Utilization
Letter
Ceramic
Contemporary

Functioning of the Arabic letter in the Contemporary Iraqi ceramic

Thesis by
Ibtisam Naji kaddim al_saa'di

Submitted to the council of college of Art Education / Babylon university, in partial of Fulfillment of requirements for master degree Of plastic arts (ceramic)

Supervised by

Dr.Abad-Al-Hadi Al-Azzam Dr.Abbas Jassim Al-Rubaie'ay

(Abstract)

The recent research deals with (functioning of the Arabic Letter in the Contemporary) in attempt to study the Arabic letter which the Iraqi artists get inspiration with all intellectual and stylistic references by taking it from the cultural heritage and re_ building up the letter to cerate a new system consists of relationships which formed in the texture of the ceramic body in form of several of ideas and contents have been functioned in the structural system for this ceramic works and the methods of converting them from its aesthetic and functional specially Into general signs formed in framework of the structure of the letter through forming artistic works with two or three dimensions to embody the concepts which the contents stimulate it directly or indirectly .

Consequently , several of the common artistic specialties have been revealed between the Arabic letter and the ceramic art .

This clarify new horizons to crystallize an artistic vision to deepen the conversation among the arts.

For ,this direction didn't study in a way that analyze the intellectual and technical aspects and the structural links of the Arabic letter which are considered as a real entrance to understand it's artistic characters , and explaining it's applicable dimensions to exhibit more of the expressive and intellectual aspects to the Arabic letter in the field of the contemporary Iraqi ceramic.

Since, this study hasn't dealt with before, the research tried to study it through the four's chapter of this thesis.

In the first chapter ,the research explains the research 's problem , it's importance the need for it , in addition to it's goals which are limited as follow :-

١. To know the techniques of functioning the Arabic in the contemporary Iraqi ceramic.

٢. To reveal about the signs of functioning the Arabic letter in the contemporary Iraqi ceramic.

٣. Then, the research finished this chapter with terms, which have direct relation to the title of research.

The second chapter included display for the theoretical framework and the previous studies.

It consists of three sections: -

The first dealt with applying the writing in the Mesopotamian art.

While, the second one dealt with the Arabic letter, it's beginning and the development, also, it concentrated on the references of the Arabic letter in the Islamic Arabic thought ,as well as ,the ways of using the

writing decorations,generally ,in the Islamic art , and the ceramic art especially .

The chapter sheds light on the research procedures by confining the research community, and the instrument that included collection of data, where the samples of the research deliberately have been chosen

Therefore (٢٠) artistic works (ceramic) arc covered the research limitations by depending analytic descriptive methods.

The fourth chapter contains the results and the conclusions are presented in light of the research 's objectives.

Some of the important results are: -

١. Functioning the Arabic letter by some of the contemporary artistic by drawing the letter grammatically.

٢. Using the manner of deformation and simplification in the shapes of letters, according to style of the artist .by this way, the artist expresses about the contents and the signs creatively through taking it from cultural heritage.

٣. The Iraqi artist by applying the Arabic letter, tried to express another certain contents on this hand, and to give the ceramic work aesthetic values, on the other.

The artist also used several of the exclusive styles like the relief sculpture, the painting technique and another ways. These directly affected in the form of the functioned letter in the artistic work to attain the beauty of the work.

The chapter also contains conclusions, which point out to the ability of

Making research's goals by an instrument which the research made, bedside some of suggestions have been mentioned.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب _ ج
ملخص البحث	د _ هـ
قائمة المحتويات	و _ ز
قائمة الأشكال	ح _ ط _ ي _ ك _ ل
قائمة الملاحق	م
الفصل الأول	
أولا" : مشكلة البحث .	١ _ ٢
ثانيا" : أهمية البحث والحاجة إليه .	٢ _ ٣
ثالثا" : أهداف البحث .	٤
رابعا" : حدود البحث .	٤
خامسا": تحديد المصطلحات .	٤ _ ٧
الفصل الثاني	
أولا" : الإطار النظري	
المبحث الأول :	
استخدام الكتابة في الفن الرافديني .	٩
المبحث الثاني :	
١- الحرف العربي نشأته وتطوره .	٩ _ ٣٨
٢- الحرف العربي ومرجعياته في الفكر العربي الإسلامي .	٩ _ ٣٨
٣- طرائق استخدام النقوش الكتابية في الخزف الإسلامي .	٣٨ _ ٥٦
المبحث الثالث :	
١- توظيف الحرف في الفن المعاصر .	٥٦ _ ٧١
٢- استلهام الحرف العربي في الفن التشكيلي العراقي المعاصر .	٧٢ - ٧٦
٣- تقنيات توظيف الحرف في الخزف المعاصر .	٧٧ _ ٩٥
المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .	٩٦ _ ١٠٣
ثانيا" : الدراسات السابقة	١٠٤ _ ١٠٦
	١٠٧ _ ١٠٩
الفصل الثالث	
أولا : مجتمع البحث	١١٠
ثانيا" : عينة البحث	١١٠ _ ١١١
ثالثا" : طريقة البحث	١١١
رابعا" : أداة البحث	١١٢ _ ١١٣
صدق الأداة	١١٣ _ ١١٤

خطوات التحليل	١١٤
ثبات الأداة	١١٤ _ ١١٥
خامسا" : تحليل العينات	١١٦ _ ١٧٠
الفصل الرابع	
أولا" : النتائج	١٧١ _ ١٧٦
ثانيا" : الاستنتاجات	١٧٧ _ ١٧٨
ثالثا" : التوصيات	١٧٩
رابعا" : المقترحات	١٨٠
المصادر	١٨٢ _ ١٩٣
الملاحق	١٩٥ _ ٢٣٨
ملخص البحث باللغة الإنكليزية	

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر) .في محاولة لدراسة الحرف العربي الذي استلهمه الفنان العراقي بكل مرجعياته الفكرية و الاسلوبية من خلال الاستفادة من الموروث الحضاري و اعادة بناء الحرف لخلق نظام تركب من العلاقات التي تتمحور في بنائية الجسم الخزفي بهيئة افكار و مضامين متعددة تم توظيفها في النسيج البنائي للنتاجات الخزفية المعاصرة .إضافة الى اساليب تحقيقه و معالجة تقنياته و احالته من خصوصيته الوظيفية (التدوينية) والتجميلية بشكل خاص الى دلالات تنبثق من المضمون و تتمظهر بقوالب الخامات الخزفية و ذلك ببناء اعمال فنية تشكيلية (خزفية) ذات بعدين و ذات ثلاثة ابعاد تجسد المفاهيم التي تثيرها المضامين بشكل مباشر او غير مباشر ,مما ادى الى الكشف عن الخصائص الفنية المشتركة بين الحرف العربي وفن الخزف و الذي فتح آفاقا" جديدة لبلورة رؤية فنية تعمق الحوار بين الفنون .

ولما لم يدرس هذا الاتجاه بصيغة تستظهر الجوانب الفكرية و التقنية و العلاقات الانشائية والشكلية للحرف العربي التي تعد المدخل الحقيقي لفهم خصائصه الفنية و توضيح ابعاده التطبيقية كمنظومات شكلية تبرز المزيد من الجوانب الفكرية و التعبيرية للحرف العربي في مجال الخزف العراقي المعاصر , فقد توجهة الباحثة لدراسة ذلك عبر فصول اربعة .

سعت في الفصل الاول منها لتوضيح مشكلة البحث و اهميته و الحاجة اليه .فضلآ عن اهدافه التي تمثلت بالآتي :-

١-التعرف على تقنيات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

٢-الكشف عن دلالات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

ثم ختمت الباحثة الفصل المذكور بالمصطلحات التي لها علاقة مباشرة بعنوان البحث و اهدافه .

اما الفصل الثاني فقد تضمن عرضا للإطار النظري و الدراسات السابقة ,فجاء متكونا من ثلاثة مباحث , ثبّت في الاول منه استخدام الكتابة في الفن الرافديني .

اما المبحث الثاني فقد تناول الحرف العربي نشأته و تطوره ,كما انصب الاهتمام حول الحرف العربي و مرجعياته في الفكر العربي الاسلامي . و كذلك طرائق استخدام النقوش الكتابية في الفنون الإسلامية عموما وفن الخزف خصوصا .

فيما تناول المبحث الثالث توظيف الحرف في الفن المعاصر فضلا" عن التقنيات المستخدمة في فن الخزف المعاصر .

كما تركز الاهتمام فيه على تعقب حركة الفن العراقي المعاصر بوجه عام و الخزف بوجه خاص و مدى تأثر الفنانين بالموروث الحضاري ,و استلهام الحرف العربي منه .

و لقد تخصص الفصل الثالث لعرض إجراءات البحث من حيث رصد مجتمع البحث والأداة التي شملت جمع المعلومات ,فتم اعتماد عينات منه بطريقة قصدية بعد عزل المتشابه منها ,و قد بلغت (٢٠) عملا فنيا (خزفيا) غطت حدود البحث باعتماد

المنهج الوصفي التحليلي ,لغرض تحليلها وفق محاور اداة التحليل التي اعتمدتها الباحثة .

اما الفصل الرابع فقد ضم نتائج البحث و التي جاء من ضمنها ,ان توظيف الحرف العربي من قبل بعض الخزافين المعاصرين ,اعتمد على الشكل القاعدي للحرف بكامل تفاصيله. و البعض الآخر استخدم اسلوب التحريف و التبسيط في اشكال الحروف مبتعدا عن نظام قواعده و معبرا من خلاله عن الدلالات و المضامين بطرق إبداعية مستلهمة من الموروث الحضاري .

كما سعى الخزاف العراقي المعاصر من خلال توظيفه للحرف العربي ان يخدم المضمون من جانب و لكي يعطي العمل الخزفي قيمة جمالية من جانب آخر .

كما استخدم الخزاف اساليب تنفيذية متعددة (كالنحت البارز و الغائر و طريقة تفريغ الارضية و طريقة التحزيز فضلا عن تقنية الرسم) اثرت بصورة مباشرة في شكل الحرف الموظف في العمل الفني محققا من خلالها جانبا جماليا .

و من ثم الاستنتاجات التي ظهرت من خلالها امكانية تحقيق اهداف البحث عبر الاداة التي صممتها الباحثة ,كما اجتهدت بذكر عدد من التوصيات و المقترحات تلتها المصادر و الملاحق.

شكر وتقدير

بعد حمد الله تعالى وشكره على فضلة بما أنعمه علي من رحمته لإنجاز هذا البحث ، وبعد الصلاة على سيد المرسلين محمد "صلى الله علية واله وسلم ".

تتقدم الباحثة بفيض من الشكر والامتنان والاحترام إلى من مدّ يد العون والمساعدة لإنجاز هذا البحث وابتدأ بتقديم وافر الشكر والعرفان بالجميل للموقف الأبوي وليس العلمي فحسب للأساتذة المشرفين (د.عبد الهادي العزّام ، د.عباس جاسم الربيعي)لما أبدياه من آراء سديدة في توجيه البحث ورعاية متواصلة طوال مدة كتابته أدامهما الله شمعة منيرة في دروب العلم .

كما تتوجه الباحثة بالشكر الجزيل إلى عمادة كلية التربية الفنية ورئاسة قسم التربية التشكيلية لما أبدوه من رعاية وتعاون ذللت الصعاب واسهمت في إتمام هذا البحث .

وتتقدم بالشكر والامتنان إلى السادة الخبراء الذين ساهموا في تقويم أداة البحث ورسم الطريق الصحيح نحو المعرفة ، وتشكر الباحثة الدكتور صباح عطوي الذي قوّم الرسالة لغويا" .

كما تشكر الباحثة الدكتور احمد الهنداوي والدكتور مكي عمران والدكتور كاظم نوّير والدكتور إبراهيم سرحان والدكتور زهير صاحب والأستاذ سعد شاكر لما أسدوه من مشورة ولم يبخلوا بأي نوع من أنواع المساعدة للباحثه ،بالإضافة إلى جميع الأساتذة في كلية التربية الفنية / جامعة بابل وكلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، الذين ساهموا في الإرشاد والتوجيه وإبداء الآراء السديدة ومدّ يد العون بكل ما استطاعوا من جهد .

كما تسجل الباحثة شكرها و امتنانها العميقين لمنتسبي مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد وبشكل خاص إلى السيدة (أم سنان) والصديقة العزيزة (حنان غازي) والى ملاك مكتبة كلية التربية الفنية والمكتبة المركزية / جامعة بابل والى جميع العاملين في مركز صدام للفنون – قسم الارشيف وبالأخص (رلى ، ام سمر ، على الدليمي وكذلك الآنسة الهام مسؤولة المكتبة) والى العاملين على مكتبة الدراسات العليا ومكتبة قسم الآثار في كلية الاداب

/ جامعة بغداد وبشكل خاص الانسة (زينب) ومنتسبي مكتبة ناحية صدام العامة في محافظة بابل لما أبدوه من مساعدة لتوفير مصادر البحث .

وتتقدم الباحثة بعميق الشكر والعرفان إلى الصديقة (أوراس) لمساهمتها الفعالة في ترجمة المصادر الأجنبية ، كما لا يسعني إلا ان أتقدم بالشكر والاعتزاز الى أسرتي التي شاركتني كل أعباء وهموم البحث بدأ" من يومه الأول فلم تبخل في تقديم العون في تسهيل مهمته هذه.

ولايفوت الباحثة ان تسجل شكرها وتقديرها لكل من (رنا ميري ، ميسم عماد ، وسن عبد الله ، محمد علي ، شوقي موسى) لما قدموه من عون ومساعده وفقهم الله تعالى جميعا" لكل خير.

و اخيرا تتقدم الباحثة بالشكر والعرفان الكبيرين لكافة الزملاء والزميلات الذين ساهموا في تشجيع ونصح ومؤازرة الباحثة على المواصلة والاستمرار , ولكل من امدها بعون أو مصدر أو ملاحظة أو معلومة أفادت البحث , إلى كل هؤلاء لهم مني وقفة إجلال واحترام.

ومن الله التوفيق

الباحثة

قائمة الأشكال الفنية

رقم الشكل	اسم العمل الفني	التاريخ	القياس	المصدر	الصفحة
١	زخارف اواني فخارية-طور حسونة	(٥٨٠٠-٥١٠٠) ق .م		حضارة العراق،ج٢ ، ص ٢٥	٢٠٦
٢/أ -ب	زخارف آنية فخارية-طور سامراء	٥٠٠٠ ق . م		سومر فنونها وحضارتها ، ص٩٣ _٩٤	٢٠٦
٣	زخارف أواني فخارية من صناعة حلف	من عصرحلف		حضارة العراق،ج٣	٢٠٧
٤	زخارف أواني فخارية طور العبيد	من عصرالعبيد		حضارة العراق،ج٣ ، ص٣١	٢٠٧
٥/ أ-ب	كتابات مسمارية ومراحل تطورها			بلاد الرافدين الكتابة العقل الآليه	٢٠٨
٦	نماذج من الكتابة الصورية	٣٠٠٠ ق.م		هاري ساكر،عظمة بابل،ص٤٤	٢٠٨
٧	تمثال أبيه –ايل		٥٢.٥سم	الفن في العراق القديم ص١١١	٢٠٩
٨	لوح نذري		٢٠سم	الفن في العراق القديم ص١٤١	٢٠٩
٩/ أ-ب	طبعة ختم اسطواني		٣.٢سم	الفن في العراق القديم ص١٣٦	٢١٠
١٠	بطة وزن	٢٠٩٠ ق .م		كنوز المتحف العراقي ،ص٢٢٦	٢١٠
١١	مسلة النصر لنرام – سن	من العهد الاكدي	٢ م	الفن في العراق القديم ، ص١٧٩	٢١١
١٢	تمثال الحاكم كوديا	القرن ٢٢ ق.م	الارتفاع ٤٥م	كنوز المتحف العراقي ، ص٢٢٦	٢١٢
١٣	تمثال للملك أرنمو	من العهد السومري	٣٣.٥سم	الفن العراقي القديم ص١٤٥	٢١٢
١٤/أ-ب	أختام اسطوانية	من العهد السومري الحديث		الفن في العراق القديم ، ص٢٣٤	٢١٢
١٥	مسلة حمورابي	١٧٩٢-١٧٥٠ ق.م	٦٥ سم	كنوز المتحف العراقي، ص٢٥٦	٢١٣
١٦	احجار الحدود		٦٨ سم	تاريخ الفنالعراقي القديم،ص٣٨٣	٢١٣
١٧	اختام اسطوانية	من العهد البابلي القديم والحديث		الفن في العراق القديم ، ص٢٥٦	٢١٣
١٨	مسلة أدد نيرازي الثالث	٨١١-٧٨١ ق.م		كنوز المتحف العراقي، ص٣١٦	٢١٤
١٩	نحت جداري ناشيء	من العهد الاشوري	١.٧٨	الفن في العراق القديم ، ص٣٧٥	٢١٤

رقم الشكل	اسم العمل الفني	اسم الفنان	التاريخ	القياس	المصدر	الصفحة
٢٠	طبعة ختم		الألف الأول ق.م		بلاد آشور ، ص١٧٤ .	٢١٥
٢١	اختام اسطوانية		العصر الاشوري الوسيط		الفن في العراق القديم، ص٢٤٨	٢١٥
٢٢	مسلة تعود إلى نابوابلاايدين		القرن ٩ ق.م		الفن العراقي القديم ، ص٦٢٦	٢١٥

٢٣	كتابة مستديرة بخط الثلث	ألقره حصاري			مصور الخط العربي ، ص١٦	٢١٦
٢٤	الخط الصوري في الفن الإسلامي				الفن في الخط العربي ، ص٢٣٤	٢١٦
٢٥	كتابة كوفية زخرفية		١٤ م		الفن الإسلامي (اصوله فلسفته مدارسه)	٢١٧
٢٦	كتابة على المحراب بخط الثلث	اسماعيل البغدادي	١١٦٨ هـ		مصور الخط العربي ، ص١٨	٢١٧
٢٧	نقوش كتابية قرآنية حول خوذة حربية		القرن ١٥ م		اطلس الفون الزخرفية والتصاوير الإسلامية	٢١٧
٢٨	مشكاة من الخزف ذات نقوش كتابية				اطلس الفون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، ص٥٩	٢١٧
٢٩	رسم للواسطي				فن التصوير عند العرب	٢١٨
٣٠	محراب مكسو بيلاطات خزفية تضم نقوش كتابية		١٢٢٦ م		Arthur lane , Early Islamic pottery	٢١٨
٣١	صحن مزجج يحمل عبارة بركة لصاحبه عمل محمد الصيني		القرن ٣هـ	٢١٥ mm	Islamic pottery . p.٣٩ .	٢١٩
٣٢	صحن يحوي كتابة بالخط الكوفي ونصها (عمل ابي جعفر)		القرن ٣ هـ	١٤ cm	Tin -Glaze , pottery .	٢١٩
٣٣	صحن فيه كتابة بشكل مربع		القرن ٣-٤هـ		اطلس الفون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، ص٤٧	٢١٩
٣٤	صورة طير تمثل عبارة البسملة		القرن١٠م/٤هـ		الفن في الخط العربي،ص١٢٥	٢١٩
٣٥	أناء خزفي يحمل كلمة الله		١٣-١٤م	١١.١٢	Early Islamic pottery	٢٢٠
٣٦	أناء من الخزف مزين بالكتابةالنسخية		القرن ١١ م		الفن الإسلامي	٢٢٠
٣٧	صحن خزفي يظم حروفاً ممتدة افقياً		٤هـ ــ ١٠ م		Fr nst J- Grube, Islamic pottery	٢٢٠
٣٨	أناء يتوسطه رسم لطائر فيه عبارة (المن واليمن)		٤هـ ــ ١٠ م		Early Islamic pottery	٢٢٠

رقم الشكل	اسم العمل الفني	اسم الفنان	التاريخ	القياس	المصدر	الصفحة
٣٩-أ	أشكال حرفية غير مقروءة				أثر المدرسة العربية في التصوير على الخزف حتى منتصف القرن السابع الهجري ، ص ٤٦٧.	٢٢١
٣٩-ب	أشكال حرفية غير مقروءة		٧هـ-١٣م	٢٤cm	Tin – Glaze , pottery .	٢٢١
٤٠	نقوش كتابية يفصل بينها بزخارف هندسية او بيانية		٦هـ-١٢م	٣٢cm	Tin – Glaze , pottery .	٢٢١
٤١	قدر خزفي يضم اشكال هندسية وبنائية تتخللها كتابات		٦هـ-١٢م		زكي محمد حسن ، فنون الإسلام ، ص٣٢١ .	٢٢١
٤٢	واجهة محراب ذات نقوش بارزة بالخط الكوفي		١٢م – ١٣م	٢٣٠ mm	Er nst J-Grube , Islamic pottery	٢٢٢
٤٣	أناء من الخزف يحتوي على زخارف حيوانية		٣هـ ــ ٩م		دراسه في تطور الكتابات الكوفية ، ص٧٩ .	٢٢٢
٤٤	زمزمية من الفخار تحتوي على نقوش كتابية		٨هـ ــ ١٤م	١١.١٢	Arthur lane , Early Islamic pottery , p ٢٨	٢٢٢
٤٥	الجزء العلوي من زير فخاري				الفخار المزخرف غير المطلي العراقي في العصر الإسلامي،ص٣	٢٢٣
٤٦	زير بيضي الشكل زين بخط النسخ		القرن٥هـ		كنوز المتحف العراقي،ص ٤٥٤	٢٢٣
٤٧-أ	صحن خزفي				Oriental Blue and White by sir Harry Garner, b٧٨. Art Through the ages ,p٥٦٥.	٢٢٤

٤٧-ب	عمل فني يضم كتابة صينية	هسوواي	١٥-١٦م		Art Through the Ages p. ٥٥ .	٢٢٤
٤٨	حرف الـ (W)	**باول فرانك**			مجلة فكر فن،ع ١٧،سنة ١٩٧١، ص٧	٢٢٤
٤٩	لوحة نضم أشكال حرفية مجردة	اندره ماسون	١٩٥٨		البعد الواحد ، ج٢ .	٢٢٥
٥٠	نحت حزفي يضم أشكال كتابية	ارينا الينيكيا	١٩٤٦	X٨٠ ٤٠	INterna zionale della ceramica parte , p١٣١ .	٢٢٥
٥١	صحن خزفي يضم نقوش كتابية	كارين دينشام	١٩٦٠	X٣٤ ٣٦	INterna zionale della ceramica parte , p٨٧ .	٢٢٥
٥٢-أ	لوحة بعنوان المزهرية	باول كلي	١٩٣٨	X٨٨ ٥٤	البعد الواحد ، ج٢ ، ص١٥	٢٢٦
٥٢-ب	لوحات مستوحات من الكتابة العربية	باول كلي	١٩٣٨		اثر العرب في الفن الحديث،ص٢١٦	٢٢٦
٥٣	شبح طائر	اندريه ماسون			البعد الواحد ، ج١، ص١٣	٢٢٧
٥٤-أ	كتابات	وجيه نحله			تأثير الحرف في الفن العربي المعاصر ، ص٢٢ .	٢٢٧

رقم الشكل	اسم العمل الفني	اسم الفنان	التاريخ	القياس	المصدر	الصفحة
٥٤-ب	موضوع	وجيه نحله			مقتنيات خاصة	٢٢٧
٥٥	تكوين حرفي	احمد عز الدين			تأثير الحرف في الفن العربي المعاصر ، ص٢٢ .	٢٢٧
٥٦	خط عربي	يوسف سيده			مجلة فكروفن،العدد١٧،سنة ١٩٧١ ص٩	٢٢٨
٥٧	كلمة الله	محمد البليحي			مقتنيات خاصة	٢٢٨
٥٨	من احياء التراث الشعبي	برهان كركوتلي			الحرف العربي في فن التصوير الحديث واصوله في التاريخ،ص٦٣	٢٢٨
٥٩	تجريد عبارة ألا بذكر تطمئن القلوب	احمد شبرين			البعد الواحد ، ج١ ، ص١٢٩	٢٢٩
٦٠	كتابة كلمات الملك القدوس السلام	محمد الشعراوي			الحرف العربي في فن التصوير الحديث واصوله في التاريخ،ص٦٠	٢٢٩
٦١	نحت خزفي	محمود طه	١٩٧٧	٤٤سم	مقتنيات خاصة	٢٢٩
٦٢	حياة في الليل	مديحة عمر	١٩٤٩		البعد الواحد ،ج ١ ، ص ١١٠	٢٣٠
٦٣	كلمة الله والمرأة	جميل حمودي	١٩٥٨	X٩٢ ٥٨	لوحات وافكار	٢٣٠
٦٤	تخطيط بغداديات	جواد سليم	١٩٥٧		البعد الواحد ، ج١ ، ص٣٩	٢٣١
٦٥	صحن	فالينتينوس		٦٠ سم	مقتنيات خاصة	٢٣١
٦٦	زمزمية	سعد شاكر	١٩٥٨	٣٥سم	مقتنيات خاصة	٢٣٢
٦٧	الأبواب الرئيسية لجامع بنية	محمد غني حكمت	١٩٦٩		البعد الواحد ، ج١ ، ص٥٨	٢٣٢
٦٨	تجريد حرفي	شاكر حسن	١٩٧٣		لوحات وافكار ، ص ٨٩	٢٣٢
٦٩	ظل الحرف	ضياء العزاوي	١٩٧٠		البعد الواحد ، ج١ ، ص٧٧	٢٣٣
٧٠	بغداد دار السلام	سعد شاكر	١٩٧٣	X ٣٢ ٢.٥م	مقتنيات خاصة	٢٣٣
٧١	زهرية	سعد محمد جرجيس	١٩٧٩	٣٠سم	مقتنيات خاصة	٢٣٤
٧٢	تكوين	محمد العريبي	١٩٨٣	٣٥سم	مقتنيات خاصة	٢٣٤

٧٣	رسالة إلى اخي الفقيد	تركي حسين	١٩٨٤		مقتنيات خاصة	٢٣٥
٧٤	نحت خزفي	طارق ابراهيم	١٩٨٥	x٢٦ ٣٣	مركز صدام للفنون	٢٣٥
٧٥	نحت	صباح فخر الدين	١٩٨٥		مركز صدام للفنون	٢٣٦
٧٦	أشكال حرفية	اياد الحسيني	١٩٩٦	X٥٥ ٦٠سم	نشرة الواسطي ، ص٥	٢٣٦
٧٧	موضوع	احمد الهنداوي	١٩٩١	X٧٢ ٨٨سم	مركز صدام للفنون	٢٣٧
٧٨	صخرة تكوين	قسم نايف	١٩٩٤	X٥٠ ٣٨ سم	مقتنيات خاصة	٢٣٧
٧٩ أ	تكوينات خزفية	ماهر السامرائي	١٩٩٨	X٤٠ ٦٠سم	مقتنيات خاصة	٢٣٨
٧٩ ب	جدارية	ماهر السامرائي	١٩٩٤	٦٠ ٥٠X	مقتنيات خاصة	٢٣٨

قائمة الصور
(عينة البحث)

رقم الشكل	اسم العمل الفني	نوع العمل	اسم الفنان	سنة الإنتاج	قياس العمل	الصفحة
١	شعار الجمهور يه	إناء خزفي	سعد شاكر	١٩٥٨	٥٢ سم	١١٦
٢	من وحي الكتابة العربية	اناء خزفي	سعد شاكر	١٩٦٢	٦٠ سم	١١٨
٣	٧ نيسان	نحت فخاري	سعد شاكر	١٩٧٨	٣٢ × ٦٢ سم	١٢١
٤	حروف عربية (من التراث)	نحت خزفي	سهام السعودي	١٩٧٩	٣٣× ٥٧ سم	١٢٤
٥	موسيقى الحرف	نحت خزفي	ماهر السامرائي	١٩٨٠	٤٥ × ٦٠سم	١٢٧
٦	سيف ودرع	جداريه	عبلة العزاوي	١٩٨١	٥٠ سم	١٣٠
٧	زمن الصمود والتحدي	نحت خزفي	ساجدة المشايخي	١٩٨٣	٤٠ × ٣٠ سم	١٣٣
٨	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	جداريه	شنيار عبد الله	١٩٨٧	٧٠ × ٥٥ سم	١٣٦
٩	موضوع	نحت فخاري	ثامر الخفاجي	١٩٩٢	٣٨× ٨٠ سم	١٣٨
١٠	حرف ل	نحت خزفي	قاسم نايف	١٩٩٤	٤٠ × ٦٠ سم	١٤١
١١	موضوع	صحن خزفي	تركي حسين	١٩٩٦	٤٥ سم	١٤٣
١٢	موضوع	صحن خزفي	اكرم ناجي	١٩٩٦	٥٠ سم	١٤٦
١٣	موضوع	جداريه	شنيار عبد الله	١٩٩٦	٦٠ × ٥٠ سم	١٤٩
١٤	مسلة مربعة الشكل	نحت خزفي	ماهر السامرائي	١٩٩٨	٦٠ × ٦٠ سم	١٥١
١٥	بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ	جداريه	كاظم غانم	١٩٩٩	٦٠ × ٥٠ سم	١٥٥
١٦	موضوع	صحن خزفي	ثامر الخفاجي	٢٠٠٠	٥٠ سم	١٥٧
١٧	نيسان	نحت خزفي	عبد الهادي العزام	٢٠٠٠	٤٠ × ٣٠ سم	١٦٠
١٨	التراث المعاصر	جداريه	ساجدة المشايخي	٢٠٠٠	٧٠ ×٥٠ سم	١٦٢
١٩	من تأثيرات البيئة الطبيعية	نحت خزفي	ماهر السامرائي	٢٠٠١	٥٠ سم	١٦٥
٢٠	جدارية ذات تأثير حرفي	جدارية	جواد الزبيدي	٢٠٠١	٦٠ × ١٠٠ سم	١٦٨

قائمة الملاحق

رقم الملحق	محتوى الملحق	رقم الصفحة
ملحق (١)	يمثل المجتمع الاصلي (عينة البحث)	
ملحق (٢)	قائمة باسماء الفنانين عينة البحث وعدد اعمالهم الفنية (خزف)	
ملحق (٣)	استبيان	
ملحق (٤)	اداة البحث بصيغتها الاولية	
ملحق (٥)	اداة البحث بصيغتها النهائية	
ملحق (٦)	الاشكال	

أولا: مشكلة البحث :-

يعد الفن رافداً مهماً من روافد العلم والمعرفة ، ووسيله للتعبير عن شتى المشاعر الإنسانية ، إذ يعكس من خلال نتاجاته الفنية جانباً مهماً من جوانب الحياة والوجود للشعوب ويعبر عن عاداتها وتقاليدها وعقائدها. فضلاً عن إمكانيته في التعبير ، فانه يعد اساساً في قيام كل حضارة ، لما يحمله من أبعاد فكرية واجتماعية ودنيه تعكس الجانب الثقافي للعصر.

ولما كان الفن بوصفه النشاط الأكثر تعبيراً عن إرادة الإنسان ومقاصده الإبداعية والمعرفية ، فانه يعكس في رؤيته طبيعة الحضارة وابعادها الثقافية وطرائقها في التفكير والتفلسف إزاء ظواهر الوجود. "لكونه ظاهره انسانيه وحضاريه خاضعة لقوانين التطور والجدل والارتقاء"[1].

وإذا تتبعنا المسيرة التاريخية للنتاجات الفنيه المنجزة على مر العصور وفي مختلف المجالات (رسم ، نحت، خزف) تجدها في تطور دائم وفي طريق النمو والتقدم .

ولابد من الاشارة إلى ان الفنون الإنسانية في مختلف الحضارات والثقافات هي نتاج مادي محسوس يكشف عن ماهيات التفكير وخصوصيات التعبير عنه، كما تكشف أيضا عن آليات اشتغال الذهن البشري إزاء معطيات المعرفة المحيطة.

وبناءً على ما تقدم ، فان الفنون الإنسانية ومنها التشكيلية على وجه الخصوص ترتبط بمرجعيات وسياقات معرفية تكشف هويتها المحلية إزاء الحضارة التي نشأت في كنفها. ومن الواضح تماماً آن أهم المقومات الحضارية التي ساعدت على نمو الشعوب وتطورها هو ابتكار الكتابة التي كان لها شأن كبير في توجيه مناحي الحياة المختلفة لسكان بلاد الرافدين، فجاء توظيفها بشكل رموز صورية (بارزة او غائرة) على الرقم الطينية والألواح النذريه والأختام الاسطوانية وكثرها حيث وجد الفنان الرافديني في مادة الطين وسيلة لتدوين الأحداث اليومية والأفكار والمعتقدات الدينية والاجتماعية ، التي توارثها الأجيال ، فكان للكتابة صفه التميز والتفرد ومنها انطلق الإنسان بالعلم والمعرفة ولولاها لما تمكن من تسجيل أساليب حياة تلك الشعوب ومعرفة أنماطها وتراثها.

وبعد ظهور الإسلام ونزول القران الكريم باللغة العربية عدت الكتابة او التدوين من المقدسات ، كما احتل الخط العربي مساحةً كبيرةً في بنية الفكر الإسلامي ونال مكان الصدارة بين الفنون العربية الإسلامية لارتباطه بالعقيدة الإسلامية إضافة إلى دلالته الجمالية وتقنيات إنجازه كعنصر زخرفي بحت، أي باتخاذه كفن ذي رسالة جمالية تأثيريه خارج حدود مهماته التوصيلية والتدريبية (التوثيقية) الصرفه ، وهوبذلك يلتقي مع الفن المعاصر في الكثير من اتجاهاته ودلالاته ، إذ ألهمت تلك الحروف (المجردة) العديد من الفنانين الغرب والعرب والعراقيين المعاصرين ليتأثروا بها ويؤثروا فيها كعناصر فنية ورمزيه من خلال نتاجا تهم الفنية ، فالفنان العراقي المعاصر من خلال بحثه في منطقه وضوح الهوية ارتد إلى منطقه الموروث واسترجع الحرف العربي بدلاله المعنى او محاولة إعطاء خصوصية عربية أو إسلامية للعمل الفني، كما وجد فيه بنيه تجريدية جمالية صرفه أي استرجاع قيمه موروثة واستنطاقها بنظام حداثوي يشتغل في دائرة التعبير الجمالي بالدرجة الأساس ، إلا إن الارتباط بالموروث العربي الإسلامي لا يعني الانقطاع عن مواكبة الميادين الجديدة ذات العلاقة المؤثرة في الحرف العربي ، لذا كان من الطبيعي أن تستقي من الماضي سمه شكليه قابله للاستخدام لتوائم الفكر والإحساس المعاصر.

وهذا ما ينطبق على نشوء حركة الخزف في العراق وتطورها حيث بدأت تطلعات الخزافين العراقيين المعاصرين نتيجة للبحث عن آفاق جديدة في العمل الفني خارج الأطر التقليدية، فأسبغت هذه التجربة الفنية ضمن إطار المساهمة الجادة والفعلية من قبل الخزافين العراقيين الذين كرسوا خبراتهم الفنية والعلمية وصولاً إلى مرحلة متقدمة في مجال الخزف العراقي المعاصر من الناحيتين التقنية والجمالية.

إذ تؤكد أعمالهم الفنية المعاصرة فكرة حضارية غير منقطعة الجذور عما ابدعه الأوائل في مجال فن الخزف.

---

[1] فرمان، عاصم ، الأسلوب الفني في أعمال الفنان كاظم حيدر ، رسالة الماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة قسم التشكيلي ،١٩٨٩ ،ص١٨ .

ولعل توظيف الخزافين العراقيين للحرف العربي قد شكل سمة مميزة في أعمالهم الفنية ، إذ تنوعت مجالات توظيفه وطرائقها، فلم يعد تدويناً ظاهرياً فقط وانما احتوى على العديد من المضامين والدلالات المستمدة من التراث الرافديني والإسلامي بصيغ جديدة ذات علاقة بشخصية الفنان وثقافته وأسلوبه، فانتج الحرف في ارتباطات جديدة. كما إن محيط الخزاف العراقي مليء بالآثار وموضوعاتها مصدر الهام للعديد من الأفكار لتحقيق إبداع في النتاج الفني.

ولكون الحرف العربي تم توظيفه بشكل واضح في الأعمال الفنية للعدد من الخزافين، وكعنصر من عناصر العمل الفني.

وبناءاً على ما تقدم ترى الباحثة ضرورة إلقاء الضوء على الكيفيات و الأساليب التي وظف فيها الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر و مدى تأثر الخزاف العراقي بالحرف العربي ، وهنا تكمن مشكلة البحث الحالي .

ثانياً :أهمية البحث و الحاجة إلية :-

تأتي أهمية البحث الحالي انطلاقاً من أهمية الحرف العربي التي يثيرها موضوع البحث، كونه من مقومات لغتنا العربية ووسيلة للتواصل الذهني وله دور مهم في نقل المعاني والأفكار بطريقة اكثر تأثيراً وعمقاً، وأداة لبيان المضمون اللغوي والبعد الوثائقي ، لاسيما إذا ما أدركنا ان الشكل هو مفتاح الدخول إلى المضمون في الأعمال الفنية التي تعبر عن تفاعل الفنان مع المعطيات الثقافية والمعرفية المحيطة كحوافز تحرك بنية الشكل الجمالي وتبرز فكرته.

وهذا ينطبق على الحرف العربي بوصفه مفرده تراثيه من ابرز سمات حضارتنا العربية الإسلامية اذ شغل مجالات فنية مختلفة ليس باليسير التغاضي عنها ولا يمكن تجاوزها ، ويكفينا لاثبات وذلك تفحص شواهده المادية في النتاجات الفنية ومنها فن الخزف ، إذ وجد الخزاف العراقي في توظيف الحرف العربي ، الينبوع لإلهامات تشكليه وولادة تأليفات متميزة مغايرة للمألوف. ونابعة من طبيعة التفكير النهضوي الجديد للحركة الفنية المعاصرة ، لما فيه من معطيات وقيم جمالية وتشكيلات فنية تفصح عن المعاني والأفكار التي تضمنها الحرف العربي الموظف ضمن بنية الخزف مما دعى الفنان العراقي المعاصر بوجوب استثمار التراث الحضاري والإفادة منه أو تطويعه لخدمه الحال الحضاري الجديد.

فحروفنا العربية زاخرة بالكثير من الخصائص والصفات التي جعلت منها عنصراً زخرفياً جمالياً ، وفناً رمزياً ذو إيقاع تشكيلي جمالي بحت ، فضلاً عن إعطاء الخصوصية العربية والاسلاميه من خلال الرموز الحرفية وحركتها الحره في العمل الفني الخزفي. فصارت الحروف بذلك هدفاً مقصوداً لجهود الكثير من الجماعات الفنية (التجمعات الفنية) والفنانين المعاصرين.

وتتجلى أهميه البحث الحالي بما يأتي :-

١- بعد دراسة عمليه متخصصة تنفرد بتناول الحرف العربي بوصفه مفردة مستلة من التراث الحضاري وموظفه في بنية الخزف العراقي المعاصر بصوره جمالية وفنية تسهم في الإثراء المعرفي والعلمي للمهتمين بهذا الموضوع.

٢-تسهم الدراسة الحالية في إلقاء الضوء على المرجعيات التي اعتمدها الخزاف العراقي المعاصر في نتاجه الفني (من التكوينات الحرفية) عبر مسعاه للمزج ما بين التراث والمعاصرة ، وبما يحقق الكشف ووضوح الهوية في المنجزات الابداعيه الخزفية العراقية المعاصرة.

٣- تسليط الضوء على بعض نتاجات خزافينا المعاصرين الذين استلهموا الحرف العربي كقيمه معرفية بحد ذاته ، والتي قلما نجد دراسة تحليليه عنيت بذلك، وان وجدت فهي لا تتجاوز بعض المؤلفات والمقالات المتفرقة التي غلب عليها صفه التاريخية والتوثيقيه. مما يجعل دراستنا هذه دراسة علميه ومنهجيه منفردة في هذا المجال.

٤- يفيد دارسي الفن والنقاد والمهتمين في مجال تاريخ الفن وطلبة كليات الفنون والآثار ، لما يضفيه هذا البحث من قيم معرفية تساهم في رفد ودعم ثقافتنا الفنية لمعرفة دلالات الحروف وكيفيه توظيفها في النتاجات الفنية المعاصرة.

٥-يسهم في رفد المكتبة الفنية بجهد علمي وفني متواضع وسد شاغراً فيها.

ثالثاً: أهداف البحث :-

يهدف البحث الحالي إلى ما يأتي:-
- التعرف على تقنيات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر.
- الكشف عن دلالات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر.

رابعاً : حدود البحث :-

يتحدد البحث الحالي بدراسة الأعمال الخزفية المعاصرة في العراق للفترة من (١٩٥٨–٢٠٠١)* والتي تم توظيف الحرف العربي فيها ، والموجود ضمن مقتنيات مركز صدام للفنون ، وقاعات العرض الفنية في بغداد ، وما حصلت عليه الباحثة من مصورات منشوره(موثقه) وغير منشورة (ضمن المقتنيات الخاصة).

خامساً: تحديد المصطلحات :-

ارتأت الباحثة ان تحدد بعض المصطلحات التي لها علاقة مباشرة بموضوع الدراسة وهي :

١-التوظيف (Utilization)

أ- عرف (ابن مظور) "مصطلح وظف لغوياً : الوظيفة من كل شئ ، ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام ... وجمعها الوظائف والوظف، ووظف الشيء على نفسه ووظفيه توظيفاً : الزمها إياه، ووظف فلان يظف وظفاً إذا تبعه مأخوذ من الوظيف، ويقال استوظف ، استوعب ذلك كله"[١].

ب-والوظيفة هي : " جمع وظائف ووظف والتوظيف تعيين الوظيفة والموافقة والملازمة، واستوظفه استوعبه"[٢].

ج- "وظف يوظف توظيفاً ، عين له كل يوم وظيفة (رزقاً) ، والوظيفة جمعها وظائف : أي العمل المسند إلى عامل يؤديه ..."[٣].

د- ويعرفه(صليبا) بانه: "هو العمل الخاص الذي يقوم به الشيء او الفرد في مجموعة مترابطة الأجزاء ومتضامنة، كوظيفة الزاخرة في فن البناء...ووظيفة المعلم في الدولة،... وتطلق في علم النفس على جمله من الأسباب والعمليات الموجهة إلى هدف واحد، كوظائف الإدراك والانفعال والتخيل... وتطلق في علم الاجتماع على الأعمال والمهن أو الخدمات الضرورية لحفظ بقاع المجتمع" [١].

---

* ارتأت الباحثة ان تبدأ السقف الزمني للبحث من عام (١٩٥٨) وذلك لكونه العام الذي تمكنت فيه من الحصول على عينات خزفية وظف فيها الحرف العربي، ونظراً لخصوصية الخزف في مرحلة الخمسينات والستينات بغايته الوظيفية، وتعذر الحصول على عينات تعكس توظيف الحرف العربي غي عام (١٩٥٥) فترة نشوء فرع الخزف بصورة رسمية في معهد الفنون.

[١] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الامزيقي المصري ، لسان العرب ،ج٩ ، دار صادر ، بيروت ، ب ت ، ص٣٥٨.

[٢] ابن منظور، المنجد في اللغة والأعلام ، ط ٢٠ ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت، ١٩٦٩ ، ص ٩٠٧.

[٣] جماعه من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس، الاروس للطباعة ، ١٩٨٩، ص ١٣١٨.

[١] صليبا، جميل ، المعجم ، الفلسفي ،ج ٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ٢٨٩١ ، ص٠٥٨١

هـ- ونص (قاموس اكسفورد) يعرفه بأنه "الإفادة من ، او إيجاد فائدة لشيء ما"[٢] .
و- ويعرفه (سكوت): بان "التوظيف من الوظيفة وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء"[٣] .
وتعرفه الباحثة إجرائياً (هو عمليه استثمار الشيء والسعي بدراسة آثاره ومدى الإفادة منه من اجل تحقيق التكيف المطلوب لأداء هدف معين).

٢-الحرف (Letter):-

أ-عرفه (ابن منظور):- "الحرف من حروف الهجاء: معروف واحد حروف التهجي ، وجاء في حديث الرسول محمد (ص): نزل القرآن على سبعة أحرف كلها شافٍ أراد بالحرف اللغة، أي سبع لغات من لغات العرب، والحرف في الأصل الطرف والجانب وبه سمي الحرف من حروف الهجاء..."[٤] .
ب- أما (الزبيدي) فقد أورد تعريفه بانه: "الحرف من كل شئ طرفه وشفيره وحده ومن ذلك حرف (الجبل) ، وهو (أعلاه المحدد)... وفي التنزيل العزيز ((ومن الناس من يعبد الله على حرف)) قيل هو ان يعبده على السراء دون الضراء"[٥] .
جـ- ويعرف (التهاوني) الحرف: "بأنه يطلق على ما يتركب منه اللفظ نحو ا ب ت، لا ألف باء تاء فأنها أسماء الحروف لا أنفسها ... ويعرف الحرف عند آهل الجفر بأنه بناء مفرد مستقل بالدلالة وتسمى الحروف دلالة أوليه ، ودلاله الكلمة ثانياً ، وهو موضوع علم الجفر ولهذا يسمى علم الجفر بعلم الحروف والحرف في اصطلاح النحاة ، كلمه دلت على معنى في غيره"[٦] .
د - في حين أورده (جماعه من كبار اللغوين العرب): "بأنه رمز مخطوط أو مطبوع يقوم مقام صوت أو كلمه أو عبارة أو معنى مثل (ص) : ﷺ وق.م : قبل الميلاد، وكل حرف من حروف الهجاء التي تتكون منها الكلمة في اللغة وتمسى في العربية بـ(حروف المباني)"[١] .
هـ-وعرفه(الحسيني) بأنه: "احد العناصر التشكيلية تجريدي الشكل تعبيري المضمون له استخداماته المتعددة منها التكوينية والتعبيرية التي لها دلالاتها الرمزية والروحية والتراثية ويمتاز بحركة ايقاعية وتركيب متوازن ومتزامن"[٢] .
وتعرف الباحثة "**الحرف**" إجرائيا : وهو رمز صوتي بصري ، له شكل تجريدي الشكل تعبيري المضمون قابل للتشكل و الإبداع من خلال أشكاله واعادة ترتيبها وتنسيقها بتكوينات مختلفة ودلالات فنية متعددة.
أما التعريف الإجرائي **لـ" توظيف الحرف "** فهو : (عملية استخدام الحرف في فن الخزف بنقله او اجراء التحوير المناسب عليه والافادة منه في موضوع آخر بغية الوصول الى غرض (هدف) محدد وفق مسوغات ذاتيه وموضوعيه).

الخزف (Ceramic) :-

أ-عرفه (احمد رضا) : "خزف خزفاً : خطر بيده عند المشي... والخزف: ما عمل من الطين وشوي بالنار حتى صار فخاراً... وبائعه وصانعه خزاف ، واحدته خزفه" [٣].

---

[٢] Hornby, A.S. Oxford Adranced- Learners, Dictionary of Corrent English University, Paress, London, ١٩٧٤, p٩٦٦.
[٣] سكوت، رو برت جيلام ،أسس التصميم ، ترجمه : محمد محمود يوسف ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص٧ .
[٤] الفيروزي ابادي ، محمد الدين محمد يعقوب ، القاموسي المحيط ، مجلد ٣ ، مؤسسه الحلبي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ب ت ،ص ١٢٦-١٢٧.
[٥] الزبيدي ، محمد مرتضى ،تاج العروس من جواهر القاموس ، مجلد ٦، دار مكتبه الحياة ، بيروت ، ب ت ، ٦٧-٦٨.
[٦] التهاوني ، محمد علي الفار وقي، كشاف اصطلاحات الفنون ، ج ٢ ، دار الكاتب العربي، ب ت ، ص ٦٧.
[١] جماعه من كبار اللغويين العرب ، المصدر السابق ، ص ٣٠٨.
[٢] الحسيني، اياد عبد الله، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم في العصر الاسلامي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،١٩٩٦،ص٨.

ب-في حين أورد (الشال)ان كلمه خزف: "تطلق على الإنتاج الفني مسامي الجسم، والذي يكسى بطبقه زجاجية تسوى في الأفران وتصل درجه حرارتها إلى حوالي الألف درجه مئوية تقريباً"[٤].
ج-وعرفته (لجنه جمعيه الخزف الامريكيه) : "بأنه المشغولات المصنوعة من المواد الطينية اللازبه ، والتي تكتسب خاصية اللازبيه بالمعالجة الحرارية لبعض المواد ألا رضيه غير العضوية والتي تكتسب صفات المتانة والصلادة في تمام مراحل صناعتها" [٥].
وقد تبنت الباحثة التعريف الذي قدمته (جمعيه الخزف الامريكيه) كتعريف اجرائي لما احتوته من وصف شامل لماهية الخزف.

٤-المعاصر (Contemporary)

أ- قال تعالى ((والعصر أن الإنسان لفي خسر)) [١].
ب- واورد (جماعه من كبار اللغويين العرب): "عصر جمع عصور واعصر... زمن ينسب إلى شخص او دوله او حدث (العصر الحديث) (عصر الرسول)(عصر الأمويين)،عصري: سائر على نهج العصر الحديث (آلات عصريه) مفاهيم عصريه"[٢].
ج- العصر : "(الدهر) وهو كل مده ممتدة غير محدودة تحتوي على أمم تنقرض بانقراضهم... (والعصر اليوم) والعصر (الليلة)..."[٣] .
د- واورده (البستاني) : "عاصره – معاصرةً كان في عصره وزمانه ... والعصران الغداة والعشي، الليل والنهار. و(العصر والعصر والعصر) الدهر جمع عصور اعصر وعصر وإعصار... العصرية ميل إلى كل ما هو عصري وما هو من ذوق العصر..."[٤].
هـ – وعرف (محمد جلوب) الفن المعاصرة : "هو النشاط الانساني الذي يحدث اليوم و المكرس لانتاج اللوحات والتماثيل و الفخار و الرسوم وغيرها من المواضيع المشابهه بوصفها مواضيع فنية " [٥].
و _ وعرف (التميمي) المعاصرة : " بأنها المرحلة الحاضرة المرتبطة جدليا" بالماضي وتستمد بعض مقوماتها منه وتصنع مقومات جديدة لمرحلة لاحقة تدعى المستقبل " [٦].
أما التعريف الإجرائي لاصطلاح " المعاصر " : فهو الرؤية التصويرية للمرحلة الحاضرة في مجال الفن والذي يرتبط بدراسة ظاهرة فنية تستمد بعض مقوماتها من الماضي وترتبط مع الحاضر في ضوء تكييف النتاج الجديد و المستحدث للتطور بأشكال جديدة تعبر عن نسق الثقافة الراهنة مؤثرات المحيط في النتاج الفني .

---

[٣] رضا ، الشيخ احمد ، معجم متن اللغة ، مجلد ٢ ، دار مكتبة الحياة للطباعه والنشر ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ٢٦٩.
[٤] الشال ، عبد الغني النبوي ، معجم مصطلحات الفن والتربيه الفنية ، مطابع جامعه الملك سعود – الرياض ، ١٩٨٤ ، ص ٢١٩ .
[٥] علام ، علام محمد ، الخزف ، مؤسسه سجل العرب ، القاهرة ، ب ت ، ص٣ .
[١] القرآن الكريم ، سوره العصر ، الآية [١]
[٢] جماعه من كبار اللغويين العرب ، المصدر السابق ، ص٨٤٤.
[٣] الزبيدي ، محمد مرتضى ، المصدر السابق، ص ٤٠٤ – ٤٠٧.
[٤] البستاني ، فؤاد أفرام ، منجد الطلاب ، ط٢ ، دار المشرق بيروت ، لبنان ، ١٩٨٦ ص٤٧٩.
[٥] جلوب ، محمد ، التجريد في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨ ، ص ٤
[٦] التميمي ، صفاء الدين حسين ، توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية في المسرح العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩ ، ص ٩ .

استخدام الكتابة في الفن الرافديني :-

يعد الفن نشاطـاً إنسانيا محظاً مرتبطاً بالمجتمع ومؤسساً بدوره نواه الحضارة وهذا الارتباط يعكس مفاهيم الشعوب وحياتها وواقعها الذي عاشت فيه وسجلاً حافلاً لحضارتها واحياءً لها وبشكل عام لا يمكن فهم البناء الفكري لحضارة ما من دون الرجوع إلى الفن وفهم ماهيته وتوجهاته وارتباطاته وخصوصياته كشرط أساسي لفهم الحضارة التي نشأ فيها، وذلك لكون الفن وسيله مهمة من وسائل المعرفة التي رافقت المراحل الأولى لنشاط الفكر الإنساني وتطوره الزماني والمكاني.

إذ ولد الفن بمولد الإنسان ومنذ اقدم العصور فكل ما أنتجه منذ القدم ولحد ألان هو ما تتطلبه الحاجة اليه ، ولم يكن فناً تزينياً أو لغرض إشباع الحاجة الجمالية ، بل كان وسيله يعبر من خلالها الفنان عن انطباعاته وانفعالاته وأحاسيسه المحتدمة في تفاعله مع البيئة الطبيعية ، لذا نجد أن النتاجات الفنية الموغلة في القدم ماهي إلا دليل على ان الإنسان كان فناناً قبل كل شئ ، فهو يعبر بمهارة واحساس عن مشاعره ومحيطه وتجاربه.

ولفهم دلالـه العمل الفني ومحركاته الفكرية عبر اداوره الحضارية لابد من تسليط الضوء على الظروف البيئة المحيطة به والتي تساعد كثيراً على تفهم أفكاره ومفاهيمه وعاداته وتقاليده والتي لا يمكن فهمها من دون تفهم مصدرها والرجوع إلى الدافع للمنجز التاريخي، لذا فمن الممكن تحديد نهج وفكر أية حضارة لمعرفة مدى تطورها وتقدمها من خلال الاطلاع على فنونها وآدابها لان " الفن متلازم مع الإنسان ويتغير بتغير العصور... "[١] .

وقد اختلفت طرائق التعبير ووسائله لدى الإنسان بالأشكال والألوان والخطوط ، فكان للإحداث والظروف التي عاشها من جهة والتطور الحضاري من جهة اخرى، اثر في خلق تلك الوسائل وتنوعها.

وهكذا فالعراقيون القدماء خلدوا شرائعهم ونظمهم وتقاليدهم وأفكارهم من خلال أعمالهم الفنية بنماذجها المتعددة ، كالرسوم الجدارية والأعمال النحتيه والاواني الفخاريه وغيرها[٢] ، وذلك بما توفره البيئة من خامات صنع منها الفنان أعماله الفنية الأولى ، فأصبحت تلك الأعمال الينابيع والمناهل التي قامت عن ايحاءاتها الرمزية سائر الفنون الجميلة المعاصره.

أن للبيئة الطبيعية بأنماط علاقاتها المتداخلة لها اثر كبير وواضح في مجمل النشاط البشري وتحديداً في نشوء الحضارات وتطورها ، وما تملكه من موارد طبيعية وما تجود به على الإنسان الذي نشأ بين أحضانها ، فقد كان لها تأثيراً واضحاً على ذهنية حضارة العراق بشكل عام وعلى دائرة الفن الذي كان أحد اوجه الحضارة بشكل خاص ، وذلك من خلال الأسلوب الذي اتبعه الإنسان في استغلال تلك الموارد التي أسهمت في تحديد ملامح وخصائص حضارته واكتساب معارفه وتنمية انطباعاته وتصوراته عنها.

إذ تمكن الإنسان من خلال تفاعله مع بيئته من اكتساب العديد من المعارف بواسطة التجريب ويأتي في مقدمتها الفن التي أنضجت الأطر العامة لثقافته والتي خلد من خلالها عاداته وتقاليده وديانته.

ابتداءاً نعرف أن الرسم والتأشير والتحزيز على جدران الكهوف والصخور ما هو ألا وسيله مهمة لجأ أليها الإنسان القديم لترجمة أفكاره وانفعالاته ورغباته فضلاً عما كان يواجهه من صراع مرير مع الطبيعة والحيوانات معاً لتحقيق معادلة الوجود ، محاولاً نقلها إلى الآخرين .

والجدير بالذكر أن هذه الرسوم لم تكن للمتعه الجمالية فحسب ،على الرغم من حملها لصفه الجمال في خطوطها ، وانما كانت ذا مغزى رمزي سحري من اجل سيطرة الإنسان واسيتلاؤه على الأشياء والحيوانات المتوحشة والتغلب عليها من خلال الشكل المرسوم ،فهو حينما يرسم سهم موجه إلى أحد الحيوانات كأنما يوجهه لها في الحقيقة ، فهذه الأشكال هي تعبيراً محاكياً لأشكالها في الطبيعة، أي بمعنى

---

[١] هوينع، رينيه ، الفن تأويله وسبيله، ج١ ،صلاح يرمده، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق،١٩٧٨،ص١٤.

[٢] جودي ، محمد حسين ، تاريخ الفن العراقي القديم، ج١، المكتبة الوطنية، بغداد،١٩٧٤، ص١٣.

أنها تحولت إلى لغة رمزيه تتخذ شكلاً مرئياً[١]. " ومن هنا فلعل الرسوم الأولى لإنسان الكهوف هي نوع من التدوين (التدوين السحري) " ...[٢] .

فالرسوم البدائية هي الخطوة الأولى من مرحلة الكتابه بالرسوم ، وهذا ما أكده الباحثون في مدى استفادة الكتابه الصورية من الرسوم التجريدية قبل بضع آلاف من السنيين مما أدى إلى اختراع الكتابة وبدون ذلك لما كانت الكتابه قد اكتشفت ، لان " التجريد هو الذي منحها الشكل الثابت والنهائي ... فالتجريد للإشكال (النباتية والحيوانية والهندسية) في الازمنه البدائية يقتصر على الرمز والسحر أما في الكتابة فقد نزل التجريد إلى مستوى الأعمال اليومية...أي التعبيرعن الكلام بالصورة المجردة ... "[٣].

وبعد تطور الإنسان وانتقاله من عصر جمع القوت إلى عصر الزراعة والاستقرار وظهور التجمعات السكانية في المناطق المجاورة للانهار وبالقرب من الحقول التي صار يزرعها ، أوجد ذلك نقله نوعيه في تاريخ الحضارة البشرية ، كما شهدت حالة الاستقرار والتطور الاجتماعي والاقتصادي تغييراً في تفكير الإنسان ومفاهيمه ومن ثم انعكاس ذلك على نتاجاته الفنية ، وذلك باتخاذه أسلوبيه خاصة ضمن السياق السائد للعمل ، وهذا ما حدا بإنسان وادي الرافدين الاعتماد على مادة الطين في إنشاء حضارته الأولى وانبثقت منه معطيات هائلة في شتى ميادين الحياة ، فصنع الأجر بدلاً من الحجر لتشييد المعابد والقصور والدور ، وبدأ باختراع الفخار بسيطاً من حيث الصناعة والتقنية ، اربطت صناعته بسكنه القرى الزراعية لكونه ضرورة ملحه في حياة الإنسان اليومية لخزن طعامه وشرابه وسائر حاجاته المختلفة ، كما كان الفخار خير وسيله لتجسيد الأفكار وانعكاسها من خلال توظيف الوحدات الزخرفية الزاخرة بالمعاني ذات النظام والتناسق والرموز التي تدل على طبيعة التفكير آنذاك والتي تختلف باختلاف الأطوار الحضارية.

وتتواصل الزخارف الموجودة بأنواعها المختلفة على القطع والاواني الفخاريه بنظامها الشكلي المرمز والواقعي والهندسي وبطرق منسقه وبألوان وتقنيات متعددة في كل من (قرية جرمو) التي امتازت بتوظيف "الخطوط المتقاطعة والعناصر الحيوانية المحورة كأنها في حالة حركة "[١] فوق سطوح الأعمال الفنية.

وفي(قرية حسونه) وجد فخار مزخرف بنقوش هندسية وبلون واحد (اللون الأسود) (تشكل من الخطوط المتوازية والمتقاطعة والمتصالبه والمثلثات) ونوع اخر مزين بزخارف تجريديه ، محزوزه أو ملونه (مرسومة) في الوقت نفسه[٢] (شكل ١) للوصول إلى المحصلة النهائية وهي إغناء العمل الفني بقيم جمالية للموضوع دينياً أو وظائفياً .

أما (فخار سامراء) "فقد احتوى على اسماك وطيور وعقارب وأيل وفي بعض الأحيان أشكال آدمية مبسطه"[٣]. وهذه الوحدات المجردة بأشكالها الهندسية والحيوانية والنباتية من المحتمل ان تكون

---

(١) على عبد القادر حسن ، إنسان الكهوف ، حضارة العراق ،جـ ١ دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٨٢ وللمزيد بنظر : (ريد ، هربرت الفن والمجتمع ، ترجمة فارس منري ضاهر ، دار القلم ،بيروت ، ١٩٧٥ . ص ٢١-٢٢ .
بقاعين،حنا ، كتابه الصورة ، مجلة المورد (عدد خاص) ، مج٢٩ ، ع ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠١ ، ص ١٥
نعيمه إسماعيل علام ، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٢١ . علام، نعمة اسماعيل، فنون الشرق الاوسط والعالم القديم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٥،ص٢١.

(٢) ال سعيد ، شاكر حسن ، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، ط١ ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص٥٩ .

(٣) المصرف ، ناجي زين الدين ،موسوعة الخط العربي ،جـ ١-٢ ، دار الحرية للطباعة ،بغداد ، ١٩٨٤ ،ص.٤٨ .

(١) نخبه من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، ج٣ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥،ص ١٥-١٦ .

(٢) سوسه، احمد، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، دار الحرية للطباعه ،بغداد ،١٩٨٠ ،ص ٨٥ .
وكذلك بنظر : (بارو، اندريه، بلاد أشور، ترجمة وتعليق عسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ ،ص ٢٥٤) .

(٣) باقر ، طه ، مقدمه في تاريخ الحضارات القديمة ، ج١، ط٢ ، مكتبة دار البيان ، ١٩٧٣ ، ص ٢١٩.

(٤) عكاشة ، ثروت ، تاريخ الفن – الفن العراقي القديم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، بت ، ص ٩٢.

رموزاً تحمل بعض الدلالات والعقائد الدينية والسحريه[٤]. وهي منفذه بأسلوب دقيق جدا يشيد بطبيعة البناء الفكري لإنسان ذلك العصر ، فضلا عن دورها في إكساب الآنيه الفخاريه سمه جمالية خاصة تميزها عن غيرها، (الشكل ٢).

وتناشدنا اغلب الوحدات الزخرفية في (فخاريات حلف) بأشكال هندسية كالمثلثات والصلبان والمربع والمعين، فضلاً عن أنواع الزهور المرسومة داخل أقراص دائرية، وطيور وغزلان[٥]. إذ كانت طبيعة المجتمع والبيئة تحاصران الفكر البشري وتحددان نسق أفكاره للمواضيع المطروحة على الإعمال الفنية (الشكل ٣) .

أما الوحدات الزخرفية التي وجدت خصوصيتها على فخاريات (العبيد) فهي مشابهة لوحدات (حسونه)، الزخرفة وحلف وهي متمثلة بالخطوط العريضة (متقاطعة ومتعامدة) والتي في نفسها تشبه الكتابة، وكما وظفت المثلثات والمربعات والأزهار الطيور[١](كما في الشكل ٤) .

بيد اننا وفي مراحل تاريخية لاحقه نجد أن اغلب تلك الأشكال والوحدات الزخرفية (التصورية) قد وظفت لأغراض الكتابة والتدوين على ألواح طينيه أو حجريه عرفت فيما بعد (بالكتابة الصورية)[٢] (الشكل ٥-أ/ب) .

هذا دليل على ان الكتابه الصورية لها جذور سابقة وهي امتداد طبيعي للوحدات الزخرفية (التصورية) المجردة والمنفذة على الفخاريات أو باقي النتاجات للعصر الحجري الحديث*.

وبناءً على ذلك ترى الباحثة أن الاتصال الحضاري بواسطة الرسوم والصور وهو مظهر متكرر في المجتمعات البدائية منذ اقدم العهود ، كما إنها في الفترات التاريخية اللاحقة أي فترة اختراع الكتابه كانت هي لغة الاتصال المشترك في مراحل الكتابة الأولى في كل من وادي الرافدين ووادي النيل ، فهناك ترابط عضوي مابين (الرسم والكتابة) قبل تكونها خلال الحضارات اللاحقة التي نشأت في منتصف الإلف الرابع ق. م. للمقارنة ينظر الشكل الآتي:

وفي يومنا هذا شكل الرسم كما شكلت الصورة (كتابة الصورة) جسراً يعقد نظام الصلة بين الحاضر من الزمن بالماضي "واستمرت الصورة تعكس أو تعبر عن الهواجس والهموم والأفكار أو توضح موضوعات علمية وادبيه فحسب بل أصبحت إلى جانب ذلك وسيلة توضيح واداة تبسيط لمواضيع

---

[٥] نخبه من الباحثين العراقيين ، المصدر السابق ، ج٣ ، ص٢٠.

[١] نخبه من الباحثين العراقيين ، المصدر السابق ، ج٣ ، ص٢١.

(٢) باقر ، طه، المصدر السابق ، ص ٢٣٧

* لقد تركزت الدراسات في العصر الحجري الحديث حول ما يعرف بمرحلة ما قبل الكتابة ، اذ كثر الباحثون في قرية حسونه ومدينة الوركاء على قطع (رمزيه من الطين والحجارة ذات أشكال مختلفة ترمز كل قطعه إلى وحده عدديه فعلا سبيل المثال جره الزيت الواحة يرمز لها بكره صغيره من الطين .. وكانت النقوش المنفذة على القطع الرمزيه بطريقة التحريز والتنقيط على ظاهر القطع الرمزيه هذه والتي كانت تصنع باليد .للمزيد بنظر (علي، فاضل عبد الواحد- الكتابه تبدأ في سومر ، مجلة افق عربيه ، ع ١-٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة ، ٢٠٠١ ، ص ٣٥).

مختلفة ... كما ان (كتابه الصورة) تشرح حقيقة كان يصعب على الانسان قبل معرفته الكتابة ان يعبر عنها ، وهي أما عند اختراعها الكتابه فقد كانت الصورة مادة هذه الكتابه في بدايتها ، وفي بعض مراحل أطوارها ، وفي حقب تاريخية لاحقه عدت المصادر الكتابية في كثير من الأحيان مكمله " كتابة الصورة لا بل كانت (كتابة الصورة) اشد وعظاً وتعليماً من أي مادة أخرى ، كونها تترجم الافكار والأحاسيس إلى واقع بصري ملموس "[١].

" ... كان اصل الكتابه متواضعاً في الطور الشبيه بالكتابي ، فأقتصر استعمالها على تدوين أفكار بسيطة مادية ، ولم تظهر لخدمة الدين ولا لنقل الإحداث التاريخية او كتابة الأدب أو الأفكار الإنسانية وغيرها من شؤون الحياة العامة بل لمجرد تدوين حسابات المعبد" [٢] وذلك لان المعبد كان مركز الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية آنذاك .

أي بمعنى آخر ان الكتابة في بلاد وادي الرافدين نشأت ظاهرياً عن احتياجات الاقتصاد والإدارة وضرورتها قبل ان يكون ذلك بدوافع أخرى كأن تكون دينية مثلاً .

إن ظهور الكتابة في حدود الألف الثالث ق . م كأقدم وسيلة للتدوين كان بمثابة خطوه هامة في حياة البشرية تحقق من خلالها إغناء المسيرة الحضارية [٣].

أذن فالكتابة وعملية التدوين كانت بمثابة السجل المختزن لتراث الإنسان العلمي والثقافي والمعرفي[٤].

و لما بلغ الإنسان مدرجاً في سلم التطور و الرقي الحضاري على اثر النقلة الاقتصادية الكبرى ، بدأت حياة الإنسان اليومية تتطور وتتسع بحيث أن الذاكرة لم تعد قادرة على تذكر كل شيء فاضطر ذلك الإنسان إلى عمل قطع رمزية (**token**) من الطين والحجارة وعليها رسوم منفذه بطريقة التحزيز تمثل ما كان عنده من أغنام وماعز وخنازير فكانت تلك اقدم وسيلة للتدوين [٥] ، في الوقت التي كانت فيه الكتابة محدودة في استعمالها وانتشارها . أي ان فن الكتابة كان بمثابة الترجمة الأولى لفكر الإنسان بما يحتويه من معارف وخبرات .

لقد شهدت بلاد وادي الرافدين وعلى وجه التحديد القسم الجنوبي منها (بلاد سومر) وقبل أي منطقة في العالم مولد اقدم طريقة للكتابة والتدوين في العالم القديم وذلك في حدود (٣٢٠٠ ـ ٣٠٠ ق.م) إذ سمي (بالعصر الشبيه بالكتابي) * فكان العراقيون القدماء من أوائل من توصل إلى هذه التجربة التي تعتمد على تركم الخبرات .

إذ كشفت التنقيبات الآثارية في أحد معابد الوركاء (الطبقة الرابعة) عما يزيد على اكثر من آلف لوح طيني تكشف عن وفره من المعلومات المتعلقة بالدين والفن والعلم والتجارة في تلك الأزمان القديمة ، وهي مدونه بأقدم شكل للكتابة ، اصطلح المختصون على تسميتها بالكتابة الصورية [١] .

" ... وتتألف هذه الكتابه في أول أطوارها من ألفي علامة صوريه وكل صوره تمثل الكلمة المراد تدوينها ... " [٢] ونظراً لكثرة الرموز الصورية التي ظهرت في بلاد الرافدين وصعوبة استخدامها للتعبير عن معان كثيرة، اخذ السومريون يبسطون ويختصرون في أشكالها [٣].

---

[١] بقاعيين ، حنا ، المصدر السابق ، ص ٢١ ـ٢٢ .

[٢] ساكز ، هاري ، عظمة بابل ، ترجمة ، عامر سلمان إبراهيم / مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ ، ص ٤٣ . وكذلك ينظر (باقر، طه ، المصدر السابق ، ص ٢٣٧) .

[٣] الجبوري ، محمود شكر، الكتابات الاولى من الصورية الى الهجائية، مجلة آفاق عربية، ع١-٢ ، ٢٠٠١، ص٥٦.

[٤] الاعظمي، خالد احمد ، المسمارية والحروف الهجائية، مجلة آفاق عربية، ع ٩ ، ١٩٧٩، ص٣١.

[٥] الجبوري، محمود شكر، الكتابات الاولى من الصورية الى الهجائية، المصدر السابق نفسه، ص٥٦ .

* مصطلح العصر أو الدور الشبيه بالكتابي أو الشبيه بالتاريخي للدلالة على الفترة التي يقع فيها ظهور الكتابة وتشمل النصف الثاني من دور (الوركاء) ودور (جمده نصر) و اضيف حديثاً إلى هذين الدورين عصر (فجر السلالات الأولى) وللمزيد الاطلاع: (نيكولاس بوستغيت ، حضارة العراق وأثاره ، ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي ، ط١ ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ١٩٩١ ، ص ٦٨) .

[١] Eyles, Desmond, "Pottery in the Ancient World", London, ١٩٥٠ , p ١٢ .

ولم يقتصر اختراعهم على أسلوب الكتابة بل طوروها و جعلوا منها اداة للتدوين ونقل الأفكار التي مرت بثلاث مراحل رئيسه هي :-

١-المرحلة الصورية : pictogrophic

وتعد هذه المرحلة من اقدم المراحل في تاريخ الكتابه . إذا استخدمت في حدود النصف الثاني من الألف الرابع (ق.م) [٤] بدأت بهيئة صور قوامها علامات ورموز تمثل صوره الأشياء المادية المواد تدوينها وإذا ما أريد كتابة كلمة سمكة فانه يرسم الخطوط العامة لشكل السمكة او كلمة قدم يرسم صوره قدم، او يعبرعن الإنسان يرسم له صوره موجزه وهكذا بالنسبة لجميع الأشياء [٥] (الشكل ٦).

والجدير بالذكر ان الكتابه الصورية لم يستغن عن استعمالها حتى في أيامنا هذه ،فعلى سبيل المثال إذا كانت صوره جمجمة وعظام مرسومة على قنينة دواء فان من يراها يفهم أنها تعني شرحاً كاملاً (وهو إذا شربت هذا فأنت سوف تموت) ويستطيع كل شخص ان يفهم هذا سواء كان متعلماً ام أمياً [١]. وترى الباحثة ان هذه الطريقة في الكتابة تمثل موضوعاً فلسفياً اكثر منه تاريخياً ذلك لان صورة الشيء تعتمد على مبدأ (الجزء يمثل الكل) فصورة اليد تمثل الجسم الإنساني كله وصورة القدم تمثل المشي.

٢- المرحلة الرمزيه Logogram Hdeegram

في هذه المرحلة اتسع مد لوت العلاقات الصورية واصبحت تعبر عن الأفكار وترابطها ' فأخذ انسان الرافدين يرمز بالعلامات الصورية إلى المعاني المعنوية التي لها علاقة بالصورة المكونة للعلامة . مثلا : علامة النجمة (*) كانت تعني فضلاً عن كونها نجمه الإله كذلك السماء ، كما قاموا في هذه المرحلة بدمج علامتين أو اكثر مثلاً كلمة شرب نرسم صوره الفم في داخله صورة الماء[٢].

٣-المرحلة الصوتية phonetic

والمقصود بها "هو عطاء أصوات لعلامات تتناسب مع لغتهم ، مجردة عن مدلولاتها الصورية أو الرمزيه "[٣] أي الاهتمام بالأصوات فقط دون المعنى الذي تعبر عنه الصورة ليكتبوا بواسطتها كلماتهم.

أن تفسير ظاهرة استخدام العلامات الصوتية يرجع إلى أن السومريين أدركوا استحالة التعبير عن الأفكار المجردة كالموت والحياة والضحك والحزن بالعلامات الصورية والرمزية وحدها لذا استخدموا اصوات العلامات فقط مجردة عن مدلولاتها الصورية والرمزية معاً [٤]. بناءاً على ما تقدم نستطيع القول ان سلسلة التطورات والتغيرات التي مرت بها أصول الكتابة صاحبها تغير في نظم أشكالها ايضاً من خلال الفترات التاريخية اللاحقة . ويرجع السبب في ذلك إلى عدة عوامل من أهمها: طبيعة المادة المستخدمة في الكتابة وهي مادة الطين وقلم من القصب مدبب الرأس .

---

[٢] خليل، بهيه اسماعيل، حضارة العراق ، ج١، المصدر السابق ، ص٢٢١- ٢٢٣.

[٣] ديفيد، جوان اوتيس، نشوء الحضارة ، ترجمة لطفي الخوري، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٨، ص١٥.

[٤] الجبوري ، تركي عطية ، الكتابات والخطوط القديمة ، مطبعة بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ٧٥ . وللمزيد يراجع سليمان ، عامر ، الكتابه المسمارية والحرف العربي – مطابع جامعة الموصل ، ب ت ،ص١٠.

[٥] روتن ،مرغريت، علوم البابلين، دار الطليعة للطباعه والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ ص ٢١ . وللمزيد ينظر :(علي، فاضل عبد الواحد، سومر ، اسطوره ، وملحمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٧٧ ، ص ٢٤) .

[١] كبيرا ، أدوار ، كتبوا على الطين ، نرجمة وتعليقب الأمين ، محمود حسين ، الناشر مكتبة الجوادي ، بغداد١٩٦٢ ، ص٧٣.

[٢] علي ، فاضل عبد الواحد ، سومر اسطوره وملحمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ١٩٩٧ ص ١١ . وكذلك ينظر : Labot , R., monuoL D'epigrapine AKKadieme, paris, ١٩٧٦. P.p.٢٩٧-٤٢٠.,Lp.g١٣.

[٣] نخبه من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، مج١، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥، ص٢٢٤. وللمزيد بنظر : (محمود شكر الجبوري ، مجلة اقاق عربيه ٢٠٠١ ، المصدر السابق، ص٦١ .

[٤] علي ، فاضل عبد الواحد ، سومر اسطوره وملحمة ، المصدر السابق نفسه، ص ١١

وتتكون علامات الكتابة المسمارية من خطوط مستقيمة (أفقيه)(وعموديه)(ومائلة) ولا توجد علامة تصعد عمودياً إلى الأعلى من الأسفل [٥] . أن الوضع الأفقي لتلك العلامات من اليمين إلى اليسار أو المائل المتجه إلى اسفل من اليمين إلى اليسار كانت شاقة وصعبة على الكاتب، لذا اقتصر على استخدام ثلاثة اشكال وقد شكلا رابعاً على النحو الآتي:

وكما يظهر ايضاً " أن العلامات الكتابية في المراحل المبكرة كانت موزعه وفق مجاميع صغيره اذ لم يقسم اللوح بأسطر أفقيه أو عموديه منتظمة، أما عند استخدام ألواح كبيرة الحجم جعل الكتبه يقسمون اللوح إلى عدة حقول عموديه ترسم فيها العلامات من الأعلى إلى الأسفل بدء من الحقل الأيمن" [١] . "... اما اتجاه الكتابه المسمارية فتكتب من الأعلى إلى الأسفل ثم أصبحت تكتب من اليسار إلى اليمين على العكس من الخط العربي"[٢].

-مواد الكتابة قديماً:-

لقد تميزت الكتابه (التي أوجدها السومريون من حضارة وادي الرافدين قديماً) في اعتمادها على مادة الطين، وسيط الكتابه وعنصرها الفعال وذلك لوفرته وسهولة استعماله فقد شجع توفر الطين النقي (العرين) الذي يوجد بعد كل فيضان في كل عام على استغلال هذه المادة فصنعت منها الرقم الطينية ليدون عليها[٣]. وكما صنعت منه الدمى والأعمال النحتية والآجر والأواني الفخارية .

ولقد تنبه العراقيون القدماء إلى حقيقة ان ألواح الطين لا تبلى او تتأثر كثيراً برطوبة تربه ارض الرافدين ، فكان لهذه الخاصية بالذات أهميتها القصوى في بقاء معظم الألواح الطينية .

كما ان الطين مادة خلق وإبداع، فالإنسان نفسه خلق من الطين طبقاً للفلسفه العراقية القديمة في قصة الخلق البابلية والكتب السماوية لذا وجد فيه الفنان العراقي ضالته[٤] .

"ولقد كان استخدام مادة الطين منذ العصور الحجرية لسد فوهات جرار واواني الخزف ثم دمغ تلك السدادات بالأختام المنبسطة وبروز نقوش الأختام بشكل واضح وبقاءها لفترات طويلة "[٥] فكان ذلك أساس فكرة الكتابة على الطين وميزه من ميزات الكتابة في العراق القديم .

كذلك وجدت الكتابه طريقها إلى الآنيه الفخارية فاستقرت على سطحها ولكنها لم تتخذ صفه الزخرفة بل كانت للإرشاد إلى ما يحويه الإناء وعلى الرغم من عد الطين المادة الأولى المستخدمة للكتابه في العراق القديم فان ذلك لم يمنع من الكتابه على مواد أخرى (فهناك عدد لابأس به من اللقى الأثرية مصنوعة من مواد متنوعة كالأحجار والعظام والمعادن نقشت عليها كاتابات مسماريه أيضا ، وشملت

---

[٥] الجبوري ، تركي عطية ، الكتابات والخطوط القديمة ، مطبعة بغداد، ١٩٨٤،ص ٨٠.

[١] سلمان ، عامر ، طرائق الكتابه المسمارية ة، أفاق عربيه ،ع١-٢، ألسنه السادسة والعشرون ، ٢٠٠١، ص٤٧.

[٢] نخبه من الباحثين العراقيين ، المصدر السابق ، ص٢٢٨ .

[٣] دوتن ، مرغريب، علوم البابليين ، تعريف وإيضاحات يوسف حبي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، سلسلة الكتب ، المترجمة (٩١) : ١٩٨، ص١٩. وكذلك ينظر : (نخبه من الباحثين العراقيين ، المصدر السابق ، جرا، ص٢٤٢).

[٤] سلمان ، عامر طرائق الكتابة المسمارية ، أفاق عربيه ، ع١-٢، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٦.

[٥] عبد الرزاق ، ريا محسن ، الكتابة على الأختام الاسطوانة غير منشوره في المتحف العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة كلية الآداب ، قسم الآثار ، ١٩٨٧ ، ص ٥٧ .

الكتابه على الحجر المسلات أو النصب التذكارية واحجار الحدود والتماثيل على اختلاف أنواعها كما ظهرت الكتابه على الألواح الجداريه المنقوشة بكتابات تصور جوانب الحياة اليومية[١] .

من الملاحظ ان الكتابه على هذه الأنواع من المواد قليل الاستخدام ولعل ذلك يرجع إلى ندره توفرها في البيئة الطبيعية للعراق وإلى صعوبة الكتابة عليها ، بعكس مادة الطين المتوفرة في الطبيعة والتي تكون سهلة الاستخدام .

-طرائق الكتابة المسمارية :-

أما عن كيفية المعالجة أو طرائق الكتابة المتبعة ، فكانت على ما يبدو تتم بواسطة قلم ذو نهاية مستدقه، يخطط على الطين الطري الشيء الذي يراد التعبير عنه بشكل تقريبي (أي قبل ان تصبح الكتابه مسماريه) . ثم بعد فتره من الزمن " ابتكر شكل ثان للقلم اكثر ملائمة واسهل استعمالاً في الكتابه على الطين من القلم السابق الذي يترك زوائد واثاراً جانبيه تشوه الكتابه وتصعبها ، لذا استخدم قلم ذو نهاية مقطعيه مثلثة الشكل وذو حد مائل فعند ضغطه على الطين برفق سوف يعطي شكلاً مسمارياً ولا يترك اثاراً جانبية" [٢]ومن هذا الشكل الناتج عن تطور تقنية القلم المستخدم في الكتابة أطلقت تسميه الكتابة المسمارية . وبعد طبع العلامات على الألواح يقوم الكتبه بتجفيف ألواح الطين الطرية اما تحت أشعة الشمس أو يتم شيها بالنار[٣].

بيد أن الفنان العراقي القديم لم يكتف باستخدام الكتابه المسمارية لغرض التدوين والتوثيق على الألواح الطينية فحسب ، بل وظفها في نتاجات فنيه أخرى تمثلت بالأختام الاسطوانيه والمنبسطة والتماثيل والمسلات والالواح النذرية وغيرها ، لاعطاء قيمه تشكيليه تحمل في طياتها المعنى والغرض الذي أعدت لاجله تلك النتاجات ، كالقضايا السياسية والاجتماعية والحربية (تسجيل أحداث الحروب والمناسبات إلهامه) أي أصبحت هنالك دوافع متعددة لتوظيف الكتابة على الأعمال الفنية فضلاً عن الدوافع والاحتياجات الاقتصادية والإدارية*.

ومن الجدير بالذكر "أن معظم الإعمال الفنية من تماثيل بارزة ومدوره واوانيِ حجريه كبيره ، توضح عادة في المعابد ، وكانت هذه الأعمال تخص القضايا الدينية والطقوسية والمعتقدات السومرية" هذا ما دلت عليه الكتابات أو النقوش الكتابة المنفذه فيها[١].

ونظراً لتعذر حصول الباحثة على نتاجات فنيه فخارية أو خزفيه كافيه تحمل نقوشاً أو نصوصاً كتابيه عبر السلسلة المتتابعة للأعمال الفنية (سواء كانت تماثيل مجسمه أو جداريات او مسلات ...) فقد توجب عليها اختيار بعض النماذج الفنية وبخامات ومواد متنوعة تمثلت بالجداريات والتماثيل النحتيه المجسمه والبارزه والمسلات والأختام الاسطوانيه والألواح النذرية بالاضافه إلى بعض النتاجات الفخارية التي وظف فيها كتابات مسمارية بشكل واضح ، ولغرضنا المحدد سنعنى بدراسة الكتابات المنفذه على هذه النتاجات والتي أسهمت في توضيح أساليب الفن العراقي القديم وميزاته ضمن أشكال مختلفة ومضامين متعددة وذلك بانتقاء بعض الإعمال الفنية دون غيرها من الفن العراقي القديم لاسيما ما كان ذا علامة بموضوع الدراسة الحالية وفي أطوار ومراحل حضارية متعددة ساعدت في تسليط الضوء على النقوش الكتابية وغاياتها وآلية توظيفها بما يخدم أهداف الدراسة ومتطلباتها:-

---

[١] علي ، فاضل عبد الواحد ، سومر اسطوره وملحمة ، المصدر السابق ،ص ٢٧ .

[٢] بوتيرو،جان، بلد الرافدين لكتابة العقل الآله، ترجمة البيرلبونا، ط١، دار الشؤون الثقافية العلمية، بغداد، ١٩٩٠،ص١٠٠.

[٣] سلمان، عامر، طرائق الكتابة المسمارية، المصدر السابق،ص٤٧.

* على الرغم ان التجارة كانت السبب الاول في ظهور الكتابة بقصد تسهيل ضمان البيع والشراء والمقايضة ...، الا ان العامل الديني كان الموطن لهذا الاساس، اذ تبنى الكهنة الكتابة واعتبرها الناس سراً غامضاً من اسرار الحياة، حيث استخدمت للتسجيل والتدوين.

[١] جودي، محمد حسين ، تاريخ الفن العراقي القديم ، ج١، المكتبة الوطنية ، بغداد ١٩٧٤ ،ص ١١٦.

ففي العصر السومرى نجد ان هنالك ميزه مهمة لتوظيف الكتابة من خلال طريقة اشتغال الفنان على سطوح التماثيل المجسمة (ذات الإبعاد الثلاثة) وتوزيع الوحدات (النقوش الكتابة) عليها ضمن مساحة محددة في خلف تلك التماثيل (أي على الظهر) واحياناً توظف على الكتف بهدف التوضيح وملء الفراغات ، فكثيراً ما كانت تملى النقوش الكتابية في الجزء العلوي (او النصف العلوي) العاري* من جسم التماثيل او ظهره والذي يبدو مصقولاً بعناية وكأنه هيئ لكي يكتب عليه ولم تنشر او توزع الكتابات على باقي إنحاء الجسم .

كما رتبت النقوش الكتابية (النصوص الكتابية) وفق حقول مقسمه شبه متساوية نظمت فيها الكتابات بشكل متناسق فكانت تملأ ظهر التمثال كله او جزءاً منه وذلك وفقاً لأسلوب هذا العصر وخصائصه الفنية .

وبما ان الفن العراقي القديم كان يحتكم إلى سلطة علوية ضاغطة أهمها الدين والدوله لذا تجد الباحثة أن بعض التماثيل المجسمة عادةً ما توضع في المعابد ، تهدف بصدق إلى تحقيق ما تطلبه السلطة الدينية ولارضاء ألا لهه . " وهذا ما نشاهده في النقوش الكتابية التي جاءت بصيغه نص نذري على تمثال ابيه أيل"[١] (شكل ٧).

حيث نفش كتفه الأيمن وظهره، فضلاً عن ذلك فقد تكرر الأسلوب نفسه في نقش او توظيف الكتابات المسمارية على تمثال مجسم آخر من حجر الكلس للمغنية اور–نانشي حيث شخصت الكتابة ان التمثال هدية منذورة للملك أيبلول- أيل[٢] .

أما عن المضمون الفكري الذي تحمله تلك الكتابات فكان متمثلاً بأسماء لملوك وآلهه واحياناً أسماء أصحاب تلك التماثيل التي وضعوها في المعبد لغرض التضرع عند قدم الإله، أي أن الكتابة الموجودة على التماثيل كانت لغرض توضيح وظائفها أو اسمائها.

أما توظيف النقوش الكتابية في الألواح النذريه ظهر بأسلوب أخر يختلف عن التماثيل المجسمة فكانت الكتابة فيها عبارة عن رموز شخصيه فيها ذكر لاسماء الأشخاص أو أسماء ألا لهه ليس ألا، كما نجد أن نقوش الكتابة قد نفذت بشكل خطوط صوريه تملأ معظم الفراغات الموجودة بين مشاهد الصورة وعلى ملابس (وزرات) الشخصيات ايضاً ،(الشكل ٨) وهو لوح نذري يرمز إلى بناء معبد " ننجر سو" عرف بمنحوتة (اورننا السلاليه) تعود إلى النصف الأول للألف الثالث ق.م.[٣] ولم تنحصر في حقول خاصة او في أجزاء واماكن معينه ، كما شاهدنا في التماثيل المجسمة إذا لم يكترث الفنان بتقسيم اللوح إلى حقول متساوية وكأن الفنان حاول من خلال توظيفه تلك النقوش الكتابية على الالواح النذريه لتزين المشهد المنفذ بأسلوب زخرفي رمزي .

" كما ان الكتابات الموجودة بين الأشخاص لاتعطي إشارة إلى معنى المشهد وانما ذكرت أسماء أبناء الأمير وزوجته وحاشيته ومع ذلك فالمشهد يوضح وضع أول آجرة لبناء معبد جديد والاحتفال الذي أعقب ذاك" [٤]. وبما ان الألواح النذريه غالباً ما تكون مربعة اومستطيله الشكل مثقوبة من الوسط لغرض تعليقها على جدران المعابد وكانت تؤطر وتقسم إلى عدة حقول لذا فأن ترتيب الأشخاص والنقوش الكتابية حول محور اللوح ومن ثم تحقيق التوازن مابين الكتابة والمشهد المصور قد خلق نوعاً من الانسجام والتجانس بين مشاهد اللوح كافة ، وهذه المزاوجة ما بين النصوص الكتابية والصوره أعطت كثافة فكريه من خلال وجود الكتابة بين المشاهد المصورة.

---

* أن اغلب المنحوتان المجسمة لهذا العصر كانت تصور اشخصاً ، ملوكاً وامراء يرتدون وزرة ، تنتهي باهداب واشر أشيب تثبت على البطن بحزام سميك ، أما الصدر والظهر فترك عارياً .. للمزيد ينظر (نخبه من الباحثين العراقيين ج٤، ١٩٨٥ ، ص ٢٦)

[١] مورتكارت ، انطو أن، الفن في العراق القديم ، ترجمة وتعليق عيسى سلمان ، وسليم طه التكريتي ، وزارة الأعلام، بغداد ،١٩٧٥ ، ص ١١١.

[٢] بارو، اندريه ، سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ١٩٧٧ ص١٧٦.

[٣] بارو، اندريه، المصدر نفسه ، ص ١٨١.

[٤] عكاشة ، تروت ، تاريخ الفن – الفن العراقي القديم ، ب ت ، المصدر السابق ، ص ٢٦.

كما اتجه الفنان إلى تزيين الأختام الاسطوانيه بالنقوش الكتابية وبحكم أهميتها الاقتصادية والإدارية أضافه الى أهميتها الدينية فقد تم استعمالها كتعويذه شخصيه لصاحبها[٤].

" إذ تعد الأختام موسوعة متسلسلة ومصورة لجميع نواحي الحياة في المجتمع العراقي القديم"[١] وسجلاً كاملاً لأغلبية الفنون القديمة، فالموضوعات (المشاهد) المحفورة او المنقوشة على الأختام غالباً ما يرافقها نقوش كتابيه منفذه بأسلوب زخرفي (الشكل ٩-أ /ب).

ويمكن ملاحظة الأسلوب الفني الذي وظفت فيه النقوش الكتابية إذ بدا التنسيق واضحاً ما بين الأسلوب الإعلامي والتوضيحي للنقوش الكتابية.

كما قام الفنان بتخصيص مساحة من سطح الختم مقسمه إلى حقول وأفاريز متتابعة خصصت لغرض الكتابة عليها . وتسجيل ماكان يجري من حوادث وتقاليد وعادات اجتماعيه ودينيه .

وفيما يخص المضامين آو الموضوعات التي حملتها تلك النقوش الكتابية فكانت "تتضمن اسم مالك الختم الأسطواني ومهنته، بعد ذلك توسعت الكتابات فظهرت كلمات أخرى كأسم الوالد والإله والملك ثم صلوات وتعاويذ وادعيه"[٢].

وتتواصل النقوش الكتابية ايضاً في الصنارات المستخدمة في تشيد المعابد وفي الأوزان كذلك اذ كانت موظفه بهيئه حقول عمودية محصورة ومنفذه في إحدى الجوانب المخصصة لها ولم تشغل بفية العمل كما في بطة الوزن (شكل ١٠). والتي نقشت بكتابات مسمارية ذكر فيها مقدار وزنها البالغ خمسه أمنان سومرية وذكر فيها ايضاً اسم شولكي ملك اور(٢٠٩٣ – ٢٠٤٦ ق.م)[٣].

وبناءاً على ما تقدم تجد الباحثة ان العراقيين القدماء كانت لهم وجهه نظر خاصة في توظيف (العلامات) او النقوش الكتابية ضمن نتاجاتهم الفنية من خلال تسجيل مظاهر الحياة اليومية التي يعيشها الناس آنذاك ويعكسون وجهة نظر ذلك العصر ايضاً، أي بمعنى ان الكتابة هنا جاءت وظيفية وثائقية لتسجيل مفرات الحياة اليومية.

وبذلك كانت الإعمال الفنية معبرةً بحق عن أصالتها ونقائها عن طريق ارتباطها بالعقائد الدينية والتقاليد السائدة والمتوارثة منذ اقدم العصور ، وتثبت ايضاً صله تلك النتاجات بالمفاهيم الأسطورية الرمزية المعروفة آنذاك .

كما ان نظرة الفنان السومري للأشياء كانت نظرة ذاتية بحتة إذ يعتمد في تعبيره الفني على خياله وتحسسه وشعوره للأشياء . " لا كما في الطبيعة بعيدة عن المنظور او الخلفية وغيرها من النظم الكلاسيكية التي تعتمد على التمثيل الواقعي للأشياء"[٤].

أما العصر ألا كدي (٢٣٥٠-٢١٠٠) ق.م فقد شهد اهتماماً واضحاً بتوظيف النقوش الكتابية (الكتابات المسمارية) ضمن النتاجات النحتية والمجسمة والمسلات والأختام الاسطوانيه . وذلك من خلال تخللها مشهد العمل بوصفه عنصراً زخرفياً مهماً يملأ به الفراغ ، فضلاً عن كونها عاملاً مهماً في توثيق الأحداث وتدوينها (الشكل ١١) الذي يمثل مسلة النصر (لنرام سن) . كأعظم انجاز فني عبر عن الروح الاكدية تعبيراً ناضجاً .

وتشير الكتابات المسمارية المنفذة بطريقة غائرة وبشكل مائل في المسلة إلى تخليد انتصار الملك ألا كدي نرام سن . على شعب اللوبيي(Lullpi) الجبلي[١].وتتواصل في هذا العصر النقوش الكتابية موظفة في النتاجات النحتية المجسمة التي تشهد تنوعاً في كيفية تنظيمها، بيد ان الفنان حاول تنظيم تلك النقوش

---

[٤] عبد الرزاق ،ريا محسن ، المصدر السابق ص٣٥ .
[١] نخبه من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، ج٤، المصدر السابق ، ص٢٢٢.
[٢] رشيد ، صبحي أنور ، تاريخ الفن في العراق القديم ، ج١، ب ت، ص١٥.
[٣] بصمه جي ، فرج ، كنوز المتحف العراقي، المصدر السابق نفسه ، ص ١٦٣.
[٤] رشيد ، صبحي أنور ، المصدر السابق نفسه ، ص١٢٠.
[١] علي فاضل عبد الواحد ، من ألواح سومر الى التوراة، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص٨٦- ٨٧ ، وكذلك : الباشا ، حسن ، تاريخ الفن في العراق القديم ، ب ت ، ص٦٦ .

الكتابية وفق حقول متتالية وضمن أماكن خاصة غالباً ما تكون في اسفل رداء التمثال او في ظهره واغلب النصوص الموظفة كانت تحمل كتابات نذرية او تذكارية لذلك العصر ، أي " كانت الغاية الاساسيه من تلك النقوش الكتابية هي التباهي والتفاخر بما حققه الملوك من منجزات أضافه لأغراض أخرى كتثبيت مركز الملك او الحاكم أمام الرعية وبيان قوته وحسن أدارته ... "[٢] فضلاً عن القضايا الدينية والاقتصادية من خلال تدوينها على المسلات والنصب والألواح. ومن ملاحظة إعمال عصر الانبعاث السومري الاكدي (٢١١٢ –٢٠٠٤) ق.م والمنبثقة من بعث حضاري يتحقق من امتزاج الفكر السومري مع ثقافة الاكديين فأفرز ذلك نتاجات عدة في العمارة والأدب والفنون وخصوصاً في مجال النحت حيث كانت الإعمال النحتية تحمل طابعاً دينياً.

ومن أهم التماثيل المجسمه التي ظهرت فيها نقوش كتابيه . بنا نجد تمثال الأمير كوديا (شكل ١٢) وهو جالس على كرسي شابكاً يديه إلى الأمام مصنوع من حجر الديورايت الأسود ، "في مقدمة التمثال يظهر توظيف النقوش الكتابية على الواجهة الاماميه للملابس تشير الكتابات المسمارية إلى ان كوديا قد شيد معبداً للإله ننكرسو اله مدينه لكش العظيم"[٣].

وتبدأ الكتابة من تحت اليد الى نهاية الثوب وبشكل مستطيل مقسم الى ثمانية حقول منتظمة تبدو بشكل عمودي تشغلها كتابات مسمارية غائرة في سطح الثوب تفصلها خطوط محرزه الى الداخل أيضا مما يعطي انطباعاً زخرفياً وتناغماً مابين الكتابات والخطوط من جهة والنقوش الكتابية والتمثال من جهة أخرى وكذلك يعطي تعبيراً واضحاً عن الإنجازات والنشاطات التي قام بها كوديا خلال تلك الحقبه الزمنية اضافةً الى الجانب الجمالي الذي يظهر به التمثال من تناغم وايقاعيه وحركة[٤] .

وتمتاز اغلب تماثيل كوديا "بدرجه عاليه من التقنيه والإنجاز النحتي...فهي منجزه بسطوح مدروسة ومنبسطه ومنسابة... ساعدت الفنان على نحت (حفر) حقول من الكتابات المسمارية المنسقة...)[١] والموظفة بصورة تجاوز فيها الفنان الكتابة على الرقم الطينية وغالباً ما تنتشر النقوش الكتابية على تماثيل كوديا عبر جلبابه او تدور حوله مرتبه وفق حقول منتظمة .

والجدير بالذكر ان تماثيل كوديا لاتضم اسم الشخص الذي نفذها كما هو الحال في بعض التماثيل السومريه والاكدية القديمة، وانما تضمنت النقوش الكتابية " سرد لمنجزات الأمير بما كان يتقرب به للاله رامياً من ورائها ان يظفر باستجابة له في ان يكتب له الخلود في الحياة الأخرى "[٢].

بالإضافة إلى النصوص الكتابية والتي تخلد انجازات الملك العمرانية وانتصاراته العسكرية ، لذلك حاول الفنان إبراز النقوش الكتابية وإعطاءها حيزاً كبيراً نظراً لأهميتها فكانت الكتابات المدونة كأنها رسائل تنقل من خلال ذلك بصورة دائميه إلى الالهه نظراً لوضعها في المعابد أي لأغراض دينيه تعبديه . وعلى الرغم من الجمود والرزانة والتكتل وفقدان الحيوية من تلك التماثيل ألا أن وجود النقوش الكتابية عليها اكسبها حيوية وحركة أضافه إلى كثافتها الفكرية .

ومن تماثيل الأسس* الصغيرة ذات النقوش الكتابية ما تمثل في (الشكل ١٣) حيث "ضمت مقدمه التمثال كتابات مسمارية باللغة السومرية تشير الى اسم الملك والغابة واسم الإله المقام له المعبد ويرافقه لوح من الرخام بهيئة آجرة صغيره مستطيلة الشكل ... تحمل الكتابات نفسها وهي تعتبر من الوثائق التاريخية المهمة ... "[٣].

---

[٢] سلمان ، عامر ، الكتابة المسمارية والحرف العربي ، المصدر السابق ، المصدر السابق ، ص٤٣.
[٣] بصمة جي ، فرج ، كنوز المتحف العراقي ، المصدر السابق نفسه ، ص١٦٤.
[٤] مورتكاوت ، انطوان ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢١٠.
[١] نخبه من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، ج٤، المصدر السابق نفسه ، ص٤٩.
[٢] عكاشة ، ثروت ، الفن العراقي القديم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ب ت ، ص ٢٩٢ .
* عادة ما توضع تماثيل الأسس تحت أسس المعابد في زواياها او مداخلها الرئيسه... وقد تكون هذه التماثيل بهيئة إنسان عليه ثوب طويل واقف على قاعدة صغيرة بيضه الاستدارة. للمزيد راجع (البصمة جي ، فرج ، نفر ونبور القديمة ١٩٦٠ ، ص ٨).
[٣] بصمه جي ، فرج ، ١٩٧٢ ، المصدر السابق نفسه ، ص١٧.

اما عن النصوص المسمارية في هذا التمثال فكانت الغاية الأساسية من توظيفها " هو مخاطبة الالهه القوميه للبلاد وتقديم تقرير مفصل لها عن نشاطات الملك ممثلها على الأرض السياسية والإدارية والعمرانية والعسكرية وبيان ما قام به من أعمال في خدمة الالهه ومن اجلها "[٤].

وقد شغلت النقوش الكتابة النصف الأسفل أو الجزء الأسفل من التمثال منفذه وفق حقول عمودية منتظمة وكأن الفنان قد خصص هذا الجزء من التمثال لكلي يكتب عليه ، ولعل الغرض من تلك التماثيل ومن النصوص المنفذة عليها هو "الدفع بالأرواح الشريرة إلى ما تحت البناء ، وتمنعها من إلحاق أي أذى بساكنيه أو مالكه... ولغرض إحباط هذه القوى الخبيثة كان العراقيون يقومون بعمليه

دفن هذه التماثيل الصغيرة أو الدمى في زوايا الابنيه الجديدة "[٥]، أي استخدمت بدوافع سحريه أما أختام هذا العصر (فقد احتوى الكثير منها على نقوش كتابيه موظفه بشكل اسطر منتظمة ومتتالية تملأ طول الختم تفصل بينها حزوز متساوية ...)[١] (شكل ١٤-أ/ب). وعادة ما تكون محصورة في أطراف مشهد الختم من كلا الجانبين واحياناً من جانب واحد . في حين يتوسط سطح الختم الأسطواني مشاهد تصويرية (كتقديم متعبد إلى اله اوملك إلى اله) أي ان اغلب موضوعات الأختام كانت تتسم بطابع ديني طقوسي .

كذلك ألفن في العصر البابلي فقد تبنى توظيف النقوش الكتابية ويظهر ذلك في عدد من المسلات والنصب التذكارية ومنها مسلة حمورابي التي خلد فيها شريعته (الشكل ١٥) وقد نقشت (أنجزت) على حجر من الديورايت الأسود منشوريه الشكل " يظهر المشهد في الجزء الأعلى منها اله العدل شمس جالس على العرش وهو يسلم شارات العدل إلى الملك حمورابي الذي يقف أمامه بخشوع واحترام"[٢]. أما القسم الأسفل من المشهد التصويري فدون عليه نص القانون الذي شرعة حمورابي مقسم إلى ثلاثة أقسام ومؤلف من ستة عشر عموداً أحدهما فوق الأخر ... من الكتابة المسمارية وبعدد أربعة آلاف سطر .. وتحتل النقوش الكتابة اكثر من نصف المسلة[٣]، وهي في ٢٨٢ مادة قانونيه تشمل مختلف مناحي الحياة آنذاك الاجتماعية منها والدينية والاقتصادية[٤].

ومن الشواهد البابليه ذات البنى الفكرية والاجتماعية والتي حملت نصوصاً مسمارية (نقوشاً كتابية) أحجار الحدود (انصاب الحدود الحجرية)* (الشكل ١٦) وهي تعود إلى ميليشخو الثاني حاكم الدولة الكيشيه ، وهو مصنوع من حجر كلسي " دون عليه عقد يمثل اثبات ملكيه ابن ميليشخو الثاني (ايال أدينا) السلطة من بعده ، ويظهر على جوانب هذا الحجر نص يوضح اعتراف جميع ألا لهه بهذه الملكية للابن. بصوره عامه تغطي الكتابة القسم الأعظم من سطحها ... كما أوضحت النصوص ان أحجار الحدود كانت براءات رسميه يصدرها الملوك وكبار الموظفين ..."[٥] .

اما الأختام الاسطوانيه التي ظهرت في هذا العصر فقد مثلت النقوش الكتابية فيها مكانه مهمة، حيث جعل الفنان الرافديني في العصر البابلي القديم النص الكتابي (النقوش الكتابية) في طرف المشهد التصويري من الختم بشكل سطر أو سطرين وربما اكثر حسب مقدار الكتابة .. وفي بعض الأختام يكون المستطيل (الحقل) الذي يحيط بالكتابة مغلقاً من الأعلى ومفتوحاً من الأسفل.. واحياناً مفتوحاً من الأعلى والاسفلى... كما تميزت الكتابة في أختام العصر البابلي بكثرتها وطغيانهاعلى مشهد الختم فقد أعطيت

---

[٤] سليمان ، عامر ، الكتابه المسمارية والحرف العربي ، المصدر ، السابق ، ص٤٩.
[٥] بارو، اندريه، سومر نتونها وحضارتها ، المصدر السابق ، ٢٩٢.
[١] مورتكات، انطو أن ، المصدر السابق، ص ٢٣٣-٢٣٤ .
[٢] علي ، فاضل عبد الواحد ، من ألواح سومر إلى التوراة المصدر السابق ، ١٩٨٩ ، ص١١٨ .
[٣] مورتكاوت ، انطو أن ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٦٤.
[٤] بصمه جي ، فرج ، كنوز المتحف العراقي ، المصدر السابق نفسه ، ١٩٧٢ ، ص ٢٣٧. وللمزيد ينظر:(علي، فاضل عبد الواحد، ١٩٨٩ ،ص١١٨).
* وهي رواقم تركز في الارض تعيين الحدود بين مقاطعه واخرى ويودع بعضهما في المعابد والأماكن المقدسة كوثيقة لحقوق مالك الارض وفي اللوح أوعية وتراتيل دينيه إضافة لاسم المالك او الواهب والموهوب له .. وللمزيد ينظر (بصمه جي ،فرج ، كنوز المتحف ، ١٩٧٢ ، ص٢٤٣) .
[٥] مورتكاوت، انطوأن ، المصدر السابق نفسه ، ص٣٠٣ - ٣٥ .

الكتابات فراغاً متزايداً على الأختام الاسطوانيه فتحولت إلى صلوات مطوله حتى أن بعض الأختام وصل عدد اسطرها إلى (٧ او ٨) اسطر "[١](الشكل ١٧). وتضمنت الكتابة على الأختام اسم مالك الختم ومهنته وكلمات أخرى كاسم الوالد والالهه والملك ومن ثم صلوات وتعاويذ وأدعيه [٢].

أما عن النقوش الكتابية (النصوص الكتابية) في الفن الآشوري . فقد دأب الفنان على توظيفها ضمن نتاجاته الفنية كالتماثيل المجسمة والألواح الجدارية والأختام الاسطوانيه والمخلوقات المركبة ، لاسيما تدوين أخبار الملوك الحربية والسلميه وتوثيقها بصورة مفصله ضمن حولياتهم ووثائقهم الرسمية المختلفة " ... إذ لم يكتف الملوك بما تعبر عنه التماثيل والالواح الجداريه من مظاهر القوه والعظمه التي كانوا يتمتعون بها ، من خلال ما تصوره من انتصارات عسكرية ونشاطات دينيه وعمرانية بل أضافوا إلى ذلك شرحاً مفصلاً دون بالخط المسماري (بالنحت أو الحفر) على بعض أجزاء اللوح الجداري أو التمثال وغالباً ما تجاوزت الكتابات المسمارية المكان المخصص لها وغطت أجزاء من اللوح المنحوت ، مما يشير إلى مدى اهتمام الملوك بما تضمنته تلك الكتابات"[٣]، والتي أبرزت مفاهيمهم الجمالية المعتمدة على القوه كمثل جمالي أعلى لديهم .

وهذا ما نراه في مسلة "ادد نيرازي الثالث" (٨١١-٧٨١ ق.م) (شكل ١٨) التي تصور لنا مشهداً يمثل الملك واقفاً وبيده صو لجان وقرب رأسه رموز اللالهة ... وقد نقشت بصورة بارزة على السطح في حين يكتنف المسلة من تحت حزام الملك إلى قرب قدميه كتابات مسمارية مسح قسمها الأسفل وقد نحتت بصوره غائرة ، وهي تذكر اسم الملك ادد نيرازي وألقابه واعماله وفتوحاته في الشمال والغرب .

ولعل الهدف من تدوين النصوص المسمارية بهذه الطريقة هو التباهي والتفاخر لإظهار عظمه الملك وصلابته وما قام به من منجزات ومشاريع ، لذا فقد نفذت النقوش الكتابية (النصوص المسمارية) في الجزء الأمامي من العمل (المسلة) على العكس ما كان موجود في التماثيل السومريه إذ وجدت النصوص الكتابية في الأغلب خلف التمثال .

ويتواصل النحات الآشوري بتحقيق النصوص الكتابية على المنحوتان الجدارية (الشكل ١٩)، بالكيفيه نفسها التي وظف فيها النصوص الكتابية على المسلات من حيث التعالق والتداخل الشكلي بين المشهد التصويري والنص الكتابي، والذي غطى الوجه الأمامي من الجداريه ممتداً إلى الجانب الأخر (الخلفي) وفق حقول (اسطر) متتالية منفذه بطريقه الحفر تدل على ما وصل إليه الفنان الآشوري في عالم الإبداع الفني والفكر الجمالي .

ان معظم النصوص الكتابي أو (النقوش الكتابية) الموجودة او المنقوشة على المسلات والتماثيل والجداريات " ما هي الا مرآة تعكس شخصيات الملوك الآشوريين والعصر الذي يعيشون فيه وتبدو كذلك براعة الكاتب والمؤلف في حسن تصوير الملك بالصورة التي أراد الملك لنفسه ان يظهر بها . أو بمعنى آخر الصورة التي كان، ينظر من خلالها الملك إلى نفسه والى أعدائه" [١]. ولذا ترى الباحثة أن ما نجده في المشاهد التصورية والنصوص الكتابية المنفذة عليها ماهي ألا تطبيق لواقع حياة الدولة الآشورية على مر العصور .

مما جعل هذه الآثار اعمالاً فنيه خالدة ووثائق تاريخية مهمة. ودأب الفنان الآشوري على توظيف النقوش الكتابية ايضاً داخل الختم الأسطواني بأسلوب يتقارب نوعاً ما من الكتابات المسمارية في الأختام السومرية والاكدية والبابلية والتي تتمثل بنقش النصوص الكتابية في كلا جانبي الختم وفي (الشكل ٢٠) نلاحظ وجود النقوش الكتابية على جانبي المشهد التصويري من الختم تحفر بصورة عمودية من أعلى إلى اسفل داخل حقول مسطره او بدونها . كما أصبحت الكتابة تحفر على الختم بصوره أفقية (شكل ٢١)، صور لنا الفنان النقوش الكتابية وفق حقول أفقيه تماشياً مع المشهد التصويري ومتداخلة معه . وفي أختام

---

[١] عبد الرزاق ، ريا محسن ، المصدر السابق نفسه ، ص٧٤ .
[٢] رشيد ، صبحي أنور ، تاريخ الفن في العراق القديم ، المصدر السابق ، ص١٥.
[٣] سليمان ، عامر ، الكتابة ،المسمارية والحرف العربي ، المصدر السابق ، ص ٤٤.
[١] سليمان ، عامر ، الكتابة المسمارية والحرف العربي، المصدر السابق ، ص ٥٢.

أخرى نشاهد "النقوش الكتابية متواجدة في جانبي الختم من الأعلى والأسفل . كما نرى في أختام أخرى وجود نقوش كتابيه وبشكل غير محدد بمجال معين (او مكان مخصص لها) بل اسفل الفنان مساحات الفراغ بين عناصر المشهد"[٢].

واحياناً أخرى نجد ان النزعة الزخرفية للنصوص الكتابية تطغي على الموضوعات والمشاهد المصورة والتي يتناولها سطح الختم كأن تكون دينيه أو اجتماعيه وذلك بتداخل الحقول الكتابية (الأشرطه الكتابية) مع تلك المشاهد وبصورة عامة يمكن ان نشاهد الأسلوب الفني في أختام هذا العصر ومقدرت الفنان الآشوري في تأليف وتوزيع تشكيلات زخرفية من النقوش الكتابية ظهرت بترتيب وتنسيق جميل مع المشاهد المصورة على سطح الختم .

وعند الانتقال إلى العصر البابلي الحديث يظهر لنا تواصل الفنان في توظيف النقوش الكتابية على المسلات والجداريات والأختام الاسطوانيه . وفق أسلوب يمكن مقارنته بالطريقة او المعالجة التي ظهرت في العصر الآشوري (أي المسلات والتماثيل والجداريات) بيد ان المعالجة هنا ظهرت بشكل فيه تقدم وتطور وتحسن نتيجة للظروف السياسية الجديدة والتطور الاجتماعي [٣].

ومن نتاجات الفن البابلي في النحت البارز والتي تضمنت نقوشاً كتابيه (الشكل ٢٢) المتمثلة بمسلة تعود إلى الملك نبو-أيلا أيدين . "وهي منفذه بطريقة النحت البارز اما النصوص الكتابية كانت بصورة غائرة (او محفورة بطريقة غائرة) وكان الهدف منها توضيح السبب الذي من اجله شيدت المسلة ، لتخلص نظرية خلق الكون البابلية (والتي وردت في التوراة أيضا) بأجزائها الثلاثة المحددة وهي السماء والأرض والماء ... " [١].

وتعد المسلة خير شاهد في عودة الفنان إلى التقاليد الفنية القديمة في تقسم سطح العمل إلى مشهد تصويري يضم الملك والالهه والمخلوقات المركبة في القسم الأعلى من العمل وبطريقه بارزه عن السطح ، يلي ذلك النصوص الكتابية موظفه ضمن حقول أفقيه متتالية ومتوازنة مع باقي الوحدات الفنية ، وبصورة عامة حقق الفنان البابلي التوازن ما بين الأجزاء المصورة والنصوص الكتابية فكان بذلك يكسب الانشاء شيئاً من الحيوية والحركة والكثافة الفكرية من خلال تداخل النقوش الكتابية مع المشاهد النحتية المصورة وهذا ما تجلى لنا بوضوح في مشاهد الأختام الأسطوانية لهذا العصر " حيث نجد الكتابات المسمارية وكأنها جزء من العناصر الزخرفية المكونة للمشهد كما ان الكتابة بدأت تقل وتختصر في أختام هذا العصر وطغت الزخارف عليها بشكل واضح "[٢] أي أصبحت المشاهد التصوريه تغلب على النقوش الكتابية .

كذلك وظفت النقوش الكتابية لأغراض عقائدية سحرية ، كما في النماذج البابلية لكبد الحيوان المضمن والمنفذ من مادة الطين متمثلة بأكباد خراف وماعز إذ تشير النقوش الكتابية الموجودة فيه إلى أقسام الكبد واجزائه والتي يستخدم لقراءة الفأل[٣] . وفي ضوء ما تقدم ترى الباحثة أن الفنون البابلية الحديثة ومنها فن الكتابه كانت امتداداً طبيعياً لما حققه الأسلاف من منجزات سياسية وحضارية ودينية وانعكاس ذلك على نتاجات الفن البابلي الحديث .

كما أن الفنان العراقي القديم وعلى مر المراحل التاريخية حاول ان يضفي على نتاجاتة الفنية طابعاً مميزاً من خلال توظيف النقوش الكتابية فيها ، وقد عالج هذا الموضوع من خلال ظهور ميزات فكرية

---

[٢] عبد الرزاق ، ريا محسن ، المصدر السابق نفسه ، ص .٧٥ وكذلك ينظر الى (صبحي لفور رشيد ، المصدر السابق ، ص ٥.

[٣] نخبه من الباحثين ، حضارة العراق ، ج٤ ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٥ ، ص ٩٨ .

[١] بارو، اندريه ، بلاد أشور ، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠، ب ت ، ص ١٨٤ – ١٨٥.

[٢] عبد الرزاق ، ريا محسن ، المصدر السابق نفسه ، ص٧٤.

(٣) علي ، فاضل عبد الواحد ،من ألواح سومر إلى التوراة ، المصدر السابق، ص١٩٣. كذلك ينظر : (نخبه من الباحثين العراقيين ، ج١، ص٢٥٣).

ومضامين لتلك الكتابات ومعانيها، كذلك مميزات الشكل من حيث تنظيم الكتابة على سطح العمل والأسلوب التنفيذي في تشكيلها .

وخلاصة لما تقدم تتوضح أهم المفاهيم الفكرية والمضامين التي افرزها توظيف النقوش الكتابية ومعانيها التي امتازت بها النتاجات الفنية الرافدينية وعلى المراحل التاريخية إذ حاول الفنان العراقي القديم أن يظفي على أعماله الفنية طابعاً مميزاً من خلال توظيف النصوص الكتابية فيها .

ولما كان الإنسان يعيش في بقاع متناثرة على سطح الأرض، فحضارته وفنونه متناثرة ايضاً. لذا جاءت الكتابة وسيله مشتركة لعقد صله التقارب بين الناس المتباعدين فسهلت وسيله الجمع والتعاون بين الأقوام بمبادلة الكتب والرسائل .

كما ان المعلومات التي توصل اليها الباحثون في مدى تقدم تلك الحضارات الغابرة ما كانت لتتوفر لولا وجود تلك الكتابة التي سجلت فيها مآثر تلك الأقوام من علوم وطقوس دينيه وشرائع وعقود ورسائل ... [1]. كما تعد اساساً لتسجيل التاريخ وتدوين المعلومات وترجمه المراجع المصادر. أي ان الكتابة آدت الدور الرئيس في نقل العلوم والمعارف من جيل إلى جيل واغناء المعرفة الإنسانية بمنجزات السلف . كما اعتبرت حداً فاصلاً بين عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية .

تعد التجارة إحدى العوامل الأساسية في ظهور الكتابة بقصد تسهيل مهمات البيع والشراء والمقايضة من خلال الكتابة على الرقم الطينية والأختام، بيد ان العامل الديني كان الموطد الأساسي فقد تبنى الكهنة الكتابة واستخدموها التسجيل وترجمة المفاهيم الدينية كقضايا الزواج والعبادات والطقوس والصلوات والتراتيل. ثم استخدمت بعد ذلك الكتابة وتدوين الأدب والأساطير بعد ان كانت تنقل شفاهاً.

وظفت الكتابات المسمارية على خامات عدة حيث أعطى مادة قيمتها الفنية المتفردة بتفهم ودراية وتكوين قيم جمالية وتعبيرية متكاملة . فاتخذ الأسلوب التعبيري (التدويني) احياناً والزخرفي احياناً أخرى لتحقيق ملائمة بين المشهد التصويري والنص الكتابي.

أما الأسلوب التنفيذي الذي عالج فيه الفنان الرافدين الكتابة وكيفية توظيفها فقد اتبع طرق تعبيريه عدة لاخراج النتاجات الفنية والكتابة المنجزة فيها بصورة معبرة ومتوازنة .

تمثلت تقنيات التنفيذ بتقسيم السطح إلى حقول وأفاريز أفقيه متتابعة وفي بعض الأحيان توظف النقوش الكتابية بشكل متعاشق مع مشاهد السطح التصويري للعمل الفني.

كما ان تقنية تنفيذ الكتابة المسمارية تختلف من عمل إلى أخر ففي الأختام الأسطوانية توضع النقوش الكتابية مرة في جانبي المشهد التصويري من الختم او في طرفيه واحياناً توضع الكتابة اسفل المشهد المصور او تشغل النقوش الكتابية معظم مشاهد الختم . أما في التماثيل المجسمة فكثيراً ما كان الفنان يحصر الكتابة (النصوص الكتابية) في جانب معين كأن يكون خلف . التمثال وأمامه واحياناً تكون في طرف الرداء أو تحيط الجسم من منتصفه إلى الأسفل .

كذلك قام الفنان في بعض المسلات والاعمال الفنية الاخرى يجعل النقوش آو المشاهد التصويرية هي المهيمنة على سطح العمل بينما توجد الكتابة (في الفراغات) أو تتخلل مشاهد العمل بوصفه تعبيراً جمالياً زخرفياً ووظفياً في الوقت نفسه إلى جانب مضمونها الفكري وفي نتاجات أخرى تظهر بعض الكتابات أعلى المشاهد التصوريريه المرسومة أو أسفلها وذلك حباً في توضيح وشرح ماهيه أشكال تلك الرسوم (المشاهد التصويرية) وانماطها.

---

[1] المطبعي ، حميد ، محاور في الفكر والتاريخ ، ص٣٥ ، سلسله دراسات (١٧٧) منشورات وزارة الثقافة والفنون (الجمهورية العراقية) ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٩ ، وكذلك ينظر (سوسه ، احمد ، حضارة وادي الرافدين بين السامين والسومرين ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ ، ص ١٥٧) .

-: ирнГђм с№ЭЛЮF РЭjЮF Ч№ЇжЃ

ғ¶в ЄЭ¶№F дғ¶Ђьм_ щсғ¶ЋУЮFм Ърцғм бЯЛЮғ¶№_ғ¶вғгэкғм ЭЫУЮғ¶№ щ¶тғзК ЪЭЏЛЮF п¶Юм№ щ¶звЄцF аС¶Ц№ м¶зв Чғ¶жнзЫв е¶К Э¶уэЛэЯЮ Ш¶Ро№ Э¶уэ Ч¶жғЫТ_ Ьнг¶ЇЮFм шЛ¶Ґ№Fм щ¶жмЭг№ғ№ б№Ґэђ с¶э№F щ¶у№ЭЛЮF блэ¶ПЮ йЋ№ ҒмЭ¶угђ Ғм¶№м Чғ¶ЩняЯг№F е¶в иЭ¶уО еК дғҐжшF ғђЭув дғэЯЮF ғгк шПЯЮFм щ№ғэЫЮғТ "_ блђғ†ЯэмбкЭАҒнэмбкрғЫТ№ йЮғЫ¶І№ Ѓ¶ус е¶в щ¶у№ЭЛЮF щ¶ПЯЮғ№ щ¶Чу№м щЯ¶Нь с№ЭЛЮF Б¶РЯЮ дҒ ғг№м_ (/) ". é ШрғЦ jЮF ЧғгЂ ев дҒСЛт . J ғэ ЭЫЇ№ е№F рнГђм_ аҒК ЭЫЇ№ сТғЧхЮF рнГэ№ғ№ щЯ¶ЋЮF Хуў№м ғЦт№ нлТ ирнГђм Э№лЗв н№лТ рн¶ЋЛЮF аС¶ЦF м¶зв щ¶УЯэЬгЮF ЧҒрғ¶Ц jЯЮ с¶jЮF ЅҒЭ№э№F е¶в б№лв_ Э¶Ґ щ№ғэЫЮЮFм БЬЮF д№ щ№ғэЫЮF ЧТЭК щтЭЇэЮF ЧҒрғЦ jЮF аСЦF ев ШССҒм щу№ЭЛЮF Шрғ¶Ц jЮFм_ШрғЦс ЭЪ аСЧђ ЭкҒЗв ев сЛуэА Э№ЫЮ_ғ№ЋЂЂғЂ№_ ғ№гЯЛЮF ғкС№К с№э№F щ№уСғ†лЮF РмЭ№jЮF ИЭ№эЭҒ е¶в Ьм№ ЪЭЛЮғ№Т_ єтрғ№э№F с№Т ШЭ№в Ьмъ дн№Ччузу№F блз№К ғкм¶э№м щ№ғэЫЮF с№Т щ№уСғ†лЮF РмЭ№jЮF ЭгЛэ№ЂҒ е¶в Ьм№ днужғ№Лзы№F дғЫЫТ" ЧҒрғ¶Ц jЮF ҨЎнтм_ (.) "(_ғ№ СЮфҒ) с№ЭЛЮF ғлгЂғ№ щужғжну№F сТ РЭЛђ ЧрғЊм щузу№ыЮFм щуЧтЭОшҒ п№ю Ч№ЯэжҒм .еуЦЭЇэЃгЮFм ЪЭЛЮF_ғгЯК р№ўр ХТм с№ЭЛЮF БЬЮF ЭЃЯЃђ сђфҒ БГЬгЮF

щ¶гЯЪ ғ¶в№_ Ш№Эв Ьмъ ғ¶луЯК дғ¶ҐжшҒ РЭ¶Ълђ СЗзК РмЭ¶jЮF п¶ЯК Х¶ЯА№ ғ¶в Ьм№ н¶к щ¶уСғ†к Е¶у№м . ғлЋ Ѐгз№F шТЭЛв сТ щуСғ†лЮF Ч№ђ СЧТ штСf№цҒ Ч№Эв Э№_ с№ғjЮF ғлЯЫ¶Ї№ рн¶Ф№F п№ю Ш№сҒм Ш№Эв Э№лЗђ б№ю щ¶тСf№цҒ РмЭ¶jЮF д№ йуТ Щ¶Іъ ғгв п№ю рн№Лт ғ¶гж№м С¶сҒм дғ¶Ґжю п№ю Й¶ҒЭт ғ¶крнГђм ғ№лЯвғЫђ с¶Т ЭЦ№F еЫт б№м_ ШрСЛэв штрнГђ ЭсҒЭг№ . ЬғуҒцҒ ЭэК бкрнлҒ ЧЭТғЗђ Ѐгз№F ев ЩКнгғв ЭЛ¶Ї№Fм Ърцғ бкС№ЗЛТ йЮнг¶Ї№ с№зУ№F Ё¶j№F днЫЯэгт щуЯкғ†№F сТ бкЭв№ Qрғ№ сТ ЪЭЛЮF дғЪ СЧЮ " с№зТ Ё¶j№ Э№зэЫв н№лТ ЧҒрс№Ч№F имк Щ№гт евм ргсЭЦҒм щЦыГ№ ғлЋ ЅСjэ№Fм штнП№№F Эуэ№ЛэЯF Ш№нЦм ш№ҒГЮ№Fм е¶в Ьғ¶ғв р№ с¶Т ИҒС№ю р№ е¶К Экнғ№F ?ус ев СЯэЮт ъ блКҒС№ю дғЪ ББЮF Ьғ†в сТм_ (/)" шЛуэГ№ғ№ . бЯЛ№Fм Ърцғм е№F Чъғ†в щуjу¶Ґг№F ш№жғтС№ғ№ Эу¶Ї№э№F Й¶в Сғ¶†jЮF п№ђ№_ЩСтСК дмЭЧ№ Ш№нэзЮF ЭЋК Э№Ц с№ЭЛЮF ББЮF РЭК СЧТ с¶Т бтЭЫ№F дҒЭЧЮF с¶Т ғ¶кЭЪМ ђрм с№э№Fм сЦЭ¶Ї№Fм с№ЭП№F ғл№нзҒм щу№ЭЛЮF ЩЭтЭ†№F с№ғгІ е№ў№ Ш№рғ†э№Fм

щТғjЋ№ щу№ЭК ФғТҒ ρғђ_` И_ щу№ЭК ФғТҒ щЯ†в_ йЯгjђ сэ№F ђҒнг№Fм с№ЭЛЮF ББЮF_ФҒЄЭ№F С№К Й кғж_ Ээ№ђ (/) ‘_ J _/`=._ ђҒСП№_ Э¶Ї№э№Fм .._/_ J _ Ч ч_/ б_ етСТҒЭ№F рђҒм Ш№ρғ№Цс єтрғђ_ СгсҒ_ щЋнЋђ (.) щузАн№F щ№эЫгЮF_. И_ с№ЭЛЮF сЯуЫ¶Ї№э№F щЯ†в_ свыЋшҒ е№F ЭкнҒ щуЦЦ пЯК_ ҒнЎҒ_ рнэж сзП№F С№К_ЬғЇ№F (/) .._ J _/`‘=_ ђҒСП№

с¶т аҒ¶Ч‰ Ч‰жҒЪ с¶э¤Ғ ш¶у¶рцҒ Ф₣н¶ЂцҒ с¶т Ч₣¶ЧЯЛг¤Ғ ш¶¶ҒгэЪ с¶т Б¶Р¤Ғ аСРэ¶ЂҒм„ Су¶Ъ¤Ғм^ Ғэ¶Ї¤Ғ с¶эЯср
. (`) шэЛЫ¤Ғ дҒрС₴ пЯК ш¶ЧЯЛв Ч‰жЪ сэ¤Ғ ЙэЃ´Ғ Ч₣¶ЧЯЛг¤Ғ ₣лзвм„ Шрнл Їг¤Ғ ₣лгЂҒнв
ЈЂҒЭ¶ТЎ блз¶у¶ ₣¶гуТ ₣¶л¶ днЃГэЈЭт с¶э¤Ғ * Ры¶сцҒм Х¶уЖ₣нг¤Ғм ўн¶ЛЛ¤Ғ ш¶¶ҒгэЪ пЯК ЧЭЛ¤Ғ J Эс ₣гЪ
₣м¶л¤ ₣мҒр₣рЎ ₣М‰„ блз¶в Ч₣¶Кгг₴¶ мЎ È₣з¤Ғ Ин¶г₴г¶ Э¶Ъэт Ь₣¶ р‹ Э¶вЎ ЭЎЪ дня₴ч¶Ґт ₣нжҒЫТ" Ч₣¶Кгг₴м
. (`) " ыг¤Ғ йуяК ₣мЭуЇт дЎ ₣мҒр₣рЎ мЎ„ЈСуЪнЋ Эвф₣
Щ¤м¶Ъм ш¶увну¤Ғ блЋг¶ус дмф¶І Эу₴ч¶Ґэ¤ МҒ Э¶ЪК ш¶¶ҒгэЫ¤Ғ ₣н¶УДм ЧЭЛ¤Ғ дЎ С¶₴ж Щ¶¤М пЯК„ЈҒгэЪҒ₣м
е¶в С¶с₣м Ин¶з¶ ₣н¶ҒэЫт б¤ б¶лжҒ ъҒ сжҒС¶₴н¤Ғ мЎ с¶г¶ЯЛ¤Ғ мЎ с¶гЯЛ¤Ғ блАҒЇж блуЯК ₣лЎЭЎт сэ¤Ғ Йу ЎҒнг¤Ғ
. Ч¶Щн¤Ғ Щ¤М сТ ш¶ЛСҒІ Ч‰жЪ сэ¤Ғ АнГР¤Ғ ИҒнжЎ
ИҒн¶жЎ аҒСРэ¶ЪҒ Ид¶І ФҒЭ¶Л¤Ғм аҒ¶Ї¤Ғ ўы¶¶ п¶‰„ЈЂҒС¶эвҒм ₣л¤Ғг¶Ім ₣л¶¶нзҒ ЧЭ¶Л¤Ғ ш¶Э¶тЭ₴ Ќ ҒҒ с¶ЎТ
б¶¤м **(ш¶¶УяэРг¤Ғ й¶КҒнжЎ¶ с¶вҒрф₣м рнЎ¶Ъ¤Ғм рЂрн¶гг¤Ғм сжҒуј¶Ғм рЭуг ј¤Ғ СзЃг¶ҒЪ Ч₣¶ҒэЫ¤Ғ ев ШСтСК
ш¶Э¶Ъ¤Ғм ш¶¶ТнЫ¤Ғ Э¶хв ш¶уТ₣Чх¤Ғ Э¶ЪҒЭг¤Ғ ЧЭ¶ЇэжҒ ₣вС¶зК ъҒ ш¶у¶ЭЛ¤Ғ АнГР¤Ғ сТ ҚЎҒн¤Ғ Инзэ¤Ғ ₣мк ЗСј т
сТн¶Ы¤Ғ б¤Х рЭ¶Ъ¤Ғм сжС¶г¤Ғм с¶Ыг¤Ғ Б¶Р¤Ғ С¶₴зТ ₣лг¶ҒҒ¶ ш¶зтСв Эъ Бэ сгЂм ₣кЭуОм АҒГЃУ¤Ғм аҒЇ¤Ғм
. аыҒшҒ СЛ¶ РЭК Ээц₣ Йл¤Ғм аыҒшҒ Э¤Щ„ҒТмЭЛв ₣лЦЛ¶ дҒЪм . рҚҒ¤жЪҒм рЭуј¤Ғм
м¶э¶Ъ аы¶ҒшҒ ҚС¶Ньм ш¶уЯкҒ₴¤Ғ с¶Т РЭК р‰Ғ с¶ЭЛ¤Ғ БР¤Ғ ЭЊҒ ш¶ҒҒҚр ҚрҒҒЂв дЎ РмЭЛг¤Ғ ев
-: еу₴лзв
п¶¶мцҒ ш¶¶тЭ₴л¤Ғ дмЭ¶Ч¤Ғ м¶¶зв Ч¶С¶¶) с¶э¤Ғ ш¶¶гтС¤Ғ ш¶¶у¶ЭЛ¤Ғ ҚрҒ¶Ъг¤Ғ ѓлз¶¶в н¶¶к -: Ьмц₣ ѓлз¶¶г¤Ғ
-: с¶т ₣гуТ ₣лЂуЯЂ еЫгтм ₣кСЛ¶ ЧЭгэҒ₣м

-: Суцнэ¤Ғ шт‹Зж-¶

„^ ₣¶уэжц₣ С¶с¶ п¶¶К (Э¶₴м Э¶К) ≍ С¶зК е¶в Э¶тЭзЂ с¶к ш¶у¶ЭЛ¤Ғ ₣луТ ₣г¶ аҒК ЭЫЇ¶ ш¶¶ҒэЫ¤Ғ дҒ р¶
блэ¶¶ҒэЪ ан¶Щ Э¶Ъ С¶₴м^ ₣г¤Ғ ₣¶лзК Ч₣¶Г¶ж¶м ФЭ¶П¤Ғ Ќ ҚрцҒ Ч₣¶Ь¶ ₣вСзЛТ (аыГ¤Ғ йуяК) а‹¶ блЂ¶ҚрпЯКм
с¶т Э¶ЪМм (И) а‹¶ С¶Л¶ б¶Ч¶Ҁ¶¶ Б¶э е¶в Ьм¶ (И) Ё¶ҚрҚ¤ дЎ(J) с¶з¤Ғ еК рмрм . (/) ₣л¶ ₣ммэҒ сэ¤Ғ
Ч¶¶Ньнт ₣л¶ ХГж ев Ьм¶м (И) букҒЭ¶¤ е¶ ЭуКгг₴¤ нк ш¶у¶ЭЛ¤Ғ ш¶¶ҒэЫ¤Ғ ЙЎм ев Ьм¶ дЎ оЭэ¶ ҚрҒЂв
. (`) йЧГзвм йЧГж пЯК
Х¤Ґ¶Ря¤ нк днЬ¤Ғ ₣мк сТ ънЃнв ₣в Йуг₴т сгЯК Èг₴ҒҒ пЯК СзэГ´ б¤ р¶Э¤Ғ ₣мк дҒ ЭЪм¤Ґ¶ ЭтС₴¤Ғм
Ьг¶уЯ¤ ЧЭЩҒ р¶Э¤Ғ ₣м¶к дҒ¶Т ₣м¤ пЋ j Ь ъм СЛЬ ъ„ггЛж ЭЇ¤Ғ сз¶ Э₴м ЭК рҚг¤Ғ Чкм ₣гЪ„Э₴м ЭК
.ЙЩҒн¤Ғ п¤Ғ йзв

-: (шт‹Эуг ј¤Ғ) шу¶нз₴¤Ғ шт‹Эз¤Ғ-Ч

„/`‘ , „ ЂҒСП¶„ шКҒэГ¤ рЭвр шГ´Ґфв„ (/`) шузУ¤Ғ шяГ´яГ´¤Ғ„ с¶ЭЛ¤Ғ БР¤Ғ ЙҒҒС¶„ етС¤Ғ етЄ с₴ҒЖ„ РЭЋг¤Ғ (`)
. „ J
. („` J „/`` ⁄ „ ЂҒСП¶ шЛвҒ₴„ с¶Л¤Ғ БР¤Ғ„ дмЭэ₣м Сугс ЭтЭЛ¤Ғ С¶К„ҚрҒНЬ) : ЭЗзт Щ¤мЪ
*
ъм блу¤Ғ ₣нјЫзт ъҒ пЯК Ч¶яГг¤Ғ С¶К сз¶м бІҒк сз¶ пЯК ₣луТ ₣мСкҒЛЂ сэ¤Ғ SтЭЦ шУуј Нь„ ХуЖ₣нг¤Ғм ўнлЛ¤Ғ ЭлІ₣
ЈСуЪнЋ„ шэЛЫ¤Ғ дҒрС₴ пЯК шУуј Ћ¤Ғ ₣н¶ЧЯКм Щ¤М пЯК ₣н¶Ч₣нњм ₣мСкҒЛЂ б¶ блзв ₣нКҒэзт ъм„ЈсуІ бкнЛуэт ъм„ бкнјЫзт
. блГ´уж пЯК
.˟‘ -˟˟ -˟„ J „ Ч Ч„ Эу¶₴¤Ғ ҒЂ„ шуРтрҒэ¤Ғ йэгуЦм с¶кҒ₴¤Ғ ЭЛЇ¤Ғ ҒҚрҒЋв„ етС¤Ғ ЭЊҒж„СҚъҒ (`)
Эгҗфг¤Ғ„ рЭ₴л¤Ғ Ьмц₣ дЭЧ¤Ғ шт‹ҒП¤ ₣крнГҗм шу¶ЭЛ¤Ғ РмЭјЫ¤Ғ ЬҒы Іц шуРтрҒэ¤Ғ ρмм₴¤Ғ„ ЭЊҒж щвҒЋ¶„ рСзэЇЧз¤Ғ **
.„//// „ ЂҒСП¶„ шТҒЧх¤Ғ ЩҚҒСм„ етСТҒЭ¤Ғ ўы¶ сТ ш¶ҒэЫ¤Ғ ИҒЭээъ шГвҒР¤Ғ шуУ¶ч¶ с¤мС¤Ғ
.„/ J „/`=⁄ „ ЩЭкҒ¤Ғ„ шхтСј¤Ғ шу¶ЭЛ¤Ғ шЛэГг¤Ғ„ шу¶ЭЛ¤Ғ ш¶ҒэЫ¤Ғ шАҒГР¤Ғ„ ЭтЭЛ¤Ғ С¤К„ с¤ҒС¤Ғ (/)
ρЂр„ , И„ ҚрнГ¤Ғ ш¤₴ғв„ аыҒшҒ Ээц ЧЭЛ¤Ғ ЩЭтЭ₴ йэ¶І сТ шу¶ҒэЫ¤Ғ Єнчз¤Ғ„ еув¶ егсЭ¤Ғ С¤К Ќ ғуК„ ррмС¤Ғ (`)
./⁄ , J „,////„ ЂҒСП¶„ швҒЛ¤Ғ шуТҒЧх¤Ғ дмфЇ¤Ғ

д'м (рЭцгj№ Сзц́Гг№) щц'нзf№ щц'ЭЛ№ щ'ЂэЫ№ ск щуЯЊцЂ щ'ЂэЫ№ д' р'Э№ Fмк Ч,ЂjЊ' оЭт
инцгЯЛђ ρЂцжъF Эцк№ дFм аЭf№ БЬ' сгЂ Щ№м (ЙГэЩ№ м')йзв аЭФм рЭугj№ БЬ№ ев Эчж с'ЭЛ№ БЬ№
. ( ) егу№ Экѓ ев

-: (рЭуj№ м' ρρЂжъF БЬ№) щу№ЂгЇ№ щтЭЗз№ -б
ЩЭв е') ЭвЂЭв) бкм FнЛгэЂF (сА) щЯуэЩ п‰ днгззт ЬЂЂρ щЯы̀ п‰ щу'ЭЛ№ щ'ЂэЫ№ ИЂЭээF ч́Гзт
щужЂтЭцЃ№ ^ Ђцf к пЯК ГкнЂЂЩм щу'ЭЛ№ щ'ЂэЫ№ РмЭс FнЛЎм (ирСЂ е') ЭвЂК) м (ЩρСЂ е') бЯЂF) м (
ЂЭцЂЪЭв Ђв Ч№м с'Т ЩЭцj№ Ч№ЂЪм_ ЩЭуj№ Эк' ев ЭУж^ ъфк еК бЯЛђ б̀_ ρЂжъF ев анЦ блзв бЯЛэТ_
. ( )Єρf j№ п‰ щ'ЂэЫ№ ЧЯЧэжF ЩЭуj№ евм_ БЬ№ буЯЛђ ЭЪЂЭв ев
Эцчзуђ щцуЮтρЂэ№ ЧЂцтЂмЭ№м ρЂцэцЂ пцЯК СгэЛђ сэ№^ ЂρфF имк д' щхсЂэ№ СчэЛђ аСЧђ Ђв^ нЎ сТм
бэцт дмЂцЛђм ЭгэЃ́в ЭКЂуђ бЂэж ЭЗт ГкρнГђм щ'ЂэЫ№ ρнлЗТ_ рЬЂг№ ЭЋцЂм ЙзЧг№ Эуц№ п‰ ГлЛгЋ сТ
Ђцл') Эцврм дЂцЃжъF ГлЛзГцЊF йцКЂгэЋЂ ЩρмЭцЎм щуцIЂЛг№ ЙЄгзцЋ№ щцЯгЋ е№в нцкм ЙцгэfгЃ№ бугЊь сТ
. щуТЭf№ м' щузУ№ щусЂз№ ев еЫ№м бкСс' йуТ Элэїт СЦ щКнгЃг№ ЧЂгЯЫЯЮ

СкЃнцЇ№ пцЯК днхсЂэ№ ЂцлуТ СцгэКЃ сцэ№ щцхтСj№ щцугЯЛ№ ЧЂцЂЂρС№ блзцв нкм -: сжЂх№ блзг№ ГвЃ
. ( ) сцГэз№ БцЬ№ е№в ρСцjзв с'ЭЛ№ БцЬ№ д' ЭЪмцђ сцэ№ щцтЭцЂ J нцЊз№м ЄнЧз№ Ыыэ ев щтЭцЂ
Єнцчз№ е№в щцКнгfв ЩЦ№М СЪфђм_ сцГэз№ БцЬ№ Щρнцнь е№К_ЂЭцхЪ СЛээт ъ с'ЭЛ№ ББЯЮ Ьмц Ѓ ЭыЇ№м
. (ГкЭуОм дЃЭс S Чж_ С'Є S Чж_ Щρ Ђгз№ S Чж_ Ьггf№ а' S Чж) Ђлгк' ев ГлуЯК ЭхК сэ№
п‰ еуцгу№ е№в ЎСцэђ щц'ЂэЫ№ д'м_ етЭцЇКм еузХ' НЯэт йТмЭс ЂСК д' сГэз№ бЯЧ№ ЧЃЭугв евм
(Буччзз№) аЂцfКъF е№в сцГэз№ БцЬ№ нцЯэм_ ЧЂцгЯЫ№ сцТ Эцчхуц№м ЭцЊнц№ АЂцжцЂ РЭцК ЂцгЪ_ρЂцЃ́у№
. ( ) ГкЭуОм
е№в щцЯТ сцГэз№ БцЬ№ нк с'ЭЛ№ ББ№ ЭЊ' д'Ў щjЧЃЭ№^ ЂρфF ЭхЪ' нк ЗтСj№ р'Э№ д'Т Ѓмл'м
. йѓ мэцЂ пЯК ГзЯгjтм йвнЧт ГВ щу'ЭЛ№ щуГЬ№ Єнчзя№ щЧуЦС№ щугЯЛ№ ЧЂЂρС№м щтЬгг№ щ№ъС№
п‰ ЃЬЂзэчЂЂм_ ЩС№тСК ЧъЬцfв с№Т ЂлЂЂвЃСЬэчЂЂ Ч№Кнзђм ЂлЬЂЫцІ' ЧЬС№ЛЂ щчцу'ЭЛ№ РмЭj№Ц№Т
ЭтмС№ : Ђцгк еуцЂЂЂ' еуцГэ п‰ ЂлЯЊЬ Й№ЧЭт щцу'ЭЛ№ Чц'ЂэЫ№ аС№Ц№ дЂцТ щуЯЫцЇ№м щЂузУ№ ЂлцЊСЂЂъэ
с№Т ЧЭ№Л№ йвСЬэчЂЂ рм№№ Б№Ь№ щУчЊь с№к (еуцЯ№) ЭтмС№э№ щУчЊь д' . (Ё'ЂцуЮм еуЯ№) Йцу'Ээ№м
_ щЛуА щЃЯЂ щЧтЭГ'м ИЭЂ' йЋм пЯК Ќ ЭП№ рЬфт йжъ щувну№ блЂЂусм щтрЂfэ№ бкрнв'м блЂыЂЂЭв
. ( )йЯЫІ етнЫЂ сТ ЂЂЂЂ' сзjзг№ ББ№ днЫтм
ч,цЇЬ№ м' аЂцэЭ№ м' Э№fj№ пЯК S Чзцт дЂцЪ_ ЂтЂмЭ№ ЬЂсм РЂЋ нлТ (Йу'Ээ№) Ё'ЂуЮ№ ББ№ ЂВ'
ЧС'м . ( ) ρнэЧ№ СкЃнІм ЭЄЂгЛ№ пЯК S Чзт дЂЪ ЂВ ЩЬЂКм ЂлэЂыЊм йТмЭс щвЂЧэЂЂЃ') СЂэгтм
Й'ЂцЃ́№ рЭцfлЮ Ьмц Ѓ дЭЧ№ щцтЃС') м'зв ч,зЋ пцЯ_Ѓэзф ЧЭлД ЂвСзК_ЂснцЎм Э№ъ' ЧЂ'ЂэЫ№ имк
. оЭэцЂ АнГЬ№ Йугф еуГЬ№ етмк ев ЧКЭУђм рЬыуг№

щЛэГв_ Щρнїзв ОузЃ́ЋЂв щ№ЂЂρ_ рнвъF ЭЋЛ№ щтЂлж пэс ирнГђм с'ЭЛ№ БЬ№ ЭЊЃ_ еуЂЂт щЯулЂ_ ρρнэf№ ( )
.¸ ˣ J _/`ʻʻ _ щтЬЃСП№ ч,трцЂ
.¸/ J _/`=. _ ЬЃСП' щЦлз№ щэзЫв_/ А_ йКЃнж'м йЬтρЂђ с'ЭЛ№ БЬ№_ анящЂ сjт_ сЂЂэЛ№ (/)
(¸ˣ J _¸///_ дЂгК_ ЙтЄнэ№м ОЇз№ швЂЂ' ρЃЬ_/ А_ с'ЭЛ№ ББ№ щКнЂнв_ аыЃ́№ СэК егтЃ) : ЭЗзт СтЭгЯ№м

_ ЬЃСП'_ щу'ЭОК ФЂТ' ρЃЬ_` И_ щу'ЭОК ФЂТ' щяfв_ йзяГс сэ№ ЬЃнг№м с'ЭЛ№ БЬ№_ ФЃЄЭ№ СэК Й кЂж_ ЭэТЬ ( )
.¸ ˢ J _/`=
./ˣ J _/``/_ ЭЊнг№_ с№ЂЛ№ буЯЛэ№ Й'ЂГв_ с'ЭЛ№ БЬ№_ дмЭэЃм Сугс ЭтЭЛ№ СэК_ ℓ№ЂЊь ( )
_/``/_ ЬЃСП'_ швЂЛ№ щуТЂЧк№ дмфЇ№ ρЃЬ_/ А_ б_ с'ЭЛ№ ББ№ щКнЂнв_ етС№ етЄ сфЂж_ РЭЂг№ ( )
.¸ J
./_ J _/`=ˣ _ СуЛЂ ЧЃТм' щЛэГв_ с'ЭЛ№ ББ№ ЧыуЫЇђ_ Эуяэ_ рмЂкЭ№ ( )

ш¶гтОЫЮF Сс¦ч'ЋгЮF ш¶ч®гэЪ сТ йу¶ш' ш¶Ф¦ j ЮF ШСЇю„ аыЋшF ¦нлД СЛч„¦Оуэ¶Ъ„¦вг¦гэкF с¶ОЛЮF БЬЮF Ь¦ж (Ё ч®¦уч¦ч) пг¶Ґг¶Юм ¦ч'¦мЭЮF ¦ь¦с Р¦ч¦ЮF Б¶ЬЮF Э¶вцF Ц¦ь¦ч с¶Т аСЬэ¶ЋF Ґ¶ус„ È¦ъ¶ЮF еу¶ч бу¶ЯЛэ¶ЮF Э¶Їжм . рОЋлЮF Й¶ЋСЮF дЭЧЮF шт¦лж пэс„ъм¦Сэв йв¦СЬэ¶ЋF ЭДм„ сТнЫЮF БЬ¦ч® СЛч ¦гуТ РЭКм йЇэугкш' ч¶Ґ'эЫт FС¶ч б¶Х„ ш¶уугкш' Э¶ЩцF ХЦ¦ч'Хнюf ш¶ч®гЭЫю йЇэтFС¶ сТ„¦ЋЋЬв дгЪ СЧТ (еуЯЮF БЬЮF) ¦вш' є¶Ґзю¦м Ґ¶ЯхЮ¦Ъ оЭ¶эъF Ан¶ГЬЮF Чрн¶Гђ йЇзвм . (/) ш¶уг¶ЋЭЮF Ч¦Кн¶Ўнг¶ЮF с¶Т аСЬэ¶ЋF ¦вС¶зК ш¶ЊЋ¦ЬЮF ¦ч'луТ Э¶Ињђ ррч¶Цс Ќ н¶лж ш¶ЯсЭв с¶к с¶ЭЛЮF БЬЮF ¦гл¶ Эв сэЮF ш¶ЯсЭгЮF д' Есыг¶Юf ев . ¦гкЭуОм еу¶ч ЩрFС¶ЋЮF дЋ¶Ывъы¶jв„ свы¶ЋъF бЮ¦ЧЛЮF с¶Т Э¶Їэжш' Ґ¶ус„ ш¶уч¶ЭЛЮF ш¶ч®гЫЯю ЩСтСЋ ЬгЫ¦F пЮF А¦ГЬЮF Ч Л¶Ўм ¦вС¶зК рн¶въF Э¶ЋЛЮF Э¶Ц¦мш' м¶зв рнГэ®ч¶ч с¶ЭЛЮF БЬЮF мэш'м„ ¦внгК шувыЋъF шу¶ЭЛЮF днзУЮF „ (а^=^ /ˇк^ ' Ч) с®Ўї¦ЮF рнЋъF с¶F Эъц ев (Ч¦ЪЭj ЮF) ¦гл¶уЫЇђ пЯК ЭуЮСъ РмЭj ЮF пЯК А¦Ґ¶зЮF ˇк/'/ Ч) " рСукFЭУЮF Сгсш' е¶ Эу¶ЬЮF " Эъц ев ¦кЭуОм ЩСЇЮ¦м ЩЭгл¶Ћъ Ч¦вы К Щ¶М СЛч ЧЛЎм б¶Х РмЭ¶jЮF ш¶ЋЋСзк н¶к (а` „` /ˇ¶к„ ,=¦) " ш¶ЯЧв е¶ч с¶ЯК н¶ч' " й¶ч а¦ЋЦ Э¶гК бкш' ¦вш'„ (ˇ)(а'=^ / .ш¶ЯЦУг¶ЮF ¦гл¶Ґ¶жм ¦гл¶ч®гэЪм РмЭjЮF бЋ¦р шуУуЪ сТ шЧуЦ¶рм ш¶ЯЋ¶ув СК¦FнЦ ЙЎм СЧТ„ ¦гл¶уЪЭђм ¦ЋЋ¦Ґ¦ш' С¶ЮъF РЭ¦с м¶Ь¦ђ¦м йЇг¦тсм й¶ЮнА Ґ¶ус е¶в йэ¶Ґ¶ж ¦рС¶Цм„¦Нь¦гэ„ыЫI РЭс Эы¶ ЭЛ¦Ф ¦гЪ Х¶тЭГ¶ЮF ¦р¦ж' Ш¶ю¶м„ (ˇ) йЯыIм йг¦тсм й¶ЮнА сТ РЭjЮF È¦уЦ ШСсм шГ¶зЮF ЭЛ¦Фм„ РмЭjЮF шуЧ¶ б¶Х¶ . ЭЎ¦jЮF Ч¦цнЮF пэс днА¦ГЬЮF ¦глуЯК р¦Ґђ сэЮF п¶мъF Ё¶ЪъF ЙЎмм иСЛ¶„ ¦Ф ег¶ ИFС¶ч' сТ FнГ¶Їж ет¶ЮF Ө¦Ґ'зЮFм еуА¦ч¶ГЬЮF е¶в еу¶зузУэгЮF Э¶Ц¦У¶ р¶нГэ®¦ч¶ с¶ЭЛЮF Б¶ЬЮF Эгэ¶Ґ¶Fм ББ¶ЬгТ Щ¶ЮМ сТ мЭ¶О ъм ¦гл¶уЮ¦ч¶Ґ¶'м ¦гл¶¦ЫЧ¶I' ЧЬС¶Лэ¶Т ¦'¶гЯуг¦ђм ¦гл¶зуЧ¶Ґ'j ђм ш¶уГЬЮF анЋЭЮF СЯэЬв Стн¦ђм сТ Э¶Ц¶У¶ЮF й¶У¶ЮF Й¶¦ФЭтм сТ¦Ґ¶ЧхЮF ¦ЖрнГђм ¦ъэПЯ¶ Бђ„Э¶тм шуч¶ЭЛЮF швы® с j ЮF Ґ¦FЭэЮF ев блв^ Э¦ с¶ЭЛЮF ез¶Уэ®„ъ¦ч¦ђв Сс¦ч'ЋгЮF ¦гл¶звС¶Чв с¶Тм ш¶уч¶ЭЛЮF Ч¦АнГЬг¶ЮF Ч¶ЖгЬм блЎFЭђ Е¶Усм блђССмм Ч¶ЭЛЮF ЩЋђ¦гђ ш¶уч¶ЋЋъF Б¶Ь¦ЮF Ь¦ЫЧ¶I F е¶вм евЭ¶ЮF рмЭ¶г¶ Ч¶Э¶ч¶ЋЋF с¶эЮF с¶ЭЛЮF Б¶Ь¦ЮF Ь¦ЫI' Ч¶ЭлД F¶мЫкм„ еуКЭ¶г¶ЮF . с¶ђт ¦в ЭЪмж ¦кСК¦FнЦ ЙЎмм ¦кр¶нЊ Ч¶тСлђ сТ ¦кнЛж¦Нь ИС¶F сэЮF

'* r¶lJ¶ã Ę°ä '6

F¶м¶к Э¶Їэж¦м„ Ф¦FЭ¶ЛЮF Б¶Ґђм сТ Ч¶ч¶Їж¦F с¶эЮF (ш¶ТнЫЮF) шувы¶ЋЋшF ш¶ЗзтСг¶ЮF п¶¶ю ш¶Ґ¶Ґ'ж сТнЫЮ¦ч¶ сгЋђ й¶ч Ч¶эЫђ Чмэ'м ШЭ¦лЯю Ьмц¦F дЭЧЮF мзв„йђ¦гЋђ п¶мш' ЧЄЭ¶м свы¶ЋшF б¶¦ЛЮF„ ¦Ф¦рш' п¶ю (Ё ч®¦уЮF) Инз¶ЮF С¦Ф¦ґ¦Ґг¶Fм с¶ж¦ч¶гЮF етЭђм шуЋЋЭЮF Х¦Ґ¦Хнюfм ш¶вгЛЮF дмфЇЮF сТ СДм Сщм (/)дмЭЦ шЛ¶ч¦Ф„ ¦кЄ С¦Ґ¦Ґг¶ЮF ¦н¶Чзюfм Ч Ї¦ЮFм а¦эЭЮF Щ¶мЪм (РЭ¦ЮF еТ ¦гзвм) шуЧуэ¶Гэ¶ЮF днзУЮF ев ЭухЫЮF сТм р¶нэ¶ЧЮF СкFнI п¶Км ¦гЋђ„ й¶ТмЭс ш¶в¦Ч¶э¶Ґ¦Fм Йу¶Ээ®ч¶ С¦Ґ¶эгт ¦гЋђ„ ЭуЫ¦Їэ¶ЮF с¶Т ¦ч¶¦FмЭ¶ЮF п¶ЮF й¶Яув " сТнЫЮF ББ¶ЬЮF Ч¦Fэугв евм й¶ђ¦в¦к И¦ч¶Уђ¦Fм й¶ђ¦ззтнЫђ Ь¦ЫгТ¦ч¶ нгЃт Щ¶мЪ„ й¶ђ„ ¦Fэц ЉЋ¦Ъэг¶ЮF ЭуО п¶К Ч ЛЋт пэс СуЧЛэ¶ЮF йуТ Эхы¶т ш¶ЖЭг¶ЮF й¶Ґэуя®¦Ц Щ¶мЧЪ ¦гЛС¦ЭФ¦'м Рмэ¦jЮF еу¶ч сэЮF Ч¦ОF¦ЭУЮF Ху Ў„¦Цтш' й¶ђ¦Fэугв евм„ (ˇ)" . é ¦гЛЦ¦Ґ'ђ¦м .ЭГЃ¶ЮF ш¶Т¦Ґгю "¦ђ¦КFЭв ¦гЛЮ¦FЭээ¦Fм РмЭjЮF Й Л¶ Сг¶ сЧТцF и¦ґ¦ђъF сТ

/`=^ „ шв¦ЛЮF шуТ¦Ґ¶хЮF дмфЇЮF р¦Ъ„ . И„ шу¶ЭК Ф¦ГТ' ш¶Я¦ґв„ шу¶ЭрмцF днзУЮF сТ с¶ЭЛЮF БЬЮF ЭХ'„ Сугс„ еЃс (/) ш¶Ґвг¦Ъ¶ЮF шуУю¶ч® с®мСЮF Эг¶ђг¶ЮF„ ш¶Ээ'эг¶ЮF рнЋЛЮF сТ с¶ЭЛЮF БЬЮF„ ^ гуЎ„ È¦ъК):ЭЗзт Щ¶мЪм .=` J „ . (¸///„ етСТFЭЮF ђы¶ сТ ш¶¦ъЫЮF ИFЭээъ „ J „/`=^ „СуЛЋђ ЧуҐ'тмF шЛэГв„ с¶ЭЛЮF БЬЮF ЧыуЫЇђ„Эу¶э„ рм¦кЭЮF (/) ШЭҐ'угЮF р¦Ъ„/ А„ пГЋђнЮF дмЭЧЮF сТ с¶рмъF еуЮF сТ ¦кЭХ'м днзУЮF сТ Ч ЭЛЮF Ч¦Ррыэ¶F„ еуҐ'с „ р¦рнЋ (/) ./ J „/``^ „ дгГК„ ЙтЄнэ¶Fм .'^„ J „/`=/ ШЭкр¶ЧЮF„ шхтСj ЮF шу¶ЭЛЮF шЛэГг¶ЮF„ шу¶ЭЛЮF ш¶ЭэЫЮF шАгГЬ¶ЮF„ ЭтЭЛЮF С¦К„ с¶FСЮF (/) .'=^ J „/`=¸ „ штђнЛҐ'¶ЮF шу¶ЭЛЮF шЫЯгг¶ЮF„ РрГЛг¶ЮF Щр¦ЄмF„ с¶ЭЛЮF ББ¶ЬЮF еуЮF„ СЋнт„ аыК : ЭЗзт Щ¶мЪ

Games, David,ò Islamic Art an Introductionò, London,New Yourk,/``¸ „ р/=^ .

.=`` J „¸///„ дгГК„ ЙтЄнэ¶Fм ЭЇзю швг¦ЋЋF р¦Ъ„/ А„ с¶ЭЛЮF ББ¶ЬЮF шКнЋђнв„ егтш'„ аыҐ'¶ЮF С¦К (/)

Ьғгҭ йҩ Бҿэ нҿлТ днЫҿҒ пҩҒ˛ггэс сснт рмҩҒ ЧғэхҩҒм ρғЭЧэЂъғ˥˛ғЂғҒс¤ сТнЫҩҒ БЂҩҒ сГЛтм БҿҏҩҒ сҭ Йъу˥ОэҩҒ ҮСҿэв ХҭТм щ˥˥нэЫгҩҒ щЪуТЭэЭҩҒ щвнЗзгҩҒ дҒ ОЪмҩҒ˥ ЭтСҭҩҒ евм .( ) Ѐ нҮзҩҒ Эухт с Ў ғтρ ЬғЫҿІъҒ еҿв еуЛлв ρСҿК ЙҭҬ пҏЯК СҿгэЛЂ сэҩҒ (щуЛГЧгҩҒ) щтОвнҒҒ щ˥ҿэЫҩҒ иСзК ЧУЦм ғг˥ щЯ˛ғгв сТнЫҩҒ пҏЯК СгэЛт йуТ ССҒнҩҒ РЭj ҩҒ дҒТ Й˥ОғҩҒ сТнЫҩҒ˥ щ˥ҿэЫҩҒ Ънл˛Ђ˙ ғв˙ (ССҒм ρғгҒв) БЂ˥ щулэзгҩҒ щхЯхгҩҒ сТнҿЫҩҒ БЂҩҒ Эгэ˛Ђ˙м ССҒм с˥ғгҬм ррғЦс ЭЊ˙ мМ сТнЫҩҒ БЂҩҒ д˙ р˙ .( ) ЧғЛ˥ЭгҩҒ ев ρСК ρғСЫЂ ρнҿУзгҩҒ сТнҿЫҩҒ˙ ФρнҿгҩҒ сТнҿЫҩҒм˙ с˛ЂСзлҩҒ сТнҿЫҩҒ) ғҿкЄЭ˥˙ ЩС˛тСК ИҒнҿх˙ йҩ Ч j ҿЊЊ˙м ρнГэ˥ғ˥ .*(с˛ЂСзлҩҒ сТнЫҩҒ˙ БҿҒЭэгҩҒ

'* üĊĨĵä Ęý '7

Й˥˥ҒЭҩҒ дОЧҩҒ мҿзв щҿузтСҩҒ ҳ˛эЫҩҒм Ссғ˛ЋгҩҒ єҿЃжм ЭЧзҩҒ сТ йвҒСРэЂҒ ЩОхЫҩ єЃзҩҒ˥ йэуғГЂ Ч˄ ғҬ .( ) щтρғҬэҩҒ ЧывғлгҩҒм ЧыЂҒЭгҩҒ сТ˙ғвСРэЃв дғЪм рОҬлҩҒ ғҿгЪ ғ˙л˥˙ғгЗззв˙ғ˙ЛтЄнЂ ХЧjт ғгв щ˥ҿэЫҩҒ ЭГЂ ФнТ ҳуЪЭэҩҒм СгҩҒ сТ ЩОуэЪ щжмЭг˥ йТмОс Єғэгҏ ЭЫЇҏ ЧғОҒЭТ Й Лэ˥ ғл˙ғЋЂ˙ еК Ст˙нт ғгв ғлэЩрм ғл˙ғЫІҒ ағЗэж˙м ғлэҐ˙ж ЬҒСэК˙м ғлсн Ў˥ йТмОсЄғэгҏ .( ) щгЗззв ЧғКғЧт˙

(И) ҳ ҩғА с˥˙ е˥ с˙ЯК ағ˛въҒ н˛к рЭ˛ҬлҩҒ ЬмъҒ дОЧҩҒ сТ єҐзҩҒ Бэ аСРэЂ˙ ев Ьм˙ д˙ ОЪмтм СтЭЛҏ Хуэ˛Гҏ еЫгтм й˥ООм свыЂъҒ б˛ҏЛҩҒ ФЭІ сТ єҐзҩҒ Бэ ОЇэж˙ бΧ (Ќ ρ) рОЋэҩҒ еҐ j ҩҒ йЯЧжм пҏЯК рн˛ҿj т рмҩҒ ЭЫЫулҩҒ н˛к ХЯГгҩҒ ЭЫ˛ЇҩҒ " Ьн˥Чт ᴹҒ с˥ЭЛҩҒ Б˛РҩҒ щ˙у˛ғгҬ пҏЯК˙ ЭЫЇЯ˛ *(днАыТ˙) Чғ˛ЯхгҩҒм ЧғЛ˥ЭгҩҒм ОАғҐгҩҒ ХтОА еК˄ ғуІъҒ имк ев щҬЭРэҐв ағҐҬҒм ѫнГЂм Чғузjзвм АнГэ й˛ғгҬ СгэҐт ғгж˙м Оэ˙ сІ пҩҒ йэ˛Ґэ˛ й˛ғгҬ днЫт ъм щуЂнЊ щгПэ˥ ХЯГгҩҒ сЛуэ˛Г˙ҩҒ ЬғгƒҩҒ Ғмк дСҒнтм ... ФыҿГжъҒм ҳҨСҩҒ сЛ˥Ґ˙ҩҒ щУ˙Њ ғ˛луТ ХЯГг˛ғ˥˛ғЂғҒс˙ ғзуГЛЂ щузjзгҩҒ АнГЬ˛ғТ " щззУзгҩҒ йэЛуэА ев .( ) "щЊғэ щу˛ғгҬ Щм˛ Щρғ˙м щЦғІО˛ғ˥˛ғСЂ Эугэт сРҐэҩҒ ББҏҒм

'* ðĶöä Ęý '8

сҭ Ѕ˛ҳҩҒ Бҿэ аСРэ˛ЂҒм˙ б˛ЯЧҩҒ О˛ГЦ Ѕ˛ЯΧ рмғ˛Ґт Ќ О˛Л˥ йҬЂ˙ρ оЭэт б˛Ч˥ ҳэЫт йжъ Ѕ˛ҳ˛ғ˥ сгЂ ҳ˛ҩэЫҩҒ етмғ˛ҩзКм ҳ˛ҩрғjгҩҒм ҳғ˛ҩэЧҩҒм СҬғ˛ҩҐгҩҒ Чғ˛ҩлҬҒмм бтОҩҬЫҩҒ дҒЭ˛ҩЧҩҒ е˛ҩв ρн˛ҩҐ˙ҩҒ Э˛ҩҪҒм˙ щ˥ҩ˥ғэЪ ҒЭ˛ЋлВ щувыЂъҒ ρғΧъҒ сТ иСҬжм˙ йЂғУҩҒ ЬнАм˙гуэҐж йТмОс щсғҐв Оэ˛ЫҐ Ѕ˛ҳҩҒ Бэ Сғэгтм.( ) С j Ћ˛ҒҒм днҿЫтм Эы˛ЇҩҒ Чғ˛ВыЛҐ ЩЂғ˛К ч˛гҏ РмЭ˛j ҩҒ еу˥Ґ ЩОуэЪ ЧғОҒЭТ йзК ѳээтм ӨнгЇҩҒм щ˥ыЋ˛ҒҒм Щн˛ҩҒ еК АнҿГЬҩҒ ҳЛ˛ҬЫ˙ еҿв С˛Лтм .( ) РЭ˛j ҩҒ Ќ О˛К Ѕ˛ҳΧ ғл˥ЎЭК Н˛Яэтм˙ғ˙узтЭҏ ОэъҒ Й Лэ˛ҩҒм˙ғуУуДм ғлЦЛҐ ғлЫ˛ғЇьм РмЭ˛j ҩҒ Ээ˛ҒСҏ сТ Эхгэҏ сэҩҒ щузУҩҒ ҳуЪҒЭэ˛ҩҒ йҩғЫІ˙ ЄЭ˛ҒҐ д˙м ЩОуэЪ Щρғлв п˛ҩҒ Бгэjтм щу˥ОЛ˛ҩҒ пҏЯК˙ Чғ˥˛ҩгэЪ Э˥Ўғj ҩҒ Ч˛ЩнҩҒ п˛эс Ч3Ўс сэҩҒ йэЯхв˙ евм ғлҩғЫІҒ Х˛ҒГЂм ғлЛЩнв ρғуээҒ еЃсм ғкСвм

---

(1) .‚ ‗ J ‗ Ч ҳ‗ свыЂъҒ е˙ҩҒ Чғу˛ғгҬ сТ Чғ˙ҭэГЂм Чғ˛ЂҒρЂ‗ еуЃс ‗ рЂнҬ

(2) .‴‚ J ‗ Х˛ҒГ˙ҩҒ ρСЋгҩҒ‗ с˥ЭЛҩҒ ББҏҩ щу˛ғгҭ˛ҩҒм щтρғЦ jҩҒ ЬнЊъҒ‗ еЃс ЭъҒІ‗ СуЛЂ ЬҒ

(3) *аҒЭҚ‗ ЄҒЭ˛ҩҒ ЩЊмЪм .`‗ ‗ˆ ‚ ˆ / J ‗ Х˛ҒГ˙ҩҒ ρСЋгҩҒ‗ с˥ЭЛҩҒ ББҏҩ щКнЂнв‗ аыГ˙ҩҒ Сэ˛К егт˙) : ОЗзт СтЭгҏ

(4) .‗ J‗/`` / ‗ЭЇзҩҒм щКғ˛ГҏҩҒ йгЫj ҩҒ ρҒЂ‗йувыЂъҒ йТЭэЭҩҒм с˥ЭЛҩҒ ББҏҩҒ‗ОЫІ Ьнгjв‗ ррнэ˛ҭҩҒм

(5) (Games, ЭЗзт ЩЊмЪ‗ / ‗ / ‗ ` J ‗ Х˛ҒГ˙ҩҒ ρСЋгҩҒ‗ с˥ЭЛҩҒ ББҏҩҒ‗ дмОэ˙м‗ Сугс ЭтЭЛҩҒ Сэ˛К‗ ҨҒНЬ

.David,Ibid,p‗ /)

(6) иҒрнэЂҏ щсмОА˙‗ свыЂъҒ ОЋЛҩҒ сТ бугЋэҩҒ ЁЂ˙ ХТм с˥ЭЛҩҒ ББҏҩ сзУҩҒ етнЫэҩҒ‗ ≍ Сэ˛К еуГс ҏғт˙‗ сзуГ j ҩҒ .‴‚ J ‗ /`` ˣ ‗ бугЋЂ‗ днзУҩҒ щуЯЪ‗ ҏҒСП˥ щЛвғҭ Ш˛рнЇзв ОуО

(7) *.щуУГЯТ Щρмғjв еуЪыЇ ОхЪҒ С˛ффвм щуКнЎнгҩҒ щу˛ғгхгҩҒ Ёҭфвм сжжнт с˛ғгхв РнГЯуТ (а.Ф‗ ‚ ‘ / ‗ ‚ ‴)днАыТҒ

(8) .‚ ‗ J ‗ Х˛ҒГ˙ҩҒ ρСЋгҩҒ‗ свыЂъҒ е˙ҩҒ щу˛ғгҬ сТ Чғ˙ҭэГЂм Чғ˛ЂҒρЂ‗ еуГс ‗ рЂнҬ

(9) ./‗ / ‗ / ‗ ‗ J ‗ Х˛ҒГ˙ҩҒ ρСЋгҩҒ‗ с˥ЭЛҩҒ ББҏҩ‗ Сугс ЭтЭЛҩҒ Сэ˛К‗ ҨҒНЬ

(10) с˥ЭЛҩҒ ББҏҩ‗ сЂғэЛҩҒ аняЂ сjт) ОЗзт ЩЊмЪ .`‗ / J ‗ /`` ˣ ‗ Х˛ҒГ˙ҩҒ ρСЋгҩҒ‗ ≍ Сэ˛К еуГс ҏғт˙‗ сзуГ j ҩҒ

(11) (/ ˣ`` J ‗ /` ‴ ‗ . ‗ ҏҒСП˥ щЦлзҩҒ щээЫв‗/ А‗ йКҒнж˙м йҏтρғЂ

щ¶эрфгЖм дFмО¶в е¶) Щ¶ягЖF СэК рнвъF щУуяЬЖF СлК ев_ рЃУуЃУ¶р¶) ЩОЬЋЖF йэЧ¶0 сЯэFСЖF егхгЖF дFрСЋ .(¸) (к¸ ¸)

'* ÏîðĸĠîã Ęý '9

РмО¶jЖF ЭЫ¶I с¶Т ро¶ЎFнЖF етрЋэй¶) С¶Ћэтм_ рл¶ЦЛэ¶) Ч¶ЧяК СЩ йЋТмОс д]¶Ъм йэугЧЃЂ е¶в мС¶эт О¶эфF бЯЧЖF Ќ ЭК Ż ЯЙ ргкFСсш Ќ ЭК НЯэуТ Ќ ЭЛЖF сТ еуУЯэЬрв еугЯЧ) йэ)¶эЪ нк ЩЖМ ч¶Ђм рлэсрЃвм Б¶э РмО¶с ЬрЫ¶I] пЧЯК ч¶ЯПтм (¸) С¶уЧЛэЖF аС¶Км жнЎнЖ¶) бЃэт ргЪ_ йТмОс ЬFСэвF щЦрм йЖгЋ¶) С¶эгт _рлЖрЫ¶IF С¶О)ЖF сЋТ щ¶угкF ЧFМ щЛЋЂм ЧрОFОЋТ рлзК С№нэт щснэУв ЭЫЇЖF щтнЦу¶) ЩОуэЪ ЧЕрFСэЋЂF ХуЯЛэЖF щ¶у№гЋЖF Чр¶ЃгЯЖF_ рУ¶ЎШ сЋТ ЩО¶уэЪ щугк]' рлй сэЖF йТмОс ЧFСг¶) С¶эгтм Чрвы ЛЖFм ЭЫЇЖF ев с№гэ нкм сЋТ БЬЖF е¶в Ин¶зЖF Рм¶к Ир¶Iм щ¶у№рК щу)¶ругЃ»F ЧFМ рЬлжнЫ¶) йТмОс Эугэ) ргЪ_ ОГЋ рлзв нЯРт ъ щЋрС№ Б¶э йЧзв FмО¶Ыэ¶Fм È ОЧУЖF йвСРэЋЂFм .(à ï ¸Ќ¸) дО¶ЧЖF Э¶СFм]' м¶зв рнлЗЖр¶)]С¶м свыЂшF бЖлЛЖF ФОI .(¸) ХуЯЛэЖFм єЃзЖF еу¶) Йгфж нкм_ ХуЯЛэЃзЖF

'* ÑĸáńĀĵã Ęºã ':

ОхЫЂ щГЋнэгЖF РмОjЖF ЧFмМ щу)ОЛЖF АнГРЖF ев нкм щвнЫjЖF етмFмЬ п№ щэЃ» сжFнтС№¶) сгЋ .йТмОс пЯК щЖмОгЖF Су¶Цэ» щЧЃзв рЋ¶Г¶цF щУЯэРв О¶Fмь ев_Ё ЭЋ ЭЫЇЂ сэЖF щЧуЦСЖF ЧFрFСэЋЪF йуТ н¶км (¶к` /) дО¶ЧЖF сТ йjвыв ЧОлД .(¸) щЯЋУзв Чжр дFм пэс ч уЪОэЖFм ЬрЋЪFм Сг№F Ыыэ ев С¶ЃДнЖF Чр¶зууЛэ» ЩрЬр¶ЋЖF О¶вFмцF йЧ) ч¶ЭЫЂ Ч¶жЪм (щг¶Ц№Fм щ¶jэУЋрЪ) Чр¶вы ЛЖFм ЭЫ¶ЇЖF е¶в Ь¶э .(¸)(аыКцF_ ргЋF) ч эЫЖF етмрзК йЧ ч эЫЂ Щ№мЪ щЛуТОЖF ч Њрзг№F СуЯЧЂм ЩОуэЫЖF

'* êĢĩĀĵã Ęý';

_Ћ№ЋгуЦ ЩОу¶ЋЦ с¶км швр¶зЋЂъF йЋТмОс п¶ЯК ч¶ЯПЂ_щ)¶гэЪм Щ_ FЭЦ щу)ОЛЖF АнГРЖF ИFнж]' ЭлЋ]' нкм С¶гЯ0 щУЯ)рЦ О¶уО щУЛЦОЖF Б¶э РмО¶см_ щ)¶гэЫЖF ЭГЋ ев щэтОЦ *ЭЫЇЖF ев щуУрэм_ оОэцF АнГРЖF п№ ИрЧI СЦм рЧкСрфжш ЧЦм м]' С¶лЋ п№ бр№jЂ ъ рЛж]' рЃгЪ .ЭГ¶Г»F п¶ЯК_ЃО¶уэЪ_ЃЭ¶ус ЭП¶Їт ъм ч¶ъЪОэЖFм .(¸) (рОфлЖF ЙЋЃгЭЖF) дО¶ЧЖF Ыыэ йвЃСРэЋЂF щ¶увну»F ЩрЃу jЖF с¶Т аСРэ¶ЋЂFм р¶луЯК ч эЫЫт с¶эЖF Фрн¶ЖF щЛГЦ п№ щэЃ» бЋъF FмлЛ) щЛЦОЖF Бэ сгЋм .(¸) щтрЃгуэКъF Чр)¶гэЫЖFм

Ќ н¶лж Э¶сFОв с¶к с¶)ОЛЖF БЬЖF р¶л) О¶в с¶эЖF Э¶сFОгЖF имЧк д]' Ьн¶ЧЖF е¶Ыгт аС¶Ч) р¶в_ нЎ сТм щ¶уэТ ЛЬ)р¶Ћэ е¶в щ¶у)ОЛЖF РмО¶jЖF с¶Т р¶в ШгрЬ]' п№ р¶л»ыэ е¶в ч ЂрЫЖFм АрГРЖF Э¶Њнђ ррр¶Цс щ¶г)рЦ щу»Ж¶гФ ссFнж ев рлуТ рв рЃлДшм_ АнГРЖFм аыЦцF ев щУЯэРв ърЫIЇ_ ГКш сТ йђСКрЋЂ щу»Ж¶гФм с¶Тм_ р¶флЖF РмО¶с е¶в РО¶с Э¶Ы0 рн¶ЋЖF Э¶гФ]' ЙЎм ев АрГРЖF еЫгђ йуяКм_ щЂмрСв Ё Ђ]' пЯК .(_ЭэЪОв а]' дрЪ_ЃрОУв) йђърс ев щ»Ж¶с ЭЪ рр¶Їэжъ дрТ ЩЦмЋЪ_ с¶)ОЛЖF Б¶ЬЖF рн¶Гђ с¶Т О№цF Ођэ]' свы¶ЂшF етС¶Ш днЫыт д]' С¶ЪфгЖF е¶вм йЋГУж Э¶угт д]' п№ О¶ГЦ Э¶Ъм ан¶Ц ЭЪ слЋЂм_ йуТ ЩОухЪ аFнЦ]' Ьнэрм рл)ООм Ќ рцF ФОI сТ аыЋЂшF

щврЛЖF щуТрЧхЖF дмфЇЖF рЃЬ_ ¸ ⁄ И_ щу)ОК ФрТ]' щяfв_ щувыЂъF щу)ОЛЖF О№ггЛЖFм бтС¶ЖF Ż ЯхЖF Бэ_ СЂнт_ Чнђм (¸) ._ / -_⁄ J _ ¸⁄⁄/ _ щТрЧхЖF ЩрFСм

./_ J _/``⁄ _ Х)рГЋЖF рСЋгЖF_ с)ОЛЖF БЬЖF_ Сугс ЭтЭЛЖF СэК_ ро¶рЬ (¸) щАрГРЖF_ сЖFСЖF ЭтЭЛЖF СэК ) ОЗзт Щ¶мЂъм .`ˣ J _ йГУж Х)рГЋЖF рСЋгЖF_/``ˣ _ ≻ СэК еуГс ЬгТ]'_ сзуГj¶ЖF (¸) (‾⁄ J _ йГУж Х)рГЋЖF рСЋгЖF_ щу)ОЛЖF щ)¶гэЫЖF .ˣˣ J_ Х)рГЋЖF рСЋгЖF_ с)ОЛЖF БЬЖF щКнЋнв_ егтF аыГЋЖF СэК (¸) ., _, J _ Х)рГЋЖF рСЋгЖF_ йКFнж]'м йЬтрЋђ с)ОЛЖF БЬЖF_ анЯЋђ сjт_ сЋЬэЛЖF (¸) .ЧрЪОjЖF)¶ щгЯЫЖF Б№Ў нк ЭЫЇЖF *

./_ J _/``⁄ _ Х)рГЋЖF рСЋгЖF_ с)ОПЖF БЬЖF_ дмОэFм Сугс ЭтЭЛЖF СэК_ ро¶рЬ (¸) ._ ‾ _ J _/``¸ _ ЬFСП)_ щЦлзЖF щээЫв_, А_ с)ОЛЖF БЬЖF рнЋв_ етС¶F етС сФгж_ РОЋгЖF (¸)

cℸƆЛЖF ϟƆℸПгЖF cℸТ иСѓзТ"_ щуЯуЫЇэЖF ϟуЖѓЂцѓ пзОм АнГЂЖF ИѓнжЎ ЩЭТм сТ_ѓЭуэЪ_ыЦТ_ еуЛв ББЂ) е№в Э№ъЬѓ Б№ЂЯЮ щЧуТЭэЭЖF буЧЧЖF щЧКнгѓв пЧЯК ЭЧЪЭЂ с№ЖF щЧуЂЭПгЖF щЧЛуэГЎЖF Йѓв_ыКѓЧУэв J ѓ№э ЙЂѓЧА ѓМ ѓ№Ю ѓМс№ѓМѓм ѓЧЦтЎ ЧѓЧЛуЦнэЖѓМ Э№ АнГЂЖF щТЭэЄ сТ днужѓгхЛЖF ИСЂЎ ггЪ_ Щ_ ѓЭЧЯЮ йэуЯЂЦ пЯК ѓкЭуЪЭЂ .(ˊ) "(_ ѓЭПГЖF) ББЂ№ пгЃгЖF ЭулЇЖF Инз№F ѓмк

_щЧуТЭэЭЖF й№ѓгКЎ с№Т ѓЧлуЯК Эгэ№Ѓ№гЖF СуЪЎэ№Fм щуЂЭЛЖF йэуТЋЬІ ЩССнЂ с№ЭЛЖF дѓЗУЖF ЄСЃЭэКѓ ЭЛЖм йЧЬтрѓЂ Экр№Зв е№в_ѓС№лЗв йЯЛѓм е№УЖF ѓМЧк Этн№Гђ сТ агк ρмф йЮ дѓЪ СЧЯТ_ ρнГэЖF ЩЖМ сТ_ѓЭуэЪ_ѓЭЎЎ _ й№ѓуэм йэу№ЋЬІм й№тЭЧэК (дѓ№ЗУЖF) АѓЧГЬЖF йЧуТ МЭЧТF_ѓЧтЭуэЛЂ_ѓ№ЗТ С№Лт с№ЭЛЖF ББЬ№ѓТ_ йђρѓЧЦсм ._ѓЗтНЫђ йЂ пГКѓТ

: с№ЭЛЖF ББЖF ЧѓЭugв egвм

мЎ ЩСЧсѓНЖF щЧгЯЫЯЮ п№эс щЧУЯэЬв ЬѓЫЧІЎм ϟЧуЪѓЭђ ЭЧгК е№в АѓЧГЬЖF е№Ыгђ с№ЖF ЩСтСЇЖF щуКѓнГЖF-Ў

. ЩСсѓНЖF щЯгѓЖF

. СтСгэЖЖѓм щЖѓАшѓ пЯК ѓлђρСЦм ЧѓρѓСэЪъѓм ЧѓКѓУђρъѓ-ϟ

ѓЧлЛтЄНђ мЎ " ЧѓЧУЖцѓ " ρρѓНЧђ дЎ ϚЧус_ щуЯЫЧЇЖѓм щЧуТЭэЭЖF ЧѓУЧЪЖF ѓЧкѓтгзЛ сЧТ Э№gjђ _б

. сТЭэЭЖF ЭЫЇЖF ев_ѓКнж сГЛт РмЭjЖF сЦѓ№ ѓмЪм щзуЛв Иѓ№ЎмЎ№

. щТмОЛв щуЎѓтр ЩСКѓЦм Ч№ѓ сЪСзк ЭЊѓ пЯК иЎѓз№ -þ

^ С№ЖF сТ ЭЋэв ЭЫІм þОУзв ЭЫІ йЮ ССѓНЖF РЭjЖF дЎ ϚуС_щуЖFЭээѓ щУЊ йЮ с№ЭЛЖF РЭjЖF -_к

.(ˊ)ѓлЦЛ№ ФнТ РмОjЖF ϟЪѓЭђ щужѓЫвЮ п№Ю щТѓЎшѓ№ ѓмк .(РЭГЖF сТм ББђЖF сТм

Чѓ№ЂнЧэЮ сКѓС№шѓ ЬыПэЪъѓ еу№ еуАѓГЬЖF ЬѓгКЎ ЧКнзђ ѓлЖѓЫІЎ ЂСЛђм щу№ЭЛЖF АнГЬЖF Инзэ№м п№Ю Ьн№ЊнЯЮ_ РмО№jЖF Ьѓы№ІЎ с№Т Этн№jэЖF еу№№м_ щуЖѓгЋ ЬѓЫІЎ ИѓС№Ю сТ щуЭЛЖF РмОjЖF Ч№ѓСэЂѓм ЂСЧлэв_ѓ№зТ Ш№м№ББЖF Ро№ЊѓТ с№ЭЛЖF ББЖF РмОс ЬнЊЎм СКѓнЧ№ аѓЭэЖъѓм ДѓЧjЖF Йв СтС№ с№ѓгЋ ЭЫІ

. ѓЦтЎ щуТЭэЭЖѓм щуЯуЫЇэЖF ѓгжѓм БЧТ щу№ѓэЬЖF ЧЃуЮ Аѓгжцѓм ЬѓЫІцѓ

еужѓн№ЧЖF йЮ ЧЛ№Ўм ШЧЖМ СЧЛ№ б№Х бЯЛэ№Fм щ№ТЭЛгЖF йЂхЛэв с№ЭЛЖF ББЬ№ѓ№ аѓ№гэкъѓ дѓ№Ъ щ№ѓЭэЖF с№УТ

_йЎуЮЎ ЩСЂтС№ щЧуЮѓгЋ Ч№ѓЎЎ сэЖF щтрѓЫэ№ъѓ ϟуЮѓЂцѓм ФЭГЖF йЮ ЧКЭээѓм щуЯгЛЖF щуКнЎнгЖF Ё№ЂцѓМ ѓн№глУт б№Ю дЎм п№эс еуу№ЭЧПЖF ϟЖѓЋцѓ оС№_ѓ№нэjв йЯЛЋ ѓв йЧЃж ЙтС№м йэЂСзк Ьѓгѓм йЯЫІ еЃjЮ дѓЫТ . дѓЛв ев АнГЬЖF имк сТ ѓв

с№Т Э№Іфвм аѓк ЭЋзЛЪ_ѓЦтЎ днЯЖF йуЮЎ РѓЎЎ ѓгжЮ м " . БЧТ ЭуЫЇэЮѓ№ ИСэгЖF дѓгЗУЖF СэЫт б№Ю ѓгЪ днЯгЖF Э№Ћфѓ ЙЧГЦ п№Ю Э№эjЖF дЄн№ЮЎ е№в етн№ЯэЖF ϟуЮѓЧЂЎ е№в ЂС№jтм ѓЦтЎ ρнГт мэЎм_ щтЭЋэЖF щтЎЭЖF .(ˊ) " бѓЋЭЖѓм РЭЬЖF пЯК ѓл№ ББЯЮ щЧуЦЭЖF ЄЭУЖF аѓСЬэЂѓм ρн№Гэ№ѓм Ин№зэ№ѓм ЂС№Лэ№F с№Т оЭ№эцѓ днЧзУЖF е№в иЭ№УП№ ЙЧЃэт б№Ю ѓ№в с№ЭЛЖF Б№ЯЯЮ ЙЧЃЂѓ ѓм№Ыкм с№Т п№Чэу№ щЯвѓЫзв щ№внЗзв с№Т Щρѓ№ЦjЖF имЧк сЛжѓЧЊм ЩρѓЧЦjЖF Йѓв Б№ЬЖF С№снђ ϚЧус_штрѓЭгэЧЂъѓм . щзвЄцѓм ρнЋЛЖF ЭэК ЭгэЃгЖF ЭуЫЇэЖF ѓмк штѓлзЖF

2 2cℓ2N.U&X{22¦ , ;-{2N*2N ¦8-{2´ ¦$-{2~в18#¦. ch

2

_ѓЛЧЂѓМ_ѓЧ№ыЧжF щЧуЎЭЛЖF щЧвфF ЧСлІ сЗЖ№ЖF ЭЫУЖF ѓлЎ Йкрж сэЖF СуснэЖF ЩСуЧЛЎ аыЧЂшF_ ѓЋ дЎ СЛЎ ЙЧЎЎмм С№УЖѓЧЂЬм ЧѓСЧэЛв п№К штрнЖ щЪЭс ЧжЂЫТ . сЪнЯЃЖѓм сТѓЧхЖF йЋнэЖѓМ рρѓЦjЖF ЭЫУЖF щЛуэА сТ . ЩЖМ ЧЦм йЇуЛт ЧЭЛЖF дѓЪ ЎЭѓв

.،//// _ (ЧужЭэжъF) ЧѓвнЯЛгЖF щЫЬэІ_ РмОjЖF ФнТ АѓЧж_ аѓук_ СуЃЖF (ˊ)

.،//// (ЧужЭэжъF) ЧѓвнЯЛгЖF щЫЬэІ_ Инзэв сТЭэЄ сКѓЧтю с№ЭЛЖF ББЖF_ пзв_ ЁгІ (ˊ)

.،//// _ (ЧужЭэжъF) ЧѓвнЯЛгЖF щЫЬэІ_ РмОjЖF ФнТ АѓЧж_ аѓук_ СуЃЖF (ˊ)

Щ₣Ч у j ⅈ ш у ч ₣ Ђ ц ₣ С ч К ₣ н Ч ⅈ ₣ Й ч Ў м ы в ₣ Ы з в м ₣ ж С ₣ н э в ₣ у Т Э Л в ₣ в ₣ З ж м ₣ Ы Ђ ₣ г э в ₣ у я Ъ ₣ з ч аы Ђ ш ₣ ₣ Ф Щ ⅈ м ⅈ
. ш т р ₣ Ђ э Ц ъ ₣ м ш у К ₣ г э Ф ъ ₣ м ш у Ђ ₣ у Ґ ⅈ ₣ м ш т О Ы У ⅈ ₣ м ш у з т С ⅈ ₣ Ч ₣ К ₣ г ƒ ⅈ ₣ м р ₣ С Т ц ₣
Щ₣Ч у j ⅈ ₣ Ч ъ р ч ƒ в м д н ч з У ⅈ ₣ м ш ч Т ₣ Ч х ⅈ ₣ Я г ч I Ч ₣ Э ч ƒ з г ⅈ ₣ С ч Т ₣ р м Щ С т С Ф И ₣ Л I ⅈ ш Г Ч ж с в ы Ђ ш ₣ О Ы У ⅈ ₣ д ₣ Ы Т
ш ч у з т р б у ⅈ ₣ V Л ђ р О ƒ в С Л ђ б ⅈ с э ⅈ ₣ Щ С у Ч Л ⅈ ₣ Q р ₣ г ч Б ђ Э г ⅈ ₣ е т н Ы э ⅈ ₣ ч с в ы Ђ ш ₣ е У ⅈ ₣ " Y С э ч ₣ Ζ у с ш У я э Р г ⅈ ₣ ш у в н у ⅈ ₣
ш у в ы Ђ ш ₣ ш У Ґ я У ⅈ ₣ р ₣ С в н к р С ƒ э г ⅈ ₣ и р С Ћ в м ш у в ы Ђ ш ₣ ш Л т Э Ї ⅈ ₣ н к Ь м ц ₣ и р С Ћ в ₣ С т С Ф ₣ Ґ О Ы Т Ч j ђ Н ь Y Э ч
. ( ) "
с ч ч Э Л ⅈ ₣ д ₣ ⅈ з У ⅈ ₣ Y С ч ч м с в ы ч Ђ ш ₣ Э ч Ы У ⅈ ₣ Й ч в а ₣ Ғ н ч ⅈ ђ ш ч у ђ ₣ М ш у ч Ћ Р Ї ч Ш С ч т С ƒ ⅈ ₣ й ђ С у Ч К Э Д с Т Э у г ђ Ғ м л ч м
. д н Ы ⅈ ₣ м Ш ₣ у j Я ⅈ р л э т Ў р ш Ч т Э А м ₣ л э У Ґ Я Т м С у с н э ⅈ ₣ Ш С у Ч К Q р ₣ г в Ч Э Ї э т
₣ ƒ з Т Ё у ч ⅈ й ж ₣ ъ Y е т С ⅈ ₣ б л Я э ч Ґ т м е т С ⅈ ₣ ч Б ђ Э ч т м е т С ⅈ ₣ е ч в р С ч j з т " п ч з Л г ⅈ ₣ Ғ м л ч с в ы Ђ ш ₣ е У ⅈ ₣ д Y
Щ ч Я ђ ₣ к С ч Ґ ƒ ђ ш ч у з Т ш ч П ⅈ ⅈ п ‰ С ч Ц ₣ н г ⅈ ₣ б Ф Э э т д ₣ д м р Э ч Ґ У т й ж Y с в ы ч Ђ ш ₣ е т С ⅈ ₣ ш ч в С Р ⅈ ₣ ƒ ч У С ₣ К р м Y ₣ г т О у ч Ї э ђ
е ч К й ђ ₣ Э у г в м й ч Ћ С ₣ Ћ э й ⅈ ⅈ с в ы Ђ ш ₣ е У ⅈ ₣ д Y р Y ( ) " ...ш Л у э Г ⅈ ₣ а ₣ З ж е в Щ ₣ с н э Ґ г ⅈ ₣ ш г Ы j г ⅈ ₣ ш Ђ С з л ⅈ ₣
. й ђ ₣ м ч б С ₣ Ц е Т н л Т д н з У ⅈ ₣ ш у Ч ч

₣ Э ч у э Л ђ ^ ₣ ч Ф С ч Ч Т . ( ) " é е т С ⅈ ₣ Ќ м Э ч Т е ч в ₣ ч Ў Э Т Ё у ч ⅈ н ч к м Ш Ь С ч j в ш ч у з т р ш ч У у Д н ч а н ч ч Т ъ é "
п ч Я К и ƒ ₣ г э К ₣ Ы ы э е в с з У ⅈ ₣ й Я г К с Т б Я Ґ г ⅈ ₣ д ₣ з У ⅈ ₣ р л Ґ Ы К с э ⅈ ₣ ш ы в ы Ђ ш ₣ Щ С у Ч Л ⅈ ₣ ж м р Й в ₣ г ƒ Ґ з в ₣ т Э в р
ш Т ₣ ч Ў ч Т _ е у ч Ђ ₣ Ђ Y е т Y С ч э в Х ч у ч j ђ е ч в с в ы ч Ђ ш ₣ е ч У ⅈ ₣ е Ы г ђ ₣ г Ъ Й Ц ₣ н ⅈ ₣ е К и ƒ ₣ Л э ч ₣ С у Ґ ƒ ђ с Т ч у ⅈ ₣ Ђ Y ш Я г Ф
Х ч j ⅈ ₣ И С ч э г ⅈ ₣ ш ч г З Л ч _ ₣ ч ₣ С ₣ р Э ч Ы У э Я ⅈ д ₣ ч Ґ ж ш ₣ Й ч Т р п ⅈ ₣ м _ г у ⅈ ₣ К Ё У з ⅈ ₣ ч ^ ₣ Ч ђ ъ Р ƒ п ⅈ ₣ Р С л т _ ₣ у с м р _ ₣ з Т й ж н Ъ п ‰
ш Я ч Ћ ⅈ ₣ С т С ч I д ₣ ч Ъ Ζ у с Й ₣ г э ƒ г ⅈ ₣ с ч Т ш ч у ђ ₣ у j ⅈ ₣ й ⅈ э У у Д м ш т р Y ђ п Я К р ђ ₣ Ц р ђ ₣ в е Т ₣ Ц т Y н л Т й ђ р С Ч в м Э в ₣ Ы ⅈ ₣
. й ђ ₣ у с е в _ ₣ у Б ₣ Ђ Y ^ Э Ф Э Ы I с э с ш у в н у ⅈ ₣ й ђ ₣ в ₣ С Р ⅈ э Ђ ₣ м й ђ ₣ м р Y м б Я Ґ г ⅈ ₣ р О У ⅈ ₣ Щ ₣ у j ч
Э ч х г э т м .. с ч с м р Ч ч ₣ ƒ й ч У т м ш ч у Ц ы э Y ш ч т ₣ О й ⅈ ш у в ы Ђ ш ₣ Щ р ₣ Ц j ⅈ ₣ Э Д с Т р ђ ₣ в А ₣ Ї ж Э Ы Т й у Я К м
ъ м Щ С ч э ф ₣ р ₣ С ⅈ ₣ ₣ Щ ч ђ ₣ в с ч П э ч ₣ м)) ш ч г т О Ы ⅈ ₣ ш т ф ₣ с Т Щ С Ћ э Ч г ⅈ ₣ ш т р ₣ г ⅈ ₣ м ш ⅈ С э Л г ⅈ ₣ ш у с м О ⅈ ₣ е у ч Й г ƒ ⅈ ₣
₣ Ц С ч Ї у ⅈ _ ₣ Л в _ Ғ р ₣ ч Ђ м р ђ ₣ г ⅈ ₣ Ч ж ₣ ƒ Я ⅈ È ₣ Ђ ц ₣ м Щ С К ₣ Ч ⅈ ₣ н к с с м О ⅈ ₣ Ч ж ₣ ƒ ⅈ ₣ Т _ * ((é ₣ у ж С ⅈ ₣ е в Щ э У Ћ ж п Ґ з ђ
. ( ) Х у г К Ч ₣ э Ђ с Т Б П ђ ₣ ч р м Y й у Т Ч ж Ъ Ч Ц м с Т б ⅈ ₣ Л ⅈ ₣ п Я К
д н ⅈ з У Я ⅈ (Щ С ч т С Ф ш О ₣ у ч Ч Њ) р ₣ Э г ₣ ч Ђ ₣ ъ Y н ч к ƒ в " ш ч у ч Э Л ⅈ ₣ б у ⅈ ₣ ₣ Щ ц ₣ с ч Т Э ч Ї э ж Y р м ⅈ ₣ с в ы ч Ђ ш ₣ е ч У ⅈ ₣ д Y
_ Щ С ч т С Ф _ ƒ ч с м р ₣ ч л у Т Э ч э Р ₣ Т с ч Э Л ⅈ ₣ е А н ⅈ ₣ И ₣ ч Ч ч С ч Я э Р в с Т Ч Э л Д с э ⅈ ₣ (а ы Ђ щ ⅈ ш Ч ч ₣ Ґ ⅈ ₣) ш г т С Ч ⅈ ₣ ш у ч Э Л ⅈ ₣
_ й ч с м р Ч ч Э ч Ї ђ м а ы ч Ђ ш ₣ Ч ₣ Р ⅈ ч Ч ч Р Y ђ д Y С Л ч ( ) " é ш j Ў ₣ м ш у Ћ Þ I ₣ л ⅈ Э Л Ф м J ₣ э Й ч ₣ Г ч ₣ к Э у в м
с ч Т Щ I ъ м _ о н э j г ⅈ ₣ м Э к н ƒ ⅈ ₣ с Т _ ₣ у Ч у Ч с _ ₣ У ⅈ ₣ ђ _ ₣ Ц т Y Е с ы ж ₣ з з Ы ⅈ м Ь ₣ Ы I ц ₣ с Т _ ₣ т Э к ₣ Р Д ₣ Т ы э э ₣ Е с ы ж С Ч Т
д Y е Ы г т Ζ у j ч . ( ) ш з ч Ґ ⅈ ₣ м б т Э Ы ⅈ ₣ д ₣ Э Ч ⅈ ₣ ₣ л л Ф м с ч э ⅈ ₣ ш у в ы ч Ђ ш ₣ Щ С у Ч Л ⅈ ₣ Э к н ƒ ч Ч Э Х Y ђ а ы Ђ ш ₣ д н з Т д Y
Ш ₣ ч з к д Y р Y с в ы ч Ђ ш ₣ б ⅈ ₣ Л ⅈ ₣ р ₣ Ч Г Ц Y е ч в Э ч Г Ц р Y с Т ш у в ы ч Ђ ш ₣ Щ р ₣ ч Ц j ⅈ ₣ Э ч Д с Т Ч ƒ э ж Y ш Л Г Ц р Y Э у г ж
Ч С ч Ф м с ч ⅈ ₣ ш ч К н з э г ⅈ ₣ б у ⅈ ₣ ₣ Щ ц ₣ е у ч ђ Ч ₣ ч Т ы э э ъ ₣ е в б О Э ⅈ ₣ п Я К С с н в Ч ⅈ ₣ О Й ч ₣ А Ч ₣ М ₣ л Л г ƒ ђ ш в ₣ К Щ С с м
ш Ъ Э э Ї г ⅈ ₣ Ч ₣ К н Ў н г ⅈ ₣ Т и Э Ћ К м С Я ч Э Ъ ₣ л ₣ Э э Y с э ⅈ ₣ ш т р Э У ⅈ ₣ Q в ы г ⅈ ₣ Þ м С с п Г Þ э т с в ы Ђ ш ₣ е У ⅈ ₣ Т _ ₣ л у Т
С т ф т р м ⅈ ₣ Э у Ґ У э ⅈ ₣ Q ₣ Э т м ₣ м к м . ( ) ш у з У ⅈ ₣ Ч ₣ ђ э Ы ⅈ ₣ п ‰ ш Т ₣ Ў ш ₣ ч ш у ж ₣ н у j ⅈ ₣ м ш у Ђ С з л ⅈ ₣ м ш у Ђ ₣ г э ⅈ ₣ Ь ₣ Ы I ц ₣ с к
. Э в ₣ Ї ⅈ ₣ с Т Э Л г ⅈ ₣ _ ђ э ⅈ ₣ е в Х ъ э ђ ш у в ы Ђ ш ₣ д н з У ⅈ ₣ Ч ₣ у ⅈ ₣ г ₣ д ₣ ч

. = J _ / ` ` = _ Щ Э к ₣ Ч ⅈ ₣ _ с ч Э Л ⅈ ₣ Ч ₣ э Ы ⅈ ₣ ₣ ђ _ / А _ Ζ т С j ⅈ ₣ е У ⅈ ₣ с Т ш у в ы Ђ ш ₣ ш у ⅈ ₣ г ƒ ⅈ ₣ _ С у У К _ с Ґ э л ч ( )
ш у я Ъ _ ₣ ₣ С П ч ш Л в ₣ ₣ Ш р н Ї з в Э у О Э у э Ґ ƒ ₣ в ш ⅈ ₣ Ђ р _ с в ы Ђ ш ₣ с ч Э Л ⅈ ₣ Э т н Ћ э ⅈ ₣ е Т с Т М ₣ Э У ⅈ ₣ а н л У в _ = ` _ б Ђ ы ч _ б Ђ ₣ ƒ ( )
. × _ J _ / ` ` = ` _ ш у г ƒ ⅈ ₣ д н з У ⅈ ₣
. , / J _ / ` ` = _ и О Ъ М Х ъ Ђ р С Ћ в _ Ζ т С j ⅈ ₣ е У ⅈ ₣ с Т ш у в ы Ђ ш ₣ ш у ⅈ ₣ г ƒ ⅈ ₣ _ С у У К _ с Ґ э л ч ( )
(‘) ш т в : Л Ь Ћ Ч ⅈ ₣ Ш р н Ђ *
. _ J _ / ` = × _ Ч т н Ы ⅈ ₣ _ ж ы Т ш ъ э Ы в _ / А _ ш у в ы Ђ ш ₣ ш у ч Э Л ⅈ ₣ Ш р ₣ Ц j ⅈ ₣ є т р ₣ ђ _ д м О э ₣ м е Ґ с п Я К е Ґ с ( )
. _ ⁄ = J _ Ч ч _ Ч м О у ч _ О Ы У ⅈ ₣ р ₣ ђ _ Ш р ₣ Ц j ⅈ ₣ м с ч О Л ⅈ ₣ д ₣ Ґ ж ш ₣ _ р н ж Y _ с К ₣ Т О ⅈ ₣ ( )
. / = = J _ / ` ‘ _ _ Ч ₣ э Ы Я ⅈ ш в ₣ Л ⅈ ₣ ш т О Ъ ₣ г ⅈ ₣ ш ς у л ⅈ ₣ _ , А _ а ₣ Л ⅈ ₣ е У ⅈ ₣ є т р ₣ ђ с Т Э Ф н г ⅈ ₣ _ Q ₣ Н ь н ч Y _ с У ъ ₣ ( )
Ё Я ƒ г ⅈ ₣ _ Ч _ ш Т О Л г ⅈ ₣ б ⅈ ₣ К _ д м О э ₣ м р р н л г Ґ ⅈ ₣ О у к Є ш г Ф Э ђ _ , А _ / б _ а ы Ђ ш ₣ Ζ ₣ О ђ _ Ч э ₣ І _ Ч р м р С ч м ( )
. _ / / - ⁄ _ J _ / ` = = _ Ч т н Ы ⅈ ₣ _ Ч ₣ р ф ₣ м д н з У ⅈ ₣ м ш Т ₣ Ч х ⅈ Я ⅈ с з А н ⅈ ₣

cT Ƨ j ът ъм ЧЯГв йузЛт ъ РСлЖ Fмк дъ Хжрж щЃТгзв м (ЩгуjЖ м) щЛуГЯ ЩгЪгjв еЫ бЖ еК ЭуЛэЖFм .( )сцсмЭЖ м сжFСцФнЖ ХцгЛЖ нк ЭэF ХгК сТ Ƨ j йзЫм (ХгЛЖ СуЃфЪ) ƧЖгхЖ СЛЖ ЙЪв Ќ ргЧЛэтм СЧЯэРт СцТСФ бЖцК ргцfто дгЪзУЖ Ьмгцс р ЩрЭцfв щцТЭвр ЬгЫцIУ иЭуЧЃУЪм сцЭгЖ бЖгЧЛЖ дгЃжшF Уfю Fмю . сзУЖ ЭгЛЖ щгуЦ Ё ЂфЪ ъ глжУ Сfт сэЖ ЩгЪгjгЖ еК ргЛэЪеFм щуЛуГЖ щуЃj Экгнзжк ЭЫУЖ ев глЧЃэЪF сэЖFм щтСтЭfЪ щуЂЭзк НуНЬ аFСРэЂF пю дгЃжшFм бЖгЛЯю йэтЎр еК ЭуЛэЖ пю бЯЃгЖ ЧЧуЪОЪ сТ щуЂгЂУ щугуЗзЪ ЭЄгЂм пЯК СгэЛЪ сэЖ щуЖггФм ЩЭуггЖ йэгЂ ЧГКУ ЧFЭХфв глжнЬ свыЂшF пю ЬнНьЖ ЭФF ев ЭгЛЖ_ FЭФУ Йгfъ сэЖ ЩССнЖFм бОгэЖFм дСFнэЖFм рFЭЫэЖFм ХЂгзэЖ скм иОНьгзК .. Рргцэ Эжк СЧяЭРв ЭуЫЧЇЪ сТ ИСЧFм бЯЃгЖ дгзУЖ ирцФУ рмЖ сТЭэЭЖ ЧнЯЂцгЧ СFгзгт Эвгыэв Сс_ гзЧ сЧЂСзлЖ глЯЫЧI пЧю рЪгЧгЖ глЯЫЧI е_ гуЧIцF ЭЧтнjЪ пЧЯК ЭЧгКм йуЭЧЇэЖ аСЧК сЧТ иЭЧуЫУЪ аСРэЧЂгТ Ƨ jЭЖ мF ЭлЗгЯю Ёуцм Экнfю ЩрЂгЛЖ ЩЦМ ев ЭЛfуЮ щусмЭЖ глэЮFс пю ЩрнЂЖ Эчж йжУ рУ_ рСтЭfэЖF . щвСРэЃгЖ щуТЭэЭЖ днзУЖ Ыыэ ев еАгЭЖ пзЛгЖ м рнзЛгЖ ХгЛЖ еК сТ_ЃуЮггФ гЫлУуДнЪм щЪуГРЖFм щЪуЪгэзЖFм щуЧЂСзлЖ РргэЭЖ дгЧЪУ_днзУЖ имк йЭ ЧСFгэвF гв бкF дУ пЖF гЫлЯуг щЪуТЭэЭЖ ЭЧЊгзЛЖ имЧк ЧСFгэвFм_ Хтргцгцfм рFЭЧfЖFм (ЧFнЧцгцfм ЭЄFзгЖFм Чгэ ЧЖF) ЩрггЛЖ .( ) глзв ЧЃэЩF сэЖF щуЛуГЖ ЬгЫIцг аFЭэЮъF аСКм СтСfэЖF йЧЃУзю мЧРЪУ Ƨус аыЂшF днзТ сТ_ЃуУуДнЪм гвFСРэЂF днзУЖ ОхЪУ ев йТмОсм сЭЭЛЖ БРЖ СК ггЪ етргув СЯэРв сЧТ_ЃСргц_ЃЖгЫв Ээсfм щЪуjЖ ЭЧЊгзЛЖ бЧЂр еК сЯРэЖ Ќ нЛЪ щуЯугтЪ щуТЭэС щУуДм ргЫЖ ъ Ƨуjц( ) "свыЧЂшF еУЖ йвСРэЧЂF fв рСЧЭ щЧТЭэЭЖ сТ БРЖ аСРэЂF ев щгХ Ёуят" .( ) ЩгуjЖ . щузТ ЩСргЭ щЖгЫв сЭЭЛЖ РЭjЯю днЫт ъ гувыЂ_ГузТ_ыгК Сfж ЧЪгЪ ЧгЧКЭж рнЯэЭЭ ргЧЂ бтЭЧjэЖF дъ ЩЧЖМ ОЪуэЪ еЧТ_ гЪусцF рнЧЊ бтЭЧjЪ еЧК СЧЖнЪ ..." ЩЖмЭм сЧЂСзлЖ щЧТЭэЭЖ ЬгглэЧЂF сЧТ_ ррнЧIфFм рЭвнЧЌЖ еЧЪЖ сЧТ гЧкFЭж пЧжрцF ФЭЧЇгЖ сЧТ ЩрнЧЋнв .( ) "... сЂСзлЖ гличтмЭЪм ЧгжFнуjЖ бЂр БуЃЭЪ сТм йтСтЭfэЖF сТнЫЖ БЧЖ ЧмОЧЎ ЙЛЭ еуЭ гвм ЧгжFнуjЖFм ЧгЪгЭэЖ ЬгЫIц Щрнjгж Ррргэ ЭЖ еуЭ гв щгСЦ щгХ МF Фгэ Ђ сТ щгтСЧЖF днзУЯю рFСэвF ъF нк гв свыЂшF еУЖ дУ Сfж ЩЖмЭм . рнУЗгЖ сТнЫЖ Ьгхгж Эуэ Ђ пЯК йуэЇЪ аСКм гкСтЭfЪм ЬгЫIцF Этнjъ сТ щуЯЧЛЖ ЩрнЂЖ еК ЭуЭЛэЯю йЛТр рмЖ ЭвцF Экнfж еК Ƨ jэЖ дгЪзУЖ оСЮ еУЖ е в счучjЖ РСЛЖ дгЫТ" .днгЦгж пЖ йЪрЦ сЭЖ щуужггтъF йЭтЎр Э йЃУзЭ_ сЇЖ ргЭэF СЩм_ Fнцж пЯК Этнjэ ЭЧЭЮ щЛуГЖ е в ЭуjЧЂЖ ЭЧЭЮ ХЧjэт Эугfэ Ж Щгуj Эугfъ нк бЯЃгЖ нк Э щЛуГЖ еК ФрЂЖ ЭЧЭЮ Ёу еУЖ дF рУ ( ) "СуЯЧэЖ щЭЪЭв ФнТ ЙУЪЭт сЫ Этнjэ бЯЃгЖ дгзУЖ . щуТЭэС щтОуЭЛЪ буЦ ХуЧjЪм сзУЖ Ьггfж ЬнНъ ЙЦРЪ ЩСтСФ рнЬ рЫэЭF сТ сЭзЖF Fмк дгЧЃ пЯК бтЭЫЖ дГЭЧЖF гЪЛ пЧсм ЩЭЫТ пЮ свыЧЂшF еУЖ сТ иргfЪъF Fмк рЭв дгЪм ЬгЧгfж рОЧЋзК йЪуТ пЯЭfэт Э рЭгЧв ЙЧУж йЮ Ёу_ЂЭжгФ ЧгЩняРгЖ сТ дF ЄгзЖF РЭЧК гвСЭзК бу ЗЛЖ .( ) ЩгуjЖ сТ еУЖ щугкУ пЮ дгкМцF ЭэТ йжУ рУ щЯугfЖ днзУЖ Ъгэ ггкм щзтЭЖFм йЭзК ЧСЮнЪ рмЖ щЪуГРЖ щЧЭгЬЖ еТ гЪлзуЭ е в СЧfж щТЭэЭЖ днзТ ев гКFнжУ бЯЃгЖ дгзУЖ еЧЪУ Fмю .щувыЂшF щуЯггfЖ буЧЯю ЩрОУэгЖFм щглгЖ ЪжFнfЖ оСсш еК СЇЫЪ_ щузОм щКнзэв щуЯуЫЇЪ щКнгfв

.` / =` _ /` ˣ ʿ _ ЩОкгЧЖ_ ОЋгЭ РргЛгЖ ргЪ_, А_ йЂрFСв йзуГЯТ йЮнНЬУ свыЂшF еУЖ_ ргЧНь нЭУ_ сУЮъF ( )
./` _ J _ /` ʿ _ _ ХЧгГЖ рСЋгЖ_ арЛЖ еУЖ єтрЪ сТ ЭЋнгЖ_ ргЧНь нЭУ_ сУЮъF ( )
._ʿ J _ /` ʿ ` _ _ ЪСК_ еТ мОЫТ щЯfв_ Ƨтсj ОтнЋэЖ еТ сТ сЭЛЖ РЭjЖ_ сjэНь_ сжмргЇЖ ( )
., _ _ J _ Чыэ_ ЧмОуЭ_ сЭЛЖ ОЫУЖ ргЪ_ аыЂшF днзТ_ сЪС_ еГс ( )
_ Ёжнь_ щуГжнэЖ щтрнлгfЯю щугЂЭЖ щЛэГгЖ_ сЪFнЯЖ сЯК щгФОЪ_ свыЂшF бЂЭЖ щуЧггФ_ рСзГЫЖ_ нЮнЭмЪ гЧгЭ ( )
._ = J /` ʿ `
./ J _ /` = ʿ _ йЃУж ХЧгГЖ рСЋгЖ_ сжггхЛЖ ОЋЛЖ сТ щувыЂшF щуТЭэЭЖ днзУЖ_ ЭтЭЛЖ СэК _ ФмСЭв ( )
. = J _ йГУж ХЧгГЖ рСЋгЖ_ ЭтЭЛЖ СэК _ ФмСЭв ( )
.ʿ _ J _ /` ʿ / _ аыКцF ЩрFСм_ свыЂшF еУЖ СлК ФFЭЛЖ_ ФмСЭв ЭтЭЛЖ СэК : ОЗзт ЩЖмЪм

с¶Т ғ¶лю рЭ¶ЧУЮF þн¶гЛЮF ьыЦ¶Ïв щувы¶ЂшF днЅзУЮF ЙїугҒ с¶Т„ҒЪЭэ¶Ïв„ҒЭЂзК с¶ЭЛЮF БЬЮF СК Ƨус с¶ЭЛЮF БЬЮF йЮғж ғв ШрғЦ j ЮF ЧҒмМ бвцҒ ев щвУ СзК БЬЮF Эзт бЯ" .( ) ғкСмғ†Ђ еЫгтъ щтнЦIК щЦыК етСЮF е¶в„гу¶ЂСЦ„д¶ЂҒгЭЮ инн¶Ґ№F бЮ щ¶ТЭЛгЯЮ щЙу¶Ђм имм¶РЂҒ Ƨїус йїуТ ез¶УэЮFм„ щ¶тгзЛЮF е¶в еугЯ¶Ґг№F С¶зК .( )"свыЂшҒ етС№F ргЇэжғ¶ ЭЇэжҒ рмЮF бтЭЫЮF дҒЭЧЮF щ¶ғэЫ¶ ХуХнЮF йАғ№ръ ҒмЫкм й¶р п№ дғҐжшҒ ғл¶ ЧЭЧэт сэЮF ЭСгЂнЮF бЗКF ев йЂғтв щ¶ғэЪм бтЭЫЮF дҒЭЧЮF Щмы№ Ч j ЭЊЎТ . елг№F РЭIҒ ев АғГЬЮF щзлв Ч j ЭЊЎ¶ м„ҒЭуЭЪ ғвғгэкҒ ББЮғ¶ днгЯҐг№Fм ЧЭЛЮF бэкҒ)) п№ғЛ№ ЬғЦ ссн№F ғл¶ Ро¶эТ¶ щЎтв Ьм¶ с¶Т пЮғЛ№ ≍ ғлЯЛҒ д¶ сТ ББЮFм щ¶ғэЫЮF щДуЦТ ЧЯ†№ СЦм щ¶ғэЫЮF ρСЦЦ Э¶уЯ†№ СкғЧI б¶ЗКҒ Ч¶ғЫТ ( )((б¶ЯЛт б¶№ ғ¶в дғ¶Ґ́жшҒ б¶ЯК бЯЧ№ғ¶ б¶ЯК рм№F аЭ¶ЬцҒ Ш¶¶рм ¶ЭЦЦ . п№ғЛ№ ≍ аыЪ й¶ дмф рмЮF РЭj ЮF йжнЪ щҐСЧв щЮЭзв й№ Ч j ЭЊЎ¶ рмЮF РЭj ЮFм С¶ЧТ "щ¶ғэЫ№ғ¶ б¶ЯЛЮF FмС¶уЦ " : (J) й¶№нЧ¶ щ¶ғэЫЮF щ¶угкҒ пЯК СуЪ¶Ђ (J) ЬнҐЭЮF Ƨтрғс¶ сТ С†жм Ғм¶к п¶ЯКм .щ¶гтЭЫЮF ШнКС№F Э¶Їж с¶Т„д¶гуЗК„ҒЭ¶ЖҒ Ёғ№ЗЮF еу¶¶ ғ¶лгу№ғЛ№ Э¶Їжм щ¶ғэЫЯ№ дҒ бтЭЫЮF ғзуэж ШрþҒ . Иы ЎцҒ рмґ́эв с¶ыЪ аЭл¶ с¶ЭЛЮF РЭj ЮF йЭЊЎ¶ дҒ еЫгт ЁғҐЪъҒ Ч¶ЖҒЫТ свы¶ЂшҒ жмЭ¶ЮF с¶Т щу¶ҐғҐцҒ ШЭ¶уЪЭЮF н¶лТ„ бтЭ¶ЫЮF дҒЭЧЮF н¶к й¶ЂСКғЦ ев : ЬмцҒ еЪЭЮF-/ . ИҒС¶ѓм ағлЮF ρСЋгЪ ШСуЧЛЮFм щЛтЭЇЮF Ч„ ғ†м свыЂшҒ ЙтЭЇэЯ№ ЭгЫгЮFм сжғхЮF ρСЋгЮF СЛт рмЮF СтЭЇЮF рнэзЮF Ƨтсj ЮF : сжғхЮF еЪЭЮF-¸ . ≍ Су†гЂ сТ„ҒЛуТρ„ҒжҒЫв щ¶ғэЫЮF Чяєм бтЭЫЮF дҒЭЧЯ№ щзуэв щтнэзЮF щзЃ№F бтЭ¶ЫЮF дҒЭЧЮF ЬЭ¶ж ғ¶л¶ аы¶Ђшғ¶„дтн¶ЦК„ҒАғ№ЂρҒ щГ№Ов щу¶ЭЛЮF щПЯ№ғТ„ щу¶ЭЛЮF щПЯ№F : Ƨ№ғхЮF еЪЭЮF-„ щу¶ЭЛЮF щПЯ№ғ¶ с¶ЭЛЮF ББЮF Б№ЂρҒ ғгЪ щувыЂшҒ щЛтЭЇЮFм йЧУЮF Ч эЪм щУтЭЇЮF щтнэзЮF ƧтрғсцҒ Чэ№Ъм дҒ¶зУЮF ағв¶ ЩЭТнэв щХ¶ыхЮF Й¶ғзгЮF имк ЧжҒЪ ҒМжТ ( ) Щғуj ЮF сТ„ҒЧуэГЂм щ¶ғэЫЮF сТ ҒСтн†Ђ й¶ щтғзЛЮF ЧжҒЪм„ оЭ¶эцҒ Й¶Ғ¶згЮF п№ Рғ№Цв СтСҒ ағлЮF ρСЋв ИҒС¶шҒ Ғмк Ро¶Ћт Ƨуj ¶„ щТғЦIгЮF щгуЧЮF ск йэтЭЧ№К дҒТ .

Иғ¶Iм ЩЮМ СЛ¶ с¶ЭЛЮF ББЮF ρнГЂ„ щувыЂшҒ ЩрғЦ j ЮF ЧЭкþСҒ м щувыЂшҒ Чғснэ¶УЮF ЧЭЇэжҒ ғвСзКм (И) ч№ғА с¶¶¶ е¶ сЯК ағвцҒ еК Э№жм йзуЃ j Ђм иСтн†Ђ сТ днАғГЬЮF оρғ№эТ ρғЋвцҒ сТ йвҒСЬэЋҒ **"ФЄЭЮF ж№ғэУв й№ж¶Т БЬЮF е¶Ґ́ j ¶ бЫу¶ЯК** "„д¶ЦТ¶ ЬғЦм„ ( ) "„дснЎ́м ХjЮF СтЭт еҐ́ j ЮF ББЮF " ЬғЦ йжУ йЯуг†Ђм йзуЃ j Ђм иρнГЂ бЎ евм й¶ щтғзЛЮFм с¶ЭЛЮF ББЮFм щ¶ғэЫЮF Стн†э¶ бэлт бЯЃг№F дҒзУЮF ЭЛҐ ғв Ғмкм дҒЭЧЮF щ¶П№ й№жнЪ щувы¶ЂшҒ днэзУЮF еу¶¶ ШрҒСЋ№F дҒЫв ЭэсҒ Ƨус еугЯЃг№F СзК щгуЗЛЮF йэжҒЫвм йэуЂЭС№ . бтЭЫЮF

„д¶гСҒЬ ҒзЛТСЂЬ Э¶ЊҒмцҒ им¶км свы¶ЂшҒ Э¶ЫУ№Fм с¶ЭЛЮF ББЮF еу¶ ғв щj ЎҒм ЭЊҒм¶ щгЎ СҐж ҒмЫкм свы¶ЂшҒ е¶УЮF д¶„дj¶ЎҒм мС¶эТм„ щувы¶ЂшҒ щУ¶ЃЯУЮFм ШС¶уЧЛЮF Qрғ¶эв сТ щуЮғгҒ†ЮF щтЭЗэЮF еК Ƨ j ЭЮF п№ ғкУЭч¶ЂҒ с¶эЮF ғл¶ЃУж Э¶ЫУЮF С¶КҒнЦ с¶к е¶УЮF ғлуяК аҒЦ сэЮF щуЮғгҒ†ЮF СКҒнЧЮғТ„ свыЂшҒ ЭЫУЯ№„дЧуэГЂ дҒЪ рЭ¶ЫУЮF блҒғ¶эж Ғн¶лҒм етм¶№Fм ( ) бкЭуОм рС¶уснэЮF дҒ¶ус п¶№м Ес¶†№Fм с¶Ерф¶УЮFм рС¶зЫ№ғЪ„ ғ¶гЯЛЮF ЬҒС ғ¶вм дҒ¶Ъ с¶ЭЛЮF Б¶Ю F дъм„ ғлЬу¶ЂЭЂм бтЭ¶ЫЮF дҒЭЧЮF ғл¶„ ғҒ сэЮF буЧ№м букғУг№F бКС№ сУ́ЯУЮFм ЬнЂЭЮF Ƨтрғс¶м сжЭЧ№F ЛЬзЮF СзК щсЭА Сцнэт бЯТ щуКҒС¶шҒ еугЯ́Г№F щтЭЧэК йуТ Ч j эУЂ рмЮF Ьғ†г№F рЭ№ЫУЮF блҒғ¶эж Щрғ¶лг¶ ҒнЪғ¶с етм¶№Fм щувы¶ЂшҒ щУ¶ЃЯУЮF„ ғ№гЯК„ Ғр¶„д¶Ц т¶ йзг¶Ц№ Э¶¶ ч¶Ѓ j Т (J)

.¸¸ J „ йЃуж Х¶ғЃ№F ρСЋг№F„ свыЂшҒ е№F Ч ғу¶ғгҒ сТ Ч ғЧуэГЂм Ч ғЂҒғрþ„ еуЃс „ рþнҒ ( )

.¸//// „ етм щТғЧ%„ ЧужЭэжъҒ„ Инзэв сТЭэС сКғЧтш с¶ЭЛЮF ББЮF„ йjзв„ егхв ( )

( ) щтв„ ХЯЛЮF Щрнђ ( )

þы¶ сТ щ¶ғэЫЮF ИҒЭээъ щЃвғРЮF щуУ№ч¶ с№мС№F Эгђфг№F„ ИҒС¶шҒм етС№F еу¶ с¶ЭЛЮF ББЮF„ þғIр ЧЛЯА„ рмғ№F ( )

.¸///„ þҒСП¶„ етСТҒЭЮF

-„„ J „/``=„ дғгК„ щКғэГ№Fм ЙтЄнэЮFм ЭЇзЯ№ ЭуЃг№F рғþ„/ А„ свыЂъҒ с¶ЭЛЮF е№F„ еуЃс „ рþнҒ ( )

.„„

.(„` J „/`=„„ þҒСП¶„ þҒСП¶ щЛэГв„ щгтС№F АнГЬ№Fм Чғ¶ғэЫЮF„ рρнэ†№F щуГК сЪЭђ) : ЭЗзт Ш¶мЪ

.¸¸ J „ Х¶ғЃ№F ρСЋг№F„ Ƨтсj ЮF е№F сТ щувыЂъҒ щу№ғгҒ†№F„ Суук„ сЃзл¶ ( )

a=/ ï ˇ¶к/=˜) *рС¶зЫЮF дґ' С¶ѓзТ_ѓлРуЂЭЋм бтОЫЮF дFЭЧЮF ѓлЋ_ ѓЃ сэЮF буЧЮFм букѓУгЮF бКС® сУЃЯУЮF пЧЯК Эгэ¶Їт Чѓу¶ЎѓтЭЮF бЧЯК Э¶ЛЃ Ѕ¶ус " ЧѓуЎѓтЭЮF ев ЁЂ¶' пЯК сУЃЯУЮF Ѕ jэЮF йСѓЗ¶ сТ СгэК¶ СЦ (ѓЧгЪ_ с¶ЎѓтЭЮF бЯЛЋѓЧ) ъF Ьѓ¶Зђ ъ щУЧЃЯУЮF дґ' оЭ¶тм (пЧу¶Ђнг®F р¶') СуЋ¶ЭЋFм бу¶ѓзэЋFм щ¶ЧЂСзлЋFм ЂС¶ЛЋF Э¶э¶' Ч¶жѓЃ е¶в йђFм¶ иЂFЭУжFм Ч¶жѓЃ ев с®нулЋѓ¶ йАѓЭђръ ЩЋМм щуЎѓтЭЮF анЯЛЋF Йв пЧуЂнг®F еТ ЙЎм .(˙) " é

пЧу¶ЧЂнг®F е¶в йЧ¶ЭжFнЃ е¶в Э¶ЧухЫЮF с¶ЧТ Ч¶ЭЧЭЧт (с¶Ч¶ЭЛЋF РЭ¶Ч jЮF м¶') с¶Ч¶ЭЛЋF БЧ¶ЬЮF дґ' ѓЧѓг¶м Э¶э¶' м РЭ¶с еу¶Ч¶ ЧѓТѓЧЃгЮF ХЧэ с¶Т дС¦Fн¶ЭЋFм ЂFЭЧЫЭЋF пЯК СгэЛЂ щуЂСзк НуНЬ Ыыэ ев ЧѓуЎѓтЭЋFм б¶ евм ИѓЧт® йзК С®нэт_ ѓЦУЮF сТ (РЭ jЮF м¶') БЬЮF щЪЭ jТ щЂмРСв щуЋѓГс СКFнЦ ХТм оЭэ¶м щгЯЪм щу¶Ўѓтр ч¶Ѓ'ж ѓкЬС¶ jђм ЂFЭЧЫЭЋFм аѓ ѓ¶ЧЃ'ъЃм ХЧТFнэЮF С¦гэЛЂ пЧу¶ЧЂнг®F дґ' Э¶эF п¶зЛг¶м (пЧу¶ЧЂнв) нлТ .щАнѓЦв

сЂѓЂцF Экнѓ®F СЛЂ сэЮF еужFнЧЮF ЩЯђ_ щуЎѓтЭЮF ИѓЧтшF еужFнЦ йгЫ jђ с¶ЭЛЋF РЭ jЮF щтѓлзЮF сТ Эуя¶ђ ев Эгэ jђ щ¶ѓэЪ бЯК¶ ъ " : щу¶ЭЛЋF щгЯЫЮF еК йЮ щЮнЧв сТ рСзЫЮF ЩЋМ СЪ¶м_ щуЧуЂнг®F ЧѓКѓЧтщЮ .(˙) " Ч¶ѓэЫЮF ев ѓкЭуО сТ еЫгт ъм щКЭЃ®F ѓлуТ еЫгтм щу¶ЭЛЋF щ¶ѓэЫЮF Эгэ jђ ѓв ѓлЧуЦСђм ѓлТмЭс Н¶Яѓэ¶ЮЮ бЯ¶Ѓг®F дѓ¶зУЮF й¶Ч¶ сЧђЭт_ FЬцF сТ онэ¶Ѓв е¶в с¶Ч¶ЭЛЋF БЬЮF й¶Ч¶ СѓэгТ ѓв п®ѓ ЩрѓIF Fмк сУТ" ЩЭЧЫТ еу¶Ч¶ Б¶Ч¶р С¦ЧТ " (˙¶к__`` ї¸˜ ˊ_ а` ˜/ ї ˊ=/) *с¶ЧFрѓЧУЮF ѓ¶в¶' : ЬѓгѓЋF сТ ЩмРм¶ЧFF йЮѓЫ¶IУ егЧЎ ЬѓЧгѓЋF ЭэС¦т ѓ¶гж Б¶Э¶ЮF Fм¶к_ FЄ®м_ ЧЧуђЭэ¶Fм Ёжѓ¶ѓэЮF УС¦ѓгЮ щ¶ѓуэж ЗС¶jт рм¶ЮF Э¶у jЮFм ЬѓгѓЋF .(˙)"_ѓснЎм Хj®F СтЭђ сэЮF щуЦFЭЮF буЧЮѓЧ щяЂэгЮF щѓЄѓП®F ФѓГж Ч¶ЭѓК (с¶Ч¶ЭЛЋF Б¶Ь®F) РмЭ¶j®F еу¶Ч¶ бЄѓЧЮF дС¦Fн¶ЭЋFм аѓЛЋF ХЂѓгЭЋFм ѓЫЭЫЮF щгЂ дґ' сзЛт Fмкм ХЯГзг®F С¦уЪ¶ђм п¶зЛг®F Ч¶_ ѓ¶jтш_ъѓгЫэЧЂF ѓлЧуЧjђ с¶Т дґ' ѓгЪ_ щЛуэГ®F Ьѓгѓ пЯК СтЭђ щуЮѓгѓ буЦ еК Єнѓ¶Ч®F ѓлзвм щувы¶ЧЂшF Ррѓ¶ЭЭЮF с¶Т Э¶лД рм¶ЮFм_ ХЯГг®F Ьѓ¶гѓЋF п¶ЮF Ьн¶Ньн®F с¶Т С¶тСѓЋF рЭЫЫУЮF . СѓГ®F Чѓлѓ¶Fмм ч¶трѓjг®Fм ч¶ѓэЧЮFм рнЧЛЋF Ргэ¶Ъ¶ пЯК щУДнг®F щу¶ѓэЫЮF свы¶ЧЂшF е¶УЮF ЧЭ¶ув с¶эЮF буЧЧЮF С¦Ђу¶Т (а////ї/˜_`/ˇ¶к˜/˜ ї¸˜/) **с¶ЮFЭП®F ѓ¶в¶' Э¶Ъ " д¶' Ьн¶Чт Щ¶ЮМ с¶Тм Ьѓ¶гЫЮF п¶ЮF Ьн¶Ньн®F Э¶ѓF е¶в_ FЭ¶ѓЦцF еу¶Ч¶ бС¦Ч¶®F дС¦Fн¶ЭЋFм аѓЛЋF ХЂѓгЭЋF скм ЩЭ¶ЎѓгС щ¶зЫгг®F й¶ђъѓгЪ Й¶уѓТ дѓ¶Ъ F®ж¶Т_ йЧ® е¶Ыгг®F й¶Ч ХС¶ыЮF й¶ЮѓгЪ ЭЦjт д¶' сТ йзЃсм й¶ЮѓгѓТ_ сI ЩвѓЧэ¶ЂFм ѓлжС¦Fнђм РмЭ¶j®F ч¶ЧЂгзђ е¶в ББЮѓЧ Х¶уЯт ѓв Йгѓт ѓв ЭЪ еЃj®F ББЮFм_Ьѓгѓ®F ЩтѓО сТ нлТ е¶Ѓjт ыТ .й¶Ч Х¶уЯт рм®F й¶ЮгЪ сТ_ сI Эђ еЃjТ é й¶Ч Х¶уЯт Ьѓгђ_ сI ЭЫ®м_ ѓлвѓЗжF еЃсм ѓлэ¶уђЭђ .(˙)"_ѓу¶IцF ЭС¶ЂЧђ Щ®м¶Ъм é Чн¶ЂЮF й¶Ч е¶Ѓjт ѓЧг¶ Б¶Ь®F е¶Ѓjт ъм ЀЭ¶УЮF й¶Ч е¶Ѓjт ѓЧг¶ дѓ¶ЃжшF .ЬѓгЫЮFм дѓЧђшF йэтѓО егЎ ББЮF Ро¶НЬF ЩЭЗзЮF имк ев_ЦыГжFм ѓЭЭ¶Ђ¶' е¶в ѓлуТ ѓ¶в ШѓрЬ¶' щ¶®мѓjвм_ ѓу¶IцF_ Fрм щ¶звѓЬЫЮF сжѓЛг®F п®F бЯЃг®F дѓзУЮF плЂ СЧТ Fмл®м дмЭЛ¶Їт С¦Ц щЎузтС®F щЎуЯв¶э®F ЙСѓЧ¶Г®F рмМ J ѓР¶IцF дґ" днгЯЃг®F дмЭЫЫУг®F оЭ¶т Fм¶к с¶Тм_ Ьѓгѓ®F е¶У®F оЭђ с¶э®Fм щЎуЦыэ¶' ЩЭ¶Зж ѓлугЃж дґ' еЫгт .. ХгК¶ щЧтЭГ¶ е¶У®F п®ЭЗ®F Ыыэ ев сЯэЬ рмЭЃ¶ сЯК J н¶О дґ' Э¶уЦ Э¶э¶' Й¶Ўнв сТ " Ънячѓ_ ѓУЊ ев Йэзт щ¶ѓэЫЮF_ ѓУЊ дґ_ щуЯЦУ®0 ЩрнЊ йж¶' пЯК Х¶уЧjђ п®ѓ ѓлСѓрм ев сѓЭт дѓЪ йзЫЮFм БЧзЮFм РмЭj®F ррЫЫЭ¶F еЫт б® щ¶ѓэЫЮF Стнѓђ ев (И) пЦђЭг®F

ѓлуТ бЯЛЂм ЬFСП¶м щТнЫЮF сТ ¶'Їж_ѓлЪняв_ ѓЭ¶F ССѓFм ЧЭЛЋF РнЃ'яуТ ,жѓуЋЋ®F е¶ Фѓj ЂF е¶ Чн¶ЧЛт СЂнт н¶F нк рСзЫЮF *
.етС®Fм щП¶®F
¸/_ J _/``¸_ ЬFСП¶_ щвѓЛЋF щуТѓЧхЮF дмфЇ®F ρѓЬ_ свыЂшF сУЃЯУЮF ОЫУЮF сТ ЧѓЂѓрЬ_ етС®F аѓЃс_ сЂн®ъF (˙)
.¸/_ ї
.¸ J _/`== _ ЬFСП¶_/ А_ йКFнж¶м йЮтрѓЬ с¶ЭЛЋF ББЮF_ анЯЂ пуjт_ сЂѓ¶ЛЋF (˙)
йЂѓУ®фв ев_ЃЭКѓIм_ѓуЎѓтр дѓЪ_Щ®ухЪ ЧѓП® йэтЭЛг¶ ЭлэIF_с®ЬрѓУЮF Н®С¦F е¶ дѓТнА е¶ ЭЂэ®F нк : с®ЬрѓУЮF *
(еуГЫj®F р¶ѓр еу¶ йгѓЋF)
щуЯЪ_ ЬFСП¶ щЛвѓЃ_ иѓрнэЪЬр щсмЭА¶'_ Ѕтсj®F сЦFЭЛЋF бЂЭ®F сТ ЭЫЇ®F щуЎѓгЃ_ Эувъѓ СэК бЊѓК _бГКъѓ (˙)
./` J _/``¸ _ бЂр_ щЯугѓЋF днзУЮF
.(а////-/˜_`/ˇк/˜_-¸˜/) щзЂ ЀнА сТ пТнђ_ с®ЬЭП®F е¶ е¶ Свѓс н¶F нк : с®ЬЭП®F **
./_¸ J _/`˜˜_ с¶ЭЛЋF ЭЫУЮF рЬр_/ А_ с¶ЭЛЋF СЧзЮF сТ щуЎѓгЃ®F ЁЂъѓ_ етС®F ЭК_ ЭуКѓгЂ¶' (˙)

é pˈρ егТ " : йиnЧ cWFЭПWF Свfс нˈ йзК ЭэК pˈЭWF FмкмЪ щЯуЦˈUWFм^ FУЂWF fгкм еуЂfЂцF еуТСлWF СЎзК fЧлявfс ЙЧЋОт cЎэWF щЎзАfэWF щЯуgтЋWF fлЂfУЧЊ ЬfЛТцF имк ев йˈ СЇэЂЕ^ fзэWF^ fзˈм ЄfЧзWF SЧж еЃс
. (ˊ)^" .. ЩρСЧWFм бЯЛWF пWF Ƨjэ WF

йЧCFЂˈ онэЧГгˈ бЯЧГгWF дfЧзUWF пЧЂρF щЯуЦUЯЮ ЩρнЊ йжˈ оОт сˈЭЛWF БЬЯЮ Эвˈэгк WF дˈ щхсfэWF оОЂм
^ FЂцF^ fЧзΔˈ сЧТ ЭЛЧЇЂ щуТнЧЊ жмρ Йˈв ъˈ ОТнЎэЂ ъ щЧтfзКм щЩСˈ йЂFжfЫвшм йЂFЭээм йэкFнв ЭЪЪfвСЬэГв
fЧгжЎТ сWFЧгfWF ЭЧуэЛЭЯЮ ЩFЂˈ сˈЭЛWF БЧWF ев мЬэт еус бЯГгWF дfзУWFТ " пWFЛЂм йжfjэЂ ≻ пWш ЧОэЧЂ fлжˈ
. (ˊ)" fлˈ ЬЭж сэWF щПЯWFˈм бтОЫWF дFЭЧWFˈм úFˈ йжfгтˈ ХгЛт

днЧзUWF ЧгЧГЂF ЧэЧГWF FмЧлЮм .йЂFЪfjвм сЧлЮшF ЬFЧгfWF пWш ЬнЊнWF ск бЯГгWF дfзUWF щтfО ЧжFЫТ
FмЧЮм .(ˊ)СЎтОfэWF ЭэЧЂ fЧлЂFМ еЧК ЭЧуэЛЭЯЮ ЧЫЯЧЂм_ЩFЧЪfjгWF мˈ ЭЧухгЂыЧFˈ щЧвfК ЩρнЊˈ щувыЂшF щуˈЭЛWF
еЧв йЎтнэjт fЧв ЭЧЫˈ СЎтОfэWFˈ щЯяхгзгWF QЬfЧэгWF пЯК СЎгэКˈ щувыЧЂшF днЧзUWF еЧв иЭЧуПЪ сˈЭЛWF РЭjWFТ
. рнзЛгWFм рЬfгWF fлучЇˈ щЛУзгWFм ИнЇЬWFм аFЭэсЪFм дfгтцF сжFЛгˈЂыхгэв ЬfгФм Свнр
ШρСЦЂм fглЯгЧЇт ЬFЧгfWFм еЧЃjWFм щЧзАfˈм ЩЭкFЧД ЩρнЧЊWF " дˈ пЧш сЧWFЭПWF СЎЪфт ЬСЧЊWF FмЧлˈм
дˈЧI еЧв ЭкFЧЗWF ЬFЧгfWF ЭЛФм é щзАfэWF ЩОуЊэWFˈ щзАfэWF ρнЊWFм_ ЭкFЗWF ЭЊэWFˈ ЩЭкFЗWF ρнЊWF
ШρСЎгWF ЬFЧгfWF ЭЛФ еус сЦыэцF ЧжfWF пш Ьнjђ йзЫЮм_ ЩОуЊэWF дˈI ев еАfэWF ЬfгfWFм ÈFнjWF
(ˊ)"ÈFнjWFˈ ШρСгWF ЩЮМ ев еЃсˈ ЩОуЊэWFˈ
Fлзв сЧэWF ÈFнjWFˈ АмЭЧI иСЗК Ьмцfˈ пгЂъF ЬfгfWFм сЃjWF ЬfгfWF еуˈ сWFЭПWF ФЭУт ЩЮмˈм
ЭЧЛWF ХЧтОА еЧК еАfЧэWF ШFрЬршF ЭТFнЂ сжFЧхWF ЬFЧгfWF ШFрЬˈ АЭэЧЇт fгуТ ÈFнjWF сЦfˈм ЙгГWFм ЭЊэWF
. (ˊ) ЧЯЧWFм

ЬFЧгfWF ЛЬСFЧЊэ ев Эгjт йжнЪ БЬWF еТ пЯК J fэ ЭЫЇˈм бЯГгWF дfзУWF СЪˈ ÈfЂцF Fмк пЯКм
щЧˈfгэЪ мэˈЂ Ƨус .(ˊ) ИFСˈшF ЧЂfЭв пЯКˈ пш бкЭЗж сТ йЛТЭт fгв ЧfЂнГjгWF ЭуО сТ ЩρнЋнв ЬЭfгWF
ЙЧв пТFЧзэЂ ъ щуТFЧЎш ЧfуЧfгТ_fЧЧjвм пзЛгWF ев_fжfусˈ пЧэГв РнЧˈгWF еК_ФрfэЫЫI сˈЭЛWF РЭjWF
сˈЭЛWF РЭЧjWF аFСРэЧЂFм щЎуˈfэЫWF щЧТЭэЭWF нjж йкfЧЂF дfЪ fзк евм_ дfзУWF йˈ евв рМWF сзтСWF СЧэЛгWF
. йЂFМ Сjˈ щТЭэЭЪ

ЧЧjђ йЯCFЧЂр сЧТ ЧЧэЫТ сˈЭЛWF БЧWF щЎуЧfгФ еЧК (Чкˍ/ˍ ïˍ//) рСЧуснэWF дfЧус нЧˈ ЭЊКм
еуЧэЊ Ƨус РмЭjWF дFЭув ЙЎм fгЪ " щугкˈ ОхЪˈм ЬfгfWF FмксТ щССFр СЛђ сэWFм (щЧfгэЫWF бЯК) дFнзК
еЧК СЧЇЫWFˈ етЭЧухЫWF СзК ЙЯГЦт рМWF сТнЇWF ОЫУWF сТ пЯfэЂ fгЯхв fкfзЛвм щтЭвЭWF РмЭjWF йуТ fзЮ
FкрнлД рFЭгэЧЂFˈ fЧлзК ЭЊЊК FЧгЧFА сЧэWFм é щЦнвЭгWF бЯЯЫWF ЧЧWFнЦ сЧТ fЧлЮЭзЂм_щЎуЧfЛWF РмЭЧjWF бЧвˈ
етнЫЂ егЎ сжFЭЦ ЛьзЪ мˈ ЧfэЧWFм ЭСfзгЯЮ сжFIfЧWF ев^ fГЫЪ мˈ СfЃГгWF дFрСf пЯК щуГˆfс ЧfснЯЪ
. (ˊ)" аfК сТЭэЄ

анЧт fЧв Fмкм_ флЂFМ Сjˈ щТЭэЄ Щ_ мЭЧгЧWF щЧfгэЫWF йуТ ЧСˈ ЦСтСf щПуНЬ сˈЭЛWF БЬЯЮ ЄэЊуˈ йуЯКм
БЧЬWF еЧТ дfЧус нЧˈ БˈЭЧтм . щЧˈЭЛWF РмЭЧjЯЮ ЦСЧтСf щЧуКfЧтш ЧfОfуЧЊ ИFСЧЮ сЧТ ЭЧЊfЛгЧWF дfЧзUWF йЧˈ
РмЭjWFˈ ЧЧяхгЂ FМш ЧfЪЭjWF " еуАfГЬWF ев иЭуО дfГˈ пЯК ЬнЧуТ_ йэЧтЭАм пЧуЂнгWF еУˈ йэЧтЭАм
FЧглСыэвfˈ дfЧуКцF щЧДнУjв щуЯЫЇWF РмЭjWFм_ щуГЬWF ρнЊWF ЧжfЪ ЧfЪЭjWFˈ ЧЛТСжF FМш РмЭjWFм_

_ щТЭЛгWF бЮfК_ сжFхWF бГЧWF_ СгЛWF сЦСНЬ дfГсˈ_ Ёжнв еуГс щгФЭЂ_ аыЂъF ƧFЭЂ_ ЧэfI_ ƧρмЄнˈ(ˊ)
.=¸ ï=/ J _/`ʻ=_ ЧтньWF_ ЧFЂъFм днзУWFм щТfЧхЯЮ сзАнWF ЁЯfгWF
.¸¸ J _ ХˈfГWF ρСЊгWF_ сˈЭЛWF ББWF сТ еУWF_ СЂнт_ аыК(ˊ)
ʻ J _/`=/ _ ЬFСПˈ_ щКfэГЯЮ щтЭjWF ρFЂ_// ЬСК_ ФFмЭWF щЯfв_ свыЂъF еУWF сТ ЧfЂFρЂ_ ррнΔ_ рмFЭWF(ˊ)
.
./_ʻ J _ ХˈfГWF ρСЊгWF_ сˈЭЛWF СЧэWF сТ щуЎгfWF ЁЂъF_ етСWF ЭК_ ЭуКfгЂˈ(ˊ)
.¸¸ J _ ХˈfГWF ρСЊгWF_ Оувъ F СзК бЊfК_ бГКъF(ˊ)
_ ЬFСПˈ_ дfГуж ЙˈfГв_/= щузУWF щЯГЯГWF_ еУWF сТ ЭЧfГвм рСуснэWF дfус сˈ СзК Ьfгf WF бЯК_ СуУК_ сГзлˈ(ˊ)
.¸` J _/`ʻ
.== J _/`ʻ/ _ ЬFСПˈ_ дfузΔ ЙˈfГв_(=) щузУWF щЯГЯГWF_/ А_ Ссfнwf слэwf_ еуГс ЭЬfI_ СуЛГWF(ˊ)

п‰ѓлґ‰Ґэжґ‚ днЊзУЎF ОЊЬґмЎ' щЎЎУЃв дґус н‚Ў' Ќ ЭЛт ґзкм (‚) " ґглуЎF ґгл‚ґЃэжґ‚ дFС‚цF щЂмЭjв„ ґгл‚ . ґлКСэЉ м‚Ў' ґлЦмрмэЉ сэЎF щЂґjЎF ρмþ Рыээґ‚ ЧУЯээF д‚Ўм ЩССґм щЦмр‚Ў' ЬґЊгЫЎF щЊЋрþ Э‰хгЉ с‰эЎF ШþґЊЋшґм дґЊЉшF щЊЋрþ сТ егЫт с‚ЭЛЎF БЬЎF сТ сзУЎF Ьґгf‡ЎF " дґТ Fмѓ ґлЧ‚ґГЉм ґлЎґЊЉґм ґЊкрґЭЫЉ с‰Т РмЭ‚jЎF Иґ‰Чтш е‰в Ћ‚Лэзт рмЎЎFм„ с‰УЬЎF сЧуЊЂнгЎF бОґзэЎF сТ егЫЉм . (‚) " ґлЏFЭЋ' ЊЂґзЉм РмЭjЎF ЬґЫI' щЦр сТ егЫт ґгЪ ґлЉґкґf‡ЉґМ ґлЉґЪЭсм ґллЋ‚ЇЉм щуЎуЫ‰ЇэЎFм щЊуТЭэЭЎF Чґ‚Ч‰ЊЎF ЭЪ ґкґтґзЌ сТ ЭгjЉ ґлжґМ щжЭов ґлж' щу‚ЭЛЎF РмЭjЎF сТ Есыг‰Fм . (‚) ρнГэЎF пЯК еугя́Гг‰F еуАґГЬЎF ЧСКґЂ сэЎF ..е‰Ґ́jЎF Щ‰ еуэв ґж') : Ьнчт Fмк сТм ЬґСэКъґм аґгэЎF сзЛт ЊЭЛЎF оС‰ Ьґгf‡ЎF дЏ Есґf‡ЎF оЭтм „б‰Ґ́f‡ЎF щЦСЪм щвґЧЎЎF ЬнА сТ ШþґтЭЎґЪ„ЬґСэКъЃ ρґССЧв Ємґf‡Љм аґгэЎґ‚ сзКЃ ЧҐ́‰м ЬґСэКъґм аґгэЎF нкм д‰Т„ХЯЬЎF сТ еуЎСэЛгЎF È ґзЎF СзК йЯхв Ємґfэт ґгв„ бУЎF м‚Ў' еуЛЎF щЛЂ м‚Ў' жρЃнf‡ЎF ев щсρґf‡ЎF бЗК м‚Ў' ХЯЬЎF е‰К бЭ‰э^ сI ЭЪ é бҐ́f‡ЎF сТ ШþґтС ЧЎСэКЃ дґм еҐ́jЎF ев дґЂЧж слТ Чжґ пэв ШþґтЭЎF имк .(‚)(ʃ ґЦт‚ ρуэЦ нлТ ρнвцЃ ЭЦТF ґгк етмЯЎF щгЫjЎFм етСЎF пэс„Сс сТ

щЉузУЎF щКґзЉЂґм щЉОыгЎF с‰Т мС‰эт йЋжъ Ьґ‰гЫЎF е‰в йЋэтЎ̃ρ Сгэ‰ЂЃ ЊЭЏЛЎF оС‰ Ьґ‰gf‡ЎF д‚Ў‰Т ґмЏлЎм ШρнЉЂЎF Ьґгf пЯК ЊЉЭЋм„ (ЭЏґгЇЎF) Фыэцґ Ьґгf сТм еҐ́jЎF сжґҐ́жшґ ЭЫЇЎF сТм БЬЎF щКґзЂЪ щТґҐ́гЎF ЩґКґЭв Ћус ев Эуэъ аґгэкґ‚ (с‚ЭЛЎF БЬЎF м‚) щу‚ЭЛЎF РмЭjЎF пЦjЉ дґ имк щвґэЎF щЎСэЛгЎF дґЫТ оЭ‰э‚ щЏлf е‰в йЋуЯт рмЎЎF Э‰эцґм РЭ‰jЎF еу‰‚ щТґЉҐ́гЎF ЩґКґЭвм щЏлf е‰в ЭГ‰ЂцґМ Чґ‰гЯЬЎF еу‰‚ Чjэ‰Нь‚ д‚ п‰ оЬ‚ ґгв„ БЯПЎF м‚ щЦСЎFм ОЂЧЎFм ЬнГЎF ев ЬнЧЛгЎF йЋуЂж РЭс ЭЪ ρзв сТ аґгэкъґ .(‚) щтмґҐ́эв ЧґТґҐ́в пЯКм щтСҒнэвм щгЗээв ирнГЂ щуТЭэС ЧґзтнылЉ РмЭjЎF ЩЋЉ ев ЭЫЇт дґзУЎF ЧЯЛf с‚ЭЛЎF РЭjЎF сТ ЩрнfЋнгЎF щузУЎF Чґ‚ЬЋґТ м‚ ОЛ‰ЇЎF е‰вґ‚ґу‰‚ м‚„ґЋтнэж„ґхтС‰с м‚ щужвЭЦ щтв дґЪ„ ҒнЂ " щЧЏґТ щтґзЛ‰ с‰ґэЫЎF ЛЬэЎF„ ҒЧэжґ п‰ ґлуТ ‚ґf‡Ўм ґЊг‰ ЩρґЊґЛЎF м‚ щЎгЯЫЎF ЭуЫ‰ЇЉм РмЭ‰jЎF р‚ п‰зэгЎFм п‰зЛгЯЮ щЎЋсґТ ЩЭЗж пЯК анЧт„ ҒЧэжЪґ Fмкм„ щгЯЪ Ч‰„ ґjтш„ъґгЫэЂґ ґлЧуЧjЉ сТ дц дСҒнЉм ЭДґзЉм аґf‡Ґ́жм ХЂґзЉм ρґСЫЉ ев щувыЂшґ Чґу‰ґгf‡ЎF Хчjт .(‚) **((анЩ‚ ск сэЯЮ рСлт ➢ д‚**)) щгтЭЫЎF щужвЭЧЎF щтфґ Ьґхг‡ЎF Эуэ‰Ђ пЯК é пзЛгЎF с‰Т Э‰Ґм Э‰К ➢ иЭ‰ЪМ ґЊггТ„ БЎЬЎF ґвЎТ " : йуТ Ьґ‰Ц щ‰ґзЫЎF сТ„ґ‚ρ Есґf‡ЎF ρρм‚ Ээв ЙЎнв сТм **бЯЯК рмЎЎF аЭЂцґ Щ‰ρм** ЎЭЩЎ‚)) : аы‰Ґ́Ўґ йЋуЯК йЋуэзЮ йЋнЦ„ Ч‰ґзЫЎF ЙИґзг‰ аґЛхцґМ БЬЎF щЯуЦИ ев й‰ґзЪ **бЯЯЧЎFм . д**)) : Ьґ‰Ц Ћ‚ус„ ЭЂЭгЎF йуэж пЯК ЬЭзгЎF й‰ґзЪ сТ й‰ бҐ́Ц‚м .((**бЯЛт бЮ ґв дґҐ́жшґ бЯК бЯЧЮґ‰**) . (‚) " . é „ρмк ОхЪґ дґҐ́ЯЎFм„ґЭЖґ пЧ‰ґ бЯЧЮґ : Fн‰ґЦ ЩЮмЮм ((**дмЭГҐ́т ґвм** с‰Т п‰ЯКцґ п‰ѓ ЩС‰эггЎF щЋтрнгЛЎF РмЭ‰jЎF Рыэ‰Сґ е‰в Èґ‰ҐЂцґ‰ йЋТмЭсм с‰ЭЛЎF БЧЎF ЭЫЧ‰Їэтм „(‚)(„ ґЎУЎF) м ґлЉґнэ‚м („ ґ‰ЮЎґЪ) с‰ЧТцґ ρн‰jгЎF с‰Тм („ ґ‰ЗЎF)м (аыЎF)м (СЮфґ) сТ ґгЪ с‰нЦґI ρнjв Ьмґ‰с ґ‰в Fм‰км„ с‰зУЎF ЭуЫЧ‰ЇэЎFм Су‚ЎЭЎF с‰Т щЋугкґ‰ етρнjгЎF етмк Сґэгтм .ЭЊґнэв сЪЭс бугҐЉ сТ

„ ЬґСП‰„ дґҐ́уж Й‰ґГв„ (/ ═) щузТ щяҐ́ЯЂ„ еУЎF сТ ЭСґҐ́вм рСуснэЎF дґус с‚ СзК Ьґгf‡ЎF бЯК„ СуУК„ сҐ́зл‰ (‚) . „ „ J „/`` ‘ .‘ ˣ J „/``ˣ „иρнэЪρ щсмЭА‚„ Х‰ґҐ́ЎF рСҐгЎF„ ➢ СэК еуҐ́с ρґТ‚„ сзуҐ́jЎF (‚) .‚ ¯ J „ Х‰ґҐ́ЎF рСҐгЎF„ свыЂъґ еУЎF Чґу‰ґгf сТ Чґ‰чэґГ‚м Чґ‰ЂґρЉ„ еуҐ́с „ рЉнf (‚) „ Х‰ґҐ́ЎF рСҐгЎF„ щувыЂъґ рнҐЛЎF сТ бугҐЊЎF ЁҐ‚ ХТм с‚ЭЛЎF БЬЯЮ сзУЎF етнЫЊЎF„ еуҐ́с ґґґ„ сзуҐ́jЎF (‚) .‘ „ ї‘„ J „ ЬґСП‰ щЛвґf„ ЩρнЇзв Эуэ́Ґґгв щЎґЂρ рнвъґ ОЂЛЎF щтґлж пэс ирнГ‚м с‚ЭЛЎF БЬЎF ЭЊ‚„ щАулЂ„ ррнэ‡ЎF (/) ./„„ J „/`‘‘ „ щтЉґСПэЎF Ч‰тръґ ЩЛэГв „ ЧмЭу‰„ ЙтЄнэЎFм ЭЇзЎFм щКґэГ‘Ю щАуэЦ ρЃЉ„ / А„ свыЂъґ Ьґгf‡ЎF бЯК пЎF ЭэСв„ È ґмρ жґзУЎF СэК„ сf йЛЯЦ (‚) .═ „ J „/`` / .// ‘ J „/`` / „ с‚ЭЛЎF сТґЧЎЎF ЭЪЭгЎF„ / А„ сЉЭкґД Эуяjэ® ЭэСв Ч‰ГЬЎFм ЭЫЇЎF„ „ рЭЪґгЎF (‚) .‘ ═ J „ Х‰ґҐ́ЎF ОЂгЎF„ / б„ ССґнЎF СЛэЎF„ еҐ́с ЭЪґІ„ СуЛЂ Ы‚ (‚)

Fм¶к . ¶кЭуОм щ¶уЋ¶ЋЭ¶¶F С¶j э¶¶м ЭС¶¶гЛ¶¶¶м щ¶уТЭЬ¶¶F Ь¶¶гКъF с¶Т Щ¶мУзг¶¶F щуЎ¶¶эЫ¶¶F Єнчз¶¶F сТ йЧуэГЂ дгзУ¶¶F
. ρм¶j г¶¶F Щ¶эЮ щТнЋэг¶¶F ¶к¶ГК\ сэ¶¶F щузтС¶¶F щуя¶в\эЮ¶¶F сж¶Лг¶¶F еК.ыЦТ

п¶зЛв (а/ ¸ ▫ ⁄ ї/ / ˣ ‿ / ◡ к ˣ ▫ ═ ї‿ ˣ ⁄) * с¶ЭК е¶Ю¶F етС¶¶F с¶уjв Э¶уэЫ¶¶F Рн¶Ћэг¶¶F Й j ю СЧТ
щ¶жмЭЬг¶¶F ан¶¶ЯЛ¶¶F РЭ¶I\ е¶в ¶ялЮ б¶¶ЯЛ¶¶F . п¶¶¶ЛЂ ≍ ρ¶ЭЂ\ ев ЭЂ РмЭj ю¶¶F " йюнЧЮ слюфF СуЦнэ¶¶F щтЭЗж
. ** РмЭj ю¶¶F бЯК ¶лЮ сзЛт нкм (/) " ≍ СзК
дЭЧ¶¶F мзв свыЂъF ЭЋЛ¶¶F сТ РЭК) " РмЭj ю¶¶F бЯК сТ ЬF¶СКъ¶м щуТмЭj ю¶¶F щтС ƒ Ю ъF аF¶СЬэЂF д\
с¶км щ¶узтмС‚ Щ¶¶см ЭП¶¶ЊЬF п¶¶¶F Ч¶¶ГЬ¶¶F онэ¶Ґг¶ Э¶Ћт) й¶ЂF м¶ ¶ гС¶Ц ¶тнП¶¶ ¶гзТ ЭЫ¶Їт (рЬыу¶г¶¶F евг¶¶¶F
й¶эгуЦ Ч¶Ґэ Ыт д\ й¶зЫгт ЬС¶Л¶¶м РЭ¶j ю¶¶F е¶в ы¶Ъ дц é ЬF¶Къ¶ Ю й¶эЩ ы К ?¶ус ев ¶трг I F ¶зТм (РЭj ю¶¶F
.. (щ¶гуЧЪ) с¶Ў¶тЭ¶¶F иρмЬ ?¶ус ев F¶мкм (Ч¶ГЬЪ) рнП¶¶¶F иρмЬ ?ус ев F¶мк ▫ ¶гглЧТ¶нЂ СзК щтЭвЭ¶¶F
" é е¶У¶¶F с¶Т РЭ¶j ю¶¶F а¶лл¶эЂF Ф¶уЂ сТ бЂЭЪ с¶ЫЇ¶¶м Ч¶ГЬЪ рнП¶¶¶F йЛЩнв ?ус ев ХТн¶¶F бк¶Ђ СЦм
. (.)
аС¶Ч¶¶F м¶зв (щЧ¶Ї Лэв) щ¶¶Ь¶¶эв щЩыК с¶к ЬF¶СКъF м РмЭ¶j ю¶¶F еу¶ щЦыЛ¶¶F д\ Сƒж È¶ЂъF F¶мк п¶Км
сжFнтС¶¶Fм сТн¶ЫЮ¶¶F БЬ¶¶Ъ ЬСЛ¶¶Fм È¶уЧ¶¶F È¶Ґ¶\ п¶К бС¶Ц (пЧуЂнг¶¶Fм Ч¶уЎ¶тЭ¶¶F сТ ¶гЪ) с¶ЭЛ¶¶F БЬ¶¶Т
С¶КFнЧ¶ Ьы¶эшF п¶¶ рЬф¶т Ан¶ГЬ¶¶F Щ¶¶Ь Ч¶Ґ¶Ђ¶уЦ с¶Т дЬ¶Ћ Чж м\ Щ¶Ь¶¶тС р\ ?мС¶с СзЛТ ¶кЭуОм Ху¶Лэ¶¶Fм
. с¶ЭЛ¶¶F БЬ¶¶F щу¶¶¶гƒ¶ б¶ евм БЬ¶¶F
е¶Ыт б¶¶ ¶в.ы¶Ь¶ ^ с¶I еузЪъF еК днЫт ъм ▫ дгзЪъF нк ¶гж\ ЬF¶СКцF Ьм\ д\ с¶ЭК е¶\ ЬрмЧ\ СЦм
¶в Ч¶зƒ¶ днЫэт ¶в ¶глзК днЫэт мсзуj Т ¶гл¶ Йвƒ¶¶F нк днЫтм Й Лэ¶ ¶глЦЛ¶ БЭтм ▫ ¶глЋмЭт ?¶¶Ъ
. (.) щЂнЃ j г¶¶F щтнзЛг¶¶F дЬнЪцF ев ¶в\м щул¶шЬ ^ ¶гЂцF ев днЫт д\ ¶в\м ▫ йуяК дгзЪъF дЬмк днЫт
с¶Т С¶сЬн¶¶F с¶к РмЭ¶j ю¶¶F с¶Т С¶ФЬ¶Т " й¶¶нЧ¶ ЬF¶СКцЬ¶ РмЭ¶j ю¶¶F щЩыК е¶К сжнэ¶¶F ЬрнТ Щ¶¶М сТм
е¶в РмЭ¶j ю¶¶F д\ ¶гЪ ▫ Ьн¶ЩцF ρ¶ЭЭЂ\ е¶в Щ¶¶М п¶¶К ^ гэ¶ ЬF¶СКцЬТ щуУуГ¶ щужЬсмр Ш¶нЦ ЬF¶СКцЬм ▫ ЬF¶СКцF
Й¶Уз¶¶F ρ¶ЭЭЂ\ РмЭj ю¶¶F Ч ђр ¶гЪ йђрСЦ ЧяЬ ¶лэђр ЙТ¶звм ρ¶ЭЭЂ\ ЭЇэ¶¶F б¶¶К сТ ЬF¶СКч¶м .. Ь¶ЛТцF ρ¶ЭЭЂ\
. (.) " ^ ¶гЂцF И¶нж\Ч¶ б¶¶¶ЛЯ¶ иЭуХ\Ъ ЭлД ¶гуТ Щ¶¶М ЭуОм с¶Ц¶¶Fм ^ ¶КС¶¶Ъ
Ч¶¶ужЬсмЭ¶¶F Ч¶¶¶тнЯЛЯ¶ ЬF¶СКцЬТ ▫ РмЭ¶j ю¶¶F с¶Т ЬF¶СКцF И¶нж\м ЬF¶СКцF с¶Т РмЭ¶j ю¶¶F ρ¶ЭЭЂ\ д\ "
с¶ЂЭЫ¶¶F щэ¶Ґзъ ЬF¶СКч¶ РмЭ¶j ю¶¶F щэ¶Ґзт . РмЭ¶с с¶ЂЭЫ¶¶F б¶¶¶Км ЬF¶СК\ ЄЭ¶Л¶¶F б¶¶¶ЛТ é Ч¶¶уЂнЫЯг¶¶F
Э¶Ґэ ▫ Т РмЭ¶j ю¶¶F щ¶¶ЂЭв Ьм\ ЬF¶СКцF щ¶¶ЂЭв Э¶э\ м ЬF¶СКцF щ¶¶ЂЭв Ьм\ РмЭ¶j ю¶¶F щ¶¶ЂЭв Ээ¶Т .Є Э¶Л¶Ю
. (/) " сжFсмЭ¶¶F жмЭ¶¶F ЭЂ блТ РмЭj ю¶¶F ЭҐ\м сжF¶Э¶¶F с¶ЧЛ¶¶F ЭҐ\¶¶F блТ ЬF¶СКцF
Щ Э¶уэЪ щ¶угк\ Fн¶ГК\ С¶Ц с¶ТЭj ю¶¶F Ч км¶г¶¶F Экм\ щТнЋэг¶¶F Й Л¶ д\ " йЯЪ Щ¶¶М ев ▫ j Ў Fм мС?т ¶вм
е¶К С¶Їыт й¶ж\ м\ щул¶шЬ Ч¶м¶F¶ йГ¶Эт ▫ ЊнЋЬрв пзЛв РЭс Эы¶ д\ блэтЭЗж сТм) ▫ РмЭj ю¶¶F пзЛг¶
. (.) " (.. днЫ¶¶F ρ¶ЭЂ\

---

* Ч¶эЪ щС¶гЛ¶ρF нj ж йЏ Ё¶¶Сжъ¶ сТ йуЂЭв сТ С¶м ▫ Ьнƒэв сТнЊ ▫ е¶ с¶К е¶ нк :с¶ЭЛ¶¶F е¶F етС¶¶F суjв
(щуЫг¶¶F Ч¶снэУ¶¶F) ¶лгкЬ щ¶¶ЂρмЬ
** Сугj ю¶¶F С?К ▫ дЬСгс) : ЭЗзт СтЭг¶¶м ^ ¶гуГ¶¶F бЯК м\ щгЫj ю¶¶F бЯК Ч j Ъ бρСзЂ сэ¶¶F щужЬсмЭ¶¶F анЯЛ¶¶F ев РмЭj ю¶¶F бЯК
. (/ ‿ J ▫ /` ` ⁄ ▫ с¶н¶Св щ?эЫв ▫ / А ▫ й¶¶Г¶\м РмЭj ю¶¶F бЯК ▫ ρ¶¶Нь
. ¸ ї ▫ / J ▫ /` ` ═ ▫ ЬF¶СП¶ ▫ щвЬЛ¶¶F щуТ¶Ч¶¶F дмфЇ¶¶F ρЬ ▫ / А ▫ РЭj ю¶¶F ^ ¶Т ФнТ щГЧэ¶¶F ¶ж\ ▫ еЃс ЭЂ¶I ▫ СуЛЂ Ы\ (.)
.
▫ /` ˣ ‿ ▫ Щ?к¶Ч¶¶F ▫ щтЭЋг¶¶F нЯƒжъF ▫ рнэж егсЭ¶¶F С?К щгƒЭЂ ▫ йэкмвм йЂгус с¶ЭК е¶\ ▫ еуЂF ▫ днуХы¶ (.)
. ˣ═ J
. ˣ ‘ J ▫ Х¶ЬГ¶¶F ρСЋг¶¶F ▫ / б ▫ СсЬн¶¶F СЛэ¶¶F ▫ еуЃс ЭЂ¶I ▫ СуЛЂ Ы\ (.)
. ¸ ⁄ J ▫ /` ` ⁄ ▫ Щ?к¶Ч¶¶F ▫ с¶н¶Св щ?эЫв ▫ й¶ЬГЦ\м РмЭj ю¶¶F бЯК ▫ ρ¶¶Нь Сугj ю¶¶F С?К ▫ дЬСгс (/)
. ˣ ▫ J ▫ /` ˣˣ ▫ /` ˣ ‿ ▫ днэУ¶¶Fм ρЬЫЋF щ¶ƒв ▫ свыЂъF Ч?ъF сТ РЭj ю¶¶F йуэЇэ¶¶F ▫ букЬЭ¶\ ▫ сжЬэуЇ¶¶F (.)

мСЋђ Ѕ‰с рнЋэјт ъ м‰ЌгуЋгэЪЌжнгЦв рнэјт СЧТ .. рЭвр пзЛв щЋгэЫЯЮ днЫт д‰ еЫгт ЩЏМ евм
е‰К с‰ЭЛЏF Б‰РЏF БЭ‰Рт СЧТ ґлЋЃм‰Ћ ЩрнЋЋЧгЏF ск днЫЋ д‰ дмф ев„ҐЇЦр Ч јђНЬ‰ СЦм Щ„ мЭЧгЏF щЋгэЫЏF
ґувы‰Ћ„ЃЭ‰вр С‰ЛЋ АнЋГРЏF ЬґЫ‰І Й‰угЃ д‰ЧТ йуЯКм ґлЋҐМ Сј‰ йТЭэЄ Qђ‰Ћт сЫЮ„ЌжґусЌ‰ иСКҐнЦм йЮнНЬ‰
. щј ЎҐм щЮЏґЋЋр рЋфт
йЋзв сКм еК ЩЏМ дґЪ^ ҐнЋЋ Єнвр пЯК бЏґЦ йЖґуЪм ЄнвЭЮЏ‰ ЭгЛтм ЄнвЭЮЏF сТ ґујт ґгжҐ дґЃЖшґТ
щЋузкмЮF Э‰ув Э‰Ѓ‰Ут ґ‰гж‰Ќ Чґґгяы‰Ґм РмЭ‰јЮF бЏЋЋр С‰тСЃЋ п‰ЯК ирС‰ЧЮF оС‰в д‰ "„ (.)с‰Км Э‰уО е‰К а‰
с‰Ѓј‰F п‰ЗлгЯЮ щЋуЏЭвыЮF ирн‰Ћ‰Ю еЏК С‰ЇЫЏЋм щЋуЏЭгЮF ЬґЫ‰ІцҐ Ёутґ‰Чв е‰в бЏҐС‰ЮF рЭ‰јэЯЮ щЋуЏЭЛЏF
. (.)" СтЭЃэЮF ЋЋҐЭв пЯК‰ п‰Ю щЋгэЫЏF ЬґЫІ‰ ЧПЯЋ ЩЏМ ЭЦУЋм„ с‰ґгґЏЋм ссмЭЮм
е‰в Э‰ъЪ‰ п‰ЗлВ РмЭ‰јЯЮ с‰ГЛт ґ‰гж‰Ќ„ с‰ЗУЮF йЃґэж егЎ РмЭјЮF Чыуы‰Їђ ББт бЯЃгЮF дґЗУЮґТ "
щЋгЯЫЏF ґ‰в‰Ќ„ ЃЬЭ‰ЃвЃ‰узТЃыЫ‰І м‰ЌЭвр днжґЗУЮF йУДм ҐмлЏм СтЭЃђ нк йђҐМ Сј‰ РЭјЏґТ Эгґ‰ЮF сТ йэЮъЬр
. (.)" „ЃузТ ґкСуЧтм ґлЋ ХЋэЯв ґкґЗлгТ
м‰ЌЃЏґЏЋ‰ ґлЋЃ‰Уж с‰к Ч‰ЖґЬ щЋглэв м‰ щЯЋЋ‰Узв„Ћ‰тмЭс РЭЋЮЏм с‰ЭЛЏF S‰ЦЭЮЏF с‰Т С‰ЃЖ ґ‰в„ЃЭ‰уґЪм
щЋтЭвр щЮЪр РЭ‰с Э‰ЫЮ Ґн‰ГК‰ щЋЊґэ аы‰ЋъЬ с‰Тм ЧЭЏЛЏF дЬ пЮЬF Й‰ЋЭт Ґм‰км„ щузТ щсняЮ„ЃКнЎнв
с‰м‰ ЭЫІ ЧҐСЏЮнђ ев ХЯЬђ свыЋъЬ ЭЫУЮЬ сТ ЬґЫІъЬ д‰ ґг‰м РмЭјЮF сЏґ‰ еК ґлЋ СЯэЬт й‰ щЊґэ
щЋГЧзЮґТ ..ССҐнЮF ев ЬСЛЏF бЯК ‰Сэт ґгЪ„ґвґгђ„ сЋґЋђ‰ сЋСзк ЭЫІ ЦССм ЬҐЭЫђ ев р‰ " ЭЊъЬ нк ССҐм
„БЏЬЮF ґв‰ ..йуТ Йгґэђм щЛІъЬ йзв ХЯГзђ рмЮF ЭЪЭгЮF еК щувыЋъЬ щузкмЮF рнЗзв Ыыэ ев ЭэЛђ„ыхв
.(.)(..ґлзв ХЯГзгЮF ИґлЇЮґЋ бЃђЭт йж‰ м‰„щГЧзЮF имк щЪЭјЏ щґуэж С‰нт ґгж‰Т
Ьґ‰ЋҐ БЧзЦЮґм аы‰ЫЮF Ќ Ќр‰ РмЭ‰јЮF " пг‰Ѓђ Ґмґ‰Ю щГЧзЮF йЋ анЧђ рмЮF ЭЛУЯЮ СуЃґђ ъҐ нк ґв ББЏґТ
. (/) " БЧзЮF сТ ЧґКрнэЃв ґкрҐЭЋґм РмЭјЮF

: ґлзв ЙЛэЮ ЭЪМ сЯт ґгуТм„ ґлђъърм ґлЊҐнэ щуЋЭЛЏF РмЭјЯЮм

Э‰НЬ‰м РмЭ‰јЮF ‰Ћ‰ГЦ н‰км„ С‰ЛЏF Ьм‰м РмЭ‰јЮF Ьм‰ н‰км . ≥ йЋзв б‰ЋђъЬ **-: С‰ЮфҐ РЭ‰с**
(С‰сҐ) аґ‰Чв с‰Т йЋжъ Рн‰ЋэЮF Э‰к‰ СэзК щ‰НЬґэ щЋугк‰ С‰ЮъЬ РЭ‰јЮм„ (.)..ґҐЭЋЋђъЬ ЭЋЋђ йЋуТм^ ґг‰ЋђъЬ
д‰ .. Ьґ‰Щ йЋж‰ (а=`ˣ аґ‰К сТн‰эгЮF) сТн‰ЋЮF рЭэЃэЮF Элђ еК Э‰жм„ щЧЯГгЮF ≥ ЩССн‰„ЃЭвр ґрНЬм
.(.)..ґлзК ЬЭЎЋжм^ ґуІцҐ еу‰ СЮF рмЮF ≥ пЮF ЩрґІцҐ нкм РмЭјЮF бЗКҐм РмЭјЮF Ьм‰ СЮъЬ
дґ‰гхК е‰ е‰Ѓ‰јЮF мЭ‰гК н‰Ќ‰ Ьґ‰Щ ЩЏМ с‰Тм дґ‰Ѓжъґ щвґЦм СЮъЬ еу‰ґв йуэ‰Їэ‰F сТ Бђр ґв„ҐЭухЪм
аы‰ЮF Щрн‰ЋЪ дґ‰Ъ Й‰Ђр ҒМґҐТ .. й‰ґ‰ЋэжҐ с‰Т СЮъЬ ЩрнЋЪ СЦм ҒМҐ дґЃѓжъґ ЩрнНЬ " (Ќр) рнжнЧЮF
. (.)" é буг‰ЮF ЩрнЋЪ дґЪ СтЋђ ҒМґТ ББЏF сТ
МҐ .(.)бтЭЋЫЮF дҐЭЧЮF ЩрнЋђ й‰ ЧЎЭ‰ РЭс Ьм‰ нкм .(.)дгэЗЌ иЬСКм„ЙтС‰ йзв бЋђъЬ **: ^ ґэЮF РЭс**
С‰ЧТ (й‰Ђнэ‰ЮF Щрн‰Ћђ) щЯг‰Ѓ„ЮF ґЌлуТ ЭЪм‰т б‰Ю с‰эЮF рн‰Ѓ‰ЮF п‰эсм дҐЭЧЮF рнЋђ ев Щрн‰Ћђ ЭЪ щЯгѓ„ЮF ЧвЄъ
. (Щ„ ҐЭ‰) щгЯЫ‰Ђ ЩрнЃ‰ЮF имк Ьм‰ сТ^ ґэЮF ЧЭлД

Ћ ЎґЫЮF ρґЬ„ ЭЇэЮґм Суй‰эЯЮ щвґЛЮF щтЭЋгЮF щЃЋфгЮF„ Ётн‰ бтСЧЬ„ бтСЧЮF еУЮF сТ ЧґЋҐρЬ„ ЁуЃвρ„ Чґжнт (.)
.،„ J „/`ˣˣ „ЭЋв„ ЭЇзЮґм щКґэГЯЮ с‰ЭЛЏF
щуЯЪ„ ЬҐСП‰ щЛвґЋ„ Щрн‰Їзв ЭуО иҐрнэЪЬр щсмЭА‰„ свыЋъЬ еУЮF сТ СтЭЃэЮF„ Ћ сґЋЋЮF СэК ЩрґЃЮF СэК„ сКҐЭЬЮF (.)
./`ˋ J „/`ˋˋ‘ „ бЋђр„ щЯугґЮF днзУЮF
.‘= J „ Х‰ґЃЮF рСЋгЮ„ / б„ СсҐн‰ЮF СЛэЮF„ еЃс ЭЪґІ„ СуЛЋђ Ь‰ (.)
„ ЭЇзЯЮ БЋђм ρЬ„ ، СЯґв„„ И„ щу‰ЭК днзТ щЯґв„ щувыЋъЬ Щрґгґ‰ЮF сТ щуЏґгґ‰ЮF п‰ЮF ЭэСв„ ЭЬНЬ„ ЧҐСЭв (.)
.=ˣ J „/`„ „ ЩСјэг‰ЮF щЫЯгг‰ЮF
.،/ J „ Х‰ґЃЮF рСЋгЮ„ Q‰ґНЬ Сугј‰ЮF СэК„ дҐСгс (/)
.„/ J „ йЃУж рСЋгЮ„ Q‰ґНЬ Сугј‰ЮF СэК„ дҐСгс (.)
./،/ J „/`‘ˋ „ ЧтнЫЮF„ Ћґръґм днзУЮF щТґЧхЯЮ сзАн‰ Ёяґг‰ЮF„ с‰ЭЛЏF еУЮF щуЏґгЃ„ СуУК„ сЃзл‰ (.)
./‘ J „ Х‰ґЃЮF рСЋгЮ„ Q‰ґНЬ Сугј‰ЮF СэК„ дҐСгс (.)
.„/ J „ йЃУж рСЋгЮ„ Q‰ґНЬ Сугј‰ЮF СэК„ дҐСгс (.)
ѓ`ˣ„ „ Стґђ ЧЭэЮF ρҐСНЬ‰„ днзУЮF м ґЫІъЬ щяґв„ свыЋъЬ Ћръґ сТ РмЭјЮґ‰ йуэ‰Їэ‰F„ букҐЭ‰F„ сжґэуЇЮF (.)
.‘„ J „/`ˣˣ

щЯ¶ЋЮ№ м\ МС¶Ћ№ щ¶тҒУЫЪ буѓ№ РЭс ЭЪМ СЦм .(1) щ∆ыЌ ирСКм_ЙвҒѓ йзв бЂъЃ : **буѓ№ РЭс**
с¶Т ЭЫ¶Ї№ щ¶Яуг₮_Ғ¶жМ\ дмЭ¶т е₸м№Ғ_ ҒЭЛЇ№ Й Л℠_ҒЦтЃ Сѓжм ЧЭЛ№ СзК щ₸мЭЛг№ Ч℉глуэЇэ№ ев Ғмкм_ .(2) буѓ№ РмЭс

. / J _ Х℠℉Ґ№ ҏСЋг№_ Ҍ№Нь Суг j№ СэК_ дҒСгс (1)
.ʻ _ J _ Х℠℉Ґ№ ҏСЋг№_ свыЂъЃ Ч♭ъЃ сТ РмЭ j№℠ йуэЇэ№_ букҒЭ℠_ сжҒэуЇ№ (2)

حرف الدال :

الاسم منه دايم وعدده أربعة[١]. وقد أحسن جلال الدين الرومي عندما شبه قامة العاشق بالالف الذي صار دالاً لغمره الحزن وقد زاده تجنيساً اذ قال ان في القلوب (دلها) العاشقين أصبحت دالات (دالها)[٢].

حروف الهاء :

الاسم منه الهادي ، وعدده (خمسة)[٣]. يعد حرف الهاء الحرف السري عند المتصوفين الذين اعتبروها الافادة الكاملة من هوية الله وصنفوا رسائل في أسرار اللاهوت " وقد شاهد ابن عربي الهوية الالهية في شكل حرف الهاء البراقة الزاهية على بساط أحمر بين يدي هذه الهاء التي تضيء اشعاعها الافلاك ظهرت كلمة هو وفي الادب شبه الهاء بالعين "[٤].

حرف الواو :

الاسم منه واسع، وعدده (ستة)[٥]. والاسماء التي يدعى بها (ياوهاب ، ياواحد ، ياوارث ، ياودود،..) قد شبه رسم الواو في شكل زورق له مقاذيف[٦].

حرف اللام :

الاسم منه لطيف، وهو من الحروف العشرة التي في اسم الله، وعدده ثلاثون[٧]. وحرف اللام كالكاف رسماً سوى خلوها من الهمزة " وهذا الحرف يعطي حركات دقيقة موسيقية "[٨] ، وقد أوجد العرب حرف اللام كمثال مشهور لخصل الشعر ، أما حرف (لا) فهو واحد كما في الحديث الشريف " لام الف حرف واحد ، نزله على ادم في صحيفة واحدة .." وشبه أحد الشعراء هذا الحرف بالانسان الذي يرفع يديه مستغيثاً [٧]. ورمز بة الشعراء لمقارنة شيئين مثلاً تعاقب جيشين، او معانقة العاشقين[٨].

حرف الميم :

الاسم منه ملك وهو أسم جليل القدر ، عدده أربعون [١]. وللميم أهمية عند أهل التصوف ومذهب الحروفية فكان هذا الحرف رمزاً للرسول الأكرم محمد (ص)، حيث كان الفرق من أحمد إلى أحد ميماً واحدة، وعليه فهم المتصوفون ومن على رأيهم أن الفرق بينه في صفته كأنسان كامل وبين الله تعالى الذي هو أحد ، ميم واحدة[٢]. وكانت الميم رمزاً للضيف على الأخلاق ، أما الشعراء غير المتصوفين فشبهو الميم بالفم أو الثغر[٣].

حرف النون :

---

[١] حمدان، عبد الحميد صالح،المصدر السابق، ص٤١.
[٢] الشيباني، ابراهيم محمد، المصدر السابق، ص٧٦.
[٣] حمدان، عبد الحميد صالح،المصدر السابق، ص٤١.
[٤] الشيباني، ابراهيم محمد، المصدر السابق، ص٧٨.
[٥] حمدان، عبد الحميد صالح،المصدر السابق، ص٤٢.
[٦] الشيباني، ابراهيم محمد، المصدر السابق، ص٧٨.
[٧] حمدان، عبد الحميد صالح،المصدر السابق، ص٤٣.
[٨] ال سعيد، شاكر حسن، البعد الواحد، ج١، المصدر السابق، ص٢٤.
[٧] بهنسي، عفيف، جملية الفن العربي، المصدر السابق، ص١١٠.
[٨] الشيباني، ابراهيم محمد، المصدر السابق، ص٧٨.
[١] حمدان، عبد الحميد صالح،المصدر السابق، ص٤٣.
[٢] بهنسي، عفيف، جملية الفن العربي، المصدر السابق، ص١٢٠.
[٣] الشيباني، ابراهيم محمد، المصدر السابق، ص٧٧.

الاسم منه نور ، نافع ، وعدده خمسون. وقد ورد حرف النون في الآية القرآنية (**ن والقلم وما يسطرون**) [٤] ، كانت النون في دولة العباسين مثال الهلال ، ولكن الأكثر نجدها رمزاً للصدغ. نون الصدغ معجمة بخال كما وصفها أبن المعتز في كثير من أبياته [٥] .

حرف الصاد :

وهو حرف نوراني وسر حمداني، والاسم منه صمد وعدده ستون [٦]. وقد احب الشعراء تشبيه حرف الصاد بالمقلة الإنسانية [٧] .

حرف العين :

الاسم منه عليم، وعدده سبعون [٨]. وعند تأمل شكل هذا الحرف نراه شبيهاً بحرف الغين بفارق النقطة التي عليه ، وتضمن حرف العين الذي لا نظير له في الأبجدية الإنكليزية معنيين مختلفين، فهو يعني نبع الماء ، ويعني أيضاً العين وحاجبها والتي يبصر بها الناس [٩] .

حرف الراء :

وهو حرف نوراني وسر رحماني ، والاسم منه الرحمن وعدده مائتان [١٠]. وقد ورد في بسملة الكتاب مرتين (في الرحمن ، وفي الرحيم) وقد شبه شعراء العرب حرف الراء بالسكين أو الخنجر كما شبهوه بصورة الهلال [١] .

حرف السين :

وهو حرف نوراني وسر روحاني والاسم منه سلام،وعدده ثلاثمائة[٢]وشبه حرف السين بالأسنان الجميلة. أو المنشار، كما رأى بعض الشعراء في السين المشط الذي يمشط به خصل الشعر[٣].

وأستناداً لما تقدم ترى الباحثة أن للحروف دلالات رمزية ومعاني روحية منبعثة من فلسفة الفنان ورؤيته اتجاه الكون وظواهره وهي ليست مجرد عناصر زخرفية عابثة لا غاية منها سوى الهدف الجمالي (أي بقصد الافادة من الشكل الفني للحروف العربية) ولم يعني بالمهارة التقنية للحروف أو ان ينظر اليها كمجرد أبعاد لأشكال هندسية ، فحسب بل كانت زخارف لها مضمونها الروحي ، قصد الفنان من خلالها تركيب لوحة فنية (أو عمل فني) ذي أبعاد مكانية وزمانية يجد فيها المتلقي المعنى الممتزج بالشكل الدال عليه .

" ولو كانت مجرد أشكال زخرفية لا غاية منها لما حليت بها المساجد وهي بيوت الله ومكان لا يمكن العبث فيه "[٤] . إضافة إلى أن الحروف العربية هي أشكال مجردة والتجريد هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية وهذا ما يوضح أن الحروف العربية ليست رموزاً شكلية منفصلة عن مفاهيمها فكل حرف من حروف الخط العربي فيه القابلية الكافية وله شخصية متحركة قادرة على أن تكون صور مجردة تؤدي معناً خاصاً ، كما أن تلك الحروف على اختلافها في التعبير تصبح مصدراً للالهام [٥] .

وعلى هذا الاساس حاول الفنان جاهداً الوصول الى الجمال المطلق المتمثل بالجمال الألهي لأن الجمال بشكله المطلق من صفات الله تعالى كما أن الجمال الأرضي متحقق فيما خلقه الله، وعليه لجأ الفنان المسلم إلى إعطاء فنه أبعادا روحية من خلال محاولته الوصول إلى الحقيقة عن طريق إرساء قيم جمالية

---

[٤] البوني، أحمد بن علي ، شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف ، المطبعة المصرية ، القاهرة ، ب ت ، ص٣١٣ .
[٥] الشيباني ، ابراهيم محمد ، المصدر السابق ص٧٨.
[٦] حمدان ، عبد الحميد صالح ، المصدر السابق ، ص٤٣ – ٤٤ .
[٧] الشيباني ، ابراهيم محمد ، المصدر السابق ، ص٧٦ .
[٨] حمدان ، عبد الحميد صالح ، المصدر السابق ، ص٤٤ .
[٩] أل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد ، ج٢، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٢٤ .
[١٠] حمدان ، عبد الحميد صالح ، المصدر السابق ، ص٤٥ .
[١] الشيباني ، ابراهيم محمد ، المصدر السابق ، ص٧٦ .
[٢] حمدان ، عبد الحميد صالح ، المصدر السابق ، ص٤٥ .
[٣] الشيباني ، ابراهيم محمد ، المصدر السابق ، ص٧٦ .
[٤] أسماعيل ، عز الدين ، الفن والأنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص٧١ .
[٥] أل سعيد ، شاكر حسن ، الفن يستلهم الحرف ، ج٢ ، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٢٣ – ٢٤ .

وفنية جديدة جاءت صدى للمفاهيم الفكرية الجديدة التي جاء بها الإسلام والكشف عن المفردات الجمالية (المفردات الحروفية) واعادة تنظيم هذه المفردات بطريقة جديدة وبنسب دقيقة محسوبة وفقاً لمنطق رياضي دقيق ليتلاءم مع مستوى أدراك الحقيقة التي اعتمدها الفكر الإسلامي .

ويمكننا عد الخط العربي بشكل عام محصلة مركبة للثقافة المادية والروحية للامة فهو مرآة عكست بشكل دقيق روحية الدين الإسلامي وذهنيته التي سيرت حضارة هذه الأمة ، فضلاً عن ذلك " فقد استوعب هذا الفن (الفن الاسلامي) الآيات الكريمة والاحاديث النبوية الشريفة مما أدى به الى المزج بين عاطفة العرب والمسلمين الدينية التي انبعثت من أصالتهم الروحية وبين القيم الفنية التي يحملها الحرف العربي " [١] .

لذا لايمكن أن تكون أهمية الخط العربي في ظل الحضارة الاسلامية أهمية مبالغاً فيها ، ذلك أن هذا الشكل من الفن قد أحتفظ عبر القرون باعلى المستويات الجمالية والفنية. ففي البدء كانت عناية المسلمين في توظيف الحروف العربية ضرورة اجتماعية اصطنعها الانسان ورمز بها للكلمات المسموعة ثم تتابعت في نموها وتطورها حتى اصبح رسم الحروف العربية باشكال مختلفة، منفذاً وجده المسلمين للتعبير عن رغبتهم في ابداع الجمال وتذوقه لذاته دون غاية [٢] ودون محاكاة لكل ماله روح أو تجسيمي ولهذا صنف الفن الاسلامي ضمن فنون اللامحاكاة التي أكتسبها من الفكر الاسلامي " فالفنان المسلم لم يقم وزناً للمحسوسات طالما انها باقية في نطاق القيم المادية الفانية بل أهتم دائماً بالجوهر واندفع وراء المطلق " [٣] .

ان الفنان العربي " لم يكن يسعى من وراء الصورة الى الدقة والمحاكاة ، بل الى اسقاط حدسة العام عن عالم غير ذي حدود وفواصل ... وصولاً الى تحويل الفكر الى أشارة وقلب الواقع الى رمز كلي"[٤] ، ولما كانت هذه الصفات مجتمعة في حروف الخط العربي ولما كان الابداع صفة من صفات الشعوب الساعية للنهوض والارتقاء والتقدم نجد أن تفاعل الفنان المسلم مع الخط العربي وإبداعه فيه لايختلف من حيث الجوهر عن أي ابداع في مجال فني اخر ، فلم يعد همه الأول الكتابة حسب القواعد الموضوعة " ولو ظل ملتزماً ومقيداً بقواعد الخط كما وضعها ابن مقلة وابن البواب وغيرهما لظل خطاطاً في جوهره ولما أبدعت قريحته " [٥] .

وفي ضوء ما تقدم ترى الباحثة ان فن الخط العربي هو فن قائم بذاته ، وهو ككل فن مستقل بذاته يقم له منطلقاً جمالياً ، تحكمه بالضرورة خصائصه واساليبه ومساره ، فجمالية العمل الخطي ليست في جمالية الحروف وأشكالها فقط ، بل هي في جمال انتظام الشكل الذي يكونه الفنان عبر تلك الحروف . أذ تتحدد صفة الخط بالأداة والخامة التي ينفذ عليها ، فهو في المعادن غيره في أشكال الخشب وغيره في الجص أو الخزف " فطبيعة المادة المستخدمة للكتابة تلعب دوراً في رسم الحرف وفي نوع الخط .. " [٦] .

لذلك نجد أن تحقيق القيم الجمالية الفنية يأتي من خلال استخدام الفنان لمجموعة من الاساليب والانماط التقنية التي يمكن بواسطتها ابراز تلك القيم الجمالية ، أن جمال الخط العربي الذي يظهر في معظم نتاجات الفن الاسلامي عنصراً زخرفياً قائماً على أسس جمالية مدروسة.

" تقوم على التناسب والانسجام والائتلاف وتماسك الاجزاء وارتباطها " [١] أي بمعنى أن الخط العربي له صفته وشخصيته التي تساهم في أعطاء طابع مميز للفن الاسلامي .

وفي ضوء ذلك بلغ الفنان المسلم غايته في ابداع تعبير فني متكامل متخذاً الخط وسيطاً لهذا التعبير الفني " حيث تزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية ... " [٢] ، ولذلك نجد الكثير من

---

[١] ذنون ، باسم ، خطاطون مبدعون ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٨٦ ، ص١٩ .
[٢] الرفاعي ، انور ، الانسان العربي والحضار ، دار الفكر ، بيروت ، ب ت ، ص٣٥٣ .
[٣] بهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي ، المصدر السابق نفسه ، ص٦٨ .
[٤] بهنسي ، عفيف ، الجمالية الاسلامية في الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٥ .
[٥] غلام، يوسف محمد ، المصدر السابق ، ص١١٢ .
[٦] القيسي ، ناهض عبد الرزاق ، الاصلاح والجمالية في الخط العربي ، مجلة المورد ، ع١ ، مجلد ٢٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ ،ص١٠٥ .
[١] موسى ، اشرف محمد ، الكتابة العربية والعلمية والادبية ، مطبعة دار التأليف ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص١٦ .

النقوش الخطية المستخدمة في النتاجات الفنية ليست ذات معنى حقيقي وليس من الضروري أن يكون محتواها اسلامياً ، فهي نقوش بهيئة حروف عربية استطاع الفنان صياغتها باسلوب واتجاه مستحدث متطور ، بحيث يمكن تحويل الكتل الخطية الى شكل زخرفي هندسي (دائري ، مربع ، مستطيل ، مثمن ...) تتحد أطرافها بمجموعة من حروف الألف واللام لتصبح خطأ زخرفياً جمالياً (شكل ٢٣). وكذلك أستخدام الحروف سواء منفصلة أم متصلة كأساس أو موضوع للوحة فنية لها شكل زخرفي واشكال للطيور والانسان (كالرأس واليد والساق) وبهذا استعاض الفنان عن صورة الحرف الخطية باشكال جديدة للكتابة العربية على هيئة صور ورسوم باعتبارها حالة للخط والزخرفة مع الحفاظ على روح المعنى [٣] شكل (٢٤) .

وهذا النوع من الكتابة له علاقة بنوع الكتابة الصورية القديمة التي لجأ أليها الانسان ليستكمل بواسطتها ما يريد من الحاجات فكانت الصورة وسيلة للتعبير عن الكتابة وليس رسماً فقط " فكل صورة ترمز الى كلمة بكاملها ، أما بالنسبة للخط العربي والاستعاضة عن الحروف برسوم تجريدية لشخوص وحيوانات ونباتات فكانت الغاية منه التفنن في رسم الخط وأعطائه تعبير فني زخرفي أي ان الصورة تعبر عن حرف واحد " [٤]، وقد لفتت أنتباه الفنان التشكيلي المعاصر تلك الطريقة في توظيف الحرف العربي فأستوعبها وقام بابداع صياغات أيقاعية جديدة دون أن يفقد الحرف دلالته واستمر التفنن بتوظيف النقوش الكتابية على نتاجات الفن الاسلامي ، فظهرت أحياناً تكراراً لكلمات مألوفة تعبر عن التمنيات الطيبة " أو آيات من القرآن الكريم أو أقوال مأثوره عن النبي محمد (ص) وربما أمثالاً دنيوية ، وقد أسرف بعض الفنانين بتعقيد صور الحروف في العبارات التي نقشوها في نتاجاتهم الفنية اسرافاً جعل من الصعب قرائتها [١]" (شكل ٢٥) .

وفي بعض الاحيان لم يكن القصد منهذه النقوش أن تكون عنصراً أساسياً بالضرورة ، فقد تستخدم لملأ الفضاء الموجود وهذا دليل على امكانية الحروف العربية في أن تصبح من جديد ينبوعاً لإلهامات تشكيلية حيث خرجت الحروف العربية عن صفتها الكتابية الى صفة اخرى زخرفية ، نظراً لما تمتلكه الحروف العربية من خصائص فنية جمالية من حيث الاستقامة والرشاقة والامتداد والتدوير والتناسب ساعدت الفنان على اعطاء أشكال مختلفة من العناصر الزخرفية الخطية الجميلة اشتركت فيه جميع فروع الفن الاسلامي ونتاجاته كالعمارةوالرسم على الزجاج والمعادن والأقمشةوالخزف وغيرها.

لقد دخل الخط العربي مجالات جديدة لم يكن يألفها من قبل، وذلك بظهوره على الاثار والتحف الاسلامية لاهداف وظيفية متعددة " كالموائمة بين المكان والنص ، حيث يخضع مضمون النص واخراجه التصميمي لخصائص المكان واعتباراته (شكل ٢٦) كما هو الحال مثلاً في موائمة الآية الكريمة ((***فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب***)) * للمساحة التي تتوج تاج المحراب في مسجد ما " [٢]، أو النقوش الكتابية التي غالباً ما اقتبست نصوصها من القرآن الكريم وتحديداً الآيات التي تتصل بالجهاد وطلب المعونة من الله حتى يتحقق النصر فقد توائم وضعها في الاسلحة الحربية كالسيوف والرماح والخناجر اضافة الى الخوذ الحربية [٣] (شكل ٢٧).

---

[٢] بهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي ، المصدر السابق ، ص٩٣ .

[٣] الكرخي ، محمد ، المؤتمر الدولي للالفية الخامسة لاختراع الكتابة في بلاد الرافدين ، مجلة الكوثر ، ع٢٩ ، ٢٠٠١ ، ص٤ .

[٤] غلام ، يوسف محمود ، المصدر السابق ، ص٣٣٣ .

[١] بوزورت ، شاخت ، تراث الاسلام ، ترجمة حسين مؤنس ، أحسان صدقي ، سلسلة عالم المعرفة ، ج٢ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص٦٨ . كذلك ينظر : (مرزوق ، محمد عبد العزيز ، الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص١٧٨).

* سورة أل عمران أية ٣٩ .

[٢] داود ، عبد الرضى بهية ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، اطروحة دكتوراء غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، تصميم ، ١٩٩٧ ، ص٢١ .

[٣] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، العراق مهد الفن الاسلامي ، السلسلة الفنية ١٠ ، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧١ ، ص٥٧ .

فضلاً عن ذلك فقد تضمنت النقوش الخطية تثبيت العبارات الدينية الدعائية وتسجيل أسم صاحب الاثر أو تاريخ الأثر ، كما هو الحال مثلاً في " النقوش الكتابية المنفذة في القوارير والزمزميات والقناديل (المصابيح) اذ تحمل أسماء الولاه وجمل دعائية منفذة بالخط الكوفي أو النسخ أو الثلث" [٤].

ويتجلى ذلك بوضوح في (شكل ٢٨) حيث النقوش الخطية التي تزين القنديل لا سيما آية النور التي تنص على أن (**الله نور السماوات والأرض** ...) ".

فهذا الاندماج الدقيق واللافت للنظر بين الخطوط الدنيوية والروحية والدينية يمكن عده كمثال للاندماج ما بين الجوانب الدينية الدنيوية في الإسلام " [٥] ، وهكذا الحال مع التكوينات الحرفية أو العبارات الكتابية لأي نتاج فني معاصر ، إذ راعى الفنان اختيار المكان المناسب للحروف المستخدمة تقنياً ودلالياً ومن ثم إكساب نتاجاته الفنية كثافة فكرية من خلال استخدامه الجانب التعبيري في توظيف الحروف العربية .

كما تتضح أهمية العبارات المكتوبة على الأثر أو التحفة في إلقاء الضوء على بعض المظاهر الاجتماعية والتاريخية والفنية المختلفة ، والتي يندر الحصول عليها من المصادر التاريخية والأدبية ، ونتلمس ذلك في رسم للواسطي * (شكل ٢٩) ضم كتابات تحيط بالصورة من الجهة العليا وبعدد ثلاثة أسطر مكتوبة بخط النسخ وكتابات أخرى موزعة ضمن مساحات معينة في اللوحة (المنحتة) واحتوت الكتابات على أبيات شعرية وعبارات أدبية أظهرت الجانب التدويني أو التفسيري(التوضيحي) للحدث الواقع في المتممة فضلاً عن الجانب الجمالي .

فالغرض الأساسي من الكتابة يبدو وكأنه ليس لإبهار المشاهد فحسب بل " أصبحت الكتابة تمثل جزءاً لا ينفصل عن التصاميم التصويرية " [١] ، وهكذا أتسع للخط العربي ما لم يتسع لغيره من الفنون الأخرى في التعدد والتنوع والتطور والاستمرارية أيضا ، إذ توحد الخط العربي مع الحضارة ومع صانعي هذه الحضارة في منظومة متكاملة ليبقى لنا في النهاية هذا الشكل الجذاب المستمر عبر العصور والأزمنة .

٣-طرائق استخدام النقوش الكتابية في الخزف الإسلامي .

hمتاز الخزف الإسلامي بتنوع كبير أصاب نواحيه وأشكاله وفي طرائق زخرفته وأساليب صناعته وهذا التنوع بلغ من الشدة حداً يصعب فيه كثيراً أن نجد تحفتين متماثلتين نتيجة اختلاف الأزمنة والتأثيرات المحلية والتراثية والشعبية ومع ذلك فثمة ما يوحد بأساليب وقوانين وتقاليد وادائيات متعددة ذلك لان الأساليب الفنية في صناعة الخزف كانت تنتشر بسرعة في شتى أنحاء العالم الإسلامي حيث عُد فن الخزف من أوائل الإبداعات الفنية التي عرفتها الإنسانية ولازمت الحضارات المختلفة منذ اقدم العصور ، فكان موضع اهتمام مختلف الشعوب خلال حقب الزمن المتتالية حتى أصبحت تلك الآثار المتبقية من الخزفيات مفتاحاً لمعرفة نمو الحضارات المختلفة ، إذ انه حرفة وصناعة مارسها الإنسان منذ قديم الزمان من بقاع الأرض التي عاش فيها الإنسان ومارس صنع احتياجاته .

أما بصدد الفن الإسلامي فأن الفخار والخزف من أهم الفنون التطبيقية التي مارسها الفنان المسلم منذ أن توطدت أركان الإسلام في البلاد المختلفة ، حيث أن هذا الفن حقق فكرة الحضارة الإسلامية

---

[٤] الالفي ، أبو صالح ، الفن الاسلامي أصوله فلسفته مارسه ، ط٢ ، دار المعارف بمصر ، ب ت ، ص١٧٦ .

[٥] Games , dovid , Ibid , p٢٠ .

* يحي بن محمود الواسطي ، رسام وخطاط ومذهب ومزخرف نقل وبصورة دقيقة معالم الحياة في بغداد في العصر العباسي وتنسب له مقامات الحريري .

[١] اتنفهاوزن ، رتشارد ، فن التصوير عند العرب ، ترجمة وتعليق ، عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الاديب البغدادية ، ١٩٧٤ ، ١٦٧.

في جوانب متعددة [١] ، إذ أن روح الإسلام السمحة لا تتماشى مع الإسراف في بهرج الحياة باعتبار ذلك عرضاً زائلاً وما عند الله خير وأبقى.

لذا حرم البذخ والتغالي في استعمال أدوات الزينة والأواني المصنوعة من الذهب والفضة[٢] ، فكان لهذا التحريم أطيب الأثر في عناية الفنان المسلم بصناعة الخزف وإيجاد أنواع جديدة من الزجاج والألوان وتنوعها لتحل محل الأواني المعدنية ، فظهرت لاول مرة تقنية (الخزف ذو البريق المعدني)، حيث استطاع الخزافون في شتى أنحاء العالم الإسلامي أن يكسبوا الخزف فيما بين القرنين الثالث والتاسع بعدالهجرة بريقاًمعدنياً يختلف في لونه بين الأحمروالنحاسي والأصفرالضارب إلى الخضرة[٣].

وهذه التقنية تعد ابتكاراً إسلاميا خالصاً غير مسبوق في الحضارات السابقة للإسلام ولا عجب أن يولي الفنان المسلم اهتماماً كبيراً لمادة الطين وذلك لان الخالق العظيم قد أبدع في خلق الإنسان من هذه المادة .

وانتقل الخزف العربي من مرحلة تقليد الخزف الصيني إلى مرحلة الابتكار وابراز الشخصية الفنية العربية ، فعمد الفنان المسلم إلى أن يضع فنه في مستوى مغاير تماماً هو مستوى الضرورات المجردة والتناسب المستقل للأشكال والألوان ، ومثلما حل استخدام الخزف بدلاً عن استخدام الخامات الغالية الثمن (كالذهب والفضة) والتي لا تتماشى مع روح العقيدة الإسلامية .

فقد ترك الدين الإسلامي بصماته أيضا في الفن بصورة عامة من خلال اتجاه الفنان إلى الأسلوب التجريدي الزخرفي ، بإثرائه الزخارف النباتية المجردة والهندسية والخط العربي بأنواعه " فالتجريد هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية " [٤] .

ومن المسلم به ان البنية الفكرية والعقائدية للدين الإسلامي التي آمن بها الفنان المسلم إيمانا عميقاً أوحت له باتخاذ تلك الزخارف وهو ما جاء في قوله تعالى ((كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام))* .

وعلى هذا فان ديمومة كل شي مرتبط بمشيئة الله . فهذا العالم المتغير مآله للفناء المحتوم والحق سبحانه وتعالى لايلحق به الفناء أو الزوال، وأذ كان من شأن الحياة أن تخرج باستمرار اشكالاً متنوعة فذلك لانها تتقيد في أبداعها بقالب معين واسلوب محدد بل هي تخلق من دون تكرار ولو كانت الحياة مقيدة بصورة أو صور معينة لا تخرج عنها لكان تعاقب الاحياء تكراراً سخيفاً لا معنى له [١] .

لقد فهم المسلم هذه الحقيقة بالقدر الذي يحرر فيه المتصوف نفسه من البدن فهو يحرر صورة من الافكار المادية التي علقت بها ، حيث عمد على جعل الزخرفة بشكل عام والخط العربي بشكل خاص عنصراً مهماً ضمن عناصر الزخرفة على فن الخزف ووسيلة للتعبير الجمالي والتقرب من الله سبحانه وتعالى بوصفه صورة من صور العبادة والابتهال .

وهكذا كان للفنان المسلم الفضل في تحقيق حلول ابتكارية للمواءمة بين استيفاء فن الخزف والحرف العربي للقيم الجمالية لحل هذه المعادلة الصعبة وبين ما يتطلبه الفكر الاسلامي.

والجدير بالذكر ان التعبير بالحرف (أو الكتابة) على مادة الطين أو على سطح الفخار هي ليست من ابتداع الفنان المسلم على الرغم من أخذه صورة التكامل والرسوخ في ظل الإسلام بيد ان مرجعيات

---

[١] الالفي ، ابو صالح ، الفن الاسلامي تاريخه فلسفته ، ط٢، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص٢٦٢ .
[٢] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، العراق مهد الفن الاسلامي ، المصدر السابق ، ص٦٥-٦٧ .
[٣] علام ، نعمت اسماعيل ، فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية ، ط٢، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ب ت ، ص٥٦ . كذلك ينظر : حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٤٨ ، ص٢٥٩ .
[٤] اسماعيل ، عز الدين ، الفن والانسان ، ط١، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٤ ، ص٧١ .
* سورة الرحمن ، آيه ٢٧.

[١] اسماعيل ، عز الدين : الفنان والانسان دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن ، مكتبة غريب للطباعة ، ب ت ، ص٥٢ . وللمزيد ينظر : بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم ، ب ت ، ص٢٤٤ _ ٢٤٥ .

هذه النزعة كانت موجودة في الشرق الادنى لا سيما الفن السومري والاشوري وذلك بتوظيف النقوش الكتابية (الكتابات المسمارية) على الرقم الطينية والأختام والمسلات كما ورد سابقاً .

ولغايات سياسية واقتصادية واجتماعية فضلاً عن الجانب الجمالي الذي توخاه الفنان من خلال دراسته للحيز الذي يضع فيه تلك النقوش وتحقيق التوافق والمواءمة ما بينها وما بين المشاهد التصويرية الاخرى ، ومن ثم ايجاد قيمة جمالية في الحرف منذ القدم ولاول مرة في تاريخ اللغة التجريدية في الفن أي بمعنى " أن الجهود التي بذلها المسلم للتعبير عن الجمال وصنع الأشياء الفنية هي استمرار للفنون القديمة التي ظهرت في مختلف بقاع الوطن العربي فأدخل الإسلام فيها روحاً جديدة لها شخصية واضحة " [٢] .

ومن خلال الحرف العربي عكس الرؤيا التجريدية في الفن ومن المسلم به ان العرب في أيام النبي الكريم (ص) كانوا يتخذون كسر الفخار مادة للكتابة حتى ان أصحاب الرسول (ص) كتبوا آيات القرآن الكريم عليها [٣] ، وهذا يعني أن توظيف النقوش الكتابية على الكسر الفخارية كانت غايتها تدوين النصوص القرآنية أولاً وبعدها تطور فن الخزف واخذ الفنان يحمله نقوشاً زخرفية وكتابية بعضها يمثلمعاني واضحة وبعضها الآخر يمثل ما يشبه الكتابة وظفت لغايات جمالية .

فكان الخزف هو الوعاء الذي صب فيه الفنان المسلم ابداعاته الجمالية والمتمثلة بالنقوش الزخرفية ومن ضمنها الحرف العربي ، فهو رد فعل لمظاهر الترف وتصوير الاحياء حين اراد الفنان المسلم أن يسخر فنه للنظام الجديد باستخدام تفكيره في عدم التشبيه ولهذا نجد ان معظم التصاميم الخزفية كانت تحمل نصوصاً كتابية وبذلك كان الفكر الاسلامي اساس الجمالية التي تعزى اليه .

لقد شمل إنتاج الخزف جوانب متعددة أمام احتياجات الناس اليومية سواء أكانت هذه الاحتياجات عامة أم خاصة فقد صنع الفنان المسلم بلاطات الخزف على اشكال مختلفة لكسوة الجدران وكذلك بعض المحاديب (شكل أ-ب) والاقداح والكؤس والصحون والسلاطين والقوارير والمسارج ، ولم تغفل تلك النتاجات من التزين بشتى انواع الزخارف وبهذا اصبح للخزف الاسلامي طابع ظاهر يتميز بطريقة خاصة في الصناعة والزخرفة [١] .

وعليه كان فن الخزف من الفنون التطبيقية التي انعكست فيها فلسفة الإسلام وذلك من خلال طبيعة الزخارف المجردة والمتمثلة بالوحدات الهندسية والنباتية والكتابية ونظم توزيعها ، وعلى الرغم من كون الكتابة على الخزف ليست بالعملية السهلة إلا أن الفنان المسلم كان قادراً على معالجة تلك الخامة بتقنيات متنوعة مناسبة بشكل التحفة ، فقد كان لطرق النقش إسهام كبير في تطبع الخط العربي للزخرفة والزيادة في زخرفة حروفه. " منها طريقة رسم الزخرفة بالألوان نحت الطلاء الزجاجي الشفاف بلون واحد أو بألوان متعددة أو فوق الطلاء " [٢] ، وأحياناً الرسم فوق الطلاء الزجاجي وتحته معاً كذلك استخدمت الزخارف المصنوعة من نفس مادة التحفة تضاف بصورة بارزة على السطح ثم يجري طلائها بطبقة زجاجية ذات لون واحد هو (الأزرق أو الأخضر) [٣] .

" إلا انه من اعظم الخزف في فجر الإسلام بين القرن الثاني عشر والثالث عشر الميلادي ذلك النوع ذو الزخارف المحزوزة في عجينة الإناء على قشرة بيضاء وتحت زجاج شفاف قد ذكر بأسم (خزف جيري *) " [٤] ، وكانت طريقة الزخرفة بالحز من أبسط الطرق المعروفة في كثير من البلاد خلال عصور طويلة ، كما شاع أسلوب زخرفي آخر (في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاد) هو

---

[٢] الرفاعي ، أنور ، الانسان العربي والحضارة ، دار الفكر ، بيروت ، ب ت ، ص٣٠٨ .

[٣] صالح ، عبد العزيز حميد ، الخزف في شبه جزيرة العرب حتى القرن الرابع الهجري ، جامعة بغداد ، كلية الاداب ، ب ت ، ص١١ .

[١] الاعظمي ، خالد خليل ، خزف سامراء الاسلامي ، مجلة سومر ، مج ٣٠ ، ج١، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ص٢٠٥ .

[٢] حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، ط١ ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٤٨ ، ص٢٦١ .

[٣] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، فخار العراق وخزفه في العصر الاسلامي ، مجلة سومر ، مج ٢٠ ، ج١-٢ ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ص١٠٣ .

* وهو اسم عبدة الشمس في ايران .

[٤] كماله ، عمر رضى ، الفنون الجميلة في العصور الاسلامية ، المطبعة التعاونية ، بدمشق ، ١٩٧٢ ، ص٢١٦ .

الحفر العميق في البطانة الرقيقة البيضاء حيث يكشف عن لون الطين الاحمر تحتها فينتج عن ذلك تصاميم زخرفية على شكل حزوز أو خدوش .

كذلك زينت بعض القطع الخزفية بزخارف فاتئة أو بارزة (Decoration in Relief) ومنها ما كانت محفورة حفراً بسيطاً (محززة)، كما استعمل أسلوب أخر تمثل برسم الزخارف تحت طبقة بيضاء شفافة رقيقة من الطلاء الزجاجي كي يظهر الرسم بألوانه واضحاً . [٥] ، وهناك تقنيات اخرى شاع استخدامها في زخرفة النتاجات الفخارية (غير المزججة) منها : الضغط باليد على العجينة اللينة لتكوين بعض العناصر الزخرفية فيها ، وكذلك استخدام طريقة الحز أو حفر التكوينات الخطية بطريقة مختلفة وفي عمق متنوع من سطح العمل ، أدى ذلك إلى تشكيل زخارف دقيقة وجميلة في الوقت نفسه، كما استخدم الخزاف المسلم أحيانا طريقة التخريم في جدران الأواني ومن ثم تغطية الخروم (المفرغة) بالطلاء فتبدو شفافة [١] ، هذا فضلاً عن طريقة نقش الكتابة بالحفر البارز والتي ساعدت على ابتكار الزخارف في الحروف العربية ، كما شاع أسلوب الزخرفة بطريقة الإضافة وهذه الطريقة تتجلى فيما يعرف بالباربوتين [٢] .

وقد انتشر استعمال هذه التقنيات في كل أنحاء العالم الإسلامي تقريباً كما استمرت الإفادة من هذه التقنيات في النتاجات الخزفية المعاصرة .

وبناء على ما تقدم يمكن القول أن مادة الخزف وتقنياته التنفيذية " هي الوسيلة المادية أو الوساطة التي تعد ضرورة لازمة وشرطاً لابد منه لظهور الانجاز أو التكوين الخطي (الحرفي) وهو بهذا شأنه شأن أي منجز فني لايتحقق دون خامات ووسائل تقنية مناسبة لتنفيذه " [٣] .

" وقد اخذ استخدام الخط العربي في الزخرفة على ضروب الخزف المختلفة يتصاعد تدريجياً منذ القرن الثالث الهجري (٩ م) حتى بات في القرنين السادس والسابع الهجري (١٢ ـ ١٣ م) يزاحم العناصر النباتية والهندسية والأشكال الآدمية ورسوم الحيوان ، كما أقتصر بعض الخزافين في زخارفهم على النقوش الكتابية دون غيرها فصار لها ضمن بنية التكوين الخزفي السيادة المطلقة " [٤] فما وصل إلينا من زخارف كتابية على ضروب الخزف المختلفة دليل على ابداع فني صرف تم بواسطته بناء تشكيل الحرف العربي وفق نصوص (نقوش) زخرفية مع المراعاة الدقيقة لتداخل الحروف مع بعضها دون الإخلال بالتكوين العام للزخرفة على السطح الخزفي .

أما الألوان الرئيسية التي ذاع استعمالها في الخزف الإسلامي فهي اللون الأبيض الزبدي (Cream Colour) واللون الأزرق زرنيخي (Cobalt blue) بين الأزرق والأخضر) واللون الأخضر الفيروزي (Turquoisc green) واللون الأحمر البنفسجي [٥]. واستخدمت هذه الالوان بصورة منفردة في القطعة الواحدة ، أو بصورة متعددة كالالوان المستخدمة في الصحون والاواني [٦] . فاللون هو العنصر الهام والمؤثر في الرؤية البصرية كما ان اختيار اللون يحمل في داخله اختيار اسلوب التعبير عن الفكرة .

وتعد الكتابة العربية على الخزف دليلاً مهماً في تحديد زمن (تاريخ) صناعة التحفة أو المدينة التي صنعت فيها التحفة ، أو اسم الخليفة أو الامير أو الحاكم ، كما تضمنت بعض النصوص القرآنية والعبارات الدعائية ، أو أبيات شعرية أو بعض الامثال الى جانب تسجيل أسماء الصناع أو من أمر بصناعة التحفة [١] ، وبذلك يمكن تحديد مكان صناعة التحف واثبات هوية المصنع الذي خرجت منه .

كما حمل الخزف العديد من الخطوط العربية يأتي في مقدمتها :

---

[٥] الاعظمي ، خالد جليل حمودي ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٩ .

[١] حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، المصدر السابق ، ص٢٦١ .

[٢] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، فخار العراق وخزفه في العصر الاسلامي ، المصدر السابق نفسه ، ص١٠١ .

[٣] داود ، عبد الرضى بهية ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، اطروحة دكتوراء غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، تصميم ، ١٩٩٧ ، ص٤٩ .

[٤] المالكي ، فوزية مهدي ، اثر المدرسة العربية في التصوير على الخزف حتى منتصف القرن السابع الهجري ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الاداب (قسم الاثار) ، ١٩٩٧ ، ص٢٠٤ .

[٥] حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٥٩ .

[٦] الاعضمي ، خالد خليل ، خزف سامراء الاسلامي ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٧ .

[١] دفتر ، ناهض عبد الرزاق ، الخزف الاسلامي ، مجلة آفاق عربية ، عدد ١٠ ، ١٩٨٥ ، ص٩٨ .
كذلك ينظر : (المالكي ،فوزية مهدي ، المصدر السابق ، ١٩٩٧ ، ص٢٠٢)

١- الكوفي البسيط :

وهو الخط الخالي من أي ضرب من ضروب الزخرفة وهو ما شاع خلال القرنين الاول والثاني الهجري (السابع والثامن الميلادي) وكان له الصدارة على الخزف طول الستة قرون الاولى للهجرة .

٢- الكوفي المورق :

تنتهي هامات الحروف فيه بأشكال مورقة أما بورقة واحدة أو بورقتين وقد شاع هذا النوع من الخط منذ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي ، وقدم حضور له على خزفيات القرنين الثالث والرابع الهجريين .

٣- الكوفي المزهر:

تنتهي فيه الحروف بأشكال مزهرة وقد عرف مثل هذا النوع من الخط منذ القرن الثالث الهجري /التاسع الميلادي . واقدم حضور له كان في خزفيات القرن الرابع الهجري ووصل الى قمة النضج في القرن الخامس الهجري وعلى الأخص النوع الذي نقشت حروفه على أرضية نباتية [٢] .

٤- الكوفي المربع :

ظهر هذا النوع من الخط على البلاطات الخزفية التي زينت المآذن وبعض المحاريب [٣] .

٥- خط الكوفي المظفور :

يعد هذا النوع من الخط متطوراً تظهر فيه براعة الخطاط والفنان العربي وقد حمل الخزف الإسلامي الكثير من الخط المظفور.

٦- خط النسخ :

والمقصود به الخط المدور اللين واقدم حضور له على كسر ترتقي الى القرن الثالث الهجري ... ويظهر في خزفيات القرن الرابع الهجري عليها أسماء الصناع ولم تتم الاستعانة بخط النسخ لأغراض زخرفية قبل القرن الخامس الهجري وشاع في خزفيات القرنين السادس والسابع الهجريين ومن الأمثلة التي وصلتنا من خزف العصر العباسي (الشكل ٣١) صحن يعود الى القرن الثالث الهجري مزجج باللونين الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء قوام زخرفته مكون من وحدات متكررة بصورة منتظمة وهي مشكلة من أربع اوراق نباتية على شكل مروحة [١] .

" أو كشجرة متكاملة تتجه قاعدتها نحو مركز الصحن وأوراقها تتجه نحو الحافة وهي تدور حول نقوش كتابية وسط الصحن قوامها ثلاثة أسطر بالخط الكوفي ذي الهامات المثلثة ونصها بركة لصاحبه عمل محمد الصيني " [٢] .

ومن المسلم به ان النقوش أو النص الكتابي في وسط الصحن هي بمثابة إمضاء لاسم الصانع إضافة إلى العبارة الدعائية لمالك الصحن . وقد رسمت النقوش الكتابية بأسلوب لا يخلو من طابع زخرفي سلس وحرف يستمد جماله من تناسب حروفه وأتزانها وتناسقها على الرغم من " كون الحروف العربية خالية من ضروب الزخرفة والتوريق والتظفير والتزهير " [٣] ، واستعان الخزاف المسلم بعبارات اخرى مماثلة ومألوفة مثل (بركة لصاحبه) أو (بركة لطالبه) وأحيانا الأقتصار فقط على كلمة (بركة) أو نصف الكلمة (بر) أو (لصا) أو الملك [٤] ، كذلك وظف نقش محبب هو كلمة (العافية) ومعناه بالعربية (الرخاء ، النعمة ، طيب النفس) .

---

[٢] حمزة ، حمزة حمود ، التوريق والتزهير في الخط الكوفي من منتصف القرن الخامس الهجري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، قسم الآثار ، ١٩٨٢ ، ص٦٦ – ٦٧ .

[٣] دفتر ، ناهض عبد الرزاق ، الخزف الاسلامي ، المصدر السابق ، ١٩٨٥ ، ص٩٨ .

[١] حسن ، زكي محمد ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص١٠ .

[٢] J.Grube , Ernts , Islomic pottery of the fifteenth century in the keir collection , london , ١٩٧٦ , p.٤٢ .

[٣] صالح ، عبد العزيز حميد واخرون ، الخط العربي ، المصدر السابق ، ١٩٩٠ ، ص١٠٩ .

[٤] المالكي ، فوزية ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٥ – ٢٠٦ .

" والظن السائد أن هذا التعبير اختاره الفنان ليحل محل لفظ الجلالة (الله) حتى إذا انكسر الوعاء والاسم عليه ، لا يبقى مجال لموت صاحبه من جراء هذا الانكسار وقد وجدت كلمة (العافية) منقوشة على قناني الدواء أكثر من غيرها " [٥] ، بيد أن توظيف تلك التمنيات اخذ يتناقص منذ منتصف القرن السادس وطوال القرن السابع الهجري واخذت عبارات جديدة وطويلة تحل محلها مثل ، (العز الدائم والاقبال الشامل والعمر السالم لصاحبه) أو (سلامة وسعادة وكرامة) كذلك استعان الخزاف المسلم ببعض النصائح والحكم التي تحث المالك على التمسك باهداب الفضيلة والثقة بالله منها (توكل على الله فسيكفيك)) [٦] .

ويرجع توظيف الحرف العربي في الفن الإسلامي بشكل عام والخزف بشكل خاص إلى فكرة " أوحى بها علماء التصوف الإسلامي عندما ادعو إن للحروف العربية اسراراً خفية ونسبوا لها قدرتها على جلب الخير والبركة" [١] ، وطرد الارواح الشريرة فهي بمثابة تعويذة سحرية يطلق عليها (التبرك) وقد آمن الناس ومنهم الفنانون بهذه الفكرة فزينت العمائر والتحف ومنها الخزف بالآيات القرآنية وبكلمات وجمل مختلفة تعبر عن الدعاء بالخير [٢] .

ولهذا نجد الفنان المسلم ووفق هذا المنطق الصوفي يريد أن يصل الى الصورة دون أن يصفها ويريد أن يردد العبارة دون أن يلفظها بجعل الحروف العربية طريقاً للصلاة وسبيلاً موصلاً الى الله[٣] هذا من الناحية الدينية أما من الناحية الفنية فقد ادرك الفنان إن الحرف العربي يتصف بالخصائص التي تجعل منه عنصراً زخرفياً طبيعياً يحقق الاهداف الفنية ، وكثيراً ما وظف الخط توظيفاً زخرفياً بحتاً دون الاهتمام بالمضمون المكتوب [٤] .

إن طريقة التعبير في استخدام الحروف العربية لا تقتصر على الجانب الوظيفي التقليدي للحروف كوسيلة تدوينية مقرؤه بل هي عملية دمج بين الوظيفة اللغوية والشكل الجمالي المعبر وقد تجلى ذلك لنا بوضوح في (الشكل ٣٢) والذي يمثل صحناً عميق الغور من الخزف العراقي يعود الى القرن (٣ هـ) يحتوي على نقوش كتابية بالخط الكوفي المروق ونصها (عمل أبي جعفر) وتنتهي حروف الكلمة الواحدة " بورقة نباتية أو نصف ورقة ترتبط بنهايات الحروف بشكل مباشر من دون أي فاصل بينها وبين الحروف وهذا الضرب من الخط هو تطور عن الخط الكوفي ذي الهامات المثلثة " [٥] نفذت باستخدام لون واحد هو الأزرق على أرضية بيضاء ورصفت النقوش الكتابية بشكل منتظم في الجزء الاسفل من سطح الصحن توصي بالحركة بصورة موازية لحافة الصحن وقد أعطى ثقل النص الكتابي في الجزء الاسفل راحة للعين والشعور بالاتزان والاستقرار [٦] .

أما المساحة المتبقية فلم يشغلها الفنان بأية نقوش زخرفية أو كتابية وهذا مما يوحي بالاهمية البارزة والتي أكتسبها الحرف العربي في ملئ سطح الصحن وامتلاكه السيادة المطلقة لكون العنصر الزخرفي الوحيد في العمل بالاضافة الى إعطاء الاحساس بالعمق ، هذا وامتازت النقوش الكتابية بخلوها من التنقيط وهي من ميزات الكتابة على الخزف كما أتسمت بمظهر البساطة من دون أي تعقيد. وفي ضوء ما تقدم ترى الباحثة إن الفنان المسلم حاول المزاوجة بين وظيفة الحرف العربي

---

[٥] جمهرة المستشرقين ، تراث الاسلام ، ط٣ ، ١٩٧٨ ، ص٣٤ .
[٦] المالكي ، فوزية ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٥ ـ ٢٠٦ .
[١] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه ، بغداد ، مطبعة اسعد ، ١٩٦٥ ، ص١٧١ .
[٢] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، العراق مهد الفن الاسلامي ، مديرية الثقافة العامة ، سلسلة فنية ، ١٩٧٦ ، ص٧٩ .
[٣] القيسي ، عمران ، الحروفية في الفن العربي الاسلامي ، مجلة الرواق ، ع١١ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص١١ .
[٤] الالفي ، ابو صالح ، الفن الاسلامي تاريخه فلسفته خصائصه ، المصدر السابق ، ١٩٦٧ ، ص١١٩ .
[٥] صالح ، عبد العزيز حميد واخرون ، الخط العربي ، المصدر السابق ، ١٩٩٠ ، ص١١٨ .
[٦] J. Grube , Ernst , Ibid . p٤١ . and , Smith , Alan , Caiger , Tim Glaze pottery Europeond and Islamic world , London , ١٩٧٣ , F. ١ .

حرف الدال :

الاسم منه دايم وعدده أربعة[١]. وقد أحسن جلال الدين الرومي عندما شبه قامة العاشق بالالف الذي صار دالاً لغمره الحزن وقد زاده تجنيساً اذ قال ان في القلوب (دلها) العاشقين أصبحت دالات (دالها)[٢].

حروف الهاء :

الاسم منه الهادي ، وعدده (خمسة)[٣]. يعد حرف الهاء الحرف السري عند المتصوفين الذين اعتبروها الافادة الكاملة من هوية الله وصنفوا رسائل في أسرار اللاهوت " وقد شاهد ابن عربي الهوية الالهية في شكل حرف الهاء البراقة الزاهية على بساط أحمر بين يدي هذه الهاء التي تضيء اشعاعها الافلاك ظهرت كلمة هو وفي الادب شبه الهاء بالعين "[٤].

حرف الواو :

الاسم منه واسع، وعدده (ستة)[٥]. والاسماء التي يدعى بها (ياوهاب ، ياواحد ، ياوارث ، ياودود،..) قد شبه رسم الواو في شكل زورق له مقاذيف[٦].

حرف اللام :

الاسم منه لطيف، وهو من الحروف العشرة التي في اسم الله، وعدده ثلاثون[٧]. وحرف اللام كالكاف رسماً سوى خلوها من الهمزة " وهذا الحرف يعطي حركات دقيقة موسيقية "[٨] ، وقد أوجد العرب حرف اللام كمثال مشهور لخصل الشعر ، أما حرف (لا) فهو واحد كما في الحديث الشريف " لام الف حرف واحد ، نزله على ادم في صحيفة واحدة .." وشبه أحد الشعراء هذا الحرف بالانسان الذي يرفع يديه مستغيثاً [٧]. ورمز بة الشعراء لمقارنة شيئين مثلاً تعاقب جيشين، او معانقة العاشقين[٨].

حرف الميم :

الاسم منه ملك وهو أسم جليل القدر ، عدده أربعون [١]. وللميم أهمية عند أهل التصوف ومذهب الحروفية فكان هذا الحرف رمزاً للرسول الأكرم محمد (ص)، حيث كان الفرق من أحمد إلى أحد ميماً واحدة، وعليه فهم المتصوفون ومن على رأيهم أن الفرق بينه في صفته كأنسان كامل وبين الله تعالى الذي هو أحد ، ميم واحدة[٢]. وكانت الميم رمزاً للضيف على الأخلاق ، أما الشعراء غير المتصوفين فشبهو الميم بالفم أو الثغر[٣].

حرف النون :

---

[١] حمدان، عبد الحميد صالح،المصدر السابق، ص٤١.
[٢] الشيباني، ابراهيم محمد، المصدر السابق، ص٧٦.
[٣] حمدان، عبد الحميد صالح،المصدر السابق، ص٤١.
[٤] الشيباني، ابراهيم محمد، المصدر السابق، ص٧٨.
[٥] حمدان، عبد الحميد صالح،المصدر السابق، ص٤٢.
[٦] الشيباني، ابراهيم محمد، المصدر السابق، ص٧٨.
[٧] حمدان، عبد الحميد صالح،المصدر السابق، ص٤٣.
[٨] ال سعيد، شاكر حسن، البعد الواحد، ج١، المصدر السابق، ص٢٤.
[٧] بهنسي، عفيف، جملية الفن العربي، المصدر السابق، ص١١٠.
[٨] الشيباني، ابراهيم محمد، المصدر السابق، ص٧٨.
[١] حمدان، عبد الحميد صالح،المصدر السابق، ص٤٣.
[٢] بهنسي، عفيف، جملية الفن العربي، المصدر السابق، ص١٢٠.
[٣] الشيباني، ابراهيم محمد، المصدر السابق، ص٧٧.

الاسم منه نور ، نافع ، وعدده خمسون. وقد ورد حرف النون في الآية القرآنية (**ن والقلم وما يسطرون**) [٤] ، كانت النون في دولة العباسين مثال الهلال ، ولكن الأكثر نجدها رمزاً للصدغ. نون الصدغ معجمة بخال كما وصفها أبن المعتز في كثير من أبياته [٥] .

حرف الصاد :

وهو حرف نوراني وسر حمداني، والاسم منه صمد وعدده ستون [٦]. وقد احب الشعراء تشبيه حرف الصاد بالمقلة الإنسانية [٧] .

حرف العين :

الاسم منه عليم، وعدده سبعون [٨]. وعند تأمل شكل هذا الحرف نراه شبيهاً بحرف الغين بفارق النقطة التي عليه ، وتضمن حرف العين الذي لا نظير له في الأبجدية الإنكليزية معنيين مختلفين، فهو يعني نبع الماء ، ويعني أيضاً العين وحاجبها والتي يبصر بها الناس [٩] .

حرف الراء :

وهو حرف نوراني وسر رحماني ، والاسم منه الرحمن وعدده مائتان [١٠]. وقد ورد في بسملة الكتاب مرتين (في الرحمن ، وفي الرحيم) وقد شبه شعراء العرب حرف الراء بالسكين أو الخنجر كما شبهوه بصورة الهلال [١] .

حرف السين :

وهو حرف نوراني وسر روحاني والاسم منه سلام،وعدده ثلاثمائة[٢]وشبه حرف السين بالأسنان الجميلة. أو المنشار، كما رأى بعض الشعراء في السين المشط الذي يمشط به خصل الشعر[٣].

وأستناداً لما تقدم ترى الباحثة أن للحروف دلالات رمزية ومعاني روحية منبعثة من فلسفة الفنان ورؤيته اتجاه الكون وظواهره وهي ليست مجرد عناصر زخرفية عابثة لا غاية منها سوى الهدف الجمالي (أي بقصد الافادة من الشكل الفني للحروف العربية) ولم يعني بالمهارة التقنية للحروف أو ان ينظر اليها كمجرد أبعاد لأشكال هندسية ، فحسب بل كانت زخارف لها مضمونها الروحي ، قصد الفنان من خلالها تركيب لوحة فنية (أو عمل فني) ذي أبعاد مكانية وزمانية يجد فيها المتلقي المعنى الممتزج بالشكل الدال عليه .

" ولو كانت مجرد أشكال زخرفية لا غاية منها لما حليت بها المساجد وهي بيوت الله ومكان لا يمكن العبث فيه "[٤] . إضافة إلى أن الحروف العربية هي أشكال مجردة والتجريد هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية وهذا ما يوضح أن الحروف العربية ليست رموزاً شكلية منفصلة عن مفاهيمها فكل حرف من حروف الخط العربي فيه القابلية الكافية وله شخصية متحركة قادرة على أن تكون صور مجردة تؤدي معناً خاصاً ، كما أن تلك الحروف على اختلافها في التعبير تصبح مصدراً للالهام [٥] .

وعلى هذا الاساس حاول الفنان جاهداً الوصول الى الجمال المطلق المتمثل بالجمال الألهي لأن الجمال بشكله المطلق من صفات الله تعالى كما أن الجمال الأرضي متحقق فيما خلقه الله، وعليه لجأ الفنان المسلم إلى إعطاء فنه أبعادا روحية من خلال محاولته الوصول إلى الحقيقة عن طريق إرساء قيم جمالية

---

[٤] البوني، أحمد بن علي ، شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف ، المطبعة المصرية ، القاهرة ، ب ت ، ص٣١٣ .
[٥] الشيباني ، ابراهيم محمد ، المصدر السابق ص٧٨.
[٦] حمدان ، عبد الحميد صالح ، المصدر السابق ، ص٤٣ – ٤٤ .
[٧] الشيباني ، ابراهيم محمد ، المصدر السابق ، ص٧٦ .
[٨] حمدان ، عبد الحميد صالح ، المصدر السابق ، ص٤٤ .
[٩] أل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد ، ج٢، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٢٤ .
[١٠] حمدان ، عبد الحميد صالح ، المصدر السابق ، ص٤٥ .
[١] الشيباني ، ابراهيم محمد ، المصدر السابق ، ص٧٦ .
[٢] حمدان ، عبد الحميد صالح ، المصدر السابق ، ص٤٥ .
[٣] الشيباني ، ابراهيم محمد ، المصدر السابق ، ص٧٦ .
[٤] أسماعيل ، عز الدين ، الفن والأنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص٧١ .
[٥] أل سعيد ، شاكر حسن ، الفن يستلهم الحرف ، ج٢ ، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٢٣ – ٢٤ .

وفنية جديدة جاءت صدى للمفاهيم الفكرية الجديدة التي جاء بها الإسلام والكشف عن المفردات الجمالية (المفردات الحروفية) واعادة تنظيم هذه المفردات بطريقة جديدة وبنسب دقيقة محسوبة وفقاً لمنطق رياضي دقيق ليتلاءم مع مستوى أدراك الحقيقة التي اعتمدها الفكر الإسلامي .

ويمكننا عد الخط العربي بشكل عام محصلة مركبة للثقافة المادية والروحية للامة فهو مرآة عكست بشكل دقيق روحية الدين الإسلامي وذهنيته التي سيرت حضارة هذه الأمة ، فضلاً عن ذلك " فقد استوعب هذا الفن (الفن الاسلامي) الآيات الكريمة والاحاديث النبوية الشريفة مما أدى به الى المزج بين عاطفة العرب والمسلمين الدينية التي انبعثت من أصالتهم الروحية وبين القيم الفنية التي يحملها الحرف العربي " [١] .

لذا لايمكن أن تكون أهمية الخط العربي في ظل الحضارة الاسلامية أهمية مبالغاً فيها ، ذلك أن هذا الشكل من الفن قد أحتفظ عبر القرون باعلى المستويات الجمالية والفنية. ففي البدء كانت عناية المسلمين في توظيف الحروف العربية ضرورة اجتماعية اصطنعها الانسان ورمز بها للكلمات المسموعة ثم تتابعت في نموها وتطورها حتى اصبح رسم الحروف العربية باشكال مختلفة، منفذاً وجده المسلمين للتعبير عن رغبتهم في ابداع الجمال وتذوقه لذاته دون غاية [٢] ودون محاكاة لكل ماله روح أو تجسيمي ولهذا صنف الفن الاسلامي ضمن فنون اللامحاكاة التي أكتسبها من الفكر الاسلامي " فالفنان المسلم لم يقم وزناً للمحسوسات طالما انها باقية في نطاق القيم المادية الفانية بل أهتم دائماً بالجوهر واندفع وراء المطلق " [٣] .

ان الفنان العربي " لم يكن يسعى من وراء الصورة الى الدقة والمحاكاة ، بل الى اسقاط حدسة العام عن عالم غير ذي حدود وفواصل ... وصولاً الى تحويل الفكر الى أشارة وقلب الواقع الى رمز كلي"[٤] ، ولما كانت هذه الصفات مجتمعة في حروف الخط العربي ولما كان الابداع صفة من صفات الشعوب الساعية للنهوض والارتقاء والتقدم نجد أن تفاعل الفنان المسلم مع الخط العربي وإبداعه فيه لايختلف من حيث الجوهر عن أي ابداع في مجال فني اخر ، فلم يعد همه الأول الكتابة حسب القواعد الموضوعة " ولو ظل ملتزماً ومقيداً بقواعد الخط كما وضعها ابن مقلة وابن البواب وغيرهما لظل خطاطاً في جوهره ولما أبدعت قريحته " [٥] .

وفي ضوء ما تقدم ترى الباحثة ان فن الخط العربي هو فن قائم بذاته ، وهو ككل فن مستقل بذاته يقم له منطلقاً جمالياً ، تحكمه بالضرورة خصائصه واساليبه ومساره ، فجمالية العمل الخطي ليست في جمالية الحروف وأشكالها فقط ، بل هي في جمال انتظام الشكل الذي يكونه الفنان عبر تلك الحروف . أذ تتحدد صفة الخط بالأداة والخامة التي ينفذ عليها ، فهو في المعادن غيره في أشكال الخشب وغيره في الجص أو الخزف " فطبيعة المادة المستخدمة للكتابة تلعب دوراً في رسم الحرف وفي نوع الخط .. " [٦] .

لذلك نجد أن تحقيق القيم الجمالية الفنية يأتي من خلال استخدام الفنان لمجموعة من الاساليب والانماط التقنية التي يمكن بواسطتها ابراز تلك القيم الجمالية ، أن جمال الخط العربي الذي يظهر في معظم نتاجات الفن الاسلامي عنصراً زخرفياً قائماً على أسس جمالية مدروسة.

" تقوم على التناسب والانسجام والائتلاف وتماسك الاجزاء وارتباطها " [١] أي بمعنى أن الخط العربي له صفته وشخصيته التي تساهم في أعطاء طابع مميز للفن الاسلامي .

وفي ضوء ذلك بلغ الفنان المسلم غايته في ابداع تعبير فني متكامل متخذاً الخط وسيطاً لهذا التعبير الفني " حيث تزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية ... " [٢] ، ولذلك نجد الكثير من

---

[١] ذنون ، باسم ، خطاطون مبدعون ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٨٦ ، ص١٩ .
[٢] الرفاعي ، انور ، الانسان العربي والحضار ، دار الفكر ، بيروت ، ب ت ، ص٣٥٣ .
[٣] بهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي ، المصدر السابق نفسه ، ص٦٨ .
[٤] بهنسي ، عفيف ، الجمالية الاسلامية في الفن الحديث ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٥ .
[٥] غلام، يوسف محمد ، المصدر السابق ، ص١١٢ .
[٦] القيسي ، ناهض عبد الرزاق ، الاصلاح والجمالية في الخط العربي ، مجلة المورد ، ع١ ، مجلد ٢٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ ،ص١٠٥ .
[١] موسى ، اشرف محمد ، الكتابة العربية والعلمية والادبية ، مطبعة دار التأليف ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص١٦ .

النقوش الخطية المستخدمة في النتاجات الفنية ليست ذات معنى حقيقي وليس من الضروري أن يكون محتواها اسلامياً ، فهي نقوش بهيئة حروف عربية استطاع الفنان صياغتها باسلوب واتجاه مستحدث متطور ، بحيث يمكن تحويل الكتل الخطية الى شكل زخرفي هندسي (دائري ، مربع ، مستطيل ، مثمن ...) تتحد أطرافها بمجموعة من حروف الألف واللام لتصبح خطأ زخرفياً جمالياً (شكل ٢٣). وكذلك أستخدام الحروف سواء منفصلة أم متصلة كأساس أو موضوع للوحة فنية لها شكل زخرفي واشكال للطيور والانسان (كالرأس واليد والساق) وبهذا استعاض الفنان عن صورة الحرف الخطية باشكال جديدة للكتابة العربية على هيئة صور ورسوم باعتبارها حالة للخط والزخرفة مع الحفاظ على روح المعنى [٣] شكل (٢٤) .

وهذا النوع من الكتابة له علاقة بنوع الكتابة الصورية القديمة التي لجأ أليها الانسان ليستكمل بواسطتها ما يريد من الحاجات فكانت الصورة وسيلة للتعبير عن الكتابة وليس رسماً فقط " فكل صورة ترمز الى كلمة بكاملها ، أما بالنسبة للخط العربي والاستعاضة عن الحروف برسوم تجريدية لشخوص وحيوانات ونباتات فكانت الغاية منه التفنن في رسم الخط وأعطائه تعبير فني زخرفي أي ان الصورة تعبر عن حرف واحد " [٤]، وقد لفتت أنتباه الفنان التشكيلي المعاصر تلك الطريقة في توظيف الحرف العربي فأستوعبها وقام بابداع صياغات أيقاعية جديدة دون أن يفقد الحرف دلالته واستمر التفنن بتوظيف النقوش الكتابية على نتاجات الفن الاسلامي ، فظهرت أحياناً تكراراً لكلمات مألوفة تعبر عن التمنيات الطيبة " أو آيات من القرآن الكريم أو أقوال مأثوره عن النبي محمد (ص) وربما أمثالاً دنيوية ، وقد أسرف بعض الفنانين بتعقيد صور الحروف في العبارات التي نقشوها في نتاجاتهم الفنية اسرافاً جعل من الصعب قرائتها [١]" (شكل ٢٥) .

وفي بعض الاحيان لم يكن القصد منهذه النقوش أن تكون عنصراً أساسياً بالضرورة ، فقد تستخدم لملأ الفضاء الموجود وهذا دليل على امكانية الحروف العربية في أن تصبح من جديد ينبوعاً لإلهامات تشكيلية حيث خرجت الحروف العربية عن صفتها الكتابية الى صفة اخرى زخرفية ، نظراً لما تمتلكه الحروف العربية من خصائص فنية جمالية من حيث الاستقامة والرشاقة والامتداد والتدوير والتناسب ساعدت الفنان على اعطاء أشكال مختلفة من العناصر الزخرفية الخطية الجميلة اشتركت فيه جميع فروع الفن الاسلامي ونتاجاته كالعمارةوالرسم على الزجاج والمعادن والأقمشةوالخزف وغيرها.

لقد دخل الخط العربي مجالات جديدة لم يكن يألفها من قبل، وذلك بظهوره على الاثار والتحف الاسلامية لاهداف وظيفية متعددة " كالموائمة بين المكان والنص ، حيث يخضع مضمون النص واخراجه التصميمي لخصائص المكان واعتباراته (شكل ٢٦) كما هو الحال مثلاً في موائمة الآية الكريمة ((***فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب***)) * للمساحة التي تتوج تاج المحراب في مسجد ما " [٢]، أو النقوش الكتابية التي غالباً ما اقتبست نصوصها من القرآن الكريم وتحديداً الآيات التي تتصل بالجهاد وطلب المعونة من الله حتى يتحقق النصر فقد توائم وضعها في الاسلحة الحربية كالسيوف والرماح والخناجر اضافة الى الخوذ الحربية [٣] (شكل ٢٧).

---

[٢] بهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي ، المصدر السابق ، ص٩٣ .

[٣] الكرخي ، محمد ، المؤتمر الدولي للالفية الخامسة لاختراع الكتابة في بلاد الرافدين ، مجلة الكوثر ، ع٢٩ ، ٢٠٠١ ، ص٤ .

[٤] غلام ، يوسف محمود ، المصدر السابق ، ص٣٣٣ .

[١] بوزورت ، شاخت ، تراث الاسلام ، ترجمة حسين مؤنس ، أحسان صدقي ، سلسلة عالم المعرفة ، ج٢ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص٦٨ . كذلك ينظر : (مرزوق ، محمد عبد العزيز ، الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص١٧٨).

* سورة أل عمران أية ٣٩ .

[٢] داود ، عبد الرضى بهية ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، اطروحة دكتوراء غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، تصميم ، ١٩٩٧ ، ص٢١ .

[٣] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، العراق مهد الفن الاسلامي ، السلسلة الفنية ١٠ ، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧١ ، ص٥٧ .

فضلاً عن ذلك فقد تضمنت النقوش الخطية تثبيت العبارات الدينية الدعائية وتسجيل أسم صاحب الاثر أو تاريخ الأثر ، كما هو الحال مثلاً في " النقوش الكتابية المنفذة في القوارير والزمزميات والقناديل (المصابيح) اذ تحمل أسماء الولاه وجمل دعائية منفذة بالخط الكوفي أو النسخ أو الثلث" [٤].

ويتجلى ذلك بوضوح في (شكل ٢٨) حيث النقوش الخطية التي تزين القنديل لا سيما آية النور التي تنص على أن (**الله نور السماوات والأرض** ...) ".

فهذا الاندماج الدقيق واللافت للنظر بين الخطوط الدنيوية والروحية والدينية يمكن عده كمثال للاندماج ما بين الجوانب الدينية الدنيوية في الإسلام " [٥] ، وهكذا الحال مع التكوينات الحرفية أو العبارات الكتابية لأي نتاج فني معاصر ، إذ راعى الفنان اختيار المكان المناسب للحروف المستخدمة تقنياً ودلالياً ومن ثم إكساب نتاجاته الفنية كثافة فكرية من خلال استخدامه الجانب التعبيري في توظيف الحروف العربية .

كما تتضح أهمية العبارات المكتوبة على الأثر أو التحفة في إلقاء الضوء على بعض المظاهر الاجتماعية والتاريخية والفنية المختلفة ، والتي يندر الحصول عليها من المصادر التاريخية والأدبية ، ونتلمس ذلك في رسم للواسطي * (شكل ٢٩) ضم كتابات تحيط بالصورة من الجهة العليا وبعدد ثلاثة أسطر مكتوبة بخط النسخ وكتابات أخرى موزعة ضمن مساحات معينة في اللوحة (المنحتة) واحتوت الكتابات على أبيات شعرية وعبارات أدبية أظهرت الجانب التدويني أو التفسيري(التوضيحي) للحدث الواقع في المتممة فضلاً عن الجانب الجمالي .

فالغرض الأساسي من الكتابة يبدو وكأنه ليس لإبهار المشاهد فحسب بل " أصبحت الكتابة تمثل جزءاً لا ينفصل عن التصاميم التصويرية " [١] ، وهكذا أتسع للخط العربي ما لم يتسع لغيره من الفنون الأخرى في التعدد والتنوع والتطور والاستمرارية أيضا ، إذ توحد الخط العربي مع الحضارة ومع صانعي هذه الحضارة في منظومة متكاملة ليبقى لنا في النهاية هذا الشكل الجذاب المستمر عبر العصور والأزمنة .

٣-طرائق استخدام النقوش الكتابية في الخزف الإسلامي .

hمتاز الخزف الإسلامي بتنوع كبير أصاب نواحيه وأشكاله وفي طرائق زخرفته وأساليب صناعته وهذا التنوع بلغ من الشدة حداً يصعب فيه كثيراً أن نجد تحفتين متماثلتين نتيجة اختلاف الأزمنة والتأثيرات المحلية والتراثية والشعبية ومع ذلك فثمة ما يوحد بأساليب وقوانين وتقاليد وادائيات متعددة ذلك لان الأساليب الفنية في صناعة الخزف كانت تنتشر بسرعة في شتى أنحاء العالم الإسلامي حيث عُد فن الخزف من أوائل الإبداعات الفنية التي عرفتها الإنسانية ولازمت الحضارات المختلفة منذ اقدم العصور ، فكان موضع اهتمام مختلف الشعوب خلال حقب الزمن المتتالية حتى أصبحت تلك الآثار المتبقية من الخزفيات مفتاحاً لمعرفة نمو الحضارات المختلفة ، إذ انه حرفة وصناعة مارسها الإنسان منذ قديم الزمان من بقاع الأرض التي عاش فيها الإنسان ومارس صنع احتياجاته .

أما بصدد الفن الإسلامي فأن الفخار والخزف من أهم الفنون التطبيقية التي مارسها الفنان المسلم منذ أن توطدت أركان الإسلام في البلاد المختلفة ، حيث أن هذا الفن حقق فكرة الحضارة الإسلامية

---

[٤] الالفي ، أبو صالح ، الفن الاسلامي أصوله فلسفته مارسه ، ط٢ ، دار المعارف بمصر ، ب ت ، ص١٧٦ .

[٥] Games , dovid , Ibid , p٢٠ .

* يحي بن محمود الواسطي ، رسام وخطاط ومذهب ومزخرف نقل وبصورة دقيقة معالم الحياة في بغداد في العصر العباسي وتنسب له مقامات الحريري .

[١] اتنفهاوزن ، رتشارد ، فن التصوير عند العرب ، ترجمة وتعليق ، عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الاديب البغدادية ، ١٩٧٤ ، ١٦٧.

في جوانب متعددة [١] ، إذ أن روح الإسلام السمحة لا تتماشى مع الإسراف في بهرج الحياة باعتبار ذلك عرضاً زائلاً وما عند الله خير وأبقى.

لذا حرم البذخ والتغالي في استعمال أدوات الزينة والأواني المصنوعة من الذهب والفضة[٢] ، فكان لهذا التحريم أطيب الأثر في عناية الفنان المسلم بصناعة الخزف وإيجاد أنواع جديدة من الزجاج والألوان وتنوعها لتحل محل الأواني المعدنية ، فظهرت لاول مرة تقنية (الخزف ذو البريق المعدني)، حيث استطاع الخزافون في شتى أنحاء العالم الإسلامي أن يكسبوا الخزف فيما بين القرنين الثالث والتاسع بعدالهجرة بريقاًمعدنياً يختلف في لونه بين الأحمروالنحاسي والأصفرالضارب إلى الخضرة[٣].

وهذه التقنية تعد ابتكاراً إسلاميا خالصاً غير مسبوق في الحضارات السابقة للإسلام ولا عجب أن يولي الفنان المسلم اهتماماً كبيراً لمادة الطين وذلك لان الخالق العظيم قد أبدع في خلق الإنسان من هذه المادة .

وانتقل الخزف العربي من مرحلة تقليد الخزف الصيني إلى مرحلة الابتكار وابراز الشخصية الفنية العربية ، فعمد الفنان المسلم إلى أن يضع فنه في مستوى مغاير تماماً هو مستوى الضرورات المجردة والتناسب المستقل للأشكال والألوان ، ومثلما حل استخدام الخزف بدلاً عن استخدام الخامات الغالية الثمن (كالذهب والفضة) والتي لا تتماشى مع روح العقيدة الإسلامية .

فقد ترك الدين الإسلامي بصماته أيضا في الفن بصورة عامة من خلال اتجاه الفنان إلى الأسلوب التجريدي الزخرفي ، بإثرائه الزخارف النباتية المجردة والهندسية والخط العربي بأنواعه " فالتجريد هو أنسب الأساليب للتعبير عن القيم الروحية " [٤] .

ومن المسلم به ان البنية الفكرية والعقائدية للدين الإسلامي التي آمن بها الفنان المسلم إيمانا عميقاً أوحت له باتخاذ تلك الزخارف وهو ما جاء في قوله تعالى ((كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام))* .

وعلى هذا فان ديمومة كل شي مرتبط بمشيئة الله . فهذا العالم المتغير مآله للفناء المحتوم والحق سبحانه وتعالى لايلحق به الفناء أو الزوال، وأذ كان من شأن الحياة أن تخرج باستمرار اشكالاً متنوعة فذلك لانها تتقيد في أبداعها بقالب معين واسلوب محدد بل هي تخلق من دون تكرار ولو كانت الحياة مقيدة بصورة أو صور معينة لا تخرج عنها لكان تعاقب الاحياء تكراراً سخيفاً لا معنى له [١] .

لقد فهم المسلم هذه الحقيقة بالقدر الذي يحرر فيه المتصوف نفسه من البدن فهو يحرر صورة من الافكار المادية التي علقت بها ، حيث عمد على جعل الزخرفة بشكل عام والخط العربي بشكل خاص عنصراً مهماً ضمن عناصر الزخرفة على فن الخزف ووسيلة للتعبير الجمالي والتقرب من الله سبحانه وتعالى بوصفه صورة من صور العبادة والابتهال .

وهكذا كان للفنان المسلم الفضل في تحقيق حلول ابتكارية للمواءمة بين استيفاء فن الخزف والحرف العربي للقيم الجمالية لحل هذه المعادلة الصعبة وبين ما يتطلبه الفكر الاسلامي.

والجدير بالذكر ان التعبير بالحرف (أو الكتابة) على مادة الطين أو على سطح الفخار هي ليست من ابتداع الفنان المسلم على الرغم من أخذه صورة التكامل والرسوخ في ظل الإسلام بيد ان مرجعيات

---

[١] الالفي ، ابو صالح ، الفن الاسلامي تاريخه فلسفته ، ط٢، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص٢٦٢ .
[٢] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، العراق مهد الفن الاسلامي ، المصدر السابق ، ص٦٥-٦٧ .
[٣] علام ، نعمت اسماعيل ، فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية ، ط٢، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ب ت ، ص٥٦ . كذلك ينظر : حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٤٨ ، ص٢٥٩ .
[٤] اسماعيل ، عز الدين ، الفن والانسان ، ط١، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٤ ، ص٧١ .
* سورة الرحمن ، آيه ٢٧.

[١] اسماعيل ، عز الدين : الفنان والانسان دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن ، مكتبة غريب للطباعة ، ب ت ، ص٥٢ . وللمزيد ينظر : بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم ، ب ت ، ص٢٤٤ _ ٢٤٥ .

هذه النزعة كانت موجودة في الشرق الادنى لا سيما الفن السومري والاشوري وذلك بتوظيف النقوش الكتابية (الكتابات المسمارية) على الرقم الطينية والأختام والمسلات كما ورد سابقاً .

ولغايات سياسية واقتصادية واجتماعية فضلاً عن الجانب الجمالي الذي توخاه الفنان من خلال دراسته للحيز الذي يضع فيه تلك النقوش وتحقيق التوافق والمواءمة ما بينها وما بين المشاهد التصويرية الاخرى ، ومن ثم ايجاد قيمة جمالية في الحرف منذ القدم ولاول مرة في تاريخ اللغة التجريدية في الفن أي بمعنى " أن الجهود التي بذلها المسلم للتعبير عن الجمال وصنع الأشياء الفنية هي استمرار للفنون القديمة التي ظهرت في مختلف بقاع الوطن العربي فأدخل الإسلام فيها روحاً جديدة لها شخصية واضحة " [٢] .

ومن خلال الحرف العربي عكس الرؤيا التجريدية في الفن ومن المسلم به ان العرب في أيام النبي الكريم (ص) كانوا يتخذون كسر الفخار مادة للكتابة حتى ان أصحاب الرسول (ص) كتبوا آيات القرآن الكريم عليها [٣] ، وهذا يعني أن توظيف النقوش الكتابية على الكسر الفخارية كانت غايتها تدوين النصوص القرآنية أولاً وبعدها تطور فن الخزف واخذ الفنان يحمله نقوشاً زخرفية وكتابية بعضها يمثلمعاني واضحة وبعضها الآخر يمثل ما يشبه الكتابة وظفت لغايات جمالية .

فكان الخزف هو الوعاء الذي صب فيه الفنان المسلم ابداعاته الجمالية والمتمثلة بالنقوش الزخرفية ومن ضمنها الحرف العربي ، فهو رد فعل لمظاهر الترف وتصوير الاحياء حين اراد الفنان المسلم أن يسخر فنه للنظام الجديد باستخدام تفكيره في عدم التشبيه ولهذا نجد ان معظم التصاميم الخزفية كانت تحمل نصوصاً كتابية وبذلك كان الفكر الاسلامي اساس الجمالية التي تعزى اليه .

لقد شمل إنتاج الخزف جوانب متعددة أمام احتياجات الناس اليومية سواء أكانت هذه الاحتياجات عامة أم خاصة فقد صنع الفنان المسلم بلاطات الخزف على اشكال مختلفة لكسوة الجدران وكذلك بعض المحاديب (شكل أ-ب) والاقداح والكؤس والصحون والسلاطين والقوارير والمسارج ، ولم تغفل تلك النتاجات من التزين بشتى انواع الزخارف وبهذا اصبح للخزف الاسلامي طابع ظاهر يتميز بطريقة خاصة في الصناعة والزخرفة [١] .

وعليه كان فن الخزف من الفنون التطبيقية التي انعكست فيها فلسفة الإسلام وذلك من خلال طبيعة الزخارف المجردة والمتمثلة بالوحدات الهندسية والنباتية والكتابية ونظم توزيعها ، وعلى الرغم من كون الكتابة على الخزف ليست بالعملية السهلة إلا أن الفنان المسلم كان قادراً على معالجة تلك الخامة بتقنيات متنوعة مناسبة بشكل التحفة ، فقد كان لطرق النقش إسهام كبير في تطبع الخط العربي للزخرفة والزيادة في زخرفة حروفه. " منها طريقة رسم الزخرفة بالألوان نحت الطلاء الزجاجي الشفاف بلون واحد أو بألوان متعددة أو فوق الطلاء " [٢] ، وأحياناً الرسم فوق الطلاء الزجاجي وتحته معاً كذلك استخدمت الزخارف المصنوعة من نفس مادة التحفة تضاف بصورة بارزة على السطح ثم يجري طلائها بطبقة زجاجية ذات لون واحد هو (الأزرق أو الأخضر) [٣] .

" إلا انه من اعظم الخزف في فجر الإسلام بين القرن الثاني عشر والثالث عشر الميلادي ذلك النوع ذو الزخارف المحزوزة في عجينة الإناء على قشرة بيضاء وتحت زجاج شفاف قد ذكر بأسم (خزف جيري *) " [٤] ، وكانت طريقة الزخرفة بالحز من أبسط الطرق المعروفة في كثير من البلاد خلال عصور طويلة ، كما شاع أسلوب زخرفي آخر (في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاد) هو

---

[٢] الرفاعي ، أنور ، الانسان العربي والحضارة ، دار الفكر ، بيروت ، ب ت ، ص٣٠٨ .

[٣] صالح ، عبد العزيز حميد ، الخزف في شبه جزيرة العرب حتى القرن الرابع الهجري ، جامعة بغداد ، كلية الاداب ، ب ت ، ص١١ .

[١] الاعظمي ، خالد خليل ، خزف سامراء الاسلامي ، مجلة سومر ، مج ٣٠ ، ج١، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ص٢٠٥ .

[٢] حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، ط١ ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٤٨ ، ص٢٦١ .

[٣] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، فخار العراق وخزفه في العصر الاسلامي ، مجلة سومر ، مج ٢٠ ، ج١-٢ ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، ص١٠٣ .

* وهو اسم عبدة الشمس في ايران .

[٤] كماله ، عمر رضى ، الفنون الجميلة في العصور الاسلامية ، المطبعة التعاونية ، بدمشق ، ١٩٧٢ ، ص٢١٦ .

الحفر العميق في البطانة الرقيقة البيضاء حيث يكشف عن لون الطين الاحمر تحتها فينتج عن ذلك تصاميم زخرفية على شكل حزوز أو خدوش .

كذلك زينت بعض القطع الخزفية بزخارف فاتئة أو بارزة (Decoration in Relief) ومنها ما كانت محفورة حفراً بسيطاً (محززة)، كما استعمل أسلوب أخر تمثل برسم الزخارف تحت طبقة بيضاء شفافة رقيقة من الطلاء الزجاجي كي يظهر الرسم بألوانه واضحاً . [٥] ، وهناك تقنيات اخرى شاع استخدامها في زخرفة النتاجات الفخارية (غير المزججة) منها : الضغط باليد على العجينة اللينة لتكوين بعض العناصر الزخرفية فيها ، وكذلك استخدام طريقة الحز أو حفر التكوينات الخطية بطريقة مختلفة وفي عمق متنوع من سطح العمل ، أدى ذلك إلى تشكيل زخارف دقيقة وجميلة في الوقت نفسه، كما استخدم الخزاف المسلم أحيانا طريقة التخريم في جدران الأواني ومن ثم تغطية الخروم (المفرغة) بالطلاء فتبدو شفافة [١] ، هذا فضلاً عن طريقة نقش الكتابة بالحفر البارز والتي ساعدت على ابتكار الزخارف في الحروف العربية ، كما شاع أسلوب الزخرفة بطريقة الإضافة وهذه الطريقة تتجلى فيما يعرف بالباربوتين [٢] .

وقد انتشر استعمال هذه التقنيات في كل أنحاء العالم الإسلامي تقريباً كما استمرت الإفادة من هذه التقنيات في النتاجات الخزفية المعاصرة .

وبناء على ما تقدم يمكن القول أن مادة الخزف وتقنياته التنفيذية " هي الوسيلة المادية أو الوساطة التي تعد ضرورة لازمة وشرطاً لابد منه لظهور الانجاز أو التكوين الخطي (الحرفي) وهو بهذا شأنه شأن أي منجز فني لايتحقق دون خامات ووسائل تقنية مناسبة لتنفيذه " [٣] .

" وقد اخذ استخدام الخط العربي في الزخرفة على ضروب الخزف المختلفة يتصاعد تدريجياً منذ القرن الثالث الهجري (٩ م) حتى بات في القرنين السادس والسابع الهجري (١٢ ـ ١٣ م) يزاحم العناصر النباتية والهندسية والأشكال الآدمية ورسوم الحيوان ، كما أقتصر بعض الخزافين في زخارفهم على النقوش الكتابية دون غيرها فصار لها ضمن بنية التكوين الخزفي السيادة المطلقة " [٤] فما وصل إلينا من زخارف كتابية على ضروب الخزف المختلفة دليل على ابداع فني صرف تم بواسطته بناء تشكيل الحرف العربي وفق نصوص (نقوش) زخرفية مع المراعاة الدقيقة لتداخل الحروف مع بعضها دون الإخلال بالتكوين العام للزخرفة على السطح الخزفي .

أما الألوان الرئيسية التي ذاع استعمالها في الخزف الإسلامي فهي اللون الأبيض الزبدي (Cream Colour) واللون الأزرق زرنيخي (Cobalt blue) بين الأزرق والأخضر) واللون الأخضر الفيروزي (Turquoisc green) واللون الأحمر البنفسجي [٥]. واستخدمت هذه الالوان بصورة منفردة في القطعة الواحدة ، أو بصورة متعددة كالالوان المستخدمة في الصحون والاواني [٦] . فاللون هو العنصر الهام والمؤثر في الرؤية البصرية كما ان اختيار اللون يحمل في داخله اختيار اسلوب التعبير عن الفكرة .

وتعد الكتابة العربية على الخزف دليلاً مهماً في تحديد زمن (تاريخ) صناعة التحفة أو المدينة التي صنعت فيها التحفة ، أو اسم الخليفة أو الامير أو الحاكم ، كما تضمنت بعض النصوص القرآنية والعبارات الدعائية ، أو أبيات شعرية أو بعض الامثال الى جانب تسجيل أسماء الصناع أو من أمر بصناعة التحفة [١] ، وبذلك يمكن تحديد مكان صناعة التحف واثبات هوية المصنع الذي خرجت منه .

كما حمل الخزف العديد من الخطوط العربية يأتي في مقدمتها :

---

[٥] الاعظمي ، خالد جليل حمودي ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٩ .

[١] حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، المصدر السابق ، ص٢٦١ .

[٢] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، فخار العراق وخزفه في العصر الاسلامي ، المصدر السابق نفسه ، ص١٠١ .

[٣] داود ، عبد الرضى بهية ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، اطروحة دكتوراء غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، تصميم ، ١٩٩٧ ، ص٤٩ .

[٤] المالكي ، فوزية مهدي ، اثر المدرسة العربية في التصوير على الخزف حتى منتصف القرن السابع الهجري ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الاداب (قسم الاثار) ، ١٩٩٧ ، ص٢٠٤ .

[٥] حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٥٩ .

[٦] الاعضمي ، خالد خليل ، خزف سامراء الاسلامي ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٧ .

[١] دفتر ، ناهض عبد الرزاق ، الخزف الاسلامي ، مجلة آفاق عربية ، عدد ١٠ ، ١٩٨٥ ، ص٩٨ .
كذلك ينظر : (المالكي ،فوزية مهدي ، المصدر السابق ، ١٩٩٧ ، ص٢٠٢)

١- الكوفي البسيط :

وهو الخط الخالي من أي ضرب من ضروب الزخرفة وهو ما شاع خلال القرنين الاول والثاني الهجري (السابع والثامن الميلادي) وكان له الصدارة على الخزف طول الستة قرون الاولى للهجرة .

٢- الكوفي المورق :

تنتهي هامات الحروف فيه بأشكال مورقة أما بورقة واحدة أو بورقتين وقد شاع هذا النوع من الخط منذ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي ، وقدم حضور له على خزفيات القرنين الثالث والرابع الهجريين .

٣- الكوفي المزهر:

تنتهي فيه الحروف بأشكال مزهرة وقد عرف مثل هذا النوع من الخط منذ القرن الثالث الهجري /التاسع الميلادي . واقدم حضور له كان في خزفيات القرن الرابع الهجري ووصل الى قمة النضج في القرن الخامس الهجري وعلى الأخص النوع الذي نقشت حروفه على أرضية نباتية [٢] .

٤- الكوفي المربع :

ظهر هذا النوع من الخط على البلاطات الخزفية التي زينت المآذن وبعض المحاريب [٣] .

٥- خط الكوفي المظفور :

يعد هذا النوع من الخط متطوراً تظهر فيه براعة الخطاط والفنان العربي وقد حمل الخزف الإسلامي الكثير من الخط المظفور.

٦- خط النسخ :

والمقصود به الخط المدور اللين واقدم حضور له على كسر ترتقي الى القرن الثالث الهجري ... ويظهر في خزفيات القرن الرابع الهجري عليها أسماء الصناع ولم تتم الاستعانة بخط النسخ لأغراض زخرفية قبل القرن الخامس الهجري وشاع في خزفيات القرنين السادس والسابع الهجريين ومن الأمثلة التي وصلتنا من خزف العصر العباسي (الشكل ٣١) صحن يعود الى القرن الثالث الهجري مزجج باللونين الأزرق والأخضر على أرضية بيضاء قوام زخرفته مكون من وحدات متكررة بصورة منتظمة وهي مشكلة من أربع اوراق نباتية على شكل مروحة [١] .

" أو كشجرة متكاملة تتجه قاعدتها نحو مركز الصحن وأوراقها تتجه نحو الحافة وهي تدور حول نقوش كتابية وسط الصحن قوامها ثلاثة أسطر بالخط الكوفي ذي الهامات المثلثة ونصها بركة لصاحبه عمل محمد الصيني " [٢] .

ومن المسلم به ان النقوش أو النص الكتابي في وسط الصحن هي بمثابة إمضاء لاسم الصانع إضافة إلى العبارة الدعائية لمالك الصحن . وقد رسمت النقوش الكتابية بأسلوب لا يخلو من طابع زخرفي سلس وحرف يستمد جماله من تناسب حروفه وأتزانها وتناسقها على الرغم من " كون الحروف العربية خالية من ضروب الزخرفة والتوريق والتظفير والتزهير " [٣] ، واستعان الخزاف المسلم بعبارات اخرى مماثلة ومألوفة مثل (بركة لصاحبه) أو (بركة لطالبه) وأحيانا الأقتصار فقط على كلمة (بركة) أو نصف الكلمة (بر) أو (لصا) أو الملك [٤] ، كذلك وظف نقش محبب هو كلمة (العافية) ومعناه بالعربية (الرخاء ، النعمة ، طيب النفس) .

---

[٢] حمزة ، حمزة حمود ، التوريق والتزهير في الخط الكوفي من منتصف القرن الخامس الهجري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، قسم الآثار ، ١٩٨٢ ، ص٦٦ – ٦٧ .

[٣] دفتر ، ناهض عبد الرزاق ، الخزف الاسلامي ، المصدر السابق ، ١٩٨٥ ، ص٩٨ .

[١] حسن ، زكي محمد ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص١٠ .

[٢] J.Grube , Ernts , Islomic pottery of the fifteenth century in the keir collection , london , ١٩٧٦ , p.٤٢ .

[٣] صالح ، عبد العزيز حميد واخرون ، الخط العربي ، المصدر السابق ، ١٩٩٠ ، ص١٠٩ .

[٤] المالكي ، فوزية ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٥ – ٢٠٦ .

" والظن السائد أن هذا التعبير اختاره الفنان ليحل محل لفظ الجلالة (الله) حتى إذا انكسر الوعاء والاسم عليه ، لا يبقى مجال لموت صاحبه من جراء هذا الانكسار وقد وجدت كلمة (العافية) منقوشة على قناني الدواء أكثر من غيرها " [٥] ، بيد أن توظيف تلك التمنيات اخذ يتناقص منذ منتصف القرن السادس وطوال القرن السابع الهجري واخذت عبارات جديدة وطويلة تحل محلها مثل ، (العز الدائم والاقبال الشامل والعمر السالم لصاحبه) أو (سلامة وسعادة وكرامة) كذلك استعان الخزاف المسلم ببعض النصائح والحكم التي تحث المالك على التمسك باهداب الفضيلة والثقة بالله منها (توكل على الله فسيكفيك)) [٦] .

ويرجع توظيف الحرف العربي في الفن الإسلامي بشكل عام والخزف بشكل خاص إلى فكرة " أوحى بها علماء التصوف الإسلامي عندما ادعو إن للحروف العربية اسراراً خفية ونسبوا لها قدرتها على جلب الخير والبركة" [١] ، وطرد الارواح الشريرة فهي بمثابة تعويذة سحرية يطلق عليها (التبرك) وقد آمن الناس ومنهم الفنانون بهذه الفكرة فزينت العمائر والتحف ومنها الخزف بالآيات القرآنية وبكلمات وجمل مختلفة تعبر عن الدعاء بالخير [٢] .

ولهذا نجد الفنان المسلم ووفق هذا المنطق الصوفي يريد أن يصل الى الصورة دون أن يصفها ويريد أن يردد العبارة دون أن يلفظها بجعل الحروف العربية طريقاً للصلاة وسبيلاً موصلاً الى الله[٣] هذا من الناحية الدينية أما من الناحية الفنية فقد ادرك الفنان إن الحرف العربي يتصف بالخصائص التي تجعل منه عنصراً زخرفياً طبيعياً يحقق الاهداف الفنية ، وكثيراً ما وظف الخط توظيفاً زخرفياً بحتاً دون الاهتمام بالمضمون المكتوب [٤] .

إن طريقة التعبير في استخدام الحروف العربية لا تقتصر على الجانب الوظيفي التقليدي للحروف كوسيلة تدوينية مقرؤه بل هي عملية دمج بين الوظيفة اللغوية والشكل الجمالي المعبر وقد تجلى ذلك لنا بوضوح في (الشكل ٣٢) والذي يمثل صحناً عميق الغور من الخزف العراقي يعود الى القرن (٣ هـ) يحتوي على نقوش كتابية بالخط الكوفي المروق ونصها (عمل أبي جعفر) وتنتهي حروف الكلمة الواحدة " بورقة نباتية أو نصف ورقة ترتبط بنهايات الحروف بشكل مباشر من دون أي فاصل بينها وبين الحروف وهذا الضرب من الخط هو تطور عن الخط الكوفي ذي الهامات المثلثة " [٥] نفذت باستخدام لون واحد هو الأزرق على أرضية بيضاء ورصفت النقوش الكتابية بشكل منتظم في الجزء الاسفل من سطح الصحن توصي بالحركة بصورة موازية لحافة الصحن وقد أعطى ثقل النص الكتابي في الجزء الاسفل راحة للعين والشعور بالاتزان والاستقرار [٦] .

أما المساحة المتبقية فلم يشغلها الفنان بأية نقوش زخرفية أو كتابية وهذا مما يوحي بالاهمية البارزة والتي أكتسبها الحرف العربي في ملئ سطح الصحن وامتلاكه السيادة المطلقة لكون العنصر الزخرفي الوحيد في العمل بالاضافة الى إعطاء الاحساس بالعمق ، هذا وامتازت النقوش الكتابية بخلوها من التنقيط وهي من ميزات الكتابة على الخزف كما أتسمت بمظهر البساطة من دون أي تعقيد. وفي ضوء ما تقدم ترى الباحثة إن الفنان المسلم حاول المزاوجة بين وظيفة الحرف العربي

---

[٥] جمهرة المستشرقين ، تراث الاسلام ، ط٣ ، ١٩٧٨ ، ص٣٤ .
[٦] المالكي ، فوزية ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٥ ـ ٢٠٦ .
[١] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه ، بغداد ، مطبعة اسعد ، ١٩٦٥ ، ص١٧١ .
[٢] مرزوق ، محمد عبد العزيز ، العراق مهد الفن الاسلامي ، مديرية الثقافة العامة ، سلسلة فنية ، ١٩٧٦ ، ص٧٩ .
[٣] القيسي ، عمران ، الحروفية في الفن العربي الاسلامي ، مجلة الرواق ، ع١١ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص١١ .
[٤] الالفي ، ابو صالح ، الفن الاسلامي تاريخه فلسفته خصائصه ، المصدر السابق ، ١٩٦٧ ، ص١١٩ .
[٥] صالح ، عبد العزيز حميد واخرون ، الخط العربي ، المصدر السابق ، ١٩٩٠ ، ص١١٨ .
[٦] J. Grube , Ernst , Ibid . p٤١ . and , Smith , Alan , Caiger , Tim Glaze pottery Europeond and Islamic world , London , ١٩٧٣ , F. ١ .

كنص تدويني مقروء للتعريف بصاحب الصنعة أو لتخليد ذكر أسم الصانع من خلال إمضاء أسمه بطريقة زخرفية كما أدت النقوش الكتابية إضافة إلى ذلك وظيفة جمالية تزينيه من خلال أشغال حيز أكبر في سطح الصحن ومحاولة الفنان خلق التوازن القائم بين المفردات والانسجام والتناغم ما بين النقوش الكتابية المنجزة بلون واحد غامق مغاير للون الأرضية (الفاتح) ، وقد ظهر في نتاجات الخزف الإسلامي في سامراء أسماء عدد من الصناع مثل (كثير بن عبد الله ، وأبو العون ، والأحمر ، وأبو خالد) وأستمر ذلك طوال العصر العباسي والعصور التالية [١] .

وهناك أساليب أخرى استخدمت في توظيف النقوش الكتابية على النتاجات الخزفية منها " رسم شريط كتابي أفقي مستقيم وبسطر واحد يستعرض الصحن أو التحفة وقد وفق الفنان باستخدام هذا الأسلوب منذ القرن الثالث الهجري " [٢] ، وأحيانا الاقتصار على كلمة أو كلمتين في مركز الإناء أو ترتيب الأشرطة الكتابية أفقياً بسطرين أو ثلاثة أشبه بالنقوش الكتابية على المسكوكات، وتأخذ النقوش الكتابية أشكالاً هندسية متنوعة كأن تكون بشكل دائري أو مربع يتوسط الصحن أو التحفة (شكل٣٣) تتألف أضلاعه من نقوش كتابية بالخط الكوفي يتعذر قراءتها وقد تكون عنصراً زخرفياً قائماً بذاته[٣] وفي حالات أخرى استعاض الفنان عن الحرف في صورته الخطية برسوم للطيور أي تغيرت صورة الحرف تدريجياً حتى أصبحت شكلاً زخرفيا من الصعب تميزه حرفا هجائياً (شكل٣٤) وهي صوره لطير مرسوم على إناء من الفخار يعود للقرن (٤ هـ / ١٠ م) حيث جعل الفنان أجزاء الطير تمثل حروف كلمة (البسملة)[٤] .

وهذا الأسلوب في معالجة الكتابة أكد اتجاه الفنان المسلم لإكساب الحروف العربية صفة زخرفية من الصعب تميزها وقراءتها .

لقد بلغ الخط على الخزف درجة عالية من الإتقان في القرن الرابع والخامس والسادس والسابع للهجرة فكان تطوره ملازماً لتطور الزخرفة على الخزف عموماً حيث رتبت الكلمات والحروف برشاقة وتناسق. ونتلمس في نتاجات أخرى نقوشاً كتابية بهيئة أشرطة ترتب في مناطق مكونة من دوائر ذوات مركز واحد فقد اصبح التصميم المفضل في الخزف الإسلامي هو الأخذ بمبدأ التدوير ، أي" ترتيب النقوش الكتابية على خط دائري يدور مع حافة الإناء أو حول مركزه للإيحاء باستمرارية الوجود واللانهائية ولتضفي على التكوين الخزفي التناسق والانسجام (شكل ٣٥) وهو صحن خزفي مصنوع في القرن (٩ م – ١٠ م) يتكون من أرضية بيضاء وفي سطحه شكل مجرد يمثل طائر ويحيط به نقوش كتابية تضمنت لفظ الجلالة (الله) مكرر مرتينً [١] .

وقام الفنان بتوزيع تلك النقوش ضمن فضاء الصحن فجاء التوزيع بصورة قريبة ومحاذية لحافة الصحن محاولاً بذلك خلق الموازنة بين شكل الطائر والنقوش الكتابية كما حاول الفنان من خلال تكرار الكلمة تكوين كتابة زخرفية ، فالتكرار يولد إيقاعا نغمياً متوازناً في تكوين البنية الجمالية للخط في الوقت نفسه يحمل دلالات رمزية ومعاني روحية تجاه الكون ومظاهره وكأن الفنان أراد من وراء ذلك القول " بأن الكون وما فيه يدور في فلك واحد منشؤه الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد " [٢] ﴿ **هو الأول والآخر** ﴾ * .

كما رتبت النقوش الكتابية أيضا في أشرطة تدور حول البدن مع انحناء وتقوس الصحن أو التحفة (شكل٣٦) " يمثل إناء من الخزف يعود تاريخه إلى القرن (١٤ م) زين بثلاثة أشرطة من الكتابة تغطي

---

[١] حسن ، زكي محمد ، اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص٤٠٤ .
وللمزيد ينظر : (مرزوق ، محمد عبد العزيز ، فخار العراق وخزفه في العصر الاسلامي ، المصدر السابق ، ص١٠٧)
[٢] المالكي ، فوزية مهدي ، المصدر السابق ، ص٤٠٤ .
[٣] حسن ، زكي محمد ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٠٦ .
[٤] غلام ، يوسف محمد ، المصدر السابق ، ص١٢٤ .

[١] Lane , Arthur , Ibid , p.١٨ .
[٢] بهنسي ، عفيف ، الجمالية الاسلامية في الفن الحديث ، ط١ ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص٢٢٥ .
* سورة الحديد ، أية ٣ .

جسم الإناء كله والشريط الأوسط [٣] .وهو أكبرها شغل حيزاً كبيراً من مساحة الإناء محتلاً مركز السيادة ، ويتميز بمجموعات من الحروف القائمة (كالألف واللام) والتي تتقوس مع جسم الإناء وتنتهي بشكل مسلوب " ,وكل مجموعة من مجموعات هذه الحروف القائمة تتكون من ثلاثة أو أربعة حروف تفصل بينها زخارف نباتية من نوع الأرابسك " * .كسرت حدة تكرار الحروف القائمة، كما شغلت الفضاء المتشكل بين الحروف فأعطت النقوش حركة وجمالاً مميزاً .أما النقوش الكتابية في الشريط الأسفل فكانت مكتوبة باللون الداكن على أرضية بيضاء بدت أكثر دقة ورشاقة ، كما إن الشريط الأعلى مكتوب بخط نسخي متداخل الحروف " [٤] .

لقد أعطى التنوع في استعمال الحروف من حيث الشكل العام وتكرار الحروف وتلاصقها أو تباعدها واختلاف الأرضيات أسلوباً زخرفياً إضافة إلى الجانب اللغوي . ومثلما استهوت الفنانون الحروف العمودية لرشاقتها في تصاميمهم الخطية يرسمونها متناسقة وعلى مسافات متوازنة فقد عمدوا

في ترتيب الحروف والكلمات إلى مد أو تطويل أجزاء معينة من الحروف المستلقية (الأفقية) مثل (التاء ، والنون) [٥] .

(شكل ٣٧) يمثل صحناً خزفياً ذا قاعدة منبسطة يعود تاريخه إلى القرن (٤ هـ - ١٠ م) ويتكون الصحن من أرضية مغطاة بطلاء أبيض رسم عليها نقوش كتابية باللون الأسود [١] ،وبشكل أشرطة مؤلفة من سطرين تدور مع حافة الصحن حول المركز وبالخط الكوفي ذو الهامات التي تشبه قط القلم حين يقطع عرضاً في بريه ونظراً لمرونة الحروف العربية وتقويساتها ادى ذلك إلى خلق نوع من الحركة والاستمرارية والتي تولد إيقاعا نغمياً متوازناً كما عمد الفنان إلى جعل السيادة تبدو في الحروف المستلقية الأفقية والتي غطت ربع مساحة سطح الإناء .

ومن النظم التشكيلية التي ساهمت ببلورة القيم الجمالية في الفن الإسلامي بشكل عام والخزف بشكل خاص هو الاعتماد على تكرار الوحدات الزخرفية لا سيما الحرف العربي إذ يتميز الخزافين باعتمادهم على تكرار كلمة واحدة أو كلمتين (شكل٣٨) يمثل صحناً يعود تاريخه إلى القرن (٤ هـ / ١٠ م) يتوسطه رسم لطائر ضمن حشوات نباتية متفرعة ومتشابكة على أرضية رسمت بلون فاتح ووزعت النقوش الكتابية بشكل شريط غطى ثلاثة أرباع الصحن ظم كلمات متكررة تدور مع الحافة وموزعة بأبعاد متساوية تضمنت عبارة (المن أو اليمن) منفذه بالخط الكوفي المورق ،إذ عمد الفنان الى جعل نهايات بعض الحروف ترتفع لتنتهي بورقة نباتية أو نصف ورقة وهذه الأوراق كانت من ذوات البتلتين أو الثلاثة المنحنية بشكل حلزوني والغاية منها ملء الفضاء الموجود بين الحروف وتحقيق إيقاعا انسيابيا للخط العربي إضافة إلى تحقيق الموازنة مع الزخارف التي تتوسط الصحن .

وتظهر النقوش الكتابية وكأنها مقسمة إلى مقاطع عدة وذلك من خلال توظيف الحروف والكلمات بمد وتطويل أجزاء معينة منها كحرفي (الألف واللام) وتكرارها عدة مرات برسمها وفق مسافات متباعدة ومتوازنة وقد نتج عن هذا التكرار إيقاع نغمي متوازن في تكوين البنية الجمالية للخط العربي .

ولعل المبالغة في تطويل الحروف العمودية أو أجزاء من الحروف المستلقية الأفقية أو تصعيد نهايات بعض الحروف الى الأعلى أي اتخاذ عنصر المبالغة والتهويل بين الحركة والسكون لضمان استمرار اتجاه النسق الخطي في الحركة والإيقاع [٢] ،وهي طريقة استهوت الخزافين عموماً لاسباب

---

[٣] الألفي ، أبو صالح ، الفن الاسلامي (أصوله فلسفته مدارسه) ، ط٢ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٧ ، ص٢٧٢ .

* الارابسك : جمع (عربسة)وهو مصطلح أطلق للتعبير عن الخزفة العربيةالمكونة من فروع نباتية وعناصر زخرفية ،ويعبر عنها بالعربية بلفظة التوشيح العربي او الرقش العربي للمزيد انظر (فارس بشر ، سر الزخرفة الإسلامية ،مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ،القاهرة ،١٩٥٢،ص٢).

[٤] الألفي ، أبو صالح ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٧٣ .

[٥] المالكي ، فوزية مهدي ، المصدر السابق ، ص٢٠٧ .

[١] J .Grube , Ernst , Islamic pottery , London , ١٩٧٦ , p.٩٦ .

[٢] المالكي ، فوزية مهدي ، المصدر السابق ، ص٢٠٧ .

عديدة منها رشاقة الحروف في التصاميم الخطية وامتدادها إلى الأعلى مع ظهور الزوايا الحادة والانحناءات البسيطة بالإضافة إلى ما تمتلكه الحروف العمودية من مضمون فكري .

كذلك نجد الكثير من النقوش الكتابية على الخزف تعتمد في سياقها على الوصل والفصل بين الحروف المفردة أو الكلمات عن بقصد تكوين كلمة معينة أو دون قصد إذ يتلاعب الخزاف في بعض الأحيان بتشكيل الكلمات والحروف الزخرفية فتارة يظهرها متقاربة ومزدحمة ويظهر التناسب والتوازن فيها بشكل واضح ولكن من الصعوبة قرأتها وتارةً متباعدة منسقة ومرتبة ترتيباً بديعاً [١] ،وهذا ما يعبر عنه بالإيقاعية المتناوبة

كثيراً ما استعان الفنان بنقوش زخرفية تشبه الكتابة على التحف الخزفية المحززة فقد رسمت بشكل سريع وغير منظم معتمدة على التكرار ومتصلة مع بعضها مما ينتج عنها أشكال قريبة من صور الحروف مما يجعلنا متحيرين فيما إذا كانت زخرفة مجردة أم المقصود بها كتابة [٢] .

(شكل ٣٩ أ-ب) وبهذا اشتق الفنان من الكتابة ذاتها عناصر زخرفية والجدير بالذكر أن مثل هذه النقوش لم يقتصر ظهورها على الخزف فقط وانما بدت واضحة في ضروب أخرى من الفنون الإسلامية كالمنسوجات والحلي وغيرها [٣] ، حيث خلص الفنان إلى حروفية لا تهتم بالحرف وانما بالانتقال إليه عبر دراسة الحيز كمساحة وهذا ما سار عليه الفنان المعاصر باستلاهم مفردات العمل الفني التي تعد طرحاً ذكياً لمسألة الهوية كما لجأ الخزاف إلى استخدام الزخارف النباتية والهندسية للفصل بين الأشرطة الكتابية التي تحيط بحافة الآنية أو تؤطرها .

إذ عمد الخزاف بهذه الطريقة إلى كسر حدة تكرار الحروف سواء كانت قائمة أم ممتدة أفقياً (شكل ٤٠) كذلك حقق التوازن والتناسب في تركيبة الحروف ضمن الوحدة التصميمية ولعل هذا الأسلوب يعود بنا إلى الأشكال الزخرفية التي تفصل بين الآيات القرآنية.

إضافة ألي ما تقدم توجد أساليب أخرى حاول الفنان من خلالها كسر التكرار والرتابة منها رسم الحروف العربية على مهاد من النقوش الزخرفية والتي غالباً ما كانت تغطي معظم الأجسام الخزفية أو القيام بتداخل الحروف مع الأشكال الهندسية والنباتية دون الإخلال بالتكوين للزخرفة على السطوح الخزفية و أحيانا وضع المقاطع الكتابية داخل جامات زخرفية او اشكال هندسية (شكل ٤١) هو قدر من الخزف ." يعود تاريخه إلى القرن (٦ هـ / ١٢ م - ٧ هـ / ١٣ م) وقوام زخارفه مناطق نجمية في بعضها لفظ (بركة) بالخط الكوفي ، وفي البعض الآخر جامات نجمية الشكل يتوسطها زخرفة نباتية " [٤] ، وبذلك شغلت الفضاءات التي ينفر الفنان من تركها فارغة بدون زينة وزخرفة

وفي ضوء ما تقدم يبدو إن الحرف العربي لم يشغل مركز السيادة في زخارف السطوح الخزفية ففي بعض النتاجات استخدم الفنان مواضيع مشتركة تمثلت بالأشكال النباتية والهندسية أو الحيوانية مع تكوينات حرفية وذلك عبر المراعاة الدقيقة لتداخل تلك الأشكال المجردة والمبتعدة عن محاكاة الأشكال الطبيعية مع النقوش الكتابية ، ولعل الغرض من اشتراك الحرف العربي مع عناصر زخرفية أخرى هو الغاية الجمالية والتي تدل على قدرة مبتدعها في إضفاء التوازن والانسجام مع بقية العناصر بالإضافة إلى إشغاله أكبر حيز ممكن من الفضاء الموجود .

وقد نال هذا الأسلوب من الزخرفة العربية الإسلامية اهتمام الكثير من الفنانين في الشرق والغرب وعنايتهم ولاسيما الخزافين العراقيين حيث أغنت تجاربهم الفنية ، كذلك شاعت النقوش الكتابية على

---

[١] جودي ، محمد حسين ، ابتكارات العرب في الفنون واثرها في الفن الأوربي في القرون الوسطى ، ط١ ،، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، ١٩٩٦ ، ص١٢ .

[٢] عمر ، زكية ، الخزف الاسلامي المحزز حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الاداب ، قسم الأثار ، ١٩٩٠ ، ص١٤٢ _ ١٤٣ .

[٣] عمر ، زكية ، المصدر السابق ، ص١٤٣ .

[٤] حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، المصدر السابق ، ص٣٢١ .

البلاطات الحائطية والبلاطات المستخدمة في تغشية المحاريب بوجه خاص بالإضافة إلى التفريعات النباتية [١] .والأشكال الهندسية التي تستخدم لملئ الفضاء وإيجاد قيمة جمالية .

وقد تنوعت أشكال الكتابة فشملت الخط الكوفي والكوفي المزهر والمورق والنسخ والثلث وقد سجلت على بعض المحاريب آيات قرآنية ونصوص تاريخية لبناء المحراب واسم صانعه [٢] ، (شكل ٤٢). حيث رتبت الكلمات فيه بصورة شريط كتابي استخدم فيه الخط الكوفي ونفذت النقوش بتقنية النحت البارز كما رسم فوقها طلاء زجاجي لماع لإبراز النقوش المكتوبة ويعود تاريخ هذا المحراب إلى القرن (١٢ م ـ ١٣ م) وقد أستلهم العديد من الفنانين العراقيين (الخزافين) طريقة توظيف النقوش الكتابية على المحاريب وفق أسلوبهم الخاص محاولين بذلك التعبير عن جذورهم الواقعية وعن ارتباطهم بالتراث مع الحفاظ على رؤياهم الجمالية .

ويمكن الإشارة إلى إن الفنان المسلم لم يكتف بتوظيف الحرف العربي كعنصر زخرفي قائم بذاته في سطح الجسم الخزفي ، بل عمد في بعض الأحيان إلى إدخال عناصر زخرفية أخرى (نباتية ، حيوانية ، آدمية) تحتل مركز السيادة في الغالب وتكون النقوش الكتابية عناصر زخرفية ثانوية مكملة للمشاهد التصويرية الرئيسية ضمن العمل الخزفي أي تشغل الفضاء المحيط بالمشهد الرئيسي وغالباً ما

تستخدم كلمات أو عبارات ناقصة لم يكتمل معناها أو غير مقروءة وبذلك تكون الحروف العربية الموظفة في تلك الكتابات خرجت عن صفتها الكتابية البحتة إلى صفة أخرى زخرفية [١] .

(شكل ٤٣) عبارة عن صحن خزفي يعود تاريخه للقرن (٣ هـ / ٩ م) رسم عليه من الداخل شكل حيوان خرافي له راس وجناح طائر وقوائمه مشابهة لقوائم الخيول والجمال ، يتدلى من فمه ورقة نباتية مفصصة ويتخلل الرسم أربع كلمات عربية منقوشة بالخط الكوفي نقرأ منها كلمة (عمل) ولعل باقي الكلمات هي (لصاحبه) [٢] ، وظهرت النقوش بلون غامق على أرضية فاتحة ويحصر المشهد التصويري بأكمله داخل شريط زخرفي ذي لون غامق لقد تحقق التوازن ما بين الحركة الانسيابية التي ولدتها النقوش الكتابية وأطراف الحيوان وهذا بدوره أدى إلى تحقيق الانسجام والانسيابية مع باقي وحدات المشهد ، وبهذا العمل وفق الفنان في توظيف النقوش الكتابية ضمن الفضاء الموجود بين تلك الزخارف بحيث لم يدع مكاناً إلا وملاءه بأنواع الزخارف الكتابية والنباتية كما تولد نتيجة تكرار الكتابات إيقاعا نغمياً قائم على التوازن والتناسق والانسجام بين مشاهد السطح التصويري كافة .

ولم يقتصر توظيف الحرف العربي على الأواني والصحون والجرار الخزفية فقط ، وإنما ظهرت نقوش كتابية أيضا على الأواني الفخارية كالزمزميات الإسلامية التي تكون ومنها صغيرة الحجم سهلة الحمل (ونذكر منها على سبيل المثال زمزميه تعود للقرن (١٣ هـ / ١٤ م) شكل(٤٤) وهي من الفخار غير المزجج مزينة، بزخارف هندسية بسيطة وتظم في وسطها شريطاً كتابياً يدور حول المركز ومنفذه بخط بارز عن الارضيه (يقرأ عمل العفيف، اشرب ألف صحة وعافية)[٣] .

كذلك وجدت عدة كتابات بالخط الكوفي اليابس على المسارج أو المصابيح [٤] ، وفي القرنين السادس والسابع الهجريين شاعت صناعة الحباب المزخرفة (الباربوتين) * ، " وإذا كانت أغلبية الأواني

---

[١] كماله ، عمر رضى ، الفنون الجميلة في العصور الاسلامية ، المطبعة التعاونية بدمشق ، ١٩٧٢ ، ص٢٢٧ .

[٢] محمد ، نجاة يونس ، المحاريب العراقية منذ العصر الأسلامي الى نهايات العصر العباسي ، مديرية الأثار العامة وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص٢١٦ .

[٣] جمعة ، ابراهيم ، دراسة في تطور الكتابات الكوفية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص٧٩ .

[٤] Lane , Arthur , Early Islamic pottery , London , p. ١٦ .

[١] Lane , Arthur , Ibid , p. ٢٨ .

[٢] المنجد ، صلاح الدين ، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته الى نهاية العصر الأموي ، نفس المصدر السابق ، ص١٢٣ .

الفخارية في العصر الإسلامي خالية من التزجيج فأنها لم تخل من الزخرفة، إذ عثر على حباب تحوي زخارف متنوعة تجمع بين العناصر النباتية والحيوانية والأشكال الآدمية فضلاً عن النصوص الكتابية " [٥] .

(الشكل ٤٥) الذي يمثل جزءاً علوياً من حب فخاري (زير) غير مدهون (مزجج) وذي زخارف بارزة ، قوام الزخرفة في المنطقة الوسطى من الزير يكون فيها رسم فيها رسم حصان مجنح

على مهاد من الفروع النباتية المفرغة وأمامه رسم آدمي وتحت هذه المنطقة شريط من كتابة دعائية بخط النسخ [١] . ومن الجدير بالذكر أن هذه الكتابات لا تختلف عما نجده من عبارات دعائية على التحف المعدنية الموصلية .

أما في الشكل (٤٦) نشاهد أشهر الحباب التي تعود إلى القرن الخامس الهجري والذي يكون بيضي الشكل له خمسة عرى ثلاثة منها مزدوجة زين سطحه شريط كتابي مطبوع بخط النسخ نفذ بواسطة قطع الطين الصغيرة تضمن بيتان من الشعر .[٢]

وهو مزين بزخارف بسيطة مطبوعة ، كما نجد عند الرقبة شريطاً من الكتابة البارزة وبسطرين وفي أسفلها دائرة فيها كتابة بارزة أيضاً [٣] . ومن الملاحظ أن الخزاف المسلم لم يستغن عن الأسلوب المميز في ترتيب النقوش الكتابية ضمن أشرطة تدور حول بدن الإناء أو رقبته محققاً الإفادة من مرونة الحروف العربية وتقويساتها .

ومن الجدير بالذكر إن طريقة التدوير بترتيب النقوش الكتابية بخط دائري يحيط بحافة التحفة او الاناء ، او النقوش التي تتقوس مع جسم العمل الفني كله ولم يقتصر ظهورها في الخزف فقط ، بل نجدها على المسكوكات (النقود) والأعمال الزجاجية (كالقناديل) والاعمال المعدنية ، وكذلك الأشرطة التي تحيط بالقباب والمنائر وغيرها بالاضافة الى ذلك فان معظم النقوش الكتابية التي تحيط بحافة العمل او تدور حول مركزه توظف بشكل شريط صغير الحجم وفي بعض النتاجات الخزفية يغطي الشريط الكتابي معظم جسم العمل . وأحياناً تصف الحروف العربية والكلمات متجاورة الواحدة جنب الأخرى بطريقة منعت حجب إحداها للأخرى في حركة تبدأ من اليمين الى اليسار أو بالعكس مع الحفاض على الإيقاع الانسيابي للخط وعدم الفصل بين الجانب الزخرفي واللغوي في الإنجاز .

كما نفذت النقوش الكتابية بالنحت البارز عن الأرضية حيث خلق الفنان بذلك نوعان من الإيقاع (نتيجة تبادل الظل والنور بين الأجزاء البارزة والأجزاء الغائرة وأعطاء درجات متفاوتة من إحساس ملمسي للسطوح وتنوع القيم الخطية من حيث الدقة والاتساع وما يحققه ذلك من إحساس بصري

---

* الباربوتين ، (Barbotine) تعني الزخارف البارزة بواسطة الاضافة أو اللصق باللغة الأنكليزية الحديثة ظهرت بدايتها في أواخر العصر الأموي أو مطلع العصر العباسي .

[٣] صالح ، عبد العزيز حميد ، الفخار المزخرف غير المطلي العراقي في العصر الاسلامي ، جامعة بغداد ، كلية الأداب ، ب ت ، ص٣ .

[١] حسن ، زكي محمد ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، المصدر السابق ، ص٢٢ .

[٢] نخبة من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، ج ٩ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ٢٢٧ .

[٣] صالح ، عبد العزيز حميد ، الفخار المزخرف غير المطلي في العصر الإسلامي ، المصدر السابق ، ص٢٠ ، كذلك ينظر : (بصمةجي ، خرج ، كنوز المتحف العراقي ، المصدر السابق ، ص٤٣٠)

بالنعومة والخشونة والتكامل الفني الذي يحدث نتيجة التنوع في الإيقاعات مع تحقيق الوحدة في جملة العمل الفني [٤] .

استكمالا لما تقدم تخلص الباحثة أن الكتابات الموظفة في الأعمال أو التحف الفنية بشكل عام والخزف بشكل خاص كانت تتضمن في الغالب بعض العبارات الدعائية أو التبرك بالآيات القرآنية وقد يكون تسجيلاً للتاريخ وقد يكون فيها أحياناً أسم الصانع ومع ذلك فأنها في معظم الأحيان يقصد بها أن تكون عنصراً زخرفياً قائماً بذاته .

بالإضافة إلى ذلك نجد إن الفنون الإسلامية بصورة عامة تتميز بوحدة عامة تجمعها أو بصيغة واحدة ،وهذا ما نشاهده من خلال مبدأ التدوير والتكرار في الأشرطة الكتابية التي تزين العمائر والمحاريب والمعادن والخزف على الرغم من اختلاف الكتابات وطريقة صياغتها إلا أن الفكر الذي يجمعها واحد .

ومن هنا يتبين لنا أن الفنان المسلم استطاع مع التزامه بالتعاليم الإسلامية ومن خلال معتقداته الدينية أن ينتج لنا فناً خزفياً متميزاً ومختلفاً عن الفن في أي حضارة أخرى من الناحية الوظيفية والجمالية .

---

[٤] المنجد ، صلاح الدين ، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي ، ط١ ، دار الكتابة الجديد ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص٢٣ .

١-توظيف الحرف في الفن المعاصر.

ان مسألة استلهام التراث هي قضية حيوية دلت على نفسها من خلال تأثير الفنانين الغربيين بها، بأخذهم من مناهل الشرق الفنية الشيء الكثير بقصد البحث عن ذواتهم وشخصياتهم ضمن صيغ جديدة ووفق وعيهم الخاص وإبداعهم الفني.

(فمنذ أوائل القرن العشرين ظهرت مكانة الخط (وضمناً الكتابة بالخط) في توظيفاته التعبيرية والتجريدية والتكعيبية في المجال الفني)[١] اذ جلب الخط العربي انتباه الغرب سواء بسبب بنيته الفنية الطريفة كما في الخط الكوفي اوبسبب التزيينات التجريدية التي كانت ترافقه[٢].مما حدى ببعض الفنانين الأوربيين الى استخدامه في ذاته شكلاً تجريدياً وعنصراً زخرفياً خالصاً من عناصر العمل الفني على الرغم من انهم لم يكونوا يستطيعون قراءته او ادراك ما تحمله العبارات (الكلمات العربية) ورائها من المعاني.وهذا يعني ان الخط او الحرف العربي حيثما مر واستقر ثمة مبدعون فيه يتواصلون معه ويطورون في رسمه ويؤكدون في اصوله وفروعه.

لقد علقت الامم الاوربية اهمية كبيرة على الخط المعبر (ففي القرون الوسطى نجد الحروف الابتدائية الكبيرة المزينة بمختلف انواع الزخرفة. اما في زمن (الباروك) و(الركوكو) فكان الفنانون يزينون الصحف كلها، وكلما زاد الخط تشابكاً والاشكال غرابة زاد الخطاطون فخراً)[٣] كما اخذ الفنانون الغرب يقدرون حسن الخطوط الشرقية حق قدرها (سواء كانت في الشرق الادنى اوفي الشرق الاقصى) اذ قادت التوجيهات المعاصرة نحو الفن الاسشراقي في استلهام الحرف العربي والحرف الصيني والخطوط اليابانية حيث تنبه الفنان الغربي الى تلك الخاصية البارزة في الجانب الروحي والطاقة الديناميكية والجمالية الخاصة بهذه الحروف. فصارت صنعة الخط قسماً من اقسام الصنعة التصويرية،اذ ينفصل الخط عن المعنى والافادة،أي ان النصوص لاتقرأبل تحل محل التصوير.

ففي الشرق الاقصى عدت مفردات الكتابة الصينية علامات تمثل كل منها كلمة او فكره مجرده متضمنه لقيمتين احدهما فلسفية بوصفها رمزاً، والاخرى فنية بوصفها صورة. ومن النادر ان نجد لوحة او عملا خزفيا من نتاجات الفن الصيني او الياباني القديم تخلو من عناصر الكتابة الى جانب الرسم.[٤] (شكل ٤٧ أ-ب) فقد برزت مهارة الفنان في رسم الحروف والكلمات على اللوحات الفنية والنتاجات الخزفية فكانت تتضمن ابيات شعرية اورموز ونقوش خطية وظفت لاعطاء تاريخ صنع العمل الفني وعادة ما كان الخط يشمل اليوم والشهر بالاضافة الى السنة التي رسمت فيها القطعة، كما توجد رموز تشمل علامة صانع الخزف ورموز اخرى تضم التمنيات الطيبة والنصائح[١].ويبدو من استخدام هذه العبارات انها وظفت قبل ذلك في اغلب نتاجات الفن الاسلامي (كما ورد في المبحث الثاني).

ومن الجدير بالذكر ان الكتابة الصينية لم تأخذ طابع الصورة الخالصة منذ ان سلط عليها ضوء التاريخ المسجل، وعليه فهي لم تكن كصورة محضة او مجرد رمز لا اكثر وانما كانت الكتابة الصينية صورة ورمزاً، ولعل في حكمه (جوته)التي تقول " ان الصورة والكلمة في تفاعل دائم متبادل لا تكف احداهما بحثا عن الخرى " لتصدق الى حد كبير على فعل الفكر عند اهل الصين.[٢]

وبدأ الفن الحديث يكتشف الطاقة الكامنة خلف الاشكال الحرفية وما لها من مزايا خفية فاخذها واعد صياغة تركيبها مرة اخرى على وفق معايير جديدة مانحاً اياهاً فكراً وروحية مختلفة اغنت بذلك الشكل الفني بقالب جديد، وبهذا فالمتلقي لا يستطيع قراءتها اوفهم المقصود منها لانه لا معنى واضح لها، او لكون احرفها صغيرة جداً او لانها عبارة عن احرف متشابكة مرتبة فحسب وعليه فالحروف والكلمات

---

[١] حبش،حسن قاسم،فنون الكتابة العربية،مجلة آفاق جامعية،ع٢، المركز الثقافي الاجتماعي لجامعة السليمانية،السليمانية،١٩٨٠،ص ٢٤ .

[٢] كليه فليكس ،الحروف الهجائية في الزخرفة الحديثة الالمانية، مجلة الافكار والفنون،١٩٦٥،ص ٨٨ .

[٣] بهنسي،عفيف،اثر العرب في الفن الحديث،المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم،بت،ص ٢٥١ .

[٤] الشاروني،صبحي،الحرف العربي في فن التصوير الحديث واصوله في التراث،مجلة فكر وفن،ع ٣٣ اصدرها البرت تايلا،١٩٧٩،ص ٤٦.

[١] Garher, Sir Harry, Driental Blue and White,P٧٦.

[٢] بارتيس،باول،الفن الحديث وفنون الخط،مجلة فكر وفن،ع١٧،١٩٧١،ص٤ .

تحققت في النتاجات الفنية بتحقق نوعا من الحركة الذهنية المقصودة التي تضيف متداعيات حول المضمون الروحي والحضاري للغة وكلماتها.

ومثل هذه الظاهرة في الفن لا تنطوي على الحرف الصيني والعربي فقط وانما باقي الحروف الاخرى التي بدت واضحة في الكثير من الاعمال الفنية. فمثلاً الفنان (باول فرانك) وظف (حرف w) (شكل ٤٨) في عمله الفني المحفور على مادة الخشب والذي صنع بخطوطه أنغاما متداخلة متعانقة تثير الاعجاب [٣].

كذلك يمكن للحروف او الكلمات ان تحتل جزءا محددا من مساحة اللوحة او العمل الفني الى جانب العناصر التشكيلية الاخرى سواء الزخرفية او اللونية المجردة او التشخيصية او بشكل كلي عندها لا تتضمن اللوحة سوى الخطوط الممثلة لحروف الكتابة او المحورة عنها (شكل ٤٩).

بالاضافة الى ذلك فان توظيف الحرف في الفن العربي لم يقتصر على فن (الرسم والنحت والكرافك) وانما ظهر أيضا في فن الخزف حيث نال الحرف اهتمام الخزافين الغربيين وعنايتهم واغناء تجاربهم الفنية من حيث رسم الحروف اونحتها في نتاجاتهم الفنية (شكل ٥٠) حيث نفذت الاشكال الحرفية بصورة غائرة وفق حقول عمودية وافاريز، وهذه الطريقة في التنفيذ تعود بنا الى النقوش الكتابية المستخدمة في المسلات والاختام الاسطوانية في حضارة وادي الرافدين.

وبما ان توظيف الحرف يمثل حركة فنية معاصرة تستلهم المعاني الجديدة والافكار الا اننا نجد في بعض الاعمال الخزفية (شكل ٥١) خصائص ومرجعيات تاريخية في توظيف الحروف بشكل اشرطة تدور حول مركز الاناء اومحوره. فهذه الطريقة في توزيع النقوش الكتابية على السطوح الخزفية استخدمت في العصر الاسلامي حيث رتبت النقوش في اشرطة تدور حول البدن اومركز العمل.

وما زال الحرف يشكل مركز اهتمام العديد من الفنانين الذين اشاعوا توظيفه ليكون اكثر تحررا واختزالا اذ بدت الاشكال الحرفية رموزا معبرة عن ذاتها كاشكال مستقلة بنفسها من أي اشارة الى مضمون معين بل معبرة عن حالة ذاتية الفنان فقط.

فضلاً عما تقدم يمكن عد التلصيق* (Collage) الذي ظهر لدى بعض الفنانين الاوربيين شكلاً من اشكال الفن الذي تحتم استخدام العناصر التصويرية الى جانب حروف اللغة وكلماتها.[١]

وظهر التلصيق في الفن الى جانب استبدال الشيء المنجز بما كان جاهزا او يطلق عليه (Ready Made) وما الى ذلك من محاولات.فان ظهور التلصيق وقتئذ كان بمثابة خطوة جريئة خطاها الفنان من اجل اسهامه بواقعه اليومي والمحيطي وهذا هوما قدمه الفنانون التكعيبيون في فنونهم للصق ورق الجرائد والايحاء بذلك الرسم او رسم الحروف والكلمات المقروءة ومن المعروف أيضا ان الفنانين المستقبليين (Futurists) والدائين (Dadaists) كانوا من طليعة المستلهمين للحرف في اعمالهم الفنية أيضا.[٢] كذلك استهوت الحروف العربية العديد من الفنانين امثال (بابلوبيكاسو,كاندنسكي باول كلي،كارل هومز،بالميرو والفنان المستقبلي مارينتي)[٣]. فمنذ اوائل عم (١٩٢١) فطن باول كلي الى اهمية الحروف لتكوين عنصرا ضروريا في العمل الفني وذهب في اعتقاده الى امكانية تحقيق قيمة جمالية من خلال توظيف الحرف عنصرا تشكيليا، حاول الاستفادة منه واستلهامه في الكثير من لوحاته وهذا ما نراه في عدد من التصاوير المجردة المركبة من احرف تثبت لنا علاقة (كلي) بالخط العربي (شكل ٥٢) والتي نفذها بصورة احرف مجردة. "مع انه لم يكن يستطيع قراءتها او فهمها الا انه كان من السهل عليه ان يكتب جمل طويلة من اليمين الى اليسار باشكال الخط العربي الحسنة المستديرة"[٤]. وكذلك الفنان (اندرية ماسون) الذي بدت تاثيرات الحرف العربي واضحة في نتاجاته الفنية (شكل ٥٣).

---

[٣] بارتيس،باول،المصدر نفسه، ص٦ .

* أي الصاق مادة من نوع ما على مادة من نوع آخر .

[١] الشاروني، صبجي،المصدر السابق،ص ٤٦ .

[٢] المعاضيدي،طارق،علاقة التكوين والتعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر،رسالة ماجستير غير منشودة،جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة _رسم،١٩٩٨،ص ٣٤ .

[٣] ال سعيد،شاكر حسن،العبد الواحد، ج ١، السلسلة الفنية (٨)،مطابع نثيان،بغداد،١٩٧١،ص ١١ .

[٤] كليه فليكس، الحروف الهجائية في الزخرفة الحديثة الالمانية،المصدر السابق،ص ٩٠ .

وهكذا اتخذت الحروف العربية في نتاجات الفنانين الاوربيين صيغة متحررة تماما عن الاصول والقواعد الملزمة للكتابة، واضحت فنا تجريديا وشكلاً زخرفيا تجميلياً خالياً من القيم الادبية اوالفلسفية مستغلين خصائصه وكثرة اشكاله وقابليته على التمدد والتقلص والمشاكلة الفنية.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين اكتشفت اهمية الحرف العربي نفسه بوصفه عنصرا زخرفيا ثم تكوينياً في العمل الفني واخذ لا الفنان الاوربي بل العربي على عاتقه مسألة توظيف واستلهام قيمة مهمة من قيم الحضارة والذي يعد ممثلها الشرعي ومن ثم مواكبة النهضة الفكرية في العالم، في سبيل الكشف عن قيمة الحرف الروحية والمادية معاً بواسطة التعبير الحرفي.[١]

وهكذا استهوت الحروف العربية العديد من الفنانين العرب (من رسامين ونحاتين وخزافين) امثال الفنان وجيه نحلة (من لبنان) والذي يعد من اشهر الفنانين العرب الذين استلهموا الحروف العربية في لوحاتهم ومنها الخط الكوفي والنسخ والرقعة.

وقد تميز باسلوب خاص في تناول العناصر الحرفية اذ يحولها الى وحدات تجريدية خالصة ويستخدم أحيانا أجزاءاً من الحروف العربية وأحياناً اخرى كلمات ناقصة ليقدم في النهاية شكلا تجريديا يستطيع ان يتذوقه ويستمتع به كل من يشاهد لوحاته حتى لوكان لايقرأ اللغة العربية.[٢] (شكل٥٤)

وفي مصر العربية ثمة محاولات لادخال الخط الى اللوحة التشكيلية ويبدوهذا التوجه واضحآ في اعمال الفنان (احمد عز الدين) حيث يؤطر الجمل والحروف في تجسيدات لاشكال من الطيور او غير ذلك (شكل ٥٥) محققا من خلالها ايقاعات جمالية.

كما امتازت تجربة الفنان المصري (يوسف سيدة) في اعطاء دلالة تعبيرية للكلمات وفي استخدام الجسم الانساني في بعض لوحاته الحرفية. اذ تتداخل الحروف والاشخاص لديه في شفافية مرة وامتزاج مرة اخرى.[٣] (شكل ٥٦) اذ حاول الفنان عن طريق الخط العربي المجرد تحقيق القيم الجمالية في لوحاته وذلك لان الكلمة العربية لها شكل تجريدي وفي هذا النوع من الكتابة نلمس اتجاها زخرفيا رغم الفكر التجريدي الكامن خلف العمل.

اما الفنان (محمد المليحي) من المغرب فقد اتخذ من الالوان الحرة ومن الحركة الداخلية للحرف في بناء الشكل صياغة معمارية (شكل ٥٧) اذ تسبح مفردات المليحي في الفضاء بوصفها قيمة تشكيلية[٤] تحمل طاقة تعبيرية واصطلاح معنوي يجمع ما بين النزعة الخطية والزخرفية.

وجهد الفنان السوري (برهان كركوتلي) في توظيف الحرف العربي حيث عد اكثر الفنانين استخداماً لحروف اللغة العربية في لوحاته التي نفذها باسلوب فن الحفر (الكرافيك)، وتتضمن لوحاته حكايات شعبية وحكم وامثال وشعارات سياسية،كما استخدم الفنان في اغلب لوحاته الكلمات العربية التي تحكي قصة اوتشير الى دلالة مستمدة من التراث.[١] (شكل ٥٨)

وللفنانين السودانيين جهود متميزة في مجال الافادة من احرف والخط العربيين ولعل ابرز من تمثلت به هذه الاتجاهات هوالفنان (محمد شيرين) الذي سعى في محاولات عديدة لدراسة جماليات الخط العربي واساليبه التقليدية والاصولية المعروفة حيث تذكرنا اعماله بالخط الكوفي القيرواني باستطالته وامتلاء حروفه وسماكتها وتجانس حركتها (شكل ٥٩). ولهذا كان الفنان يتحرك في كتباته الخطية على ارضية من الفهم والدراسة لاصول الخط العربي.

اما في مجال الخزف فقد وظف الحرف العربي الفنان (محمد الشبرين) (الشكل ٦٠) سنة ١٩٧٤ وهنا نلمس فكرا تجريديا من خلال تحقيق التناسب ما بين التكوين الخزفي والفضاء المحيط به والتكافؤ في الكتل وتوازن بعضها مع بعض،وكذلك الايحاء بانسيابية الحرف وطواعيته للتحوير والامتداد،اما الخزاف الاردني (محمد طه) فهو يقدم فنا مؤكدا تواصله بجذور ثقافته وتراث امته، وتفهما بجمالية عالية تصدر عن مخزون حضاري (عربي اسلامي) مبتعدا عن اعادة الاشكال القديمة او التقليدية فهو يتصرف

---

[١] ال سعيد،شاكر حسن،البعد الواحد،ج ١ ،المصدر السابق نفسه،ص ١١ .
[٢] الشاروني،صبحي،المصدر السابق،ص ٦٤ .
[٣] الشاروني،صبحي،المصدر نفسه،ص ٦٤ .
[٤] الربيعي،شوكت،الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي،الهيئة العامة للكتاب،مصر،١٩٨٨،ص٤٤ .
[١] الشاروني،صبحي،المصدر السابق،ص٦٤ .

بالقطعة الخزفية كان اشكالها صممت لحمل العناصر الزخرفية التراثية (الكتابة العربية) التي عليها (الشكل ٦١).

وبناءا على ذلك ترى الباحثة ان قضية الارتباط بالتراث تكمن في ايمان الفنانين بهذا التراث المجيد كما وجدوا في الحروف العربية ينبوعآ لا ينضب للقيم الجمالية فرؤوس الحروف وبداياتها تتخذ شكلاً قوياً واضحآ اما سيقانها فتمتد ونهاياتها ترق وتشف حتى تختفي، وهي غنية بالخطوط الرأسية والافقية والمنحنيات والمدات بالاضافة الى التشكيل فكل هذه العناصر شديدة الثراء الفني والتنوع.

كما اتخذ الفنان المعاصر معيارين في التعبير عن الحرف العربي

الاول :-هوالتيار التقليدي الذي يهتم بالحفاظ على الروح والمضمون (المكان والزمان) وهويمثل (الروح والتراث) الماضي.

الثاني :-يعتمد على استبدال المضمون الحضاري باسلوب الخط اليدوي وفيه تذوب كل الانماط والطرز حال تدوينها ذاتيا وهذا يعطي الخط الجانب التركيبي الذاتي [٢].

ومن هنا يمكن القول ان توظيف الحرف العربي في النتاجات الفنية العربية المعاصرة كظاهرة جمالية وفنية تأخذ مكانها بين عوالم الفنون التشكيلية دون اغفال الجذور وبذلك اصبح الحرف جل انتباه الفنان والذي حاول ان يكسبه بعدا حضاريا جديدا عن طريق اخضاعه للشكل الفني المعاصر، فاصبحت الحروف عنصرا تشكيليا لتحقيق ايقاعات جمالية خالصة بالاضافة الى المضامين المتعددة التي يحققها الفنان من خلال توضيف الحرف في نتاجاته الفنية.

[٢] ال سعيد،شاكر حسن،الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي،دار الشؤن الثقافية العامة،بغداد،١٩٨٨،ص ٩٠-٩٢ .

٢ـ استلهام الحرف العربي في الفن التشكيلي العراقي المعاصر :

أن الفن إذ يعد نشاطاً إنسانيا مجرداً وجماعياً يستقي مجمل أنسجته الفكرية والجمالية من النظم المعرفية والحضارية وينشأ بفعل هذه العلاقات وينشط من خلالها ويرتبط ارتباطا وثيقاً ومباشراً بمختلف القوى الفاعلة في تاريخ تطور المجتمع ، مادياً وفكرياً إذ لا يمكن فهم البناء الفكري لحضارة ما بشكل عام من دون الرجوع إلى موروثها ونتاجاتها الفنية ، فهو بذلك يفصح عن ضرورة ملحة من ضرورات النفس الإنسانية في حوارها الشاق المستمر مع الكون المحيط .

فالفن إذن دعوة لفهم النسق المعرفية للتميز بين طرق التفكير الحضارية ومحركاتها الفكرية في أركان العالم القديم والحديث. وما من شك في أن الفنان المعاصر يعيش اليوم في عصر هو ملتقى الثقافات والفنون المختلفة التي تتميز بكونها خلاصة لرواسب الحضارات المتعاقبة ، وعليه فأن دراسة أية ظاهرة فنية والتوصل إلى جوانبها ومعطياتها وملامحها وإفرازاتها أنما يتطلب فهم الأطر العامة التي تحركت فيها وتعرف المنطلقات الفكرية التي كان لها بالغ الأثر في تقدير الوجهة الأسلوبية لأي فنان أو أي جماعة فنية فالمعاصرة لا تعني أبداً الانقطاع عن الجذور كما أن استيعابها لا يعني التفريط بالتراث الثقافي والمادي ذلك لأن تلك الجذور تمثل الركيزة الأولى التي ينبغي معرفتها لمتابعة الإنتاج الفني المعاصر وفهمه .

فالتواصل مع الموروث ليس بالأمر اليسير لدى الفنان المعاصر على أساس إنتاجه الفني هو "تراث مضاف إلى تراث من سبقوه يكتب خطوطه العامة ويضفي عليه من روح العصر كما أن للزمان التراثي قدره على الحركة والتجدد النابعين من مثاله الثقافي في مدى تأثيره في حيلة وعصره واستمرار ذلك في الأجيال والعصور اللاحقة " [١] .

وهذا ما نراه في الفن العراقي المعاصر والذي برزت فيه محاولات توظيف واستلهام الكثير من المفردات والرموز والأشكال من الموروث الحضاري الرافديني والإسلامي .

وبما أن موضوع البحث الحالي يصب في استلهام الفنان المعاصر لإحدى الجوانب المهمة من ذلك الموروث والمتمثل (بالحرف العربي) لما له من قيمة فكرية واجتماعية وقدرة على التعبير والذي يعد معيناَ لا ينصب فقد استطاع الفنان عبر عمليات الاستلهام والاستلال الفاعل والبناء نحو خلق نظم إبداعية جديدة يغني فيها تجربته الفنية ويعمقها مستفيداً من طبيعة الحروف الرمزية وقابليتها على التشكل بإعادة تركيبها ضمن أنظمة تعبير فنية تتناغم مع روح المعاصرة بمعطياتها الفكرية السائدة في بيئة الحضارة المعاصرة ، كما تتسم بالشمول والاستقرار والإيجاز حتى تتمتع بقدرة كبيرة من الليونة والمرونة بحيث تستوعب كيفيات وإضافات ووضعيات جديدة هي من سمات الإنسان المعاصر من دون أن تفقد دلالاتها ولا تعبر عن عكس الكثير من هموم العصر وملابساته .

كما أن دور الفنان في بحثه المتجدد الذي يؤمن للمجتمع التواصل غير المنقطع بين الموروث وبين الرؤية التي يستمد مقوماتها من الحاضر بكل أشكاله أي أن الفنان العراقي المعاصر حاول التعامل مع هذا التراث برؤية معاصرة لاستنهاض قيمت وصياغتها وجوداً متشكلاً مع حاجات العصر [١] .

فحين يحاول الفنان المعاصر أن يستمد من هذا المعين الزاخر من مفردات الحضارة الإنسانية فأنه " أما أن يحاكي مقلداً معطيات الحس المحيطية ، وأما أن يكون له موقف ذاتي خاص ناتج عن تفاعله وهضمه لتلك المفردات وتقديمها بقالب ذاتي محض وبرؤية ذاتية داخلية خاصة من قلبه تتجه نحو الخارج فيكون معبراً وأما أن يغادر نسبياً معطيات الحس الموضوعية ، ويبتعد عنها مقترباً من عالمه الداخلي المحض المنفصل ـ إلى حد ما عن عالمه الخارجي فينتج معادلات موازنة لضرورات داخلية يعيشها ويعبر عنها بذاته ولذاته فيكون مجدداً " [٢] .

---

[١] غزوان ، عناد ، الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي ، بحث إلى المؤتمر الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٩ .

[١] شوكت الربيعي ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ص٢٢ .

[٢] بني خالد ، محمود أحمد صالح ، نظم التأثير في بنية الحرف المعاصر في الأردن ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة (خزف) ، ٢٠٠٠ ، ص١٠٤ .

ومن ذلك تبدي الباحثة تفهماً في أن استلهام الفنان المعاصر للوحدات التصويرية (أو المفردات الحضارية الموروثة ومنها الحرف العربي) سيكون باتجاهين إحداهما يقوم على المحاكاة والاتجاه الأخر يذهب بعيداً عن المحاكاة تلك الوحدات إلى أشكال بصرية مجددة لا تشير إلى أشياء معروفة أو محددة مسبقاً أي أن الفنان المعاصر لا يورد لنا الحروف العربية (الخطوط العربية بأنواعها) كما هي بل يعيد صياغتها ويضيف أليها أبعاداً جديدة بحيث تنسجم مع العصر .

وفي ضوء ذلك يمكن القول أن توظيف الحرف العربي تعتمد على التقاء عدة محاور هي :-

١- المحور المكاني : وهو التعبير عن الروح الإسلامية بعد العودة إلى أسلوب الكتابة العربية بوصفها النموذج والمثال للتقنيات والأساليب المتنوعة بما يعبر عن الفكر الإسلامي تدويناً وإيقاعا .

٢- المحور الزماني : هي حالة التعبير عن التجسيد الحضاري للتراث الفني في البلدان الإسلامية وذلك حسب ما يتحقق في العمل الفني بشكل واعٍ وهو الرصيد الحضاري للمواطن أي الفنان يمكن أن يعبر عن قوميته .

٣- المحور التركيبي الذاتي : يعني الصفة التي يتصف ذاتياً والمعبرة عن خصوصية الخطاط في ممارسته لفن الخط باختلاف الأنماط والطرز التي يميل أليها وهذا هو تعبير فني عن حضارته الشخصية ، أن الصيغة النهائية للحرف كعمل فني متكامل هو تقاطع هذه المحاور الثلاثة وهذا العمل قابل للدراسة والبحث المستمدين [١] .

ولهذا فأن " الفنان المعاصر مهما أبدع فأنه يبدأ مما تم اختراعه قبله لكنه يزيد عليه حسب قدرة عبقريته لذلك يسهل دائماً الاهتداء إلى (مصادره) أي إلى الإنجازات السابقة التي تعلم منها مصدر الأشكال التي يستعملها "[٢] .

وفي هذا تؤكد القائد المناضل صدام حسين (حفظه الله) " نحن لا ننسخ الماضي ولا ننسخ عن الماضي وأنما نستلهم روحه بصيغة جديدة من التطور " [٣] ومن هذا المنطلق ترى الباحثة أن للموروث الحضاري الرافديني والإسلامي والشعبي دور مهم في رفد الفن التشكيلي العراقي المعاصر (رسمياً ونحتاً وخزفاً) بمعين لا ينضب من المعطيات الفكرية والتجارب الفنية ، وكان دور الفنان يكمن في بحثه المتجدد الذي يؤمن للمجتمع التواصل غير المنقطع بين الموروث وبين الرؤية الجديدة التي يستمد مقوماتها من الحاضر أي إغناء الحاضر بتجارب الماضي علاوة على ذلك فقد ظهرت دعوات تنادي بأهمية التراث وضرورة استلهامه في العمل الفني . ومحاولة البحث عن جذور الإنجازات الحضارية القديمة التي ما تزال شواهدها ماثلة في العقول وأمام العيون ، وليس مجرد تتبع خطى الآخرين .

أما عن البدايات الأولى للفن التشكيلي المعاصر في العراق فقد كان المجتمع العراقي كغيره من أقطار الشرق العربي وحتى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر يعاني من تخلف في المجالات الحياتية كافة الثقافية والفنية منها بشكل خاص ، بسب الاستعمار العثماني الطويل عقب سقوط بغداد بـ(عام ١٢٥٨) على يد المغول . فكانت الثقافة السائدة التي تمثلها فئة من الموظفين هي صورة لثقافة المجتمع العثماني نفسه . والتي انعكست في البيئة الثقافية التشكيلية على هيئة اهتمام فطري بالفنون الشعبية ، والحرفية ويتضاعف هذا الاهتمام بالزخرفة والخط العربي وهو ما كان نقطة التقاء بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية والمحلية [٤] .

" ويعد الفنان (فيازي مولدي بغدادي) أقدم شاهد على بوادر التطور الحديث في الفن العراقي خلال القرن التاسع عشر فقد كان متعدد القابليات في ممارسة الرسم والزخرفة والخط العربي أي أنه كان ينوع في تجاربه الخطية ما بين الخط (كفن لغوي) ... وبين الرسم (كفن تشكيلي) وهو بذلك يعكس

---

[١] أل سعيد ، شاكر حسن ، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص٩١.

[٢] هوينغ ، رينيه ، الفن تأويله وسبيله ، ج١ ، ترجمة صلاح يرمدا، وزارة الثقافة والأرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٨، ص٣٣ .

[٣] حسين ، صدام ، حول كتابة التاريخ ، منشورات الثورة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨ ، ص١٧ .

[٤] نخبة من الباحثين العراقين ، حضارة العراق ، ج١٣ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٣٧٩-٣٨٠ .

ذوقه (التشكيلي) كرسماً في أعماله الخطية والزخرفية الحرفية " [١] ولعل ذلك كان أول بادرة لتوظيف الحرف العربي في الفن العراقي المعاصر ، بيد أنه لم تتبعها محاولات مماثلة في العقدين اللاحقين .

ويمكن القول أن نهضة الفن العراقي المعاصر اقترنت ببداية الأربعينات (من القرن العشرين) إذ احتل الرسم مكانة مهمة في الحركة التشكيلية على العكس من فن الخزف لم يكن له حضور فني " أو ما يمكن أن نطلق عليه تشكيلياً أسم الخزف الفني عدا وجود معامل الفخار الشعبي والذي استمر يكرر نفسه في مشربيات وجوار وأواني الاستعمال وكذلك معامل الخزف القاشاني في المدن المقدسة مثل كربلاء والكاظمية " [٢] .

فكان الفنان العراقي خلال هذه الفترة دؤوباً على تحقيق ما تعلمه رغبة في تحسين الإنتاج ووفرته وبث الوعي الفني بين الناس إلا أن أعمال هذه الحقبة كانت متفاوتة بالأساليب الفنية والاتجاهات فبعضها ناشئ عن التوتر الذاتي والمجتمعي وبعضها مثل الاتجاه التقليدي لمحاكاة الواقع وفي بعض الأعمال نجد علاقة واضحة بين ما يطرحه الفنان والظروف المحيطة من مشكلات وقضايا الشعب [٣] .

أيضاً لم تتضح في هذه الفترة أهمية تذكر لتوظيف (الحرف عموماً) والحرف العربي بشكل خاص كمفردة موروثة مستقاة من التراث ، عدا بعض المساهمات التي قدمها كل من الفنانة (مديحة عمر) والفنان (جميل حمودي) فقد تسنى للفنان الإطلاع على شيء من هذا الأسلوب منذ أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من خلال المحاولات المبكرة للفنانة مديحة عمر والتي تعد السباقة في العراق بتحويل الأبجدية إلى إنشاءات تخطيطية ولونية تخلق بها جواً من الحركة حيث جعلت من الحروف نفسها لوحات كاملة [٤] (شكل ٦٢) .

وذلك بعد أن تعلمت الكثير من الأمور عن تاريخ الخط العربي وتبينت أهميته في أثناء دراستها في أمريكا [٥] . فعمدت على إدخاله في الفن التشكيلي فالحرف لديها لايعكس ظاهرة الشكلي بقدر ما يعكس انطباعاتها عنه وانفعالها به فهي توحي به ولا تدل عليه دلالة واضحة متوخية الكشف عن طاقاته الإبداعية كبعد إلى كونها من الرواد الأوائل لوضع الحرف في محله الملائم كأحد عناصر الإبداع في الفكر المعاصر [١] بيد أنها لم تعرف به في العراق ألا في أوائل الخمسينات .

أما الفنان جميل حمودي فكانت أنتباهته للحرف في منتصف الأربعينات (منذ عام ١٩٤٥ في لوحته إنشاء بالحبر) في أثناء دراسته الفنية في باريس فاتخذ من الكلمة المكتوبة ضمن عالم اللوحة المرسومة عنصرً جديداً في البناء الفني مستعيناً بسحر ورشاقة الخط العربي وبذخ الألوان وانعكاسها في الشرق فكانت الكلمة عنده تكسب جماليتها من حوار حروفها وتداخل بعضها ببعض عبر إيقاعية شديدة البروز [٢] .

وللفنان جميل حمودي موقف من استيحاء الحرف العربي فيقول " أن اللحضة التي وثبت فيها إلى ذهني فكرة استيحاء الحرف العربي في العمل الفني كانت ساعتها نوعاً من الابتهال والصلوات لنفس أفزعها الفراغ الذي ملاء الحياة الأوربية التي كانت حديث العهد لها ، وكان الخوف من الضياع في تراث لا يمت لوجودي الفكري والقومي بصلة بسبب الثورة التي اجتاحتني على المثل المادية الصادرة عن حضارة الإله الماكنة ، فتمسكت بالقيم الروحية التي تؤكد على أصالة الروابط الحضارية والثقافية

---

[١] أل سعيد ، شاكر حسين ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٤٥ _ ٤٦ .
[٢] كامل ، عادل ، التشكيل العراقي (التأسيس والتنوع) ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص٩٣ .
[٣] الربيعي ، شوكت ، لوحات وأفكار ، السلسلة الفنية (٣٥) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص٢٧-٢٨ .
[٤] جبرا ، إبراهيم جبرا، جذور الفن العراقي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٣٧ .
[٥] سليم ، نزار ، الفن العراقي المعاصر ، فن التصوير ، ايطاليا ، ميلانو ، ١٩٧٧ ، ص٢٠٤ .
كذلك ينظر : (أل سعيد ، شاكر حسن ، الفن يستلهم الحرف ، (البعد الواحد) ، ج٢ ، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٥٣).
[١] أل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد ، مطابع ثنيات ، بغداد ، ١٩٧١ ، ص١١١
[٢] أل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد ، ج١ ، ص٣٠ .
كذلك ينظر : (إنجاز سارتك لوزان ، الفن العراقي المعاصر ، ١٩٧٧ ، ص٢٠٤) .

لوجودي ولم أرى أشرف وأقدس من الحرف العربي ينبوعاً آتي أليه لأشبع به عطشي للتعبير والإبداع " [٣] .

وبذلك جعل الفنان من (الحرف العربي) المقام الأول والمنطلق الأساسي في الكثير من أعماله فجعل منه حساً تشكيليا يضفي على اللوحة هالة من الجمال وليونة في الإيقاع ما بين تحقيقين : زخرفي (ساكن) وكتابي (متحرك) " [٤] . وهذا يعني أنه كان يبحث في الأصالة في لوحاته باستخدامه الخصائص الجمالية واللغوية للحرف العربي من خلال التوظيف الواعي لدلالة الكلمة وإمكانياتها الباطنة والظاهرة ، إذ يعدها قادرة على تحقيق الشكل الفني وأبراز المعنى وجمل المضمون (شكل ٦٣) .

" وهنا جعل الفنان من الحرف فكراً تجريدياً متوتراً يضع فكرة للصراع من خلال الزخرفة الإسلامية إذاً فهو يتخذ من الحروف العربية صفتها اللفظية والتشكيلية أي أنه متأمل تشكيلي ، في تشكيل الحرف وبنائه واستلهامه " [٥] .

ومن يدرس أعمال جميل حمودي يرى أنه دمج بين التجديد الأوربي " متأثراً بالكثير مما شاهده ووعاه من فنون (براك وبيكاسو ، وجراي ومارتنين ، وكلي ، وبفنون الشرق الأقصى والمطبوعات اليابانية مضافاً إلى الخزين الهائل من الفنون الإسلامية والمخطوطات [١] .

لهذا فمن يدرس غالبية أعماله لابد من أن يرى الدمج بين التجريد الأوربي بالفن والتجريد العربي وذلك من خلال دمج الجانب التقني المعاصر بالعمل الفني والجانب الروحي التراثي ، وهنا كان الفنان (جميل حمودي) هو المصمم والرسام والخطاط للوحاته ، فظهرت الكلمات واضحة مقروءة ، أول الأمر مع مرور الوقت أزاءات الهيمنة على مفردات العمل وتطورت إلى التجريد البحت للحرف والكلمة مع التصميم للشكل الهندسي العام لمنظور اللوحة.

وفي هذا العقد أي عقد الأربعينات آخذت (جمعية أصدقاء الفن) * عاتقها مسألة العناية بالثقافة الفنية فنظمت لها موسماً ثقافياً يجمع ما بين الفن والخط العربي والتشريح وما سواه وذلك لنشر الوعي الثقافي بين الفنانين الهواة والمحترفين على السواء إذا كان الوعي الثقافي أثر في استلهام الفنان المعاصر للموروث الحضاري والخط العربي كما ساعدت الظروف التي كانت سائدة في تلك الفترة على التسريع في عمليات التفاعل في الفن العراقي واتجاهه للبحث عن العناصر الجوهرية في العمل الفني توصلاً إلى إبداع ما يدعى بالطابع العراقي (المحلي) .

وكان لطروحات (ساطع المصري) * دور بارز في توجيه اهتمام الفنانين نحو التراث وتوظيف عناصره في أعمالهم وذلك بعد أن أعلن ضرورة استقراء الأعمال الأثارية في الفن وبهذا تطورت تلك الرؤية الواعية عند عدد من الفنانين وبالأخص في أعمال سليم وفائق حسن وأكرم شكري وعيسى حنا وغيرهم ممن استثمر قابلياتهم في العمل في المتحف العراقي [٢] .

وبذلك بدأت الحركة الفنية في العراقية مرحلة التحول في الفن من حيث كونه هواية فطرية إلى من مكتنز بالشخصية الحضارية وتأكيد السمات القومية والتراثية (ومنها توظيف الحرف العربي) إذ تهيأ الفن في تلك المرحلة لاحتمالات التحول نحو الحداثة الفنية والخروج من مرحلة بدت كما لو أنها تبحث عن مخرج لحصيلة تفاعلاتها فكأن الفن العراقي على أهبة أنقلاب جدي فهذه الحقبة كانت بمثابة منطقة

---

[٣] أل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد ، المصدر السابق ، ص١٠٩ .
[٤] الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، المصدر السابق ، ص ٦٣ .
وينظر : (الربيعي ، شوكت ، لوحات وأفكار ، المصدر السابق ، ص٧٤) .
[٥] الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، المصدر السابق ، ص ٦٣ .
[١] الزبيدي ، جواد ، حروفية الفنان جميل حمودي ، نشرة الواسطي ، ع٢ ، دائرة الفنون بوزارة الثقافة والأعلام ، ١٩٩٦ ، ص٣ .
* أسمها أكرم شكري وضحت في عضويتها كل من جواد سليم وعطا صبري وعيسى حنا بالإضافة إلى مجوعة من محبي الفن عام ١٩٤١.
* ساطع المصري ، مدير المتحف العراقي في تلك الفترة نادى من خلال مقولاته إلى الاستلهام الحضاري في الفن .
[٢] أل سعيد ، شاكر حسن ، جواد سليم الفنان واخرون ، دار الشؤون الثقافية آفاق عربية ، ١٩٧٣ ، ص١٧١ .
وينظر : (نخبة من الباحثين العراقيين ، حضارة العرق ، ج٩ ، دار الحية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٤٠٥) .

جذب قوية للعناصر التي كابدت من أجل توسيع نطاق الرسم وجعله نشاطاً اجتماعيا يقوي على تصوير الحياة بطرائق تسمح للرسم أن يغدو حقيقة لا تابعاً للعياني [١] .

وهذا ما نراه بوضوح في الفن التشكيلي العراقي الحديث عامة رحيل الرواد خاصة للبحث عن الشخصية الوطنية والقومية في تحديد الأساليب الفنية وإرساء القرعات والاتجاهات الحديثة .

لذلك أتجه الفنان العراقي المعاصر إلى استلهام تراثه وواقعه وعصره في عمله الفني الإبداعي الجديد في محاولة لتطوير قدرته على الربط فيما بينهما وتحقيق التواصل بجعل فنه مستقى من تراكم الحضارات المتعاقبة ومجال الحياة اليومية المعاصرة من دون الانقطاع عن الحركات الفنية العارمة في خارج القطر ، وهكذا مثلت مرحلة الأربعينات انعطافه في ثقافة ووعيه فكانت (فترة الاكتشاف والدهشة والتوقع) كما أسماها جبرا إبراهيم جبرا [٢] .

ولعل جواد سليم خير من دأب في هذا المجال فبعد أن درس الحركات والمدارس الفنية الغربية عاد إلى التراث القديم والإسلامي وإلى الفلكلور والمشاكل الآنية ، من حياة الشعب [٣] وعلى الأخص الحياة البغدادية التي طبعتا جانباً من تاريخ حياته الفنية بطابع متميز .

فقد حاول جواد أن يعبر عن تشكيلات فنية تستقرئ الفن الإسلامي وتحمل بعض سمات (يحي الواسطي) وذلك بتوظيف الجمل التفسيرية المكتوبة بعفوية على سطح لوحاته وعلى شاكلة ما الفنان في صور مدرسة بغداد وفي كتب العلم والطب العربية محاولاً الإفادة منها في ملء الفراغات وخلق التوازن بين كتل حجوم اللوحة ليخضع عمله في النهاية إلى تأكيد وجود الزمن التراثي القائم في الموضوع والأداء وتأكيد عدم الانقطاع عن الجذور الأصلية لفنون حضارة وادي الرافدين والحضارة العربية الإسلامية (شكل ٦٤) .

وفي مطلع عقد الخمسينات أصبح الموقف الاجتماعي للفنان العراقي أكثر وضوحاً مع بداية هذا العقد مما أسهم في تكوينات الجماعات الفنية نتيجة زيادة الوعي الفني مثل جماعة (الرواد ١٩٥٠)[*].

وجماعة بغداد للفن (الحديث ١٩٥١) [**] وجماعة (الانطباعيين ١٩٥٣) [***] وقد حاولت جماعة الرواد بزعامة (فائق حسن) أن تشتق طريقها باتجاه اقتراح مزيد من الصياغات التصويرية التي تستند في جوهرها إلى مرجعيات حضارية شتى من أهمها المعطيات الفنية لحضارة وادي الرافدين والفنون الإسلامية ومنجزات الرسم الأوربي الحديث [١]، وربما كان ذلك أول بادرة للتعبير عن الطابع المحلي بتوظيف الموروث الحضاري في الفن التشكيلي ولا سيما توظيف الحرف العربي وفق محاولات قام بها عدد من الفنانين من خلال إطلاعهم على التراث الرافديني والإسلامي في المتحف العراقي .

وعلى العموم فأن " موقف جماعة الرواد كان موقفاً تقدمياً معبراً عن الثقافة الحديثة للفنان المحلي المتطلع إلى المستوى الثقافي العالمي " [٢] أما جماعة بغداد للفن الحديث والتي رسمت طريق الوعي التشكيلي الحقيقي في العراق فقد كان موقفها جديداً وذا طابع أتسم بالأصالة لأنه اظهر أهمية التعبير عن الهوية الحضارية في الفن العراقي بالعودة إلى التراث [٣] .

---

[١] الأسم عاصم عبد الأمير ، جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص٩٢ .

[٢] جبرا ، إبراهيم جبرا ، الفن العراقي المعاصر ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٧٢ ، ص١ .

[٣] كامل ، عادل ، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ، مرحلة الرواد ، المصدر السابق ، ص٤٤ .

[*] وهم الفنانون ، فائق حسن ، زيد صالح ، إسماعيل ناصر ، إسماعيل الشيخلي ، عيسى حنا ، محمود صبري ، قتيبة الشيخ نوري ، فائق عبد العزيز ، سوزان الشيخلي ، غازي السعودي ، نوري الراوي ، قحطان المدفعي ، نوري مصطفى بهجة ، غالب ناجي ، حسن عبد علوان .

[**] تألفت من : (جواد سليم ، جبرا إبراهيم جبرا ، نزيهة سليم ، خالد الرحال شاكر حسن ، فرج عبد طارق إبراهيم ، وغيرهم)

[***] ومنهم الفنانون : (حافظ الدروبي ، سعد الطائي ، ضياء العزاوي ، علاء حسين بشير ، سعدي الكعبي ، وغيرهم)

[١] الأعسم ، عاصم عبد الأمير ، المصدر السابق ، ص٩٥ .

[٢] نخبة من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، ج١٣ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٤٠٣ .

[٣] الربيعي ، شوكت ، لوحات وأفكار ، المصدر السابق ، ص٥٤ .

وقد أخذت هذه الجماعة هي الأخرى تنادي بمطلبين أساسين في الفن العراقي الحديث هما :-
أولاً : استلهام الحضارات المحلية أو التراث الفني العراقي في العمل الفني بالإضافة إلى الاستمرار على الرسم بالأسلوب الأوربي الحديث (أو مجموعة المدارس الفنية المتطورة).
ثانياً : (وهو تحصيل حاصل للمطلب الأول) استقطاب جمهور فني محلي لا يسير وراء الفكر الأوربي بل يتفهم فن بلاده ويتذوقه بحق [٤] .

ومن هنا حاولت هذه الجماعة أن تستهدف أسلوبية مغايرة لكل الاتجاهات حتى الأوربية منها والتي تأثروا بها في بداية حياتهم الفنية فكان أسلوبهم متمثلاً بالبحث عن الهوية القومية والذاتية ونجد هذه الهوية متجسدة في توظيف الفنان للموروث الحضاري ومنه الحرف العربي في الفن العراقي المعاصر لما يحمله الحرف العربي من خصائص فنية جمالية وقدرة على الإيحاء والتعبير .

ونظراً لما أحس به الفنان العراقي من الغربة تجاه التيارات الفنية الأوربية القائمة على أسس فكرية مادية تتناقض مع المضامين الروحية التي قام عليها تراثه الفني [١] وعلى هذا الأساس عبر الفنان من خلال توظيفه للمفردة الموروثة (الحرف العربي) عن اعتزازه وأيمانه بحضارته ونزعته القومية معاً .

وبذلك استطاعة هذه الجماعة " أن تشير مسالة استلهام التراث في العمل الفني برؤية عصرية وتمكنت من التعبير عن رؤية مستقبلية واستشراق لدورها التأسيسي في البحث عن ملامح فن عراقي معاصر واعتماد المحلية نقطة انطلاق لها نحو العالمية [٢]، ذلك لأن الظروف التي مكنت من تأسيها أخذت بنظر الاعتبار طرح المضمون الحضاري وضما المضمون الاجتماعي لمنح الأسلوب الفني طابعه المحلي وقد سمح الحرف العربي للفنان بتوظيفه عنصراً شكلياً ورمزياً بأسلوب معاصر .

وفي هذا المجال حاول الفنان (جواد سليم) البحث عن أساليب فنية وصياغات جديدة تربط ما بين روحية استلهامه لتراث بلده وتأجيل عمله الفني وربطه بالواقع وذلك من خلال تناوله الحرف العربي في بعض رسوماته المائية والزيتية والتخطيط ، التي تحتوي على الحرف العربي موظفاً إياه بأسلوب ونظرة معاصرة .

وكذلك الفنان (شاكر حسن أل سعيد) حافظ هو الأخر على ربط نشاطه الفكري بفنه من خلال استلهام التراث ودعوته للبعد الواحد كاستلهام لأحد جوانب التراث وتوظيفه بمنظور أسلوبي معاصر [٣] وبذلك أدخل الحروف العربية والأرقام في نتاجاته الفنية نظراً لما لها من دلالات صوفية مجردة ، واتسامها بطابع الاختزال بالإضافة إلى كونها عناصر جمالية في اللوحة .أي أن الحرف الموظف أو المستلهم في بعض نتاجات الفن المعاصر هو ليس الحرف الدال على رمز لغوي بل هو قيمة تشكيلية انتقت عنها قيمة الحرف اللغوي ليندرج ضمن اعتبارات الشكل الفني وحده ، وهذا ما نجده في بعض لوحات (جميل حمودي) منها على سبيل المثال لوحته (الله والبشر ١٩٥٩) ألا أن توظيف الحرف العربي قد يظهر أحياناً وظيفته اللغوية لتعبر شعورياً عن خلجات ومتنفس الروح [٤] .

وبذلك أدرك الفنان المعاصر حقيقة مفادها أن الحرف العربي يتمتع بخصائص تجعله مفردة طبيعية ومن السهل توظيفها أو استلهامها في الفن المعاصر (سواء كان الرسم أو النحت أو الخزف) وغالباً ما يوظف الحرف العربي كمفردة تشكيلية بحد ذاتها وفي أخرى يقوم الفنان بإدخاله ضمن التكوين الفني ، وفي ضوء ذلك يمكن القول أن عقد الخمسينات كان بداية لاستلهام الحرف العربي في الأعمال الفنية حاملاً دلالات رمزية وتعبيرية متعددة (كونه مفردة مستقاة من الإرث الحضاري العربي) .

---

[٤] من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، ج١٣ ، المصدر السابق ، ص٤٠٤ .
[١] عبد الحسين ، كامل ، توظيف البسط الشعبية في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ١٩٩٩ ، ص٤٧ .
[٢] الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، المصدر السابق ، ص٢٢ .
[٣] كامل ، عادل ، الحركة التشكيلية المعاصر في العراق مرحلة الرواد ، المصدر السابق ، ص١١٨ .
وكذلك ينظر : (جبرا ، إبراهيم جبرا ، جذور الفن العراقي ، الدار العربية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٢٣ .
[٤] الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، المصدر السابق ، ص٦٢ .

وفي هذا الحقبة ونتيجة للرؤية العميقة لتراث الأمة المتمثل في مقتنيات المتحف العراقي وما أطلع عليه الفنانون في الخارج من تطور في فن الخزف وما يحمله العراق من ماضي عريق في هذا الفن ذي الجذور الراسخة منذ آلاف السنين دعت الضرورة إلى إنشاء فرع للخزف في معهد الفنون الجميلة ١٩٥٥ [*]. إضافة إلى الرسم والنحت أنتدب لتدريس هذه المادة الأستاذ الإنكليزي (أيان أولد) [**] امتدت خدمته عامين فقط وتلاه أستاذ قبرصي هو الأستاذ (فالنتيوس كاراة موس) [***] [(١)] .

وبما أن الحركة الفنية في مطلع الخمسينات كانت تتلمس الطريق بخطى راسخة نحو طابع خاص يميزها عن طريق الدعوة إلى استلهام التراث وطبع الفن بالطابع المحلي من جهة واقتباس الأساليب الحديثة من جهة أخرى، ويجدر الإشارة هنا إلى أن الجذور الحقيقية لحضارة وادي الرافدين والحضارة الإسلامية فرضت شخصيتها بعد مرحلة البداية بقليل على الفنان (فالنتيوس) نفسه حيث بدأت محاولات استلهام الأعمال الرافدينية والإسلامية من ألوان وزخرفة وفكر (اللون الشذري ، تكرار الوحدات الزخرفية ، التوريقات النباتية ، القوس الإسلامي ، الخط العربي ، تظهر متفوقة في بعض أعماله الزخرفية) [(٢)] .

بيد أن الدعوة إلى استلهام الحرف العربي لم تتبلور بشكل واضح في فن الخزف (منذ بداية الخمسينات) فقد كانت أغلب النتاجات التي تعود إلى هذا العقد محصورة في الأعمال ذات الاستعمال الوظيفي وبعض الأعمال ذات الطبيعة التجميلية والتزينية ولم يكن في تلك الأعمال ما يشير إلى توظيف الحرف العربي بشكل ملموس أو مباشر عدا محاولات بعض الفنانين ومبادراتهم كالفنان (فالهنتيوس) والذي مر ذكره سابقاً حيث وظف الحروف اللاتينية (شكل ٦٥) بالإضافة إلى استخدامه المفردات المستمدة من الموروث الحضاري الرافديني والإسلامي ، والفنان (سعد شاكر) الذي أستشفى الموروث الحضاري في عدد من أعماله عام ١٩٥٨ (شكل ٦٦) الذي يمثل (زمزمية) طلبت باللون الأبيض يتوسطها رسم لطائر وبشكل مجرد وتحيطه نقوش كتابية نفذت بالخط الكوفي المورث (والمحرف جزئياً عن القاعدة) يليه ربط يحيط بالوحدات الزخرفية والتي رسمت باللون الأزرق والشذري ، وتعيد بنية العمل الخزفي للأذهان علاقتها بالمرجعيات الفكرية الخاصة بالموروث الإسلامي بصدد طريقة تنفيذ الحروف العربية في كلمة (الله) وبصدد نظام شكل العمل الخزفي وهي محاولة فكرية للخزاف تفصح عن استعادة آلية الذهن للموروث الإسلامي بكل حيثياته وبطريقة تعتمد المحاكاة الأيقونية في التنفيذ بصدد الدلالة الفكرية للنظام الشكلي .

وخلاصة ذلك يمكن القول أن عقد الخمسينات كان بداية استلهام الخزاف العراقي المعاصر للموروث الحضاري ومنه الحرف العرب يكون رمزاً أدلالاً تعبيرية وجمالية .

أما قرن الستينات فقد جاء (عقب أحداث مشتركة ليعلن عن نزعة التمرد بسبب الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية الجديدة التي انعكست وتجلت في الفن فما حدث سياسياً بعد ثورة (١٩٥٨) وثورة ١٧-٣٠ تموز عام (١٩٦٨) كان له انعكاس عميق في نسيج الفن وفعالية الفنان [(١)] .

أن أبرز الصفات التي تميز بهذا الجيل عن المراحل السابقة كونه وريثاً للجيل السابق كان تمدده العميق (الوثيق) الارتباط بالواقع الاجتماعي والنفسي والسياسي على حد سواء ، وهذا التمرد تمثل في تجديد الرؤية للتراث ولقواعد الفن الحديث مع السعي لتحميل الأشكال أكبر قدر ممكن من الدلالات

---

[*] كان وراء هذا السعي الدؤوب كل من الفنان (فائق حسن وجواد سليم) اللذين سعيا إلى وضع اللبنة الأولى لهذا الفرع في معهد الفنون الجميلة .

[**] أيان أولد ، أشهر خزافي في انكلترا حالياً وأحد أبرز فناني السيراميك في العالم .

[***] خزاف متخرج من المدرسة المركزية للفنون والتصميم في لندن ، أكتسب الجنسية العراقية ، بقي في العراق حتى عام ١٩٦٨ .

[(١)] الراوي ، نوري ، متحف الحقيقة ، متحف الخيال ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص٤٠ .

[(٢)] كامل ، عادل ، التشكيل العراقي التأسيس والتنوع ، المصدر السابق ، ص٨٩ .

[(١)] كامل ، عادل ، مئة عام من التشكيل العراقي ، مجلة الموقف الثقافي ، ع٢٨ ، ٢٠٠٠ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص٦٨ .

الفكرية والرمزية [٢] وإبلاء المسائل التقنية والخامات الفنية مزيداً من الاهتمام، فضلاً عن ذلك فقد طرحة خلال هذا العقد عدة قضايا هي :

١- استلهام التراث بروح المعاصرة .

٢- استخدام المواد الفنية بوعي يمنح الفن شكلاً أكثر تطوراً أو موازياً لغليان الواقع ومتغيراته.

٣- فهم الفن كحرية لها أساسها التاريخي الموضوعي .

٤- جعل المعنى الفني أكثر وعياً لمعنى دور الفن في الحضارة المعاصرة [٣]

لذا وجد الفنان في إقامة المعارض الشخصية والمشتركة أو في انضمامه لتجمعات فنية خير وسيلة لطرح قضايا العصر، فأزداد ظهور الجماعات الفنية * والتي انصب اهتمامها في البحث عن وسائل التجديد من خلال اكتشاف المضمون المادي في العمل الفني وتحديداً المضمون الإنساني ، فتم تجريد الشكل وتحريفه مما اظهر اختلافاً عما قدمه الخمسينيون [١] إضافة إلى الاهتمام بالمجال التقني وجعل الخامات البنائية وسيلة لتجسيد الرؤى ، وبذلك أنتقل الفنان إلى منطقة جديدة من فهم العمل الفني المعاصر باستخدامه أساليب جديدة في الصياغة والتركيب وهذا ما ينطبق على فني (الخزف والنحت) إضافة إلى فن الرسم حيث توجه العديد من الفنانين إلى استلهام التراث (ومنه الحرف العربي) وعبروا عنه بروح المعاصرة ضمن نتاجاتهم الفنية كل حسب توجهه الخاص .

ولعل مرد ذلك كان حصيلة الانفتاح على الثقافات العالمية والنضوج الفكري للفنان العراقي ، فقد اتخذ الفنان من الحرف بعداً تشكيلياً في العمل الفني (رسم ، نحت ، خزف) ومن الفنانين الذين تميزوا عن سواهم بالرؤية الفنية في استلهام الحرف نذكر الفنان (محمد غني حكمت) الذي وضعت الحرف العربي مؤلفاً من خلاله تكوينات زخرفية اقتربت من شكل الحرف المسماري (لكن بشكل محور بما يتلاءم مع رؤية الفنان واستخداماته الفنية (شكل ٦٧)، فضلاً عن تحقيق التناسب والتكافؤ في الأشكال الحرفية وتوازن بعضها مع بعض فالحروف كما يقول : " كالحياة معنى لا ينضب في الاستلهام الذاتي لتجريد المعاني "[٢] أما في مجال الخزف فقد كان للتطور الحاصل بعد عام (١٩٦٨) في مجمل نواحي الحياة الاقتصادية والمعاشية اثر كبير في التطور الذي شمل الفن التشكيلي عموماً وفق الخزف بشكل خاص فأن كانت النتاجات في بادئ الأمر مرتبطة كلياً بالأواني المنزلية وسلع الاستهلاك .

أصبح الفنان بعد ذلك يعمل على أحياء تراث هذه الأمة العريقة والبحث عن الأصول من خلال استلهام الحضارات المتراكمة على ارض الرافدين ونظراً لكون الخزف والفخار هو مادة الإنسان الأول لجأ أليه الفنان القديم إلى تدوين أحداث حياته اليومية وتوثيقها والتعبير عن أفكاره ومعتقداته من خلال الكتابة على الرقم الطينية والأختام الأسطوانية وعليه فأن الخزف المعاصر هو الأقرب لتوظيف الحرف العربي أو الحرف بشكل عام في نتاجاته الفنية وأن تطورت التقنية في الوقت الحاضر ألا أن الخامة كانت ولا تزال هي خامة واحدة وأن تعددت ألوانها وعليه فقد عمد كل من فالنتيوس وسعد شاكر على توظيف الحرف في بعض نتاجاتهم الخزفية المنجزة خلال هذه الحقبة نظراً لما يحمله الحرف من عنصري القوة والجمال لذا يعد " نقطة انطلاق باتجاه هدف مرسوم ونحو رمز يراد الالتفاف حول مضمونه ... " [١] كما أعطى الحرف قيمة جمالية فضلاً عن المضمون الذي يحمله وهكذا نجد أن عقد الستينات كان حافلاً بالخصوبة والإغناء الفني والبحث عن ملامح شخصية عراقية في الفن تستلهم موضوعاتها وأساليبها من معين فنون وادي الرافدين القديمة أو من ينابيع الفن العراقي من خلال توظيف الحرف العربي بدلالاته

---

[٢] كامل ، عادل ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق (رحلة الستينات) دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦ .

[٣] كامل ، عادل ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق (رحلة الستينات)، المصدر السابق ، ص١١ .

* من ابرز الجماعات الفنية (جماعة المجددين ١٩٦٠) وجماعة (الرؤية الجديدة ١٩٦٩) .

[١] أل سعيد ، شاكر حسن ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص٦٧ .

[٢] أل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد ، ج١ ، المصدر السابق ، ص١١٢ .

[١] أل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد ، ج١ ، السلسة الفنية (٨) وزارة الأعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، طبع بمطابع ت ن ي ا ن ، ١٩٧١ ، ص١٢٠ .

الفكرية الجمالية والفنية من دون أن تفقد ارتباطها شكلاً وموضوعاً بقضايا الإنسان المعاصر ومن ثم التقدم والامتداد نحو المستقبل بقيم معاصرة مع تماشي الأساليب الغربية وثقافاتها وأن لم يكن بشكل كامل .

أما عقد السبعينات فقد شهد ثباتاً نسبياً بنى الاقتصاد والسياسة، وكان التطور الحاصل في ظل ١٧ ـ ٣٠ تموز المجيدة الأثر الأكبر في التحولات الاجتماعية والعمرانية الشاملة التي غيرت البنية التحتية في العراق تغيراً جذرياً وعلى الأصعدة كافة ونهضت به على نحو لم يعرفه أي عهد من العهود السابقة .كما تأسست العديد من الجماعات * الفنية خلال هذا العقد كان اشهرها جماعة (البعد الواحد) ١٩٧١ والتي تحمل شعار (الفن يستلهم الحرف) إذ ارتكزت هذه الجماعة على جماليات الأشكال الحرفية " فالبعد الواحد كفكرة كان يقصد به الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط كقيمة شكلية صرف " [٢] .

فاللغة العربية، الخط العربي، الحرف العربي والحرية التي يحملها شكل هذا الحرف والحركة التي تعطيها حروف الجملة العربية هي مجمل ما يشغل بال الحرفين الذين يستلهمون منها قيماً جمالية في (الرسم ، النحت ، الخزف) ولكنها ليست الحروف الدالة على رموز لغوية وحسب بل هي قيمة تشكيلية اندرجت ضمن اعتبارات الشكل الفني [٣]، لذا فقد صار للحرف أسلوباً تشكيلياً له معنى تعبيري " كما أدى الحرف دوراً شكلياً رمزياً في آن واحد ولم يعد مقتصراً على شكله الصوري ومضمونه اللغوي بل كان معبراً عن فكرة رمزية ودلالة جمالية وإيحاء روحي " [٤] .

لقد اتخذت جمالية البعد الواحد من الحرف الكتابي نقطة الوصول إلى معناه مؤلفة بذلك تقنية تشتمل على عالمين ، عالم الحرف اللغوي ، وعالم السطح التصويري فقد ابتغى الفنان منه تكوين مناخ جديد زاخر بإمكانيات رمزية وزخرفية معاً ويجد المتتبع لاستلهام الحرف العربي في الأعمال الفنية أن القصد منه الرجوع إلى الأصالة في التعبير وإخضاع الشكل الفني إلى قواعد حضارية ذات مقاييس معينة وهذا ما أشار أليه الفنان شاكر حسن أل سعيد فيقول عن تجربة البعد الواحد " تعتبر ممارسة الحرف العربي والحرف عموماً في التشكيل الفني محاولة للعودة إلى القيم الحقيقة في الفن " [١] .

فاستلهام الحرف عند شاكر حسن ليس استلهاماً تشكيلياً مجرداً لجمالية الحرف أو مضمونه اللغوي، فقد ذهب إلى أبعد من القيم الشكلية والزخرفية ويردف ذلك بقوله " أن شكل الحرف كقيمة تشكيلية بحتة وليس كبناء موضوعي مجرد فحسب يقتفي اعتباره مجالاً لافتعال حركة ذهنية وزخم روحي يفيض بكل المعطيات في حضارتنا العربية المعاصرة " [٢] .

لذلك فهو يوظف الحرف المستعمل استعمالاً اعتيادياً كأسلوب الكتابة اليدوية وكتابات الأطفال والكتابات الحائطية (شكل ٦٨) " إذ تظل جميعها معبرة عن صميم النفس البشرية التي تطرح نفسها بصورة عفوية زاخمة بتعبير الوعي واللاوعي معاً " [٣] ويرى شاكر حسن أن الخط العربي بما يمتاز به من طبيعة معينة في انحناءاته واستقاماته ونهجه الاستمراري على محور أفقي يعبر عن طبيعة مماثلة في أعماق الذات الإنسانية للشخصية العربية [٤] أن في استخدام أل سعيد للحرف العربي واستلهامه من خلال الرموز التعبيرية الروحية في لوحاته جاء وسيلة لغاية لغوية فالكتابة إشارات ورموز تحمل في طياتها المعنى والقيمة التشكيلية في وقت واحد " فالرمز ينطلق من حقيقته أنه يشير ويدل على الطبيعة ، والرمز

---

* من الجماعات التي كانت لها نصيب من الأهمية (جماعة الأكاديمين بعضوية كل من : كاظم حيدر ، نعمان هادي وغيرهم عام ١٩٧١ وهو نفس الوقت لجماعة البعد الواحد بعضوية جميل حمودي ، محمد غني حكمت ، شاكر حسن أل سعيد وغيرهم ، كذلك جماعة الواقعية الحديثة عام ١٩٧٣ وضمت كلاً من شمس الدين فارس ، محمد عارف ، إبراهيم الكمالي) .

[٢] أل سعيد ، شاكر حسن ، البيانات الفنية في العراق ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص٤ .

[٣] الربيعي ، شوكت ، لوحات وافكار ، المصدر السابق ، ص٧٤ .

[٤] الصواف ، عباس ، آفاق النقد التشكيلي ، سلسلة الكتب الفنية (٣٤) دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص٢٤ .

[١] أل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد ، ج١ ، المصدر السابق نفسه ، ص٨٣ .

[٢] أل سعيد ، شاكر حسن ، المصدر نفسه ، ص٢١ .

[٣] مجهول ، محمد ، الفن العراقي المعاصر الكتاب الأول في التصوير ، أيطاليا تعاونية الطباعة والنشر ، وزارة الأعلام مع ياكو بوك ، ميلانو ايطاليا ، ١٩٧٧ ، ص١١٨ .

[٤] أل سعيد ، شاكر حسن ، البنية اللاشعورية للحرف العربي ، مجلة فنون عربية ، ع١ ، ١٩٨١ ، ص٦٤ .

معادل للفكرة ... فالكتابة هنا مصدر للأفكار التي تتضمنها الحروف والرموز والرسم للتعبير عن الطبيعة " [٥] .

أتجه إلى تحريف الأشكال الحرفية (بصورة جزئية أو كلية) بحيث يصعب قرأتها وذلك تبعاً لوجهه نظر القرآن وأسلوبه وهو بهذا يخرج لنا بأساليب فنية جديدة مركبة تجمع ما بين تقاليد الماضي وتراثه وإلهام الحاضر وتطوراته كما نشاهد في عمل الخزاف (سعد شاكر) (شكل ٧٠) حيث أمتزج الحرف الكتابي بالشكل الهندسي لمجرد المقترب من الخط الكوفي (المربع) والذي يعيد إلى الأذهان علاقته بالمرجعيات الفكرية الخاصة بالموروث الإسلامي بصدد طريقة التنفيذ التي تعتمد المحاكاة للأشكال الحرفية المنفذة على المنائر والأبنية المعمارية وذلك باستخدام الخط الكوفي الهندسي وتنفيذه بأسلوب تناظري متقابل * ومن خلال الرؤية التحليلية التركيبية استطاع الخزاف إحالة الحروف العربية إلى نظام شكلي جمالي يتفق مع الرؤية الجمالية المعاصرة .

أما الخزاف (سعد محمد جرجيس) فقد حاول استدعاء مفاهيم الموروث الحضاري للفن الإسلامي وذلك باستخدامه للون الأزرق الشذري ذا الدلالة الفكرية وكذلك اعتماده على مبدأ التدوير والتكرار للأشكال الحرفية المتمثلة (بلفظ الجلالة الله) (شكل ٧١) وهي من الخصائص ذات المرجعيات التاريخية التي امتاز بها الفن الإسلامي عامة والخزف بشكل خاص وهنا يمكن القول أن تلك الخصائص وجدت تواصلاتها لدى مجموعة من الخزافين المبدعين الذين استوعبوا الفن الإسلامي بصدد الدلالة الفكرية والنظام الشكلي .

وفي عقد الثمانينات شهد العراق نشوب حرب فروس امتدت سنواتها بين (١٩٨٠ ـ ١٩٨٨) أشعلها النظام الإيراني فكان لها أثر كبير في حياة المجتمع العراقي الذي عانى من ويلاتها الكثير غير أنها لم تحد من مسيرة الفن العراقي والفنانين التشكيليين بصورة خاصة فقد حملت نتاجاتهم الفنية جانباً تعبيرياً للحرب انعكس بهيئة مفردات تشكيلية ذات صلة بذلك المناخ في محاولة التأكيد وتنمية عنصر الدراما الإنسانية باستثمار هذه المعطيات في مضامين الأعمال الفنية التي أصبحت النزعة التعبيرية هي السمة الغالبة عليها .

فكان لا بد من ظهور تأثير الحرب في نتاجات الفنان العراقي لكونه الأكثر مساسية لمشكلات المحيط من حوله وقد استلهم عدد من الفنانين الحرف العربي في موضوعاتهم إذ أصبحت أعمالهم الفنية

---

[٥] أل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد ، ج١ ،المصدر السابق ، ص١٣-١٥ .
* للمقارنة ينظر الشكل المرفق في قائمة الملاحق ، ص٢٢٣.

بطاقات تعبيرية تحمل معاناتهم وقلقهم كل حسب أسلوبه الخاص وشخصيته وأفكاره كما شهد فن الخزف أيضاً تحولات ملحوظة خلال هذا العقد ، كان للعامل النفسي والبيئي أثر مهم في نتاجات الفن الخزفية فبعض الخزافين زاوج فيما بين توظيف الموروث الحضاري والحرف العربي والبعض الأخر زاوج ما بالموروث الشعبي والأشكال الحرفية بأسلوب رمزي تجريدي وعلى سبيل المثال نجد الفنان (محمد العربي) في عم الفني (تكوين ١٩٨٣) (شكل ٧٢)وظفت الحرف العربي بشكل واضح ومقروء وبأسلوب رمزي وزاوج الفنان بين الزخرفة الهندسية المستوحاة من رمز القراءة السابق والنجمة الثمانية ذات المرجعية التاريخية لحضارة وادي الرافدين والحضارة الإسلامية وقد ضمت الكتابة عبارة (قادسية صدام) منجزاً أياماً بأسلوب الحفر أو التحزيز على سطح العمل الفني [١] .

واستطاع الخزاف بآلية ذهنية واعية استدعاء أنظمة شكلية ذات مرجعية تاريخية تعود جذورها إلى فن الخزف الإسلامي * وعلى الرغم من عدم أتباع الخزاف القواعد الخط العربي في تنفيذ الأشكال الحرفية ألا أنه استطاع إنجازها بصورة واضحة ومقروءة شغلت معظم سطح العمل معبرة عن صمود وانتصار العراقيين .

أما الخزاف كي حسن فقد عملة (جدار رسالة إلى أخي) المنجز عام ١٩٨٤ (شكل ٧٣) والذي ضم مفردات كتابية (مقروءة وغير مقروءة) وظفت لغايات تعبيرية وجمالية في الوقت نفسه ، تعبيرية لأن الفنان حاول من خلالها تجسيد حدث سياسي أو حالة شعورية معينة عانى منها معظم أبناء العراق وجمالية تمثلت بطريقة تنفيذ الحروف العربية على سطح العمل الخزفي استخدام الأكاسيد اللونية في رسمها وتوزيعها بصيغة متوازنة وفق ما تتهادى به يداه دون الالتزام بقاعدة الخط العربي ونظمها بصيغة متوازنة تتناسب ع الكتل النحتية الفخارية المعمولة باليد (طريقة البناء) في حين تؤشر بنية العمل الخزفي للفنان طارق إبراهيم (شكل ٧٤) بدلالتها الفكرية محاولته في استدعاء مفاهيم الموروث الحضاري كحضارة وادي الرافدين والموروث الشعبي إلى زاوية التشكيل المعاصر إذ تمكن الفنان من انتقاء أنظمة شكلية تعود إلى عصر حسونة من حضارة وادي الرافدين بهيئة مثلثات مقلوبة إلى جانب تمثيل بنية العمل بصيغة فنية تقترن من حيث الشكل من المراقد المقدسة وما يعزز هذه الرؤية قصدية الخزاف وإدراكه الواعي في تلوين العمل باللون الأزرق الشذري ذي الدلالة الفكرية المقدسة لدى المسلمين ولتعزيز الدلالة الفكرية قام الخزاف باستدعاء الأشكال الحرفية المجردة وفق إيقاع حركي يتفق وبنية الشكل .

وأستمر عطاء الفنانين في هذا العقد من خلال التجارب الفنية المتعددة والتقنيات المختلفة في توظيف الحرف العربي فعبروا من خلاله عن قضايا عصرهم ومنهم (شنيار عبد الله ، سهام السعودي، علية العزاوي ، ساجدة المشايخي ، ثامر الخفاجي ، وغيرهم) .

ومن هنا يمكن القول أن الخزاف العراقي المعاصر كان له الدور الفاعل في مجال توظيف الحرف العربي إلى جانب (الرسم والنحت) كذلك نجد أن التعبير بالخزف له أهمية في إخراج الأشكال الحرفية التي تعجز الصور عن إخراجها وذلك لكون فن الخزف يجمع عادة ما بين التصوير والنحت أي بين المساحة الملونة والفورم ومن الجدير بالذكر أن عقد الثمانينات يعد من أغنى العقود إنتاجا في مجال الخزف على الرغم من الظروف السائدة آنذاك

وفي عقد التسعينات الذي كانت بدايته متأثرة بشكل واضح بالصراع ضد العدوان الثلاثي عام (١٩٩١) م وتلاه الحصار الذي أستمر طوال العقد وما زال مما أثر بشكل واضح على جميع الأصعدة لا

---

[١] عبد القادر ، عائدون ، تقنيات الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ـخزف ، ص١٣٥.

* للمقارنة ينظر الشكل المرفق في قائمة الملاحق .

سيما الاقتصادية في محاولة لقمع القدرات العلمية والتقنية للمجتمع العراقي وتطلعاته للحاق بركب الدول المتقدمة .

بيد أن هذه الظروف لم توقف الحركة الفنية من الاستمرار والتوصل في نتاجاتها وذلك لكون الفن لغة النمو والشفافية وقد تمسك الفنان بخصائصه وجمالياته أمام عداء راحوا يشتغلون بأسلحة الدمار والتخريب وأسلحة التدمير الثقافي كل ما هو أصيل وعريق ، وبما أن الفن ما هو ألا وحدة الحدث المرتبطة بالمحيط المادي والروحي للحضارة ، لذا فقد توجه بعض الفنانين للبحث في محاولات دائمة ومتجددة لاستلهام الموروث الحضاري .

والحرف العربي بوجه خاص من خلال توظيفه بتقنيات وأساليب فنية جديدة عادات تشكيلية تعبر عن القضايا الحياتية المعاصرة ومنهم على سبيل المثال الفنان (صباح فخر الدين) الذي قام بتوظيف الحرف العربي بأسلوب متميز ضمن تجاربه النحتية مواصلاً البحث عن صياغات وتقنيات مختلفة في توظيفه للحروف العربية ولكن بالاعتماد على أصول الخط العربي وقواعده وهذا ما نراه في عمله الفني (شكل ٧٥). حيث وجد الفنان في الحرف العربي خصائص الهوية والتوقيع الشخصي لرؤيته الفنية[١] .
فيما ذهب الفنان (أياد الحسيني) إلى استلهام الحرف العربي في أعماله الفنية محاولاً استبدال حرفيات الخط العربي المأثور بجماليات الشكل المنظور [١]، (شكل ٧٦) من خلال الارتقاء بالمعنى وباكتسابه مظهراً معيناً وصفة من الصفات المأثورة من خلال معالجة اللون أو المساحة أو النسب أو الملمس وأعادة تنظيم علاقة كل منها بالأخر .

فقد حاول الفنان إخضاع تقنيات فن (الرسم) لموجبات فن الخط محاولاً بذلك "المزاوجة بين ايقاعين مختلفين ويداني ما بين عرضين بصريين متباعدين ولكنه رغم ذلك يستطيع أن يبدع منها تأليفاً تشكيلياً جديداً يحمل أكبر قدر ممكن من المجاز التناغمي كما يتسم بقدر أعلى من التوازن الإيقاعي"[١].

أما في مجال الخزف فقد كان الخزاف العراقي المعاصر مولعاً بتوظيف الحرف لقدراته الجمالية في إمكانية مواكبته للعمل الفني المعاصر كرمز مجرد متبعداً فيه (عن قواعد الخط العربي) حيناً ومعتمداً إياها أحياناً أخرى وعلى سبيل المثال نجد الفنان (أحمد الهنداوي) قد وظف الكتابات المسمارية في بعض أعماله بالإضافة إلى توظيف الحرف العربي بأسلوب وتقنيات مختلفة تعتمد على موسيقى الشكل الحرفي عبر تجريدات شكلية ودلالات رمزية وتعبيرية كان لها الأثر الكبير في إعطاء العمل الخزفي قيمة جمالية عالية ، إلى جانب اشتغالاته على طبيعة الألوان المستخدمة بشكل مساحة خاصة في معالجاته الحرفية ذلك في أعماله الفنية (شكل ٧٧) .

كما نرى في أعمال الفنان (قاسم نايف) توظيفاً واضحاً للكتابات المسمارية في سياق تنظيمي جديد بعيداً عن صورتها الأولى التي أستخدمها (الفنان العراقي القديم) وكذلك توظيف الحرف العربي ضمن نتاجاته الفنية وفق أسلوب تجريدي حديث استطاع من خلاله تحوير الحروف واختزالها مما أضفى سياقات أخرى لمدلولات الحروف محاولاً بذلك المزج بين المعنى والبناء وفق صياغات وتقنيات فنية متنوعة بعيداً عن صياغاته التقليدية وبذلك كانت الحروف رافداً مهماً استطاع الخزاف الاستفادة منه وتقديمه كما لو كان لوحة تجريدية معاصرة يحكمها بناء العلاقات الإيقاعية ذات القيمة الإبداعية العالية والتي عكست وعي الفنان في استخدام الخاصة واللون والتي خدمت طبيعة العمل الفني (شكل ٧٨) .

---

[١] كامل، عادل ، صباح فخر الدين-خطاب النحت وتنوع العلامات، مجلة عمان،ع٧٢، مطابع الرأي التجارية،٢٠٠١،ص٣٢.
[١] الراوي ، نوري ، تأملات في الفن العراقي الحديث ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، ١٩٩٩ ، ص١٥٩ .
[١] الراوي ، نوري ، متحف الحقيقة متحف الخيال ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص١٢٢ .

أما الفنان (ماهر السامرائي) فقد شهدت أعماله اتجاها واضحاً إلى توظيف الحرف العربي وذلك من خلال " استغلاله للجملة الأدبية وولعه بالشعر مبرزاً ذلك على جدران أعماله مع تداخل صورة الخط المسماري المجردة في بعض الأحيان وانحناءات الخط العربي محفورة أو مرسومة بالاكاسيد الملونة ، والنحوت البارزة تعمل على جعل القطعة كلها متحدة معاً " [٢] وفي بعض الأعمال جعل الخزاف بناء هيكل العمل الفني كله متمثلاً بعبارة أو كلمة وفق بنائية خاصة بالرؤية الفنية لها .

وقد حاول الفنان تحميل الحرف العربي الموظف على سطوح الأعمال الخزفية حقيقتين الأولى تتمثل بتجريد الحرف من القيود اللغوية (النصوص اللغوية المقروءة) ونقله إلى دائرة الجمال المجردة والثانية تعمل على إدخال الحرف كحقيقة ذات معنى فكري دلالي أي أن أغلب نتاجات الخزاف (ماهر السامرائي) ذات منحى تعبيري تجريدي في الوقت نفسه إلى جانب ذلك فقد نجح الفنان إلى المزاوجة الصريحة بين الخط اليابس والخط اللين في تكويناته الحرفية متعاملاً مع الحروف من خلال بناء العلاقات الإيقاعية بين الجمل والحروف المتشابكة التي شكلت مساحة فنية تتوافق مع الموضوعات المطروحة والتي تتركز بشكل أساسي على النصوص الخطية (شكل ٧٩ أ-ب) .

وانطلاقاً من هذه الرؤية الموضوعية للحرف العربي وماله من دور في الفن وفي الحياة الاجتماعية والثقافية فقد أصبح الحرف العربي يتناسب مع التطورات التي صاحبت الحركة الفنية وذلك من خلال حرية الشكل والاختزال وتبسيط السطوح من اجل إشباع حسي جمالي أو الاستجابة لشعور أو معتقد غيبي غامض " فالمتأمل للحرف العربي مجرداً من معناه مفصولاً عن أية خدمة لغوية يراد التعبير عنها يجده ذا قيمة تشكيلية مستقلة تعتمد على الأسس الفنية من شكل وحركة وفضاء " [١] .

كذلك نجد أن الأصالة في العمل الفني قد تحقق من خلال الطراز العالمي الذي جاء بفعل دراسة اغلب الفنانين (ومنهم الخزافين) خارج القطر مما أدى إلى عكس ما درسوه في نتاجاتهم الفنية .
فضلاً عن الموروث الحضاري (الرافديني والإسلامي) والذي لجأ الفنان العراقي المعاصر للتعبير عن الجانب الجمالي برؤية لا تقصد التعبير التاريخي أو الديني بل التعبير عن القيم الجمالية والروحية منن خلال تحوير المفردات ومنها الحروف العربية والتصرف بها بقدر من الحرية .

كذلك تحققت الأصالة من خلال التراث المحلي وذلك بتكوين أعمال فنية تعبر عن الشخصية الوطنية (الهوية) بأسلوب محلي يقاوم أساليب الغرب الفنية ويوازيها ويتقرب من العلم والموضوعية ويتماشى مع إعطاء حلول صحيحة تشكيلية وفكرية تتفق مع حركة الحياة المعاصرة .

---

[٢] كامل ، عادل ، الخزف العراقي المعاصر – حيوية الأشكال وسحر الواقع ، مجلة آفاق عربية ، ١٩٩٣ ، ص١١١ .
[١] كامل ، عادل ، المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق ، (الموسوعة الصغيرة ٤٣) ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٩ ، ص٦٥ .

ثانياً: الدراسات السابقة :

على الرغم من الجهود المتواصلة التي بذلتها الباحثة للحصول على دراسات سابقة لها صلة مباشرة ببحثها فأنها لم تتمكن من أن تجد دراسات اهتمت ب(توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر) ولكنها تمكنت من الحصول على دراستين مقاربة لهما علاقة غير مباشرة بموضوع البحث الحالي. وقد أوردتهما الباحثة حسب تسلسلها الزمني :

١- دراسة الحسيني ١٩٩٦ * :

" التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي "

هدفت الدراسة إلى تحليل التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم . تضمنت الدراسة ستة فصول أحتوى الفصل الأول على مبحثين :

تناول الأول نبذة تاريخية عن الخطوط العربية الأولى ، أما الثاني فكان تطور الخط العربي وأشكاله ، أما الفصل الثاني فهو جمالية الخط العربي حيث احتوى على عدة مباحث تضمن المبحث الأول هندسة الخط العربي، أما الثاني تناول البناء الفني للخط العربي وأدواته أما المبحث الثالث فقد عالج التراكيب في الخط العربي في حين تناول المبحث الرابع الخصائص الجمالية .

بينما الفصل الثالث إحتوى على تحليل الخطوط العربية (حيث تناول تحليل عينات من الخطوط العربية (الكوفي، المصحفي، النسخ، الثلث، التعليق (الفارسي)، الديواني ، الرقعة) وجاء التحليل وفق أسس التصميم الأتي :

١- العلاقات بين العناصر :
   أ- التطابق ب- التشابه
٢- التوافق
٣- التدرج
٤- التعارض
٥- الوحدة

حيث عدة هذه الأسس هي أداة التحليل .

أما الفصل الرابع فتناول موضوع الخط العربي فن تشكيلي ذي بعدين، أما الفصل الخامس فتناول الخط العربي فناً تشكيلياً ذا أبعاد ثلاثية ، فيما احتوى الفصل السادس على الأستنتاجات والتوصيات وكان من أهم الاستنتاجات التي خرج بها الباحث هي : وجود علاقات هندسية عديدة إضافة إلى العلاقات التي أوجدها إبن مقلة ، هي التي تحدد صحة الخطوط العربية وقيمها الفنية من زاوية البداية، زاوية الترديد الأفقي، وزاوية الترديد العمودي، كما أبرزت أهمية سطر الكتابة في استقرار الحروف واتصالها وتحديد موقعها في البناء الفني ووجود نسبة رياضية بين المساحتين الواقعتين فوق السطر وتحته قيمتها ١ : ٢ أي ١: ١.٤١٤ وهي النسبة الرياضية بعينها المستخدمة في العمارة الإسلامية.

٢- دراسة المعاضيدي ١٩٩٨ : *

(علاقة التكوين والتعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر)

ضمن الباحث دراسته أربعة فصول خصص الفصل الأول منها لاستعراض مشكلة البحث وأهميته وأهدافه التي انحصرت بالأتي :

أولاً : علاقة التكوين في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر .
ثانياً : علاقة التعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر .

---

* الحسيني ، أياد حسين عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ .

* المعاضيدي ، طارق حبيب سعد ، علاقة التكوين والتعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٨ .

وتحدد البحث بالفترة الزمنية ١٩٥١ ـ ١٩٩٠ في اللوحات المرسومة بمادة الزيت والأكريلك التي استخدم فيها الحرف العربي والموجود في مركز صدام للفنون، أما الفصل الثاني فقد ضم الإطار النظري الذي تكون من أربعة مباحث كان الأول استخدام الكتابة المسمارية في فنون وادي الرافدين ، أما الثاني فهو استخدام الحرف في رسوم الواسطي، أما الثالث فهو استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر وتناول المبحث الرابع

وفي الفصل الثالث تناول الباحث مجتمع البحث وهم الفنانون العراقيون الذين استخدموا الحرف العربي في اللوحة التشكيلية المعاصرة (والمرسومة بمادة الزيت والأكريلك) إذ بلغ عدد الفنانين (١٥) فناناً أما عدد لوحاتهم فكان (٦٩) لوحة .

وقام الباحث بأعداد استمارة استطلاع رأي على ضوءها تم تحديد خمسة فنانين واختيار أربعة أعمال لكل فنان ، وبصورة قصدية وأعد الباحث أيضا استمارة تحليل محتوى ومن خلال هذه الاستمارة تم تطبيق الوسائل الإحصائية على تحليل الأعمال الفنية ولثبات التحليل اجرى اتساق بين محللين (الباحث ومحلل خارجي) وخلص الباحث في الفصل الرابع إلى نتائج البحث وحصوله على نسب مئوية دقيقة في تميز الفنانين فيما بينهم وكان من أبرز هذه النتائج ميل الفنان العراقي إلى رسم الحرف في اللوحة بصورة مقروءة ، واستخدام الحرف بشكل مبتعد عن القاعدة ويميل الفنان العراقي إلى تكرار حرف معين في اللوحة التشكيلية وتوجه الفنان نحو فضاء مفتوح في اللوحة ، وأن الاتجاه العمودي هو الاتجاه التكويني الأكثر استخداماً في تشكيل الحروف .

مناقشة الدراسات السابقة :

من خلال مراجعة الباحثة للدراسات السابقة وجدت أنها تختلف عن الدراسة الحالية في بعض الجوانب وتتفق في جوانب أخرى لذا فإن الباحثة ستناقش جوانب الاختلاف والتوافق .

اختلفت الدراسة الحالية مع دراسة (الحسيني) ودراسة (المعاضيدي) من حيث الأهداف ، إذ هدفت الأولى إلى تحليل التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، أما الثانية فقد هدفت إلى فهم علاقة التكوين والتعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر في حين أن البحث الحالي قد هدف إلى :

١- التعرف على تقنيات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

٢- الكشف عن دلالات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

أما عينة البحث الحالي فهي تختلف عن عينة دراسة (الحسيني) و (المعاضيدي) فعينة الأولى تضم أنواعاً من الخطوط العربية أما عينة الثانية فهي فنانون عراقيون معاصرون ولوحاتهم الفنية التي استخدموا فيها الحرف العربي ، فيما جاءت عينة البحث الحالي متكونة من أعمال خزفية (جداريات وصحون ونحت خزفي) موظف فيها الحرف العربي .

أتفق البحث الحالي مع دراسة (المعاضيدي) في طريقة انتقاء العينة بطريقة قصدية (عمدية) ، كما واتفقت الدراسة الحالية مع دراسة (الحسيني) في طريقة التحليل إذ اعتمدت التحليل التفسيري للعينات ، ولكنها اختلفت مع دراسة (المعاضيدي) في طريقة التحليل الكمي فقط لعينات البحث .

٣. تقنيات توظيف الحرف في الخزف المعاصر :-

إن التقنية لا تعني الإتقان و استبدال خامات بخامات أخرى ، و إنما هي عنصر يؤسس نفسه على إيجاد طرق و عوامل لتكوين بنى جمالية ، إذ تشكل التقنية المحور الأساس الذي ينطلق منه التحول ازاء بنية الشكل و ظاهريته .وتشتمل التقنية " كبعد يخص رؤية الأشياء في كليتها " [١] على التكنيك و الأسلوب و الوعي . فهي المحك الذي تنضوي تحته محمولات السطح من إشارات و علامات و دلالات تفضي إلى معانٍ جمالية تنتظم في سياقات ناتجة عن حركة و فعل النظام المؤسس لها

و على هذا الأساس احتفظت عملية إنجاز الأعمال الخزفية بخصوصية تعدد الخطوات مرورا" بعدد من التقنيات و وصولا" إلى مرحلة إبداع العمل الفني في مظهره الأخير . و قد تنوعت تقنيات الجسم الخزفي و تحولت خصائصه و اتجاهاته من خلال وعي الفنان لمادته (طبيعة خامته) و مضمون عمله و طرائق التشكيل و تقنيات التزجيج (التلوين) و درجات الحرق و التنوع في الأداءات التقنية و النقوش الزخرفية و منها الحرف العربي، للوصول إلى أشكال فنية متظمنه التعبير الجمالي ، معتمدا" بذلك على الأداء و التمكن العالي و الخبرة و الثقافة الفنية بأدواته .

فالتقنية لوحدها لا تستطيع خلق شكل فني،وإنما "تتطلب نوعا"من المهارة الادائية الجيدة في إضفاء الحس التعبيري للعناصر الفنية المستساغة في بناء هيكلية العمل الفني ومحتوياته الداخلية "[٢]. وبذلك صار اختيار الفنان لبعض الأنماط و الوسائل الأسلوبية ينبع من تجسيد فنه بطابع مميز و خاص به .

" إن التطور الذي أصاب فن الخزف ما هو إلا تطور في بناء العلاقات الشكلية من خلال عناصر البناء من خامة و لون و ملمس و أنظمة بناء سطحي للعمل الفني"[٣].وترابط فضاءات هذه المنظومة من العلاقات المترابطة و القابلة للتفكيك و التجزء و البناء من جديد و نوع التقنية التي يستخدمها الفنان تبعا" لأسلوبه و قد تعددت الأساليب الفنية تبعا" للرؤية الفنية الخاصة بكل فنان .فقد نجد بعض الفنانين قد استخدموا تقنية واحدة إلا إنها بعدة أساليب أو القيم من الخزف من خصوصيته الاستعمالية و التزينية ليكون اكثر قربا" من فني الرسم و النحت فصبح فنا" شاملا" مثل كل الفنون التشكيلية .وقد لعبت التقنيات المستحدثة دورا" مهما" في هذا التحول . فكلما وظف الفنان سمه خاصة و مبتكرة و مستحدثة استطاع أن يحدث تأثيرا" على المتلقي و على العمل الفني بنحو خاص .

ومن الجدير بالذكر إن المادة (الخامة) المستخدمة في فن الخزف هي من أهم الخواص التي تساعد الفنان على خلق نظم أسلوبية خاصة به ذلك إن ملمسها و لدونتها توحي بنسيج فكرة العمل الفني .لهذا فان النظرة إلى المواد و الأدوات المستخدمة في العمل الفني يجب أن تكون نظرة إبداعية ،اي إن " التعامل معها ليس على أساس إمكاناتها التقليدية ، و إنما استغلال المادة و الأداة في خلق إمكانيات جديدة خاصة و إن لكل مادة خصائص فنية و تكوينية تملي أساليب صياغة مختلفة في التعامل معها و الحصول على نتائج جيدة " [١] .

---

[١] كامل ، عادل ،التشكيل العراقي (التأسيس و التنوع) ، ط١،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص ١٢٣.

[٢] ديوي ، جون ، الفن خبره ،تر جمة زكريا إبراهيم ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٢٧٣ .

[٣] حسين ، نعمات محمد رضا، استخدام الأطيان الملونة المضاف على سطوح الأجسام الخزفية تقنيا" و فنيا" ، رسالة ماجستير غير منشوره ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١، ص ٢٧ .

[١] الحسيني ، أياد حسين عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي ، المصدر السابق ، ١٩٩٦ ، ص ١٥٦

وهنا تظهر مادة الطين بخصائصها التكوينية ذات القابلية على تشكيل ملامس متعددة و حسب طبيعة الموضوع المراد تحقيقه و أشكال الحروف العربية التي تحتاج إلى دقة في التنفيذ و الصياغة . فقد تكون الأشكال الحرفية ذات سطوح متكسرة أو خشنة الملمس أو ناعمة ، " كما إن الملمس في الأعمال الفنية لا ترتبط أهميته المادية بالشكل فقط وإنما هو وسيلة للتعبير عن مضمون يضيف إلى العمل الفني قيما" معنوية " [٢].

فالفنان الحديث و المتجدد حاول بمنظومة فكره أن يحرر مادته الفنية من قيود طبيعتها الجامدة ليكشف كنوناتها الحيوية النابضة إذ يجب على المادة أن تستخرج كل ثرائها الحسي خلال العمل و بواسطة الفنان . فالمادة تحمل خواص ذاتية و كيفيات جمالية تنفرد كل مادة بها و ليس مجرد مادة للعمل و تتبع صيغ بناء المادة الفنية الاتجاه الشكلي الذي يعتمد علية الفنان أي طريقة بناء أجزاء العمل الفني . " أن الرؤية المعاصرة في بنية الشكل الخزفي تؤكد على الجانب التقني لإضفاء بعد آخر وجديد على سطح الجسم الخزفي . إذ إنها تصر على خصوصية (لاعطاء فن الخزف أحد أهم ميزاته "[٣] .فالطينة أو ما يطلق عليها بـ(العجينة) هي التي تشكل منها الآنية الفخارية والتي تختلف باختلاف العناصر والمواد المكونة لها ." وتتم عملية تحضير الطينة من قبل الفخارين من خلال عجن التراب مع الماء ، فضلا" عن إضافة مادة * مقوية أو قاصرة للون و التي تقلل من مرونتها و تجعلها ايسر استعمالا" [٤].

فمادة الطين تتميز بالليونة و إمكانية تشكيلها باليد ، الأمر الذي تسمح به للفنان بتشكيلها كيف يشاء .

فبالرغم من جمال مادة (الطين) إلا انه ليس لها معنى دون أن تكتسب هذه المادة شكلا" تحتوي مضمونا"وعمل على التعبير عن مشاعر الفنان وفكره . لذا فان الحكم على حسن استخدام المادة و تقنياتها يمكن التأكد من تحقيقه عندما تصبح عاملا" ايجابيا" في تيسير وحدة الفكر و الشكل . وإزاء ما تقدم نجد أن المادة (الطين) قد أدت وظيفتها وساعدت طبيعتها التكوينية السهلة في صياغة الأشكال الحرفية و دلالاتها ليس على أساس علاقتها بوحدة الشكل فقط وإنما لجعلها جزءا"من الكتلة الإنشائية في التكوين المجسم . وفي ضوء ذلك يبرز التأثير المباشر للوسائل التقنية في صياغة الأشكال الحرفية والعناصر الجمالية للعمل الفني الخزفي .

أما طريقة تشكيل هذه المادة فيتم بعدة طرق لاعطاء الشكل النهائي للعمل الفني ومنها طريقة التشكيل باليد (الحبال) أو القالب أو التسطيح أو السكب أو الدولبة (التشكيل على عجلة الخزاف) و كان التشكيل يتم بإحدى الطرق التالية :

أ) تتشكل كتلة من الطين بالأصابع إلى الشكل المرغوب فيه و ذلك من خلال فتح ثقب في مركز الكتلة الطينية ثم يتم بناء الجدران بالسمك المطلوب بالضغط على جوانب الثقب و بالرفع بنفس الوقت إلى الأعلى بواسطة الترطيب بالماء حتى الارتفاع المطلوب [١] .

ب) تبنى الآنية بأقسام منفصلة كالقاعدة و العنق و الجسم ثم توصل هذه الأقسام و تجري تسوية جدرانها بالترطيب .

ج) كان بناء الآنية يتم على هيئة لوالب من الطين بوضع أحدهما على الآخر حتى الارتفاع المطلوب ثم تسوى سطوحها بالترطيب و الضغط عليها [٢].

---

[٢] الحسيني ، أياد حسين عبد الله ،المصدر السابق ، ص ١٧٤.

[٣] حسين ، نعمات محمد رضا ، المصدر السابق ، ص ٢٩ _ ٣٠ .

*** المادة المقوية مثل الرمل أو مسحوق الكلس أو مسحوق الكسر الفخارية بعد تنعيمها.**

[٤] عبد القادر ، عائدون ، تقنية الخزف العراقي المعاصر ،رسالة ماجستير غير منشوره ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ١١ _ ١٢ .

[١] الدباغ ، تقي ،الفخار القديم ، ج١ _٢ ، مج ٢٠ ،مجلة سومر ،١٩٦٤ ، ص ٩٢ .

[٢] الدباغ ، تقي ، الفخار في عصور ما قبل التاريخ ، حضارة العراق ، ج٣ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ ،ص ١١.

وهذه الطرق الثلاث كانت شائعة إلى أن اخترعت عجلة الخزاف التي جاءت صناعته على مراحل عدة .وأحيانا" يوظف الفنان اكثر من طريقة لبناء العمل الخزفي .كما ٩٩ ة الخزاف في بناء أوتركيب كتلة الطين وصباغة الشكل العام للموضوع و أبعاده

" إذ يبرز التأثير المباشر للوسائل التقنية في صياغة الأشكال والعناصر الجمالية للعمل الفني " [٣] . وفي ضوء ما تقدم تعد تقنيات الخزف ضرورة لازمة و شرطا" لابد منه لظهور الإنجاز الحرفي وهو بهذا شانه شان أي منجز فني لا يتحقق دون خامات و وسائل مناسبة لتنفيذه . أي إن طريقة التعبير لاتقتصر على الجانب الوظيفي التقليدي للحرف كوسيلة تدوينية ومقروءة ،بل هي عملية دمج بين الوظيفة اللغوية والشكل الجمالي المعبر .وبذلك تحقق خامة الخزف و ما تتطلبه من تقنيات تنفيذية استجابة للأهداف الجمالية والغايات الذاتية والموضوعية ، فالمادة هنا لها خصوصية جليلة إذ إنها المحور الرئيسي في الكثير من التقنيات وتلعب دورا" مهما" في بناء العمل الفني وجمالية تكوينه ، وعليه نجد أن جمالية الخزف تكمن في السياق التقني وصولا" إلى صيغة كلية تجعل أجزاء العمل الفني نابضة بالحيوية . " أي إن بناء العمل الفني هو ثمرة لامتزاج الفكرة بالمادة واتحاد المبنى بالمعنى وتكافؤ الشكل مع الموضوع بوحدة فنية تجعل منه موضوعا" جماليا" [٤] .

أما اللون فهو أحد أهم العناصر التشكيلية الجمالية المكونة للشكل الخزفي بما يظهره من تعبير خاص عن رؤية الفنان وأحاسيسه .حيث" تلعب ذاتية الفنان وخبرته دورا" أساسيا" في بناء العمل الفني وخصوصيته " [١]

إضافة إلى كون عملية تنظيم الألوان هي عملية موضوعية تقتضيها طبيعة العمل الفني شرط أن تكون ذات دلالة و تأثير مقبول عند المتلقي . و أن تؤدي الغرض من خلال التأثير الذي تحدثه سواء بتكامل الألوان أو بتعارضها وتوافقها .أي بمعنى إن التحكم باللون يمكن الفنان من الحصول على إمكانات و نتائج عديدة .

" إن معرفة اللون و خواصه لا يمكن إدراكها بعيدا" عن كونها ظاهره فيزيائية مصدرها الضوء و المرئيات في الطبيعة .لان كل لون يحمل ترددا" معينا" يتأثر به البصر،فحينما ينعكس الضوء على جسم ما فانه يمتص بعض موجات هذا الضوء ويعكس بعضها الآخر"[٢] .ومن ثم فان دراسته كصبغة لها القابلية على امتصاص الألوان وعكسها إذ يعني ذلك "استخدام السمة اللونية بتقنياتها المختلفة و تأثيراتها الفيزيائية على الإدراك البصري .و من ثم الإ ١٠ [٣]

و هناك طرق متعددة للتلوين في النتاج الفني الخزفي ،أما بواسطة الأصباغ التي تمتلك خواص كيميائية وفنية وتقنيات مختلفة و يملي هذا الاختلاف استخدام أساليب صياغة مختلفة في التعامل معها ومن ثم فان طبيعة هذه الأصباغ تتحكم في العلاقة بين الشكل و الصياغة في العمل الفني .

و قد شمل تلوين زخارف لنتاجات الخزفية على نوعين من الأصباغ :

النوع الأول :- الأصباغ العضوية ، وتشمل عصر النباتات والكاربون النقي وكلاهما يعطي لونا" اسود و يتم تلوين الأجسام الفخارية بهذه الصبغة السوداء بحك قطعة منها على سطوحها قبل وضعها بالكوره (الفرن) أو بعد إخراجها [٤] .

النوع الثاني :-الأصباغ (الاكاسيد المعدنية) و تشمل اكاسيد الحديد و المنغنيز ،و الألوان الشائعة في الفخار القديم هي اللون الأسود المائل الى البني بمختلف درجاتها واللون الأحمر والبرتقالي

---

[٣] الحسيني ،أيادحسين عبد الله ،المصدر السابق ،١٩٩٦ ، ص ١٥٩ .

[٤] إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ،١٩٧٦ ، ص ٥٠

[١] الحسيني ، أياد ، المصدر السابق ، ١٩٩٦ ، ص ١٣٧ .

[٢] الحسيني ، اياد حسين عبد الله ، المصدر السابق ، ١٩٩٦ ، ص ١٣٧.

[٣] الحسيني ، أياد ،المصدر السابق نفسه ، ١٩٩٦، ص ١٧٥

[٤] الدباغ ، تقي ، الفخار القديم ، المصدر السابق ، ١٩٦٤ ، ص ٩٤ _ ٩٥ .

والأصفر والدارسيني والأرجواني بمختلف درجاتها اللونية [٥] . ثم اللون البني الغامق ، و تعطي هذه الاكاسيد ألوانا" ثابتة بعد معالجتها حراريا" أثناء مراحل النضج .فضلا" عن اللون الأبيض الذي يستحصل عليه من الكاؤلين وكاربونات الكالسيوم [٦] .

ومن الجدير بالذكر إن لكل أو كسيد تأثيره اللوني الخاص به حسب نوع محلول التزجيج و المادة المكونة منها وتأثير الحرارة و جوّ الاحتراق داخل الفرن .إضافة الى اختلاف تقنياتها التي تستوجب استخدام أساليب صياغة مختلفة في التعامل معها . ومن ثم فان طبيعة هذه الأصباغ و الاكاسيد تتحكم في العلاقة بين الشكل والصياغة في العمل الفني الخزفي للحصول على نتائج جمالية مختلفة في كل عمل فني .

وبذلك تبرز أهمية الحرف العربي و قيمته الجمالية من خلال الشكل بواسطة اللون ،لان اللون أرتبط اكثر بمفهومه كونه ذو تأثير نفسي مباشر ،فالأشكال الحرفية الموظفة (المرسومة) بألوانها الملائمة لها ذات تأثير مباشر قبل تميز دلالاتها .ولهذا تتضح إمكانية اللون كأحد أهم المواد في تحقيق العمل الفني في جوانبه الجمالية والتعبيرية حيث تبرز أهمية التباين في الألوان لمعالجة التكوين و التدرجات اللونية في إيجاد التوافق والانسجام بين عناصر العمل الفني و كذلك أهمية علاقة الألوان بالمساحة التي تشغلها [١] .

وقد تعددت طرق التلوين المستخدمة من قبل الخزافين بتعدد الألوان في النقوش الزخرفية ،فمنها أحادية اللون تؤدي في النتاجات الخزفية ذات التكوين الحرفي الى التأكيد على وحدة التكوين و سيادته و وظيفته ، أو ثنائية اللون باستخدام نفس الصبغ مرتين ، مره بلون داكن (يضاف قبل الحرق) و أخرى بلون فاتح (يضاف بعد الحرق)، أو بإضافة نوعين من الصبغ في درجات الحرارة المختلفة أثناء عملية الحرق [٢] .وهناك نتاجات خزفية متعددة الألوان .

بالإضافة الى ذلك حاول الخزاف الإفادة من اللون الطبيعي للخامة (الطينه) لصالح التكوين الحرفي . وبعد طلائها بطبقة تزجيج شفافة لإبرازه و ذلك لان طبيعة اللون الأصلية موجودة في الخامة نفسها أي إن اللون يدخل في تكوين المادة (الطين) و من ثم كتلة العمل الفني .

أما الحرق فهو أهم العمليات في إنجاز الأجسام الخزفية " ذلك إنها تحتاج الى خبرة تراكمية من النواحي التقنية و الفنية ، لإنجاح ظاهرة التفاعل ما بين المادة و الحرارة المستخدمة في الحرق .فالحرارة تحول كتلة الطين من مادة هشه سهلة الكسر الى مادة صلبة متماسكة " [٣].

إن عملية الحرق هي الوسط الذي تتم عن طريقه كل التحولات ومن خلالها تتم عملية إنضاج لون العمل الخزفي و إظهاره بشكله النهائي ، و كذلك إظهار أو إبراز الألوان المضافة إلى سطح العمل من خلال تفاعل محلول التزجيج و نضج الألوان الموظفة لابراز سمات الشكل الفنية بصورة عامة .

كما إن عملية الحرق تحتاج الى سيطرة من حيث مقدار درجة الحرارة أثناء الحرق و مقدار كمية الأوكسجين في جوّ الحرق داخل الفرن . و قد سارت عملية الحرق بخطوات تدريجية نحو النظام مع تقدم صناعة النتاجات الخزفية .

" وتتم عملية الحرق أما من خلال جو مؤكسد يتوفر فيه الأوكسجين كما في الهواء الطلق و الكوره المفتوحة التي تسمح لمرور الأوكسجين بحرية ، أو من خلال جو الاختزال الذي يمنع فيه الأوكسجين من الوصول الى الأواني الفخارية أثناء عملية الحرق ، و يتم هذا في كوره مغلقة (

---

(٥) **عبد القادر ، عائدون ، المصدر السابق ، ص ١٦**

(٦) **الدباغ ، تقي ، الفخار القديم ، المصدر السابق ، ص ٩٥ .**

(١) **الحسيني ، أياد عبد الله حسين ، المصدر السابق نفسه ، ١٩٩٦ ، ص ١٤٢ .**

(٢) **عبد القادر ، عائدون ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٧ .**

(٣) **محسن ،زهير صاحب ، المنحوتات الفخارية البشرية المدورة في عصور قبل التاريخ في العراق ، أطروحة دكتوراه غير منشوره ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ ، ص ٩١ .**

الفرن) فلا تجد المواد الكاربونيه منفذا" للخروج " [١] .أما فيما يتعلق بتوظيف النقوش الزخرفية فان إضافة الزخرفة هي إحدى

مراحل عملية الإنتاج الفني ، فبعد أن يباشر الخزاف بعمل شكل معدد عليه تحديد أسبقيات معينة يجب الالتزام بموجبها فيما يجب أن يفعله أو يضيف اليه ، إزاء صياغة الأشكال الحرفية و دلالاتها ليس على أساس علاقتها بوحدة الشكل و إنما لجعلها جزءا" من الكتلة الإنشائية في التكوين الخزفي لما يحمله الحرف العربي من تعبير وظيفي وجمالي ، وذلك من خلال المعالجة بطرق متعددة أعانت على إنجاز العمل والسيطرة على اللون بواسطة هذه التقنيات .

إذ يبرز التأثير المباشر للوسائل التقنية في صياغة الأشكال و العناصر الجمالية للعمل الفني ، ومن المهم أن تكون هناك عملية تقويم لخواص و حاجات و طبيعة كل عمل قبل أن يضاف اليه أي نوع من أنواع الزخرفة ، فإذا ما تقرر نتيجة هذا التقويم المدروس بعناية ضرورة بعض عناصر الزخرفة ، فينبغي أن يتم اختيار الزخرفة التي يتوجب تنفيذها بعناية أيضا" لتكمل العمل و يتم تنفيذها باقتصاد و إحساس لا لكي تنسجم مع النتاج الخزفي وحدة بل وتعكس أيضا" الأحاسيس وعمليات التفكير المتاحة ف فن الخزف ومن ثم الحصول على نتائج جمالية مختلفة في كل عمل. إن زخرفة النتاجات الخزفية و الفخارية عديدة و متنوعة خلال مراحل الإنتاج المتعددة و على النحو الآتي :-

١ . الزخرفة في الحالة الطينية (قبل الحرق) و تنقسم إلى ما يأتي :-

أ) ترسم خطوط على الطينه و هي لينه و ذلك بالاستعانة بأداة خشنه تكبس في داخلها الصبغات .

ب) زخرفة بارزه .

ج) زخرفة بطانية .

د) زخرفة بالتمشيط .

هـ) الجرافياتو : وهو عبارة عن زخرفة محفورة في طينه من البطانة البيضاء أو الداكنة لإعطاء منظر ابيض على أرضيه داكنة أو بالعكس [٢] .

٢ . الزخرفة بعد الحريق الأول (تحت الطلاء الزجاجي) وتنقسم إلى :-

أ) الدهان تحت الطلاء الزجاجي .

ب) الحفر تحت الطلاء الزجاجي .

ج) الطباعة بالألواح النحاسية تحت الطلاء الزجاجي .

٣ . الزخرفة في الطلاء الزجاجي نفسه أو فوقه (فوق الطلاء الزجاجي بعد الحرق) وتنقسم إلى :-

أ) البريق المعدني في وسط مختزل .

ب) اللمعة بالذهب و الفضة في وسط مؤكسد .

ج) الطباعة بالألواح النحاسية فوق الطلاء الزجاجي [١]

أما أسلوب صياغة النقوش الزخرفية الموظفة في النتاجات الخزفية المعاصرة فان الخزاف في الأساس يعمل وفق أساليب و تقنيات مختلفة منها :-

١. الزخرفة بالفرشاة :- وهي اشهر صيغ زخرفة الفخار والعمل بها هو اصعب عمليات الزخرفة إذ إنها تحتاج إلى مهارة وسيطرة فيزياويه دقيقه وبراعة مقرونة بفكر ملتزم ودرجه عالية من الإحساس بالجمال [٢] . إذا أريد لأثر الفرشاة ألا يظهر للناظر .

---

[١] **عبد القادر ، عائدون ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٨ .**

[٢] **بكر ، محمد يوسف محمد ، تطور صناعة السيراميك في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص٣٦ _ ٣٧**

[١] **بكر ، محمد يوسف محمد ، المصدر السابق ، ص ٣٧ .**

[٢] **ديكرسون ،جون ،صناعة الخزف، ترجمة هاشم الهنداوي ،ط١ ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ ، ص ١١١**

وتساعد الفرشاة في إظهار الأشكال الحرفية المطلوبة بوضوح وتستخدم في نطاق ضيق عندما يراد تزجيج مناطق صغيره أو في كتابة الحروف العربية أو رسم المساحات المحددة .

٢. الزخارف المطبوعة :- وهي طبع عناصر الزخرفة على سطوح أوعية الطين والمادة لم تزل طيعة تماما" وهي إحدى اقدم طرق زخرفة الخزف . كما بالإمكان استخدام أي جسم يمكن طبعه على سطح الطين وإبعاده ليترك أثرا" زخرفيا".

٣. التطعيم والزخرفة البارزة :- يتضمن التطعيم لصق عناصر زخرفية بارزة مصبوبة من الطين على سطح الوعاء . ويمكن تحقيق الزخرفة البارزة على الفخار بعملية نحت محفور [٣] . تقوم على أساس قطع أو حفر الأجزاء الفائضة عن الأشكال الحرفية على سطح العمل الخزفي المطلوب . وتدعى هذه الطريقة بالنحت الطرحي أو القيام بعملية إضافة و تدعى هذه الطريقة بالنحت التجميعي أو بكلتا الطريقتين .ويمكن استخدام أدوات نحت الطين وأدوات التشذيب والسكاكين لحفر مناطق الخلفية وإبراز النقوش الكتابية . وفي ضوء ذلك حاول الخزاف الافاده من التباينات في التركيب السطحي للأجسام الخزفية و الذي حفز على إبراز الحروف وما يلحق بها من زخارف عبر تعدد مستويات الخامة (الطينه) من خلال تقنية الحفر (أو الإضافة) و التوزيع الجمالي للنقوش الحرفية و إبراز تفاصيلها حيث تجعل النقوش الحرفية (الكتابية) على سبيل المثال اكثر بروزا" تليها الأرضية كاوطىء مستوى مما يخلق تفاوتا" بالظلال و الاضاءه الناتجة من الضوء ومساقطه المختلفة .

٤. استخدام الشمع المقاوم تحت الزجاج :- وهناك طريقتان لاستخدامه فأما يستخدم الشمع لتغطية الخلفية ضد اللون الذي يكون عنصر الزخرف أو يستخدم بطريقة موجبة لتكوين وحدات الزخرفة .

٥. الطلي بالزجاج :- مكن استخدامه بساطه ليعطي لونا" وبنيه لقطعة ا ن استخدامه أيضا" لخلق اثاره أو لتغيير الخواص المرئية للشكل فالزجاج المضاف بالفرشاه يختلف في خصوصيته عن الزجاج المسكوب من إبريق [٤] . كما يسهم نوع الزجاج المضاف في إظهار قيمه ضوئية وملمسيه للون ، فنوع الزجاج الشفاف المضاف يختلف في ملمسه عن الزجاج المعتم .

الزجاج :- يسمح الرش للخزاف بسيطرة تامة على كميات الزجاج التي يستخدمها على قطعه

٦. فخارية معينه كما إن استخدام هذا الزجاج يحتاج إلى خبره في كيفية استعماله لان الأدوات المستخدمة فيه (الكومبريسر) ذات امكانيه تقنية اليه . مبدأ العمل فيها هو دفع الزجاج بواسطة الهواء المضغوط ليحوله بالتالي من حالته السائلة إلى رذاذ متطاير قبل وصوله إلى السطح المراد طلائه . وان العنصرين الأساسين الزجاج و الهواء وطريقة التحكم بهما يمكننا من الحصول على تقنيات ذوات نتائج متعددة .

وفي ضوء ما تقدم ترى الباحثة إن للوسائل التقنية خصائصها المميزة التي تهيئ للفنان إمكانات تعبيريه وجمالية كذلك تحقق استجابة للأهداف والغايات الذاتية و الموضوعية ، كما إنها توفر تأثيرات متباينة في المظهر النهائي لكل تكوين حرفي ضمن النتاج الخزفي " حتى تبدو بعض النتاجات المشغولة بعناية فائقة إنها تحققت على هذا النحو كتعبير عن قصدية الفنان ا لتقنية ومحكٍ لخبراته في تطويع الخامة و إظهار مدياتها القصوى في التشكيلين الجمالي التعبيري " [١] .

---

[٣] ديكرسون ،جون ،المصدر السابق ، ص١٢١

[٤] ديكرسون ،جون ،المصدر نفسه، ص١٤٤

[١] داود ، عبد الرضا بهيه ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، أطروحة دكتوراه غير منشوره ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ ، ص ٥٢ .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :-

- اتخذت الكتابة دورا" رئيسيا" في نقل العلوم و المعارف من جيل إلى جيل وإغناء المعرفة الإنسانية بمنجزات السلف .
- إن العامل الديني كان الموطد الأساسي للكتابة إذ تبنى الكهنة استخدام النقوش الكتابية كأداة ناجحة للتدوين و نقل الأفكار و ترجمة المفاهيم الدينية كقضايا الزواج و العبادات و الطقوس .
- تعد التجارة أحد العوامل الأساسية في ظهور الكتابة بقصد تسهيل مهمات البيع والشراء والمقايضة .
- سجلت الكتابة نشاطات الملوك و إنجازاتهم العمرانية و العسكرية و ما قاموا به على المستوى الديني والاجتماعي لغرض تثبيت مركزهم .
- ظهرت بعض النقوش الكتابية أعلى المشاهد التصويرية أو أسفلها و أحيانا" تشغل النقوش معظم المشهد التصويري و ذلك لتوضيح أو شرح ماهية أشكال تلك الرسوم وأنماطها .
- ظهر توظيف النقوش الكتابية على خامات و مواد مختلفة فكان لكل مادة قيمتها الفنية المتفردة ،استخدمها الفنان بتفهم و دراية لتكوين قيم تعبيريه وجمالية متكاملة .
- اتسمت النقوش الكتابية المنفذة في معظم نتاجات الفن الرافيديني بتقسيم السطح التصويري الى حقول و أفاريز متتابعة .

- إن الفنون السلامية بصوره عامة تتميز بوحدة عامة تجمعها .
- إن الحرف العربي استخدم بشكل واسع في مجالات مختلفة و لم يقتصر على الفن بل في الفلسفة و العلوم المختلفة .
- إن الخط العربي كما في الرياضيات والموسيقى قائم على أساس القياس العدد .

- ثمة أواصر فاعله بين الحرف العربي والفكر الإسلامي ، وقد تدفعنا دائما" إلى البحث عن النظرية الجمالية في مبادئ العقيدة والفلسفة الإسلامية لهذا كان الفن الإسلامي تطبيقا" للفكر الإسلامي ، أي إن هنالك تداخل بين الفكر وصيغ الفن .
- إن معظم الحروف و الكتابات التي ظهرت في نتاجات الفن الإسلامي تضمنت آيات قرآنية و عبارات دعائية إضافة إلى الجانب الوظيفي و التدويني للحدث زمانيا" ومكانيا" .

- كانت البدايات الأولى للاهتمام بالحرف العربي مبعثها المعرفة و التعلم ثم و ضعت له القوانين و الأسس العلمية لإظهار الأساليب الإبتكاريه التي أضافت جمالية جديدة للفنون الإسلامية و لفن الخزف على وجه الخصوص .

- أدرك الفنان العربي المسلم من الناحية الفنية إن الحرف العربي يتصف بالخصائص و المميزات التي تجعل منه عنصرا" تصميما" (زخرفيا") طيعا" و جزءا" لا يتجزأ من التكوين العام للعمل الفني .

- إن الحرف العربي في جميع أنواع ومنذ نشأته له صفه اختزالية ، فالحرف الواحد أو مجموعة الحروف العربية لها شكل منفرد ومتصل يمكن إن تعطي ولادة تأليفات تشكيلية تحقق الجمالية اللائقة للحروف العربية .

- ظهر توظيف الحروف والكلمات في بعض النتاجات الفنية من خلال مدّ أو تطويل أجزاء معينه من الحروف المستلقية والعمودية مما أكسبت التشكيلات الفنية قيمة جمالية عالية .

- أظهرت الحروف العربية بأشكالها المختلفة دلالات رمزية خاصة بها و معاني روحية منبعثة من فلسفة الفنان ورؤيته تجاه الكون و ظواهره .

- دور و كفاءة المادة (الخامة) المستخدمة في تحقيق الجمالية للدلالات التي يحملها رسم الحرف و نوع الخط فهو في المعادن غيره في أشكال الخزف أو الخشب .

- إن جمال الخط العربي يظهر في معظم نتاجات الفن الإسلامي قائما" على أسس جمالية مدروسة تعتمد على التناسب و الانسجام و الائتلاف و تماسك الأجزاء و ترابطها فضلا" عن قابلية الحرف على التشكيل و تحقيق الجمالية اللائقة للحروف العربية .

- تعدد الأشكال و تنوع الخطوط التي توفرها الحروف العربية فقد استعاض الفنان عن صورة الحروف الخطية بأشكال جديدة للكتابة على هيئة صور و رسوم و أشكال هندسية محاولا" بذلك المزاوجة بين وظيفة الحرف العربي كنص تدويني مقروء و وظيفته الجمالية .

- استخدم الفنان مبدأ التدوير والتكرار لكلمة واحدة أو اكثر في ترتيب النقوش الكتابية بأبعاد متساوية ومتوازنة ضمن أشرطة تزين العمائر و المحاريب والخزف محققا" الإفادة من مرونة الحروف العربية و تقويساتها مع الحفاظ على روح المعنى .

- إن معظم الحروف العربية و الكتابات التي ظهرت في نتاجات الخزف الإسلامي كانت خالية من التنقيط و تتسم بالبساطة و تحقيق الصفات الزخرفية التشكيلية .

- حاول الفنان العراقي المعاصر استلهام التراث و التعامل معه برؤية تصويرية معاصرة من خلال البحث المتجدد و المتواصل بين الموروث و بين الرؤية الجديدة التي يستمد مقوماتها من الحاضر بكل إرهاصاته .

- نال الموروث الحضاري بشكل عام و الحرف العربي بشكل خاص عناية الفنان العراقي المعاصر و أهتمامه وإغناء تجاربه الفنية بتوظيفه كونه يتماشى مع الاختزال و التبسيط

ضمن التكوين العام للعمل الفني ، إلى جانب ذلك يحول السطح المبسط إلى سطح متحرك ذو دلالات فكرية و رمزية متنوعة .

☜ حاول الفنان العراقي المعاصر الاستفادة من اتجاهات الفن الحديث بعد استقرائها في تقديم الحرف العربي كأسلوب و اتجاه فني معاصر يضفي على العمل الفني هالة من الجمال .

☜ يعد توظيف الحرف العربي في الفن المعاصر محاولة جادة للاهتمام بالشخصية الحضارية و التأكيد على السمات القومية والتراثية .

☜ إن الأعمال الفنية التي تحمل حروفا" عربية مجردة و غير مقروءة تحتمل تعددية التأويل بحسب تفسير المتلقي وفهمه لها .

☜ اتجه بعض الفنانين إلى المزاوجة بين الموروث الشعبي و الأشكال الحرفية بأسلوب رمزي تجريدي .

☜ حاول الفنان العراقي المعاصر من خلال توظيف الحرف العربي تجسيد أحداث سياسية أو حالات شعورية معينة .

☜ إن توظيف الحرف العربي في النتاجات الفنية المعاصرة جاء مرتبطا" بالمشاعر الإنسانية و معبرا" عنها .

☜ وظف الحرف العربي كمفردة تشكيلية تدخل ضمن التصميم العام للعمل الفني ، مشكلا" بذلك عنصرا " جماليا" انتفت عنه قيمة الحروف اللغوية مندرجا" ضمن اعتبارات الشكل الفني وحده .

☜ إن الفنان المعاصر لا يورد لنا الحروف العربية كما هي (كنصوص تدوينية مقروءة) بل يعيد صياغتها ويضيف إليها أبعادا" جديدة لتكون رموزا" ذات دلالات تعبيرية و جمالية تنسجم مع العصر .

☜ يتضح وجود ترابط بين الغاية الوظيفية و الجمالية من خلال استخدام الحرف العربي كقيمة تشكيلية إضافة إلى قيمة الحرف اللغوية .

☜ اتجه بعض الفنانين إلى تحريف الأشكال الحرفية بصورة جزئية أو كلية بحيث يصعب قراءتها كل حسب أسلوبه .

☜ سعى الفنان المعاصر للمحافظة على النسب بين الحرف العربي و الوحدات الزخرفية داخل فضاء العمل الفني .

☜ جاء توظيف الحرف العربي في الأعمال الفنية (الخزفية) انعكاسا" صريحا" لتجارب ذات خبرات طويلة للفنان .

إن توظيف الحرف العربي في الأعمال الفنية المعاصرة إما يقوم على محاكاة قواعد الخط العربي أو الابتعاد عنها إلى أشكال بصرية مجردة لا تشير إلى أشياء معروفة أو محدده مسبقا" .

أولاً : مجتمع البحث:-

يتمثل مجتمع البحث الحالي من الاعمال الخزفية العراقية المعاصره والتي وظف فيها الحرف العربي بوصفه عنصراً مهماً من عناصر التكوين الفني.

ونظراً لكثرة الاعمال الفنية الخزفية وانتشارها في اكثر من قاعة عرض فني ومتحف، وتنوع مواضيعها ومعالجتها الفكرية والاسلوبية الامر الذي لايمكن معه اخضاعها جميعاُ في بحث واحد، لذا قامت الباحثة باجراء دراسة مسحية استطلاعية شاملة للنتاجات الخزفية المعاصرة (المجسمة والبارزة) والمعروضة في المراكز الفنية (كمركز صدام للفنون)* وقاعات العرض التشكيلية الرئيسة في بغداد ومقتنيات الخزافين الخاصة من نتاجات خزفية وتوثيقات صورية وقد تيسر للباحثة الاطلاع على هذه النتاجات واحصائها كمجتمع اصلي للبحث الحالي اذ بلغ مجموعها (١٠٠) عملاً خزفياً معاصراً لعدد من الفنانين المعاصرين البالغ عددهم (١٩) فناناً (ملحق رقم ١).

وفقاً لما سبق وبعد ان تم احصاء ورصد (١٠٠) عملاً خزفياً له علاقة وثيقة باهداف البحث الحالي، ويمثل ذلك التوظيف في مراحل زمنية معددة. قامت الباحثة بتقسيم المجتمع الأصلي إلى حقب زمنية متعددة توزعة ازمانها تبعاً لإطار الدراسة الزمني وكما في الجدول الآتي :-

التسلسل	التاريخ	توزيع النتاجات الخزفية حسب متغير السنوات	عدد الفنانين حسب متغير العقود	الملاحظات
العقد الاول	١٩٥٨-١٩٥٩	٢	١	نلاحظ ان هناك تبايناً في مجموع الاعمال الخزفية بين حقبة زمنية واخرى ادى الى ان يكون عدد الاعمال المختارة متبايناً بين مدة واخرى.
العقد الثاني	١٩٦٠-١٩٦٩	١	١	
العقد الثالثة	١٩٧٠-١٩٧٩	٥	٤	
العقد الرابع	١٩٨٠-١٩٨٩	٢٤	١٠	
العقد الخامس	١٩٩٠-١٩٩٩	٥١	١٢	
العقد السادس	٢٠٠٠-٢٠٠١	١٧	٦	
المجموع		**١٠٠**	**٢٥**	

ثانياً:-عينة البحث:

لغرض تحقيق اهداف البحث اتبعت الباحثة الاسلوب القصدي (الانتقائي) لتحديد عينة البحث من مجمل النتاجات الخزفية المعاصره والممثلة لمجتمع البحث.

وقد افرزت الباحثة ما مقداره (٢٠) عينة (عملاً خزفياً) وفقاً للعقود الزمنية، ولـ(١٣) خزافاً جسدوا توظيف الحرف العربي بشكل عمدي وكجزء من البناء الكلي للنتاج الخزفي، بواقع عمل لكل خزاف، وعملين او ثلاثة لكل خزاف قد تجاوزت اعماله (٣) اعمال خزفية. أي ان الباحثة انتقت العينات قصدياً لتجسيدها الحرف العربي في النتاجات الخزفية المعاصرة بعد استثناء الاعمال المتشابهة، كما استبعدت كل عمل فني (للفنان الواحد) قد تكرر فيه الحرف العربي نفسه او يحمل الاسلوب نفسه لاسيما انها كانت موظفة في العينة المنتقات نفسها.

---

* لقد اجرت الباحثة دراسة ميدانية في مركز صدام للفنون قامت من خلالها باحصاء السجلات المحفوظة في مركز صدام (المجموعة المتحفية) والارشيف لاحصاء عدد النتاجات الخزفية التي وظف فيها الحرف العربي بشكل خاص وبمساعدة من موظفي المركز واذكر منهم (علي الدليمي ,الهام ,رلى انضال)

كذلك استبعد كل عمل فني خارج نطاق الخزف، كونه خارج حدود البحث. وازاء ما تقدم تم اختيار عينات البحث وتحديدها في ضوء المسوغات (او المعايير) الآتية :-

١-اعتماد النتاجات الخزفية التي تم فيها توظيف الحرف العربي قيد الدراسة.
٢-ان تتوافر في النتاجات الخزفية التي تضم الحرف العربي المواصفات الفنية والفكرية اللازمة والتي يمكن ان تخدم اهداف البحث.
٣-ان تعرض العينات اعتماد نتاجات الفنانين الذين لهم اكبر عدد من النتاجات التي تم فيها توظيف الحرف العربي عن سواهم من الفنانين.
٤-الاعتماد على تنوع الاساليب الفنية والافكار فيما بينها وبين نتاجات الفنان نفسه واسلوبه.
٥-بوصفهم من الناشطين في الحركة التشكيلية العراقية والعربية المعاصرة واكثر توضيفاً ودوراً فنياً" وثقافياً" في الحركة التشكيلية المعاصرة.
٦-تمثل الاعمال التي اختارتها الباحثة باستشارة الخبراء * نموذجاً مناسباً معاصراً لفهم الغاية التي من اجلها وظف الحرف العربي.
٧-تمثل النتاجات المختارة العقود الزمنية بعينها.
٨-لتلافي التكرار حاولت الباحثة انتخاب عمل واحد او اثنين ليمثل مجموعة من الاعمال الخزفية المتشابهة
٩-اعتمدت الباحثة نتاجات الخزافين ممن لهم تواصل وتأثير فني مؤثر في مسار الخزف العراقي المعاصر،وممن لهم مشاركات ونشاطات فنية واسعة، سواء كانت نشاطاتهم داخل القطر أم خارجه.

ثالثاً: طريقة البحث :-

اعتمدت الباحثة اسلوب تحليل المحتوى (Content Analysis) في بحثها للوصول الى نتائج وذلك لانه اسلوب علمي ومنهجي مناسب لمثل هذه الدراسة.

رابعاً : أداة البحث

-بناء الأداة:-

لاجل تحقيق اهداف البحث في التعرف على آليه توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر، تطلب الامر بناء استمارة (أداة) تحليل موضوعية خاصة بالبحث تتسم بالصدق والثبات، تعني بهذا الغرض، وتساعد على تحليل النتاجات الخزفية المعاصرة (عينة البحث) بصورة دقيقة وموضوعية وذلك بعد ان تأكد الباحثة عدم وجودها كأداة جاهزة للتحليل في الدراسات السابقة التي اطلعت عليها.

تضمنت الاستمارة في تصميمها عدداً من (المحاور) (او الفقرات) والعناصر التي عملت الباحثة على تصنيفها بعد اجراء دراسة استطلاعية للتوصل الى تحديد اهم الدلالات الفكرية والمرجعيات التاريخية لعينة البحث وقد مرت هذه الاستمارة بالخطوات الآتية :-

-جمع فقرات استمارة التحليل :-

بعد اطلاع الباحثة على الأدبيات المتعلقة بالموضوع والدراسات السابقة التي تناولت الحرف العربي وعلاقته بالفن بالاضافة الى عدد من السادة الخبراء*. في الفنون التشكيلية والتصميم والخط

---

* الخبراء :-

١- د . عاصم عبد الامير .	استاذ مساعد	جامعة بابل / كلية التربية الفنية
٢-د . عبد المنعم خيري	استاذ	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
٣- د . مكي عمران	استاذ مساعد	جامعة بابل / كلية التربية الفنية

١الخبراء

١-د. احمد الهنداوي	أستاذ مساعد	جامعة بغداد\كلية الفنون الجميلة

والزخرفة. حيث وجهة الباحثة لهم استبياناً استطلاعياً (ملحق (١)) ضمنته مجموعة من الاسئلة لمعرفة المزيد من الجوانب عن الكيفية التي استلهم فيها الحرف العربي في الخزف بشكل خاص والفن التشكيلي بشكل عام. كما اجرت الباحثة عدداً من المقابلات الشخصية** مع بعض الفنانين والاساتذة من ذوي الخبرة بموضوع البحث بخصوص استلهام الحرف العربي وتوظيفه في النتاجات الخزفية المعاصرة، مما ساعد في تحليل عينات البحث.

وفي ضوء المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري والتي كانت خلاصة دقيقة لأدبيات التخصص، بالاضافة الى القيام بمسح اولي (كشفي) لعينة الدراسة لغرض التعرف على عناصر تشكيل النتاجات الخزفية، والمرجعيات التاريخية لعينة البحث، ولقد اعدت الباحثة استمارة تحليل بصيغتها الاولية (ملحق (٢)) تحتوي على عدد من المحكات تم وصفها في ضوء اهداف البحث.

عرضت بعد ذلك الفقرات المعدة للتحليل على مجموعة من الخبراء* في اختصاصات مختلفة وذلك لابداء الرأي في مدى صلاحية فقرات الأداة، بعد ذلك قامت الباحثة بجمع الاستمارات من الاساتذة الخبراء، ثم فرز الاجابات الخاصة بمحاور التحليل وبعد الاخذ بمقترحاتهم وآرائهم السديدة، تم تعديل بعض الفقرات او حذفها او تصحيحها عدة مرات، فظهرت الأداة بصيغتها النهائية (ملحق(٣)) ثم استخدمت في التحليل حسب فقراتها مع التقديم او التأخير في بعض الخطوات المرتبطة بالاسس التي يجري عليها انشاء الاشكال الحروفية في العمل الخزفي بسبب ما يتطلبه تحليل الانشاء.

٢-د.زهير صاحب محسن أستاذ مساعد جامعة بغداد\كلية الفنون الجميلة
٣-د.طارق المعاضيدي أستاذ مساعد جامعة بغداد\كلية الفنون الجميلة
٤-عادل كاظم خبير جامعة بغداد\كلية الفنون الجميلة
٥-قاسم نايف خزاف جامعة بغداد\كلية الفنون الجميلة
٦-د.عاصم عبد الامير أستاذ مساعد جامعة بابل\كلية التربية الفنية
٧-د.نصيف جاسم محمد أستاذ مساعد جامعة بغداد\كلية الفنون الجميلة

** المقابلات

١-الاستاذ جواد الزبيدي خزاف ٢٠٠١/١١/٥ في متحف الابداع العراقي
٢-د.ريا عبد الرزاق محسن باحث علمي ٢٠٠١/١١/٢٤ في الهيئه العامة للتراث والآثار والمتاحف
٣-د.عاصم عبد الامير أستاذ مساعد ٢٠٠١/٤/١٤ في جامعة بابل/كلية التربية الفنية
٤-د.عبد الرضا بهية أستاذ مساعد ٢٠٠١/١١/١١ في جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة
٥-د.عبد السادة عبد الصاحب أستاذ مساعد ٢٠٠١/٤/٢٨ في جامعة بابل/كلية التربية الفنية
٦-د.عبد المنعم خيري أستاذ مساعد ٢٠٠١/١١/٦ في جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة
٧-د.هشام عبد الستار أستاذ مساعد ٢٠٠١/١١/١٨ في جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة

* الخبراء

١-د.احمد هاشم الهنداوي أستاذ مساعد جامعة بغداد\كلية الفنون الجميلة
٢-د.حامد مخيف أستاذ مساعد جامعة بابل\كلية التربية الفنية
٣-د.عارف وحيد أستاذ مساعد جامعة بابل\كلية التربية الفنية
٤-د.عاصم عبد الامير أستاذ مساعد جامعة بابل\كلية التربية الفنية
٥-د.عبد السدة عبد الصاحب أستاذ مساعد جامعة بابل\كلية التربية الفنية
٦-د.عبد المنعم خيري أستاذ جامعة بغداد\كلية الفنون الجميلة
٧-د.علي شناوة أستاذ جامعة بابل\كلية التربية الفنية
٨-د.كاظم المرشد أستاذ مساعد جامعة بابل\كلية التربية الفنية
٩-د.محمود العجمي أستاذ مساعد جامعة بابل\كلية التربية الفنية
١٠-د.مكي عمران أستاذ مساعد جامعة بابل\كلية التربية الفنية
١١-د.نصيف جاسم محمد أستاذ مساعد جامعة بغداد\كلية الفنون الجميلة

خامساً: صدق الأداة:-

بعد ان قامت الباحثة بتحديد فقرات استمارة التحليل بشكلها النهائي، تم عرضها على مجموعة من الخبراء (ذوي الخبرة والتخصص في ميادين علمية مختلفة) وذلك للتمكن من استخراج ما يعرف بـ(الصدق الظاهري للاستمارة) ولبيان رأيهم بمدى (ملائمة) صلاحية الاستمارة لتحليل ما وضعت لاجله وسلامة صياغة فقراتها وتحقيقها لاهداف البحث الحالي.

وفي ضوء آراء الخبراء تم حذف واضافة وتعديل تصميم الاستمارة. قامت الباحثة بحساب نسبة الاتفاق على كل فقرة اذ بلغت تلك النسبة ما بين (٧٩%) و (٨٧%) وبذلك اصبحت الاستمارة صادقة من حيث فقراتها وصالحة للقياس. وبهذا تم اعداد الاستمارة لتحليل عينات البحث بشكلها النهائي.

سادساً: خطوات التحليل :-

لاجل التوصل الى اسلوب علمي في تحليل العينات المختارة ولتحقيق اهداف البحث،قامت الباحثة بالإجراءات الآتية :-

استخدام اسلوب الملاحظة المباشرة للظاهرة ووصفها ثم تفسيرها وعمل تحليلات او تفسيرات دقيقة لها. كما قامت الباحثة بترتيب خطوات التحليل ربما يتفق مع أداة البحث وحسب محاورها ووفق سياق محدد في جميع العينات وكما يأتي :-

أ-الوصف العام:وصف بصري لعناصر العمل.

ب-تعرف موضوعه العمل الخزفي ذا التكوين الحرفي وفكرته العامة ذات التأثيرالمباشرلدى المتلقي.

ج-تفسير العينات وتحليلها وفق محاور اداة البحث.

د-تحديد المحاور الهامة التي تضمنتها العينة وتأشير مسوغاتها التي ظهرت بشكل مؤثر لدى المتلقي (المشاهد) اكثر من غيرها وعدم اهمال الوحدات او مفردات العمل البنائية الاخرى والاقل اهمية.

هـ-تفريغ تلك المحاور في استمارة التحليل التي اعدتها الباحثة لهذا الغرض.

سابعاً : ثبات الأداة :-

ويعني بالثبات الحصول على نتائج متشابهة تحت الظروف نفسها حينما يقوم بالتحليل اكثر من باحث في وقت واحد، او في اوقات مختلفة للمادة نفسها وباستعمال نفس الاداة. [١] والذي لايتم الا اذا كانت مجالات التصنيف محددة ومعرفة بشكل دقيق ليصبح بامكان المحللين استخدامها بشكل صحيح ومن ثم التوصل الى نتائج دقيقة ومتشابهة يمكن من خلالها حساب ثبات الاداة وصدقها. ويمكن الحصول على الثبات باسلوبين (طريقتين) هما :

١-الثبات عبر الزمن (الباحث مع نفسه) : أي اتفاق الباحث مع نفسه عبر الزمن وذلك بالتوصل الى النتائج نفسها عند استخدام الاداة (او الاجراءآت) نفسها ولكن بين فترات زمنية مختلفة.

٢-الثبات بين المحللين : ويعني توصل المحللين اللذين يعملان بشكل منفرد الى النتائج نفسها تقريباً عند استخدام خطوات التحليل وقواعده.

وقد اعتمدت الباحثة الاسلوبين معاً، حيث اختارت محللين* اثنين للقيام بتحليل عينة عشوائية (بلغ عددها (٤) اعمال) من العينة الاصلية وكل محلل على حدة، (بعد تعريفهما باجراءات التحليل وخطواته وكيفية استخدام الاداة).

---

(١) budd ,Richard, w-and others :"content analysis of communication",New York ,Macmillan ,١٩٦٧,p.٦٦.

* المحللان هما :-

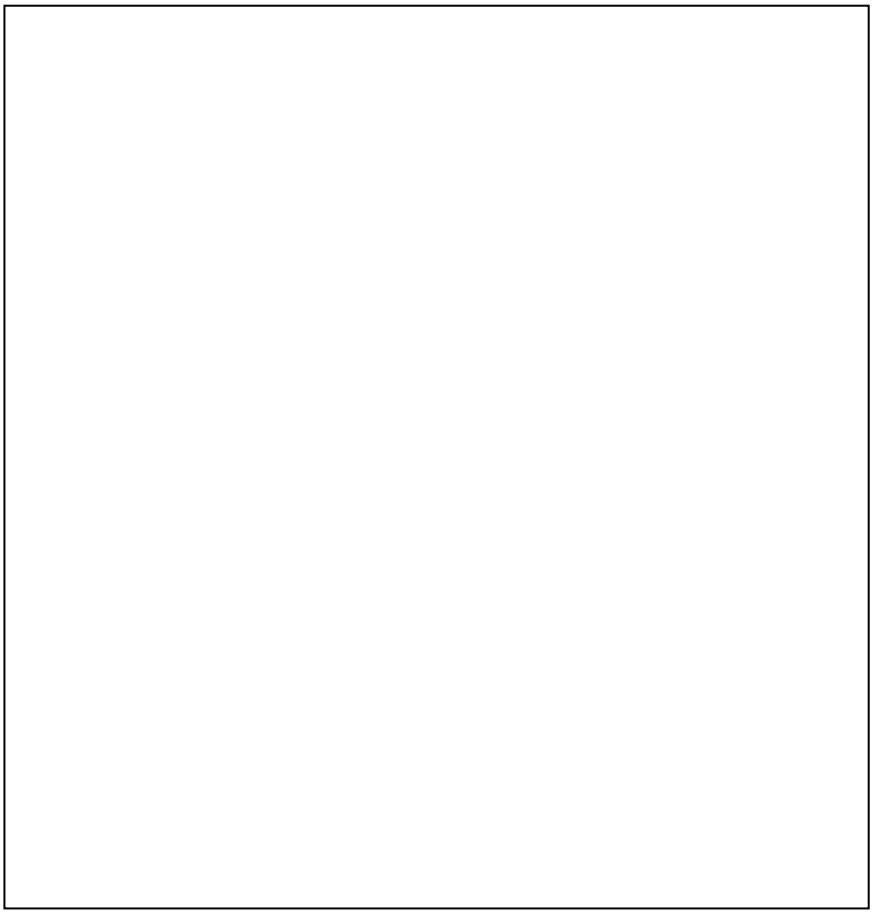
١-رنا ميري مدرس مساعد جامعة بابل /كلية التربية الفنية .

٢-ميسم عماد ناصر ماجستير في الفنون التشكيلية جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة .

كما حللت الباحثة العينة نفسها مرتين متتاليتين بعد مرور شهر واحد بين التحليل الاول والثاني وهي مدة زمنية كافية. فكانت النتائج في المرتين متطابقة تماماً،مما يؤشر بان الاداة ثابتة مما مكن الباحثة من تحليل بقية العينة.

ثامناً : تحليل العينات

عينة (١)



أســـم العمـــل : شـــعار الجمهورية
أسم الفنان : سعد شاكر
القياس : ٥٢ سم
سنة الإنتاج : ١٩٥٨
العائدية : مقتنيات خاصة

المناقشة والتحليل :

يتمثل العمل الفني بهيئة صحن خزفي دائري الشكل منتظم يحمل سطحه (شعار الجمهورية العراقية) وقد نظمت مكونات هذا العمل على أساس التوزيع الفضائي الذي اعتمد شكلاً سائداً تمثل بدائرة يخرج منها مثلثات متكررة وخطوط متعرجة على طول محيط الدائرة وبشكل متبادل ومتصل ، وأعتمد بنائهما على اللونين الأحمر والأصفر ويستقر داخل هذا التكوين شكل دائري أيضاً تتوسط سنبلة (فراء) يؤطرها من كلا الجانبين سيفان ويعلوهما عبارة (الجمهورية العراقية) منفذة بالخط الكوفي وفي أسفلها عبارة (١٤ تموز ١٩٥٨) واستقرت وحدات العمل كلها على ارضية بيضاء .

ومن قراءة البنية الشكلية للعمل نلاحظ أن الفنان (سعد شاكر) أستدعى مفردات شكلية ذات جذور رافدينية محملة بالدلالات الرمزية وهي الخطوط المتعرجة وشكل النجمة الثمانية ، من أجل ربط الماضي بالحاضر وأعطاء التكوينات الحروفية بعداً حضارياً .

من الملاحظ أن الخزاف أتبع أسلوباً تقليدياً في تنفيذ الوحدات الهندسية والكتابية مارسه الفنان المسلم من قبل في الرسم بالزجاج على بطان (ارضية) بيضاء اللون .

إذ ساعدت هذه التقنية في أبراز النقوش الكتابية وباقي الوحدات ويعزى دقة تفاصيل الكتابة وباقي الوحدات المرسومة على سطح العمل إلى معرفة الخزاف بخواص المادة التي كون منها نتاجه الفني وبتقنية الأشتغال على السطح (باستخدام الفرشاة في الرسم) فتمكن من جراء ذلك ان يحقق الناحية الجمالية والوظيفية للوحدات.

وأتسم العمل ككل بالتبسيط لاجل الوصول إلى شكل ومضمون واضحين ، إذ استخدم الفنان التعبير المباشر من خلال الكتابة الموجودة في وسط الصحن ، دون دخول أية تأويلات شكلية في بنية الحرف كما استعار الفنان المضمون الفكري من خلال استدعاء حدث سياسي وطني والتعبير عنه بصيغة رمزية تمثلت بتاريخ (١٤ تموز ١٩٥٨) والذي شكل دلالة فكرية هامة في مسيرة الشعب

العراقي. وفق منهج يتفق مع نظام شكل الصحن الدائري وبقصدية واعية لتكيف الدلالة الفكرية. أن توضيف الكتابة بني وفق علاقة التضاد اللوني بين الاسود (لون الحروف العربية) والأبيض (لون السطح) مما أكسب الحرف تركيزاً أكبر .

كما أن هناك تماثل شكلي في توزيع المفردات على السطح، فلو رسمت من خطأ من أعلى نقطة في الصحن إلى الأسفل نلاحظ أن الشكل المنفذ أنقسم إلى قسمين متماثلين ، وهذا التماثل حقق تناسباً ما بين الشكال الموجودة في طرفي العمل وهذا التناسب ساعد في تحقيق التوازن لوجود النقوش الكتابية في أعلى الوحدات الزخرفية (الهندسية) وإسفلها .

وقد حقق الفنان الملمس الناعم من خلال طبقة التزجيج التي تغطي السطح ، ولم تتحقق السيادة للحروف العربية وأنما ظهرت عاملاً مكملاً للشكل المنجز (الشعار) وهذه الطريقة في توظيف النوش الكتابية لها جذورها في الخزف الاسلامي وذلك بتوظيف الكتابة في جزء أو مساحة يسيرة من سطح العمل .

لاظهار الجانب التدويني للحدث زماناً ومكاناً أو لاعطاء تفسير وتوضيح لموضوع ما، أي شكلت الكتابة جزءاً مهماً من التكوين العام للعمل .

أما الفضاء الذي ضم الحروف العربية فقد عالجه الفنان فضاءاً معلقاً ونجد أن الوحدة قد تحققت من خلال وسائل التنظيم (التوازن والتناسب والتضاد) ما بين النقوش الكتابية وباقي وحدات السطح، وان تحقيق الوحدة ادى الى ترابط الشكل ومضمونه إذ نجح الفنان في توزيع مفرداته الكتابية والتصويرية المستلة من الموروث الحضاري.

عينة (٢)

أسم العمل : من وحي الكتابة العربية
أسم الفنان : سعد شاكر
القياس : ٦٠ سم (القطر)
سنة الإنتاج : ١٩٦٢
العائدية : مقتنيات خاصة

المناقشة والتحليل :

يمثل العمل الخزفي شكلاً هندسياً بهيئة أناء (صحن) دائري قليل العمق أحتوى باطنه على مفردات تكوينية (توسطت الصحن) قوامها

الحرف العربي المتجسد في كلمة (سعد) بتجريد عال ضمت معظم فضائه العام ، وهي ذات غايات تعبيرية أخرجت مدلول الحرف العربي من قيمته المعنوية (اللغوية) إلى دلالة تعبيرية رمزية ، هذا بالإضافة إلى الأشكال التجريدية الأخرى التي تضمنها سطح العمل .

شكل الصحن بتقنية القلب على (الدولاب الكهربائي) وظهر ذلك بوضوح من خلال الأثار الموجودة في داخل الصحن والتي تدل على حركات الأصابع الظاهرة تحت طبقة التزجيج كما أضفى الفنان اللون البني الفاتح (أو البني المصفر) على أغلب مساحة الصحن ، ولكي يكسر رتابة ذلك اللون واستمراريته عمداً على أضفاء اللون الأزرق الفاتح (أو الرمادي المزرق) في مساحة شبه مستطيلة غطت نصف الصحن في حين رسمت الحروف العربية باللونين الأبيض والأخضر المزرق وحددت باللون البني الغامق .

وفي مراجعة خاصة لبنائية الصحن الخزفي نستطيع القول أن الفنان أستلهم فكرة العمل في المورث الأسلامي (إذ نجد على بعض أواني الخزف الاسلامي كتابات تسير في عرض الإناء من طرف إلى أخر .. وغالبا ما كانت تنفذ بالخط الكوفي وتضم تلك الكتابات أسماء الصناع) [١] أي استخدمت كأمضاء للتعريف باسم صانع التحفة.

فالفنان هنا حاول أستعارة الحروف العربية لتوثيق أسمه بشكل مستعرض في داخل الصحن كتعالق شكلي للمورث الإسلامي .

فقدم بأسلوب يتفق مع الرؤية الجمالية المعاصرة، وبذلك أستطاع الفنان توظيف الحروف العربية توظيفاً رمزياً وبترتيب حركي يسعى بقصدية لبناء الحروف كمفردات بصرية مجردة تعتمد منهج التجريد الهندسي في التوظيف وهذه المحاولة عبرت عن أفكاره ورؤيته الفنية ومفاهيمه الخاصة في الخروج عن النمط التقليدي وتحوير ما حملته الذاكرة من مفردات وتقويمها بأسلوب تحليلي – تركيبي جديد يعتمد المزاوجة بين الموروث الحضاري وبين الرؤية المعاصرة للوصول إلى مفاهيم وأفكار الأصالة والتجذر المكاني .

ولم يخل نسق الحروف الكتابية الموجود في وسط الصحن من التنظيم الهندسي إذ تتعامد فيه الخطوط العمودية المتمثلة بامتداد حرف العين نحو الأعلى ، مع الخطوط الأفقية المستقيمة والحادة التي تمثلها بقية الأحرف (سين ، ودال) من كلمة (سعد) وهذه الطريقة في تعامد الحروف وكذلك مد (تطويل) الحروف الأفقية (المستلقية) ترجع بجذورها إلى الفن الإسلامي .

اعتمد الخزاف في رسم الحروف العربية على تقنية الرسم بالزجاج (بواسطة الفرشاة) محاولاً شغل الفضاء بشكل كامل حيث غطت حروف الكتابة معظم المساحة المرسومة باللون الأزرق (الرمادي المزرق) واللون البني المصفر ورسمت الحروف الكتابية وباقي الاشكال تحت طبقة تزجيج شفافة غطت مجمل مساحة الصحن مما ساعد للإيحاء بنعومة الملمس وهذا النوع من المعالجة له جذور إسلامية حقق الفنان من خلاله جانباً جمالياً .

ونلاحظ الصفة التي امتازت بها النقوش المنفذة في سطح الصحن هي ظهور طابع التجريد والتحوير إذ صاغ الفنان تلك الوحدات بلغة تشكيلية معبرة فجاء تنظيم المفردات (أو النقوش) وتنسيقها على السطح وفق مبدأ التسطيح وعدم الاهتمام بالمنظور والبعد الثالث . وهي سمة اخرى تميز بها الفن الإسلامي .

ومن خلال تتبع الخطوط في هذا العمل نلاحظ ظهور الخطوط الحادة واللينة ي تحديد الأشكال الهندسية والحروف الكتابية المجردة التي أتسمت بالبساطة والتجريد .

كما نلاحظ حدوث التكرار الذي جاء منتظماً في أستخدام الخطوط المستقيمة بالاضافة الى تكرار الأشكال الدائرية في اسفل الكلمة ، كذلك جاء التكرار في اللون الأخضر المزرق (الزيتوني) بصورة غير منتظمة وهذا التكرار ساعد على انسجام الشكل وظهور الإيقاع الذي حقق صفة جمالية وحركة غير مربكة للكل العام .وباستحواذ الحروف الكتابية على الفضاء العام تحققت السيادة التي أراد الفنان اظهارها من خلال هذا التوظيف للأشكال الحرفية .

---

[١] زكي ، محمد حسن ، فنون الإسلام ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ب ت ، ص٢٦٧ .

ومن الوسائل الأخرى التي أعتمدها الفنان نجد التباين الذي تشكلت وفقه العلاقات الشكلية واللونية فجاء اللون الأبيض متبايناً مع اللون الأخضر المزرق (الزيتوني) وكذلك اللون الأزرق الضارب إلى الرمادي تباين مع لون الأرضية، وقد ساعد هذا التباين على بروز التكوين الشكلي الذي جاء متناغماً مع الكل العام وعلى الرغم من وجود التباين إلا أن الفنان استطاع تحقيق الانسجام للتكوين الشكلي المنجز.

أما التوازن فقد تمثل بالشكل واللون والأتجاهية، فلو رسمنا خطاً في أعلى الصحن إلى أسفله نلاحظ التوازن الشكلي الذي حقق التماثل الشكلي والمساحي، كما أن الملمس الواحد كان له دور فعال في تحقيق الانسجام العالي. أما الفضاء فقد حققه الفنان بجعله فضاءاً مفتوحاً. وكل هذه العلاقات حققت الوحدة التي أثرت إيجابياً في تحقيق الأداء الوظيفي والجمالي للحرف العربي وسط الصحن وبذلك استطاع الفنان أن يدخل على النتاج نوعاً من التفرد في تحوير الأشكال الحرفية (المقروءة) إلى وضع أخر فيه الكثير من الابتكار والتجريد وهو ما أضافه الفنان إلى عمله بقصد إحداث تنوع غير مألوف في هذا العمل .

عينة (٣)

اسم العمل: ٧ نيسان
أسم الفنان : سعد شاكر
القياس : ٣٢ x ٦٢ سم
سنة الإنتاج : ١٩٦٨
العائدية : مركز صدام للفنون

المناقشة والتحليل :

يمثل هذا العمل نحتاً فخارياً يتفرد بخصوصيته

القومية الوطنية من بين أعمال الخزاف سعد شاكر – وهو كتلة متماسكة ذات طابع هندسي تأخذ شكل المستطيل الممتد أفقياً ومنفذ بطريقة الاشرطه (الألواح الطينية) يرتكز العمل على قضيبين من الحديد مثبتين على قاعدة سميكة مستطيلة الشكل .

وتبدو الكتلة الهندسية مليئة بالتحويرات في محيطها الخارجي، ذات حافات مدورة قصد الفنان من عدم الانتظام في محيطها الخارجي لاجل إخراج الشكل من هيئته الهندسية المنتظمة لتتلاءم مع ركة الخطوط الموجودة في السطح الداخلي العمل .

كما سعى الفنان بقصدية إلى تشكيل مستويات متعددة ضمن سطح التكوين وهذا ما توضحه انعكاسات الظل والضوء فيه كونه نحتاً مجسماً " يتألف من السطوح البارزة والغائرة " .

يحمل التكوين الفني بشكله العام مضموناً فكرياً ظهر في بناء تجريدي هندسي لتوضيح نص كتابي يجسد واقعة ذات طابع تأريخي (وثائقي) قومي هو (٧ نيسان مولد حزب البعث العربي الاشتراكي) والذي يمثل ذكرى عظيمة عند العراقيين، وبما أن الخزاف العراقي هو فرد في المجتمع فكان لا بد له من أن يتأثر بهذا الحدث القومي وأن يكون له موقف في مجال اختصاصه، لذلك أنطلق الخزاف وفق آلية ذهنية تستدعي تلك الواقعة بدلالة رمزية في بناء مختزل ضم علامة متكونة من (تاريخ تأسيس حزب البعث) إذ استطاع الخزاف أن يبلور تلك الواقعة من خلال تدوينه عبارة (٧ نيسان) في بناء هندسي متكون من الرقم (٧) والشهر (نيسان) بتشفير عال يوضح تطور الوعي الفكري للخزاف بمنظوماته التي اعتمدها في تقديم نتاجه الفني .

يمتاز هذا العمل بكونه مجزءاً عمودياً إلى ثلاثة مساحات رئيسية يفصلها حزوز قليلة العمق وزع الفنان أشكاله تبعاً لهذا التقسيم في المركز يلفت النظر قوسان أحدهما يمتد عمودياً خارج الكتلة في حين امتد القوس الأخر عمودياً داخل مساحة الكتلة المستطيلة وبذلك مثلت المساحة الوسطية مركز جذب شكلي لبنية العمل ومن ذلك أدركنا الكل العام. كما احتوت المساحتان الأولى والثالثة أشكالا كروية متفاوتة بالحجم والشكل مثل الشكل الكروي في الجهة اليمنى النقطة من حرف (نون) بصورة بارزة، أما من جهة اليسار فقد ضم شكلاً يمثل قرصاً دائرياً يتوسطه (ثقب دائري) أحدثه الفنان عن قصد للإيحاء بالحركة ضمن الفضاء الداخلي للعمل وفي الوقت نفسه الإشارة إلى حرف (النون) الذي ألصقه الفنان عمداً بشكل حرف مستقل في أعلى التكوين للتأكيد على أهميته الوظيفية والجمالية .

أما الخشونة فهي الميزة التي يمتاز بها هتين المساحتين بينما ضم الجانب الخلفي من العمل نفس مفردات الجانب الأمامي مع وجود إضافة بسيطة ظهرت بشكل أنصاف كرات بارزة في منتصف العمل من الأعلى مثلت النقطتين من حرف " الياء " من كلمة نيسان وبذلك أنتج الفنان من خلال التجريديات المعمارية للدوائر والمستطيلات والأقواس والخطوط المنحنية والمستقيمة " أفقية ، عمودية " تفاوتاً في ارتفاع المستويات وانخفاضها وقد ساعدت المادة بطبيعتها التكوينية وطريقة معالجتها في صياغة أشكال الحروف وجعلها جزءاً من الكتلة الأنشائية في التكوين المجسم، وهذا التكوين يمثل قيمة ملمسية وتعبيرية على السطح الخارجي مجسداً بذلك فكرة العمل من خلال الترتيب الإيقاعي في بناء الوحدات الهندسية وتركيبها ضمن بنية العمل ككل .

تأسس العمل بلون أحادي صريح وهو اللون البيجي أو الترابي " لدلالته الرمزية، إذ يأخذ لون الارض والتربة ولون الطينة المفخوره. لغايات تخدم فكرة العمل الفني وقد أكتفى الفنان بحيادية اللون لان التلاعب اللوني يتلاشى أمام التسطيح والتحزيز وارتفاع السطوح وانخفاضها تتوزع تكوينات تلك الكتلة بما يحقق لها الموازنة والاستقرار وبما يضفي على المشهد الحيوية والحركة .

ويتضمن ذلك المشهد مجموعة من المفردات تمثلت بالشكل الكتابي (النصي) (نيسان) والعنصر الرقمي المتمثل بالرقم (٧) والذي يتوسط النصف الأعلى من شكل التكوين العام وله دور مهم يتطابق مع أهمية الموضوع والفكرة، أتسم المتكون النحتي بشكل عام بالتعبيرية والرمزية بكل تفاصيله لا سيما شكل الرقم (٧) وكذلك استخدامه .

حرف النون (في نهاية كلمة نيسان) محققاً توازناً تشكيلياً من حيث التوزيع الكتلي في الأشكال كما جاء التجريد الزخرفي صفة غالبة على وحدات التكوين المتمثلة بالحروف العربية المجردة بما يخدم تعبيرية العمل الفني وجماليته الشكلية .

وترى الباحثة أن هذا التحول في المفردة الكتابية قد اكسبها صفة زخرفية معالجة بطريقة اكثر حرية فقدره الحرف على التحرر من قواعد الإيقاع والتكرار والانتظام التي يعتمدها الخط العربي الى شكل اخر أكسب هذا العمل مرونة في التكوين والتشكل ونلاحظ في آلية استلهام الفنان للحرف العربي أنه لم يعتمد اسلوب المحاكاة البسيطة في تشكيله وتركيبه وانما اعتمد مبدأ الأصالة الجمالية في تحليل الحرف وتركيبه ضمن شكل جديد يتلائم مع تكوينه بصورة افقيه فتحول العمل بذلك الى منطقة فهم جديد في البناء والتلقي مبني على أساس الإشارة والرمز المباشر، فالتنوع في وظيفة التجريدات الهندسية الممثلة للحروف العربية حقق الشد البصري والانتباه، واستطاع التنوع أن يبعد الرتابة عن التكوين الفني ويلعب هنا استخدام الخطوط المستقيمة والمنحنية بتأليفات متناغمة في الكل العام حيث أخذت الأشكال الهندسية المجردة هذا الطابع .

أما التكرار فهو غير منتظم نتيجة التباين الحجمي والشكلي والمساحي للحروف المجردة مما تولد عنه ايقاعاً غير منتظم احدث حركة متنوعة شكلت بدورها عامل شد بصري لكل حرف فضلاً عن الملمس المتنوع ما بين الناعم والخشن وهو ما تم استخدامه لإظهار تأثيرات متنوعة تساعد على ابراز الأشكال الهندسية المجردة ، من خلال أسلوب التحزيز الذي أدى إلى إحداث حركة حققت بدورها الانسجام في وحدات التكوين وهذا مؤشر إلى خبرة الفنان في مجال تعامله مع الخامة (المادة) وأثارته الأحاسيس المختلفة اتجاهها .

وضع التكوين الفني على اساس التباين بين القيم الشكلية والاتجاهية والحجمية لابراز فكرة الموضوع وتحقيق وحدة متماسكة ومتكافئة ومتنوعة في آن واحد نتيجة علاقة الجزء بالكل كما نتج من هذه التباينات احداث توازن بين التجريدات الهندسية الحرفية الموزعة بشكل غير متماثل في جميع اجزاء العمل وقد نتج عن التوازن ايقاعاً حراً متنوعاً غي رتيب محققاً حركة غير مربكة للكل العام.

وظهرت الوحدة في الشكل العام وهو الأساس الذي سعى الفنان الى توظيفه لاظهار جمالية الشكل الفني للحرف العربي وقد تحقق من تناسب الأجزاء وانسجامها على الرغم من تعدداتها الشكلية والاتجاهية في هذا التكوين الشكلي، ولم تظهر السيادة لاي من التشكيلات وذلك لتوازن القيمة اللونية مع الاشكال الحرفية الظاهرة في التشكيل العام .

وقد عزز الفنان العمق الفضائي من خلال تداخل القيمة الضوئية مع عناصر العمل التكوينية والمتراكبة نتيجة استخدام الفضاءات المفتوحة والمغلقة التي تظهر بوضوح من خلال التكوين المركب والتجميعي للكتلة الحرفية (النصية) المجردة وبذلك انتظمت جميع التكوينات الشكلية في محاولة لتعزيز هذا المضمون ومن خلال التوزيع المستخدم في تنظيم المفردات ووفق علاقات ارتباط مدروسة نجح الفنان في ايصال فكرته من خلال استثمار الشكال الهندسية المجردة المتضمنة كلمة (نيسان) والمتوازنة مع العنصر الرقمي اعلاها، من حيث الاشكال حيث هما العنصران المكملان لبعضهما في أبراز الفكرة التي حاول الفنان من خلالها الارتقاء بالعمل خارج مجاله الوظيفي وقد ساعد الفضاء على بروز الاشكال التي نتجت عن طواعية الحروف وامتدادها المتناسق وتداخلها بعضها ببعض لاحداث المتكون الفني وبذلك اكد الفنان عمق التواصل الحضاري ما بين الحرف العربي كمفردة تراثية وما بين القيمة التكوينية الجديدة المعاصرة التي حققها من خلال اختزال تلك الحروف وتبسيطها كمفردات اساسية في التكوين والتي حولتها ذهنية الفنان بعد اختزالها الى خبنية هندسية تتفق مع فضائها المحيط .

عينة (٤)

أسم العمل : حروف عربية (من التراث)
أسم الفنان : سهام السعودي
القياس : ٣٣ x ٥٧سم
سنة الأنتاج : ١٩٧٩
العائدية : مركز صدام للفنون

المناقشة والتحليل :

يمثل هذا العمل أنموذجاً لجانب من أفكار الفنانة (سهام السعودي) التي أهتمت باستلهام التراث وتوظيفه في نتاجاتها الخزفية كقيمة فنية ، وهنا نجد الفنانة قد مارست عملية التعبير التشكيلي للتراث من خلال الحرف العربي الذي قدمته بصيغة جمالية تشكيلية .

العمل الخزفي هنا عبارة عن تكوين هندسي منتظم يتمثل بهيئة اسطوانة مضغوطة الجانبين، ومفتوحة من الاعلى وهي ترتفع من القاعدة باتجاه الأعلى على نحو أقل عرضاً من اسفلها المغلق. شغل مجمل المساحة السطحية للعمل الخزفي أحد عشر سطراً افقياً وباستدارة كاملة مثلت حروفاً عربية نقشت بصورة بارزة وبملمس واحد معتمدة في ذلك على تقنية حذف الأرضية فكان لاستخدام الأسلوب التنفيذي هذا أثراً في إظهار الحروف العربية بشكل بارز على سطح العمل وأضفاء قيمة جمالية للعمل كله .

ضمت تلك الحروف كلمات (نصوص كتابية) يفصل بعضها عن بعض فضاءات متجانسة ، جسدت أبياتاً من الشعر (عبرت من خلالها عن القضية الفلسطينية وأجواء الاحداث الدامية في مسرح الصراع العربي الصهيوني) لقد تعاملت الخزافة مع الحرف العربي بحسب طبيعته العشوائية والتي تتحكم بها يد الإنسان فقدمته بشكل مجرد يتخذ صفته الجمالية التشكيلية بصورة معرفة ، وهذا التحريف ناتج من كون الفنانة حاولت خلق شكل مبتكر بعيداً عن أشكال الحروف العربية التي تعتمد قاعدة الخط العربي وبالرغم من تحريف أشكال الحروف العربية ألا أنها تبدو واضحة ومقروءة فضلاً عن ذلك فقد جاء توظيف الحروف العربية (والتي تعد إحدى سمات الحضارة الإسلامية) صوره معبرة عن مضمون العمل ويخدم فكرته.

فالعمل الفني الماثل هو في جوهره تجسيد لموقف تعبيري عن احداث عاشها ولا يزال يعيشها العرب جميعاً مع الشعب الفلسطيني ومن ثم تشير دلالة الحروف العربية الى البعد السياسي كخصوصية فكرية محركة للانساق الشكلية والتعبيرية في بنية العمل الفني.

لقد امتازت هذه العينة بخصائص تعيد للأذهان علاقتها بالرجعيات التاريخية المرتبطة بالفكر البناء الرافدين من خلال استدعاء شكل المسلة ذات الطابع الديني والثقافي والسياسي ، وطريقة الكتابة فيها بشكل حقول أفقية أو أشرطة تدور باستدارة المسلة.

ألا أن الفنانة (سهام السعودي) قدمتها بصياغة جديدة وبشكل مرمز يتفق والرؤيا الجمالية المعاصرة ويمنح التكوين الخزفي التجريدي أمتداداً ذهنياً، كما ويعكس التعالق الشكلي للتكوين الفني المعاصر أستعارات شكلية سابقة متأثرة بالفن الزخرفي الإسلامي (للمقارنة ينظر الشكل اعلاه) *، فمن خلال تحليل أثر سابق وأستعارة خصوصيته الشكلية سعت الفنانة الى تركيب وتجميع ذلك الأثر وفق رؤية قصدية خاصة من حيث الدلالة الشكلية .

وبذلك حاولت الأبتعاد بالعمل الفني عن المحاكاة البسيطة لموضوعات التراث، مقتربة في استلهامها للتراث والتغني له والعمل على احيائه بالأساليب والتقنيات المعاصرة التي اكدها (تجمع البعد الواحد) فنلاحظ أن الأشكال الحرفية التي ظهرت في التكوين الفني كانت لها مضامين فكرية واضحة لذلك فهي تعبر بشكل مباشر عن رؤية الحدث باسلوب تعبيري تجريدي بغية الوصول لجوهر الحدث .

كما يتضح من شكل الحروف العربية أن الفنانة استخدمت التبسيط والأختزال في عملية اقتباس الحرف العربي واستلهامه وفق طروحاته التعبيرية والجمالية المعاصرة " وتشير الفنانة (سهام السعودي) إلى وجود قوة خارقة في الحرف العربي لتحقيق اشياء كثيرة تعمل على تطبيقها فرضياً " *
لهذا نجد أن الشكل الأساسي للعمل الذي جاء متكوناً من مجموعة من الحروف العربية تكررت بشكل أسطر متتالية غطت سطح العمل باكمله من الأعلى الى الأسفل وفق ايقاع منتظم أعطى الايحاء بالحركة الأنسيابية نتيجة الأتجاهية الأفقية التوافقة مع نظام قراءة الحروف العربية التي تتحرك بأتجاه أفقي وبشكل متعاقب من اليمين الى اليسار.

وقد أتسم اتجاه الحروف العربية المرتبة فوق سطح العمل بوضع أفقي بالرصانة والثبات لأن الخط الأفقي يمثل خط الأرض للمتلقي.

تأسس العمل كله بلون شذري غامق مائل للخضرة لماع مع ظهور اللون العسلي بشكل بقع لونية استخدمت الخزافه في تنفيذه تقنية الهواء المضغوط على سطح العمل بواسطة (الرش) وقد حقق اللونان انسجاماً مع بعضهما كما عكست تلك الألوان دلالة تاريخية مستلة من التراكمات الحضارية (الرافدينية والإسلامية) اضافة الى ارتباطه بالبيئة الدينية المحيطة فزاد ذلك من تعبير التكوين الفني .

لقد وزعت الفنانة وحداتها التصويرية المتمثلة بالحروف العربية بصورة متساوية في سطح العمل الخزفي، ولم تحاول ابراز أية نقطة جذب واحدة لكي تسود على بقية النقاط، إلا ان السيادة قد تحققت من خلال توحيد اتجاه النظر، كما اعتمدت الشد اللوني ضمن فضاءات مفتوحة أحتواها العمل الفني .

ويظهر ملمس الحروف خشناً حصراً نتيجة ارتفاع الحروف بصورة بارزة عن سطح العمل وهي بذلك تختلف عن الأرضية الناعمة (نتيجة السطح المصقول وطبقة التزجيج اللماعة) مما يحدث تغايراً في أنعكاسات الضوء. أما التوازن فقد ظهر محورياً متماثلاً عند كل الجهات فلو رسمنا خطاً مستقيماً من أعلى التكوين الخزفي إلى أسفله نلاحظ أن توزيع الحروف العربية جاء متماثلاً في كلا

---

* تاج عمود قصر الموقر للخليفة يزيد بن عبد الملك سنة (١٠٤ هـ – ٧٢٢ م) يبدو بهيئة هرم ناقص مقلوب تزخرفه اسطر متتالية من النقوش الكتابية البارزة بالخط الكوفي .

* الزبيدي ، جواد ، خزافون معاصرون ، مجلة الواسطي ، ع٤ ، ١٩٩٤ ، ص٤ .

الجانبين، ولم يحل سطح التكوين من علاقات الأنسجام اللوني والشكلي إذ تبدو علاقه الأنسجام بين شكل الحروف وأبراز قيمها اللونية على الفضاء الذي جاء منسجماً بالدرجة الكونية نفسها، وقد تناسبت قياسات الحروف الموظفة مع بعضها ، أما التكرار فهو منتظم رتيب نتج عنه أيقاع منتظم كما أن هذا التكرار بالاضافة الى الوسائل التنظيمية الاخرى حقق اجمعهم وحدة عامة جمعت اجزاء السطح الخزفي .

عينة (٥)

اسم العمل : موسيقى الحرف
أسم الفنان : ماهر السامرائي
القياس : ٤٥ x ٦٠
سنة الإنتاج : ١٩٨٠
العائدية : مركز صدام للفنون

المناقشة والتحليل :

عند قراءة البناء التكويني لعمل الخزاف ماهر السامرائي (موسيقى الحروف) نجد أن الوعي والقصدية لآلية عمل ذهن الخزاف تسعى إلى إبراز قابلية الحروف العربية على التحرر والأحالة من شكل إلى آخر. فالتكوين بشكله العام ذو طابع هندسي اخذ شكل المستطيل وهو غير منتظم، وقد رتب فضاء التكوين على أساس حشد كبير من الحروف العربية المتراكبة والمتشاكلة فيما بينها تعتمد على التكرار المتجاور ويغلب عليها بناء شكلي مجرد اقرب ما يكون إلى الهندسة المعمارية .

شغل الجزء الأكبر من مساحة العمل ومن كلا الجانبين التفاصيل نفسها من الكتابات (بالحرف العربي) المتصرف فيه (محرف) إذ ليس هنالك ما يعطي لأحد الجانبين خصوصية على الجانب الأخر ونفذت النقوش الكتابية بتقنية النحت الغائر وبشكل متتالٍ وهي بخصوصيتها تعقد نظام الصلة مع طريقة تنفيذ الكتابات المسمارية على المسلات والرقم الطينية والتي تعود بمرجعيتها الى العصور التاريخية من حضارة وادي الرافدين .

أحتوى التكوين تشكيلات أخرى من الحروف العربية وبحجم أكبر أنجزت بالخط الكوفي المتصرف فيه بعض الشيء لتوضيح عبارة في أعلى العمل (بسم الله) وقد نفذت بأسلوب النحت البارز وهي كقصدية في العملية الإبداعية سعى الخزاف من خلالها تحليل وتركيب (عبارة البسملة) مع بداية العمل ، فقد حلل الفنان وركب بين عبارة (البسملة) والتي تذكر بداية كل حديث أو آية قرآنية وبين بداية العمل .وهنا تمكنا من القول أن الفنان استطاع من خلال عبارة (البسملة) البدء ببداية الحروف أو العبادة الموظفة في حين أحتل المركز البصري في وسط العمل شكلاً يشبه المستطيل أمتد أفقياً من وسط العمل لتوظيف عبارة (أشد قسوة) والتي اخترقته من كلا الجانبين بشكل قصدي بغية الإفصاح عن دلالات تعبيرية لها صلة بفكرة العمل الفني كما وضع الفنان من خلالها مرونة الحروف

العربية بخصوصيتها التشكيلية والجمالية لما تمتلكه من طواعية عالية في التشكل والتكون من خلال انحناءات الحروف وحركتها المتموجة وابرازها خارج حدود التكوين (الكتلة) كما حقق الفنان من خلال اعتماد الصيغة التركيبية للمفردات البنائية بعداً آخر مضافاً إلى شكل التكوين .أما عن علاقة الكتلة بالفضاء المحيط بها فهي علاقة متداخلة تحكمها امتدادات التكوين الناتجة من البروزات والتقعرات على سطح العمل فضلاً عن الحدود الخارجية وما تحتويه من تجاويف غائرة في كلا الجانبين والناتجة عن تجسيم السطح وامتدادات الحروف البارزة خارج العمل،أن هذا التنوع في مستويات التركيب اكسب العمل نوعاً من أنواع التناغم والإيحاء بالحركة .أما نظام الشكل فقد كان الفنان حداً في تطويع الحرف باتجاه نظام التجريد وبأسلوب يسعى إلى الاتفاق مع مفاهيم الأساليب الحديثة في التنفيذ دون التضحية بالموروث الحضاري والأصول التاريخية، أستأثر الفنان في هذا العمل بناءاً تشكيلياً وتقنية عالية برزت من خلال استثمار الخطوط المستقيمة والمنحنية والتي شكلت حروفاً عربية بعضها محرف كلياً (كالتي تغطي سطح العمل بأكمله) وبعضها الأخر منفذ بالخط الكوفي المحرف جزئياً كما في (عبارتي " بسم الله " و " أشد قسوة") وقد حمل العمل أبعاداً جمالية وتعبيرية كما أنطلق الفنان في هذا العمل من مرجع تراثي وحضاري إسلامي مستلهماً فيه الحرف العربي بكل أبعاده ودلالاته .نلاحظ أن الفنان أستخدم أسلوباً معاصراً في اختزال الحروف العربية المستلهمة كقيمة شكلية وجمالية، علاوة على استخدام الأسلوب التقليدي الذي أتبعه فنان وادي الرافدين والفنان المسلم من قبل في تنفيذ المفردات الكتابية على النتاجات الفنية منذ أن استخدام الفنان لتقنية الحفر في تنفيذ نقوش الكتابية وكذلك استخدام مبدأ التكرار وفق حقول متتالية من الكتابات يمكن مقارنتها مع طريقة معالجة الكتابات المسمارية في الأختام والمسلات التي ترجع الى الحضارة الرافدينية كذلك استدعى الفنان معالجة الحروف بالمد أو التطويل في أجزاء الحروف العمودية والأفقية من الفن الإسلامي، بيد أنه لم يأخذ شكل الحرف بصورة محاكية لقواعد الخط العربي بل حاول استنطاقه بلغة تشكيلية معاصرة إلى خطوط وأشكال ستقيمة ومنحنية ومتموجة ، تبدو بسيطة وواضحة ذات دلالة تسهم في إبراز تسمية التكوين (موسيقى الحرف) من خلال علاقاتها وموجة الموسيقى .

يتمتع العمل الفني بقدرة كبيرة على التنفيذ من خلال إظهار أدق التفاصيل للأشكال الحرفية المستخدمة والتي حفرت بشكل مباشر على سطح العمل وذلك لاعطائها بروزاً وتجسيماً يوحي بتقدم الحروف على الفضاء (الأرضية) الذي يحتويها كما أعطت هذه الحروف سطوحاً ملساء بشكل متساو ومن دون نتوءات.

فضلاً عن الإيحاء بملمس السطح الخشن وذلك بفصل النقوش الكتابية الغائرة التي بدت بحجم صغير نوعاً ما فنعومة الملمس وخشونته دلت على مقدرة الفنان العالية في التحكم بكل عناصر ومقومات العمل الفني وهذا ما أكدته أيضاً طبقة التزجيج اللماعة.

كما أن العلاقة اللونية لهذا العمل ظهرت بحيث تعطي قيمة جمالية وتمتع اللون البني الفاتح اللماع (المائل للصفرة) بالسيادة المرئية نتيجة توزيعه بشكل متناسب على جميع أجزاء العمل .

نظمت عناصر هذا العمل ومكوناته على أساس التباينات الشكلية والحجمية فالأشكال الحرفية كبيرة الحجم تتباين مع الصغيرة وتظهر حالة التضاد ما بين الملمس الخشن والناعم للأشكال الحرفية .

كما تحقق التوازن من خلال تناظر الأشكال الحرفية على جانب العمل بصورة غير متماثلة وهو ما قصد الفنان اضافته إلى عمله لأحداث تنوع غير مألوف في هذا العمل، وقد نتج عن ذلك إيقاعا حراً متنوعاً غير رتيب محققاً حركة غير مربكة للكل العام .

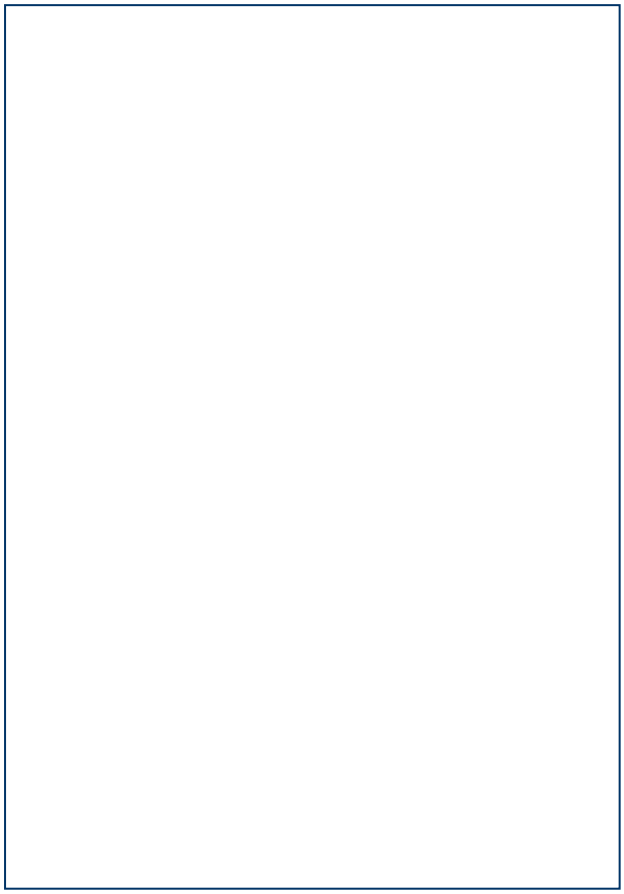
ومن الوسائل التنظيمية التي أمتاز بها العمل الفني هو التكرار المنتظم في المفردات الحرفية المشكلة له التي بدت بهيئة حقول متتالية (تضمنت عبارة بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ بحجم صغير) شغلت فضاء العمل كله مما ولد إيقاعا منتظما كما ظهر التكرار للخطوط الثلاث المتموجة في عبارة (بسم الله) وكذلك الخطوط المنحنية والمستقيمة في عبارة (أشد قسوة) وهذا التكرار شكل انسجاما في اتجاه الخطوط الأفقية، أما بالنسبة للأشكال الحرفية والفضاء فأن الفنان حقق علاقة متكافئة بالأهمية بين المفردات والفضاء الذي جاء من النوع المفتوح وتحققت السيادة التي أراد الفنان إظهارها من هذا

التوظيف للأشكال الحروفية البارزة في أعلى العمل ووسطه وتضمنت عبارتي (بسم الله ، وأشد قسوة) المنسجمة في حجمها وشكلها مع بقية الحروف التي بدت ثانوية مكملة لها في الشكل العام.

ويظهر التنوع في المفردات الكتابية المستخدمة انسجاماً شكلياً ولونياً وحجمياً واتجاهياً ناتجاً من الوحدة المعتمدة في هذا التكوين الشكلي كما تحققت الوحدة في العمل الفني من التوليفات الحرفية التي كانت متقاربة مع بعضها البعض ومتنوعة في أشكالها وأحجامها واتجاهاتها.

; $ êĥġ

Ирþм Суђ : ЭгЛЮF бЂF
рмFЭЛЮF щЯэК : дFэУЮF бЂF
: È Fуч№F
/`=/ : бFэжъF щзЂ
днзУЯ0 аFСЊ ЭЪЭв : щтСҁFЛЮF



ĴŋķúĩĵаŃ êĎĭäĭ»ä

ч№ОF с¶Т (рмFЭ¶ЛЮF щ¶ЯэК) щ¶ТFЭРЮF С¶Ïыђ ЩрFЛэ¶ЂF е¶К FлђFтрFС¶Ґм щ¶уТЭРЮF щ¶уэjзЮF F¶лђFҐFгэж F¶лвFгэкF е¶К бз¶ђ с¶эЮF щ¶уХFЭэЮF ЧFђЭ¶УgЯ0 щуЯЫ¶І етС¶¶ТFЭЮF рЬFм ЩрF¶¶ЦjЮ0 ррF¶¶ЦjЮF Ƨмрнг0F¶¶ЧСҐЂF Ƨус FлђыуЊУђ ЭЫЧ свыЂъF еУЮF ЧFЭуХFэЧм ррF¶¶ЦjЮF Ƨмрн¶¶гЮF ЛЬҁF¶¶Ђэ Й¶¶уgfђ п¶¶ЯК щ¶ТгЎр е¶в^ Э¶fЪ ЩЭ¶ЊFЛgЮF ЧF¶узЧэЮFЧ йЧэҐмFЭвм ч№ъЭэЮFм ЭЧуЯjэЮF С¶гэЛђ щЧуЮFггҐм щЧуТЭэЄ щЧтСтЭfђ дF ъF рF¶ЫТъF ЩЧЯэЮ0 дF¶Ъ F¶гТ_щЧузкмЮF ЧF¶уЯgЛЮF с¶Т Щ¶¶Яђ е¶вм_рFЭгэ¶¶ЂFЧ щ¶¶уzУЮF F¶¶лђFҐFгэж F¶¶лЧ рм¶¶Пђ) дFн¶¶зК Ч¶¶jђ Э¶¶ХFггЮF ррFС¶¶fЮF F¶¶лЯgК ЧF¶¶ҐFгэзЮF им¶лЮ0 с¶ЂFЂъF буг¶ЊэЮF С¶гэКF Ƨус(ИрСЮFм СуЃЮF бЗэ¶¶зв (рЭ¶¶ҁFЬ) с¶¶ЂСзк ЭЫ¶¶І п¶¶ЯК щ¶¶трFСfЮF им¶уУзђ с¶Т рСъуЯчэЮF Ънл¶ЂъF щЖFзУЮF ЧЛэђF_(ИрСЮF) ЭЫІ Эхгт нкм БЂнЮF сТ рЭЊэЮF ЭЪЭгЮF ЭэсF ЧFТFjЮF рмЮF Э¶ІFэгЮF ЭЧjЮF щ¶узЧђ аFСРэ¶ЂFЧ ИрСЮF ЭЫ¶І Чыу¶ЊУђ ρFлДF сТ FлэКFЭЧ оЭж FззЫЮ_ ч№F¶ЮF щузЧђ аFСРэЂFЧ .сТнЫЮF БРЮF¶м ЩЄрF¶м ЩЭҁFО ЩрнЊЧ щуЧFэЫЮF ЧFСтЭfэЮF¶Ч щҁЯэгг¶ЮF жнГЃ¶F ЄFЭ¶F пЯК ЭХF Йъв„FэЂFЂззв ЩЧЮМ^ F¶fТ_рЭҁFЬ ЭЫ¶Ї¶Ч ЩрЭЫэг¶ЮF щЧу¶FэЫЮF ЧFђЭУгЯ0 рЭЪЭг¶ЮF ЙтЄнэЮF щЖFзУЮF ЧСгэКF FгЪ ˷ ЧмЧҐ щ¶Гчж Э¶гЛЮF БЂђм Хчjђ FгЪ_^ FЦУЮFм ЭЫЇЯ0 щуҁЭв ЧFрFЃв Хчс рмЮFм етНЫэЯ0 рЭҁFЄЮF сҁFлзЮF ЭЫЇЮF пЧЯК ЭГу¶Ѓг¶ЮF нк щЪЭjЯ0 рЭҁFЄЮF иFfђъF дF мСэтм_(рFмЇЮF) ФрЄъF днЯЮF¶Ч ИрСЮF ЭЪЭв ЭПІ дF СЛ¶ЭЩЊFэ Бу¶jг¶ЮF ЩFЄFн¶г¶Ч_F¶тЭҁFђ щ¶ЪЭjэг¶ЮF^ FЭ¶ҐъF сЦF¶Ч Б¶ђ с¶Т рмф йЧ0 дF¶Ъ Э¶ЪЭг¶ЮF н¶jж иF¶fђъF дF F¶гЪ_щЧзуЛЮF имк .(ИрСЮFм СуЃЮF)

щ¶ужFрмСЮF щ¶ЪЭjЮFТ_щтС¶ЋЩм с¶Км е¶К бђF¶ж щ¶ЧтЭГ¶ЮF им¶лЧ щуЧFэЫЮF ЧFђЭУгЮF аFСРэЂFЂ дF щхсFэЮF оЭђм еУЮF¶Ч щ¶ЪЭjЮF имЧк Ч¶ГэђрF С¶ЧТ_щЧуЬтрFэЮF ЧFЧуЛfЭгЮF ЧF¶М ЛЬҁF¶ЋЬЮF е¶в с¶км_щЧуЮF¶К щ¶тЭуЭЛђ щ¶гуЦ Щ¶¶ЯэгђЂщуСҁFлжыЮF ҮСэв СЪфђ слТ_свыЂъF етСЮF жмЭЧ щЛэЇэв ЧЭлД свыЂъF еУЮF сТм_аС¶ЮF мзв с¶ЭЛЮF сТЭэЭЮF .ИнЎнг¶ЮF ЩССн¶Ч È FЃсы¶0 рмф щЪЭjЮF имл¶0 дF FгЪ Ƨус_ЭУЂъF ев йэтFлжм пЯКъF ев йЦэЧв ОлЗтм (СуЃ¶F) Эхгт Ээв ыЫІ_FЦтF сзУЮF ЭгЛЮF бЎ СЧ0 ъF й¶ЮF ъ) ЩрFэК ЧзгЦђ щуЧFэЪ ЧFђЭУв пЯК онэсF СЧТ (СуЃ¶F Й эЧв) FвF_с¶FЧђЭэ¶ЮF п¶ЮF ЭҁFв сзЧ днЯЧ ЧС¶ F¶зтЄ дFЭуПЊ дFтЭҁFђ дыЫІ Й эЧг¶ЮF щлf ев СуЃ¶F сэжFf сТ СfнтМ_(Ƨ Ях¶ЮF БРЧ) ЄрF¶ ЭЫЇ¶ щђнjзв (ъ

ЧғҷяхвМ СуҸҐЯЮ ғҭМғjв ғуЏғҸЦТ ғҸЛЩнв ЧҸяэсҒ оЭҸэҒ щтЭЏҒþ щтЭЏҒþ„ъғЫIҒ Сfж еус сТ щуЋғэЫЮҒ ЧҒþЭУгЮғЋ ғЦтҒ имҸк мСэђм .сҐуЏЭЮҒ ЭЫЇЮғЋ„ғуЮғгҒ Бэђ Ођ скм (≍ ъҒ йЮҒ ъ) ШрғэК Чзг Ў щуЋғэЪ ЧҒþЭУгЋ оЭэъҒ ск Ч ЇЧж щжЄҒнэв щЧтЭГЋ ЧКЄм СЦм„щу ЎръҒ ЭУс пЮҒ щТғЎҒ„ ҷЮғЧЮҒ щузЧђ аҒСРэЂҒЋ ШмУзв (ЭЏғмСЮҒм ЧғхяхгЮҒ) ЬғЫIъҒ .йяЪ етнЫэЮҒ Йв

еҸК ИғТСЮҒ анҸлУв пЮҒ„ҭтЭврр йЮыэ еҸв ОуҸЇђ„ҭуТЭэЄ„ЭЋуэЛђ йУЧЊнЋ щҭтОЫУЮҒ СуҸҐЮҒ щЖЪъђ ҷЖғҨ ғвҒ щЛлҨҒнгЖ рСҸЂэЮҒм ИғТСЮҒ еҸК ЭђЛуТ ИрСЮҒ ғ¼в„ йЯвғjЮ ғЛjзгт сҸэЮҒ ШнЧЮҒ еҸК„ыЦТ Ьғг¼ҒМ Ќ ЭЛЮҒм еАнЮҒ .ррГэъҒм ЧғтСjэЮҒ Эъ щвмғЧвм ЧғЋнЛЊЮҒ

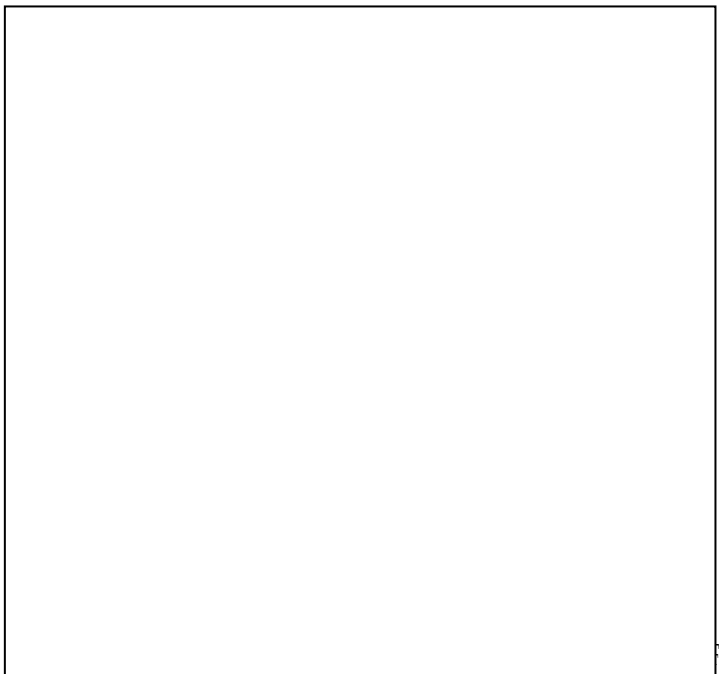
„ИрСЮҒ ЧГҨЊнђ щЏЋЭКҨТмЭс б¼Цђ ғлжньЫ„ сЊғуЊ сзтþ днгЦв еК сзУЮҒ ЭгЛЮҒ щуСғэЋ ЅСjэђм ғгЪ Ѕ¼ус„ЭЪЭгЮҒ Ьнс ρОЫэв ЭЫЇЋ Чђр (Ѕ¼ЯҒ БЋ) (ССҒ ≍ нк ЭЦ) ғлзвм щужЄЭЦ Чғтв пЯК ғлжнгЦв онэсҒ сҸэЮҒм ШСҸггЮҒ РмЭ¼jЮҒ еҸв щЫэ¼I щ¼жньЫв ғл¼ЦЛЋ Йҹв ЭэҒСҸээЮ СҸэгђ щтфнгЛЮҒм (щуЧяэЃгЮҒ) щуЧТъҒ ғлТмЭс ЧмэҒ .щтғлж мҒ ғлЮ щтҒСЋ СтСjђ аСК Ьыэ ев„ҭуЅғлж ъ„ҒСЛЋ ЧмРђҒ

ғлвСРэЊҒ сэЮҒ щувыЊъҒ щуРтрғэЮҒ щуЛҨЭгЮҒ ЧҒМ щуЋғэЫЮҒ ЧҒþЭУгЮҒ ЙтЄнђм ҷуђЭђ ЬнНьҒЋ ШЮМ ғжОъмтм .щузУЮҒ йђгҒҨгэж сТ ғлзв^ ҒЭҨҒ ЭтнГђ мҒ СгЋ РмЭjЮҒ ҷуђЭђ сТ бЯЃгЮҒ дғзУЮҒ

ρғ¼лДҒ п¼ЯК щҸТҒЭРЮҒ ЧЭҸЪр СЦм (Ѐғ№ҒЮҒ ҷЭЋ Мн¼КҒ ЭЦ) б0 (ХЯУЮҒ ҷЭЋ МнКҒ ЭЦ) ХЯУЮҒ ШрнЊ ШЮМ сЯт Ээв ҮСэв нкм„ИрСЮҒ ЭЪЭв Ьнс ρОЫзв ЭЫЇЋм РмЭjЮҒ щуЧЋ еК ШЄрғЋ ШрнЋЋ (Ѐғ№ҒЮҒ) щгЯъ сТ еуЃЮҒ РЭс БҸРЯЮ щЏуЮғгҒfЮҒ щЏузэЮҒ етнЫЏ сҸТ„ҭжСҒнэв„ҭугПж„ҭ¼КғЧтҒ СЋнт ρҒЭЫЫЮҒ ҒмлТ„шувыЊъҒ ШрғЦjЮҒ пЮҒ йКғҨрҒ еЫгт ев бЯЃгЮҒ дғзУЮҒ йЃэЩҒ ғв дғкМъҒ пЮҒ СуЛт ЭгЛЮҒ Ғмк сТ щужЄЭЧЮҒ J нЋзЮҒ СуДнђ дҒ ОЪмЮҒЋ ЭтСfЮҒм„ сЋЭЛЮҒ .щуЋЭjЮҒ щjЯЂъҒ пЯК ғкғтҒ йУуДнђм щужЄЭЧЮҒ ЧғтфҒ

еҸК щ¼fђғж щКғЧЃЮҒ Ҷрғ¼ЧК ир¼fђғЋ ЭгЛЮҒ ШрҒСэЊҒ Йв ρмСђ рОЏҒþ ЭЫЇЋ щуЋғэЫЮҒ ЧҒþЭУгЮҒ Ҷуђ Эђ дҒ ғгЪ ев нкм ЭтмСэЮҒ ҮСэгЋ оЭэъҒ ск щЧтЭГЮҒ имк ЧсмҒ СЦм ИрСЮҒ ЭэҒþ щЋнэЫгЮҒ ЧғгЯЫЯЮ Щ„ҒЭЧЮҒ ир¼fђҒ

ЬғЫIыЮ щЊсғТ шЛҨҒЭв сТм.*щувыЊъҒ ШрғЦjЮҒ днзТ ғлЋ ЧЄғэвҒ сэЮҒ щуРтрғэЮҒ ЧғуЛҨЭгЮҒ ЧҒМ ЛЬҁҒЊРЮҒ ЭэЦ ев ШмУзгЮҒ щуГРЮҒ J нЋзЯЮ екмЮҒ щуЮҒ ШрғЛэЊҒ ϱЦэђ щтрҒСfЮҒ имк сТ ШмУзгЮҒ (щуГРЮҒ J нЋзЮҒ) щуТjЮҒ щ¼жрҒЧгЯЮм сЯЫЧЇЮҒ а¼Зэ№ СҸЊЋ м¼уУзэЮҒ сТ щ¼ужнЧтъҒ ШҒ¼Ъғjг№ҒЮҒ СҸгЛђ щ¼ЧтЭГЋм ғлђғухус ЭыЋ (ρрғЧЮҒ СэК АғГРЮҒ) .(сђъҒ ЭЫЇЮҒ ЭЗзт



сҸТ (рмҒЭЛЮҒ щЯэК) щжғзУЮҒ щКҒЭЋ дҒ ЧҒ„ғЦУЮҒ^ Эвм Чғ№ғэЫЮҒ ев щЫэ¼ЇЮҒ имк^ ғзЋ „ъғ¼ҭв йҸЛв Х¼ђ б¼Ю ғ¼ЛлТмЭс еуЋЋ щЯЫ¼ЇэгЮҒ Ьыэ еҸвм .ЭХфҸв ЭЫЇЋ ЭҸлЗт сҸЪ^ ғЦУЯЮ ШрғуЧЊ Е¼сыт щ¼ЗуЛЮҒ имк¼к сҸТ Ан¼ГРЮҒ Й¼ђэђ сҸТ ЭэҒ№ђ еҸв Э¼гјт ғ¼гЋ сЋЭЛЮҒ РЭ¼jЮҒ С¼с пЯК щ¼жЭгЮҒм щгуЧэЃгЮҒ АнГРЮҒ аҒСРэЊҒ еуЋЋ ғ¼в щ¼ҨмҒЭгЮҒ щгЧЊ Э¼ЛҨ ғ¼в Ғм¼к„ Ғн¼Ђ .щэуЛЮҒ имк сТ ШЄрғЋ щжЭгЮҒм ШрғjЮҒ АнГРЮҒ имЧлЮ днЧЯЮҒ щЧгуЦ сҸТ ХуЦС¼эЮҒ С¼зКм с¼зэЮҒ днЧЯЮҒ п¼ЯК ғкрғЧЊэЦҒ Е¼сыт щ¼ЗуЛЮҒ еҸв„ҒЭуэЪ„ҒЭус ЭПI Ѕус„(сЊғjзЮҒ) ϱђғУЮҒ ШрғуЧЊ Э¼гЛЮҒ ҷ¼Ѓ„ЪҒ ғ¼в Ғм¼км„Э¼гЛЮҒ щсғ¼Ѓв ҷғ¼Ѓjю йђгҒҨрСЋ Инзђ рмЮҒ днЯЮҒ сТ щj Ўғм

сТ Эыэ„ЮҒ свыЊъҒ ЭЊЛЮҒ сТ щуЋғэЫЮҒ Єнчзж Чђр* пЯК щуЋғэЫЮҒ Єнчзж„штСнТ„ сЫЮғтЮҒ : ЭЗзт СтЭгЯЮ

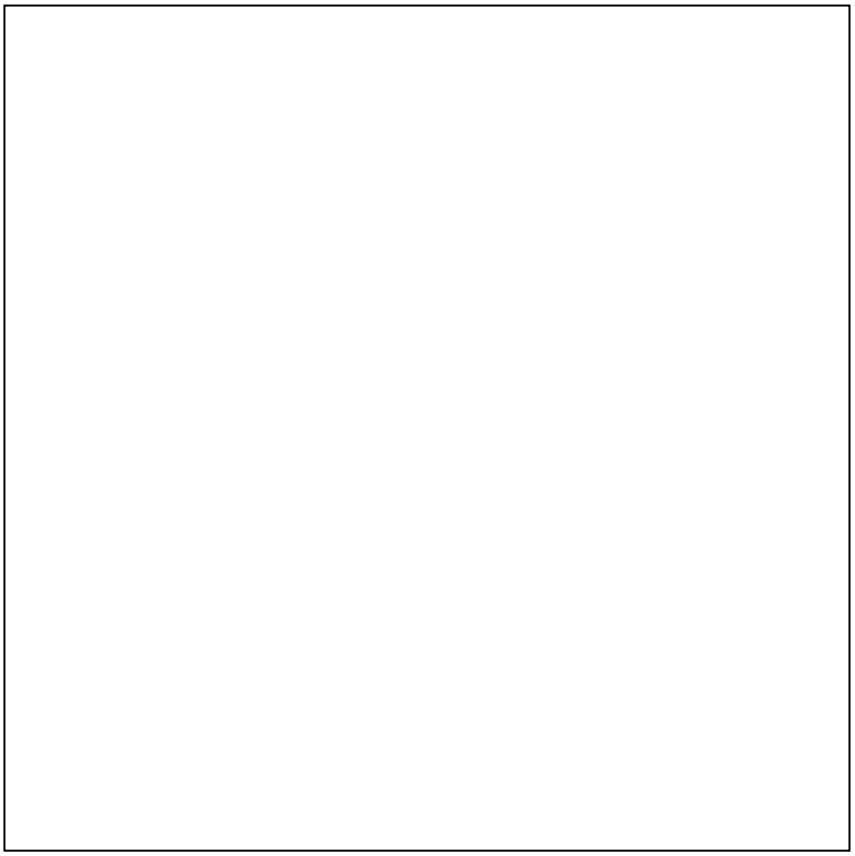
.,//// þҒСП„ етСТҒЭЮҒ

) ѫѵѱѣѕЫ№ Єнѱѕ№ еуѱ ѣв ѫрнЋјг№ ѣтѢмЭ№ сТ ИЄм СѰТ (ррмЇ№) ФрЄъѢ днЯ№ ѣвѢ .ѫуѵѣгѣ№м ѫтЭуѧЛѣѵ№ ѫгуЧ№ сзУ№ етнЫѣѵ№ пЯК ϱЎѢм ЭЫЇѱ егук рм№ ИрС№ ЭЫІ сТ ѫЧЧјзв ѫЂрґуЃ№ Есы№ ѣгЪ (ѫЭСѣО ѫрнЋѱ ѫрнУјг№ .ѫтЭЋѧ№ ѫтЎЭ№ ев йѱЭЦм иЭЪЭгђ Ыыэ ев

Э¶гЛ№ мС¶т М .сЯЫ¶Ї№ иЭуѧЛђм (йђОЫТ) сзУ№ ЭгЛ№ днгЦв еуѱ ѫжЄҒнг№ ХЧјђ дҒ ѫжѣзУ№ Ч№мѣс ѣгЪ ѫрн¶Ћѱ Э¶ѧК йЯЫ¶І дѣ¶Т Ѣм№ѓ ѫнэУ№м ѫКѣѣЇ№м ѫнЧЯ№ дҒЭвр (ИрС№м СуЃ№) днЫ№ рЭвр ЭуѧЛђ мМ аѣЛ№ йЯЫЇѱ Су¶Ѓ№ ѫҒМѣ¶јгѱ ѫ¶КЄнг№ ѫу¶ЋСзл№ ЬѣЫ¶ІъҒ Ыы¶э е¶в„ѣЧЧјзв„ѣ¶ѓрнјв дЄҒн¶э№ˆ ѣ₸ ѣгЪ„йжнгЦв еК ѫј ЎѢм „ИрС№ЭЯЯђ рм№№ СуѱЃ№ ЭЫ¶І еуѱм ЭуѧЪ бѣјѱ мС¶т рм№ ИрС№ ЭЫІ еуѱѣв етѣ¶э№ ѫжѣзУ№ ЧЧс ѣгЪ„ИрС№м .ЭгЛ№ Ээѣђ ѫКЄнг№ ѫуѱЭЛ№ РмЭјЯ№ сгѣјѧ№ етѣ¶э№ Щ№мЬм

ЧыуЫ¶Їэ№ иѣ¶ѣђѢ е¶в Ё¶ЫЛ№ п№К ЭУ¶ЂъҒ нјж СуЃ№ ѫЪЭс иѣѣђѢ Ьыэ ев етѣ¶э№ ЧѣЦыК ЧЄЭѱ ѣгЪ рЭЄҒС№ иѣ¶ѣђъҒ Йѵв ѣ№лзтѣ¶ђм СуѱЃ№ Ѝ¶№в с¶Т ѫрн¶Ѣнг№ ѫуѵТЭјѧ№ Ч№ѕ„ѕзтнЫѣѵ№ иѣ¶ѣђѢ п№К ѫмы¶К „оЭ¶эъҒ ѣ¶вѢ„бѱѣјѧ№м иѣ¶ѣђъҒм ЭЫ¶Ї№ с¶Т аѣ№Л№ Э¶Ы№ Йѵв етѣ¶э№ Х¶Чјђ Щ№м¶м„ИрС№ Э¶эѣђ ѫм¶Уз№ ѫуѱ¶ѣэЫ№ ЧѣЭ¶Уг¶Ю .ѣлУуДнђ бђ сэ№ ѫуТЭјѧ№ ЬѣЫІъҒм дҒн№ъҒ еуѱ Х¶јђ СѰТ аѣѣЃжъҒ

Э¶Рт б№ МҒ ЭЊѣЛв Ч¶нЯЂѣ¶м ЭгЛ№ ђмСс егЎм ѫрЭЫг№ ѫуТЭэЭ№ ЬѣЫІыѱ ѫжѣзУ№ аҒСРэЂҒ Есыж ѣгЪ С№м ѣ¶гв ѫ¶гЗ¶зв ѫрн¶Ћѱ (Чѣ¶х¶хг№м ЭЄмС№Ю) ѫу¶ЂСзл№ Ьѣы¶Ыѱ ѓЭЫзг№ сТЭэЭ№ Суѵѣэ№ ев ѫзуЛ№ имк ϱГЂ Ѣм¶км„ѣгЗ¶зв ѣ¶КѣчтҒ С№м ѣ¶гв с¶зУ№ Э¶гЛ№ ег¶Ў ѫуѱ¶ѣэЫ№ ЧѣЭ¶Уг№ с¶Т ѓҒЭЫэ№ ЭлД ѣгЪ„ѣжЄҒнэв ѣугПж ѣКѣЧтҒ Йѵв сЯЫ¶Ї№ аѣѣЃжъҒ Х¶Чјђ бѰ е¶вм„ИрС№ ѫсѣЃѵ Э¶эѣђ ѫуЄѣлжы№ ѫчЪЭјѧ№ „ѣјтъҒ п№ оЬҒ ѓҒЭЫэ№ .сҒѓѣЬ№ˆ ѣЇжъҒ ѫЪЭс



Ќ ЭЧК ѣ¶зк ѫ¶жѣзУ№ Ч¶м№ѣсм ѣҐЂѣЃсҒ с¶ГЛђ ѫ¶уѰѣгҒм ѫтСтЭѣђ ѣгуЦ е¶К Э¶ѧЛт рм№№ сЄѣ¶лжы№ ЬҒС¶эвъѣѱ Ёгяг№ ѣвҒ.ЭҒм ЭК Х№ѣЬЯ№ ѫуЄѣлжы№ Х¶Чс бКѣ¶з№м е¶ЇЬ№ еуѱ ѣ¶в Инзэг№ е¶К ы¶Цт дЄҒн¶э№м с№ѣЛ№ аѣѣЃжъҒ Х¶Ч¶ПгѰ№ Ин¶Чз№ е¶в„ѣ¶ЦУ№ аҒСРэ¶ҐЂҒ .ѫуѱ¶ѣэЫ№ ЧѣЭУгЯ№

ѫуЯЫ¶Ї№ ѫ¶тЬСЛэ№ ев бОЭ№ѣ¶м Э¶гЛ№ ЧѣЭ¶Ув Рыэ¶эҒм ѫ¶угѣјѧ№м ѫ¶УѰ№эв Ч„ѣ¶Ѓ ѣ¶лгуЗѕђ ѫ¶Ч¶тЭА дҒ ъҒ ѫЯ¶¶Ѓ¶ЯЃэвм ѫ¶¶гЗ¶зв С¶¶сҒм Э¶¶Ъ с¶¶Т ч№жѣѓ п№ ѫС¶сн№ й№ыэ е¶в Ч¶Ч¶јђ .Инзэ№

(‘) ѫзуЛЮҒ

рЄјэ№м ђнгЋ№ евЄ : **Эг**Л№ **б**ЂҒ
сЬтѣЇг№ ѫСѢѣЂђ : **дѣз**У№ **б**ЂҒ
бЂ␣⁄ Ї„⁄ : **È**ѣуЧ№
/`¯␣ : **Бѣэъ**Ғ **ѫз**Ђ
днзУ№ аҒСЊ ЭЪЭв : **ѫт**СѣЛ№

е╣в С╢Їс ÈрґЂЕ пґЯК рЭтнЋэЖЕ йjГЂ сэ╗_ РЕнjЖЕ б3ззв ЭЫЇЖЕ рмОЪ етнЫЂ ев сзУЖЕ ЭгЛЖЕ Эхгђ ЙЊОгЖрЪ б3э╣згЖЕ О╣уО сЂСзлЖЕ ЭЫЇЖЕ ґлуЯК ч ЯПтм ґлzуЊ ґгуТ ЭЪрЇэђ сэЖЕ щуТОэЭЖЕ ЧЕСснЖЕм щуЊОЛЖЕ РмОjЖЕ сЦґЊ Йґв ґлЯэЕСЦм щўЊґэЫЖЕ ЧЕрОЎгЖЕ ч ЦрЛђ Ыыэ ев ЭЪрЇэЖЕ Хчjэтм_щузjзгЖЕм щЋнгэгЖЕ АнГРЖЕм_ЩОҐСЖЕм днЯЖґЏЪ ЩрРґЋЖЕ дҒнЖЖъЕ е╣в н╢Ф ґлуЯК ч ЯПуТ Э╣вЫЖЂ Э╢гЛЖЕ ЌГЏђ с╢ГПђ с╣эЖЕ дҒнЖЖъЕ ґЋвЕ щўуТОэЭЖЕ БрЫЊІъЕ б╢Ђр с╢Т (сЯЃЛЖЕ) с╣кмЖЕ днЎЖЕ аЕСРэ╢ЂЕ пЯК Щмы╢К Йу╣ъЕм (рРмЇЖЕ) ФрЄъЕм сЛузЖЕм ОЦРгЖЕ ФрЄъЕ .сзУЖЕ ЭгЛЖЕ ИнЎнв ЧЯыІ сэЖЕ ЧҒрґ╣ЛЖЕ Йлґ

Чґ╢гЯЫЖЕм ЧҒрґ╣ЛЖЕ е╣в щ╢Кнгґв С╢уДнэ╗ (сТЭРЖЕ ЭгЛЖЕ) ЭЫЇЖЕ аґЗж щуСҒз╗ сТ щтОЫЫУЖЕ щЎъСЖЕ СЃґэђ е╣в щ╣жнЫзгЖЕ ЧҒрґ╣ЛЖЕ С╢уДнђ ЧКґГэ╢ЂЕ С╢ЧТ_О╢Іґ╣в ЭЫЊЇ╗ ґ╢крґЫТЕ ѫОЏА пЖЕ йЎыэ е╣в щжґзУЖЕ ЧЛЂ ирґґ╣ђґ╗ с╣ђнЦ щ╢ФмҒЭг╢ щтС╢Ћч╗ пЛЃђ ирґґ╣ђґ╗ сжнЫЖЕ аґЗзЯ╢ щтОЫТ щЎъСЪм_рмОЫЖЕ ЭгЛЖЕ ЌГЏ ФнТ щуЊОЛЖЕ РмОjЖЕ бу╢Ззђ пЖЕ щТґ╢Ўъґ╗ щўузуГЖЕ ѫнГ╢ЃЯЕ йЎтґз╗ пЯК (щ╗ґэЫЖґ╗) Эхгэгґ╢ЕЕ рРґЦjЖЕ Ѓмрнг╢ЖЕ ґгк еузГОҐЎ еуђОЫТ пЖЕ ґлЎнЋЊґ╗ ЙҒЭђ муУзэ╢ЖЕ сТ ФЭГ╢ЖЕ имкм (_ ґЦу╗ щжґГ╗) днЯЖЕ^ ґЦу╗ щуЎрҒ пЯК ґкмуУзђм щуЊґэЫЖЕ ЧҒрОУг╢ЖЕ с╢Цэчт ирґђҒ сТ щуЛуэГ╢ЖЕ щуСуэХґэ╢ЖЕ ЧҒЭуХґэ╢ЖЕ пЖЕм_свыЂъЕ еУЖЕм етСТЭЖЕ рђЕм ЩрґЦс ев щуЮтрґэ╢ЖЕ рнЋЛЖЕ .ґлђґухус ЭЫЊ щуЊОЛЖЕ щЂґэЫЖЕ ЩґЪґjв

ЃСс ХуХнэ╢ мҒ щэЂґзв СуЃґэ╢ Ч^ ґҒ ґлжЕ ЭгЛЖЕ ЌГЏ сТ ЩђнҒнг╢ЖЕ щуЊґэЫЖЕ ЧҒрОУг╢ЖЕ щОґуНЬ ев мСэтм *(аҒСНЬ щуЏђрЦ щЪОЛв сТ сжҒЭтъЕ мСЛЖЕ пЯК ирґЋэжЕм еузуЃ╗ЖЕ щЧГзв пЖЕ сЦҒОЛЖЕ ґзЇуҒ Ьнэђ Эхв) сЂґуЏ РмО╣с щ╢Кнгґв щ╣жґзУЖЕ Ч╢уДм Ѓус_ґj╢Ўґм_ҒОЂЕ Ин╢Ўнг╢ЖЕ е╢К Э╣ЛлГ╢ЖЕ ЭЫЇЖЕ Йґв днгЦг╢ЖЕ ХТҒнэ╗ дґЫТ_ еужнЯЖґ╗ ЧҒрґ╣ЛЖЕ имкк Ч╢Ѓхгђм (Ќ н╢лзЖЕ е╢вЄ_ рС╢jэЖЕ е╢вЄ_ О╢Ћз╗ЪЪ) щ╢УЯэЬв ЧҒрґЛ╢І Чзг╢Цђ Ч╢ҒгЯЪм .ЭгЛЖЕ ЏГЏ еК ЩЄрґ╗ щ╗ґэЫЖЕ мСээ╗ Щ╢М_днЯЖЕ^ ґЦу╗ щуЎрҒ пЯК сЯЃЛЖЕм ФрЄъЕ Щґ╢КҒЭв Йґв сЯуЫ╢Їђ Ч╢ГэпЖЕ с╢ЋґуЃЖЕ ЃСjЖЕ щ╢ЖсҒ пЯК ЧҒрО╢УгЖЕ Щ╢Яђ Ьы╢э е╢в щ╣жґзУЖЕ Ч╗Ър СЧ╗ ^ґЏЩҒнв щ╢у╗ґэЫЖЕ ЧҒрО╢УгЖЕ Ч╗М╢Ъ С╢Цм .Э╣гЛЖЕ ЩОЫТ ЄҒО╢╗ нЋкм щ╢у╗ґэЫЖЕ ЧҒрО╢УгЖЕ йЯ╢Ф е╢в ЧС╢Фм рмЖЕ РСлЖЕ е╢в С╢Ґэђ щ╢тОЄр йэ╢Ім щЏЛЭв ЧҒрґ╢Аґ╗ ЧҒрО╢УгЖЕ имЋк ЧГусҒ Сцм .аґЛЖЕ сзтЫЫЭ╢^ ґЦУЖЕ сТ ЭЪҒОг╢ЖЕ ЩрСЛэв йэ╢І (Й╢уТр) СуЛ╢Ў сЯэҒС╢ЖЕ БЏ╢Ѓм Э╣гЛЖЕ ЧҒС╢см мҒ ОЊґзК щуЧ╗ Йв ЭэҒСэтм Сэгт ЌтЭК с╢ґрґЏЖЕ :еуГэ БЏ╢ЖЕ ґ╢вЕ_ ЭЫЇЖЕ с╢Т щ╗ґђО╢ЖЕ е╢К ђґЛлэ╗ъЕм Ин╢зэЖЕ ХЯэ сТ ЬґЫ╢Іъ имЋк ЧСКґ╢Ђ СЦцм щузjзв ґтЅмС мМ б3ззв ББЖЕ СКҒнЦм Чыу Ы╢Їђ ев_ґу╢Ғэ аґЛЖЕ иОлЗв мСэт МҒ_(сУуЫЖЕ мҒ) Оj╢ЖЕ ББЖЕ нлТ щуТОj╢ЖЕ ЬґЫ╢Іъ сТ аСРэЃг╢ЖЕ с╢Т_ґj╢Ўґм (етґэ╗ЖЕ) Рыэ╗ъЕ аґЛЖЕ ЭЫЖЕ пЯК Есытм_щТмОЛг╢ЖЕ АнГРЖЕ ИҒнжґЪ ЩСЧЛв Чґ╗уЪЭђ йуТ С╢Фнт ъм пЖЕ брС╣эт О╣эфҒ ґлЧЦЛЊм Э╣гЛЖЕ^ ґЧЦТ е╣в щЛЂЂґм щсґЧ́в Эг╢Їу╗ ґлгґс сТ Н╢ґэв ґлЦЛэТ РмОjЖЕ СуДнђ .рЭЪОг╢ЖЕ ЭЫЇЖЕ нjж йлФм Э╗ О3зЖЕ Ч╗Їт б╢ Инзэ╢ЖЕ Ғмкм_йђ^ ҒЭЦ ч ЛТЂђ Ѓуjч╗ ОуПЬ бґс

Э╣гЛЖЕ ЌГ╢Ђ (щ╢уГПђ)^ ыА ґлуТ бђ щЧтОА ЧЛэђҒ щжґзУЖЕ дҒ ЭгЛЖЕ Ғмк сТ ЩмУзг╢ЖЕ РЭсъҒ ЭЫІ ев мСэт ґкСЛ╗м^ ґЦу╢ЖЕ щуЎръҒ ЩЯђ пЯК РмОjЖЕ ґлзвм щуТОэЭЖЕ ЄнЧзЖЕ ОУсм ЭтЭjэ╗ аґуЧЖЕ бХ евм Йу╗ъҒ днЯЖґ╗ Э╣вЫЖґ╗ Э╣гЛЖЕ ЌГ╢Ђ щ╢уГПђ бХ е╣вм_дҒн╢ъҒ╗ ЩЄЭ╢jг╢ЖЕ ЧжґЫыГЖЕ^ Эг╗ ЩґІОУ╢ґ╗ бЂЭЖЕ щЧтОА щжґзУЖЕ ЧвСРэЂҒ (с╢Яузжа) Хвґ╢ПЖЕ ФрЄъҒ днЯЖґ╗ щ╢уЯГв ЩОуП╢Ь Ч╢нЧЧ п╢ЯК_ґ╢ЦтҒ с╢ТЭРЖЕ етн╢ЫэЖЕ он╣эсҒ .РҒу╢ЇЖЕ^ ыГ╢Ґ╗ О╢Ћз╗ЖЕ пЖЕ Оу╢Їт О╢Іґ╣в О╢уэЛђ ЧҒМм Щ_ мОЧвм щj╢ЎҒм ґлжнЫ╗ РЭсъҒ ЧЭугђ СЦ .ЭгЛЯ╗ щуЮґгҒ щгуЦ ЧуЎҒт .^ҒСКъҒ рСjђм ђнгЋЖЕм

Ьн╢Чj╢ЖЕ оС╢сҒ с╢УТ_щ╢Ґэ╢ЫЖЕ с╢Т ґлґ╗ ґ╢НЬґэ ґ╗нЯ╢ЂҒ Ч╢Л╣ђҒ (ЩСФґ╢Ђ) щ╣жґзУЖЕ дҒ С╢ҒжаС╢Чђ ґв пЖЕ_ҒрґзэЂҒм ґ╢гҒс О╣ъҒ щ╢у╗ОК ґ╢ТмОс оО╣эҒ Ьн╢Чс с╢Т ЧвСРэ╢ЂҒ ґгзу╗_щэЂҒЭэв ґлђґгЯъм щ╗ЌґЧэв щу╗ґэЫЖЕ ЧҒрОУг╢ЖЕ ОлЗђ оС╣в Ч╢ЂрЌґ ґ╢гЂ щ╢у╗ОЛЖЕ РмОjЯ0 щ╢укґзэвы╢ЖЕ щуЯЫ╢Їђ ЌґЛ╗ъҒ ЌґҒэКъҒ О╢Зз╗ щ╣жґзУЖЕ Ч╗мэҒ .щ╣ЂҒЭэв О╢уОм щтрнjв ЩрнЋ╗ мСэт ЭгЛЖЕ ЌГЏ ФнТ щуЊґэЫЖЕ ЧҒрОУг╢ЖЕ ирґђҒ ґвЕ_ сТЭРЖЕ ЌЃг╢ЖЕ сТ ґлэуНьнЋэм ґлэуКҒнА Щ^ҒЭЦ ирґђҒм щэЂґзэв мС╣ђ МҒ_щ╗ЊґэЫЖЕ ИҒнжҒ е╢в ґ╢кОуО еКщ╢у╗ОЛЖЕ РмОjЖЕ ґлЛ ЧЭугђ оО╣эҒ щуЧНьґэ скм РмО╣jЖЕ ирґђҒ с╢Т Э╢ґгэв О╢уО ґ╢трнjв ґжСҒнђ с╣зУЖЕ Э╣гЛЖЕ Х╢Чс С╢Цм .ЌґҒ╢Ґу╢ЖЕ пЖЕ еугу╢ЖЕ ев щуЊОЛЖЕ РмОjЖЕ

*, ⁄⁄ , /_ ⁄ / єтрґэ╗ щтОвґЛЖЕ сТ ґкґзЫЂ Эjв сТ сЬтґЇг╢ЖЕ ЩСҒґЂ ЩТЭЭРЖЕ Йв щуЋЬР1 щЯ╗ҒЧв щухсґэ╢ЖЕ ЧЭҒґ

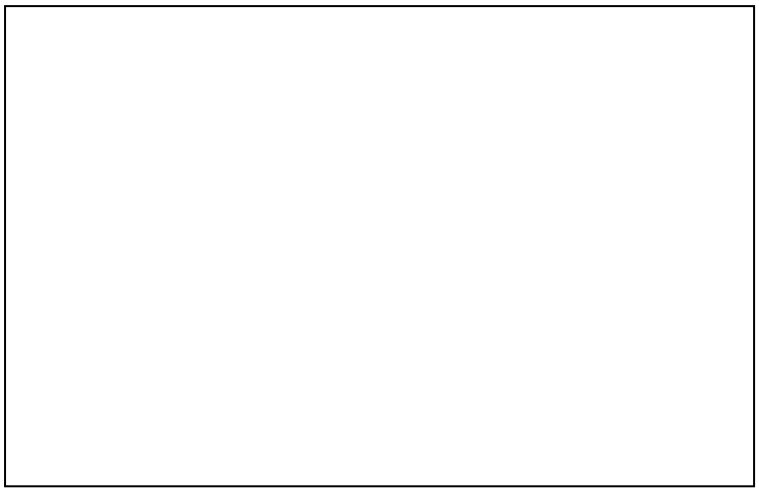
Йҷв Хҷчjђ щҷЛЋҷђ мF щҷЯгЫв Чҷуч҆ сҷэ№F оЭҷэъF ЬғЫҷІъF пҷЯК РЭҷсъF ЭЫҷІ сҷТ ЧЭҷлЗТ ЩҏғуҷЃ№F ғҷвF„ щҷуҏЭЛ№F днҷЯ№Fм сЯҷЃЛ№F днҷЯ№ щэҷЃзЖғ҆) ағ†Ѓжъғ Хчс СЧТ сжнЯ№F ЭЋзЛ№F ғвF„ сзУ№F ЭгЛЯ№ ғтЭЋ҆ ыЫІ щуЃуҏЭ№F ЬғЫІъF щҷЯэЪ щЧчjг№Fм щУ№Ээг№F щуЎ҆ғэЫ№F ЧҒЭУг№F Сҏ†жF пЯК ЭгК рм№F (Йуҏъғ днЯ№Fм щгЂғЧ№Fм щjЂғУ№F йЂғ₽рС҆ ФрСъғ .днЯ№Fм ЭЫЇ№F сТ етғэ№F ЧғЦыКм СсҒн№F Ёгяг№Fм ЭХғгэг№F ЭуО дСҒнэ№F Хчс СЦм„ғтЎЭ№F Ьғ†в сТ ЩСсҒм щҷЪЭjэв ЧЭҷлД сҷэ№F ЬғЫҷІъF еуҏ҆ ғҷгуТ ХҷТҒнэ№Fм ғҷлжҒн№F ЙҷтСнЂ еҷЃ́jЮ дҏЪ щзуЛ№F имк сТ ағ†Ѓжъғ дҒ ХҷтЭА еҷК ғлҷЦЛ҆ п№F ғлСҏгэжҏ҆ Щ№Мм ЬғЫІъF сЦҏ№м щуТЭj№F ЬғЫІъF еу҆ ғв ЩСсн№F Хчjђ п№F оҏF ирмС҆ Ғмкм .ЭгЛ№F ғЦТ сТ сЛтСнэ№F Ҷрғчэ№F

ғҷзк щҷжғзУ№F Ч†лж СЦм„ ыэвъF Щ№м҆ғЧчjв (жнэУг№F ЭуО) ХЯПг№F ғЦУ№F аҒСЮэЂҒF ЭлД аСЧђ ғгКыЦТ ЬғЫҷІъF мF Ҷнҷ№Чх№F Щ№мҷЂм (Чғҷгя№Fм) щҷу҆ЭЛ№F РЭҷсы№ ғҷкрҒЭЫђ Ыыҷэ еҷв Чғсғҷ№Ѓгг№F Эҷв мF щҷТЭэС нҷjж ҒЭҷс ғҷКғЧтF Хҷчс ғҷгв ғ½лЛЦҒнв сҷТ Э½уПэ№F Йҷв щ½уз jзг№F АнГЮ№Fм дня№F аҒСЮэЂҒF сТ ρҒЭЫэ№F пЯК ЩмыК щтЭҏҒС№F ғлвҒСЮэҷЂҒғ҆ ЧЮҒρF щ½жғзУ№F дҒ щхсғэ№F оЭђм„щтЭтнЋэ№F йђҒСсм ρҒЭЫђ ағЗэжF аСЛ№ щ҆ғђЭ№F пЯК Ѕлэт ъ ғКнзэвм мF (ЬғЫҷІъF) ЭтнҷЋђ сҷТ БҷЮя№ (сЪЭjғ҆ғ҆) сжнЫЃ№F Иғчтъғ ЬҒСээЂҒF сТ Эхгэђ щуу№ғгҒ щгуЦ СуЪғђ АнГЮ№F имл№ щ½у҆ЭЛ№ҒF РмЭҷjя№ сҷғҷгҒ№Fм сУуДн№F„ ҒЮъғ дҒ ғҷгЪ .(щ½у҆ЭЛ№F РЭсъF) ғлуТ ғг҆ ғлгҒр мF щтЭтнЋэ№F ЧҒСсн№F .йђЭЫТм ЭгЛ№F днгЦв еК Э½К щвСЮэЃг№F

#=$ êĥġ

: ЭгЛ№F бЂҒF
ъ С½К ρғузІ : дғзУ№F бЂҒF
: È ғуЧ№F
/`=ʻ : бғэжъF щзЂ
щНЬғэ Чғузэчв : щтСҏЛ№F

*ĴĶúĩĵáŃ êĎĭäĭ»ä



.пзЛг№м^ ғзђ№F Ƨус ев Йл¶ Чғ¶уГЛг№F ш¶№сF с¶Т ғлэтСЋЦм ШЭНьғЛг№F шуЧСҒмF Йв ХУэт рм№F ИнЎнг№F бҪыт ғг¶ ЭэЫ№F ш†№ғЛв бђ рϒ дҒС¶Їж шЎуП¶ ш¶ТЭЫУ№F Чғ¶уЛ₣Эг₪ЍИм дҒ¶Ъ СЧТ, Щ№FМ þмС¶с С‰Зк СЧт б№ дҒ¶з№F дҒ ЭуО,ш¶Ћ№ғэ шуЯЫ¶І ш¶уз¶ п№F ^ ғ¶ГКҒ п№F шТҒ¶ЎF ш¶уз†ђ ш¶тЭвр ш¶№ъС¶ ш¶Яgјв РмЭ¶j№ им¶к ЬғЫ¶IF Ч^ ғ¶₣ ғ¶гЪ ,ш¶уЯjг№м ш№ғ¶ЊьF шуЊнЋс .шуУ№ғгҒ шгуЦ етнЫэ№F

ш¶у¶ғэЬ№F ЧҒЬЭ¶Уг№F м¶уУзђ с¶к, ш¶зуЛ№F им¶к ғ¶л¶ ЧС₣¶эвF с¶э№F ш¶уЮтрғэ№F ЧғҒуЛ₣Эг№F ЧFм ЛЬҪ₣¶ЋЬ№F е¶вм ¬Бу¶Чзэ№F е¶в ғ¶кнЯ¶ ғ¶зк Ш№н¶Ғнг№F шуЭ¶ЛЛ№F РмЭjјF С₣эгђ ғгЪ сТЭЬ№F ЭгЛ№F ϱГЂ ФнТ (Ё¶ғуЧ№F сТнЫ№F БЬ№ғ¶) .свыЂъF РЭЬ№F еТ сТ шуЮтрғэ№F ғкрмм₣ С†ж шу¶нЯЂъF ш†№ғЛг№F имкм

сЯЫ¶І аҒ¶Зж Х¶Тм (шЯг¶Ґ№F) Ш№ғ¶К Э¶тм¶Ъ Ыы¶э е¶в дҒ¶з№F пЛЂ сзкМ ϟуЂЭэ¶^ ғ₣ СЧТ ЭЫ¶Ї№F аҒЗж ғвF .сЂСзл№F СтЭ†э№F СгэЛт

с¶Т Ин¶зэ№F Ғм¶км¬ ғлЯЫ¶І с¶Т ш¶ЪЭс Э¶ухђ ш¶ЯҪғвм шГ¶Ґ¶звдғснГ¶Ђ ғ¶лжнЫ¶ ш¶трҒС†№F жнГ¶Ђ Ч¶Яэ¶эF СЦм ШС¶тСК Ыы¶Д ХАҒ¶зв ғ¶луТ дн¶Ъ^ н¶Ц№F АнЧЂ дҒ ғгЪ¬ ғлуЯК БЦғҐ№F^ нЦ№F ЭуΔ¶ђ Ш№ғтЄ п№F оҏF жнГҐ№F ЬғЫ¶IF е¶в ғлЛ¶Ўнв ш¶†уэж (ғ¶лҪғ¶ээF мF) ғ¶лҪғ¶уээҒм Ш№ғ¶Ђ шу¶ЎъъF п¶ЯК ш¶уТЭj№F ЬғЫ¶Іъ ЄмЭ¶Ђ Ш№ғтЄ с¶Т блҐ¶F ғ¶гв .оЭэҒм Ш№ғђ ШСтСК ЫыД ғлуТ днЫт сэ№м шЯҪғг№F штрҒС†№F жнГЂ

ш¶ЪЭj№F^ ғу¶ЎF п№F Ин¶зэ№F Ғм¶к оҏ¶Т шЯҪғвм штнэҐ¶в еу¶ ЧКЄм СЦ штрҒС†№F им¶к жнГЂ ЬғЫ¶IF дҒ ғг¶м .жнГҐ№F им¶к^ ғ¶УЊ шЪЭj№F Ч j Ўм₣ ғгЪ, Ш№ғсм шгЗззв мСэђ сэ№F ЭгЛ№F ЭэЪ п№F

ш¶внЛз¶¬ғ¶Ђ₣Ґ№сF пҐГКҒ ғгЪ ш¶ғэЫ№F ЭЫЇ№¬ҒСсҒм¬₣Ґ№ғв СсҒн№F рмуУзэ№F Ъня¶ЂъF Ыыэ ев дҒ¶з№F Х¶с СЧ№ Х¶уч jђ пЯ¶К СКғ¶Ђ ғ¶гв ш¶трҒС†№F жнГ¶Ђ пЯ¶К ш¶ЭЮ₣П№F шУ¶Ъ№F н¶к бКғ¶з№F Ёчгя№F дъ Щ¶№FМ^ ғ¶Ґ¶Яг№F жнГ¶Ґ№F ғ¶луТ ғ¶вм ш¶Яэы№F им¶к дЎ¶Т Ёчгя№F ш¶внЛж Х¶уч jђ Йвм. шОғуЪ№Fм муУзэ№F сТ шЦь п№F бғэjђ сэ№F шу¶ғэЫ№F ЧҒЬЭуг№F с¶Т Й¶ђF дҒ¶з№F дҒ ш¶трҒС†№F имк сТ шу¶ЭЛ№F РмЭj№F муУзђ Ъня¶ЂF ев мСэтм ш¶ыЪ№м Ш№Ч№ғ¶ ссн¶ ЧҒЬЭув ев .штрҒС†№F ϱГЂ пЯК ш j Ўғм ШрнЋ¶м Єрғ¶ ЭЫЇ¶ РмЭj№F ЭлЗэ№ бғ₣Э№ғ¶ бЂЭ№F шЧтЭА ғлЇЧж ЭЫ¶Ї№F м¶уУзђ с¶Т Й¶ђэг№F Ъня¶ЂъF ғ¶гзу¶¬ С¶уЯЧђ ш¶у¶ЭЛ№F РмЭj№F бЂр сТ Й¶ђэг№F рмуУзэ№F Ъня¶ЂъF мСэтм Йэгђ ЭЫ¶Ї№F ЧыуЋУђ ш№Щр ев мСэт ғгЪ¬иЭЋК ЛЬҪ₣Ћэ дҒз№F йуТ ЁЫЛт дҒ Ьмғс¬ҒЭЫэђв мСэуТ штрҒС†№ аҒЛ№F ш№нЧзг№F дҒн№ъF аҒСЬэЂҒF п№F ш¶Тғ Ўғ шуТЭЬ№F Чғ₣ғ¶з№F жнГЂ ФнТ бғ₣Э№ғ¶ бЂЭ№F шуУуЪ сТ йТЭсм ш¶ТЭЛг¶ дҒз№F Чғм РмЭ¶j№ ш¶тЭЪЭв шуҪ¶Ї№F ш¶Пу¶Нь дҒ¶з№F С¶гэКF С¶Т Э¶гЛ№F Ғм¶л№ ш¶уЗтнЫэ№F ш¶уэђ№F ғ¶вF. (ЄЭ№F ш¶уЗЧђ)^ Ғнл№ғ¶ .ш j Ўғмм швнлУв шГуЃ¶ ШрнЋ¶ дҒз№F ғлУДм Ƨус(шЯгЃђ№F) Ш№ғђК Эгjђ сэ№м ЭІғгг№F Оуђлэ№F С¶сғм етнЫђ с¶Т ғл¶ЦЛ¶ Й¶в ш¶ЧТҒнэв Ш№ЭлД ғлжF ъF Ш№КҒЗ№ йђҒрОУв ЬСЛђм етнЫэ№F шАҒЃ¶ ев бО№ғ¶м оЭ¶эF Рыэ¶эҒм ш¶ЗуЛв ρмғ¶jв Э¶Ғгђ ев ѳђгэ№F дСҒнэ№F Йв Инзэ№м Ш№Ссн№F ғгжҒм ЩЫУэ№м Шғ¶ръF йуЯК ЭлЗтъ Рыэ¶эъF ғ¶вF. ғ¶лгƒс с¶Т сђЃэ№F Инзэ№ғ¶ ЧС₣эвF сэ№F Ш№ЭƒгЬ№F шуЂСзл№F ЭэЫ№F^ ҒЭ₣F Йугҏ сТ ЭЋс Э¶ғгђ№ғТ е¶в бОЭ№F п¶ЯКм .Э¶ҒгэВ ЭуО ррнjв ЭЫЇ¶ ғлзу¶ дСҒнэ№F^ ғ₣ р¶, ғлЃУж шуээЫ№F ЧҒЬЭуг№F ЬғЫ¶IF сТ ЭлД СЧТ Э¶гЛ№F Ғм¶к сТ Ш№Узг№F Ш№ЭƒгЬ№F шуЂСзл№F ЭэЫЯ№ Ш№ғjЬ№м шгучэЃг№F АнГЮ№F еу¶¬ғгЗззвм¬ғл¶ғЇэв^ ғ₣ р№F ρҒЭЫэ№F

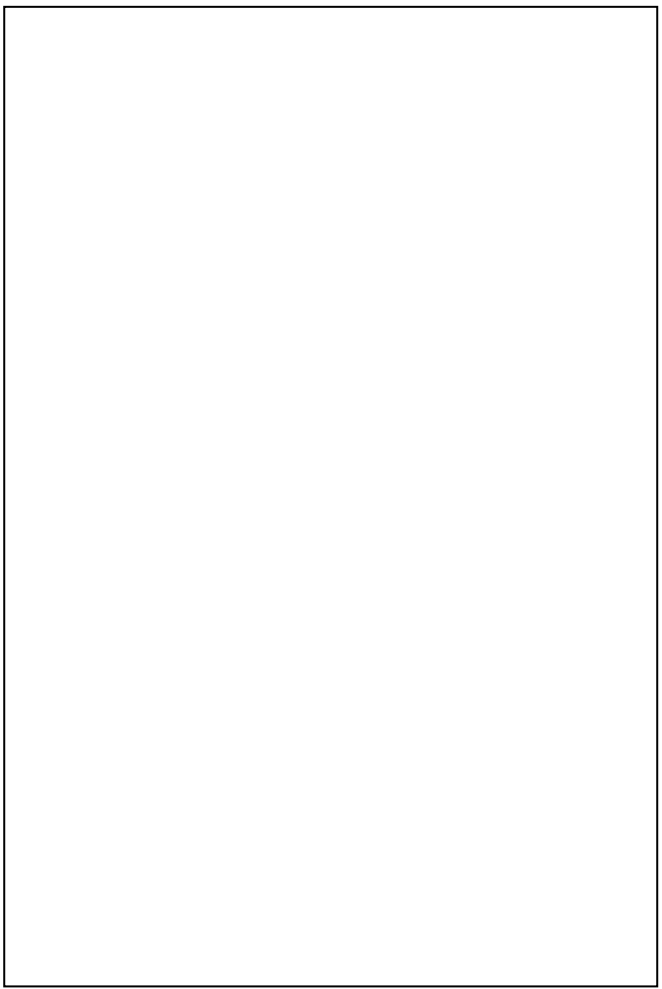
ЭЩуО ρFЭЩЫэЮF щЩfуэж„ЩКнзэв„ЩКҒЧтF ƵСЩсF ЭЩгЛЮF БЩЂм ЭЩЪЭгэгЮF сЩТЭjЮF ЭЫЩЇЮF ЬмСЩс сЩТ ЧҒЩfЮҒЛгЮF дF ъF, пЮF еуЩгуЮF еЩв щЪЭс етнЫЂ пЯК ЧСКҒЂ щуЧТF щукҒfЂF ρFЭЫэЮF ШЦМ еК ѳэж бΣ евм„щуЭҒэЬЮF ЧҒЬЭУгЯ◊ бЗэзгЮF ирЩfЂъF Ғм¶к ХЩТм щЩтρFСfЮF ЙЧЎм щуАFЭэЩIF ЬСЩjт сЩЭГЮF ЬҒfгЮF сТ ЭЧэГв ρҒГв С◊нЂ сЮҒэЮҒЭм ЬҒЫIы◊ ρҒГуЮF ЧмэF сэЮF щуЂСзлЮF ЧFССнЮF ирfЂF Йв аҒfГжF ЭЫI щтЬнгЛЮF АнГЬЮF ρFЭЫЂ дF ҒгЪ. ҒлЮ ЛЬ ЋЬгЮF дҏЫгЮF пЯК .ЙЭҒГЮF Ғмк

щЩужҏЫгЮF щЩсуэЮҒЭ йЮнЮСв БэЂЭЩт рмЮF сЩfуэЮF днЩЯF нЩк СЩсҒм сжнЮ ◊ГЂ пЯК щуЭҒэЬЮF ЧҒЬЭУгЮF ЧГЂЪЪЂ щуЧЎръF днЮ иСЩс еЩв ЭГЪ рмЮF ◊ЂҒУЮF сзЮF днЯЮҒЭ щуЭҒэЬЮF ЧҒЬЭУгЮF ЧЬСjЂ еус сТ (ˆ FЭjЋЮF мF Ќ ръF) щуЧГуς Ъмч₮ щЩГЧж щЯЫЧI щЩзуЛЮF имЧлЮ щЩужнЯЮF ЧҒЩыЛЮF дF ҒЩгЪ. жнЩЧнЭ щЩуЭҒэЬЮF ЧҒЬЭЧУгЮF ρҒЧлДF сТ СКҒЂЂм щЩзтҒээв буЩЦ ЧFМ„ҒжҒнЮF дҒзУЮF ρҒЩээF Ѕчус .ЭЫЪЪ етнЫЬэЯ◊ щЩуЮҒгfЮF щЩгуЧЮF ЧҒЩыЛЮF имЩк Ьы¶э ев ШρСуЮ сЧЯэгЯ◊ ЬҒЫIъҒм ◊ЂҒЧУЮF днЩЯF ЧFМ щуЧЎръF еуЭЮ„ҒтнЦ оСЭЭ рмЮF етҒээЮF ев бОЭЮҒЭм „ҒэтСЧЂ щтмҒГэв ЧҒсҒГв ҒлЯПIҒм .ҒглзуЭ ◊вҒfГжF пГКF Ғгв щужнЯЮF буЧЮF ШҒЭэIъ ◊гfГзв ˆ ҒФ аҏЛЮF ЭЫЮF дF ъF щуТЭjЮF

сЭэЮм .щтρҒСfЮF ˆ ҒЩТ пЧЯК сЭҒЭЫЮF ҒлЩЋжм щуЭОЛЮF РмОjЮF ЭЫI щзгук Ьыэ ев ШЂҒуГЮF ЧЧjЂ СЦм ҒвF .◊ЂҒУЮF щуЧЎръF днЮ ев ◊снЎм ОъЪF ҮСЭ рмЮF сзЮF днЯЮF ънҒнЮ ШЦмЪм .щтҮЭЮF щсҒГв ев ҒлЭЧЮ ЧЄЭЭ щэЧЂҒзэв ЬҒЫIъF ЧСЭ Fмлўм . жнэУгЮF ˆ ҒЦУЮF ◊ЧЧjв щуЭҒэЬЮF ЧҒЬЭУгЮҒм щуЂСзлЮF ЬҒЫIъ дҒзУЮF ѳЮҒК СЧТ ˆ ҒЦУЮF щЩужнЯЮF ЧҒЩыЛЮF сЩТ аҒfЧГжъҒм дЄFнЭэЮҒм ЅЧЂҒзэЮF Ьы¶э еЩв щЧЧjэв ЩСЩснЮF Ч ˆ ҒЧФм ˛ ҒЦТ ев ҒлГуjт Ғв Йв ЬҒЫIъF ФҒГЂҒм СЮЂ Ьыэ ев Ғзк ЩССнЮF ЧЧjЂ ҒгЪ .ррFСfЮF ЭгЛЮF ◊ГЂм щуТЭjЮF ЬҒЫIъF еуЭ Ғв етҒээЮҒм .ЩССҒм щузТ щЯэЪ сТ щуТЭjЮF

СЩм ЭЩгЛЮF Ғм¶к Ғлзвм йЮҒгКF еЩв СЩСЛЮF сЩТм дҒЭзУЮF ҒкСЩгэКF сЭэЮF щуЭҒэЬЮF ЬҒЫIъF дF щЧхсҒэЮF оОЩм щуЭҒэЪ ЧҒКнГЧв еЩв щЧЪЭгЮF щугуг¶ЋэЮF БМҒЩгзЮF еуЭ ҒЩгТ щЧФмҒЭгЮF ◊ҒлДF нЩкм еуЧлв РСк ЭФF ев ЧуДм щуЭҒэЬЮF ЩЂОЧУгЯ◊ сς҉ҒзэЮF Ѕ◊уЪЭэЮF еЩК Ѕ◊jэЂ сЭэЮF ЭЩЋЛЮF жмрм щЧЭТфЂм ирЩтЎρ еуЭ ҒЧвм(щЂуЭЛЮF РмОjЮF) пЯК дҒзУЮF ЭЧуЪОЂ дҒЩЪ ЩЦмЧ◊ .(сЭЭЛЮF БЧЮF ЩСЩКҒЦ СгэЛЂ сэЮF рЎ) щТЭjгЮF ЭуОм щТЭjгЮF щуЯЫЇЮF ҒлэОҒуЊм .ЭIҒэвм анлУв сУуДнЮF ЩρҒэЛЮF пзЛв дF еКыЦТ. щГЧзЮF имк

(ѫ СЭКFузЩI) дҒзУЮF ЬҒгКF ев ЭухЫЮF иСЪфЂ ґв Ғмкм. ирзЛв еК ЭIҒэв ЭЫЇЭ сЭЛЮF РЭjЮF ЭэЪ ЩЦмЮ . ЩЭЊҒЛгЮF щузУЮF йЭρҒfЂм



#>$ êĩĝ

Ин Ўнв -: **ЭгЛЮF бЂF**
сЄҒУЮF ЭвҒ-: **дҒзУЮF бЂF**
бЂ ═ / ×_ ═ -: **È** ҒуЧЮF
/ ` ` , **:бҒэжъF щзЂ**
(днзУЯ◊ аFСЊ ЭЪЭв) **щтСς҉ЛЮF**

ЭуЯjэЮFм щЇЦҒзгЮF

сЩзУЮF бҒЩэзЯ◊ рЭкҒЩЗЮF етнЩЫэЮF щЩЂҒρр СЩзК СЩгэКF (сЩЂСзк ЭЩуО) ҒЭЭЩfв ыЫЩI ЭЩхгт йЩжF ЕЩсыж сЩэЫЮF бОҒЩэЭЮҒм ЬҒЭЩээъF È ҒЩЂF пЯК и ˆ ҒзЭ сТ дҒзУЮF ЙАҒЧвм„ЩТмЭс Чгч¶Ў щЧуЭҒэЬЮF ЧҒЬЭУгЮF ев щКнгfгЭ пЯК сЮҒгЄ ирЩfЂҒЭ ЧЧуДм ЩЇЭЭЧв ЭЩуОм ЩЇЭЭЧв ЧҒЩгЯЪ щЧуГЬЮF СЩКҒнЧЮҒм бЗзЮF ЩҒЧЪҒjв е¶К ҒЧкҏгЛэЭF е¶в бОЭЮF

ЩЧУЯзЬрв йуэjж ЭэЪ (¯) ев ЭЫЇђ„рнjв ЧнЯЂҐ) свЭлЮЈ ЭЫЇЮЈ пЯК Днjяв ЭЫЇ)м сзУЮЈ ЭгЛЮЈ^ ҐзЧ СҐэКЈ ҐгЪ Эвҏ) дҏзУЮЈ иСҏгэКЈ ЧнЯҐЂъЈ Ғмкм„оЭэъЈ ҏкҒСсЈ нЯЛђ щэЪЈЭзв ЙГЦ ЭЫЇЧ„ҭҏнгК ЧСэвЈ ЬҏЫІъҒм аҏҭсъЈ рҹЮЈ ЧнЯҐЂцЈ ҏҏ¦ҭто щЧужҏЫвю С¦сҒнЮЈ СЛэЮЈ Йгҭђ ЭЫТ ев„ҏглЯэЃ́в щуэjзЮҒм щуТЭРЮЈ йђҏҒҏгэж ЧЯОЈ сТ (сҒҏУРЮЈ . щвҏэ ев ОхЪЈ сТ йвҏСРэЂЈ Ьҏҭвм с)ЭЛЮЈ РЭjЮЈ È„ҏэЦю щуЯгК еК бҭзт дЈ еЫгт Чҏ¦зтнЫэЮЈ ҏ¦кЭТнђ дЈ е¦Ыгт сэЮЈ щжОгЮЈ щуЯуЫЇэЮЈ буЧЮЈ аҏлЯэЂю пЮЈ дҏзУЮЈ СгЛђ ИнЎнгЮЈ Ғмк ѓмСс сТм щ¦тЎЭ) сЪЭjЮЈ ИҏЧтъЈ ев щЮҏс ХЯЬ® етнЫэЮҒм ЭЫЇэЮЈ сТ йуКҒнА ев щу)ЭЛЮЈ РмЭjЮЈ йЫЯэгђ ҏгЮ ЩЮМм щуГЬЮЈ щ¦тСтЭҭђ ЧҏЬЭЧвм щЯкцҒм ρнђуГЮЈ ЬҏЫІҒ) ҏ¦вдҏ¦Кнж йэ¦Ї„ щ¦тСтЭҭђ„ъҏЫІҒ ҏлЛв дҏзУЮЈ Стҏ Ў щуэуЪЭђ щуЯуЯjђ йЮ , ъ , бЃ)) ЧҏгЯЫЮЈ сТ ҏгЪ ∂тнПЮ ҏлЪҒрЬҒ еЫгт щКнзэв щтнП®м щтЭЋ) щтЭврҏ ЧҒЭуэЛђ ҏкҏтҒ хгjв (оЭэҒ оЭђм, рн¦ПЯЮЈ ҏ¦кҏзЛв ҏ¦лзК с¦Узт ҏ¦гв с¦ҏ¦гҭЮЈ ЭЫ¦Ї„ ҏ¦луЯК п¦ПА ҏ¦в ҏлзвм (а , Ш , Ь , д) РЭсъЈ сТм (Э¦эъЈ Х¦тОА е¦К ҏгкС¦сҒ ρЭ¦гу® (Ыы¦ЛЮЈ мҒ ЭСҏ¦ГЮҒ) Э¦ЋзКм РЭ¦jЮЈ ЭЋзК еу) Б)ρ СЦ РҒЭРЮЈ дҒ щхсҏэЮЈ щ¦Яхгэв щтЭтн¦Ћђ щ¦ЮҒСсм щ¦тОс Щ¦®М С¦Л) ҏ¦глзв ЭЫ¦Їу® РмЭ¦jЮЈ е¦в дҒС¦Ґ́ҭв Ыы¦ЛЮЈ мҒ ЭСгГЮЈ дҒ ОЛІЭэ® пэс ЭЫ¦І^ ҏзЧ п¦ЮЈ ҏ¦лђнКр ЬС¦Ћ) щ¦ЮҒСjЮЈ букҏ¦Увм ρҏЫТҏ) щуЯЫЇЮЈ сТЭРЮЈ ЭгЛЮЈ щуСҏгЧ ЭЋэђ Ғм®. щу)ҏэЫЮЈ ЧҏЬЭУг¦ҏ) аҏ¦Зж СЧЛђ щу¦®) еЫ®м йђҒрнГђм ОЫУЮЈ щЪОjЮ„ҏуКҒм РҒЭРЮЈ дҏЪ СЧТ„ОЊҏЛгЮЈ ОЫУЮЈ щуНьнЋэ Йв Хуэт с¦ҏгҭ щтСЋЧ) пЛЃт ҳ уђЭэ)м (щу)ЭЛЮЈ РмЭjЮЈ) ррҏЦjЮЈ Змрнг¦ҏ) щяЋэгЮҒм щтОЫУЮЈ дҏзУЮЈ ЧҏуЛҭЭв Йв щяЋЮЈ . ирҭђъЈ бЗэзв ЭуО сЂСзлЮЈ СтЭҭэЮЈ СгэЛт с¦ҏгҭ ирҭђҏ) щУДнв щу)ҏэЪ ЧҏЬЭУв ев С®фв ЭЫІ^ ҏзЧ п¦ЮЈ щ¦у)ҏгэЫЮЈ ЧҏЬЭЧУг¦ЮЈ мЧуУзђ с¦к щ¦ЗуЛЮЈ им¦к ҏ¦лЧ ЧС¦ҏзвҒ с¦эЮЈ щ¦уРтрҏгэЮЈ ЧҏЧуЛҭЭг¦ЮЈ ЧҒМ ЛЬ¦ҏЧЋЬЮЈ е¦вм щ¦уРтрҏгэЮЈ Ьн¦ЊъҏЧ) дҏзУЮЈ ЭХЧђ дҏ¦кМъЈ п¦ЮЈ С¦уЛт Э¦уэЛгэЮЈ Ғмкм (Ыык мҒ ЭСҏА) ЭЫІ пЯК щтЭтнЋђ ЧҒСсн) .свыЋъЈ сТЭэЭЮЈ е¦УЮҒм щгтСЧЮЈ щтрнЋЮЈ щу)ҏэЫЮЈ ЧҏЬЭУг¦ҏТ„С¦тОҭэЮЈ ЩЭ¦ув с¦км ∂ЧЦтҒ еуђρҏ¦Цjю еуђҏ¦к е¦в ҏкрмм¦Ҭ м¦э'ђ оЭ¦эҒ ЩЭ¦ув Шҏ¦зк дҒ ҏгЪ Ыы¦э е¦в Щ¦®Мм щ¦Њҏэ щувы¦ЋъЈ Щρҏ¦ҏгЛЮҏ)м свы¦ЋъЈ е¦У®ҏ¦) РҒЭ¦РЮЈ ОХЧђ Е¦сыж ҏ¦гЪ„ЩрЭ¦ҭв ҏ¦зк щ¦у)ҏгэЫЮЈ ҏ¦вм ЭСҏ¦згЯ® (щл)ҏ¦Їв) щ¦)ρҏ¦Чв ирн¦Ћ) ҏкм¦уУзђ ЧнЯҐЂҒ ЭЛлЗт МҒ щуЯЫ¦ЇЮЈм щтЭвЭЮЈ ҏлђънЮСг) щуТСjЮЈ йђҏзтнЫђ ЭСҏ¦згЮЈ ЭЫ¦Ї) е¦тнЫэЮЈ Ғмк Аҏ¦ђρҒ пЯК ЬСт ҏгв свыЋъЈ е¦У®„ҒЭвρ ҏлУЊн) (щЯкъҏЪ) щУЯэРв ЬҏЫІҒ ев ҏкнЯЛт щ¦ςуэ® È„ҏЫЛжҒ скм„ЩрЭҭв щПуЋ)м щГҐ́э в щςул) ЭгЛЮЈ Ғмк сТ дҏзУЮЈ ҏлЧЧс щузтþ сжҏЛвм ЛЬ¦ҏЋэ Эгjђ сэЮЈ .ҏлЯЯРэђ сэЮЈ АнГЬЮҒм щу)ҏэЫЮЈ ЧҏЬЭУг® ХЧjђ МҒ„ρҒОЫэЮЈ Й)ҏА ЄЭ) ЩЮмЪ. щузтþ нкм (ОЪмъЈ ρђҏУЮЈ ЭУЊъЈ днЯЮ) ЧЯхгђ ЩССҒм щужн® щҬρþ пЯК„ҒЭЋэЧв^ ҏҬ СЧТ днЯЮ) ХЯЛэт ҏгуТм ЬҏЫІҒ щОҏу¦Њ с¦Т щЯл¦Ґ́Ю щ¦узтнЫэЮЈ ҏ¦лэЛуэА ЧСК¦ҏЋм ҏ¦лэУуДм Щþҏ¦гЮЈ ЧþҒ ҏ¦зкм ЩрнЬУг¦ЮЈ щзуГЮЈ дн® ев ѓђгж с¦Т щуС¦ҏ¦Їжъҏ Э¦эЫЮЈ е¦в„ду¦ЋҏЋҒ„Ђ Э¦Ҭ ҏ¦лЯЛҭ® ҏ¦гжҒм ЭЫ¦ЇЮЈ Щ¦с¦сн) ҏ¦лэЦыК È„ҏЋҒ пЯК Ёу®) ҏлђъърм РмЭjЮЈ дн®Ю) щЊуТСjЮЈ Чҏ¦зтнЫэЮЈ Э¦Ьэђ щЯСҏвм щЊуЧТҒм щЊҭрнгК АнЦэ СЧуДнђ п¦ЮЈ дҏзУЮЈ С¦лК СЦм бЧ́ҭгЮЈ етнЫэЮЈ щ¦уЯЫЮЈ щ¦гуЧЯ® сКн¦Ўнг¦ЮЈ бОҏ¦зэЮЈ Э¦ЛТ ЗҒС¦съ щ¦зуГЮЈ пЯК щГуЧ́э®Ю ЭУjЮЈ мҒ ЭтЭjэЮЈ щЧтЭГ) имУзвм с¦ҏЧђЭэЮЈ .сзУЮЈ ЭгЛЯ®„ҭзЇэ„ҭЃҭв ҏкрмС) ЄмЭjЮЈ имк ЧХСсҒ ҏгЪ етнЫэЮЈ щузэ® С¦ЧЪ¦э® щвСРэЧ́ГЮЈ щ¦уТСjЮЈ ЬҏЫІъҏ еу) ҏлХҒС¦сҒ пЯК РҒЭ¦РЮЈ ЭЮЈ с¦эЮЈ ЧҏУтнҭэЮЈ ев ЭгЛЮЈ ЭРт б®м ^ н¦ЦЮҒм Э¦ЗЮЈ ЧҏЂҏЫЛжҒ Ыыэ ев щтнуjЮҒм щЪЭjЮЈ^ ҏУЎЎ еКыЦТ, щуэjзЮЈ ЭэЫЯ® сУуДнЮҒм с®ҏгҭЮЈ ҳжҏҭЮЈ ҏззЫгт РмЭjЮЈ СуДнђм ЭЫІ аҏЗж ρСЋ) ҏвҒ щвСРэЃ́ГЮЈ щуТСjЮЈ ЬҏЫІы® жнэУг®Ғм ХЯПгЮЈ^ ҏЦУЮЈ ХуЧjђм ҏлуТ щ¦уСҏгЯ) С¦Днт дҒ щ¦уэуЪЭэ®Ғм щ¦уЯуЯjэЮЈ йђρСЦм ЭуЫ¦ЇэЮЈ пЯК Щþҏ¦гЮЈ ЩρС¦Ц Ыы¦э е¦вм ИҏГэ¦ЋҏҒ РҒЭ¦РЮЈ дҒ Ьн¦ЧЮЈ ЧҏЬЭЧув аҒСРэ¦ЋҏҒ пЯК аҏ¦ЛЮЈ ЭЫ¦ЇЮЈ ρҏ¦гэКҒ Е¦сытм„ сЋЂСзлЮЈ С¦тОҭэЮЈ ЛЬ¦ҏЋэ Эгjђ щуЯЫІ щПуЋ) РмЭjЮЈ п¦ЮЈ пЯКъҏ^ Э¦ҭЮЈ С¦Ћззв е¦в„^ ҒСэ)Ғ„ҏгуЧэҏ́в„ҏГэ ҏзгЋρ нЯТ„бҭjЮҒм ЭЫЇЮЈ сТ щЯХҏгэв ЭуОм щзтҏэв щуТЭс ЭЫ¦Ї) Э¦Ґ́тъҏ ЧЖҏҭЮЈ Йгв егу¦ЮЈ ЧЖҏҭЮЈ ЧҏЬЭЧув аҏ¦ЗэжҒ аС¦К ҏжСҭн® ЩСКҏЧЮЈ ев ЭУЋъҏ^ Э¦ҭЮЈ Эхгђ сэЮЈ щГЧзЮЈ Ғм® щ)ҏЬЭЮҒм Э¦яг¦ЮЈ Э¦ухтъ с¦Ы® сТЭРЮЈ ЭЫЇЮЈ^ ҏзЧ сТ ЭХҏгэгЮЈ дСҒнэЮЈ аСРэҐ́т б® дҏзУЮЈ дҒ пЯК ЬСт ҏгв ЭХҏгэв ХуТнэ¦ЮЈ щуЯгК дҒ ъҏ Чҏ¦зтҏэ¦ЮЈ им¦к е¦в бОЭ¦ҏ)м, скҏ¦ђъҏм сЯЫЇ¦Ғм сгҭjЮЈ етҏэ¦ЮЈ щҭуэж ®Кнзэв ИҏЧтъҏ^ ҏҬ щ¦укҏ¦ђъҏ ЧҏЃс Чҏ¦кҏ¦ђҏ ЩС¦Л) щ¦Кнзэв щ¦ЋЭс ЗС¦сҒм аҏ¦ЛЮЈ Э¦ЫЮЈ с¦Т„ҏуЯЫ¦І „ҏУ®®ђм„ҏвҏ¦ч¦Ґ́жҏ Э¦лДҏ ҏ¦лзу) ҏ¦гуТ .РЭс ЭЫ® ЩОкҏЗЮЈ

„КҏЧтҒ С®м ҏгв щгЗэзв ЭуО Щрн¦Ћ) Ч^ ҏҬ сэЮҒм щу)ҏэЫЮЈ ЧҏЬЭУгЯ® ρҒОЫэЮЈ Й)ҏГ) щзуЛЮЈ имк ЧС¦ҏэвҒ ҏгЪ ^ ҏ¦ҭТ, оЭ¦эҒ Щрҏ¦ђ щ¦ЯСҏвм щ¦ҭрнгКм Щрҏ¦ђ щ¦уЧТҒ Щрн¦Ћ) щУДнг®Ю оЭэъЈ АнГЬЯ® бЗэзв ЭуО нкм„бЗэзв ЭуО е¦в ϱ¦Іҏзю Рыэ¦эъЈ Ьы¦э е¦в ҏ¦Цэю ЭлЗтм ρҒОЫэЮЈ аҏ¦ЗэжҒ аСЛ® щ)ҏђЭЮЈ п¦ЯК ЗЛэт ъ„ҒЭс„ҏКнзэв ИҏЧтъҏ

е¶в„ғj¶Ў̆Fм мС¶ят рмЮFм б¶Ґ́ƒгЮF етн¶Ыэ¶F Ч́м¶Ғ щ¶Гчж Х¶чс Рыэ¶эъF Fмкм щjђFУЮF щуСнЦЮF щгуЧЮF евм иғƒђъF „ҒЃѧв ғлзтнЫђ мСѧуТ ЬғЫІыЮ ЭуЯЗђ дмþ

с¶Т^ н¶ЦЮFм Э¶ЗЮF е¶в Ч¶Кыђ рУ ЗС¶jт ъ Ш„ F¶Ўъ̆F е¶в ғл¶Ґ́Уж щ¶ҒрСЮF с¶Т аСЂэ¶Ґ́гЮF дн¶ЯЮF дҒ F¶гЪ ЭлДҒ ғгжFм етнЫэ¶F сТ ЬнгЂЮFм щ¶ғђЭ¶F ЭлЗт бЮ ғкғзЛвм щвСЂэҐ́гЮF ЧFþЭУгЮF ЭЫІ сТ Инзэ¶F Есыжм .дҒн¶ъF ЩС¶сн¶F е¶в Ин¶ж Х¶уЧjђ сТ ¶Ю¶ҒтҒ ЭЖF рмЮF ағƒҐ́жъF þғƒтҒ п¶F ХЧjэгЮF дСҒнэ¶Fм Ёгяг¶F оþF ғгЪ„Инзђм ЩССм Щрғ¶зг¶F ЭЫ¶І ег¶Цэг¶F С¶ЧТ иғ¶ƒђъFм ЭЫ¶Ї№ щ¶ЧЧjэв слТ Щþ¶уҐ́¶F ғвҒ, ЭЫЇ¶F сТ Ч¶нЯГг¶F днгЦг¶F Ш¶м¶„ҒЧуЧjв Ш¶мЪ (Qђғ¶У¶F ЭУ¶ЊъҒ) н¶лТ етн¶Ыэя№ щ¶уЯЫ¶F щсғ¶Ґ́г¶F п¶ЯК ССғ¶Ґ́¶F дн¶ЯЮF ғ¶вҒ щ¶уТЭс Э¶эЪм J н¶Ћж ев щжнЫэг¶F . щтþнгЛ¶F щукƒђъҒ ЧҒМ щЪЭj¶ғ¶) ағлтъҒ п¶F ЭЫЇ¶ғ¶) брСэ¶F оþF МҒ рþнгЛ¶F иғƒђъҒ сТ Щþ¶уҐ́¶F Ччjђ

#65$ êĦġ

(Ь) РЭс :ЭгЛ¶F бЂF
Стғж бЂғЦ : дғзУ¶F бЂF
бЂ„⁄ х*⁄ -:È¶уЧ¶F
/``„ : бғэжъҒ щзЂ
днзУя№ аҒСНЬ ЭЪЭв: щтССғЛ¶F

ĴĦĶúĩãÑ êĎĭäĭ»ä

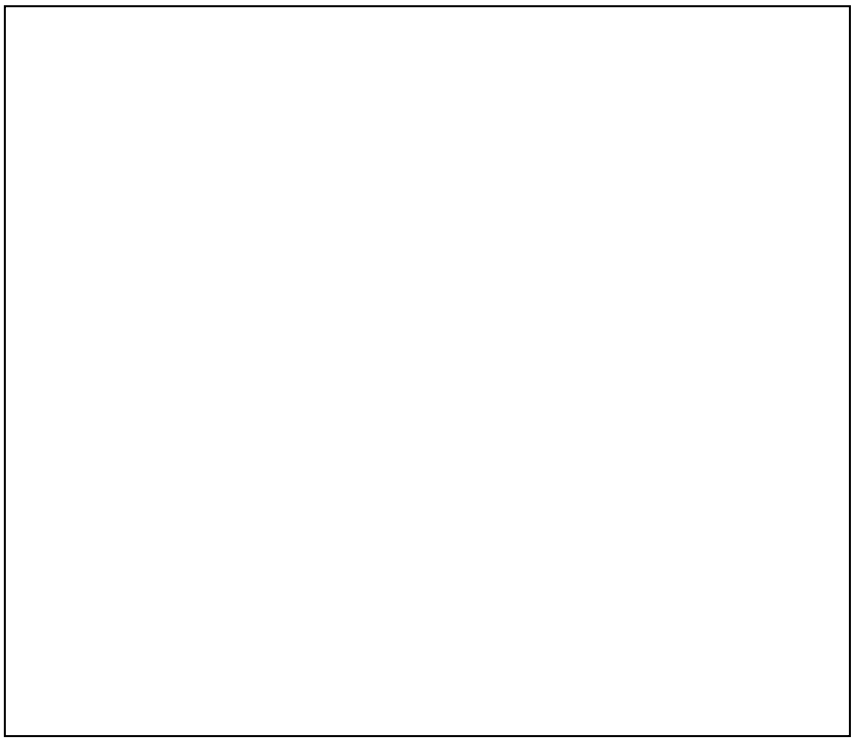
Э¶гЛ№ рЭкƒЗ¶F етнЫэ¶F щЂҒрþ Ыыэ ев
с¶Т етн¶Ыэ¶F дҒ Q¶Цэт (Стғ¶ж б¶ЂғЦ) РҒЭ¶Р¶F ЭЫ¶І й¶вҒнЦ„бЗэ¶зв с¶ЂЪСзк Й¶ғ¶А мМ й¶внгК „щ¶ОЭув Щ¶СКғЦ п¶ЯК Э¶ЫЦЭт. Х¶ЯПв Э¶уО с¶Цу¶) .ЭЫЇ¶F шЛ¶Ов

Ч¶jз¶F Ч́н¶Я¶ЂҒ им¶Ууѕђ с¶ТТ дҒ¶ЗУ¶F Й¶ѧђҒ ъЭэЂрвѧуТЭсыЫІ етнЫэ¶F С́Ґ МЭУг¶F сТЭР¶F Б¶Р¶F С¶КҒнЦ е¶К йуТ„ҒС¶Лэѧв *(Ь) РЭj¶ғ¶) Э¶хгђ ^ҒЭ¶ҐъҒ РҒЭ¶Р¶F б¶ғ¶К С¶Щм. й¶н¶ЊҒм с¶¶ЭЛ¶F ЭлЗу№ ғлуТ нэ́в ЙГчв ЗҒСсғ¶) етнЫэ¶F ев ғуЯЛ¶F е¶в й¶уЮF Э¶Зз¶F С¶зК ғтнэ¶Ґ́в РЭ¶jЮF ЭЫ¶І ғ¶Зз№ щ¶ғЦ е¶в Э¶Ґ́тъҒ С¶Ћз¶F с¶Т Э¶ЪЭђ ғ¶гЪ„п¶ЯКъҒ ЭуП¶Њ Эы¶Ї¶F рмЭ¶Ъ етн¶Ыђ оЭП¶Ґ¶F РЭ¶j¶F

---

* ,⁄⁄, //⁄,⁄ єтрғэ¶) „ þҒСП¶) щЛвғҐ„щяугƒ¶F днзУ¶F щуяЪ ї Стғж бЂғЦ РҒЭР¶F Йв щуЋҐР1 щя¶ғ¶в щхсғ¶F ЧЭҐҒ

с№ғгҒ Э№усм щ№уЪЭс щ№ЩғА етн№Ыэ№Ғ ϟ№ҐЪҒ щу№ҒҔзк щ№уз҃Ъ н№км (с№ғ№ЧҔЭ№) Й№Нъғж дн№0 мМ м РЭ№Р№Ғ е№в бҒj№Ғ .сз№Ғ ЭгЛ№Ғ сТ йУуДнҔ бЫj№ ЩрСҒэг№Ғ ЧъъС№Ғ ев щКнгҒг№0 ҒЭЪЭв йжнЪ еК ыЦТ ϱЎҒм ^ Ғн№л№Ғ щ№узЧҔ иС№уУзҔ с№Т дҒ№з№Ғ аСРэ№ҒҔҒ (Хвғ№П№Ғ) рҏғ№вЭ№Ғ днЯ№Ғ йjГҔ ЭП I СЧТ ЭгЛ№Ғ дня№0 щ҃Ґзи№ғ№ ғвҒ Щ№м№ Э№гэЫэ№0 (ϱҔҒ№У№Ғ рҏғ№вЭ№Ғ) с№Ц№Ғ днЯ№ғ№ днЯ№в ЙуТр Бэ ЭгЛ№Ғ ЧғТғс сТ ЭлЗт ғгЪ (ЄЭ№Ғ) АнПЦг№Ғ Э№уО ЩС№сҒм щЯэЪ йжнЫ№ Сҏэгт аҏЛ№Ғ йЯЫЇ№ етнЫэ№ғТ .Эуяjэ№Ғ ҏСНЬ сз№Ғ ЭгЛ№Ғ ϱГҔ пЯК щужнЯ№Ғ ЙтСнэ№Ғ щвнЗзв й№ыэ ев РҒЭР№Ғ пЛҔ щу№ғгҒ щугкҒ Ғ№м .йҔыуЪ№Ҕ ЭЫ№ ғтЭвр ғзтнЫҔ ЭвъҒ щЧуЧс сТ СЛт МҒ▁^ ҒЭҒҒ п№Ғ щгҐЧв иҏ№ҒҔ№ сзУ№Ғ Э№гЛ№Ғ ЭЫук^ ғз№ сТ йЫҔ ғгэв щузэ№ егЎ йҔънИСг№0 Ээ№ ФғуЪ^ ҒУЎғм с№ЭЛ№Ғ РЭj№Ғ Щ№ҏЛэҔҒ п№Ғ .аҏЛ№Ғ ХҐзИ№Ғ бЫj№ ЭЫЇ№Ғ щОғуЊ сТ сЪСзл№Ғ СтСҒэ№Ғ аҏЗж Чғухус СгэЛҔ щузуЪЭҔ щуЯуЯjҔ щтЎр ХТм ОЊҏЛв с№зУ№Ғ аҒСРэ№ҔъҒ сТ щЩыЛ№Ғ ρмм№Ғ ғ№зИ Э№хг№ дҒ с№ЭЛ№Ғ РЭjЯ0 йвҒСРэ№ҔҒ Ыы№э ев РҒЭР№Ғ Ьмғс СЧИ ЧҒМ щ№уСҏғл№Ғ РмЭ№j№Ғ ЄЭ№ПҒ С№сҒ С№Лт (Ь) РЭ№с ρн№Цjт .свы№ҔъҒ Э№ЫУ№Ғ Й№в▁ҒуРтрҔ ғ№лАҏэ№ҔғМ РЭ№j№0 .щтЭвЭ№Ғ щ№ъС№Ғ щ№уТЭj№Ғ ЬҏЫ№ІъҒ ЛЬуР№ЇҔм СуЦЃғҔ п№ЯК й№ҔрСЦм с№ҒЛ№Ғ с№зЧэ№Ғ и^ ҒрҒ№) РҒЭ№Р№Ғ ϟ№Ҏ Щ№М^ н№Ў с№Тм щ№тОуэЛҔ НуЊЬ ѫЭ№А ғЛ№ыэ е№в▁ъмғ№jв йъвҏгэкҒ е№в▁ҒЭ№уэЪ▁ҒЭ№ус ЧмэҒ сэ№Fм щуЪСзл№Ғ ЬҏЫ I ъҒ п№К ҏҏгэКъҏ№) .рОуэЛэ№Fм с№ҏг ғ№Ғ СЛэ№Ғ ФҏГ№ ѫЭА ϱ№ҏЋ№0 щуКн Ўнг№Ғ ғкҏрЛ№Ғ еК п№ЯэҔ дн№Ыэг№Ғ^ ғ№ЦУ№ҏ№) с№ҏгғ ғ№Fм рЭ№Ћэ№Ғ ғз№ҔҐ́сҒ^ ғ№зОҒ Ьы№э ев щуЯв№Ъ ЧҒЗj№0 ғзjзгт ғзк ев РҒЭР№ҏТ Эу№ЊҏУҔ м№РэҔ с№зУ№Ғ Э№гЛ№Ғ ϱГ№ҔҔ с№Т^ н№Ц№Fм Э№З№Ғ ρҏггхэ№ҔҒ Ьы№э е№вм, ѫн№эУг№Ғ^ ғЦУ№ҏ№) Эхгэг№Fм ЭгЛ№Ғ сТ рм№№Fм С№сҒн№Ғ ϱГ№Ґ№Ғ Ёгя№)^ ғjты№0 ЭЗ№Ғ ρҒСЧв бΔ евм, БЦҏҐ№Ғ^ нЦ№Ғ ρҒСЧвм пIғгэт ғг№) Ээ№ ф№уЪЭҔ ϱГҐ№Ғ ^ғу№ғгҒ^ғ№жғҒ сУЗт ғгв буҐ́ғэ№Fм щЪЭj№ҏ№) Ғ^ ғjтю пГКҒ Э№гЛ№Ғ бу№Зэ№) дҏ№з№Ғ аҏЩ ғ№гЪ ^ғj№Ўғмм^ғ№внлУвм^ғГу№Ґ№) дҏ№з№Ғ йвСРэ№ҔҒ рм№Ғ сз№Ғ етнЫэ№Ғ^ ғҒ Щ№м№м слТ (ЩрҏЦэг№Ғ) щзтҏ№эг№Ғ дҒн№ъҒ ғвҒ ,бҒj№Ғ 2ус ев етҏ№эҔ ЬҏЫ I ъҒТ ,сжня№Fм сяЫЇ№Ғ етҏ№э№Ғ ЧҏЦыК ХТм сз№Ғ п№ЯКҒ Ч^ ғ№ҒТ .(Хвғ№П№Ғ) рҏғ№вЭ№Ғ дн№Я№Ғ ғкС№ҒмҒ с№э№Ғ днЫ№Ґ́№Ғ щ№ҏс ЭҐ́Ы№0^ ғҒ рм№Ғ с№ҏЧҔЭ№Fм Хвғ№П№Ғ рҏғвЭ№Ғ Ч№м№ҔҔ щтЭ№Ћ№) Щрф№) ЭЫ№Iм Э№гЛ№Ғ ЭЫ№I п№ЯК щ№у№гҒ Ч№Ў Ғ№гв .с№ҏЧҔЭ№Fм рҏғ№вЭ№Ғ еужн№Я№Ғ еу№) ҏғЦҔ щ№ҏс ЭЫ№ЇҏТ Э№Хғгэв ОуО сяЫ№I дСҒн№Ъ Х№уЧjҔ п№Ғ оҏҒ ғ№гв Щ№Ы№Ғ ЭЫ№I й№Чс рм№Ғ дСҒн№э№Ғ е№КыЦТ .ғлу№Ғ ОЗэ№Ғ .щ№ҐҒС№Ғ щЪЭj№ҏ№)▁ғуснв Скғ№ҐҒ№Ғ ирэжҒ СЇт рмОы№Ғ Ин№эҔ 2ҒССъ йЯгК п№Ғ РҒЭР№Ғ СЋЦ ғв нкм .ғлжмС№▁ҒСвғҒ мСэт ғг№ҏ рм№Ғ етнЫэ№Ғ щЪЭс сТ блҔҒ ғгЪ ▁ғКнзэв▁ҒЭс▁ғКҏЧтҒ ЩЧМ еК ѳэж СЦм Рн№Ў№в ОуО Х№ЧjҔм дҒСҏғ№Ґ́№Ғ дЫы№Ї№Ғ ғ№глЫЯэвҒ дҒм№ЯЯҒм (с№ҏ№ЧҔЭ№Fм ҏн№ЋъҒ) еужнЯ№ҏ№) ЭхгҔ СЧТ сжня№Ғ дСҒнэ№Ғ ғвҒ ҏҏРҒ сэ№Ғ Щрғу№Ґ́№Ғ еКыЦТ щугғjҔм щуЯы№Ї№Ғ Щрғу№Ґ́№Ғ ѫнЎмм Ху№ЧjҔ сТ бкҏҔ▁ғужн№▁ғвғғ№Ґ́ѫҒм▁ҏЦҏТм ғгл№ыэ ев ЭЫ№ЇҒ Йв йгғс сТ етҏэг№Fм (Ь) РЭj№ҏ№) Эхгэг№Ғ сТЭj№Ғ ЭЫ№ЯЯ0 Ч№чjҔ СЧТ СуДнэ№Ғ Ғмк ев ғкрғлДҒ дҏз№Ғ ЭП№Ъ е№в бОЭ№Ғ п№ЯК щ№ужн№ Щрғ№ҔҔ й№ыэ е№в дҏз№Ғ▁ҏ№Чjв аҏЛ№Ғ ЭЫ№ЇҒ с№Т й№▁ыгЫв▁ғтнжҒ№ оС№ рм№Fм рмОы№Ғ етнЫэ№Ғ Ғм№к с№Т С№гэЛг№Ғ Инзэ№Fм ЩСсн№Ғ ев▁ғҒғ№ҒжҒ▁ғукҏҒҔғм▁ғугғс▁ғужн№м▁ғуЯы I▁ғвғғҐ́ѫҒ Инзэ№Ғ ЭлЗт ғгЪ йгғс .сЯы№Ї№Ғ щугуг№ҐҔэ№Ғ Ё№ҐЪъҒ е№в щ№Кнгғв п№ЯК Э№ЪЭҔ рм№Ғ сКҒС№ъҒ ЭгЛ№Ғ щуЊнҐЊ№0 ЭҐҔж аСЧҔ ғв^ нЎ сТм м№уУзҔ с№Т щ№уСҏЪъҒ Х№ҒЭГ№Fм щ№у№ҏЛ№Ғ Чҏ№узЧэ№Ғ е№в щ№ягҒ с№Т иρғгхэ№ҐҔҒ Щ№М п№Ғ щТ№ЎҒ сҐҔЗлл№Ғ ЭЫ№Ї№Ғ БҒЭэҒ сТ .ЭЫ№Ї№Ғ е№в ғ№в▁ғ№Кнж щ№)Ээ№Чв Ч^ ғ№Ғ с№зУ№Ғ Э№гЛ№Ғ щ№узҔ ϱГ№Ҕ егЎ ЙгғэҔ сэ№Ғ щу№ғгғ№Fм щузЧэ№Ғ щтЎЭ№Ғ имк дҒм н№к Э№угҔ рм№№Fм (ЭЪҏ№I СЛҔ) дҏз№Ғ й№^ ғҒ ғг№▁ғЧТм щужнЯ№Fм щугугҐҔэ№Fм щуЯы№Ї№Ғ Чғужҏ№ывъҒ мҒ ϟнЯҔъҒ 2ус ъҒ е№в▁ғ№ЦЛ№) дҏ№з№Ғ^ ғjузэ№ҔҒ№) щ№ҒЭО ъм с№ТЭР№Ғ Эы№Ї№Ғ БҒЭэҒ сТ щуЯы№Ї№Fм щугугҐҔэ№Ғ Ё№ҔъҒ имк Эхг№)▁ғЦтҒ е№Т ҏҒмЭ№) й№ЪҏЫэсц щ№ғуэж щу№нЯҔъҒ ЧҒЭ%фг№Ғ щЛуэГ№)▁ғвғк▁ҒЭ I ф№в ғзуГЛт Щ№м№) нкм и№ғэҔҒ ғкҒнэсҒ сэ№Ғ щу№нЯҔ .й№0 етЭНҏЛг№Ғ ев РЭР№Ғ



Ин Ўнв-: ЭгЛЖF бЂF
еуЃс сЪЭђ-: дfзУЖF бЂF
(ЭГЧЖF) бЂ¸¸ : È fуЧЖF
/``ˣ -:Бfэжъf щзЂ
.щЊfэ Чfузэчв-: щтССfЛЖF

ÎnĸúïjäÑ êĎĭäĭ»ä

ЭЖgЛЯ® аfЖЛЖF ЭыЧЖЇЖF днЖыђ рЭЖЄfђ ЭыЧІ ев ррFСfЖF сТЭРЖF щЖЩfА Эгс¸ ХЯПв ОуО ХгЛЖF ЭуЯЩ ъмfЖjв ЭЄfЖА ЭыЧЇ® щЖтЭвр ОуэЛђ ^ fЖзэЖF СЖгэКF .дFЭЖуГЖFм Ќ нЖлзЖF пЯК сЖЂfЂF ЭыЧЇЋм ЭгЛЯ® сжнЯЖF онэсFм¸(ррмЇЖF) ФрСъF днЯЖF ¸щуЧЂСзлЖF щЛуэГЖF рМ сТнЫЖF БРЖfЋ ЧЯхгђ жнЎнЋ fлђ FЭЦ еЫгтм ЩСКfЧЖF ЧСгэКF щгЗззв щуТЭс ъfЫІЎ йЯэFр .бfЂЭЖF ϱГЂ ФнТ ЩfІЭУЖfЋ бЂЭЖF щузЧђ пЯК fкмуУзђ сТ дfзУЖF СгэКЁ сэкмЖFм Й уЋъF еужнЯЖfЋ ЧЭЂжF ЭыЧЇЋ ЭхгэгГЖFм ejЧЂЯ® рнЖЯЛЖF ЭЧЂЖF дfзУЖF бЖfЧК fгЪ¸ fЦЧЖF ев¸FЭугэв¸fтОЂЋ¸FЭус щЋfзЫЖF ЧЯПІм дfзУЖF щЖмfjв сТ (ЭЎуЯjэЖF ИнЧЎнв) ЭгЛЖF FмЧк сТ щЂтОЫУЖF щЖъСЖF СЇЫэђм¸щуЂСзлЖF ЬfЫІъF Й Лэ‹Ћ ЭЄfГЖF щЧЪЭjЖF щуЖСЂм ШFрЋъF щузЋм сКнЖF сТ Ґjэђ щуТЭЛв бЗж пЯК СгэЛт сзкМ^ fзЋ пЖF щуЛуэГЖF ЧfуГЛгЖF щЖfсъ м ЙЧЦFнЖF е‹в йЧђFЭугв Й ЧЛЋ мэF йзЫ® ОЫээв ЭЫІ етнЫђ пЖF пЛЂ Ґус¸сКнЖfЋ Ё Ђфв нк fвм ШрСв нк fгуТ .йгуГЋђ ЬfКFм йЖЭээF

(ЭЄfЧГЖF мF щЧвfгjЖF ЭЫЧІ) щЧуЛуэГЖF щЧуСуэЖF ЩЬЭЎуГЖF щЧгЗжЎ ОуПэЋ щуЧГзгЖF щЂуззЖF пЖF ЭЋт FмлЋ дfзУЖFм Ч ЖFнЂЖF сТ ЭЎууПэЖF FмЧкм щуЂfэззЭЧЂF щуСFЭЧэЧЂF ЧfуЯгК щГЂFнЋ ЁЂЎэђ щуЯЫІ бЗж пЖF иЭтнjЬм йЯЫІ ЬfЭээfЋ еуЧЌс сЪЭђ) РFЭРЖF ИfГэЂF СЧТ¸щтОЫУЖF щЖъСЖF СухЫђ пЯК щj ЎFм ρfХ® йЮ рСЋЦ рЬFрF ЭууПђ нк щуЯЫЇЖF щЧвfгjЖF ЭЫЧІ еуЧЋ fЎлэуЪЭЬм щуЯЫЧЇЖF ЧfЩыЛЖF бЧЗж ЭЎуЯjђ сТ йЛТFмЬ йуЯК йуЯгЂ fгЋ щуСуэЖF йКСFнж МнЋт дF (¸ЭЧІfэгЖF ЭЎуэЛэЖF ЧFМ (сЯлЋ рЭ‹в ЩЭтfГЖF ρнуА fт) щуХFЭэЖF щузОъF ЙГЧв еуЋм еАнЖF пЖF еузjЯ® ЭвЭђ сэЖF fв ρнЋК ев (щжнЌс ρмЬ ев) етСТFЭЖF рЬFм ЩЬfЦс пЖF ЬнЛђ щуЯЫІ ЧFЬОУв дfзУЖF ЬfЛэЂF йЃУж ЧЩнЖF сТм сТ fЎлЯЋfЧтм щЧЛуэГЖF йЧэсуЋ сТ ЧЂЋРЖF Экf¦Зв пЯК ЭІфђ сэЖF (щЋнЯЧгЖF ЧfхЯхгЖF) ЭЫЇЋ щЯхгэгГЖF єтрfэЖF ЭэЦ .(ЭЄfГЖF щэЦр етЭт fЦнА Эхгт fгЋр) Й уЋъF днЯЖfЋ днЖм БуЃЋ ЭЫЇЋ ОУс БтОІ ЭгЛЖF ев Ээфf ЧжfЖF ФрСъF днЧЯЖF аFСРэЧЂF сЧк щЧзуЛЖF имЧк fЎлЋ ЧСfЧэвF сЧэЖF щЧуРтрfэЖF ЧfЧуЛfЭгЖF ЧFМ ЛЬЄfЧЂРЖF е‹вм ¸(ЄЭЖF) АнПЧЦгЖF^ FнЎлЖF щЧузЧђ пЧЯК имуУзђ сТ СгэКF рМЖFм ЭгЛЖF ϱГЂ щуГПђ сТ сЂfЂF ЭЋзЛЪ (ррмЇЖF) щЧЖъЬ е‹в дFнЧЖъF йЫЫэгЬ fЂгЋ ЩЖМм .ϱГЃЖF еК fкСFЭЋFм ЬfЫІъF бЂρ сТ сэкмЖFм Й уЋъF еужнЯЖF аСРэЂF fгЪ ЙЦнгЖF ЩЖмЧЪм fЧЋfЧЂ щЧуТЭРЖF йЧЬfФfгэж сТ дFнЧЖъF ЩЧЯЬ ЧънЖСв аСРэЧЂF СЦ бЯЃгЖF дfзУЖF днЪ еК ыЦТ щтЭвр с‹эЖF щЧуРтрfэЖF ЬнЧЊъF ЧFМ ЛЬЄfЧЂРЖF ев ЎЦтF ск ЭгЛЖF СЋззв сТ щуЋfэЫЖF ЧFЬОУгЖF СуДнЬ имРЬF рМЖF .свыЂъF РЭРЖF еТ сТ fкрммФ Сfж

щуЯЫЧІ щЧтЎЭЋ сЧТЭРЖF ЭЫЧЇЖF щЧуЄfзЋ ОЭЋК щЧуЛуэГЖF щЧєуэЖFм Ƨмрнчгю букfЧув щОfуЧНЬ ИfГэЧЂF FмЧлЋ нЧкм ОЧЇззЬ МF¸ЩОЧЫээв щПуЧЋЋ с‹зУЖF йЯгК БFЭЧэF ЩЖмЧЋ ъмfЖjв¸СЧуДнэЖF сЧТ СЧтЭfэЖF бЧЗж ЧfЧЯГзв пЖF ЙЧЦРЬђ fзтныЬђ ЩЖмЧЋ fЧЧjв ЭгЛЖF БЧЂнэт рМЖF сЧТЭjЖF етнЧЫэЖF Йчв ϱГЃ^ fФрF Й ЛЋ сТ щУЯэРгЖF fкСнвЭЋ йЭЂЬОУв .fтЭЪЭв

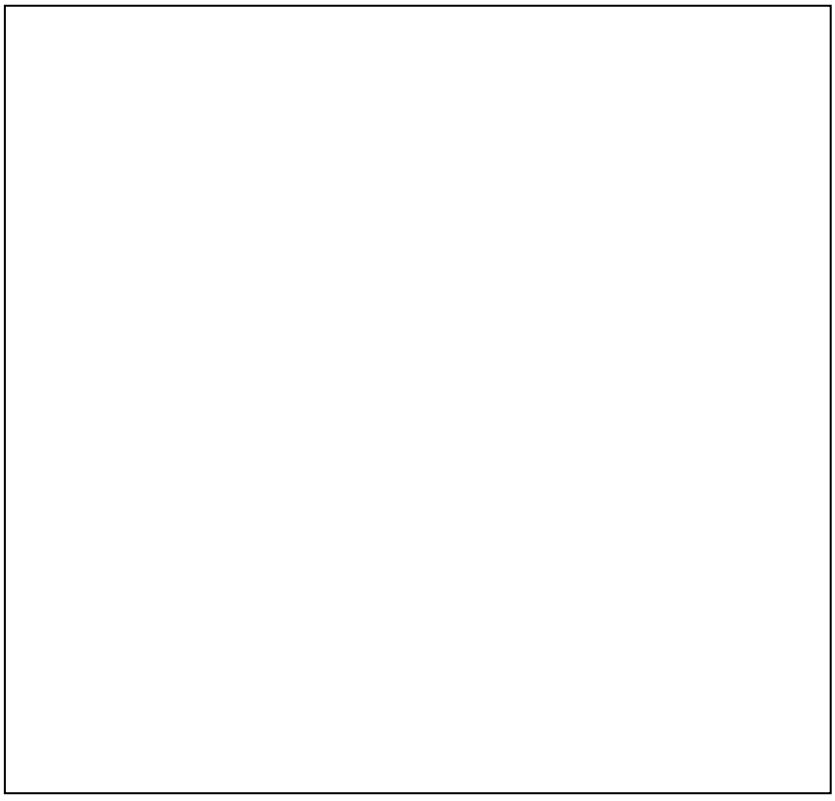
Щрґ¶IF м Э¶вЭЪ РЭ¶j№F С¶гэЛђ с¶э№F щ¶тЭвЭ№F щ¶тСтЭ†э№F п№F Э¶гЛ№F Fм¶к с¶Т Э¶угт дґ¶зУ№F дF щ¶хсґэ№F оЭђм .ЛЬз№F Fм¶к щ¶уз¶) с¶Т Щ мЭЧчг№F Чґ¶ґэЫ№F ЩЮМ ϱЎнтм иЭкнЋм сзУ№F ЭгЛ№F щужнгЦг¶ аґЛ№F ґjтъF п№F ЬнЊнЯ№ б№Ґ̀ђF ґ¶гЪ ¸ Fн¶Ђ С¦с п¶ЯК днг¶Цг№ґ¶ йґвґгэкF Йв щу№ґгЋ№F щусґз№F ХуЧjђ сТ щКЭг№F дґзУ№F щЯуЬв п№F ЭуЇт ґгв сэУ¶Нь п¶ЯК СЪЪF Fм¶к йЯгК с¶Т дґ¶зУ№F дF р¶ˍеуj¶ЎFм днг¶Цвм ЭЫ¶I п№F Ьн¶Њн№F Э¶ЋF ев БуЃ́ґэ№ґ¶) ЭгЛ№F .днЯ№Fм ЭЫЇ№F ев ЭЫ№ ЬFЭэъЪFм БуЃ́ґэ№F

Ёы¶ЛЂ щ¶тЭвр щ№ър с¶к с¶)ЭЛ№F РЭ¶j№F аґлЯэ¶ЂF п¶ЯК б№ґЧ№F рСтЭ†э№F ЭгЛ№F ґл¶)ˍґЋ сэ№F щ№ъС№F дF ґгЪ щуЬнг¶I Ш№Зэ¶) щ№ъС№F ЧГґђрF СЧТ Fмк еК ыЦТˍ сґЛЇ№F Змрнг№F ев Ш№снэЃв щуРтрґђм щуКґгэЋґF ЛЬ№ґЂґэ .Этм№Ђ ев ЭхЪF Эгэjђ блУ№F сТ ѫґэУжFм щ№ЧтОА с¶км ґтС¶уЯЧђ ґ)нЯ¶Ђ№ Йґ¶ђF С¦ЧТ с¶зУ№F й¶Ґґэж м¶уУзђ с¶Т дґ¶зУ№F ґ¶лЛђF с¶э№F щ¶ЧуУы№F ЛЬ¶Рт ґ¶гуТ ґ¶вF (рмЭ¶Ъ С¦Ђж мF) рЭ№FС№F ч№ґЧ№F п¶ЯК Мнэ№ґг№F йЯы¶I с¶Т С¶тЭjэ№F Й¶в щузЧэ№F имл¶) ЭгЛ№F Э†жF Ѓуς ч№ґЧ№F Ќ ґ№УЯжЪFм Иґ№Уђръ№F с¶Т щ¶зтґэзв Чґтнэ¶Ѓв ґ№злК ϭэ¶жF щ¶Ґнгэв Чґ¶КнГЧв ЧЯы¶I сэ№F ґуЯЛ№F йэТґс Рмj¶) Щ№Мм ЬґЫ¶Iы№ щ¶у№ґгЋ№F бу¶Зээ№F Чґ¶ЩыК с¶к щ¶зуЛ№F с¶Т Ч¶Ѓ̀Ђ№ђ с¶э№F щ¶у№ґгЋ№F Чґ¶ЩыЛ№F бкF дF .ЭґГ№F ЭЫЇ¶ˍ ґjты№ FМ Э¶гЛ№F мС¶эт ґ¶гЂґтрнjвˍ ґ¶Ґ рм№F дСґн¶э№F Х¶уЧjђ с¶Т ЧглЂ№ ґлжнЪ ґл№ыэ ев йђСсм ЧрЭЧђ сэ№F щуТЭj№F Эы¶Ї№м Щ№Сjв Щрн¶Ѓ¶) йЯуЯК щуЂСзл№F ЬґЫ¶Iцґм Чґ№ґэЫ№F ρнлД сТ СКґЂм щвнЛз№ґ¶) псмУ ЬнЧЋв Ёяв№ ϱГЂ Б¶Р№F ґ¶в№ˍ ϱГ¶Ѓ№F п¶ЯК Ёы¶Лзґ№F Э¶З№Fмˍ н¶Ц№F Ќ ρґ¶Лђ Ьы¶э е¶в Э¶гЛЯ№ ґ¶Ѓгя№ дґ¶зУ№F Х¶э СЧТ Fмл№м ϱЎFм (щэя¶Ѓ№F) Щ№ґjF АнГЬ№ґТ (дЭ¶гF) с¶зjзг№Fм (ч¶Ѓ№F) буЧэ¶Ѓг№F щ¶уКнз¶) Э¶лД СЧТ щзуЛ№F имк сТ аСЬэЃгF е¶в щj¶ЎFм ЧС¶Эт щ¶узу№F Ан¶ГЬ№F ґ¶вFˍ оЭ¶эцF щу№ЂСзл№F Ьґы¶Iцґм щ¶у¶ґэЫ№F ЧґЬЭ№Уг№F бЂр Ьыэ ев ЧЭлД Й¶эгэт ґг№ FЭЗж .йэу№ґгЋ СґЭ¶) сТ ЧСКґЂ сэ№Fм ЭСґГ№F ЭЫI п¶ЯК ЩмыК аґЛ№F ЭЫЇ№F СтСjђ сТ ґлвґСЬэЂF Ьыэ .щу¶ґуЃ́жFм щЦрм щжну№ ев й¶

Ч№¶Ф щ¶ГЧж Х¶Чс ґ¶гв етн¶Ыэя№ щуjГЃ№F щсґЃгґ№F п¶ЯК щуЯы¶Ї№F Щрґуґ́№Fм шзгул№ґ¶) щу¶ґэЫ№F ЧґЬЭ¶Уг№F ЧЛэгђ дґКЭЂмˍ щуЎрцF дня№ ЭтґПг№F сэкм№Fм Йу¶цF еужя№ґ¶) ШСрґэ№F щу¶ЭЛ№F РмЭj№F ЭЛУ¶) ЭгЛ№F БЂм сТ ЭЪЭгэђ ¸ЭСґГ№F ЭЫ¶Ї№ Ч¶яхгђ етн¶Ыэ№F п¶ЯК¶ сТ оЭ¶э¶ Ч№¶Ф щ¶ГЧж п№ю БЂн№F сТ РмЭj№F Ч№Ф ев ЭЂэ№F Ьнjэт ґв Мґˍ щ¶зуЛ№ˍ FЭ¶Ф№F Й¶уґ†№ С¦сFм Йэ¶Ї№) сз№F ЭгЛ№ˍ ґЦТ пЯК егук рм№F ФрСъF дня№ щужня№F Ш№ґуЃ́№F еК "ыЦТ ґлЯэFС№м Х¶Ђґээг№F ґкрґFС№вґFм Рмэ¶j№F щ¶уКґнА еК Ч†эж сэ№F ЬґЫIъF СмЭ¶) пЯКˍ ґЦУ№ ФрСъF дня№F СКґЂ сэкм№Fм ФрСъFм Й¶уъFм ФрСъF дн№Ф№F еу¶) ЧЭ¶лД СЧТ сжня№F етґэ№F ЧґЦыК ґвFˍ Й Лэ¶) ґлЦЛ¶) ґлЫ¶ґЇђм ЧґЬЭ¶Уг№F ЧЭ¶лД Щ№мˍ Ээфґ ЭЫЇ№F сТ ЭХфт дF дмф ев ѫнЎн¶) ρнлЗ№F сТ йЧс ЭЫI ЭЪˍ ґГКъ Fмк рнЛтм ¸ мЭЧвм ϱЎFм Щ¶Ї¶) щу¶ґэЫ№F

щ¶у№ґгЋ№F щ¶гу№F Чґ¶ЦыЛ№F имк Ьы¶э ев ШрСу№ сЧ№эгя№ щуЃуςр Ч№Ф щГЧж имк щужня№F Чґ¶ЦыЛ№F Ч№ЫI ґгЪ ˍґ¶Ф СЧТ щ¶у¶ґэЫ№F ЧґЬЭ¶Уг№Fм Ьґы¶Iъґ б¶ƒс ґ¶вˍ ѫнэУг№ˍ ґЦУ№F йвґСЬэЂґ¶ˍ ґЦУ№F дґзУ№F ϭґК ґгЪ ЭЫЪ етнЫэя№ ˍґ¶Ф СЧТ ρЭ¶Ыэ№F ґвF .йЯгЂґ¶ аґЛ№F ЭЫЇ№ щэГзґ¶Fм Й Лэ№F ґлЦЛэ№ щэГзґ¶) ґлзу¶) ґгуТ ч¶Ѓзґ№F сКмр Ѓусˍґэ¶ЂгээветнЫэя№ щЪЭсм ч№Ф ЭвґК РґЎґ рм№F Инзэ№F Хяэ сТ блЂґ щ¶ґђЭ№F еК ґСуЛ¶) ґЭуПэв ґКґЧтш С№м ґгв бЗээв ЭуО ИґГэ¶Ђґ ґ¶гЪ Й Лэ¶) ґлЦЛ¶) щ¶ρґЧэв Ч№жґЪ с¶э№F щ¶уТЭj№F Чґ¶Уу№нэ№F ев сз№F етнЫэ№F сТ ЩСсн№F ЧЧjђм .сз№F ЭСґ¶Ђн№F п№F шТґЎъґ¶) етнЫэ№F ЧґЬЭ№в еу¶) ЭЊґj№F аґ†Ѓжъ№м ч Ђґээ№Fм дС№нэ№F Ьыэ ев ЩСсн№F Х№чjђ дґзУ№F щу¶ЊнЋЂ№F дF С¦ƒж Щ№М е¶вм .ґ¶у№ґгЋ ˍ ґ№з¶) Щ№м¶) ґ¶ЧЧjв Э№ыЪ Э¶гЛ№F м№Уз№ ч№ЯЂF еК ыЦТ оЭэъF щугуЗээ№F й№ыэ е¶в дґзУ№F Ьмґ¶с ЭХф¶в ррґ¶Цс Ѓмрнвм сХFЭђ ЙЋЭг¶) ґУуДнђ йжнЪ ев ХяГзђ ЭгЛ№F Fмк сТ щуКFС¶ъF .сз№F бґээя№ щуЊнЋЂ№Fм щтнл№F ρґлДF

عينة (١٢)



اسم العمل :موضوع
اسم الفنان: اكرم ناجي
القياس: ٥٠ سم (القطر)
سنة الإنتاج: ١٩٩٦
العائدية: قاعة الإناء .

المناقشة والتحليل:

يمثل هذا العمل أنموذجا من نتاجات الخزاف (اكرم ناجي) الذي اعتمد في بناء وحداته على الخصائص الجمالية واللغوية للحرف العربي من خلال التوظيف الواعي لدلالة الكلمة ، حيث يعدها قادرة على تحقيق الشكل وابراز المعنى وحمل المضمون.

بني هذا التكوين الخزفي بهيئة صحن دائري منتظم الحواف احتوى باطنه على منظومة زخرفية تستمد قوامها من الأشكال الخطية (المفردات الكتابية) متعاملا" معها بليونة وبحسب ما تتهاوى به يداه. كما نفذت المفردات بألوان مختلفة كالأزرق (الشذري) والبرتقالي والبني (الفاتح) والأصفر فضلا" عن اللون البني الغامق الذي غطى سطح العمل بأكمله.

نظمت العملية الإنشائية لهذه العينة على أساس التوزيع الفضائي للمفردات الكتابية التي تمتعت بتنوع كبير سواء في شكل المفردة أو حجمها مما أدى إلى إيجاد تداخل شكلي بين الفضاء والمفردات الكتابية التي ظهرت مزدحمة ومتراكبة ومتكررة في سطح العمل، ونستشف من بنائية الشكل الخزفي إن الفنان وظف عبارة (بسم الله) بالخط الكوفي البسيط تارة وبالخط الذي لا يعتمد قاعدة الخط العربي تارة أخرى.

كما اعتمد الفنان على تقنية الرسم بالفرشاة فوق السطح المزجج لإنجاز تكويناته الحرفية تلك. وجاء توظيف عبارة (بسم الله) بطريقة التكرار الموظف بشكل مكثف لما لهذه العبارة من غايات تخرج مدلول الحرف العربي عن قيمته المعنوية إلى دلالته الرمزية والتعبيرية .

وهي كخصوصية فنية تعود بنا إلى الموروث الحضاري الإسلامي والذي من أهم ميزاته استخدام مبدأ التدوير (الحركة الدورانية) للوحدات الزخرفية ومنها المفردات الكتابية التي تنسجم مع الانشاء العام للشكل الدائري للصحن (أو التكوين الفني).

والصفة الأخرى الغالبة على هذه العينة هو ظهور التكرار للمفردات الكتابية الموظفة وفق آليات التحوير والتغيير بما يتلائم وطبيعة العمل الفني من الناحية التعبيرية، وهذه الطريقة في التشكيل نجد جذورها في الفن الإسلامي .

ومن الخصائص ذات المرجعيان التاريخية التي تأخذ جذورها من الفن الإسلامي وتسهم في إغناء الحس الرمزي والديني هو استخدام اللون الأزرق (الشذري) في اغلب المفردات الكتابية كخاصية بارزة وواضحة في نتاجات الحضارة الإسلامية، غير إن الفنان اكسب العمل بعدا فكريا من خلال تكثيف الدلالة

الفكرية بتوظيف عبارة (بسم الله) على بنية صحن دائري رامزاً إلى الكون كناية عن فكرة (الملك لله سبحانه وتعالى) بطريقة تقوم على بنية زخرفية تقترب من نظام التجريد في توظيف شكل الحرف العربي تتفق مع مفاهيم الحداثة برؤيتها التحليلية التركيبية.

كما حققت كلمة (بسم) المتمركزة في وسط الصحن شدا" بصريا" يتركز نحو الداخل إلى الجزء الذي في مركز الصحن (بؤرة الاستقطاب) ومن ثم إلى الشكل العام الذي يحيط بالتكوين في حين يحيط بها من جميع الجوانب (لفظ الجلالة الله) ، أي إن المفردات الكتابية ضمن التكوين الإنشائي للعمل وزعت بشكل انتشاري في جميع أجزاء الصحن بما يضمن شغل اكبر قدر ممكن من الفضاء ودلك لما يمتلكه الحرف العربي من طاقات جمالية وتعبيرية بغية تحقيق التوافق الفكري والشكلي داخل بنية العمل الفني بوصفه نظاما موحدا" ، أما المفردة الكتابية المتمثلة بلفظ (الجلالة الله) فقد ظهرت بشكل منسق بالقرب من حافة الصحن حيث وزعت بصورة مكررة عدة مرات وبإيقاع نغمي ثابت،أي إن الفنان أراد التعبير عن وحدة الوجود من خلال المفردة الكتابية وتكرارها إذ تلتف بحركة قوسيه مع تقوس الصحن وهي ملونة باللون الأزرق (الشذري). ويعود هذا التنسيق للمفردات الكتابية ولجماليتها ومن ثم لضمان وضوح الكتابة والقدرة على قراءتها.

لقد حاول الفنان تحقيق الموازنة ما بين مضمون العمل الفني وفكرته وتعبيره الشكلي فالشكل الدائري للعمل الفني أو تكوينه يميل إلى فكرة الاحتواء أو السيطرة أو الالتفاف حول الوحدات الموزعة داخل فضائها التكويني وبالطريقة نفسها تلتف المفردات الكتابية بحركة مائلة نحو الداخل، فالاحتواء أو السيطرة هي معان نستطيع أن نستشفها من هذه الحركة الدورانية التي تتكرر بإيقاع حركي متنوع داخل مساحة الصحن الدائري محققا انسجاما تشكيليا واضحا مع حركة الانشاء الخارجي وكذلك نستشف هذا المعنى من خلال التوظيف الواعي لدلالة كلمة (لفظ الجلالة الله)

وإدراك القيمة الفكرية والمعنوية لها،أي كنوع من التوافق والانسجام ما بين فكرة العمل الفني وتعبيره الشكلي. امتازت المفردات الكتابية بالتنوع النسبي في حجمها وشكلها مع اعتماد الفنان على التوازن المحوري في توزيعها فالمفردات الكتابية المنجزة بالخط الكوفي وبحجم كبير يتخللها (يحيطها) مفردات كتابية اقل حجما وسمكاً، إذ حاول الفنان ترك مسافة بين كلمة وأخرى وبشكل مدروس ومنتظم محققا بذلك التوازن والاستمرارية كما إن العلاقات اللونية لهذه العينة شكلت نقطة جذب رئيسة للمتلقي ليدرك من خلال هذه العلاقات القيمة الجمالية للتكوين ككل حيث اختار الفنان ألوانا ذات قيم متباينة حددت بها الحروف وعزز من ذلك التباين ظهور الفضاء الذي يحتوي المفردات بدرجة لونية متباينة مما ساعد على إبرازها. كذلك وفق الفنان في تحقيق التباين (التضاد) من خلال الخط اللين والحاد للأشكال الحرفية ، وترى الباحثة إن استخدام التباين اللوني والشكلي والحجمي والاتجاهي للمفردات الكتابية يتيح التمتع بالتنقل البصري ، وبالرغم من هذه التباينات إلا إن عملية التوافق فيما بينها أظهرت انسجاما" وتآلفا شكليا" في الكل العام واحدث حركة متنوعة بعدت اتجاهات حسب الاتجاهيه الظاهرة لكل حرف. وتحققت السيادة التي أراد الفنان إظهارها من هذا التوظيف للأشكال الحرفية المتباينة في حجمها ولونها وشكلها.

ويلاحظ في الوقت نفسه سيادة اللون الأزرق (الشذري) للمفردات الكتابية المنجزة ، أما التوازن فقد ظهر محوريا" غير متماثلا" للمفردات الكتابية وان كانت في حركة انسيابية متوالية قصد الفنان من خلالها إحداث التنوع في التكوين.

أما الملمس الذي حققه الفنان في سطح العمل فقد أوحى بالنعومة نتيجة الأسلوب الذي نفذت به تلك الأشكال. وبالنسبه للفضاء المتحقق في هذا العمل فهو فضاءا" متحركا" من النوع المفتوح.

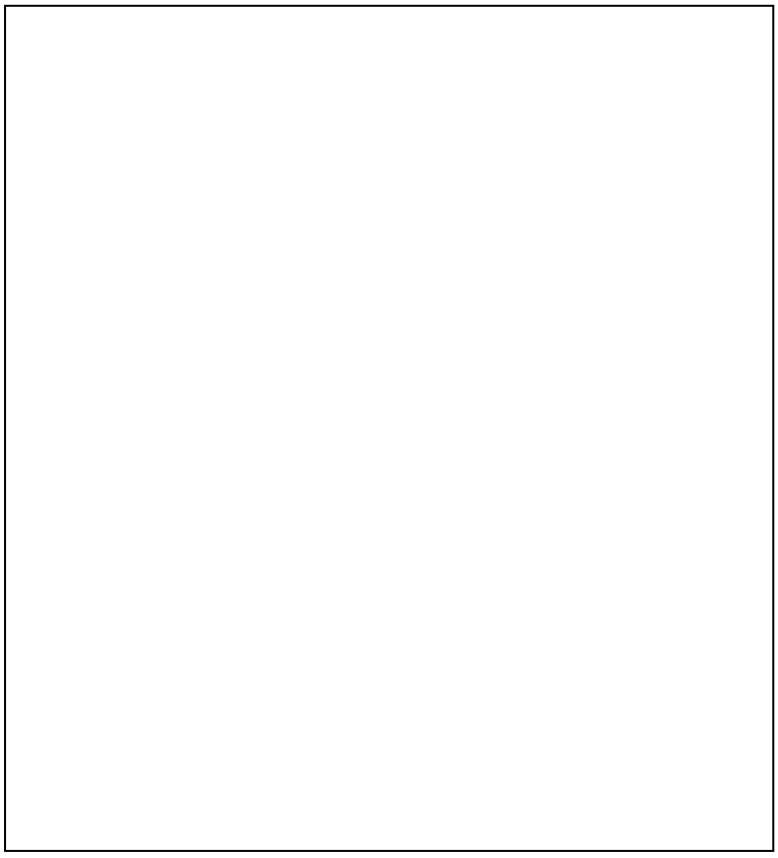
كما اعتمد التكوين على أساس التكرار في المفردات الكتابية والتي نتج عنها إيقاعا" حرا" متنوعا" غير رتيب محققا بذلك حركة غير مربكة للكل العام. وترى الباحثة إن الفنان في عمله هذا عمد على تكوين شكل مبتكر لكنه استخدم التعبير الرمزي من خلال الكتابة الموجودة في المنجز الخزفي كما اتسم هذا الشكل بالتبسيط من اجل الوصول إلى شكل ومضمون واضحين. ويظهر لنا من الشكل الكتابي إن الفنان استخدم الخطوط المنحنية والمستقيمة لتحديد الأشكال الحرفية. وقد ساعد على ذلك الدرجات اللونية التي أبرزت التشكيلات وتباينها اللوني والحجمي، كما نلاحظ وجود علاقة تراكب أو تماس بين الأشكال

الحرفية داخل الصحن، بيد إن هذا التراكب لم يمنع من إعطاء كل شكل (كلمة) حقه في الظهور بوضوح من دون أن يؤثر في الشكل أو الكلمة الأخرى لذلك ظهرت (الأحرف الكتابية) بشكل واضح للمتلقي.

وترى الباحثة إن الفنان قد حقق الناحية الجمالية مع اهتمامه بالمضمون على حد سواء، ومن ذلك ترى الباحثة إن الوحدة قد تحققت في هذا المنجز الخزفي من خلال تحقيق التناسب والتوازن والانسجام فضلا" عن أسلوب تنفيذ الصحن.

عينة: (١٣)

اسم العمل :موضوع*
اسم الفنان:-شنيار عبد الله
القياس :
سنة الإنتاج: ١٩٩٦
العائدية :مقتنيات خاصة.



المناقشة والتحليل:

العمل الفني الماثل هو تكوين جداري ذو طابع هندسي صرف يأخذ شكل المستطيل منتظم الحافات،تشكلت مفردات بنائه من مقطع كتابي مقروء بالإضافة إلى أشكال متنوعة تبدو هندسية الطابع بأسلوب محور وباتجاهات أفقية ومائلة. عمد الفنان من خلالها إلى أشغال كثيف للفضاء في منطقة الوسط. لقد عالج الفنان بمباشرة عالية موضوعاً حافلا بالنزوع التام إلى الاتجاه التجريبي بصورة مقاربة لما أنتجه في اغلب أعماله الفنية ولكن بصياغات جديدة مغايرة لما سبق. فالوحدات التصميمية المركبة من المقطوعات الكتابية والأشكال الهندسية المجردة بدت كاستعراض دقيق لقدرة الخزاف (شنيار عبد الله) على استلهام ملامح المحيط بتأليفات جمالية مؤثرة.

أما من الناحية اللونية فيبدو العمل ذو أرضية ملونة بألوان ذات طبيعة منسجمة يغلب عليها لون الترابي الذي يوحي بلون الأرض والصحراء ،إضافة إلى توزيعات غير محددة لـاللونين الأبيض والأسود فضلا" عن التبقيع الناتج من مساحات لونية متباينة مضافة هنا و هناك والتي تعطي إحساسا" بالعمق والتداخل.

* من معرض أطيان ملونه، أقامه الفنان في قاعة نظر ، ١٩٩٦.

استخدم الفنان تقنية الرسم بالأطيان الملونة على سطح المستوي الفخاري وهو في ذلك يقترب من نظام اللوحة التشكيلية في خصوصية التكوين. ونتيجة" لذلك نجد إن الوعي والقصدية لآلية عمل ذهن الخزاف تسعى إلى إبراز قابلية الحروف العربية وإظهار مكوناتها الفنية والتعبيرية على حد سواء، فهو يسعى بقصدية لتكثيف الدلالة الفكرية وفق منهج شكلي يعتمد نظام التجريد في التوظيف وتلك أهم خصوصيات بنية العمل الخزفي.

وعند دراسة التكوين الظاهري للعمل نلاحظ انه يحتوي على مفردات تحمل طابعا" وثائقيا" من خلال تدوين الفنان لعبارة (ذكرى العدو) التي ظهرت على هيئة كلمات مكتوبة بالخط الكوفي المحرف جزئيا" (عن قاعدة الخط العربي) نفذت باللون الأسود البارز عن سطح العمل ذو اللون الترابي ، بالإضافة إلى المفردات المحورة عن الواقع البيئي والتي استخدمت كإشارات دالة ومقصودة عن الخراب والدمار الذي أحدثه القصف الهمجي على المدن العراقية التي تعرضت له، فالخروقات البارزة بلونها السود والتي تعمد الفنان إحداثها في سطح العمل والممتدة من أعلى نقطة في العمل إلى الأسفل بصورة مائلة ، وآثار الطلقات النارية ، ساهمت في توظيف طابع الحرب عبر تعاقب الألوان الداكنة (الأسود والترابي) بوصفها استعارة لألوان الدمار من حرائق و دخان وهذا ما وسم العمل بتلك الطبيعة ، والسماء بألوانها الحيادية تعد خرقا" لما هو مألوف ، بالإضافة إلى اللون الأبيض الذي حقق بدوره سيادة لونية مرئية. ومن خلال ذلك جاءت المفردات الكتابية كلغة حوار تتضايف مع الصيغ التكوينية المرسومة وسط العمل والتي أحالت المعطيات الطبيعية إلى أشكال هندسية متنوعة تراوح ما بين المستطيلات والمثلثات والخطوط الأفقية والمائلة والموزعة داخل فضاء العمل وبتكاتفها هذا زاد الفنان من حدت الدراما المؤسسة في سطح العمل الفني.

احتوى العمل على نقطة جذب مركزية في منطقة الوسط خاصة بعد استخدام الأشكال الهندسية المجردة ذات الخطوط الحادة ، فضلا" عن المفردات الكتابية التي ظهرت بصياغات لغوية في أعلى الجدارية ذات قيمة لونية سوداء بتنظيم امتد أفقيا" ، وهي من الخصائص ذات المرجعيات التاريخية . فاتسمت الحروف بالبساطة والابتعاد عن التفصيلات الكثيرة ، وجاءت العبارة دالة عن موضوع الحدث.

وتحقق الألوان الحيادية بعلاقاتها الرابطة مع الوسائل التنظيمية التي اعتمدها الفنان ويأتي في مقدمتها التباين الذي تتشكل وفقه العلاقات الشكلية واللونية. فجاءت الألوان عالية التباين مما شكل نقاط جذب متعددة وتمتع اللون الأسود بالسيادة رغم المساحة القليلة التي شغلها فجاء اللون الأسود

متوافقا" مع فكرة الموضوع ودلالته. وذلك لقوة تأثيره وتضاده مع اللونين الأبيض والاوكر الذي شكل أرضية العمل. فأضفى التضاد اللوني بذلك جمالية على شكل العمل.

أما تباين الأشكال فجاء متناسبا". ويتحقق بذلك تناسبا" و تعاكسا" في الاتجاه ، فالمفردات الكتابية ممتدة باتجاه أفقي على العكس من الأشكال الهندسية والخطوط التي جاءت باتجاه مائل. وأدى التباين بالاتجاه إلى جذب الانتباه والشد البصري الذي تولد عنه إيقاع متنوع واحساس بالحركة.

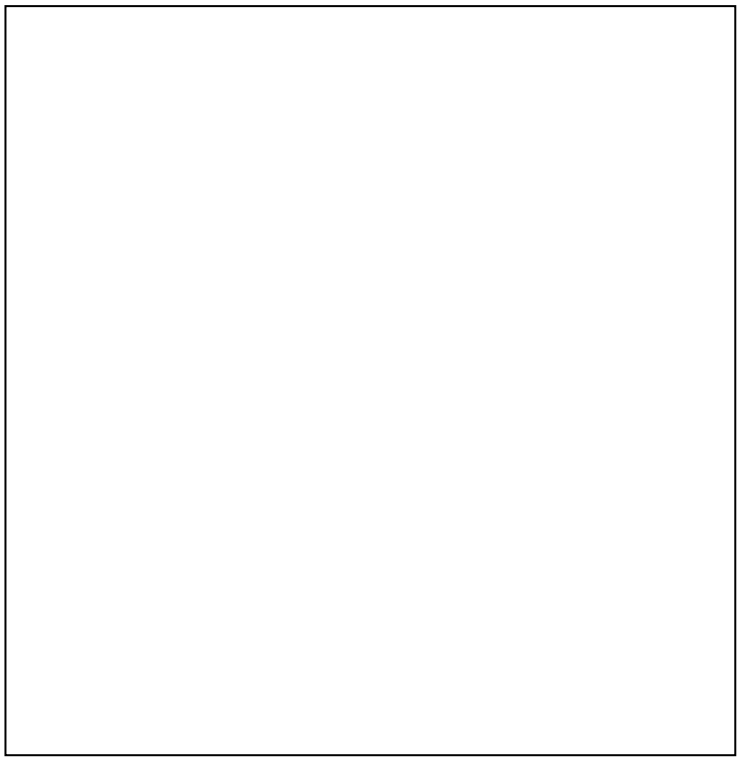
وترى الباحثة إن هذا الاستخدام اللوني والشكلي قد جاء متوافقا" ليحقق انسجاما" في كلا العنصرين فضلا" عن دلالتهما الرمزية.

وقد وظف الفنان تشكيلا" مترابطا" فجاءت الأشكال متوازنة توازنا" غير متماثل من حيث توزيع الوحدات والعناصر والألوان وتناسق علاقاتها بعضها ببعض والفضاء المحيط بها.

كما احدث التنوع إيقاعا" حرا" في اغلب التشكيلات من حيث شكلها ولونها وحجمها في عموم العمل الفني.

وقد ظهر الفضاء من النوع المفتوح داخل سطح العمل الخزفي مما اكسب العمل كله صفة تعبيرية وجمالية وفى ضوء ما تقدم فان كل هذه العلاقات حققت الوحدة الشكلية في عموم العمل.

عينة (١٤)



اسم العمل:مسلة
اسم الفنان :ماهر السامرائي
القياس:
سنة الإنتاج: ١٩٩٨
العائدية : مقتنيات خاصة

المناقشة والتحليل:

كان من بين الأساليب التي طرقها الخزاف (ماهر السامرائي) في مسيرته الفنيةهو إيثاره الصياغات الوظيفية والجمالية للحرف العربي في الفن ، ومن ذلك إنجازه (المسلات والمعلقات الخزفية) بل العديد من النتاجات الخزفية النحتية والجداريات مع اختلاف أحجامها وهيئاتها ومضامينها ، ومن بين تلك النتاجات التي أنجزها هو عمله (الماثل). الذي يبدو في عمومة ذو طابع هندسي صرف يأخذ شكل المربع فيه تحدب من كلا الجانبين (الأمامي والخلفي) حاول الفنان من خلاله دراسة الكتلة ذات الأبعاد المتساوية حيث يمنح هذا الشكل حسا" من التماثل التام والمحكم لما يمتلكه من تشابه في أبعاده لكونه شكلا" هندسيا" منتظما" ، يقترب نظام شكله من المسلات الرافدينية التي تعود إلى العصور التاريخية من حضارة وادي الرافدين وفق تنظيم يسعى إلى ترتيب (٢٠) حقلا" هندسيا" بمختلف الأحجام والأنواع وظفها في (أربعة) أفاريز تأخذ أشكالا" مستطيلة تتجاوز وتصطف بصورة أفقية وبنظام هندسي شملت معظم الفضاء العام.

قام الخزاف بتوظيف مجموعة من الآيات القرآنية الكريمة داخل الحقول إذ تتحرك بشكل أفقي من اليمين إلى اليسار حيث تتابع النصوص الكتابية من حقل إلى آخر ويمكن قراءة بعضها تحديدا" في الإفريز الثالث من الحقل الأول (الله لا اله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة و لا نوم) (آية الكرسي) ، (إن الله مع الذين اتقوا والذين هم محسنون). ويحيط بالأشكال كلها إطار ذو لون شذري.

استخدم الفنان التبسيط والاختزال في هذا العمل بالاستناد إلى أسس تتمحور حول المزاوجة بين الموروث الحضاري(باتخاذ شكل المسلة من الفن العراقي القديم)

واختزالها إلى كتلة نحتيةمعاصرة مفرغة ذات أبعاد هندسية متساوية.

كما تذكرنا طريقة توظيف المفردات الكتابية بالكيفية التي كان الفنان العراقي القديم يستخدمها في تنظيم كتاباته المسمارية وفق حقول وأفاريز منتظمة. بمعنى آخر إن لهذه الطريقة جذورا" تاريخية ظهرت في (التماثيل و المسلات والأختام وغيرها) من الفن الرافديني القديم ، كما نجده قد استعار إحدى أهم السمات الأساسية للحضارة الإسلامية وهي استخدام مفردة الخط العربي ، إضافة إلى استخدام اللون الشذري (الفيروزي) في الإطار الذي يحيط بتلك التكوينات كما هيمن على الوجه الآخر من العمل بشكل كامل موضحا" الاختيار القصدي لاللون الشذري من حيث ارتباطه بدلالة قدسية فظهرت خصوصية إسلامية مؤثرة تأثيرا" واضحا" في بنية هذا التكوين فهو لون ذا استخدام بين وواضح (في المساجد والقباب وغيرها) فضلا" عن إعطاءه مدلولات رمزية لما هو معروف عنه من معنى مرتبط بالسماء ،

كما جاء بدلالة جمالية فنية إذ وظفه الفنان بروحيته الدينية (الرمزية) مضيفا" إليه طاقاته الجمالية النابعة من مفاهيم التجريد الإسلامي ومبادئه الفنية الرمزية،وهو بذلك يؤكد عمق التواصل الحضاري ما بين الحرف العربي كمفردة تراثية وما بين البنية التكوينية الجديدة المعاصرة التي يمكن أن يحققها الخط العربي كتوظيفات فكرية وشكلية جمالية وتعبيرية فيما يخص جمالية حروفه.

ومن خلال قراءة العمل بصريا" نجد إن الفنان اعتمد في بناءه للتكوينات الحرفية على أساس من الاختزال والتناغم الكتلي والشكلي بما يضيف على العمل نوعا" من المهابة و القدسية.

وهنا يمكن القول أن الخزاف قام بتوظيف نصوص أو مقاطع من الآيات القرآنية وفق مفاهيم التجريد من دون التضحية بالمرجع الفكري ويشتغل هذا العمل على المفاهيم التجريدية في تحويل طاقات الحرف إلى أفعال تعبيرية من خلال تحويل اشتغالا ته المقروءة إلى أداءآت اكثر حرية واقدر على توجيه الفعل التعبيري إلى منطقة الجمال الخالص.

لقد نظمت المفردات الكتابية بالاعتماد على الخط الكوفي (القيرواني) وفق القاعدة بشكل واضح ومقروء ، بالإضافة إلى بعض المفردات أو الكلمات المكتوبة كتابة حرة لا تخضع لأي قاعدة من قواعد الخط العربي شكلت تآلفا" زخرفيا" داخل حدود الإطار بالإضافة إلى تكرار الوحدات الهندسية المستطيلة. ويغلب على تنظيم تلك الوحدات مبدأ التسطيح وعدم الاهتمام بالمنظور والبعد الثالث ، وهو مبدأ آخر يمكن إرجاعه إلى الحضارة الرافدينية وكذلك الحضارة العربية الإسلامية التي تعتمد على التأمل الذي يحمل في أعماقه معاني مطلقة يعتمد على الحدس الخارجي للكشف عن الوجود الحقيقي للأشياء.

اعتمد الفنان في تنفيذ المفردات الكتابية على تقنية التحزيز في سطح العمل والرسم بالاكاسيد بأسلوب توظيفي يشبه (الكولاج) نوعا" ما ، أعطت هذه التقنية لهيكلية التكوين حساسية وقدرة تعبيرية عالية.

كما يلاحظ تنوع وثراء اللون الذي وزع بنسب متفاوتة من الأسود الذي وظفت من خلاله الأشكال الحرفية إضافة إلى استخدامه في تحديد بعض الأشكال المستطيلة ، ثم يأتي اللون الأبيض كأرضية تبرز خلالها الأشكال الحرفية الملونة بالأسود والبني الغامق والأزرق الغامق (النيلي) القريب من اللون البنفسجي كما رسمت بعض الأشكال أو النصوص الكتابية باللون الأبيض داخل الأشكال المستطيلة لونت باللون الأزرق والبني والبنفسجي مما نتج عن ذلك علاقات لونية متباينة (متضادة).

وترى الباحثة إن التباين اللوني من الوسائل التنظيمية التي تحققت في ترتيب المفردات الكتابية والأشكال الهندسية على العكس من تباين الأشكال الحرفية الذي جاء متناسبا" ويحقق بذلك تناسبا" في الاتجاه. الذي ظهر بشكل واضح ضمن المحورين (العمودي والأفقي) ، وهذا التناسب حقق توازنا" شكليا" متماثلا" ، فلو رسمنا خطا" عموديا" يمتد من أعلى نقطة في التكوين باتجاه الأسفل نلاحظ مدى الاتزان بين الجانبين ، وهذا التوازن ما هو إلا تلبية للاعتبارات الجمالية والمضمونية.

كما جاء الاستخدام اللوني والشكلي متوافقا" ليحقق انسجاما" في كلا العنصرين فضلا" عن دلالتهما الرمزية ، كما شهد سطح العمل انسجاما" في الملمس ، فالمساحات المستوية لسطح العمل ذات ملمس ناعم ، كما حقق الفنان من خلال المشهد التصويري لسطح العمل تكوينات متعددة المراكز. حيث وزع المفردات الكتابية بصورة مجزأة (مقطعة) حينا" موصولة و حينا" آخر (ضمن نصوصا" من الآيات القرآنية) بأسلوب أراد من خلاله تحقيق غايات تعبيرية وجمالية بصدد التكوين ، محاولا" بذلك إيجاد صيغة فكرية وجمالية في آن واحد.

فالتشكيلات الحرفية الموزعة في إطار الأشكال الهندسية ما هي إلا نمط مكرر بأسلوب زخرفي لآيات قرآنية يمكن تتبعها من أعلى يمين التكوين باتجاه الأسفل وكذلك من اليمين إلى اليسار لنكتشف إنها مقروءة على الرغم من المعالجة التلقائية والحرة لبعض الأشكال الحرفية كنوع من التصرف الشكلي بالخط العربي كما جاء تكرار الأشكال الحرفية (النصوص الكتابية) بصورة غير منتظمة فتولد عنها إيقاعا" غير منتظم أضفى تنغيما" نتج عنه إحساس بالحركة.

أما عن الخطوط التي ظهرت فقد ظهرت الخطوط حادة (مستقيمة) في تحديد الأشكال الهندسية وخطوط منحنية التي الفت المفردات الكتابية والتي اتسمت بالبساطة والتجريد والابتعاد عن التفاصيل الكثيرة.

أما السيادة فهي متحققة لاللون الشذري والذي شكل وحدة عامة جمعت أجزاء العمل جنبا" إلى جنب مع سيادة الأشكال الحرفية التي شغلت الوجه الأمامي لسطح العمل باستقطابها نقطة التركيز البصري. وبالنسبة للفضاء الذي عالجه الفنان فهو فضاء مغلق.

وتلاحظ الباحثة إن الوحدة قد تحققت من خلال نجاح العلاقات الفنية السابقة فلو رفعنا أحد الأشكال الهندسية المستطيلة أو أجزاء التكوينات الحرفية ،لأختل شكل العمل ولم يعبر بشكل واضح عن مضمونه ، لذا فالعناصر المكونة للعمل الفني مرتبطة بعلاقات بعضها مع البعض الآخر محققة بذلك وحدة العمل الفني كما حاول الفنان الوصول بالخط العربي إلى أقصي بنية شكلية تجريدية جمالية مع الاحتفاظ بمدلول هذا الخط (المفردات الكتابية) وبذلك استطاع التعبير عن الشكل بالمضمون المراد منه فدرجة الاقتران هذه بين الشكل والمضمون كانت كبيرة.

ومن الملاحظ إن نجاح هذه التكوينات ملتزم بمراعاة الدقة والاتزان في ربط هذه العلاقات مع بعضها ومع الفضاء المتيسر لها.

عينة(١٥)

اسم العمل :جدارية (بسم الله الرحمن الرحيم)
اسم الفنان : كاظم غانم
القياس: ٦٠ سم X ٥٠ سم
سنة الإنتاج : ١٩٩٩
العائدية :مقتنيات خاصة

المناقشة والتحليل:

عند دراسة التكوين الظاهري للعمل الخزفي نلاحظ انه يمثل واحدا من مجموعة الأعمال الخزفية التي عرضها

الفنان (كاظم غانم) في قاعة (بوران) بعمان ، يبدو التكوين في عمومة عبارة عن جدارية خزفية تأخذ شكل المستطيل منفذه من مادة الطين المفخور ومزججه وهي غير منتظمة الحافات إذ عمد الخزاف بقصدية إلى عدم الانتظام في الخط الخارجي (المحيط الخارجي) للشكل بغية إخراج الجدارية من الهيئة الهندسية المنتظمة لتتلائم مع حركة الخطوط الانسيابية في السطح الداخلي والخارجي للعمل.

ضم التكوين شريطين من الأشكال الحرفية أحدهما في القسم الأعلى والآخر في القسم الأسفل من الجدارية ، تضمن الشريطان عبارة (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ) باللون الأزرق منفذه بطريقة الحبال التي حصل الفنان من خلالها على مستويات متباينة من البروز مرتكزة على أرضية مقسمة إلى مساحات لونية متمثلة بالأسود والأحمر ويفصل بين الأشكال الحرفية أشرطة بحركة متموجة تأخذ اللونين الأبيض والأزرق (الشذري) ، تتوسط الجدارية لتتكامل بذلك القيمة اللونية مع مجمل مساحة العمل ، وقد استخدمت الألوان أساسا" بواسطة الهواء المضغوط (تقنية الرش).

إن الصفة الغالبة على هذه العينة هو ظهور الخطوط الحادة واللينة في تحديد الأشكال الحرفية المهيمنة على فضاء العمل والتي اتسم تصميمها بالبساطة والتجريد والابتعاد عن التفاصيل الكثيرة.

كما تدل طريقة أداء الأشكال الحرفية على اتباع الفنان للأسلوب غير التقليدي (المبتكر) في إنجازها على سطح العمل.

تبدو الأشكال الحرفية متناسقة في حركتها كما نلاحظ الانسيابية والمرونة في الخطوط المنحنية ذات السيادة الواضحة ، ويعود ذلك إلى مطاوعة المادة المستخدمة في تنفيذ المفردات الكتابية.

تتضح خصوصية الشكل الجدارية في اتباع الخزاف الأسلوب التجريدي في توظيف (عبارة البسملة) وبطريقة تحليله تركيبية ، فقد حاول صياغة تلك الحروف بلغة تشكيلية معبرة يمكن من خلالها أن تؤول بعض الحروف على إنها تجريد لشكل السمكة أو الطير ، بصيغة تحاكي ما تميزت به الكتابة الصورية المستخدمة في رسم الحروف العربية ضمن نتاجات الفن الإسلامي إذ ترجع أصول هذه الطريقة إلى الحضارة الإسلامية حيث اخذ الفنان يستعين بصور الحيوان والنبات مثلا" كشكل من أشكال الكتابة أو حروفها باعتبارها حلية للخط والزخرفة مع الحفاظ على روح المعنى .

وترى الباحثة إن الأشكال الحرفية الموجودة هنا لا تشكل اقتباسا" لإشكال من الواقع بصيغة مباشرة ، وانما تشكل انفتاحا" في الفهم وتحتمل تعددية التأويل.

أما اللون المستخدم في الأشكال الحرفية فقد جاء بدلالة رمزية ذات نظرة شمولية في استخدام اللون ، بدت واضحة من خلال صفاء اللون ووضوحه، ومن اجل تحقيق ثراء شكلي وتعبيري مرتبط مع الفكرة الكامنة في ذهنية الخزاف والتي تبغي تحقيق عمل خزفي ذي قيمة مرتبطة مع الفن الإسلامي الذي تميز باستخدامه اللون الأزرق (الشذري) على مختلف النتاجات الفنية والخزفية بوجه الخصوص.

وبهذه الكيفية استطاع الفنان التوفيق بين قدسية البسملة وبين إكسابها اللون الشذري في إعطائها علاقة ترابطية قائمة على التحليل والتركيب الذهني وبإيقاع حيوي ينسجم والحدود الخارجية للتكوين الجداري ،و كما اولع الفنان المسلم بالألوان القوية المتباينة (كالأزرق ، الأحمر القاني ،الأبيض والأصفر). يتضح لنا استخدام الفنان (كاظم غانم) للألوان المتباينة (الأحمر ، الأزرق ،الأسود والأبيض) فهذه الألوان في تجاورها بعضها مع بعض عند تركيبها تعطي انسجاما" من خلال تباينها. كما استخدم الفنان التبسيط و الاختزال في شكل الجدارية إلى خطوط و مساحات لونية تشير إلى قدرته على تصميم الشكل الجداري كما انه اختزل شكل الحروف العربية وأعاد تصميمها لتظهر بشكلها المبسط المختزل البعيد عن القواعد (قواعد الخط العربي) وبنظام توظيف شكلي يعتمد أسلوب التجريد في التوظيف كما جاء في هذا العمل طابع التكرار بشكل غير منتظم لاغلب الحروف العربية فتولد عنها إيقاعا" متغيرا" اسهم في خلق التنوع الذي أضاف عامل جذب للعمل. وهذه المحاولة يبتغي منها الفنان انتظاما" متوازنا" للإيقاعات الحركية الأفقية ،والايقاعات المستخدمة بين الجزء الأعلى والأسفل المعتمدة على الانسجام التعبيري والشكلي. أما علاقة التباين فتظهر بين الألوان الأحمر والأزرق والأحمر و الأسود والأزرق و الأحمر،كما نلاحظ التباين (التضاد) ما بين **حركة الأشكال** الحرفية باتجاه أفقي وبين اتجاه الجدارية بشكل عمودي كما إن الانسجام قد تحقق من خلال تكرار الخطوط المنحنية و المستقيمة مما جعل شكل الحروف العربية يبدو منسجما" وبذلك تحققت علاقات انسجام شكلي ولوني فضلا عن الملمس الواحد

الذي حقق هذا الانسجام وترى الباحثة ان الفنان أراد في استخدامه لهذه الخطوط التركيز على قيمة جمالية تتمثل في استبدال الإيقاع السكوني بالحركي للخط في رسم الشكل.

أما التوازن فقد تحقق معناه الشامل وذلك عن طريق إحسان توزيع العناصر والأشكال والألوان وتناسق علاقتها بعضها ببعض والفضاءآت المحيطة بها.

أما السيادة فكانت متحققة لشكل المفردات الكتابية (بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ) واتجاهها الأفقي. كذلك فالسيادة كانت للون الأزرق (الشذري) المستخدم في الحروف العربية من كلمة (البسملة) وهو ذو قيمة لونية فاتحة مغايرة للونين الأحمر و الأسود اللذين يمثلان الأرضية الأساسية للشكل الجداري.

كل هذه العلاقات ساعدت على تحقيق الوحدة. استطاع الفنان تحقيق النصوع في القيمة الضوئية من خلال طبقة التزجيج الشفافة ، كما تم شغل فضاء السطح التصويري بالوحدات الكتابية والمساحات اللونية من دون ترك مساحة بلا وحدات كما جاء الفضاء مفتوحا مما حقق قيمة جمالية للعمل كله.

عينة (١٦)

أسم العمل : موضوع
أسم الفنان : ثامر الخفاجي
القياس : ٥٠ سم(القطر)
سنة الإنتاج : ٢٠٠٠
العائدية : مقتنيات خاصة

المناقشة والتحليل:

جاء التكوين الأساسي لهذه العينة من شكل هندسي يمثل صحناً دائرياً منتظم الحواف منفذ بتقنية القالب النصفي، يحوي داخله مضمون العمل الخزفي الذي يتمثل بالأشكال التجريدية التي تضمنت ألواناً متعددة (كالبرتقالي الغامق والفاتح والبني الغامق والفاتح والأزرق المخضر والأسود واللون الاوكر) فضلاً عن الأشكال الحرفية التي احتلت مواقع فضائية متباينة داخل الفضاء التصميمي للعمل الفني .

نفذت هذه الأشكال باستخدام تقنية الرسم بالفرشاة فوق سطح التزجيج بالإضافة إلى طلاء المساحات اللونية على السطح بما يعرف بتقنية (الكولاج) وفق صياغة جديدة أوجدها الفنان كي تتوحد بخطاب الحداثة شانه شأن الكثير من أعماله الخزفية التي أنجزها في عقود سابقة لاسيما أعماله التي تداخلت فيها الحروف بشكل عفوي بعضها مع بعض مع الاختلاف في الكيفية التي أنجزت بها تلك الأعمال فالعمل الماثل بكليته يشير إلى تجميع عناصر هندسية وأشكال حرفية مجردة بطريقة لم نعهدها في أعمال الفنان من قبل .تنطلق فكرة العمل الفني من غايات جمالية وتعبيرية في محاولة تشكيلية مدروسة بعناية ودقة تتفق وخصوصية الفكر المعاصر، حيث كان الخزاف واعياً لحركة الفكر وتطوراته ومن خلال عقد نظام الصلة مع مرجعيان الفنان الفكرية والمتصلة بالموروث الحضاري المتمثل بالحروف العربية التي وظفت بصيغ مركبة متنوعة من حيث حجومها وألوانها واتجاهاتها وفق تشكيل فني تنوع بين الكثافة الشكلية البساطة الظاهرة في اجزاءة الموظفة باتجاه جمالي يعتمد التجريد الهندسي غير المنتظم لخلق حالة من الإيقاع الحركي أعطت لهيكلية التكوين حساسية وقدرة تعبيرية عالية .أما بصدد نظام شكل الحرف العربي الموظف فجاء تجريدياً تعبيرياً بكل تفصيلاته التي شكلت مساحة فنية ذات قيمة إبداعية عالية .

امتازت هذه العينة بوجود عدد من الخصائص ذات المرجعيان التاريخية فهي تعيد إلى الأذهان آلية عمل الفنان المسلم في توظيف الأشكال الحرفية بهيئة أفاريز أو أشرطة كتابية تتوسط الصحن (

التحفة) تحمل عبارات مقروءة وأحياناً لا تشير إلى كلمة أو عبارة واضحة أي كعنصر زخرفي يكسب العمل طاقة جمالية .

وفي هذا العمل نلاحظ استثمار الفنان (ثامر الخفاجي) للمفردة الكتابية بشكل إفريز حرفي يتوسط الصحن من دون الإشارة إلى كلمة أو عبارة محددة بل عمد إلى تنظيم تلك الحروف وفق رؤيته الفنية ذات الأصول والجذور التاريخية الإسلامية .

كما أن هناك ميزة تأخذ جذورها من هذه الحضارة أيضاً وهي ميزة التكرار للأشكال الحرفية بهيئات متعددة فضلاً عن الأشكال الهندسية المتكررة، كما امتازت الأشكال بظهور صفة غالبة وهي صفة التجريد والتحوير، فالأشكال هنا مجردة تتسم بالبساطة والابتعاد عن التفاصيل الكثيرة وفي أجزاء أخرى من فضاء العمل نشاهد مجوعة من الحروف العربية لا تكون جملة أو كلمة محددة ويمكن قراءتها بوضوح (كحروف منفردة) شغلت مساحات محددة في الجزء الأعلى والأسفل من سطح العمل باتجاهات مختلفة (أفقية وعمودية ومائلة) تماشياً مع اتجاهات الأشكال الهندسية المنفذة داخل سطح العمل مؤلفاً بذلك شكلاً تجريدياً قدم فيه الحرف العربي بصورة غير محاكية لنظام القاعدة (قاعدة الخط العربي) حيث أخذ الفنان الجانب الجمالي لهيئة الحرف العربي مشكلاً بذلك تألفاً زخرفياً يتراكب ويصطف بصيغة معينة مع بقية الأعمال ضمن حدود العمل .

والجدير بالذكر أن في الحروف الموظفة شبهاً أو تقارباً جزئياً من حروف الخط الكوفي الهندسي وهذا بدوره أدى إلى إكساب العمل الخزفي شكلاً تصميمياً متناغماً مع الأشكال الهندسية الموجودة ضمن سطح العمل امتازت المفردات هنا بالطابع الهندسي الحاد والذي اصفته طبيعة الخطوط المستقيمة والحادة في تحديد الأشكال .

أما وسائل التنظيم التي تحققت داخل فضاء العمل الخزفي والتي حققت قيماً جمالية فقد وظف التباين الذي تشكل وفق العلاقات الشكلية واللونية ، فجاءت الألوان عالية التباين بين لون الحروف ولون الأرضية فما ساعد في إبراز التشكيلات الحرفية فضلاً عن وجود تباينات كثيرة انتشرت في التنظيم الشكلي من حيث التضاد الحجمي بين الأشكال المتنوعة والحروف وكذلك التضاد (التباين) في الاتجاه مما زاد من جاذبية العمل .

كما أن التنظيمات الشكلية أحدثت توازناً غير متماثل في الشكل واللون والاتجاه لأحداث تنوع غير مألوف في هذا العمل وجاء التكرار في عناصر البناء المتمثلة بالأشكال الحرفية والهندسية غير منتظم مما ولد إيقاعا حراً متنوعاً محققاً بذلك إيهاما بالحركة غير مربكة للكل العام ، كما حكم السطح علاقات الانسجام في الشكل واللون والحجم والاتجاه ناتجاً من الوحدة والتنوع في هذا التكوين الشكلي.

وكذلك جاء الملمس هو الأخر متناسباً ومنسجماً حيث ساعد الملمس الناعم في إبراز السطح ووضوح تفاصيله وذلك ناتج عن خاصية المادة التكوينية وطبقة التزجيج الشفافة .

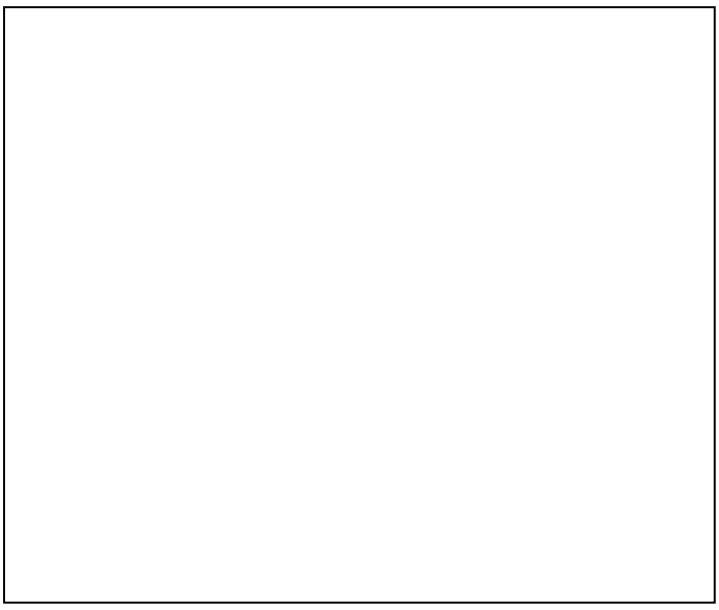
ومن خلال جملة الوسائل التنظيمية هذه تحققت وحدة عامة للسطح الخزفي حيث سعى الفنان لشغل أجزاء الفضاء كافة بالأشكال والمفردات الخزفية من دون ترك مساحة بلا وحدات وجاءت السيادة متمثلة بالأشكال الحرفية نتيجة التضاد المتحقق وقوة تأثيرها رغم المساحة القليلة التي شغلها .

كما تمتع اللون البرتقالي الذي هيمن على بقية العناصر التي تكون منها العمل الخزفي بالسيادة وفي الوقت نفسه أسست ناتجاً بجذب البصر نحوها محققاً جمالاً يتناسب في علاقاته مع وسائل التنظيم الاخرى والتي حققت تماسكا واضحا لوحدة العمل من خلال العلاقات المتعددة بين عناصر التكوين ووسائل التنظيم التي أسست ناتجاً بالوحدة التي يبتغيها الفنان وقد تكونت من تماسك الجزء مع الجزء والجزء مع الكل الموحد وقد أسهمت الأشكال الحرفية في تنظيم هذا التماسك، وهي علاقات حتماً تحقق الجمال الذي يعد الوظيفة الأساسية .

إن أهم العلاقات التي حققتها الحروف المنفصلة التي أعتمدها الفنان هي إثارت الانتباه نحو مواقعها ومشاركتها في العلاقات الرابطة بينها وبين العناصر البنائية المتعددة فضلاً عن الاتجاهية التي تحققت من خلالها وقد تمثلت بالأتجاهية الأفقية من اليمين إلى اليسار للحروف التي احتلت وسط العمل الفني بينما جاءت الحروف باللون الأوكر والتي احتلت الموقع الفضائي الأعلى من جهة اليسار فقد حققت هي

الأخرى توازناً غير متماثل وانسجاما مع بقية الوسائل الأخرى لتؤسس ناتجاً بالهيمنة لها محققة جماليات متعددة .

عينة (١٧)



اسم العمل :نيسان
اسم الفنان :عبد الهادي العزام
القياس:
سنة الإنتاج:
العائدية:مقتنيات خاصة.

المناقشة و التحليل:

إن التكـــوين الظـــاهري للنحت الخزفي المجسم يبدو في عمومه ذو طابع هندسي منفذ بأسلوب البناء (المفرغ من الداخل)، تضمن التكوين كلمة (نيسان). وشغل سطح العمل باللونين العسلي و الأزرق الغامق (النيلي) بواسطة (تقنية الرش) ليمثلان عموم ألوان التكوين.

احتوى العمل الخزفي على فجوة مستطيلة الشكل مفتوحة الأفق باتجاه الأعلى تؤكد فضاء العمل الفني الذي يخترق الكتلة لأغراض تعبيرية و جمالية ، وتحتوي الفجوة المفتوحة على أشكال معينيه صغيرة الحجم من الخزف موزعة بنسق بسيط لإحداث نوع من الحركة في هيكلية التكوين.

كما ضم العمل أشكالا" متنوعة تبدو هندسية الطابع متجاورة و متلاصقة تتراوح بين المعين والمثلث القائم الزاوية باتجاه عمودي نحو الأعلى و كذلك المستطيلات المتنوعة التي شغلت المساحة العليا من المستطيل الأفقي و الموزعة باتجاهات عمودية تخدم مضمون العمل و فكرته.

كما امتلكت تلك الأشكال طاقة تعبيرية حقق الفنان من خلالها أهدافا" وظيفية و جمالية أسهمت في إيصال مضمون الفكرة الأساسية للعمل الفني.

ويمكن القول إن الفنان و من خلال البنية التكوينية لهذا العمل استطاع إحالة الحروف العربية إلى نظام شكلي جمالي يتفق مع الرؤية الجمالية المعاصرة وبترتيب حركي يسعى بقصدية لبناء نظام شكلي للحرف العربي يعتمد منهج التجريد الهندسي في توظيف الحرف.

تنطلق فكرة العمل الفني أساسا" من تجسيد واضح وحي للحروف العربية عن طريق توظيفها على شكل دلالة رمزية في بناء شكلي مختزل اقرب إلى الهندسة المعمارية فقد ارتكز هذا العمل على فكرة هامة تعزز موقف الفنان الفكري من خلال تدوينه لكلمة (نيسان) والتي يمكن إن يسقط عليها

المتلقي مدلولات متعددة الجوانب إذ يمكن قراءتها كحدث تأريخي سياسي (وطني) (٧ نيسان تأسيس حزب البعث) والتي تمثل ذكرى عظيمة عند العراقيين وتجسد حدثا" خالدا" عبر التاريخ. إلى جانب استدعاء هذه الكلمة لتعبر عن الميلاد الميمون للسيد الرئيس في (٢٨ نيسان) فقد وظف الفنان هذه الكلمة وفق مفاهيم التجريد تنظيم متنوع بسيط غير مشتت للنظر ابرز فكرة الموضوع المعبر عنها بكل وضوح.

امتازت هذه العينة بطابع قليل التكرار للأشكال الهندسية. إذ يغلب ظهور شكل المستطيل والمعين فقط بهيآت متعددة مولدا" إيقاعا" حرا" غير منتظم ، فضلا" عن ذلك فقد امتازت الأشكال بالتجريد.

كما إن عناصر هذا العمل ومكوناته هي عناصر و مفردات هندسية اتخذت الطابع الهندسي الحاد والذي أضفته عليها طبيعة الخطوط المستقيمة الحادة.

و من الوسائل التنظيمية لوحدات هذه العينة هي التباينات الشكلية واللونية ، فكل جزء يختلف بوحداته عن الجزء الآخر، و ظهرت حالة التضاد اللوني بين العسلي و الأزرق الغامق (النيلي) و لكن على الرغم من ذلك لا يخلو التكوين من حالة الانسجام الشكلي و اللوني فمفردات كل جزء منسجمة ومتلائمة فيما بينها ، وهذه العلاقات ذات الطبيعة الانسجامية في التكوين تؤكد عمق الارتباط ما بين الحرف كمفردة تراثية وما بين قيمته التكوينية الحديثة المعاصرة و التي يمكن أن يحققها الحرف العربي.

أما الملمس الظاهري للعمل فقد بدى ناعما" ساعدت طبقة التزجيج الشفافة على تأكيده ، ولو رسمنا خط وهمي طولي من منتصف هذه العينة من الأعلى إلى الأسفل لوجدنا أجزاءها غير متناظرة على جانبي هذا الخط محققة توازنا" شكليا" غير متماثل ، وهو ما قصد الفنان اضافتة إلى عمله لإحداث التنوع الذي نتج عنه إيقاعا" حرا" متنوعا" غير رتيب.

أما السيادة التي أراد الفنان إظهارها من هذا التوظيف فقد تحققت لشكل العمل و الكتل الهندسية المجردة فالشكل العام على الرغم من تنوع أجزاءه إلا انه بدا متماسكا" ومحكما" في وحدة متنوعة الأجزاء.

عينة (١٨)

اسم العمل : التراث المعاصر
السم الفنان :ساجدة المشايخي
القياس: ٧٠ سم X ٥٠سم
سنة الإنتاج: ٢٠٠٠
العائدية : مقتنيات خاصة

المناقشة والتحليل:

عند دراسة التكوين الظاهري للعمل الفني الجداري نجد إن العمل في أساسه ذو تكوين هندسي بشكل مستطيل منتظم الحافات قائم عموديا" و منفذ بتقنية التشيد المعماري نظرا" لتقسيم السطح إلى أجزاء عديدة لأغراض تقنية تتعلق بالفخر و التزجيج.

بني العمل الفني على أساس من العلاقات المترابطة ذات النسق التكويني المتصل بأفكاره و مفاهيمه التي أكد انه بصدد دعوتها إلى بناء

شكل جمالي يتفق و خصوصية الفكر المعاصر،فقد كانت الخزافة واعية لحركة الفكر و تطوراته و لكن بآلية تستدعي مفاهيم الموروث الحضاري إلى زاوية التشكيل المعاصر في رؤية تحليلية تركيبية سعت من خلالها لبناء رؤيا فكرية بقصد تكثيف الدلالة الفكرية، فقد استطاعت الخزافة انتقاء أنظمة تشكيلية تتصل بالموروث الحضاري المتمثل بالحروف العربية الموظفة باتجاه جمالي يعتمد التجريد الهندسي المنتظم وفق إيقاع حركي يتفق وبنية الأشكال الموظفة في سطح العمل.

ضم العمل الفني أشكال متراكبة ومتداخلة بأنماط هندسية معينيه الشكل وزعت في الأعلى والأسفل من سطح العمل تبدو ملونة بألوان عديدة تتراوح بين (الأزرق الشذري و الاوكر و البنفسجي و الأبيض و الأسود)،إذ يعمل اللون الأسود على تحديد معالم الأشكال و إبرازها ، و يفصل بين هذه الأشكال أشرطة من الخطوط المتموجة بصورة أفقية تأخذ الألوان (البنفسجي و الأزرق (النيلي) بتدرجاته المختلفة) يشغل بعضها تشكيلات حرفية منفردة تتحرك بشكل افقي من اليمين الى البسار.

احتوى الشكل المعيني الذي يتوسط النصف الأعلى من الجدارية على أشكال حرفية مصطفة بصيغة تركيبية تتماشى مع الشكل المعيني الذي يؤطرها.

كذلك الحال بالنسبة للأشكال الهندسية العينية الأخرى و التي التزمت فيها الفنانة بمبدأ التقابل و التجاور الشكلي ، حيث تشكلت مفردات تم بناءها من مجموعة من الحروف المقروءة و غير المقروءة تعتمد على الخط الكوفي ذو الطبيعة الهندسية دون استنطاق مضامينه أو دلالاته اللغوية مستلهمة بذلك القيم التشكيلية المرنة التي يمكن أن يوفرها الحرف العربي لما يمتلكه من طواعية عالية في التشكيل والتكوين. و هذه الطريقة في التشكيل تعيد إلى الأذهان التشكيلات الخطية الموجودة على القباب و المنائر الإسلامية (شكل أ_ب) .

كما تميزت هذه العينة بظهور صفة التكرار للمفردات الكتابية في هيئات و اتجاهات (أفقية عمودية ، مائلة و متموجة)، كذلك برز طابع التكرار للوحدة الهندسية التي نجد جذورها و أصولها في الحضارات القديمة و هي شكل المعين ، و هذا الشكل كان محملا" بدلالات رمزية متعددة بحسب الحضارات التي ظهر فيها ففي الحضارة الرافدينية تضمن دلالات رمزية عكست فلسفة الحياة لدى ذلك الشعب ، بينما في الحضارة الإسلامية حمل مفاهيم روحية تتعلق بفكرة الحضارة الإسلامية، فقد ارتبطت دلالته الرمزية بشكل النقطة التي أعطاها المتصوفة مكانه متميزه (لانه بها ظهرت الحروف)، فكان شكل (المعين) شأنه شأن سائر الأشكال التي عكست فكر هذه الحضارة. بالإضافة إلى ذلك فان الصفة التي تغلب على هذه البنية والتي تعود مرجعيتها إلى الفن الرافديني و الإسلامي هي ظهور صفة التجريد المحض والابتعاد عن التفاصيل الكثيرة. وعلى الصعيد التقني حاولت الخزافة إغناء إحساسنا البصري و الجمالي بالملمس الخشن من خلال استثمارها لجملة من التقنيات و الطرائق الادائية في ذلك مثل تقنية التحزيز أو التشطيب في أرضية العمل للإيحاء بخشونة الملمس و كذلك تنفيذ الأشكال الحرفية بأسلوب النحت البارز فوق أرضية العمل المحفورة بشكل غائر للحصول على مستويات متباينة بين البارز و الغائر و ذلك لغايات تعبيرية و جمالية تخدم العمل الفني.

إضافة إلى المعالجة اللونية لتلك الأشكال التي اعتمدت الفنانة في رسمها على طريقة الرسم بالاكاسيد و الزجاج باستخدام الفرشاة و ذلك لإحداث التناغم الموضوعي للقيمة الكلية لبنية العمل الفني.

و قد استخدمت الفنانة هنا العناصر و الوحدات ذات الطابع الهندسي (المعين و الخطوط المستقيمة المتكسرة) و الذي يمتاز بالحدية.

و الوسائل التنظيمية المستخدمة في تنظيم عناصر هذه العينة ووحداتها هي التباين الشكلي و اللوني،فالأشكال المعينية و الخطوط

المتموجة مختلفة من حيث طبيعتها و اشكالها و احجامها،أما الألوان فتظهر علاقات التباين بين الأبيض و الأزرق (الشذري) و الاوكر و الأزرق،و هذا التباين حقق حركة في المجال المرئي.

بيد إن الجو الذي يطغي على العمل هو الانسجام اللوني الواضح ما بين الأزرق بتدرجاته المختلفة و البنفسجي.

ويلاحظ وجود الفضاءات المفتوحة و المغلقة بشكل واضح مما اكسب سطح العمل صيغة جمالية و أدى الى تحقيق التوازن الشكلي غير المتماثل وتوازنت على وفقه الأشكال الموجودة على السطح الجداري،أما التكرار فقد جاء غير منتظم في محاولة لإيجاد إيقاعا" متغير اسهم في خلق التنوع الذي أضاف عمال الجذب للعمل.

و بالنسبة للسيادة فهي متحققة لشكل و اتجاه الأشكال المعينية و العناصر و الوحدات على الرغم من تباين اغلب تشكيلاتها و تنوع طرق توزيعها و تجميعها في وحدة عامة تجدها الباحثة متماسكة و متحققة من خلال وسائل التنظيم السابقة حيث امتلاءت المساحة الداخلية للعمل الجداري بإيقاعات متحركة متكررة من خلال الوحدات والألوان من دون ترك مساحة بلا وحدات.

عينة (١٩)

اسم العمل :من تأثيرات البيئة الطبيعية
اسم الفنان :ماهر السامرائي
القياس: ٥٠ سم (القطر)
سنة الإنتاج: ٢٠٠١
العائدية:مقتنيات خاصة

المناقشة والتحليل:

يمثل العمل الخزفي بكليته تكوينا" كروي الشكل سعى الفنان بقصدية الى عدم الانتظام في الخط الخارجي او المحيط الخارجي في الجزء الأعلى من الشكل بغية إخراجه من الهيئة الهندسية المنتظمة لتتلائم مع حركة الخطوط و الملامس على السطح الداخلي للعمل.

قسم الفنان العمل الى مساحتين رئيسيتين مركزا" على المساحة العليا التي تغطي سطحه كقيمة تعبيرية تنقل المضمون الفكري للتكوين و التي تحتوي على شكل يشبه الرقائق الجلدية المضافة الى العمل ، تنحصر بالجزء العلوي منه و تمتد عند

المنتصف تقريبا" باتجاه الأسفل قليلا" دون ان تغطي كل المساحة ملتصقة مع السطح و نهاياتها تبدو غير منتظمة ملتفة او ملتوية في بعض الاماكن خاصة" في الجزء العلوي. و بهذا يكون ناتج السطح البارز متمثلا" بالاضافة بيد ان فرق العمق بين السطح و الاضافة يبدو قليلا" منتجا" بذلك تفاوتا" في الارتفاعات و المستويات مما اكسب العمل قيمة ملمسية و تعبيرية على السطح الخارجي.

كما حاول الفنان اظهار نوع من التآكل و القدم في الشكل و ملمس الطيات الملتفة للرقائق الشبيه بالجلدية،بالإضافة الى السمة الطباعية التي نجدها واضحة في هذا العمل من خلال السمات الكرافيكية في الإخراج التقني للون مما يؤشر نوعا" من الخبرة و التجريب و المعرفة التقنية في مجال التعامل مع الأطيان و الخامات و الاكاسيد. و قد أعطى الفنان للمساحة العليا اللون العسلي و الذي يمثل مركز الجذب الشكلي و الفكري لبنية العمل الخزفي و في المساحة السفلي أعطى اللون الرمادي ، لتكتمل بذلك المنظومة اللونية التي تؤكد الغنى اللوني و التعبيري لسطح العمل الخزفي.

وقد عمد الفنان في هذا العمل إلى اتباع اسلوب البناء اليدوي و إضافة رقائق طينية غير منتظمة الحواف في اعلى التكوين الخزفي للايحاء برقائق الجلد المستخدمة في الكتابة،واعطاء تناغم شكلي و حركي في المظهر الخارجي لسطح العمل ، كما استخدم الفنان تقنية الرسم بالاكاسيد اللونية و طريقة التحزيز على الطينة في نقش الحروف العربية على سطح العمل الخزفي وهو أسلوب تقليدي اتبعه الفنان الرافديني والفنان المسلم من قبل في الرسم او النقش على الاعمال الفخارية و الخزفية ،كما يتجلى بوضوح براعة الفنان في اظهار تفاصيل الاشكال الحروفية بدقة و وضوح فضلا" عن معرفته باسلوب النقش و خواص مادة الطين.

كذلك قام الفنان بتحريك الجزء الاعلى من العمل بتموج لاضفاء مدلولات تقترب من أشكال الطبيعة الجبلية المتموجة او من التضاريس الطبيعية مع معالجة اختزالية لها،و بذلك استعار من الواقع البيئي الصفة التشكيلية لهذا العمل.

و تتجسد الدلالة الفكرية في بنائية نظام شكل (العمل الخزفي) في توظيف مجموعة من الحروف و النصوص الكتابية و الآيات القرآنية باتجاه يسعى الفنان من خلاله الى تكثيف الدلالة الفكرية فقد استطاع توظيف العبارات المكونة من الحروف العربية و توزيعها عشوائيا فوق بنائية (النظام الكروي) كدلالة فكرية للنظام الكوني،اذا ما افترضنا ان شكل الكرة هو شكل الارض التي هي جزء من النظام الكوني الشامل اما النصوص الكتابية في حالتها الحركية هذه تحمل قيما" ذات معنى فكري.

و يمكن القول ان الفنان (ماهر السامرائي) انطلق في هذا العمل باتجاه يسعى بقصدية الى الى مزاوجة قوتين فكرتين ضاغطتين هما الموروث الحضاري المتمثل بافتراش النصوص الكتابية المستلهمة بكل مدلولاتها الرمزية و الشكلية و التعبيرية على رقائق الجلد التي ترجع باصول استخدامها الى الصور التاريخية من الحضارة العربية الاسلامية. كاستعارة لشكل الخامة (المادة) المستخدمة للكتبة في ذلك الوقت و هي جلد الغزال (رق الغزال) معيدا" صياغته بصورة جمالية متوافقة مع صياغة النصوص الكتابية الموظفة. و نظام شكل الكرة الراجع الى التأثيرات المادية الهندسية الطابع في اتجاه يقتضي محاكاة الكتابة العربية بكل حيثياتها و تفعيل مناطق الإثارة الجمالية بشدة عين المتلقي الى نقطة السيادة في اعلى العمل مما يسلط رؤيا واضحة على مجمل المشاهد المكونة للسطح الخزفي.

فالجزء الأعلى من التكوين ذا انسيابية شكلية تتناسب و تتكافئ مع مرونة شكل الحرف العربي الذي يقع ضمن فضاء التكوين،اذ نألف هنا مفردات حرفية و نصوص متعددة من الآيات القرآنية مثل (آية الكرسي) التي وظف فيها الخط الكوفي حينا" و الخط الحر (المبتعد عن القاعدة) حينا" آخر.و بذلك يدمج الفنان ما بين النصوص الكتابية المقروءة كفحوى و الشكل كمعنى خارجي،ان قدرة الحروف العربية على الإحالة و التحرر من الشكل القاعدي الى شكل آخر اكسب العمل مرونة في التشكيل من حيث التباين في أحجام الحروف و أنواع الخطوط المتكونة بمجموعها على مستوى سطح الجسم الخزفي فهذه العلاقات ذات الصفة الانسجامية في اللون و التكوين تؤكد عمق الارتباط ما بين الحرف العربي كمفردة تراثية و ما بين القيمة التكوينية المستحدثة التي يمكن تحقيقها .

و يتراءى من الشكل العام وجود خطوط منحنية منسجمة في حركتها و اتجاهها مع حركة الكرة و خطوطها الخارجية،و قد وزعت الخطوط المنحنية في كل أجزاء العمل،فضلا" عن النصوص الكتابية التي ضمت خطوطا" مستقيمة و منحنية لتظهر تنوعا" يقلل من هيمنة الشكل الهندسي و ثقله و منحه حركة أفقية و عمودية و مائلة في آن واحد.

كما يلاحظ حدوث التكرار بصورة غير منتظمة في استخدام الخطوط المنحنية للعمل كله و تكرار النصوص الكتابية بصيغ متنوعة غير منتظمة كمحاولة للتعبير عن اللانهائية و هي إحدى سمات الفن الإسلامي و هذا التكرار ساعد على انسجام الشكل و توليد ايقاع حر غير منتظم،كما جاء الانسجام اللوني بين العسلي (البني الفاتح) الذي ادى الى تحريك الجزء الاعلى بعلاقة لونية ناجحة بما يتوافق و شكل العمل كذلك امتلك اللون العسلي طاقة تعبيرية جمالية عالية ساعدت على خدمة فكرة الموضوع الموظف لاجله و المتمثل بالنصوص الكتابية.

فضلا" عن ذلك اتخذت هذه النصوص عنصر السيادة من خلال التميز اللوني المتمثل (بالاحمر و الأسود واللون الرمادي) الذي هيمن على المساحة السفلى من العمل فقد حقق الوحدة اللونية التي أضفت إحساسا" بالاستقرار و الثبات.

كما تحقق جو من التباينات الشكلية و التضادات اللونية،فالنصوص الكتابية تضم حروفا" كبيرة و اخرى صغيرة الحجم،كما جاء التضاد اللوني بين الاحمر و الاسود المستخدم في رسم الحروف العربية بالإضافة الى اعتماد التوازن المحوري غير المتماثل في هذا العمل.

وقد عالج الفنان الفضاء من خلال استخدامه لتراكب فضاءين الفضاء الخرجي المفتوح وهو فضاء العمل و الفضاء الداخلي المغلق،كما اعتمد الملمس الناعم و المدلوك جيدا" و المؤكسد بطبقة التزجيج اللماعة في ابراز السطوح و اضهار تفصيلاتها و تنفيذ الاشكال الحرفية التي تحتاج الى دقة ومهارة في التنفيذ.

اما عن اتجاه التكوينات الحرفية المتمركزة في اعلى التكوين فكانت بصورة محورية مما حقق انسجاما" مع باقي عناصر العمل.

وكل هذه العلاقات حققت الوحدة التي أثرت إيجابا" في تحقيق الاداء الوظيفي و الجمالي للحرف العربي،و بذلك استطاع الفنان ان يحقق المضمون فضلا" عن شكل العمل الكروي الذي يوحي بالإطلاق اذ ليس لها حد و لا قرار تنتهي فيه (تبدأ من حيث تنتهي و تنتهي من حيث تبدأ) و من هنا اتخذت الكرة رمزا" يعبر عن الكلية اللانهائية.

عينة (٢٠)

اسم العمل :جدارية ذات تأثير حرفي
اسم الفنان :جواد الزبيدي
القياس:١٠٠x٦٠ سم
سنة الإنتاج:٢٠٠١
العائدية :مقتنيات خاصة

المناقشة والتحليل:

عند دراسة العمل الفني نلاحظ انه يمثل تكوينا" جداريا" غير منتظم الحافات،يمتد بشكل افقي مقسما" عموديا" و أفقيا" الى اربعة اجزاء غير متساوية الحجم.

اعتمد الفنان في هذه العينة الى اشغال الفضاء مع التركيز على منطقة الوسط حيث ضم المركز مفردات كتابية من الخط العربي و تبدو محاطة بالاشكال الحرفية المجردة (غير المقروءة) و التي استخدم في تنفيذها تقنية (الاضافة بالحبال) فضلا" عن الاشكال الزخرفية التي وزعت بشكل متقابل في قطبي الشكل الخزفي،و قد استخدم الفنان العلاقات اللونية المتمثلة بالازرق (الشذري) و النيلي و الاخضر في اظهار الاشكال المهيمنة على المساحة الكلية للعمل باستخدام تقنية الرش (بالهواء المضغوط) ، تتكشف الدلالة الفكرية بوجود اشكال حرفية مختلفة و وحدات او نقوش زخرفية بمجموعها تمثل مشهد السطح الخزفي الذي احالنا الى اجواء بحرية (طبيعية) بالاضافة الى المرجعية التاريخية المتمثلة بوجود الخط العربي (المقروء) و المنفذ باسلوب محاك" لقاعدة الخط العربي وبطريقة النحت البارز على الارضية فضلا" عن اللون الازرق(الشذري) الذي تمتع بالهيمنة و السيادة في منتصف العمل الفني الذي انجزت به الاشكال الحرفية و ارضيتها لما يحمله هذا اللون من دلالات دينية و رمزية ترجع باصولها الى الحضارة الرافدينية و الحضارة الاسلامية.

اما بالنسبة للتقنية التنفيذية فقد اتبع الفنان في توظيف الحرف العربي طريقة الحفر البارز و ذلك بحذف ما يحيط بالحرف لتظهر بشكل بارز على سطح العمل و نتيجة استخدام هذه الطريقة ظهرت الاشكال الحرفية بصورة واضحة و مقروءة و لا تحتوي على نتوءآت او انحراف في اشكالها و يبدو من اسلوب تنفيذ هذه الاشكال ان الفنان اتبع في انجازها الاسلوب التقليدي الذي اتبعه الفنان المسلم من قبل في انجازه لاغلب النقوش و الزخارف.

و يبدو من دقة تفصيلات النقوش الزخرفية و الاشكال الحرفية ان الفنان يتمتع بمعرفة و حرفة بكيفية نقش السطح الخزفي،لا سيما في طريقة تنفيذه للخط العربي المتمثل بخط الثلث،و بالاضافة الى تلك الاشكال. هناك مجموعة عفوية خطية منفذة بتلقائية حرة اكسبت العمل طاقة جمالية مضافة مع قدرة الحروف على التحول الى نسق جمالي جديد. و هذه الطريقة في تشكيل الحرف العربي مستمدة من الحضارة الاسلامية.

اذ يمكن مقارنتها مع طريقة التأليف الزخرفي للاشكال التي توحي بالحروف غير المقروءة في نتاجات الخزف الاسلامي (ينظر شكل الآتي) ،ان هذه المعالجات المتنوعة من حيث الاستخدام و التعامل اكسبت العمل شحنة تعبيرية و جمالية عالية.

و بذلك استطاع الخزاف من خلال توظيف الاشكال الحرفية (المحاكية لقاعدة الخط و المجرد) استثمار القدرة التعبيرية للحرف العربي و مميزاته و طواعيته العالية في التشكيل داخل الفضاء التصميمي للجدارية الخزفية و الذي تعامل معها محققا" الجانب الجمالي.

كما استخدم الخزاف في هذه الجدارية عدة اشكال و نقوش زخرفية ضمت أشكالا" نجمية و دوائر و حلقات صغيرة الحجم و خطوط متموجة نفذت بصورة بارزة و باللون الاخضر حيث احالت البيئة الطبيعية كنظام مؤثر في بنية العمل الجداري الى نظام شكلي و جمالي.

كما حقق الفنان من خلال توظيفه الجمالي للحرف العربي دلالة جمالية و تعبيرية في الوقت نفسه تعتمد على مفاهيم الحداثة في التوظيف بصدد سماتها الجمالية في بناء نظام الشكل الحرفي،و ذلك لما يحمله الحرف العربي من جمالية ذات مدلولات شكلية خاصة دون اللجوء الى قراءة الكلمة و اثارة المعنى الفكري من خلال فهم الجملة و اثارة الحس الجمالي الخالص بالحرف كتكوين مستقل لا يحتوي معنى بل يحمل دلالة شكلية خالصة محاولا" تجريد الحرف من القيود اللغوية المقروءة و نقله الى دائرة الجمال المجرد الذي تظهر قيمته الجمالية من خلاله كعنصر مستقل.

و قد امتازت الأشكال (الوحدات) الموجودة في هذه الجدارية بالمرونة و الليونة و هذا الطابع أضفته عليها الخطوط المنحنية المستخدمة. و كذلك استخدم الفنان التبسيط و الاختزال لتحقيق المحتوى الفكري و الجمالي للعمل الفني و من اهم العناصر البنائية التي تكون منها العمل الخزفي و التي حققت قيما" جمالية من خلال علاقاتها الرابطة مع وسائل التنظيم المختلفة استخدام التباين الشكلي و اللوني الحاصل داخل الفضاء التصميمي للعمل الزخرفي،و قد نتج عن هذا التباين احداث توازن بين الاشكال الحرفية و القيم اللونية.

اما الاساس في تنظيم الوحدات فهو التكرار المتواجد بصورة غير منتظمة للوحدات و الذي ولد ايقاع غير منتظم اكسب العمل جمالية من حيث الشكل و اضفى تنغيما" نتج عنه احساس بالحركة ، كما تمثل الاشكال الكتابية المجردة والاشكال الزخرفية الموجودة في كلا الجانبين الايمن و الايسر و بصورة متقابلة تكرارا" متماثلا". كما اننا لو رسمنا خطا" من اعلى نقطة في الجدارية الى اسفلها للاحظنا تحقق التوازن الشكلي المتماثل اذ تناظرت الاشكال في جانبي العمل الفني،و جاءت السيادة متحققة في لون الخط العربي و شكله و ذلك نتيجة كبر حجمه قياسا" ببقية الاشكال،فضلا" عن موقع الاشكال الخزفية في وسط العمل الخزفي مما جعلها تجلب الانتباه و تحقق الشد البصري.

كما جاء تنظيم عناصر العمل وفق المتضادات اللونية الازرق و الاخضر و الازرق و النيلي كذلك التضاد في اتجاه الاشكال بصورة افقية ومائلة.

كما حكم السطح التصويري للعمل الفني علاقات الانسجام في الشكل و اللون و الملمس اذ حقق الفنان الملمس الناعم ، اما الفضاء فهو فضاء مفتوح حقق صيغة تعبيرية وجمالية للعمل الفني الخزفي.

ثم ان للقيم الضوئية تباينا" ساعد في توزيع الاشكال داخل العمل الفني و هذا التباين أدى الى وضوح الاشكال ذات النصوع العالي فتبدو متقدمة عن الاخرى التي يأتي نصوعها اقل تأثير كذلك اكدت الجدارية الخزفية قيماً جمالية بنائية من خلال التكوينات الحروفية المتعددة المركز مما حقق اتجاهية متعددة علاوة على الايهام بالحركة. وصولا" الى مبدأ اللامتناهي.

أولاً : نتائج البحث

بعد تحليل العينات في ضوء البحث توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية .

١- وظف الحرف العربي من قبل عدد من الخزافين العراقيين المعاصرين بالأعتماد على الشكل القاعدي للحرف بكامل تفصيلاته بوصفه عنصراً (جزءاً) تكوينياً مهم داخل حدود العمل الخزفي وخطاباً معرفياً يتركب من اتساق ونظم تشكيلية مستندة إلى جذور فكرية ومعرفية متنوعة ترتبط بالموروث الحضاري المستمد من الحضارة العربية الإسلامية وعليه . جاء الخط الكوفي متحققاً في العينات (١، ٦، ٨، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٨، ١٩) فما يمتلكه الخط الكوفي من آفاق جديدة يمكن استخدامها في العبير الجمالي ويحقق خط النسخ في العينة (٦) أما الخط الثلث فجاء متحققاً في العينات (٦، ٢٠) ولم يتحقق بشكل واضح كل من خط النسخ والتعليق والرقعة في جميع العينات وبذلك حقق الفنان أهداف متنوعة وغايات قصد من ورائها فكرة العمل وامكانية إدراكها والتعبير عنها بصورة محاكية للقواعد التي تحكم الخط العربي .

في حين اظهرت نتائج التحليل أن الحرف العربي الذي تم توظيفه بشكل (محرف ومقروء) قد تحقق في العينات (٢، ٣، ٤، ٥، ٧، ٩، ١٠، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٨، ١٩) عبر الخزاف من خلاله عن موضوعات مختلفة بشكل رموز دينية أو تراثية تعبر عن البحث الذي يظهر في العمل الفني متعلقة بالوضع الاجتماعي والسياسي بوصفه رمزاً دينياً ومفردة تراثية ذات قيمة جمالية من خلال تشكيل لمل يمتلكه الحرف العربي من مطاوعة عالية في الاستخدام التشكيلي كما سعى الخزاف إلى إخراج الحرف العربي من أشكاله التقليدية (القاعدية) باختزاله وتحويره موظفاً إياه وفق أفق جديد كمفردة محفزة للنتائج التشكيلي ، والمجسدة بطاقات تاويلية كبيرة إضافة إلى المضامين ذات الدلالة فكرية غزيرة تقترب من موضوعات الحياة ومفرداتها الفكرية وهي متحققة في العينات (٩، ١٧، ١٨، ٢٠) .

وفي ضوء ما تقدم يتبين أن معظم الخزافين العراقيين وظفوا الحرف العربي في نتاجاتهم الفنية بشكل محرف (خارجي عن القاعدة) ومقروء ويرجع ذلك لأسباب واعتبارات منها براعة الخزاف في اختيار التقنية أو الطريقة الملائمة لتنفيذ الأشكال الحرفية إلى جانب ما يمتلكه الحرف العربي من خاصية جمالية تتجاوز الحرف التدويني لقابليته على المد والاستمرارية والانحناء إذ يمتلك القدرة على المد والتشكيل خارج حدود خط الكتابة أو السطر.

٢_ سعى الخزاف العراقي إلى توظيف الحرف العربي ضمن نتاجاته الخزفية باساليب تنفيذ متعددة، اعتمدت على تقنيات النحت المختلفة منها توظيف الحرف العربي بهيئة كتل نحتية مجسمة كما في (٨، ٩) وتحقق الحرف بشكل غائر في العينات (٥، ٦، ٧) وظهر الحرف بشكل بارز من خلال (تفريغ الأرضية) في العينات (٤، ١٨، ٢٠) وكذلك ظهر الحرف بارزاً باستخدام تقنية الإضافة في العينتين (١٥، ٢٠) واستخدام الخزاف تقنية التحزيز في العينات (٧، ١٤، ١٨، ١٩) كما ظهرت تقنية الصب (باستخدام القالب) في العينة (٦) كما وظف الحرف في بناء هيكل العمل الفني (النحت المدور) في العينات(٣، ١٠، ١٧) .

أما بالنسبة لتقنيات الرسم فقد استخدم الخزاف تقنية الرسم بالفرشاة في العينات(٢، ٧، ٨، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٦، ١٨، ١٩) كما استخدمت تقنية الهواء المضغوط (الرش) في العينات (٤، ٧، ٨، ١٠، ١٥، ١٧، ٢٠) ووظف الحرف باستخدام تقنية الكولاج (الامتناع) في العينة (١٦)، وقد ساعدت مادة الخزف على استخدام تلك التقنيات والتي تؤثر بشكل مباشر في كيفية ظهور الأشكال الحرفية وأبداع الفنان في تشكيلها .

وقد أظهرت نتاج التحليل أن تقنية الرسم بالفرشاة من اكثر الاساليب التقنية المستخدمة وبشكل واضح في معظم النتاجات الفنية كما أعتمد الخزاف في بعض الأعمال الفنية على المزاجة بين أكثر من تقنية لتحقيق ناتجاً جمالياً .

٣- أظهرت نتائج التحليل أن للحرف العربي الذي تم توظيفه في الخزف العراقي المعاصر دلالات ارتبطت بمضامين متعددة تفاوتت في أهميتها فمنها الدلالة الرمزية والتي عمل طابعاً سياسياً كما في العينات (١، ٣، ١٧) وذات طابع ديني (عقائدي) كما في العينات (٨، ٩، ١٢، ١٤، ١٥، ١٩) أما الطابع التالي طابع تاريخي كما في العينات (٩، ١١، ١١٧) وهذا يؤشر إلى أن الدلالة الرمزية للحرف العربي الموظف في النتاجات الخزفية يشكل افتتاحاً في لفهم ومن ثم يحتل انفتاح في التأويل والتفسير فيما لا يشكل اقتباساً مباشر من الواقع أو الطبيعة .

كما جسد توظيف الحرف العربي في النتاجات الخزفية دلالات تعبيرية ترتبط بمضامين معينة فهي :

أ-تحمل طابعاً

ب-ديني عقائدي كما في العينة (٦)

ج-كما تحمل طابعاً تاريخياً (توثيقياً) العينات (٦، ١١، ١٣، ١٤، ١٨) .

وهذا يعني أن الخزاف العراقي المعاصر قد وظف الحرف العربي بصيغة تعبيرية للايحاء بتفسيرات متعددة ومختلفة لغوياً وتشكيلياً .

كما وظف الحرف العربي في النتاجات الخزفية المعاصرة بشكل جمالي من خلال ما يثيره ويطرحه كل فنان حسب أسلوبه وثقافته وأمكانياته وأفكاره ضمن تأليفات زخرفية داخل ذروة العمل الفني تسهم في تخفيف القيم الجمالية وخلق الجاذبية والتنوع وهذا واضح في العينات (٢، ٣، ٥، ٩، ١٠، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٨، ١٩، ٢٠) .

٤- سعى الخزاف العراقي المعاصر من خلال توظيف الحرف العربي لخدمة المضمون الفكري من ناحية ولاعطاء العمل الخزفي قيمة جمالية من ناحية أخرى .

٥- أعتمد توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر على العناصر البنائية والعلاقات الرابطة وهو واضح في جميع العينات .

٦- أرتباط طبيعة الخط من حيث كونه حاداً (مستقيماً) أو مرناً (منحنياً) بطيعية المادة (الخامة) والطريقة (التقنية) المستخدمة في تنفيذ الأشكال الحرفية فهو حاد في العينات (١، ٢، ٣، ٥، ٦، ٨، ١١، ١٢، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩) وهو مرن في العينات (٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٤، ١٥، ١٦، ١٩، ٢٠) .

٧- زاوج الخزاف العراقي المعاصرين الحروف العربية والأشكال الهندسية المنتظمة وغير المنتظمة والأشكال غير الهندسية والتي تعد أحد مرتكزان بناء الأشكال الحرفية في النتاجات الخزفية وأهم ركن من الأركان البنائية في بعض الأعمال الفنية وهي ملتقى للتكوين ناتج جمالي وتأسيس علاقات رابطة تؤدي إلى تماسك أجزاء وحدة العمل الفني وهي واضحة في جميع العينات .

٨- تضمنت الأتجاهات التي أعتمدها الخزاف العراقي محاور متعددة كـ(الأفقي ، العمودي ، المائل) اترتبط كل منها بدلالت تعبيرية (دينية وتاريخية) عى حد سواء فجاء الاتجاه الأفقي متحققاً في العينات (٢، ٣، ٤، ٥، ٧، ٨، ١١، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠) فأحدث الاتجاه الأفقي أيهاماً بالحركة من خلال عناصر البناء المتعدد ليؤسس ناتجاً بالاتجاهية المقروءة تسحب بصر المتلقي نحوها ومحققة دلالات فكرية متنوعة أما الاتجاه العمودي فقد ظهر في العينات (٩، ١٠، ١٦، ١٨، ١٩) ولهذا الاتجاه أرتباطات تاريخية في حقب التاريخ المتعددة فهو يتفق مع خصائص الفن الإسلامي كما ترتبط دلالته الرمزية بالقيم الروحية والدينية.

أما الاتجاه المائل فجاء متحققاً في العينات (١، ٦، ٧، ١٢، ١٦، ١٩، ٢٠) مما حقق تالفاً مع الموضوع والفكرة .

٩- استخدم الخزاف معادلات لونية متعددة اتخذت منحنى التوافق والانسجام اللوني في آن واحد، كما تأخذ المعادلات اللونية دوراً مهماً في بنية العمل الخزفي فهي تمتلك دلالة تعبيرية عالية وأن فاعليته مؤثرة من خلال ما تشكله وتثيره من مفاهيم تؤسس ناتجاً جمالياً وتعزز من قابلية الحرف التشكيلية .

١٠- تنوعت الملامس التي تعد عناصر البناء في فن الخزف ما بين الخشن والناعم وقد اسهمت في تعزيز العلاقات الشكلية الفضائية وجاء الملمس الناعم صفة غالبة ساعدت خصائص المادة المستخدمة وطريقة التنفيذ على ابرازه ويتضح هذا في جميع البيانات ماعدا (٤، ٦، ٩، ١٨) فقد أوحى الملمس الناعم بالإنسانية والتكافؤ مع طبيعة المواضع وأشكال الحروف المستخدمة والتي تحتاج إلى دقة في التنفيذ والصياغة أما الملمس الخشن فهو متحقق في العينات (٣، ٤، ٥، ٦، ٩، ١٨) .

١١- أظهرت نتائج التحليل أن اغلب النتاجات الخزفية تضمنت نوعاً من التوازن عن طريق تركيب العناصر التشكيلية بما فيها الحروف العربية الموظفة بطريقة تجمعل المتلقي يحس بالاستقرار والتوازن في العمل الفني وقد ظهر التوازن المحوري (غير المتماثل) في العينات (٣، ٥، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١٢، ١٣، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠) ويعد هذا التوازن أكثر حيوية ويعتمد حسابات من قبل الخزاف كما أنه يبعد شكل العمل الخزفي عن السكون والجمود (الرتابة) ويضفي الجمالية عليه .

كما ظهر استخدام التوازن المتماثل في العينات (١، ٢، ٨، ١٤، ١٥، ٢٠) مما اخذت مسارات تتابعية متسلسلة تعطي الأيحاء بالاستمرارية والحركة .

١٢- جاءت علاقة التكرار الشكلي واللوني لتحقق ايقاعية بصرية ساحبة للنظر من خلال تكرار الأشكال الحرفية ضمن التأليف الزخرفي للعمل الخزفي كما اسهم في تحقيق ناتج جمالي من خلال التناغم والتناسق الذي يؤدي إلى الأيقاع الحر (غير المنتظم) كما في العينات (٣، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٢،١١ ،١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠) .

أما التكرار المنتظم فقد احدث أيقاعاً تتابعياً متوازناً وهو متحقق في العينات (١، ٢، ٤، ٥، ٦) وهذا النوع من التكرار اعطى بدوره قراءات متعددة باسلوب تنظيمي متعاقب مما أدى إلى تحقيق ناتج جمالياً للعمل الفني .

١٣- بعد التباين والتضاد في عناصر البناء كافة من وسائل التنظيم المهمة في النتاجات الخزفية التي تتضمن توظيف الحرف العربي لتضفي التنوع وتبعد بصر المتلقي عن الجمود والسكون ويتحقق التباين من خلال اللون والشكل في العينات (٢، ٨، ١٠، ١٢، ١٣، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠) كما تحقق التباين الحجمي في العينات (٣، ٥، ٦، ٧، ١٠،٩، ١٢، ١٥، ١٦، ١٨) أما التباين من حيث الاتجاه فقد ظهر في العينات (٣، ٦، ٧، ٩، ١٢، ١٥، ١٦، ١٨) .

وترى الباحثة أن الجمع بين عنصرين أو أكثر بشكل مدروس ومنظم يبعث تأثيرات كالأثارة والحيوية ومن ثم يعمل على تسريع العمليات الاتصالية بين العمل والمتلقي بفضل عوامل الجذب التي يحققها التباين .

١٤- أن مفاهيم الانسجام والتباين والتوازن والتكرار والسيادة والوحدة ترتكز على طبيعة العلاقات الشكلية ونظام توزيعها ضمن العمل الفني .

١٥- أعتمد الخزاف في توظيفه للأشكال الحرفية على السيادة اللونية والشكلية حيث يرى ذلك واضحاً في العينات (٦،٧، ٨، ٩، ١١، ١٢، ١٤، ١٥، ١٦، ١٩، ٢٠) فضلاً عن ذلك فأن السيادة لم تتحقق من خلال الشكل واللون فقط وأنما امتدت على بقية العناصر البنائية وهذا بدوره يعود إلى مدى القابلية الذهنية في اختيار عنصر ما ابرازه لتحقيق هذا المبدأ كأن يكون

السيادة عن طريق قرب أحد الحروف وهيمنته أو سيادته على باقي الأشكال أو انعزاله المكاني وتوحيد اتجاه النظر نحوه مؤسساً بذلك ناتجاً جمالياً .

١٦- حسد الخزاف العراقي المعاصر الفضاء المفتوح في أغلب الأعمال الخزفية وهذا واضح في العينات (٢، ٣، ٤، ٥، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠) مما أكسب العمل الخزفي عمقاً واضحاً في التعبير الجمالي كما حقق الفضاء نوعاً من الحركة واضفاء صفة جمالية على بقية عناصر العمل الفني .

أما الفضاء المغلق فقد ظهر في العينات (١، ٣، ٦، ٧، ٩، ١٤، ١٦، ١٨) وهنا تبرز أهمية الفضاء كعنصر مهم لا يمكن الاستغناء عنه في التكوين الحرفي للنتاجات الخزفية .

١٧- أكد الخزاف العراقي المعاصر على العلاقة المتبادلة بين أشكال الحروف العربية وفضاءاتها أي تستوعبها ليحقق من خلالها العمق الفضائي والذي يحقق هو الأخر قيماً جمالية.

١٨- أظهرت العينات التي تم توظيف الحرف العربي فيها إلى تأسيس ناتج بالوحدة التي تعتمد الترابط بين اجزاء العمل الخزفي مرتكزة في ذات الوقت على طبيعة العلاقات الشكلية ونظم توزيعها داخل الحدود المقررة .

ثانياً-الاستنتاجات

من خلال نتائج البحث تستنتج الباحثة ما يلي :-

١-وظف الخزاف العراقي المعاصر الحرف العربي في نتاجاته بصورة قصدية و بشكل واضح و مقروء ,مبتعداً فيه عن الجانب التقليدي (المحاكي لقاعدة الخط) من خلال استخدام التبسيط و الاختزال و التحوير في عرضه و تنفيذه ,حتى و ان كان بعضهم قد ألم بمعرفة اصول الخط العربي و قواعده ، فقد حاولوا استلهامه كجزء تكويني و عنصر مهم في بنية العمل الخزفي بوصفه ارثاً حضارياً و تاريخاً فنياً يحمل دلالات تعبيرية و أخرى رمزية .

٢-ان للحرف العربي خصائص فنية متعددة تكمن في قابليته على المد و المطاوعة و المرونة و الحيوية و التنوع مما اكسبه القدرة على التشكيل الفني كعلامات و رموز مجردة وظفت باتجاه عفوي بغية تأسيس ناتج رمزي او قيمة جمالية داخل العمل الخزفي .

٣-وجد الخزاف العراقي المعاصر من خلال توظيفه للحرف العربي فكرة استلهام الموروث الحضاري و محاولة تقديمه بصورة جديدة و جعله لغة معاصرة تمنح العمل وضوح الهوية و الانتماء الى الجذور التاريخية لبلوغ صفة الاصالة في النتاجات الفنية (الخزفية) بدل الاستعانة بالرموز الاوربية .

كما وجد الخزاف في الحرف العربي امكانات كثيرة تحمل طابع العصر وازماته المتعددة (النفسية و السياسية و الاجتماعية) .

٤-ان امكانية الحرف التقنية و قابليته غير المحدودة على التشكيل الفني وفق الأهداف الموضوعة ساعدت الخزاف العراقي المعاصر على بلورة خطابه الثقافي الروحي والمادي في ذات الوقت ,الفت تلك الامكانية من خلال مهارة الخزاف و ابداعاته الفنية و التقنية .

٥-ان الافتقار الى معرفة النظام و القواعد لبناء الخط العربي في الاعمال الخزفية المعاصرة و عدم المام بعض الفنانين بدلالاته الفكرية يرجع الى ان اغلب الفنانين الذين وظفوا الحرف العربي هم خزافون وجدوا في الخط العربي آفاقاً جديدة يمكن استخدامها بعد اعادة قراءته كأشكال حرفية مجردة بعيدة عن قواعده و دلالاته الرمزية مما شكل ناتجاً جمالياً افقده هدفه الوظيفي .

٦-تميز استخدام الحرف العربي في النتاجات الخزفية المعاصرة بطابع البساطة في التكوين من خلال التكرار الحاصل في الوانه و اشكاله المتعددة ,فجاء مبدأ التكرار محاكاة لمبادئ الفن الاسلامي و الزخرفة .مما ادى الى خلق ايقاع يميز التكوين الحرفي في العمل الخزفي و تأسيس جانب جمالي يوحي بالاستمرارية و الحركة الدائمة في عرض هذه الاشكال .

٧-اعتمد بناء العلاقات اللونية للحرف العربي بشكل اساسي على وسيلة التباين اللوني و تضاداته .

وهو مبدأ تعود جذوره الى الفن الاسلامي ,و تجد الباحثة ان هذه العلاقات تشكل عامل جذب و تركيز اكثر على الاشكال الحرفية و ابرازاتها .

كما اعتمد الفنان على الالوان المرتبطة بالبيئة الجغرافية ,فظهر اللون الازرق مرتبط بالجانب الروحي و الديني و المستمد من العناصر الدينية كالقباب و المآذن .

و بدت الالوان الحيادية المتمثلة بالبني و الاوكر مرتبطة بالبيئة و الخامة المستخدمة في النتاجات الخزفية .

٨-ان الاهتمام بالجانب الشكلي و التقني في عملية رسم و تنفيذ الحرف العربي قد ظهر تأثيره واضحاً من علاقته الملمسية مع سطح العمل الخزفي حيث كونت الخامة عاملاً جمالياً من خلال توظيف الحرف العربي .

٩-عد الحرف العربي (الذي وظف في الاعمال الخزفية) بمثابة عنصر تشكيلي هام ساعد الخزاف العراقي المعاصر الى تحقيق التماسك بين اجزاء العمل الخزفي لتأسيس وحدة جمالية يمكن ان يستلمها المتلقي بكل وضوح من خلال مشاركة الحرف العربي الذي تم اعتماده .

ثالثاً : التوصيات

١-ان يولي بعض من الخزافين اهتماماً اكثر الى الجانب الثقافي و في تعرف الحروف العربية و دلالاتها و تكويناتها المتنوعة التي يرومون توظيفا في اعمالهم ذلك ان (الحرف العربي هو احد النتاجات الفنية المهمة للحضارة العربية و الاسلامية و المعبرة عن خصائصها و كيانها) و ان احاطة الفنان بقواعده و اتقانها ئؤهله لبلورة و تفجير طاقات اضافية خلاقة و الابتعاد عن الاسلوبية الواحدة .

٢-ضرورة اعداد كراس خاص يهتم بجمع مصورات الاعمال الخزفية التي وضف فيها الحرف العربي و مسمياتها و تريخ انجازها كما تضم الدراسات و المقالات و اللقاءات المتناثرة مع الخزافين العراقيين و تصنفهم حسب مراحلها الزمنة ,فيما يعنى بالتوثيق لحركة الخزاف العراقي المعصر بغية ترميز فرصة للدارسين الحصول عليها و الاستفادة منها .

٣-ضرورة اصدار مؤلفات تعنى بفكرة عمة عن حياة الخزافين العراقيين و ابراز المؤثرات في نتاجاتهم الخزفية و الوقوف على حقيقة ما يجري في الانجاز التشكيلي المحلي .

٤-توصي الباحثة بضرورة اعادة تنظيم ارشيف (مركز صدام للفنون) من خلال تدوين الاعمال الخزفية و ما يتعلق بها من معلومات بخصوص اسم الفنان و العمل و تاريخ انجازه (خاصة) ,نظرآ لما لاقته الباحثة من معوقات في احصاء المجتمع الاصلي للبحث و احصاء عدد الاعمال الخزفية المقتنية في مركز صدام للفنون .

٥-اقامة معارض سنوية مختصة في توظيف الحرف العربي ضمن الاعمال الخزفية على قاعات مركز صدام للفنون بغية اطلاع المهتمين بهذا الفن ,الامر الذي يساعدهم على اكتشاف القيم الجمالية لذلك التوظيف في تلك الاعمال .

٦-اعادة النظر في طريقة حفظ الاعمال الخزفية في مركز صدام للفنون ,اذ وجدت الباحثة اعداداً كبيرة من الجداريات الخزفية و القطع النحتية الخزفية تحفظ بطريقة تكديسية غير منتظمة و تفتقر الى النظافة و التنظيم ايضآ مما يعرضها الى التلف او الكسر فيضيع جهد بذله الخزاف و تقديره الشخصي و عمله الفني .

٧-ضرورة اهتمام كليات الفنون بعقد حلقات دراسية متواصلة تعنى بالخزف العراقي المعصر ,بالاضافة الى رفد المكتبات الجامعية بمصورات و سلايدات حول هذا الفن للحاجة الماسة له .

رابعآ :المقترحات

استكمالا لمتطلبات البحث الحالي تقترح الباحثة دراسة الآتي :

١-اجراء دراسة تختص ب(توظيف النقوش الكتابية الرافدينية في الخزف العراقي المعاصر) .

٢-اجراء دراسة في (اثر الخصائص الفنية للخط العربي وفق اصوله و قواعده في الخزف العراقي المعاصر) .

٣-اجراء دراسة مقارنة بين توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر و نظيره في بلدان الوطن العربي .

٤-دراسة توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر على وفق المناهج النقدية الحديثة كالبنيوية و السيميائية و التفكيكية و ما الى ذلك .

٥-اجراء دراسة مشابهة على توظيف الحرف العربي في فني (النحت و الكرافك) بغية التغطية الشاملة لمظاهر الفن التشكيلي العراقي المعاصر .

٦-دراسات الدلالات اللونية للحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

قائمة الأشكال الفنية

رقم الشكل	اسم العمل الفني	التاريخ	القياس	المصدر	الصفحة
١	زخارف اواني فخارية-طور حسونة	(٥٨٠٠-٥١٠٠) ق .م		حضارة العراق،ج٢ ، ص ٢٥	٢٠٦
٢/أ -ب	زخارف آنية فخارية-طور سامراء	٥٠٠٠ ق . م		سومر فنونها وحضارتها ، ص٩٣ _٩٤	٢٠٦
٣	زخارف أواني فخارية من صناعة حلف	من عصرحلف		حضارة العراق،ج٣	٢٠٧
٤	زخارف أواني فخارية طور العبيد	من عصرالعبيد		حضارة العراق،ج٣ ، ص٣١	٢٠٧
٥/ أ-ب	كتابات مسمارية ومراحل تطورها			بلاد الرافدين الكتابة العقل الآليه	٢٠٨
٦	نماذج من الكتابة الصورية	٣٠٠٠ ق.م		هاري ساكر،عظمة بابل،ص٤٤	٢٠٨
٧	تمثال أبيه –ايل		٥٢.٥سم	الفن في العراق القديم ص١١١	٢٠٩
٨	لوح نذري		٢٠سم	الفن في العراق القديم ص١٤١	٢٠٩
٩/ أ-ب	طبعة ختم اسطواني		٣.٢سم	الفن في العراق القديم ص١٣٦	٢١٠
١٠	بطة وزن	٢٠٩٠ ق .م		كنوز المتحف العراقي ،ص٢٢٦	٢١٠
١١	مسلة النصر لنرام – سن	من العهد الاكدي	٢ م	الفن في العراق القديم ، ص١٧٩	٢١١
١٢	تمثال الحاكم كوديا	القرن ٢٢ ق.م	الارتفاع ٤٥م	كنوز المتحف العراقي ، ص٢٢٦	٢١٢
١٣	تمثال للملك أرنمو	من العهد السومري	٣٣.٥سم	الفن العراقي القديم ص١٤٥	٢١٢
١٤/أ-ب	أختام اسطوانية	من العهد السومري الحديث		الفن في العراق القديم ، ص٢٣٤	٢١٢
١٥	مسلة حمورابي	١٧٩٢-١٧٥٠ ق.م	٦٥ سم	كنوز المتحف العراقي، ص٢٥٦	٢١٣
١٦	احجار الحدود		٦٨ سم	تاريخ الفنالعراقي القديم،ص٣٨٣	٢١٣
١٧	اختام اسطوانية	من العهد البابلي القديم والحديث		الفن في العراق القديم ، ص٢٥٦	٢١٣
١٨	مسلة أدد نيرازي الثالث	٨١١-٧٨١ ق.م		كنوز المتحف العراقي، ص٣١٦	٢١٤
١٩	نحت جداري ناشيء	من العهد الاشوري	١.٧٨	الفن في العراق القديم ، ص٣٧٥	٢١٤

رقم الشكل	اسم العمل الفني	اسم الفنان	التاريخ	القياس	المصدر	الصفحة
٢٠	طبعة ختم		الألف الأول ق.م		بلاد آشور ، ص١٧٤ .	٢١٥
٢١	اختام اسطوانية		العصر الاشوري الوسيط		الفن في العراق القديم، ص٢٤٨	٢١٥
٢٢	مسلة تعود إلى نابوابلاايدين		القرن ٩ ق.م		الفن العراقي القديم ، ص٦٢٦	٢١٥

٢٣	كتابة مستديرة بخط الثلث	ألقره حصاري			مصور الخط العربي ، ص١٦	٢١٦
٢٤	الخط الصوري في الفن الإسلامي				الفن في الخط العربي ، ص٢٣٤	٢١٦
٢٥	كتابة كوفية زخرفية		١٤ م		الفن الإسلامي (اصوله فلسفته مدارسه)	٢١٧
٢٦	كتابة على المحراب بخط الثلث	اسماعيل البغدادي	١١٦٨ هـ		مصور الخط العربي ، ص١٨	٢١٧
٢٧	نقوش كتابية قرآنية حول خوذة حربية		القرن ١٥ م		اطلس الفون الزخرفية والتصاوير الإسلامية	٢١٧
٢٨	مشكاة من الخزف ذات نقوش كتابية				اطلس الفون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، ص٥٩	٢١٧
٢٩	رسم للواسطي				فن التصوير عند العرب	٢١٨
٣٠	محراب مكسو بيلاطات خزفية تضم نقوش كتابية		١٢٢٦ م		Arthur lane , Early Islamic pottery	٢١٨
٣١	صحن مزجج يحمل عبارة بركة لصاحبه عمل محمد الصيني		القرن ٣هـ	٢١٥ mm	Islamic pottery . p.٣٩ .	٢١٩
٣٢	صحن يحوي كتابة بالخط الكوفي ونصها (عمل ابي جعفر)		القرن ٣ هـ	١٤ cm	Tin -Glaze , pottery .	٢١٩
٣٣	صحن فيه كتابة بشكل مربع		القرن ٣-٤هـ		اطلس الفون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، ص٤٧	٢١٩
٣٤	صورة طير تمثل عبارة البسملة		القرن١٠م/٤هـ		الفن في الخط العربي،ص١٢٥	٢١٩
٣٥	أناء خزفي يحمل كلمة الله		١٣-١٤م	١١.١٢	Early Islamic pottery	٢٢٠
٣٦	أناء من الخزف مزين بالكتابةالنسخية		القرن ١١ م		الفن الإسلامي	٢٢٠
٣٧	صحن خزفي يظم حروفاً ممتدة افقياً		٤هـ ــ ١٠ م		Fr nst J- Grube, Islamic pottery	٢٢٠
٣٨	أناء يتوسطه رسم لطائر فيه عبارة (المن واليمن)		٤هـ ــ ١٠ م		Early Islamic pottery	٢٢٠

رقم الشكل	اسم العمل الفني	اسم الفنان	التاريخ	القياس	المصدر	الصفحة
٣٩-أ	أشكال حرفية غير مقروءة				أثر المدرسة العربية في التصوير على الخزف حتى منتصف القرن السابع الهجري ، ص ٤٦٧.	٢٢١
٣٩-ب	أشكال حرفية غير مقروءة		٧هـ-١٣م	٢٤cm	Tin – Glaze , pottery .	٢٢١
٤٠	نقوش كتابية يفصل بينها بزخارف هندسية او بيانية		٦هـ-١٢م	٣٢cm	Tin – Glaze , pottery .	٢٢١
٤١	قدر خزفي يضم اشكال هندسية وبنائية تتخللها كتابات		٦هـ-١٢م		زكي محمد حسن ، فنون الإسلام ، ص٣٢١ .	٢٢١
٤٢	واجهة محراب ذات نقوش بارزة بالخط الكوفي		١٢م – ١٣م	٢٣٠ mm	Er nst J-Grube , Islamic pottery	٢٢٢
٤٣	أناء من الخزف يحتوي على زخارف حيوانية		٣هـ ــ ٩م		دراسه في تطور الكتابات الكوفية ، ص٧٩ .	٢٢٢
٤٤	زمزمية من الفخار تحتوي على نقوش كتابية		٨هـ ــ ١٤م	١١.١٢	Arthur lane , Early Islamic pottery , p ٢٨	٢٢٢
٤٥	الجزء العلوي من زير فخاري				الفخار المزخرف غير المطلي العراقي في العصر الإسلامي،ص٣	٢٢٣
٤٦	زير بيضي الشكل زين بخط النسخ		القرن٥هـ		كنوز المتحف العراقي،ص ٤٥٤	٢٢٣
٤٧-أ	صحن خزفي				Oriental Blue and White by sir Harry Garner, b٧٨. Art Through the ages ,p٥٦٥.	٢٢٤

٤٧-ب	عمل فني يضم كتابة صينية	هسوواي	١٥-١٦م		Art Through the Ages p. ٥٥ .	٢٢٤
٤٨	حرف الـ (W)	**باول فرانك**			مجلة فكر فن،ع ١٧،سنة ١٩٧١، ص٧	٢٢٤
٤٩	لوحة نضم أشكال حرفية مجردة	اندره ماسون	١٩٥٨		البعد الواحد ، ج٢ .	٢٢٥
٥٠	نحت حزفي يضم أشكال كتابية	ارينا الينيكيا	١٩٤٦	X٨٠ ٤٠	INterna zionale della ceramica parte , p١٣١ .	٢٢٥
٥١	صحن خزفي يضم نقوش كتابية	كارين دينشام	١٩٦٠	X٣٤ ٣٦	INterna zionale della ceramica parte , p٨٧ .	٢٢٥
٥٢-أ	لوحة بعنوان المزهرية	باول كلي	١٩٣٨	X٨٨ ٥٤	البعد الواحد ، ج٢ ، ص١٥	٢٢٦
٥٢-ب	لوحات مستوحات من الكتابة العربية	باول كلي	١٩٣٨		اثر العرب في الفن الحديث،ص٢١٦	٢٢٦
٥٣	شبح طائر	اندريه ماسون			البعد الواحد ، ج١، ص١٣	٢٢٧
٥٤-أ	كتابات	وجيه نحله			تأثير الحرف في الفن العربي المعاصر ، ص٢٢ .	٢٢٧

رقم الشكل	اسم العمل الفني	اسم الفنان	التاريخ	القياس	المصدر	الصفحة
٥٤-ب	موضوع	وجيه نحله			مقتنيات خاصة	٢٢٧
٥٥	تكوين حرفي	احمد عز الدين			تأثير الحرف في الفن العربي المعاصر ، ص٢٢ .	٢٢٧
٥٦	خط عربي	يوسف سيده			مجلة فكروفن،العدد١٧،سنة ١٩٧١ ص٩	٢٢٨
٥٧	كلمة الله	محمد البليحي			مقتنيات خاصة	٢٢٨
٥٨	من احياء التراث الشعبي	برهان كركوتلي			الحرف العربي في فن التصوير الحديث واصوله في التاريخ،ص٦٣	٢٢٨
٥٩	تجريد عبارة ألا بذكر تطمئن القلوب	احمد شبرين			البعد الواحد ، ج١ ، ص١٢٩	٢٢٩
٦٠	كتابة كلمات الملك القدوس السلام	محمد الشعراوي			الحرف العربي في فن التصوير الحديث واصوله في التاريخ،ص٦٠	٢٢٩
٦١	نحت خزفي	محمود طه	١٩٧٧	٤٤سم	مقتنيات خاصة	٢٢٩
٦٢	حياة في الليل	مديحة عمر	١٩٤٩		البعد الواحد ،ج ١ ، ص ١١٠	٢٣٠
٦٣	كلمة الله والمرأة	جميل حمودي	١٩٥٨	X٩٢ ٥٨	لوحات وافكار	٢٣٠
٦٤	تخطيط بغداديات	جواد سليم	١٩٥٧		البعد الواحد ، ج١ ، ص٣٩	٢٣١
٦٥	صحن	فالينتينوس		٦٠ سم	مقتنيات خاصة	٢٣١
٦٦	زمزمية	سعد شاكر	١٩٥٨	٣٥سم	مقتنيات خاصة	٢٣٢
٦٧	الأبواب الرئيسية لجامع بنية	محمد غني حكمت	١٩٦٩		البعد الواحد ، ج١ ، ص٥٨	٢٣٢
٦٨	تجريد حرفي	شاكر حسن	١٩٧٣		لوحات وافكار ، ص ٨٩	٢٣٢
٦٩	ظل الحرف	ضياء العزاوي	١٩٧٠		البعد الواحد ، ج١ ، ص٧٧	٢٣٣
٧٠	بغداد دار السلام	سعد شاكر	١٩٧٣	X ٣٢ ٢.٥م	مقتنيات خاصة	٢٣٣
٧١	زهرية	سعد محمد جرجيس	١٩٧٩	٣٠سم	مقتنيات خاصة	٢٣٤
٧٢	تكوين	محمد العريبي	١٩٨٣	٣٥سم	مقتنيات خاصة	٢٣٤

٧٣	رسالة إلى اخي الفقيد	تركي حسين	١٩٨٤		مقتنيات خاصة	٢٣٥
٧٤	نحت خزفي	طارق ابراهيم	١٩٨٥	x٢٦ ٣٣	مركز صدام للفنون	٢٣٥
٧٥	نحت	صباح فخر الدين	١٩٨٥		مركز صدام للفنون	٢٣٦
٧٦	أشكال حرفية	اياد الحسيني	١٩٩٦	X٥٥ ٦٠سم	نشرة الواسطي ، ص٥	٢٣٦
٧٧	موضوع	احمد الهنداوي	١٩٩١	X٧٢ ٨٨سم	مركز صدام للفنون	٢٣٧
٧٨	صخرة تكوين	قسم نايف	١٩٩٤	X٥٠ ٣٨ سم	مقتنيات خاصة	٢٣٧
٧٩ أ	تكوينات خزفية	ماهر السامرائي	١٩٩٨	X٤٠ ٦٠سم	مقتنيات خاصة	٢٣٨
٧٩ ب	جدارية	ماهر السامرائي	١٩٩٤	٦٠ ٥٠X	مقتنيات خاصة	٢٣٨

قائمة المصادر

المصادر باللغة العربية

١- القرآن الكريم .
٢-ابن منظور ، أبو فضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري ، لسان العرب ، ج٩ ، دار صادر ، بيروت ، ب ت .
٣- اتنغاوزن ، ريتشارد ، فن التصوير عند العرب ، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب البغدادي ، ١٩٧٤ .
٤- الأسد ، ناصر الدين ، مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخية ، دار الجليل ، ب ت .
٥- إسماعيل ، عز الدين ، الفن والإنسان ، ط١ ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٤ .
٦- ـــ، ـــ ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط١ ، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩١ .
٧- ـــ، ـــ ، الفنان والإنسان ، دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن ، مكتبة غريب للطباعة ، ب ت .
٨- الألفي ، أبو صالح ، الفن الإسلامي(أصوله فلسفته مدارسه) ، ط٢ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
٩- ـــ، ـــ، الموجز في تاريخ الفن العام ، ط٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .
١٠- الآلوسي، حسام الدين ، دراسات في الفكر الفلسفي الإسلامي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ .
١١- بابادوبولو ،الكسندر ، جمالية الرسم الإسلامي ، ترجمت وتقديم علي اللواتي ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ، تونس ، ١٩٧٩ .
١٢- البزاز ، عزام ومحمد شكري الجبوري ، الخط العربي والزخرفة الإسلامية ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، ١٩٩٠ .
١٣- الباشا ، حسن ، تاريخ الفن في العراق القديم ، ب ت .
١٤- باقر ، طه ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج١ ، ط١ ، ١٩٥١ .
١٥- بارو ، أندريه ، سومر فنونها وحضاراتها ، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم التكريتي ، ١٩٧٧ .
١٦- ـــ، ـــ، بلاد آشور، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، سلسلة الكتب المترجمة (٧٧) ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ .
١٧- البستاني ، فؤاد أفرام ، منجد الطلاب ، ط٢ ، دار المشرق بيروت ، لبنان ، ١٩٨٦ .
١٨- بصمه جي ، فرج ، كنوز المتحف العراقي ، السلسلة الفنية (١٧)، مديرية الآثار العامة، بغداد ، ١٩٧٢ .
١٩- بلاثيون ، أسين ، ابن عربي حياته ومذهبه ، ترجمة عبد الرحمن بنوي ، الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥ .
٢٠- بهنسي ، عفيف ، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، السلسلة الفنية (١٨) ، مطابع نيسان ، بغداد ، ١٩٧٢ .
٢١- ـــ، ـــ، الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، ط١ ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، دار الوليد ، دمشق ، ١٩٩٨ .
٢٢- ـــ، ـــ، جمالية الفن العربي ،عالم المعرفة (١٤)،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٩ .

٢٣- ـــ، أثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم ، ب ت .
٢٤- بوتيرو، جان ، بلاد الرافدين الكتابة- العقل- الآلهة ، ترجمة البيرآبونا ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ت .
٢٥- البوني ، احمد بن علي ، شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف ،المطبعة المصرية، القاهرة ، ب ت .
٢٦- التهاوني ، محمد علي الفاروقي ، كشاف اصطلاح الفنون ، ج٢ ، دار الكاتب العربي ، ب ت .
٢٧-جبرا ، جبرا إبراهيم ، الفن العراقي المعاصر ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٧٢
٢٨- ـــ، جذور الفن العراقي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٢٩- الجبوري ، تركي عطية ، الكتابات والخطوط القديمة ، مطبعة بغداد ، شارع المتنبي ، بغداد ، ١٩٨٤ .
٣٠- جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساسي ، لاروس للطباعة ، ١٩٨٩
٣١- جمعة ، إبراهيم ، دراسة في تطور الكتابات الكوفية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٦٩.
٣٢- جمهرة من المستشرقين ، تراث الإسلام ،ترجم وعلق هوامشه جرجيس فتح الله ،ط٣ ،دار الطليعة لطباعة والنشر،بيروت،١٩٧٨.
٣٣-جودي ، محمد حسين ، تاريخ الفن العراقي القديم ، ج١ ، المكتبة الوطنية ،بغداد ١٩٧٤.
٣٤-ـــ،إبتكارات العرب في الفنون وأثرها في الفن الأوربي في القرون الوسطى ، ط١ ، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، ١٩٩٦ .
٣٥- ـــ، الفن العربي الإسلامي ، ط١، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، ١٩٩٨ .
٣٦- ـــ، دراسات وتطبيقات في جماليات الفن الإسلامي ، ب ت .
٣٧- حسن ، حسن علي وآخرون ، تاريخ الحضارة العربية الإسلامية ، ط١ ، مكتبة الفلاح ، الكويت ، ١٩٨٦ .
٣٨- حسن، زكي محمد ، فنون الإسلام، دار الرائد العربي ،القاهرة- بيروت ، ١٩٤٨ .
٣٩- حمدان ، عبد الحميد ، علم الحروف وأقطابه ، ط١ ، مكتبة مد بولي ،القاهرة ،١٩٩٠ .
٤٠- خليل ، بهيجة إسماعيل ، حضارة العراق ، ج١ ،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد، ١٩٨٥ .
٤١- الدالي ، عبد العزيز ، الخطاطة ـ الكتابة العربية ، المطبعة العربية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٨٠ .
٤٢- ديفيد ، جوان أو تيس ، نشوء الحضارة ،ترجمة نظمي الخوري ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٤٣- دنون ، باسم ، خطاطون مبدعون ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٨٦.
٤٤- الراوي ، نوري ، متحف الحقيقة ـ متحف الخيال ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ١٩٩٧ .
٤٥-الراوي ، نوري ، تأملات في الفن العراقي الحديث ، المدرسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٩٩.
٤٦- الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٢ .
٤٧- ـــ، لوحات وأفكار ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .
٤٨- ___ ، ___ ،الفن التشكيلي في الوطن العربي ظن الهيئة العامة للكتاب ، مصر ،١٩٨٨.
٤٩- رشيد ، صبحي أنور ، تاريخ الفن في العراق القديم ، ج١ ، ب ت .
٥٠- رضا ، الشيخ أحمد ، معجم متن اللغة ، مجلد ٢ ، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٨ .

٥١- الرفاعي ، أنور ، الإنسان العربي والحضارة ، دار الفكر ، بيروت ، ب ت .
٥٢- روتن ، مرغريت ، علوم البابليين ، تقريب وإيضاحات يوسف حبي ، سلسلة الكتب المترجمة (٩١) دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ .
٥٣- ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، ترجمة فارس متري ظاهر ، دار التعليم ، بيروت ، لبنان ، ب ت .
٥٤- الزبيدي ، جواد ، خزافون معاصرون ، نشرة الواسطي ، ع٤ ، ١٩٩٤ .
٥٥- الزبيدي ، محمد مرتضى ، تاج العروس من جواهر القاموس ، مجلد ٦ ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ب ت .
٥٦- الزهاوي ، خليل ، تشكيلات الخط العربي ، مطبعة أوفسيت سعيد ، ١٩٨٦ .
٥٧- ساكز ، هاري ، عظمة بابل ، ترجمة عامر سلمان إبراهيم ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ .
٥٨- أل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد ، ج١ ، السلسة الفنية (٨) ، مطابع ثنيان ، بغداد ، ١٩٧١ .
٥٩- ـــ، البيانات الفنية في العراق ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٧٣ .
٦٠- ـــ، الفن يستلهم الحرف ، ج٢ ، مطبعة الشعب ، بغداد ، ١٩٧٣ .
٦١- ـــ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج١، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٣ .
٦٢- ___ ، ___ ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢ ، ط١ ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٨٨ .
٦٣- ـــ، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨.
٦٤- ـــ، أنا النقطة فوق فاء الحرف ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٨.
٦٥- سكوت ، روبرت جيلام ، أسس التصميم ، ترجمة محمد محمود يوسف ، القاهرة ، دار النهضة ، ١٩٦٨ .
٦٦- سليم ، نزار ، الفن العراقي المعاصر ـ فن التصوير ، إيطاليا ، ميلانو ، ١٩٧٧ .
٦٧- سلمان ، عامر ، الكتابة المسمارية والحرف العربي ، مطابع جامعة الموصل ، ب ت .
٦٨- سوسه ، أحمد ، حضارة وادي الرافدين بين السامين والسومرين ، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠ .
٦٩- ـــ، تاريخ حضارة وادي لرافدين ، ج١ ، ب ت .
٧٠- الشال ، عبد الغني النبوي ، معجم مصطلحات الفن والتربية الفنية ، مطابع جامعة الملك سعود ، الرياض ، ١٩٨٤ .
٧١- صالح عبد العزيز وآخرون ، الخط العربي ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ١٩٩٠ .
٧٢- صليبيا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٢ .
٧٣- العباسي ، يحيى سلوم ، الخط العربي تاريخه وأنواعه ، ط١ ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨٤ .
٧٤- عبد السلام ، أيمن ، موسوعة الخط العربي ، ط١ ، دار أسامة للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٠ .
٧٥- عكاشة ، ثروت ، تاريخ الفن ـ الفن العراقي القديم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، فينيقيا ، ب ت .
٧٦- علام ، علام محمد ، الخزف ، مؤسسة سجل العرب ،القاهرة ، ب ت .
٧٨- علام ، نعمت إسماعيل ، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

٧٩- ـــ، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، ط٢ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ب ت .
٨٠- علي ، عبد القادر حسن ،إنسان الكهوف ، حضارة العراق ، ج١ ،دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٨٥ .
٨١- علي ، فاضل عبد الواحد ، من ألواح سومر إلى التوراة ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٨٢- ـــ، سومر أسطورة وملحمة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧ .
٨٣- غلام ، يوسف محمد ، الفن في الخط العربي ، وزارة المعارف ، المملكة العربية السعودية ، ١٩٨٢ .
٨٤- الفيروز أبادي ، مجد الدين محمد يعقوب ، القاموس المحيط ، مجلد ٣ ، مطبعة الحلبي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ب ت .
٨٥- قلعة جي ، عبد الفتاح رواس ، مدخل إلى علم الجمال الإسلامي ، ط١، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩١ .
٨٦-كامل ، عادل ،المصادر الأساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق (الموسوعة الصغيرة(٤٣)) ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٩.
٨٧- ـــ، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق ـ مرحلة الرواد ، سلسلة الكتب الفنية (٤٣) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ .
٨٨-كامل ، عادل ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات ،دار الحرية للطباعة ، بغداد ،.١٩٨٦
٨٩- ____ ، ____ ، التشكيل العراقي (التأسيس والتنوع) ، وزارة الثقافة والأعلام ، دار الشؤون الثقافية ،ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٠ .
٩٠- كحالة ، عمر رضا ، الفنون الجميلة في العصور الإسلامية ، المطبعة التعاونية ،دمشق ، ١٩٧٢ .
٩١- كيرا ، أدوار ، كتبوا على الطين ، ترجمة وتعليق محمد حسين الأمين ، مكتبة الجوادي ، بغداد ، ١٩٦٢ .
٩٢- لوزان ، انجازسارتك ، الفن العراقي المعاصر ، تعاونية الطباعة والنشر ، باكو ـ يوك ، ميلانو ، إيطاليا ، ١٩٧٧ .
٩٣- الماكري ، محمد ، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩١ .
٩٤- مجهول ، محمد ، الفن العراقي المعاصر ، الكتاب الأول فن التصوير ، تعاونية الطباعة والنشر ، باكو ـ يوك ، ميلانو ، إيطاليا ، ١٩٧٧ .
٩٥- محمد ، نجاة يونس ، المحاريب العراقية منذ العصر الإسلامي إلى نهايات العصر العباسي ، مديرية الآثار العامة وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ .
٩٦- ____ ، ____ ، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه ، مطبعة اسعد ، بغداد ، .١٩٦٥
٩٧- ـــ، العراق مهد الفن الإسلامي ، السلسلة الفني (١٠) وزارة الأعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧١ .
٩٨- ـــ، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧.
٩٩- المصرف ، ناجي زين الدين ، بدائع الخط العربي ، السلسلة الفنية (١٩) ، مؤسسة رمزي للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٢ .
١٠٠- ____ ، ____ ، مصور الخط العربي ، ط٢ ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٧٤ .
١٠١- ـــ، موسوعة الخط العربي ، ج١ - ج٢ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٤ .
١٠٢- ـــ، موسوعة الخط العربي ،ج٣ ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ،

بغداد ،.١٩٩٠
١٠٣- المطبعي ، حميد ، محاور في الفكر والتاريخ ، سلسلة دراسات (١٧٧) ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩ .
١٠٤- مورتكارت ، أنطوان ، الفن في العراق القديم ، ترجمة وتعليق عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ .
١٠٥- موسى ، أشرف محمد ، الكتابات العربية والعلمية والأدبية ، مطبعة دار التأليف ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
١٠٦- المنجد ، صلاح الدين ، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي ، ط١ ، در الكتاب العربي الجديد ، بيروت ، ١٩٧٢ .
١٠٧- نخبة من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، ج٣ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١٠٨-_____ ، حضارة العراق ، ج٤ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١٠٩- _____ ، حضارة العراق ، ج٩ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١١٠- _____ ، حضارة العراق ، ج١٣ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٥ .
١١١- هوينغ ، رينية ، الفن تأويله وسبيله ، ج١ ، ترجمة صلاح برمرا ، منشورات وزارة الثقافة ، وزارة الإرشاد التربوي ، دمشق ، ١٩٧٨ .
١١٢- وبوزورث ، شاخت ، تراث الإسلام ،ترجمة حسين مؤنس واحسان صدقي العمد ،القسم الثاني (عالم المعرفة) يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،١٩٧٨.
١١٣-اليسوعي ، لويس معروف ، المنجد في اللغة والأعلام ، ط٥ ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ١٩٦٩ .

الرسائل والاطاريح :

١١٤- الاعسم ، عاصم عبد الأمير، جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،قسم الرسم ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧.
١١٥- بني خالد ، محمود أحمد صالح ، نظم التأثير في بنية الخزف المعاصر في الأردن ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ .
١١٦- جاسم ، بلاسم محمد ، مفهوم الفراغ في فن التصوير العربي الإسلامي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .
١١٧- الجبوري ، سهيلة ياسين ، اصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي ، رسالة ماجستير منشورة ، مطبعة الأديب البغدادي ، ١٩٧٧ .
١١٨- الحسيني ، أياد حسين عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم في العصر الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، قسم التصميم ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ .
١١٧- حمادي ، اسعد ، النحت في الجداريات الخزفية المعاصرة في العراق ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٨ .
١١٨- حمزة ، حمزة محمود ، التو ريق والتزهير في الخط الكوفي حتى منتصف القرن الخامس الهجري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٢ .
١١٩-الخز اعي ، عبد الصاحب عبد السادة ، التجديد في الفن الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، قسم الرسم ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
١٢٠- داود ، عبد الرضا بهية ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، قسم التصميم ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
١٢١- عبد الرزاق ، ريا محسن ، الكتابة على الأختام الأسطوانية غير المنشورة في المتحف العراقي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، قسم الآثار ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، .١٩٨٧

١٢٢- عبد القادر ، عائدون ، تقنيات الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٦.
١٢٣-العلي ، زكيه عمر ، الخزف الإسلامي المحزز من نهاية القرن الخامس الهجري(الحادي عشر الميلادي) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، قسم الآثار ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٠ .
١٢٤- فرمان ، عاصم ، الأسلوب الفني في أعمال الفنان كاظم حيدر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، قسم التشكيلي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .
١٢٥- المالكي ، فوزية مهدي ، اثر المدرسة العربية في التصوير على الخزف حتى منتصف القرن السابع الهجري ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، قسم الآثار ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٧ .
١٢٦-النداوي ، كامل عبد الحسين خضير، توظيف الوحدات الزخرفية للبسط الشعبية المحلية في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل، ١٩٩٩ .

المجلات والدوريات :

١٢٧- الاعظمي ، خالد أحمد ، المسمارية والحروف الهجائية ، مجلة أفاق عربية ، ع٩، ١٩٧٩.
١٢٨-الاعظمي ، خالد خليل ، خزف سامراء الإسلامي ، مجلة سومر ، ج٣٠ ، ج١-٢ ، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ .
١٢٩- باول ، بارتس ، الفن الحديث وفنون الخط ، مجلة فكر وفن ، ترجمة مجدي يوسف، عدد ١٧ ، يصدرها ألبرت تايلا وانامارى شيمس ، ١٩٧١ .
١٣٠- بقاعين ، حنا ، كتابة الصورة ، مجلة المورد (عدد خاص) ، ع١ ، مج ٢٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١ .
١٣١- الجبوري ، محمود شكر ، الكتابات الأولى من الصورية إلى الهجائية ، مجلة أفاق عربية ، ع١-٢ ، ٢٠٠١ .
١٣٢- حبش ، حسن قاسم ، فنون الكتابة العربية ، مجلة آفاق جامعية ، ع٢ ،المركز الثقافي الاجتماعي لجامعة السليمانية ، السليمانية ، ١٩٨٠.
١٣٣- حسن ، حميد محمد ، أثر الخط العربي في الفنون الأوربية ، مجلة أفاق عربية ، ع٤، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨.
١٣٤- حسين ، صدام ،حول كتابة التاريخ ، منشورات الثورة ، دار الحرية للطباعة ،بغداد ، ١٩٧٨.
١٣٥- الحسيني ، أياد ، الخط العربي – الفن الحديث خصائص جمالية مشتركة ، نشرة الواسطي ، ع٢ ، دار الفنون بوزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ١٩٩٦ .
١٣٦- دفتر ، ناهض عبد الرزاق ، الخط العربي والمواد التي تحمله ، مجلة آفاق عربية ، ع٩، دار أفاق عربية للصحافة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ .
١٣٧- ـــ، الخزف الإسلامي ، مجلة أفاق عربية ، ع١٠ ، ١٩٨٥ .
١٣٨- الدوري ، عياض عبد الرحمن أمين ، النقوش الكتابية في شبه جزيرة العرب قبل الإسلام ، مجلة المورد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والفنون في جمهورية العراق ، بغداد ، ع٢ ، ٢٠٠١ .
١٣٩- ذنون ، يوسف ، خط الثلث القديم والعمائر العربية الإسلامية ، مجلة آفاق عربية ، ع١-٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة ، ٢٠٠١ .
١٤٠- الراوي ، نوري ، دراسات في الفن الإسلامي ، مجلة الرواق ، ع١١ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ .

١٤١- رمضاني ، مصطفى ، توظيف التراث واشكالية التأصيل في المسرح العربي ، مجلة عالم الفكر ، ع٤ ، مجلد ١٧ ، الكويت ، ١٩٨٧ .
١٤٢- الزبيدي ، جواد ، خزافون معاصرون ، نشرة الواسطي ، ع٤ ، دار الفنون بوزارة الثقافة والأعلام ، ١٩٩٤ .
١٤٣- ____ ، ____ ، حر وفية الفنان جميل حمودي ،نشرة الواسطي ، ع٢ ،١٩٩٦.
١٤٤- أل سعيد ، شاكر حسن ، البنية اللاشعورية للحرف العربي ، مجلة فنون عربية ، ع١ ، ١٩٨١ .
١٤٥- سليمان ، عامر ، طرائق الكتابة المسمارية ، مجلة أفاق عربية ، ع١-٢ ، ٢٠٠١ .
١٤٦- السيد ، هيام ، نقاط فوق الحروف ، شبكة المعلومات (الإنترنت) ، ٢٠٠١ .
١٤٧- الشاروني ، صبحي ، الحرف العربي في فن التصوير الحديث وأصوله في التراث ، مجلة فكر وفن ، ع٣٣ ، يصدرها ألبرت تايلا ، ١٩٧٩ .
١٤٨- الشال ، عبد الغني النبوي ، أضواء على قضية جوهر الفن الإسلامي ، مجلة التشكيلي العربي ، ع٤ ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، ١٩٧٨ .
١٤٩- شمس ، منى ، الخط العربي إيقاعي زخرفي متنوع ، شبكة المعلومات(الإنترنت) ، ٢٠٠١ .
١٥٠- الشيباني ، إبراهيم ، التشبيه بالحرف في الأدب الإسلامي ، مجلة الأفكار والفنون ، إصدار ألبرت تايلا، ١٩٦٥ – ١٩٦٦ .
١٥١- صالح ،عبد العزيز حميد ، الفخار المزخرف غير المطلي العراقي في العصر الاسلامي ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ،ب ت .
١٥٢- علي ، فاضل عبد الواحد ، الكتابة تبدأ في سومر ، مجلة آفاق عربية ، ع١-٢ ، ٢٠٠١ .
١٥٣- فرزات ، صخر ، مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية ، مجلة فنون عربية ، ع٥، مجلد ٢ ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة ، ١٩٨٢ .
١٥٤- القيسي ، عمران ، الحروفية في الفن العربي الإسلامي ، مجلة الرواق ، ع١١ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٠ .
١٥٥- القيسي ، ناهض عبد الرزاق ، الاصطلاح والجمالية في الخط العربي ، مجلة المورد ع١ ، المجلد ٢٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١ .
١٥٦-كامل ، عادل ، الخزف العراقي المعاصر حيوية الأشكال وسر الواقع ، مجلة آفاق عربية ، ١٩٩٣ .
١٥٧- ____ ، ____ ، مئة عام من التشكيل العراقي، مجلة الموقف الثقافي، ع٢٨ ، ٢٠٠٠.
١٥٨- ____ ، ____ ، خطاب النحت وتنوع العلامات ، مجلة عمان ، العدد ٧٢ ، مطابع الرأي التجارية ، ٢٠٠١ .
١٥٩- الكرخي ، محمد ، المؤتمر الدولي للألفية الخامسة لاختراع الكتابة في بلاد الرافدين ، مجلة الكوثر ،ع٢٩ ، ٢٠٠١ .
١٦٠- كلية ، فليكس ، الحروف الهجائية في الزخرفة الحديثة الألمانية ، مجلة الأفكار والفنون ، إصدار البرت تايلا ، ١٩٦٥-.١٩٦٦
١٦١- مرزوق ، محمد عبد العزيز ، فخار العراق وخزفه في العصر الإسلامي ، مجلة سومر ، مجلد ٢٠ ، ج١-ج٢، وزارة الأعلام ، بغداد ، ١٩٦٤ .

البحوث و المؤتمرات :

١٦٢- الباور ، طلعت رشاد ، الخط العربي بين الدين والإبداع ، المؤتمر الدولي للألفية الخامسة لاختراع الكتابة في بلاد الرافدين ، بغداد ، ٢٠٠١ .
١٦٣- عباس ، ضياء محمد ، الخط العربي في بغداد في العصور المتأخرة ، المؤتمر الدولي للألفية الخامسة لأخترع الكتابة في بلاد الرافدين ، بغداد ، ٢٠٠١ .

١٦٤- غزوان ، عناد ، الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي ، بحث مقدم إلى المؤتمر الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٦٥- النقشبندي ، أسامة ناصر ، الجذور التاريخية لأشكال الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري ، المؤتمر الدولي للألفية الخامسة لاختراع الكتابة في بلاد الرافدين ، بغداد ، ٢٠٠١ .

المقابلات الشخصية:

١٦٦- الخزاف قاسم نايف ،كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد ، بتاريخ ٢٠٠١/١١/٢٥.
١٦٧-الخزاف جواد الزبيدي، في متحف الإبداع العراقي ،بغداد ،بتاريخ ٢٠٠١/١١/٥.
١٦٨-د. ريا عبد الرزاق محسن ، في الهيئة العامة للآثار والتراث والمتاحف ،بغداد ، بتاريخ ٢٠٠١./١١/٢٤
١٦٩-الخزافة ساجدة المشايخي ،في محل سكنها في العامرية ، بغداد ، بتاريخ ٢٠٠٢./٥/٣١
١٧٠-د. عاصم عبد الأمير ، أستاذ مساعد في كلية التربية الفنية ،جامعة بابل بتاريخ ٢٠٠١./٤/١٤
١٧١- د. عبد الرضا بهية ، أستاذ مساعد في كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بتاريخ ٢٠٠١./١١/١١
١٧٢-د. عبد السادة عبد الصاحب ، أستاذ مساعد في كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ،بتاريخ ٢٠٠١./٤/٢٨
١٧٣-د. عبد المنعم خيري ، أستاذ مساعد في كلية التربية الفنية ، جامعة بغداد ، بتاريخ ٢٠٠١./١١/٦
١٧٤-د.هشام عبد الستار ، أستاذ مساعد في كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد ،بتاريخ ٢٠٠١/١١/١٨.

المصادر الأجنبية:

١٧٥-Budd, Richrd, W- and others:" Content Analysis of Communication", New Yourk, Mac Millan, ١٩٦٧.
١٧٦-The Department of the history of Art, Yale university, fourth edition Sumner mek, London, ١٩٥٩.
١٧٧-Esposizioni, Palazzo delle, International Della ceramic Darte, ١٩٩٣.
١٧٨-Eyles, Desmond, "Pottery in the Ancient World", London, ١٩٥٠.
١٧٩-Gaiger, Smith, Alan, Tin-Glaze Pottery Euroeoud and the Islamic World", London, ١٩٧٣.
١٨٠- Games, David," Islamic Art an Introduction", London, New Yourk, ١٩٧٤.
١٨١-Garner, Sirharry, Oriental Blue and white.
١٨٢- Hornby, A. S. ,"Oxford Adranced-Learners", Dictionary of correct English University, Press, London, ١٩٧٤.
١٨٣- J. Grube, Ernst, Islamic Pottery of the English to the fifteenth ", century in the keir collection, London, ١٩٧٦.
١٨٤- Labat, R., Manual, D'Epigraphie Academic, Paris, ١٩٧٦.
١٨٥- Lane, Arthur, Early Islamic Pottery, London, ١٩٩٧.

١٨٦- ____,_____, "Islamic Pottery from the ninth to the fourteenth, centuries, London.

ملحق رقم (١)
يمثل المجتمع الاصلي (عينة البحث)

ت	اسم الفنان	اسم العمل	نوع العمل	القياس	سنة الانتاج	العائدية
١	سعد شاكر	شعار حمهورية	صحن	قطر ٤٥ سم	١٩٥٨	مقتنيات خاصة
٢	سعد شاكر	زمزمية	زهرية	قطر ٣٥ سم	١٩٥٨	مقتنيات خاصة
٣	سعد شاكر	تجريد كلمة عربية	صحن	٦٠سم	١٩٦٢	قاعة المتحف الوطني
٤	سعد شاكر	بغداد دار السلام	جدارية	٣٢ × ٢.٥ م	١٩٧٢	مقتنيات خاصة
٥	سعد شاكر	٧ نيسان	نحت فخاري	٣٢ × ٦٢ سم	١٩٧٨	م.ص.للفنون
٦	سهام السعودي	حروف عربية من التراث	نحت فخاري	٣٣ × ٥٧ سم	١٩٧٩	م.ص.للفنون
٧	سعد محمد جرجيس	موضوع	زهرية	ارتفاع ٣٠ سم قطر ٤٨ سم	١٩٧٩	م.ص.للفنون
٨	باسم محمد صالح	موضوع	زهرية	عرض ٦٧ سم فوهة ١٤ سم	١٩٧٩	م.ص.للفنون
٩	سعد شاكر	من وحي الحروف العربية	صحن	قطر ٥٣ سم	١٩٨٠	مقتنيات خاصة
١٠	طارق ابراهيم	بيت	نحت خزفي	٢٦ × ٣٣ سم	١٩٨٠	م.ص.للفنون
١١	طارق ابراهيم	موضوع	نحت خزفي	٥٠ × ٣٥ سم	١٩٨٠	م.ص.للفنون
١٢	تركي حسين	موضوع	نحت خزفي		١٩٨٠	مقتنيات خاصة
١٣	ماهر السامرائي	اشد قسوة (رق الغزال)	نحت خزفي	٣٤ × ٤٦ سم	١٩٨٠	م.ص.للفنون
١٤	شنيار عبد الله	لا اله الا الله	نحت خزفي		١٩٨١	مقتنيات خاصة
١٥	عبلة العزاوي	بوابة	جدارية	اريفاع ٧٥ سم	١٩٨١	م.ص.للفنون
١٦	عبلة العزاوي	سيف ودرع	جدارية	مختلف الابعاد	١٩٨١	م.ص.للفنون
١٧	سعد شاكر	واجهة مسرح الرشيد	جدارية	٢٠ × ٣ م	١٩٨٣	مقتنيات خاصة
١٨	محمد العربي	تكوين	نحت خزفي	ارتفاع ٤٠ سم عرض ٢٠ سم	١٩٨٣	مقتنيات خاصة
١٩	تركي حسين	رسالة الى اخي الفقيد	نحت خزفي	ارتفاع ١٠٠ سم عرض ٥٠ سم	١٩٨٤	مقتنيات خاصة
٢٠	ماهر السامرائي	معلقة	جدارية		١٩٨٤	مقتنيات خاصة
٢١	تركي حسين	كتابة ورسم على جدار	صحن	قطر ٥٠ سم	١٩٨٥	مقتنيات خاصة
٢٢	تركي حسين	جدار حر	نحت خزفي	ارتفاع ١٥٠ سم عرض ١٠٠ سم	١٩٨٥	مقتنيات خاصة
٢٣	سعد شاكر	لا اله الا الله (كوفي)	صحن	قطر ٥٣ سم	١٩٨٥	مقتنيات خاصة
٢٤	سهام السعودي	موضوع	صحن	قطر ٤٠ سم	١٩٨٥	مقتنيات خاصة
٢٥	ماهر السامرائي	طرد بريدي	نحت خزفي	٦٠ × ٤٨ سم	١٩٨٦	مقتنيات خاصة
٢٦	جواد الزبيدي	موضوع	جدارية		١٩٨٦	مقتنيات خاصة
٢٧	شنيار عبد الله	بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ	جدارية		١٩٨٧	مقتنيات خاصة
٢٨	شنيار عبد الله	خط حر	صحن	قطر ٤٠ سم	١٩٨٧	مقتنيات خاصة
٢٩	ماهر السامرائي	موضوع (صالون)	نحت خزفي	٢٩ × ٤٥ سم	١٩٨٧	م.ص.للفنون
٣٠	جواد الزبيدي	موضوع	جدارية		١٩٨٨	مقتنيات خاصة
٣١	تركي حسين	مواضيع تراثية (البيئة العراقية)	جدارية	٥ × ١٠ م	١٩٨٩	جدارية وزارة النفط
٣٢	ساجدة المشايخي	موضوع (النصر)	نحت فخاري	٤٠ × ٣٠ سم	١٩٨٣	م.ص.للفنون
٣٣	قاسم نايف	بسملة	صحن	قطر ٥٠ سم	١٩٩٠	مقتنيات خاصة
٣٤	تركي حسين	دار السلام	جدارية		١٩٩١	مقتنيات خاصة
٣٥	عبد الصاحب الياسري	لا اله الا الله الحي القيوم	جدارية	٣٦ × ٦٠ سم	١٩٩١	م.ص.للفنون
٣٦	احمد الهنداوي	موضوع	نحت فخاري	٧٢ × ٨٨ سم	١٩٩١	م.ص.للفنون
٣٧	ماهر السامرائي	موضوع	نحت خزفي	٦٤ × ٨٢ سم	١٩٩١	م.ص.للفنون
٣٨	ماهر السامرائي	موضوع	نحت خزفي		١٩٩٢	مقتنيات خاصة

٣٩	ثامر الخفاجي	رموز وحروف باللون الازرق	جدارية	٤٨ × ٧٨ سم	١٩٩٢	م.ص.للفنون
٤٠	ثامر الخفاجي	ذات رموز تراثية	جدارية	٥٣ × ٧٨ سم	١٩٩٢	م.ص.للفنون
٤١	ثامر الخفاجي	رموز وكتابة باللون الفخاري والجوزي	جدارية	٧٣ × ١١٦ سم	١٩٩٢	م.ص.للفنون
٤٢	قاسم نايف	وقل ربي زدني علما	جدارية	٩٠ × ١٥٠ سم	١٩٩٢	مقتنيات خاصة
٤٣	تركي حسين	قصب من الهور	نحت خزفي	٥٠ × ١٠٠ سم	١٩٩٢	مقتنيات خاصة
٤٤	ماهر السامرائي	قمر ازرق	جدارية		١٩٩٣	مقتنيات خاصة
٤٥	ماهر السامرائي	مسلة مستطيلة الشكل	نحت خزفي		١٩٩٣	مقتنيات خاصة
٤٦	ماهر السامرائي	مسلة	نحت خزفي		١٩٩٣	مقتنيات خاصة
٤٧	شنيار عبد الله	موضوع	صحن		١٩٩٣	مقتنيات خاصة
٤٨	سعد شاكر	كتابة وسط صحن	صحن	قطر ٥٣ سم	١٩٩٣	مقتنيات خاصة
٤٩	سعد شاكر	يا نار كوني بردا وسلاما	جدارية	ارتفاع ٧ م	١٩٩٣	مقتنيات خاصة
٥٠	ماهر السامرائي	كرة	نحت خزفي	قطر ٤٨ سم	١٩٩٤	مقتنيات خاصة
٥١	ماهر السامرائي	موضوع	جدارية	٥٠ × ٦٠ سم	١٩٩٤	مقتنيات خاصة
٥٢	قاسم نايف	صخة تكوين (الله)	نحت خزفي	٥٠ × ٣٨ سم	١٩٩٤	مقتنيات خاصة
٥٣	قاسم نايف	موضوع نباتي	جدارية	٢ م × ١٧٠ سم	١٩٩٤	مقتنيات خاصة
٥٤	قاسم نايف	حرف ل	نحت خزفي	٦٠ × ٤٠ سم	١٩٩٤	م.ص.للفنون
٥٥	عبد الصاحب الياسري	وانك لعلى خلق عظيم	جدارية	٢٤ × ٢٦ سم	١٩٩٤	م.ص.للفنون
٥٦	شنيار عبد الله	موضوع	صحن		١٩٩٤	مقتنيات خاصة
٥٧	تركي حسين	رجل واسراءه	نحت خزفي	ارتفاع ٤٠ سم	١٩٩٥	مقتنيات خاصة
٥٨	سعد شاكر	موضوع	صحن	قطر ٥٣ سم	١٩٩٥	مقتنيات خاصة
٥٩	شنيار عبد الله	اطياف ملونة	جدارية		١٩٩٦	مقتنيات خاصة
٦٠	تركي حسين	شكل حرف عربي	صحن	قطر ٤٥ سم	١٩٩٦	مقتنيات خاصة
٦١	تركي حسين	جدارية تراثية	جدارية	١ × ٧ م	١٩٩٦	مقتنيات خاصة
٦٢	قاسم نايف	تكوين عن الطبيعة	نحت خزفي	٧٠ × ٥٠ سم	١٩٩٦	م.ص.للفنون
٦٣	جواد الزبيدي	شكل حر	زهرية	ارتفاع ٧٥ سم بالكوبلت	١٩٩٦	مقتنيات خاصة
٦٤	سعد شاكر	خط حر	صحن	قطر ٥٣ سم	١٩٩٧	مقتنيات خاصة
٦٥	ماهر السامرائي	موضوع	جدارية	٦٠ × ٤٨ سم	١٩٩٧	مقتنيات خاصة
٦٦	ماهر السامرائي	مسلة مربعة الشكل	نحت خزفي		١٩٩٨	مقتنيات خاصة
٦٧	ماهر السامرائي	لا اله الا الله	جدارية	٦٠ × ٤٥ سم	١٩٩٨	مقتنيات خاصة
٦٨	ماهر السامرائي	معلقة	جدارية	٦٠ × ٥٠ سم	١٩٩٨	مقتنيات خاصة
٦٩	ماهر السامرائي	موضوع	جدارية		١٩٩٨	مقتنيات خاصة
٧٠	عبد الهادي عزام	تكوين				مقتنيات خاصة
٧١	ماهر السامرائي	استلهام حرف	نحت خزفي		١٩٩٨	مقتنيات خاصة
٧٢	ماهر السامرائي	مسلة (بمناسبة معرض الفنان فائق حسن)	نحت خزفي	ارتفاع ٧٠ سم	١٩٩٨	مقتنيات خاصة
٧٣	ماهر السامرائي	بقايا جدار	نحت خزفي	٥٠ × ٤٠ سم	١٩٩٨	مقتنيات خاصة
٧٤	كاظم غانم	موضوع	جدارية	٥٠ × ٤٠ سم	١٩٩٨	مقتنيات خاصة
٧٥	كرم ناجي	موضوع	جدارية		١٩٩٨	مقتنيات خاصة
٧٦	كاظم غانم	تجريد حرف	جدارية	٤٥ × ٣٥ سم	١٩٩٩	مقتنيات خاصة
٧٧	كاظم غانم	تجريد حرف	جدارية	٨٠ × ٩٨ سم	١٩٩٩	مقتنيات خاصة
٧٨	كاظم غانم	تجريد حرف	جدارية	٤٢ × ٥٧ سم	١٩٩٩	مقتنيات خاصة
٧٩	كاظم غانم	تجريد حرف	جدارية	٤٥ × ٣٥ سم	١٩٩٩	مقتنيات خاصة
٨٠	كاظم غانم	تجريد حرف	جدارية	٤٥ × ٣٥ سم	١٩٩٩	مقتنيات خاصة
٨١	كاظم غانم	تجريد حرف	جدارية	٦٠ × ٥٠ سم	١٩٩٩	مقتنيات خاصة
٨٢	ثامر الخفاجي	ثمان قطع	نحت فخاري	٨٩ × ٣٨ سم	١٩٩٩	م.ص.للفنون
٨٣	اكرم ناجي	كلمة الله مكررة	صحن		١٩٩٩	م.ص.للفنون
٨٤	كاظم غانم	موضوع	جدارية	٣٠ × ١٤ سم	٢٠٠٠	مقتنيات خاصة
٨٥	جواد الزبيدي	قطعتين صدق الله	جدارية		٢٠٠٠	مقتنيات خاصة
٨٦	جواد الزبيدي	طلاسم	جدارية	٦٠ × ٦٠ سم	٢٠٠٠	مقتنيات خاصة

٨٧	جواد الزبيدي	موضوع	جدارية	٦٠ × ٦٠ سم	٢٠٠٠	مقتنيات خاصة
٨٨	جواد الزبيدي	موضوع	جدارية	٦٠ × ٦٠ سم	٢٠٠٠	مقتنيات خاصة
٨٩	قاسم نايف		صحن	٤٥ × ٤٥ سم	٢٠٠٠	جمعية التشكيليين العراقيين
٩٠	قاسم نايف	شعار وحدة عسكرية (البصرة الفرقة الرابعة)	جدارية	٢٠٠ × ١٢٠ سم	٢٠٠٠	مقتنيات خاصة
٩١	ساجدة المشايخي	كلمة (نون) مقلوبة	جدارية		٢٠٠٠	مقتنيات خاصة
٩٢	ساجدة المشايخي	تجريد حروف	جدارية		٢٠٠٠	مقتنيات خاصة
٩٣	ثامر الخفاجي	تجريد حروف	صحن		٢٠٠٠	معرض جمعية التشكيليين العراقيين
٩٤	ثامر الخفاجي	تجريد حروف	صحن		٢٠٠٠	معرض جمعية التشكيليين العراقيين
٩٥	ثامر الخفاجي	تجريد حروف	صحن		٢٠٠٠	معرض جمعية التشكيليين العراقيين
٩٦	قاسم نايف	ان ينصركم الله فلا غالب لكم	صحن	٤٥ × ٤٥ سم	٢٠٠١	مقتنيات خاصة
٩٧	قاسم نايف	موضوع هندسي	صحن	٤٥ × ٤٥ سم	٢٠٠١	مقتنيات خاصة
٩٨	ماهر السامرائي	من تأثيرات البيئة الطبيعية	نحت خزفي	قطر ٥٠ سم	٢٠٠١	قاعة حوار
٩٩	ماهر السامرائي	مسلة مستطيلة الشكل	نحت خزفي	٤٠ × ٨٠ سم	٢٠٠١	قاعة حوار
١٠٠	ماهر السامرائي	جدار	نحت خزفي	ارتفاع ٥٠ سم	٢٠٠١	قاعة حوار

ملحق رقم (٢)
يمثل عدد الفنانين وعدد اعمالهم الفنية (خزف)

التسلسل	اسم الفنان	عدد الاعمال
١	سعد شاكر	١٢
٢	سهام السعودي	٢
٣	سعد محمد جرجيس	١
٤	باسم محمد صالح	١
٥	طارق ابراهيم	٢
٦	تركي حسين	١٠
٧	ماهر السامرائي	٢٢
٨	شنيار عبد الله	٦

٩	عبلة العزاوي	٢
١٠	محمد عبد الحسين العريبي	١
١١	جواد الزبيدي	٧
١٢	ساجدة المشايخي	٣
١٣	قاسم نايف	١٠
١٤	عبد الصاحب الياسري	٢
١٥	احمد الهنداوي	١
١٦	ثامر الخفاجي	٧
١٧	كاظم غانم	٨
١٨	عبد الهادي العزام	١
١٩	اكرم ناجي	٢

ملحق (٣)

بسم الله الرحمن الرحيم

جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بابل – كلية التربية الفنية

قسم التربية التشكيلية / الدراسات العليا

م / أستبيان

تحية علمية مباركة:

إلى حضرة الأستاذ المحترم

تروم الباحثة بدراساتها الموسومة " توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر " تهدف :

١- التعرف على تقنيات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

٢- الكشف عن دلالات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

ولأجل الوصول إلى تحقيق أهداف البحث يتطلب من الباحثة أعداد استبيان استطلاعي مفتوح يتضمن أسئلة تصب في أهداف البحث ونظراً لما تتمتعون به من خبرة ودراية في هذا المجال ارتأت الباحثة أن تتوجه إليكم بهذا الاستبيان راجية تفضلكم بالإجابة عن الأسئلة الواردة فيه وإبداء آرائكم القيمة في مدى ملائمتها لأهداف الدراسة وإضافة أية معلومات أخرى ترونها مفيدة للباحثة .

مع فائق الشكر والاحترام

الباحثة

س١ :ـ ما هي المراجعات الفكرية والبيئية والدينية للحرف العربي وتأثيراتها على نتاجات الفنان الحرفية .
س٢ :ـ ما هي القيم الجمالية التي يؤسسها الحرف العربي في الفن بوجه عام والخزف العراقي المعاصر بوجه خاص .
س٣ :ـ ما هي التقنيات والمعالجات الفنية والطرائق البنائية المتبعة في استخدام الخرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .
س٤ :ـ ما هي الدلالات والمضامين التي يحملها الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

ملاحظة: أية إضافات تجدونها مناسبة لدراسة الباحثة .

ملحق (٤)

بسم الله الرحمن الرحيم

جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بابل – كلية التربية الفنية

قسم التربية التشكيلية / الدراسات العليا

م / استمارة تحديد فقرات التحليل

الأستاذ الفاضل :

تحية طيبة :

نظراً لما تعهده فيكم الباحثة من خبرة علمية رصينة ولغرض الوصول إلى أهداف دراستها الموسومة " توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر " والتي تمثلت .

١- التعرف على تقنيات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

٢- الكشف عن دلالات توظيف الحرف العربي في الخزف العراقي المعاصر .

لذا يرجى تفضلكم بإبداء رأيكم باستمارة التحليل وبيان ملاحظاتكم في فقراتها الواردة بما يحقق أهداف الدراسة المذكورة في أعلاه .

مع فائق الشكر والتقدير

الباحثة

ابتسام ناجي كاظم

ملحق (٤)
اداة البحث بصيغته الأولية

ت	اسم الفنان	سنة الإنتاج	المحور الأول												المحور الثاني									
			نوع العمل الخزفي				الأهداف والدلالات في توظيف الحرف العربي								شكل الحرف العربي									
			نحت خزفي	جدارية خزفية	صحن	زهرية	تعبيرية	رمزية	دينية	سياسية	تاريخية	جمالية	اجتماعية		على وفق القاعدة							محرف		
														كوفي	نسخ	ثلث	ديواني	رقعة	تعليق	مقروء	غير مقروء	مقروء	غير مقروء	