# دلالات الأشكال المركبة في الخزف الإسلامي

**جنان علي محمد**
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة
jinanmohammed69@yahoo.com

**الملخص**

تناول البحث (دلالات الأشكال المركبة في الخزف الإسلامي) والذي يقع في أربعة فصول تضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي تم تلخيصها في إمكانية الإجابة عن السؤال الاتي (هل للأشكال المركبة دلالات في الخزف الإسلامي وما هي مرجعياتها)؟ وجاءت أهمية البحث والحاجة اليه (بوصفه معنياً بذوي الاختصاص في معرفة الجوانب الجمالية للأشكال الخزفية في فترة الفن الإسلامي عموما والخزف منه على وجه التخصيص، يكشف البحث عن كيفية اهتمام الخزاف المسلم بالجانب الديني والدنيوي وتحقيق هذا الاهتمام في فنونه، يرفد المكتبات العامة والمتخصصة بجهد علمي وفني في ميدان الدراسات الفنية، يمثل البحث جهدا علميا متواضعا يضاف إلى جهود الدارسين في ميدان الفن الإسلامي بصورة عامة والخزف بصورة خاصة)، اما هدف الدراسة فتمثل في(كشف دلالات الأشكال المركبة في الخزف الإسلامي) ويتحدد البحث بالأعمال الخزفية المنجزة في العهد العباسي في (العراق وسوريا) وضمن المدة الزمنية المحددة للقرن (٤-٧ ه)(٩-١٣م).

أما الفصل الثاني فقد جاء ممثلا بالاطار النظري متضمنا مبحثين عني المبحث الأول: (مفهوم الدلالة والشكل في الفن).

اما المبحث الثاني فقد عني بدراسة الأشكال المركبة في الخزف الإسلامي (المرجعيات التاريخية) في العهد العباسي. وأختتم الإطار النظري بمجموعة من المؤشرات ومن ثم الدراسات السابقة.

أما الفصل الثالث، فقد تناول إجراءات البحث والذي تضمن تحديد مجتمع البحث البالغ (٢٠) خزفيا ، ثم أداة البحث وتحليل العينة .

في حين أشتمل الفصل الرابع على نتائج البحث واستنتاجاته فضلاً عن التوصيات والمقترحات، ومن جملة النتائج التي توصل أليها الباحثة هي:

١. ابتعاد الخزاف العباسي عن الشكل الواقعي من خلال التركيب والتجريد والاختزال وتطبيقها في أعماله الخزفية.

٢. استخدام الفنان المسلم موضوعاته استمدها من حياته اليومية كمناظر الصيد وصراع الحيوانات وتحقيق ذلك في العيّنة.

٣. قام الخزاف العباسي بتركيب الأشكال الآدمية والحيوانية مما يعطيها قيمة جمالية والابتعاد عن تقليد الخالق في خلقه.

٤. استخدام الخزاف العباسي الاعمال الخزفية المتنوعة من خلال الارتباط بين الطبيعة والزهد فقد استخدم الألوان القليلة وكذلك استخدامه لتقنية البريق المعدني بدلاً من الذهب والفضة وتحقيق ذلك في العينة.

أما اهم الاستنتاجات التي توصلت لها الباحثة:

١. إنّ تركيب هي لغرض الابتعاد عن المطابقة والمحاكاة في شكل المخلوقات التي خلقها الله.

٢. إهتم الخزاف المسلم بالتجريد والتركيب في الأشكال الموجودة على السطوح الخزفية عبّرت عن جمال الأعمال الخزفية إضافة إلى التجدد والابتكار.

**الكلمات المفتاحية** :الاشكال المركبة ،الخزف الاسلامي

**Abstract**

The research dealt with (**EVIDENCES OF COMPLEX FORMS IN THE ISLAMIC CERAMIC**) lies in four chapters , first chapter included the problem of the research which was briefed in possibility of replying the question ( Do the complex forms have evidences in the Islamic ceramic and what are their references?), importance and need to the research came from (Described as concern about the specialists in discovering the aesthetic sides for the ceramic forms in the period of Islamic art generally and the ceramic particularly. The current research discover how the Muslim potter concern about the religious and life side and achieve this concern in his works, provide the general and specialist libraries with a scientific and artistic effort in the field of art studies, the research represented a scientific effort added to the other researchers efforts in the field of Islamic art generally and ceramic art specially), the goal of the study is ( Discovering the evidences of complex forms in Islamic ceramic), the research's limits is the ceramic works done in the Abbasi era in (Iraq and Syria) within the period ($4^{th}$ -$7^{th}$ ) A.H century ($9^{th}$ – $13^{th}$ ) A.D century.

While the second chapter was represented by the theoretical frame included two sections , first one : (Concept of evidence and form in the art).

The second section concern about studying the complex forms in the Islamic ceramic (historical references) in the Abbasi era, the theoretical frame was finalized with a punch of indications and then the previous studies.

The third chapter tackled with the procedures of the research and include also determining the population of the research of ( 20) potters, then the research tool and analyzing the sample.

**While the fourth chapter included the results and conclusions of the research plus to suggestions and recommendations, one of the results the researcher has come up with is :**

1- The Abbasi potter was far from the real form through combining , decreasing and abstraction then application them in ceramic works.

2- The Muslim potter used themes taken from the daily life like hunting views, animals fight and achieving that in the sample.

3- Abbasi potter combined human and animal forms as that give the aesthetic values and being away from imitating the Creator God in his creatures.

4- The Abbasi potter used the variable ceramic forms through the correlation between the nature and the asceticism as he used the less colors and using the technique of the metal bright instead of the gold and silver and approve that in the sample.

**While the most important conclusions are:**

1- Complex ceramic form are due not to imitate the Creator God.

2- The Muslim potter concern about the abstract and combining in the forms drawn on ceramic plates that epress the aesthetic of ceramic works in addition to innovation and invention.

**Keywords**: COMPLEX FORMS, ISLAMIC CERAMIC

## الفصل الأول

### مشكلة البحث:

الفن هو تعبير ليس للمادة والشكل فحسب، وإنما للمضمون أيضاً وان الفن ليس تمثيلاً للطبيعة أو نقلها نقلاً حرفياً وإنما تتكون الطبيعة من مادة وإشكال وألوان يتصرف بها الفنان يستمد موضوعاته منها حيث

يضيف إليها أو يحذف ويحور ويركب كائنات ليست موجودة في الطبيعة، فقد اختلط الفن الصنعة مع المنفعة كما اختلط الدين مع المماسة الفنية مما أدى إلى قدرة الإنسان على الإنتاج باستخدام الأدوات في تطوير الاشياء فيشتمل الفن على الفائدة والجمال في آن واحد.

وقد تميز الفن الإسلامي بخصائص عدة في منجزاته الفنية عموماً والخزفية على وجه الخصوص التي لم تقتصر على كثرة إعدادها بل لاحظ التنوع في إشكالها الذي كان الهدف من تمثيلها هو جلب السعادة ومن جانب آخر هو يرتبط بغايات ومفاهيم دينية ووظيفة، فعندما قامت الحضارة الإسلامية كانت كمثيلاتها من الحضارات الأخرى لابد أن تكون لها شخصية فنية تميزها عن الحضارات الأخرى فقد أخذ المسلمون عن فنون الشرق الأقصى رسوماً وأشكال متعددة إذ أنها تتفق في تركيبها في البعد عن الطبيعة ومع التحوير الذي تميزت به الفنون الاسلامية، على إن المسلمين حين أخذوا تلك الأشكال لم يحتفظوا بمعانيها الحرفية بل كانت رسوماً زخرفية وأشكال متعددة.

إنَّ الأشكال المنفذة على الخزف الإسلامي أخذت مديات واسعة في التعبير عن الأساليب والرؤى التي كانت لها علاقة واضحة بمعطيات الفن الإسلامي، إذ تعددت اتجاهاته وأساليبه الفنية وامتاز بأشكاله الجميلة، وذلك يعود إلى اتساع رقعة الدولة الاسلامية التي امتدت من المحيط الهندي إلى المحيط الأطلسي ان مخالفة الطبيعة واللامحاكاة تؤدي إلى تكوين أشكال جديدة والفنان المسلم يواجه الطبيعة لكي يتناول مفرداتها ويفككها إلى مفردات أولية تؤدي إلى خلق أشكال متعددة جديدة ومبتكرة.

وفي مساحة الخزف الإسلامي كانت الرؤية الفنية تتعزز على وفق مستوى البحث الجمالي والتقني لدى الخزاف المسلم، إذ كانت تلك الرؤية تنقاد إلى افتراضات ومديات تجريبية تدلل على إمكانية إنتاج أشكال خزفية آدمية وحيوانية وزخرفية ونباتية، لكنها بذات الوقت نفسه كانت تعبر عن صلة بمعاني ودلالات الاتصال بفكرة العقيدة الاسلامية.

ورغم ذلك كانت فكرة التركيب تلامس جوهر العقيدة الاسلامية وما أتى به الدين الإسلامي الحنيف من تعاليم سماوية وقوانين عمقت الصلة بالقيم المثالية العليا، فكان الخزاف المسلم يعمل على بلورة أفق اشتغالي واضح المعالم، ومتنوع بين انتاجه اشكالا واقعية وأخرى تخرج عن الواقع، وتتصل بالتركيب، والتركيب هنا يمكن له أن يكون نسبياً تارةً وتجريداً كلياً تارة أخرى، حسب طبيعة الفكرة والموضوع.

ومن هنا كانت التقنيات الخزفية الإسلامية تلعب دوراً مؤثراً في إضفاء النزع التركيبية على نتاجات الخزاف المسلم، ففكرة التحريم ورسم ذوات الأرواح، عززت من المضي باتجاه تبني إنتاج المعطى التركيبي في الخزف.

ولذلك كانت مشكلة البحث الحالي تطرح التساؤل الآتي:هل للأشكال المركبة دلالات في الخزف الإسلامي وماهي مرجعياتها؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

١. يكشف البحث عن كيفية اهتمام الخزاف المسلم بالجانب الديني والدنيوي وتحقيق هذا الاهتمام في فنونه.

٢. بوصفه معنياً بذوي الاختصاص في معرفة الجوانب الجمالية للأشكال الخزفية في فترة الفن الإسلامي عموماً، والخزف منه على وجه التخصيص.

٣. يرفد المكتبات العامة والمتخصصة بجهد علمي وفني في ميدان الدراسات الفنية.

٤. يمثل البحث جهداً علمياً ومتواضعاً يضاف إلى جهود الدارسين في ميدان الفن الإسلامي بصورة عامة والخزف بصورة خاصة.

**هدف البحث:**

– تعرف دلالات الأشكال المركبة في الخزف الإسلامي.

**حدود البحث:**

- الحدود الزمانية: العصر العباسي الممتد للقرن (٤-٧ )هـ – (٩-١٣)م.
- الحدود المكانية: الاعمال الفنية التي ظهرت خلال الفترة العباسية في سوريا والعراق.
- الحدود الموضوعية: تحدد البحث الحالي بدراسة دلالات الاشكال المركبة في الخزف الاسلامي.

**تحديد المصطلحات:**

**الدلالة (Signification):**

**الدلالة:**

**لغة:** ورد في (المنجد في اللغة والآداب والعلوم) بأنها:

د– دلالة– دليلي إلى الشيء عليه: رشده وهواه الدلالة شيء أو معنى يفيده لفظ مشرحاً ومنه دلالة الكلمة والجملة[١].

ورد في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بانها:

١- الدلالة تكون دال من علامة او نظام دلالية اولية – او ذاتية عرف (تود دروف) عبارة عن غرفة مهملات تجمع كل دلالة باستثناء الدلالة المرجعية.

٢- الدال جزء حساس من العلامة يرتبط بالمدلول ويستعمل المصطلح عند غير اللسانيين في نصوص سيكولوجية تحليلية غالباً للدلالة اللغة اليومية.

٣- المدلول جزء غير حساس من العلامة ويرتبط بالدال في الكود حيث لا يعبر عنه الا في اللغة، مصطلح يعني (المضمون) عند (يلمسليف)[٢].

ورد في (المعجم الفلسفي) بانها:

١- الدلالة في كون الشيء بحالة يلزم من العلم به شيء اخر والشيء الاول هو الدال والشيء الثاني هو المدلول.

٢- الدلالة شان في الدراسات المنطقية.

والبيان الصلة بين المنطق واللغة ومنه نظرية الدلالات[٣].

**١. الشكل (forms)**

**لغةً:**ورد في (المعجم الوسيط) بأنه:

الأمر الملتبس المشكل. و– هيئة الشيء وصورته، ويقال مسائل شكلية: يهتم فيها بالشكل دون الجوهر[٤]. ورد في (كتاب العين) بأنه:

المثلُ، يُقال: هذا على شكل هذا، أي على مثل هذا، وفلان شكل فلان، أي مثله في حالاته[٥].

**اصطلاحاً :**

---

[1] اليسوعي، لويس معلوف: المنجد في اللغة والاداب والعلوم المطبعة الكاثولوكية، بيروت، ١٩٦٠م، ص٢٢٠.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص٩١.

[3] إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ١٩٨٣م، ص٨٤.

[4] شعبان عبد العاطي، وآخرون: المعجم الوسيط، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤، ص٤٩١.

[5] الفراهيدي، الخليل احمد، كتاب العين، ج٢، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣، ص٣٤٩.

ورد في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بأنه:مجموعة من العلاقات التي تعرف نظام العلاقات في تعارض مع الجوهر[١].

**عرفه (صليباً):**هيئة الشيء وصورته والمثل والتشبيه والنظير[٢].

ورد في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) بأنه:

١. اللغة عبارة عن نظام الشكل.

٢. مفهوم الشكل موروث ارسطي يعارض (المادة) ومن هذا التقسيم يقترب (الشكل) من مفهوم البنية[٣].

**عرفه (إبراهيم مدكور):**هو الصورة التي يمكن ان يأخذها القياس تبعا لموضوع الحد الاوسط في المقدمتين واشكال القياس ثلاثة او اربعة ولكل شكل ض دب منتجه واخرى غير منتجة[٤].

**عرفه (لالاند):**هو صورة الشيء الذي يتكون من جراء قوانين الفكر التي تقيم بين شيء معطيات الحواس علاقات تسمح بإدراكها وفهمها[٥].

## الفصل الثاني

### المبحث الأول: مفهوم الدلالة والشكل في الفن

**مفهوم الدلالة** :إن النظام الكوني بكل ما يأويه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة فالعلامة هي علم يدرس بنية الاشارات وعلاقتها بالكون ومن ثم يدرس توزيعها ووظائفها الداخلية والخارجية[٦].

وإن علم (الدلالة) يكمن بوجه خاص في الكشف عن حركية الدلالة وابراز مستوياتها واعادة بنائها بهدف تعيين الوحدات الدالة وتنظيمها وفق (سلم تراتيبي) متكامل البناء، ويقودنا هذا الى تعيين الجوامع المنهجية القائمة بين علم (الدلالة) وعلم (اللسان) وان اهم مبدأ افادته (الدلالة) من (الالسنية) القول بان المعنى شكل وليس مادة[٧].

وينطلق سوسير من العلامة بوصفها الوحدة الدالة في النظام من أنظمة التواصل اللغوية والسيميائية وتتكون العلامة من صور (النطق أو الكتابة) سمعية وبصرية وهي الدال وما تدل عليه في الواقع الوجودي أي المدلول. وترتبط العلامات فيما بينها بعلاقات وظيفية تشكل في مجموعها وحدة بنيوية ذات عناصر يكمل احدهما الاخر ولا يمكن ان تتحقق وظيفتها خارج النظام الذي يحكمها وتتجسد في مستويات صوتية، مفرداتية، تركيبية، تداولية ودلالية[٨].

كما إن علم العلامة هو علم يستوعب مكونات ودلالات العديد من الأعمال الفنية، لأنه استطاع ان يجمع بين الشكل والبنية دون اهمال احدهما لحساب الاخر، وذهب الباحثون والدارسون الى استخدام العلامة (السمياء) كمنهج تحليلي في دراسة مختلف انواع الخطاب واشكالها، الخزف المسرح، السينما، الموسيقى، الرسم فالخطاب مجموعة من الكلمات المتكونة من رابطة بين الدال والمدلول[٩].

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، ص١٢٩.

[2] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتب اللبناني، لبنان، ١٩٨٢، ص٧٠٧.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مصدر سابق، ص١٢٩.

[4] إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص١٠٣.

[5] لالاند أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل احمد، طب، منشورات عويدات، بيروت– باريس، ٢٠١٠م، ص٤٤٨-٤٤٩.

[6] جيرو بير: علم الإشارات (السيميولوجيا)، ت: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ص١٩٢.

[7] العجمي، محمد الناصر: في الخطاب السردي، نظرية تريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩١م، ص٢٦.

[8] جان ايف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، ص٢٦٧.

[9] زياد جلال: مدخل إلى السيمياء في المسرح، ط١، منشورات في وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢، ص٢٢.

ويرى (هربرت ريد) ان الفنان هو الانسان الذي يملك القدرة والرغبة في تحويل إدراكه البصري إلى شكل مادي ولا انفصال بين العملين فهو يعبر عما يدركه ويدرك ما يعبر عنه)[١].

كما ترى (لانجر)* إن اللغة والفن كلاهما يقوم بمهمة تصوير وتشكيل خبراتنا اللغة تتشكل وتصوغ ادراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا بها اما الفن فهو يشكل ويصور حقائق علمنا الباطني، وما فيه من وجدان وانفعالات ومشاعر يقدمها في رموز[٢].

ويرى (بل) ان الفن يعرف على اساس وجود شكل ذي دلالة في أي الموضوعات وينظر الى الشكل بانه نمط من الخطوط والالوان، وان ما يؤكد بل هو الانفعال الجمالي الانفعال الذي يشير الكل ذو الدلالة[٣]. وان فن الفخار مكون من دلالة وجدانية خاصة وان هذا الفن الذي اخذ على عاتقه استقرار المعنى الدلالي الرمزي في حدوده الزمنية[٤].

يرى (سوسير) ان اللغة تتكون من الدال والمدلول أي الكلمة ومعناها وهذا ما يعرب بالدالول والذي هو ارتباط اعتباطي بين الدال والمدلول[٥]. فالدال هو الصوت او مجموعة الحروف والمدلول هو مفهوم هذه الحروف او الاصوات، وهناك رابط بين الدال والمدلول يدعى الاشارة[٦]. وتتحول الكلمة الى اشارة لا لتدل على معنى وانما لتثير في الذهن اشارات اخرى وتجلب الى داخلها صوراً لا يمكن حصرها وهذا ما اسماه (القرطجاني) بالتخيل، حيث يركز على ما يحدثه النص من اثر اشاري في ذهن المتلقي ينتج عنه ان تقوم في الذهن صوراً ينفعل لتخيلها، ويتبعها صورا أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري[٧].

فدلالة استعمال القردني لمادة التلقي مع النص نبه الى ما قد يكون لهذه المادة من ايحاءات واشارات الى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص[٨].

ويؤكد (سوسير) ان ملكة الصوت ومملكة المعنى (الدلالة) حيث يحقق الصوت انتصاره بفرض نفسه على مضمار النص ونشهد عندئذ حدوث التوتر الصوتي الذي وصفة نيتشه (يقول ان الإشارة اللغوية هي مضمار لعلاقة اشكالية بين الضدين المتكافئين المعنى المجاز والمعنى المرجعي)[٩].

ويستعمل بارت النظامين الدلالي والرمزي ليدرج قيما معاني الاشخاص والمواقف والاحداث في القصة مخصصاً النظام الرمزي للتعارضات المختلفة التي تقوم عليها بنية الرد.

ويرى (بارت) ان نظام الإشارة يضم كل الإشارات التي تشير بها الى القصة الى واقع يقع خارج النص[١٠].

---

[1] مختار العطار: آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، دار الشروق، ط١، ٢٠٠٠، القاهرة، ص١٥٦.

* سوزان لانجر: وهي فيلسوفة امريكية (١٨٩٥ – ١٩٧٥) اهتمت بدراسة الفن، والفلسفة والمنطق، وعلم الجمال، وعلم اللغة، كما قامت لانجر بدراسة نظرية الأشكال الرمزية عند الفيلسوف الالماني (ارنيست كاسيرر) والتي تركت تأثيراً كبيراً على منهجها الفلسفي في دراسة الفن.

[2] أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص٤٧.

[3] فداء حسين ابو دبسة وآخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور، ط١، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠، ص١٥٩.

[4] محمد جاسم محمد حسن: الاشكال النحتية على سطوح الأنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩، ص٧٥.

[5] صلاح فضل، النظرية البنائية، في النقد الأدبي، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨، ص٣٩.

[6] رنا حسين هاتف: الانساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٧، ص١٥.

[7] الغذامي عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصرة، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٢٧.

[8] محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثها اللغوي دراسة مقارنة، ط١، دار الفكر العربي، ١٩٩٦، ص١٤.

[9] الغذامي عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصرة، مصدر سابق، ص١٩.

[10] جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ب.ت، ص٨٩.

اننا في مجال اللغة نخضع لمبدأ الاخلاق حول هو مبدأ رمزية اللغة فالكلمات في اللغة ليست الا رموز تتضمن شحناً من المشاعر والأحاسيس[١].

ان اللغة تنتمي الى مجموعة من الانظمة الرمزية وهي التي تشكل الثقافة كالكتابة والاساطير[٢].

ويرى (بارت) دراسة الانظمة الدالة اللغوية وبما ان اللغة هي مجموعة من العلامات والاشارات لا مجرد كلمات وتراكيب تقال على معناها السطحي او الظاهري[٣]. وان الرموز الموجودة في الأشكال سواء أكانت في الخامة الطينية أم اللون هي تحمل بداخلها العديد من الدلالات. وعليه فالعلامات التي يتضمنها العمل الفني هي اعمال لها معنى ودلالة وان العمل الخزفي يضم بداخلة العديد من العلامات التي تظهر وتتداخل مع بعضها لتكون في النهاية المعنى الكلي للعمل الخزفي[٤].

مفهوم الشكل:

إن الشكل يؤلف جميع إمكانات الفن منذ البداية ان تعلم الإنسان ان يمثل الاشياء سواء بتشخيص الحيوانات ليصيبها من خلال بديلها او يرسم جسماً نسائياً ذات خط هيكلي للسيطرة بواسطته على قوة الحياة التي يرمز لها[٥].

فالشكل هو الذي يثير في نفس الفنان رغبة طبيعية ويرضيها وهو الرداء الذي يكسو الفنان الاشكال الطبيعية فيكسها فردية تمكنها من إن تثير في النفوس إحساساً بها، بغض النظر عن الرداء نفسه وانما قيمته في قدرته على تجسيم الشكل[٦].

ان للفن مضموناً او ان للفن شكلاً وان الشكل قد امتلا بالمضمون[٧] والواقع ان القوة التشكيلية التصويرية التي تتصف بها روائع الفن إنما هي وليدة ذلك التكامل الجمالي الذي يجعل من العمل الفني الواحد وحدة منسقة يدرك مضمونها في شكلها وليست وحدة العمل الفني وحدة حسية بل هي وحدة وجدانية فكرية عقلية[٨].

وقد اصبح الشكل هو المضمون ذاته، كما يراه افلاطون فكرة شيئاً اولياً تسعى المادة الى التغلغل فيه وهو كيان روحي يسيطر على المادة وقد عبر احد صناع الانية الخزفية عن تجربته بقوله (انني اصنع الشكل في البداية ثم اصب فيه كتله الخزف الخالية من التشكيل)[٩].

حيث إن التطابق بين الشكل والمضمون مطلق فلا يتفوق احدهما على الاخر وانما يحدد الشكل المضمون كما يحدد المضمون الشكل إنها الوحدة في شموليتها الصافية[١٠].

---

(1) محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، ط١، دار الأمل للنشر، الأردن، ١٩٩٦، ص١٧.

(2) بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٦، ص١٨٦.

(3) سعد الله محمد سالم: السياق السيميائي للوحدات المجازية مجلة الموقف الثقافي دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩، ص٨٦.

(4) محمد جاسم محمد حسن: الاشكال النحتية على سطوح الأبنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة، المصدر السابق، ص٣٧٤.

(5) العبيد محمد جاسم: الاشكال النحتية على سطوح الابنية الفخارية الرافدنية والخزفية العراقية المعاصرة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩، ص٢٤٦، المصدر السابق.

(6) محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الادبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص٨٥.

(7) زهير صاحب: فخاريات بلاد الرافدين عصور قبل التاريخ، ط١، بغداد، ٢٠١٠، ص٩٣.

(8) نبيل راغب: النقد الفني، دار مصر للطباعة ، الإسكندرية ، ب.ت، ص٦٦.

(9) الصباغ، رمضان: مدخل لعلم الجمال، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠١٠، ص٩١.

(10) هيغل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ط١، تر: جورج طريشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص١٤٩.

ان الشكل لا يتمثل الا حين يقوم الفنان بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم مكثف بذاته له اهميته الكامنة، ان الشكل يوضح العمل الفني[١].

**ومن الوظائف الجمالية للشكل:**

أ. الشكل يضبط ادراك المشاهد ويرشده، ويوجه انتباهه من اتجاه معين، بحيث يكون العمل واضحاً مفهوماً موحداً في نظره.

ب. الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شانه ابراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها.

ج. التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كامنة[٢].

إذ إن الألوان كانت لها دلالات في الفن الاسلامي فاللون من العناصر المهمة في الفنون التشكيلية لبناء الشكل وتكوينه ولكل العناصر الداخلة في التكوين التشكيلي لها لونها الخاص سواء كانت نقطة ام خطاً[٣].

ويعتبر الفن الحديث اللون اصل النزعة الشكلية فاللوحة الحديثة هي تشكيل من الخطوط والالوان ومواد مختلفة لا تصور اشياء او اناساً وفيها يبحث الفنان عن العلاقات التشكيلية المنسجمة والجذابة، والمهم في الامر هو تحقيق رغبة الفنان في خلق تكوينات لونية منسجمة أو تشكيلات خطية أو تصميمات هندسية أو لون اسود أو احمر ازرق أو خط محوري[٤].

فالأشكال الفنية تناظر فروق العلاقات القائمة بين الفكرة والمضمون على اعتبار ان هذه العلاقات تنبع من الفكرة عينها وتقدم بالتالي المبدأ الحقيقي لتقييم الموضوع[٥].

ويرى (وجيز) ان حدس الأشكال البسيطة هو بتصور العالم تصوراً رياضياً[٦].

ويرى (كروتشه) الشكل هو التعبير الحدسي وهو اسم اخر للعمل الفني لكن العمل الفني عند كروتشه حدث داخلي خالص فما هو خارجي لا يعتبر عملاً فنياً ويقول كروتشه ان ما يدعوه شكلاً يسكن ذلك يدعى المضمون ايضاً[٧].

فالعمل الفني وحده عضوية تستمد من علاقة الزمن الفني بمدلوله علاقة عضوية لا تفرض عليه من الخارج او بالاصطناع والا تحول الرمز الفني الاصيل او العمل الفني كله على العموم اشارات مصطنعة تضعف من التعبير الفني ومن إصالته[٨]. ويجب التميز بين الشكل العضوي والشكل المجرد في العمل الفني الشكل العضوي هو الذي يوفر للعمل الفني قوانينه الفطرية الخاصة وينبثق عن روحه الابداعي الحقيقي ويدمج في كل واحد هي البنية والمحتوى فالشكل الناتج يمكن ان يوصف هذا الشكل بانه عضوي. اما الشكل المجرد يرسخ الشكل العضوي ويكرر بوصفه إنموذجاً ولا يعود مقصد الفنان مرتبطاً بالفعالية الفطرية للعملية الابداعية بل ينشد اخضاع المحتوى لبنية محددة من قبل فالشكل الناتج يمكن ان يوصف بانه مجرد[٩].

---

(1) ستولينتز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، ص٣٣٩.

(2) ستولينتز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، المصدر نفسه، ص٣٥٣.

(3) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ج١، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤، ص٢٤٢.

(4) فؤاد حسين أبو دبسه وآخرون: فلسفة علم الجمال عبر العصور (مصدر سابق)، ص١٥٧.

(5) هيغل: المدخل إلى علم الجمال ، فكرة الجمال، المصدر السابق، ص١٣٣.

(6) غاستون باشهلاء: الفكر العلمي الجديد، تر: عاد القوا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط ١، ١٩٨٣، ص١٠٥.

(7) رينية ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، ص٤٧.

(8) اميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسف الفن، المصدر نفسه، ص٢٩.

(9) هربت ريد: طبيعة الشعر، تر: تحسين علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧، ص١٥.

**المبحث الثاني/ الأشكال المركبة في الخزف الإسلامي (المرجعيات التاريخية)**

لم يكن للعرب في عهد النبي محمد (ص) فن خاص بهم يستحق الذكر، ولكنهم عندما فتحوا سوريا والعراق وايران تبنوا الفنون الرفيعة الراقية في البلاد الاسلامية[١]، وظهر الفن الاسلامي مع ظهور الاسلام وتكون بسرعة خارقة ثم تطور واخذ اشكالاً متنوعة عبر التاريخ[٢]، ولم تظهر مميزات معينة في الخزف العراقي او ما يجاوره من حواضر اسلامية في الفترة الاموية، ومن الصعب اعطاء مواصفات خاصة بهذه الفترة الاموية فقد كانت المنتجات الخزفية هي استمرار للأساليب التي عرفت قبل الاسلام، اما في العصر العباسي فقد ازدهرت الفنون بشكل عام من ضمنها الخزف[٣].

وان الفنون الخزفية والخشب والمعادن هي من الفنون الاسلامية التي دخلت في نطاق الابداع الاسلامي وتمتلئ متاحف العالم بالأباريق الخزفية والألواح القيشانية وبالسيوف الدمشقية وبالجلود المغربية وبالحرير الموصلي وبالكتابات الكوفية المشجرة والثلثية والنسخية وبالمخطوطات المرقنة والمنمنمات الفارسية[٤].

ان الفن الإسلامي لم يأخذ كل ما صادفه في فنون الحضارات من موضوعات وعناصر، بل وقف منها موقف الناقد الفاحص، فان الفنان المسلم امضى فترة طويلة في استجماع واختيار ومزج، فقد جمع العناصر الزخرفية من فنون البلاد التي خضعت للإمبراطورية الاسلامية المترامية الاطراف التي امتد من الهند شرقاً الى شمال افريقيا وبلاد الاندلس غرباً، واختار الفنان المسلم مالا يعارض واحكام الدين، ثم مزج الفنان المسلم ما يلائم ذوقه العربي[٥].

وقد تميز الفن الإسلامي في تحقيق الوحدة من خلال التنوع بالتأليف بين المفردات الاساسية والتي ركبها الفنان المسلم بطريقة فنية جمالية لا تعتمد المطابقة بقدر اعتمادها على اشتغالات المخيلة الفنية، والانطلاق بها الى التجديد والابتكار[٦].

"فالفن الإسلامي استمد سماته من مبادئ ومثل العقيدة الإسلامية التي كان لها الأثر الأكبر في صناعة الفنون الإسلامية والتي جعلت لها شخصية مستقلة انفرد بها بين الفنون الكبرى الأخرى"[٧].

وقد أخذت الزخارف الهندسية في ظل الحضارة الإسلامية أهمية خاصة وفريدة لا نظير لها. فأصبحت في كثير من الأحيان العنصر الرئيس الذي يغطي مساحات كبيرة، ويلعب الخط الهندسي فيها دوراً تعبيرياً كالدور الذي يلعبه الخط المنحني في (الارابسك) وكان هم الفنان المسلم وشغله الشاغل أن يبحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد من اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاوجة الأشكال الهندسية، لتحقيق مزيد من التعبير عن القيم الجمالية، التي يسبغها على التحف التي ينتجها[٨].

---

(1) ديماند: الفنون الإسلامية، تر: احمد محمد عيسى، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤، ص٢٤.

(2) عفيف بهنسي: الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق-القاهرة، ١٩٨٨، ص٧.

(3) بلقيس محسن هادي: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مطبعة الحكمة، بغداد، ١٩٩٠، ص١٦٤.

(4) عفيف بهنسي: الجمالية في الفن الحديث، (المصدر نفسه)، ص٣٢.

(5) سعاد ماهر: الفنون الاسلامية، ط٢، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٢، ص٩.

(6) نوبلر نائان: حوار الرؤيا مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، دار المأمون للنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص٩٧.

(7) الصراف، أمال حليم: موجز في تاريخ الفن، ط٣، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠٠٩، ص٧٣.

(8) البزاز، عزام، الجبوري، محمود شكر: الخط العربي والزخرفة الإسلامية، مصدر سابق، ص١٧١.

ان زخارف الارابيسك والعناصر الهندسية ممثلة بكثرة في الانتاج الخزفي ويصاحب هذه العناصر الاسلامية رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة[١]، وتتكون الارابيسك من وحدات نباتية محورة واكثرها شيوعاً ورقة العنب وعناقيدها والاكانتوس والنخلة بشكلها المروحي الكامل او نصف المروحي الى زهرة اللوتس وكيزان الصنوبر وحبات الرمان، وقد اطلق بعض الدارسين العرب اسم التوريق على زخرفة الارابيسك وان الاوراق النباتية المجردة هي الأساس في زخرفة الارابيسك. كما في الشكل (١)

والفنان المسلم متميز في مجال الفن لقد تأثر الفنان بشكل كبير بالتقاليد وبالحياة الاجتماعية والثقافية[٢].

ان الوحدة والشمول في الفن الاسلامي من الامور التي اختلف بها عن الفنون التي سبقته كالمسيحية التي تمتاز بالتشعب لا التوحد وهي السمة الطاغية عليها، والفن الاسلامي اقترب بأسلوب معين وموروث كامل من الموضوعات اسلوب نابع من الفكرة والعقيدة الدينية[٣].

إن الإسلام كان عقيدة تكامل فيها بناء معرفي شامل للكون والإنسان والحياتين: الدنيا والآخرة، انطبعت به جميع النشاطات الحضارية في المجتمعات الإسلامية، ومن هذا البناء المعرفي الشامل والموحد تنبثق الفنون الإسلامية بجماليتها التي تنظمها الوحدة في التنوع كمظهر ومجتلى للمعرفة الإسلامية[٤]، شكل(٢).

فقد كانت الزخارف تصاحب كل الابنية بما فيها الابنية الدينية كالمساجد والقصور فقد زينت الزخارف الواجهة الامامية للقصور، ولقد طور الفنان المسلم الزخرفة عن طريق التجديد وتركيب الاشكال[٥].

والفنان المسلم حيث قام بإخراج الكثير من مفردات الطبيعة من هيئتها إلى أشكال مجردة ومركبة وظل موقف الفنان المسلم من الطبيعة ثابتاً في عدم تقليده للطبيعة وعدم رغبته في تقليد الخالق كما دخلت صناعة الخزف ذي البريق المعدني إلى سوريا ولم نقف موضوعاتها عند رسم الزخارف الجصية بل تجاوزته إلى أشكال حيوانات مركبة وأوعية وتحليلات خزفية ونموذجية[٦].

وان الفنانين المسلمين اخذوا تدريجياً أساليب جديدة في زخرف الخزف، وكانت لهؤلاء الفنانين في القرن التاسع عشر ابتكارات على جانب كبير من التنوع سواء في الزخارف أو في الألوان أو في الأساليب الصناعية، وأصبحت هذه الابتكارات من مميزات صناعة الخزف في العالم الإسلامي[٧].

وان صناعة البريق المعدني كانت من الابتكارات العظيمة التي اهتدى اليها الخزافون المسلمون وقد كانت في بغداد وسامراء مجموعة على جانب كبير من الروعة والبهجة منها بلاطات فاخرة جميلة الصفة ذات رسوم من لون واحد أو اكثر من لون[٨].

فهذه الأواني الخزفية صنعت في الأصل للطعام أو الشراب ولكن جمالها الفني دفع الفنان المسلم إلى أن يخرج بها عن وظيفتها الأصلية لكي يعطيها وظيفة ارقى واسمى وظيفة نجد فيها غذاء الروح لا غذاء

---

(1) سعاد ماهر: الفنون الاسلامية، (مصدر سابق)، ص٩٠.

(2) هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال، مكتبة المعرفة الوطنية، عمان، ١٩٩٣، ص٢٤.

(3) رايس، ديفيد: الفن الاسلامي، تر: فخري خليل، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨، ص٥.

(4) قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، ط١، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص٤٩.

(5) إيناس حسين: التلامس الحضاري- الاوربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠، ص١١.

(6) الدرايسة، محمد عبد الله: الزخرفة الاسلامية، ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر، عمان، ٢٠٠٩، ص٥٢.

(7) دبماند، الفنون الإسلامية: تر: احمد محمد عيسى، مصدر سابق، ص١٦٤.

(8) ميخائيل عواد: صور مشرقة من حضارات بغداد في العصر العباسي، ط٢، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٢٩.

البدن، وهكذا انقلبت الصحفة الخزفية أو الأناء الخزفي الزجاجي أو الوعاء المعدني إلى تحف جميلة تعتز باقتنائها المتاحف والملوك والأغنياء وهذا بفضل الفن الجميل[١].

ان من مميزات الفن الاسلامي انه فن جماعي ملكي لا تظهر فيه شخصية الفنان او ذاته لأنه دائماً خاضعاً لتقاليد فنية معينة يفرضها الدين الجديد او تفرضها الدولة طبقاً لتقاليد واساليب فنية قديمة موروثة لا يستطيع الهروب منها لأنها تربت في اعماقه واصبح الفنان يخضع لها تلقائياً[٢].

فالفن الاسلامي لم يكن صورة متأخرة من صور الفنون السابقة على الاسلام، بل الفن الاسلامي له هدف يختلف عن اهداف الفنون التي تقدمته، وان الفن الاسلامي شخصية مستقلة اخذت تتطور الى ان اصبح الفن الإسلامي قوة بارزة[٣].

وقد عثر على الخزف العباسي بالعراق في كثير من الاماكن سامراء والمدائن وفي ايران وفي مدينة سوس والري بوجه خاصة، وفي مصر في اطلال مدينة الفسطاط. ويعتبر الخزف العباسي المحلى بزخارف من البريق المعدني من أجود أنواع الخزف في العالم الإسلامي وان صناعة الخزف ذي البريق المعدني من الابتكارات التي اهتدى اليها الخزافون المسلمون في القرنين الثامن والتاسع[٤].

لذلك اقبل المسلمون على فن الخزف اقبالاً عظيماً واستطاعوا ان ينتجوا خزفاً على مستوى عالٍ من القيمة الفنية، وانتجوا أنواعاً من التحف والأواني ذات البريق المعدني لأن تكون بديلاً لأواني الذهب والفضة وهذه الخاصية التي انفرد بها الخزف الإسلامي دون غيرها[٥].

ولقد اهتم العباسيون[*] بالخزف اهتماماً بالغاً حتى وصل بهم إلى تزيين قصور الخلافة ببلاطات خزفية ذات بريق معدني هو ما يطلق عليه (الغضار المذهب) [**]. وقد أسهمت التقاليد الفنية كثيراً في تكوين الشكل الفني للخزف الإسلامي في العصر العباسي، وبغض النظر عن أن الأفكار الدينية لمراحل ما قبل الإسلام تختلف عن الدين الإسلامي فإن بعض النزعات الفنية حافظت على بعض القيم الجمالية، وقد حظيت المخلفات الخزفية في سامراء باهتمام عدد من الباحثين المحدثين، ذلك لان عصر سامراء يقع ضمن حقبة هامة من تاريخ الآثار العربية الإسلامية[٦].

وتميزت نماذج الخزف ذي البريق المعدني في العهد العباسي بعدم اقتصارها على الاشكال الهندسية والنباتية المركبة، بل تكونت في اشكال كائنات حية حيوانية نفذت على وفق المنهج العام للفن الإسلامي من الابتعاد عن التجسيم واللجوء إلى تركيب الأشكال وهي صحون خزفية جاءت أشكالها مركبة من خلال

---

(1) محمد عبد العزيز مرزوق: العراق مهد الفن الاسلامي، مصدر السابق، ص٥٧.

(2) سعاد ماهر: الفنون الإسلامية، المصدر السابق، ص٨٥.

(3) محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه، مصدر سابق، ص١٠.

(4) دمماند: الفنون الاسلامية، مصدر سابق، ص١٧٥.

(5) الالفي ابو صالح: الفن الاسامي، ط١، دار المعارف، بيروت، ١٩٩٧، ص٢٦٠-٢٦١.

(*) الدولة العباسية: (١٣٢-٦٥٦هـ/ ٧٤٩-١٢٥٨م): هي الدولة الإسلامية الثانية بعد سقوط الدولة الأموية على يد العباسيين وهم أسرة من الخلفاء تنسب إلى العباس عم الرسول () (احمد عبد الكريم: النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١، ص١٦).

(**) الغضار المذهب (البريق المعدني): يصنع هذا الخزف من صلصال اصفر نقي يغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ترسم عليها العناصر الزخرفية بالاكاسيد المعدنية بعد تسويتها للمرة الاولى، ثم تسوى مرة ثانية تسوية بطيئة في درجة حرارة اقل من الاولى، وعندئذ تتحول الاكاسيد المعدنية باتحادها مع الدخان الى طبقة معدنية رقيقة جداً، ويصبح لون البريق المعدني المتخلف اما ذهبياً او احد درجات البني او الاحمر حسب التركيب الكيميائي لنوع الدهان للمزيد ينظر: (ابو صالح الالفي: الفن الاسلامي، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ب ت، ص٢٧٠-٢٧١).

(6) صفا لطفي: الانسكلوبيديا الجمالية والبحثية للفن الإسلامي، ط١، الجزء الأول، دار الأرقم للطباعة، العراق، بابل، ٢٠١٤، ص٩٧.

مفردات زخرفية نباتية مع أشكال هندسية او حيوانية وتتداخل زخرفياً مع الكائنات والابتعاد عن الواقع إضافة إلى الفائدة التزينية المبتغاة من ذلك التركيب[١] كما في الشكل(٣).

وقد تطورت الزخارف التي كانت تحلى بها سطوح الأواني الخزفية لتشمل الأشكال الآدمية والحيوانية المؤسلبة شكل (٤)، وبعد أن اكتشف فن صناعة الخزف ذي البريق المعدني في بغداد انتقل إلى سامراء كما صار يصدر إلى جميع مقاطعات العالم الإسلامي، حيث تم العثور على قطع منه في كل من الهند وإيران ومصر واسبانيا، وقام الطولونيون في مصر والاغالبة في تونس بتقليده[٢].

وقد أنتجت سامراء أجود أنواع الخزف ذي البريق المعدني حيث يبدو في مجموعة منها اللون الابيض والاخضر الزيتوني الفاتح والبني المائل إلى الحمرة، أما زخارفه فقد استخدم فيها الأشكال المحورة عن الطبيعة ومراوح نخيلية ذات فصوص او مجنحة ودوائر بيضاء في وسطها نفط داكنة وأشكال هندسية[٣]. كما في الشكل الاتي (٥)

إن البريق المعدني الذي وجد في مدينة سامراء نوع متطور يشتمل على لونين من البريق وهذه مرحلة متطورة في صناعة الخزف، كما أن خزف سامراء يشتمل على زخارف نباتية محورة عن الطبيعة، وإن الخزف ذي البريق المعدني نشأ في سامراء وانتشر منها إلى إيران وشتى البقاع الإسلامية، كما أن الأنواع المبكرة من هذا الخزف هي التي اشتملت على رسوم نباتية محورة عن الطبيعة، أما الأنواع المتأخرة منه فاشتملت على الرسوم الآدمية والحيوانية[٤].

فلم يهتم الدين الإسلامي بالنقل الحرفي وتمثيل الطبيعة وإنما تناول الأشكال في الطبيعة بطريقة مجردة، ولقد قام الفنان المسلم بتركيب عناصر الطبيعة بأسلوب فني يؤدي فيه تركيب الاشكال من (انسان وحيوان ونبات) ويرجع السبب في عدم نقل الفنان للطبيعة حرفياً الى عدم تقليد الخالق في خلقه[٥] كما في الشكل (٦)

ولذلك قام الفنان بتركيب الاشكال فقد استخدم حيوانات اسطورية في بعض المثلثات كالحصان الذي لديه ذيل طاووس واجنحة مرتفعة الى الاعلى والقنطور كما تظهر بعض رسوم لحيوانات اخرى كالأسدين المتقابلين في قاعدة المثلثات هو اناء يشربان منه، وفي مثل اخر رسمت الحيوانات تركض في اتجاهين متعاكسين بين أغصان العنب وتبدو الأوراق الجناحية وكيزان الصنوبر التي استخدمت في زخرفة المثلثات لتعطي حيوية للأرضية[٦].

وفي العصر العباسي ظهرت مجموعة من اللقى الأثرية توضح تطور هذه الصناعة في ذلك الزمن، فقد وجدت مجموعة من الصحون والأكواب الصغيرة ذات العجينة الناعمة والزخارف البارزة المغطاة بطلاء اخضر أو اصفر وقوام تلك الزخارف أشكال هندسية مختلفة وفروع نباتية ذات وريقات مجردة من الطبيعة من الخزف العباسي ذي البريق المعدني الذي وجد في سامراء ومنه ما وجد في مدينة الرقة شمال سورية

---

(1) نضال عبد الخالق عبد الله: مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٣، ص٧٩-٨٠.

(2) وجدان علي بن نايف: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٨، ص١١٠-١١١.

(3) بلقيس محسن هادي، تاريخ الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ١٦٧-١٦٨.

(4) المصدر نفسه، ص٢٢٩.

(5) سامي رزق وآخرون: تاريخ الزخرفة، الشروق الحديثة للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٣٩٩.

(6) بلقيس محسن هادي، تاريخ الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص٦٨.

ويحتفظ المتحف الوطني بدمشق بمجموعة من الخزف الإسلامي من صنع الرقة مما يدل على تقدم هذه الصناعة في الرقة زمن العباسيين[١].

اما اهم انواع الخزف في العصر العباسي فهو ما عثر عليه في الفسطاط ودمشق والرقة وبعلبك وهو مطلي باللون الازرق او الاخضر الشفاف وتتمثل زخارفه برسوم حيوانية مركبة، اما القطع المملوكية فزخارفها تمتاز برسوم الطيور والحيوانات القريبة من الطبيعة[٢].

وقد عثر في سامراء والرقة والفسطاط على خزف محلي بزخارف من البريق المعدني تعود إلى القرنين الثامن والتاسع، ويصنع هذا النوع من طفل اصفر نقي يغطى بطبقة مينائية شفافة ترسم على زخارف باكاسيد معدنية بعد حرقها للمرة الأولى، وعندما يعاد حرقها تتحول الاكاسيد التي تتحد مع الدخان إلى طبقة معدنية رقيقة ذات بريق أخاذ، ولقد عثر في سامراء وفي الري على نماذج رائعة لهذا الخزف، وفي جامع القيروان بلاطات خزفية هي من صناعة بغداد أو القيروان"[٣].

وهكذا تعددت أنواع الخزف الاسلامي تبعاً لاختلاف اسلوب صناعته او تبعاً للمواد الخام المستعملة فيه أو تبعاً للأسلوب الزخرفي الذي رسم عليه او مادة الطلاء التي طليت به القطع الخزفية[٤].

**شكل (١)**

**شكل (٢)**

**شكل (٣)**

**شكل (٤)**

**شكل (٥)**

**شكل (٦)**

---

[1] المفتي، احمد: القاشاني وفن صناعة الخزف، ط١، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣، ص٦٥.

[2] بلقيس محسن هادي: تاريخ الفن العربي الإسلامي، مصدر سابق، ص١٧٤.

[3] عفيف بهنسي: شمال.. جنوب حوار في الفن الإسلامي (دراسة نقدية مقارنة)، ط١، دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، ٢٠٠١، ص٣٣.

[4] سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، مصدر سابق، ص٣٧.

**أولاً: منهج البحث:**يتألف مجتمع البحث الحالي من (٢٠) عملاً خزفياً تعود إلى العصر العباسي من (العراق وسوريا) تنتهي إلى نفس المدة الزمنية التي تم تحديدها في حدود البحث من (القرن الرابع الهجري إلى القرن السابع الهجري) ومن (القرن التاسع الميلادي إلى القرن الثالث عشر الميلادي) والتي حصلت عليها الباحثة كمصورات من مصادر (الكتب، شبكة المعلومات العامة بالأنترنت).

**ثانياً: عينة البحث :**لتحقيق هدف البحث وتمثيلاً لمجتمع البحث قامت الباحثة بتحديد عينة البحث من خلال اختيار (٦) انموذجاً، وقد تم اختيار عينة البحث وفقاً ما يأتي:

١. وضوح الأشكال المنفذة على الخزف العباسي مما يعطي المجال لدراستها.

٢. استبعاد الأعمال المكررة.

**ثالثاً: أداة البحث**

**رابعاً: منهج البحث :**اعتمدت الباحثة في بحثها المنهج الوصفي في تحليل في الأعمال الفنية التي تتناول أعمال الفن بالوصف والتحليل.

خامساً: تحليل العينة

**إنموذج (١)**

يمثل نموذج العينة طاسة خزفية تحتوي على شكل غريب يتكون من طائر وهذا واضح من أجنحته المفتوحة اما ذيل الطائر فيكون على شكل ذيل سمكة أما الشكل الأخر للحيوان الموجود في العمل الخزفي أرنب وهذا واضح من الأذنين الطويلتين والحجم الصغير للشكل الحيواني، مقارنة بالشكل الكبير للطائر، مما يدل على عملية صيد يقوم بها هذا الطائر الكبير ويحيط بالشكلين الحيوانيين مجموعة من الزخارف والنقاط التي عمد الفنان إلى وضعها من اجل ملء الفضاء.

يكون الشكل الحيواني المركب في وسط الطاسة الخزفية بشكل كبير مما يدل على أهمية الشكل المركب اعتمد الفنان العباسي بتركيب الأشكال والخروج عن الطبيعة والتوجه إلى مفارقة الطبيعة وهذا ما يتجلى في نموذج العينة. وقد يلعب الخيال هنا دورا فعال في إخراج الأشكال من شكلها الطبيعي إلى المفارق المبتعد عن الشكل الطبيعي حيث يتصرف فيها الفنان المسلم بتفكيك أواصر وحدته الشكلية ومن ثم تركيبها من جديد وهذا يدل على قابليته الذهنية وسعة خيال يمتلكها الفنان المسلم في تجسيد الأفكار ذات الرؤية المركبة للأشكال وتنفيذها في العمل الفني.

وهو ما زخرفت به الأعمال الفنية في الخزف الإسلامي العباسي، ونجد اللون في العمل الخزفي لا يحاكي الطبيعة فقد استخدم الفنان لون واحد وهو اللون الأصفر فقد نفذ الخزاف المسلم الشكل بتركيب شكلين من حيوانيين مختلفين الأول منها طائر وهذا واضح من جناحيه حيث يتمركز في الوسط ويأخذ حيز كبير من الصحن الخزفي مما يدل على أهميته وسيطرته أما ذيل الطائر فهوم ذيل سمكة حيث قام الفنان بتفكيك جسم السمكة واستعار منها الذيل. وقام بتركيبه على الحيوان الأخر.

أما الحيوان الثاني فهو أرنب وهذا واضح من أذنيه الطويلتين وصغر حجمه، مما يدل على عملية صيد قام بها الطائر المفترس وقام الفنان بتوزيع الزخارف على الصحن الخزفي على شكل زخارف نباتية موزعة بشكل غير متساوي حتى يقوم بملء الفراغات في الصحن الخزفي مما شكل بنية حركية بديعة، وان التركيب اقترن بفن الخزف الإسلامي العباسي بشكل واسع محققاً الابتعاد عن خلق الله تعالى، إلا إنه لا يمكن أنكار صفة التمييز الذي اقترن بها الخزف الإسلامي وهو الابتكار والخروج عن التقليد.

**إنموذج (٢)**

يتمثل نموذج العينة في هذا الصحن الخزفي بشكل حيوان حيث تمركز في وسط الصحن الخزفي. يتكون الشكل الحيواني هذا من عينين يكونان في الأمام وهو بوضع يبدو ماشيا متجها من اليمين إلى اليسار. أما الزخارف النباتية فقد وزعت على الصحن الخزفي بشكل يتماشى مع حركة الحيوان.

إنَّ تركيب الأشكال المنفذة في الخزف العباسي يعود إلى مرجعيات تاريخية قديمة، للخروج عن الطبيعة ومفارقتها حيث انتقل الفنان من عالم الطبيعة إلى عالم الفن حيث قام الفنان تفكيك الواقع وتركيبه يبتعد عن الطبيعة. من خلال تفاصيل الرأس يتكون الحيوان من عينين وضعتا إلى الأمام في رأس الحيوان وان الهدف من هذا هو الافتراس من خلال عَينَيْ الحيوان وحركة ارجله متجه نحو الأمام وان تركيب الأشكال يحقق سمات وظيفية وجمالية وأبعاداً دلالية من حيث أن وضع عيني الحيوان في الأمام وفي مكان واحد هو رمز يدل على القوة وافتراس الحيوان حتى يستطيع أن يرى فريسته من مكان بعيد، حيث جمع الخزاف المسلم للحيوان اكثر من صفة وهذه محاولة من الفنان المسلم من جمع بين افضل الصفات الحيوانية في هيئة واحدة والابتعاد عن المألوف وهذه له جذور إسلامية وهو ابتعاد الخزاف المسلم عن ما وصفها الله في خلقه حيث يتصرف الفنان من خلال مخيلته، من خلال تركيب وتجريد الأشكال.

**إنموذج (٣)**

يتمثل نموذج العينة من طاسة خزفية وان الاشكال المنفذة على هذه الطاسة الخزفية هي مكونا من كائن مركب يتكون من جسم حيوان ورأس انسان اما في اعلى العمل الخزفي طائرين متناظرين اضافة الى الزخارف النباتية المنتظمة التي تحيط بحافة الطاسة ويليه اطار زخرفي اخر في وسط الطاسة.

ان قدرة الفنان المسلم على التركيب والتجريد هي هدف انتاج اشكال غريبة تفصح عن الابداع والتجديد والابتكار والخروج عن المألوف والتركيب ميزة ما تميزه بها الفن الاسلامي عن غيره من الفنون والفنان المسلم قام بتناسب وانسجام لحركة اشكال الطاسة الخزفية حيث جعل حركة الذيل تتناسب مع حركة الاغصان وحركة القدمين، ونرى الشكل المركب ملتفا ليرى الطائرين المتناظرين يقفان على غصنين نباتيين متناظرين وكانه يحاورهما وان المشهد هنا لا يقوم على اساس التناظر وانما قام على اساس الانسجام.

وتدور الزخارف حول العمل الخزفي وتكون مقسمة على شكل هندسي الى مجموعة من المستطيلات الصغيرة وتحتوي بداخلها على مفردة نباتية من لونين، حيث تكون مرتبطة مع الوحدة الزخرفية في حافة الطاسة وهي عبارة عن اقواس زرقاء.

ان فكرة الفنان تدور حول العلاقة الرابطة ما بين شكل المركب والطائرين الموجودين في اعلى الطاسة الخزفية. وبهذا ان لتركيب الأشكال قدرة على خلق وحدة من خلال التنوع في الأشكال.

**إنموذج (٤)**

يمثل نموذج العينة هذا صحن خزفي من البريق المعدني وان الأشكال المنفذة عليه عبارة عن طائرين متقابلين متشابكين حيث يتكونان من راسين وجسم واحد، ويبدو انه حمامة بالإضافة إلى الزخارف الموزعة على الصحن الخزفي وهي زخارف محورة من الطبيعة وتكون على شكل دوائر تملء الفراغات.

ان تركيب الأشكال المنفذة على الخزف الاسلامي العباسي هي لتحقيق تمظهرات وهنا في الصحن الخزفي حقق الخزاف المسلم هذا التمظهر وهو المبالغة في الشكل وذلك بإطالة عنق الطائرين وتشابكهما في شكل واحد بهدف تبعيد الشكل عن حقيقته واستحضار المفارقة، بتقصي ما وراء الطبيعة حيث ان تركيب الاشكال ومفارقتها وتجريدها عن شكلها الطبيعي حتى لا تحاكي المخلوقات التي خلقها الله تعالى، وان كانت اشكال فنه استعارها من الطبيعة حيث قام الخزاف المسلم بإخراجها عن المطابقة والمحاكاة وتمكن الفنان المسلم من مطابقة تعاليم الله تعالى وفي نفس الوقت يحقق قيمة جمالية تخص الفن الاسلامي واهتم الخزاف المسلم بملىء الصحن الخزفي بزخارف نباتية محورة عن الطبيعة وتكون على شكل دوائر حيث ملئ الصحن

الخزفي بتلك الدوائر لان الفنان المسلم نفر من الفراغ اما اللون فقد استخدم الخزاف تقنية البريق المعدني والتي تحاكي الاواني المصنوعة من الذهب والفضة التي حرمها الدين الاسلامي.

وهنا مشهد الطائرين المتقابلين المتشابكين حيث يمثل العشق والغرام الذي كثيراً ما عبر عنه الخزاف المسلم في موضوعاته المنفذة على السطح الخزفي ويكون التركيب سمة جمالية الى جانب السمة الفكرية في تكوين النسق الاسلامي حيث ان تركيب الاشكال يدل على القيمة الجمالية الفنية الى جانب الاهمية الدينية بالابتعاد عن مضاهاة الله تعالى في خلقه.

**إنموذج (٥)**

ان هذا العمل عبارة عن صحن خزفي من البريق المعدني يمثل شكل مركب يتكون هذا الشكل المركب من راس غزال وجسم ارنب وهذا واضح من قرون الغزال الطويلة ويمسك في فمه غصن نباتي وهو بوضع يبدوا راكضاً متجها إلى اليسار.

ان تنفيذ الخطوط الخارجية لهيئة الحيوان منسجمة مع دورانية الصحن وهذا واضح من قرون الغزال الطويلة الدائرة حول الصحن، والحيوان المنفذ على الصحن الخزفي لا يحاكي الواقع لان الفنان هنا ابتعد عن تمثيل الطبيعة وهذا يدل عدم اهتمام الخزاف المسلم بمظهر الحيوان وجنسه بقدر اهتمامه بتناسب التكوين، وهنا سيادة اللون واضحة بفعل تقنية البريق المعدني فهذه التقنية تحاكي الاواني المصنوعة من الذهب والفضة التي حرمها الدين الاسلامي، واحتوى الشكل بعدين احدهما جمالي والاخر فني من حيث الزخرفة المقتبسة والمحورة من اغصان النباتات الطبيعية والموزعة على المحيط الخارجي للصحن محوره مختزلة على شكل دوائر ويحيط بهيئة الحيوان شريط ابيض وهذا الشريط منح الشكل الحيواني كيانه ومركزه المهيمن في وسط الصحن الخزفي وهذا كله خلق نسقا للواقع بفعل التركيب والتجريد المخترق للحدود الطبيعية.

**إنموذج (٦)**

يمثل نموذج العينة هذا صحن خزفي يمثل شكل حيواني وهو الارنب البري والذي يرتكز في وسط الصحن الخزفي، ويتدلى من فم الارنب غصن نباتي وقد زين الصحن الخزفي نقاط وزخارف كتابية ونباتية مساحة الصحن الخزفي.

ان العمل المنفذ في الصحن الخزفي هو الارنب وهو يرتكز في وسط الصحن وهذا واضح من اذنيه الطويلتين وهنا قد حورت أجزاء الأرنب وأضيفت اليه أجزاء حيوانية أخرى وهذا واضح من خلال ذيل الحيوان وقد اخذ من حيوان آخر وقد كانت الغاية من هذا التركيب في الشكل الحيواني هو عدم محاكاة الطبيعة وعدم منافسة الخالق في خلقه حيث ان الفنان حورها من صفة القداسة التي كانت تحملها مما اعطت نسقا غريبا يتمشى مع تطلعات الفنان المسلم من خلال التجريد والتركيب وقد استخدم الفنان في الصحن الخزفي لون واحد هو اللون الاصفر يدل على الميل نحو الاقتدار الفني بالحدود التي تنسجم مع حدود الدين الاسلامي كما ان هناك جانبا كبيرا من الحضور الروحي والديني للفكر الاسلامي نجده في الزخارف المنفذة على الصحن الخزفي هي تلك الزخارف الكتابية والنباتية المنفذة على الصحن الخزفي حيث اقترنت بدلالات روحية وعقائدية فالدلالة في العمل الفني لا تتوقف في حدود الترجمة عن افكار ومبادئ العقيدة الاسلامية فحسب بل تتخذ طابعا جمالياً يعكس الرغبة لتحقيق السعادة واللذة المتزنة في العمل الخزفي.

**الفصل الرابع**

**أولاً: نتائج البحث**

إستناداً إلى ماجاء به الإطار النظري وما تمخض عن تحليل نماذج عينة البحث توصلت الباحثة إلى النتائج الآتية:

١. ابتعاد الخزاف العباسي عن الشكل الواقعي من خلال التركيب والتجريد والاختزال وتطبيقها في اعماله الخزفية.

٢. استخدام الفنان المسلم موضوعاته استمدها من حياته اليومية كمناظر الصيد وصراع الحيوانات وتحقيق ذلك في العينة.

٣. قام الخزاف العباسي بتركيب الاشكال الادمية والحيوانية مما يعطيها قيمة جمالية والابتعاد عن تقليد الخالق في خلقه.

٤. استخدام الخزاف العباسي الاعمال الخزفية المتنوعة من خلال الارتباط بين الطبيعة والزهد فقد استخدم الالوان القليلة وكذلك استخدامه لتقنية البريق المعدني بدلاً من الذهب والفضة وتحقيق ذلك في العينة.

٥. لقد قام الخزاف العباسي بتركيب مفردات الطبيعة واستخدامها بحركات دائرية سواء كانت (نباتية، حيوانية، بشرية، هندسية) مما يدل على الاستمرار الزمني للحياة وتحقيق في العينة.

٦. استخدام الخزاف العباسي الموضوعات الجمالية والدينية في آن واحد وتطبيقها في أعماله الخزفية.

٧. ابتعاد الفنان المسلم عن الفضاء في الاعمال الخزفية من خلال تركيبه للأشكال واستخدامه مفردات زخرفة حيث قام بتوزيعها على السطح الخزفي.

ثانياً: الاستنتاجات:

١. ان تركيب الأشكال هي لغرض الابتعاد عن المطابقة والمحاكاة في شكل المخلوقات التي خلقها الله.

٢. إهتم الخزاف المسلم بالتجريد والتركيب في الاشكال الموجودة على السطوح الخزفية والتي عبرت عن جمال الاعمال الخزفية اضافة الى التجديد والابتكار.

٣. ركز الفنان المسلم على الوحدات الزخرفية المرتبطة بالعقيدة الإسلامية (نباتية، حيوانية، بشرية) من حيث تجريدها وخروجها عن الواقع في عدم مضاهاة الله في خلقه.

٤. ان تركيب الاشكال صفة عامة كانت موجودة لدى الفنانين المسلمين.

**المصادر والمراجع**


ابراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، ١٩٨٣م.

ابو صالح الالفي: الفن الاسلامي، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ب ت.

احمد عبد الكريم: النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١.

الالفي ابو صالح: الفن الاسلامي، ط١، دار المعارف، بيروت، ١٩٩٧.

أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩.

إيناس حسين: التلامس الحضاري– الاوربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠.

بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٦.

بلقيس محسن هادي: تاريخ الفن العربي الاسلامي، مطبعة الحكمة، بغداد، ١٩٩٠.

جان ايف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد.

جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتب اللبناني، لبنان، ١٩٨٢.

جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ب.ت.

جيرو بير: علم الإشارات (السيميولوجيا)، ت: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر.

الدرايسة، محمد عبد الله: الزخرفة الاسلامية، ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر، عمان، ٢٠٠٩.

ديماند: الفنون الإسلامية، تر: احمد محمد عيسى، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٥٤.

رايس، ديفيد: الفن الاسلامي، تر: فخري خليل، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨.

رنا حسين هاتف: الانساق الفنية وتحولاتها في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٧.

رينية ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والاداب، الكويت، ص٤٧.

زهير صاحب: فخاريات بلاد الرافدين عصور قبل التاريخ، ط١، بغداد، ٢٠١٠.

زياد جلال: مدخل إلى السيمياء في المسرح، ط١، منشورات في وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٢.

سامي رزق وآخرون: تاريخ الزخرفة، الشروق الحديثة للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٧.

ستولينتز، جيروم: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا.

سعاد ماهر: الفنون الاسلامية، ط٢، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٢.

سعد الله محمد سالم: السياق السيميائي للوحدات المجازية مجلة الموقف الثقافي دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩.

سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت.

شعبان عبد العاطي، وآخرون: المعجم الوسيط، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤.
الصباغ، رمضان: مدخل لعلم الجمال، ط١، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠١٠.
الصراف، أمال حليم: موجز في تاريخ الفن، ط٣، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠٠٩.
صفا لطفي: الانسكلوبيديا الجمالية والبحثية للفن الإسلامي، ط١، الجزء الأول، دار الأرقم للطباعة، العراق، بابل، ٢٠١٤.
صلاح فضل، النظرية البنائية، في النقد الأدبي، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨.
عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ج١، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤.
العبيد محمد جاسم: الاشكال النحتية على سطوح الابنية الفخارية الرافدنية والخزفية العراقية المعاصرة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩، ص٢٤٦.
العجمي، محمد الناصر: في الخطاب السردي، نظرية تريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩١م.
عفيف بهنسي: الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق-القاهرة، ١٩٨٨.
عفيف بهنسي: شمال.. جنوب حوار في الفن الإسلامي (دراسة نقدية مقارنة)، ط١، دائرة الثقافة والأعلام، الشارقة، ٢٠٠١.
غاستون باشهلاء: الفكر العلمي الجديد، تر: عاد القوا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ١٩٨٣.
الغذامي عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصرة، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
فداء حسين ابو دبسة وآخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور، ط١، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٠.
الفراهيدي، الخليل احمد، كتاب العين، ج٢، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣.
قلعة جي، عبد الفتاح رواس: مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، ط١، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩١.
لالاند اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل احمد، طب، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ٢٠١٠م.
محمد جاسم محمد حسن: الاشكال النحتية على سطوح الأنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩.
محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، ط١، دار الأمل للنشر، الأردن، ١٩٩٦.
محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثها اللغوي دراسة مقارنة، ط١، دار الفكر العربي، ١٩٩٦.
محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الادبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
مختار العطار: آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، دار الشروق، ط١، ٢٠٠٠، القاهرة.
المفتي، احمد: القاشاني وفن صناعة الخزف، ط١، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٣.
ميخايل عواد: صور مشرقة من حضارات بغداد في العصر العباسي، ط٢، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ١٩٨٦.

نبيل راغب: النقد الفني، دار مصر للطباعة ، الإسكندرية ، ب.ت.

نضال عبد الخالق عبد الله: مشاهد السطح في الخزف العباسي في العراق وانعكاسه في الخزف العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٣.

نوبلر ناثان: حوار الرؤيا مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر: فخري خليل، دار المأمون للنشر، بغداد، ١٩٨٧.

هديل بسام زكارنة: المدخل في علم الجمال، مكتبة المعرفة الوطنية، عمان، ١٩٩٣.

هربت ريد: طبيعة الشعر، تر: تحسين علي العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.

هيغل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ط١، تر: جورج طريشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.

وجدان علي بن نايف: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي، دار البشير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٨.

اليسوعي، لويس معلوف: المنجد في اللغة والاداب والعلوم المطبعة الكاثولوكية، بيروت، ١٩٦٠م.