جمالية التكرار للمفردات الزخرفية في الخزف العباسي

صفا لطفي

كلية الفنون الجميلة –جامعة بابل

الفصل الأول

أولا: مشكلة البحث والحاجة إليه

ما من شك في ان الفن الإسلامي يعد من الفنون التي أغنت الإنسانية على مر العصور والأزمان, ذلك لأنه فن راسخ الجذور استطاع ان يبلور مفرداته استجابة لدوافع روحية وفكرية, وبذلك امتلك خصوصية وصفات متفردة, أكدت سموه ورفعة مكانته، من خلال ما خلق لنا من أعمال فنية، جاءت تعبيرا عن جوهر الأفكار الفلسفية الإسلامية، وإفراغ الفنان للرؤية الإسلامية في روائعه الفنية التي اتسمت بالتميز من حيث التقنية والمفردات التي ضمنها أياها.

ومن بين تلك الروائع الفنية، الخزف العربي الإسلامي، والذي يعد من ارقي ما وصل إليه الفنان المسلم، إذ امتلك صفات خاصة أكدت تفرده فضلا عن دلالاته الرمزية والفكرية، مؤكدا سمو مكانته وارتفاعه بين فنون الأمم الأخرى.

وتعد الفنون الزخرفية العربية الإسلامية على الآنية الخزفية من ابدع ما توصل الية الفنان المسلم من فنون، فالزخرفة الإسلامية أشبه ما تكون بصورة من صور عبادات المؤمن وابتهاله، إذ استطاع الفنان المسلم ان يصهر جميع مفردات بيئته في بوتقة واحدة ليحيلها الى أشكال تمثل وحدة الوجود وجوهره، إذ حاول استخلاص الجوهر، مجردا تارة ومختزلا تارة أخرى الأشكال المادية يلبسها وشاح رمزي تتحول فيه الى مبدعات تأملية.

وهكذا سعى الفنان المسلم الى تربية الإحساس الجمالي لدى متأمل العمل الفني ليسمو به الى عالم سام مطلق، إذ تضمن مفرداته الزخرفية لمعطيات جمالية عدة، كان من بينها جمال التكرار الذي يظهر بنزعة متأصلة في معظم تجريداته ان لم نقل جميعها.

وتأسيسا على ذلك فان الدراسة الحالية تأتي محاولة للوقوف على هذه السمة الجمالية التي اتسم بها الخزف الإسلامي، وما هي أهمية هذا الجانب في الرؤية الفكرية للفنان المسلم ؟ وهل كان التكرار عند الفنان (الخزاف) المسلم ينبع من فكر ام انه لمجرد ملء مساحة الآنية.

وهو يشكل مشكلة تلقى على عاتق الباحثة مسؤولية أجراء الدراسة الدقيقة، إذ ان معظم الدراسات حسب علم الباحثة تكاد تجمع على الخزف الإسلامي هو لمجرد الاستعمال اليومي، أي انه يمتلك سمة وظيفية لا جمالية. أما السبب في اختيار الباحثة للخزف العباسي فذلك لكون العهد العباسي مثل مرحلة ازدهار وانتعاش في أبداع الخزف، وبشكل منقطع النظير وكان قد وصل الخزف في هذه الفترة الى مرحلة النضج في مفرداته وتقنياته.

ثانيا : أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث الحالي في:–

1. يعطي للمهتمين بالفن الإسلامي عموما والخزف الإسلامي خصوصا جوابا حول أسئلة عده من بينها هل ان الخزف الإسلامي هو لمجرد المنفعة الاستعمالية ام انه يؤكد جوانب جمالية ؟
2. يعد البحث الحالي أساسا لبحوث لاحقة لدراسي الخزف الإسلامي، في مناطق العالم الإسلامي.

3. يعرف طلبة الفنون وخاصة قسم السيراميك للخزف الإسلامي وما يحمله من مضامين فكرية وجماليات

ثالثا:- هدف البحث.

يهدف البحث الحالي الى تعرف جمالية التكرار للمفردات الزخرفية في الخزف العباسي.

رابعا : حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على دراسة جمالية التكرار للمفردات الزخرفية في الخزف العباسي في فترة سامراء والموجودة ضمن الفترة من (القرن الثالث الى القرن الرابع للهجرة).

خامسا : تحديد المصطلحات :

1. الجمالية. 2. كرار. 3. المفردة الزخرفية. 4. الخزف.

1. **الجمالية:**

عرفها (الاعسم: 1997) بأنها ((تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني))(الاعسم، 1997، ص8).

وتعرفها الباحثة بأنها:

((محاولة الجمع لمفردات بصرية وتضمنها ضمن منظومات تشكيلية لها علاقة بأسس التكوين)).

2. **التكرار:**

نزعة تظهر كثيرا في الفن العربي الإسلامي فنجد الزخارف المتكررة او الأشخاص في صفوف متراصة او الهندسيات التي لا نهاية لتكرار وحداتها (الشال، 1984، ص224).

وتعرفها الباحثة:

((هو عنصر من عناصر التكوين للعمل الفني يظهر بعدة أنواع ليحقق سمات جمالية، ويظهر في الفن العربي الإسلامي ليؤكد معاني روحية وفكرية إضافة الى تأكيده لصفات جمالية تؤكد وحدة التكوين للعمل الفني.

3. **المفردات الزخرفية**

سوف تعرفها الباحثة تعريفا (إجرائيا) بما ينسجم وأهداف بحثها.

هي جزء من العمل الفني، تشترك مع أجزاء أخرى لتكون وحدة زخرفيه والتي تشترك هي الأخرى مع وحدات ومفردات زخرفيه عدة لتكون منظومة زخرفيه وقد تكون المفردة (حرف عربي او ورقة نباتية محورة او شكل هندسي مختزل).

4. **الخزف**

هو كل عمل معمول من الطين ومعامل بالنار، ليصبح فخارا ثم بعدها يعامل بالاكاسيد ليظهر له بريق.(الاعظمي / 1974، ص204).

وتعرفه الباحثة تعريفا إجرائيا بأنه :-

((فن مهم ظهر في العصر الإسلامي، وقد تنوعت إشكاله وتقنياته حتى صارت له هويته المتميزة والتي ميزته عن خزف الحضارات الأخرى)).

الفصل الثاني

المبحث الأول:- الخزف العربي الإسلامي، مدخل تاريخي

لقد اهتم العباسيون بالخزف اهتماما بالغا حتى وصل بهم الى تزيين قصور الخلافة ببلاطات خزفية ذات بريق معدني هو ما يطلق عليه (الغضار المذهب).

وقد أسهمت التقاليد الفنية كثيرا في تكوين الشكل الفني للخزف الإسلامي في العصر العباسي، وبغض النظر عن ان الأفكار الدينية لمراحل ما قبل الإسلام تختلف عن الدين الإسلامي فان بعض النزاعات الفنية حافظت على بعض القيم الجمالية.

ومن هنا حظيت المخلفات الخزفية في سامراء باهتمام عدد من الباحثين المحدثين، ذلك لان عصر سامراء يقع ضمن حقبة هامة من تاريخ الآثار العربية الإسلامية.

ولعل الخزف من أهم الفنون التي أولاها الفنان في العراق اهتماما بعد الخط العربي بعد ان تطورت أركان الإسلام وأصبح هناك متسع فكري وازدهار حضاري للإبداع بعد رسوخ العقيدة والفتح العربي (البلاد الشرق الأدنى) والذي كان بداية عهد جديد في تاريخ فن الخزف (الزبيدي، 1960، ص17).

اذ لم يكن فن الخزف متطور في بلاد وادي الرافدين عندما حررها العرب المسلمون إذ لم يجد الفاتحون صناعة خزف متطور ولم يكن هناك سوى نوع بسيط غالبيته العظمى لم تحتوي على زخرفة، وحتى ان وجدت فهي بسيطة. (نخبة من الباحثين العراقيين 1985، ص38-39).

على الرغم من أهمية الخزف في الفن العربي الإسلامي الا ان الخزافين المسلمون اتبعوا في بادئ الأمر الأساليب البسيطة التقليدية التي كانت سائدة من قبل في صناعة الخزف في العراق غير الخزاف المسلم سرعان ما الم بأسرار الصنعة وحذقها، ومن هنا بدأ يبتكر تقنيات جديدة.(نخبة من المؤرخون المصريين، 1970، ص193).

من حيث شكل الآنية وطريقة التزجيج والزخرفة وتقنيات إنتاجه وأصبحت هذه المبتكرات من سمات صناعية الخزف في العالم الإسلامي (ديماند، 1958، ص164) وبهذا أضحى الخزف حاملا سمة الحضارة العربية الإسلامية متميزا عن غيره من إنتاج الحضارات الأخرى التي عاصرته بالرغم من التنوع والخصوصية الإقليمية التي يحملها كل إقليم من أقاليم العالم العربي الإسلامي. (عواد،1986، ص263).

هكذا كان الخزف محققا لفكرة الحضارة العربية الإسلامية في جوانب متعددة... فروح الإسلامية المتسمة بالزهد لا تتماشى مع الترف واستعمال الخامات باهضة الثمن كالذهب والفضة، لذلك اقبل الفنان المسلمون والعرب خاصة على فن الخزف إقبالا عظيما وأنتجوا خزفا على مستوى عالي في قيمته الفنية... فصنعوا الاواني الخزفية المختلفة والتي كانت تصلح لان تكون تحفا من حيث الفخامة والجمال إضافة الى كونها بديل للأواني الذهبية والفضية وذلك من خلال استعمال البريق المعدني الذي يعد سمة تفرد بها الفن العربي الإسلامي (عواد، 1956، ص261).

ومما لا يخفى على احد فان بلاد الرافدين تعد حاضرة الدولة ولهذا كانت مركزا مهما لإنتاج الخزف وتنوعاته وتحسين صناعته. غير ان العرب المسلمون في العصر الأموي قد ساروا على نفس الأساليب التقليدية التي سادت العراق ومصر. (الكردي، 1987، ص501). ان الإبداع الحقيقي في فن الخزف لم يبدأ الا في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة وكانت بدايته في الكوفة والبصرة... إذ كانت للبصرة شهرة كبيرة في صناعة الخزف من مطلع العصر العباسي. (نخبة من الباحثين العراقيين، 1985، ص 311).

وعندما الت الخلافة من بغداد الى سامراء، كان للخزف نصيبه من الأهمية والتطور من بين سائر الفنون الأخرى لذلك فقد شهد تطورا كبيرا سواء في تقنياته او فيما حمله من مواضيع، أصبحت مركز جذب لمختلف الفنانين من الأقاليم الأخرى.

المبحث الثاني:- ((الفن العربي الإسلامي وجمال التكرار فيه))

قد يبدو لمن يتأمل الزخرفة العربية الإسلامية لأول وهلة ان لا علاقة بينها وبين الفكر الذي نمت في رحابه، لكن الدور الذي تلعبه تلك التجريدات الزخرفية في حياة الإنسان العربي المسلم يكاد ان يحتل دور الطقوس او المناسك في حياة أي متعبد في محرابه.....

فنحن نستطيع ان نتصور العمل الفني ألزخرفي (مجرد زينة او تحلية) فهو مهيئا منذ البداية لان يكون متعة للناظرين، لكن واقع الحال هو ليس ذلك، فالتجريد ألزخرفي هو (الانموذج) الجمالي لمعنى الوجود، وهو يبقى معبرا عن علاقة جدلية بين الذات المطلق والعالم وعالم الملكوت وعالم الناسوت (أي بين الكل والجزء).

وهكذا فان الزخرفة العربية الإسلامية تعد بشكل عام محصلة للثقافة العربية المادية الروحية، والتجريد ألزخرفي العربي الإسلامي انطلاقا من هذا المبدأ مرآة قد عكست بشكل دقيق الفكر الذي سير حضارة هذه الأمة.

ولذا فان الفن العربي الذي ارتئا ولوج عالم المعنى الأعمق، عالم التجريد الرحب بإيمان وقناعة وبجذور متوارثة، إنما اختار ذلك تأكيدا لأهمية الجمال الذي يعد شيئا أساسيا في الفن العربي الإسلامي لان الجمال بشكله المطلق من سماته تعالى، لان الجمال الأرضي متحقق فيما خلقه الله.

وبهذا كان الفنان المسلم هادفا الى تحقيق مبدأ ان يكون فنا روحيا يهدف الى الارتفاع بالنفس الى عليين والى دفع الإنسان للتفكير دائما بعظمة ومقدرة المبدع الحق الكامل والى جعله تواقا لرؤية الجمال المطلق. (فرازات، 1982، ص85).

ومن هنا فان الفنان المسلم كان في سعيه هذا يهدف الى تجاوز عالمه الذاتي نحو الأفق الكوني، وهنا ستصبح المنظومة الزخرفية أكثر من محاولة تشكيلية لان ما يريد ان يناقشه الفنان المسلم ليس هو الوجود الإنساني ولا المكاني فحسب بل الوجود المطلق، عالم السرمدية (آل سعد، 1973، ص5).

وقد اعتمدت الفنون العربية الإسلامية قضية إفراغ الموجودات من سماتها الجزئية وتحويلها الى كيانات متشابهة مجردة، تنتقي فيها الصفات والإشارات التي تتعلق بكل عنصر مادي لبلوغ حالة التوحيد لها، وهي حين تتجه الى أجراء التشابك والتداخل فيما بين هذه العناصر ساعيا من خلال ذلك الى نسج وحدة الوجود فتكرار تلك العناصر والوحدات يلغي كونها جواهر منفردة، بل هي في حقيقتها جوهر واحد ترجع في أصلها هذا الى الحقيقة الواحدة التي لا تتجزأ أساس كل موجود ومبعث كل حي.

وإما عن التنوع داخل الوحدة الزخرفية فهو يعبر في الفن العربي الإسلامي عن تعدد وجوه الوجود التي تنطوي على ذات الأسرار والحقائق وهي بدورها تشمل على مبدأ الوحدة في الكثرة من حيث المبدأ بمعنى أخر تحل – للوجود الحق الأوحد – الذي يمنح لكل منهما الحياة والذي تملك أسماؤه (الأسماء الحسنى) جميعها نفس ما يملكه الاسم الواحد من الحقيقة الإلهية أسرارها.

ويتحول وجود الوحدة الزخرفية مرآة لوجود الوحدة الأخرى، إشارة تعكس الإشارة في حالة دائمة من خلال تحقيق مبدأ التماثل المستمر الكثرة الى الوحدة (هزيمة، 1999، ص99).

وترى الباحثة ان الفنان العربي المسلم سعى من خلال ذلك الى ترجمة مجموعة أفكار كانت تختلج في أعماقه فمبدأ (الكثرة – الوحدة) الذي ترجمه من خلال تكون المنظومة الزخرفية من مجموعة وحدات هي في أصلها

تعود الى وحدة زخرفيه متكررة إنما هو محاولة لتجسيد تلك الثنائية الموجدة في الوجود وهي (الوحدة – الكثرة).

ومما تحسن الإشارة إليه ان تلك الثنائية أخذت الحظ الأوفر من تفكير المفكرين المسلمين فهذا الغزالي يعتقد ان الواحد الحق يجمع بين الوحدة والكثرة فيقول: ((ان في الله ذاتا وصفات. بمعنى ان بعض الصفات هي الذات وان بعضها الأخر زائد على الذات)).

ويعدد كثيرا من الصفات غير الزائدة على الذات منها: الله أول، أزلي ليس له أول ولا له أخر وتتم رؤيته بادراك أكمل من إدراك العقل وأوضح اما الصفات الزائدة على الذات، فيحددها بسبع، الإرادة، البصر، السمع، الكلام، الحياة، القدرة).

وهكذا فان الله في نظر الغزالي عالم بعلم، مريد بإرادة، مبصر ببصر، الخ....غير ان ذلك لا يكون كما عند الإنسان، فالله تنتفي منه صفة الجسمانية. ولكنه يرى ان إبصار الله، وعلمه وإرادته... انما، ندركه بعقولنا لا على انه يتم على نحو جسماني (الجندي، ب.ت، ص152–153).

ترى الباحثة هنا ان الفنان العربي المسلم أراد من خلال تكرار تجريداته الزخرفية سحب الذائقة الى معراج روحي تصاعدي. وفيه يصبح التكرار مدعاة للبوح عن ما أراد البوح به.

فالتجريد ألزخرفي لم يعد ملئ أفقي للوحدة الزخرفية من اجل تحقيق منظومة ذات إيقاع زماني. فهو ألان بمثابة الارتفاع والارتقاء، ذلك لأنه بما يتسم به من سمة مركبة من عنصرين زخرفيين يمثل معنى التحول من نوع الى أخر. أي التحول مما هو مادي ارضي الى ما هو سام، علوي.

وهذا ما يقودنا الى التفكير ان الفنان العربي المسلم كان ينطلق من فكر توحيدي، يؤمن ان الله واحد، فرد صمد، وهو في الوقت نفسه له من الصفات ما لا يعد ولا يحصى، وهذا ما أكده الغزالي.

كذلك فان انتشار الوحدة الزخرفية سواء كان ذلك على جدار او على سطح آنية خزفية، ما هو الا ترجمة من الفنان العربي المسلم الى ان الأشياء جميعها تصدر عن الواحد لكونه عالما بذاته، ولان الله مبدأ كل خير في الوجود، وهو ما يجب ان يكون عليه الوجود.

وليس غريبا ان يظهر هذا النوع من التعبير ألزخرفي في عصر الحضارة العربية الإسلامية بالذات ألان مثل هذا التوزيع ألزخرفي الذي يظهر بهذا التناسق التام (ككل واحد) يظل حصيلة الفكر الإنساني التوحيدي، حيث فناء الذات في الحقيقة الكلية المطلقة. ترى الباحثة ان الزخرفة العربية الإسلامية ضمنها الفنان المسلم رموزا فنية، فالرموز الفنية لها القدرة على التأثير في النفس البشرية لما فيها من قيم جمالية تدخل في المادة التي تكون الرمز الفني سواء على قطعة جلد او على طبق خزفي.

ولهذا حاولت الزخرفة العربية الإسلامية عن طريق الوحدات الزخرفية ان تنشأ صورة للعالم المطلق باستمرار، وهي بهذا انعكاس للفكر الإسلامي، وهذا ما يؤكده (شوبلر: 1966) وهو يرى ان الدين الإسلامي لم يكن بمثابة المرآة للمسلمين فحسب، بل أنهم عدوه بسبب قوته العقائدية نموذجا موحدا وتقبلوه مقياسا لأنفسهم، وان هذه القوة الدينية الموحدة انعكست على الفنان العربي المسلم فحاول ان يصهر العناصر الحضارية السابقة للسلام في بوتقة التضحية مما أدى الى إحداث مسائل وحلول جديدة تجاوزت الأسس الضيقة نحو المطلق (كرونباوم، 1966، ص69).

وترى الباحثة ان الفنان العربي المسلم وجد في الوحدات الزخرفية، مشاهد متعددة لا تفصح عن خفاياها بيسر، ولا تتبأ عن مغزاها بسهولة فلها أعماق مترعة بمسببات لا نهائية، فالمتأمل لتكرار الوحدات الزخرفية يجدها مليئة بالأفكار والمعاني والرموز.

فالعوالم المتصلة التي تصوغها المنظومة الزخرفية جميعها تملك رمزا واحدا وحقيقة مجردة لا تتغير بل تتابع في دورة الحياة التي تظل تتوالد ولادة متكررة في حالة تشبه حالة التسبيح المتكرر الذي يرمز في إعادة أذكاره الى شوقه الدائم للمطلق.

وان التجريد في الفنون العربية الإسلامية والسعي الدؤوب لإجراء عملية التكرار للوحدة الزخرفية الواحدة هي حقا مستمدة من (القران الكريم).

ان مسألة التكرار في (القران) لبعض الآيات هي وجه من وجوه الإعجاز. فقصة النبي موسى (عليه السلام) على سبيل المثال، تروى في عدة سور ولكن من خلال عمليات تكرار تختلف ما بين الاطناب والإيجاز الشديد المثير للدهشة، ففي سورة الشعراء نجد القصة سريعة القراءة قوية الإيقاع توحي بانقباض الزمن، كأنها جملة من الأزمنة لتصل سريعا الى الأمر الإلهي في حين نجد في (سورة البقرة) سعة للقصة وتفصيلا وشمولا وهذا التفصيل في نقل الوقائع يجعلنا نشعر إننا في قلب زمن ممتد وواحد متصل وأعظم درجات الإعجاز في الماضي والحاضر متصلان عبر زمن واحد، فالذاكرة والعقل الحاضر تسجل في لحظة زمن للحياة متحد ولكنه حين ينتهي في أخر الأمر الى الحقيقة المطلقة ينقطع عن الزمن الماضي ونعود الى الحاضر. (هزيمة، 1999، ص100-101).

كان في ذلك إشارة للعقل من ان الزمان أمر الهي فالزمان يتلاشى حين يتعلق الكائن الحي بالمطلق وكذلك المكان فليس هناك مكان حقيقي على الأرض فالمكان قياسي فاني وهو أيضا مرتبط بالأمر الإلهي.

الدراسات السابقة: دراسة (العزام، عبد الهادي محمد علي):

((التصاميم الخزفية العباسية في العراق من القرن الثالث الى القرن السابع الهجريين)).

أجريت الدراسة في جامعة بغداد عاما 1986.

تتعلق هذه الدراسة بموضوع التصاميم في الأشكال الخزفية العباسية في العراق واقتصرت على وصف وتحليل التصاميم للأشكال الخزفية.

تهدف الدراسة الى بيان التصاميم الخزفية من حيث:

1. الشكل لكل أنواع الفخار والخزف حسب وظائف تلك الأنواع.
2. التزجيج من حيث الألوان والمراحل التي مر بها والتقنيات.
3. أنواع الزخارف المنفذة على سطوح الخزفيات من حيث التفاصيل والعناصر المكونة لها مع مراحل تطورها.

وقد حدد الباحث الفترة الزمنية لموضوع بحثه من القرن الثالث الى القرن السابع الهجريين، كما وحدد النماذج المختارة كعينات لما متوفر في خزائن المتحف العراقي ببغداد ومن مواقع مختلفة قام الباحث بدراستها وعلى أساس التقنيات في كل من واسط وسامراء والموصل وسنجار وكانت النتائج التي توصل إليها الباحث تتفق وأهداف بحثه وكذلك الاستنتاجات التي حققت أهداف البحث أيضا من خلال أنواع أشكال الآنية الفخارية والوظيفة المعدة لها وكذلك التزجيج وأنوعه المختلفة منها المبقع والخزف ذو البريق المعدني و التزجيج بلون واحد وغيرها وكذلك أنواع الزخارف وتقسيمها الى هندسية وحيوانية ونباتية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث للدراسة الحالية للأعمال الخزفية التي تعود للفترة العباسية خلال القرنين (الثالث والرابع الهجريين) في العراق والتي تقع ضمن بعض المصادر الاثرية التي تحتوي على تلك المصورات من خلال إطلاع الباحثة عليها.

وقد أشتمل مجتمع البحث على (20) قطعة فنية تحمل مفردات زخرفيه توزعت القطع الفنية على (10) قطعة لكل قرن.

ثانيا : عينة البحث

اعتمدت الباحثة في اختيار عينة البحث على نماذج مختارة من مصورات (الأواني والصحون والأباريق) والتي تحتوي على مفردات زخرفيه (نباتية وكتابية) خلال الفترة العباسية في سامراء في القرنين الثالث والرابع الهجريين. واعتمدت الباحثة تلك العينات كونها تمثل تلك الفترة تمثيلا صادقا.

وقامت الباحثة باقتناء(5) عينات بطريقة عشوائية ممثلة للمجتمع الأصلي. *

ثالثا: طريقة البحث

تاريخية وسوف تعتمد الباحثة الوصف والتحليل في تحليل عينات البحث وفق عناصر التكوين (التكرار – الحركة – الإيقاع – الانسجام – التماثل – السيادة – التوازن – الفراغ – الوحدة – الامتلاء) وصولا الى تحقيق نتائج البحث.

رابعا: صدق الأداة

للتأكد من صدق الأداة ومدى صلاحيتها للتحليل ما وضعت لأجله فقد قامت الباحثة بعرض الاستمارة بصيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء المتخصصين في مجال الفنون التشكيلية والتصميم وتقنيات التدريس، لإبداء رأيهم في مدى صلاحية محتويات الاستمارة لتحليل ما وضعت لأجله.

وفي ضوء آراء الخبراء *تم تعديل تصميم الاستمارة فضلا عن بعض فقراتها لتكون بصيغتها النهائية وبنسبة اتفاق 80%حسب معادلة كوبر.

جدول رقم (1)

(يمثل استمارة التحليل بصيغتها النهائية)

	التكرار	الحركة	الإيقاع	الانسجام	التماثل	السيادة	التوازن	الفراغ	الوحدة	الامتلاء

* لان مجتمع البحث متماثل تقريبا في عيناته، وهناك تشابه ما بين العينات.

* الخبراء هم

1- د. كاظم مرشد ذرب \ مدرس \تقنيات تدريس \كلية التربية الفنية \جامعة بابل.

2- د. عباس جاسم \أستاذ مساعد \تصميم طباعي \كلية التربية الفنية \جامعة بابل.

3- د. عارف وحيد \أستاذ مساعد \تقنيات تدريس \كلية التربية الفنية \جامعة بابل.

4- د. حامد مخيف \أستاذ مساعد \تقنيات تدريس \كلية التربية الفنية \جامعة بابل.

العينة	رتيب	متناوب	متكامل	مستمر									

ثبات الأداة:-

اعتمدت الباحثة طريقة اتفاق المحللين في حساب الثبات كونها أكثر الطرق استخداما، إذ قامت الباحثة بتحليل العينات التي سحبت عشوائيا من مجموع عينات البحث الأساسية مع محلل خارجي وبعد مرور ثمانية أيام عادت الباحثة التطبيق مرة ثانية وذلك للتأكد من ثبات الأداة بالاعتماد على معادلة كوبر وظهر متوسط الاتفاق مابين التحليل الأول والثاني 85% وهو معامل ارتباط عالي في هذا النوع من الأدوات وبهذا تكون الأداة صالحة للتطبيق.

الوسائل الإحصائية المستخدمة:-

(معادلة كوبر) استخدمتها الباحثة في استخراج معامل الاتفاق للصدق والثبات في التحليل.

المعادلة :-

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق}} \times 100$$

تحليل العينات

انموذج العينة (1)

(إناء خزفي بأشكال نباتيه يعود الى القرن الثالث الهجري، الى التاسع الميلادي، قطره (229) ملم وارتفاعه (21) ملم).

أنموذج يمثل إناء مسطح منبسط صغير الحجم له حافة مستقيمة وتزينه زخارف نباتيه منفذه بطلاء لماع، بعض هذه الزخارف تبدو غير واضحة نتيجة تقادم الزمن اما بقية الزخارف فما تزال واضحة.

التجريدات الزخرفية ألنباتيه في هذا الإناء تتكون من ثمانية كيزان صنوبر موزعة في جميع أنحاء الإناء تتخللها تفريعات نباتيه وأوراق محوره رسمت بأشكال متموجة ولولبيه تحمل هذه الأوراق كيزان الصنوبر وبعض هذه التفريعات تظهر مستقيمة وهي تحمل كيزان الصنوبر (في وسط الإناء) اما على الجانبين فتبدو

متموجة تخرج منها فروع أخرى تحمل كيزان الصنوبر وكما هو ملاحظ في كلا الجانبين الأيمن والأيسر للإناء.

هناك ميزه تمتاز بها العناصر الزخرفية الموجودة على سطح الإناء وهي التنوع في إشكالها وقابليتها على التكيف (أي الملائمة مع المساحة المخصصة لها) وهي تحقق بذلك خاصية الامتلاء التي تميز الفن العربي الإسلامي عموما.

ومن الملاحظ وجود إطار مكون من خطوط متشابكة تحيط بجميع العناصر الزخرفية النباتية كما زينت حافة الإناء الخارجية بإطار زخرفي يحوي مثلثات متكررة تكرارا رتيبا.

تتجه الوحدات الزخرفية في هذا الإناء أنواع، الحافة الخارجية وتبدو الوريقات وكأنها نبتت وأخذت بالانطلاق والتبرعم من الحافة السفلى للإناء.

حقق الخزاف المسلم سمة التكرار بعدة أنواع، فيظهر التكرار الرتيب في الحافة الخارجية للإناء من خلال تكرار المثلثات دونما إضافة او تحوير، اما التكرار المتناوب فقد حققه الفنان من خلال وضع الكيزان في الوسط بوضع ساكن من جهة ومن جهة أخرى فقد حرك بقية الكيزان على الجانبين محققا حركه.

وقد حقق التكرار المتكامل (المتماثل) من خلال تكرار الشكل النباتي المتمثل بكيزان الصنوبر (كل شكلين) في جانب يماثلان الشكلين في الجانب الأخر، اما التكرار المستمر فقد جسده الفنان العربي المسلم هنا من خلال استمرارية الوحدات الزخرفية في الإناء ككل. حقق الخزاف المسلم الإيقاع من خلال حركة الوحدات الزخرفية وما يحيطها من فراغ عامل (داخل المنظومة الزخرفية) ومن نوع الفراغ المغلق.

أما السيادة فهي لكيزان الصنوبر التي تأخذ مكان الوسط في الإناء، والتوازن هنا هو توازن متماثل من خلال التماثل الموجود بين الوحدات والعناصر الزخرفية، في حين تكون الحركة أشبه ما تكون هنا بالحركة الحلزونية وهي سمة يتميز بها معظم الفن العربي الإسلامي.

حقق الخزاف الوحدة من خلال توحيد اتجاه النظر ليعطي للتأمل انطباعا بن هناك وحدة جمالية تغلب العمل الخزفي ككل.

ومما تحسن الإشارة إليه هو ان الخزاف المسلم حاول التعبير عن (الوحدة – الكثرة) في معظم المنظومة الزخرفية كل وحدة زخرفيه هي في أساسها تعد الأصل لبقية الوحدات وكذلك فان كل عنصر زخرفي هو بدوره الأساس لبقية العناصر، ومن هنا يمكن الاستنتاج ان سمة التكرار أضفت على القطعة الخزفية قيمة جمالية وروحية، هذه القيمة التي تميز الفن العربي الإسلامي في مختلف مراحله والتي تعبر عن وحدة العقيدة التي تظهر في (لا اله الا الله) إذ يعبر الفنان العربي المسلم عنها بواسطة رجوع جميع الوحدات الزخرفية في أصلها الى وحدة زخرفيه واحدة تعد هي الأساس لكل والوحدات الزخرفية.

أنموذج العينة رقم (2).

(إناء من الخزف مزخرف بأشكال نباتية وكتابية، بأشكال نباتية وكتابية، يعود الى القرن الثالث الهجري، الى التاسع الميلادي، قطره (210) ملم:-

العمل الخزفي يمثل إناء مزين بطلاء ابيض اللون يكسب الآنية سطحا صقيلا ومن ثم يزين السطح الأبيض بتزجيج ازرق، قوام زخرفته ثلاثة اسطر بالخط الكوفي نصها (بركة لصاحبها عمل محمد الصيني) ويحيط بالكتابة هذه الجهات الأربعة زخرفة نباتية، وهي وضعت لغرض جمالي يضاعف من جمال الآنية.

تتوسط الزخرفة الكتابية وسط الإناء مرتبة بشكل ثلاثة اسطر متتالية وتكون المسافة المتروكة بين عبارة وأخرى متساوية اما التجريدات النباتية فتتمثل بأربعة أوراق نباتية تكون بدايتها متوازنة مع الزخرفة الكتابية

ثم تأخذ بالتقوس والانحناء نحو الخارج أي باتجاه حافة الآنية وتكون بدايتها ضئيلة ثم تكبر لتنتهي بعدة فصوص تشبه في تصميمها الى حد ما المروحية النخلية.

ومن خلال هذه الزخرفة الكتابية والنباتية القائمة على مبدأ التكرار ظهرت لنا صبغة تصميمية أخرى في زخرفة الأواني ومن ثم إعطائها قيمة جمالية.

وهنا تجدر الإشارة الى ان الفنان حقق التكرار المتماثل (المتمثل في الزخارف النباتية) في الجهات الأربع وكذلك من خلال استمرارية حركة الناظر فقد حقق تكرارا مستمرا اما التكرار الرتيب فقد حققه من خلال تكرار الأسطر الكتابية.

حقق الفنان رؤية الجمالية بإعطاء الإناء قيمة جمالية من خلال التكرار وبعدة أنواع وكذلك من خلال التجريد البسيط للوحدات الزخرفية النباتية الكتابية اما السيادة فهي واضحة في تمركز الزخرفية الكتابية والتي تأخذ اللون الأزرق في وسط الإناء والتي تمثل بالخطوط الحادة ومحاولة الفنان كسر حدة الخطوط باستخدام الأشكال النباتية المرنة. وقد حقق الخزاف المسلم هنا التوازن (المتماثل) من خلال وجود الزخارف.

أنموذج العينة رقم (3):

(قدر مزخرف بطلاء معدني ذي لونين – يعود الى القرن الثالث الهجري – التاسع الميلادي، في سامراء في العراق):-

القطعة الخزفية تمثل قدر تزينة زخارف نباتية وهندسية منفذة بطلاء معدني ذي لونين.

التجريدات الزخرفية في القدر تبدأ من تحت عنق القدر وتظهر بأزهار نباتية متناثرة ثم يأتي بعدها شريط زخرفي متكون من خامات مربعة الشكل تحوي كل جامة على مجموعة من الأزهار تليها جامه أخرى على شكل رقعة شطرنج وبوضع متكرر تكرارا متبادلا مع تأكيد على ان الفنان أكد سمة التكرار حتى داخل الجامة الواحدة (ولكن من نوع التكرار الرتيب).

ثم يأتي بدن القدر وقد وزع الخزاف زخارفه بوضعيين الأول من الأعلى وتكون على شكل مثلثات لها شكل رقعة الشطرنج.

اما من الأسفل فقد حدد تجريداته النباتية المتمثلة بالأزهار بإطار أشبه ما تكون بقمع مقلوب. وهي أيضا تمتلك سمة التكرار الرتيب.

تتجه الوحدات الزخرفية في هذا القدر اتجاها أفقيا من اليمين الى اليسار وبالعكس، مما يخلق حركة أفقية لها، كذلك يؤكد الفنان الإيقاع هنا من خلال الحركة المتبادلة للوحدات تارة والحركة الرتيبة تارة أخرى.

في حين جعل الوحدات الزخرفية كل له وضعه الخاص بحيث، لم تفرض وحدة زخرفيه سيادتها على بقية الوحدات والمفردات الزخرفية.

حقق الفنان المسلم سمة التكرار في القطعة الفنية بعدة أنواع فيظهر التكرار الرتيب داخل الإشكال الهندسية الرباعية (أي المفردات التي في داخلها). ثم التكرار المتبادل بين شكل هندسي وأخر، اما التكرار المستمر فيظهر من خلال توحيد اتجاه النظر حول القدر بحيث لا تكون هناك نقطة لانطلاق النظر منها.

حاول الفنان هنا شغل الفراغ شغلا تاما بحث تكاد تختفي الأرضية وهي سمة جمالية أيضا، يتسم بها الفن العربي الإسلامي (وهي سمة الامتلاء).

ومما تحسن الإشارة إليه ان الخزاف عمد الى تحقيق الوحدة في تجريداته الزخرفية من خلال توحيد اتجاه النظر، مما أعطى انطباعا لدى متأمل هذه القطعة الفنية من ان هناك وحدة جمالية تحف بالعمل الخزفي ككل. ومما يجذب النظر في هذا الانموذج هو المحاولة الواعية للخزف من تجسيد مبدأ (وحدة الوجود) والذي

يجسده لنا في جعل الوحدات والعناصر الزخرفية تؤول في حقيقتها وجوهرها الى وحدة زخرفيه واحدة أو عنصر زخرفي واحد.

أنموذج العينة (4).

(إناء من الخزف مزخرف بأشكال كتابية محاطة بإفريز نباتي يعود الى القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، قطره (122) ملم:-

يمثل هذا الانموذج إناء (طاس) مزخرف من الداخل وملون بطلاء لماع.

يوجد في مركز الإناء من الداخل شريط مستطيل الشكل عليه زخرفة كتابية بالخط الكوفي ومن المحتمل ان تكون العبارة المكتوبة هي (أبو فكرت) وقد كتبت بلون يغاير الأرضية البيضاء.

يحيط الزخرفة الكتابية من الأعلى والأسفل زخرفة تنقيطية منتظمة الشكل وهي أيضا مرسومة بلون يغاير الأرضية وذات لون غامق ويحيط بهذه الزخرفة قرص دائري عريض ذو لون غامض. وعند الحافة العليا للإناء يوجد شريط زخرفي متعرج الشكل تخرج منه أوراق نباتية مما تجعله أشبه بالغصن المتموج وتظهر هذه الوريقات بشكل متعاقب متعاكس مشكلة بذلك أطارا زخرفيا لشغل الفراغ المحصور بين تلك الانحناءات المتموجة.

المتأمل لهذه القطعة الخزفية يجدها أنماطا لجريدات نباتية وهندسية إضافية للخط العربي، ومن الملاحظ ان الوحدات الهندسية والنباتية تكررت في جميع انحاء سطح الإناء لتشكل قيمة جمالية تتمثل بالتكرار. والذي يظهر بعدة أنواع منه (التكرار المستمر) الذي يظهر الإفريز الخارجي المتمثل بالحركة الحلزونية للأوراق. وكذلك التكرار الرتيب الذي يظهر في حركة الزخارف التنقيطية.

حاول الخزاف المسلم ان يجسد السيادة من الزخرفة الكتابية من خلال توجيه النظر إليها وذلك يجعلها تأخذ مكان الوسط في الإناء وأحاطتها بالإشكال الزخرفية بالإضافة الى إبراز الخط الفاصل بين الزخرفة الكتابية وما يحيط بها من وحدات. أكد الفنان التوازن من نوع التوازن الرتيب ويتضح ذلك في الزخرفة التنقيطية وتوزيعها بشكل متساوي فوق الزخرفة الكتابية وأسفلها بحيث أعطى قيمة جمالية في إبراز الزخرفة الكتابية بالإضافة الى التناظر في الزخرفة النباتية والذي يظهر في حركة الوريقات واتجاهها الى الداخل والخارج.

مبدأ الامتلاء حققه الفنان بوجود العناصر الزخرفية النباتية والكتابية والهندسية واختلاف ألوانها عن الأرضية المرسومة عليها محاولا بذلك شغل اكبر قدر من الفراغ داخل الإناء، مظهرا تفاعلا إيقاعيا مابين الوحدات الزخرفية والأرضية. يتضح للباحثة ان القيمة الجمالية التي تكمن في هذا العمل ألزخرفي في تكرار المفردة الواحدة لتقود المتأمل عبر معراج روحي الى المطلق من خلال توحيد اتجاه النظر ومن خلال الحركة للوحدات الزخرفية.

أنموذج العينة رقم (5)

(إناء من الخزف يحوي وحدات نباتية محاطة بإفريز كتابي – يعود الى القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي):-

الانموذج يمثل إناء مسطح تزينه مجموعة من الأشكال المخروطية تشبه الى حد ما كيزان الصنوبر وهي محشوة بداخلها على شكل رقعة شطرنج. وهي مرتبطة مع بعضها بفروع نباتية تخرج منها أشكال زهرية خماسية الفصوص وعموما فان هذه الأشكال تملا وسط الإناء ويؤطرها شريط زخرفي يتكون من أشكال زخرفيه بيضاوية تتكرر تكرارا متبادلا، ويأتي بعد هذا الشريط ألزخرفي شريط زخرفي أخر يحوي زخارف

كتابية بالخط الكوفي وهو عبارة عن كلمة متكررة ثلاث مرات ويفصل بين كل كلمة وأخرى زخرفيه تنقيطية.

ويمكن ملاحظة سمة يتسم بها هذا الإناء وهي التنوع في إشكاله وقابليته على التكيف (أي الملائمة مع المساحة المخصصة له) وهو يحقق سمة تتسم به معظم الأعمال الفنية الإسلامية وهي سمة الامتلاء.

تتجه الوحدات والعناصر الزخرفية في هذا الإناء باتجاه الحافة الخارجية وتبدو الوريقات والأزهار والوحدات الزخرفية وكأنها نبتت وأخذت بالانطلاق نحو المحيط الخارجي، وهو في رأي الباحثة محاولة من الفنان لتجسيد علاقة ثنائية هي علاقة الكائن الحي بالمحيط، ولنقل بعبارة أدق علاقة الإنسان بالقيم الماورائية.

حقق الفنان في هذه القطعة الفنية الخزفية التكرار المتكامل من خلال التكرار المتماثل للشكل المخروطي والزهرة(كل شكلين) يتفرعان من فرع نباتي واحد (يتميزان بالتماثل).

اما التكرار المستمر فقد جسده الفنان المسلم هنا من خلال استمرارية الوحدات الزخرفية في الإناء ككل.

جسد الخزاف المسلم الإيقاع من خلال حركة الوحدات الزخرفية وما يحيطها من فراغ عامل (داخل المنظومة الزخرفية) ومن نوع الفراغ المغلق.

اما السيادة فقد حاول الفنان هنا ان يوحد من أهمية وسيادة جميع العناصر والوحدات الزخرفية بحيث لم يدع لأي جزء يفرض سيادته على بقية الأجزاء الأخرى.

والتوازن هو توازن متماثل من خلال التماثل الموجود بين الوحدات والعناصر الزخرفية، في حين تكون الحركة هما في جميع أنحاء سطح الإناء فكل جزء فيها يتحرك باتجاه نظيره.

اما الوحدة فقد حققها الخزاف من خلال تحقيق مبدأ (الوحدة – الكثرة).

ترى الباحثة ان الفنان المسلم حقق في هذه العينة قيما روحية جمالية تهدف الى الارتقاء بالنفس عاليا، والى دفع الإنسان للتفكير دائما بعظمة المبدع الحق الكامل ومقدرته والى جعل المتأمل متشوقا تواقا لرؤية الجمال المطلق.

الفصل الرابع

أولا: نتائج البحث:-

1. اظهر الفنان المسلم الحركة التكرارية من المفردات الزخرفية (الوحدات الزخرفية والعناصر الزخرفية) أي ظهور سمة جمالية وهي (التكرار) للوحدة الزخرفية نفسها، إذ كرر الفنان الجمل و التجريدات النباتية، كما أوجد التكرار داخل الوحدة الزخرفية إذ تمثل بتكرار العناصر الزخرفية المتمثلة بالأوراق والفروع النباتية والأغصان وكذلك الخطوط المتشابكة وبالإضافة الى التماثل والتنوع داخل الوحدة الزخرفية نفسها.
2. كان لسمة التكرار دورها الفاعل في تأكيد التوازن المتماثل (السميتري) والتناظر التي حقق الخزاف من خلالها قيما جمالية وتزيينية، بالإضافة الى بقية العناصر التي كان لها الدور الأكبر في إظهار القيم الجمالية في التداخل والتشابك والوحدة والاختزال بين الوحدات.
3. حقق الفنان المسلم جماليات زخرفيه من خلال ملئ الفراغات، مؤكدا سمة مهمة من سمات الفن الإسلامي وهي (الامتلاء) والتي كان للتكرار دوره الفاعل فيها، والذي سلك فيه الفنان المسلم أساليب وتقنيات عدة منها ملئ الفراغ ببقع دائرية تتوسطها نقاط سوداء. وكذلك تنقيط الأرضية بأشكال معينة، كذلك من خلال تلاعب الخزاف بدرجات اللون استطاع ملئ الأرضية.

4. أكد الفنان المسلم عنصر الحركة (الذي يعطي إحساس للزمن)كمفهوم فاعل في خزفياته العربية الإسلامية والذي اعتمد على تكرار بأنواعه (الرتيب، المتبادل، المتكامل، المتناوب، المستمر) وبهذا فهو يعد سمة جمالية تظهر بنزعة ملحة في خزفيات العصر العباسي.
5. ثانيا:(الوحدة – الكثرة) هي سمة جمالية حاول الفنان المسلم سير غورها من خلال قطعة الخزفية، ذلك بإرجاع جميع الوحدات الزخرفية والعناصر الزخرفية الى مفردة زخرفيه واحدة هي الأساس لبقية المفردات الزخرفية والتي تشكل منظومة زخرفيه متكاملة.

ثانيا : الاستنتاجات

1. تستنتج الباحثة ان الأساس الفكري والروحي هو نقطة الانطلاق التي انطلق منها الخزاف العربي المسلم في سامراء، والذي ساعده على الحصول على خواص جمالية. والذي نبع من خلال التفكر في المخلوقات والكون، فكان اهتمامه منصبا بالجوهر الذي هو مضمون لما هو ظاهر، والذي يؤكده التكرار الذي اتجه نحوه الفنان العربي المسلم بإقدام دون ان يشكل عنده جانبا من الرتابة، ذلك نتيجة لدرايته بكيفية توظيفية بالشكل الذي يجعل منه قيمة جمالية إذ ان سمة التكرار التي ظهرت في خزفيات العصر العباسي وحسب رأي الباحثة هي نوع من الرياضيات التشكيلية التي اعتمدت النسب الرياضية والحسابية. وهو نوع من سعي الفنان العربي المسلم هنا نحو لانهائية الخالق عز وجل وتكرار معجزاته. وفي ذلك يقول الله عز وجل (وسنريهم آياتنا في الأفاق وفي أنفسهم) فصلت 53.
2. تستنتج الباحثة ان جمالية التكرار من الخزف الإسلامي في العصر العباسي تتأتى من انه ينبع من أساس فكري في الفكر الإسلامي وهو (وحدة الوجود) فتكرار الوحدات الزخرفية التي تعود الى وحدة زخرفيه واحدة يؤكد بحث الخزاف العربي المسلم عن الوحدة التي هي في أساسها تجسد التوحيد كمفهوم فاعل يجمع المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها.
3. من خلال توزيع الفنان لمفرداته الخزفية المتكررة هو محاولة لتأكيد وحدة الوجود ورجوع جميع الموجودات الى وحدة واحدة هي التي تمدها بالحياة والحيوية، وهو تعبير سيميائي. من قبل الخزاف المسلم والذي أعطى للفن العربي الإسلامي سمة متميزة ميزته عن فنون باقي الحضارات.
4. عبر الفنان العربي المسلم في العصر العباسي، عن الوحدة من خلال تحقيقه لضرب من الاتحاد بين الوحدات الزخرفية المتكررة، فالمتأمل ينطلق من شعوره وإحساسه بوحدة إنسانية قوامها التفاهم بلغة الرموز والأفكار وهي بدورها تعبير عن موئل الإنسان الى الملاذ (الله) عز وجل.

ثالثا: – التوصيات

في ضوء ما أسفرت عنه نتائج البحث واستنتاجاته توصي الباحثة بما يأتي.

1. اعتماد التكرار في معظم التجريدات الزخرفية للأعمال الخزفية للأعمال الخزفية كونه سمة لها خصوصية في الفن العربي الإسلامي.
2. توصي الباحثة باعتماد التكرار الإيقاعي في تصميم الوحدات الزخرفية سواء كانت نباتية ام هندسية ام كتابية لما تحققه من جماليات.
3. توصي الباحثة بالاهتمام في معالجة السطوح الخزفية يملئ مساحتها من خلال التنوع في التكرار العناصر والمفردات الزخرفية، لتحقيق سمة جمالية في الفن العربي الإسلامي وهي الامتلاء.

رابعا : المقترحات :

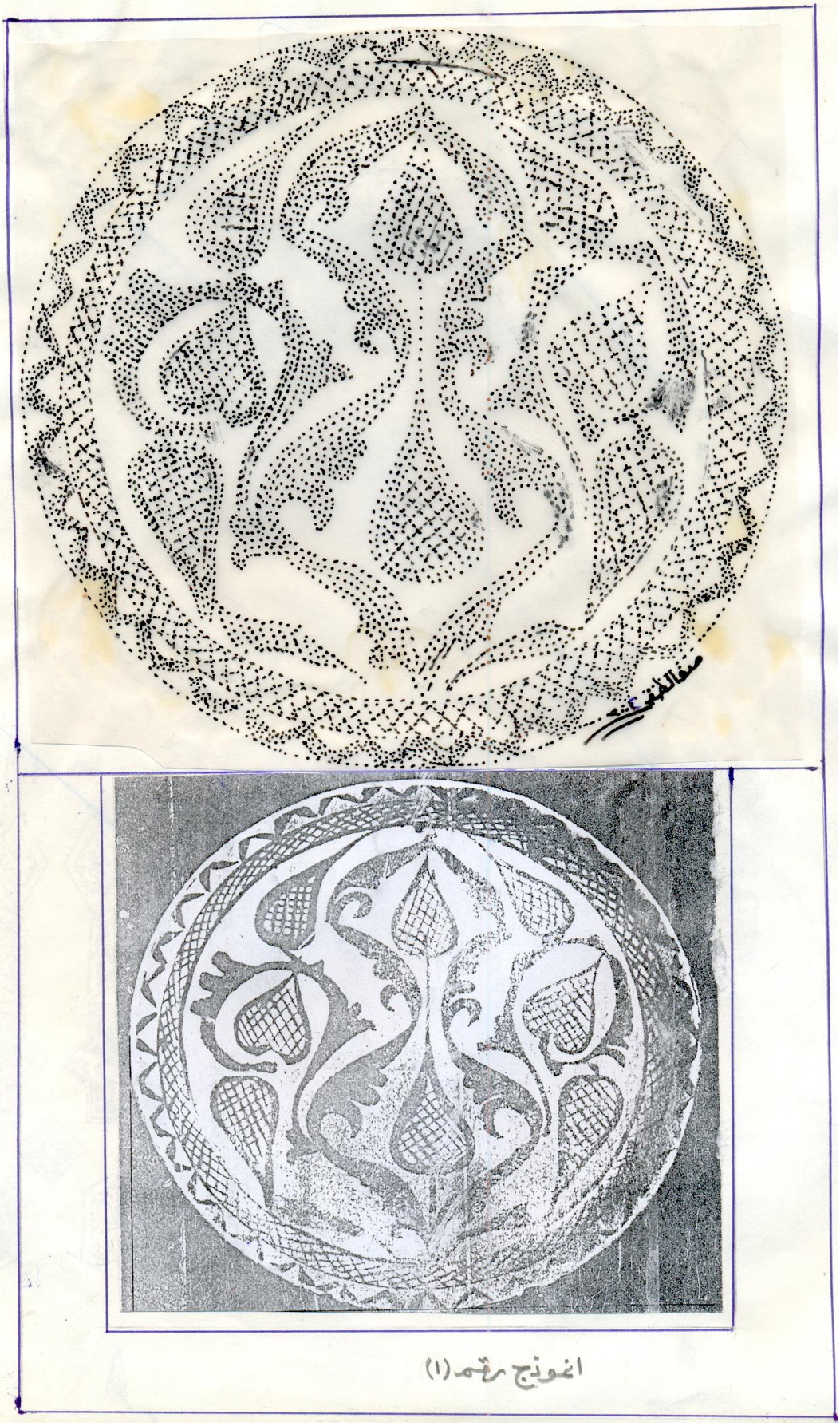
تقترح الباحثة أجراء بعض الدراسات آلاتية:-

1. جمالية التكرار للوحدات الزخرفية في الخزف العباسي في بغداد.
2. جمالية التكرار للوحدات الزخرفية في الفترة العباسية للقرن السابع الهجري
3. جمالية التكرار للوحدات الزخرفية في الخزف العراقي المعاصر
4. جمالية التكرار للوحدات الزخرفية العربية الإسلامية والخزف العربي المعاصر (دراسة مقارنة).

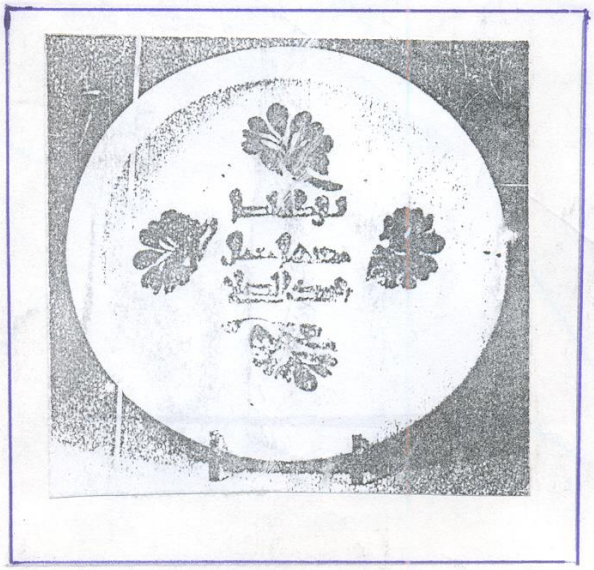
المصادر

1. القران الكريم.
2. آل سعيد، شاكر حسن، الجوانب الفلسفية والتقنية والتعبيرية للبعد الواحد، الفن يستلهم الحرف، ط2، المعرض الثاني في المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد 1973.
3. الاعظمي، خالد خليل، الزخارف الجدارية في اثار بغداد، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980.
4. الاعسم، عاصم عبد الأمير، جمالية الشكل في الرسم العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، بغداد: 1997.
5. الجندي، أنعام، دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، منشورات مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، بيروت: ب.ت
6. ديماند، د، م.الإسلامية، لإسلامية، ترجمة: احمد محمد عيسى، ط2، دار المعرف في مصر، القاهرة: 1985.
7. الزبيدي، جواد، الخزف الفني في العراق المعاصر، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد : 1986
8. الشال، عبد الغني النبوي، مصطلحات في الفن والتربية الفنية، عمادة شؤون المكتبات، ط1، الرياض : 1984.
9. عواد، ميخائيل، صور مشرقة من حضارة بغداد في العصر العباسي، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: 1986.
10. العزام، عبد الهادي محمد علي، التصاميم الخزفية العباسية في العراق من القرن الثالث الى القرن السابع الهجريين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، بغداد : 1986.
11. فرازات، صخر، مدخل الى الجمالية في العمارة الإسلامية، مجلة فنون عربية، ع5، م2، 1982.
12. كرونياوم، حي، أي، فون، الوحدة والتنوع في الحضارة الإسلامية، ترجمة: صدقي حمدي، مراجعة: صالح احمد ألعلي، مكتبة دار المتنبي، بغداد:1987.
13. الكردي، إبراهيم سلمان وشرف الدين، عبد التواب، المرجع في الحضارة العربية الإسلامية، ط2، منشورات ذات السلاسل، الكويت:1987.
14. نخبة من الباحثين العراقيين، حضارة العراق، ج9، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد:1985.
15. نخبة من المؤرخين المصريين، محيط الفنون، ج4، دار المعارف بمصر، القاهرة:1970.
16. هزيمة، طارق، الفنون وإشكالية التجريد – الانجذاب في اللامتناهي، مجلة الرافد، الثقافة والأعلام، ع26، الشارقة:1999.

نماذج عينة البحث »

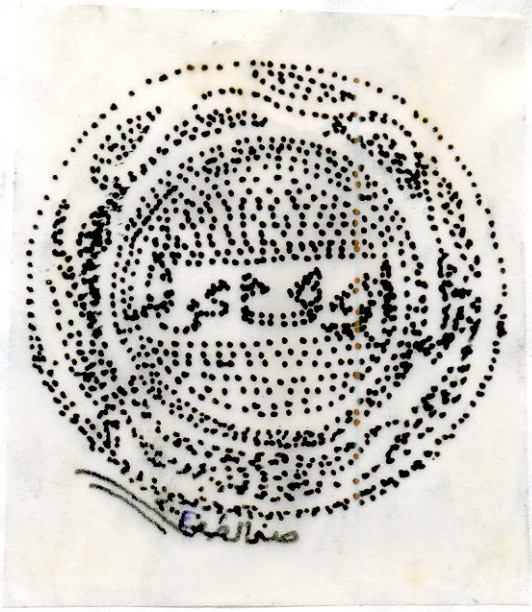


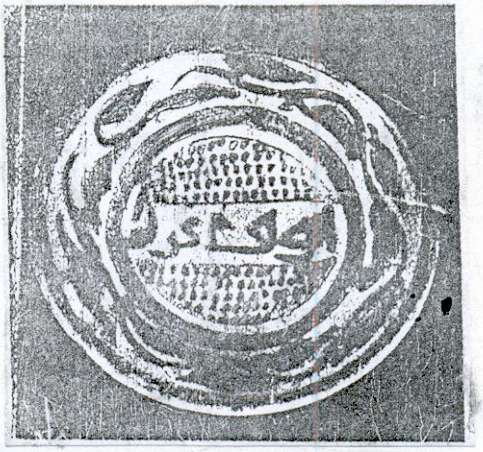
انموذج رقم (١)



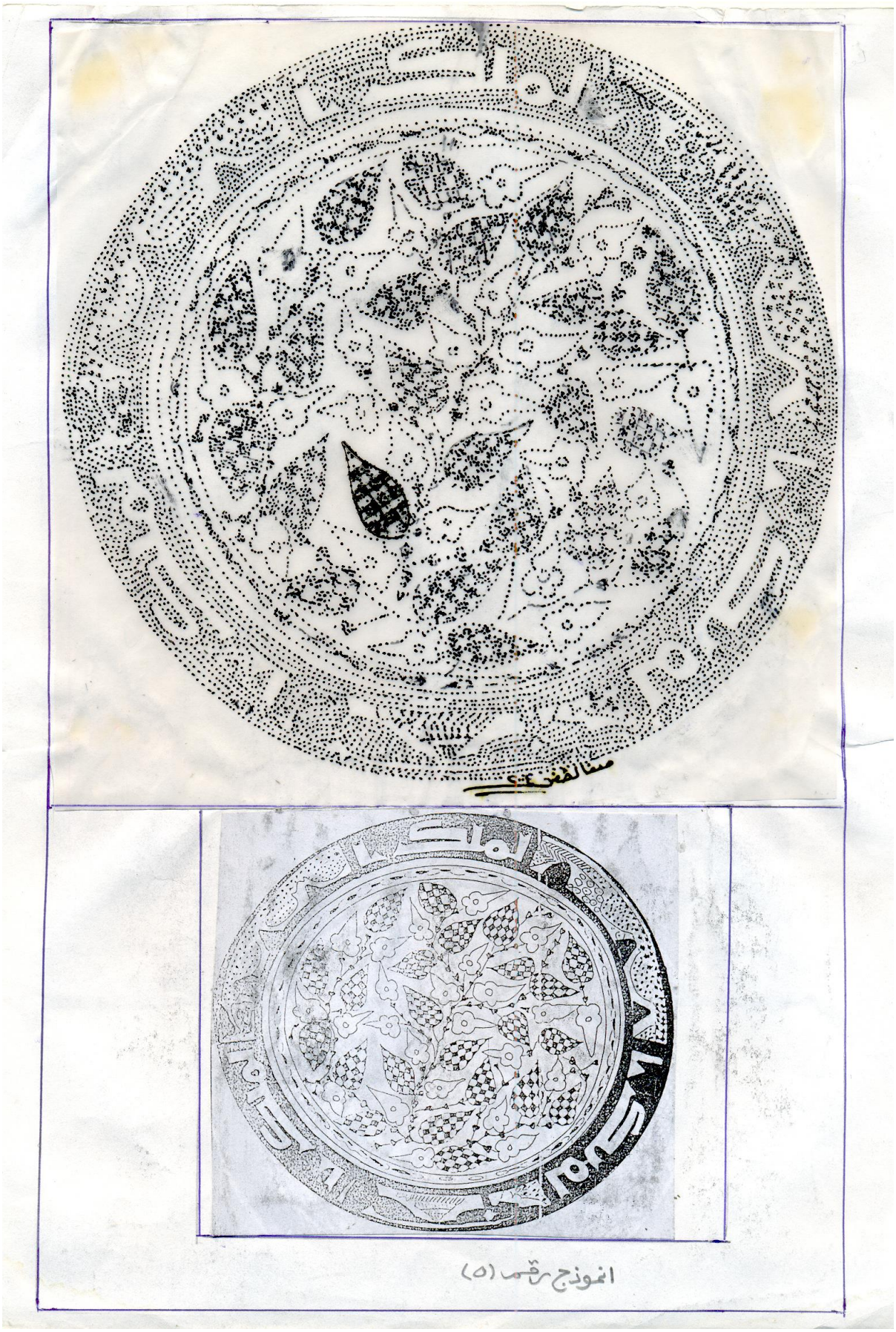
انموذج رقم (٢)

انموذج رقم (٣)





انموذج رقم (٤)



انموذج رقم (٥)