European Journal of Research Development and Sustainability (EJRDS)
Available Online at: https://www.scholarzest.com
Vol. 5 No 05, May 2024
ISSN: 2660-5570

THE EFFECTIVENESS OF VISUAL REPRESENTATION IN ANCIENT NISHAPUR POTTERY

Dr. Amar Abdul-Kadhim Mahdi Saker
Supervision and Education Department, General Directorate of Education in Thi Qar, Thi Qar, Iraq
Ahnadabud1@gmail.com
فاعلية التشكيل الصوري في الخزف النيشابوري القديم
م . د عمار عبد الكاظم مهدي صكر
قسم الاشراف التربوي
المديرية العامة لتربية ذي قار/ ذي قار- العراق
Ahnadabud1@gmail.com

Article history:

Received: 8th February 2024
Accepted: 26th March 2024

Abstract:

The current research consists of four chapters. The first chapter discusses the research methodology, addressing the research problem which investigates the nature of the effectiveness of visual representation in ancient Nishapur pottery. It emphasizes the importance of this pottery in the history of Islamic ceramic production in general and Iranian ceramics in particular, due to the scarcity of studies on this geographic region and its historical period. The aim is to understand the effectiveness of visual representation in this pottery, defining the research boundaries and introducing the specific terms related to the research topic.

The second chapter covers the theoretical framework, discussing the concept of effectiveness and its consistency in visual arts. It also delves into the foundational principles of image formation in formal structure. The chapter highlights the foundational principles of visual effectiveness, which are based on geometric criteria related to the geometry, symmetry, and proportion of shapes, following a rational and effective structure. It underscores the effectiveness of visual representation in liberating formal structures from strict rationality, emphasizing the importance of creative freedom in expressing deeper meanings related to salvation and transcendence.

The third chapter discusses the research procedures, including the collection of representative samples according to the specified time frame and research boundaries. The research sample consisted of five models representing a proportion of the research community, selected based on the theoretical framework indicators.

The fourth chapter presents the most important results and conclusions. It demonstrates the effectiveness of visual representation in ancient Nishapur pottery as iconic representations linking formal relationships with the visual and aesthetic performance of ceramic images, as seen in the research sample models. The levels of effectiveness vary depending on the nature of the intellectual formation of production mechanisms, reflecting clear implications on the expressive state in terms of methods and techniques adopted.

The conclusions highlight the liberation of ceramic production from traditional shaping systems, adopting forms that belong to the world of ceramics expressed through broader artistic techniques and meanings characterized by a degree of novelty. The limited use of color in some ceramic works is a result of the technical treatment to achieve this artistic form, diverging from traditional ceramic production methods, influenced by new intellectual and ideological perceptions in this artistic direction.

Keywords: "Old Nishaburi Pottery, the Effectiveness of Visual Formation, Structural Foundations, Structural Liberation, Lack of Color"

ملخص البحث : -
شمل البحث الحالي اربعة فصول ، جاء الفصل الاول في منهجية البحث حيث شمل مشكلة البحث والتي تساءلت عن معرفة طبيعة فاعلية التشكيل الصوري في الخزف النيشابوري القديم ، وما يشكله من اهمية في مسار تاريخ المنجز الخزفي الاسلامي على وجه العموم ، والايراني بشكل خاص ، لندرة دراسة هذه المنطقة الجغرافية ، وحقبته الزمنية ، وهدف على التعرف عن مدى فاعلية التشكيل الصوري في هذا المنجز ، مع تحديد الحدود الخاصة بالبحث ، وتعريف المصطلحات الخاصة بعنوان البحث . وشمل الفصل الثاني الاطار النظري ، بمباحثه الاول مفهوم الفاعلية واتساقها في الفنون التشكيلية . والمبحث الاخر : - الاسس البنائية للصورة في البناء الشكلي . وجاء الفصل بعدة مؤشرات اهمها - اسست فاعلية التشكيل الصورية معايير بنائية هندسية قائمة على هندسة الأشكال وتناسقها وتناسبها وفق بنية ذات مبدأ عقلي فاعل . اكدت فاعلية التشكيل الصوري على تحرر بنائية الأشكال من صرامتها العقلية ، لتؤكد أهمية اللعب الحر في الوصول إلى أشكال أشد تعبيراً عن النفس المعبرة عن الخلاص والتسامي . وشمل الفصل الثالث : - اجراءات البحث حيث تم جمع عدد من العينات ممثلة عينة البحث وفق الفترة المحددة لحدود البحث ، وشملت عينة البحث على (5) نماذج وفقا لنسبة مجتمع البحث ، حيث تم اختيارها حسب مؤشرات الاطار النظري ، و احتوى الفصل الرابع على اهم النتائج والاستنتاجات، تنفتح فاعلية الصورة التشكيلية في الخزف النيشابوري القديم، كتمثيلات أيقونية تربط العلاقات الشكلية للتكوين مع فاعلية الأداء البصري والجمالي للصورة الخزفية ، كما في نماذج عينة البحث . تتباين مستويات فاعلية التشكيل الصوري للعناصر المستخدمة في نتاجات الخزف النيشابوري القديم، اعتماداً على طبيعة التشكّل الفكري لآليات الإنتاج ، وما يرتبط به من انعكاسات واضحة على حالة التعبير ، من حيث الوسائل والآليات المتبعة . شملت الاستنتاجات ، تحرر المنجز الخزفي من أنظمة التشكيل التقليدية ، وإشكاله المتداولة إلى أشكال تنتمي إلى عالم الخزف المعبر بطرق فنية أكثر أتساعا ومدلولات تتسم بقدر من اللامألوفية . اللجوء إلى الافتقار اللوني باستحضار ألوان محددة ، وقليلة في بعض الأعمال الخزفية ، كنتيجة املتها طبيعة المعالجة التقنية لتكون بهذا الشكل الفني ، وفي بعدها عما تعارف من المنجز الخزفي التقليدي ، مع إملاءات المدركات الفكرية والعقائدية الجديدة ، في طروحاتها بهذا الاتجاه التشكيلي .

كلمات مفتاحية : الخزف النيشابوري القديم **,** فاعلية التشكيل الصوري ,الأسس البنائية ,التحرر البنائي الافتقار اللوني

مشكلة البحث :
اباح الفن منذ القدم عن انطلاقا مرهف في التعبير عن المحيط المجتمعي للإنسان جراء رصده لتطلعاته الفكرية وانفعالاته ذات الصلة المتأصلة بمتغيرات الظواهر البيئية والعقائدية ، حتى امسى الفن من خلال تفرعاته التشكيلية وسيلة مهمه يلجأ لها الانسان منذ الازمان البعيدة وحتى وقتنا الحاضر للفهم المعرفي المؤدي الى اغراض ومقاييس تحكم وتضبط المعايير الذوقية لكل حقبة تاريخية ... فما يبوح به الفن من قيم ومشتركات ماهي الا انعكاسات لتجارب شعوب افاضت ما بداخلها من تنوعات مجتمعية تتداخل و تتنافر بين الحين والحين ... فتاره تسعف مخيلتها بالإرث الحضاري و اخرى تستنجد بالمعطيات المجتمعية والدينية المكتسبة بما سبقتها او تبنتها لتعكس هويتها في المنجز الفني ... ليشكل الفخار نموذجا في المضمون والهيئة الشكلية معلنان عن افرازات بنائية ذات خصائص اسلوبية تنيط اللثام عن البناء الفني والجمالي وفق الموضوع الظاهر والمستتر لفخار يشوبه التساؤل حول ((**فاعلية التشكيل الصوري ومدى اثره على خزف النيشابوري**))
اهمية البحث : توجيه الادراك البحثي الى مناطق و ازمان لازالت بكر من حيث الطابع المعرفي لها ... والكشف عن خصائصها الثقافية والاجتماعية والعقائدية مع اغناء خانة البحوث بدراسات بحثية ذات مواضيع تخصصية و افاق توسعية حول المحيط البيئي للباحث .
هدف البحث : ((الكشف عن فاعلية التشكيل الصوري على خزف نيشابور))
حدود البحث : حدود زمانية : من القرن الثالث الهجري حتى القرن الخامس الهجري
حدود مكانية : مدينة نيشابور ايران حدود موضوعية : الاشكال الصورية المنفذة على الاواني الخزفية
تحديد المصطلحات :
فاعلية لغويا : **فاعلية**: (لغوياً)
الفَعْل- بفتح الفاء مصدر لـ (فَعَلَ) يفْعَل.
الفِعْل – بالكسر، الاسم والجمع (الفِعال)
والفَعَالُ-بالفتح، الكَرَم.
والفَعَالُ- مصدر (فَعَلَ) كالذَّهاب ، [1]
ترتبط فاعلية الفاعل بتجسيدها في أرادة الأنجاز، وهكذا ينجز (الفاعل) أدواره (الفاعلية)طبقاً لإرادة ومعرفة وسلطة ،[2]

ومنه تأثير الخطيب في الجمهور، وتأثير المربي في الطفل وتأثير الطبيب في الشفاء، ويطبق الفعل أيضاً على كل ما يقوم به الإنسان من أفعال أرادية أو غير أرادية[3].

التشكيل (Compocition)
لغةً:-

1 سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1985، ص165.

2 سعيد علّوش، المصدر السابق،ص165.

3 صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2،دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1982ص152.

اشتق التشكيل من الفعل شكَّل، شكلاً وتعني المجموعة وجمعُه أشكال وشكول ، والتشكيل يقارب الشبه او صورة الشيء المحسوسة ، والمُشَكّل: صاحب الهيئة والشكل، وشكّل الشيء، صوّره ، وتشكّل: تصوّر.
والتشكيل بالمعنى الادراكي الحسي هو تشخيص للشكل بالمعنى البنائي والتناغمي المعين لعلاقة تناسبية للأجزاء مع الكل وكل جزء مع الاخر يمكن تحليلها .[4]

الصورة؛Image اصطلاحيا

الصور في اللغة هي الشكل والصفة والنوع والصور جمع صورة و صّوره تصوير فتصور الشيء أي توهم، وصّورته فتصور لي والتصاوير (هي الرسوم والتماثيل بلغة العرب)[5]

الصورة عند غاتشيف ؛ كُلٌّ عمل فني متكامل قائم على أساس العلاقة بين جانبيها الحسي والعقلي وهي تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر ،[6]

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول :- مفهوم الفاعلية واتساقها في الفنون التشكيلية .

تشكلت الفاعلية وفقا لمفاهيم علم النفس الحديث والذي اسس لها (باندورا) الذي يرى ان معتقدات الفرد تظهر من خلال الادراك والمعرفة والخبرات المتعددة ، سواء مباشرة او غير مباشرة ، لذا من الممكن ان تحدد النشاطات التي يتتبعها الفرد من اجراءات سلوكية مكتسبة او فطرية تتمظهر بصورة ابتكارية او نمطية ، تشير الى اقتناع الفرد بمدى فاعليته الشخصية وثقته بإمكانياته التي تحدد موقفه على مسار سنوات ، مع امتصاصه لردود افعال تحديات الحياة والتكيف على التعامل معها بمرونة ومثابرة . [7]
كما تؤكد الفاعلية على معتقدات الفرد وقدرته على ممارسة الحكم الذاتي للنفس ومدى مؤثرات الحداثة التي تؤثر على حياته ، ففاعليتها تهتم فقط بالمهارات لتي يمتلكها الفرد وبما يستطيع الفرد عمله بالمهارات التي يمتلكها .
ولفاعلية المعتقدات الاثر الكبير فالنمط التفكيري للفرد وردود فعله العاطفية ، حيث يخلق الاحساس بفاعلية النفس العالية الاحساس المساعد على الاقتراب من اهم الانشطة الصعبة ، على عكس الاشخاص من ذوي الفاعليات المنخفضة الذين يعتقدوا أن الاشياء والمحيط أقوى منهم ، مما يساعد هذا الاعتقاد بمؤثرات عديدة كالقلق والضغوط والاكتئاب والرؤية الضيقة حليفه لمشكلاته ذات التأثير العالي في ميدان فاعلية النفس بقوة على مستوى الانجاز الذي يمكن تحصيله ومن ثم التنبؤ بالإنجاز من خلاله . كما أن المثابرة المرتبطة بفاعلية الاحساس العالية من المحتمل ان تؤدي الى الاداء الذي يؤدي تباعا الى رفع الروح المعنوية والاحساس بها ، بينما الاستسلام المرتبط بفاعلية الاحساس المنخفضة يساعد على الفشل الذي يخفض الثقة والروح المعنوية[8] .
وعليه فان المشهد الفني يحمل في طياته دلالة ذات فاعلية معينة بقصد التأثير في طرف متلقي وابلاغه ، رسالة معينة من خلال عملية التواصل ما بين الفنان والمتلقي للمنجز الفني ، واللغة الناطقة في هذا المنجز هو جمع لكم من العلامات والرموز ، وتعرف بانها إشارات دالة على رغبة في ايصال معنى معين و محدد ".
ودائماً تكون هناك مصاحبات في الايصال مثل الفكرة والدلالات الرمزية والعمل الفني ان كان يتحدث عن حدث ما او يحمل معنى معيناً ، والفكرة اساساً تنبع من نفس الفنان ، ان مهمة الفنان هي التعبير عن الانفعالات، والانفعالات الوحيدة التي يستطيع التعبير عنها هي الانفعالات التي يشعر بها فيجسدها في اعماله باشكال ذات علامات ورموز نابعة من مجتمعه اساساً .[9]
وما يقصد به ان فاعلية التداعيات الصادرة عن الذهن حول موضوع معين تستند في الاساس الى الخبرة السابقة وتحويلها الى تكوينات وتركيبات جديدة ، وهذه التداعيات الصادرة عن الذهن هي الافكار المعتادة والمألوفة لربما عند الاخرين ، ومحاولة ان تكون هناك افكار ابداعية من بين هذه التداعيات او الترابطات يجب ان تكون هناك محاولة للخلاص من الاسر والقيود المسيطرة على التفكير. ويؤكد جمع من علماء النفس ان فاعلية الحل الإبداعي للمشكلات هي روابط بين مدخلات حسية وعمليات مركزية سابقة ، أي ان التفكير الابداعي تفكير غير عادي يتطلب الوصول اليه عن طريق الاستجابة الابداعية والتعبير عنها في نمط جديد او صياغة جديدة نتيجة التغير المستمر للمنبهات [10]
فالإبداع الحقيقي يجب ان يحقق ما لا يقل عن ثلاثة شروط هي ان يتضمن استجابة او فكرة يمكن وصفها بانها جديدة ، وعلى الاقل بأنها قليلة التردد من وجهة النظر احصائيا ولابد ان تكون متصفة بالجدة والابتكار وان تكون قابلة للتكيف مع الواقع وبالتالي تسهم في حل المشكلة ، او في تحقيق هدف يمكن تميزه ، والشرط الثالث تجسيد الفكرة الأصيلة ومتابعتها وتقويمها وتوسيعها وبالتالي تطويرها تطوير[11] كاملا .
لا بد ان تكون المعرفة فعالة، فحين يحرزها العقل البشري تشكل قوة تتسرب ضمن كيان الإنسان فلا تكون نوعا من الكتلة النفسية الساكنة في الدماغ . ولكن تبلغ المعرفة مرتبه تلك القوة وتكون معرفه فعاله تؤثر في توسيع مدى وعي الفرد ونموه العقلي ومفاهيمه الفكرية المنظمة ولا يقتصر ذلك فقط في العمل بالنظام دون الانتفاع بنظام القيم الآخذ بالنمو والتطور .فقوة المعرفة في إيجاد التحول وفسح المجال ليست قوة إليه تعمل من نفسها ولكن مستمدة من قوتنا في تعضيدنا فيما نريد ان نعتقد ، فهناك

---

4 ريد هربرت، (حاضر الفن) ترجمة سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد–1986،ص89.

5المنجدفياللغةعلام، دار المشرق للطباعة،بيروت،1986،ص398.

دار المشرق للطباعة،بيروت،1986،ص398.

6 غاتشيف،غورغي : الوعي والفن،تر ؛نوفل نيوف،الكويت،مطابع الرسالة،1990، ص15.

7 Bandura، self–efficacy mechanism in human agency American psychologist، Vol . 37، A.(1982)

8 Bandura، self–efficacy mechanism in human agency American psychologist، Vol . 37، A.(1982) ،

9 محمد عزام : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1996 ، ص 19.

10 روبين جورج كولنجوود: مبادئ الفن ،الدار البيضاء للتوزيع والنشر ،المغرب االعربي،1993، ص 391

11 رزوقي ، غادة موسى : فكر الابداع في العمارة ،قسم الهندسة المعمارية كلية الهندسة جامعة بغداد 1996 اطروحة دكتوراه غير منشورة ص 38.

توافق وانسجام بين ما يكون وما يرغب فيه.(وهو الاتجاه الذي يحتم على الإنسان ويمنحه قوه التمكين من قدراته والتوسع فيها أكثر من التضييق من رغباته والتقليل من مطامحه وقيمه[12]

ومن خلال ذلك تتم عمليه بناء المعرفة وزيادة قدرة الإنسان على فهم نفسه والعالم المحيط به، و(التراكمية المعرفية احد الخصائص الأساسية في البناء المعرفي وفيها نتمكن من التوسع والتكشف لأبعاد جديدة مضافة الى الاتجاهات القديمة التي يصاحبها الترابط والتسلسل لهذا الاتجاهات، مع تفهم مجموع الأوضاع الإنسانية التي يظهر فيها كل اتجاه منها[13]

كالأوضاع الاجتماعية والثقافية والروحية .... بحيث لا يمكن ان يفهم هذا الاتجاه او ذاك حق الفهم إلا في سياق تاريخه الذي ظهر فيه ورغم تقبلنا للاتجاهات الماضية بحكم وجودها المسبق لكن ذلك لا يمنعنا من التوجه نحو التفكير في اتجاه جديد يستمد اساسياته من الاتجاه القديم وإضفاء طابع التطور والتجدد عليه . احالتنا هذه المؤشرات بالانعطاف الى اراء الكثير من الباحثين بفكرة ارتباط فاعلية المعرفة والإدراك بتلك المعطيات التي تحتوي الفنان ، وما تتضمنه من علائق وتفاعلات أفرزت العديد من المعاني والرموز والدلائل حول موقف الفرد داخل تلك المعطيات . ولو شئنا استخلاص مصادر المعرفة لدى الإنسان علينا الإيمان ببديهية الرأي القائل أنه لا يوجد إنسان بدون أحاسيس أو عقل أو معتقد معزولٍ عن باقي محيطه، وإن هناك مجموعة من المؤثرات تحفز الذهن وتوجهه نحو طبيعة خاصة من النشاط . فالظواهر الحياتية التي تسود في مجتمع ما ومدى فاعليتها وأرجحيتها ما بين واحدة و اخرى لتوجيه الذهن ، واعتماد آلية التفكير المناسبة في التحليل والاستدلال ومعالجة المشكلات .[14]

وعند تناول الحالة التي يكون فيها الشيء موجودا ، أي التي يكون فيها احد المعطيات . ان هذا الشيء ليس بسيطا على الاطلاق ، وانما هو عادة يكاد ان يكون مركبا تركيبا لا نهاية له ، فله مئات الجوانب والاعتبارات والصفات الخ .... ولكن عقلنا لا يستطيع ان يدرك ذلك كله دفعة واحدة ، ولكي نتعرف جيدا على مثل هذا الشيء فانه يجب على المرء ان ينظر بجد و اجتهاد في كل جانب بعد الاخر ، وان يقارن المنظور ببعضه ، وان يتأمل الموضوع دائما من وجهات نظر جديدة ويقوم بتحليله . وهذا كله فاعلية الفكر .

وتفترض ((امابيل)) 1986 ان الدافعية الداخلية ضرورية ومهمة لفاعلية الابداع وقد دفعها البحث بالاعتقاد بضرورة وجود عنصرين هما ، مهارات ذات مجال محدد ، بمعنى وجود مهارات تنتمي الى مجال محدد يمكن تعلمها من خلال الخبرة ، ومهارات ابداعية كطرائق التفكير والمهارات التي تقود الى الابداع الفكري ، وهذه المهارات مرتبطة بصورة وثيقة مع الدوافع الداخلية . [15]

ولا شك في ان عملية فاعلية الابداع الفني جزء هام في علم الجمال النظري ، واثار اهتمام المفكرين وعلماء الجمال ، منذ ان ولد هذا العلم ، فقد يكون نسبي خاضع للظروف المختلفة التي يعيشها الانسان ، وهي حاصل مجموع القوى الانسانية التي تجتمع لدى الانسان المبدع نتيجة القدرات الفردية والاثار الاجتماعية ، وتبرز بشك محسوس في عملية ابداع فني تبدو للناظر اليها في ساعة ولادتها وكأنها قدرة خارقة تحول الانسان الى فنان مبدع يأتي بالأعجاب ، من غيره ان يكون له في هذه العملية دخل او اثر ، وهذا ما حاول كثير من الفنانين اشاعته في محاولة للإدهاش وللإيحاء بعدم وجود قيمة للعمل والعلم ازاء الالهام . ، ومن الطبيعي ان يرتبط الابداع وفاعليته في الفن ، في حضارة من الحضارات بمفهوم الجمال فيها ، وذلك لان كلا المسالتين ترتبطان بنظرية المعرفة في تلك الحضارة ولذلك فان طبيعة الابداع كما يقدمها ((التوحيدي)) ترتبط بمفهوم الجمال عندهم .[16]

ويلخص القول حول الفاعلية هي قوة ادراكية وهي العامل المشترك بين فنان و مدرك ويتم بالتحاور، الذي يتم بينهما وبين الشيء المدرك . فالفنان يدرك الاشياء ويستكشفها عندما يدرك خصائصها في تعامله مع الوسيط الفني الى عمل ابداعي من خلال ابداع و اعادة ابداع داخل المساحة الابداعية بما اكتسبه من قدرة ابداعية . اما المتلقي فيتلقى ذلك العمل الابداعي ويدرك خصيصة العمل الفني وما اودع فيه من خصائص جمالية فيستخرج تلك المعاني الجميلة بالمشاركة الابداعية و اعادة ابداع فكرية داخل المسافة الفكرية بما استوحاه من ادراك معرفي وجمالي صهر في بودقة الفاعلية النشطة [17]

كما تعد فاعلية الفكرة البدء الاشتراطي فالتشكيل الصوري كونها المتحصل الذهني الذي يتأسس بفعله الفعل الأول لماديتها ، أي أنها كي تتحول من الذهني إلى المادي لابد أن تكون بدافع يكون هو الناتج المنفذ للفكرة إذ يتأثر التشكيل بفعل موضوعات تكون هي المثيرة لحواس التفكير بها والتي تدخل من ضمن الروابط الضاغطة عليه وبالتالي على الناتج المنجز إذ تعد ، تلك الموضوعات مغذيات تحفز فاعلية صيرورة الفكرة ، فهي تثير الحواس وتوقظ وتحرك الملكات العقلية من أجل أن تقارن أو تربط أو تفصل . [18]

فالمعرفة لابد من ان تكون فعالة ، وهي عندما يحرزها العقل البشري تشكل قوة تتسرب ضمن كيان الإنسان فلا تكون نوعا من الكتلة النفسية الساكنة في الدماغ ، ولكن تبلغ المعرفة مرتبه تلك القوة وتكون معرفه فعاله تؤثر في توسيع مدى وعي الفرد ونموه العقلي ومفاهيمه الفكرية المنظمة ولا يقتصر ذلك فقط في العمل بالنظام دون الانتفاع بنظام القيم الآخذ بالنمو والتطور .فقوة المعرفة في إيجاد التحول وفسح المجال ليست قوة إليه تعمل من نفسها ولكن مستمدة من قوتنا في تعضيدنا فيما نريد ان نعتقد ،فهناك توافق وانسجام بين ما يكون وما يرغب فيه ، وهو الاتجاه الذي يحتم على الإنسان ويمنحه قوه التمكين من قدراته والتوسع فيها أكثر من التضييق من رغباته والتقليل من مطامحه وقيمه[19] . ومن خلال ذلك تتم عمليه بناء المعرفة وزيادة قدرة الإنسان على فهم نفسه والعالم المحيط به ، و(التراكمية المعرفية احد الخصائص الأساسية في البناء المعرفي وفيها نتمكن من التوسع والتكشف لأبعاد جديدة مضافة الى الاتجاهات القديمة التي يصاحبها الترابط والتسلسل لهذا الاتجاهات ، مع تفهم مجموع الأوضاع

12 صلاح قنصوة : نظرية القيم في الفكر المعاصر ، بيروت ، لبنان ، دار التنوير للنشر ، 1984ص 13 فؤاد دواره : الفنان في عصر العلم ، بغداد ، منشورات وزارة الاعلام، 1977ص 19

13 معن خليل عمر :_علم اجتماع المعرفة ، جامعة بغداد ، بغداد ، 1991ص 38.

14 محمود حمدي زقزوق : مدخل الى الفكر الفلسفي ، دار الفكر العربي، مصر ، 1996، ص68.

15 عبد الرحمن بدوي : أما نؤيل كنت ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط1/1977 ، ص 174

16 يوسف قطامي :مقدمة في الموهبة والابداع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، بيروت ، 1992، ص 89.

17 الصديق ،حسين : فلسفة الجمال ومسائل في الفن عند ابي حيان التوحيدي ، دار القلم العربي ، سوريا ، ص 109، 2003.

18 مصطفى عبدة : فلسفة الجمال ودور العل في الابداع ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ص 80 ط2 ، 1999

19 سامي عرفان: نظرية الوظيفية في العمارة، القاهرة، دار المعارف بمصر للنشر، 1966. ص13

الإنسانية التي يظهر فيها كل اتجاه منها كالأوضاع الاجتماعية والثقافية والروحية والمادية...بحيث لا يمكن ان يفهم هذا الاتجاه او ذاك حق الفهم إلا في سياق تاريخه الذي ظهر فيه ورغم تقبلنا للاتجاهات الماضية
بحكم وجودها المسبق لكن ذلك لا يمنعنا من التوجه نحو التفكير في اتجاه جديد يستمد اساسياته من الاتجاه القديم وإضفاء طابع التطور والتجدد عليه.[20]
جاءت نظرية الأفكار الفطرية الفاعلة (Innate Ideas) بالتأكيد على ان بعض الأفكار هي في الواقع فطرية في الذهن ، ونستطيع ان ندركها بمعزل عن كل ما يتعلق بالحواس ، وتراكم الخبرات الحسية .[21]
ويؤكد (ديكارت) على استعدادات وميول في الذهن تتطور بواقع الخبرة الحسية ، وهي القاعدة الضرورية لكل ما يكتسبه الإنسان من خبرات ، فهي أنما تعد مقدرة العقل على التمييز بين الكثرة من القلة ، وتمييز الخط المستقيم من الخط المنحني ، والجسم المرتفع من المنخفض ، فالفطرية هنا تكون مذهب من يقولون أن الأفكار والمبادئ موجودة في النفس وجوداً حقيقياً ، أو كمجرد قوى واستعدادات سابقة على التجربة[22]
ولوحظ أن الفنون البدائية تظهر استجابات متشابهة لأنماط متعددة من الأشكال التجريدية الخالصة ، فتظهر مثل هذه الأشكال تزين سطوح الأواني ، والأدوات ، والحاجيات الأخرى ، وفي أماكن مختلفة وفي فترات تاريخية متباعدة ، ورغم ظهورها في أزمان مختلفة وتطورها لخدمة أغراض مختلفة تماماً ، فإن أنماط هذه الأشكال المتنوعة غالباً ما تظهر تشابهاً كبيراً ، وحدوثها متكرر في التكوينات العضوية واللاعضوية ، وكذلك في المراحل الانتقالية للتطور ، لقد اكتشفت رسوم تجريدية على حصى مصقولة شوهدت نسخ منها كثيرة في أماكن جغرافية متباعدة جداً حيث كان ذلك الفن ينقل مثالاً مكرساً تجريدياً عكس مقدرة الفنان البدائية ، أكثر مما كان يتقيد بالطبيعة ، إن هذا الفن يبدو لنا جماعياً ، بمعطيات فطرية تبلورت في مخيلة الانسان القديم[23]
اما الأشكال التي يتكرر ظهورها كنوع من الإسقاطات اللاشعورية ، كما أطلق عليها (يونغ) بالأنماط العليا ، فتظهر بمختلف الوسائل من التعبير الفني ، كالمربع والدائرة ، فهي تظهر في رسومات الإنسان البدائي ، وفي تصاميم المدن والمعابد في الحضارات القديمة ، ليتكرر ظهورها في الوقت المعاصر في الفنون التشكيلية ، وفي التصاميم الهندسية للإنشاءات المعمارية المتلاحقة ، ومثل هذه الأشكال ظهرت في النقوش الصخرية التي ترقى بتاريخها إلى العصر الحجري الحديث قبل اختراع الدولاب ،) [24].
والجدير بالمعرفة فإن الشكل عندما لا يحاكي نموذجاً مرئياً ، لربما يحاكي صورة في الذهن أو فكرة ، وكما أنه لا يمكن فصل الشكل عن الدوافع الفكرية التي تقف وراءه وعن طريقة التنفيذ ، فلولا الفكرة في الذهن لما تحركت اليد في خلق تلك الأشكال ، حتى وأن كانت اليد تتحرك في بداية الأمر باللاإرادية ، فإنها تخضع في النهاية إلى ما أطلق عليها سابقاً خاصية الإنسان الأولى وهي التمييز بين الأشياء الجميلة والدميمة ، حيث فطرة الإنسان الأولى .

المبحث الثاني : - الاسس البنائية للصورة في البناء الشكلي .

ايفع الإنسان في عصر المرئيات الصورية التي تحيط به لتعبر عن زمان ومكان ما، والتي تضفي على حياة الناس مزيداً من الإيضاح والإقناع والمتعة البصرية ، لما تؤديه من دورٍ بارزٍ في تسجيل الأحداث الواقعية بمنتهى الدقة ، التي ينعكس توظيفها في الوسائل الاتصالية إلى إحداث التوافق التعبيري للمضامين المنتقاة بشكل مقنع في الاعمال الفنية ، اذ تعد الصور وسيلة تعبيرية مستقلة تتضمن مضمونا مميزاً يسعى الفنان في انتخابها إلى اظهار التوافق الكلي مع مضمون الاعمال التشكيلية
افصح ((هربرت ريد)) بتعريفه للفن حيث وصفه بمحاولات ابتكار اشكال سارة ، تقوم بإشباع احساسنا بالجمال ، ويحدث هذا الاشباع خاصةً عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية في ادراكنا الحسي لها [25]
ليتوقف الشعور بالمتعة على امكانية التوافق والتناغم مع مدركات المتلقي الداخلية والحسية مع العلاقات الصورية المرئية المواجهة له ، والتي تعطي نتائج معاكسة احياناً في عدم توافقه معها الامر الذي يؤدي الى عدم الارتياح والملل ، فالأمر هنا يتوقف على الامكانية الابداعية للفنان في تنظيم وحداته البنائية واغنائها ومدى تناسبها الجمالي مع مضمون الفكرة بما تحمله من تحول تشكيلي متناغم مع الخزين المعرفي والبيئة الصورية المحيطة بالمتلقي [26]
ان الوضع البيني للفن ، يعني انه يقف متوسطا بين الكلي ،الحقيقي العقلي ، وبين الجزئي ،الفردي ،الظاهري .أي بين الموجود بالفعل (الصورة) والموجود بالقوة(المادة) ،فمادة الشيء بحسب تعريفات (الجرجاني) "هي التي يحصل الشيء معها بالقوة" [27]
.ويوحد (أفلاطون) بين الصور والمثل وذلك "في مطلع الكتاب العاشر من الجمهورية فيقول(هناك مثلا كثيراً من الا سره والمناضد في العالم .. وقد اعتدنا القول ان الصانع عندما يصنع من الا سره او المناضد التي نستخدمها يضع نصب عينه صوره كل منها ،أما الصورة ذاتها فليست من صنع احد من الصناع[28]
. ويرى أرسطو انه في حالة الجمع بين الصور والمادة التي يتكون منها الشيء قد تكون الغلبة للصورة ، وقد تكون للمادة ، وهناك مراتب للموجودات أدناها مرتبة المادة التي لا صورة لها، وأعلاها مرتبة الصورة التي لا مادة لها ولا توجد المرتبة العليا او الدنيا وجوداً فعلياً لان الصورة والمادة متحدتان [29]
وعليه يمكن ان نحقق كشفاً عن هذه البنية بدلالة ما تمثله، بمعنى الشكل هو الاساس الذي يمثل ما تبدو عليه بنية التركيب الذي شكّل وحداتها فتمثلت بما هو عليه وهذا ما يتطابق مع ما جاءت به ((سوزان لانجر)) من ان العمل الفني او المتكون الصوري

---

20 فؤاد دواره : الفنان في عصر العلم ، بغداد ، منشورات وزارة الاعلام، 1977

21 دونسيل ، جي .ف : علم النفس الفلسفي ، ت : سعيد أحمد الحكيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1986 . ص98

22 . الخياط ، يوسف : معجم المصطلحات الفنية والعلمية ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب.ت . ص179

23 ص71 هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج1 ، ت : صلاح برمدا ، دمشق ، 1978 .

24 يونغ ، كارل غوستاف وآخرون : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1984 . ص 382

25. Read, H, The Meaning of Art, Penguin Books, London, 1963, p.16 .

26 زكريا ابراهيم : كانت والفلسفة النقدية ، القاهرة ، مكتبة منصور ، 1963 ، ص178 .

27 علي بن محمد الشريف الجرجاني :كتاب التعريفات (بيروت:مكتبة لبنان) ،1969 ،ص205.

28 ثامر مهدي :افلاطون دراسة في فكر الجمالي ، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ،1987،ص15.

29 ستيس ، ولتر : فلسفة هيجل ، م1 ، المنطق و فلسفة الطبيعة ، ط2، ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام ، بيروت : (دار التنوير للطباعة و النشر) 1982.

ما هو الا إخراج لأشكال متسقة بفعل علاقات تترتب من خلالها عناصر العمل على نحوٍ من شأنه ان يعطي قيمة حسية وقدرة تعبيرية فضلاً عن التنظيم الشكلي الذي يعطي قيمة جمالية[30]

فالبنية الصورية اذا هي نظام من العلاقات التكوينية تتأسس من خلالها الانجازات التشكيلية او النتائج المترتبة على وفق تلك العلاقات أي ان العملية الاكثر اهمية في تركيب البنية هي العلاقات القائمة بين العناصر وفق دلالات الكل الذي ينشأ بفعل هذه العلاقات على ان تلك العلاقات يجب ان تكون مبنية على اسس وانظمة تشكل فعلاً تحولياً في العناصر وتحافظ في نفس الوقت على البنية ذاتها.

ان (الكلية والتحول والتنظيم الذاتي) هذه الصفات الثلاث تشكل حقيقة النظام البنائي للبنية التي ترتبط مع بعض بعلاقات جدلية تعتمد الواحدة على الاخرى اعتماداً ترابطياً واتصالي فلا يمكن تصور البنية خارج المفهوم الكلي أو التحولي أو التنظيم الذاتي لها. فالكلية هي "التماسك والترابط" المكونة للعمل الفني بفعل اتصال الاتساق المؤلف للبنية وفق نظام معين وانتظام الاتساق في الحقل التشكيل الصوري يؤسس المظاهر الشكلية (الصورية) التي يبدو عليها المنجز الفني ، على أنها وفق هذا النظام البنائي لا يمكن ان تتحقق الا بفعل ضاغط موجه يسمى الوظيفة والجمال فكلاهما يضغط ليؤسس المنجز الصوري يحقق الهدف المنشود ، وعلى نحوٍ يتناسب والانجاز الذي تقع ضمنه الفاعلية التشكيلية. وتأسيساً على ما تقدم فان تلك الصفات انما هي جوهر البناء الشكلي وتتم من خلال تفعيل دور العناصر و الوحدات داخل المنجز بفعل بناء العلاقات القائمة بين العناصر والوحدات المنتخبة أي عمليات التأليف لان الكل ما هو الا ناتج مترتب وقائم على تلك العلاقات وهو المرحلة النهائية لحركة متنوعة ومتحولة ومتفاعلة بشكل يحقق المنجز الجمالي للعمل الفني [31]

ما يعبر عنه العمل الفني لا يمكن إن يعرف إلا بالملاحظة الجيدة للتنظيم الشكلي للمادة والموضوع ، فالفاعلية التعبيرية لا تتشكل إلا في الخطوط وتناغم العناصر التي يعرضها العمل الفني . من هنا نجد أن العلاقة بين الموضوع وبين الانفعال المعبر عنه ليست على الإطلاق علاقة وسيله بغاية ، بل هي علاقة عناصر يدعم كل منهما الآخر داخل كل عمل فني مترابط [32]

وهذا يدل على أن السطح الحسي والأساليب الشكلية للعمل تؤكد كلها دلالته التعبيرية وتزيد من الجاذبية الحسية، وبذلك فأن كل من الشكل والمادة والموضوع ما هي إلا وسائل لبلوغ هذه الدلالة التعبيرية، ونحن حين نستمتع بالعمل لا نكون واعين "بالصورة" و"المادة" والتعبير بوصفها كيانات مستقلة، بل إن الحقيقة القصوى في كل نظرية جمالية هي العمل الفني المكتمل بكل ما فيه من عينية ووحدة عضوية. [33]

تتطلب العناصر التي يتكون منها العمل الفني طريقة حتمية لتنظيمها ، أو تحتاج إلى بعض الأسس التي تتبع في تركيبها ، ومن ثم وضعها في سياق يمكن أن يؤدي رسالة تكوينية صورية بصرية ، تكمن في التفكير المرئي الذي ينشأ بين الفنان والمشاهد ، فالتأثير الذي يظهره أي عمل فني هو خلاصة ناتجة من العلاقات المتبادلة بين الأسس التي يحتويها العمل الفني والتي تختلف في طبيعتها وأهميتها في بقية الأعمال الفنية ، وهنا أحياناً لا تستوجب بعضها مثلاً استخدام جميع الأسس والعناصر ، كما لا يمكن الاستغناء عن احد الأسس المهمة الداخلة في تنظيمه [34]

ويؤكد راي ((فيرون)) على ما سرد ان "الفن هو ظهور الانفعالات (Emotion) التي تنقل الى الخارج بواسطة تمازج الخطوط والاشكال و الالوان او توالي الاشارات والاصوات والكلمات الخاضعة لإيقاعات المنظومة المعرفية والفكرية، وانه نتاج يعمل على دخول المتلقي في نوع من الاختلاط بمنتجي الفن في الماضي والحاضر وبكل اولئك الذين تلقوا معه او بعده او سيتلقون فيما بعد تلك الانطباعات الفنية ذاتها"[35]

فتجليات منظومة الفن الظاهرة تنخرط في علاقات معقدة مع سائر تجلياتها الاخرى، كالنظم السياسية والاجتماعية والعقائد الدينية والمذاهب الفلسفية والجمالية ، كما ان هذه المنظومة معقدة لها طبيعة حركية تنفعل في حركتها وتطورها، معللاً اختلاف مذاهب الفن ومراحله التاريخية ، وبذلك يكون الشكل التصوري موازياً للوعي ، لذا كان اقدم تاريخ للوعي هو تاريخ الفكر الفني الذي ينطوي على ما للصورة من اسرار كثيرة طمستها مع الزمن من تراكمات بالغة التعقيد[36]

فللفن بنيته التي تشكل طابعه وكيانه وحدوده الخاصة ، ولتلك البنية ضرورة الحتمية والكيفية ، التي تنظم بها عناصر التكوين ، لينظر للموضوع خلاله نظام او نسق يسهل ادراكه والتوصل الى معرفته . فيقدم لنا (جان بياجيه) تعريفاً للبنائية على انها نسقاً من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً في مقابل الخصائص المميزة للعناصر، علماً بان من شان هذا النسق ان يظل قائماً ويزداد ثراءاه بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون ان يكون من شأن هذه التحولات ان تخرج عن حدود ذلك النسق ، او اخرى تكون خارجة عنه[37] .

توطئة عن تاريخ الفن الايراني القديم : -

واصلت الفنون بمحصلة أشكالها وفروعها وتخصصاتها فالبحث والتقصي عن الشعور الوجداني الإنساني الساكن والنابض في حياة الإنسان ، بحثا وتنقيبا عن الرغبة الكامنة في الشعور الواعي واللاوعي في مسيرة الحياة الطويلة ، ولما كان الخزف بصورة عامة هو احد فروع الفنون التشكيلية المهمة . وان جزءا من أهميته تكمن في قيمته الذاتية ، التي ترتبط بصورة مباشرة بآليات تنفيذه كعمل فني له مميزات ، وقيم جعلت منه فنا صعبا لا يقبل تغيير مفرداته بسهولة ، وذلك لتحكم آليات الاشتغال التكنيكية فيه كالفخر

30 راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر ، بغداد، 1986، ص 15.

31 زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ،1966،ص23.

32 جيروم ستوليتز : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية،المصدر السابق،ص381.

33 جيروم ستوليتز: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ،المصدر نفسه،ص324.

34 أياد حسين عبد الله الحسيني : التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، ط1 ، وزارة الثقافة دائرة الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 ص143

35 ليف تولستوي: ماهو الفن ، تر :محمد عبدو النجاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق ،1991،ص49-53.

36 هيغل : فكرة الجمال ، تر : جورج طربيشي ، دار الطليعة للطباعة ، بيروت ، 1978، ص 78

37 ابراهيم ، زكريا ، مشكلة البنية ، مصر ، دار مصر للطباعة ، 1976 ، ص33 .

والألوان والتفاعلات الكيميائية والفيزيائية ، فضلاً عن القياسات والتوازن في النسب ، جل هذه العوامل جعلت هذا الفن شديد الاعتماد على نفسه خوفا من الانزلاق في مهاوي التقليد والاستنساخ عن الآخرين .[38]

يعد طور((تل سيالك)) احد الأطوار الإيرانية القديمة في شمال الهضبة الإيرانية كونه من اوائل المواقع المفصحة عن العصر الحجري الحديث بالنسبة للحضارة الإيرانية ، فبعد إن استقر إنسان إيران القديم ، لم يبرح الكهوف والمراعي القديمة التي اخذ عليها، بل استوطن في أجزاء وبقي على طبيعته الأولى في أجزاء أخرى ، وبعد ان استقر إنسان تلك المرحلة في إيران خلال العصر الحجري الحديث بدأت فنون صناعة الفخار ومن ثم زخرفة الأواني الفخارية ، وعن طريقها اسهمت على التعرف على طبيعة الأفكار والمفاهيم والمعتقدات والتقاليد التي كانت سائدة ومنتشرة في تلك الفترة ، فكانت بذرات هذهِ الفخاريات بدافع متطلبات حياتهِ يومية ، ومعظم ما ظهر من الرسوم والزخارف كان ذا رؤى ومفاهيم فكرية ولها صلة بالوضع الاجتماعي والمعيشي وحياة الجماعة في تلك المرحلة ، فكانت الرسوم في البداية عبارة عن اشكال هندسية من الخطوط الأفقية والعمودية غير المنتظمة ، ويعتقد أنها كانت تقليداً لحاويات السلال التي كانت منتشرة في تلك المناطق قبل معرفة صناعة الفخار[39]

يعد التطور الحضاري الذي شهدتهُ ايران من ممارسة الزراعة ، واستأنس الحيوانات ومنها الماعز الجبلي والذي ظهر بصورة كبيرة في تزيين فخار هذهِ الأطوار والأطوار اللاحقة ، وتجسيد البيئة الرعوية لبعض هذهِ المناطق من رسوم ونقوش الفخاريات التي كانت سائدة في تلك الفترة ، بعد أن كانت الخطوط الهندسية هي السائدة ، لتصبح فيما بعد ذات اشكال حيوانية ظاهرة على سطوح تلك الاعمال ، وبعد فترة لجأ فنان إيران القديم لابتكار مواضيع مستلهمة من معتقدهِ وأفكاره ، وأحياناً من الظواهر المحيطة بهِ ، وفي هذا المجال عبّر عن معظم مظاهر الحياة في ابعادها الدينية والأخلاقية والفنية في رسومهم على معظم فخارياته ، وهذا ما كان واضحاً في حضارات إيران القديمة[40]

يؤكد الكثير من الباحثين أن هذا النوع من الفخار صنع لأغراض اعتقادية وزخرفية جمالية ، فكثيراً ما كان يوضع منهُ في المعابد ، والباحات المقدسة ، فالفنان الإيراني القديم سعى للغاية الجمالية إلى جانب الغاية الاعتقادية في اعماله الفخارية ، بالرغم من محاكاتهِ واقتباسهِ وتحويرهِ لما يحيط بهِ من حياة وظواهر طبيعية متأثراً ببيئتهِ الاجتماعية والدينية ، وظهر هذا واضحاً من خلال مضمون سطوح فخارياته التي شكلها معبراً عن الفكر وواقعه المادي ، فكان يصور الأشياء والحيوان والإنسان معن ففرضت البيئة الجغرافية سطوة بعض الحيوانات التي يعد عطائها وقوتها مصدراً للجذب والشد ، واستفهاماً اكسبها صفة العظمة والألوهية وهو ما بدا جليا في الحضارة العيلامية في باكورة بزوغ دورها الاجتماعي . ومن بين ما شاع منها – الماعز الجبلي – والثور – والطائر – وهذا ما امتاز به خزف هذه المرحلة التاريخية ، والمسمى - بالخزف الخشن – المشبع بالنقوش الهندسية والاشكال الحيوانية ، واصبحت هذه النقوش الرئيسية لوحة تعريفية عن العادات والثقافات المعيشية انا ذاك. وكأن كل شيء سبق هذا العصر يبدو اقرب الى ان يكون الانسان فيه حيوانياً غريزياً وعفوياً ، حتى افصح هذا الطابع الجديد عن خفايا واسس هذه المرحلة ، وعن الفهم المتزايد للطريقة التي يمكن بها اعطاء الانطباع البصري النهائي شكلاً يزداد فيه التصوير الفوري الذي يبدو تلقائياً ، وترتفع دقة الرسم الى حد الاداء المعجز الذي يأخذ على عاتقه مهمة السيطرة على مواقف واتجاهات متزايدة الصعوبة ، وحركات و تجسيمات و تقاطعات متزايدة الجرأة . فهذه النزعة المطابقة للطبيعة ليست صيغة جامدة وثابتة ، وانما هي شكل حي متحرك ، يعالج مشكلة التعبير عن الواقع بأكثر وسائل التعبير تنوعاً ويؤدي مهمته بدرجات متفاوتة من الاتقان ، وصولاً لمرحلة تتجاوز الحالة الطبيعية الغريزية الفجة بكثير . تعد الحضارة الايرانية احد اهم الحضارات الزاخرة بالعديد من المناطق والمدن الاثرية القديمة تاريخيا واخرى حديثة العهد ومن بين اهم هذه المدن ذات الوفرة الانتاجية الخزفية مدينة نيشابور . [41]

مدينة نيشابور تعد واحدة من اكبرواهم مراكز العالم الاسلامي في صناعة الخزف ، فالعديد من الباحثين والمؤرخين يعتقدون ان فن الفخار يقيم في نيشابور ، فهي امتداد واستمرار للفن الساساني فالخزف واعمال الحرف المعدنية ، وهي اشبه ما تكون باستعراض المهارات من خلال استخدام الزخارف ومختلف التعبيرات وببراعة و تطوير الخطوط المنفذة على الفخار بشتى انواعها ، شابه خزف مدينة نيشابور نوع من الفوضى في بداية القرن الثاني والثالث الهجري وبتردي ملحوظ في تقنية – الطين المزجج – الذي اشتهرت به مناطق شرق ايران .[42]

أصبحت نيشابور بعد تعافيها عاصمة ومركز جذب العديد من علماء الحديث النبوي ربما بلغ عددهم اكثر من – ثلاثة الاف محدث – كذلك الشعراء ومن اشهرهم – عمر الخيام – اما الفنانين فهم كثر ويعد ((بهزاد)) احد اهم الخزافين الذين نالوا رعاية السلطان ((حسين بيقرا)) و ((وزيره مير علي شير)) ، وذاع صيت ((بهزاد)) في ايران وفي غيرها من البلاد التي كانت لها بالإيرانيين صلات فنية ، وفاق في الشهرة من سبقة من المصورين الذين ابدعوا بالتصوير على القطع الخزفية وغير الخزفية وقالوا ان مهارته محت ذكرى سائر المصورين ، وان شعره من فرشاته قد اكسبت الجماد حياة ، كما اعجب به الملوك والامراء فتسابقوا الى جمع اثاره الفنية، فامتاز بهزاد ببراعته العظيمة في مزج الالوان وتفهم اسرارها ، واتقن التعبير في صوره عن الحالات النفسية المختلفة ، كما ابدع بتصوير الحالة الارستقراطية بهدوئها وحسن ذوقها ، وابداع التركيب فيها ، مع دقة الزخرفة وانسجامها العالي[43]

كما شهدت نيشابور في القرن الثالث الهجري رواج الخزف المقارب من حيث طبيعته اللونية للون الابيض المزرق او الفيروزي ويعتقد جاء هذا النوع لتقليد الاحجار الكريمة والتي تعد نيشابور احد اكبر مناجم الاحجار الفيروزية والتي شهدت رواجاً كبيراً في البدايات الاولى من الاسلام ، وشهد ذروته في القرن الرابع الهجري ، ولكن بالقرن الخامس شهد انحساره لعدة اسباب جاء اهمها ، انتقال مراكز الحكم والسلاطين الى مدينة الري ، ضهور نوع من الاطوار اطلق عليه الطلاء اللماع فوق النقوش وهو اقرب الى البريق

38 الزبيدي , جواد : الخزف الفني المعاصر في العراق , الموسوعة الصغيرة , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , 1986 , ص27

39 R. Ghirshman ، Fouilles de sailk ، Pres de kashan ، 1933 ، 1934 ، 1937 ، Vol. I، Paris ، 1938 ،. P. 11 – 14

40 فائق توحيدي : تقنيات فن السيراميك القديم ، ج7 ، مركز تدوين العلوم الإنسانية ، طهران ، 2010 ، ص 46 – 47

41 فائق توحيدي : تقنيات فن السيراميك القديم ، ج7 ،مركز تدوين العلوم الإنسانية ، طهران ، 2010، ص 46 – 47.

42 كامبخش ، سيف الله شخص : الفخار حفرها في نيشابور و ايران ، وزارة الثقافة ، 1349 قمري ، ص 34 .

43 زكي محمد حسين : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي، ص 104.

المعدني ، وتتم طريقة تحضير من خلال مزج الالوان كأكاسيد مع الطين الابيض القريب من الانهار ومن ثم يعرض لحرارة عالية تساعد على قوة تمازج الاكاسيد مع الاطيان لتكون ارضية صالحة للنقش او الحزوز او الرسم فوقها ومن ثم فخرها مرة أخرى[44]

ولفهم مفاهيم ورؤى فاعلية التشكيل للثقافة الإيرانية القديمة ومعتقداتها ، لابد من الإحاطة برموز العناصر الصورية ، وتعابيرها التي كانت سائدة في تلك الحقب الزمنية الماضية ، فالأشكال والرسومات التي ظهرت في الاعمال الفنية الإيرانية استندت على الأغلب للمبادئ الاعتقادية والقيم الأخلاقية التي كانت سائدة بين سكان بلاد إيران القديمة ، كون الصورة ذا دلالات وقيم جمالية ، ولما لها من دور كبير في التداول القديم في الأمور الاجتماعية والعقائدية ، فقد نفذت عن طريقه ومن خلاله إعمالا فنية دلت وعبرت عن اتجاه المجتمع الفكري ، اذ ارتبط الفكر والثقافة الإيرانية القديمة في مجمل ابعادها بفاعلية الخيال والقصص والأساطير ، المعبرة عن حاجة وصورة لتطلعات ملحة وهادفة و موجهة ، فبعد أن كانت هذهِ الرسومات تحمل نقوشاً هندسية تزيينيه عبارة عن خطوط متوازية ومتقاطعة ، وهذا ما ظهر من مناطق ايران القديمة ، حيث أصبحت اغلب هذهِ الزخارف عبارة عن خطوط حلزونية ورؤوس سهام وبخطوط متوازية ، وظهرت أيضاً تزيينات على شكل مغزلي أو معينات ، وفي بعض الأحيان على شكل مثلثات مفردة ، أو عبارة عن مجاميع بشكل متكرر ، وظهرت هذهِ الرسومات بأشكال محورة وملامح مجردة تعبر عن ارتباط الإنسان بالبيئة الطبيعية والمتمثلة بتحوير الاشكال الطبيعية والهندسية على شكل خطوط ومثلثات ومعينات ، وهذهِ الرسوم مشابهة لما ظهر على بعض نماذج فخار حضارة حلف في العراق القديم[45] .

وللفنان المسلم نظرته الخاصة والمتميزة في مجال الفن والجمال ، المتأثرة بشكل كبير بالشرع وطبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية آنذاك ، فقد فرضت عقيدة التوحيد على ذهن الفنان المسلم ، نوعاً من الالتزام بوجود الوحدة والتماثل والتنسيق والنظام في موجودات هذا العالم ، والفنان الذي يؤمن بهذه الوحدة إنما يصدر عنه فن له طابع جمالي ، كما في فن العمارة والفنون التشكيلية والزخرفة والأواني الفخارية والخزفية وغير ذلك من روائع الفن الإسلامي [46]

وان الفن الإسلامي له غاية وهدف ، إذ كل أمر يخلو من ذلك فهو عبث وباطل ، والفن الإسلامي فوق العبث والباطل ، فحياة الإنسان ووقته أثمن من إن يكون فراغا للعبث الذي لا طائل منه ، ولعل الفن الإسلامي أصبح أكثر وحدة من وحدة اللغة في ارض الإسلام ، ذلك لان الفن الإسلامي ارتبط بإيديولوجية واحدة وحمل شخصية واحدة ، فهو يستوحي العقيدة الدينية ، ويشتمل على قداستها .[47]

مؤشرات الاطار النظري : -

1 - شكل التفكير العقائدي مرتكزاً معرفياً ، وقاعدة فكرية للوصول إلى كيفيات الصياغة البنائية للشكل الخالص ، من خلال السعي إلى فاعلية العلاقات البنائية واستخلاص صيغ شكلية مجردة تتسم بطابعها الكلي والشمولي .

2 - بنائية الشكل الخالص تستند على رؤية جمالية عقائدية ، تتخذ نزعة فكرية ، مثالية ينأ عن العالم المرئي الحسي ، حيث يتضح ذلك بجلاء الطروحات الفلسفية لاسيما المثالية منها ، لتقترب من موضوعة الشكل الخالص الكاشف عن طبيعة هذا النوع من التشكيل وكيفيات تموضعه في الشكل الصوري .

3 - يعد الشكل المجرد الخالص ، الأكثر احتواءً لمفاهيم روحية وصوفية أو مثالية تبتغي المطلق ، أو كسبيل معرفي لتصور الشكل الخالص .

4- يتم ادراك التنظيم الصوري بالحدس كنشاط معرفي ويعد حصيلة الصور الذهنية المتراكمة ، والتي تتسم بالتجريد والكلية والكيف والجوهر كما إنه ليس بعيداً ، عن معظم الطروحات الجمالية ، على أسبقية الخيال كقدرة مرافقة للإبداع ترتقي بالشكل الفني على ما هو حسي متجسد إلى ما هو مجرد وفريد .

5 - اتت الطروحات الفنية التي تقترح الشكل الخالص حصيلة لها ، فإنها تقترح في ذات الوقت بنائية للشكل الخالص .

6 – اسست فاعلية التشكيل الصورية معايير بنائية هندسية قائمة على هندسة الأشكال وتناسقها وتناسبها وفق بنية ذات مبدأ عقلي فاعل .

7 – اكدت فاعلية التشكيل الصوري على تحرر بنائية الأشكال من صرامتها العقلية ، لتؤكد أهمية اللعب الحر في الوصول إلى أشكال أشد تعبيراً عن النفس المعبرة عن الخلاص والتسامي .

8- جاء الفن الإسلامي بطروحات جمالية بنائية جديدة على أصعدة الشكل والمضمون ، وبالتالي بناء وإخراج تشكيلات فنية جديدة ، من خلال العلاقات التصميمية والتقنية التي عالج بها سطوح منجزاته الفنية ومن أهمها الخزف .

9- لعبت البيئة المحيطة والتطور الفكري الضاغط ، دورا مهما وبارزا في بلورة فكر الفنان ، ومعتقده فيما بعد ، مما انعكس ذلك بأثره في عملية صياغة وتشكيل فنونه ، وظهر ذلك جليا من خلال استعارته لمفرداته من خلال مسايرته ومعايشته للظواهر المحيطة به .

انموذج رقم (1)

44 . خليلي ، كرداوري ناصر : سفال اسلامي ، نشر كارنك ، تهران ، 1384قمري ، ص 45.

45 . Dyson، R.H. ، problem in relative chronology of Iran ، 6000 – 2000 B.C ، U.S.A . 1967 .236

46 محمد عزيز نظمي سالم:الفن بين الدين والاخلاق،ج1،مؤسسة شباب الجامعة ، الاسكندرية ،ب ت، ص3.

47 حسين علاوي : الادب والفن رؤية اسلامية ،ط1، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ،2009،ص72-73 .

الوصف العام :- متحف الامام الرضا _ تصوير الباحث يمثل الانموذج طبق من الخزف ، باللون الاصفر مقعر الى الداخل بنسبة موزونة مع الغائية المقصودة منه ، امتاز الطبق تنفيذ عالية ، دالة على الاهتمام العالي بطبيعة الموضوع المجسد عليه ، تسيد قعر الطبق صورة شخص بوضعية الجلوس وهو متربع الهيئة ، انضمت يداه الى خصره ، مع بروز عضلات الذراعين ، وشح الجسد بثوب مملوء بعدد كبير من النقاط والدوائر الملونة اغلبها باللون الاخضر والاصفر ، كذلك تدلى على كتفيه الى الركبتين شعرة الاسود السرح ، مع ملاحظة خلو الوجه من الشعر كالشارب واللحية ، يقف على جانبي الرجل من الجهة اليمنى شخص بزي وقور ومحتشم ، يناظره في الجهة الاخرى نفس الهيئة الا ان ما يحمله بيده تختلف من حيث التشكيل الصوري ، جاء نقش زيهم مقارب الى زي الشخصية الرئيسية ، كذلك تصفيف شعرهم ، وهم يؤدون الولاء والطاعة له ، كما زينت حافة الطبق بنقوش بسيطة باللون الاسود .

التحليل : - ابدع الفنان الايراني في تحفيز فاعلية التشكيل الصوري في الانموذج الحالي ، من خلال استعارة عدد من العناصر والافكار التي شاعت في القبل و حاضر التنفيذ ، لنجده شاكل بين سيادة الهيئة ومفهومها في الاعمال السابقة ، وبين هيئة الشخصية المتسيدة للمشهد الصوري ، فجاء تنشيط الفاعلية من خلال التضمين الموضوعي ، بتحايل قصدي اكسب الصورة قيم مشابها من حيث الشكل فقط ، لكن غاير في الموضوع ، فما كان يعبد من قبل هم الملوك دون الخضوع للإلهة ، بترجيح دنيوي نسبة للمعتقدات تلك المرحلة ، وعند تفحص البنى التأسيسية للأنموذج نجده اضفى شرعية الحكم لفاعلية التقديس الديني الالاهي ، وبتوشيح ولائي لطبيعة الدين الاسلامي ، الذي ساد في تلك الاقاليم البعيدة لأقوام امتازوا بالتحولات الدينية (وبالخصوص اقليم خرسان) التي تربعت على زعامته قادة و ولاة مدينة (نيشابور) ، وعند تفكيك المشهد ، نجد عنصري (الغصن) ، (والسعفة) ، التي حملاها كل من الشخصيتان المحاطة بالشخص الجالس ، وهي مرموزات ، استعان بها فناني الازمان السابقة ، كمدلول (الغصن) للسلام ، ايقونة تبنتها الاديان السماوية السابقة ، اما (السعفة) هي الاخرى دليل لولاء الاقاليم البعيدة التي يسود بها شجر النخيل ، كما كان لدى الأشوريون ، وبإجادة اخرى من قبل الفنان الايراني نجد تحفيزه لفاعلية اللون ، والانتقاء القصدي للون الاصفر و مدلوله الفاعل كرمز للنور ، وهو ما امن به الايرانيين القدماء ، ويعني الخلاص من الظلمة ، وهي من دلالات (زرادشت) لكن بتوظيف وتجانس اخر اضفاه الشرعية كدليل لشروق شمس في ربوع الأقاليم الوافدة الى الاسلام ، ولم يتجاهل الفنان الايراني بنائية الشكل الفني ، ونظم تنظيمه من عناصر وخصائص اظفر بالأخير بنسق عالي ذو خصوصية جمالية رفدت الفن الايراني بها ، فنجد عنصر السيادة والتناظر الصوري بروحية القصدية التجسيدية للعمل ، فالتمايز الصوري والموضوعي اصبح هوية لهذا الفن ، لم تاتي الايدلوجية البنائية والجمالية محض الصدفة او عبثية التنفيذ ، بل هناك صياغات ومعايير رافت الفكر الايراني القديم وبتهجين موضوعي عالي ، خالف المضامين السابقة لمثل هذه الاعمال ، فالفاعلية هنا تؤكد موضوعية قبلية الفكرة على المادة وهذا يتبع مؤسسات قبلية تؤكدها دائما ، ترتبط بنفس الاتجاه او موضوعية الفكر او الفكرة المثالية لبنية الوجود ، والملاحظ هنا ان هذا التشكيل البنائي اعتمد التماثل في عملية توزيع العناصر البنائية له ، على فرض ان هذه الطريقة في البناء هي واحدة من اهم سمات الفن الاسلامي ، وتكمن في الطبيعة التكونية للهيئة العامة في اعتماد الخزاف على محاولة بناء الشكل الخزفي ، وجعله قادرا على تحقيق الضرورة البصرية له ، وفقا لحالة الجذب البصري المتحقق من خلال طبيعة البناء زخرفياً ولونياً .

انموذج رقم (2) طبق

الوصف العام : يوضح الانموذج طبق دائري من الخزف متوسط الشكل ، وبتقعر انسيابي بسيط نحو المركز، جاءت حواشيه دقيقة ومنتظمة ، نفذ علية صورة حصان واقف تسيد القعر بشكله الصريح ، وباللون الاسود ، توسط جسده نقش يدل على السرج ، مع زخرفة الجسم بعدة اشكال شابهت الكرات باللون الاصفر والاخضر ، و براس ذو عيون واسعة شغلت معظمه ، اعتلى جذع الحصان صورة ذئب باللون الاخضر وقفا عليه ، كما شغلت حاشية الطبق بزخرفة حروفية بخط اسود كبير نوعا ما ، ليتلوه حقل حلقي بخطين متوازيين جاء بينهما كتابا باللون الاسود ، مع تنقيط بسيط شاحب باللون الاخضر ، وزين الفضاء المحيط بالحصان والذنب ، بتكوينات زخرفية بعضها ورود والاخرى ، والاخرى تكوينات مبهمة ايضا باللون الاسود .

التحليل : -

كانت البنية الكلية لهذه المفردة تتصل بما هو تأويلي ، فالفهم البنائي لتشكيل هذا الانموذج يمهد السبيل الى فرض تفسيرات ناشئة من بلورة الوجود بشقيه المرئي واللامرئي ، فالانتقال من الصورة الواقعية الى الرمزية ، الميتافيزيقية ، يتطلب استثمارا لفاعلية التأويل الصوري بالتحديد حينما يتصل بمقتربات تجريدية تسهل من عملية الاحاطة الدلالية بالبعد الغرضي المنشود منه ، ليتشكل بفعل أداء الفنان الأسلوبي المتسم بالعفوية والارتجال ، فظهر التكوين من خلال انتشار بقع من الألوان المختلفة على مساحة المسطح التصويري ، واتخذت هذه البقع اللونية ، أشكالاً منتظمة ولا منتظمة ، إذ تبعثرت وتشتت حدودها وتوزعت مساحاتها وألوانها بصورة تلقائية تبحث على التحرر من سيطرة المنطق العقلي وتنظيماته القسرية ، برفضه عن كل ما هو منتظم أو صوري أو تمثيلي ، حيث يستبعد من الشكل الفني تمثيل الأشياء الموضوعية في صورها المحسوسة والمتجسدة في العالم المرئي ، فأخذت فاعلية الشكل الخالص لديه تنطوي على تشكلات لا محددة ، فقد استهدف من الشكل الفني إظهار الفكرة البنائية أو المبدأ الجمالي الكلي ، لتحل هذه الفكرة محل الصورة الشيئية ، وذلك بالاعتماد على الجانب التكويني للعلاقات الشكلية بصيغتها المعرفية ، ونتيجةً لهذا ابتعد التكوين الفني عن التجسيمية والمنظورية وظهور مبدأ التسطيح في مكونات اللوحة ، ليمحي الفضاء المنظوري التقليدي فيها والاستعاضة عنه بفضاء لا متناهي . ارد الفنان الايراني في الافصاح التأويلي عن البوح بخافية التشكيل من خلال الاستعاضة الصورية الاستبدالية لكل ما هو يحيط بمنطق الفهم الدلالي لطبيعة من يعتلي سرج الحصان ، كنوع من الاباحة المنشودة لغرض التحول الفكري وتهشيم للفهم الواقعي ، لتاتي غرضية اعتلاء صورة الذئب كأحد المرموزآت التحولية للهيمنة الملكية ، والشخصيات الاسطورية السائدة كانت انا ذاك ، كنوع من التقبل الفكري المراد اشاعته على المجتمع النيشابوري ، ولعنصر اللون قدرة الكشف في طبيعته الدلالية عن قيم بنائية كامنة في ذاته ، لتظهر فيه طاقات لا متناهية شكلت فاعلية جمالية خالصة ، وكذا الحال للخط باللون الاسود والذي افصح عن الطابع الديني الاسلامي المكتسب ، فهذه العناصر ونظراً لتحررها واستقلالها من قيود البنية التشخيصية ، أطلقت فاعليتها وطاقاتها الجمالية الكامنة متمثلة في إيقاعات حركتها اللامتناهية وفق مشهد تصويري واحد ، وتبعاً لذلك تعامل الفنان النيشابوري مع سطح اللوحة كفضاء لا متناهي يسمح بحركة هذه العناصر بفاعلية بنائية مطلقة ، وهو ما غير من مجريات الرؤية التقليدية للشكل التي تحتكم للقيم ولقانون المنظور الخطي واللوني ، اعطت عملية التنظيم البنائية لصورة الصحن ، بعداً إيضاحياً لطبيعة التنفيذ الفني الذي آثر الفنان في استخدامه وذلك لإضفاء سمة جمالية

تعتمد (التكرار) لبعض عناصره كمفهوم وخاصية ، اشتغل عليها الفن الاسلامي كثيرا هذا من جانب ، ومن جانب آخر فأن هذه الفاعلية الزخرفية قد اعطت تضمينا بصريا لخاصية ملئ الفراغ التي أعتُمدت أيضا في سياقات الفن الاسلامي ، من هنا فأن فكرة الدلالة (الزخرفية) في هذا العمل تستدعي من الفنان ايجاد بناء تنظيمي دقيق ولذلك فقد اعتمد الفنان ، على اظهار التنوع اللوني وكذلك الزخرفي من اجل تحقيق خاصية التناغم والانسجام ، وبالتالي تحقيق حالة التمثل لطبيعة هذا التكوين من خلال ما أظهره من صياغة تكرارية ومن زخارف هندسية كالنزعة الهندسية التجريدية ، لما احتواه كل شريط من تكوينات لا شكلية وانما تعتمد على الطبيعة التلقائية لمزج التقنية اللونية فيما بينها .

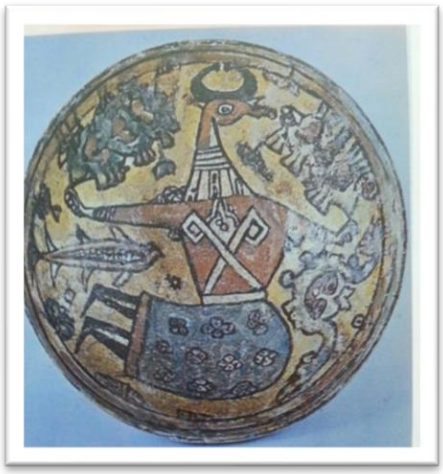
انموذج رقم (3) : - طبق خزفي

الوصف العام : - طبق خزفي مزجج باللون الابيض جسد بداخله شكل طائر كبير ، شغل الحيز الاكبر ، نفذ الطائر بجذع كبير شابه الشكل البيضوي ، وبأرجل صغيرة جدا ، التصقت مع الجذع دون اي استطاله ، وعتلا الجذع الراس بتجريد لبعض عناصره عالين الباكية ، و بمنقار مدبب نحو الامام ، كما زود الراس بتشكيل زخرفي استطال ما بين اعلى الراس حتى بداية الذيل ، وهو ما يطلق عليه (بالعرف) وجاء الذنب بهيئة مستطيل ينفرج عند نهايته ، شطر الى نصفين ، في النصف العلوي كرات باللون الاسود ، اما النصف الثاني رسم عليه تكوين هندسي ، احاط بالطائر عدة تكوينات دائرية عددها اربعة ، رسم بينها تكوينات زخرفية باللون الاسود شابهت الزخرفة النباتية .

التحليل العام : -

اعطت عملية التنظيم البنائية لصورة الصحن ، بعداً إيضاحياً لطبيعة التنفيذ الفني الذي آثر الفنان استخدامه وذلك لإضفاء جمالية الصورة وفاعليتها باعتماد (التكرار) كمفهوم وخاصية ، اشتغل عليها الفن الاسلامي كثيرا هذا من جانب ، ومن جانب آخر فأن (التكوينات الدائرية) كمفردة زخرفية قد اعطت تضمينا بصريا لخاصية ملئ الفراغ التي أعتُمدت أيضا في نتاجات الفن الاسلامي ، وكذلك الحال بالنسبة للتراكيب الزخرفية التي نفذت من قبل الفنان المسلم على الاواني الخزفية من خط وتصميم ، يتصف الصحن بخاصية التنوع في أشكاله الزخرفية وهو بهذا يحقق فاعلية الفن الإسلامي ، وهي ملء الفضاء الذي اهتم به الفنان المسلم كونه يمثل حيزاً روحياً ومحورياً في رؤيته الجمالية ، والتعبيرية على حد سواء، هنا اراد الفنان اقتراح نموذج اشتغالي فاعل ، يتناغم مع مستوى التعبير عن اللامرئي من خلال قيم مرئية ترتبط بجمالية التكوينات مع الزخرفة النباتية، إلا أنه عزّز من ارتباط الشكل بالمضمون، انطلاقاً من محتوى الصياغة التعبيرية للتكوين الخزفي عموماً ، مازج الفنان هنا بين التصور الايراني القديم ، الذي اعتنق فيه الطائر كاله يعبده ويتبرك به العديد من اصحاب الديانة (المانوية) وجعله رمز من رموزهم المقدسة ، وبين العقيدة الاسلامية لصورة الملائكة من جهة وما سطرته الاحاديث عن قدسية الطائر في المعتقد الاسلامي ، فبعد دخول اصحاب الديانة المانوية الاسلام كان يشترط منهم ذبح طائر كدليل على صدقهم ، اضفت المعالجات التقنية واللونية خاصية إظهاريه لمفهوم ديني ، وذلك من خلال تكرار طبيعة الخطوط وكذلك تكرار بنية اللون الاصفر المحمر ، مع الاخذ بنظر الاعتبار البعد التصميمي للتشكيل الزخرفي ، الذي اعتمد فيه الفنان على بنية اللون الاسود والمنفذ على خلفية من اللون الابيض ، مع ملاحظة امتداد الاشرطة المتدلية والتي اخذت طبيعة انسيابية مع سيادة شكل الطائر ، وهنا نلاحظ ان هنالك خاصية تنظيمية ، تربط مكونات التكوين مع بعضها ، لتحقيق حالة من الانسجام الخطي واللوني بينها ، سعى الفنان هنا لإضعاف صلة المشابهة مع ماضي الشكل وحاضره المتشكل ، عبر تركيبته الشكلية لفضاءات من اللون الخالص الذي تحرر مع الخط من حدود الصيغ الشكلية السابقة ، وأخضع الشكل إلى رؤية شبه متحررة ، تستقدم الإحساس الجمالي الخالص في لحظة حدسية مباشرة ، لينفتح من خلالها الشكل على تحديث لغة بصرية مجردة تستهدف فاعلية الايهام أو الفكرة على وفق ما يظهره النسق البنائي من علاقات خالصة .

انموذج رقم (4) طبق خزفي



شكل الانموذج طبق خزفي قارب الى المسطح ، رسم عليه صورة انسان برأس ثور شغل سطح الطبق ، جاءت الهيئة بوضعية الوقوف النصفي ، جراء تخلل النسب من حيث التنفيذ ، قسم الجسد الى نصفين ، السفلي اتى بميلان مع حافة الطبق السفلة ، زينت بإزارة ذات لون ازرق رصع بعدد من الزهور ، مع حاشية باللون البرتقالي ، وبإقدام مائلة الى الامام باللون الاسود ، اما النصف العلوي (الصدر) زين برداء من اللون الاحمر زين بزوجين من السيوف المتقاطعة نحو الاسفل ، يعتليها نقش شابه القلادة المرمزة ، يحمل بكلتا يديه باتجاه الاعلى ، باقات من الزهور والاغصان ، اعطت للعمل نوع من الحركة ،اما الراس فجانبي باتجاه اليسار، زينت رقبته باللون الابيض يتخلله عدد من الخطوط الافقية والعمودية ، كإيحاء الى نوع من الحلي الشائعة في تلك الفترة ، كما يعتلي الراس زوج من (القرون) باللون الاسود ، وبعين ناظرة الى الامام ، شغلت الفضاءات على جانبي الهيئة ، من اليسار نقش نباتي تتخلله اشكال هندسية ، تناظره من اليمين هيئة سمكة مزودة بثلاثة ازواج من الزعانف فالظهر والبطن ، مع ذنب غايرهم في اللون . مع خطوط سوداء احاطت بالطبق .

التحليل العام : - ورد الانموذج بصيغة الكلية المجردة والتي تكونت بفعل النسق البنائي التركيبي ، الذي آلف بين العناصر لتتبع سياقات بنائية خالصة ، حيث تشكلت منظومة علاقاتية ، جعلت العناصر تظهر في ترابطها صيغ تجريدية ذات مرجعيات تأويلية ، وتبعاً لذلك يمكن أن تتضح معالم وطبيعة النسق البنائي التي كونت مظهر الشكل الخالص في هذا الانموذج الفني ، وحددت فاعلية التشكيل ، التي جاءت تبعاً لما تكوّن من علاقات رابطة بين العناصر حيث اتخذت في تشكلاتها صيغة بنائية محكمة . وعند تحليل المكونات التصويرية التي اتبعت في تشييد الشكل ، إذ يمكن التوصل إلى فاعلية المرجع الفكري التشكيلي ، الذي ابدعت بحضارة وادي الرافدين ، ذات التأثير الفاعل على الحضارات المجاورة ، من خلال كشف بعض العلاقات النسقية والتجانسية ، والتركيبية التي تكونت بين العناصر مظهرة توجهات عقيدة تلك المجتمعات ، وهذا ما عمل عليه (الفنان النيشابوري) ، حيث اضفاء مفهوم القوة ، والاخصاب ، والتقديس ، لطبيعة الهيئة المجسدة ، من خلال هذه المنظومة البنائية التي أظهرها الخطاب البصري في هذا العمل، رحلت الأنساق البنائية إلى الحدس و بخرق سياقات الرؤية التقليدية الحسية المباشرة ، وبمقتربات للشكال العام

المرئي ، فالشكل الفني أخذ يسمو باتجاه صيغ كلية مجردة ومغادرة لكل ما هو مادي ، نسبي ، متجسد عبر رؤية عقائدية ، زاهدة متوسمه بجمال الجوهر الروحي ، حيث يمتثل إلى حقائق روحية مطلقة لا مرئية . لذا فإن الصيغة الكلية المجردة التي أظهرتها فاعلية الشكل الخالص ناشدت القوى التي تنظم الأشياء وليس الأشياء ذاتها ، وهي قوى لا مرئية ، وهذا يتضح من خلال ما أظهرته فاعلية الصورة البنائية ، كشف الانموذج صور القوانين الكونية الشاملة ، المتمثلة بالانسجام والإيقاع والتناغم والتوازن وهي قوانين مجردة وفاعلة تعتمل خلف مظاهر الموجودات المادية ، وفي هذا العمل الفني يظهر الانسجام بين قيم متناقضة من اللون والخط ، فقيم اللون الحارة أظهرت تناغماً مع قيم اللون الباردة ، فهذا النسق البنائي القائم على التناظر ، انطوى على جدلية قائمة بين العناصر فلكل عنصر أو تركيبة بنائية جزئية لها ما يقابلها بالضد لخلق حالة من التوازن والانسجام ، فقد سلك (الفنان النيشابوري) في تأملاته العقلية الخالصة سلوكاً ميتافيزيقياً ، غادر به الاستدلال العقلي المبني على المعرفة الحسية وتوسم الجمال الخالص من خلال معرفة ذهنية انطوت على فاعلية الاستبصار ، والحدس ، والألهام ، والإشراق . لذا فإن فاعلية الشكل الخالص هي صورة ذهنية يفرزها ذهن خالص وسامي عن الغرضية ، مستغل كل تجربة حسية ، اقرب إلى المعرفة البديهية المغروسة في المجتمع الايراني القديم بشكله والنيشابور بشكله الخاص ، فبهذه المعرفة استطاع الإنسان الفنان أن يستخرج منظومات بنائية فاعلة وصيغ لأشكال صورية بقيم المطلق .

انموذج رقم (5) طبق خزفي

شكل الانموذج طبق من الخزف نفذ علية صورة كائن قارب بالشكل الى (الحصان) حيث اتى بمشهد جانبي ، يحتوي الراس على زوج من العيون ، ولجام طرزت اطرافه بنقاط باللون الابيض ، ومنخرين ، وفم يتدللا منه لسان ، اعتلى الراس زوج من الاذان ، كذلك نفذ على رقبة وبامتداد نحو نصف بدن الحصان صفوف من المنحنيات شابهت بطبيعتها حراشف الافعى ، والجز الاخر من البدن نفذ عليه عدد من النقاط السوداء ، مع تدلي نقوش شابهت اطراف الوشاح على ارجل الحصان الامامية والخلفية ، كما اتت حوافر الحصان بنوع من الخطوط اوحت الى المخالب ، وجسد ذنبه باستطالة مبالغ بها وصلت حتى نهاية الراس ، مع تزيينه بزوجين من العقد كدلالة على الاستطالة ، تشاكل الذنب مع نقوش زخرفية نباتية احاطت بطرف الطبق على شكل هلال .

التحليل العام : -

عند تقصي الشكل المنفذ على الطبق وتفكيك عناصره ، يتبادر في ذهن المتلقي على الفور مفهوم فاعلية التركيب الصوري، الذي قصده الفنان (النيشابوري) في استذكاره لمرجعيات صورية ترسبت في مخيلته ابان الحق المنصرمة ، ليوضح لنا مدى تأثير المعطيات الفكرية والفنية لحضارة وادي الرافدين ، على الشعوب المجاورة ، فما جسده الفنان النيشابوري ، هي ذاتها التركيبة المنفذة على بوابة عشتار، برمز الاله (مشخوش) حيث استعارة جسد الافعى في تمثيله للحراشف ، كذلك جسد حيوان مفترس من خلال اضافة المخالب ، مع خاصية الانقضاض وهي اشارة ارتفاع الذنب لدى الحيوانات ، والتي اول من اكد عليها الفنان البابلي القديم ، كذلك عملية التكعيب المنفذة على راس الحصان ، اي انه يرى كل شيء ، وانه منتصر على كل من اراد السوء به ، بدلالة ارتفاع احد أقدامه نحو الاعلى ، وهو رمز شائع منذ قديم الزمن حتى وقتنا هذا ، من هنا نجد ان الفنان (النيشابوري) اراد تبصير المتلقي لعدة معطيات فكرية تداولها هذا العمل ، جاء فحواها التأكيد على قوة الدين والالهة التي تبنته ، وان هذه الالهة خالدة لما ترمز له الافعى في الفكر الانساني القديم ، ارتكز العمل على خصائص (الانثربولجيا) لدى الاقوام الايرانية القديمة ، وما تمتلكه من رؤى متعددة على طول تلك العصور ، والتي شهدت العديد من المعتقدات الدينية وما ترسب منها من (ايدلوجيات عقائدية) استملكت انقياده الديني ، ووفقا لهذا التوجه اتت نتاجات المنجز الخزفي النيشابوري ، اظهر الخطاب البصري وفق هذه النسقية التجريدية ، قيمة جمالية بنائية مضافة وهي الميلان الذي حصل في الأشكال والذي شكل بعداً جمالياً وإيقاعاً حركياً متميزاً إن طبيعة الإيقاع التي تفرضها توالي وتتابع العناصر ، فضلاً عن الانتقالات اللونية وتتابعها أيضاً ، وبما يفصح عن قوة رئيسة تحرك النسق البنائي نحو منظومات بنائية ذات أبعاد هندسية استطاع الفنان أن يحيلها إلى تصميمات شكلية مجردة ويفجر فيها أبعاد جمالية من خلال الإيقاعات الخطية واللونية ، وبإدراك عالي بالتنسيق في اختيار الأشكال والألوان الصريحة وآلية توزيعها ، وفاعليتها في الفضاء المناسب وفق تشكيل مرتبط بالموضوع والفكرة العامة للمشهد ، لتنعدم فيه التنويعات الزخرفية واللونية للخلفية السائدة للمشهد الرئيسي ، بعناصر موائمة للفكرة المراد تجسيدها وفق تتابع لوني لموجات حسية أسهمت في أحكام الإنشاء الفني ، وإيضاح نظامه الفكري المتسق وسمات الفن الإسلامي . ان التداخل الفضائي جاء بشكل مركب ، نتيجة تباين الارتفاعات والانحناءات ، التي تؤسس شداً بصراً للتكوين بصورة عامة ، فأن تلك الخطوط والتشكيلات ، كانت بمثابة اختراقات فضائية تسيطر على مركز التكوين ، في حين تخف من حدتها وشدة بتلك الانحناءات الواضحة بنفس الوقت اسفل الجزء الايمن من العمل ، لكي تكون هنالك علاقة ديناميكية مع حركة الحصان (الكائن) والتي تشير اشارة دلالية الى فكرة الاله .

الفصل الرابع : -

نتائج البحث : -

1. تنفتح فاعلية الصورة التشكيلية في الخزف النيشابوري القديم، كتمثيلات أيقونية تربط العلاقات الشكلية للتكوين مع فاعلية الأداء البصري والجمالي للصورة الخزفية ، كما في نماذج عينة البحث .
2. تتباين مستويات فاعلية التشكيل الصوري للعناصر المستخدمة في نتاجات الخزف النيشابوري القديم، اعتماداً على طبيعة التشكّل الفكري لآليات الإنتاج ، وما يرتبط به من انعكاسات واضحة على حالة التعبير ، من حيث الوسائل والآليات المتبعة .
3. انفتحت نتاجات الخزف النيشابوري القديم إلى إحداث إزاحة بصرية نتيجة لتوظيفها عناصر دينية عدة ، وعقائدية ، واجتماعية وبرؤية اشتغاليه تتلاءم مع فاعلية التجسيد الدلالي للمعنى وتمثّله كصورة فاعلة في المنجز الخزفي .
4. افادت نتاجات الخزف النيشابوري القديم ، من الرؤى الاسلوبية المتنوعة لدى الخزاف النيشابوري القديم ، وبالتحديد ما انعكس من صياغات ذهنية وصورية ارتبطت بفاعلية تشكيل الدلالة المحمولة على بنية الشكل .
5. تم توظيف عبارات دينية إسلامية ، بصياغة عربية كما في النموذج (2) .
6. استثمار (الخط العربي ، مع الزخرفة الاسلامية) كمفردة دينية ، أخذت طابعاً بنائياً وتزويقياً ذو فاعلية صورية اسهمت بإضفاء هوية للخزف النيشابوري القديم ، كما في النموذج(2، 4)
7. تنطوي نماذج عينة البحث على تحقيق حالة من الجذب البصري نتيجة لتداخل الاطر الجمالية والبنائية للعناصر الصورية ، والتي تتمثّل كمشاهد تعبر عن طبيعة الأثر الاشتغالي للتشكيل الصوري .
8. جاءت دلالة الالوان في الأعمال الخزفية محققة جماليات للتشكيل الصوري المرتبط بفكرة محددة كمعالجات تقنية لونية لها ارتباط بصياغة الموضوع ، منسجمة مع مضمون العمل .

الاستنتاجات : -

1 . جاء التعامل مع فاعلية التشكيل الصوري عن الوظائف الاساسية والثانوية ضمن دراية مسبقة وعلى أساس المعنى الوظيفي الكامن في ذهن المتلقي ، باستحضار مفردات مترادفة ومترابطة منطقيا مع الغرضية المتحققة ، و استثمار خزين الذاكرة والتجارب الواقعية والمفاهيم الاجتماعية للوصول الى التعبير الموضوعي .

2 . إن تطوير فاعلية التشكيل الصوري ، يعتمد بالضرورة على آلية العلاقة بين النظام الظاهر والنظام الكامن في التشكيل ، فهو فعل يتصاعد بمساعدة المكتسبات الخارجية ، من علوم وفنون فهي تتكافل فيما بينها لتوليد أنظمة شكلية جديدة .

3. استخدام التعددية الوظيفية للمنجز الخزفي ، مع مبدأ الاختزال الشكلي في الهيئة العامة للتشكيل واستغلال ما توفره من التقنيات الحديثة من مديات واسعة في طرق الانجاز ، التي تمكن التنظيم التشكيلي من العمل على دمج مجاميع وظيفية متعددة ، وقد تكون متناقضة لغرض الحصول على المتعة الغرضية من خلال الاداء الفعال للفكرة التنفيذية والوظائفية العالية.

4. اعتماد اسلوب فاعلية التغييرات الشكلية التي تعتمد التجديد في آلية التعامل مع العناصر الصورية واستخدامها لمبدأ إعادة التنظيم الشكلي ، بشكل يخرق النظام الصوري القديم ، ليولد نظاماً جديداً يحمل بصمة الفنان والبلد الذي تم فيه الانجاز بحيث يكون نظاما مولداً قابلاً للتجديد.

5. التعامل مع العناصر الاولية للعملية التنظيمية للشكل ، باعتبارها قوى فاعلة تعمل على الشكل الصوري ، تعتمد في ذلك على نظام معين يضعه الفنان ، وباختلاف تلك المعايير ، بثبات عملية البناء يتحدد المنهج المراد به تنظيم المنجز الفني .

6 . تحرر المنجز الخزفي من أنظمة التشكيل التقليدية ، وإشكاله المتداولة إلى أشكال تنتمي إلى عالم الخزف المعبر بطرق فنية أكثر أتساعا ومدلولات تتسم بقدر من اللامألوفية .

7 . اللجوء إلى الافتقار اللوني باستحضار ألوان محددة ، وقليلة في بعض الأعمال الخزفية ، كنتيجة املتها طبيعة المعالجة التقنية لتكون بهذا الشكل الفني ، وفي بعدها عما تعارف من المنجز الخزفي التقليدي ، مع إملاءات المدركات الفكرية والعقائدية الجديدة ، في طروحاتها بهذا الاتجاه .

المصادر

1. علوش، سعيد. (1985). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. بيروت: دار الكتاب اللبناني. ص 165.
2. صليبا، جميل. (1982). المعجم الفلسفي، ج2. بيروت: دار الكتاب اللبناني. ص 152.
3. هربرت، ريد. (1986). حاضر الفن. ترجمة سمير علي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ص 89.
4. المنجد، في اللغة. (1986). بيروت: دار المشرق للطباعة. ص 398.
5. غاتشيف، غورغي. (1990). الوعي والفن. ترجمة نوفل نيوف. الكويت: مطابع الرسالة. ص 15.
6. عزام، محمد. (1996). النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب. سوريا: منشورات وزارة الثقافة. ص 19.
7. روبين، جورج كولنجوود. (1993). مبادئ الفن. المغرب العربي: الدار البيضاء للتوزيع والنشر. ص 391.
8. رزوقي، غادة موسى. (1996). فكر الابداع في العمارة. طروحة دكتوراه غير منشورة. بغداد: قسم الهندسة المعمارية، كلية الهندسة، جامعة بغداد. ص 38.
9. صلاح، قنصوة. (1984). نظرية القيم في الفكر المعاصر. بيروت: دار التنوير للنشر. ص 13.
10. فؤاد، دواره. (1977). الفنان في عصر العلم. بغداد: منشورات وزارة الاعلام. ص 19.
11. عمر، معن خليل. (1991). علم اجتماع المعرفة. جامعة بغداد. ص 38.
12. زقزوق، محمود حمدي. (1996). مدخل الى الفكر الفلسفي. مصر: دار الفكر العربي. ص 68.
13. بدوي، عبد الرحمن. (1977). أما نؤيل كنت. الكويت: وكالة المطبوعات. ص 174.
14. قطامي، يوسف. (1992). مقدمة في الموهبة والابداع. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص 89.
15. الصديق، حسين. (2003). فلسفة الجمال ومسائل في الفن عند ابي حيان التوحيدي. سوريا: دار القلم العربي. ص 109.
16. عبدة، مصطفى. (1999). فلسفة الجمال ودور العل في الابداع. القاهرة: مكتبة مدبولي. ص 80.
17. عرفان، سامي. (1966). نظرية الوظيفية في العمارة. القاهرة: دار المعارف بمصر للنشر. ص 13.
18. دونسيل، جي .ف. (1986). علم النفس الفلسفي. ترجمة سعيد أحمد الحكيم. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ص 98.
19. الخياط، يوسف. (ب.ت). معجم المصطلحات الفنية والعلمية. بيروت: دار لسان العرب. ص 179.
20. هويغ، رينيه. (1978). الفن تأويله وسبيله. ج1. ترجمة صلاح برمدا. دمشق. ص 71.
21. يونغ، كارل غوستاف وآخرون. (1984). الإنسان ورموزه. ترجمة سمير علي. بغداد. ص 382.
22. زكريا، ابراهيم. (1963). كانت والفلسفة النقدية. القاهرة: مكتبة منصور. ص 178.
23. الجرجاني، علي بن محمد الشريف. (1969). كتاب التعريفات. بيروت: مكتبة لبنان. ص 205.
24. مهدي، ثامر. (1987). افلاطون دراسة في فكر الجمالي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ص 15.
25. ستيس، ولتر. (1982). فلسفة هيجل. المنطق وفلسفة الطبيعة. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.
26. حكيم، راضي. (1986). فلسفة الفن عند سوزان لانجر. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر. ص 15.
27. ابراهيم، زكريا. (1966). فلسفة الفن في الفكر المعاصر. القاهرة: دار مصر للطباعة. ص 23.
28. ستوليتز، جيروم. (المصدر نفسه). النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية. ص 324.
29. الحسيني، أياد حسين عبد الله. (ب.ت). التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم. بغداد: وزارة الثقافة، دائرة الشؤون الثقافية العامة. ص 143.