

معايير التضمين السوري المنفذ على الخزف الكاشاني القديم

Criteria for the inclusion of images carried out on ancient Kashan ceramics

م . د . عمار عبد الكاظم مهدي صكر الكريطي

DR . AMMAR ABDEL-KADHIM MAHDI

[dmaralkryty@gmail.com](mailto:dmaralkryty@gmail.com)

ملخص البحث باللغة العربية : -

شمل البحث على ثلاث فصول ، جاء الفصل الاول بمنهجية البحث ، حيث شمل مشكلة البحث وكان التساؤل فيها حول طبيعة معرفة معايير التضمين المشكل على الخزف ( الكاشاني القديم ) في الحقبة الاسلامية ، كذلك هدف البحث ، في التعرف على طبيعة معايير التضمين السوري الكاشاني ، اما اهمية البحث ، من خلال رفق الباحثين في مجال الخزف بالشكل العام والخزف الايراني على وجه الخصوص ، بأبحاث نادرة على وجه الخصوص . وشمل الفصل على تحديد الحدود المكانية والزمانية للبحث مع تحديد بعض المصطلحات التي استند عليها عنوان البحث ، اما الفصل الثاني الاطار النظري ، شمل مجموع من المباحث جاء منها اساس بني التضمين الفكري في المجتمع الايراني القديم . والمبحث الثاني ، المعايير المضامينية الموظفة في البناء التشكلي . وشمل الفصل مؤشرات عديدة منها ١ - يتمثل محرك التضمين لنظام الشكل في الفن ، أما بمحاكاة تكرار الشكل أو الهيئة أو بالتحوير للوصول إلى النظام الشكلي في الفن الذي يقدم قيم تضمينية خاصة تعبر عن فكر الجماعة . ٢ - تغلغل النظام الحضاري الإسلامي كعمق معرفي في البنية المعمارية للشكل ، كمضامين وأشكال طرحت نفسها في نظم إبداعية تلائم معايير التضمين ، بقصديه ووعي ذهني إزاء عملية التشكيل . اما الفصل الثالث ، اجراءات البحث ، شمل مجتمع البحث وعينات البحث ومنهج البحث وتحليل خمسة من عينات البحث ، والفصل الرابع ، صاغ نتائج البحث واهمها ١- اعتمدت العينات في معظمها على التسطیح في تنفيذ الأشكال وعلاقتها ضمن خصائص الفضاء المستمر بنسب تشاكل الفكر الفلسفي الكاشاني ، مع المستوى الفكري في فلسفة الفن العربي الإسلامي . ٢- التأكيد على ضرورة تجاوز الأشكال المباشرة في طرح المضمون واعتماد معايير الإيحاءات التضمينية ، فالعلاقة بين الشكل والتضمين ، قد تميزت في العينات بمعيار التداعي لأفكار الفنان المتحقق لأبعاد عقائدية وبطابع بنائي مغاير . والاطلاع على الاستنتاجات ومنها ١- ظهرت معايير التضمين السوري والتزيين على سطوح الأنية الفخارية ، كل حسب شكله ووظيفته ، حيث زخرفت بوحدات زخرفية تجريدية ، وهندسية ، ونباتية ، و حيوانية على شكل أشرطة حول الرقبة والاسطح والابدان ، أو على شكل خطوط

مستقيمة أو دائرية أو متموجة ، وأغلب الزخارف التي استخدمت في الحقبة الكاشانية كانت واضحة العناصر ، أملتها ضرورات التقنية . ٢ - اتسعت معايير التضمين الصوري التشكيل الإبداعي في التعبير والصياغة الجمالية على التشكيل والتزيين من خلال الزخرفة على سطح الجسم الفخاري فحسب ، بل شملت تصوير بعض المضامين الفكرية التي تمثل جزء من المظاهر الحياتية ، الاجتماعية والدينية والاقتصادية والسياسية ، التي سادت في تلك المرحلة . وشمل الفصل الرابع : - المصادر والملاحق

## Research Summary

The research included three chapters. The first chapter included the research methodology, which included the research problem and the question was about the nature of knowledge of the criteria for the inclusion of the problem on the pottery (old Kashan) in the Islamic era. The research also aimed to identify the nature of the criteria for the inclusion of Kashan figuratively. The importance of the research is through providing researchers in the field of pottery in general and Iranian pottery in particular with rare research in particular. The chapter included defining the spatial and temporal boundaries of the research with defining some of the terms on which the title of the research was based. The second chapter, the theoretical framework, included a set of topics from which came the foundations of the structures of intellectual inclusion in ancient Iranian society. The second topic, the content criteria employed in the formal structure. The chapter included several indicators, including: 1 - The inclusion engine of the form system in art is represented either by simulating the repetition of the form or shape or by modification to reach the formal system in art that provides special inclusion values that express the group's thought. 2- The penetration of the Islamic civilization system as a cognitive depth in the architectural structure of the form, as contents and forms that presented themselves in creative systems that fit the inclusion criteria, with intentionality and mental awareness towards the formation process. As for the third chapter, research procedures, it included the research community, research samples, research methodology, and analysis of five research samples, and the fourth chapter formulated the research results, the most important of which are: 1- The samples relied mostly on flattening in implementing the forms and their relationships within the characteristics of the space invested in proportions of similarity of Kashani's philosophical thought, with the intellectual level in the philosophy of Arab Islamic art. 2- Emphasizing the necessity of going beyond direct forms in presenting the content and adopting the criteria of inclusionary suggestions, as the relationship between form and inclusion was distinguished in the samples by the criterion of association of the artist's ideas that achieved ideological dimensions and a different structural character. And reviewing the conclusions, including 1- The criteria for pictorial inclusion and

decoration appeared on the surfaces of the pottery vessels, each according to its shape and function, as they were decorated with abstract, geometric, plant, and animal decorative units in the form of bands around the neck, surfaces, and bodies, or in the form of straight, circular, or wavy lines, and most of the decorations used in the Kashan era had clear elements, dictated by the necessities of technology. 2- The criteria for pictorial inclusion of creative formation in expression and aesthetic formulation expanded to formation and decoration through decoration on the surface of the pottery body only, but also included depicting some intellectual contents that represent part of the aspects of life, social, and religious

### الفصل الأول: الاطار المنهجي

#### مشكلة البحث : -

اسهم التقصي في تاريخ فن الشعوب ولمرحلة من تلك المراحل التاريخية ذات الغزارة الانتاجية ، هاجساً ملحاً يقتضي من خلاله الظفر بالوقوف على اسس فهم الانسان ومدى معرفته طروحاته الفكرية انا ذاك ، مقارنة مع معايير تضمين ما سبقه وما لحقه من نتاجات فنية قيس تشاكلها وفق الاطر الشكلية و التضمينية ، كاشفة لنا فهم ما تؤديه الفنون بصورة عامة والتشكيلية خاصة ، من اغراض لابد من فقه صيرورتها للبوخ عن تاريخها الذي لابد لنا ان نفهمه كمنتبجين لتاريخ الفن ، لذا يعد الالمام بوافر نتاج الخزف (الكاشاني) في تاريخ الخزف الايراني بكري من حيث الغور فيه واستعلام استقهام معياره التضميني بقياس تلاقح جيناته مع فروع التشكيل كالرسم والنحت ... يعد فن الخزف من اقدم شواهد التاريخ ، اذ انبأ الينا ممارسات وعقائد القدم من خلال الهيئات الشكلية والصورية ، والتي باحت عن اسلبه من التحولات و التنوعات المثيرة ، فنسيجها التشكيلي تناول العديد من المضامين الفكرية الشاغلة للتعبير عن مكنون وعي ذلك الفنان ، ان تحديد خصوصية فن الخزف ( الكاشاني ) في تلك المرحلة والاطلاع على مدى تأثير الاساليب والأيدولوجيات الداخلة والمنصهرة معه يكشف لنا ما خلفه من سمات تحويلية فنية و تقنية تمكننا من تحديد مؤشرات معايير التضمين لها وفهم اعتباراتها ، فمدينة ( كاشان ) عرفت عدة ثوابت دينية و تغيرات سياسية و اقتصادية في تاريخها الزاخر بالأحداث المسهم بهوية الفن الايراني . ان مظاهر الاختيار في التبسيط والحذف والتكثيف مع الابقاء على الجوهر المنفذ على الخزف الكاشاني ، ابهر المنتبج لهذ الوعي الفكري الجمعي ، والذي يفضي بما وراء هذه التكوينات والتمثلات من معايير استقى منها البنية الشكلية الادراكية المترجمة للفهم والمعنى ذات الخصوصية الدلالية . وعليه تنطلق المشكلة من التساؤل الآتي

:- ( ماهي معايير التضمين الشكلي المنفذ على الخزف الكاشاني )

## اهمية البحث والحاجة اليه : -

شكلت مدينة كاشان محطة مهمة في تاريخ الخزف الايراني والعالمي ، لغزارة انتاجها وتعدد وموضوعاتها ذات التأثير البارز في مسار الخزف الايراني شكلاً و مضموناً ، كما يمثل البحث قراءة وتحليل للمنجز الخزفي لمدينة (كاشان) من خلال التعرف على معايير التضمين المنفذ على الخزف الكاشاني ، مع ندرة البحوث الاثرية المتتبعه للخزف الفارسي والتعرف على مرجعياته الفكرية.

## هدف البحث : -

(التعرف على معايير التضمين السوري المنفذ على الخزف الكاشاني )

## حدود البحث : -

حدود مكانية :- متاحف الجمهورية الاسلامية الايرانية .

حدود زمانية :- من القرن الرابع الهجري حتى القرن السابع الهجري .

حدود موضوعية :- يتحدد البحث بدراسة طبيعة المعايير الشكلية المنفذة على الخزف الكاشاني .

## تحديد المصطلحات : -

## المعايير : -

في الفرنسية Norme ، في الانكليزية Norme ، في اللاتينية Norma

المعيار : عند الاصوليين هو الظرف المساوي للمظروف ، كالوقت في الصلاة . والمعيار عند المنطقيين نموذج مشخص ، او مقياس مجرد ، لما ينبغي ان يكون عليه الشيء ، ويرادفه العيار ، وهو ما جعل قياساً للشيء والقاعدة او النموذج المثالي الذي تنسب اليه احكام القيم ، وفي علم الجمال هو مقياس الحكم على الانتاج الفني ، وفي المنطق هو قاعدة الاستنتاج الصحيح . والمعيارى (Normatif) وهو المنسوب الى المعيار ، وهي العلوم التي تهدف الى صياغة القواعد والنماذج الضرورية لتحديد القيم ، كالمنطق ، والاخلاق ، وعلم الجمال ، وهي مقابلة للعلوم المسماة بالعلوم التفسيرية او التقريرية ( Sciences expliatives ) التي تقوم على ملاحظة الاشياء ، وتفسيرها كما هي عليه في الطبيعة . (١)

المعيار : - يقصد ب ( المعيار ) في السوسيو - لسانية ، نمطية تتكون ، انطلاقاً من الملاحظة والاستعلامات الاجتماعية ، او الفردية للغة . من هنا يمكن للمعيار الاجتماعي معاكسة المعيار اللساني ، اما بفرض علامات غير متداولة ، او بالخروج عن الكود . (٢)

التضمن : - في الانكليزية Implication في اللاتينية Implicatio

تضمن الشيء احتواه واشتمل عليه . والتضمن عند مناطق العرب احدى دلالات اللفظ على المعنى ، وهي دلالة المطابقة وهي دلالة اللفظ على المعنى ، ودلالة التضمن اي دلالة اللفظ على جزء من المعنى ، و دلالة اللزوم والاستتباع وهي ان يدل اللفظ على ما يطابقه من المعنى . ويطلق لفظ التضمن في الفلسفة الحديثة على علاقة منطقية صورية بين حدين ، بحيث يكون الثاني منهما لازماً بالضرورة عن الاول ، والتضمن يكون مادياً وصورياً ، فالمادي هو الذي تحققه التجربة ، والصوري هو الذي يحكم به العقل (٣) والتضمنين الدقيق او الصوري هو ذلك الذي يحتوي في القضية المتضمنة والمتضمنة متغيرات مشتركة ، ابتكره لويس ، وهو من مناطق الرمزيين في العصر الحديث . (٤)

**الصورة : - لغوياً :** الصور بكسر الصاد في الصور جمع صورة وهو (صوره تصويراً). (فتصور) و (تصورت) الشيء توهمت (صورته فتصور) لي . والتصاوير التماثيل . (٥)  
و(الصورة) في المعنى تتمرد على التحديد والحصص في تناول شكل الشيء وجزئه وتمتد متسعة متعمقة لتنبض بمفاهيم تجمع بين الظاهر والباطن في تفاعل وتمازج . (٦)

فالصورة هي اشياء في ذهن المتلقي، بينما نرى عن شخص اخر قابلية فائقة في عملية تركيب صور وذكريات وتأملات جديدة ، وتدل على طبيعة العلاقة بين الموضوع والنظير أي على استعارة على الرغم من ان النظير، على وجه الدقة نفسه الصورة . (٧)

**التعريف الاجرائي لمعايير التضمنين الصوري :** - هي مجموعة الضوابط التي يستند اليها فكراً ، ليشكل دعامة فعل ابتكاري ناتج عن عمليات التنظيم والتنوع ، داخل فاعلية النظام التشكيلي و بنقاط انطلاق اساسية تمكن الفنان من انشاء وحداته التشكيلية ، ليرتكز عليها الفنان في استخدام العناصر و العلاقات التنظيمية و التي من خلالها يتمكن من بناء وحداته وفق محددات متعددة .

## الفصل الثاني : -

**المبحث الاول : - اسس بنى التضمنين الفكري في المجتمع الايراني القديم .**

يمر الانسان من لحظة الميلاد الى النهاية بالوفاة بعدة مراحل متصلة ، ويمكن دراستها وتفسير اسباب نموها وتغييراتها ، بالرغم من الظروف العديدة والمختلفة التي تؤثر في عمليات النمو والتغيير ، بتحليل المراحل المختلفة التي يمر بها الانسان ، اذ يمكن الوصول الى حد كبير للكثير من المعايير والقيم العامة التي يشترك فيها البشر والتي تختلف طبقاً لعوامل شتى ، من خلال جينات مولود بها ، وبيئة مفروض عليه ان يحيى بها ، وخبرات وتجارب مكتسبة من التعامل مع البيئة ومع الآخرين . يختلف نمط التفكير من شخص لأخر ، وعلى وجه العموم يوجد على

الأرجح أربعة أنواع من المعايير الفكرية وهي التفكير المرتبط بالعوامل الخارجية ، والتفكير المستقل النابع من الوحي الداخلي ، والتفكير المتجمع الذي يركز على حل وحيد لمسائل معينة ، والتفكير المتفرج الذي يتميز بالقدرة على خلق عديد من الأفكار الجديدة . (٨) كما يرى العديد من المفكرين امثال المفكر فرويد بان البشرية قد عرفت واطلعت على ثلاثة من الانظمة المعيارية العقلية المتتالية على مسار الزمن تجلت فحواها بالتصور الاسطوري والتصور الديني والتصور العلمي . (٩). هنا نجد ان ما ذكره (الجزار و جمس) في مصادرهم من مرتكزات معيارية ونظرية استندت عليها التطلعات الفكرية لكل مجتمع هي المنطلق الاساس للكشف عن البنى الفكرية للمجتمع الايراني . فما ذكر من تفكير يرتبط بالعوامل الخارجية اشبه بما يقارن بالتصور الاسطوري والتصور الديني فكلاهما مكتسب من الشعور الجمعي . فقد كان الايرانيون كغيرهم من شعوب العالم القديم يؤمنون بالعديد من الاساطير والمعبودات التي ترتبط بظروف بيئتهم ، لذا جاءت اساطيرهم نحو قوى الطبيعة المختلفة ، فكأنو يقسمون الموجودات الى قسمين : موجودات خيرة تصدر عن قوى الخير وتبعث على السعادة ، ومن مظاهرها النهار والخصب والصحة والجمال والاستقامة ، وموجودات شريرة تصدر عن قوى الشر وتبعث على البؤس والشقاء ومن مظاهرها الليل والقحط والقبح والخداع ، كما انهم كانوا يعتقدون بان قوى الخير والشر في صراع دائم وربما كان هذا السبب في عبادتهم لآلهة مختلفة . (١٠) فالدين يشير الى كل ما يتجاوز حدود المعارف الانسانية ويقع في نطاق السر والمجهول ، و تفكر في كل ما يأتي على العقل العلمي والتفكير الواضح، ان الاديان على قدر اختلافها في عقائدها المعلنة ، تتفق ضمناً في ايمانها بان وجود الكون هو سر يتطلب التفكير ، كونه اعتقاد بالحضور الفائق لشيء غامض وعصي على الفهم . (١١) ليضع لنا حزمة من المعايير حكمت المخيل الفني لدى العديد من الفنانين والمتتبعين له ، فصيح النظام الشكلي تبعاً لتلك التطلعات التوجيهية ، فالشكل نتاج عملية التنظيم البنائية للأجزاء وعلاقات ربطها وصولاً الى المعنى الخفي وراءه ، اي الدلالة الشكلية ، التي تعبر عن الافكار التي وجهتها المعايير الدينية الى المتلقي ، فلا يمكن الفصل بين الشكل والتنظيم البنائي للهيئة والمعنى ، فالمعايير هي التي تمنح الشكل وتفرض عليه تضمين العمل وتفسيره ، ليبوح لنا عدد من المفاهيم المراد ايصالها الى المجتمع . فالأمم كالأفراد سواء تبدا في تطورها العقلي بالعناية بالأمور الموضوعية المحسوسة او المادية ، وبالرغم من ان النزعة الاخلاقية ( لزرادشت ) قد خلقت طابعاً روحياً على نظريته في اصل الاشياء فان المحصلة النهائية لهذه المرحلة من تاريخ الفكر الفارسي ليست الا هذه الثنوية المادية وهي (النور والظلام) . (١٢) من هنا تبين صناعة التماثيل الايرانية لآلهتهم ، ونقوش مقابرهم الملكية وهم يقومون بطقوس تقديم الاضاحي ، والولاء للملوك وبدلالة ظهور قرص مجنح يبرز منه راس وكتفي الاله ( اهورامزدا) الذي كان يعتبر الاله الحكيم الذي يحكم السماء ويشمل الارض ويحميها

بجناحيه كما يحمي الملك الذي يعد نائبا عنه في الارض ، كذاك ظهرت في رسوم اواني الفخار عناصر جديدة غير تلك التي كانت شائعة فبدلا من الشمس و ابو منجل التي كانت تمثل معيار عقائدهم في تلك الرسوم الى ، الى جانب الزخارف الهندسية المألوفة كانت الشمس والحصان هي العناصر السائدة . ( ١٣ ) وفي سرد ما تبقيه ما بين الجزائر وجيمس نجد صهر التوافقات في مرجلاً واحد حيث اتت التطورات الاجتماعية والبيئية اكلها على واقع الفكر ، لنجد حزمة معايير و تضمينات بكرية على المشهد الايراني ، ولدى المتلقي، وهذا بدوره افضى بالبوح في العديد من البنى العميقة التي دست وفقاً للتحويلات الطارئ والدائمة لنسق التشكيل الفني ، وبدلالة التأثير الكبير فالفلسفة اليونانية ، بعد الصراع الطويل بين الايرانيين واليونانيين وانتقاله الى الرومان بعد خضوع اليونان لهم ، لنجد انخراط العديد من الفلاسفة والمفكرين فالجيوش الرومانية وكان اشهرهم ( افلوطين ) بغية الاطلاع على مذاهب الشرق وما فيه من حكم ، غير ان الايرانيين وبغ حروب طويلة من الكر والفر ، نهض شابور ابن اردشير ( ٢٤١ - ٢٧٢ ) والتقى بجيوش جورديان وتمكن من القضاء عليهم واسرهم مع ملكهم ، اذ احسن شابور معاملة الاسرى ، واستطاع بما منحهم من حرية ان يستفيد منهم ، فكان فيهم كثير من الفنيين ، والاطباء وصناع مهرة ، وفلاسفة كبار ، لينعموا بوقتها بحرية فكرية وعقائدية ، ودينية ، ليمهد بترحيبه لفلاسفة اثينا الذين طردهم جستيان عندما اغلق ابواب الاكاديمية والمشائية . ( ١٤ ) شهدت الفلسفة الايرانية عدة قضايا في بزوغها الاول والتي انصهرت مع طروحات كبار الفلاسفة الوافدين الى احضان الامبراطورية الايرانية حينها ، ومن اهمها قضية ( الثنائية ) والتي تبنت من قبل مدعي النبوة للايرانيين (ومنهم ماني ) فهي احد اهم محور تعاليمهم ، فمن ما قاله ان العالم مخلوق من اجساد حكام الظلام ، اما ما سجن داخل المادة الانسانية فومضات من نور الله ، او شذرات من الانسان الاول (هورامزدا ) ، الذي سجنته الشياطين ، وتسعى الروح في العالم الارضي المؤلف من عناصر مختلفة الى الفرار من هذا السجن ، من الموت ، حيث يحقق الانعتاق بواسطة الزهد ، ومعرفة الطبيعة الحقيقية للنفس ، وعندما تتعق الروح من المادة ، من سجن الشيطان ، فأنها تصعد الى عالم المثل عالم الفردوس الذي يحكمه الانسان الاول ، وهو ما اشار اليه مسبقاً ( زرادشت ) . ( ١٥ ) . فجاءت ( الثنائية ) بالتركيز على المفاهيم والاسس التي تحكم مبادئ نظام التقاليد الايرانية ، واستثمارها في تحقيق الاختلاف والجدة والابتكار ، وجعلها معيار اساسي في تفسير كل الظواهر والحقائق ، ودمجها بتناسق كل من النظام الشكلي الكامن مع النظام الكلاسيكي الظاهر ، والتأكيد على خصائص التناسق والتناغم والتوازن ، المتحققة بين طرفي الثنائية وعكسها على العلاقة التركيبية والسطحية ، حيث توجد حقائق موضوعية وذاتية تؤثر على وجود الترابط والتي من ضمنها الابداع . أن كلاً من هذه المعايير الشكلية تتميز بكونها مشفرة بتضمين، يرتبط بعضها ببعض بعلاقات ظاهرة وكامنة ، وهذا يحقق الخطاب ويكون بمثابة

شرط ضروري في أية عملية تواصلية على صعيد الفنون المختلفة ، وقد ميز (كريماس) بين هذين المستويين اللذين يقوم عليهما المعيار ، وهما كفيلا بعملية التحليل أو التوظيف السوري لبنية وعناصر ذلك المعيار أياً كان نوعه ، وهذان المستويان هما المستوى الظاهري أو الصريح للمعيار ويكون في مبدأ الالتزام الذي تأخذه الأشكال والوحدات ، والمستوى الثاني هو المستوى الباطني أو البنيوي المشترك الذي تنتظم فيه التضمينات على وفق أشكال مستقلة عن تمظهراتها المعرفية .(١٦) وقد اكد الفنان الايراني لكل هذه القضايا والطروحات ، وسكبها جميعا في مخيلته الفكرية المنتجة لنا كماً من المصورات التضمينية ذات المعايير الخاضعة لتلك المفاهيم والاطر ، لنشاهد جلياً في الاثار التي خلفت لنا العديد من الاقتباسات الفنية للشعوب الاخرى التي خضعت لهم او التي احتكوا بها ، فقد سعى كل ملك ، ومرسل ، ومفكر ، الى انشاء قصور ، ومعابد ، شهدت العديد من الزخارف والرسوم والتجسيد لعدة هيئات بشرية وحيوانية ، اسطورية ، و واقعية ، كما شهدت تماثيل ضخمة عند الابواب ، وتزيين الاعمدة بنقوش حلزونية تعلوها رؤوس ثيران جاثية ، والجدران طليت بالعديد من الزخارف والالوان ، حتى مقابرهم لم تخلو من النقوش او الرسوم ، فبدت للناظر انه امام قصر لا قبر ، مجدت الملك و اعماله ، واهمها نقوش الملك ( داريوس ) المنفذ على جبال زاغروس ، والمحاظة ايضاً باشكل مركبة ، كالثيران برؤوس بشرية ومجنحة، شابهت المنجز الاشوري.

شهدت الدولة الايرانية عدة تحولات وفي جميع الاصعدة كالمعتقدات الدينية والسياسية والاجتماعية كبقية الدول المجاورة للجزيرة العربية ، ابان بزوغ الاسلام على الكون حيث شكلت التعاليم الاسلامية منعرجاً فكرياً اضفى عدة معطيات ومعايير تضمينية لتلك الدول ، فقد كانت فتوحات المسلمين في الجبهة الشرقية ( ايران ) تسير بشكل مذهل ، ففي خلال فترة زمنية امتدت الى ما يقرب من عشرين سنة اعتباراً من معركة القادسية الكبرى ١٤ هجرياً حتى مقتل يزيد سنة ٣٢ هجرياً ، حيث سيطر العرب على جميع ارجاء الامبراطورية الساسانية الايرانية ، ولكن العرب المسلمين لم يمارسوا ، اي ضغوط او اكره على الايرانيين ، لاعتناق الاسلام ، كونهم اعتبروا الزردشتية الذين كانوا يشغلون البلاد من اهل الكتاب ، لذلك كان الانتشار الثقافي في ايران بطيئاً و استغرق اربع قرون ، من القرن السابع وحتى الحادي عشر الميلادي عندما اعتنق الايرانيين الاسلام دون اكره و اجبار . (١٧) شاع لدى العديد من المحدثين الايرانيين عن موقف الاسلام والقران الكريم من الفن والتصوير ، وان الآية التي كان يفهم منها خطأ ان التصوير محرم في الاسلام هي قوله تعالى في سورة المائدة (اية ٩٢) (( يا ايها الذين امنوا انما الخمر والميسر الانصاب والازلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون )) ولكن الواقع ان المقصود بكلمة (( انصاب )) في رأي المحدثين هي الاحجار الكبيرة او الاصنام التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القران ،



فليس في هذه الآية اذن اي تحريم للتصوير او عمل التماثيل ، كذلك لم ينسبوا الى الرسول الاعظم ( محمد ) ص ، اي حديث في تحريم تصوير المخلوقات الحية او عمل التماثيل لها ، ونظرة الى تاريخ الفنون الاسلامية تقنعنا بان القوم كانوا في كثير من الاحيان لا يكثرثون بهذا التحريم ، وان هذا التهاون كان يحدث في شتى اقاليم الامبراطورية الاسلامية ، فازدهر فن التصوير في بعضها ، ولا سيما في الاقاليم التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت ، والتصوير ، كإيران ، وتركيا ومصر .( ١٨ ) وكما جال في الفكر الايراني القديم عن مفهوم ( الثنائية ) وتأثيراتها في صياغة الاعمال الفنية ، برز هذا المفهوم جلياً في الطروحات الاسلامية ، ( فالوحدة والتنوع ) اصبحت احد اهم المعايير المحفزة للمحرك الفكري لدى الفنان الاسلامي ، فالوحدة تشترط على العمل الفني أن يكون مترابطاً في اجزائه وبشكل محكم وغير مفكك ، لتظهر العناصر فيه ضمنية منتمية إلى بعضها ، وكل جزء مكمل للآخر ويتحقق ذلك من خلال توفر الوحدة ، التي تعني التوحد والشمولية وكذلك الضم والتوليف بين الاضداد ، كي ندرك حقيقتها وصولاً إلى الانسجام بين المتناقضات . ( ١٩ ) اما التنوع في العمل الفني ، فيكون ذا قيمة كبيرة في تحقيق الربط بين عناصر وحدة الموضوع ، ليكون التنوع مجاوراً للوحدة ، المنفذ عندما يكون التكوين رتيباً وذلك لكسر الملل ، فالتنوع يشمل جميع عناصر التكوين ويمكن تحقيقه أيضاً بالإيقاع والتناعم ، وبشرط أن لا يؤثر ذلك على وحدة التكوين الفني ، فالتنوع مفهوم رديف مع الوحدة وتواجهه معها يعطي حيوية وعنصر تشويق وتأثير في العمل الفني .( ٢٠ ) واذا نظرنا في البلاغ القرآني ، وامعنا النظر في اساليبه ومعاييره في التعبير عن المعاني التي يريد الله ابلاغها الى العالمين ، فسندج هذه الاساليب والسبل والوسائل والادوات التي يعتمدها القران لتنمية تضمين الحاسة الجمالية لدى الناظر في هذا القران الكريم ، وان هذه المعايير القرآنية ، لا يمكن ادراكها ووعيتها ، ومن ثم الايمان بها ، الا من قوم قد ارتقت بهم الحاسة الفنية الى حيث يدركون ما في هذا الكتاب من اسرار الاعجاز وفنون البيان ، فالإيمان بالإعجاز الفني مرهون بازدهار الحاسة الفنية لدى المسلم ، ومن ثم فان البدهة قاضية بان يكون القران داعياً يزكي تنمية الحاسة الفنية لدى المسلم ، ليكون احد اهم معايير التضمين السوري ، لدى الفنان المسلم .( ٢١ ) ابرزت الشريعة الاسلامية عن دستور معاييرها الخاص بأسس الفن والجمال ، من خلال تبنيها للإبداع الفني ، كونه محاكاة الانسان للطبيعة ، بمساعدة النفس والعقل وبواسطة الايدي ، اما الموهبة لدى الانسان ، فلا يمكن لها ان تجعل من صاحبها فناً الا اذا صقلت ، وهذبت عن طريق العقل اداة المعرفة الاولى ، تلك الاداة التي تستعين بالحواس ، ولاسيما السمع ، والبصر ، اخص الحواس بالعقل ، وبذلك يقول التوحيدي بوجود الموهبة الطبيعية عند الانسان ، ولكنه يرى ان هذه الموهبة لا تصبح موهبة فنية الا عن

طريق العلم ، المعرفة ، والممارسة ، وهو بذلك يقترب بنا من الحديث عن طبيعة الالهام الذي يقترن بالموهبة ، وعن علاقته بالعمل .(٢٢)

### المبحث الثاني - مفهوم الصورة وفق معايير البناء التشكيلي .

عرف الإنجاز الفني بأن يقوم الفنان بتشكيل صور ذهنية من المقومات الحسية الإدراكية الكثيرة التي سبقه له تحصيلها، وهو يقيم تلك الصور التخيلية بالانتقاء من بين المقومات الإدراكية المتكثرة الكثيرة، ويربط فيما بينها وبين الصور الإدراكية الأنيه التي تقع وقت أعمال خياله في الموقف .(٢٣)

للوعي الفكري نمطان ، يرتبط الأول بالثقافة والثاني بالفكر والعمل المحال الى فعلٍ بصري يسترجع صيرورة الصورة من بدايتها ، إذ ان جسد الانسان عبر مادة الطبيعة وبواسطتها ، وفعل حركته وارادته ، أي مخططه الذي أرتسم قبل ذلك في وعيه . (٢٤) تشكل الصورة انعكاس دقيق للعلاقات بين الفرد والمجتمع في أي زمان ومكان ، ومن خلالها تعامل الانسان منذ فجر التاريخ، ومع ما يحيط به وتعد صلة الوصل بين الفكر والمحيط ، ولولاها لما استطعنا تعيين الجسد وتباينه ، وما الحواس وخاصة البصر الأ الوسيط لهذه الصلة ناقلة الجسد في الصورة اذ يعاد ترميزها الى جسد او اجساد في عملية التحويل المستمرة التي ميزت التفكير بالصورة عن التفكير بالمجرد. (٢٥) ويشير النمطين من الوعي الى الثقافة اذ تقوم الصورة على اساس وجود صلة التشابه، وان كلاً من الوعي والفن هو صورة لهذه الصلة وذلك لإنتاج صور وتجمعهما وسيطاً وعلاقة تبادل فيما بينهما ، ان الانسان القديم لم يكن يرى النفس والارادة كما يرى افعاله، او يعد ذلك تجسيدا لتدخل قوى الطبيعة. (٢٦) وتستند عملية تنظيم العناصر التشكيلية داخل نظام العمل الفني على أسس ومبادئ و معايير عديدة جاء اهمها عناصر تكوينه العمل الفني (( خط ، شكل ، لون ، ملمس ، فضاء حجمي )) والتي تعد معايير و اسس بنائية تساعد في تنظيم عناصر العمل الفني ، حيث تعتبر هذه الأسس الهدف الجمالي الأساس الذي يحاول الفنان تحقيقه بصورة تعكس الغرض الجمالي والفني والوظيفي من عمله ، ويكون محملاً بذاتية الفنان وفرديته في التعبير وتعدد الأساليب والتي بواسطتها تُحَقَّق هذه الأسس والقواعد ، بحيث يصبح لكل منها كيفية خاصة تتطلب من الفنان مراعاتها والأخذ بها ، وبالصورة التي يمكن إيصال الرسالة الفكرية المحملة بقيمة جمالية خالصة ، ترتبط بشكل مباشر و بالعملية الإبداعية ، ابتداءً من مراحل تكوين الفكرة والتي تمثل الموضوع الفني الذي سيختاره الفنان . فالصورة الفنية تتطور بموجب الفكرة العلمية حيث تستخدم الصورة الفنية، الصور لتكوين تراكيب اكثر ابهاراً في دلالاتها ومعانيها ، وهي ايقونة تم تثبيتها في ايدولوجيات معينة عبر عصورٍ وحقب تاريخية ، بينما رفضتها ايدولوجيات اخر معبرة عنها بجدل مستمر حول موضوعاتها ، وتعرف الصورة على انها اعادة انتاج طبق الاصل او تمثيل مشابه لكائن او

لشيء ما ، ويشير هذا المصطلح حسب اشتقاق في نفس الوقت الى وظيفة التمثيل ومقولة التشابه، أي إعادة التشكيل بواسطة التقليد . (٢٧) يتم إبداع الشكل اعتماداً على الوظائف المتنوعة [الفيزيائية الاجتماعية، السايكولوجية، الرمزية]، وحسب كليرنتر "Gelernter" فإن الشكل يكمن في المعطيات الخاصة بحاجة ومتطلبات الوظيفة، والظروف البيئية والقيم الاجتماعية، فيأتي فنان مبدع ببتكر الشكل من خلالها، فالمبدع هنا إلى حد ما يشبه العالم، ويشبه "كليرنتر" المبدع بضوء هذه النظرية، بالآلة التي بوساطتها ببتكر الشكل (٢٨) يذكر ( ناثان نوبل ) إن كل عنصر في العمل الفني يؤلف مفردة ضرورية في المعنى التشبيهي، والوظيفي، والتعبيري، والجمالي الذي يهدف إليه الفنان فهو (( الجمع الذي يوحد العناصر المنتقاة الذي يعطي العمل معناه ، ويكون بمستطاع المشاهد الذي يتطلع الى العمل الفني أن يدرك أن العناصر موحدة قبل أن يتفهم أو يتذوق أهميتها، ففي الفن بين التقنية ( التوليف - والتشكيل ) والمعنى صلة قوية، فمظهر العمل الفني نادراً ما ينجم عن القصد التعبيري أو التشبيهي الصرف من جانب الفنان، وفي معظم الأحيان بإمكاننا أن نلاحظ أوجه العمل الفني التي تأخذ طابعها من رغبة الفنان في أن يمنح عمله نظاماً جمالياً ما و غالباً ما يصعب فصل هذا النظام عن المضمون الكلي للعمل )) ، على اختيارات الفنان، من بين احتمالات كثيرة في أثناء عمله ، تأتي نتيجة لقراراته الممكنة التنفيذ . (٢٩) يعد موضوع الشكل من الموضوعات التي يراها الفنان بصورة عامة الحدود الأساسية لتفسير المعنى المطلوب خلال عمله الفني، ولا يمكن ان ينفصل الشكل عن المعنى في جميع الحالات او الأساليب التي يعتمدها الفنان ويعد الشكل المظهر الخارجي للمضمون مرتبطاً برؤية الفنان وأحياناً يخلط بين الشكل والهيئة، اذ تمثل الهيئة المظهر الخارجي للمادة او الجسم من دون أخذ التفاصيل التي يحتويها ولكن اذا دقت في التفاصيل فتكون تلك الحالة ازدواجية بين الهيئة والشكل، اذا يمثل الشكل الصياغة الأساسية للجسم او المادة بينما تمثل الهيئة المفهوم العام للشكل اوهي التي تتكون من مجموعة أشكال تختلف في المظهر الخارجي للمادة والجسم ...

لقد اعتمدت الحداثة المنهج التجزيئي التحليلي الذي من خلاله أعطى تعريفاً للشكل بأنه مكون من عناصر أساسية غير قابلة للتقسيم ، أي ان الشكل يتم تحليله الى أبسط العناصر التي تكونه والتي لا يمكن تقسيمها بمدى أبعد من ذلك، أما علاقة الشكل بمعناه فان الحداثة افترضت وجود تطابق بين ما يكون عليه الشكل كخصائص فيزيائية وبين معناه، وهي بذلك اكدت ان الأشكال المستوية البسيطة المجردة قادرة على تحقيق الوظيفة مما اعطته من انطباع وتعبير، اذ يعد الناتج الشكلي هنا هو " تمثل للأفكار من خلال تنظيم بناء مجموع الأجزاء وعلاقات ربطها التبادلية لأدراك الشكل المرئي " فالشكل يعد بمثابة مرشد فهو ينبه المتلقي على عناصر مختارة معينة ويجعل المتلقي

يركز اهتمامه عليه فهنا لا نعمل على دراسة الشكل من خلال اجزائه الفردية او تتابعياً فحسب، وانما بموجب العلاقات بين تلك الأجزاء، أي ان يدرس الشكل بطريقة جستالتيه كونه فعلاً موحداً ونظاماً مكثفاً ذاتياً . (٣٠) فلا يمكن الفصل بين الشكل والتنظيم البنائي للهيكل العام والمعنى، فالتنظيم يعمل على تقويم الشكل وهو يحتاج الى ما يدل عليه (ومن خلال الشكل نكتشف العلاقة الحقيقية بين الفنان وحضارة المرحلة التي يعيشها فالمرحلة او الحضارة او البيئة المحيطة للفنان هي التي تمنح الشكل وتفرض عليه مضمون العمل الفني) (٣١) فالشكل طاقة داخلية تأثيرية لا يستهان بها في الافصاح عن ماهية المدركات البصرية في الفن والحياة معاً وتمتد تلك الطاقة في وظائف جمالية عديدة ، فالشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين بحيث يكون العمل واضحاً ومفهوماً وموحداً في نظره الى بيئة مفتوحة كبيرة ومتشابهة وهي البيئة الطفولية ، كما يرتب الشكل عناصر العمل على نحو من شأنه ابراز قيمتها الحسية والتعبيرية عن هموم ومعانات تفصح عن التنظيم الشكلي الذاتي بارزة لقيمة جمالية كاملة ، بوصفها بنية أساسية في المدرك البصري من الأهمية بحيث لا تكون للمضمون قيمة بدونه فهو الذي يدل عليه (٣٢) لاشك في ان الشكل أساسي وضروري للتعبير عن أية فكرة او مضمون وهذا التعبير لا يبان الا من خلال صورة معبرة. فكل عمل فني هو شكل مستمد من واقع الحياة والبيئة الاجتماعية ويرتبط بإشارة او ايماءة او حركة او رمز من رموزها مسوراً بفلسفة ما، لذا فان (فلسفة الأشكال الرمزية ودلالاتها ما هي الا محاولة لربط كل شكل من الأشكال بمؤشر أفكار نوعي يبدو المفهوم فيها غير قادر بحد ذاته على العبور الى الحقيقة اذ يبقى عالقاً في شراك نتاجه وتسمياته ومعانيه وبالعكس، لم يعد الإحساس بالشكل ذا دلالة تعبيرية او رمزية فهو ليس مجرد اشارة تدل على الكينونة بل هو الذي يكشف الكينونة عينها في امتلائها المباشر ويحتويها). (٣٣) يعتبر المعيار في الفنون قياساً إنشائياً وتصميمياً في وقت واحد ، ومن هذا المنطلق هناك أسس وقواعد تساهم في عملية تشكيل الفنون ، سواء كانت فنون ثنائية أو ثلاثية الأبعاد ، وتدخل في عملية تنظيم عناصر العمل وأجزائه ، وهي تختلف من فنان إلى آخر ، من خلال تكوينه للعمل الفني الذي يسعى إلى إبرازه وإنتاجه ، وهذه الأسس والمبادئ ترتبط عند العمل بالفكرة أو الموضوع ، ومن خلالها يتم صياغة المضمون الفكري وترجمتها إلى منجز فني ، فهذه الأسس تعتبر "قانون العلاقات أو خطة التنظيم أو السيطرة على الطرق التي تتحد فيها العناصر لانجاز عمل فني . (٣٤) فأخراج أي عمل فني يعتمد على أسس ووسائل تنظيمية تشترك مع العناصر البنائية ، من خلال علاقات رابطة تساهم في تقوية وتماسك تلك الأجزاء مكونة الوحدة التصميمية للعمل الفني ، وتكوين العلاقة بين هذه الأسس والوسائل تأكيداً لجمالية النظام المتحققة في العمل الفني المنجزة ، سواء كانت رسماً أو نحتاً أو خزفاً أو تصميمياً . وتكون لهذه الأسس والعلاقات دورها الفعال في إعطاء العمل الفني ، القيمة الجمالية من خلال بث ما يحرك منجز

الفنان الذي يجب عليه أن يكون ذا دراية عالية ومخيلة واسعة ، ويكون لعامل الشعور واللاشعور دور مهم في تسخير هذه الأسس ووفق الرؤيا الجمالية والفنية ، وبالتالي يصبح العمل الفني أكثر انسجاماً واستجابةً بالنسبة للمتلقي ، وبذلك لا توجد عناصر بناء للعمل الفني وحدها دون أن تتواجد أسس ومبادئ للإنشاء ، ومن خلال العلاقة المتبادلة بينهما يتكون العمل الفني .

وعند النظر إليها نظرة وفق معايير مادية يجوز إرجاعها إلى الأصل ((الأيدولوجي)) التاريخي مع ربط أصحاب النزعة المادية ، فكرة الجمال ، بالواقع المادي في حياة الإنسان وتبعاً لهذا الواقع فان المعرفة الجمالية تتعكس من سياقات المادة ، وأشكال الطبيعة نسبةً لمعاييرها المادية . ولشكل الانعطاف في الأذواق والبنى الجمالية ، فهو تابع للتغيرات التاريخية في حياة البشرية ، وهذه مقرونة بتطورات المرحلة التاريخية إلى أخرى، وكذلك التغيرات الاقتصادية والمادية في حياة المجتمع، كما هو الحال عند ظهور نزعات جمالية جديدة في الفن كنتاج لتغيرات المرحلة التاريخية لأسباب ثورية أو اجتماعية تكون من صميم الواقع الاجتماعي للإنسان كما هو الحال عند بزوغ الفكر الاسلامي وعطياتها الفكرية وفق الطروحات الفكرية المترحلة عبر تواريخ الفن . وإذا نظرنا إلى الذوق والشعور الجمالي من هذا الجانب فقد نجد أن أساليب تغيره وتطوره من مرحلة لأخرى تبعاً إلى تغيرات المرحلة التاريخية نفسها . (٣٥) ان فكرة توائم العلاقة ما بين الشعور الجمالي كفعل انساني مع الواقع الاجتماعي المتغير ، تفصح العلاقة عن طبيعة المعرفة الناتجة من الإدراك الجمالي والشعوري ، وهي نابعة من الواقع الحياتي للإنسان ، وان الطبيعة الايدولوجية هي سبب الخلق لما هو جديد من مفاهيم ومدرجات حسية ، ولا تختلف الفكرة هنا عند البراغماتيين الا من نواحي معينة أهمها تأكيدهم في وصف معايير الجمال كخبرة وتجربة ، حيث تؤكد أن اكتساب المعرفة لا يتم إلا عن طريق التجربة ، وتختلف هذه التجربة باختلاف ميادينها ، ولكن الجانب المعرفي فيها هو الخبرة الناتجة منها ، ولو نظرنا هنا إلى ( التضمين ) كفكرة معرفية تتجه نحو المنفعة بان يكون كل شيء جميلاً ونافعاً مهما تكن الفكرة حتى وان كانت مجردة من الخواص المادية ، لأنها تكون نافعة بقدر ما توفره من رضا ومتعة نفسية . وان لا يتجرد من المنفعة ، والمنفعة هنا هي بقدر ما توفره من متعة نفسية . (٣٦)

يرى(جون ديوي) أن الإدراك المعرفي للمعايير التضمينية للجمال ، ليس فقط فيما يوفر من ارتياح النظر أو السمع بل فيما يمثله نشاط الكائن بوجه العموم وهذا يرتبط بالجانب الحيوي عند الإنسان ، لأنه نافع بقدر ما يوفره من نشاط وينبه الحواس والوظائف الحيوية ، وعليه الإنسان كائن حي يتفاعل في بيئة حضارية معينة ، يؤثر فيها ويتأثر بها ، ويحصل له من هذه الصلة بالبيئة (خبرة) متواصلة . (٣٧) وهذا الرأي يكون أكثر شمولاً عند (ديوي) لانه مرتبط بالنشاط الاجتماعي والحيوي والسايكولوجي للإنسان فضلاً عن انه ناشئ من الغايات المادية

في الفن كالتصميم على سبيل المثال ، وعليه إذا نظرنا إلى (الجمال من زاوية المنفعة العملية فأنا نجد موقفين متمايزين، فأصحاب الموقف الأول يرى أن المنفعة أساس التقدير الجمالي وان الحكم على الشيء بأنه جميل نافع ، أما أصحاب الموقف الثاني: فهم يرون انه يجب التمييز بين صفة الجمال وبين المنفعة . (٣٨)

### المبحث الثالث : - توطئة عن تاريخ وفن مدينة كاشان .

لعل من الاهمية الاشارة الى ان ليس هناك اتفاق بين المؤرخين على اصل الكاشيين ، فهناك من يروهم الى المرتفعات الشرقية، وينسب اسمهم الى معبودهم ( كاشو ) فقد ذكرهم بطليموس ( Kassaens ) وذكرهم غيره باسم (Kissians) ويرجح الاغلب انهم من منطقة لورستان الجبلية ، وانهم تقدموا الى بابل بعد نزولهم للسهل خلال الف الثاني قبل الميلاد ، انما كانوا يتقدمون من سلسلة جبال زاغروس الوسطى والمعرفة ( بالورستان ) الى الجنوب من همدان ، ومن ثم اقاموا فيها حيناً من الدهر ، وليست وطن اصلها لهم ، ويرجع البعض على انهم ( اريون ) وربما اقرب الى الحكام ( الميتانيين ) ( ٣٩ ) كما يذهب البعض ان اللغة الكاشية كانت ترجع الى اللغات التي تأخذ بطريقة ( الاصاق ) التي جعلتهم ينتفعون من البلدان المحيطة بهم ، بسبب تقارب المعنى ، وهو ما ساعدهم في نشر تعاليمهم ، وتطلعاتهم التوسعية والتي ركزت بالخصوص على بلاد الرافدين ، حيث الاجواء المعتدلة و التضاريس المنبسطة ، وسهولة العيش ، فقد انتفعوا من مبانيهم ومعابدهم و فنهم حتى مبدأ المساوى ما بين الملك و الالهة ، فجعلوا ( شيباك ) يساوي ( مردوخ ) ، لتشهد لنا تلك المرحلة العديد من الاعمال النحتية المقولبة والتي جسدت على اشكال ادمية وحيوانية و اخرى اسطورية اعتمدت عامل التركيب والتجنيس في العمل الفني الواحد . تعد ( كاشان ) أحد أهم المدن الإيرانية لما تحتفظ به من تاريخ طويل في الحضارة الإنسانية التي شهدتها الكرة الأرضية ، فأرضها تعد باكورة نشوء الدولة الفارسية ، فهي تبعد ثلاثة كيلو مترات عن تلال اثار سيالك ، فلا ريب انها تستحق مكانه خاصة ومتميزة في الخزف الإيراني ، كما تحتفظ بمباني قديمة يعود تاريخها الى العهد الساساني ، مع وجود اطلال معبدي ( نياسرو وخرم دشت ) لتؤكد على أنّ هذه المنطقة كانت لها مكانة كبيرة في العهد الساساني ، فضلاً عن مصادر التاريخ الإسلامي والتي تؤكد على أنّ كاشان تعرضت لهزتان أرضيتان شديدتان في عامي - ٣٤٥ - ٣٤٧ للهجرة مما ادى الى تدميرها بنسبة كبيرة ما عدا محلة - الساحة القديمة - والمسجد الجامع . اذ ما لبثت حتى استعادت عافيتها في العصر السلجوقي وتحدها مدينة ( قم المقدسة ) من الشمال والشمال الغربي ، والصحراء الكبرى من الشرق والشمال الشرقي ومدينة ( اردستان ) من الشرق ، وجنوبها الغربي مدينة ( اصفهان ) أحد اروع جنان الأرض .

وتعود تسمية المدينة لعدة روايات جاء منها :

أولاً : - اطلاق هذه التسمية من قبل مجموعة من علماء التنقيب والاثار في تلال سيالك بالقرب من المدينة ، بدلالة اسم - كاشان - مشتق من كلمة - كاشو - او كاسو . كان يطلق على أقوام قديمة سكنت هذه المنطقة بعدما نزحوا من بلاد ما بين النهرين .

ثانياً : - يعود سبب التسمية ، لكثرة صناعة الفخار فيها خلال القرون التاريخية القديمة فشاع أنواع عديدة من الاجر والبلاط والموزاييك الملون ، والذي يسمى بالفارسية - كاشي - وتعريبه قاشاني لذا سميت به .

ثالثاً : - ويذكر معجم المصطلحات الفارسية في اللغة العربية . ان كلمة - كاشان - تطلق على البيوت الصيفية المبنية من الخشب .

رابعاً : - اعتبر عدد من المنتهجين ان اسم كاشان راجع الى معناها وهو - المعبد - او مكان اقامة الطقوس الدينية . (٤٠) .

وازدهر فيها فن تحسين الخط العربي ، وصناعة التحف المعدنية ، وقد عثر في اطلال كاشان على كميات وافرة من شتى أنواع الخزف ، كما تم العثور على بعض الافران وعلى نحو ثلاثين قطعة تالفة اثناء شويها في الفرن ، مما يدل على أنها صنعت في كاشان ولم يصدر اليها من مراكز صناعية أخرى ، وقد لاحظ الجغرافيين والرحالة في العصور الوسطى استعمال الخزف المصنوع بمدينة كاشان في كثير من العمائر الجميلة في شتى انحاء العالم الإسلامي ، وقد جاء كتاب - كشف المخطوط - الذي وجد في استانبول مؤيداً لما نعلمه عن كاشان في صناعة الخزف ، فأن مؤلفه - ابا القاسم عبد بن علي بن محمد ابن ابى طاهر - اخصائي في هذه الصناعة ، كتبه في كاشان سنة - ٧٠٠ هجرية ، ووصف فيه بعض العمليات الفنية في عمل الخزف ، وتحدث عن مصادر بعض المواد المستعملة فيه وشرحها ، ولا غرو فقد كان من اسرة ذاعت شهرة افرادها في هذا الميدان ، ولا تزال أسماء اخيه يوسف بن علي بن محمد و ابيه علي بن محمد وجده محمد بن ابى طاهر بن ابى حسن - باقية على بعض الاثار الفنية الخزفية المعروفة ، ومن الخزافين الذائع صيتهم في كاشان - ابو زيد و علي ابنا محمد ابى زيد ، وقد اشتغلا بصناعة الخزف ذي البريق المعدني ، في بداية القرن السابع الهجري - الثالث عشر ميلادي - وجاء اسم ابى زيد - على أحد المحاريب في حرم ضريح الامام - الرضا عليه السلام - بمدينة مشهد المقدسة ، وتاريخ هذا المحراب ٦١٢ هجري ، ومنهم أيضاً الحسن بن عربشاه الذي جاء اسمه على محراب كاشاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة . (٤١) .

ويطلعنا متحف الامام الرضا على عدد من هذه العينات التي شكلت بطريقة (الافاريز) فقد نقش على كل شريط عناصر زخرفية باللون الأسود واللون الرصاصي على هيئة زهور و اوراق بتقنية النقش تحت الطلاء والتي برع وابدع فيها الخزاف الكاشاني ، كما يطلعنا على بعض القطع الخزفية التي زينت فيما سبق اروقة الضريح المقدس والتي يعود تاريخها الى القرن السابع الهجري .

إضافة إلى ذلك فإن أشكال الترميز الديني أو السحري الصادرة بدافع القصد حول إيجاد شكل يحمل دلالة أو رسالة عقائدية تكشف عن عالم روحي أو فكري افتراضي لا مرئي ، أن الفنان الكاشاني ، يعتقد بأنه يستطيع أن يضمن وقوع الحدث الفعلي عن طريق التمثيل الرمزي لهذا الحدث ، وهناك من الدوافع التي تقف خلف رمز معين مناسب لها ، فعندما ينجز عملاً فنياً باعتباره عملاً من أعمال الاستعطاف السحري ، فإنه يهرب من التحكمية السائدة في وجوده ، ويخلق ما هو بالنسبة إليه ، تعبيراً مرئياً عن المطلق ، أنه للحظة واحدة قد وضع شيئاً واحداً ثابتاً وصلباً ، فهو قد خلق مكاناً خارج الزمان ، وحدد لهذا المكان شكلاً ظاهرياً حوله بتأثير من عواطفه إلى شكل معبر ومن ثم استحال إلى نظام وإلى وحدة ، وصاغ منه معادلاً مشاكلاً لعواطفه . (٤٢) وقد اثر الفن الملكي الساساني تأثيرا كبيرا على تطور الثقافة الفنية في القرون التي تلت الفتح ، لم تكن في جزيرة العرب عمارة او فنون زخرفية قبل الاسلام ، وجاءت بداية الفن الاسلامي بعد فتح فارس و سورية وشمال افريقيا ، في الحقيقة لم يكن المسلمون يميلون الى الصورة و الايقونات التي تعني او تدل ضمنيا من وجهة نظرهم على عبادة الاصنام التي كان الصراع ضدها هو الشاغل للنبي محمد (ص) ، ولكن بخلاف الفن البيزنطي ، فان الفن الساساني لم يكن دينيا ولم يكن مرتكزا على الصور بشكل كبير ، لذا فقد وفر الفن الفارسي وبالاخص فن غرب فارس الذي لقي رعاية ملكية ، نماذج استفاد منها الفن الاسلامي وعمارته وحرفه بما في ذلك زخارف النسيج وتصاميم الادوات المصنوعة من الذهب والمعادن الثمينة الاخرى والمجوهرات . (٤٣)

وعند ظهور الإسلام ، اكتسبت الفنون المختلفة ، وخاصة فن الفخار ، أهمية خاصة ، كما أن الخزافين بمبادرات جديدة ، متبعين الأساليب الفنية السابقة والتقاليد المحلية ، والمستوحاة من الدين الجديد ، أوصلوا صناعة الفخار إلى أعلى مستوى من الازدهار ، في مناطق كثيرة من هذه الأرض الشاسعة ، استمر تطور فن الفخار الإسلامي لسنوات عديدة ، وخلال هذه الفترة ظهرت مراكز فخارية عديدة في معظم مدن إيران ، ولكل منها خصائصها الخاصة ، الفخار الإسلامي يعود تاريخه إلى القرن الثالث إلى القرن السابع . تم بناؤه في الغالب في مراكز مثل كاشان والري وسلطانية وجرجان ونيشابور ، مجسدة الذوق الفني والعناصر الأولى الموجودة في أرض إيران منذ العصر الأخميني وقبل ذلك ، وقد أظهرت المنحوتات الفنية والرائعة التي تعتبر قبلة الشرق القديم والحرفيون المهرة إحساسهم بالجمال



والعبقرية في العديد من الفنون، وخاصة الأواني المعدنية والطينية، المنحوتات الضخمة في صدر الجبال، واللحظات الذهبية في الفن المعماري، والأقمشة الرقيقة ذات الزخارف الملونة، والأواني المعدنية للتجمعات هي سمات الفن الساساني لقد خلق ظهور الإسلام قيمًا جديدة وجديدة إلى حد ما ووجدت العبقرية الزخرفية الإيرانية طريقة جديدة للتعبير عن نفسها. ظهرت اللصقات والتذهيب الملون، وأنشأ كل خطاط الكتب الأكثر احترامًا. تم صقل الخط العربي البدائي وتطويره، وتمت أول التطورات في فن الخط في مدينة الكوفة، وكان يطلق عليه الخط الكوفي. في صناعة المعادن والنقش على المعدن، يعود تاريخ إيران إلى صناعة المعادن في لورستان، فقد ابتكروا أسلوبًا جديدًا ومدهشًا في أي وقت وعززوا فن الفخار بمساعدة عبقرتهم والخبرات التي اكتسبوها من اختبار الأساليب من الآخرين. يمكن اعتبار العصر السلجوقي من أروع فترات الفن الإسلامي. في عصر الشيخ هذا، وصلت الفنون المختلفة مثل النسيج وتصنيع المعادن والتجسيص والتجسيص وقبل كل شيء الهندسة المعمارية إلى أعلى مستوى من الازدهار. أصبح السلاجقة مهتمين تدريجيًا بالفنون المختلفة، وقد مكن دعمهم للفنانين من تطوير فن الفخار والمعادن بأسلوب وأسلوب جديد. العناصر الرئيسية للتصاميم الزخرفية لجص العصر السلجوقي، الخطوط التي لا نهاية لها والتداول الإسلامي والحروف الكوفية، تقع في مجال التركيبات النباتية. وبصرف النظر عن التجسيص، فقد تم هذا النوع من الزخرفة أيضًا بالطوب في قبر السلطان سنجر (القرن السادس الهجري) في مرو. من أجمل النقوش الكوفية من العصر السلجوقي والتي تحمل اسم نظام الملك رئيس وزراء السلطان ألب أرسلان، وترجع إلى الأعوام ٤٥٥ إلى ٤٨٥ هجرية، وجدت في بقايا مدرسة في خردجرد خراسان. (٤٤)

#### مؤشرات الاطار النظري : -

- ١ - صيغ لكل حضارة معيار فكري بنائي خاص ، متولد من الظروف السائدة التي من شأنها أن توحد فنون تلك الحضارة ، والتي تؤثر فيها عدة معايير ، تكتسب على أثرها الفنون خصوصيتها وميزاتها التضمينية ، وهي بالمختصر المعتقد الديني والبيئة والموروث الحضاري .
- ٢ - يتمثل محرك التضمين لنظام الشكل في الفن ، أما بمحاكاة تكرار الشكل أو الهيئة أو بالتحوير للوصول إلى النظام الشكلي في الفن الذي يقدم قيم تضمينية خاصة تعبر عن فكر الجماعة.
- ٣ - تغلغل النظام الحضاري الإسلامي كعمق معرفي في البنية المعمارية للشكل ، كمضامين وأشكال طرحت نفسها في نظم إبداعية تلائم معايير التضمين ، بقصديه ووعي ذهني إزاء عملية التشكيل .
- ٤ - المنجز التضميني الساعي إلى استلهام المعايير الفنية في الفن الإسلامي كقيمة موروثية ، لها حضور متواصل ضمن البيئة الإيرانية ( الكاشاني ) .

- ٥ - السعي لتحقيق الأصالة والهوية القومية والمحلية باستثمار الفنان الإيراني ( الكاشاني ) لنظام الشكل في الخزف ، ومن ثم تعامله مع المفردات المستلهمة منه كمعطى شكلي يخضع للمحاكاة و التأويل .
- ٦ - اتسم الشكل في بدايته بالواقعية ، الا انه ما لبث ان تحول نحو الرمزية عبر عملية الاختزال و التبسيط و التجريد التي اجريت عليه عبر الزمن ، فتحول الشكل من ماديته الواقعية وصولاً الى المضمون .
- ٧ - يتأثر معيار التضمين بالظروف و البيئة المحيطة به ، فالمجتمع و الدين و التقاليد وانواع البيئات السياسية والاقتصادية والثقافية ، كلها تحدد نوع الرمز و معناه ودلالاته وفقاً لها .
- ٨ - ان الانظمة الخاضعة لمعايير التضمين ، هي ذات معانٍ مختلفة ومتممة لبعضها البعض ، وهي على مبدئين ، الاول هو التنظيم الصريح والذي يعبر عما يحمله من احساس مادي من خلال حضور العناصر، والآخر هو التنظيم الضمني والذي يدرك ذهنياً.

### الفصل الثالث : - اجراءات البحث

- ١ - مجتمع البحث : - شمل مجتمع البحث ( ٥٠ ) عملاً خزفياً تعود الى مدينة ( كاشان ) ايران والتي تنتمي الى الحدود الزمانية والمكانية للبحث ، المحفوظة في المتحف و المصادر الايرانية ، وتصوير الباحث لبعض العينات بعد زيارة متاحف ايران ، ولأجل حصر مجتمع البحث ، فقد صنفت الأعمال الخزفية من حيث أنواعها ومعاييرها ومضامينها ، وأساليب التشكيل السوري والزخرفي ، والشكل والوظيفة ونوع الطينة وتقنية والتزجيج للتعرف على معايير التضمين السوري ، كجانب مهم في التأثير كنتاج حضاري.
- ٢ - عينة البحث : - تحقيقاً لهدف البحث قام الباحث باختيار ( ٥ ) اعمال خزفية وبنسبة ١٠ % من عدد المجتمع الاصلي ، اذ تم اختيار هذه العينات ، وفق ضوابط اعتمد عليها في الاختيار :
  - أ- واضحة المعالم تحمل أهم معايير التضمين السوري الفنية والتقنية المطلوبة على وفق أهداف البحث.
  - ب- شمولية الخواص والعناصر من حيث الشكل بما يحمله من معايير تضمينية ، واستبعاد الأعمال الفخارية المكسورة والمشوهة والتي لا تساعد على تحليلها .
  - ج- الأعمال الخزفية المعروفة الأماكن والمسجلة معانها في متاحف الايرانية ، أو المصادر الايرانية والأجنبية.
  - د- استثناء المتكرر من المتشابهات .
- اداة البحث : - استكمالاً لمتطلبات تحقق هدف البحث ، قام الباحث بالاعتماد على بعض المؤشرات والمعايير الفكرية والجمالية التي اسفر عنها الاطار النظري .

**منهج البحث :** - اعتمد الباحث المنهج الوصفي ( التحليلي ) في وصف وتحليل نماذج عينات البحث وبما ينسجم مع تحقيق هدف البحث .



انموذج رقم ( ١ )

موضوع العمل : انية مزججة ( البريق المعدني )

سنة الانجاز :

العائدة : متحف طهران

المصدر :

**الوصف العام :** - يجسد العمل انية خزفية ذات بريق معدني نفذت على شكل جرة ، ذات بدن كروي بعض الشيء ، يرتكز على قاعدة اتت بارتفاع ملحوظ ، يعتلي البدن رقبة ذات حزوز بارزة من الاسفل و الاعلى ، يتوسط

هذه الحزوز رسومات زخرفية مجردة ، هي الاقرب من حيث الوصف الى الزخرفة النباتية ، يرتقي الرقبة ، فوهة تنفرج الى الخارج ، شبيها بالفنجان ، رسم عليه بأسلوب التكرار عدة وجوه (( جهرة )) بسنحه هي الاقرب الى الاقوام ((الاعجمية )) كما رسم على البدن ، نقش باللون الذهبي على الارضية البيضاء للبدن ، شكل هندسي سداسي قارب الشكل الشبكي ، وهو يحيط البدن ، يتوسط الاشكال الهندسية نقاط دائرية كبيرة ، ترتبط فيما بينها بخطوط رفيعة (( دقيقة )) كإيحاء لنوع من الترابط السوري فيما بينها

**تحليل العمل :** - تجلت اهمية العمل الفني من خلال الهيئة العامة للعمل ، حيث اعطت التقنية دورا هاما في الاستدراك البصري لدى المتلقي ن من الوهلة الاولى له ، اذ شكلت الطينة البيضاء عاملا مهما في الايحاء الادراكي لقيمة الطينة المصنوع منها وهي طينة (( الكاولين - Kaolin )) او (( الصلصال الابيض )) ذات القيمة العالية والنادرة ، كما اضاف البريق المعدني الطابع ذاته ، صيغ الانموذج بحرفية عالية ، وبتلاعب متقن من قبل الخزاف الكاشاني ، من خلال التآرجح البنائي للهيئات والعناصر المنفذة على البدن ، فنجد تارة ، ينقاد الى المعيار الاسلامي المتبني ، للهيئات التجريدية ذات الزخارف النباتية ، والاشكال الهندسية ، السائدة في تلك المرحلة ، وتارة تعصف به المعطيات العقائدية المترصنة بالمخيلة الايرانية القديمة ، وتجسيده للوجوه المعتلية ، على فوهة الانية ، كدليل على تشبث الخزاف ، بالمعايير المستترة تحت طيات العمل الفني ، كترسب مفاهيمي انقاد اليه المجتمع الايراني منذ القدم ، فتقديسه للهيئات الصورية ، من ملوك وقادة ، ينيط اللثام عن المعايير القصدية التي ساقها الخزاف

الكاشاني ، ففي هذه التكوينات يحاكي حقيقة جمالية وعقائدية لا مرئية ، معبراً إلى القوى المجردة والحيوية التي تنظم حركة الأشياء وليس الأشياء في صورتها المجسدة ، لذا فهذه التكوينات المجردة ذات الصيغ المرتجلة يمكن أن تستدعي صورة التضمين بفعل إسقاطات الذات في حالاتها اللاواقعية ، حيث يكون العقل الاستدلالي والحسية المباشرة عوائق أمام الإسقاطات الخالصة ، والذات في تأملها التضميني الخالص تسلك سلوكاً صوفياً مجرداً وزاهداً تنأي عن فرديتها الغرائزية ، وتصبح ذاتاً كلية متعالية عن الطارئ والعابر فيتوحد الفعل الأدائي في تشييد الشكل مع القوى الخفية اللاشعورية .

انموذج رقم ( ٢ )

موضوع العمل : انية مزججة ( كاسه )

سنة الانجاز :

العائدة : متحف طهران

المصدر :



الوصف العام : - تألف العمل الفني من ( كاسه ) دائرية الشكل ،

يشغل مركزها مشهد صيد في احد الغابات التابعة الى مدينة كاشان ،

حيث جسد فيه حيوان مفترس اشبه بالنمر ، وهو يطارد غزال هارب ، يحتمي ما بين الاشجار الكثيفة ، ظهر تحتهم عدد من الاسماك وهي اشارة الى النهر ، كذلك توسط العمل شجرة احيطت بعدد كبير من اغصان الاوراق ، احاط العمل شريط دائري باللون الابيض ، كتب عليه عبارات باللغة الفارسية ، كذلك اعتلاه شريط اخر كتبت عباراته بالخط الكوفي .

تحليل العمل : - استعان الفنان بعناصر مختلفة من الوحدات الزخرفية (الخط ، الحيوانية ، النباتية ، الهندسية )

فالتزيين، جاء وفق تصورات بيئية ، امتزجت بتضمين اعجازي شاع في تلك الفترة ، عرف (بضامن اوى ) (( الامام

علي ابن موسى الرضا عليه السلام )) وكراماته ذات الشأن العظيم عندما ضمن حياة الغزال من الافتراس ، من

هنا نجد ان الخزاف الكاشاني ، قد تلاعب بمضامين التعبير من خلال استبدال المفردات المشكلة للعمل الفني ،

حيث استعان بالشجرة ، كبديل عن صورة الامام ، وهو تضمين مجازي لما تملكه الاشجار من خصائص في

الطقوس الدينية انا ذاك ، اشبع المشهد بكم من هائل من المضامين الدلالية ، المادية والذاتية ، فهو يفصح المضمون

الديني ، في هذا العمل الخزفي باظهاره ضرورة بنائية تجسدت في اختيار موضوع ذي فكرة دينية ، تجسدت كحدث

يمثل مفردة دينية مركبة ، وهذا التركيب هو بحقيقة الامر ناتج عن عملية الإحالة التي اعتمدها الخزاف ، وهي

إحالة بصرية إلى إظهار المشهد الديني ، ان هذه العناصر الزخرفية التي انطوت على معايير دينية واضحة ، بوساطة الحضور الايقوني للآيات القرآنية الكريمة ، احدثت تناقذاً مع حالة الاثر الجمالي والبنائي ( الخطي واللوني والحجمي) ، وكذلك فإن طبيعة التكرار الزخرفي هنا شكل ضرورة بنائية لتحقيق فعل الاتصال بين الشكل العام والمحتوى او المضمون الديني ، لما يترتب على دلالة الآية القرآنية الكريمة والتي كتبت بالخط الكوفي المعروف بهيئته وحضوره الجمالي في التشكيلات الزخرفية المتنوعة ، سواء ما ارتبط بالأشرطة الزخرفية الكتابية او ما ظهر ضمن تشكيلات الخزف الاسلامي، ان معيار المظهر التقني للعمل يعطي مضامين جمالية واضحة ، من خلال اعتماد الخزاف على تدعيم السطح الخزفي العام للتكوين بصياغات تقنية مهيمنة ، تبدأ من السطح وتنتهي بتحقيق انسجام جمالي بعمق التراكم الحاصل بين السطح الخزفي والبعد التقني ، والذي يتأسس نتيجة للتداخل القائم بين طبيعة الملمس والبريق ، والتباين الحاصل في مساحات حيزية كبيرة داخل البنية المعمارية للشكل فاستخدامه للصورة كمعزز دلالي شكلي أولاً وصوري ثانياً إذ أنها شكلت الصلة بين الفكرة والمجتمع وبين البيئة و الدلالة اللونية التي تعد نقطة الانطلاق فهي تحمل دلالات واضحة للمتلقي ومؤثراتها التي تعبر عن انعكاسات ثقافية تؤكد تكاملها وامتزاجها بوحدة الصورة والأنماط الكتابية الموزعة على مساحة الانموذج .

### الانموذج رقم ( ٣ )

موضوع العمل : انية مزججة ( كاسه )

سنة الانجاز :

العائدة : متحف طهران

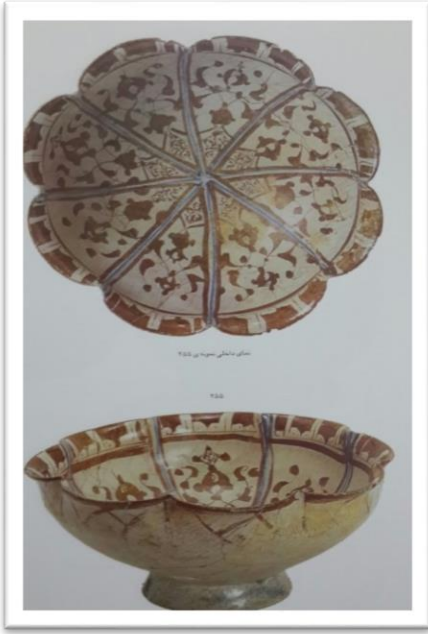
المصدر :

الوصف العام : -



الانموذج عبارة عن كاسه دائرية الشكل ذي بنية زخرفية ، وهندسية ، منتظمة ضمن معيار الاتساقات السورية ، ذات الغايات الغرضية والوظيفية بالقيمة الجمالية ، نفذ على ارضية الكاسه ، مشاهد بصرية على وفق نظام الرسم ، لمجموعة من الرجال وعددهم ثلاثة ، في وضعية الجلوس ، على سجاد ، شغل بزخارف عديدة ومتنوعة ، امتاز الرجال بردائهم الفاره ، وعمائمهم المزينة بعدة احجار كريمة ، اتسمت وجوههم وهي تنشد نحو هيئة شابته القبس المنير يحمله احدهم ، احيط المشهد بشريط زين لكلمات بالخط الكوفي ، اكسبت العمل الطابع القدسي ، كما شكلت التقنية عنصراً اخر للجذب البصري من حيث ، الالوان ، وتقنية البريق المعدني .

**التحليل العام :** - اعتمد هذا العمل في بنائيه التصويرية على تفعيل التعبير الخطابي ، من خلال تجاوز الخزاف المعطى الوظيفي لمنجزه الفني كونه صحن ذا غرض جمالي ، حول الخزاف سطحه إلى مشهد ذي غاية فكرية تؤسس خطاباً ينسحب نحو الفعل التضميني ، ويبتعد عن الفعل الاستعمالي ، فقد جاء الانموذج للتعبير لدلالة شاملة ، عن طريق تفعيل الطاقة الشكلية المعبرة من خلال عملية التصوير والذي نفذ بأسلوب واقعي ، فقد عبر الخزاف عبر أحاسيسه ورؤياه الذاتية عن صورة المجالس وترحيلها وفقاً لبناء طقوسي ساحر يسوده السكون والهيبة ، حملت إحياءات وبعداً حركياً متجهاً للموضوع الواقعي ، فهو يعمل على تشكيل صورة منجزه الفني عن طريق دلالة هذه الصورة فالإيصال ، إلى باطن الأشياء والكشف عن دواخلها جراء تبسيط الأشكال والملامس والألوان ، فهو يؤكد هنا على هيمنة الشكل على حساب المادة والوظيفة ، فقد حطم المنظومة الواقعية وأحالها إلى رسومات عن طريق الخطوط لتعبر عن الذات . رغم ذلك نجد أن الخزاف قد اسهم برؤية تعبيرية ، ذاتية في عملية تضمين منجزه الفني ، ظهرت على سطح المنجز الخزفي من خلال التلاعب بتقنية الألوان المتضادة والمتباينة ، وكدلالة روحية وقصدية افصحت قدرة الفنان على الإبداع في التوظيف الواعي لدلالة الموضوع الذي جاء منسجماً معه ، والمعبر فيه عن معنى الولاء والطاعة ، وبذلك استطاع إبراز المعنى وحمل المضمون المجسد على سطح العمل الخزفي بتلك الرؤية من التصوير ، اعتمد معيار التضمين على هيكلية مبدؤها الاساس ، السيادة للشكل المتمركز وسط الفضاء للدلالة على الاهمية التعبيرية التي يحملها مضمون الشكل ، وذلك لغرض تحقيق الغاية الوظيفية المبتغاة في المنجز ، وتجزئتها واسنادها بالقيم اللونية التي تحقق تمايزاً عالياً مع الفضاء اضافة الى مراعات التدرج بالأهمية ، من خلال عملية التنظيم التي وزعت الاشكال بترتيب متسلسل مع تأكيد عامل الايضاح والتناسب سواء كان في الشكل او اللون او احجام الحروف .



#### الانموذج : - ( ٤ )

موضوع العمل : انية مزججة ( كاسه )

سنة الانجاز :

العائدة : متحف طهران

المصدر :

**الوصف العام :** - كاسه دائرية الشكل مرصعة من الفوهة على شكل منحنيات ، يستند بدنها على قاعدة ارتفعت بالتناسب مع البدن ، توسط قعرها نجمة ثمانية الشكل ، شغلت بزخارف دقيقة ، كما زين البدن بزخارف نباتية شكلت ثمان حقول مثلثة الشكل ، نفذت جميعها باللون ( البني ) يفصلهما خطوط باللون الازرق المقارب الى لون الماء ، وترك

البدن الخارجي دون اي زخرفة ، امتاز الانموذج بتقنية البريق المعدني ، وبطبيعة الطينة المنفذة .

**التحليل العام :-** يمكن تحديد القيمة الجمالية لهذا العمل من إدراك عملية التضمين التي أنشأ العمل على وفق تأسيسها ، والذي مثل حالة من حالات التحكم في القيمة الفنية على وفق الرؤية الذاتية ، ونظم التجريب والتي أساسها الخبرة التواصلية بصدد الأداء الفني ، أشار العمل تجاوز الفنان الكاشاني ، المعطى الوظيفي لمنجزه من منطلق كونه صحن مع تحويل المشهد السطحي فيه إلى أرضية للرسم ، وبهذا يتقاطع مع الذي سبقه ، على الرغم من قيمته الفنية العالية فقد كان للاستخدام الوظيفي ، وكان هذا المعيار القصدي تسجيل صوري لانفعال الفنان بصدد المضمون والشكل ، المتمثلة بالوحدات البصرية في المشهد ، والتي انحصرت في التكوينات الحروفية والوحدات الهندسية وفق إنشائية مركزية ، حيث توسطت التكوينات المشهد العام ، بينما توزعت على جانبيه بصورة متناظرة الوحدات الهندسية (مثلثة الشكل) ، مثل توظيف التكوينات الزخرفية ، وهي دليل على الوفرة والخصب لهذه الارض ، بهذه الإنشائية التي تجد ترديدها الشكلي في الخزف الكاشاني ، وفق سياق خطي خاص محدد المعنى جاءت كمقاطع مترابطة تضمنت مقاطع زخرفية ، وبهذا صير الفنان اللون والشكل وفق التنظيم الإنشائي ، مع تكريس القيمة الرمزية حيال الوحدات سواء بتتابع الموجات الزخرفية المتقابلة وتساقوها مع الخطوط المستقيمة ، ويتكوين متناظر بكل دلالاتها المشيرة إلى المضامين الروحية والفكرية في الفن الإسلامي ، كما حدث أن الاتساق الخطي لمجموع الوحدات البصرية للمشهد (الهندسية والنباتية ) بتشكيل أظهرهما وكأنهما ينتميان إلى قالب شكلي واحد ، وهو الخط الهندسي على وفق وجهة نظر الفنان الخاصة ، لقد حقق المنجز إدراكاً ذهنياً



لعلاقة الأثر بالمؤثر وفق استلهاهم ذهنية وحسية لمعاني دعت إلى حتمية الترميز لها ، لتحقيق رسالة اتصالية تجسد تضمين العمل ، ورمزيته المتعلقة بتكليف الصياغات لصالح تحديد موقف الفنان الخاص من القيم المطلقة للأشياء وفق انتظام إنشائي ، أسفر عن منهجية ذاتية في الأداء أسندها التوظيف الناجح للون ( البني ، والازرق ) ذو الطبيعة اللونية المضيئة والحضور شبه النادر في الخزف الإيراني ( الكاشاني ) و بسياق متفاعل مع قصدية وخصوصية الفنان في توظيفه للدلالة اللونية ، والذي منح الشكل تنوع ضمن وحدة وموازنة شكلية أثرت فالسطح الخزفي ، مانحة إياه شيء من التعبير الداخلي المستند على الانسجام والتوافق بين الإيقاعات اللونية والشكلية المتناظرة ، لتجسد الإبداعية الفنية للمنجز بخصوصية الطرح للمفردات وطرائق تشكيلها ، وفق استعارة شكلية ومضمونية تؤكد مديات الاستلهاهم المعالج وفق مقتضيات معيار الفنان الشخصي في موروثه الفني وطبيعة أحكام المخيلة التي تحل وتضمن في الصورة الذهنية ، الفاصحة عن رسالة موجهة ليس لها إلا أن تعلن عن فكرة ( الوفرة والخصب ) على أساس وجهة نظرة الفنان الخاصة لمرجعيات الفنية ، وفي عملية استقراء للوحدات البصرية التي ضمها المشهد السطحي نرى أنها قد انحصرت في الوحدات النباتية التي مدت تراتبياً في إحاطة للحافة الخارجية للكاسه ، وبتكوين على هيئة قوس في الأعلى والأسفل من المشهد عمد الفنان إلى عدم إيصال الحقول ليكمل الإحاطة الخارجية لحافة الإناء ليجسد المعنى التحولي في القيمة المستلهامة والتي انفردت في الخزف الكاشاني ألا وهي ( الديمومة ) فعند تدوير الكاسه نشاهد نوع من التواصلية في الصورة المنفذة شابته المروحة او العجلة .

الانموذج رقم ( ٥ )

موضوع العمل : انية مزججة ( جمل )

سنة الانجاز :

العائدة : متحف طهران

المصدر :

الوصف العمل :- جسد العمل الخزفي هيئة ( جمل )

بوضعية الوقوف ، وهو يحمل ، عدة اواني ، مع جرة كبيرة

مقارنة لجسد الجمل ، ارتكزت الجرة على عدد من الاعمدة

، للحفاظ على ما بداخلها من سائل ، او حبوب ، او ما





شابه ذلك زين الجمل بأكمله بزخارف ، نباتية ، وهندسية ، توحدت ما بين الجسد والوانني نفذت جميعا باللون البني ( الذهبي ) على طينة بيضاء ، وبطريقة البريق المعدني ، المنفرد في حينها .

**تحليل العمل :** - صيغ الانموذج بتقنية عالية ، من حيث التقنية والانشاء ، فلأبداع التضميني نجده بوضوح ، وهو ينصهر ما بين التضمين والمحتوى ، وبصيرورة الابلاغ المادي والحسي ، فطبيعة السكون الذي امتاز به العمل اكسب المشهد المعيار ( القدسي ) ضمن الطقوس الدينية السائدة ، والمعتقدات الشائعة ، فهو يوظف الجمل ذو الاصول العربية وفقا للمعطيات الفارسية ، والتصورات الكاشانية لهذه الكائنات ، فالتعبير هنا استند على الاستعارة والتضمين ، ما بين الواقعية والشعور الخيالي المنصاغ الى مرجعيات عقائدية ، اشتهرت بها الديانات الايرانية القديمة ، فكان للشراب المقدس المستمد من الديانة ( الزردشتية ) والمسمى في المعتقدات الايرانية منذ القدم ( الكازوفرانا ) قدسية عظيمة تجلت في طقوس الاستسقاء فالمعابد الزردشتية في ذلك الوقت ، اي قبل ظهور الاسلام ، استمكن الفنان الايراني بإتقان التشاكل السوري ، في تضمين العمل الفني معايير ذات مرجعيات فكرية استدام اثرها عبر المجتمعات المتلاحقة ، وبصيغ متغايرة ما بين التشكيل ، والتصوير ، والاطهار ، والتستر بين طيات العمل وفقا للمؤثرات ، الاجتماعية ، والعقائدية ، والثقافية . اسس الحجم الذي ظهر به الشكل الأساس وتنوع قيمه اللونية والزخرفية ، واتجاهاته والتركيز على الهيئة الرئيسية ، سحب نحو الشكل الأساس ، كان مرد ذلك إظهار التباين القصدي لوضوح التفاصيل الدقيقة بما يحقق جاذبية وقوة إثارية على نحو، السيادة الصورية ، لكونها الوحدة الأكثر فعالية ومستوى من الأداء الفاعل إزاء الفكرة التضمينية لحقيقة العمل ، إن طبيعة العنصر السائد فيما يمتلكه من دلالات تعبيرية وربط بمضمون المعيار المتراكب معه أضفى إحالات فكرية داعبت ذهن المتلقي واستحوذت على مدركاته لتحيله إلى فكرة أساس الموضوع . لذا فان الخصائص الفنية للمنجز تكمن في خصوصية الاقتراب من الاعمال النحتية ، وهو منعطف اخر بمعنى ان الخزاف اجتهد لتحقيق بناءٍ خزفيًا نحتي ، وذلك من خلال التبسيط والتجريد خصوصاً في شكل الجمل الواقف ، وكذلك في الكتلة المعمارية المنتظمة بنظام هندسي ، وايجاد تضاد لوني وملمسي وتباين ضوئي نتيجة انعكاس الضوء عليه بما أدى بفاعلية الى خدمة العمل من الناحية الجمالية والغرضية .

## الفصل الرابع : -

### النتائج : -

- ١ - اعتمدت العينات في معظمها على التسطیح في تنفيذ الأشكال وعلاقتها ضمن خصائص الفضاء المستثمر بنسب تشاكل الفكر الفلسفي الكاشاني ، مع المستوى الفكري في فلسفة الفن العربي الإسلامي .
- ٢ - التأكيد على ضرورة تجاوز الأشكال المباشرة في طرح المضمون واعتماد معايير الإيحاءات التضمينية ، فالعلاقة بين الشكل والتضمين ، قد تميزت في العينات بمعيار التداعي لأفكار الفنان المتحقق لأبعاد عقائدية وبطابع بنائي مغاير .
- ٣ - تشكلت عناصر الفكرة لدى الفنان الكاشاني على الصورة المعبرة عن الحالة الذهنية لا عن الصورة المادية وفق متحقق تجريبي مستقل فكرياً وشكلياً يفرزه المتراكم المعرفي والجمالي في استنكار الأثر .
- ٤ - جاءت العينات على وفق معايير ذات تكثيف انتقائي لوحدات بصرية لصالح المغزى الدرامي والأسفار التعبيرية عن الصورة الذهنية التي أفرزتها الذاكرة التاريخية للفنان والقائمة على معيار الخيال والتذكر كما في الانموذج ( ٢ ، ٣ ) .
- ٥ - غذى الفنان الكاشاني مخيلته بشتى أنواع الاستعارات التي تصور الوحدة البصرية أو الحدث اللحظي المجتزأ من مكانه وزمانه وفق أسلوبية تخضع لموائمة شكلية تقارب بين الأفكار المتراسلة على المستويين الشكلي والفكري .
- ٦ - أن لهذا التضمين السوري وظائف ابلاغ فكرية مهمة في حركة الفكر الاجتماعي ، مع امتلاكها وظيفة إبلاغيه ، باعتبارها خطابات يبثها الفنان، وهي مؤثرة ومحددة بعدد فاعل من المهيمنات الفكرية كما في الانموذج رقم ( ٢ ، ٣ ، ٤ ) .
- ٧ - الأشكال المستعارة من الواقع الطبيعي شكلت رؤية فنية جديدة يتجاوزها الواقع المقصود الى الواقع التصميمي لتجسيد المفهوم الدلالي المقترن كما في الانموذج ( ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ )
- ٨ - اعتمد اللون الواحدي كمعالجة تقنية لونية يكسب التشكيل ثراء وقيمة جمالية عالية وهو أمر تطلبه المنجز الخزفي بذلك كما في الانموذج ( ٥ )

### الاستنتاجات : -

- ١ - شكل المعيار التقني دوراً فاعلاً وحيوياً في عملية التضمين السوري في الخزف ( الكاشاني ) من خلال بنائية الشكل الفني وجماليته .

- ٢- تخطت جماليات التشكيل الفني للخزف الايراني ( الكاشاني ) الحدود بين معايير التشكيل من (رسم ونحت) عن طريق التضمين في البناء العام للتشكيل ، والمعالجة التقنية للسطوح .
- ٣- رسخت معايير التضمين السوري في التشكيل الفني للخزف الكاشاني على فتح حوارات ما بين مفهوم الموضوع الفني والمتلقي ، بطروحات غايرت ما هو تقليدي .
- ٤- انعتاق المعيار التضميني فالخزف ( الكاشاني ) من أنظمة التشكيل التقليدية وصورة المتداولة إلى أشكال تنتمي إلى عالم الخزف المعبر بمعايير تتسم بقدر مغاير من الدارج .
- ٥- الاتكال إلى التقشف اللوني ، باستحضار ألوان ذات بعد روحي شائع ، ومحددة وقليلة في بعض الأعمال الخزفية الكاشانية ، كنتيجة فرضتها طبيعة المعيار التقني ، لتتصاغ بهذا الشكل أو ذاك ومغايرة عما تعارف من المنجز الخزفي التقليدي ، مع إملاءات التغيرات ، الدينية ، والعقائدية ، والمجتمعية ، في تضميناتها بهذا الاتجاه .
- ٦- لعب اللون دوراً فاعلاً ومؤثراً في عملية إخراج الشكل العام للعمل الفني وفي المعالجة السطحية للجسم الخزفي وهذا ما ظهر في أغلب نماذج عينة البحث .
- ٧- ظهرت معايير التضمين السوري والتزيين على سطوح الأنية الفخارية ، كل حسب شكله ووظيفته ، حيث زخرقت بوحدات زخرفية تجريدية ، وهندسية ، ونباتية ، و حيوانية على شكل أشرطة حول الرقبة والاسطح والابدان ، أو على شكل خطوط مستقيمة أو دائرية أو متموجة ، وأغلب الزخارف التي استخدمت في الحقبة الكاشانية كانت واضحة العناصر ، أملتها ضرورات التقنية .
- ٨- اتسعت معايير التضمين السوري التشكيل الإبداعي في التعبير والصياغة الجمالية على التشكيل والتزيين من خلال الزخرفة على سطح الجسم الفخاري فحسب ، بل شملت تصوير بعض المضامين الفكرية التي تمثل جزء من المظاهر الحياتية ، الاجتماعية والدينية والاقتصادية والسياسية ، التي سادت في تلك المرحلة .

#### احالات البحث:

- ١ - جميل صليبا : المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج٢، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرس ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٣٩٩ .
- ٢ - سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط ١ ، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ١٥٦ .
- ٣- جميل صليبا : المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج٢، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرس ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٩١ .

- ٤ - ابراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ، مصر ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٤٦
- ٥ - الرازي ابو بكر عبد القادر: المختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣، ص ٣٧٢ .
- ٦ - كامل حسن البصير: بناء الصور في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي، العراق، بغداد، ١٩٨٧، ص ٢١.
- ٧ - كامل حسن البصير: بناء الصور في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي، العراق، بغداد، ١٩٨٧، ص ٢١.
- ٨ - الجزائر ، محمد : الفكر الانساني ، مركز الكتاب للنشر ، ط١ ، القاهرة ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٧ .
- ٩ - فريزر ، جمس : الغصن الذهبي ، دراسة فالسحر والدين ، ت احمد ابو زيد : ج١ ، الهيئة المصرية العامة للنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٢١٨
- ١٠ - محمد ابو المحاسن عصفور : حضارات الشرق الادنى القديم ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ٢٧٩ .
- ١١ - السواح ، فراس : دين الانسان ، دار علاء الدين للنشر والتوزيع ، سورية ، دمشق ، ب ت ، ص ٢٢ .
- ١٢ - محمد اقبال : تطور الفكر الفلسفي في ايران ، ت : الشافعي ، حسن محمود : محمد السعيد جمال الدين : الدار الفنية للطباعة والنشر، دمشق ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢ .
- ١٣ - محمد ابو المحاسن عصفور : معالم حضارات الشرق الادنى القديم ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ٢٨٤ .
- ١٤ - الاهواني ، احمد فؤاد : المدارس الفلسفية ، الدار المصرية للتفسير والترجمة ، ١٩٦٥ ، ص ١١٩ .
- ١٥ - كامل سعفان : معتقدات اسبوية ، ط١ ، دار الندى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص ١٣٩
- ١٦ - المرزوقي ، سمير وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة القصيرة، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٦، ص ١٠٩
- ١٧ - التهامي، فاطمة سادات : دور الايرانيين في تدوين ونشر الحديث من القرن الاول وحتى الرابع الهجري ، مجلة العلوم الانسانية ، طهران ، ١٤٢١ هجري ، ص ٣٠ .
- ١٨ - زكي محمد حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، دار الرائد العربي للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ ، ص ٧٤ .
- ١٩ - توفيق احمد جواد: تاريخ العمارة والفنون الاسلامية ، بغداد ، ١٩٧٠ ، ص ١٨ .
- ٢٠ - عبدالفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ١٨٠ .
- ٢١ - محمد عمارة : الاسلام والفنون الجميلة ، ط١ ، دار الشرق للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩١ ، ص ١٤٤ ،
- ٢٢ - الصديق ، حسين : فلسفة الجمال ومسائل الفن عند ابي حيان التوحيدي ، ط١ ، دار القلم العربي - دار الرفاعي للطباعة والنشر ، سوريا ، حلب ، ٢٠٠٣ ، ص ١١٨
- ٢٣ - اسعد يوسف ميخائيل: سيكولوجية الابداع في الفن والادب (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦، ص ١٧٢ .
- ٢٤ - غاتشيف، غورغي: الوعي والفن، تر نوفل ينوف، م.د. سعد مصلوح، سلسلة كتب ثقافة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، عدد ١٤٦، ص ١٢ .

- ٢٥- غاتشيف، غورغي: الوعي والفن، تر نوفل ينوف، م.د. سعد مصلوح، سلسلة كتب ثقافة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، عدد ١٤٦، ص٧٣.
- ٢٦- بلنسكي: البيئة الداخلية للصورة، في كتاب نظرية الادب، موسكو، ١٩٦٢، ص١١٤.
- ٢٧- غاتشيف، غورغي: الوعي والفن، تر نوفل ينوف، م.د. سعد مصلوح، سلسلة كتب ثقافة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، عدد ١٤٦، ص١٥٤.
- ٢٨- (Gelernler، "Sources of Architecture Form"، New York، Mark، ١٩٩٥، ص٦-٧)
- ٢٩- نوبلر ، ناثن : حوار الرؤية ، مدخل الى تذوق الفن و التجربة الجمالية ، تر : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ ص ٩٧
- ٣٠- الوحيشي،كمال عبدالباسط: أسس الأخراج الصحفي، منشورات جامعة قار يونس، ط١، ليبيا، بنغازي، ١٧٢ص١٩٩٩.
- ٣١- هربرت ريد: معنى الفن، ت: سامي خشبة، مراجعة مصطفى حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص٧٧، ١٩٩٨.
- ٣٢- الأسم، باسم عبدالأمير: مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي، بغداد، المجلة القطرية للفنون، العدد١، ٢٠٠١. ص٣٦
- ٣٣- ارنست كاسيرو: فلسفة الأشكال الرمزية، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد٣، ١٩٨٨. ص ٦١
- ٣٤- Graves , maitland : The Art of color and Design , Hill Book co. , New York , ١٩٥١ , P.27.
- ٣٥- م . اوفسيانيكوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت ، باسم السقا : بيروت ، دار الفارابي ، ط ، ٢ ، ١٩٧٩، ص ٤٤٣.
- ٣٦- حسن محمد حسن . الاصول الجمالية للفن الحديث . القاهرة . دار الجبل ، ب ت . ص١٦٨
- ٣٧- الاهواني ، احمد فؤاد : نوايغ الفكر الغربي ، جون دوي ، مصر ، مطابع دار المعارف ، ١٩٨٦، ص ١٣٤
- ٣٨- محمد ، محمد علي أبو ريان وعلي عبد المعطي . أسس المنطق السوري ومشكلاته . مصر : دار الجامعات المصرية ، ١٩٧٥ . ص ٨٩
- ٣٩- محمد بيومي مهران : تاريخ العراق القديم ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٩٠ ، ص ٢٨٩
- ٤٠- اليور واتسون: سفال زرين فام ايراني ، تر : شكوة ذاكري ، سروش انتشاري ، تهران ، ١٣٨٢، ص ١١١-١١٣.
- ٤١- زكي محمد حسين : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، دار الرائد العربي ، بيروت ، ١٩٨١، ص ١٩١-١٩٣.
- ٤٢- سامي خشبه : معنى الفن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦، ص ٣٤ .
- ٤٣- هوما كاتوزيان ، الفرس ايران في العصور القديمة والوسطى والحديثة ، جداول للنشر والترجمة والتوزيع ، بيروت ، ٢٠١٤، ص ١١١
- ٤٤- سيده راضية ياسيني : تاريخمندي ابزار هنري و معنويت ابزار در هنر اسلامي ، ايران ، طهران ، ١٩٩٣، ص ٢٦-٢٩

## المصادر والمراجع:

- ابراهيم مذكور ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ، مصر ، القاهرة ، ١٩٨٣ .
- ارنست كاسيرو: فلسفة الأشكال الرمزية، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ٣، ١٩٨٨ .
- اسعد يوسف ميخائيل: سيكولوجية الابداع في الفن والادب (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦).
- الأعمش، باسم عبدالأمير: مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي، بغداد، المجلة القطرية للفنون، العدد ١، ٢٠٠١ .
- الاخواني ، احمد فؤاد : المدارس الفلسفية ، الدار المصرية للتفسير والترجمة ، ١٩٦٥ .
- الاخواني ، احمد فؤاد : نوايغ الفكر الغربي ، جون دوي ، مصر ، مطابع دار المعارف ، ١٩٨٦ .
- بلنسكي: البيئة الداخلية للصورة، في كتاب نظرية الادب، موسكو، ١٩٦٢ .
- التهامي، فاطمة سادات : دور الايرانيين في تدوين ونشر الحديث من القرن الاول وحتى الرابع الهجري ، مجلة العلوم الانسانية ، طهران ، ١٤٢١ هجري .
- توفيق احمد جواد: تاريخ العمارة والفنون الاسلامية ، بغداد ، ١٩٧٠ .
- الجزائر ، محمد : الفكر الانساني ، مركز الكتاب للنشر ، ط ١ ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .
- جميل صليبا : المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج ٢ ، دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرس ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- حسن محمد حسن . الاصول الجمالية للفن الحديث . القاهرة . دار الجبل ، ب ت .
- الرازي ابو بكر عبد القادر: المختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، ١٩٨٣ .
- زكي محمد حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، دار الرائد العربي للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨١ .
- سامي خشبه : معنى الفن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٦ .
- سعيد علوش : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، ط ١ ، دار الكتاب اللبناني ، لبنان ، بيروت ، ١٩٨٥ .
- السواح ، فراس : دين الانسان ، دار علاء الدين للنشر والتوزيع ، سورية ، دمشق ، ب ت .
- سيده راضية ياسيني : تاريخمدي ابرار هنري و معنويت ابرار در هنر اسلامي ، ايران ، طهران ، ١٩٩٣ .
- الصديق ، حسين : فلسفة الجمال ومسائل الفن عند ابي حيان التوحيدي ، ط ١ ، دار القلم العربي - دار الرفاعي للطباعة والنشر ، سوريا ، حلب ، ٢٠٠٣ .
- عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، ط ١ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
- غاتشيف، غورغي: الوعي والفن، تر نوفل ينوف، م.د. سعد مصلوح، سلسلة كتب ثقافة شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، عدد ١٤٦ .
- فريزر ، جمس : الغصن الذهبي ، دراسة فالسحر والدين ، ت احمد ابو زيد : ج ١ ، الهيئة المصرية العامة للنشر، القاهرة، ١٩٧١ .
- كامل حسن البصير: بناء الصور في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي، العراق، بغداد، ١٩٨٧ .

- كامل سعفان : معتقدات اسيوية ، ط ١ ، دار الندى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٩ .
- م . اوفسيانيكوف : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت ، باسم السقا : بيروت ، دار الفارابي ، ط ، ٢ ، ١٩٧٩ .
- محمد ، محمد علي أبو ريان وعلي عبد المعطي . أسس المنطق السوري ومشكلاته . مصر : دار الجامعات المصرية ، ١٩٧٥ .
- محمد ابو المحاسن عصفور : معالم حضارات الشرق الادنى القديم ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ .
- محمد اقبال : تطور الفكر الفلسفي في ايران ، ت : الشافعي ، حسن محمود : محمد السعيد جمال الدين : الدار الفنية للطباعة والنشر ، دمشق ، ١٩٨٩ .
- محمد بيومي مهران : تاريخ العراق القديم ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، ١٩٩٠ .
- محمد عمارة : الاسلام والفنون الجميلة ، ط ١ ، دار الشرق للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩١ .
- المرزوقي ، سمير وجميل شاكر . مدخل إلى نظرية القصة القصيرة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ١٩٨٦ .
- نوبلر ، ناثن : حوار الرؤية ، مدخل الى تذوق الفن و التجربة الجمالية ، تر : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- هيربرت ريد : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، مراجعة مصطفى حسين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٨ .
- هوما كاتوزيان ، الفرس ايران في العصور القديمة والوسطى والحديثة ، جداول للنشر والترجمة والتوزيع ، بيروت ، ٢٠١٤ .
- الوحيشي ، كمال عبد الباسط : أسس الأخراج الصحفي ، منشورات جامعة قار يونس ، ط ١ ، ليبيا ، بنغازي ، ١٩٩٩ .
- اليور واتسون : سفال زرین فام ایرانی ، تر : شکوة ذاکری ، سروش انتشاری ، تهران ، ١٣٨٢ .
- Gelermler, Mark; "Sources of Architecture Form" , New York, ١٩٩٥ .
- Graves , maitland : The Art of color and Design , Hill Book co. , New York , 1951 , .