القيم الفنية والجمالية للأشكال التجريدية في الخزف الإسلامي

المدرس المساعد
نصير جواد موسى
مديرية تربية النجف الأشرف
naivoooo@gmail.com

The Artistic and Aesthetic Values of Abstract Forms in Islamic Porcelain

Asst. Lect.
Naseer Jawad Musa
An-Najaf Al-Ashraf Directorate of Education

الملخص:

ينطلق الباحث في ميدان بحثه هذا، من أهمية موضوعة الشكل التجريدي الخالص، نظراً لما تشكلهُ من ظاهرة جمالية شغلت حيزاً مهما في خارطة الخطاب التشكيلي بشكله العام والخزف منه بشكل خاص. ويشكل هذا الجهد المتواضع، بحثاً في إعادة استقراء ظاهرة الأشكال التجريدية في الخزف من خلال النظرة الاسلامية وتأثيراتها في ضوء المعطيات الفكرية والجمالية وخلال تحليل نماذج العينة المختارة وصولاً إلى النتائج التي انتهى إليها البحث. انطلاقاً من رؤية جمالية خالصة تجد أن العمل الفني لا يشترط احتكاك الشكل بالموضوع وان الشكل بمقدوره حمل رسالة استطيقية في أبعاده البنائية. وتتألف الدراسة من أربعة فصول: الفصل الأول منها تعريفاً بمشكلة البحث التي تناولت الاجابة على السؤال التالي: هل كانت ثمة جماليات معينة ومحددة في تنفيذ الاشكال التجريدية للتكوينات الزخرفية والتصويرية على سطح الخزف الاسلامي.

الكلمات المفتاحية: الجمال – التجريد – الخزف – الشكل – اللون – التصوير – المحاكاة – العنصر.

Abstract:

In the field of the current study, the researcher sets off from the significance of the pure abstract form, as it represents an aesthetic phenomenon occupying an important place on the map of the general conceptual message, and the porcelain in particular. This research, made by humble efforts, represents a re-reading of the abstract forms phenomena in porcelain through the eyes of the Islamic view and its impacts in the light of the intellectual and aesthetic data, by analyzing a few pieces of the study sample, until we reach the results of this study.

The study consists of four chapter: The first chapter introduces the reader to the problem of the research, which included the answer to the question: What are the dimensions of the aesthetic and artistic values for the abstract forms in the Islamic porcelain?

Keywords: Beauty, Abstraction, Porcelain, shape, color. Photo, Simulation, Element.

مشكلة البحث:

إن مفهوم التجريد بشكل عام لا يقتصر على الفن فقط، بل هو عملية اساسية وراء أغلب معارف الانسان وتأملاته الراقية. وهذا يفسر قدرة التجريد على الكشف عن الحقائق المجهولة والاحاطة بها والرغبة في التعبير هي التي أوجبت التلازم بين الفن والتجريد منذ زمن بعيد. وبالنسبة لفن الخزف فإن علاقتهُ بالوظيفية والحاجة دفعت الى ارتباطه بالبُنى والاشكال الهندسية التي تساعد على تحقيق حاجات الانسان العملية.. لذا فقد تباينت الأشكال في الخزف عبر التاريخ بحدود تفاصيلها الخارجية وبالشكل التصميمي الذي أوجده الخزاف على بدن العمل الخزفي. وان دراسة التكوين لأي نتاج فني سوف يفتح الباب للدخول الى بنيته الفنية من ناحية والفكرية من ناحية اخرى وصولاً الى جماليته وهي الغاية الاولى والاخيرة لكل ظاهرة إبداعية فنية، وان جمالية الخزف الاسلامي تتأتى من الكيفية التي تشتغل بها الوحدات الخزفية والعناصر لتؤسس تكويناً محملاً بالضغوطات الفكرية والمضامين ذات المسحة الإسلامية والتي اصطبغت بها كل نتاجات الفن الإسلامي والخزف واحداً منها، وهنا يكون للشكل التجريدي دورهُ أيضاً في التفاعل الجمالي مع العناصر والوحدات الزخرفية والرسوم المعينة، وعليه فإن تلك المزاوجة ما بين الشكل العام للخزف الإسلامي، والأنشاء الخزفي المنفذ عليه، سيؤسس تكويناً يكون نتاج ضغوطات فكرية وفنية معينه، وهكذا فإن دراسة الأشكال التجريدية من حيث العناصر والوحدات الزخرفية والرسوم المنفذة على الشكل الخزفي الإسلامي وأبعاده الفكرية ووظائفه وغاياته سيجعلنا نقف على أبعاده الجمالية، وان تلك الدراسة في الاشكال التجريدية ستكون لها جماليات خاصه في الخزف الإسلامي ومنطقة خصبة للبحث فيها كون الفن الإسلامي جاء بطروحات جمالية جديدة على أصعدة الشكل والمضمون وبالمحصلة بناء تكوينات فنية جديدة من خلال العلاقات التصميمية والتقنيات التي نُفذت بها تلك الفنون الإسلامية والتي يعد الخزف من أهمها. وحينما نفحص البُنى المشكلة لتلك النتاجات، نجد إنها تُبنى على قدر كبير من التنظيم والترتيب والاتساق، إذ إنها تحمل في طياتها نزعات تصميمة تكاد تظهر للمتلقي مدى الجدية التي كانت ترافق الخزاف المسلم في أثناء تصميمه للأشكال التجريدية سواء أكانت آدمية أو حيوانية أو نباتية واشكال أسطورية (مركبة). وعليه فإن دراسة تلك الاشكال التجريدية التي تعددت أساليب تنفيذها سيكون له فعل مهم في

التصرف وتحديد أنواع وآليات التصاميم وجماليتها، خاصة وإنها قد نفذت على سطح وهيئة خزفية ومن هنا يمكن تلخيص مشكلة البحث الحالي بالإجابة على السؤال الآتي: هل ثمة جماليات معينة ومحددة في تنفيذ الاشكال التجريدية للتكوينات الزخرفية والتصويرية على سطح الخزف الاسلامي؟

أهمية البحث: تتبع أهمية بحثنا الحالي والحاجة إليه بإضافة معرفية الى مجموع الدراسات التي تناولت الفن التشكيلي عامة، والأشكال التجريدية في الخزف، لكي يستفيد منها الباحثون من طلبة الفنون الجميلة في الدراسات العليا والاولية.

هدف البحث: تعرف على القيم الفنية والجمالية للأشكال التجريدية في الخزف الإسلامي.

حدود البحث:

- الحدود الزمانية: (٣هـ - ٩هـ)
- الحدود المكانية: العراق، مصر، ايران.
- الحدود الموضوعية: يقتصر البحث الحالي على دراسة الاشكال التجريدية بتنوعاتها المختلفة لخزفيات العصر العباسي والفاطمي والسلجوقي.

تحديد المصطلحات:

١- الشكل:

أ. لغوياً: والشكَل بالفتح.. الشبه، والمثل، والجمع: اشكال وشكول. والشكل هو الهيئة والصورة والشكل[١]. هو مجموع العلاقات التي تعرف على انها في تعارض مع الجوهر، وللشكل مفهومان: الشكل المحدد(form) والشكل المعين (figure). ويعرف الشكل المجرد بأنه تشكيل يمتلك معنى غير متعدد يكتسبه بحكم عرف سائد في حضارة مجتمع ما[٢].

ب. اصطلاحاً: يجد (ستولنيز) بأن الشكل لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها العناصر موضوعها في العمل كل بالنسبة إلى الآخر، والطريقة التي تؤثر بها كل

منها في الآخر[٣].

ج. إجرائياً: فالشكل المجرد هو الشكل المتخلص من كل ما هو متعين.

٢- التجريد:

أ. لغوياً: جرد الشيء ويجرده وجرده أي قشره، والتجريد مصدر جرده من ثيابه، إذا نزعها عنه. وقيل أرض جرداء أي لا نبات فيها والتجريد هو التشذيب، والتجرد للأمر جد فيه[٤].

ب. اصطلاحاً: والتجريد عند الصراف هو استخلاص جوهر الأشياء بإخفاء معالمها[٥]. وفي الفن هو الحالة التي يكاد يلغي فيها الفنان ذاته العارضة، من أجل أن يكتشف ما هو مشترك بينه وبين تميزه في عملية الادراك[٦].

ج. إجرائياً: التجريد اختفاء معالم كل أثر يشير الى ما تعودنا رؤيته في حياتنا من أشياء أو مخلوقات، واستبدال المعالم المميزة لحقائق هذه الأشياء والمخلوقات بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان ولا شيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية المادية، لتأسيس قيم جمالية خالصة للشكل بعيداً عن الموضوع..

المبحث الأول

النزعة التجريدية في الفن

ظهرت بوادر النتاج الفني في الكهوف والملاجئ الصخرية المنتشرة في مناطق العالم القديم (أوربا، آسيا، افريقيا). ففي العصر الحجري القديم الأعلى وفي الفترة الاورغنيشية وجدت الكثير من الشواهد الفنية التي تحمل خصائص الشكل التجريدي الخالص، ومعظمها يشير الى ان هذا النمط من الفن كان يشكل نشاطاً إنسانياً منذ البداية عبر عن وجوده من خلال اولى المحاولات في إيجاد شكل خالص والتي ظهرت على جدران الكهوف، وقد شملت تلك المحاولات خطوط ذات أشكال حلزونية ومنحنية، وخطوط متقاطعة وغير متقاطعة (متوازية). لم تكن تلك الاشكال المجردة، هي الوحيدة التي ظهرت في ذلك العصر فقد شهد العصر الحجري القديم ظهور نوعين من رسوم الأشكال، نوع ذي منحى واقعي ونوع آخر تجريدي فهناك رسوم لأشكال حيوانية وبشرية ولموضوعات مختلفة

أضافة لأشكال هندسية وخطوط مختلفة وزخارف غير منتظمة[٧]. وفي اشارة الى الكيفية التي وظف فيها الخط المستقيم باوضاع مائله، تتولد لديه الخطوط المتوازيه (//)، ولزاوية حادة التي تشبه رقم (٧) والتي هي الاخرى بفعل تكرارها بترتيبات متعددة، كانت وراء انبثاق صيغ تجريدية اخرى. الا انه من الناحية العملية، يبدو ان فكرة الزاوية وان كان لها شواهد في الطبيعة، الا انها فكرة متأصلة لدى أهل هذا العصر، ولطالما سعى الانسان لتصميم رؤوس حراب او ادوات حادة تعتمد اساسا على شكل الزاوية. وتبين ان الانسان في تلك المرحلة بلغ مرحلة ذهنية متقدمة، وبذلك فانه مهد للمراحل التالية لتطور اشكال التجريد التصويرية التي يشكل مبدأ التنظيم منها دورا حاسما في اساليبها، ويكون شكل الزاوية قد فتح ميدانا مهما في مجال ابداع اشكال جوهرية في الرسم التجريدي الهندسي البحت[٨]. هناك شواهد عديدة على وجود فن تجريدي يرجع الى الفترة المجدلينية (العصر الحجري القديم الاعلى). إلا ان بعضها يعود الى فترات اقدم. ان افضل الامثلة على ذلك الفن جاءتنا ايضا على العظام والقرون وانياب الفيلة (العاج) وكانت هذه المواد والكتل جيدة وصالحة لنحت اشكال هندسية كالدوائر والخطوط الحلزونية ونفذت بطريقة الحز. وظهرت الأشكال التجريدية في العصر الحجري القديم بأنماط اقرب الى بنى الاشكال الهندسية من خلال الخطوط الحادة والزوايا الصلبة، وبصلابتها هذه كانت تعكس قساوة الحياة التي كان يعيشها الإنسان القديم في أعماق الكهوف وقساوة الوسيط (المادة الخام)، أما في العصر الحجري الوسيط (الميزوليتي ٢٠-١٢ ق.م) فقد ظهرت أنماط شكلية تجريدية من نوع مغاير لما كان في فن العصر الحجري القديم. فاذا كان العصر الحجري القديم شهد ارهاصات لفن تجريدي هندسي من خلال أولى المحاولات التي ظهرت في تلك الفترة فان العصر الحجري المتوسط أظهر ميل واسع الى اشكال تجريدية مستخلصة من الاشكال الطبيعية وهو مما أظهرته مواضيع الصيد الجماعية[٩].

إن التغيرات التي حدثت في نمط الحياة، اذ تكونت مجموعات بشرية بصورة متزايدة، تنتظم بشكل جماعات منظمة مما جعل لهذه المجموعات البشرية التي تمتهن الصيد ان تظهر اهتماماً في رسوماتها بمواضيع الصيد الجماعية، وتبعاً لهذه المواضيع فان الاشكال الفنية أخذت منحى واقعي. ولكن مع وجود مبدأ التبسيط الذي يؤدي الى فكرة التجريد فإن تلك الاشكال التي ظهرت بشكل مسطح دون محاولة اظهار صفاتها التجسيمية أخذت تتحول

تدريجياً الى أشكال تجريدية عضوية، فمن بين الشواهد الفنية على ذلك اذ كان الفنان يعمد تضخيم الساقين في الاشكال الآدمية، في حين ترك اليدين نحيفة والبطن رفيعة ضامرة ومتصلة بالصدر الذي رسم وكأنه مثلث رأسه في الاسفل(١٠).

إن تنفيذ تلك الاشكال كان قد تم بواسطة الاصابع على مساحة الطين الرطب، أو جدار الكهف، اذا كان الانسان الاول يقلد الاثر الذي يخلفه الحيوان على جدار المغارة حين يشحذ مخالبه فلا يزيد سوى على خدوش مخطوطه بأصابع مفرجه، وسرعان ما حسن البدائي تلك الاشكال(١١). وعندما يرسم الإنسان القديم أحد الحيوانات التي يختارها ينتقي صفات رئيسية فهو لا يمثل حيوان بعينه، بل يستخلص تلك الوحدة، وهو لم يصور جواميس او أيائل او جياد يراها بل الجاموس والايائل والجواد الذي يتصوره في ذهنه، وعندما يستخلص تلك الوحدة فهي تجريد(١٢). وتبعاً لخطوات التجريد المستمر نجد ان شكل الحيوان أخذ يختصر في قضيب أفقي قائم على أرجل كما الأعواد لكنها تتزايد عدداً، خلافاً لكل معقول مبالغ في اظهار قدرتها على الركض. كما ان المحارب يصبح قضيباً عمودياً تقطعه قضبان الأذرع التي تتضاعف بدورها حسب القوة المنسوبة اليه(١٣).

فرز هذا العصر أشكالاً تصويرية لهيئات حيوانية وآدمية إذ أدت بعد اختزالها الى أنماط جديدة من التجريدات ذات المنحى العضوي وأخذت تقترب من العلامات وبهذه الطريقة فتح الإنسان للبشرية آفاق كانت مجهولة إذ قادت تلك التحولات في الأشكال الى ماهيات (صور كلية) ومن ثم أدى تجريدها الى رموز، وبذلك تكون قد ظهرت التأسيسات الاولى لظهور الكتابة(١٤).

يبدأ التجريد بالملاحظة الدقيقة للأشياء كمفردات، اي بما هو مادي واقعي ثم الوصول بها الى تكوين علاقات تشكيلية جديدة مجردة تختلف في بنائها وصياغتها عن العناصر التي سبق ملاحظتها، فالملاحظ ان الاسلوب التجريدي يتكون من الجمع من السطوح والاشكال والقيم اللونية بأسلوب متميز(١٥). فهو الوسيلة الوحيدة للتعبير عن القوة الشاملة في كل شيء، وذلك من خلال اشكال جديدة مبنية على روابط بين عناصر بنائية خالصة، فهو فكر يكشف عن علاقات جمالية وقيم تشكيلية وابداعية جديدة تلتقي مع الرؤية والابعاد والمفاهيم الفكرية المعاصرة، يتحقق من خلالها التوازن والتناسق والانسجام والوحدة بين

الروح والعقل، للتعبير عن فكر العصر وفلسفته، واكتشاف علاقات جمالية جديدة وقيم تشكيلية ابداعية تلتقي التقاءً مباشراً مع المفاهيم الفكرية الحديثة، محاولة ايجاد الحلول الفنية المبتكرة التي تعالج قضايا الشكل والمضمون، وتقوم على مفهوم شامل وجوهري لتحقيق ذلك الانسجام والوحدة الفنية المراد الوصول اليها، فللتجريد صفة التميز وذلك من خلال إيجاد ابداعات لا تنتهي من الاحساس بالفن، وابتكار اشكال جديدة حسب القيمة التشكيلية، وكل عنصر من عناصر الحركة من خطوط والوان واشكال هندسية، لتشكيل ديناميكية بين هذه العناصر في بناء شكلي جديد كليا[١٦].

الحقيقة ان الفن التجريدي وجد في كل زمان، فتجمعات الالوان في أجزاء اللوحة، او زخارف الخطوط وحدود الاجسام وغيرها، التي تكون في ترتيبها وتوزيعها هذا الشكل او ذاك من التوفيق والتناسق والحيوية، تلعب دوراً هاماً في القيمة الفنية للوحة، وتضفي عليها نوعاً من الموسيقى الداخلية التي يحس بها المشاهد من غير ان يدرك دائماً اسبابها وقوانينها[١٧].

الفن التجريدي في الرسم التشكيلي هو صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد. فقد ابتعد الرسام عن تمثيل الطبيعة في اشكالها[١٨]. وانتقل بهذه الاشكال من صورتها العرضية الى أشكالها الجوهرية ومن الخصائص الجزئية الى الكلية ومن الفردية الى التعميم[١٩]. وعرف التجريد قبل استخدام لفظة (تجريد) لتسمية هذا الفن، إذ شهدت البشرية أعمالاً لا تمثل أية صورة واقعية كما في الفن الإسلامي[٢٠].

وسبق الفن الإسلامي مثال فني واضح للتطور في التجريد وجد في الفن الرافديني القديم حيث كانت الاشكال الفنية التي ابتدعتها الذهنية الرافدينية اخذت بعدا بنائيا ينأى عن الواقعية من اجل ان تحقق في صيغتها البنائية تلك التوجهات الفكرية والروحية التي كانت مثار اهتمام تلك الشعوب، وبالتالي فان تلك الاشكال تكشف عن نزوع جمالي خالص، وعلى هذا الاساس فقد اثرت تلك التوجهات الفكرية والروحية اذ يمكن ان تقف وراء تلك النتاجات الفنية، التي تبحث من خلال طابعها الجمالي الكلي " استخلاص عناصر مكثفة تحمل سمة الانسجام التي يتضمنها الذهن الانساني، لنجعل الاشياء مفهومة على نحو اعمق"[٢١]. كذلك وجد التجريد في الفن المصري، في عصر ما قبل الاسرات حتى

الأسرة الثالثة والرابعة والدولة المصرية القديمة، ونلحظ ذلك إذا تتبعنا نمو الاواني او التماثيل، فنجد إنهما يترقيان حتى تزول الشوائب منهما تدريجياً، ويتبلور الشكل العام ويصل الى درجة الكمال الخاصة به في الاسرة الثالثة والرابعة[٢٢]، لكن من المعروف اليوم ان المدرسة التجريدية تشمل عدة اتجاهات في الفن الحديث في القرن العشرين، وترفض معظمها وجود اي موضوع حسي في اللوحة. ولكن التيارين في القرن العشرين كان لهما الأثر المباشر على ولادة هذه المدرسة وهما: الوحشية بتجريدها اللون، والتكعيبية بتركيزها على الشكل والتركيب[٢٣].

اصبح التجريد ظاهرة معاصرة ومرحلة متقدمة في تاريخ الفن وتطوره، وبروزه كظاهرة هو نتيجة لتطور بطيء، لا لتبدل مفاجئ، اي انه في حركة متصاعدة ودائمة، قد ادت في الفترة الممتدة من عصر النهضة الى يومنا هذا الى تحول في الرؤية الفنية وفي مفهوم اللوحة، وقادت من ثم الى نفي الصوري وما يتطلبه من استنباط لأساليب وتقنيات جديدة[٢٤]. تسعى للتخلص من كل آثار الواقع والارتباط به[٢٥].

إن التجريد اذا هو عملية كشف القانون العام الذي يستتر وراء مظاهر الاشياء الكونية، وهذا القانون يسهل على الانسان اخضاع البيئة واستغلالها، وتنظيم علاقته بها، وبدونه تظهر البيئة في حالة فوضى تختلط فيها القيم والعلاقات وتظهر قليلة النظام، ولعل اهم مميزات الانسان مقارنة ببقية المخلوقات هي قدرته على التجريد وابتكار (الرموز) التي تحدد هذا التجريد، فكشف الرموز الحسابية والكتابية والعلمية والفنية، المجردة، يساعد الانسان على معالجة كمية كبيرة من الخبرة في قليل من الوقت، وبهذه الطريقة يمكنه ان يحدث تقدما سريعا في سلم المدنية[٢٦]. ومن خلال ما سبق ان عرضناه حول المفهوم المعرفي للتجريد يتبين بان التفاعل بين متغيرات العصر المختلفة، قد ادى الى تحطيم المفاهيم التقليدية والاكاديمية التي سادت في الفن قرونا طويلة، وان الفنان بوساطة التجريد استطاع ان ينال حريته واستقلاله الفكري منذ القدم، وصولا الى الآن عن طريق عمليات فكرية وذهنية وتشكيلية أداها الفنان – الانسان ليصل الى التجريد في بناء عمله الفني[٢٧]. طبقا للتسلسل التاريخي بهذه الفترات التصويرية، فان مسار حركة فن التصوير الاوربي ما بين رسوم الكهوف المجدلينية والنتاجات التصويرية التجريدية في بداية هذا القرن، يتأرجح ما بين الطابع

الـواقعي والتجريـدي الخـالص في اغلـب الاحـوال، او مـا بـين الفـن الموضـوعي والفـن اللاموضوعي، وبما ان القيم التصميمية والتعبيرية تؤلف جوهر الصورة في الرسم التجريدي كما تبين فيما سبق، ولأنها تخص الجانب الابداعي عند الفنان فبالنتيجة تكون الصورة التجريدية انسب وسيلة لتصوير القيم الروحية بمختلف مستوياتها. ويترتب على هذا الرأي، حقيقة اخرى تشير الى ان التصوير الاوربي كان يسير في تطوره في خط متعرج بين اهداف واقعية واخرى روحية، في حين ان تطور الرسم التجريدي الاسلامي يظهر حقيقة سيره في اتجاه مستقيم نحو هدف روحي بحت، وان ما يدعم هذا الرأي ايضا هو تطابق هاتين الرؤيتين مع المعطيات الفكرية والفلسفية التي تقف وراء كل منهما. ومهما كان موقع الرسم التجريدي وادواره واهدافه والافكار التي تقف وراءه، فثمة حقيقة اخرى تجمعه مع المنهج التجريدي الاسلامي، وهو "لا يحوي وظيفة رمزية او تشبيهية"[٢٨] التجريد هذا اللفظ الذي يحمل في طياته طائفة من المدلولات، بقدر ما تتسع لنا ظروف استعماله في مجالات الحديث عن مختلف الاشياء والغايات الإنسانية يتسع للمتصوفة والزهاد ومنهم الرهبان فيتخذونه اشارة للتقشف الذي ينادي بقهر الجسد لتسمو الروح، والفلاسفة للإشارة الى النتائج التي يسفر عنها التأمل في جوهر الشيء او الموضوع. واخيرا استخدمه الفنانون التشكيليون اسما واسلوبا ومنهجا، تتعرى فيه الاشكال من صورها الطبيعية وتتخلى عن مظاهرها العضوية ليصبح فنا مطلقا تخلص به صفاته الجمالية من الصور الحسية على اختلاف انواعها[٢٩].

المبحث الثاني

مقتربات التجريد في الخزف الإسلامي

تحمل الفنون الاسلامية في طياتها وعلى الرغم من تعددها الكبير صفة الفن المجرد، والذي يقوم على قوانين خاصة تعبر عن شخصية ثابتة ولغة تشكيلية واحدة، فقد جاء الفن الاسلامي بمفهوم ينسجم مع بنية الإسلام القومية، فضلا عن تطورات العصور ومناخاتها الفكرية وألوانها وفلسفاتها الروحية، ويتجلى كل ذلك في وحدة اللغة ووحدة العقيدة، وهما أعظم وسيلة للتماسك الحيوي والنمو الحضاري، كما برهن هذا الفن دوما وبكل جلاء على قدرته على التجدد والانبعاث[٣٠]. ولو نظرنا إلى مفهوم التجريد في الفن الإسلامي لوجدناه يمثل السمة العامة لهذا الفن وليس احد مذاهبه أو فروعاته، وهو ينبع

من التصور الإسلامي للوجود الذي يتحكم إلى مطلق قيمي أوجده (الله) عزّ وجل، الذي هو مبدع هذا الكون اللامتناهي، والذي بيده صيرورته والمنزه عن التخيل أو التمثيل، وبذا فالمرجعية والاطار القيمي في التصور الإسلامي متجاوز لهذه الطبيعة المدركة بالحواس وذلك لأنها قائمة على مفهوم الوحي من الله تبارك وعلا إلى الرسول محمد ﷺ، اذن فالثوابت مفارقة لعالم المادة لأنها غيب(٣١).

ودرجت العادة في تفسير طغيان الفن التزييني المرتكز على اشكال تجريدية في الفن الإسلامي، على انه نتيجة تحريم القرآن الكريم للرسوم التي يمثل فيها الشكل البشري فضلا عن المجسمات، بحيث ان الاسلام قد فرض بالنتيجة ان يقتصر الامر فيه على الرسوم الهندسية التجريدية، إلا ان الحقيقة عكس ذلك، فالإسلام امتلك رؤية فلسفية خاصة تبرر استخدامه للأشكال التجريدية، فالروحية الاسلامية تجنب التقرب من الفن التجسيمي خوف الوقوع في المحظورات والشبهات، فوجدت لها الضمانات الافضل في استخدام الفن التجريدي(٣٢).

فمن الواضح ان التجريد مرتبط بقاعدة تحريم الصور التي ارتبطت بتحطيم ما كان في البيت الحرام من اوثان ومحو ما كان على جدران الكعبة من الصور(٣٣).

ومما سبق نستنبط السبب في عمومية المنهج التجريدي في الفنون الاسلامية المختلفة، حيث استخدام اشكال مرئية مدركة في عمل فني رسالته غير مرئية، وذلك من خلال الابتعاد عن المنهج المحاكاتي المولود في مهد الحضارة اليونانية، والذي تم بعثه في عصر النهضة وهو يتفانى في التمثيل التقليدي لما هو طبيعي مدرك من انسان وطبيعة وحتى بقية المخلوقات الاخرى، مركزا بذلك على الشق المادي الظاهر فقط، دونما التلميح إلى قوته الدافعة الغيبية، وقد لخص هيجل فحوى المحاكاة بقوله (ان الإنسان يلتذ قبل كل شيء بأنه خلق شيئا صناعيا اثبت مهارته وبراعته فيه، وتأكد بنفسه مما هو قادر على أن يلتذ بصنيعته، وبعمله الذي قلد به الله)(٣٤). ولعل مقولة هيجل هذه بمثابة تفسير لدافع هذا المنهج المحاكاتي عند متبعيه، والذي لم يجد تربة خصبة في الحضارة الاسلامية التي حددت اطار عاما لتداول الصورة(٣٥). لذا ابتعد الفنانون المسلمون عن محاكاة الواقع لاسيما محاكاة الاحياء، متأثرين بالعقيدة الإسلامية، وطبيعة حياتهم الاجتماعية قبل الإسلام، وتمثل ذلك

في لجوئهم إلى تحوير وتجريد الاشياء التي ادركوها، أو تكيفها بحيث تبتعد عن أصلها في الطبيعة، وكان نتيجة ذلك استعمالهم الزخارف النباتية الهندسية والخطية التي عبرت عن معتقداتهم وافكارهم وتصوفهم وتأملهم العميق في الطبيعة، إذ اصبح لكل شكل زخرفي لديهم معنى عميق(٣٦). والمسلم ومنذ بداية الدعوة الاسلامية ارتبط بهذه النظرة الشاملة التي يعوقها التركيز على النظرة الجزئية، العارضة والخاطفة، وانعكس هذا في الفن الإسلامي كـ(تجريد) فحول الطبيعة إلى مجردات، واخترع بالرياضة الذهنية القوانين الهندسية التي تعد أرضية لفهم التجريدات الهندسية الإسلامية، لذا صار الفن الإسلامي من اكثر الفنون وأكبرها تجريدية لأسباب آيدلوجية فكرية خاصة، مرتبطة بالشريعة والعقيدة الإسلامية، فالفن الذي لا يحاكي الصورة الواقعية ويبتعد عن التشخيص سوف يكون في المقابل فنا يحاكي ويخاطب المطلق الذي هو(الله)جل وعلا، ويظهر التجريد بصورة واضحة للعيان في الفنون الإسلامية بشكل عام، وفي الطرز المعمارية وعمارة المساجد والوحدات الزخرفية وفن الخط العربي بشكل خاص(٣٧). وللتعبير عن رؤية هؤلاء الفنانين للعالم والانسان، لجأوا إلى استخدام صيغ هندسية تجريدية ذات قيم زخرفية لتشكيل عناصر مستقلة بذاتها، ومبادئ اصطلاحية تنظم العلاقة بين الاشياء وتعيد صياغتها من جديد داخل المساحة التشكيلية، انطلاقا من مفاهيم جمالية خاصة لم يكن همها تمثيل العالم المرئي أو محاكاته، بل تفسيره والتعبير عنه بأشكال مجردة(٣٨).

إلاّ أن الفنان المسلم تجنب دائما تصوير الإنسان عندما عبر عنه، وتعامل معه كعنصر قوي لا يخضع لصراعات المجتمع وقوى الاقتصاد والمادة، بل هو الذي يخضع هذه القوى ويسخر الكون من خلالها لأجل اهداف فاضلة وسامية، والانفعال والامتاع في الجمال من وجهة نظر الفنان المسلم شيء لحظوي دنيوي لا يستحق التخليد في عمل فني، وهو يطمح في عمله إلى الارتقاء الى مستويات اعلى من امتاع الشهوات والرغبات الدنيوية الانسانية العابرة(٣٩).

ويعد فن الزخارف الاسلامية على انه اعلى مراحل التجريد في الفن الاسلامي، وقد ازدهر هذا الفن مع التطور في العلوم الرياضية في الحضارة الاسلامية، فهذا النوع من الفنون يثير لدى المتلقي بعض المفاهيم التي تتفق مع جوهر العقيدة الاسلامية التوحيدية، ومع مفهوم التوحيد الذي يستشف من الوحدة الهندسية المتلاحمة بمثيلاتها مع باقي

الوحدات المغايرة لها المكونة للسطح المرئي للزخارف، ونجد ان هذا الفن قائم على اساس من الايقاع والحركة، وفيه اربعة مفاهيم متفرقة إلا انها تنسجم في اطار واحد عام وهذا ما ميز أحد فنون التزيين التجريدية العربية الاسلامية المعروف بـ(الارابيسك)[٤٠].

إن الفنان المسلم لم يأخذ من الاشكال المجسمة، كالكرة، والمكعب، والهرم، على سبيل المثال، غير صيغتها الهندسية المجردة، وهي الدائرة، والمربع، والمثلث، وهي المسطحات الأساسية في الوجود، الذي كان الفنان يسعى لتوحيده، مثلما كانت تؤلف الأشكال الأساسية البنائية في تجريداته الهندسية، حيث اكتفى بطبيعتها المسطحة. إلا ان الفنان لم يغفل قدراته الحسية والذهنية، وتوظيفه لأسس تحتية هندسية، التي تعينه في ضبط وتنظيم مواضيعه التكوينية، ولاسيما حينما دخلت تجريداته مرحلة التعقيد. فأفاد من الخط المستقيم في تحديد مسار المنحنيات ضمن حدود تأسيس الوحدة التكوينية او في حالة الربط بين هذه الوحدات. كذلك استخدم تكرار المربع والدائرة في تقسيمات شريطية او اشعاعية وحسب طبيعة الموضوع. حيث تشكل الأضلاع والأقطار بالنسبة للمربع، والأقواس والأقطار بالنسبة للدائرة، مسارات او مساند او نقاط دلالة لتوزيع وربط العناصر الشكلية واللونية للوحدة الزخرفية، او لتوصيل وتعاشق هذه الوحدات فيما بينها ضمن حدود هذه التقسيمات. وفي هذا الجانب تلتقي هذه التجريدات النباتية مع التجريدات الهندسية والخطية من جهة البناء والتأليف[٤١].

وعلى الرغم من ارتباط الفن الزخرفي الإسلامي بمختلف أنواع الحرف، إلا ان الخزاف المسلم قد وظف مفردات الزخرفة في أعماله الخزفية بحيث أصبح أحد مظاهرها الأساسية المجردة، ولو نظرنا الى الوحدات الزخرفية ذات التنويعات اللونية المختلفة الدرجات والتباينات فسنجد ان التكرار يعطي لها نوعاً من الحركة اللانهائية والانطلاقة اللامحدودة الممتدة حتى خارج اطار هذه الزخارف لذلك فان فن الزخارف يعد وسيطاً مجازياً قابلاً للتأويل على عدة أوجه ومستويات، بمفاهيمه التي تمثل الأساس التكويني له بصرياً والتي نجدها تتشابه مع النظام الكوني، أو مع نظام الأمة الإسلامية في ذلك الوقت[٤٢].

من حيث اتساع الفتوحات وتنوع الاقاليم والاجناس التي اعتنقت الاسلام، فالزخارف بالفعل تعبير عن نظام متفرد ومتتالٍ آخذ في التكاثر والاستزادة والتنوع، لذا ففن الزخارف هو

دافع لمخيلة الانسان ومحرك لها، حيث ينتقل بالمتلقي من المجرد (الزخارف)، إلى مجموعة من المثارات الحسية مثل رؤية النظام الكوني الذي يتشابه في توازنه وحركته وروابط موجوداته مع العلاقات النسيجية بين مفاهيمه وعناصره المكونة له (الوحدات والألوان)[٤٣].

فالخط العربي دخل في هذا الميدان كعنصر زخرفي جديد استعمل بكثرة في مجالات فن الخزفي الاسلامي، واصبح ميزة هامه من ميزات هذا الفن[٤٤].

وارتبط الخط العربي بالزخارف النباتية التي تعتمد على اوراق النباتات وسيقانها في تحورها وكذلك بالزخارف الهندسية التي اشتملت على الدوائر والمربعات والمخمسات ومنها الاطباق النجمية. وهكذا ارتبطت هذه الزخارف بالخط العربي بشكل عضوي، فانبثقت منه وشاركته في التعبير[٤٥]. ولو نظرنا الى الوحدات الزخرفية المتتالية ذات التنويعات اللونية المختلفة الدرجات والتباينات في الخزف الاسلامي فسنجد ان التكرار يعطي لها نوعا من الركة الا نهائية والانطلاقة الا محدودة الممتدة حتى خارج اطار هذه الزخارف لذلك فان فن الزخارف يعد وسيطا مجازيا قابلا للتأويل على عدة اوجه ومستويات، بمفاهيمه التي تمثل الاساس التكويني له بصريا والتي نجدها تتشابه مع النظام الكوني، او مع نظام الامة الاسلامية في ذلك الوقت[٤٦].

والعصر العباسي يعد اول مرحلة واضحة في تاريخ الفن الاسلامي، أخذ الكثير من اصوله عن الفن الساساني، كما ان الحفريات التي اجريت بمدينة سامراء التي كانت عاصمة الخلافة بين عامي (٢٢٢-٢٧٦هـ) (٨٣٦م-٨٨٩م)، كان لها الفضل في الكشف عن منجزات هذا العصر الذي بلغ اوج عظمته في القرن الثالث الهجري(٩م) وظهر اثره في الانتاج الفني في مختلف الاقطار الاسلامية في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة(٩-١٠م)[٤٧].

ولقد تميزت صناعة الخزف قبيل تشييد مدينة سامراء فقد اظهرت الحفريات التي تمت في خرائب تلك المدينة عن اكتشاف ضروب مختلفة من الخزف الجميل التي لم يعرفها العالم من قبل، ومن اهم تلك الانواع الجديدة في الخزف نوع من الجرار الكبيرة المزينة بالزخارف الهندسية والنباتية او الادمية والحيوانية التجريدية، وذلك قبل وضعها بالفرن وتعريضها للحرق فتصبح تلك الاشرطة الزخرفية جزءا من الاناء، ويسمي اختصاصي الخزف هذا الضرب من الجرار بخزف (الباربوتين)[٤٨].

ولقد عثر على الخزف العباسي في الكثير من الاماكن منها ايران ومصر، ومدينة الفسطاط، ويتميز هذا الخزف المحلى بزخارف من البريق المعدني ويعتبر اجود منتجات الخزف في العالم الاسلامي وهذا ما دفع البعض الى القول بان هذه الصناعة عراقية الاصل. وتعد القطع المتعددة الوان من اجمل ما انتجته سامراء من انواع هذا الخزف ونرى في مجموعة منه اللون الذهبي، والاخضر الزيتوني، والاخضر الفاتح، والبني المائل الى الحمرة. اما زخارفه التجريدية الاسلوب فتتكون من تفريعات نباتية بها تعبيرات زخرفية على هيئة الاقماع، واشكال ازهار بعيدة عن الطبيعة وتواريق متنوعة ومراوح نخيلية ثلاثية الفصوص، ومراوح نخيلية مجنحة في اسلوب ساساني، وزينت هذه الموضوعات وما بينها من فراغ برسوم تشبه قطع الفسيفساء، جمعت اشكال المعينات والفروع النباتية والدوائر المنقطة الخطوط المتوازية(٤٩).

ونخلص مما سبق ان قدمناه وتتبعناه من قضية التجريد في الفن الإسلامي، ان الاسلوب الفني الاسلامي بشكل عام قد نشأ بأسرع ما يكون في تاريخ الفن، كما ان حيوية هذا الفن قد تجلت ببعض الخواص السائدة كقدرته على التمثيل والتكيف والاستيعاب للعناصر الفنية لبقية الثقافات، فضلا عن انه فن متجانس وموحد، كذلك قوة انتشاره داخل المجتمعات الاسلامية وخارجها، فقد قدر لهذا الفن ان يزدهر في مختلف مشارف العالم الإسلامي وغير الإسلامي، وكانت اهم سمة سائدة من سمات هذا الفن هي (التجريد)، والذي اعتمد على الاسس الاتية:

١- الجانب الفطري في الطبيعة الانسانية

٢- الانقياد للتعاليم الالهية (الارادة التشريعية).

٣- الموازنة والوسطية بين الجانب الروحي والمادي.

٤- اعتماد الفكر القرآني بما يشير من الصفات الوحدانية المجردة للخالق تعالى.

هذه الاسس ركزت مفهوم التجريد الخالص في الفن الاسلامي اعتمادا على التهيئة المسبقة للعقلية الانسانية لأدراك المجردات بالمفاهيم والاشكال وفق للاعتقادات القائمة على الفكر التوحيدي(٥٠).

وهذا ما يفسر ارتباط مظاهر هذا الفن بالحياة الروحية والمادية للإسلام حيثما يحل، وإذا كان هذا الأمر يفسر شمولية هذا الفن فلكونه يرتبط بعقيدة دينية وموروث حضاري يتصفان بشموليتهما في النظرة الى الوجود المادي والغيبي وفي ذات الوقت فانه يفسر خصوصية الفكر الجمالي المجرد عند العرب ويكتسب حيويته وقوته كلما اقترن التفكير العقلي لديهم بالفكر الإلهي المجرد، وقد عبرت عن هذه الحقيقة المتأصلة رغبة الفنان نحو التجريد قبل الإسلام وبعده، وهذه الخصوصية تفصح عن حقيقة الفنان المسلم للابتكار المتواصل في عالم الفن المجرد الذي اوجد له الإسلام العقلية والمادية الملائمة(٥١).

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١. ارتبط منجز الفنان الفارسي القديم، بمؤشرات بيئية ودينية انعكست آثارها على منجزه الفني من خلال معالجاته لهذه الاعمال بشكل يتناسب و المفهوم الذي كان متواجدا في زمانه ومكانه.

٢. كان للتأثيرات البيئية المحيطة بالفنان في بلاد فارس، انعكاسا واضحا من خلال التصاميم التي ظهرت على سطوح الفخارية حيث عبرت عن ترجمة لمحتوى فكر الانسان ورؤياه التخيلية.

٣. عكست رسوم الحيوانات ذات القرون على فخاريات الحضارة الايرانية، نظرة مقدسة لتلك الحيوانات فكانت محل احترام وتقدير لدى مختلف الشعوب القديمة، وتجسد ذلك من خلال الاشارة الى البطولة بالمبالغة في رسوم القرون.

٤. لجأ الفنان المسلم الى ابتكار اساليب وتقنيات متنوعة في تشكيل اعماله الخزفية متبعا اسلوب التجريد والتبسيط والتسطيح وانعكس ذلك ايضا على المفردات الزخرفية المستخدمة لتزيين تلك الاشكال وبما يحقق الموائمة لأفكار الدين الاسلامي.

٥. اعتبر الفنان المسلم الحرف العربي هو احد مفرداته الزخرفية، لما يحمله من قيم روحية وجمالية، وكذلك لصلته الوثيقة بالدين الاسلامي، والذي من خلاله دون كلام الله تعالى.

٦. ابتعد الفنان المسلم عن تقليد الطبيعة بأسلوب التجريد والتحوير، التزاما منه بتعاليم الدين الاسلامي التي دعت الى الابتعاد عن تصوير ذوات الارواح، خوفا من مضاهاة الله (سبحانه وتعالى) ورغم ذلك كانت الاعمال الخزفية ذات قيمة عليا في التشكيل بأساليب خاصة ومبتكرة تنبض بالحياة والحركة والواقعية.

٧. جاء الخزف الاسلامي بطروحات جمالية جديدة على صعيد الشكل والمضمون، من خلال العلاقات التصميمية والتقنية التي عالج بها الفنان المسلم سطوح منجزه الفني.

٨. استطاع الخزاف العراقي ان يوظف الخط الكوفي لتبلغ اشكاله الذروة في صفة التجريد. بطريقة اكساء الحروف المشتقة بعناصر شكلية مجردة، ذات اصول هندسية او نباتية.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث.

يتكون اطار مجتمع البحث الحالي من (٩) عملا خزفيا اسلاميا، تقع ضمن الحدود الزمانية (٣هـ - ١٠هـ/٩م - ١٦م)، والتي استطاع الباحث احصائها كمصورات من المصادر ذات العلاقة (الكتب العربية والاجنبية والمجلات المتخصصة، فضلا عن المواقع الالكترونية الموجودة على شبكة الانترنت، ومواقع المتاحف العالمية وقاعات العرض المختلفة).

ثانياً: عينة البحث.

قام الباحث باختيار عينة للبحث الحالي، وقد بلغ عددها (٣) عملا خزفيا من المجموع الكلي لمجتمع البحث، وبواقع (١) عمل خزفي لكل من (الخزف العراقي، الخزف الفاطمي، الخزف الفارسي).

ثالثاً: منهج البحث.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي)، في تحليل عينة بحثه، وبما ينسجم مع تحقيق

هدف البحث.

رابعاً: تحليل العينة.

انموذج (١)

اسم العمل: طاس من الخزف ذي البريق المعدني

الفترة: العصر العباسي القرن ٣هـ/ ٩م

الحجم: القطر ١٩،٧سم

العائدية: متحف المتروبوليتان للفن نيويورك

تنوعت التراكيب الهندسية في هذا الصحن، من خلال تقسيم المساحة السطحية الى بعض التشكيلات المجردة والتي تمثلت بأشكال مربعات متجاورة، تشبه الى حد ما رقعة الشطرنج، اذ احتوت بعض هذه المربعات على دوائر لونية لونت بعضها بالجوزي الغامق والاخرى بدرجة افتح. تميزت كل تفاصيل الصحن المنتظمة منها وغير المنتظمة بوضوح شتى التفاصيل، لأنها نفذت فوق دهان ارضية الصحن ذات اللون البني الفاتح، بينما هيمن اللون الجوزي الغامق وتدرجاته على العناصر الكلية للتكوين، وشغل البعض الاخر من المربعات بما يشبه الزخرفة الحصيرية، بينما احتوت مربعات اخرى في داخلها على نقاط ذات لون داكن واخرى عسلية يحددها خط دقيق، اما التنقيط فنجده قد شغل الحيز المتحقق فيما بينها. لقد اوجد الفنان في عمله الخزفي هذا تكرار من حيث بنية الاشكال التجريدية التي تشابهت، وكذلك تكراره للبنية اللونية وطريقة البناء التنظيمي للعمل، من هنا ان الشكل المجرد المشترك بين هذه التكوينات، هو ارتقاء بطبيعة تشييد الرؤية البصرية الى مستوى اكثر ملامسة لمعطى التحديث، لذا فان هذا المشهد التصويري هو ذو بنية تصميمية ذات اساس هندسي تجريدي قائم على التكرار والتوازن ووحدة الانشاء. بيد ان المشهد البصري في هذا العمل، حمل في طياته نسقا بنائيا تصميميا شاملا، انطوت تحت معطياته البنائية مفردات

فرعية تمثلت في الاشكال التجريدية التي عمد الى وضعها وصياغتها بهذه الكيفية، للدلالة على تعزيز فكرة البحث المجرد للأشكال، واختزال تفاصيلها للوقوف على ما تحمله من جماليات لطبيعة الاشكال وصياغتها. فالخزاف المسلم حاول هنا ان يعمق الصلة بالنسق البنائي المجرد للأشكال، بغية ملامسة الطبيعة الفكرية والبنائية للفن الاسلامي، فالخزف الاسلامي هو مساحة فاعلة للتعبير عن الشكل المجرد التي طالت بنية الفن الاسلامي عموما، وجماليات الخزف على وجه التخصيص. والتشكيل البنائي المنفذ على السطح الخزفي، في هذا النموذج، يعبر عن بناء هندسي يعتمد النزعة التصميمية، المجردة في معالجة الوحدات الجزئية للانساق الشكلية من هندسية وشبه هندسية، والتي تمثلت بشكل علاقات بنائية اعتمدت التجاور بين الانساق الشكلية للوحدات الهندسية (مربعات ودوائر ومستطيلات) وهو ما يعطي معنى مفارق للحدود المادية، والانتقال الى المستوى اللامرئي، وقد عززت خاصية التكرار في الانساق الشكلية من حضور الدلالة الجمالية، وفقا للانسجام اللوني والتناغم والتوازن في توزيع الوحدات البصرية. ومن هنا فان التنظيم الهندسي للعلاقات البنائية، اعطى للسطح الخزفي، هيمنة الاشكال التجريدية الشكلية، التي عبر عنها الخزاف بأسلوب التنافذ والتجاور، وقد تحددت ملامح الجمالية البنائية من خلال التزويق والتكثيف الجمالي للانساق الشكلية، واللونية، والتي صيغت بتقنية فاعلة، ويبدوا ان السمة التجريدية للتكوين، هيمنت على المساحة البنائية، وجعلت من العمق الهندسي، فعلا محركا لناتج العلاقة بين الاشكال الهندسية وشبه الهندسية من جهة وبين الاثر الجمالي المتحقق من علاقة الكل بالوحدات الجزئية، للانساق الشكلية.

انموذج (٢)

يتألف هذا العمل الخزفي من مجموعة من التكوينات الزخرفية نفذت على سطح طاس دائري، إذ كانت النزعة التصميمية المجردة واضحة من خلال التكوينات المعينية التي توزعت على اغلب الاشكال المكونة للمشهد، لتفصح عن طبيعة بنائية افضت من خلال فاعلية التكرار الى طرح انموذج مختلف عن النماذج الخزفية التي اعتدنا على اساليبها، في ما اطر الطاس بسلسلة من الاقواس الصغيرة المتصلة. ان المفردة الهندسية ذات الشكل المعيني والتي حددت بخطين وجاءت لتشبه شكل الهلال المفتوح في اسفل الطاس انما كانت ترمز الى قارب مبحر بدلالة المجاذيف المتجهة جميعها الى جهة اليسار والاسماك الثلاثة الظاهرة في اسفل القارب، تؤكد صحة ذلك المعنى الدلالي الذي قصده الخزاف من خلال الابتعاد عن الشكل الواقعي والاستعانة بمفردات مجردة. ونجد ان الساحة التصميمة مثلت تركيباً بنائياً لصورة المشهد الذي تشكل من مجموعة من الوحدات الهندسية المتكونة من اضلاع لوزية الشكل، تراصفت وتراكبت مع بعضها البعض لتعطي ايحاءً للمتلقي بشكل شراع القارب، بشكل مجرد والتي تخللها خطوط مستقيمة دقيقة داخل الاشكال المعينية والمنفذة بطريقة التكرار اللوني والشكلي على ارضية بنية اللون تناغما مع اللون الذهبي الذي هيمن على البنية الكلية للمساحة التكوينية.

لقد عمل الخزاف الفاطمي في انموذجه الخزفي هذا، على تحريك نمط التشييد الفني الذي اعتمد على سمة تكرار النسق الهندسي للأشكال المجردة المختلفة الزخرفية والتزيينية في الشراع والقارب والاطار المحيط بالطاس، فالاطار الرؤيوي الذي حققه الخزاف في تشكيل بنيته التكوينية الخزفية المجردة، كان بمثابة وسيلة لتحويل الصورة الى فكرة ازاحية، تفصح عن بعد افتراضي يلامس نزعة التحول النسقي من تشكله العضوي الى مجرد. ولذلك فقد اضفى التصور الاستعاري لشكل (القارب)، تمظهرا جماليا مع المرموزات المحمولة معه من زخارف وصور مجردة واشكال السمك الصغيرة الممتدة من خلالها الخزاف حالة التكيف المعرفي للصورة مع الامتداد البصري الدائري حول الشكل الدائري (الاطار والحيز المكاني لشكل الطاس الخزفي).بيد ان فعل الحركة البصرية للعناصر والوحدات الزخرفية، يعد انتقالا اسلوبيا في معالجة السطح الخزفي، فالنسق الشكلي لهذه الوحدات، يظهر اهتماما بصريا واضحا من خلال التشكيل البصري لتلك الوحدات التجريدية، التي تتداخل فيما بينها في مقاربات دلالية، تعمق الصلة مع الوحدات المرئية للناتج البصري، والاعلاء من

شأن الاختزال اللوني ودلالاته الجمالية. لذلك فإن إيجاد توازن منطقي للإشغال الحيزي في هذا العمل، يؤكد ان فاعلية التشكيل الخطي واللوني، ينطوي على هيمنة الطابع الهندسي، وعلى ضرورات التنظيم الشبكي والعلائقي للوحدات البنائية النسقية المتصلة بالأشكال المجردة والهندسية، والتي تتسم بخصوصية التواصل والتناغم الشكلي والمضاميني للموضوع والفكرة المعبرة عنه.

انموذج (٣)

اسم العمل: نحت فخاري على شكل ثور

الفترة: القرن ١٢م-١٣م

الحجم: الارتفاع ٣٦سم

العائدية: مجموعة كير / لندن

نحت فخاري مزجج، يمثل شكلا حيوانيا لثور، اعتمد الخزاف الفارسي في انتاجه على تشكيل بنائي مجرد غير مألوف بدلالة الهيئة الكلية وما جرى عليها من تحوير وكذلك البناء اللوني المستخدم وقد جاءت الاشكال الحيوانية المنفذة بأسلوب الفخار النحتي في ايران، لتعبر عن مهارة وقدرات الخزاف الايراني في تجسيد تلك الحيوانات، التي طالما شكلت اهمية في الاساطير الايرانية القديمة. وسادت اشكالها في اغلب المشاهد التصويرية على المنجز الخزفي، نفذ قسم منها بأسلوب تجريدي، فيما كانت اشكال بعضها خرافية طبقا لواقع الاسطورة التي تجسدها. ميز الخزاف في هذا النموذج الخزفي، قرون الثور من خلال المبالغة بحجمها ولونها الاسود والتي جاءت متصلة، ويتوسطها شكل اشبه بكف اليد المفتوح، مما يدل على ان هذه الاشكال الخزفية التجريدية قد تستخدم في طقوس ومناسبات معينة، فيما جاء ذيل الحيوان ملتف على ظهره، واحتل ظهر الحيوان فوهة قمعية مثبتة على قاعدة ولها مقبض متصل برأس الثور، مما يؤكد ان لهذه الاشكال الخزفية وظيفة اخرى غير وظيفتها

الجمالية، وهي حفظ بعض السوائل المهمة والنادرة داخل تجويف الشكل، تسكب من خلال الفتحة القمعية ويستخرج من خلال الفتحة الموجودة في فم الثور، باستخدام المقبض، وقد تكون هذه السوائل مثل العطور النادرة او المياه التي تجلب من الاماكن المقدسة، او سوائل تستخدم لعلاج امراض ما، ويتطلب حفظها في اشكال مميزة للدلالة على اهميتها والحفاظ عليها.

قسم سطح الشكل الحيواني المجرد الى مساحات هندسية مستطيلة ودائرية، لونت بالأزرق الكوبالتي على ارضية سوداء، رسمت في داخلها زخرفة عشوائية لتملئ الفراغات المتحققة من تلك الاشكال، فيما استقرت ارجل الثور على قاعدة مستطيلة قليلة السمك لتجعله اكثر توازناً واستقراراً. ان سيادة اللونين الازرق والاسود، اعطى للهيئة العامة نسقا توالديا، غير مألوف الى حد ما في الاعمال الخزفية الاسلامية، لا سيما وان هذا النموذج البنائي يعد وفقا للدلالات البصرية، من النماذج الاسطورية التي تجمع في طياتها وحدات بنائية غير متآلفة مثل كف يد الانسان الموجود في اعلى رأس الثور وكذلك اتصال القرنين فيما يشبه الشكل شبه الدائري من الاعلى، فضلا عن وجود الفوهة في اعلى منطقة الظهر.

وقد كانت الوحدات الزخرفية هنا تحتكم الى فاعلية التنافذ البصري بين النسق الشكلي (صورة الحيوان المجسم) وبين النزعة البنائية المتعددة، كنظم اشتغالية تعزز من حضور الدلالة التزيينية للانساق البنائية المختلفة، وهو تدعيم لفكرة الاتصال بين الاشكال والمضامين. ويبقى النسق البنائي لصورة (الثور) المجردة، بمثابة ادراك لمحتوى الانعكاس الحجمي على طبيعة العلاقات البنائية التي تتضمن استخدام صفات مظهرية كالوحدات الزخرفية المتنوعة على السطح الخزفي لهيئة الثور، وبالتالي ادراك فعل الوظيفة التي يعالج من خلالها الخزاف صياغة الخواص المظهرية للسطح فضلا عن التأثيرات الجمالية للنسق البنائي الزخرفي المجرد.

أولاً: النتائج:

١. هنالك تداخل نسقيّ للبنى اللونية مع الخطوط المستخدمة من قبل الخزاف المسلم، عبر خاصية التكثيف اللوني، فمثلا عن المعالجات اللونية للفضاء، وبالتالي اكساب الاثر النسقي للشكل التجريدي، بعدا تأملياً واضحاً.

٢. ان طبيعة النسق البنائي للشكل الخزفي الاسلامي، لا يلغي البعد الاستعاري الذي تتنافذ خصوصياته البصرية مع خاصية الاظهار التقني والتي وظفها الخزاف المسلم، وفقا لمعطيات البناء التشكيلي للصورة الخزفية المجردة، وذلك لأن تضمين المحتوى الاستعاري، يعزز من الدلالة المتعينة للمعنى.

٣. تتكرر بعض المعالجات النسقية للوحدات الزخرفية الهندسية وشبه الهندسية، في الخزف الاسلامي، كضرورات جمالية تلامس المعطى التنظيمي للتكوين، والذي يحكم عمل العلاقات البنائية للعناصر في اطار الكشف عن المعنى الجمالي لقيمة الاثر الذي تتركه الصياغات التجريدية في البناء الزخرفي.

٤. يلعب النسق البنائي لعنصر الحركة، دورا في تشييد البعد الاظهاري للعلاقات الخطية والفضائية، اذ يتحقق الارتباط بين فعل الحركة، واسلوب التجريد في الوحدات الجزئية، حينما يعمل الخزاف المسلم على اثراء الصورة الخزفية بمستويات بصرية تتداخل فيما بينها لتحقق جذبا بصريا.

٥. تقترن طبيعة النسق البنائي للشكل المتخيل، في الخزف الاسلامي، بتمظهر الصيغ غير الواقعية، كالتحريف والمبالغة والخروج عن السياق التقليدي في بناء الشكل.

٦. تتسم بعض نتاجات الخزف الاسلامي، بسمة الاختزال النسقي للأشكال او الخطوط او الالوان او الاحجام وتكثيف البعد البنائي الخاص بصياغة التكوين الخزفي.

٧. تظهر نتاجات الخزف الاسلامي، تنوعا واضحا في العلاقات التصميمية للأشكال او التي تقترب من النظام الهندسي او التجريدي، نتيجة لتنوع الفرضيات الابتكارية التي تتمتع بها مخيلة الخزاف المسلم.

٨. تتمظهر مستويات التوظيف النسقي للأشكال التجريدية، على بنية السطح الخزفي الاسلامي، ضمن مقاربات تحليلية تنأى بالفعل البنائي الخاص بالشكل الى مستوى من الانتشارية الواضحة للوحدات البصرية الجزئية والتي تشكل كلية التكوين الخزفي، مما يعزز من حالة التناسب بين الاجزاء والكل.

ثانيا: الاستنتاجات

١. يفعل الخزاف المسلم من نمط البحث الجمالي الخاص بتنوع الأشكال، عبر صياغة التشكيل البنائي للعناصر، ضمن مستوى متمايز تهيمن فيه الرؤية الاشتغالية للأسلوب الفني على طبيعة التكوين التجريدي.

٢. يستثمر الخزاف المسلم البعد الفكري للفن الاسلامي في انتاج اشكال بنائية خزفية تجريدية، تفصح عن ارتباط علائقي بين خصوصية الاداء التقني وبين تعدد البنى الشكلية المتمظهرة على السطح الخزفي.

٣. تعامل الخزاف المسلم مع بنائية الصورة الخزفية، ذهنيا، وذلك عبر ادراك طبيعة التشاكل القائم بين التشخيص والتجريد، ليؤسس بالتالي ناتجاً جمالياً، للانساق البنائية الجزئية ضمن كلية التكوين الخزفي.

ثالثا: التوصيات

في ضوء النتائج التي تمخضت عنها هذه الدراسة، يوصي الباحث بما يأتي:

ضرورة الاهتمام بدراسة(فن الخزف الاسلامي) وتضمينه كمادة دراسية منهجية في مقررات الدراسات الاولية والعليا وتحديدا في فرع (الخزف)، لما لها من اهمية بالغة في اطلاع الدارسين والباحثين على النتاجات الفنية والدراسات والبحوث المتصلة بها، جماليا ونقديا.

رابعاً: المقترحات

استكمالا لمتطلبات البحث الحالي، يقترح الباحث دراسة العنوان الآتي:

تنوع الأنساق البنائية للأشكال المنفذة على الخزف العربي.

هوامش البحث

(١) بعلبكي، منير: قاموس المورد، انكليزي- عربي، دار المعارف للملايين، ٢٠٠١،ص٣٦٤.

(٢) جسام، بلاسم محمد: التحليل السيميائي لفن الرسم(المبادئ والتطبيقات)،اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العراق، ٢٠٠٤، ص٧و٨.

(٣) ستولنيز، جيروم. النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، مصر، ١٩٧٤، ص٣٤٠.
(٤) ابن منظور، لسان العرب، المجلد ٣، ط١، دار صاد، بيروت،٢٠٠٠،ص١١٤.
(٥) الصراف، عباس: آفاق النقد التشكيلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩، ص١٦٤.
(٦) البسيوني، محمود: اسرار الفن التشكيلي، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠، ص١٢٠.
(٧) عبد الله، عبد الكريم: فنون الانسان القديم، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٣، ص٤٢.
(٨) هويغ، رينيه: الفن تأويله وسبله، ج١، ت، صلاح برمدا، دمشق، ١٩٧٨، ص٦٦.
(٩) عبد الله عبد الكريم: فنون الانسان القديم، مصدر سابق، ص٦٨.
(١٠) عبد الله عبد الكريم: فنون الانسان القديم، مصدر سابق،ص٥٤.
(١١) هويغ، رينيه: الفن تأويله وسبله، مصدر سابق، ص ٥٦-٥٧.
(١٢) عبدالله، عبد الكريم: فنون الانسان القديم، مصدر سابق، ص٦٩.
(١٣) نفس المصدر السابق، ص٧٧.
(١٤) هيث، ادرين: الفن التجريدي اصله ومعناه، ت: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد،١٩٨٨،ص٤٢.
(١٥) نفادى، دنيا احمد. فلسفة التجريد في الفن الحديث،ط١، دار الكتب الوطنية(منشورات جامعة اكتوبر)، بنغازي- ليبيا، ٢٠٠٨، ص٣٨.
(١٦) نفس المصدر السابق، ص٥٥ و٥٦.
(١٧) سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، ت: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ١٩٧٤، ص٢٩٠.
(١٨) عصام، رلا: تاريخ الفن، دار المستقبل للنشر والتوزيع، عمان –الاردن،١٩٩٧،ص١١٨.
(١٩) نفادى، دينا احمد، فلسفة التجريد في الفن الحديث، مصدر سابق، ص٤٤.
(٢٠) يعقوب، أميل: الموسوعة الثقافية العامة للفنون، ترجمة: يونس طنوس، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٨،ص٣٥.
(٢١) الخزاعي، عبد الساده، الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة، مصدر سابق،ص١٢.
(٢٢) البسيوني، محمود: الفن الحديث (رجاله، مدارسه، آثاره التربوية)، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص٧٢.
(٢٣) يعقوب، أميل: المصدر السابق، ص٣٥.
(٢٤) أمهز، محمود. التيارات الفنية المعاصرة،ط١،شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٦،ص١٣٧.
(٢٥) طارق، مراد. مدارس فنون الرسم في العالم، دار الراتب الجامعية، بيروت، ٢٠٠١، ص٢٤.
(٢٦) البسيوني، محمود: الفن الحديث، مصدر سابق، ص٧٧و٧٨.

(٢٧) نفادى، دنيا احمد. فلسفة التجريد في الفن الحديث، مصدر سابق، ص٦٤.
(٢٨) الخزاعي عبد الساده: الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة مصدر سابق، ص١٥.
(٢٩) مصطفى، محمد عزت. قصة الفن التشكيلي (العالم الحديث)، الجزء٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٠٢.
(٣٠) نبوي، شال محمود: الفنون التشكيلية في الحضارة الاسلامية القديمة، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٢٨.
(٣١) عبد العزيز. محمد: التجريد في الفن بين الاسلام والغرب، الشبكة الدولية، www.islamonline.net، ٢٠٠٥/٢/٢٧، ص١.
(٣٢) الكناني، محمد جلوب: التجريد في الرسم العراقي المعاصر، ١٩٥١-١٩٩٠- رسالة ماجستير غير منشوره، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧،ص٤١.
(٣٣) بوركارت، تيتيوس: الفن الاسلامي(لغة ومعناه)، عرض وتحليل سعد زغلول، مجلة عالم المعرفة، المجلد ١٠، العدد١، وزارة الثقافة، الكويت، ابريل- مايو- يونيو،١٩٧٩، ص٢٥٤.
(٣٤) هيجل، المدخل الى علم الجمال: تعريب: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٦،ص٣٥.
(٣٥) عبد العزيز. محمد: التجريد في الفن بين الاسلام والغرب، مصدر سابق، ص٢.
(٣٦) حسان، محمد سعد وخلدون بدر حسين: مقدمة في علم الجمال، ط١، مكتبة المجتمع العربي للطباعة والنشر، الاردن- عمان، ٢٠٠٥، ص١٤٣.
(٣٧) عبد العزيز. محمد: التجريد في الفن بين الاسلام والغرب، مصدر سابق، ص٣.
(٣٨) آمهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص٢١٦-٢١٧.
(٣٩) علوة، رأفت نينا: تقنية الموجة(مقدمة في علم الجمال)، ترجمة: محمد سعد حسان وخلود بدر، دار اجنادين للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، ٢٠٠٧، ص٤٦.
(٤٠) سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، ت: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٧٤، ص٨٢.
(٤١) الشماع، صالح: مسائل فلسفية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ب.ت، ص٩١.
(٤٢) قطب، محمد: منهج الفن الاسلامي، ط٢، دار الشروق للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦، ص٣٤.
(٤٣) الجزيري، عبد الرحمن: الفقه على المذاهب الاربعة(كتاب الحظر والاباحة)، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠، ص٤٢.
(٤٤) الاعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، (دار الرشيد للنشر)بغداد، ١٩٨٨، ص١٢١.
(٤٥) عطية، محسن محمد: التقاء الفنون، دار عالم الكتب، مصر- حلوان،٢٠٠٣،ص٤٥.
(٤٦) قطب، محمد: منهج الفن الاسلامي، مصدر سابق، ص٣٥.

(٤٧) العبيدي، عبد العزيز وصلاح حسن: الفنون العربية الإسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٧٩،ص١٦٠.
(٤٨) ديماند، م.س: الفنون الاسلامية، ت: احمد محمد عيسى، دار المعارف، القاهرة،ط٣، ١٩٨٢، ص١٧٥.
(٤٩) ديماند، م.س: نفس المصدر السابق، ص١٧٦.
(٥٠) اللواتي، علي: خواطر حول الوحدة الجمالية لتراث الفن الاسلامي، مجلة فكر، ع٧، الشركة التونسية لفنون الرسم، ١٩٨٣، ص٤٢.
(٥١) اللواتي، علي: نفس المصدر السابق، ص٤٣.

قائمة المصادر والمراجع

١- ابن منظور. لسان العرب، المجلد٣، ط١، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٠.
٢- الصراف، عباس: آفاق النقد التشكيلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٩.
٣- الاعظمي، خالد خليل حمودي: الزخارف الجدارية في آثار بغداد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام(دار الرشيد للنشر)، بغداد، العراق، ١٩٨٨.
٤- الألفي، أبو صالحي. الموجز في تاريخ الفن العام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
٥- أمهز، محمود. التيارات الفنية المعاصرة، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٦.
٦- البسيوني، محمود: اسرار الفن التشكيلي، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠.
٧- البسيوني، محمود: الفن الحديث (رجاله، مدارسه، آثاره التربوية)، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٥.
٨- بعلبكي، منير: قاموس المورد، انكليزي- عربي، دار المعارف للملايين، ٢٠٠١.
٩- بوركارت، تيتيوس: الفن الاسلامي(لغة ومعناه)، عرض وتحليل سعد زغلول، مجلة عالم المعرفة، المجلد ١٠، العدد١، وزارة الثقافة، الكويت، ابريل- مايو- يونيو،١٩٧٩.
١٠- الجزيري، عبد الرحمن: الفقه على المذاهب الاربعة(كتاب الحظر والاباحة)، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠.
١١- حسام، بلاسم محمد: التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات)، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، العراق، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩.
١٢- حسان، محمد سعد وخلدون بدر حسين: مقدمة في علم الجمال، ط١، مكتبة المجتمع العربي للطباعة والنشر، الاردن- عمان، ٢٠٠٥.
١٣- الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب: الرسم التجريدي بين النظرة الاسلامية والرؤية المعاصرة، دراسة مقارنة، اطروحة دكتوراه(غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،١٩٩٧.
١٤- ديماند، م.س: الفنون الاسلامية، ت: احمد محمد عيسى، دار المعارف، القاهرة،ط٣، ١٩٨٢.

١٥- ستولنيز، جيروم. النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، مصر، ١٩٧٤.
١٦- سوريو، اتيان: الجمالية عبر العصور، ت: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ١٩٧٤.
١٧- الشماع، صالح: مسائل فلسفية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ب.ت.
١٨- طارق، مراد. مدارس فنون الرسم في العالم، دار الراتب الجامعية، بيروت، ٢٠٠١.
١٩- عبد الله، عبد الكريم: فنون الانسان القديم، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٣.
٢٠- عصام، رلا: تاريخ الفن، دار المستقبل للنشر والتوزيع، عمان –الاردن،١٩٩٧.
٢١- عطية، محسن محمد: التقاء الفنون، دار عالم الكتب، مصر- حلوان،٢٠٠٣.
٢٢- علوة، رأفت نينا: تقنية الموجة(مقدمة في علم الجمال)، ترجمة: محمد سعد حسان وخلود بدر، دار اجنادين للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، ٢٠٠٧.
٢٣- العبيدي، عبد العزيز وصلاح حسن: الفنون العربية الإسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ١٩٧٩.
٢٤- فارس، شمس الدين وسلمان عيسى الخطاط. تاريخ الفن القديم، ط١، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، طبع دار المعرفة، بغداد، ١٩٩٨.
٢٥- قطب، محمد: منهج الفن الاسلامي، ط٢، دار الشروق للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦.
٢٦- الكناني، محمد جلوب. التجريد في الرسم العراق المعاصر(١٩٥١-١٩٩٠)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، العراق، كلية الفنون الجميلة(فن تشكيلي- رسم)، ١٩٩٧، ص٤١.
٢٧- اللواتي، علي: خواطر حول الوحدة الجمالية لتراث الفن الاسلامي، مجلة فكر، ع٧، الشركة التونسية لفنون الرسم، ١٩٨٣،
٢٨- مصطفى، محمد عزت. قصة الفن التشكيلي (العالم الحديث)،الجزء٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٤.
٢٩- نبوي، شال محمود: الفنون التشكيلية في حضارة الاسلامية قديمة.
٣٠- نفادى، دنيا احمد. فلسفة التجريد في الفن الحديث،ط١، دار الكتب الوطنية(منشورات جامعة اكتوبر)، بنغازي- ليبيا، ٢٠٠٨.
٣١- هويغ، رينيه: الفن تأويله وسبله، ج١، ت، صلاح برمدا، دمشق، ١٩٧٨.
٣٢- هيث، ادرين: الفن التجريدي اصله ومعناه، ت: محمد علي الطائي، مطبعة اليقظة، بغداد،١٩٨٨.
٣٣- هيجل، المدخل الى علم الجمال: تعريب: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٦.
٣٤- يعقوب، أميل: الموسوعة الثقافية العامة للفنون، ترجمة: يونس طنوس، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٨.
٣٥- الشبكة الدولية، عبد العزيز. محمد: التجريد في الفن بين الاسلام والغرب، www.islamonline.net،٢٠٠٥/٢/٢٧.