# المرجعيات الفكرية لفن الخزف المعاصر العراق – الياباني (دراسة مقارنة)

**م. علية يونس ثجيل**

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

**الملخص**:

ان اي فكرة جمالية لكي يحقق حضورها لابد من ادوات لتأسيس مجموعة عناصر تؤسس علاقات هذه الفكرة الداخلية والخارجية بوصفها خطاب له رسالته التي تنشأ من فكرة اولية للتطور وتكون في النهاية بنية لها دلالتها التي تحمل معنى ما، بهذا فان علاقات فن الخزف لها مسارات متعددة منها داخل البنية التكوينية للخزف والثانية علاقات هذه العناصر مع الفضاء ومن خلال موقع الرؤيا للمتلقي.

## الفصل الاول

### مشكلة البحث

يتأسس الشكل الفني فكريا على انشاء علاقة جمالية بين دوال متعددة، وهذه الدوال ذات محمولات فكرية لها مرجعياتها الرمزية، ولان الشكل يتمظهر برسالته الفنية من خلال شكل تركيبي لعناصره، وتربط فيما بينهما علاقة جمالية ذات محمولات دلالية تركبها ذهنية الفنان بوعي قصدي، وتنظم هذه المحمولات الدلالية من خلال انشائها لشكل وتركيب بنائية المنجز الفني.

ان هذه البنائية الفنية على الدوام تشكل علاقة ذات مسارين، احدهما يتصل بالواقع والآخر يتصل بالتاريخ وكانه يوازيه عبر ما تراكم لديه من عمق حضاري فالمنجز الفني حينا يمثل ذاكرة ثقافية اثرت وتاثرت بمحمولات الفكر الانساني وطروحاته الفلسفية والدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تشكل سياقه العام.

بما ان حركة الفكر الانساني المعاصر تعبر عن صيرورة تطوره المتمرحل تاريخيا في انساق رمزية ذات نصوص فكرية، اذ من المتعارف عليه ان صيرورة التطور التاريخي الفكري يؤسس منظوماتها التطورية الانفتاح الثقافي، وبما ان الفن يمثل صورة حقيقية لصيرورة الفكر ومرجعياته الثقافية، لهذا يسعى فن الخزف المعاصر لكي تكون له هويته

الفنية الحداثوية المنبثقة من التاريخ باتجاه المستقبل، حتى ان البعض اطلق تسمية المعاصرة والتاريخ على هذا الفن وهو يوائم بين الاني الحاضر (الواقع) والماضي المندرس والان القادم (الحلم المستقبلي) في تشكيل فني له محمولاته وعلاقاته الرمزية، عبر الشكل الظاهر لاي منجز فني والذي يمثل المدخل الفكري لمرجعيات هذا الشكل ، ولان الشكل للمنجز الخزفي لا يتقاطع مع المضمون، فالفكر في المنجز الفني يتركب شكليا عبر تكوين مرئي ذا اشكال هندسية او علاقة رمزية لونية او كتلوية.

ففن الخزف يتاسس بدوره من مجموعة اشكال ذات طبيعة منفردة لهاخاصيتها الفكرية التي تكشف عن طبيعة الفكرة الجمالية عبر تاسيس منظومة شكلية، ومن هذا نقول ان فن الخزف المعاصر شكل كليته الفنية التحديثية من خلال التلاقح الفكري– الثقافي للفنون الانسانية المجاورة له.

ان هذا الفن يتناص فكريا مع منجزات خزفية بمحمولات فكرية رمزية لها مرجعياتها الخاصة بها، التي خلقت منها وسيلة اتصال مشفرة، فالفن يشفر مرجعياته الفكرية بحسب طبيعة الرؤيا القصدية للفنان لهذه المرجعيات في شكل فني، يفتح الافق للمتلقي لقراءته والكشف عن المرجع الفكري المرمز على شكل (حضارة، بيئة، زمان، مكان، سايكولوجي، سيسولوجي).

وللكشف عن مرجعيات طبيعة الرسالة الجمالية لفن الخزف المعاصر، يسعى هذا البحث لتقصي ماهية هذه المرجعيات الفكرية الكامنة خلف مقولات التركيب الشكلي له، عبر اجراء مقارنة ذات مرجعية فكرية بين فن الخزف العراقي المعاصر والخزف الياباني المعاصر، ولهذا صاغت الباحثة موضوع بحثها من العنوان التالي (المرجعيات الفكرية للخزف العراقي المعاصر والخزف الياباني)– دراسة مقارنة–.

## أهمية البحث:

تتجلى اهمية هذا البحث في تسليط الضوء على نسق جمالي في بنية التشكيل الفني للخزف العراقي المعاصر والخزف الياباني المعاصر، وما مدى تاثر الواحد بالاخر عبر تحليل المشتركات الفكرية ومدلولاتها الرمزية لكل منهما بدراسة مقارنة تفيد الدارسين والباحثين في مجال فنون الخزف، فضلا عن كلية الفنون الجميلة ومعاهد الفنون الجميلة والمؤسسات الفنية.

## هدف البحث:

يهدف هذا البحث الى الكشف عن:

1- المرجعيات الفكرية لفن الخزف المعاصر العراقي والياباني.

2- المقاربة بين فن الخزف المعاصر العراقي والياباني.

## حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على :

المنجز الفني الخزفي المعاصر في العراق واليابان

للمدة مابين 1990-2010

## تحديد المصطلحات :

ستقوم الباحثة بتعريف المصطلحات التي يكتنفها الغموض وتمثل متغير البحث وهي:

**المرجع اصطلاحا :**

هو الاشارة او العلاقة بين الشئ وما يشير اليه من مواضيع لها جذور تاريخية تشترك في البناء التكويني للمنجز الفني ، التي من خلالها يتوضح المعنى ومن ثم يمكن قراءة العمل الفني .م (شهاب احمد خضير ،مشكلة المرجع في اساليب الرسم الاوربي قبل عصر النهضة ، اطروحة دكتوراه ،غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2007،ص37

**1- الاسطورة:**

تشير الى تلك المعتقدات القابلة لاثبات زيفها لكن استخدام هذا المصطلح داخل علم العلامات لا يوحي بهذا المعنى حيث يتعامل علماء العلامات الذين يتبعون نهج (سوسير) مع العلاقة بين الطبيعة والثقافة على انها علاقة اعتباطية، على نحو نسبي فالاساطير تقوم بعملياتها او نشاطاتها من خلال شفرات خاصة وتؤدي وظيفة ايديولوجية تتمثل في اضفاء صفة الطبيعة على الشفرات الثقافية.[1]

2- الدلالة: تكون دال من علامة او نظام دلالة اولية او ذاتية من وجهة نظر (بارت).

(1) دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عبد الحميد، اكاديمية الفنون، القاهرة، 2000، ص 127.

ويرى (تردوروف) الدلالة المصاحبة عبارة عن غرفة مهملات تجمع كل دلالة باستثناء الدلالة المرجعية وما يتضمنه اللفظ من دلالة خاصة بالنسبة لفرد او مجموعة ويعني الاصطلاح في السيميائية التقليدية، التمثيلات الثانوية للكلمة.[1]

## الاطار النظري

### المبحث الاول: مفهوم المرجع فلسفيا :

كلما تنامت المعرفة ينشأ مرجع جديد يغذي تلك المعرفة، وهذه العملية في تطور مستمر متعلقة الواحدة بالاخرى، قد تتحول المرجعيات وتنمو نموا يؤدي الى متغيرات في المعنى لا حصر لها، هذا التغيير في طبيعة المرجع ذاته وعملية تنامي المعرفة التي تعمل حول المرجع سيؤدي الى انزياحات وتحولات في المعنى ومن ثم تحولات من شكل الاشارة والرمز والاصالة، فكل بناء جديد للمعرفة سيؤدي الى نشوء مرجع جديد على الصعيد المادي الفيزيائي او الفكري ومن ثم ستتطلب تلك الحالة معان تحتاج بدورها الى اشارة جديدة تحيل الى المعنى الجديد، فالتحولات في البيئة الاجتماعية والدينية والتشريعية والسياسية سيهيء مناخا جديدا نحو تبدلات في تداول المنحدرات الثقافية والشكلية للانماط وتحولات في المفاهيم العامة، مما سيؤدي الى اضمحلال وسيادة نمط من انماط المرجع الشكلي او الفكري.[2]

فالمرجع هو الاشارة او العلاقة بين الشيء وما يشير اليه من مواضع لها جذور تاريخية تشترك في البناء التكويني للمنجز الفني والتي من خلالها يتوضح المعنى ومن ثم يمكن قراءة المنجز الفني.

يؤكد (بيرس) على ان الاشكال الرمزية تظل تعقد اواصر صلتها بالمرجع فهو يقول (الرمز يبدو وكانه اعتباطا دائماً فهو ليس فارغا، اذ هناك عنصر طبيعي فيه يربط سببين الدال والمدلول، فالميزان يمكن ان يكون رمزاً للعدالة)[3].

وقد جعل (بيرس) من عنصر المماثلة الخاصية الاساسية للعلامات الايقونية وهو العنصر الذي ميز من خلال العلامة الايقونية عن مقولتي المؤشر والرمز، ومن نظريته

(1) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، سعيد علوش، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص 53.

(2) شهاب احمد خضير السويدي، مشكلة المرجع في اساليب الرسم الاوربي قبل عصر النهضة، اطروحة دكتوراه، فلسفة رسم، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2007، ص 37-38.

(3) جيرال لودال، بيرس او سوسير، مركز الانماء القومي، مجلة العرب والفكر العالمي، 1983، ص 124.

السيميائية (لكل اشارة موضوع تشير اليه) غير انه لا يشترط ان يكون لهذا الموضوع وجود فيزيائي فقد يكون فكرة او شكلا حلمياً او مخلوقا متخيلا، وفي الموروث السيميائي التجريبي او الوصفي، لا تؤخذ ماخذ الجد الا الصياغات التي لها مراجع حقيقية فعلية لانها الوحيدة التي قد تكون لها قيمة صدق.

اما وجهة نظر دي سوسير (1857–1914) من هذه القضية (فهو ان الكلمات تكتب معانيها من البنية التبادلية، أي علاقتها بكلمات اخرى في اللغة، ولذلك فالاحالة اعتباطية او عرضية، فالايقونات والمؤشرات تعرف من خلال علاقتها بمراجعها، بينما تعرف الرموز بمكانتها من النظام المعرفي الاعتباطي).[1]

ان تعيين الاشياء والامور التي تكونها الحقيقة، وهذه هي الوظيفة المرجعية التي للغة "فالشيء او جملة الاشياء مما تشير اليه عبارة ما يكون هو مرجعها"[2].

ويؤكد (موركافسكي)على اهمية المرجع في الكشف عن معنى العمل الفني اذ يقول (ان دراسة بنية العمل الفني ستظل غير مكتملة ، مالم يسلط عليها الضوء على الطابع السيموطيقي للفن .

ويكون مرجع الاشياء ما تمتلكه الانسانية من خزينة ومدخر مشتركا من صور وافكار وانطباعات حسية لذلك العالم الموضوعي، مما نشير اليه، والمرجع الدال له كيان اولي، خامة وجود تتخفى تحت التكوينات التشكيلية حتى لا تعلن عن نفسها الا تحت كومة الالوان والاشكال والخطوط في تكوين نسميه (اللوحة) او المنجز الفني، اذ يصبح المرجع فيها جزئيا (ذا البعدين او الثلاثة ابعاد)، غير انه موضوعيا كونه متاح لعدد كبير من الملاحظين، أي يصبح على هيئة (form) او شكل (shape) هذا الشكل اما ان يكون واقعيا خاضع للمماثلة مع الواقع طبق الاصل في الفن، او تخيليا خاضع لاستعارات عقلية فكرية تدخل في بنية الفن، وهذا الاخير ياتي بوساطة الخيال الباعث لمراجع جديدة مرتبطة بالتفكير والتركيب في اعادة بناء تلك اللوحة او التشكيل الفني المدخرة للصور والانطباعات الحسية.[3]

كلما سعى العمل الفني في انفلاته عن (المرجع) من الايقونة نحو الترميز، فالعملية الابداعية (الجمالية) لا تسمح بان تضحي بالمرجع في سبيل الفن، على عكس ما ذهب اليه

(1) روبرت شولتز، السيمياء والتاويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص 241.

(2) ازولدو، توزيفان واخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: عبد القادر متين، دار افريقيا، د.ت، ص 64.

(3) Communications , no. 15, Editions, seuil, paris , 1970, p. 13.

نقد (برجسون) للرمز، الى اعتبار كل بناء رمزي ليس فقط عملية وساطة بل عملية تشيء ايضا.

وبما ان العمل الفني يعتمد (المرجع) اساساً مهماً كفاعل ينشط عمل الحياة ويساهم في بناء صورة ذهنية ذات طابع تحولي متباين ينتقل من منطقة الى اخرى تبعا لاختلاف العلاقات المؤسسة لنظم التكوين، فالخيال وتركيبه بفعل تحليل مفردات محسوسة ومعقولة من سياقات ونظم وعلاقات نجدها واضحة وكثيرة في الفنون عامة، وفي التشكيل على نحو خاص، لهذا فان بنية المخيلة وتالفها في عملية الاستحضار او التفسير او اعطاء صيغة تعبيرية او ترميزية عليها هي التي تعطي قيمة للابداع الفني، وكما يقول مايكل انجلو (ان المصور هو الذي يكون خياله نشطا وذلك لا يختلف عمله عن تفكيره الا قليلا لكنه لو عرف كيف ينشط خياله لانتج اروع الاعمال).

وهذا يعني ان أي تحول فكري يؤدي الى تحول في عمل المخيلة ونشاط ازاء تاسيس الصور المتخيلة وطرائق بنائها وعمليات استحضارها، وعلى هذا الاساس فان بناء الصورة الفنية التي تعتمد في مرجعياتها على الواقع والمتمثلة في الاتجاهات الفنية التي تعتمد في نظام تكوينها على الصور الواقعية والطبيعية، والتي تعتمد على صنع الاستعارة معالجة لها داخل وسائط ووسائل التعبير والخامات التي تؤسس حضور الصيغ النهائية للشكل الفني، وهي متباينة في حضورها الشكلي كصيغ بصرية باختلاف تناول الاتجاهات الفنية الواقعية وهذا ناتج عن الاختلاف في بنية الصورة المتخيلة.[1]

يعمل الفن على نقل رسالة لا زمن لها، غير انه لا يمكن تفسيره الا بوساطة المعرفة بالاحوال والمرجعيات التي قادت الى ظهوره.

ونلاحظ ان معظم الاشكال الرمزية ذات (مرجع واقعي) لها مرادفات طبيعية، الا ان الفنان كان من كل حضارة مبدعاً في تطويع المظهر الشكلي الذي يميزها على وفق الصورة الذهنية المترسخة بعيداً عن المراقبة البصرية.

وبما ان للحداثة دورا في تغيير خطاب الفن التي اعلنت تحررها من مختلف القواعد الاكاديمية السابقة.

(1) بلاسم محمد جسام، التحليل السيميائي لفن الرسم (المباديء والتطبيقات)، اطروحة دكتوراه مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة، 1999، ص 39.

وهذا التحرر قاد الفنان الحديث الى اللعب في بناء اللوحة وتمظهرها من خلال (الخط، اللون، الشكل)، في سيرورة تحولية، بدت في تحوير المرجع وصولا الى تخفي المرجع، واسست اساليب ومدارس فنية متعددة، امتازت بصفات رصدت من خلال عملية التحول فيها كـ(التكعيبية، السريالية، التجريدية)[1].

ويتمحور المرجع على وفق ذلك الى:

مرجع بيئي– مرجع سياسي واجتماعي ومرجع ديني، وهناك المرجع النفسي والسايكولوجي.

1–**المرجع البيئي:** فالبيئة بمفهومها الفكري المادي، تمثل احد الثوابت المؤثرة التي لها النصيب الكبير من منجزات الحضارة القديمة والحديثة من مصدر مهم من مصادر التاثير في فعاليات المجتمع.

المرجع السياسي والاجتماعي: وهو يمثل الجانب الثاني من تاثير البيئة والمقصود به، هو المرجع الاجتماعي والفكري والسياسي، ومن خلال التنقل بين مراحل التاريخ يمكننا ملاحظة تاثير البيئة الفكري على المنجز الفني، ومن خلال الافكار السائدة، والتي تمثل الحالة الاجتماعية والتقاليد والعقائد الدينية في أي مجتمع ومنهم المجتمع العراقي، نرى تقديم القرابين للالهة وتمجيد الملوك والاباطرة وتشريع القوانين والاساطير القديمة، كل هذا يظهر لنا من النتاج الفني من خلال المنحوتات والاختام الاسطوانية والاواني النذرية وتماثيل الالهة الام وكل هذه الضواغط والمرجعيات الفكرية هي مؤسسات للفن في تلك الفترة.

المرجع الديني: الشخصية العربية الاسلامية تبلورت في ظل الدين الاسلامي واصبحت ذات كيان ووحدة متكاملة، وظهر ذلك جليا في الفنون التشكيلية والعمارة الاسلامية، وابتعد الفنان المسلم عن المحاكاة والتشخيص.[2]

المرجع النفسي السايكولوجي: هناك عاملا بيئيا اخر له تاثير كبير على حالة الفنان وابداعاته، من خلال مجموعة من الضغوط النفسية والارهاصات التي يعاني منها الفنان قبل الانسان، واثرها على المنجزات الفنية من حيث التكوين الشكلي المتغير والمتحول بفعل كثير من المرجعيات البيئية والاجتماعية وحتى منها السياسية واثرها على فكر الفنان فقد اكد

(1) اميل مولر، جوزيف، الفن في القرن العشرين، تر: مها فخري، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1988، ص66.

(2) قتيبة صلاح، خصائص التجريد في الخزف المعاصر في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2000، ص 68.

علماء النفس وادلوا بنظرياتهم حول سلوك الفرد ولاسيما الفنان، وموضوع الابداع الفني واثر الحالة النفسية (السايكولوجية) على تكوينه الفني، ونرى ان (كلفورد) قسم الذهن الى اربع قدرات فطرية منها قدرات ابداعية تختلف من شخص الى اخر، ولم يشترط كون المبدع الاكثر ذكاء، حيث لا يمكن حصر الابداع على الاذكياء، وقد اوضح (كلفورد) القدرات الابداعية باختبارت الابداع على النحو التالية:

1- الطلاقة
2- المرونة
3- الاصالة
4- التوصل والاسترسال.[1]

فان تاثير العامل النفسي (السايكولوجي) بصورة مباشرة او غير مباشرة، على حالة الفنان من خلال تاثير الحالة النفسية واللاشعور الجمعي والاحلام والارهاصات وتاثيرها في النشاط الانساني بشكل عام والنشاط الابداعي بشكل خاص واشتراكه مع بقية العوامل البيئية والاجتماعية والدينية والسياسية في بناء العمل الفني.

وعليه يشكل المرجع معطى ابداعيا في العمل الفني ويكشف عن الابتكارية في استعارة المرجع واقعيا او رمزيا في التكوين الفني ، بوصفه احد المعطيات التي تمكن من التعرف على الرسالة الجمالية للعمل الفني .

## المبحث الثاني: مرجعيات فن الخزف في العراق

قد نؤرخ مرجعيات فن الخزف في العراق الى ظهور الفخاريات الاولى من عصور (حسونة–سامراء–حلف والعبيد) حيث تعمل من طينة مغسولة نظيفة ونفذت عليها زخارف متنوعة باستخدام اللون.

وتطورت صناعة الفخار في عصور سومر وبابل باستخدام العجلة وتنوع الطلاءات وابتكار الزجاج كمادة طلاء لونية لماعة.[2]

وقد عثر في مدينة واسط (في العصر الاموي) على مجموعة من الخزفيات الاسلامية استخدم فيها احيانا مواد خشنة، لاعطاء نوع من التلاعب في السطح اضافة (الرمل الخشن)

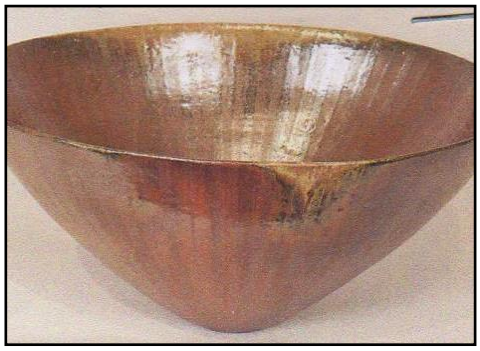
(1) نجم عبد حيدر، الاسس السايكولوجية لعملية الابداع الفني، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1987، ص 78.

(2) زهير صاحب واخرون،

وتكون ذات الوان بنية او اخضر فاتح او محمرة، او تستخدم طينة رمادية اللون، مع استخدام طينة مغايرة للطينة الاخرى.[1]

والالوان المستخدمة في الخزف الاسلامي هي اللونين الاخضر والازرق، وكانت الوان القباب والماذن ودور العبادة ولهذا كان يطلق على اللون الازرق الفيروزي (الاسلامي) اما الخزف العباسي فقد كان يغلب عليه الجانب الوظيفي دون الجانب الجمالي، وتطور فن الخزف مع التطور الحاصل في كل جوانب الحياة، واستخدم اللون الاوكر (التبني) وطينة خالية من دقائق الرمل، وظهور زخارف ومنها (المراوح النخيلية) وظهور شكل الوردة.[2]

يعتبر اول ظهور خزف اسلامي ابتكره المسلمون هو الخزف (ذو البريق المعدني)* واستخدم في خزفيات سامراء، وانتشر اسلوب سامراء من الخزف ذو البريق المعدني في جميع الاقاليم الاسلامية.[3] (شكل رقم 1)



**شكل رقم (1)**

وقد اثر الخزف الاسلامي بشكل مباشر وانتشر في بعض الدول الاوربية والدول شرق اسيوية ومنها الصين واليابان، ومن هذه التقنيات التي انتشرت تقنية الخزف الابيض والازرق، وبدات هذه الطريقة في العراق منذ القرن الثالث الهجري، وتتم بالرسم على البطانة البيضاء باوكسيد الكوبلت للحصول على اللون الازرق، ومن هذا النوع استوحت المايكوليكا

(1) ينظر: علي حسين الاسدي، الخصائص التقنية للخزف العربي الاسلامي في العراق، اطروحة دكتوراه غير منشورة، 1995، ص 12–15.

(2) المصدر نفسه، ص 16–17.

* ذو البريق المعدني: ويتم برسم النقوش على القطعة الفخارية المطلية بالبطانة البيضاء بمزيج مكون من مواد مختلفة قوامها الكبريت واوكسيد الفضة واوكسيد النحاس وبرادة الحديد والخل اداء حامض اخر تذاب به المواد فيعطي المحلول المعدني بعد الحرق من فرن بدرجة حرارة منخفضة وجو من الدخان (جو مختزل) اوكسيد النحاس فهو الذي يعطي البريق المعدني.

(3) زكي محمد حسن، فنون الاسلام، بيروت، دار الرائد العربي، د.ت، ص 265.

الايطالية، وخزف دلفت الانكليزي والهولندي والفرنسي، بعد ان دخل عن طريق جزيرة (مايوليكا) ايام الحكم العربي في الاندلس.[1]

وننتقل الى المرجعيات الفكرية للخزف العراقي المعاصر اذ لا يختلف اثنان على ان الخزاف العراقي المعاصر قد استلهم من الحضارة الرافدينية القديمة سواء اكانت سومرية، اكدية، بابلية، اشورية، كلها تصب في معين واحد اسمه حضارة وادي الرافدين فقد تلبس بها وتلبست به، وشائج وروابط وافكار متواصلة كنوع من السمترية، او نوع من التواصل والتراسل، بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ولهذا فالسياقات الفكرية في بنية أي عمل فني تمثل السبيل لفهم الخصوصية الايديولوجية السائدة في الوسط الحضاري وتاثير ذلك في النظام الشكلي لسياقات فنون تلك الحضارة.

والفنان يستلهم ويستقدم ويستنطق من الماضي ومن الحضارات القديمة ومن الخزين الفكري والمعرفي يبدا باستقبال معطيات حسية ومجموعة افكار وصور، ومن ثم تبدا عملية الاختيار والتي تكون قصدية من قبل الفنان ثم يبدا بتحليلها، ومن ثم يعيد تركيبها مع الخزين المعرفي والمتراكم الصوري في ذهنه لانشاء تركيب صوري جديد.

فالتشكيل المعاصر في العراق استلهم من الموروث الحضاري الكثير، من حيث الصور الذهنية والتي ترتبط بعلاقة مع عمليتي التحليل والتركيب والتي تحدث في فكر وذهن الفنان والتي تؤول فيما بعد الى افكار وقيم جمالية تنعكس من الواقع الى نظام شكلي معاصر ياخذ ملامح ومضامين وفق الذائقية السائدة للعصر.

فالفنان يحاول عصرنة الشكل الفني وموائمته مع معطيات الفترة، وهنا يمكن ان يشتغل الزمان والمكان مع استدعاء الخزين المعرفي والمعطيات الفكرية لاظهار صورة ذهنية بمعطيات وافكار جديدة تحاكي الحداثة والمعاصرة، لكنها لا تبتعد عن الموروث الحضاري، فهي تستلهم لكنها تحذف وتضيف حسب الية اشتغال ذهنية الفنان والحقل البصري الذي يروم تشكيله من خلال استدعاء الخزين المعرفي وتحليل وتركيب الشكل ومن ثم اعادة صياغته برؤى جديدة تحاكي العصر مع الارتباط والتواصل والتراسل مع الموروث أو الابتعاد عنه، تبقى هنا الية الاشتغال التي تتحكم بها عدة عوامل نفسية، بيئية، دينية، سياسية، فكرية.

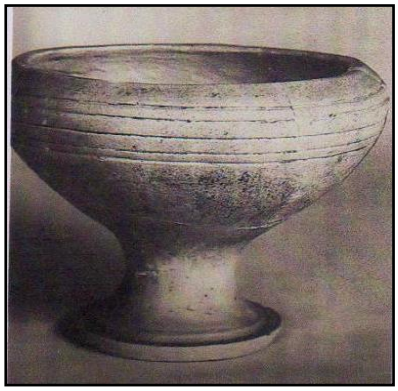
(1) غوستاف لوبون، تر: عادل زعيتر، حضارة العرب، دار عيسى الحلبي للنشر، دمشق، 1969، ص 229.

والتحول من القيمة الجمالية من المحاكاة الى العلاقات الشكلية مستندا الى تموضعات الشكل والية الانتقاء من الحدس والايهام مع (اعتماد الفنان المعاصر ذهن المتلقي كعامل اساسي في توجيه فنه مع انتهاج الجدة والغرابة والغموض ورفض الاشتراطات المسبقة في الابداع)[1].

وقد وجد في الموروث الفني اهم السياقات الفنية والفكرية والاكثر اتساعاً في بلورة رؤيته واسلوبه الفني، من خلال الاطلاع ودراسة تاريخ الفن العراقي والاستلهام من الماضي من الاسلاف لينطلق منها ويكون له فنا يدلل على البيئة العراقية بكل مخزونها الفكري وارثها الفني، وان كل النزعات الفنية الحديثة هي وليدة الخليط المستمر بين الفن المعاصر وما تركه الاجداد من تراث وموروث حضاري.[2]

## المبحث الثالث: مرجعيات الخزف الياباني المعاصر

يرجع اصل الخزف الياباني الى الاف السنين وامتد الى العصر الحجري الحديث، عندما انتج خزف (جومون) قبل 12000 عام والتي تعنى تصميم الطوق لاسطحها المغطاة بتصاميم مميزة مصنوعة من الحبال والظفائر.(شكل رقم2)



**شكل رقم(2) يوضح حضارة (جومون)**

وظهرت حضارات اخرى ومنها حضارة (يايوي) 300ق.م–300م التي شهدت انتاج انواع مميزة من الخزف والاعمال الفنية المعدنية والوشم الحجري والاعمال الخزفية والتي تظهر لنا سمو التطور في الصناعات ابان تلك الفترة.(شكل رقم3)

(1) جبار محمود العبيدي، اشكالية القيمة والمعيـ طروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 99

(2) ينظر نضال عبد الخالق، رسالة ماجستير،

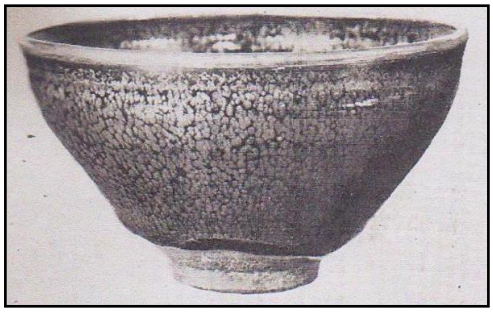
**شكل رقم (3) يوضح حضارة (يايوي)**

وقد اتضح اخيرا ان بواكير انتاج البورسلين الياباني كان له تاثير على الخزف الصيني في عهد الامبراطور تيانكي (1621–1627) ومع عجز الافران الصينية عند التوفيق بين انتاجها وبين تلبية حاجات سوق التصدير المتزايدة لجا الهولنديون في منتصف القرن السابع عشر الى تقديم طلبات الشراء من اليابان مما كان (لاريتا) نقطة تحول بارزة في محطة صناعة الخزف باليابان.

وكان الانتاج الياباني من الخزف المطلي بالمينا قد بدا في حوالي عام 1653 ثم انتقل من عام 1659 الى اوربا.[1]

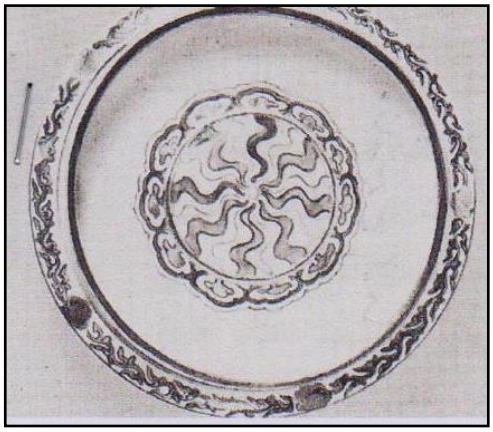
اما اسرة (تانج) 1573–1615 فقد كانت القطع الخزفية خشنة الصنع بعض الشيء حيث كانت قد صنعت باعداد كبيرة مقارنة باسرة (شوسو) التي يظهر عليها الاهتمام والمعالجات البالغة والقابلة للتفسير في حالة ان تكون تلك القطع يفترض انها صنعت على نحو خاص ولاغراض دينية. شكل (4)

(1) جون كيرسويل، الخزف الياباني وتاثيره على الغرب، تر: محمد عامر المهندس، دار الوليد للطباعة والنشر، د.ت، ص 86.



**شكل رقم (4)**

هنا يوجد نوع من التماثل مع بعض الاواني الفخارية من حضارة وادي الرافدين ورسوم النساء الراقصات (شكل رقم5) فالمرجع والاثر والتاثير المتبادل من خلال نقل الحضارة والتبادل التجاري والثقافي ادى الى نزوح الفنانين وتاثيرهم بحضارات الدول الاخرى، وهذا يتمثل بوضوح من خلال بعض الاشكال ان كانت كتكوينات شكلية (Figer) او الاخذ من بعض الوحدات الشكلية او وضع المقابض او هيئة الرقبة فالاستعارة واضحة هناك تبادل حضاري فالشرق وبالاخص الصين واليابان وكذلك بعض الدول الاسيوية كالهند قد اخذت من حضارات وادي الرافدين ووادي النيل ونقلت مجموعة من الافكار وحتى الاساليب الفنية،



**شكل رقم (5)**

وهناك بعض الاعمال الخزفية والتي كانت غير مالوفة بالنسبة لاعمال الخزف اليابانية لان تصاميمها كانت مستوحاة من اصول اوربية، وقد ظهرت نتيجة للتجارة الاجنبية والتبادل التجاري، وبسبب التقارب الجغرافي فقد اثرت الاصول الغربية في الخزفيات اليابانية من اسرة (هايزن) والمزهريات والصحون الكبيرة والتي رسم عليها سفينة هولندية ومزججة فوقها باللون الاحمر، الاخضر، الارجواني، والذهبي، وبسبب الطابع الديني لطبقة المثقفين في منطقة (ناجاساكس)

## الخزف الياباني المعاصر:

ونرى تطور الصناعات الخزفية والتحولات الاسلوبية واستخدام اليات واساليب متنوعة من قبل الخزاف الياباني ادت الى احداث اساليب وانواع كثيرة فالمرجع التاريخي والديني

والوعي من قبل الفنان، ومحاولة تطوير اساليبه ادت الى ظهور اعمال خزفية يابانية عالية الجودة، وكما في الحضارات الاخرى فان تطور صناعة الخزف في اليابان في مجال اواني الخزف او الاوعية المنزلية البسيطة وظهور مراسيم احتساء الشاي في القرن الرابع عشر كطقوس دينية في المعابد، وقد تطور فن الخزف بصورة مدهشة وقد نجح الخزافون في فخر عجينة هشة من البورسلين (بالكوبلت الازرق والمطلي بقليل من الزجاج) وقد قام (ساكايدا كاكيمون) بتطوير تقنية البوليكروم عالي التزجيج واستخدامه لزركشة البورسلين.

والبورسلين من (اريتا) اتصف باللونين الابيض والازرق ثم بعد ذلك تم تصديرها من كاكيمون وكو–ايماري الى جميع انحاء اليابان عبر ميناء مدينة ايماري.[1]

وكان يصدر الى الخارج منذ عام 1950 من قبل (الشركة الهندية الالمانية الشرقية) الى جنوب شرق اسيا واوربا، وقد تم الاتفاق بان البورسلين الياباني متاز بسرية الانتاج خصوصا في (اوكوواجي).

## تطورات فن الخزف الياباني في القرن العشرين:

قام ياناجي مع الخزافين شوجي هامادا وكاوايكنجيرو وتوميموتو، بان هجروا جماعة منجي واسسوا نشاط الفن الشعبي حيث كان هدفهم البحث في تقاليد الفن الشعبي وجمع معدات الفن الشعبي وجعلها متوفرة لعامة الناس، ولانتاج المزيد من منتجات الفن الشعبي الاصيل، وقد تجولوا في كافة انحاء اليابان بحثا عن خزافين محليين ممن واجهوا صعوبات كبيرة او اعتزلوا الحرفة، فقد شجعوهم ليبدأوا من جديد، وفي بعض الحالات اكتشاف ما فقد من تقنيات، وفي عام 1931 اسس يانجي وهمادا (جمعية الفن الشعبي الياباني) واسسوا مجلة منجي، وفي عام 1936 تم افتتاح المتحف الحرفي الشعبي الياباني (ينهون منجي كان) لعرض مجاميع معدات الفن الشعبي حيث كان ياناجي المدير الاول لهذه الجمعية وقد اختصر ميراث ياناجي بعد وفاته في كتاب الرجل المحترف غير مشهور: رؤيا اليابانيين للجمال للخزاف الانكليزي برناردليج، والذي رافق ياناجي اثناء اقامته في اليابان ويعتبر احد المؤسسين لحركة منجي.[2]

وبالمقارنة مع حركة الحرف والفنون التي نشات في الغرب بوساطة (وليم موريس) والتي لم تترك اثراً، فان حركة (منجي) كان لها تاثير نافع لليابان، حتى النصف الثاني من

(1) Pageant of Japanese art, pp.11-12.
(2) Modern Japanese ceramics , pathways of innovation and Tradition, lark books, Adivision of sterling publishing co., inc, new york, 2008, pp. 183.

القرن العشرين، وقد تم الحفاظ على مختلف انواع السيراميك المحلي بالاضافة الى اعادة التقاليد القديمة، والتي ادت الى التحسينات الواضحة في النوعية، والاواني المصنوعة يدويا ذات الطابع الجمالي البسيط، ولذلك فان عدد من افران منجي كانت مؤمنة اقتصادياً وما زالت افران الفن الشعبي المشهورة تجذب الخزافين من كافة انحاء العالم.

**المرجعيات الفكرية والتطورات المعاصرة:**

يعتبر شوجي هامادا من اكثر الخزافين المميزين في اليابان، ويمثل الدليل الرئيس على الفخار التقليدي الموروث، فهو لم يوقع حتى على قطعة من انتاجه وذهب برفقة لج الى انكلترا عام 1920 حيث بنيا معا فرنا في (سانت ايفز) وقاما بالتزجيج وربطا تدريبهما الشرقي بالسيراميك الانكليزي في القرون الوسطى.

ان البرهان على براعة الخزاف المعاصر تتمثل في اليابان اكثر من غيرها من البلدان فعلى خلاف اوربا وامريكا فان الخزاف الشعبي ينتج صناعات وظيفية ذات نوعية فنية عالية والكثير من الخزافين اليابانيين قد تحولوا الى التصميم الخاص بالمواد المنتجة على نطاق واسع كما في اسكندنافيا، وهناك محاولات من قبل القليل من عمل اسلوب متخصص متاثرين بالرسم والنحت والفنون الاسلامية، لهذا نجد معظمهم اكثر تقاربا وتشابهاً مع الخزاف الامريكي والاوربي، هم استعاروا من الفنون المجاورة مع الحفاظ على تراثهم وموروثهم لم يخرجوا من اساليبهم التقليدية.[1] شكل (6، 7)

شكل (6)



شكل (7)

(1) Nelson , Glem c. 1960, ceramics apottor's, Handbook, 2nd edition , New York, Holt Rinehart and Winston, p. 95-103.

## المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

1- المرجعيات نشاطات معينة ومؤسسة على قواعد في جميع امور الحياة ومنها الثقافية والفنية وحتى البيئة وفي الادب يسعى المرجع من الرموز الى التراكيب ومن المتخيل الى الواقع.

2- ان انواع المرجعيات والتي منها البيئة الاجتماعية وحتى الدينية والاجتماعية وحتى السياسية ربما تكون مجتمعة من عمل فني واحد من خلال مجموعة من الوحدات التي تشكل بنية العمل الفني او انها تكون منفردة في العمل الفني، حسب الموضوع او الفكرة.

3- ظهور الموروث الفني كمرجع من المرجعيات الفكرية المؤسسة للانتاج الفني والتي تعمل بالتاثير من خلال الاستعارة واستخدام الخزين المعرفي للفنان.

4- المرجعيات الفكرية لدى الفنان تسعى الى توظيف انظمة شكلية من خلال استدعاء النظم الشكلية للاعمال الفنية التي تحمل صفة الموروث والتراث والتي تظهر على سطح المنجز الفني.

5- الفنان ومن خلال حسه الفني والذي يؤثر ويتاثر بمجموعة العلاقات والمرجعيات البيئة وما يسفر عنها من تاثره بالبيئة متجسدة في ارهاصاته وانفعالاته تظهر كمصورات وتتجسد بالمنجز الفني كرموز ودلالات فنية وفكرية.

6- يحاول الفان الاستلهام من الموروث ومن الحضارات المجاورة من خلال الاستعارة ومحاولة المزاوجة بين الحضارات وكذلك استلهامه من الفن الاسلامي من العصور القديمة من خلال نوع الخامة او نوع الاوكسيد.

# الفصل الثالث

## مجتمع البحث:

يتضمن مجتمع البحث النتاجات الفنية الخزفية من العراق واليابان والتي اتيح للباحثة الحصول عليها من خلال الفنانين انفسهم بالنسبة للعراقيين، وبالنسبة للخزف الياباني من خلال المصادر الاجنبية وعن طريق مواقع الانترنت وقد ارتات الباحثة ان تتضمن النتاجات مرجعيات لكي تتوائم مع عنوان البحث.

**عينة البحث**:

تم اختيار العينة على اساس المنظومة الشكلية للنتاجات الخزفية المختارة والتي تظهر فيها مرجعيات (بيئية، سياسية، اجتماعية، وحتى دينية) وقسمت الى 3 لخزافين عراقيين و 3 لخزافين يابانيين وقد اختيرت بقصدية من قبل الباحثة.

**المنهج المتبع**:

الوصفي التحليلي لكشف بنية التكوين وعلاقتها المرجع في فن الخزف المعاصر.

**اداة البحث**:

1- الصور.
2- الكتب والمجلات.
3- الانترنت.

**عينة رقم (1)**

**الخزاف: محمد العريبي**
**العمل عنوانه: حوار**
**انجز العمل: 1979**
**القياس: 18سم × 22سم**

**هيئة العمل:**

يحيلنا العمل في هيئته الى النحت الفخاري من خلال تكوينين متجاورين تجريدين، فالعمل يحيلنا بمرجعياته الطبيعية الى الصخور، تذكرنا باعمال النحات العالمي (هنري مور) فصخوره هي عبارة عن اعمال نحتية موحية باشكال وتقاربات من الاشكال الادمية والحيوانية وثمار البحر، فلهيئة العمل ومن خلال تلك التكوينات والتعرجات الشكلية المتموجة والبناء الخارجي للكتلتين والتي استطاع الفنان من خلال التشكيل ان يجعل تلك الخامة تنطق بما في داخلها، فالتكوين فيها تجاورات واستعارة، هو استعارة من الطبيعة من البيئة فالفنان ابن بيئته ياخذ منها ويعطيها تلك هي حكمة الحياة، فالفنان ومن خلال الابتعاد عن التفاصيل وتجريد العمل الفني التشكيلي، وتلك المنحنيات الكتلوية والتداخل والتباعد بين

الكتلتين فيها رموز ودلالات، وفيه تجاذب وتباعد، تلك هي حكمة العمل الفني يقرا من كل النواحي ومن كل الاتجاهات وحسب رؤية وثقافة المتلقي.

وينبني العمل على مستويين لون وكتلة.

فاللون المستخدم الاوكر مع بعض الضربات اللونية هنا وهناك لاعطاء صفة العمق واسقاط الظل والضوء يعطي انعكاسات معينة تخدم العمل الفني، وتعطي للفنان تلك الومضة التي يحاول الامساك بها من خلال التلاعب بسطح التشكيل وتلك النقطة المتسائلة فالعمل يوحي على الاسم تلك الفتحة التي فضل الفنان ان تكون غير متشابه في الكتلتين لقصدية في ذهن وفكر ومرجعيات الفنان، فالانثى تختلف عن الذكر ببعض التفاصيل، ولذلك كان المقصود من جعل تلك العينة اكبر من الاخرى وراءه غايات ليست شكلية ولكن في مضمون العمل.

فالعلاقات الداخلية والخارجية في بنية العمل انبنت على عدة دلالات، فاللون المستخدم الاوكر ومن خلال الضربات المقصودة على مناطق من السطح اعطى ذلك التلاعب والتمايز ذلك التوازن والتناسق بايقاع منتظم، جاء يحاكي الواقع مع الخروج ولو قليلا من دائرة الواقعية وتجريد الاشكال مع الاحتفاظ بالهيئة والشكل الاصلي.

**عينة رقم (2)**

**الخزاف الياباني: Hidasuki**

**انجز العمل: 2001**

**القياس: 30سم × 50سم**

**هيئة العمل:**

بني العمل الفني على ثلاث مستويات لون، خط، كتلة فالاول اللون ومن خلال تداخل الالوان فيما بينها والتي احدثت نوع من الهارموني والتماثل والانسجام في بنية التشكيل الخزفي وتلك التموجات اللونية هي تداخل في نظم العلاقات الشكلية واللونية اعطى تلك السمة من الانسجام والتكامل والايحاءات، فيها هو ترابط لوني شكلي منتظم متناغم بايقاعية عالية، متمثلة بتلك الخطوط المنسجمة فيما بينها وذلك التداخل اللوني الذي يحصل من خلال ثلاثة الوان منسجمة هي

(الاسود والاوكر والتركوازي) هنا الاستعارة واضحة، فاللون الاخضر التركوازي يحيلنا الى الحضارة الاسلامية (وادي الرافدين ووادي النيل) واستخدام هذا اللون من قبل الفنان المسلم والذي هو لون السماء والماء وله ايحاءات دينية وقدسية من لدن الفنان المسلم ولهذا كانت الوان القباب والماذن الاسلامية تطلى باللون الازرق، او الاخضر التركوازي، فالفنان الياباني استعار تلك النتيجة من الالوان والزخارف الاسلامية من خلال ذلك التبادل التجاري والثقافي بين حضارات الشرق عن (طريق الحرير).

اما الخط ومن خلال تلك التعرجات من الخطوط والتداخل والانحناءات التكوينية والملتوية والتي توحي الى التداخل في الزمان والمكان، انها دلالات رمزية وتكوينات لها مدلول انها تستنطق المكنون الداخلي وتعطي للتاويلات ذلك البعد لكي يسرح المتلقي في فكره ويستدعي ويستنطق الخزين المعرفي والمكنونات الداخلية وارهاصاته واسقاطها على تلك التشكيلات والتكوينات هي ربما اشكال الحيوانات او هي تكوينات شكلية تشبه تلك التي في البسط العربية، قد استعارها الفنان الياباني لغائية في نفسه، وتلك الخطوط المتداخلة تاخذنا الى غياهب الكون الى المجهول وتلك التموجات تاخذنا الى البعيد الى الزمن الماضي، هنا يحيلنا العمل الى العودة الى الماضي والاستلهام من التراث، تلك هي التواصلية بين الماضي والحاضر، فالانسان ابن بيئته لا يستطيع ان يبتعد عن تراثه وحضارته، فهو على تواصل من خلال استنطاق الخزين المعرفي لديه وما تجود به الطبيعة وفنون حضارته التي تحيى وتعيش فيها، فالتراكمات المعرفية والمرجعيات الفكرية تلهم الفنان وتعطيه تلك الارهاصات التي يبنى عليها المنجزات الفنية فهي مزاوجة بين افكار الفنان والخزين المعرفي والذهني من خلال تلك التواصلية المستترة والدائمة.

هنا يظهر لنا التدرج الخطي واللوني بالتواءات وانحناءات مقصودة فالتشكيل يحيلنا ومن خلال النظرة الاولى الى تكوين شكل حيوان (بقرة) اما بعد التامل ووضوح الصورة، يحيلنا العمل الى تلك الخطوط المتداخلة الهندسية وتلك الايماءات والاشارات بتقادم الزمن وان كل شيء فان كما يقول (سقراط) (كل انسان فان، سقراط انسان اذن سقراط فان) فالايحاءات والتشكيل الملتوي والمتداخل والمترامي يحيل الى تلك التاويلات اللامنتهية، فالاعمال الحداثوية تعطي للمتلقي حرية قراءتها كل حسب نظرته وما يحمله من ثقافة وفهم للفنون وتواصل مع الحركة الفتية كتشكيل او فنون مسرح او ادب وشعر، فنظرة المتلقي المثقف وقراءته للعمل الفنية تختلف عن الاخر الذي لا يمتلك اية خلفية ثقافية فهو (جاهل)

بامور الفنون والحضارة ولهذا تكون قراءته سطحية متسرعة، لا تعطي العمل حقه في القراءة.

العمل الفني ككتلة يمكن قراءته بانها تبدا من القاعدة المستقرة والثابتة من خلال تلك الخطوط ثم يرتفع بنوع من العلو والسمو والرشاقة، وتكوين انحناءات والتواءات تعطي بشكل الحيوان (البقرة) ثم تبدا الخطوط بالعلو والارتفاع الى القمة انها استعارة اخرى فالفنان المسلم كان دائما ما يبدا من القاعدة الى القمة الى المطلق هنا الاستعارة وكمرجعيات فكرية للخزاف الياباني إستعارها من خزينه المعرفي واطلقها في المنجز الفني. هي كما اللولب تبدا من القاعدة وتاخذ بالالتفات والصعود الى الاعلى بنهايات كانها ذيل للحيوان وبلون الاسود. فالتدرجات اللونية اعطت للعمل تلك الحركة والسمترية، واللانهائي في التشكيل الخزفي.

## الفصل الرابع

### النتائج:

1. هناك استعارات ثقافية بين الخزف العراقي والخزف الياباني عن طريق الحرير والتبادل التجاري اثرت وبصورة واضحة على النتاجات الفنية.
2. هناك حضور واضح للمرجع البيئي على النتاجات الخزفية سواء اكانت في العراق او اليابان فالفنان ابن بيئته يتاثر ويؤثر فيها.
3. التقى الفن العراقي والياباني من خلال استخدام الموروث الحضاري العراقي والياباني كل على حدة وظهرت تلك في نتاجاتهم الفنية.
4. اللون الازرق الشذري (المقدس) نجد انه قد تأثر به من قبل الخزاف العراقي .
5. اما الخزف الياباني فقد استخدم الفنان الياباني اللون الازرق والاخضر التركواز في نتاجاته الفنية.
6. التشابه في بعض الاعمال هناك بعض الفنانين العراقيين قد تاثروا بشكل واضح بالخزف الياباني والعكس صحيح.
7. يغلب على الخزف العراقي والياباني الزخارف والحزوز والحروف الاسلامية.،مما يؤكدعلى اهمية المقارنة في دراسة هذه الفنون .
8. الخزاف العراقي والياباني على السواء حاولوا من خلال نتاجاتهم الفنية المزاوجة بين الماضي والحاضر .بأستعارات المرجعيات البيئية والثقافية في تبادل فني مبتكر .
9. ومن السمات المقارنة بين الخزافين العراقيين واليابانيين هو الاختزال والتبسيط

**الاستنتاجات**:.

1. الخزف العراقي اثرت مرجعياته في بعض الحضارات الاخرى ومنها فنون الشرق واسيا ولاسيما الخزف الياباني .
2. الخزف العراقي يحاول ان يستلهم من الموروث ويخلق اعمال فنية تحاكي العصر وذلك من خلال عصرنة الاعمال.
3. الخزف العراقي غير هجين هو يملك خصوصية متفردة لها القدرة في التأثير في الآخر .
4. الخزف الياباني تطور وظهر منذ بدء الحضارات ولكن الغالب عليه كانت اواني الشاي ومن ثم بدا يظهر التطور من خلال مجموعة من الاعمال الفنية الخزفية (نحت فخاري) والتي ابتعدت عن الاستعمالية والوظيفية الى الجمالية.
5. هناك تاثيرات ومؤثرات بين الفنون ومنها فنون الشرق من خلال الاستعارة من الفنون الاسلامية، وفنون الشرق وقد ظهرت واضحة وجلية على اعمال ونتاجات الفنانين في اليابان بشكل واضح من خلال التقنية او الخامة او الاوكسيد.
6. فن الخزف المعاصر شكل بكليته الفنية الحداثوية من خلال التلاقح الفكري– الثقافي للفنون الانسانية المجاورة له.

## المصادر

**القران الكريم.**

1. ازولدو، توزيفان واخرون، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر: عبد القادر متين، دار افريقيا، د.ت.
2. اميل مولر، جوزيف، الفن في القرن العشرين، تر: مها فخري، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1988.
3. بلاسم محمد جسام، التحليل السيميائي لفن الرسم (المباديء والتطبيقات)، اطروحة دكتوراه مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة، 1999.
4. جبار محمود العبيدي، اشكالية القيمة والمعيار الجمالي في النحت العراقي المعاصر، اطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999.
5. جون كيرسويل، الخزف الياباني وتاثيره على الغرب، تر: محمد عامر المهندس، دار الوليد للطباعة والنشر، د.ت.
6. جيرال لودال، بيرس او سوسير، مركز الانماء القومي، مجلة العرب والفكر العالمي، 1983.

7. دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، تر: شاكر عبد الحميد، اكاديمية الفنون، القاهرة، 2000.
8. روبرت شولتز، السيمياء والتاويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994.
9. زكي محمد حسن، فنون الاسلام، بيروت، دار الرائد العربي، د.ت.
10. شهاب احمد خضير السويدي، مشكلة المرجع في اساليب الرسم الاوربي قبل عصر النهضة، اطروحة دكتوراه، فلسفة رسم، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2007،.
11. علي حسين الاسدي، الخصائص التقنية للخزف العربي الاسلامي في العراق، اطروحة دكتوراه غير منشورة، 1995.
12. غوستاف لوبون، تر: عادل زعيتر، حضارة العرب، دار عيسى الحلبي للنشر، دمشق، 1969.
13. قتيبة صلاح، خصائص التجريد في الخزف المعاصر في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2000.
14. معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، سعيد علوش، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.
15. نجم عبد حيدر، الاسس السايكولوجية لعملية الابداع الفني، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1987.

**المصادر الاجنبية**:

16-Modern Japanese ceramics , pathways of innovation and Tradition, lark books, Adivision of sterling publishing co., inc, new york, 2008, pp. 183.
17-Nelson , Glem c. 1960, ceramics apottor's, Handbook, 2nd edition , New York, Holt Rinehart and Winston, p. 95-103.
18-Communications , no. 15, Editions, seuil, paris , 1970, p. 13.
19-Pageant of Japanese art, pp.11-12.

## Abstract :

The achievement of any aesthetic though needs tools of construction of various elements that establish the internal and external relations of this though depending on its existence as a discourse that has a message rising form the initial ides of evolution, and making an inception which has meaningful concepts at the end.