عنوان البحث

السمـــات الهندسية فـــي الـــــرسم

البحث تقدمت به الطالبة

زينب على نعمة الموسوي

الى مجلس كلية الفنون الجميلة– جامعة القادسية كجزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في قسم التربية الفنية

بأشراف

د. على جبر

الملخص

تناول البحث الحالي ((جمالية السمات الهندسية في الرسم العراقي المعاصر)) في محاولة لدارسة القيم الجمالية للسمات الهندسية في الأعمال الفنية العراقية المعاصرة من خلال الاعتماد على أسس وعناصر التكوين ويقع البحث في اربعة فصول :

١- تضمن الفصل الاول منها مشكلة البحث التي انتهت بمجموعة أسئلة منها :

٢- هل تشغل الاشكال الهندسية حضورا في الرسم العراقي المعاصر؟ كيف تم تفعيل الهندسية وانظمتها في الرسم الع ارقي المعاصر؟

ثم تضمن البحث بأهميته والحاجة اليه واهدافه وقد كانت الاهداف هي :

١- الكشف عن الابعاد المعرفية للشكل الهندسي .٢-تعرف جمالية السمات الهندسية في الرسم العراقي المعاصر .

وقد تضمنت حدود البحث زمانياً بالفترة الواقعة بين (١٩٥٠ م - ٢٠٠١ م) لنشاط الظاهرة الهندسية في هذه الفترة نتيجة التجريب الفني والاطلاع على التجارب الفنية الحديثة ، ومكانياً بالأعمال الموجودة في مركز بغداد للفنون والكتب المعتمدة وأدلة المعارض الشخصية والمصورات وشبكة المعلومات العالمية (الانترنيت).

وفيما يخص تحديد المصطلحات ، فقد حددت الباحثة المصطلحات الأتية التي تقع في صلب البحث وهي:

الجمالية ، السمة ، الهندسية، الرسم المعاصر .

اما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين الاول منها بدارسة المرجعات الجمالية والفنية للشكل الهندسي ، وفي المبحث الثاني تطرقت الباحثة الى السمات الهندسية في الرسم (نظرة تاريخية فكرية) وفي عصور مختلفة . تقصت الباحثة من خلالها ظهور السمات الهندسية ونموها على مر العقود التي تشكل فيها .

وفي الفصل الثالث (إجراءات البحث) حددت الباحثة مجتمع بحثها وعنتها ومنهجها وأداتها في تحليل الأعمال الفنية المنتقاة والتي مثلت إحدى عشر من نماذج العينة لفنانين انتخبوا من ثلاثة عقود تنامى فيها هذا الاتجاه ليمثل ظاهرة يشهدها الرسم العراقي المعاصر . اختارت الباحثة من كل عقد اثنين من الفنانين تميزوا عن غيرهم بتأكيد الهندسية كسمة فنية في الرسم.

وقد توصلت الباحثة في الفصل الرابع الى نتائج البحث ثم قدمت بعدها توصياتها ومقترحاتها ، وكانت النتائج عبارة عن ظواهر تشتمل على سمات وكما يأتي :

- **ظهرت السمات الهندسية من خلال التعبير بالخط بواسطة آليات الحركة والاتجاه والنوع والقياس والعلاقات والتي تكشف بمجملها عن جمالية السمات الهندسية في الرسم العراقي المعاصر .**

• أوجد الفنان علاقات مركبة وزوايا جديدة استخدمت عبر الأشكال الهندسية المتحركة لتكوين أشكال غريبة لإيجاد نوع من التأليف المتجدد .

ومن التوصيات هي :

١- تقترح الباحثة ان يكون الموضوع الهندسي للشكل جزءاً من عناصر الفن المثبتة في مناهج الوحدات الد ارسية.
٢- اعتماد الموضوعات الهندسية في التعامل مع الأعمال الفنية لأثرها الفعال لدى المتلقي .

وأستكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، ولتحقيق الفائدة تقترح الباحثة أجراء الدراسات الآتة :

١- جمالية السمات الهندسية في الفن الاسلامي . ٢- جمالية السمات الهندسية في فن ما بعد الحداثة .

الفصل الأول

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

لاتزال فنون الفنان العراقي بوصفه حاملاً لأرث حضاري كبير معنا ثرا للقاصي والداني ، فلم يكن من الفنان بعد طول ابتعاد عن ركب الحضارة ، إلا أن ينهض مسرعاً لبلوغ مطلعها الذي كان ميدانه الغرب، فأخذ ينهل حيناً من معطيات الفنان الغربي وتجاربه الحداثوية التي تعبر عن فلسفة ورؤية بعيدة عنه ، ويؤسس عليها بوعي تجربته التي تنطلق من واقعه وموروثه في قالب معاصر حيناً آخر. فكان تبعاً لذلك ان يعاد تصميم كل شيء بما يتوافق مع معطيات الحاضر الجديد (الذي فضلاً عن كونه متطور ومتغير في جوانب ، غدا متخلف ومنحل في جوانب أخرى فأعاد المهندس والمعماري والصناعي والحرفي ... الخ ، مجمل نتاجاتهم وفق رؤية جديدة هندسية فرضها الواقع الذي يعيشون، إذ لابد لهذه النتاجات من ان تتوافق وتنصهر مع النظام العام والمبدأ الأساسي الذي ينتهجه في صياغاته الشكلية.

وبقيت هذه الظاهرة على الرغم من سعة مساحتها وكثرة اف اردها وغ ازرة انتاجهم تدرس من نوافذ اخرى لا تقترب الباهمية مظهرها الشكلي والكيفية التي تكون بها ،إلا التعبير بصيغة جديدة تحمل سمات العصر نفسه المنحسر العاطفة والميكانيكي الروح ، والذي بدأ فيه ما مصنوع اوسع في العين مما هو طبيعي خالص . حيث اصبح الشكل الهندسي بكل فروعه ومجالاته المتعددة الوجه الحضاري لزمننا الذي نعيش ، ولم يقف عند حدود المنفعة او النظام الوظيفي الذي يدخل ضمنه بل امتد إلى منطقة العمل الفني الصرف ويدمجها شكلياً ضمن منطقته الصلبة والعقلانية والوظيفية ، كي يصبح اكثر توافق وتناغم مع البيئة والحياة الجديدتين.

وترى الباحثة أنه لايتم تذوق الأعمال الفنية بصورة عامة وللشكل الهندسي بصورة خاصة إذا لم يكن يمتلك خصائص جمالية والتي تمثل عنصر الجذب البصري المهم وتعزز الشكل الهندسي في المنجز الفني الع ارقي لان الفنان صار اكثر ج أرة في تفكيك وتحليل الواقع ومن ثم إعادة تركيبه في بنية جديدة تتجاوز المحاكاة والموضوعية لتكون صورة اشمل وابلغ واصدق لملامح الحاضر بسلبه وإيجابه. ومن هنا تأتي أهمية البحث في د ارسة المنجز الفني الع ارقي المعاصر من جانب مجا ارته للاتجاهات الفنية الحديثة التي تستقي من مظاهر وأفكار بنيتها الشكلية الهندسية وكذلك د ارسة التجارب الفنية الع ارقية التي استثمرت هذه الظاهرة لإيجاد مناخ فني أصيل . كما يبحث في المعطيات والبنى الجمالية والتعبيرية للأعمال التي اتسمت بهذا المفهوم ، فضلاً عن د ارسة المرجعيات التاريخية والم ارحل المتعاقبة في تاريخ الفن والتي سبقت ومهدت للوصول الى التجربة الفنية المعاصرة. وبناء على ما تقدم فان د ارسة هذه المشكلة تعد حاجة أكاديمية ماسة لتوضيح مفهوم متداول يحتاج الى ترسيخ اكثر وبيان علمي ادق لما يرمي اليه هذا المصطلح في تأويله للعمل الفني، مما يعود بالتالي الى اث ارء الحركة التشكيلية في القطر، فعمد الفنان عبر التاريخ إلى كل الأساليب للتعبير والتمثيل في فن الرسم عن طريق تمثيل الأشياء بأشكال هندسية منتظمة او غير منتظمة ، حيث برزت جذور الهندسة تاريخياً في الفن ابتدءاً من الزخارف التي زينت جد ارن وفخاريات عصور ما قبل التاريخ... والتي تطورت مروا ًر بعلم المنظور في عصر النهضة ،وصولاً الى المحاولات المباشرة لفنون الحداثة في إحالة الشكل الطبيعي الى شكل هندسي، ولاسيما من خلال طروحات (سيزان) وما تبعها من تطور الاشكال الهندسية.

ومن ذلك تنكشف مشكلة البحث في تحول الشكل هندسياً في نتاجات الرسامين الع ارقيين للفن المعاصر التي تحمل منطلقات فكرية وفلسفية، واستعمال للأشكال الهندسية التي تمتزج فيها المفاهيم الحسية والعقلية، وما ارفق ذلك من تحولات شكلية وصولا لأقصى مديات التجريد الهندسي. لذا فإن مشكلة البحث تتحدد فيما ياتي:

١.هل تشغل الاشكال الهندسية حضوا ًر في الرسم الع ارقي المعاصر؟

٢.كيف تم تفعيل الهندسية وانظمتها في الرسم الع ارقي المعاصر؟

٣.ما هي السمات الفنية والجمالية للشكل الهندسي المتحول عن الطبيعي؟

لذا سيحاول البحث الحالي معالجة هذه التساؤلات من خلال تحلل الهندسية في الرسم الع ارقي المعاصر وتحليل العينات المختارة. وتنبع أهمية البحث الحالي والحاجة اليه فهي :

- يسهم في إث ارء الأطر الأدبية المعرفية للحركة التشكيلية المعاصرة في الع ارق .
- يخدم الدارسين والنقاد ومتذوقي الفن .

اهداف البحث : يهدف البحث الحالي الى ما يأتي :

أولاً: الأبعاد المعرفية للشكل الهندسي.ثانياً: تعرف جماليات السمات الهندسية في الرسم الع ارقي المعاصر.

حدود البحث : يتحدد البحث زمانياً بالفترة الواقعة بين (١٩٥٠ م - ٢٠٠١ م) لنشاط الظاهرة الهندسية في هذه الفترة نتيجة التجريب الفني والاطلاع على التجارب الفنية الحديثة ، ومكانياً بالأعمال الموجودة في مركز بغداد للفنون والكتب المعتمدة وأدلة المعارض الشخصية والمصوارت وشبكة المعلومات العالمية (الانترنيت).

تحديد المصطلحات :

١- الجمالية

أ- في القرآن الكريم:قال تعالى: (ولكم فيها جمالٌ حين تريحون وحين تسرحون)[١] ، وفي قوله تعالى (قال بل سوّلت لكم أنفسكم أم اَرَ فصبرٌ جميلٌ والله المستعانُ على ما تصفون) [٢] ،وقال تعالى (وإنّ الساعة لآتية فأصفح الصفح الجميل) [٣]، وتشير إلى جمال الأخلاق والمعاني السامية .

ب- لغة : جاء في معنى الجمال بأنه " الحُسن وقد (جَمُلَ) الرجل بالضم (جَمالاً) فهو جميلٌ ، والمأرة (جَميلة) و

(جَملاء) و (المجاملة المعاملة بالجميل)"[٤]

ووردت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون (للتهاوني) بمعنى " الحسن وحسن الصورة والسيرة"[٥]

ج- أصطلاحاً :للجمالية تعاريف عديدة فلقد ذكر (صليبا) بان الجميل لدى الفلاسفة " هو صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروارً ورضي . . . أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال " [٦].

في حين ورد في موسوعة الفلسفة (للبدوي) ان (القديس اوغسطين) كان يرى إن الجمال " يقوم في الوحدة في المختلفات والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء " [٧] وعرف الجمال بأنه " وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا " .[٨] وعرف الجمال أيضاً على انه " الانسجام الحاصل بين الأجـ ازء المتناسقة معاً . . . بنسبة ، وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر أو تغيره أو ازالته(٩) أما (الأعسم) فقد عرف الجمال بأنه " تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني"[١٠] وورد للجمال تعريف آخر بأنه " انتظام الإشكال الحسية وتناغمها وانسجامها وينطلق إد اركه من الحواس ولكنه يقوم بالاعتماد على الذهن والفكر من اجل تقدير النسب والأشكال المناسبة والصور المنسجمة والألوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور . (الجمالي) وتثير الجمالية في النفوس"[١١].

د-التعريف الاجرائي للجمالية :هو الإمتاع الناتج عن الإيهام بالحركة بأعتماد الشكل الهندسي في العمل الفني .

١- السمة : في (القرآنِ الكريم) :وِردت في القرآنِ الكِريم بمواِضع عدة منها قوله تعالى : (زينَ لِلناسِ حُب الشهَوَاتِ مِنَ النسَاء وَالْبَنينَ وَالْقَنَاطير الْمُقَنطَرَة منَ الذهَب وَالْفضة وَالْخَيْل الْمُوسَومَة) [١٢]

الخيل المسومة : التي تتميز بعلامات خاصة . وقال تعالى :((يُمْدِدْكُمْ رَبكُم بخَمْسَة آلاف منَ الْملآئكَة مُسَومينَ)[١٣] أي مسومين بعلامات خاصة مميزة . وقال تعالى : (وَنَادَى أَصِحَابُ اِلأَعْارِ رجَالاً يَعْرُفُوَنَهُمْ بسيمَاهُمْ) [١٤]. بسيماهم : أي بعلامات خاصة بهم . وقال تعالى : (سيمَاهُمْ في وُجُوههم منْ أَثَر السُّ جُود)[١٥].

سيماهم : العلامة التي تحدث في جبهة السجاد من كثرة السجود [١٦] . .

٢- السمة / لغة : وسمه يسمه وسماً وسمة كواه وأثر فيه بسمة وكيّ . واتسم الرجل اتساماً جعل لنفسه سمةً يعرف بها . والسمة مصدر واثر الكيّ والعلامة . والجمع سمات [١٧]. ويرى ال ارغب الاصفهاني "ان الوسم التأثر والسمة الاثر، يقال وسمت الشيء وسماً ، اذا أثرت فيه بسمة . قال تعالى (سنسمه على الخرطوم) [١٨] أي بعلامة يعرف بها"[١٩]).

التعريف الإج ارئي للسمة :هي الخصلة او الصفة او العلامة التي تميز اللوحة الع ارقية من حيث بنيتها الهندسية عن سواها بأستثمار المعطيات الشكلية الهندسية لصالح جماليات اللوحة المعاصرة .

١- القران الكريم ، سورة النحل،الآية ٦.

٢- القران الكريم ،سورة يوسف، الآية ١٨.

٣- القران الكريم ، سورة الحجر، الآية ٨٥.

٤- الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص١١١ .

٥- التهاوني ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج١،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر ، ص ٣٤٨ .

٦- صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، بيروت - لبنان : دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة ، ١٩٨٢، ص٤٠٧

٧- بدوي ، عبد الرحمن بدوي : ملحق موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦ ، ص١٥٦.

٨- ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط/٢ ، ١٩٨٦ ، ص٣٧.

٩- نوبلر ، ناثان :حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١١٢ ، ص٤٢ .

١٠- الاعسم ، عاصم عبد الامير : جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ ، ص٨

١١- الخالدي ، غازي : علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دمشق ، ١٩٩٩ ، ص٣٦ .

١٢- القران الكريم ، سورة آل عمران الآية / ١٤.

١٣- القران الكريم ، سورةآل عمـران، الآية / ١٢٥ .

١٤- القران الكريم ، سورة الأعراف ، الآية / ٤٨ .

١٥- القران الكريم ، سورة الفتح،الآية، / ٢٩ .

١٦- الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود : الكشاف في حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ج ٣ ، شركة ومطبعة الحلبي وأولاده ، ١٩٤٨ ، ص ٥٥٠

١٧- البستاني ، بطرس : محيط المحيط ، المجلد الثاني (ص -ي) ، بدون تاريخ ولا دار نشر ، ص ٢٢٥٠.

١٨- القران الكريم ، سورة القلم ، الآية (١٦).

١٩- الراغب الاصفهاني ، أبو القاسم حسين بن محمد : المفردات في غريب القرآن ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، ص ٥٢٤.

٣- الهندسية : لغة : هندسي،المهندس الذي يقدر مجاري القني حيث تحفر وهو مشتق من (الهنداز) وهي فارسية وقد تحولت الزاي سينا، لأنه ليس في لغة العرب ازي بعد دال والاسم الهندسة.[١]

هندسياً / اصطلاحاً:الهندسة هي (الدارسة الرياضية للفارغ وما يقع فيه من نقط وخطوط ومستويات ومجسمات ، ومنفروعها الهندسة المستوية،الفراغية أو الوصفية، التحليلية) [٢]هندس البناء رسم تصميمه واتم عمله بمهارة، وفي الرياضيات هي علم موضوعه دارسة الخطوط والأبعاد والسطوح والكميات والمقادير من حيث خواصها وقياسها وعلاقة بعضها معبعض، والهندسة التطبيقية (هي الاستفادة من الأصول والمباديء العلمية في بناء الأشياء وتنظيمها وتقويمها مثل: الهندسة الزارعية ، الهندسة المعمارية) .[٣]

التعريف الاجرائي للهندسية:الهندسية (وهي استثمار الشكل المطلق للأشكال الهندسية المختلفة من خلال السمات التي اكتسبها الشكل المرسوم في اللوحة الحديثة كالدائرة والمستطيل والمربع والمثلث والخط المستقيم ... الخ ، وبعلاقات زاوية متنوعة (قائمة، منفرجة، حادة) عن طريق الاستعانة بالأدوات الهندسية و تمثيلها ضمن العمل الفني.

٤-الرسم:رسم الغيث الديار يرسمها رسماً عفاها وأبقى أثرها لاصقاً بالأرض، ورسم في الأرض غاب فيها، ورسم على كذا كتب وخط ، ورسمت الناقة ترسم رسيماً أثرت في الأرض، رسم الثوب خططه ، ورسم الدار ما كان من أثارها لاصقاً بالأرض والجمع أرسم ورسوم ، وقد يستعمل الرسم لما يقابل الحقيقة، ومنه قول الشاعر:أرى ودكم رسماً وودي حقيقة وشتان ما بين الحقيقة والرسم [٤]

٥-المعاصر (Contemporary) :عاصره معاصرة : كان في عصره [٥].

ويقول د. عناد غزوان في معنى المعاصرة:ارتبط مفهوم المعاصرة بحدود زمنية حيناً وبالحداثة حيناً آخر والتجديد حيناً ثالثاً، بيد ان مثل هذا الارتباط الزمني بعصر معين ارتباط تأريخي محدد بين تجريد المعاصرة من سماتها الجمالية والفنية في مدى ارتباطها بالحداثة والتجريد ، فالمعاصرة زمن فني والحداثة مضمون فني [٦].

التعريف الإج ارئي للرسم المعاصر :هو الفن الذي يتفق وجوده مع زمن وجود مبدعيه في اللوحة و طبيعة العلاقات فيها وتتجلى عبر المخرجات للبنية الهندسية للعمل الفني .

١- معلوف لويس، المنجد في اللغة، دار المشرق، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٧٠.
٢- عبد العزيز، محمود فوزي وآخرون، معجم المصطلحات التكنولوجية الأساسية، ألمانيا الديمقراطية ، (ب.ت)،ص٢٣٩.
٣- موقع غوغل/التاريخ الثقافي للبشرية، شبكة الانترنيت
٤- البستاني ، بطرس : محيط المحيط ، المجلد الاول (أ- ش) ، ص ٧٨٠.
٥- البستاني ، بطرس : محيط المحيط ، المجلد الثاني (ص - ي)، ص ٤٠٧
٦- غزوان ، عناد : الناقد العربي المعاصر والموروث ، ج ٢ ، الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب ، بحوث المؤتمر الثاني عشر ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٢٢٢

الفصل الثاني

الإطـــــار النظـــــري

المبحث الأول

المرجعيات الجمالية والفنية للشكل الهندسي مقدمة

ما تزال الطبيعة كنزا يجتذب العقول المبدعة ومصدرا لإلهام المبدعين والمبتكرين في حقول صناعة الحياة المختلفة وفي الفن كانت مصد اَرً في كمالها لإلهام الفكر الإنساني في الإنتاج الحضاري المبدع . ويعد الشكل الهندسي من ظواهر الكون المهمة التي فطر الإنسان على مشاهدتها والتعايش معها ومن ثم من خلال التأثر بها عمل على إعادة إظهارها بأشكال متعددة من خلال توظيفها في نتاج حضاري مبدع ، على ان هذه الظواهر كشكل الشمس والقمر ، ومنذ ان واجه الانسان متطلبات البقاء وهو ينشيء اولى الحضا ارت ،واجه نوعين من الحلول:احدهما مباشر يؤدي للهدف باقصر السبل ،والآخر غير مباشر يعتمد على اللف والدوارن والزيغ، وكان الخط الواصل بين نقطتين مثالا للحل المباشر الذي قاد الانسان الى الخط المستقيم ومن ثم الى الشكل الهندسي، لاسيما انه ى ارقب ذلك الشكل في مسار النهر ومسقط الماء وشكل وحركة القمر والشمس وغيرها الكثير من الظواهر، يمكن ان نتلمسها حين تؤشر الحزوز المستقيمة على الفخاريات القديمة الامر الذي اوصل الى علوم الرياضيات والحساب التي شهدت تطورات كبيرة في الحضارات والمعارف في وادي ال ارفدين ووادي النيل والاغريق. ولكي يتمكن الإنسان من ان يدرك ظواهر الطبيعة كان عليه ان يدرك جوهر التناقض والت اربط الكامنيين في تلك الظواهر . [١] ومن ثم محاولة محاكاة ما يحيط به من المحسوسات في تحقيق مآربه ومن ثم عكس او ترديد إيقاعات

الطبيعة في تصوير أفكاره من خلال تنظيم طاقة العناصر المكونة للموضوعات الفنية وتصويرها تصوى اَرً جمالياً ووظيفيا ، وذلك من خلال اعتماد الفنان (المصمم) في اختياره وتنظيمه للعناصر على نحوٍ من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها من خلال تقوية كل منها دلالة الأخرى وقيمته، فالعناصر التشكيلية في العمل الفنيِ تكون لازمة له لأنها ضرورية بعضها للبعض[٢] ولكي يحقق ذلك لامناص من أحداث المواءمة في بنائها البصري وتركيبها مع وسائل التنظيم المتعددة ليصبح العمل الفني علاقات متواشجة لا تحتفظ بقيمتها الجمالية دون ان يجعل الفنان منها واقعاً بصرياً ممتعاً بخصوصية ما عن طريق النظام الكامن في أبنيتها الجزئية المتباينة .

١. مظاهر الشكل الهندسي ومفهومه في الفنون القديمة :

<u>أ- الفن البدائي</u> :من خلال تتبع ود ارسة آثار الإنسان في العصور القديمة نستطيع القول بأنه قد مرّ بخطوات متدرجة في التطور نحو الإتقان . حيث بلغت رقيها في أواخر العصر الحجري فمن أعماق ذلك العصر وصلتنا منحوتات ورسومات ذات نمط جمالي من حيث أشكالها وسطوحها وألوانها وتزويقاتها الزخرفية ، وهكذا يظهر ان في الإنسان رغبة ملحة للتعبير عن مشاعره بالخلق الجمالي ومنذ اللحظة الأولى . ففي الوقت الذي كان الخلق الفني لدى الرجل البدائي يعني هروباً من فريضة الحياة وتحكماتها ، فقد كان يحاول ان ينتج ويصمم فناً يستهدف المنفعة أساساً لكي يساعده على تحقيق مآربه وامانية بنجاح [٣] وعلى هذا فان الإنسان البدائي لم يخلق صورة يقصد بها إمتاع العين او للتعبير عن

انفعال جمالي بل كان ينظر إلى الصفة الجمالية على أنها وسيلة لغاية نفعية [٤] غاية يحاول فيها ان يستند على الطبيعة وذلك بأن يف رض ملامحة وجسمه على قواها التي لا يسبر أغوارها [٥] لذا كانت الصورة المثالية بالنسبة له هي الصورة التي يأمل ان تتحقق في الواقع، لتصور أمنية في شكل ملموس .

١- الجادرجي ، رفعت : حوار في بينونة الفن والعمارة ، ط/ ١) ١٩٩٥ ، ص ٢٠٣
٢- ديوي ، جون: الفن خبرة ، ترجمة ، زكريا ابراهيم ،دار النهضة العربية للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٣، ص
٣- الصراف ، عباس : افاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام سلسلة الكتب الفنية ٣٤، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص٤٨.
٤- بلخيانوف ، جورج : الفن والتطور المادي للتاريخ ، ترجمة ، جورج طرابيش، دار الطليعة ، ط/١ ، بيروت ،١٩٧٧ . ص٦٥
٥- فنكلشتاين ، سدني : الواقعية في الفن ، ترجمة ، مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مراجعة: يمن هويدي ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٧١، ص٢٩

إن ممارسة الإنسان للرسم على جدران الكهوف ضمن الفضاء المناسب لها يثير الإعجاب بأساليب فنية توحي بأنه أدرك العلاقات فعمل على توظيفها ، فكانت أشكاله مت اربطة هندسية، معبرة ، متحركة اراد لها ان تنبض بالحياة فهو قد آمن بأن الجسم الثابت ميتاً وان الحركة في الحياة وحدها ، ولتحقيق هذا الانطباع نرى انه قد اتبع أكثر من صيغة للتعبير عن حركة المواضيع او الأشكال المرسومة ، ففي الوقت الذي اتجه - الإنسان البدائي - في تصوير معظم رسومه بحركات مختلفة وهي تمثل حيوانات تجري أو بعض مشاهد الصيد او الرقص فانه ومن خلال رسمه لتجمعات الحيوان او الإنسان بحجوم مختلفة وبأشكاله المترابطة الهندسية وبحركات إيقاعية فضلاً عن إلى استخدام الترتيب المتماثل للخطوط المتتابعة المتجاورة و تك ارر وتباين هذه الوحدات بالأشكال الهندسية عن طريق بعد بعضها وقرب الآخر يكون قد نجح في التدليل عن حركتها [١] وفيما يخص المساحات الداخلية للأشكال الهندسية المرسومة فقد ركز الإنسان البدائي في إظهارها عن طريق ملئها بالألوان المرغوب بها مع الإبقاء على خطوط الأشكال الرئيسية وذلك بتكثيف الصبغة عليها وتخفيفها تدريجياً باتجاه الداخل[٢] فحينما تكون هناك درجات مختلفة من اللون الواحد فأنها تستخدم لكي تؤكد إيقاع الحركة (٣) إذن وخلاصة إلى كل ما تقدم ترى الباحثة ان الإنسان القديم وعبر الم ارحل التاريخية المتعاقبة تعامل مع الحركة بواقع ايمانه بالحياة فقد حرص على تنفيذ رسوماته بأشكاله الهندسية وفق ما يشاهده في الطبيعة فكان هذا التعامل هو الطريقة التي تم بواسطتها إبداع الكثير من الأعمال الفنية الخالدة والنابضة بالحياة إلى اليوم .

ب- فن وادي الرافدين :

مع إطلالة حضارة وادي الرافدين (٣٥٠٠ ق.م) وقبل ان نجتاز العصر الحجري الحديث كان لابد من التعريج على مرحلة خاص لة ألا وهي (مرحل ة العصر الحجري المعدني) (٥٦٠٠ – ٥٠٠٠ ق.م) إذ تحت ل هذه الفترة الزمنية المحصورة ما بين هذين التاريخيين ومقدارها (١٥٠٠ – ٢٠٠٠عام) مكانا مهما في تطور الحضارة في وادي الرافدين.[٤] بل تعد من أهم الم ارحل التي شهدت وضع الأسس الأولى لجوانب الفنون التشكيلية في النحت والفخار والرسم . ان تعلم الإنسان للزارعة جعله يميل إلى حياة الاستق ارر وترك حياة اللهو والتجوال لقد أدى هذا الانتقال من مرحلة جمع الطعاموالصيد إلى مرحلة تربية الماشية والزارعة إلى تغيير في إيقاع الحياة بأكملها ، لافي مضمونها فحسب[٥] والذي انعكس ذلكعلى جميع أوجه نشاطه ، حيث يمكن ان نلاحظ أقدم وأجمل تفاعل للقوى المختلفة من خلال طبيعة المواضيع والزخارفوالاشكال الهندسية على بعض الفخاريات التي ان دلت فإنما تدل على نوعا من التحسس بأفكار خاصة ويبدو منطقيا انالقد ارت الفنية لإنسان ذلك العصر ما كانت لتظهر إلى حيز الوجود كما تمثلها مخلفاته، ان هذا التغيير الذي حصل نتيجةانتقال الإنسان من عالم الصيد إلى عالم الزارعة قاد إلى حدوث تغيير في المعطيات الروحية حيث نجد في هذا العصر إشارة للمثالية وإضفاء روحية على الواقع فقد سبق للدين ان صاغ بصفة فعالة الشخصية البشرية التي يجدها الفن في الدين الملهم الرئيسي له ومن هذا فمن النادر وجود عمل فني في العارق لا يكون مادته دينية تقريباً . كما هو في المعطيات الموضوعية ، وهو تغيير تابع من التجربة الذاتية الباطنية مما نتج عنه تغيـ أَرَ في الأشكال الفنية [٦] فبدأ بزخرفة الأسلحة والأواني بزخارف لها وظيفة مزدوجة هي النفعية والسحرية فضلاً عمّا يحمله الشكل والشكل الهندسي ذاته من وظائف جمالية أما بالنسبة إلى التضمين في هذه المناهج الزخرفية فأنه فلسفة الحياة برمتها ، فكل الرموز التي استخدمها الفنان غنية بالمعاني فهي تعبر عن آمال ومخاوف الشعب فالمفردات الدائرة والصليب المعقوف الذي استخدم في أكثر من مكان إنما قصد بها بكل جلاء الرمز إلى قوة الحياة الدائمة في كل المخلوقات البشرية والحيوانات التي تدور في حلقات لا نهاية لها .[٧] فكانت التصاميم منتظمة ودقيقة ، اما الأشكال الهندسية فكانت عبارة عن تقاطع خطوط عمودية وأفقية ومائلة تشبه حياكة الحص ارن او السلال في شكلها [٨] ورسم بين حقول هذه الخطوط أشكال حيوانية محورة وبشكل لا يدعو للرتابة والسكون وإنما نجد حركة وديمومة مستمرة معبرة في ذلك عن نبض الحياة . [٩] وفي تل حلف (*) تميزت

الفنون التشكيلية بتطور ملموس حيث عثر على فخاريات مزينة بوحدات هندسية وحيوانية وآدمية تدل علة فهم أكثر لهذه الوحدات [١٠] فالأشكال الهندسية كأشكال الخطوط بأنواعها المتصالبة والمتموجة او متكسرة مرسومة بشكل عمودي او أفقي وأشرطة ملونة وأشكال الدوائر والزوايا والمثلثات والمعينات والنقاط والتي تؤلف مشهداً معقدا كأشكال لوحة الشطرنج، كما في الشكل(١)

١- رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط/١، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص٢٩.
٢- البابلي ، سعدي عباس : العلاقات الرابطة العامة في التصميم الشكلي ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨،ص ٣٤.
٣- ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط/٢ ،١٩٨٦ ، ص٨٧ .
٤- باقرة ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج/١، ط/١، منشورات دار البيان، مطبعة الحوادث ، بغداد ، ١٩٧٣، ص٢٠٥.
٥- هاوزار ،ارنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة ، رمزي عبده جرجيس وزكي نجيب محمود ، سلسلة الألف كتاب ج١، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص٢٥،
٦- هاوزار ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة ، فؤاد زكريا ، ج/١- ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط/٢، ١٩٨١ ص١٦.
٧- بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة ، عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨ ،ص٩٢.
٨- جودي ، محمد حسين : تاريخ الفن العراقي القديم ، ج/١ ،مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ب ت ، ص٦٨.

٩- بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة ، عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨، ص ١٩٢.

(*) حلف : موضع اثري كبير يطل على نهر الخابور قرب قرية رأس العين ، على الحدود التركية السورية وعلى بعد نحو (١٤٠) ميلا شمال غربي نينوى ، وقد تحرت فيه بعثة أثرية ألمانية برئاسة الباحث الأثري " فون اوينهايم" قبيل الحرب العالمية الأولى . ينظر: باقرة ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، مصدر سابق ،ص٢١٧ .

١٠- علام ، نعمت اسماعيل : فنون الشرق الاوسط والعالم القديم ، ط/٢ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٥، ص٣٤.

وفي هذه الفترة ايضاً استخدم الفنان ولأول مرة في تنفيذه للمشاهد اللون الأبيض والأسود والبني والأحمر وبالأشكال الهندسية معاً وفي تصميم زخرفي واحد فأكسبت المشاهد جمالا بديعا علاوة على ان هذا التنوع والتباين في درجات اللون أضفى نوعا من الشعور الدافق بالحركة او الايهام بها نتيجة لاختلاف الأطوال الموجية للضوء المنعكس من المسطح على شبكة العين .فمع السومريين (٢٨٠٠– ٢٣٧١ ق.م) حيث لعبت المعتقدات الدينية التي وجد فيها الفنان السومري الهامة الأول دورا غير اعتيادي في توجيه مناحي الحياة العامة والخاصة لسكان وادي الرافدين فتقولبت مؤسساتهم وأغنت أعمالهم الفنية وعمت نشاطاتهم من ارفع مهام الملوك وحتى اصغر الممارسات لرعاياه فما كان للفنان السومري إلا ان يترك فناً متنوعا يتصف به الإبداع والاصالة والغازرة ، ولعل مرجع ذلك يعود إلى رغبت السومرين في تخليد مشاهد متنوعة تمثل جوانب من الحياة اليومية والمواضيع الدينية والأسطورية [١]

ففي الفن السومري كان من الطبيعي ان يكون الشكل الهندسي متسامياً مطلقاً في روحيته من خلال إضعاف سمة المشابهة مع الشكل الواقعي مما يجعله يمتلك قابلية للتأويل غير محدودة على ان هذه الأعمال بدء من العمارة الدينية (المعابد) والدنيوية (القصور الملكية) وانتهاءاً بفن النحت أظهرت قابلية ذلك الفنان على إعطاء الأشكال الهندسية أوضاعاً متحركة او توحي بالحركة فعلى الرغم من أسلوب التك ارر الذي استخدمه الفنان في تمثيل الأشكال البشرية . فقد تمكن من خلق جو من الحركة الدائمة التي كانت تحتاج المشهد ففي جدارية (ارية أور) (*) والتي تعد من أشهر إبداعات السومريين في مجال النحت البارز(ألواح التطعيم)(**) والتي صور فيه الفنان بعد تقسيمه – اللوح – إلى ستة حقول أفقية، مشاهد للمعركة والانتصار أما عنصر الشكل الهندسي فقد أسهم هو الآخر في الإيحاء بالحركة وذلك من خلال التك ارر الحاصلللأشكال والذي حقق إيحاءاً زمنياً نتيجة الحركة الانتقالية المنظمة لبصر المتلقي التي أساسها تفعيل الإيقاع الحاصل منجارء ذلك فضلاً عن دلالته التعبيرية والتي عِبر عنها عِبر مختلف الحركات التي يقوم بها الأشخاص الموزعون علىالسطح ليحقق بذلك نقلاً في حركة العين الأمر الذي يُحقق جذباً للانتباه وهو ما يوحي ذهنياً بالحركة. كما في الشكل [٢]

أما الأكديون (٢٤٧٠-٢٨٨٥ ق.م) ونتيجة للتطور الحضاري الكبير الذي أنجز في هذا العصر فقد ظهرت عناصر ومقومات حضارية جديدة(***) قادت بالفن الأكدي إلى إنجا ازت كبيرة على صعيد الفن التشكيلي وخاصة فن النحت ، إذ أن نجاح الفتوحات التي قادها ملوك أكد دفعت بهم إلى تشجيع الفن والفنانين حيث كانوا يتطلعون دائماً إلى تخليد مشاريعهم الحربية العملاقة، وبأشكال تقترب من الشكل الحقيقي المتعارف عليه، بنزعة واقعية حسية وإجادة دقيقة في التمثيل (٢) ولعل مسلة نرام- سن تعد خير معبر عن الروح الأكدية تعبيرا تاماً، إذ هي تبين مقدرة الفنان على تكوين جو عام من الحركات العنيفة لتكسب المشهد قوة تعبيرية تتضح عبر حركة المحاربين الإيقاعية وديناميكية التكوين المتكاملة والتي اختلطت كلها بالاستع ارض القصصي للموضوع[٣] بطريقة تعبر عن حرية النحات في طريقة العمل وتخيله المحلق فضلا عن أن الفنان في هذه المسلة قد صور ولأول مرة المنظر الطبيعي لأرض المعركة بمدلول حقيقي وبأشكال هندسية لتصبح جزء من هذا التركيب الدائم الحركة. (شكل ٣) . فالإيحاء بالحركة والتحريك داخل الفضاء المصمم قد جاء متحققاً من خلال تباين الأشك ال الهندسية التي تكونت ضمن المسطح المصمَم فضلاً عن العناصر البنائية الأخرى ، ويأتي في مقدمتها عنصر الخط الذي تمثل بالخطوط المتعرجة والتي امتلكت شحنة من طاقة التعبير عن حركتها من خلال عملية التوازي والانطلاق التي تمثلت بالخطوط الأربعة التي تظهر بشكل أحدهما فوق الآخر لتمثل ارتفاع الأرض وبشكل مائل نحو الأعلى فضلاً عن أن القوة الاتجاهية لكل من اتجاه سارية الرايات وكذلك حركة الجند المحدقة باتجاه الأعلى هي الأخرى قد أسهمت وبشكل واضح في تأسيس واستحداث الإيهام بالحركة نحو الأعلى وبأسلوب أو شكل يوقظ في المشاهد الشعور باللذة أو الارتياح بتذوق التعبير عن معانٍ جمالية يمكن إدراكها وفهمها عبر الشعور بالاستقرار في توزيع الأشكال بشكل هندسي مثلث مما أدى ذلك إلى تحقيق الحسن الجمالي في العمل الفني كما في الشكل (٣) ، أما العصر البابلي القديم (٢٠٠٤-١٥٩٤/٥ ق.م) فما يمثل النماذج الفنية فيه هو فن الرسم الجداري، والذي اشتهر بغ ازرة إنتاجه من بين كل العصور التاريخية وتعد الجدارية التي اشتهرت باسم جدارية الملك (زمري لم) والتي يُصور الجزء المركزي فيها مشهد تتويج الملك من أهم تلك الجداريات فعبقرية الرسام تكمن هنا بجمال توزيع الوحدات المتباينة على الأرضية والتي حققت إيقاعاً وتنغيماً وَلّد إحساساً بإيهام الحركة من خلال الانتقال البصري عبر المساحات. [٤] كما في شكل(٤)وقد تحققت في جميع العناصر التصميمية الهندسية كالنسب الحجمية أو القيم الضوئية واللونية التي تميزت بتناسق وانسجام الألوان الباردة التي استعملت لتلوين المشهد والذي ازد من قوتها الضربات اللونية من الأحمر والبرتقالي هنا وهناك ، محققاً بذلك تبايناً هندسياً لونياً عالياً أسهم علاوة على إيهامه بالحركة، في تأسيس واقع حسي جمالي عبر محاكاته للواقع، وأيضاً كان لتداخل الفضاء مع الأشكال الهندسية هو الآخر أثر في زيادة الحس الجمالي والوحدة البنائية الهندسية لسمات العمل الفني كما في الشكل (٥). وفي الفن الآشوري كانت

النزعة العقلانية التجريدية تمارس فلم يكن الأمر يقتصر على مجرد عرض الهيأة البشرية بشكلها السطحي بل لقد كان الفنان الآشوري يغذي رؤيته الطبيعية بمزيد من الخيال، لذا فقد تميزت أعماله بأنها تامة من جميع الجوانب ، متكيفة بذاتها وكاملة من الناحية الشكلية بشكل هندسي يتسم بالقوة في الحركة والتعبير وواقعية في تصوير

١- بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة ، عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨، ص٢٥٩.

(*) للمزيد انظر اندريه بارو، سومر فنونها وحضارتها ، مصدر سابق ، ص١٩٧- ١٩٨.

(**) هي تلك الألواح التي تعمل من مواد متباينة فوحدات المشاهد تنحت عادة من العاج أو الصدف أو الأحجار الثمينة وتثبت على أرضيات حجرية فتؤلف مشهداً من النحت البارز ، ينظر : محسن ، زهير صاحب وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٣.

(***) وهنا انتقل نظام الحياة من النظام المعبدي الديني إلى النظام العلماني. ولم يعد الملك كاهنا كبيراً للآلهة، بل أصبح الملك سيد الجهات الأربعة، لذا فالفنان الأكدي نادراً ما

كان يمثل المتعبدين، بل انه لم يصور آلهة قط لأن موقف هذا العنصر من البشر المتطلع إلى التوسع وصاحب الفكرة الإمبراطورية في الحياة لذا تطاولوا على الإلهة حتى أن بعضهم قد ألهَ نفسه وارتدى التاج رمز الألوهية المقدسة ، ينظر : محسن ، زهير صاحب وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مصدر سابق ، ص١١٤،١١٥-١١٨.

٢- محسن ، زهير صاحب وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مصدر سابق ، ص١١٤-١١٨

٣- نفس المصدر السابق ، ص ١٣٣

٤- محسن ، زهير صاحب وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، بغداد ، ١٩٨٧، ص ١٦٩.

الانفعالات على الأشكال، أي انه نجح في بعث حياة متحركة في المشهد وقوة تعبيرية هائلة . ولقد كان للشكل الهندسي ومظاهره هو الآخر دوّرٌ مهمّ في تحقيق تلك الإيحاءات الوهمية بالحركة في الأشكال . فعلى صعيد الرسوم الجدارية تشتهررسوم الآشوريين بانسجام وتجانس ألوانها ، أما تفاصيل الأشكال الداخلية الهندسية فقد كانت تلون بطريقة هي الأخرى تبعثعلى الإحساس بالحركة عبر استخدام أو توزيع الألوان الشائعة* داخلها وبشكل يظهر بعضُها بعضها الآخر (١) . أما الخطف لقد كان هو الآخر يظهر بأشكال متباينة ابتداءاً من استخدام الرسام الآشوري اللون لاسود والأحمر في تخطيط وحدات المشهد على الأرضية التي كان يفضل أن يتركها بلونها الطبيعي دون أن يلونها ليحدث عبر ذلك تاثيرا متناقضاً بين الخطوط الحادة والأرضية الفاتحة ومروراً بإبعاده واتجاهه وسمكه وقوته وما يتمخض عنه من ملمس ناعم أو خشن أثناء تشابكه أو تكراره .ومن خلال تتبع تطور الرسم الهندسي في الفن العراقي القديم فأن الفنان عمد في بعض اعماله الى اظهار العمق والارتفاع (فالاعلى يكون ابعد) إذ عمد الى استعمال التغطية واظهار العمق بتصغير الحجم، وكانت معالجاته الاولى قد تطورت لاحقا وأصبحت دلالة على المنظور كما في(مسلة نرامسن والرليفيات الاشورية). ولأهمية الماء كعنصر بيئي ضاغط على آلية التفكير الانساني لتلك الحقبة، فقد كان التمثيل الفني داخل بنية المنجز الابداعي للماء على وفق صيغة متموجة من الخطوط المتجاورة على سطوح الفخاريات، وعلى هيئة شرائط ومربعات ومعينات ومثلثات كما في نماذج من (فخاريات حسونة)(*).وهذه الخطوط المتجاورة قادت الفكر الرافديني الى تفكير رياضي هندسي قبل الشروع بالعمل ، اذ كان الشكل في العمل الفني الرافديني منقاداً تماماً لطبيعة الفكر العراقي، والتي اوصلت الفنان العراقي إلى ابتكار الزقورة بهندسيتها الواضحة والتي نجد نظيرها في ادراك الفنان المصري القديم من خلال التجربة،إذ ان المكان يحدد عن طريق الخطوط الرأسية والأفقية باتجاه بنائي للفن، نلاحظه بوضوح في شكل الأهرامات وعموم المنجز المعماري ، أما الفن المصري فقد(اتجه الى الترابط في اجزاء الصورة ، فكل شكل نجد له علاقة بالشكل الاخر ففي انظمة الصور الفرعونية تتخذ الالوان التي اضيفت مباشرة بالانحناءات المبسطة للخط لتشكل كُلاً زخرفيا يحدد قصدية الفنان من خلال التكوين)[٢]. وهو الموضوع الذي يدعم الفهم الهندسي للوجود عند المصريين القدماء ولاسيما بما يتجلى من عمارة هندسية متقدمة كالاهرام والمعابد والمقابر والتماثيل والنصب الفرعونية الهائلة. اما الاواني الخزفية الاغريقية،فقد تميزت باشكالها الفنية التي اشتملت على نماذج حيوانية وبشرية تحولت فيما بعد الى رسوم هندسية تفتقر للجانب التزييني الا انها تنتظم بموجب نوع من العلاقات الهندسية، فالشكل من وجهة نظرهم كان عبارة عن ترتيب معين لأجزاء معينة، كما في (الشكل٦)

وعند ظهور المسيحية (تغيرت النظرة لقضية الشكل وظهرت الحاجة للبحث عن أشكال عامة للكون أنقى وأنبل فالإنسان فان وخطّاء من وجهة نظر المسيحية لذلك سعت الطروحات الدينية إلى إرضاء الحاجات الروحية التي كان للزخارف الهندسية دوراً ارتكاريا فيها)[٣].أما في الفنون الإسلامية فقد امتزجت النزعتان الدينية والتعبيرية ولاسيما في موقف الشرع من موضوعة المحاكاة وَألتجسيم، إذ لجأ الى التجريد مستعملا الاشكال الهندسية ك(المثلث والمربع والخماسي) بعدّها اشكال تجريدية تجمع ما على الارض من اشكال، ويمكننا ان نجد دعماً لهذه النظرة في مقولة الفيلسوف(ابن سينا) : (ان الشكل هو جوهر له صورة وهو ماردف لما ورد في التنزيل عن الظاهر والباطن،فكان الباطن هو الجوهر والظاهر هو الصورة)[٤]. وهناك ظاهرة أخرى من الظواهر المهمة التي تبرز شخصية الفن الإسلامي وهي تقسيم السطح إلى مساحات ذات إشكال هندسية مختلفة ، فقد يجتمع في المساحة الواحدة كل أنواع الزخرفة ، كما يلاحظ أيضاً الانتقال المفاجئ غير المتوقع من عناصر زخرفية إلى أخرى ، ومن الخطوط الهندسية المستديرة إلى الخطوط المستقيمة[٥]

١- هاوزار ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة ، فؤاد زكريا ، ج/١-٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط/٢، ١٩٨١ ، ص٦٤.

(*) فخاريات حسونة: تعد اقدم الفخاريات المزينة في بلاد وادي الرافدين وتعود الى عصر تل حسونة فقد كانت التصاميم الاعتيادية المحزوزة اوالمرسومة او المحزوزة والمرسومة معا تشمل خطوط وشرائط ومربعات ومعينات ومثلثات: ينظر:بارو،اندريه، بلاد اشور، ترجمة :عيسى سلمان، د ت ،ص٢٥٥.

٢- زهير، صاحب واخرين: دراسات في بنية الفن، مطبعة إيكال، بغداد،٢٠٠٢، ص ٧٣.

٣-(Lancebtl, Whyte, Accentant Form, N.Y, Tihar Press&Bros, 1954, P.23

٤-الزغبي،يحيى يوسف: الفن في الخط العربي، ج١، ب. ت ،ص٤٥.

٥-رسل،برتراند : حكمة الغرب تر:فؤاد زكريا ، مطابع الرسالة،الكويت ،١٩٨٣، ص ٤٦.

ومن اتجاه إلى اتجاه آخر ، وهكذا في تأليف عجيب موحد ومتنوع ، من النادر أن نجده في فن من الفنون يعطينا بالنتيجة محصلة جمالية متكاملة تثير فينا إحساساً جمالياً وتذوقاً لهذا اللون الفني .هذا فضلاً عن إن هذا التنوع في تعدد أشكال المساحات وألوانها وتوزيعها يخلق إيقاعاً متحركاً بجعل من عين الناظر في انتقال دائم من مساحة إلى أخرى ومن لون إلى آخر ومن خط إلى خط في حركة دائمة لا تكاد تخف . كما في الشكل(٧)امتاز عصر النهضة الاوربية بالثورة على المفاهيم التقليدية بما فيها الثوابت الكنسية في تصور الظاهر والباطن وبما يحرر الشكل من تبعية الرؤية الكنسية وتحقق ذلك بالرجوع الى مصادر الثقافة الاغريقية في الربط بين الرياضيات والجمال،وهو ما يتضح في صلة الشكل المعماري النهضوي بالتراث الكلاسيكي الفيثاغوري والنظرة الرياضية الافلاطونية واصبح الفنان المعماري يولي اهمية كبرى للنسب الهندسية بين مختلف اجازء المبنى (فالجمال هوعلى حد زعم المعماري الروماني فتروفيوس انسجام النسب الصحيحة وهذا الرأي يرتد مباشرة الى مصادر فيثاغورية وهو بهذا يكشف عن طريقة اخرى يمك ـن بواسطتها ان نثبت دعائم نظرية المثل (الافلاطونية)(٦).وبرز في عصر النهضة اعلام كبار أمثالهم:(دافنشي،بيكون،غاليلو) الذين سعوا في توجيه الفكر نحو الإنسان والعالم المادي بكل ما فيه من تغيـ ارت وتحركات وكليات فصار معنى الشكل هو (ترتيب الأج ازء في الف ارغ لتكوين شيء واحد صحيح)(٧). وفي القرن الخامس عشر (وظفت قواعد المنظور في الرسم وما يتبعها من بروز الاشكال المعمارية الهندسية مع تفصيلاتها في اللوحات الفنية كما في (الشكل(٨) إذ تأسس نظام (أيقوني) لصناعة اللوحة الفنية على أسس علم المنظور فظهرت اللوحات المعمارية والتي وثقّت هندسية القرى والمدن والشوارع كما في (الشكل٨) وظهر الإنسان فيها بأحجام ونسب منظورية أصبحت الأساس الذي سار عليه الفن)(٨) وصولا إلى الانطباعية حين ظهر جليا ممارسة الفنان لمبدئي الاختزال والتحوير في الرسم والاستعانة بالمنظور اللوني فضلاً عن الخطي الذي أضفى على المنجز التشكيلي بعداً جمالياً جديداً.

١- سامي،فرحات: نظرية الوظيفة في العمارة، دار المعارف، ط١، مصر ،١٩٦٦،ص٩.
٢- الشريف، احمد محمد واخرين: التاريخ والتذوق الفني، شعبة التربية الفنية، ط١ ، ليبيا ،١٩٩٢، ص ٣٨.
٣- الشريف، احمد محمد واخرين: التاريخ والتذوق الفني، شعبة التربية الفنية، ط١ ، ليبيا ،١٩٩٢، ص ٣٨.

الثاني : الهندسية في الرسم نظرة تاريخية فكرية

لقد كانت لفلسفة الفيثاغوريين صدى قوي في المنجز الحضاري في الفن،وأ ارئهم المعتمدة لمفهوم الجمال في الطبيعة، إذ يقوم على أسس رياضية عددية هندسية الأمر الذي أوصلهم للإيقاع والتنسيق والانسجام والتوازن التي خضعت في تكوينها لتلك الاسس الرياضية، كما إن (نسب الأجسام والأشكال وأوضاعها وحركاتها كل ذلك يقوم في جوهره على الأساس الرياضي حسابياً وهندسياً)[١].كما في (الشكل ٩)

واعتمد الفيثاغوريون على النسب الرياضية من خلال عّدهم الأعداد والأشكال ومالها من قوانين ثابتة والأعداد هي عناصر تكوين الموجودات وتصوروا العدد مجموعة حسابية او مقدرا وشكلاً ولم يرمزوا له بالأرقام ،بل كانوا يصورونه بنقط مرتبة بشكل هندسي كالواحد نقطة،والاثنان خط،والثلاثة مثلث،والاربعة مربع او مستطيل وخلطوا بين الحساب والهندسة كما في (شكل١٠)

وبذلك يكون الفكر الجمالي الإغريقي قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالميثولوجيا (الأسطورة) فاتسمت آ اروٴهم بالنزعة المثالية المبنية على أسس الانتظام والتوافق في النسب كما نجد ذلك في المبادئ التي التزمت بها فنون ذلك العصر والتي تؤكدها اغلب آ ارء فلاسفة اليونان ابتداءاً من أقدم ما وصل إلينا من شواهد الفكر اليوناني وتحديداً أشعار هوميروس(*) الذي استعمل أهم التعبيارت الجمالية مثل ال ارئع ، الجمال ، التناسق . وعنده إنما هو ارئع ومتناسق موضوعي واقعي بمقدور المرء فهمه وتحسسه [٢]. وقد ساعد هذا أنهم لم يكونوا يتمثلون العدد مجموعا حسابياً بل مقدار أو شكلا ، ولم يكونوا يرمزون له بالأرقام بل كانوا يصورونه بنقطة على قدر ما فيه من آحاد ويرتبون هذه النقط في شكل هندسي . فالواحد

النقطة ، والاثنان الخط ، والثلاثة المثلث ، والأربعة مربع ، وهكذا (٣) كما في (شكل١١) وصولاً لمحاولة العثور على قانون هندسي،لأن الفن هو التناغم والتناغم نتيجة منطقية للعلاقات النسبية الهندسية التيانتجت ما عرف بـ(القطاع الذهبي)(**) شكل١٢(أ- ب)الذي(عد حينها مفتاحا لغوامض الفن، وجرى توظيفه وتطبيقه في مجال الفن كما في الطبيعة، ونظر اليها بنوع من التبجيل الديني،حتى جرى ربطها في القرن السادس عشر الميلادي بالثالوث المقدس)[٤]، واستمر الالتـ ازم بذلك في(الفنون البصرية للعصر الكلاسيكي التي ارتبط بها عنصر مطابقة الطبيعة والتصميم على نحو اوثق من ارتباطها في الد ارما مثلا).[٥] غدت المفاهيم للشكل الفني بعدّه مساحة معينة محددة بخط او مساحة لونية، تحدد تعريفه بأنه هندسي او غير هندسي منتظما او غير منتظم كالهرم او الكرة او طيات الملابس وطوبوغ ارفيا الجسم البشري ،ولما كان الشكل يمثل شيئا مشتركا في المنجز الفني،لذا فهو الوسيط الذي يجمع ويوحد مكونات العمل الفني مع بعضها،ليخلق بينها تفاعلا متبادلا كي يؤدي تأثيرها من خلال الكل الذي يوحد الاجـ ازء مع بعضها البعض(فالشكل يوحّد ويضفي على العمل الفني ذلك الطابع الكلي للاكتمال الذي يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة ويبدو عالما قائما بذاته)[٦]

١- الزغبي ، يحيى اليوسف: تاثير الظروف البيئية على التشكيل المعماري جدلية الشكل في العمارة ،(أطروحة دكتوراه) كلية الفنون الجميلة، جامعة القاهرة،، ص ٤٤.

(*) شاعر ملحمي يوناني ، ولد في آسيا الصغرى ، قيل انه أعمى . نسب إليه المؤلفون اليونان أشعار " الإلياذة " و "الاوديسه" و " الأغاني الهوميرية" التي أثرت تأثيراً عميقا على مستقبل الشعر اليوناني .

٢- أوفسيانيكوف م،ز، سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة ، باسم السقا، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٥، ص١١ .

٣-كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، ط/١ ، بيروت، ١٩٧٧، ص٢٢.

(**) القطاع الذهبي:هو النسبة بين الجزء الاصغر والاكبر ويساوي طول الخط باكمله فان: ينظر: رياض، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية، ط١، دار النهضة العربية، القاهرة، بلا، ص ١٤٠.

٤- ريد،هربرت:معنى الفن، تر:سامي خشبه، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد ،١٩٨٦، ص٤٣.
٥- هاوزر، ارنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر:فؤاد زكريا ، دار الكتاب العربي ، ج١، مصر ، ١٩٦٧، ص١٠٨.
٦- ستولنتز،جيروم، النقد الفني،تر:فؤاد زكريا ،الهيئة المصرية العامة،القاهرة، ١٩٨١،ص٣٣٩.

ان الشكل الهندسي يتكون اساسا من خطوط منحنية ومنكسرة و مستقيمة لها بداية ونهاية،يصعب تحديد نهاياتها او بداياتها،ولكل نوع من هذه الخطوط نظامًها المختلف عن الاخر في صناعة الاشكال ، فالخطوط المستقيمة تصنع اشكالا هندسية (مستطيل،مثلث،مربع) والمنحنية تعطي اشكالاً دائرية وهذه الاشكال هي صور موجودة في الواقع العياني. ذلك ان (القيم المطلقة التي تحرر الانسان من الارتباك الفوضوي المتعلق بالانطباعات الفعلية والبصرية كان اقوى حاجة عقلية وروحية لديه بلا مناص، وقد نشأ عن هذه الحاجة ذلك الدافع للتعبد لدى الانسان البدائي،وبما يستلزمه ذلك من إله مطلق وسِام يجب استرضاءه،وهذا ما يفعله في سلوكه الفني فهو ينشد الرمز في التعبير عن المطلق من خلال اشكاله الهندسية) ، وقد مرت م ارحل طويلة في تشكيل العقل البشري قبل نضوجه،إذ نجد ان التشكيلات البدائية المعقدة كثيار ما تتصف بعدم التناظر (إن الموضوعات لم تكن صورياً اطلاقاً، فنحن نجد في في بعض التاليف المعقدة كثيأرً حتى عدم التناظر كلياً وازدراء للنظام والنسب وذلك ليس بسبب انعدام الخبرة، وانما عن قصد وبسبب اهميته. وعلى هذا الأساس والنقطة تستحق التاكيد والتشديد، فاننا نجد هنا بداية ما يعرف الان باسم: الفن التجريدي[١] وزخارف الاواني الفخارية في(عصر حلف) [٢] كما في(الشكل١٣) التي امتازت بانها زخارف هندسية،فأن هذه المها ارت في رسم الاشكال الهندسية،نمت وتطورت الى م ارحل اكثر دقة وقدرة في حضارة وادي الرافدين، إذ اتصفت بالزخارف والخطوط المتقاطعة والمتموجة، كما في (الشكل١٤) الذي يمثل أشكال هندسية من المثلثات والمربعات وكان بعض هذه الزخارف محولا عن الطبيعة ،فهي تبدو اشكال ادمية وحيوانية كالطيور والأسماك كما في فخاريات (سامراء) في(الشكل١٥)،إذ تظهر بوضوح استعمال الشكل الهندسي كالمثلث والدائرة والمستطيل فضلا عن الخطوط المستقيمة والحزوز بتنوعاتها. كما في(الشكل١٥) ارفق ذلك تطور المعرفة البشرية وتطور اهتمام العلم بدراسة الذرات والجزئيات والاجارم السماوية والرياضيات والفيزياء والعلاقات والأنظمة لمختلف الأجسام، إذ ادخل (غوته)(*) مصطلح المورفولوجيا (علم التشريح المقارن) في اعماله حول النبات والعظام،وقد اشار الى (ان المصطلح لا يعتمد على دراسة الاشكال التي في الطبيعة بل الاشكال في الفن)[٤]

١- بارو،اندريه: سومر فنونها وحضاراتها تر:عيسى سلمان ،شركة تمييز للطباعة و النشر،فرنسا،١٩٧٧،ص٩١.

٢- ريد، هربرت: تربية الذوق الفني، تر:يوسف ميخائيل،القاهرة، ١٩٨١،ص١٥٧.

(*) يوهان غوته W.V.Goethe (١٧٤٩_١٨٣٢) من أعظم الشعراء الالمان في جميع العصور،وهو اول من استخدم هذا المصطلح.ينظر: المورد في الاعلام ص:٣٩.

٣- Steadmonj, P, Architectural Morphology, London, Pion ltd, 1983, P2.

٤- جياد،سلام جبار: جدل الصورة بين الفكر المثالي والحديث،أطروحة دكتوراه(غير منشورة) ،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٤، ص٣١٣.

مما أسهم في تحويل انتباه الفنان نحوالشكل المجرد. وارفق ظهور الانطباعية تحولا مهما في تثبيت الملامح الهندسية بدءاً من الفهم الفيزياوي لعلاقات الضوء والظل وتطور مفهوم بما يعرف بالمنظور اللوني في حلّته الجديدة لكي يكون الى جانب المنظور التقليدي(الخطي) وهذه الانطباعية استمرت في انتاج اللوحة بمفهومها التقليدي الذي يوثق المحسوس الى جانب رؤية (ذاتية)للفنان كما في لوحة (مونيه) انطباع شروق الشمس.غير ان ما يؤثر فضلا على المنظور اللوني هو ظهور المساحات الصّماء ولا سيما في الظلال ومساحات الاضاءة والبقع المميزة التي اعتمدها الانطباعيون والتي اسهمت مجتمعة في ظهور الشكل المختزل الذي اوصل للشكل الهندسي لاحقا، والاشارة الاكثر وضوحا في الانطباعية وما بعدها تتمثل في تجربة(سيزان) و(ان مصدر اهتمامه بالاشكال الهندسية يعد امتدادا لـ(بوسان)* * الذي كانت اعماله اقرب للهندسة فمناظره مرتبة ومنسقة)[١] في(الشكل١٦) وقد ارفق تجربة (سيزان) تيار ما بعد الانطباعية من حيث الزمان والمكان، إذ مهدت التنقيطية التي مارسها العديد من الفنانين واحالوا الشكل الى تحلل نقطي ملون مما اسس لفهم(هندسي ـ رياضي) للوجود حين أحاله الى مجموعة نقاط متجاورة تعطي قيما شكلية اثّرت في صلابة مكونات اللوحة في اعمال(سوار) [٢] في(الشكل١٧) بينما نلاحظ ان هذا التستر يتحول الى العلن عندما نرصد التجريد الهندسي في تجربة(بييت موندريان)الذي يرسم الشجرة بصورة واقعية ثم يبدأ بعملية التطوير من خلال(حذف كل ما هو طاريء وغير اساسي ويركز على ما ى اره في الشجرة، فتصبح الشجرة عبارة عن اشكال هندسية) [٣] كما في(الشكل١٨)

شرع (كاسيمير مالفيتش١٨٧١-١٩٣٥)في اعماله الى تحوير الموجودات الى اشكال هندسية ويتضح هذا المنهج كما في(الشكل٢٠) ونلاحظ فيها الحركة والحيوية في الاجزاء غير المنتظمة الشكل،وبدوره اهتم(فاسيلي كاندينسكي١٨٦٦-١٩٤٨) بتفسير الحركة على اسس تعبيرية إذ تتعامد الاتجاهات الرأسية والافقية وتتقاطع العناصر في كلا الاتجاهين ، بينما يتلامس عنصر المثلث مع عنصر الدائرة لينتج عن تلامسهما صوت دارمي يتجاوز معناه المجرد الرموز الرياضية والإشا ارت التي تعبر عن العالم الخاص بالفنان[٤] . كما في(الشكل١٩)و (الشكل٢٠)

ومنذ بداية القرن العشرين واصل الفنانون البحث للعثور على م اردفات سمات هندسية للاشكال وكان ذلك من الامور المهمة بالنسبة لهم (فالجمال التجريدي كان يتحقق من ان هذا الفن الذي يدين بتطوره بالكثير (لبييت موندريان والذي اصبح مفهوما موضوعيا للتجربة ولأسلوبه المتأخر الخارج من التجريدية الصرفة)[٥] لذا فأتجاهات التجريدية الهندسية قامت على الهندسة التي تشمل على الخطوط ال أرسية والافقية والاشكال الهندسية المتنوعة وعلى وفق العروضات التي ذكرها (سيزان) من قبل،قد ذهبت الى مدى ابعد عندما اتخذت من الشكل الهندسي الايقوني مادة للتمثيل في المنجز البصري

أما (التكعيبية) فانها وبفكر واضح إذ جاءت نتيجة تجارب كثيرة وخلال مدة زمنية تبرهن على ان الشكل الهندسي في الرسم الحديث تقلّب بين المدارس بالتعاقب والتجاوز فالتكعيبية ذات جذور فكرية تعود للرؤى الافلاطونية ومفاهيم الجمال المثالي. ان الفنان التكعيبي استعمل الاشكال الهندسية اساسا لبناء العمل الفني وبالرغم من قول (بيكاسو):(عندما ابدعنا هذا الفن لم نكن نفكر بالمكعب او التكعيب، بل كنا نحاول التعبير عن انفسنا)[٦] ،بينما يرى(براك) ان (ما يدعى بالتكعيبية هو بالنسبة لي تصحيح للفن وبما يناسب رغباتي وميولي)[٧]، اما(فردينان ليجيه) الذي تميزت اعماله بالبنائية اكثر من كونها تكعيبية او تجريدية ان الطابع الهندسي الانشائي في اعماله وبموضوعاته كان شديد الوضوح)[٨]. فالفن يبدأ مسيرته ببعض الاعمال الفنية ثم يتغير بطبيعة الحال مع تغير نهج وتجربة الفنان الذي يطمح ان ينزع نحو التحول الى أعمال فنية اخرى لها خصوصية ابداعية مغايرة،وقد اكد (ليجيه): (اني لا املك خيالا لكل الاشكال الانسانية التي جرى اخت ازلها الى كائنات آلية) هي بالضرورة هندسية الملامح مثلها مثل كل المنجز التكعيبي وتعد التكعيبية بم ارحلها المتعددة ذات اثر كبير في اكمال المسعى الهندسي للفن الحديث ذلك ان المرجع الفكري الرياضي لهذه المدرسة وتطور رؤية التكعيبية بين التحليل والتركيب والجمع بينهما قاد الى تفحص الشكل هندسيا، مما اسس لقاعدة رصينة لقبول الشكل الهندسي كمعطى جمالي ولاسيما

اعتمادت التكعيبية (الموضوع) بمفهومها الايقونيَ مما سد الفراغ الناشيء عن حركة التجريد التي ارفقت ظهور التكعيبية ولاسيما مع عرض أولى الاعمال التجريدية الهندسية منذ عام (١٩١٢).ونجد ان الكثير من المدارس التي لم تتسم

---

* * بوسان: رسام مناظر طبيعية فرنسي من القرن السابع عشر تأثر به سيزان فأعاد صياغة ما رسمه (مباشرة وبصورة غير مباشرة) وقد ابدع النزعة التشكيلية التي ترمي ال ى امت اع ال نفس بتن سيق الخط وط والالوان ولجأ الى التعبير الذي يربط بين الفن ان والم شاهد وه و الذي يرجع الى ه الف ضل في عودة ظهور الفن الكلاسيكي. ينظر:عكاشه،ثروت،رينيه وسغ،فيلسوف الجمال،مجلة عالم الفكر، ع٤ ، م٥ .

١- باونيس،الان: مصدر سابق ، ص١٨١.

٢-محمد عبد الغني، صبري: البحث في الفراغ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، د ت ، ص:١٩٦.

٣-فلانجان،جورج: حول الفن الحديث، تر:كمال الملاخ ، دار المعارف ، مصر، ١٩٦٢ ،ص:٢٨٣-٢٨٦.

٤-المبارك،عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ،منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٧٣، ص١٢.

٥-محمد عبد الغني،صبري: البحث في الفراغ ، مصدر سابق، ص٩٣.

٦-المصدر نفسه ، ص٩٤.

٧-بهنسي،عفيف: الفن الاوربي من عصر النهضة وحتى اليوم ، دار الرائد اللبناني ، المجلد٢، بيروت ،١٩٨٢، ص٢٧٩.

٨-باونيس، الان: مصدر سابق ، ص١٨١.

ب - السمات الهندسية سواء من حيث العنوان او المنجز الفني قد اعتمدت على الشكل الهندسي او اج ازئه وبنائيته بشكل كلياو جزئي كما هو الحال في الدادائية في(الشكل٢٠) او المستقبلية كما في(الشكل٢١)او السوريالية كما في(الشكل٢٢) وبالافادة من الاسس النظرية التي اعتمدتها هذه المدارس التي أتاحت توظيف مايرغب به الفنان من اشكال لتقديم المنجز الفني.

فمما تقدم ترى الباحثة ما تؤسس تلك جمالية الأشكال من نظم هندسية داخل المنجز الفني وتحيلها الى عدة اتجاهات فنية تستمد موضوعاتها من تلك الأشكال ، ومن ذلك نجد جمالية سمات الشكل الهندسي المسطح (المربع والدائرة والمستطيل والمثلث)أو المجسم (مكعب ومتوازي المستطيلات والهرم والمخروط) أصبح ممثلاً في العمل الفني بشكل متطور عن الحزوز والخطوط.

مؤشارت الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشارت فنية التي يمكن الخروج بها والتي من شأنها أن تفيد إجارءات تحلل نماذج عينة البحث وتساهم في صياغة نتائجه وعليه حددتها الباحثة وهي كالأتي :-

١.أن الشكل الهندسي في مبدأ جمالي يحقق التنوع ويمنح العمل الفني ثروة تؤدي إلى نقل العين باستمرار ، لكشف علاقات جديدة وتجمعات جديدة وأشياء شائقة جديدة تثير الاهتمام .

٢.يجري استلام الوحدات البنائية الهندسيةالمتباينة على أساس تسلسل أوازنها المرئية وتحدد في نسق كلي كبير أساسه النمو ، ووسيلته التنافس وغايته التوحيد .

٣.ترتبط الحركة في البناءالشكل الهندسي من حيث قوتها وسرعتها على مقدار درجة التباين في العناصر التصميمية الهندسية.

٤.تسهم الصفات المظهرية للسمات الهندسية في تحديد مقدار طاقتها الحركية الكامنة فيها ومن ثم المساهمة في أحداث تغير مستمر داخل فضاء اللوحة .

٥.يشكل التباين في الصفات المظهرية لعناصر الشكل الهندسي أساساً يحدد أسبقية حضورها في فضاء العمل الفني سواء أ كان ذلك في حدود اختلافات نوع العنصر الواحد أم العنصر مع بقية العناصر الأخرى .

٦.تعد السمات الهندسية في العمل الفني عامل أساس في تيسير وضوح عناصر التصميم وكذلك تميزها في اللوحة ومن ثم إظهار جمالية معالمها وإسباغ الجاذبية عليه .

٧.تساهم الاشكال الهندسية فيما بين وحدات العمل الفني على تحريك العين داخل فضاء السطح التصويري بقفازت تقف عندها قصى أرَ أو طويلاً تبعاً لما يجذبها من انتباه وبسمات جمالية .

٨.إن الإيهامِ بالحركة داخل فضاء الشكل الهندسي يؤدي إلى إيجاد نوعٍ من الحيوية داخل فضاء اللوحة ومن ثم تحقيق نسب جمالية متعددة فيها .

٩.تتحدد أبعاد جمالية الوحدات المتباينة في الاشكال الهندسية داخل اللوحة من خلال الانسجام والتناسق والتجانس بحيث تجعل القارئ في تتابعية وتواصلية بوضع كل شيء ضمن تحقيق إنشائي واضح ومنظم حسب مبدأ الوضوحية والأنساق الجمالية .

١٠. ما يحكم عمليات تنظيم الوحدات الهندسية المتباينة هو التسلسلية كل حسب موقعه وأهميته في الفضاء التصميمي للعمل الفني .

١١.إن الأشكال والنماذج المكونة للشكل العام تعّد عالماً قائماً بذاته ومنفصلاً، لكون التحديد الضوئي للخط الخارجي يمثل العامل المهم لإظهار المضمون والقوى الكامنة للأشكال فضلا عن التعبير لكتلتها باستخدام التحديدات والظلال حيث كان يصوغ أشكاله على شكل شبكة من الخطوط المتوازية والمتكاملة محاولة منه لإحالة الموجودات الى أشكال هندسية.

١٢.تحرير الاشكال الفنية بوعي وقصدية الفنان الع ارقي المعاصر تقرباً من الهندسة باستغلال للشكل الطبيعي وتحويله الى نظام هندسي متكامل باتباعه تقنيات علميه فضلا عن معالجته للالوان والسطوح بايجاد انسجام بين التضادات للخروج بالعمل الفني عن السياقات التقليدية .

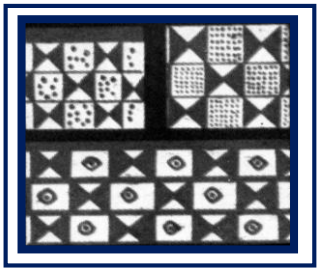
١٣.التجريد الهندسي محاولة لتنقية الصورة من كل الشوائب الحسية لأعادة فن الرسم لنفسه .

١٤.وصول الفنان العراقي القديم للخطوط الهندسية الاساسية والقوية الكامنة في الحركة ليتكاثر الشكل في اتجاهات وخطوط مندفعة باتجاهات مختلفة .

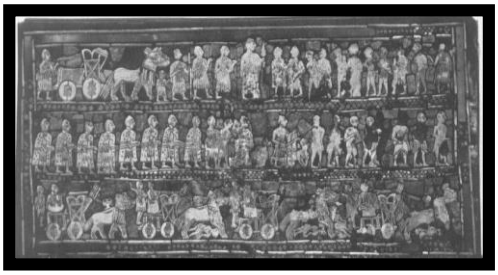
١٥.سعت الميتافيزيقية الى تجسيد الاعماق الانسانية عبر الرموز الواقعية المستعملة ومحاولة تحريفها مع تناقض في النسب بين الاشكال ولكنها بقيت محافظة على اصولها الهندسية .

١٦.استعمال الفنان طرقاً جديدة مبسطة لمعالجة الحالات الانسانية الواقعية بوصفها قريبة من الصور الفوتوغ ارفية مثل لوحة ويسلمان باستكماله للعناصر الهندسية في الكولاج .

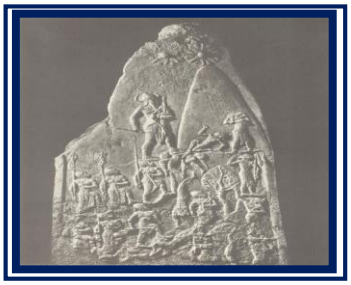
الدارسات السابقة



شكل (١)



شكل (٢)

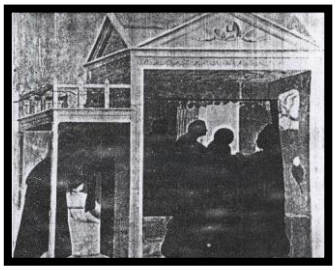


شكل (٣)

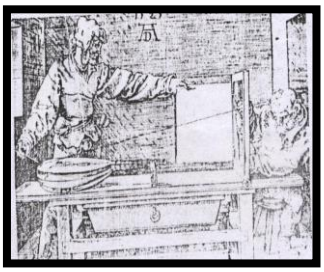
شكل (٤)

شكل (٥)

شكل (٦)



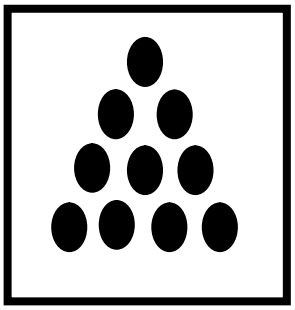
شكل (٧)



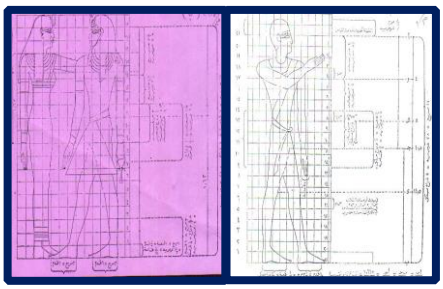
شكل (٨)

شكل (٩)

شكل (١٠)

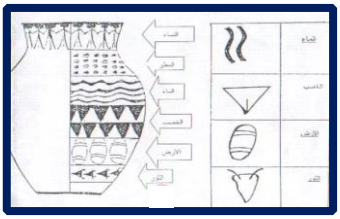


شكل (١١)

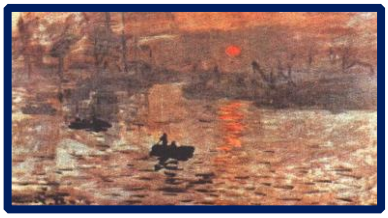


شكل (١٢)

شكل (١٣)



شكل (١٤)

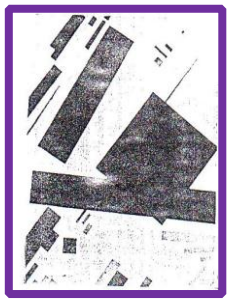


شكل (١٥)

شكل (١٦)

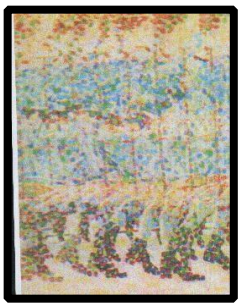
شكل (١٧)

شكل (١٨)

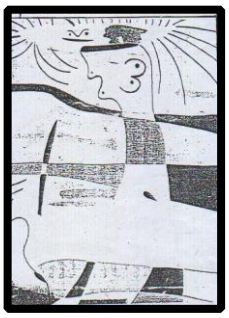


شكل (١٩)

شكل (٢٠)



شكل (٢١)



شكل (٢٢)

الفصل الثالث

إجـــارءات البحـــث

اولا : مجتمع البحث

بعد إطلاع الباحثة على ما منشور ومتيسر من مصوارت اللوحات المتعلقة بمجتمع البحث والمحددة د ارستها فيما يتعلق جمالية السمات الهندسية في الرسم الع ارقي المعاصر ، استطاعت الباحثة إحصاء مجتمع بحثها ب (٨٠) لوحة فنية تصور الشكل الهندسي في الرسم العراقي المعاصر . تمثل مجتمع البحث بمجموعة مصوارت اللوحات للأعمال ضمنحدود البحث والبالغ عددها (١١) انموذج من التي تمكنت الباحثة من الحصول عليها.

ثانياً: عينة البحث:

عمدت الباحثة الى اختيار(١١) انموذجاً قصدياً من الاعمال الفنية للرسم الع ارقي المعاصر للوحات المرسومة بالزيت، باستشارة عدد من الخبراء وبما يغطي مساحة البحث ضمن حدود البحث ، ومن مجتمع البحث، على ان تتمتع العينة بالمواصفات التالية:

١.ان تكون العينة عملاً معروفاً له مكانته التاريخية ولفنان معروف.

٢.ان تغطي العينات مساحة البحث التاريخية والجغ ارفية والمعرفية.

٣.أختيار العمل لكل فنان تلافياً لحالة التكرار .

٤ . تم أختيار النماذج لغرض تحقيق هدف البحث الحالي استناداً إلى اراء مجموعة من الخبراء (*) بغية التأكد من صلاحيتها و ملائمتها هدف البحث .

٥. ان تتمتع العينات بمقومات التحول الهندسي للشكل عبر الرسم العراقي الحديث و المعاصر.

ثالثاً : منهج البحث :

تعتمد الباحثة المنهج الوصفي التحليلي .

اربعاً : أداة البحث :-

١- تم أعتماد المؤش ارت التي توصلت إليها الباحثة من الإطار النظري كمحاكاة لتحليل الأعمال الفنية المختارة كعينة بحث.
٢- أطلعت الباحثة على الأدبيات والمصادر لرصد أكبر قدر من السمات الهندسية في تحلل عينات البحث. أ: صدق الأداة : للتأكد من أن مؤشارت الإطار النظري تصلح لتحليل ما وضعت لأجله فقد اعتمدت الباحثة الصدق الظاهري لمؤش ارت الإطار النظري ، إذ قامت الباحثة بعرض مؤشرات الإطار النظري على مجموعة من الأساتذة الخبراء (**) المتخصصين في مجال الرسم والتربية الفنية ، وقد بلغ عددهم (٥) متخصصين لإبداء آ ارءهم في مدى صلاحية محتويات مؤشارت الإطار النظري لتحليل ما وضعت لأجله وفي ضوء اراء الخبارء تم تعديل تصميم مؤشارت الإطار النظري ، فضلاً عن حذف بعض فق ارتها لتكون بصيغتها النهائية .

ب- ثبات الأداة : أعتمدت الباحثة طريقة أتفاق المحللين(***) في حساب الثبات لكونها أكثر الطرائق استخداماً وشيوعاً في حساب ثبات نظام التحليل .

تحلل العينات :

نموذج رقم (١) اسم الفنان : فائق حسن / عنوان العمل : صيادو السمك

الخامة أو المادة : زيت على كنفاس/ القياسات : ٨٠ × ٨٠ سم .

سنة الإنتاج :١٩٥٦ / العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

(*) ١- أ.د عارف وحيد ابراهيم كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.

٢- أ.د عاصم عبد الأمير الاعسم كلية الفنون الجميلة – جامعة

٣- أ. د حامد عباس مخيف كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

١- أ. د. علي شناوة وادي ، أستاذ ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٢- أ. د. عارف وحيد ابراهيم، أستاذ ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٣- أ. د. حامد عباس مخيف ، أستاذ ، فنون تشكيلية ، كلية التربية ، جامعة بابل .
٤- أ.م . د. كاظم مرشد ذرب ، أستاذ مساعد، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .
٥- أ.م . د. علي مهدي ماجد ، أستاذ مساعد ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

(***) السادة المحللين :

المحلل الاول : : د. دلال حمزة : تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل

المحلل الثاني: م.ايمان خزعل ، فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

تحلل العمل:يمثل هذا العمل وهو احد الأعمال الجميلة للرائد (فائق حسن) موضوعة الصيد إذ يصور العمل شكلين آدميين يقف أحدهما على يمين اللوحة ويحمل بيديه شبكة صيد السمك والأخر أقصى يسار اللوحة احدهما يرمي بشبكة الصيد في ماء النهر، قد مالَ الفنان في هذا الموضوع إلى الاختزال في تصوير الشكل الخارجي للصيادين والحركة ، وقد استغل موضوع اللوحة لإعطاء مناخ لوني مُعيّن وبناء نوع من الحركة المنظورية وبلمحة هندسية للموضوع حيث أنه رسم أحد الصيادين إلى الأمام والآخر للخلف . ولقد اختزل الفنان الأشكال واتخذها سبيلاً لتوصيل التعبير ، وأن الفارغ الموجود في العمل يعود إلى طبيعة الموضوع الذي يُمثّله حيث الفضاء المائي ، وإن جسَد الرجُلين هما مركز التوازن في اللوحة . وقد قام الفنان برسم هذين الصيادين باعتماده على الخط الخارجي فقط ، فالتكوين وجماليته يُقرّب المُتلقي إلى الاتجاه التجريدي والتكعيبي في الرسم مع استخدامه للشكل الهندسي في ملامح الوجه للصيادين . وكذلك نلاحظ استخدام الفنان للألوان الحارة كالأحمر والأصفر الذي مثّل لون قرص الشمس ومنظر الغروب بشكل عام متجاور مع الألوان الباردة كالأزرق . وكذلك فقد استخدم اللون البُنّي الغامق والفاتح معاً كظلال للإشارة لمنظر الغروب. تعمد الفنان لتطبيق مقولة (سيزان)(تعامل مع الطبيعة من خلال الاسطوانة والكرة والمخروط) فكل شيء في الطبيعة مكون من شكل هندسي(قرص الشمس) شكل دائري مركزي في اللوحة اختزلت الاشكال والمناظر الطبيعية الى أشكال هندسية أساسية تعتمد في العمل الفني .إن إمعان النظر في اللوحة يؤدي الى ملاحظة خلفية اللوحة ذات الاشكال المستطيلة الهندسية الشكل المستعملة في هذا العمل ومن ثم التظليل بالتدريج بادئين من طرف ومنتهين من الطرف الآخر فبلمساته التي وضعها الفنان على شكل خطوط صغيرة ومتوازية ومستقيمة وتارة اخرى عمودية جعلت اشكاله الفنية كلها تعبر عن جمالية الاشكال الهندسية.ونلاحظ في هذا العمل البساطة والجمال ، وهو بحث في التاريخ والموروث الشعبي وإحياء الماضي وقد تجلّى ذلك في الرموز المُجردة والمُختزلة في هذا العمل بسمات هندسية. ولقد كان الفنان مُسيط رَ على اللون بعُمق ليأخذ المتلقي بطبيعة العـ ارق وبيئته بحس الأع اربي الدائم الحنين إلى الأرض ، لقد كانت مفردات مواضيعه هي الفارس والجواد والفلاح والخِيام والجِمال والصح ارء والأزّقّة البغدادية القديمة والنساء في الحقول والأهوار حتى ليُشعر

المَرء أنه يشُم هواء العارق وتحترق بشرته بشمسه ، فأنه يحقق الوحدة الطبيعية لفنه وأصالته بثرائه اللوني ، وقد أثّر في كثير من اتجاهات الفنانين الشباب فيما بعد وقد اعتمد في أعماله على الخروج للطبيعة . واستخدم الفنان في هذه اللوحة الأسلوب التقسيمي بسمات هندسية حيث يعتمد بذلك على تقسيم السطوح إلى مجموعة ألوان متجاورة وصريحة دون أن يمزجها أو يخلطها فالأصفر هو الأصفر والأحمر هو الأحمر والأزرق هو الأزرق . بذلك تنعكس رؤية الفنان الذاتية في سمات عمله الفني وكنتيجة لمعالجتها واكتشاف الاشكال الهندسية والجمالية فيها عبر اعادة صياغة وجودها في السطح التصويري ، ومن تداخل الموضوع مع اج ازئه فقد ظهرت جمالية السمات الهندسية بشكل فاعل ومتحرك كي يبرز العمل من الناحية اللونية والجمالية للأشكال إذ اوجد علاقات مؤثرة ومتطابقة مع الجوهر.

نموذج رقم (٢)

اسم الفنان / جواد سليم

عنوان العمل / بغداديات

سنة الأنتاج / ١٩٥٧

قياس العمل / ١١٥×١٠٠

العائدية / دائرة الفنون التشكيلية / مركز الفنون / بغداد المواد / زيت على قماش

تحلل العمل:

تتميز اللوحة للفنان (جواد سليم) من خلال هذا الشكل الهندسي المصور التي تتصف بانها تمثل منظاًرَ طبيعياً لمدينة بغداد العريقة ، مثّل الفنان البيوت البعيدة على شكل مستويات هندسية ذات سطوح بحافات هندسية حادة وقد اخذ الانحلال وتجزئة الاشكال نسقاً يدل عليه كيفية رسم الفنان لبقية أجازء اللوحة من خلال أشكاله الهندسية، إذ عمد الى التحريف والتلاعب بالاشكال من ناحية التجزئة ثم اعادة تركيبها بشكل يختلف عن سابقتها بما ينسجم مع تجربة الفنان الذاتية. على الأشكال مختزلة متعددة المستطيلات والمثلثات وأنصاف الدوائر والتقوسات من خلال القيم اللونية المنقسمةعلى شكل خطوط منحنية وموزعة على أشكال هندسية من اللون النقي حول مساحة الإنارة التي تستقطب الحركة المركزية.

ويتكون المشهد العام للعمل من مجموعة من البيوت البغدادية القديمة وما تتميز به من عمارة خاصة تتمثل بوجود الأقواس والأعمدة وقد انقسمت اللوحة الى مستويات رؤية مختلفة تتعاقب من خلالها البيوت وترتكز في بداية او مقدمة اللوحة عجلة قد كتب عليها عبارة (الله ياحافظ). نلاحظ ان هذا العمل اعتمد في بنائه الشكلي على مزيج من الأشكال والرموز الفنية والحضارية وكذلك الألوان المختلفة والتي استخدمت لأشباع حاجة جمالية من دون الأعتماد على التعبير الواقعي الصرف والتعبير التشخيصي الذي ناره موجود في أي عمل فني اخر عمد الفنان على أعطاء الفضاء شيء من الصلابة والحدية بالاشكال فن ارها قوية وثابتة وعالية الا ان البيوت تاخذ جانبا متوحدا وخاصا بها،وقد دل مساقط الاضواء عليها اي على الاجزاء موضحة فيها الاشكال التي تاخذ طابعاً هندسياً معمارياً. فالبناء الشكلي صاغه الفنان عبر التكعيبية التحليلى ة بتداخل اشكاله الهندسية وسطوحها المكونة من الاشكال (المربعة ، المستطيلة ، المعينية) المجسمة لتوجد برواز للاشكال، فالاشكال العليا احتوت على اشكال معينة صغيرة ومتراكبة ومتخذة الوانا مركب ة من (الابيض ،الاوكر،الجوزي)مع المثلثات والمستطيلات والمربعات بحركاتها المختلفة وخطوط متعرجة وحادة بين اجازء البيوت إذ وزع الاشكال بشكل عشوائي غير منتظم موجدا نوعا من التركيب الجديد بشكلها النسيجي المتداخل في الزمان والمكان والفات نظر المتلقي. يوحي المنجز ببساطة التنفيذ بتقنية سعى اليها الفنان في اخت ازل أشكال السطح التصويري متجهاً بتقنيته نحو التسطيح و التشكيل الهندسي كتجريد يؤطر الشكل العام بوحداته الدائرية و المثلثات و الاهلة . فنلاحظ مثلاً استخدام كل ماهو معبر عن الحياة البغدادية في ذلك التاريخ الأقواس، الأهلة، الدوائر، العجلات و غير ذلك بما يوحي لدى المشاهد بأشكال تشخيصية موجود او غير موجود على سطح اللوحة.وبتكوين متناسق صور (جواد سليم) عمله شكلاً و مضموناً بتقنية ارتبطت بالاختزال و التبسيط و تحوير الخطوط المستقيمة بأتجاهاتها وأشكالها الهندسية (الدوائر ، المثلثات و المستطيلات) ليتهج تقنية تكعيبية عبر اثارء العمل بعناصره التصويرية . وكان السطح اللوني المستخدم تأثيره المباشر وكذلك العناصر التشكيلية الأخرى والتي كان لحضورها نسيج متماسك وبالرغم من عدم اهتمامها بالتمثيل والتعبير المباشر على سطح اللوحة، لكنها أدت أغارض جمالية ووظيفية من خلال الحركة التي أوحت بها هذه الأشكال. واراد الفنان ان يختار موضوعه ويحقق هدفه في اطار بصرية تشكيلية من غير ان يبالي بشكل مهم للطبيعة التشخيصية. اذ ناره يربط اللون بالشكل من جهة وربطه بالخط من جهة اخرى. وهو يساهم في أكتشاف الصيغ العامة والخاصة التي تجسدت من خلال الرموز والأشكال التي نراها على سطح اللوحة. كذلك تم اختازل الشكل المرئي وتحويره على سطح اللوحة متأثاًرَ بالفن العربي الإسلامي، اذ نرى ان الفنان عبر عن الحياة والبيئة البغدادية من خلال توليف فني لأشكال مختزلة داخل النموذج الواحد خدمة لمضمون العمل الفني.

فعند جواد سليم تتأكد البساطة في جمالية صياغة الاشكال الهندسية مبتعدة عن التعقيد لتؤسس منهجاً ذاتياً يسعى الى نقل الانفعال الذاتي لتحقيق التعبير من خلال الوسائل المتاحة للفنان ، حيث يكون التعبير طريقاً لتحقيق حداثة تتخللها سمات فطرية هي بحقيقتها وسيلة تتفرد بها الذات وتتحول انفعالاتها الى فعل يتخذ ابعاده الحقيقية من خلال المزج الحاصل في الاداء تجريبياً . وندرك من خلال ذلك فعالية التشبث بحتميات الذات وهي تنقل العلاقات التي تربط عناصر العمل الفني الى وظائف جديدة تتحول فيها جمالية سمات الشكل الهندسي الى صيروره تفترظ صوراً وافكار تتلائم مع فواصل التعبير المتعددة .

نموذج رقم (٣)

اسم الفنان : شاكر حسن آل سعيد

عنوان العمل : تكوين

الخامة أو المادة : زيت على كنفاس

القياسات : ٨٠ × ٨٠ سم .

سنة الإنتاج : ١٩٦٦

العائدية: فولدر المعرض التكريمي لمختارات من أعمال الفنان

تحليل العمل:

يتضمن العمل الفني للفنان (شاكر حسن) إيجاد نوع من الشكل الهندسي المنتظم ، فالمشهد يضم بناء هندسي مرّكّب مكون من مجموعة مثلثات متقاطعة ومتداخلة مع بعضها البعض وزعت بشكل مت اركب الواحدة على الاخرى لتشكيلوحدة العمل ومن توضيح لحدود الحرف وعمقه في الفكر الإنساني وللتأكيد على الروابط الحضارية والثقافية بين أفراد الأمة.

إن مضمون هذا العمل مُستمد من الحرف أو الكتابة بوَصفها جزءاً من عالم اللغة ، ولِما يملكه الحرف العربي من قدرة توصيلية من العالم المحيط ومحاولة منه لكسر التقليد في العمل الفني إلى آفاق جديدة وتطوير التعبير بالحرف وإدخاله إلى الفن التشكيلي . وقام الفنان بتقسيم السطح التصويري على مربعات ومثلثات واشكال هندسية بألوان ازهية صافية منتظمة اذ وزعت المربعات مندمجة وبداخلها المثلثات بطريقة مدروسة والقيم اللونية بطريقة ايقاعية متناغمة ومتناقضة ووفقا لهذا التقسيم للمربعات تحقق للفنان قياس دقيق يتوافق مع افكاره وبما يحقق وحدة وت اربط الاشكال الهندسية.

من خلال هذه الايقاعية التناغمية من الالوان التي تولد تضادات منتشرة بشكل تناغمي شفاف بعّد حركة اللون من مكان الى اخر تفضي الى حركة تجريدية متعددة الاتجاهات فيمكن عدّها تجريدات لونية دائرية استثمرها الفنان من خلال(متابعته للانطباعية والتكعيبية)إذ اخذ(شاكر ال سعيد)من الانطباعية الالوان ومن الوحشية الالوان ال ازهية ومن التكعيبية الشكل الهندسي المشرق من خلال الايقاع اللوني والشكلي للعمل الفني.

إن المضمون التأملي هو انعكاس لرؤية فلسفية نظراً لما يمتلكه الحرف من قيمة ت ارثية وحضارية مُحمّل بالدلالات والتي تعكس موقف الفنان الاجتماعي مستلهماً إمكانية الإيحاء اللغوي من الحرف العربي وطاقته التجريدية ، فقد استعاض الفنان عن العناصر التشكيلية بالحروف والأرقام ، وقد لاقى هذا الاتجاه صدىً كبيراً ، فالقيمة الجمالية للحرف العربي تعكس الروح العربية المُتمثلة بالشخصية العربية ، وقد تُعبّر عن انطلاقة في تعميق شخصية الفن التشكيلي في اقتباسه للحرف . اكد الفنان في عمله هذا على الخطوط الهندسية التي تمثل الخطوط العمودية والافقية والمنحنية والتي اتسمت بالاشكال الهندسية والخطوط الافقية والعمودية إذ قسم العمل بشكل هندسي على وفق شاعرية الفنان واحساسه من خلال تجاور الاشكال والخطوط لبعضها لايجاد شيء جديد بنسق معين وفق نظام هندسي.ونرى إن التكوين في هذا العمل هو ّّ تجدد في حركة الحرف ، كعنصر تشكيلي مهم في بعض أجازء اللوحة وفضاءاتها ملتصقة على الجدار الذي هو خلفية للّوحة حيث جاء استخدام الفنان للحروف (القاف و الواو و الألف و الميم و السين و الهاء). وقد ادخل كذلك ضمن هذا التكوين العديد من الأرقام (واحد و أربعة و خمسة) . وقد أضاف إلى هذا العمل أيضاً العديد من الزخارف والأشكال الهندسية لخلق نوع من التكامل والانسجام ، كذلك إحداث التداخلات الزخرفية مع الرقمية والحرفية . وقد اعتمد الفنان الألوان الأساسية والثانوية ذات الملمس الخشن بانسجام وتناسُق . أما خلفية العمل الفني فقد تكوّنت من اللون البُني المخلوط بالأحمر الفاتح على عكس التكوينات المرسومة وذلك لإب ارز جمالية هذا العمل الفني . ونلاحظ هنا عنصر التك ارر بالأشكال الهندسية والزخارف المرسومة . وقد كان العمل مُنطلقاً من المرجعيات المتعددة للفنان ولمفرداته البيئية وإلى رؤيته في استلهام الحرف العربي كقيمة جمالية . وتلاعب الفنان بأشكاله من خلال تفكيكها وتجميعها على شكل قطع لتميزه عن الاشكال الواقعية من خلال الخطوط الهندسية من ذلك يمكن مشاهدة العمل بشكل متكامل وكانه لوحة يمكن رؤيتها من عدة زوايا في وقت واحد مولدة حركة فضائية متتابعة لعين المشاهد من خلال تتبع الاشكال الهندسية للمثلثات من البداية ثم الانقطاع وأخيار الاستم ارر لتكمل الشكل الهندسي على السطح التصويري كأنشاء متكامل بعّدها تآليف جماليةهندسية للخطوط التي تنتهي بشكل هندسي مت اربط وتجريد هندسي الممثل بالاشكال وبسمات جمالية لها .

نموذج رقم (٤)

اسم الفنان / سالم الدباغ

سنة الأنتاج / ١٩٧٨

قياس العمل / ١٤٥×١٦٥

العائدية / دائرة الفنون التشكيلية / مركز الفنون / بغداد المواد / زيت على قماش

تحليل العمل:

يتكون العمل من قسمين القسم العلوي باللون الاسود يتوسطه مستطيلان باللون النيلي يصلان الى منتصف القسم العلوي وموازيان للكتلة في الأسفل التي تومىء بشكل انسان المتوسط في القسم السفلي . من هذا العمل الفني تظهر عملية التحول باستعمال أشكالاً هندسية شبه منتظمة في منتصف العمل وباستعماله المتطرف للالوان الحيادية، هنا تعّد عملية جذرية باستخدامه الشكل الهندسي بهذا التركيب(مساحة وكتلة من الألوان الغامقة).اذ يعالج الفنان رمزياً قضايا الإنسان والصراع بين مفهومي التقيد والحرية ذلك المفهوم الذي طالما سكن عقل الأنسان وطالما سعى الى تحقيقه، الأمر الذي جعل مفردات اللوحة التجريدية الفضاء والتشخيصية، المكعب وشكل الأنسان تشخص بمثابة تغييارت رمزية نستوحي منها أو ندرك بواسطتها جوهر هذه الفكرة ومعاني مفرداتها. يبدو أن (سالم الدباغ) ومن خلال إيمانه بالجمالية المطلقة للشكل المجرد اخضع الرسم لمنطلق الضبط العقلي ، والحصيلة التي خرج منها الفنان في فهمه لحركة التحديث في الفن ، هو استبعاده للذاتية ولو جزئياً ، والتخلي عن المحسوس بوصفه مرجعاً ، فقد خط لنفسه هذا الفنان رؤية ذاتية من خلال ما أملته عليه مخيلته في ان جعل لوحته فضاءاً مفتوحاً يعادل بأثر هندسي يوحي به أستخدام الشكل المربع او المستطيل لأن هذا الشكل يمنح حساً من التماثل التام والمحكم وبما يمتلكه من تشابه في ابعاده وقابلاً على تكـ ارر ذاته فقد سبق الشكل ماديته ليبحر الشكل مقترباً من الروحي المغيب الذي يتخذ رموزاً لدى الفنان. اذ ان عمل الفنان الهندسي يستدعي القوى الرياضية الهندسية ، عمق هذه القوى في جوهرها المكتمل غير المنظورة حسياً ، تلك التي تحمل طاقتها في الأثبات امام متغير ارت الزمن ، مثل هذه الأشكال غير المحسوسة تؤثر في الأنسان كونها مؤث ارت اد اركية وهذا ما عمل عليه (سالم الدباغ) لأستخداماته للشكل الهندسي المتمثل بالمستطيل. وبذلك يصبح عمل (سالم الدباغ) عبارة ثيوصوفية تتداخل مع ذلك

الموضوع المغيب بوصفه مظهراً خارجياً لبنية داخلية معقدة ، وبذلك فأن الحرية التي يمتلكها الفنان لم تقده الى الفوضى والعبث بل بالعكس كانت اشكالاً تنم عن عقلانية واضحة قادرة على اثارة التأمل وتحويل العمل الى بنية معرفية من خلال الشكل ذي الأبعاد الهندسية المتحركة والفضاء الذي يمثل البعد التأملي الذهني، فقد حاول الموازنة من خلال حله لمشكلة الكتله التي تمثل شكل الأنسان بالفضاء المحيط بها بحيث تظل الكتلة هي المحور الذي يدور حوله الفضاء.

واعتمد الفنان ايقاعاً مبتكرًا من خلال علاقات لونية متضادة فقد قسم اللوحة الى قسمين اللون الأبيض واللون الأسود فقد برزت حركة الأشكال من خلال استخدام تقنيات البعد الثالث ، إذ وضع في منتصف الجزء الأسفل الذي يلون باللون الابيض شكل الانسان باللون الاسود قد خط خطوطه الخارجية بخطوط هندسية ويبدو ان ولع (سالم الدباغ) لم يكن تجريداً من اجل التجريد فمنطقه الهندسي كان تحديث لرؤية العالم تختلف عما سبقه.اذ اراد (سالم الدباغ) لحداثته ان تكون ذا قيمة مثالية كونية مطلقة، حداثة لاتتشكل تحت ضغط العاطفة والذات، حداثة تنشد جمالاً هندسياً خالصاً. اذ ابتعد عن تلقائية الأداء واعتمد على امكانيته التأملية في الوجود ومفهومه الخاص للحداثة المنارة بضوء العقل والحدس دون العاطفة ،فجمالية الأشياء لاتدرك بأحاسيس الأنسان المتقلبة، بل بأحاسيس نقية لايخلقها الشكل الواقعي بل الشكل النقي.فاللون الاسود بتناقضه الحاد مع الابيض يسعف الرؤيا من خلال التصادم الحاصل بين القيمتين اللتين تؤث ارن بشكل كبير فيالعمل الفني، ولكون الفنان ذا روحانية خاصة نجده يعبر عن استقلالية الفن وتحرره من اي محتوى ايديولوجي في محاولة لتحقيق مبدأ الفن للفن ، فالاختزال الموضوعي والشكلي واللوني للمستطيلين يعد وسيلة إظهار تواصلية المشهد وقد ركزالفنان على ذاتيته بعدّها محصلة الرؤية الفنية، فمفهومه للالوان كان مستق ار بينما مفهومه للشكل كان ديناميكيا كأعمالالفنان (كاسمير مالفيتش)، مما تقدم ترى الباحثة ان الفنان انطلق من خلال الشكل الهندسي الخالص لإيجاد اندماج لمشكلةالفضاء والشكل منطلق بمبادئه الهندسية المباشرة من تمثل أقصى مدى للمساحة المسطحة للفضاء التصويري فالأشكال يجب أن تنبع كعناصر مستقلة من كتلة اللوحة، فالمستطيل هو الكتلة المولدة لكل الاشكال فهو الطاقة اللونية والوانها رمزا للواقعية المطلقة لكنها ذات حضور رمزي غامض مستمدة ذلك من الطاقة الكامنة في مفهوم المستطيل كشكل هندسي خالدو أزلي بما يعنيه من انتقاء وعقلانية

والسمو والرفعة والاستقرار ، ومن ذلك نجد ان توظيف الفنان للشكل الهندسي وبنية اللون كان فريداً من خلال ذلك الإنشاء، وكانت مجموعة المستطيلات في لوحته يمثّل شكلاً هندسياً مجرّدً مبررا لجمالية السمات الهندسية في العمل الفني .

نموذج (٥) اسم الفنان : سعدي داود

عنوان العمل : / الخيمة

الخامة والمادة: زيت علي قماش .

القياس :٨٠ × ٦٠ سم .

تاريخ الإنتاج : ١٩٨٢ .

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

تحليل العمل:

يصور العمل شكلين آدميين يقفان إلى أقصى يسار اللوحة احديهما يرتدي عباءة والأخر اقصر قامة منه،هما يقفان أمام كتلة هندسية هائلة أشبه بالمرقد ،أو المقام،أو الجامع ،مؤلفة من الأشكال مربعات ،ومعينات، ومستطيلات هندسية،منقوشة بنقوش السجاد الشعبي العراقي الشائع كما يظهر في وسطها مدخل ترتفع فوقه كف،وهناك طائر صغير على الأرض،وقمر كبير يرتفع أعلى البناء.

يبحث الفنان(سعدي داود) عن طريق التجريب الفني عن أشكال طرازية معاصرة من جهة أخرى، مستلهما في عمله هذا جماليات الموروث من خلال توظيفه للأشكال الفنية في البسط الشعبية بصيغة زخرفية تزينية متحققة بتبسيط واختزال للمساحات اللونية التي تظهر لنا بطلاء مصمت مسطح.أظهر الفنان تآلفاً ينم عن خبرة بآلية المسطحات لخلق صورة شرقية عن طريق انبساط الصورة وبساطة الشكل وسعة الفضاء الذي كان له دور كبير في إبـ ارز الشكل الفني ومنحه حضوراً كبر، كما أن الفضاء بهذا المد والرحابة كان له شأناً جمالياً لا يقل عن المفردات التصميمية للعمل نفسه فكانت علاقة الفضاء مع الشكل علاقة جمالية صرفة.ويتوصل الفنان إلى الشكل التجريدي الهندسي عن طريق الاختزال والتشذيب في الأشكال الفنية التي لا تزال شاخصة حضارياً دون أن ينساق إلى الشكل التجريدي المطلق، أذان المفردات التصميمية التي يستند إليها العمل الفني على الرغم من تجريديتها العالية الا إن لها مرجعياتها الت ارثية الشرقية فالهلال و القبة،والكف وأشكال البسط وألوانها تتجمع بنسق عال من الرهافة وجمال البناء في تصميم هندسي ذي ملامح شرقية واضحة، وهو بذلك قد أضاف طروحات شكلية جديدة لطروحات(جواد سليم) من خلال وعيه لمغزى الماضي والحاضر أما بالنسبة لآلية اشتغال العناصر على السطح التصويري فإن الخط كان يتشكل من خلال التقاء لونين مع بعضهما دون أن يتداخلا عن طريق التلاشي أو أن يكون محيطاً للشكل الذي تنفرد وحداته التصميمية باستقلالية منعزلة عن ما يجاورها إلا انه ولكي يلين ويخفف من حدة الأشكال ترك بعضاً من الخطوط العفوية تنساب بحرية في منتصف اللون الأبيض الذي يمثل مركز اللوحة وسيادتها لتضاده وتباينه مع اللون الأسود، مع إضافة بعض الخربشات ولمسات الفرشاة لإعطاء العمل روحاً ارتجالية تزيد من عاطفته وتتآخى مع حدة الأناقة لتؤلف تناغماً جمالياً متنوع الإيقاع . هذه اللوحة تعتمد موضوعة تراثية شعبية عراقية شائعة هي زيارة المراقد المقدسة للتبرك ،وهي من الموضوعات التي ترتبط برموز دينية شعبية ،وأساطير تحكى ،وتنتقل عنك ارمات أصحاب هذه الم ارقد وهي ذات أبعاد دلالية متعددة تجد تحقيقها في فضاء ديني قدسي ذا طابع شعبي بسيط.الأشكال في هذه اللوحة تتسم عموما بالزخرفة وألوانها البسيطة المستقاة من ألوان البسط الشعبية ،ومشاهد الحياة اليومية،والمفردات الشائعة في الزيارات ،والأضرحة (الكفوف،والأهلة ،والنجوم،والأقواس) ،والبناء المعماري للمرقد مؤلف منمجموعة مربعات ومستطيلات هي في الحقيقة أجازء من البسط الشعبية بزخرفتها وأطرها استطاع الفنان بإدخالها ضمنجمالية العلاقات الهندسية المبسطة التي تكمّل بعضها ليؤلف منها المشهد المقدس للبناء وجزئه المتسامي الذي يحمل القمرالذي يوضع تتجه إلى الاحتفاء بالمكان بأسلوب الممزوج بالحس الشعبي العراقي ،حيث تبدو الأشكال الآدمية اقرب إلىالوجوه السومرية الشائعة في الفن الع ارقي القديم وتبدو على وقفتها الجمود والسكون المعروف عن التماثيل العراقية وعيونهاالواسعة المحتدمة المتأملة في عمق الوجود ولغزية الكون كذا فهي تبدو على انسجام تام مع الشكل المقام الذي يقترب من شكل الزقورة العراقية الهندسية المكونة من طبقات والامر الذي يؤكد هاجس التعلق بالتراث ،وعمق الانتماء ،وحب التواصل مع الروح الرافدينية ورموزها وجماليتها عبر العمل الإبداعي الفني ذو السمات الهندسية ومحمولاته الدلالية والوجدانية . ولوحة (سعدي داود)هي حاصل للجمع بين بنى فنية عدة كلها لها مرجعيات وتناصات مع الأشكال التراثية العراقية بسمات جمالية هندسية للاشكال . لذا ترى الباحثة بسعي الفنان الى اختازل الاشكال للتوصل الى الشكل الهندسي (المربع) المتداخل الذي يعكس فكرة العمل الفني ويجسد الجمال لذاته فقد حقق الفنان علاقات لونية جمالية قائمة على التضادات والتوافق والموازنة بين الاشكال الهندسية والالوان من خلال تنظيم واستعمال الاشكال الهندسية المنتظمة داخل العمل الفني مما اوجد علاقات تباين لوني بين تلك الاشكال الهندسية وانتقالاتها المتباينة والحادة والمتجاورة الواحدة مع الاخرى والتأكيد على جمالية القيم اللونية المتضادة القائمة على الشكل الهندسي الوحشي.

نموذج (٦)

اسم الفنان : كريم رسن

عنوان العمل:بساط الرمز السحرية الخامة والمادة: زيت علي خشب .

القياس : ٦٠ × ٦٠ سم .

تاريخ الإنتاج :١٩٨٥ .

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة تحليل العمل:

صور الفنان (كريم رسن) في لوحته هذه تكويناً أشتمل على مفردات رمزية (أشكالا أدمية،أشكالا هندسية ،أيقونات ، رموزاً ، اشارات ، علامات ، أرقام ، كتابات ، حروف مبتكرة ...)

والفنان(كريم رسن) في هذه المواد الخليط علي لوحة الخشب، يقدم للرائي مشهداً صلباً لرموز وإشارات وصور منقوشة علي حجر، أو ما يشبه الحجر .يمنحها للعين مرة واحدة، ولا يمهل الراني فرصة أن ينفرد مع كل منها على حدة. وحتى لو حاول فأن روحه تفيض بما هو مرة واحدة، فيبعد عينه عن غير ارادة ليحدق ذاهلاً بالمشهد جميعا، عله يحيط بالمعنى الكلي عبر علاقة هذه الرموز والإشا ارت والصور مع بعضها البعض، ومع العالم الخفي الذي ورائها. إن الوجه المعاصر لنا في إحدى المربعات لا يتقدم في الزمان على الوجه البدائي شبه الحيواني، بل يطل أحدهما من الآخر. المربعات جميعاً استعارات بصرية لعالم باطني بعيد ولكن غير معزول عنا. إنها تشكيلة بساط من الصوف لكنه ليس بساطا كما اعتدنا إن نعيشه ونتعامل معه بل هو بساط سحري ، إن طريقة تقسيم السطح التصويري إلى مربعات متكررة تحمل داخلها أشكال ورسوم هي فكرة مأخوذة أصلا في التكوينات الإسلامية للخزف الإسلامي للعمائر الإسلامية ،والذي يتكون أصلا من وحدات تتكامل عند ترتيبها وتثبتها على سطح البناء الإسلامي.

يحلق بنا (كريم رسن) إلى حيث تشاء جمالية تناصات أشكاله الهندسية لتمتد مع عراقتنا البعيدة الجذور. هناك فراغات في غنائية في معالجة الأشكال السحرية تعوم فيها الخطوط والرموز لا تصدر عن مخيلة ثقافية مألوفة أو مقيدة ،بل عن مخزون من ذاكرة جمعية تنفتح على التجربة الفنية العراقية، ولذلك فهي غنائية تتميز بالكثافة القصوى للمعالجة والصور، كثافة المشاعر التي تعبئ المخيلة فتثقلها وتنزلها الى الأعماق. إن أكثر ما يلفت الانتباه في لوحة (كريم رسن) هوالمهارة من إنتاج العلامة الصورية بحيث تنطوي على أكثر من مدلول وتقرا بتنوع ، كما انه استثمر الشكل الهندسي للمثلث دلالياً كدلالة جنسية وتكاد تكون هذه اللوحة لوحة مثلثات مع بعض التطورات البسيطة التي تضفي معنى جديد ، علاوةعلى ذلك نجد أسلوب لوحته وفق تنظيم عقلي للمساحات والعلاقات التصميمية التي يكسبها بفعل الإزاحة لقوانينها الفيزيائية في بنية جمالية متماسكة تحاول الاتصال بكلية الإحساس أكثر من اتصالها بما هو جزئي بدلالة التنظيم المكاني الذي هوفكرة قرائية للزمان وفكرة قارءة الكتابة الإنسانية نفسها ، فهي نص للقارءة والتمعن في معانيه المختلفة ، وعلى اعتبار أنأشكاله الهندسية وأيقوناته ورموزه الغامضة تمتلك من القوى السحرية وما يجعلها حاملة لمضامين عدة ، بعضها معلنة والبعض الآخر مخفية وارء الأشكال ، فهي تعلن عن مستوى جمالي موسيقي / إيقاعي رفيع من خلال معالجاته التقنية اللونية والخطية ليستخدمها الأشكال الهندسية كوسائط كونية خفية تكون معادلاً شكلياً لحدس القارئ نفسه ، وجعل الصورة تعبر عن معاني ما وارئية غير معلنة ذات دلالات حسية مجردة التي لا تعتمد / الدلالة / على معطيات المعرفة الحسية المحضة بل المعرفة الذهنية الذاتية . وتعد معالجات كريم رسن منذ تجاربه الأولى في الثمانينات القرن الماضي ونضوجها في التسعينات ،وامتدادها واشتباكها مع تجربة الفنان الرائد شاكر حسن السعيد منحته الكثير من العمق والخصوصية وأصالة والتجربة ومعاصرتها. ويحاول كريم رسن أن يمتد مع العوالم البدائية في هيئاتها العامة وأسلوبها ومعالجاتها وطبيعة الخطاب الوجداني الذي يمكن تثبته التجربة البصرية التي يقدمها للمتلقي خشنة في المعالجة الأفكار ببدائية مفرطة وبين ما يمكن أن يخلقه الأثر،مابين المعالجتين تتاروح تجربة كريم رسن الفنية والجمالية ،ولذلك فهو يحتاج دائما أن يختزن في ذاكرته أشكالا بدائية مستمدة من الموروث الإنساني بشكل عام والموروث الع ارقي بشكل خاص ،فضلا عن التقنية التي يمكن أن يقدم من خلالها تلك الأشكال لتوحي بقدم الأجواء والمادة والفكر ة التي تقوم بمعالجة التكوينات والأشكال والتقنيات . وترى الباحثة إن أشكال (كريم رسن) حلقة أخرى من حلقات اكتشاف خصوصية الماضي العتيق والتراث الإنساني بجمالية السمات هندسية ،وهو في هذا ينظم إلى اغلب الفنانين في الثمانينات والتسعينات في اقترابهم من المعالجات التعبيرية ،والرمزية والأجواء الذاتية التي تبتعد عن المناخات المعاصرة للحياة الإنسانية ،خاصة مناخات الصناعات والآلات التي تحكم مصير العالم الإنساني.

نموذج (٧)

اسم الفنان : هاشم حنون

عنوان العمل: مدينة

الخامة والمادة: زيت علي خشب.

القياس : ١٦٠× ١٠٠ سم .

تاريخ الإنتاج :١٩٨٨ .

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

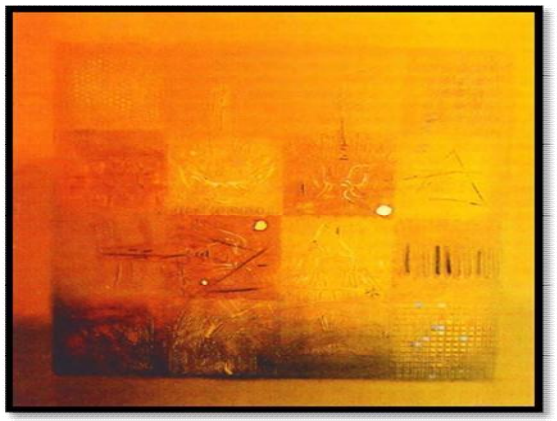
تحليل العمل:

صور الفنان (هاشم حنون) الأشكال الهندسية ،والآدمية ،فنلاحظ في الجهة اليمنى للعمل من الأعلى سلسلة قصيرة من المثلثات المقلوبة ، تتوج مدخل فيه قوس مدبب يحتضن شكلين آدميين بهيئة وقوف في حين نجد شخصية أخرى في الجهة اليسرى السفلية بهيئة صبية واقفة يحيطها شكلاً هندسياً مستطيلاً كأنه مدخل بيت يتوجها بقعة سوداء اللون ذو شكل غير منتظم ،ونجد بين هذه الأشكال الآدمية تكوينات هندسية (مستطيل ،دائرة) وفي داخلها احتوت على خطوط مخربشة ومحزوزة ،ونلاحظ أيضا وجود بقع تحمل صبغة بيضاء عددها ستة غير منتظمة في أحداها منتصف اللوحة والبقية متفرقة يحيط المشهد خطوط سوداء هندسية شكل مربعا محزوزة على بنية اللون.

نلاحظ من خلال انتهاج الفنان (هاشم حنون) مبدأ التسطيح المتسم بثائية الأبعاد في هذا المشهد التصويري جعل الأشكال الت ارثية الهندسية تنفتح على الفضاءات التكوين العام لإعطاء مضامين جوهرية بعيدا عن التفاصيل التشريحية للأشكال الآدمية بالرغم من تواجد بعض الملامح في الشخوص الموسومة بجانب الوحدات الت ارثية الأخرى ،التي تحيط بالمشهد ،تأكيدا من الفنان على توحيد العناصر التكوينية من شكل وخط ولون ومساحة ،وفضاء ضمن الجو العام للنص التشكيلي لتأسيس قيم جمالية تعتمد على قوة الرمز ،ودلالاته التي تحيل المحدود الجزئي إلى مساحات هندسية مثالية قابلة للتأويل اللارتقاء بالمشهد إلى مستويات الجوهر.فعمليات الاختزال والتبسيط في المشهد بجانب الحفر والتحزيز المجردالتلقائي الواضحة في الخطوط الخارجية للإشكال بجانب الخربشات البسيطة ذات المنظور المتاركم والكثافة اللونية التيتسمح بظهور حفريات بارزة بعض الشيء تتداخل مع أشكال هندسية أخرى ضمن فضاء سرمدي سحري بحثا عن وحدةالوجود ،مما يجعل تكويناته الهندسية(المثلث الخصوبي ،الدائرة،المربع،النقطة،القوس...) تحتفظ بديمومتها لحظة الرسم لأجل منح المشهد بعداً جمالياً ،ورمزياً . اتخذت هذه اللوحة من الأسلوب التعبيري الرمزي منهجا غنيا لاقتارح رموز ذات دلالات تاويلية تقترب في التجريد ،وتبتعد عن التشخيص المباشر ،ويمكن للمتلقي ان يستشعر الفضاء المقترح حدسيا من خلال الحذف الخطية المنفذة بتلقائية واعية والتي أفتحت أشكالاً هندسية وآدمية المتمثلة بالموروث الحضاري العراقي تقترب من السمات الطفولية ،والبدائية أو الفطرية بعض الشيء التي تفعل السطوح ،والأشكال ذات القيم الجمالية.فالفنان (هاشم حنون) يحاول في هذه اللوحة تأكيد المنحى الروحي على حساب الموضوع من خلال تلخيص مفرداته التشكيلة في التكوين العام للمشهد لكل من المظاهر الحسية إلى حد ما من اجل إنتاج عوالم مثالية جديدة تمتلك القدرة على التعبير عن قوى الرمز. إن معمارية التكوين وشكله المربع و إحاطة الخط به يذكرنا بالتكوينات أو بهيئات للعقود المحفوظة في المعابد الع ارقية القديمة من خلال فتحة وسط اللوح الحجري.

إن التقشف اللوني والشكلي يذكرنا بالبيئة الشعبية في المناطق الجنوبية التي تحيطنا ،فهي بسيطة ومختزلة وهي باحتفاظها بمخزونها العاطفي تختزن في طياتها أشكال الموروث الشعبي كونها تحمل خصوصية الدينة ووجدانها المتوارث هناك بعض الأشكال والرموز الع ارقية القديمة(كالمثلث،الدائرة) وظفت في صميم التكوين مما يذكر بعمل هذه الأشكال على الرقم الطينية القديمة وهذا ما أكده الفنان من خلال التقنية المستخدمة.

يمتلك الفنان (هاشم حنون) قدرة كبيرة على التوليد والتجريب مع قدرة على السيطرة على السطح التصويري بما يمتلكه من خبرة لمعالجات وتقنيات محتملة تنقل السطح من المشروع إلى لوحة فنية مؤثرة ،خاصة وهو يتعامل مع رسم الشخصيات بطريقة بسيطة ومعبرة تنتمي لمعالجات (جواد سليم وفائق حسن) بعد ترحيل معالجات الواسطي في تجاربهم المعاصرة محاولة منهم لتأصيل الرسم الع ارقي ،وهذه المحاولات تمتاز بسيطرة على السطح وقدرة على التكوين ،والتزين وسرعة في إنجاز الأعمال التي غالباً ما يسيطر عليها جو لوني معين مع ترصيع وتوزيع لبقع لونية ناصعة هنا وهناك من اجل تحريك وتفعيل مناطق معينة في التكوين إن العناصر الآدمية ،والهندسية والحيوانية والنباتية هي قليلة جدا ،والتي غالبا ما يعالجها (هاشم حنون) بمعالجات وتكوينات مختلفة فتتكرر طريقة رسم الشخصيات بسمات جمالية مختلفة أيضاً.



نموذج (٨)

اسم الفنان : شداد عبد القهار .

عنوان العمل : تجريد .

الخامة أو المادة : مواد مختلفة .

القياسات : ٨٠ × ٨٠ سم .

سنة الإنتاج : ١٩٩٥ .

العائدية : مقتنيات الفنان خاصة .

تحليل العمل:

تصور اللوحة شكلاً هندسياً بمربعاً قسم بدوره إلى مجموعة مربعات ، إذ يبدو العمل أشبه برقعة شطرنج تتفاوت ألوانها بين الغامق والفاتح وفق مبدأ التسطيح ، فالفنان ينطلق بمنظومته الوجدانية والمعرفية نحو التجريد ، والابتعاد إلى حد ما عن الواقع المرئي والنزوع إلى عالم مثالي يسمو بالأشكال الخالصة بعيداً عن الزمان والمكان لينطلق إلى فضاءات كونية واسعة تحفز المخيلة وتعمق الإحساس البصري بسمات هندسية في ماهية جديدة للعمل الفني. فالفنان في خطابه البصري هذا يسعى إلى تكثيف الجمال الكوني بتجلياته عبر علاقات شكلية مجردة تعبر عن حقائق روحية خفية ، ترتقي بذات الفنانلصياغة أنموذجه المثالي من خلال توليف هندسي يمكن عن طريقه النفاذ للفكرة المطلقة في لعبة تعارضات بين المرئيواللامرئي .

ان الفنان في هذا العمل يجمع بين الخيال وبين الإحساسات المادية ، فعلى مستوى اللون يصور الفنان بألوانقريبة من الأوكر والبرتقالي والأصفر ، لتأسيس عالمه الفوقي الخاص بعيداً عن عالم الواقع . فاللون هنا محتفل بذاتهويكسب اللوحة نوع من السحر الايقوني ، أما على مستوى الأشكال فقد سعى الفنان إلى تفجير مضامين الأشكال وإكسابهالغة أشارية مرمزة بإضافة لمسات هندسية للأشكال، إذ نلاحظ على السطوح المجردة أشكال هندسية تمثل علامات شخوصية ورموز تحيلنا إلى أفكار متعددة ، ففي أسفل يمين اللوحة ثمة مربعات صغيرة تبدو كنقاط ملونة ، شكلت إحدى نقاط الجذب المتعددة في اللوحة ، فيما بدا في مكان آخر من اللوحة شكل لمثلث وبداخله ، حزوز شكلت جسد لام أرة عارية اعتاد الفنان استخدامها كسمة في معظم لوحاته ، وهي ذات دلالات متعددة ، وقد اخترق هذا الجسد مساحة المربع كما يمكن ان نلاحظ شبح لوجه لا تكاد تعرف ملامحه أو جسد ام أرة مقلوب يخترق مساحة مربع إلى آخر ، وتبدو على السطح أيضاً حزوز وخطوط متناثرة رسمت بعفوية وسرعة في الأداء . وثمة خطوط سوداء شكلت أشياء قد تبدو مبهمة ، لكنها أضافت حركية للسطوح الهندسية وحررت اللوحة من رتابة الشيء الثابت .، فمضمون العمل لا يكشف عن نفسه مباشرة ، ولكن يجعلنا نبحث في الدلالات والرموز وان نمط الصورة يقوم على خلخلة التعيين في بنية الشيء الواقعي لإيجاد علاقة غير مرئية تحفز نظام الإد ارك لدى المتلقي وتجبره على تغيير مساره تجاه اللوحة، وهكذا ينفتح الباب أمام تعدد القارءات وتأويلها ، إذ يمكن للمتلقي ان يؤول بعض الأشكال الهندسية التي سعى الفنان ان تكون غريبة وغامضة وغير متوقعة تتعدى حدود الطاقة الحسية دون ان يمتلك دلالة محددة . إذ ليس للعمل نقطة مركزية مهيمنة تستقطب اهتمام المشاهد ، بل ان كل عناصر التكوين داخل العمل تمتلك قيمة متساوية ، فيستطيع المشاهد ان يختار أية نقطة يبدأ منها ليجول داخل العمل

وعليه فان الباحثة تسلط الضوء ملامح السمات الهندسية وجماليتها في هذا العمل من خلال الانفتاح بالرموز والأشكال كموجودات تنتمي إلى عوالم مختلفة وتشترك بتجربة معاشة واحدة من دون أن تكون هناك أهمية لشكل على آخر . فالفنان أعتمد اللامركزية في بنية السطح التصويري وإعطاء دور مساوي للهامش إ ازء المركز ، وتفكيك مكونات المشهد الواقعي ، وفاعلية الإحالات اللاعقلانية التي اتضحت من خلال التغريب في الأشكال والخطوط ، وما تتركه من أثار الحزوز استثمرها الفنان في تنويع أشكاله وإعطاء السطوح المستوية حركية توحي للمشاهد بوجود شيء ما ، وتكسر من رتابة السطح الهندسي والذي شكل حجر ال ازوية في عمله هذا في بنية السطح التصويري وأعطى للعمل قيمة جمالية تحسب للفنان .

نموذج (٩)

اسم الفنان : شداد عبد القهار

عنوان العمل: ادم وحواء

الخامة والمادة: زيت علي قماش .

القياس : ١٢٠ × ٦٠ سم .

تاريخ الإنتاج : ١٩٩٩ .

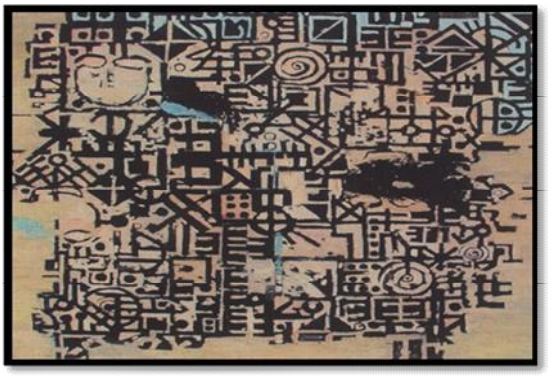
العائدية : مجموعة الفنان الخاصة تحليل العمل:

صور الفنان في هذا المشهد التصويري في مركز ثقل اللوحة سلسلة من الاشكال الهندسية والخطوط المحززة التي شكلت خمس مثلثات قائمة متداخلة مكونة هيئات أشبه بالهرم، وفي المثلث الثاني شكلا ادميا مجنحا(أمرآة) ،وبدون ارس بجانبها إلى اليمين بقايا من غصن نباتي صغير،وهي متصلة بين المثلث الثاني ،والثالث وفي المثلث الرابع شكلين آدميين ولكنهما بدون أجنحة ،وبلا ارس (رجل وامرأة)،وتتوزع عدد من أوارق الأشجار حولهما ،وهناك غصن نباتي يقع إلىجهة اليسرى من الجسدين ،ونرى على الحافة اليمنى من العمل الفني إطار واسع من المربعات الصغيرة الحجم ،إما على الحافة اليمنى فهناك عدد كبير من الدوائر الصغيرة ،فقد وظف الفنان العديد من الأشكال الهندسية (الدائرة،المربع،المثلث) ،والنباتية، والأشكال الآدمية الأسطورية في عمله الفني .نلاحظ في المشهد العام لهذه للوحة إن الفنان (شداد عبد القهار)

استخدم العجينة ذات الكثافة اللونية العالية الموزعة بكثافة متباينة على أج ازء اللوحة تساعد الفنان على عمل حزوز تعطي سلسلة من الأشكال الت ارثية ذات مدلولات رمزية وجمالية وبعداً أسطورياً تراثيا ؛فالعمل كأنه يبدو سلسلة علاماتية مكونة من أشكال هندسية (مثلثات ،المربعات ،الدوائر) ذات المدلولات الرمزية التراثية ،التي تجعل من الدوائر شكلاً تراثيا يحمل رمزا كونيا وديمومة عالية ؛ إذ كون الفنان تشكيلية رائعة من الأشكال الدائرية الصغيرة التي أعطت إحساسا زخرفيا ،ونجح الفنان في إظهار التنوع في الكثافة باستخدامه خامات مختلفة ،واستخدم الشكل المربع الذي يرمز إلى الاستقرار ،وأعطى الفنان السيادة إلى الأشكال الهندسية المتمركزة في الوسط وهي المثلثات المداخلة مع بعضها مكونة أشكالا هرمية بجانب الأشكال الآدمية التي لا تحمل رؤوس لإعطائها بعداً لا متناهيا كتعبير عن الإنسان بشكل عام دون تحديد زماني أو مكاني .وقد أعطى تكارر المثلث أحساساً بالحركة المتسامية أي الصعود إلى الأعلى،التي أضفت جمالية لتفردها ،وهذا بالتالي اظهر الوحدة الكاملة للعمل وبما يحقق النظرة الكلية الشاملة بدءاً من الخطوط المحززة ،ومرور بالشكل ،واللون الأصفر السائد في وسط اللوحة الذي أعطى شكلا مستطيلا قائما يحيطه لون غامق بني مع إظهار الإيقاع الشكلي ،واللوني بشكل متنوع هو الأخر ،و هيمنة سايكلوجية على طول العمل الفني ،وبذلك تتكشف الرؤية البصرية من ازوية المنظور الجمالي ، من خلال ارتباط مدركات البناء الفعلي للتكوين العام مع تناسق ،وانسجام الفعل الوظيفي للأشكال الت ارثية ،والفكري ،والجمالي في بناء العمل الفني . ونلاحظ إن الشكل الآدمي المركب (إنسان بأجنحة) في لوحة شداد عبد القهار قد تخلى عن كثافته وصفاته الواقعية إلى حد ما وتحول بمساعدة عمليات الاختزال ،والتعبير المجرد إلى مساحات مسطحة منفتحة فضائيا تجمع بين الرؤية البصرية والصورة الذهنية من خلال الانسجام اللوني ،المقتصر على اللون الأصفر ،واللون البني الغامق بجانب اللون الأزرق الذي غطى ثلاثة من المربعات المصغرة ؛إذ استخدم الفنان عنصر اللون هنا لتحقيق السيادة على المفردات التشكيلية من خلال ألوان بارزة فالأصفر لتحقيق الوحدة والتوازن ،والانسجام ،مما يؤدي إلى إكساب العمل الفني قيم جمالية بسمات هندسية ذات طابع أسطوري . ،وبجانب عنصري الخط واللون والأشكال التراثية الهندسية ،والآدمية ،يتواجد عنصر الملمس الذي يؤكد على الخصائص السطحية للأشكال ؛ إذا يسهم الملمس الخشن في أغناء فكرة المشهد العام للوحة التي يهدف إليها التكوين الفني ،وبتالي نلاحظ حساسية الخط المحزوز على العجينة الكثيفة يعطي شعوار بدائيا ذو طابع أسطوري ،والذي يتداخل مع الفضاء التصويري للمشهد ،ليؤسس مدلول روحي ذي إيقاع بصري يحمل في طياته جماليات السمات الهندسية في النص التشكيلي.

وان أهم ما يميز لوحة (شداد عبد القهار) هذه هي محاولته توظيف جماليات الأشكال المعمارية التي كانت مستخدمة في العراق القديم بسمات هندسية ،فهو يؤكد على فكرة المسامير الفخارية التي كانت ترصف على الجدران لتزينها ويؤكد هذه الفكرة استخدامه الكبير في استخدام العجائن التي تذكر بمواد البناء القديمة،مع أشكال المثلثات الخمسة التي تذكر بعدد طبقات الزقورة مع الشكل الأسطوري المركب للمرآة ذات الأجنحة،هذا فضلا عن فكرة الترصيع اللوني التي يستخدمها الفنان التي من خلالها يحاول تحريف فعل التوازن البصري والكتلي،وفكرة الترصيع بالأحجار الكريمة هي عملية حاضرة في فن النحت الع ارقي القديم فضلا عن الفنون الأخرى مثل ارية أور مثلاً والقيثارة السومرية.

نموذج (١٠)



اسم الفنان: هناء مال الله

عنوان العمل : تكوين

الخامة والمادة: زيت علي خشب.

القياس :١٠٠ × ١٠٠ سم .

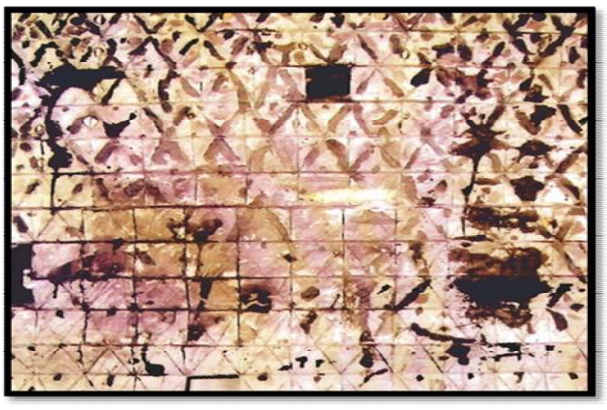
تاريخ الإنتاج ١٩٩٧.

العائدية : مجموعة الفنان الخاصة

تحليل العمل:

تصور الفنانة (هناء مال الله) في هذا المشهد خطوط سوداء ممتدة في فضاء اللوحة على أرضية فاتحة اللون نلاحظ هذه الخطوط قد كونت أشكال هندسية (الدائرة ، المربع ، مستطيل ، مثلث) نتيجة تقاطع أو تشابك أو تلاقي هذه الخطوط مع بعضها البعض ، مع بعض الأشكال ذات المعنى الموضوعي كملامح الوجه المتواجد في القسم العلوي الأيسر للمتلقي انتشار نقاط سود بين ثنايا الخطوط المستقيمة والمنحني مع تواجد المسافات البينية ذات اللون الأزرق الفاتح. ابتغى النص التشكيلي في العمل أعلاه من خلال عمليات

التفكيك والتركيب والتجريد والتحوير للأشكال البصرية للوصول إلى مناطق لامتناهية للأشكال الهندسية والأساس لكينونتها وعلاقاتها الجدلية بالصور المثالية من قرب التكوين العام للمشهد من المفهوم الروحي والعقلي والتي أحست في أشكال ذات طابع هندسي لتمنحها في النهاية سمة التسامي على ما هو مرئي محدود . فقد أنتجت الفنانة (هناء مال الله) مقترحها الجمالي بفعل عمليات الاختزال التصويري العديد من العلامات والإشارات الرمزية التي تنطوي على مضامين متعددة قابلة لتأويل والتخيل كما في مفردة (النقطة) التي تكررت في أكثر من مساحة والممتلكة من القوى السحرية ما يجعلها حاملة لمضامين عدة بعضها ظاهرة وأخرى متوارية خلف المرئيات.لتستمر الأشكال الهندسية دلاليا تضفي معان جديدة تؤكد المنحى الروحي من خلال تطهير أشكال النص الايقونية من مظاهرها الحسية بالتجريد للتعبيرً عن الجوهر من اجل كسر افق التوقع ،والانفتاح نحو الخارج لتجعل المتلقي حرا في استحداث قراءات قابلة للتاويل .فالأشكال الهندسية ذات الطابع الت ارثي التي امتلئت بها أرضية السطح التصويري ؛ما هي إلا علامات مقترحة من المخيلة التي تستمد إمكانيتها من الصور الذهنية ،فالخطوط المستقيمة المتداخلة ،والمتراكبة ، والممتدة طوليا أفقيا على مساحة المشهد التصويري بجانب بعض الحزوز المتمظهرة خلف الأشكال ،فضلا من المنحنيات ذات الطابع الحلزوني التي تجمع بعض الأجزاء وتجعلها كلا واحد مع الألوان البيضاء، والزرقاء التي أنتجت إيقاعاً فنياً تختلف فيه الفترات والوحدات بينها بعض الشيء ،ومتناغماً مع التكوين العام تعطي إحساساً بحركية الزمان وحضور المثال و أسست الفنانة حالة من حالات الوحدة بين الأشكال والخطوط ذات السطوح الحادة المتداخلة معا من خلال توحيد صفاتها التكوينية من ناحية عنصري الخط ذي اللون الأسود والون المحايد الذي يحتضن الأشكال بانسياب إيقاعي وانسجام لوني مما يمنحها طاقة التسامي التي تولد تكوينات إيقاعية ذات قيم جمالية تمتلك بنية خفاء لا متناهية.من خلال هذا الطرح التحليلي نجد إن عنصر الخط بأشكاله المجردة في النص الجمالي ،قد ساعد على عناصر التكوين الأخرى مع علاقته بعنصري الفضاء والشكل ؛إذ أسهم الخط في إبراز التعبير الفني من خلال اتجاهات الخطوط الأفقية والمائلة والمنحنية ،ومدى استقامتها ،أو انكسارها ،أو انحنائها وأضفى لونه،وكثافته لتؤلف معا أشكالاً هندسية (المربع،المثلث الخصوبي،الدائرة ،النقطة) لتعطي للمتلقي قيم ضوئية تعتمد التجاور والتكرار والتداخل التي تنتج جماليات السمات الهندسية في الرسم . بمعنى أخر إن بنية التكوين الفني المتمثلة بالعناصر التشكيلية وفي هذا المشهد تجاوزت كل ما يذكر بالمحسوس من اجل تحقيق حالة من حالات الامتلاء التي تعتمد مبدأ الوحدة والتكامل في جمالية الأشكال الهندسية ، نجد أن الشكل المربع الهندسي الذي كان حصيلة تقاطع الخطوط المستقيمة في التكوين كان رمزا للتكامل ،والتوحيد ذو المدلول الرمزي الروحي في الفكر الإسلامي ليسمو بالصورة ،وبالتداخل مع الشكل الكروي إلى مستويات لا محورة في الفضاءات المفتوحة نحو الخارج بحثا عن جوهر الأشياء.فالفنانة (هناء مال الله) في هذا النص التشكيلي قد استعانت بالأشكال الهندسية محاولة منها لترحيل الأشكال المرئية الجزئية إلى المجرد من خلال إعطاءها للأشكال المجردة مدلولات زمانية ترتبط بقوة الرمز بسمات جمالية ،والقائمة على مبدأ التخلي عن كل الكيفيات المظهرية للحسي لبلوغ الجوهر.



نموذج (١١)

اسم الفنان : هناء مال الله

عنوان العمل : أستشاطات المحيط الخامة أو المادة : مواد مختلفة .

القياسات : ٨٠ × ٨٠ سم .

سنة الإنتاج : ٢٠٠١ .

العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .

تحليل العمل:

يشكل عمل (هناء مال الله) هذا بحثاً مستمرا عن اللامتناهي والمطلق عن طريق الفن ، إذ يستند العمل ببنيته ذات الطابع الاختزالي إلى الصيغة المجردة للشكل وما يحمله من طاقة تعبيرية وتأويلية عالية ، إذ تغاير (هناء مال الله) في خطابها البصري جميع الأشكال الواقعية التي تذكرنا بأشكال العالم المادي المرئي، فهي تعمد إلى اختزال الأشكال إلى أقصاها واستبعاد كل ما يحيط بالوعي

المباشر من مرجعيات قد تتأسس عليها قراءة العمل الفني ، فقد اعتمدت الفنانة في لغتها البصرية على الاشكال الهندسية شكل (المربع) وتكرار أشكاله بواسطة تقسيم سطح اللوحة بخطوط أفقية وأخرى عمودية عملت على تجزئة المساحة الكلية للعمل الفني ، وشكلت وحدات هندسية متكررة ، وهذا ما يعيدنا إلى الرؤية الجمالية لدى (بيت موندريان) لما لهذه الأشكال من مديات تصل مصاف الروح واللامتناهي في طقس من الصوفية . ولم تكتفِ الفنانة بهذا بل عملت على تقسيم هذه الوحدات بخطوط مائلة ساعدت على الاندماج الناتج عن تكرار تلك الوحدات الهندسية ، كما ساعدت على تحريك اللوحة ومنحها حيوية أكبر ، ونتج عنها أشكال أخرى مثلثات وأشكال معينية في بعض أجازء العمل . وطبقاً لمعالجات كهذه ابتعد التكوين الفني عن التجسيمية والمنظورية وظهور مبدأ التسطيح والتبسيط في مكونات اللوحة ، فاختفى الفضاء المنظوري التقليدي ، فيما استعاض عنه بفضاء لا متناه ، كسر حدود الأبعاد الفيزيقية للسطح التصويري ، إذ ساهم الإيقاع البصري للامتدادات الخطية بتحويل خيال المتلقي والامتداد بذهنيته إلى أبعد من مساحة السطح التصويري .

إن نزعة التفكيك هذه أدت إلى نفي الم اركز الدلالية والمرجعية وبؤر المعاني كافة ، ليتلاشى مركز العمل ، أو نقطة النظر المركزية المهيمنة في اللوحة . ان منجزاً كهذا يُرسخ مفهوم اللاهوية .فحسب طروحات (هايدغر) الوجودية – التي كانت أحد منطلقات العبث الوجودي – حيث الإنسان كائن ملقى في هذا الوجود ليس إلاّ ، فهناك كتل لونية غامقة لا تأخذ شكلاً معيناً تتبعثر وتنتشر بعبثية في مناطق متعددة في أسفل وأعلى اللوحة بل وعلى هامشها أيضاً تمنح العمل طاقة حركية تجعل من عين الناظر تتجول بين هذه الأشكال ، ولا تكاد تستقر إلى مركز محدد ، إذ يساهم ذلك في الانفلات والتحول من الشيء الثابت المنظم إلى المتحرك الذي لا يعرف الاستقرار والثبات من خلال منح اللاشعور مساحة أكبر في صياغة التنظيم العام واستثمار فاعلية الإحالات اللاعقلانية إلى جانب التنظيم العقلي في صياغة التكوين العام فمن خلال الأشكال الهندسية ، وعملية تكرارها – بتعالي وقصدية الفنان – تتأسس دلالات تكوينية لها علاقة بالزمن والفضاء المفتوح ، تبحث في منطقة ما وارء المرئي من أجل الارتقاء الروحي بعيداً عن المادي ، والانفتاح على كل ما هو شمولي وكلي ومطلق عبر مغادرة ما هو طارئ وعابر ونسبي ، مما جعل هذه التراكيب البنائية تكشف عن الفعل الاسقاطي للذات بأبعادها الشعورية واللاشعورية ، لتسمو بالعمل الفني ، وترتقي به إلى الحدود اللانهائية .

إن اللوحة بوصفها نصاً تجريدياً مفتوحاً ، وينطلق نحو اللامحدد أو العالم المتخيل الواسع ، مما يحفز نظام الادراك لدى المتلقي ، ويفتح الباب أمام تعدد الق ارءات ، ومحاولات التأويل لفك شف ارت النص المرئي . وهنا تلعب الذات دورا واضحاً في اتجاهين ، ذات الفنان وذات المتلقي الذي أصبح جزءً من العمل الفني لا يكتمل بدونه ، مما جعل التكوين يفلت من سيطرة المعنى المحدد .

ومما تقدم يتضح للباحثة ملامح جمالية السمات الهندسية في لوحة (هناء مال الله) من خلال اختارق السياق الواقعي للعمل الفني ، وكسر المنظور التقليدي واعتماد التسطيح في التكوين العام ، وانتشار الكتل التي تباينت من حيث الشكل والحجم على سطح اللوحة بأعتماد الفنانة في لغتها البصرية على الاشكال الهندسية وتك اررها بواسطة تقسيم سطح اللوحة بخطوط أفقية وأخرى عمودية عملت على تجزئة المساحة الكلية للعمل الفني ، وأدى إلى تعدد القراءات لهذا العمل الفني .

الفصل الرابع

نتـــائج البحـــث

أعتماداً على ما تقدم من تحليل عينة البحث ، وفضلاً عن ما جاء به الإطار النظري وفي ضوء هدف البحث ، توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج هي على الوجه الآتي :

١) ظهرت السمات الهندسية من خلال التعبير بالخط بواسطة آليات الحركة والاتجاه والنوع والقياس والعلاقات والتي تكشف بمجملها عن جمالية السمات الهندسية في الرسم العراقي المعاصر .

٢) اوجد الفنان علاقات مركبة وزوايا جديدة استخدمت عبر الاشكال الهندسية المتحركة لتكوين اشكال غريبة لايجاد نوع من التاليف المتجدد .

٣) تطور استعمال الشكل الهندسي المجرد مع تغاير الاساليب والمدارس بكافه انواعها اذا وظف الفنان العراقي اشكاله الفنية من(مربع،مثلث،اقواس ملونة)على شكل هندسي معطيا شعوار بالحركه وايقاع ديناميكي للاشكال الهندسية مع استعمال الالوان الوحشية ال ازهية للوصول للعملية الجذرية للاشكال الهندسية المكونة من(مساحة ، كتلة ، لون)، كما في العينات (٣) و(٥) و (٧).

٤) وصول الفنان لأعلى مرحلة من الرقي بالاعمال الفنية محققا ًصيغ عقليه تعتمد على الفهم العقلي للشكل الذي جاء هندسيا محولها لتجارب فنية .

٥) توظيف الفنان عناصره الهندسية للايجاد انشاءات متوازنة ومتكاملة في الحد الاقل للسطوح اللونية والخطوط المت اربطة لاج ازء العمل الفني التي امتازت باستعماله للمواصفات الحجمية الهندسية محاولته من الاستيعاب النحت في الرسم .

٦) اتيح للفنان في القرن العشرين فرص الاطلاع على الفنون القديمة والحضا ارت السابقة كالحضارات العراقية والرومانية مما انتج هذا التغير في المفاهيم الفنية كما سبقت فظهرت بأسلوبين (التحليلي ،التركيبي)، كما في العينات (٣-٤).

٧) وظف الفنان الاشكال الهندسية (مربع،مستطيل)المكونه من الخطوط الافقية والعمودية وبتقاطعاتها تخلق مساحات هندسية منتظمة وباحجام مختلفة اتكوين انشاء متكامل لتغطيه اللوحة (بدون فضاء) كما في العينة (٦- ٨).

٨) استعمل الفنان كل ما يمكن من الاشكال الهندسية (مستطيل،مربع، مساحة طولية،مساحة عرضية) لأنتاج الاشكال الهندسية واظهار التناغم الايقاعي للالوان المنشورية التصويرية داخل فضاء اللوحه مع مراعاة الانشاء .

٩) اوجد الفنان اشكالاً هندسية وفق تقنية فسيفسائية للتعبيرعن التناغمات الهندسية للاشكال ورؤيته الذاتية مؤسساً فضاءاَ لاظهار تكوينات فنيه مبسطه من الاشكال المركبة للوصول لعاطفه مفقوده والانتقال من حالة الى حالة ضمن بدائية من ثم السريالية والتجريدية الهندسية .

١٠) تاكيد محاولة الفنان الجمع بين النحت والرسم ويتضح بشكل طريقة التكوين داخل العمارة .

١٠) تظهر السمات الهندسية من خلال التعبير بالشكل الواقعي أو المحرف و المشوه والمختزل والهندسي و بأستخدام آليات التكبير والتصغير والإكثار والإقلال والاستطالة والتقصير والحذف والإضافة والتسطيح والعلاقات فتظهر السمات الهندسية في العينات (١ – ٢ – ٣ – ٥)

١١) ظهرت السمات الهندسية من خلال التعبير في علاقات التكوين وأشتغالاتها في مشاركتها لعناصرالعمل الفني وما يحمله من دلالات ، فقد تحققت الوحدة في جميع عينة البحث ، بنسبة (١٠٠ %).

١٢) يتضح للباحثة ملامح جمالية السمات الهندسية في العينة (١١) من خلال اختارق السياق الواقعي للعمل الفني ، وكسر المنظور التقليدي واعتماد التسطيح في التكوين العام ، على مستوى التعبير بالتقنية والتكنيك.

١٣) ظهرت جمالية السمات الهندسية من خلال توظيف الرسام العراقي المعاصر للجانب التقني على السطح التصويريوالمتحقق في جميع عينة البحث بنسبة (١٠٠ %) وهو ما يميز التعبيرية في ذاتيتها ، بأن لكل فنان أسلوبه الخاص به فلكل فرد طريقة متميزة معتمدة على الأ شكال الهندسية للرسم ، وهو ما جمع قوانين تلقائية وحَّ دت الفنانين في أسلوب فني عام ذي طابع تعبيري صريح للسمات الهندسية .

١٤) تتجلى للباحثة مما تقدم إن السمات الهندسية تأتى أَرَ على الرسم العراقي المعاصر وهذه السمات قد تجسدت في جميع الرسوم التي تضمنتها عينة البحث المتمثلة في اللوحات التي تم تحليلها على الرغم من إن هذه جمالية السمات الهندسية قد تباينت في حجم التأثير الذي تتركه على اللوحة.

الاستنتاجات :

أستناداً إلى ماتوصل إليه البحث من نتائج ، أستنتجت الباحثة جملة من الاستنتاجات وكألاتي :-

١) اوجد الفنان الع ارقي علاقات مركبة وزوايا جديدة استخدمت عبر الاشكال الهندسية المتحركة لتكوين أشكال غريبة لإيجاد نوع من التاليف المتجدد .

٢) حاول الفنان اش ارك المتلقي بالاعمال الفنية وتوليد اهت ازازت على شبكية العين باستعماله أشكالاً هندسية بطرق متجددة إذ يأخذ بها الشكل من الارضيه وبالعكس لإحداث الخداع البصري.

٣) أن مستوى التعبير بالتقنية والتكنيك تحقق في ذاتيتها وما تحمله من سمات هندسية جميلة وهو مما يميز الرسم العراقي المعاصر.

٤) ان الشكل الهندسي قد تحول عبر حركة الرسم الع ارقي المعاصر منتقلا من مستوى فهم الهندسة الى آخر ولاسيما مع بزوغ فجر الحداثة في الرسم مع ظهور الانطباعية وما بعدها من فهم هندسي للوجود بإحالة الاشياء الى أشكال هندسية بسمات جمالية.

التوصيات :-

أستناداً لما تم التوصل اليه من نتائج واستنتاجات في هذا البحث تقترح الباحثة اجراء الاقتراحات التالية:

١.تقترح الباحثة ادخال موضوعة الشكل الهندسي كمفردة د ارسية في مناهج التدريب والتعليم والتربية الفنية.

٢.تقترح الباحثة ان يكون الموضوع الهندسي للشكل جزءاً من عناصر الفن المثبتة في مناهج الوحدات الد ارسية.

٣.اعتماد الموضوعات الهندسية في التعامل مع الأعمال الفنية لأثرها الفعال لدى المتلقي .

المقترحات :

أستكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، ولتحقيق الفائدة تقترح الباحثة اجراء الدارسات الآتية :

١.جمالية السمات الهندسية في الفن الاسلامي .

٢.جمالية السمات الهندسية في فن ما بعد الحداثة .

٣.الاختزال للشكل الهندسي في الرسم الحديث.

٤.المرجعيات الفكرية للتحولات الهندسية للشكل في الرسم الحديث.

المصادر

*- القرآن الكريم

١.التهاوني ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج١،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر، ١٩٧٣.

٢.أوفسيانيكوف م،ز، سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة، باسم السقا، دار الفا اربي، بيروت، ١٩٧٥.

٣.البابلي ، سعدي عباس : العلاقات ال اربطة العامة في التصميم الشكلي ، اطروحة دكتواره ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨.

٤.بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة ، عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨ .

٥.باقرة ، طه : مقدمة في تاريخ الحضا ارت القديمة ، ج/١، ط/١، منشوارت دار البيان، مطبعة الحوادث ، بغداد ، ١٩٧٣.

٦.بدوي ، عبد الرحمن بدوي : ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للد ارسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٦

٧.البستاني ، بطرس : محيط المحيط ، المجلد الاول (أ-ش) . بدون تاريخ ولا دار نشر .

٨.البستاني ، بطرس : محيط المحيط ، المجلد الثاني (ص -ي) ، بدون تاريخ ولا دار نشر .

٩.بلخيانوف ، جورج : الفن والتطور المادي للتاريخ ، ترجمة ، جورج ط اربيش، دار الطليعة ، ط/١ ، بيروت ،١٩٧٧ .

١٠. بهنسي،عفيف: الفن الاوربي من عصر النهضة وحتى اليوم ، دار ال ارئد اللبناني ، المجلد٢، بيروت ،١٩٨٢.

١١. التهاوني ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ج١،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر .

١٢. الجادرجي ، رفعت : حوار في بينونة الفن والعمارة ، ط/١، ١٩٩٥.

١٣. جودي ، محمد حسين : تاريخ الفن الع ارقي القديم ، ج/١ ،مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ب ت .

١٤. الخالدي ، غازي : علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشوارت وازرة الثقافة والاعلام ، دمشق ، ١٩٩٩ .

١٥. الخالدي ، غازي : علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشوارت وازرة الثقافة والاعلام ، دمشق ، ١٩٩٩ .

١٦. ديوي ، جون : الفن خبرة ، ترجمة ، زكريا اب ارهيم ، دار النهضة العربية للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٣.

١٧. الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، ١٩٨٣ .

١٨. الراغب الاصفهاني، أبو القاسم حسين بن محمد: المفردات في غريب القرآن، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.

١٩. رسل،برتراند: حكمة الغرب تر:فؤاد زكريا ، مطابع الرسالة،الكويت، ١٩٨٣، .

٢٠. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط/١، القاهرة ، ١٩٧٣ .

٢١. ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، وازرة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط/٢ ، ١٩٨٦ .

٢٢. ريد ، هربرت : تربية الذوق الفني، تر:يوسف ميخائيل ، القاهرة، ١٩٨١.

٢٣. الزغبي،يحيى يوسف: الفن في الخط العربي، ج١، ب. ت، .

٢٤. الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود : الكشاف في حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ج ٣ ، شركة ومطبعة الحلبي وأولاده ، ١٩٤٨ .

٢٥. الزمخشري ، أبو القاسم جار الله محمود : الكشاف في حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ج ٣ ، شركة ومطبعة الحلبي وأولاده ، ١٩٤٨ .

٢٦. زهير، صاحب واخرين: د ارسات في بنية الفن، مطبعة إيكال، بغداد،٢٠٠٢.

٢٧. سامي،فرحات: نظرية الوظيفة في العمارة، دار المعارف، ط١، مصر، ١٩٦٦.

٢٨. ستولنتز،جيروم، النقد الفني،تر:فؤاد زكريا ،الهيئة المصرية العامة،القاهرة ،١٩٨١.

٢٩. الشريف، احمد محمد واخرين: التاريخ والتذوق الفني، شعبة التربية الفنية، ط١ ، ليبيا ،١٩٩٢.

٣٠. الصايغ، سمير: الفن الاسلامي، ق ارءة تاملية في فلسفة وخصائصه الجمالية، دار المعرف ، بيروت، لبنان، ١٩٨٨.

٣١. الصراف،عباس: افاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام سلسلة الكتب الفنية ٣٤، بغداد ، ١٩٧٩.

٣٢. صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج٢ ، بيروت - لبنان : دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة ، ١٩٨٢.

٣٣. عبد العزيز، محمود فوزي وآخرون، معجم المصطلحات التكنولوجية الأساسية، ألمانيا الديمقراطية ، (ب.ت)،ص٢٣٩.

٣٤. عكاشه،ثروت،رينيه وسغ،فيلسوف الجمال،مجلة عالم الفكر، ع٤ ، م٥ .

٣٥. علام ، نعمت اسماعيل : فنون الشرق الاوسط والعالم القديم ، ط/٢ ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٥.

٣٦. غزوان ، عناد : الناقد العربي المعاصر والموروث ، ج٢ ، الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب ، بحوث المؤتمرالثاني عشر ، بغداد ، ١٩٨٦ .

٣٧. فلانجان،جورج: حول الفن الحديث، تر:كمال الملاخ ، دار المعارف ، مصر، ١٩٦٢ .

٣٨. فنكلشتاين ، سدني : الواقعية في الفن ، ترجمة ، مجاهد عبد المنعم مجاهد ، م ارجعة: يمن هويدي ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٧١.

٣٩. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، ط/١ ، بيروت، ١٩٧٧.

٤٠. المبارك،عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ،منشوارت وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٧٣.

٤١. محسن ، زهير صاحب وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي ال ارفدين ، بغداد ، ١٩٨٧.

٤٢. محمد عبد الغني، صبري: البحث في الفراغ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، د ت .

٤٣.معلوف لويس، المنجد في اللغة، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٧.

٤٤. نوبلر ، ناثان :حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .

٤٥. هاوزار ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة ، فؤاد زكريا ، ج/١-٢، المؤسسة العربية للدارسات والنشر ، بيروت ، ط/٢، ١٩٨١ ..

٤٦. هاوازر ، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة ، رمزي عبده جرجيس وزكي نجيب محمود ، سلسلة الألف كتاب ج١، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨ .

الرسائل والاطاريح

٤٧. الاعسم ، عاصم عبد الامير : جماليات الشكل في الفن الع ارقي الحديث ، أطروحة دكتواره غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ .

٤٨. جياد،سلام جبار: جدل الصورة بين الفكر المثالي والحديث،أطروحة دكتواره(غير منشورة) ،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٤.

٤٩. الزغبي، يحيى اليوسف: تاثير الظروف البيئية على التشكيل المعماري جدلية الشكل في العمارة، (أطروحة دكتواره)

(غير منشورة) جامعة القاهرة،كلية الفنون الجميلة ،١٩٨٩.

المصادر الاجنبية

٥٢)Steadmonj, P, Architectural Morphology, London, Pion ltd, 1983, P2.

٥٣)Lancebtl, Whyte, Accentant Form, N.Y, Tihar Press&Bros, 1954, P.23