النزعة الهندسية في أعمال الخزاف اكرم ناجي

المدرس الدكتور
عماد حمود تويج
جامعة الكوفة ـ كلية التربية

النزعة الهندسية في أعمال الخزاف اكرم ناجي

المدرس الدكتور
عماد حمود تويج
جامعة الكوفة ـ كلية التربية
imad.abdulhussein@uokufa.edu.iq

ملخص البحث

يتأثر فن الخزف مثل باقي الفنون بمستويات متعددة من حيث مظهره الجمالي أو موضوعة بناءه على معطيات داخلية وخارجية تحدد مظهره بالتالي توجد ضرورة للبحث وبموضوعية عن المشكلات التي تتناول موضوعة الخزف من خلال الولوج إلى النزعة الخزفية لدى الخزاف اكرم ناجي . لذا سعى الباحث في الفصل الأول إلى بيان مشكلة البحث ومن ثم تحديد أهميته ثم قراءة الهدف وهو:

الكشف عن النزعة الهندسية في أعمال الخزاف اكرم ناجي.

ثم حدود البحث والمحددة مكانيا وزمنيا بين عامي (٢٠٠٠-٢٠٠٨) والأعمال ذات الميول الهندسية ثم المنهج المتبع في مقاربة العمل الفني يتلوها تحديد المصطلحات التي تحتاج إلى إضاءة.

أما الفصل الثاني فيضم الإطار النظري الذي عنى المبحث الأول بالنظام الهندسي للأشكال والثاني اشتمل على النزعة الهندسية تاريخيا.

أما الفصل الثالث فقد خصص لإجراءات البحث وتحليل نماذج عينة البحث البالغة (٥) نماذج من خلال منظومة مؤشرات الإطار النظري.

أما الفصل الرابع فقد ضم النتائج والتوصيات وأنتهي البحث بذكر قائمة المصادر المعتمدة، ومن أهم النتائج:

١-لتحقيق النزعة الهندسية لابد من صراع فلسفي فكري مع محور فني الممثل بظهور العناصر الفنية والأسس التنظيمية للأشكال وتوظيفها وصولا إلى القيم الجمالية مرتبطة مع الصرامة الهندسية .

٢- من حيث التوحيد البنائي والاستمرارية اتخذت الأعمال الخزفية بعداً في شكلها البنائي التي أعطى إحساسا واحداً وانسجاماً للأشكال

والتكوين ككل وبالتالي فهي تعكس مبدأ الوحدة في التنوع وليست أشكال هندسية مادية جامدة.

/Keywordsالكلمات المفتاحية –:الخزف / porcelain– النزعة/ the tendency – هندسية/engineering – اكرم ناجي / Akram Naji.

مشكلة البحث

يُعد الخزف من أوائل الفنون التشكيلية وأكثرها التصاقا بالإنسان وأطوله عمرا منذ أن تعامل الإنسان مع الطين في إنتاج أدواته المنزلية ونسج تشكيلاته ولعل الشكل الهندسي التجريدي الأول الذي ابتدعه الإنسان القديم هو شكل الجرة وارتباطها بفكرة الاحتواء فكان التمثيل الهندسي للأشكال ما هو إلا انعكاس عن شي ما أو فكرة ما وللكشف عن تلك النزعات الهندسية الممثلة وان مفهوم الهندسة في الفن منذ رسومات الكهف وصولا إلى أنماط الحداثة وما بعدها وتحولاتهما التي رافقت الأداء البصري تكشف لنا موضوعيا كيف عبّر الفنان عن الأشكال الهندسية وكيف انفتح العمل الفني ليشغل أمكنة جديدة لم يألفها في السابق دفعته لاختيار المكان المناسب من جدار الكهف والمكان الأكثر قربا من تشريح وتفاصيل الشكل المطلوب تنفيذه، لتكون النتيجة اقرب ما تكون للواقع.

أن انتقال الإنسان للعيش في القرى الزراعية وتحول البعد المكاني من المقعر إلى المنبسط ومن المغلق إلى المفتوح أدى إلى تغير في أساليب التفكير، والبحث عن بديل موضوعي لتنفيذ أعماله الفنية، وكانت سطوح الأواني الفخارية بديلا مقبولا لتجسيد الرموز البصرية التجريدية التي زينت الأواني الفخارية كما في أثار أطوار حسونة وحلف وسامراء وإقصاء النموذج الواقعي لحساب الشكل المتخيل فضلا عن الحضور لمفاهيم جديدة خلال الأطوار الحضارية اللاحقة منذ سومر وأكد وأشور وبابل في بلاد الرافدين، تحددها الخصوصية الوظيفية للمكان كالمعبد أو القصر، وحركة الفكر الاجتماعي واشتراطات البيئة .

لذا عمد الفنان عبر التاريخ إلى كل الأساليب للتعبير والتمثيل في الفنون التشكيلية، عن طريق تمثيل الأشياء بأشكال هندسية منتظمة أو غير منتظمة، حيث برزت جذور الهندسة تاريخيا في الفن ابتداءا من الزخارف التي زينت جدران وفخاريات عصور ما قبل التاريخ والتي تطورت مرورا بعلم المنظور في عصر النهضة، وصولا إلى المحاولات المباشرة لفنون الحداثة في إحالة الشكل الطبيعي إلى شكل هندسي، ولاسيما من خلال أطروحات (سيزان) وما تبعها من تطور الأشكال الهندسية.

لذا فإن مشكلة البحث تتحدد فيما يأتي:

١. ما هي أنظمة التحول الشكلي ونزعته نحو الهندسية .

٢. هل تشغل الأشكال الهندسية حضوراً في الخزف العراقي بصورة عامة لدى الخزاف اكرم ناجي بصورة خاصة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في الكشف عن الجوانب الحيوية للتراث الفني الخزفي انطلاقاً من معطياته ومنطقه الخاص ، لذا فهو يسلط الضوء على هذا التراث ، ويهتم البحث بإرساء أسس عملية لمعرفة مفاهيم الهندسة وتجلياتها في الخزف التي تهم المختصين في مجال الخزف من الباحثين والدارسين، وان البحث الحالي قد يزيح النقاب عن جانب من جوانب العراقة والأصالة والقيم الإبداعية لأعمال الخزاف العراقي اكرم ناجي .

هدف البحث:

يسعى البحث الحالي إلى : الكشف عن النزعة الهندسية في أعمال الخزاف العراقي اكرم ناجي.

حدود البحث:

الموضوعية: الأعمال الخزفية ذات النزعة الهندسية.

الحدود الزمنية : للفترة(٢٠٠٠-٢٠٠٨).

الحدود المكانية : العراق

تحديد المصطلحات:-

النزعة / لغة :

جاء في مقاييس اللغة : النون والزاي والعين أصل صحيح يدل على قلع شيء ،ويقال للإنسان اذا هوى شيئا ونازعته نفسه إليه :هو ينزع اليه نزاعاً ونزع فلان إلى ابيه ينزع في الشبه أي ذهب إليه وأشبهه(لسان العرب):جاء في التهذيب :(رأيت فلانا منتزعا إلى كذا ،أي متسرعا نازعا إليه وقيل :بعير نازع ،إذا حن إلى وطنه. [١]

((نزع الشيء من مكانه قلعه من باب ضرب وقولهم فلان في النزع أي في قلع الحياة و نزع إلى أهله ينزع بالكسر نزاعا ونزع عن كذا انتهى عنه وبابه جلس وكذا باب نزع إلى أبيه في الشبه أي ذهب ورجل أنزع بين النزع بفتحتين وهو الذي انحسر الشعر عن جانبي جبهته وموضعه النزعة بفتح الزاي وهما النزعتان ونازعه منازعة جاذبه في الخصومة وبينهم نزاعة بالفتح أي خصومة في حق و التنازع التخاصم و نازعت النفس إلى كذا نزاعا اشتاقت وانتزع الشيء فانتزع أي اقتلعه فاقتلع))[٢]

النزعة/ اصطلاحا:

هي الميل والحركة وتشمل الحاجة والشهوة والغريزة والرغبة وغيرها من ظواهر النشاط التلقائي ،ولذلك قيل أن النزعة ميل الشيء إلى الحركة في اتجاه واحد كنزوع الجسم إلى

السقوط وقيل ان النزعة قوة مشتقة من إرادة الحياة توجه نشاط الإنسان إلى غايات يجد في الوصول إليها لذة.[٣]

الهندسي Geometrical / لغة:

(هندسي،المهندس الذي يقدر مجاري القنا حيث تحفر وهو مشتق من (الهنداز) وهي فارسية وقد تحولت الزاي سينا،لأنه ليس في لغة العرب زاي بعد دال والاسم الهندسة).[٤]

هندسيا / اصطلاحا:

الهندسة هي(الدراسة الرياضية للفراغ وما يقع فيه من نقط وخطوط ومستويات ومجسمات،ومن فروعها الهندسة المستوية،الفراغية او الوصفية، التحليلية) .[٥]

هندسيا / إجرائيا :

الوصول بالشكل في الأعمال الخزفية باعتماد الخطوط بأنواعها(مستقيم، منحني، منكسر) وبعلاقات زاويّا متنوعة(قائمة، منفرجة، حادة) والتي انتظمت بأشكال أيقونة (مربع، مستطيل، دائرة، مثلث، مكعب، هرم، اسطوانة، متوازي المستطيلات) وغيرها من الأشكال الهندسية المتداولة او من تركيباتها ومشتقاتها.

التعريف الإجرائي للنزعة الهندسية :

هي أشكال محددة تحديداً دقيقاً ، تنزع إلى أن تكون ذات طبيعة هندسية ، أو أشكال تجريدية من غير أن تشتمل على أي ملامح تشخيصية ، ولها قابلية الانتشار في جميع الاتجاهات ، عن طريق تكرار الوحدات الأساسية التي يبنى بموجبها كل أنموذج .

الإطار النظري

المبحث الأول :النظام الهندسي (Geometric System)للأشكال :

يرتبط هذا النظام بالطريقة العقلانية للتفكير ، ويعبر عنه بالأشكال الهندسية المجردة، مثل الخط ، السطح ، الدائرة والاسطوانة ، ويعتمد أسس الهندسة (الاقليدية*) ، فهو يفترض إن مسلمات وبديهيات هذه الهندسة ، هي حقائق مطلقة ونهائية ، وهي ليست فرضيات في المنطق قابلة للنقاش والتطور، ويعتمد المنهج التحليلي ، من خلال تقسيم الشكل إلى أجزاء منفصلة.[٦]

ويتفق المنظرون حول المعاني الدلالية للنظام الهندسي ، وعلاقته بالإنسان حيث يقول (لي كوربوزيه): " الهندسة لغة العقل واستعملها البناة الأوائل منذ بداية التاريخ ، كما استعملوا المقياس الإنساني ، والنسب والزوايا القائمة والمحاور والمربع والدوائر ، وكانوا متمكنين من الجوانب الهندسية ووحداتها " [٧] ، والنظام الهندسي يجد النظام الطبيعي بلغة الشكل الذي يحاول الكشف عن عناصر الجمال ، من خلال القيمة الكامنة في العمل الفني بذاته ، ومن خلال قواعد الشكل المجرد من دون جوهره ، وقد يختلف معنى الشكل وفقاً للمكان والزمان ، أو وفقاً لقدرة

المتلقي الإدراكية في فهمه ، فتتحول الرؤيا إلى تأمل ، والتأمل إلى تفكير ، والتفكير إلى ترتيب ، وهذا الترتيب هو الذي يصنفها إلى المعنى الذي تنتمي إليه، وتعد هذه النظرة للجمال صفة كامنة في العلاقات ، وان عملية الإدراك هي الكشف عن عناصر الجمال في هذه العلاقات.[٨]

إن تعامل العصب البصري وما تتطلبه العين من طاقة في تفسير الأشكال وأدراك أبعادها الشكلية ، متضمناً بالأشكال الهندسية البسيطة ، وعلى رأسها الدائرة ويليها المربع فالمثلث ، وهي المستحسنة والأسهل إدراكا ، كذلك علاقات العناصر ذات القوى الحركية من جذب وشد فضائي ، وتشابه في تكوين الهيئة تساعد على تواصل العين في مسار الرؤية داخل حيز العمل الفني ، وفي حالة وجود عنصر دخيل غير مدروس تحدث فجوة تمنع العين من مواصلة مسار الرؤية وتربكها.[٩]

ان قيمة العمل الفني تقاس من خلال تنظيم عناصره من خط وحجم ولون وملمس ، فالخطوط والنقاط والقيم الشكلية كلها عناصر هامة في تكوين الأشكال ، وقد سميت عناصر شكلية لأنها قابلة للتشكيل فمنها يمكن استخراج أشكال مجردة لا تعني موضوعاً معروفاً او مميزاً للمشاهد ، وتساهم تارة في أنشاء أشكال لها سمات هندسية بالرغم من عدم استخدام الأدوات الهندسية [١٠]، والشكل الناتج عن استخدام خطوط او مساحات لونية ذات تباين ، تحدث فيما بينهما هيئة (Shape) لذلك الشكل ، الذي يتضمن عدداً من الدلالات الفضائية، ضمن حركة الخطوط والمساحات ، ويوحي لنا التراكب الإيقاعي طبيعة ذلك الشكل وإدراك الصورة التي يحتويها ،ولكنه يوحي لنا بالعمق من خلال العلاقة كما نسميها (الشكلية)، ما بين التناغم والاحتواء لحجم الفضاء المحيط بذلك الشكل.[١١]

أن للأشكال صفة مادية فيزيائية تحمل خواص المادة ، والتي أطلق عليها اسم الشكل الفيزياوي (Physical From) والشكل الدلالي (Significant From) ، الذي يكون تجريداً للشكل الفيزيائي ، ويتضمن بعضاً من صفاته تلك التي تشير إلى المعاني . أي أن الشكل الدلالي، هو ذلك التفاعل بين الشكل والمتلقي ، اذ يثير المعاني المرتبطة بذلك الشكل والذي يمتلك دوراً رئيساً في تشكيل صورة ذهنية قوية، بفعل حضوره المادي ، وتفاعله مع أكثر المدركات الحسية بناءً للصورة الذهنية، ألا وهو الإدراك البصري .[١٢]

عناصر الشكل الهندسي في الخزف:

تمثل عناصر الشكل الهندسي وحدات البناء وأجزائه ومبادئه وميزاته ، يسخرها الفنان في بناء فكرته على شكل نظام مرئي ، ضمن علاقات(Relationship) في التشكيل على ان لكل عنصر من هذه العناصر بإمكانه اذا ما

استخدم بشكل صحيح ان يشد الانتباه ، وان يثير الاهتمام ، وان يخلق حواراً ممتعاً يحقق استجابة المشاهد وسوف يتم تناول العناصر بشكل مستقل أي كل على حدة:

١. النقطة (Point) :

هي ابسط العناصر التي يمكن أن تدخل في أي شكل هندسي، وتدل النقطة على المكان وحده ، وعلى الرغم من ذلك ، فهي قد تثير الإحساس بميلها إلى الحركة [١٣]، فالنقطة لها طاقة كامنة تنشط وتملأ الحيز الذي يحيط بها. ويمكن للنقطة ان تحقق الملمس Texture ، ناعماً كان او خشناً ، وأن تحقق القيمة الضوئية value من خلال تجمعها في مساحة معينة ، وان تنتج الخط والاتجاه والشكل والحجم size والهيئة form ، وإذا ما استخدم اللون في المنطقة فانه يكسبها قدرة عالية في التصميم . ويعد الفنان الفرنسي (جورج سورا) من ابرع من جسد قيمة النقطة في الفن التشكيلي الذي تفجرت من خلاله التنقيطية.[١٤]

٢. الخط (Line) :

لقد عرف الخط كونه من أقدم عناصر التركيب في العمل الفني حيث أتخذه الإنسان وسيلة للتعبير عن الأشكال التي شاهدها في بيئتهِ المحلية [١٥]، وهو عبارة عن استمرار النقطة المتلاصقة في الاتجاهات المختلفة سواء الخطوط المستقيمة أو المنحنية أو المموجة. [١٦]

إن الخطوط سواء أكانت مستقيمة أم منحنية ، عمودية أم أفقية ذات وظائف متعددة فتحريك الخط بكل الاتجاهات يكون لنا عملاً تصميمياً فضلا عن اعتبارها وسيلة للتعبير عند استثارة الشعور لإدراك الفضاء التصميمي من خلال ما يميزه الخط من منظور ، فضلاً عن مسؤوليتها في تحديد الأشكال وذلك حسب أنواع الخطوط ، كما إنها تقسم الفراغات ، وتحدد الأشكال وتنشئ الحركات ، وتجزئ المساحات .[١٧]

وقد يكون للخط رمز تعبيري أو إيحاء بالوهم المتخيل ويتوقف ذلك الشعور عندما ندرك وسيلة التعبير للخطوط كل حسب وظيفته التكوينية[١٨]. وقد تكون الخطوط قوية أو ضعيفة مكثفة أو متفرقة ،وقد يستخدم الخزّاف خطوطا ذات أشكال متعارضة أو متوافقة في مواضع مختلفة من العمل الفني ، لتجسيد حالات نفسية وإنسانية معينة يريد تصويرها ، ومثلما قد يطور كل كاتب أسلوباً خاصاً به ،كذلك قد يطور كل فنان أسلوبه الخاص في التعامل مع الخطوط ،ومن ذلك يعبر بشكل مباشر أو غير مباشر عن خبراتهِ الخاصة ، ولذلك فأن دراسة الخطوط من الأمور المهمة ، وذلك لأنها قد تمكننا من معرفة الطرائق والأساليب الخاصة التي يفكر من خلالها الفنانون ويشعرون ، ومن ثم تساعدنا على التذوق والاستجابة لإبداعاتهم[١٩]، والخطوط قد تّعبر عن موضوع معين مثل الإنسان أو

الحيوان بل قد تعبر الخطوط المجردة عن أحاسيس أو معان يعبر عن الراحة ، الاسترخاء ، الارتباك ، أو الحركة ، وهنا يكون للتركيب الخطي شأنه البارز في تجسيد صنعة التركيب التصميمي لأي عمل فني[٢٠] ، ففي التكوين الفخاري قد يكون الخط مرئياً ناتجاً عن رسم أو تخطيط معين في الكتلة أو عليها ، أو وهمياً متخيلاً يحدد النهايات ، وقد يكون التعبير عن الخط بالمادة ،وهنا لابد من إعطائه سمكا فيكوّن كتلة ولكن تقرأ على أساس خط. [٢١]

٣. الحجم (Size) :

هو بيان حركة المساحة المستوية في اتجاه مخالف للاتجاه الذاتي ، ويشكل حجم التكوين او هو المسافة القابلة للقياس لحيز محدود او مشغول ، وله طول وعرض وارتفاع ووزن بصري فيزيائي ، يرتبط جدلياً مع الحجم لهذا الشكل من حيث المساحة التي يشغلها . إذ إن الشكل المنتظم يبدو أثقل بصرياً من الشكل الزخرفي غير المنتظم ، فعلى سبيل المثال ، المربع يبدو أثقل وزناً من شكل ذي مظهر حر ، ويحدد مقدار الحيز الذي يشغله الحجم في الفراغ . فالعناصر الأولية المجسمة ، تتضمن في بنائها أشكالا مسطحة ، تكون بمثابة حدود لحجم المادة ، وتفصلها عن الوسط المحيط ، وهي تتدخل بشكل كبير في تحديد الجسم، وفي إكسابه الصفات والفاعلية المؤثرة في الإدراك . [٢٢] يعبر الحجم عن كل ما يشغله الشيء في الفضاء ويكون أما ساكناً أو متحركاً ويأخذ أشكالاً متنوعة ويكون الإحساس به عن طريق البعد الثالث في العمل التصميمي وله دلالات تحدد طبيعتها سواء أكانت ثقيلة أم خفيفة.[٢٣]

٤. الملمس Texture :

للسطوح ملامس مختلفة فمنها ناعمة الملمس ومنها خشنة الملمس ويمكن تلمّس التباين والانسجام باللمس اليدوي ويمكن كذلك بالعين ،ويرجع وجه الاختلاف البصري بين ملمس وأخر ،إما إلى مدى انعكاس الضوء أو امتصاصه إذا سقط على مواد أو خامات مختلفة أو إلى اللون وحجم الحبيبات السطحية ومدى تباعدها أو تقاربها ومدى انتظامها سواء أكانت عشوائية الانتشار أم كانت منتظمة ذات نمط معيّن ، أو إلى الإعتام أو الشفافية أو نصف الشفافية ، فالزجاج الشفاف يختلف ملمسه بصريا عن آخر نصف شفاف والاثنان يختلفان عن المعتم ، وقد تؤدي التنوعات التي يحددها الظل والنور دوراً حيوياً في الملمس المرئي. [٢٤]

٥. اللون (Color) :

اهتدى الإنسان القديم إلى كيفية توظيف الألوان في مجالات متعددة من حياته وتعرف على قيمتها الجمالية والفنية ، حيث رسم جدران الكهوف بالألوان والصور التي أستمدها من مشاهداته وتفاعله مع بيئته الطبيعية[٢٥]، وقد

استخدم الفنان الخاصية اللونية في الأعمال الفنية بهدف إضفاء القيمة الجمالية لها ،فقد يكون اللون الواحد في التكوين الفني دون استخدام التدرج وذلك بتوزيع اللون على وفق المساحة سواء كانت هندسية او غير هندسية ، فاللون الأصفر مكانه بين البرتقالي والأخضر وذلك من حيث قيمة اللون أو قوة استضاءته.[٢٦]

إن الألوان بمثابة مجموعة من العلاقات التي تحمل مضامين ورموزاً ودلالات تعبر عن أفكار ذات مغزى معين، أي يمكن توظيف اللون كقيمة رمزية وتعبيرية إذ إن الألوان تعطي الصور والمنحوتات الدينية في المعابد جمالاً وقدسية وهيبة في نفس من يراها . أو استخدامه كأداة للتعبير عن الانفعالات الشخصية والمشاعر وقد أدرك الفنان القديم أهمية اللون وكيفية استخدامه من حيث انسجامه وتباينه ، وكذلك يوحي اللون بالحركة من خلال الدرجات اللونية[٢٧]، فالعناصر الزخرفية التي كانت قديماً سمة من سمات إخراج العمل الخزفي ، فقد فقدت أهميتها وأصبح اللون وتوزيعه على الشكل الخزفي هو مكمل للفكرة التي يعرضها الخزاف.[٢٨]

يعتبر اللون أحد عناصر الشكل في ميدان فن النحت الفخاري والفخار واللون هو الجانب الظاهري للشكل ويرتبط بهذا الخصوص بالطبيعة الفيزيائية للمادة ،وتأثير فاعلية عملية الحرق عليها ويكتسب اللون أهميته هنا أيضاً من البقع والخطوط اللونية المضافة على السطح الخارجي للمنحوتة ، لتأشير تفاصيل الشكل كالملابس وحلي الزينة وبهذا المعنى يتفاعل اللون مع الشكل ، ليس بتعديل نقاء اللون الخاص به ، وإنما بخصوص وضعه في امتداداته النسبية التي تحقق الإحساس بالتجسيم واستقرار الشكل ، وإحساساً بالإيقاع نتيجة الفواصل المنتظمة بين الخطوط اللونية ، لما من شأنه أن يكسب الشكل تألقاً شكلياً وجمالياً.[٢٩] فاللون في الخزف له ترتيب وقوانين كيميائية ، ناتجة عن إضافة اكاسيد لمحلول التزجيج تعطي هذه الاكاسيد ألواناً ثابتة عند معالجتها حرارياً أثناء مراحل النضج ، ولكل أوكسيد تأثيره اللوني الخاص به وحسب نوع محلول التزجيج ، والمادة المكون منها ، وتأثير الحرارة ، وجو الاحتراق داخل الفرن ، وقد يكون اللون في الخزف ناتجاً عن لون الطينة نفسها بعد طلائها بطبقة تزجيج شفافة لإبرازهِ .[٣٠]

٦- الفضاء :

الفضاء ظاهرة خلقت مع الإنسان لتعطيه مجالاً واسعاً في التأمل ولنسج أفكاره وخياله فيما يرى أو يبدع أو يسمع ويشاهد ، والفضاء من العناصر المرنة ، ويعد في النظام الهندسي العنصر الرئيسي وهو الغاية والهدف وهذا لا يعني إغفال العلاقة بين الداخل والخارج من الناحية الفراغية ومالها من علاقات جمالية تؤثر

في التكوين الخزفي. إن التنوع بالكتلة يخلق تداخلاً مع الفراغ ،وقد يكون على قدر من الترابط والتعقيد بحيث يصعب الفصل بينهما كعناصر مستقلة ، إلا إن احدهما يحدد الآخر أصلا، فالكتلة هي التي تخلق فراغهما من خلال وجودهما وتنوعات سطحها ، والفضاء يحدد الكتلة بوجودهما وتجسيمهما ، ويؤدي الفراغ في التكوينات الفخارية دورا مهما في التنسيق الجمالي للتكوين .

المبحث الثاني :النزعة نحو هندسية الأشكال تاريخيا

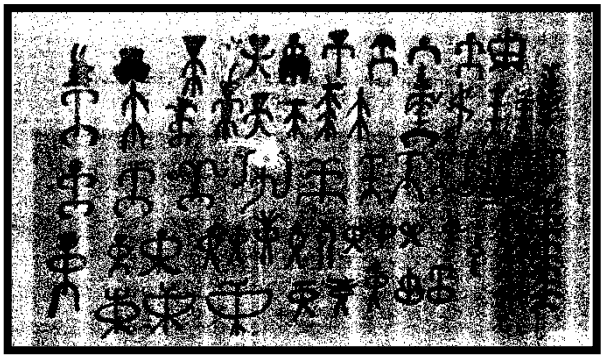
النزعة نحو هندسية الأشكال في بلاد وادي الرافدين:

ان التمثيل الرياضي وتطبيقاته في الخطاب الرافديني انطلق من الفكر باستيعابه لما فوق الشكليات الظاهرية للأشياء ، فرسم تصوره للمعرفة ورصد تطبيقاتها ، وتوغل في رؤياه إلى بواطن الحقائق وقام بتحليلها ، وارتبط تأمل تلك الحقائق بما يرافقها من الظواهر الملموسة والثوابت، "ومن هنا تنشأ العلاقات بين الأشياء وفقاً لعمليات وتحولات فكرية تقارب التحولات الرياضية، ليتم فهم العلاقة بين الحقائق وتفسيرها" [٣١] ، وقد فسرت الأسباب بأشكالها المنطقية ،اذ تلتقي التلقائية مع التجريب "فالواقعية الكبرى للفكر تكون في العمومية الكبرى و في استبصار متقن ، وبمبدأ إبدال لأي (ظاهرة رياضية) بواقعية فلسفية اكثر تجريداً تحقق علّة عميقة أي (ماهية رياضية)، ويقاس غناها الإنتاجي بمقياس الظواهر الرياضية ، فمثلاً مسألة فيثاغورس ليست الاّ حالة لا تتخذ قيمتها الاّ بإدخالها في قانون عام" [٣٢]، ان الامتلاء الفكري المحرك لهذه العلاقات الرياضية كان بإيجاد مقاربات لتلك العمليات وتحولاتها ، اذ ينتقل التوجه الفكري ويتداخل في أنظمة وانساق لتحويل المفاهيم العلمية التطبيقية إلى وقائع وثوابت تصب في توجيه الخطاب الرافديني، وقد ظهرت العلوم والمعارف الحسابية بشكلها الموثق منذ نشوء الكتابة ، فقد كان للأعداد دوراً مهماً في العصور الأولى لنشوء الحضارة من خلال رمزيتها وقوتها"ولا يمكن فصل سرية العدد عن الرياضيات ، فالأولى تحفز الثانية" [٣٣] ومما لاشك فيه ان العدد والرياضيات عرف قبل ذلك بعصور طويلة حتى تصل بقوتها وقيمتها الرمزية والسرية في العهد السومري هذا المبلغ والمستوى ، "وقد اهتدى إنسان وادي الرافدين إلى العدد قبل ان يبدأ بتدوين الأرقام ، ويمكن عد اول خطوة في نشوء الرياضيات بتجريده عن المعدود(أي الأشياء المادية) ، فالعدد كان مجرداً و رمزاً " .[٣٤]

هذا الميل إلى التحوير هو ثيمة في التصوير أيضا حيث ومنذ ان بدأ الفنان البدائي القديم يوسع من نشاطاته الذهنية ويرهف من أحاسيسه

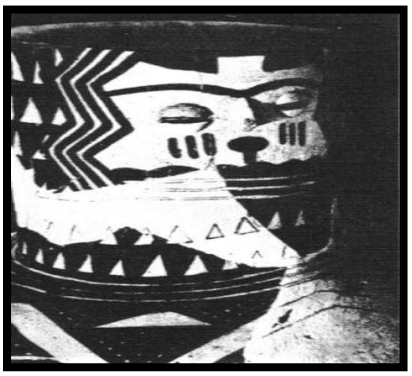
ومشاعره ما مكنه من ابتكار أساليب فنية متعددة ، ففي الوقت الذي وجدت فيه رسوم تشخيصية محاكية للطبيعة وجدت رسوم اخرى محورة وأخرى زخرفيه هندسية تتكون من خطوط فقط [٣٥]يتبع فيها الفنان البدائي مستوى التجريد الكامل ويظهر ذلك في النصب الحجرية المسماة (منهير)[**] Menhirs التي يرى بها الباحثون انها صور شخصية مختصرة للموتى تظهر تجديداً شديداً مماثلاً في تحديد الأنموذج . فعلى السطح الحجري المستوى لهذه (القبور) يلاحظ الرأس الذي يختلف في شكله غير المستدير عن الشكل الطبيعي لا ينفصل عن الجسم الا بخط ويلاحظ أيضاً وجود نقطتين تدلان على العينين ، اما الأنف فهو يضم امّا إلى الفم وامّا إلى الحاجبين في شكل هندسي بسيط [٣٦]، وقد يكتفي الفنان البدائي القديم أحياناً بالتعبير عن شكل الإنسان بخط مجرد ينتهي طرفاه بنصفي دائرتين مفتوحتين إلى الخارج إشارة إلى الإطراف (شكل – ١).

ففي حسونه شرع الفنان في الابتعاد عن المحاكاة والتمثيل الواقعي والتعبير عن نتاجاته الفنية من خلال الأشكال الرياضية ، فقد عثر في الطبقات السبع السفلى من هذه المنطقة على مجموعات فخارية مختلفة كان منها محززة بخطوط عميقة وعريضة متوازية ، وفيها محززة ملونة معاً وأخرى مدلوكة دلكاً شديداً وأخرى مخدشة غير متوازنة بأشكال مثلثيه ، كما عثر على نوع أخر من الأواني المنتظمة الصنع ذات الجوانب الرقيقة مخططة وتشكل خطوطها سلسلة من المثلثات ، ملونة ويغلب عليها اللون البرتقالي وتتصف الزخارف لأواني هذا العصر بانها مستوحاة من الأشكال الهندسية والنباتية ، فوجدت على بعض الأواني أشكال سنابل قمح محورة ، وكان الفنان القديم يكتفي بخط ذي فرع او فرعين من الخطوط دلالة على السنبلة[٣٧] ، كذلك وجدت أشكال بشرية على بعض الكسر الفخارية زينت رقبتها بوجه محور ، ويتسم العمل بالتناسق والصرامة في التصميم، ويتضح ذلك من خلال الصياغة التخطيطية للشعر والانف والحاجبين والهدبين [٣٨]، (شكل – ٢).



الشكل (١)

خطوط هندسية مجردة تمثل شكل الإنسان

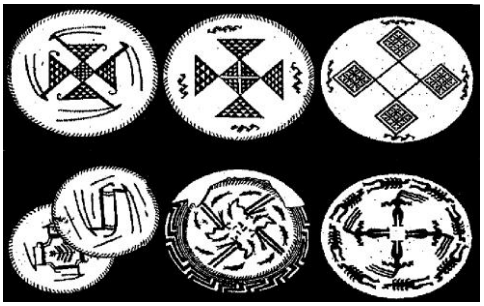


(شكل –٢) فخارية سامراء

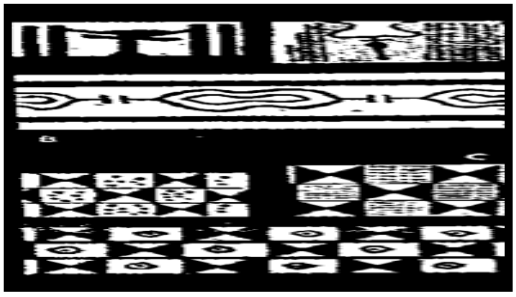
في حين شهد دور سامراء (٥٠٠٠ق.م) تحولاً في الشكل التصويري نحو التجريد الكامل ، وهو يشير إلى تقدم واضح في التقنية والحرفة خاصة بعد التوجهات الجديدة المتمثلة بالاهتمام الواسع بالشكل ، فغدت الأواني الفخارية غنية بالزخارف حيث أشركت الخطوط الأفقية والعمودية والممتدة في تزيين الأواني الفخارية وصولاً إلى استخدام الأشكال الهندسية أمثال المربعات والمستطيلات والمعينات في عملية التزيين ، ولم يقتصر المزخرفون في عملهم على حرفة الصانع المجد الذي يصنع عناصر تخطيطية ثم يقوم بتجميعها ، بل أنهم تحولوا إلى الطبيعة ، إلى ممالك الحيوان والنبات لغرض الإلهام ، وكانت الحيوانات تصور ببساطة ذلك لان كل شيء كان يشكل بتخطيط عنصري لا يعبر الا عن الجوهريات ، أي الحياة والحركة ومن خلال الشكل التصويري (رقم –٣) يمكن معرفة كيفية حدوث التحولات من الشكل الواقعي التشخيصي إلى التجريد الكامل في فن سامراء . فالمثال المألوف هو الرمز الغامض ، الصليب المالطي الذي كان في الأصل يحتل أربعة معزات تجري على ما يبدو حول بركة ماء ، فمن خلال عملية تخطيطية موسعة تنتهي الأجسام إلى تشكيل مثلثات لقرون وذيول وإقدام مطموسة لم تبق منها سوى العناصر التركيبية الأربعة للصليب. يبدو ان من وراء هذا التحول شعور الفنان بوجود معان كامنة تستتر وراء تلك الأشكال يسعى لتحويرها من خلال تصوير الحدث والقوة الإيحائية المنسوبة لتلك الهيئات واستخلاص عناصر مكثفة تحمل سمة الانسجام التي يتضمنها الذهن الإنساني لتجعل الأشياء مفهومة على نحو أعمق .[٣٩]

اما دور حلف (٤٠٠٠ق.م) الذي يعد تجربة الإنسان الرافديني الأولى مع التعدين ، فقد اعتمدت الزخرفة والتحوير الرمزي للأشكال الطبيعية في هذا الدور أساساً في صناعة

الأواني الفخارية ، اذ استخدمت الزخرفة بإتقان لتجميل السطوح الخارجية للفخاريات ، وتتضمن وحدات هذه الزخرفة أشكالاً هندسية مؤلفة من تقاطع الخطوط وكذلك أشكالاً حيوانية معظمها من ذوات القرون كالأيائل والثيران ، وقد أنجزت غالبية هذه الأشكال بتحويرات تعطي طابعاً تجريدياً رمزياً ، وقد ظهر التحوير خاصة في مناطق الرقبة والأجنحة مما أعطى نوعاً من الحركة والحيوية في قوائم وأجسام تلك الحيوانات . كما عثر على فخاريات متعددة زينت بأشكال حيوانية وآدمية محورة تحويراً رمزياً ، كما ان بعضها زين بأشكال هندسية [٤٠] (شكل –٤) ، وبالدخول الواسع للأشكال الهندسية في الإعمال الفنية أخذت الأشكال التصويرية تتجه تدريجياً نحو التجريد [٤١] .



الشكل (٣)
آواني منوعة الإشكال ذات الخطوط الهندسية



الشكل (٤)

النزعة الهندسية لدى الاتجاه المثالي :

هو اتجاه بتسيده الفيلسوف (أفلاطون) حيث سعيه إلى المثل والمثال، دون قدرة الفنون التشكيلية والشعر بالارتقاء إلى مستوى هذا المثال أو مثله العليا، حيث يؤكد أفلاطون تفرد فن الموسيقى كفن متسامٍ على الفنون بشكل عام. "في التصوير والنحت فقد عارض بدعة استخدام المنظور و أساليب الخداع البصري واخذ يطالب الفنان بالتزام النسب والمقاييس المثالية للنماذج القديمة" [٤٢] . لقد رفض أفلاطون المعرفة الحسية للحقائق "ولذلك رفض أن تكون معرفتنا الحسية حقيقية. أنها علم بجزئيات متغيرة، غير ثابتة. وأنها تطلعنا على صور الأشياء وأشياءها، لا على ماهيتها ثم إن الإحساس قد يقوض العلم ولكن ليس العلم بثابت، فهو مختلف من إنسان لآخر، نسبي، متغير بتغير المحسوس، والمحسوس نفسه يبدو

لنا متغير فما أحسه بارداً قد تحسه ساخناً، وما خيل إلي جميل، قد يبدو قبيحاً." [٤٣]

شكلت النسبة العددية بما تحققه من انسجام وتناسب أساسا جماليا وأخلاقيا في فلسفة اليونان وذلك بما تشكله من عدل وارتباط للعناصر بلا طغيان والنسب أساس الفضيلة عند افلاطون والذي يرى ان تناغم قوى النفس وتناسبها أساس الفضيلة في الأخلاق.

مما تقدم يتضح إن (أفلاطون) لا يعتمد المحسوسات كعنصر أساس في معرفته ووجهة نظره الفلسفية. من حيث نرى إن (أرسطو) يعاكسه في هذا الاتجاه بوصفه المحسوسات كيانات مهمة من موجودات الطبيعة التي تعبر عن الحقيقة. اذ ان"(أرسطو) يعتقد إن المحسوسات موجدات حقيقية في الذهن والحقيقة. أما إدراك الماهيات فيتم بتجريدها من المادة ومتعلقاتها، كأن تدرك إن فلانا إنسان، بعد إدراكنا موضوعه الخاص، من لون أو صوت أو مقدار أو غير ذلك".[٤٤]

يمكن توضيح وجه نظر (افلاطون) من خلال محاورة (فيليبوس) على لسان (سقراط). "لاشك إنما اقصده غير واضح تماما – ولكن علي أن أوضحه لست اقصد ألان بجمال الأشكال كما يتوقعه فمعظم الناس مثل الكائنات الحسية أو الصور، لكن ما اقصده توضيحا لوجهة نظري الخطوط المستقيمة والمقوسات والمسطحات أو الأشكال المجسمة الناتجة عنها بواسطة المخاريط والمساطر والزوايا".[٤٥]

النزعة الهندسية في الفن الاسلامي

ان ظهور الدين الإسلامي ومفاهيمه التي ترفض كل صور الفن القديم لأنها تعكس مفاهيم الديانات القديمة فانبثق بذلك الفن الإسلامي ليعكس العقيدة الإسلامية وكرهها في البداية إلى التصوير والتجسيم خوفا من عودة الوثنية ، ونتيجة هذا الكره انعكست في تطور الزخرفة بكل أنواعها ،فقد أضاف الفن الإسلامي لفن الزخرفة ما أغناه معتمداً على براعة المسلمين في الزخارف الهندسية ، والتي تضافرت مع عدة عوامل لتظهر بالصورة التي أبهرت العالم ، فهي لم تكن مجرد شعور وفن فطري موهوب فقط بل كانت تقوم على علم وافر بالهندسة العلمية [٤٦]

تبرز أهمية هذه التشكيلات الهندسية في إبراز المواضيع بإطارات وحواشي تدخل هذه التشكيلات في تكوينها للابتعاد عن أي فراغ يمتلئ على حساب العقيدة ، مما أدى إلى ابتكار الفنان المسلم التراكيب الهندسية ذات الأشكال ألنجميه المتعددة الأضلاع بشكل استمراري لتشابكات هندسية، والتشابكات العربية تحتوي على تعقيدات هندسية وكيفيات إيقاعية ، كما وان الفراغ المملوء والمساحات الخالية أي التصميم وأرضيته في التشابكات العربية لها قيمة متعادلة مع الأخرى ومتوازنة،إن استمرارية

التشابكات تدعو العين إلى تتبعها وتحولها الرؤية حينئذ إلى خبرة إيقاعية مصحوبة برضاء ذهني من خلال انتظام هندسي. [٤٧]

ويمكن أعطاء حركة مستمرة لانهائية للزخرفة فالنقطة تشكل خطاً يتحرك في حلقات ومربعات دون ثبات ويمكن تقسيم الأشكال الهندسية إلى ثلاث فئات هي:

١- أشكال هندسية محدودة التكوين (حسية) لا مجال لإعطائها تأويلات أخرى مثل(المربع،المثلث،الدائرة،...)

٢- أشكال هندسية حرة أي أشكال مستحدثة التكوين مستمدة من النوع الأول.

٣- أشكال مركبة وهي ذات بعد ذاتي وتتحمل وجود النوعين الأول والثاني.[٤٨]

ان استخدام الفنان المسلم لهذه الأشكال وفي المساحات المحددة لها يتم على اسس رياضية وحسابات دقيقة كان يكون تقسيم المساحة الدائرية إلى مساحات متساوية وتصميم المفردة الزخرفيه بما يتناسب واحدى المساحات ثم تملأ المساحة الباقية من الدائرة [٤٩] ، ان الاساس في تكوين أي وحدة زخرفيه هو الدائرة والمربع (حيث ان الخط المستقيم هو اساس تكوين المربع) ومنها يستطيع الفنان المسلم تكوين أشكال عديدة لا حدود لها من الزخارف الهندسية [٥٠]، واتخذت الدائرة مكانة مهمة في الفكر الاسلامي * فهي تمثل مسقط الكرة الكونية على الواقع المادي المحسوس وكذلك تمثل الزمن الدائري فالتاريخ لايعيد نفسة والعودة إلى نقطة البداية لا تعني نهاية العالم بل تعني الديمومة.[٥١]

النزعة نحو هندسية الأشكال في الفن الحديث

يعد بول سيزان (١٨٣٩-١٩٠٦) من الرسامين الذين اهتموا بالشكل وانه يرى ان من الأشياء التي ينظرها وقوالبها، وليس الأشياء نفسها،إذ انه يرى بدلا من جذع الشجرة قالبا اسطوانيا عموديا وينصرف كليا للأشياء الملونة في الجذع وعن هذا الموضوع يقول: يمكن تحويل الطبيعة إلى اسطوانة او كرة او مخروط ،وهذا ما يقرب أفكاره من أراء افلاطون ومهد للمدرسة التكعيبية،وكان أسلوبه بمثابة المرحلة الانتقالية للتغيير الكبير الذي شهده تاريخ الفن الحديث. [٥٢] اذ يشير في ذلك(ان كل شيء في الطبيعة يصاغ في قالب من الخطوط الهندسية التي تقوم على الأشكال المكعب والمتوازية المستطيلات(الهرم والاسطوانة والكرة والمخروط) ٥٣،والتكعيبية من أكثر المدارس الفنية اهتماما بالشكل ، أي انها المدرسة التي عنيت ببناء الأشكال على أسس هندسية تتدفق معها القدرات الإبداعية من خلال القوانين الرياضية إذ تتحول تلك الأشكال إلى مجموعة من المكعبات او الأشكال الهندسية فتبنى من جديد على أساس يقترب من الشكل الأصلي [٥٤]. يمكن ان نرى ان (براك وبيكاسو) لهم الريادة في تأسيس أسلوب ومفهوم جديد من

خلال الأخذ بملاحظات (سيزان) في فن الرسم وتجربته التي أسست للتكعيبية. والتي حولت الشكل إلى مسطحات هندسية محاولة لترك القيم السائدة والخروج بأشكال جديدة من الأشكال المرئية بمقاييس هندسية حيث يكون الهدف الهندسي للسطوح هو التأكيد على البنية الشكلية للموضوع ومن هذه النقطة بدء (بيكاسو وبراك) في تطوير التنظيمات الشكلية في النحت من خلال هندسة الشكل كما في (رأس امرأة، وحصان) كما في الأشكال (٥-٦).

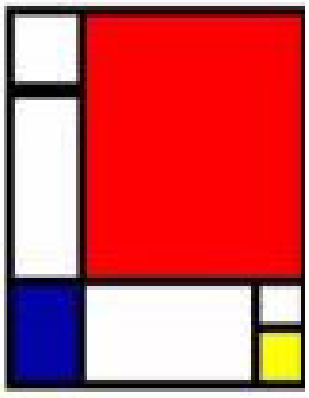
شكل (٥) بيكاسو رأس امرأة

شكل (٦) براك حصان

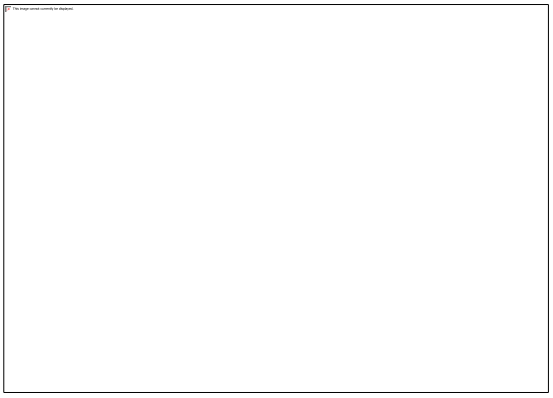
أما البداية الحقيقية لظهور الأسلوب التجريدي فكانت على يد المصور الروسي كاندنسكي ويقسم الفن التجريدي إلى قسمين الأول التجريد الغنائي ،الذي تزعمها كاندنسكي والثاني التجريدية الهندسية والذي تزعمها موندريان. [٥٥](شكل -٧) لقد اخرج موندريان لوحاته من الإيحاءات التقليدية وسعى إلى الوصول إلى عالم لحقيقة الذي يكمن وراء الطبيعة من خلال التشكيل الخالص الناتج عن تعامد الخطوط الأفقية والراسية محققة التوازن بين العلاقات الشكلية وللتعبير عن النقاء الجوهري وعن الحقيقة الدائمة في الطبيعة المعنية إلى مجموعة من العلاقات الرياضية التي يتم تشكيلها من خلال الخطوط والأشكال الهندسية فيقال ان موندريان وجد الرسم التجريدي لنفسة اما صارمة اما ابوه ان جاز القول فقد كان كاندسكي فبينما توخى الأول التوازنات الهندسية الدقيقة توخي الثاني الأراجيح البهلوانية .

تعتبر الحركة البنائية الروسية ملخصا للحركات الفنية التي ظهرت منذ بدايات القرن العشرين وما لازمها من مفاهيم وأفكار شكلت نظرة الإنسان الحديثة تجاه الحياة عموما،وتفاعلت الحركة البنائية مع الهندسة والتقنيات الإنتاجية مثل العمارة والأثاث والفخار والطباعة لكي تكون

أكثر هذه الحركات تفاعلا مع التجريدية وأكثرها تجاوبا مع تطلعات العصر وتجديداته وقد عرفت أعمال نعوم جابو وبيسفر (بالتركيبية)[٥٦]، وفي شتاء عام (١٩١٥ – ١٩١٦) بدا نعوم جابو بعمل سلسلة من الرؤوس والأشكال الكاملة ، باستخدام الألواح الرقيقة من المعدن وقد حول التركيب الشكلي لكتلة الرأس الكبير إلى خطوط واطر هندسية منبسطة. [٥٧](الشكل – ٨) .



شكل (٧) موندريان(تكوين)



(الشكل–٨) نعوم جابو

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١– نسب الأجسام والأشكال وأوضاعها وحركاتها كل ذلك يقوم في جوهره على الأساس الرياضي حسابيا وهندسيا وهذا ما تطرحه الفلسفة التي اعتمدت الأسس الرياضية الهندسية في تكويناتها .

٢– النزعة نحو الهندسية هي نزعة نحو المطلق تحرر الإنسان من الانطباعات البصرية والاتجاه نحو قوى عليا (حاجة عقلية روحية) فكانت ناحية التعبد والخوف عند الإنسان البدائي والعقيدة عند المسلم والجمال لدى الاتجاه المثالي ونشدان الرمز في الفن الحديث.

٣– ارتباط الجانب العقلاني في التصورات الهندسية للأشكال والذي يعمل ضمن نظام هندسي تعود أصوله إلى الهندسة الاقليدية.

٤– النظام الهندسي ما هو الا لغة للتعبير عن النظام الطبيعي للأشياء وصولا بها إلى صيغ ومقولات ترتبط مع الجمال.

٥- قدرة الأشكال الهندسية على تحفيز مستويات الإدراك البصري لدى المتلقي وصولا إلى تفسيرات وتأويلات وتعدد المعاني.

٦- التأكيد على الصرامة عند استخدام بنى هندسية أي انها حادة على الرغم من عدم استخدام الأدوات ذات الارتباط بالهندسية عند التشكيل.

٧- ان عناصر التشكيل وما لها طاقة تعبيرية تضطرد مع الأشكال الهندسية كونها تحقق قيم ايجابية ذات ثقل بصري ،لا تمت للواقع بصلة.

٨- التفكير الرياضي الهندسي الذي قاده الفكر الرافديني والتماس الخطوط المتجاورة وبعض الأشكال الهندسية كالمثلث والدائرة والمستطيل.

٩- قد تبدو النزعة التشكيلية من خلال أحداث أمتاع النفس عن طريق أعادة الصياغة الشكلية وتنسيق الخطوط والألوان .

١٠- إحالة الموجودات الحسية إلى أصولها الهندسية من خلال التخلي عن كل ما هو طارئ وغير أساسي وتصبح الشجرة على سبيل المثال اسطوانة.

١١- حالة الامتلاء الفكري الذي يتمحور حول إيجاد مقاربات تنظيمية شكلية للنظم العلمية الرياضية للأشكال والموجودات الواقعية.

١٢- اتجه معظم الفنانين إلى الاختزال الرياضي الذي جعل من الدال متطابق من المدلول.

١٣- ارتبط الخزف ارتباط وثيق مع العلاقات الرياضية (النزعة الهندسية وأصبح سمة متلازمة معه .

الدراسات السابقة :

بحسب علم الباحث ليس هناك دراسة سابقة تقترب من هدف ومشكلة البحث

الفصل الثالث :منهجية البحث وإجراءاته

بما ان البحث الحالي يهدف إلى الكشف عن النزعة الهندسية في أعمال الخزاف العراقي المعاصر اكرم ناجي ، وهذا يتطلب القيام بتحليل نماذج من تلك الأعمال للكشف عن نزعة الأشكال نحو الهندسية وعليه اعتمد الباحث المنهج الوصفي (أسلوب تحليل المحتوى) في تنظيم إجراءات البحث كونه من أكثر المناهج ملائمة في تحقيق أهداف بحثها، (تتباين الدراسات الوصفية فمنها اعتمد جمع المعلومات والبيانات من مجتمع البحث واعتمد على الاستفتاء أو الاستبيان أو المقابلات الشخصية، فإن الأخرى اعتمدت تحليل مضمون العمل من خلال تطبيقها على عينة ممثلة للمجتمع) وهذا ما دعى الباحث إلى اعتماد أسلوب تحليل المحتوى للكشف عن نزعة الهندسة في الأشكال الخزفية، وعليه استند الباحث إلى المعطيات الإجرائية الآتية :-

١. مجتمع البحث

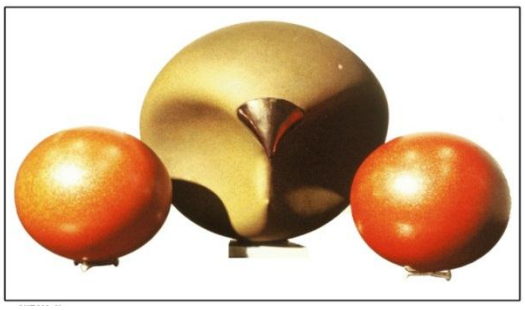
يتكون مجتمع البحث من مجموعة الأعمال الخزفية التي أنجزها الخزاف العراقي ناجي اكرم للمدة من عام ٢٠٠٠ – ٢٠٠٨ ، بلغ مجتمع البحث عددا من الخزفيات وهو (٣٤) عملا على وفق ما استطاع الباحث رصدهن في دائرة الفنون وكلية الفنون الجميلة ودليل الفنانين وهذا كوّن مجتمع البحث حصرا.

٢. نماذج عينة البحث

تم اختيار عينة البحث قصديا وبلغ عدد نماذج العينة (٥) أعمال خزفية من مجتمع البحث الذي عدده (٣٤) خزفية وهي بحسب التسلسل الزمني.

٣. منهج التحليل

للكشف عن نزعة الأشكال الهندسية في اعمال الخزاف العراقي المعاصر اكرم ناجي قام الباحث في اعتماد المنهج الوصفي في مسح وتحليل اعمال الخزفيات عينة البحث وقد اخذ الباحث بعين الإعتبار مؤشرات الإطار النظري معيارا في التحليل لتقويم الوصف والبحث والإستقراء، كما اعتمد الباحث الدراسات والبحوث العلمية التي تناولت تحليل المحتوى لأعمال الخزف في العراق.

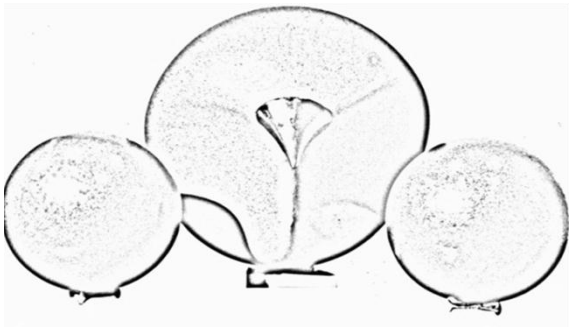


٤.تحليل العينة.

أنموذج رقم (١)

سنة الانجاز:٢٠٠٠

يتألف العمل من ثلاث كتل هندسية ذات أشكال دائرية وتتباين الأشكال فيما بينها وتتساوى من حيث القياس (الحجم) الشكلين الدائريين إلى



جانبي الشكل الدائري الأكبر الذي عبر عن مركز العمل ككل عام واستندت الأشكال الدائرية الصغيرة على قاعدة ثلاثية الأرجل اما الشكل الدائري في الوسط فقد وضع على قاعدة مربعة . وفيما أذا حكم على الشكل بالوسط بأنة طائر من خلال رمزيته أي الجزء المدبب إشارة إلى المنقار وكذلك مجموعة العلاقات الشكلية الهندسية التي حولته بواسطة التبسيط والاختزال إلى هيئة الطائر وإحالة صورة الطير الواقعية إلى نظم من العلاقات الهندسية للابتعاد عن التشخيص وصولا إلى ما هو جوهري فتظهر تلك التقعرات

على جانبي الكرة للتعبير عن أجنحة الطير وبصياغة تعبيرية وإعطاء طابع حركي رمزي .
ابقي الخزاف الطائرين على جانبي الشكل في الوسط بدون تلاعب أي الشكل الكروي الدائري الهندسي وكذلك صورت تلك الأشكال بصورة اصغر من حيث الحجم كدليل ان الطائر في الوسط يمثل الأم الذي تحضن أطفالها والتي ولدت توا وزجتها بالحياة ،هذا الاختزال والتبسيط وصولا إلى الجوهر.

يلاحظ ان الخزاف قد تعامل من خلال لغة التعبير والتحول من السكون وإضفاء الحركة على أشكاله الساكنة بتجريد عالي التعبير ، لقد اوجد الفنان رؤية جديدة للعمل عبرت عنها تلك الحوارية بين الطير من حيث التقعر على جانبيه والأشكال الكروية التي تجاورها.

أن القيم الإيحائية التي ولدها اللون في شكل الطائر لها الدور في تحديد المعالم الهندسية فالطائر الأم باللون البرونزي والمنقار باللون الذهبي وكذلك الطائران باللون البرتقالي وبالتالي وظف الخزاف اللون كنقطة جذب وسيطرة وكان لتوزيع الأشكال توازن فيما بينها لنرى الأشكال وبهذا التناسب مع الشكل الأكبر أما العلاقات اللونية فقد استخدم الانسجام اللوني والتضاد اللوني من جهة أخرى ويبقى التباين في الأشكال لإضفاء إيحاء دلالي (اختلاف بين الأشكال) عدم أخفاء الشكل الهندسي واعتماده بشكل تام لتحقيق مبدأ التوازن والانسجام فالأشكال المتساوية على جانبي الشكل المركزي واللون الواحد لها أعطى هذا المبدأ كذلك العلاقة بين الفضاءات التي تتشكل من خلال توزيع الأشكال الدائرية لابد من الإشارة إلى التقنية المعتمدة في التكوين هي الصب السائل أي الأعمال قد خضعت إلى الصب السائل داخل القالب .

أنموذج رقم (٢)

سنة الانجاز:٢٠٠٨

التكوين العام عبارة عن ثلاث أشكال هندسية مربعة جمعت مع بعضها البعض لتكوين سلسلة من تلك المربعات عملت تلك المربعات بطريقة البوكس .

لم يعط الخزاف نقطة جذب واحدة فجعل العين تنتقل من محور إلى أخر للاكتشاف ما بداخلها من أشكال وتعتمد عدم التشابه الا بحجم البوكس أي انة عمد إلى تغير الأفكار من مربع إلى أخر فنجد أشكال هندسية من بعض الخطوط المتقاطعة او المتوازية ومنها المتموجة محققة بذلك أشكال مثلثة او افاريز وإضافة طابع

الحركة على الاعمال وزعت الأشكال المربعة بشكل قد تطلق علية مربع ناقص ضلع منها بحيث تعمد الخزاف إلى إعطاء المتلقي الحرية

في تصور الشكل المربع الناقص .

ان هذا الاختزال في توزيع الخطوط تظهر تباين وتنوع شكلي فيها على المربعات ابعد الشكل ككل عام عن الرتابة ولم يتم تداخل بين شكل وأخر وعدم وجود تواصل بين فكرة في مربع ما تؤدي بها إلى مربع أخر لإعطاء إيقاع. اما العلاقات اللونية فقد وظفت هندسيا وشكليا وهندسيا تعني بإعطاء بعض الأشكال هندسيتها او أخفاء المسحة بشكل اكبر وشكليا أي أعطاء الأشكال خصائصها أي الألوان التي بعثرت بشكل إضفاء رسمه على العمل أي انها لوحة في المرسم حيث تناثرت تلك الألوان كألوان السجاد الشعبي إضافة إلى وجود بعض الإشارات والرموز .

أنموذج رقم (٣)

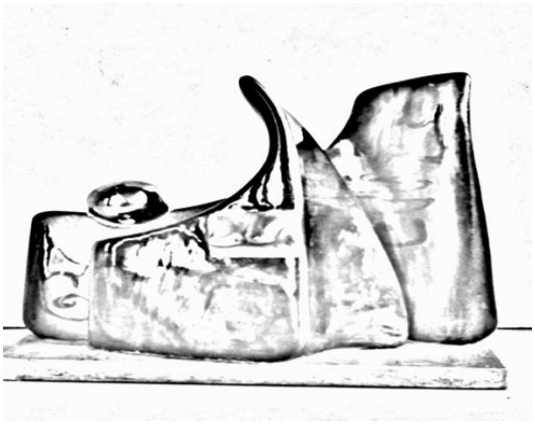
سنة الانجاز ٢٠٠٥

أن الكل العام يعطى من خلال تجاور أجزائه والإيحاء بالاتصال بين أجزائه فالعمل مكون من كتلتين متجاورتين رئيسيتين الكتلة الكبيرة استقرت كرة عليها من خلال عمل شق فيها.

أظهرت الكتلتين تنوعا في استخدام الخطوط

العمودية والخطوط الافقية والمنحنية فشكلت بدورها أشكال لا تمت إلى أشكال لها وجود في الطبيعة وعلى الرغم من ظهور التشابه في أجزاءهما انما أظهرت التنوع بين حجمي الكتلتين فالكل يشير إلى نوع من العلاقات بحيث يمكن تسمية العمل العائلة الذي وضح من خلال الاحتضان الكتلة الكبيرة والكرة التي وضعت بشكل أدى به إلى الاستقرار .

ان استخدام التنوع بين حجمين الكتلتين (الأم والأب والكرة الصغيرة بالابن) من شانه ان يشد الانتباه المتلقي نحو العمل ككل واحد ولعل التنوع بين حدود الكتلتين و انكسار الخطوط وانحناتها يعبر عن نظام شكلي خطي متباين و الانسجام الذي تحقق من خلال اللون البني



الغامق لكلتا الكتلتين واللون البني الفاتح للكرة الدائرية الشكل .

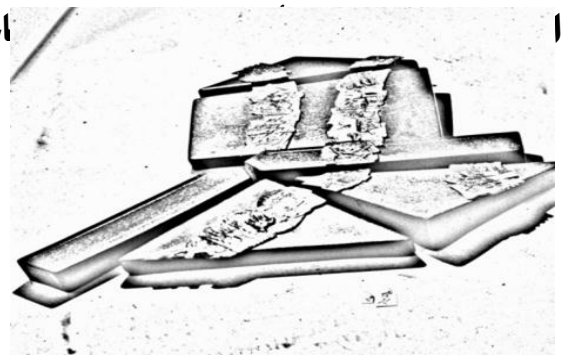
ان الارتباط الشكلي الذي حققته هندسية التنظيم هذا الذي يتحدد من خلال نظام الحركة فمنها خارجي ومنها داخلي ، فالخارجي ما يحده البناء العام للشكل اما الداخلي تحدده الخطوط والمستقيمات والمساحات اللونية فالحركة الخارجية تتمثل مركزاً بالانحناءات الشكلية في جدران العمل والذي تتناسب معه ألانحنائه في الكرة الدائرية والذي بدورة يحقق تبادلا متوازناً متجانسا مع حركة العين ويمنحه تأويلا بان الكرة قد تدحرجت واستقرت في بيتها الذي يمثل القدرة على الإيحاء بالحركة غير المحسوسة والتي تحقق وحدة في الاتجاه والبناء الشكلي وبالمقابل اننا اما استقرار يحققه الخطان المتعامدان في الكتلة الكبيرة والذي تعمد الخزاف في ثنيه في الكتلة الصغيرة لإيصال فكرة ان الكرة هي المهيمنة في العمل الفني . يبنى العمل على وفق مفهوم هندسي وهذا ما تظهره توجهات الفنان في سعيه للتكوين والبناء أشكال هندسية حادة في معظم جهاته المتعددة.

أنموذج رقم (٤)

سنة الانجاز: ٢٠٠٠

الشكل العام عبارة عن أشكال هندسية متعددة جمعت مع بعضها البعض ، وظفت هذه الأشكال واطر البعض منها بخطوط والبعض الأخر ذو ملمس ناعم لخلق تنوع شكلي لتلك المفردات .

ان التنوع كان مابين مثلث ومربع ومستطيل وأضفى نوع من الحركة للتكوين وأبعده عن الرتابة علما ان الأشكال قد وظفت بالاتجاهات عده ففي أعلى التكوين مثلث قاعدة مستنده على شكل مستطيل الذي استند بدورة على شكل مستطيل أخر أشبه بالمسطرة والذي عمل في احد أطرافه بشكل زاوية ليرتبط بالمسطرة الثانية بأحد أضلاع تلك الزاوية وفي أسفل لعمل وضع مثلثان متعاكسان .



أضفى الخزاف الطابع الحركي للعمل من خلال إضافة الصافات وزعت أحداها من الأعلى إلى الأسفل والثانية اختصت بالمثلث العلوي والمستطيل أسفلة اما الالصاقة الثالثة انفردت في احد المثلثات السفلية المقلوبة (الحافة للأسفل والقاعدة للأعلى) اعتمد الخزاف على أنواع التكرارات أبرزها المثلث والمستطيل علماً ان أحجام المثلثات قد تشابه واختلف وكذلك المستطيل، اما بالنسبة للعلاقات اللونية فقد استخدم الخزاف اللون الجوزي بالنسبة للشكل العام الأشكال الهندسية اما الالصاقات فقد مثلث باللون الذهبي ووضعت الأشكال بشكل متوازن في بعض الأحيان وغير متوازن في أوضاع أخرى .

أنموذج رقم (٥)

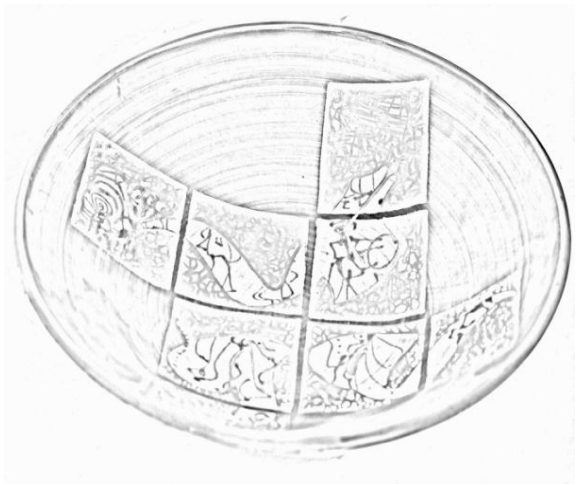
سنة الانجاز:٢٠٠٨

شكل خزفي يمثل صحنا دائري منتظم الاستدارة والأجزاء وقد نفذ علية مجموعة من الأشكال الهندسية (المربعة الشكل) بطريقة الإضافة ووزعت بشكل يحقق غاية معينة أرادها الخزاف فكانت ثلاث مربعات في الوسط وعلى جانبيها مربع واحد والجانب الاخر ثلاثة مربعات نقشت عليها حروف عربية .

وضعت الأشكال المربعة بالتجاور مع بعضها

البعض مع وجود فواصل فيما بينها وترك الخزاف عدم إكمال باقي المربعات بقصديه عالية وكذلك لوضع التأويل الذهني لدى المتلقي اذا أحب ان يكملها.

اكتسى الصحن باللون العسلي وصبغة علية



أشكال الدوائر المتعاقبة دلالة على ان الصحن عمل بطريقة الويل الكهربائي ، واعتمد الخزاف على التدرج اللوني فالتدرج اللوني برز في مربعات مع تحديد بلون فاتح للحروف العربية

وإعطاء بعض الخطوط على بعض المربعات من خلال الحذف لبعض القيم اللونية فظهرت تلك النقشات.

ان تنوع أجناس التشكيل في أعمال اكرم ناجي جعلت الشكل بمحمولاتة يسلك سلوكا جماليا فتخلص من عقدة الوظيفية وهذا ما جعل أعماله ولا سيما الصحون متحررة وظيفيا على الرغم من الاشتراطات النفسية للشكل العام لبناء فالعمل مبنى على النظم الهندسية وتمثلات الرسم وما يمتلكه من طاقة تعبيرية فالمزاوجة بين الهندسة والأسلوب البسيط المختزل والخط العربي وخلق عملية استحضار مرجعيات تحمل تلك الطاقة التعبيرية في الخط العربي .

النتائج

١- لتحقيق النزعة الهندسية لابد من صراع فلسفي فكري مع محور فني الممثل بظهور العناصر الفنية والأسس التنظيمية للأشكال وتوظيفها وصولا إلى القيم الجمالية مرتبطة مع الصرامة الهندسية .

٢- تمتلك الأعمال الخزفية عمق في التكوين كالإضافة والبروز السطحي والتي تعكس التطور العصري لها (تأثيرات التكنولوجية)

٣- ظهرت النزعة الهندسية من خلال أقامة علاقات (شكلية تركيبة) والشكلية نوعان نوع شكلي صارم محدد ونوع شكلي محور على الرغم من انه حافظ على التكوين الشكلي التاريخي في بعض الأحيان.

٤- اتخذت الأعمال الخزفية من حيث التوحيد البنائي والاستمرارية بعداً في شكلها البنائي التي أعطى إحساسا واحداً وانسجاماً للأشكال والتكوين ككل وبالتالي فهي تعكس مبدأ الوحدة في التنوع وليست أشكال هندسية مادية جامدة.

٥- الهندسية خصيصة ترتبط بفن الخزف وبالتالي فهي تمثل تصورا حياتياً تطبيقا وروحية لذا فانها تمثل حالة او صورة للتفكير .

٦- تمثل الهندسية حالة او مفردة ناتجة من تجمع ثنائيات متناقضة بمعنى أنها تشكل نقطة رياضية ثابتة بل انها تنفر إلى الوجه الآخر (أشكال لا رياضية).

٧- الهندسية لا تعني الجمود او الانحياز لها وإنها هي مصدر للتطور والإبداع ، تحقق بعداً روحي وفكري وعقلياً يتناسب مع الاتزان والتوافق والانسجام والذي يرتبط مع مفاهيم الديمومة او الاستمرارية .

٨- الهندسية هو القدرة على التأقلم والحوار والتكيف مع الآخر ضمن إطار المحافظة على الهوية المميزة للخزف وقد ظهرت و شكلت لغة الحوار تجاه الآخر من خلال شكلها الخارجي والداخلي .

٩- الهندسية جامعة الثنائية المادة والفكر والتي مثلت نوع من الاتزان بحيث لا تضفي احدهما على الآخر.

١٠- النزعة الهندسية تقوم على دعوة الفنان والمتلقي للتأمل في العمق الوجداني سبقا لإضفاء إحساس جمالي لدى المشاهد.

١١- حاولت الهندسية في الأشكال إلى إحداث توافق بين شكل ومضمون العمل الخزفي على الرغم من كون الهندسية متلازمة مع الشكل.

١٢- وضوح المعالم الجمالية للخزف من خلال عدم التخبط في الأشكال والألوان والتي أعطت الأعمال الخزفية ان تملك دالاً ومدلولاً مراعياً بذلك لذاتية ومادية الخزف .

ثانيا: التوصيات:-

من خلال ما أظهرت نتائج هذا البحث يوصي الباحث بما يأتي:

١. إجراء بحث تكميلي لبحث النزعة الهندسية للشكل يكون بعنوان النزوع نحو الاختزال للشكل الهندسي في الخزف العراقي المعاصر.

٢. إجراء بحث بعنوان المرجعيات الفكرية للتحولات الهندسية للشكل في الخزف العراقي المعاصر.

ثالثا: المقترحات :-

استنادا لما تم التوصل اليه من نتائج في هذا البحث يقترح الباحث اجراء الأتي:

١. ادخال موضوعة الشكل الهندسي كمفردة دراسية في مناهج التدريب والتعليم والتربية الفنية.

٢. ان يكون الموضوع الهندسي للشكل جزءاً من عناصر الفن المثبتة في مناهج الوحدات الدراسية.

الهوامش

١- مقاييسُ اللّغة لأبي الحُسَين أحمَد بن فارِس بن زكَريّا، بتحقيق وضبط عبد السَّلام محمَّد هارون،ج٥،طبعة اتحاد كتاب العرب،مصر ،٢٠٠٢.ص ٤٥٩

[٢] – الرازي ،مختار الصحاح ،القاهرة ،المطبعة الأميرية ،ط٦،١٩٥٠،ص٦٥٤.

[٣] –صليبا،جميل ،المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية،ج٢،دار الكتاب اللبناني،بيروت،١٩٨٩،ص ٤٦٣

[٤] – معلوف، لويس، المنجد في اللغة، دار المشرق، بيروت، ب.ت، ص ٧٠.

[٥] –عبد العزيز، محمود فوزي وآخرون، معجم المصطلحات التكنولوجية الاساسية، ، المانيا الديمقراطية،(ب.ت)،ص ٢٣٩ .

[*] – التي وضعها اقليدس وهي على مجموعتين ، الاولى سماها بالمفاهيم العامة (The Common Nations) وهي (الاشياء المساوية لشيء واحد متساوية فيما بينها.، اذا اضيفت كميات متساوية الى اخرى متساوية تكون النتائج متساوية.، اذا طرحت مقادير متساوية من اخرى متساوية تكون البواقي متساوية،الاشياء المتطابقة متساوية فيما بينها،لكل اكبر من الجزء، اما المجموعة الاقليدية الثانية ، والمسمات بالبديهيات (الفرضيات) (The Postulates)فهي (من الممكن الوصل بين اية نقطتين بخط مستقيم.،يجوز مد قطعة المستقيم من جهتيها الى غير حد.،يمكن رسم دائرة اذا علم مركزها ونصف قطرها.،جميع الزوايا القوائم متساوية فيما بينها.،اذا قطع مستقيمان بمستقيم ثالث بحيث كان مجموع الزاويتين الداخلتين الواقعتين على جهة واحدة من القاطع اقل من قائمين فان المستقيمين اذا مدا بغير حد يتلاقيان في تلك الجهة من القاطع التي يكون فيها مجموع الزاويتين اقل من قائمتين).(ينظر للمزيد: السراج ، عبد الوهاب احمد . نظم البديهيات والهندسة. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي . جامعة صلاح الدين ، طبع بمطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٨٥، ص١٤١).

[٦] – Ivins, J. O, W. M, “Art & Geometry”, Doverpab. Inc., New York, 1964.P164

[٧] – Rykwert, J., “On Adam’s House in Paradise”, The MTT Ress, Gambridge, London, 1981.P16.

[٨] – إسماعيل ، عز الدين. :الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦.ص٧٨

[٩] – Arnheim, Rudolf. “Visual Thinking”, University of California fress, U.S.A, 1969.P89

[١٠] – ريد ، هربرت : تربية الذوق الفني :، ترجمة. يوسف ميخائيل أسعد ، دار النهضة العربية مع دار الاتحاد العربي للطباعة ، بيروت ، ١٩٧٥ .ص٣١

[١١] – نوبلر ، ناثان :حوار الرؤيا ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة. فخري خليل ، دار

المـأمون للترجمـة والنشـر، بغـداد ، ١٩٨٧ .ص١١٣

[١٢] – Brunette,Charles"The mental Image&Design:Designing For Human Behavior Dowdeen ",itutchin Son & Ross,inc, 1974, p. 171

[١٣] – رياض ، عبد الفتاح :التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، مطبعة الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٣ .ص٥٨

[١٤] – شوقي ، إسماعيل :الفن والتصميم ، منشورات جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٩٩ .ص١٣٨–١٣٩

[١٥] – شيرين إحسان شيرزاد : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد ،١٩٨٥ ، ص٢٥ .

[١٦] – حامد جاد محمد : قواعد الزخرفة ، مكتبة المعرفة الجامعية ، ١٩٨٦ ، ص٧ .

[١٧] – عدلي محمد عبد الهادي : مبادئ التصميم واللون،ط١ ،مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع،٢٠٠٦،ص٥٨

[١٨] – زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد ، دار الشروق ، ١٩٨٠ ، ص١٥ .

[١٩] – شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة، الكويت ، ٢٠٠١ ، ص٢٥٣ .

[٢٠] – البزاز ، عزام ، ونصيف جاسم محمد : أسس التصميم الفني ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ ، ص٦٢ .

[٢١] – سكوت ، روبرت : أسس التصميم ، ط٢ ، ترجمة: محمد محمود ويوسف و د.عبد الباقي محمد ، مراجعة : عبد العزيز محمد فهيم ، ،دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ، ١٩٨٠ ،ص ١٤٤.

[٢٢] – شوقي، إسماعيل ،المصدر السابق،ص١٧٠

[٢٣] – البزاز ، عزام ، ونصيف جاسم محمد : أسس التصميم الفني ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ ، ص٦٢ .

[٢٤] – عبد الفتاح ،رياض ، المصدر السابق ، ص٢٨٨–٢٨٩ .

[٢٥] – الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، ط١،بغداد ،٢٠٠٢ ، ص٢١

[٢٦] – احمد حافظ رشدان، و فتح الباب عبد الحليم :التصميم في الفن التشكيلي ، ط ٢، مطبعة تحيمر، القاهرة ،١٩٨٤، ص ٧٤–٧٥.

[٢٧] – مايرز، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : سعد المنصوري ومسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ب ت، ص١٥٤.

[٢٨] – صفوت نور الدين : رفيق الخزاف ، طباعة النظائر ،الكويت ، ١٩٩٩ ، ص١٤٥

[٢٩] – زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، دار مكتبة الرائد،عمان ،الأردن ، ٢٠٠٤، ص٦٥ .

[٣٠] – جسام ،بلاسم محمد ،سعد شاكر– حدود الخزف ،دار إيكال للطباعة والتصميم ،بغداد ٢٠٠٦ ،ص٨١ .

١– دوزي ، اينو . جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة . ترجمة: قيس النوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص١٦

٢– باشلار ، جاستون . العقلانية التطبيقية . ترجمة: بسام الهاشم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص١٦٩

٣– روثن ، مارغريت . علوم البابليين . ترجمة: يوسف حبي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠، ص١١١

[٣٤] – باقر ، طه . مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة . مطبوعات دار المعلمين العالية ، ج ١ ، بغداد ، ١٩٥٥، ص٣٣١.

[٣٥] – الباشا ، حسن . الفون في عصور ما قبل التاريخ أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٦، ص٨٦ .

[**] المنهير (menhirs) وتعني (الحجر الطويل) وهي كلمة مشتقة من اللغة البريتونية وهي أحجار منفردة طويلة مستقيمة وبعضها مصدرة طبيعي وبعضها الاخر اشبه بشواهد القبور او على الاصح علامة على وجود المدافن ومنها ما كان يحدد موقفاً مقدساً . للمزيد : ينظر : (هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص : ٢٤ .

[٣٦] – هاوز ، آرنولد ، المصدر السابق ، ص٢٣ . ٢٤.

[٣٧] – فارس ، شمس الدين ، والخطاط ، سلمان عيسى : تاريخ الفن القديم ، ط١ ، دار المعرفة ، مؤسسة دارالكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص:٣٠ .

[٣٨] – بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة وتعليق : عيسى سلمان وسليم طه ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد، ١٩٧٩ ، ص: ٩٤ .

٢– ريد ، هربرت : الفن والمجتمع ، ترجمة : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص:٦٣ .

١– فارس ، شمس الدين ، والخطاط ، سلمان عيسى : تاريخ الفن القديم ، مصدر سابق ، ص:٣٢ .

٢– بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، مصدر سابق ، ص:٩٨ .

[٤٢] – أفلاطون، فايدروس: أو (عن الجمال)، ترجمة أميرة حلمي، دار المعارف ، مصر،١٩٦٩م، ط١، ص١١–١٣.

[٤٣] – الجندي، أنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ،مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة، بيروت، بلا، ص٥١–٥٢.

[٤٤] –الجندي، انعام ، المصدر السابق ،ص٦٥.

[٤٥] – هربرت، ريد: الفن اليوم، ترجمة محمد فخري فتحي، جرحيس عبدة، مصر، دار المعارف، ١٩٨١، ص٦٧–٦٨.

٤٦ – زكي محمد حسن: الأعمال الكاملة،في الفنون الإسلامية ،ج ٧ ، دار الرائد العربي ، بيروت –لبنان ، ١٩٨١، ص ٣٢

[٤٧] – قاجة ،جمعة احمد: الفن الإسلامي ومكانته الدولية ، ط٢ ، دار مشرق – المغرب / ،دمشق ، ٢٠٠٠.ص١١٣

[٤٨] – العواودة،حسن محمود عيسى:فلسفة الوسطية الاسلامية والتجريد في العمارة الاسلامية، رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة النجاح الوطنية،فلسطين ،٢٠٠٩.ص٣٥

[٤٩]– ابو صالح الالفي : الفن الاسلامي ، اصولة وفلسفتة ، ومدارسة ، دار المعارف،القاهرة،ب.ت ،ص ١٤٢

[٥٠]– الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٥.،ص١٤٢

*– للدائرة اهمية ليس فقط في الفكر والفن الاسلامي ف (افلاطون) كان سابقا في هذا المجال فهو يرى ان الانسان لكي يصل الى الذات العليا علية ان يتخطى مراتب الوجود التي جسدها في الدائرة وذلك بتدمير رغائب جسده من اجل ان تمتلئ روحة بصفات المرتبة الذاتية وفي الفن المسيحي استخدمت الدائرة كهالات

تحيط بالمسيح والقديسين وفي القرون الوسطى حلت الدائره محل الصليب اللاتيني في تصاميم بعض الكنائس اما في عصر النهضة فاستخدمت الدائرة ايضا لتصميم الكنائس اما في العصر الحديث فقد اضحى الرمز الهندسي او التجريدي للدائرة يلعب دوراً مهما في الرسم وقد استخدمت من قبل العديد من الفنانين منهم (روبير ديلوني ، سيري ريتشاردز ، فاسيلي كاندنسكي ، هنري ماتيس) اما في الفكر الصوفي فقد عدت الحركة الدائرية اكمل الحركات لذا قورنت بالكون فية . (ينظر للمزيد: عبد الامير،صفا لطفي ، سيميائية التصميم الزخرفي الاسلامي في البلاط ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجملية، ٢٠٠٥.،ص١١٣) .

[٥١] – عفيف البهنسي : الفن الاسلامي، دار اطلس، دمشق، ١٩٨٦ص ٦٩–٧٠

[٥٢] – بسيوني ،محمود، الفن في القرن العشرين، دار المعارف ،مصر، ١٩٨٣،ص٤٢.

[٥٣] – حسن،محمد حسن، النظرية النقدية عند هربرت ماركيوز، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٣.

،ص٥٩.

[٥٤] – ريد، هربرت: النحت الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٤،ص٩٣.

[٥٥] – نيومايز ، ساره : قصة الفن الحديث ، تعريب :رمسيس يونان،١٩٨٤، ص١٤٨.

[٥٦] – حداد ، زياد سالم ، وآخرون : النحت البنائي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، ١٩٩٨ .، ص٢٣ .

[٥٧] – مجاهد ، عبير كمال محمد :جماليات الشكل التجريدي و علاقته بالغرض الوظيفي في تصميم طباعة المنسوجات ، مصدر سابق ، ص٨٥.

المصادر

– القران الكريم

١– احمد حافظ رشدان، و فتح الباب عبد الحليم :التصميم في الفن التشكيلي ، ط ٢، مطبعة تحيمر، القاهرة ،١٩٨٤.

٢– ابو صالح الالفي : الفن الاسلامي ، اصولة وفلسفتة ، ومدارسة ، دار المعارف،القاهرة،ب.ت .

٣– البابلي ،سعدي عباس : العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي ،أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،١٩٩٨.

٤– الباشا، حسن . الفون في عصور ما قبل التاريخ أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٦.

٥– البزاز، عزام ، ونصيف جاسم محمد : أسس التصميم الفني ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ .

٦–الجندي، أنعام : دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ،مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة، بيروت، ب ت.

٧–الحُسَين أحمَد بن فارِس بن زكَريّا ، مقاييسُ اللّغة لأبي ، بتحقيق وضبط عبد السَّلام محمَّد هارون،ج٥،طبعة اتحاد كتاب العرب،مصر ،٢٠٠٢.

٨–الدوري ، عياض عبد الرحمن : دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي ، ط١،بغداد ،٢٠٠٢.

٩–الرازي ، مختار الصحاح ،القاهرة ،المطبعة الأميرية ، ط٦ ،١٩٥٠ .

١٠-الربيعي ، شوكت : الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي (١٨٨٥ - ١٩٨٥).
١١-الربيعي ، عباس جاسم : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة من العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩.
١٢- الزبيدي ،جواد : الخزف الفني المعاصر في العراق الموسوعة الصغيرة (٢٢٧)، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦.
١٣- ـــــ :دليل الفنانين التشكيليين، الموسوعة الصغيرة (٢٢٩)، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٧٨.
١٤- السراج ، عبد الوهاب احمد . نظم البديهيات والهندسة. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي . جامعة صلاح الدين ، طبع بمطابع مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٨٥.
١٥- إسماعيل ، عز الدين. :الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦.
١٦- أفلاطون، فايدروس: أو (عن الجمال)، ترجمة أميرة حلمي، دار المعارف ، مصر،١٩٦٩م، ط١.
١٧-العواودة،حسن محمود عيسى:فلسفة الوسطية الاسلامية والتجريد في العمارة الاسلامية، رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة النجاح الوطنية،فلسطين ،٢٠٠٩.
١٨- أمهز ، محمود. الفن التشكيلي المعاصر ، دار المثلث ، بيروت ، ١٩٨١ .
١٩-الموسوي، شوقي مصطفى علي: جدلية المرئي واللامرئي في الفن الإسلامي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجملية، ٢٠٠٥.
٢٠- بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة وتعليق : عيسى سلمان وسليم طه ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد، ١٩٧٩ .
٢١-باشلار ، جاستون . العقلانية التطبيقية . ترجمة: بسام الهاشم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٢٢-باقر، طه. مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة . مطبوعات دار المعلمين العالية ،ج ١، بغداد، ١٩٥٥.
٢٣-بسيوني ،محمود، الفن في القرن العشرين، دار المعارف ،مصر، ١٩٨٣.
٢٤-جسام ،بلاسم محمد ،سعد شاكر- حدود الخزف ،دار إيكال للطباعة والتصميم ،بغداد ٢٠٠٦.
٢٥-حامد جاد محمد : قواعد الزخرفة ، مكتبة المعرفة الجامعية ، ١٩٨٦.
٢٦-حداد ، زياد سالم ، وآخرون : النحت البنائي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، ١٩٩٨.
٢٧-حسن،محمد حسن، النظرية النقدية عند هربرت ماركيوز، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٣.
٢٨- حسن محمد حسن،مذاهب الفن المعاصر ،مصر ،دار الفكر العربي ،ب.ت.
٢٩-دوزي ، اينو . جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة . ترجمة: قيس النوري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ .
٣٠-رياض ، عبد الفتاح :التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١ ، دار النهضة العربية ، مطبعة الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
٣١- روثن ، مارغريت . علوم البابليين . ترجمة: يوسف حبي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠.

٣٢-ريد ، هربرت : تربية الذوق الفني :، ترجمة. يوسف ميخائيل أسعد ، دار النهضة العربية مع دار الاتحاد العربي للطباعة ، بيروت ، ١٩٧٥ .

٣٣-ـــــ : الفن والمجتمع ، ترجمة : فارس متري ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٥.

٣٤-ـــــ : الفن اليوم، ترجمة محمد فخري فتحي، جرجيس عبدة، مصر، دار المعارف، ١٩٨١.

٣٥-ـــــ : النحت الحديث، ت: فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٤.

٣٦-ـــــ : معنى الفن : ترجمة: سامي خشبة ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٨٦.

٣٧-زكي محمد حسن: الأعمال الكاملة،في الفنون الإسلامية ،ج ٧ ، دار الرائد العربي ، بيروت –لبنان، ١٩٨١.

٣٨- زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد ، دار الشروق ، ١٩٨٠ .

٣٩-زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، دار مكتبة الرائد،عمان ،الأردن ، ٢٠٠٤.

٤٠-شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرسالة،الكويت ، ٢٠٠١.

٤١-ستين، لويد، فن الشرق الادنى القديم، ترجمة، محمد درويش، دار المامون للترجمة، بغداد، ١٩٨٨.

٤٢- سكوت ، روبرت : أسس التصميم ، ط٢ ، ترجمة: محمد محمود ويوسف و د.عبد الباقي محمد ، مراجعة : عبد العزيز محمد فهيم ، ،دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ، ١٩٨٠.

٤٣-شريل ، موريس أسعد: الموسوعة العلمية – تطوير علوم الفيزياء والكيمياء :، ط١ ، دار الفكر العربي مطابع يوسف بيضون، بيروت ، ١٩٩٩.

٤٤-شوقي ، إسماعيل :الفن والتصميم ، منشورات جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

٤٥-شيرين إحسان شيرزاد : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد ،١٩٨٥ .

٤٦-صفوت نور الدين : رفيق الخزاف ، طباعة النظائر ،الكويت ، ١٩٩٩ .

٤٧-صليبا، جميل :المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية،ج٢،دار الكتاب اللبناني،بيروت،١٩٨٩.

٤٨-عبد الامير،صفا لطفي ، سيميائية التصميم الزخرفي الاسلامي في البلاط ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجملية، ٢٠٠٥.

٤٩-بهية ،عبد الرضا : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ،أطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧.

٥٠-عبد العزيز،محمود فوزي وآخرون، معجم المصطلحات التكنولوجية الاساسية، المانيا الديمقراطية،(ب.ت).

٥١-عدلي محمد عبد الهادي : مبادئ التصميم واللون،ط١ ،مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع،٢٠٠٦.

٥٢-عفيف البهنسي : الفن الاسلامي، دار اطلس، دمشق، ١٩٨٦.

٥٣-غيث ،خلود بدر ، ومعتصم عزمي الكرابلية : مبادئ التصميم الفني ،ط ١، عمان ،٢٠٠٨ .

٥٤-فارس ، شمس الدين ، والخطاط ، سلمان عيسى : تاريخ الفن القديم ، ط١ ، دار المعرفة ، مؤسسة دارالكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٠.
٥٥-فردريك، مالنز: الرسم كيف نتذوق عناصر التكوين، ترجمة هادي الطائي، مراجعة سلمان الو اسطي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٣.
٥٦-قاجة ،جمعة احمد: الفن الإسلامي ومكانته الدولية ، ط٢ ، دار مشرق – المغرب / ،دمشق ، ٢٠٠٠.
٥٧-مايرز، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة : سعد المنصوري ومسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ب ت.
٥٨-مجاهد ، عبير كمال محمد :جماليات الشكل التجريدي و علاقته بالغرض الوظيفي في تصميم طباعة المنسوجات .
٥٩-معلوف، لويس، المنجد في اللغة، دار المشرق، بيروت، ب.ت .
٦٠-نوبلر ، ناثان :حوار الرؤيا ، مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة. فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٨٧ .
٦١-نيومايير ، ساره : قصة الفن الحديث ، تعريب :رمسيس يونان،١٩٨٤.
٦٢-هاوزر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١.
٦٣-ويد ، نيكولاس: الأوهام البصرية (فنها وعلمها) ، ترجمة. مي مظفر، دار المأمون، بغداد ، ١٩٨٨ .
٦٤-ياسين ،عبد الناصر:المزية الدينية في الزخرفة الاسلامية،ج١، مطبعة زهراء ،٢٠٠٦.
65-Arnheim, Rudolf. “Visual Thinking”, University of California fress, U.S.A, 1969.
66- Brunette,Charles"The mental Image&Design:Designing For Human Behavior Dowdeen ",itutchin Son & Ross,inc, 1974.
67-Ivins, J. O, W. M, “Art & Geometry”, Doverpab. Inc., New York, 1964.
68-Rykwert, J., “On Adam’s House in Paradise”, The MTT Ress, Gambridge, London, 1981.

Abstract

Influenced by the art of porcelain like the rest of the arts on various levels in terms of appearance , aesthetic or placed to build on data from internal and external sets Tmzarh therefore no need for research and objectively about the problems that deal in place Porcelain One of the problems that have left us are the tendencies of the potter and the fact about geometric forms and disclosure of sufficient threads our desire to search for. Therefore, the researcher sought in the first chapter to the statement of the research problem and then determine its importance and then read the purpose : Detected trend in the works of potter engineering Akram Naji.

Then put the limits of research and researcher identified spatially and temporally between years (2000-2008) in Iraq and the actions that have the character of engineering followed by identification of terms that need lighting. The second chapter is fitted with the theoretical framework, which is divided into two sections the first mean the system geometric forms and the second presents the trend Engineering forms historically.

The third chapter devoted to the research has been allocated for the analysis of samples the (5) sample.

The fourth chapter has included the results and the submission of proposals, recommendations and came in remembrance of the approved list of sources, and significant results:

1. the tendency for engineering to be a philosophical conflict with the intellectual center of the emergence of a technical representative art elements and principles of organizational forms and employment down to the aesthetic values associated with the rigor of engineering..

2. in terms of uniformity and continuity structural ceramics have been taken in the form of structural dimension, which gave a sense of one-line forms and composition as a whole and therefore reflect the principle of unity in diversity and not a material rigid geometric forms.