مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية /المجلد ٢٥/ العدد٤ :٢٠١٧

# جمالية الاشكال الهندسية في فنون ما بعد الحداثة

ايمان خزعل معروف هديل هادي عبد الأمير
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة
azal.hadeel@gmail.com

**الخلاصة**

تناول البحث الحالي ((**جمالية الاشكال الهندسية في فنون مابعد الحداثة**)) في محاولة لدراسة القيم الجمالية للأشكال الهندسية في فنون مابعد الحداثة المعاصرة وذلك بالاعتماد على أسس وعناصر التكوين ويقع البحث في اربعة فصول :

١.تضمن الفصل الاول منها مشكلة البحث التي أنتهت بمجموعة أسئلة منها :

٢.هل تشغل الاشكال الهندسية حضوراً في فنون مابعد الحداثة ؟

كيف تم تفعيل الهندسية وانظمتها في فنون مابعد الحداثة ؟

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

١- كشف الاشكال الهندسية في فنون مابعد الحداثة.

٢- الوقوف على جمالية السمات الهندسية في فنون مابعد الحداثة.

وقد تضمنت حدود البحث زمانياً بالمدة الواقعة بين (١٩٥٠ م – ٢٠٠٠ م) لنشاط الظاهرة الهندسية في هذه الالمدة نتيجة التجريب الفني والاطلاع على التجارب الفنية الحديثة ، ومكانياً بالأعمال الموجودة في والكتب المعتمدة وأدلة المعارض الشخصية والمصورات وشبكة المعلومات العالمية ( الانترنيت ).وفيما يخص تحديد المصطلحات ، فقد حددت الباحثتان المصطلحات الاتية التي تقع في صلب البحث وهي : الجمالية ، الاشكال الهندسية، فنون مابعد الحداثة . اما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد اشتمل على مبحثين الاول منها بدراسة المرجعيات الجمالية والفنية للشكل الهندسي وفي المبحث الثاني تطرقت الباحثة الى الاشكال الهندسية في الرسم المعاصر . تقصت الباحثتان من خلالها ظهور الاشكال الهندسية ونموها على مر التيارات الفنية التي تشكل فيها .

وفي الفصل الثالث (إجراءات البحث) حددت الباحثتان مجتمع البحث ونماذج العينة وألاداة في تحليل الأعمال الفنية المنتقاة والتي مثلت (٥) من نماذج العينة لفنانين انتخبوا من خمسة عقود وتنامى فيها هذا الاتجاه ليمثل ظاهرة يشهدها الفن العالمي المعاصر . اختارت الباحثتان من كل عقد اثنين من الفنانين تميزوا عن غيرهم بتأكيد الهندسية كسمة فنية في الرسم. وقد توصلت الباحثتان في الفصل الرابع الى نتائج البحث ثم قدمت بعدها التوصيات والمقترحات ، 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 الاشكال الهندسية في فنون مابعد الحداثة ومن التوصيات هي : اعتماد الموضوعات الهندسية في التعامل مع الأعمال الفنية لأثرها الفعال لدى المتلقي .

أستكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، ولتحقيق الفائدة تقترح الباحثة أجراء الدراسات الآتية : جمالية السمات الهندسية في الفن العربي المعاصر . ثم ختم البحث بالمصادر ومن الله التوفيق. **الباحثتان**

**الكلمات المفتاحية:** الاشكال الهندسية ، فنون ما بعد الحداثة .

**Abstract**

Current research (aesthetic geometric shapes in postmodern arts) in an attempt to study the aesthetic values of shapes engineering in modern-day art by relying on the basics and elements of composition The search is located in four chapters:

1. The first chapter of the report contains the problem of research, which has ended with a range of questions:

2. Do geometric shapes occupy a presence in the modern arts?

How has engineering and systems been activated in the modern art?

The research also ensures its relevance, need and objectives. The objectives were:

1-detection of geometric shapes in the arts of the modern century.

2-to observe the aesthetic features of the arts in the modern post.

The time limit for the period between 1950 and 2000 of the geometric phenomenon of this duration as a result of technical experimentation, access to modern technical experiments, and spatial work in certified books, personal exhibits, photographers and the Global Information Network (Internet). And with regard to the identification of terms, the researchers identified the following terms that are at the core of the research: aesthetic, geometric shapes, postmodern arts. Chapter II (theoretical framework) included the first two areas of study of aesthetic references and artistic form of engineering in the second, the researcher touched on geometric shapes in contemporary painting. The researchers have investigated the appearance and growth of geometric shapes over the artistic currents in which they are formed.

In chapter III (Research Procedures), researchers identified the research community, sample models and a tool in the analysis of the works of Art and which represented (5) sample samples of artists elected from five decades and in which this trend grew to represent a phenomenon in contemporary world art. The researchers from each contract chose two artists who were distinguished from others by confirming engineering as a technical feature in the drawing. In chapter IV, the researchers arrived at the results of the research and then made recommendations and suggestions, with the results being features and as follows:

Geometric features have emerged through the expression of the line by means of motion, direction, type, measurement, and relationship mechanisms, which all reveal aesthetic geometric shapes in the postmodern arts it is recommended that engineering topics be adopted in dealing with works of art for their effective impact on the recipient.

In order to complement the current research requirements, to benefit the researcher proposes to carry out the following studies: Aesthetic geometric features in contemporary Arabian art. Then seal the search by sources and from God the good luck. The researchers

**Keywords**: geometric shapes, post-modernist arts.

## الفصل الأول

**مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه:** لا تزال فنون مابعد الحداثة حاملاً لأرث حضاري كبير معيناً ثرياً 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 ( فضلاً عن كونه عصراً متطوراً ومتغيراً في جوانب ، غدا متخلفاً ومنحلاً في جوانب أخرى فأعاد المهندس والمعماري والصناعي والحرفي ... الخ . أن مجمل نتاجاتهم جاءت على وفق رؤية جديدة هندسية فرضها الواقع الذي

يعيشون ، إذ لابد لهذه النتاجات من ان تتوافق وتنصهر مع النظام العام والمبدأ الأساس الذي ينتهجه في صياغاته الشكلية.

وبقيت هذه الظاهرة على الرغم من سعة مساحتها وكثرة افرادها وغزارة انتاجهم تدرس من نوافذ اخرى لا تقترب الى اهمية 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 فيه، 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 توافقاً وتناغماً مع البيئة والحياة الجديدتين .

وترى الباحثتان 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 الامريكي لان الفنان صار اكثر جرأة في تفكيك الواقع وتحليل 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 دراسة المنجز الفني الامريكي المعاصر من جانب مجاراته للاتجاهات الفنية الحديثة التي تستقي من مظاهر وأفكار بنيتها الشكلية الهندسية وكذلك دراسة التجارب الفنية الامريكية التي استثمرت هذه الظاهرة لإيجاد مناخ فني أصيل . و يبحث أيضاً في المعطيات والبنى الجمالية والتعبيرية للأعمال التي اتسمت بهذا المفهوم ، فضلاً عن دراسة المرجعيات التاريخية والمراحل المتعاقبة في تاريخ الفن والتي سبقت ومهدت للوصول الى التجربة الفنية المعاصرة. وبناء على ما تقدم فان دراسة 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 اثراء 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 ابتداء من الزخارف التي زينت جدران وفخاريات عصور ما قبل التاريخ... والتي تطورت مروراً 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 تتكشف مشكلة البحث في تحول الشكل هندسياً في نتاجات الرسامين الامريكيين للفن المعاصر التي تحمل منطلقات فكرية وفلسفية، واستعمال للأشكال الهندسية التي تمتزج فيها المفاهيم الحسية والعقلية، وما رافق ذلك من تحولات شكلية وصولا لأقصى مديات التجريد الهندسي. لذا فإن مشكلة البحث تتحدد فيما ياتي:

١-هل تشغل الاشكال الهندسية حضوراً في فنون مابعد الحداثة؟

٢-كيف تم تفعيل الهندسية وانظمتها في فنون مابعد الحداثة؟

٣- ما السمات الفنية والجمالية للشكل الهندسي المتحول عن الطبيعي؟

لذا سيحاول البحث الحالي معالجة هذه التساؤلات من خلال تحليل الهندسية في فنون مابعد الحداثة وتحليل العينات المختارة. وتنبع أهمية البحث الحالي والحاجة اليه فهي :

- يسهم في إثراء الأطر الأدبية المعرفية للحركة التشكيلية المعاصرة.
- يخدم الدارسين والنقاد ومتذوقي الفن .

اهداف البحث : يهدف البحث الحالي الى ما يأتي :

تعرف على جماليات الاشكال الهندسية في فنون مابعد الحداثة.

**حدود البحث :**

الحدود الزمانية: ١٩٦٤-٢٠٠٨

٢- الحدود المكانية: الولايات المتحدة الامريكية ، اوروبا.

٣- الحدود الموضوعية: دراسة تحليلية لجماليات الاشكال الهندسية في فنون مابعد الحداثة

**تحديد المصطلحات :**

**١- الجمالية**

**في القرآن الكريم:**

قال تعالى: ( ولكم فيها جمالٌ حين تريحون وحين تسرحون )(١) ، وفي قوله تعالى ( قال بل سوّلت لكم أنفسكم أمراً 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 ، والمرأة (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 تعريفات عديدة فلقد ذكر (صليبا) بان الجميل لدى الفلاسفة " هو صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً 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 الأجزاء المتناسقة معاً . . . بنسبة،وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر أو تغيره أو إزالته(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 إدراكه من

---

(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

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 الإجرائي للجمالية:**هو الإمتاع الناتج عن الإيهام بالحركة بأعتماد الشكل الهندسي في العمل الفني.

ه- **التعريف الإجرائي الاشكال 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 زاويّة متنوعة( قائمة، منفرجة، حادة) عن طريق الاستعانة بالأدوات الهندسية و تمثيلها ضمن العمل الفني.

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

**الفصل الثاني/ الإطار النظري**

**المبحث الأول : المرجعيات الجمالية والفنية للشكل الهندسي**

**مقدمة:** ما تزال الطبيعة كنزاً يجتذب العقول المبدعة ومصدراً لإلهام المبدعين والمبتكرين في حقول صناعة الحياة المختلفة وفي الفن كانت مصدراً في كمالها لإلهام الفكر الإنساني في الإنتاج الحضاري المبدع . ويعد الشكل الهندسي من ظواهر الكون المهمة التي فطر الإنسان على مشاهدتها والتعايش معها وبسبب التأثر بها عمل على إعادة إظهارها بأشكال متعددة بتوظيفها في نتاج حضاري مبدع ، على ان هذه الظواهر كشكل الشمس والقمر ، ومنذ ان واجه الانسان متطلبات البقاء وهو ينشيء اولى الحضارات ،واجه نوعين من الحلول:احدهما مباشر يؤدي للهدف باقصر السبل، والآخر غير مباشر يعتمد على الالتواء، وكان الخط الواصل بين نقطتين مثالا للحل المباشر الذي قاد الانسان الى الخط المستقيم ومن ثم الى الشكل الهندسي، لاسيما انه يراقب 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 الرافدين ووادي النيل والاغريق. ولكي يتمكن الإنسان من ان يدرك ظواهر الطبيعة كان عليه ان يدرك جوهر التناقض والترابط الكامنيين في تلك الظواهر ومن ثم محاولة محاكاة ما يحيط به من المحسوسات في تحقيق مآربه ومن ثم عكس او ردد إيقاعات الطبيعة في تصوير أفكاره من خلال تنظيم طاقة العناصر المكونة للموضوعات الفنية وتصويرها تصويراً 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 الفني تكون لازمة له لأنها ضرورية بعضها ببعض[٢] ولكي يحقق ذلك لا مناص من احداث 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 :**

---

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

[٢] ديوي ، جون : الفن خبرة ، ترجمة ، زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٣، ص٣٤٢ .

**أ- الفن البدائي:** من خلال تتبع ودراسة 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]

إن ممارسة الإنسان للرسم على جدران الكهوف ضمن الفضاء المناسب لها يثير الإعجاب بأساليب فنية توحي بأنه أدرك العلاقات فعمل على توظيفها ، فكانت أشكاله مترابطة هندسية، معبرة ، متحركة أراد 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 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 المراحل 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 فاصلة ألا وهي (مرحلة العصر الحجري المعدني) (٥٦٠٠ – ٥٠٠٠ ق.م) إذ تحتل هذه الالمدة الزمنية المحصورة ما بين هذين التاريخيين ومقدارها (١٥٠٠ – ٢٠٠٠عام) مكانا مهما في تطور الحضارة في وادي الرافدين. [٤] بل تعد من أهم المراحل التي شهدت وضع الأسس الأولى لجوانب الفنون التشكيلية في النحت والفخار والرسم . ان تعلم الإنسان للزراعة جعله يميل إلى حياة الاستقرار وترك حياة اللهو والتجوال لقد أدى هذا الانتقال من مرحلة جمع الطعام والصيد إلى مرحلة تربية الماشية والزراعة إلى تغيير في إيقاع الحياة بأكملها ، لافي مضمونها فحسب[٥] والذي انعكس ذلك على جميع أوجه نشاطه ، حيث يمكن ان نلاحظ أقدم وأجمل تفاعل للقوى المختلفة من خلال طبيعة المواضيع والزخارف والاشكال الهندسية على بعض الفخاريات التي ان دلت فإنما تدل على نوعا من التحسس بأفكار خاصة ويبدو منطقيا ان القدرات الفنية لإنسان ذلك العصر ما كانت لتظهر إلى حيز الوجود كما تمثلها مخلفاته،ان هذا التغيير الذي حصل نتيجة انتقال الإنسان من عالم الصيد إلى عالم الزراعة قاد إلى حدوث تغيير في المعطيات الروحية حيث نجد في هذا العصر إشارة للمثالية وإضفاء روحية على الواقع فقد سبق

---

[٣] الصراف ، عباس : افاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام سلسلة الكتب الفنية ٣٤، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص٤٨.

[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،

للدين ان صاغ بصفة فعالة الشخصية البشرية التي يجدها الفن في الدين الملهم الرئيسي له ومن هذا فمن النادر وجود عمل فني في العراق لا يكون مادته دينية تقريباً . كما هو في المعطيات الموضوعية ، وهو تغيير تابع من التجربة الذاتية الباطنية مما نتج عنه تغيراً في الأشكال الفنية [٦] فبدأ بزخرفة الأسلحة والأواني بزخارف لها وظيفة مزدوجة هي النفعية والسحرية فضلاً عمّا ما 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 الحصران 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

فمع السومريين (٢٨٠٠ – ٢٣٧١ ق.م) حيث لعبت المعتقدات الدينية التي وجد فيها الفنان السومري الهامة الأول دوراً 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 والغزارة ، ولعل مرجع ذلك يعود إلى رغبت السومرين في تخليد مشاهد متنوعة تمثل جوانب من الحياة اليومية والمواضيع الدينية والأسطورية

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). فقد تمكن من خلق جو من الحركة الدائمة التي كانت تحتاج المشهد ففي جدارية (راية 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

---

[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.

[*] 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.

والانتصار أما عنصر الشكل الهندسي فقد أسهم هو الآخر في الإيحاء بالحركة وذلك من خلال التكرار الحاصل للأشكال والذي حقق إيحاءاً زمنياً نتيجة الحركة الانتقالية المنظمة لبصر المتلقي التي أساسها تفعيل الإيقاع الحاصل من جراء ذلك فضلاً عن دلالته التعبيرية والتي عِبر عنها عِبر مختلف الحركات التي يقوم بها الأشخاص الموزعون على السطح ليحقق بذلك نقلاً في حركة العين الأمر الذي يُحقق جذباً للانتباه وهو ما يوحي ذهنياً بالحركة.

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 إنجازات 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 تعبيراً 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 بالاستعراض 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 الأشكال الهندسية التي تكونت ضمن المسطح المصمَم فضلاً عن العناصر البنائية الأخرى ، 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 بغزارة 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 ولّد إحساساً بإيهام الحركة من خلال الانتقال البصري عبر المساحات وقد تحققت في جميع العناصر التصميمية الهندسية كالنسب الحجمية أو القيم الضوئية واللونية التي تميزت بتناسق وانسجام الألوان الباردة التي استعملت لتلوين المشهد والذي زاد 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 لسمات العمل الفني كما في الشكل (٤) وفي الفن الآشوري كانت النزعة العقلانية التجريدية تمارس فلم يكن الأمر يقتصر على مجرد عرض الهيأة البشرية بشكلها السطحي بل ومن خلال تتبع تطور الرسم الهندسي في الفن العراقي القديم فأن الفنان عمد في

---

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

[٣] نفس المصدر السابق ، ص ص١٢٣ .

بعض اعماله الى اظهار العمق والارتفاع(فالأعلى يكون ابعد) إذ عمد الى استعمال التغطية واظهار العمق بتصغير الحجم، وكانت معالجاته الاولى قد تطورت لاحقا وأصبحت دلالة على المنظور كما في( مسلة نرام سن والرليفيات الاشورية) ، 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) [٣].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 (الشكل٥)

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 ارتكارياً فيها) [٤] أما في الفنون الإسلامية فقد امتزجت النزعتان الدينية والتعبيرية ولاسيما في موقف الشرع من موضوعة المحاكاة والتجسيم، إذ لجأ الى التجريد مستعملا الاشكال الهندسية كـ(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 مرادف 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 [٤] 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 (٦)

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 اجزاء المبنى [٥].وبرز في عصر النهضة أعلام كبار أمثالهم:(دافنشي ،بيكون،غاليلو)الذين سعوا في توجيه الفكر نحو الإنسان والعالم المادي بكل ما فيه من تغيرات وتحركات وكليات فصار معنى الشكل هو (ترتيب الأجزاء في الفراغ لتكوين شيء واحد صحيح)[٦]. وفي القرن الخامس عشر (وظفت قواعد المنظور

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

[٤] زهير، صاحب واخرين: دراسات في بنية الفن، مطبعة إيكال، بغداد،٢٠٠٢، ص ٧٣.

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

[٤] الصايغ ، سمير : الفن الاسلامي ، قراءة تاملية في فلسفة وخصائصه الجمالية ، دار المعرف ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨، ص ٩٣-٩٨

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

[٦] سامي،فرحات: نظرية الوظيفة في العمارة، دار المعارف، ط١، مصر، ١٩٦٦،ص٩.

في الرسم وما يتبعها من بروز الاشكال المعمارية الهندسية مع تفصيلاتها في اللوحات الفنية كما في (الشكل٧)

إذ تأسس نظام (أيقوني) لصناعة اللوحة الفنية على أسس علم المنظور فظهرت اللوحات المعمارية والتي وثّقت هندسية القرى والمدن والشوارع كما في( الشكل٨) وظهر الإنسان فيها بأحجام ونسب منظورية أصبحت الأساس الذي سار عليه الفن)[٧] 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.

**المبحث الثاني/ الهندسية في الرسم المعاصر**

**نظرة تاريخية فكرية:** لقد كانت لفلسفة الفيثاغوريين صدى قوي في المنجز الحضاري في الفن،وأرائهم 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)[٨].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 مقداراً 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 آراؤهم بالنزعة المثالية المبنية على أسس الانتظام والتوافق في النسب كما نجد ذلك في المبادئ التي التزمت بها فنون ذلك العصر والتي تؤكدها اغلب آراء فلاسفة اليونان بدءاً من أقدم ما وصل إلينا من شواهد الفكر اليوناني وتحديداً أشعار هوميروس[*] الذي استعمل أهم التعبيرات الجمالية مثل الرائع ، الجمال ، التناسق . وعنده إنما هو رائع ومتناسق موضوعي واقعي بمقدور المرء فهمه وتحسسه [٢]. وقد ساعد هذا أنهم لم يكونوا يتمثلون العدد مجموعا حسابياً بل مقدارا 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 التي انتجت ما عرف بـ(القطاع الذهبي)[**] شكل١٢(أ- ب)الذي(عد حينها مفتاحا لغوامض الفن،

---

[٧] الشريف، احمد محمد واخرين: التاريخ والتذوق الفني، شعبة التربية الفنية، ط١ ، ليبيا، ١٩٩٢، ص ٣٨.

[٨] 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.

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 الالتزام بذلك في(الفنون البصرية للعصر الكلاسيكي التي ارتبط بها عنصر مطابقة الطبيعة والتصميم على نحو اوثق من ارتباطها في الدراما 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 وطوبوغرافيا 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 الاجزاء 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].

ان الشكل الهندسي يتكون اساساً من خطوط منحنية ومنكسرة و مستقيمة لها بداية ونهاية،يصعب تحديد نهاياتها او بداياتها،ولكل نوع من هذه الخطوط نظامها 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 وسامٍ يجب استرضاؤه،وهذا ما يفعله في سلوكه الفني فهو ينشد الرمز في التعبير عن المطلق من خلال اشكاله الهندسية) ،وقد مرت مراحل طويلة في تشكيل العقل البشري قبل نضوجه،إذ نجد ان التشكيلات البدائية المعقدة كثيرا ما تتصف بعدم التناظر (إن الموضوعات لم تكن صورياً اطلاقاً، فنحن نجد في في بعض التاليف المعقدة كثيراً 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)[٩] وزخارف الاواني الفخارية في(عصر حلف) [١٠] كما في(الشكل١٣) التي امتازت بانها زخارف هندسية،فأن هذه المهارات في رسم الاشكال الهندسية،نمت وتطورت الى مراحل 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.

ورافق ذلك تطور المعرفة البشرية وتطور اهتمام العلم بدراسة الذرات والجزئيات والاجرام السماوية والرياضيات والفيزياء والعلاقات والأنظمة لمختلف الأجسام،إذ ادخل(غوته)[*] مصطلح الموروفولوجيا (علم

---

[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.

[٩] بارو،اندريه: سومر فنونها وحضاراتها تر:عيسى سلمان ،شركة تمييز للطباعة و النشر،فرنسا،١٩٧٧،ص٩١.

[١٠] 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.

التشريح المقارن) في اعماله حول النبات والعظام،وقد اشار الى (ان المصطلح لا يعتمد على دراسة الاشكال التي في الطبيعة بل الاشكال في الفن)[١١] مما أسهم في تحويل انتباه الفنان نحو الشكل المجرد.

ورافق ظهور الانطباعية تحولاً 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) [١٢] كما في(الشكل١٦)وقد رافق تجربة (سيزان) تيار ما بعد الانطباعية من حيث الزمان والمكان، إذ مهدت التنقيطية التي مارسها العديد من الفنانين واحالوا الشكل الى تحليل نقطي ملون مما اسس لفهم(هندسي ــ رياضي) للوجود حين أحاله الى مجموعة نقاط متجاورة تعطي قيما شكلية اثّرت في صلابة مكونات اللوحة في اعمال(سورا) .[٥] كمافي(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 يراه في الشجرة ، فتصبح الشجرة عبارة عن اشكال هندسية) [٦] كما في(الشكل١٨)وشرع (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 درامي يتجاوز معناه المجرد الرموز الرياضية والإشارات التي تعبر عن العالم الخاص بالفنان [٧] . كما في(الشكل١٩) ومنذ بداية القرن العشرين واصل الفنانون البحث للعثور على مرادفات سمات هندسية للاشكال وكان ذلك من الامور المهمة بالنسبة لهم( فالجمال التجريدي كان يتحقق من ان هذا الفن الذي يدين بتطوره بالكثير لـ(بيت موندريان والذي اصبح مفهوما موضوعيا للتجربة ولأسلوبه المتأخر الخارج من التجريدية الصرفة) [٨] لذا فأتجاهات التجريدية الهندسية بنيت على الهندسة التي تشمل على الخطوط الرأسية 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 ، اما (التكعيبية) فانها وبفكر

---

[3]Steadmonj, P, Architectural Morphology, London, Pion ltd, 1983, P2.

[**] 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 الى امتاع النفس بتنسيق الخطوط والالوان ولجأ الى التعبير الذي يربط بين الفنان والمشاهد وهو الذي يرجع اليه الفضل في عودة ظهور الفن الكلاسيكي.ينظر:عكاشه،ثروت،رينيه وسغ،فيلسوف الجمال،مجلة عالم الفكر، ع٤ ، م٥ .

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

[٥] باونيس،الان: مصدر سابق ، ص١٨١.

[٦] محمد عبد الغني، صبري: البحث في الفراغ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، د ت ، ص:١٩٦.

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

[٨] المبارك،عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث ،منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ،١٩٧٣، ص١٢.

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)[١٣]،بينما يرى(براك)ان( ما يدعى بالتكعيبية هو بالنسبة لي تصحيح للفن وبما يناسب رغباتي وميولي)[١٤]،اما(فردينان ليجيه) الذي تميزت اعماله بالبنائية اكثر من كونها تكعيبية او تجريدية ان الطابع الهندسي الانشائي في اعماله وبموضوعاته كان شديد الوضوح)[١٥]. 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 اختزالها الى كائنات آلية)[١٦] هي بالضرورة هندسية الملامح مثلها مثل كل المنجز التكعيبي وتعد التكعيبية بمراحلها 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 هندسياً ،مما اسس لقاعدة رصينة لقبول الشكل الهندسي كمعطى جمالي ولاسيما اعتمادت التكعيبية(الموضوع) بمفهومها الايقوني مما سد الفراغ الناشيء عن حركة التجريد التي رافقت ظهور التكعيبية ولاسيما مع عرض أولى الاعمال التجريدية الهندسية منذ عام (١٩١٢).

ونجد ان الكثير من المدارس التي لم تتسم بالسمات الهندسية سواء من حيث العنوان أم المنجز الفني قد اعتمدت على الشكل الهندسي او اجزائه وبنائيته بشكل كلي او جزئي كما هو الحال في الدادائية في(الشكل٢٠)او المستقبلية كما في(الشكل٢١) او السوريالية كما في(الشكل٢٢) وبالإفادة من الاسس النظرية التي اعتمدتها هذه المدارس التي أتاحت توظيف مايرغب به الفنان من اشكال لتقديم المنجز الفني. ومما تقدم ترى الباحثتان ما تؤسس تلك جمالية الأشكال من نظم هندسية داخل المنجز الفني وتحيلها الى عدة اتجاهات فنية تستمد موضوعاتها من تلك الأشكال ، وهناك نوع اخر من تآلفية للأشكال الهندسية كانت قد مثلتها تجارب (مارك روثكو) فهي اقل ديناميكية من تشكيلات (بولوك) فسطوحها منبسطة لدرجة توحي بالسكينة (قلة من المستطيلات الفضائية موضوعة على ارضية ملونة لم تحدد حافاتها لذا ظل وضعها المكاني غامضاً. انها تحوم باتجاهنا. او بعيدا عنا، في فضاء ضحل قد نجد له مثيلا عند (بولوك) ايضا انها تستقي في نهاية الامر من تجارب التكعيبيين الفضائية في تشكيل (روثكو) تولد علاقات اللون. اذ تتقاطع وتتفاعل ضمن المستطيل وضمن هذا الفضاء، بفضاءات ايقاعية رقيقة، ويصبح التشكيل بؤرة استقطاب لتاملات الناظر وفي الوقت ذاته شاشة تخفي لغزاً)[١٧]. شكل (٢٣) لقد كانت لتلقائية الاداء في الاتجاه التعبيري التجريدي وما ال اليه من نزعة التحرر من سلطان الوعي ان مهدت وعززت طرق عمل اخرى قد اولت اهتماماً بالبيئة والحدث كان من نتائجه التداخل في الاجناس والوسائط.من التجليات الأكثر أهمية في الفن المعاصر تقوم بدقة

---

[١٣] محمد عبد الغني،صبري: البحث في الفراغ ، مصدر سابق، ص٩٣.

[١٤] المصدر نفسه، ص٩٤.

[١٥] بهنسي،عفيف: الفن الاوربي من عصر النهضة وحتى اليوم ، دار الرائد اللبناني ، المجلد٢، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٧٩.

[١٦] باونيس، الان: مصدر سابق ، ص١٨١.

[١٧] ادوارد لوسي سمث، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، تر: فخري خليل، مراجعة، جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥،ص٣٤.

على نقل ما كان يبقى عادةً من الهوامش الى المركز والى بؤرة الإدراك[١٨] .ومع ظهور الفن البصري في النصف الثاني من القرن العشرين ( الستينيات) نتيجة التطور التكنولوجي وما رافقه من تحول في مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن ، هذا فضلاً عن متطلبات الحياة الجديدة والاقتصاد الاستهلاكي ووسائل الدعاية والنشر والتلفزيون والتقنيات السينمائية والألكترونية والخدع البصرية، مستمداً جذوره المغروسة في تقليد مدرسة (البوهاوس) كنتاج لثمرة التجارب التي أدلتها عنايتها كثيراً[١٩].

وتعود الاشراقات الأولية للفن البصري للمهندس والمنظر لهذه الظاهرة الفنية ( جوزيف البرز Josef Albers )(١٨٨٨ – ١٩٧٦ )[*]الذي أسس لنظريتها وبرمج تجاربها البصرية . ولم يلقي هذا الفن اهتمام النقاد والمتلقين حتى فترة الستينيات حين نظم في متحف الفن الحديث في نيويورك ولأول مرة معرضا للاوب ارت في العام ١٩٦٥ حمل عنوان : استجابة العين . يعتمد الفن البصري على تكرار رياضي لصيغة أو تشكيل بالألوان الأساسية على امتداد اللوحة ، بغية خلق موجة بصرية لونية أو تهويمات حسية اهتزازية ومؤثرات بصرية متحركة تستند الى قواعد المنظور البصري كما في الأشكال رقم ( ٢٤- ٢٥-٢٦) لتوليد البعد الثالث المفقود من خلال التكرار التشكيلي مدعوما بلعبة الضوء والظل اللونية [٢٠]. بمعنى آخر فأن القواعد البصرية التي تفرضها العين لقراءة اللوحة ستكون حكما ( موضوع ) العمل الفني عينه . فمع فن البوب يمثل أسلوب الفن الذي يستكشف الصورة اليومية التي هي جزء من ثقافة المستهلك المعاصرة . فقد تحولت وجوه المشاهير من الممثلين وصور الأطعمة والألبسة والأدوات المنزلية وزجاجات الكوكاكولا وصور السيارات إلى لوحات أخذت مكانها في المعارض والمتاحف الفنية إلى جانب روائع الفن المعاصر. قاد هذا التيار مجموعة من الفنانين هم اندي وارهول، روبرت روشنبرغ، جاكسون بولوك، جاسبر جونز. وبهذا تحدى (وارهول) الافكار التقليدية في عملية التسجيل الدعائي التكراري الذي يتماشى مع العصر بواسطة الآلة الصناعية التي استخدمت في تكرار أعماله . تعد لوحة (دولار بلز/ ١٩٦٣م ) الاولى التي قدمها بأسلوب الطباعة على الحرير،التي اعتمدت على خاصية التكرار الهندسي للشكل 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.

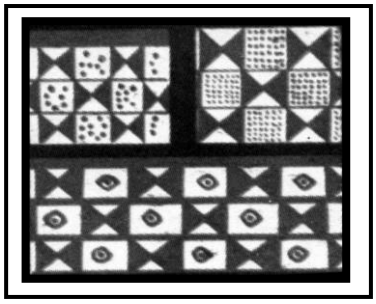
---

[١٨] – المصدر السابق نفسه ، ص١٤٧ .

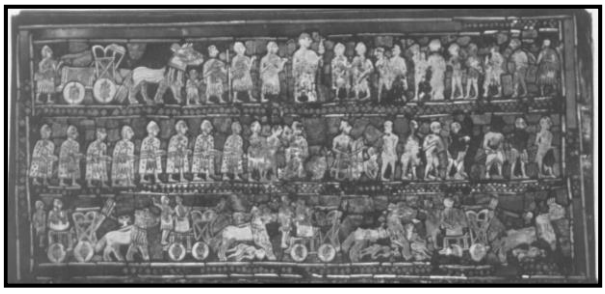
[١٩] – أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، المصدر السابق نفسه ، ص٢٣٩ – ٢٤٠

[*] – جوزيف البرز : رسام أمريكي المانى المولد .

[٢٠] – البقاعي ، مرح : كونشرتو البصر – الاوب ارت ، الحوار المتمدن ، العدد / ١٢٨٥ – ٢٠٠٥/٨/١٣ .



شكل (١)



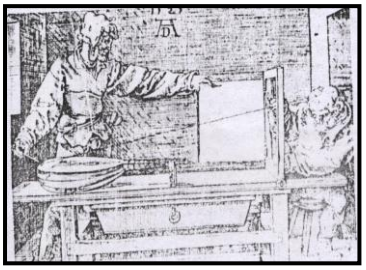
شكل (٢ )

شكل (٣)

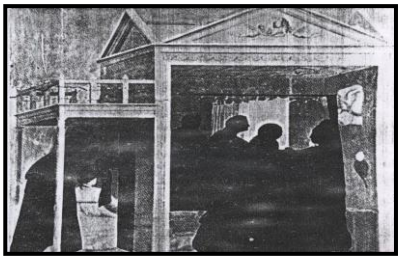
شكل (٤)

شكل (٥)

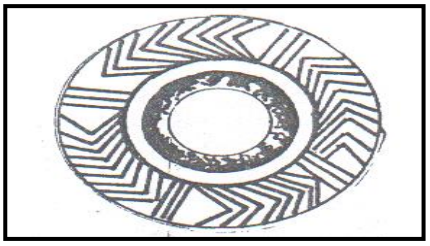
شكل (٦)



شكل (٧)

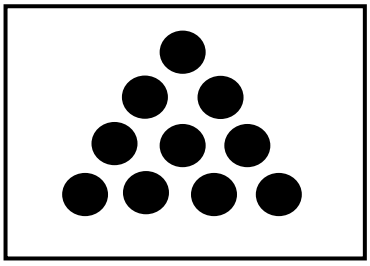


شكل (٨)

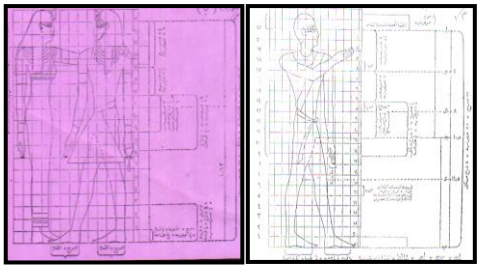


شكل (٩)

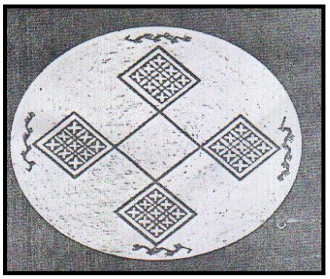
شكل (١٠)



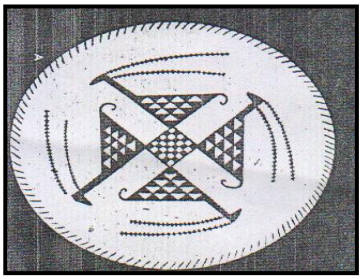
شكل (١١)



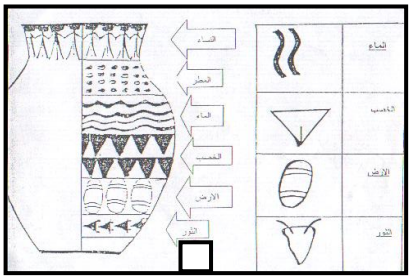
شكل (١٢)



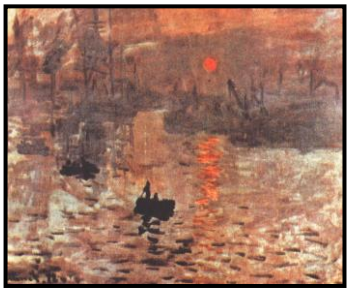
شكل (١٣)



شكل (١٤)



شكل (١٥)



شكل (١٦)

شكل (١٧)

شكل (١٨)

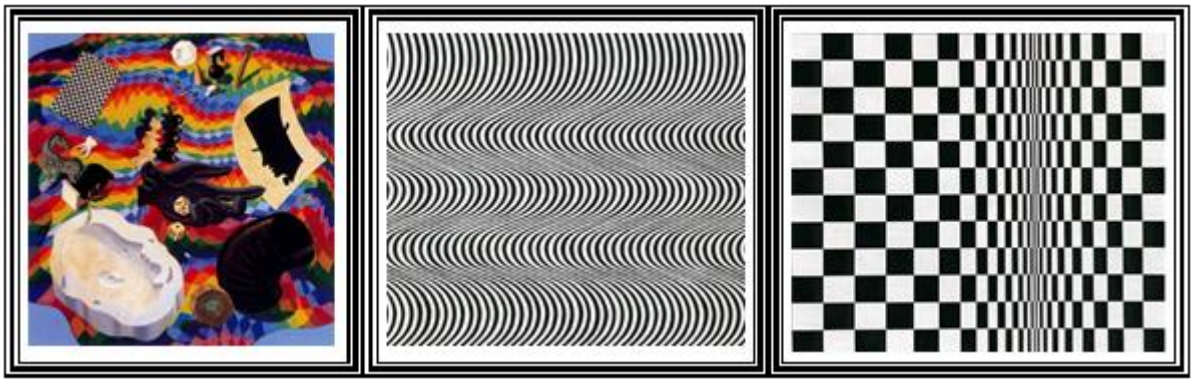
شكل (١٩)

شكل (٢٠)

شكل (٢١)

شكل (٢٢)

شكل (٢٣)



شكل (٢٤)

شكل (٢٥)

شكل (٢٦)

**مؤشرات الإطار النظري**

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات فنية التي يمكن الخروج بها والتي من شأنها أن تفيد إجراءات تحليل نماذج عينة البحث وتساهم في صياغة نتائجه وعليه حددتها الباحثتان وهي كالأتي :-

١-اعتمد الفنان في اختياره وتنظيمه للأشكال الهندسية على مضاعفة حيوتها من خلال إحداث المواءمة في بنائها البصري وتركيبها مع وسائل تنظيم متعددة .

٢-توجد علاقات متواشجة في أشكال العمل الفني جعل منها الفنان واقع بصري جمالي عن طريق النظام الكامن في أبنيتها الجزئية المتباينة .

٣-كان الفنان يأمل إن تتحقق الصورة المثالية في الواقع لتصور أمنية في شكل تجريدي ملموس .

٤-استخدم الفنان الترتيب المتماثل للخطوط المتتابعة المتجاورة وتكرار وتباين الوحدات الهندسية عن طريق بعد بعضها وقرب الآخر للدلالة على قيمتها الحركية ، وملء المساحات الداخلية للأشكال الهندسية المجاورة بالألوان مع إبقاء خطوط الأشكال الرئيسية وتخفيف الصبغة تدريجياً باتجاه الداخل .

٥-إن الأشكال الهندسية كـ(الخطوط بأنواعها المتصالبة والمتموجة والمنكسرة المرسومة بشكل عمودي أو أفقي وأشرطة ملونة وأشكال الدوائر والزوايا والمثلثات والمعينات والنقاط ) جميعها تؤلف مشهداً معقداً كأشكال لوحة الشطرنج .

٦-استخدم الفنان في تنفيذه للمشاهد الألوان (الأبيض ،الأسود، البني والأحمر،.....الخ) وبالأشكال الهندسية في تصميم زخرفي واحد ، فأكسبت جمالية تآلفية بصرية بالتنوع والتباين في درجات اللون الذي أضفى نوعاً من الشعور بالحركة والإيهام بها نتيجة لاختلاف الأطوال الموجية للضوء المنعكس من السطوع على شبكية العين .

٧-أسهم الشكل الهندسي في الإيحاء بالحركة من خلال تفعيل الإيقاع الحاصل عن دلالته التعبيرية ، والتكرار لتآلفية الأشكال الهندسية والذي يحقق إيحاءاً زمنياً نتيجة الحركة الانتقالية المنظمة لبصر المتلقي .

٨-تحقق التآلفية للأشكال الهندسية ، كالنسب الحجمية والقيم الضوئية واللونية التي تميزت بتناسق وانسجام الألوان الباردة التي استعملت لتلوين العمل الفني وقوة الضربات اللونية الحارة ، محققاً تبايناً هندسياً .

٩-كان لتداخل الفضاء مع الأشكال الهندسية أثر في زيادة الحس الجمالي والوحدة البنائية الهندسية لسمات العمل الفني .

١٠-أحال الفنان الشكل إلى تحليل نقطي ملون ، مما أسس لفهم (هندسي -رياضي) للوجود ، إذ أحاله إلى مجموعة نقاط متجاورة تعطي قيماً شكلية أثرت في صلابة مكونات اللوحة .

**الدراسات السابقة:**وبعد الإطلاع على مجموعة من الدراسات في مجال البحث، لم تجد الباحثتان دراسة تقترب من موضوع الدراسة الحالية.

**الفصل الثالث/ إجراءات البحث**

**أولاً – مجتمع البحث:**نظرا لسعة مجتمع البحث ، ونظراً لكثرة الأعمال الفنية المنتجة ضمن حدود البحث الحالي ولكثرة عدد الاعمال الفنية بما يتناسب وحدود البحث الزمانية ووفق تسلسل وزمن ظهورها في المجتمع الأصلي واستحالة تغطية جميع الأعمال الفنية لهذه المرحلة وجدت الباحثتان صعوبة في حصر إعداد إحصائية لطول المدة الزمنية ولهذا فقد اطلعت الباحثتان على منشورات ومصورات المتوفرة لتغطية البحث الحالي .

**ثانياً- عيّنة البحث:** بعد الإفادة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري فقد ارتأت الباحثتان تم اختيار نماذج عينة البحث الحالي ،فتم اختيار عينة البحث بشكل قصدي وبما يحقق هدف البحث وبواقع (٥) أنموذج من الفن المعاصر وفق المسوغات الآتية:

١. انها ممثلة للمجتمع الاصلي بالأعمال الفنية الخاصة لفنون مابعد الحداثة .

٢. مراعاة المدة الزمنية لحدود البحث الحالي والتي تقارب ثلاث عقود وبما يتناسب لتغطية حجم العينة .

٣. أخذت الباحثة عند اختيار نماذج عينة البحث بآراء بعض من ذوي الخبرة [*] في هذا المجال للتأكد من ملائمتها لتحقيق هدف البحث .

٤.تحددت عينة البحث بـ (٥) لوحات صنفتها الباحثتان حسب الاتجاهات لفنون مابعد الحداثة وبما يتناسب وحدود البحث .

ثالثاً- **أداة البحث**

توسمت الباحثتان أثناء تحليل عينة البحث على ما أفرزه الإطار النظري من مؤشرات (مفاهيمية /جمالية) ، كمخرجات تشكل مجسات أداتية منهجية أساسية أثناء تحليل عينة الدراسة الحالية لإضفاء مشروعية علمية أكاديمية أثناء التحليل .

**رابعاً – منهج البحث:**اعتمدت الباحثتان في تحليل عينة البحث المنهج الوصفي التحليلي تماشياً مع هدف البحث الحالي في الوقوف على تطبيقات آلية جمالية الأشكال الهندسية في فنون ما بعد الحداثة.

**خامساً/ تحليل عينة البحث:**

**نموذج (١)**

**اسم الفنان : مارك روثكو.**

**اسم العمل : الاحمر والاسود والابيض على الاصفر.**

**تاريخ الإنتاج : ١٩٥٥.**

**الحجم : (٤٨×٦٠)انج .**

**العائدية :معرض الفنون الوطني .**

**المادة : زيت على كانفاس.**

**تحليل العمل :** يمثل العمل تنوّعات لأشكال مبسطة من ثلاثة مستطيلات لونية معلقة في فضاء ، بالألوان (الأحمر ، الأسود ، الأبيض) على سطح باللون الأصفر .

يشكل مبدأ الوحدة الفنية دوراً مهماً في هذا العمل ، على أساس أن الخلفية والشكل يتألفان من عناصر متقابلة داخل هذه الخلفية ، ومن هنا جعل من المستطيل وحدة تشكيلية وهندسية ، إضافة إلى تنوع تلوين كل عنصر أو وحدة فيها ، لذلك فإنهُ يقدم عدداً لا حصر له من إمكانيات التمازج بفضل تناقضهِ أو تناغمهِ مع الألوان المجاورة وما ينتج عن ذلك من تداخلات وتآلفات لونية .

فإن رسوم (مارك روثكو) تستحضر انفتاح الدلالة للأشكال الهندسية ، كبنية حاملة للتفسيراتالمتعددة ، التي تبدأ و لا تنتهي عندها تعاقبية الزمن المحركة لفعل التنظيم ضمن آلية الخطاب الحامل للروحي ، المثالي،

---

[*] أ. د عارف وحيد ابراهيم

أ. د علي شناوة وادي.

أ. د كاظم نوير كاظم .

الأخلاقي ، النفسي ، فثمة ظواهر غدت كأزمنة خارجة من بنية الخطاب الجمالي لتآلفية الأشكال الهندسية ، كشكل إلى صورة المضمون غير الدال لتكشف الحقيقة .

ووفقاً لما ينتجهُ من أثر جمالي ، بفعل دلالية الشكل الهندسي بالاتجاه التعبيري ، النفسي ، وما يعكسهُ من حالات انسجام لوسائل بصرية في البنية الجمالية ، فان تحقيقها يكمن وراء مظاهر الأشكال الهندسية نفسها لا خلاف مع ما تعمل عليه البنية الوظيفة ، لكن الخلاف يبدو في طابع النسق الإنشائي في توزيع الوحدات على وفق علاقة متوازنة ، وهذا يعطي صفة جمالية متأتية من خلال الشعور بالانسجام والراحة .

إذ توحدت العناصر البنائية بفعل فكرة الموضوع وتأكدت العلاقة التتابعية بفعل شكل المستطيل الذي شغل حيزاً مكانياً ، كذلك التناسب الحجمي لمجموع العناصر البنائية فظهرت متسلسلة بأحجامها ، أي أن اتجاه المفردات وأوضاعها الطبيعية هي التي قادت إلى استقرار الكل العام وعدم إغفال التميز الذي ظهرت به الصورة بالشكل المستطيل. كان للون حضوراً بارزاً ولا سيماً الواقعية التي ظهرت بها الصور وعدم اللجوء للتأثيرات أو الأداءات التقنية لتحقيق صفة التآلفية . وبرز فعله في الشكل المستطيل ( العنوان الرئيس ) بقيمته اللونية الحمراء والبيضاء على السطح الأصفر مما حقق تآلفاً لونياً كان له تأثيرٌ متميزٌ .ونجد إن هنالك ارتباط قائم بين نظم العلاقات الهندسية والإدراك البصري فالمفردات الهندسية ومضاعفاتها في عدة نظم محكمة ومتآلفة ، ويرجع ذلك إلى دور الإدراك البصري في معرفة واكتشاف التآلف والانسجام من الإدراك للعلاقات التشكيلية الهندسية .

**نموذج (٢)**

**اسم الفنان :جاسبر جونز .**

**اسم العمل : ثلاثة أعلام .**

**تاريخ الإنتاج : ١٩٥٨ .**

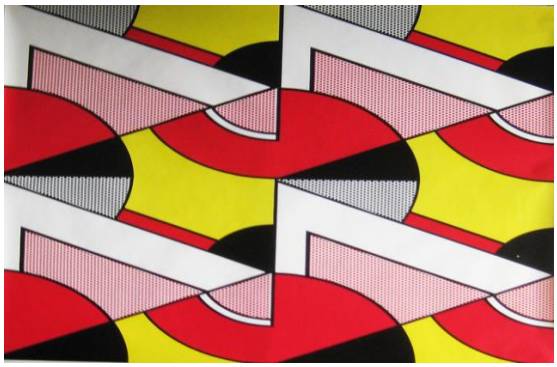
**العائدية :. متحف ويتني للفن، نيويورك.**

**المادة : زيت على قماش .**

**تحليل العمل:**يتمثل في العمل الفني ثلاثة أعلام أمريكية ، بثلاثة من اللوحات رسمت على بعضها بعضاً يبدو فيه المنظور عكسي بإسقاطه نحو المشاهد ، ثلاثة أعلام خطوطها حمراء وبيضاء والشكل الهندسي المربع الأزرق اللون الأصغر هو الأقرب للمشاهد ، وحجم هذه اللوحة هي خمس بوصات عميقة والتي تشترك فيها العديد من الأعمال الفنية ، ونجد العلم الأمريكي رفع في العمل وهو عمل مسطح ، فقد يكون ذلك مؤشرا على التسطيح أو النقص النسبي في العمق في الكثير من اللوحة الحداثية. وللعَلم وظيفة بالطبع كشعار للولايات المتحدة، ويمثل بدوره ضمنا الفن الأميركي ، فالعلم الأمريكي هو الموضوع النموذجي من استخدامه للصور اليومية المعتادة في منتصف إلى أواخر ١٩٥٠، فنجد إن صورة العلم مألوفة وغير مألوفة في الوقت نفسه.اختار الفنان رموزاً غامضة الهدف ألوان وأشكال هندسية متعددة الألوان لتعطي قراءات متنوعة ، إذ اعتمد الفنان (جاسبر جونز) في اختياره وتآلفيته لعناصر اللوحة على مضاعفة الأعلام وبالتالي مضاعفة حيويتها من خلال إحداث المواءمة في بنائها البصري وتركيبها مع وسائل تنظيم متعددة . فاستخدم الترتيب المتماثل للخطوط المتتابعة المتجاورة وتكرار وتباين الوحدات الهندسية عن طريق بعد بعضها وقرب الآخر للدلالة على قيمتها الحركية في المساحات الداخلية للأشكال الهندسية المجاورة بالألوان الأبيض والأحمر مع إبقاء الأشكال الرئيسية للعَّلم وذلك بقوة لون الصبغة وتخفيفها تدريجياً باتجاه الخارج .

نجد ان الفنان استعان في إخراج الأشكال الهندسية بأساليب تآلفية التنظيم الجمالي كعمل فني من اجل تحقيق نوع من الوحدة رغم ما فيها من تنوع في العلاقات والأشكال ، فاستطاع (جاسبر جونز) في هذه العلاقات ان يضفي عليها نظام إيقاعي متآلف مما اكسب الأشكال الهندسية صيغ تتسم بالحيوية ، فجاءت لتحقق كل من الوحدة والتنوع ، وتخرج بين كل هذه العلاقات لتحقيق تآلفية جمالية . فالأشكال الهندسية(الخطوط) قد أنتجت اتجاهية نحو الأمام والخلف محققه مساراً بصرياً متتابعاً نحو الحركة علاوة على قوة الأشكال المربعة العلوية الممتلئة بأشكال النجمة الخماسية التي أسست اتجاهية لشد البصر ، ان الاشتغال المكاني المتكرر لشكل العلم أسس حالة من التوازن في الحقل المرئي من خلال كونه الإطار الذي يحيط بالعلامة وأعطى أحساساً يقربها من رؤية المتلقي مع تناسبها مع المحيط الخارجي وجعلها تؤسس حالة تباين واضح في العمل الفني وهذا حقق التنوع .وهو قيمة جمالية تصميمية مهمة في هذا العمل . وتحققت جمالية للأشكال الهندسية ، كالنسب الحجمية والقيم الضوئية واللونية التي تميزت بتناسق وانسجام الألوان الباردة التي استعملت لتلوين العمل الفني وقوة الضربات اللونية الحارة ، محققاً تبايناً هندسياً .

**نموذج (٣) :**



**اسم الفنان : روي ليختنشتاين.**

**اسم العمل : البرونز المطلي .**

**تاريخ الإنتاج : ١٩٦٨.**

**الحجم : ٧٦.٧ × ٧٨.٧ سم**

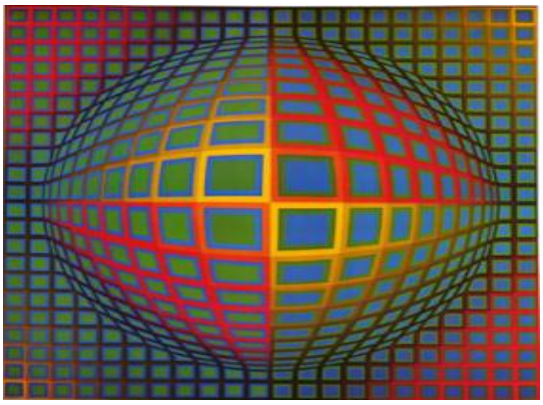
**العائدية : متحف سان فرانسيسكو للفن .**

**المادة : طباعة سكرين**

**تحليل العمل :** يمثل العمل مجموعة متداخلة من الأشكال الهندسية اللونية المختلفة . تراوحت ألوانها بين الأصفر والأحمر والأسود والرصاصي والأبيض والوردي . فيما تظهر بعض الأشكال الهندسية المتنوعة المتداخلة مع بعضها بعضاً على مساحات السطح منها (الدائرة والمثلث والموشور). تحولت إلى عالم من الأشكال اللونية يشكل اللون نسقاً مهيمناً فيها ، فيما حاول الفنان التعبير عن إمكانية تحرير العمل الفني من هيمنة الشكل الواضح المرتبط مع الواقع ، نحو التعبير عما هو كوني من خلال تآلفية الأشكال والألوان باتجاه تسبح بحرية فيه هذه الإيقاعات الموسيقية للألوان .وشكل هذا جانباً من القيم الجمالية التصميمية التي يسعى هذا العمل الى عرضها.ويتركز الموضوع المتمثل في بنية اللوحة المتشكلة على (الخط والشكل و اللون) وهو ذروة إتمام وجود اللوحة كبنية جمالية متآلفة ، وهي بمثابة النظر الموضوعي الملازم لعملية التعيين، التي فيها ومنها يتحقق الإدراك الجمالي، يصعّد الخيال فيها إلى أقصاه في تحقيق الشكل الهندسي المدرك جمالياً وفنياً. فالشكل الهندسي قد تحدد عن طريق الخط وهو احد العناصر الأساسية في هذا العمل إذ استخدمه الفنان(روي ليختنشتاين) للإيحاء بالشكل الهندسي وهذا شكل بعداً جمالياً آخر. وان وضوح الخط وعلاقته بهذه الأشكال واستقامته كان هدفاً أساسياً في هذا العمل ، وان تفاعل الألوان السوداء والبيضاء والصفراء والحمراء وما يتركه استخدام مثل هذه التقنية المبسطة من وقع في عين المشاهد أكسبت العمل تنوعه وتناقضه وعلاقاته الداخلية كما ان العمل الفني ، اعتمدعلى تكرار الأشكال الهندسية المنتظمة والتي أعطت انطباعاً بالتجسيم الذي يوهم بالعمق .وهذا بدورة حقق بعدا جماليا متآلفاً. فالأشكال التي تنتسب إلى الخط واللون دون مراجع طبيعية ، تستعمل كوحدات في تجميعات أكثر تعقيداً لذلك الفنان يعتمد على استغلال الإيقاع الحركي الذي

تولدهُ الخطوط والألوان . ويعمل على إيصالهِ إلى العين بمجملهِ أكثر من رغبتهِ في تحقيق شكل محدد بعينه ، وعمله هذا يوحي بأن الأشكال فيه لا تؤلف شيئاً متكاملاً بحد ذاته ، بل هي جزء مأخوذ من بنية واسعة بحيث يمكن تصور العمل بحجم هائل وشبكة لا نهائية من العلاقات البصرية التي تستحوذ على ذهن الإنسان ووجوده، فالعمل عبارة عن مجموعة من أنصاف الدوائر شكلت بطريقة تعتمد منظوراً هندسياً للأشكال ولونياً موازياً له يتفقان معا للإيهام بأشكال ملتوية تنبعث من أرضية منبسطة هي سطح اللوحة وبالتالي تتيح للفنان إيصال فكرته الفنية بصورة جمالية وذلك بجعل (المثلث) العنصر الأهم في هذا العمل وهو العنصر الأساس فضلاً عن أشكال هندسية أخرى غنية في تنوعها ووظائفها الجمالية.

**نموذج (٤)**



**اسم الفنان :فيكتور فازاريلي .**

**اسم العمل :** فيغا كما.

**تاريخ الإنتاج : ١٩٦٩ .**

**الحجم:** (٢٠٠×٢٠٠) **سم .**

**العائدية :.مقتنيات خاصة.**

**المادة : اكريلك على قماش .**

**تحليل العمل** :نجد في العمل الفني الأسطح العميقة المتموجة مع التحويرات التدريجية للون ، وشبكات الشطرنج التي تنتج الشكل الهندسي المربع ، وتستند هذه اللوحة على تشوهات كروية الشكل تبرز من وسط اللوحة لشبكة متعددة الألوان (الأحمر ،الأخضر،الأصفر)، فيظهر سطح قد شوه ليعطي شعوراً أما بالخروج أو بالتراجع مرة أخرى إلى أعماق السطح . فتحقق جمالية تآلف الشكل الهندسي في هذا العمل من خلال التباين في السطوح والشعور بالعمق عن طريق التدرج في حجوم الخطوط المحددة للأشكال وانسيابها في العمق كخطوط دقيقة تتسع عند تقدم اللوحة . وكذلك عن طريق التباين في الدرجات اللونية التي تكون مضيئة في مقدمة اللوحة وهي معتمة في العمق . والإيقاع البصري في هذا العمل يظهر من خلال الحركة الهندسية التي أسهمت في إيجاد هيئة الشكل على وفق طريقة أحدثها الفنان (فازاريلي) للدلالة على تآلفية القيم الجمالية التي تحققت بسحب الانتباه نحوها ، كما ان الشكل المتقدم إلى الأمام جاء بقيمة ضوئية مغايرة للقيمة الضوئية للخلفية مما أنتج إحساسا لونياً سمح لأدراك البعد الجمالي بالانتقال من حركة إلى أخرى بطريقة تتابعية محققاً التباين اللوني في الحقل المرئي وفي الوقت ذاته أسست السيادة اللونية بعداً جماليا ، محققاً بذلك بعداً جمالياً متعدداً مع الكل التصميمي للعمل الفني. ،إذ اعتمد على المنظور الهندسي للأشكال ، وتم استخدام الألوان لكي يتفقان معا للإيهام بأشكال ملتوية تنبعث من أرضية منبسطة هي سطح اللوحة . فالأشكال الهندسية كثيراً ما تدرك أشكالها كأرضيات ، وأرضياتها كأشكال وذلك يرجع إلى عملية التبادل الإدراكي المستمر لكل منها والتآلفية بين أشكالها الهندسية ، فالعلاقة بين الأشكال والأرضيات فيها من التنوع والتناغم (التآلفية) الذي يحقق الإيقاع .استخدم الفنان(فازاريلي) بنى هندسية مختلفة وتجاور في الخطوط وتوزيع الألوان المسطحة والمتفاوتة الأعماق ، والذي أدى إلى ظواهر مختلفة كالتموج ، توهج الألوان وانتشارها وتداخلها أو تقلصها و امتدادها ثم التضادات المتزامنة والمتتالية ، إذ يقود إلى اللمعان أو التموج ، وتوهج الألوان وانتشارها وتداخلها أو تقلصها وامتدادها . ان لعبة الإشكال المتمركزة لدى (فازاريلي) تهدف إلى استقطاب مؤثرات

الضوء واللون والحجوم والمسافات ، بحيث تنتهي إلى تحرير إشكال تتطور دائما ، إشكال ذات وجود محسوس على الرغم من غموضها ، إلا إنها قادرة على شد حواس المتلقي والتحكم بها وتوجيهها كما يشاء . فالأشكال الهندسية كانت بالنسبة له ، هي تعبير عن حقائق مطلقة ومفاهيم أصلية وكأنها في حركة تنبع دائما من عمق اللوحة .

**نموذج (٥):**

**اسم الفنان : بريجيت رايلي.**

**اسم العمل : نترجة (Nataraja).**

**تاريخ الإنتاج : ١٩٩٣ .**

**الحجم : (٤٨×٦٦) سم .**

**العائدية : مقتنيات خاصة.**

**المادة : زيت على قماش .**

**تحليل العمل:**عنوان هذا العمل (Nataraja)هو مصطلح من الأساطير الهندوسية ، ويشير إلى إله شيفا الذي هو"سيد الرقص" ، و غالبا ما يصور كراقصة كونية مع العديد من الأسلحة. واستلهمت (بريجيت رايلي) لإنشاء هذا العمل من قبل رحلة إلى الهند . ويتكون العمل من مجموعه خطوط مائلة عبارة عن مستطيلات صغيرة متكررة بألوان مختلفة ، فهي تنوّعات لأشكال مبسطة من مستطيلات لونية معلقة في فضاء بشكل متداخل أفقي وعمودي .

استخدمت الفنانة (بريجيت رايلي) ألوان متعددة لهدف الوصول إلى ظواهر حركية تنتج عن التداخل الذي يولّدهُ انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة للأشكال الهندسية المستطيلة التي تقودها إلى العين ، هذه الظاهرة هي النتيجة المباشرة لتجاور الخطوط أو تراكم المساحات ، وما يطرأ عليها من تعديل أو تفاوت فيما بينها ، الذي يحدث حركة على شكل مساقط أفقية وعمودية مظللة للعين .

ان ما توّصلت أليه الفنانة من خلال استخدام وحدات هندسية أو شبكة من الخطوط المتوازية والمستطيلات المائلة والمستقيمة ، التي تتكرر بصورة غير منتظمة على سطح اللوحة ، تمثل بنية شكلية تعتمد التكرار المتغاير ، لتبني إنشائية تآلفية من خلال كثافة التراكيب المزدحمة ، والتي تعزز قوة المؤثرات البصرية وتآلف الإحساسات اللونية الناتجة عن حضور اللون كبنية تأخذ محورين (اللون والحركة) لتنظم علاقة متآلفة من التفاعل اللوني والفضاء والعمق .هنالك تناقضات في اتجاهات الأشكال الهندسية قادت الفنانة إلى البحث في تراكيب تعمل على ثنائيات (سريع/بطئ ،ساكن/حركي ، سحب/دفع ، ضوئي/معتم ) لتشكل حافزاً لما تعكسه من طاقة جمالية تآلفية للعلاقات البنائية للأشكال الهندسية المؤلفة من تركيب تناقضي باطن وآخر تناقضي ظاهر ، وحركات أسرع وأبطأ ، الألوان الباردة والدافئة ، التكرار المخالف للحدث والتكرار المطابق للحدث ، التزايد والتناقض ، الساكن والفعال .

اعتمدت (رايلي) ، في اختيار (وحدة إنشائية) كشكل ابتدائي ، ثم قامت بعملية البناء لتصميم موضوعات متعددة تعتمد على مجموعة بنى منها (بنية شكلية هندسية مرسومة ، بنية شكلية هندسية مرسومة مشعّة أو برآقة ، بنية لا موضوعية مزدحمة) وكانت الأشكال الهندسية متآلفة كحركات الرقص تم إنشاء

العديد منها في العمل عن طريق استخدام نطاقات رأسية من الألوان التي تتقاطع من قبل الأقطار. فاستخدام الألوان المتناقضة والأشكال لخلق الشعور بالحركة في مستوى من الفن هو نموذجي لحركة النظم الإيقاعية التي تحكمها أسس هندسية تضفي عليها القيم الإيقاعية المتآلفة التي حققتها الفنانة والتي كان لها طابع مميز.

**الفصل الرابع**

**أولاً- نتائج البحث :**

١- كلما كان الشكل المصمم يدخل في إطار الأشكال الهندسية البسيطة والمتآلفة ، كان ذلك ما يقرب العقل من إدراك الواقع فـ (المثلث ، المربع ، المستطيل والدائرة) هي الأساس في تصميمات الأشكال الهندسية وهي كلها أشكال لا يجد العقل صعوبة في إدراكها لأنها مألوفة نموذج (١-٢).

٢- هنالك تصميمات قوامها الأشكال الهندسية في نظم من العلاقات المتبادلة ذات وحدات متناسقة ، ومنها النظم الإيقاعية التي تحكمها قوانين رياضية وأسس هندسية تضفي عليها القيم الإيقاعية التي حققها الفنان في العمل الفني نموذج (٢-٣) .

٣- تتصل نظم توزيع الأشكال الهندسية اتصالاً وثيقاً بعملية الإدراك البصري كعامل من عوامل التعرف على العلاقات للأشكال الهندسية المتنوعة ، واكتشاف النظم الناتجة عن تلك العلاقات تعتمد عليها النظم الإيقاعية للأشكال الهندسية المتآلفة في تنظيم أشكالها وتراكيبها (نموذج ٢-٣-٤-٥).

٤- تعتمد العلاقات القائمة بين الأشكال الهندسية على شبكات خطية بسيطة ، مثل الشبكة المربعة أو المثلثة أو الشبكات المركبة التي تنتج من تراكيب عدة شبكيات في آن واحد كمقاييس تناسبية (ثابتة) فنجد الفنان اتبع نظماً وأسساً هندسية خاصة في طريقة تناول الأشكال الهندسية لتحقيق تصميمات ذات تشكيلات متنوعة ومتآلفة ، وهذه الشبكيات البسيطة أو المركبة من الأشكال الهندسية تحقق النظام العام للتصميمات سواء استخدمت المفردات الهندسية على حدة، او في تكوينات تعتمد على أكثر من مفردة هندسية نموذج (٣-٤-٥).

٥- استخدام علاقة التراكب لإحداث التنوع في إيجاد أشكال أخرى غير الأشكال التي بدأ بها التصميم الأساسي للأشكال الهندسية فالتراكب ينتج عند إحداثه أشكالاً جديدة لم تكن موجودة من قبل نموذج(٢-٣-٤-٥).

٦- يمتلك اللون طاقة تعبيريه ورمزيه متآلفة ، ليدخل بنسق مشارك وفعال مع الأشكال الهندسية والعناصر الأخرى كالخط لخلق حالة الإيهام البصري نموذج (٥).

٧- هنالك مقاييس تناسبية تآلفية ، تقوم عليها التصميمات كأساس هندسي وفقاً لنوع العلاقات المراد تحقيقها من قبل الفنان ، إذ اعتمد على أسس بناء الشبكيات كأحد العناصر لتحقيق ، النظم الإيقاعية في الأشكال الهندسية نموذج (٥).

٨- كانت لعلاقات (التناظر والتبادل والتطابق والتشابه) في الزوايا ، مؤثرات عديدة كالإيقاع والتجانس والانسجام في أجزاء وعناصر التكوين البنائي ، الذي منحها تآلفية للأشكال الهندسية نموذج (١-٢-٣-٤-٥)

**ثانياً-الاستنتاجات :**

١- ان البحث في جمالية تآلفية الأشكال الهندسية تتألف من بنيتين :الأولى عميقة تتعلق بالبناء الداخلي و علاقتهُ ، و الأخرى ظاهرة تتعلق بالسطح التصميمي و فضائه و تقنيتهِ و تعطي كلتا البنيتين قيمة جمالية تآلفية حوارية بين المتلقي و أيقونية الصورة الإيهامية التي تتحرك ضمن حّيز البنية التصميمية العامة.

٢- هنالك تآلفية في الزمان والمكان للأشكال الهندسية والذي بدوره يُحدِث الإيقاع من الحركة البصرية المستمرة ، فالأشكال الهندسية مادة ثابتة على سطح العمل الفني ، ونتيجة النظام الذي يحكم علاقتها فإنها

تخدع العين وتوحي بحركة مرئية ، إنها ليست حركة فعلية ؛ بل حركة تقديرية ، وطالما هناك حركة إذن هناك امتداد في الزمان ، والانتقال من مكان إلى آخر ، فالمكان يقابل الأشكال الهندسية ، أي ان العين تنتقل من شكل إلى شكل آخر، أما الإيقاع نجده نتيجة لكل من النظام وما يحدثه من حركة بصرية مستمرة .

٣- مضاعفات الأثر الجمالي وتآلفيته يتوجه من العين وإليها بواسطة الموضوع البصري للأشكال الهندسية ، عن طريق الإدراك الحسي الذي يحفّز تلك العلاقة ، ويجعل من المؤثرات المشتركة نموذجاً للإفصاح عن مكنونات ما ورائية ، لا مرئية ، تتحقق تأثيراً نفسياً ، فكرياً ، جسدياً ، لحالة التآلف البنائي التي تتكشف من خلالها فاعلية الجدل و التأمل و التفكير و الفعل و الذاكرة .

٤- بنيت حركة الأشكال الهندسية على أسس تعبيرية إذ تتعامد الاتجاهات الراسية والأفقية وتتقاطع العناصر في كلا الاتجاهين ، فالاتجاهات الهندسية بنيت على الهندسة التي تشتمل الخطوط الراسية والأفقية والأشكال الهندسية المتنوعة ، والبعض الآخر اتخذ من الشكل الهندسي الايقوني مادة لتمثيل العمل البصري ، مما أسس لقاعدة رصينة لقبول الشكل الهندسي كمعطى جمالي بمفهومها الايقوني مما سد الفراغ الناشئ عن حركة التجريد .

٥-هنالك نظم إيقاعية تحققت عن تصميمات لأشكال هندسية متآلفة ، في سلسلة من العلاقات البسيطة أو المركبة ، كـ(التماس والتراكب والتبادل ) نشأ عنها نظم توحي بحركة تقديرية للعين ، وهي التي تعطي صفة الاستمرارية والتآلفية باستمرار الإدراك البصري لتلك الأشكال الهندسية

٧- تنعكس جمالية التصميم في تألفية الأشكال الهندسية من خلال الشكل التجريدي الذي يحاول وضع فهم جديد لجمالية التصميم بترحيلها من كينونتها الميتافيزيقية المتعالية إلى حقيقة واقعية أرضية ذاتية ، وهذا ما تجلّى شكلياً في نزوعه الهندسي المتضمن جزئيات شكلية ، تشكّل بمفردها فوضى تحد من جموحها التشكيلات المستقيمة الأفقية ، والتي تشيع نوعاً من السكينة ، لينجم عن ذلك انسجام وتجانس بين متعارضين ، هما صرامة الشكل الهندسي العقلي وجمالية التصميم ٠

**ثالثا- التوصيات :** وتوصل البحث الحالي إلى التوصيات التالية كان أهمها :-

١-تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصّي المفاهيم الفكرية والفلسفية في جمالية الأشكال الهندسية .

٢- ضرورة إطلاع دارسي الفن والجمال والنقد لما انتهت إليه الدراسة ، لما يحقق معرفة جمالية تآلفية الأشكال الهندسية .

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

٤- وجوب دراسة ترتيب ونظام العلاقات الهندسية عند التحليل والتركيب في العمل النحتي.

**رابعاً- المقترحات:** وتم التوصل إلى أهم المقترحات :-

١. جمالية الأشكال الهندسية في الرسم العراقي المعاصر .

٢. جمالية الأشكال الهندسية في الفن العربي المعاصر.

**المصادر**

**القران الكريم**

ابراهيم مدكور، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٨٣.

احمد زكي بدوي، محمود صديقة يوسف، المعجم العربي الميسر، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، ١٩٩١م، ط١.

ادوارد لوسي سمث، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، تر: فخري خليل، مراجعة، جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.

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

أوفسيانيكوف م، زسمير نوفا:موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة ، باسم السقا، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٥.

البابلي، سعدي عباس : العلاقات الرابطة العامة في التصميم الشكلي ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٨.

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

باقرة ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج/١، ط/١، منشورات دار البيان، مطبعة الحوادث ، بغداد ، ١٩٧٣.

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

البستاني ، بطرس : محيط المحيط ، المجلد الاول (أ–ش) .

البقاعي ، مرح : كونشرتو البصر – الاوب ارت ، الحوار المتمدن ، العدد / ١٢٨٥ – ٢٠٠٥/٨/١٣ .

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

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

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

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

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

ديوي ، جون : الفن خبرة ، ترجمة ، زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٣،

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

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

رياض، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية، ط١، دار النهضة العربية، القاهرة، بلا.

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

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

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

زهير، صاحب واخرين: دراسات في بنية الفن، مطبعة إيكال، بغداد،٢٠٠٢.

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

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

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

الصايغ،سمير:الفن الاسلامي،قراءة تاملية في فلسفة وخصائصه الجمالية ، دار المعـرف، بيـروت، لبنـان، ١٩٨٨.

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

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

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

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

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

غزوان ، عناد : الناقد العربي المعاصر والموروث ، ج٢ ، الاتحاد العام للادباء والكتاب العـرب ، بحـوث المؤتمر الثاني عشر ، بغداد ، ١٩٨٦.

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

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

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

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

هاوزار ، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة ، رمزي عبده جرجيس وزكي نجيب محمود ، سلسـلة الألـف كتاب ج١، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨

هاوزار ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة ، فؤاد زكريا ، ج/٢، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشر ، بيروت ، ط/٢، ١٩٨١.

Lancebtl, Whyte, Accentant Form, N.Y, Tihar Press&Bros, 1954

Steadmonj, P, Architectural Morphology, London, Pion ltd, 1983