

التحويلات الهندسية للشكل في الرسم الحديث

م.م. خديجة ناجي عاجل

ملخص البحث :-

يهدف البحث الموسوم (التحويلات الهندسية للشكل في الرسم الحديث) الى التعرف على تلك التحويلات بدءاً من أعمال سيزان الأولى وحتى التجريدية المتأخرة لدى ماليفيتش وموندرين. وقد شمل هذا البحث على أربعة فصول، ضم الأول منها معرفية التحول الدلالي للشكل عبر المنظومه الفلسفي والفكري حتى ظهور المدارس الشكلية في الأدب والفن، وعمد الفصل الثاني الى التعرف على تحولات الشكل الهندسي عن السطح التصويري وتمظهراته المختلفة، فيما خصص الفصل الثالث الى تحولات الشكل الهندسي عبر مدارس الرسم الحديث وحركيتها من خلال التحويلات المعرفية والشكلية التي ترفد هذه الحركات. وقد انتهى الى فصل ثالث يمثل اجراءات البحث باختيار عينة بحث أختيرت من مجتمع كبير ومتعدد التحويلات الشكلية وصولاً الى تحليل العينة المنتقاة وختامها ببعض النتائج التي ترشحت عن ذلك التحليل لتكون فصلاً رابعاً .

مشكلة البحث

يعد الفن الحديث بداية لمدرسة شكلية في الفن بعد أن سادت الصيغ الموضوعية في الفنون القبلية، وقد تزامن هذا الظهور مع حركة المدارس الشكلية في اللسانيات والفلسفة، وهو جزء من هذا التحول المهم على صعيد الخطاب البصري. لذلك بدأت حركة التحويلات الشكلية للفن مع بداية الانطباعية في النصف الثاني من القرن العشرين وعُدت الحلقة الأولى التي أثرت الأشكال الهندسية في المدارس اللاحقة، إذ إن أعمال مونيه وسيزان فتحت الباب واسعاً أمام التكعيبية ومن ثم التجريديين المتأخرين، وقد تم دراسة أعمال هؤلاء للتحقق من البنية الشكلية الكامنة في أعمالهم. وكان معرض (كومة القش) الملهم الأساس لأعمال بيكاسو، وبراك على وجه التحديد، ومن هنا بدأت حوارية جديدة يتحرك فيها الشكل بدءاً من الشكل الهندسي المحدد الى الأشكال المجردة وقد تطورت حتى وصل غايته النهائية في أعمال ماليفيتش. ولأجل تسليط الضوء على حركية الشكل الهندسي بدءاً من ملامحه الأولى الى الغايات النهائية في نقاء ماليفيتش وأعمال موندرين المتأخرة، تحددت مشكلة البحث بالتساؤل عن كيفية تطور الشكل الهندسي خلال حركية الرسم الحديث عبر مدارسه الفنية.

أهمية البحث

تأتي أهمية البحث من خلال السعي للحصول على :

- ١- أهمية التحوّل الشكلي في الرسم الحديث .
- ٢- أسبقية البحث في مدارس الشكل وتحديد تحول الأطوار الشكلية من الهندسي الى اللاهندسي.
- ٣- كما يفيد هذا البحث المهتمين بالأمر الفنية فضلاً عن إغناء المكتبة الفنية.

أهداف البحث

يهدف البحث الى التعرف على :

- ١- كيفية تمظهر الأشكال الهندسية على السطح البصري .
- ٢- تحولات الشكل الهندسي في الرسم الحديث .

حدود البحث

- ١- الحدود المكانية : الرسم الاوربي الحديث .
- ٢- الحدود الزمانية : ١٨٧٠-١٩٥٠ .

تحديد المصطلحات

التحوّل / لغوياً Change

(التحوّل يعني التنقّل من موضع الى موضع
والحال من الكلام ما عدل به عن وجهه
وتحوّل عن الشيء : زال عنه الى غيره

وفي الحديث : من أحال دخل الجنة : يريد من أسلم لأنه تحوّل من الكفر عمّا كان يعبد الى الإسلام.

والحوالة : تحويل ماء من نهر الى نهر

والحائل : المتغير من اللون، يقال : رماد ومائل ونبات حائل، ورجل حائل اللون إذا كان أسود متغيراً .

والحائل : كل شيءٍ تحوّل من مكانه). (١، ص٢٦٧)

التحوّل إصطلاحاً :

التحوّل تغير يلحق الأشخاص أو الأشياء، وهو قسمان : تحوّل في الجوهر، وتحوّل في الأعراض .

فالتحوّل في الجوهر حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة، كالانقلاب الحي بعد الموت الى جثة هامة، وتبدل الماء بالتحليل الى جوهري الاوكسجين والهيدروجين والتحول في الأعراض تغير في الكم (كزيادة أبعاد الجسم النامي)، أو في الكيف (كتسخين الماء) أو في الفعل (كانتقال الشخص من موضع الى آخر). والتحول في علم الحياة تغير مفاجيء يظهر في بعض أفراد النوع وهو وراثي لإشتماله على تغير في الجسم، لا في هيكله فقط .

ويطلق التحوّل في علم النفس على التغير الذي يؤدي الى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع، وفي علم الاجتماع على التغير يؤدي الى نشوء أحوال اجتماعية جديدة

ومذهب التحوّل في علم الحياة يفسر التطوير تحولات مفاجئة تقوم على ولادة أبناء متصفين بصفات مختلفة من صفات آبائهم، فإذا كتب لهؤلاء الأبناء البقاء انسلوا سلالة جديدة ذات صفات مختلفة عن صفات سلالة الأولى(٢، ص٢٥٩)

التعريف الإجرائي للتحوّل : هو تغير الشكل تحت ظروف متغيرة .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: التطور الدلالي للشكل :

إن علاقة الشكل (Form) بالمعنى علاقة ماهوية وحسية لأن الشكل يمثل ماهية (Essence) في ذهن الإنسان ووجود متحقق في العالم الخارجي، فالشكل " هو حقيقة الشيء أو ماهيته المتعلقة بصيرورته والنتيجة في ترتيبه أو (المنتجة له) التي تظهر للإنسان كصورة محسوسة أو شكل محسوس" (١٨، ص ٢٠٤).

إن عملية تحويل الإحساس الخام لنتاج فكري بواسطة التنسيق بين الذهن والعقل، فالإحساس الخام من مهام الذهن أما مهام العقل فتتخصص في استلام المدرك الحسي وإحالاته إلى مملكة صور (إدراك المعقولات) ونتاج عمليات التنسيق أو عملية العقل التحليلية من مهامها الكشف عن الخالصة في الأشياء والمواد والأشكال هنا الجدل الكانتي بفعل اثنين في المراحل بحسب تقسيم (نجم عبد حيدر) " فالأولى- مرحلة تنسيق الإحساس الآتية من الخارج بحكم قيمة الإدراك الحسي المبني على قيمة الزمان والمكان المنسوب للمدرك والثانية- تحوّل المدرك الحسي الحاصل في المرحلة الأولى إلى مدرك عقلي" (٥، ص ١٢).

فالمظهر الطبيعي للأشكال يتغير ولكن الحقيقة تبقى ثابتة المتمثلة بالموجودات الحسية فإنسان ما قبل التاريخ في العصر الحجري الحديث ومرّ بنزعة هندسية للأشكال متخذاً تحولاً جذرياً، فخيال الفنان أصبح يمثل العناصر الفكرية غير الحسية لعناصر حسية اللا عقلية.

فالتحول في الصورة تدريجياً إلى لغة رمزية يتخذ شكلاً تمثيلاً، تضاعف الثراء التصويري (Pictorial) قد أصبح اختزالاً غير تصوير أو يكاد أن يكون غير تصويري (٣٢، ص ٢٧).

إن إحساس الانفصال عن الطبيعة الخارجية هو رغبة في إنفصال المرء عن بيئته فالفنان يميل لتجزئة الأشكال ذهنياً وهذا يجعله يرى العالم جملة من الحقائق الجزئية والظواهر المختلفة المستقلة عن بعضها البعض.

وقد نشأت النزعة بدافع التعبد لدى الإنسان البدائي بما يستلزمه من إله مطلق سامٍ يجب إرضاءه فانتقال الأشكال من نزعة مطابقة للطبيعة إلى نزعة هندسية كما في أعمال (زنوج ساحل أفريقيا الغربية) إذ كان " لديهم نزعة شكلية صارمة، ولديهم فن تجريدي ذو تصميم هندسي، مشابه لفن إنسان العصر الحجري الحديث" (١١، ص ١٥٧، ١٥٨).

وللفن المصري دوراً في إظهار التأثيرات الخادعة للنزعة المطابقة للطبيعة بتصوير الشكل "الإنساني حيث يكون الصدر بأكمله متجهاً الى المشاهد، في أي وضع يصور فيه الجسم، أو الجزء الأعلى للجسم قابلاً للإنقسام الى نصفين متساويين عن طريق خط رأسي للشكل" (٣٢، ص ٣١).

إن استخدام الأشكال الهندسية المختلفة تمكن الانسان للوصول الى جوهر وفحوى الطبيعة الموجودة تضميناً في هذه الأشكال المحملة بالمعاني الجوهرية.

كما تنطلق فلسفة أرسطو للشكل من أنه يمثل جوهرأ أو ماهية مصورة ويتم تجسيد هذه الماهية بترتيبات معينة لتمثل أنماطاً ونماذج مختلفة نتيجة ارتباط العناصر بعلاقات تركيبية وإدراكية " إذا توفرت مجموعة الشروط المستقلة عن الشكل التي يجب أن توجد كي تمثل الشكل من الظهور" (٥، ص ١٣) لتكوّن أشكالاً حسية أو ذهنية كالبنى، والأنظمة، والأشكال فيتجسد ذلك الشكل كوجود متحقق ويتخذ الشكل خاصية متعينة وملموسة، لذا تكمن " إمكانية الشكل في تحقيق رموز حسية يدركها المتلقي ويتفاعل معها" (١٣، ص ٣٧) فالأشكال الهندسية في الفكر الفلسفي تؤلف سلسلة من الحلقات المتصلة مع بعضها فكل فكرة تبدأ بسيطة وساذجة وتأخذ بالنمو والتطور لتصبح أكبر وأوسع فالأفكار الحديثة لا يمكن فهمها إلا اذا أرجعناها لاصولها ومنابعها الأولية.

لذا فإن مفهوم الشكل (Shape) هي الوسيلة الأولية التي تميز بها شكلاً ما عن آخر، كما أنها تفصل أي شكل عن الفضاء الذي يحيطه (الخلفية أو الأرضية) ولها ثلاثة أنواع (الهيئة الطبيعية، والهيئة غير الموضوعية، والهيئة الهندسية) (٦، ص ١٦) والشكل يعد من المظهر الخارجي للمضمون مربوطاً برويا الفنان.

ومفهوم الشكل كتكوين يتخذ داخل اللوحة من خلال تنظيمه صيغ عدة تؤثر جميعها في إخراج اللوحة و" ان كل عنصر في العمل الفني يجب أن يؤلف مفردة ضرورية في المعنى التشبيهي، والوظيفي والتقديرى والجمالي الذي يهدف اليه الفنان، انه الجمع الذي يوحد العناصر المنتقاة الذي يعطي للعمل معناه، ويكون باستطاعة

المشاهد الذي يتطلع الى العمل الفني أن يدرك أن العناصر موحدة قبل أن يتفهم أو يتذوق أهميتها^(٣٠، ص٩٧).

ومفهوم الشكل الهندسي ينقسم على أشكال هندسية منتظمة التي تضم " أولاً (المربع) الذي يمثل النقاء والعقلانية وهو مستقر عندما يكون على أحد أضلاعه ويصبح ديناميكياً عندما يستند إلى نقطة في إحدى زواياه والثانية (المثلث) المنتج من علاقة شد بين نقطة وخط وبناء على حركة تلك النقطة وموقعها يحدد شكل العلاقة وطبيعة المثلث من جوهره المميز للمثلث هو علاقة الجذب والتنافر بين النقطة والخط"^(٢٥، ص٤٩)، ثالثاً (الدائرة) وهي " هيئة محكمة منطوية الى الداخل، ولها مركز ثابت في وسطها، وهي تمثل الوجوه واستمرارية الخط واقتصادية الشكل، وهي غالباً ما تكون مستقرة في محيطها وتبدو متحركة لذا دمجت مع غيرها في الخطوط. ان الهيئة المنحنية تمثل دوماً النعومة وطبيعة النمو البيولوجي"^(٦، ص١٦).

والأشكال الهندسية تكون إما بشكل منتظم أو غير منتظم ويمكن تصنيفه لفئتين " الأشكال الهندسية غير المنتظمة (المفردة) القائمة بذاتها كأن يكون شكلاً بيضوياً أو معيناً أو مثلثاً لأضلاع ثلاث غير متساوية"^(٢٧، ص٧٣) أما (المركبة) وهي " تحتوي على أكثر من وحدة هندسية وعند تحليل هذا النوع من الأشكال الاتجاهية نحاول أولاً تصنيف الشكل ومعرفة موقع السيادة فيه إن وجد ويتم من خلال طبيعة الشكل نفسه وطبيعة الوحدات الهندسية الداخلة منه بشكل تفصيلي للوصول الى معرفة المحصلة النهائية للشكل"^(٢٧، ص٧٣).

وقد مارس الفنان العراقي القديم هذا الفن منذ فترة العصر الحجري القديم وصولاً " للفن الحديث بعد استقراره لمتطلبات الحياة المادية والفكرية بدءاً في أول الأمر حروز وخطوط بسيطة إلا أنه ما لبث ان تطور أو يشمل المساحات الهندسية والأشكال الطبيعية النباتية والحيوانية فضلاً عن الأشكال البشرية أو الصور المحور عنها"^(١٥، ص٥).

والشواهد كثيرة على ذلك مثل الأواني الفخارية والأختام المنبسطة والأزياء والأبنية الدينية " وقد ظهرت الدراسة التفصيلية للزخارف المنفذة عن الأزياء

الآشورية فقد كانت أغلبية الزخارف هي زخارف هندسية كما استخدمت الخطوط في رسوم الأشكال المطرزة بالخيوط الملونة أو الخيوط الذهب والفضة وغيرها " (١٥، ص ٢٠). كما في الشكل رقم (١) مستخدماً المساحات المربعة بالألوان المتضادة على شكل أشربة منتظمة مستبدلاً الحروف بالدوائر والأشكال النجمية والحيوانية والنباتية. كما في الشكل رقم (٢) و رقم (٣).

وقد استخدم السومريون طرق عدة مبتكرة للزخارف على جدران المعابد على شكل مخاريط ودوائر ملونة مصفوفة بشكل هندسي كالخطوط الأفقية والعمودية والمنكسرة والمثلثة بألوان غامقة كما في الشكل رقم (٤).

المبحث الثاني: تمظهر الشكل الهندسي على السطوح البصرية

يرجع الفضل للفنان سيزان في تطور التكعيبية حيث قال: إن كل جسم في الطبيعة يمكن ترسيبه الى معادلة الهندسي والتكعيبية في أصلها " موضوعة فكرية طرحها اثنان من الرسامين بيكاسو وبراك لممارسات معينة في رسم "سيزان" (٣، ص ١٦٠).

بعد أن شاهد (براك وبيكاسو) أعمال سيزان حاولا دراستها جيداً من خلال ملامح التكعيبية الأولى، التي أظهرتها تلك الأعمال، لذلك مكث لسنوات عدة لدراسة هذا التحول الشكلي حتى يصلوا في النهاية الى فن هندسي يتخذ ملامحه من تلك الأساسات.

وضعت التكعيبية كفكرة طرحها كل من (براك وبيكاسو) لتوجهات وجداهما في رسم سيزان، وتطورت التكعيبية بصورة استثنائية فقد عرض بيكاسو رائعته المشهورة (أنسات أفينون) فالأساس الذي تنهض عليه التكعيبية تفسير الواقع بأشكال هندسية مجردة؛ لغرض إدراك الاستقلال الفني تلوح اليوم في منتهى الحيوية، لقد اتبعت كل ما في الهندسة والزخرفة الحديثة عن التكعيبية وليكن تعريفها بأنها " عصر وطنه الإدراك الهندسي الذي فسر القرن ١٩ " (٢٦، ص ٩٤) كما في الشكل رقم (٨).

ومن خلال مسيرة ستة قرون التي سبقت التكعيبية ظهر الكثير من مظاهر الخروج في عصر النهضة. فقد تمت إثارة قضية الضوء والظل نتيجة للحاجة الى تحديد أماكن الأجسام ونسبة بعضها لبعض عبر طريقة (المنظور الهندسي) فرامبرانت مثلاً " أبرز الصورة عن طريق التصاد اللوني الشديد بين الضوء والظل ليخلق أشكالاً هندسية تجعل الصورة نافرة" (١٤، ص ٣٧).

فقد حاولت التكعيبية " إعادة بنائها من جديد على أساس الأشكال الأساسية في الطبيعة فأما أن تكون (مكعباً، أو مخروطاً، أو هرمًا، أو اسطوانة) وهي متأثرة بذلك بهندسة إقليدس وأتباعه الذين حاولوا فهم الوجود على أساس رياضي" (٩، ص ١٦٥-١٦٦).

ويبين لنا الفنان التكعيبى رؤيته لترجمة موضوعه لا كما هو معطى في الواقع، بل ينقل فيه ما يعتقد أنه يمثل حقيقة، وهذا ما يوصفه الفيلسوف الفرنسي نيقولا والبرانتش (١٦٣٨-١٧١٥) بقوله: " الحقيقة ليست من حواسنا، بل هي من فكرنا" (١٩، ص ٨٧).

من ذلك نستدل على أن رؤية التكعيبى للمشهد المحسوس هي رؤية محللة ومركبة لمعطيات الواقع الحسى لضغط المطلب العقلي الذي يميل الموجودات الى اصولها الهندسية إسوة.

فالفنان التكعيبى لا يكتفى بالنظر الى طبيعة الأشياء على ما هي عليه فقط، وإنما يبحث عن حقائقها الكامنة وراء ظاهرها المرئي، أنه يبحث عن الخصائص الثابتة الكامنة في الشيء ذاته، في طريقة بناءه إلا في نوع مادته كما تبدو للحواس بمعنى أنه يفسر الأشياء من خلال بنيتها الهندسية أو نسبها الكمية واختلافاتها الكيفية للتعرف على حقيقتها ويعد هذا تكويناً نمطياً في الأسلوب المعروف بإسم (التكعيبية التركيبية). وتتحقق من خلال السنين الأولى للتكعيبية فالصور تظهر غير واضحة المعالم ولأجل وصول الفنان لحقيقة الصور " أصبح يجزء هذه الحقيقة ثم يجمعها ليؤلفها وفقاً لطريقته الخاصة" (٢٢، ص ٢٥٠).

والتكعيبية التركيبية رؤيتها في عد الأشياء مشتركة الأفكار تتحقق في الذهن والمخيلة كبنية واعية لبناء الفعل الفني أو حول الفعل بتحليل وتركيب يتحقق تشكيلاً

وقد بنى على هذا المنطلق (ليجيه) رسومه " وغالباً ما اختزل ليجيه الموضوع الرئيس للوحاته أي أشكال اسطوانية لقد تعامل مع الهيئة البشرية بوصفها ترتيباً مترابطاً لاسطوانات أو لأشكال شبيهة بالأنبوب، ومن هنا أطلق تعبير (الأنبوبية) على أعماله بوصفه تطوراً من التكعيبية" (٢٣، ص ٨٩).

إن الفنان التكعيبي لا يطبق التوازن الصلب العميق الثابت لأنه توازناً أكثر زعزعة وقلقاً لكنه يحتفظ بتماسكه وعن الحديث عن التوازن مع باقي المساحات فإن هذه نقطة أو سمة كانت غائبة فمن الصور التكعيبية التحليلية لأن " الحدث البصري لكي يصبح مفهوماً ومرئياً يجب أن يرى مع أرضيته" (٢٨، ص ٥٦) إلا أن التكعيبية التركيبية المبادر بها من قبل (خوان غريس) قد لجأت الى عدّ الواقع الاستيتكي نقطة للإنتلاق وشيئاً له " شكل النموذج التجريدي في فضاء ذي بعدين يغلق إطار اللوحة، حيث نجد العناصر المقدمة في العمل الفني مكرسة لملاء الشكل التجريدي ومنح هيكله صفات حسية" (٢٨، ص ٦٢).

فالفنان التكعيبي يفسر الأشياء من خلال بنيتها الهندسية أو نسبها الكمية واختلافاتها الكيفية للتعرف على حقيقتها أو يعد هذا تكويناً نمطياً في الاسلوب المعروف بإسم التركيبية وتتحقق إعادة تكوين الأشياء من خلال استخدام الأسطح المنبسطة التي تشبه أوراقاً مقطعة. ويجري التسطیح بوسائل مختلفة، مثل تقليد قصاصات ورق الجرائد أو برسم نقاط ملونة على السطح، وما يزال الموضوع مستخدماً في الرسم وإن كان يؤدي دوراً ثانوياً الآن" (٢٣، ص ٣٦) كما في الشكل رقم (٩) ورقم (١٠). ومن جانب آخر للتعامل مع الأشكال أدى اللون دوراً فعالاً مع كل من ديلاوني وليجيه" فمند أوائل (١٩١٠) أعلن ديلاوني بأن براك وبيكاسو (يرسمان بنسج العنكبوت!) كرد فعل، استعمل متدرجاً حراً من الألوان الدافئة بينما عمد ليجيه الى استخدام الأزرق والأحمر الخالصين منذ عام (١٩١٢) ومابعده" (٢٩، ص ٨٠).

لقد حاول كل من براك وبيكاسو بتوسيع نطاق حركتهما في التشكيل، فأدخلوا في أعمالهم الصحف وأقداح الشراب مع أوراق الجدار، فضلاً عن إدخال الآلات الموسيقية على الرغم من تحديد هذا الموضوع جاء اعتباطاً ونرى هذا السبب بسيط

ان هذه الموضوعات كانت شائعة وتساعد على بناء صور فعالة واستخدم تكنيك الكولاج من قبل بيكاسو وبراك في عام (١٩١٢-١٩١٤) قد كانت له أهميته الكبيرة في تطور التكعيبية. وهذا لا يعود الى كون التكنيك الجديد قد أكد على أهمية الموتيف أو الصورة المرئية المرافقة لذلك الموتيف.

وقد نظم الفنان التكعيبى اللقطات بعد " تجزئة الشكل على السطح التصويري مضيفاً عليه مظهراً بلورياً المرحلة التي أنتجها بيكاسو (١٩١٥) واستمرت الى منتصف (١٩٤٠)"^(٢٠، ص ١١١) ويسيطر فيه الكل على الجزء سيطرة منطقية لا تعني بطبيعة الأشياء فحسب، انما بما يتطلبه المعنى التشكيلي أيضاً محققاً بذلك على مظاهر الشكل ما كان حققه الانطباعي على الألوان، فالفنان يبحث عن الخصائص الثابتة الكائنة في الشيء ذاته.

وقد استمرت ظاهرة التكعيبية حتى ظهور المدرسة التجريدية، بين الشكل الفني لدى التجريديين يختزل الى مساحات لونية ومساحات هندسية مربعة ومستطيلة تعتمد بناءً ومرجعاً فكرياً اتخذت منه نظاماً بصرياً وقد مثلها كل من (موندريان، ومالفيتش).

وظاهرة التجريد هي رفض التمثيل الصوري وعدم التقيد بالمنظور والابتعاد عنها والسيطرة بواسطة الإشارات والرموز بدلاً من الأخذ بالأشكال الواقعية فالفنان " التجريدي في الصورة الفنية منذ سيزان الى موندريان بتوظيفهم للصورة الطبيعية الفنية المجردة تجريداً بالفعل، والذي يبلغ أقصاه في الشكل الهندسي، لتجادل الصورة المنطقية المجردة بالقوة في أشكال ثابتة أزلية"^(٧، ص ٣٨٥).

إن الإنصراف عن محاكاة الطبيعة المرئية والحقائق المادية، يصبح أقرب للجمال الحقيقي وهذا ما أدركه (موندريان) عندما أخذ يرسم بالأشكال والألوان المجردة دون أن تمت بأي صلة بواقع الأشياء.

إن الجدل في تطور الأفكار بفعل القوة الدافعة للضرورة الداخلية التي هي " أسس يتخذها الجدل لبلوغ الفكرة المطلقة، وعليه يكون للنمط الجدلي منطق نقدي من

خلال الكشف عن محتويات الفكر تسمو على النمط السائد ليس من خلال تناقض صارم وإنما هو فكر عيني يحل التناقض ويتتبع التصورات وهي تسيير من خلال الأضداد" (٣٤، ص ١٧٧).

وقد عدّ كاند نسكي التعبير عن الضرورة الداخلية من خلال اللون والشكل اعتماداً على " التجريد بالأشكال وكشف العالم الداخلي للطبيعة عن طريق توجه الفنان لتبسيط الأشكال واختزالها الى ما يسمى (باللاموضوعي) وصولاً الى الضرورة الداخلية عند كاندنسكي وهنديسات موندريان وشونماكرس" (٧، ص ٣٨٣) كما في الشكل رقم (١١).

فالمضمون المتخفي للشكل واللون لا يلبث أن يجد طريقه في ذات الشكل واللون أما ما يخص الديالكتيك الداخلي للفن ضمن العناصر الداخلية كصراع بين الشكل والمضمون الذي يبقين في تصارع المضمون هو الذي يقبل الطرح الجديد؛ لتغيير الشكل " في الفن تبقى الحرب دائرة ما بين المحتوى والشكل وقد تصل مؤقتاً الى توازن الى أن يتطلب المحتوى الجديد أشكالاً جديدة" (٢، ص ٨٣).

إن ديناميكية الأشكال والألوان والفضاء والخطوط وقواعد الموازنة والمنظور والداخل والخارج عن العمل كلها محكومة بقانون الحركة والتغيير وهذا ما نلاحظه في التكوينات المستقلة بذاتها بعيدة عن العاطفة وبحثاً عن جوهرها الحقيقي عند موندريان باختزاله للأشكال الواقعية الى أشكال هندسية وخطوط مجردة معتمداً على الأساليب الهندسية اللاموضوعية وللإفادة من تضادات الحياة والطبيعة، حيث لا يكون العمل " إلا ذاته والا مايكونه من خطوط وألوان أثمرت عند موندريان منذ عام (١٩١٩) في أشكال متقاطعة من المستطيلات وبألوان أسود وأبيض ورصاصي والتي حولت الى تضمينات في الألوان الأساسية في موازنة بين الروحي والمادي بنسب متناغمة" (٧، ص ٣٩٣).

بدأ الإشكال أكثر تجريد عند موندريان للمضي نحو الإختزال الشكلي وجعلها أكثر بساطة وقد قال موندريان " لكي نخلق الواقع النقي من الضروري اختصار

الأشكال الطبيعية الى عناصر ثابتة للشكل، واللون الطبيعي الى اللون الأول " (٣٣)، ص (٢٣٢)

لذا كان اختزال ألوانه وأشكاله لها الأثر الواضح بأعماله فكانت هندسة تمثل جوهر البناء الذي يركبه العقل بعد التفكيك وادراك العلاقات البنائية والرياضة وانساقها في الأشياء من خلال الوعي في الحركة لكل الأجزاء والعناصر والوحدات في مسيرتها التطورية لابتداع الأشكال الهندسية المتجددة والمرتبطة ربطاً هندسياً.

فألوانه الأساسية وحركتها الايقاعية وأشكاله المبسطة بدت عليها " التناقض بألوانه في القيمة والتدرج أو قد تكون مزج الألوان منسجماً وموحداً وموحياً بإمكانات التعبير والتنويع بالألوان وقد تظهر اختلافات بينة للتصاميم في مضمونها التعبيري حتى حين تكون الأشكال محددة بمربعات متماثلة مرسومة بخطوط أفقية وعمودية " (١١، ص ١٥٧). كما في الشكل رقم (١٢).

وقد ظهرت ملامح التفوقية التي رأسها مالفيتش عام (١٩١٣) واستمرت موجتها حتى (٢٠) مدافعة عن الفن التجريدي الخالص فأساسيات مفهومه عن البعد الرابع بدت واضحة في لوحته التي رسمها عام (١٩١٥) مربع أسود على خلفية بيضاء وعدها بدايةً للتحرر من ضرورات التمثيل في التصميم قائلاً عن مربعه: " انه ليس بمربع فارغ، بل هو إحساس وشعور باللاموضوعية " (٦، ص ٤٧).

فالأساس الميتافيزيقي كان له الدور الأكبر في هذا الفن لاسيما التحسس بالديناميكية والظاهرة المرئية للعالم الموضوعي هي بحد ذاتها بدون معنى ناكراً لأصلها بالواقعية ومن خلال التلاعب بالأشكال الهندسية واللونية بأعماله مستعملاً اللون (الأبيض) بدل (الأزرق) للدلالة على الفضاء؛ ولأن اللون الأزرق لا يعطي الانطباع الحقيقي عن المطلق المتناهي ويرى " (Geoffrey Broadben) ان مالفيتش قد تأثر الى حد كبير بالمعمار (Bragdon) الذي ألف كتاباً عام (١٩١٢) وأسماه (Man The Square) وقدم فيه الناس كمكعبات " (٦، ص ٥١) كما في الشكل رقم (١٣)

لذا كان موندرريان ومالفيتش هما أفضل من قاما بفصل إحياء التجريدية الخالصة في اطار الكل المزوج للفن البصري والحركي وكلاهما اعتمدا التأثيرات الهندسية والتناقض بالألوان.

" وتعد لوحة مالفيتش التي رسمها عام(١٩١٨): (الصليب الأبيض على أرض بيضاء) فهي ذروة التفوقية وكما تبدو آخر لوحة، بعدها لم يكن لمالفيتش شيء يرسمه، وفي أوائل العشرينات رسم بعض النماذج المعمارية التجريدية ساعدت في صياغة تطور الأسلوب العالمي للعمارة، لكن مساهمته في الرسم كانت قد وصلت الى طريق مسدود "(٣، ص٢٠٨).

فالتشكيلية الجديدة دعت ليتبنى الأفكار المثالية والطوباوية المعتمدة على مبدأ التناغم الروحي كنظام يجسد في التجريد الشكلي البحث وما يميزه الإعتماد على عناصر اللون والشكل والاختزال " للخطوط أفقية وعمودية والاقتران على الألوان (الأحمر، والأزرق، والأصفر) بالإضافة للأبيض والأسود "(٨، ص٤١). لذا بلغ الفن الهندسي النهاية المنطقية المبسطة في مربعات مالفيتش وما يقرب من السحر في الخطوط المتقاطعة والمسطحات لموندرريان المبني على أساس هندسي وصولاً للمعرفة الصافية ذات التأمل الخالص.

المبحث الثالث:- كفيات تحول الشكل الهندسي في الرسم الحديث

شهدت الانطباعية في النصف الثاني من القرن (١٩) تحولاً مهماً في مختلف المجالات الاجتماعية والفكرية والعلمية... وثمرت هذا التحول على الصعيد الفني بالحركة الانطباعية باتباعها طرقاً جديدة في التصوير مبنية على أنماط جديدة في الرؤيا هي تسجيل الإنطباع البصري كما تحسسه العين مادياً وأنياباً.

فكرتها قائمة على تبدل الأشياء وتحويلها لقيم جمالية ذات مفهوم انطباعي يهتم بالضوء واللون على حساب الشكل، وذلك من خلال التنوع في درجات اللون وتداخلاته وتناقضاته مما يقودنا لرؤيا جديدة للشكل وإيصالنا لاحقاً الى الاختزال بنقاط في ما بعد الانطباعية وكتب(اولهم هود) ان ما تهدف اليه الانطباعية هو " إعادة

إخراج الموضوعات في غير مظهرها المادي ولكن في تحليل ألوانها التي تخلقها الشمس والضوء والهواء» (٢٢، ص ١٦).

قد يكون من الممكن الإشارة لبداية الأشكال الهندسية التي عرفت قديماً كما في حضارات العصور الحجرية وما خلفته من علامات هندسية بسيطة ثم تطورت في عصور ما قبل الكتابة (سامراء، وحلف) وفي حضارة وادي الرافدين والنيل والفن الاغريقي والبيزنطي والاسكندنافي والاسلامي والقوطي المبكر.

وتعدّ هذه الأشكال تشويه للأشكال الطبيعية مما يعطيها إحساساً في معرفة الأساس المعتمد عليه للوصول للغاية في وضع الأشكال بتلك الصيغ فضلاً عن رغبة الفنان الملحة لإخراجها بتلك الصور. كما في الشكلين رقم (٥) ورقم (٦).

ففي مقالة للكاتب (روجر فراي) موضحاً فيها أن لوحة رسمها (رامبرانت) لصور منشار "محدثاً لنا شعوراً إن الايقاعات المتكونة بشكلها الغريب بخطوط تنقل إلينا ليس شبه المنشار فحسب، بل كذلك نرى اندهاشه الخيالي بادراكه لعلاقات الشكل في الشيء المتأمل مع ردة فعله العاطفية التي تم التعبير عنها عبر حس مرئي دقيق" (١٢، ص ٧٢-٧٥).

واستثمر توظيف المنظور الخطي في إنجاز لوحات تقوم على البنى الهندسية المنظورية مثل لوحات (المدن والشوارع) التي تضمنت الكثير من الأشكال الهندسية التي كان لها دوراً بارزاً في حركة الرسم الحديث لاحقاً.

إن تلك الأشكال الهندسية وما تؤسسها داخل اللوحة في نظام قد دفعت بالتالي تكوين اتجاهات فنية عدة تستمد موضوعاتها من تلك الأشكال الفنية، وقد أخذ سيزان عن الانطباعية الطريقة المنشورية لألوان الضوء، ولكنه استخدمها مع شيء من التبسيط.

إن أول من نادى بتطبيق تلك الفكرة كان "سيزان معلناً أن كل ما في الطبيعة ينطوي على صورة الاسطوانة والكرة والمخروط" (٣١، ص ٨٧) من خلال هذه الرؤيا

تجاه الطبيعة دأب لإنشاء نظامه في اللوحة وعليه ظهرت مشكلة أخرى تتعلق في التأليف في محاولة لحل تلك المشكلة عندها ظهرت تقنيات سيزان في اللوحة.

وكما يقول هيربرت ريد: " لكي نفهم جيداً مصادر الفن الحديث يجب قبل كل شيء أن نفهم الأهداف التي بحث عنها سيزان" (١٢، ص ٧٠).

وفي بداية الفن اتجه سيزان لاكتشاف اللحظة الزمنية على اللوحة عندها لم يستسيغ ذلك الاتجاه في الأسلوب رافضاً تلك الرؤيا ومتحولاً لرؤى جديدة متناسبة مع مفهومه للفن وكما يقول " أن أعمل على غرار بوسان مع الطبيعة وان أجعل من الانطباعية شيئاً متواصلاً وثابتاً كما في فن المتاحف" (٢١، ص ٢٠).

ومن خلال التجارب المتجددة للتوصل لأفضل الطرق " ابتكر طريقة سميت بالانتقال (Passage) وهي تسيير للسطوح معاً وألا تكون منفصلة في الفضاء" (٢٥، ص ٢٢) ولم تأت تلك الطريقة إلا بعد محاولات لرسم الحياة الجامدة وتكراراً لمحاولة رسم في " عشرة سنين (١٨٨٥-١٨٩٥) صورة سيزان أكثر من (٢٥٠) لوحة مكررة للموضوع نفسه وكأنها مسألة هندسية فيعيد تصويرها ومحللاً ومركباً لخلق إشكالاً جديد وهكذا" (٢٤، ص ١٨٠).

بهذا يكون " فن سيزان قائماً في جوهره على المراقبة، وتحويل التأمل والعاطفة الى واقعة جمالية ذات بنى هندسية رافضاً نقل الطبيعة فهو يحلل الموضوع ذهنياً محاولاً لمرات عدة من أجل الإمساك بجوهر الموضوع بتغيير صياغة الأشكال ويعيد تركيبها مرات عدة لأجل اسباغ الصفة العقلية المثالية عليه" (١٦، ص ٧١-٧٣).

وأخيراً توصل الفنان بلوحاته (المستحتمات) استمراراً منه في إعادة رسمها للأمام طويلاً فهي " في جميعها صراع بين الفنان والنتيجة" (٢١، ص ٣٠) وقد أفاد من تكراره لرسم الخطوط والأشكال الأفقية والأخرى الشاقولية للوصول لأحدث فن هندسي.

وانطلاقاً من ذلك فإن الفنان (سيزان) يُعد من مؤسسي الانطباعية الجديدة، وآراءه وأفكاره مهدت الطريق لظهور الفن التكعيبي والتجريدي. كما في الشكل رقم (٧).

ومن خلال ذلك فقد كان له الفضل في تطور التكعيبية حيث قال: "إن كل جسم في الطبيعة يمكن ترتيبه الى معادلة هندسية" (١٢، ص ٢٥) أي الى (المربع، والمستطيل، والدائرة، أو المخروط، أو المنشور، أو المكعب) فالعمل الفني قائم على أساس الهندسة أو العلاقات التركيبية بمثابة أساس التكوين وجوهر البناء فظهرت بأعمال سيزان الأخيرة خاصة في (البيوت والأشخاص) والسماوات العلمية لبناء السطوح الهندسية فهي أقرب للنظريات التي قام عليها الفن التكعيبي.

ويقول سيزان: " إن عملية التصوير لا تعني نقل الهدف نقلاً جامداً بل فهم التناسق بين مختلف العلاقات ووضعها على اللوحة بصيغة سلم موسيقي نغمي وتنميه هذه العلاقات تبعاً لمنطق جديد" (٤، ص ٢٥٠). يمكن القول تمكن الفنان سيزان من إبراز القوى الكامنة في الأشكال مع التعبير عن كتلتها باستخدام التحديدات والظلال بصياغة تقوم بملء فراغات اللوحة بشبكة من الخطوط المتوازنة محاولة منه لإحالة الموجودات الى أشكال هندسية كما هو معروف في الأسلوب التكعيبي.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

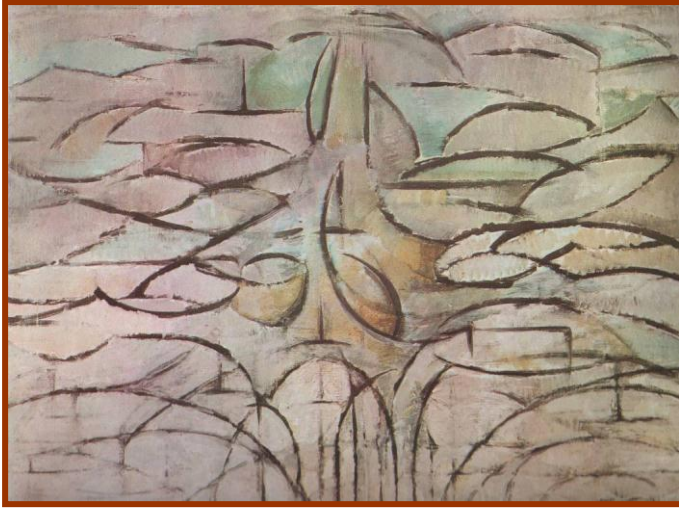
مجتمع البحث : يمثل جميع الاعمال الفنية (الرسم) للاتجاهات الفنية المستعملة بالدراسة وبحسب الاتجاهات والاساليب الفنية التي فصلت الشكل الهندسي في بنائية سطحها التصويري وللمدة من ١٨٧٠م – ١٩٣٠م.

عينة البحث:

عمدت الباحثة لاختيار عينة عشوائية تمثل مواصفات المجتمع الاصلي والبالغ عددها (٣) عينات وبشكل قصدي ، على وفق مبررات منها :

١ . انها تمثل تحولاً في الشكل الهندسي للتجربة الفنية .

٢. انها من الاعمال الموثقة رسمياً .
٣. تمثل خصائص تجارب الفنان وبحسب الاساليب والاتجاهات .
منهج البحث :- اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في فصول البحث وتحليل العينات .



الفصل الرابع

تحليل العينات

عينة رقم (١)

اسم العمل: شجرة التفاح

اسم الفنان: ببيت موندريان

التأريخ: ١٩١٢

المادة: زيت على كنفاس

القياس: ١٠٦ × ٧٨ سم

عند التوجه لهذا العمل نلاحظ أنه يتكون من مجموعة من الخطوط الهندسية مبنية على قياسات ونسب مختلفة وألوان متجانسة منها الألوان الأساسية (الأحمر، والأزرق، والأصفر) ومنها الألوان الثنائية المركبة من (الألوان المحايدة) الأبيض والأسود.

فالخطوط تبدو واضحة فكل خط موجود بالعمل يدل على ان هنالك ايماءات لونية ومادية وروحية في العمل في امتداداتها والتقاؤها كتضادات لونية أو انسجام

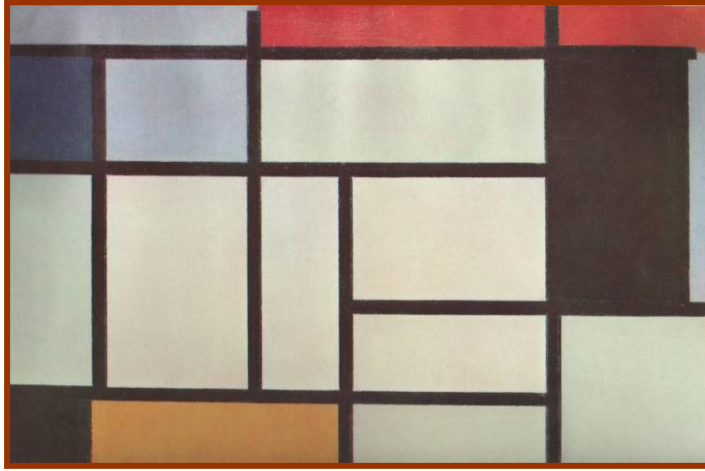
هارموني في تمثيل هيكلية العمل الفني. فلو قسمنا السطح التصويري للعمل الفني نجد انه مكون من الخطوط الهندسية المستطيل والمربع وبشكل أفقي وعمودي ومحدب ومقعرا ومقوس فالجزء الوسطي للسطح التصويري يتكون من أقواس متجهة يمينا ويساراً أما الجزء المركزي في اللوحة يتكون من خطوط متعامدة فيما بينها؛ لتشكل زوايا قائمة أو على شكل مربع أو مستطيل أو منحنيات مختلفة الاتجاه.

فالفنان حصل على ألواناً صافية لفرع الشجرة المزخرفة منها الداكن ومنها الفاتح فتبدو قبالة السماء المشعة التي تعدّ النقطة الأولى لتحول الفنان نحو التجريد والاختزال في الأشكال.

وقد تبين من خلال رسم الفنان أنه أكد متشابهات الخطوط بـ(المنحنيات) من خلال استخدام الخطوط المتصلة من جهة للإغناء فقط من ذلك بدا أسلوبه المبكر واضحاً.

ونلاحظ من الجهة اليمنى أو الجزء الأيمن يتكون من الألوان الرمادية والخضراء نسبة قليلة والجزء الأكبر من اللون يبدو واضحاً هو الأوكرا أو (البيجي) أي مزج اللون الأحمر وأخضر ومزج اللون الأبيض المحايد مع الأحمر؛ ليعطي لوناً وردياً فاتحاً. أما الجزء الأيسر فيتكون من الألوان بشكل مكثف الورديات ونسبة بسيطة في الجزء العلوي اللون (الأخضر) من خلال سنواته المبكرة أصبحت دراساته مركبة من علامتي الزائد والناقص التي هي انعكاس لتلك التراكمات المتنوعة وتوحي بحركة العين المتجولة من خلال مشاهدتها باختلاف الحركات في السرعة وتبديلها وتعاقبها المتسارع فتبدو وكأنها مشابهة لحركة البحر المستمر.

من هذه المرحلة التي وصل إليها الفنان تبدو الإنطلاقة للتجريد الى حسب الخطوط المقوسة التي رتبت بشكل عشوائي تنتج في النهاية ما يتقارب من حركة الاسماك داخل المكون المائي .



عينة رقم (٢)

اسم العمل: تكوينات

اسم الفنان: موندريان

التأريخ: ١٩٢١

المادة : زيت على

كنفاس

القياس: ٨٠ × ٥٠ سم

يتصف هذا العمل الفني المكون من خطوط أفقية وعمودية وألوان أساسية فضلاً عن الألوان المحايدة في العمل. نجد الفنان قد حاول بإمكانياته الفنية استخلاص النتيجة المنطقية وهي أنه لم يترك مجالاً للإشكال في لوحته نجده يصل الى أقصى حالات التقشف في اللون والخط وتبقى لوحته تتضمن الخطوط الهندسية المكونة من الأفقي والعمودي وتبقى خطوطه باللون الأسود الداكن. فهذه الألوان الداكنة والمعبرة عن الزهد الذي فرضه الفنان على نفسه واضحاً بأعماله الفنية، وجد الفنان موندريان الزوايا القائمة في الخطوط حتى تتشابك وتتقاطع فيما بينها هي الطريقة الأفضل لديه لتنسيق مسافتها موحية بالحركة الحية للأشكال الهندسية، والتناقض في الألوان وقيمة التدرج تولد انسجاماً يعبر عن التوزيع المنسق بالألوان في بنية التصميم الفنية.

ان الخطوط العمودية (الرأسية) تتقاطع فيما بينها مع الخطوط الأفقية لتشكل مساحات هندسية منتظمة من مربعات ومستطيلات بأحجام مختلفة ملئت بعض المساحات بألوان أساسية من (الأصفر، والأحمر، والأزرق) كما هو معروف بأسلوبه لاختياره لهذه الألوان مراعيًا التوازن الانساني للوحة من خلال ألوانه عند تقسيمنا للسطح التصويري المتكون من الخطوط العمودية والأفقية نلاحظ من الجهة اليمنى (يتكون من الجزء العلوي على شكل مربع) يفصله مستطيل مقطّع بشكل طولي الى ثلاث مستطيلات بألوان مختلفة، أما الجزء الوسطي للسطح التصويري مكون من الجزء الأكبر في الأعلى من مستطيل ذي جزئين بشكل أفقي العلوي منه باللون

الرصاصي والجزء الكبير للمستطيل مكون من اللون الأسود الداكن يليه ثلاث مستطيلات بشكل عمودي، الأول من جهة اليمين أصغر من المستطيل الذي يليه وأعرض وبعدها يأتي المستطيل من جهة اليسار أطول من المستطيلين من الجهة الوسطية واليمنى ومكون باللون المركب قريب للبياض أو الخضار.

والحد الفاصل ما بين المستطيل الأيمن والوسطي مستطيل على شكل أفقي أيضاً باللون نفسه ثم مستطيل أفقي أعرض وأكبر منه وبجانبه مستطيل بشكل عمودي (باللون الأزرق الفاتح) بعدها المقطع السفلي مكون من مستطيل أفقي أصغر من الذي فوقه بقليل وبجانبه من جهة اليسار (مربع) أزرق اللون بعدها.

فضلاً عن الجزء الأيسر في اللوحة من الأعلى يوجد مستطيل أحمر اللون بشكل عمودي ويفصل خط بين مستطيل آخر بشكل عمودي مضاعف للأول بعدها الجزء الأسفل من الجهة اليسرى يوجد مقطّع بشكل عمودي (مستطيل) بحجم المستطيلات نفسها التي سبقته باللون (الرصاصي) في الجزء الأخير يكون المستطيل (الأفقي) باللون (رصاصي) ونفسه لم يقطع فاصل بينهما إلا جزء بسيط أي بين المستطيل الأفقي والعمودي.

من خلال ذلك يتضح الوعي الكامل للفنان في حركة الأجزاء والعناصر والوحدات في مسيرتها التطورية والتداخل في نظامها الشكلي واللوني (المركب) لإبداع الأشكال الهندسية الجديدة .

بهذا العمل نرى أنه يحمل بالعلاقات النمطية ذات قيمة تعبيرية وارتأى الفنان أن يمرر اللون بين تلك الأشكال، شرط أن يحتفظ بنقاوته، والمعنى الرمزي يبدو واضحاً في العمل ذاته، فالتضاد بين الضوء والظلمة والمتمثل بالأبيض والأسود والألوان الأساسية التي استخدمها الفنان والخطوط الأفقية والعمودية هي خير ما يمكن أن يكون تعبيراً عما هو روعي نقي خالص عن الشكل الهندسي وتحولاته ، إذ إن الفنان عمد الى اشكال متساوية الاطوال والارتفاعات متساوية في بعضها ممثلة لتعامدات الخطوط المشكلة للمسطحات الهندسية المستطيلة والمربعة الناتجة عن التقاطعات الداخلية للخطوط .

عينة رقم (٣)

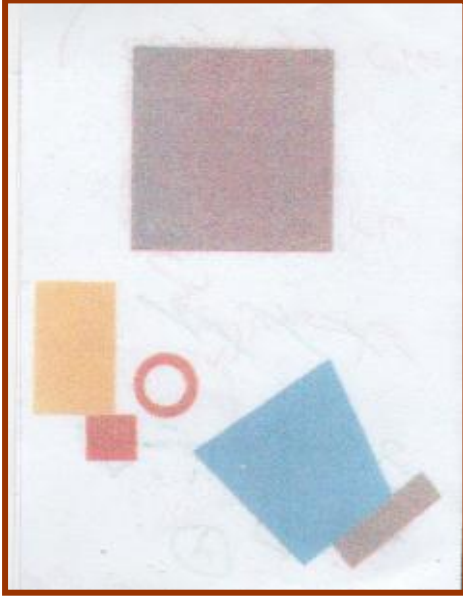
اسم العمل: ايقاعات فضائية

اسم الفنان: كازيمير مالفيتش

التأريخ: ١٩١٥

المادة: زيت على كنفاس

القياس: ٥٧ × ٦٦ سم



يتكون العمل الفني من أشكال هندسية طافية في الفضاء مكونة من مستطيل، ومربع، ودائرة، شبه مستطيل منحرف. أهم ما يميّز هذه اللوحة المكونة من الأشكال الهندسية خاصة

المربع الظاهر بشكل أساس الذي أعدّه بداية التحرر من ضرورات التمثيل فهو ليس بمربع فارغ بل هو إحساس وشعور بالموضوعية كما يرى الفنان. فاللون الأسود كقيمة تناقض مع اللون الأبيض في أعلى درجات الاختلاف فيكون فيها المربع مسعف للرؤيا والأسود بضديته للأبيض كقيمة هندسية لها الأثر الواضح بالعمل الفني. يتكون العمل الفني من أشكال هندسية بحركات ايقاعية تناغمية في الفضاء ويمثل الشكل الهندسي (المربع) الأسود ذا الحجم الكبير المركزية أو مركز الثقل للأسفل بشكل منتظم ومستقر وبعده من الجهة اليمنى يتكون في الأشكال الهندسية بحجم أصغر من المربع الكبير وبألوان زاهية.

فالمربع الأسود في الجزء الوسطي الأسفل من اللوحة ذا قيمة عالية يليه المستطيل (الأصفر) من جهة اليمين ويلامسه مربع صغير (أحمر) اللون وبجانبه حلقة دائرية باللون البرتقالي وبعده شكل شبه منحرف باللون الأزرق ويلامسه مباشرةً بحركة معينة ووضع غير مستقر مستطيل صغير الحجم لونه (أسود).

الفنان مالفيتش انطلق من خلال هندسياته للأشكال لايجاد حل لمشكلة الفضاء والشكل المطلق بمبادئ الهندسية المباشرة الذي يمثل أقصى مدى للمساحة المسطحة في الفضاء التصويري فقد وجدها بلوحته هذه ان الأشكال يجب أن تتبع كعناصر مستقلة من كتلة اللوحة، على أساس ان المربع هو الكتلة المولدة للأشكال فهو الطاقة اللونية وألوانها رمز للواقعية (المطلقة).

ويمثل الشكل الهندسي للفنان أساس عقلي أكثر من غيرها عالجت قوانين الخط واللون واهتمت (بالبعد والمادة) على أساس أنها طريقة تبحث عن (الصفاء والضيء الروحي) نلاحظ لوحته مفعمة بالمشاعر الديناميكية للمستقبلين اشتياقاً للحركة المطلقة.

دافع الفنان عن الأشكال الهندسية (الدائرية والمستطيل والمثلث) على أساس أنه فن تجريدي خالص أساسه هذه العناصر، فالاختزال الواضح بأشكاله التصويرية وتمثيالاته الواقعية جعل الفضاء الوحيد الذي بنى عليه هندسياته للتوصل للمعرفة الصافية ذات اللذة التأملية الخالصة منطلقاً من فهمه للشكل المربع كمسطح هندسي وذو دلالة روحية يمكن أن تتوالد الى مربعات اخرى ولكنها منفصلة عن بعضها البعض؛ لتستقر على المسطح الكلي لقماشة اللوحة .

النتائج :-

- ١- تبين أن الشكل الهندسي في انموذج العينة رقم (١) يتسم بالأشكال العفوية وغير المنتظمة، ولكنها تتكون من مساحات متساوية قد تقترب من الهندسي في بعض الأحيان .
- ٢- التقاطعات الداخلية في الانموذج رقم (١) تظهر وكأنها أسماك أو كائنات حية مجردة وهذا ما ينسجم مع الأشكال الهندسية .
- ٣- اتضحت السمة الهندسية المباشرة في تقاطعات الانموذج رقم (٢) من خلال الأشكال الناتجة عن هذه التقاطعات وهي المربعة والمستطيلة .

- ٤- تحقق الاتجاهان العمودي والأفقي في الأشكال الهندسية الناتجة عن التقاطعات الداخلية للانموذج رقم (٢) .
- ٥- عمد الفنان الى توزيع الأشكال الهندسية المربعة والدائرية والمستطيلة على السطح التصويري الكامل للانموذج رقم (٣) .
- ٦- اتسم النموذج رقم (٣) بسعة الفضاءات الداخلية الفاصلة بين الأشكال الهندسية. وقد تنوعت هذه الأشكال بخلاف النماذج السابقة، إذ ظهرت أشكال دائرية ومربعة ومستطيلة مفرغة ومملوءة .

قائمة المصادر والملاحق

- ١- ابن منظور، لسان العرب، مج ٢، القاهرة، دار الحديث، يراجع أساتذة متخصصين، ٣٠٢، ص ٦٦٧.
- ٢- أرونل، هونور، حرية الفن، تر: حسن الطاهر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٣.
- ٣- باونيس، آلان، الفن الأوربي الحديث، تر: فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة، ١٩٧٠.
- ٤- بارتليمي، جان، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، القاهرة، دار النهضة، مصر، ١٩٧٠.
- ٥- جودت، أحمد عبد الجبار، بنية الصورة المعمارية في ضوء نظرية المعرفة الإسلامية، رسالة ماجستير غير منشورة، مقدمة لكلية الهندسة، جامعة بغداد، ١٩٩٥.
- ٦- جاسم، يعقوب يوسف؛ التصميم الداخلي أصوله في عمارة وادي الرافدين تطبيقاته في العمارة العباسية في سامراء، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الهندسة، جامعة بغداد، ١٩٩٣.
- ٧- جيايد، سلام جبار: جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، اطروحة دكتوراه (منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٤.
- ٨- حبيب، مصدق، حول منهج التجريد الشكلي، www.iraqofTomorrow.com.
- ٩- الخفاجي، محمود فاضل، المترجم، مجلة علمية ثقافية تصدرها جمعية المترجمين العراقيين، ع ١، سنة ١، ك ١، ١٩٨٧.
- ١٠- خليل، أحمد، التصوير الحديث مفهوم الحركة والقيم الشكلية، المنيا، كلية الفنون الجميلة، جامعة أسيوط، ١٩٩٨.
- ١١- ريد، هربرت، تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل أسعد، ١٩٧٥.
- ١٢- - - -، حاضر الفن، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٣٨.
- ١٣- السعيد، لمى أسعد، التنظيمات الشكلية في تصاميم البطاقات الإعلانية لمنتجات

وزارة الصناعة والمعادن وإمكانية تطويرها، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٣.

١٤- سيرولا، موريس، الفن التكعيبي، تر: هنري زغيب، بيروت، دار عويدات، ١٩٨٣.

١٥- الشاوي، ناصر، فن الزخرفة في حضارة وادي الرافدين، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، مجلد ١، عدد ٣، ٢٠٠٤.

١٦- الشريف، طارق، بول سيزان، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي السوري- دمشق، ١٩٧٥.

١٧- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج ١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢، ص ٢٥٩.

١٨- عبو، فرج، علم عناصر الفن، ج ٢، دار الفن للنشر، إيطاليا، ١٩٨٢.

١٩- العلوان، فاروق محمود الدين، إشكالية المنهج الفلسفي في الخطاب النقدي التشكيلي المعاصر، أطروحة دكتوراه منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٢.

٢٠- عبد الغني، صبري محمد، البحث في الفراغ، كلية الفنون الجميلة، جامعة الكوفة، بلا

٢١- فراي، ادوارد، التكعيبيية، تر: هادي الطائي، دار المأمون للترجمة، ١٩٨٧.

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

٢٣- فالترز، فريدريك، الرسم كيف نتذوقه- عناصر التكوين، تر: هادي الطائي، مراجعة، سلمان الواسطي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٣.

٢٤- قطاية، سلمان، المدرسة الانطباعية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣.

٢٥- كلي، بول، نظرية التشكيل، ترجمة: عادل السيوي، دار ميريث، القاهرة، ط ٢٠٠٣،

٢٦- ليونيلو، فينوري، أربع خطوات نحو الفن الحديث، تر: أنيس زكي، مطبعة أسعد،

بغداد، ١٩٥٧.

٢٧- مرقص، وسام، اتجاه حركة العناصر وعلاقتها بالمضمون في الرسم الجداري البارز في حضارة وادي الرافدين ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة الى كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد.

٢٨- المبارك، عدنان، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٧٣.

٢٩- مولر، جي. أي وفرانك ايلغر، مئة عام من الرسم الحديث، تر: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٨.

٣٠- نوبلر، ناثنان، حوار الرؤية، تر: فخري خليل، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٧.

٣١- نيوماير، سارة، قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، مصر، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٠.

٣٢- هاوزر، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا، ج١، القاهرة، ١٩٦٧.

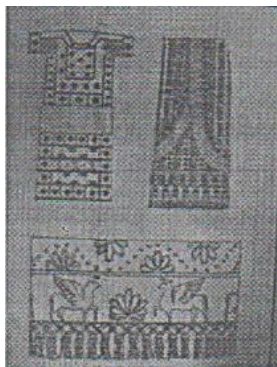
المصادر الأجنبية

Goblot: ' Levocabulaire Philosophique Paris, 1908. ٣٣-

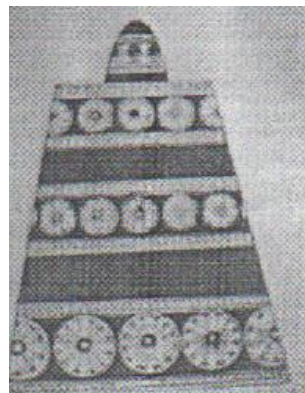
Read, HerberT The Philosophy of Modern Art Faber, ٣٤-
London, 1951



شكل رقم (٣)



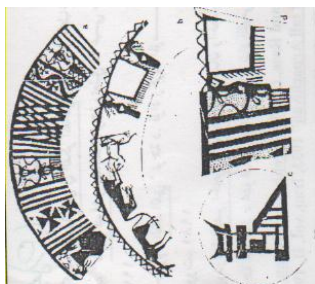
شكل رقم (٢)



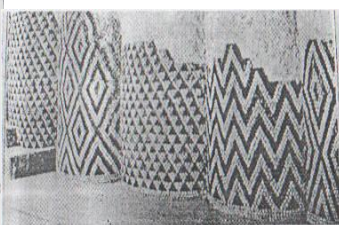
شكل رقم (١)



شكل رقم (٦)



شكل رقم (٥)



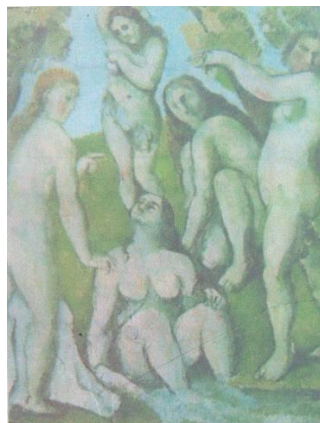
شكل رقم (٤)



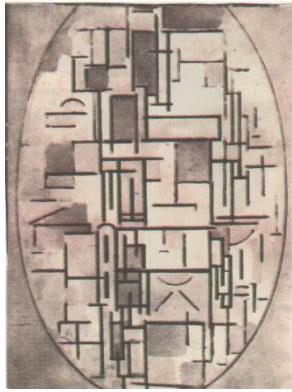
شكل رقم (٩)



شكل رقم (٨)



شكل رقم (٧)



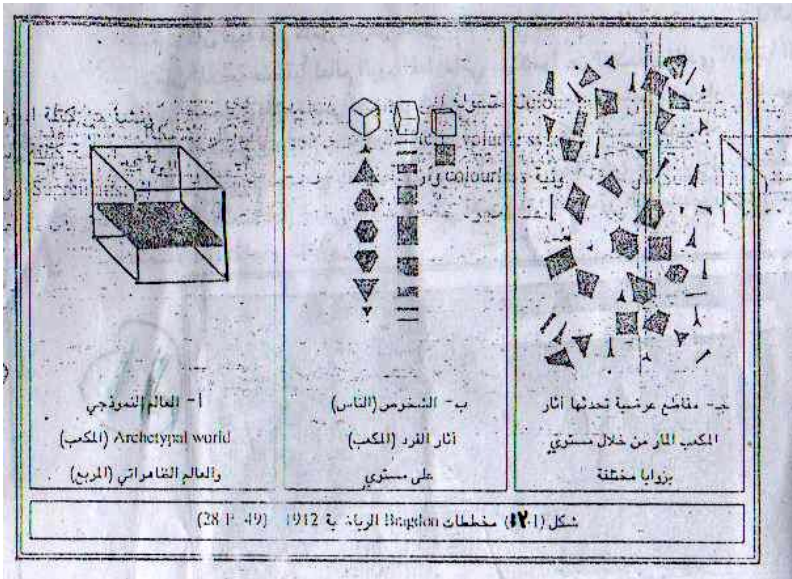
شكل رقم (١٢)



شكل رقم (١١)



شكل رقم (١٠)



شكل رقم (١٣)