

## الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري

### فازاريللي... أنموذجاً

م . د . رياض هلال مطلق الدليمي م . د . حامد خضير حسين الحسنات

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة /قسم التربية الفنية

#### الفصل الأول

أولاً :- مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه :-

شغل العمل الفني حيزاً واسعاً في تفكير الانسان ، كونه وسيلة من وسائل المعرفة وصورة من النشاط الاجتماعي وجانباً مهماً من جوانب الحياة الاجتماعية، وهو مرآة صادقة تعكس حياة الانسان والمجتمع في كل زمان ومكان، و يشكل الفن خطاباً ابداعياً في شتى مجالات الحياة، فالفن والانسان لا ينفصلان، إذ لا فن بلا انسان مثلما لا انسان بلا فن.(عطية، ١٩٨٥، ص ١٥)

لذلك مارس الإنسان القديم العمل الفني بشتى أنواعه فعبّر عن الجانب الجمالي والشعوري والسحري وهكذا بقي الفن يعبر عن تقاليد وعادات الشعوب إضافة الى ذلك فإنه يحمل مضامين فكرية وثقافية والشعب الذي يهمل مثل هذه المضامين يعيش في فوضى ، (فالفن كان موضع اهتمام كل الشعوب عن طريق انتاجه روائع فنية ). (فيشر، ١٩٨٢، ص ١٥)

والاراء والافكار التي عملت عليها فنون الحدائثة وبضمنها الفن البصري كانت تحمل في طياتها على تجديد كيان الفن في بدايات القرن العشرين، الذي كان امتداداً وتواصلاً لظروف سياسية وثقافية واجتماعية طغت في اوربا وفي امريكا في نهايات القرن التاسع عشر والذي مهد لتحويلات عميقة وازاحات كبيرة تستثير الهمم لبناء البديل.اذ مورس الرسم الحديث على وفق نبذ وتجاهل للأساليب السائدة، وشيد فن قادر على تمثيل قانون الجدل، اذ لم يعد للمبادئ الأكاديمية الكلاسيكية مكاناً في مفهوم الفن الحديث، اذ يقول هربرت ريد "اننا نلمس الآن ابتعاداً عن كل انواع التراث، لقد وجدنا انفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الأبداع الفني (برادبري، ١٩٨٧، ص ٢٠)

لقد عاشت الحدائثة على التمرد على كل ما هو معياري... وتسعى الروح الحدائثة المبدعة الى استخدام الماضي بصورة مختلفة فهي تقرر مصير ذلك الماضي الذي اصبح ميسراً من خلال الدراسة العينية التاريخية. (بروكر، ١٩٩٥، ص ٢٠٢)

ان المعنى بطبيعته يحتاج لما يدل عليه ، كوسيط محسوس في الفن ، للدلالة عليه وحتى تحديد طاقته التفسيرية ، كدلالة على شيء ما ، مما يخضع الوسيط المحسوس إلى آليات مفادها تحويل المعنى إلى قيمة كامنة فيه (جيروم، ١٩٨١، ص ٣٢٥)

بما يضيف عليها صيغة لما تحيل اليه وفق الية واستراتيجية المعنى المراد والشكل بطبيعته يمثل ما هو راقي ومحسوس ، بما يجعله يواجه الإدراك الحسي ، وفقاً لعناصره المحسوسة ، التي تولد هنا اثاراً للإدراك الحسي ، وبالتالي يبني على ذلك تصور ما ، يفقد الى معنى ما ، ومن ثم فهي صيغة تنسيق تشكل المعنى وتحيل اليه، " وقد عنى افلاطون بكلمته الشكل النسبي ، الشكل الذي كانت نسبته او جماله موروثاً في طبيعة الاشياء الحية ، وفي طبيعة الصور المقلدة للاشياء الحية ، كما عنى بكلمة الشكل المطلق ، الصورة او التجريد الذي يتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطور والاشكال الصلبة والهندسية (هربرت، ١٩٨٦، ص ٧٥)

وهذا التمييز يوضح ان الالية التي يتضح بها الشكل ، تولد فيها بتوافق معها بحكم وظيفة ما، و التي تؤدي به الى تصور ما ، او تخضع لنظام معنى ما ، وفقاً لخبرتنا الذاتية في عالمنا الموضوعي ، بما يمثله لنا من تراكم معرفي ، في فهمنا ومعرفتنا ، وكلما ابتعدت عن الواقع المعاش والملموس كلما اصبحت تجربنا الى ما هو مجرد متناسق في ذاته، وغير معرف ومبهم لدينا ، حيث يعرف ( هيربرت ريد ) الشكل على انه " الهيئة، ترتيب الاجزاء، جانب مرئي (هيربرت، ١٩٨٦ ، ص ٥١)

وهذا ما يشكل معنى الشكل وفقاً لمعرفتنا الذاتية ، بتصوراتها المادية الحسية الملموسة ، ولكن كلما خرجنا من التصورات المادية اصبح الشكل اكثر تجريداً، خاصة الشكل الهندسي، أي اختزلت أجزاءه التي تمثله لانه يصبح وفقاً للمعرفة الحدسية ، بعيداً عن التجربة ، ودلالته مكتفية في ذاته ، وهكذا يتحرك فكرنا في فهم الشكل وفقاً لذلك والشكل في العمل الفني يحدد دلالته وكلما كان الشكل مجرداً كلما تجرد معه المعنى ، من خلال اختزال المرتكزات التي تحيل لمعنى ، بما يؤدي الى حذف مقابل في صيغة المعنى ، يميل لدلالة اخرى ، وبالتالي الخروج من نطاق العالم الموضوعي باتجاه توافق مع مفاهيم ورؤى فكرية عامة ، واخرى ذاتية باثرها لتحليل الى تكييف للمعنى باثر روحي على الشكل لتكيفه وفق ما يراد منه ، وبما يحقق دفع لتلك العملية ، حيث انه ووفقاً لبرجسون ، فان ميتافيزيقيا الشكل يجب عليها ان تشير كعملية تحرر باتجاه معرفة خالصة بالحياة ونامل ان نجد صورتها في الفن وبذلك يتضح ما يقول كاسير " اننا لا نبصر ابداً بوضوح تام عدم جدوى كل المحاولات المبدولة للتفريق فعل الرؤيا ( الداخلية ) وفعل القولبة ( الخارجية ) مثلما نلاحظه في النشاط الفني ( ارنست ، ١٩٨٨ ، ص ٨٠)

وفي الفن الحديث يظهر انعكاس لمفهوم الشكل والاسلوب وكما يشير ( ستيفن سبندر ) الى ان ( الفن الحديث هو ذلك الفن الذي يعكس فيه الفنان وعيا بموقف حديث من حيث الشكل والاسلوب وتظهر خاصية الحدائة في الادراك المحسوس لكل من الاسلوب والشكل اكثر مما تظهر في مادة الموضوع ( جيروم، ١٩٨١، ص ٣٨٢)

ولقد ظهرت اتجاهات فنية عديدة بعد الحرب العالمية الثانية، وان اغلب تلك الاتجاهات كان له جذوره في اتجاهات الفن الأخرى التي سبقت هذا الاتجاه وخاصة في الفنون البصرية من خلال ارتباطها بالظروف الموضوعية والتاريخية والاجتماعية.

وان ميكانيكية البناء في التشكيل والمعالجات وهي بنفس الوقت تشكل دعماً مهماً من الجانب النظري في الفن التشكيلي وتشكل هذه الدراسة جانباً مهماً من اهتمامات الدراسات الهندسية وفي مجال فن العمارة وكان المنطلق الاساسي في الفن البصري يكمن في محاولة الفنان استثمار معطيات البيئة المحيطة وما لها من تاثير الامر الذي يتركه المشهد المصور من احساسات بصرية في عين المشاهد، حيث شكلت تلك المعطيات اهتماماً كبيراً ازاء الشكل الهندسي. كما عمل الفن البصري على تقصي الايهامات البصرية المظلمة للعين، وشكل هذا جانباً مهماً من مشكلة البحث الحالي وعليه يمكن تحديد مشكلة البحث الحالي بالسؤال التالي ما الابعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري؟  
ثانياً: - اهمية البحث والحاجة اليه.

- ١- يفيد الطلبة المهتمين بدراسة الفن التشكيلي العالمي وخاصة الفن البصري.
- ٢- يفيد نقاد الفن التشكيلي والمنظرين والكتاب في مجال الأدب والفن.
- ٣- يفيد المؤسسات الفنية وكليات الفنون الجميلة.
- ٤- تعمل هذه الدراسة على دعم الجانب النظري في الفن التشكيلي بصورة عامة والفن البصري بصورة خاصة.

ثالثاً:- هدف البحث.

تعرف الأبعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري .

رابعاً:- حدود البحث

١- الحدود الزمانية: دراسة الاعمال الفنية (الفن البصري) ١٩٥٠-١٩٨٧م

٢- الحدود المكانية: اعمال الرسم في الفن الاوربي،

٣-الحدود الموضوعية : اقتصر البحث على دراسة اعمال الفن البصري للفنان (فيكتور فازاريللي فرنسيس)\* ذلك كونه رائدا في هذا المجال ومستثمرا للشكل الهندسي بشكل فعال.

خامساً:- تحديد المصطلحات :-

١- الأبعاد ( Dimension )

البعد (لغويًا): خلاف القرب، وهو عند القدماء اقصر امتداد بين شيئين، وقد جعل المتكلمون البعد امتداداً موهوماً مفروضاً في الجسم، او في نفسه، صالحاً لان يشغله الجسم(صليبا ، ١٩٧٧، ص١٣٧)

الإبعاد: مصدرها (بعد) اتساع المدى والمسافة(جبران، \_\_\_\_\_، ص ٢٠٥).

الأبعاد: (جمع ) مفردها (بعد) . وهي الرأي والحزم(البستاني، \_\_\_\_\_، ص ٦٩-٧٠).

- البعد في الهندسة : هو المقدار الحقيقي الذي يحدد نفسه، او بغيره، مقدار او شكل قابل للقياس (كالخط او السطح او الحجم) مثال ذلك: أبعاد الجسم (صليبا ، ١٩٧٧، ص١٣٧)

اما البعد سيكولوجياً ابعاد الشعور سمات هي مظاهر عملياته ، من شدة او ضعف ، ووضوح او غموض ، وطول او قصر (خياط، \_\_\_\_\_، ص ٦٩)

أما اجرائياً : البعد مصطلح تصويري فضائي ، أقتبس من الهندسة ويستعمل في جميع المفاهيم الاجرائية المستعملة في الدلالة ، وهو مايميز بين الحقيقي والوهمي .

٢ - الشكل

لغوياً :

يعرف الشكل بالفتح : الشبه والمثل ، والجمع اشكال وشكول (ابن منظور، ١٩٥٦، ص٣٥٦)

ويعرف اصطلاحاً : بأنه تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها ، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة للآخر ، وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالآخر (عيد ، ١٩٨٠ ، ص٤٦)

ويعرف بأنه التركيب المادية او البناء الشكلي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سيادة (عيد، ١٩٨٠ ، ص٤)

كما يعرف بأنه : " التركيب الذي يؤلف الاجزاء لكل من تعددية العناصر ، ولهذا فإنه يمنح تلك العناصر قالبها المميز(ديوي ، ١٩٦٣، ص١٩٣)

وعرفه ( ديوي) : بأنه عملية تنظيم للعناصر المكونة او الاجزاء لمركبة(عبدالحميد، ١٩٨٧، ص٢٤٢)

أما ( ارنست فيشر ) فيرى بأن الشكل" هو تجمع للمادة بطريقة معينة ، ترتيب معين لها حالة ونسبية من حالات استقرارها.( عبد الحميد ، ١٩٨٧، م ، ص٢٤٢)

ويعرف اجرائياً بمعنى مجموعة العمليات التكوينية التشكيلية للشكل الفني والكيفيات التشيدية من خلال علاقات وحركة العناصر البنائية من نقطة وخط ولون وملمس والعلاقات الرابطة فيها .

## الفصل الثاني

### المبحث الأول :- مفهوم الجمال في الفكر الفلسفي وعلاقته بالفن التشكيلي

الجمال خاصية نمنحها للأشياء التي تستطيع ان تأخذ منا كل مأخذ بعد ادراكها عبر منظومة احساساتنا . فالوجود بأسره ومنه الطبيعة يزخر بمظاهر الجمال بدءاً بما تقع عليه حواسنا من عناصر الطبيعة من انسان وحيوان ونبات وجمال . والتي شاعت ارادة الخالق ان تجعل منها مرجعيات جمالية لا غنى عنها ،وما من انسان يستطيع اليوم ان يعرف الجمال بأنه علم لة مقاييس خاصة به يتطلب معرفة قواعدة ولا بد ان تؤخذ في الاعتبار مقدماً عند انتاج الأشياء الجميلة . (برتلمي، ١٩٧٠، ص٤)

والاختلاف والتباين حيال موضوعات الجمال ، انما يرجع الى امرين اثنين : الأول : عدم وجود معيار دقيق علمي للجمال يربط الأنواق جميعاً..... الأمر الثاني : اختلاف الملكات العقلية والخيال لدى الأفراد، فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً شاملاً . يقصر دونه متذوق آخر حيال موضوع واحد (ديوي، ١٩٦٣، ص١٦٣)

وقد تمثل الجمال عند الأغريق القدماء في الصورة الأنسانية فالفيثاغوريين اعتبروا تجانس الأعداد بمثابة القانون الموضوعي الذي يحكم الظواهر كلها كما انه اساساً للظواهر الجمالية ( محمد علي، ١٩٨٥، ص١٤)

لا يمكن اغفال الآراء الجمالية عند السفسطائيين الذين فهموا الطبيعة فهماً مادياً حيث اعتمدوا الإدراك الحسي اساساً لكل معرفة . وبما ان الإدراك الحسي صفة انسانية فإن كل حقيقة نسبية في قيمتها من هذا الإدراك وعليه فإن كل معرفة ومنها ( الفن ) مرتبطة ارتباطاً وثيقاً في مستوى هذا ( الإدراك الحسي). اذن المعرفة هي نسبية ترجع الى الإنسان . وان هذا الإنسان هو مقياس كل شيء . كما اكادوا على عدم وجود ( مثال ) يقاس عليه أي فعل انساني ومنها الفنون . فما هو جميل لك هو الجميل الحقيقي (حيدر ، ٢٠٠١ . ص ١٢-١٣ )

وينبثق الجمال عند سقراط ( ٤٦٨ - ٣٩٩ ق.م ) من مبدأ الغائية اذ لم يجد مسوغاً في عزل الطبيعة التي يتمتع بها الجمال عما يخلفه لنا من منفعة ايضاً . فيما يكون القبح عنده غير متمتع بخاصية كهذه ، انما يحمل نقيضاً تماماً .

اما الزائغ عند سقراط هو الذي يفيد وينفع من أي الوجوه . والزائغ في رأي سقراط امر نسبي.... ان حظ الشيء من الروعة والجودة يتناسب مع النفع والغاية المرجوة منه ، وعلى العكس من ذلك فالقبح والرديء هو الشيء الذي لا جدوى منه (برتلمي ، ١٩٧٠، ص٤)

وعند افلاطون ( ٤٣٧ - ٣٤٧ ق.م ) ان الجمال لا شأن له بالهيئة الظاهرة انما هو ما وراء ذلك . بمعنى انه جمال علوي مطلق . وتطلع الى عالم آخر هو عالم المثل . اما عالمنا الحسي فهو تقليد ومحاكاة لذلك العالم .ومن اجلها وجد الشيء . فهو مغاير لأفلاطون وعنده الجمال ليس في عالم ما فوق الحس ، انما نستدل عليه فيما هو لنا .... أي انه جعل الجمال متصلاً بالعالم الحسي(برتلمي، ١٩٧٠، ص٤)

اما الجمال عند ارسطو ( ٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م ) فهو مغاير لأفلاطون وعنده الجمال ليس في عالم ما فوق الحس ، انما نستدل عليه فيما هو لنا .... أي انه جعل الجمال متصلاً بالعالم الحسي (برجاوب، ١٩٨١، ص٥٠)

وهنا نلاحظ ان الزائغ بالنسبة لأرسطو هو الموضوعي والمطلق وهذا تطوير لآراء الفيثاغوريين وآراء افلاطون ولكن يختلف عنهم بالجواهر اما الجمال عند هيغل ( ١٧٧٠ - ١٨٣١م ) فهو التجلي المحسوس للفكرة . وان الإدراك الحسي لديه هو الميدان الذي يمكننا ان نجد فيه الجمال ... والجمال

فكرة عامة خالدة ، لها وجود مستقل تتجلى في الأشياء حسياً ، وهي في ذلك تخالف الحقيقة في ذاتها لأن الحقيقة من حيث هي لها وجود ذهني غير حسي .ويعلق هيفل أهمية على الجمالية المنبثقة من الفن . وبعضها بمرتبة اعلى من جماليات الطبيعة . بسبب من ان الجمالية في الأولى تعني بالروح ،من هنا يتجلى لنا هيجل يوضح حضور العقل ضمن نطاق عملية فهم العمل ، الإبداعي .

اما سوازن لانجر ( ١٨٩٥ - ١٩٧٤ ) فترى ان الفن ابداع اشكال قابلة للأدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان . فالفن رمز والعمل الفني صورة رمزية . كما ترى ان كل الفنون هي ابداع اشكال تعبيرية ، ولايوجد عمل فني خالي من الرموز ، كما ترفض ان تعطى للأعمال الفنية اسم لأن هذا الأسم يحدد العمل ويحد من رموزه ، ويقبل بالتالي من قيمة العمل الفني (نوفاً، ١٩٧٩ . ص ٢٨٧)

ويتفق دارسو الفلسفة الإسلامية ان الفارابي ( ولد بحدود عام ٢٦٠ هـ ) يقف في طليعة الفلاسفة المسلمين ممن اعتمدوا التأويل وفاعلية الحواس والحس . ( ان من فقد حساً ما فقد عالماً ما ) . وان الفن صفة حسية اساسها التجريب .

اما ابو حيان التوحيدي ( ٤١٤ هـ القرن الرابع الهجري ) اول عربي وضع علم الجمال العربي مأخوذاً عن آراء معاصريه من المفكرين والأدباء والفنانين ... فكان من ذلك هذه النظرية العربية التي شملت مشاكل علم الجمال الحديث ومنها مشاكل الأبداع والتذوق ودور العلم والتفنية وتصنيف الفنون. ان تذوق الجمال يقرره عاملان حسب رأي التوحيدي الأول : اعتدال مزاج المتذوق والثاني : تناسب اعضاء الشيء بعضها الى بعض في الشكل واللون وسائر الهيئات..كما اكد بأن ليس بإمكان الوهم ان يجمع هذه الشروط التي تعجز الطبيعة عن جمعها ، لذلك فأن ادراك الجمال ادراكاً كاملاً هو من الأمور الصعبة وان الوهم تابع للحس ، والحس تابع للمزاج والمزاج تابع اثر من آثار الطبيعة (آل ياسين ، ١٩٨٥ . ص ١٨٦)

وان جماليات الصورة الألهية لا تدرك بالأبصار وانما تدرك بالبصائر ، فالمدرجات العقلية اعلى واشرف في المرتبة من المدرجات الحسية ، فجماليات الصورة الألهية هي اعلاها في المرتبة . وهي ابعدها في التحصيل إلا بمعونة الله تعالى ( بهنسي، ١٩٧٢ . ص ٣٥)

تم استعراض اهم المذاهب الفلسفية الكبرى وكان هناك اختلاف في مواقفهم من مفهوم الجمال ومن الطبيعي ان تتباين تعريفات الفلاسفة للجمال وتفسيراتهم تبعاً لتباين مناهجهم في المعرفة ومواقفهم الميتافيزيقية من الوجود والأنسان ويمكن ان نخلص من كل ما تقدم بأن هناك اتفاقاً مبدئياً وشاملاً يفترض ان الجمال لا يخضع في الجوهر الى قاعدة او معيارية مسبقة وليس من اليسر وضع ثوابت تقطع بالحكم عليه لذلك تقلبت النظرة لمفهوم الجمال عبر تاريخ الفكر الجمالي .

#### **المبحث الثاني:- الحدائة وما بعد الحدائة وعلاقتها بالشكل الهندسي.**

ظهر مفهوم الحدائة في مطلع القرن الماضي(القرن العشرين) قد أصبحت سلطة حاکمة للتقييم والهيمنة على توجهات الإبداع خاصة، وقد أصبح للمفهوم منظريه من المفكرين والفلاسفة ومن ثم أيضاً نقاده ومعارضيه، فقد نتج عن الحدائة تحرير العقل تحريراً مطلقاً ذلك العقل الذي لا يستسلم لمعطيات العالم كما هو لهذا قامت الحدائة على رفض المسلمات والرغبة في اكتشاف كل شيء واختباره والجرأة على معالجات الموضوعات وتم رفض التنظيم الكيانى القديم لصالح الفرد فى ذاته ولذاته ( ادونيس ،دت، ص ٦٩)

كما انها ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية ، من الداخل، معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة ، إذ أن أغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد ، فأمامنا الثورة على كل ما هو مألوف في الرسم والموسيقى والشعر ، وأمامنا تداعي الأفكار في الرواية ، إن هذه الاتجاهات الفنية تتضمن تحطيم

كل ما هو إنساني ، إنها هدم تقدمي لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومانسي والطبيعي (برادبري، ١٩٨٧، ص ٢٦)

ان نزعة الحداثة تبدأ وتنتهي من خلال الإنسان ، عبر مسيرته الطويلة ، وفي تعاملاته الحياتية مع الفن والأدب والثقافة ، ومع العلم والتقنية والإقتصاد ، ومع الإجتماع والسياسة ، إنها فكر متصارع غير آبه بما سيؤول إليه الحال عند عصفها بأي قديم يقف أمامها ، وأنها كذلك تجليات للروح الانسانية التي لا تعرف إلا التحول والتبدل والتقدم ولا تقبل بالثابت المحسوس ، وأنها أخيراً بحث عن الحقيقة .

ويؤكد (بيرمان ) أن للحداثة تاريخ يمكن تقسيمه إلى ثلاث حقب ( تمتد الأولى من القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر ويكون فيها الناس في البدايات الأولى لممارسة حياة الحداثة . وتبدأ الحقبة الثانية مع المد الثوري الكبير في التسعينات من القرن الثامن عشر ، فمع الثورة الفرنسية يبرز جمهور حدائي يتقاسم الشعور بالعيش في عصر ثوري وفي الوقت نفسه فإن جمهور الحداثة في القرن التاسع عشر يستطيع أن يتذكر معنى العيش في عوالم ليست حديثة على الإطلاق ، على المستويين المادي والروحي ، ومن هذه الثنائية الداخلية ، والإحساس بالعيش في عالمين في وقت واحد ، تنبثق أفكار التحديث والحداثة وتتكشف ، أما في القرن العشرين ، حيث نصل إلى الحقبة الثالثة والأخيرة ، فإن عملية التحديث تتسع لتصبح شاملة للعالم كله تقريباً (بيرمان، —، ص ٩٨)

ومن هنا ، كان مصطلح الحداثة ( يستخدم ليغطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية أو الرومانسية وكان ديدنها التجريد ، (حركات مثل الانطباعية ، ما بعد الانطباعية ، التعبيرية ، التكعيبية ، المستقبلية ، الدادائية و السريالية ،مع انه لم يكن هناك ما يوحد هذه الحركات ، بل أن بعضها جاء كثورة كاسحة على بعضها الآخر (برادبري، ١٩٨٧، ص ٢٤.٢٣)

ولقد كان لتطور وسائل الإعلام ( الانترنت والقنوات الفضائية ) ان أحدث تحولاً مهماً يمكن ان يمنحنا توصيفاً لما بعد الحداثة ، إذ أعطت الكلام للثقافات المحلية أو الإقليمية بعيداً عن الخطابات المركزية العامة فلم يعد للمجتمع وحدة وبالتالي فما من شخصية ، وما من فئة اجتماعية ، وما من خطاب لها احتكار المعنى ، مما يؤدي إلى تعددية الثقافات وتفتت كل أنواع الوحدة ، اجتماعية ، دينية ، اقتصادية ، قومية (ويندل، ١٩٩٥، ص ١٤)

والفن البصري حركة فنية اشتقت من اختصار ( opticalart ) : وقد اعتمدت الخداع البصري وهي مشتقة منه وتسمى باسمه ، وكانت بداية ظهورها في ستينات القرن العشرين وقد استخدم تعبير ( الفن البصري ) لأول مرة محرر مجلة ( تايم time ) سنة ١٩٦٤ وهذه الحركة تعطي انطباع بالحركة عن طريق التكرارات والاهتزازات التي تولدها من خلال تأثيراتها على بصر المشاهد ، وهي تحولات يسعى الباحث للتوصل إليها (ويد، ١٩٨٨، ص ٢١)

ومن اشهر فناني الفن البصري ( فكتور فازاريللي ) و ( برجيت رايلي ) و ( جون مايكل ) و ( باكوف اكام ) و ( جوزيف البرز ) و ( كارلوس كروز ) ان فكرة الحركة و المرونة و السرعة ، المقياس الواضح والضخم للتحول في فنون ما بعد الحداثة وتعتبر هذه التصورات تحوليها فيما تحمله من اثاره وايهاما بصريا بل تعتبر عقلانية، امام تجارب حسية معتمدة على مصادر ميكانيكية وديناميكية في كل اجزائها وغنية بجماليتها النقية التي تكمن في خطوطها الدقيقة

وان الفن البصري ( op art ) انعكس في الوجة الهندسية بخصائص حملت معها المضمون ، معتمدا على وسائط عقلانية بهدف اظهار الالهام الديناميكي في الشكل الهندسي . وفي نهاية الخمسينات برزت تيارات فنية باتجاهات جديدة تنتفع من غياب الاشكال في الاشكلي الى فن منظم شكليا . وذلك باعتماد المراقبة الواقعية ، واعتماد عامل الصدفة ولقد ظهرت حركة في التصوير تعتمد على ( خداع البصر

(trompdoel) من خلال الخطوط والمساحات المنسقة بشكل يوهم الناظر اليها بالحركة ولقد اطلق على هذا الاتجاه اسم ( الفن البصري optical art ) (بهنسي، ١٩٧٢، ص ٢١)

وأن نشأة الفن البصري تعود جذورها من تأثيرات ( الباهوس ) كما نال الفن البصري والفن الحركي الذي ظهر معه اهتماما مع حلول السبعينات لكونهما يمتلكان ميزتان اساسيتان هما التاريخية والجمالية مع الرغبة المتواصلة في توضيف ابتكارات العلم والتكنولوجيا واذا شنا العودة الى نشأة الفن النظري او البصري بعد الحرب العالمية الثانية لكي ننسبه الى مصدر واحد فقط فلا بد ان يكون ذلك المصدر ( فكتور فازاريللي ) (اسمث، ١٩٩٥، ص ٥٠)

وقد كان لتوظيف الضوء والتقنيات الجديدة في الفن مثل ( تقنية الكومبيوتر ) اي قدرة البرامج المستخدمة في الكومبيوتر على تقديم العديد من الحلول المتغيرة للمشهد الواحد في صورته المكونة على الشاشة ومثيرة للحس البصري والجمالي وفوق كل ذلك يمكن التعامل معها بنوعيات مختلفة من البرامج لاعطاء عنصر الحركة او التكبير والتصغير وما الى ذلك من عمليات تجريبية تمتاز بالدقة والسرعة في ان واحد (ويد، ١٩٨٨، ص ٢١)

كما أن الفن البصري يمثل مرحلة متطورة من الاهتمامات اللونية وما تثيره من ايهامات بصرية قد نجد جذورها في العديد من التيارات الفنية التي رافقت التطور العام في مجال الرسم والتصوير ، ونتمسها بوضوح اكبر عند الانطباعين والفنانين اللذين كانت لهم اهتمامات خاصة للتفاعل اللوني (امهز، ١٩٨١، ص ٨٧)

وقد تمرد فازاريللي من بين الفنانين على اللوحة الفنية بابتكارهم اسلوبا جديدا في الرسم يعتمد على بصرية العين كما عرف الفن الاوب ارتب انه تقنيا بانه يستند الى قواعد المتطور البصري لتوليد البعد الثالث المفقود من خلال التكرار التشكيلي مدعوما بلعبة الضوء والظل اللونية (ريد، ص ١٤٤)

مما تقدم ذكره تستنتج ان التحولات التي اصابته الشكل الفني شكلت المسحة الميكانيكية الطاغية في الفن البصري، كما أن المثالية والهندسية الواضحة في اعمال الفن البصري المتأثرة باعمال موندريان ومالفيتش، مع التقيطية الواضحة في اعمال ( فازاريللي ) فتح المجال لادخال خامات وتقنيات جديدة متمثلة بتقنيات الكومبيوتر ساعدت على تطوير فعل الحركة نتيجة لاستخدام مفردات حركية متسلسلة ومتواصلة في اهتزازاتها البصرية التي توجي للمشاهد وكأنها تتحرك في الفضاء . واقترن ذلك التحول بتوليد اشكال ثلاثية الابعاد من خلال استخدام واظهار الحركة المتكاملة على سطوح ثنائية الابعاد والتي احدثت في تأثيرات وتغيرات في مفاهيم الفن نحو اشكال هندسية متداخلة في علاقاتها بين الخطوط المتوازية والأشكال كما ان بداية هذا الفن هو تجمع بين الضوء والصوت والحركة سواء في اعمال ذات البعدين او الأعمال ثلاثية الأبعاد بفضل ما توصلت اليه من انطباعات واشتغالات تناغمية وصوتية وضوئية لونية تشكيلية جديدة

### المبحث الثالث:

#### الآراء الفلسفية حول مفهوم الايهام البصري

لقد وضع الفلاسفة الاسس والنظريات الفلسفية التي استندت عليها كافة العلوم وتفسيرها بما يتلائم مع معطيات العصر وتفسير ظواهره والكشف عن اسراره بغية الوصول الى تحقيق الهدف من خلال وضع وتسجيل كافة الظواهر تحت منظار التفسير والتحليل، وبهذا ينزع الفلاسفة والكتاب الاغريق عند تحليلهم لأحدى الظواهر التي يتعرض لها الانسان الا وهي ظاهرة (الايهام البصري) بأنها "خطأ ادراكية حسية يقع بها الانسان ، اذ تسود افكارهم حول قضية الادراك الحسي والمعرفة " (متي، ١٩٦٦، ص ٧١) .

بناءً عليه فقد ذكر (هيروقليطس، ٥٤٤ - ٤٨٣ ق.م) بهذا الجانب "ان التناسق هو وحدة الاضواء وهو اساس الجمال له صفات عامة نحس بها، اذ نرى التناسق بالكون كما نرى انه اساس الارتباطات الالهية وهو بالتالي موجود في الانتاج الفني." (تونيا نيكوف، ١٩٨٩، ص ١٤).

وعلى هذا الاساس فإن الجمال ظهر محسوساً في الاشياء ، اذ تتشكل ظاهرة (الايهام البصري) من خلال الاعتماد على الاحاسيس في رؤية وتفسير تلك الاشياء، بينما تقوم النسب الفلسفية لأخطاء الادراك الحسي (الايهام) من وجهة نظر (ديمقراطيس ٤٦٠-٣٧٠ ق.م) حول فلسفته الذرية التي تقوم على اساس ان "العالم متكون من جزئين هما (الملا والفراغ) فالملا ينقسم الى ذرات دقيقة او جواهر فردية لا ترى بالعين المجردة مختلفة الشكل والحجم غير متناهية العدد وهي في حركة دائمة بسبب اختلاف اشكالها واحجامها فتتشابك فيما بينها مكونه بأتحادها صور لموجودات الكون الا انه بفعل قوة الضرورة تتغير الذرات وتفترق" (متي، ١٩٦٦ ص ٧٦).

ويرى (ديمقراطيس) ان الذرات الطيفية مهمة جداً في عملية الادراك الحسي ووضع المعنى والافكار بالإضافة الى التخيل والالهام في الابداع الفني، كونه اعتبرها ذرات فاعلة وحملها مهمة ذلك فالعالم والنفس الالهية عدها (ديمقراطيس) مجالاً رحباً لانتشار الذرات الطيفية فالرؤية تحدث بفعل انبثاق صور الاشياء وبشكل ذري اي بشكل صور ذرية الى حاسة العين فتحدث الرؤية، واوعز (ديمقراطيس) لعملية الرؤية المشوشة للأشياء البعيدة الى تأثير هذه الصور الذرية بالهواء المحيط بها (ال ياسين، ١٩٨٥ ص ٩٨).

وفي الفكر الفيثاغورسي (٥٧٠-٤٩٧ ق.م) يعتمد على تخيل اشكال جمالية مبتكرة مرتفعة عن تمثيل العالم المحسوس تمثيلاً حرفياً بالاعتماد على الانتقاء للمدرك الحسي (الشكل) المحقق للتوازن الهندسي والاعتدال والانسجام (ابوريان، ١٩٨٥، ص ١٧٤).

اما جورجياس لم يعني بأي معرفة سواء كانت حسية أم عقلية لهذا فقد انشأ نظرية جمالية تقوم على متخيل جمالي مبتكر من حيث الشكل والمضمون ينفرد بصياغتها ذات الفنان بعيداً عن اي حقيقة كانت حسية ام عقلية بالاعتماد على المتخيل، اذ سميت بنظرية (الوهم في الفن) او لنقل الشكل المتخيل في الفن حيث ذكر (جورجياس) "ان الذي يخدع اكثر عدالة ممن لا يخدع وان الذي يخدع اشد ممن لا يخدع" (مطر، ١٩٧٤، ص ٢٠).

اما (بروتاغورس) فقد عول على نسبيه وصدق الادراك الحسي الانبي في كل لحظة بالنسبة للفرد المدرك بل نسبتها لكل فرد ذي ادراك في (لحظة الادراك ذاتها) وعليه فالشكل مرتبط بلحظة الادراك وانفعال الذات فيكون الشكل هو صورة مجسدة تعبيرياً للأنفعال، كما خالط روح الفنان عند الادراك الملتقط (كرم، ب.ت ص ٥٣).

اما الفيلسوف (سقراط Socrate ٤٧٠-٣٩٩ ق.م) فقد ارتبطت فلسفته بالواقع فهو كان يدعو الى ضرورة اقتتران الفائدة بالجمال فقد دعا ايضاً الى ضرورة ان يكون الفن خلق ايجابي لموجودات الطبيعة يحدث بفعل التحليل العقلي لأشئائها (تونيانيكوف، ١٩٨٩، ص ١٩).

وبما ان العقل في فلسفة (سقراط) هو النفس فيحدث تعارض او تداخل مع احاسيس الفنان في طبيعة تكوين الصور المحسوسة عن الشئ المدرك، وبذلك نشأ خطأ الادراك الحسي (الايهام البصري) للشكل المرئي نتيجة لتداخل الاحاسيس مع محدودات الدماغ في قرارات الحكم الصادر عن الشئ المدرك اضافة الى تكوين المنجز النهائي بشكل مغاير للواقع ومقدم بشكل جديد وجميل.

وفي الفلسفة المثالية التي ارسى قواعدها (افلاطون Pttlaton ٤٢٧-٤٣٧ ق.م) التي هي في جوهرها قائمة على الاعتقاد بأن الاشياء المحسوسة لاتمثل حقيقة الوجود بسبب فنائها وتحولها بقوله (العالم عالمان) هما (عالم العقل) وفيه المثل العقلية والصور الرومانسية و (عالم الحس) وفيه الصور الحسية

والجسمانية للأشخاص (الشهرستاني ١٩٦٤ ص ٨٤-٨٥) كذلك ذكر (افلاطون) "ان الحواس اشترك النفس في ادراك الشيء الذي في الخارج وان القوة للنفس والآلة للبدن وكلاهما يدرك الشيء الذي في الخارج عن طريق الفنتازيا" (ارسطوطاليس، ١٩٥٤، ص ٦٢).

اما (ارسطو Aristotal ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) فيرى "ان العقل الفعال مسؤول عن استخلاص الكليات وليس الجزئيات لأنه لايعرف سوى الكليات، فلا علم له بالجزئيات فبعد ان ينفعل الجزء المتفعل مع المادة ليعقلها يقوم العقل الفعال بتجريد الماهية من المادة لما له من قدرة فطرية على التجريد، وذلك لا يتم الا من خلال التحليل والتركيب فالادراك يتم بالتحليل واستعادة الصور الخيالية فيتم التركيب (اسماعيل، ١٩٨٦، ص ١٥٨-١٥٩).

وذكر (افلوطين) "ان عالم المحسوسات هو كالأشعة بالنسبة الى الشمس او لفروع الانهار بالنسبة الى النهر وكذلك العالم المحسوس مرآة العالم المعقول فحينئذ لانشك ان الصورة الموجودة في المرآة وان لم تكن هي الاصل الا انها لا يمكن ان تختلف كلياً وان الاصل ما نراه في المحسوس لا يؤذن بوجود البشر وانما الحال كالحال بالنسبة الى عدة مرايا تعكس شيئاً واحداً قد انعكس من عدة اشياء". (بدوي، ١٩٦٩، ص ٢٠٠-٢٠١).

وترتبط فلسفة الاب (اوغسطين) من خلال معرفه الذات فالانسان لا يدرك ذاته الا اذا فكر وهذا يؤدي عن طريق الذاكرة الى اثبات وجود الذات حيث يقول (اوغسطين) "ان الشعور بالزمان مصدره الذاكرة من حيث انه يولد الانتباه أولاً وهذا يولد شعور الحاضر وثانياً فان الذاكرة تولد شعور الماضي وثالثاً التوقع وهذا يولد الشعور بالمستقبل" (بدوي، ١٩٨٢ ص ٣٣-٣٤).

وبما ان اخطاء الادراك الحسي (الايهام) الناتج عن جعل التوقع الذي يولد شعور بالمستقبل يكون ناقص وغير مكتمل فبذلك تكون معرفتنا عن المستقبل صورة غير واضحة المعالم لما سيحدث فالنتيجة تكون اخطاء حسية اي (الايهام البصري) من خلال تداخل تلك العناصر مع بعضها بصورة حدسية تعتمد على الشعور في تحديد ماذا سيحدث وهذا بالطبع يعتمد على تأويل الاحداث وتفسيرها على وفق مرجعيات ذهنية تكون متراكمة في الذاكرة عبر الزمن.

ويرى كل من (ريد، ١٦٩١-١٧٩٦) و (كانت ١٧٢٤-١٨٠٤) "بان غالبية المعرفة بالمعالم الخارجية عادة ما تأتي على نحو مباشر من خلال الحواس ثم تترجم بألية فطرية وغريزية، وبالمقابل يرى كل من (لوك ١٦٣٢-١٧٠٤) و (بيرتلي، ١٦٨٥-١٧٥٣) و (هيوم، ١٧١١-١٧٧٦)، ان صفات الادراك الحسي هي صفات عادة ما يتم تعلمها واقياً من خلال التجربة مع البيئة وكلا المجموعتين تقترض بان بعض الانطباعات الحسية (كاللون والسطوع Brightness) مثلاً عادة ما تتضح على نحو مباشر دون ان تتطلب ايضاح او تفسير اكبر (Coren, 1978 P:8).

وفي ضوء ما تقدم من وجهات النظر التي تم تأشيرها فأن اخطاء الادراك الحسي (الايهام) لا يحدث الا في حالة تداخل اشعة الضوء قبل وصولها الى العين او حتى ما حجب او منعت الرسالة التي يستلمها الدماغ عندها تحدث الايهامات البصرية لان المدخلات قد تم تفسيرها تفسيراً خاطئاً.

و الفلاسفة العرب مثل (ابن خلدون، ابن سينا، الفارابي) جاءت تفسيراتهم على النحو الاتي فابن خلدون يرى ان ادراك البصر يكون بمخروط شعاعي رأسه يقطعه الناظر وقاعدته المرئي ثم يقع الخطأ اكثر في رؤية القريب كبيراً والبعيد صغيراً وكذلك رؤية الاشباح الصغيرة تحت الماء ووراء الاجسام الشفافة كبيرة ورؤية النقطة النازلة من المطر خطأ مستقيماً والحلقة دائرة" (ابن خلدون، ب. ت، ص ٤٨٧).

اما الفيلسوف ابن سينا يقول ان الوهم البصري مصدر جميع الاحكام والاعتقادات التي لايسلم العقل بصحتها وانما يسلم الانسان بها فقط على سبيل التوهم والتحليل مثال على ذلك انه " لايمكن ان يوجد جسم واحد في مكانين، فالوهم عند (ابن سينا) وظيفة هامة في حياة الانسان والحيوان غير وظيفة

الادراك وهو باعث على الأفعال والحركات وهو مركز الإرادة ومصدر الأوامر لمعظم أفعال الحيوان والكثير من أفعال الإنسان " (نجاتي، ١٩٨٠، ص ١٧٨).

أما آراء الفيلسوف العربي (الفارابي ٢٦٠ هـ) في تفسير ظاهرة الوهم أو الإيهام البصري والخداع والتي تميز بها عن أقرانه من الفلاسفة، فقد فسّر هذه الظاهرة من خلال مشاهداته للظواهر الطبيعية معتمداً على رؤيته التفسيرية التي يمتلكها في جميع المعارف لذلك أشار إلى الحس والخيال وتكوين الصورة الحسية عبر تكوين تخيل يحاكي الانفعالات الحسية أساسها "تحرير القوة المخيلة من القوة الحاسة والقوة الناطقة فتستطيع عندها أن تتصل بالعقل الفعال وتنعكس عليه صورة في غاية الكمال والجمال ومعنى هذا أن الصورة التي يعطيها العقل الفعال تتخيلها القوة المخيلة حسب ما تحاكيها من المرئيات المحسوسة التي تحتفظ بها (زايد، ١٩٧٠، ص ٦٢).

ويشير الفارابي بهذا الخصوص "إذا كان النزوع إلى علم الشيء شأنه أن يدرك بأحاساس كان الذي ينال به فعلاً مركباً في فعل بدني ومن فعل نفسي مثل الشيء الذي نتشوق لرؤيته فإنه يكون من خلال رفع الأجزاء ونركز إصاراتنا نحوه نتشوق لرؤيته" (خزين، ب.ت، ص ٧٣).

وعليه "إذا أردنا تشوق تخيل شيء ما يفعل ذلك من وجوه أحدهما بفعل القوة المخيلة مثل تخيل الشيء الذي يرجى ويتوقع أو تخيل الشيء مضى أو تمنى شيء ما تركبه القوة المخيلة والثاني ما يرى على القوة المخيلة من إحساس بشيء ما فيتخيل له من ذلك أمراً ما أنه مأمول أو ما يرد عليه من فعل القوة الناطقة وهي القوة النفسية" (خزين، ب.ت، ص ٧٧).

وبناء على ما تقدم فإن عملية الانفعال بالاشياء تتم من خلال ادراك الشكل المرئي وتأمله لأبرز قيمته الجمالية وصولاً إلى تحقيق ذات الفنان المدرك للشكل المرئي كما يبدو له وكما يعبر عنه خيالنا لحظة انفعالنا به وهكذا فإن العملية الجمالية تكون من خلال صياغة كافة العناصر البصرية لكي يكون الشكل المرئي ضمن رؤية جمالية تتسم بالقيمة الجمالية في تشكيل منجز فني عند ادراك الشكل مبنياً على الإحساس، وذلك من خلال الرؤية البصرية التي تكون متفاوتة في طريقة رؤيتها للعمل الفني وهنا يحدث الخطأ في الإدراك الحسي (الإيهام البصري) في تكوين الرؤية البصرية للشكل المرئي.

والصورة المخيلة ترتبط بالتمني وترتبط بالتوقع وترتبط بتصوير الأحاسيس الانفعالية في صور بعيدة عن واقعها بحيث تولد مخيلات لتنفرها النفس أو ترتاح إليها إعجاباً وشوقاً أو تسعى لتحقيقها كرجية مأمولة، وعليه فإن تكوين صورة حسية معبرة عن طريق التمني أو التخيل وعكسها على الواقع فإنها تكون نتيجة ظهور حقيقة وهي ابتعادها عن الواقع وتفسيرها تفسيراً مشوش غير مكتمل، فتحدث أخطاء الإدراك الحسي (الإيهام) في تكوين تلك الصور المرئية التي تنعكس من الشكل المرئي المحسوس فهذه المحسوسات تكون ناقصة وغير كاملة، إضافة إلى تداخل العقل في تفسير تلك المعطيات الحسية وهذا التداخل في العمليات الحسية والدماعية تحدث من خلاله ظاهرة الإيهام البصري.

### **المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري**

١- تنوع الشكل الهندسي في الفن البصري من خلال أمور عدة منها جمالية وفكرية ومنها التمثيل الذاتي و كيفية الرسم بتلقائية، والتأكيد على المشاعر والأحاسيس، أي (الاهتمام بالذات المعبرة والدوافع النفسية الذاتية).

٢- تمثلت الأبعاد الجمالية في الشكل الهندسي من خلال استخدام تقنيات جديدة خلّفتها الثورة الصناعية والتكنولوجية الحديثة، وتمكن من التوصل إلى أبعاد جمالية من خلال المعالجات التقنية الحديثة.

٣- من أهم السمات التي يمتاز بها الفن البصري تحولاته إلى (أشكال هندسية شكلت أبعاداً جمالية) من خلال ارتباطها باللون وبطريقة استخدام اللون الذي يعبر عن الانفعالات والأحاسيس بشكل مباشر .

- ٤- يعد المربع والدائرة من تصميمات الفن البصري بؤرة لتشكيل النماذج الإيهامية وتجسيد فعل الحركة كضرورة ذات تأثيرات حسية وذهنية
- ٥- الفن البصري نتاج التحولات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تلت الحرب العالمية الثانية، ومن كل هذه التحولات جاء الفن البصري و بعدة قيم تصميمية تمثلت بالشكل الهندسي.
- ٦ - حدثت تحولات في الشكل الهندسي من خلال استثمار الفن البصري ، الإيهام الذي يتركه المشهد المصور في عين المشاهد، وتقصي الإيهامات البصرية المضللة للعين أي الاعتماد على الخداع أو الإيهام البصري للأشكال الهندسية، باستخدام الألوان المتضادة، والأشكال الهندسية الأخرى .
- ٧- جسد الشكل الهندسي من خلال اعمال ذات طابع هندسي مثل الأعمال الثلاثية الأبعاد والمكعبات (أحجام هندسية)
- ٨- جسد الشكل الهندسي من خلال اختزل الأشكال بأبسط صورة واختزال الألوان بلونين او اكثر ، وكذلك أحجام اللوحات بحيث تكون قياساتها صغيرة مقارنة بباقي النتاجات الفنية لباقي الحركات الأخرى، وبالتالي تحقيق ابعادا جمالية.
- ٩- حدثت تحولات في الشكل من خلال لعبة الحضور والغياب بالنسبة للفنان لتأكيد نفسه حيث لاينشد الواقعية ، بل يطمح إلى خلق مزيج منوع من عدة حضورات متباينة من عالمه الذاتي ونقلها إلى عالم موازي هو عالم الفن الذي ينشد تجميع كل الحضورات الممكنة والتأويلية وكل الغيابات المتعلقة بها
- ١٠- جسد الشكل الهندسي الاتصال بالمجتمع ، فالفن خبرة ناتجة عن التفاعل المستمر بين الكائن الإنساني وظروف الحياة، وهو بذلك أداة لازمة لإتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع ، فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين ، وعلى تبادل الرأي والتجربة .
- ١١- تؤكد العملية الفنية في الفن البصري على اختلاف مناهجها العنصر المستقبل الذي تؤول إليه مهمة تفسير الأثر الفني. فهو المستجيب، والمستقبل، والمؤول، وهو المرسل إليه. وقد أكد الفنانون البصريون على فسح المجال أمام المتلقي لتكوين قراءات غير محددة للعمل الفني من خلال استثمار الاشكال الهندسية مؤكداً أن العمل الفني حقل من العلامات، والإشارات القابلة للتفسير، والتأويل، واستدعاء قراءات ومعانٍ جديدة لم تقرأ بعد، وتظهر تعددية القراءة من خلال استحالة إيجاد تفسير أحادي للمعنى بسبب التوظيفات المجازية، والرمزية، والتعبيرية الذاتية التي تحمل ابعاداً جمالية. فشكل ذلك قيما جمالية.
- ١٢- اللون يمنح العمل الفني استمرارية من خلال التباين الذي يؤدي الى نقل العين لكشف علاقات وتجمعات جديدة ومن مظاهر التباين التدرج الذي يحقق الحركة والعمق.

### الفصل الثالث

#### اولاً:-مجتمع البحث :-

اقتصر البحث الحالي على دراسة الفنون البصرية لاهم للفنانين البصريين واعمال تدخل ضمن مصطلحات (الاب) منذ بداية الخمسينات من القرن العشرين التي تدخل ضمن حدود الدراسة الحالية أي من ( ١٩٥٠ - ٢٠١٠ ) ولصعوبة تحديدها نظراً لسعة مجتمع البحث لذا اقتصر الباحث على الأعمال البصرية الفنية التي انجزت والتي تمثل الاتجاه البصري ليفكتور فازايرلي فرنسيس التي تحتوي على الاشكال الهندسية .

### ثانياً: عينة البحث :-

- بعد ان قام الباحث بتحديد مجتمع بحثه ولتحقيق اهدافه فقد تمكن من سحب عينة قصدية حيث تم اختيار (٨) اعمال فنية موزعة حسب التسلسل التاريخي ( سنة الانتاج ) وكان اختيارها حسب مايلي :-
- ١- تنوع الاعمال حيث تم استبعاد اللوحات الفنية التي تكررت موضوعاتها .
  - ٢- التركيز على التحول الشكلي وبما يغطي مجتمع البحث .
  - ٣- تم اختيار عينة البحث لتغطية حدود البحث الزمانية.
  - ٤- تم اختيار الاعمال الفنية التي تدخل الاشكال الهندسية من ضمن محتواها.

### ثالثاً :- اداة البحث :-

اعتمد الباحث في عملية تحليل عينات البحث الحالي على مؤشرات الاطار النظري اخذا بنظر الاعتبار العناصر الأساسية المكونة للعمل البصري ووسائل تنظيمها والتي استخرجها الباحث من الأطار النظري فضلاً عن خبرة الباحث المتواضعة.تحقيقاً لاهداف البحث واعتماداً على اطلاعات الباحث المتواضعة في هذا المجال .

### رابعاً : اسلوب التحليل :-

تم اختيار الأسلوب الوصفي التحليلي كونه يتناسب مع الدراسة الحالية ويتصدى الى معرفة التحولات البنائية والتصميمية للشكل الفني.

ت	سنة الانتاج	لقياس/بالسنتمتر	العائدية/اسم المتحف
١	١٩٦٥	١٠٠×١٠٠	كاس ميرديان
٢	١٩٦٦	١٩١×١٢٣	كاس ميرديان
٣	١٩٦٧	١٩١× ١٢٠	كاس ميرديان
٤	١٩٧٥	٨٦× ٨٦	بيترنارد جيسون
٥	١٩٧٦	٩٩×٩٩	كاس ميرديان
٦	١٩٨٥	٢٩١ × ٢٢٣	منل بيس يشي
٧	١٩٨٧	٢٩٣×٢٢١	ميكا للفن
٨	١٩٨٨	١١٥ × ١٩٤	معرض روبرت ميلير / باريس

### خطوات التحليل :-

لقد استخدم الباحث سياقاً واحد في طريقة تحليل عينات البحث وكالاتي:-

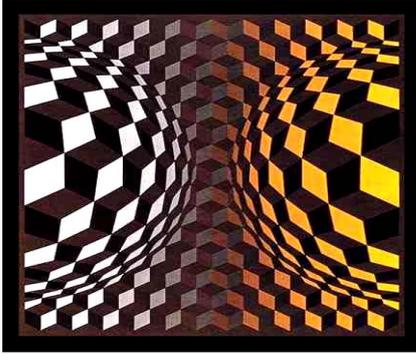
- النظرة الأجمالية للعينة .
- بيان التحولات الفاعلة للتكوين العام للشكل الفني.
- الوقوف على أهم التحولات للشكل في الفن البصري.

### الفصل الرابع

#### تحليل العينات :-

لا حظ الباحث ان عملية تحليل عينات البحث الحالي تعتمد على الابعاد الجمالية الأساسية المكونة للشكل الهندسي ووسائل تنظيمه والتي يمكن ان تشكل تحولات شكلية يسعى البحث الحالي معرفتها وهي تشكل جانباً مهماً من اهداف البحث الحالي وسوف نتناول عينات البحث حسب تسلسلها الزمني لذا

اعتمد في تحليله على النماذج التي حصل عليها الباحث من الكتب والمجلات المحلية والعربية وعن طريق شبكات الانترنت. كما وجد الباحث صعوبة في تحديد سنة انتاج الاعمال والقياسات المضبوطة للعمل كون ان بعض الفنانين لم يهتموا بذكر اسم العمل او التوقيع عليه استناداً الى فلسفتهم الشخصية بأن ذلك يقلل من قيمة العمل نفسه . وسندرج ادناة النماذج الفنية الخاضعة للتحليل وكالاتي:-



نموذج:- ١

اسم العمل :-تكوين بصري.

تاريخ انتاج العمل:- ١٩٦٥ م

القياس:- ١٠٠×١٠٠ سم

العائدية :- متحف الفنون/دبلن

تحليل العمل:-

اعتمد الفنان في هذا العمل الى تقسيم اللوحة الى ثلاثة تكوينات اساسية الى اليمين انبعاث وتكرر ذلك من جهة اليسار وفي الوسط تكوين مستو ، يتخللها اشكال هندسية عمد الفنان الى تكرارها كالمربع والمعين والمكعب . واللوحة التي بدورها اتخذت شكل المربع .

ان الملاحظة البصرية لنظام التحول في هذا العمل يظهر من خلال الحركة الهندسية التي اسهمت في ايجاد هيئة الشكل وفق طريقة أحدثها الفنان للدلالة على الابعاد الجمالية التي تحققت من خلال سحب الأنتباه نحوها ، كما ان الشكل المتقدم الى الامام جاء بقيمة ضوئية مغايرة للقيمة الضوئية للخلفية مما انتج احساساً لونياً سمح ببصر المتلقي ادراك الابعاد الجمالية للشكل الهندسي من خلال الأنتقال من حركة الى اخرى بطريقة تتابعية محققاً التباين اللوني في الحقل المرئي وبذات الوقت اسست السيادة اللونية بعداً جمالياً محققاً بذلك بعداً جمالياً متعدداً مع الكل التصميمي للعمل الفني.

الشكل هنا قد تحدد عن طريق الخط وهو احد العناصر الأساسية في هذا العمل حيث استخدمه الفنان للإيحاء بالشكل وهذا شكل تحولا اخر. ان وضوح الخط وعلاقته بهذه الأشكال واستقامته العارمة دون أي انحناء كان هدفاً أساسياً في هذا العمل .. وان تفاعل الالوان السوداء والبيضاء والصفراء وما يتركه استخدام مثل هذه التقنية المبسطة من وقع في عين المشاهد اكسبت اللوحة تنوعها وتناقضها وعلاقتها الداخلية كما ان اللوحة اعتمدت على تكرار الأشكال الهندسية المنتظمة والتي اعطت انطباعاً بالتجسيم الذي يوهم بالعمق .وهذا بدوره حقق بعداً جمالياً مضافاً.

ان المسح البصري اظهر لنا الشكل السائد الذي احتل معظم فضاء اللوحة محققاً استمرارية في تتابع المسار البصري لأجزاء الشكل الهندسي الذي تكرر بأنظام لتحقيق ايقاعات منتظمة سمح لبصر المتلقي بالأنتقال بشكل متسلسل من موقع الى آخر محققاً ايهاً بالحركة. ان التحول هنا تجسد بالشكل الذي يدرك من خلال الخطوط التي تتلاقى وينحصر داخلها سطوح واشكال مختلفة واننا ندرك الشكل من خلال تباينه مع الأرضية التي لاتقل اهمية عن الشكل .رغم ان الاختلاف غالباً ما يذكر على الشكل فأن خلفية اللوحة لاتقل اهمية عن الشكل نفسه وتعد ضرورة لإدراك هيئة الشكل .وفيما يتعلق بالحجم فقد ساهم هو الآخر في تحقيق الإيحاء بالتحول من خلال تنوع المساحات الحجمية التي اعتمدت التناسب في احتلالها المواقع الفضائية المتعددة والتي عن طريقها يدرك المتلقي البعد الثالث .

كما ان تجاور الخطوط السوداء والخطوط البيضاء اغنت الفنان عن استخدام التجسيم والظل والنور في التكوين ، كذلك نشاهد هذه الخطوط ذات اللون مسطحة وتجاورها اعطت ايهاً بوجود لون رمادي رغم ان العمل منفذ باللونين الاصفر والابيض والأسود فقط .

ان الحركة تعد من العناصر الأساسية التي اعتمدها الفن البصري والحركة في هذا العمل قد تجسد عن طريق الشكل المستخدم بتكرار في هذه اللوحة ... فالمشاهد يتابع الأشكال ويربط بينها وهكذا يمكن ان نلاحظ ان الفنان تعمد تكرار المربعات عدة مرات ونجح في إيجاد علاقة بين هذه الأشكال . ولا بد من الإشارة الى ضرورة هضم مكونات الواقع المرئي بوصفه مخزناً من الصور والأشارة، حيث قدم لنا هذا الفنان خيال نو مكانةً وقيمةً جماليةً نسبية، وأنه نوع من الغذاء بحيث يتوجب على الخيال هضمه وتحويله، في مجال الإيهامية ، وشكل هذا نجاحات التطور العلمي والتكنولوجي في الستينات وما رافقه من تحول في مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن . هذا فضلاً عن متطلبات الحياة الجديدة ... ووسائل الدعاية والنشر والتلفزيون . وقد مهدت هذه التحولات كلها للتفكير في رفض المفهوم التعبيري للفن والاعتماد على صياغة فن جديد له طابعه الهندسي

ومن خلال ماتقدم من تحليل العينة يمكن للباحث القول أن تنفيذ تصميم هذا العمل اعطى انطبعا بوجود بعدا جماليا بين التكوين العام للعمل الفني مما جعلها تحقق غرضها الجمالي وبالتالي تتيح للفنان ايصال فكرته الفنية بصورة جمالية وذلك من خلال جعل من المربع العنصر الأهم في هذا العمل وهو العنصر الأهم في الهندسة المعمارية والوحدة التشكيلية والهندسية أو العنصر الأساسي اضافة إلى اشكال هندسية اخرى غنية في تنوعها ووضائفها الجمالية.

## نموذج ٢

أسم العمل:- تكوين

المادة والخامة: طباعة سكرين

سنة الانتاج:- ١٩٦٦

القياس:- ١٢٠ × ١٩١ سم

العائدية:- متحف كاس-ميرديان (kass meridian)

تحليل العمل:-

اعتمد الفنان في هذا العمل(النموذج) الى تقسيمة الى دوائر متداخلة اساسية وتكرر ذلك من جميع الجهات وفوقه تكوين مستو ، يتخللها اشكال هندسية عمد الفنان الى تكرارها كالمربع او المعين . والعمل الفني اتخذ شكل المستطيل.إن الملاحظة البصرية لنظام تصميم هذا العمل يظهر من خلال الحركة الهندسية التي اسهمت في ايجاد حياة الشكل وفق طريقة أحدثها الفنان للدلالة على القيم الجمالية التصميمية التي تحققت من خلال سحب الأنتباه نحوها ، كما ان الشكل العام الذي تألف منه العمل جاء بقيمة ضوئية مغايرة للقيمة الضوئية للخلفية مما انتج احساساً لونياً سمحت ببصر الفنان لأدراك البعد الجمالي من خلال الانتقال من حركة الى اخرى بطريقة تتابعية محققاً التباين اللوني في الحقل المرئي وفي الوقت ذاته اسست السيادة اللونية بعداً جمالياً محققاً بذلك بعدا جمالياً متعدداً مع الكل التصميمي للعمل الفني.

ومن خلال ماتقدم من تحليل النموذج اعلاه، يمكن للباحث القول أن تنفيذ تصميم هذا العمل اعطى انطبعا بوجود قيمة جمالية تصميمية بين التكوين العام للعمل الفني مما جعله يحقق غرضه الجمالي وبالتالي تتيح للفنان ايصال فكرته الفنية بصورة جمالية وذلك من خلال جعل من الدائرة و المربع

العنصر الأهم في هذا العمل وهو العنصر الأهم في الهندسة المعمارية والوحدة التشكيلية والهندسية او العنصر الأساسي اضافة الى اشكال هندسية اخرى غنية في تنوعها ووظائفها الجمالية.

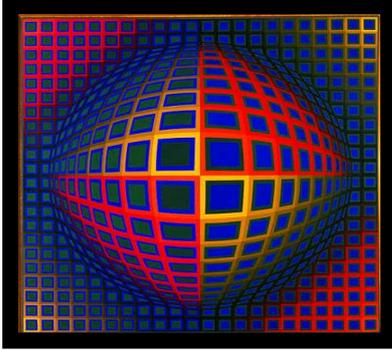
الشكل هنا قد تحدد عن طريق تكرار حركة الخط وهو أحد العناصر الأساسية في هذا العمل حيث استخدمه الفنان للإيحاء بالشكل وهذا شكلاً بعداً جمالياً آخر. إن وضوح الخط وعلاقته بهذه الأشكال واستقامته العارمة دون أي انحناء كان هدفاً أساسياً في هذا العمل .. وان تفاعل الألوان الحمراء والوردية والبيضاء وما يتركه استخدام مثل هذه التقنية المبسطة من وقع في عين المشاهد اكسبت العمل تنوعه وتناقضه وعلاقاته الداخلية كما ان العمل الفني اعتمد على تكرار الأشكال الهندسية المنتظمة والتي اعطت انطباعاً بالتجسيم الذي يوهم بالعمق .وهذا بدوره حقق بعداً جمالياً مضافاً. ان المسح البصري أظهر لنا ان الشكل السائد الذي احتل معظم فضاء اللوحة حقق استمرارية في تتابع المسار البصري لأجزاء الشكل الذي تكرر بانتظام لتحقيق ايقاعات منتظمة سمح لبصر المتلقي بالانتقال بشكل متسلسل من موقع الى آخر محققاً ايهاًماً بالحركة ويعد هذا من التحولات التي اصابت الشكل و التي اختلفت بها الفنون البصرية. كما ان الشكل يدرك من خلال الخطوط التي تتلاقى وينحصر داخلها سطوح واشكال مختلفة وإننا ندرك الشكل من خلال تباينه مع الأرضية التي لا تقل أهمية عن الشكل .رغم ان الأختلاف غالباً ما يذكر على الشكل فان خلفية اللوحة لا تقل اهمية عن الشكل نفسه وتعد ضرورية لإدراك هيئة الشكل . وفيما يتعلق بالحجم فقد ساهم هو الآخر في تحقيق التحولات التي احتلتها المواقع الإيحاء بالحركة ومن خلال تنوع المساحات الحجمية التي اعتمدت التناوب في احتلالها المواقع الفضائية المتعددة والتي عن طريقها يدرك المتلقي البعد الثالث .كما ان تجاوز المساحات التي الفتها (اللون الحمراء و البيضاء) اغنت الفنان عن استخدام التجسيم والظل والنور في التكوين ، كذلك نشاهد هذه الخطوط ذات الوان مسطحة وتجاورها اعطت نوع من التحولات بوجود لون وردي رغم ان العمل منفذ باللونين الاحمر والابيض والوردي فقط .

ان الحركة تعد من العناصر الأساسية التي اعتمدها الفن البصري والحركة في هذا العمل قد تجسد عن طريق الشكل المستخدم بتكرار في هذا العمل ... فالمشاهد يتابع الأشكال ويربط بينها وهكذا يمكن ان نلاحظ ان الفنان تعمد تكرار المربعات والدوائر عدة مرات ونجح في إيجاد علاقة بين هذه الأشكال .ولا بد من الإشارة الى ضرورة هضم مكونات الواقع المرئي بوصفه مخزناً من الصور والأشارات، حيث قدم لنا هذا الفنان خيالاً ذا مكانةً وقيمةً جماليةً نسبية، وأنه نوع من الغذاء بحيث يتوجب على الخيال هضمه وتحويله،الي كم من التحولات، وشكل هذا نجاحات التطور العلمي والتكنولوجي في الستينات وما رافقه من تحول في مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن . هذا فضلاً عن متطلبات الحياة الجديدة ... ووسائل الدعاية والنشر والتلفاز . وقد مهدت هذه التحولات كلها للتفكير في رفض المفهوم التعبيري للفن والاعتماد على صياغة فن جديد له طابعه الهندسي

ان هذا الفنان قد توصل باستخدام اللون الأبيض والأحمر فقط في رسم الخطوط والمساحات لا نوع من التحولات ومن خلال الحركة واثارة عين المشاهد . ذلك ان المساحات البيضاء تبدو وكأنها وردية كما تبدو الدوائر وكأنها تتحرك امام الناظر . وللغاية نفسها ، شاع في استخدام مساحات وبنى ملونة ينتج عنها نوع من الحوار بين الألوان الحارة المتقدمة ( تبدو انها متقدمة ) والألوان الاخرى المتراجعة . هذان النمطان من التماسات البصرية الهندسية ، قد مورسا منذ مدة طويلة في الفن البصري.

ان استخدام بنى هندسية مختلفة . وتجاور الخطوط وتوزيع الألوان المسطحة والمتفاوتة الأعماق ، ستؤدي كلها الى ظواهر مختلفة: كالتموج ، توهج الألوان وانتشارها وتداخلها او تقلصها و امتدادها ثم التضادات المتزامنة والمتتالية ... كل ذلك يقود الى اللمعان او التموج ،اي توهج الألوان وانتشارها وتداخلها او تقلصها وامتدادها ... كل ذلك يقود الى تهيجات الشبكية (شبكية العين) وتشنجاتها ، بشكل يتحول معها المشاهد الى شريك في اللوحة . وهنا ايضاً يبدو الفن البصري قريباً من المشاهد لكي

يكون جزء من التحولات ومن التجارب العلمية لنهاية القرن التاسع عشر ، لأنعكاس هذه التحولات . وهو ما يفسر وجود بعض الصدى الاجتماعي عند نتاج الفن البصري



### نموذج ٣

اسم العمل:-تكوين

سنة الانتاج:-١٩٦٧

القياس:-١٥٠×١٥٠سم

العائدية : متحف كاس ميرديان(kass meridian)

تحليل العمل:-

اعتمد الفنان هنا على الخطوط والاشكال الهندسية في تأسيس الابعاد الجمالية من الناحية البنائية التي اسست اشكالياً امثلك كل منها خاصية الحركة باتجاه الأعلى محققاً نوع من التحولات بين الخطوط الأفقية والخطوط العمودية .

ومن اهم العلاقات الناتجة بين الشكل والحركة هو التقارب والتباعد بين الخطوط والتي حققت تجميعاً شكلياً فضائياً لا يحيد الفنان هنا عن الخط المستقيم . فالخط المستقيم عنده يوحى بالحركة وبدلالات رمزية فالخطوط الأفقية يعبر من خلالها عن الأستقرار والخطوط العمودية دلالة للأرتقاء والنمو والشموخ .

نفذ العمل الفني من اشكال هندسية جاءت في هيئتها محددة بخطوط متداخلة وخط رفيع ليشطر العمل الى نصفين وزعت الشكلين الهندسيين بشكل متوازي ومتساوي وبلون اسود ليعطي مع اللون الأبيض والأسود الخافت بالنصف الثاني للعمل مما أعطى ملمساً بصرياً وخاصة مع شكل المركب في الشكل في الوسط وبالتالي تحققت التحولات المطلوبة هنا ان توزيع الشكلان الهندسيان بشكل متساوي على جانبي العمل حقق نوعاً من التوازن المتماثل وهذا جعل الرؤية تتوزع عليها بصورة متساوية حيث اعتمد المصم الخطوط الهندسية لتحقيق ترابطا بصريا مما اعطى سيادة في العمل في حين ان التباين تحقق في شكل تداخل الخطوط مع الشكلين ( المتعاقبين في التداخل ) لوجود علاقة اختلاف من حيث الشكل والمساحة المحنتلة في الفضاء المتعاقب والمتداخل، وبالتالي حقق الفنان هنا نوع آخر من الابعاد الجمالية في الرؤية البصرية

ومن خلال ماتقدم من تحليل العينة يمكن للباحث القول ان شكل العمل حقق ابعاداً جمالية التي تدل على تلك الوظيفة الجمالية التي راعها الفنان بالجانب الوظيفي المعد من اجله ، وبالتالي فالعلاقة واضحة المعنى من ناحية الشكل والمضمون حيث تميزت بصورة واضحة وقوية من اجل ان تكون وسيلة لاثارة انتباه المتلقي ، وبالتالي تحقيق تلك التحولات في بنية الشكل. وقد عمد الفنان في هذا العمل بالأضافة الى الخطوط السوداء والبيضاء اللون الرمادي للإيحاء بالظل الذي يوحى بدوره بالعمق والتجسيم. لقد عمد الفنان كعادته الى جعل المربع هو الشكل الهندسي الأهم في معظم اعماله منطلقاً من دلالاته الرمزية باعتباره شكلاً متساوي الأضلاع وذات زوايا حادة متساوية ايضاً بالأضافة الى كون المربع هو الوحدة الأساسية في الزخرفة الإسلامية وان هذا الشكل المستثمر ذات طابع قائم على مرجعيات تراثية وحدائية في الوقت نفسه. ثمة اختلاف في ثخانات الخط تسهم في خلق الأحساس بايهام الحركة اكثر مما لو كانت تلك الخطوط في سمك واحد بالنسبة للخطوط المستقيمة . كذلك ان هذه الخطوط تعطي ايهاماً بالفضاء من خلال الانسجام التام والتباين العالي الحاصل بينهما .

#### نموذج ٤

أسم العمل:- تكوين بالازرق

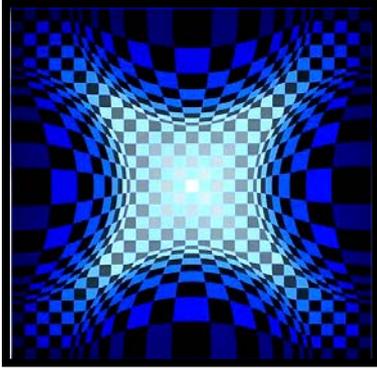
المادة والخامة: طباعة سكرين

سنة الانتاج:- ١٩٧٥

القياس:- ٢٢٣ × ٢٩١ سم

العائدية :- متحف كاس ميرديان (kass meridian)

تحليل العمل:-



العمل عبارة عن مجموعة من انصاف الدوائر شكلت بطريقة تعتمد منظورا هندسيا للأشكال الهندسية ولونيا موازيا له يتفقان معا للإيهام بأشكال ملتوية تنبعث من أرضية منبسطة هي سطح اللوحة .

ينصب اهتمام الفنان على الأشكال الهندسية التي كانت بالنسبة له تعبير عن حقائق مطلقة ومفاهيم أصلية ترتبط بالأنظمة الكونية والنزوع الداخلي عند الإنسان ، لكن بأسلوب يبحث في تفاصيل عملية الإبصار لدى الإنسان والأثر الذي تتركه الأشكال على ذهنية المتلقي فتثير حشداً من الأفكار المترابطة ، وأحد أكثر هذه الأفكار أهمية هو فكرة العمل الفني كونه نشاطاً عملياً . وقيمة جمالية تصميمية في هذا العمل وأكثر ما يميز أعمال فكتور هو طموحه الدائم بين عنصرَي التشكيل والحركة بحيث تبدو أشكاله وكأنها في حركة تتبع دائماً من عمق اللوحة .

ان من اهم تلك الابعاد الجمالية في بنية الشكل هي عملية الإيهام والتشظي الحاصل في المركز والتأثيرات الحركية والبصرية هي التي كونت العامل الأساس والمُعبر الجوهري لكل أفكار وبناءات الفنان وهذا النهج الذي اختطه لنفسه يعد جامعاً لتأثيرات التشكيل التقليدي الذي يعتمد الهندسة والتصميم والمنظور بأنواعه إلى جانب تحقيق الحركة والذي يبتغيه الفن البصري

كذلك تجسدت تلك الابعاد الجمالية في طابع الدقة المتناهية في أعمال الفن البصري وان هذه العملية هي جزء من فهم دقيق لجزئيات عملية الأبصار مثل ميل العين إلى تحسسها الحركة عند مواجهتها لتناقضات حادة في الألوان ، أو في التدرج الجزئي البسيط للون الذي يتبع إيقاعات قد تكون سريعة توحى باندفاع الأشكال مباشرة أو إيقاعات بطيئة توحى بانجذابها تدريجياً نحو المتلقي . ان دوائر فكتور في هذا العمل تتحرك وفق نظام مَدروس بدقة وهي تسلسل رياضي محسوب .

ونجد ان هذا النظام الهندسي قد تكرر من خلال انعكاسه على حواس الإنسان بطرق تحرك مفاهيم غريزية موجودة في عقله وهي أنظمة ثابتة في الفطرة الإنسانية وهي بمثابة الأنظمة الرياضية والهندسية التي تحكم عقل الإنسان بوصفها أنظمة قبلية تطبع نظرته إلى الكون حوله مثل العلاقات الأولية المدركة بين السالب والموجب ، وتضاد الأرضية والأشكال فوقها ، واتجاهات الخطوط إلى الأمام أو الخلف أو الجوانب ، وتدرج اللون في العمق .



## نموذج ٥

اسم العمل:- تكوين للفنان

تاريخ انتاج العمل:- ١٩٨٥ م

القياس:- ١٥٠×١٥٠ سم

العائدية :- متحف هوفمان/المانيا

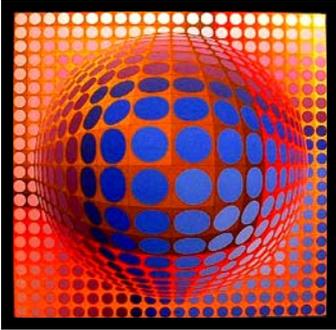
تحليل العمل:-:-

يمثل العمل مجموعة اشكال هندسية (المكعب) استثمرها الفنان بأسلوب حدائي داخل مستطيل افقي يمكن تقسيمه بدوره الى مربعين متساويين الأضلاع في محاولة ذكية من قبل الفنان لأعطاء الأيحاء بالأستمرارية والتكرار الى مالانهاية .

ومن ملاحظة الأبعاد الجمالية التي حدثت في الشكل الفني نجد ان الفنان استثمر بصورة المربعات المتقاطعة بالأضلاع وهو حاصل مجموع عدد اضلاع المربعان، لقد ظل الفنان وفيماً للزخرفة بجعلها اساساً لعمله يستلهم مفرداتها ويعمل على تجميعها وفق نظام بصري معين يشير الى التراث بطريقة ذكية وعصرية

كما انه جعل من الخط المستقيم ذات دلالات رمزية تؤكد هوية العمل ويترك المجال مفتوح لعين المشاهد في مواصلة تكرار اشكالية الى مالانهاية .ويعمل الضوء في هذه اللوحة دوراً اساسياً في اظهار الأشكال المجسمة واعطاء احساساً بالعمق حيث اصبح الفضاء المحيط بالعمل هو الخلفية المكتملة له . وان ارتداد الضوء المنعكس على الأشكال يولد ايهاً بالحركة في عين المشاهد .لقد ربط الفنان في هذا العمل الممارسة التشكيلية بالممارسة العمرانية .

وقد وفق الفنان عندما عمد الى جعل الخطوط العمودية التي توحى بالأتجاه الى الأعلى او الى الأسفل ذات ألوان متفاوتة مما اعطى للعمل قدره على التابين والتنوع وانتقال العين من لون الى الآخر اعطى هو الآخر ايهاً بالحركة التي تعد من اهم عناصر العمل البصري .



## نموذج ٦

أسم العمل:- تكوين

المادة والخامة: طباعة

سنة الانتاج:- ١٩٨٦م

القياس:- ٩٩×٩٩ سم

العائدية :- متحف بنال بيس يشي (Galerie Daniel Besseiche)

تحليل العمل:-

العمل عبارة عن مجموعة من الدوائر شكلت بطريقة تعتمد منظوراً هندسياً للأشكال ولونياً موازياً له يتفقان معاً للإيهاً بأشكال ملتوية تتبعث من أرضية منبسطة هي سطح اللوحة .

يمثل العمل شكلاً كروياً يبرز من وسط اللوحة يمتد من جهاته الأربع ، وقد حقق الفنان هذا التباين في السطوح والشعور بالعمق عن طريق التدرج في حجوم الدوائر والخطوط المحددة للأشكال وانسيابها

في العمق كخطوط دقيقة تتسع عند تقدم اللوحة . وكذلك عن طريق التباين في الدرجات اللونية التي تكون مضيئة في مقدم اللوحة معتمة في العمق .

يرى فازاريلي انه مؤمن بالأشكال التي تنتسب إلى الخط واللون دون مراجع طبيعية ، تستعمل كوحدات في تجميعات أكثر تعقيداً فهو يعتمد هنا على استغلال الإيقاع الحركي الذي تولده الخطوط والألوان . ويعمل على إيصاله إلى العين بمجمله أكثر من رغبته في تحقيق شكل محدد بعينه ، وعمله هذا يوحي بأن الأشكال فيه لا تُولف شيئاً متكاملًا بحد ذاته ، بل هي جزء مأخوذ من نسيج واسع لا حدود له ينبغي على المتلقي تخيله ممتداً خارج حدود البصر الفيزيائي ، بحيث يمكن تصور العمل بحجم هائل وشبكة لا نهائية من العلاقات البصرية التي تستحوذ على ذهن الإنسان ووجوده . ففي هذا العمل يعمل العمق على اجتذاب النظر وسحب حواس المتلقي نحو عمق لانهائي مستمر في الغوص والانطواء نحو الداخل ، انه لعبة الأشكال المتمركزة لدى فازاريلي تهدف أيضاً إلى استقطاب مؤثرات الضوء واللون والحجوم والمسافات ، بحيث تنتهي إلى تحرير أشكال تتطور دائماً ، أشكال ذات وجود محسوس على الرغم من غموضها ، الا انها قادرة على شد حواس المتلقي والتحكم بها وتوجيهها كما نشاء .

ان تحقيق الأبعاد والعمق ليس مقصد الفنان الحقيقي ، بل هو جزء هام من عملية تحويل المظهر الخارجي لعالم البنى الهندسية الحقيقية الكامنة في أصل الوجود الواقعي والتي تشكل جوهره الأصلي . وهي قابلة للاستيعاب المباشر لارتباطها بأصل التراكيب الهندسية المجردة داخل كل شئ طبيعي . والتي يفترض العقل الإنساني وجودها بفعل خبرته عن العالم وقوانينه المستقرة . غير ان في هذا العمل شيئاً آخر يلفت الانتباه إلى إبداع فازاريلي فهو من إعماله القليلة التي تتميز بتنوع لوني آخر . يعتمد تدرج الاجمر والازرق وعلاقاتها بمكملاتها من البنفسجي والأحمر إما الأسود فهو عنصر تحقيق العمق وأرضية سالبة يتم عليها تحقيق الفعل الحركي للأشكال والألوان .

ان أعمال فازاريلي ربما كانت بمعنى ما صلة الوصل الرئيسية بين فنون الحداثة وما بعدها . وحلقة الربط بين إبداعات موندريان الهندسية وانجازات الفن الحركي والبوب آرت فيما بعد ومن خلال ذلك نستطيع ان ندرك حجم تلك التحولات التي صاحبت الشكل الفني في الفن البصري .

العمل عبارة عن مجموعة من الدوائر شكلت بطريقة تعتمد منظورا هندسيا للأشكال ولونيا موازياً له يتفقان معا للإيهام بأشكال ملتوية تتبعث من أرضية منبسطة هي سطح اللوحة .

ينصب اهتمام الفنان على الأشكال الهندسية التي كانت بالنسبة له تعبير عن حقائق مطلقة ومفاهيم أصلية ترتبط بالأنظمة الكونية والنوازع الداخلية عند الإنسان ، لكن بأسلوب يبحث في تفاصيل عملية الإبصار لدى الإنسان والأثر الذي تتركه الأشكال على ذهنية المتلقي فنتشر حشداً من الأفكار المترابطة وأحد أكثر هذه الأفكار أهمية هو فكرة العمل الفني كونه نشاطاً عملياً وأكثر ما يميز أعمال فكتور هو طموحه الدائم بين عنصري التشكيل والحركة بحيث تبدو أشكالها وكأنها في حركة تتبع دائماً من عمق اللوحة ان التشكيل التقليدي الذي يعتمد الهندسة والتصميم والمنظور بأنواعه إلى جانب تحقيق الحركة والذي يبتغيه الفن الحركي في حركات الحداثة فأعمال فكتور ليست مجرد أشكال موضوعة على السطح بل هي أشكال متحركة تكتمل فقط عند النظر إليها وبفعل الأيهاامات التي تحدث في ذهن المتلقي .

انه طابع الدقة المتناهية في أعمال الفن البصري وان هذه العملية هي جزء من فهم دقيق لجزئيات عملية الأبصار مثل ميل العين إلى تحسسها الحركة عند مواجهتها لتناقضات حادة في الألوان ، أو في التدرج الجزئي البسيط للون الذي يتبع إيقاعات قد تكون سريعة توحى باندفاع الأشكال مباشرة أو إيقاعات بطيئة توحى بانجذابها تدريجياً نحو المتلقي . ان دوائر فكتور في هذا العمل تتحرك وفق نظام مَدروس بدقة وهي تسلسل رياضي محسوب .

ونلاحظ ان التحولات تجسدت في النظام الهندسي الذي انعكس على حواس الإنسان بطرق تحرك مفاهيم غريزية موجودة في عقله وهي أنظمة ثابتة في الفطرة الإنسانية وهي بمثابة الأنظمة الرياضية والهندسية التي تحكم عقل الإنسان بوصفها أنظمة قبلية تطبع نظرتة إلى الكون حوله مثل العلاقات الأولية المدركة بين السالب والموجب ، وتضاد الأرضية والأشكال فوقها ، واتجاهات الخطوط إلى الأمام أو الخلف أو الجوانب ، وتدرج اللون في العمق .

وفي هذا العمل بالذات يعمل الفنان على استغلال البعد الإضافي ( البروز ) عن الأرضية ببطء لتأمين الإحساس باندفاع تدريجي لشكل كروي ينفث باتجاه الناظر في وسط اللوحة ويتراجع عن جانبيها بفعل العلاقات الهندسية واللونية العمل عبارة عن مجموعة من انصاف الدوائر شكلت بطريقة تعتمد منظوراً هندسياً للأشكال ولونياً موازياً له يتفقان معاً للإيهام بأشكال ملتوية تتبعث من أرضية منبسطة هي سطح اللوحة .

وعملية الإيهام والتشظي الحاصل في المركز والتأثيرات الحركية والبصرية هي التي كونت العامل الأساسي والمُعبر الجوهري لتلك التحولات التي ظهرت في الشكل الفني وجاءت أفكار وبناءات فكتور تؤكد ذلك وهذا النهج الذي اختطه الفنان لنفسه يعد جامعاً لتأثيرات التشكيل التقليدي الذي يعتمد الهندسة والتصميم والمنظور بأنواعه إلى جانب تحقيق الحركة والذي يبتغيه الفن الحركي في حركات الحدائث فأعماله ليست مجرد أشكال موضوعة على السطح بل هي أشكال متحركة تكتمل فقط عند النظر إليها وبفعل الأيهامات التي تحدث في ذهن المتلقي .

#### نموذج ٧

أسم العمل:- تكوين

المادة والخامة: طباعة سكرين

سنة الانتاج:- ١٩٨٧م

القياس:- ٢٢١ر٤ × ٢٩٣ر٩ - سم

العائدية :- متحف ميكا للفن ( Mega Art gallery )

تحليل العمل:-



سعى الفنان في عمله هذا إلى اختزال الأشكال إلى أقصاها واستبعاد كل ما يحيط بالوعي مباشرة من مرجعية تتأسس عليها قراءة العمل الفني، باحثاً عن فن يحمل في جوهره قوانين كلية وثابتة، تتولد من خلالها إحساسات روحية، إيماناً منه بالجمالية التصميمية المطلقة للشكل المجرد الخالص وطاقته التعبيرية والتأويلية العالية التي يحملها اللون أو الشكل الهندسي المربع أو المستطيل الناتج من تقاطع الخطوط الأفقية مع العمودية بما يعكس طاقتها الروحية وانتاج صوت درامي في ضوء هذا التقاطع.

كما أنه عمد إلى استخدام ثلاثة ألوان رئيسية هي (الأحمر، الأزرق، والأصفر) لتتوزع على السطح التصويري، بما يضمن له صفة الثبات والاتزان، فالإزاحات اللونية المتباينة يحكمها تقابل مرسوم بعقلية تقترب في طبيعتها من الفعل الرياضي، وتقليل ملامح الطبيعة، حتى تصبح اللوحة وسائل مدركة كالرياضيات من أجل جوهر نقي خالٍ من أية شوائب. فقد عاد إلى الأشياء الأولى، كما هو في الألوان الأساسية أو الأشكال الهندسية الناتجة من التقاطع الحاد في تماثل تحقق من خلال تلك العودة.

وقد وحد التكوين بالخطوط الأفقية والعمودية التي شكلت فضاءات لونية وحدوداً مكانية للمسطحات ذات القيمة الأحادية بوصفها عمقاً فضائياً للتكوين. إلا أن الألوان والأشكال في اللوحة لا تحيل إلى مرجعيات ذات أصول حسية أو ذاتية، بل تشكل عناصر بنائية تحتكم على قدر من السمات الجمالية

التصميمية المجردة ضمن سياق كينونتها، وقد تحمل الألوان دلالات رمزية في جوهرها عن أصل الوجود والعالم، لأن الصورة التجريدية هي الوسيلة التي يمكن تحويل الواقع بفضلها إلى تعبير تشكيلي من خلال علاقات محددة، وهي اختراق لهذا الواقع والإمساك بتركيبه الداخلي عن طريق إدراك بنياته وإخضاعها لإشراف العقل، حتى نستطيع أن نعيد هذه البنيات نفسها في حقيقة مختلفة، هي حقيقة اختراق الطبيعة بوسائل الرؤية التشكيلية وتحطيم توازنها الإدراكي المنطقي . وهذا الاختراق يفسر بحث الفنان عن الهيكل الداخلي للحقيقة.

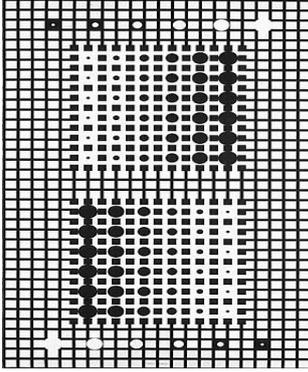
وقد سعى الفنان للاهتمام بالكلي دون الجزئي، مشيراً إلى ان خلف المظاهر الحسية هناك عناصر ثابتة تعمل على توحيد الأشياء، من أجل الوصول إلى ماهيات الأشياء، وعدم الاكتراث بالموجودات المادية، بما يفتح على التأويل، وتعليق الحكم على العمل الفني حتى استكمال عملية التلقي وإنتاج المعنى بحسب ادراك هذه الماهيات بالحدس المباشر وليس بالمظاهر الحسية. الماهية كما تبدو في الخبرة الإنسانية التي تتكون على مبدأ (بين - ذاتي) ذات الفنان التشبيدية، وذات المتلقي، ليصبح العالم ذا كينونة مزدوجة (موضوعية وذاتية) تنصهر في الشكل المجرد، بوصفه موضوعاً جمالياً ناتجاً عن الخبرة المشتركة بين الذوات تجاه الشيء المدرك.

تصبح الأشياء والظواهر والوعي جهداً موجهاً لوصف الظاهرة كما تبدو لنا في خبرتنا ووعينا بها. ويتركز الموضوع المتمثل في بنية اللوحة المتشكلة على (اللون والخط والشكل) وهو ذروة اتمام وجود اللوحة كبنية جمالية، وهي بمثابة النظر الموضوعي الملازم لعملية التعيين، التي فيها ومن خلالها يتحقق الإدراك الجمالي، يصعد الخيال فيها إلى أقصاه في تحقيق الشكل المدرك جمالياً وفنياً. وقد أراد " فكتور بهذا أن يؤسس رداً جمالياً تصميمياً صورياً على صعيد اللوحة من خلال اختزاله القصدي لبنية الشكل الممكنة التحول، عبر الزمان المتصل، بوصفه حقيقة مطلقة، إذ تقوم ذات الفنان بنفي مستمر لمفاهيمها عن العالم ورصد مفاهيم جديدة تتأسس من خلال الطاقة الرمزية للشكل واللون وتحولاتهما.

أن تعدد الفضاءات الناتجة ( المربعة ) وحركتها الأفقية والعمودية والصورة الكلية المتكونة من حرية الخيال هي حريات (متعالية) على وفق رؤية "هذا الفنان" كونها تنشأ من مجال الخبرة الإنسانية، وهو إنشاء جمالي تصميمي خالص، لأنه يعيد إنشاء الخبرات التخيلية والإدراكية. وباختلاف طريقة التعبير وتعدد الصور عبر الزمن الممتد يعاد إنتاج العمل ذهنياً، سواء كان ذلك في شكل تشكيلات صورية تحتضنها العين في لحظة واحدة، أم علامات منفردة مثل اللون والشكل الهندسي، ينبغي أن ينشأ المتلقي فيما بينها نوعاً من الصلة.

ومن خلال سعي الفنان للاهتمام بالكلي دون الجزئي والتعبير عن الثابت خلف المظاهر الحسية للوصول إلى جماليات الأشياء في سياقها العام المقترن بألية تعليق الحكم حتى يصبح العالم ذا كينونة مزدوجة تقع بين الموضوعية والذاتية تنصهر في الشكل المجرد، بوصفه موضوعاً جمالياً من خلال حرية الخيال المتعالية التي تكتشف أشكالها، والتي بدت واضحة في الأشكال الهندسية والخطوط المتقاطعة وتشكيلها صورياً، بما ينتج عنه نتاج ذهني وجمالي في الوقت ذاته.

نموذج : ٨



أسم العمل : Supernovae ثنائي  
الاتجاه : الفن البصري  
تأريخ الانتاج : ١٩٨٨م  
الخامة والمادة : طبع بالسلكسكين  
القياس : ١٩٤ × ١٥ سم  
العائدية : معرض روبرت ميلير / باريس

الوصف العام :

صور مشهداً للفن البصري في انجاز عملاً تشكيمياً بطريقة تجريدية بهيئة مربعين متعاكسين يحتوي كل منهما على شريط عمودي لتكوينات هندسية ( دائرية ، ومربعة ) باللون الأسود تترج من حجمها الكبير الى حجمها الصغير وهناك في الجزء الاعلى والاسفل من فضاء اللوحة تتقاطع ستة دوائر من خلال شبكة من الخطوط السوداء المتقاطعة منفذة بألوان حيادية (الاسود والابيض) .

تحليل العمل :

نرى في هذا العمل الفني ان الشكل الهندسي ك(المربع) يكاد يكون مركزاً جمالياً اساسياً في عموم الرسم الحديث فضلاً بأنه رمزاً للاستقرار ، والعلاقات اللونية ما بين الالوان الحيادية مارست نوعاً من اللغة التي امتازت بطيف بصري يمكن إدراكه داخل مساحة الشكل وبيئته التي ولّدها اعتماداً على آلية الإيهام البصري والصورة البصرية وعبر رموزها البدائية الموزعة من الخطوط المتقاطعة هي التقاطعات الرئيسة لخطوط العمل، بايحاءاتها الكونية والمادية والروحية وكتنائية متضادة توازي تضاد الأسود والأبيض، وهي تمثل هيكلية العمل في الشكل والفن البصري من الفنون الإيهامية ذات الطبيعة الإيقاعية وتبعاً لذلك فإنّ بنية عمل (فازاريللي) يتضح انه يسعى لترك المشاهد بشكل مربعات لا حصر لها وباحجام مختلفة، عبر عملية تركيب للمربعات الصغيرة باختلاف قيمها، التي تولد بصرياً قيم حركية مستمرة ، بما يوحي بأنها شكل صناعي او لوحة ضوئية، متلاذاة في اضوائها عبر ما فرضه عليها الفنان من آلية تقنية وظفها بطريقة حسابية وفقاً للتجانس والتضاد في القيمة اللونية والشكلية في أختزال الاشكال الى أقصاها سعياً الى دلالة جمالية مطلقة للشكل المجرد التي يحملها النسق اللوني ذات التباين ما بين ( الأسود، الأبيض) أو الشكل الهندسي المربع أو المستطيل الناتج من تقاطع الخطوط الافقية مع العمودية ، وان عملية المتغيرات القيمية في الألوان يولد تفاوتاً في القيم وتضاد تبادلي مستمر، كمنهج لتبديد القيم الموضوعية بتجريدية إيقاعية تعتمد ايقاع موسيقي معين، حيث ان الفنان يسعى الى التجرد والفهم معاً وهذا هو مكنم العمل بما يعكس طاقتها التصارعية وانتاج انسجام هارموني في هذا التقاطع النسقي ، إضافة الى هذا التناقض اللوني مع الإيقاع المتكرر للأشكال في بنية العمل ، فالشكل يحمل تدرجاً لونياً ما بين الاشكال الهندسية التي تطفو فوق أرضية بيضاء مما يجعل انسجاماً فضائياً مع باقي أجزاء اللوحة التي تبنى على أساس

التظافر الهندسي القائم بين مفهومي اللوحة التشكيلية التجريدية الهندسية ، بما يعزز لحالات التنافذ في الأبنية المفاهيمية والجمالية والفنية بوصفه تعبيراً عن التمثلات التناغمية الإيقاعية لفعل الإيهام البصري .

## الفصل الخامس

### النتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات

#### اولاً:-نتائج البحث:-

تبين للباحث ومن خلال تحليل النماذج والدراسة التحليلية التاريخية والجمالية للفنون البصرية في الاطار النظري. ان الفن البصري أثر ورفد واغنى في تطور الاتجاهات الفنية الاخرى بالتحويلات في الشكل الهندسي اضافة الى التجربة المحلية والبيئية للفنان وتأثره بمعطياتها البصرية والفكرية من خلال اقتباس وتضمين وتناص الشكل واللون والصياغة والموضوع والفكرة، ووضوح التأثير عند بعض الاساليب والتلميح والتناص عند البعض الآخر : أي تقارب الطروحات الفنية بين المؤثر والمتأثر بمستويات العمل الفني التركيبية والدلالية والتأويلية ... وعلية تمكن التوصل الى النتائج التالية :-

١- تم معالجة عناصر البناء الشكلي والمضموني الذي خضع لعملية إزاحة وتحريف عن الاستعمال التقليدي السابق ، للفنون البصرية ، وأولها تلك العناصر التي خضعت لهذا التحول عنصر اللون الذي بات معيبراً عن سياقاته الاصطلاحية والدلالية من خلال استثمار الشكل الهندسي وما يحمله من ابعادا جمالية.

٢- يمتلك اللون طاقة تصميمية جمالية تعبيرية ورمزية ، ليدخل بنسق مشارك مع العناصر الأخرى كالخط لخلق حالة من التحويلات الشكلية الهندسية لتحقيق ابعادا جمالية .

٣- اعتمدت رسومات الفنون البصرية في الكثير من نتاجاتها على عامل الصدمة والمفاجأة والدهشة ، بقصد كسر أفق التوقع ، وإحداث خلخلة في المساحة التصميمية الجمالية وهذا ينطبق تماماً على بقية العناصر المكملة للبنية التكوينية الشكلية الهندسية المشيدة للخطاب الجمالي البصري مما احدث كما من التحويلات ذات ابعادا جمالية .

٤- ظهر (العمل الفني) كنص غير مكتمل إلا بمساهمة أو مشاركة حسية أو فكرية من المتلقي ، وهذا ما عوّل عليه الفن البصري الذي يقوم على تناقضات مفاهيمية حادة كنوع من الدادائية الجديدة ، ويشكل ذلك طاقة تحويلية.

٥- أن الإبداع الذي تتوخاه نتاجات (الفن البصري) قائمة على الإيهام ، وهي حالة متميزه من التحويلات الشكلية الهندسية.

٦- أن نتاجات الفن البصري، هي افعال تمتلك استمراريتها في توليد الفعل الإبداعي الذي تسهم فيه سمة الشعرية بشكل مؤثر ، إذ يتداخل ثنائي الأبعاد مع ثلاثي الأبعاد، فتتولد بذلك صور إبداعية متواترة من ناحية الشكل الهندسي، دون اهتمام بمضمون فعل الإبداع، ويشكل ذلك شكلا من التحويلات .

٧- أتت الفنون البصرية على غرار التقاليد التجريدية المتبعة في رسومات الحداثة ذات النزعة اللاموضوعية ، استكمالاً لاتجاه لم يأخذ مدياته الواسعة في التجريب ، بسبب احتكامه إلى منطق جدلي صارم .

٨- ادى التحول المفاهيمي وسقوط الجدول وتفكيك ماهية الفن ، حدا بالفنون البصرية إلى تبني اللاموضوعية كوسيلة لا كغاية في مسعى عدمي للوصول إلى مفهوم في فن ( التصوير ) ، ويظهر ذلك من خلال الابعاد الجمالية للشكل الهندسي في الفن البصري. بمعنى الشطب على مفهوم الصورة الفنية ،

والاستعاضة عنها بالسرد بمجموعة العلاقات المتفاعلة داخل بنية النص المكتفي بنسق جمالي بصري مجافي للإيقونية الآلية .

٩- ان التحولات في الفن البصري قائمة على بنية علاقات شكلية هندسية أو غنائية أو هو فن يتوخى ( الشكل الهندسي ) ، بينما تشغل الأنساق البصرية في الحقل التصويري البصري لتحقيق ابعادا جمالية .

١٠- تقوم التحولات في الفنون البصرية على فكرة الصراع بين مجموعة المفاهيم النظرية الموجودة ككيانات أو سياقات معرفية أو أخلاقية أو جمالية مختلفة ، ويعبر عن هذا الصراع من خلال الطابع الصفائي التأملي المتجلي حسيّاً عبر حدس وجداني وتعايش وذوبان للذات مع ذوات الأشياء ، ومن ثمّ ، اختزال الحقيقة بأبسط معادل بصري وتمثل ذلك بالشكل الهندسي .

١١- ان التحولات في الفنون البصرية ذات النمط الاختزالي تكاد ان تتسلخ عن تقاليد هذا التيار المابعد حدثي ، لاشتغالها على منطقة جديدة في توظيف الذاتي بالإشارة إلى حقائق نفسية وجدانية تتفق على الجزئيات وتحاول دحض الوجود الواقعي ( الموضوعي ) ، وتثبيت واقع النص كحقيقة أكثر مصداقية في تقرير حقيقة العمل الفني الشمولية .

### ثانياً:- الاستنتاجات :-

استناداً إلى ما توصل إليه البحث من نتائج ، يستنتج الباحث ما يأتي :

إن الفنون البصرية مثلت طابعاً لظاهرة إنسانية هي التحول والتحرك القيمي منذ الفلاسفة ما قبل سقراط إلى يومنا هذا ، وهو مرتبط بتحويلات الأشياء والكون والزمان والحياة ، وهو إحساس معرفي وسيكولوجي يبتدئ بكيفيات مختلفة ، ارتبط بالحضارات المختلفة ،

أسهمت الفنون البصرية بشكلٍ فاعل في تحديد صياغات متباينة للمُنجز الفني لمرحلة ما بعد الحداثة ، إذ أن فضاء الحرية الذي أتاحتها حالة التحوّل ساعد على إيجاد قدر كبير من المرونة في الاشتغال على مستويات مختلفة شكلاً ومضموناً . وذلك من خلال استثمارها الاشكال الهندسيه وما تحمله من ابعادا جماليه.

إن الفنون البصرية كمظهر من مظاهر ما بعد الحداثة أسهمت في إحداث نهضة فكرية متسارعة بفعل سمتها الانقلابية ، بمعنى أنّ فعل التحوّل الذي حصل في الشكل الهندسي في الفن البصري

إن رسومات الفنون البصرية كانت انعكاساً لواقع الحياة الاجتماعية والفكرية والاقتصادية ، وتلازمت مع حُقب تاريخية بعينها ، بحيث أصبحت متداخلة مع معطيات الحضارة لحقبة ما بعد الحداثة .

٥- إن التطور العلمي الهائل في كل الاختصاصات ساهم في خلخلة الحقائق والتقنيات ، وساعد الأفكار النسبية والشكّية التي دفعت الإنسان إلى الإيمان بها ، والخروج من الحقبة اللاهوتية والميتافيزيقية إلى النسبية المطلقة التي تعيشها حقبة الوضعية التي تعتمد الوقائع والظواهر والتي هي متغيرة مع فتوحات العلوم المختلفة .

### ثالثاً:- التوصيات .

في ضوء ما أسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات ، يوصي الباحث بما يأتي :

١- تشجيع طلبة الدراسات العليا على تقصي المفاهيم الفكرية والفلسفية في الفنون البصرية.

٢- ضرورة إطلاع دارسي الفن والجمال والنقد لما انتهت إليه الدراسة ، لما يحقق معرفة بالآليات اشتغال الفنون البصرية

٣- فتح آفاق جديدة ورؤى تجريبية تتبنى حرية الذات معرفياً وجمالياً ونفسياً وفنياً .ومن خلالها يتم استثمار نتائج الفنون البصرية كمادة تطبيقية.

- ٤- الإفادة من البحث الحالي في إغناء الدروس النظرية في كليات الفنون الجميلة ، ولاسيما مادة علم الجمال ، تاريخ الفن الحديث ، الفن البصري ، كطروحات جمالية قابلة للتطبيق .
- ٥- التشجيع على إصدار المطبوعات والنشرات في الدراسات الجمالية عامة ، والتي تتناول علاقة الفنون البصرية بالرسم بشكل خاص ، تساهم في نشر الوعي الجمالي ، وتدعم الحركة التشكيلية العراقية .

**رابعاً:- المقترحات :-**

- استكمالاً لمتطلبات البحث ، ولتحقيق الفائدة ، يقترح الباحث إجراء البحوث الآتية :
- ١- الفنون البصرية وتحولاتها في الرسم العراقي المعاصر .
- ٢- الفنون البصرية وتحولاتها لنحت ما بعد الحداثة العراقي.

**الهوامش**

\* (١٩٩٧-١٩٠٧)

**المصادر العربية والاجنبية**

**القران الكريم**

١. آل ياسين ، جعفر : الفارابي في حدوده ورسومه ، عالم الكتب ، بيروت ، ١٩٨٥ .
٢. ارنست ، كاسير : فلسفة الاشكال الرمزية ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ع ٣ مركز الإنماء القومي، بيروت ، ١٩٨٨ .
٣. امهز ، محمود : الفن البصري والفن الغربي ، مجلة الحياة التشكيلية ، العدد ٣ ، وزارة الثقافة والارشاد ، عمان الاردن ، ١٩٨١ .
٤. برتلمي ، جان : بحث في علم الجمال . ترجمة : انوار عبد العزيز ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٠ .
٥. برجواب ، عبد الرؤوف : فصول في علم الجمال ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت : ١٩٨١ .
٦. ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين : لسان العرب ، المجلد الحادي عشر ، دار بيروت لطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٦ .
٧. بروكر ، بيتر : الحداثة وما بعد الحداثة ، ترجمة: عبد الوهاب علوب ، مراجعة: جابر عصفور ، الطبعة الأولى منشورات المجمع الثقافي ، الإمارات العربية المتحدة ، ١٩٩٥ .
٨. برادبري ، مالكم وجيمس ماكفارلان: الحداثة ، الجزء الأول ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٩. بهنسي : عفيف : علم الجمال عند ابي حيان التوحيدي ومسائل في الفن ، وزارة الأعلام ، مديرية الثقافة العامة ، مطبعة ثنيان ، بغداد : ١٩٧٢ .
١٠. جيروم ، ستولنز : النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية ، ت : فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .
١١. ديوي ، جون : الفن خبرة ، ت : زكريا ابراهيم ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٣ م.
١٢. ريد ، هيريت: الفن الآن (مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين)، ت: فاضل كمال الدين، ط١، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠١ .
١٣. عبد الحميد ، شاعر : العملية الابداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٨٧ .

١٤. عبد الخالق ، احمد محمد : الأبعاد الأساسية للشخصية ، ط٢ ، تقديم : د.ه.ح. آيزنك ، الدار الجامعية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ .
١٥. مجموعة من الباحثين : الموسوعة العربية الميسرة ، أشرف : محمد شفيق غريال ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٩ .
١٦. محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس الى افلاطون ، دار المعرفة ، ج ١ ، الإسكندرية ، ١٩٨٥ .
١٧. نوبا ، سمير : موجز تاريخ النظريات الجمالية : تعريب باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٧٩ .
١٨. هريبرت ، ريد : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
١٩. ويد نيكولاس : الاوهام البصرية فنها وعلمها ، ت مي مظفر ، دار المامون ، بغداد ١٩٨٨ .
٢٠. ويندل ، ف. هاريس : من قاموس مفاهيم النقد الأدبي ونظرية الأدب ، ما بعد الحداثة ، ت : ناصر ونوس ، ملحق الثورة الثقافي ، العدد ٥ ، ١٩٩٥ .
٢١. متي ، كريم : الفلسفة اليونانية في عصورها الاولى ، مطبعة الارشاد ، ساعدت جامعة بغداد في نشره ، بغداد ، ١٩٦٦ .
٢٢. تونيانيكوف ، وسميرا نوبا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت : باسم السقا ، دار الفارابي للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٩ .
٢٣. ال ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيين من طاليس الى سقراط ، مكتبة الفكر العربي ، بغداد : ١٩٨٥ .
٢٤. ابو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس الى افلاطون ، ج ١ ، دار المعرفة الجامعية ، بيروت ، ١٩٨٥ .
٢٥. مطر ، اميرة حلمي : فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة : ١٩٧٤ .
٢٦. كرم ، يوسف محمد : العقل والوجود ، دار المعارف للطباعة والنشر ، القاهرة : ب.ت .
٢٧. ارسطوطاليس : ارسطو في النفس ، ت : عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤ .
٢٨. اسماعيل ، عزي الدين : نصوص قرآنية في النفس الانسانية ، دار الشؤون الثقافية ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٢ ، بغداد : ١٩٨٦ .
٢٩. بدوي ، عبد الرحمن : خريف الفكر اليوناني ، مكتبة النهضة المصرية ، ط١ ، القاهرة : ١٩٦٩ .
٣٠. بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة العصور الوسطى ، ط٢ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : ١٩٨٢ .
٣١. ابن خلدون ، العلامة عبد الرحمن المغربي : مقدمة ابن خلدون ، دار احياء التراث العربي ، لبنان - بيروت : ب.ت .
٣٢. خزين ، ابراهيم : اراء اهل المدينة الفاضلة - ابو نصر الفارابي منشورات دار القاموس الحديث ، بيروت ، ب.ت .
٣٣. خياط ، يوسف : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت .
٣٤. جبران ، مسعود : رائد الطلاب ، دار العلم للملايين . بيروت ، ب ط ، ب ت .
٣٥. عطية عبود : جولة في عالم الفن ، المدرسة العربية للدراسات ، بيروت ١٩٨٥ .
٣٦. فيشر ، ارنست : الاشتراكية والفن ، ت. اسعد حليم ، بيروت ، ١٩٨٢ .
٣٧. البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، دار المشرق ، ط ٣١ ، بيروت ، ب ت .
٣٨. البستاني ويطرس : محيط المحيط (قاموس اللغة العربية) ، لبنان ، بيروت ، ١٩٧٧ .
٣٩. حيدر ، نجم عبد : علم الجمال آفاقه وتطوره ، ط٢ ، جامعة بغداد ، ٢٠٠١ .
٤٠. زايد ، سعيد ، الفارابي ، دار المعارض للطباعة والنشر ، القاهرة : ١٩٧٠ .

٤١. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة . ١٩٧٧ .  
٤٢. جبران ، مسعود : رائد الطلاب، دار العلم للملايين . بيروت ، ب ط ، ب ت.  
٤٣. البستاني ، فؤاد افرام : منجد الطلاب ، دار المشرق ، ط ٣١ ، بيروت ، ب ت.  
٤٤. خياط ، يوسف : معجم المصطلحات العلمية والفنية ، دار لسان العرب ، بيروت.  
٤٥. اسمث ، ادوارد : الفن البصري والفن الحركي ، مجلة افاق عربية ، العدد ( ٧ ، ٨ ) ، ١٩٩٥ .  
46 .Coren, Stanley, "Seeing is deceiving". The psychology of vial illusion.