جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري

سلام حميد رشيد
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة
salamhameed72@gmail.com

الملخص

يعنى هذا البحث بدراسة (جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري) وهو يقع في أربعة فصول، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة أليه، وهدفه وحدوده، وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه.

تناولت مشكلة البحث موضوعة جمالية التكوين الفني في رسوم الفنان رافع الناصري، ففي مساحة الرسم العراقي المعاصر كانت النظم الاشتغالية للتصميم تقترن بخلق استجابات جمالية يعمد من خلالها الرسام العراقي إلى تسويغ خاصية الإظهار التصميمي في اللوحة انطلاقاً من حالة الوعي بضرورة ايلاء الوحدة الموضوعية للوحة اهتماماً جمالياً يبلور فاعلية الأنساق البنائية وتطابقها مع الفعل التصميمي فكانت رسومات (جواد سليم، فائق حسن، شاكر حسن ال سعيد، محمود صبري، كاظم حيدر، رافع الناصري .. وغيرهم) تستخلص الأطر الجمالية للتكوين ضمن التقليدية والمألوفية في وسائل الصياغة، وتعمق بالوقت ذاته النزعتين العقلانية والوجدانية بتضمينات هندسية وشبه هندسية خاضعة لرؤية رياضية وحسابية، ومن هذا المنطلق تحددت المشكلة بالإجابة عن التساؤل الأتي:

-كيف تحققت جمالية التكوين الفني في رسوم الفنان رافع الناصري؟

وتجلت أهمية البحث في كونه محاولة لإلقاء الضوء على القيم الجمالية المبنية على عناصر بنائية تجمع بين الرسم والتصميم والكرافيك، وكذلك في كيفية إظهار قيمة البناءات التصميمية في تصعيد الشكل الجمالي للوحة من خلال قراءة السطح التصميمي على أسس بنائية، كما يُعد الفنان رافع الناصري من الفنانين العراقيين الذين ساهموا في رفد الحركة التشكيلية بأعمال إبداعية، وهذا البحث يُسهم في رفد الواقع الثقافي التشكيلي بإضافة جديدة.

وللبحث هدف واحد هو:تعرف جماليات التكوين الفني في رسوم رافع الناصري وفيما يعنى بحدود البحث فقد تحدد البحث بالرسوم المنفذة بالاكريلك على قماش وكذلك رسوم الكرافيك والرسوم الورقية المطبوعة والتي نفذها في كل من (الصين –البرتغال – بغداد عمان) للمدة الزمنية من (١٩٦٠-٢٠١٤)، كما تم استعراض مصطلحات (الجمال – الجمالية – التكوين الفني) ضمن هذا الفصل.

أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد اشتمل على ثلاثة مباحث، عني المبحث الأول بدراسة (الجمالية مدخل تاريخي)،أما المبحث الثاني (التكوين الفني بين العناصر والأسس التصميمية) (معطيات التصميم في الرسم العراقي المعاصر).

أما المبحث الثالث فقد عني بدراسة (المقاربات التصميمية في رسوم رافع الناصري.(

أما الفصل الثالث فقد اختص بإجراءات البحث الذي تضمن تحديد مجتمع البحث واختيار عينة البحث البالغة (٧) انموذجاً ثم أداة البحث والوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة في قياس الأداة ثم تحليل نماذج عينة البحث.

أما الفصل الرابع فقد تضمن كل من نتائج البحث والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات .

الكلمات المفتاحية : جمالية التكوين ، رافع الناصري.

Abstract

This thesis studies "The Aesthetics of the Forming in the Rafei al-Nasiri's Paintings". It is divided into four chapters. The first chapter is devoted to outline the problem of the research, its importance and the theoretical and practical needs for it. The aim and the limitations of the research are also pinpointed, and then the terminology used is fairly explained.

The problem of the research has focused on the aesthetics of the design in the Rafei al-Nasiri's different paintings. In the scene of Iraqi painting, the preoccupation systems of design are associated with creating aesthetic responses in which the Iraqi painter tries to find justification of the characteristic of designing manifestation in the drawing. This process occurs due to the awareness of the necessity of giving the objective unity of the drawing the aesthetic significance which substantiates the activity of the structural systems and their correspondence with the action of design. As result, the drawings of Jwawd Salim, Faikh Hasan, Shakir Hasan Al Said, Mahmood Sabri, Kadhum Haider and Rafei al-Nasiri have crystallized the aesthetic frames of the form within the traditional and normal formal means. At the same time, they have deepened the rational and sentimental tendencies by being under the submission of the mathematical vision. Therefore, the problem is to answer the following question: How are the bases of the aesthetics of the design represented in the drawings of Rafei al-Nasiri?

The importance of the research is reflected in the fact that it is an attempt to shed light on the aesthetic values based on structural elements which compromise the painting and design. They also show the value of the designing structures in the process of elevating the aesthetic form of the drawing by reading the surface design on structural bases. In fact, al-Nasiri is considered one of the most influential Iraqi painters; therefore, this research tries to add a contribution to the artistic studies of Iraqi fine arts.

The overall aim of the research is to discover the aesthetics of design in the drawings of Rafei al-Nasiri. As for the limitations of the research, al-Nasiri's paintings accomplished with acrylic on fabric, the graphic drawings and the paper drawings accompanied some poems have been chosen. The latter have been done in China, Portugal, Baghdad, and Amman in the period 1960-2014. The terms 'beauty', 'aesthetics', and 'design' have been surveyed in this chapter.

The second chapter, 'The Theoretical Framework', contains three minor topics: the first is devoted to the study of 'The Artistic Design between the Elements and the Aesthetic Bases'; the second one has tackled with "The Facts of Design in the Iraqi Fine Arts'.

The third minor topic is devoted to 'The Design Attempts in the Paintings of Rafei al-Nasiri'.

The third chapter includes the research procedures. These imply that the research sample must be outlined, then the research examples are chosen. The sample consists of

20 works. Then the research tool and mathematic and calculating means used in the process of analyzing the sample works are reviewed.
The fourth chapter includes the results, the conclusions, the recommendations and suggestions.
Key word : The Aesthetics of the Forming in the Rafei al-Nasiri's Painting

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث:

تعد الفنون واجهة حضارية لأي مجتمع من المجتمعات، فعن طريقها يقاس مستوى تقدمه وازدهاره، وكما يحتاج الفرد منطقياً إلى متطلبات الحياة الضرورية فانه يحتاج نفسياً إلى الإشباع الوجداني وتعود الإحساس بالجمال ولا يخفى إن القدرة على التذوق الجمالي وعلى الإبداع الفني كامنة في كل شخص وقابلة للنمو بالتدريب والتهذيب، فقد شغل موضوع الإنسان والفن حيزا واسعا في تفكير الباحثين والمهتمين في مجال الفن كون الفن ضرورة ملحة من ضرورات النفس البشرية في حوارها الشاق مع الكون لذا أصبح الفن المرآة التي تعكس ذات الإنسان في كل زمان ومكان لما يشكله من خطاب إبداعي في مجال المعرفة الإنسانية، إذ لازم الإنسان كفرد أو جماعة منذ بدء الخليقة فالفن والإنسان لا ينفصلان إذ لا فن بلا إنسان متلما لا إنسان بلا فن. لذا تعددت جوانب نشاطه الفني والتعبيري وأصبح النشاط الفني ظاهرة يواجه بها احتياجاته الشخصية والاجتماعية والروحية وأصبح الفن تعبيراً عن الإنسان وأماله وحبه وكراهيته كون الفن نشاط بشري أصيل يعبر من خلاله الإنسان عن نفسه وبذلك سعى الإنسان لمعرفة ما كان وما هو كائن وما قد يكون واستكشاف كيف كان على مر العصور(فيشر، أرنست١٩٨٠،ص١٦٤). والفنان العراقي بوصفه حاملاً لارث حضاري كبير لا تزال فنونه معيناً ثراً للقاصي والداني ، لم يجد بعد طول ابتعاد عن ركب الحضارة ، الا ان ينهض مسرعاً لبلوغ مطلعها الذي كان ميدانه الغرب ، فأخذ ينهل (حيناً) من معطيات الفنان الغربي وتجاربه الحداثوية التي تعبر عن فلسفة ورؤية بعيدة عنه ، ويؤسس عليها بوعي تجربته التي تنطلق من واقعه وموروثه في قالب معاصر (حيناً آخر).

وكان من اهم تلك التجارب التي استهوت الفنان العراقي وطغت سطحه التصويري ، هي تلك التي تستلهم البنية التصميمية او الفكرة او التقنية او الجميع من خلال توظيف الشكل التصميمي في وحدة جمالية خالصة ، ليحقق من خلال هذه التجارب ظاهرة فنية واسعة،ومن أهم هذه التجارب الفنية تجربة الفنان (رافع الناصري) موضوعة البحث، فان الفنان رافع الناصري قد شرع لإيجاد اطر متفردة المعالم لمفاهيم أسلوبه عبر نتاجا طويلا من الأعمال الفنية، حيث تميزت تكويناته بإيجاد صلات حميمة مع ذلك الإرث الطويل للتاريخ العربي والفنون الإسلامية محققا بذلك قيما جمالية، كما تميز الفنان رافع الناصري بسعة نتاجه الفني، كماً ونوعاً في الكثير من مجالات الفن التشكيلي، كما تميزت مواضيعه بتعددها وتنوعها وارتبطت طروحات الفنان (رافع الناصري) بعمق التداخل بين فن الرسم والتصميم والكرافيك مما اكسب أعماله نوعاً من حرية التعبير وذاتية التأويل .

ومن خلال ما تقدم تبرز مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الآتي:

كيف تتحقق جمالية التكوين الفني في رسوم رافع الناصري؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تأتي اهمية البحث في دراسة المنجز الفني العراقي المعاصر من جانب مجاراته للاتجاهات الفنية الحديثة التي تستقي من مظاهر وافكار التصميم والكرافيك والرسم بنيتها الشكلية، وكذلك دراسة التجارب الفنية العراقية

التي استثمرت هذه الظاهرة لايجاد مناخ فني اصيل . كما يبحث في المعطيات والبنى الجمالية والتعبيرية للاعمال التي اتسمت بهذا المفهوم ، فضلاً عن دراسة المرجعيات التاريخية والمراحل المتعاقبة في تاريخ الفن والتي سبقت ومهدت للوصول الى التجربة الفنية المعاصرة. كما إن البحث عن أفكار جديدة وابتكار نماذج حديثة تماشي حركة التطور والتقدم الذي يشهده هذا العصر واستخدامها كتصاميم في فن الرسم وملائمتها مع المعاني الدينية والثقافية والاجتماعية فضلاً عن كونها ذات قيمة جمالية، ولأهمية تسليط الضوء المعرفي والمؤطر بمنهجية علمية لأهم وابرز تجارب الفن العراقي المعاصر، ولا سيما تجربة الفنان (رافع الناصري) .

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:تعرف جماليات الأسس التصميمية في رسوم رافع الناصري.

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة:

١. الحدود الزمانية : ١٩٦٠- ٢٠١٤.

٢. الحدود المكانية : اللوحات الفنية للفنان رافع الناصري والموجودة على شبكة الانترنت وفي المصادر ذات العلاقة بهذا الموضوع والتي امكن الباحث الحصول عليها.

٣. الحدود الموضوعية: دراسة جمالية التكوين الفني في لوحات الفنان رافع الناصري والمنفذة بمواد مختلفة على خامات مختلفة.

خامساً: تحديد المصطلحات:

الجمالية (aesthetics)

أ- لغوياً: ورد ذكرها في كتابه عز وجل (ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون) (سورة النحل آية ٦) أي بها حسن كما ورد في الجمال الحسن في الفعل والخلق والجمال بالضم والتشديد أجمل من الجميل وجمله زينة والتجمل تكلف الجميل. (الرازي ص١١١)

ب- اصطلاحياً:

١. ورد معنى الجمال لدى المثاليين (هو ما يتعلق بالرضا واللطف). (جميل صليبا ص٤٠٧)

٢. ومعنى الجمال في المعجم العربي الأساس هو (صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً أو الإحساس بالانتظام والتناغم) وورد أيضاً إن الجمالية مصدر صناعي، ما يخص النواحي الجمالية تختلف المفاهيم الجمالية من عصر إلى عصر. (جماعة من كبار اللغويين ص٢٦٤)

٣. إن الجمالية بهذا المعنى الواسع كانت موجودة خلال تاريخ الحضارة لكن كلمة الجمالية كانت قد ظهرت أول مرة في القرن التاسع عشر مشيرة إلى شيء جديد ليس مجرد محبة الجمال بل قناعة جديدة

التعريف الإجرائي (للجمال): هو علاقات جمالية ذات مرجعيات تاريخية أو بنائية .

التكوين الفني (Forming)

يُعرّفه مالنز فردريك بأنه: عبارة عن عملية ترتيب وتنظيم العناصر التصويرية بهدف خلق وحدة مفاهيمية (مالنز ، فريدريك: الرسم كيف نتذوقه_ ص ٢٢٦)

والتكوين عند (رسكن) يعني وضع عدّة أشياء معاً بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً وأن كل من عناصره يُساهم مساهمة فعّالة في تحقيق العمل النهائي بحيث يكون كل شيء في موضع مُحدّد يؤدي الدور المطلوب من خلال علاقته بالمُكوّنات الأخرى. (ستولنيز، جيروم: النقد الفني،ص ٣٢١ – ٣٩٧)

والتكوين في الفن : هو الأسلوب الخاص بربط الأجزاء في عمل فني يَنتج منه كُل مُتناسق . (مانيللي ، جوزيف : التكوين في الصورة السينمائية ص٢٣).

أما أ. ف. فايفيلد فيُعرّفه : هو ربط ، مُزاوجة ، مُقارنة ، ترتيب مُختلَف عناصر العمل الفني . ويُشير كذلك : أن التكوين في الفن التشكيلي يتعامل بكل عناصره وقواعده الجمالية مع صورة واحدة ذات طول وعرض ومساحة . (فايفيلد، أ. ف.: التكوين في السينما_ ص٥)

تم تعريف جمالية التكوين الفني تعريفاً إجرائياً بما يتفق وهدف البحث.

جمالية التكوين الفني: هي البحث في الخصائص الجمالية المكونة لبنية اللوحة، وفقاً لاتجاهين :

١. بنائي : يهتم بدراسة العلاقات القائمة بين العناصر والأسس التنظيمية في اللوحة.

٢. مفاهيمي : يحمل المفاهيم والأفكار وقيم التعبير.

الفصل الثاني

المبحث الأول: <u>الجمالية: مدخل تأريخي</u>

لقد احتل موضوع الجمال أهمية متميزة في تاريخ الفكر الإنساني منذ القدم وكان لذلك العديد من النظريات الجمالية والفلسفية حتى وقتنا الحاضر إذ أسهم الفلاسفة والمفكرون في توضيح ماهية الجمال والجميل وتعدى ذلك في تفسيرهم لطبيعة الجمال فخلص بعضهم الى أنْ يرى الجمال موجود في الطبيعة الحية وغير الحية (الجامدة) والبعض الأخر أكد على أن الجمال مرتبط بالإنسان بوصفه صفة ذاتية كامنة في طبيعة الإنسان نفسه عندما يتفاعل مع الطبيعة أو يتعامل مع العمل الفني مما يؤدي إلى استثارة النزعة الجمالية الكامنة في نفسه.. إلى جانب ذلك ذهب فريق ثالث إلى أَنّ الجمال يحصل نتيجة العلاقة بين الإنسان نفسه وما يحيط به من عوامل بيئية.

لقد ظل الإحساس بالجمال صفة من الصفات العامة التي يمتاز بها البشر فهي هبة الله (عز وجل) إلى الإنسان كونه الكائن الوحيد الذي يمتلك القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه كونه القيمة المطلقة العليا وينشأ في نفوسنا في كل لحظة وذلك من خلال رؤيتنا لأشياء كثيرة في واقع الحياة وأنشطة الإنسان اليومية كتأمل الطبيعة ونرى إنّ الإحساس بالجمال وتذوقه لا يتوقف عند حدود عالم المادة بل يتعداه إلى عالم الفكر والفن وهو صدد دراستنا هذه ومن هنا كان الجمال وعملية تذوقه والحكم عليه خاضعاً إلى آراء مختلفة. مما حدا بالجماليين أَنْ يختلفوا في إعطاء مفهوم محدد للجمال فمنهم من وجده في عالم الفن ومنهم من وجده في الطبيعة وآخرون وجدوه مجسداً في عالم المثل وهذا الاختلاف والتباين حيال موضوع الجمال على إرجاعه إلى أمرين مختلفين، الأول عدم وجود معيار ثابت ودقيق علمي للجمال يستطيع هذا المعيار أنْ يربط جميع الأذواق معاً.

أما الأمر الثاني اختلاف المدركات العقلية والخيال لدى الأفراد فقد يستوعب المتذوق زخم العمل الفني استيعاباً كاملاً يقصر عنه متذوق آخر حيال موضوع واحد . (برجاوي ، عبد الرؤوف ص٤٢)

فكل شخص يميل إلى تذوق الجميل الذي يتناسب مع معتقداته ومدركاته وهذا ما يؤكده بعض المفكرين ((هيغل)) باستعماله معياراً للجمال وذلك لاختلاف الأذواق إلى ما لا نهاية (هيغل ، ص١٩)

ولابد لنا بعد هذه المقدمة الموجزة أَنْ نستعرض موضوع الجمال وعلاقته بالأزياء وبصورة مختصرة .. ففي مظاهر الفكر اليوناني ومنها المظاهر الجمالية فقد استعملت تعبيرات الجمال (الرائع ، الجميل ، التناسق، ...الخ).

وظهر عدد من المفكرين دعوا بالحكماء مابين القرنين العاشر والسابع (ق.م) تركوا لنا مجموعة من الأفكار (النزعة اللاعقلية، الرؤيا المباشرة التي تهتم بالتأمل) تدور في نطاق فلسفة الجمال (نجم عبد حيدر ط٢ ص٣٣)

كان ((سقراط)) حداً فاصلاً بين مرحلتين من التطور في الفكر الفلسفي الجمالي إذ انه جعل المعرفة مستندة على العقل بعيداً عن الميول الفردية والأهواء كما ميز بين موضوعات العقل والحس .. فالعقل يبحث عن الماهيات إذ انه يرى إنّ لكل شر طبيعة أو ماهية يكشفها العقل وراء الأعراض المحسوسة ويعبر عنها بالحد. (سمير نوفا ص٤١)

لقد ربط هذا الفيلسوف فلسفته الجمالية بالنفع والخير والأخلاق الحميدة وذكر إنّ الفن الجميل هو الفن الذي يحقق نفعاً خلقياً للإنسان أي ربط الجمال بالغاية أو العلة التي وجد من اجلها كما أكد إنّ الجميل يحمل قدراً من الغائية الأخلاقية خصوصاً عندما يرتقي إلى عالم (الصور) وهو عالم لا يفنى ولا يتغير وهو أزلي وخالد ويدرك بالعقل بعيداً عن الحواس التي تكون قابلة للتغير والفناء لارتباطها بالمادة. ولهذا كان شديد الرفض لاتجاهات الفلاسفة الذين سبقوه " السفسطائيين" والذين ربطوا الجمال بالنشوة واللذة الحسية المؤقتة كما أكد الجمال الحقيقي هو جمال الروح " الجوهر" وليس الجمال الظاهري أي الجمال الذي يتم إدراكه عن طريق الحواس بل عن طريق العقل. (مطر، اميرة حلمي ص١٣)

غير إنّ ذلك انعكس لدى أفلاطون، حين وضع لماهية الجميل نموذجاً مثالياً مصدره غير المطلق فالجميل لا ينفصل عن الخير وتراه قد وضع ثلاث مراتب للأشياء الأولى أسماها (عالم المثل) وهو عالم سامٍ خالد أزلي يتصف بكل صفات المطلق خارج إطار الزمان والمكان. أما الثانية فهي (عالم الحس) ويمثل ظل العالم الأول أو هو صادر عن العالم الأول . ويشكل عالم الفن المرتبة الثالثة لدى " أفلاطون" فهو ظل الظل وبعيداً عن الحقيقة السامية بمقدار مرتين وذلك كونه ناتج عن غرائز وعواطف دنيوية والتي لا تقوى الارتقاء إلى عالم المثل .. أي أنَّ الفن لدى أفلاطون محض خيال يحاكي عالم الحس الذي هو الآخر بدوره محاكياً لعالم المثل . من هنا نجد إنّ أفلاطون اسقط الحواس وقدرتها على أدراك الحقائق الغائبة باعتبارها جزئية والجزئي لا يدرك الكل .. لذا أكد على أنَّ الجمال الحسي هو جمال متراجع مصيره يسير نحو الزوال. (راوية عبد المنعم ص٦٠)

إنّ فكرة أفلاطون عن ماهية الجميل هي تأكيد على قيمة الجميل من منظور فهم أخلاقي فالجميل هو الخير وهذا الرأي مستل من فلسفة أستاذه سقراط الذي ربط الجمال بالأخلاق .

إنّ فكرة أفلاطون عن ماهية الجميل هي تأكيد على قيمة الجميل من منظور فهم أخلاقي فالجميل هو الخير وهذا الرأي مستل من فلسفة أستاذه سقراط الذي ربط الجمال بالأخلاق .

وفي هذا المجال يرى (أر سطو) إنّ الجمال لا يخرج من نطاق الإنسان فهو نموذج باطن في العقل البشري لا يمكن البحث عنه خارج النفس كما إنّ الجمال ذاته موجود في الإنسان . (فليحة عبد المنعم، ص١٤)

لقد اعتمد(أرسطو) منهج الفحص والاستقراء والنظر المباشر الوصفي ورفض التصورات الوهمية المتخيلة للعالم الطبيعي والإنساني ذلك إنّ الطبيعة ليست صورة باهتة لعالم وهمي. (كامل فؤاد وآخرون ص٢٨)

وفي هذا المقام يؤكد أر سطو على البداية في فحص الأشياء عند إصدار الحكم الجمالي وعلى هذا الأساس فقد ركز على الشكل الظاهري الموجود في عالم المعقولات والتي تتضمن هذه الأشكال تطهير النفسيات من الانفعالات وتأمين العقل من الخطأ وان الخير هو المبدأ الأول الذي يصدر عنه الجمال

في حين اعتبر أر سطو إنّ الجمال هو شيء فانٍ ووضع له معايير كما أسلفنا (هي الترتيب والتناسب والوضوح) وبهذا يعد أول من وضع قواعد لقياس الجمال.

ولو انتقلنا إلى مفهوم الجمال في الفكر الفلسفي الأسلامي نجد أنهم أفادوا من فلسفة اليونان ومالوا بالذات إلى أرسطو أكثر من سواه وسموه بالمعلم الأول . ونرى إنّ الفارابي (٢٥٩-٣٣٩هـ) يشدد على استخدام الحواس في اكتساب المعارف من اجل الوصول إلى الصور الكلية. على الرغم من أنّ هذا الانتقال لا يتم بجعل الإنسان نفسه مرهون بفعل العقل الفعال والذي هو أعلى مرتبة من العقل الإنساني ونرى أنّ الحس يدرك من حال الموجود المجتمع مجتمعاً ومن حال المتفرق متفرقاً ومن حال الموجود القبيح قبيحاً ومن حال الموجود الجميل جميلاً وكذلك سائرها (الفارابي ص١٩٩)

وبهذا فان أدراك الجمال الإلهي ليس من اليسير إلا بالقياس على ما ندرك نحن من جمالات الدنيا وذلك بثلاث مراحل (الإحساس ، التخيل ، العلم العقلي) كما إنّ سرورنا بالجميل هو سرور الله في الوقت ذاته فكانت عملية احتضان الجمال والعيش فيه والاندماج في بحره عملية مشتركة بين الإنسان والله (عز وجل).. لكن النسبة بين شعورنا بالجمال وأدراك الله له نسبة اليسر إلى العظيم والمحدود إلى الذي لا يتناهى أو تحده حدود وهو جمال الجمال أو كله ومنه يفيض الجمال. وبهذا نرى إنّ الفارابي يظهر تقرباً لأرسطو طاليس إلا أنه يعد أعمال الفن متفوقة على الطبيعة أو إنّ الصور تتفوق على المادة وقد أكد على المخيلة فهي الهبة الإلهية التي تحتفظ بالآثار الحسية وصور العالم الخارجي المنقولة إلى الذهن عن طريق الحواس وفوق كل ذلك لها القدرة على الابتكار والخيال المبدع كما يسميها علم النفس الحديث والذي تنتج عنه الأحلام والرؤى وبالوقت نفسه له القدرة على المحاكاة والتقليد واستعداد كبير للانفعال والتأثير .. فهي تحاكي القوة الحسية وبذلك نرى أن الفارابي يؤكد ذلك بقوله (هي القوة التي يحفظ الإنسان ما رسمه في نفس المحسوسات بعد غيبتها من مشاهدة الحواس وهي القوة الباطنية (علي شلق ص٤٢)

أما الغزالي (٤٥٠ – ٥٠٥ هـ) فقد فرق بين نوعين من الجمال وهما جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس – وجمال الصور الباطنية المدركة بين القلب ونور البصيرة . وأكد على إنّ جمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة بعين الرأس كما ذكر إنّ جمال الصورة الباطنية مدرك من قبل أرباب القلوب والفارق بين الجمالين كبير بل لا يمكن مقارنته ومقايسته.

ولابد من الإشارة إلى إنّ موقف الغزالي من الجمال يتلخص بربط سائر أنواع الجمال بالجمال الإلهي وكأن الجمالات الجزئية سواء أكانت عقلية ام حسية تشترك في الجمال الإلهي وترتبط به كونها أثرا من آثاره .وفي هذا الصدد يقرر الغزالي بقوله إنّ لأخير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلا حسنة من حسنات الله واثر من آثار كرمه. وغرفة من بحر جوده سواء، أُدرك هذا الجمال بالعقول أم بالحواس. (أبو ريان محمد علي ص٥٤)

ونلخص القول إنّ الغزالي ينشد التكامل مع الأشكال التي توصف بالجمال فإذا كانت جميع كمالاتها الممكنة حاضرة فهي في غاية الجمال فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به.

فالجمال عند الغزالي هو جمال الروح لا جمال الجسد لكن هذا الجمال يحتاج إلى معرفه وهذه المعرفة يتمتع بها الإنسان دون سواه من الخلائق أي انه لا يأتي من العدم بل يأتي من المعرفة .. وخاصة الجمال الظاهر

وقد وضعت معايير خاصة للجمال كالصوره واللون والترتيب والوضوح إنّ هذه الصفات التي تنطبق على الجمال تؤثر عدم وجود غاية معينه أي إنّ الجميل لذاته من غير شروط أو غاية. وعندما تنتقل إلى الجمال في الفكر الفلسفي الحديث فقد شهدت العصور الحديثة تغيراً في الرؤية إزاء مفهوم الجمال والجميل لكون هذا الفكر تحرر من قيود القيم العليا المطلقة. والتي كانت تتماشى من اقترابها من عالم المثل والحقائق المطلقة.. وكانت سبباً في التغيير الذي حدث في مفهوم الجمال مجموعة الطروحات ذات الأثر الفاعل في حضور مثل هذه الأفكار وكان لطروحات (ديكارت) تأثير واضح في هذا المجال والتي أكدت على صلة الجمال بالعواطف والوجدان وقدرة الذات على تقدير الحكم الجمالي والتي انتهت إلى نسبية الجمال وإنكار المعيارية وترجيح الذوق وجعله مثالاً للجمالية وارتباطه بالمحسوسات البيئية وان هذا الإحساس لا ينتج إبداعاً جماليا عالي القيم بل ينتج مؤثرات آنية مستفيدة واعتماد العملية العقلية المرتبطة بالتحليل والإدراك والتي من شأنها الكشف عن الحقائق الخالصة في المواد والأشكال والتي من شأنها إدراك المطلق والتعبير عن تجلياته.

إلى جانب ذلك نرى إنّ الجمال عند هيغل هو حضور وتوفيق المطلق في الحسي والظاهر والروح المطلق هو تركيب ناتج عن تناقص عنصرين هما الروح الذاتي والروح الموضوعي. وان الروح المطلق لون من ألوان الوعي البشري وغاية الروح إدراك المطلق والتعبير عن تجلياته فإدراك المطلق لا يتم إلا بوحدة الروح الذاتي والموضوعي. ويعتقد " هيغل" إنّ كل ما في الوجود من

ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية هي في النهاية مظهر من مظاهر الروح المطلق وقانون هذه الظواهر هو الجدل، ووسيلة في الوعي أي مظهر ينجلي الفكرة في الوعي المحسوس وان النظرة إلى الفكر في ذاتها يكون الحق، إذن فالجمال هو المظهر الحسي للفكرة. أما بالنسبة إلى الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى مستوى مثالي فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الرومانسية. (مطر، أميره حلمي ص١٥٥)

والجمال عند "هيغل" جمال نسبي وان الفن تتصر فيه الفكرة على المادة وان "هيغل" لا يشترط المحاكاة في الفن ويقول إنّ الفن الذي يحاكي الطبيعة لا ينتج آثارا فنية ذات قيمة وإنما ينتج صنعة ومهارة. ذلك إنّ الفن محاولة لكشف المضمون الروحاني الباطني. وترتب على ذلك انه كلما عبرت الأعمال الفنية عن الباطن الروحي كلما ارتفعت إلى سلم الكمال ونضجت في الشكل ما دامت الروح أسمى من الطبيعة فان هذا السمو ينتقل إلى النتاجات الفنية وبذلك يؤكد "هيغل" أنّ الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج الروح. (هيغل ص٢٥٠).

إنّ الفكرة عند "هيغل" هي المضمون الذي يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون وهذا الارتباط يقدم ثلاث مراحل أساسية للفن.. الأولى تسمى بالمرحلة الرمزية وهي سيطرة المادة على الفكره وفيها ينتصر الشكل على المضمون أما الثانية فتسمى بالمرحلة الكلاسيكية وفيها يتعادل المضمون والشكل وهي مرحلة الكمال الفني.. أما الثالثة فهي المرحلة الرمانتيكية وفيها تغلبت الفكرة على الصورة أو على الشكل والمضمون. وبذلك فان الأعمال الفنية الحقيقية هي تلك الأعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة. (إمام، عبد الفتاح ص٢٣٨)

وهذا يعني أنّ الأعمال الفنية تتألف من التلاحم بين المفهومين... الشكل والمضمون. فالشكل يحوي المضمون والمضمون يحوي الشكل فهما لا ينفصلان في العمل الفني.

ويستعين الباحث برأي المفكر برجسون (١٨٥٩-١٩٤١هـ) هذا المفكر تراه قد عول كثيراً على طاقة الحدس كمقدرة على فهم الحقيقة الجمالية في الفن بصورة مباشرة ودون استدلال منطقي أو تمهيدي بقوله نفهم أنّ الحدس شكل خالص أو سامي من المعرفة وهو الطريق بحيازة المعرفة بمعناها الكلي وبإطار تصور الديمومة لأنها من أهم المقولات التي جاء بها "برجسون"، إنّ هذه الديمومة سيال دائم متجدد يحوي كل ما هو موجود ومعقول وما المادة والزمان والحركة إلا شكلاً من أشكال الديمومة وهي الحياة والوجود وعليه فالمعرفة هي التي لا تدرك أمراً بالحدس .. وكأنها نوع من أنواع المعرفة الصوفية لذا كانت المعرفة بواسطة الحدس تمثل نوعاً من القدرة الذهنية الخارقة التي يتوصل لها الإنسان إلى الحقائق الكلية المجردة دون الاستعانة بالفكر أو آليات التفكير ودون الاستعانة بالادراكات الحسية وتحقيق المعرفة وهي المعرفة بواسطة الحدس الأكثر ديمومة وتبلور واستقرار وبخلاف المعرفة المستمدة من التفكير واليه العقل إنّ برجسون (١٨٥٩- ١٩٤١م) هو من أصحاب النظرة الصوفية التي أكدت عجز العقل عن إدراك الجمال . وانما يجب أنْ نتجاوز العقل ويتم ادراك الجمال عن طريق الوجود أو الجذب وقد استبدل (برجسون) الجذب بالحدس وان إدراك الجمال لا- يتم إلا عن طريقة الحدس والحدس[١*] في حقيقته ليس سوى معاصرة الموضوع والنفاذ إلى باطنه أي ادراك الديمومة[**] الخلاقة إدراكاً مباشراً .. فكأننا بالحدس نحيا الجمال .. ونشعر بدخوله في نفوسنا (أبو ريان محمد علي ص١١٨-١١٩)

إنّ العمل الفني وليد تأمل خالص ووسيله حدسيه تقوم على الإدراك المباشر للطبيعة والوقوف موقف العبادة إمام مشهد الحياة دون مشاركة ايجابية صفه من الفنان بل يكتفي بالمشاركة الوجدانية فحسب وبهذا يصبح الفن نوعاً من الاستيطان أو التجربة الصوفية التي تحدث ضرباً من الانفصال من الواقع .

لقد انصب نقد "برجسون "على الفلسفات السابقة بشأن مفهوم الجمال فقد عاب على بعضها تجاهلها إلى حركة الحياة وتطورها وما يقع به من أحداث وزخم واخذ على تلك الفلسفات نظرتها إلى الجمال ونظروا لها نظوراً استاتيكياً كما لو كان الجمود طابعها أو يغلب الموت على الحياة ذاتها ومن بين الفلسفات التي هاجمها "برجسون" ونراه وقد يركز نقده وهجومه على الفلسفات الاليه. فقد دأبت تلك الفلسفات على دراسة الطبيعة والبحث في مظاهرها المحلية وخصائص الحياة كما لو كانت الأحداث تحدث جبراً ويمكن ضبط الوقائع فيها بدقة متناهيه .. فلا هذه الواقعة بعينها تختلف من الزمان ولا تلك بذاتها تحدث في نير المكان الذي فرض عليها إنّ تحدث منه ضراً . لقد عمل "برجسون" على تجريد الزمان من محتواه المكاني فكان أنْ جاء بفكرة الديمومه البسيطة الخالصة ..اذن الامر بالنسبة إلى المكان والزمان اللذين تاتي الأشياء وتنتظم في اطاريهما فانها من اصل ذاتي. (اندريه، كريسون ص١٠٣)

إنّ لكل شيء جماله الخالص غير أنَّ هناك تدرج يقودنا من الماده إلى الحياة ومن الكائنات الحية إلى الإنسان .. فالجمال البشري يمكن التوضيح الأكمل على مستوى أسمى درجة يتيسر له بلوغها.

---

[*] الحدس هو الإدراك المباشر لموضوع الجمال وله أثره في العمليات الذهنية المختلفة في الحس ويسمى حدساً حسياً. أو حدساً عقلياً ويعد السبيل الوحيد لمعرفة المطلق ويستخدم للبرهان والاستدلال.

[**] الديمومة. الزمان كما هو معنى مباشرة في الوجدان على انه حافز غير منقسم وهو جوهر التطور المبدع.على خلاف الزمان الرياضي الجامد. الذي ينقسم ويمكن قياسه..راجع (إبراهيم مدكور) ص٧٦.

إنّ نظام الفنون الجميلة يكمن في حمل فئة معينة من المثل إلى كل فن والفن المعماري وضع الفنون بحاله له جدوى مادية وحتى فن الرسم للوحات التاريخية والتماثيل ورسم السمات الإنسانية تنقل جمال الجسد البشري.. ثم الشعر الذي يحتل مكانه فوق جميع الفنون التصويرية لان مضمونه الخاص هو فكرة الإنسان.(دنيس هوبسمان ص٧٧ – ٧٩)

ونرى إنّ سانتيانا (١٨٦٣-١٩٥٢) قد عول على خضوع الجمال للتحولات الذاتية والموضوعية حيث عد الجمال قيمة ايجابية نابعة من طبيعة الشيء الذي يخلع الجمال عليه وجوداً موضوعياً أو هو لذة تعتبرها صفة في الشيء ذاته ونرى إنّ للجمال عند (سانتيانا) له أربع مميزات يجب أنْ تتوفر في أدراك الشيء إدراكا جمالياً .

١. الجمال إحساس إيجابي ينصب على الشيء الحسن الماثل أمام المتلقي .
٢. الجمال قيمة وليس أدراك لواقع معين أو علاقة بذاتها قائمة بين عدة وقائع .. بل هو انعطاف من الذات وميل وجداني نحو شيء معين
٣. الجمال لإيراد به أنْ يكون وسيلة لمنفعة آجلة .
٤. الجمال هو إخراج للنشوة الذاتية إخراجا يراد بها في عناصر الشيء وكأنه جزء من طبيعته. (سانتيانا، جورج ص٢١)

لقد تم التأكيد على الشكل فضلاً عن التأكيد على المادة وطريقة التعبير إذ أنّ الفنون التشكيلية تبدأ بالزخرفة والرموز وترجع اللذة الجمالية في أول الأمر إلى غني المادة وكثرة الزخرفة وكذلك المعنى الذي يحمله هذا الشكل.

المبحث الثاني/التكوين الفني بين العناصر والأسس التنظيمية

التكوين الفني ثمرة جهود فنية يبذلها الفنان ليُنتج شكلاً فنياً مُحدداً ينبع من مُخيّلته ورؤيته الذاتية ليعكس صورة ذات مضمون وشكل يُحددها بوضوح . وكذلك يدخل الخيال ليُساهم في عملية الصقل والبناء وفي التعديل الفني بأفكاره وطُرُقه كما تكون الموهبة عنصراً مُكمّلاً للعمل الفني . " والفنان يُنتج تحت تأثيرات نفسية موجودة بداخله تؤثّر في إنتاجه ." (عيد، كمال : فلسفة الأدب والفن ، ص ١٦٩)

والتكوين هو الوحدة والتكامُل بين العناصر المختلفة للعمل الفني من خلال عمليات التنظيم ، التحليل ، التركيب ، الحذف ، الإضافة ، التغيير في الأشكال والدرجات اللونية أو الضوء والظل والمساحات وغير ذلك من المُكوّنات . وكما يقول رسكن " أن التكوين يعني وضع أشياء عديدة معاً ، بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً . وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يُساهم مُساهمة فعّالة في تحقيق العمل النهائي الناتج . وفي التكوين لا بُد أن يكون كل شيء في موضع مُحدد يؤدي الدور المطلوب والنَشط من خلال علاقته بالمُكوّنات الأخرى ." (عبد الحميد ، شاكر: العملية الإبداعية – في فن التصوير ، ص ١٤٦)

فالتكامُل في العمل الفني هو تآلف كل الخصائص الضرورية كالخط والمساحة واللون والضوء .. الخ وهي تكون مُتفاعلة للوصول إلى التناسُق والتماسُك . أما التكوين لدى ماتيس فهو " فن التنظيم بطريقة زخرفية للعناصر المختلفة التي تكون مُتاحة للفنان للتعبير عن مشاعره ." (عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية – في فن التصوير، ص ١٤٦)

أن قيمة العمل الفني كامنة في تنظيم العناصر التصويرية من خط وكُتلة وسطح ولون فيكون العمل واضحاً كلما كان الترابط والتماسك بين مُكوناته ومختلف أجزاءه وبما يحمله من قيم جمالية وتعبير جميل .

والفنان حيــن يُجسّد الطبيعة فأنــه يضيف أو يحذف ، ويقول الفنــان ديلاكروا " أن الخيال هــو الــذي يصنع اللوحة من واقع الطبيعة "(برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ١٩٧٠ ، ص ٦٥) والفنان بطبيعة الحــال فــي تنفيــذه لأي عمل فني فإن خياله الخصب هو الذي يُزوده بالأفكار في عملية التكوين الفني ويصل في النهاية إلى عمل مُتكامــل ولا سيما أن عملية التخيُّل موجودة منذ ولادة الإنسان .

إن أي بناء تصميمي لا بد أن يتكون من عناصر ومن اجتماعها تنتج علاقات يعتمد عليها نجاح ذلك البناء أو فشله، وهذه العناصر هي :

أولاً: الشكل (Shape) : ينشأ الشكل عن تتابع مجموعة متجاورة ومتلاحقة من الخطوط، إذ يؤدي ذلك إلى تكوين مساحة متجانسة تختلف في مظهر الحدود الخارجية لها باختلاف تكوين الخط الذي ينشأ عن تكراره وباختلاف اتجاه ونظام الحركة، فان كل شكل من تلك المساحات له كيان متكامل يتكون من مجموعة من الأجزاء تكسب صفة الشكل . وتتخذ الأشكال في الفن عدداً من التصنيفات (أشكال هندسية – أشكال عضوية – أشكال طبيعية – أشكال مجردة – أشكال تمثيلية – أشكال غير تمثيلية – أشكال موضوعية – أشكال غير موضوعية) . (إسماعيل، شوقي ص١٦٤).

ثانياً: الخط (Line) :يعد الخط عنصراً مهما من عناصر التصميم ويعرف على انه (الأثر الناتج من تحرك نقطة في مسار، فقد يرى انه تتابع لمجموعة من النقاط المتجاورة . يمتد الخط طولاً وليس له عرض ولا سمك ولا عمق، ولكن يمكن القول بان له مكان واتجاه وهو يحدد حافة السطح كما يحدد مكان تلاقي مستويين أو سطحين أو مكان تقاطعهما . يعد الخط عنصر من عناصر التصميم ذات الدور الهام والرئيسي في بناء العمل الفني المصمم، إذ لا يكاد أي عمل تصميمي يخلو من عنصر الخط وان كان ذلك بدرجات متفاوتة .

يحيط الخط بمساحة معينة أو شكلاً ما، فيكون أداة تحديد، ويحدد الحركة والاتجاه وامتداد الفراغ، فطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة وتتبعها . (إسماعيل، شوقي ص١٤٤).

ثالثاً: اللون (Color) : يعد اللون مكون بنائي أساسي تتجلى عن طريقه صفات مظهرية ذات فعاليات مؤثرة في البناء التصميمي، متمثلة في أصله وقيمته الضوئية وكثافته أو شفافيته، وهي صفات شديدة التلازم مع كل ما يمكن أن يراه راءٍ بغض النظر عما إذا كان ما يراه يمكن إن يهدي إلى معنى أم غير ذلك . وعلى الرغم من أن الفنان ينتقي ألوانه لأسباب أو مبررات عاطفية أو انفعالية، وغالباً ما تكون غامضة، إلا انه يقوم بمعالجتها لأسباب وهي بنائية بصورة واضحة تماماً، لذا فان الاستجابة للألوان في أي عمل فني يجب أن تكشف عن أسباب انتقاء هذه الألوان وكذلك عن الغاية التي يجري بها تنظيم العلاقات المتبادلة بينها . (طارق، مصطفى أبو بكر ص٧٧-٧٨).

إن تنظيم الألوان في أي تصميم جديد يجري لتامين ما يأتي :

أن يكون التنظيم مسراً للمتلقي/ أن يتآلف والغرض منه / أن يجذب اهتمام المتلقي/ أن يؤدي إلى الوحدة عن طريق السيادة .

رابعاً: الفضاء (Space) : مما لا شك فيه إن (الخطوط – المسطحات – الكتل) حين تتجمع كلها أو بعضها تخلف فضاءا، والفضاء يمثل عنصراً هاما في الفنون المعمارية، نظراً لوجود فضاء نشأ عن تجميع كتل أو مسطحات . (إسماعيل، شوقي ص٢٠٢)

خامسا: الملمس (Texture): تعبير يدل الملمس على الخصائص السطحية للمواد، وهذه الخاصية نتعرف عليها من خلال الجهاز البصري، ونتحقق منها عن طريق حاسة اللمس، وملمس السطح يظهر كنتيجة للتفاعل بين الضوء وكيفيات السطح من حيث النعومة والخشونة ودرجات الثقل . وان كثرة الأضواء المنعكسة على سطح المواد وكيفيات

انعكاسها تعكس الصفات الجسمية الخاصة مثل الصلابة والليونة والخفة والثقل وغيرها، وهو حسب رأي الباحثان ما يضيف لها سمة هي سمة الجمال فالملمس يعطي إيحاءات جمالية كثيراً ما استفاد منها المصممون والفنانون .

وتصنف ملامس السطوح من حيث (الدرجة) إلى (ملامس ناعمة – ملامس خشنة – ملامس منتظمة – ملامس غير منتظمة) ومن حيث (النوع) إلى (ملامس حقيقية – ملامس طبيعية – ملامس صناعية – ملامس إيهامية) وقد تبدو لنا الأشياء بصرياً – مؤكدة للخصائص الطبيعية للمادة التي كنا سندرسها لو إننا قد لمسناها بيدنا – ويكون كلا من الادراكين للبصر والملمس مرتبطان ارتباطاً في خبراتنا الكامنة في اللاشعور، وقد يكون الملمس في العمل الفني ذي دلالة فعلية حقيقية لخامة معينة أو يكون تقليد لملمس الخامة المطلوبة . ففي الفنون ثنائية الأبعاد فان الملمس أمر يرتبط بالإدراك البصري ولا ارتباط له بخامة الملمس وندركه كنتيجة لاختلاف كل منها عن الأخرى في خصائصها البصرية . (إسماعيل، شوقي ص١٧٤-١٧٧)

يرى الباحث إن هناك ارتباط وثيق بين اختيار الفنان للخامة التي سينفذ عليها تصميمه بالملمس الذي ينشده، فملمس الرسم المائي يختلف عن ملمس الرسم بألوان الكواش، وقد يسمح الفنان (المصمم) للفرشاة بالتحرك وترك بصماتها أو قد يستخدم وسيلة أخرى .

سادساً: المساحة :هي بيان حركة الخط (في اتجاه مخالف للاتجاه الذاتي) ويشكل مساحة – والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق، وهي محاطة بخطوط وتحدد الحدود الخارجية لأي حجم، فالمساحة تعني عنصر مسطح أولي أكثر تركيباً من النقطة والخط .

والمساحة قد تكون مربع أو دائرة أو مثلث أو أي شكل هندسي آخر مفروداً وقد تكون نتيجة لدمج أكثر من شكل مع أجزاء بعض التجريب من حذف أو إضافة وغيرها – لإنتاج مساحة ذات طابع خاص . وقد تكون المساحة ذات شكل عضوي، أو قد تجمع بين العضوي والهندسي، وللمصمم حق اختيار وتكوين مفرداته الخاصة به، كما إن المساحة بشكل عام هي الفراغ المحصور والمحدد بين الخطوط، وهي وحدة البناء للعمل الفني وهي أكثر تعقيداً من النقطة والخط . (إسماعيل، شوقي ص١٦٤-١٦٦)

يرى الباحث إن المساحة وتوزيعها، ترتبط بطبيعة موضوع التصميم وكذلك الأسلوب الذي ينتهجه المصمم، مع مراعاة القوانين التصميمية التي تجعل من الموضوع المصمم موضوعاً ناجحاً ومؤثراً .

علاقات التكوين الفني

أولا: التباين :إذا أمعنا النظر في مفهوم التباين في مجال الفنون التشكيلية لوجدنا انه بدون التباين لا نستطيع أن ندرك بصرياً الفروق بين الأشكال والخطوط والدرجات والألوان، فالتباين يعني تلك الفروق الواضحة بين الأشياء.

والتباين عكس التوافق: فالتوافق يعني الحالة التي يرتبط فيها شيئان أو أشياء متباينة بطريقة متدرجة، فإذا كان التوافق والانتقال مثلاً بين الأبيض والأسود، فان التباين يعني استخدام التناقضات بشكل متجاور، فكلما زادت سرعة الانتقال من الأبيض إلى حالة الأسود كان ذلك اقرب إلى حالة التباين . (إسماعيل، شوقي ، ص٢١٠)

ثانياً: التضاد (Contrast): التضاد قيمة يمكن أن نكشف وجودها في الطبيعة من خلال بعض المظاهر مثل الليل والنهار– الطويل والقصير–الخير والشر، وما بين هذه المظاهر من تدرج نحصل على التوافق .(جيلام، روبرت، ،ص٤١)

ويرى الباحث إن التضاد ما هو إلا علاقة ثنائية المبنى تتكون من شيئين احدهما يكمل الآخر ولا غنى لأحدهما عن الآخر، وهي تجسد ثنائية الوجود فما من شيء في الوجود إلا ويوجد نقيضه الذي يضاده وفي نفس الوقت يظهر قيمته فالأسود يظهر قيمة الأبيض وهكذا .

ثالثاً: التكرار : يؤكد التكرار اتجاه العناصر وإدراك حركتها، وعادة يلجأ الفنان إلى التعامل مع عناصر قد تكون خطوطاً أو أقواساً أو مثلثات أو مربعات أو مجموعات لونية متباينة أو متدرجة . وفي أي من هذه الحالات يلجأ المصمم إلى التكرار الذي هو استثمار لا أكثر من شكل في بناء صيغ مجردة أو تمثيلية قائمة على توظيف ذلك الشكل أو تلك الأشكال خلال ترديدات دون الخروج ظاهرياً عن الأصل، بمعنى إن لا يفقد الشكل خصائصه البنائية والتكرار بهذا المعنى يشير إلى مظاهر الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة على سطح التصميم ذي البعدين، ويرتبط مفهوم التكرار بمعنى الجاذبية والتشابه وقيمة الإنتاج في العمل الفني عموماً وفي التصميم خصوصاً . (إسماعيل، شوقي ص٢٢٦)

رابعاً: التوازن :هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة وهو أيضاً ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا عن طبيعة الجاذبية، والتوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في جماليات التكوين أو التصميم إذ يحقق الإحساس بالراحة النفسية للمتلقي .والمصمم يتجه نحو تحقيق التوازن في تنظيم عناصر تصميمية، لا لأنه أساساً فنياً فحسب ولكن لأنه من أسس الحياة . (جيلام، روبرت، ص٦٤)

يرى الباحث إن مسألة تحقيق التوازن في التصميم قد لا تأتي من تطبيق مجموعة من القوانين، فقد يحققها المصمم من خلال انتهاجه لأسلوب أو تنظيمه لمجموعة علاقات تؤكد وحدة الأسلوب لديه وبعبارة أخرى أي انه يضع بصماته وشخصيته وأسلوبه في التصميم.

خامساً: الوحدة : إن تحقيق الوحدة من المتطلبات الرئيسية لأي عمل تصميمي، بل وتعد من أهم المبادئ لإنجاحه من الناحية الجمالية ويعني مبدأ الوحدة في التصميم أن ترتبط أجزاءه فيما بينها لتكون كلاً واحداً فمنها بلغت دقة الأجزاء في حد ذاتها، فالتصميم لا يكتسب قيمته الجمالية من غير الوحدة التي تربط بين الأجزاء بعضها بالبعض الآخر ربطاً عضوياً وتجعله متماسكاً . إن الوحدة تأتي نتيجة الإحساس بالكمال، ويأتي ذلك من اتساق بين الأشياء، فالمقصود بالوحدة في التصميم، انه يحتوي على نظام خاص من العلاقات وتترابط أجزاءه حتى يمكن إدراكه من خلال وحدته في نظام مشتق متآلف تخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد يمكن الاستنتاج مما تقدم إن تحقيق الوحدة في التصميم ينتج من (وجود علاقة وثيقة بين عناصر التصميم ووجود عنصر رئيسي تخضع له كل العناصر والأجزاء ووجود وحدة عضوية تربط التصميم ككل) .

سادساً: التناسب : مصطلح يتضمن دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية في اكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع . إن لغة التناسب هي لغة تحليلية وتظهر نتائج سريعة

وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض، وبالنسبة إلى الكل الذي تكونه . وتطبيقات التناسب في التصميم تكون بعدة أشكال : (استثمار التوالي العددي، النسبة الذهبية البسيطة، المستطيل ذو النسبة الذهبية، تطوير المربع الذهبي إلى المربع الدائم الدوار، مستطيل الجذر الخامس، تطوير مستطيل الجذر الخامس) (جيلام، روبرت، ص٦٥)

سابعاً: السيادة:هو مبدأ من المبادئ التصميمية التي يجعل فيها شكل ما أو عنصراً ما متسيدا على باقي العناصر، مثلاً بالاتجاه – باللون – بالملمس– بالحجم .

ثامناً: التناظر:وان كانت تعد من العلاقات التي ليست لها استقلالية العلاقات الأخرى، لكنها قد تنبثق من التكرار، فالتكرار يحقق التوازن ومن ثم (التناظر) .

تاسعاً: التطابق:نوع من أنواع العلاقات، ويقصد بها التماثل التام بين شيئين على الأقل مثلاً اللون والشكل والحجم والاتجاه والملمس، وهو يعني التكرار وعندما يكون بين أكثر من اثنين يكون تأكيدا على التكرار .(داوود، عبدالرضا بهية ،ص٣)

ومما تقدم من استعراض للعناصر والأسس التكوينية للعمل الفني ارتئ الباحث انتقاء بعض النماذج من الرسم العراقي لتوضيح ماهية الاشتغال الجمالي والتوظيف البنائي للعناصر والأسس التصميمية التي اعتمدها الرسامون العراقيون عبر مراحل مختلفة من الفن العراقي الحديث.

وأولى هذه الرموز تجربة الفنان جواد سليم (١٩٢٠-١٩٦١) وهو أول من وظف اشتغال العناصر والأسس التكوينية المتعارف عليها في رسوماته التي امتازت بكونها أنتجت أولى ثمار الحداثة في تاريخ الرسم العراقي المعاصر، ذلك إن جواد سليم كان قد أفاد من تجارب الفن الأوربي وأساليبه المتنوعة مضافاً إليها استلهامه لوحدات ومفردات التراث القديم، والذي يعود إلى سومر وأكد وبابل وآشور، وكذلك من الفنون الإسلامية (رسومات يحيى بن محمود الواسطي وفن الزخارف) والفنون الشعبية والمحلية. ولقد كان جواد سليم اقتصادياً بارعاً في اللون والخط المعبرين عن مضمون شرقي بإخراج حديث يحمل بعض ملامح (الواسطي) من حيث تحقيق المنظورين البعدي والجوي ومن حيث النظرة اللونية وصراحتها. (الربيعي،شوكت ص٢٣)

استغل الفنان جواد سليم الرموز الإسلامية والشعبية في تكويناته وأضاف إلى أعماله الزخرفة والكتابة العربية وخاصة في (بغدادياته) واستلهم الهلال في جميع أعماله من رسوم أو نحوت حتى بات الهلال لازمة أساسية في تكوين تلك الأعمال وتركيبها، فالهلال إن لم يبرز بصورة مباشرة فهو مومى به كتركيب وهمي يبرز من خلال الموضوع. (نزار سليم، ص١٠٦)وكان يبلور رؤيته للقيم والمفردات وللوحدات الزخرفية الإسلامية وكان يجد في الأقواس شيئاً من النظام الكلي للكون في شكل الدائرة وكان يختزل الكثير من الملامح في الوجوه والأشخاص وفي الأشياء الطبيعية. (الربيعي،شوكت ص٥٤)

إن أسلوب الفنان جواد سليم يتسم بالشمولية التي تمثل حالة التجانس بين مضامين أعماله الفنية (شرقية محلية)وتحقيق تلك المضامين (بتقنيات وأساليب حديثة). (القرغولي،محمد علي، ص٤٦)

فخلاصة تجربته كانت من البيئة العراقية ولكن بحس غربي هذا وان اغلب الأجيال اللاحقة استفادت من التكوينات الفنية للفنان (جواد سليم) ويؤكد فاروق يوسف على إن (الفنان جواد سليم فناناً أصيلا وموهوباً، تميزت أفكاره من مسار الرسم واتجاهاته في العراق وأثرت في الرسامين وأساليبهم). (يوسف، فاروق ، ص١٩)

أما الفنان فائق حسن (١٩١٤-١٩٨٩) فقد امتازت تكويناته بالواقعية حيث بنيت على أشكال واقعية استلهمها الفنان من البيئة المحلية والشعبية والقروية وحياة البادية، وقد بلغ من شغفه للواقع أن رسم أعمالا كثيرة للأعراب والقرويين والخيول التي هام بها، وأصبحت سمة واضحة تطبع أعماله الواقعية . لقد مر فنه بالعديد من المراحل فمن (الانطباعية إلى التكعيبية، ثم إلى التجريد وبعدها إلى التعبيرية، وأخيرا إلى ضرب من الواقعية يحاول الفنان من خلال تصوير نواحي معينة من حياة لقرويين أو البدو في العراق ، ببراعة أستاذ كبير.

ورغم المراحل التي مر بها الفنان (فائق حسن) في فنه إلا إن المرحلة الأخيرة من تكويناته الواقعية شكلت وحدة المضمون والشكل، واستطاعت أن تستوعب جميع الأشكال الظاهرة في الواقع ضمن المفردات التي تناولها في رسمه للبيئة المحلية والشعبية والقروية، حيث انصب اهتمام الفنان في رسم المواضيع التي تكون ذاته. وفي فترة الخمسينات امتازت تكويناته بأسلوب تكعيبي، كان مزيجاً من أشكال عربية مستقاة في الكثير منها من يحيى الواسطي وأشكال أوربية. (جبرا، إبراهيم جبرا ، ص١٤). أما فترة الستينات امتازت تكويناته بأسلوب تجريدي (مستثمراً مهاراته في إدارة مقتضيات السطح التصويري وطبيعة المواد الداخلة فيها ...من الكولاج إلى البناء المباشر في اللون إلى السطوح الهندسية وتفكيك الفضاء، ومع إن حبال الوصال مع التجريد بدأت تضعف رويدا حتى إنها انقطعت ولم تترك عنده حتى ولو بقايا أسف، هذا ما جعله يدير ظهره عن التجريد والى الأبد. (عبد الأمير، عاصم ص١٠) الفنان فائق حسن في كل مراحله الفنية السابقة وما رافقتها من تحولات في تكويناته الشكلية ظل يفتش عن لحظات ارتباطه بأرضه دائماً، فهو يوازن بين متطلبات تكوين اللوحة في مرحلة معينة وبين رغبة للكشف عن عناصر جديدة خلال اللون وبين حبه لبيئته وبين حساسيته بالنسبة للعالم الخارجي المتمثل بالتطورات المذهلة للفن التشكيلي في العالم.

أما الفنان شاكر حسن آل سعيد (١٩٢٥م) اعتمد على اللامركزية وموضوعه البعد الواحد، اشتغال النقطة والخط وعنصر الملمس كان متسيداً على بقية العناصر، امتازت تكويناته الأولى باستخدام الألوان الحارة الفطرية المستقاة من البسط العراقية البدائية واستلهم في تكويناته مواضيع مستقاة من الأساطير الدينية وأقاصيص ألف ليلة وليلة والرسوم الشعبية. فكان يعبر عن أفكاره بخلق تكوينات تتسم بأسلوب واقعي ومن جهة أخرى يسعى إلى أسلوب يتجاوز المفاهيم السائدة وإعطاء العمل الفني سمة معاصرة. (كامل، عادل،ص١١٧)

وقد تحول من ممارسة تكوينية إلى أخرى وخاصة في بحثه عن أشكال جديدة باستلهامه الحرف العربي خلال دراسة الخط لوحده تارة ودراسة اللون لوحده تارة أخرى ثم البحث في مشكلتهما سوياً على سطح اللوحة، كذلك بحث مسالة الزمان والمكان والحجمية (الكثافة) ومسالة المنظور غير العياني. (الربيعي، شوكت ص٨٥). لم يكن الخط لديه بالطبع، ما يمارسه الخطاطون التقليديون، بل كان تحليلا للكتابة إلى ابسط أشكال الحرف وأكثرها حرية وأبعدها عن أي قاعدة معروفة. فقد جعل الفنان (شاكر) من الحروف والأعداد وسيلة لا غاية لغوية. فاستلهمها استلهاما فلسفياً اقرب إلى الصوفية. وقد أطلق شاكر حسن على الأشكال والكلمات (المشخوطة)على حائط عتيق أضيف إليها تجريح النسيان وتراكم الزمن معاني لم تكن في الخاطر لتصبح وسيلة لإثارة حالة ذهنية، لذلك أنتج تكوينات مختلفة امتاز بها الفنان دون غيره. (جبرا، إبراهيم جبرا، ص٢٦)

أما الفنان نوري الراوي فتكويناته رمزية، اشتغل على رمزية المكان واحتلت قرية راوة مسقط رأسه الموضوع الرئيسي في تكويناته، حيث رسم بيوتها وقبابها وأزقتها ونواعيرها، ومن يشاهد لوحاته يتصور إنها

جزء من أحلام إنسان يود العودة الى طفولته. وتأخذ القبة مكاناً مهماً في تكوينات الفنان، فهي عنده كشفاً رائعاً من كشوف الطفولة الحالمة بالملائكة والجنان وهي رمز لحالة كونية.(الراوي، نوري ص٧٤) التكرار في تكوينات نوري الراوي يخدم عناصر اللوحة وبنيتها الخاصة أولا كما انه يعب عن فكرة ترسيخ المعنى ثانياً ومن خلال التكرار يبرز الموضوع متجدداً أو متواصلاً بإعمال الفنان عامة لان التكرار هو جزء من طبيعة الأسلوب أو الاتجاه العام للفنان. (كامل، عادل ص٣٢٦)

أما الفنان إسماعيل فتاح الترك (١٩٤٣) فهو كرسام يبحث في لوحاته عن قيم لونية بنظرة اقتصادية ، فهو لا يتقيد بنموذج تركيبي واحد، بل يتعداه لمعرفة قيم تركيبية أخرى، مقتصرة على اللون ودراسته، فيعالج مواضيعه بلون واحد تحيطه أرضية مضيئة (اللون الأبيض وتدرجاته) لقد عشق اللون الأبيض بحساسية غريبة وذلك بتكوين عدة درجات لونية منه والانشغال في بنائها بحرية متفاوتة بين النوع الجيد والنوع المتصنع.. وإجمالا فان لوحاته التجريدية نمط حيوي وجواب معين يستطيع أن يواجه به الرسائل التشكيلية المعاصرة والمتعددة. (الربيعي، شوكت ، ص٧٧) حاول الفنان إسماعيل فتاح الترك تحطيم القواعد الفنية التي شاعت في بغداد بفعل جواد سليم وفائق حسن، فبعد أن استفاد من فنون أوربا قدم أعمال لم يألفها الوسط الفني، لائحة أعمال بيضاء وأخرى وردية أو زرقاء قد تحولت فيها الأشكال إلى تجريدات أو إلى مزيد من الاختزال ولكنها عامة كانت تعبر عن كشوفات لما تزل غير مألوفة. (كامل، عادل ، ص٦٩)

أما الفنان (ضياء العزاوي) فتنطلق أولى أعماله من تجربة مدرسة بغداد للفن الحديث التي أسس لها الفنان جواد سليم رائد الفن الحديث في العراق وكانت هذه المدرسة ترتكز على العودة إلى العناصر البصرية المحلية واستلهام مفردات الفلكلور في سياقات شكلية معاصرة .

فتأثر العزاوي في بداية بحثه عن أسلوبه المتميز ببغداديات جواد سليم واستعماله للرموز الشعبية والأهلة والعيون السومرية، واتخذها كتكوينات رئيسة في أعماله بالإضافة إلى استعماله الحرف، ومزج كل هذه المفردات الأولية بذكاء، كما استغل في أعماله الفراغات الواسعة بمنطق فلكلوري وبناء تاريخي شعبي خالقاً من كل ذلك الإحساس بالغموض والطاقة الداخلية المكبوتة، وهو يتحدث من خلال لوحاته بجمالية اللون والتشكيل وبحساسية تجمع بين الخوف والعشق ..بين الفرح والألم. ومن خلال تأثر الفنان ضياء العزاوي بالفنان جواد سليم يقول جبرا إبراهيم جبرا: ((رهافة الخط لدى ضياء العزاوي تذكر المشاهد برهافة الخط لدى جواد سليم، ومع إن الرسام في أول الأمر كان شديد التأثير بتشكيلات أستاذه فائق حسن، فانه بعد تعريجه على الموتيفات الإسلامية، وولعه بالأساليب السومرية التي كانت جزءاً من علم الآثار)) وقد أعجب جبرا بفن العزاوي الذي استفاد من العديد من التجارب عندما يقول (غير إن لضياء تجربته الفذة بين الفنانين المعاصرين).(سليم، نزار، ص١٩١-١٩٤) امتازت تجربة العزاوي الستينية بالتكوين المزدوج حيث تلتقي العيون الواسعة الخاصة بالفن الرافديني إلى جوار العناصر الشعبية إضافة إلى التأملات النظرية السابقة والمعاصرة لجيله. واهتم بالمساحات اللونية الواسعة التي تشغل في بنائها حجميه السطوح وتغنيها ثراء مادة اللون المرتبطة وفق نظام هندسي مسطح.ويعد استلهامه الأسطورة الدينية إلى حد ما رموزاً وإشارات طغت عليها الجوانب الزخرفية لكل مساحة من اللوحة –الخط المرن –الكتلة اللونية، حركة الأشكال وإيقاعاتها والبناء المعماري المطعم بأشكال حروفية .(القرغولي، محمد علي علوان ص٧٥) تأرجحت تكوينات الفنان ضياء العزاوي بين العناصر الهندسية الحادة مثل المربع والخطوط المستقيمة والعناصر الهندسية الدائرية

المتحركة وأيضا يتأرجح على مستوى آخر بين التجريد والتشخيص.(الجزائري، محمد، ص١٢٤) وبهذا امتازت تكوينات الفنان ضياء العزاوي باستخدام التقنيات المختلفة واستلهام التراث الشعبي.

المبحث الثالث /تجربة الفنان رافع الناصري

تعتبر تجربة الفنان (رافع الناصري) تجربة رائدة، غنية وفريدة من نوعها بالنسبة لتاريخ الفن العراقي بالرغم من ارتباطها بالتغرب والغربة التي ساعدت الفنان رافع الناصري أن يكون قريبا من حركة الفنون التشكيلية وتطوراتها المعاصرة.

وعن تكوينات رافع الناصري (١٩٥٩- ١٩٦٣م) فقد بنيت على حس تصميمي متأثرا بثلاث جوانب (الصيني، الأوربي، العربي) ومن خلالها استطاع الوصول إلى صيغة جديدة فغي تكوين لوحاته الفنية. اتجهت رسومات (رافع الناصري) نحو التعبيرية بعد أن كانت متأثرة بالمدرسة التقليدية لفن الكرافيك الصيني في باديء الأمر ثم اتجه نحو التجريدية واستلهام الحرف، ومع انعطاف تكويناته نحو التجريد إلا انه ظل محتفظاً بروحيته الشرقية من خلال تعامله مع الحرف العربي فأصبحت تكويناته خاضعة لعملية خلق واعية وصار الحرف جزءاً من عملية تصميم اللوحة، وقد ادخل عملية الكولاج بلصق قطع أقمشة التعاويذ الدينية ليضفي على تجريداته المسحة المحلية الشعبية. (الربيعي، شوكت ص٦٨)

ويقول رافع الناصري عن تجربته في فن الكرافيك ((إن تجربتي في فن الكرافيك مرت بمراحل عديدة، من الواقعية إلى الواقعية المبسطة ثم الرمزية إلى التجريد الطبيعي إلى التجريد المطلق...أريد تحقيق لوحة تحمل روح التراث العراقي وليس تفاصيله تحمل روح العصر ولحظة تتجمع فيها كل الأزمنة)). (كامل، عادل، ص٤٦) فأعمال الكرافيك عنده هي حلقة صلة بين تراث قديم وبين فكرة معاصرة. رسم الفنان شكل (البراق) بأسلوب يقترب من السريالية، إذ جعل منه شكلا لمخلوق برأس أنثى ويحمل جناحين. أما شكل الناعور، ذلك القوس الدائري ذا البعد الهندسي غير المنتظم الحوافي، احد أهم الأشكال المنتقاة في تكوينات الفنان، اعتمده في الدلالة على الحركة وتنوع الإيقاع. والمرأة عنده هي موضوع التأمل وهي مراة أيضا بما إنها غاية بحد ذاتها، والفنان يصورها بنفس القدرة على تصويره للمكان: الطبيعة أو المحيط وفي حالة قريبة إلى الصوفية في علاقة الأشياء فيما بينها. (كامل، عادل ، ص١٢١)

وقد اعتمدت الأفكار التي تخفي ورائها لوحاته على الإيحاء الرمزي الأدبي وتبنت تفسير حلمه الدائم الحنين إلى المرأة، هي الأرض، العطاء، الحب، وخلال حركات الفرشاة المتقطعة المرتعشة رقة يعبر عن سمات الملامح التشخيصية المغيثة في تداخلات لونية تلعب دورها في الإيقاع المضمر للوحة وتساهم مفرداته التي لا يغني عن معالجتها في خلق نوع من التعاطف الداخلي مع الجمال في الحياة والطبيعة والمرأة . ((إن التنوع الحاصل في الاستفادة من الطبيعة بمرور التجارب وتكرارها وقد دفع بالفنان إلى الاتجاه الذي يقوم على اختزال الأشكال والاستفادة من الجانب الرمزي ومن التجربة الجمالية أصلاً)). (نزار سليم، الفن العراقي المعاصر، ص١٩٤)

فتكوينات الفنان (رافع الناصري) عبارة عن تصميم ((علاقات شكلية- موسيقية مجردة ومتقنة- لا من اجل التصميم ذاته وإنما لغايات ابعد ... فهو جزء من بناء العمل الفني)) بمعنى إن فن التصميم لدى الناصري يرتبط بالعمل التشكيلي كأساس متين له حيث إن اللوحة ليست في الأخير إلا علاقات تشكيلية وهذه (العلاقات) لا تنفصل عن هدف الفنان العام. وهذه الرؤية الفنية تقرب أعماله إلى الصناعة منها إلى الفن، أي بمعنى الحرص على

الجانب التقني في تصميم اللوحة .. فهو يصمم العمل ساعياً إلى إتقان كل العلاقات واضعاً الأجزاء في مكانها، لا الحصول على التأثير المقصود فحسب، وإنما للوصول إلى أفضل تكوين تصميمي لهذا السبب هو يختزل الأشكال فالناصري فنان جمالي المقاصد، وقد تكون تجربته برمتها تهدف إلى إن يُقيم لها على هذا الأساس، وخلق عمل فني مصمم بشكل متكامل يكشف عن طبيعة أخرى غير تقليدية وإنما معبرة عن فكرة الموروث من خلال الرؤية المرتبطة بالأبعاد التاريخية، فهو يحاول إن يمنح نتاجه القدرة على الامتداد في الزمن. (عادل كامل، ص١١٢-١١٤)

وقد وقع الناصري لفترة ما تحت تأثير سحر الحرف العربي فرغم التجديد استخدم عبارات كاملة ذات طابع تراثي في الأغلب، بحث بعد ذلك عن قيم شكلانية للحروف الفردية في تنويعاته التشكيلية الجديدة احكم السيطرة على توزيع التوازن والامتداد والفراغ، فحقق خفة تناغمية وصفة بصرية، إذ حرر شكل اللوحة في الاونة الاخيرة، اصبحت عنده الكلمات والأرقام الواردة بالمصادفة، والصلبان والدوائر تشير إلى تباريح مكنونه، القرائن الشعرية الضمنية التي تضيف قيمتها إلى الاحاسيس البصرية. (جبرا ابراهيم جبرا : جذور الفن العراقي، الدار العربية للنشر، بغداد، ١٩٨٦، ص٤١).

يبحث الفنان رافع الناصري دائماً عن انجاز جمالي رفيع ((فالجمال عنده تعبير عن موقف يمنح لحياة ذلك البعد الحضاري المتقدم: ذلك لان كل نضال أصيل لا بد أن يفضي إلى غايات جمالية ذات ارتباط جدي بأعماق الإنسان وتقدمه)). (٤) يقول الناصري ((محنتي الحقيقية بدأت منذ بداية التفكير بإيجاد الأسلوب وتحقيق الذات في العمل الفني ..في الوقت الحاضر هناك محن متراكمة ..اللون محنة، التعبير عن الحس الإنساني محنة، الأسلوب محنة، الموضوع محنة، وربما أزيد بان الفن هو بالتالي كما هي الحياة محنة)) ان الفن هو تواصل وبدون هذا التواصل لا تتعمق اللوحة ولا يتجوهر الفن ..اللوحة الفنية وخاصة عند الفنان الحديث، هي تطور داخلي وليست تغيير في الاشكال الخارجية او المواضيع المتطرفة، بالنسبة لعملي الحالي هو بالتأكيد تكثيف لكل تجربتي منذ بداياتها بالواقعية والتعبيرية ثم الرمزية والتجريدية والان التجريدية التعبيرية ..والامتداد ضروري بمعنى ان الفنان بما يمتلك من مفردات استطاع تكوينها من رصده الحياة والبيئة والعلاقات الانسانية، هذه المفردات التي تتطور داخل اللوحة كلما تطورت تفاصيلها وهذه الحالة يتطور عنصر من عناصر الاسلوب الفني (مجلة كل العرب، ص٥٥)

على إن لرسوم رافع أفاقها الثقافية والإنسانية المعاصرة فهو من جهة يستثمر في فنه الزخم الحسي والقصدي تقنياً كاستخدام الخطوط المستقيمة المتوازية بتأثيرات حادة رتيبة يقدم دليلاً على إنسانيته، فهو يحقق رسومه بأكثر من موقف الرسام الملون.. فهي رسوم ذات مقاصد فالشكل الفني لديه يتقدم عمقه المضموني، فرافع الناصري يطرح ثقافته في فنه معتمداً على رؤيته التصميمية في التوفيق بين المساحات والخطوط والألوان وكل الاشكال والرموز لوحاته من حزوز وأفاق وخطوط مستقيمة لإظهار ما تحتويه من مواقف إنسانية. (ال سعيد، شاكر حسن، معنى الإنسان في الفن، مجلة الرواق، ع (٤)، ١٩٧٨).

الفصل الثالث /(إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث

يتمثل مجتمع البحث الحالي من ١٠٦ عملاً فنياً والذي استطاع الباحث إحصائها والحصول عليها كمصورات من المصادر ذات العلاقة وهي (الكتب ، المجلات ، والدوريات ، أدلة المعارض ، قاعات الفن وبعض المقتنيات الخاصة ومواقع شبكة الانترنيت التي تعنى بالفن التشكيلي العراقي ومنها الموقع الرسمي للفنان رافع الناصري .

ثانياً: عينة البحث:تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية وبواقع (٧) عينات موزعة بحسب الفترة الزمنية المحددة في حدود البحث، بعد أخذ نسبة ٧%وكان للباحث مبرراته في ذلك منها:

١.إن هذه العينات شهدت تحولاً في عملية البناء التشكيلي.

٢. إن هذه العينات شهدت تحولاً تقنياً من حيث استخدامات الخامة وتنوع التقنيات المختلفة.

ثالثاً: منهج البحث:اعتمد الباحث على الأسلوب الوصفي التحليلي في تحليل نماذج عينة البحث وبما يحقق هدف البحث.

رابعاً: أداة البحث :اعتمد الباحث استمارة التحليل في تحليل عينات بحثه بعد عرضها على عدد من المتخصصين وذوي الخبرة* ، في مجالات التربية الفنية والفنون التشكيلية، وذلك لبيان صدقها في قياس الظاهرة التي وضعت لأجلها وكانت نسبة الاتفاق بين الخبراء هي (٨٤%) وهي نسبة مثالية للقياس.

خامساً: الوسائل الرياضية والإحصائية:

١- معادلة كوبر (Cooper) [٢]

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

Pa = نسبة الاتفاق

Ag = عدد المتفقين

Dg = عدد غير المتفقين

---

* ١ – أ.د.علي شناوة وادي، اختصاص تربية فنية/ طرائق تدريس فنون، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

٢ – أ.د.عباس جاسم حمود، اختصاص فنون تشكيلية / تصميم/ كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل.

٣ – أ.د. كاظم نوير ، اختصاص فنون تشكيلية / رسم . كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

٥ – أ.م.د علي مهدي ، اختصاص تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل .

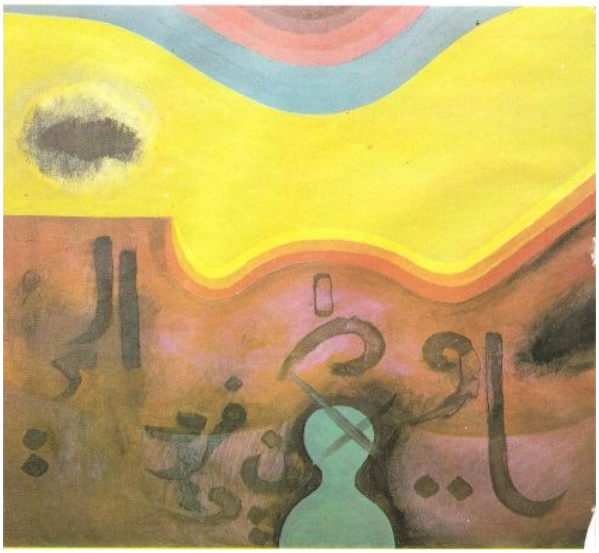
٦ – أ.م.د.محمد علي علوان، اختصاص فنون تشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل.

٧ – أ.م د. صفاء السعدون، اختصاص فنون تشكيلية/ رسم، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل.

[2] Cooper, jand ;Measurement and Analysis ,5 th Edition , Half Rinehart and winton , Newyork,1963, p.27 >

تحليل العينات:

عينة (١)



العائدية	المادة	القياس	مكان الإنتاج	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
	اكريلك على قماش	-	بغداد	١٩٧٢	

الوصف: عمل فني أحتوى على تفاصيل شكلية ولونية وحروفية حيث نلاحظ وجود عدة ألوان كالأصفر والسمائي والوردي والرمادي والأسود والبنفسجي، كما احتوت اللوحة على شكل آدمي في أسفل اللوحة بلون سمائي مائل للخضرة قليلاً، ومحاط بحروف كتابية بألوان رمادية وسوداء.

التحليل:

لوحة فنية احتوت على تنويعات تشكيلية وألوان مختلفة، حيث نلاحظ تفاعل الفنان وارتباطه بالواقع والتأثير السيكولوجي لهذا الواقع عليه، حيث استطاع أن يظهر أضواء أفكاره المتولدة من تفاعل أحاسيسه في تحقيق طروحاته الفكرية من خلال حروفيته المؤكدة في تحقيق التكوين العام للشكل، كما استطاع أن يحدد العلاقة من خلال اللون المرتبط بالبعد السيكولوجي المرتبط بأصالته، حيث نلاحظ إنشاء الفنان في هذه العينة لا يخلو من إشارات بسيطة دالة على إمكانية ولادة الحياة وذلك ما يتضح في اللون الأخضر كدلالة تتنامى تصاعدياً كالنبات الذي يتسلق كل شيء وصولا إلى شخصية إنسانية بكل مكوناتها النفسية والروحية.

لقد تصرف الفنان بوعي يؤكد فيه اهمية ديناميكية الخطوط ، محققاً علاقة بين شبكية العين وبين الاشـــكال الخطية التي تبدو في حركة متموجة لاعتمادها على وحدة اساسية تتكرر متجمعة مع وحدات اخرى متشابهة لينتج عنها بناءً معمارياً ذا ايقاعات متعددة تمنح الشكل تنوعاً يبعده عن الرتابة .

ان رافع الناصري في اعماله عموماً يسعى لتصميم العبارة شكلياً وليس الحرف (وان كان الحرف المفـردة الرئيسية للعبارة) ، اذ ان الطاقات التشكيلية للحروف اكبر بكثير من الطاقات التـشكيلية للكلمـات فبـالرغم مـن مدلولات الكلمة التي قد تنطوي في ثناياها معاني عديدة الا ان الحرف اوسع اطلاقاً واكثر مـدى فـي التأويـل . فالحرف عند رافع الناصري هو بنية جزئية تدعم لغوياً البناء العام للنص الذي تنتمي اليه وتـسهم مـع الحـروف الاخرى في توصيل المعنى المحاك برؤية تشكيلية جديدة.

يؤكد الباحث ان الشكل الانساني في هذا العمل اتخذ منحى تبسيطياً يقترب من التجريد والترميز ويبتعد عن النمو المحاكاتي الى حد بعيد بغية ملائمته للبنية العامة المختزلة للسطح التصويري الذي انقسم التكوين فيه الى قسمين احدهما في الجزء العلوي والآخر في الجزء السفلي ،إن بساطة تصميم اللوحة جاء منسجماً من حيث الأسلوب مع تنوع المفردات التي أضفت جمالية لبساطة توزيعها وتفردها وهذا بالتالي اظهر الوحدة العامة التي ربطت تصميم اللوحة وبما يحقق النظرة الكلية الشاملة للتكوين العام للوحة من خط وشكل ولون وصولا إلى أوضاع العناصر الكتابية في الفضاء التصميمي للوحة مع مراعاة مبدأ التناسب، وعليه جاءت أشكال اللوحة بحيث لم تشوه التصميم وإنما أظهرته برشاقة نتيجة اتجاهية خطوطه بوضع مائل، فأضفى طولا وهميا على بنية التصميم ونوعا من الاتساع والذي لا يشكل ضخامة تعمل على الملل من التصميم العام للوحة ومع إظهار الإيقاع الشكلي واللوني بشكل متنوع هو الآخر، مما أدى إلى تحقيقه جمالية التكوين للوحة، كما إن اعتماد التباين من خلال الشكل أو الصفات المظهرية وعلاقة كل ذلك مع الفضاء التصميمي، يأتي لتأكيد موضوعية ذات سحب وشد فضائي، فالفضاء التصويري كان بمثابة خلفية للشكل (الحروف والشكل الآدمي) التي برزت من خلال التضاد والتباين اللوني بينها وبين الفضاء ، ويتخذ الفضاء وسطح العمل ككل نسقاً ملمسياً واحداً ، يغذيه الثراء اللوني الذي اسهب فيه الفنان لتحقيق غنائية لونية تستقل بالعمل جمالياً .ومن هنا كانت أدائية التصميم تحتكم إلى وحدة موضوعية تنسجم مع قيمة التباين والتجاور اللوني الموجود في البنية التصميمية للوحة، أما بالنسبة للإيقاع فقد حصل من خلال التدرج اللوني الواضح في اللوحة وكذلك التنوع الشكلي والحجمي والحركي للتشكيلات الموظفة مما أدى إلى تحقيق تنوع فضائي للاتجاهات والأشكال في الفضاء التصميمي محدثاً عمقا فضائيا ذا حيوية أبعدته عن الرتابة . وبناءاً على ما تقدم فان ذلك كله ساعد على تحقيق وحدة التكوين العام من خلال علاقات الترابط بين الأشكال التصميمية أي من علاقة الأجزاء مع بعضها البعض ومع التصميم ككل مما أضفى على التكوين العام أبعاد جمالية .

عينة (٢)

العائدية	المادة	القياس	مكان الإنتاج	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
	اكريلك على قماش	١٢٠×٩٠ سم	بغداد	١٩٨٦	تكوين

الوصف:يتكون عمل رافع الناصري هذا من مقطعين أساسيين احدهما شغل وسط اللوحة وأعلاها بتكوين فضائي أشبه بتكوين السماء أو ما شابه ذلك لون بألوان زرقاء وسوداء وبتدرجات مختلفة ، كما يلاحظ أن ثمة ضربة فرشاة حمراء بحركة معينة في فضاء اللوحة السفلي ، وهناك صخرة اشبه بالكرة وعليها طائر في الجزء السفلي الأيسر من اللوحة.

التحليل:

لوحة فنية امتازت بالخروج عن الإطار الهندسي المألوف التقليدي المتعارف عليه في اللوحة من مستطيل أو مربع ومعين، إلى تكوين تركيب يخرج فيه قسم من اللوحة خارج الإطار..وهذا الاكتشاف الجديد بالنسبة للفنان اعتمد به على بعض الأشكال البصرية المستمدة من الفن العربي الإسلامي محاولا بذلك استغلال هذه الأشكال بصيغة معاصرة لإضفاء شيء جديد على اللوحة. إن خروج أجزاء من اللوحة خارج الإطار المحدد أو الدخول إليها ساهم في إضفاء علاقة متناسقة مع البيئة المحيطة للوحة .

يعتمد رافع الناصري في توضيح فكرته الجمالية على البنية التصميمية العقلانية الصرفة ذات التقنية الآلية.

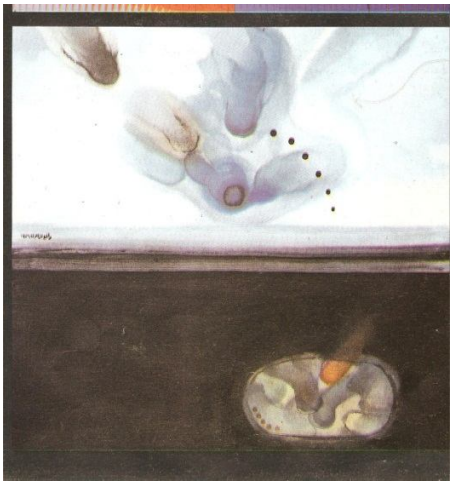
أن التجريدية الهندسية التي يتمتع بها عمل رافع الناصري ترتكز أساساً على المديات الجمالية والامكانات الكبيرة للفضاء التصميمي الذي يتآخى حيناً ويحوي حيناً الاشكال المسطحة بالغة الاختزال والتبسيط. فالفضاء التصميمي للعمل ينتظم ضمن آلية المد الفضائي: من خلال البساطة البالغة في نظام الشكل الهندسي منح الفنان فضاء العمل الفني رحابة واسعة يكثفها جمالياً القيمة المعتمة للونه والتي تنسجم وتتباين مع الاشكال.

حيث أمتازت البنية اللونية في هذا العمل بغلبة اللون الواحد على باقي الألوان وهو (الأزرق)، يظهر اللون الأزرق في عدة درجات، فهو في أعلى درجات العتمة في النصف السفلي من اللوحة وفي درجات اقل في النصف

العلوي من اللوحة، كذلك استخدم اللون الأحمر وبشكل بسيط في الجزء الأيمن أسفل اللوحة. تمثل اللوحة أفق ازرق.. ونلاحظ السماء والأرض والأفق والكتلة الأرضية والتي تتمثل بصخرة ..وفوق الصخرة هناك طائر (عصفور)، هو رمز الأمل والتأمل والتفاؤل، وبين هذه المفردات تتوزع عناصر اللوحة الأخرى عند الفنان الذي لم يتخل عن حروفيته وافقه وألوانه..هناك الومضة وهي ومضة لونية فجائية، كهربائية، مثل صاعقة لونية ساحرة ممثلة باللون الأحمر. ومن وسائل التنظيم المهمة التي أسهمت في تحقيق أبعاد جمالية، هي السيادة التي لعبت دور رئيسي في قيادة العمل الفني بالاتجاه الذي يعزز من انفراد مادة العمل الفني بالاهتمام والجذب، ومن هنا كان اللون الغامق السائد في بنية العمل الفني، قد أسهم في القيمة الاظهارية، حيث جاءت السيادة هنا متحققة في عناصر البناء المهمة والتي تمثلت بالشكل وصفاته المظهرية المتمثلة بالمساحة (الحجم) والقيمة اللونية التي جاءت ناصعة في موقع فضائي واقل نصوع في موقع فضائي آخر، مما أسهم في تحقيق إيهام بالحركة وبالتالي تحقيق الجذب. أما الإيقاع فقد حصل من خلال التدرج اللوني للأزرق المتمثل بالمساحة الكبيرة التي يشغلها من اللوحة، محدثاً عمقاً فضائياً أبعدته عن الرتابة. أما أسلوب التوازن الغير متماثل هو المعتمد بين مفردات اللوحة حيث نشعر بتوازنها بشكل غير تقليدي. وبذلك فقد ظهرت وحدة التكوين العام من خلال ترابط الأشكال الجزئية مع بعضها البعض في تكوين عام موحد ومتنوع الأجزاء، كذلك يظهر الانسجام في هذه اللوحة كعلاقة تصميمية مهمة محققة جمالية للتكوين الفني العام للوحة.

يقربنا التجريد في هذا العمل من الحس الموسيقي الذي يعتمد الايقاع النغمي للجمل الموسيقية ومـــع فـــارق الاداة فإن الاثنين يشتركان في التجريد وفي الانطباع المتولد عند الفنان أثناء العمل وعند المتلقي أثناء المشاهدة.

عينة (٣)



العائدية	المادة	القياس	مكان الإنتاج	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
ـــــــ	اكريلك على قماش	٨٠ × ٨٠ سم	بغداد	١٩٧٤	افق

الوصف:تكوين فني من مقطعين أساسيين احدهما أعلى اللوحة بتكوين فضائي أشبه بالغيوم لون بألوان سمائية ورمادية وبنية على خلفية بيضاء، كما توجد ثمة نقاط مكررة اتخذت حركة معينة في فضاء اللوحة ، أما الجزء الأسفل فقد لون بلون أسود ويضم بداخله تكوين أشبه بالجنين بألوان كالبرتقالي والرمادي والبنفسجي .

التحليل:

في هذه العينة نجد إن الفنان تعامل مع السطح التصويري بطريقة تحقق طروحاته الفكرية، حيث إن للكتلة دور مهم في تحقيق أهميتها مع مفردات الموضوع الأخرى، حيث إن لهذه المفردات طريقتها في المعالجة فهو يقترب من الواقعية كجزء من القيمة الفكرية مع تمسكه بالجانب التصميمي في التوزيع اللوني ، ومن جانب آخر نلاحظ إن التكوين الفني لهذه اللوحة لا يخلو من علامات دالة على الحياة متمثلة بالإنسان وأطوار نموه المختلفة وتحرره وكذلك خط الأفق الذي يفصل بين مكونين أساسيين في حياة الإنسان .

أما جمالية التكوين فقد تحققت من خلال الوحدة التي تحققت من وحدة الفكرة فالأشكال المختلفة من أعلى التصميم إلى أسفله تنتمي إلى فكرة واحدة ترتبط بالحياة، كذلك تحقق التوازن في هذا التصميم من خلال تقسيم اللوحة إلى قسمين رئيسيين (أعلى، أسفل) كذلك من خلال التلاعب بالقيم الضوئية بين الأشكال وأرضية التصميم محققا بذلك توازنا بصريا بالنسبة للمتلقي، أما التباين فقد تحقق من خلال القيم اللونية والضوئية المختلفة بين الأشكال وأرضية التصميم حيث هناك اللون الأسود والأبيض وكذلك اللون الأزرق بدرجاته المختلفة والأحمر، كذلك استخدم الفنان التنوع في الحجوم لتحقيق السيادة والتي جاءت من خلال التباين باللون، إن استخدام عنصر التباين في اللون جاء لتحقيق أكثر إثارة ممكنة، في حين حقق التناسب بين العناصر والأشكال نوعا من الاستقرار والموازنة المتقنة داخل فضاء اللوحة، وقد ساهمت مع الفعاليات الأخرى إلى تحقيق الوحدة التصميمية للوحة والتي اقترنت بالترابط في ما بين المواقع الفضائية ليحقق من خلالها علاقة تجانسية مع بعضها البعض وتناسق فني يعطي الإحساس بجمالية التكوين العام للوحة .

ان العمل بطاقته التعبيرية الكبيرة تدل على حس الفنان ووعيه العميق في الواقع الانساني والمعاناة البشرية وعزلة الفرد في هذا الكون على الرغم من سعته التي تضيق بالانسان في احيان كثيرة حين يحتجز الانسان نفسه او يحجز دون ارادته في بيوت او حجرات او سجون او أي كيان آخر يشبه المكعبات ، ولكن تبقى هناك بارقه امل نتطلع دائماً اليها كلما ابصرنا الشمس وهي تعلو في كنف السماء.

لقد ادى الفنان هذا المعنى بصيغه جمالية ذات نزعة تصميمية هندسية البنى والاداء حيناً وحرة التعبير حيناً آخر دون ان يكون لاحدهما تأثير سلبي على الصفة التي تلاحقه في هذا البناء. وتتمثل جمالية التكوين الفني من خلال التبسيط والاختزال في الفضاء وفي كل مفردات العمل.

عينة (٤)

العائدية	المادة	القياس	مكان الإنتاج	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
	اكريلك على قماش	١٢٠×٩٠ سم	بغداد	١٩٨٦	تكوين

الوصف:التكوين العام للوحة يتألف من جزأين متداخليين احداهما مربع في الأعلى ويضم بداخله مستطيل على شكل بوابة في مركز اللوحة، وحروف عربية شغلت حيزاً مهماً في هذا التكوين كما امتاز التكوين العام للوحة من مجموعة ألوان شكلها الفنان بطريقة بنائية مختلفة .

التحليل:لوحة فنية معاصرة بتقنيات حديثة ذات رموز مستحدثة، امتازت باللون الأحمر الشفقي المتأرجح في الآفاق الممتدة، تمثل هذه اللوحة من خلال مفرداتها العلاقة أو التواصل بين الإنسان والأرض والسماء، كذلك امتازت هذه اللوحة بالخروج عن الإطار الهندسي التقليدي المتعارف عليه واستخدمت فيها تقنيات عديدة ساهمت في اغناء التكوين الفني العام للوحة بأبعاد جمالية والتي يلاحظ فيها قيمة التناسق الجمالي، فعلا محاكياً لجذب البصر واستمالة الذوق العام نحو تحريك الأداء التصميمي للوحة بالاتجاه الذي تنشط فيه حركة الكتل ومضمونية الفكرة، أما التباين الشكلي قد تحقق بين المفردات الموظفة في التكوين الفني العام، من خلال التقنيات الاظهارية المستخدمة حيث ظهر التكوين الفني العام متسقاً في أجزائه كافة يضاف إلى ذلك التباين اللوني بتوظيف القيمة اللونية، حيث هناك تباين ما بين مفردات التكوين العام والخلفية مما حقق جذبا واستقطاباً بصرياً وخصوصاً الأشكال (الكتل) في وسط اللوحة ، جاءت لتحقق فاعلية الشكل بما يحقق جذب وإثارة الرائي وبالتالي جمالية التكوين الفني للوحة. فأشكال المدرجات الأفقية المحرزة بكثافات لونية والحركات الانسيابية للفرشاة أسفلها إلى جانب النقطتين والتي هي نوع من الأثر والإشارة قد ساهمت بخلق نوع من الحركة للسطح التصويري، كذلك حقق التناسب بين العناصر والأشكال نوعا من الاستقرار والموازنة المتقنة داخل فضاء اللوحة، وقد ساهم مع الفعاليات الواسعة الأخرى إلى تحقيق الوحدة التصميمية للوحة والتي اقترنت بالترابط فيما بين المواقع الفضائية للشكل واللأرضية ليحقق من خلالها علاقة تجانسية مع بعضها البعض وتناسق فني يعطي الإحساس بالتكامل في التصميم، كذلك أسهمت السيادة في تحقيق جمالية التكوين الفني العام للعمل، والتي تحققت في عناصر البناء المهمة والتي تمثلت بالشكل وصفاته المظهرية المتمثلة باللون والمساحة والملمس، وكذلك سيادة المواقع الفضائية التي

أعطت إحساسا للمتلقي بقرب العناصر من المتلقي. كذلك يلاحظ التنوع الملمسي في هذه اللوحة لكل من الأشكال المستخدمة من خلال بنيتها والذي يوحي ببروزها على الفضاء الذي يحتويها محققا بذلك جذبا وشدا فضائياً، في حين جاء الإيقاع ليعطي تنوعاً وليشيع نوع من الحركة المتفاعلة داخل بنية التكوين العام للوحة والذي تمثل بالتدرج اللوني والشكلي، وعليه فان الفنان رافع الناصري. أوجد قيمة جمالية بصرية في العلاقات اللونية المتباينة ذات النسق العامودي والأفقي وما يجاورها من أشكال مدرجة أو الشكل البيضوي والذي لعب دوره في إضافة قيمة جمالية كونه مركزا بصرياً بتلوينه بالأحمر متمركزاً في أعلى الشكل البيضوي أو يمكن القول انه البوابة ، ويكون مصدراً للموازنة بين الألوان الغامقة البنية ودرجاتها وعلاقتها بلون الخلفية الرمادي ، وكما أن مساحات أو تدرجات اللون الأحمر في أعلى البوابة كسرت الرتابة العمودية لشكل البوابة فأسس لها تدرجات لونية للون الأحمر منهياً إياها باللون الأبيض في قمة البوابة.

ان الفضاء التصميمي في اعمال رافع الناصري ميدان رحب للتشكيلات المعمارية المستقاة من الطرز الشرقية الاسلامية وتحديداً شكل القبة حيث يرتبط بصورة واضحة مع الموروث العربي الاسلامي من خلال اشكال القباب والاشكال التراثية والحروف العربية المصاغة بهيأة زخرفية تساهم في خلق وحدة جمالية تعتمد التزويق في الاظهارات الشكلية . وكان الموروث عند رافع الناصري يحمل صفة تحديثية تجريبية تتوضح عن طريق الانشاء التصويري للعمل ككل والانتظام الخاص للمفردات التشكيلية .

وكذلك من حيث البنية التكوينية التي خضعت لمنطق هندسي في بناء العلاقات التصويرية بين الوحدات التصميمية للعمل من خلال العلاقة التبادلية الوثيقة بين العناصر بعضها مع البعض الاخر من جهة وبينها وبين الاسس من جهة اخرى .

وعلى صعيد التقنية فان الفنان لجأ الى التسطيح والى الاختزال اللوني بالنسبة لعناصر العمل الفني هنا نجدها انساقت ضمن حرية منضبطة تخضع لوحدة التصميم ، ان التكوين الفني في عمل رافع الناصري تمثل في البنية الهندسية التي يتشكل بها تكوين العمل ككل وفي التقنية الميكانيكية المنضبطة التي يتم من خلالها تلوين المفردات التصويرية ضمن حدود وحافات صلبة استعان الفنان في رسمها بالادوات الهندسية بغية اعطاءً الصفة التزيينية التي تشكل عنصراً مهماً في عملية التصميم.

عينة (٥)

العائدية	المادة	القياس	مكان الإنتاج	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
مجموعة متحف الفن الحديث / بغداد	اكريلك على قماش	٢٤٠×٤٨٠ سم	بغداد	١٩٨٦	الزقورة

الوصف:لوحة فنية ذات مقطعين متناضرين على شكل الزقورة، وقد تكونت من اللونين البني الغامق والأحمر في أعلى العمل وهناك خطوط ورموز في أسفل اللوحة ووسطها.

التحليل:اتسم التكوين الفني العام لدى (رافع الناصري) في هذه اللوحة بميل متصاعد للأشكال المجردة ، والبحث عن معطيات أكثر للحرية في التعبير وإلغاء المعنى ، وعدم الإفصاح بشيء محدد ، تأكيداً للمنحى الروحي ، فكرياً وفنياً ، وتوطيد الصلة بالحقائق الجوهرية الخفية . إذ حاول الفنان الابتعاد عن مقتربات أشكال العالم المرئي ، وعلاقاته الحسية ، باتجاه تحرره من سطوة العالم المادي ، بتناوله المربع كشكل ماورائي له لغته المرمزة ، واستثماره كمفردة تشكيلية تبتعد عن المرئي المألوف وصولاً إلى المطلق بتجلياته الروحية ، وفق رؤية تحاول التوغل إلى الأعماق للتعبير عن الضرورات الداخلية للفنان، فضلاً عن أن الرؤية الفنية للفنان تركزت على اللون الأحمر في أعلى الزقورة ويمكن القول انه كإشارة للمكان المقدس والذي كانت له اعتبارات ذات أهمية في العراق القديم بوصفه سكن الآلهة، فهذا اللون الأحمر يحمل مدلولين رمزيين ومجالين الرمزي مكان الإلهة والجمالي التفرد والاختلاف في إيقاع اللون الغامق العام في الشكل المدرج ، وهذا يدل على أن الفنان قبل أن يشكل تكويناته هذه على السطح التصويري ، كان قد شكلها عقلياً بمعنى صممها من خلال المخيلة والعقل ثم نفذها بهذا التركيب.

كما ان الفنان حاول إيجاد علاقات جمالية جدلية بين التصميم والتشكيل ، فتبدو أشكاله موزعة ضمن كتلتين تتحرران من سطوة الشيء الثابت المستقر وتحاولان الإنفكاك والتحرر من سلطة المربع .. فمعمارية الشكل في هذه اللوحة شكل متغايراً بصرياً عما اعتاد عليه الفن العراقي لفترة طويلة من خلال خروج الفنان عن الاطار التقليدي للوحة لتصبح اللوحة والجدار في تفاعل ثنائي بصري وجمالي، بمعنى أن الفنان حاول إيجاد هيكلاً معمارياً مجسماً على فضاء الجدار، فالمدرجات في هذه اللوحة أوجدت إيقاعا متناظراً على جانبي الشكل أي على

اليمين وهذا منح الأشكال الثابتة ديناميكية متحركة فعّلت من طاقة الشكل وسلبته سكونيته . كما ان العمل ساهم في إعطاء المتلقي مرونة أكبر في تفسير العمل والانفتاح على مديات أبعد من مساحة الشكل الفيزيقي للوحة، وهناك ثمة خطوط مكررة أحدثها الفنان في طرفي الشكل المدرج الأيسر والأيمن وهي عبارة عن إشارات ملونة بحركة فرشاة أشبه ما تكون بالحروف ونقاط على الجهة اليسرى من الشكل المدرج وواحدة بشكل خطوط ملونة على الجهة اليمنى. كم إن الإيقاع المتكرر للسلالم وبشكل متصاعد الى أعلى الزقورة صمم بطريقة التكرار المنتظم محققاً بذلك جمالية التكوين الفني العام للوحة .

يستثمر رافع الناصري في هذا العمل الامكانات التقنية الطباعية في تشكيل رؤيته الفنية لموضوعة بحثه والتي تدور حول استلهام أجزاء من أعمال فنية قديمة في وادي الرافدين وطبعها بتقنية حديثة، فحين يستعير رافع الناصري مفردات عن التراث فإنه يعيد تركيبه ضمن بنائية جديدة ورؤية فكرية اخرى تشير من ناحية الى اصالة هذا الموروث العظيم والى جماليته ضمن قالب فني حداثوي مستجيباً للمناخات الفكرية والثقافية التي تدعو الى تأصيل البحث والتجريب في جوانب شكلية بين التراث والمعاصرة.

عينة (٦)

العائدية	المادة	القياس	مكان الإنتاج	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
	اكريلك على قماش	٨٠×٨٠ سم	عمان	١٩٩٨	

الوصف:تكوين فني ذا مستويات ومساحات لونية متعددة مثل اللون البنفسجي الفاتح في اعلى اللوحة والأزرق في أسفلها، ثم هناك مساحة غامقة في الزاوية اليسرى من اللوحة، ومساحة ملونة بالبنفسجي في يمين اللوحة، وهناك ألوان أخرى وسط اللوحة مثل الاصفر والاحمر.

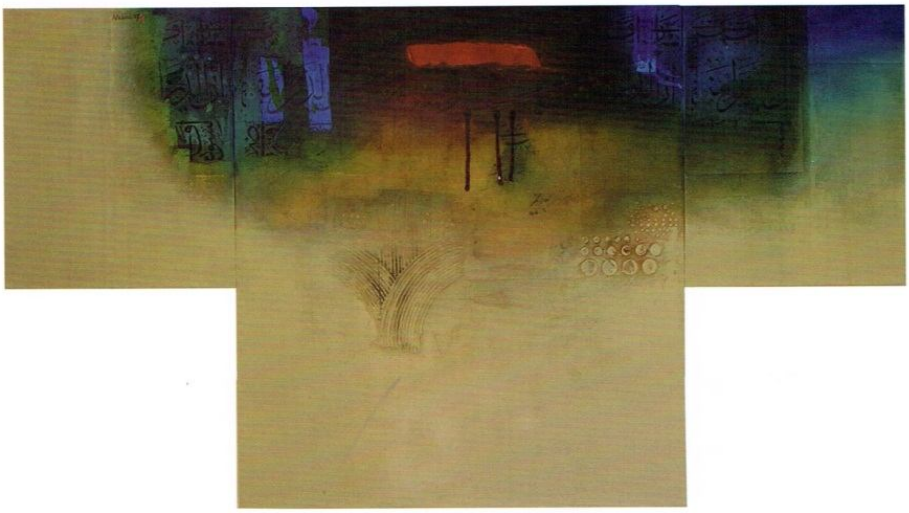
التحليل:يتميز التكوين الفني في هذه اللوحة بجمالية خاصة من خلال توظيف الفضاء ومفرداته وفق علاقات بنائية تصميمية محكمة، حيث الانسجام اللوني والأنشائي وكذلك التوازن اللوني ما بين الكتل كاللون الاسود في الجزء

الأسفل من اللوحة وموازنته بمساحة من البنفسجي والازرق، كما ان وجود اللونين الأصفر والأحمر في وسط اللوحة، شكل زخماً جمالياً واضحاً وتحريك اللوحة باتجاه اثارة المشاهد واستقطابه بصرياً .

اما مفهوم الوحدة في هذا العمل جسدها الفنان من خلال علاقة الكتل واللألوان مع بعضها البعض ومع بعضها ككل، وكذلك وحدة الفكرة والموضوع محققاً جمالية بالرغم من روحية التجريد الغالبة على العمل، حيث ينطلق بمنظومته الوجدانية والمعرفية نحو التجريد، فمحاولاته المستمرة للتخلص من اسر الواقع وصورته ليصبح السطح التصويري لدى رافع الناصري متعايشاً مع مفهوم الجمال ، والابتعاد إلى حد ما عن الواقع المرئي والنزوع إلى عالم مثالي يسمو بالأشكال الخالصة بعيداً عن الزمان والمكان لينطلق إلى فضاءات كونية واسعة تحفز المخيلة وتعمق الإحساس البصري في ماهية جديدة للعمل الفني . فالفنان في خطابه البصري هذا يسعى إلى تكثيف الجمال الكوني بتجلياته عبر علاقات شكلية مجردة تعبر عن حقائق روحية خفية ، ترتقي بذات الفنان لصياغة أنموذجه المثالي من خلال توليف هندسي يمكن عن طريقه النفاذ للفكرة المطلقة في لعبة تعارضات بين المرئي واللامرئي .

ان الاختزال عند الفنان الناصري لعب دوراً فاعلاً في بناء المنظومة الجمالية فالعمل يجمع بين الخيال وبين الإحساسات المادية ، فاللون مثلاً ومساحاته المختلفة يلعب دوراً في تأسيس عالمه الفوقي الخاص بعيداً عن عالم الواقع وتنوير بنية التصميم للسطح التصويري ، فالمساحة الغامقة في الأسفل تقابلها المساحة المتموجة الأفقية في الاعلى باتجاهها الأفقي في الوسط وشبه العمودي في الأسفل وتحريك الفضاء الأزرق بأربع نقاط متكررة وجذب السطح العام بحركة فرشاة باللون الأصفر والأحمر، فاللون عند الفنان (الناصري) محتفل بذاته ويكسب اللوحة نوع من السحر الايقوني . أما على مستوى الأشكال فقد سعى الفنان إلى تفجير مضامين الأشكال وإكسابها لغة أشارية مرمزة، كما ساهم التجريب تقنياً وما تتركه من أثار وملمس الحزوز استثمرها الفنان في تنويع أشكاله وإعطاء السطوح المستوية حركية توحي للمشاهد بوجود شيء ما ، وتكسر من رتابة السطح الهندسي، كل هذه البناءات والعلاقات اشتركت في تكوين البنية التصميمية لهذه اللوحة وأعطت للعمل قيمة جمالية تحسب للفنان .

عينة (٧)



العائدية	المادة	القياس	مكان الإنتاج	تاريخ الإنتاج	اسم العمل
	مواد مختلفة على قماش	١٦٠×٩٠ سم	عمان	٢٠٠٧	تكوين

الوصف:تكوين فني ذو بنية شكلية تجريدية مكون من ثلاثة أجزاء جمعت في تكوين واحد لتؤلف وحدة واحدة أشبه بحرف (T) باللغة الانكليزية، تميز الجزء الأكبر من اللوحة بلون أوكر بينما الجزء العلوي من البني الغامق وضربات بسيطة بالفرشاة من الأحمر والبنفسجي وألوان أخرى.

التحليل: تتجاور الوحدات التصميمية والتي هي في هذا العمل عبارة عن أشكال تجريدية محددة الاطراف ، تشترك جميعاً بعلاقات رياضية ولونية في الفضاء التصميمي الذي يتلاشى خلف هذه السطوح المتراكبة في شبه ايهام بأنه حاضر تارة من خلال انبساط السطوح ومتقهقر تارة اخرى كونها تمثل اشكالاً محلقة في فضاء نتخيله ولا نراه أن التجربة الفنية الواسعة الخبرة واضحة جداً في أعمال رافع الناصري من خلال التنظيم الفني لعناصر التكوين في قالب محكم الاسس ذاتي البناء.

يؤكد الفنان على الخط المستقيم كميزة جمالية في التجربة الحديثة مستعيناً بذلك بالاداة الهندسية والاشرطة اللاصقة لاعطاء صفاء الخط وبالغ استقامته التي تنكسر احياناً أو تتثلم مانحة الشكل كيانه الجمالي المستقل، وهو من خلال الخط المستقيم والسطوح المتراكبة والمتجاورة في عدم تمازج، انما يفلسف بلغة التشكيل حياتنا المعاصرة التي طغت عليها الروح التكنولوجية التي تبرأت من شاعرية الطبيعة وقلصت من حدود العاطفة الانسانية.

وفي تطلعنا لآلية نظام العناصر في اللوحة نراها قد خضعت بوضوح للمعالجة التصميمية، فاللون يتوزع بانتظام وأناقة تصميمية ضمن بنية متوازنة، ولمنح اللوحة ملمساً تضاريسياً عمد الفنان الى تحضير قماشتها بعجينة تبرز على السطح بحزوز واشارات ذات دلالة مضمونية يقصد من وراءها تأشير وجود تشكيلي وبصري بالغ التجريب.

أما نظام الاتجاه فقد تنوع الى مسارات ديناميكية عالية لتنتهي جميعاً نحو مركز اللوحة. وبالنسبة للفضاء فقد امتد برحابة على مستوى الشكل نفسه.

إن هذا العمل يتم قراءته عن طريق تداخل مستوى الإدراك الحسي والانزياح به نحو الإدراك الذهني ويمكن للمتلقي أن يلمس هذين المستويين عند قراءته للعمل وهو الإدراك (الذهني) من قبل المتلقي لأن العلامات الأيقونية تفرض عليه إدراكاً مباشراً حسياً وهذا عامل جذب يأخذ المشاهد إلى بنية اللوحة أي إن هنالك جذب لذات المتلقي من قبل موضوع العمل ، وذلك لخلق بعداً إدراكياً آخر يتجه صوب التفسير الرمزي وهذا ما يحدث من خلال تحريك العلامات الموجودة على سطح اللوحة ، ويتطلب هذا منا إدراك للبيئة الاجتماعية التي ولد بها العمل بكل مفاصلها السياسية والثقافية لأنها بلا شك تقبع خلفها بنى اجتماعية تلك هي العلامات المبثوثة على سطح اللوحة .

ان الفنان عمل على إيجاد جمالية بصرية اشتغلت بطريقة ايجابية من خلال اعتماد الكتل على حساب المساحات اللونية ، أو على تعدد القيم اللونية فيه ، فإن الحالة البنائية لهذه التكوينات قد وزعت بصورة قصدية ، وذلك لخلق حالة من التأمل والوقوف الطويل أمام هذا العمل ، وإن البنائية التي فيه ليس في توزيع الكتل فقط بل وفي استخدام التضاد اللوني ، فهنا قصدية أخرى وهي قيمة جمالية وأن الإحساس بالجمال وتذوقه من الصفات التي تميز بها البشر عن باقي الكائنات ، ويمكن القول ان هذه التباينات اللونية في فضاء اللوحة، فالمساحات اللونية في أعلى اللوحة الغامقة أو الحمراء أو البنفسجية وضعت وفق مقاسات تصميمية لتحقيق جمالية التكوين الفني الذي يبتغيه الفنان. ان هندسية العمل الفني المتمثلة بالشكل المجرد تعطي فرصة للتأمل والتصوف الروحي . حيث ان عموم البنية التصميمية لهذا التكوين الفني مشحونة بطاقة روحية تجسدت من خلال اعتماد تقنية مدروسة وممنهجة جمعت ما بين الرسم والتصميم والكرافيك ووضعها في قالب فني جميل، فهناك تداخل بين المخطوطات الحروفية العربية وبعض الأشكال، خاصة البناءات المشتركة بين البني المائل للاخضرار والمواد الكثيفة التي توزعت في وسط اللوحة وأعلاها والتي ساهمت بشكل أو بأخر في منح الشكل تأثيرا فعالاً بصرياً وروحياً .

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث:

١. اعتماد الانسجام اللوني في معظم اللوحات كقيمة جمالية، وهو يمثل عنصر رئيسي وأساسي في إيصال المفاهيم الفكرية، وكذلك جمالية التكوين الفني من خلال التباين اللوني في جميع اللوحات.

٢. الارتباط الوثيق بروح الشرق بما تمثله المعالم المميزة له، وذلك من خلال اللون والتقنيات المستخدمة كما في العينة (١) و(٢).

٣. الخروج عن الإطار الهندسي المألوف التقليدي المتعارف عليه في اللوحة من مستطيل أو مربع ومعين، إلى تكوين جديد يخرج فيه قسم من اللوحة خارج الإطار..وهذا الاكتشاف الجديد بالنسبة للفنان اعتمد به على بعض الأشكال البصرية المستمدة من الفن العربي الإسلامي محاولا بذلك استغلال هذه الأشكال بصيغة معاصرة لإضفاء شيء جديد على اللوحة. كما في العينة (٤) و (٧).

٤. للكتلة دور مهم في التكوين الجمالي للوحات الفنان التصميمية، كما في جميع العينات.

٥. الحروفية لدى الفنان (الناصري) تمثل قيمة تعبيرية مما أعطى جمالية عالية في التكوين العام لتصميم اللوحة. كما في العينة (٢) و(٣).

٦. استخدام التقنيات المختلفة في اللوحة الواحدة حقق أبعاداً جمالية ودلالية وتعبيرية على التكوين العام للوحة. كما في العينة (٣).

٧. تجزئة اللوحة لدى الفنان تمثل منهجا أسلوبياً في تفكيك العناصر وتجزئتها مع ربطها لونياً بطريقة تنسجم والقيمة الجمالية لتكوين العمل الفني. كما في العينة (٣) و (٤).

٨. أعطى الفنان أهمية كبيرة للفضاء في أعماله من اجل تحريك البنية التصميمية بالشكل الذي يحقق جمالية التكوين العام وكما في جميع العينات.

٩. تتسم تجربة الفنان رافع الناصري بالمزاوجة والمعاصرة والتي أفضت الى بلورة اسلوب خاص به، يعتمد البحث في جماليات الأشكال والأفكار المنفذة في نتاجاته الفنية .

١٠. تتنوع جمالية التكوين الفنان (الناصري) وفقاً لأسلوب المعالجة التصميمية الخاصة بالعمل الفني، والذي يعتمد على البناء التجريدي تارة كما في النماذج (٥،٦،٧.) وعلى البناء الواقعي تارة أخرى كما في النماذج (٢،٣.).

١١. تظهر النماذج التكوينية لعينة البحث اهتماماً جمالياً في تعزيز سمتي (المحسوس والمدرك) للأشكال والرموز والأشارات والعلامات التي تم توظيفها جمالياً من قبل الفنان في أعماله الفنية.

١٢. يعتمد البناء التكويني للعمل الفني في نماذج عينة البحث على خصوصية السمة الأظهارية التي تتصل بالجانب التقني، والصياغة والمعالجة الخاصة بالسطح التصويري ونوع الخامة والمواد المستخدمة .

١٣. يمارس الفنان (الناصري) فعلاً تداولياً للبحث في ثنائية (التحليل والتركيب) الخاصة ببنية التكوين الفني وجماليته سواء كان تكويناً هندسياً كما في النماذج (١،٤،٥،٧) أو تكويناً انتشارياً كما في النماذج (٣،٢،٦) أو تكويناً هرمياً كما في النماذج (٤،٥،٧)

ثانياً: الاستنتاجات:

١. للتباين دور مهم ورئيسي في جمالية التكوين لأي عمل فني.

٢. الانسجام اللوني يسهم في إظهار العمل التصميمي بالشكل الذي يحقق غايات الفنان الجمالية والتعبيرية والدلالية.

٣. التقنيات المختلفة المستخدمة في اللوحة تعمل على جذب المشاهد وشد انتباهه إلى أجزاء مهمة في التكوين التصميمي للوحة.

٤. للفضاء دور مهم في إظهار التقنيات المختلفة المستخدمة لتحقيق جمالية البنية التصميمية.

٥. تفكيك عناصر العمل الفني وبنائها بالشكل الصحيح يساهم في تحقيق الأهداف التصميمية للفنان.

٦. استخدام الحرف بتقنيات مختلفة في التصميم يسهم في تعزيز البنية التصميمية للوحة جماليا وتعبيريا ودلالياً.

ثالثاً: التوصيات:

١. يوصي الباحث بتوفير مجلدات او مجلد لكل فنان عراقي يحوي سيرته وتجربته الفنية وبشكل مفصل.

٢. يوصي الباحث الاهتمام بتوفير نوادي للانترنت في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل متخصصة وبشكل علمي لتكون كمرجع مهم لتوفير المعلومة لكل طالب علم.

٣. أغناء مكتبة الكلية بالمصادر الأجنبية الحديثة الخاصة بفن التصميم والتقنيات الحديثة المستخدمة في ذلك.

رابعاً: المقترحات:يقترح الباحث اجراء الدراسات الآتية:

١. دراسة سيميائية رسوم رافع الناصري في مراحله المختلفة

المصـــــادر

القرآن الكريم.

ابو ريان محمد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الأسكندرية دار القومية للطباعة والنشر، بلا.

اسماعيل، شوقي: الفن والتصميم، كلية التربية جامعة حلوان، مطبعة العمرانية، القاهرة،١٩٩٩.

اسماعيل عز الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ط٣، بغداد، الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦ .

امام، عبد الفتاح: المنهج الجدلي عند هيغل، القاهرة، مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١.

ال سعيد، شاكر حسن، معنى الإنسان في الفن ما بين كل من رافع الناصري و محمد مهر الدين، مجلة الرواق،ع (٤)، ١٩٧٨.

اندريه، كريسون : شوبنهاور، ترجمة احمد لوي . دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨ .

برجاوي، عبد الرؤوف: فصول في عالم الجمال، لبنان بيروت، دار الآفاق الجديدة ١٩٨١

الجزائري، محمد: نوري الراوي رواسم حياتية، مجلة آفاق عربية، العدد (٨) السنة (٨) نيسان ١٩٨٣

جيلام،روبرت، أسس التصميم، ت، محمد محمود يوسف و عبد الباقي محمد إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة: ١٩٦٨،

جماعة من كبار اللغويين: المعجم العربي الأساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والإعلام ،١٩٨٩،

جبرا، إبراهيم جبرا: جذور الفن العراقي، الدار العربية، بغداد– حيدر، نجم عبد: علم الجمال آفاقه وتطوره، ط٢، مكتبة الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠١

دنيس هوبسمان: علم الجمال. ترجمة ظافر الحسن ، عوينات ط٤، بيروت –١٩٨٣.

سانتينا، جورج: الإحساس بالجمال، بزورك، موسوعة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٩٦

سليم، نزار: الفن العراقي المعاصر، الكتاب الأول فن التصوير، وزارة الإعلام، العراق

شلق علي : الفن والجمال . الموسوعة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٢.

صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج١، دار الكتب اللبناني ١٩٧٣.

طارق، مصطفى أبو بكر عثمان، العلاقات البنائية ودلالات الرموز في تصاميم العملات الورقية السودانية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ٢٠٠٢

عباس ، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة الجمالية، الإسكندرية، ١٩٨٧.
عبد الأمير، عاصم: فائق حسن بعيداً عن الواقعية، نشرة الواسطي، قسم التوثيق والدراسات الجمالية، دائرة الفنون التشكيلية، بغداد، العدد (١) السنة الثانية ١٩٩٤
عبد الرضا، بهية داوود، محاضرات تصميم طباعي متقدم، ألقاها على طلبة الدراسات العليا، الدكتوراه – فنون تشكيلية (تصميم)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، بابل، ٢٠٠٣
كامل، عادل: الفن التشكيلي المعاصر في العراق، مرحلة الستينات، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٦
كامل فؤاد وآخرون .. الموسوعة الفلسفية المختصرة ، لبنان، منشورات مكتبة النهضة، دار القلم بيروت ، مطبعة الميناء.
فليحة عبد المنعم – مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
فايفيلد ، أ. ف. : التكوين في السينما ، د. ب. ، د. ن. ، د. ت.
فيشر، ارنست: الاشتراكية والفن، ج٢، ترجمة اسعد حليم، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠ . الفارابي، أبو نصر: الجمع بين رأي الحكيمين، بيروت، لبنان، المطبعة الكاثولوكية،
القرغولي،محمد علي:سمات وتحولات أسلوب رسومات نوري الراوي،رسالة ماجستير،كلية التربية الفنية، جامعة بابل٢٠٠٢
مطر أميره حلمي: فلسفة الجمال نشاتها وتطورها – القاهرة دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٣.
نوفا، سمير : موجز تاريخ النظريات الجمالية، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩ .
هيغل: مدخل إلى عالم الجمال، ترجمة جورج طرابيش، ط٢، دار الطليعة للطباعة بيروت، لبنان، ١٩٨٠.
الراوي، نوري: دليل المعرض الاستعدادي في قاعة اثر للفنون، بغداد ١٩٩٩م.
الرازي، محمد ابن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح، دار الكتب العربي، بيروت، ١٩٨١.
ستولنيز ، جيروم : النقد الفني – دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، القاهرة ، مطبعة عين شمس ، ١٩٧٤.
مالنز ، فريدريك: الرسم كيف نتذوقه – عناصر التكوين ، ترجمة هادي الطائي، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣ .
مانيللي ، جوزيف : التكوين في الصورة السينمائية ، ترجمة هاشم النحاس ، د. ب. ، د. ن. ، د. ت.

ملحق (١)

ارشيف رافع الناصري

إعماله الفنية معروضة في صحف الفن الحديث في بغداد والمتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة في عمان ومتحف العالم العربي في باريس ومؤسسة غولبنيكيان في لشبونة ومجموعة بينالي ساو باولو في البرازيل ومجموعة بينالي فريدرك شتاد في النرويج والمتحف الوطني في لندن.

ولد رافع الناصري في العراق.	**١٩٤٠**
درس الرسم في معهد الفنون الجميلة في بغداد.	**١٩٥٦-١٩٥٩**
درس الحفر والطباعة (الغرافيك) في الأكاديمية المركزية للفنون الجميلة في بكين- الصين.	**١٩٥٩-١٩٦٣**

حصل على زمالة مؤسسة غولبنيكيان في (غرافورا) لشبونة – البرتغال	١٩٦٧-١٩٦٩
أقام عدة معارض شخصية في هونغ – كونغ ، بغداد ، بيروت ، الدار البيضاء ، الكويت ، باريس ، بكين ، عمان ، دمشق ، الشارقة ، دبي، كامبن (ألمانيا).	١٩٦٣-٢٠٠٠
حصل على جائزة الشرف من الأكاديمية العالمية في سال زيورخ ، النمسا.	١٩٧٤
حصل على جائزة لجنة التحكيم لمهرجان الرسم الدولي في كان سورمير – فرنسا.	١٩٧٧
حصل على جائزة الشرف من بينالي العالمي للكرافيك في فريدرك شتاد ، النرويج.	١٩٧٨
عضو لجنة تحكيم بينالي العالم الثالث للغرافيك – لندن.	١٩٨٠
عضو لجنة تحكيم معرض بغداد الدولي الثاني للملصقات – باريس.	١٩٨٢
حصل على الجائزة الأولى من مهرجان بغداد العالمي للفنون .	١٩٨٦
عضو لجنة تحكيم بينالي النرويج العالمي للغرافيك – القاهرة.	١٩٩٥
عضو لجنة تحكيم بينالي انتغرافيك العالمي – برلين.	١٩٨٧
صدر كتابه (فن الغرافيك المعاصر) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت.	١٩٩٧
صدر كتابه (آفاق ومرايا – مقالات في الفن التشكيلي) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت.	٢٠٠٥
صدر كتابه (رافع الناصري حياته وفنه) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، المطبعة الوطنية ، عمان – الأردن.	٢٠١٠

ملحق استمارة التحليل

المحور الاول : بنائية اللوحة بين العناصر والاسس التصميمية

الاسس / العناصر		الوحدة			التوازن				الايقاع		الأذ سجام	السـ يادة	التباين	التناسب
		علاقة الجزء بالكل	علاقة الجزء بالجزء		محوري	اشعاعي	متماثل	غير متماثل	متزايد	متناقص				
الشكل	واقعي، تجريدي، خيالي													
الخط	مستقيم، منحني، متكاسر													
اللون	أساسي، ثانوي، طباعي													
الحجم	ثنائي الابعاد، ثلاثي الابعاد													
الملمس	خشن، ناعم، منوع													
الفضاء	مفتوح، مغلق،													

	منوع												

المحور الثاني : طبيعية التكوين الفني

	موروث تراثي
	موروث حضاري
	موروث اسلامي (عمارة اسلامية)
	وحدات هندسية
	أشكال تجريدية
	تراكيب خطية (حروف وكلمات، أشعار، كتابات، علامات)
	تقنية الكرافيك، الكولاج
	اسلوب التسطيح، الاختزال