رافع الناصري؛
رسّام المشاهد الكونية

مـــي مظفـــر

رافع الناصري؛
رسّام المشاهد الكونية

مـــي مظفـــر

صف وتصميم. grafikhalidi.com
Mohamed Nasir

المحتويات

المقدمة ٧

تجليات الأفق ١٩

تنوع في المشهد ٣٥

رمّانة صغيرة تالفة ٣٩

ما بين الحركة والسكون ٤٣

عشر سنوات ثلاثة أمكنة ٤٧

تحية الى المتنبي ٥٧

مقابلة مع رافع الناصري ٦٣

المؤلفات ٨٧

لم أكن أعرف رافع الناصري معرفة شخصية عندما واجهتني ذات يوم من عام ١٩٧١، في إحدى زياراتي إلى دار جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات، لوحة زيتية شفافة سرعان ما تسمّرت أمام سحرها الأخّاذ. كانت لوحة متوسطة الحجم، علّقت على الجدار المواجه لمدخل البيت الأنيق إلى جانب مجموعة أخرى من أعمال الفنانين العراقيين المحدثين. بدت لي الصورة من النظرة الأولى أنها مشهد بحري: موجة زرقاء داخل فضاء أبيض. لكن الاقتراب منها والتمعن في تفاصيلها جعلني أتبين حقيقة أخرى: إنها امرأة مستلقية عارية، لم يظهر منها غير هذا الجزء المتماهي مع موج البحر. كانت ضربات الفرشاة العريضة والمختزلة تنسحب بشفافية من أعلى الكتف حتى ارتفاع الورك، لتحدد معالم الجسد وتموجاته بلون أزرق متدرج يتخلله بياض سطح اللوحة، وفي قلب تجويف البطن تبعثرت بعفوية نقاط سود. حين رآني جبرا واقفة أمام اللوحة، قال: هذه لرافع الناصري؛ فنان مدهش. لم تكن تلك المرة الأولى التي أسمع فيها باسم الفنان.

في صيف عام ١٩٦٩ كنت في بيروت أمضي إجازتي السنوية، يومها كانت بيروت الحاضنة العربية الكبرى للطاقات الإبداعية، خاصة الشعراء والفنانين. سمعت باسم الناصري وأخباره من الشاعرة لميعة عباس عمارة التي كانت نزيلة الفندق نفسه الذي يسكن فيه الفنان. كانت مهتمة بأخباره، ومغامراته، وما أحدثه من صدى مؤثر في أوساط بيروت الثقافية خلال "معرضه الجميل" في "Gallery One"[1]. لكنني لم ألتق الفنان، ولم أحظ بمشاهدة المعرض.

كنت آنذاك موظفة في شركة إعادة التأمين العراقية في بغداد، وكانت الشركة بصدد تشييد مبنى لها في ساحة الخلاني وسط بغداد، وكانت المناقصة قد رست على مكتب المعماري هشام منير لتنفيذ المشروع. من توجهات هذا المعماري القادم من أمريكا إدخال أعمال فنية إلى

١ قاعة خاصة أسسها الشاعر يوسف الخال مع زوجته هيلين في ستينيات القرن العشرين.

موديل تخطيط على ورق ٥٦ X ٧٦ سم ١٩٦٢ بكين.

العمائر التي يقوم بإنشائها. وكان هناك تقارب كبير قد نشأ في الوسط الثقافي بين الفنانين والمعماريين منذ عقود، بل كان للمعماريين دور كبير في ترويج الأعمال المعاصرة والحديثة للفنانين العراقيين ودعمها. كان رافع الناصري قد كلّف برسم جدارية كبيرة للطابق التاسع من المبنى، تستوحي مضمونها من فكرة الضمان والأمن، كما كلّف ضياء العزاوي برسم أخرى للطابق الثامن، إلى جانب تكليف النحاتين محمد غني وإسماعيل فتاح الترك بأعمال نحتية لتوضع في مدخل المبنى. وبالنظر لكبر حجم لوحة الناصري، كان عليه تنفيذها في الموقع نفسه، مما اضطره إلى المجيء مساء كل يوم للعمل عليها.

كان مكتبي في الطابق التاسع، وكنت أمر من أمام اللوحة كل يوم فتستقبلني ألوانها المشرقة، خاصة الأصفر والبرتقالي، ومساحاتها الممتدة امتدادا أفقيا يشي بقوة أدائها الخطي. ثم حدثّني الأديب الراحل نجيب المانع، الذي كان يشغل منصبا إداريا في الشركة، عن إعجابه الشديد بهذا الفنان، وتماسك تكوين لوحته، خاصة وأنه راقبه في أثناء أدائه ورأى كيف يسحب الفرشاة المغمسة باللون باستقامة أفقية ثابتة على امتداد عرض الجدارية (٥م x ٣م ارتفاع تقريبا): "بيد لا تتردد ولا ترتجف"[٢].

في خريف ١٩٧١، وعلى قاعة المتحف الوطني للفن الحديث، التقيت رافع لأول مرة في أثناء المعرض الأول لجماعة "الرؤية الجديدة" مع الفنانين ضياء العزاوي وصالح الجميعي وهاشم سمرجي، وهو المعرض الذي يعد علامة فارقة في تاريخ الحركة التشكيلية الحديثة في العراق. لم أذهب إلى المعرض للمشاهدة فقط، بل كنت قادمة أيضا من أجل كتابة مقالة عنه. فحين كنت في بيروت طلب مني أدونيس موافاة مجلته "مواقف" بمقالات عن الحركة الفنية الحديثة في بغداد وفنانيها، والبدء تحديدا

٢ من المؤسف أن هاتين الجداريتين لا يعرف مصيرهما، فقد وضعت جدارية العزاوي التي احتلت الطابق الثامن من المبنى في المخزن، وبعد عامين أنزلت جدارية الناصري، وهي أكبر حجما، بعد قطعها بمشار إلى جزأين لتوضع في قاعة مخصصة للطعام.

بجماعة "الرؤية الجديدة". في البداية، تهيّبت جدا من قبول المهمة، لأنني لم أكن أملك إلا القليل من المعرفة في هذا الميدان. لكنه قطع عليّ باب التردد بلهجة آمرة توحي بالثقة واليقين. وكان عليّ أن أتهيأ لمثل هذه المواجهة.

وقفت شبه خرساء أمام أعمال المعرض الأول لفناني "الرؤية الجديدة". وجدت نفسي أخوض غمار امتحان عملي عسير لتجربتي المتواضعة. يومها كانت خبرتي العملية تقتصر على مشاهدة عدد قليل من المعارض الفنية في بغداد، والاطلاع على جانب من الأعمال الفنية الكلاسيكية في متاحف لندن وباريس. كان الفن الحديث لم يزل عالما مجهولا لدي، كان عليّ أن أتعلم أبجديته البصرية لكي أتمكن من التوغل في محيطه الذي بدا لي آنذاك أنه بلا شواطئ. كان في ثقافتي الشعرية بعض العون وإن لم يكن كثيرا. هكذا تعرفت إلى أفراد هذه الجماعة، وأجريت مقابلة مع ضياء العزاوي لمجلة "مواقف" وجدت فيها مدخلا عمليا مهما لتوضيح أمور فنية أساسية كانت غامضة لدي في ذلك الوقت[٣].

في ذلك المعرض تعرفت شخصيا إلى رافع الناصري. كانت أعماله المعروضة قد حيّرتني بقدر ما أدهشتني: ألوانها الصريحة الأخاذة، وسطوحها المستوية، مع حروف عربية مرسومة أو ملصقة، تقطع سطح العمل بحدة سوادها ودقة نهاياتها الملتوية التواء خنجر يماني. وجدت نفسي أمام كمّ هائل من الجمال، وإن بدت لغته التجريدية غريبة في طبيعة تكويناتها وأطرها[٤].

بعد معرض عام ١٩٧١، مرت تجربة رافع بشيء من الركود، أو ما أسميته آنذاك بحالة سكون إن لم يكن جمودا. فقد اتسمت أعماله

٣ ظل العزاوي لسنوات خير مرجع لي في فهم الجوانب العملية للأداء الفني، واستكملتها بعمق أكبر بعد اقتراني برافع (١٩٧٣)، والاستماع إلى ما كان يدور بينه وبين ضياء خاصة من مناقشات محض تقنية.

٤ سيأتي الحديث عن هذه الأعمال في الفصل الأول من الكتاب تحت عنوان «تجليات الأفق».

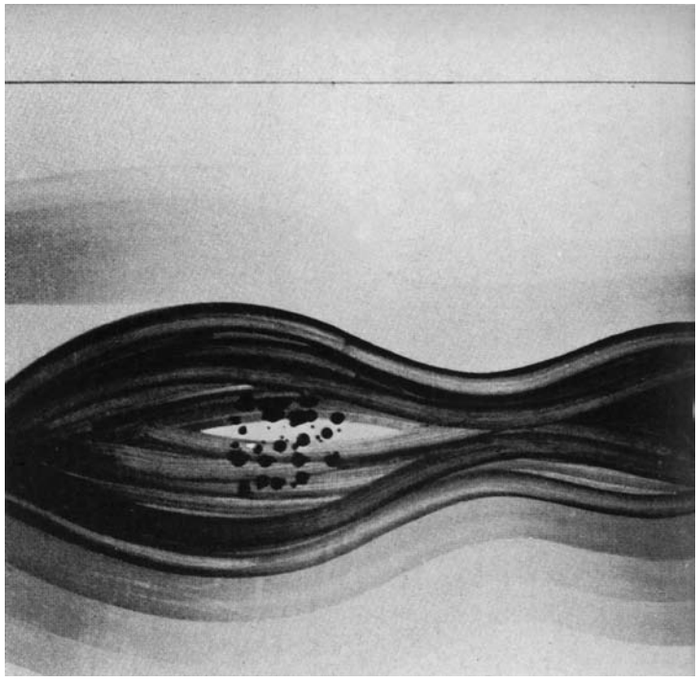
اللاحقة بتكرار الشرائط اللونية العمودية في تكوينات تجريدية خالصة. أحسست يومها أنها مرحلة لا معنى لها، أو أنها مرحلة بين بين. فقد بدا لي أنه، بعد تلك الصرخة التي أحدثتها أعماله في المعرض الأول لجماعة "الرؤية الجديدة"، ربما أصابته الحيرة في كيفية تجاوز ذاته. أذكر أنه قال لي ردا على سؤالي حول هذا الجمود الذي يحيط بتكويناته: "هذا أنا الآن، هكذا أشعر!". كانت تلك حالة طارئة حين تجاوزها لم يعد إليها قط. منذ تلك البدايات اتسمت علاقتنا بالصداقة التي رسّختها السنوات وعمّقتها فيما بعد. فقد التقينا على مجمل مواقفنا، وأصبح واحدنا يأخذ من الآخر ويعطيه.

لم يعلّمني رافع، بمعنى أنني لم أخضع لتعليم فني منهجي، ولكنني أخذت منه الكثير، وتمرست على طبيعة تعامله مع المرئيات. وذلك ما أعانني على التعمّق في عالم الفنون البصرية وغذّى تجربتي الشعرية برؤى وافرة. موقف رافع من الوجود موقف شعري متأمل، فهو يدرك أمور الحياة إدراكا حسيا، ويتعامل مع قضايا الحياة، بما فيها من جمال وقسوة وبشاعة بحساسية مفرطة. شغوف بالجمال، فهو إنسان محب لا يعرف الكراهية. تسعده أبسط الأمور، ويُغضبه أتفهها، ينجرح بسرعة ويكابر. من أجل ذلك آثر الوقوف على مسافة من الأجواء الملوثة للحفاظ على نقائه الفني وعافية روحة.

في السنوات العشر الأولى من حياتنا المشتركة عشنا في بيت صغير لا تزيد مساحته على ستين مترا، مقتطع من دار والده الكبيرة. كانت هذه المساحة مخصصة للمعيشة والعمل. كان البيت مسرحا لعمله الذي كان يقتصر على ساعات المساء[٥]، وإلى ساعة متأخرة في أغلب الأحيان. كان يفترش الأرض وينحني على سطح لوحته لا يرفع رأسه إلا بعد أن يبلغ منه التعب مبلغا كبيرا، بل كان يصاب بالدوار الشديد أحيانا. لا يحب رافع أن يراقبه أحد في أثناء عمله، وكان علي أن أكيّف نفسي داخل ذلك

٥ ظل رافع يدرّس في معهد الفنون الجميلة في بغداد من ١٩٦٤ لغاية ١٩٨٩.

الفضاء الضيّق حتى ينتهي. وإذا صادف أن ألقيت نظرة سريعة على بعض ما أنجز، أظل صامتة ولا أعلق إلا بعد أن يسمح لي بالتطلع إلى العمل كاملا.



سراب اللذّة أكريليك على خشب، ١٠٠ X ١٠٠ سم، ١٩٧٠ بغداد.

أمام مسؤولياتي الأدبية والحرص على إغناء تجربتي في الشعر والقصة والنقد الفني معا، تركت عملي الوظيفي، الذي تعلمت منه الدقة والنظام والالتزام بالوقت. وجدت نفسي منغمسة في قراءات مكثّفة، توزعت على ساعات النهار، وكان جزء منها مخصصا لتاريخ الفن ونقده ونظرياته، فكنت مثل مكتشف وجد نفسه فجأة داخل عالم سحري كل باب منه ينفتح على دهشة أكبر ويولّد لدي مدركات أعمق. تجلّى أمامي ذلك الترابط بين الفن والأدب، ومدى التأثير والتأثر بينهما، بل وجدت في الحداثة الفنية ما أعانني على فهم الحداثة الشعرية، وهو ما دفعني في السنوات اللاحقة إلى الكتابة عن أوجه التشابه والتداخل بين

الفن والأدب، وترجمة كتب تتناول هذه العلاقة المتبادلة. كما أعانتني الموسيقى، التي شغفت بها منذ الطفولة، على تلمس الزوايا الخفية في هذين الفنين، وفهمت معنى أن يرى كاندنسكي في الموسيقى ما جعله يدرك طبيعة الألوان واستقلاليتها والقيم الروحية الكامنة فيها.

أعطى رافع جزءا كبيرا من حياته المهنية للتدريس، وهو شديد المحبة والالتزام بطلابه الموهوبين، وظل على تواصل معهم على الرغم من الشتات الذي أصبحوا عليه، فقد أصبحوا أصدقاءه وزملاءه. حين ترك العمل التدريسي نهائياً[٦] في ٢٠٠٣، وتفرغ للعمل الفني مقيما في عمّان، ظل ماسكا بزمام الوقت:عمل في الصباح، وقراءات في المساء، فهو قارئ جيد. رافع فنان منغمر في فنه حتى النخاع. حياته منظمة إلى أبعد حد، حياته لا تنفصل عن فنه، فهما شيء واحد. حين لا يرسم ولا يحفر ولا يخطط، فإنه يعيش فكرة اللوحة، عيناه دائمتا البحث عن مصادر، عن "لقية بصرية" يقيم عليها مشروعًا جديدًا. يقترب رافع من عمله بتوجس وخيفة وقلق. إنه لا ينتظر أن تأتيه الفكرة، وإنما يسعى إليها، ويدور حولها، يراودها حتى تستجيب. كل مشروع فني هو دخول في تجربة جديدة تسبقها حالة من التوتر والاستنفار، وحين تحكم ساعة العمل فلا شيء يوقفه، كل شيء لديه قابل للتأجيل إلا لحظة الإبداع.

شرعت بالكتابة عن الفنون مع مطلع السبعين من القرن الماضي. وجدت متعة كبيرة في رحاب هذا العالم الذي كلما أتوغل في شعابه وتنوعه الخلاّق، تتفتح شهيتي على المزيد من البحث. مع ذلك ظل الشك يخامر نفسي، ويضعني أما السؤال عن قدراتي النقدية في تقويمي لتجارب الآخرين الذين ينبغي لي أن أتوصل بتجرد وموضوعية إلى الحكم على تجاربهم حكما قائما على خبرة ومعرفة، خاصة وأنني لا أملك أية مهارة يدوية، ومعرفتي تكاد تقتصر على الجانب النظري. أحسست

٦ تفرغ رافع للعمل الفني سنتين ١٩٨٩-١٩٩١، قبل أن يعود إلى التدريس في جامعة اليرموك، الأردن، أولا ١٩٩١-١٩٩٧، ثم في جامعة البحرين ١٩٩٧-٢٠٠٣.

بعظم المسؤولية التي أمامي. استفدت كثيرا من حواري مع الفنانين. فحين أقدم على الكتابة عن مشروع فنان، أفضل أن أحاوره في البداية، لعلي أعثر على بعض المفاتيح التي تساعدني في فك رموز العمل. لقد أغنت هذه الحوارات تجربتي العملية، ووجدت في تجاوب الفنانين معي والتفافهم حولي والرد على استفساراتي خير معين.

لطالما حيّرتني تجربة رافع الفنية، وكثيرا ما شعرت أمامها أنني عاجزة عن تقويم قدراته الإبداعية ومكانته في الحركة التشكيلية. كنت أخشى أن يكون إعجابي بأعماله نابع من مشاعري الخاصة، وأردت أن أنظر إلى هذه الأعمال، كما أنظر إلى غيرها، نظرة موضوعية مجردة. في سبعينيات القرن الماضي كانت قلة من الأقلام الموجودة في الساحة الفنية العراقية قد أوفت تجربته حقها، وأقل منها ما استطاعت أن تقرأ التجربة قراءة موضوعية وفنية. أما تلك الكتابات، التي كانت تملأ الصحف اليومية بلغة مستعصية على الفهم، فلم يكن بوسعي تحديد مهاراتها وحقيقة تعاملها مع الفنون البصرية. كنت أراها في معظمها تنطلق من قراءات أدبية. حيّرني الإعلام، وقدرة هذه الآلة الجبارة على صناعة الأساطير وبناء قصور اتضح لي فيما بعد أن الكثير منها كان قائما على أرض رملية.

من أبرز سمات الحياة الثقافية في العراق عامة، وبغداد خاصة، الحدة في إصدار الأحكام التي تُطلق على الأعمال الإبداعية، وهي غالبا ما تكون أحكاما قاطعة لا جدال فيها. لقد وضعت هذه الأجواء النقدية الصارمة أقسى الشروط للاعتراف بالشاعر الجيد والقاص المبدع، لكنني وجدتها أشد صرامة وحدة بين النخبة من الفنانين العراقيين، خاصة جيل الستينيات. كما وجدت في آراء رافع النقدية، والحكم على تجاربه الفنية قبل حكمه على الغير، صرامة قائمة على الموضوعية والحرص على الاحتفاظ بالمستوى الفني الرفيع.

في العام ١٩٧٥، زارنا، البروفيسور بيرنار دوريفال، وهو مؤرخ فن فرنسي معروف في السوربون (باريس) وله مؤلفات. كان المركز الثقافي الفرنسي قد أعدّ له برنامجا لزيارة مشاغل الفنانين العراقيين، والاحتفاء به بمناسبة بلوغه سن التقاعد. كانت زيارة رافع من ضمن فقرات البرنامج. ولضيق وقته، طلب مدير المركز الثقافي الفرنسي من ضياء العزاوي أن يأتي بأعماله أيضا إلى المكان نفسه الذي هو دارنا. في البداية عرض ضياء أعماله الزيتية، على القماش ثم الورق، وكانت أعمالا مثيرة للدهشة والإعجاب لما فيها من قدرات لونية أخّاذة وتعبيرية مستفزّة تتميز بالابتكار والخصوصية. كانت الأعمال تُعرض فوق الأرض مباشرة. ركع الأستاذ ليتأمل ما يرى. راقبت من كثب ردود أفعاله، رأيت علامات الدهشة والإعجاب والتعبير عن ذلك بكلمات خافتة الصوت. حين انتهى، شد على يد الفنان بحرارة معبرا عن إعجابه الشديد. لم يكن الأستاذ يتحدث أي لغة سوى الفرنسية.

ثم استعرض رافع أمام دوريفال مجموعة الأعمال التي كانت لديه آنذاك من رسم وحفر. راقبت الأستاذ وهو يقلّبها ويتأملها بالوضعية المتعبدة ذاتها، وبدهشة من يقدم على اكتشاف عالم ساحر آخر. عندما انتهى، وقف بقامته المديدة، رفع كفّيه المطبقتين إلى حافة شفتيه، وعيناه مثبتتان على الصورة الأخيرة. التفت نحوي، وقال: "Il a beaucoup de talent" إنه يمتلك موهبة كبيرة. لم تكن حالة الاندهاش هذه سوى مقدمة شهدتها في بداية حياتي مع رافع، وهو ما لمسته على مدى السنوات في كل معرض يقيمه ومناسبة يحضرها، وفي كل فضاء يعرض فيه في العالم العربي وفي شتى أنحاء العالم.

من خلال مرافقتي لرافع، وحضوري لقاءاته مع زملائه الفنانين والنقاد أينما حللنا وحيثما ارتحلنا في مدن العالم، تعلمت الكثير واكتسبت عادات في طريقة التطلع إلى الأعمال والتعامل معها. أدركت من خلال تعامل رافع مع مفردات الحياة والمشاهد اليومية التي تصادفه كيف يستنبط

تهم كولاج ورق ياباني مع حبر صيني، ٥٠ X ٧٠ سم. ١٩٦٧ لشبونة، البرتغال.

الجمال من أشياء صغيرة وثانوية، كيف يستغل كل لحظة من يقظته في البحث عن موضوع جمالي أو فكرة يحوّلها إلى أثر فني. عيناه لا تتعبان من البحث، ووعيه أبدا يلاحق الأفكار، ناهيك عن متابعاته الحثيثة للتجارب العربية والعالمية من خلال الكتب والدوريات المتخصصة التي يقرأها ويطلع عليها بنهم. وكثيرا ما أقف عند أي تعليق أسمعه عن تجربة رافع من فنان أو أستاذ أو طالب أو محب للفنون، سواء أكان التعليق سلبيا أم إيجابيا، أقف عنده وأحاول أن أفهم ما يخفيه من قصد أو سبب. من خلال التداخل بين قراءاتي الأدبية وقراءاتي الفنية المتناوبة، بل المتزامنة أحيانا، مع مشاهداتي الحية للأعمال العالمية والعربية، والكتابة اليومية المتواصلة، تمكنت من التوصل إلى منهج خاص بي يمليه عليّ حدسي أولا، ثم قراءتي المتجردة للعمل الفني.

تحتاج الكتابة عن أي عمل إبداعي إلى فضاء يعين على استعادة الموضوع – العمل – في الذاكرة والتعامل معه بعيدا عن المشاعر المباشرة والجياشة أحيانا. فمن شأن هذه "المسافة الجمالية"، على حد تعبير أحد نقاد الأدب المحدثين، أن توفر النظرة الموضوعية إلى العمل، أي عمل. ولطالما تهيّبت من الكتابة عن أعمال رافع، خاصة إذا ما كان عليّ وضع مقدمة لأحد معارضه. فاقترابي منه ومن أعماله قد يحجب عني بعض الجوانب أحيانا. لذلك أفضل الكتابة عنها بعد خروجها من المرسم وعرضها على جدران القاعة، حينئذ أتطلع إليها كما لو كنت أراها للمرة الأولى، وأكتشف ما فيها من روابط تجمعها بما قبلها، وما يجعلها تمثل مرحلة جديدة من مسيرته. فتجربة رافع واحدة متواصلة ومتصلة بعضها يتوالد من رحم الآخر، ويحمل الجديد والمدهش.

هذه المقالات التي كتبتها على مراحل زمنية مختلفة هي بعض ما انتقيت من كتابات أعتقد أن فيها متابعة وتوثيقا لتجربة طويلة وممتدة. وهي بعد ذلك تمثل وجهة نظر واحدة أدرك كل الإدراك أنها لن تكون كافية للإحاطة بنتاج هذا الفنان وعطائه الفني الزاخر.

تكوين حروفي ٤٥ X ٣٥ سم، ١٩٦٨ لشبونة، البرتغال.

الحديث عن رافع الناصري وتجربته الفنية منذ بداياته حتى تاريخ كتابة هذه الدراسة، هو حديث يستعرض ربع قرن (١٩٦٠-١٩٨٥) من البحث والتجريب في مجالي الرسم والحفر، تنقل خلاله الفنان بين أمكنة تمتد من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، وتنوعت أساليبه الفنية بدءا من الأكاديمية ثم الواقعية المبسّطة حتى التجريد المطلق لتستقر في نهاية الأمر على أسلوب تجريدي يحمل خلاصة هذه الخبرة الممتدة في لوحة ذات سمات لا تخطأ العين في تحديد مبدعها. إنها سنوات حاسمة في مسيرته الفنية، دأب خلالها على اكتشاف الذات والبحث عن خصوصية عربية في فن مقوماته ومادته وتقنياته نابعة من ثقافة الغرب. لعل في تتبع مراحل هذه التجربة ما يقحمنا في التساؤل الكبير الذي يشغل بال الفنانين والنقاد والجمهور على السواء: هل هناك فن عربي، وإن وجد فما هي خصائص هذا الفن، وهل بالإمكان أن نجد بعض ملامحه في تجربة الناصري؟

بعد أن أنهى سنوات دراسته الفنية الأولية (١٩٥٩) في معهد الفنون الجميلة في بغداد، وتتلمذ على يدي الرائدين الكبيرين فائق حسن وجواد سليم، اختار رافع الناصري أن يكمل دراسته الفنية في بكين (الصين)، وليس في أوربا. كان من شأن هذا الاختيار الصعب، سواء أكان اختيارا نابعا من وعي مسبق أو محض رغبة في الاختلاف، أن يضع تجربة الناصري مستقبلا في موقع متفرد من الحركة التشكيلية الحديثة في العراق.

يقول الناصري إن دافعه الأول من هذا الاختيار كان نتيجة مشاهدته لمعرض الفن الصيني الذي أقيم في قاعة معهد الفنون الجميلة في بغداد (١٩٥٩)، فقد أثار المعرض دهشته وإعجابه بقدر ما لامس مشاعره،

* نشرت هذه المقالة في دليل معرض الفنان الناصري الذي أقيم في قاعة الوراق، بغداد، ١٩٨٦، تحت عنوان "رحلة عبر الآفاق"، وهي قراءة لتجربة الفنان على مدى ربع قرن (١٩٦٠-١٩٨٦)، وهذه نسخة معدلة ومزيدة.

تجليات الأفق أكريليك على قماش، بغداد ١٩٨٥.

وتملّكه الفضول لاكتشاف عالم غريب وبعيد وعريق، وحين وجد أمامه الفرصة تمسّك بها على الفور. أمضى الناصري أربع سنوات قضاها في الأكاديمية المركزية للفنون الجميلة في بكين (بيجين فيما بعد). شملت السنة الأولى دراسة اللغة بالقدر الذي يسمح به للطالب أن يستوعب ما يلقى عليه من المحاضرات. درس فن الرسم، ولكنه آثر التخصص بفن الحفر والطباعة (غرافيك) رغبة منه في التخصص بفن جديد لم يكن موجودا في العراق.

تبعا لما كان سائدا في الصين آنذاك من أساليب الرسم الملتزمة بالنهج الواقعي، اتسمت أعمال رافع الناصري في بداياتها بالأسلوب الواقعي. فبدأ بتصوير المناظر الطبيعية ومشاهد الحياة اليومية والوجوه من واقع مشاهداته في الصين أو بتصوير مشاهد طبيعية عراقية من الذاكرة. لكن رسومه اتسمت منذ بداياتها، ربما لنزعة خاصة به، بتبسيط هذه الأشكال واختزالها مقتربا من جوهر الصورة، مستعينا بالضربات السريعة والتنفيذ الرشيق الذي يكسبها حيوية. يظهر ذلك بجلاء في لوحاته المائية والزيتية التي أنجزها خلال مدة دراسته في الصين.

أول معرض شخصي أقامه الناصري كان في هونغ كونغ في ١٩٦٣، بتوصية من أستاذه خوان يو يي، وذلك عقب تخرجه في الأكاديمية المركزية، وفي طريق عودته إلى العراق. شملت الأعمال المعروضة المشاريع التي نفّذها في مرحلته الدراسية، فجاءت موضوعاتها مزيجا من مشاهد طبيعية صينية وعراقية وبورتريه، جميعها منفذة بالحفر على الخشب. أثار المعرض إعجاب الزوار والأساتذة، وكتبت عنه إحدى الصحف في هونغ كونغ، وكانت ردة الفعل الإيجابية هذه ناتجة عن الإعجاب بما لمسوه في هذه الأعمال من دقة في الأداء والتعبير معا.

لدى عودته إلى العراق تولى الناصري التدريس في معهد الفنون الجميلة. كان في البداية محافظا على أسلوبه في الرسم، ملتزما بالنهج الواقعي وتقديم مشاهد من البيئة العراقية. أقام في بغداد معرضين شخصيين،

أحدهما في المركز الثقافي الجيكوسلوفاكي (١٩٦٥)، والثاني في قاعة إيا١ (١٩٦٦). تميزت أعماله تلك بميله إلى الاختزال وتقديم أشكال مؤسلبة والاقتراب من الجوهر ومنح الصورة روحها باستخدام الضربة السريعة الرشيقة التي تعكس تأثره بالمرحلة الدراسية في الصين، خاصة لدى تصوير المشاهد الطبيعية والبورتريه، الزيتية منها والمائية. ومن الممكن تتبع آثار هذه الضربات على مدى تجربته لغاية يومنا هذا خاصة في أعماله التجريدية.

ظل رافع متمسكا بأسلوبه الواقعي لبضع سنوات حتى تهيّأت له فرصة جديدة للدراسة والتدرب على أعمال الحفر والطباعة (غرافيك) في لشبونة (البرتغال)، حيث أمضى سنتين (١٩٦٧-١٩٦٩) كانتا حاسمتين في تغيير مسيرته الفنية تغييرا جذريا. ففي لشبونة أصبح الفنان على تماس قريب مع الأساليب الفنية الغربية الحديثة، وتعرّف إلى أمزجتها الحادة وثورة مفاهيمها، وتحطيم الشكل والخروج على التقاليد المتوارثة. فوقف إزاء ما رأى وقفة متأمل حائر بين تعليمه المدرسي الذي أقام تجربته على غرارها، وبين توجه حداثي فيه من الانطلاق الحر ما غازل في دمه حيويته وشبابه. هناك وقف متسائلا: من أنا، ماذا أريد، وكيف ألمس جوهر نفسي؟

كانت المشكلة لدى الناصري تكمن في كيفية الوصول إلى طرائق تعبير تضعه في صلب الحداثة الفنية وتميّزه أيضا عن غيره. ظل مترددا لبعض الوقت بين ما يريد وما ينبغي له أن يفعل. كيف يتسنى له بلورة أسلوب فني ضمن المعادلة الجديدة للتعبير عن العالم المرئي، حسيّا

١ "إيا"، قاعة خاصة للفنون أقامها المعماري المعروف رفعت الجادرجي، احتضنت عددا من المعارض المهمة للفنانين العراقيين الشباب، كان أولها معرض غرافيك مشتركا للفنانين هاشم سمرجي وعلي طالب وسالم الدباغ ويحيى الشيخ في ١٩٦٤، تلاه معرض مشترك لعلي طالب وسالم الدباغ. وفي عام ١٩٦٦ أقام رافع معرضه الشخصي. وفي عام ١٩٦٥ أقام كل من المعماري هنري زفوبدا وسعيد على مظلوم قاعة خاصة أخرى باسم الواسطي، افتتحت بمعرض للفنان سعدي الكعبي، وأقام فيها الفنان كاظم حيدر معرضه المثير للجدل بعنوان «الشهيد»، كما عرض فيها الفنان ضياء العزاوي. لم تستمر هاتان القاعتان طويلا، وأغلقتا بعد بضع سنوات.

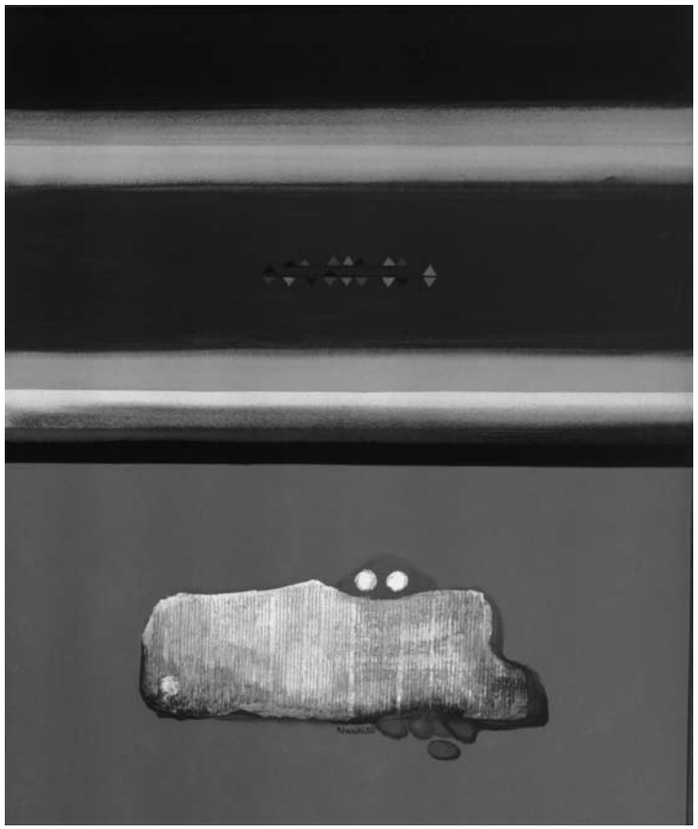
وذهنيا وبصريا، تعبيرا نابعا من عقله ووجدانه؟ هكذا وقف الناصري بحيرة إزاء وعيه الجديد متأملا تاريخه الثقافي الموروث وحاضره الذي يتطلع إليه بشغف، ليواجه السؤال الكبير الآخر: كيف يمكن التوصل إلى شخصية متميزة ومختلفة عن هذه الإبداعات الفنية المعاصرة المذهلة التي تجسدت أمامه في الغرب؟ كيف يمكنه أن يطوّع أدواته وأساليبه الغربية لإيجاد فن شرقي عربي؟ هكذا لجأ إلى الحرف العربي لما وجد في هذا العنصر التشكيلي من طاقات جمالية تعبيرية. استخدم الناصري الحرف العربي بوصفه قيمة تعبيرية محض خطّية، بمعزل عن أي معنى أدبي أو لفظي، فهو مجرد شكل تعبيري جمالي له خصوصيته.

بدأ رافع الناصري تجربته الجديدة، شأنه شأن أي منتم إلى عالم جديد، منجرفا بحماسته التي دفعته إلى تبني أقصى درجات التورية في المعنى والبناء، فجاءت القطيعة مع مرحلته السابقة حادة وحاسمة. فمن تلك الرهافة الحسيّة والشفافية اللونية المنسابة في الرسم التي صوّر بها الطبيعة تصويرا أثيريا، إلى تجريد شبه هندسي حاد. أما تجربته في الحفر والطباعة (الغرافيك)، فقد استعارت من رسومه الواقعية عمق الخطوط وتحديداتها الصارمة للوجوه والأجساد، في تكوينات مجردة حرة يشكّل الحرف العربي فيها عنصرا جوهريا في التكوين. ويلاحظ هنا أن قدرة الفنان الخطّية تحوّلت إلى سكّين جارحة يحدد بها الفنان على سطوح لوحاته معالم بناء جديد لعالم مغلق ومستغلق.

حين اقتحم الناصري تجربة الأشكال المجردة تحولت لديه الخطوط إلى سطوح هندسية تمتد في فضاء أبيض نقي لتعكس التضاد الحاد بين قيمتين مطلقتين. لقد أثارت أعمال المعرض الشخصي الذي أقامه الناصري على قاعة جمعية الفنانين العراقيين في ١٩٦٩، بعد عودته من البرتغال، اهتمام جمهور مشاهديه ومعارفه واستغرابهم، لاختلافها الكبير عما كانت عليه في الأعوام السابقة. غير أنه أكّد في هذا المعرض، الذي احتوى على أعمال معظمها محفورة ومطبوعة (غرافيك) إلى

جانب بعض اللوحات المرسومة، تفرّد نهجه الفني الذي يتسم بحداثة التعبير من دون التفريط بالهوية المحلية. وعندما أقام في صيف السنة ذاتها معرضا مشتركا آخر في بيروت (غاليري ون)[٢]، فإنه استطاع أن يترك صدى جيدا في الأوساط الثقافية هناك. ولعل بالإمكان اعتبار ذلك العام (١٩٦٩) البداية الحقيقية لمسيرة الفنان وتطور رؤيته على مدى الحقب التالية.

يمكن القول إن هذا العام (١٩٦٩) كان أيضا بداية انطلاق الفنانين العراقيين إلى العالم العربي، كان الناصري في طليعتهم، يومها كانت



تحولات الأفق ١٢٠ X ١٠٠ أكريليك على قماش، بغداد ١٩٨٠.

٢ قاعة فنية مرموقة في بيروت أسسها الشاعر يوسف الخال مع زوجته الفنانة المعروفة هيلين الخال.

بيروت مركز إشعاع ثقافي عربي باهر. أما في بغداد فقد شهد العام ١٩٦٩ ظهور جماعة فنية جديدة أطلقت على نفسها جماعة "الرؤية الجديدة"، كان الناصري واحدا من مؤسسيها، وشارك في أول معرض مشترك للجماعة مع ضياء العزاوي وصالح الجميعي وهاشم سمرجي[٣] في ١٩٧١ (المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد). كان معرضا مدهشا في تنوع أساليبه وجدّة طروحاته وتميّز مبدعيه.

قدّم الناصري في هذا المعرض مجموعة لوحات منفّذة بمادة الأكريليك على الخشب، وكانت المرة الأولى التي يعرض فيها فنان عراقي في بغداد لوحات منفّذة بهذه المادة بديلا عن الزيت. كما تميزت أعماله المعروضة هذه أيضا باستخدامها أطرا غير تقليدية جاءت على شكل معين. ساعدت مادة الأكريليك على تقديم ألوان صافية شفافة خالية من أي تدرج لوني، تمتد شرائط أفقية عريضة على سطح اللوحة ليخترقها بحدة وصرامة شريط أسود يهبط عموديا ويشق السطح مكوّنا حرف (س) أو(ل) أو(و). بدت سطوح اللوحات في هذا المعرض مسطّحة ذات بعدين، مما جعل عنصر التصميم في لوحة الناصري يتغلب على التصوير. مع ذلك فإن قوة التعبير الكامنة في أسلوب رسم الحرف العربي أوجدت منها لوحة مؤثرة مشحونة بالمشاعر، ففيها من السحر والجاذبية ما يستحوذ على العين والقلب معا. لقد قدّم الناصري في هذا المعرض لوحة فريدة في طرحها الجريء والحر أيضا، فكانت حدثا فنيا مثيرا للجدل في الوسط الفني العراقي. من جانب آخر كان استخدام الناصري للحرف العربي المشحون بهذه القوّة التعبيرية الأخّاذة قد أنقذ الحرف من أن يكون مجرد قيمة زخرفية جمالية، وجعل منه عنصرا قادرا على تحقيق مزاج متنوع يؤدي فيه اللون دورا أساسيا في تحديد طبيعته.

في معرض حديثه عن تجربة الناصري، يقول الشاعر بلند الحيدري في

٣ كان الفنانان إسماعيل فتاح الترك ومحمد مهر الدين من مؤسسي جماعة الرؤية الجديدة أيضا، والموقعين على بيانها، لكنهما لم يشاركا في المعرض المذكور.

مقالته الموسومة "رحلة الحروف العربية إلى الفن العربي" التي نشرها في واحد من أعداد مجلة فنون عربية التي كان يصدرها الفنان العراقي ناظم رمزي في لندن:

"إنّ الحرف في لوحات رافع الناصري يأخذ مركز الاهتمام حيث تنجذب إليه كلّ المساحات والحجوم التي تحيط به. ويحاول الفنان أن يفاد عبر وضوح الحروف من تداعيات الجرس الصوتي المسترجع في الذّاكرة، ومطواعية شكله ليخرج بهما إلى ما يعزز قوّة تأثيره. فهو إذ يرسم (السّين) يؤكّد على سن أطرافه كأنّه يثير تداعيات ذهنية ترافقه في (السيف) أو (السّنان) أو (السكين) و(السهم)، ويفرض من خلال قدرة هذا الحرف وجرسه أو بتداعيات الكلمات التي يستنبطها أو برؤوس شكله المدببة، على تمزيق مكوّنات اللوحة، لينتج الرّمز الذي اختزله الحرف ويخلق بذلك توافقًا بين مجرى الذّاكرة العينية ومجرى الذّاكرة السمعية. فهو إذ يرسم الحرف إنما يفرض عليك أن تلفظه أو تهمس به ليصل إلى حيث يبقى الحرف رمزا مطلقًا."

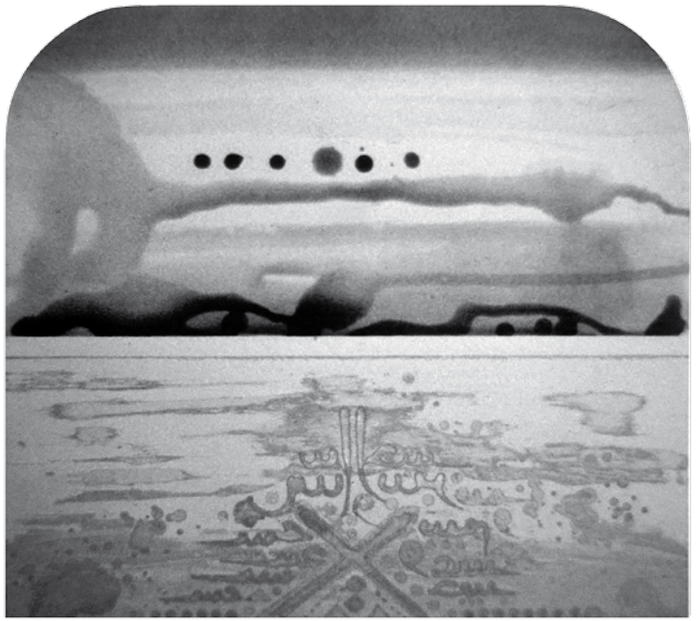
كان على الناصري بعد ما يزيد على السنتين أن يجد لنفسه مخرجا آخر في بناء لوحته، وأن يلج آفاقًا أشد رحابة وأن يخلخل من انضباط تلك الصرامة. هكذا أقدم على تجربة جديدة تنم عن ثورة داخلية عارمة مشحونة بالعاطفة. فقدّم مجموعة أعمال ورقية – أكريليك ومواد أخرى على ورق- تظهر فيها تكوينات تجريدية تتسم بحرية الحركة، وتنساب في شكل تهويمات لونية سائلة، استرجع من خلالها طبيعة صوره ذات الأجواء الأثيرية التي اكتسبها من تجربته الصينية، فضلا عما أضاف إليها من تقنيات حديثة تمزج بين التلصيق (الكولاج) والتلوين لتحقيق أجواء بالغة الرهافة والحساسية. هكذا بدأ رافع يلامس روح الشعر الكامنة في أعماقه، والاستعانة بها لفهم العالم من حوله واستلهام ظواهره. ولتجربة الناصري على الورق، وهي تجربة أثيرة لديه، شأن آخر سيتبلور لديه مستقبلا بتنوع مدهش.

لأسباب محض صحيّة، اعتاد الناصري على استخدام مادة الأكريليك في تصوير لوحاته بديلا عن الزيت الذي بدأ يتحسس من تركيبته. الأكريليك مادة بلاستيكية تخلط بالماء ولها شفافية ساحرة. وهي بقدر ما تبدو طيّعة في الاستخدام فإنها على النقيض من ذلك لكونها تحتاج إلى سيطرة تامة وسرعة في التنفيذ. استهوت هذه الألوان مزاج الناصري وأغرته بالدخول في مغامرات لونية جريئة كان يضفيها على تكويناته الهندسية وشبه الهندسية ذات الحدود الصارمة، يدخل عليها أحيانا، مستخدما تقنية التلصيق، كلمات مكتوبة أو بيت شعر بخط الثلث مما يخفف من هذه الحدة. أمعن الناصري في استخدام ألوان صريحة وجريئة، تراه يمزج الذهبي بالبرتقالي والفيروزي بالأسود، وهو ما جعل أعماله تنم عن صرخات لونية وشكليّة تنطوي على الكثير من التحدي والجرأة. هكذا أعلن الناصري، ومنذ تلك البدايات، في مطلع سبعينيات القرن الماضي عن شخصية فنية لها تفردها ونهجها الخاص في الحركة التشكيلية العراقية.

في تلك المرحلة من فن الناصري كانت تجربة الرسم لديه ما تزال طرية مقارنة بمهاراته العالية في مجال الحفر والطباعة (غرافيك)، ونظرا لانعدام وسائل ممارسته لهذه الفن في بغداد آنذاك، كرّس جهوده ليطوّر مهاراته في فن التصوير. لكن الناصري وجد أمامه فرصة أخرى لممارسة فن الحفر وذلك في ١٩٧٤ حين التحق بأكاديمية سالزبورغ الصيفية في النمسا، فتواصل مع تجربته بعد انقطاع دام خمس سنوات. عمل في سالزبورغ تحت إشراف الفنان الألماني أوتو إيغلاو Otto Eglau، وكان فنانا ذائع الصيت في ألمانيا، خاصة في مجال الحفر والطباعة. في تلك الأجواء الفنية الرائعة، طبيعة وعملا وزمالة، أنجز الناصري أعمالا بالحفر على الزنك تميزت بتكويناتها الساحرة وغنى ألوانها الموحية، كما عكست مهاراته التصويرية التي تسللت إلى لوحته المطبوعة وأغنتها بكل وضوح. في سالزبورغ مارس الناصري نشاطه الغرافيكي بشغف مكتسبا مهارات جديدة، ومضيفا إلى محترف الحفر في "الأكاديمية

الصيفية" مهاراته التقنية التي اكتسبها في البرتغال، خاصة تلك التي تتبع نهج الفنان البريطاني هايتر Hayter. وأنتج على مدى شهر واحد خمسة أعمال تميّزت بألوانها ورموزها وأجوائها الشرقية. كان العمل في سالزبورغ تجربة جميلة دفعته إلى تكرارها في الصيف التالي (١٩٧٥).

مما يلاحظ على أعماله المحفورة التي نفّذها في صيف سالزبورغ الأول والثاني، أنها في الوقت الذي حافظت فيه على صرامة الخطوط والأسطح المستخدمة في التكوين، فإنها اكتسبت أيضا مرونة وانسيابا حرا وعفويا. فقد انقسمت لوحته على هذا الأساس إلى قسمين، يظهر في الجزء العلوي منه أشكال مجردة تتسم بالصرامة، بينما يمتلئ الجزء السفلي من سطح اللوحة بحركة لونية حرة وملمس بارز. يفصل بين



الاثنين خط أفقي كما لو أنه يؤكد تجزّئ العالم إلى كون مطلق ينطوي على أسراره، وآخر أرضي يزخر بماديته ورموزه وحروفه. إن ما يزيد

تحولات الأفق ٢٥ X ٣٠ حفر على النحاس، ١٩٨١ لندن.

من قوة التعبير في هذه الأعمال الاستخدام الساحر للألوان الأرضية من البني ومشتقاته، والسماوية المتدرجة والمتداخلة. ويلاحظ أن أعماله المحفورة الجديدة بدأت هي الأخرى تتخلى بعض الشيء عن تكويناتها الحادة والصارمة، وتكتسب حرية وعفوية أكبر مما اتسمت به أعماله السابقة. وهكذا، فمن الممكن اعتبار هذه المرحلة بداية تقارب أوثق بين أعماله التصويرية على القماش وتلك المحفورة بالزنك.

كانت دورات سالزبورغ قد أعادت إلى الناصري شغف ممارسة أعمال الحفر ومواصلتها. ولما كان من العسير عليه في تلك المرحلة ممارستها في بغداد، أصبحت لندن محطته التالية. ففي عام ١٩٧٦ تعرّف بواسطة صديقه الراحل المعماري والفنان عصام السعيد إلى "مركز الطباعة Print Center" في لندن، وهو محترف معروف للفنان البريطاني هيو ستونمان Hugh Stoneman، وكان السعيد ينفّذ أعماله الطباعية فيه. ومن هناك نشأت صلة وثيقة بين ستونمان والناصري شجّعت الأخير على العمل في هذا المركز كلما سنحت له فرصة الذهاب صيفا إلى لندن٤. فأنتج مجموعة أعمال منفّذة بالحفر في النحاس والزنك، وأصدر ثلاث محفظات portfolios، كل منها تحتوي على عدد من الأعمال المحفورة والمطبوعة:

"تحوّلات الأفق Variation on the Horizon" عام ١٩٨١.

"ما بعد الأفق Beyond the Horizon" عام ١٩٨٢.

"الخماسية الشرقية The Oriental Quintet" عام ١٩٨٩.

٤ عمل الناصري في مركز الطباعة في الأعوام ١٩٧٦، ١٩٨١ على مدى شهر، و ١٩٨٢ على مدى شهرين، و١٩٨٩ على مدى شهر.

من خلال هذه الممارسات المتواصلة لفن الحفر والطباعة إلى جانب نشاطه في مجال الرسم، أصبح التقارب بين التجربتين أشد اتصالا، بل غدت كل منهما تكمل الأخرى وتعززها، خاصة في الأعمال التي تمتزج فيها الفضاءات اللونية اللامتناهية بالكتل الأرضية الصلبة، بل غدا صفاء اللون الذي يميّز أعماله المرسومة يتجلى في الأعمال المحفورة المطبوعة على السواء. بالإمكان القول إنه مع نهاية الثمانينيات أصبح التقارب ما بين أعمال الناصري المطبوعة والمرسومة واضحا إلى حد كبير٥.

كان الناصري قد بدأ يلين من خطوطه وأشكاله الحادة تدريجيا بدءا من منتصف السبعينيات، ليترك مجالا أرحب لحرية الحركة والاشتباكات اللونية. وحافظت لوحته على انقسامها إلى جزأين علوي وسفلي، في ثنائية تتوخى إيجاد عالم كوني تتداخل فيه الشفافية الأثيرية بالصلابة الأرضية التي بدأت تكتسب ملمسا بارزا مغرقا بالرموز والإشارات والأرقام والحروف. وإذا ما أردنا الرجوع إلى تكويناته المستوية ذي البعدين بخطوطها الهندسية الأفقية والعمودية، فسنلاحظ أن سطح اللوحة بدأ يكتسب منظورا يجرّ العين إلى امتدادات لامتناهية. فالفنان هنا أخذ يتوغل في آفاق لوحاته، رسما وحفرا، إلى أعماق بعيدة، وكلما صغر حجم العمل ازدادت أعماقه غورا، كما لو كانت مساحة السطح تستنفر مخيلة الفنان وتدفعه إلى شق أنفاق الروح والتوغل بعيدا إلى منطلقات حرّة.

انحاز رافع الناصري إلى أسلوب تجريدي في استلهام موضوعاته، وقد جاء اختياره هذا نابعا من خزينه الذهني وما انطوت عليه نفسه من عشق للأمكنة المنبسطة. ذلك أن رافع نشأ في بيئة تتفتح فيها السماء على الأرض بلا انتهاء، إنه ابن البادية الشمالية من العراق (مدينة

٥ وعندما افتتح صديقه محمد بن عيسى مشروعه الفني الثقافي في مدينة أصيلة، شمال المغرب، تحت عنوان «موسم أصيلة الثقافي» (١٩٧٨)، كان الناصري من السبّاقين إلى العمل في محترف الحفر هناك، وتوالت مشاركاته على مدى سنوات لاحقة. وبعد أن اعتزل عمله التدريسي في معهد الفنون الجميلة، أقام الناصري محترفا خاصا به للحفر في بغداد (١٩٨٧).

تكريت ١٨٠كلم شمال بغداد)، ولد فيها وأمضى طفولته وصباه هناك. للضوء في هذه الأمكنة المشرقة، بحدة الإشراق وانكساره، صفاء ينعكس على كل ما يلامس من عناصر، ويكسبها في كل ساعة حسّا مغايرا، وقد يضفي عليها في بعض الأوقات ظلا مشبعا باللون. النهر عسلي رقراق ومتدفق، أما الأرض فتتدرج أطيافها الغنية بما لا حصر له من الألوان الأرضية تبعا للمواسم. فحين تكتسي بالأخضر تتحول إلى شرائط متدرجة تتمازج وتتسق، وجين تتجرد تكتسب تبعا لحدة الضوء ألوانها من الرملي إلى الأوكر ثم البني بكل تدرجاته، ناهيك عن الأفق الممتد وتحولاته اللونية الباهرة. لقد أثرت هذه البيئة التي نشأ الفنان في رحابها منذ نعومة أظفاره مخيلته وظلت كامنة تمده بخزين وافر من المصادر البصرية.

من البديهي القول إن الفنان لا ينطلق من فراغ. والآفاق التي اختارها الناصري منطلقا لرؤيته استمدت مادتها من البيئة الطبيعية المحيطة به لتتحول مع الأيام إلى بحث بصري وفكري معا. فالانفتاح نحو آفاق لا تحدها حدود يمكن اعتباره ممثلا لنزوعه اللاهث وراء اللاحدود والتحرر من ربقة القيود. إن الفضاء اللامتناهي في تكويناته ينفتح على المشاهد حتى عندما يكون مجرد مشهد يظهر من قوس نافذة صغيرة، كما يتجلى في الأعمال التي تميّزت بها تجربته الفنية في مطلع الثمانينيات من القرن الماضي. فهي أعمال تستوقف المشاهد بسحرها الأخّاذ، وتجرّه نحو فضاء رحب ليلاحق الطائر الذي انبثق في لوحاته من فجر أرجواني محلّقا نحو مدن مترامية على ضفاف بعيدة تكاد تضيع بين الوهم والحقيقة. لكن الناصري لا يترك طائره «المبشّر» معلّقا في الفضاء، بل يدلنا إلى صرح شاخص فوق الأرض عند الجزء الأسفل من اللوحة، مستعيرا من القديم أشكاله وزقوراته وأهلّته وقبابه.

تقنيا، يقيم الفنان تكوينه الجامع بين الفضاء والكتلة، وبين الحركة والسكون، لتحقيق التوازن الروحي والبنائي في اللوحة. فلدى التطلع

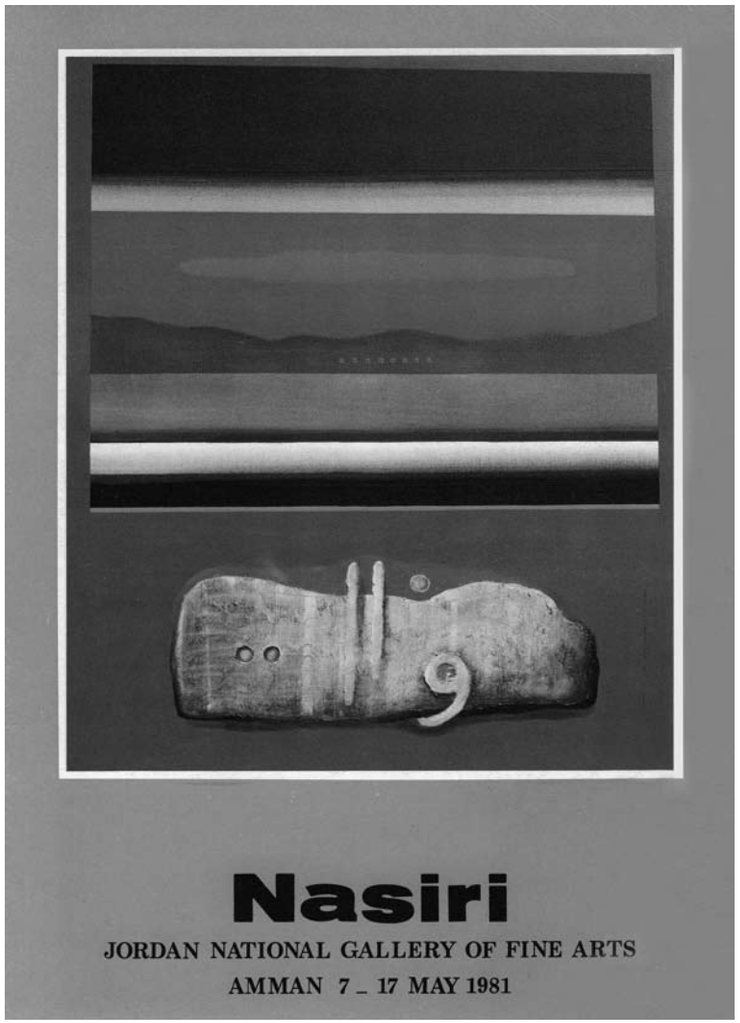
إلى التكوين ووضعه في سياق متكامل يصبح من الممكن استقراء نظام كوني يحتكم مساره إلى حساب زمني دقيق يمتد من نقطة الحاضر حتى أغوار الزمن السحيق.

استطاع رافع الناصري أن يتوصل إلى شيء من التكامل الفني ما بين الفكرة والبحث البصري المتواصل. إنه يجمع بين الموقف الشعري من العالم، والبحث الجمالي الدائب عن مفردات كامنة في محيطه المادي، ولا أراه يتنازل عن أي منهما لحساب الآخر تحت أي ظرف كان. بوسع المتتبع لأعماله منذ مطلع الستينيات أن يضع يده على تلك الحركة الداخلية التي تميّز مسيرة تطور أعماله وتكويناته ليلمس نموها العضوي، وهو نمو قد يبدو بطيئا أحيانا، لكنه ينطوي على حركة متواصلة تكوينا وتقنية. وعلى هذا الأساس لا يمكن النظر إلى تجربة الفنان إلا من خلال كونها سلسلة متصلة ومتواصلة من التجارب والحالات.

يسعى الناصري إلى تجسيد قيم إنسانية مجردة لها مساس عميق بمدركات الوجود التي يشدّد عليها من خلال تعظيم الجمال والحرية. إنه يصوغ مكوّنات موضوعاته داخل وحدة متناغمة متناسقة تتجلى بعفوية أحيانا وبقصد في أحيان أخرى لتعكس من خلال تأزم اللون وانفراجه موقف الفنان الحسي والفكري. فإذا كان تساوق الشكل واللون ينبعان عموما من مزاج الفنان ومصادر ثقافته، فإن بناء اللوحة وشحنها بالمفردات البصرية مسألة تخضع لعملية واعية يهدف الفنان من ورائها إلى الاستفادة من تقنيات الفنون الإسلامية، العربية منها وغير العربية، الممثلة بالمنمنمات والتوريق والأشكال الزخرفية والخط. من الممكن متابعة هذا التأثر في أعماله التي يلجأ فيها إلى الصور المركبة، كما تجلّت في معرضه الشخصي،(قاعة الرواق، بغداد ١٩٨٤). ففي هذه الأعمال يؤدي القوس في التكوين وظيفتين في آن واحد: فهو نافذة تستشرف الأفق البعيد، كما أنه قبة تتجسد في أعماق الأفق. وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى اللوحة على أنها ثنائية الأبعاد، أو أن فيها بعدا

ثالثا ومنظورا يشكل بؤرة التكوين. والفنان إلى جانب استخدامه التناظر والتماثل، كما ظهرت في أعماله المحفورة وتلك المرسومة بالأكريليك على الورق أو القماش، فإنه لجأ في بعض لوحاته (أكريليك على قماش) إلى خروج جزء من التكوين عن الإطار متجاوزا حدوده، أسوة بفنان المنمنمات الذي قد يعرف من أين يبدأ ولكنه لا يعرف إلى أين ينتهي.

عودا على بدء، قد لا يكون من اليسير أن يستنبط قارئ أعمال الناصري ملامح شخصية فنية عربية واضحة المعالم، فالمسالة هنا تتعلق بوعي المشاهد وثقافته الفنية. ولكن بالإمكان بالتأكيد القول إن لوحة الناصري تشي ولا شك بانتمائها إلى عالم شرقي، ولها خصوصيتها المميزة، بصرف النظر عن التقنيات التي يستخدمها الفنان. وهذه الخصوصية لا تأتي من مجرد استخدام رموز عربية أو إشارات بيئية في التكوين، وإنما من شيء أكثر انتماء ورسوخا، ذلك أن هذه الأعمال تحمل هوية مبدعها، وتشي بأصوله. ولعل في هذا التعليق الذي كان يتردد في باريس، يوم أقام الناصري معرضه الشخصي في غاليري فارس (١٩٨٣)، ما يؤكد ذلك بعض الشيء. فحين تجلى الأزرق الفيروزي من وراء زجاج القاعة، وتدرجت الألوان البنية الأرضية بكل أطيافها، وانتشى الأحمر الشفقي منبثقا من آفاق لوحات الناصري، أدرك زوار المعرض، كما أدرك العابرون من أمام القاعة، أن روحا غريبة عنهم كانت تطل من وراء الزجاج، وأن وراء هذه الأعمال شخصية فنية تأبى إلا أن تحمل سمات موطنها.

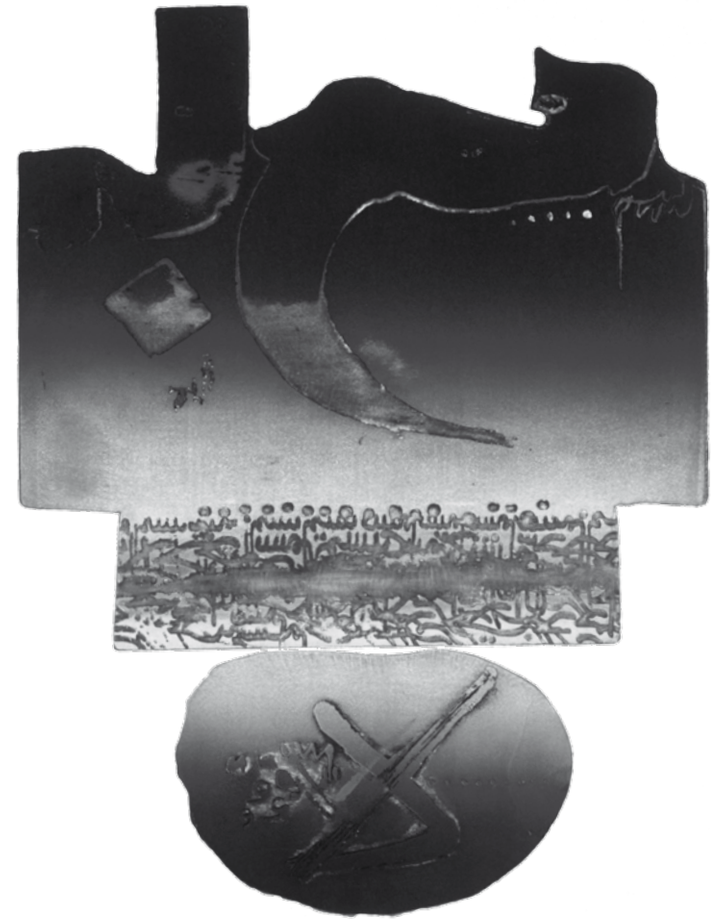


ملصق معرض، المتحف الوطني للفنون الجميلة، الأردن ١٩٨١.

في عام ١٩٨٩م كتب رافع الناصري مقدمة لمعرضه الشخصي الذي أقيم حينذاك في محترفه (محترف الغرافيك) في بغداد، لخّص فيها تجربة ثلاثين عاما من الممارسة الفنية، جاء فيها:

"في سني دراستي الأولى في معهد الفنون الجميلة في بغداد (١٩٥٦-١٩٥٩) كنت أرقب من كثب كل تلك المتغيرات في مفاهيم الفن الحديث التي كانت تقلق جواد سليم ورفاقه، مما أثّر حتما على اختياري الدراسة في الصين، وحدد مسار نظرتي الأولية للفن والحياة. وفي بكين (١٩٥٩-١٩٦٣)، تعلمت من الفن الصيني كيفية النظر إلى الطبيعة وتأملها من أجل تصويرها لاكما أراها، بل كما أتذكرها. فأدركت كيف تنساب كل تلك المرئيات بعفوية وتلقائية وعمق من داخل الروح إلى رأس الفرشاة الدقيقة حرّة طليقة، تختزل الحس والجمال، وتعبر عن الكون والوجود كله بأقل ما يمكن من الأشكال والألوان. فاختزال الأفكار والأشياء والاقتصار على الجوهر، كان وما يزال، الهدف الذي أبتغيه، هكذا دائما. حتى عندما كنت في أقسى مراحل الدراسة الأكاديمية، كنت أحاول على هامشها تشذيب الأشكال والألوان، والاطمئنان على ذائقتي الشخصية تلك. لقد كان ذلك زادي وخزيني الذي كنت سأواجه به كل تحديات الفن المعاصر، غربيا كان أم شرقيا. وعندما شاءت الظروف أن أكون قريبا من الفن الغربي، خاصة في أواخر الستينيات، سنوات التغيير والثورة، وكنت حينذاك في البرتغال (١٩٦٧-١٩٦٩)، وجدت نفسي أنحاز تلقائيا إلى الحرف العربي بكل جمالياته وإمكانياته التشكيلية، لأطوّعه وأبتكر منه مساحاتي اللونية وأشكالي التعبيرية بتجريد يقترب من روحية البدوي الذي يرى في المسافات الممتدة أشياء لا يراها ابن المدينة؛ مفردات صغيرة ورموز بسيطة تكوّن، بعلاقاتها المتنوعة وامتزاجها، عالما مختلفا ومألوفا في آن واحد. وهي مفردات لا تكشف عن ذاتها إلا لمن يتأمل الكون والطبيعة تأملا عميقا".

* المعرض المشترك مع علي طالب: قاعة شومان، عمّان، ٥/١٩ إلى ١٩٩٢/٦/١٨م.



كانت تكوينات أعمال رافع الناصري، وما تزال، تنطلق أصلا من بيئة طبيعية. فهو، أينما كان، يلتقط المشاهد بعينيه وذهنه مما يحيط به. تكويناته، كيفما تجسدت في العمل الفني، تظل تشي بمرجعيتها حتى في أكثر الحالات إيغالا في التجريد. ذلك ما جعل لوحاته قابلة للتأويل إلى حد بعيد.

يطرح الناصري في هذه المجموعة من الأعمال أشكالا مشحونة بحس تعبيري عال. وبمعنى آخر، إنه يضعنا أمام مشاهد تستثير المشاعر من غير ما تفصح عن صيغة ملموسة. فالتكوين هنا يسعى إلى احتواء المشهد الطبيعي وتحويله إلى إشارة أو أثر يوحي بمرجعيته من غير وصف له أو تشخيص. ثمة يسر في استقبال العمل، وصعوبة في فك مغاليقه. إنه سهل وعصي، كما هو جلي وغامض.

إن الجديد الذي يميّز أعمال الناصري هنا (نفذّت جميعها في عمّان)١ ما تظهره تكوينات اللوحة من التحام حميم بين فضاء الأرض وما دونها من فضاء خارجي؛ إنه التحام الكتلة بالفراغ. فقد تلاشى خط الأفق الذي طالما كان يفصل بينهما، في مراحله السابقة، ليشتبك الطرفان.

لم يأت هذا التحول في تكوين اللوحة مفاجئا، بل جاء بعد تجارب سابقة مهّدت لهذا الانفلات الحر لفضاءات متراكبة ومتداخلة. فقد دأب الناصري على توسيع حجم الكتل داخل اللوحة إلى حد التمرد على الأطر الداخلية لتحتل الهامش منها، وهو ما يذكرنا بالمخطوطات العربية التراثية التي يفيض النص فيها ليخرج إلى الحاشية والهامش. وتطلّب هذا الأمر في بعض الأحيان تغير شكل الإطار الخارجي للوحة ليتخذ أشكالا غير تقليدية، ولم يعد مقتصرا على المربع أو المستطيل.

هكذا بدأ الناصري يفارق تلك التكوينات ذات الحدود القاطعة المنظمة، مرورا بمرحلة تميزت باعتماد ثنائيات الحركة والسكون، ليصل أخيرا

١ انتقل الناصري للإقامة في الأردن مع نهاية عام ١٩٩١، وعمل في جامعة اليرموك أستاذا محاضرا في كلية التربية والفنون.

إلى استغلال كامل لمساحات مفتوحة مفعمة بحركة داخلية وخارجية. تمثل أعمال الناصري التي يتضمنها هذا المعرض، تجربة عمل على مدى سنتين من إقامته في عمّان، وشملت الرسم بالأكريلك على القماش، والورق الصيني الملصق على الخشب، كما شملت الحفر على النحاس (etching). ثمة حركة تنطلق من الداخل تستقطب العين وتدفعها لاكتشاف دلالات ذات مرجعية مكانية تحمل إشارات رمزية دلالية. فالكتل اللونية في هذه المجموعة تتوافد من أكثر من اتجاه لتلتقي في بؤرة تمتد عميقا، وتهيئ للمشاهد ملاحقة أشكال غامضة لا تتلاشى إلا لتتوهج من جديد. ومن قلب الاحتدام، بما يحمله من دلالات ورموز تتمثل في الحروف أو الأرقام والإشارات، تنبعث من اللوحات صرخة احتجاج مستبطنة، تتساءل عن المصير والوجود الراهن؛ أسئلة قد تظل معلّقة ولا شك. ولعل هذا الاحتدام هو ما ميّز تجربة الناصري في هذه المرحلة.

يظل التجريد لدى الناصري لغة تشكيلية يعبر من خلالها عن موقفه من العالم بقدر ما يؤكد رؤيته الجمالية. فهو، في كل مرحلة من مراحل تجربته، يسعى إلى التعبير عن حالة ما. لقد كان اللون ولا يزال قيمته التعبيرية الأساسية، فهو الأثر والرمز، وهو المعادل المكافئ لعناصر اللوحة الأخرى، كما أنه الفضاء الذي تتجسد من خلاله رموز اللوحة الأخرى كالأرقام والأسهم والحروف، كاملة أو مجزأة، وهي التي ظل يستخدمها الناصري استخداما مجردا من كل دلالة لغوية. فالحرف لديه محض شكل خطي معبّر بامتداداته أو سكونه، وهو جزء أساسي في التكوين.

كما تظل الطبيعة مصدر الفنان الأساسي، يقف على أرضيتها، ويتأمل فضاءها متتبعا آثارها الظاهرة والخفية. وإذا كان في السابق يقف عند حافة الأفق يستشرف أبعاده، فإنه الآن يبحر في المشهد بحرية مطلقة، متحدا به، مؤمنا بأن الطريق إلى إدراك الحقيقة يتحقق من الانغمار فيها. وبتتبعه لطبيعة الشكل في هلاميته، فإنه يسعى لاستنباط نظام من قلب الفوضى.

كانت رمانة صغيرة تالفة تآكل سطحها. شاهدها رافع الناصري مرمية على الناصية ذات يوم في طريق عودته إلى داره في عمّان. أثارت فضوله، فالتقطها، ثم وضعها على مكتبه، كما يفعل دائما عندما يجذبه أي شيء من مكوّنات الطبيعة فيلتقطه. ولكن، كان لهذه الرمانة شأن آخر حين تحوّلت إلى موضوع حيّ جدير بالدراسة والتأمل.

بعد زمن ليس بالطويل أطلعني على مجموعة رسوم مائية شفافة على الورق تتمحور حول هذه الثمرة التي تحرّف شكلها بفعل الزمن وعوامل البيئة. ولم تكن هذه اللوحات المائية غير متواليات تتمثل الثمرة المتآكلة، وتصورها بدقة متناهية من زوايا مختلفة. في البداية ظهرت الثمرة بصورتها الواقعية، غير أنها في الصور التالية بدأت تكتسب بالتدريج معالم أخرى تجاوزت فيها واقعها وتحولت إلى شيء آخر. فمع إبحار الفنان في تفاصيل قشرتها، واندماجه العميق في تضاريس سطحها الخارجي، تحوّل هذا الشيء الميت بين يديه إلى شكل مجرد يشي بأصوله أحيانا ويخفيها في أغلب الأحيان، وليصبح في نهاية الأمر سطحا مليئا بمدلولات موحية.

لعل الرغبة في التقاط الموضوع من اليومي المألوف أو البيئة أمر أثير بين بعض المبدعين، والفنانين منهم خاصة. فهم غالبا ما ينصبون عيونهم فخاخا لالتقاط الجزئيات الخفية منها والظاهرة يقينا منهم أن الجمال مبثوث في المحيط أينما كان ولا يحتاج إلا لمن يعرف كيف يستخرجه من مكمنه. علاقة الناصري بالبيئة علاقة يومية وحميمة، والطبيعة لديه كانت ولا تزال مصدر إيحاء لا ينفد. إنه أبدا يبحث في جزئيات ما تقع عليه عيناه سواء أكانت هذه الجزئيات معلقة في الفضاء أم محفورة في الجدران أم مخفية في تضاريس الأرض. فموضوعاته تدور في فلك هذه التفاصيل المألوفة الصغيرة والمهملة في أغلب الأحوال. إنها جوهر موضوعاته، وبؤرة تكويناته التي تحرك فيه مكامن الخيال وتدفعه إلى الغوص في استجلاء أبعادها لإيجاد صيغ جمالية مبتكرة.

تكوين حبر على ورق، ١٩٩٥ عمّان.

لم يكن من المستغرب إذن أن يتحول هذا الشيء الصغير المهمل (الرمانة) إلى موضوع رئيسي لدى الناصري يتجلى في سلسلة أعمال محفورة ومرسومة. وما كان بإمكان مشاهد أعماله المحفورة، التي انطلق بها مشروعه الجديد، ليدرك أن ما يشاهد من صور هو في حقيقة الأمر نابع أصلا من شكل رمانة تالفة. ذلك أن هذه الثمرة تجاوزت شكلها عندما تجلت في الأعمال المنتجة في صورة مغايرة تماما لما كانت عليه. لقد تحولت، في بعض الأحوال إلى قمر ذي سطح متآكل ومتشابك الخطوط، كما قد يظهر للناظر الذي يتطلع إليه من الأرض. ولكنه هنا قمر غارق في السديم، معذّب الشكل والملامح، لا يستدير إلى لينبعج من هنا أو ينتفخ من هناك. أما في الأعمال الكبيرة المرسومة بالأكريليك والمواد المختلفة، فقد اجترحت الثمرة صيغا جمالية أخرى مفارقة شكلها الطبيعي المألوف.

تكوينات الناصري في هذه المجموعة عامة، ومنها أعماله التي تدور حول هذا الشكل، ظلّت متمسكة إلى حد كبير بالمعادلة البصرية لثنائية الأرض (السطح الملموس)، وما يحيط بها من فضاء كوني (السطح الأثيري)، وأن هذا الفضاء الكوني اللامتناهي غالبا ما يكون مشغولا بكتل شفافة من غيوم وأبخرة تتصادم وتتداخل بحركة حرة غير منتظمة. ومن الملاحظ أن الناصري معني بتصوير المشهد الطبيعي، ولكنه معني أكثر بإقامة مشهده الخاص المعبر عن حركة روحه ووجدانه. ولعل متابعته الدقيقة لحركة الطبيعة وعناصرها، والتمعن بسطوح الأشكال والعناصر التي يلتقطها من البيئة المحيطة به، تجعله قريبا من موقف المتصوف الذي يسعى إلى ملامسة الروح في اندفاعها باتجاه معارج لا متناهية.

هذا ما نجده متجسدا في هذه المجموعة التي أخضعت الرمانة للبحث الدقيق شكلا وملمسا. فالضربات اللونية حرة تتداخل فيها أطياف الألوان كما لو كانت أبخرة تتفاعل مع الضوء بشفافية أحيانا وبكثافة شديدة أحيانا أخرى. مقابل هذا المشهد الأثيري، وفي الجزء السفلي

من اللوحة، تبرز كتلة صلبة ذات ملمس بارز، هو استمرار لما نهجت عليه أعماله في السنوات السابقة. ولكن الكتلة هنا تبدو أشد تماسكا وصلابة، فهي متشبثة بكيانها المهدد، تقاوم الفضاء المهول المحيط بها لتحول دون فقدان موقعها أو توازنها. والجديد أيضا في هذه اللوحات المنفذة بالأكريليك والمواد المختلفة أنها اتخذت شكلا دائريا خرجت به عن شكل الأطر التقليدية. فهذه الدائرة اللاهندسية إنما تتمثل شكل الرمانة التالفة بخطوطها الخارجية كما وجدها أمامه.

بقدر ما يبدو الناصري أمينا لنقل الشكل الذي يصوره، ومتفاعلا مع مادته الخام، فإن توغله العميق وإبحاره في سطح الشيء الذي يصوره يدفعه إلى تجاوز واقعيته ليتحول إلى شكل مجرد مفارق تماما لصيغته الأولى. ومن خلال هذا التماهي ما بين السطح الخارجي المرئي ورؤيته الشخصية استطاع الفنان أن ينفذ إلى النفس البشرية ليمسك بدقائق انفعالاتها واضطرابها. فهذه السلسلة من الأعمال تكشف، لمن يتابعها بإمعان، عن كل ما يوحي بجوهر المأساة الإنسانية التي آل إليها الإنسان العراقي اليوم. فهناك عنصران متصارعان داخل الفضاء السديمي: كتل خشنة الملمس انتشرت على سطحها إشارات ورموز دالة على الوجود الفعلي للإنسان: وهو وجود ناءٍ ومبهم، مقابل فضاء ممتد ولكنه لا يفضي إلى طريق. لا بل أن هذا الفضاء نفسه قد تحول إلى سطح مهدد بوطء أقدام الدمار. من أجل ذلك كان لابد من الإطار الخارجي أن يكون متماثلا مع روح العمل الذي يحتويه، وأن تتأثر حدوده بالحركة المضطربة المهدِّدة التي تطبع الوجود الفعلي للإنسان اليوم أينما كان.

تكوين ٥٠ X ٥٠ أكريليك على ورق صيني، ١٩٩٤ عمّان.

بعد أن تجاوز ثنائية الأرض والسماء في تكوين صوره المرسومة والمطبوعة، لاغيا خط الأفق ومتوغلا في الفضاء الكوني، ظل رافع الناصري وفيّا لنهجه ومثابرته على تحقيق روابط أمتن وأكثر تنوعا مع المشهد الكوني، وذلك من خلال ما يبدعه من تآلف حر للشكل واللون لإيجاد معادل مكافئ لعوالم الروح.

في هذه المجموعة الجديدة المنفّذة على الورق بتقنيات مختلفة وسطوح خشنة الملمس[1]، يكاد المشهد الطبيعي المتجسد في لوحات الناصري يتمظهر بصورة تكوينات محض تجريدية توحي بأنه لا مرجعية لها. غير أن بوسع المتبحر في صلبها أن يلمح في طبيعة الكتل اللونية العائمة على السطح ما يذكّر بالفضاء الكوني المجرّد الذي كان يحتل في السابق الجزء العلوي من لوحاته مقابل الكتلة الأرضية الملموسة في الجزء السفلي منها تحت خط الأفق والمليئة بالدلالات. وإذ لا يبتعد الفنان عن تلك المعادلة ومرجعيتها، فإنه يستعيد هنا رؤاه المتمثلة بالإشارات والحروف العربية والتحولات اللامتناهية. غير أن ما يتجسد في هذه المجموعة من مشاهد، على ما يبدو، إنما هو عالم محض سماوي حتى وإن ظهرت في ثناياه بين الحين والآخر ملامح أرضية ضبابية ونائية كما لو أنها أماكن من عالم يضمحل ويغور تدريجيا تحت الركام. لقد تحولت ثنائية الأرض والسماء، كما تجلّت في أعمال هذا المعرض، إلى ثنائية الحركة والسكون: كتل لونية تنحصر أو تتمدد، ثم تتراكب وتنفصل، لتشكّل دائرة فوق السطح يتخللها سكون يختزن طاقة مشحونة قابلة للانفجار في أي وقت.

عن هذه المجموعة يقول الناقد الفرنسي "نويل فافريلبير" محاولا تحديد معالم لوحة الفنان:

---

١ المعرض الشخصي الذي أقامه الناصري على قاعة المركز الثقافي الفرنسي في عمان، شمل ٣٠ عملا مطبوعا (prints) ورسم بالأكريليك على ورق صيني وقماش. كتب مقدمة دليل المعرض مدير المركز آنذاك الناقد الفني نويل فافريلبير Noël Favreliere.

"بتوفيقه بين الخط العربي والفن التجريدي الغربي، يرسم رافع الناصري مشاهد داخلية تدعونا لزيارتها. وهكذا فإن بعض المقتطفات من هذه الخطوط العربية الإيحاء والغربية الأسلوب، المتناثرة هنا وهناك تدهشنا بجمالها، ولكنها في الوقت نفسه تربك صفو الانسجام بين لوني الأرض: الترابي المائل للصّفرة (أوكر)، والطيني المتشرب بالبني والنحاسي، وبين الأبخرة الرمادية. لقد أصبحت هذه الأحلام الغامضة رموزا توحي لنا، كما توحي للناصري بأن الهوية الأصلية والتأثّر يتناوبان ويشتبكان كما يشتبك اليان باليانج."

باندماجه الكلي مع المشهد، استطاع الناصري أن يحقق أقصى درجات التماهي مع الطبيعة إلى حد أن المشاهد لم يعد يدري عما إذا كانت مشاهده تصور عالما خارجيا أم أنها انعكاس لعوالمه الداخلية. وهو بذلك يغدو قريبا من لغة الموسيقى، بل يكاد يستعير منها تعبيريتها التجريدية سواء في احتدامها أو نقائها وإيحاءاتها؛ لغة تُدرك بالحدس وتحقق تأثيرها في الآخر من خلال ما توقظ فيه من مشاعر ومن أفكار. إن إدراك المشهد، أو المنظر، في هذه المجموعة من الأعمال يتم فقط بتواصل المُشاهدين مع غموض هذه التكوينات وما تثيره من إحساس بالحزن والغربة، ومن ثورة مزلزلة أو سكون مطمئن.

علاقة الناصري بالضوء تكاد تكون علاقة صوفية. إنها علاقة لا تتحدد فقط بفيض النور الذي يتدفق مع النهار لينسكب داخل اللوحة[٢] محاطا بجدران بيض، فالدكنة التي تشيع في أعماله وتطبع المشهد بطابعها الحزين أخذت تفرض وجودها في هذه المجموعة على نحو يدعو إلى التساؤل. فالسواد المنتشر على سطح اللوحة يوحي بحالة من الصيرورة بما يجسّده من حزن شفيف، وبما يشكّل من كتل مضطربة تتكوّر أو تتمطى، إن لم نقل إنها صورة للتماهي ما بين عالمي الفنان الداخلي والخارجي. إن هذه التكوينات التجريدية المتوالدة هي شيء يولد من

٢ من الجدير بالذكر هنا أن رافع الناصري يرسم في أثناء النهار وبالضوء الطبيعي.

شيء، وعالم يتخفّى وراء عالم آخر يكاد يعلن عن انبثاقه. ولعل السواد هنا رحم يمتلئ بأشكال فوضوية تتسلل إليها خيوط من ضياء ينذر ببذرة وجود جديد يتشكّل في بؤرة ذلك الرحم. فإحساس الفنان بالزمن وتوغله فيه يتوخى البحث عن حيوية هذا العامل المتحرك الحاسم في حياتنا وتحولاته.

تكوين ٥٠ X ٥٠ أكريليك على ورق صيني، ١٩٩٤ عمّان.

"عشر سنوات .. ثلاثة أمكنة" كان عنوان المعرض الشخصي للفنان العراقي رافع الناصري الذي استضافه متحف البحرين الوطني في المنامة في السابع عشر من تشرين الأول (١٩٩٩)، اشتمل على أعمال نفذّها على مدى عشر سنوات (١٩٨٩- ١٩٩٩) متنقلا بين ثلاث عواصم عربية: بغداد وعمان والمنامة١. كما تحدث الناصري في محاضرة ألقاها في قاعة المحاضرات في المتحف على هامش المعرض عن المصادر البصرية للفنان، عرض فيها على المشاهدين عددًا من الشرائح الملونة التي التقطتها عدسة كاميرته لظواهر طبيعية، وآثار بيئية أثارت اهتمامه لما وجده فيها من قيم جمالية فنية بإمكانها أن تكوّن أشكالا موازية لتكويناته التجريدية، أو امتدادًا لها. وفي الوقت ذاته أراد أن يضع المشاهد أمام حقيقة أساسية، ذلك أن الفنان لا يعمل من فراغ، وأن الشكل المجرد الذي تعكسه الصورة نابع في معظم حالاته من صلب الواقع، ويعبّر من خلاله عن رؤيته الخاصة.

لعل أبرز ما تتميز به الأعمال التي أنجزها الفنان رافع الناصري خلال هذه الحقبة (١٩٨٩ -١٩٩٩م) كونها وليدة أمكنة متعددة. فقد انتقل الفنان من بغداد إلى عمان في ١٩٩١م، لينتقل بعد ست سنوات إلى البحرين، حاملاً معه ذاكرته التي ما من مسافة، مهما اتسعت، قادرة على أن تنتزعها من مكانها الأول: مدن العراق وانهره وبواديه بمداها الرحب الذي تفتّحت على أرضه عيناه، وألِفها بصره. فإذا كان لتغيّر المكان تأثيره البالغ على أعمال المبدع، أي مبدع، فأي تأثير سيكون لها على فنان يعبّر بلغة بصرية، فيضفي على البعد البيئي، وما يتجلى في المحيط من ملامح خاصة، بعدا نفسيا. وقراءة ما أنجز الناصري من أعمال خلال السنوات العشر هذه قد تُظهر درجة التأثر بالمكان وطبيعته، كما تبين الملامح الجديدة التي ميزت أعماله. لا بد إذن لمواكبة هذه الأعمال وتطور مسيرتها أن تُقرأ من منظور زمني يتسلسل تبعًا لتغيّر الأمكنة .

١ عمل الناصري أستاذا محاضرا في جامعة البحرين من ١٩٩٧ لغاية ٢٠٠٣.

سنوات العمل المتواصلة، والتي تكاد تكون سنوات العمر لدى رافع الناصري، غير قابلة للتجزيء. وربما من الصعب على من يلقي نظرة سريعة على أعماله التي نفذّها في السنوات الأخيرة، أن يلمس تجاوزا غير مألوف في أسلوبه أو نمط أشكاله، لكنه سيلمس علامات فارقة تميّز مرحلة ما عن سابقتها. كما أن المتبحر في هذه الأشكال بوسعه أن يلحظ التغيّر الذي ينمو من داخل العمل، مخلخلا بنيته الخلخلة التي أدت إلى تحرر الأشكال تدريجيا مما كان بينها من حدود، واندماج سطوحها الصلبة ذات الملمس الخشن بالفضاء الأثيري اندماجا وحّد الذات بالموضوع إلى حد التلاشي.

بدءًا، لا بد من القول إن رافع الناصري ليس من الفنانين الذي يخرجون إلى مشاهديهم بقفزات أسلوبية مفاجئة، وإنما هو من الذين تتميّز أعمالهم بنموها العضوي من الداخل. فهي تمضي بخطى وئيدة تأملية تتنامى من خلالها أشكاله تبعًا لمسار رؤيته وتطور مهاراته التقنية. ومن يستعرض تجربته المهنية التي تعود بدايتها العملية إلى مرحلة تخرجه في معهد الفنون الجميلة (بغداد)، ثم الالتحاق مباشرة بدراسته الأكاديمية في الصين (١٩٥٩-١٩٦٣)، لا يجد لديه غير تحول جذري واحد وهو تلك النقلة الحادة التي غيّر بها أشكاله الواقعية المؤسلبة، في نهاية عقد الستين، إلى أسلوب تجريدي ما يزال متمسكًا بإطاره العام. ومن أجل فهم أبعاد تجربته الحالية، وتقديم صورة متكاملة، فقد يكون من المفيد تقديم عرض موجز لمراحل تجربته وتطورها.

استحوذ الأسلوب التجريدي على اهتمام الناصري حين وجد نفسه في خضم تيار التجارب الفنية الحديثة في أوربا، أثناء إقامته في البرتغال، في زمالة دراسية على مدى سنتين(١٩٦٧ - ١٩٦٩م)، لتطوير مهاراته في فن الحفر (graphic art). كان الأسلوب التجريدي حينذاك في ذروة مدّه في العالم الغربي. وهكذا وجد الناصري نفسه أمام أمرين: أولهما رغبته العارمة في الانطلاق نحو امتدادات الشكل واللون بحرية،

تلك الامتدادات التي حرّكت في وجدانه استعادة المشاهد الطبيعية التي تفتحت عيناه على أرضها المنبسطة والتقائها بالسماء عند خط الأفق وما بعده من تناه لا حدود له. أما الأمر الثاني فيكمن في حجم التحدي الذي تجسد أمامه وهو قادم على الانخراط في هذه الانطلاقة الواسعة، مما استدعى مواجهة السؤال الأكبر: كيف يتسنى لعمله أن يتميز من بين هذه التجارب الخلاّقة المتنوعة في العالم؟

حين شرع رافع الناصري بالبحث عما يميز أشكاله المجردة، لجأ إلى الحرف العربي الذي وجد فيه من الخصائص الثقافية والشكلية ما يجعله، شكلا على أقل تقدير، قابلا لتمثيل لوحة ذات طابع عربي مميّز. ومنذ تلك البداية جاء استخدام الحرف من قبل الناصري نوعا من استغلال عنصر تعبيري يمتاز بقدرة تشكيلية ذات مرونة وتنوع. ولم يأت الحرف في لوحة الناصري تزيينيا أو عنصرا مضافا أبدا. بل طالما بدا الحرف عنصرا أساسيا من عناصر التكوين يحمل شحنة محض تعبيرية داخل سطوح متجاورة أو متداخلة ذات ألوان صافية. وقد ظل الحرف العربي على امتداد الحقب التالية واحدًا من الرموز الأثيرة إلى نفس الفنان، يتجلى لديه في حالات مختلفة. فهو، وإن غاب في مرحلة ما عن لوحاته، فإن ظهوره ظل يتكرر بين حين وآخر، كاملا أو مجزوءا، في ثنايا التكوين من بين إشارات أخرى للدلالة إلى الأثر الإنساني.

وسواء أكان الناصري واعيًا أم غير واعٍ، فقد كان ذلك هو سؤال الهُوية الذي اكتسب لديه فيما بعد أهمية بالغةً. فمن يتطلع إلى تجربة الناصري بعين متبصرة فاحصة، فلا بد أن يتوصل إلى حقيقة أن ذلك التحول الجذري في أسلوب التعبير لديه هو الذي استدرج الفنان إلى البحث المستمر عن أرضية واسعة تحمل نكهة المكان الأول وصلابة جذوره، من أجل أن يرتفع بها إلى آفاق التجربة العالمية. هكذا وجد الناصري نفسه، مرةً أخرى، أمام المشهد الطبيعي يستلهم منه ويحاوره، ولكن بمفهوم آخر ورؤية جمالية وذهنية أعمق، فقد وجد في محيطه البيئي صورةَ

المكان بتفاصيله الحيّة الشاهدة على انتمائه العريق إلى عصور غائرة في لب حضارات العالم .

اكتسب المشهد الطبيعي صورته الجلية في أعمال رافع الناصري حين بدأت لوحته تنقسم إلى عالمين منفصلين ومتلازمين، عالم أرضي صلب يتحدد بملمس خشن وألوان أرضية متدرجة، إزاء فضاء تتمازج فيه الألوان وتتداخل كأبخرة السحاب. وهذان العالمان أخذا يتوازيان في اللوحة ثم يرتبطان عند خط أفقي يفصل شطري اللوحة. في البداية اتسم هذا التكوين بتقديم صورة لعالمين منفصلين يتكاملان بالتجاور والتقابل. وقدم الناصري، على مدى سنوات تنويعات كثيرة على ثنائية السماء والأرض والتقاءهما عند خط الأفق. ولكنه ظل يعمل على تقريب جزئي المشهد، ويسعى إلى الجمع بين العالمين المتضادين مقيما حالة من الاندماج التدريجي حتى تلاشت الحدود بين الطرفين. وهكذا تداخلت عناصر الطبيعة تداخلا حرًا يدفع المشاهد إلى الاعتقاد بأن الفنان يسعى إلى أن يعيد للوجود حالته البدئية لما قبل التكوين، مستعيدا براءة الحياة الأولى من خلال تمجيده لفكرة الجمال المطلق، بعيدًا عن كل الممارسات الأرضية البشعة .

تتضمن أعمال الناصري المنفذة خلال هذه السنوات العشر ثلاث مجموعات نُفذّت بتقنيات مختلفة: أكريليك على القماش، أكريليك على الورق، والحفر على الزنك (etching). ومن المعلوم أن المادة التي يستخدمها الفنان لصياغة أفكاره ومشاعره لها تأثيرها الحاسم على نتائج العمل. وكان من الواضح أن الفنان سعى، ويسعى، جاهدا لتقريب هذه التقنيات وإخضاعها لأسلوبه من أجل النفاذ إلى رؤيته. إن الناظر إلى مجمل أعماله يجد وحدة في العمل، وبحثا متأنيا دقيقا في تفاصيل التجربة ثم يدرك المتغيرات الكبيرة التي تتوالى في سلسلة هذه الأعمال التي هي نتاج بحث بصري متواصل للمشهد الخارجي، بقدر ما هي حفر في ذاكرة الفنان ووجدانه .

رافع الناصري لا يرسم ما يرى من مشاهد، ولكنه يرسم ما يتذكر. ذلك ما أكّده في إحدى تصريحاته المنشورة، ويؤكده في أحاديثه الخاصة. وهو نهج ورثه من دروسه الأولى التي اكتسبها في الصين (١٩٥٩-١٩٦٣م). فعيناه دائمتا البحث عما يحيط به من تفاصيل أرضية وغير أرضية. إنه يقتنص من الوجود أي ملمح أو ظاهرة تلهمه وتستثير مخيلته، وقلما يجلس في انتظار فرصة استيحاء الموضوع. كلما شعر بحالة من الركود يستنفر ذاته ويخرج باحثًا عن مصادر جديدة يلتقطها من البيئة المحيطة به، أنّى تكون . عيناه وذهنه يعملون معًا دون انفصال أو تفضيل جانب على آخر، تمامًا كما هو الحال بين المشهد الذي يصوره والتقنية التي ينفذ بها تصوّره. فالشكل الذي يتوصل إليه في أثناء العمل لا يخضع لتصورات الفنان وحدها وإنما تتحكم به أيضا عوامل المادة التي يحرص الناصري على مواكبة تطوراتها التقنية، كما يقول : "إن المواد الفنية تتطور كثيرًا .. هناك موضوعات لا يمكن تنفيذها دون استخدام التقنيات المتقدمة."

تتجلى دلالة المكان في أعمال رافع الناصري من خلال ما تعكسه ألوان اللوحة؛ فالدلالة الروحية للمكان تبدو أشد تأثيرًا في عمله من دلالته المادية الفيزيائية. ذلك أن المكان، كما هو الحال مع الإنسان، وجود كامن في عمله الفني على الرغم من غيابه الظاهري. بغداد أو عمان أو المنامة، تتجلى في طبيعة اللون وما يجمله من شحنة تعبيرية دالة. والمكان لدى الناصري لم يعد محددًا بجغرافية أرضه، وإنما يتمثل ببعده الروحي بعد أن أصبح جزءًا من ذاكرة الفنان يتنقل معه في حلّه وترحاله. ولست أرى في هذه الأعمال إلا استحضارًا كاملا مستنفرًا للذاكرة، واستخدامًا واسعًا لكل الخبرات التقنية التي اكتسبها طوال تجربته الممتدة واندمجت من خلالها تقنيات الشرق بتقنيات الغرب وتكاملت تمامًا كما التحمت في لوحاته الأرض بالسماء بلا حواجز أو حدود لتنصهر جميعها في الشخصية الفنية التي لا تلامسها عين إلا وأدركت أنها: رافع الناصري .

يستخدم الناصري في رسم موضوعاته مادة الأكريليك على القماش أو الورق، ولكل من الخامتين سحرها الذي يتجلى في درجة تفاعل الفنان مع العمل. ويستدرجه الورق، بخامته المصنعة باليد، وقدرته الكبيرة على امتصاص اللون، إلى التوغل في أعماق الشكل المصور، سواء أكان كتلة صلبة أم كتلة من أبخرة تنتشر في فضاء اللوحة. تحمل الكتل الصلبة من دلالات المكان ما يجعلها توحي أحيانًا بأنها جزء من أثر دارس ما زال شاهدًا على تاريخه العريق بما يظهر على سطحه من إشارات وحروف وعلامات قد تكون من مخلفات حياة زالت. شيء يذكّرنا بأطلال الشاعر الجاهلي الذي كان يرى فيها رمزًا لوجود زائل، كما يتذرع بها لمساءلة الزمن المتحرك صوب المجهول. وفي أحيان أخرى توحي هذه الكتل بالوجود الفعلي للمكان، لاسيما الطبيعة الجبلية، فيكاد المشاهد يرى كتلا حجرية ووديانًا كما قد يرى ما يراه المتأمل في الطبيعة من أشكال صخرية توحي برؤس مخلوقات مألوفة وغير مألوفة، نحتتها عوامل المناخ (التعرية والتراكم مثلاً) وتركتها شاهدًا جميلا على فعل الطبيعة. ولا يخفى على المشاهد هنا ما تحمله هذه التكوينات من إحساس بالتوحد، بل بالوحشة في بعض الأحيان، وهو إحساس يتجاوزه الفنان عندما نراه يتحرر من الوجود الأرضي ليبتعد متوغلا نحو آفاق تنتشر بلا حدود، من دون أن تفقد صلتها الأرضية، فهو يتعمد حفر علاماته على السطح الشفاف كما لو كان يكتب فوق رمال متحركة، أو فوق سطح مائي. ولمن يلقي نظرة شاملة على أعمال الناصري مستعرضًا تطور الشكل لديه خلال هذه السنوات، سيلاحظ كيف تدرجت هذه الأشكال وتحررت من حدودها الخارجية لا لتمتزج فقط وإنما لتتداخل تداخلا أوصلها إلى حد تبادل الأمكنة، فغدت الكتلة التي كان موقعها دائمًا في أسفل اللوحة، إلى أن تتحرك إلى أعلى اللوحة محتلة مكانًا في الفضاء السماوي بعد أن كانت مجرد موقع أرضي.

على الرغم مما توحي به لوحة الناصري، إيا كانت تقنيتها، من أنها متحررة من شروط بناء الشكل، فإنها في واقع الأمر تخضع لانضباط

شديد، بل إنها لا تخلو في جوهرها من تصميم مدروس. كما أن تحرر الناصري من تصوير أشكاله بالأسلوب الأكاديمي الغربي، لا يأخذه بعيدًا عن تطبيق تقنيات تلك الممارسة الأساسية للرسم في تحقيق هذه الأشكال سواء أكان باستخدامه للظل والضوء، أو توزيع الكتل على السطح، وهو ما يمنح إحساسًا بوجود بعد ثالث في الأعماق. وهو يستعير من الفن الصيني سرعة الحركة والضربة العريضة والاختزال في الأشكال، فضلا عما تتضمنه هذه الأشكال من شفافية وشحنة شعرية عالية .

يكوّن اللون عنصرًا حاسمًا في تحديد مناخ العمل الفني بوصفه لغة استعارية رمزية، تتحدد تبعًا لأمزجة الفنان وانعكاس محيطه المتغير عليه. أما الضوء فله قيمة استثنائية في أعمال الناصري. إنه عنصر جوهري حيوي ذو تأثير كبير على انعكاسات الألوان، يتغلغل فيها من أجل أن يمنحها فيضها وحيويتها، فهو ماؤها الذي يحقق كينونتها الحية. ولكن اللون أيضًا قيمة رمزية شأنه شأن الألوان والعلامات. فالناصري لا يرسم إلا بوجود ضوء طبيعي، والضوء الصافي لديه معيار أساسي لقيمة الألوان التي يضعها على سطح اللوحة. بل قد يظهر الضوء في

كثير من الأحيان على طرف من اللوحة، في الأسفل منها أو في الأعلى، ليؤكد حضورًا مستقلا وفاعلا.

على هامش معرضه هذا، وتحت عنوان «المصادر البصرية للفنان»، استعرض الناصري بعضًا من الصور الفوتوغرافية التي سجلتها عدسته في أثناء تجواله في مدن العالم شرقًا وغربًا، مشددا من خلالها على الأشياء التي تستأثر باهتمامه دون غيرها. وهي ظواهر يرى أنها عمل فني من أداء الطبيعة وتفاعلاتها، أو من تفاعلها مع الناس. وعلى هذا الأساس جزّأ شرائحه إلى ثلاث مجموعات هي: الأثر والضوء واللون. ويلاحظ من الصور التي عُرضت أنها معنية بالتقاط أشياء صغيرة وهامشية، إن لم تكن تالفة أحيانًا، خلفتها الطبيعة على جدار ملطّخ ومتصدّع أو خشب متآكل أو معدن صدئ. فهو مثلا يعرض أجزاء من تمثال أو بناية أو كتابات عفوية وشروخ تناثرت في الأزقة والحواري، لا من أجل تصوير هذا الشكل أو ذاك فقط، وإنما من أجل ما وجده من مؤثرات الظل هنا ومساقط الضوء هناك. وهو في نهاية الأمر يقدّم صورا تبدو وكأنها لوحات فنية تجريدية لا صلة لها بواقعها. وما هذه اللقطات إلا أثر من الآثار التي تركها الإنسان أو خلفتها الطبيعة في المدن؛ إنها شواهد حية وإن كانت جزئية وهامشية لا يدركها كل الناس مع أنها موجودة حولهم وبينهم أينما ذهبوا.

حين ينتقل إلى قضية الضوء واللون، يعرض الفنان بعض اللقطات التي يكشف من خلالها مدى تأثير مساقط الضوء على الأشكال في الطبيعة، وإلى أي حد تتغير معالمها تبعًا لحدته وخفوته، لشفافيته أو غموضه. فضلا عن ذلك فإن حركة الظل والضوء، في وجودها الطبيعي هذا تعكس للمشاهد براعة الطبيعة في وضع بصماتها الفنية على المادة التي تلامسها. أما اللون فإنه يتجلى من خلال عدسة الفنان وما تلتقطه عيناه من أشكال تكونت نتيجة لمؤثرات البيئة الطبيعة، فضلا عما يضيفه الإنسان على البيئة من خلال تعامله معها.

لعل الناصري يريد أن يخلص من خلال التواشج بين عمله الفني وعمله الفوتوغرافي، إلى حقيقة أساسية، ذلك أن لوحته ضرب من المحاكاة لعمل الطبيعة، وتفاعلها مع الأشياء الظاهرة والخفية، ولكنها محاكاة للمفهوم لا للواقع، وما اللوحة لديه غير حيز بيئي يحمل أثرًا من آثاره، كما تترك الطبيعة بصماتها على الأشياء. وحين يقدم على التقاط الصورة من خلال آلة التصوير، فإنه لا يكتفي بالتقاط الشكل، بل يؤلف من خلال العدسة، ويوازن بين العناصر المحيطة به قبل توثيق الصورة. وعلى هذا الأساس، فمن الممكن القول إن التصوير الفوتغرافي لدى رافع الناصري يشكل جانبًا حيويًا من نشاطه الفني، إن لم يكن امتدادًا له.

من يتدرج في استعراض أعمال رافع الناصري قد يضع يده على حقيقة تكاد لا تقبل أي اختلاف، ذلك أنه انتقل، سواء بألوانه أو بكتله الصلبة والشفافة، من حالة الصفاء والحوار الهادئ إلى شيء من العتمة وكثير من الاحتدام. فبعض أعماله التي أنجزها خلال هذه السنوات العشر، تعكس حسًّا عميقًا بالوحدة كما تحمل كمّا هائلا من الإحساس بالفجيعة. لقد غدت الألوان داكنة، وانتشى الأسود ليؤكد حضوره الطاغي، ناهيك عما يتخلل هذه الألوان والكتل من علامات الرفض الحادة والإشارات الموحية بالاحتجاج والغضب. وفي كل حالة من هذه الحالات المتنوعة يقدم الناصري صورة أخّاذة من صور الجمال، يقينًا منه أن معنى الجمال، أو بعض معانيه، يتأتى من صفة التكامل بين العناصر، واستجابة هذه العناصر بعضها للبعض الآخر. فجمال الأشياء يعني قدرتها على الحياة، وعلى استثارة النفس الإنسانية وبعث الوعي فيها، والارتفاع بها إلى ذرى التعاطف مع الوجود برمته، بما في ذلك التعاطف مع ما تقع عليه العين من مشاهد مألوفة ولكنها مهملة أو غير مدركة. فالتفاصيل التي تستثير اهتمام الناصري وتستفز مخيلته هي أشياء ملقاة على الطريق، وهي من مخلفات الزمن والناس، ولكنه يلتقطها ببراعة ويقدمها إلينا ربما ليقول لنا: إن الجمال جزء من هذا الوجود الحي، وهو موجود في كل ركن من أركانه، وما علينا سوى الالتفات إليه.

تحية إلى المتنبي*

كانت الدهشة التي استقبل بها معرض الفنان رافع الناصري الذي جاء تحت عنوان واحد هو: "تحية إلى المتنبي"، مثار تساؤل حول ما إذا كان الإجماع على هذا الإعجاب من قبل زوار المعرض جاء متأثرا بالسحر الذي يمارسه المتنبي على الأجيال على امتداد القرون، أم لسحر الأعمال الفنية التي بدت قادمة من عصور سحيقة في الوقت الذي تجلت فيها أساليب الحداثة. فاللغة التجريدية الحديثة التي اعتمدها الفنان في تصوير الأجواء النفسية والتاريخية والجغرافية للمتنبي وعصره هي لغة فنية مستخلصة من تقنيات الماضي والحاضر شرقا وغربا، كما أن العمل المطروح يجمع بين فن الكتاب كما تمثل في إبداعات الحضارة العربية الإسلامية، وفن اللوحة التجريدية المعاصرة المتمثلة بالتجارب الغربية. فالمعرض الحالي ليس مجرد لقاء بين الشعر والرسم، ولا محاولة لإيجاد نص مواز، وإنما هو بحث بصري يتوخى تتبع مسار الفكرة التي استحوذت على مخيلة الفنان ودفعته إلى إنجاز سلسلة من الأعمال الفنية المتواصلة، وهو إبحار في المعنى الشامل للمعرفة الإنسانية، أُلغيت فيها المسافة الزمنية وأُزيلت الحدود بين أساليب التعبير.

فهل يسعى معرض الناصري «تحية إلى المتنبي» إلى تقديم قراءة بصرية للشاعر وشعره؟ للدخول في صلب العمل لابد من التساؤل أولا عن الوشائج التي جمعت بين الناصري والمتنبي وأنتجت هذا العمل المتكامل.

من خلال تتبع مراحل هذه التجربة لدى الفنان يتبين أن المحرك الأول، أو الالتفاتة الأولى كما يسميها الجرجاني، كان ديوان شعر للمتنبي (وهو طبعة مصورة ومصغّرة عن طبعة أمين هندية-القاهرة ١٩٢٣، إصدار المركز العربي للبحث والنشر- القاهرة ١٩٨٠) استثاره فيه شكل الحروف

* معرض شخصي أقيم في قاعة الرواق في المنامة (٢٩ نيسان - إبريل- لغاية ٢٣ أيار -مايو- ٢٠٠٢م) تحت عنوان تحية إلى المتنبي، ضم ٣٤ لوحة بمواد وخامات مختلفة، جميعها مستوحاة من بيئة المتنبي وشخصيته كما تمثلت بشعره. وهذه لمحة سريعة على أعمال المعرض وموقعها في المسيرة الفنية للفنان.

المستخدمة في الطباعة ولون الورق المشبع بصفرة مثقلة بأبخرة الزمن وشذا العتق. وهو ما أغراه بالتوغل في أقبية الزمن ونفس الشاعر. ويؤكد الناصري أن العامل المحرك الأول لهذا المشروع الفني كان شكل الديوان وطبيعة الحروف المستخدمة في الطباعة. فقد ظل هذا الديوان يلازمه فيحاوره ظاهرا وباطنا، متسائلا عن إمكانية إيجاد مدخل جديد لعقد أواصر الصلة مع الشاعر، وبينهما من شساعة الزمن أكثر مما بينهما من المفاهيم والتصورات. هكذا وجد الناصري نفسه مستغرقا بالمتنبي محاولا استجلاء ظروف حياته وعصره وبيئته الجغرافية.

فاتحة حوار الناصري مع الشاعر وشعره جاءت على شكل مجموعة منمنمات مدورة صغيرة، نفذها الفنان بألوان مائية وأحبار على ورق. فكانت هذه البداية مجرد مدخل إلى أعمال ورقية أكبر، سرعان ما أغرت الفنان بالتمادي في استخدام الخامات والأحجام والأشكال حتى شملت التجربة الرسم على الورق والحفر على الزنك ثم الرسم على القماش بأحجام كبيرة. كما خرج الشكل الخارجي للإطار عن الدائرة ليشمل المربع والمستطيل بأحجام ممتدة. وفي جميع هذه المحاولات والتقنيات كانت صفحات الديوان، أو أجزاء من الصفحة، تدخل عنصرا أساسيا دالاّ في تكوين اللوحة. ولعل ذلك ما أثار لدى الناصري شهية الاقتراب من فن الكتاب، واستعادة المخطوطات القديمة بمذهباتها وإشراق ألوانها للخروج بهذا الفن ثانية إلى آفاق المعاصرة وتوسيع مدياته، ليصبح إحدى السبل التي ينتهجها الفنان العربي اليوم في بحثه الجاد عن بلورة ملامح خاصة لفن عربي حديث.

لم يعمد الناصري في تمثله شعر المتنبي إلى الخروج بصورة فنية بصرية مطابقة لنص القصيدة أو تجسيد تفاصيلها، وإنما إلى الإبحار في نفس الشاعر وتماهيها مع بيئته الأولى «مدينة الكوفة» بسواد أرضها واتساع باديتها وغزارة عطائها الفكري. كما أنه يستعير من أجواء نفسه الملبدة المضطربة ملامح تجربته الوجودية في خضم عصر تعاظمت

فيه الدسائس والفتن، واشتد أوار الحروب الداخلية والانقسامات، في الوقت الذي بلغت فيه الحضارة العربية الإسلامية ذروتها، وشهدت ثمار انفتاحها على ثقافات الأمم الأخرى والتفاعل معها وإعادة إنتاجها برؤية إسلامية واضحة. ففي ذلك العصر المليء بالإنجازات الفكرية والإبداعية والمليء أيضا بالفتن والاضطرابات، ولد المتنبي وعاش فشغل الناس وغدا رمزا حيا لعصره بعظمته وتناقضاته.

حرص الناصري منذ البداية على إيجاد مكافئ بصري لعبقرية شعرية عجزت عن تجاوزها العصور، ناهيك عن الشعراء. فكان التحدي مضاعفا أمام فنان له بصمته الواضحة في الحداثة العربية. كانت البداية التي لجأ فيها الفنان في اختزال الشكل إلى ضربات لونية شفافة ذات غنائية عالية تفيض بالإيحاء، كما كانت محاولات للإمساك بروح زمن تبخر وبقي صوته راسخا في أعماق كلمات متوارثة تشير إليها رمزا (ودائما رمزا) قصاصات ورقية مبثوثة في قلب التكوين (كولاج). لقد كوّنت هذه الأعمال الصغيرة مدخلا متواضعا، ونقلة فنية، لطريق طويل يتطاول مع اتساع تجربة الفنان وتطورها.

من النظرة الأولى يستوقف المشاهد سحر غامض، ينفذ من سطح اللوحة، لا يُفهم إن كان نابعا من نضارة الألوان الشرقية الدافئة المتفجرة على السطح، أم من سحر التداخل الحميم بين مفردات العمل وعناصره: الخطوط والأحبار والمواد الملصقة ،وتفاعلها مع النص الذي يتطلع إلينا كما لو كان عينا ما زالت حاضرة تشهد واقعًا مأساويا يتكرر مع دورة الزمن.

المتتبع لتجربة رافع الناصري ومراحلها، يستطيع أن يلمس في هذا المعرض عددا من الركائز التي تكاد تكون سمات لازمة لبناء لوحته منذ أن اعتمد التجريد لغة فنية في التعبير عن ذاته. وهي ركائز ورثها من دراسته الأكاديمية المتينة في بغداد والصين تباعا، وما زال يوظّفها، ومنها هندسة التكوين حتى وإن بدا هذا التكوين خلوا أحيانا من المنظور منفلتا في حريته. فثمة مركز ينطلق منه الشكل ويتمحور قبل أن

ينتشر في أرجاء السطح. وكذلك التداخل المدروس بين الظل والضوء، فبالإضافة إلى أن الضوء في أعمال الناصري يشكّل عنصرا مكافئا للون ينطلق من قلبه ويضيئه، فإنه يظهر في هذه المجموعة قيمة جديدة من خلال الرقائق الذهبية المندسة في اللوحة. ولعل تأثير هذه المذهّبات هو ما يجعل لوحات هذا المعرض تقف جسرا بين الحاضر والماضي، فقيمتها الجمالية الشرقية تذكرنا بفن الأيقونات بقدر ما تذكرنا بفن المخطوطات العربية، وتضفي على العمل الحالي رفعة ترمز إلى مكانة الشاعر بما تشيعه من بهاء مشرق على اللوحة.

لم يعن الفنان باختيار نصوص الشاعر المبثوثة في قلب التكوين على اختلافها لتكون لها دلالة لفظية أدبية، بل لتكوّن نصا بصريا شأنه شأن عناصر التكوين الأخرى، فهو مجرد شاهد على وجود الشاعر. ولذلك أمعن الفنان في معالجة الصفحة المنزوعة من الكتاب، وتذويب ملامحها لكي لا تطغي شخصية الشاعر على الفنان. ولمن يبحث عن وشائج مضمّنة بين النص المكتوب والصورة، لن يفلح قط في إيجاد ضالته. وهذا ما حدا بالمشاهدين، بعد البحث والتساؤل في صمتهم وجهرهم، إلى الركون في نهاية الأمر إلى حقيقة أنهم أمام عمل فني تصويري وليس نصا أدبيا مصوّرا.

كان المتنبي، كما يشهد عليه شعره، فيضا من معرفة هي خلاصة ثقافات متداخلة ومتجانسة، والناصري أراد، كما يبدو من سلسلة أعماله هذه، أن يوظّف خبرته وثقافته الجامعة بين الشرق والغرب، وتسخيرها للخروج بعمل خلاق يعد نقلة نوعية في تطور نهجه الفني على قرابة أربعين عاما. فهو قادم، كما يبدو هنا، من قلب الحضارة العربية الإسلامية، وذاهب إلى أقصى تخوم الحضارة العالمية، حاملا طي تجربته تراث العالم شرقا وغربا بماضيه وحاضره. لقد كان المتنبي عامل تحريك وتحدٍ لقدرة الفنان، وحين أراد رافع الناصري أن يقدّم له التحية،كان حذراً وواعيا من أن التحية لابد أن تأتي: "على قدر أهل العزم".

مقابلة مع رافع الناصري*

ينتمي الفنان رافع الناصري (١٩٤٠م) إلى جيل الستينيات، تبعا لتقسيم الحركات الأدبية والفنية إلى أجيال. وتشكل مجموعة الستين الجيل الثالث من الحركة الفنية المعاصرة في العراق، إذا ما اعتبرنا أن الجيل الأول هو جيل الرواد المؤسسين للفن المعاصر. ولدى الحديث عن نشأة الحركة الفنية الحديثة وتطورها في العراق لا يمكن لأي باحث تجاهل الدور التاريخي للفنانين الذين أسهموا في رسم الخطى الأولى من هذه الحركة. فمع قيام الحكم الوطني في العراق (١٩٢١م) عاد نفر من الضباط العراقيين الذين تمرسوا على فنون التصوير وفق المناهج الأوربية، التشريح تحديدا، ضمن دراستهم للعلوم العسكرية في اسطنبول، عاصمة الدولة العثمانية آنذاك. فقد كان العراق، لغاية انهيار الحكم العثماني مع انتهاء الحرب العالمية الأولى، مجموعة ولايات تابعة له. ولدى الشروع ببناء الدولة العصرية في العراق بعد الاحتلال البريطاني، بدأت الملامح الفنية والثقافية تتشكل في العاصمة بغداد بصورة نشاط فردي وجماعي، فكانت فنون الرسم والنحت في طليعة هذه النشاطات، خاصة وأن الدولة الفتية أولت الفنون الجميلة اهتمامها منذ البداية، وباشرت بعد العقد الأول من تأسيسها بإرسال البعثات الدراسية إلى أوربا. وما إن حل العقد الرابع من القرن العشرين حتى أصبح في العراق نخبة من الفنانين الذين درسوا الفن في المعاهد المتخصصة واستأنفوا نشاطهم من خلال التدريس أو العمل في محترفاتهم الخاصة.

مع نهاية عقد الأربعين من القرن العشرين، شهد العراق فورة في الحياة الاجتماعية والثقافية بدافع من وعي عام ورغبة في تجديد الحياة بكل أوجهها. فقد صادف عودة نخبة من الدارسين في شتى مجال العلوم والإنسانيات، ومن بينهم مهندسون وفنانون، جميعهم شرعوا بالعمل على إحداث نهضة فكرية واجتماعية وعمرانية. وكان من بوادر هذه

* أجريت هذه المقابلة مع رافع الناصري بطلب من مجلة ألف التي تصدر عن الجامعة الأمريكية في القاهرة. ونشرت في العدد ٢٤ لسنة ٢٠٠٤.

رافع الناصري ومي مظفر في دارة الفنون، ١٩٩٦ عمّان. (تصوير نهى الراضي)

الحركات التحديثية ظهور حركة الشعر الحر، بريادة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وظهور حركة الفن التشكيلي الحديث بريادة جواد سليم وفائق حسن. فمع مطلع الخمسين بدأت الجماعات الفنية تتشكل في العراق على غرار ما جاءت عليه هذه التكتلات الفنية في أوربا. فتكونت جماعة "الرواد" بقيادة فائق حسن في عام ١٩٥٠م، و "جماعة بغداد للفن الحديث" بقيادة جواد سليم في عام ١٩٥١م، وكان كلا الفنانين الرائدين كان قد درس الفن في أوربا، ولهما يعود الفضل لا في إرساء قواعد الفن الحديث في العراق على أسس متينة فقط، بل في تأسيس قسمي التصوير والنحت في معهد الفنون الجميلة في بغداد (٣٩/١٩٣٨ ، و١٩٣٩/ ٤٠ تباعا). ثم تبعهم الفنان حافظ الدروبي، الذي عاد من إيطاليا، وأسس جماعة "الانطباعيين" عام ١٩٥٣١. كان لكل جماعة توجهها الفني الذي أسهم في تنشيط وتيرة الحركة الفنية الفتية، غير أن جواد سليم تميز عنهم بطرح ذي بعد فكري وأسلوبي معا. فقد كان جواد أول من تنبه إلى قيمة التراث في فنون العراق على مراحله التاريخية المختلفة، وسعى إلى إيجاد منهج فني ذي طابع عراقي عربي من خلال العودة إلى الجذور.

بلغت الحركة الفنية الحديثة في العراق ذروة النشاط والإبداع في عقد الخمسين، ثم مرت بشيء من التلكؤ والارتباك والتكرار مع مطلع الستين متأثرة بالتغيرات السياسية التي طرأت على الحياة في العراق عامة، وبوفاة جواد سليم المفاجئة (كنون الثاني ١٩٦١). غير أنها سرعان ما استعادت عافيتها في النصف الثاني من عقد الستين، عندما شهدت نشاطا متجددا وتحركا جريئا مع ظهور جيل جديد من المبدعين، وعودة عدد من الفنانين الذين أكملوا دراستهم الفنية في دول العالم المختلفة غربا وشرقا، واكتسبوا مهارات متنوعة. لقد كان ذلك من العوامل المهمة التي أدت إلى غنى الحركة التشكيلية في العراق وتنوع الأساليب فيها. فضلا عن تعاضد المثقفين عامة، من مختلف الاختصاصات وفي

١ قام حافظ الدروبي في عام ١٩٤٢ بتأسيس مرسم حر في بغداد كان الأول من نوعه في العراق.

طليعتهم المعماريون، مما أسهم إسهاما كبيرا في الترويج للحركة الفنية الحديثة وتقريبها إلى أذهان الجمهور وذوقه. لقد أصبح نتاج الفنانين التشكيليين العراقيين مع نهاية الستين مصدر دهشة وتساؤل لدى حضوره المميز في العالم العربي، ممثلا بما عرف بجيل الستين.

كان لهذا الجيل (جيل الستين)، ولا يزال، الفضل الكبير في دفع الحركة الفنية في العراق إلى مديات أوسع، مستندا إلى الركائز والتقاليد الفنية التي وضعها الرواد: فائق حسن وجواد سليم و شاكر حسن آل سعيد ومحمود صبري على وجه الخصوص. وعلى الرغم من ظهور أجيال لاحقة من المبدعين العراقيين، فما تزال أعمال جيل الستين وفنانيه البارزين، نموذجية في عطائها المتواصل وتكريسها للعمل الفني والالتزام بمبادئه والحفاظ على مستوياته. ولهذا الجيل الفضل في مد جسور التواصل مع العالم العربي والعالم برمته.

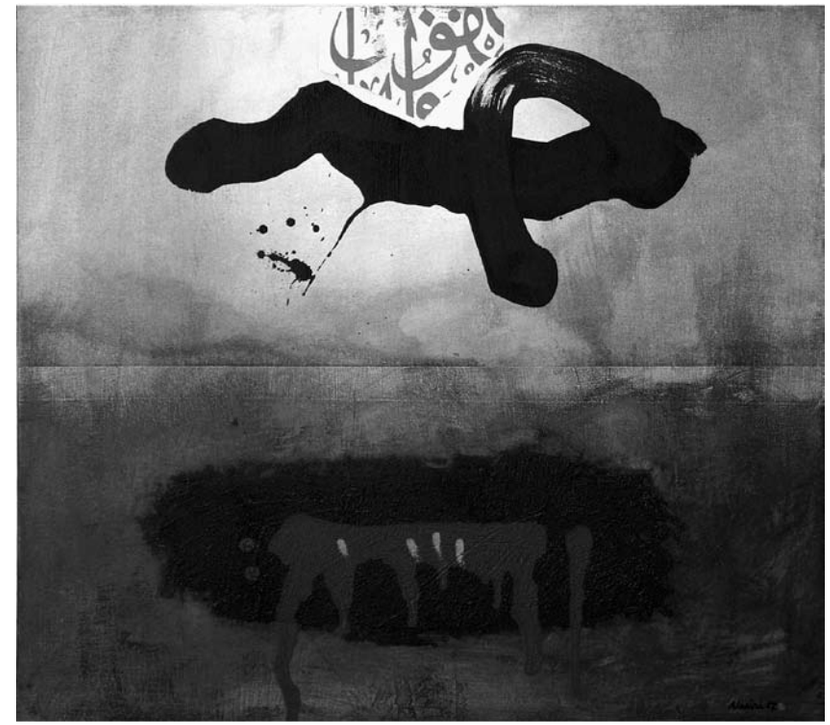
رافع الناصري، حفّار ورسام، واحد من أعلام جيل الستين. اختار، بعد تخرجه في معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٥٩م، دراسة الفن في جمهورية الصين الشعبية وآثرها على اختيارات أخرى كانت أمامه للدراسة في المعاهد الأوربية. لقد آثر أن يكون مغايرا. ولعل انغماسه في فنون الصين وعشقه لها ترك تأثيره الإيجابي على أعماله الفنية سواء المحفورة منها (غرافيك) أو المرسومة؛ بل ظلّت هذه الفنون تشكل الخيط السري الذي غذّى تجربته الفنية على امتداد مراحلها. وبوسع المتابع لمسيرته الفنية أن يضع يده على سلسلة متواصلة من التجارب المتوالدة التي تسعى إلى تطوير الشكل الفني دون التنازل عن الأسس العلمية التي قامت عليها تجربته بدءا من أعماله الأكاديمية الأولى وانتهاء بأعماله التجريدية المحض. وللتعرف على تجربة الفنان كما يرويها هو، أجري هذا اللقاء.

كيف وجدت طريقك إلى الفن؟

رافع: "كان درس الرسم في المدارس العامة في العراق درسا منهجيا، وكنت أتعلم الرسم وأمارسه بمحبة كبيرة، ذلك ما جعلني متفوقا في الأداء بين زملائي حتى أنني لمست اهتماما خاصا من مدرس الرسم، وهو الذي شجّعني على استئناف هذا الطريق. اخترت الدراسة في معهد الفنون الجميلة في بغداد، وفضّلته على اختيارات أخرى كانت أمامي. وفي المعهد اندمجت مع الحياة الفنية، وأصبحت جزءا منها، كما تيقنت من أنني أملك البذرة الصالحة للنمو في هذه التربة، ولنقل أدركت قدراتي الأولية. كان القبول في معهد الفنون الجميلة يتم عن طريق اختبار الكفاءات، وتوافر عناصر أساسية لدى المتقدم. كان اختبارا صعبا. فلأول مرة وجدت نفسي أمام نموذج حي (موديل)، وكان فرّاش المعهد، جلس أمامنا مرتديا بذلة رمادية مع قميص أبيض وحذاء أسود، وعلى رأسه (سدارة)[٢]. كان المتقدمون لهذا الاختبار كثيرين، أما عدد الذين قبلوا منهم فلم يزد على ستة عشر شخصا بينهم فتاتان.

كان ذلك هو التحدي الأول الذي فجَّر لدي الرغبة في التفوق ومواصلة هذا الطريق من أصعب مساراته. كنت أعمل بجهد وتركيز كبيرين لتحقيق المستوى الذي يجعلني في طليعة زملائي. كما كان طموحي نيل استحسان أساتذتي الذين هم قادة الفن في العراق: فائق حسن وجواد سليم وخالد الرحال وعطا صبري وإسماعيل الشيخلي، وجميعهم عراقيون، فضلا عن فالنتينوس كارلامبوس القبرصي الذي كان له فضل تطوير دراسة الفخار والخزف في المعهد. بعد تخرجنا في عام ١٩٥٩م، كنت وزملائي المتفوقون أمام اختيار دراسة فنية متقدمة في شرق العالم وغربه. وكنت أمام اختيارين: إما الذهاب إلى إحدى الدول الأوربية، أو الذهاب إلى الصين، فاخترت الصين".

٢ السدارة هي بديل للقبعة أو طاقية للرأس، تصنع من قماش أسود بشكل نصف دائرة بيضاوية، وتسمى الفيصلية نسبة إلى الملك فيصل الأول الذي أشاع هذا الزي المبتكر من غطاء الرأس الخاص بالعراقيين ليتماشى مع البذلة الرجالية الأوربية.



كيف اخترت الصين، ولماذا؟

رافع: "جاء اهتمامي بفنون الصين من خلال مشاهدتي لمعرض كبير لفنون الصين التقليدية أقيم في معهد الفنون الجميلة في بغداد في ربيع عام ١٩٥٩م، أي قبل تخرجي بشهرين. لقد أدهشني ذلك المعرض، وأُخذت به. من أجل ذلك حين وجدت الفرصة أمامي للذهاب إلى الصين اخترتها بدون تردد. فقد أحسست أن هذا الاختيار سيوفر لي فرصة الاطلاع على فنون الشرق ودراستها، بدلا من فنون الغرب التي تتلمذنا عليها في أثناء دراستنا في معهد الفنون".

ماذا تحدثنا عن تجربتك في الصين؟

رافع: "أمضيت في الصين أربع سنوات (١٩٥٩-١٩٦٣م) درست خلالها في الأكاديمية المركزية في بكين، وهي أعلى مؤسسة فنية في الصين عامة. كانت الدراسة فيها مكثفة، والتعليم يسير على وفق الأسس الغربية في الفنون، إلى جانب تدريس الفن الصيني التقليدي، وكان المستوى الدراسي يتطلب قدرات فنية هائلة ناهيك عن التفوق فيه. وبطبيعة الحال كان الأساتذة القائمون على التدريس هم من صفوة الفنانين الصينيين، وهم معروفون من قبل العالم مثل "خوان يو يي" و "لي خوا" و "غو يوان"، وغيرهم. وكما كنت محظوظا يوم تتلمذت على يد كل من فائق حسن وجواد سليم في معهد الفنون في بغداد، فقد كنت أكثر حظا لأنني درست على يد كبار الفنانين في الصين. كان الجو الدراسي مليئا بالتحدي والجدية، فبذلت قصارى جهدي لأتميز عن زملائي من طلاب الفن في الأكاديمية وأكون في الطليعة بينهم. وفعلا كنت الأول على دفعتي. وعلى هذا الأساس، أقمت معرضا شخصيا في هونغ كونغ، بعد تخرجي وفي طريق عودتي إلى العراق، وكان بتوصية من أستاذي "خوان يو يي". كان أول معرض شخصي لي. لقد تذوّقت في هذا المعرض، ولأول مرة في حياتي، طعم النجاح من خلال ما لقيته من تكريم لي ولفني عبّرت عنه المقالات النقدية والصحفية التي تحدثت

عن المعرض. وفي الوقت نفسه أحسست بحجم المسؤولية الملقاة على عاتقي في مواجهة المستقبل".

عدت إلى بغداد في صيف عام ١٩٦٣م، فكيف اتخذت موقعك في الحركة الفنية في العراق، وكيف تصف لنا حالة الفن آنذاك؟

رافع: "في الصين درست، إلى جانب فن التصوير، فن الحفر والطباعة (printmaking) وتخصصت به. ولدى عودتي إلى بغداد عينت مدرسا في معهد الفنون الجميلة لأدرّس فن الحفر إلى جانب تدريس فنون الرسم. وهكذا أصبحت زميلا لأساتذتي. ثم أقمت أول معرض لي في عام ١٩٦٥م على قاعة المركز الثقافي الجيكوسلوفاكي، وكانت قاعة جيدة معروفة بنشاطها الفني والثقافي، ومعروفة باستقبالها للمعارض ذات المستوى الجيد. كان ذلك هو معرضي الأول في بغداد، وأسعدني الإقبال الجيد عليه لجدة الأعمال التي احتواها. فلأول مرة في بغداد جرى عرض أعمال منفذة بتقنية الحفر على الخشب وبالألوان المائية، وهذه تقنية صينية تقليدية. كما أنني في هذا المعرض حصلت على اعتراف فني من الفنانين الشباب الذين هم من جيلي، فضلا عن اعتراف الفنانين الرواد، وهو أمر لم يكن يسيرا.

" أما عن الوضع الفني آنذاك أقول إن منتصف الستين من القرن الماضي يعد نقطة انطلاق جديدة في الحياة الفنية في العراق. فقد شهدت هذه المرحلة عودة معظم الذين أوفدوا للدراسة خارج العراق بعد أن أكملوا تعليمهم في المعاهد الفنية المختلفة في العالم. وبعودتهم، واستئناف نشاطهم إلى جانب الجيل السابق من الفنانين الذين كان لهم الفضل في إرساء قواعد الفن في العراق وتقاليده، تغلغلت في الحياة الفنية دماء جديدة تحمل شحنة عالية من النشاط والرؤى لتدفع الحركة الفنية دفعا أقوى باتجاه الحداثة. لقد عاد فنانو هذه الدفعة الجديدة من الفنانين محملين بتجاربهم الجريئة، وباشروا بعرض أعمالهم في

القاعات الرسمية والقاعات الخاصة القليلة التي كادت تضيق بهذا الإنتاج الغزير. كانت القاعات الرسمية المتوفرة آنذاك تقتصر على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث (افتتح عام ١٩٦٢م)، وقاعة جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين في مبناها الجديد في المنصور، إلى جانب قاعتين خاصتين هما: قاعة "الواسطي" (للمعماريين هنري زفوبدا وسعيد علي مظلوم)، وقاعة "إيا" (للمعماري رفعت الجادرجي). وكانت هناك المراكز الثقافية التابعة لبعض السفارات الأجنبية. وهكذا أقمت معرضي الشخصي الثاني في قاعة "إيا" في ١٩٦٦.

"ولا بد من التنويه هنا أنه في النصف الثاني من عقد الستين تعززت مكانة الفنان العراقي لدى الأوساط العربية لما أظهرته هذه التجارب بمجملها من غزارة في الانتاج وتنوع في الأساليب فضلا عن قوة التعبير والاستخدام الجرئ للألوان والأشكال، وفوق هذا وذاك ما حملته هذه الأعمال إجمالا من قدرة على توظيف البعد الفكري من دون التنازل عن الشرط الفني. وكانت بيروت بوابة العراق الواسعة التي انطلقنا منها إلى العالم العربي".

في عام ١٩٦٧م حصلت على زمالة إلى لشبونة (البرتغال) لتطوير مهاراتك الفنية في فنون الحفر والطباعة. أمضيت سنتين وعدت بعد ذلك وقد تغير أسلوبك تغيرا جذريا؛ هجرت التشخيص والتشخيص المؤسلب الذي ظهرت عليه أعمالك الأولى، لتتبنى التجريد لغة تعبير لا تزال ملتزما بها، كما اعتمدت هناك الحرف العربي بوصفه جزءا أساسيا من التكوين. كيف تصف لنا ذلك التحول؟

رافع: "حصلت على هذه الزمالة من مؤسسة "كولبنكيان Gulbankian" ، وهي مؤسسة عالمية مركزها في البرتغال، ترعى مجموعة مؤسسات ثقافية من ضمنها جمعية الحفّارين البرتغاليين (Gravura) ولدى هذه الجمعية مشاغل (ستوديوهات) كبيرة لفنون الحفر والطباعة (printmaking)، كالحفر على الزنك والنحاس،

والطباعة الحجرية (Lithograph). وتضم هذه المشاغل فنانين من شتى أنحاء العالم، ويشرف عليها الفنانان البرتغاليان أليس جورج وجوان أوغن Joan Hogan & Alice George. استمرت الدورة سنتين أقمنا في نهايتها معرضا على قاعة الجمعية Gallaria Gravura، وهي قاعة معروفة في لشبونة. من هذا المعرض اختارت الجمعية ثلاثة من أعمالي المحفورة (prints) لغرض النشر والتسويق، وكنت قد أنجزت ١٥٠ طبعة (edition) من كل عمل.

ضوء من العتمة مواد مختلفة على قماش، ٢٠٠٧ عمّان.

"أما عن الأسلوب التجريدي الذي تبنيته فهو لم يأت على نحو مفاجئ. لقد كنت دائما أنزع نحو التجريد منذ دراستي الأكاديمية، وقد ظهرت لدي هذه النزعة سواء في أثناء دراستي في بغداد أو بكين. ذلك أنني كنت أمارس تجاربي الحرة خارج الأساليب الدراسية الصارمة. وحين عدت من الصين بدأت أرسم الموضوعات العراقية بأسلوب تعبيري ورمزي، فأبسط الشكل لأضفي عليه دلالات رمزية تخرجه بعض الشيء

عن واقعيته. كنت مهيئا في الأساس للمغامرة نحو المزيد من التجريد. وعندما جئت إلى البرتغال وجدت، وأنا في خضم التجارب الحداثية في أوربا ومن ضمنها الحروفية التي كان يمارسها عدد من الفنانين المعروفين في العالم، أن أمامي مجالا واسعا لتوظيف الحرف العربي بجمالياته وقدراته الكبيرة على التشكيل. كما أنني، في استخدامي للحرف العربي، وضعت نصب عيني الكتابة الصينية وجمالياتها، خاصة لدى استخدام الفرشاة في الأداء. من هذه الخلفية البصرية المركبة شرعت في تجاربي لاعتماد الحرف العربي بوصفه عنصر تعبير خطي مجرد. كانت تلك هي بداية تعاملي مع الحرف العربي، وسرعان ما وجدته (الحرف) يتسلل أيضا إلى أعمال الحفر التي كنت أمارسها آنذاك، لما يتمتع به من إمكانيات خطيّة (غرافيكية) عالية.

"في تلك الأثناء، وفي مجال الرسم، كنت قد اهتديت إلى ألوان الأكريليك كبديل للألوان الزيتية، ولأسباب محض صحية. فأعانني استخدام هذه المادة على ملاحقة الأفكار والصور التي تتوالد بسرعة في أثناء العمل على الورق أو القماش. وهذه طريقة شرقية تقليدية في الأداء – الصين مثلا – وتتطلب السرعة الشديدة في العمل مع ضبط النفس بسبب طبيعة المواد المستخدمة، فالأكريليك مادة سريعة الجفاف. وهكذا أصبحت محكوما بهذه المادة."

مازلنا في معرض الحديث عن الحرف العربي واستخداماته في العمل الفني، قل لي ما مدى قربك أو بعدك آنذاك عن التجارب العراقية التي بدأت منذ نهاية الأربعين (من القرن العشرين) مع مديحة عمر التي كانت في واشنطن، وجميل حمودي في باريس، ثم عصام السعيد في لندن بعدهما بعقد تقريبا. وبين هذا وذاك كان جواد سليم قد أدخل بعض الكتابات العربية في لوحاته منذ نهاية عقد الأربعين، وجميع هذه المحاولات، على ما فيها من تفاوت في المستوى، نمّت عن رغبة في تأكيد الهوية من خلال مزج المحلي بالعالمي؟

رافع: «في البدء أود أن أبين بأنني كنت في البرتغال معزولا عزلة تامة عما كان يدور آنذاك في العالم العربي، لا بسبب العزلة الجغرافية للبرتغال فقط، وإنما لأنني كنت منغمرا في متابعة عملي ضمن المحيط الأوربي الذي وجدت نفسي في خضمّه. أما قبل عام ١٩٦٧، أي قبل ذهابي إلى البرتغال، فأنا لم أكن قد شاهدت من هذه التجارب إلا أعمال جواد سليم. ثم علمنا، آنذاك، بأن ثمة فنانين عراقيين مقيمين خارج العراق أقدموا على محاولات لإدخال الكتابة العربية إلى اللوحة، مثل مديحة عمر وجميل حمودي. لم نكن نحن (في العراق) قد اطلعنا على تلك التجارب إلا من خلال بعض الصور لها. أما تجربة عصام السعيد في استخدام الكتابة العربية في اللوحة، والتي ظهرت في مطلع الستين حسب علمي، فلم تُعرف إلا في أواسط الستين عندما أقام معرضه الشخصي في بيروت عام ١٩٦٥م. أما تجربتي في استخدام الحرف العربي فقد جاءت من رغبتي في تكوين لوحة تجريدية ذات ملامح خاصة بي، بوصفي فنانا له تاريخ ثقافي مغاير للمحيط الذي كنت فيه آنذاك، أي في البرتغال. فجاء الحرف العربي ملائما للتعبير عن تصوراتي ورؤيتي.

"لقد استغرق هذا التحول وقتا طويلا. كنت أرسم في البداية موضوعات واقعية بأسلوب تعبيري رمزي، ثم أحسست فجأة برغبة في التحول كليا إلى الأسلوب التجريدي. كان عليّ أن أبحث عن عناصر جديدة، ووجدت ضالتي في الحرف العربي. استخدمت الحروف ذات الامتدادات والانحناءات المنسابة كالواو والهاء والميم والسين".

عدت إلى بغداد عام ١٩٦٩، وعرضت أعمالك في بغداد ثم بيروت، كيف استقبل الجمهور هذه التجربة؟

رافع: "في بداية الأمر لابد من توضيح. كان فن الحفر والطباعة (غرافيك) عامة قد شاع في أوربا وراج كثيرا بعد الحرب العالمية الثانية. وعلى الرغم من أن هذه التقنية تمارس على امتداد قرون قبل ذلك، فإنها ظلت مقتصرة على عدد قليل نسبيا من الفنانين في العالم. أما

في العالم العربي فلم يكد يعرف هذا الفن قبل عقد الستين من القرن العشرين إلا القلة، كمالم يكن يمارسه أحد في العراق بصورة احترافية. تضمن المعرض الشخصي الذي أقمته في بغداد ثم في بيروت، أعمالا مطبوعة (غرافيكية) فقط. كما أن هذه الأعمال جاءت بصياغة جديدة لم تكن معروفة في عالمنا العربي. وهي تقنية اكتشفها الفنان البريطاني هيتر (Hayter)، وتتلمذتُ عليها في البرتغال. تعتمد هذه التقنية على إدخال الألوان في الحفر على الزنك باستخدام "كليشيه" واحدة، مع استخدام محدلات حديدية مختلفة (rollers). إن الذين مارسوا طريقة "هيتر" هذه كانوا قلة في العالم. وحين التحقت بالأكاديمية الصيفية في سالزبورغ (النمسا) في صيف ١٩٧٤م، كنت الوحيد الذي يستخدم هذه التقنية في مشغل الحفر التابع للأكاديمية. لذلك طلب مني الفنان Otto Eglau الأستاذ المشرف على المشغل، وكان ألمانيا، أن أقدم ورشة عمل لاطلاع الفنانين المشاركين، وهم من جنسيات مختلفة، على هذه التقنية الجديدة".

ظلت تجربتي الرسم والحفر (الغرافيك) متلازمتين لديك، ما مدى تأثير بعضهما في البعض الآخر، وإلى أي من الفنين تشعر بانتماء أكبر؟

رافع: "الرسم والحفر تجربتان متلازمتان عندي. حين كنت في معهد الفنون الجميلة في بغداد درست فنون الرسم وكنت منذ البداية أقوى أداء في الخط من اللون، وبعد أن تعرّفت إلى فن الحفر والطباعة في الصين انسجمت معه، وتخصصت به. وعندما بدأت أدخل الحرف العربي إلى تكويناتي، وجدت في الحرف ما يمكن أن يضيف إلى تجربتي تميّزا وخصوصية.

" يعتمد فن الحفر في الأساس على الرسم من دون تلوين. كانت أعمالي الأولى حفر على الخشب (woodcut) بالأبيض والأسود، والبعض منها كان ملونا. وأحب أن أؤكد هنا أن فن الحفر على الخشب في الصين

تستخدم فيه الألوان المائية، وهي تقنية خاصة بالصينيين. وكانت المرة الأولى التي أتفرغ فيها للرسم بانتظام، وبمعزل عن الغرافيك، في أثناء إقامتي في البرتغال عام ١٩٦٨م، وذلك بعد اكتشافي مادة الأكريليك التي وجدت فيها قدرة هائلة على تنفيذ الأفكار بسرعة وشفافية. لذلك فإنني أستطيع القول إن تجربتي في الرسم بالمعنى الاحترافي بدأت من ذلك التاريخ. ومن هنا أيضا بدأ التأثير المتبادل بين الرسم والحفر: بين اللون والخط، بين الكتلة والفراغ، بين الظل والضوء".

عدت من البرتغال إلى بغداد في صيف عام ١٩٦٩م، وعدت إلى التدريس في معهد الفنون الجميلة في بغداد، حاملا معك حصيلة كبيرة من أعمال الحفر، فهل تواصلت مع الفنين معًا؟

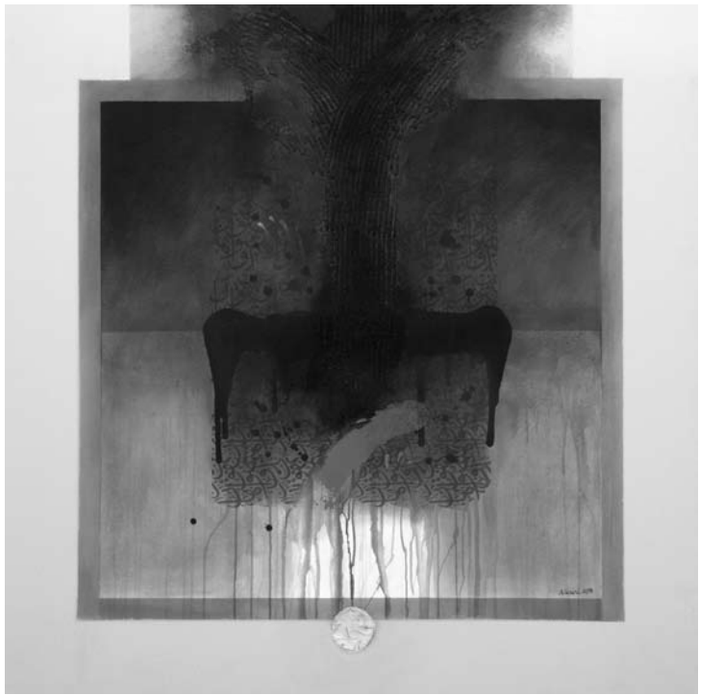
رافع: "في بغداد لم تكن لدي أي وسيلة لممارسة فن الحفر والطباعة (غرافيك) آنذاك، فانغمرت في الرسم. وفي هذه المرحلة بدأت اتصالاتي مع زملائي الفنانين. تعرفت إلى ضياء العزاوي وسرعان ما وجدنا انسجاما في توجهاتنا وتطلعاتنا، كما كان محمد مهر الدين زميلي في المعهد، وكنا لم نزل نعيش صدمة الخامس من حزيران (١٩٦٧م) وتداعياتها. فشكلنا معا مجموعة ضمت إلينا، إضافة إلى العزاوي ومهر الدين، كلا من هاشم سمرجي وصالح الجميعي وإسماعيل فتاح، وأصدرنا بيانا فنيًا يحدد فيه مواقفنا من عدد من القضايا الفنية كقضية الحرية في الفن، والتواصل مع التراث والتعامل معه بحرية وشفافية. وكان القصد من البيان دفع الحركة الفنية إلى مديات أبعد، وتحفيز الجهود التي تراجعت بعد الهزة التي تعرضنا لها من جراء النكسة. بدأت المجموعة أولى نشاطاتها بمعرض مشترك أقيم على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث في بغداد عام ١٩٧١م ضم أربعة من هذه المجموعة فقط، إذ لم يشارك في العرض كل من محمد مهر الدين وإسماعيل فتاح. كان لكل منا تجربته الجديدة التي شكلت بمجموعها في هذه المعرض حدثا فنيا في الحياة الثقافية أثار اهتمام

المشاهدين والنقاد لما تضمنه من توجهات جديدة سواء في أساليب التعبير أو التقنيات".

لنقف عند هذه التجربة التي تعد أول ظهور لتجربة الرسم لديك. في هذا المعرض بالتحديد عرضت مجموعة أعمال تعتمد في تكويناتها مساحات كبيرة ومسطّحة بألوان صافية تقاطعها خطوط أفقية أو طولية على لوح (board) معيني الشكل، وقد أثارت أعمالك هذه الكثير من التساؤلات.بل رأى فيها البعض أنها أعمال تجريدية تكاد تكون أقرب إلى فن التصميم منها إلى الرسم. واستمرت معك هذه النزعة التجريدية الحادة لسنوات لاحقة. فمتى انتهت هذه المرحلة؟

رافع: " في البدء أحب أن أبيّن أن أي لوحة فنية مرسومة سواء بأسلوب أكاديمي أو غير أكاديمي، تصوّر أشكالا مشخصة أو تخلو من أي شخوص، تعتمد في الأساس على كمٍّ من التصميم يزيد أو ينقص تبعًا لطبيعة التكوين والأسلوب الذي رسمت فيه اللوحة. في تلك التجربة عمدت إلى إنتاج لوحة حديثة لا تضع حدودا بين الأساليب والتقنيات. واعترف بأن الطبيعة الغرافيكية للعمل قد طغت في تلك المرحلة على روحية اللوحة التي أرسمها".

كان في تلك التكوينات ذات المساحات الفارغة والخطوط الحادة التي تقطع اللوحة بشكل ما الكثير من الانضباط والتقسيم المدروس الذي يميز الأعمال الهندسية مثلا، وإن لم تكن تكويناتك هندسة بالمعنى العلمي، بينما يتطلب فن الرسم حرية أكبر في الأداء، كما كاد التكوين بألوانه الصافية على سطح اللوحة يخلو من الظلال، من هذا المنطلق بدت اللوحة لديك وكأنها تفتقر إلى مقومات فن الرسم (painting). وأذكر أن الفنان الكبير فائق حسن عندما زار معرضك الذي أقمته في بغداد عام ١٩٧٩م، علّق قائلا:"هذا تصميم وليس رسما". علما بأن لوحتك



بوابات مواد مختلفة على قماش، ٢٠٠٨، عمّان.

في ذلك المعرض الذي قدمت فيه مشاهد ذات طبيعة كونية، كانت قد تحررت كثيرا من تلك التقاطعات الحادة، ومضت، في جزء كبير منها، نحو تمازج لوني كثيف الظلال، كما اقتصرت على وضع خط قاطع واحد في التكوين هو خط الأفق الذي بنيت عليه تجربتك لعدة سنوات فاصلا ما بين الأرض والسماء. فماذا تقول عن تلك الملاحظة التي صدرت عن الأستاذ؟

رافع: " فائق حسن أستاذ كبير. ورسام يقف في طليعة الفنانين العرب، كما أنه لا يقل مكانة عن أي فنان عالمي في قدراته الأدائية العالية. ولكن فائق حسن كان رساما أكاديميا ظل متمسكا بمفاهيمه التقليدية للوحة المرسومة. لقد نشأ عليها وبرع فيها، ولم يستطع تجاوزها. ربما من أجل ذلك كان من الصعب عليه تقبل تجربة تنزع هذا النزوع الحاد نحو الخروج من التقاليد الأكاديمية. مع أنني في واقع الأمر خرجت عن تلك

التقاليد ولم أخرج. لقد نشأت على أصول محض أكاديمية، في دراستي في معهد الفنون الجميلة أولا، ثم رسخت بقوة في الأكاديمية المركزية في بكين بعد ذلك. وعملي الأكاديمي في بداية تجربتي الفنية يشهد على ذلك. ولكن من خلال وجودي في البرتغال وعودتي إلى الرسم بعد سنوات من الانقطاع، عمدت إلى الذهاب إلى أقصى حدود التجريد، مع ذلك فأنا لم أفرط قط بالمبادئ الأساسية لبناء اللوحة الفنية بمفهومها الأكاديمي. وهو ما أحرص عليه لغاية اليوم.

"من تلك الأرضية المجردة التي بنيت عليها تجربتي الفنية الأولى في التصوير نشأت لوحتي وتطورت على مدى ما يقرب الآن من أربعين عامًا. شيئا فشيئا تحولت الخطوط القاطعة إلى عالمين متقابلين: المساحة المجردة إزاء كتلة بارزة ملموسة يفصل بينهما خط واضح، هو الخط الوهمي للأفق الذي يفصل ما بين الأرض والسماء. وفي الوقت الذي ظلت فيه مساحة السماء مجرد فضاء فارغ إلا من بقَع لونية شفافة، انشغلت مساحة الكتلة الأرضية بإشارات رمزية كالحرف والرقم والعلامة للدلالة على البعد الإنساني أو أثره. ومع الوقت، واستمرار التجربة تلاشى خط الأفق كليا، وامتزجت المساحات امتزاجا كليا، واكتسبت المشاهد الطبيعية في لوحاتي شكلا مغايرا لما كانت عليه، متصلة جذرا بماضيها على الرغم مما يبدو عليها من انفصال تام عن ذلك الماضي".

اخفى الحرف العربي من لوحاتك الزيتية والمحفورة (غرافيك) في بعض مراحل عملك، ثم عدت مؤخرا إلى إدخال نصوص مطبوعة جاهزة داخل التكوين، مستخدما اللصق (collage)، كما ظهر في مجموعة أعمالك المحفورة منها والتي بالأكريليك والتي تحمل عنوان "تحية إلى المتنبي"، وكذلك في مجموعة أعمالك الأخيرة المسماة "تحية إلى بغداد"، وهو ما يعيدنا إلى تجاربك التي قدمتها في مطلع

السبعينيات، فما هو سر هذه العودة؟

رافع: "الحرف العربي لم يغب قط عن عملي. ولكنه يتجلى في كثير من الأحيان بأشكال مموهة ومجازية. فهو إشارة وهو رمز وهو جزء من كتلة أو حركة، أحيانا يظهر كاملا، وقد يختصر إلى مجرد نقطة. في مجموعة "تحية إلى المتنبي" استخدمت صفحات مطبوعة لشعر المتنبي مستلة من طبعة قديمة لديوان الشاعر، واستخدمت هذا العنصر الغرافيكي للخط العربي في هذه النصوص، ووظّفته لخدمة اللوحة. ثم أغراني هذا الاستخدام للذهاب إلى تجربة أخرى ما زلت اليوم في خضمها، وهي استخدام جزيئات من نصوص مكتوبة بخط الثلث نفذها خطاطون معاصرون كبار. فأنا أستخدم كلمات هذه النصوص أو أجزاء من الكلمة بوصفها عنصرا غرافيكيا داخل التكوين، وبوصفها أيضا صورة رمزية دالة بغض النظر عن دلالاتها اللغوية. وأحب أن أوضح هنا بأن استخدامي للحرف كان دائما ينبع من هذا المفهوم. فالحرف في جميع لوحاتي ليس عنصرا مضافا إلى التكوين ولا هو قيمة زخرفية، بل هو عنصر خطي نابع من صلب التكوين، ومركز يتمحور حوله الموضوع".

في بعض تكويناتك تظهر بين حين وآخر أشكال توحي بأنها جزء من أثر يعود لمراحل حضارية قديمة من تاريخ العراق. فما مدى ارتباطك بحضارات وادي الرافدين؟

رافع: "يتضح اليوم تمام الوضوح مدى ارتباطي البصري والنفسي بالآثار العراقية. ففي طفولتي كان لي اتصال بشكل من الأشكال بالآثار الإسلامية من خلال زيارات متكررة لأثر معماري إسلامي يدعى "مرقد الأربعين". وهو جامع ومرقد لأربعين صحابيا استشهدوا على تخوم مدينتنا، تكريت. كنا نتسلق قبابه الجصّية وأسواره، ونلعب الكرة في فنائه. أما رائحة البخور المنسابة من سردابه فلا زال شذاها يأتيني بين

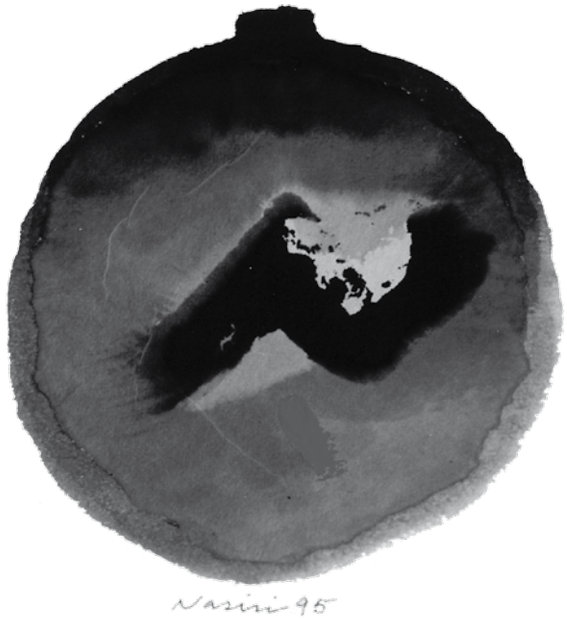
الحين والآخر. في بغداد زرت متحف الآثار أيام دراستي في معهد الفنون الجميلة ولكنني لم أستوعب القطع الفنية بالعمق الكافي. بينما سُحرت بالآثار الصينية كما أدهشني فنها، وتابعتهما بحكم دراستي، ولتفتح مدركاتي أكثر وأكثر هناك. ثم انعكس هذا الاهتمام على الآثار العراقية واهتمامي الشديد بها بعد عودتي من الصين إلى بغداد، وبدأت أواظب على زياراتي للمتحف وفي كل مرة أزداد إدراكا بفلسفاتها الجمالية المرتبطة بأفكار عصرها. ولم يقتصر اهتمامي على مقتنيات المتحف العراقي، أو مقتنيات المتاحف العالمية من آثارنا، وإنما سعيت إليها في مواقعها الأصلية في أنحاء العراق كافة. وعلى غفلة مني وجدتها تتسلل إلى لوحاتي تدريجيا بدءًا من أواخر السبعينيات حتى تجلت بصورة واضحة في لوحة كبيرة (٣م×٥م) بعنوان «الزقورة»، وهو اسم يطلق على معابد العراقيين القدماء. وقد عرضت هذه اللوحة في مهرجان بغداد العالمي للفنون ١٩٨٦م، وحازت على الجائزة الأولى"[٣].

منذ بضعة عقود يعيش الفنانون العراقيون في مناطق شتى من العالم، وقد انقسموا إلى داخل وخارج، هل بالإمكان حصر مشهد تقريبي لطبيعة أعمال الفنانين العراقيين ونشاطهم، وكيف تنظر إلى التجربة العراقية اليوم في ظل هذه الظروف الصعبة التي مرّ ولا يزال يمر بها العراق؟

رافع: "يعاني الفن في العراق في الوقت الحاضر من نتائج الحروب والحصار وتبعاتها من تشتت الكثير من المواهب والقدرات وتشرذمها. فقد دفعتها الظروف الصعبة إلى أن تصبح هامشية وغير مؤثرة في مسيرة الحركة عامة. ولو عاشت في ظروف طبيعية متواصلة مع ماضيها وحاضرها لأعطت نتائج مختلفة، إن لم أقل مبهرة. وعلى الرغم من ذلك

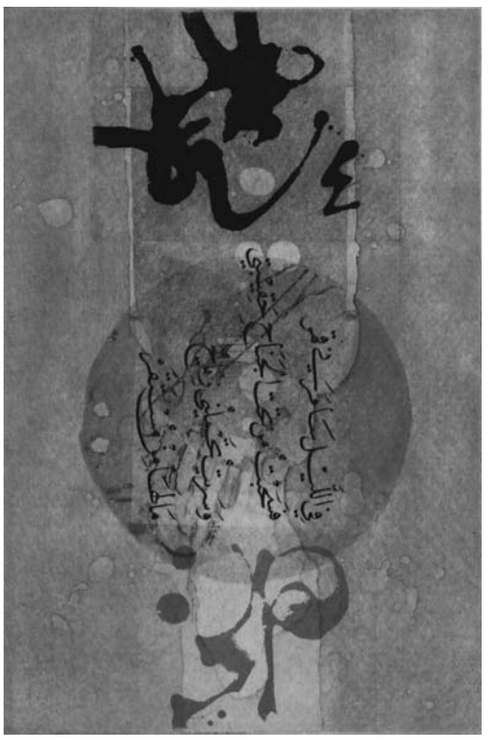
٣ احتل هذ العمل موقعا بارزا في متحف الفن الحديث في بغداد (مركز صدام آنذاك) بقي حتى التاسع من نيسان عام ٢٠٠٣ عندما دمّر مع ما دمّر وسرق من أعمال فنية جراء الغزو الأنجلو أمريكي للعراق.

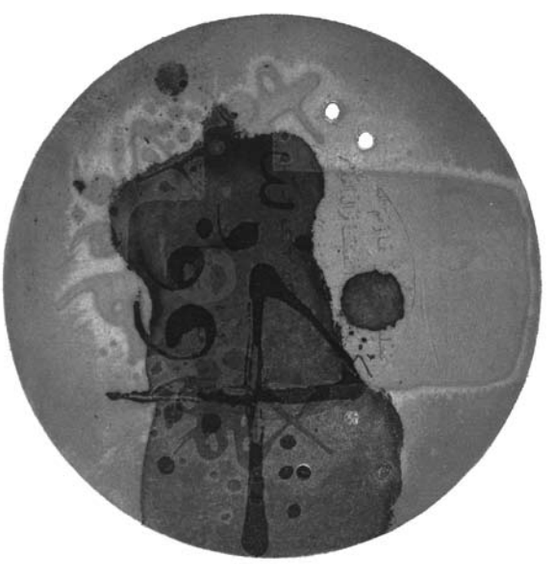
فقد تبلورت خلال السنوات الأخيرة في داخل العراق وخارجه تجارب شابة رائعة، بينما ازدادت عمقا تجارب الفنانين المكرّسين. باختصار، عندما ننظر الآن إلى أعمال الفنانين العراقيين بمنظار نقدي موضوعي سنجد أنه تطور كثيرا خلال السنوات العشر الأخيرة ممثلا بنخبة من الفنانين الرائعين، في الوقت الذي نرى فيه الكثير من الإنتاج السطحي بل التجاري الذي يفتقر إلى أي قيمة فنية أو تاريخية، والذي قلما وجد مثيله في المراحل السابقة. ولكن، هذا أمر طبيعي في بلد تفكك وتدهورت أحواله كما هو العراق اليوم".

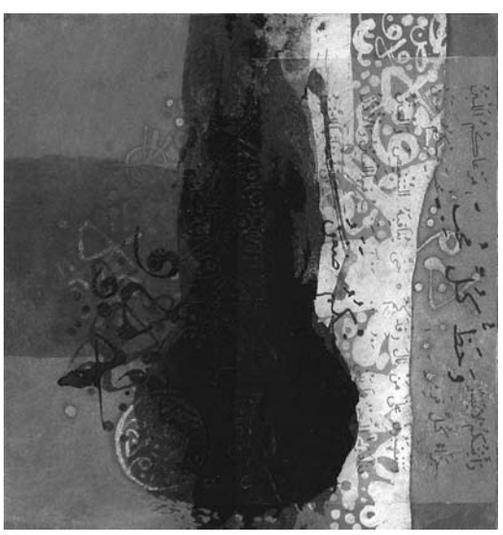


صفحة من كتاب مرسوم، حبر على ورق، ١٩٩٥، عمّان.

من محفظة (بورتفوليو) من تلك الأرض النائية، شعر مي مظفر، حفر على الزنك، ٢٠٠٧، عمّان.

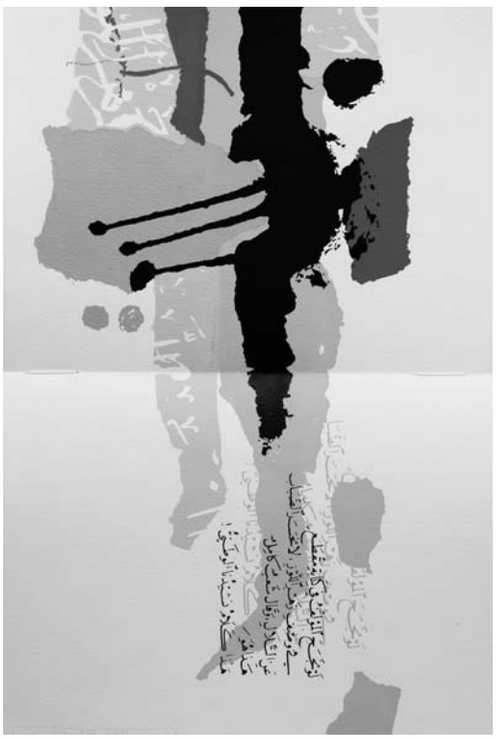


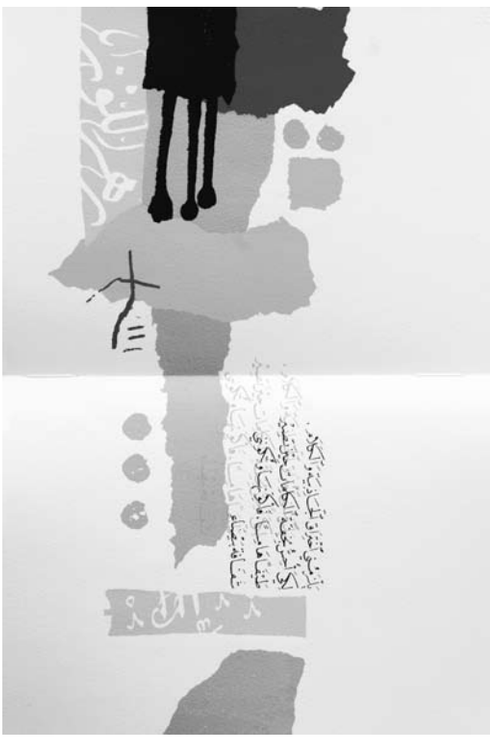




من محفظة (بورتفوليو) تحية إلى المتنبي، حفر على الزنك، ٢٠٠٦، عمّان.

من كتاب فني "لوصف زهر اللوز" شعر محمود درويش، طباعة بالشاشة الحريرية، ٢٠٠٩، عمّان.





من محفظة (بورتفوليو) مكتبة أضرمت بها النار، شعر إيتيل عدنان، طباعة بالشاشة الحريرية، ٢٠٠٨، عمّان.

المؤلفات:

- طائر النار
شعر
نشر خاص
بغداد ١٩٨٥

- غزالة في الريح
شعر
دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧

- ليليات
شعر
دار الشروق، عمّان ١٩٩٤

- محنة الفيروز
شعر
المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت ٢٠٠٠

- من تلك الأرض النائية
شعر
المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
بيروت، ٢٠٠٧

- خطوات في ليل الفجر
قصص قصيرة
نشر خاص
بغداد ١٩٧٠

- البجـــع
قصص قصيرة
دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٧٩

- نصوص في حجر كريم
قصص قصيرة
المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
بيروت ١٩٩٣

- بريد الشرق
قصص قصيرة
المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت ٢٠٠٣

- ألم يبق منهم أحد!
قصص قصيرة
المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
بيروت، ٢٠١٠

- سَفَر في المدى:
ملامح من حياة ناصر الدين الأسد وأدبه
أدب السيرة
المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
بيروت ١٩٩٨

- رافع الناصري حياته وفنه
بالاشتراك مع د صباح الناصري،
أدب السيرة
المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
عمّان، ٢٠١٠

الكتب المترجمة عن الإنجليزية:

- صناعة الشعر
تيد هيوز
دار ثقافة الأطفال، بغداد ١٩٨٧.

- Poetry in the Making
Ted Hughes

- اللوحة والرواية
جفري ميرز
دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧.

- Painting and the The Novel
Geofrey Meyers

- الأوهام البصرية: علمها وفنها
نيكولاس ويد
دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

- The Art & Science of Visual Illusions
Nicolas Weid

- الشعر والرسم
فرانكلين وماري روجرز
دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠.

- Painting & Poetry
Franklin & Mary Rogers

- حياتي مع بيكاسو،
فرانسواز جيلو وكارلتون ليك
دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد
"ط١" ١٩٩٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت وعمّان ١٩٩٨ ، "ط٢".

- Life with Picasso
Froncoise Gilot & Carlton Lake

- باريس عندما تتعرّى
إيتيل عدنان
دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٧.

- Paris When it's Naked
Etel Adnan

لم أكن أعرف رافع الناصري معرفة شخصية عندما واجهتني ذات يوم من عام ١٩٧١، في إحدى زياراتي إلى دار جبرا إبراهيم جبرا في شارع الأميرات، لوحة زيتية شفافة سرعان ما تسمّرت أمام سحرها الأخّاذ. كانت لوحة متوسطة الحجم، علّقت على الجدار المواجه لمدخل البيت الأنيق إلى جانب مجموعة أخرى من أعمال الفنانين العراقيين المحدثين. بدت لي الصورة من النظرة الأولى أنها مشهد بحري: موجة زرقاء داخل فضاء أبيض. لكن الاقتراب منها والتمعن في تفاصيلها جعلني أتبين حقيقة أخرى، إنها امرأة مستلقية عارية، لم يظهر منها غير هذا الجزء المتماهي مع موج البحر. كانت ضربات الفرشاة العريضة والمختزلة تنسحب بشفافية من أعلى الكتف حتى ارتفاع الورك، لتحدد معالم الجسد وتموجاته بلون أزرق متدرج يتخلله بياض سطح اللوحة، وفي قلب تجويف البطن تبعثرت بعفوية نقاط سود. حين رآني جبرا واقفة أمام اللوحة، قال: هذه لرافع الناصري؛ فنان مدهش. لم تكن تلك المرة الأولى التي أسمع فيها باسم الفنان.

مـــي مظفـــر