MAKOU

مجلة مهتمة بتاريخ الفن العراقي المعاصر

العدد الثالث. كانون الاول 2020

امرأة وطير للفنان سعد شاكر

طارق ابراهيم

مجلة مهتمة بتاريخ الفن العراقي المعاصر
المساهمين فيها تحت مظلة العمل الجماعي والتضامني

صورة الغلاف الاول، صحن للفنان فالنتينوس كارالمبوس، مجموعة المعماري رفعة الجادرجي.
صورة لغلاف الاخير للفنان طارق ابراهيم. 1980
47 * 20 * 16 سم. مجموعة الابراهيمي، عمان

الدكتور مكي عمران: مقدمة في فضاء الخزف العراقي الحديث
الدكتور نجم حيدر: سعد شاكر.
مي مظفر : الصانع المبدع .. والمبدع هو الصانع.
سهيل سامي نادر: تجارب خزفية لطارق ابراهيم.
عبد الرحمن الطهمازي : طارق ابراهيم.
مشغل الفنان : تغريد هاشم.
شهادات
معاذ الالوسي : فالنتينوس كارالمبوس
شنيار عبد الله: حكايتي مع الطين.
وليد القيسي : يديان في الطين وذاكرة العين.
معاذ الالوسي : الى اين .. ولماذا . ؟
الدكتور سعد القصاب : مؤيد نعمة، الدائب على التلويح بخفة وأسى
عمار داود : تهافت وافتراءات نصوص نقدية.
تحية الى بيروت: دفاتر فنية لكل من الفنان ضياء العزاوي، الفنان محمود العبيدي، الفنان نزار يحيى ، الفنان غسان غائب، الفنان محمد الشمري والفنان دلير سعد شاكر.

المراجعة اللغوية : احمد اصفهاني
صور اعمال ومشغل الفنان فالنتينوس كارالمبوس: للمصورين فاسو ستيليانو ومعاذ الالوسي

في هذا العدد من المجلة جهد استثنائي لتسليط الضوء على أحد وجوه الإبداع في التجربة الفنية العراقية، والتي لم يسلط الضوء عليها في ما تم نشره من كتب أو أدلة للمعارض التي أقيمت رغم أهميتها وامتداداتها التاريخية الطويلة، في بحث استقصائي للدكتور مكي عمران يأخذنا في رحلة مع تاريخ غني وعميق كمرجع إبداعي لما حاول به رواد الحداثة، ومسعاهم الدائب في تطوير هذه التجربة ضمن فضاء عالمي معاصر. كما يساهم كل من الدكتور نجم حيدر والناقد سهيل سامي نادر والناقد عبد الرحمن الطهمازي والناقدة مي مظفر في نصوص جانبية لطرح وجهات نظر مختلفة عن أعمال الرواد الثلاثة (فالنتينوس كارالمبوس وسعد شاكر وطارق إبراهيم). وفي تجربة جديدة، تحاول المعمارية تغريد هاشم علي تأكيد أهمية الإستديو كمكان وما يضمه من مواد ولقى ترسم صورة الفنان واهتماماته. كما يتضمن العدد شهادات شخصية لشنيار عبد الله، وليد القيسي ومعاذ الالوسي. إلى جانب الرواد الثلاثة، يكتب الدكتور القصاب عن تجربة الفنان مؤيد نعمة الذي جمع بين الرسم الكركيتري وبين تقنية الفخار، بما قدمه من إبداع في تصوير بعض الشخصيات المعروفة في العراق، إلى جانب نشر دفتره الفني المهم والمعنون «من ثقب الباب».

ضياء العزاوي

مقدمة في فضاء الخزف العراقي الحديث

الدكتور مكي عمران

إن الفن ذكاء إنساني يقوم بدوره في بناء الحضارة بصدق وإخلاص لتحقيق أهداف الإنسان.
سعد شاكر

غواية الفخار والشفرة الحضارية

من يريد أن يعرف حضارة من الحضارات عليه أن يدرس فخارياتها وخزفها.
هربرت ريد

أتساءل كيف لهذا الطين الطري أن يمتص حرارة الأنامل التي تلامسه، ثم يشي بحيوية الحياة ودفقها بعد تشكله؟ هل تتشكل عواطف الفنان عبر الشرائط الملفوفة المتراصة بنعومة وإخلاص؟ كيف تلامس أفكارنا تلك السطوح الصقيلة؟ هل يبوح الطين عن أفكارنا بالنيابة؟ ما طبيعة هذا الابتهاج المقترن بأحاسيسنا الإدراكية لحظة تشكل الأنية الفخارية؟ هل تتسلل اللّذائذ عند ملامسة الفنان لنداوة الأطيان ولزوجتها؟ أي غواية تلك؟

كثيرة هي التساؤلات التي يلقيها علينا (الطين ـ الفخار) بوصفه تراثاً ومعنى ووجوداً، الذي يتطلب سبر أغواره. هذا المتعشق في سكك الحواضر وأقبيتها ومعابدها، وكنوزها اللاتي ما زالت مخبأة تحت طبقات التأريخ وركامه (أركيولوجيا). هذا التراث الذي يتطلب وعياً خاصاً وفعالاً به، لحظة اقتران القدرات العقلية والعضلية (الجسدية) بالمخيلة لتفعيل زخم الابتكارات اللّامحدودة لفن الفخار والخزف عبر محطات الزمان، حتى صارت النتاجات الفخارية (علامات قارة) على حضارية الشعوب وتمدنها بعد الاستقرار وابتكار وسائل البقاء الناجعة.

صار الفخار علامة تؤرشف التأريخ الحضاري، عندما أدلى بمقولته في ذاكرة التدوين.

كان يسمى الفَخار (Pakhar)(بخار) أي صانع الأواني الفخارية (بلغة الفراتيين الأوائل) ، باثاً شفراته الرمزية والتأويلية بلغة الطين، مشكلاً النماذج الفخارية الأولى، والتي بقيت مثابات لعديد من المنتجات الفخارية في سلسلة متعاقبة من حلقات الزمن عبر التأريخ البشري.

حيث عُمد الفخار وجوده من خلال بقاياه كشواهد حضارية، لحظة استطاعت ـ تلك اللُقى الأثرية، وبعض الكسر الفخارية (shreds) ـ من أن تعمق وجودها، وتخترق الأزمنة وتعضد التأريخ كمسمى لاحق بوجودها، حتى اقترنت تسمية عصرين من عصور التأريخ بما قبل (الفخار) وبعد ظهوره.

حيث وُجد الفخار في الطبقات الخمس من الست عشرة طبقة أثرية في قرية (جرمو 6750 ق.م.). ولذلك سُمي هذا العصر الحجري الحديث بـ عصر الفخار (Pottery Neolithic) والعصر الذي سبقه بطور ما قبل الفخار (Pre-pottery Neolithic). وقُسم دور حسونة (حدود 6500 ـ 3500 ق.م.) حسب نوع الفخار المكتشف، الفخار القديم (Archaic ware) وفخار حسونة النموذجي (Standard ware) حيث اتسع ظهور الفخار في أماكن عديدة من الشرق الأدنى: في جبيل ورأس الشمرا ... وحتى دور سامراء حسب رأي بعض الباحثين ليس في الواقع دوراً حضارياً مائزاً، بقدر ما هو نوع خاص من الفخار المنقوش من العصر الحجري المعدني .

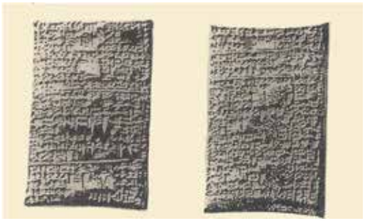
وتميز هذا الفخار بسيادة اللّون الواحد، وبزخارفه الهندسية المرتبة في أنطقة أفقية ومتوازية، واشتماله على منظومة من العلامات الرمزية المستعارة من موجودات الحياة لتدعيم التدليل الرمزي لفكرة الخصوبة والنماء والصراع، والتعبير عن (ديمومة الحياة) ونقائضها بجدلية قل نظيرها في خطاب التعبير الإنساني، حيث ينفتح العمل تأويلياً إلى لانهائية الحياة في ثنائية صراع مستمر. (الصورة 1)
(2)

كيف لهذا الطين اللازب والطين الحري (الغريني) الذي يمتاز باللّدونة والقابلية على التشكل أن يمنحنا كل هذا الثراء الجمالي؟ ويبث لنا خطاباً إنسانياً شاملاً بالغ الأهمية من صحائف السطوح بما تحفل من حزوز وزخارف ومرموزات وألوان وتقنيات الحرق والتزجيج، حيث تنبثق المعرفة التقنية من كيمياء الزجاج وأزمنة الحرق والتحكم بها، ونسب الخلط بشفراتها الكيميائية.

هذا الفن منبت كبير لتلك المعارف التي طورتها الأجيال المتعاقبة بخبراتها ومهاراتها، والتي ساهمت في تكريس وتأصيل وبث شفرا تها الجمالية، بوصفها فناً محمولاً على معارف عديدة فيزيائية وكيميائية، مقرونة بالمخيلة الإبداعية ومراس تجربي لا يستهان به لإثراء تقاناته الخاصة. فمديات تحول الخزف من أشكال سمجة إلى سطوح رقيقة مصقولة محززة ومزخرفة محروقة، تطّلبت قروناً متعاقبة لتبث لنا الشفرة الحضارية لفن الخزف. إذن معرفتنا بالخزف هي كشف لثقافة معينة ومديات معارفها واتساعها بفعل التداول والاتصال. وفيما يلي تمثل لتلك الثقافة والمعرفة المبكرة في

صورة رقم ١ .صحن من الخزف العراقي القديم
(خزف سامراء)

صورة (2)



صورة (3)

صورة (2) : عنق مزهرية من تل حسونة (دور حسونة - سامراء - حدود 5800 -5000ق.م)المتحف العراقي.

صورة (3) لوح فخاري في كيمياء الزجاج من العهد البابلي الوسيط (626.1500 ق.م)

صورة (4) صحن من أعمال الخزاف البريطاني ،(أيان أولد) من مجموعة الخزاف دلير سعد شاكر.

صورة (5) الفنان فائق حسن والخزاف سعد شاكر بحدود (1958)الى جانب أول فرن خزف كهربائي ،الصورة الفوتوغرافية من أرشيف الخزاف دلير سعد شاكر

الحضارة الإنسانية.

عُثرعلى لوح فخاري في تل عمر جنوب بغداد، ضمن العهد البابلي الوسيط، من الطين المفخور، والمدون بالحروف المسمارية بطريقة معقدة لصيغة كيميائية لتركيب التزجيج. وعند إجراء مقارنة عامة لنوع ونسب المركبات المذكورة مع تركيب التزجيج، وُجد توافق ملحوظ وفق الصيغة الجزيئية الحديثة لما هو معتمد حالياً من تراكيب الزجاج والتي وضعت من قبل العالم الألماني هارمن سجر (1839 - 1894). وتمت الإشارة في هذا اللوح لأول مرّة إلى استخدام الرصاص في التزجيج، وإلى كيفية صنع جسم أخضر من الطين المخلوط بكبريتات النحاس .الصورة (2)

تلك الشفرات المعرفية التي لاحقها بصبر وجهد كبير الأستاذ مارتن ليفي، وهو كيمياوي من جامعة فيلاديلفيا منذ العام 1953 عندما حضر إلى مكتب عالم السومريات صمويل نوح كريمر لكشف الشفرة الكيميائية معاً لأول وصفة لطبيب سومري عاش في نهاية الألف الثالث ق.م. دونها على لوح طيني وُجدت مطمورة في خرائب نفر لأربعة آلاف عام خلت.

وقد اجتهد ليفي كثيراً في رفدنا بالمعلومات العلمية والتكنولوجية لحضارة وادي الرافدين، لافتاً الانتباه إلى أصالة تلك الحضارة وابداعاتها المبكرة في شتى صنوف المعرفة في تلك الأزمنة السحيقة، مشيراً إلى أنواع الأفران المستخدمة، الواسعة والمقببة، والتي كانت واسعة الانتشار في بلاد ما بين النهرين، قسم منها يعود إلى تل حلف (ما قبل التأريخ)، وأكتشف فرن مقبب في خفاجي بمحافظة ديالى.

وُصفت الحضارة العراقية القديمة بأنها حضارة طينية، فللتراب والطين الغريني مقاماته في سياقات البنية الزراعية ونتاجها الفني عبر العصور، وبالتأكيد له مثابات في متون الفكر والعقائد والمقدس، سارت بتعاقب مع تلك الحضارات كتجليات لها وصدى لخطاباتها المقدسة بوصفها تمثلات لتلك العقائد والأفكار الميثولوجية.

إلا أن الغزوات المريرة والآماد الطويلة والمؤلمة لبعضها عصفت بالفنون والاهتمام فيها بعيداً عن مشارق التنوير والتأثير. وسببت تلك القطائع فجوات في جسد التأريخ الثقافي العراقي وتواصله وبثه، لمشارف القرن الفارط، حتى بدأت طلائع البعثات العائدة من أوروبا خاصة بإعادة صياغة المشهد التشكيلي العراقي الحديث وفق التقاليد الغربية، حيث لم يكن للفن العراقي مكانة تذكر قبل خمسينات القرن الماضي، وفن الخزف لم تتحدد معالمه الجمالية بوصفه فناً يمتلك هويته الجمالية بعيداً عن طابعه النفعي وتداوليته الاستهلاكية التي صاغت معجمه الشكلي بصورة زير أو جرة وصحون... نتاجات محلية متكررة.

وبعد تأسيس معهد الفنون الجميلة العام 1935، دعت الضرورة لتأسيس فرع لفن الخزف في المعهد. ويذكر الخزاف جواد الزبيدي «أن الفنان زيد محمد صالح زكي هو أول من راجع وسعى إلى قيام هذا الفرع «.

أول من درّس فن الفخار في العراق في العام 1939 كان زوجة الآثاري سيتن لويد، وهي في الأصل نحاتة، ودرّست النحت في 1948 1949. وفي سنة 1952 أنتدب الخزاف البريطاني أيان أولد لمهمة تأسيس فرع الخزف في المعهد وتدريس فن الخزف. وقد أمضى عامين (1955–1956)، ثم غادر العراق ذاهباً إلى تركيا وإيران والهند لتعزيز رؤاه الفنية، باحثاً عن التقاليد الفنية، متأثراً بالهيئة المعمارية للمآذن الإسلامية أثناء إقامته في الشرق الأدنى. وتتضح تلك الاستعارات الشكلية والمفردات الزخرفية الحضارية المتعددة وأهمية الملمس في سطوحه الخزفية بوصفها بعداً جمالياً، بالإضافة إلى ثراء التصميم وحرفية الإنجاز العالية.

والصورة (4) نموذج من أعماله الفنية تمنحنا بعداً جمالياً عن تجربته التي أرست حوارية التواصل في متون العديد من النصوص الخزفية اللاحقة، المتناصة معها.

لم يكن وقتئذ في المعهد فرن كما يجب، فقد بني أول فرن بالقرب من استديو الرسم للفنان فائق حسن العام 1954. وتم إنشاء فرن فخاري بطابع محلي (كورة) يعمل بالنفط الأسود والماء لبلوغ درجات الحرارة العالية، واستبدل فيما بعد بفرن كهربائي الصورة (5) «حيث يظهر الفنان الكبير الرائد فائق حسن مع الأستاذ الخزاف سعد شاكر وخلفهما الفرن الكهربائي». ثم تم استيراد العديد من الأفران الخزفية الكهربائية من قبل الفنانين الخزافين لحسابهم الخاص،

صورة (4)

صورة (5)

والبعض الآخر استورد ته الدولة لا سيما في السبعينات من القرن العشرين.

أنتدب لإدارة فرع السيراميك الفنان القبرصي فالنتينوس كرالامبوس، وبقي في المعهد حتى العام 1968 ، وأول المتخرجين من فرع الخزف الفنان سعد شاكر والفنان طارق إبراهيم. وكان من أوائل الطلبة في فرع الخزف: ثريا فتوحي، فاضل العبيدي، سالم الداغستاني. وفي العام ١٩٥٧ تحديداً كان للخزاف العراقي أول مشاركة وطنية ضمن معرض الفن العراقي المعاصر، وأول معرض تخصصي مستقل لفن الخزف أقيم العام 1961 في معهد الفنون الجميلة.

وبعد أن تأسست آكاديمية الفنون الجميلة (1961) وضمت لجامعة بغداد، أنشيء فرع الفخار والخزف، وتولى العمل فيه فالنتينوس كرالامبوس وسعد شاكر والنحات الكبير إسماعيل فتاح الترك لتدريس مادة النحت الفخاري.

في العام 1957 كانت المشاركة الأولى لفن الخزف ضمن معرض الفن العراقي المعاصر، وشهد معهد الفنون تحديداً أول معرض تخصصي مستقل العام 1961.

يعد الخزاف العراقي الكبير سعد شاكر أول خزاف عراقي مارس مهنة تدريس الخزف في معهد الفنون، وفيما بعد في كلية الفنون الجميلة. وقد ساهم بشكل كبير في ترصين الجوانب التقنية والأدائية لهذا الفن مع الأستاذ فالنتينوس كرالامبوس. وأصبح لفرع الخزف في كلية الفنون الجميلة دور بارز في إثراء الساحة التشكيلية العراقية والعربية بأسماء لامعة، سوف تأخذ مساحات كبيرة في إغناء هذا الفن وترصين ألقه الجمالي. وكان لعودة الكفاءات العلمية المبتعثة لعدد من الفنانين دور ناجز في المساهمة برفد وتطور فن الخزف، ومنهم الأساتذة: محمد العريبي، شنيار عبدالله، تركي حسين، ماهر السامرائي. وبعدهم جاءت الأجيال اللاحقة وتبنت مهمة التدريس في الكلية ومعهد الفنون الجميلة. وللخزافة العراقية دور في ذلك العطاء الفني، ومنهن: نهى الراضي وعبلة العزاوي وسهام السعودي وساجدة المشايخي. وبدأت القائمة تطول من الخزافين والخزافات في بغداد وبقية محافظات القطر.

صار للخزف العراقي الحديث فعله المؤثر جمالياً بوصفه منجزاً إبداعياً يتسم بالأصالة والابتكار والتجدد، مستلهماً للموروث الحضاري تارة، ومعبّراً بموقفه الإنساني الفكري إزاء التحولات والمنعطفات السياسية والاجتماعية التي يمر بها الوطن تارة أخرى، مع تصعيد الفعل الجمالي للتقنية بكل أبعادها كمعارف علمية وافدة، واطلاع مستمر على التطورات التكنولوجية في حقل المواد والأجهزة وكيمياء التزجيج والصبغات الجاهزة مع تفعيل روح العصر والتحولات الكبيرة في الأنماط التعبيرية الحديثة والمعاصرة.

الخزاف فالنتينوس كرالامبوس: الريادة وثراء المنجز الخزفي

دُعي الفنان القبرصي فالنتينوس كرالامبوس من قبل الخزاف البريطاني أيان أولد، زميله في المدرسة المركزية للفنون والتصميم في لندن، لشغل وظيفة شاغرة في فرع الخزف بمعهد الفنون الجميلة. جاء إلى بغداد العام 1957، واقترن وجوده وعطاؤه بالخزف العراقي الحديث، واضعاً أسسه وطرائقه التقنية الحديثة، مؤثراً في أجيال من الفنانين وطلبته في معهد الفنون الجميلة، وكلية الفنون الجميلة. مُنح الجنسية العراقية العام 1980. فالنتينوس الخزاف القبرصي الذي ورث صناعة الخزف عن عائلته، وصقل تجربته الفنية واحترافيته في لندن. صورة (6 و 7 و 10)

ساهم بشكل فاعل في الحركة التشكيلية ورفدها بعطاء جمالي لافت، معززاً دوره الريادي كمدّرس وفنان. وصار عضواً في جماعة الزاوية العام 1967 المتضمنة أبرز فناني وأساتذة كلية الفنون: فائق حسن، كاظم حيدر، غازي السعودي، محمد غني حكمت، إسماعيل فتاح الترك. . قدم فن الخزف بشكل لافت في مشاركاته الفنية بالمعارض المحلية والخارجية. الصورتين (8 و 9)

تجربة مؤثرة وفاعلة استوعبت معطيات الرؤية والرؤيا الفنية بوعي جمالي غذته مرجعيات عديدة (إغريقية ورافدينية وإسلامية وأوروبية) واللاتي ألقت بأظلتها على ذلك الوعي والتجربة الفردية، بعلاماتها ومفرداتها وزخارفها، حتى أصبحت أعماله زاخرة بتلك التمثلات مع إستجابة لخيال خلاق وعقل مبتكر. فقد استطاع الجمع ما بين العلامات والوحدات الشكلية التصميمية بما تشي من رمزية واصطفافات جمالية ذات ارتدادات مرجعية بائنة لتلك الحضارات المتوسطية، وفرادة الصياغة الجمالية التي تشربت الحداثة من منبعها الأوروبي.

تلك التجربة تعد مدخلاً للشروع بتدشين ما يماثل «الطفرة القائمة على أسس جدلية القديم بالحداثات» في عالم الخزف الفني في العراق. وراح يعيد قراءة ما يمثله الخزف في حضارات ما بين الرافدين. إنه عملياً قوّض الأحادية والانغلاق بانفتاح إشترط جوهر الخزف وأعرافه، مما أسهم بظهور مجموعة من الخزافين العراقيين يعملون على حل معضلة «الهوية» بما تعنيه من: أصالة وحداثة.

في الصورتين (8 و 9) نلحظ براعة التصميم في تكثيف المفردات والوحدات التصميمية التي تردد حضور مرجعياتها العديدة، التي تشربت بالنسغ التجريدي الحداثي بتكوين شكلت

صورة (6 و 7) الخزاف فالنتينوس كارالمبوس في مشغله

صورة (8) اشكال زخرفية . جزء من جدارية للفنان فالنتينوس كارالمبوس

صورة (9) صحن خزفي مزخرف بأشكال تجريدية للفنان فالنتينوس كارالمبوس

صورة (10) الفنان فالنتينوس كارالمبوس في شبابه

(الدائرة) بؤرته وعلامته المهيمنة بوصفها رمزاً للذات وتعبر عن جمالية النفس بكل مظاهرها، متضمنة تلك العلاقة ما بين الإنسان والطبيعة. وعُدت الدائرة رمزاً بدائياً لتقديس «الشمس» وما إقترن بها من عبادات. وكانت تعد رمزاً لإله العدل والنور «أوتو (شمش) في العقائد العراقية السومرية. كما شكلت النجمة الثمانية الأشعة داخل الدائرة رمزاً فلكياً لإلهة الجمال والحرب السومرية «إنانا» (عشتار) التي كانت تعبد في سومر على الأقل منذ فترة الوركاء (حوالي 4000 –3100 ق.م.) وهي إلهة الجمال والحب الإغريقية (فينوس ـ أفر وديت)، ونجمة الراعي «دموزي»، والتي عُرفت لدى العرب بـ«العزى» و«الزهرة» و«نجمة الصباح.

ظهرت تشكيلات الدائرة في ماندلات رهبان التيبت، وفي المفاهيم الكروية للفلكيين القدماء. واقترنت دلالتها بدوام الإشارة إلى مظهر الحياة، وإلى كليتها اللانهائية. وفي طائفة (الزين)، تمثل الدائرة التنور. إنها ترمز إلى الكمال الإنساني. نلحظ أبعاداً وقيماً جمالية متشربة بهذه الجذور الحضارية، مع صياغة تثري وجود النقطة المتكرر والأشكال التجريدية المحرّفة والمطورة بنائياً من حروفيات سومرية أو خطوط كوفية. ونلحظ هذه المفردات البصرية كثيراً في الشعور المنسابة لخيول الفنان كاظم حيدر، التي تناولت ملحمة الشهيد عام 1965 وما بعدها كذلك في بعض خيول الفنان عامر العبيدي .

أما الشكل البديع (الصورة 12) وهو صحن خزفي كبير قد ازدان بحروف لاتينية بيضاء على أرضية زرقاء رمادية، متلمساً في نسق تدرج الأقواس الكتابية الأربعة عشر من الحجم الكبير إلى الأصغر نحو مركز الصحن ـ تاركاً مساحة مركزية ـ كنقطة جذب بصري في التلقي والتكوين الجمالي. وتتداخل نهايات بعض الحروف مع الأحياز الممنوحة لها في الأسطر التي تحتها بعلاقة تجاذب وانشداد ما بين تلك الحروف في متوالية جمالية، قد أبدع الفنان في صوغها. وهي تشدو بإيقاعات نغمية خاصة ترددها الحروف بأشكالها، والكلمات بما تحفل من معان.

والعمل يشي لنا بالبعد المرجعي المتوسطي للحضارة الإغريقية ممثلة بتلك الحروف اللاتينية في صياغة جمالية حروفية الطابع.

صورة 13

صورة 14

صورة 11. جانب من استوديو الفنان القبرصي.

صورة :(12) صحن خزفي موشى بحروف لاتينية.

الصورتين : (13) (14) من اعمال الخزاف فالنتينوس كارالمبوس في العملين الجداريين الشكلين نلحظ التأثيرات العراقية القديمة حيث يتمغنط التصميم بالحرف المسماري في تصميمية

والحروفية كمعطى تشكيلي تصدرت اهتمام الكثير من التجارب الغربية في بداية القرن العشرين (بول كلي وتوبي)، وما أصطلح عليه بـ«الحروفية كاتجاه استلهم الحرف العربي من قبل الفنانين العراقيين والعرب وبعض فناني الدول الإسلامية. وتبلور ذلك فيما بعد رؤيوياً في تجمع البعد الواحد العام 1970 والذي أكد على أهمية الحرف بوصفه بعداً وليس كموضوع قيمة بمعنى كونه (شكلاً ـ مضموناً) والاستفادة من الحرف (فن الكتابة) في الصياغة التشكيلية بوصفه ممارسة (تثقيفية ـ تطبيقية).

في العملين الجداريين (الصورتين 13 و 14) نلحظ التأثيرات العراقية القديمة حيث يتمغنط التصميم بالحرف المسماري في تصميمية بارعة الصياغة، لتتماهى المفردات مع نمط الخط الكوفي في معمارية نص تجريدي يعّول كثيراً على نسقية الخطوط المتعامدة، حيث يمدنا الفنان بتجربة حروفية متجاوزة لأطر التدليل اللغوي في بلاغة تجريدية اتسمت بتكثيف عناصر العمل الخطية، ومكتفياً بلون الأرضية مانحاً الأشكال حرية البروز من سطحها الجداري بتقنية تشكيل (نحت بارز) لمفردات العمل.

في معرضه الشخصي الذي أقيم في قبرص (1963)، والذي أفتتح من قبل الرئيس القبرصي الأسقف مكاريوس وقتئذ، كان الفنان سعد شاكر من المدعوين فحضر معرض أستاذه قادماً من لندن. وتخبرنا نماذج الأعمال المعروضة عن مستوى الدقة والبراعة في اتباعية الأداء وطرائق تشكيل النماذج الخزفية، سواء المنجزة بالدولاب (الويل) الكهربائي أو التي استخدمت تقنية القالب والطين الرائب المسكوب، حيث حرص الفنان على الجانب المهاري في إذكاء البعد الجمالي لمنجزه الخزفي، ومدى الاتقان في تماثل وتشابه النماذج التي تحتفي بتكراراتها وتنظيماتها وعلاماتها البائنة برؤية وتجربة أدائية أحاطت بتلابيب السمات الفردية لأسلوبه في أعمال اتسمت بالدقة العالية والثراء الجمالي.

يبدو أن المدرسة الإنكليزية في الخزف الحديث، والتي مثلها الفنان البريطاني الياباني المولد برنارد ليتش (Bernard Howell Leach 1887– 1979) ، والفنان الياباني شوجي حمادا (Hamada Shogi)) أثرت في تجربة الفنان فالينتنوس بسماتها الأسلوبية،

حتى تشربت أعماله هذا الضبط التقني باحترافية عالية، سابغة على أشكاله هذا الاتساق والتناسب الهندسي ما بين أجزاء القطعة الخزفية، بصورتها التقليدية من قاموس الفخار كصحن أو آنية (فازة) أو جدارية خزفية أو بأشكال خزفية مبتكرة معطوفة على مياسم الحداثة بفعل تجريبي يقر بتصدر التجريد سمة قارة له (الصور 11، 12 ، 13و21). حيث كرس كل من الفنان برنارد ليتش وشوجي حمادا الصورة (19) إحترافية الخزف التقليدية المبنية في صياغات الأشكال الأكثر تداولية في نفعيته واستعماله. ويعد شوجي الشخصية الرئيسية والفاعلة في حركة الفن الياباني الشعبي - حركة منجي.

وفي تجربة النحت الفخاري (الصور 15,16,20, 22٠) نجد الفنان فالنتينوس يشيد معمارية كصحائف طينية تراكبت - الأشكال الحروفية الطابع - بعضها فوق بعض، والتي تستمد حضورها من الأشكال اللّوزية والأهلة والأقواس ونهايات الحروف، تنشد الأعالي. فهي قابلة تكويناً للامتداد الطولي كنخيل الرافدين، في لعبة تكيف جمالي للعناصر البارزة بحدة مع أحيازها وأرضياتها السالبة، وبالفضاء الداخلي المفتوح على فضاء المحيط الخارجي في الصورتين (15 و 16) وكان العمل تميمة راقصة قد تمت صياغتها بعديد من الراءات ونهايات حرف الواو، لتلتف تلك الأشكال فوق شكل لوزي كعين تنظر إلى المجهول أو اللامرئي، والتي تذكرنا بعيون التماثيل السومرية. ومن الجدير بالذكر أن هذا العمل نجد تأثيراته بائنة في بعض أعمال النحاتة سميرة حبيب.

ونلحظ في الصورتين (12 و 23) إستديو الفنان الذي يزخر بأعمال خزفية متنوعة، حيث تشدنا الأعمال المتسامقة والمعقدة الصياغة البنائية لتشي لنا عن أنامل استغرقت كثيراً في المراس والمحاولات الأدائية لبلوغ هذا الثراء الجمالي.

صورة (15) نماذج من النحت الفخاري ذات الشكل الحروفي الطابع للفنان فالنتينوس كارامبوس

صورة 18

صورة 19

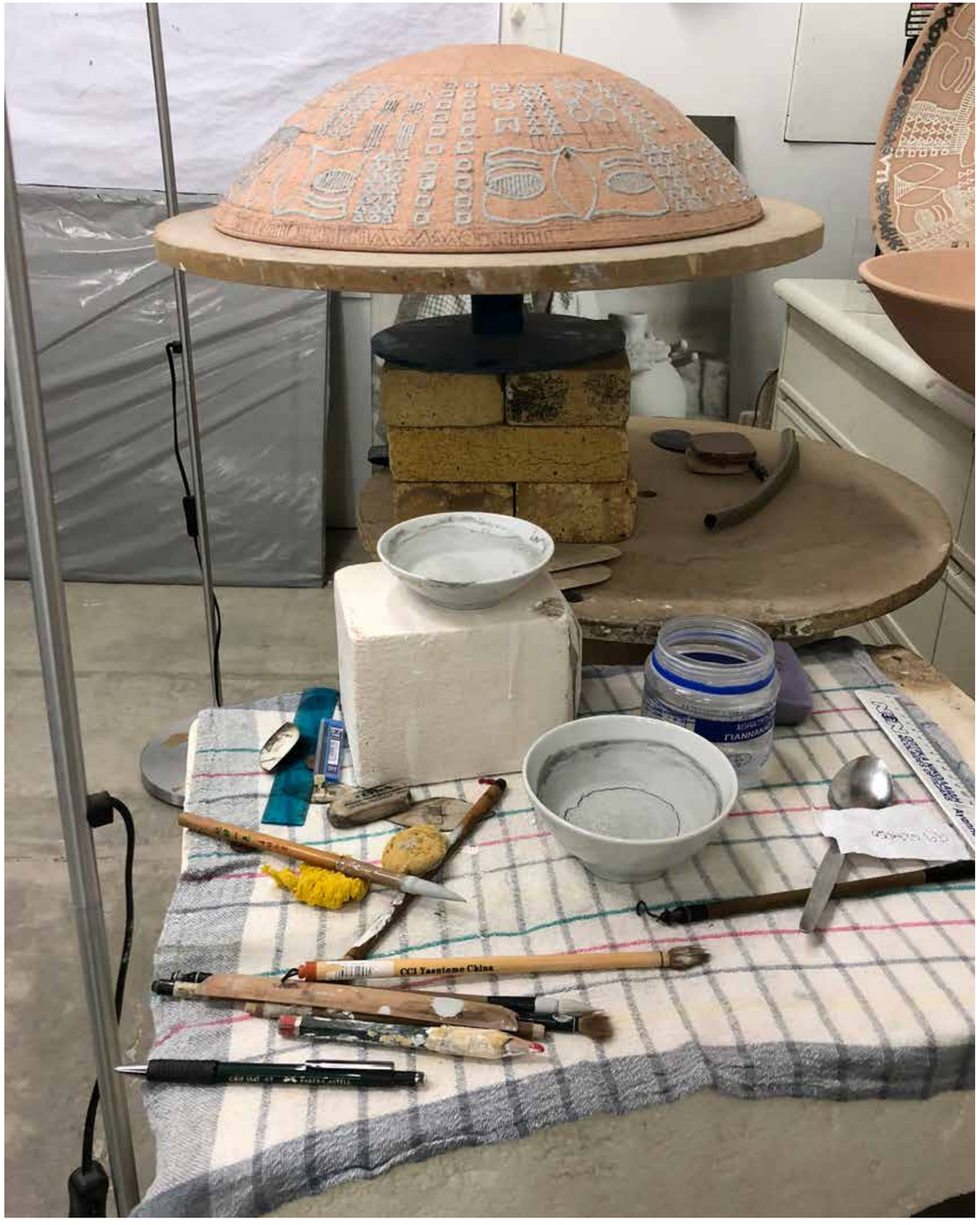
صورة 20

الصورة 17 صورة للمعرض الشخصي للخزاف فالنتينوس كارالمبوس (1965) ويظهر في الصورة الأسقف مكاريوس رئيس جمهورية قبرص ، والخزاف فالينتنوس ، والخزاف العراقي سعد شاكر

الصورة 18 .افتتاح معرض الخزف في معهد الفنون الجميلة 1958 يظهر في الصورة عبد الكريم قاسم . فرج عبو . سعد شاكر . اسماعيل الشيخلي

الصورة 19 .صورة تجمع بين الفنانين برناردليش وشوجي حماده في محترف الجامعة من عام 1966

الصورة 20 نماذج من النحت الفخاري يطلق عليها الفنان بالراقصة.



نماذج من اعمال الفنان فالنتينوس كارالمبوس، صورة رقم 21، 22

جانب من مشغل الفنان فالنتينوس كارالمبوس، في قبرص

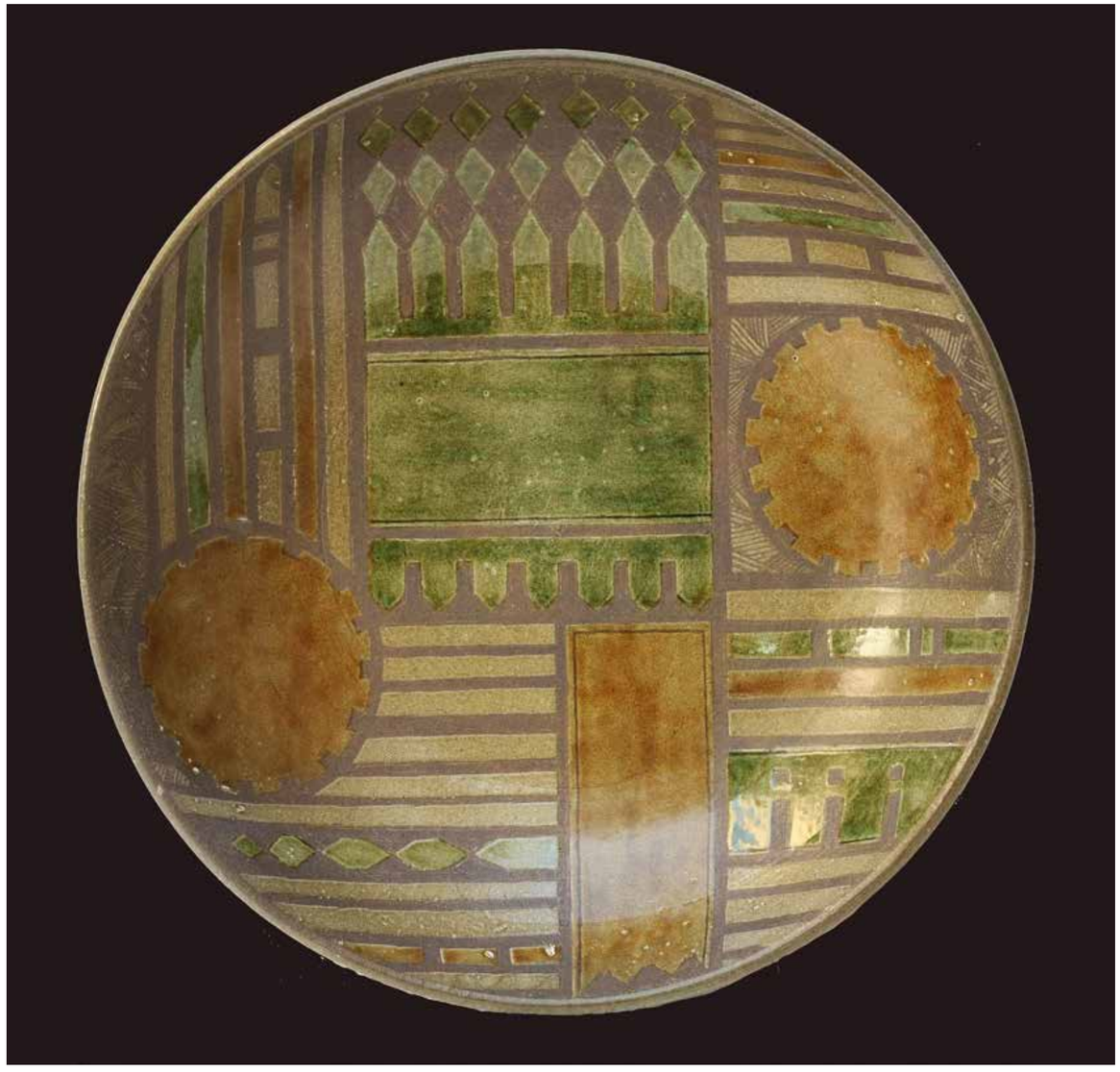
نماذج مختلفة من اعمال الفنان فالنتينوس
كارالمبوسالصور 24 و 25

فالنتينوس كارالمبوس – جدارية مطار لارنكا
في قبرص والتي نفذها في بغداد عام 1967

الفنان فالنتينوس كارالمبوس

الفنان فالنتينوس كارالمبوس

صورة 27 صحن، تزجيج سيلادونايت من منطقة كبيدس. للفنان فالنتينوس كارالمبوس في 1988 ، قطر ٥٠ سم

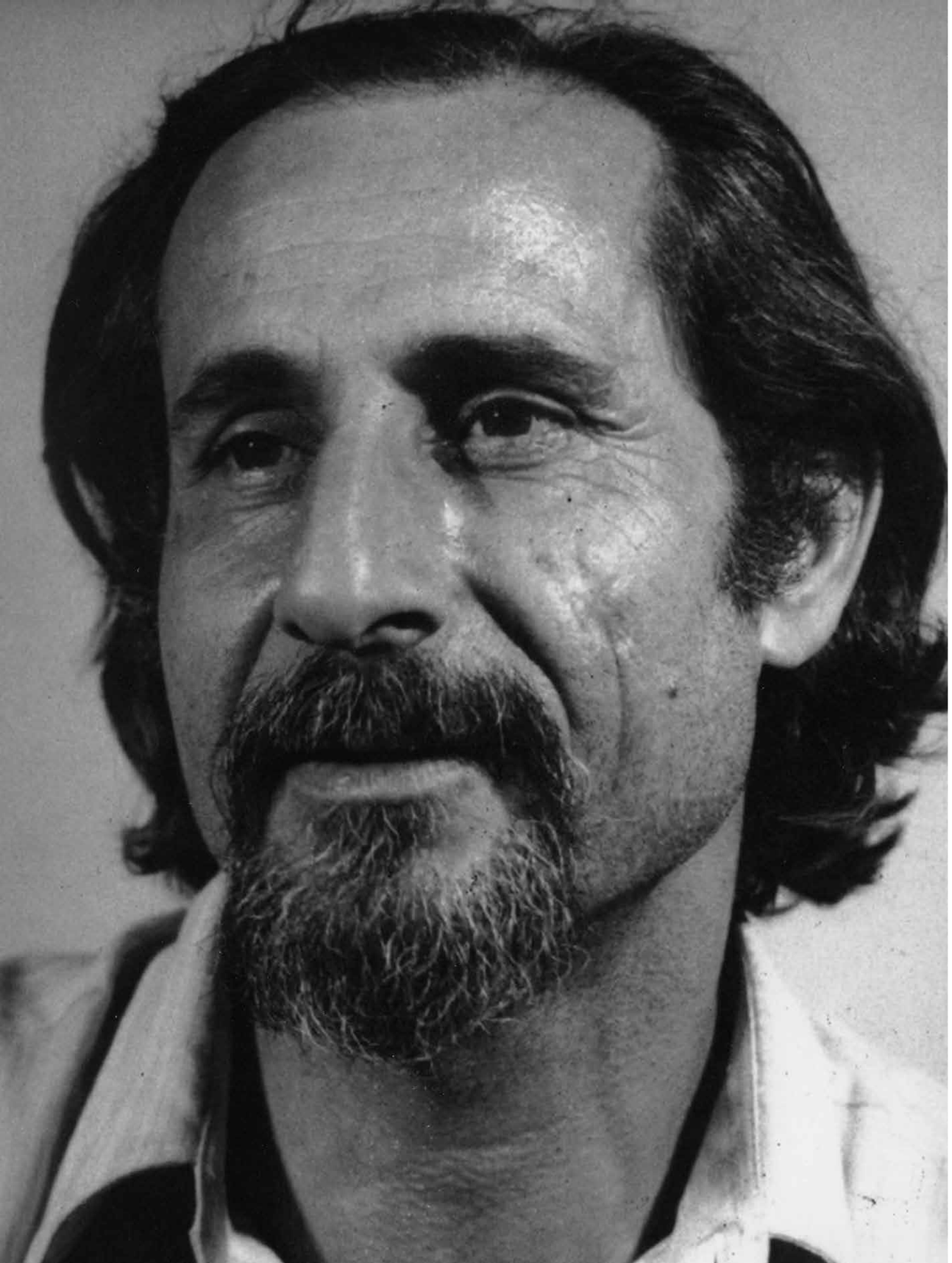


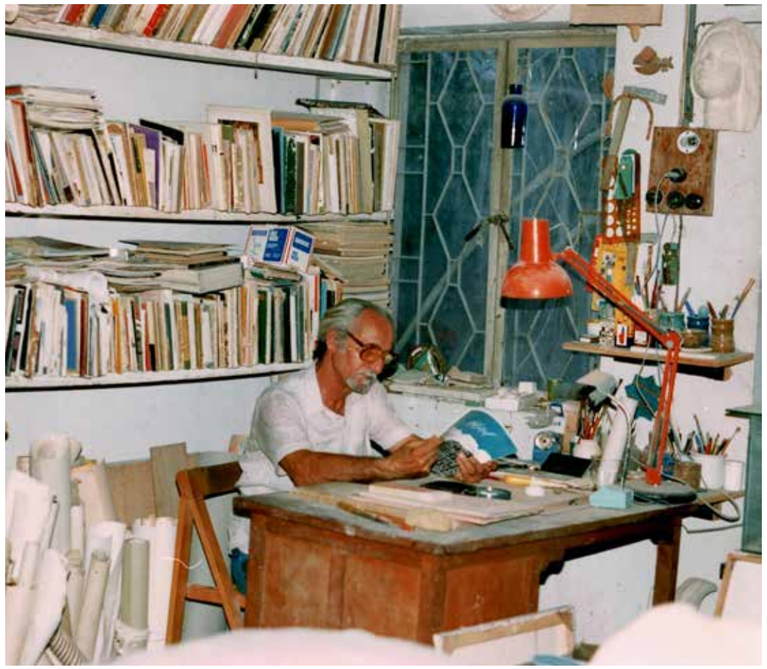
صورة 28. نموذج من صحون الفنان
فالنتينوس كارالمبوس،من مجموعة المعماري
رفعة الجادرجي..

صورة 29 نموذج من صحون الفنان فالنتينوس
كارالمبوس، مجموعة الفنان.

نموذج من النحت الفخاري الفنان فالنتينوس
كارالمبوس

صورة 30 و 31 · نموذج من صحون الفنان
فالنتينوس كارالمبوس، مجموعة الفنان





سعد شاكر

سلطة اللّون وفرادة الشكل الخزفي

في كل لون بعينه تكمن طاقة أخلاقية ما
بول كلي

يبدو أن الحديث عن تجربة الفنان سعد شاكر بمثابة الحديث عن الخزف العراقي المعاصر بكل ما تحمل هذه التجربة من ريادة زمانية وتجريبية، بقيت ماثلة في مديات تأثيراتها لأجيال من الخزافين الّذين نهلوا من ثراء هذه التجربة بكل ما تحمل من خصائص وسمات أسلوبية مائزة.

سوف تبقى خزفيات سعد شاكر تقاوم الزمن، حاملة تأريخها الأصلي حيث تعاود الظهور ويتردد صداها في وعي الأجيال التي امتصت واستلهمت من جماليات هذه التجربة، وبقيت شذراتها محافظة على دوامها.

فخزفياته، بأناقتها الباذخة وجماليات إتساقها بما توافرت عليه من تقانة وأداء عال في معمارها وما تبثه من شفرات عديدة، تحاورنا بلغتها الخاصة - أي لغة العمل الفني - التي بها يحفظ العمل ويتم تواصله معنا، والتي تجعل العمل الفني متعاصراً على الدوام، متجاوزاً سياق أفقه التاريخي الأصلي، على حد تعبير جادامر. «فالأعمال الفنية الناجحة بوجه عام تدوم وتبقى حاملة معها تأريخها الأصلي أو عالمها الذي انحدرت منه وآلت إلينا».

ومن الجدير بالذكر هنا، الإشارة إلى ما قاله الخزاف المبدع طارق إبراهيم في لقاء متلفز (حديث المهجر) عن أثر تجربة الخزاف سعد شاكر: «الفنان المرحوم سعد (مات)، ولكن أعماله ما زالت حية ومنافسة، ليس لي فقط بل لكل من يحاول أن يمارس الخزف. يبقى حياً معنا على طول العمر. فما دمت حياً سعد شاكر (حي معي)... تبقى أعماله مؤثرة وهي ذات ريادة جميلة وأنيقة مثله».

شكلت التجربة الإبداعية للخزاف الكبير سعد شاكر أمثولتها الريادية في الخزف العراقي المعاصر، تلك التجربة التي استنطقت مفرداتها وثوابتها المعرفية علمياً في نهاية الخمسينات من القرن الماضي حيث أنهى دراسته في معهد الفنون الجميلة العام 1959 .واقام الفنان سعد شاكر معرضا شخصيا لتجربته عام 1958. الصورتين 35 و 36

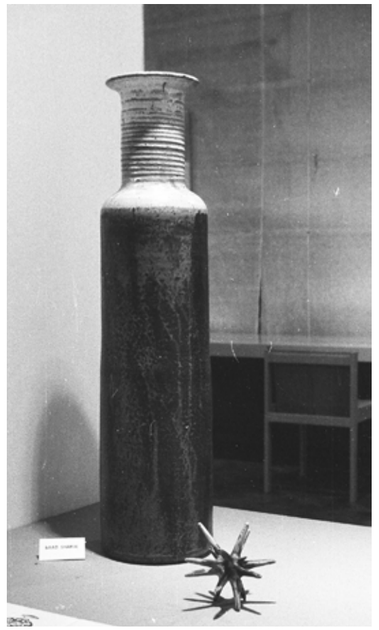
نلحظ الفنان خلف أعماله الخزفية الأولى بنظرة تأمل تحمل وعوداً وآمالاً كبيرة في مستقبل تجربته الفرد ية. هذه الأعمال تمثل بواكير تجربته الخزفية، لحظة خبر الفنان لغة الصوغ البنائي الإتباعية، لاجتراح مفردات القاموس الخزفي بمعجميته الأولى، من أقداح وصحون وجرار ترتد بمرجعياتها لطبيعة الخزف في تداولية الاستهلاك. لكن يلفت النظر عمل خزفي يمثل صحناً رُسم فيه (ديك) يؤشر لنا عن فعل رسومي بخطوط مكتفية جمالياً، تشي لنا بوجود رسام محترف وبارع خلف هذه الرسمة بخطوطها الجزلة المعبرة. وهي تشدو لنا رنين جرس صداه في ديكة بيكاسو ورسوماته، وفي بغداديات جواد سليم التي أعاد صياغتها بجمالية رائعة الفنان ضياء العزاوي مع بداية الألفية الثالثة في أحد أعماله المنجزة تكريماً لجواد سليم (رجل مع ديك). وستتكرر هذه العلامة الأيقونة (الديك) في أعمال الفنان إسماعيل فتاح الترك. ونلمس صدى تلك العلامة في عديد من التجارب الفنية اللاحقة.

وُثقت تجربة معرضه الشخصي تلفزيونياً من قبل الفنان نوري الراوي العام 1958، حيث كان منتجاً ومعداً ومقدماً لبرنامج «مع الفنانين» وقتئذ. (الصورة 35)

وبعد عام من تخرجه (1959)، حصل على بعثة فنية للدراسة في إنكلترا، حيث أكمل دراسته في المدرسة المركزية للفنون والتصميم في لندن العام 1963. ثم قام بالتدريس لمدة عامين في كلية هارو (1966 - 1967، وهذا مؤشر هام على المستوى الفني والإبداعي الذي وصل إليه الفنان ليكون ضمن الهيئة التدريسية في الكلية التي درس فيها.

ساهم وشارك في أهم معارض الخزف المقامة في لندن. ففي العام 1964 شارك في معرض ب و ب - هولبورن ومعرض الشباب للخزف - المركز الحر في. كما شارك في المعارض البريطانية المقامة في العواصم الأخرى، مثل «معرض الخزف البريطاني في كوبنهاغن وميونخ وطوكيو العام 1964، ومعرض جماعة الخزف البريطاني سدني، ومعرض الطين والجدران في قاعة وايت تشابل - لندن العام 1965...وهذه

الصورة ٣٣ الفنان سعد شاكر في مشغله 1994
الصورة ٣٤صورة شخصية للفنان سعد شاكر من تصوير جواد الزبيدي 1980



المشاركات الفاعلة استرعت الاهتمام والانتباه لتجربته الفنية وقدرته التي ساهمت في تجسير حضوره الفاعل في الخزف البريطاني، فحصل على جائزة تقديرية لقبول عضويته في جمعية الخزافين البريطانية (1964). وفي العام ذاته حصل على جائزة تقديرية لأفضل ثلاثة خزافين شباب في بريطانيا. وفي الصورتين (37 و 38) أنموذجان من أعمال الخزاف الكبير سعد شاكر في مرحلة الستينات بلندن حيث تحصل على جائزة تقديرية بمشاركته الفنية تلك. وصار العملان من ضمن المجاميع المتحفية لمتحف ردينغ ومتحف تشرشل في إنكلترا.

ومن الجدير بالذكر أن للفنان سعد شاكر تجارب عديدة في الرسم الزيتي وفن الكرافيك والنحت، خاصة تلك التجارب التي كان يقوم بأدائها في لندن أثناء سنوات الدراسة في بداية الستينات من القرن الماضي. واتسمت أعماله الكرافيكية بقوة الخطوط في صياغة محبوكة بروح تعبيرية عالية، حيث شكل الوجه الإنساني (ثيمة) التدليل والبوح المركزية.

في (الصورة 39) يستدرجنا هذا العمل النحتي لتأمل سعة عينيه وطريقة تشكلهما الغائر، وكأنه تمثال قد وُجد في حفائر الوركاء ونفر، حيث تعاود العلامات البصرية في الظهور بمسرح الفن التشكيلي وكأنها جينات ثقافية متحدرة تقاوم الزوال في سرمدية تواجدها. يشكل الوجه والجسد الإنساني العلامة الكبرى في فن النحت عبر العصور. والصياغة الجمالية لهذا العمل بفرادته في تجربة الفنان، تقدم لنا رؤية فنية قد استوعبت الحداثة ومقولاتها. ومحاولة الفنان التحرر من انغلاقية العلامة الأيقونة نحو فضاءات تعبيرية أكثر رحابة، يقوم بإزاحات في نسب معالم الوجه ليشحذ طاقته التعبيرية التي أسهمت طبيعة البرونز كخامة جاذبة للجمال بما تحمل من كتلة مهابة وملمسية خاصة وتباين لوني ما بين البرونزي المحمر وأكسيد النحاس الأخضر المزرق .

وفي العمل الكرافيكي (الصورة 42) أيضاً نجابه زخماً تعبيرياً لوجه يجعلنا نحسبه قد خرج تواً من اللوح الثالث للحمة جلجامش بتلك الملامح والسحنة والفعل الدرامي، إذ تجسّد الخطوط الحائرة محنة وجودية لوجه مأزوم. ربما الشفتان تعلقان على تلك المحنة بجلاء، والعينان اللتان تجمدتا في حيرة وذهول وهما تنوءان بحمل الخطوط المتكررة على الجبين. وهي قطعاً تواريخ لأزمنة حبلى بالأسى

صورة 37 عمل خزفي للفنان سعد شاكر، متحف ردنك، انكلترا

صورة 38 عمل خزفي للفنان سعد شاكر، متحف شرشل، انكلترا

صورة 39 عمل نحتي للفنان سعد شاكر، برونز 1964

صورة 40 في استجابة للفن الاسلامي اثناء الدراسة في لندن 1966، مجموعة خاصة

صورة 41 عمل كرافيك للفنان سعد شاكر

صورة 35 الفنان سعد شاكر في اللقاء التلفزيوني الاول له في عام 1958 مع الفنان نوري الراوي (منتج ومقدم برنامج – مع الفنانين)

صورة 36 الفنان سعد شاكر مع اعماله الخزفية، المعرض الاول، 1958

تتضايف مع الخطوط التي رسمتها السنون في جباه الكادحين والمعوزين.

في الصورة (38) إحالة مرجعية للعلامات القارة التي تم تقعيدها كثوابت وموضوعات وسمات أسلوبية للفن الإسلامي، في سطوح الخزف وصحائف المنمنمات الحافلة بمشاهد الصيد والفرسان، في تكوين دائري يمنحنا الإحساس بتكامل التكوين بصرياً لطبعة بالأسود والأبيض في فضاء بني محمّر بطبعة أخرى مفرغة للشكل الدائري بتقنية الطباعة المسطحة. دقة الحفر والتفاصيل التي حاول الفنان الاحتفاظ بها ليمنحنا هذا الثراء الجمالي، والذي تمغنط بروح الفنون الإسلامية التي تمركزت في فعل الاتقان واحتشاد المفردات في معية كونية وكأنها في حلقة وجودية واحدة، تتكامل من خلال العلاقات المتبادلة والمتكافئة بين عناصرها. المعالجة الفنية للزخارف بطريقة متحررة من قيود أشكالها النباتية المعروفة في قاموس المزخرفين، سابغاً عليها معالجة ذاتية من نغم التشكيل الحداثي مع سلطة بائنة لروح الخط داخل نسيج العمل وفي محيطه الخارجي المشع، ويتراسل هذا العمل أيقونات القديسين في الفنون المسيحية.

في العمل التجريدي الكرافيكي (الصورة 41) يستثمر الفنان تنامي القيم الجمالية المؤثرة في تلقي العمل الفني من خلال الاستجابة الواعية لفعل الأداء التقني بتراكم السطوح نتيجة تعدد الكليشات المطبوعة، فتراكم السطوح مع ترك مساحات لونية من خلال إزاحة الكليشة أو تغيير بعض من ملامحها الخارجية لكي لا تتطابق. وهذا الفعل الأدائي في الطباعة يذكي من جمالية الأحياز في العلاقات المكانية من خلال علاقات التجاور والتقاطع والتراكب. فاللون الأخضر الزيتوني يظهر من خلال طبقات اللون الأزرق الفاتح والغامق في صياغة تجريدية بليغة. يحيلنا العمل إلى تأمل مكان معلق في ذاكرة تستدعي حنيناً» ما، في جدرانها نوافذ لأمكنة تاريخية أو بقاياها، وقد جرت على جدرانها تعرية وإزاحات. وفي العمل التجريدي الآخر (الصورة 43) نجد الفنان قد فعّل القيم اللونية بحدة تناقضاتها ما بين طبقة البرتقالي كخلفية والفعل القوي للخطوط السوداء. وهي تشكل كياناً تجريدياً بثراء تعبيري جلي، مع فرصة للأبيض المتروك

سلفاً مع تعاقب الطبعات اللونية كعنصر ربط وشد لمكونات العمل، لتشكيل بنيته، حيث تشدنا الخطوط بحدتها ونهايات التكوين الهندسية الطابع في الأعلى، والشكل الدائري في الأسفل والذي يسحب خطوط البصر نحوه.

وبعد عودته من إنكلترا، ساهم الفنان الكبير سعد شاكر بارتقاء فن الخزف العراقي، وتفعيل دوره في المشاركات المحلية والخارجية، بالإضافة إلى دوره التربوي والتعليمي لأجيال عديدة من الخزافين الذين نهلوا من خبرته وتوجيهاته. فقد درّس الخزف في كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد من 1966 ولغاية 2001. وكان دوره الثقافي والفني هذا مصداقاً لقوله: «إن الفن ذكاء إنساني يقوم بدوره في بناء الحضارة بصدق وإخلاص لتحقيق أهداف الإنسان... فالفن بشكله العام لا بد أن يؤدي وظيفة لخدمة حاجات الإنسان الحياتية أو المدنية أو الاجتماعية أو الفكرية أو النفسية... إلخ، وإلا لما كان للفن أية ردة فعل في حياة الإنسان عبر العصور».

هذا الزخم المعرفي والتجريبي باحترافية عالية، نجد ظلاله واسعة الامتداد في متون نصوصه الخزفية، بعد وطر من المكابدات التجريبية التي منحت أعماله هذا الثراء والفرادة في أشكالها الخزفية التي تنأى بعيداً عن معجمها الوظائفي الذي ظل لصيقاً في صرح هذا الفن طويلاً.

ثراء التجربة يحيلنا إلى فرادة تكويناته (كتلها المتسقة)، وهي تنبثق من عالم الأطيان تستدعينا لتأملها والتفكير بالكيفية التي نتج عنها هذا الأثر الفني بتلك الأناقة والدقة والاحتراف، والقدرة العالية في بث شفراته العديدة لتشكل طريقته الخاصة في توصيل البنية المتحركة للوجود في الزمان إلى العين.

عندما ترتقي الطينة سلم إنوجادها بين أنامل الخزاف، وهي مشحونة بدفق عال من المشاعر الندية، تثير أسئلة وجودها أمام بصيرة الفنان وتجاربه، تطالبه بالمزيد من الفرادة والجمال. ربما تحمل الأشكال الخزفية مورثاتها الجينية (شكلياً) من خزف ما قبل التدوين وما بعده وما تختزنه ذاكرة الفنان، ولا وعيه الجمعي، واطلاعه على التجارب الأخرى... تلك هي مكابدات وعذابات الأسلوب التي تشترط فعلاً إبداعياً مائزاً لدى الفنان، وهو ممسك بطينته على رحى الزمن الدائر في دولاب الخزف.

فالنماذج التي تكورت من رحم طينة رافدينية طوعت بين أنامل الفنان حد انصياعها لمقولة الهندسة ـ دائرة (كرة) تشكلت بصيغة إناء أو قدح عميق ـ واتسعت جوانبه تارة، وتكورت على نفسها بشدة تارة أخرى لتستعير من عوالمنا أشكالها، والتي تتراسل لأعيننا كأيقونات

صورة 42 عمل طباعي زنك للفنان سعد شاكر بعنوان (كلكامش) 1964 – مجموعة خاصة لندن
صورة 43 عمل طباعي ليثوكراف للفنان سعد شاكر بعنوان (غروب) 1966 مجموعة خاصة لندن

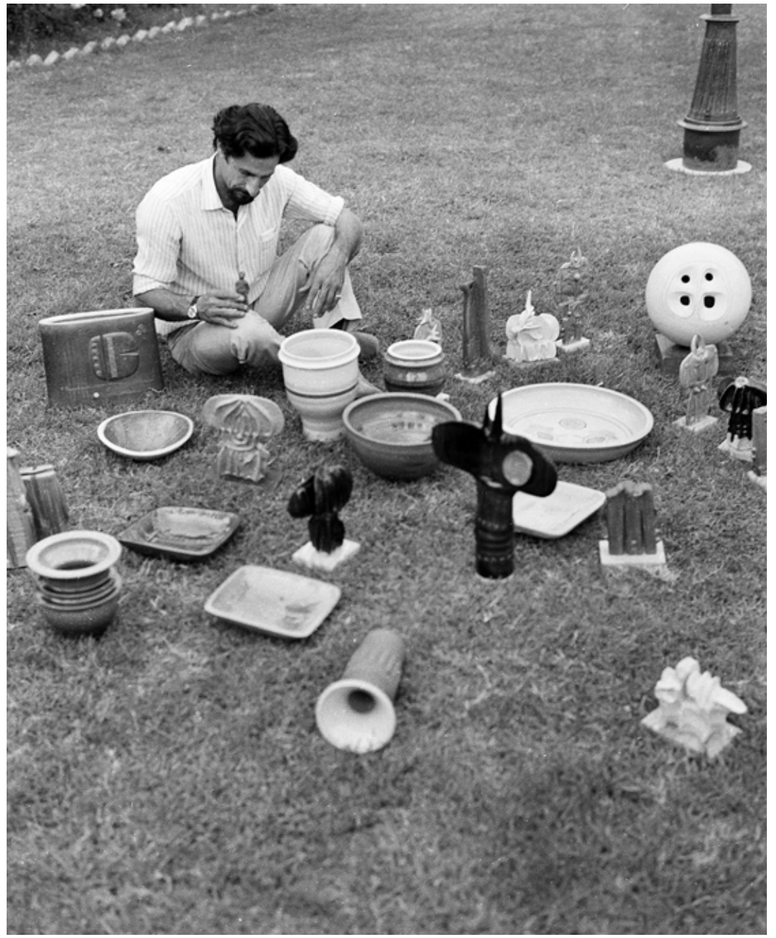
طبيعية محرفة، ومرموزات تحمل على جبينها أتربة المرجع، بمعالجات حولت تلك الطينة الصامتة إلى نصوص جمالية تحاورنا عبر فضائها الكتلوي، حيث يستقي الفنان نواهله من أشكال نباتية وحيوانية وقواقع والجسد الإنساني، أي مفردات الوجود بكل ما تحفل من علائق ونثيث جمالي.

للفنان فالنتينوس كرالامبوس رأي في مرجعيات الشكل الخزفي لسعد شاكر: «أشكال سعد شاكر مستقاة من المحار أو الصبير أو الجسم الإنساني. إنها في معظم الحالات تأليف من هذه العناصر المتباينة، المتضادة أحياناً».

يقدم لنا الفنان أحجيته الفيزيقية عندما تتسع (الثيمة) جمالياً في مكابدتها لقوانين الجذب (النيوتيونية) لتكشف لنا عن مقاصد الفنان التقنية، حيث تقاوم الكرات فعل السقوط من الأعالي وهي مقّعدة على نقطة في رأس مثلث، أو فوق أسطوانة، كرة صلدة تقاوم ميلها البنيوي في التدحرج من على سطح مائل، لتذكي فينا زخم التدليل بطرح أسئلتها الفكرية حيث (للفن)

صورة 44 الفنان سعد شاكر مع مجموعة من الخزافين العراقيين في احدى معارضهم وهم من اليمين شنيار عبدالله . احمد النجفي . سعد شاكر .محمد العريبي . تركي حسين . اكرم ناجي . ماهر السامرائي وتتوسطهم الخزافة منى ناجي عبد القادر 1986

صورة 45 معرض الخزف العراقي المعاصر في مؤسسة شومان 1995 ـ عمان



قوانينه الديناميكية الخاصة.

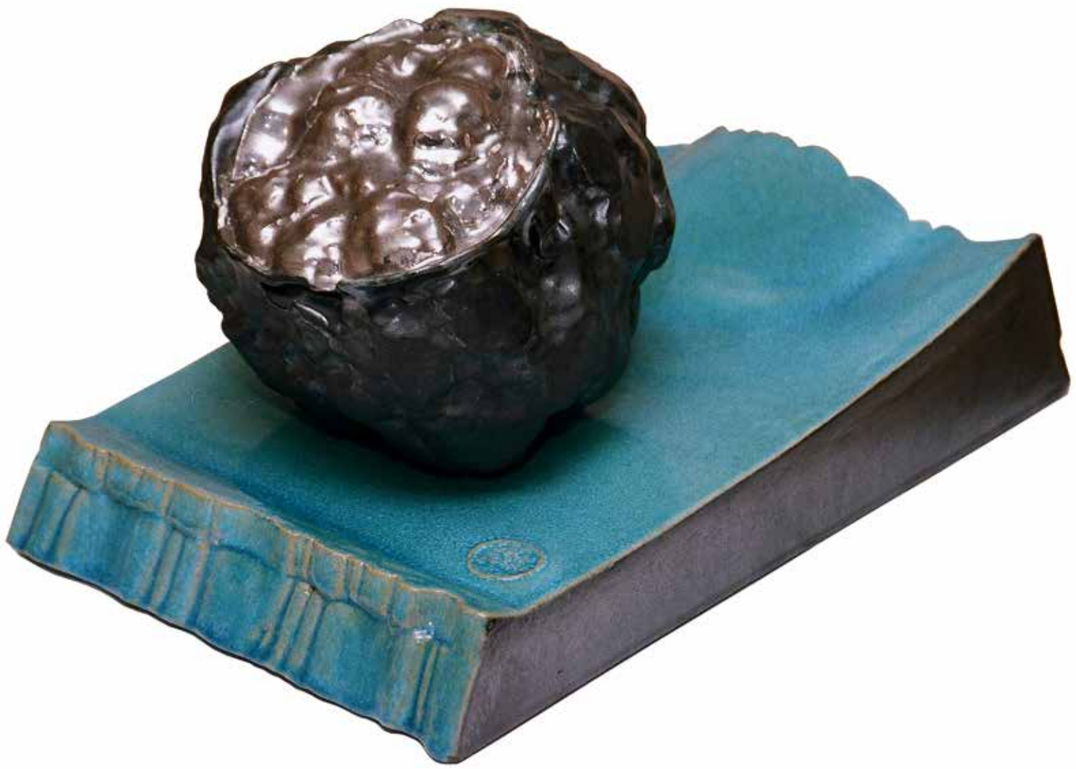
الصورتين (47 و 48) تمت إستعارتهما شكلياً من مشاهدات الفنان (أواخر الثمانينات) في إحدى القرى القبرصية لمجرشة حبوب حجرية (كرة حجرية تتحرك داخل كتلة حجرية مقعرة بشكل إيقاعي) . وسوف نجد صدى هذه الحركة الإيقاعية وبعدها الزماني المتوقع إستجابة لحركة الكرات على السطوح المائلة والزلقة في أعمال عديدة أخرى، وكيف يحاول الفنان أن يجمّد تلك الحركة في بعض نصوصه الإبداعية، معمقاً دلالة (القلق) الوجودي لكرات فوق كتلها، قد تتحرك لحظة لمسها بجناح فراشة جذبتها الألوان. (الصورة 52).

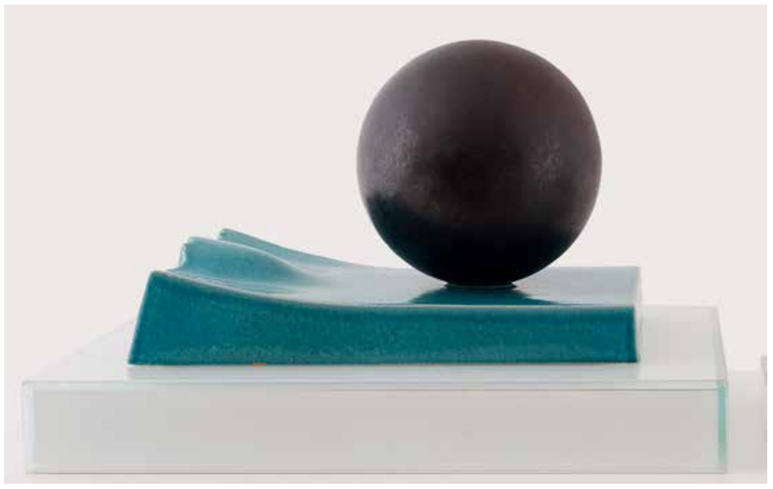
وهذا العمل التسعيني عتبة جمالية لنصوص كثيرة أخرى للفنان وظلاله في تجارب الآخرين، والعمل ينبجس عن بوح حروفي كامن حيث يتراسل شكلياً بحرف الزاي، والنقطة كرة صلدة فوق معماره. ونجد الكرة تتداخل بكثافة في منجزه بمواقع استقرار متعددة تبث شفراتها (الهندسية) ككتلة ووجود فيزيقي محض، مانحاً إيانا لذائذه الجمالية من جوهره الأفلاطوني، بالإضافة الى ما تكتنزه أشكاله من نثيث جمالي محكوم بعلائقيات نسق سعد شاكر الخزفي، مانحاً العمل الخزفي قيمته الذاتية بعيداً عن ترديد تماثليته الأيقونية مباشرة، وبإزاحة بنيوية ذكية بعيداً عن غرضية الخزف التي أرساها قاموس الشكل النفعي دهوراً، ليعمق الحضور الجمالي في منجزه بصياغات تجريدية هندسية تبوح من خلالها العلامات (المؤشرية والرمزية) المكثفة لكائنات حية تطالبنا بالإصغاء لنداءاتها والتي تشكلت بصور عدة: حمامة جاثية، أثداء نافرة أو متدلية، مواضع الخصوبة، عيون مأزومة، قطعة رداء، أنوثة منحنية، ورحم قابل لجنين قادم، أو فاه يصرخ لفدائي، (الصورة 51) ليحيلنا إلى مدلولات سياسية ظرفية مقترنة بستينات وسبعينات القرن الماضي في أشد خطاباتها المرتبطة بالقضية الفلسطينية والعمل الفدائي وحركات التحرر من الإمبريالية، مع تراسل لمفهومي الهوية والأصالة الضاغطين في الأوساط الفنية والثقافية بشكل لافت وقتئذ .

حيث تجد المفردات الشكلية (الأقواس، الأهلة، الحروف) والألوان اللازوردية، رحابة التمثل والتواجد في متون الأعمال التشكيلية.

ويصير (المنحني) امرأة قد تقوس ظهرها . بحنو. على سلام معتقل (بهيئة حمامة)، والنتوءات البارزة استعارة رمزية قارة من حقل دلالي ينفتح، مشفراً لفعل الخصوبة من جسد الأنوثة والمقترن لونياً بالنقاء. وتتجاور العلامتان (المرأة والحمامة) في قاموس التدليل والترميز، كمؤشرات للحرية والسلام والتحرر والحب والرقة والحنان. وهذا الاقتران نجده مفعلاً لديه بوصفها علامات تبئير مركزية تحيط بها بعض العلامات المحيطية كالقيود (أعمدة) ممتدة في فضاء العمل الخزفي، (الصورة 49) ليتحول إلى صياغة جمالية تجريدية تأخذ إستعارتها الشكلية من النافذة وإمكانية الإحالة للمرايا.

وبرؤية إبداعية خلاقة أعاد الفنان سعد شاكر صياغة العلاقة ما بين الحمامة والمرأة إلى فعل جمالي معبأ بجردة من الدوال الحسية، جسد امرأة متلبس بهيأة طائر فارداً جناحيه في توق للحرية (الصورة 49). هذا التوق الوجودي لدى الفنان للخلاص من واقع مأساوي قد أوغل الاندكاك به ليترشح كثيراً في خزفياته التي استدعت تلك المثيرات، وانبثت دوالها في سطوحها البالغة الترف، والمقدمة بطريقة عقلانية بهدف إبداع أشياء ممثلة للجمال لكي تسرنا، وتمنحنا تثاقفاً خلاقاً في محيط العلاقات الحياتية ما بين عناصر الوجود.





صورة 46 في السبعينات الفنان سعد شاكر مع اعماله في حديقة المشغل

صورة 47 كره في فضاء 1995
40 * 25 * 24 سم
مجموعة كندة للفن العربي المعاصر، الرياض

صورة 48 تحية الى فالنتينوس، للفنان سعد شاكر. 1998، 25 * 38 * 24 سم
مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دللول للفن العربي. بيروت

فرادة أشكاله (الدائرية) المشحونة بطاقة تعبيرية خلاقة بمغنطتها الجاذبة، هذا التقعيد الشكلي يلتذ بطرح ألغازه الوجودية أمام أعيننا. ونحن إزاء تلك المقصدية نحاول مراراً وتكراراً إعادة قراءة النص واكتشاف (ثيماته) الثانوية. فالدائرة بكمالها التكويني تصبح «الصورة المتحركة للأبدية بوصفها رمزاً للكمال والامتلاء».

حسب التعبير الأفلاطوني، ما بين الدائرة والمربع والمستطيل لدى سعد شاكر تنويعات مُموسقة في تشكلاتها. فالدائرة تحيد جوانبها بالضغط لتنتج لنا شكلاً مربعاً أو مستطيلاً مع الحفاظ على أنثوية جوانبها. فالبناء الشكلي لمعظم هذه التكتلات المعمارية بهيئة المستطيلات أو المربعات، بالحقيقة يستدعي الدائرة كجذر (مؤدى)، أي بؤرتها التكوينية التي تدور حولها بنيات الكثير من أعماله والتي تستوقفنا. (الصورة 49، 50 و 51). فالدائرة مرتع الفنان الوجودي ووعيه ظاهراتياً، كثفت مقولته الجمالية. بعض الأشكال الخزفية دائرة تتسع لتصير (ماعوناً) يحتفي باتساعه. وكأن الدائرة حقيقة (أنطولوجية) سابقة لنص (الماعون) كشكل، تم ضغطها بشدة في قالب أو طينة مكورة استجابت بطواعية لأنامل الفنان وراحة يديه فوق القرص الدوار. وفي جزئية أخرى نلحظ مستويات من التنويع الشكلي لدوائر اجتزأت منها قطع لتمنح وجوداً مكانياً لأشكال متباينة أو متضايفة معها. وكأن الدائرة حرف نون (صورة 52) أو باء أو تاء تمت صياغتها بروح هندسية أكدت سلطتها البنائية، والتي بثت لنا بوح المعنى المنبجس في مخبوءات النص الخزفي.

شكلت الصحون بتنوعاتها وقيمها الجمالية علامات مائزة في تجربته الغنية، فبعض صحونه كأعماله النحتية الفخارية والتي تحسن الإصغاء لموروثات الخزف القديم، لتسهم في (تلاحم الآفاق) وفق مفهوم (الهرمنوطيقيا الجادامرية). والاشتراطات الجمالية التي تفرضها صياغات تلك الصحون بتقانة لَمَاحة تجيد ترتيب الصياغات اللونية للأشكال والسطوح وفق تمظهراتها الحرارية من الدرجات العالية إلى الحرارة الواطئة، واحتساب تداخلاتها وأحيازها، والثراء الجمالي في تصميمها. والصحن (كون)، فضاء لانهائي يحتفي بالمديات المختزلة بخطوط أفقية ومنحنية كدوائر لانهائية (مندالات) احتشدت

الرموز فيها منذ بواكير المعرفة الإنسانية.

ولصحون سعد شاكر صدى رائع تم استلهامه في تجربة فنية خزفية معاصرة، بمقترح وتبني رائع من قبل الفنان ضياء العزاوي، وبمشاركة جملية لافتة ومثيرة لمجموعة من الفنانين العراقيين والعرب والموسومة بعنوان كائنات المخيال (عمان 2019) والتي اشرف عليها الفنان دلير شاكر في بعض خزفياته، التركيبة التي تنطوي على لياقة جمالية فارقة تحيلنا إلى مرجعيات مفهوم الرمز إصطلاحياً عند اليونان بوصفه (علامة تذكارية). وأقصد هنا الأعمال التي تنطوي على الاتصال والانفصال، القائم على مناورة تكوينية تترشح من وشيجة الكتلتين بوصفهما نصفين، كل نصف بمثابة كسرة من تلك (العلامة

صورة 49 أمرأة وطير 38 x 40 x 8 سم 2001
مجموعة خاصة، عمان

صورة 50 حمالة الحطب
26 x 26 x 11 سم 2001
مجموعة خاصة، لندن

صورة 51 الصرخة
خزف مع اسلاك معدنية 1998
مقتنيات خاصة عمان

التذكارية) التي تلوذ للإلتحام بالنصف الآخر لها، حيث يمنحنا العمل وعداً بالقرب لتذوب المسافة الفاصلة بين النصفين كما تذوب الأحياز في غمرة الحب. الصورة (54)، وهو عمل نحت فخاري بطابع معماري مائز، ينطوي على قيم جمالية تتأسس على علاقة الكتل وأحيازها المحيطة. ومن تلك العلاقة البنائية يتم تشفير ـ حشد الدلالات المبثوثة والتي تنطوي على وعي إدراكي استأثر كثيراً بالدراسات النفسية الكلية لمدرسة (الجشطالت).

هنا يصبح الحيز الفضائي ما بين الكتلتين عنصراً جمالياً بنيوياً فعالاً في خلق التوازن الفراغي ما بين الكتلتين؛ معمقاً لفكرة العلاقة المكانية للأحياز (البروكسيمية) بوصفها شفرات ثقافية حسب الأنثروبولوجي إدوارد تي هول.

يقدم لنا الفنان سعد شاكر صياغة جمالية مكانية (الصورة 54) للعلاقة الحميمية ما بين شخصين بتجريد معماري، يصلح أن يكون بوابة لمدينة العاشقين. ولربما العمل النحتي المتحرك (علي والأميرة نينو) للنحات الجورجي تمارا كفييسيتادزي على شاطئ مدينة باتومي في جورجيا (2010) يمثل ما ذهبنا إليه من استدعاء جمالي لتجربة فناننا سعد شاكر بروح نحتية معاصرة، آخذين بنظر الاعتبار الفارق الزماني ما بين هذا العمل والتجارب الخزفية لفناننا.

وبهذا الصدد تلتمع في أذهاننا مقاربة أنثربولوجية قد ذكرت في مأدبة أفلاطون حيث يروي أرستوفانس عن طبيعة الحب الذي ظل يفتننا عبر الدهور ويخبرنا «أن كل الموجودات كانت في الأصل مخلوقات كروية الشكل، ولكن الآلهة قد قسمتها بعد ذلك إلى نصفين لسوء سلوكها. ومن ذلك الحين، فإن كل نصف ـ وهو ما كان ينتمي في الأصل إلى موجود حي واحد كامل ـ يحاول ان يصبح كلاً صحيحاً مرّة أخرى. وهكذا فإن كل فرد يكون بمثابة كسرة أو علامة للإنسان». وبصياغة الفنان سعد شاكر نفسه يرى في هذه القطعة الخزفية أنها منحوتة «ذات دلالة تعبيرية، وهي تنزع لتكون عملاً معمارياً يشكل الفضاء في داخلها عنصراً متمماً للشكل،

وهي تحويرات مدروسة لجسدين وهما ينزعان للاتصال ببعضها لكن يظلان منفصلين مثل بيت شعر لا يكتمل شطره الأول إلا بوجود شطره الثاني» .

في الصور (52، 53، 54) يقدم لنا الخزاف الكبير سعد شاكر (السنن البصرية) بتمفصلاتها وما تنث من معاني. يشكل اللون علامة قارة في تمفصلات تلك السنن بما تشي أعماله تلك من ثراء تكويني. فالنظم التقنية التي وظفت هنا جعلت من اللون علامة كبرى سوف نجد صداها يتردد في مياسم التناص بتجارب أخرى. الأبيض الناصع يؤكد سلطته بالصورة (50) وأشرطة لتخفيف تلك الشفرة الجمالية المهيمنة، أشرطة مستعارة من سعف النخيل باتجاهات متناثرة باللّون الأحمر في تكوين خزفي يحتفي الفضاء داخله بوصفه سلطة تكوين حاوية كرحم، وجودية قابلة للملء لكي تكون أي شيء، حاوية له بفعل التجاذبات المكانية علائقياً في هذا النص الجمالي وبقية الأشكال الأخرى التي استعارت قيمتها الجمالية من الشكل الهندسي (المربع والمستطيل) بتكيفات شكلية تسهم في إذكاء علامات محيطية تبث شفرات حيوية لأجزاء من الجسد الأنثوي المحتفى بها من قبل الفنان، وتجاذبات تلك الأعمال في تجربته والتي شغلت مساحة التسعينات زمانياً. واللون الأسود يتصدر في شفرته اللّونية. هذا اللون الذي يعده الفارابي «المعادل السحري لبقية الألوان والذي يظهر من خلال الإظلام والإظهار»، وهو لون يختزل كل الألوان جامعاً لها في فعل المزج المادي ونهاية طيف الألوان للأجسام المنصهرة بعد تدرجات النار من الألوان الحارة والباردة الحمراء وتدرجاتها وصولاً إلى اللون الأسود. وما يشكله هذا اللون من تقعيد دلالي في القاموس الرمزي. إن الشفرة اللونية في خزفياته متسقة وفق نظام مكثف على عدد (محدود جداً) من الألوان الحيادية والأساسية الجمالية مع نأي واضح في جعل خزفياته مرتعاً للألوان البنية والصفراء والخضراء والزرقاء وتداخلاتها وسيولتها البائنة. فأعماله تلتزم بترف تصميمي عال، وكأنه يتعامل بقطع من الكارتون الملون وليس مع سطوح فخارية مرّت عليها المعالجات التقنية من حرق وعمليات اختزال وأكسدة وتفاعلات محسوبة زمانياً، ومقياس الحرارة وعين الفنان الخبيرة ضابطها.

هذا الثراء التقني والأسلوبي نلمحه في معالجاته المتعددة الصياغات لشكل معين وكيف يفعل التنوع فيه. فسعد شاكر يفكر من خلال أطيانه المتشكلة والتنوع في صياغاتها الشكلية

صورة رقم 52 تكوين خزفي، للفنان سعد شاكر (يشبه حرف النون)

. صورة رقم 53 صحن عمل للفنان سعد شاكراحرف عربية .52 سم
. 1990 مقتنيات خاصة عمان

صورة 54 العاشقان. للفنان سعد شاك. 1992
55 * 43 * 10 سم
مقتنيات خاصة عمان

صورة ٥٥ تحية الى فائق حسن عمل للفنان سعد شاكر
1995.
45 * 48 * 10 سم
مقتنيات خاصة عمان

صورة ٥٦ صحن خزفي عمل للفنان سعد شاكر
غروب البحر 1998
52 سم
مقتنيات خاصة عمان

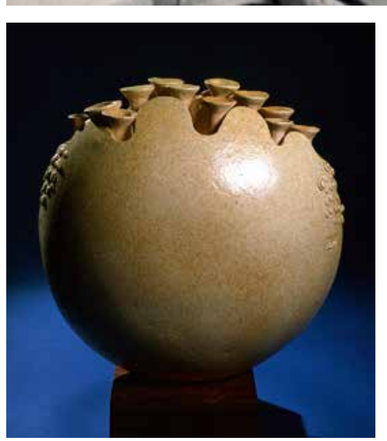
واللونية، جمله ونصوصه تتكرر تارة للتوكيد والإبلاغ الجمالي، وبعض أعماله تشدو خارج أفق توقعاتنا لتمنح (المسافة الجمالية) ما بين أفق توقعنا وأفق النص بعداً يثري فعالية التلقي لنصوصه، كما في الصورة (51) الذي ينعم بنغم تكويني مغاير من خلال تلك الإضافات الخطية من الأسلاك المعدنية التي تمنحنا شكل رأس فوق الهيكل الخفي الأسود، وكلمة إستدرجت حروفاً تشكلت بصورة حرف السين واللام والراء، ونهايات الأسلاك كرات خزفية ملونة ، كعلامات جذب تسهم في خلق التنوع الحر والتوازن التكويني. هذا التجنيس ما بين خامة الحديد والطين المفخور يفضي لنا عن أصالة إبداعية في إجتراح حلول خلاقة في بنية الخزف المعاصر، وهذا التشاكل واللاتجنيس بين الفنون وردم المسافات ما بين التصوير والنحت والخزف والعمارة ، وما بين العمل الفني وآليات عرضه وتلقيه صداه الفعال في تجارب ما بعد الحداثة.
إن الفنان سعد شاكر يفكر من خلال الطين، ويترجم أفكاره مباشرة من خلاله، فيرى الوجود يتشكل عبر تكيفات أنامله ومخيلته الخلاقة ومكابدته التقنية. الطين مصدر سعادته وكل حياته ووجوده
في مقابلة أجرتها معه مجلة «الفخار الفصلية» (Pottery Quarterly) حين كان طالباً يتخصص بهذا الفن في إنكلترا، قال: «إنني سعيد باستخدام ا لفخار، فالطين من أكثر المواد الفنية إثارة للخيال، كما أراه في تجربتي. وبطبيعة الحال فالفن الفخاري هو عملي الوظيفي، وهو حياتي التي أتمنى أن أحقق فيها عيشاً بسيطاً ومريحاً» . ونرفق مجموعة متنوعة من المصورات للفنان سعد شاكر في . وكانت

صورة 57 الطائر عمل للفنان سعد شاكر 1999
17 * 18 * 4 سم
مقتنيات خاصه لندن

صورة 58 .صورة للفنان سعد شاكر في لندن عام 1964
على الدولاب الكهربائي

صورة 59 عمل دائري صغير للفنان سعد شاكر (ستون وير) 1966 من مقتنيات المعماري رفعة الچادرجي

صورة 60 ورود من بلادي عمل للفنان سعد شاكر 1973 . 35 * 28 سم. مجموعة متحف الفن الحديث، بغداد

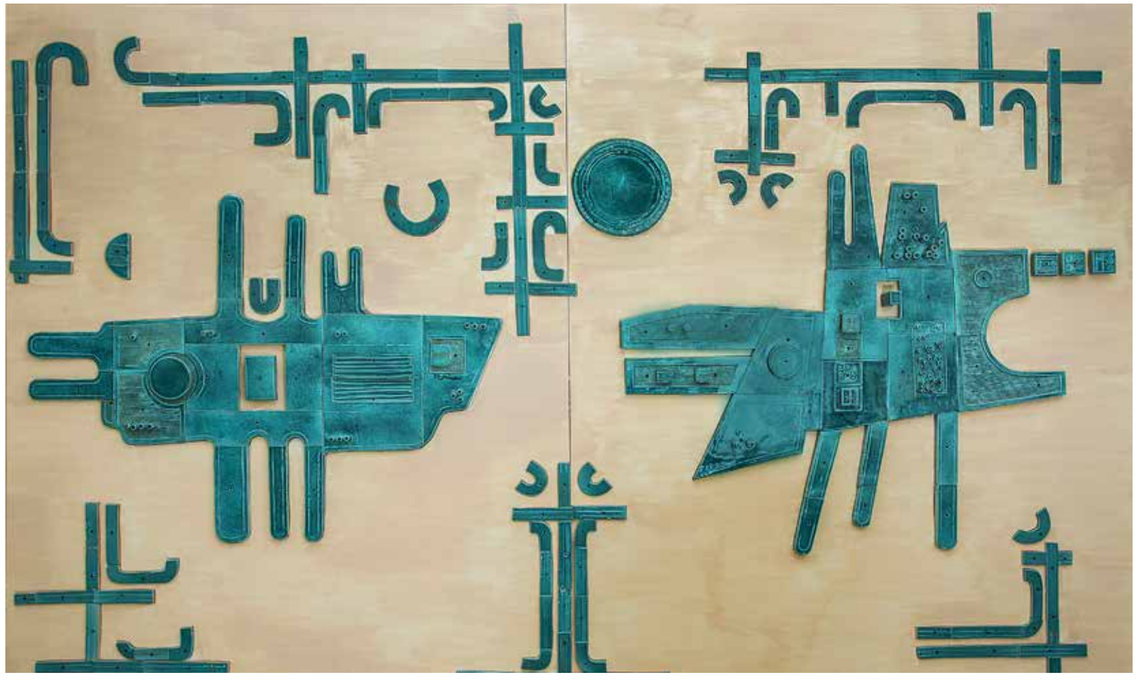


صورة 61 تكوين معماري عمل للفنان سعد شاكر
1999 مجموعة كنده للفن العربي المعاصر ، الرياض

صورة 62 تكوين حر عمل للفنان سعد شاكر
جدارية من قطعتين 1974 مجموعة الابراهيمي ،
عمان

صورة 63 صورة في افتتاح معرض الخزف في معهد
الفنون الجميلة عام 1958 من الحضور
فائق حسن ، فالنتينوس كارالمبوس ، سعد شاكر ، بدر
باسم ، موريس حداد ، سالم الداغستاني

صورة 64 ورود من بلادي عمل خزفي للفنان
سعد شاكر 1972. 28* 35 سم. مجموعة
المعماري رفعة الچادرجي

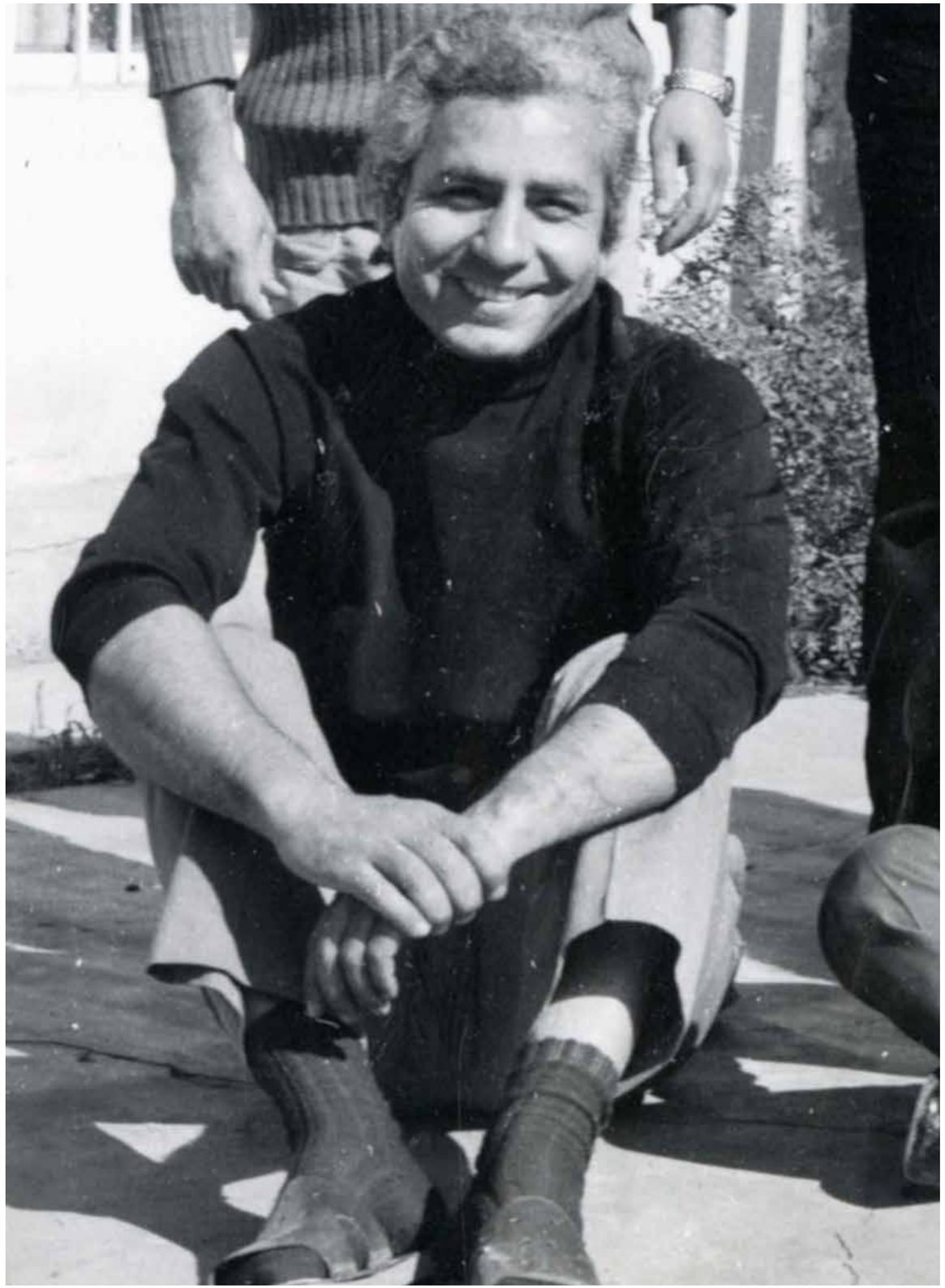


صورة 65 البركان عمل للفنان سعد شاكر 1996
مجموعة خاصة لندن

صورة 66 . معرض الخزف العراقي . مؤسسة شومان 1995

صورة 67 للفنان سعد شاكر 1972
مجموعة الابراهيمي ، عمان

اخر محطاته معرضه الشخصي الأخيرة على قاعة كاليري الاورفلي في عمان عام 2002 ، قدم خلالها اثنان وعشرين عمل خزفياً مختلفا



طارق إبراهيم

بوح الطين وبلاغة الشكل الخزفي

قدر للفنان طارق إبراهيم (تولد بغداد ـ باب الشيخ، 1938) منذ بواكير حياته التماس مع بنية الشكل المجسّد (المتشيء) في محل أبيه الخاص بصناعة الخناجر والسيوف (بسوق الغزل)، تلك الصياغات الشكلية للمواد الصلبة وتطويعها بالطرق والحرارة والتبريد. وسوف يكون لذلك رنين خفي في إستجابته الجمالية بتطويع المواد الأكثر لدونة ورقة (الطين)، وتشكيلها لتبوح لنا بمقولة الفنان الخزفية وخطابه عبر تجربة غنية أثرتها السنون بالمراس والتجريب المتواصل، تلك التجربة التي عززتها مشاركاته الفاعلة، بوصفه أحد أعمدة الخزف العراقي الحديث، وأبرز رواده، بالإضافة إلى معارضه الشخصية التسعة.

درس الخزف في معهد الفنون الجميلة، وكانت تأثيرات أستاذه الخزاف القبرصي الأصل فالنتينوس كرالامبوس بائنة في تجربته وتجارب العديد من الخزافين العراقيين والعرب الذين تلقوا أبجديات فن الخزف واحترافيته على يديه.

بعد أن أكمل دراسة الدبلوم الفني في معهد الفنون الجميلة (1959)، حصل على بعثة لدراسة الخزف في المعهد المركزي للفنون التطبيقية في بكين (جمهورية الصين الشعبية). وأكمل دراسته لمدة خمس سنوات ساهمت في صقل معارفه العلمية والتقنية بأسرار هذا الفن في بلد يتداول شعبه هذا الفن بشكل يومي، بالإضافة إلى ما يحمله من روح وطقوسية خاصة. وكانت القواعد الفنية صارمة على طلبة الفن في تقصي القواعد الإتباعية والتقاليد الفنية المتوارثة.

قدم الفنان طارق إبراهيم أطروحته الفنية، عبارة عن دزينة (سيت) طقم كامل لمائدة الشاي مع ملحقاتها من أكواب وزهريات خاصة وإناء السكر وقارورة للقهوة. وهي أعمال استعمالية بحتة. والأطروحة قدمت في معمل لإنتاج الخزف الصيني، وقد استخدم تصميم الفنان لإنتاج أعمال خزفية نفعية بذات المعمل.

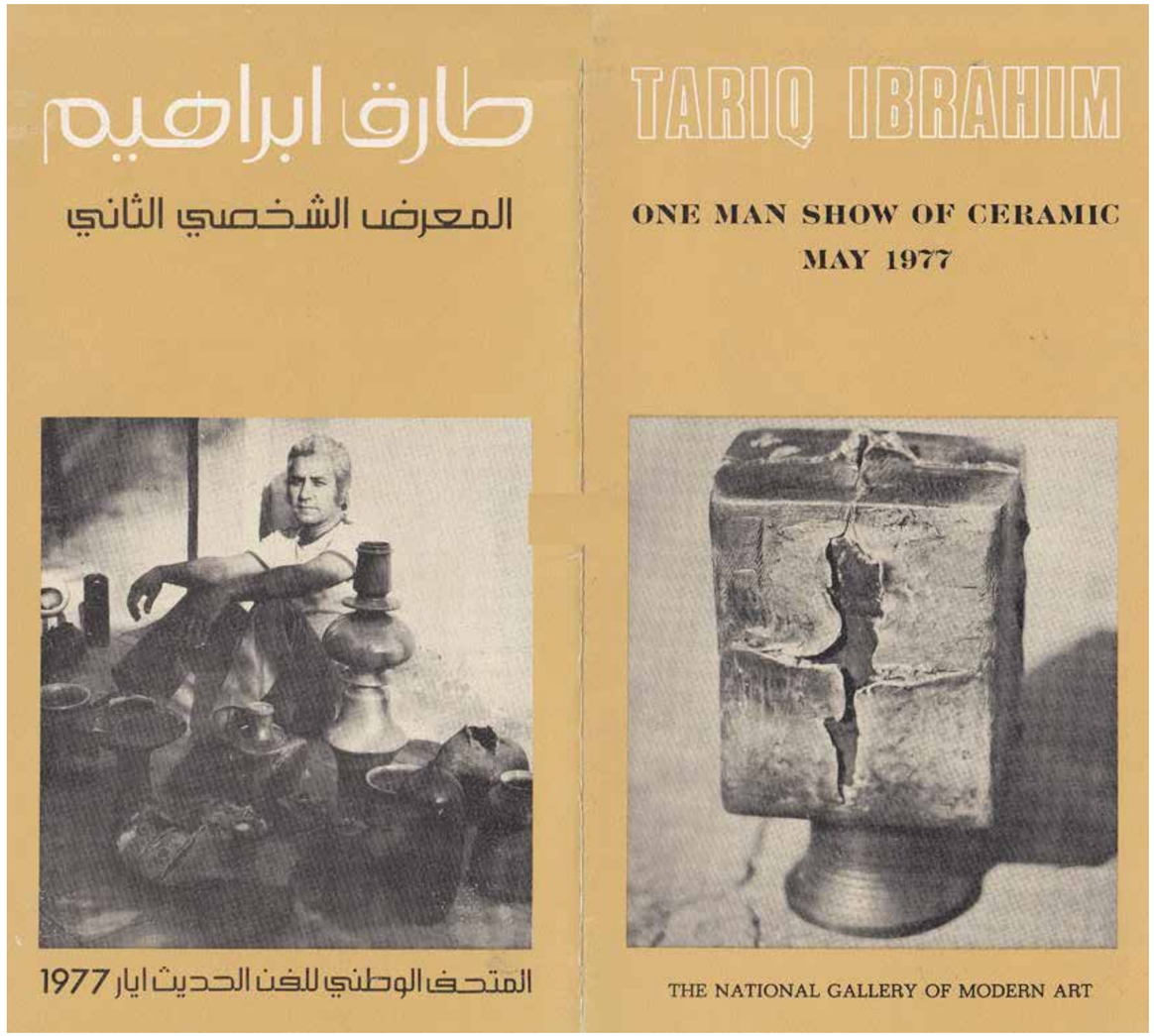
من أبرز أساتذته في الصين الأستاذ مي، وقد

صورة 68 الفنان طارق ابراهيم، بغداد، عام 1974

صورة 69 .طارق إبراهيم مع المدرس يانغ في معهد الفنون التطبيقية. بكين. 1964

صورة 70 طارق إبراهيم مع رافع الناصري في فندق نيودلهي في الطريق الى الصين 1959

صورة 71 طارق إبراهيم مع طلبة معهد الفنون في ساحة الاحتفالات، بكين



صورة رقم 72 ،دليل معرض للفنان طارق ابراهيم 1977، بغداد .

صورة رقم 73 تكوين خزفي للفنان طارق ابراهيم، 1977

أخذ مجموعة من تلك الأعمال النفعية وطبق مدة سنتين في معهد الفنون التطبيقية في موسكو، ثم انتقل إلى كوبا، وعمل في معمل صناعي لمدة أربع سنوات ساهمت في تعزيز معرفته العلمية ؛ وسوف يرتد ذلك التنوع في خبرة الفنان المكتسبة ومدى علاقته بخامات وكيمياء الخزف، وقابليتها الخاصة في التشكل ومعالجات الحرق. وهذا يبرر لنا حرص الخزافين العراقيين ومنهم الخزاف طارق إبراهيم في اختيار أتربة محددة من مناطق عراقية، توفرت طيناتها على مجموعة من الخصائص الفيزيائية والكيميائية الخاصة بفن الخزف وصناعته الشعبية، مثل طينة خان بني سعد التي تقع ما بين ديالى وبغداد والمفضلة لدى الخزاف فالنتينوس كرالامبوس، والطينة الرمادية من محمية الكعرة، دويخلة ـ عكاشات والتي تتحمل 1300 درجة مؤية.

هذه السنوات التي تعدت العشر من الضبط الحرفي والاندكاك بصياغاته البنائية النفعية للشكل الخزفي، والتي تضغط بقوة على طاقات الفنان وحريته الإبداعية، قد تخطاها الفنان بقوة في معارضه الأولى من تجربته الفنية المشتملة على تسعة معارض شخصية، مع العديد من المشاركات الجماعية الفنية الفاعلة، بوصفه أحد أبرز فناني الخزف العراقي الحديث، مانحاً لطاقته الخلاقة مساحة واسعة لتكريس قيم الجمال في نصوصه الخزفية، بعيداً عن تنصيص الخزف على رفوف النفعية. شكلت الكرة علامة خزفية إستلطفتها تجارب الخزافين، بملامح وصياغات عدة منذ البواكير الأولى لفن الخزف، كبنية إحتواء للسوائل والزيوت في قاموسها النفعي، ورحم وجودي

صورة رقم 74.كرة خزفية. للفنان طارق ابراهيم
2007
22 * 27 سم

صورة رقم 75. طارق إبراهيم وعقيلته فردوس، ومي مظفر، افتتاح معرضه في بغداد عام
1977

صورة رقم 76.الفنان طارق إبراهيم مع رافع الناصري، محمد مهرالدين ومجموعة من طلبة السنة المنتهية عام 1959

يكتنز ولادات مؤجلة وغير معلنة، مطوية في كمونها على زمن لم يفض بعد.

والكرات بجذرها الهندسي (الدائرة) تعد محطات تقصتها التجارب الخزفية مراراً وتكراراً عبر الأزمنة، ومن النادر أن نجد خزافاً لم تحظ الكرات باهتمامه وتسلسلت في تجربته. والفنان طارق إبراهيم قد شغف بهذا الشكل الاحتوائي الكبير مشحوناً بطاقته المتكورة وما ترفل به منحنياتها من جمال أنثوي خفي، نجده قد تشكل برفق في أنامل الفنان وهو يتلمس رطوبة الطين وجمال تكوره، بصياغات عديدة ومختلفة، تارة بشكل كرة كاملة أو مجزأة ومنقسمة لنصفين... مفككة تارة أخرى، وبمعالجات تقنية مختلفة، محززاً، مركباً عليها بالإلصاق نماذج أخرى من كرات صغيرة أو حروفاً أو طبقة طينية بملمس مختلف.

هذا الشكل المنطوي على تكامله وأسراره، والذي حمل دلالياً بما يشي من (معاني) قد أرستها التعاقدات الإنسانية في سياقاتها المختلفة، وحسب مقولة الخزاف وخطابه في هذا الشكل محاولاً البوح الجمالي من خلاله، وحسب النغمة التي يريد ترديدها في أفق مسامع المتلقي.

إهتم الخزاف طارق إبراهيم في تقصي البعد الجمالي للكرة بكل ما يجود به هذا الشكل من طاقة بنائية وتعبيرية، فتارة يكشف لنا موسيقى الكمال في انسيابية الكرة وأنوثتها، حتى وكأننا نصغي لرنين رقتها وهمس جدرانها اللامعة والموشاة بحنين باذخ من أنامل أجادت الإصغاء بعمق لهذا الكمال المجسد، حيث يدعونا لاكتشاف هذا البذخ الجمالي وتأمل ثراءه، فالكرة لديه تمنحنا القدرة على اكتشاف ذاتها بسلاسة، كبنية منحنية تأتينا من أعماق الكمال

الهندسي، وبوصفها علامة لا تحتاج للتركيب والمجاورة في إثبات رسوخيتها بقاموس التشكل والتدليل الجمالي والخزفي.

في أوائل تجربتي اهتمامي بالسطح الخشن لتشقق الطين، مهتماً بالمزايا الجمالية للطين، ظهرت الكرة في أعمالي. وقد كسرت الكرة إلى نصفين، وقمت بتحطيمها وعملت خراباً في سطحها». نلحظ ثراء التجربة في محاولاتها العديدة لمعالجة الكرة جمالياً في نماذجه الخزفية المتعددة، فهو يجعل من شكلها الهندسي ولغة بوحها التعبيرية (أنطولوجيا) مبرراً جمالياً في تقصي شكلها المتكامل للغوص في جنباته ومخبوءاته.

وتبقى الدائرة محطة أسرار كامنة، يحاول الفنان في الشكل (80) الإصغاء لروح الطين اللدنة مذكياً تلك الخاصية من خلال انبعاج سطح الكرة نحو الداخل بفعل ضغط الكرة الصغيرة عليه ، وتنفتح التجربة عبر الكرة بصياغات متعددة، كالأفكار التي تأتي تباعاً من خلال الاستمرارية، عندئذ الشكل يولد شكلاً آخر امتداداً له، فالكرة تنقسم إلى نصفين، يتم ربط نصفيها بأشرطة بارزة (الصورة 74) لتترك مساحة لونية من الأحمر أشد نصوعاً من محيطها اللوني البني المحمّر. وهذا التغاير اللوني بدرجته الطفيفة يتطلب وعياً وخبرة تقنية في كيمياء الخامة المستخدمة وفعل الحرق ودرجاته، وبمستوى تفعيل جمالي، إذ يقوم الفنان طارق إبراهيم بالتعديل والتحوير في معمارية خزفياته المجردة لتكتسي المادة (الطين) شكل الأشياء. حيث نجد هذه الأعمال قد أيقظت بشدة انحيازها للقيمة الجمالية في ثراء الشكل الخزفي. (الصور 80، 81 و 82).

يهمس لنا الفنان طارق إبراهيم في الصورتين (77 و 79) عن مدى رقة كراته وزخم هذا الجمال الراسخ باتقان عال نتاج الدربة والمراس في تقنية التشكيل بالقالب أو بصب الطين الرائب، كيف حفز لنا جمالياً رقة أشكاله بوضع كرة زرقاء صغيرة في الصورة (77) متسقة بلونها مع القاعدة اللازوردية، مانحاً الكرة ببياضها فضاءً أكثر رحابة، مدركاً جمال العلاقة ما بينهما وما تنث هذه العلاقة اللونية من زخم تجريدي وبوح فضائي كوني. وفي (الصورة 80) تستدرج العين لتقصي هذا الانحناء في شكل الكرة للداخل حيث يتقعر سطحها العلوي، وباحترافية عالية يتشكل القدح بلونه الأحمر العميق (الرماني) متضاداً مع لون الكرة و بشدة عالية في التباين مع قاعدة العمل السوداء.

نتأمل كرة زرقاء تستجيب برقة لكرة ذهبية تشعرنا بثقلها الذي أرغم سطح الكرة الزرقاء للانبعاج ثنائية بنائية منجذبة ما بين الرقة والخفة والثقل والوزن بتكتلها وضغطها. علامتان يذكي فعلهما البنائي بمشاركة فاعلة وإسناد واضح للعلامة السوداء لقاعدة العمل الخزفي، حيث تشترك البنية اللونية في تعضيد صياغة النص جمالياً. وتنفتح التجربة عبر الكرة بصياغات متعددة ، كالأفكار التيتأتي تباعا من

صورة 77 امراة. للفنان طارق ابراهيم 2007
25 * 22 سم

صورة 78 كرة خزفية خضراء . للفنان طارق ابراهيم
2008. 32 * 22 سم

خلال الاستمرارية. فالكرة الحمراء تناغم مع البرتقالي بدرجات وذبذبة لونية تلمح لنا مدى دقة التراكيب الزجاجية المستخدمة والضبط العالي لدرجات الحرق، لخلق تلك المسافات اللونية في نغمة السطح الخزفي والذي ينفتح من الأعلى معلناً عن سطح أحمر رقيق جداً وكأن الخطوط المحيطة له أشفار جرح مبتسم .

هذا السياق الجمالي في تكثيف واختزال المفردات، بعيداً عن الإطناب والمبالغة في حشد العلامات والرموز، يمنح أشكال طارق إبراهيم سلطة جمالية عالية للتأمل.

ولنتأملها كأيقونات تدعم فرضية بقائها بإصرار في قاموس الخزف بنائياً، مع انفتاح علاماتي (سيميائياً) كعلامات ثقافية ذات تدليل معرفي جمالي.

في نسق آخر من التجارب المائزة، نجده مفككاً الدائرة إلى نصفين، حيث تلمح عين المتلقي ما تكتنزه وتحويه من مخبوء. يحيلنا إلى طقس جمالي انبرى لنا من العلاقات اللونية ما بين الأصفر والأزرق والأخضر في نصف كرة (لحمية) اللون منشطرة، حيث تتشكل الجملة الموسيقية لونياً بتلك العلاقة المتجاورة. نجد الدائرة بالرغم من مديات الجرح العميق الذي مزقها في المنتصف، ما زالت تلك الدائرة مترفة الجمال، محتملة مرارة الزمن ولومته، صابرة متكورة في كمونها بلهفة تجعلنا كمتلقين ننتظر أي فجر جديد يسهم في ترقيع شظاياها المتكسرة.

بينما يشدنا التكوين في الصورة (81) وكيفية استثمار الفنان إمكانيات الشكل الكروي وتجزئتها إلى نصفين، حيث قام بفرك الدائرة إلى جزئين مع معالجة ذكية لنهاياتها، لتكون مبتورة بصورة هندسية تكعيبية مانحة الكتلة الخضراء ثراءً تكوينياً ممغنطاً بجمال انسيابية الخطوط المنحنية بتناقضها اللافت مع حدة الخطوط المستقيمة، وعلى صعيد القيمة اللونية ما بين كنه الأخضر الزيتوني العميق والقاعدة السوداء.

يعزز الفنان من فعالية الملمس في سطح الكرة

التي فقدت نصفها وهي تنوء بثقل التشقق في كيانها الداكن، والذي حاول الفنان أن يخفف من سلطته بتراقص الأصفر فوق (تضاريسه) في الأعلى.

أاما الصورة (82) فالكرة تبقى بؤرة مكانية للصوغ الفني لدى الفنان مكثفاً فيها فعلاً ثنائياً على الصعيد البنائي ما بين الناعم والرقيق ـ الصقيل جداً، والخشن بتضاريسه البارزة. كرة بنية هي أقرب للون الطين مع لمسات حمراء مشحونة بدفق تعبيري تجريدي. يستدرجنا البروز الكتلي في سطح الكرة بسطوته الشكلية وخطوطه الخشنة كعلامة تتضايف بتركبها فوق السطح الكروي الرقيق جداً.

نجد في أعماله انحيازها الشديد للقيمة الجمالية في ثراء الشكل الخزفي. وللثراء الملمسي في تجربة الخزاف طارق إبراهيم مكانته الخاصة، في تقصيه عبر التجربة المائزة والتي لفتت الانتباه إليها مبكراً، بعيداً عن التماعات الخزف وسطوحه المصقولة مستدعياً روح الطين الغريني ولون الحياة فيه، حيث يبوح للتراب مردداً مقولته الوجودية العميقة بوصفه خامة الحياة مع الماء. فـ«المخلوق لديه طين يصرخ، والكرة تنزف آلامها (شقوقاً) فوق محياها. يأخذنا عميقاً في تقصي هذا الوجع الكامن في كراته وأشكاله المجردة، وهي تحمل ندب الزمان ومآسيه. الشقوق على سطوح خزفياته، والتي تقصاها طارق إبراهيم في معرضه الشخصي الثاني، 1977، (الصورة 73)، هي جراحات الإنسان والوطن، تلك الجراح التي أدمنت أجساد أبطاله وثواره ومفكريه، وصارت أوسمة في ضمير التأريخ. في قمة المأساة العراقية في حرب الثماني سنوات، يصرخ هذا الجسد المقطوع الرأس، ممزقاً كل قيوده وأدوات استلابه معلناً عن وجوده الإنساني المتشاكل إحيائياً مع لحاء الشجر ملمسياً، باثاً شفراته العديدة: الانتصار للحياة أزاء كل أسباب وأدوات قمعها ومحوها بعيداً عن لمعان السطوح الخزفية. فالجراح لا تكترث بالبريق وتحترم عوالمها التي انبثقت منها، أتربة طحنتها رحى الزمن والتاعت بمداده. (الصورة 79) هو لا يريد لتلك الجراحات أن تمحى حتى لو إندملت، فآثارها باقية، معاوداً الحنين لها، إذ تتوسم خزفياته بها لتكثف موقفه الفكري والوجودي الرافض عبر تلك الندب والجراح الطينية في جسد الوجود. (الصورة 79)

أصبحت تلك الشقوق والكسور وتمظهرات اللّون الطبيعي للطين، وتقصي تحولاته الفيزيائية من لدونة وصلابة وتشقق، علامات راسخة في ذاكرة الخزف العراقي الحديث

صورة 79 مدن الخيال. للفنان طارق ابراهيم 1997
28 * 20 * 10 سم

صورة 80 امومه . للفنان طارق ابراهيم
24 * 22 سم

مقرونة بتجربته الفنية وأبرز سماتها، ومثابات في أسلوبه الفني.

يمكن النظر إلى هذه التجربة بوصفها تحرراً وثورة إبداعية لدى الفنان إزاء ضغوط الترسيخ المبالغ فيه تقنياً للشكل الخزفي النفعي عبر سنوات الدراسة والتطبيق في معامل الخزف الكوبية، متنكراً لروح الصقل والتلميع والتزويق، جاعلاً من السطوح الخزفية طروساً لخطاب فكري بشحنات عاطفية متدفقة تعبيرياً.

«في أوائل تجربتي، كان اهتمامي بالسطح الخشن لتشقق الطين ومهتماً بالمزايا الجمالية للطين، ظهرت الكرة في أعمالي. وقد كسرت الكرة إلى نصفين، وقمت بتحطيمها وعملت خراباً في سطحها».

الصورة (97) إن الفنان إبن بيئته، وهي محيط إستعاراته بما تحفل من تنوع وإدهاش وغرابة. فنجده في إحدى زياراته لشمال عراقنا، ومن قراه الطينية، يستعير ما يثري تجربة فنية توافرت على طرافة وجدة، مستدرجاً تلك البيوت الطينية إلى عالم الخزف. شاهد بيوتاً طينية في كل من راوه وعانه في مدينة الرمادي وفي الموصل. فقد رآها الفنان نماذج خزفية تحيا في محيطها البيئي، وقد تمغنطت في خطابه الجمالي: رأيت في منطقة أحمدآوا قرب التلال وعلى سفح الجبل، بيوتاً مشيدة من الطين الأحمر. لقد أحسست بأن ذلك لم يكن بيتاً، بل شكلاً سيراميكياً وعملاً فنياً. وما زاد في إحساسي ذلك أن البيوت كانت خالية تماماً لأن الفلاحين يتركونها وينزلون إلى الوادي خلال موسم قطف الثمار. فللطين سلطة على الخزاف المبدع والذي يفكر من خلاله.

نعم فللطين ذاكرة خاصة، كالأشكال الخزفية التي تتوالد عبر التجريب والمناورات والتناص. وجد الفنان بيوتاً تنطوي على نفسها ملتحمة في تراصها بحميمية ذات شدو أنطولوجي خاص لا يحتاج إلى تفسير، بنسق متجاور يذكي وتيرة التماس واللحمة فيها، مترجمة حنيناً بدائياً للبقاء خارج ضغط التكنولوجيا ومؤثراتها. تلك البراءة الأولى لقرى طينية ترتد بعمق لقرى حلف وحسونة في بدايات الاستيطان الإنساني، حاول الفنان أن يترجمها على سطوحه الخزفية. في الصورة (79) يلمح لنا الفنان عن بيت طيني في مقطوعة خزفية من سيمفونية الخزف، تذكرنا بعمارة الفقراء لدى المعمار إحسان فتحي، حيث السلالم الخارجية تنقل عيوننا بسهولة نحو علياتها المتواضعة. في هذا العمل يذكي فناننا لغة خاصة للبوح، فالدار يفتح فاه والنوافذ عيون. وفي (الصورتين 79 و 88) اللازوردي، بتناص يستلهم التراث المعماري وعلامات من البيئة المحيطة (التلال) في الجزء الأعلى لهذا العمل الخزفي. ومدرجات الزقورات وشدرات عمارية مستوحاة خيالياً من الجنائن المعلقة المفقودة، حيث يتماهى العمل الخزفي بعمق مع مرجعيات الفنان الحضارية.

وفي الصورة (82) نلحظ اللغة الإبداعية والفهم العالي لدى الفنان في إعادة صياغة المشاهد الطبيعية، مدوناً انطباعاته بلغة الطين وألوانه بعيداً عن أي تزويق وبريق خزفي، باثاً شفرات العمل الجمالية لقرى تسكن الأعالي في الجبال والتلال، حيث يتطلب الوصول إليها سلالم وجهوداً بدنية كبيرة.

تقصى الفنان الميول الشكلية التي يتمتع بها الطين كمادة أولية لهذه القرى، محافظاً على بكريتها وفطريتها، جمال لونها اللَحمي المليء بأكاسيد الحديد (البنية الحمراء).

بيوت علقت فوق كرة (جرة) خزفية محورة لأرض تحفل بتشققاتها وصدعها، بطريقة أداء تشعرك بلمسات أنامل الفنان في الطين المعجون، لتتشكل تلك القمم من البيوت والنتوءات الصخرية فوقها، إستدراج لعناصر المكان البنائية من منظر طبيعي ظل راسخاً في ذاكرة الفنان البصرية ومخيلته الإبداعية.

وفي الشكل (71) يكثف الفنان مستويات الصياغة البنائية لقطعته الخزفية، متشاكلاً مع معمارية الجبال البركانية بقوتها وصلابة حافاتها الحادة، بألوانها الحمراء البنية الداكنة، نلمح بعض البيوت لائذة بداخل هذه القمم، متوحدة ومنطوية على ذاتها.

تعلن هذه التجربة عن رصيد وبوح إنساني

صورة 81 تكوين خزفي للفنان طارق ابراهيم 2007
32 * 29 سم

صورة 82 كرة خزفية حمراء . للفنان طارق ابراهيم
2008. 30 * 22 سم

لفنان لا تمر به المشاهد دون احتفاء وتقصي، مانحاً أعماله رؤى حداثية برصيد اجتماعي محلي.

إن تجربة الفنان طارق إبراهيم، بأفقها الزمني وتعدد مشاربها، ساهمت في تعدد روافدها التي يستعير منها خزفياته برؤى مختلفة، من الطبيعي للهندسي للتجريدي الخالص، ضمن نسق تكويني تجلى في الأعمال الخزفية التي ارتهنت بتكويناتها لتفعيل الصياغات الرياضية في هندسة، الذي أمتص صياغته البنائية من شكل الحروف وطوي الدوائر نحو المراكز، أو تفكيكها كما سبق (الصور 85،83،82) أو تنصيفها وتجزئة النصفين لخلق حوارية جمالية بينهما مع سحنة اللون الأحمر المشوب بنثيث من الأسود المنثور على الحواف المحيطة، وبقاعدة

صورة 82 نحت فخاري ، للفنان طارق ابراهيم 2007
48 * 29 * 9 سم

صورة 83 نحت فخاري حرف س . للفنان طارق ابراهيم 2007
45 * 29 * 9 سم

صورة 84 . شكل تجريدي للفنان طارق ابراهيم،
32 * 28 * 6 سم

سوداء لتترجم لنا اللغة التصميمية العالية التي منحنا إياها الفنان بسلاسة.

وإن للحرف (u) مساحة كبيرة في تشكيل العديد من الخزفيات في ظل طواعيته الجمالية وبنيته الاحتوائية ورنين بوحه الدلالي بـ(معانيم) تنفتح شفراتها نحو مفاهيم الإحاطة والاحتواء والرحم والأمومة (الصورتين 77 و 79). ينبري لنا حرف (u) بجماليته الخاصة التي استدرجها الفنان صوب مشغله وإشتغالاته العديدة مستنطقاً لغة جمالية تكوينية بصياغاتها المتعددة، ما بين الشد والغلق والانفتاح واتساع الفضاء الداخلي للعمل. فالحرف دافع ومثير جمالياً للفنان لإعادة اكتشاف أبعاده، معززاً ثراء القيم الجمالية ببراعة الخزاف الذي خبر مديات اللون الرحبة وفعل تحفيز السطوح الخزفية بالتحزيز والصقل والطي. في الصورة 84) كيف يتنامى الأصفر مع الأحمر بمساحة شد بصري مدفوعاً بسطح خزفي نحو عمق العمل.

وبهذه الحركة الذكية قضى الفنان على رتابة الشكل وصلابته لو بقي بدونها. تلك المعالجات البنائية تمد زخم التلقي بلذائذ جمالية غنية. وفي الصورة (84) نلمح تلك المعالجات الباذخة للأصفر مع الكريمي الفاتح (البيج) مانحاً لهذا الحرف سره الخاص في معمارية هندسية تشدو ببذخ الأصفر في هذا النقاء الجميل. وبخط واصل ما بين منتصف حرف (u) والقاعدة الصفراء المثيرة ينفتح هذا الخط في تدليل علاماتي يتشاكل بصرياً وبتجريد عال مع الجسد الأنثوي الذي لم يستطع أن يتوارى بصرياً في الشكل (85) بشكل أسطواني أزرق على قاعدة خضراء، واستقرت في أعاليه كرة ذهبية صغيرة، تستفزنا في قدرتها على التدحرج وعدم الثبات فوق جسد قد تكور كثيراً بشكله الأسطواني المكتنز.

تتسق خزفياته في تفعيل العلاقات البنائية للكتل وأحيازها وفضاءاتها الخارجية والداخلية،

صورة 85 نحت فخاري ازرق واخضر . للفنان طارق ابراهيم 2007
48 * 23 * 15 سم

مكوناً نصاً معمارياً يتشاكل فيه النحت والخزف، وحين يتسلل الحرف العربي بخفة في نماذجه ليزدان العمل الخزفي جمالاً لتعزيز قيمته الجمالية التي حاول الفنان استثمارها بعيداً عن تدليله المعجمي واستخدامه الأدبي. فالفنان يكرر مراراً «أنا لست بحروفي»، وما يعنيني جمال الحرف وانسيابيته ومطاوعته وغناه الشكلي، مع استثمار لافت للمادة الصناعية الألياف الزجاجية (fiber glass) في تشكيل الحروف بألوان شفافة (الصورتين 82 و 83) تارة تقف بارزة فوق نصف كرة بمعالجة لونية تمنحنا تشاكلاً كبيراً مع شكل الأحجار البركانية الغرانيت البني المخضر ليتسق إمتداد هذا الحرف تصميمياً مع الانخفاض المقصود في الجهة المقابلة. ومرّة نجد حرف (عين) بصياغة تستفز المتلقي بوضعه المقلوب في وسط تكوين بني غامق لحرف (u) ، حيث تتسق الخطوط الخارجية لبنية الشكل الخزفي بمنحنياتها، أو بذات المنحى مع اختلاف في الصياغة البنائية في تقصي الخطوط المستقيمة بأشكالها الهندسية لامتدادات حرف (u) أيضاً ولكن بطابع رياضي يمنحنا نهايات مثلثة للشكل وثباته بالقاعدة المثلثة أيضاً، في متوالية لونية تردد نغمة التدرج والانسجام اللوني للألوان الحارة، وتارة أخرى بصيغة نقطتين شذرية في فضاء مفتوح لحرف التاء أو منحني كبير من اللون النيلي الغامق على قاعدة زرقاء،

هنا يسهم الفنان في تفعيل الثراء التقني بالإزاحة المادية في استثماره خامات غريبة عن جنس الخزف، بحيث تتشكل لدينا علامات مركبة بنائياً ودلالياً ما بين الجسد الخزفي والأشكال الحروفية الملصقة والمركبة من مادة الألياف الزجاجية. وبهذا التداخل ما بين الخامات من أجناس مختلفة سوف نجد تقويضاً لخامات وتجنيس الفنون التي تتداخل وتتضايف على الصعيد البنائي حتى تصبح المسافات الفاصلة ما بين الرسم والخزف والنحت والتصميم شبه متلاشية لا سيما في فنون ما بعد الحداثة.

يفعل الفنان صياغاته الجمالية للأشكال الخزفية من خلال خلق حوارية إبداعية معها مشفوعة بمران وإصرار تجربة تجاوزت الخمسين عاماً، بمناوراته الشكلية مع الدائرة

الفنان طارق ابراهيم، الفنانه عبله العزاوي والفنان سعد شاكر مع وزيرة الثقافة السورية،معرض الخزف العراقي. دمشق 1979

(تنصيفها، تفكيكها، طيها، وثقبها، ثم دمجها مع الإضافة فيها وعليها وبداخلها). هذا الحراك الجمالي يستظل خلف زمن من مكابدات الفنان التجريبية، والذي صار تأريخاً لها.

نلحظ ذلك في الكيفية التي انبرى فيها الحرف وحيداً متطاولاً في اتساقه الشكلي لذاته، بعيداً عن استدراجه ملحقاً بشكل دائرة أو منحوتة فخارية هندسية، فأطلق الفنان لحروفه العنان لتكون ذواتاً تمنح المتلقي فرصة كاملة في تلقيها من خلال إصرارها الشكلي المنبثق ذاتياً وبتكثيف جمالي عال، حيث أفرد الفنان في تجاربه المتأخرة للحروف العربية مساحة كبيرة من اهتماماته متقصياً إنسيابيتها، مرونتها، رشاقتها، معماريتها الهندسية، مع تنويعات لونية تزخر بالإتقان حروفاً من أبجدية خط النسخ والقيرواني، مكتفياً ببدايات حرف العين وما تحفل به الهمزة من تشكل. حرفا الحاء والعين يتفردان بقامة جسد صلب، تلوذ بخاصرتهما حروف صغيرة مثل الهاء أو الواو، أو كرة صغيرة تقاوم وجودها الاهتزازي في وسط محجر حرف العين، جاعلاً لحرف الياء لغة تشكل خاصة به رافعاً رأسه للأعلى على غير عادتنا في رؤيته، متجاوزاً فق توقنا في كيفية كتابته. وحيث يتولد لنا نص خزفي مكتفياً بجمال الحرف وقيافته، تنفتح تلك الحروف بدلالاتها التي تشكلها ذاكرة المتلقي وخزانته الثقافية لقراءات متعددة، مع ما تمنحه تلك

الأشكال الخالصة من لذائذ جمالية (الصورتين 82 و 83) وبعد ثقافي يتراسل مع أطروحات التأصيل والهوية. وسوف نجد ذلك ضاغطاً وجودياً جلياً لدى الفنان الذي خبر مكابدات الغربة وصراعاتها الثقافية والوجودية، خاصة بعد رحيله المتأخر من بغداد في العقد الأول من الألفية الثالثة.

في نسق من الأعمال الخزفية يفتح لنا الفنان طارق إبراهيم نوافذ نطل من خلالها على فضاءات خارج بنيتها، تستدرجنا لعالمها الخاص وبفتحاتها التي أجدها عيوناً ترفد بصيرتنا ورؤانا، وهي ترتد عميقاً لنصوص الإصغاء إلى اللامحدود وغير المتعين ـ اللامرئي المتشكل فنياً وطقوسياً في تفاصيل الحياة الاجتماعية والفكر الميثولوجي الرافديني القديم، وفي قلقه الوجودي. .

إستدعى تماثيل (الولادة النذرية) التي كانت تقدم عبر طقوس نذرية للعوالم المتحكمة بخصوبة الأنثى (الحمل والولادة)، وكانت توضع في غرف المعابد الأشد قداسة (قدس الأقداس cella)، والمائزة بعيونها الكبيرة، ولذلك سُميت بـ«تماثيل العيون. (الصفحتين 106،115).

لربما من خلال تلك العيون المحدقة في غياهب المجهول واللامرئي، حيث تطل على العالم الميتافزيقي، وهي تحمل في جنباتها الآمال المعقودة بالخصوبة والتناسل، وتجنب المخاوف التي ترسخت في الفكر الاجتماعي من العيون الضارة والحاسدة، والتي اختزلت عبر السنون والحقب إلى سبعة أعين والتي ما تزال تعلق في واجهات بعض البيوت وفوق أبوابها وعلى واجهات بعض المحال التجارية ظناً منهم أنها تسهم في درء الخطر المحدق بهم من خلال نظرات تلك العيون الحاسدة. في الشكل (115) يكثف الفنان دوال العمل بصياغته تلك، مانحاً الشكل الخزفي سلطته القارة من خلال تلك الفتحات التي تثير فينا رغبة عارمة لاكتشاف ما ترنو إليه وتبصر، في الأعلى عينان سومريتان وجدت كثيراً في تماثيل الآلهة والمتعبدين السومريين وامتدت للحضارات التي تلتها.

وفي تجربة الخزاف طارق إبراهيم احتفاء بديمومة ذلك التراث الحضاري، والذي نلمح صداه يتردد في وعي الفنان الذي يستلهم هذا التراث العظيم وفهم الحقيقة التي يبوح بها العمل الفني.

فالعيون السومرية التي حافظت على دوام حضورها في ذاكرة التأريخ، واحتفظت لذاتها بكلمة يتردد صداها في صحائف المستقبل حيث تسترد وجودها برشاقة في أسطح الخزف وحوامل التصوير والأعمال النحتية في أعتاب الألفية الثالثة. وهذه الجزئية الحضارية التي ألحت بظهورها في تجارب الفنان الأخيرة خلال زيارته لعمان قادماً من المهجر في أميركا، ليترجم هذا الحنين والبوح ببلاغة مستدعياً تلك العيون السومرية التي بقيت محدقة لآلاف السنين.

فمكابدات الغربة وضغط الهوية، وهو الفنان الستيني الذي خبر هذا المخاض الأنطلوجي وصراعات الفكر والهوية والأصالة والتجديد والثراء التقني، مع أقرانه من هذا الجيل الفعال والمؤثر بكل الأصعدة، كلها عوامل ساهمت في ترسيخ نظرته الجمالية عبر تجربته الفنية المؤثرة، مانحاً الطين بلاغة الحضور ورنينه الخاص. إنه الفنان الملتاع بحب العراق، الذي لم يستطع أن يدخر دمعاً لحظة ذكر بغداد، إنه الكبير طارق إبراهيم.

من الارض . للفنان طارق ابراهيم 1989
18 * 23 سم

شكل خزفي . للفنان طارق ابراهيم 2007
35.5 * 32 * 7.5 سم
مجموعة عبد المجيد بريش. لندن

المصادر

1 طه باقر: مقدمة في تأريخ الحضارات القديمة، ج1، منشورات دار البيان، مطبعة الحوادث، بغداد ،1973، ص ص 75،76.

2 طه باقر: مقدمة في تأريخ الحضارات القديمة، ج1، منشورات دار البيان، مطبعة الحوادث، بغداد ،1973، ص ص153 193، 209 ،210، 216 . 1

3 مكي عمران راجي، وهدى علي: تمثلات ديمومة الحياة في الفن العراقي القديم، (فخاريات سامراء، الالف الخامس قبل الميلاد) مجلة نابو للبحوث والدراسات، اصدار كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، مجلد 11، العدد 2016،14، ص 14. *
يعد الاستاذ (لاندزبيركر) أول باحث أثار موضوع (الفراتيين الأوائل) وهم قوم ليس من السومريين ولا من الساميين، يرجح انهم سبقوا هذين القومين في الاستيطان في السهل الرسوبي، والذي يعود لهم أصول معظم المدن التأريخية، كأور واريدو وأوروك ولإرسه، وكرسو (تلو)و(كيش)وبابلم (BABILIM) بابل وأصول أسماء دجلة والفرات وأسماء حرف كثيرة كالفلاح (انكار)وسمك (simug)وملاح (malakh)وبخار (Pakhar) فخار (صانع الأواني الفخارية). *.
*"يعرف الطين بأنه أحد معادن الصخور الرسوبية الذي يتصف ببلورات صغيرة الحجم لا ترى بالعين المجردة ، يطلق عليه تركيباً سليكات الالمنيوم المائية ، ويرمز له على وفق الصيغة الجزيئية لأكاسيده بـ (AL2O3. 2SiO2. 2H2O)وينتمي الى مجموعة بنيوية تسمى الكاؤولين (KAOLIN) وهو ناتج طبيعي لتحول المعادن أو الصخور التي أساس معادنها الفلسبار بتأثير العوامل الجوية والجيولوجية عبر ملايين السنين يعرف الطين بأنه أحد معادن الصخور الرسوبية الذي يتصف ببلورات صغيرة الحجم لا ترى بالعين المجردة، ينظر: (علي حيدر صالح البدري :التقنيات العلمية لفن الخزف ،قسم الفنون الجميلة ،جامعة اليرموك ،مطبعة المغرب ،بغداد، ٢٠٠ ص١٧

4 علي حيدر صالح البدري ، التقنيات العلمية لفن التزجيج والتلوين ،الجزء الثاني والثالث كلية الفنون الجميلة ،جامعة اليرموك ،الأردن ،2002م ص30.
5 صمويل كريمر: من ألواح سومر، ترجمة، طه باقر، مراجعة وتقديم د. احمد فخري، بيت الوراق للنشر، بغداد، 2010، ص 140. 6 مارتن ليفي: الكيمياء والتكنلوجيا الكيميائية في وادي الرافدين، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمود فياض المياحي. ود.جواد سلمان البدري، ود. خليل كمال الدين ،وزارة الثقافة والأعلام ،دار الرشيد ،بغداد ،1980،ص ص64،65. *المصدر : علي حيدر صالح البدري ، التقنيات العلمية لفن التزجيج والتلبوين ،الجزء الثاني والثالث كلية الفنون الجميلة ،جامعة اليرموك ،الأردن ،2002م ص30.

7 عادل كامل : التشكيل العراقي ،التأسيس والتنوع ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،2000،ص89. *ايان اولد خزاف بريطاني ولد عام 1926 في مدينة (برايتون)الأنجليزية ، درس في مدرسة (سليد) للفن عام 1946.
8 عبد الغني النبوي الشال :فن الخزف ،مطابع جامعة حلوان ـ أورمان الجيزة ، دت ،ص25. **عبد الغني النبوي الشال :فن الخزف ،مطابع جامعة حلوان ـ أورمان الجيزة ، دت ،ص ص 132،134.
9 عادل كامل: المصدر السابق، ص ص 93. 7
10 شاكر حسن آل سعيد ،البيانات الفنية في العراق ،وزارة الاعلام ،مديرية الفنون العامة ، دار الحرية للطباعة ،،مطبعة الجمهورية ، بغداد ،1973ص 77.
* الصورة من مقتنيات الفنان (دلير سعد شاكر)
11 عادل كامل: خزافون عراقيون ابتكارات فنية تعيد قراءة ثوابتها ،..الموقع الالكتروني http://www.somerian-slates.com/2016/09/08/3482/
12 كارل ، غوستاف يونغ: الانسان ورموزه ،ترجمة ،،سمير علي ،دائرة الشؤون الثقافية والنشر ،دار الحرية للطباعة ،1984، ص362.
13 شاكر حسن ال سعيد :البيانات الفنية في العراق ،وزارة الاعلام ،منشورات الفنون العامة ،بغداد ،1973 ،ص ص 39،40. 11

(*): في مقابلة شخصية عبر النت مع الفنان دلير سعد شاكر في تأريخ19/ 8 /2020 والذي تفضل بأرسال اغلب
المصورات الفوتوغرافية للأعمال الفنية والصور الشخصية،، حيث ذكر لي "ان الفنان فالينتنوس قد بعث بطاقتين دعوة ،واحدة للرئيس مكاريوس رئيس جمهورية قبرص وقتئذ ،والثانية للفنان سعد شاكر وكان في (لندن)حينئذ ، واحتراما لأستاذه وتقديرا له ،قد حجز للقدوم بباخرة من انكلترا الى قبرص مستغرقة الرحلة أسبوعا كاملا في البحر وحضر الى المعرض الشخصي ،والمعرض قد أقيم في قبرص .وكان الفنان فالينتنوس قادما من بغداد "
(**) مكاريوس الثالث (:(1913 -1977) رئيس وكبير أساقفة الكنيسة القبرصية الأرثوذكسية وأكبر دعاة الوحدة
مع اليونان ،خلال الاحتلال البريطاني لقبرص ، وأول رئيس لقبرص المستقلة من عام 1955 وحتى وفاته، عام 1977.
15 *يعد الفنان برنارد ليج)Bernard Howell Leach (5 January 1887 – 6 May 1979 ،عبقري الخزف البريطاني ،و(اب الخزف البريطاني الحديث) وفي بداية الستينيات من القرن المنصرم عقد (ليج)مؤتمرا في الجامعة التي كان يدرس فيها الفنان سعد شاكر ، وقد اهدى الفنان برنارد ليج كتابا للفنان سعد شاكر تعبيرا عن اعجابه بإحدى اعماله الخزفية ،مدونا الاهداء بخط يده "الى الفنان الشرقي "المصدر :دلير سعد شاكر ،مقابلة شخصية عبر النت (2020/8/25)والكتاب من ضمن مجموعة الفنان سعد شاكر الخاصة .
16 زينب كاظم صالح : الابعاد الصوفية في الخزف الياباني المعاصر ، مجلة الآداب ، العدد 110/ 2014م ، ص 8
17 الصورة الفوتوغرافية مع المعلومات التوثيقية للفنان (دلير سعد شاكر)
18 هانز جيورج ، جادامر :تجلي الجميل ومقالات أخرى ،ترجمة ،د. سعيد توفيق ،طبع الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ،1997،ص22.
19 لقاء تلفزيوني لقناة الشرقية :الخزاف طارق إبراهيم في حديث المهجر .نشر في 2012/11/13على اليوتيوب . 16

20. بدأ الفنان نوري الراوي إنتاجه التلفزيوني مع انطلاقة التلفزيون في العراق فقدم أول برنامج له بعنوان "زاوية الفن " عام 1957 ثم "مع الفنانين" في عام 1958 وتغير اسمه إلى "أعلام الفن" في عام 1959. ثم جدد البرنامج وغيرت صيغته ليصبح باسم "نافذة على الفن" في 1961.
في العام 1962 أنتج برنامج آخر مهمته تقديم أعلام العلم والثقافة في العراق بعنوان "قابلوا الموهوبين". ثم أنتج برنامج آخر هو "آفاق الفن" في 1968 و"عالم الفنون" عام 1970. ومع تشعب وتوسع الاهتمام الفني أقتصر برنامجه "فنون تشكيلية" 1974 و "آفاق تشكيلية" 1984 على العناية بالفنون التشكيلية فقط.
21 عادل كامل :التنأسيس والتنوع ،مصدر سابق ،ص102.
22 زهير صاحب ،نجم حيدر ،بلاسم محمد : سعد شاكر ،حدود الخزف ،اصدار جمعية التشكيليين العراقيين ،ودار ايكال للطباعة والتصميم ،بغداد ،2006، ص 30.
23 غا ستون مير :أفلاطون ،تر ،بشارة صارجي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،1980،ص63.

https://www.sayidaty.net/node/843081/%D8%A3%D8%B3%D8%B1%D8%A9-24 29
24
25 جادمار ، هانز جيورج: تجلي الجميل ومقالات أخرى ، المصدر السابق ص114.
26 نص مدون بيد الفنان سعد شاكر عن بعض أعماله ،مقتنيات الفنان دلير سعد شاكر .
.27
https://www.sayidaty.net/node/84308127 31

28طارق إبراهيم ،حوار تلفزيوني ،قناة الشرقية ،برنامج أطراف الحديث ،اعداد وتقديم ،مجيد السامرائي ،15/ 9 /2014.

29 شنيار عبد الله :حوار تلفزيوني ،قناة الشرقية ،برنامج اطراف الحديث ،اعداد وتقديم مجيد السامرائي ،2005/3/22

30 طارق إبراهيم ،حوار تلفزيوني ،قناة الشرقية ،برنامج أطراف الحديث ،اعداد وتقديم ،مجيد السامرائي ،15/ 9 /2014.
31 زهير صاحب :ملحمة العراق ،دراسة في فنون عصر فجر الحضارة العراقية ،الطباع ، بغداد ،2017، ص 289

اشرعة . عمل للفنان سعد شاكر 1994
50 * 50 * 21 سم

سعد شاكر

سعد شاكر
د. نجم حيدر
جامعة بغداد . كلية الفنون الجميلة

يجتاحك اطمئنان وارتياح يسقط كل ما فيك من عالق عند محادثتك لذاك الرجل النحيف ذو اللحية البيضاء والصوت الأجش والعيون اللامعة.. انه مبدع.. سعد شاكر.

هكذا هو دائما يسقط كل حالات الانفعال والتعصب بما فيه من نقاء ينشره بابتسامة.. كأنه قديس لإيابه لصيغ الإملاء شيئاً.

وكي لا نطيل في وصف شخصية هذا المبدع لما في ذلك من اعتراضات في اتجاهات من النقد.. فالرجل فيه انعكاس يدمج بين الذات والابداع.. وقد يكون سعد شاكر مثالاً ناجحاً لمخاصمة فكرة اسقاط المنتج من دائرة الإبداع.

يحق لاي باحث في فنون التشكيلية العراقية ان يصف سعد شاكر بالرائد الأول لفن الخزف المعاصر، على الرغم من تاريخ الخزف كحرفة متميزة اجتاحت مناطق مختلفة من العراق، لها خصوصيتها في التكوين واللون.. فضلاً عن ذاك التاريخ السحيق الذي يجعل من الخزف العراقي شاهداً مهماً عن حضارة البلد، أن كان في العصور التاريخية الأولى لبابل وسومر واشور أو في العصور الإسلامية.. على الرغم من كل ذلك وذاك، نجد أن الخزف العراقي المعاصر لم يقدم ذاك الكم والكيف في المستوى الابداع فيه موازن لأي حقبة من حقب التاريخ المذكور، إلا ان مستوى الأداء في المادة والفكر قد نهضت بريادة متميزة عند سعد شاكر.

لدراسة سعد شاكر في إنكلترا ومعاصرته لمتخصصي فن الخزف، أثر مهم في نمو الأبداع وبناء الشكل لديه، كما أنه قد عمل جاهداً برؤية تحليلية مع زملاء له في مجال الفن التشكيلي رسماً ونحتاً، نتيجة لهذا المركب فيه.. يمكن ان توصف شخصيته الفنية بالمنقبة في الأشياء والظواهر لكشف ما يمكن أن يكون جديداً متفاعلاً مع عقليته التنفيذية المتألقة.. الأمر الذي أدى إلى بناء الشكل الأسلوبي له.

فهذا الصياد المحترف المتعامل بخصوصية مميزة مع الكائنات الحية والذي يمكن ان نطلق عليه مصطلح (إنسان الطبيعة NATURAL MAN).

قد حقق رؤية تحليلية متميزة بين وجوده الجغرافي والفيزيقي.. إذ انعكست على نحو استثنائي في أسلوبه الفني.

في داخله صراع ومخاضات فاعلة تكشف عن عقلية باحثة منقبة في الأشياء والظواهر تؤسس

رؤية تدمج بين الهوية العراقية ومعطيات الحداثة بأشكالها المختلفة.. وهذه المخاضات تفجرت بعد وصوله إلى بغداد عند إكمال دراسته في كلية الفنون الجميلة في لندن واطلاعه على فنون الحداثة السائدة في أوربا مع الخصوصية المتميزة للخزف الإنكليزي، فحصل على كل ما يمكن أن يحصل عليه طالب الفن من أوربا. إلا أن الأمر لم ينتهي عند ذلك.. فتفجرت لديه معطيات زاخرة خصبة لفنون بلاد الرافدين، التي تتجاوز كماً وكيفاً كل النظم الشكلية الأوربية المعاصرة.

وهذا في طبيعة الحال ليس أمراً سهلاً، بل يحتاج إلى معادلة أسلوبية تدمج كل هذه المعطيات وتحقق رؤية جمالية متجسدة في الشكل والتكوين، يمكنها أن تصف مفتخرة مع رتل الفن المعاصر دون الاتكاء السلبي على التراث نسخاً أو توليفاً ساذجاً هذه هي مخاضات سعد شاكر التي عمل فيها محللا مركباً للمعطيات الشكلية بين الحداثة والتراث..

إذ حلل الشكل الفني على وفق مقدمات الفن العراقي تاريخياً.. وهو داخله رفضاً للمباشرة في الفعل ورد الفعل، كما فيه ازدراء للواقعية التي جثمت على فن الخزف عصور طويلة وإحالته إلى فن وظيفي أدائي استعمالي، أو في أفضل الأحوال فن تزييني للصالونات الفخمة.

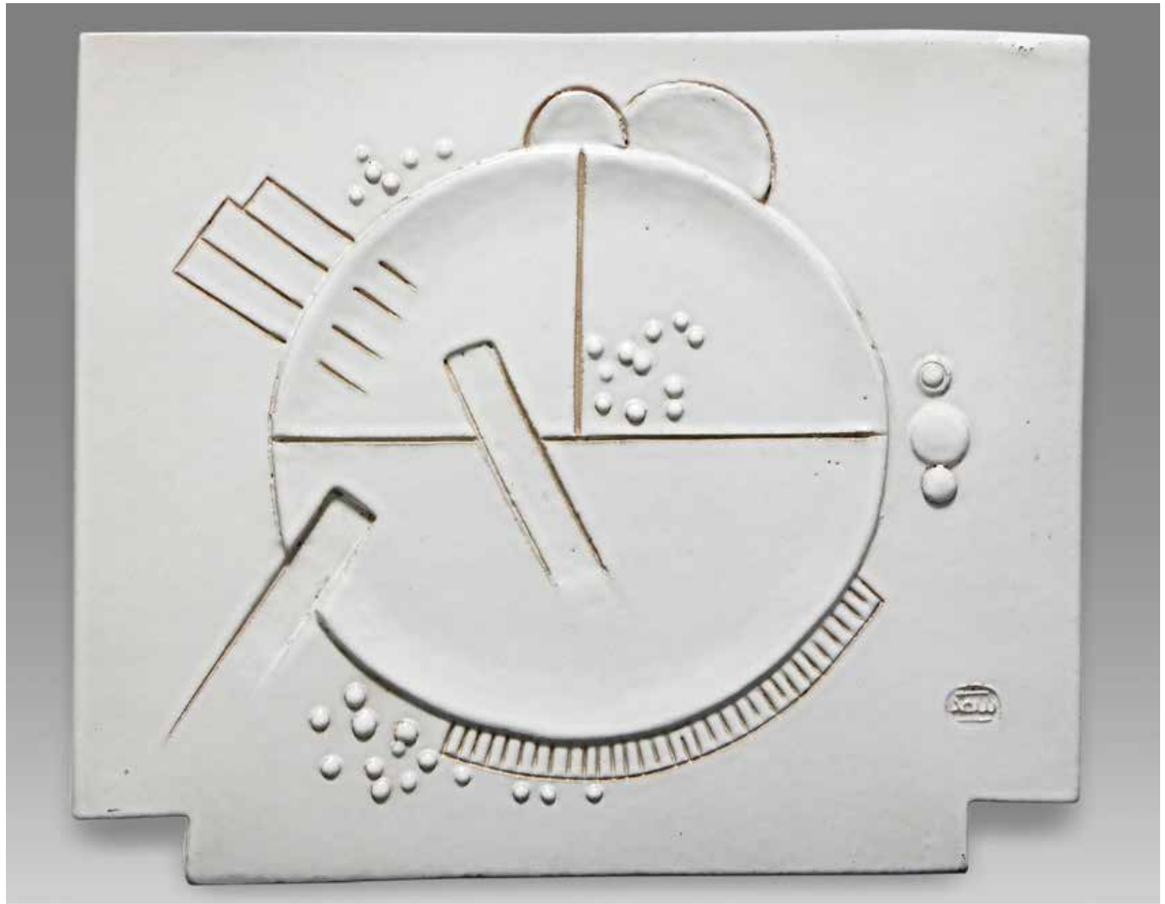
أراد سعد شاكر محاورة ذهن المتلقي كي يقحمه في معادلته الجمالية التي لا تختلف مقدمتها وفروضها عن محمولاتها.

فكان الشكل لديه يقدم نفسه متفرداً.. مما يجعلك تتساءل عن مصدريته المتخفية، وقلما تجدها، وعندما تسأل الفنان عن المحتوى ومرجعيات التكوين يبتسم ويقول بصوت أجش « إنها لعبة الاختلاف في التصور» وكأنه يفلسف الخطاب التشكيلي بدعوى تفكيكه منسجماً مع دعوات (جاك دريدا) حتى قبل ان ينشر (دريدا) (التفكيكية) كرؤية فكرية.

مما أحال اعماله إلى مستوى من التجريب تجاوز فيها عمليات الأداء في الخامة، (على الرغم من إبداعه فيها) إلى التجريب في الرؤى عندما تفصح عن نفسها شكلاً وتكويناً.. وهو بذلك يؤمن بأهمية الدراسة العلمية واحتكاكه بعالم التكنولوجيا ومتحولات الطبيعة، ويعلن أن الأفكار توجه العمليات، إلا ان الجدل بين الأفكار والعمليات يحقق تكويناً يستحق الحوار والاختلاف عليه، مما أحال الرجل إلى تجريب مضني فيه دراسة فعالة للعلاقة الكيميائية بفيزياء الحرارة.. مما اتحه له خصوصية لونه يمكن ان تسمى باسمه.. إذ حاول الفنان التعامل مع الأشياء والحوادث على أنها مقدمات لافتراضاته الجمالية.. فلم تكن الحوادث رغم

صحن خزفي للفنان سعد شاكر 1980
50 سم

ما فيها من قدسية سياسية واجتماعية غاية في ذاتها، بل أحال الحدث إلى نظم شكلية تعبر عن نفسها بلعبة التأويل لدى المتلقي ويمكن مطالعة هذا الأمر في اعماله عن المأساة الفلسطينية وأحداث تل الزعتر وحرب تشرين وغيرها.. فانتصر الشكل على الحدث ولم يلغه.. وبذلك استطاع تخطي التقريرية التي وقع فيها الكثير من معاصريه.. أنها مقدرة فائقة في التحليل



عمل خزفي للفنان سعد شاكر 1987
40 * 30 * 10 سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

عمل خزفي للفنان سعد شاكر 2001
37 * 24 * 6 سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

عمل خزفي للفنان سعد شاكر 1980
32 * 38 * 8 سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

خزف ستون وير للفنان سعد شاكر
مجموعة المعماري رفعة الجادرجي

عمل خزفي للفنان سعد شاكر 1998
33 * 17 * 7 سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

كما هي في تركيب المحلل.

أن تجريبية سعد شاكر تتجاوز الأداء في المادة إلى الأداء في المخيلة، عندما تتشكل لتحقق تعبيرية تجاوزت في الكثير من الأحايين نظم التعبير اللغوية، حتى الشعرية منها، مما أسقط لغة النقد الوصفي التي بدت عقيمة متواضعة أمام رصانة الشكل والتكوين في أعماله.

فضلاً عن أداء حرفي متميز لا يجاريه إلا القلة القليلة من طلابه وهم بذلك لا يحققوا انتصاراً إلا بصورة المتأثرة الإيجابي في الأعم الأغلب.. انه يستحق إن يلقب إمام الخزافين العراقيين الذين لابد ان يصلوا خلفه افتخاراً.

أن دافعية سعد شاكر وفي كل مراحل حياته، دافعية خالصة نحو الفن لم يشوبها ضغوطات حياتية زائفة التي توصف بمحطات الإبداع.. كضغوط المال والأعلام.. فأحال نفسه إلى قديس للفن، الذب كان عالمه الحسي والعقلي والمستقبلي.

هكذا استطاع سعد شاكر أن يتخلص من كل مثير يتداوله العامة، وتخلص بالتالي من كل ضاغط حيائي متهافت، فكانت دافعية ومثيراتها جمالية بحتة وكأنه صنع من خزف، يتعامل معه برؤية تتجاوز لغة التعبير نحو لغة التفلسف.

أن هذ الفنان يذكرني بمحاورة الكهف (لأفلاطون).. يحاور (سقراط) (اغليون) ويقول: إذا جذبت أحدهم بعنف الى فوق في المرتقى الصعب.. ولم يتركه حتى أوصله الى نور الشمس.. أفلا يستاء ويتألم من جراء عنف كهذا؟ ومتى وصل إلى فوق يجد أن عينيه قد أبهرتا.

إن رؤية افلاطون لهؤلاء (الاستثنائيون) الذين لا يؤرقهم ما يؤرق الناس.. ولا يستدعيهم ما

يستدعي الأخرين.. نجدهم قلة ومنهم من أستطاع أن يجعل من الفن غاية ووسيلة.. هكذا هو سعد شاكر.. بابتسامته التي تمنح الاخرين الحب والطمأنينة. وفي داخله ألم معتصر وصراع مع النفس.. أنها رغبة في تقديم المزيد مما هو جديد ومبتكر.. فهو في صراع مع الجسد الذي يتقاطع مع أفكاره وطموحاته.

يمكن أن نقسم التحولات الأسلوبية لهذا الفنان بمراحل ثلاث:

الأولى.. تمثل ما بعد الدراسة.. وتنحصر في الستينات من القرن الماضي.

والثانية.. تمثل تأويل الحدث الى شكل وتأخذ مرحلة السبعينات والثمانينات من القرن ذاته.

وأخيراً.. تعد مرحلة التسعينات مرحلة للسمو في المتحول الاسلوبي وتحقيق النظم المركبة في علاقات الإنتاج على نحو شامل.

كما أن مجموعة عناصر نتاجه الفني تعد علامات مؤشرة بخصوصيات أسلوبية متفردة وهي:

أ- خصوصية البناء اللوني التي تتصف بها

تكوين خزفي من مجموعة (ازهار من بلادي) 1972
مجموعة المعماري رفعة الچادرجي

نحت خزفي للفنان سعد شاكر 1996
45 * 38 * 10 سم . مجموعة عبد المجيد بريش، لندن

صحن خزفي للفنان سعد شاكر في السبعينيات
مجموعة المعماري رفعة الچادرجي

صحن خزفي للفنان سعد شاكر 1975
مجموعة المعماري رفعة الچادرجي

المراحل الثلاث المذكورة سلفاً على الرغم من التسامي المتميز في المرحلة الثالثة.

ب- خصوصية البناء المعماري الذي يعد عنصراً مميزاً لنتاجاته عبر المراحل الثلاث.

ج- الإمكانية الحرفية في الإخراج والتي تمثل مظهراً من مظاهر الخبرة المتفردة لديه.

أ-خصوصية البناء اللوني:

يعرف الفنان كاظم حيدر (اللون) في كتابه التخطيط والألوان: (بوصفه ظاهرة اهتزازية كالصوت، لها ذبذبات معينة يمكن كشفها وقياسها بعد سقوط المصدر الضوئي عليها، ويمكن ان تتغير هذه الاهتزازات على وفق تغير الإضاءة الساقطة والمنعكسة من السطح المضاء. كما ان لكل لون درجة أو مجموعة درجات لونية تقاس وتتغير بمتغير تلك الذبذبات الاهتزازية، وان الكشف عن هذه الدرجات اللونية مستمر. وعليه فأن أدراك اللون أمر مختلف من انسان الى اخر على وفق مجموعة مؤسسات، بعضها فسلجي يرتبط بمستوى المعطيات البصرية وبعضها الخر تجريبي يرتبط بمستوى الخبرة ومتراكم الاطلاع وتوجه المتلقي المتخصص.. فضلا عن ذلك يمكننا القول إن الادراك اللوني يرتبط بكم ونوع البناء المعرفي.. المكتسب والمتراكم. كما أن الإدراك اللوني يقدم لنا صورة الذائقيه الجمالية للفنون البصرية وينعكس فيها لتطويرها.

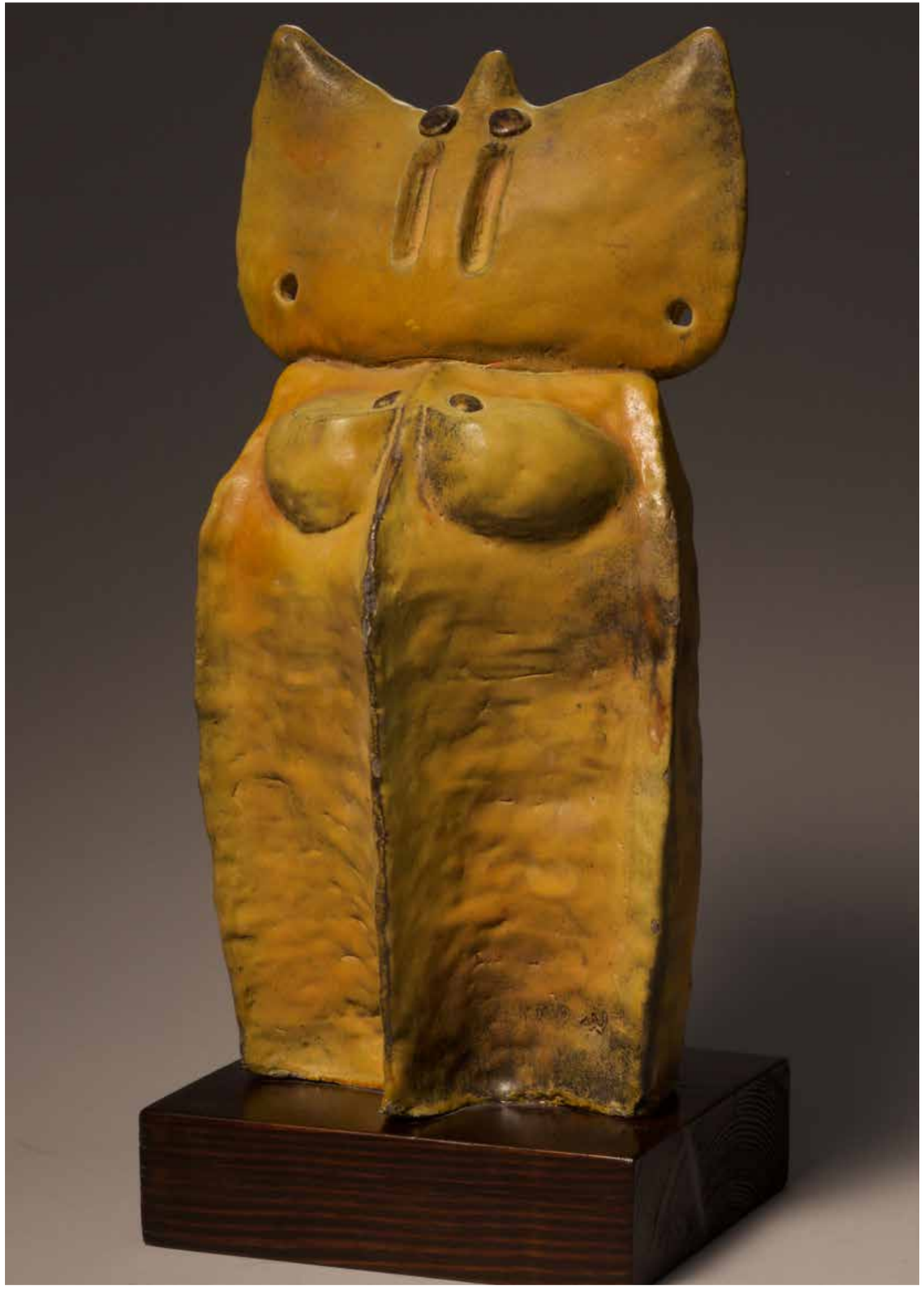
وعليه نجد أن إدراك اللون ليس فعلاً تحسسياً فقط «رغم ما فيه ذلك» بل هو فعل معرفي مكتسب، والمتغيرات في درجة اللون تحمل داخلها الكثير من الدلالات على الصعيد العلمي والعملي والافتراضي عندما تحمل الألوان تأويلا افتراضياً تتحول بفعل التراكم الى اشتراط. ويمكن أن نصف الفنان موضوع البحث بالمتعامل الذكي على وفق مستوى متميز من الخبرة مع اللون، استطاع بحكم تجربته أن يصل الى درجات لونية تسمى باسمه من خلال خبرته في التركيبة الكيميائية وفي المستوى

تكوين خزفي للفنان سعد شاكر. مجموعة المعماري رفعة الجادرجي.

تكوين خزفي للفنان سعد شاكر. مجموعة المعماري رفعة الجادرجي.

تكوين خزفي للفنان سعد شاكر. مجموعة المعماري رفعة الجادرجي.

شكل خزفي للفنان سعد شاكر. 1972.
23 * 13 * 5 سم . مجموعة عبد المجيد بريش، لندن



الحراري المتعامل في الفرن، وأبتكر الكثير من المعادلات اللونية المعاملة حرارياً والأمر طبيعي لفنان مثل سعد شاكر بهذا المستوى والكم من الخبرة.

إلا انه لم يبخل ابداً على طلبته، إذ تتلمذ على يديه عدد مهم من فناني هذا التخصص، كان فيهم من آثاره الكثير، وهم فخورون بذلك..

كما أن الحقب الثلاثة التي قدمناها في تطور أسلوبه قد تداول فيها اللون بما يمكن أن يحقق إثار جمالية متميزة.. ولم يطوق نفسه باتجاه لوني معين، لكننا نجد في أحيان ما، إكثار من الألوان ذات المسحة الخضراء أو الشذرية أو ما نسميها ذات المسحة الإسلامية في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي بينما نجد انفتاح لوني بشفافية تحتوي الدرجات الضوئية ذلت التردد الواطئ في التسعينات. إن عمليات التجريب التي عمل عليها الفنان قد غيرت في نظم المعدلات الكيميائية رياضياً.. بحيث حققت متحولات جديدة في اللون في أغلب أعماله.

ب- خصوصية البناء المعماري:

يعد سعد شاكر من أهم خزافي القطر في مسارات البناء المعماري الذي يعتمد نظام الكتل المتداخلة والمتجاورة، ويمكن أن نجد ذلك في أهم أعماله الغارقة في التجريد والتي تنتظم بعلاقة هندسية يقررها ويتعامل معها، وهو بذلك يكون في غاية القصدية لحسابات

شكل خزفي للفنان سعد شاكر 1966
35 * 25 سم
مجموعة حسين حربة، تورينو

تكوين معماري خزفي للفنان سعد شاكر 1998
60 * 20 سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

نحت خزفي للفنان سعد شاكر 1995
48 * 26 * 10 سم
مجموعة حسين حربه، تورينو

نحت خزفي من مجموعة ورود من بلادي للفنان سعد شاكر 1974. 30 * 29 * 19 سم .مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دللول، بيروت

أفكار نحت خزفي للفنان سعد شاكر 1984
46 * 36 * 28 سم . مجموعة الابراهيمي، عمان

طائر عمل خزفي للفنان سعد شاكر 2002
33 * 52 * 8 سم . مجموعة خاصة، عمان

الكم الرياضي.. ولم يظهر لنا أو لأي ناقد في مجال الفن التشكيلي أن سعد شاكر قد فقد سيطرته على عمله الفني أو كما نطلق في اللغة الدراجة (فلت العمل من سيطرته). انه يعرف بدقة خطواته ويعمل على وفق حسابات تحليلية يؤسس على وفقها نظم التركيب. لقد جعل الفنان لكل تكوين قوانين تنظيم داخلي تتحكم فيه وتمثل هذه القوانين علاقة تفاعل إيجابي مع مجمل عناصر البناء الفني الأخر وعلى نحو خاص اللون والملمس والشكل. وهو بذلك يتحكم بالأمور بصورة ذهنية تخطط وفق رؤية تحسب حسابات الأداء من الجزء إلى الكل أي بمعنى أخر، انه يبرمج خطوات عمله ولا يدع العمل الفني يسبق مخيلته الإبداعية. هم قلة الذين يغيرون السائد المتداول الذي تعاقدنا عليه. وهم بلا شك مبدعون مبتكرون وحال سعد شاكر في متحولاته التي استطاع ان يحقق علاقات جديدة تؤسس تكوينات وأشكال خارج التداول الجمعي.. وهو حال هؤلاء العباقرة الاستثنائيون. وأي باحث منقب في متغيرات الأشكال لديه يجد انه قد استفز سكوننا التذوقي بنظم تكوينيه معمارية جديدة.. ولعل متحولات التسعينات في التكوين المعماري أفضل ما يثبت هذا الرأي.. وكما يقول (هربرت ريد) في كتابه (معنى الفن): (إن الحضارة هي التي تمنح الشكل وصيغته..) وهذا الرأي بقدر ما فيه من شاعرية أدبيه المنحى.. لا ينسجم مع ما قدمه سعد شاكر من نظم شكلية.. اصطفت لتكون صيغ جمالية تعد متفردة. فهو الذي صنع للشكل صيغته. وهو بذلك ينسجم مع الري «الأنطلوجي» الذي قدمه (كولن ولسن) في كتابه سقوط الحضارة عندما أعلن (أن الأنسان هو الذي يقدم للحضارة معطيات وجودها وتساميها ومن ثم يقدم معطيات اندحارها).

الاشرعة عمل خزفي للفنان سعد شاكر 2001
38.5 * 20 * 8.5 سم
مجموعة عبد المجيد بريش، لندن

أشكال من الطبيعة للفنان سعد شاكر 1972
28 * 18 * 8 سم
مجموعة الدكتور فتيبة الشيخ نوري. عمان

الطائر عمل خزفي للفنان سعد شاكر 1999
32 * 46 * 7 سم . مجموعة الابراهيمي، عمان

حركة في فضاء 1997
45 * 40 * 7 سم . مجموعة خاصة ، عمان

وإذا ما عدنا إلى أكثر الأشكال جدلاً.. وهو الشكل المجرد نجد ان الفنان قدمه بتركيبة معمارية تعتمد المجرد الجزئي في المشخص الكلي.. أي بمعنى آخر استخدام الكتلة الهندسية المشخصة في نظام تجريدي عند تأسيس البنية الكل في عمله الفني. فقدم تركيبة معمارية متجاوزاً المعنى نحو متغيرات في التأويل عند المتلقي. وهذا ينطبق على مجمل مرحلة السبعينات وما بعدها.. لقد حاول بالفعل تركيب المجردات الهندسية وبأدائية متميزة.. أن يحقق أعلى مستوى من استثارة المخيلة لدى المتلقي.. وهذه الأعمال، تستحضر رأي (مارتن هيدجر) في كتابه (أصل العمل الفني) إذ يقول (عندما نسمي الأشياء الحقيقية أشياء مجردة، ينكشف لنا الوضع ذلك أن كلمة (مجرد)تعني التجريد من صفة المنفعة والصناعة.. فالشيء المجرد هو نوع من الأداة جردت من وجودها الأدائي.. ويقوم وجود الشيء فيما يتبقى منه بعد ذلك.. ولكن هذا الباقي في صفته الوجودية لا يحدد نفسه بذاته ويضل موضوع تساؤل ما إذا كانت شيئية الشيء ستظهر في طريق انسحاب الأدائيات جميعها في أي وقت كان.

ج. حرفية الإخراج:

تعد الحرفية والحرفة من المظاهر المتعلقة

بالعملية الادائية للعمل الفني، الا انها على الرغم من ضرورتها وخطورتها، لا تعد الامر حاسم لوصف العمل الفني بالمبدع.. وهي بذلك لا تكون ثانوية التأثير بل يتعدى تأثيرها ليجعلها تصطف في المقدمة مع عناصر الابداع الأخرى. والحرفية تتحقق بتراكم أدائي متخصص، وكلما زاد هذا التراكم كماً، كلما قدم مستجدات كيفية على نتاجات العمل الفني تؤثر إيجاباً في العملية الإبداعية، وما يمكن أن يعد الامر لا جدل فيه، أن كل فنان يوصف بالإبداع لابد انه قد حسم موضوع الحرفية في أداءه بل الإبداع كعملية مستمرة و متجددة تقدم للحرفية رؤى جديدة تطور آلية وطريقة الإنتاج، حتى أن التطور الهائل في النتاج الفني عبر العصور، قد جعل من بعض الاتجاهات كالواقعية والأكاديمية، اتجاهات حرفية اكثر منها اتجاهات إبداعية متحركة (وفي هذا الرأي جدل واسع لامجال

شكل خزفي،1997
37.5 x 42 x 8 سم مجموعة حسين حربه، تورينو.

الغسق للفنان سعد شاكر 1978 مجموعة المتحف الاردني للفنون الجميلة

اكتمال للفنان سعد شاكر 1979
45 * 45 سم
مجموعة المتحف الاردني للفنون الجميلة

مجموعة من اعمال الفنان سعد شاكر في فترة بداية السبعينات 1971 . 1972

التوافق للفنان سعد شاكر 2000
40 * 26 * 7.5 سم
من مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دللول للفن العربي. بيروت

له في هذا المكان).. والموضوع يعود الى التشابه في نتاجات فنية واسعة أو التكرار الحاصل في معادلاتها الافتراضية والمادية. ولنعد إلى الفنان موضوع البحث، إذ يمكن أن نصفه بدون مبالغة، الحرفي الأول الذي جعل من الحرفة أداة إبداع والية فاعلة لتحقيق رؤية جمالية. كما ان تجربته التحليلية للون والحرارة والكثافة وتنظيم الكتلة في ميزان فيزيائي، قد حقق ميزة متفردة، يتساءل الكثير من خزافي القطر عن سر هذه المعادلات المركبة. أنت تستطيع ان تعين قطعة سعد شاكر من بعيد حتى بين عشرات القطع التي تجاورها دون قراءة الاسم عليها، حتى إنك تستطيع تميز اعمال مقلديه.. وهم كثر.
انه بيان الأسلوب لذلك الصياد الماهر الذي استطاع ان يصطاد كل أنواع الحيوانات كما يصطاد معادلات اللون والملمس ومعمارية التكوين في اعماله المبدعة. واليوم اصطاد جسده السبعيني المرض محاولاً إيقاف مخاضاته الإبداعية، لكن كم ونوع إبداعاته سيبقى علماً كبيراً لامعاً في سماء الإبداع العراقي.. بل العالمي. إن ذاك الإنسان المفعم بإنسانيته الذي يستطيع ان يحتوي كل مايحيطه بصوت الناعم الاجش ذاك الأستاذ والمربي الذي خرج العديد من أساتذة وفنانين.. يعلنون افتخاراً انهم قد تتلمذوا على يديه. يعلنون افتخارا انهم يصلون في حضرة الفن خلفه.

سعد شاكر

الصانع هو المبدع.. والمبدع هو الصانع

مي مظفّر

في غمرة وضعنا الإنساني المزري وبشاعة الأحداث التي ما زالت تتوالى على العراق، يصر نخبة من فناننا المبدعين على نهج طريق معاكس والتصدي للبشاعة باستخراج الجمال من لب المأساة من أجل انتشال الروح، والحفاظ على توهجها. وهل ثمة خطاب أنبل. ذلك ما سعى ويسعى إليه سعد شاكر الذي لم يتنازل قط عن الصياغات الجميلة لأفكاره ومشاعره النابعة من صلته الحميمة بالأرض وتأملاته في المحيط والطبيعة. خزّاف ماهر ذو حس مرهف، وفنان ذو رؤية تنبثق من ثنيات تكويناته المجردة المستوحاة من أشكال طبيعية أو هندسية، استطاع بقدراته ووعيه ومثابرته على أن يجسّر الهوة بين الجمال المحض للخزف ومضمونه التعبيري.

كانت صلة سعد بالطين حميمة منذ بداياته الأولى. وبوسع المتحدث إليه أن يلمس ذلك العشق الذي يتسرب من ثنيات حديثه حول ارتباطه بهذه المادة وقدرتها على استفزاز خياله في ملمسها وطواعيتها. يقول سعد في تصريح لفصلية الفخار حين كان طالبا يتخصص بهذا الفن في إنجلترا: «إنني سعيد باستخدام الفخار. فالطين من أكثر المواد الفنية إثارة للخيال كما أراه في تجربتي. والفن الفخاري بطبيعة الحال هو عملي الوظيفي، وهو حياتي التي أتمنى أن أحقق فيها عيشًا بسيطًا ومريحًا» (1) الطين عند سعد مادة حياة يصوغ منها فكره، ويضمنها رؤيته في الوقت الذي يمارس فيها أقصى درجات التحدي للسيطرة عليه وإخضاعه لكمال الحرفة.

تخرج في معهد الفنون الجميلة في بغداد (1960/1959) قبل أن يكمل دراسته الفنية في إنجلترا. لم يكن فن الخزف في معهد الفنون في بغداد آنذاك فرعًا متخصصا بل كان مادة تدرّس ضمن منهاج فرع الرسم. فنشأته الفنية كانت تحت إشراف رواد الحركة التشكيلية العراقية وأساطينها: فائق حسن وجواد سليم وخالد الرحال. غير أن هوى سعد الذي وجد ضالته في مادة الطين وصناعة الخزف جعله لا يكتفي بالحصص الصباحية بل يستزيد منها في الحصص المقررة للدورات المسائية. في 1957 التحق الخزاف القبرصي فالنتينوس كارالمبوس لتدريس فن الفخار خلفا للإنجليزي إيان أولد الذي لم يستمر عمله في المعهد أكثر من عام واحد. وهو خزّاف بارع واسع الاطلاع على تجارب الغرب والشرق، نمّى في طلبته حب البحث والابتكار إلى جانب إتقان الصنعة وله فضل إرساء الأسس والمعايير الفنية المنهجية لهذا الفن في العراق وبالإمكان القول إن فالنتينوس هو أبو الخزف العراقي. في تلك البيئة الفنية الصحية تفتحت مدركات سعد شاكر واكتسب مهاراته الأولى.

لدى عودته من إنجلترا (في 1966)، بعد أن أمضى فيها ست سنوات من الدراسة والتدريس،

عمل خزفي للفنان سعد شاكر 1998
من مجموعة المعماري حسين حربة.

ثورة الحجارة للفنان سعد شاكر 2000
43 * 36 * 14 سم . مجموعة خاصة ، عمان

أمومة للفنان سعد شاكر 2000
56 * 20 سم

صورة تجمع الفنانين رافع الناصري ، سعد شاكر ، وضياء العزاوي عمان 1998

كانت بغداد تعيش حالة من الانتعاش الثقافي والفني والوعي المتعدد الأوجه خاصة في الحركة التشكيلية التي كانت قد آلت إلى حالة من الركود إثر وفاة جواد سليم في مطلع الستين. غير أن الحركة سرعان ما تأججت واستعادت نشاطها بفضل ما توافر عليه الفنانون الشباب آنذاك من مواهب حقيقية ووعي شمل الماضي والحاضر، فضلا عن التنوع في مصادر تجاربهم وثقافتهم وتقنياتهم التي جمعت بين الشرق والغرب. هكذا توفرت للفنانين بيئة ثقافية خصبة ومتنوعة كان من بينهم نخبة من المعماريين الذين أسهموا إسهاما فاعلا في دفع الحركة التشكيلية قدما، إلى جانب مثقفين عراقيين أوجدوا بمجموعهم مناخًا ثقافيًا عاما ساعد على ترويج الأعمال الفنية، كما ساعد على بلورة التجارب والرؤى والأفكار.

وكان أن تأسست أكاديميةالفنون الجميلة(1961)، وخصص فيها بعد بضع سنوات فرع مستقل لفن الفخار والخزف تولى الإشراف عليه فالنتينوس والتحق به فيما بعد سعد شاكر، ليعمل الاثنان معا على ترويج هذا الفن وتأسيس نخب من الخزافين المبدعين من أجيال لاحقة. زد على ذلك تولي النحات الفذ إسماعيل فتاح الترك تدريس مادة النحت الفخاري، وأصبح يحفزّ الطلبة على ارتياد آفاق الخيال الرحبة مما وضعهم داخل بيئة فنية حديثة متكاملة.

من المعلوم أن لفن الخزف طبيعته الخاصة، وارتبط على مدى العصور بطابعه التزييني النفعي. نتيجة لذلك ظل موضع جدل في حول كونه محض فن وظيفي أم فنا ينطوي أيضا على خطاب تعبيري. هذا الجدل لم يكن غير انعكاس للمعايير السائدة في الغرب ومعاهده، والتي اكتسبها الفنانون من ضمن ما اكتسبوا من قيم نقدية ومعيارية فنية. لكن هذه المفاهيم أخذت تتغير تدريجيا تحت تأثير الحداثة، لاسيما مدرسة الباوهاوس، التي غيّرت من طبيعة النظر إلى الحياة عامة والفنون خاصة. ومع نهاية السبعين تركزت مفاهيم جديدة للتعامل مع العمل الفني بغض النظر عن المادة التي يستخدمها الفنانة أو الفنان. وكان سعد شاكر من أول من حسم هذا الجدل في العراق وقدم أعمالا خزفية تجمع بين شكل أخاذ في جماله وغني في مضمونه التعبيري،. وبذلك قدم أمثلة رائدة في تحقيق التوازن. فأعماله النحتية التجريدية، خاصة الشكل الكروي ومدلولاته، تتوافر على صنعة فنية موروثة بقدر ما تدعو للتأمل في مفهوم الشكل والكتلة والفراغ داخل الفضاء.ولعل الوعي بالماضي وإدراك قيمة

الأعمال الفنية المتوارثة من حضارات العراق بعصوره القديمة والإسلامية،كانت من القضايا التي انشغل بها فنانو جيل الستين عامة في معرض بحثهم عن التميز والهوية وإيجاد مكانة للفنان العراقي بوصفه امتدادا لإبداع متوارث ذي شأن. فمنذ بدء الحياة في بلاد الرافدين كان الطين مادة أساسية في حياة الإنسان. فقد صنع منه أشكالا تعبر عن وجوده وعقائده وممارساته اليومية، ومنها استدل المؤرخون إلى فهم تلك المجتمعات ومنجزاتهم الحضارية. بل من الطين صنع فنانو وادي الرافدين ألواحهم التي توثق إنجازاته العلمية، وقوانين حياتهم وتاريخ معاركهم وانتصاراتهم. بل من الطين أيضا صنعوا أدواتهم المستخدمة في حياتهم اليومية. ولم يتنازلوا قط عن الجانب التزييني في صناعته الصحون والجرار والأكواب، وجميعها لم تخل في كثير من الأحيان منال قيمة التعبيرية. وحين استقر نظام الإسلام على هذه الأرض كان الخزف من أهم ما أنتجه المسلمون من فنون. بل كان الخزف العباسي ذو البريق المعدني»، الذي وجد في سامراء أولا، قد ذاع صيته حتى قيل إنه «يفوق في الجمال والبريق كل ما عرفه العالم الإسلامي من هذا الخزف بعدها» . ولم يكن الفنان المسلم مجرد حرفي بل كان فنه تعبيرا عن رؤية ذاتية للوجود يسعى من خلالها إلى تحقيق كمال الفكرة بكمال الشكل. يومها كان الصانع هو المبدع والمبدع هو الصانع. استطاع سعد شاكر أن يستفيد من الموروث بقدر

شكل خزفي للفنان سعد شاكر 1995
45 * 20 سم
مجموعة كنده للفن العربي المعاصر ، الرياض.

صحن للفنان سعد شاكر. 1995
54 * 10 سم
مجموعةخاصة لندن

تكوين معماري عمل للفنان سعد شاكر .1996
36 * 30 * 9 سم
مجموعة كنده للفن العربي المعاصر ، الرياض.

ما يستفيد من الحداثة والتكنولوجيا المتقدمة لتحقيق شخصية مميزة لفن الخزف المعاصر في العراق. ذلك ما نلمسه في عمله، سواء في الصحون الراقية التي قدمها أو الأشكال التجريدية التي ابتكرها. فهو الخزاف الذي لم يتنازل عن شروط الجمال المتبعة في تقاليد هذا الفن شرقا وغربا، وهو المبدع لأعمال تجريدية ذات تشكيل حر أحيانا أو شبه هندسي في كثير من الأحيان.

اهتم سعد باللون اهتمامه بالكتلة، فهما قيمتان أساسيتان متكاملتان في أعماله. وسخّر معرفته بفني الرسم والنحت للارتقاء بفن الخزف إلى خارج حدود التقليد حين أضفى عليه مسحة تعبيرية لها طابع حداثي. بل استطاع أن يجعل من أشكاله الخزفية وسيطا بين فني الرسم والنحت، وبرع بتقديم نماذج مثيرة للدهشة بكمال صنعتها وقدرتها على بث مضامين تعبيرية نابعة من رؤية ذاتية. ولعل قدرة الرسم لديه تتجلى في براعة استخدام اللون والضربات الحرة بالفرشاة لتزيين أوانيه الخزفية ذات الجمال الأخاذ. فمن يتأمل أوانيه الخزفية التي أبدعها، خاصة في المراحل المتأخرة من تجربته، يلاحظ أن الإناء المنفذ بالطرق التقليدية، أي باستخدام العجلة، يتحول إلى سطح يستغله الفنان بالرسم عليه بضربات لونية متداخلة بإتقان، حرة ومختزلة، قادرة على أن تثير فينا الإحساس العالي بالجمال بقدر ما تؤثر في المشاعر. فالذهبي، كما استخدمه سعد شاكر في بعض أوانيه، يشير إلى صلة خفية بين صنعة موروثة كان يتبعها الخزّافون المسلمون وحداثة ذات طابع شرقي.

أما أشكاله النحتية المجردة فهي تسعى للإمساك بالزمن من خلال فراغ داخلي يمتد بين أعمدة صقيلة تتقارب أحيانا إلى حد الالتحام ولكنها تظل منفصلة. وأعماله النحتية هذه يمكن أن تعد نموذجا للتزاوج بين النحت والخزف. ففي الوقت الذي يقدم فيه الفنان شكلا منحوتا، نجد أن عمله هذا لا يتبرأ من انتمائه لفن الخزف، بما يعكس مظهره من إتقان ومهارة في الصقل والتزجيج. كما أن أعماله هذه قادرة على الإدهاش بقدر قدرتها على تحريك المشاعر. فرشاقة بنائها وانسيابية خطوطها وشعرية ألوانها تجعلها تقف بجدارة في طليعة الأعمال الإبداعية للفنون الجميلة. ولعل ذلك ما يؤكده سعد، في معرض ما كتبه عن رؤيته الفنية، حين يقول إنه جاهد مخلصا للعمل على أن:»يكتسب النحت الفخاري، كأي عمل تشكيلي آخر، قيمة فنية تعبيرية ذاتية تستمد وجودها من العوالم الداخلية للفنان». بإمكان المتتبع لتجربة سعد شاكر والعودة بها إلى مرحلته الدراسية في إنجلترا، أن يلمس خط التواصل والعمل المثابر في سير تجربته ضمن مسارين متصلين ومنفصلين معا. فهو دائب على تطوير القوالب التقليدية، ومنفذ لأفكار تثيرها تأملاته بالمحيط، فتعيش في عقله ووجدانه، حتى تتجلى في أشكال تبدو لأول وهلة أنها مكررة، ولكنها في حقيقة الأمر تنحو منحى البحث الجاد لامتلاك فكرة تلازم الفنان فيلازمها حتى النفاد.

تكوين معماري للفنان سعد شاكر 2002
55 * 30 * 19 سم . مجموعة خاصة، عمان.

القلعة نحت خزفي للفنان سعد شاكر 2002
38.5 * 44 * 8 سم
مجموعة خاصة، عمان.

بعض الاختام للفنان سعد شاكر لمراحل مختلفة على صحن للفنانة البريطانية الشهيرة (روث دكورث) والتي عمل معها في فترة الستينيات في لندن

1. مقابلة أجرتها معه مجلة: Pottery Quarterly“ « المجلد التاسع ، العدد(33)، ص. 20، نورثفيلدز ستوديو، هيرتز (إنجلترا)
2. فنون العالم الإسلامي، د. زكي محمد حسن، دار الفكر العربي، القاهرة (بلا تاريخ). ص.363.

طارق إبراهيم

شكل تجريدي طارق ابراهيم،
38.9.. * 22. * 14.سم
مجموعة الفنان

شكل تجريدي طارق ابراهيم،
38.9.. * 12. * 9.سم
مجموعة الفنان

شكل تجريدي طارق ابراهيم،
25... * 32. * 9.سم
مجموعة الفنان

تجارب خزفية لطارق إبراهيم

من كسر الجرار وتمثيل مدن هاربة إلى النحت وتعدد التصاميم

سهيل سامي نادر

في معرضه « مدن الخيال 1997 » استخدم الفنان طارق إبراهيم الأشكال النفعية (الوظيفية) في خزفياته لكي يكسرها. إنه أحد الحلول التي قدمها لموازنة نزاعاته الجمالية ما بين تلك الأشكال المدعومة بالتقاليد وبين نماذجه البنائية .

تمثل مدن الخيال هذه النماذج مثلما هي موضوع إسقاط ذهني ومكاني. إنها تمتاز بشيء من الصلابة الواقعية، وبسحر التصغير المصنوع باليد الذي يذكي عندنا هوى الاحتواء والسيطرة: بيوت تصعد على بيوت، دروب، سلالم، بحر، ساحل، زورق، مغارات.. الخ

إن هذه التفاصيل التي تظهر بوضوح تجتمع بتصاميم بنائية مغلقة متراصّة تشي فضاءاتها الداخلية بالتداخل والسرية. أما جدرانها الخارجية فتنزل رأسياً، معزولة، مقطوعة، كأنها أسوار. فلعلنا إزاء مدن من نوع خاص: مدن طوارئ، مدن جماعة هاربة لابدة. لكن لعلها مدن الجان، لأننا نراها أيضاً مسقطة داخل جرار، وهي تظهر هناك، في القعر، بعد أن انكسر الغطاء.

ثمة رواية سندبادية هنا والفنان يمثل ذلك الجزء القريب من مخيلة أولئك الباحثين عن كنز.

بيد إننا ازاء صنيع خزفي يتمادى في التمثيل ويقترح علينا جمع تركيبته الفنية والدلالية. فجرار صنيع الخزاف الصافية والتقليدية احتوت عملاً بنائياً مبتكراً تأسس على نسق تقني

مستقل. فإذ تبنى الأخيرة على وفق مخططات خيالية أو واقعية من الصعوبة تصنيفها فنياً، تكوّر الجرار على عجلة الخزافين القديمة مؤكدة على مفهوم استعمالي من حيث المبدأ. لكن ثمة هنا تجميعاً لنيات عديدات ودلالات. فالجرار تكسر بخيال أمانينا أو بسبب حداثة تماثلها بالكسر والتهشيم، تحذف وتضيف وتركب لتعيد التوازن وتلحم الشظايا على الأطراف. يستثير الفنان خواطرنا ويحيلنا إلى قراءة دلالية شعبية. فالجرار تُكسر أيضا من أجل فرح إيجاد قطعة نقد صغيرة في احتفالية فولكلورية اختفت من حياتنا الشعبية: ثمة دائماً ما نبحث عنه في قعر ما!

لن ننسى أيضاً تلك الجرار التي تمعن في التقتير والبخل والحفظ، جرار الكنوز المدفونة لعجائز محصّنات بالسن والسحر، ولقراصنة أصحاب سيف، بينما لهفة البحث عنها واستخراجها يكسران أفواهها ويوسّعان الطريق إلى استهلاكها الحيوي والإجهاز عليها على نحو مأساوي.

طائر خزفي، طارق ابراهيم،
38.9.. * 39. * .6.5 سم
مجموعة الفنان

شكل خزفي، طارق ابراهيم.28... * 23. * 15.. سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

طائر خزفي، طارق ابراهيم،
40... * 36. * .6.5 سم
مجموعة الفنان

شكل خزفي، طارق ابراهيم.
25... * 23. * ..21 سم
مجموعة الابراهيمي، عمان

إنها أخيراً القمقم الذي غادرها تواً وبعنف المارد المحبوس!

تتحدث الجرار إذاً عن أشياء متنوعة. إن من يمثل في مواقع غير متوقعة، يجر خيالنا واستيهاماتنا. كإضافة أقول إن تلك الجرار تتحدث عن مدن هروب تعبر عن انزعاجنا الدائم من مدننا الواقعية التي لم تعد تمنحنا الكفاية. (إن مدن الجان هي أيضاً صورة أخرى عن مدن الهروب) تتحدث أيضاً عن تآلفات تقنية، ومرجعيات قصصية، وتوليد قرائن جمالية جديدة.

نزاع جمالي

شكل تجريدي . للفنان طارق ابراهيم.
24.5 * 18.7 * 4.5. سم
مجموعةخاصة. عمان

شكل تجريدي. للفنان طارق ابراهيم 2004
31 * 26 * 9 سم

إذا كنا نجد لدى الفنان غرائبيات مرجعية في فن هو في الأصل مجرد، فيجب أن يفهم ذلك داخل النزعة التأليفية التي تجمع عناصر مختلفة، مع الحفاظ على الاختلافية بين عناصرها، بل والحفاظ على التوتر الأصلي الذي لايني ينتجه الفنان في أعماله. وليس من الصعوبة اكتشاف ذلك مجدداً، ومن ثم تبديده، داخل التجربة الفنية لخزاف قديم وصاحب تجربة قرّر أن لا يتخلى عن المهنة التقليدية بالقدر الذي بحث فيه عن (كسر) حدا ثوي ينفذ منه إلى خزفيات البناء اللاوظيفية.

هذا ما سميته في البداية بالنزاعات الجمالية

تلك النزاعات والتوتر أيضاً، نلاحظهما في كل تجربة فنية للفنان، وهو يحلهما على طريقته، ثم يستعيدهما في عدد من الحركات لكل منها منطقها الخاص: حركة تستعيد الشكل الاستعمالي في تحويرات وإضافات وحذف. حركة تذهب إلى النحت وأعمال البناء. حركة تمثل أشياء واقعية وخيالية ذات مراجع. حركة تجمع عناصر مختلفة.

واقع الحال إن هذه النزاعات لا تقتصر على الفنان وحده، بل هي ماثلة في الخزف المعاصر كله. ماضي هذه الحرفة العريقة لم يمنع عنها الجدل الداخلي، كما أن مادتها الأصلية ذات المرونة العالية أخضعت للاستيهامات العاطفية والتفسير الجمالي، كما تنافذت مع حقول فنية أخرى، متلونة بالاهتمامات التجارية والصناعية المتزايدة.

لكن موقف طارق إبراهيم تميز بهذا الخصوص كونه عدّ الجدل الجمالي مشكلة، فراح بطريقة ما يعيد إنتاج هذه المشكلة في كل مرة يقدم حلاً لها. لقد أمسك بميزان كان لايني يتمرجح بين يديه، مفضلاً أن لا يخسر جهتي الميزان. كان ينتمي للجدل، للصعوبة، لاختراق التقاليد والعودة إليها في مناورات جمالية، وعلى الجملة جعل من تجاربه الخزفية مادة ثقافية تثير الأسئلة والحوار.

معالجات

تميزت الخزفيات الأولى للفنان بتنوع تصاميم التكوينات الاستعمالية، وظهر هذا على نحو واضح في التكوينات التي تخفي بطانتها الداخلية كالجرار والقوارير أكثر من الأواني والصحون المفتوحة. ويمكن القول إنه لم يأخذ الأخيرة مأخذ الجد إلا من حيث تقديم نماذج تمتاز بالنقاء الخزفي. لعله في هذا يقف خارج اهتمامات الكثير من الخزّافين العراقيين. فماهر السامرّائي على سبيل المثال، وهو خزاف جيد، وضع في صحونه الواسعة والمفتوحة وجبة دسمة من الأسماك والخطوط والنقوش والألوان.

لعلّ تحفظ الفنان في هذا الشأن ناتج عن شعوره بأن (البطانة) في حالة هذه الصحون تصف القيمة الاستعمالية بحدة، فهي مكشوفة وصريحة لا يمكن المناورة بها إلا على المستوى

شكل تجريدي . للفنان طارق ابراهيم.
38.9 * 39 * 6.8 سم
مجموعة الفنان

شكل تجريدي . للفنان طارق ابراهيم.
.36 * 22.5 * 9 سم
مجموعةخاصة. عمان

الاله سومرية . للفنان طارق ابراهيم. 2004
31 * 26 * 9 سم

شكل تجريدي . للفنان طارق ابراهيم.
29 * 15 * 4.5 سم
مجموعة الفنان

شكل تجريدي . للفنان طارق ابراهيم.
30 * 12 * 10 سم
مجموعة الفنان

السطحي. وفي كل الأحوال انصب اهتمام الفنان على صعود التكوين وليس انبساطه، بانتفاخه وانغلاقه النسبي أو الكامل.

اتخذ تعدد التصاميم أكثر من صورة: إظهار التبطح والمبالغة فيه وغلق الفتحات، تمثيل نباتي للجسد الخارجي، وأحياناً تحويله كلياً إلى جسد نباتي شوكي، تعدد فتحات التكوين وإضفاء تعابير شهوانية عليها، تعدد التكورات في تكوين واحد مغلق أو مفتوح. ولسوف نجد تكوينات مستطيلة وصغيرة الشكل مفتوحة سوف تكون في المستقبل شيئاً آخر يقترب بها من النحت.

رافق ذلك كله اهتمام الفنان بإخضاع أعماله لقياس موحد نسبياً. فتكويناته، إذا ما تفلطحت وتبطحت أو صعدت برشاقة، تبدو مشدودة بنسب ثابتة نسبياً، مما يضفي على التنوع وحدة الأداء والبصمة الشخصية.

وفي تطور مهم على المستوى الحرفي قام الفنان بإضفاء البريق الزجاجي والتركيز على المظهر الصنعي ورهافته ومتانته: وعند هذا المفصل فتح الطريق إلى جماليات حداثوية تهتم بالنسيج وتكسر التكوينات الاستعمالية لصالح تعبيرية جديدة تنزع نحو بناء الكتل والنحت التجريدي. إلا أن فهمه للنسيج كان في البداية تحليلياً ومثالياً أشبه بالبحث عن تجليات المادة وخصائصها الذاتية. لعله في هذا لا يختلف كثيراً عن توصلات الرسامين أنفسهم الذين كانوا قد استدخلوا فكرة النسيجية كمتمم جمالي للأساليب التجريدية التي بدأت تتحلل في فن علاماتي. إن عالم الملامس كان هو التعبير المباشر لفكرة النسيج كما ظهرت في الرسم العراقي، مع أن الملمس واحد من مظاهرها. ولقد عبر الفنان عن ذلك كله ببناء خزفيات خشنة ذات خطوط مستقيمة وقريبة من ألوان التربة.

لكننا نجد هنا قضيتين مختلفتين:

الأولى أن مماثلة النسيج بالمادة وحدها تشير إلى حالة من التصعيد والاستيهام العاطفي. والثانية أن النسيج لا ينفصل عن العمل من الناحية الجمالية والفنية، وهو ذو طبيعة تركيبية تعددية، ويستحصل من إجراءات تصميمية وتقنية. لقد عبّر الفنان عن القضيتين معاً في اختيارات متباعدة. ففي الأولى اختار التمثيل

وفي الثانية اختار التجريد، إلا أنه اختار منطقة وسطى أيضاً بمثابة ترجيع لهواجس الأمانة للشكل الاستعمالي.

عرض الكتلة والأثر

التقت الفكرة المثالية عن المادة لدى الفنان بتكوينات شبه طبيعية استوحت البيوت الريفية الطينية. كان هذا لقاء انبثق من استجابة مباشرة. فالمادة فسّرت نفسها في هذا التمثيل الريفي، أما التسامي في المادة فقد تداعى في الدلالات.

هذا لا ينفي بالطبع أن الفنان كان قد بحث عن البساطة والنقاء بالمعنى الفني، وبالدرجة نفسها أراد الهروب من التقنية.

إن هذه النتيجة، برغم غرابتها وتداعياتها سلّمت للفنان وحدة بنائية جديدة ظهرت في أعماله التالية. فلأنه كان قد رفع المشهدية الريفية على كتلة خزفية كبيرة مرتفعة مارست من حيث الوظيفة دور المسطبة، أضحت هذه الكتلة ذاتها، بسبب قوتها البنائية التجريبية وحافاتها الحادة تمظهراً تجريدياً نحتياً من حيث التعريف، ومكاناً لإسقاط الأشكال المصغرة في آن واحد.

وبالفعل، فهو في تجربة تالية أبدى اهتماماً بهذه الكتلة الخزفية عن طريق توضيح خطوطها والصعود بها، مستفيداً من سطوحها الجانبية في أعمال تحسيس مدهشة في تلقيها لطبعات مختلفة ومحولاً قمتها إلى موقع عرض.

اقترب الفنان من معمارية مشهديه تندفع كتلتها العامة إلى أعلى وتركز التفاصيل على القمة أما الجوانب فهي مقطوعة وحادة. ولقد أعاد تشكيل تلك التفاصيل بما يوحي بوجود أثر، بل وتنقيب أثري. وهو في هذا قدم صياغة فاتنة تنبني على إجراءات تنقيبية من حيث التعريف. وبدا أشبه برجل آثار يكشط موقعاً من جهة السطح المواجه للسماء في الوقت الذي حدد الموقع بأخدود عميق. ومن الواضح أن هذين الإجراءين في فن التنقيب مختلفان، فالكشط يجسد الأثر ويعريه والأخدود يرفعه إلى الأعلى ويكشف طبقات التربة المحيطة به. والمهم أن التأثير الكلي لهذه الأعمال أنها وضعتنا إزاء (ماكيت) مجسد لأثر بكامل طبوغرافيته الموقعية والطبقية. ولعلها أيضاً صوّرت لنا مكاناً اقتلع

اقتلاعاً حاداً، وبالدرجة نفسها أعطتنا وحدة تنظيمية لعالم المصغرات العجيب.
وبالنسبة للانطباع الأخير أرى أن الفنان أطلق تلقائياً نفوذ الفن الخزفي الصيني عليه فيما يخص المصغرات، إذ كان قد درس فن الخزف في الصين وحاز على درجة الدبلوم من المعهد المركزي للفنون التطبيقية في بكين عام / 1964 /. ومعروف أن فن التصغير قائم على فلسفة جمالية وروحية في حضارة الصين القديمة.
والآن يمكن أن نعرف ما آلت إليه الكتلة الخزفية. ففي واحدة من تجاربه حوّل الكتلة إلى مسلة نصعد عليها بسلّم، لكننا نستطيع أن ننزل فيها إلى القعر. في حالة النزول نجد أنفسنا في تجربة (مدن الخيال) التي قدمت أوصافها في البداية. وهذه التجربة تستكمل أفكار التنقيب الأثري إنما من دون كشط بل كسر غطاء وبعنف. عندها سيبدو كل شيء سحرياً وعاطفياً بسبب ذلك التشاكل غير المتجانس في الظاهر بين هيئة مكان معماري وشكل استعمالي تقليدي. وسنعرف أن للجرار عمقاً إضافياً لم يستكشف بعد.. تجاويف لا نسمع منها قرقرات بل ترجيعات لأفكارنا الخيالية.

المشكلة الخزفية

في بداية الثمانينات قدم طارق إبراهيم منحوتات خزفية خشنة تشبه مستطيلاً مجوّفاً يرتفع وتتفرع منه ذراعان مستطيلان أيضاً. وكان قد قطع المستطيل الصاعد مضيفاً قطعة بنسيج جديد من حيث البناء والملمس واللون. لكن الغريب أنه ثقب المنحوتة من الأعلى مؤكداً هذا الثقب باللون. إن أفواه الجرار المستذكرة تخرج إلى النور كأنها شهادة إخلاص!
بعد عشرين عاماً، أي في تجربته الأخيرة لعام 1999 خلص إلى نتيجة خزفية ذات نقاء شكلي، إذ دفع الخصائص التجريدية للخزف إلى شكل مختزل حذفت منه الموحيات وأعمال التمثيل والتفسير والإضافات الخارجية، مؤكداً على وحدة النسيج وتركيبته في هارمونية صافية: شكل مغلق، وانسجام ما بين القاعدة والتكوين، ثم التحوير والاختزال بدلاً من التهشيم والتثوير. . ثم النحت أيضاً.
والآن لست أدري إن كانت التجربة الأخيرة تمثل خاتمة المطاف لذلك النزاع الجمالي والدلالي الذي خاضه الفنان. لكننا بالمقابل ندرك أكثر مما مضى أن ذلك النزاع هو في الأصل محاولة للخروج من روح الخزف الفاتنة المتوازنة إلى فضاء شعبي ثقافي تفسيري ولا يخلو من فتنة. المشكلة الخزفية صعبة التحليل إلى عناصر معزولة، والاستقراء التاريخي يعزز هذا التقدير. لكننا في عصر يعزّز الشك وعدم اليقين.

كتله وفراغ. للفنان طارق ابراهيم 2004
31 * 26 * 9 سم

تكوين خزفي أزرق اصفر اخضر . للفنان طارق ابراهيم. 2004
16 * 22 سم

القلعة . للفنان طارق ابراهيم. 2004
34 * 18 * 7 سم

تكوين تجريدي، للفنان طارق ابراهيم 2004
24 * 24 * 5 سم

طارق ابراهيم

عبد الرحمن الطهمازي

حين أنهي دراسته في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام (1959) ذهب طارق ابراهيم مباشرة الى الصين لدراسة (الخزف). ولكنه لم يعد الى العراق الى سنة (1971). حيث قضى السنوات التي تلت سنواته الصينية مجزأة ما بين موسكو وهافانا. وحين عاد الى بغداد استطاع ان يلحق بقطار الفن الستيني. لكن في أكثر عربات هذا القطار صخباً وجذباً للأنظار، وأثارة للتساؤلات، وكان حضور (ابراهيم) بفنه المختلف قد جلب معه مشكلة زادت في سعة الاثارة وحجم التساؤلات. حيث بدأ هذا الخزاف شديد الإهتمام بمصير الخرف، فناً وغير مكترث بواقعه الاصولي سلعة استعمالية. فكان ان حط ضيفاً مميزاً ومكرماً وسط جماعة (الرؤية الحديدة) والتي كانت تحث الخطى في اتجاه تكريس مفهوم جديد للفن تكون المحلية جزءاً منه لا اطاره الكلي.

وإذا ما كان حضور (طارق ابراهيم) قد حدث في وقت متأخر نسبياً من انطلاقة هذه الجماعة الفنية فانه قد اضاف سبباً جديداً الى اسباب متعة تفردها واختلافها وسعيها الى ان تكون ملاذاً اسراً لكل التجارب الفنية الساعية الى العصف بكل ماهو سائد ومألوف ومتفق عليه من المفاهيم الفنية. وكانت تجربة هذا الخزاف نموذجاً مثالياً لتحقيق هذه المسافة.

ف (طارق ابراهيم) الذي درس الخزف في معقله التقليدي (الصين) حيث كان العراقيون ومازالوا يطلقون على (الخزفيات) حتى وان صنعت في اوربا تسمية (الصينيات) جاء وكأنه يسعى الى تهديم، بل ونسيان كل ما تعلمه، بفكرة مناهضة تنص على اقتراح بداية جديدة لتأريخ خزفي مختلف. هذا الاقتراح يطرح نظرة جديدة الى فن الخزف بعيداً عن غاياته الاستعمالية. وهنا بالضبط بدأت المسافة تتسع بين (ابراهيم) وبين الخزافين الاخرين. حيث تركز الاختلاف على ان غياب الوظيفة التقليدية لفن الخزف، والتي تعود الى الاف السنين تبعد هذا الفن عن كونه حزفاً لتلحقه بفن اخر هو النحت، غير ان ثقة (ابراهيم) بصفته الخزفية كانت تتمحور حول مواده المستعملة وسلوكه الادائي. فهو يستعمل مادة الطين لصنع اشكاله التي تشوى في النار ومن ثم يلجأ الى تزجيج هذه الاشكال ومنحها الواناً ثابتة.

وهل يفعل الخزاف غير ذلك؟

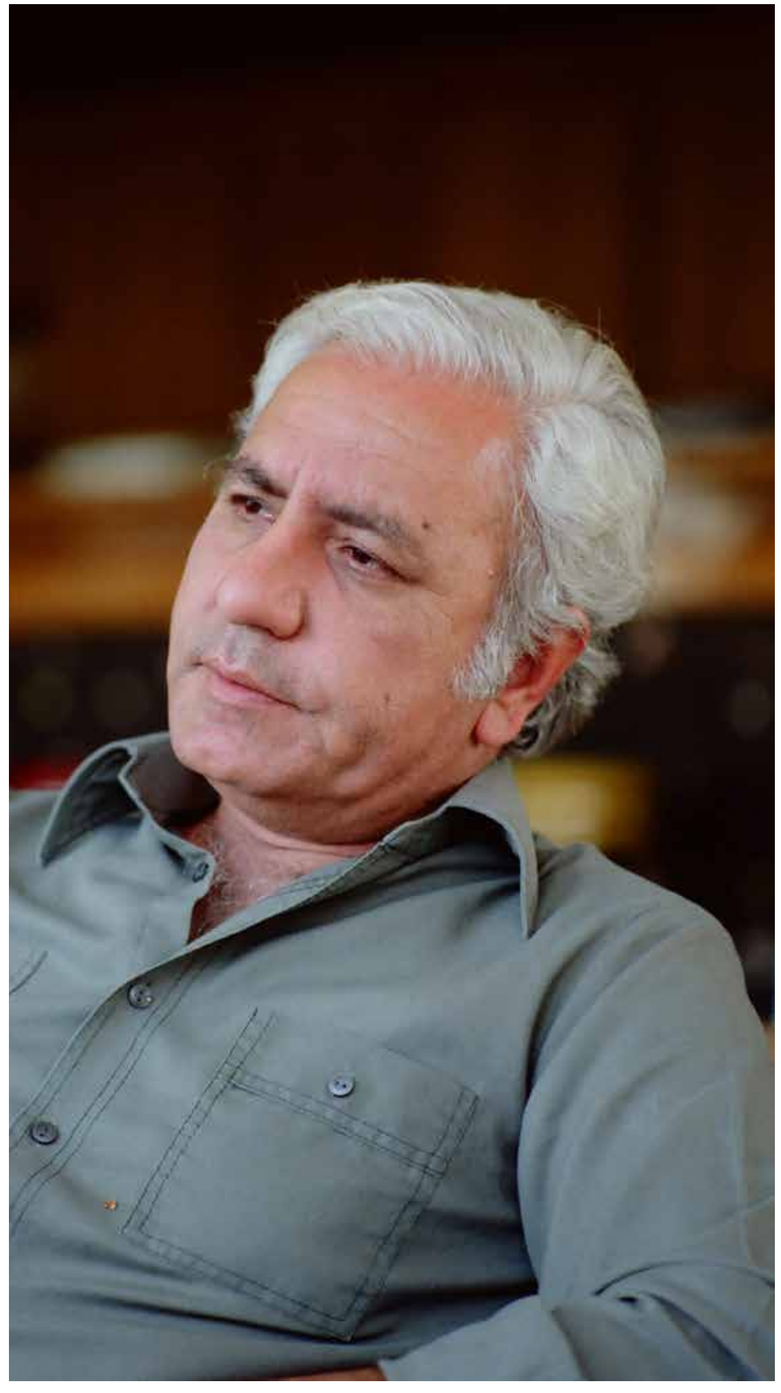
بدأ (طارق ابراهيم) بالاشكال الخزفية التقليدية التي لاينقصها سوى أكتمالها لتكون ادوات استعمالية، غير ان هناك عيباً مقصوداً، تركه الفنان اثراً يدل على عبثه وجنوحه وتمرده كان يبعد هذه الاشكال عن الطريق الذي يؤدي الى واجهات المحال التجارية ومن ثم الى موائد الطعام، كان هذا الخزاف يضرب اشكاله بعنف لكي توقف دورتها التقليدية. فتكون حينها اشكالاً لاتصل الا الى اهداف تسكن عميقاً في مخيلة الفنان. هي بالنسبة للخزافين الاخرين انما تمثل انحرافاً بالخزف عن غايته. لقد عرض (طارق ابراهيم) اشكالاً خزفية مهدمة رغم انها تستند في صنعها الى اداء خزفي غاية في الدقة والاتقان. فهذا الخزف لا يخفي حرفيته ولا يعمل من اجل تغييبها. بل تركز همه على المنطقة التي يؤدي اليها هذا التمكن الحرفي وهي بالنسبة الية منطقة حرة، تمكنه من اظهار شخصيته الفنية بشكل تداعيات حرة. هي تداعيات الفنان غير المقيد بحكم مسبق وبشكل محدد فانه يصل بالإناء، حرفياً الى مرحلة الانتفاء ثم يطوح به، عاصفاً بنتيجته وكأنه عن طريق ذلك التخلي إنما يملي على الخزف درساً جديداً. هو درس حرية الفنان. هذه الحرية التي تأتي بشروطها من المجهول. وهكذا يكون الاناء مادة لدرس لم يصنع من اجله. درس تأملي له صلة عميقة بتحولات الزمن التي تصنع جزءاً مهماً من مصيره.

لقد صنع (طارق ابراهيم) يومها أشكالاً خزفية تمعن في استقلاليتها لا عن سواها من الخزفيات، حسب بل عن مايمكن ان يؤدي اليه مصير اللقى الزخرفية بعد ان يكون الزمن قد الحقها بكنوزه الآثارية. فقطع هذا الفنان الخزفية كانت تستعرض بتلقائية وحساسية مثيرة مصيرها المستقل.

وإذا ما كان انحراف هذا الفنان داخل النوع التقليدي قد اثار لغطاً شديداً وحساً ضيقاً لدى الخزافين فان لجوءه الى بناء بيوت طينية في مرحلة لاحقة مع تأكيده على تمسكه بصفته الخزفية قد ادى الى ان يقوم حاجز ثقافي ونفسي بينه وبينهم.

وكان ان عرض (طارق ابراهيم) بيوته الطينية عام (1980).كانت هذه البيوت وكأنها من صنع فنان بدائي. ومهارته المخفية في البناء كانت لاتظهر جلية الا من خلال المعالجات اللونية بالزجاج. حيث لم يسع الفنان الى ازاحة درس الاصباغ الكيمياوية عن كاهله. اما العمل الفني من جهة النظرة الكلية اليه فقد كان يؤدي مهاماً تعبيرية يغلب عليها الخيال البدائي.

تكوين تجريدي، للفنان طارق ابراهيم 1989
26.5 * 26 * 23 سم



كانت بيوتاً موحشة، يشعر الناظر اليها الغربة، وهي تعيده الى ذاته المفردة. الى كيانه الخاص والخالص. الىعزلته كائناً وسط مشكلاته الوجودية التي لاتعالج من خلال حوار مع اخر. بيوت تؤكد عزلتها من خلال خلوها من أية بارقة امل.

غير ان (طارق ابراهيم) والذي استهوته هذه البيوت بعزلتها ونفيها وتحولاتها التعبيرية كثيراً سرعان ماقاد خطاه الى السير وسط مدن خزفية مهجورة. ففي معرضه (تكوينات من الطبيعة) عام (1989) عرض مشيئته الهندسية الخيالية. لقد طروت اشكاله اليد البدائية وصارت جماليتها تستخرج قوانينها من صلتها بفضاء وهمي يحيطها فضاء تشعر معه بألفة وجودها. وكأنها موجودة لا للنفي كما في البيوت الطينية بل للاستقبال، فهي مدن انسية، تثق في كل جزء منها بالحضور الانساني المخيب قمعاً، او الغائب بالصدفة، (طارق ابراهيم) استطاع من خلاله تحول هذا ان يقدم مدناً خالية تهيج الفكر مثلما تبهج العين. مسراتها الكامنة توازي متعة النظر اليها. هذه المدن المغلفة بحدود النظر الخارجي اليها لم تشبع الاجماليات المشهد الخارجي لدى هذا الفنان فكان عليه ان يبحث عن وسيلة او تقنية تمكنه من الاسترسال في العبث بالامكانية السرية التي تنطوي عليها فكرة الجمال. وقد عثر عليها من خلال تجاربه التي استمرت طوال فترة التسعينات. وان كان الخيط الذي امسك به، هذه المرة ليقاوده الا الى الحكاية . غير انه امسك به لينقذه من صمت مدنه. لقد استلهم (طارق ابراهيم) هذه المرة الجانب اللغزي في حكايات ألف ليلة وليلة. ومد يده لالتقاط الحكاية الكامنة. شكلياً، وهذا ما يهمنا. اسكن حكاياته المهملة داخل اناء خزفي مكسور، من خلال ثقب ما او شرخ مانستطيع التلصص على هذه الحكاية التي تجري احداثها خفية. وإذا ماكانت هذه المحاولة تبدو من الخارج وكأنها سعي توضيحي لأستنطاق احداث واقعية ذات دلالة رمزية، فأنها على مستوى تجربة الفنان نفسه تعيدنا الى خطوة البداية، حيث المسار الخزفي المختلف لقد استعاد الفنان، هذه المرة قطعه المهمشة مكتظة بما يمكن ان تحمله من اسئلة وتداعيات فكرية ونفسية، لا فنية فحسب. وكأنه بذلك يكمل دورته التأريخية. ويعود بعد أكثر من عشرين سنة من الفرار الى نقطة البداية، اشكاله الخزفية المهدمة والتي تكشف عن

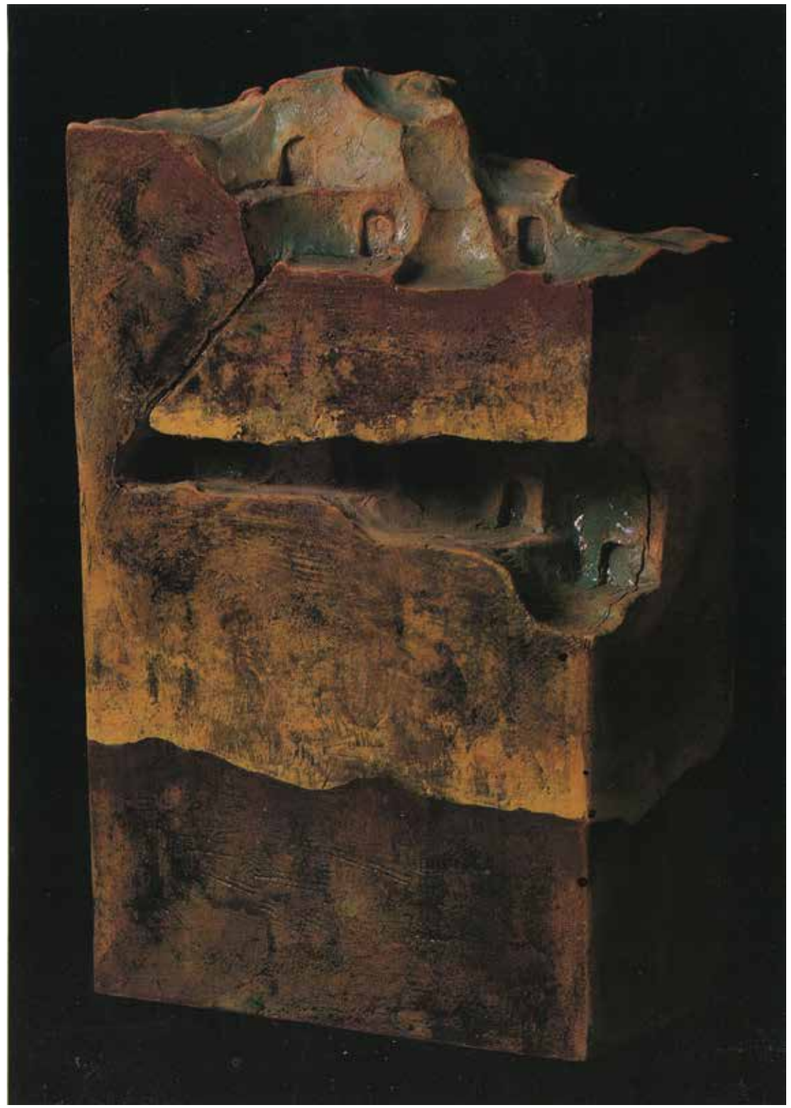
الفنان طارق ابراهيم، بغداد. 1982

الاله سومرية. للفنان طارق ابراهيم.
31.5 * 22.8 * 6.2 سم
مجموعة الفنان

تكوين خزفي للفنان طارق ابراهيم. 1980
32 * 28 * 10 سم

تكوين خزفي للفنان طارق ابراهيم. 1997
40 * 27 * 13 سم

الفنان طارق ابراهيم مع مجموعة من طلابه
في معهد الفنون الجميلة، بغداد



مشغل الفنان

تغريد هاشم

في كتابه "جماليات المكان" يقول غاستون باشلار: "علينا أن نصف مانتخيله قبل ان نتحدث عن مانعرفه، مانحلم به قبل ان نتحدث عما نحن على يقين منه، فان كل الخزائن ممتلئة."
تفحص عبر جمع متنوع من الوثائق والحوارات لبناء تصور تفصيلي لمشغل الفنانين فالنتينوس كارالامبوس والفنان سعد شاكر، وتعذر فعل ذلك لمشغل الفنان طارق ابراهيم لظروف الفنان الصحية.
عبر هذه الصفحات تتفحص فيها تغريد هاشم متروكات الاستوديو المتنوعة بعين مولعة بالتفاصيل، لكي تعرّفنا بالفنان كأنسان له اهتماماته المختلفة بعيداً عن الفن. نص هو الاول من نوعه في كتابة تاريخ الفن العراقي، حيث يصبح المشغل خزانة لأسرار الفنان ومصادر ابداعه

فالنتينوس كارالامبوس: المحترف ليس بصفة مُنتَبَذ

هذا النص بمجمله بُني على مشاهدتي لفيلم وثائقي بعثه لي الأستاذ معاذ الألوسي وصوّر الأعمال التي شاهدتها على الشبكة المعلوماتية النت

فالنتينوس كارالامبوس، الفنان والأستاذ القبرصي/ العراقي، يُعتَبر الأب الروحي لفن الخزف العراقي. هو خزّاف بالوراثة، إذ ورث الصنعة من والده الذي كان يمتهن صناعة الفخار والخزف. تخرّج من المدرسة المركزية للفنون والتصميم في لندن. وعمقه كفنان يمتد لينتمي إلى جميع حضارات العالم القديم شرقاً وغرباً. هو أستاذ غير تقليدي، كان من عادته أن يدفع بالخزافين إلى الاستمرار بالبحث والدراسة وتطوير الخيال بلا هوادة. آفاق خياله الرحبة، يشبهها أفق محترفه العالي والمفتوح، يطل بسطحه من إحدى البنايات القبرصية، وكأنه في عروج إلى السماء.
"أبو علي" تلك هي كنيته التي وسمه العراقيون بها. غادر العراق الذي عشقه وعاش فيه، ولم يفارقه إلا مضطراً، بسبب الأحداث وتداعيات

الاحتلال التي عصفت به. هو أحد مؤسسي قسم الخزف في أكاديمية الفنون الجميلة بجامعة بغداد، حيث سبقه إلى ذلك الأستاذ إيان أولد الذي غادر العراق فاسحاً المجال لزميله كارالامبوس، الذي أصبح رئيساً للقسم فيما بعد.

كارالامبوس وسعد شاكر، إسمان متلازمان في عالم الخزف العراقي، عملا معاً على ترويج هذا الفن وتأهيل وتقديم نخب من الخزافين المبدعين من أجيال لاحقة. والحديث عن محترف الفنان كارالامبوس ليس بالأمر اليسير، فالفَنان جاوز التسعين من العمر، ولم أتمكن من الاتصال به شخصياً. ولولا الأستاذ المعماري العراقي المعروف معاذ الألوسي الذي زودني مشكوراً بالمعلومات والتسجيلات، لما كان بالإمكان الكتابة عنه.

في العادة، يستغرق أمر إنشاء محترف لأعمال الفخار والخزف وقتاً وجهداً كبيراً. سنحتاج إذن إلى المزيد من المهارة والمثابرة والفضول والصبر وأخلاقيات العمل القديمة، وسنكون بحاجة للقراءة والسفر، وإلى الدراسة والعمل. هناك محترفات لا ينجز الفنان فيها أعماله فحسب، وإنما يعيشها، أي أنه يمارس بداخلها طقوس يومياته كما هي، دون وضع حدود ما بين الممارسة الحياتية والممارسة الابداعية. هكذا كان محترف الفنان الإسباني بيكاسو، إنه مكان للعمل وللعيش اليومي في آن.

مرسم كارالامبوس تبدّى لي كقرين لمرسم بيكاسو. فها هوذا فالنتينوس يتبوأ مكانه في المرسم مرتدياً القليل من اللباس، كما كان يفعل الفنان بيكاسو. في الصورة يقرأ كارالامبوس رسالة في مشهد قريب بملامحه من صورة بيكاسو، حيث جلس هذا الأخير متناولاً طعامه. وفي الحالتين سنذهب باتجاه الإقرار بحقيقة وجود استبعاد للحاجز المقام ما بين آلية العمل الفني والممارسة الحياتية. فهناك من الفنانين من يفصل الفعاليتين، وآخرون ممن يزاوجون بينهما في ذات المكان. فيغدو العمل الإبداعي كما لو كان جزءاً عضوياً من الممارسة

الحياتية وليس جزءاً منفصلاً عنها.

في محترف كارالامبوس يغدو النشاط الفني ضرباً من إسترسالية الحياة دون حواجز، فهو يتنفس حياته وعمله الفني في ذات الآن. فليس لتناول الطعام من أحقية في أن يكون طقساً على هامش حياته الفنية، بل جزءاً حيوياً منها.

لدينا العديد من الشواهد في تاريخ الفن التي تشير إلى أن الفنان سمح بتنافذ حياته الشخصية كإنسان وكفنان في بعضهما، فصارا بمثابة مزيج واحد أوحد ينبذ التهميش. هكذا كانت محترفات لفنانين آخرين ومنهم على سبيل الذكر وليس الحصر جياكوميتي وآندي ورهول. إن ما يؤيد ما ذهبنا إليه من إلغاء للحدود ما بين الحياة والممارسة الفنية، هو وجود أشياء متعلقة بالحياة اليومية العادية مثل الطباخ وطاولة الطعام والبراد والصوفا الأنيقة لجلوس الضيوف والتجهيزات الكاملة للمطبخ الاعتيادي. والحصيلة هي أننا نقف أمام مشهد شامل لا يفرق فيه الفنان بين ما هو منسوب إلى الحياة وما هو منسوب إلى الفن. حتى أن العجلة الكهربائية الدوارة لتنفيذ الأعمال السيراميكية وضِعَت دون حرج قرب تجهيزات المطبخ.

إن مشهد هذا المحترف برمته لا يستعرض أشياء الحياة اليومية بصفتها زواراً طارئين، بل كأعضاء في عالم متواشج ومتواؤم حاضن بحنو لأشيائه بكل أجناسها. المحترف بهذه الصفة سيكون عبارة عن فضاء مفتوح تعمّد الفنان على عدم وضع حواجز بينه وبين المرافق الحياتية التي ألفها وألفناها. لم يسلم حتى الفناء الخارجي للمحترف من أن يستمد طبيعته كامتداد مكمل للمحترف، فصار لدينا محترف إضافي سقفه هو السماء ومحيطه هو الفضاء الطلق المفتوح والمجهز بالنباتات. إن هذا التنافذ والتواشج والاختلاط تمثل في وجود أعمال فالنتينوس السيراميكية ذات الصفة النحتية مع النباتات الصغيرة والأشجار الكبيرة التي بدت ناضجة. وخلاصة القول، إننا في حضرة عالم متداخل ومتراكم لا يمارس فيه الفنان خيارات تؤسس لقطيعة وفصل ما بين الكينونات الخارجية

والفعالية الإبداعية الداخلية.

محترف الفنان كارالامبوس يتصف بكونه هائل الحجم، مرتباً ونظيفاً ومشمساً، تخترقه الأنوار من نوافذه المغطاة بالستائر من كل مكان. ثمة موسيقى يونانية وزوار وعاملون وزملاء وأصدقاء يجيئون ويذهبون، مراوح تهوية موزعة في أركانه، وموقد أسود استقر في المركز. إنتشرت أعمال الفنان على مساحات كبيرة، وهي كما تبدو مزيج من الأعمال الحرفية والأعمال الفنية، إذ ثمة تكرار لنُسخ منجزة في كل مكان، وبجانب ذلك توجد قطع متفردة تعكس توصلات الفنان وروحه. ونتساءل ما إذا كان جل نتاجات الخزاف كارالامبوس التي شاهدناها في محترفه، أعمالاً فنية أم مصنوعات حرفية تطبيقية؟ إلا أننا، وبعد شيء من التأمل والتركيز، سنكتشف أن الفنان يشتغل مع الصنفين من الأعمال، وأن ما يمكن رصده بيسر في أعماله يتمحور في جمع وحدات بنائية تبدو متكررة بسبب أصولها الهندسية المقررة أشكالها مبدئياً من قبل الفنان، والتي سيتكرر عدد منها على شكل نسخ تتخذ لنفسها تموضعات مرهونة بقرارات من صيغ هندسية ناظمة هي أقرب إلى تلك التي توجد في التركيبات الزُخرُفية المتقابلة وغير المتقابلة أو المتناظرة وغير المتناظرة. ويتمثل ذلك التكرار أيضاً في الوحدات ذات الطبائع والمدركات الشكلية المتشابهة في تراكيب التماثيل المرتفعة البيضاء والسوداء، وتلك الأخرى الرمادية والمطلية بتدرجات اللون البني.

لا تخلو أعماله من مزج بين التأثيرات الحضارية المختلفة، فمن الأحرف اليونانية إلى الأحرف العربية وإشاراتها كالضمّة والشدّة. وثمة جرار كبيرة كتلك التي خلفتها الحضارة الرومانية واليونانية، وأواني وأوعية وتصاميم دائرية مفتوحة وأخرى مغلقة، دخلت في هياكل بنائها مجموعة من الأشكال الهندسية التجريدية، صحون كبيرة وصغيرة ولوحات فخارية مصنوعة بدقة ومهارة عالية، وتصاميم على النسيج، ولوحات مستطيلة على شكل أشرطة غطت أحد الجدران، تشبه تلك الأشرطة التي

اعتاد السومريون والآشوريون تدوين معاركهم وطقوسهم وأساطيرهم الدينية عليها.

المدخل والمخرج في محترفه يحيلاننا إلى جدلية العلاقة بين الخارج والداخل، المغلق والمفتوح. فمحترفه هذا وكما أسلفنا يقع على سطح إحدى البنايات العالية، التي تحيطها مثيلاتها من البنايات الشاهقة من كل مكان. يتكون من صالة مفتوحة كبيرة، وغرف أخرى ملحقة. تستقر الصالة الكبيرة، والتي هي المحترف، على مجموعة من الأعمدة التي ساهمت مع الأثاث في تقسيم المساحات التي امتلأت بأعمال الفنان كارالامبوس. وحين تستغرق في تأمل ما حولك، سيُرغم نظرك الجوال الأشياء أن تشي بأكثر مما تعرضه الصورة. أفليس النظر سباقاً في الكشف عما سقط من مظاهر الأشياء؟ ألم يكن كتاب "قوت الأرض" لأندريه جيد في الكثير من مقاطعه النصية الوصفية تأسيساً على ما هو ليس أكثر من صور فوتوغرافية مطبوعة في كراسات شركات السياحة العالمية؟ ستجد صوراً لطاولات محاطة بالكراسي، وتماثيل وأعمال خزف وفخار. وفي أحد الأركان، عُلقَت جدارية مستطيلة كبيرة، طولها ثلاثة أمتار وعرضها ما يقارب المترين أو أكثر، وتبدو وكأنها صنعت من الطابوق البني وتدرجاته. وعلى ما يبدو، فإن الفنان كان قد خصصها لحفظ الأشياء التي ترتبط بالذاكرة، صور فوتوغرافية مطبوعة بحجم كبير وأنيق، وكتب وضعت على الجانب، وأوسمة، وربما شهادات تقدير. إنه متحف شخصي يعكس روح وعقل الفنان الجريئة العابرة للحدود. سَتَجد أيضاً أدراجاً وخزائن وصناديق، تذكرك بالدهشة الظاهراتية للمفكر الفرنسي باشلار حين يصف الخزانة: "أية أداة رائعة كانت! إنها تنوب عن كل شئ، الذاكرة والذكاء، وفي هذا المكعب المضبوط لا توجد ذرة من الإبهام أو المراوغة. إذا وضعت شيئاً في داخله، وحتى لو كررت ذلك مائة مرة أو عشرة آلاف مرة، فستجده كما وضعته".

في صالة المحترف تستقر خزانة سوداء بثلاث أو أربع مجرات وعليها تماثيل، أحدها أبيض والآخر أسود يستقر على قاعدة بلورية مربعة، وتمثال تعددت نسخه بألوان وأحجام مختلفة، هو عبارة عن سلم مرتفع من التكوينات التي ضمت إشارات اللغة العربية مثل الضمّة والشدّة، وهي التي نوه بها الأستاذ معاذ الألوسي. ففي محترفه ستجد كل الأضداد، من المنخفض الصغير وإلى الشاهق الكبير، ثم الغامق والفاتح. وستكون للمحترف بوابة تأخذك إلى الخارج، هناك حيث تحيط بك البنايات السكنية العالية والسماء الشاهقة. وفي الباحة مساحات صغيرة خضراء وطاولات وأريكة وكراسي للجلوس والعمل. وتَصميم دائري لمجسم بلون غامق في طور التجهيز، ونسخة مكررة منه في الداخل، وقد غطت أحد الجدران.

على سطح البناية، أو (سطح الوجود) كما يقول باشلار: "في المنطقة التي يرغب فيها الوجود أن يكون مرئياً ومخفياً في الوقت ذاته، تصبح حركات الانفتاح والانغلاق كثيرة ومعكوسة، ومشحونة بالتردد، إلى حد يجعلنا قادرين أن نخرج بالمعادلة التالية: الإنسان وجود نصف مفتوح". إذن سيكون بإمكاننا القول: إن مفهوم (المفتوح) هو المفهوم الذي لا يمكن تحديد دلالاته، وهو عكس المغلق الذي بإمكاننا تحديد دلالاته بدقة، مثل المربع بأضلاعه المتساوية.

في محترفه سنعود لنجد الخيال والفضاء بصفتيهما رحبين ومفتوحين، على الرغم من وجود البنايات الشاهقة التي تحيطه وتغلق آفاقه. الأعمال التي صنعها هي، وكما يبدو في معظمها، لا تتمتع بطابع وظيفي نفعي إلى النهاية، بل أن أغلبها ما زالت هيئاته تخبرنا عن كونها قطعاً من تماثيل وتكوينات تجريدية من الفخار أو الخزف.

محترف فالنتينوس كارالامبوس ليس منتبذاً يلجأ إليه الفنان بل جزءاً صميمياً وعضوياً من حضوره اليومي في الحياة.

زوايا من مشغل الفنان فالنتينوس كارلالمبوس

سعد شاكر: قيافة آثار المحترف

يعكس هذا المقال بما فيه من تفاصيل وصور، مدى الدمار الذي لحق بالمورث الفني نتيجة الحصار والحروب العبثية وما جاء به الاحتلال بعد عام 2003 من سلطة فاسدة غارقة بالطائفية، كل همها اشاعة الجهل وتعميم الخرافات الدينية وخلق الالاف من المشاريع الوهمية كأداة لنهب المال العام.

تغريد هاشم

(كل فنسنت يحتاج لثيو يا اليزابيث)
كلارك هولينكس، في حديث مع ابنته

اقتربت الساعة من الثامنة مساءاً، وحان موعد الحديث عبر الهاتف مع الفنان دلير شاكر عن والده الفنان الخزاف سعد شاكر، لقد خشيت نسيان طرح أهم الأسئلة، أو فقدان التركيز والشعور بالفراغ، فالحديث عبر الهاتف يبعث على القلق والتوتر أحيانا، لذا طلبت من الصديق الفنان عمار داود أن يحضر هذا اللقاء كي يسعفني عندما يباغتني التيه. رن جرس الماسنجر، من عمان، حيث يقيم دلير الابن الأصغر للفنان سعد شاكر والوريث لرحلة والده الإبداعية، ذلك بعد أن درس وامتهن اخوه الوحيد زياد الموسيقى والذي يكبره بسنة واحدة.

دلير الفنان والابن، بكياسة وكفاءة عالية، عاد بنا الى الوراء حيث البدايات الاولى لأبيه الشاب، مسترسلاً بحديث مشحون بالعاطفة والذكريات الى مايقارب الساعتين، كنت اصغي باهتمام شديد وهو يروي تجارب والده وخبرات عشرات من السنين التي مضت. ففي اوائل الثلاثينات من عمره، عام 1967، عاد سعد شاكر فناناً عراقياً طموحاً من رحلته المعرفية التي قضى فيها سبعة سنوات، دَرَس وعمل كأستاذ ومحاضر في مدرسة (هارو) للخزف و الكلية المركزية للفنون الجميلة في بريطانيا، عاد محملاً بأفكار وأهداف مغايرة لما يحمله اقرانه من ابناء جيله. وبكلمات تثير الشجون، كنا نزور افتراضياً: المنزل، الشارع، المعهد، الأكاديمية، بريطانيا، ثم نعود الى قبرص وبغداد ليعاود الحديث عن المحترف، واللقاءات الحميمة لكبار الفنانين، يصف الرفوف وما عليها، والأشياء المعلقة على الجدران، الفرن، العجلة، كرسي الأب الفنان في المشغل، حديقة المنزل، منطقة المأمون وسوق غازي. اعلم جيداً ان مهمتنا تتلخص في تأمل ووصف أشياء الفنان شاكر، الأشياء التي ظلت في سبات وصمت عميقين طوال تلك السنين التي مضت، لكنهما – الوصف والتأمل – سيشكلان في النهاية صورة تاريخ لمحترف تتكشّف حقيقته من خلال اشياءه، وهي بالنهاية حقيقة ذات الفنان الإنسانية وحقيقته كموجود مبدع ضمن محيطه، وستظل تعبر عن أسلوبه في الحياة والعمل الإبداعي على السواء. ثمة شعور يعترينا مراراً بأن كل ما حدث ليس ابن صدفة أو مجرد مهمة يكلف بها المرء لوصف وتصنيف

شواهد مادية لزمان مضى. لقد مرت بي هذه الخواطر بعد أن كلفت من قبل الفنان ضياء العزاوي بالكتابة عن المحترفات، فالأشياء التي ظلت حبيسة ستُستدَعى باعتبارها وقع لخطى الماضي، نعم، اظن ان الامر كذلك، إذ يذهب البعض الى وجود العقل في لب الأشياء الميتة منذ عصر طاليس وأفلاطون مروراً بأسبينوزا وراسل، ورغم رفض بعض المذاهب الفلسفية لفكرة هذا الوجود، إلا أن هذا الاعتقاد لم يصمد طويلاً أمام الجدلية القائمة حول عقلنة ووعي الأشياء. إن (بانسايكزم)، وهو المذهب الذي يدَّعي مفكريه وفلاسفته أن المخلوقات العاقلة (البشر) ليسوا اكثر من مجموعة من النظم المعقدة للمكونات الموجودة في ذات المادة الاساسية للعالم المادي الذي يحيطنا، وتتضمن ايضا أشكالاً متباينة من الوعي تعتمد على طبيعة تعقيد النظم التي تدخل في تكوينها، وتحدد بدورها نوع الخبرات المستمدة منها، تعززه هواجسنا المطوية في لب كينوناتنا، فمن منا لم ينتابه شعور بالرهبة والقلق عند زيارة الاماكن المهجورة ؟ ولغرَض إدراك ما يحدث، سنطلب المعونة من العقل الباطن ليُسعفنا بتَصوراته وتفسيراته المخزونة. ولكن ماذا لو كانت الأشياء التي تعود ملكيتها للغائب هي المسؤولة عن مثل هذا الشعور، ومانشعر به ماهو الا أنين الأشياء الصامت المتراكم الذي يلاحقنا عبر مرور السنين ؟

يقول الشاعر الفرنسي آرثر رامبو:

الخزانة ليس لها مفاتيح ! ... ليست للخزانة الكبيرة مفاتيح

كثيرا ماكنا نطالع بابها البني الاسود

بلا مفاتيح! ... كان ذلك غريبا ! مرات كثيرة حلمنا

بالخفايا التي تكمن بين أجنحتها الخشبية

واعتقدنا أننا سمعنا في عمق القفل الفاغر

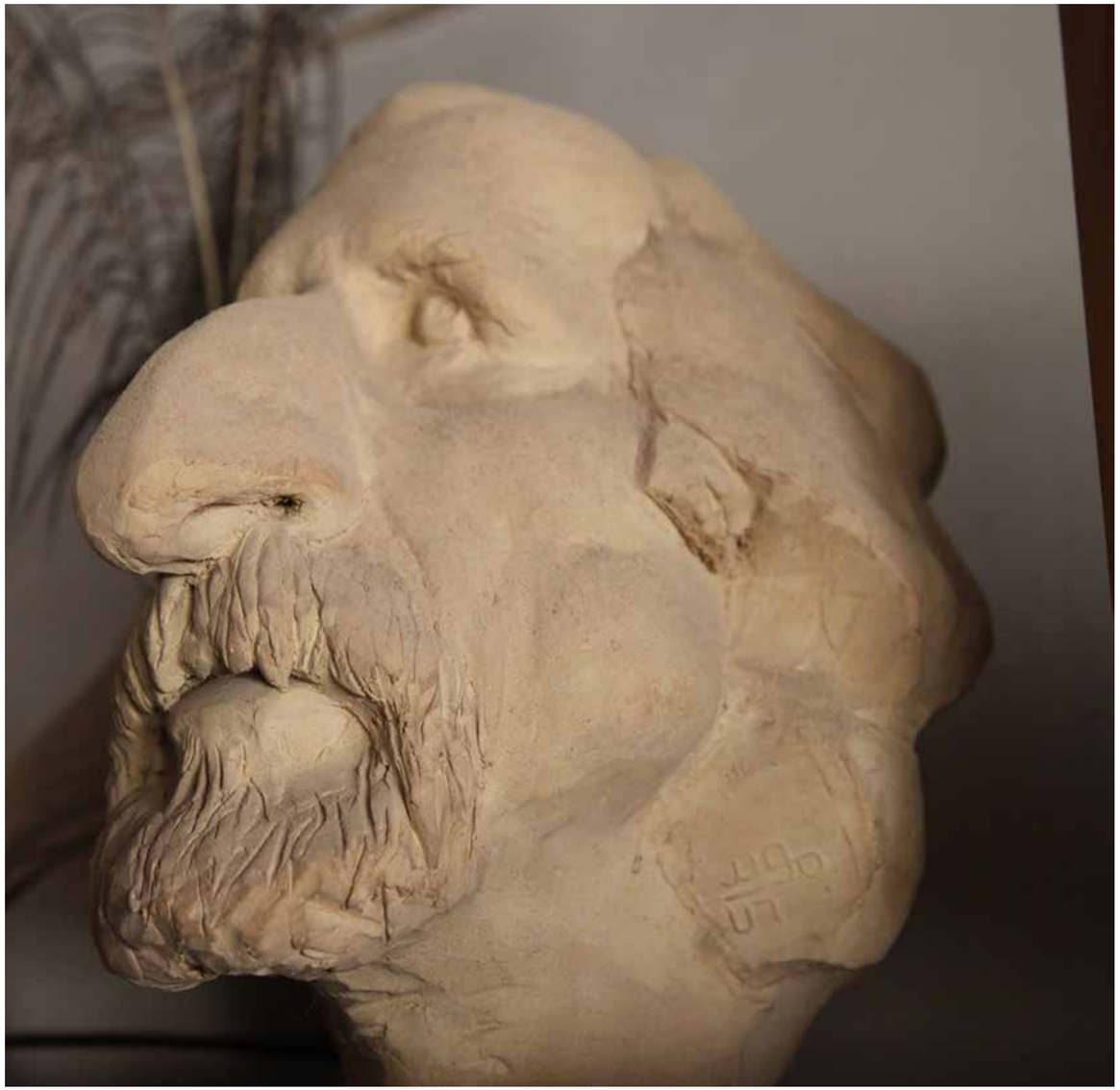
صوتا بعيداً، وهمهمة مبهمة مرحة.

إن محترف الفنان، بصفته دليل أثري مادي، هو أحد أقطاب الثالوث المكون من الفنان، الفضاء، العمل الفني، وهو مكان الممارسة الابداعية الواقعية للفنان، وسيكون مادة لاحدى اهم واصعب الدراسات التي يمكن الدخول فيها وإن بدت بسيطة للغاية في بادئ الأمر، إنها ال(توبوفيليا)، حيث المسح الشامل أو المسح التحليلي للمكان، ثم التأملات والبحث في المحترف الخاص للفنان، فهي بالنهاية ستتجاوز كونها جرداً للمقتنيات والأشياء في ذلك المحترف او استخدام حيز من الفراغ لغرض اكتساب وصقل التقنيات والمهارات لفترة من الزمن. فتغدو دراسة المحترف بمثابة (أرشيف سردي) للذاكرة الحافظة للأسرار والأحداث والأفكار والطقوس اليومية للفنان، ثم دراسة العلاقات بين المنتَج والفنان، ورحلاته بين عوالمه الداخلية والخارجية.

في كتابه "جماليات المكان" يقول غاستون باشلار:

"علينا أن نصف مانتخيله قبل ان نتحدث عن مانعرفه، مانحلم به قبل ان نتحدث عما نحن على يقين منه، فان كل الخزائن ممتلئة."

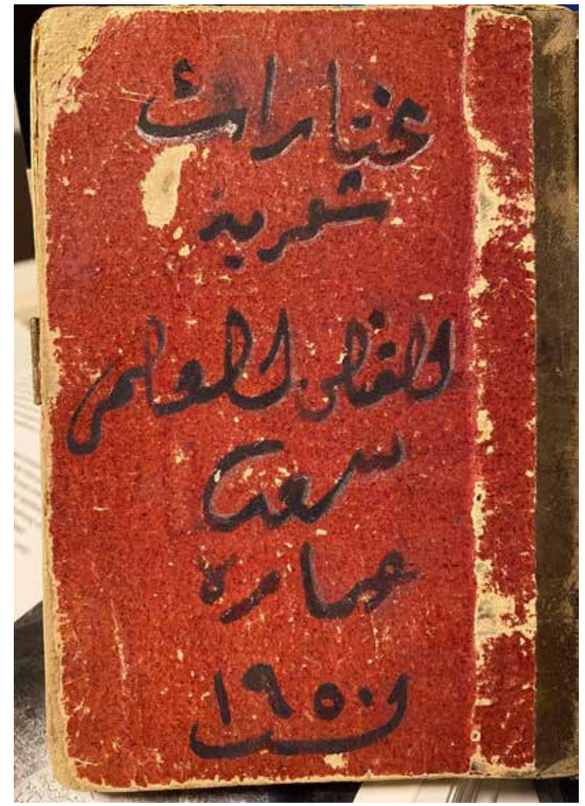
رسمت مقتنيات محترف الفنان سعد شاكر صورة هي الأقرب لانسانيته الحانية على الموجودات والطبيعة، فكان يربي طيوراً في قفص في الحديقة المجاورة للمحترف، ويملك قرداً وغزالاً واحصنة في مزرعته، وديكة ودجاج وبقر، وحتى افعى وضعها في علبة معدنية، ثم اهتم برسم لوحات الطبيعة وحمائم ساحة (ترافلكَار) اللندنية و(الهايد بارك). أما لوحة الألوان (الباليت) التي تعود الى نهاية الأربعينات، والتي تظهر في الصورة رقم (1)، سَتَستقر بدورها على صندوق الألوان الذي يتوسط مجموعة من الأواني والصحون الخزفية التي كان يجمعها احياناً او يصنعها احياناً اخرى،

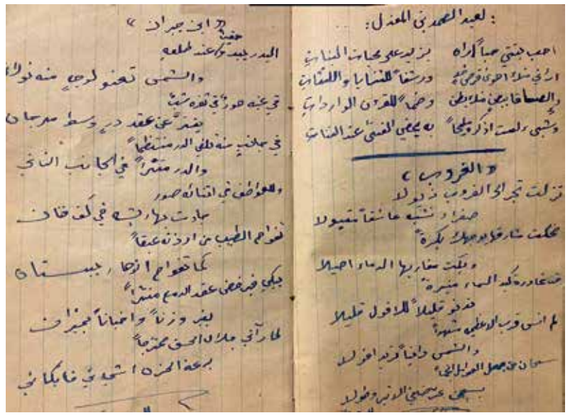


حيث كانت رفيقته في رحلاته بين مدن العراق أيام كان والده يعمل كمدير للبريد في السماوة وبابل والنجف، وهي الشاهد على الخطوات الاولى المبكرة التي جمعت الشابين الموهوبين سعد شاكر والفنان الطبيب علاء بشير، قبل أن يتحولا الى نجمين لامعين في عالم الفن التشكيلي العراقي. ففي مدينة السماوة جنوب العراق وقبل اكثر من سبعين عاماً ستَستهويهم محاولات رسم الطبيعة والاستغراق في معالجة مفرداتها في فنَيهما فيما بعد.

ثمة ايضاً دفتراً للشعر صنعه الفنان الشاب بنفسه، وخط عليه عنوان: (مختارات شعرية لمجموعة شعراء مختلفين، تأليف: سعد شاكر محمد، سنة 1950) وهي مختارات لشعر المتنبي والجواهري والرصافي والحمداني وجميل بثينة وعبد الصمد بن المعذل، حيث نقرأ قصائد غزل للحبيبة الأولى وتدوين ذكرى لقاء عابر بتاريخ 6 فبراير عام 1952، وآخر لعام 1954. انهما ولع رسم الطبيعة والولع بالشعر، شاهدان على اهتمام الفنان المبكر بما هو نَصي لغوي وصوري مكاني، ثم يليهما الصوتي، إذ ترك لنا الفنان سعد شاكر جهاز شريط سمعي (مسجل كاسيت)، كان يستمع من خلاله للموسيقى اليونانية والكلاسيكية وأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب، فيما كان يشرب الشاي ويدخن الغليون، ثم يستمتع فيما بعد بنزهة على الدراجة الهوائية ويعاود القراءة بنهم. وعلى الرغم من عمله الذي كان يمتد الى اربعة عشرة ساعة في اليوم إلا أنه في الوقت ذاته كان يحرص على علاقاته الإنسانية متمثلة بحُنوه على العائلة ومحيطه الاجتماعي. وخصوصاً حين كان يقضي ساعة أو ساعتين من اللهو والخوض في التجارب الاولى في صناعة الفخار يخصصه لابنيه دلير وزياد. لم اشعر وانا اتأمل في اشياءه بروح الفنان البوهيمية المتمردة، بل كنت اجدها روحاً ملتزمة ومنضبطة. كان يضع القياسات الدقيقة على سكيجات اعماله قبل الشروع بتنفيذها، على الرغم من تدخل الصدفة وصعوبة السيطرة على عملية الحرق والطلاء... ترى من أين جاء بكل هذا اليقين ؟ وكيف استطاع تحديد أهدافه والسعي لتحقيقها بخطى ثابتة

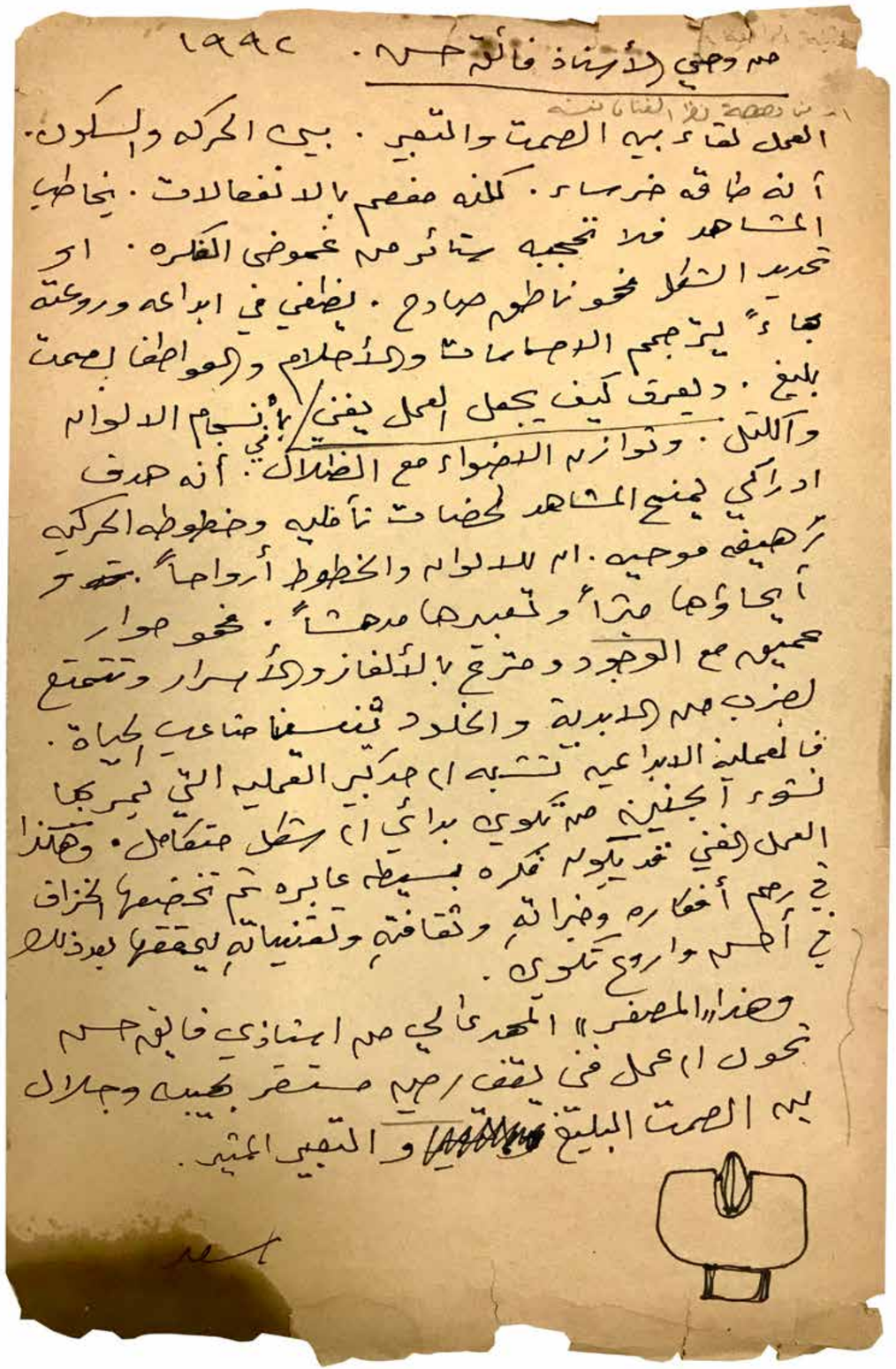
واثقة ؟ لقد كانت الرحلة الى بريطانيا لدراسة فن الخزف، قراراً جَريئاً، فهذا النوع من الفن في العراق كان ما يزال يسير بخطى وئيدة، وان كان احد الحرف اليدوية والصناعات الشعبية المنتشرة في العراق والتي تعتمد على اليد وبعض الأدوات البسيطة. وعلى الرغم ايضاً من أن بوابة عشتار، والتي نفذت قبل ثلاث آلاف سنة، كمدخل عجيب لمدينة العجائِب بابل. حيث نتخيل الامكانيات المحدودة وقطع اللبن التي وصل ترقيمها الى المليار وإعداد الكور الكبيرة الحجم التي يحتاجها الفنان للحرق والتزجيج والتلوين. إنه إذن اللغز الكبير الذي لا يملك أحد أن يفك احاجيه. وستعمل العصور المظلمة التي تلت، والخراب الاجتماعي والاقتصادي والثقافي الذي جلبه الاحتلال تلو الآخر على أن يحولوا دون استمرارية التطور الطبيعي لمثل





مخطوطة شعرية تعود لعام 1950، جمع فيها الفنان سعد شاكر لمختارات من اهم الشعراء العرب

في هذه الورقة يتحدث سعد عن عمل هو نتاج هدية قدمها الفنان فائق حسن عبارة عن حصوة وجدها في إحدى رحلاته لصيد الدراج. احتفظ الفنان سعد بهذه الهدية حتى وفاة استاذه ، عندها عمل شكلا خزفيا ووضع الحصوة ضمن قاعدة هذا العمل كتحية للفنان فائق حسن وقد عرض العمل في مركز الفنون عام 1992وبقى حتى عام 2003 حيث تم سرقته. اشتغل الفنان سعد فيما بعد على هذه الفكرة بإعمال عديدة وبالوان مختلفة



١٩٩٢ . مركز الفنون

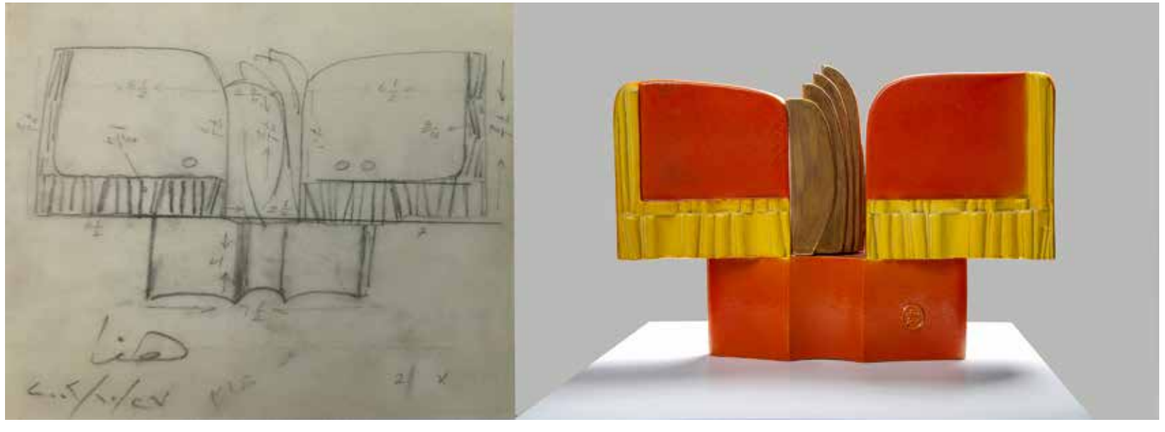
هذه هدية الفنان فائق حسن . بسم الحركة والسكون. العمل لقاء بهذه الصمت والتمعن . أنه طاقة خرساء . كلنه مفعم بالانفعالات . يخاطب المشاهد فقد تحجبه بتأثيرها غموض الفكرة . او تحدد الشكل نحو ناظره صادح . يطفي في ابداعه وروعته بهاء يترجم الاحساسات والاحلام والعواطف بصمت بليغ . ويفرق كيف يجعل العمل يغني بانسجام الالوان والكتل . وتوازن الضوء مع الظلال . أنه حدف ادراكي يمنح المشاهد لحضات تأملية وخطوط الحركة رهيفة موحيه . ان للالوان والخطوط أرواحاً تحتوي أجواءها هدوءاً وتعبيرها مدهشاً . نحو حوار جميله مع الوجود ومترع بالالغاز وكل اسرار وتمتع لضرب من الديمومة والخلود تنصفا صناعة الحياة . فالعملية الابداعية تشبه اجراءات التعليم التي يمر بها نشوء الجنين من تكوين بدائي الى شكل متكامل . وهكذا العمل الفني تخديلوم فكره بسيطة عابره ثم تخضع لخزاف يرهم أفكاره وخبراته وثقافته وتقنياته ليخرج بعد ذلك الى العالم وارواح تحتوي .

وهذا المصفر المهدى لي من اصدقائي فائق حسن تحول الى عمل فني يقف رهين مستقر بهيبة وجلال بهذا الصمت البليغ والتعبير المثير .

هذه البدايات المذهلة لفن الخزف العراقي.
كان سعد شاكر ميالاً في بداياته الى رسم المناظر الطبيعية، قبل أن يقدم له الاستاذ فالنتينوس كارالامبوس النصيحة بدراسة الخزف، والفنان فائق حسن بدراسة الرسم. وايا كانت الاسباب التي ساهمت في التغيير المثير لمستقبل الفنان، تكشف لنا تداعيات حياته الابداعية عن روح لا تعتمد على الموهبة حسب، إذ أن تلك الاخيرة لن تكفيه بل الروح المتسمة بقوة الارادة والتحدي، خصوصا وان فن الخزف هو أحد الفنون التي أثارت جدلاً واسعاً من جهة جمعه للصناعة والإبداع في الآن ذاته. لقد أشار الفيلسوف الألماني (هيدجر) الى الفروقات بين المصنوعات الحرفية والعمل الفني. إذ يقرر أنهما ينجزان من ذات المواد، الا ان الرمزية والطابع الوظيفي هما من يحددان الفاصل ما بين كينونَتيهما المختلفتين، فالعمل الفني يستمد ماهيته كعمل فني من تفرده ورمزيته وروح صانعه. أما المصنوعات الحرفية فتعتمد بالأساس على وظيفتها النفعية وعشرات النسخ المكررة لأغراض تجارية. وهي ذات الفروقات الناتجة عن اعمال المصمم الصناعي والنجار على سبيل المثال وليس الحصر؟ مصمم الازياء والخياط ؟ الحرفي الماهر في البناء والمعماري؟ ولنَتوقف هنا عند مفهوم الجودة، فهناك من يدعي أن الخبرات التي نحصدها من خلال عملية التكرار لابد أن تؤدي بالنهاية إليها. ولكن الفرق ما بين العمل الفني والعمل الوظيفي هو في النتائج المبنية على الدراسة والبحث في تاريخ الفن وعلم الجمال وعلم اجتماع الفن وعلم نفس الفن وفلسفة الفن وأنطولوجيا الفن ونقد الفن، هذا بالاضافة الى حساسية الفنان وقدرته على تنفيذ الأفكار بجودة عالية... ولكن ماذا عن صناعة الأعمال الفنية الجاهزة التي تنجزها الالة ؟ سؤال إشكالي لطالما أرّق دارسي الفن ونقاده. ولنَعود لنسأل:

136

كيف نجح الفنان شاكر في تغيير مسار الخزف من كونه صناعة يدوية شعبية تعتمد على المهارة والحرفية العالية إلى اعمال فنية تعرض في الصالات والمؤسسات المرموقة ؟ والجواب لرُبما تشي به خزانة العرض الزجاجية القابعة في محترفه، إنها خزانة الخبرات ورفوف الذاكرة للفنان سعد شاكر، تحيلنا موجوداتها الى مساراته وخبراته الفنية والعلمية: خطوات رحلته التعليمية ومصادره، أعمال الأصدقاء والأساتذة ورفاق العمل. وفي الصورة رقم (٢) ثمة صحن سيراميكي، هو أحد أعمال الفنان شاكر يوم كان طالباً في معهد الفنون الجميلة، حيث رسم عليه شعار الجمهورية العراقية الذي صممه الفنان جواد سليم عام 1958، وعلى اليمين عمل فني استخدم فيه الفنان طريقة (البنج بوت) اليابانية وهي الطريقة التي يتم فيها مزج تقنية ضغط وتحوير عجينة الطين بواسطة باطن الكف والأصابع الذي يستخدم في فن الخزف ويستخدم في فن النحت من غير الاستعانة بالدولاب الدوار، وفي الجهة الامامية للصورة تظهر لنا ثلاث قطع لرؤوس أو وجوه للفنانة السيراميكية البريطانية المعروفة (روث داكورث) وهي أحد أهم الأسماء العالمية المهمة التي ساهمت في تحديث فن الخزف ودفعه باتجاه فن النحت. لقد عمل الفنان شاكر مع الفنانة (داكورث) في صناعة الأزرار السيراميكية التي تشبه عظم العاج لفترة من الزمن، كما التقى بالفنانة العالمية البريطانية (لوسيري) زوجة الفنان الألماني/ البريطاني المعروف (هانس كوبر) والذي تظهر احدى اعماله متمثلا بمجسم على شكل اسطواني على جهة اليسار من الرف ذاته، ويحمل بصمته الفنية، فهو يتكون بشكل رئيس من درجات الألوان الترابية، المعاملة بتقنية الحرارة العالية (ستونوير).
وللاستاذ فالنتينوس، وهو مؤسس فن الخزف



137

الحديث في العراق بدأً من عام 1957 الى 1985 حصة ايضا في تشكيل شخصية الفنان سعد شاكر، فالصَحَن الذي عُلِّقَ على الجانب الأيسر من الرف يعود اليه. وفي الصورة رقم (3) تكملة للجهة اليسرى من الرف حيث الفرش الصينية التي نادراً ما كان يستخدمها لاعتماده الكامل على (الكومبريسور)، بينما شغل المساحة الأكبر صحن الخزّاف الاسترالي/ البريطاني (ويليام اَر نيولاند) يتقدمه تمثال صغير للفنان شاكر مصنوع من الخزف الصيني الأبيض (البورسلين) اللماع ... ويبدو لي وكانه نخلة او طفلة صغيرة، حيث يستقر الرأس الذي يشبه قرص الشمس على جذع نخلة او ضفيرة لصبية صغيرة. اما الرف الثاني من خزانة الذاكرة هذه، فكانت من نصيب الأعمال التاريخية والتراثية العراقية. ففي عام 1969، ببغداد، وفي حي المأمون (سوق غازي) وعلى مساحة أرض بسبعين متر مربع، سيشيّد الفنان سعد شاكر بنفسه محترفه الوحيد الذي قضى فيه قرابة خمسة وأربعين عاماً وهي المتبقية من عمره. ويحتوي المحترف على غرفتين، تطل الأولى على حديقة منزل العائلة الكبيرة، وفيه يسكن والديه من جهة، ومنزل العائلة الصغيرة من الجهة الاخرى، حيث يعيش الفنان مع الزوجة والأولاد زياد ودلير من الجهة الاخرى، اما غرفة المحترف الثانية فكانت مفتوحة للخارج باربع شبابيك، استخدمت أحياناً لاستقبال الضيوف والطلاب، ومن ضمنهم حازم الزعبي الذي أقام بها لمدة ست اشهر ما بين السبعينات والثمانينات والفنان ناصر الحلبي لمدة ثلاث سنوات، قبل أن تتحول فيما بعد الى مخزن لتجميع الزجاج. مبدئياً نحن نتحدث عن اربع جدران من الطابوق طليت باللون الأبيض وسقف من الصفيح تسنده مجموعة من الدعامات الأفقية، (ستيل تراسز)، المزودة بالمصابيح البيضاء اللون، ورغم أن الضوء الأبيض يناسب أماكن العمل، لما يعطيه من نشاط وطاقة، حيث أننا اعتدنا استخدامه في المنازل والحدائق العراقية، فبالاضافة الى انارته الجيدة للأشياء وتفاصيلها فهو يمنحنا الشعور بالسعادة، إنه كان جزءاً من الفضاء الفني الذي يعود الى حقبة الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم، لقد تم تأثيث المحترف على النحو التالي: طاولة، رفوف كتب منظمة، خزانة، مجموعة من الفرش المتنوعة الأحجام، صور، قصاصات ورق، دفتر سكيجات، تخطيطات، المنضدة الدوارة، لوح عجن الطين وإعداده، أدوات الحفر والتشكيل، الفرن والفرادة الخشبية والابرة والسلك

والاسفنج وعجلة النحت، والدولاب الكهربائي الذي جلبه معه من بريطانيا، وادوات اخرى كان قد صنعها بنفسه.

لقد ذكر (ديف آلان كوبيك)، أستاذ العمارة في سان دييغو والباحث في علم نفس المكان، وهو العلم الذي يعنى بدراسة العلاقات والسلوكيات الإنسانية في سياق البيئات المبنية والطبيعية، أن للمَساحة والتصميم الداخلي تأثير مباشر وكبير على العقل الباطن وهذا يحدث من خلال الجزء الخاص من العقل الذي يساهم في تكوين العواطف والتصورات، بينما تزيد بعض المساحات من قلقك، يثير البعض الآخر إحساساً بالصفاء، من دون معرفة الأسباب، نعم... إنه ليس العامل المؤثر الوحيد، إلا أن صياغة الحلول الوظيفية للمكان ودمجه بصياغة الهيكل يدخل من ضمن أحد أهم العوامل المؤثرة في النفس البشرية. لقد شيد سعد شاكر فضاءاً بسيطاً، مغلقاً نسبياً بما يتناسب مع طبيعته الزاهدة، لم يبالغ في تأثيثه واختار اسهل الحلول لبناء الهيكل. يقول المفكر الفرنسي (هنري لوفيف) في كتابه "انتاج المكان" بخصوص صياغة أو ترجمة المفاهيم الكلاسيكية للمكان من خلال ثلاث محاور أساسية وهي: المكان المجرب والمكان المدرك والمكان المتخيل. وخص المحورين الأول والثاني باعتبارهما المكان الذي تتم فيه ممارسة طقوس الحياة اليومية والإدراك الحسي المشترك بذات المكان، أما المحور الثالث فهو المكان الذي لطالما تم تجاهله وهو المكان المتخيل الذي يسكن الإنسان (الفنان) والذي نبلغه أو يبلغنا من خلال الأعمال الفنية المنتجة. وبهذا نبدأ البحث عن العلاقة التي تربط فضاء الفنان سعد شاكر في صناعة العمل الفني أثناء مراحل الإبداع وكيف كان له التأثير المباشر على العقل الباطن (اللاواعي) الذي ساهم في حالة الفنان المزاجية: خياراته وسلوكياته أثناء إنتاجه للمكان المتخيل.

لم يكن للمواد والأدوات المتوفرة في داخل الوطن نصيباً في أن تلبي طموحات الفنان سعد شاكر آنذاك ولم تكن تتناسب مع حجم الإمكانيات الهائلة والتجارب التي خاضها أثناء الدراسة في بريطانيا، ومن الجدير بالذكر ان من اهم العناصر الاساسية التي يعتمد عليها الخزاف هي خاصية الطين المرنة في التشكيل والتشكل

والحرق والتلوين. وكما علمنا ان للطين العراقي خصائص هشة وامكانيات محدودة. وهذا يحيلنا مرة اخرى الى بوابة عشتار، وكيف تعامل العراقيون القدماء مع الطين العراقي لإنتاج عمل فني مازال خالداً بعد دخوله الالفية الثالثة، لكن الفنان شاكر لا يعرف الاستسلام طريقاً اليه، وان كانٍ بإمكانه توفير الطين الأسود البريطاني مثالاً وليس حصراً، لما له من إمكانيات هائلة، لكنه قرر أن ينتج خلطة الطين التي تناسبه من المواد المحلية، ففي الصور التي وصلتنا، نجد كثيرا من الاكياس والاوعية والزجاج والالوان والمناخل، وما علينا الان الا ان نشارك الفنان شاكر غربلة وخلط وتصفية الطين العراقي الأحمر القادم من أرض خان بني سعد والأبيض من عكاشات. والنسب هي كالتالي: يتم خلط ثلث النسبة لكل من الرمل والطين الاحمر والابيض في كيس الخيش او (الكُونية)، وقبل استعمال الطين الناتج من الخليط علينا باضافة الماء مرحلة تلو الاخرى حتى يتم التخلص من الملح والشوائب بشكل كامل، وقد تستغرق هذه العملية ثلاث او اربعة ايام، الا اننا سننجح في النهاية بتحضير المادة الاولية لصناعة الخزف.

ولم تكن مشكلة الطين هي الاخيرة في رحلة التحديات، وإنما كانت البداية، وماذا بعد ؟ فهو الان بحاجة الى فرن كهربائي لحرق الطين وكان عليه تدبير مبلغ الفرن/ الحلم، الباهظ الثمن، والمفترض شراءه من لندن. فقد اقترض مبلغاً إضافياً على المبلغ الذي يملك، لينجح بعدها بتحقيق أحد أهم أحلامه في عام 1970، حيث سيشتري ويجلب الفرن ليضعه باقصى اليسار في محترفه ليظل هناك الى وقت وفاته. خلق الفرن أجواءً ساحرة في مشغل الفنان شاكر، فكان يعمل بمثابة موقد للتدفئة في فصل الشتاء، قبل نجاحه بتحقيق حلمه التالي بشراء الموقد الذي كان سيذكره بالمواقد البريطانية والسنوات التي قضاها هناك. كان هدير المياه الذي لا ينقطع عند هطول الأمطار وحرارة الفرن الكهربائي اللذين كانا يحدثان ضرراً بالغاً في سقف المحترف المصنوع من الصفيح، فيعمد الفنان إلى إضافة طبقة تلو الاخرى لحماية مشغله من انتهاكات الطبيعة والمفاجاة والتأثيرات الداخلية.

وبعد مرور عام على حدث شراء الفرن عاد من جديد لذات الشركة البريطانية لطلب العجلة الكهربائية، وفي غضون عام واحد ولأول مرة في العراق دخل الفرن و العجلة الكهربائية، وهما كانا من كلاسيكيات الطرق في صناعة الخزف واللتان كان يَستَخدمهما المعلم فالنتينوس الذي بدوره ورَثهما من والده القبرصي، بالإضافة إلى الطريقة التقليدية الشائعة في رمي الطين على العجلة (ويل ثرونك). ولم يكتف سعد شاكر بذلك، بل ادخل مادة الزجاج والطين ذواتي القدرة على تحمل درجات الحرارة العالية. وعلى ذكر تحمل درجات الحرارة العالية، يروى لنا دلير الابن انه في احدى المرات، وأثناء تجهيز الفنان شاكر أعماله الفنية التي كان من المفترض عرضها في روسيا مع الفنان محمد غني حكمت، تعذر عليه متابعتها وضبط درجة الحرارة والوقت المطلوب، وهما العاملان اللذان يحددان شكل ولون العمل الخزفي، لذا اوصى الفنان الاب ولده دلير، الشاب الذي لم يبلغ بعد العشرين من العمر آنذاك بالقيام بهذه المهام بدلا عنه، الا انه وعلى الرغم من حرص دلير على تنفيذ رغبات الأب الفنان وإحساسه بالمسؤولية تجاه أعماله الفنية، نسي الأعمال التي لازالت تنضج في الفرن، وخرج متوجها الى احد الاصدقاء والذي يبعد حوالي نصف ساعة مشياً على الأقدام. وفي تمام الساعة السابعة وهي الساعة التي يجب ان تطفئ الحرارة في الفرن تماماً، وتترك الاعمال لتتشكل بروية وهدوء، تذكر دلير ما كان يجب عليه فعله. وبالرغم من الاستعانة بكل وسائط النقل، ابتداءاً بالركض، وإنتهاءاً بسيارة احد الاصدقاء المارين صدفة، إلا أنه مع ذلك وصل متأخراً وكانت الأعمال قد مكثت اكثر من المطلوب بحوالي عشرين دقيقة حتى أن درجات الحرارة تجاوزت الحد ب ٦٠ درجة مئوية. لم يجرؤ دلير في ذلك اليوم على قول الحقيقة، وترك الأعمال وشأنها وهو يراقب بقلق ما سيكتشفه الاب في اليوم القادم. الا ان الصدفة في صناعة الأعمال الفنية ستقول قولها الأخير. لقد كانت المفاجاة بجمالية وتفرد الالوان والاشكال التي انتجتها الصدفة او الغلطة الغير مقصودة. وما بين عامي 2006 و 2007 لاقت هذه الاعمال حتفها في محترف الفنان الذي انتهكه الامريكان وعاثوا فيه دماراً. اما العمل الاخر والذي لقى ذات المصير، فكان نتاج رحلة صيد بصحبة الفنان فائق حسن والدكتور ابراهيم الجبوري نهاية العام 1979، حيث عثر الاصدقاء على حصاة في داخل حصاة اخرى مكونتين شكلاً الهم الفنان شاكر، مما ادى الى تنفيذ الفكرة بعد مضاعفة الحجم الى حوالي 60 سم . نفذ الفنان سعد شاكر هذه الحصى الغريبة التي أهداها له الفنان فائق حسن من مادة الخزف، وقد عرض العمل في مركز صدام للفنون بمناسبة ذكرى وفاة الفنان فائق حسن، ولايعرف مصيره إن كان قد سرق او أتلف كباقي الاعمال. للجدار وظائف تقليدية كالحماية والخصوصية وتوفير الدفء، وهو أيضاً يستخدم كوسيلة لعرض أذواقنا وأمزجتنا، احلامنا وامنياتنا، ذكرياتنا وأهدافنا، المساحة فيه، التي تقع على مستوى النظر، ستجعله ممتلئاً عادة بكل الاشياء التي نود حضورها الدائم. لقد كانت جدران محترف الفنان سعد شاكر مليئة بالأفكار والأعمال والأدوات المستعملة في صناعة اعماله كالفرش والأدوات اليدوية للطرق والتجميع والفك والربط مثل المطرقة و الكماشة و المفك، الغربال أو المنخل الذي كان يستعمله لتتقية الزجاج قبل خلطه بالرمل، ثمة فراء لثعلب معلق من أنفه لايعرف مصدره. صحون في كل مكان تقريبا، صحن اصفر مرسوم عليه رأس فائق حسن واخر عمره ستون عاماً يتوسطه رسم لديك، هو ديك الأخت الصغرى للفنان شاكر، ملصق لمعرض الفنان فالنتينوس المقام في قبرص عام 1966، وهناك جدار آخر اختار له أن يكون بمثابة معرض لمختارات من الصور، ربما كانت تتغير بين الحين والآخر، إلا أن ما يظهر الآن هو صور لاقبية البنايات التراثية والدينية، وصور لبوابة عشتار، وملصق للسيراميك العراقي، وصورة لفائق حسن، وبورتريه للفنان جواد سليم، ثم أحد أعمال الفنان خالد الرحال. انتشرت آثار زملائه وأصحابه من الفنانين والتلاميذ في كل مكان، فائق حسن، كاظم حيدر، نزار قباني، قتيبة الشيخ نوري، فرج عبو، حافظ الدروبي، فالنتينوس، رافع الناصري، محمد مهر الدين، مؤيد نعمة. حتى خيل الي اني اشاركهم أُمسياتهم في الحديقة التي يطل عليها المحترف، اسمع أصواتهم، واحضر معهم تلك الامسية التي جمعتهم بعازف العود الشاب حينها صلاح عبد الغفور. كنت انوي ترك فرصة تأمل الصور من دون التدخل والاشارة اليها إلا أن بعضاً منها كان يجبرني على عدم التملص من اضافة التعليقات ومنها الصورة رقم (3) للفنان شاكر وهو يتوسط أعماله في حديقة المنزل، الصورة بالأبيض والأسود وهو في الثلاثينات من عمره. تحيطه مجموعة من أعماله الفنية والنافورة التي صنعها تتوسط الحديقة. يجلس على الحشائش، يثني احدى ساقيه بينما يتكيء على الاخرى، وباليد اليمنى تمثال صغير، رمز الامنيات، يحاول تنصيبه، يتحدث له، يطالبه بالوقوف والثبات، كان يحلم بنصب كبير يتوسط بغداد يحمل اسمه، أو اعتراف حقيقي للجهود التي بذلت في سنوات الدراسة والبحث والعمل. ترى هل كان يعلم ماذا سيحلٍ بإحدى جِداریاته العملاقة التي نفذها بناءاً على طلبِ دائرة البريد والبرق والهاتف، بتكليف من المعماري المعروف رفعت الجادرجي عام 1974؟ تلك الجدارية المكونة من عدد كبيرٍ من القطع يصل طولها الى ست وخمسون متراً وعرض متر وثمانين. لقد نفذت هذه الجدارية وبهذا الحجم في المحترف ذي السبعين متراً مربعاً ! والتي تظهر أجزاء منها في الصورة رقم (4)، حيث نرى فيها الرموز التي استخدمها بالتعبير عن تطور وسائل الاتصالات، فمن الحمام الزاجل الى الحصان الى الساتالايت إلى رائد الفضاء. في عام 1991 دُمرت هذه الجدارية باحد الصواريخ الامريكية، ابان الانتهاك الدولي لأرض العراق، وبعد عام ونصف ومُقابل الف دينار عراقي كمبلغ رمزي لا يكفي لشراء حفنة من الطين وبتَكليف من الدولة أعاد الفنان شاكر بمساعدة الفنان دلير والفنان قاسم نايف صناعتها، لقد كان الهاجس الوطني المشترك بإعادة إعمار كل ما دمرته صواريخ الحقد الدولي أكبر بكثير من التعويضات المادية. لم تنته الرواية بعد، ففي عام 2003، اكمل اللصوص تدمير كل ما سلم من صواريخ الاحتلال الامريكي من معالم ثقافية فنية ومن بينها تلك الجدارية التي جعلوها رماداً، وليَكتبوا على سطحها كلمات لا تعبر إلا عن همجية وهلاوس طائفية. أما الجدارية الشعرية التي صنعها الفنان شاكر من الفخار الخالص من غير إدخال الزجاج كعنصر إضافي، وبالخط الكوفي، والتي نفذت في السويد عام 1979، وعلى 285 متراً، فهي تلك التي عرضت في نصفين على جانبي صالة الاستقبال لفندق الرشيد، احد اهم الفنادق العراقية ببغداد، وذلك لاحتوائه عددا من الأعمال الفنية ومن ضمنها جدارية الفنان شاكر، حيث خط على اليمين بيتين من الشعر للشاعر علي بن الجهم: عيون المها بين الرصافة والجسر/ جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري/ أعدنَ لي الشوق القديم ولم أكن / سَلُوتُ ولكن زِدتُ جمراً على جمرِ. أما الجزء الأيسر فقد كان من حصة بيتين للشاعر عمر ابن ربيعة وهو يقول فيهما: ليتَ هنداً أنجزتنا ما تَعِدُ/ وشَفَّتْ أنفسنا مما تَجد/ واستبدت مرةً واحدة/ إنما العاجزُ من لا يَستبِدُ.

صمم الفنان سعد شاكر وحدة تكوينية لتدخل في أعماله بمثابة بصمة، وهي التي استقرت بعد رحيله على قبره في 23 من شهر مارس عام 2005.

ومن الجدير بالذكر ان الفنان الخزاف قاسم نايف قد عمل مع استاذه سعد شاكر، لأكثر من 12 سنة، كان بمثابة يده اليمنى في فترة نهاية الثمانينات والى يوم وفاته عام 2005.

شهادات

فالنتينوس كارالمبوس،
زامل جواد سليم وفائق حسن وخالد الرحال

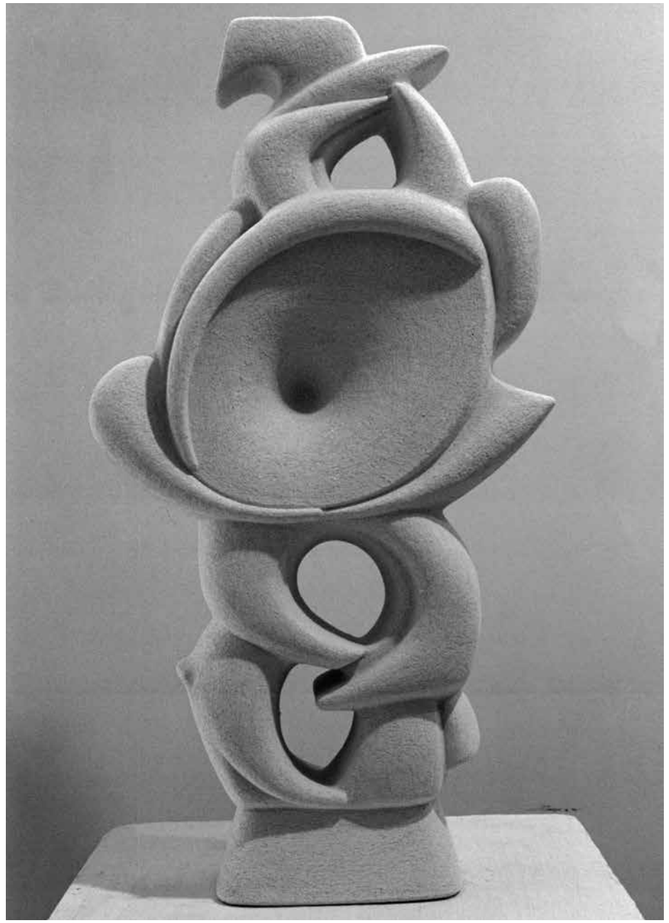
معاذ الآلوسي

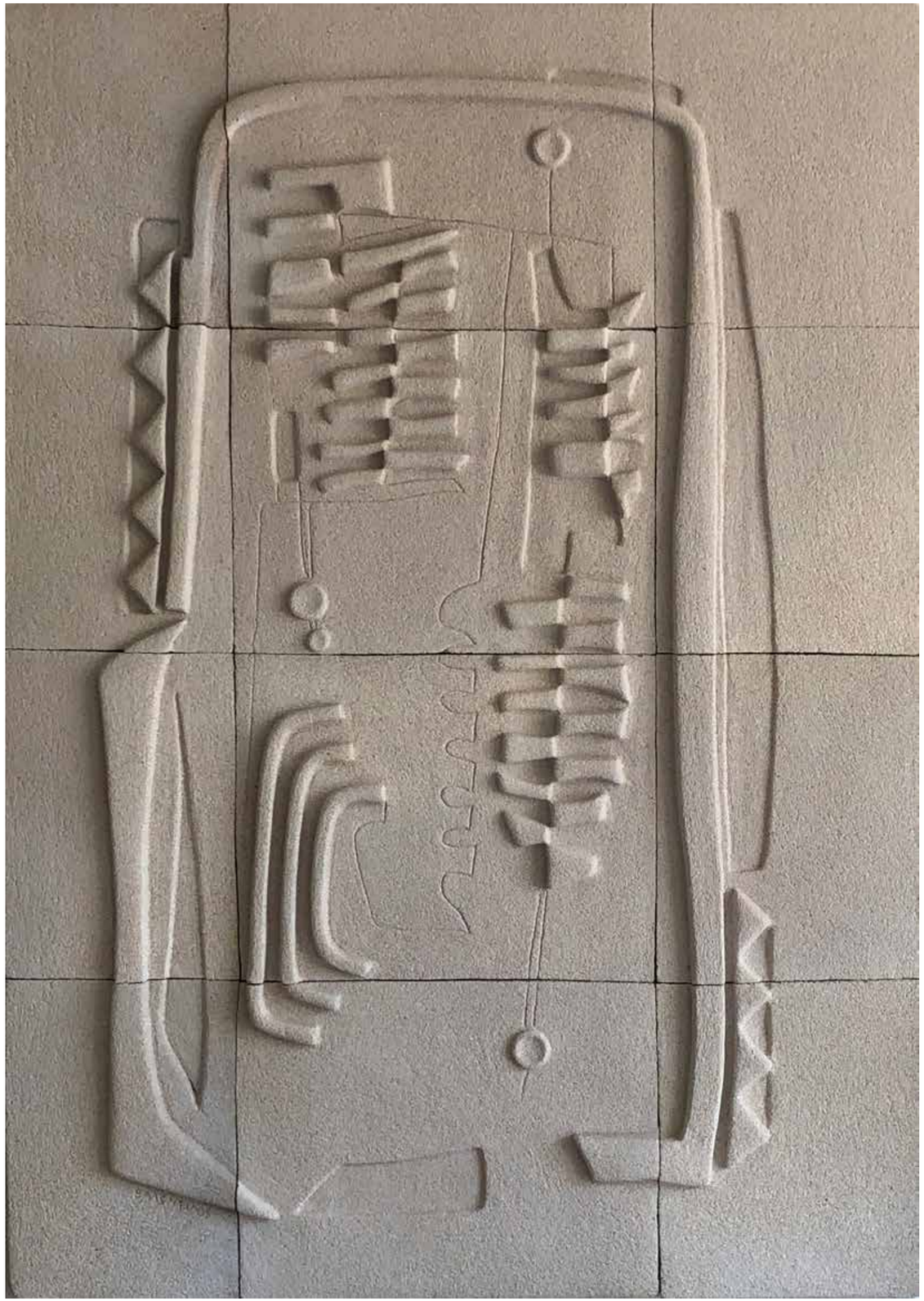
بعد التغرب الثاني وهذه المرة عن بغداد، اقام الفنان فالنتينوس كارالمبوس معرضه الأول في قاعة «كستيليوتسا» القديمة في مدينة نيقوسيا معرضاً حدثاً افتتحه رئيس الجمهورية القبرصية كلافكوس كليريدس، وضم أكثر من ثلاثين عملاً خزفياً مختلفاً، وأطباقاً وجداريات ونصباً. فالنتينوس القبرصي وجد في بغداد ملتجأ ووطناً ومدرسة على امتداد ثلاثين عاماً. فمنذ منتصف الخمسينات وحتى منتصف الثمانينات، زامل فالنتينوس جواد سليم وفائق حسن وخالد الرحال والرواد وشاركهم في تأسيس اقسام الفن التشكيلي في معهد الفنون الجميلة في بغداد، فأسسوا بذلك حركة فنية تشكيلية ذات صفات فريدة امتدت تأثيراتها الى بلدان الشرق العربي. تمنيت وأنا انتقل بين المعروضات التي عرفتها عن كثب وواكبت صناعتها لو كان بين الحضور كوستا كارالمبوس معلمة وملهمة الأول، والده أو شقيقه اندريا، الذي كان رامياً قديراً على دولاب التقليدي الذي استعمل ولايزال يستعمل في صنع الاواني والجرار الفخارية، ليشهد فالنتينوس وهو يعبر بتراث العائلة المتواصل من القرن التاسع عشر الى القرن الحادي والعشرين، يطور ويجدد صنعة قديمة جداً ويضيف الى موروث غني. بذلك استحدث فالنتينوس لغة فنية خزفية معاصرة لأعمال فخارية حديثة مجبولة بتقنية عالية، ومستلهماً بوستالجيا حضارات متنوعة. انها لغة جديدة، مفاصلها تفكيك وإعادة بناء وترتيب مفردات مستقاة من تراث أمكنة مختلفة وأزمنة متباعدة لغة تحتوي على إشارات وايماءات سيميولوجية مقصودة ومدروسة. تمنيت لو كان بين الحضور طلاب معهد الفنون الجميلة واكاديمية الفنون في جامعة بغداد، الطلاب الذين علمهم فالنتينوس كيمياء اللون والطين. ترى ماذا سيكون رد فعل جواد وفائق وحافظ وخالد وجبرا وعندما يطلعون على احدى نتائج جدليتهم وبحوثهم المتواصلة في سبيل تأصيل الفن المحلي ومحاولة التخلص من التبعية الكاملة للفن الأوربي المعاصر ونظرياته الحديثة وقيمة الجمالية الخاصة به. قاعة «كاستيليوتسا» مبنى قديم داخل سور نيقوسيا القديمة المبنى هو احدى بوابات السور – بوابة بافوس – وقد اعيد ترميمه أخيراً لاستعماله في المناسبات الثقافية المختلفة. المستوى المعماري الرفيع طاغ وقوة الشكل الهندسي ـــ الطاق الغوطي الفَينيسي ـــ مهيمنة وللقاعة هيبة متحفيه إلا ان اعمال فالنتينوس استطاعت ان تتناغم وتتحاور مع المكان. هل كان ذلك لأن الفنان حاول مزج واستلهام وعجن تراث حضارات متعددة في وادي الرافدين ووادي النيل وبيزنطة وطبعا فاماغوستا مسقط راس الفنان وموقع مشغل العائلة. عثر فالنتينوس على القواسم المشتركة والمفردات التي تتناغم وتتفاعل في ما بينها لتشكل موروثاً فيه إشارات من زخارف قصر العاشق في سامراء او رهافة ورق فخار مدينة العمادية، الكردية، في اقصى شمال العراق، ايماءات من فسيفساء أيا صوفيا في إسطنبول ومن ايقونات القديس ديمتريوس في سالونيك، كل هذه مفردات تتجسد للمتلقي في جداريات وتماثيل وتوحي وتذكر بالمسلة البابلية أو المصرية او البساط الكردي او السماوي (من مدينة السماوة) وهذا يوحي بالسؤال عمن يضيف في هذا المعرض الى الخر المكان و العمار الى اعمال فالنتينوس، ام الاعمال الخزفية الفخارية المعروضة الى المكان؟ يريد الناقد والفنان غلين هيوز البريطاني المقيم في قبرص،

ما لنا؟ المهم ان الاثنين معاً في هذا المعرض- العمارة والفن - هما الحدث الأهم، الحدث الأحسن والاجمل في تاريخ الحركة الفنية في جزيرة. قد يعتقد البعض وللوهلة الأولى بأن المعروضات يمكن ان تندرج موضوعيا تحت منحيين أولهما انها امتداد للتقليد الاستعمالي لصناعة الخزف، كالأوعية والأطباق، والمنحنى الاخر التشكيلي النحتي الصرف، لكن التمعن في مجمل الاعمال والحضور في قلب المكان، يوحي بأنها تندرج جميعاً تحت منحى واحد، وهو فن خزف حديث. لقد تحول الصحن الى طبق بعيد في وظيفته الجديدة عن استعمالاته السابقة، أصبح ذا حجم كبير (قطره 74 سم) وصار واسطة لخلق واستيعاب ملمس ولون وتشكيل، وأصبح وسيلة للتحدي من اجل اظهار تقنية خزفية عالية ومتقدمة. لقد تحول الى شكل فني مجرد ذي ايماءات واشارات لفكر فني صرف ولقيم جمالية بحتة. كل ذلك من دون المساس او التفريط بأسس صنعه الخزف والفخار الأصلية، فما زال هناك رمي بالدولاب التقليدي وفخر بدرجات حرارة عالية، وتزجيج وتلوين بالأكاسيد. وجداريات فالنتينوس ونصبه المفخورة بعيدة عن فن النحت بالأزاميل او الصب، فهي تشكيلات لا يمكن صياغتها واسباغ هذه الحركات عليها بمادة مغايرة لمادة الفخار، فالطين هنا جبل ومزج وفخر ثم تلون وتزجج بالطريقة ذاتها التي كونت أسس الفخار الاصلية. يلخص فالنتينوس العملية بشاعرية ما ترجمته:

صنع باليد
من الطين
ومن الزجاج
وبالنار
والحب فخر

هذا الحب الذي جهل الحرف والخط والنقطة تتناغم وتتراقص فيما بينها ثم تتساب سوية لتكوت مضمون لغة تتكشف عن أسلوب فني طاغ ومميز.





حكايتي مع الطين

شنيار عبد الله

كان لقائي بالاستاذ فالنتينوس كارالمبوس سنة 1963 عندما دخلت اول حصة لي لدرس الخزف، بعدما قبلت في اكاديمية الفنون الجميلة، وعرفت انه استاذ اجنبي من قبرص ويعتبر المؤسس لفرع الخزف في الأكاديمية. وتعلمت منه الخزف علما اني كنت ميالا للنحت اكثر ، في حينها كا ن الاستاذ النحات محمد غني يرغب في تعلمي النحت .

في 1965 اقام الاستاذ والخزاف فالنتينوس كارالمبوس معرض خزف، ادهشني حينها وكان اغلب الاعمال مشكلة على الدولاب الكهربائي، لما تمتلك من الاتقان والأناقة في الاشكال وفي الألوان، فرحتُ لأنه سوف يعملني هذه التقنيات.

في سنة 1966 عادالفنان والخزاف سعد شاكر من لندن وقد تم تعنينه في الاكاديمية استاذاً لتدريس فن الخزف. وكان هذا اللقاء الأول مع الفنان الخزاف سعد شاكر وقد عملني وانا في السنة الثالثة، حينها جلب معه اعمالا فنية خلال دراسته في لندن واقام معرضا في قاعة كولبكيان .كانت اول مشاهدة لي لهذا الاعمال وقد تميزت بالإتقان والمهارة العالية واغلبها مشكلة على الدولاب الكهربائي.

في تلك الفترة ،كانت هناك منافسة بين مجموعة من الفنانين ومن هذه الجماعات من «جماعة بغداد للفن الحديث» و «جماعة المجددين» و «جماعة الزاوية»علما ان جماعة الزاوية اقامت معرضا وكان من بين المشاركين فالنتينوس كارالمبوس وفائق حسن وكاظم حيدر. كان الجو مشحونا بتلك الطاقات الخلاقة والمبدعة.

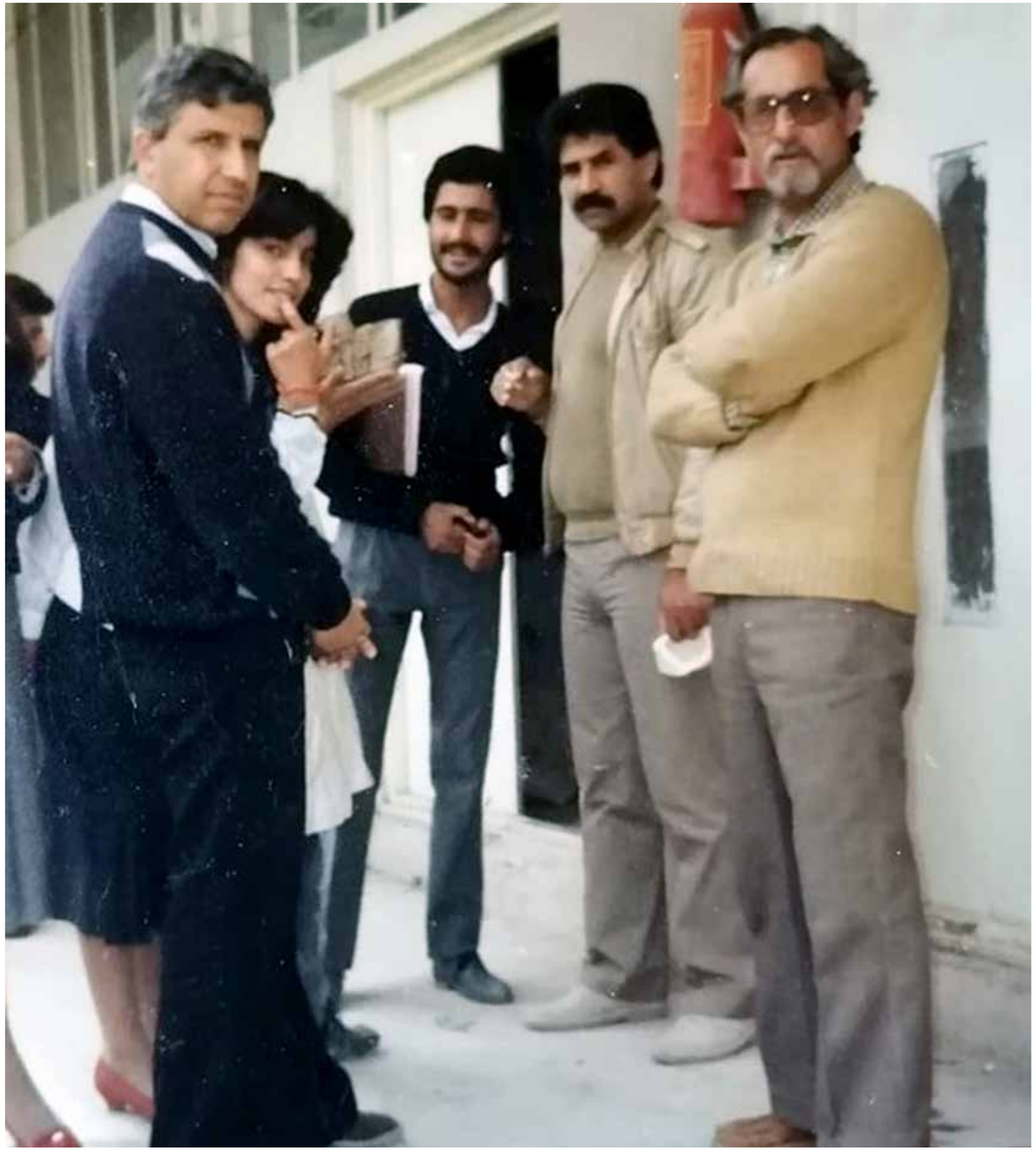
في بداية السبعينييات عاد الفنان والخزاف طارق ابراهيم وقد تم تعينة استاذاً في معهد الفنون الجميلة، بذلك الوقت كنت مدرسا للأنشطة المدرسية في ديالى.

سنة 1971 اقمت معرضا مشتركا مع الفنان خضير الشكرجي في جمعية الفنانين العراقية، حينها تعرفت على الخزاف طارق ابراهيم ومعه الفنان رافع الناصري حيث زارني في المعرض وبمودة داعاني للتدريس في معهد الفنون الجميلة تم ذلك .

ماشهدته في فترة السبعنييات كان قفزة نوعية في مستوى الفنون ومنها الخزف العراقي، حيث اقام الفنان الخزاف سعد شاكر معرضا نوعيا حيث حرر الشكل من النمطية التقليدية للخزف، وادخل النحت الفخاري الملون عل اشكاله الكروية والمربعة باناقة ورصانة عاليتين بالتزجيج .

كانت النظرة لفن الخزف على انه فن ذو وظيفة استعمالية وليس ضمن الفنون التشكيلية ، وهذا برز عند اقامة مهرجان بغداد للفنون التشكيلية 1986، تم عزل الخزف عن باقي المعروضات الى قاعة منفصلة (قاعة بغداد) حينها اتخذت موقف بسحب عملي من المهرجان ، وعلى غرار هذا اقمنا معارضا جماعية نوعية لمجموعة من الخزافين لغرض تغير هذه النظرة السائدة عند الفنانين والناس وتحقق ذلك من خلال ثلاثة معارض خزفية مهمة لرفد الحركة التشكيلية في العراق.

الخزف فن سهل ممتنع من حيث اساليب التشكيل والحرق والتزجيج متجاوزا بذلك وظيفته النفعية الى النحت الفخاري.



الفنان سعد شاكر مع فالنتينوس كارالمبوس، ماهر السامرائي، تركي حسين، محمد عريبي و شنيار عبد الله في اكاديمية الفنون، بغداد. 1986

الفنان سعد شاكر، ماهر السامرائي وشنيار عبدالله امام قسم الخزف في اكاديمية الفنون الجميلة، بغداد 1986.

كتلة وفراغ عمل خزفي للفنان سعد شاكر 1972
35 *48 * 8 سم. مجموعة المتحف الوطني. بغداد

البركان للفنان سعد شاكر .1994
35 * 26 * 8 سم مجموعة كنده للفن العربي
المعاصر ، الرياض.

يديان في الطين

وليد رشيد القيسي

« العمل الفني أوسع من كونه جمالا» شاكر حسن ال سعيد

في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي طرأ تطور ملموس على جميع مناحي الحياة وخاصة الفنون، سأتحدث عن فن السيراميك في بغداد، حيث ساهم الفنانان والخزافان سعد شاكر وطارق ابراهيم في تحديث فن السيراميك بعد عودتهما من بعثة للدراسة فذهب سعد شاكر الى لندن وطارق ابراهيم إلى الصين ولم تكن في تلك الفترة مادة تدرس كأختصاص في معهدالفنون الجميلة غير الرسم والنحت فقد حمل الفنان سعد شاكر تقنيات جديدة باستخدام درجات الحرارة العالية والتي تسمى (الستون وير) وقد أنجز حينها معرضا مهما ، بينما كان الفنان النحات اسماعيل فتاح يعمل على تحديث مادة النحت الفخاري من خلال تدريسه في اكاديمية الفنون الجميلة ، وقد عطى سعد شاكر لها معنى وقيمة فنية تجريدية رصينة باستخدام التلوين (التزجيج) على أشكاله الكروية والمربعة والمستطيلة ليخلق منها أشكالا معاصرة، كان هذا في سبعنييات القرن الماضي وبنفس الفترة عاد الفنان طارق أبراهيم الذي كان يعارض تقنية السيراميك ويجرده من ادواته لكي لا يريد أن يثقل مظهره، محاولاً اعادة صياغته وادخال الشكل في الطبيعة ليعطي بعدا ومعنى أخر بتعبيريته المجردة تحاكي هندسة الشقوق والطبيعة من خلال حساسية الطينة ومعالجة سطوحها ، مما جعل لها مفهوما اخر في المشهد التشكيلي . كانت حقبة مهمة من الصراع من مادة الطين فخلقت مفاهيم جديدة بين الفنانين.

لكن يبقى الأب الروحي لهذا الفن فالنتينوس كارالمبوس والذي وضع الحجر الأساس حينها والذي تخرج من تحت يده العديد من الخزافين .

أن هذا الاختصاص وما فيه الكثير من التقنيات والادوات من افران للحرق وطبيعة عملية تشكيله والبحث عن الطينة المناسبة وتحضيرها وعجنها ليست بالسهولة فهي بحاجة الى اماكن مفتوحة وكبيرة لهذا الغرض من اجل انجاز عمل فني يحتاج وقت وصبر .

كان المتحف العراقي القديم هو الملهم بالنسبة للخزافين العراقي فقد كانت الحضارة السومرية حضارة طينية، لهذا كان اعتماد الخزاف للاشكال التاريخية هي الرحم الذي انبثقت منه الأعمال المتصفة بالحداثة، والتي رغم اتكائها على التراث المتنوع الأ أنها تاثرت بالحداثة التي سادت في الغرب.

مما لا شك فيه أن تزايد الاهتمام بإرسال البعثات لأحقا إلى الجامعات الغربية للدراسة قد ساعد على تطوير جميع الفنون ومنها فن السيراميك بسبب امتزاج الحضارات والثقافات، مما خلق فناً حديثاً واكب عصره.

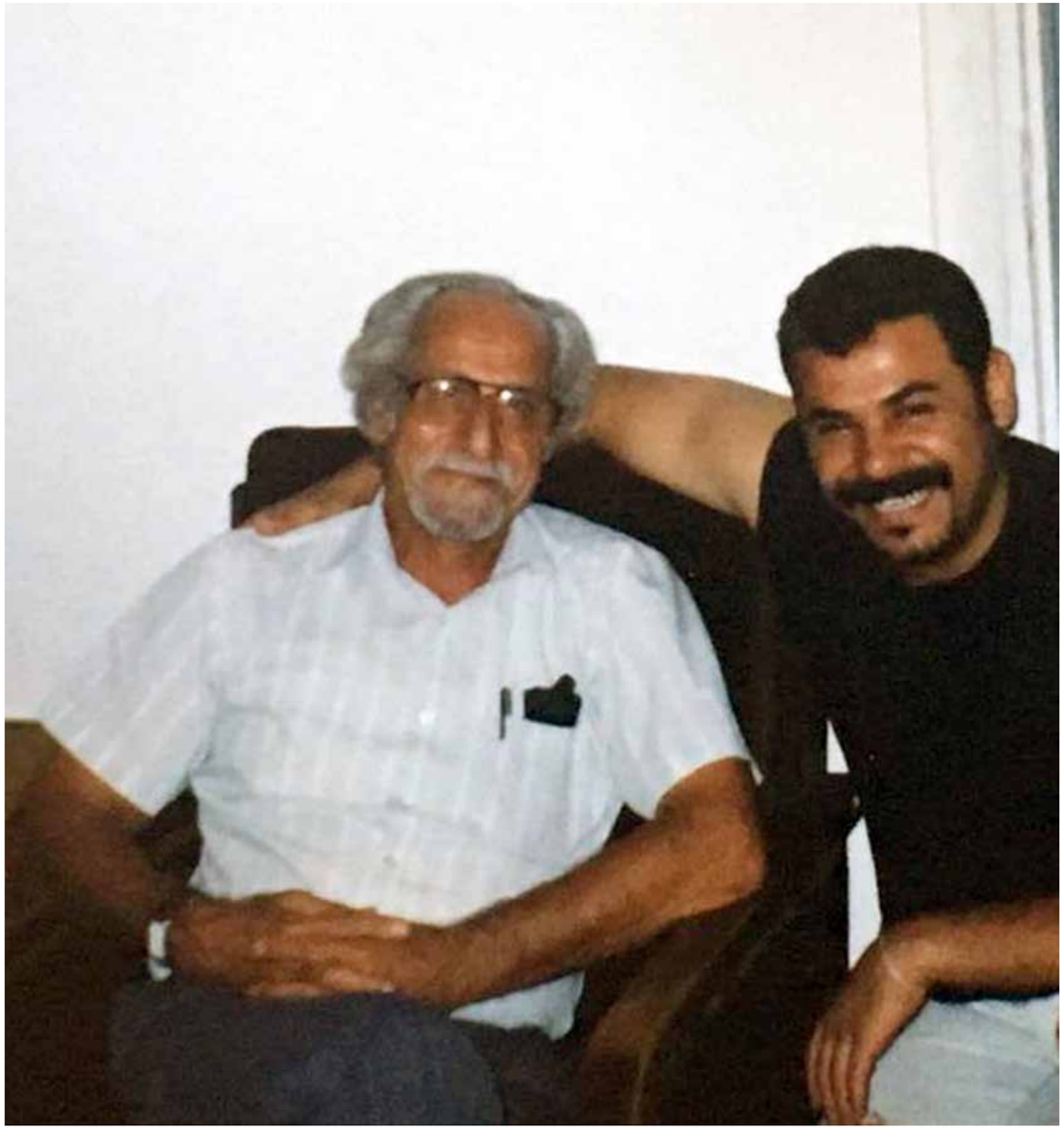
«انت لا تختار أن تكون فنانا ولا أعتقد انك تتعلم لكي تكون فنانا «

روبرت روشنبرج

لقد تعددت أشكال التعبير عن الذات سواء بالكلمة أو بالطين أو... لكن لماذا ترانا يا معشر الخزافين نتخذ من الطين مادة للتشكيل والتعبير عما يعتملُ في دواخلنا من رؤى ومشاعر وهواجس وما يتبعها من أسئلة وجودية يتعذر إلاجابة عنها...؟

في أعتقادي أن السبب الرئيس هو تلك المتعة التي يستشعرها الخزاف وكلتا يديه تغوصان في قلب الطين عند القيام بعملية الخلق والتشكيل من مادة مطواعة، بمعنى آخر فالخزاف هو الوحيد من دون كل الفنانين الذي يخلق بكلتا يديه.

هناك فراغات كثيرة لا يملؤها إلا الفن .

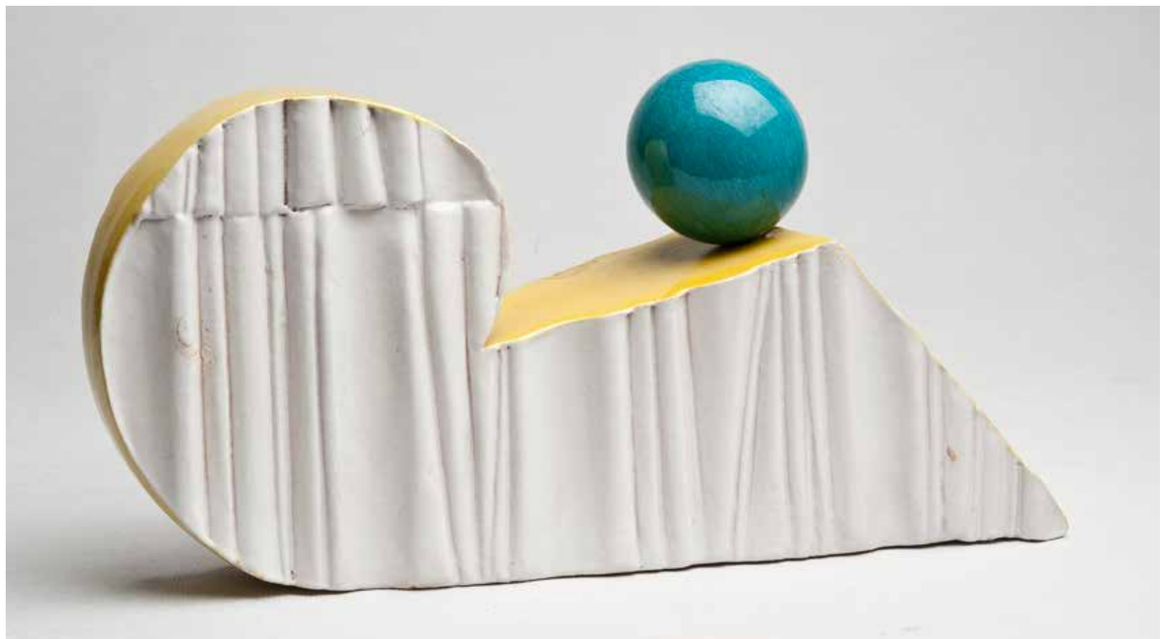


الفنان وليد القيسي مع الفنان سعد شاكر.، عمان

شكل خزفي للفنان سعد شاكر. 1972
54 * 14.5 سم. مجموعة الابراهيمي، عمان

شكل خزفي للفنان سعد شاكر.1978
15 x 28 x 27.5 سم
مجموعة خاصة، لندن

توازن عمل خزفي للفنان سعد شاكر 1996
30 * 45 * 10 سم
مجموعة خاصة، عمان



زهرة الارض نحت خزفي للفنان سعد شاكر 1985
33 * 26 * 5 سم
مجموعة خاصة، عمان

شكل خزفي للفنان سعد شاكر. 1994.
51. * 44 * 16.5 سم
مجموعة خاصة، لندن

الفنان طارق ابراهيم والفنانه نهى الراضي مع الفنان عيسى حنا. شارع ابى نواس. بغداد، تصوير بدر الحاج

عمل سيراميكي للفنان طارق ابراهيم، 1980
مجموعة المتحف الاردني للفنون الجميلة

إلى إين، ولماذا..؟

معاذ الالوسي

العمل الفني الخزفي عند طارق ذو ابعاد بعضها واضح يقترب الى التعمير في بنائه والنحتية في صياغته، له سمك وكثافة يغلف حيزا، فهو ليس مظهرا وانما تمثيل غير واقعي يطرحه فنان لهاجسه، لتخلية او تصوره فكرة يحسها، ويحاول ايصالها للشاهد بنزاهة عبر العمل الخزفي البحت وعلى رغم من النحتية السائدة، يحاول طارق الايصال بفتح ثغرة باتجاه اللامعقول، نحو المطلق غير المنظور، وهناك نوع من السحر والترميز في محاولته لإعادة الصياغة، لا عاقلة، فيها الألم والمعاناة، وفي بعض الأحيان التشاؤم، كل ذلك بسبب تتالي الإعلان البصري، وتكرار رموز ذلك الإعلان على هيئة مقاطع مجترة من أصل غير مسمى- على رغم من وضوحها- سلالم روابي، أبواب، منحدرات، فتحات، منافذ، كلها تتلقى بتمسرح، وكأنها تحاول الإعلان بقوة عن شي أو صيغة، مع توقع واضح لرد الفعل الذي يسببه الإحساس بوجود شخوص اختفت، مرت في لحظة ما، نازلة صاعدة متسلقة منحدرة هاربة اختفت وراء أبواب الموصدة والفتحات الموحشة المظلمة، كأنها مسيرة الروح دون الجسد (لتناقض المقاييس الهندسية) وهي بهذا السير تطرح أسئلة ناتجة بتجريد عناصر الإعلان البصري المسرحي (التجريد مقياسا ولونا) وبعلاقات غير مألوفة تخدع بصريا للوهلة الأولى، وكأنها غير مقصودة تؤكدها الايماءة والاشارة بوجود انسان، الإشارة ناتجة من بنية مجموع عناصر التكوين الخزفي، وخاصة تأكيدها بترتيب قسم من الاعمال على شكل مجاميع.

لذا فأن المحور المركزي لأعمال طارق بمجموعها (وكما عودنا) هو الانسان وحيرته في البحث عن ذاته وأسباب تواجده، ووجهته ضمن المفروض عليه، بحكم طبيعة المحيط ومضمونه، دون افساح المجال لذلك الباحث بالتيه، في الغموض الزائد والفضول الإنساني المشروع، عدم التيه لوجود الايماءات والاتجاهات المؤدية الى ذلك الغموض وللسيطرة على منافذ ذلك الفضول.

كما عودنا طارق فهو ملتزم في معرضه هذا، وبنفس الإصرار على التعامل مع مادته كخزاف زاهد يرفض الانجرار وراء حلاوة التكوينات الأخرى ويحافظ على خزفه من فن النحت وفن العمارة، ويبقى الانسان عنده سر تكوينات العمل، الا ان في معرضه هذا تسود روح الانسان وارادته على جسده والخطوط والحدود المكونة لذلك الجسد وانسيابيتها. ((معرضه للمدورات (سنة 1975) وتشققات اعماله في سنة 1977 والنصوص الزخرفية لمعرضه في 1980).

تكوين زخرفي للفنان طارق ابراهيم.

الاله سومرية. للفنان طارق ابراهيم. 2004
31 * 23 * 5 سم

ذاكرة العين

وليد رشيد القيسي

كان لقائي الأول مع الفنان الخزاف طارق إبراهيم في معرضي الأول الذي أقيم في قاعة معهد الفنون الجميلة في بغداد عام 1984، وكنت ماأزال حينها طالبا في معهد الفنون حيث اقترب مني وقال معبرا عن إعجابه بمعرضي: هل هذا معرضك؟ فأجبته بالإيجاب، فاقترح عليَ أن أساعده في مشغله الخاص فرحت بعرضه لأنني كنت أتمنى أن أعمل معه، لإعجاب بأعماله وطرق معالجته الفني. وسرعان ما توجهت إلى مشغله حيث تعرفت إلى أعماله وكنت وقد أدهشني ما حوته أعمال من جمال وحساسية ، فقد كان لديه اسلوبٌ خاصٌ في بناء الجداريات، لذا لم أتردد في العمل معه، ومنذ اللحظة الأولى التي شاركته فيها بالعمل كان يقوم بوضع تصميم الجدارية فيما بيننا ونبدأ بتنفيذها معا في جو من التفاهم والود حيث كانت تصدحُ الموسيقى لمطرب كوبي تملأ المكان حبوراً وسعادة. وكان العمل يمتدُ لساعات وساعات حتى ياتي المساء. حيث يقلني بسيارته ألى أقرب مكان من منزلي.

لقد تعلمت منه ما لم أتعلمه في المعهد، فقد كان بالنسبة لي مرجعا علمني ما معنى حساسية الطين ولغة الشقوق التي يخطها على أسطح أعماله. أما لقاؤنا الثاني فكان في عمان عام 1997، وكان في حينها يعدُ لمعرض مشترك في دبي حيث زارني في معمل (ارابيسك) الذي أسسته وشاهد أنتاح المصنع فأثنى على هذا الانتاج .

«على الفنان أن يدرب روحه أيضا وليس عيناه « فاسيلي كاندنسكي

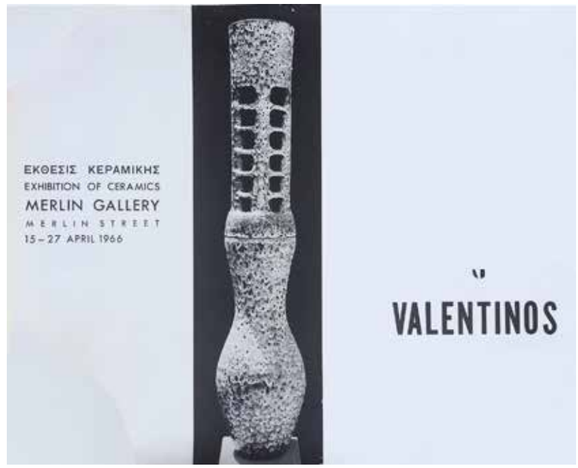
كان طارق فنانا مبدعاً يفكر بعينه ، وقد اعتاد تركيب الأشكال وتفاصيلها بحيث تعكس رؤية عميقة تتجاوز نظرة المشاهد العابرة، فقد اعتاد أن يتناول أشكاله من البيئة فبيوته من الريف، وقلاعه من المدينة كان يضوغها بكلتا يديه ليحولها ألى مدن غرائيبية.

لقد كان قليل الكلام، مهاجراً وعلى سريره ماء وتراب، غيومه رماد، طرقاته شظايا حرب وهو يوقظ أشكالا من طين ترتطم بالذات محدثا خلخلتاً توقظ اسئلة فضاؤها الافق.

تكوين تجريدي للفنان طارق ابراهيم. 2004
26 * 24 * 8 سم

نحت فخاري للفنان طارق ابراهيم. 2004
31 * 26 * 9 سم

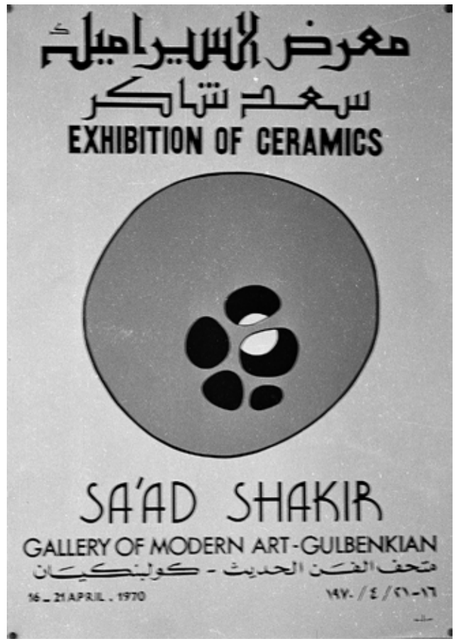
تكوين تجريدي للفنان طارق ابراهيم. 1997
18 * 39 * 11 سم

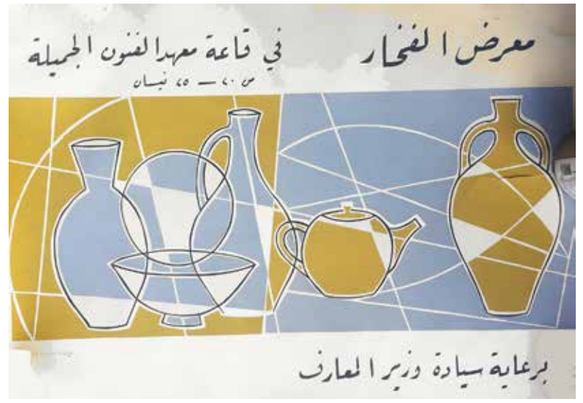


ملصق لمعرض شخصي للفنان فالنتينوس كارالمبوس. 1966
تخطيط لسوق الصفافير، بغداد للفنان فالنتينوس كارالمبوس. 1957

ملصق لمعرض شخصي للفنان فالنتينوس كارالمبوس.

افكار خزفية مع نص شعري



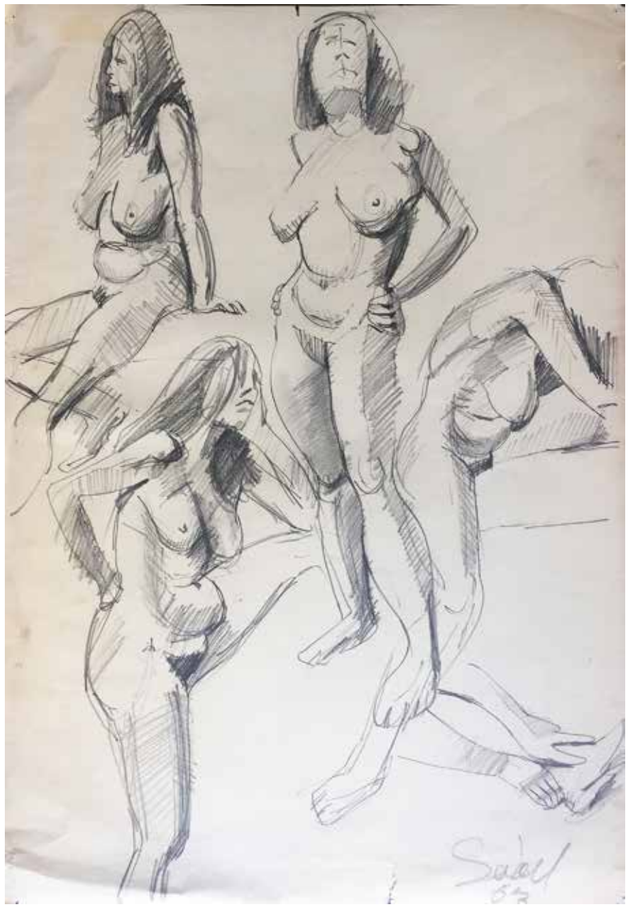


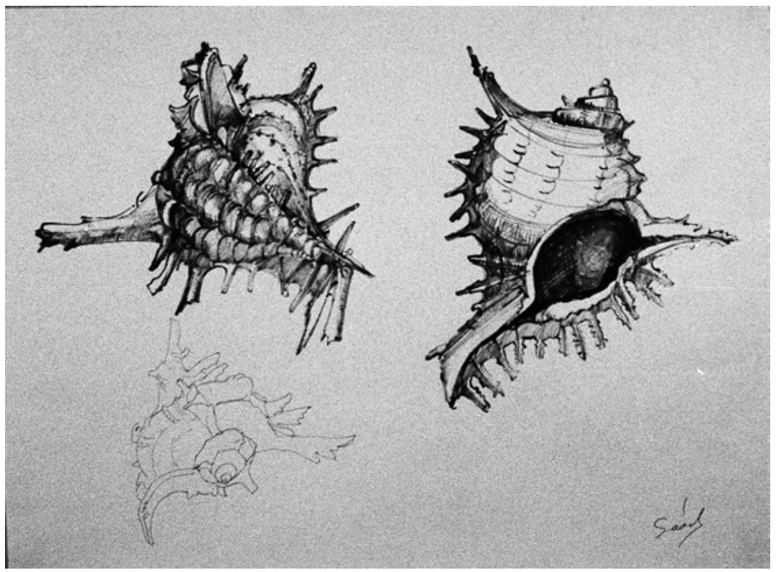
ملصق لمعرض للفخار في معهد الفنون الجميلة، بغداد. 1958

ملصق لمعرض شخصي للفنان سعد شاكر، قاعة كولبنكيان، بغداد 1970

عمل كرافيكي للفنان سعد شاكر. 1966. مجموعة خاصة، لندن

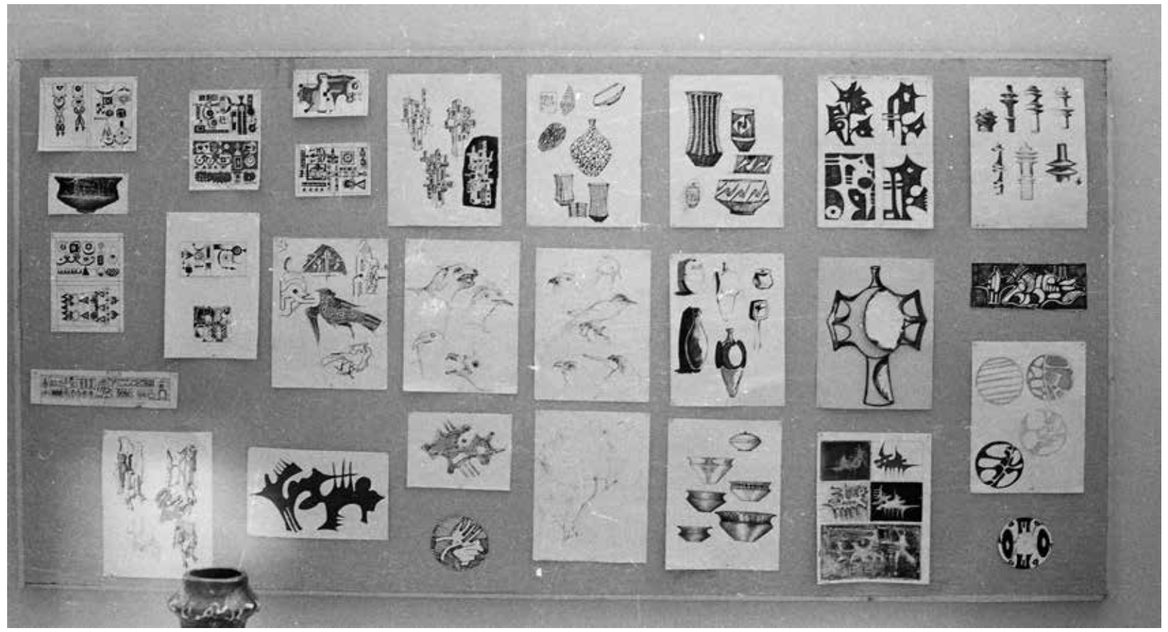
ملصق لمعرض شخصي للفنان سعد شاكر، قاعة كولبنكيان، بغداد 1968





تخطيطات لموديل عاري للفنان سعد شاكر تعود لفترة الدارسة في لندن عام 1965

تخطيطات للفنان سعد شاكر تعود لفترة الدارسة في لندن عام 1965



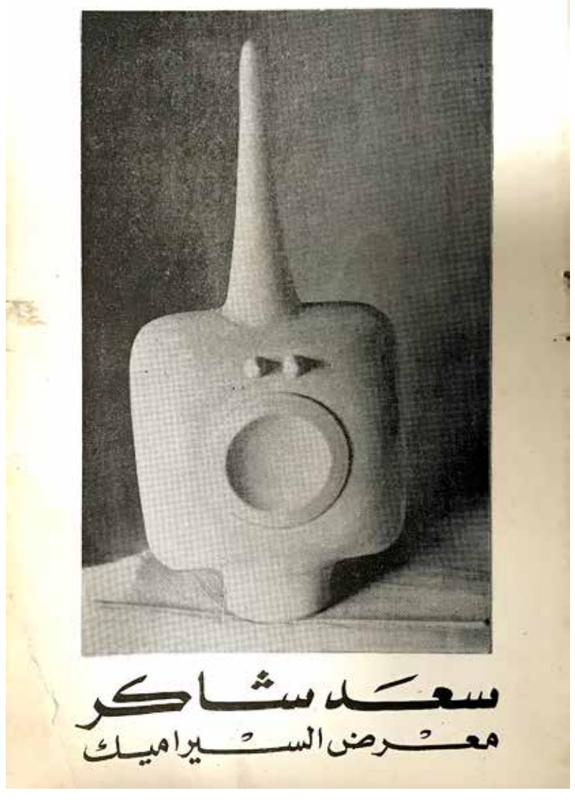
عمل كرافيكي للفنان سعد شاكر، 1965. مجموعة خاصة، لندن

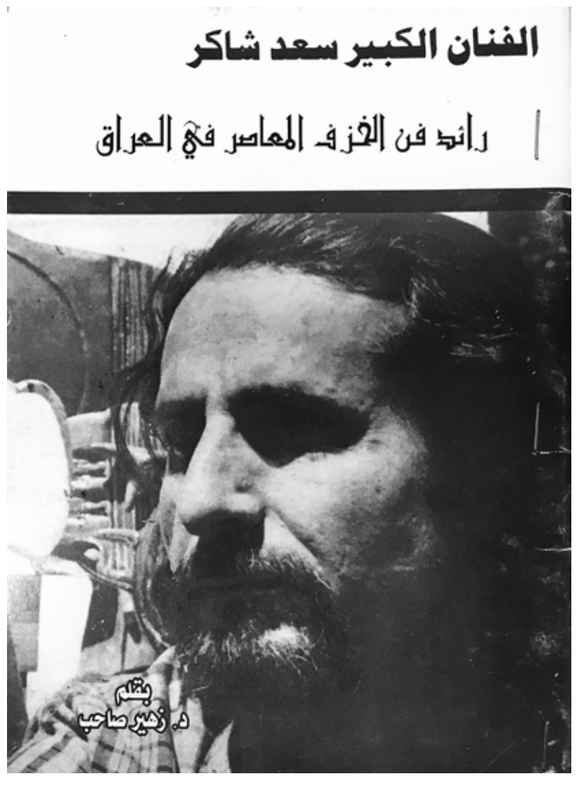
ملصق للمعرض السنوي الثاني للخزف والفخار، قاعة معهد الفنون الجميلة، بغداد 1960

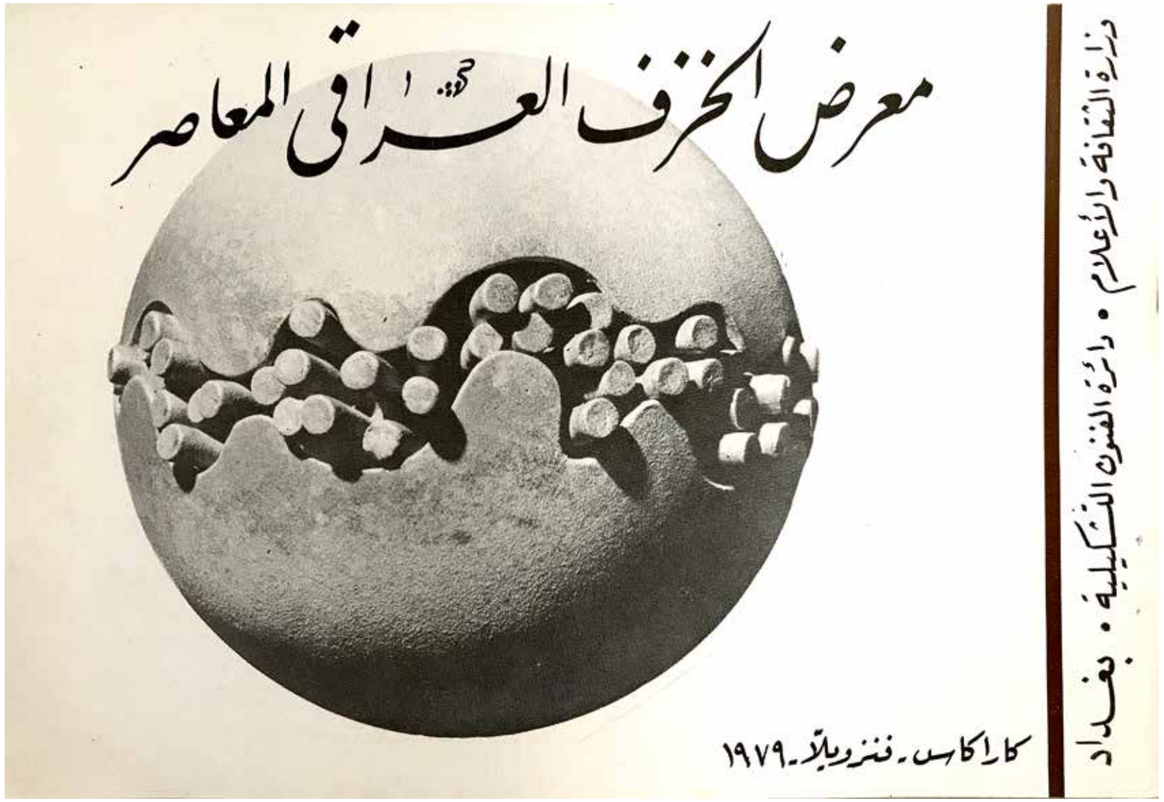
مجموعة من الافكار السيراميكية للفنان سعد شاكر. لندن 1964

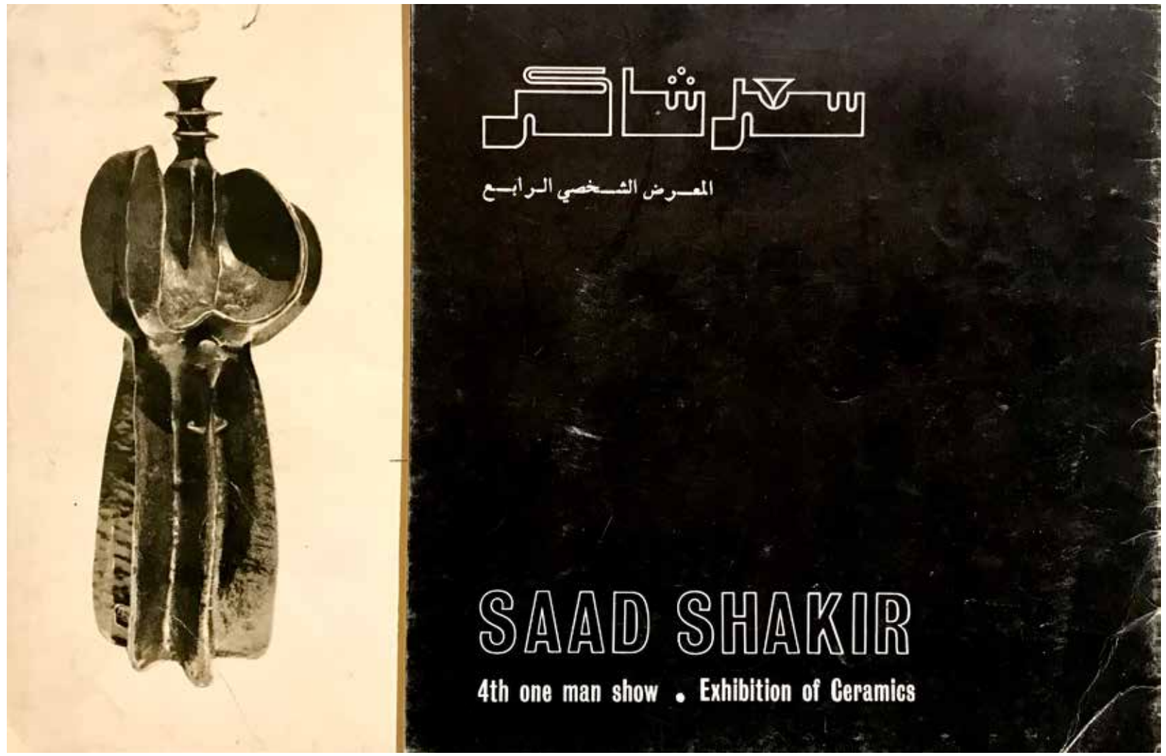
كتاب عن رائد الخزف العراقي المعاصر اصدرته جمعية التشكليين العراقية عن الفنان سعد شاكر 2005
للدكتور زهير صاحب عن الفنان سعد شاكر. 2005

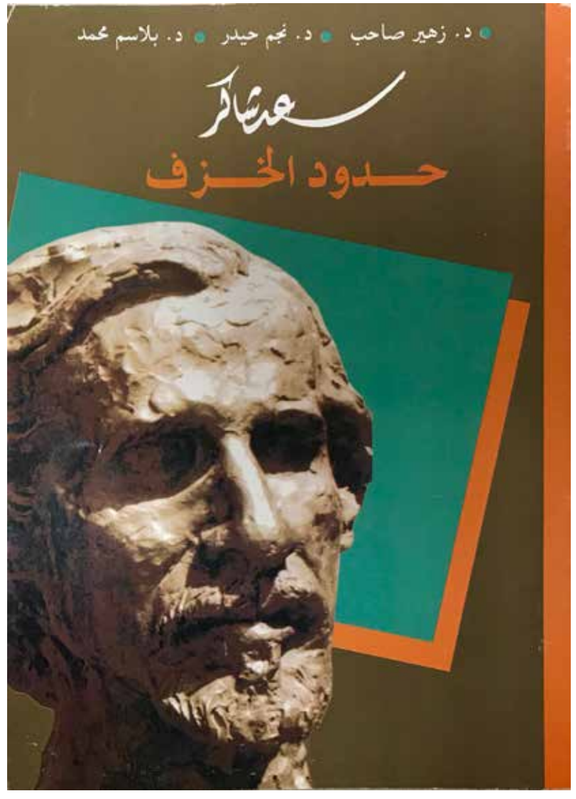
ملصق لمعرض شخصي للفنان سعد شاكر. 1971

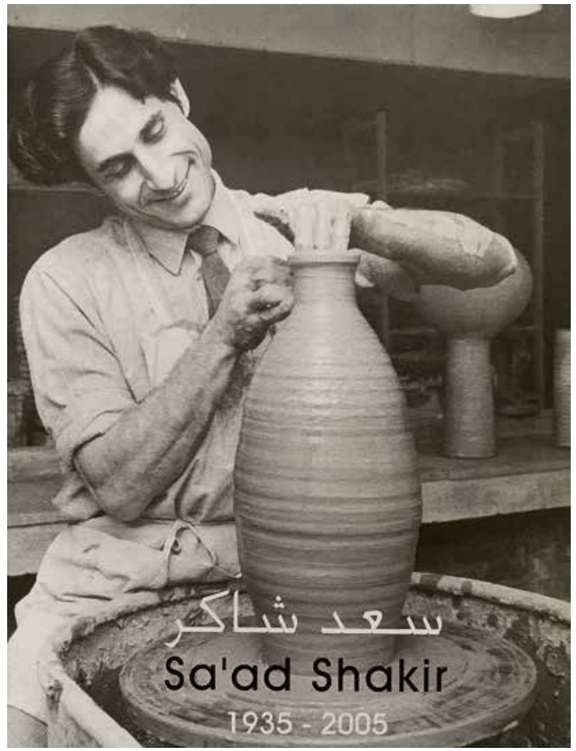








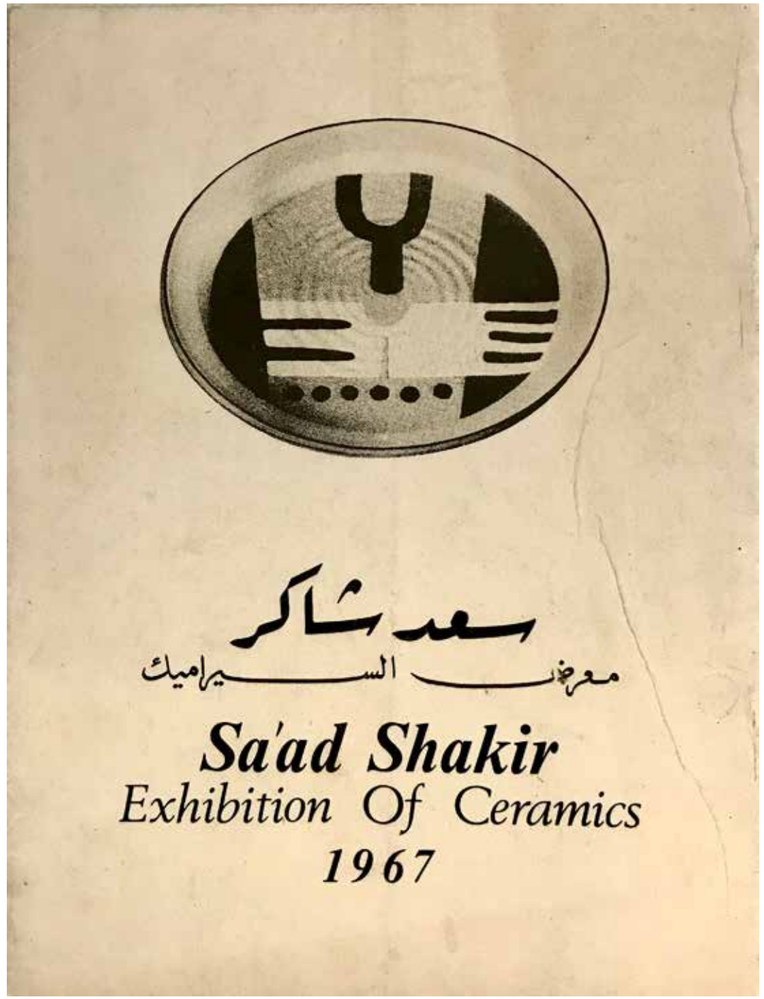




ملصق معرض الخزف العراقي المعاصر في فينزويلا .
كراكاس عام 1979

دليل المعرض الشخصي الرابع للفنان سعد شاكر. بغداد
1971
كتاب حدود الخزف اصدرته جمعية الفنانين
التشكيليين العراقيين عام 2006

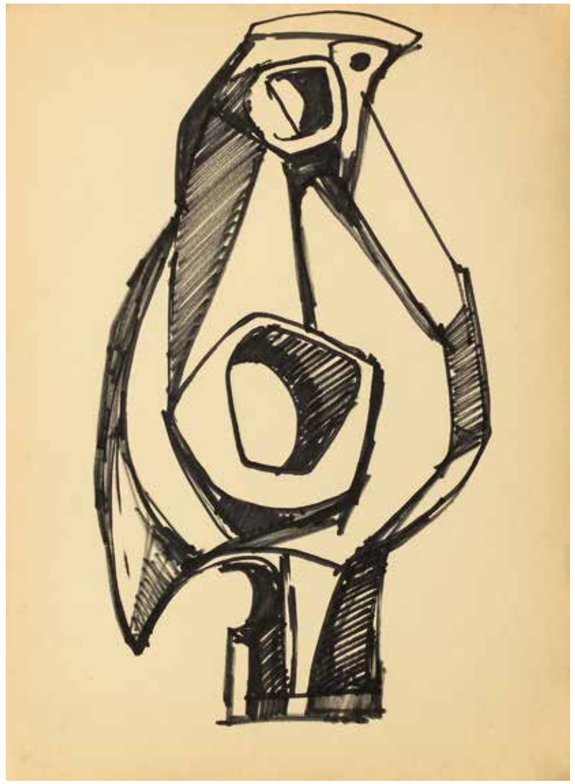
فولدر عمله الفنان رافع الناصري في تأبين صديقة
الفنان سعد شاكر عام 2005

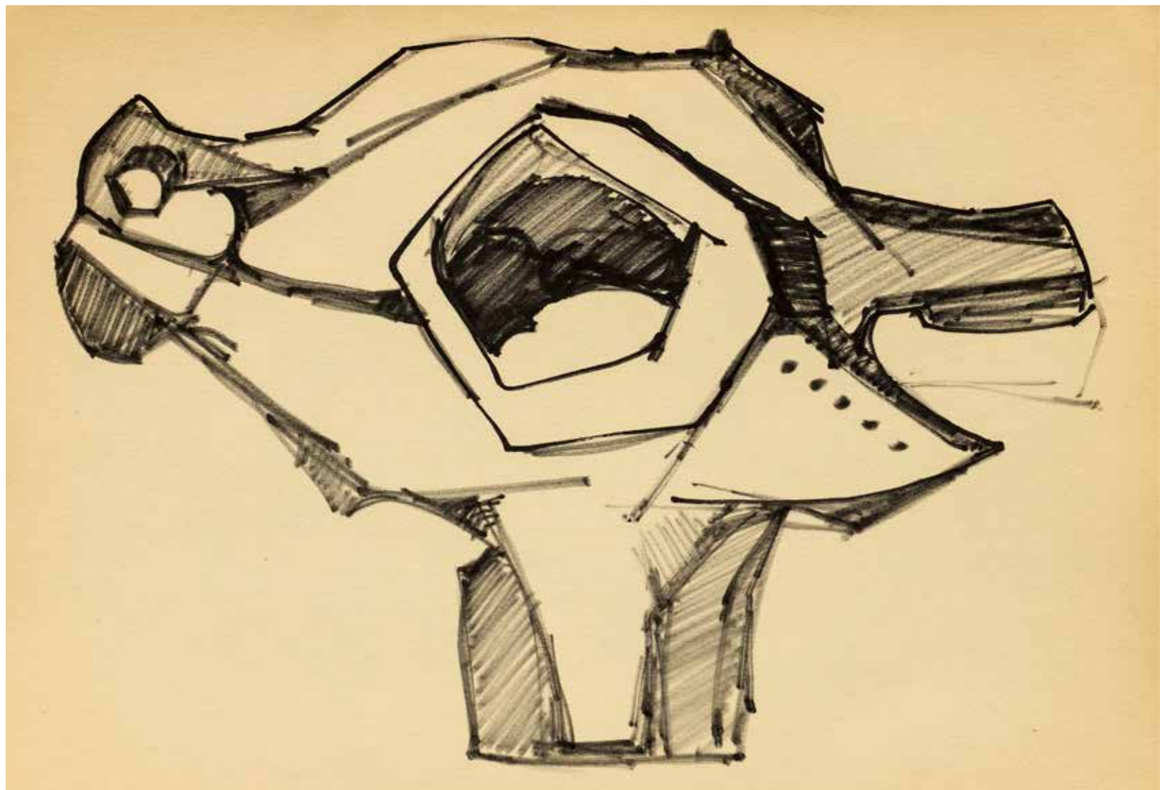


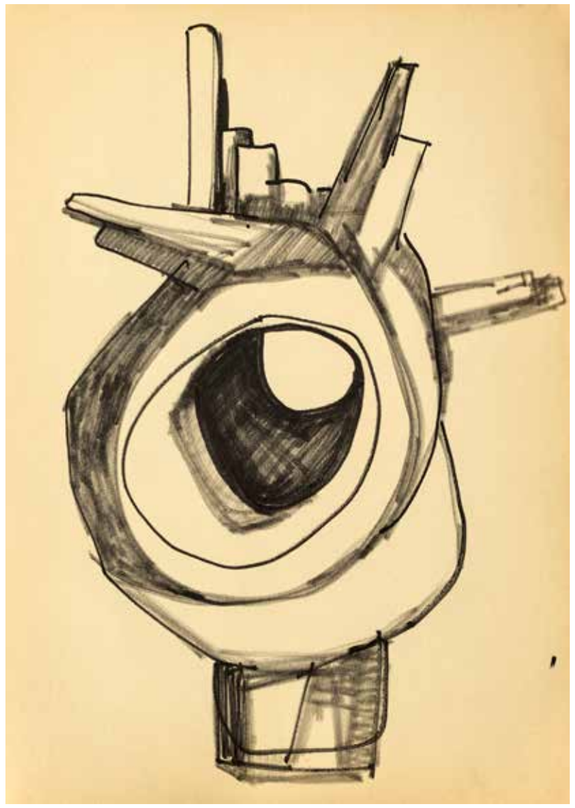
ملصق لمعرض شخصي للفنان سعد شاكر. بغداد 1967

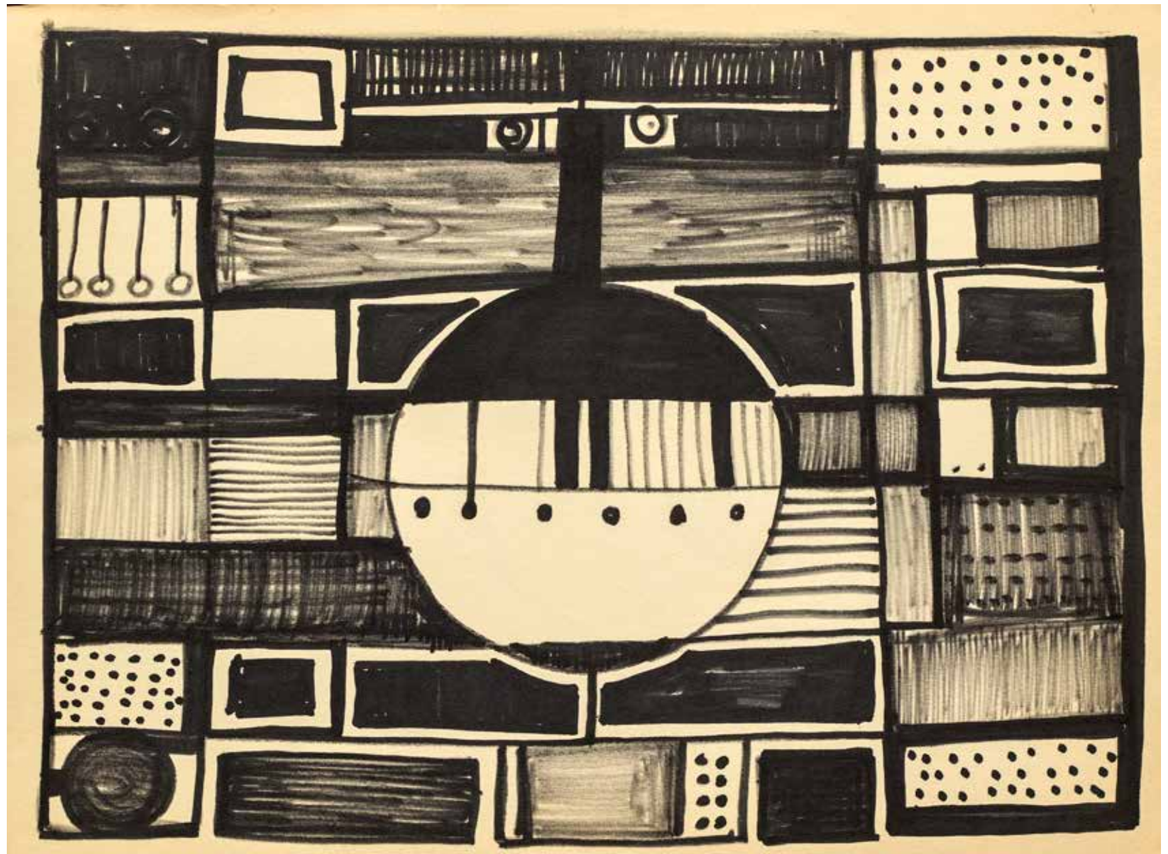
ملصق لمعرض شخصي للفنان سعد شاكر. بغداد. 1970

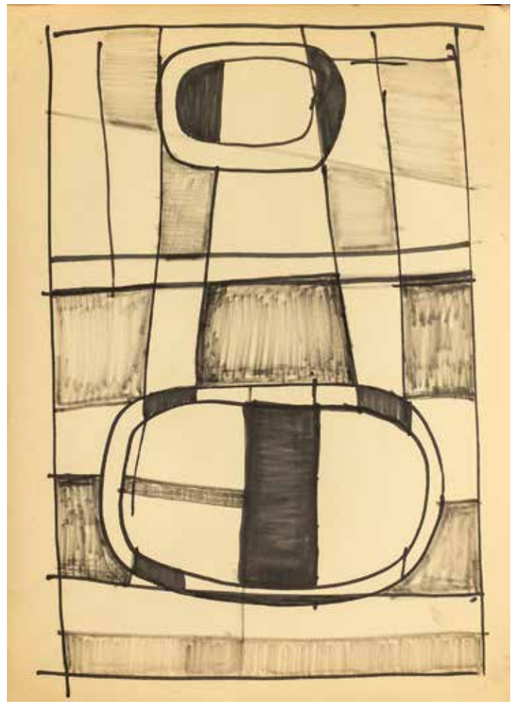
تخطيطات للفنان سعد شاكر تعود لفترة الدارسة في لندن عام 1965 يبدو فيها الشكل النحتي المبكر في تقيمه للعمل الفني الخزفي

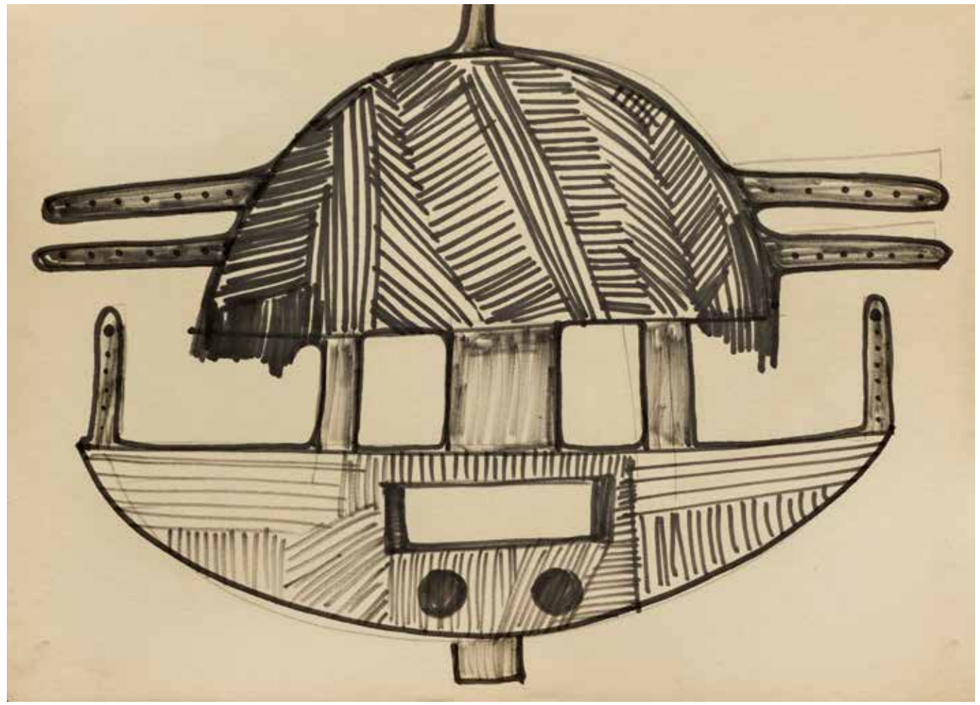




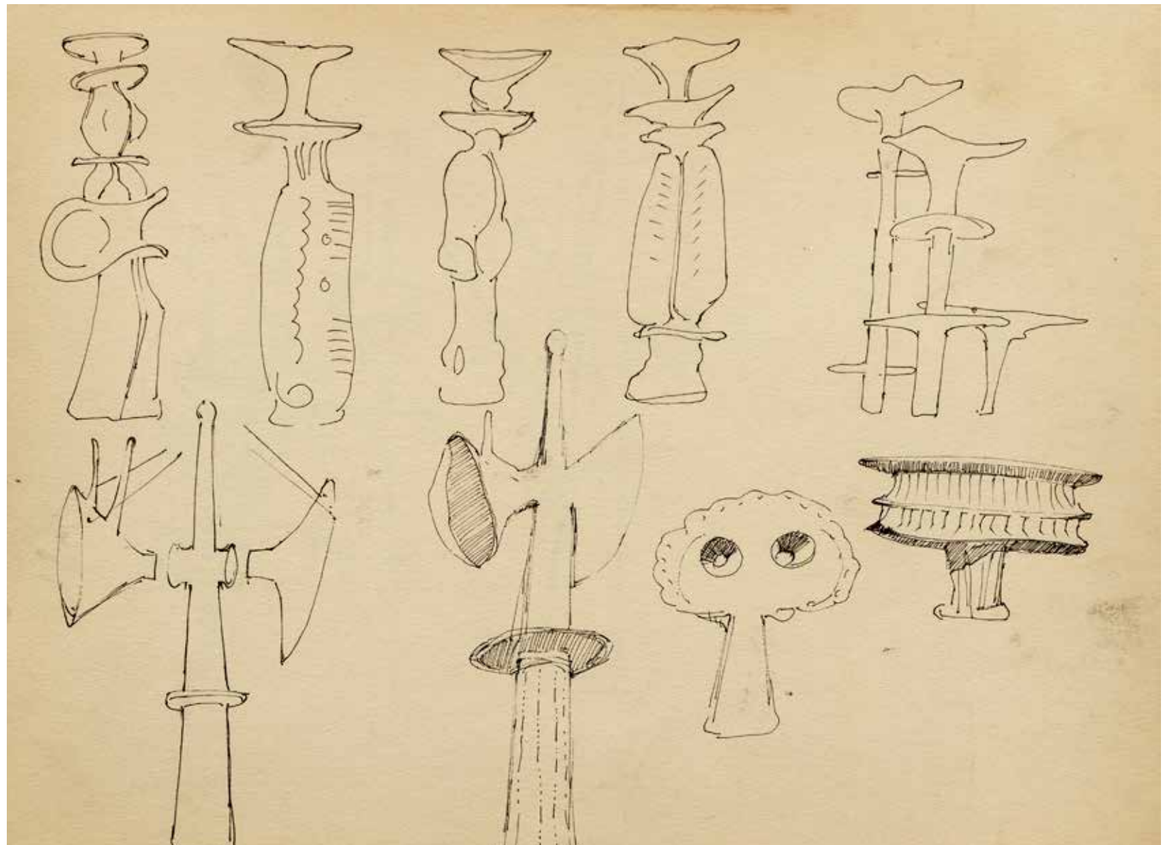




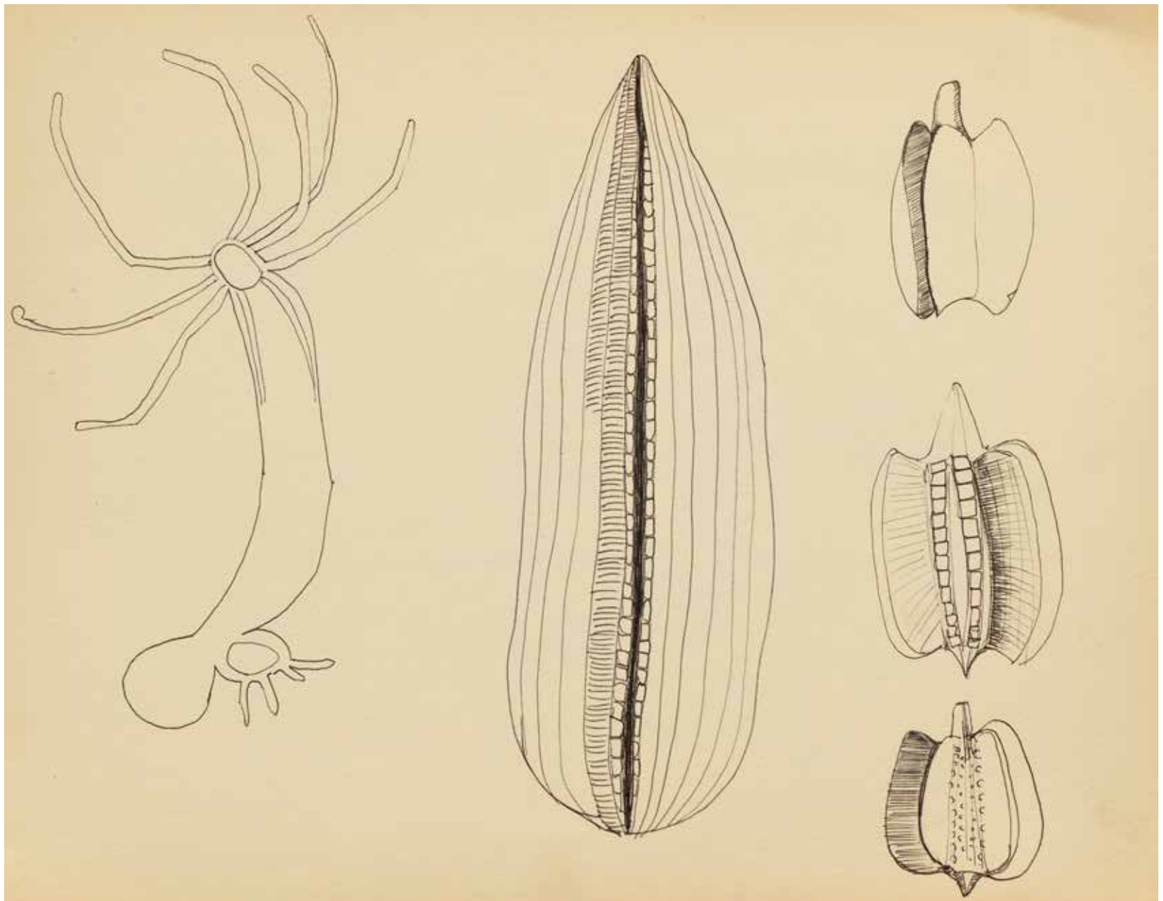


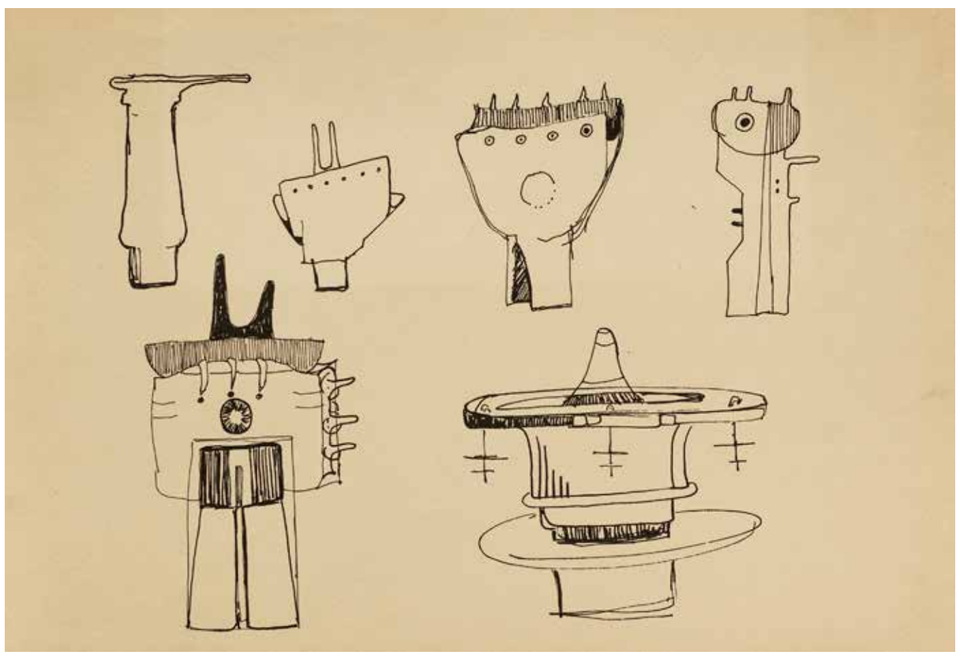


تخطيطات للفنان سعد شاكر تعود لفترة الدارسة في لندن عام 1965 يبدو فيها الشكل النحتي المبكر في تقيمه للعمل الفني الخزفي



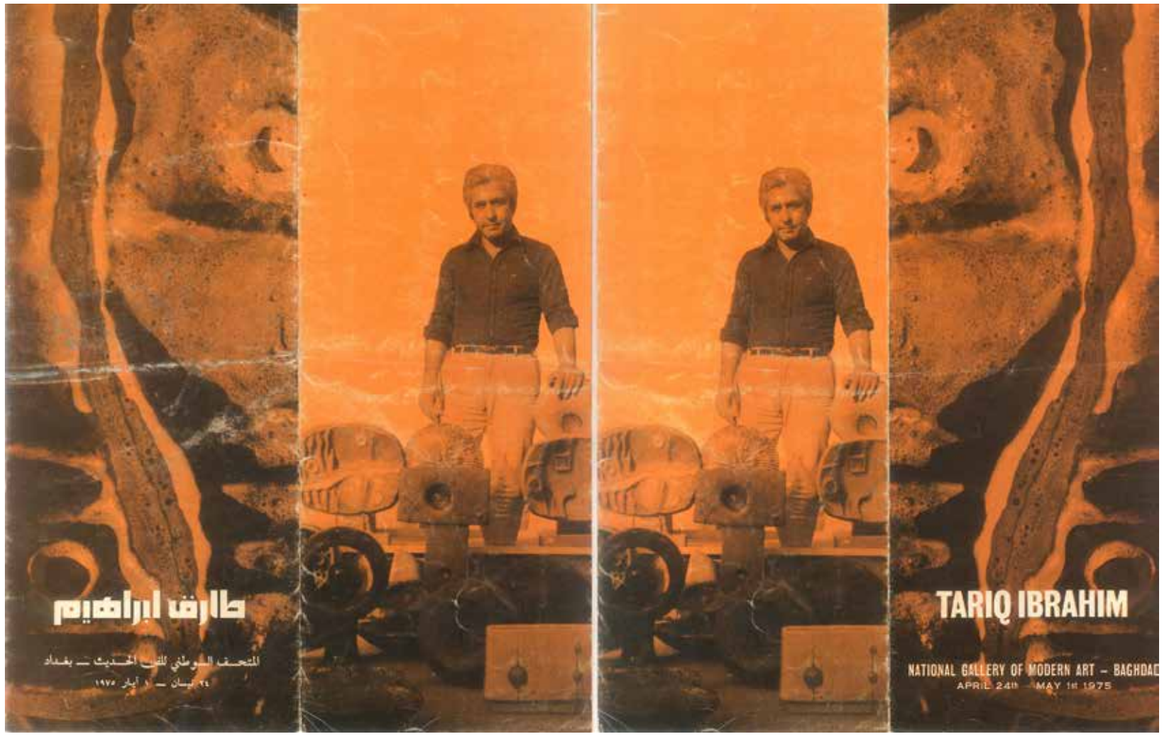
تخطيطات للفنان سعد شاكر تعود لفترة
الدارسة في لندن عام 1965 يبدو فيها
الشكل النحتي المبكر في تقيمه للعمل الفني
الخزفي

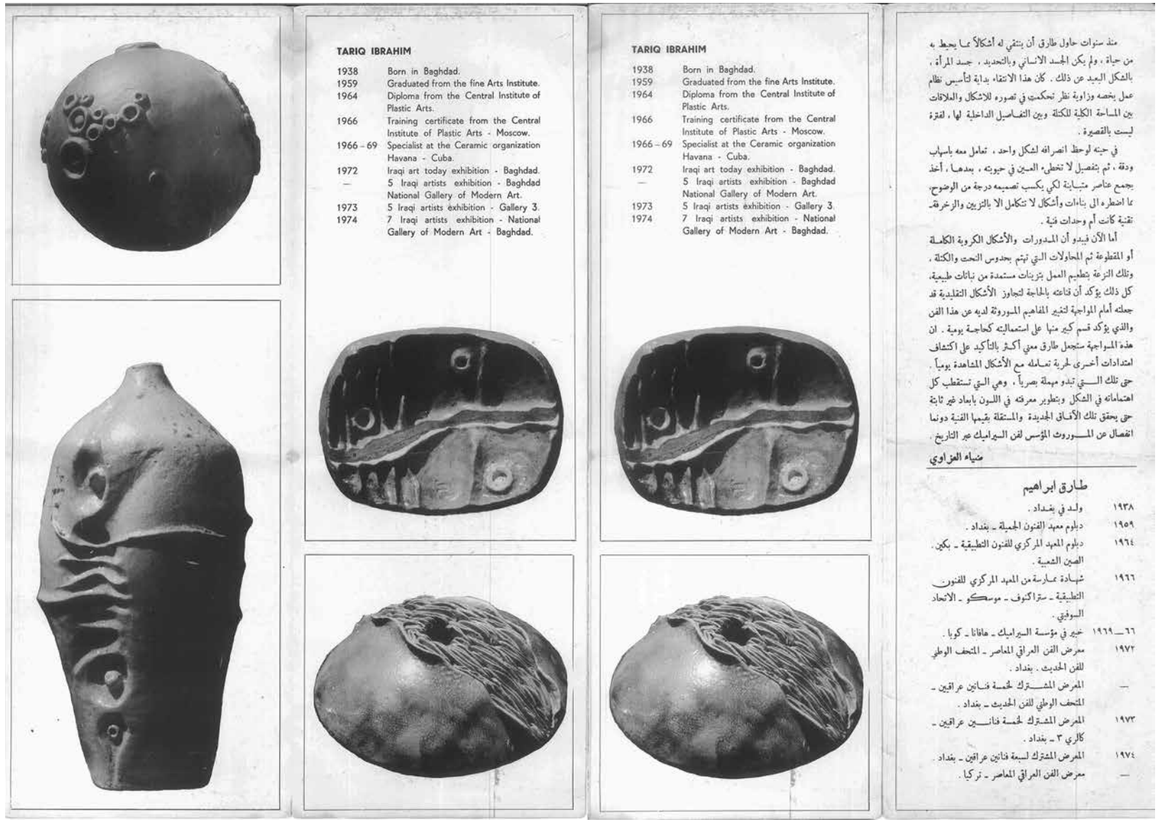




ملصق للفنان طارق ابراهيم للمعرض المشترك لسبعة فنانين. بغداد 1974

دليل معرض شخصي للفنان طارق ابراهيم، بغداد 1975





TARIQ IBRAHIM

1938 Born in Baghdad.
1959 Graduated from the fine Arts Institute.
1964 Diploma from the Central Institute of Plastic Arts.
1966 Training certificate from the Central Institute of Plastic Arts - Moscow.
1966 – 69 Specialist at the Ceramic organization Havana - Cuba.
1972 Iraqi art today exhibition - Baghdad.
— 5 Iraqi artists exhibition - Baghdad National Gallery of Modern Art.
1973 5 Iraqi artists exhibition - Gallery 3.
1974 7 Iraqi artists exhibition - National Gallery of Modern Art - Baghdad.

TARIQ IBRAHIM

1938 Born in Baghdad.
1959 Graduated from the fine Arts Institute.
1964 Diploma from the Central Institute of Plastic Arts.
1966 Training certificate from the Central Institute of Plastic Arts - Moscow.
1966 – 69 Specialist at the Ceramic organization Havana - Cuba.
1972 Iraqi art today exhibition - Baghdad.
— 5 Iraqi artists exhibition - Baghdad National Gallery of Modern Art.
1973 5 Iraqi artists exhibition - Gallery 3.
1974 7 Iraqi artists exhibition - National Gallery of Modern Art - Baghdad.

منذ سنوات حاول طارق أن يتنفي له أشكالاً مما يحيط به من حياة ، ولم يكن الجسد الانساني والتحديد ، جسد المرأة ، بالشكل البعيد عن ذلك . كان هذا الانتقاء بداية تأسيس نظام عمل يخصه وزاوية نظر تحكمت في تصوره للاشكال والعلاقات بين المساحة الكلية للكتلة وبين التفاصيل الداخلية لها ، لفترة ليست بالقصيرة .

في حينه لوحظ انصرافه لشكل واحد ، تعامل معه بأسهاب ودقة ، ثم بتفصيل لا تعطيه العين في حيوته ، بعدها ، أخذ يجمع عناصر متباينة لكي يكسب تصميمه درجة من الوضوح، عا اضطره الى بناءات وأشكال لا تكتمل الا بالتزيين والزخرفة، تقنية كانت أم وحدات فنية .

أما الآن فيبدو أن المدورات والأشكال الكروية الكاملة أو المقطوعة ثم المحاولات التي تتم بحدوس النحت والكتلة ، وتلك النزعة بتطعيم العمل بزينات مستمدة من نباتات طبيعية. كل ذلك يؤكد أن فنانه بالحاجة لتجاوز الأشكال التقليدية قد جعلته أمام المواجهة لتغيير المفاهيم الموروثة لديه عن هذا الفن والذي يؤكد قسم كبير منها على استعماليته كحاجة يومية . ان هذه المواجهة ستجعل طارق معني أكثر بالتأكيد على اكتشاف امتدادات أخرى لحرية تعامله مع الأشكال المتعادة يومياً . حتى تلك التي تبدو مهملة بصرياً ، وهي التي تستقطب كل اهتماماته في الشكل وتطوير معرفته في اللون بأبعاد غير ثابتة حتى يحقق تلك الآفاق الجديدة والمستقلة بقيمها الفنية دونما انفصال عن الموروث المؤسس لفن السيراميك عبر التاريخ .

ضياء العزاوي

طارق ابراهيم

١٩٣٨ ولد في بغداد .
١٩٥٩ دبلوم معهد الفنون الجميلة ـ بغداد .
١٩٦٤ دبلوم المعهد المركزي للفنون التطبيقية ـ بكين . الصين الشعبية .
١٩٦٦ شهادة ممارسة من المعهد المركزي للفنون التطبيقية ـ ستراكوف ـ موسكو ـ الاتحاد السوفيتي .
٦٦ ـ ١٩٦٩ خبير في مؤسسة السيراميك ـ هافانا ـ كوبا .
١٩٧٢ معرض الفن العراقي المعاصر ـ المتحف الوطني للفن الحديث . بغداد .
— المعرض المشترك لخمسة فنانين عراقيين ـ المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغداد .
١٩٧٣ المعرض المشترك لخمسة فنانين عراقيين ـ كالري ٣ ـ بغداد .
١٩٧٤ المعرض المشترك لسبعة فنانين عراقيين ـ بغداد .
— معرض الفن العراقي المعاصر ـ تركيا .

طارق ابراهيم

١٩٣٨ - ولد في بغداد
١٩٥٩ - دبلوم معهد الفنون الجميلة - بغداد
١٩٦٤ - دبلوم المعهد المركزي للفنون التطبيقية - بكين الصين الشعبية

المعارض

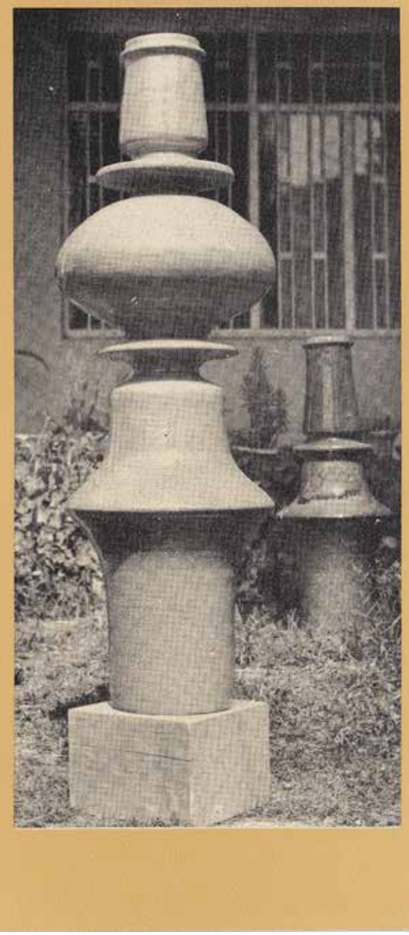
١٩٧٢ - معرض الفن العراقي المعاصر - المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد
١٩٧٢ - المعرض المشترك لخمسة فنانين عراقيين - المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد
١٩٧٤ - معرض الفن العراقي المعاصر - تركيا
١٩٧٥ - المعرض الشخصي الاول - المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد
١٩٧٦ - المعرض المشترك لستة فنانين عراقيين - المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد
١٩٧٧ - المعرض الشخصي الثاني - المتحف الوطني للفن الحديث - بغداد
١٩٧٨ - المعرض المشترك لسبعة فنانين عراقيين - المركز الثقافي العراقي - لندن
١٩٧٩ - معرض السيراميك العراقي - المركز الثقافي العراقي - لندن
١٩٧٩ - معرض السيراميك العراقي - المركز الثقافي العربي - دمشق
١٩٧٩ - معرض السيراميك العراقي - كراكاس
١٩٧٩ - المعرض المشترك لثلاث فنانين عراقيين - قاعة الرواق - بغداد
١٩٧٩ - المعرض الشخصي الثالث - كاليري سلطان - الكويت
١٩٨٠ - المعرض الشخصي الرابع - قاعة الرواق - بغداد

TARIQ IBRAHIM

1938 - Born in Baghdad
1959 - Graduated from the Fine Arts Institute - Baghdad.
1964 - Degree in ceramic from Central Institute of Applied Arts-Paking, China.

EXHIBTIONS

1972 - Iraqi Art Today Exhibition - National Gallery of Modern Art,Baghdad.
1974 - Seven Iraqi Artists exhibition - National Gallery of Modern Art, Baghdad.
1974 - Iraqi Arts Today exhibition, Turkey.
1975 - One man show, National Gallery of Modern Art,Baghdad.
1978 - Six Iraqi Artists exhibition,National Gallery of Modern Art,Baghdad.
1977 - One man show,National Gallery of Modern Art,Baghdad.
1977 - Seven Iraqi Artist exhibition - National Gallery of Modern Art,Baghdad.
1978 - Seven Iraqi Artist exhibition - Iraqi Cultural Centre,London.
1979 - Iraqi Ceramics exhibition,Iraqi Cultural Centre,London.
1979 - Iraqi ceramics exhibition, Damascus.
1979 - Three Iraqi artist exhibition. AL Ruwaq Gallery Baghdad.
1979 - One man show - sultan gallery Kuwait.
1980 - One man show. Al Ruwaq Gallery.Baghdad.



دليل معرض للفنان طارق ابراهيم 1977، بغداد.

دليل معرض للفنان طارق ابراهيم 1989، عمان.
قاعة الاورفلي.

طارق ابراهيم

تكوينات من الطبيعة

قاعة الاورفلي آذار - ١٩٨٩

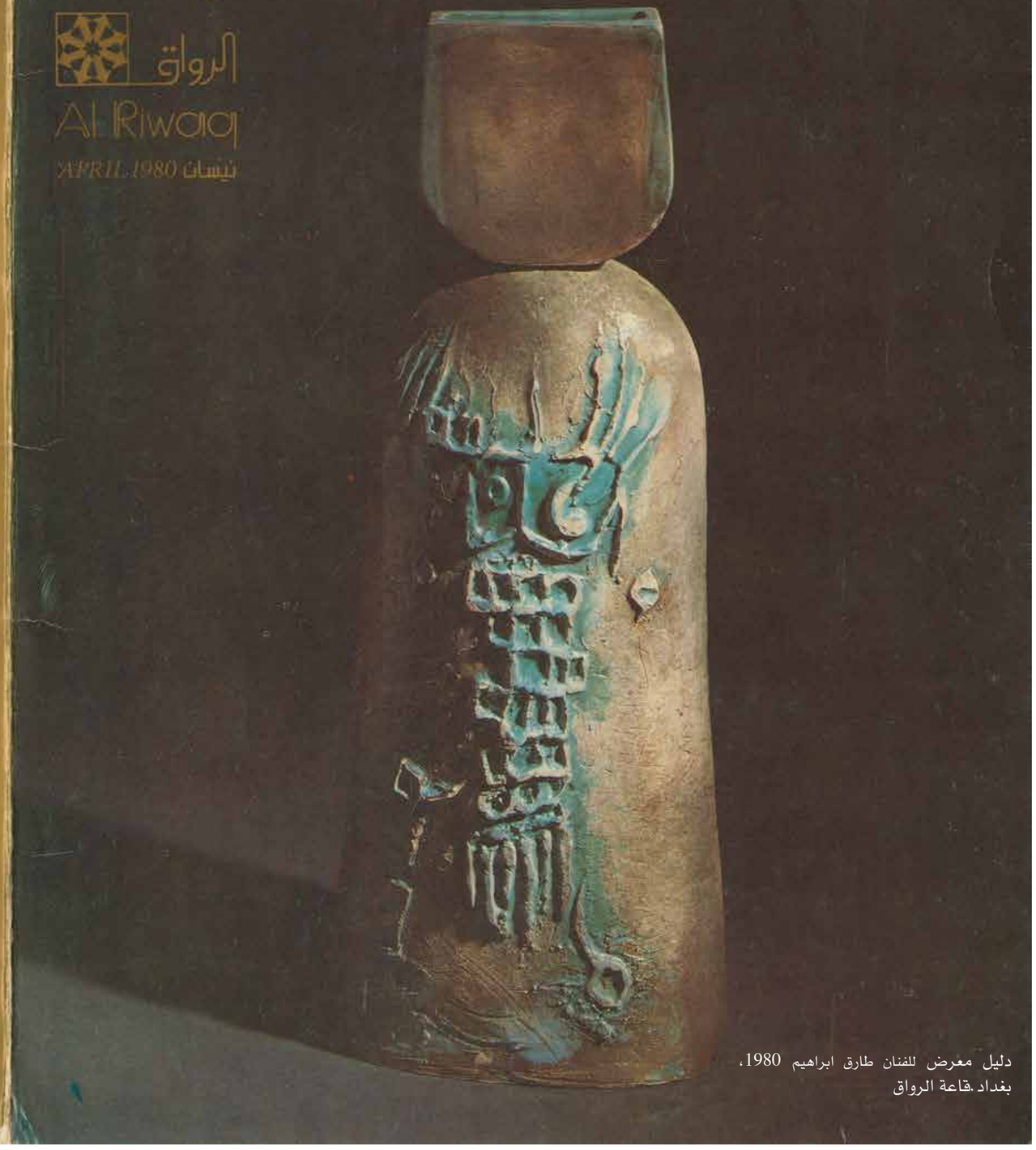
tariq ibrahim

MARCH - 1989

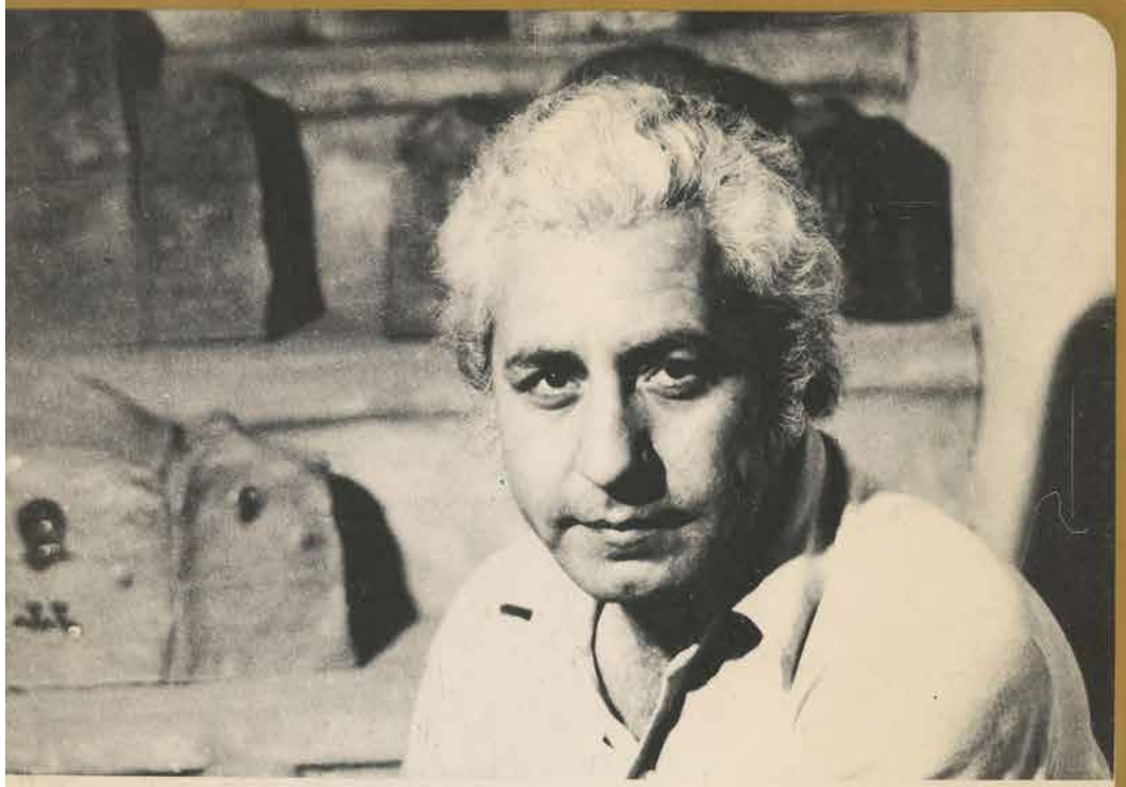
TARIQ IBRAHIM طارق ابراهيم

الرواق
Al-Riwaq

APRIL 1980 نيسان



دليل معرض للفنان طارق ابراهيم 1980،
بغداد ،قاعة الرواق



Q IBRAHIM

- Born in Baghdad
- Graduated from the Fine Arts Institute Baghdad.
- Degree in ceramic from Central Institute of Applied Arts - Peking, China.
- 68 - Worked in ceramic factory - Cuba.

ITIONS

- Iraqi Art Today Exhibition - National Gallery of Modern Art, Baghdad.
- Five Iraqi Artists exhibition Gallery 3, Baghdad.
- Seven Iraqi Artists exhibition - National Gallery of Modern Art, Baghdad.
- Iraqi Arts Today exhibition, Turkey.
- One man show, National Gallery of Modern Art, Baghdad.
- Six Iraqi Artists exhibition, National Gallery of Modern Art, Baghdad.
- One man show, National Gallery of Modern Art, Baghdad.
- Seven Iraqi Artist exhibition - National Gallery of Modern Art, Baghdad.
- Seven Iraqi Artist exhibition - Iraqi Cultural Centre, London.
- Iraqi Ceramics exhibition, Iraqi Cultural Centre, London.
- Iraqi ceramics exhibition, Damascus.
- Iraqi ceramic exhibition Caracas.
- Three Iraqi artist exhibition.
- One man show - sultan gallery Kuwait.

طارق ابراهيم

١٩٣٨ ـ ولـد في بغـداد

١٩٥٩ ـ دبلوم معهد الفنون الجميلة ـ بغداد

١٩٦٤ ـ دبلوم المعهد المركزي للفنون التطبيقية ـ بكين الصـين الشعبية ٠

١٩٦٦ ـ شهادة ممارسة ـ المعهد المركزي للفنون التطبيقية ـ موسكو

١٩٦٦ ـ اشتغل في معامل للسيراميك البيتي ـ هافانا ـ كوبا ٠

المعارض

١٩٧٢ ـ معرض الفن العراقي المعاصر ـ المتحف الوطني للفن الحديث بغـداد ٠

١٩٧٢ ـ المعرض المشترك لخمسة فنانين عراقيين ـ المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغداد ٠

١٩٧٣ ـ المعرض المشترك لخمسة فنانين عراقيين كاليري ٣ ـ بغداد ٠

١٩٧٤ ـ معرض الفن العراقي المعاصر ـ تركيا

١٩٧٥ ـ المعرض الشخصي الاول ـ المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغـداد

١٩٧٦ ـ المعرض المشترك لستة فنانين عراقيين ـ المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغداد ٠

١٩٧٧ ـ المعرض الشخصي الثاني ـ المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغـداد

١٩٧٧ ـ المعرض المشترك لسبعة فنانين عراقيين ـ المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغداد

١٩٧٨ ـ المعرض المشترك لسبعة فنانين عراقيين ـ المركز الثقافي العـراقي ـ لنـدن

١٩٧٩ ـ معرض السيراميك العراقي ـ المركز الثقافي العراقي ـ لندن

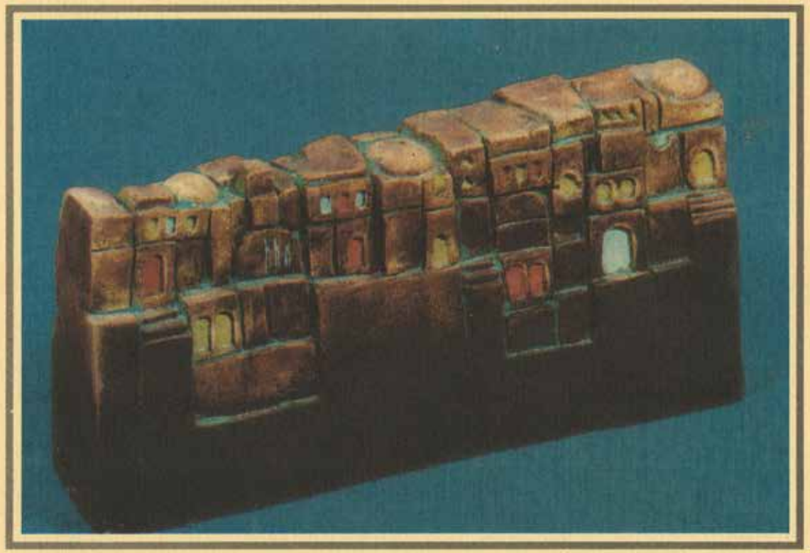
١٩٧٩ ـ معرض السيراميك العراقي ـ المركز الثقافي العربي ـ دمشق

١٩٧٩ ـ معرض السيراميك العراقي ـ كراكاس

١٩٧٩ ـ المعرض المشترك لثلاث فنانين عراقيين ـ قاعة الرواق ـ بغداد

١٩٧٩ ـ المعرض الشخصي الثالث ـ كاليري سلطان ـ الكويت ٠

طارق ابراهيم



15 X 18 .C.M

1997

مدن الخيال

دليل معرض للفنان طارق ابراهيم 1997، عمان.

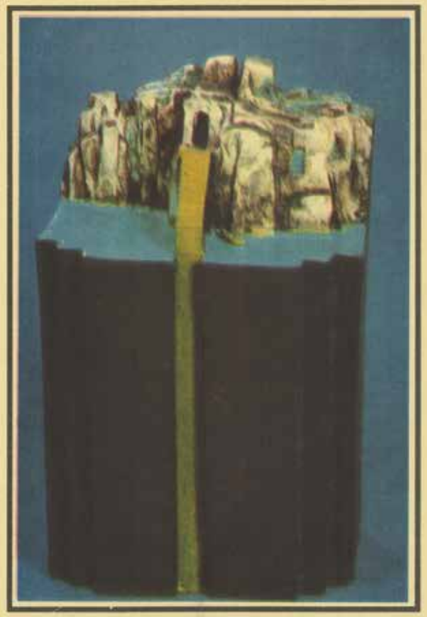
دليل معرض للفنان طارق ابراهيم 2007، عمان.

طارق ابراهيم
Tariq Ibrahim

Tanchara Modern

DAR AL-ANSA
ART GALLERY

www.tariqibrahim.com



25 X 43 .C.M

1938- Born in Baghdad
1959- Graduated from the Fine Arts Institute – Baghdad
1964- Degree in ceramic from Central Institute of Applied Arts – Paking, China.

EXHIBITIONS

1972- Iraqi Art Today Exhibition – National Gallery of Modern Art, Baghdad.
1974- Seven Iraqi Artists exhibition – National Gallery of Modern Art, Baghdad.
1974- Iraqi Arts Today exhibition, Turkey.
1975- One man show, National Gallery of Modern Art, Baghdad.
1976- Six Iraqi Artists exhibition, National Gallery of Modern Art, Baghdad.
1977- One man show, National Gallery of Modern Art, Baghdad.
1978- Seven Iraqi Artists exhibition – Iraqi Cultural Centre, London
1979- Iraqi Ceramic exhibition, Iraqi Cultural Centre, London.

1979- Iraqi Ceramic exhibition, Damascus.
1979- Iraqi Ceramic exhibition, Caracas.
1979- Three Iraqi artists exhibition, AL Rawaq Gallery Baghdad.
1979- One man show – sultan gallery Kuwait.
1980- One man show – AL Rawaq Gallery, Baghdad.
1989- One man show – AL Orfaly Gallery, Baghdad.

مؤيد نعمة: الدائب على التلويح بخفّة وبأسى

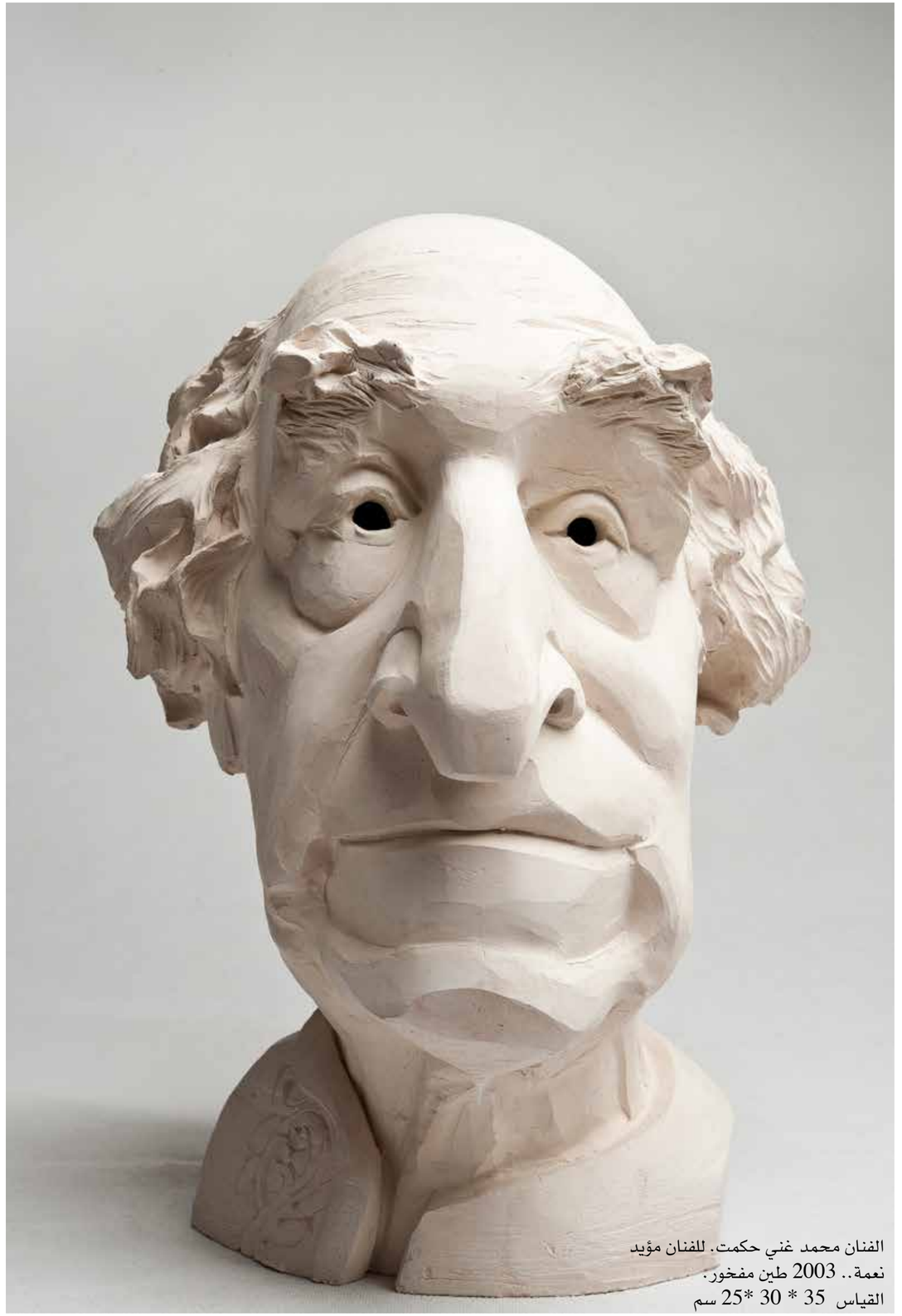
سعد القصاب

في الطابق الثالث من مبنى مركز الفنون في بغداد، قبل العام 2003، والذي كان فضاءا مخصصا لعرض متحفيّ دائم لتجارب فنانين عراقيين ينتمون لأجيال فنية مختلفة، يشخص عمل فني وحيد للفنان مؤيد نعمة» 1951-2005». كان العمل بورتريه « نحت فخاري» للفنان العراقي الرائد فائق حسن، مشغول بتشخصية كاريكاتورية قائمة على حساسية المبالغة في تمثيل ملامح وجه الفنان الرائد.

تبدو استثنائية هذا العمل الفني مضاعفة، مرة، لكونها مفارقة تماما ومختلفة بشدة عن الاتجاهات التجريبية وتمثّلاتها في المشهد التشكيلي المتنوع والمعروض في صالة العرض تلك لجهة الأساليب وموضوعاتها، ومرة ثانية، بكونها اللحظة الوحيدة، وربما كانت الأخيرة، التي حضر بها الفنان مشاركا في عرض فني مع رهط من التشكيليين العراقيين. كان عمله ذاك بمثابة لحظة مرح تشاكس على نحو هانئ بداهة مشهد فني تحكمه الزامات الجدّة الجمالية وتمايز الاختلاف الحداثي والاسلوبي الذي طالما توافق عليه المحترف التشكيلي العراقي. الا أن مؤيد نعمة كان حاضرا في مشهد مغاير، ليس قريب الصلة تماما، بل عبر ما ينشره من رسوم كاريكاتيرية في المجلات والدوريات المطبوعة داخل العراق، ولزمن قارب الأربعة عقود، ومنذ سبعينيات القرن المنصرم.

أقول: مؤيد نعمة رسام كاريكاتير بامتياز حتى ما قبل تخرجه في قسم السيراميك في أكاديمية الفنون الجميلة - بغداد، 1975،له، أيضا، مسعى

الشاعر بدر شاكر السياب. للفنان مؤيد نعمة. 2003 .طين مفخور. القياس 38* 21*20, سم



الفنان محمد غني حكمت. للفنان مؤيد نعمة.. 2003 طين مفخور.
القياس 35 * 30 *25 سم

رياديا في رسوم الأطفال». رسومه في هذا النوع من الرسم كانت خاصة تماما، استثنائية على نحو لا يمكن الا الانتباهة اليها، ليس لكونها متورطة في ايماءات السخرية من موضوعها، ولكنها جاءت مفعمة بمزاج شخصي تهكمي، ما يمنح تلك الرسوم اثرا لافتا على أحداث اليقظة والانتباهة لمغزى موضوعاتها. لست، هنا، بصدد تقدير تجربته في هذا النوع من الفن، الكاريكاتير، لكن لا يمكن أغفال التعاطي معها كأطار يحكم تجربتان هما موضوع تعيين وتناول في هذه المقالة. الأولى تنفيذه لعدد من المنحوتات الفخارية لوجوه من الشخصيات المرموقة في الابداع رسم العراقي، والثانية لدفتر رسم فريد جاء بعنوان « من ثقب الباب». ستة وجوه، ثلاثة من الشعراء العراقيين المبجلين « بدر شاكر السياب، سعدي يوسف، يوسف الصائغ» ولثلاثة فنانين على شاكلتهم « محمد غني حكمت، ضياء العزاوي، رافع الناصري». اعمال تم نفيذها وفق معالجات النحت الفخاري، تقترب للصياغة الأكاديمية في تشبيهيتها لوجوه الشخصيات وملامحهم، لكنها، أيضا، تفصح عن قدر من الخفة بدافعية الأثر التحويري والمبالغة في اظهار أجزاء من ملامحهم. تجربة يبدو انها تنطوي على بعد تعبيري محيّر، فهي لا تنتسب تماما لنوع فني بعينه، هي داخل فضاء النحت وخارجه، الكاريكاتير وخارجه، الفخار وخارجه، أو ربما هي توصّل أسلوبي لجميع هذه الأنواع معا.

لا شك أن مؤيد يستدعي هذه التجربة عبر خبرته الداخلية الخاصة، وهو بذلك يضفي عليها هذا القدر من الترحال، وعدم الانتماء الا الى رؤيته. أو هي بالأحرى نوع من حيازة الفنان لرؤية تعنيه وحده، وبشكل فريد، وهو ما يمنح هذه التجربة استثنائيتها اللافتة. وجوه شاخصة تدل على تمثيل دقيق لملامح شخصياتها الستة، ثمة بعض من مبالغة مستترة تخص تفاصيل هذه الملامح، محاولة منه في أن تبقى هذه التجربة مخلصة لفن الكاريكاتير، فن المبالغة كما يوصف أحيانا، في ان يبقيها على قدر من الخفة الباعثة على المرح، لا أن تمارس ثقل الكتلة النحتية وصلابتها، أنه يتخيليها وجوه كاريكاتيرية تخلّت في أن تكون اشكال مرسومة على الورق من أجل أن تحضر بمعالجات الطين المفخور. أن تحلق هاربة من هشاشة الورقة وتسكن الى ميوعة الطين.

ثمة ريادية تحسب للفنان مؤيد نعمة في هكذا نوع من الممارسة الفنية، فمنذ بعض بورتريهات جواد سليم النحتية المنفذة في خمسينيات القرن المنصرم، مرورا بالنحات إسماعيل فتاح الترك وآخرون من مجايليه من النحاتين، وحتى تجارب لنحاتين عراقيين معاصرين، لم يغادر هذا الفن بداهة نوعه الفني، بل وتقاليده الرصينة القائمة على تشبيه الشخصية وتمثيلها بمهارة مرة، ومرة أخرى حين يتم تناوله عبر تمرّس أسلوبي يضفي عليه حسا تعبيريا ذو نزوع تعبيري يتمثل موضوعة ما. هكذا ظل البورتريه النحتي في المحترف الفني العراقي يتردد دائما بين درسه الأكاديمي وتاريخية ممارسته حينا، أو متحررا تماما بدواعي بعده التجريبي وحداثته حينا اخر.

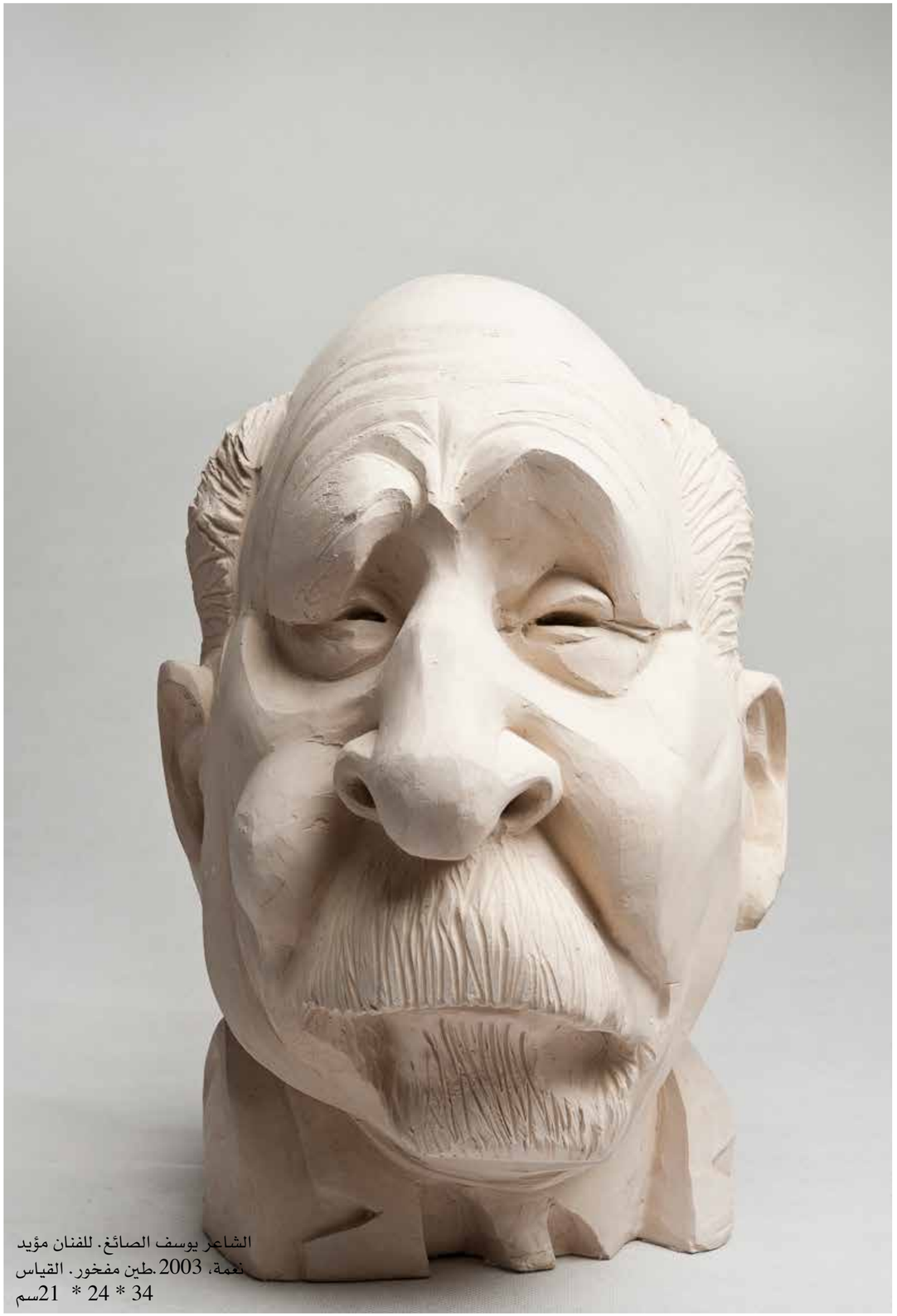
أستطاع مؤيد أن يمارس قطيعة مع هذا الإرث، واجتراح ريادة فنية متجددة ومنفتحة على اختلافها، عبر استثنافه لمعنى ينتظم حول ان ما هو جديد هو كذلك ممارسة متأصلة. لم يكرّس الفنان نهجه الاسلوبي هذا، الا وفق نماذج لشخصيات ثقافية وفنية كأعمال منتقاة، ذلك ما يجعل هذه التجربة تنطوي على غرابة لا تخلو من تساؤل: لماذا لم يمض معها الى الابعد وحتى تخومها؟ على الرغم من أن هذه النماذج النحتية ستبقى شاخصة تستدعي أمثولتها بفعل هذا الاستثناء. ربما النظر بدواعي الهواية والاحتراف مقاربة تفصح عن جدلية هذا السؤال.

يصف الفنان مؤيد نعمة فن الكاريكاتير، في حوار أخير قبل رحيله «٢٠٠٤. صحيفة المدى»، في كونه « فن التعاطي مع المشاعر، فن التلويح بالمعاني المكبوتة». التلويح بالمعنى وبطريقة عاطفية تتستر بالتّهكم هو بمثابة مهمة اساسية حاضرة بقوة في رسوم مؤيد الكاريكاتيرية، الذي يكاد أن يكون خطابه الشخصي الناقد للشأن السياسي والاجتماعي في العراق. اذ لم يكن هذا الفنان بمعزل عن معاينة جلّ التحولات الحادة التي رضخ اليها بلده وعاش وطأتها الثقيلة ولما يقارب الثلاثة عقود، كان قريبا تماما منها بل وفي صلبها. يلامس بحنو تداعيات هذه القسوة على الصعيد المجتمعي والإنساني فيما هو يومي ومعيشي وحياتي، لذا حملت رسومه الكاريكاتيرية هذا الكم من الهموم. ولم تكن تلك الرسوم باعثة على السخرية، ممازحة، مرحة، تنطوي على لفتة المفارقة العابرة للحدث، هي أبعد من ذلك، لقد كانت تهكمية ولاذعة وساخطة ومهمومة أيضا. جاهد مؤيد بخياله كي يقدم الفكرة الناقدة في صورة رسم كاريكاتيري. فكرة أنيقة لكنها حادة، كاشفة، ومضيئة، وباعثة على النظر الى معناها لمدة طويلة. لم تكن أفكار أعماله المرسومة ذو طبيعة هشة، ومباشرة، استهلاكية، في طرح موضوعتها، كونها تنطوي على القابلية في تعرية الحدث الكامن فيها وكشفه. لقد كانت بمثابة موقف.

دفتر الرسم الوحيد الذي انجزه في بداية العام «2003»، اثناء حمى افتعال الصراخ والضجيج الفج لتبرير فعل احتلال العراق، والذي جاء تحت تسمية «من ثقب الباب»، هذا المنجز يكاد أن يكون مقاربة تكشف رؤية مؤيد نعمة تجاه مهمة فن الكاريكاتير، بأن تكون مهمة مناكدة في أحد أوجهها.

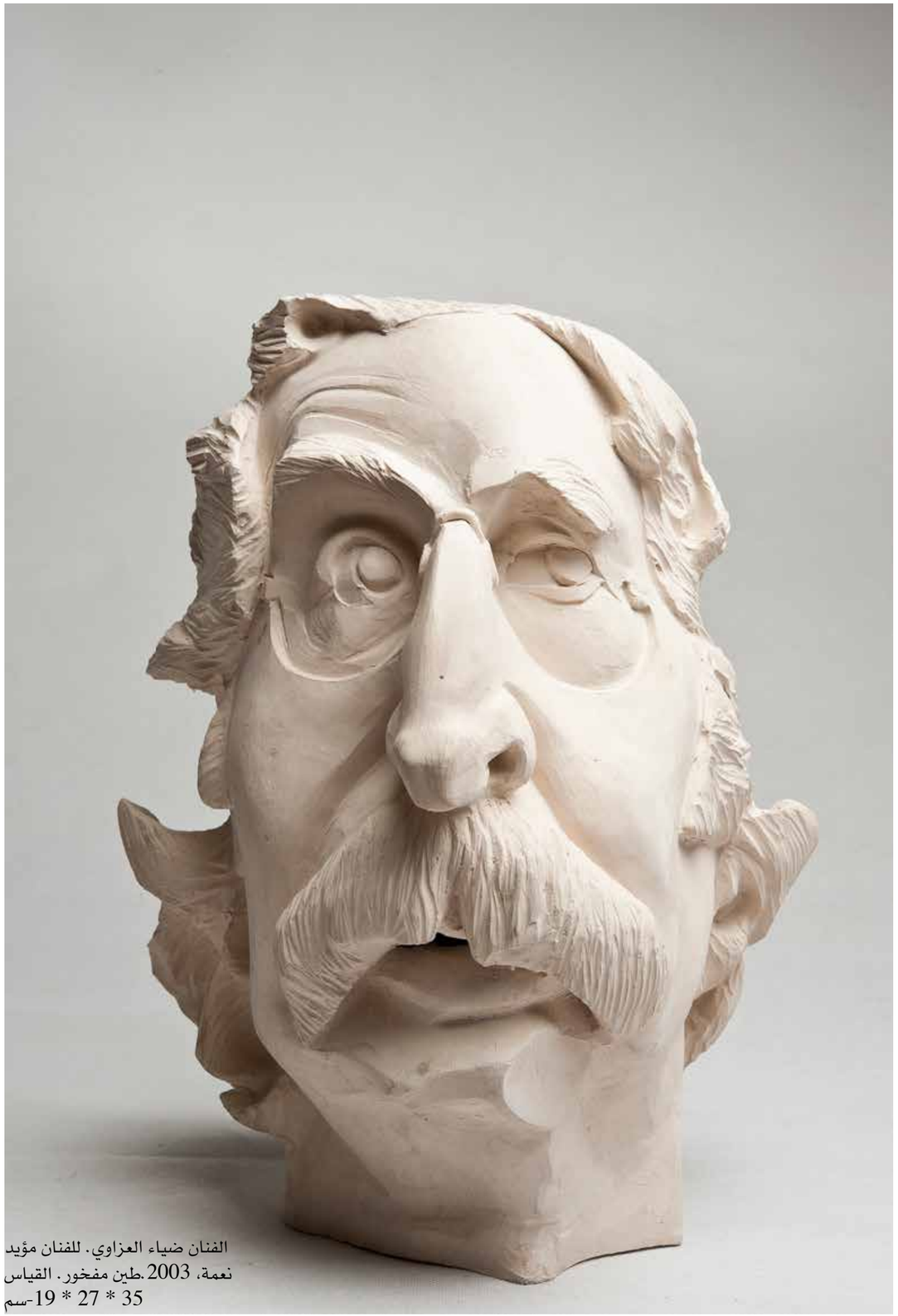
ان الثيمة الأساسية لدفتر» من ثقب الباب» هي صورة معلنة وفاضحة لهذه المناكدة. والا كيف يمكن للمراقَب ان يكون مراقبا؟ أن يتلصص من ثقب الباب على هول ما يحدث؟ أن يستنكره، يفضحه؟ مثل هذه المهمة ليست لحظة كاريكاتيرية ساخرة قائمة على المفارقة، هي لحظة أسى تفترض اللوم والادانة. صورها المتعددة: المنفى، الحرب، الاستلاب، الانتقام، الخوف، اليأس، الحصار، وربما أخيرا زهرة صغيرة تنمو في ظل جدار السجن، تلويحة لأمل. موضوعة الدفتر هذا، سياسية تتواشج بما هو وجودي وأنساني. لحظات تعبير حزينة تتمثل الألم في توصيفها، تعري جرحه، عبر

الفنان رافع الناصري. للفنان مؤيد
نعمة، 2003 .طين مفخور. القياس
47 * 22 * 20 سم

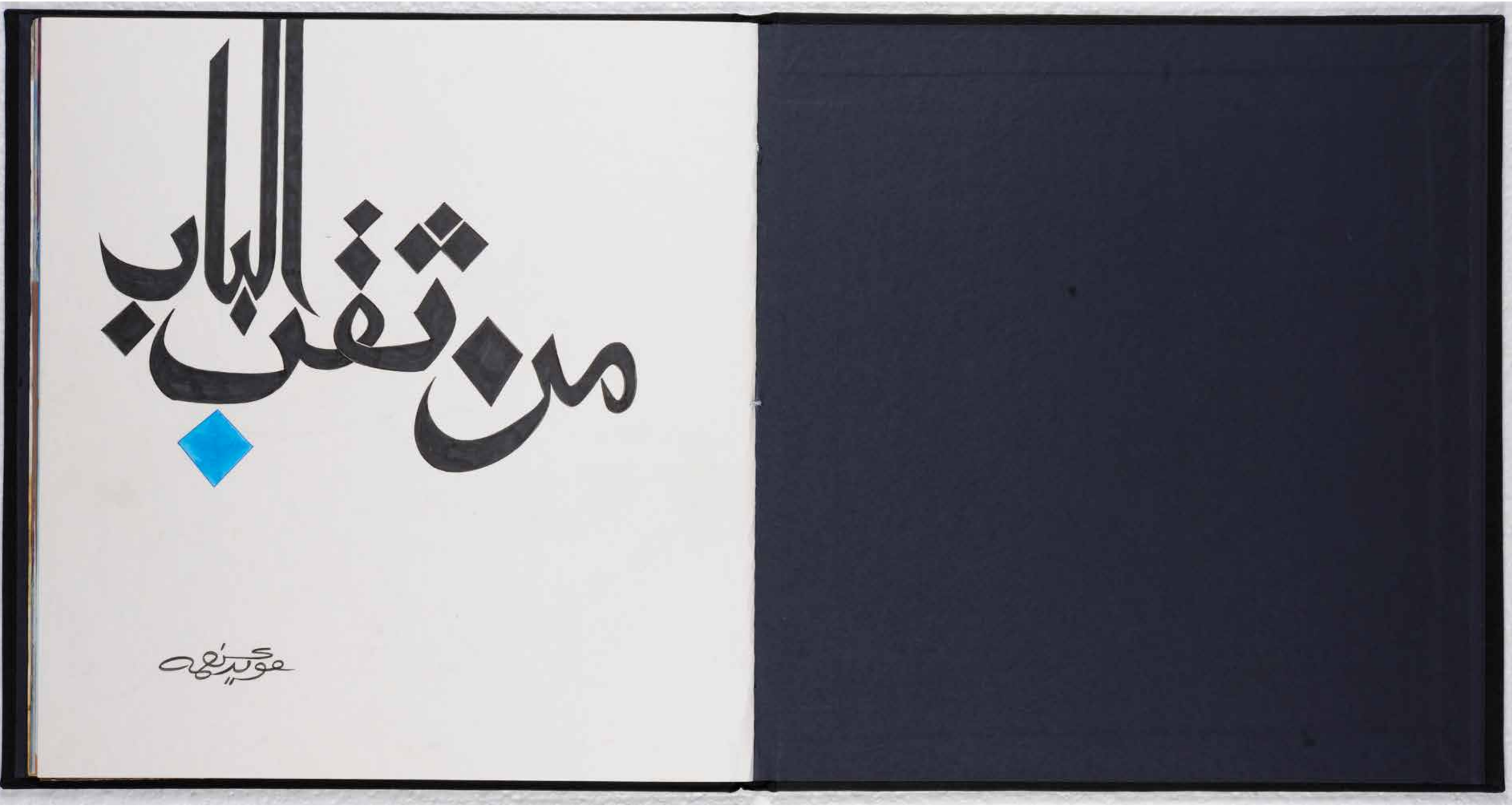


الشاعر يوسف الصائغ. للفنان مؤيد
نعمة، 2003 .طين مفخور. القياس
34 * 24 * 21سم

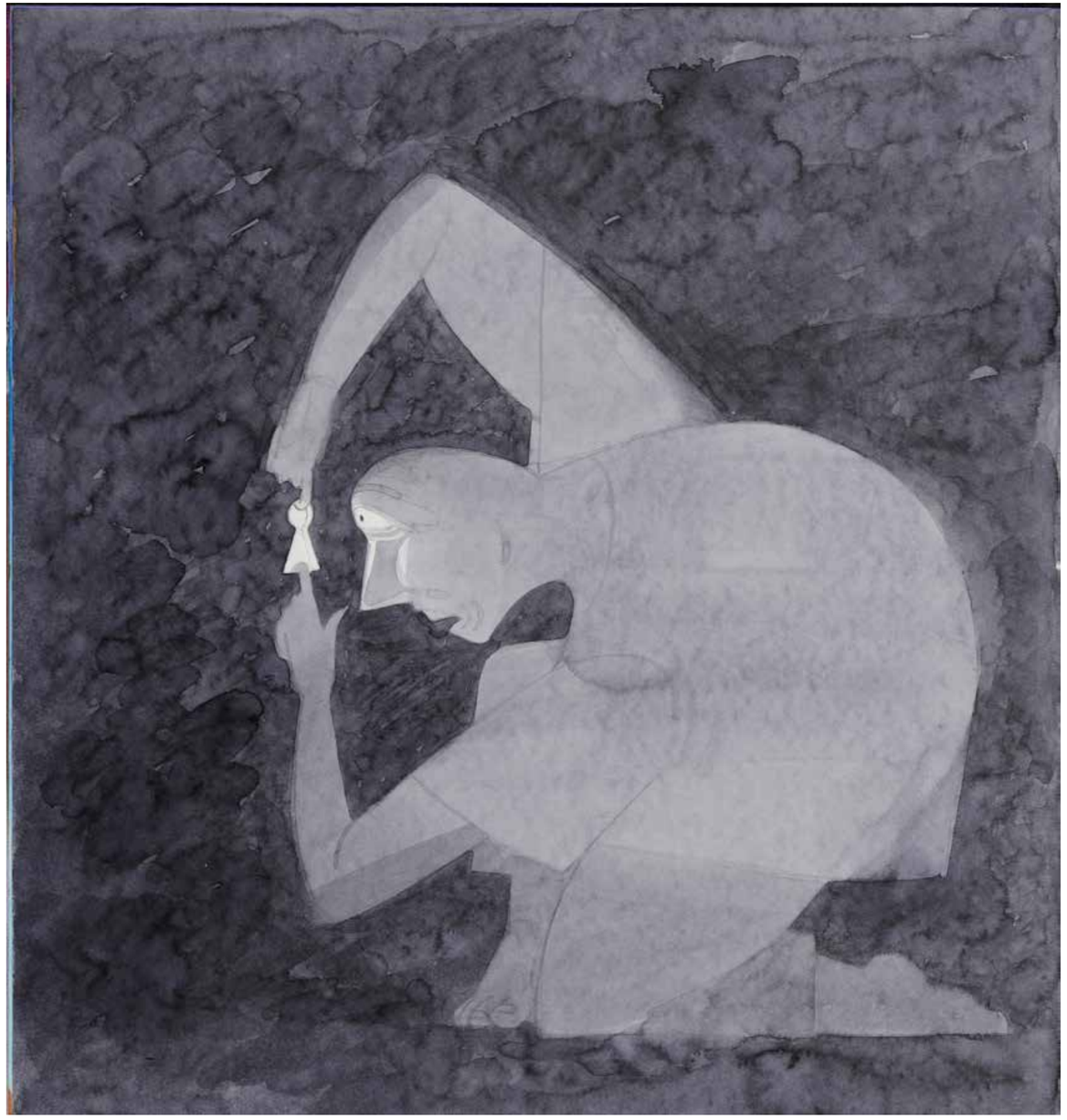
الشاعر سعدي يوسف للفنان مؤيد
نعمة، 2003 .طين مفخور. القياس
43 * 19 * 17سم



الفنان ضياء العزاوي. للفنان مؤيد
نعمة، 2003 .طين مفخور. القياس
35 * 27 * 19-سم



دفتر فني للفنان مؤيد نعمة تحت عنوان (من ثقب الباب) اشتغل على هذا الدفتر في عمان نهاية عام 2002 وبداية عام 2003 قبل دخول قوات الاحتلال لبغداد. 24 صفحة بقياس 45 * 47 سم. حبر والوان مائية على الورق.
مجموعة خاصة، لندن

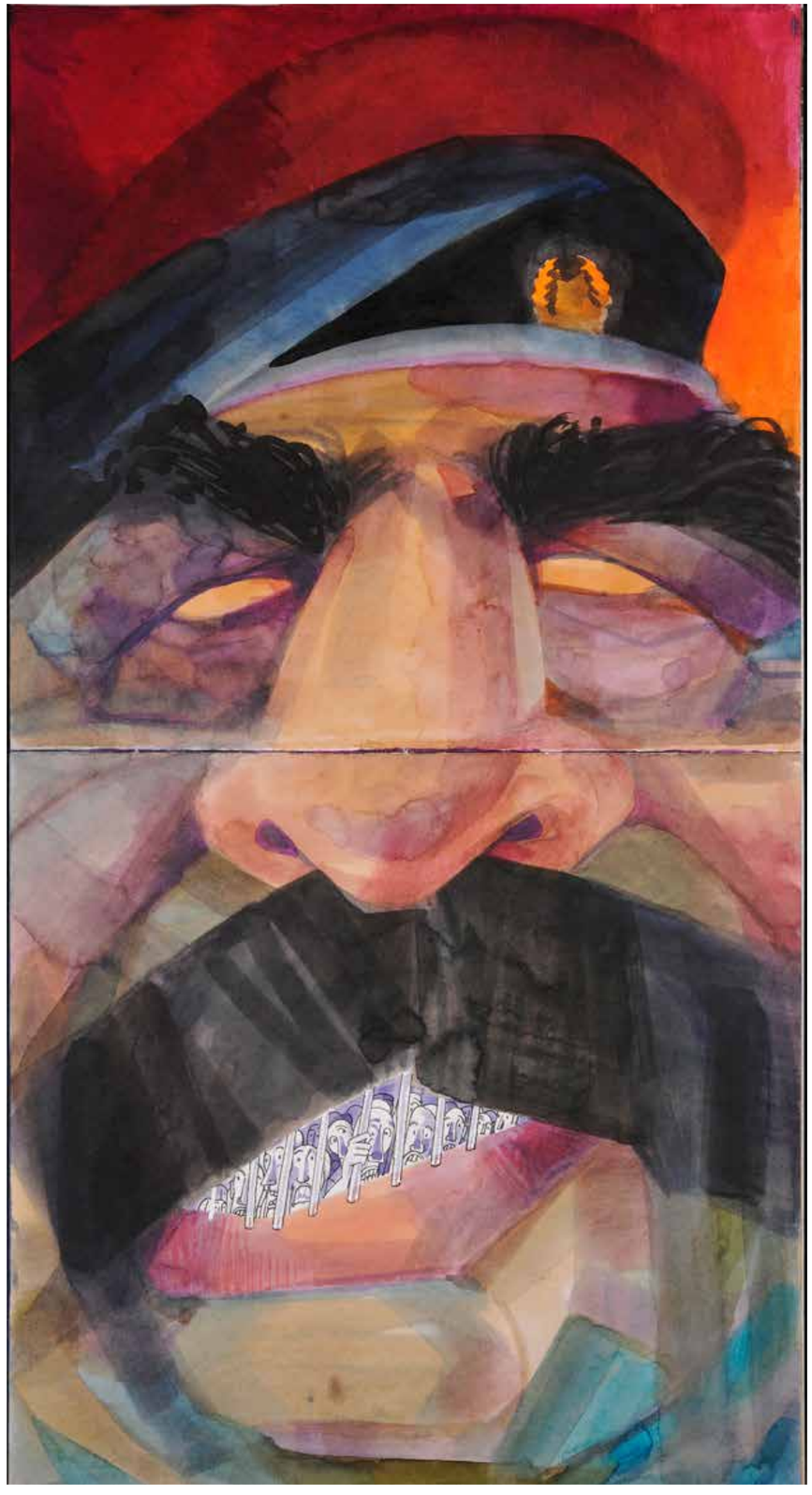


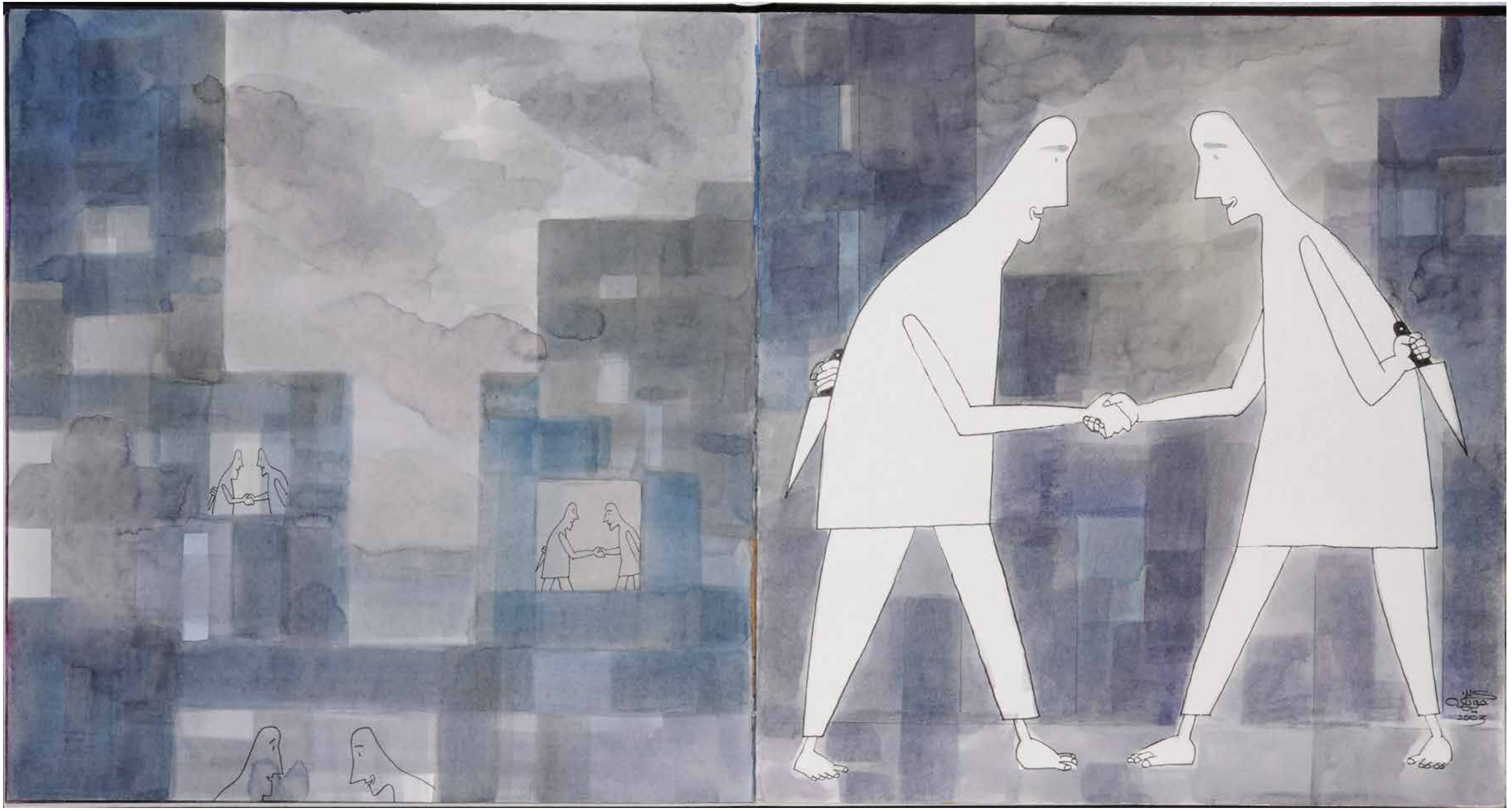
أوضاع انسان وحيد، في حيز يشي تارة بالغياب والذهاب الى مجهول ما، أو البقاء منتظرا في وحشة مكان مغلق. سطوة الشجن التي تكتنف أوراق الدفتر هي ذاتها تلك الدافعية الخبيئة في رسومه المشغولة دائما بما هو حياتي، ويومي، وأنساني. والتي كانت مستترة بالتهكّم خشية من الرقيب الذي يمارس الفنان، الان، عليه فعل المراقبة.

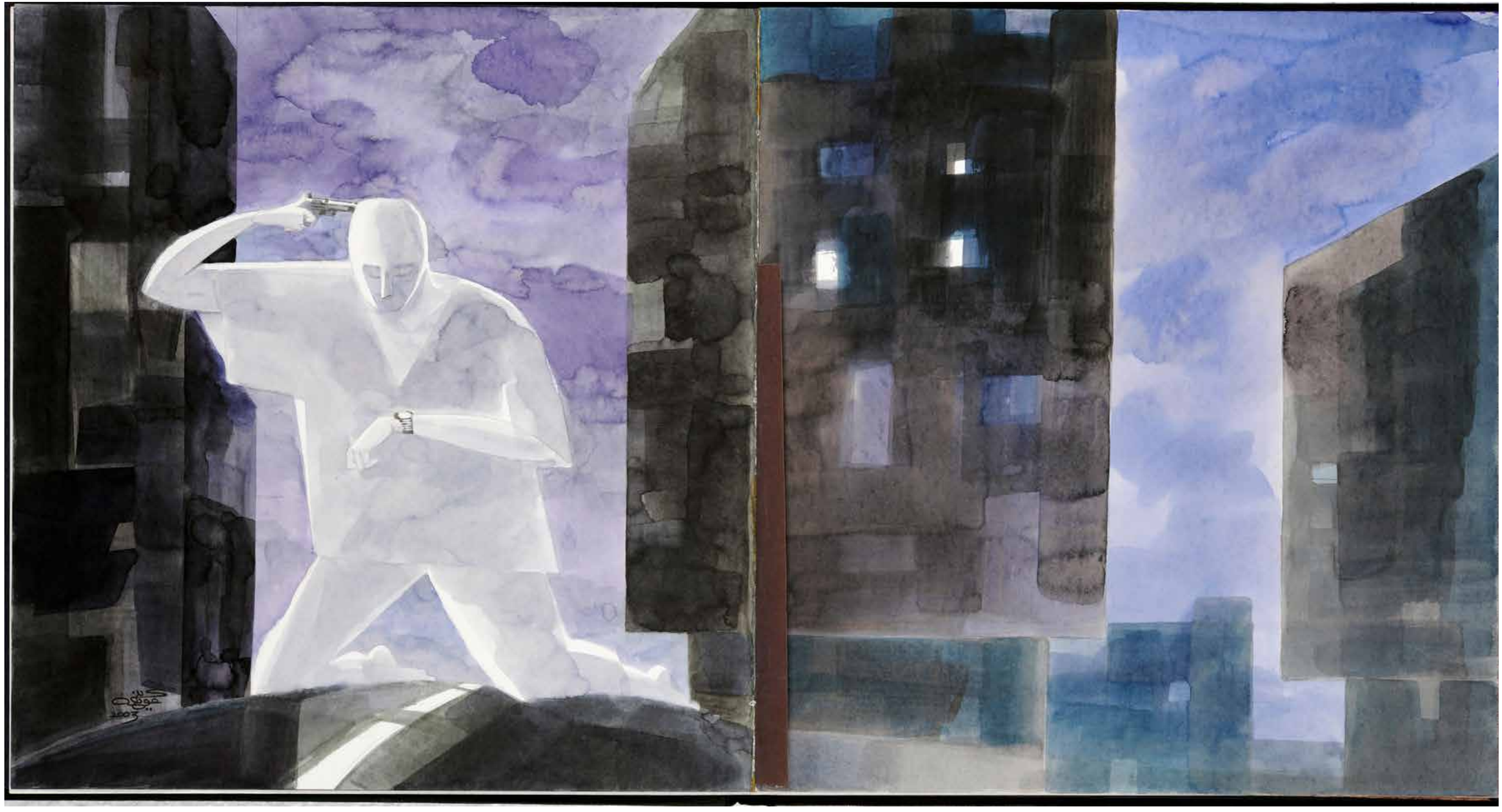
مؤيد في دفتره هذا، يبدو أكثر حرية وبلاغة في تكثيف غضبه ورفضه، لذا جاءت رسومه على قدر من الاختزال والتبسيط في صياغته الفنية، وموضوعته التي جاءت على شكل حدث يوثق واقعا انسانيا مأسورا بالاستبداد والمحاصر بصلفه وطغيانه.

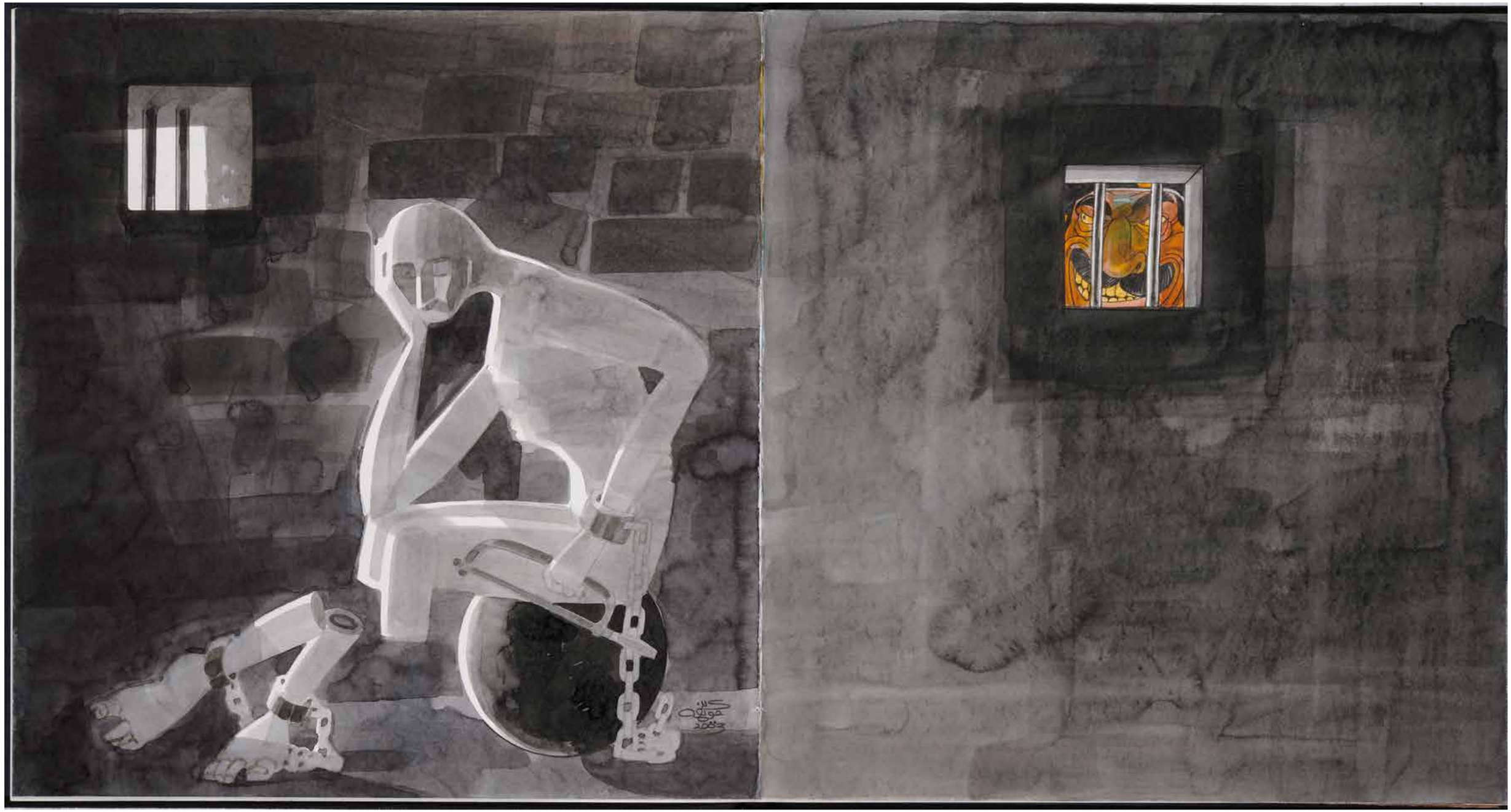
أشكال مؤيد المرسومة، المعزولة غالبا في فضاء موحش وعنفي، شاءت أن تكون هي الحدث أو الواقعة نفسيهما. لم تكن أشكال تراقب، بل اشكال تفصح عن فعلها التعبيري عبر أو ضاعاها ملامحها، حركتها، والتي ارتأى مؤيد أن تفترض صياغة فنية، شديدة الكثافة، مختزلة، وهو فعل كان يسعى أن يتمثل موقفه كاثر درامي، سواء في بعده السياسي أو الإنساني.

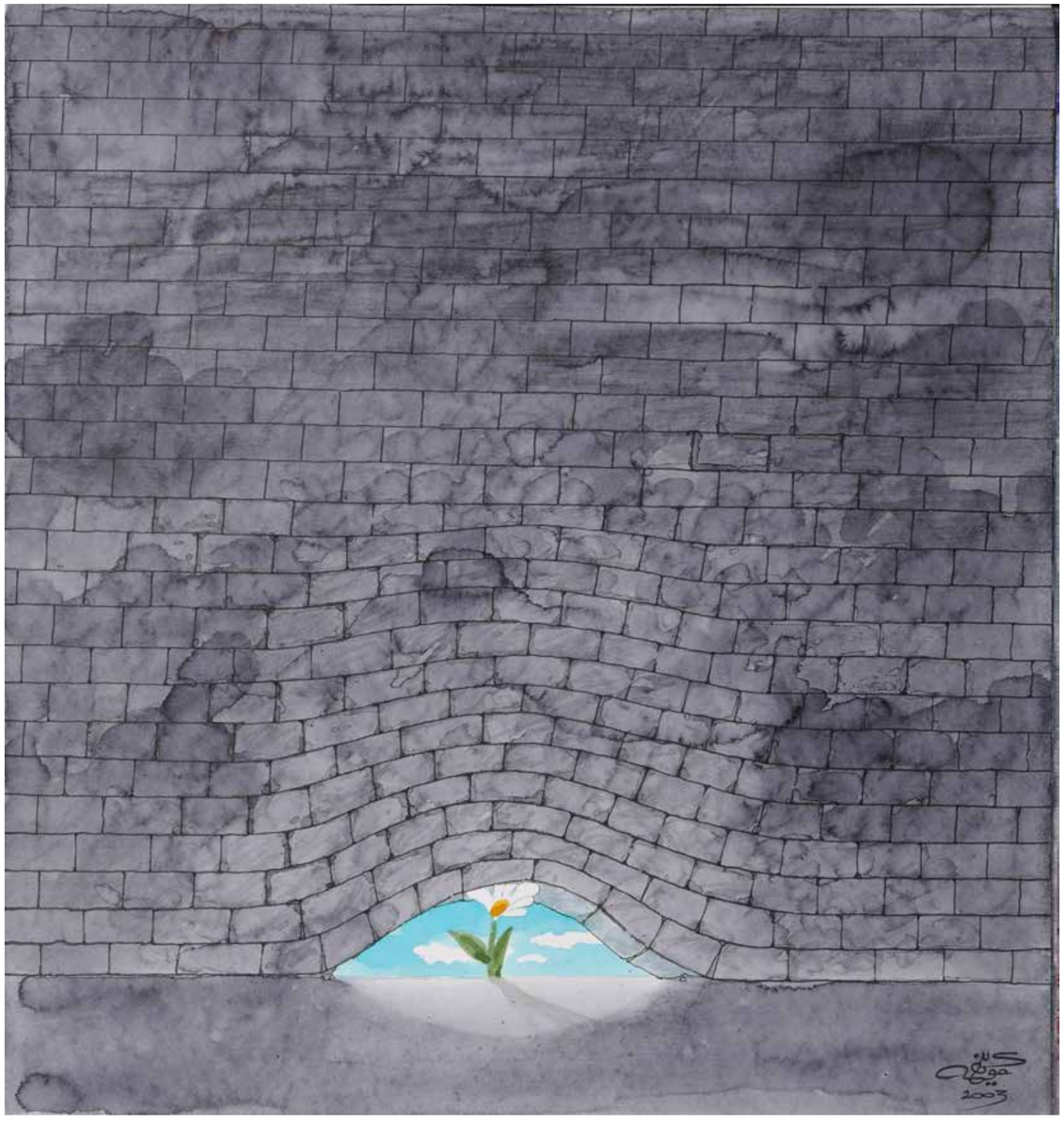
سيناريو الحزن هذا، كان يتداعى عبر أورق الدفتر وكأنه قراءة لتاريخ وزمن بعينه. هو، أيضا، وثيقة تصويرية عن ذلك التاريخ الماضي وعن ذلك الزمن المنقضي.











الى بيروت

ضياء العزاوي، محمود العبيدي، نزار
يحيى، وليد القيسي، غسان غائب
دلير سعد شاكر ومحمد الشمري

تصوير: منصور ديب

ضياء العزاوي

الكتاب الاسود لمرفأ بيروت. رقم 1 2020
بوليستر رزن مع فوتوكولاج.
53 * 38 * 4 سم

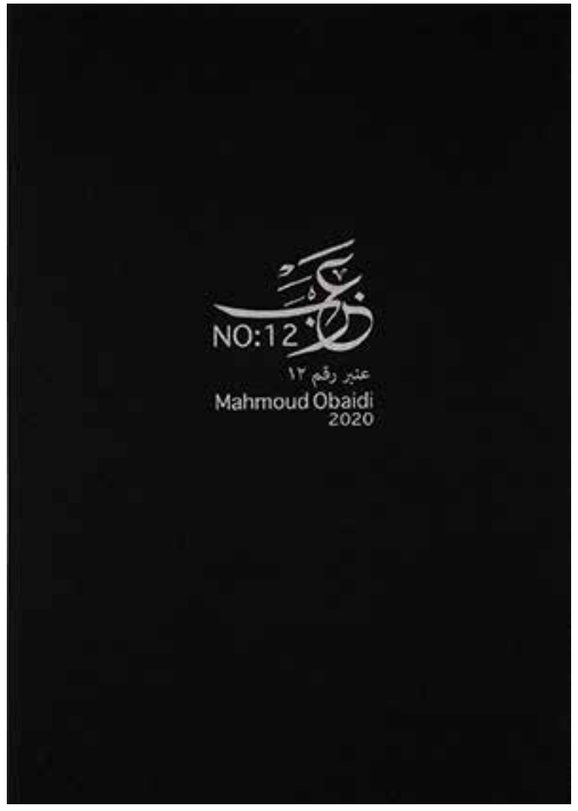
ACAB
Balango
1/2
Azzawi 2020
TBEBET KOUN
BIL CLOSET
LGBT RIGHTS
حن حرامية

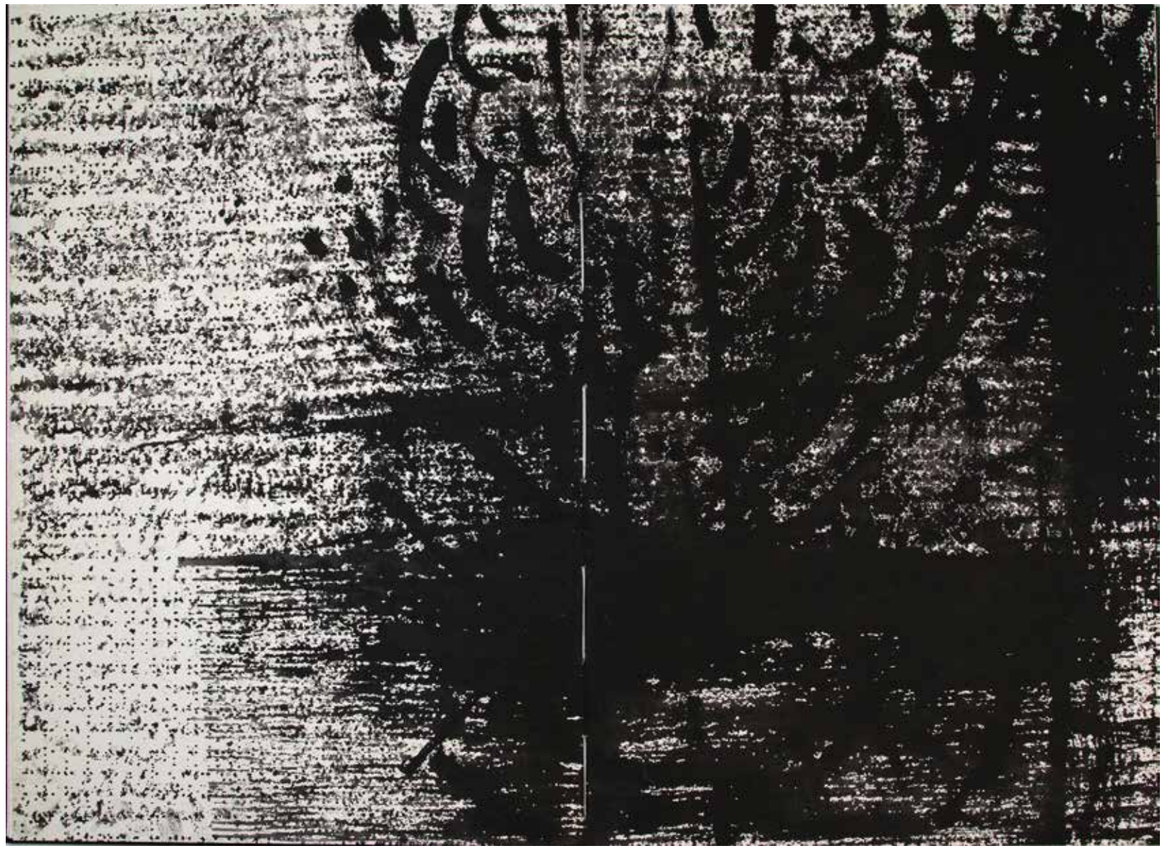
ضياء العزاوي

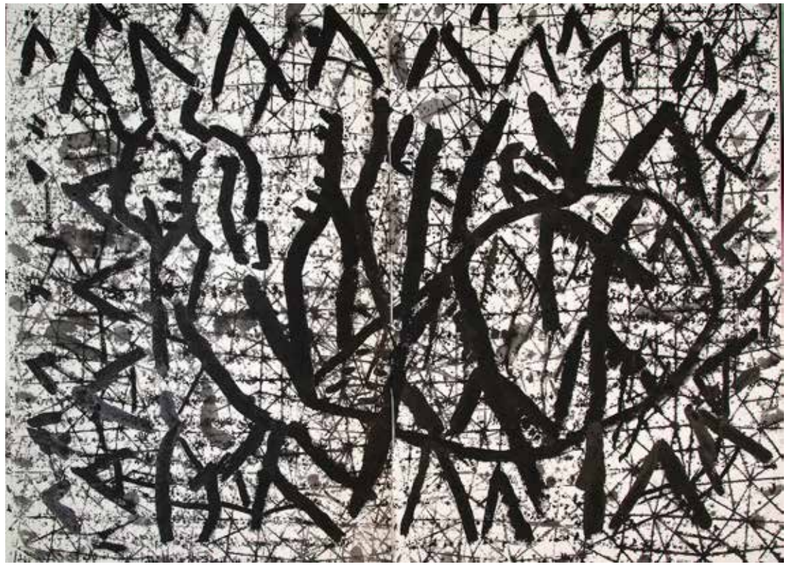
الكتاب الاسود لمرفأ بيروت. رقم 2 2020
مواد مختلفة على الخشب، قياس
52 * 72 * 16 سم

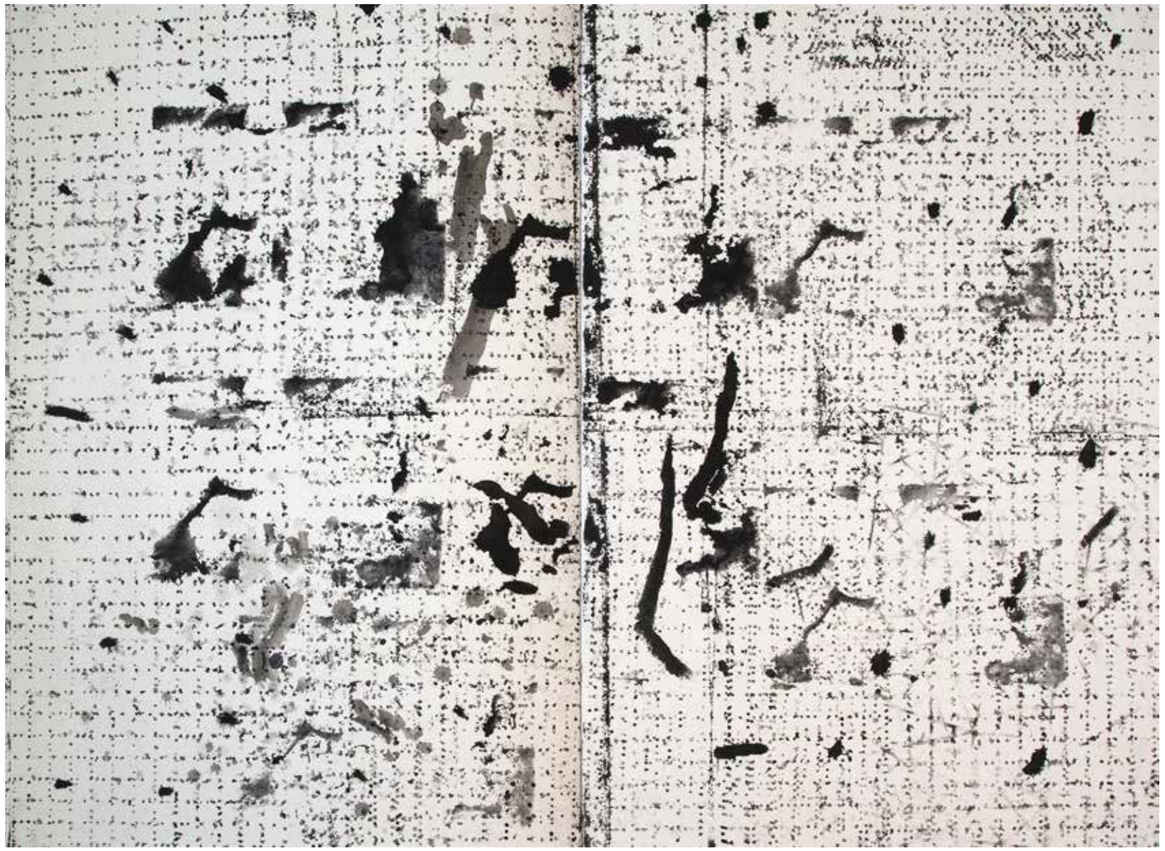
محمود العبيدي

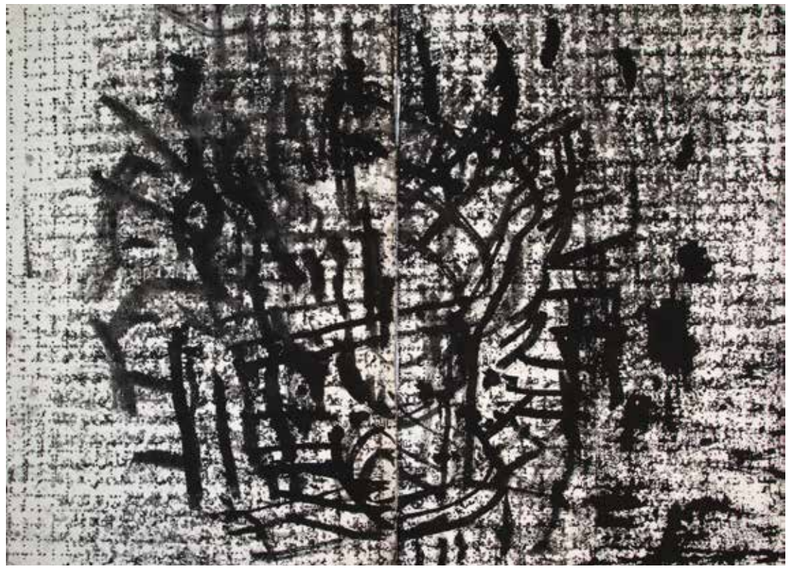
عنبر رقم 12. 2020
38 صفحة بقياس 38 * 28.5 سم
حبر صيني على الورق.

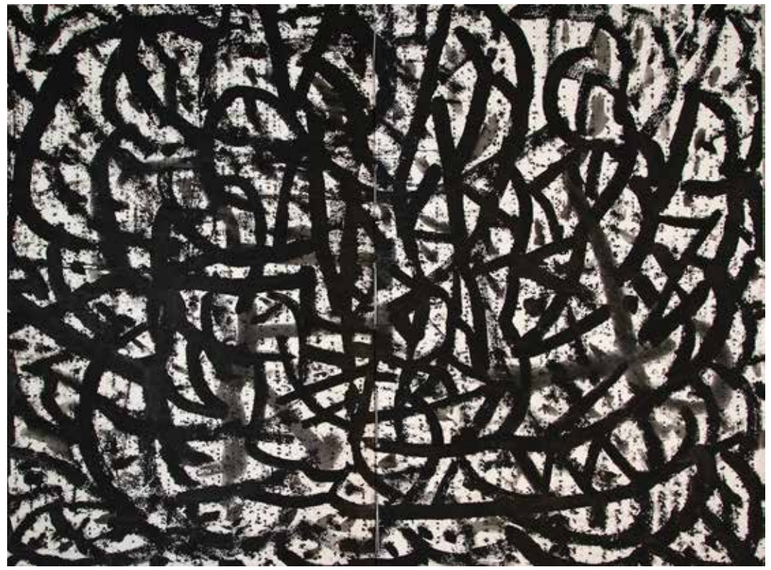


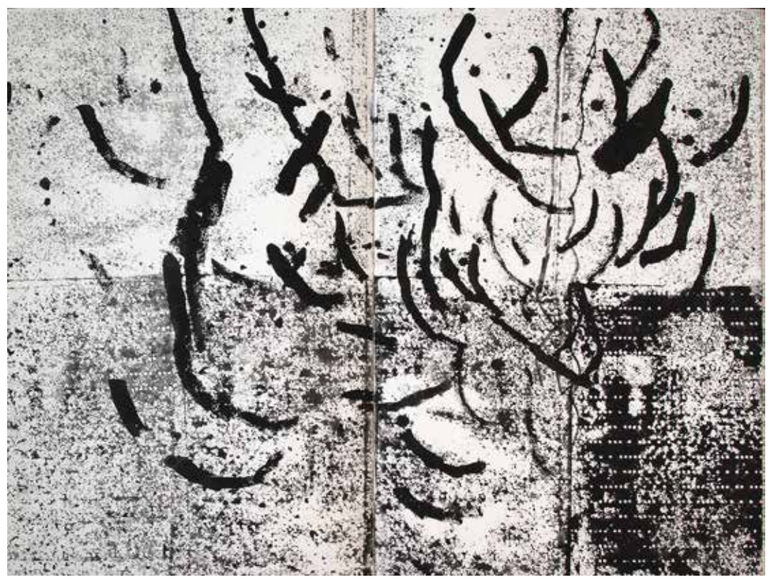


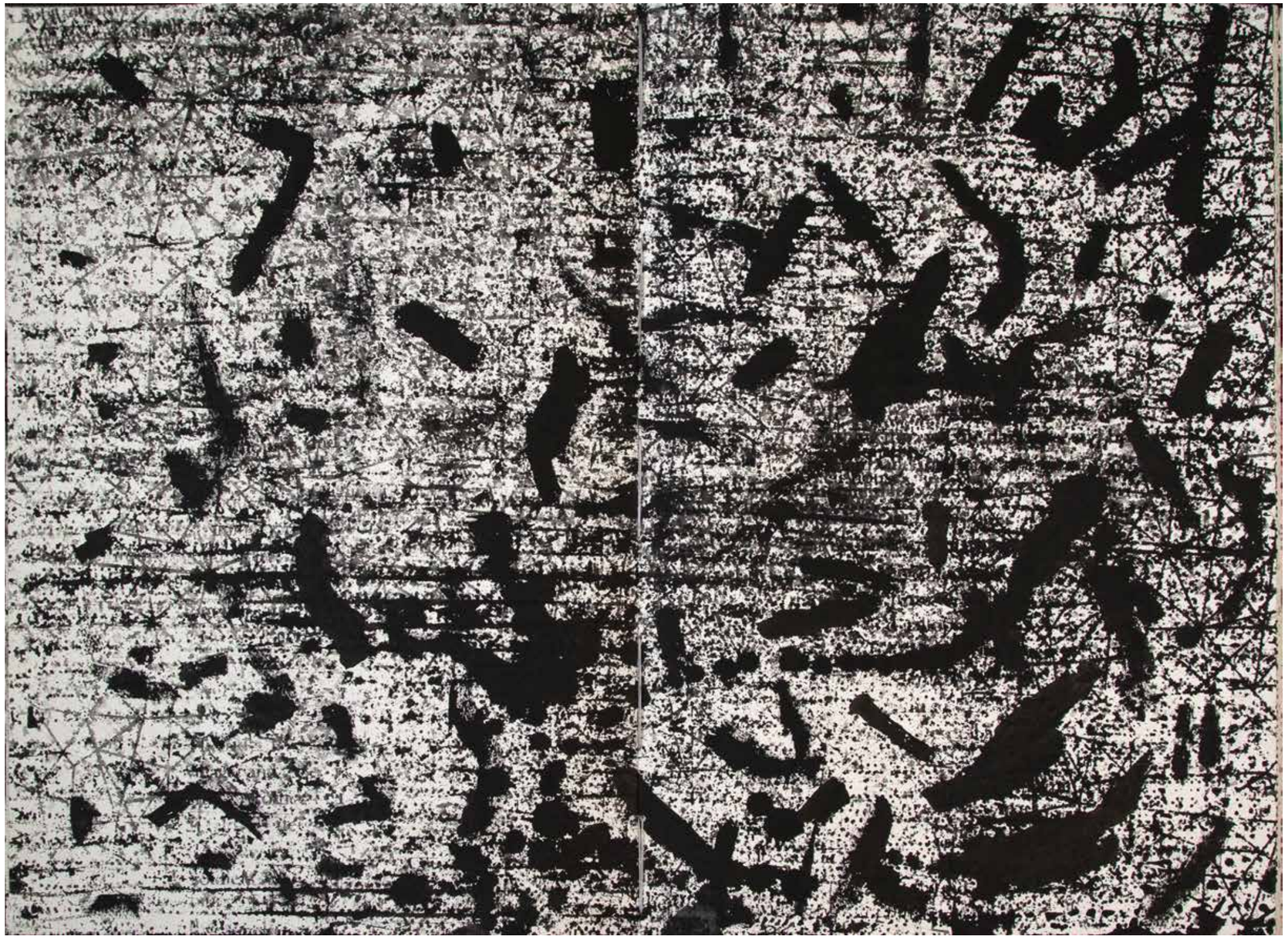


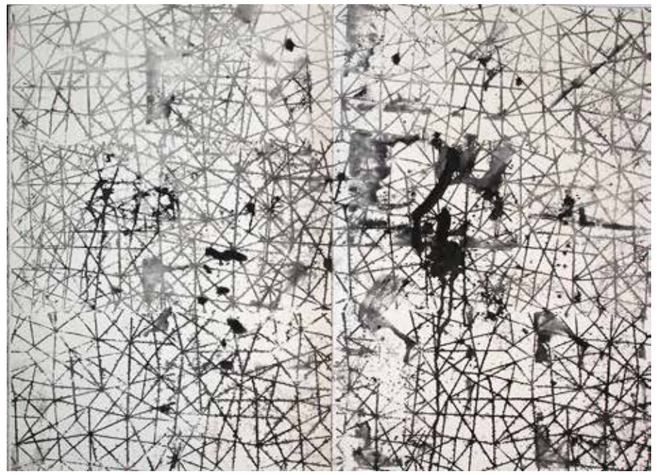


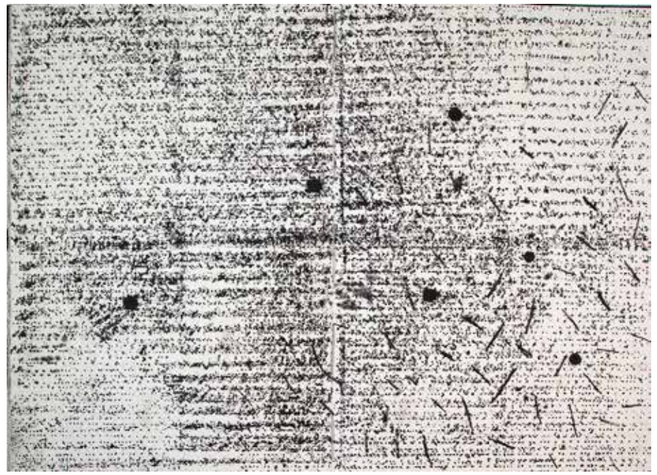


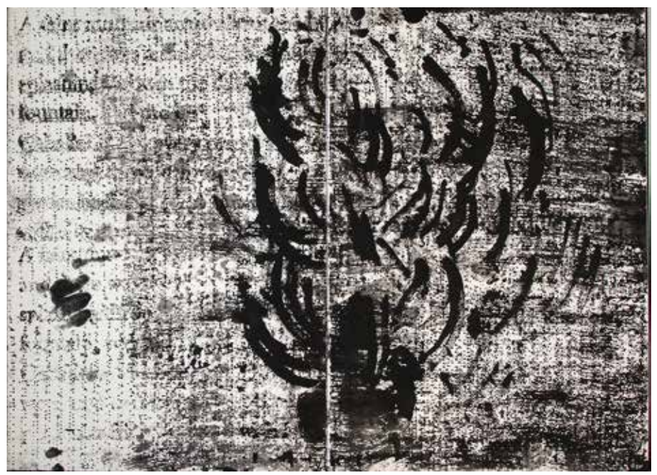


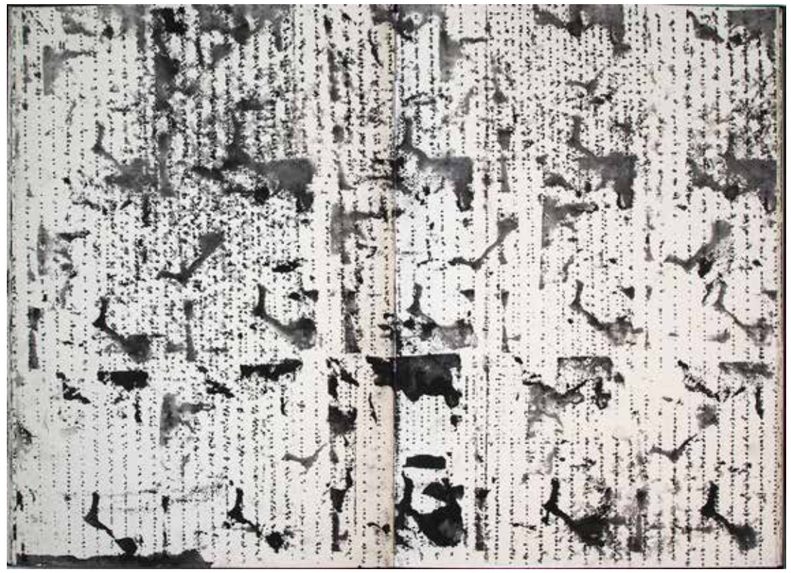






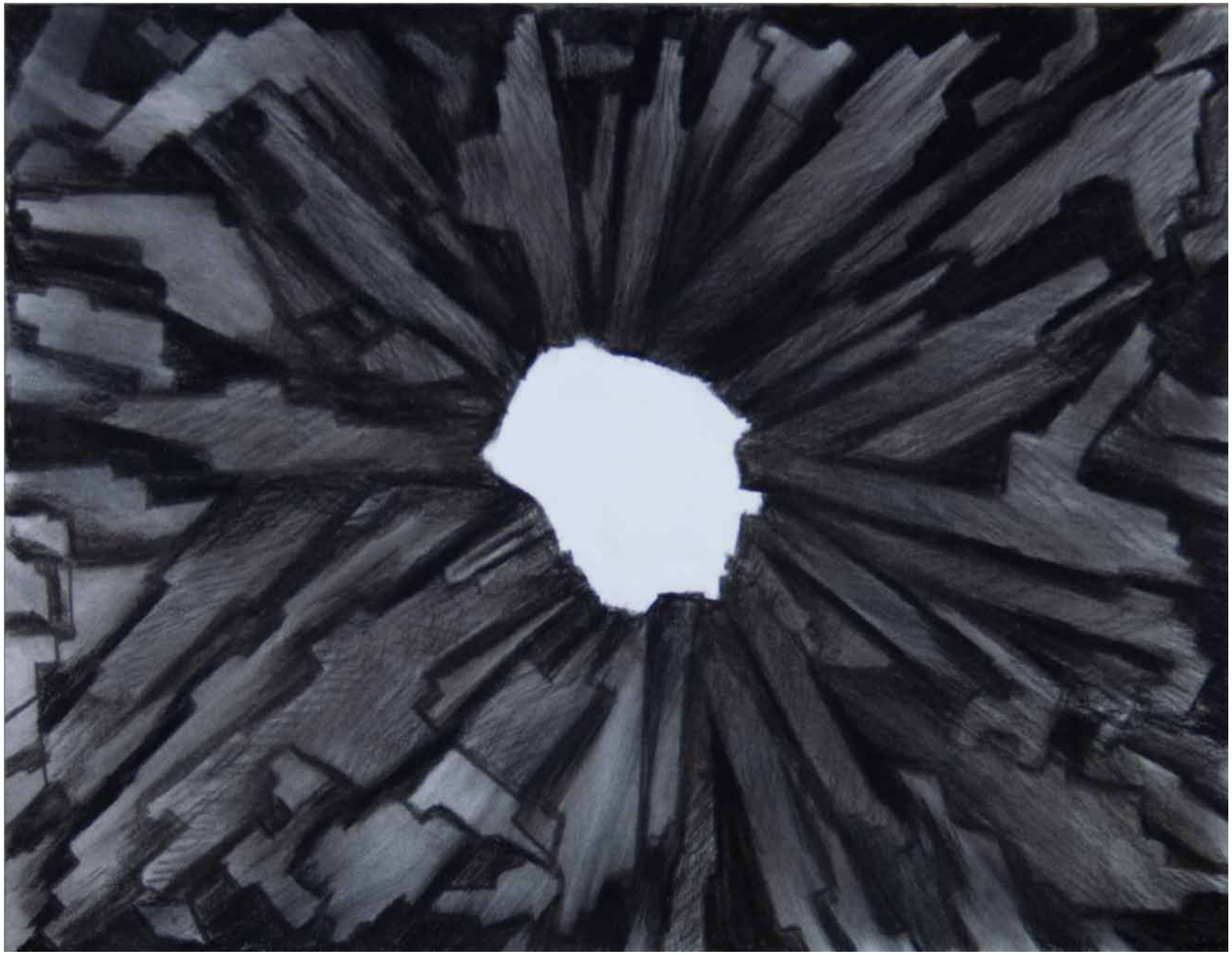






نزار يحيى

تصدع ، 2020
قلم فحم على ورق ٣٠٠غرام
قياس 50 * 60 سم

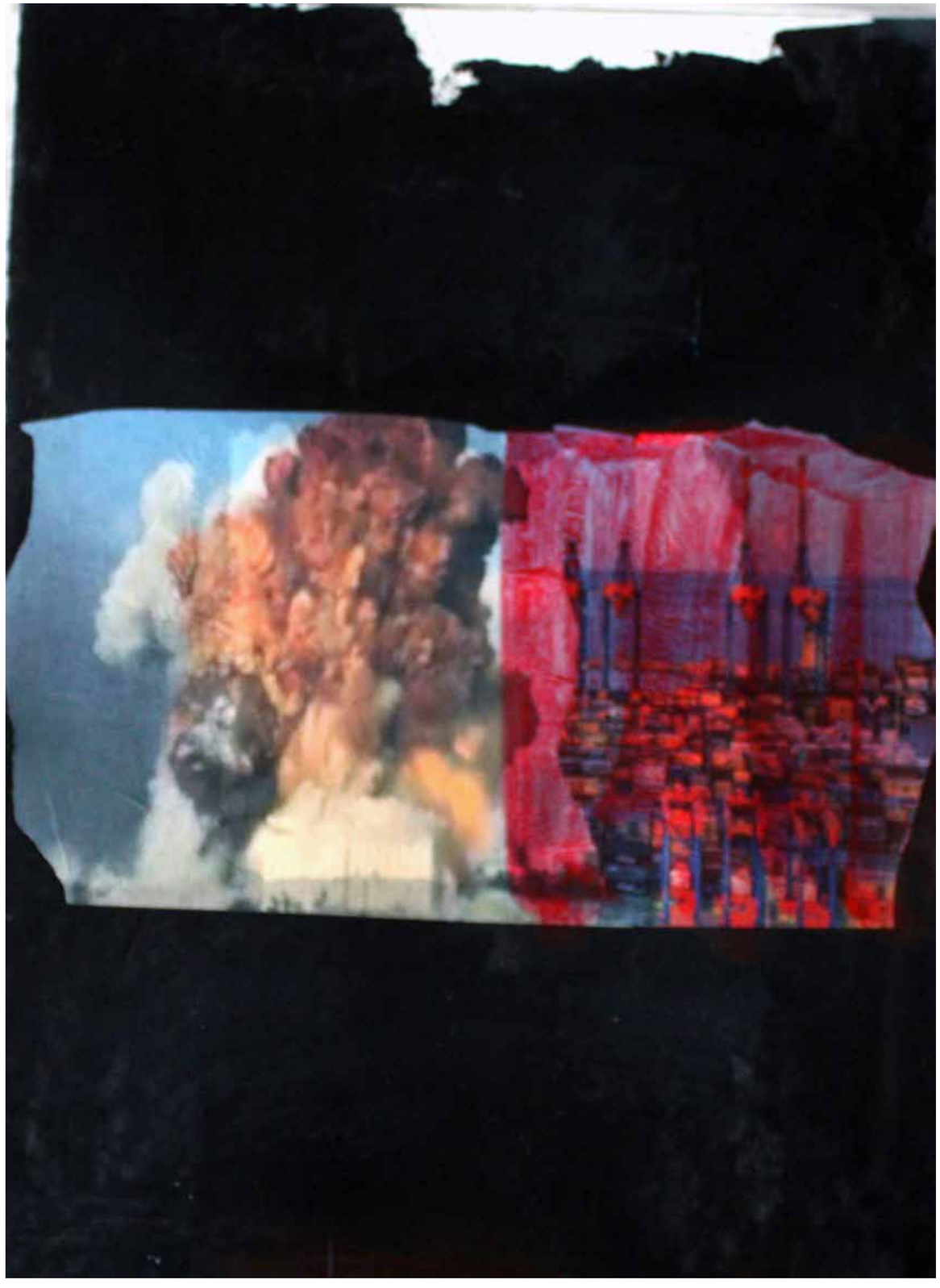


هذه بيروت

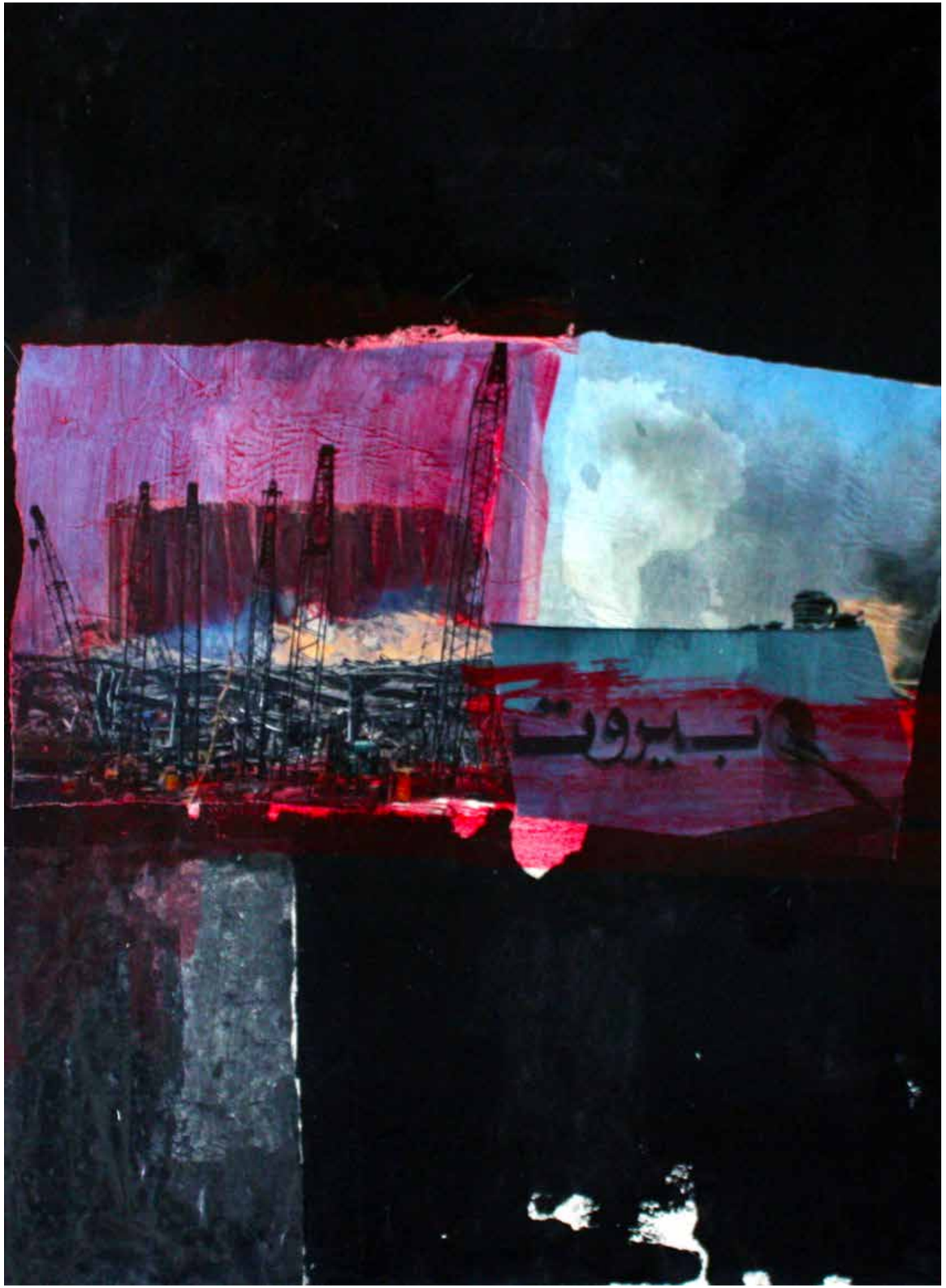
ثمانية اعمال، كولاج مع حبر على الورق، قياس
102 * 59 سم. 2020

قلبها أنار الارض
بكلمة حرة
اغتصبتموها
بيدان حقدكم الاسود
وخنقتم سحر صوتها
ببربريتكم
فمن انتم ...؟

وليد رشيد القيسي



بيروت
عاصمة
الثورة
بيروت
مدينة
منزوعة
السلاح


بيروت

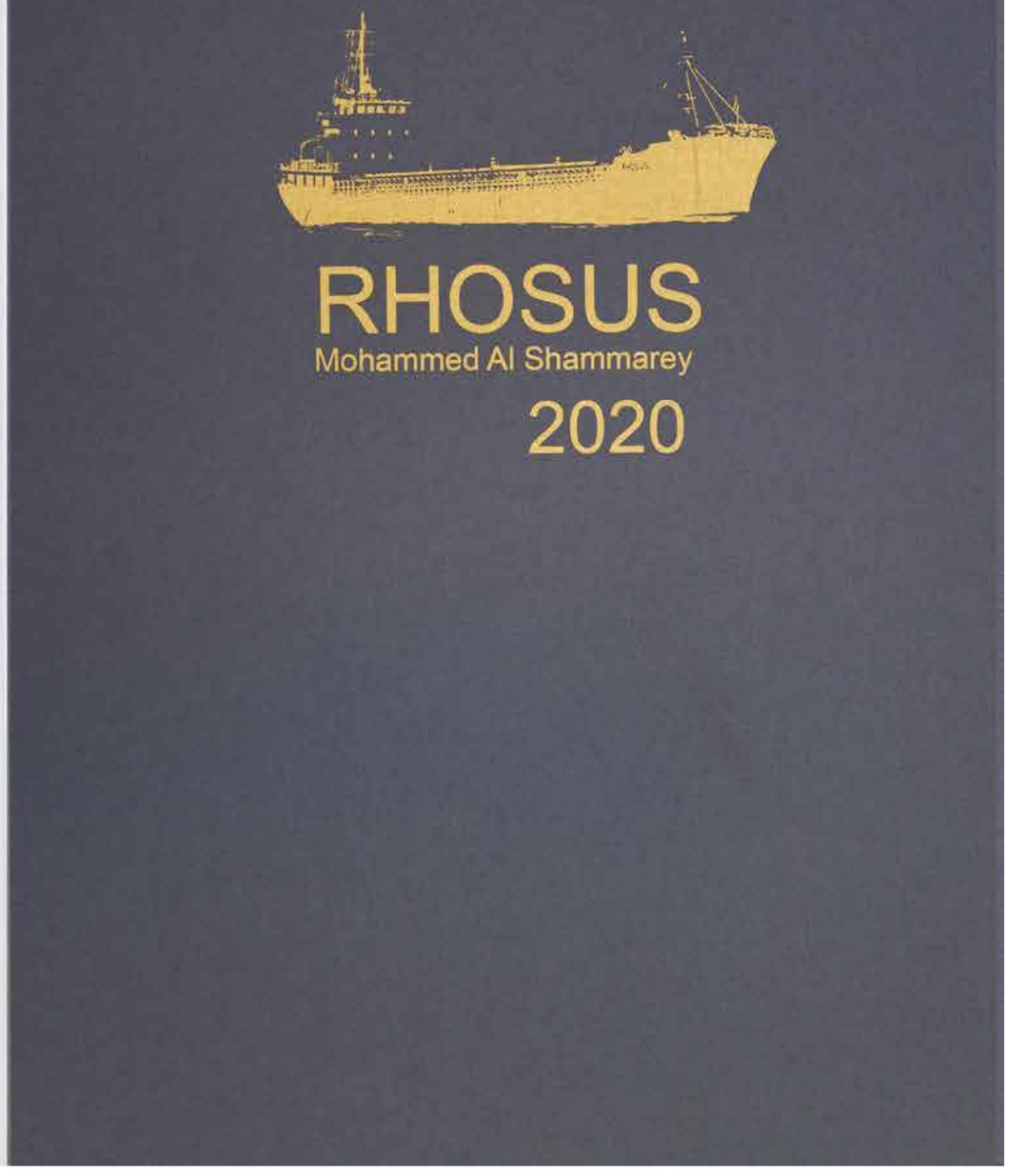
غسان غائب

تحية الى بيروت ، كرسي بدر الحاج. 2020

مجسم مطوي (متحرك) لوح من الجبس و
اكريلك مع صورفوتغرافية مطبوعة على لوح
خشب .القياس 12* 30 * 72 سم

محمد الشمري

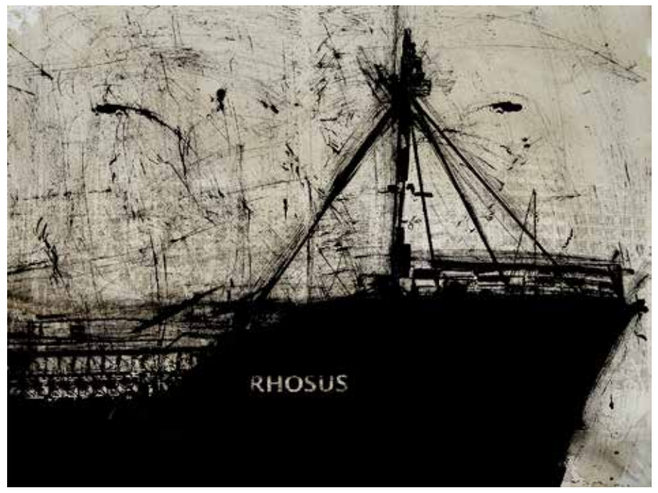
روسوس . 2020
28 صفحة طباعة مع رسم
بالحبر على الورق بقياس
36 * 55 سم



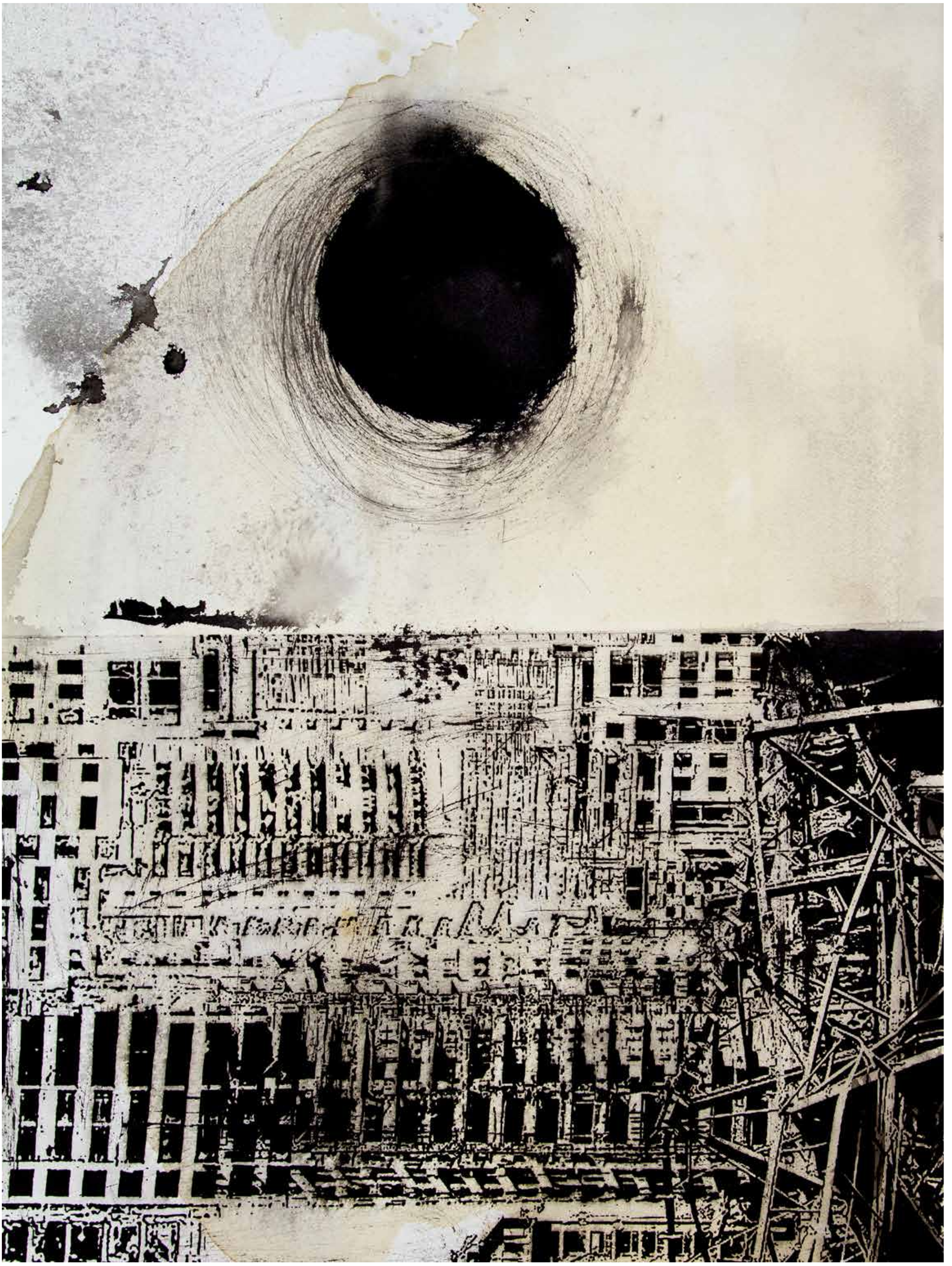
RHOSUS
Mohammed Al Shammarey
2020

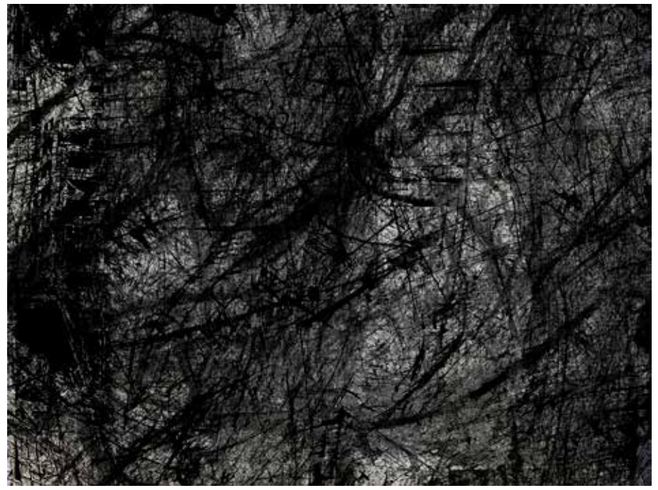
MV Rhosus was a general cargo ship ,that was abandoned in Beirut Lebanon, after the ship was declared unseaworthy and the charterers lost interest in the cargo. The 2,750 tonnes of ammonium nitrate which the ship was carrying was confiscated and brought to shore in 2014, and later contributed to the catastrophic 2020 Beirut explosion. The vessel's owner at the time of abandonment was Cyprus-based Russian businessman Igor Grechushkin. The ship sank in the ,Port of Beirut in 2018

CHERKASSY OJSC
"AZOT"
AMMONIUM NITRATE
NITROGEN min 34.4%
NET WEIGHT 25 +0.-0.1 KG
UN 1942
MADE IN UKRAINE
OXIDIZER
AGENT
5.1


RHOSUS

RHOSUS

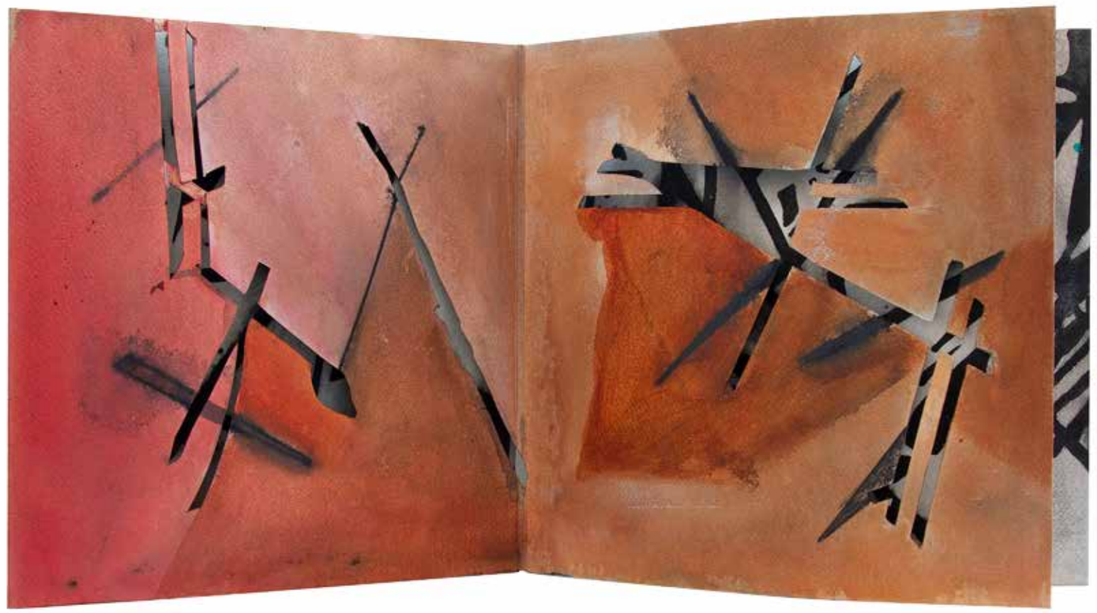


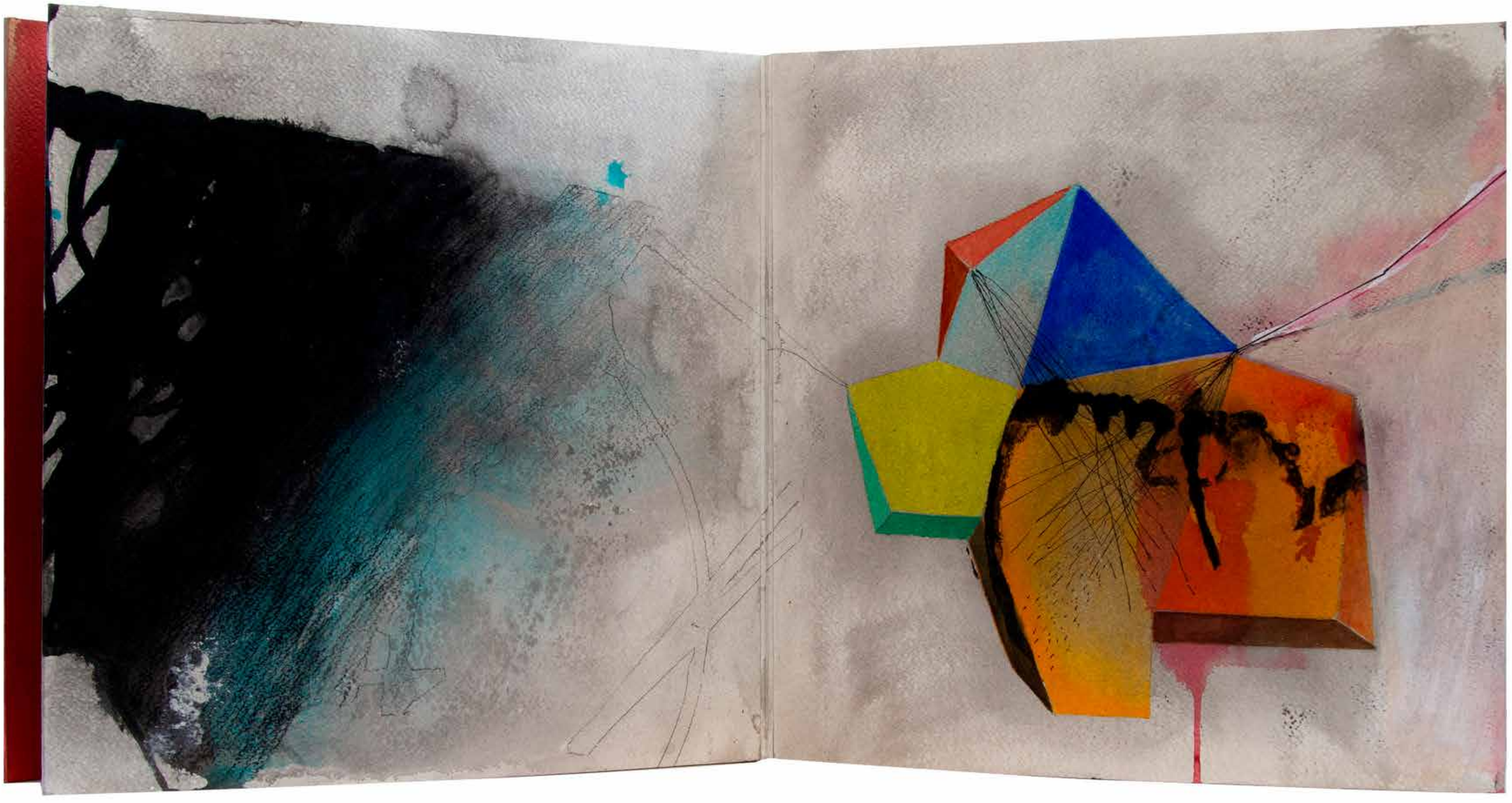


RHOSUS

دلير سعد شاكر

بيروت، الرابع من تموز 2020
مواد مختلفة على الورق ، قياس
35 * 200 سم





تهافت وافتراءات نصوص نقدية

عمار داود

في السبعينات والثمانينات وما قبلهما، حين لم تكن وسائل التواصل الاجتماعي كما هي عليه الآن من سعة وسرعة، يبدو أنه كان هناك جيش من الحمقى يقف خلف الأبواب الموصدة، وينتظر الفرصة ليدلو بدلوه. لم يكن المثقفون – كما أرى – يشعرون بحجم وكثافة وجود هذا الجيش كما يشعرون به الآن:

الفيسبوك، تويتر، الصحف الإلكترونية والورقية غير المسؤولة، وكل وسائل الاتصال الإلكترونية الأخرى – المفتوحة – أصبحت شبيهة بـ (سوق الصفافير) البغدادي بضجيجه الصاخب، حيث لا يسمع فيه سوى صوت اللغو، ولم تجهد تلك الوسائل نفسها في إيقاف شلالات الإسهال النصي السائب!

هذا الانفلات الكبير سمح للجميع بالإدلاء بأي رأي مهما كانت درجة رداءته وتفاهته، ولم تعد هناك مراكز للرقابة لتقويم الأمور. ويبدو أن سمة الفوضى هي السائدة والمتسيدة هذه الأيام، مما جعل العديد من أهل الثقافة الرصينة يشعرون بالإحباط في فضاء انتشرت فيه التفاهة والسطحية والجهل.

ما العمل إذن في ظل هذه الظروف السيئة؟ هل يقف المرء مكتوف الأيدي؟ أم وُجب إشعار هؤلاء السفهاء بأن الأمور لم تعد تطاق ولن تكون سائبة، وأن هناك من يراقبهم؟

إليكم بعض الأمثلة:

يكتب أحدهم معلقاً على عمل صديقه الرسام: "... المواضيع المجردة الرمزية منها والتشخيصية لا يخدم فيها أداء الفرشاة بالتكنيك الكلاسيكي، وإنما يستلزم العفوية من حيث التكنيك. بحيث تسبق الأداة للفكرة الباردة بالتعبير الأصولي والاسترسالية الانزلاقية بالتعبير الفلسفي الفني. ولهذا التكنيك بالابتعاد عن الفرشاة يكون أكثر إبداعاً لتحقيق ملمس ومساحات (كراوندات) تصعب الفرشاة الوصول إليها لعفوية المقام، عليه مناطق الترك (الأبيض) جميل بطبيعة حاله. ولكن غير مسترسل (يقصد مسترسل) ومنسجم من حيث التكنيك مع أجزاء العمل كمادة".

ما معنى الاسترسالية الانزلاقية بالتعبير الفلسفي الفني؟

يستشهد كاتب آخر بالفنان الفرنسي جان دوبوفيه معلقاً على أعمال فنان عراقي قائلاً: "... ولم تكن ريادته (يقصد دوبوفيه) باستخدام تلك المواد الغريبة آنذاك بل إبتكاره أسلوبية مختلفة عن غيره، التي أسماها بعض المختصين (المدرسة الوحشية)".

لا أعرف كيف يمكن إطلاق تسمية المدرسة الوحشية على أعمال دوبوفيه؟

ثم يسترسل الكاتب ذاته معلقاً على الفنان بما يلي: "اقتطع هوامش من حياته الفنية وريشته الملتحمة بتأثيرات ونصوص دلالية شتى، من البصري المتوزع الحالم في ظلال ألوان غافية تشي برسائل تكهنية إستلهمت المعنى ورسمت ظلال الفكرة الفنية لتولد ناضجة".

ما معنى ظلال ألوان غافية؟ وكيف ستشي هذه الألوان الغافية برسائل تكهنية إستلهمت المعنى؟ ثم أي معنى يقصد الكاتب؟ وأي تكهن اتسمت به تلك الرسائل؟ وكيف رسمت تلك الألوان الغافية بظلالها ظلال الفكرة التي ستولد ناضجة؟

ويصف كاتب آخر تجربة فنان عراقي بما يلي: "اللوحة معه تتضيج للخيال، وصوفية تتشد جلاء الإشارة في نقاء الفكرة الكامنة خلف ضبابها المكتنز بالإضاءات".

حسناً، يقول لنا الكاتب إن للّوحة مع الفنان صوفية تتشد جلاء الإشارة، ولكن أي إشارة هي وما نوعيتها؟ ولماذا ينشد الفنان جلاءها؟ هل هي إشارة غامضة؟ وإن كانت كذلك، لماذا ينشد جلاءها؟ لا نعرف... ثم هي (الإشارة) تكمن في نقاء الفكرة، والتي هي بدورها توجد خلف ضبابها المكتنز بالإضاءات. لماذا كل هذا اللف والدوران؟ ثم يقول: "يتحايل الفنان على السرد ناشداً رؤية يسجل بها التصادم الذي تحدثه مشاكساته على سطح العمل ليهمس بأسئلته التي تتشكل بعفوية الأشكال المبهمة وتضادها، وترجمته لقيمة العمل كإيحاء بصري وكيانات تأملية، وإيقاع بلاغي لمفهوم اللوحة النص، فهو يخلخل الشكل ويطوي كينونة البوح ليستل منها خطوط البلاغة، واستلهاماً لمطلق يختزل الفكرة، ويقارب فاعلية الأشكال، و يخلق موازنة بين الذات وفعلها المناط بتقصي الأثر وتعيين اقتباسه". لا يشرح لنا الكاتب كيف تم للفنان التحايل على السرد، وكيف لنا أن نشعر بوجود السرد المتحايل عليه في عمل الفنان.

ويكتب ناقد آخر في مكان آخر: "كان لدي بويز بعد أن تخلص من مهنته رساماً وقتا كافياً للنظر إلى الأشياء من جهة لانفعيتها المسترسلة في رخائها".

لست أدري على ماذا استند الناقد في توصيل هذه المعلومة الكاذبة، إن بويز لم يترك أبداً لا الرسم باعتباره فن تخطيط ولا حتى التصوير كفن تلوين.

ويذهب الناقد ذاته في مناسبة أخرى إلى تعريف كلمة (فلوكسس fluxus) التي تعني: فيضان، تدفق، سيل، إنجراف، إندفاع إلى كلمة (إتبع)، وهو أمر لا يمكن التسامح فيه خصوصاً وهو يعرض علينا معلومات عن اتجاه فني مهم جداً في تاريخ الفن. ناهيك عن التخمينات الساذجة التي لم يكن لها أي نصيب في التعلق ولو بجزء من ماهية هذا الاتجاه. (من العدل هنا أن أذكر أن صاحبنا الناقد قد عدل عن التزام التعريف بكلمة أتبع في إحدى مقالاته الأخيرة، وقد استبدلها بالكلمة الصحيحة. وهذا، ربما، بعد أن نبهته إلى ذلك وتسبب كلامي في غضبه الشديد عليّ وإحساسه أني جرحت مشاعره، بينما كنت أود له أن يكون أكثر مسؤولية وحرصاً على قرائه وعقولهم!

وحين يخبرنا هذا الناقد في موقع آخر بموت والدة الفنانة الفرنسية الأصل لويزا برجوا، وكانت هذه الأخيرة في سن الثامنة، فهذا أمر لا علاقة له بالحساسية الشعرية في تلقي الخطاب البصري ولا بانطباعات الكاتب

الشخصية، بل بالضحك على العقول... ولكن مهلاً، لنفترض أن الأمر سقط سهواً. وهذا ما توقعته عن طيب نية منذ الوهلة الأولى. لكن الطامة الكبرى تحل حين يضيف ناقدنا: "قبل الحرب العالمية الأولى بثلاث سنوات ولدت وقضت طفولتها وهي تتنقل برفقة أمها متتبعة أثر والدها العسكري. غير أنها لم تنعم بتلك الرفقة طويلاً، ففي سن الثامنة فقدت أمها إلى الأبد. أي أنه أعاد تأكيد سن لويزا مرة ثانية. ثم يردف قائلاً: "... في باريس درست الفلسفة وعاشت في أجواء السوربون".

والحقيقة أن أمها توفيت العام 1932 وكان سن برجوا 21 عاماً وليس ثمانية أعوام. أما والداها فكانا يملكان مشغلاً لإصلاح السجاد وترميمه، وكانت برجوا تعمل منذ صغرها في هذا المشغل. وكانت تسافر مع والديها إلى الجنوب الفرنسي كل شتاء لأسباب تتعلق بمرض والدتها، وليس كما يكتب صديقنا الناقد. ثم إنها درست الرياضيات في السوربون وليس الفلسفة كما يشير!

وفي مكان آخر سيكتب الناقد ذاته عن رسامة عراقية ما يلي: "هذه الرسامة لا تضع خطوطاً على السطح، فالسطح يضع خطوطه من الداخل"! وهنا أتساءل: كيف للسطح أن يضع خطوطه من الداخل؟

وفي صدد المقارنة بين جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد سيكتب ما يلي: "ظهر الريفيون في رسوم جواد في صفتهم زواراً طارئين، أما لدى آل سعيد (في فكره كما في رسومه) فقد كانوا صناع مصير غامض".

كيف عرف الناقد بأن فلاحي جواد هم زوار طارئون؟ وكيف صاروا صناع مصير غامض عند آل سعيد؟

ويذكر بصدد جواد: "كان هناك شعور بالذنب يخالط خطاب سليم الموجه إلى جمهور لم يعرفه من قبل. وهو من خلال ذلك الخطاب إنما كان يحاول أن يتأكد من أصالة هويته القلقة والمرتبكة. وهي هوية مركبة من جزئيات غير منسجمة. تلك عقدة لم يعان منها آل سعيد المتشرب بانتمائه إلى قوى السحر التي لا يخلو منها جزء من أجزاء جسده المشبع بهواء الريف". كيف لم يتعرف جواد على جمهوره؟ ولماذا كانت هويته قلقة ومرتبكة؟ وما هي تلك الجزئيات غير المنسجمة؟ ثم يصف نتيج ذلك الافتراض بالعقدة التي لم يعان منها آل سعيد!

وفي نص آخر عن الفرنسي دوشامب سيقول: "تعود محاولات الفرنسي مارسيل دوشان في الفن الجاهز إلى العقد الثاني من القرن العشرين. كان ذلك القرن سيئاً بعكس ما يظنه الكثيرون".

في هذا الزمن الذي يعتبره الناقد سيئاً، ظهرت التجريدية والتكعيبية والوحشية، فهل هذه المدارس الفنية سيئة بنظر الناقد؟ وأضاف أيضاً أن ذلك "القرن" (وهو يقصد العقد) كان "سيئاً بعكس ما يظنه الكثيرون"... ولا يعلمنا السبب!

ويستطرد الكاتب قائلاً: "دوشان كان خطأً. ولكنه خطأ فتح الباب على جحيم فن مختلف. كانت هناك حركة فنية اسمها (الدادائية) قد ظهرت في زيورخ العام 1912 ثم انتقلت إلى باريس، غير أنها لم تعش طويلاً. كانت الدادائية تدعو إلى هدم المتاحف وإنهاء صنمية الأشكال الفنية. من رحم الدادائية ولدت السوريالية التي لا تزال حتى اللحظة تشد الكثيرين إليها".

والحقيقة أن الدادائية ظهرت العام 1916 وليس 1912 كما يذكر الكاتب، ثم أنه لا يشرح لماذا كان دوشان خطأً.

ثم يضيف: "غير أن ما حدث في ستينات القرن العشرين كان مزعجاً بطريقة لافتة. لقد ظهرت في ألمانيا حركة فنية اسمها "فلوكسس" عاد أفرادها إلى المبادئ التي طرحها دوشان. وهي مبادئ لا تعترف بالرسم الذي نعرفه ولا بالنحت الذي نعرفه. هناك فنون جديدة سيطلق عليها "فن الحدث" و"فن الأرض" و"فن المفاهيم" و"فن الفيديو" و"فن الأداء الجسدي" و"فن التجهيز والتركيب".

وكلها فنون سبق لدوشان أن مارسها، وتبعه بعد ذلك الألماني يوزف بويز الذي فُصل من جامعة دسلدورف بسبب تخريبه لمناهج التعليم. بعد أكثر من قرن علينا أن نعترف بأن الخطأ الذي ارتكبه دوشان من وجهة نظر بيكاسو صار واقعاً. هناك مَن يفكّر في الفن بطريقة دوشان. في السابق كنت أميل إلى نظرية المؤامرة، ولكنها فكرة يسيرة يمكن أن تكون خاطئة. لقد عاش عبث دوشان. ما معنى ذلك؟ أعتقد أن المسألة تنطوي على الكثير ممّا يتعلق بجوهر الفن. كان دوشان صادقاً وعميقاً في علاقته بالفن ولذلك لم يختف. ويمكن أن يقال إنه أخيراً قد انتصر".

يؤكد الناقد على كون دوشامب ظاهرة خاطئة في الفن، ثم ينهي مقاله بأنه كان صادقاً وعميقاً ولذلك لم يختف. ثم أنه انتصر في النهاية!

من ملفات الاعداد القادمة

محمود صبري
ليزا فتاح
رافع الناصري