





لعبة اطفال، سيراميك، 1985
27 * 47 * 28 سم.
مجموعة خاصة، لندن.



مجلة مهتمة بتاريخ الفن العراقي الحديث
المساهمين فيها تحت مظلة العمل الجماعي والتضامني
صورة الغلاف الاول: إسماعيل فتاح الترك 1986-1987. مجموعة متحف معهد
العالم العربي. باريس
صورة الغلاف الثاني: إسماعيل فتاح الترك، اكريلك على الورق. 2001

عمار داود : إسماعيل فتاح الترك، ولع الفن والحياة
تغريد هاشم : دفاتر الترك، تواشجات تراث وحياة شخصية.
سهيل سامي نادر : إسماعيل فتاح بين النحت والرسم.
مي مظفر : إسماعيل فتاح الترك، ذاكرة الارض.
حورات مع إسماعيل فتاح الترك
رافع الناصري
ضياء العزاوي

شهادات:

سامان كمال: نصب الشهيد وعلاقتي بإسماعيل فتاح الترك
معاذ الإلوسي: ماذا يعني إسماعيل فتاح الترك
بدر الحاج: تشظي العراق وغياب إسماعيل فتاح الترك
حسنين الابراهيمى: معارض وموارب.
كريم رسن: الفنان إسماعيل فتاح الترك، إثر في الصداقة والفن
علي جبار: إسماعيل فتاح الترك، شهادة مختصرة.
محمود العبيدي: عن إسماعيل فتاح الترك، الفنان والمعلم
نزار يحيى: رسالة الى الاستاذ إسماعيل فتاح الترك
مختارات من اعمال التخطيط.
مختارات من اعمال الطباعة.
وثائق، متابعات ماكو
المراجعة اللغوية: احمد بهبهاني
صور الصفحات 22، 28، 65، 66، 68، 135، 142، 222-223 المصور منصور دبي. بيروت
للمراسلة: info@makouart.com

كرس هذا العدد لأعمال واحد من أبرز رموز الحداثة الفنية عربياً، ضمن مسعى لتوثيق أعماله بعد أن نُهب متحف الفن الحديث ودُمر قسم الوثائق فيه (الذي أسسه المرحوم شاكور حسن) بعد عام 2003 من قبل الرعاع والجهلة وتحت أنظار جنود الاحتلال ورعايتهم كجزء من مهمة تدمير الذاكرة الجماعية للشعب العراقي. بالإضافة إلى طبيعة إسماعيل ولامبالاته بما أنتجه، مما وفر الفرصة لبعض فناني "سوق مريدي" المشهور بأعمال التزوير في بغداد، وهواة الفن ممن دخلوا بتزكية حزبية أو هروباً من الجيش بسبب الحروب العنيفة، فجرى تزوير أعماله بالتعاون مع تجار فن جهلة. لعلنا في هذه المحاولة نؤسس لتجربة قد تحرض الآخرين، وخاصة من هم معنيون في متاحف ومؤسسات ترى الفن العربي، أو من طلاب الدراسات العليا، على إغناء هذه المحاولة وتطويرها. يضم العدد دراسة موسعة جديدة لعمار داود مع متابعة أرشيفية جديدة مثيرة لدفاتر إسماعيل من قبل تغريد هاشم، ثم نص تم نشره سابقاً لمي مظفر، إلى جانب حوار أجراه رافع الناصري مع إسماعيل لم ينشر سابقاً مع حوار آخر أجرته مع إسماعيل عام 2000 في الدوحة. وهناك أيضاً مداخلات ضمن هذا الحوار. قسم محدود تم نشره في العدد الثالث من مجلة "كانفس" الصادرة باللغة الإنكليزية في دبي. كما يضم العدد شهادات شخصية لبدر الحاج، معاذ الألويسي، الإبراهيمي، الفنان كريم رسن، الفنان محمود العبيدي، الفنان علي جبار والفنان نزار يحيى.

ضياء العزاوي



إسماعيل فتاح 1960
برونز، 22 * 15 * 22 سم
مجموعة خاصة، لندن



إسماعيل فتاح: ولع الفن والحياة

عمّار داود

"إن النحت يخلق الفراغ بدءاً من الامتلاء: فهل يستطيع أن يُظهر الامتلاء منبثقاً وسط فراغ سابق" (1)



وتحتّه أربعة أشكال دائرية. لقد اختار الترك أيضاً أن تظهر في جداريته هذه علامة الموت، مرموزاً لها بصورة الجسد المكفن المنحوت على قطعة النحت الناتئ المستطيلة قرب الشخصين، مع مفردات أخرى موزعة داخل مربعات، تذكر بالأختام الاسطوانية في حضارة وادي الرافدين. كان الوقت الذي استغرقه في تأملها يحيلني في كل مرة إلى حيث ذلك الخفي المحتجب بكواليس الحياة الصاخبة ولجاجة أناسها. وكأني بها شبه مستغرق في أحلام يقظة وتهويمات تقطنها أجساد بهيئاتها الشبحية الغامضة والمعتمة، وهي عتمة لا تستعرض تضاريس سطوحها

وتحتّه أربعة أشكال دائرية. لقد اختار الترك أيضاً أن تظهر في جداريته هذه علامة الموت، مرموزاً لها بصورة الجسد المكفن المنحوت على قطعة النحت الناتئ المستطيلة قرب الشخصين، مع مفردات أخرى موزعة داخل مربعات، تذكر بالأختام الاسطوانية في حضارة وادي الرافدين. كان الوقت الذي استغرقه في تأملها يحيلني في كل مرة إلى حيث ذلك الخفي المحتجب بكواليس الحياة الصاخبة ولجاجة أناسها. وكأني بها شبه مستغرق في أحلام يقظة وتهويمات تقطنها أجساد بهيئاتها الشبحية الغامضة والمعتمة، وهي عتمة لا تستعرض تضاريس سطوحها

أتذكر أيام كنت في مقتبل العشرينات من عمري، أمر بين وقت وآخر بساحة الخلاني في بغداد. يومها، كانت تجذبني إليها جداريته البرونزية لشركة التأمين الوطنية، تلك المائلة بشخصها المثبتين على جدار بنايتها، بأجسادهم النحيلة و المتبسة كالموميאות، وكأنها محلقة في الفضاء، تشف هيئاتها الرصينة عن مسحة من السحر وشيء من خشوع التماثيل السومرية التي كنت أطلعها في المتحف العراقي آنذاك. أجساد رؤوسها مستدقة ووجوهها بغير ملامح. فراغ غياب ملامحها هذا يدفع بمخيلتي إلى استخراج ذلك (غير المشخص) واستظهاره. كانت تلك الأجساد تخاطبني بلسان علامات غامضة، وتذهب بي بحضورها الأسر الغريب إلى حيث لا أين. متحررة من جاذبية الأرض ومحلقة، وكأن صانعها بعث فيها روحا عتيقة من أزمنة غابرة.

كانت هذه الجدارية تبدو لي كحضرة طقسية غرائبية، ساكنة ومهمة، تمارس حياتها في لبّ حياة الشوارع البغدادية الصاخبة والمكتظة بالمارّة. وكأنها بغموض مفرداتها، تختزل في كلية مكثفة حياة أرواح البغداديين المتعبة. وضع الترك فيها شخصين: أحدهما عقد كفيه كما تفعل تماثيل الآلهة السومرية، ويطل علينا بجزء جسده العلوي من خلف إطار مربع. والثاني يمسك بيديه ما يشبه صولجاناً في قمته هلال

إسماعيل فتاح الترك، 1961
زيت على القماش، 44 * 59 سم
مجموعة خاصة، لندن

إسماعيل فتاح الترك، 1962
زيت على القماش، 39 * 97 سم
مجموعة خاصة

إسماعيل فتاح الترك، 1961
زيت على القماش.
مجموعة خاصة

أجسادهم الفارعة الممطوطة، الخاضعة لسطوة
ملاص سطوحها المتذبذبة، تتشوف أبدأ إلى
مصائرنا المبهمة. لقد دمج الترك في شخصه
تلك، المنهكة بترجرج سطوحها، وتعب إنتظاراتها
الساكنة الصامتة، تعدد الكينونات الإنسانية في
وحدة الكينونة الإنسانية. (صفحة رقم 6)

البدايات

ولد الفنان إسماعيل فتاح الترك عام 1934 في
محلة الخندق بمدينة البصرة قريبا من شط
العرب، وله شقيق هو النحات ليث الترك وأربع
شقيقات. ويروي البعض عن طفولته مايمت
بصلة الى نزقه الطفولي. فحين رقد والده على
فراش الموت ناداه ليملي عليه وصيته، فيذكر
الترك مايلي: كنت يومها أعب مع أقراني في
الشارع، دخلت على والدي وهو على فراش
الموت، وما كنت أعتقد بأنه سيموت، وجدني

تتفد إلى عمقها. وليس ذلك بسبب قلة البلاغة،
بل لأن مادة العمل الفني وموحياته عند الترك
لا تصلح أن تصوغها الكلمات، بل المواد ذاتها.
تشبهه كثيراً شخصه المرسومة والمنحوتة،
بلسان حالها الذي لا يصرح عن مكنوناتها بيسر
وحرية. ومع ذلك، فإن شخصه الضامرة هذه،
المتصلبة والمنكفئة على نفسها، والمغيبية عنها
حيوية الحركة - بإصرار وعمد من مبدعها -
ما هي إلا طبائعها التي ليس لها أن تشبهه في
شيء. فهنا بالذات، سيقتف الترك على الضفة
الأخرى متخذاً لنفسه مزاجاً مختلفاً تماماً
عن مزاجها، فبدت شخصيته ظافرة بقوة متع
حياتها وديمومة صبواتها، إذ كان الرجل منذ
طفولته وحتى مماته مترعاً بالحيوية والنشاط،
ضحكاً، عاطفياً، ساخرأ، محبأ، وممتلئاً بشهوة
الحياة. أما شخص أعماله، فليس لنا الا ان ننعثم
بزوارنا المتوحدين و المتحصنين بغشاوة غربتهم
عن عالمنا، بوجوههم الصغيرة الموهمة، وأطرافهم
المستدقة، التي تذكى اتصافهم بالخفة والرشاقة، وكأن





إسماعيل فتاح الترك، 1963
مواد مختلفة مع كولاغ على القماش 97 * 79 سم
مجموعة خاصة

إسماعيل فتاح الترك، 1963
مواد مختلفة مع كولاغ على القماش، 79 * 97 سم
مجموعة خاصة

إسماعيل فتاح الترك، 1964
زيت على القماش، 76 * 97 سم
مجموعة خاصة، لندن

إيطاليا، حتى أنه أخذ بيده إلى وزارة المعارف، وأوصى مدير البعثات به، حيث لم يكن هناك مقعد شاغر سوى مقعد لدراسة السيراميك في إيطاليا، وقد قبل بها... كان إسماعيل يعتبر هذه الالتفاتة من لدن جواد لا تقدر بثمن. (2) ويروي الدكتور حاتم الصكر نصاً جميلاً عن ممارسة الترك لعمله الأول كمعلم للرسم: "وكما كانت معروضات الترك تذكيرية تمتد بين سنوات الثمانينيات وسنة غيابه مطلع الألفية الثالثة، كذلك كانت قراءتي البصرية لأعماله تذكيرية، يأتي من خلالها شخص إسماعيل فتاح في الخمسينيات بشعره الطويل وقامته القصيرة وابتسامته داخل غرفة الدرس الطينية في مدرسة قرية الرستمية الابتدائية على ضفاف

انتقلت عائلتنا الي الناصرية عام ١٩٥٠، إنشغل إسماعيل باهتمامات أخرى منها الأدب والشعر والسياسة والرياضة أيضاً، مثل كرة القدم والملاكمة، التي مني بها شر هزيمة علي يد أحد أبناء مدينته القديمة البصرة".

أما بدايات مرحلة النضج فتمثلت، كما ذكر ليث، في انتقال العائلة إلى بغداد، والتحاق إسماعيل بمعهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٥٤، وتلمذه علي يد الأساتذة الكبار أمثال جواد سليم، وفائق حسن وحافظ الدروبي. ثم تابع حديثه عن سفره إلى إيطاليا، حيث لم ينس ذلك الدين الذي حمله إياه الفنان الكبير جواد سليم. وكان يُردد طوال حياته مآثر الفنان جواد عليه، ومنها حبه لإسماعيل وترشيحه له لزمالة

حاي القدمين وجيوب ثوبي مزدحمة بالحصى الذي أحتفظ به لصيد العصافير، فما كان منه إلا أن هز يده قائلاً: هل أنت من سيعتمد عليه؟ ويذكر شقيقه الفنان ليث أن إسماعيل كان مولعا بتربية الطيور يوم كان فتى يافعا، وهي هواية مشهورة ومحبة لدى العراقيين. وقال في تصريح له أثناء حضوره لندوة نقدية ومعرض استعادي في ذكرى إسماعيل في عمان: "إن طفولة إسماعيل غنية مفعمة بالحياة، هي الحيوية التي لم تتوقف حتى اللحظات الأخيرة من حياته وهو يودع هذا العالم. كان ولعه بتربية الطيور لا يضاهي، حتى أنه نافس المحترفين من (المطيرجية) وهو ابن الثالثة عشرة... لا بل أنه كان يسحب طيورهم الي برجه وهي شطارة محترف. عرف أنسال الطيور وأنواعها وميزاتها، وكانت العائلة تبدي صبرها الشديد علي المشاكل التي تأتي من ذلك، ولا عجب إذن أن يكون آخر عمل له هو تخطيط لحمامه...". وتابع ليث الحديث عن إسماعيل: "عندما





إسماعيل فتاح الترك 1961
مواد مختلفة على الورق، 52 * 38 سم
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة

إسماعيل فتاح الترك 1966
مواد مختلفة مع كولاج على القماش 70 * 80 سم
مجموعة خاصة

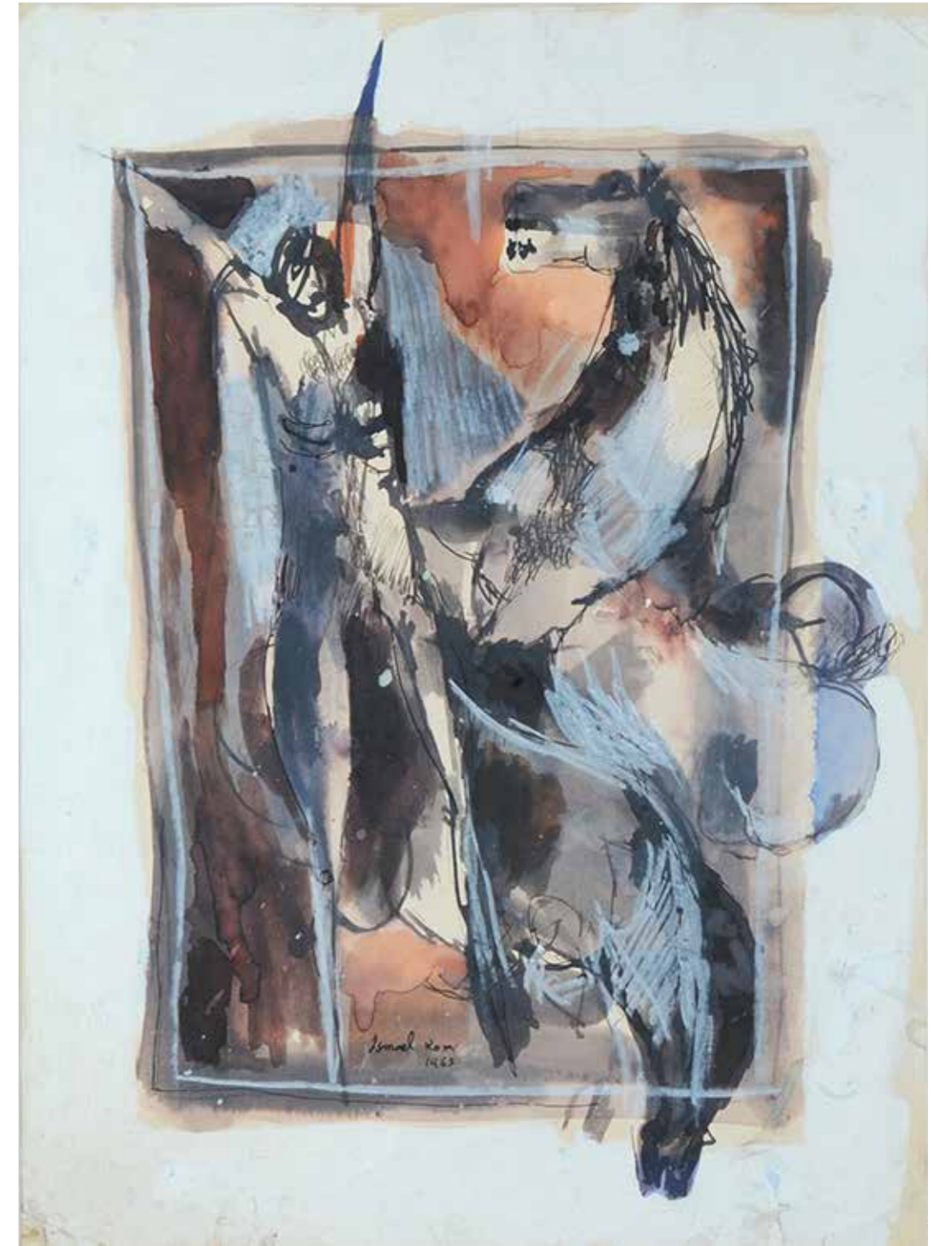
والجديد، مطبوعات عربية كتب ودوريات تصل من مصر ولبنان وسورية في مواعيدها، مسرح نشط يجدد دمه بالخريجين والهواة، إتحاد كتاب دائم الأنشطة والإصدارات، روائيون وشعراء ومسرحيون ونقاد تضح بهم صفحات الصحف والمقاهي الأدبية والتجمعات. عروض موسيقية وراقصة. مراكز ثقافية أجنبية وعربية. كل ذلك مع صعود ما عرف بجيل الستينيات

المتنوع الاهتمامات. ربما عرف المثقفون العرب ستينيي الشعر العراقي بسبب صلاتهم بمجلة شعر اللبنانية وسواها وعبر جماعة كركوك: سركون و العزاوي ودمو وفائق وغيرهم، وعبر مجلة شعر 69 العراقية و الضجة التي أثارها البيان الشعري، و أعداد مجلة الكلمة... ولكن الستينيين التشكيليين والروائيين تقدموا بقوة وفرضوا رؤاهم الجديدة وأساليبهم". (5)

الجمال والمدهشة بما يحيطها من عالم جديد . ولعل أعماله التي عرضها في صالة الواسطي عام ١٩٦٥ كانت بيانه الفني ضد ما كان شائعاً في التجربة العراقية، بيان اختزل اللوحة في الكثير من التزيينات التي كانت لا تخلو لوحة عراقية منها، فيها كان اللون الأبيض ومشتقاته، الأساس في خلق رؤيته، وقد حمل النحت الكثير من خصائص اختزال اللوحة. وبالقدر نفسه كانت العلاقة بينهما متباعدة بشكل لافت للنظر. لعب الفنان إسماعيل فتاح دوراً مهماً في الحركة التشكيلية العراقية بأفكاره المتمردة، كان يتسم بروح اللامبالاة التي تذكرنا بتمثال الرصافي حيث كان ينحته في حديقة داره مع مكي حسين واتحاد كريم وسليم عبد الله. لقد أخذته تلك النصب عن ابداعه الفعلي لسنوات، حيث تم فوزه بثلاثة نصب للشعراء من مجموع أربعة. كان التمثال يتجاوز ثلاثة أمتار بينما ارتفاع بوابة الحديقة في حدود المترين. وهكذا توالت الأعمال الفنية للفنان في مجالي الرسم والنحت، ومن يومها أصبح للفنان إسماعيل فتاح قدسيته الخاصة. للرسم أيضاً أهمية كبيرة لدى الترك، فقد ارتبط الفنان بزوجته الألمانية الأصل (ليزا) التي كانت زميلة دراسته في روما ورافقته حتى وفاتها في منتصف التسعين من القرن الماضي. وكانت ليزا رسامة بارعة ذات شخصية فنية فذة طاولت مساحة إسماعيل في مجال الرسم، تميزت بأسلوبها التعبيري الحاد الذي كان له سحره الكبير وتأثيره على الفنانين، خاصة الشباب منهم في العراق". (4)

مرحلة الستينات

لعل من المهم هنا أن استهل هذا النص بما صرح به الناقد العراقي حاتم الصكر: كانت الستينيات أزهى مراحل الثقافة العراقية لا الأدب فحسب: السينما والمسرح والتشكيل والموسيقى والصحافة والترجمة والتعليم و الموروث الشعبي والمتاحف والنشاط اليومي كلها مؤشرات على غنى تلك الفترة. أحدث الأفلام تصلنا لتعرض في دور كثيرة للسينما ببغداد والمحافظات، أنشط الرسامين وأكثرهم عطاء يتكثرون في جماعات. ولا يمر أسبوع دون معرض تجد فيه أحدث الأساليب والرؤى. صحافة ثقافية فعالة تكتظ بالحوار والسؤال



نهر ديالى. كان معلماً حديثاً للرسم نتلقف نحن فقراء المدرسة خطوطه على السبورة بدهشة وافتتان. وكثيراً ما تداولنا ضحكة مشتركة حين يتحدث بصوته الهامس عن ضرورة التمعن في صور (الأشخاص) والتقاط ما يميز ملامحهم. كان الترك ابن مدينة البصرة والدراسة ببغداد، يلفظ الصاد مخففة ويكثر من تكرار مفردة (الشخص) التي تصل أسماعنا الصغيرة سينا. وينقطع الترك عنا فجأة، وحين سألته لاحقاً عن ذلك أخبرني بأنه انتقل إلى العاصمة ثم التحق ببعثة دراسية في روما على خطى أبي النحت العراقي جواد سليم أستاذه الروحي والفني". (٣)

أما الفنان ضياء العزاوي فيصنف علاقته بالترك وبعض ملامح فترة الستينات فيقول: "كان لقائي الأول به في الستينات بعد انقلاب شباط الدموي، أتى ذلك الياغ القادم من روما محملاً بروح التمرد و ببضعة أعمال هي ماتبقى من مخزونه الدراسي في إيطاليا، معه زوجته ليزا بنت القبائل الجرمانية المدهشة



إسماعيل فتاح الترك 1965
زيت مع ورق فضة على القماش. 71 * 60 سم
مجموعة خاصة.

إسماعيل فتاح الترك 1964
زيت على القماش. 50 * 65 سم
مجموعة خاصة.

أدرجت آرائهم. وكان الترك واحدا منهم حيث تميز نشاطه بالتجريب والبحث عن حلول وبدائل جديدة في التقنية والخطاب، إذ أنجز هو وآخرون من ذات الجيل أعمالاً فيها قدر عال من المغامرة والتجديد. كان بحثهم منصبا على الإتيان بما يفتح للتجربة المحلية آفاقاً جديدة. ولعل من المهم هنا أن أشير إلى بعض الأعمال الأولى للترك والتي يظهر فيها هذا البحث جليا ومحوريا، فقد كانت تجاربه الأولى في الرسم تتم عن جنوح واضح نحو تجديد وتجريب الأساليب والتقنيات الإخراجية غير المعهودة لإنتاج اللوحة. ونستعرض هنا بعض الأمثلة من هذه المرحلة الهامة، ففي اللوحة التي أنجزها الترك بمادة الزيت عام 1961 "إمرأة عارية على كرسي" (صفحة رقم 8) نجد أنه لجأ إلى استثمار معطيات الاتجاه الوحشي والتكعبي معاً في رسم ملامح لوحته، حيث نجد تأكيده على قوة الخط الخارجي المنفذ بالألوان القاتمة والتي تعطي شدة وخشونة في التعبير عن العمق، إضافة إلى عدم الالتزام باللون المحلي للأشكال، فبدأ جسد المرأة العاري مطليا بالألوان الأصفر والأحمر والأزرق والوردي ومشتقاتها. وتبدو مفردات الصورة موزعة بطريقة قريبة من الأسلوب التكعبي وخشونة الاتجاه التعبيري، فيعتمد هذا العمل على صيغة تجميعية لثلاثة حلول تقنية وتعبيرية. في حين جاءت لوحته "الرسم والنموذج" المنجزة عام 1962 (صفحة رقم 8) بحلول تقنية فيها الكثير من الاختصارات الشكلانية والتي تذكر نوعا ما بذات الموضوع الذي عالجه الإسباني بابلو بيكاسو. إلا أن الترك في هذا العمل ذهب بعيدا في استفزاز عين المتلقي من خلال جرعة أكبر من المحذوفات وتكريس الأشكال المعومة، فصار عملاً ممتلئاً بالاختصارات الرمزية، وبسماكة وخشونة ألوانه ذات قوة السطوع العالية، والتي اقتربت كثيراً من النهج الاختصاري الاصطلاحي للاتجاه الوحشي. حيث يعبر اللون عن نفسه كلون وملمس قبل أن يشير إلى بنية ما يمثله من أشياء داخل مشغل الرسام الذي هو موضوع اللوحة.

وكذا الحال مع لوحة "الفتاة المستقلة" المرسومة عام 1963 (صفحة رقم 9)، حيث يرسخ ذات الاهتمامات اللونية ولكن هذه المرة باقتراب أكثر من المنحى الوحشي في الرسم، مع التأكيد على أهمية الخط لتحديد الأشكال بشكل

جلي، وعلى العكس مما حدث في لوحة الرسام ونموذجه حيث أسند فيها للألوان وحدها مهمة تحديد الأشكال.

ومع تسيد الطابع التجريبي والبحشي الذي نجده عند الترك آنذاك، نجد أيضاً مثالا لعودته إلى ملامح وأساليب الأعمال الفنية لجماعة بغداد، ولكن من خلال دمجها مع حلول تقنية جديدة نوعا ما. ففي العمل الذي وضع فيه مفردات محلية شعبية مثل: سبع عيون و كف العباس ونوافذ شرقية، وهو منجز عام 1963 (صفحة رقم 10)، سنجد فيه إنشاءً تكوينياً يذكر بجماعة بغداد. إلا أن الترك في عمله هذا يبدو أقل صرامة في الإنشاء وأكثر حرية وتلقائية في

في رسم ملامح تلك الفترة. وفي مكان آخر من المقال يعود الناقد جبرا إلى الواقع الاجتماعي والسيكولوجي الذي كان يقف وراء بحث الستينيين عن صيغ جديدة تتمثل هذا الواقع. فيقول: "وجاء العقد الستيني، بأحداثه الدولية والعربية والمحلية، ليفجر أسئلة جديدة كالتالي تبلورت في بيانات فنية، أو عبر تجارب فردية، حاولت تخليص الفن من الواقع الاجتماعي... فالحدثات عادت تواجه هؤلاء الرسامين بالبحث عن تقنيات توازي الوعي الاجتماعي والحالة السيكولوجية التي ظهرت عقب أحداث ذلك العقد (ثورة 1958...1963 رمضان... نكسة حزيران 1967)، كما أن التيارات الأوروبية في الشعر والقصة والمسرح كانت قد نشطت في الاتجاه ذاته".

في حين يشير الناقد شربل داغر إلى عنصر ثقافي مؤثر ساهم في إحداث "هزات في القنوات"، وهو الاطلاع على الفكر الوجودي فيقول: "إلا أننا نعتقد أن عوامل سياسية وثقافية مهمة كانت تلف المنطقة في ستينات القرن الماضي: كالصراع العربي الإسرائيلي وانفتاح الثقافة العراقية على الفكر الوجودي السائد عالمياً وقتذاك، قد أحدث هزات في القنوات (الراسخة) التي كانت تشكل المحركات الفكرية للفن التشكيلي العراقي. كما أن الروح المغامرة التي تميّز بها الترك هي التي جعلت أعماله النحتية تخرج على أساليب سابقه، وواساتذته، ورفاقه في ان، ولاسيما جواد سليم، رائد النحت في العراق" (7)

وتؤكد الكاتبة والناقدة العراقية فاطمة المحسن على محاولة الستينيين لخلق "نخبة ثقافة" في مواجهة فكرة "جماهيرية وشعبية الأدب" فتقول: "كانت الستينات العراقية أكثر ثقة بالنفس في الإعراب عن مشروع يحاول أن يهمل فكرة شعبية الأدب وجماهيريته، بل هي حاولت أن تخلق نخبة ثقافة تتناقل لغتها ومفاهيمها في دائرة ضيقة. وجابهت هذه الحركة تحديات كثيرة في العراق لأسباب بعضها إيديولوجي، والآخر يعود إلى ما شاب بعض تطبيقاتها من نبرة مصطنعة وحافلة بالادعاء، الأمر الذي أدى إلى ردود فعل عنيفة وسمت لغة المدافعين عن حدثات الستينات إلى اليوم" (8)

ولعل في ما أنتجه الفنانون الستينيون من أعمال في تلك الفترة، ما يعزز فحوى تلك المظاهر والمباحث الجديدة التي أشار إليها النقاد الذين



أما الناقد سهيل سامي نادر فيقول بمعرض حديثه عن شيء من ملامح الفن في فترة الستينات: "أقترح هنا أن نرى في الستينات الفنية مرحلة استطلاع فردي يتجاوز مفهوم الأسلوب إلى ما يستطيع الفرد الأعزل أن يجيب عليه أو يأخذه على عاتقه. مثلت تلك السنوات ظهوراً تجديدياً في الفن العراقي، فالفردية المتحججة بحياتها الداخلية باتت أكفأ في التعبير عن حاجاتها إلى الحرية والهروب من الامتثال الاجتماعي الذي ظل قويا" (6)

يؤكد الأستاذ سهيل على "الفردية المتحججة بحياتها الداخلية" وأنها كانت الأكفأ في التعبير

عن حاجتها إلى الحرية، الأمر الذي يعززه ناقد آخر وهو الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا، ففي مقاله عن الستينات، يشير إلى أهمية الشخصية الإنسانية والفنية في رسم ملامح الفن في تلك الفترة قائلاً: "ثمة اتفاق مقنع: إن الأسماء البارزة هي التي شكلت حقيقة الفن التشكيلي في العراق، وليس المناخ هو الذي مهد لتلك الأسماء بالبروز". سنجد هنا أيضاً تشديداً على دور "الأسماء البارزة" التي شكلت "حقيقة الفن التشكيلي وليس "المناخ" الذي شكل لها محيطها الاجتماعي والسياسي. وكما يبدو هنا فإن الناقدين يؤكدان على أولوية العنصر الفردي



إسماعيل فتاح الترك 1966
زيت على القماش، 80 * 80 سم
مجموعة خاصة.

إسماعيل فتاح الترك 1966
مواد مختلفة على الورق، 46 * 60 سم
مجموعة خاصة. لندن

إسماعيل فتاح الترك 1966
كواش على الورق، 65 * 50 سم
مجموعة خاصة. لندن





تففيذه.

ولا تخلو لوحة "الطبيعة الصامتة مع سمكتين"، (صفحة رقم 10) التي رسمها عام 1964، والمنجزة بألوان الزيت من تلك التقاطعات الديناميكية بين المفردات البنائية فيها، لكن بشدة أقل من لوحته السابقتين، إذ نجد ذات الارتباك في تموضع مفرداته وبعض أشكاله المائلة على حافة التجريد و الملوحة بالأحمر القاني والأزرق الغامق والأصفر، بدرجات سطوع عالية، وهي توليفة لونية تجمع الألوان الحارة والباردة في فضاء يعتريه تقاطع أو تجاور الظلام والنور، مما أضفى على عمله هذا وأعماله الأخرى في تلك الفترة، ذلك الطابع الدرامي المكثف والمتكرر، والذي نلاحظه أيضاً من خلال بعض حلوله الإنشائية، حيث ينشر مفرداته القريبة شكلاً إلى ما يشبه أشلاء أجساد وأشياء تبدو مهشمة أو شبيهة باللقى الأثرية المتعرضة للكسر أو التلم.

ونرى ذلك قد تمثل في لوحته "ذات الأربعة نساء" المنجزة عام 1964، (صفحة رقم 11) التي طغى عليها اللون الرمادي والبني الفاتح ومشتقاتهما، مع استخدام اللون الأسود كظل للأجسام، وتوزع بزهد القليل من اللون الأزرق الفاتح في بعض أجزائها. حول الفنان سطح لوحته هذه الى فضاء مفتوح، تحلق فيه أربعة أجساد انثوية، مختزلة الشكل، وغير مكتملة التكوين، بوجوه منزوعة الملامح، ثلاثة منها اكتفت أشكال أجسادها باتخاذ هيئة شبيهة بشكل مثلث، قاعدته ثديان مكتنزان وقمته رأس، وهي تتمثل بذلك الاختزال ذي الروح الخاصة بالأشياء المهشمة المتشظية التي اعتاد نثرها في لوحاته الستينية الأخرى. تجتمع النساء الأربع في لوحته، متمحورة ضمن نظام تكويني مركزي، وفي ذات الوقت توحى اتجاهات حركتهن الديناميكية برغبة مكتومة في الابتعاد عن ذلك المركز. ومن المهم هنا أن نشير إلى إلغاء الترك لعنصر المكان التقليدي الذي كان سائداً في اللوحات الخمسينية، وتعمده وضع شخصوه في فضاء فارغ. واللوحة هذه هي من التجارب المبكرة التي كانت تقوم على انتهاك القواعد الثابتة، والإعلاء من شأن سمات من قبيل: التلاشي والزوال والتفتت أو التشظي.

إسماعيل فتاح الترك 1966

الوان مائية على الورق 33 * 44 سم
مجموعة كنده للفن العربي المعاصر، الرياض

إسماعيل فتاح الترك 1964

برونز، 30 * 24 * 14 سم
مجموعة متحف الفن الحديث، بغداد.

إسماعيل فتاح الترك 1965
زيت على القماش، 100 * 80 سم
مجموعة خاصة.



إسماعيل فتاح الترك 1964
برونز، 40 * 18 * 21 سم
مجموعة خاصة،

التقنيتين. وهياً أيضاً لمجاورات بين أشكال تتراوح ما بين حالة العتمة والإضاءة، مما فعل إحساسنا البصري بالظلال، بينما عمد في مناطق أخرى إلى تقريب الألوان أو دمجها لإنتاج ظلال من نوع مختلف تقنياً، كما هو الحال مع بعض الألوان الرمادية الداكنة أو الفاتحة.

وتحفل أعمال الرسم الأولى هذه بمستويات مختلفة من أنساق الأشكال المتكررة. ونسق التكرار هذا يضيف مسحة إيقاعية وتوترا يمنح الصورة مظهراً بصرياً إيقاعياً من خلال تماثل الوحدات التكرارية، الذي يعتمد على توظيف المربع أو المستطيل أو الأشكال القريبة منهما. وحصيلة تلك الحلول التقنية والإنشائية ستكون أقرب إلى الإيحاء بأجواء الموسيقى منها إلى الدلالات الأدبية. (صفحة رقم 14، 15، 16 و 17) لكن علينا الانتباه هنا إلى أن مبحث الترك لم يكن في هذه المرحلة ليقتصر فقط على العناصر المجردة، إذ أنه اهتم أيضاً بالجسد الإنساني، وعمد إلى وضعه مع تلك العناصر، في حين لجأ في أعمال أخرى إلى جعله منفرداً. وأياً كان خياره، ففي كلتا الحالتين سيحيط الترك بشخصه وأشياءه المجردة بالفضاء، أو بعبارة أخرى الفراغ. ثمة مجموعة لا يمكن إغفالها ضمن هذا السياق تم إنجازها بموازاة المجموعة التجريدية، وقد أشرنا إلى مثالين منها في هذا النص، حيث يعالج الترك فيها الأجساد البشرية ضمن فضاءات مفتوحة، ويظهر فيها الجسد الإنساني بشكله المحور منبثقاً بما سيختاره الترك لشخصه القادمة من أسلبة. فها هو ذا جسد عريض المنكبين مستدق الرأس والقدمين بلا أيدي في أغلب أحواله. ويبدو الترك في هذه الفترة كرسام يرسم. أكثر من كونه نحاتاً يرسم. ولعل استنتاجي هذا مؤسس على تحرزه من تجسيم الجسد بواسطة التظليل المكثف، وهي سمة تظليل أخذ بها النحاتان جياكوميتي وهنري مور، حيث النشاط الخطي واللوني عندهما هو في أوج كثافته للإيهام بالكتلة، في حين بدا الترك زاهداً في خطوطه وألوانه، حتى أدى ذلك إلى اقتراب شخصه من شكل الأشباح أكثر من الأجساد. وقد عزز ذلك المظهر الشبحي باسقاطه لملامحها واتخاذها لوضعية أقرب إلى التحليق في الفضاء منها إلى الوقوف على الأرض. (صفحة 18 و 19). ويذكر الفنان ضياء العزاوي في كتابه "لون

ملمحاً. كانت أغلب تلك اللوحات تمثل مشاهد هي أقرب إلى الحلم، وبلا عمق منظوري، المفردات فيها، تسبح في فراغ مسطح ومفتوح، وبعضها (وهي الأعمال المنجزة ما بين العامين 1965 و 1966) سيعتمد فيها على تجريديات ذات أشكال هندسية وأخرى لينة ومرنة، تحوم مثل كتل من الضباب في صدارة فضاء اللوحة، لوحات رسمت بخلفيات شاحبة وأخرى فاتحة الألوان، ممتزجة بشكل أساسي باللون الأبيض، وهي الأنساق اللونية التي تعلل سبب تسميته للوحات: "انسجام بالأبيض"، "أشكال وردية" وتحتوي فضاءات هذه اللوحات على مجاميع من أشكال غير منتظمة، تتقارب أو تتباعد قليلاً عن بعضها على السطح، وهي عادة ما تبدو على شكل هيئات محوّرة قليلاً عن شكل المربعات أو المستطيلات، وأخرى هي أشكال ومساحات ملونة بارتجال وحرية، تجتمع في مراكز التكوينات الإنشائية للوحات. وعلى الرغم من أن هذه الأعمال غير مجازية إلى حد كبير، إلا أننا نجد مع ذلك، أن الفنان استدعى وجود تلك المفردات وهي في حالة تقارب أو تحشد مكثف بالتعبية إلى تنوع تموضعها على السطح، مما أوحى بوجود شيء من المناخ الدرامي، ناتج عن اقترابها أو ابتعادها عن عين الراثي تبعاً لقوة سطوع اللون ودرجة حرارته. تتمركز هذه الأشكال عادة في وسط سطح اللوحة، وتتوزع مرة أخرى درجات اقترابها أو تباعدها داخل حيزها، بالاستناد إلى نوعية ملامس سطوحها التي تظهر من خلال درجة خشونة أو سماكة الطلاء، مما يؤسس لنوعية هيكلية الإنشاء، في حين تمنح التأثيرات الإيمائية لضربات الفرشاة سحنة مضافة إلى قيمة ذلك الإنشاء. ويوحى استخدام السطوح الباهتة للخلفية، التي تظهر عليها الألوان الداكنة والفاتحة للأشكال، إلى وجود مناخ سديمي ضبابي منتشر، تعززه الطريقة التي يتلاشى بها اللون في الخلفية، مما يعطي انطباعاً كما لو كان ذلك الضباب يبتلع بعض أجزاءها البنائية.

أنجز الترك عدداً من لوحاته بهذا النمط في مادة الزيت، مستعملاً تقنية الطلاء اللوني بسماكات مختلفة من الألوان غير الشفافة على القماش، بينما ترك طبقات أخرى سابقة محتفظة بشفافيتها في آن آخر، مما أضفى إيقاعاً نستشعره بسبب ذلك التباين ما بين



إسماعيل فتاح الترك 1965
زيت على القماش، 80 * 60 سم
مجموعة خاصة.

ونجد في موضع آخر وهو في اللوحة المنجزة عام 1966 تفصيلاً لصورة فوتوغرافية لكف مجتمعة مع أشكال تجريدية (صفحة رقم 12) الأمر الذي أدى إلى تصعيد التناظر ما بين ما هو واقعي وما هو تجريدي لا شكلي في إنشاء غرائبي هذه المرة، معتمداً على تهجين واضح لموضوع العمل الفني، في مشهد ملغز يطفئ عليه اللون الرمادي.

وأياً كان الأمر فإن هذه اللوحة كسابقاتها من أعمال الرسامين الستينيين التجريبية التي شهدت ظهور محاولات لإنجاز (اللوحة المركبة) التي تستخدم وسائل تعبيرية وبصرية مختلفة: مزاجية الفوتوغراف والتجريد الصرف في



إسماعيل فتاح الترك 1997
برونز، 146 * 50 * 40 سم
مجموعة متحف نابو، بيروت

إسماعيل فتاح الترك 1997
برونز، 146 * 50 * 40 سم
مجموعة متحف نابو، بيروت

إسماعيل فتاح الترك 1964
برونز، 40 * 18 * 21 سم
مجموعة خاصة، لندن

يجمع البصر: نصوص وحوارات في الفن التشكيلي": "طرح إسماعيل في معرضه الأول (1963) تفاصيل الحياة اليومية وبشكل خاص المرأة كجسد وعلاقات حياتية. وقد حقق هذا الاهتمام بالقليل من التفاصيل. كما كان زاهداً في استخدامه للون، حيث اقتصر لوحاته على اللونين الأبيض والأسود وما بينهما من تدرجات لونية إلى جانب وحدات من ألوان محدودة أخرى، وكانت عناوين لوحاته مطابقة لأعماله "إنسجام بالأبيض"، "أشكال وردية" وغيرها. وإلى جانب لوحاته عرض فتاح أعماله النحتية في قاعة الواسطي، وهذه الأعمال تعتبر من أبرز نماذج النحت العراقي والذي سيتخلل عنها ولسنوات طويلة لصالح أعمال محافظة. مثل معرض فتاح اتجاهاً جديداً وإعلاناً واضحاً لغياب ما عرفناه من موضوعات وأساليب في الخمسينات، فبين هذا المعرض الذي كان أشبه بنشيد صوفي غارق في الوجد والتأويل، وبين معرض كاظم حيدر، كمسرح ميثولوجي شعبي غارق في التراجيديا وذو مرجعية واضحة من حيث رموزها الشعبية، ما بين هذين النموذجين، سيأخذ الفن العراقي طريقاً في فردية الأبحاث على الرغم من استمرار ظاهرة الجماعات الفنية ومحاولات البعض صياغة مفهوم جماعي متسرع للعمل الفني". (9)

أما شاكر حسن آل سعيد فسيكتب عن ذات العاملين الذين ذكرهما العزاوي "انسجام بالأبيض"، "أشكال وردية" كما يلي: "إن إنسانية إسماعيل فتاح التي يستأنف فيها كما يقول إنسانية عصر النهضة الأوربي وخاتمة (الكلاسيكية الجديدة)، والتي مثل لها بلوحته "انسجام بالأبيض" و "أشكال وردية" تتمسك بالشكل الإنساني كمضمون مطلق للعمل الفني". لكننا سنجد في تصريح للترك ذي دلالة قوية ومغايرة لما ذهب إليه آل سعيد ضمن حوار له مع الاستاذ الناقد سعد هادي: "إن فن عصر النهضة منحط، وهو فن تقليد وليس فن تأسيس، مقارنة بين صرخة مونش الشهيرة وبين صرخة أخرى في عصر النهضة وأخرى معاصرة، فوجدت أن الصرخة الأولى هي أكثر تعبيراً وجمالاً من صرخات أخرى في تاريخ الفن". (10)

من هنا نفهم حجم التمرد الذي كان يعتري روح الفنان الترك في ماضيه وحاضره، حتى

أننا سنقرأ في كتاب شاكر حسن آل سعيد "فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق" تصريحاً لافتاً للترك، فيه كشف لما كان يعتري ذاته الثقافية في فترة منتصف الستينات فيقول: "فترة (1964) التي مرفيها الأدب والفن لا يمكن فصلها عن الوعي العام سياسياً واجتماعياً ونفسياً... كانت الحياة تعيسة، وثمة تفكك في القيم، وانحلال في الطموحات. والمصير كان مبهماً... وهذا ما جعلني أشعر بمأساة





إسماعيل فتاح الترك 1973
حبر صيني على الورق 76*56 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت

إسماعيل فتاح الترك 1962
الوان مائية على الورق 53*45 سم
مجموعة خاصة، عمالك.

إسماعيل فتاح الترك 1994
حبر صيني على الورق 73*55 سم
مجموعة خاصة، عمان



أنه إذن كان يطرح رؤيته الفنية الشخصية عبر أعماله الفنية، وبشتى المستويات والأوساط".
(13)
ويسلط الناقد عادل كامل الضوء على معنى تجربة الترك الأولى في منتصف الستينات بقوله: "منذ وقت مبكر، انشغل إسماعيل فتاح، بمحركات الفن، بصفتها غير مطلقة، لكن هذا لم يوقعه في وهم التعريف للأسلوب أو للهوية. فالمتحرك في رؤيته قاده للانتقال من المؤلف المعرض أو التقليدي إلى تقيضه، فعندما أقام معرضه الشخصي الأول في بغداد، في أواسط ستينيات القرن الماضي، كانت فاتحة عهد لجيل مغاير للرواد، لعوامل مركبة (عالمياً/عربياً/عراقياً)، كي يمتلك الخطاب الفني زمنه، و(خلقه) كما كان يميز هذا المعنى عن الدافع الأخلاقي المتداول. فالنص الفني يتوخى تحقيق انشغالات متعددة لدى الفنان، لا بصفته إعلاناً أو علامات تجارية، بل فناً وقد شذب كي تتحقق فيه ذات التدشينات المبكرة في الأعمال الشبيهة بالفن، لدى سكان المغارات، وعند التجمعات السكانية الأولى". (14)

التقليدية للرواد، والتي كانت سائدة في ذلك الوقت، كانت تلك الأعمال بمثابة إرهاصات أو إضافات لما سيأتي من تجارب أخرى تحمل ذات النزعات المتمردة لدى فناننا جماعة "الرؤية الجديدة" التي ستضم: ضياء العزاوي وناظم رمزي ومحمد مهر الدين ورافع الناصري وطارق إبراهيم وصالح الجميعي ومكي حسين. ويصف الناقد جبرا إبراهيم جبرا التدايمات التي نتجت عما قدمه الترك من أعمال في ذلك المعرض: "ففي أواسط الستينات قدم إسماعيل فتاح الترك تجربة غريبة بالرسم، وقد أثارت السخط، حتى أن الجمهور استقبلها على نحو غير لائق". (12)
ويذكر الفنان شاكر حسن آل سعيد في صدد ما قدمه الترك من نشاط في تلك السنة ما يلي: "وقد بلغ الحماس بإسماعيل فتاح في تقديم نفسه إلى الجمهور هذا العام بأن عرض مرة واحدة ثلاثة معارض هي معرضه الشخصي في المتحف الوطني للفن الحديث، ثم معرضه في الجمعية البغدادية في الصليخ، وأخيراً معرضه الشخصي على قاعة "جاليري وان" في بيروت.



وهو بهذا يلتقي مع الكثير من فناننا الحداثة التي دافعت عن مفهوم نفي مركزية المعنى في اللوحة، والذي يعني التخلي عن المحتوى الأدبي المباشر، وأن يهتم الفنان أولاً بالصورة ككيان قائم بذاته، قبل أن يحيل الى شيء خارج عن ذاته.
وسنجد ما يعبر عن بوادر نضج هذه المعطيات الجديدة لدى الترك بعد عودته من روما، وحين أقام معرضه الشخصي الأول عام 1965 في المتحف الوطني للفن الحديث ببغداد، وقد كان معرضاً إشكالياً أثار جدلاً في الوسط الفني. فقد قدم أعمالاً غالباً ما كانت لها إحياءات سايكولوجية أو جنسية، وشحنات من عواطف ذاتية مباشرة تمرد فيها إسماعيل على الواقعية

وهو بهذا يلتقي مع الكثير من فناننا الحداثة التي دافعت عن مفهوم نفي مركزية المعنى في اللوحة، والذي يعني التخلي عن المحتوى الأدبي المباشر، وأن يهتم الفنان أولاً بالصورة ككيان قائم بذاته، قبل أن يحيل الى شيء خارج عن ذاته.
وسنجد ما يعبر عن بوادر نضج هذه المعطيات الجديدة لدى الترك بعد عودته من روما، وحين أقام معرضه الشخصي الأول عام 1965 في المتحف الوطني للفن الحديث ببغداد، وقد كان معرضاً إشكالياً أثار جدلاً في الوسط الفني. فقد قدم أعمالاً غالباً ما كانت لها إحياءات سايكولوجية أو جنسية، وشحنات من عواطف ذاتية مباشرة تمرد فيها إسماعيل على الواقعية

كبيرة لإنسان يعيش في هذه الفترة وفي العراق. فجاءت أعمالها تعبر عنها". ويقول شاكر حسن عن ذات الفترة في كتابه الأنف الذكر: "وهكذا يتضح لنا... أن الفترة التي نحن بصدها كانت غنية بمصادر البحث عن (الشخصية الفنية) من قبل الفنان العراقي، خلافاً للفترة السابقة (مرحلة الخمسينات) حيث كان همه أن يبحث عن مصادر الرؤية للجماعة الفنية. أي أنه، (أي الفنان) بعد أن كان يفضل البحث عن رؤية فنية عامة للجماعة التي يمثلها، وهو بذلك يتمتع بطاقات من الوعي الاجتماعي، أصبح ميالاً إلى الانفراد في طرح رؤيته الفنية الذاتية، فهو الآن أكثر تعبيراً عن وعيه الشخصي في الفن". (11)
كان موضوع اللوحة الخمسينية يقوم على مبدأ إعادة إنتاج الواقع الاجتماعي كموضوع للرسم، وقد تزامن ذلك مع دعوة المثقفين الخمسينيين لتحقيق تغيير داخل البنية الاجتماعية عبر أدوات تغييرية اجتماعية محافظة. في حين جاءت اللوحة الستينية وثقافة الستينيين لتفعل نزعة التمرد على الواقع ومحاولة هدمه ونبذ لبناء عالم جديد. واتسم الفنان والمثقف الستيني لحد ما بالذاتية والرغبة بالانشقاق عن المجتمع، ولذا بدت أغلب الأعمال الفنية في ذلك الوقت تميل إلى نزعة التعبير الذاتي، لكن لحين من الزمن، إذ سرعان ما راحت تكشف عن مواقف اجتماعية وثورية رصينة. وبالتأكيد كانت هناك ظروف موضوعية أدت إلى تلك النزعات الذاتية والتجريبية، حيث عصفت بالعراق وبالوطن العربي أحداث سياسية واجتماعية صعبة كانت وراء تشكيك الفنان بالطابع الاجتماعي للفن والثقافة، فتحوّل باتجاه الذات وتصوراتها من خلال بعدها السايكولوجي والغريزي خارج المجتمع وشروطه الجمالية والتعبيرية. وتزامنت مع هذا الموقف المتمرد، حلول الترك التجريبية المبكرة، فبدت أعماله الأولى قريبة من مظاهر الفن اللاشكلي بمفرداته التجريدية التي لا تقبل الإحالة إلى مرجع محدد. ويبدو لي أن قيمة هذه الأعمال قامت على خلخلة ذائقة المتلقي التقليدي من خلال هدم البنى الجمالية السائدة عنده، والتبشير بأنماط جديدة تقوم على استثمار المخيلة الحرة بما في ذلك من سبل تعتمد على اعتماد الصدفة والارتجال والرسم الصائفي ونبذ الجانب الأدبي السرد في اللوحة. فالفنان هنا لا يهدف إلى تحقيق معنى محدد،



ومن المهم هنا أيضاً أن أسجل ما قاله الناقد سهيل سامي نادر في وصف توصلات الفنان الأداة لما لها من أهمية كبيرة في هذا السياق: "إن السعي إلى الرهافة في التحديد ونفي التشريح وحسية الأداء الفني والعزوف عن العلاقات الروائية هي قيم جمالية هيمنت على رسوم الترك كما في منحوتاته". (15) ولاشك في أن ما استنبطه الأستاذ سهيل سامي نادر من نوازع تقنية حددها في أعمال الترك الفنية بشكل عام، ستجد مصداقيتها في البنى وسياقاتها في أعماله منذ الستينات. فقد كانت تتراوح ما بين تجريد صريح بلا دلالات رمزية، وقريب من ممارسات الفن اللاشكلي، وأخرى فيها حضور لأشكال عضوية، حورها لدرجة أن تصبح غريبة ومربكة وعصية على التأويل، وذلك باستخدام تفاصيل وتركيبات غير معهودة. فقد نبذ الترك العنصر التزييني لصالح لوحة مشذبة تميزت بتحريرها من تراكم التفاصيل، حتى صارت أكثر تركيزاً على نقاء موضوعها. وبمعنى ما، كانت لوحاته تلك تحمل توليفات ذات طابع غير معهود بالنسبة إلى زمانها، ولم يكن ليكتسب ذلك الطابع بعد

شرعيته في الثقافة البصرية المعروفة آنذاك، ولا حتى شرعيته من الناحية الفنية والتقنية، التي استتبت شروط منطقيتها في تلك الفترة من قبل جيل الرواد. فلم يكن أحداً قد توقع أن تحدث تلك الخاصيات الجديدة للرسم العراقي، الأمر الذي يمكن أن يفسر غضب الفنان كاظم حيدر بعد أن شاهد هذه الأعمال في معرضه الأول. فقد قال: "لو وُضعت في غرفة مغلقة ليوم واحد لكان بإمكانني أن أعمل معرضين من أعمال إسماعيل فتاح الترك". وكانت هذه شهادة تؤكد عدم القبول بحلول تقنية وخيارات أسلوبية تركز إلى إنشاء تصويري غرائبي وبلا موضوع، أو دوال مقبولة في ذلك الزمان. في حين وصف الفنان ضياء العزاوي ما قدمه الترك قائلاً: "لقد اختزل الترك في هذا المعرض الكثير من تزيينات كانت لا تخلو لوحة عراقية منها". لقد تبلور في ذلك الوقت حضور للوعي الشعبي في الفن على يد كاظم حيدر في معرضه الشخصي عام 1965 والذي تمحور حول موضوع "ملحمة الشهيد". وقد لاقى استحساناً كبيراً كما يصرح شاكر حسن آل سعيد في الجزء الثاني من كتابه "فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في

إسماعيل فتاح الترك 2000
مواد مختلفة على الورق، 81 * 66 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت

إسماعيل فتاح الترك 2001
برونز، 37 * 25 * 7 سم
مجموعة خاصة، لندن

إسماعيل فتاح الترك 1998
طباعة على الورق، 70 * 50 سم
مجموعة خاصة،



تعمد مبدأ المواجهة - مبدأ استعاره من التماثيل السومرية الدينية - حيث ما يوجهنا وحده مكور ومشغول. وهو فضلاً عن سماته الدينية القديمة فإنه اقتصادي من حيث الكلف التعبيرية العامة، ومناسب للترك الذي اعتاد الحذف التشريحي والاهتمام بالكتلة العامة من

حيث الاستقرار وعدم التشتت". (17) لكننا نجد مع ذلك أن الترك في رسوماته ومنحوتاته، يلوّح لنا بطبقاته، متجلية كل مرة بمعونة حيوية ملامس سطوح أجساد شخصه، وبما ينعكس أيضاً من حياته وتجاربها التي عززها برواياته المفعمة ولعاً بالمرأة، وبما هو حسي باعثاً إياه من خلال إشارات هنا وهناك تميزت بسخاء عاطفتها الأخاذة. إذ يروي الفنان علي جبار، وقد كان احد تلاميذ إسماعيل المقربين: "كان الترك لا يضع حدوداً بين حياته وفنه، أي أن ما يفعله في حياته يجد إسقاطاته في فنه". ويسجل الفنان والناقد علي النجار ملاحظة هامة بصدد تعبيرية شخص الفنان، ويعقد مقارنة بينها وبين التعبيرية الألمانية

إسماعيل فتاح الترك، 2001
برونز 30 * 24 * 10 سم
مجموعة عبد المجيد بريش.

إسماعيل فتاح الترك، 2001
بلاستر 30 * 24 * 10 سم
مجموعة خاصة، لندن.

مظاهر فناء، كما تفعل شخص جياكوميتي، بل نزوع الى الحياة. ولا توجد بلاغة تعبيرية ذات أثر واضح في منحوتاته، إلا بقدر ما يترشح منها من وقار وهيبة متمثلة في شخصه النحتية "الساهمة" كما يصفها الناقد سهيل سامي نادر، في إحدى مقالاته.

ولعل من المهم أيضاً أن نذكر ما رواه الفنان علي جبار عن لسان الترك معللاً سبب تفرغه لمنطقة الظهر في جسم منحوتة الرجل، وهو تعلق يتعلّق بشعور خوف قديم من الغدر، وذلك بمباغثة الخصم من الخلف. وهو ما يرسخ فكرة تركيز الفنان على قيمة الحياة في مواجهة الموت.

ويقول الناقد سهيل سامي نادر واصفاً شخص الترك النحتية: "إسماعيل الترك عرف بفنه الإنساني، لكن علينا التصحيح، فما صبه في البرونز هو الفرد المتوحد الذي لا يتميز بتعابير شخصية ولكن بعريه الدابل". (16) ثم يسترسل في مكان آخر من النص: "إن جمهرة كبيرة من منحوتات الترك هي صوامت

نافلة تقلل من هيبة سكونها وهو سر تصلبها الظاهر والمّلوح بانتصاره على الفناء وكأنه انتصار بلا نهاية... لكن مهلاً، إن نوعاً آخر من تلك الحركة سيفلت من تلك الوجدانية، حين ينجس من سحنة أجساده الإنسانية المنحوتة على شكل تضاريس طينية لاهية، صنعتها يد النحات، معززة إياها بكل طاقات ورفعة روحه الرهيفة، تلك الروح التي أفلحت في أن تحيل صلابة البرونز إلى ليونة آسرة، ليونة رعاها وراهن عليها لتذهب به بعيداً في غمار الذكريات، مستعيداً بها طعم الوجد الذي ذاقه وعاشه ووصفه بولع لكل من عرفه عن قرب. وكأنه بذلك الوصف المتجدد والمستعاد، أشبه بأسير شطحات لم يقر لها قرار.

لا تتأى شخص إسماعيل عنا كما تفعل شخص جياكوميتي، فهي ليست هبة الضباب والعدم، وهما العاملان اللذان نخرا أجساد ذلك الأخير. فشخص إسماعيل ماهي إلا أجساد تشف عنها صبوة الملمات وشهوات الحياة، رغم ما يعترها من سكون ظاهر. وهي ليست

التي تتعدم فيها الفوارق بين الأشكال الفنية المختلفة. ومن الجدير بالذكر في هذا الصدد ما نقله الفنان ضياء العزاوي عن لسان الترك وهو يصف تجربة كاظم حيدر في معرضه "ملحمة الشهيد" إذ قال: "إنه معرض ينتمي الى المسرح لا إلى الرسم". إلا أن العزاوي لم ينحاز لموقف الترك ولا إلى تهكم كاظم حيدر، إذ لم يجد في تعليق حيدر ولا قول الترك ما ينتسب الى رجاحة الحكم. غير أن الترك سيجيب في وقت لاحق على سؤال الناقد عادل كامل حول ما يراه في تجربة كاظم حيدر بما يلي: "كاظم حيدر بدأ في الخمسينات... وهو رائد للشباب. كان حركة ديناميكية للرواد، وهو الذي قادنا نحو الغريب والجديد والديناميكية".

الشخص المنحوتة

لا تقبل شخص الترك المنحوتة أن تظهر إلا



بزهة تفاصيلها، متخذة من الوحدة والعزلة مراتع لها. وهي تبدو بوقارها الصارم المتين متمسكة ابدأ بسكونها، لاغية من ناموسها الحركة والحيوية، ذلك لأن هذين الاخيرين سيعملان على إعاقه رغباتها الرامية إلى الثبات والديمومة، فراحت تستعير قوة تصلبها الثاقب الغامض من الموميوات، حيث لا حركة



العراق": "فقد جاءت أعماله في فضاءاتها قريبة من ملامح الديكور المسرحي، في حين انتفى هذا العنصر في أعمال الترك يوم أقام معرضه الشخصي في نفس السنة". ولا شك في أن ما قدمه كاظم حيدر هو الرغبة في التوحيد ما بين سردية الحدث الديني ومناخ الرسم المستمد من المسرح وديكوره، في محاولة للوصول إلى اللوحة

إسماعيل فتاح الترك 1998
برونز 42 * 21 * 9 سم
مجموعة بدر الحاج، لبنان
منحوتة وجه نبطي، البزاء.



إسماعيل فتاح الترك 1987
بلاستر 20 * 18 * 31 سم
مجموعة خاصة

إسماعيل فتاح الترك 1987
برونز 20 * 18 * 31 سم
مجموعة منى الحلاق، بيروت

إسماعيل فتاح الترك 1985
سيراميك 20 * 18 * 10 سم
مجموعة خاصة، لندن

حين، أقرب لإيماءات تشير إلى الوفرة واللذة. إختار لها في آن، مكاناً على سطوح مربعة، ربما ليعزز بتلك المربعات طبيعتها الأيقونية، أو ليمنحها طبيعة شبيهة. لكنه في آن آخر، عاد ليبقيها في أمكنتها الأصلية على الصدور، معلقة، كما لو كانت أقرب إلى نياشين وأوسمة، منها إلى اثناء. تترشح من تلك الأعضاء الجنسية، رغباته الشبقة، وولعه الكبير بجسد المرأة، فتطفو غرائزه على سطوحها سافرة عن نفسها. انه ينحت الأثناء المترفة كما لو كان يلامسها، ويشط في تكبير حجمها، أفليس التكبير من علامات الخصوبة؟ ثم انه لم يرد لنا أن نراها في سماوات التسامي العاليات، بل وهي كما هي تماماً، موجودات أرضية صرفة. ثمة أيضاً، أفواه نساء بضّة، مرسومة او منحوتة برقة تعبيرية واضحة، مشبعة برغبة حسية نافذة. وبدت صراحة الشّعر الكثيف، لدى شخصه، منبجسة من الصدور وحول أعضائها الجنسية بلا حشمة، فهي بذلك منتجات غرائز وسمو لها، راح الفنان يستعيدها في رسوماته وتماثيله ذات الهيئات غير المكتملة والمتعرضة في الغالب إلى نقص أو التباس مقصودين، يؤجج بهما تلك الحاجة المتأصلة فينا للتأويل الشكلاني بكل مشاريعه وخياراته المتعددة. هي أيضاً رسومات ومنحوتات بلا مجازات، ولا أساطير او ميثولوجيات. إلا أن الفنان في

المقابل بدا كما لو كان يجهد في جمع الشتات الإنساني، ويراهن على توحيد داخل تماثل لإنسان متوحد، تماثل لإنسان واحد، وكأنه خلاصة كل الكينونات البشرية. رسم شخصه بخطوط تتراوح ما بين صفتي الرصانة والنزق، وما بين خشونة ورقة. فمرة، تشق طريقها كمثّل شهب ثاقبة في دجى السماء، ومرة، تمشي متعرجة مترددة تختلج في خطوطها. إنها حدود خطية صنعتها يده النزقة، مشيرة الى الشيء دون الرغبة في تمثيله بالكامل، يتعرض بعضها الى انفجارات حبرية تنتشر هنا وهناك بسبب ارتجالية حركة قلمه المتعجل ذي السن الذي كان يبدو كما لو كان قد ترك أثر انغراسه في الورق، أو لأنه توقف ليترك وراءه بقعة واسعة - يروي لي الفنان علي جبار أن الترك كان يصنع اقلامه الخشبية بنفسه، وهي في الأصل عبارة عن فرش قديمة يشقها من الوسط بمسافة حوالي عشر سنتمترات، لينساب الحبر إلى السن



واللعب الممتاز والمناكدة". (21)
(صفحة رقم 30، 31، 32، 33)

الحسية والخصوبة

تسكن عالم الترك الإيروتيكي ديوك مرفوعة الرؤوس بخيلاء ألوانها الفاقعة. وثمة أعضاء ذكورية سافرة بلا وجل، ونساء بأثناء بضة ومترفة، ناءت بثقلها الشهواني، وتحولت إلى ما يشبه ايقونات تتكرر مراراً، كما لو أنها في كل

فيقول: "لقد تجاوز في أدائه التعبيري المتواصل أقرانه. لكنه ورغم كل ذلك لم يخرج من رداء النحات الذي كانه. وان استقى فنانو التعبيرية الألمانية مصادره التشكيلية من مسوخ الماضي القوطي، فإن شخوص الترك كانت دوماً تتمتع بهيبة نصبيتها، شخوصاً غير قابلة للكسر. وهذه الميزة بالذات هي التي أقصتها بمسافة ما عن هشاشة الشخوص التعبيرية الحدائرية الأولى". (18)

ويقول الناقد عادل كامل في موضوع التأثيرات الأولى في تجربة الترك، وبالأخص التأثير بأعمال جياكوميتي وهنري مور: "وإسماعيل فتاح، لم يغفل تأثيراتهما عليه، إلى جانب بيكاسو، وآخرين من دعائم الحدائرية، حتى منتصف القرن الماضي. ولكنه سيدرك أن المهمة الأولى، ولكل فنان، تحتم عليه أن لا يكون ظلاً. فالحرية سمحت له بإعادة قراءة الأزمنة، مثلما سمحت له أن لا يكون أسيرها". (19)

وفي موضع آخر، يقارن الناقد عادل كامل تجربة الترك مع تجربة محمد غني حكمت فيقول: "... فإذا كان محمد غني حكمت قد مجّد الجسد، كعلامة بلغت ذروتها بالصياغات الجمالية، بدنيويتها، فإن إسماعيل فتاح كان يتمثل لغز الحياة كامتداد للموت تارة، وكبذرة عنيدة غير قابلة إلا أن نشاركها لغزها، برؤية لا يمكن عزلها عن محرركاتها، على صعيد المجتمعات، أو على صعيد نخبها المعرفية، الفنية، تارة أخرى". (20)

ويجدر هنا أيضاً أن أشير إلى الصيغة التقنية التي صاغها ورسخها الترك في أعماله النحتية، والتي ترسم ملامحها حركة الطين المترجحة التي غمرت بها يديه وأصابعه سطوح منحوتاته. فمن خلال تلك الضربات العفوية والملامس الخشنة والأخاديد، بث الحياة بموروثات تقنية النحت الانطباعي، حيث الاعتماد على نظر المتلقي الذي يترجم بصرياً رجرجة السطوح، للوصول الى هيئاتها المفترضة. ولا بد من أن نسجل هنا ملاحظة مهمة للناقد سهيل سامي نادر أشار فيها إلى أن شيئاً من نزعة حيوية إنسانية ظهرت جلية في عمليتين نحتيتين للترك وهما "حامل الديك" و "القناع"، اذ يقول فيهما: "والحقيقة أن الترك لم ينتج غير منحوتتين أو أكثر بالحجم الطبيعي تجسد حالة من الحيوية الإنسانية أو يجترح مغزى فكرياً فيها. ففي

الصدر، الأرجل، الأيدي والأعناق... في فضاء هيمنة الجسد الشفاف. حيث الخطوط تخطى مساراتها بسبب تسرع نزقها، فتكرر محاولاتها الحثيثة لاستعادة تمثيل مراجعها الشكلية، صاعدة بتكررها المهيب، إلى قيامة ذلك الجسد البشري الأثيري في شكله الفارع المتسامي. (صفحة رقم 25 و 26)

وجوه المستطيلات

"الرسم هو وهم، قطعة من السحر، لذلك ما تراه ليس ما تراه"
(الفنان الأمريكي فيليب غوستون)

طفق الترك يرسم وينحت، خلال أخريات سنوات حياته، وجوهاً استعارت شكل حدودها من المستطيلات الهندسية. رسم ونحت على سطوحها اختصارات لعيون وأنوف وأفواه، وهي في خيارات أخرى، ليست سوى وجوه داخل مستطيلات. لكن، هل صنع المستطيل يا ترى وجوهه ووجوه الأنباط المستطيلة من قبله؟ أم أن تلك الوجوه صنعت ذلك المستطيل؟ لقد خرق النحات عقيدة الوجه البيضوي، وعلى المستطيل الآن أن يقنعنا بأنه ليس سوى وجه، وعليه أيضاً، أن يذهب بوجه الكائن باتجاه الميتافيزيقيا، بعيداً، إلى الماورائيات، حيث لا شبيه ولا واقع مستعاد. وهكذا أيضاً، قام النحات الإغريقي في عصره الكلاسيكي بوضع الوجوه البشرية في ذات المكان الخفي الماورائي، ولكن هذه المرة باعتماد صيغة الإفراط في مثالية تفاصيل الوجه. نحن نطالع هنا رغبتين ملحنتين: اختزالية متقشفة احتكمت إلى الهندسة وقبليت بأقل القليل، مقابل رغبة أخرى لم تمجد الوجه الواقعي إلا لبرهة، ثم تخطته باتجاه البذخ في ترفيقته إلى مقام الوجه المثالي. تحوّلت مفردات وجوهه: العينان والأنف والفم، لما يشبه إيماءات ضالعة في عجالة البث. وهي أيضاً كالوجه بكليته جاءت كسليمة للأشكال الهندسية الخالدة. وفي معمعة الهندسة هذه، سيتترك لنا الترك الخيار في أن نقرأ الوجه على أنه مستطيل، أو أن نقرأ المستطيل عينه على أنه وجه. وربما سنقرأ المستطيل كإطار لوجه صار على مقرب كبير منا، حتى انعدم بسبب هذا القرب حده الخارجي، فصار أدنى إلى وجوه صامته تطالعنا من شواهد قبور. أثر إسماعيل أن ينحت ويرسم وجوهه لتواجهنا، تماماً كما أراد لها من قبله الناسك المتعبد النبطي: وجوهاً ليست كالوجوه. لكن إن أطلنا النظر فيها،

فسوف تتقّب عيوننا في فضاءها المستطيل، بحثاً عن الحد المطموس للوجه الواقعي، ذلك الوجه الذي عرفناه متصفاً أبداً بانحناءاته، لنستعيد بذلك التثقيب طبيعة انحناء خطه الخارجي الذي يرسم له حدوده. إن عيوننا العنيدة، التي لا تقبل الأوهام البصرية بيسر، ستبيّض ما اعتبرته مسوّدة نصوص بصرية لوجوه، ثم ستجهد في استعادة المدرك الشكلي البدائي لها. ستستعيد عيوننا في ذلك الفضاء الأخرس المستطيل، ذلك الخط الحدودي الذي أخفاه الفنان. وفي أعمال أخرى من نفس المجموعة، حيث ينحت ويرسم وجوهاً بلا عيون، ستبحث أعيننا هذه المرّة فيها عن أعيننا. ثم ستجهد في شق طريق لتلك العيون الغائبة داخل غياهب الفراغ الأسود أو في سطوع البياض أو أي لون آخر أسند له الفنان دور خلفية لها. لن تدوم لعبة خفاء العيون هذه طويلاً، إلا إذا ارتضيناها وسلمنا بها، ثم تخلينا عن الحاجة إلى قيافة أثرها. وفي الرسم، سيتخذ سطح الوجه المرسوم عنده، هيئة ساحة للتجريب أو اللهو اللوني، حيث تظهر الألوان من خلال حركة الفرشاة القصيرة، كما لو كانت استعادة لتجاربه الأولى في الفن اللاشكلي، أو التيقيني. وقد جاء في وصف الفنان والناقد الأردني محمد العامري لمفردتي الوجه والقناع في أعمال الترك ما يلي: "... فحين النظر إلى مفردة الوجه الذي يتكرر في جل أعماله، سواء كان محمولاً على الجسد الإنساني أو حين يتمرأ وحيداً في مربع اللوحة، نري أن الوجه الذي يتمثله الترك في صياغاته الفنية، وجه له مرجعيات أسطورية تنتمي في مناخها إلى حضارتين: حضارة سومر وحضارة الأنباط، حيث يتبدى وجه الآلهة النبطية العزى في بناثية الوجه من حيث الاختزال ورصد الهامش البصري الذي يحيط الوجه نفسه، بل الذهاب إلى تأطير الوجه بخطوط جاءت لتشكل إطاراً حاصراً للوجه الذي يتمثل فكرة الأيقونة... وقلما أجد على سبيل المثال رسماً لبروفيل لدي الترك، بل ظل يكرّس ذلك الوجه المواجه للمشاهد... وتصبح مساحة الوجه مساحة للتجريد اللوني وممارسة الحرية في الدخول إلى تلك المساحة والخروج منها، كما لو أن الوجه قد أصبح البالييت التي يمزج ألوانه عليها". (22) (صفحة رقم 27، 28، 29 و 30)

الرجل والمرأة: العاشقان

في سلسلة منحوتاته "العاشقان" التي تمثل جلسة



إسماعيل فتاح الترك 1995
مواد مختلفة على القماش، 220 * 180 سم.
مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة

اليسرى قوة السطوع اللوني. وتبدو الوجنتان غائرتين، دامتيتن بذلك شعورنا بذبول الوجه، مع تحديد أجزاء مطلية بلون أزرق غامق وقوي، وأخرى أقل سطوعاً مثل الأبيض المختلط قليلاً بالأخضر، والبني ثم الرمادي، موزعة على الحواشي بشكل يزيد من الإيحاء بالحركة. اعتمد الفنان في هذا العمل على التعبير الحر و الارتجالي، وهو الذي وصل إلى حد إرباك السير الصحيح للخط الخارجي الطبيعي للوجه المائل للاستطالة. وتظهر قسماات الوجه كما لو كانت شبه مبتورة، من خلال إيحاءات المساحات اللونية والأخاديد التي تنتظم في مجموعة من التكرارات الحادة لمنخفضات ومرتفعات ترسم ملامح وجه مليء بإشارات الخوف والترقب القلق، عززها الفنان بتصعيد حالة التناظر اللوني والتعبيري بين صفحتي الوجه.



يفسد شكل النحت هذا، المناحي التقليدية التي عرفناها للنحت والرسم، إذ ينجز الفنان هنا عملاً فيه الكثير من الخشونة والتعبير الخام والبلبلية الحادثة بسبب الطلاءات الملونة والخشنة، حيث يرسم اللون الأخضر والأبيض شكلاً حاداً من الأسفل كأنه نصل سكين، موحياً بانشطار الوجه إلى نصفين، في حين يقوم اللون الأصفر على الجهة اليسرى بتفعيل سطح الوجنة بقوة. وتعمل مفردتا الأنف الطويل والضم اللتان مالتا قليلاً عن موضعهما المتوسط في الوجه، إلى تصعيد حالة اللاتماثل في قسمااته. ثمة أخدود صارم وقوي في الجهة اليسرى من هذا الوجه وكأنه جرح عميق، ذكرني بجرح وجه العذراء مريم في لوحة بإحدى كنائس مدينة (جنستوخوفا) البولندية، إذ ترك أثر الجرح نصل سيف لأحد سراق الكنيسة الغاضبين بسبب عدم وجود ما يستحق السرقة في الكنيسة، فلم يجد إلا وجه العذراء في اللوحة الخشبية ليصب جام غضبه فيه. ثمة أيضاً تشابه ما بين تموجات الشال الذي تلبسه العذراء وتموجات الحدود الخارجية لوجه إسماعيل فتاح الترك. ما الذي دعاني يا ترى لذلك التذكر الغريب؟ وهل ترتبط إحالات الفنان الشكلية بدوال تستند إلى ذاكرة جمعية عابرة لحدود التواصل الطبيعي؟ وهل يمكن لهذا الأخدود أن يكون محض صدفة؟

منحوتة الترك هذه، هو مزجها لملامح الرسم والنحت ببعضهما في عمل واحد، فهل كان هذا المزج يا ترى محطته المأمولة الأخيرة، حيث ينتهي النزاع الذي اضطرم بداخله بين شخصيتي النحات والرسم منذ سنين طويلة، وحتى ينتهي مسوغ ذلك القلق الذي استعمر نفسه... قلق الخيار ما بين أن يكون رساماً أكثر من نحات أم نحاتاً أكثر من رسام؟

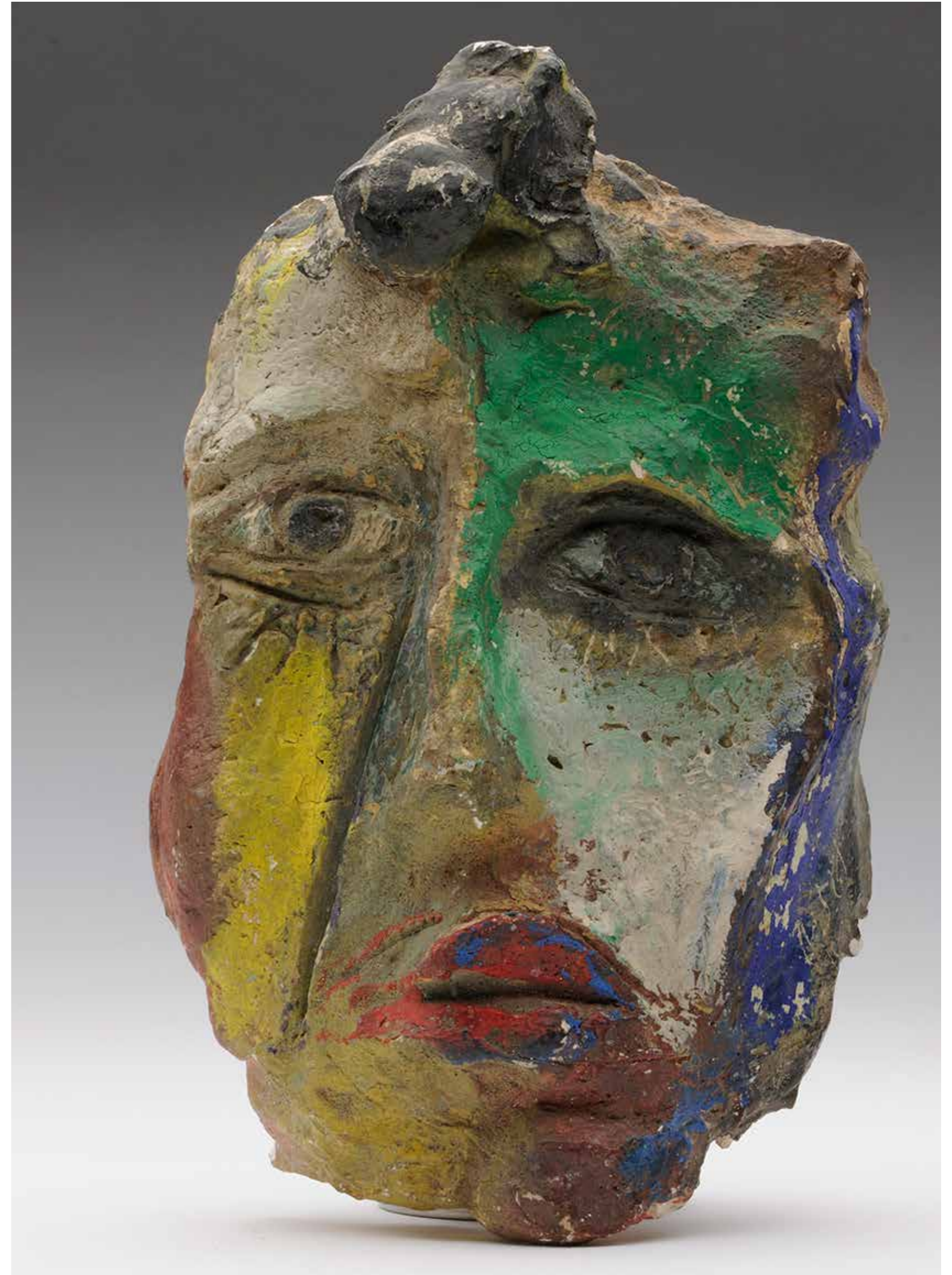
تمثل المنحوتة الملونة رأس امرأة، بشفاها حمراء معتمة ومطعمة بقليل من البقع الزرقاء، وأنف طويل يسير بانحناء، ويتبعه الفم في حركته المتجهة الى الجهة اليمنى من وجهها الذي تقاسمت عيناه صفتي الجحوظ في اليسرى منهما والنعاس في اليمنى. ثمة زحف منتشر للون الأخضر القوي على الأنف وعلى الجبين الأيمن متخطياً حدوده وصاعداً حتى شعر الرأس. يتقاسم مع الأصفر الذي يغطي الوجنة

رجل وامرأة لصق بعضهما، نجد أن لهذين الشخصين وجهين بلا ملامح. ويجلس الرجل والمرأة بجسميهما العريضي الأكتاف التي تشبه أكتاف الآلهة السومرية، جلسة محكمة بمبدأ المواجهة، ذلك المبدأ الذي عرفناه في الفن العراقي القديم، وكأن جلسيتهما ارتكبتا منذ الأزل وفي حالة حضور نافذ وثابت، يعزز ديمومته شعورنا بذلك الثقل والثبات ودرجة قساوة المواد التي صُنعت المنحوتات منها وهي الحجر أو البرونز. وكأن جلسيتهما لن تعتريهما الرغبة بالقيام ابداً، ولا عجب من ذلك، فتلك من روح الثبات المستشرية في غالب أعماله. إلا أنه عززها بشكل أكبر في هذه المجموعة النحتية، ومما زاد من هذا الثبات ملمس هذه التماثيل الصقيل الذي يوحى بالسكينة والوقار، وعلى

العكس من أعماله النحتية الأخرى حيث كان سطحها خشناً وغير مصقول. وتصف السيدة الناقدة العراقية مي مظفر موضوع المرأة والرجل بما مفاده: "لقد صور حالة الرجل والمرأة في وجودهما الأول، وبحرية متناهية أحياناً، فكان يجسد من خلال هذه الأشكال الأسطورية ما يوحى باصل الخليقة والوجود". (23) (صفحة 31، 32، 33 و 35)

الوجه الملون

نحت الترك رأساً ذا حدود خارجية ستبدو لنا متموجة حال إن أطلنا تأمله، رأساً حددت قسمااته الأخاديد والمساحات اللونية المتداخلة في آن، والمنفصلة كتلويينات حرة في آن آخر. سمّاه وجهاً وليس رأساً، ربما لكونه أقل نتوءاً مما يجب، أو لأنه طلي بألوان زادت من قرابته إلى الوجه أكثر من الرأس. إن ما يهمنا في



إسماعيل فتاح الترك 1984
وجه، بلاستر ملون بالوان الاكريلك،
26 * 4 سم
مجموعة خاصة، لندن.

تفصيل من لوحة السيدة العذراء، (مدينة جنستوخوفا) بولندا

نصب الشهيد

"قطبان مهمان أفكر فيهما باستمرار: الحياة والموت... وقد استطعت أن أنهي قلقي من الموت في نصب الشهيد".

يقع نصب الشهيد في جانب الرصافة من بغداد. وأقيم عام 1986 ويعتبر من أبرز المعالم المعمارية للعاصمة العراقية. وهو من تصميم المهندس المعماري العراقي سامان أسعد كمال، والقبة من تصميم إسماعيل فتاح الترك. يتكون النصب بشكل رئيسي من القبة العباسية المفتوحة بارتفاع 40 متراً والراية التي ترتفع بطول خمسة أقدام فوق الأرض وثلاثة أمتار تحت الأرض حيث تشاهد على شكل ثريا، ثم الينبوع الذي يتدفق ماؤه إلى داخل الأرض. ويتألف النصب من منصة دائرية قطرها 190 متراً تجثم فوق متحف سفلي، ويجتمع هذا الطاقم بأكمله وسط بحيرة صناعية واسعة. أما



فضاؤها الداخلي ويلتقي مع الفضاء الخارجي. كان ذلك الفعل بسيطاً وعميقاً في آن، وقد أودع فيه الفنان عصارة صراعه الداخلي بين هاجس الموت والحياة، ومفهومه عن الروح والجسد والفضاء. لقد وصل إسماعيل في عمله هذا إلى أوج زهده الشكلاني، حيث لا عناصرٍ تزيينية ولا زخرفة، ولا ثرثرة أشكال، مكتفياً ببلاغة مختزلة وعميقة التعبير. ونصب الشهيد هو كمثل نصب الحرية لجواد سليم، عمل يتخطى زمانه، ولا يخضع لنزعات الخطابات السياسية لذلك الزمان. أقيم النصب على أرض واسعة ومفتوحة، ويشعر المرء كما لو أن قبته تتشطر للتلو، في حال مروره حول النصب، إذ أن شطري قبته يبدأ أن بالتباعُد أحدهما عن الآخر بالتبعية إلى حركة المار، ثم ليظهر بينهما العلم العراقي المرفوع.

ويصف الترك تجربته مع نصب الشهيد بما يلي: "أنا أعتقد أن نصب الشهيد هو خلاصة كل تجاربي الفنية على صعيد الإبداع والمعاناة وبالقيم العظيمة المرتبطة بالإنسان العظيم... وكان لدي شعور بانني أستطيع التعبير عن إنساننا... فجاء نصب الشهيد. وهو أمل، أو قل، هو طموح كبير أن أكون أنا الإنسان - الفنان - الذي عبّر عن أعظم رمز للحياة". ويذهب الناقد العراقي سهيل سامي نادر إلى وصف الحلول التعبيرية التي اعتمدها الترك في أعماله النحتية وقادته في النهاية إلى الحل الذي اعتمده في نصب الشهيد قائلاً: "... إن برنامج النحتي ظل بعيداً عن بناء أو تمثيل أفكار ووضعيّات وتصوير حركات، وأرى أنه قدم بدائل عنها، فالحركة التي تحتاج أو تنتج مسافة عوّض عنها بوضع مسافة مكانية بين كتلتين ساكنتين بتغير المنظور ما بينهما بواسطة حركة المشاهد. أما الوضعيات فقد عوّض عنها بالعلاقة الإيمائية ما بين هاتين الكتلتين من حيث اختلاف النسب بين حجميهما والطبيعة الجسدية لهما. لعل الحل الأول متوفر في منشأة نصب الشهيد بقوة، مع الأخذ بالحسبان

القياسات الكبيرة لهذا النصب. فقد شطر الفنان قبة من الطراز العراقي إلى قسمين متساويين وباعد بينهما في حركتين إلى اليسار واليمين على نحو أنتج مركزين لهما، مع وجود كتلة رمزية صغيرة في الوسط. النتيجة البصرية لهذا التدبير أننا في التفاضل حول النصب من مسافة مناسبة سنجد تغيراً في المنظور وحركة في كتلته العامة ما بين انفتاح وغلغ". (25) يروي ليث الترك - شقيق الفنان - ما له أهمية كبيرة كمصدر للمدرک الشكلي(القبة المشطورة) عند الفنان وهو "تطلعه إلى السماء منذ طفولته، والقصص التي كانت ترويهما والدته عن انفتاح السماء ليلة القدر". ويعرج د. شربل داغر إلى نصب الشهيد بعد أن يستعرض شيئاً من مساهمات الترك في إثراء التجربة الإبداعية العراقية قائلاً: "إن الفنان العراقي إسماعيل الترك علامة دالة ولها أكثر من إشارة وفي غير اتجاه. أقبل الفنان على ممارسة حركاته العفوية في أعماله الفنية التي وسمت خطوط رسمه، فرسوم الترك تلقائية أشبه برسوم تجريبية تمهيدية رسمتها يد غير مجرّمة ضعيفة في عدتها الفنية. هذه الطراوة لم تفارق يده الفنية حتى في أعماله العملاقة مثل نصب الشهيد في مطلع الثمانينات، بل تحوّلت إلى بساطة أخاذة في الشكل وفي احتلال المساحة والحجم في هذا العمل الذي سيبقى عمله الأنقى في مسيرته الفنية الغنية. لم يسلك الترك إلى النحت طريقاً متعرجة مثلما فعل النحات خالد الرحال في نصب الجندي المجهول، فقد اتجه الترك صوب القبة البغدادية ذات اللون الشذري (وهو نوع معيّر ومميز فاللون الأزرق معروف جداً في بغداد) فشطرها إلى نصفين من دون أن يكونا متقابلين في صورة تامة، لقاء يتم أو لا يتم بين شطري القبة بين الأرضي والسماوي، بين زرقة القبة وبياض الأرضية، بين ما يتمناه الشهيد وما لا يبلغه بالضرورة. لقاء فيه فرقة بقدر ما فيه رغبة من الاجتماع". على ان ما رواه الترك عن طفولته يعزز أيضاً طبيعة المصادر

التي ألهمته، فقد قال: "إن الانقلاب الأول الذي حدث في حياتي بدأ بالموت، وقد حدث ذلك في الطفولة وترك بصمات كبيرة في حياتي كلها. وبدأت تتبلور أفكار في فعل هذا الحدث"، إذ يذكر الفنان أنه كان قد شاهد في عام 1948 أما ترفض البكاء على ولدها الذي أستشهد في فلسطين. وكانت لا تقبل أن يبكيه أحد، بل أن يهمل الجميع. وتقول إن ولدها "شهيد مات من أجل الوطن". ويروي الترك أيضاً: "في عام (1941-1940) في شارع "أبو الأسود" بالعشار، ومن شرفات تطل عليه، كانت الشرطة تقاوم الاحتلال البريطاني. وأتذكر جيداً أن أحد أفراد الشرطة واسمه (عباس) كان يقاوم ثم أستشهد. وقد مرّ جثمانه من أمامنا وسط عدد قليل من الأشخاص... لكن هذا الحدث كان يرسم لي موتاً متميزاً كان ذلك قد حدث وأنا في السادسة من عمري، إنه الموت الأسطوري. وقد حفر في نفسي أثراً كبيراً للبطولة والقيم والدفاع عن الوطن...".

كان لهذه الأحداث، كما تؤكد ذكريات الفنان، صلة عميقة بعمله "نصب الشهيد". يقول الفنان ضياء العزاوي في ذلك النصب: "إن نصب الشهيد هو عمل فني مبدع يستحق كل التقدير، وحتى من الناحية الرمزية والتاريخية، فإنه لا يمجد شخصاً معيناً، وبالتالي فإنه يستحق الحفاظ عليه بل تطويره كي يأخذ مفاهيم جديدة تؤكد على تضحيات جميع المناضلين العراقيين من جميع الأطياف السياسية، وفي كافة الفترات التاريخية التي مر بها العراق المعاصر. برأيي، يجب أن يصبح هذا النصب المؤثر، رمزاً لجميع الذين سقطوا في الحروب، وجميع من ناضلوا وعذبوا وماتوا في السجون أو المقابر الجماعية. لقد ضحى الشعب العراقي بكافة قومياته وأطيافه، بشكل وقدر لم يسبق له مثيل في التاريخ المعاصر، لذلك يجب أن نحافظ عليه بكل ما أوتينا من شجاعة وقوة".

إلا أن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن، فقد ظهرت بوادر نوايا مبيتة تنحو باتجاه إلغاء أو

تحويل هذا النصب. فسكتب عبد الجبار العتابي من بغداد مجلة "إيلاف" الإلكترونية مايلي: "أثار اقتراح، وافقت عليه الحكومة العراقية بإقامة نصب جديد لضحايا جريمة سبايكر في موقع "نصب الشهيد" ببغداد، ردود أفعال سلبية منددة بالإجراء ومحذرة من المس بالنصب بأي شكل من الأشكال، خاصة أن الاقتراح يتضمن إقامة مدفن لجثامين شهداء سبايكر. فقد أكد فنانون تشكيليون أن أية إضافة عليه ستمثل تخريباً له". ويكتب الناقد سهيل سامي نادر: "... وحين فاز تصميمه لنصب الشهيد وجد نفسه إزاء أكثر الأعمال أهمية في حياته وأكثرها مدعاة للتفرغ والتكريس. والأمر مفهوم، فنصب الشهيد ليس نصباً عادياً بل هو عمل معماري مشهدي هائل انسجمت فيه تطلعات متنوعة على مستوى التصميم والتنفيذ والتصنيع والرؤية الجمالية. إنه باختصار منشأة تدخلت في إقامتها جهات فنية وإنشائية عديدة". (26)

ومن الجدير بالذكر أن الفنان الترك كان سعيداً بتخليصه لبعض الفنانين الشباب من الحرب

العراقية - الإيرانية، ليعملوا معه في نصب

المؤثرات

إن أغلب من كتب عن منحوتات الترك أشار إلى ما طرأ عليها من مؤثرات لفنانين عالميين (جياكوميتي، هنري مور، كينيث آرمتاج، لين تشادويك)، إلا أنني شخصياً أميل إلى التقليل من درجة التأثير التي رسخها البعض بقوة، ذلك لأن أي نظرة فاحصة ومتأنية لما تركه إنسان وادي الرافدين من منحوتات، ستكون كفيلاً بمعرفة الأصول التي استمد منها هؤلاء الفنانون أساليبهم، ومن ضمنهم الترك وأعماله التي تشير بدورها وبقوة لتلك الفنون باعتبارها مرجعياته الأصيلة ومرجعيات الفنانين الغربيين على حد سواء. لقد صرح الترك في غير مرة حول هذا الشأن بما يلي: "طيلة وجودي في أوروبا تأثرت بكل المدارس المعاصرة، واستفدت من أبعادها الفكرية والتقنية... وتأثرت بفنانين

مشهد تفصيلي للقبة المشطورة مع تبيان الراية العراقية.

منظر جوي لنصب الشهيد



لأنه يعتني بالتفاصيل الجسدية والحركة. ولا يحب نحتي عصر النهضة والباروك لاهتمامهما بالوضعيات. إذن لم يكن يحب التفاصيل ولا الوضعيات ولا الأجساد المتحركة. وبالعكس، أحب السكون ووقار الكتل عديمة التفاصيل والأشكال التي تتغمر بالكتلة ولا يمكن الفصل بينهما. ولقد أحب النحت الروماني، إلا أنه بالمقابل أحب بورتريهات الشخصيات الرومانية لقوتها وتعابيرها النبيلة". (28)

وسياتي الناقد بعد ذلك باستنتاج على قدر من الأهمية والحسم، مستنبطاً من فحوى تصريحات الفنان. وأهميته تكمن في كونه يرسم ملامح تجربة الترك الإبداعية التي استقرت أسلوبياً بسبب ميله إلى خيار "ان يحب" النحت السومري، فيقول الناقد: "وكان من البدهة أن يحب النحت السومري، وقد أخذ منه أحد المبادئ الوظيفية ألا وهو مبدأ المواجهة". (29) وعلى هذا الأساس، يمكننا أن نذهب باتجاه كون الفنان قد اختار الفن السومري كمرجعية أسلوبية، بما تتضمنه من قيمة هامة، وهي "مبدأ المواجهة" الذي تتسم به غالبية أعماله. وأياً كان الأمر، فإن قراءة تجربة وتصريحات الترك من قبل الناقد سهيل سامي نادر تعزز بشكل لا لبس فيه أن الترك كان - وربما منذ بداياته - ميالاً إلى استلهام الفن السومري أولاً، قبل التأثر بأساليب أخرى. ويرى نادر أن الترك كان يحتكم إلى "ذوقه الفردي" وإلى "طرقه الاقتصادية"، فهما كانا السبب الذي دفعه إلى تجاوز "المفاهيم" فاسحاً لنفسه من خلالها المجال لمعالجة الاقتراحات التي يجدها أثناء العمل ليس إلا، فيقول: "كان الترك مسكوناً بالنماذج التاريخية من دون اهتمام كاف بالمفهوم الثقالي الذي يفسرها أو يولدها أو ينتج قرائن لها. إن ذوقه الفردي واستجاباته الخاصة المدربة يستوليان على أحكامه الجمالية، في حين كانت طرقه الاقتصادية في التعبير تتجاوز المفاهيم إلى معالجة الاقتراحات التي يجدها أثناء العمل ليس إلا". (30)

تخريب وتزوير الأعمال

إثناء بحثي عن مواد نصية وصور للاستفادة منها في كتابة هذا النص، صُغقت بكم الأعمال

المزورة المنسوبة إلى الترك. ولا مجال هنا لدراسة مستفيضة عن هذه الظاهرة المثيرة للاشمئزاز، خصوصاً وأنه من الممكن والمؤلم أن يكون مرتكبو جرائم التزوير هذه من الفنانين المتهنين للفن أنفسهم، ولكن حصرياً أولئك الذين لا يتمتعون بمواهب جيدة ولا حساسية عالية، كما يظهر من أعمالهم المزورة الواضحة التزوير. (صفحة رقم 39 و 41) كذلك تعرضت منحوتات ولوحات للترك للتخريب والتلاعب ببعض منها. فلم يُكتَب لجداريتها في منطقة ساحة الخلاني أن تبقى، إذ أن لصوص الخردة، يُعيد احتلال العراق، عاجلها كما عاجلوا أغلب أعماله بالنهب والتخريب. وكذا كان الحال مع نصب ابي نؤاس، حيث اخفت المنحوتات الناتئة في قاعدة التمثال - لست أدري إن اخفت كلها أو بعضها - ولم يبق لصوص الخردة لكف تمثال ابي نؤاس إلا إصبعاً واحداً. وقد شاعت سخرية القدر أن تبقى السبابة ثابتة في محلها وهي إصبع الإشارة وتوجيه الاتهام! وما زالت بعض مزادات الفن تعرض للبيع اعمالاً مزورة منسوبة زوراً إليه، حتى أن هناك طبعات غرافيكية نُفذت بعد وفاته وتم وضع توقيع مزور عليها. ومما يثير المزيد من الحزن والأسى في هذا السياق، هو ما رواه السيد فائز جواد عن زوجة الترك

(داليا شاكر محمود، وهي الزوجة الثانية للفنان بعد وفاة زوجته الألمانية) بمناسبة الذكرى ١٣ لرحيله: "طال الدمار بعد احتلال العراق معظم أعماله من لوحات وتماثيل مخزونة داخل بيته في منطقة العطفية ببغداد حين داهمه الجنود الأميركيان، ولم يكن يسكنه غير الحارس، بحجة التفيتش عن السلاح المهرب. بعثروا اللوحات وداسوها بأرجلهم، وأتلفوا بعض اللوحات والتماثيل تماماً. هذا ما لاحظته انا شخصياً من عدم استقامة أسطح بعض اللوحات وبدت متموجة تحت أطرها. وكأنها كانت تصر علي أن تبقى شاهدة على عنف وقبح المحتل دائماً. وتكمل حديثها في تذكر ما بعد هذه الأحداث بفترة: "تأزم الوضع في العراق وسيطرت المليشيات المسلحة على الشارع، وأقحم الناس عنوة في شرك التعصب الطائفي. ثم حدثت مدهامة أخرى من قبل المليشيات المسلحة بحجة أن الترك كان قد أنجز أعمالاً فنية

لصالح النظام السابق، وللمرة الثانية أُلقت أعمال فنية أخرى وصار البيت خراباً". (31) كان مشغل الترك الأول يقع في وسط حي شعبي بغدادي بمنطقة الفحامة بجانب الكرخ، وكان مطلاً على نهر دجلة. ثم انتقل الى منطقة العطفية، بعد ان انتقل من مشغله الذي كان في بيته في حي المستنصرية بجانب الرصافة، وذلك بعد وفاة زوجته الفنانة الألمانية ليزا الترك.

شهادات

يروى الناقد سهيل سامي نادر: "في الأيام التي كنت أراه يومياً أحياناً كان الترك فيها قد اجتاز الخامسة والستين من العمر. لم نكن نتحدث عن أعمارنا، ولست أدري ماذا كان يشكل التقدم بالعمر لديه. كنا نتداول الشائعات السياسية ونحن نضحك. كان نشطاً ومثابراً، لكن هالة قديس متعب كنت أراها محلقة فوق رأسه. ولأنني كنت أتقدم بالعمر، وكان هذا بالنسبة لي أشبه بالخلاص، فقد اعتقدت أن التقدم بالعمر يفكك من احتراساتنا في تلقي المتع أو في توليدها من أشياء بسيطة لكي نستخدمها في حياتنا. كما أن التقدم في العمر يحررنا، لأنه يعزلنا وقد يحميننا من بعض التكاليف التي سبق أن دفعناها في شباننا.

في تلك الأيام قارنت بين أعمال إسماعيل فتاح الترك القديمة وأعماله التي وصف أنها حققت له الحرية والمتعة، وأدركت أنه بحث عن المتع التي تتاسبه وتسهم في حمايته، متع ولدها من تفسير لونه العاطفي أكثر من تفجيريه وتجديده. لقد بدا لي ابيقوريا حسياً يريد أن يعطينا وجه الرجل الواصل المستمتع أكثر من الرجل الذي يبحث عن طريق مقلق باهظ التكاليف. وليس هذا بالأمر الهين على أية حال، وفي الشروط العراقية المظلمة أعدّه إنجازاً وكفاحاً". (32)

ويذكر الصحافي معد فياض: "لم يتدافع الترك مثلما كان يفعل غيره ممن يدعون أنهم في واجهة الفن العراقي من أجل تنفيذ أو نحت تمثال للرئيس السابق صدام حسين، بل بقي بمنأى عن هذه الموجات التي جرفت بمغريباتها المادية غالبية الفنانين العراقيين الذين كانوا يطمعون بمكافأة مالية لمجرد مشاركتهم بنحت تمثال أو نصب يجسّد صدام حسين. وعندما

سألته ذات مرة عن سر عدم إجباره على نحت تمثال لصدام، قال: "لقد فعلوا، ضغطوا عليّ وأرسلوا من الفنانين من يهددني. وما استجبت وقلت لا أستطيع، وكدت اترك العراق لذلك، حتى كفوا عني". كان مشغله في حي الفحامة بجانب الكرخ مطلاً على نهر دجلة قبل أن يصادر صدام حسين المنطقة برمتها ليبنى هناك أحد قصوره، مما اضطر الترك لاختيار مكان آخر في منطقة العطفية. وكان قد انتقل من مشغله الذي كان في بيته في حي المستنصرية بعد وفاة زوجته الفنانة الألمانية ليزا، التي كانت تشكل جانباً مهماً من المشهد التشكيلي العراقي، لاستغراقها في الثقافة العراقية عامة والحياة البغدادية خاصة، فكانت تحسب كفنانة عراقية أكثر منها ألمانية.

يعد "نصب الشهيد" الذي صممه الترك واحداً من أدوع الأعمال الفنية ليس في العراق وحسب بل على مستوى العالم. وقد عرف الفنان في هذا النصب كيف يستفيد من الفراغ، قال الترك: "هذا أسلوب عراقي بحت، في استخدام الفراغ او الفضاء في الأعمال النحتية أو المعمارية. وخير أمثلة على ذلك زقورة بابل وزقورة أور أو المذنة الملوية في سامراء. ويأتي نصب الشهيد وفق ذات الفلسفة النحتية، كل ما قمت به هو أنني أحدثت شقاً في القبة الإسلامية، احتراماً لروح الشهيد العطشى للحرية. هذا النصب يتحرك مع حركة المشاهد حوله، وألوانه الفيروزية المتداخلة بالأخضر تعطي انطباعات لونية أخرى على امتداد النهار وانعكاسات أشعة الشمس". مات إسماعيل فتاح الترك بعد صراعه مع مرض سرطان القولون، تاركاً خلفه حياة عاشها بكل خطوط طولها وعرضها. وأكد أن تخيل ابتسامته التي تحمل معاني الفرح والازدراء لكل ما هو سائد، والتمرد ضد الثوابت الحياتية. أتخيلها بقيت مرسومة فوق وجهه وهو يغادرنا. وأسئال بعد كل انجازاته الفنية والحياتية منذ ولادته في البصرة وحتى وفاته ببغداد: هل كان عليه أن ينتظر ليتألم أكثر وهو الشخص الذي طالما تحدى الألم بسخرية مرة عميقة؟ يروى أنه: "في واحد من معارضه الشخصية الذي أقامه في نهاية الثمانينات على صالة الفنان رافع الناصري في حي المنصور

نموذج من اعمال التزوير ، بتدخل لوني على عمل طباعي



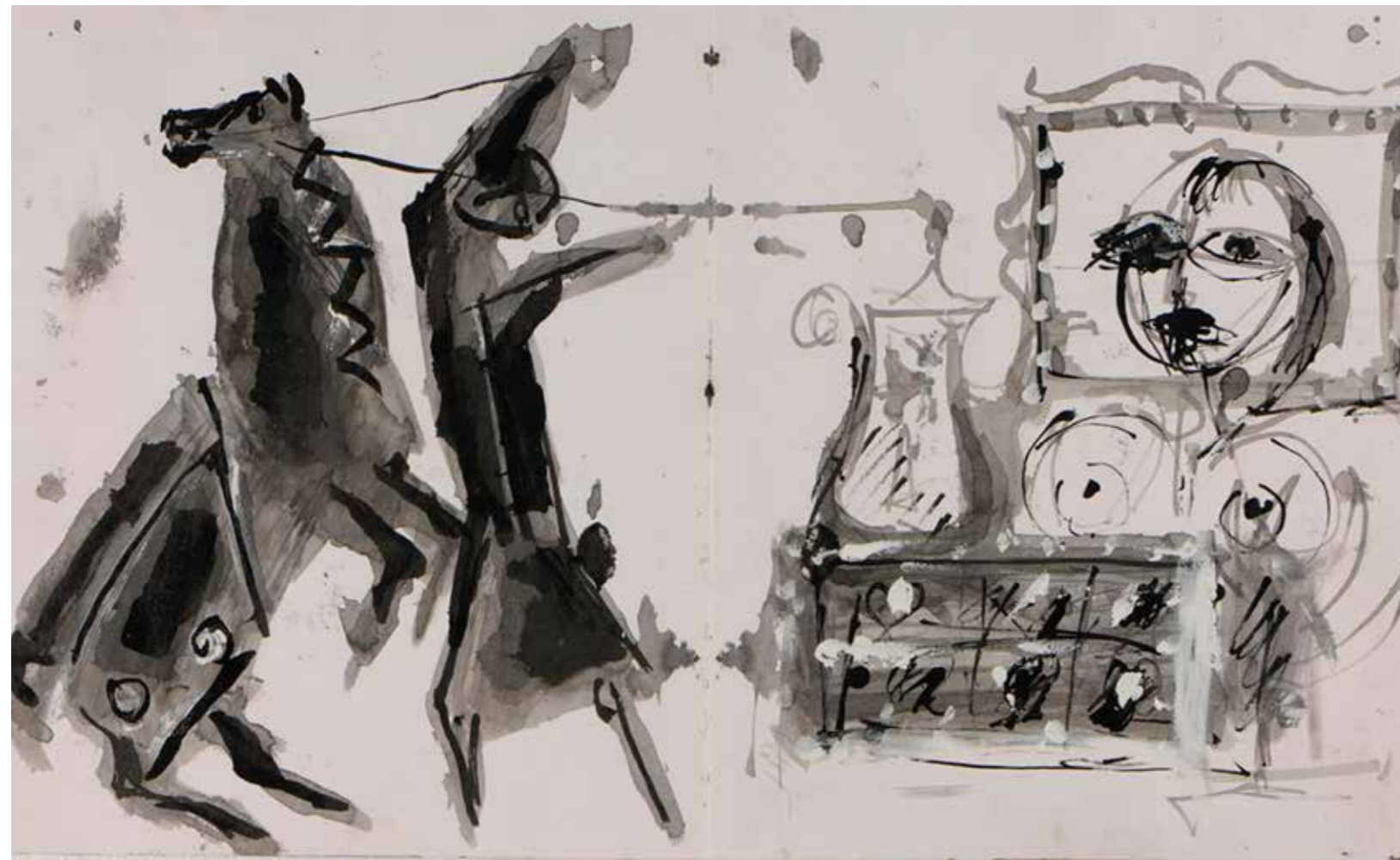
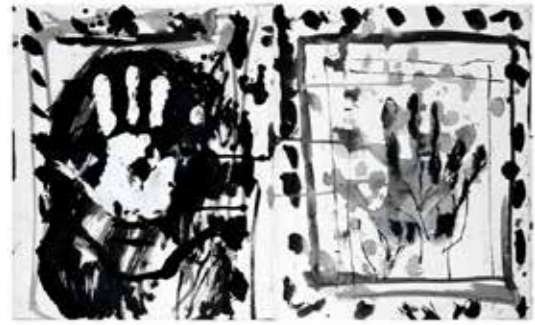
نماذج من اللوحات المزورة، ومقارنة بين النحت الاصلي والعمل المزور للنحت من عام 1987

- بيغداد، نحت إسماعيل فتاح الترك صبيحة يوم العرض وجه (بورتريت) إحدى طالباته في قسم السيراميك في أكاديمية الفنون الجميلة. كان التمثال الوجه ما يزال رطباً عندما قامت طالبة أخرى منثارة بكسر أنف التمثال، متصورة انه لا وقت للترك باعادة نحته وعرضه مساء ذات اليوم. لكن الروح الظرفية والمتمردة التي كان يتمتع بها الترك دفعته لأخذ التمثال الى صانع ذهب في شارع النهر، وطلب منه صياغة الأنف من الذهب الخالص، ليكون وقع المفاجأة شديداً على الطالبة الغيورة. وهكذا أصبح التمثال ذو الأنف الذهبي واحداً من أجمل أعمال ذلك المعرض. هذه الحادثة تعكس الطريقة التي كان يتصرف بها واحد من أهم فناني جيل ما بعد الرواد في العراق الذي رحل أول أمس، الفنان إسماعيل فتاح الترك، والذي عُرف إضافة إلى إنجازاته الكبيرة، بانحيازه الدائم إلى جيل الشباب ومراهنته عليه". (33)
- سأل عادل كامل الفنان الترك مرة: ما الذي يبهجك حد الفناء؟ فأجاب الترك: الحياة.
- باي معنى؟
- بالولادة والموت... أو ما بينهما.
- ما الذي يقلقك الآن؟
- الموت.



نموذج اخر لاعمال التزوير

6 - عن مقال: طيات في ذكرى الماضي والحاضر،
صحيفة المدى
7 - شربل داغر، مجلة العربي، العدد 554،
الصادر عام 2005، ص 158
8 - جريدة المدى اليومية: عراقيون فترة
الستينات ظاهرة عربية عامة... وإن كانت لها
خصوصيات عراقية، الأربعاء 2-27-2019
9 - ضياء العزاوي، لون يجمع البصر: نصوص
وحوارات في الفن التشكيلي، صدر في لندن سنة
2001
10 - مجلة المشاهد السياسي، ص 50، العدد
198/199 سنة 2000
11 - فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في
العراق، الجزء الثاني، ص 33
12 - مقال جبرا ابراهيم جبرا المعنون:
الستينيون
13 - شاكر حسن آل سعيد، فصول من تاريخ
الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الثاني، ص
47
14 - عادل كامل، كتاب من ديموزي إلى عصر
العولمة... مشفرات الموت وأطياف الحرية
15 - سهيل سامي نادر، كتاب الخشن والناعم،
ص 213
16 - سهيل سامي نادر، طيات في ذكرى الماضي
والحاضر
17 - سهيل سامي نادر، كتاب الخشن والناعم،
ص 218
18 - علي النجار، صحيفة المدى -23- 8 -
2014 العدد 3153
19 - عادل كامل، كتاب من ديموزي إلى عصر
العولمة... مشفرات الموت وأطياف الحرية
20 - عادل كامل، المرجع السابق
21 - سهيل سامي نادر، كتاب الخشن والناعم،
ص 218
22 - ندوة نقدية ومعرض استعادي في ذكرى
إسماعيل فتاح الترك في عمان: 30-11-
2006، القدس العربي، من أياد كنعان
23 - ملف إسماعيل فتاح الترك، مجلة العربي
الرياض - الملحق الثقافي العدد 15837



صورة رقم 1

إسماعيل فتاح الترك 1988
مختارات من دفتر تحية الى جواد سليم
48 صفحة، مواد مختلفة على الورق. 35 * 29 سم
مجموعة خاصة، لندن.

بينما يتضخم حجمه في تخطيط الترك (صوره رقم 1) وهذا ما يشير الى اعطاء الاهمية لرمز الرجل وتراجع اهمية رمز الحصان بالنسبة له، ملتزما من خلال ذلك بمبدأ المبالغة في تصغير الحجم أو تكبيره في الفن اليرافديني

ماهي الا عملية تحفيز واستعداد للتمرد، وايا كانت الاسباب، فنحن أمام مشهد رجل وهو يحاول كبح جماح حصان من خلال مشهد مختار من قبل الفنان. يظهر الرجل ذاته في تخطيط سليم بحجم يتناسب مع حجم الحصان

دفاتر الترك: تواشجات تراث و حياة شخصية

تغريد هاشم

فيه الحصان الجامح ومحاولة السيطرة عليه من قبل أحد الرجال.

وقبل أن نستعرض في حديثنا عن استعادة الترك للمفردة هذه، علينا العودة قليلا الى مفهوم رمز الحصان في نصب الحرية والذي يتجلى من خلال تصويب جواد سليم للحصان الرمز وهو محاط بربع رجال لكل منهم رمزية معينة في تاريخ العراق وتحديدًا ثورة ١٤ تموز 1958، كما ذكر جبرا إبراهيم جبرا في كتابه (جواد ونصب الحرية) 1974، وهو يستعيد فيها حادثة تجمهر الناس واسقاطهم تمثالين مهمين في بغداد، أولهما كان يمثل الجنرال البريطاني (مود) على صهوة الحصان قرب السفارة البريطانية والثاني كان للملك فيصل الأول وهو ايضا على صهوة الحصان قريبا من مبنى الإذاعة والتلفزيون. والثالث كان يمثل الشعب الثائر، وأما الرابع فسيرفع الراية معلنا اندلاع الثورة، وللفنان شاكر حسن آل سعيد رأي آخر ورد في كتابه (جواد سليم، الفنان والآخرين) يؤكد فيه على حرية قراءة العمل الفني، فيقول: "إن وضعيات الاشخاص والاشياء في هذه اللوحة تمثل الفوضى ثم التهيؤ، ومن ثم التحول نحو نظام الثورة الشعبية، وهو موضوع زاخر بمعنى الانطلاق والبدء، رغم دواعي الحفاظ على الوضع السابق. وهكذا فإن الاتجاهات المتقاطعة الآن هي اتجاهات متعارضة. فالحصان ينطلق قافزا نحو اليمين وهو ما توحى به قدماء الاماميتين في حين يتجه برقبته نحو الاعلى، وبراسه نحو اليسار". ويستنتج آل سعيد بأن التأكيد على فوضى الاتجاهات كما وصف،

(التبني) احيانا وقلم الرصاص احيانا اخرى وخصوصا في دفتره المعنون الى جواد، بيد أنه في دفاتره الاخرى، أنتج أعمالا بالألوان المائية والاكريلك، منتقلا بين اللون الازرق والاحمر والاصفر، محافظا على نقائها تارة ومازجا بعضها ببعض تارة أخرى.

حفل الكثير من تلك الأعمال بمواضيع الوجوه المختلفة: وجوه الاستاذ المعلم جواد سليم ووجوه العاشقات، والزوجة والابن والاصدقاء... وثمة ايضا تخطيطات تحضيرية للوحات وتواريخ مكتوبة أو تدوينات لأفكار وذكريات وكأنه كان يفكر رسما بالقلم والفرشاة.

في دفتر (الوفاء الى جواد)، نطالع مجموعتين من الأعمال: الأولى موجهة الى الفنان الكبير جواد سليم بشكل مباشر، وهي تعنى بإعادة رسم لوحات هذا الأخير بأسلوب اسماعيل الترك الشخصي وايضا مختارات من رموز نصب الحرية.

لم تكن خيارات الترك تلك عشوائية على ما أظن، فقد استدعى في هذا الدفتر بعضا من رموز نصب الحرية كالحصان والكف المفتوحة وهي بالذات الكف اليسرى للفتاة حاملة الشعلة والسجين الذي يحطم القضبان، بالإضافة إلى وجه للفنان سليم وبعض من لوحاته مثل: صبيان يأكلان الرقي والفلاح وزوجته وليلة الحنة ولوحات اخرى.

سعيد الترك في هذا الدفتر صياغة الحصان الجامح في نصب الحرية للفنان جواد سليم من خلال قراءته الذاتية لأحدى دراساته التحضيرية لمشروع ذلك النصب. حيث يظهر

"الرسم مجرد طريقة أخرى للاستمرار في كتابة دفتر المذكرات"
بابلو بيكاسو

مع الدفاتر الفنية للفنان إسماعيل فتاح الترك ننتقل في رحلة مع ابن بصرة السنبداد التي ما تزال نسائمها الجنوبية الرطبة تلامس ارواحنا المتقدة بالعشق الأبدي لارض الوطن. ومعا، نغور في أسباره من خلال البحث في دفاتره الفنية التي أنتجت ما بين العام 1988-2000. "الوفاء الى جواد" هو عنوان أول هذه الدفاتر، وثمة دفتر آخر بلا عنوان يشير محتواه الى من عرفهم في حياته، حتى أنه كتب فيه بتاريخ 28 شهر نوفمبر من عام 1995: "كل مارسم في هذا الدفتر هو أعز الاحبة واروع الناس الذين أحببتهم في حياتي". وأما الثالث فكان بلا عنوان مع تكرار متعمد لبعض المواضيع والمفردات، كالوجوه مثلا، وهي ثيمة مفضلة اتخذ لها أمكنة في جميع دفاتره تقريبا. انبثقت فكرة إنجاز دفتر (تحية الى جواد) بعد لقائه بالفنان ضياء العزاوي في لندن، والذي كان يستعد لإقامة معرض تحية للفنان جواد سليم - وهو كتقليد مارسه الكثير من الفنانين العالميين أمثال بيكاسو وانتوني كلافيه وروبرت روشنبرغ - تبنى فيه الفنان ضياء العزاوي وكذلك الفنان الترك، الرموز والمفردات التي كان يستخدمها الفنان الكبير الراحل جواد سليم .

رسم الترك في أجزاء من تلك الدفاتر بالحبر الاسود وتدرجاته، مع اضافة اللون الاوكر



صورة رقم 6

الرموز المستعارة من نصب الحرية، ستقابلها عند جواد الكف اليسرى للمرأة حاملة الشعلة وكف السجين الذي يحطم القضبان، إذا تحيلنا اليد هنا - وهي الجزء الأكثر رمزية في جسم الإنسان - الى القوة والسلطة والحماية، وقد تأخذنا ايضا الى معنى الاعتراف والتوبة، وبالرغم من تعددية المعاني لرمز الكف في العديد من الثقافات والأديان، إلا أنها في النهاية ترمز إلى الحماية، وهي ايضا اشارة (قف)، او ان الامر ماعاد يحتفل، وهي لحظة إعلان الاحتجاج والرفض. كما في مشهد التمرد المتمثل بالثائر والحصان.

الداخل مرثياً والخارج مستتراً لقد أعاد الترك في إحدى صفحات دفاتره تخطيطاً لوجه جواد سليم والذي يظهر منعكسا على سطح مرآة ممسوكة بالسبابة والإبهام، قابله في الصفحة المجاورة برسم وجه غير معكوس في مرآة هذه المرة وهو لرجل رافديني رأسه أشبه برأس سرجون الاكدي، (صورة رقم 3) وسنجد هنا التركيز على كبر حجم العيون والانف، ما الذي فعله الترك هنا يا ترى ؟ لقد أظهر وجهها معكوسا في مرآة (تخطيط جواد المعاد) وفي الصفحة المقابلة رسم وجهها بسحنة رافدينية غير معكوس في مرآة. هل كان ذلك ليس أكثر من مجرد رسومات تحضيرية لمشروع معرض مثلا، أم كانت الغاية من ذلك إخراج رأس سليم من المرأة واعطاء الهوية الرافدينية ؟ وفي خيار مشابه، في صفحة اخرى من ذات دفتر، يظهر

صورة رقم 5



صورة رقم 2

صورة رقم 3

يوحي بالطمأنينة والسكون، هل كان هذا بمثابة جدار للأمنيات ؟ وان كان الامر كذلك، فيا له من صراع داخلي مكتوم يعتمل بين الأمنيات الضائعة وحلم الحرية.

وبخطوط مستقيمة تارة، ومتقطعة مرتبكة وحررة تارة أخرى، شبيهة بأسلوب التحزيرات الخطية التي حفلت بها منحوتاته، أعاد الترك انجاز لوحات جواد التي تتسم بالخطوط الواثقة الهندسية المتوازنة، والمهتمة بتفاصيل الحياة البغدادية اليومية في المنازل والازقة الشعبية القديمة، والتي تتغنى بالدفع العائلي والعلاقات الحميمة. ومن الجدير بالذكر أن طبيعة التخطيط عند الترك هنا تحيلنا الى طبيعة حساسية خطية مشابهة في أعمال جواد سليم في الأربعينيات والتي اختلفت تماما في الخمسينيات. مما يعني أن الترك استعاد أعمال جواد الخمسينية متبنيا أسلوبية خطوطه الاربعينية.

ثمّة كف مفتوحة عند الترك يتكرر ظهورها في دفاتره عدة مرات. (صورة رقم 2) وهي ثالث



وقد رسم صورة لوجه معلق على الحائط لامرأة ذات عيون سومرية واسعة، وفي الأسفل اثاث وادوات منزلية وزخارف وكأنها لقطة اخذت من احد زوايا البيوت العراقية. فهانها الإيقاع الصاخب المشبع بالضجيج وهناك مشهد مقابل

المعتمد قبل قرون عديدة، والذي يقوم على فكرة ان الاشارة لدرجة الاهمية يتم تحديدها من خلال تباين الحجم في الأشكال والمفردات، وهي تعتبر احدي أهم المميزات في اعمال الترك. ولكن، لماذا الحصان تحديدا ؟ وهل كان الترك يشارك سليم في أفكاره عن تمثيل الثورة وتمرد الشعب أم أن ذلك كان مجرد تعبير ذاتي محايد ؟ فحين لا يتسنى للفنان التعبير عن حقيقة ما بداخله، سيكون بإمكانه الاستعانة بالتمثيل عنها من خلال اقتباسات او اعادة رسم مفردات بأنساق اخرى. ولكن، ماعلاقة ثورة الشعب بليلة الحنة مثلا او الفلاح وزوجته ؟ او كما اطلق عليها الفنان نوري الراوي، عريس وعروسة، المستوحاة من النحت السومري (ابو وزوجته)... ما الذي كان يجول بخاطر الفنان وهو يحدد خياراته ؟ فما هنا مشهد مشحون بالصراعات والتمرد واستعراض السلطة متمثلا بالحصان والثائر، يقابله في الصفحة التالية مشهد مستعار من مجموعة لوحات لسليم وفي اجواء هيمن عليها الهدوء والسكينة،



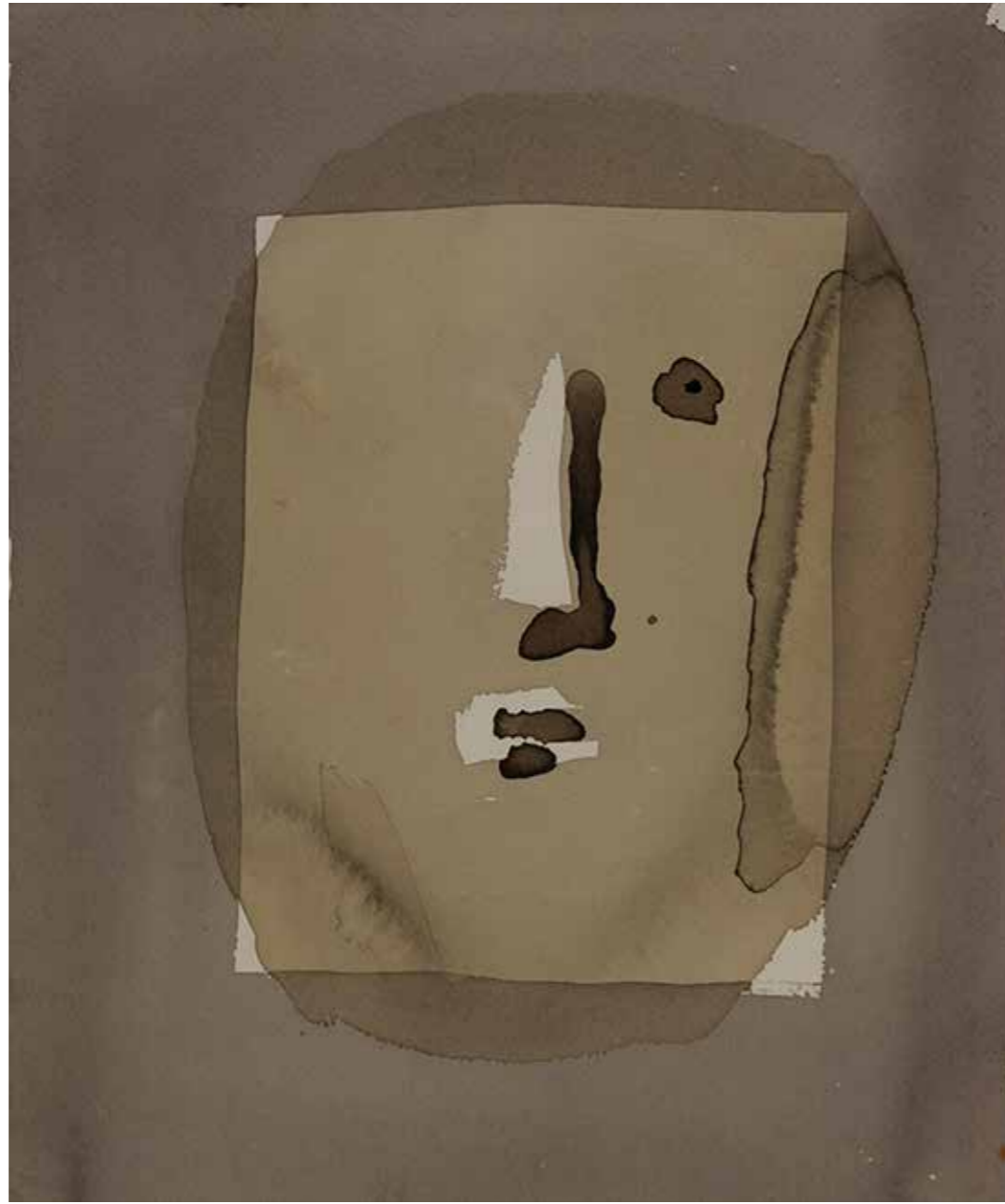
صورة رقم 4

إسماعيل فتاح الترك 1988 مختارات من دفتر تحية الى جواد سليم، مواد مختلفة على الورق. 35 * 29 سم مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1990-1995 مختارات من دفتر العائلة، مواد مختلفة على الورق. 35 * 29 سم مجموعة خاصة، لندن.

يشير ويرمز وأين يلعب بالمفردات في ذاتها من غير أن تحيل الى معاني؟ وبإمكاننا والحال هكذا، تصنيفها ضمن لوحات لفنانين آخرين في تاريخ الفن، توافرت على حلول وإنشاءات غامضة من غير أن يكون لها رصيد مضموني أو دلالي، أفليس الفن في جزء كبير منه، ليس أكثر من لعب بالمفردات؟ أو مادة محفزة للقراءة الذاتية الحرة للمتلقي.

وفي تقنية ومشهد مشابه، نجد رسماً آخرًا يظهر فيه انكيديو مرة ثانية مرتدياً قناعاً مستطيلاً بقرون ويقف خلف نسائه. (صورة رقم 7) حيث تبدو إحداهن وهي تحمل قطة، وهي أحد رموز الشهوة والرغبة وكذلك الخداع. فيما بدت المرأة الأخرى بوجه غطاء تظليل غامق وهي تحمل الحمامة التي اشتهرت برمزيتها للسلام والروح المقدسة، ثمة هنا ما هو جدير بالاهتمام، حيث أن جدلية العلاقة بين الداخل والخارج في تخطيطات الترك باتت (ربما) ذات معنى ومقصد، إذ لم تقتصر هذه الثنائيات على الوجه والوجه المعكوس في المرأة، كما في أعمال سابقة له، وإنما عززتها الوجوه الدراماتيكية النصف المضاءة أو النصف مظلمة أو النصف ملونة أو حتى الفارغة من الملامح. وهي اقرب الى اشباح، وكأنها مشاهد من مسرح الاقنعة والمرايا والظلال، تتلاقى الاضداد على منصته فيصبح الداخل مرتباً والخارج مستترا وتلعب فيه ثنائيات الحياة أوارها: الظلام والضياء، الخير والشر، الوفاء والخيانة، الحرب والسلام، البدائية والتحضر، المرأة والرجل.



وهما يقفان عاريين، (صورة رقم 5) ويظهران كما لو كانا في حالة استعداد لالتقاط صورة فوتوغرافية. حيث بدى رأس الرجل معكوساً من سطح مرآة. وفي صفحة أخرى رسم الترك صورتين متقابلتين على صفحتي الدفتر لشخص وهم يعكسون وجوه بعضهم في المرايا (صورة رقم 6) رسمت اللوحة بألوان فاتحة تضمنت درجات اللون الأصفر والبني، ونلاحظ أن الشخص الذي يجلس في منتصف الصفحة اليسرى، قد ظهر بوجه وثندي مغطيان بخطوط الحبر الأسود، ولا شك بأن هذا الإجراء سيحفزنا باتجاه البحث عن تفسير ما، إلا أن ذلك قد يكون ليس أكثر من إنشاء صاف للوحة بلا دالة، حيث يطغى عنصر الانشغال في بنية اللوحة بمعزل عن الجانب السردي أو الدلالي، هي إذن الإشكالية التي يمكن أن تواجهنا في العديد من أعمال الترك، حيث نتساءل: أين

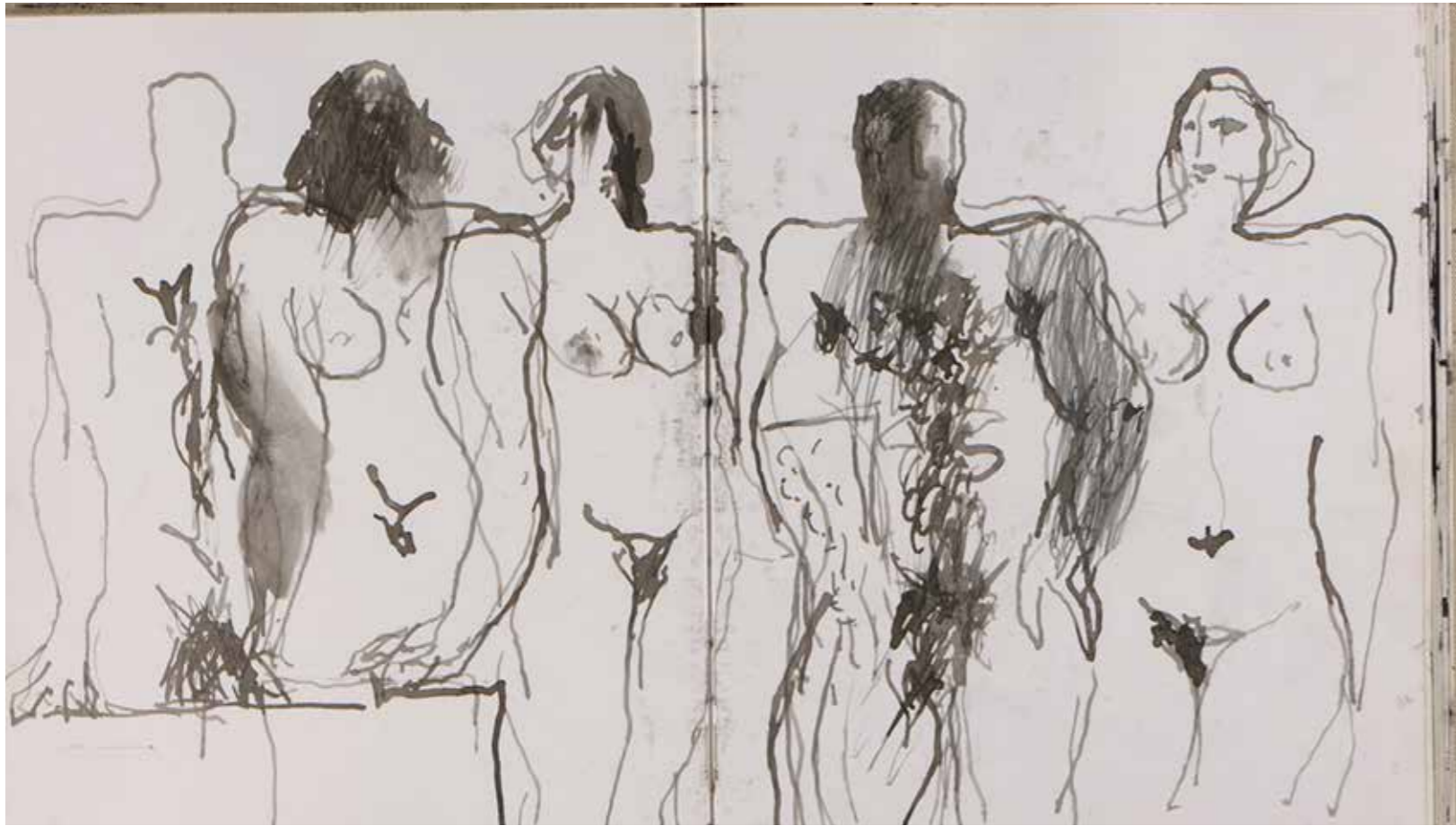
التعبيرية الألمانية الجديدة

لقد تم تنفيذ ملامح الوجوه وتحديد الشخصيات وخصائصها في دفاتر الترك بتلقائية واختزالية عالية وتحوير متعمد، معتمداً الخطوط والمساحات وتدرجاتها (التونات). وقد قام الفنان في تحديده للشخصيات باستبدال الشروط التقليدية في الرسم الأكاديمي بالنزعة (التعبيرية الجديدة) التي ظهرت في الثمانينات من القرن المنصرم، إذ عالج رسوماته بطريقة معاصرة اتسمت بكل من الخطوط الخشنة في آن والخطوط المنسابة والمتكسرة في آن آخر. ثمة خطوط هائلة وبلا خيارات دالة على معنى أو شكل مقروء محدد، حفظ لها الفنان اخلاصها للسحنة التجريدية الصريحة.

لنا رجل عار يرتدي مايشبه قناعاً مستطيلاً مع قرون، ورجل آخر خلفه تتعكس صورته في المرأة وهي مجردة هذه المرة من القرون، (صورة رقم 4) أهي يا ترى قرون أنكيديو (الرجل / الثور) التي كان يرتديها على رأسه؟ وهو الشخصية الثانية في ملحمة كلكامش السومرية؟ أنكيديو الذي كان يعيش حياته البدائية قبل أن تسلبه إياها (شامهات) تلك المرأة التي استنفدت قوته ومنحته العقل بدلا عنها؟ وفي الصفحة المقابلة لهذا التخطيط، رسم الترك رجلاً وامرأة باللون الاسود بعيون كبيرة ابرزها من خلال استخدام اللون الابيض على خلفية سوداء، هل كان الترك يتمثل نفسه في صورة انكيديو بعد لقاء (شامهات) من خلال الصورة المعكوسة في المرأة؟

وفي مكان آخر، نطالع صورة من الدفتر المعنون (للأحبة)، حيث تظهر فيها امرأة بصحبة رجل





صورة رقم 8



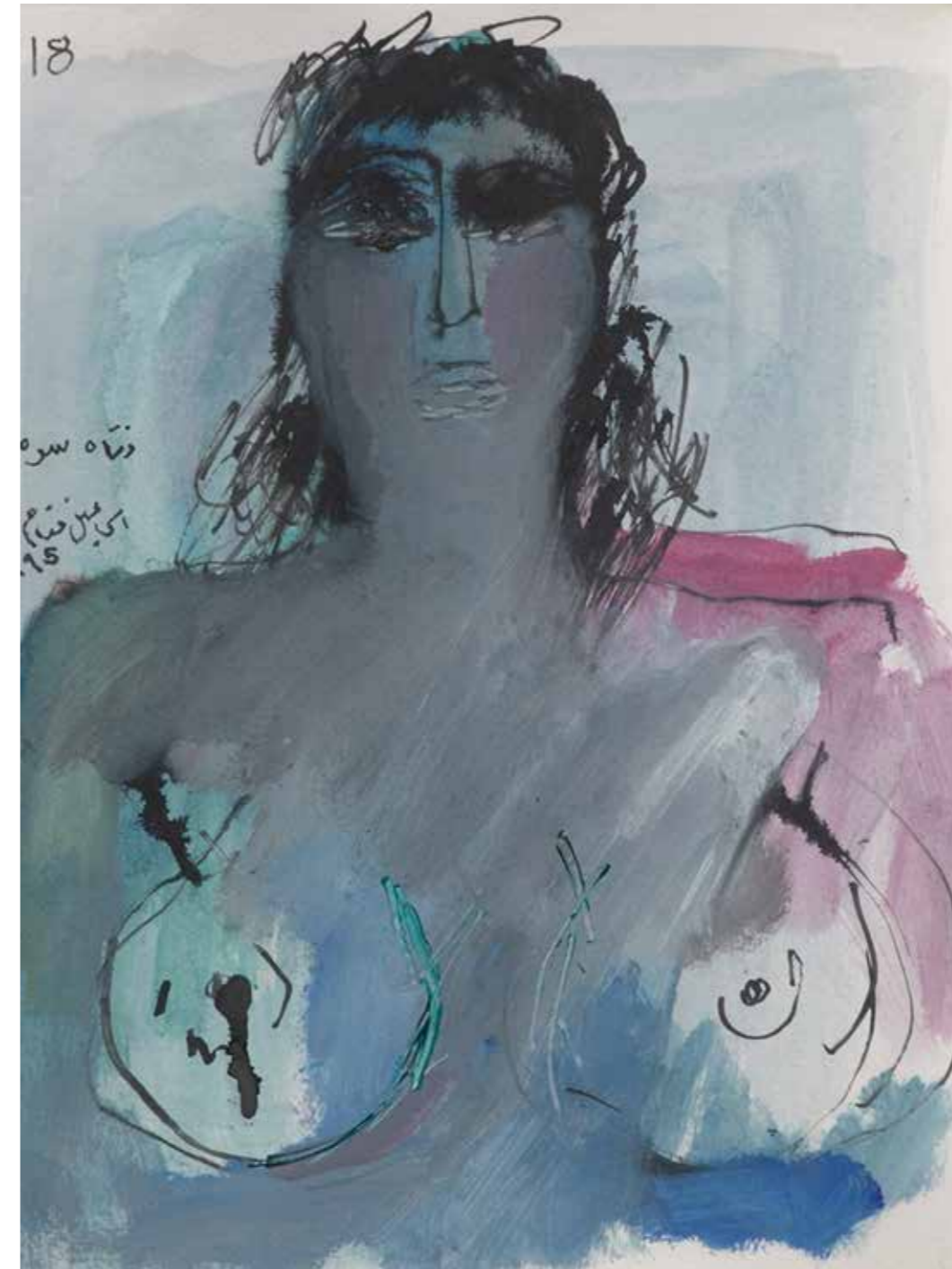
صفحات من دفتر ارتجالات بصرية 2000
مواد مختلفة على الورق. 36 * 31 سم
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة

التميزة التي حققها الفنان منذ البداية ستجعل من الممكن قبول تطويره لاتجاهات وتقنيات وتخصصات مختلفة جاءت من خلال تعرفه هو وزوجته ليزا عليها .

وجوه من الذاكرة

"هذه الوجوه تدون نسيانها، ولن تغيب (الشيطنانة) وإن فارقتك - قلت - عرفتها إذا ؟ ..نعم، هي كما سميتها تماما، الشيطانة ! وتعيد رسمها، تعويضا عن ذلك الحب الخائب ؟ الوجوه، هل تدون نسيانها؟ انت تعلم ..نعم. إنها ذكرى النسيان !"

هكذا يصف الناقد محمد الجزائري وجه احدى شخصيات الترك التي عبر عنها في فنه، ففي المجموعة الثانية من دفتر (تحية الى جواد) ستكون بعض الرسومات من نصيب تلك الشخصية والتي أطلق عليها الفنان اسم (نورس)، حيث ظهرت مرة وهي مرسومة بنصف وجه، وقد قام الترك بإعادة رسمها عدة مرات و بصياغات مختلفة، وكما يخيل لي، فإنها لم ترسم عشوائيا في هذا الدفتر تحديدا، بل بسبب رغبة الفنان في التأكيد



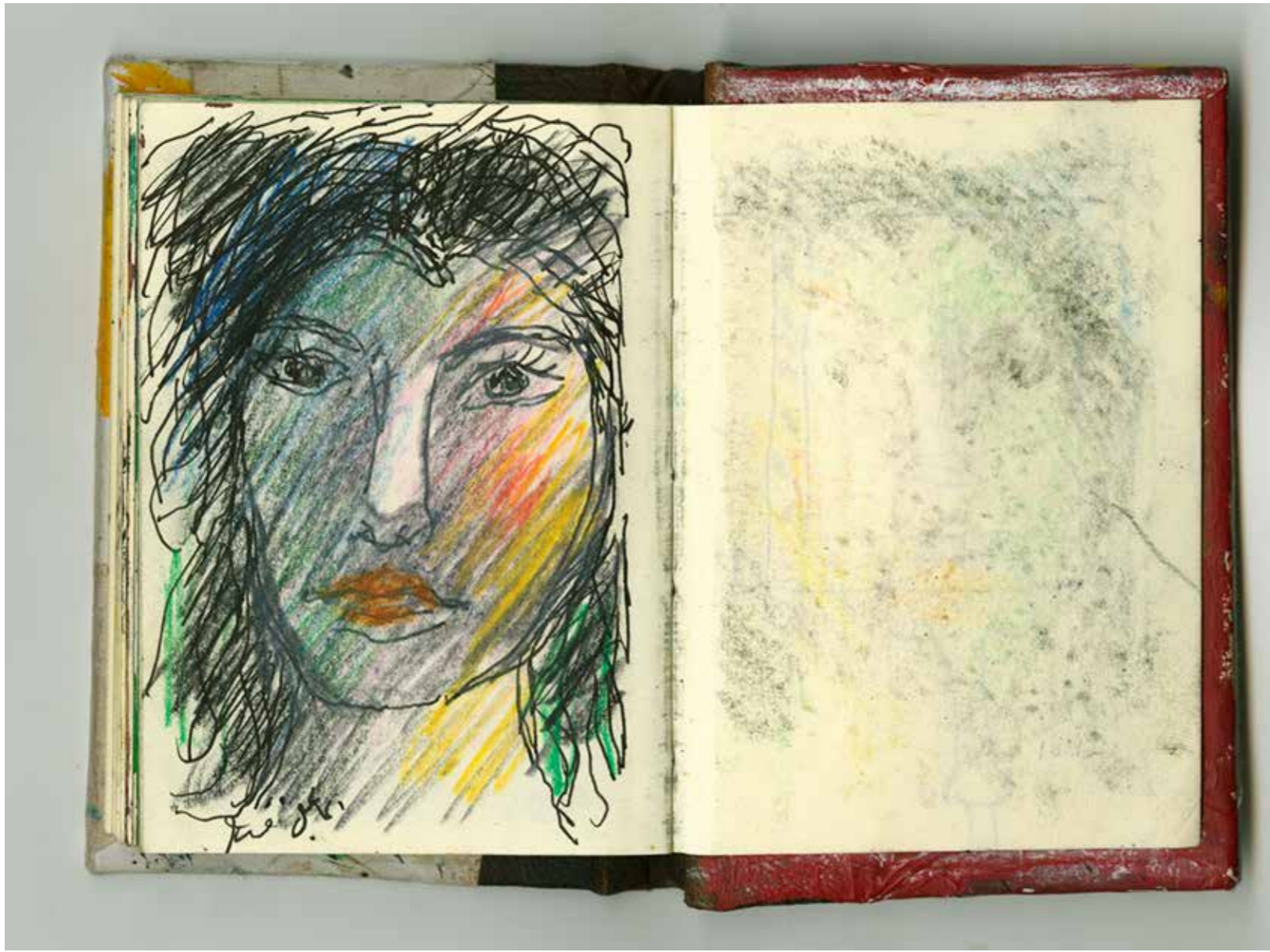
صورة رقم 10

محققا بذلك النمط الارتجالي الديناميكي في أعماله، بعض خطوطه تبدو كما وصفها بول كلي "خطوط في نزهة حرة".

كان لدخول ماري لوييز شيك (ليزا فتاح) الفنانة الالمانية في حياة وروح الفنان فتاح الترك الفضل في ولادة أسلوبه الجديد الذي لم يكن معهودا في العراق سابقا، إذ صنع الترك فنا مشحونا بالعواطف الجياشة اختلط فيه التجريدي بالتشخيصي ربما، كنتيجة قصة الحب العنيفة التي عاشها مع ليزا في ايطاليا اثناء دراسته للفن، وايضا من خلال علاقة قائمة على الرومانسية المفرطة الى الرباط الزوجي والعودة الى بغداد. انتمت ليزا فتاح الى ابناء جيلها من الفنانين الالمان التواقين الى الحرية وتجريب كل ماهو جديد، والذين كانوا يخوضون معارك شرسة مع الفنانين المفاهيميين والتجريديين بقيادة (مايكل فرنر) وهو ناشط في مجال الفن وتنظيم المعارض الفنية. قبل ان يتحول الى جامع وتاجر ومروج للفن. ومما لاشك فيه أن ذكاء (فرنر) وعلاقته المتينة بالتعبيريين الجدد بالإضافة الى دوره القيادي الذي تميز بادائه الممتاز، كان من العوامل التي ساهمت بنجاح هذه المغامرة. ورغم أن حركة التعبيريين الجدد شكلت قطيعة وتمرد على الاساليب النمطية، وقد يبدو ظهورها في البداية كرد فعل لآراء التأثيرات السائدة آنذاك إلا أنها كانت حصيلة تراكمات من سلسلة من التغييرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتي كانت وراء بزوغ الوعي الفني الاستثنائي السائد آنذاك. أطلق على هذا الأسلوب تسميات مختلفة مثل الوحشية الجديدة او الفن الرديء او مابعد الطليعة الى ان استقر الامر على التعبيرية الجديدة.

وقد اهتم التعبيريون الجدد بترجمة الأفكار والمشاعر التلقائية واتسمت بأساليب يسودها الشطط والمبالغة الشديدة في استخدام اللون والمواد ولمس السطح وهي الحالة التي تعكس المزاج المضطرب لمعظم فناني المرحلة، بالوانهم المتضادة والزاهية وضربات فرشاتهم السريعة العنيفة ومواضيعهم المشوهة المحتوى او الشكل وتقنياتهم التلقائية البدائية. ومما لاشك فيه أن الحال في العراق لم يكن افضل من ماهو عليه في الدول الاوربية والغربية وبامكاننا تخيل حجم التحديات التي خاضها الفنان اسماعيل فتاح الترك والفنانة ليزا عند تبنيهم أساليب هذه الحركة الجديدة. إلا أن سيرته الذاتية المفعمة بروح التحدي والانجازات الفنية الفردية

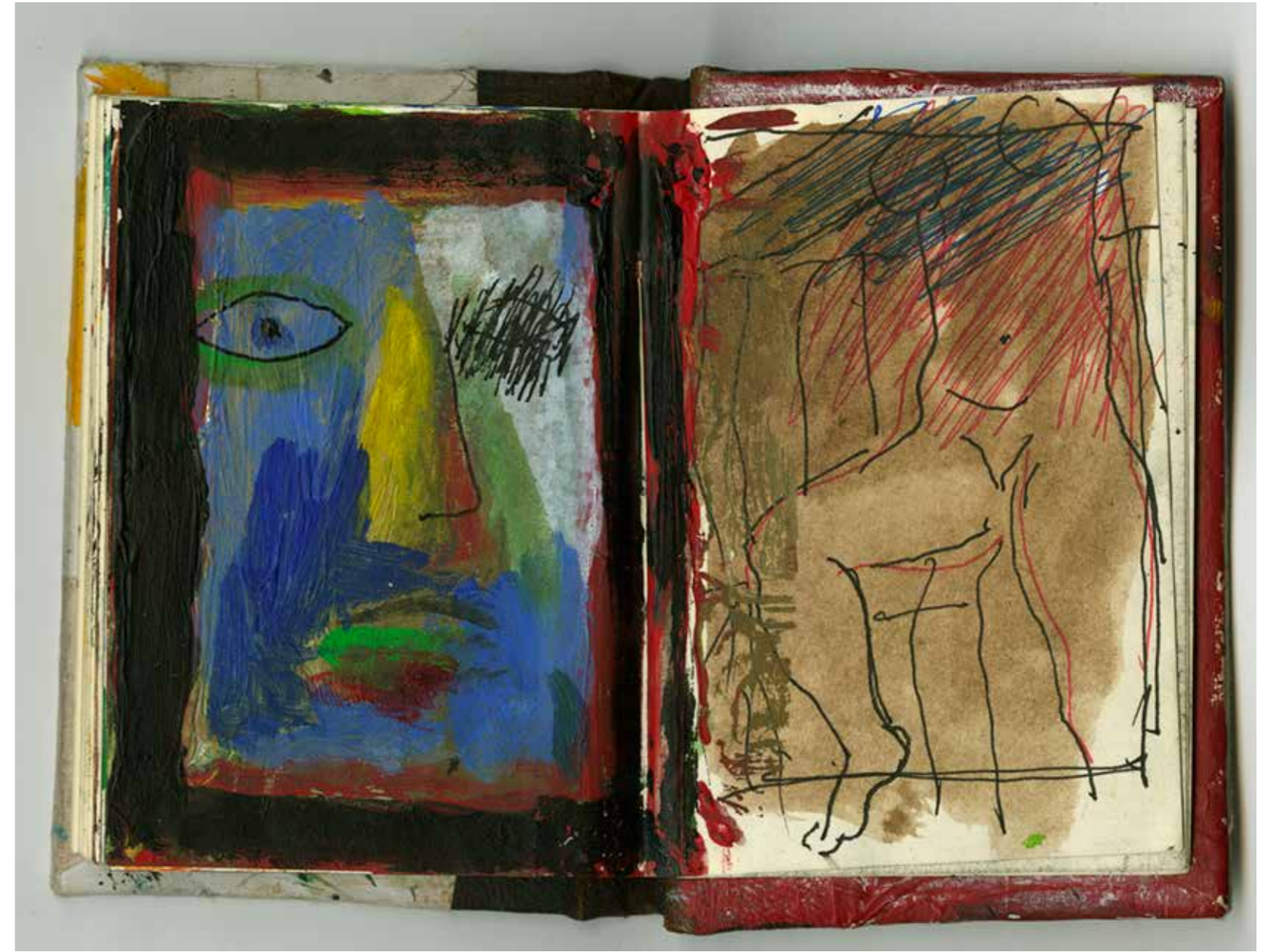
دفتر ارتجالات بصرية 2000
مواد مختلفة على الورق. 36 * 31 سم
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة



إسماعيل فتاح 2001
مختارات من دفتر غير مكتمل ، مواد
مختلفة على الورق. 16 * 12 سم
مجموعة خاصة، لندن.

جنوب العراق. وهو اللقية الأثرية الهامة المنفذة
بصيح هندسية تصميمية اختزالية في التعبير،
تحولت الى ايقونة تمخضت عنها العديد من
التأثيرات و بزخم كبير في أعمال عمالقة الفن
العراقي ومنهم جواد سليم وضيء العزاوي
ومحمد غني حكمت وآخرون.
ومن الجدير بالذكر ما اشار اليه أرنولد هاوزر
في كتابه (الفن والمجتمع عبر التاريخ) عن ما
تتميز به فنون بلاد ما بين النهرين من نزعة
عقلانية تجريدية بالاضافة الى تمثيل بعض
الأجزاء في الوجه من خلال المبالغة في تكبير
حجم الأنف والعين مثلا، للتعبير عن الأهمية
وتصغير الباقي للتهميش. وفي كتاب (سومر
فنونها وحضارتها) يقول أندريه بارو: "أن رأس
فتاة من الوركاء، كان بمثابة تمثيل انثوي خالد
ونقل دقيق للحالة البشرية. فقد يبدو لنا وكأننا
نتلمس شعاعا من عينيّن حيتين داخل محجرين
فارغين، أما الشفتان فلم تكن بهما حاجة لان
تقتريا منا كيما نسمع ماتريدان ان تنطقا به، ذلك
لأن تموجهما الذي أكمل الوجنتين الرقراقتين،
يتحدث عن نفسه" وفي محل آخر سيقول: "يمثل

رفضاً لمسلمات كينونة راهنة وبحث عن كينونة
بديلة مرتجاة بعد احساس بخيبة، أو ربما ليس
ابعد من علامة ايقونية لشكل الرفض وبنفس
الوقت شكل تزييني بقيمة جمالية محببة لدى
الفنان.
إلا أن هناك ما يذكي اتصاف هذا التصرف
بالمحاكاة، وهو تعمد عدم رسم الوجه الكامل
ل (نووس) وإبقائه كنصف وجه فقط. فهل كان
ذلك متممدا لإخفاء هوية (نووس) ام بسبب
وجودها الغير الكامل في تضاريس الذاكرة ؟ أو
ربما كنوع من أنواع التأكيد على الجزء الأعلى
من الوجه كالعيون والحاجبين والشعر.
إن وجه (نووس) ومجموعة كبيرة من الوجوه
التي رسمها الترك اعتمدت بشكل كبير على
ملهمات الفن الرافديني القديم، حتى أننا في
الدفتر الثاني والموجه الى الاعزاء الى قلبه،
سنجد تخطيطا ملونا لفتاة كتب عليها بخط
يده (فتاة سومر) عام 1995، (صورة رقم 10)
والتي تعد تمثلاً أسلوبياً مباشراً لرأس فتاة من
الوركاء والذي يعود تاريخه الى العام 3100 قبل
الميلاد، والذي تم العثور عليه في مدينة الوركاء،



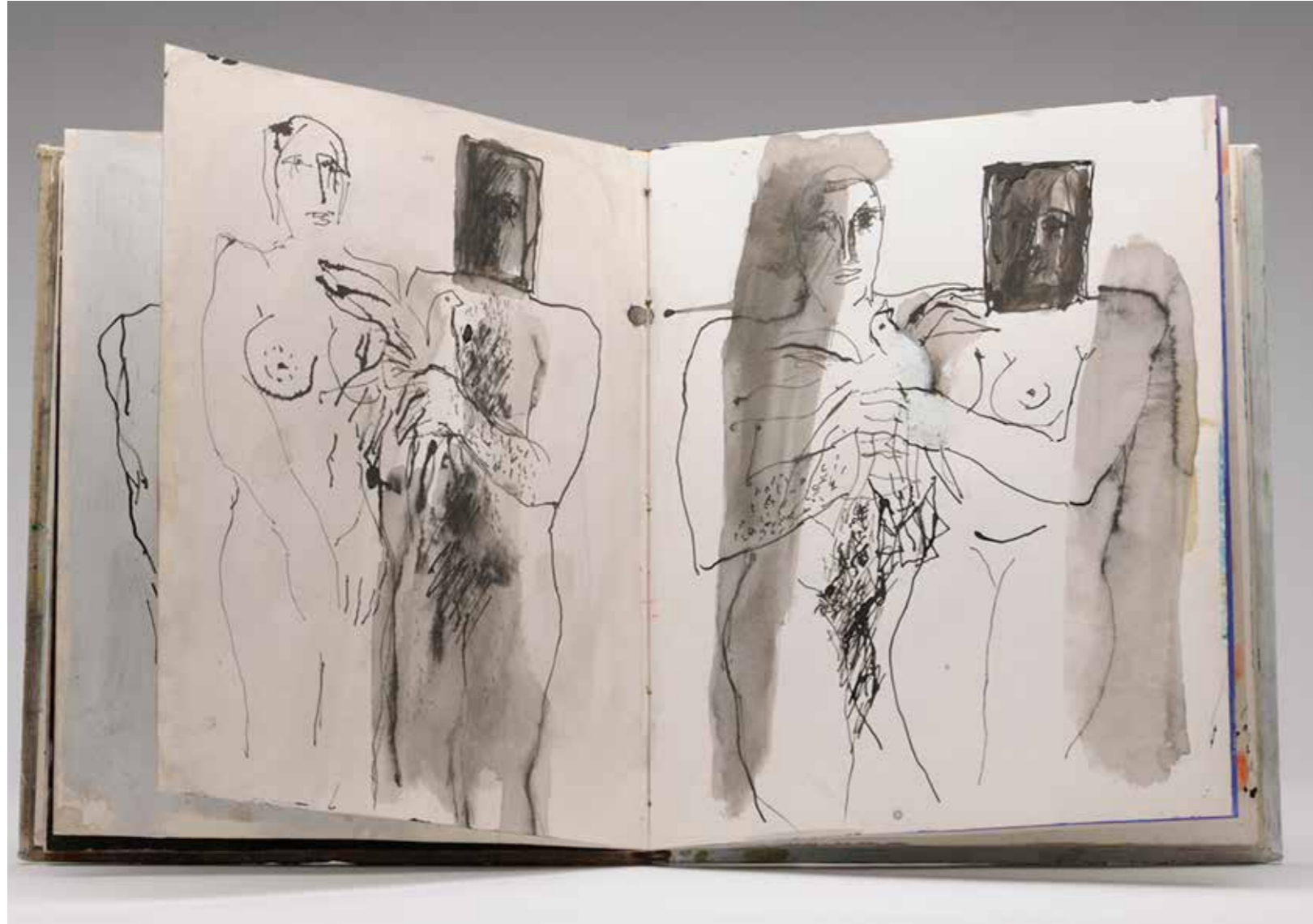
على أنها ذات تأثير كبير عليه. مما دعاني الى
الاعتقاد بانها هي ذاتها (الشيطانة) التي ذكرها
الاستاذ محمد الجزائري في مقاله عن الترك،
والشيطانة تعني المرأة الذكية باللهجة العراقية،
ظهرت (نووس) في احدى صفحات الدفتر إلى
جانب نص يدون تاريخ يوم 31 من شهر أكتوبر
عام 1988. و(نووس) هي واقعا احدى طالباته
التي خطفت قلبه وهام بها عشقا، الا ان فرق
السن الكبير والظرف الاجتماعي آنذاك وكذلك
زواجها من رجل آخر، حال دون ديمومة هذه
العلاقة.
ففي ذات الدفتر اخمن ان الفنان رسم مشهداً
يروى فيه شيئاً من حكايته معها: ثلاث نساء
ورجلان، أحدهما يظهر خلف الاخيرة من
الجهة اليسرى. ويبدو فيه بدور ثانوي حيث
يقف في الخلف بهيئة مختلفة تماما عن ماهو
عليه الرجل الأول الذي تصدر وجوده الرئيسي
على المشهد. (صورة رقم 8) وبالإضافة إلى
تخطيطات أخرى لذات (النووس) حيث تظهر
في إحداها وعلى وجهها علامة (X) كنوع من
الإلغاء أو الشطب، (صورة رقم 9) ربما كان ذلك

والانسانة ليزا التي طغت على معظم اعماله الاولى والى المرحلة (النووسوية) وهي المرحلة التي تمثل العشرين سنة الاخيرة قبل رحيله. سنجد المرأة في معظم الوجوه والرموز والكلمات التي يبدو وكأنه ينحتها على الورق في معظم هذه الدفاتر بل وحتى على اللوحات والتماثيل، عله يتخلص من ذكراها التي ما لبثت تطارده كما يبدو في كل مكان. لقد بدا فيها الفنان أشبه بجسر ابداعى يعبر من خلاله الى حضارة بلاد الرافدين والأساطير التاريخية والشعبية وهي مشحونة بالعواطف الخام والمصقولة بالاسلوب الفطري تارة والتعبيري تارة أخرى.

إسماعيل فتاح الترك، 1997-2000
مختارات من دفتر ارتجالات بصرية،
35 * 29 سم. 48 صفحة مع غلاف
مجموعة خاصة، لندن.

والنجمة الصاعدة في عالم التصوير الفوتوغرافي آنذاك، كان له الفضل في صناعة أهم أعمال بيكاسو. حيث صورت (دورا مار) المشاعر واهتمت بالتفاصيل، فمن ارضفة الشوارع الى الجدران واقبية الكنائس، ولم تلبث حتى تناولت البورتريت الشخصي لها كمادة لعكس الحالة السائدة والجو العام للإنسان الأوروبي إبان الحربين العالميتين، ومن خلال استخدام تقنيات الطباعة المزدوجة للصورة السالبة، استطاعت أن تنتج أعمالا فوتوغرافية رائعة الجمال. ولعل البورتريت المعنون ب(البورتريت المزدوج مع القبة) 1930 - 1936 يجعلها في القمة كما كانت هي عليه، وهو العمل الذي كان خلف انجاز عمل المرأة الباكية لبيكاسو، والذي يعتبر نقطة تحول في مسيرته الفنية الطويلة وطفرة كبيرة في تاريخ الفن الحديث. وكذلك هو الحال مع فناننا الكبير اسماعيل فتاح الترك، فمن تأثير خطوط واللوان الفنانة

التمثال بهذا سابقة قوية للتعبيرية الخالصة والبسيطة".
من الواضح وعلى مر العصور ومن تجارب سبقت وأسماء علقت في الذاكرة أن حياة الفنان هي خليط من الرفاهية والبؤس. تضيي احيانا قصص الحب ذات النهاية التراجيدية سحنة كئيبة على اعمال الفنان، بل وربما تنقله من النقيض الى النقيض، الى عوالم جديدة مختلفة تماما عن ماكان عليه. الا انها بلا شك كانت وما زالت أحد أهم المسببات في كسر التكرار والجمود والبحث عن مجالات اخرى غير التي اعتاد عليها. والخوض في تجارب جديدة تفرضها الحالة المزاجية للفنان. فقد تنقل بيكاسو على سبيل المثال، عدة مرات بين الأساليب والتقنيات بسبب حالته المزاجية اولا، وتأثير النساء عليه ثانيا. فبالرغم من مراحل بيكاسو الفنية المتعددة والغنية بشكل عام، إلا أن تأثير ثيودورا ماركوفيتش (دورا مار)، الفنانة



صفحات من دفتر ارتجالات بصرية 1997-2000
مواد مختلفة على الورق. 36 * 31 سم
مجموعة خاصة، لندن





اسماعيل فتاح الترك
بين النحت والرسم
سهيل سامي نادر



لا أريد بهذا المقال أن أكتب مرثية لفناننا الراحل اسماعيل فتاح الترك . لقد غادرنا والعراق لا يمتلك الوقت الكافي لرتاء نفسه . سمعت أنهم عادوا به من قطر وهو في أنفاسه الأخيرة ، وقبل أن يموت واتاه الصبر والإحساس بالشوق لكي يلقي نظرة أخيرة من نافذة المستشفى التي لا تبعد كثيرا عن دجلة . وحدها هذه النظرة كانت عزاءه وعزاءنا .

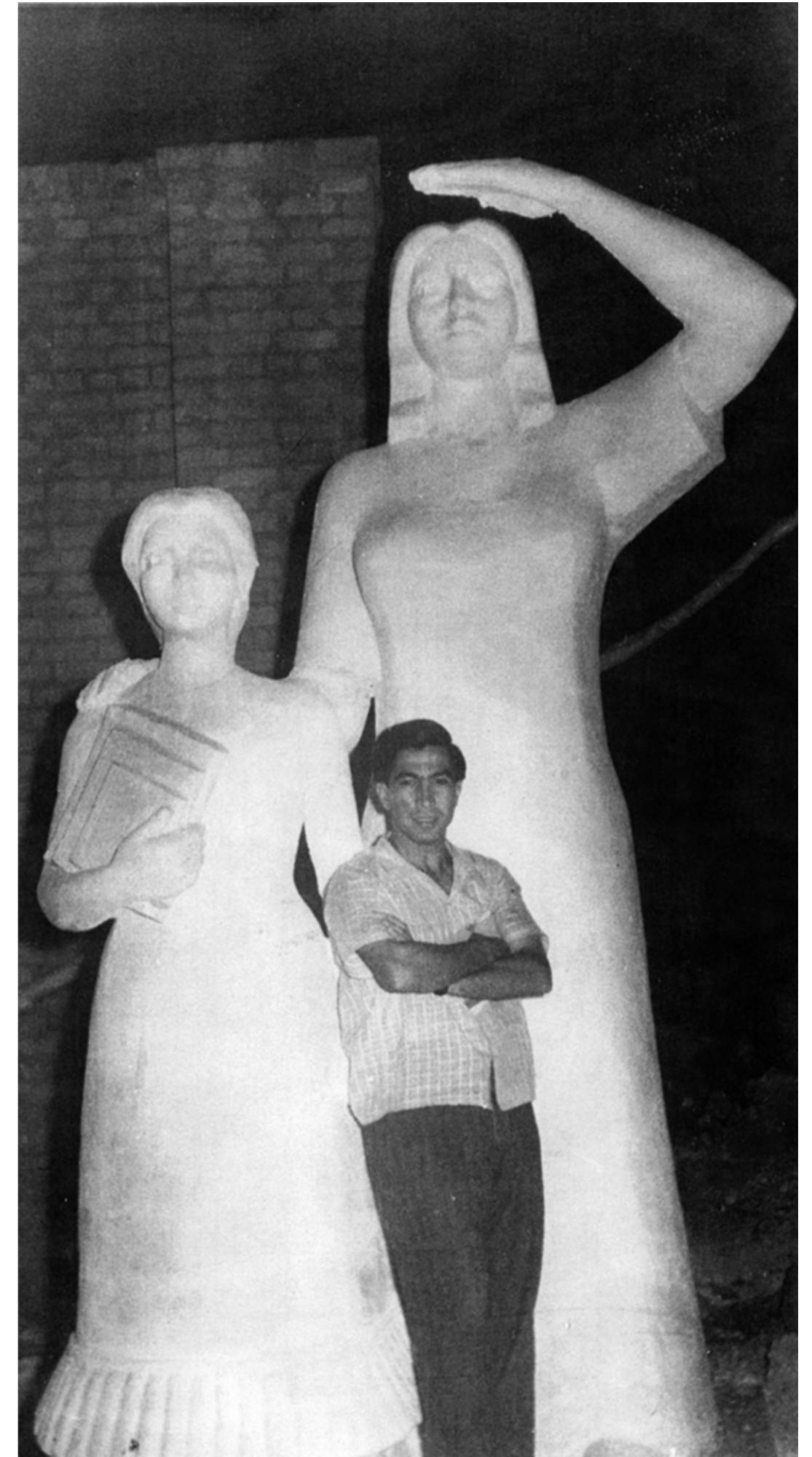
نحن الذين تكاثرت علينا الأحزان لأنني في هذه الأيام تلقي بنظرنا الى مدينتنا ، فخر طفولتنا الشاردة ، بدهشة خرساء كأننا نودعها الى الأبد. لم نعد نكثر بالموت بل بهذا الموت الذي يطوقنا ، وهو موت قديم في الحقيقة ، وإذا لم أكن مخطئا فقد راح اسماعيل فتاح الترك في سنواته الأخيرة يقاومه بالرسم واللون على نحو آثار تساؤلاتنا ، فهو المقل بالرسم ، واستخدام اللون على وجه التحديد ، راح يلون حتى اطارات أعماله الفنية ، ثم عمد الى وضع الصبغة على تماثيله البرونزية .

ابتداءً من هذه الاستجابة غير المتوقعة بات الرسم الملون كأنه يعوض عما افتقده الفنان ، وما افتقدته الحياة الثقافية ، من حماس وألق وأمل . والحال أن مقالتي تبدأ من هذه اللحظة التي أظن أنها تضم مواقع قوة الفنان واخفاقاته ، حيث الرسم يعكس الكثير من أشكال ودلالات محترف الفنان النحتي ، وحيث النحت يضحي قياسيا جدا وملازما للتقشف والحذف الذي اعتمده الفنان مخلصاً لجمالياته القديمة .

إن الزمن مهم ههنا : فما أن انتهت حرب الخليج الثانية حتى بدا الترك أكثر استعدادا واغراءً من ذي قبل لكي يتقبل نشاطا كان يجرجه في السابق. فقد أنجز عددا كبيرا من الرسوم التي نفذها على الورق ، وأسهم ببعض المعارض المشتركة ، وأقام معارض شخصية توجت بمعرض كبير للكرافيك والرسم . لقد بدا واضحا أن الفنان خلص الى تجربة احتاجت الى تأكيد ، من هنا لم يخف سعادته من كونه توصل الى حل مشبع . قال لي أن الرسم أخذ يثير عنده حس الحرية والمتعة . فاذا اضفنا استخدامه للون بغزارة ، وهو المقل فيه ، فلنا أن نعتبر ذلك تأكيدا اضافيا .

إن سر الاهتمام المتزايد يكمن إذن في الحرية والمتعة المستحصلان من الرسم . ما من شرح أفضل من هذا ، فلا يوجد ما يخفي خلف الحرية والمتعة ويتقدمهما غير السعي اليهما

إسماعيل فتاح الترك 1997
اكريلك على الورق، 75 * 55 سم.
مجموعة خاصة،



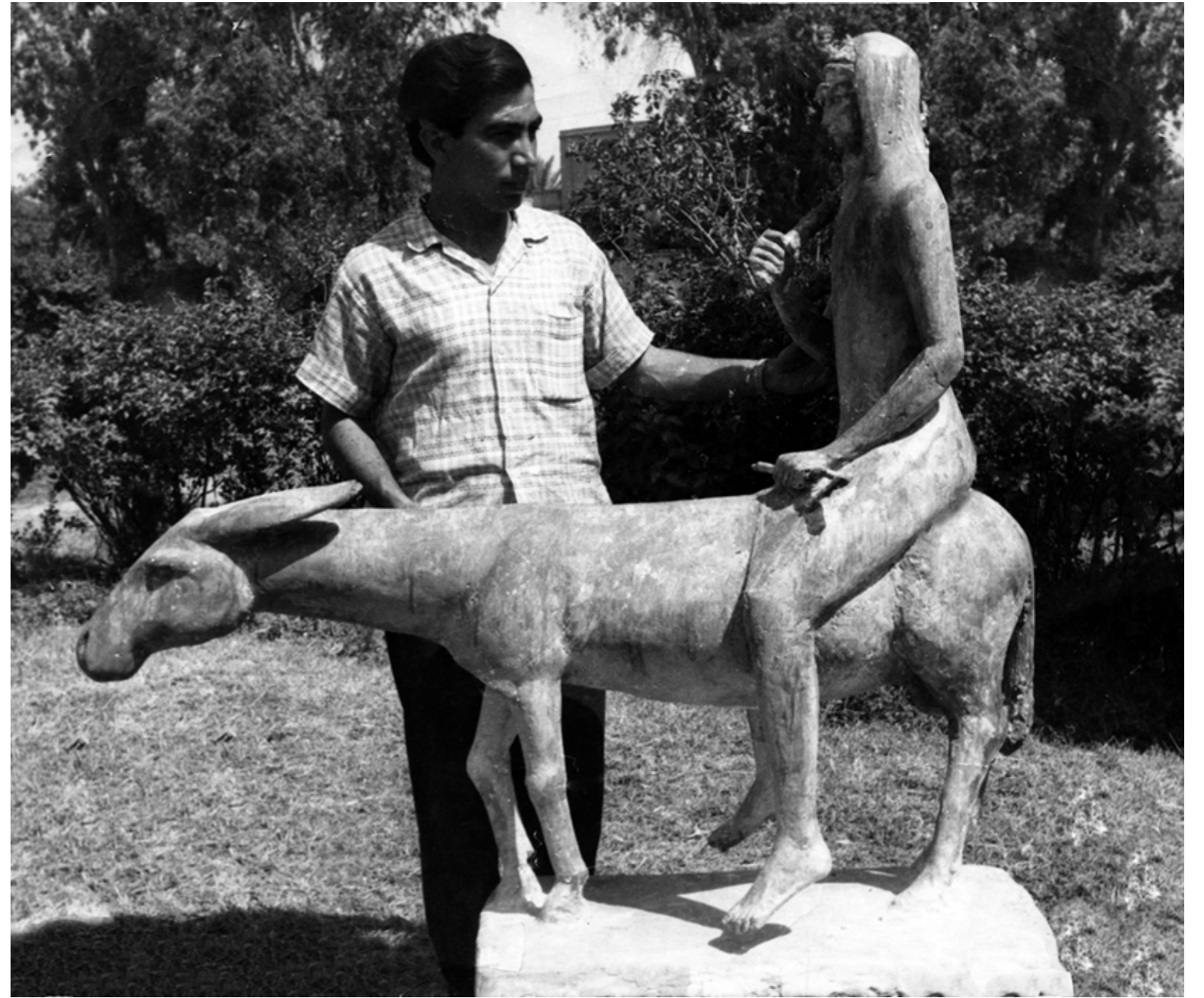
إسماعيل فتاح الترك ، معهد الفنون الجميلة، بغداد 1958



اسماعيل فتاح الترك، معهد الفنون الجميلة، بغداد 1958

من هذا أنها لا تؤكد على الحيوية التي يتيحها الرسم من حيث الاتصال المباشر وانعدام التوسطات التقنية ، فليس من المناسب وصف هذه الحيوية متعارضة مع أنساق فنية أخرى إلا في حالة اللجوء اليها خلاصا من يباس شديد أو معاناة في التعبير . إن قرارا بهذا الشأن متروك لتداعي هذه الحالات فضلا عن التقييم الشخصي . ولا شك في أن الإحساس بها بقوة من قبل نحات قديم قد يغرينا باستحصال معنى جديد كهذا : لم أعد أحب النحت فهو لا يمنحني الحرية والمتعة كما في الرسم ! لكن الترك لم يصل الى هذه المرحلة . الامر كله يتلخص بأن الفنان فسّر على نحو مضمّر القيمة العاطفية لاهتمامه المتزايد بالرسم ، وأنه متشوق إلى

جواد سليم مع النحات خليل الورد ومجموعة من طلاب معهد الفنون الجميلة، بغداد منهم، الفنان اسماعيل فتاح الترك، النحات عيدان الشبخلي والنحات ودود الشبخلي 1958



ولا رغبة في اظهار اية أوضاع تشي بالحركة والشغل وأعمال التفسير ، بل أرادت اظهار نقاء الخطوط الخارجية وكفايتها وعلاقتها بالفراغ ، من هنا كانت انشغالاً فنيا صرفاً، وقيمتها الجمالية مؤكدة بهذا المقياس وحده ، والفنان نفسه لم يستخدم التلوين فيها الا على نحو مسحات من ألوان محايدة شفافة وظفت فنيا وأدت الى تماسك الاشكال في الفراغ.

ثم حقق الترك في انتقاله قصيرة الى الرسم التجريدي القيم السابقة نفسها ، مضيفاً اليها عنصر المصادفة الفنية . ومرة اخرى نلاحظ ضمور اللون وتحديد وظيفته كساند او مكافئ غير جوهري . لقد ظلت ألوانه محايدة ، بل جاءت أحادية ، ولا تعدو غير نقاط ولطخات حبر تحركها أحياناً فرشاة تسحب الخط الى انشائية جنينية ما كان الفنان يكررها ، لأنها لم تكن تشكل سوى لحظة تنفيذ لا تسترجع. ويبدو أن هناك قصداً فنياً من ورائها. فمشروع

عاطفة لونية كانت مؤجلة طويلاً .

معادلة القيم الفنية

أفادنا الترك عن تاريخه الفني بأنه كان يستخدم اللون في رسومه التشخيصية من دون خشية في سنوات دراسته بروما في الستينيات ، لكننا للأسف لم نطلع عليها . أما في العقدين التاليين فنستطيع التأكيد على أن رسومه فيها كانت متشعبة جدا في الخطوط والمادة اللونية والانشاء . كانت قريبة من تجارب التخطيط الحر غير المرتبطة بأي غرض عملي يختص بالنحت ، وموضوعاتها تلخصت بتمثيل الجسد الانساني أو أجزاء منه (رجل ، امرأة ، الاثنان معا) ولقد امتع الفنان عن أي تمثيل روائي لها وجعلها تبدو مجرد حركة خط متراكمة في الفضاء تعين حدودا مختارة باختزال وتذهب متلاشية على صفحة بيضاء . إن اسلوبها التعبيري لا تقوده ارادة تمثيل محددة ولا هواجس فكرية

مطلق . وثمة مثال مناسب في هذا الشأن ، فالكثير من مبدعينا اعتادوا قديما ربط العمل الفني بالمعاناة والألم وليس بالحرية والفرح والتمتع . ولقد دللوا بطريقة لا تخلو من اقتناع على أنهم حصلوا على مكافآتهم عن جدارة! ازاء ذلك يحدث أن يختبر الفنانون نسقا فنيا محددا ليتحولوا منه الى آخر أو يستفيدوا منه باحثين عن الرضا والكفاية - ولربما في كلمات الترك نفسها : الحرية والمتعة . إن لحظات مثل هذه تضم خبرات التحولات الاسلوبية ، واستخدام مواد جديدة ، وتغيير المفاهيم الجمالية . مثل هذه التقلبات تنتج حالة من النشاط في التعبير اللغوي تضم اليها جميع السلوكيات التي لا يمكن تقدير دوافعها الحقيقية في لحظتها . إن الترك نفسه قدم مثلا على ذلك : فقد أدخل في برنامجه الفني ثقافات كان يتحرج منها ، كالحديث عن تاريخه الشخصي والفني . ولا شك في أن انتاجه الغزير

في الرسم قد عزز من ذلك البرنامج ، مثلما أثار تساؤلات عما يضمه في النحت . وأخيرا خاض تجربة جديدة في الكرافيك من دون أن يخشى الطبيعة النوعية لهذه النقلة ، وبالعكس أشار بوضوح إلى إحدى الوظائف التي يتيحها الكرافيك وهي الانتشار . والملاحظ أنه بوساطة الكرافيك أعاد إنتاج بعض الرسوم التي أنجزها في السنوات الاخيرة أو حافظ على روحيتها . إن هذا يعني أنه كرس لرسومه التعاطف اللازم لكي يراها منتشرة حقا في تقنية تخدم هذا الهدف المعلن. إن هذه التحركات تمت في جو مليئاً بالهمة والحماس شكلته في الأصل رسوم نثر فيها الفنان غزارة لونية فاجأت الجميع . من جهة أخرى علينا أن لا نستنتج من هذه الاختيارات الجديدة أي مغزى سلبي في علاقة الفنان بعمله الاصلي كنحات . فهي لا تعاكس النحت ولا تثير فيه اضطرابا كما سوف نلاحظ . وأكثر

وطلب المزيد . الا نبحت عنهما في الحياة والعمل ؟

البحث عن الدلالة

أود فيما يأتي أن أضيق كلمات الترك هذه في عمله الفني أو أعيد دلالاتها النشطة فيه . لا يعني هنا اختبار الكلمات بحد ذاتها والتأكد من صدقها، بل مساءلة الانجاز الفني قبل كل شيء واكتشاف جمالياته .

إن كلمات الفنانين عن خبراتهم الشخصية مهمة لكن ليس بأهمية النتيجة الفنية التي يتوصلون اليها . وأحسب أن الموقع المناسب لها هو الاحتفاظ بها كحاشية للتعاطف والفهم وتحسين التلقي .

الكلمات تعيش منطقتها ، ولقد أصبحنا منبهين أكثر مما مضى الى وجود عنصر زمني ثقافي يلون الخبرات الشخصية ويغير من دلالات اللغة ، حتى لو اعتقد الفنانون أنهم يعملون في زمن



إسماعيل فتاح الترك 1973
الوان مائية على الورق، 75 * 55 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

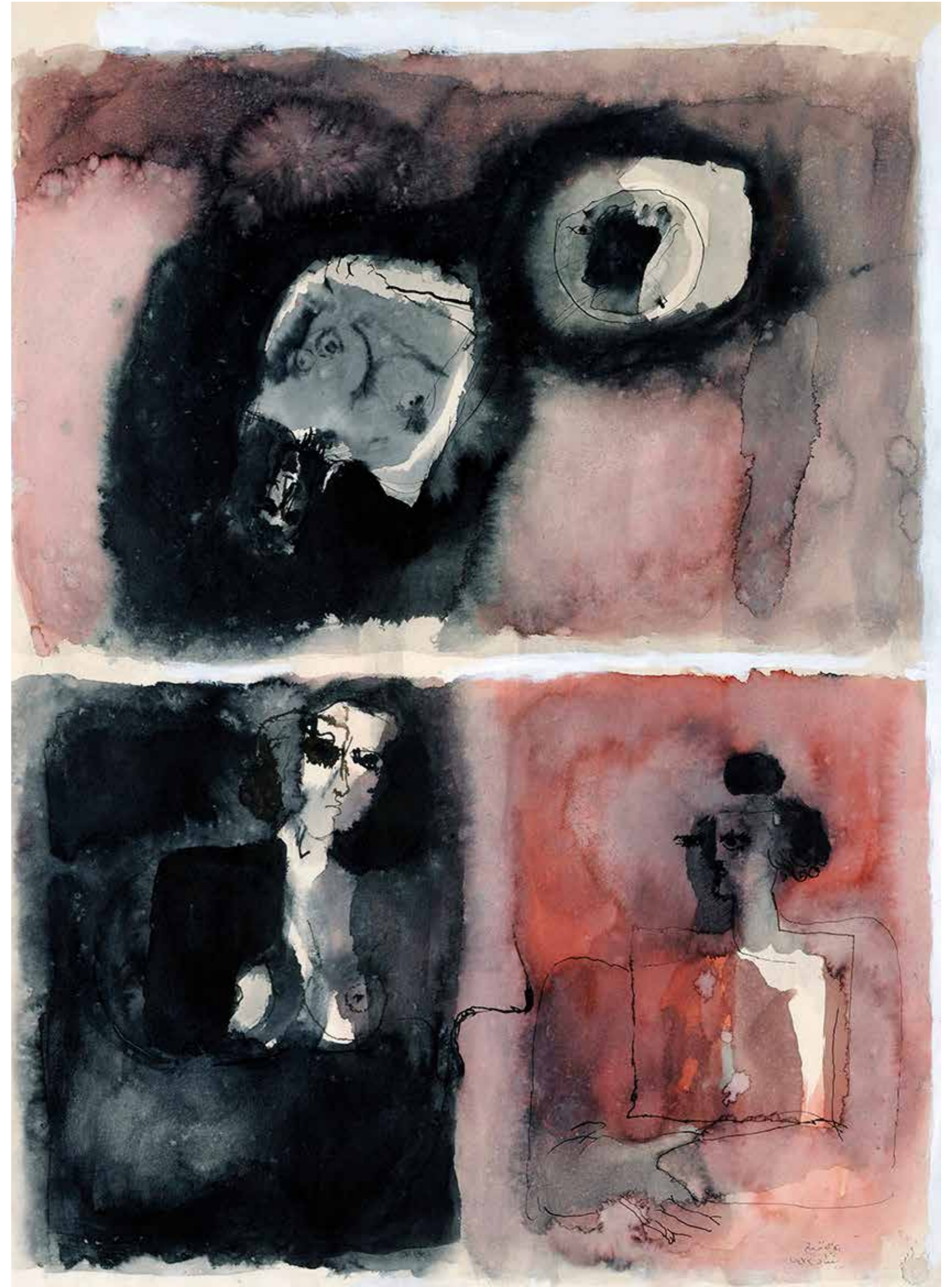
إسماعيل فتاح الترك 1976
الوان مائية على الورق، 75 * 55 سم.
مجموعة خاصة، لندن

الفنان الاصلي ليس اقامة وحدة بنائية من عناصر مختلفة ، ولا حتى تمثيل شيء غائب ، ولا التقرب من أداء محدد ، بل الاحتفاظ بالقيم الفنية نفسها المرتبطة بالخط ورهافة التحديد ، ومن ثم علاقة الخط والشكل بالبياض . من الوجهة الجمالية الصرفة كان الفنان قد أكد على قيم كهذه في النحت ايضا . فملازمة مادة الخط للبياض في الرسم كانت تأكيداً لملازمة الحدود الخارجية لمادة التمثال المحيط بالكتلة . إن السعي الى الرهافة في التحديد ونفي التشريح وحسية الاداء الفني والعزوف عن العلاقات الروائية هي قيم جمالية هيمنت على رسوم الترك كما في منحوتاته .

مواقف

أعتقد أن الوسط الفني والثقافي العراقي في عقدي السبعينات والثمانينات لم يعامل رسوم النحات الترك الا كنتاج فرعي . الترك نفسه أسهم في هذا التصور ، فانتاجه قليل وفنيته خالصة ، وتخطيطاته المتشعبة ما كانت لتباري تقاليد اللوحة الزيتية أو ما يعتقد بأنها أعمال كاملة . لكن هناك سبباً آخر أكثر أهمية ، وهي أن تلك الفترة كانت منتجة للفنان على مستوى النحت ، فقد كلف باقامة عدد كبير من تماثيل الساحات (الرصافي، الواسطي ، ابو نواس ، الفارابي ، الكاظمي) وحين فاز تصميمه لنصب الشهيد وجد نفسه ازاء أكثر الأعمال أهمية في حياته وأكثرها مدعاة للتفرغ والتكريس . والأمر مفهوم فنصب الشهيد ليس نصباً عادياً بل هو عمل معماري مشهدي هائل انسجمت فيه تطلعات متنوعة على مستوى التصميم والتنفيذ والتصنيع والرؤية الجمالية . إنه باختصار منشأة تدخلت في اقامتها جهات فنية وانشائية عديدة .

ويبدو أن استغراقه بذلك العمل الكبير ألقى على تماثيل الساحات التي أقامها وجهة نظر جديدة ،





نراها مرة مخترقة بالفراغ ومرة متجسدة في عمق تراتبي . هذا النسق نفسه يعوض عن حيوية الوضعيات عن طريق خلق مشهد مسرحي إيماي وساكن بواسطة الحيز الخاص التي تعمل فيه المنحوتتان على حساب الفراغ الكلي لمكان العرض. إن أحد الأمثلة المعروفة في هذا الترتيب هو وضع رأس كبير ينام أفقياً أمام كتلة من الشواخص ذات الرؤوس الصغيرة ، أو وضع شواخص أمام لوح مستطيل يمثل جداراً . ويبدو لي أن الترك استخدم اللوح الجداري خلفية للشواخص لوظيفتين ، الأولى للإسقاط العاطفي الرمزي (إشارات وخطوط وأشكال أنثوية كالأنثاء) وفيها تحول هذا الجزء الى لوحة رسم ، والثانية تحويل المسافة بين الجسدين المختلفين من كونها مكانية الى كونها نفسية توحى بالانقطاع وعدم الاتصال . وفي كل الأحوال نجدنا أزاء حيز مكاني فني

حجميهما والطبيعة الجسدية لهما . لعل الحل الأول متوفر في منشأة نصب الشهيد بقوة ، مع الأخذ بالحسبان القياسات الكبيرة لهذا النصب . فقد شطر الفنان قبة من الطراز العراقي الى قسمين متساويين وباعد بينهما في حركتين الى اليسار واليمين على نحو أنتج مركزين لهما ، مع وجود كتلة رمزية صغيرة في الوسط . النتيجة البصرية لهذا التدبير أننا في التفاضل حول النصب من مسافة مناسبة سنجد تغيراً في المنظور وحركة في كتلته العامة ما بين انفتاح وغلق .

لا شك أننا في المنحوتات الصغيرة لا نلمس مثل هذا النشاط في الرؤية بقدر ما نلمس موحيات التعبير وخطوط التبئير في العرض الفني . والحال أن الفنان عوّض عن الحركة بخلق علاقات فراغية داخل كتلة الشواخص نفسها ثم ما بينها وبين كتلة أخرى أصغر منها بحيث

النحت الاغريقي ، فالأول وقور والثاني شبابي مارس طيش الحياة . وفضل النحت الأتروسكي الساذج بعض الشيء على النحت الروماني ، إلا أنه بالمقابل أحب بورتريهات الشخصيات الرومانية لقوتها وتعابيرها النبيلة . وكان من البداية أن يحب النحت السومري ، وقد أخذ منه أحد المبادئ الوظيفية ألا هو مبدأ المواجهة . ليس من البساطة أن نستدل بتلك الخطاطة السابقة على طبيعة عمله النحتي ، فهو نجحات معاصر ، إلا أن برنامج النحتي ظل بعيداً عن بناء أو تمثّل أفكار ووضعيات وتصوير حركات ، وأرى أنه قدّم بدائل عنها ، فالحركة التي تحتاج أو تنتج مسافة عوّض عنها بوضع مسافة مكانية بين كتلتين ساكنتين يتغير المنظور ما بينهما بواسطة حركة المشاهد. أما الوضعيات فقد عوّض عنها بالعلاقة الإيمائية ما بين هاتين الكتلتين من حيث اختلاف النسب بين

، وقد حملت معها مشاكل القرارات الإدارية والسياسية والرغبة في التظاهر والإدعاء . مقارنة بأعمال مماثلة نفذها فنانون آخرون فإن أعمال الترك هي الأفضل من حيث التناسب والتعبير العام والاختزال والاستقرار . إلا أنني شخصياً ما كنت أطيق تكبيرها بنسب مضاعفة لتبدو عملاقة وغريبة ، ولاسيما تلك التي كانت تقف على قدميها في الساحات العامة . إن هذا التضخيم للشخصيات الثقافية يحولهم الى أبطال مشوهين ، وأعتقد أننا ثقافياً وبيئياً أقرب الى قياسات ذراع أو ساق ، وتلك هي قياسات الفنان نفسه ، ولعلها تشكل واحدة من مصادر الأنموذج الثقافي العراقي الذي يتجلى في القياسات النسبية لبيوتنا وأزقتنا وآثارنا ، حتى عمارتنا الحديثة المرتفعة لم تستطع الارتفاع على نحو متطرف ، والاتجاه العام في البناء ظل متمسكا بالبناء الأفقي .

أزاء ذلك كانت تماثيل الشخصيات الجلوسة التي نفذها الفنان ، حتى في نسبها المضاعفة ، أقرب الى التحديدات الجمالية التي اعتمدها ، فالجالس ملموم الكتلة ، وجسده ينغمر فيها . إنه مجموع في بروز غير مشتت مما يعطيه سمة الوقار والرصانة : اليدين ملمومتان ، الساقان غير ظاهرتين ، ويشغل مساحة أفقية أكبر نظراً لاندماج مجموع نقاط ارتكازه .

صورة النحت

كان الترك مسكوناً بالنماذج التاريخية من دون اهتمام كاف بالمفهوم الثقالي الذي يفسرها أو يولدها أو ينتج قرائن لها . إن ذوقه الفردي واستجاباته الخاصة المدربة يستوليان على أحكامه الجمالية ، في حين كانت طريقته الاقتصادية في التعبير تتجاوز المفاهيم إلى معالجة الاقتراحات التي يجدها أثناء العمل ليس إلا . وكان يوضح أفكاره الجمالية في المنجزات الحضارية على نحو سلبي ، فهو لا يحب كثيراً ، وأحياناً كان يحب . فعلى سبيل المثال كان لا يحب النحت الاغريقي لأنه يعتمى بالتفاصيل الجسدية والحركة ، ولا يحب نحتي عصر النهضة والباروك لاهتمامهما بالوضعيات . إذن لم يكن يحب التفاصيل ولا الوضعيات ولا الأجساد المتحركة ، وبالعكس، أحب السكون ووقار الكتل عديمة التفاصيل والأشكال التي تنغمر بالكتلة ولا يمكن الفصل بينهما . ولقد أحب النحت المصري وفضله على



فقد بدأ يراها نسبياً في حدود قيمتها التذكارية ، مؤكداً على الاعمال النحتية ذات القيمة الفنية المعدة للعرض التي أقامها في تلك الفترة نفسها الضاحجة بالحيوية والانتاج . أنا الآخر أجد أن منحوتات العرض الفني تمثل سلوكه الفني أكثر من تلك الاعمال التذكارية . قد اختلف مع الفنان في الرؤية ، فالقيمة التذكارية لا تلغي القيمة الفنية . ويبدو لي أن تماثيل الشخصيات كلها عانت في العراق من انعدام تنسيق فني بينها وبين الأحياء التي أقيمت فيها ، وهي على أية حال أقيمت على عجل ومن دون استشارة من المعماريين وجماعات التخطيط الحضري

إسماعيل فتاح الترك 1980
مواد مختلفة على ورق ملصوق على القماش
200 * 139 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة

إسماعيل فتاح الترك 1988
الكريلك على الورق الملصوق على القماش
85 * 125 سم
مجموعة خاصة.



إسماعيل فتاح الترك، 1971
برونز، 41 * 20 * 24 سم
مجموعة خاصة، لندن

إسماعيل فتاح الترك، 1971
برونز، 41 * 20 * 24 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت

غارقاً في جمالية خالصة لا تعكرها لوعة أو هواجس فكرية مباشرة، وهو أمر يثير الدهشة بالنسبة لفنان معاصر انساني النزعة عاش في بيئة ثقافية جدالية. والحقيقة أن الترك لم ينتج غير منحوتتين أو أكثر بالحجم الطبيعي تجسد حالة من الحيوية الانسانية أو يجترح مغزى فكريا فيها. ففي هذين العملين كان مدهشا في جعل الجسد الانساني يتحدث بلغة الحياة. الأول منحوتة (حامل الديك) المليئة بالعافية والمرح بما تمثل من ذكورة مضاعفة تحيلنا الى الفخر الممتع الهازل. والثاني منحوتة (القناع)

منتخب يعمل بمعزل عن الفضاء الكلي الذي يحيط بالعرض، وأحسب أن الفنان كان واعياً تماماً لحجم منحوتاته الصغيرة التي تعمل في أحياء اصطناعية فنية وليس في فراغات المكان الواقعي، والحلول التي قدمها في هذا الشأن كانت مثيرة ومناسبة منعت عن أعماله التشتت في الفضاء وخلقت شكلاً من أشكال التبئير المسرحي من دون أن يكون مسرحياً حقاً ومن دون الاعتماد على حل من حلول الوضعيات المسرحية.

إن شخوص الترك غير مميزين إلا بوقفاتهم وذويان أجسادهم، يماثلون الظلال والأشباح، مختزلون، لا يتصنعون وقفة، وفي أكتافهم العريضة وأقدامهم النحيفة لا يبدوون واقفين حقاً. إنهم عراة من دون أن يبدووا كذلك، لأن الفنان اعتاد انتاج عاطفة مخفية أو مضمومة وذلك بحذف أي علاقة مباشرة، أو أي وضع مباشر، يفيد الشرح أو تقديم صورة روائية. فإذا ما أقام علاقة ما بين منحوتاته فهي دائماً تفرقها المسافات والفراغات. وحتى هذه المسافة ستختفي فيما بعد لأنه سيجعل من شواخصه الانسانية أو ابد فردية معزولة في الفضاء متمظهرة في عري ذابل، ولهذا السبب جعلها في حجم طبيعي بعد أن كانت تأخذ قياساتها من قياسات ساعديه القصيرتين، وذلك لضمان اشتغالها بالفضاء. إنه يجسدها في الكثير من الأحيان دون رؤوس، فالميزر عنده، في حدود هذه الظلال والأشباح هو الجسد ليس إلا، عرض الأكتاف الذي يعوض عن الرأس ويؤكد الساقين. والمميز الآخر هو تقنية البناء التي أظهر حرته فيها بمسحات أصابعه، ثم المرونة، والحس بالمادة التي تذوب وهي تتشكل.

ان جمهرة كبيرة من منحوتات الترك هي صوامت تعتمد مبدأ المواجهة - مبدأ استعاره من التماثيل السومرية الدينية، حيث ما يواجهنا وحده مكور ومشغول، وهو فضلاً عن سماته الدينية القديمة فانه اقتصادي من حيث الكلف التعبيرية العامة، ومناسب للترك الذي اعتاد الحذف التشريحي والاهتمام بالكتلة العامة من حيث الاستقرار وعدم التشتت.

ان الفكرة الجمالية لمنحوتات الترك ذات الحجم الطبيعي تتلخص بالتعبير في الكتلة العامة كوحدة مكتفية بنفسها، ليس لها نظير، ولا تتكافأ بعلاقة اخرى، وإذا فعلت فعلى نحو رمزي غير مباشر. ولعلنا نستنتج أن الانشغال النحتي الاصيل للترك هي حذف العلاقات الخارجية ذات الطبيعة المسرحية، وازهار المنحوتة جسداً خالصاً نزع عنه أي أمل في أن يكون شيئاً آخر. ان وقفات تلك الأجساد النقية كانت استثماراً





إسماعيل فتاح الترك، 1978
برونز، 49 * 49 * 23 سم
مجموعة خاصة، بيروت.

إسماعيل فتاح الترك، 1978
برونز، 29 * 37 * 6 سم
نسخة واحدة
مجموعة خاصة، لندن.

ولا يخشى لومة لائم . لعل تلك الرسوم منحته الحرية .. الحرية في هذه الحدود التي اختارها أو التي أجبر عليها بسبب دافع ما .. وأحسب أن أصباغ "الكريك" تمنح مثل هذه الحرية على مستوى السهولة وتجلي التنفيذ على نحو مباشر وسريع . ويجب ان لا نستغرب بعد هذا كله أن يلجأ الترك الى زخرفة الأطارات ، وتحويل عمله كله الى مهرجان صاخب مشبع باللون . أعتقد أن نقلته الى الكرافيك لم تكن محسوبة جيدا ، ولاسيما أنه استخدم مواضيع الرسوم الملونة نفسها من دون إعادة تقويم ، كما أن تلوين الأعمال الكرافيكية لم يظهر النتيجة الاولى ، وبالعكس تحول اللون الساطع الى ما يشبه استخدام الالوان المائية الباهتة . لقد بحث عن الشفافية اللونية، الا اني لم أر إلا نتيجة من نتائج

والأمر مفهوم ، فهو لا يصور اشخاصا بل يبني اجسادا لا يريد أن يلقي عليهم أية شبهة تمثيل أو أداء محدد حتى لو كان في التعبير بالوجه . أما في رسومه الاخيرة فقد أظهر هذا التعبير في أقل التفاصيل رهافة . ومرة اخرى نلتقي في رسمه بفكرته عن نقاء الخطوط التي تلتقط الجوهر وتحتفظ بالباقي .

قبل أن يسحب رسومه الأصلية الى الكرافيك استخدم ألوان "الكريك" الساطعة المضيئة ، ويمكن القول انه استخدم السلم اللوني كله من دون احتراس ، مظهرا هارمونية مليئة بالعافية والسطوع . ولقد لون جميع السطوح بما فيها الأطارات . ومن الواضح انه كان متمتعا وسعيدا



في العلاقات جسدية حسية ، فلنا أن نستنتج أن مفاهيمه الجمالية حدت من نمو أية وجهة نظر عاطفية ونفسية عن الانسان . ولعل اقتصادياته الشحيحة عاندة دوما حسيته الكامنة ، وهذا ما يفسر أن أعماله تمتلك طاقة درامية من دون أن تتجسد في تمثيل درامي . إنها تتفجر من الداخل في شوق الى فعل ما ربما كان مؤجلا . كما أن اختياراته غير المعبأة بوجهات نظر عاطفية مباشرة ظلت حبسية صراع داخلي . وأحسب أن خروجه في سنوات التسعينيات إلى الرسم والزخرفة واللونية المبالغ فيها قد تشكل دليلا على ذلك ، وقد نعد ذلك تعويضاً أملتة الحياة التسعينية الكثيرة ، رافقه تحول منحوتاته . في النحت كان يلغي التعبير في الوجه،

في علاقات جسدية حسية ، فلنا أن نستنتج أن مفاهيمه الجمالية حدت من نمو أية وجهة نظر عاطفية ونفسية عن الانسان . ولعل اقتصادياته الشحيحة عاندة دوما حسيته الكامنة ، وهذا ما يفسر أن أعماله تمتلك طاقة درامية من دون أن تتجسد في تمثيل درامي . إنها تتفجر من الداخل في شوق الى فعل ما ربما كان مؤجلا . كما أن اختياراته غير المعبأة بوجهات نظر عاطفية مباشرة ظلت حبسية صراع داخلي . وأحسب أن خروجه في سنوات التسعينيات إلى الرسم والزخرفة واللونية المبالغ فيها قد تشكل دليلا على ذلك ، وقد نعد ذلك تعويضاً أملتة الحياة التسعينية الكثيرة ، رافقه تحول

التي نكتشف فيها أن حامل القناع يحمل وجهه المقتطع . في هاتين المنحوتتين حافظ الترك على جمالياته الأصلية من اختزال وتماسك وهيبة الكتلة واستقرارها ، مضيفا إليها حيوية التفكير بالحياة واللعب الممتاز والمناكدة .

الرسم واللون

إن الانشغال الطاعي بالجسد الانساني لدى الترك سواء في النحت أو في الرسم يمكن تعليقه بأن فنه انساني النزعة وحسي . لكن إذا فكرنا بأن الترك لم يستفد أبدا من الأوضاع الإنسانية في تنوعها الحياتي ، فتمثيله دائما منتصب في الفضاء ونادرا ما تفعل شيئا ، كما انها لا تتجاوز



إسماعيل فتاح الترك 1980
برونز 40 * 62 * 1.5 سم.
مجموعة خاصة، بيروت

إسماعيل فتاح الترك 1972
برونز 14 * 11 * 1 سم.
مجموعة خاصة، عمان
إسماعيل فتاح الترك 2002
اكريلك على الورق 114 * 92 سم
مجموعة مجيد بريش، لندن

إسماعيل فتاح الترك 1992
اكريلك على الورق 74 * 56 سم
مجموعة خاصة عمان.



محلقة فوق رأسه. ولأني كنت أتقدم بالعمير، وكان هذا بالنسبة لي يبدو أشبه بالخلاص ، فقد اعتقدت أن التقدم بالعمير يفكك من احتراساتنا في تلقي المتع أو في توليدها من أشياء بسيطة لكي نستخدمها في حياتنا ، كما أن التقدم في العمر يحررنا ، لأنه يعزلنا وقد يحمينا من بعض التكاليف التي سبق أن دفعناها في شبابنا . في تلك الأيام قارنت بين أعمال اسماعيل فتاح الترك القديمة وأعماله التي وصف أنها حققت له الحرية والمتعة ، وأدركت أنه بحث عن المتع التي تناسبه وتسهم في حمايته ، متع ولدها من تفسير لونه العاطفي أكثر من تفجيره وتجديده . لقد بدا لي أبيقورياً حسياً يريد أن يعطينا وجه الرجل الواثق المستمتع أكثر من الرجل الذي يبحث عن طريق مقلق باهظ التكاليف ، وليس هذا بالأمر الهين علي أية حال ، وفي الشروط العراقية المظلمة أعدّه إنجازاً وكفاحاً .



طباعة أهدرت صفاء المساحات اللونية التي أظهرتها ألوان الكريك بجلاء ، وبالعكس ، فإن قوة هذه الأعمال تظهر فقط في وحدة تنظيمها الخطي التعبيري ، وهذا ما ظهر واضحاً في الأعمال الكرافيكية غير الملونة أو أضاف إليها خطوطاً لونية رهيبة ، إذ استطاع فيها ، بسبب ما يتبعه الكرافيك ، وصل خطوط كانت في السابق سائبة في الفراغ مجسداً تكاملاً حسياً بين طبيعة الجسد من حيث هو كذلك والتحديد الخطي الذي يجلي مناطق القوة والتعبير وبساطة الاداء . لقد التقت الخطوط بهيئات محددة متماسكة ، لأن القيمة الكرافيكية تجسدت بتقنية الطباعة مما ترتب عليه أن يعيد الفنان تقويم الخطوط ليس بوصفها رسماً بل كحضر يستعاد في وحدة عمل له انتساب جديد .

الحياة

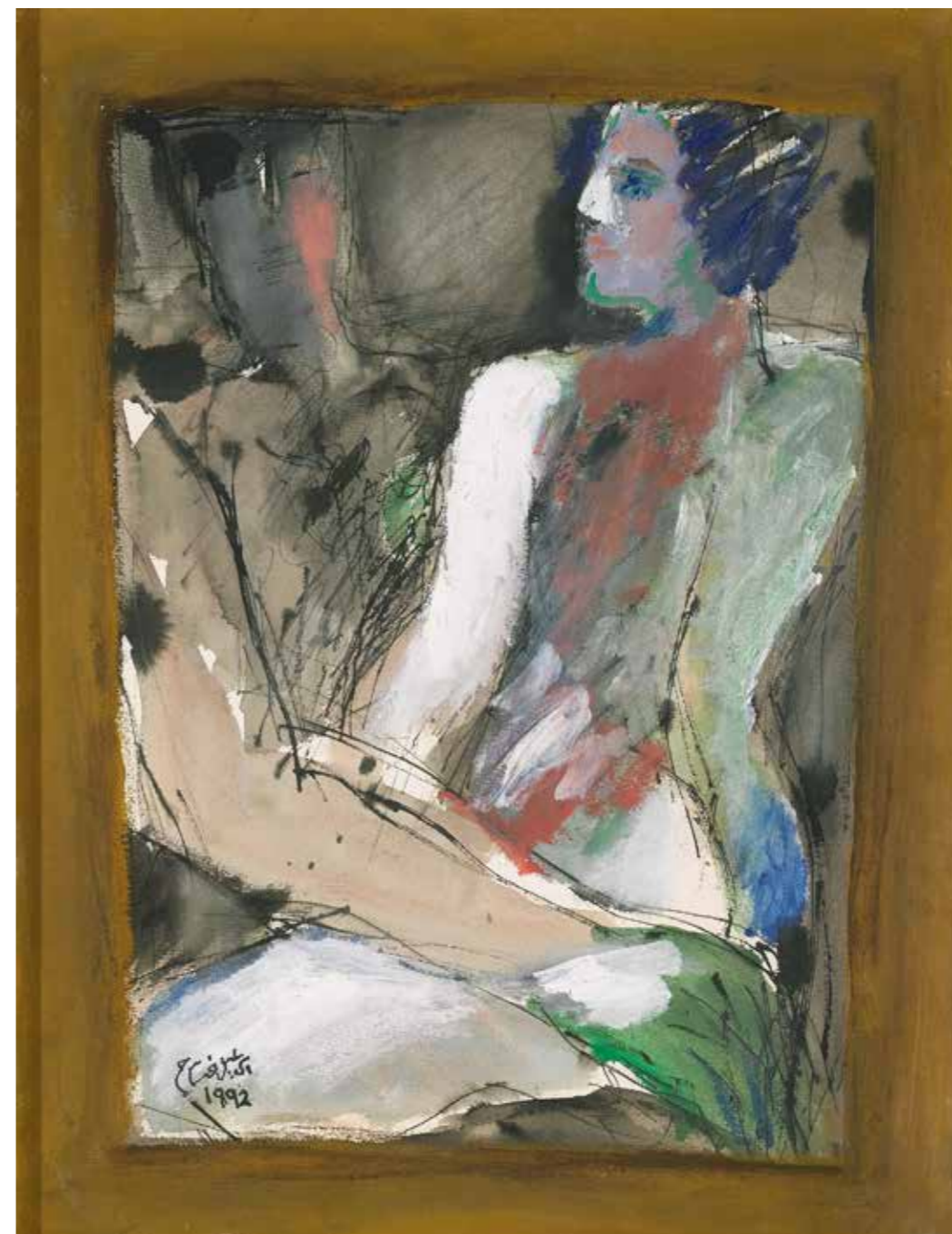
في الأيام التي كنت أراه يومياً أحياناً كان الترك فيها قد اجتاز الخامسة والستين من العمر . لم تكن نتحدث عن أعمارنا ، ولست أدري ماذا كان يشكل التقدم بالعمير لديه. كنا نتداول الشائعات السياسية ونحن نضحك. كان نشطاً ومثابراً لكن هالة قديس متعب كنت أراها

اسماعيل فتاح الترك: ذاكرة الارض

مي مظفر

غادرنا اسماعيل فتاح الترك وهو لا يزال في عنفوان عطائه . فهو لم يتوقف عن النحت او الرسم حتى نهاية حياته . برؤية انسانية عبر عنها بأسلوب فني ينم عن ادراك ومعرفة بالتراث الفني العالمي قديمه وحديثه بدءاً من حضارة وادي الرافدين . وستظل اعماله الشاخصة على ارض العراق ، او الموزعة في شتى انحاء العالم في مجموعات عامة و خاصة ، شاهدا على تلك الخصوصية العراقية الممتدة الى فنون وادي الرافدين ، وجسرا بين الماضي والحاضر .

حين عاد الى بغداد في منتصف عقد الستين (من القرن العشرين) ، واكمل دراسته الفنية في روما ، اقام الترك اول معرض شخصي له في المتحف الوطني للفن الحديث (كولونكيان) في بغداد . فعرض مجموعة لوحات فاجأ بها جمهور المشاهدين ووضعهم امام تحدي كبير لجدة طرحه وغرابته تكويناته (نقل اسماعيل الترك معرضه هذا الى بيروت فلاقى نجاحا كبيرا) لقد كان المعرض صادما في اختزاله واقتصاده في اللون والشكل الى ادنى حد . وهاتان سمتان لازمتا اعماله المرسومة ، فالاقتصاد باللون ، مع غلبة الابيض ، وعدم التنازل عن الخط مع التبسط في الشكل ، طبعت رسومه كافة . انه نحات الملامح المطموسة والنابضة بالاسى تلح عليه ، ويلج في تصويرها . اماتخطيطاته الكبيرة التي جسدت شخصيته الاسطورية بروحية نحات يريد للجسم المحدد بخطوط عميقة ان يخترق الورق ويخرج الى المشاهد حاملا كل دلالاته الرمزية المستلثة من



إسماعيل فتاح الترك 1992
الوان مائية على الورق، 74 * 55 سم.
مجموعة خاصة

إسماعيل فتاح الترك، 1978
برونز، 34 * 20 * 8 سم
مجموعة خاصة،



عميقة اخترق جذور التاريخ من اجل امتلاك الشكل الذي يجسد ديناميكية الشخصية بقدر ما يجسد ماساتها المتوارثة . ففي هذه الاعمال اعتمد الفنان اسلوبا تجريديا لم يتخلى فيه عن الهيئة العامة للانسان، رجلا كان ام امرأة ، ولكن تبسط في تجسيد الشكل وميزه براس صغير ذو ملامح مطموسة ، وجذع ضخم يتألف من كتلة على شكل مربع او مستطيل ، واطراف دقيقة . اما سطوح الجسم فلها ملمس خشن بارز حين يتم صبها بالبرونز تمنح المشاهد احساسا بانها شخوص تنتمي لسلالة من طين لم يصقل بعد . تميزت شخوص الترك بوقفاتها الساكنة، غير ان الفنان من خلال بعض اللمسات الفنية على سطح العمل يخرج الشكل من مكونه ويجعله نابضا بالحركة .

لقد كادت هذه الاعمال النحتية الرائعة تسقط في الظل حين انتهى العمل ، في منتصف الثمانين من القرن الماضي ، من نصب الشهيد ، هذا العمل العملاق الذي وضع الفنان بعد الانتهاء منه امام تحد كبير لقدراته الابداعية ، فقد وقف تائها مرتبكا امام انجازها المذهل ليتساءل كيف يتسنى له التفوق على ما تفوق به . هل يمكن ان يكون هذا هو عمله الاخير ؟ وماذا سيفعل ببقية العمر وبالطاقات الخلاقة التي تتحرك في داخله ؟

لقد قيل الكثير عن هذا العمل ، واتهم بكونه عملا غير اصيل لكن نصب الشهيد عمل ابداعي محض نابغ من روح التجربة المعمارية الاسلامية التي تمثلها الفنان ومنحها طابعه الخاص .

ونحن لم نر من منحوت الترك غير تشخيصية مؤسلة ؟ يبدو ان شكل القبة ، بشهادة زملاء مقربين منه ، كان من العناصر التراثية التي طالما غازلت مخيلة الفنان كغيرها من العناصر حتى سنحت الفرصة لتحقيقها في عمل فريد . لقد استطاع الترك في هذا النصب الطامح بالسمو والرفعة ان يحقق توازنا بين التراثي والحداثي من خلال منحه لمسة الفنان الخاصة التي اصبحت سر تفرد عمله الفني ، وهي حركة صغيرة يفصل فيها بين عناصر تكوينية ويمنحها خصوصية . وهذا ما حققه في القبة الفيروزية لنصب الشهيد حين شطرها الى نصفين ،

بنفذا بالاحبار الملونة وغيرها من الالوان ، فيصور رجلا ونساء عرات بكامل هيئاتهم ، وبالحجم الطبيعي احيانا انها اروغ ما رسمت يد الفنان ، بقوة تعبيريتها وجماليتها الاخاذة . لقد صور الترك حالة الرجل والمرأة في وجودهما الاول، بحرية متناهية احيانا ، فكان يجسد من خلال هذه الاشكال الاسطورية ما يوحي باصل الخليقة وسر الوجود .

موثرات نحتية

يظل النحت لدى اسماعيل الترك هو الهم في مجمل انجازاته الفنية الغزيرة . ومع ان اعمال الفنان على امتداد سيرها توحى ببعض تاثيرات نحائين عالميين معاصرين ، فان اسماعيل الذي تشرب منذ صباه بمنحوتات العراق القديم ، ونهل محبتها على يد استاذين بارعين : جواد سليم وخالد الرحال ، وتمكن من استيعاب جميع المؤثرات ومنحها طابعه الخاص .

قدم الترك اعمالا اكديمية متقنة ونصبا تذكارية ، فقد انجز العديد من تماثيل الشخصيات الادبية والفنية كابي نؤاس والفارابي والرصايف ولا تزال تحتل اماكنها في ساحات بغداد . ولكن انجازها الاكبر والاهم يتمثل في اعماله الابداعية الحرة . لقد كان فنانا اصيلا ذا رؤية انسانية

الرسم اكثر طواعية وايسر تنفيذ من النحت ، فقد كان الرسم مجال ترويح له ، يفرغ فيه شحناته الفائضة متى ما سنحت الفرصة في اي مكان وعلى اي سطح يقع تحت يده . موضوعات الفنان اسماعيل الترك ، رسما او نحتا ، هي موضوعات قليلة تكاد تقتصر على موضوع العشق الذي كان هاجسه الاول متمثلا بهيئة رجل ، بتجليات متنوعة . لقد رسم الكثير من الوجوه التي تتكرر احيانا في لوحة واحدة ، وهي وجوه تحمل اسى عميقا غامضا ، وحسا دراميا لا يتناسب مع ظاهرها شخصية اسماعيل المليئة بالتفاؤل والمرح . وجوه اسماعيل التي صورها في بورتريهاته المبسطة والمؤسلة تحمل ابا بعيون حزينة تحدد بقوة وثبات هي وجوه معاصرة وموروثة معا . وعلى الرغم من انها اشكال مبسطة فان الفنان ، وبحركة خفيفة يضيف بها التكوين ، ويحقق في الصورة بعدا يجعل ملامح الوجه تبدو مجسدة وحيوية .

كان الحب ، اذن ، بتجلياته المختلفة ، موضوع الترك الاثير الذي عبر عنه من خلال الرجل والمرأة ن يتبسط في تصويرهما شكلا ويتعمق مضمونا . تشهد على ذلك رسومه ، على الورق او القماش ، ذات الاحجام الكبيرة التي كان

ارض العراق ، فهي اجمل ما انتج الفنان الكبير ، رسما او حضرا (غرافيك) .

لرسم شأن لدى الترك لا بد من الوقوف عليه . لقد ارتبط الفنان بزوجته الالمانية الاصل ليزا التي كانت زميلة دراسته في روما ، ورافقتة حتى وفاتها في منتصف التسعين من القرن الماضي . كانت ليزا رسامة ، بارعة ، ذات شخصية فنية فذة طاولت قامة اسماعيل في مجال الرسم ان لم تكن فاقتة . تميزت باسلوبها التعبيري الحاد الذي كان له سحره الكبير وتأثيره على الفنانين خاصة الشباب منهم في العراق . كانت ذات مزاج خاص ، وقلما كانت تظهر او تلتقي احدا من الفنانين او غير الفنانين . كرس حياتها لفنها فكانت منافسة قوية لاسماعيل والتحدي الاقوى امامه . لقد شغل النحت جل وقت اسماعيل وجهده . فكان يرسم في الساعات التي يسرقها من بقايا الليل . فوجود هذه الطاقة المبدعة الى جواره كان عامل شد كبير للمنافسة . وكان يوم اسماعيل موزعا ما بين ساعات التدريس الصباحية في اكااديمية الفنون ، ومشغل النحت الخاص به . ثم حياته الاجتماعية الصاخبة التي لم تخلو في كثير من الاحيان من التحديات وتوليد الافكار الجديدة . كان اسماعيل طاقة متفجرة من الحيوية ، ولان

ضياء العزوي، إسماعيل فتاح
الترك وناظم
رمزي، لندن 1988

إسماعيل فتاح الترك 1994
اكريك على القماش 66 * 50 سم
مجموعة خاصة



فقبل ان يداهم المرض ويحد من نشاطه الفني ، امضى اسماعيل الترك في قطر اشهر طويلة لانجاز مشروع نحتي كبير يتألف من مجموعة اشخاص عمالقة (بارتفاع يزيد على المترين لكل منها بالوان حادة تميز كل تمثال عن الاخر . لقد بدت اشكالها غريبة وهي تقف بقامات ممتدة ، ومناكب عريضة ، واطراف دقيقة على نمط شخوص اسماعيل هذا الجيش من العمالقة الذي يذكرنا بجيش التروكتا الصيني يقف وراء شخص اخر في حالة جلوس على كرسي خشبي ضخم . لقد اطلعت اسماعيل على هذه الاعمال في قطر في مطلع مارس من عام ٢٠٠٢ وبدا في اوج نشاطه سعيدا بامرأته الشابة التي تزوجها اخيرا ، وكانا ينتظران طفلهما الثاني . كان قد انتهى من تحقيق مراحل متقدمة من هذا العمل العملاق ، لكنه لم يكمل مراحل التالية .

اما في بغداد ، فقد عمل الترك على وضع مشاريع لنصب فنية مضمونها الحب ، كان من المفروض ان تحتل ساحات عامة في بغداد ، وهي مشاريع ظلت على شكل مجسمات صغيرة لم يكتب لها ان ترى النور . اما قبل مغادرته العراق اي قبل سنتين تقريبا ، فقد ترك اسماعيل الترك مجموعة كبيرة من المنحوتات المختلفة الاحجام وفي وضعيات متنوعة اشخاص جالسون او واقفون ، داخل مربع او فوق مكعب . عرض بعضا منها في معرضه الخاص الذي اقامه في دار الفنون في عمان قبل بضع سنوات . وهي اعمال حساسة جدا الى الحد الذي تتكرر فيه لمادة البرونز وتبدو اقرب ما تكون الى شواهد حية ما زال يتقاطر منها الطين . كما ترك وراءه اعداد هائلة من الصور و التخطيطات امانة بين يدي اصحابه وتلاميذه . فماذا يكون مصيرها في خضم هذه الفوضى العارمة التي يعيش فيها العراق ؟

رحل عنا اسماعيل الترك قبل اوانه ، وفي ذروة حيويته وقد بلغ السبعين . ولم نره الا مرحا وحيويا يملأ المكان بدوي ضحكاته . كان طاقة متفجرة . قمته الممتلئة لا توحى الا بقوة بنيته وديناميكية شخصيته . اما نسيجه فكان بالغ الرقة . كان يقطع بغداد طولا وعرضا لا يكاد يستقر في مكان ، ودائما يحمل أفكاره الخلاقة ومشاريعه التي لا تنتهي . لم اعرف انسانا يخشى الموت خشية اسماعيل



النهائي لاعمال الترك لا يعمل غير بصمة فنان معاصر ورث فنون أرض الرافدين وتشرب بروحها .

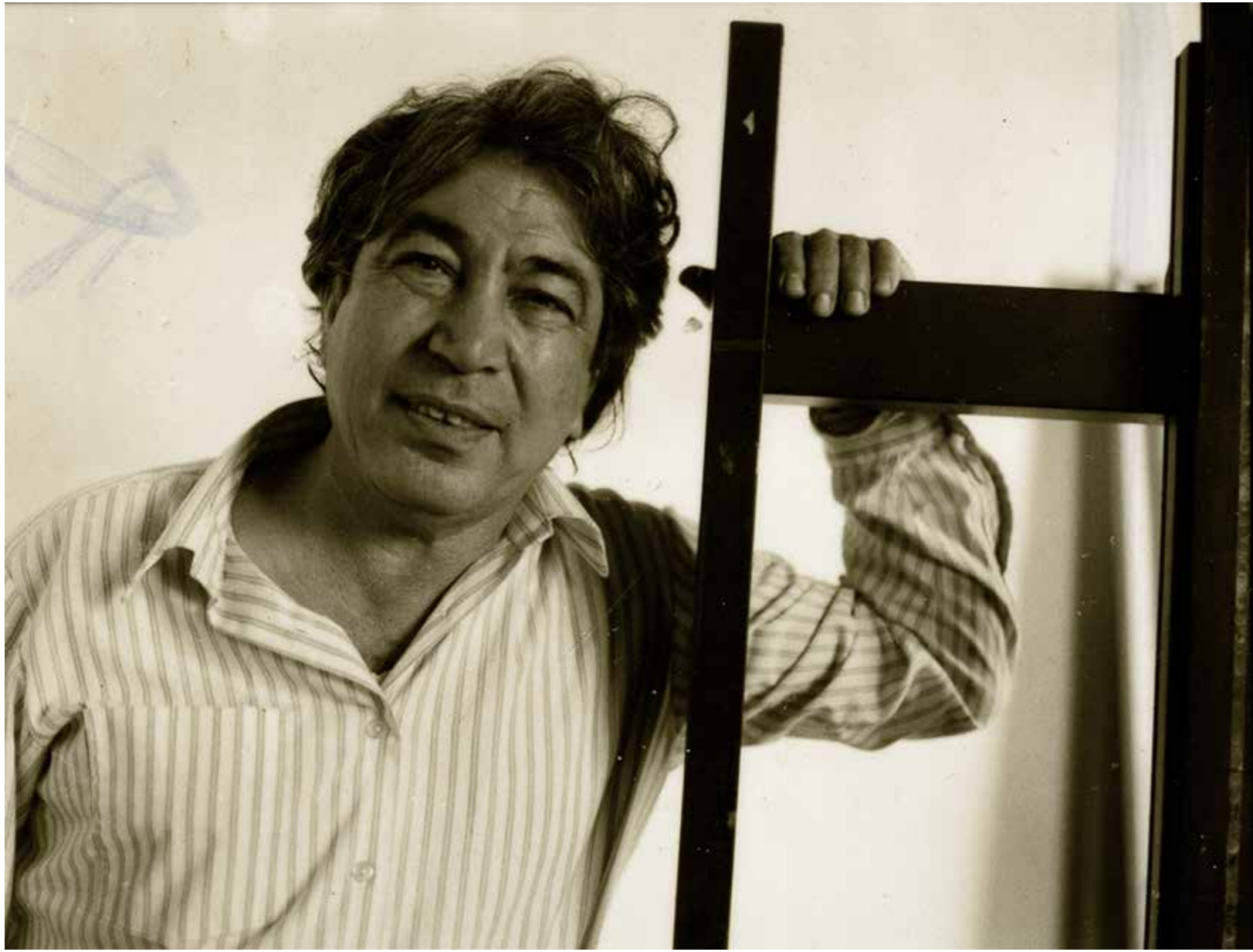
عمالقة فتاح

الابداع الفني لدى اسماعيل الترك هو الحياة . وهو لا ينفرد في هذه الصفة ، وانما هي جزء من تكوين توارثه الفنانون المبدعون من تركة جواد سليم وفائق حسن ، والفنانين اللذين جعلوا للفن قيمة ، ومكانة لا يفرض بهما ابدا .

الرحال ، حين درس في معهد الفنون الجميلة واكتسب من الاثنيين الوعي بموروث العراق في النحت على الحجر ، كما ادرك منجزات السومريين في تطويع حجر البازلت واكتشاف تقنيات الصب بالبرونز . وحين درس في ايطاليا ، وتبنى النحت الحديث ظهرت على اعماله الاولى مؤثرات فنانين عالميين (جياكوميتي ، ثم هنري مور وكينيث ارميتاج ولين تشادويك) في مراحل مختلفة . ومع ان هذه المؤثرات تشي بمرجعياتها بين حين واخر ، الا ان المنجز

اسماعيل فتاح الترك 1997
اكريلك على الورق 75 * 57 سم
مجموعة خاصة، لندن.

اسماعيل فتاح الترك 1989
اكريلك على القماش 105 * 85 سم
مجموعة حسين حربا، تورينو



، كان يهرب من امام كل ما يومئ الى الحدث الجلل . مع ذلك فقد كرم الاموات اجمل تكريم في نصب الشهيد ، الصرح اللذي كنا نتمنى ان يضم رفاته كما ضم صرح الجندي المجهول رفات سلفه خالد الرحال .

كلماته الودودة التي تسربت منه الى سماعة الهاتف في لحظة خاطفة من لحظات سكون الالم الشديد وهو على سرير المرض في ابو ظبي ، كانت كلمات قليلة خافتة ونابغة من القلب . لعله اراد ان يقول الكثير ولا شك . ذلك ما سيبقى مخزوننا في ذاكرة الارض ، وبعض ما سيبقى في ذاكرة الاصدقاء ، وما في دورنا من نتائج يده العبقرية . فشأنه شأن سلفه واستاذة جواد سليم ، كان غزير الانتاج ، موزع القوى ، نهما للحياة والعمل لا تكل له ذراع ولا تختفي عنه ابتسامة . تهوره وجنونه وفوضويته ومحبته الفائضة وتسامحه وغضبه كله نابع من طبيعة العراق بطاقتاه وتناقضاته ، بعطائه ودماره ، بافراحه ومأسياه . اما قلبه الكبير فقد اتسع الجميع اصحابه واعدائه .

في الواحد والعشرين من يوليو (2004) وصل اسماعيل فتاح الترك الى بغداد قادما من ابو ظبي ، وهو في الرmq الاخير . طلب ان يلقي نظرة على بغداد من فتحة النافذة ، ففاضت روحه وفارق الحياة مطمئنا الى بقاءه هناك . لم يشاهد احد وهو يتسلل من النافذة متجها نحو فضاء الله الرحب . ولم يستوقفه حرس ولم يعترض طريقه ناظم او منتقم . سرى طليقا الى حيث سبقه قبل اشهر شاكر حسن آل سعيد ، وكلاهما ترك على العراق من الاثر ما لا تستطيع اشد جيوش الارض همجية ان تمحوه .

إسماعيل فتاح الترك 1997
اكريلك على الورق 75 * 57 سم
مجموعة خاصة، لندن

إسماعيل فتاح الترك 1988، لندن
تصوير ضياء العزاوي

إسماعيل فتاح الترك، علي طالب ورافع الناصري،
بغداد . تصوير جاسم الزبيدي

إسماعيل فتاح الترك ورافع الناصري، عمان 1995



حوار مع إسماعيل فتاح الترك

إسماعيل فتاح
1995

في عام 1987 أجرى الفنان رافع الناصري حواراً فنياً مع صديقه وزميله الفنان إسماعيل فتاح في مسعى لتوثيق المسيرة الفنية للنحات والرسام المبدع وقد دار الحوار في مشغل الجرافيك الذي كان الناصري قد أنشأه للتو في حي المنصور ببغداد. أجرى الحوار لغرض نشره في الملف الخاص عن الرسام والنحات المبدع في مجلة كلكامش الفصلية التي كان الناصري يشرف على تصميمها. وقد تميز بتجاوزه أسلوب السؤال والرد ليصبح حواراً بين فنانين لكل منهما تجربته وموقفه من الفن، ما يتفقان عليه وما يختلفان فيه. الممتع في الحوار أنه تناول مسيرة الحركة الفنية العراقية وتطورها منذ مطلع ستينيات القرن الماضي ونشأة التجربة الفنية لكلا الفنانين وتبلور سماتها آنذاك. وقد استهل الحوار بالعودة إلى أول معرض لإسماعيل فتاح في 1958.

رافع- أود أن أعود بك إلى أول معرض شخصي شاركت به في النادي الأولمبي في بغداد في 1958 كما أعتقد.

إسماعيل- معرض الثورة. وهو أول معرض نُظِم عقب قيام الثورة.

رافع- أثار استغرابي أن أرى تأثير الفنان فائق حسن على لوحاتك بدلاً من جواد سليم على الرغم من أن جواد كان في ذروة تجربته الفنية. إسماعيل- جميع الفنانين وأنا من بينهم كانوا متأثرين بفائق حسن لا بجواد سليم. كان لجواد مساره القائم على أفكار وتصورات جماعة بغداد للفن الحديث لذلك لم يتأثر به الفنانون كثيراً.

رافع- هل حافظت على أسلوبك ذاك بعد ذهابك إلى إيطاليا؟ فأنا أعرف أنك درست الرسم على يد فائق والنحت على يد جواد.

إسماعيل- لقد أصبت بصدمة شديدة في إيطاليا. أسميها صدمة ثقافية ولم أستطع عمل أي شيء في السنة الأولى وأدركت حينذاك أننا معزولون تماماً في العراق. كان محور حياتنا فائق حسن وقليل غيره وكان علي أن أكيف نفسي لأتمكن من الإمساك بذلك العالم الواسع جداً. مفاهيمنا كانت مهروزة بعض الشيء ولا تستند إلى أسس متينة. في إيطاليا فقط استطعت أن أعيد النظر بتصوراتي وطريقة تفكيري ومن ثم بدأت أفهم تجربة جواد سليم.

رافع- أعتقد أننا مازلنا نقيم في عزلة عن العالم. لكن الوعي الفني تقدم بشكل كبير إلى حد أن خريج معهد الفنون أو كلية الفنون الجميلة اليوم حين يذهب إلى خارج العراق سيواجه ضغطاً كبيراً لدى مواجهته عالماً مليئاً بالتجارب والخبرات.

إسماعيل- لكن الشباب اليوم يستفيدون منا أكثر مما استفدنا نحن من جيل الرواد.

رافع- ممكن أن يكون هذا صحيحاً إلى حد كبير. لكن الحركة الفنية برمتها في العالم اتسعت اتساعاً كبيراً وأصبح أمام الفنان فرص كبيرة. أنا أذكر معرضك الشخصي بعد عودتك من إيطاليا فقد كانت تجربتك صادمة. كل الأعمال كانت باللون الأبيض مع ضربة سوداء أو شيء من اللون. كنتُ بطبيعة الحال قد عدت للتو من الصين ولم أكن في الحقيقة ميالاً للفن الحديث. وأنت تعرف أن مفهوم الحدأة لدي تطور بعد عودتي من البرتغال.

إسماعيل- تلك الرحلة كانت مهمة لتجربتك الفنية. عودة إلى معرضي ذاك، فقد كانت نتائجه سلبية إلى حد أن الجمهور بصق على اللوحات.

رافع- وماذا عن موقف الفنانين منه؟ إسماعيل- قلة فقط تذوقوا التجربة.

رافع- أين تجد موقع ذلك المعرض من تجربتك الفنية؟ إسماعيل- بداية وفي السنة الأولى كنت أرسم على طريقة فائق حسن. ثم وقعت تحت تأثير التعبيريين من أمثال نولده وبيكمان وكوكوشكا. في تلك الأثناء التقيت زوجتي فكان لها تأثيراً كبيراً على تجربتي الفنية. لاحقاً وقعت تحت تأثير الواقعية الإيطالية الجديدة مثل كوتوزو وغيره، وفي الوقت نفسه بدأت تظهر عندي ملامح وتوجهات خاصة. ثم بدأ اللون الأبيض يسحرني بينما تضاءلت الألوان الأخرى وخفتت إذ كنت أخلط الأبيض بالأسود وغيره من الألوان.

رافع- قد يكون ذلك نتيجة تأثير ممارستك للنحت. فقد بدأت شخصك تظهر كما لو أنها منحوتة. تكويناتك يا إسماعيل كانت تشخيصية وليس تجريدية، ما الذي دعاك إلى أن تصدم الجمهور؟

إسماعيل- آه... بعض اللوحات كانت تجريدية. رافع- قد تكمن أهمية ذلك المعرض بما طرح من أفكار وأساليب جديدة.

إسماعيل- كانت مرحلة 1960-1965 سنوات ممتدة. بعد عودتي من إيطاليا في 1964 تعرفت إلى عدد كبير من الفنانين الشباب المتفتحين المبدعين والتواقين إلى المزيد من المعرفة.

رافع- علينا أن لا ننسى اثنين من كبار المؤثرين اللذين كان تأثيرهما قد بدأ آنذاك، وهما أرتيموفسكي ولازسكي. وكلاهما فنانان مجددان بذاتهما. فما هو الحدث الآخر الذي تتذكره؟

إسماعيل- كاظم حيدر في معرضه "الشهيد"، على الرغم من أنني لم أستسغه برمته.. ففيه الكثير من الرسوم التوضيحية illustration.

رافع- إلى أي وقت امتدت تلك المرحلة. إسماعيل- لغاية حرب حزيران 1967. بعدها





إسماعيل فتاح الترك 1988
مواد مختلفة على الورق، 160 * 120 سم
مجموعة حسين حربا، تورينو

إسماعيل فتاح الترك 1973
برونز، 32 * 34 * 19 سم
مجموعة خاصة، لندن

الملك فيصل الأول وتمثال أتاتورك، حريف كبير ولكنه لا يحسب ضمن الحركة الفنية الإيطالية. رافع- متى بدأت العمل بتمثال الرصايف الذي يحتل ساحة الرصايف، وهو أول هذه النصب؟ إسماعيل- خلال 1968-1970.

رافع- والنصب الذي يحتل واجهة شركة إعادة التأمين العراقية، مقر وزارة التجارة حاليا؟ إسماعيل- خلال 1969-1970.

رافع- هذا العمل يقف على القمة من أعمالك، كيف تراه قياسا للرصايف والكاظمي وغيرهما؟ إسماعيل- كان علي أن أقوم بعمل تلك النصب لأسباب مادية. كما أردت أن أبين لمن كان يشكك بقدراتي على أن بوسعي تنفيذ أعمال مثلها.

رافع- ألا ترى أن ما تقوله مجرد تبرير؟ كثيرون أيضا يشككون بقدرتي على التخطيط. إسماعيل- هذا ليس تبريرا، كانت النصب حاجة ضرورية.

رافع- كيف تقيّم عملك لشركة إعادة التأمين؟ إسماعيل- أضعه في ذروة عمالي شأن نصب جلامش الذي يحتل مدخل قصر دار السلام (لقد تعرض العمل للسرقة بعد عام 2003) رافع- ومتى عملت نصب مدينة الطب؟

استحوذ النحت على الكثير من وقتي وجهدي مع ذلك لم أتوقف عن رسم التخطيطات وعمل منحوتات صغيرة. أقمت معارض كثيرة في جمعية الفنانين التشكيليين وقاعة الواسطي. كانت معارض للرسم والنحت.

رافع- لتتوقف عند هذه النقطة. خلال حقبة الستين مارست النحت والرسم معا، لماذا توقفت عن الرسم؟

إسماعيل- ما زلت حتى اليوم أعشق الرسم والتخطيط وأستمتع بهما، لكن النحت استحوذ على جزء كبير من وقتي.

رافع- إلى أي حد أثر تأثيث الساحات العامة بالمنحوتات على عملك؟

إسماعيل- كان التأثير كبيرا جدا وأنا لم أعتبرها قط أعمالا إبداعية بل كانت محض مهنية يمكن أن يقوم بها أي صانع ماهر، لكن الدولة كانت بحاجة إلى مثل تلك الأعمال.

رافع- ألم يكن هناك محترفون بوسعهم تنفيذ مثل هذه الأعمال، أعتقد أن هناك الكثير من الحرفيين المتخصصين بتنفيذ أعمال كهذه؟

إسماعيل- نحن نفتقر إلى مثل هؤلاء الحرفيين. فالنحات الإيطالي كنونينكا، الذي نفذ تمثال





٧٦



إسماعيل- أيضا خلال 1970-1968. رافع- جميع تلك الأعمال نُفذت خلال تلك الفترة، من برأيك كان وراءها؟ إسماعيل- المعمار هشام منير، كان يمنحني الكثير من الحرية، في تلك الفترة أيضا نفذت نصب وزارة الصناعة التي تقع كذلك في ساحة الخلائي.

رافع- هذا ينقلنا إلى موضوع آخر: علاقة العمارة بالفن. كانت هناك تلك الحركة الكبيرة خلال الفترة 1968-1970 وكان وراءها هشام منير، ولكن لماذا توقفت في مرحلة معينة؟

إسماعيل- هشام بذاته واصل عمله. ثم انتقل النشاط إلى شارع حيفا، غير أن الأعمال لم تكن على تلك الدرجة من النجاح.

رافع- على المعماري أن يكون لديه فكرة واضحة. الأعمال التي نُفذت في قصر المؤتمرات كانت ناجحة عموما لأن المعمار كان لديه فكرة واضحة. أعمالك تشخيصية، فما الذي دعاك إلى عمل نصب تجريدي لقصر المؤتمرات؟ كثيرون رأوا أن ذلك العمل لم يكن بصالح تجربتك.

إسماعيل- لقد قمت بنحت أعمال تجريدية كثيرة في إيطاليا، لا تشبه ذلك العمل بطبيعة الحال. التشخيص ما كان يناسب ذلك المبنى. أنا استخدمت الفن الملائم لذلك المبنى الحديث المشيد بالرخام الأبيض. لقد منحني البياض إحساسا بأن المكان واحة لذلك استخدمت النخلة المجردة لتكون رمزا لها. كما جعلتها بقطعتين إشارة إلى دجلة والفرات.

رافع- هل تتسبب هذا العمل إلى عملك "نصب الشهيد". إسماعيل هذا العمل جاء لاحقا، نصب الشهيد كان في 1978. لكن أساس الفكرة واحد: حركة تجمع بين شكلين أو قطعتين.

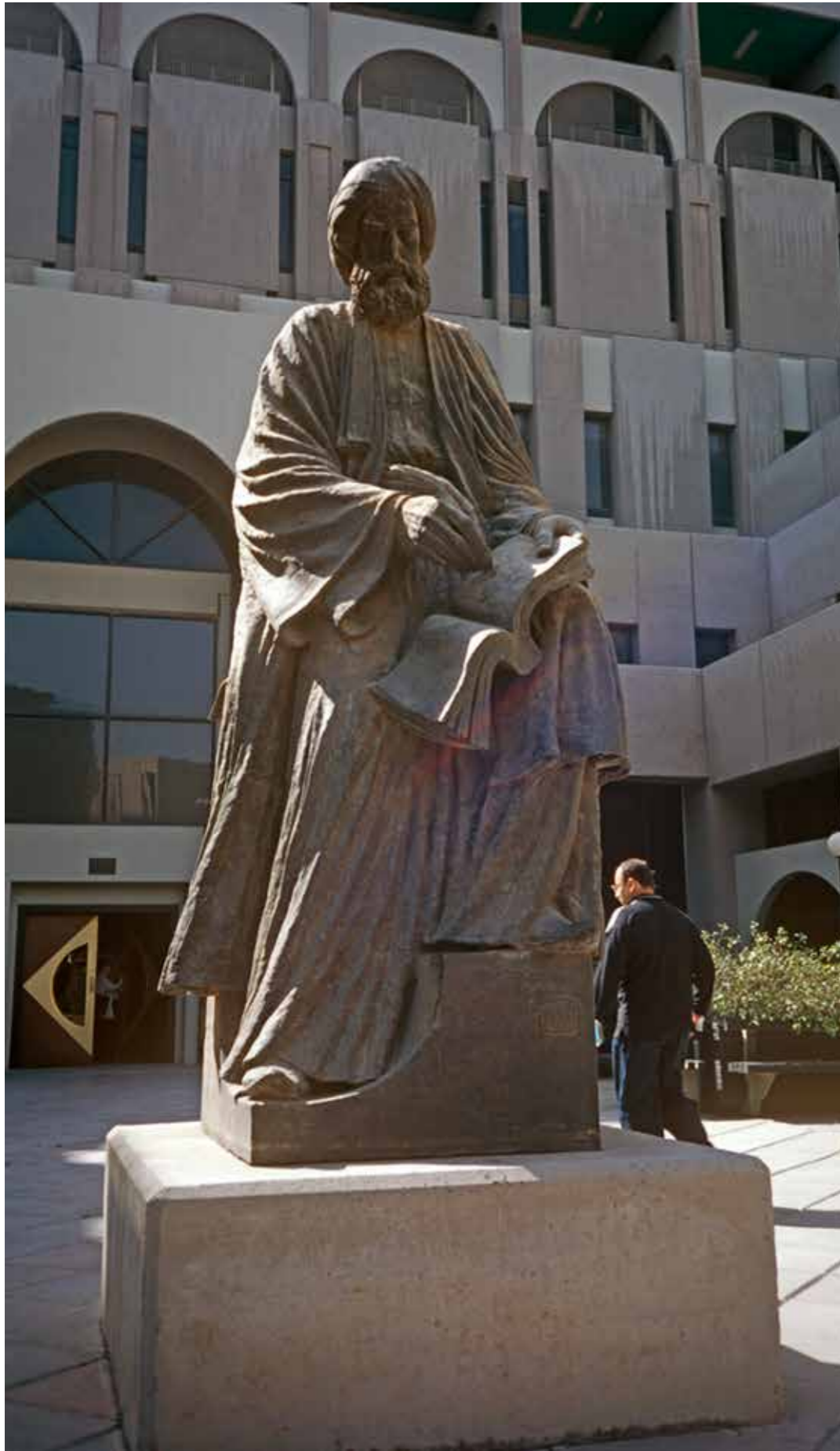
رافع- لو طلبت منك تقييم أعمالك سيأتي نصب الشهيد في القمة ويليها نصب قصر المؤتمرات فما هو الثالث؟ إسماعيل- شارع حيفا.

رافع- هل يحمل المفهوم نفسه؟

موديل منحوتة النخلة العراقية، برونز. مجموعة محمود العبيدي، عمان

موديل منحوتة النخلة العراقية، بالمرمر الابيض والتي نفذت خصيصا لبنابذة قصر المؤتمرات، بغداد

إسماعيل- لا أبدا. إنه عمل تشخيصي مؤسلب. فقد جاء بعد عودتي من لندن حيث عملت في المشغل الذي كان النحات هنري مور يصب فيه تماثيله. قمت بعمل تماثيل صغير بتأثير من هنري مور. في الواقع حمل التماثيل تأثيرات مور والنحت السومري معا. بدأ ميلي إلى النحت السومري في إيطاليا، ثم أصبحت أعمل لاحقا تحت كلا المؤثرين السومري والأوروبي الحديث. نصب شارع حيفا يحمل عظمة النحت السومري الشبيه بأبو سنبل. ثم قمت بتلوينه وكنت في غاية الرضا عنه. بوسعك أن تقل إن التلوين كان واحدا من حيلي، لكنني ارتحت له. رافع- هل لوّنت تماثيلك في إيطاليا؟ إسماعيل- نعم، منذ بداية رحلتي إلى هناك.



إسماعيل فتاح الترك، 1972
تمثال الفنان يحيى الواسطي، بغداد

أن ألعب بشكلين أو ثلاثة. نصب شركة إعادة التأمين يحتوي على هذا التداخل بين الأشكال ومن ثم فإنني أستغل أسلوب عرض العمل. فالشخص يظهر ثم يتراجع إلى الخلف ليظهر ثانية في الواجهة. فهو يخدع المشاهد. بدأ هذا عندي نتيجة انبهار بالسينما، الأفلام الأمريكية، حين تصور الكاميرا المشهد باتساع ثم تقترب بتركيز في الوقت الذي تتمظهر فيه الصورة بأشكال وقوالب مختلفة.

رافع- هل استمر هذا الانبهار بالسينما مع امتداد تجربتك الفنية؟

إسماعيل- نعم في جميع أعماله.

رافع- هل تقوم أنت بصب أعمالك بالبرونز؟

إسماعيل- نعم.

رافع- سنتحدث الآن عن نصب الشهيد. هذا عمل يستحق حقاً أن نحتفي به. فهو عمل مدهش لأعلى مستو بالعراق والعالم العربي فقط وإنما على مستوى العالم اجمع. عندما شاهدته النحات الإنكليزي كنيث آرمتاج خلال حضوره مهرجان بغداد العالمي الأول للفنون التشكيلية، أبهره وقال: "هذا العمل يفوق الوصف".

إسماعيل- بل ضمنى إليه عندما التقينا لاحقاً في ذلك المساء.

رافع- كان يبحث عنك. فالأوروبيون يبحثون عن كمال العمل، وقد وجد أرميتاج هذا الكمال بين الفضاء والارتفاع، وحدة العمل في كل متكامل. بغض النظر عن حقيقة أنه قد شاهد أعمالاً عالمية كثيرة. وكان قد زار قبل قليل نصب الجندي المجهول. إن أحد أهم الأمور التي نفتقر إليها عموماً هو أسلوب العرض. لدينا أفكارنا وتصوراتنا والحساسية وجميع المتطلبات الفنية الأخرى، لكننا لا نحسن عرضها. يعد نصب الشهيد عملاً متكاملًا يخلو من أي خطأ.

إسماعيل- حين ناقشت العمل مع أرميتاج بعد أن التقينا لاحقاً قال لي إن أموراً ثلاثة حققت عظمة هذا العمل: التصميم- ومثانة التصميم الكبيرة، ثانياً التنفيذ، وثالثاً الشخص الذي

رافع- ربما يعود ذلك لكونك رساما ونحاتاً. متى بدأت العمل بالتماثيل الصغيرة؟

إسماعيل- في السبعينيات.

رافع- دأبت على عمل مربعات وحروف ورموز إلخ.

إسماعيل- صحيح. لكنني كنت أعمل المربع مذ

رافع- ربما يعود ذلك لكونك رساما ونحاتاً. متى بدأت العمل بالتماثيل الصغيرة؟

إسماعيل- في السبعينيات.

رافع- دأبت على عمل مربعات وحروف ورموز إلخ.

إسماعيل- صحيح. لكنني كنت أعمل المربع مذ



الشهيد وغيره.

إسماعيل- ربما. لكن الحركة بين شكل وآخر موجودة حتى في الفن التشخيصي.

رافع- هذا صحيح، ولكن بالأساس هناك أسلوبين تشخيصي وآخر تجريدي.

إسماعيل- كنت فنانياً تجريدياً أيضاً. أحب

كنت في إيطاليا.

رافع- لكن المربع غداً أكثر وضوحاً في السبعينيات في لندن وفي المعرض الجماعي في بغداد 1976 ثم 1978. أنا أيضاً أعزو استخدامك للمربع إلى نصب إعادة التأمين العراقية.

إسماعيل- صحيح، ولدي جدارية ثانية في

إسماعيل فتاح الترك، 1990
برونز، 30 * 14 * 12 سم.
مجموعة مؤسسة كنده للفن العربي
المعاصر، الرياض

إسماعيل فتاح الترك، 1990
برونز، 60 * 15 * 15 سم.
مجموعة مؤسسة كنده للفن العربي
المعاصر، الرياض



تفصيل جانبي لجانب من القبة المشطورة مع الراية العراقية

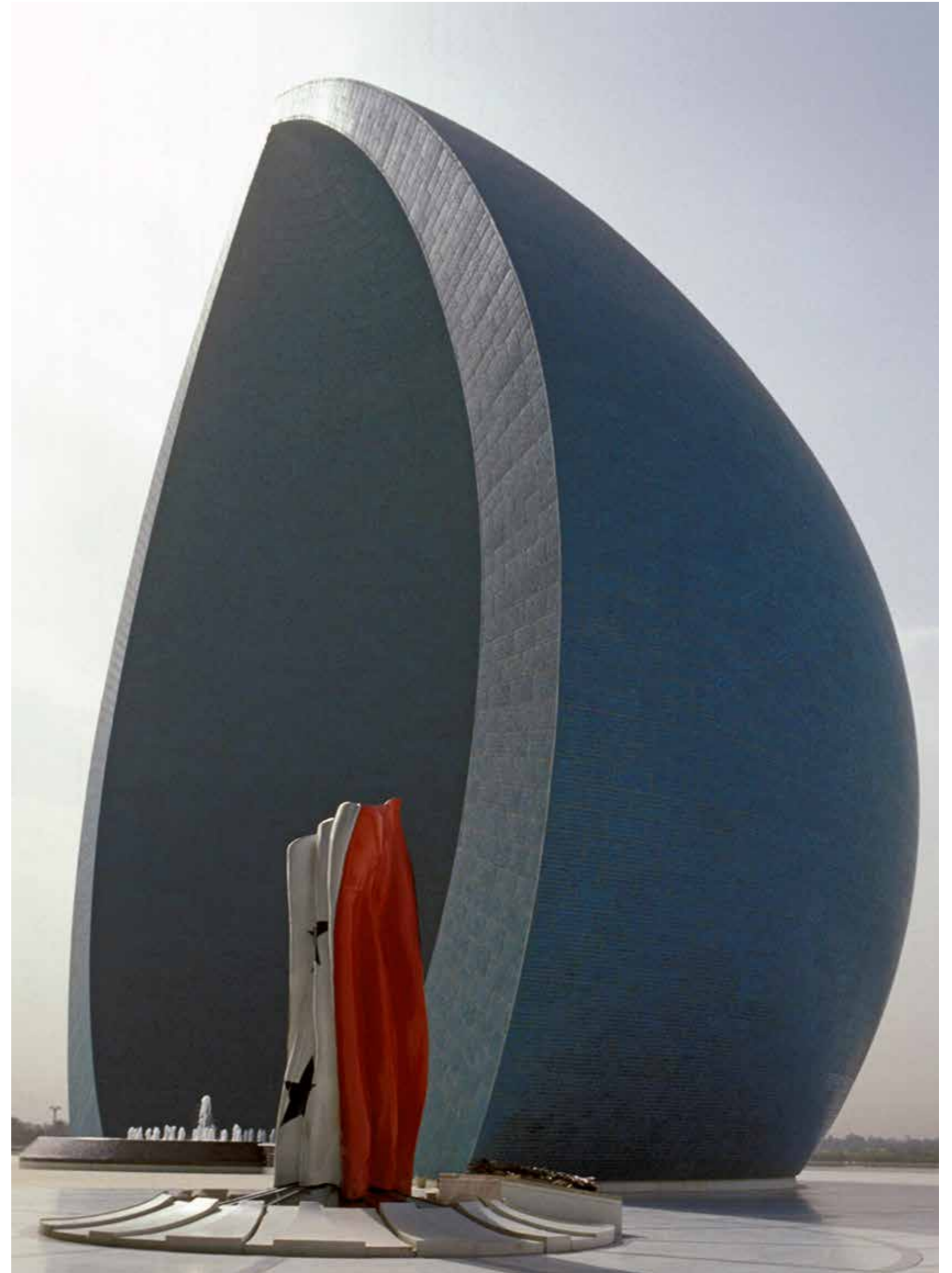
نموذج الراية العراقية مع اكليل الشهيد متوسطا القبة المشطورة في نصب الشهيد.

وافق على اختيار هذا العمل- الجراة الكبيرة. آخر. ملاحظة: (أذكر هنا للتاريخ أنني كنت قد رافقت أرميتاج في تلك الجولة. حين عبر بنا بالباص جسر الجمهورية أصبح نصب الحرية شاخصا بوضوح أمامنا. قلت له: هذا من الأعمال الخالدة التي تفخر بها للفنان جواد سليم. سكت ولم يعلق. وحين وقفنا داخل القبة الزرقاء تحت نصب الشهيد، تطلع إلى الفضاء العالي، ثم جمع كفيه تحت ذقنه في حركة شبيهة بالصلاة، وقال: This is unspeakable. (مي مظفر).

إسماعيل- هل تتذكر عندما كنت أناقش معك فكرة النصب. رافع- بالتأكيد بل أتذكر كيف شرحت لي الفكرة عندما أمسكت ببرتقالة وشطرتها إلى نصفين. ما هو مصدر الفكرة؟

إسماعيل- في عام 1972 كان لدي خاتم عليه صورة شمس ينبثق من قلبها شهيد. بدأت أعيد النظر وقلت لقد مُنحنا كل الحرية لإبداع العمل وبدون أي تحديد للكلفة المالية. فكرة القبة جاءت في الآخر. كنت دائما مسحورا بالقبة التي تمثل العظمة.

إسماعيل- هل في القيام بعمل تجريدي بهذا المقاس تحد كبير لاسيما في العراق وفي أي بلد عربي





إسماعيل- نعم وعمل حدثي جدا. في البداية راودتني فكرة أن أجعل الشهيد ينبثق من قلب العمل. لكنني لم أحبذ الفكرة ووجدتها فكرة درامية جدا. هنا بدأت تتكون عندي فكرة التضاد بين الحياة والموت.. فكرة القطعتين وهما تتحركان معا نحو الشهادة والخصب ومجرى الحياة. فبدأت أحرك القطعتين حتى تحقق لدي التداخل الذي أريد... ذلك ما أسعدني وأرضاني إلى حد كبير.

رافع- هل بإمكانك أن تربط هذا التفاعل مع ما تحقق من تفاعل في أعمالك النحتية الأخرى.

إسماعيل- نعم لقد ساعدني ذلك كثيرا.

رافع- هل اعتمدت فكرة القبة والقوس.

إسماعيل- لا أبدا، وإنما في القبة فقط. أما القوس فهو نابع من القبة. إنه بسيط جدا وأنا أردته بهذه الطريقة. لذلك رفضت فكرة وضع أية كتابة أو نقش على الجدران. القبة اكتست باللون الأزرق من الخارج والداخل حيث يتداخل الضوء والظل.

رافع- ما هو الوقت الذي استغرقه العمل للانتهاء منه؟

إسماعيل- سنتان ونصف.

رافع- ما هي الأعمال الأخرى التي نفذتها في تلك الفترة؟

إسماعيل- العمل التجريدي لقصر المؤتمرات وبعض المنحوتات الصغيرة.

رافع- هل بالإمكان القول إن نصب الشهيد يعد نقطة تحول في تجربتك الفنية. أعتقد أن أي دارس لفنك لابد أن يقسم التجربة إلى مرحلتين ما قبل النصب وما بعده. فما رأيك؟

إسماعيل- وأنا أعتقد كذلك، فقد أصبح كل ما أنتجته بعد نصب الشهيد وقصر المؤتمرات أكثر تطورا.

رافع- هل تعتقد بأنك ستصل إلى مرحلة التجريد الكامل؟ أو الأفضل دعنا نمر من خلال

بالأحرى بغدادية.

إسماعيل- نعم القبة عراقية. واصلت البحث عن القبة. قرأت بحثا خاصا عن القباب ووجدت أن أصل القبة عراقي. حتى القوس الأندلسي يعود أصلا إلى الأختام السومرية. لم تكن لدي رغبة بعمل نصب تشخيصي للشهيد. هكذا تجسد شكل القبة. رأيت أن بإمكان بغداد وفضائها الكبير أن يكون فيه قبة كبيرة. في البانثيوم يوجد أكبر قبة في العالم بارتفاع 32 مترا. وهذا ما أردته بالضبط.

رافع- هل كنت تعرف المكان الذي سيحتله النصب؟

إسماعيل- ليس في ذلك الوقت. ولكنني أصررت على أن يوضع في فضاء مفتوح. في الحقيقة كان من المفروض أن يوضع في موقع آخر. النصب الكبيرة أصلها من الشرق: الإهرامات والمسلة والمنارة الملوية وغيرها. فالأرض منبسطة مما يجعل بالإمكان مشاهدة هذه النصب من كل مكان. قبل 300 عام فقط بدأ الأوروبيون بتقليد هذه الأعمال وكانوا قد استولوا على المسلة. حتى برج إيفل لا يمكن مشاهدته كاملا إلا عن قرب. 300 ارتفاع قبة نصب الشهيد 40 مترا. في بداية النقاش أثبتت فكرة وضع القبة على مكان مرتفع. لكنني رفضت الفكرة رفضا قاطعا. يضع الأوروبيون معابدهم وكنائسهم على مرتفع من أجل أن تكون مرئية

رافع- وضع هذا النصب على مكان مرتفع كان سيجعله أقرب إلى المسجد. لكنه في الحقيقة نحت، عمل فني.

إسماعيل فتاح الترك، في المحترف، بغداد 1990

إسماعيل فتاح الترك، جبرا إبراهيم جبرا ومي مظفر، قاعة المحترف، بغداد 1990

إسماعيل فتاح الترك، 1990

برونز، 190 * 40 * 30 سم.

مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة



انفصالا تاما. ففنانو جيل الستين درسوا في الخارج وحين عادوا إلى العراق فقدوا الاتصال مع التطورات التي حصلت في نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات.

إسماعيل- الثقافة أصبحت أمرا ضروريا في الستينيات بينما في السابق كان الرسم هو المهم. جواد سليم مثلا لجأ إلى البحث.

رافع- لكن جواد كان استثناء.

إسماعيل- شاكر حسن آل سعيد أيضا ينتمي لجيل الخمسين. لكن فنه أخذ يتطور في 1966، وإسهامه الجاد في الحركة الفنية العراقية بدأ في السبعينيات.

رافع- لم يكن حاضرا في العراق في تلك المرحلة بل كان في فرنسا. لنعد ثانية إلى محطاتك الرئيسية، هل كانت رحلتك إلى تورنتو مرحلة رابعة في تجربتك؟

إسماعيل- في كندا رأيت أعمالا كبيرة تحتل فضاءات مفتوحة. رأيت في كل من إنكلترا وكندا أعمالا جريئة وأصيلة. أذكر أنني رأيت في تورنتو نحتا يتألف من ثلاثة مكعبات كبيرة ينحدر الواحد من الآخر. كما شاهدت أفلاما كثيرة عن هذا النوع من الفن القائم في الفضاءات المفتوحة. شعرت أنني لا أختلف عنهم، فإذا كانوا هم قادرين على إبداع أعمال كهذه فيوسعي أيضا أن أعمل مثلهم. تلك الأعمال ألهمتني الجراة.

رافع- على الرغم من أن مفهوم الحدائة بذلك المعنى لم يكن واضحا في العراق، فإنك تمثل، بل في الحقيقة واحدا من رموز الحدائة. كيف ترى نفسك؟

إسماعيل- لم أكن وحدي. كنا مجموعة فنانين، نحائين ورسامين أقمنا قاعدة للحدائة في العراق.

رافع- لكنها ظلت حركة صغيرة. وأنا أخشى أن يحصل تراجع. إلى أي حد يتسم النحت العراقي بالحدائة؟

إسماعيل- ما زال النحت غير حديثي. حتى الحديث منه ليس في الواقع حديثا.

رافع- في فن الرسم العكس هو الصحيح.

إسماعيل- النحت أكثر صعوبة، كما أن النحت

كنا نمضي في خط واحد مع بقية دول العالم، نحن عراقيون وجذورنا في هذه الأرض.

إسماعيل- الفن العراقي على وجه الخصوص. فهو يتميز عن فنون العالم العربي وفنون العالم أجمع بما يملكه من صفات جلية. وأكبر الفنانين، عشرون فنانا ربما، يحملون شيئا من روح الفنون العراقية. وهذا هو الحال مع فنانين جيل الستين.

رافع- لقد أنجزت منحوتتك لشركة إعادة التأمين بعد حرب 1967، فهل تعتقد أن تلك الحرب كان لها تأثير حاسم على الفن في العراق.

إسماعيل- بكل تأكيد. كانت مرحلة مهمة أحدثت تغييرات كبيرة. كان الشعراء والفنانون من جيل المرحلة المبكرة من الستينيات يتمتعون بمواهب إبداعية كبيرة ولكنهم كانوا يفتقرون إلى وضوح الرؤية. بينما أثرت الحرب العربية الإسرائيلية في 1967 على مزاج المبدعين وميولهم.

رافع- كان منتصف الستينيات مرحلة التغييرات الكبيرة في العالم. كان التغيير كليا لا يتقصر على التقنيات، بل شمل المفاهيم وطرق التفكير. الفن الحقيقي بدأ في 1965.

إسماعيل- كانت حقبة الخمسين في الحركة الفنية العراقية تجريبية. بإمكانك أن تلاحظ ذلك في المعارض التي أقامها فائق حسن وجواد سليم حيث تجد مختلف الأساليب والاتجاهات. فنانو الستينيات انطلقوا من فكرة معينة أو رؤية ثم راحوا يعملون على إثرائها.

رافع- نعم، لقد تغيرت شخصية الفنان. أصبح لديه إحساس بالمسؤولية، ولم يعد ذلك الرسام الذي يعمل من أجل الرسم فقط. أصبح مسؤولا عن أفكاره. فبدأ يقدم محاضرات ويدير نقاشات وفي الوقت نفسه ظهرت نشاطات فنية أخرى كفن الملصق وغيره.

إسماعيل- لم يكن جيل الستين امتدادا لجيل الخمسين. بل كان هناك انفصال كامل. لقد ثار الستينيون على الخمسينيين.

رافع- التغيير حصل في الرؤية. ولكنني أعتقد أن اللانفصال حصل بشكل طبيعي، ولم يكن



أهم المحطات في تجربتك. ما الذي تلا مرحلة دراستك في معهد الفنون ثم إيطاليا؟
إسماعيل- كان أستاذا في إيطاليا خير معين لي كما كان جواد سليم في بغداد. لكن المعارض في روما وبينالي فينيسيا وغيرها كان لها تأثير هائل. من هنا بدأت أميل إلى النحت الإنجليزي وفن أرميتاج خصوصا. وقد قلت له لدى لقائنا إنني تأثرت في شبابي بفنه. الفن الإنجليزي على الأغلب تشخيصي على غرار مدرسة مور. لكن مور يملك الحركة والحيوية داخل الشكل شأن الفنون الشرقية كالسومرية والمصرية.
رافع- قال مور إنه تأثر بالفن السومري. هل أقيمت أي معرض في إيطاليا أثناء إقامتك هناك؟
إسماعيل- أقيمت معرضا للرسم والنحت. ففي 1963 بدأت شخصيتي الفنية تتبلور في النحت.

إسماعيل فتاح الترك مع رافع الناصري، منتصف الثمانينات، بغداد

إسماعيل فتاح الترك 1989
برونز ، 64 * 24 * 30 سم.
مجموعة محمود العبيدي، عمان.



إسماعيل- أغلبها في إيطاليا وبغداد وكثير منها في بيروت.

رافع- إسماعيل، هل ستعود إلى الرسم؟
إسماعيل- لييتي أستطيع، إنها أعظم أمنياتي. أعمل الكثير من التخطيطات وأجمع بين بعضها أحيانا، ثم ألتقط لهذه الأشكال صورا فتظهر ذات تأثير قوي جدا. فأستمتع جدا بتأثيرها علي.

نشرت هذه المقابلة في مجلة كلكامش العدد ٢، ١٩٨٧ باللغة الإنجليزية بعد أن تم نقل الحوار من العربية إلى الإنجليزية من قبل الصديقة لبنى محمود ألمان التي حضرت اللقاء بطلب من رافع. ويطلب من الصديق الفنان ضياء العزاوي قمت بترجمة الحوار ثانية إلى العربية لينشر هنا لأول مرة.

إسماعيل فتاح الترك 1994
برونز، 8 * 20 * 52 سم
مجموعة منى الحلاق، بيروت

إسماعيل فتاح الترك 1984
بلاستر، 32 * 18 * 8 سم
مجموعة حسين حربا، تورينو.

إسماعيل فتاح الترك 1978
برونز، 31 * 18 * 20 سم
مجموعة خاصة



نيو دلهي مليئة بالأعمال الحديثة. سانخو تشودري، النحات الكبير عضو في بلدية المدينة.

ما هو تقييمك للنحاتين الشباب؟

إسماعيل- على الرغم من أن حركة صغيرة قد بدأت بالنهوض خلال السنوات الأخيرة، فإن النحت ما زال متأخرا، وهذا ليس هنا فقط. فقد كنت في القاهرة مؤخرا وشاهدت معرض نحت عربي جماعي، معظم الأعمال لم يكن فيها ما يثير الاهتمام. سامي محمد من الكويت فنان واعد.

رافع- أين معظم أعمالك، المقتنيات؟

يلونونها فكانت النتيجة كما ترى عمل جميل يبعث على التفاؤل والسعادة.

رافع- ولماذا لا توجد أعمال كهذه هناك؟

إسماعيل- أعتقد أنهم يفتقرون إلى الجرأة.

رافع- ماذا كان دور المعمار في شارع حيفا؟

إسماعيل- كان المعمار راغبا بذلك. لكن القرار كان قرار أمانة بغداد. كان ينبغي أن يكون هناك نظام تخطيطي متطور لإدخال هذا النوع من الفن.

رافع- في جدة مثلا يوجد الكثير من هذه الأعمال الجميلة منتشرا في المدينة، وساحات

لدينا يفتقر إلى قيادة منذ رحيل جواد سليم.

رافع- هل ترى حاجة إلى القيادة؟

إسماعيل- بكل تأكيد. جواد سليم أوجد وحده حركة فنية كاملة.

رافع- لكنه لم يقصد ذلك. وبغض النظر عما قدمه من إنجاز، ليس بوسعنا أن نظل دائما نقول جواد وليس غير جواد. لقد فتح لنا آفاقا ورؤى جديدة. حتى في الرسم، من بوسعنا قيادة فن الرسم اليوم؟ القيادة، كما أراها تأتي من تراكم ما يطرح من الخبرات والتجارب.

إسماعيل- أتفق معك تماما. وبهذا الشكل نحن نتأثر بتجارب كبار الفنانين.

رافع- بوصفك أستاذ النحت في كلية الفنون هل أثرت باي من طلابك؟

إسماعيل- حاولت دائما أن أفتح أذهان طلابي. كنت أدرّس طلاب الخزف، ومنذ ثلاث سنوات فقط بدأت أدرّس طلاب النحت. تعرفت إلى طلاب موهوبين جدا، لديهم حماسات وهم على استعداد أن يطوروا نتاجهم إذا ما أحسن توجيههم. في التدريس بيني الأستاذ علاقات قريبة مع الطلاب. بإمكانني أن أقول إنني ساعدت على تكوين حركة صغيرة.. وقد بدأت فعلا.

رافع- شاهدت في زيارتي إلى كوريا الجنوبية أعمال طلاب في الأكاديمية تحتل الحدائق العامة إسهامات منهم بفن البيئة.

إسماعيل- النحت في الحقيقة فن أكثر ملاءمة للبيئة من الرسم. أنا أيضا رأيت أعمالا من فن البيئة في كندا، على سبيل المثال عمل مكوّن من الحصى وسط البحر، مؤثر جدا.

رافع- معظم هذه الأعمال تصلح للتأثيرات الفوتوغرافية. أي مكان في بغداد تراه الأنسب لمثل هذه الأعمال، ألا تتعتقد أن شارع حيفا هو الأنسب؟

إسماعيل- بكل تأكيد. مثل أعمال طلابي في الساحة الصغيرة أمام مركز الفنون. أعطيتهم مجموعة عظام في البداية ثم طلبت منهم أن



حوار ضياء العزاوي مع إسماعيل فتاح الترك

يشكل الفنان إسماعيل فتاح، سوية مع جواد سليم وخالد الرحال، ظاهرة متميزة في تاريخ الفن العراقي بشكل خاص والعربي بشكل عام، وذلك في جمعهم بين النحت والرسم، مجاورة فيها الكثير من الابداع رغم الاختلاف الكبير بين كلا التعبيرين. وفي السنوات الأخيرة من حياته، انشغل إسماعيل وبشكل مدهش في طباعة الحفر على المعدن حيث أنتج العشرات من الأعمال خلال تلك السنوات، عاكساً فيها انشغالاته كرسام. فلا غرابة إن ظلت نتاجاته مرتبطة بموضوعات وأشكال لوحاته المرسومة بألوان الزيت أو الإكريلك.



إن تقييم إنجازاته الفنية يواجه معضلة كبيرة بالنظر إلى عدم اهتمامه شخصياً بما هو خارج فعل النحت أو الرسم، وفي مجتمع فني لا يجد في التوثيق الفني إحدى الأولويات الأساسية في التجربة الفنية، هذا إلى جانب السنوات الصعبة التي واجهها المجتمع العراقي من حروب وحصار دولي لم يُعرف له مثيل في التاريخ الحديث، يجعل المهمة غير مكتملة إلا في حدود معينة. وفي حوار سجلت بعضاً منه عام 2002 في الإستديو الكبير الذي وفره الشيخ حسن الثانية. وفي أحيان أخرى كان على العكس، حيث يقول: "كنت في الرابع ابتدائي عندما ذهبت مع خالي الذي كان يعمل في ميناء البصرة لمشاهدة حاملة طائرات لقوات الحلفاء. وعند عودتي إلى البيت عملت على تنفيذها بالمقوى، وبشكل أدهش خالي الذي قدمها هدية إلى متصرف البصرة حينذاك". وغالباً ما كنت أساءل وأنا أشاهد عبثيته إن كان قد غادر طفولته حقاً، فهو كما عرّف نفسه في مقابلة صحافية عام 2000: "طفل

يلعب بالطين ويلهو بلعب الألوان". (1). وظل كذلك طيلة حياته. كان مهووساً بحياته خارج البيت، وبملاقاته بأصدقائه. ولم يخطر ببالي يوماً عندما كنا نلتقي يومياً في النصف الثاني من الستينات وحتى مغادرتي العراق منتصف السبعينات، بأنه يدرك مسؤوليته كصاحب عائلة كبيرة (ولدان وابنتان)، وأنه بهذا العبث يحرم نفسه من الوقت المطلوب لتحقيق أفكاره التي يرسمها على أية ورقة متاحة حوله. لم يكن من النوع الذي يهتم بالوقت، بالمعنى التقليدي.

كانت سعادته في تصيده للحظة التي يشعر فيها برغبة العمل بغض النظر عن ظروفها، أو كما يقول: "لا وقت محدد لدي ولا برمجة في العمل والحياة". (2) كان يذهب إلى الرسم لجانبه العملي على صعيد المكان، وهو أيضاً نوع من التخلص من الضغط الروحي عندما لا يتمكن من إنجاز ما يفكر به نحتاً، على الرغم مما يذكره في نفس المقابلة بأنه "يرسم عندما يتأزم"، ثم يضيف "بأن الرسم يؤرقني كثيراً بل يعذبني". (3)

إسماعيل فتاح الترك في مشغله ببغداد. 1976

إسماعيل فتاح الترك 1976
بلاستر *28 *36 * 14 سم
مجموعة خاصة.



صور مختلفة لإسماعيل فتاح الترك في مشغله في روما، مع صورة لبعض نشاطاته خارج الأكاديمية.



جواد سليم يتفحص الموديل الذي يشغل عليه إسماعيل فتاح الترك، معهد الفنون الجميلة، بغداد ١٩٥٧

بالطين في أماكن مختلفة. وعندما شاهده جواد طلب مني البدء بصبه بالبلاستر. استغربت من طلبه وقلت له لكنني لا زلت في المراحل الأولى من بنائه. لا بأس، قال جواد، يمكنك عمل آخر كما تريد. عند الانتهاء من صب الهيكل المعدني صبغه جواد بنفسه بلون برونزي وطلب مني عرضه، كان ذلك عام 1957.

هذا النوع من العلاقة اختصر لإسماعيل الكثير من الالتباسات، وجعله أكثر قناعة في البحث عمّا هو أبعد من المرئي، لا بل الذهاب لمغامرة اكتشاف نفسه ومدى طاقته على الاختلاف الأسلوبية عن أقرانه. بعد أن أكمل إسماعيل دراسته في معهد الفنون، القسم الصباحي، قدّم أوراقه للعمل في وزارة المعارف كمدرس رسم حيث تمّ تسببه إلى معارف الناصرية. وهنا تدخل جواد سليم عندما علم بذلك، فأخذه بيده إلى الوزير شخصياً وطلب منه تعيينه في بغداد لكي يظل على اتصال بالمعهد... وكان له ما أراد.

كان دوام إسماعيل في القسم المسائي نوعاً من الخبرة لا تتوافر بسهولة، فقد كان أكثر من تلميذ بالنسبة لأستاذه. ولم يكن معنياً بالجانب الرسمي منها، لكن أستاذه جواد طلب من الإدارة

عندما سمع من الراديو تأسيس المعهد، وجد نفسه أمام رغبة حادة للالتحاق به. وفي حينها قدم عمليين كان قد نقلهما من الكتب، وهما "الجوكندا" لدافنتشي و"العائلة" لمايكل أنجلو. ضياء: كيف جاءت فكرة تقديم هذا النوع من الأعمال؟

كنت شديد الإعجاب بأعمال الفنانين المستشرقين، وكنت أحاول رسمها مرات عديدة. ضياء: ماذا كان رد لجنة القبول؟ وهل تتذكر فنانين آخرين كانوا معك؟

أبدى الفنان عطا صبري إعجابه الشديد، فتم قبولي في قسم الرسم وذلك لعدم وجود قسم للنحت حينذاك. معي كان أدهم إبراهيم وخالد العسكري، وعلى الرغم من قوة أعمال الأول فإنه لم يتمكن من المواصلة.

ضياء: كنت أشاهدك في مرسوم الأستاذ جواد سليم في القسم المسائي، ما الذي جعلك تلتحق بالدراسة المسائية في معهد الفنون إلى جانب دراستك الصباحية؟

في أحد الدروس طلب منا الأستاذ إسماعيل الشبخلي في حصة الأعمال اليدوية عمل رمانة. نفذت ما تم طلبه بشكل دقيق وتفصيلي، وعندما شاهدها أخذني من يدي وذهب بي إلى الأستاذ جواد سليم وقال له: "هذا الطالب يحتاج لاهتمامك". إلتفت جواد لناحتي وقال لي: "أفترض أن تأتي إلى القسم المسائي للعمل معي". وبالطبع كان أمراً مثيراً، خاصة وأني كنت أقيم في القسم الداخلي ولدي الكثير من الوقت الذي يمكن استغلاله واكتساب المزيد من المعرفة.

لم يكن إسماعيل يعرف ما هي أهمية جواد، ولم يدر أن من يحيط به من مدرسين هم في الواقع أهم الفنانين العراقيين حينذاك. لعل تدخل جواد سليم رائد حركة الحدائث الفنية قد فتح الأبواب أمامه لما هو أبعد من الدراسة المنهجية والتقليدية. في حينها يذكر إسماعيل أنه كان معجباً بالفن الاشتراكي المتمثل في الكثير من النصب، وقد حاول التعبير عن هذا الإعجاب أمام أستاذه. فما كان من جواد إلا القول الذي لم يدرك معناه في حينها، ولم ينسه حتى آخر أيامه: "إذا كنت معجباً بهذا النوع من الفن فلن يكون باستطاعتي تقديم ما يفيدك". أصيب إسماعيل بخيبة منه، ولم يصدق كيف لأستاذه قول ذلك. في الصف الثاني في المعهد، طلب جواد منهم عمل موضوع. فاختر إسماعيل عمل فلاح يقف مع مسحاه. يقول: "بدأت بتهيئة الهيكل المعدني ثم قمت بتغطيته



إسماعيل فتاح الترك 1974
برونز، 30 * 42 * 18 سم
مجموعة خاصة.

فكانت أعماله في السنوات الأولى من دراسته تعكس تأثراً واضحاً بالفنان الإيطالي كتوزو إلى جانب بيكاسو. ولم يمض وقت طويل إلا ونجده قد شذب هذه التأثيرات لتحقيق تكوينات فيها الكثير من التبسيط والاختزال اللوني. وسرعان ما وجد صالة لعرض أعماله في الرسم والنحت. وكانت المفاجأة في شراء جميع أعماله من قبل

موكباً ساهم فيه خالد الرجال بعمل كبير يمثل حمامة السلام. أما جواد فقد ساهم بعمل هو جندي يحمل ترساً، نفذت له هذا العمل من نموذج مصغر أيضاً بنفس تقنية العمل السابق، ثم رسم جواد على الشكل النهائي.

بمقدار ما كان إسماعيل تلميذاً بارزاً بين أقرانه، فإنه لم يثر أنتباه الوسط الفني كما حصل مع تلاميذ آخرين وإن كانوا أكبر عمراً منه. كان مهووساً بعمله مع أستاذه، وفي نفس الوقت يحاول تأمل ما يحيطه من أعمال للمدرسين الآخرين وهم ممن كانوا يمثلون أهم الفنانين المعروفين، أمثال فاتق حسن وغيره. كما كان شديد الانتباه لأعمال تلاميذ آخرين متقدمين عليه في الدراسة، منهم: شاعر حسن باستخداماته للمورث الشعبي وبأسلوب يحمل بصمات التجربة التكعيبية حينذاك. وكاظم حيدر الذي جلب الانتباه بأعمال عديدة فيها الكثير من المغامرة، منها لوحته المعروفة عن استشهاد الحسين. وطارق مظلوم الذي كان يجمع بين الفن الشعبي والبدائي وملامح من النحت الآشوري. ولم يمض وقت إلا وكان هؤلاء الأربعة وعلى اختلاف أعمارهم قد سافروا لدراسة الفن في أوروبا. سافر شاعر حسن إلى باريس، وكاظم حيدر وطارق مظلوم إلى لندن، أما إسماعيل فكانت وجهته روما.

تم قبوله في أكاديمية روما للفنون في الصف الثالث مباشرة نظراً إلى مستواه الفني المتقدم على الرغم من جهله للغة الإيطالية. إلا أنه فضل البدء من الصف الثاني لكي يُتاح له الوقت لمعرفة اللغة، وكذلك الاطلاع على التجارب الحديثة هناك. لم يجد إسماعيل دراسته مجدية، فقد كان أستاذه شديد الوله بالفن الكلاسيكي وهو ما كان يحاول فرضه عليه. وبمرور الوقت وجد إسماعيل ضالته بالعمل خارج الأكاديمية على أعمال نحتية صغيرة تعكس تأثيرات فنانين تعرّف على أعمالهم هناك. لم يجد في أعمال هنري مور، الذي كان يلقي بظله على أعمال أكثرية جيله، مرجعية تتناسب وتصوراته للشكل. وجد في أعمال الفنان الإنكليزي كيث أرميتاج خلال الخمسينات ما كان يبحث عنه، ذلك الاهتمام بالتبسيط في تكوين الكتلة وفي تحقيق أشكال تشخيصية أكثر إنسانية في تفاعلها مع الفراغ المحيط بها. أما في الرسم



المرفوضات (وهي الأعمال التي تم رفضها في معرض المنصور).

ضياء: خلال عملي مع جواد، هل ساهمت بمساعدته في بعض أعماله الفنية؟

نعم، طلب مني في إحدى المرات تكبير نموذج مصغر عمله لمسرحية "أوديب ملكا" الذي كان قد ترجمها جبرا إبراهيم جبرا. نفذت العمل بارتفاع خمسة أمتار بهيكل معدني غطيته بورق الصحف وصبغته باللون الأبيض، ثم جاء جواد ورسم عليه تخطيطاً باللون الأسود. وقد وضع النموذج عند مدخل المسرح وأثار إعجاباً كبيراً. ضياء: كنت في بغداد عندما قامت ثورة 14 تموز 1958 وحينها انقلبت الأمور بشكل كلي. أقيمت معارض عديدة ورسم طلاب معهد الفنون جدران معهدهم بالكامل، إلى جانب مساهمات رسمية متنوعة خلال الاحتفال السنوي حيث كانت هناك مواكب فيها الكثير من الجهد الفني. أين كنت من هذه الفعاليات؟ كانت هناك مساهمات مثيرة كما أشرت. في احتفالات السنة الأولى قدّم معهد الفنون



محمد غني، علي طالب، سلمان البصري وإسماعيل فتاح الترك، معرض جماعة الظل، متحف الفن الحديث ، بغداد 1970

إسماعيل فتاح الترك 1974
برونز، 30 * 42 * 18 سم . مجموعة خاصة.

نقلته فيما بعد إلى بيروت. لقد كان المناخ العام يحمل الكثير من الالتباس في المواقف الفنية، إلى جانب نوع من الحرية البعيدة عن الالتزام السياسي، ما جعلنا ندخل في معارك واجتهادات أبعدتنا بعض الشيء عن جيل الرواد المؤسسين لحركة الحداثة الفنية.

عند عودته إلى بغداد، كان المشهد الإبداعي للتجربة الفنية قد تبدل بشكل لم يتردد إسماعيل عن الإسهام به، وأن يكون في طليعة من تبني الروح الجديدة التي حملت الكثير من صفات الرفض، وتمثلت في أعمال العديد من الفنانين الشباب، وأعمال الآخرين الذين عادوا من دراستهم في الخارج من بلدان مختلفة. لم يمض وقت إلا وفاجأ المتابعين للحركة الفنية بمعرض شخصي في المتحف الوطني للفن الحديث، ضم أعمالاً نحتية ولوحات زيتية إلى جانب العديد من التخطيطات لأفكار نحتية. لم تكن إيقاعات معرضه تتماهى مع ما هو شائع، بل كانت عجينة فيها من التمرد والغربة ما جعل المعرض علامة استفهام لم يدرك معناها العديد من الفنانين ممن حوله. كانت منحوتاته الصغيرة كائنات فيها الكثير من الصبر والتأني، وذات حساسية هي الأشد نفوذاً مما عرفه النحت العراقي. فقد عكست منحوتاته ولوحاته مغادرة كلية للموضوع المحلي. هناك في كل عمل شيء يفصلنا عما عرفناه من أدوات ورؤى، إنه زمن مختلف كلياً. أعمال تغلب عليها البساطة اللونية والميل لموضوعات ذات علاقة بالجانب الإنساني من الحياة بمعناها الشامل.

كان زاهداً في استخدامه للون، حيث اقتضرت لوحاته على اللونين الأبيض والأسود وما بينهما من تدرجات لونية، إلى جانب وحدات من ألوان محدودة أخرى. وكانت عناوين لوحاته مطابقة لأعماله "إنسجام بالأبيض"، "أشكال وردية"، "الفضاء والكتلة"، "صورتان وموضوع" و"أربع كتل وفضاء"، وغيرها. هذه العناوين بدت للوهلة الأولى وكأنها مفاتيح لفتح أشكاله المغلقة، إلا أن بساطة التكوين والحساسية المذهلة للسطح رغم محدوديته جعلتا من تلك العناوين مجرد لوحات، عرض إسماعيل أعماله النحتية مع مجموعة من الأعمال التخطيطية ذات العلاقة بالأعمال النحتية المعروضة، وفي نفس الوقت لها إستقلالية لافتة. فهي أعمال ذات انشغالات لونية مائية بسيطة وحساسة. وهي أعمال



العمل في الجانب النفعي والتقليدي لهذا الفن. كذلك لم يكن معنياً بالتقنيات التي غالباً ما تستدرج الفنان إلى انضباطية يعتبرها سجناً لجمالية الخيال. في عام 1969 إنتقل لتدريس فن النحت في أكاديمية الفنون الجميلة، وبقي فيها حتى منتصف التسعينات.

ضياء: ما عرضته من أعمال بعد عودتك من روما حمل الكثير من التبدلات الشخصية، لم يعد الفلاح والقرية وبعض المظاهر الشعبية جزءاً من قاموسك الفني. لا بل ذهبت إلى ما هو أبعد، إلى مخاطبة مشاهدين خارجيين وغامضين؟

أنت تتذكر المشهد حينذاك، وتتذكر الخفة التي واجهني بها بعض الأصدقاء من الفنانين. إلا أن ذلك لم يمنعني من إقامة معرض آخر في الصالة التي كنت أنت تشرف عليها، والذي



صالة أخرى وتوقيع عقد للعرض معهم. ضياء: من كان معك في تلك الفترة من الفنانين العراقيين أو العرب؟

كان معي فيصل عجمي من سوريا، كما كان في السنة النهائية لؤي الكيالي. وكذلك التقيت كمال بلاطة من فلسطين. أما من العراقيين فكان ميران السعدي وغازي السعودي.

ضياء: كنت في روما عندما تقدم جواد سليم لتنفيذ عمله المعروف والمقام حالياً بساحة التحرير في بغداد، هل عملت معه فيه؟

نفذ جواد هذا العمل في فلورنسا، وقد ذهبت إليه مرات عديدة حيث كنت أشتغل على تنفيذ المراحل الأولى للأشكال، كما كان أيضاً محمد غني. لكن جواد غالباً ما كان يبذل الكثير مما عملناه لكي يتلاءم وأسلوبه النحتي الذي فضله لهذا النصب.

ضياء: ماذا عن خالد الرحال الذي قدم إلى روما لعمل نصب للزعيم عبد الكريم قاسم؟

لم يكن خالد الرحال شخصية عادية، كان مبدعاً حقاً. كان دائم الانشغال بأفكار متنوعة، وسريع الغضب ومتقلباً في علاقاته. لم يكن مع الأسف على علاقة جيدة مع جواد الذي كان دائم التذمر منه. غالباً ما كنت أشاهده يرسم لوحات مثيرة في المقهى الذي يؤمه الفنانون العرب. كان مولعاً برسم الخيول والثيران، وبشكل أصبحت أعماله مادة سريعة الشراء من قبل السواح الأجانب. وهو اضطر لذلك بعد انقلاب عام 1963 الذي أطاح بعبد الكريم قاسم حيث خشى عودته إلى العراق.



إسماعيل فتاح الترك 1985
مواد مختلفة على الورق ، 76 * 54 سم
مجموعة خاصة،

إسماعيل فتاح الترك 1977
مواد مختلفة على الورق 70 * 52 سم
مجموعة كنده للفن العربي المعاصر، الرياض

إسماعيل فتاح الترك 1976
مواد مختلفة على الورق ، 52 * 76 سم
مجموعة خاصة، لندن

إسماعيل فتاح الترك 1997
مواد مختلفة على الورق 70 * 52 سم
مجموعة خاصة،

شكلت تاريخاً إبداعياً يضاف للتجربة الفنية العراقية بشكل عام، كما شكلت اتجاهها جديداً وإعلاناً واضحاً لغياب ما عرفناه من موضوعات وأساليب في الخمسينات. ونجد عند إسماعيل تراوحاً بين التشبيه والتجريد في اللوحة الواحدة، مقيماً بذلك الصلة بين الأجسام المستدقة التي يهاها كنحات وبين شفافية البياضات والزراقات التي يهاها كرسام. لوحاته تتميز بتوازناتها الدقيقة وخفتها الطرية، تتبثق فيها غنائية الضوء عن غنائية الحب. وإسماعيل من الفنانين القلائل الذين استطاعوا التوفيق بين الرسم والنحت. فبين هذا المعرض الذي كان أشبه بنشيد صوفي مقتصد في تردداته الخطية واللونية غارق في الوجد والتأويل الروحي، وبين معرض كاظم حيدر كمسرح ميثولوجي شعبي غارق في التراجيديا وذي مرجعية واضحة من حيث رموزها الشعبية... ما بين النموذجين سيأخذ الفن العراقي طريقاً واضحاً في فردية الأبحاث، على الرغم من استمرار ظاهرة الجماعات الفنية ومحاولات البعض صياغة مفهوم جماعي متسرع للعمل الفني. (4)

ضياء: وبعد ذلك بأشهر أقيمت معرضك الأول في بيروت ضم مختارات من المعرض الذي أقيمت في المتحف الوطني مع أعمالك في كاليري الواسطي (5)، كيف كان استقباله فنياً؟

لقد أثار معرضي في بيروت الكثير من النقد الإيجابي، وبشكل أشعريني بذلك الحماس للجديد الذي بدأ يفرض حضوره على الحركة الفنية. لبيروت في تلك السنوات مكانة لم تقل عن العديد من البلدان الأوروبية، مدينة زاخرة بالفعاليات الثقافية والفنية، وبنفس الوقت كانت مكاناً للالتقاء بالتجارب العربية والتعرف على أبحاثها المختلفة.

ضياء: أتذكر في حينها نشرت أعمالك مع نص قصير حماسي أشاد بتجربتك في مجلة "حوار"، على عكس ما حدث مع كاظم حيدر الذي ضم إلى جانب بضعة أعمال من معرض الشهيد



إسماعيل فتاح الترك 1964
برونز، 35 * 14 * 12 سم
مجموعة محمود العبيدي، عمان

أعمالاً انطباعية رسمها أثناء تواجده في بيروت مما خلق رداً سلبياً عند النقاد حينذاك! هذا صحيح، لقد كان خطأً جسيماً ارتكبه كاظم ودفع ثمناً لذلك... وما كان بحاجة إلى ذلك.

أستقبل معرض إسماعيل بترحاب واضح، حيث كتب وضاح فارس: "بلا حاجة للاختباء خلف

القضايا والأزمات، يقف إسماعيل فتاح صحيحاً قوياً أمام اللوحة. قضيته الأولى الشكل وأزمته الأهم الخلق. يجرد عمله بسهولة من الانفعال العاطفي والفكري ليعطي اللوحة كياناً خاصاً جديداً يجد مكانه في نظامه بلا غرابة أو افتعال. فبعد المد الأول الذي أعطاه جواد سليم وفائق حسن وغيرهما لحركة الفن العراقي



إسماعيل فتاح الترك 1997
مواد مختلفة على القماش 66 * 52 سم
مجموعة خاصة، عمان

الحديث، بعد فترة الركود التي مرت منذ غياب جواد سليم الذي كان المجدد الأقوى في بغداد، بقي الرسم يحمل آثار سليم وأشكاله وابتكاراته، وصار تعاطي ملامح الحياة العراقية في الرسم إجازة مرور سهلة مملة يختبئ خلفها القصور الفكري الذي يعانیه أغلب فنانينا. ولعل هذا جزء من صعوبة أعمال إسماعيل فتاح، كونها تبدأ تجربتها من منطلقات جديدة أكثر تقدماً، اعتدنا تسميتها - انهزاماً من تحدياتها - غربية أو دخيلة". (6)

"يأتي إسماعيل فتاح ليرفض مفاهيم أصبحت بحكم المسلمات في ممارساتنا واحتكاكنا بالفن، كالالتزام العقلاني للمجتمع والتراث والتاريخ والحضارة، وإحياء وقولبة الفنون القديمة كالفن المصري والسومري والآشوري والخط العربي... إلى آخر سلسلة لا تنتهي في الحضارات الشرقية، يرفض ترميم التاريخ والسباحة في بحر أغلقناه حتى صار مستقفاً، ويأتي ببداية جديدة تتجه بسرعة إلى أواخر القرن العشرين. تسابق مفاهيمه ومقاييسه، تبدأ عنده ولا تدري أين ينتهي أو ترفض أن تنتهي. وهذا قدر يرافق العمل الأصيل الجريء. المخاطرة بأن لا تصل في النهاية، وهذا ما يقع فيه أكثر فننا الحديث قبل أن يبدأ. يرسم نهايته ويعود الطريق رجوعاً، ويبرر المشي بالمقلوب بحادثة تاريخية أو ظاهرة اجتماعية يربط نفسه بها ويختبئ خلفها. أما الخلق وإضافة جديدة جدية إلى الحياة والفن، فغربية دخيلة وخارج الموضوع". (7) ثم يشير إلى أن "لوحات فتاح تحمل الكثير من خواص فن آخر يتعاطاه: النحت. فيها كلها تركيز على الكتلة وترابطها بالفراغ أو بكتلة أخرى. ينحت طريقه إلى النهايات الأكثر غرابة في عمله. الشكل عنده بهدوء وبلا طفرات، يغيب اللون وينقله إلى حالة عامل مساعد في اللوحة، ولا يبقى إلا الكتلة والفراغ والتركيب، بينها ترابط عضوي مشحون بالأزمة. التجريد في لوحاته تجريد بسيط شفاف يكاد يقع، لأنه يخلو من أكثر "العادات" التي اعتدنا خص التجريد بها، وأكثرها خواص بداية التجريد



إسماعيل فتاح الترك 1998
برونز، 144 * 38 * 28 سم
مجموعة خاصة، عمان

إسماعيل فتاح الترك 1998
مواد مختلفة على القماش
118 * 103 سم
مجموعة خاصة، عمان

إسماعيل فتاح الترك 1995
مواد مختلفة على الورق 80 * 60 سم
مجموعة خاصة، عمان

كلا العاملين كنت أحاول مطاوعة ما كنت أعمله من أعمال نحتية صغيرة، وضمن موضوعات اختارها مزاجياً لتوفير الحلول في جانبها العملي والتقني، كذلك إخضاع متطلبات الجهة التي كلفتني لتحقيق هذا العمل لأسلوب. بعدها كلفني المعماري هشام منير بعمل جدارية لمدخل شركة التأمين، كان ذلك عام 1970. وخلال عملي في الجداريات السابقة كنت قد بدأت بالتعرف على النحت العراقي من خلال زيارة المتحف العراقي مع طلاب الأكاديمية. كان



النحت السومري مثيراً حقاً خاصة في الدمى الطينية المفخورة ذات العوالم الغامضة. في هذا العمل حاولت إخضاع هذه المعرفة لعلاقات جديدة مع الفراغ. وقد استخدمت فيها الكثير من العناصر والرموز التي ظلت تعاودني بين الحين والآخر. كنت محظوظاً من جهة علاقتي مع المعماري هشام منير الذي لم يتدخل في العمل، بل ولم يكتثرت لطبيعة العلاقة بين العمل ومهمة الشركة التي أنشأت هذه العمارة. ضياء: لدي صورة جميلة لميرو يجلس في مرسمه، وخلفه صورة معلقة للإله أبو السومري أحد أهم معروضات المتحف العراقي في بغداد. أعتقد بوجود تأثيرات غير مباشرة للفن

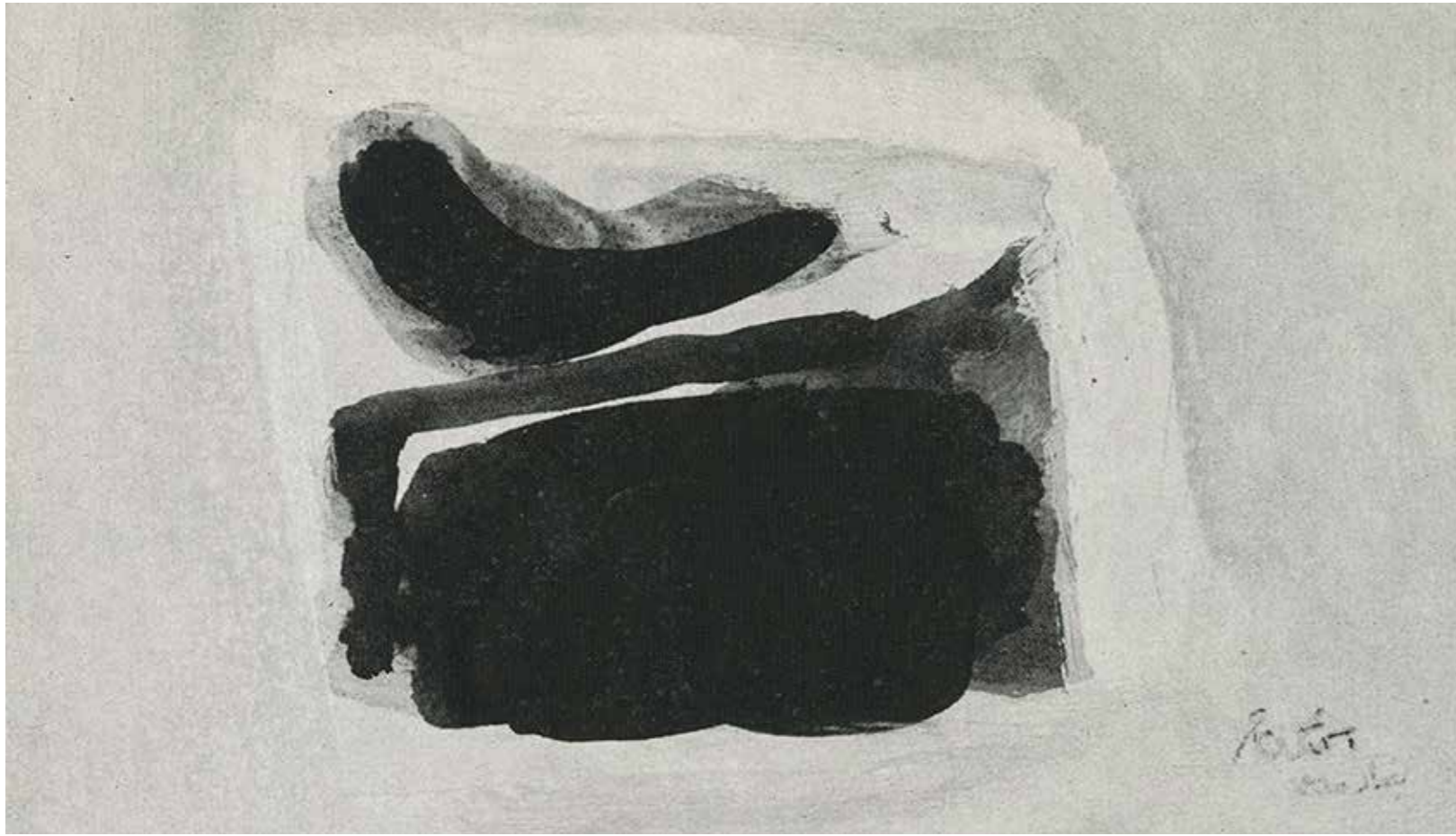
في الفن الحديث، كاستعمال الرموز والمنطق الهندسي وتطوير الأشكال الهندسية، والتجريد الانطباعي، والبحث في المادة للخروج بخواصها الطبيعية وما يتبع ذلك من حوادث لونية إلى سطح اللوحة، إلى ما لا نهاية له من التجارب المدرسية في التجريد. التجريد عند فتاح وسيلة للوصول باللوحة قرب هدفها الأخير الغامض: تقصر عنه دائماً، لكنها تشير إليه. بهذا، بالسر البسيط، المتباعد، الجميل، تتميز لوحات فتاح. تحاول الإطلال عليه، لا يحاول فلسفة ومنطقة وتفسير الفن. يكتفي بتجربة الرسم، تكتسب خواصها ومميزاتها أثناء حدوثها وحسب ضرورتها. ويجد التاريخ والتراث دربه بعفوية أحياناً إلى أعماله وضمن هذا المفهوم وحده.

قبل سفره إلى روما كنت أشاهد إسماعيل عن بعد. كنت في الصف الأول، القسم المسائي بمعهد الفنون الجميلة بينما كان يتهيأ للسفر للدراسة في إيطاليا. توثقت علاقتي به بعد عودته، وصار لقاؤنا اليومي مع مجموعة من الفنانين الشباب يثير العديد من الأسئلة والاختلافات. لم يكن إسماعيل كثير العناية بالثقافة الفنية كنصوص وكتب، كان يمتلك حساً نقدياً وعيناً على اكتشاف ما هو إبداعي قلما أجده لدى فنانين آخرين. كان شديد السخرية من المقالات التطهيرية، ولم يحاول أن يضع قبعة الفلسفة على رأسه كما كان يفعل البعض مباحة. في جملة البسيطة وعنايته بتأكيد العمل الفني كمنجز عياني أولاً ما جعله من أكثر الأساتذة تأثيراً بمن يحيطه من طلاب في الأكاديمية.

ضياء: أتذكر بأنك لم تكن قانعاً بالبقاء في بغداد، وغالباً ما تحدثت عن رغبتك بالعودة إلى روما. فما الذي أغراك بالبقاء إذاً؟ لا أدري! لكن من المؤكد أن حصولي على تنفيذ جدارية مدينة الطب قد فتح بوابة العمل لما هو خارج مناخ التدريس في الأكاديمية. ضياء: وأيضاً حصولك على ثلاثة نصب من أربعة في المسابقة التي أعلنتها أمانة العاصمة في بغداد؟

قبل ذلك نفذت جدارية من البرونز كواجهة لنقابة المحامين، وأخرى لوزارة الصناعة. في





بصيغة تجميعية، ثم يحاول إعادة العمل عليها بعد إنجازها بالشمع حيث يعتقد بأن طواعية وحساسية هذه المادة توفر له لمسات خاصة من الصعب تحقيقها بمواد أخرى. إن متابعة منحوتاته منذ منتصف الستينات وما أنجزه من أعمال في روما تعطينا تأكيدات واضحة لشخصيات تختزل الإنسان لملامح محدودة هي في الغالب لصالح التكوين الفني أكثر منها لطبيعة الموضوع، مع اهتمام بالتلاعب بالجسم الإنساني ومنحه استطلاعات في قسم من الجسم مع إلغاء للقسم العلوي، أو جعله تكويناً يترابط مع إضافات ذات بعد رمزي. في هذه الأعمال تأخذ تقنية الطين وعملية الإضافة والحذف طابعاً سيبقى معه إلى آخر منجزاته. مرّت السنوات الأولى من السبعينات وإسماعيل ينشغل بين إنجاز ما كلفته أمانة العاصمة من نصب، وفي بعض الأحيان تطوير منحوتاته الصغيرة وبين مهمته التدريسية.

المهريين، أذكر منهم مكي حسين واتحاد كريم، كانت المهمة شاقّة بكل المواصفات، فنحن لم نكن نمتلك مثل هذه المهارة، ولم يكن هناك إستوديو مختص لمثل هذه الأعمال، مما اضطرني لصيها في حديقة البيت الذي كنت أسكنه، ولم يكن بيتكم بعيداً عنا. إلى جانب استخلاص مادة البرونز من مخلفات المكائن العاطلة الموجودة في شارع الشيخ عمر. لم تكن هذه الأعمال سوى فعل مهارة وليست إبداعاً.

ضياء: إنشغلت بهذه الأعمال قرابة الأربع سنوات، وقد كان واضحاً أن انشغالك هذا قد قلل فرص البحث في الأعمال ذات العلاقة بمسالك الجدي. ألا تجد في تلك السنوات بعضاً من ضياع الوقت لإنجاز أعمال حرفية تتعلق بالمهارة لا بالإبداع كما ذكرت؟

أوافقك الرأي الآن، لكن في حينها كان الوضع الفني زاخراً بالتحديات، إلى جانب الحاجة لمبالغ تمنحني الكثير من الحرية. ولا أخفي عليك، لو لم تتوافر مثل هذه الأعمال لما وجدت نفسي قادراً على البقاء في مهنة التدريس التي لم تكن مجزية حقاً.

ضياء: بعدها عملت عام 1972 على تنفيذ نصب للشاعر أبي نواس وآخر للرسم يحيى الواسطي والذي أنجزته بفترة لا تبدو معقولة نظراً إلى حجم العمل!

كنت أنت طرفاً في ذلك. فقد تمت تهيئة مهرجان الواسطي بفترة قصيرة جداً. وكانت إحدى فعاليات المهرجان إزاحة الستار على نصب هذا الفنان الذي خلف لنا إحدى أهم المخطوطات الإسلامية والمعروفة بمقامات الحريري.

على الرغم من انشغال إسماعيل في العديد من الأعمال التي غالباً ما اعتبرها نوعاً من المهارة لا الإبداع، فقد كان يحاول إيجاد الفرصة لعمل منحوتات صغيرة تصب في المنهج الذي اختطه لنفسه، وهو تطوير عناصر موضوعاته التي هي الإنسان في مواجهة ما من رؤى. وفي كثير من أعماله كان يفضل أن ينجزها بالطين



إسماعيل فتاح الترك، 1988
برونز، 54 * 12 * 10 سم.
مجموعة محمود العبيدي، عمان

إسماعيل فتاح الترك، 1965
زيت على القماش، 34 * 72 سم.
مجموعة خاصة.

إسماعيل فتاح الترك، 1965
زيت على القماش، 48 * 56 سم.
مجموعة خاصة.

ضياء: أتذكر في عام 1978 كانت مشاركتك في الدورة الثانية لمعرض السننتين للفن العربي الذي أقيم في الرباط بعمل رأس كبير فيه جمع بين الرسم والنحت، وتم وضعه في حينها على مساحة رميلية!

هذا صحيح. كانت فلسطين موضوع المعرض في حينها، وسميت العمل "رأس من الأرض المقدسة". وقد وضع حسبما سمعت على الأرض أمام لوحة كبيرة لكازم حيدر، إلى جانب مشاركتك أنت بعمل كبير كنت قد أنجزته في مرسوم الفنان محمد القاسمي كما قيل. يومها اعتبر الجناح العراقي أهم جناح على مستوى الأعمال، وفي التزامه بالموضوع المطروح، على خلاف الأجنحة الأخرى.

ضياء: وفي نفس العام شاركت في معرض لمجموعة من الفنانين العرب أقيم في المركز الثقافي العراقي في لندن بأعمال نحتية صغيرة فيها مفادرة ملحوظة عن منحوتاتك التي جئت بها من إيطاليا! (صفحة رقم 65-64) و(68) نعم، كان عليّ إعادة النظر ببعض الجوانب من تجربتي وإخضاعها لما تكوّن لدي من مرجعيات بعضها ذو علاقة بزياراتي للمتحف العراقي مع طلاب الأكاديمية. ومع ذلك فإن أي متابع لأعمال النحتية يدرك العلاقة بين التجريبتين ويلاحظ المستجدات في جوانب من هذه المنحوتات.

وفي نفس العام أعلنت مسابقة تصميم نصب للشهداء. لم يكن إسماعيل متحمساً في البداية للمشاركة، بسبب ما كان في صيغة الإعلان من أفكار لا تتجاوز عمل نصب كبير ضمن مقبرة تخصص لدفن رفات الشهداء مع حدائق عامة تحيط بالمكان. إلا أنه سرعان ما وجد في هذا المشروع فرصة لتحقيق حلمه بعمل يأخذ مكانته ضمن ما هو موجود من أعمال نصبية كجدارية جواد سليم والنصب الجديد للجندي المجهول. في المطبوع الذي نشر عام 1979 نجد تخطيطات متنوعة لإسماعيل لقبة مشطورة مع تفاصيل أخرى للنصب (8).

ضياء: من أين جاءت فكرة القبة المشطورة، أليس في ذلك تأكيد لأهمية العمارة لا للنحت؟ (9)

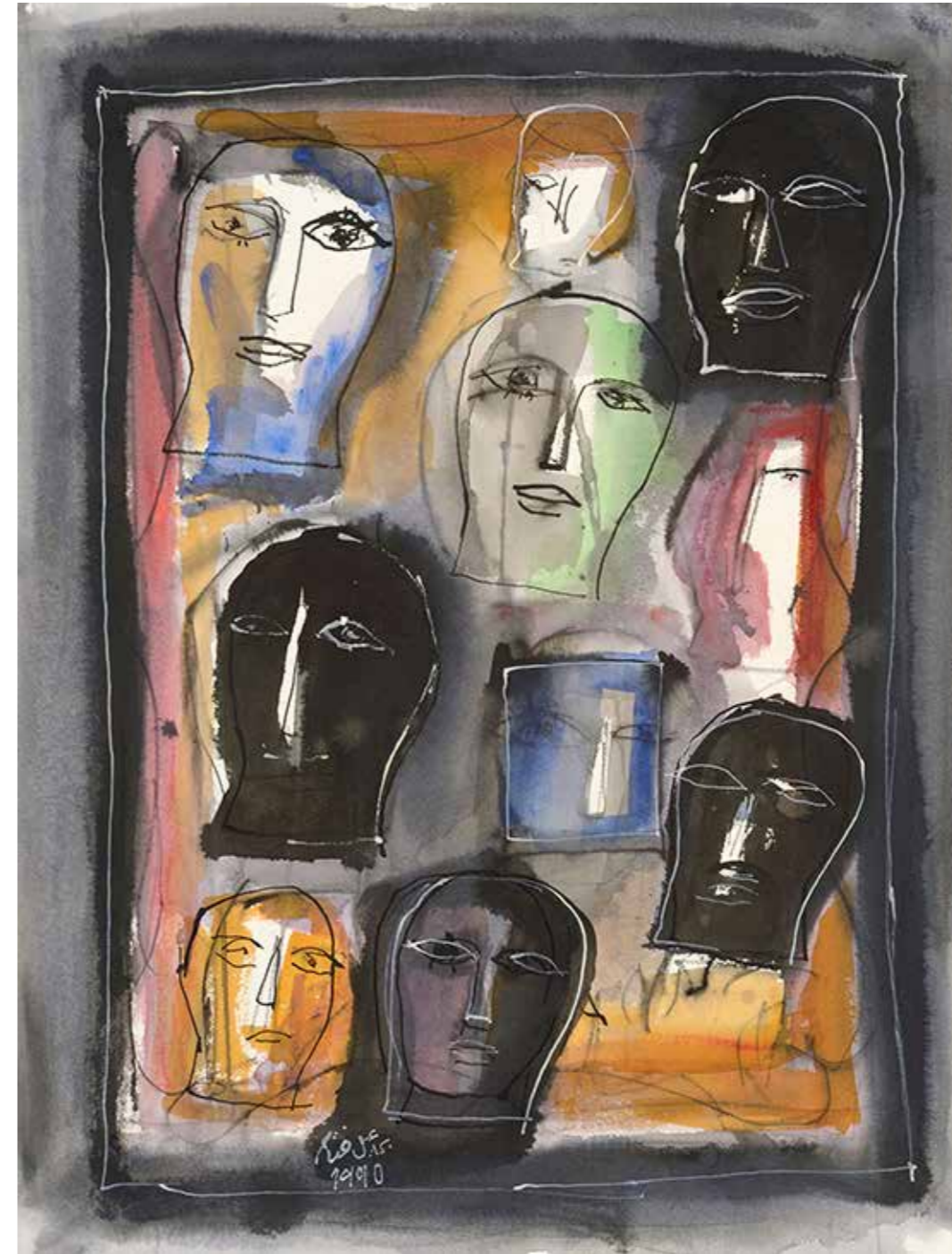
إسماعيل فتاح الترك، 1990

مواد مختلفة على الورق، 75 * 60 سم. مجموعة الابراهيمية، عمان.

إسماعيل فتاح الترك، 1990

برونز، 190 * 40 * 30 سم.

مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة



أخالفك الرأي في ذلك، لأنني بوضع القبة على الأرض قد جردتها من قيمتها المعمارية. وهو أمر مضاد لما هو شائع معمارياً حيث تكون القبة مكملة للبناء، بينما هي الآن شكل أساسي وليس إضافة. ثانياً، بفعل الانشطار تحوّلت القبة إلى تكوين فني يلغي مهمتها كغطاء للفضاء. وأصبحت بهذا الفعل حاضنة للراية العراقية وأعطت للمكان بعداً دينياً... قد لا تعرف بأنني كنت ميالاً أصلاً لأن تكون القبة ذهبية، إلا أن مساحتها الكبيرة قد تولد

شارك حوالي أحد عشر فناناً. وفوزك بالجائزة يحسب بالتأكيد لطبيعة اللجنة التي حكمت هذه المشاركة!

هذا صحيح، وبعد الفوز طلب منا الأستاذ طارق عزيز تأسيس مكتب ليشرف على تطوير المشروع وإغناء مكوناته. فعمل سامان كمال على التعاون مع مجموعة من أصدقائه المعماريين لتحويل التصورات الأولية مع تقديم تقرير عن الفلسفة التصميمية للنصب، والتي اعتمدت على الحياة مع الشهادة، وعلى الفرح والزهو اللذين يرافقان مراسم الاستشهاد في المجتمع العراقي. وتم التوجيه لتطوير المشروع كي يكون صرحاً وطنياً سُمّي رسمياً بنصب الشهيد.

ضياء: تتذكر اللفظ الذي دار حول النصب عندما رشح لجائزة الاغا خان المعمارية المشهورة.

نعم. المشكلة أنه، عندما أعلنت المسابقة وفكرت بالمشاركة، كان عليّ أن أقدم عملاً متكاملًا لأنه. كما تعرف. تحتاج فكرة النصب إلى تصور هندسي أنا لا أملكه. لذا طلبت من سامان كمال، الذي كان أحد تلاميذي عندما درّست لفترة محدودة في قسم العمارة، والذي كان يشرف آنذاك على بناء بيت واستوديو لي، طلبت مساعدتي في تحقيق الفكرة معمارياً. بالنسبة لي، وحسب الموديل الذي عملته للقبة والرسوم الأولية لها هو الأساس. وما تم من إضافات ومساحات هي اجتهادات ونوع من الإضافة الجمالية قدمتها المجموعة المعمارية. إلا أنهم مع الأسف حاولوا تقليل قيمة الفكرة الأساسية، وهي القبة المشطورة والحاضنة للراية المخترقة أرضية المنصة إلى العمق والمنبتقة من جديد إلى الأعلى، لتدل بذلك على عمق ارتباط الشهيد بالأرض، وإعطاء الأهمية للإضافات كالمقتربات والمتحف (10).

يقترّب هذا النصب من تجربة خالد الرحال الذي صمم نصب الجندي المجهول، والذي يعكس فيه تعاوناً معمارياً أيضاً. إلا أن نصب الشهيد قيمته الجمالية ليس في المقتربات المعمارية فقط وما أضيف إليها من مساحات، وإنما في بساطة الشكل الجمالي للقبة الزرقاء المشطورة إلى قسمين، وعلاقة ذلك بالراية التي



مراسل جريدة "هيرالد تريبيون" الدولية: "هناك العديد من الفنانين العرب المعروفين في بلدانهم سمحوا لعروبتهم أن تكون لها السيطرة على طريقة رؤيتهم ومعرفتهم، بينما آخرون ممن درسوا في بلدان أخرى عادوا بتقاليد أساتذتهم من الأجنبي. في كلا الحالتين إسماعيل فتاح كان استثناء. بعد دراسته في معهد الفنون في بغداد وإكمال دراسته في روما، هو الآن أحد أهم الفنانين العراقيين. شخوصه المعروضة في معرضه الحالي تمتلك سلطة برؤية عالمية خاصة به. موضوعاته قليلة ومحدودة، رجل وامرأة بعلاقة حميمة، دراسة تشخيصية، وجوه وأنواع غامضة لطبيعة جامدة. في تنوع لوحاته هناك مهارة في العين واليد لخدمة ذهن متقد".

(10)

في نتاجاته هذه تحول واضح عما عرف به من ميل للون الأبيض مع تدخلات لونية محدودة أو كولاج. في أعماله الجديدة خطوط حادة ومتضادات لونية قوية مع تأكيدات على تفصيل الوجه أو الجسد. وعلى الرغم من محدودية مواضيعه وعدم الميل لوضع عناوين لها، فقد اكتسبت أعماله انتساباً له رغم تكرارها. في بعض الأعمال ظهر تكرار شكل المستطيل ضمن تكوين اللوحة، والذي يضم وجهاً أو

الشخصية.

ضياء: كذلك منحوتة الوجه التي عملتها، كما قلت لي مرة، في ندوة تلفزيونية، لها علاقة أكيدة بذلك لكنها مؤرخة عام 1984. (صفحة 34)

هذا العمل أنجزته وبسرعة كنموذج لانشغالاتي ضمن ندوة تلفزيونية في بغداد، ولم يكن لدي الوقت فيما بعد لاسترداده منهم.

توافرت لإسماعيل عام 1986 الفرصة للمجيء إلى لندن للإشراف على نصب الراية العراقية التي كانت جزءاً من نصب الشهيد. وخلال وجوده أعاد اتصاله بما يحدث من تبدلات في التجربة الفنية العالمية. أخذ الحماس بشكل لم أتوقعه. وخلال سفراته أخذ معه كمية من الورق المصنع يدوياً وبالحجم الكبير مع دفترتين كنت قد هياتهما لي شخصياً. بداية عام 1988 فاجأني إسماعيل بمعرض كامل مع دفتر كتخية لجواد سليم. وهي تجربة جديدة لم تكن ضمن اهتماماته، كنت قد اقترحتها عليه كجزء من المشاركة في معرض كنت أعمل عليه ليقام في كاليري الكوفة كتخية لجواد. نظمت لهذه المجموعة معرضاً شخصياً في كاليري الكوفة في لندن. قدم لها الصحافي المعروف ماكس جويس

تتوسطها.

وعلى الرغم من انشغاله بمتابعة تشييد النصب، وبشكل خاص التأكد من دقة تنفيذ أسماء الشهداء على الحائط المحيط بالنصب، ظل مواظباً على إنتاج القليل من لوحات الرسم مع أعمال نحتية صغيرة تمكن عبرها من تشذيب المؤثرات التي كانت واضحة في جوانب عدة، ليحقق فيما بعد مع مرور السنوات أشكالاً وتكوينات ذات رموز تتنوع بتنوع التكوين النحتي، هي علامات دالة عليه.

ضمن مجموعة متحف الفن الحديث في معهد العالم العربي عمالان نحتيان مثيران حقاً فيهما جمع بين الرسم والنحت، لهما علاقة بعمل الذي عرضته في الرباط عام 1978. العمالان ظللا مجهولين بشكل من الأشكال رغم تاريخ إنتاجهما عام 1987-86 (صورة الغلاف وصفحة رقم 116).

نعم هذان العمالان تم اقتناؤهما من قبل المتحف. وهي تجربة كانت مثيرة لي لأن فيها نوعاً من التحدي في القدرة على الجمع بين النحت والرسم، وهو أمر يحتاج قدراً من الانتباه للموازنة بين جمالية اللون وبين تنوع السطوح التي تتحقق بفعل تنوع الشكل النحتي. يضاف لهذين العملين الوجه الذي تضمه مجموعتك



إسماعيل فتاح الترك 1998
برونز، 12 * 10 * 5 سم
مجموعة خاصة، لندن



إسماعيل فتاح الترك 1984
برونز، 17 * 16 * 7 سم
مجموعة خاصة، لندن



إسماعيل فتاح الترك 1961
زيت على القماش 100 * 80 سم
مجموعة خاصة، لندن



إسماعيل فتاح الترك 1988
أكريلك على الورق 102 * 70 سم
مجموعة خاصة

إسماعيل فتاح الترك 1988
أكريلك على الورق 102 * 70 سم
مجموعة خاصة

إسماعيل فتاح الترك 1988
أكريلك على الورق 90 * 80 سم
مجموعة خاصة

إسماعيل فتاح الترك 1988
أكريلك على الورق 102 * 70 سم
مجموعة خاصة

إسماعيل فتاح الترك وضياء العزاوي، الدوحة 1988

تفصيلاً من جسم المرأة أو الرجل. هو بعض من العلاقة مع ما كنا نجده في أعماله النحتية في السبعينات، ليتطور فيما بعد ويحقق عبرها وجوهاً تتنوع بين الاختزال في التفاصيل وبين الغنى الشكلي كما نجده في العمل الذي أنجزه في الدوحة حيث استخدم تنوع السطوح كوسيلة في تحديد ملامح الوجه. وفي أحدها أضاف اللون كعامل إغناء له. ومع مرور السنوات ظل الوجه المستطيل كلوحة علامة فارقة له عبر تنوع الإضافات اللونية، بينما اختفى شكل المستطيل أو المربع المفرغ في النحت ليحل محله جدار يشكل جزءاً من التكوين غني بالأشكال أو الرموز التي ترتبط بالشكل الملحق به. في المعرض الذي أقيم في كاليري الكوفة عام 1989 تحت عنوان "تحية لجواد سليم"، شارك بثلاثة أعمال. حاول أن يعيد تصوره لأعمال جواد، فيها الكثير من البدائية خاصة في الخطوط كشكل مضاد لأناقة أعمال جواد المعروفة. (صورة رقم 40، 41، 42)

كان للحصار الدولي وقع مدمر على ظروف مئات الآلاف من العراقيين، مما دفع المئات من الشريحة المتعلمة والمهنية لمغادرة العراق. ومن بين المغادرين أولاده. ثم جاءت وفاة زوجته عام 1992. وكان قد اشترك معها ومع محمد مهرايين في معرض مشترك نادر. وقد كتب شاكر حسن عن أعمال إسماعيل: "فإسماعيل ينحو نحو التعبيرية مع استلهامه لبعض المؤثرات الحضارية، يقدمها ضمن منهج لغوي، أي بإحالة النزعة التمثيلية إلى شيء من التكوين المعتمد على تقسيم اللوحة إلى حقلين أو أكثر، وينعكس ذلك انطلاقاً من اختياره للموضوع الإنساني، لشخصين أو وجهين بشريين أو صدرين... إلخ". (11)

خلال السبعينات أنتج العديد من الأعمال النحتية المتميزة، بعضها بنسخة واحدة ليعود فيما بعد لإنتاجها بنسخ محدودة لكن بأحجام أكبر. كما عمل على إنتاجات كبيرة ومتنوعة منها "الرجل والقناع". (صفحة رقم 22، 106، 111) في هذه الأعمال هناك تأكيدات على الكتلة وعلي ترابط لتعدد الأشكال. منها عمل تميّز كثيراً كان نتيجة لمشاهدته صورة فوتوغرافية لبيكاسو يحمل إحدى لوحاته. بساطة هذا العمل واختزالاته المدهشة شكلت فيما بعد بعضاً من الإضافات الجديدة لمسيرته أسوة بالجدار الذي يضم رموزاً مختلفة. ثم عاد في الثمانينات للتماهي مع بيكاسو في عمله المعروف "رجل يحمل حملاً" لينتج عملاً متميزاً "رجل يحمل ديكاً". كتحية لهذا الفنان (صفحة رقم 22). هذا الرمز الفخولي سيأخذ مساراته





الوجه، كما جرت في حينها لكي تكون الألوان إضافة أخرى.

- المراجع**
1. مجلة الشاهد السياسي، السنة الخامسة، العدد 198/ 199 ديسمبر 2000 صفحة 51-52
 2. نفس المصدر السابق
 3. نفس المصدر السابق.
 4. مجلة فراديس، باريس العدد 4/5/1992
 5. كاليبري الكوفة أسسه المعمارون محمد مكية وسعيد مظلوم وهنري زفوبدا عام 1974، وهو ثاني قاعة أهلية تم افتتاحها في بغداد.
 6. وضاح فارس، مجلة حوار، العدد 22، السنة 1966، ص. 140
 7. نفس المصدر السابق
 8. تقرير التصاميم الأولية لمشروع نصب ومتحف الشهيد. القيادة القومية، مكتب الثقافة والإعلام، كانون الأول 1979
 9. يذكر رافع الناصري في أحاديثه الخاصة، وقد سمعته منه عدة مرة عما سمعه من إسماعيل متحدثاً عن تصويره لفكرة العمل قائلاً إنهما كانا جالسين معا حين مضى إسماعيل يحدثه بحماسة عن فكرة نصب الشهيد كما يتصورها،

ومن اجل توضيحها أمسك ببرتقالة فشطرها إلى نصفين، وباعد بينهما ثم قال: هكذا سيكون النصب.

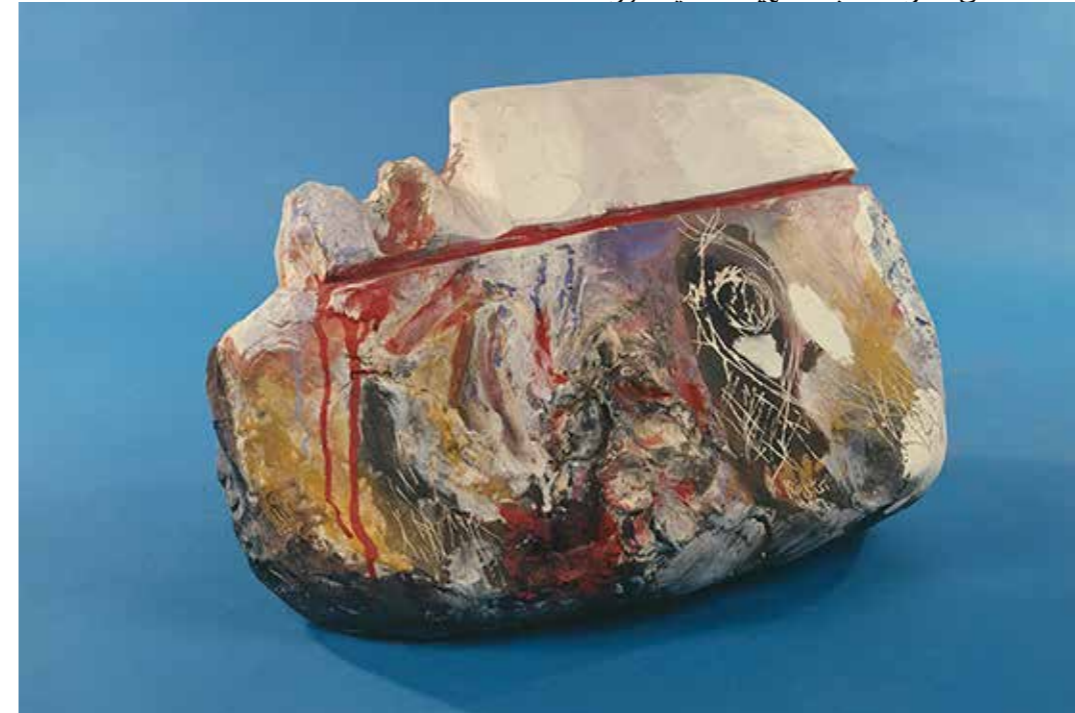
10. (في خريف عام 1986 وأثناء انعقاد الدورة الأولى لبينالغ بغداد العالمي، كتبتُ برفقة النحات البريطاني كينيث أرميتاج حين ضمنا صرح الشهيد، تطلع أرميتاج إلى الأعلى، ورأيته يضع يده على فمه ويقول بصوت خافض (This unspeakable) يكون إلى حالة من حالات العبادة) مي مظفر، كتاب الفن العراقي الحديث، التواصل والتمايز. 2015 ص 134

11. دليل معرضه في كاليبري الكوفة. 1988

12. دليل المعرض المشترك (ليزا فتاح، ومحمد مهر الدين وإسماعيل فتاح). المركز العلمي الثقافى، 1992

13. دليل معرض "وفاء لبيكاسو"، قاعة بغداد، 1997

المسعى خصص أكثر من مرسوم في إطار خطة يُدعى فيها الفنان للعمل في هذه المراسم حيث تتوافر ظروف للإنتاج رسماً ونحتاً. كان قدومه للدوحة بداية تاريخية غنية لما أنتجه من لوحات وأعمال نحتية متنوعة المواضيع والأحجام طيلة السنوات السبع التي عاشها في الدوحة مع زيارات قصيرة لبغداد، هي الثروة الحقيقية التي أضافت لتاريخه الفني الطويل. واحد من أبرز ما أنتجه، إلى جانب أعمال أخرى، هو ما سمّيته أنا "الجنرال وحمايته"، حيث عمل نموذجاً واحداً من البلاستر بارتفاع مترين وبسطوح حادة وبملامح غير واضحة. ثم كررها 24 نموذجاً ولونها بألوان مختلفة، تقف خلف رجل عريض المنكبين ووجه عبوس جالس على كرسي غير واضح الملامح. إلى جانب عمل آخر لرجل جالس على كرسي وبارتفاع كلي في حدود 180 سم، فيه تحول جديد للتعامل مع الشخص حيث يعكس ميلاً للتكبيبية لبعض أجزاء الجسم، مع عناية غير معهودة بالتفاصيل وخاصة في الصدر. أما شكله المتكرر للوجه فقد أخذته إلى مدايات جديدة حيث شكلت ارتفاعات الكتل المكونة للوجه وبجمه الكبير وسيلة لتحديد ملامح



إسماعيل فتاح الترك 1994
أكريلك على القماش مع تلوين الاطار 44 * 63 سم
مجموعة معين ، عمان

إسماعيل فتاح الترك 1986
رأس من الأراضي المقدسة
بلاستر وملون بالاكريلك 35 * 65 * 20 سم
مجموعة متحف معهد العالم العربي، باريس

إسماعيل فتاح الترك 1963
برونز، 36 * 26 * 16 سم
مجموعة منى الحلاق، بيروت





شهادات





الأولى للمسابقة تضمنت نموذجاً بمقياس مصغر لنصفي قبة النصب مع مخططات معمارية أولية للنصب والمتحف تحت منصة النصب وتقريراً مكتوباً عن الفلسفة التصميمية.

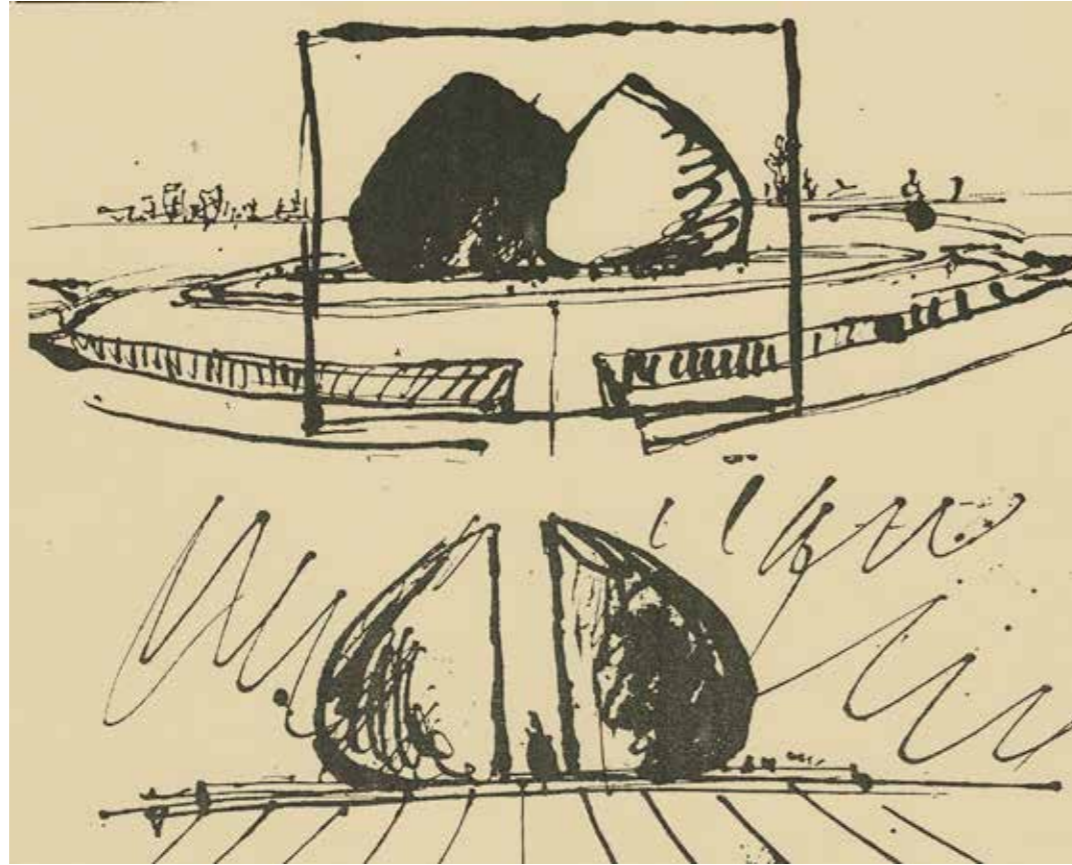
لجنة تحكيم المسابقة

أهم المحكمين الذين ساهموا بتقييم المشاريع المقدمة واختيار الفائز منها هما شخصان كانا يحتلان موقعين مهمين في حينه، الأول طارق عزيز، أمين سر مكتب الثقافة والإعلام في القيادة القومية وشفيق الكمالي عضو المكتب نفسه في حينه.

فريق العمل الاستشاري بعد التوجيه بتنفيذ المشروع تقرر فك ارتباطه بمكتب الثقافة والإعلام وربطه بأمانة بغداد وطلب منا أنا وإسماعيل تشكيل فريق عمل استشاري يعمل معنا لاستكمال متطلبات العمل وتهيئته ليطلع على شركات مقاولات عالمية تتعهد باستكمال الدراسات الهندسية له تحت إشراف مباشر من المصممين والفريق الاستشاري وأمانة بغداد بما يضمن الجودة العالية في التنفيذ والحفاظ على الأفكار التصميمية خلال مراحل التنفيذ. تم الاتفاق بيننا أنا وإسماعيل على أسماء الفريق الاستشاري من أربعة من المهندسين المعماريين المعروفين من قبلنا وتم اقتراح الأسماء على الجهات المشرفة على المشروع وتم اعتمادها. وخصصت مكتبي الخاص كمقر لعملنا والفريق المعماري لانجاز مراحل المشروع المطلوبة. تم تعزيز الفريق الاستشاري للمشروع لاحقاً بعدد آخر من المهندسين والمختصين.

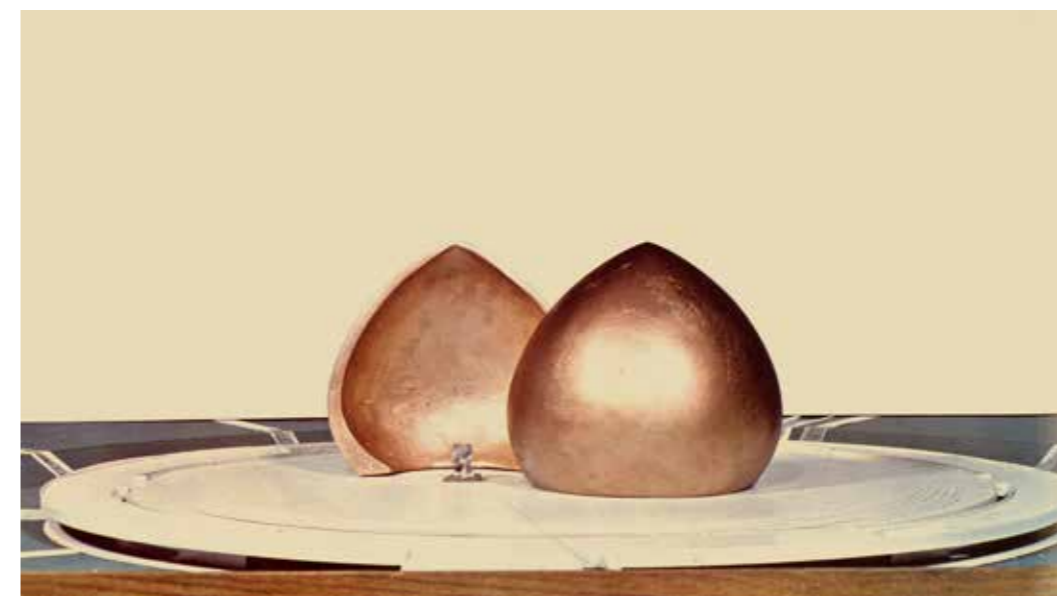
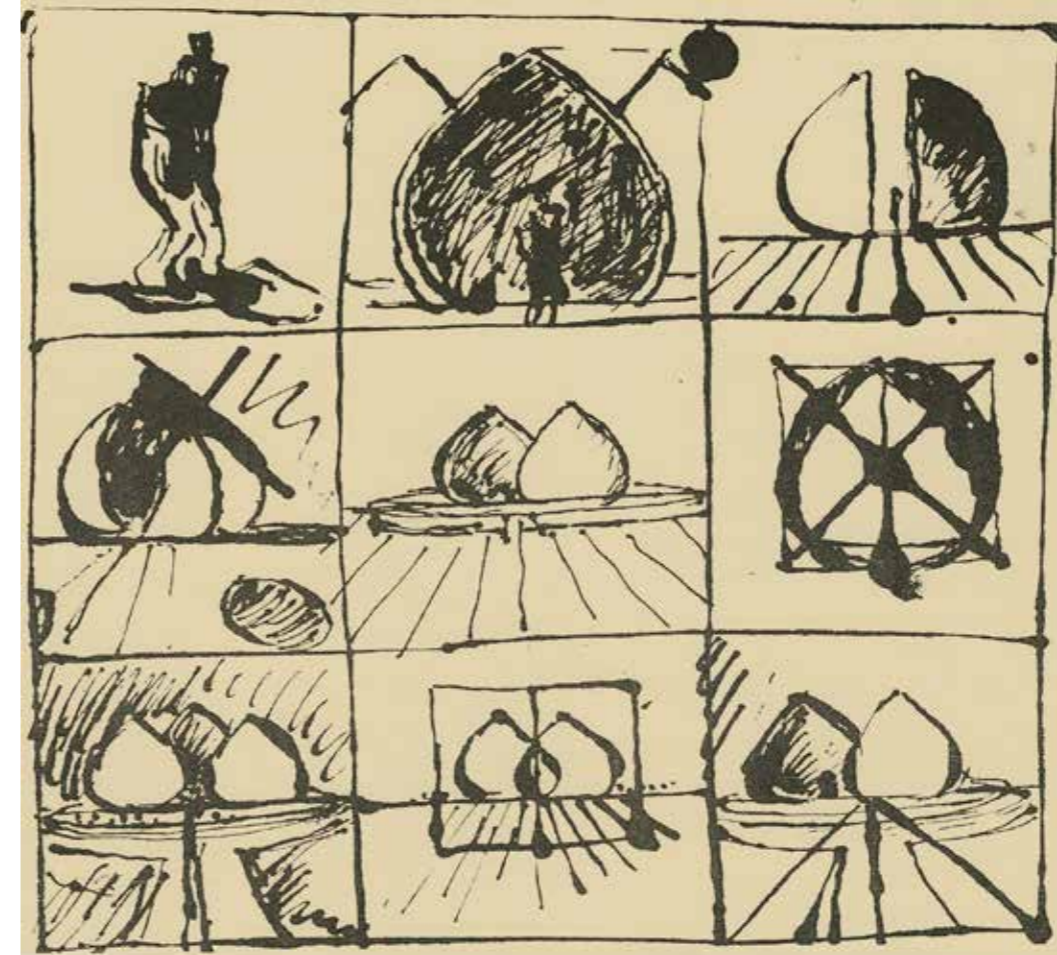
عقود المشروع

تم إبرام عقد المشروع بين أمانة بغداد وبيننا (أنا وإسماعيل معاً) سنة 1980 بعد مرور ما يقارب السنتين من المسابقة كما تم فيما بعد توقيع عقد جانبي مع إسماعيل لتصنيع



إلى عناصر نحتية و معمارية متكاملة فيما بينها ضمن إطار فلسفي وتم تطويرها وإنضاجها ضمن مراحل المشروع المختلفة . قدم للمسابقة II تصميمًا مختلفًا 10 منها كانت لتمثيل وشواخص ومنحوتات لأشخاص بحالات مختلفة وسط حدائق ومقابر منظمة للشهداء . التصميم الحادي عشر كان فريداً بفلسفته و فكرته التي ألغت الموت و القبور من فلسفة المشروع وركزت على الحياة مع الشهادة وعلى الفرح والزهو الذي يرافق مراسم الاستشهاد في المجتمع العراقي و منذ القدم . وهذه كانت من أهم المعايير التي اختير على أساسها المشروع وتم التوجيه بتطويره وإنضاجه ليكون معلماً مميزاً وصرحاً وطنياً عراقياً يرتبط بالأرض والوطن وتمت تسميته رسمياً بنصب الشهيد . التصاميم

مشترك . تمت مناقشة فكرة المسابقة فيما بيننا خلال جلسات عمل وعصف ذهني لتحديد فلسفة التصميم واختيار العناصر الرمزية له وقد أخذ ذلك وقتاً طويلاً تم خلاله تحليل فكرة الشهادة وأصولها التاريخية والاجتماعية وحتى الدينية مع بحث الرموز التي يمكن ان تدل على مثل هذا الحدث الفذ . توصلنا من خلال تلك النقاشات الى مبادئ سائدة كون الشهيد حي...صعدت روحه الى السماء لحظة تضحيته بحياته من اجل ارضه ووطنه وشعبه من هنا انطلقت فكرة وفلسفة التصميم بإلغاء فكرة الموت والمقابر والتركيز على الحياة كون الشهيد حي وان الشهادة هي عطاء للحياة واستمرار لها وان الشهيد يضحى بحياته لتستمر الحياة في وطنه من بعده ويحافظ على حياة أبنائه وأهله . تمت ترجمة تلك المفاهيم



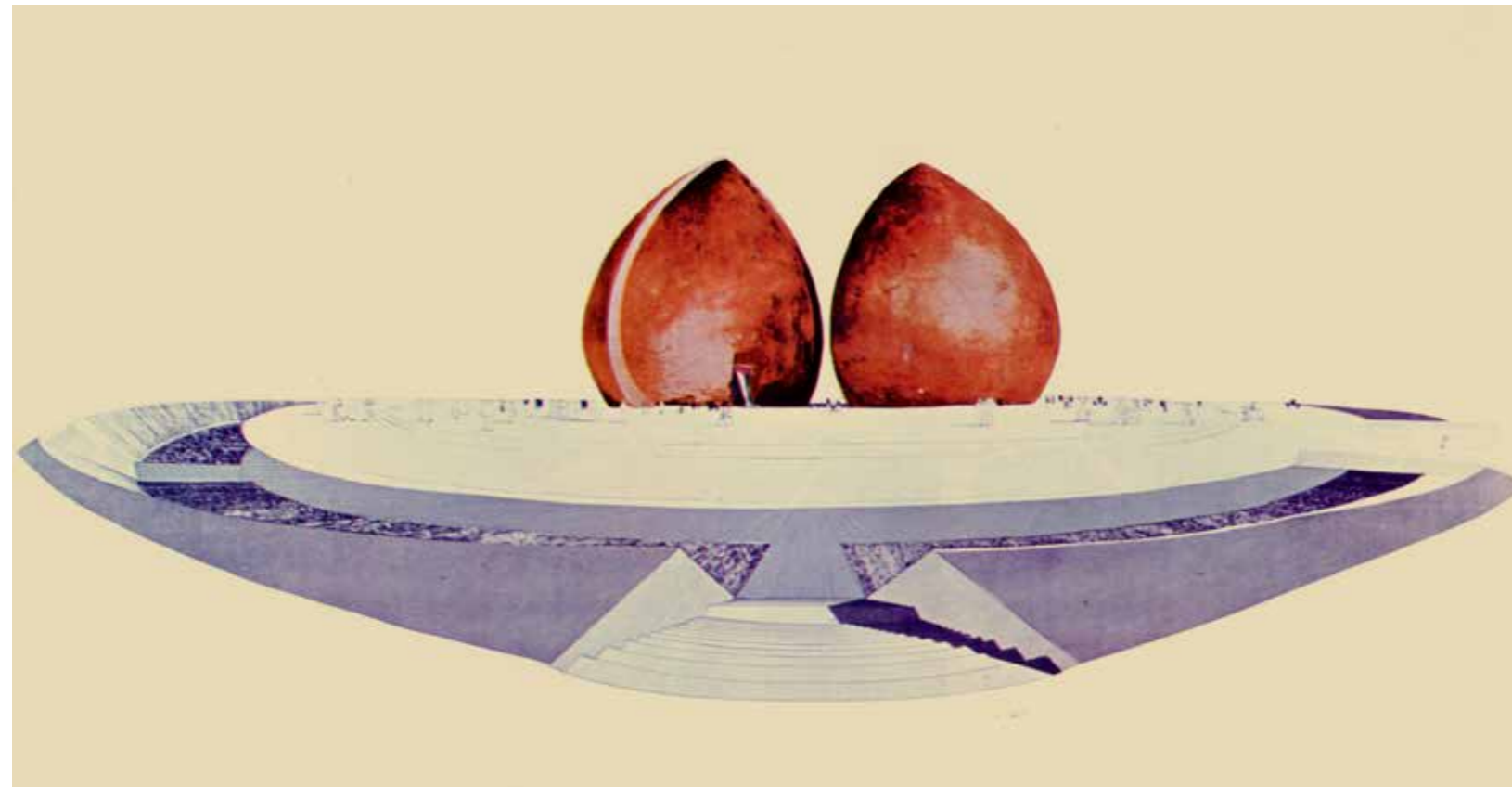
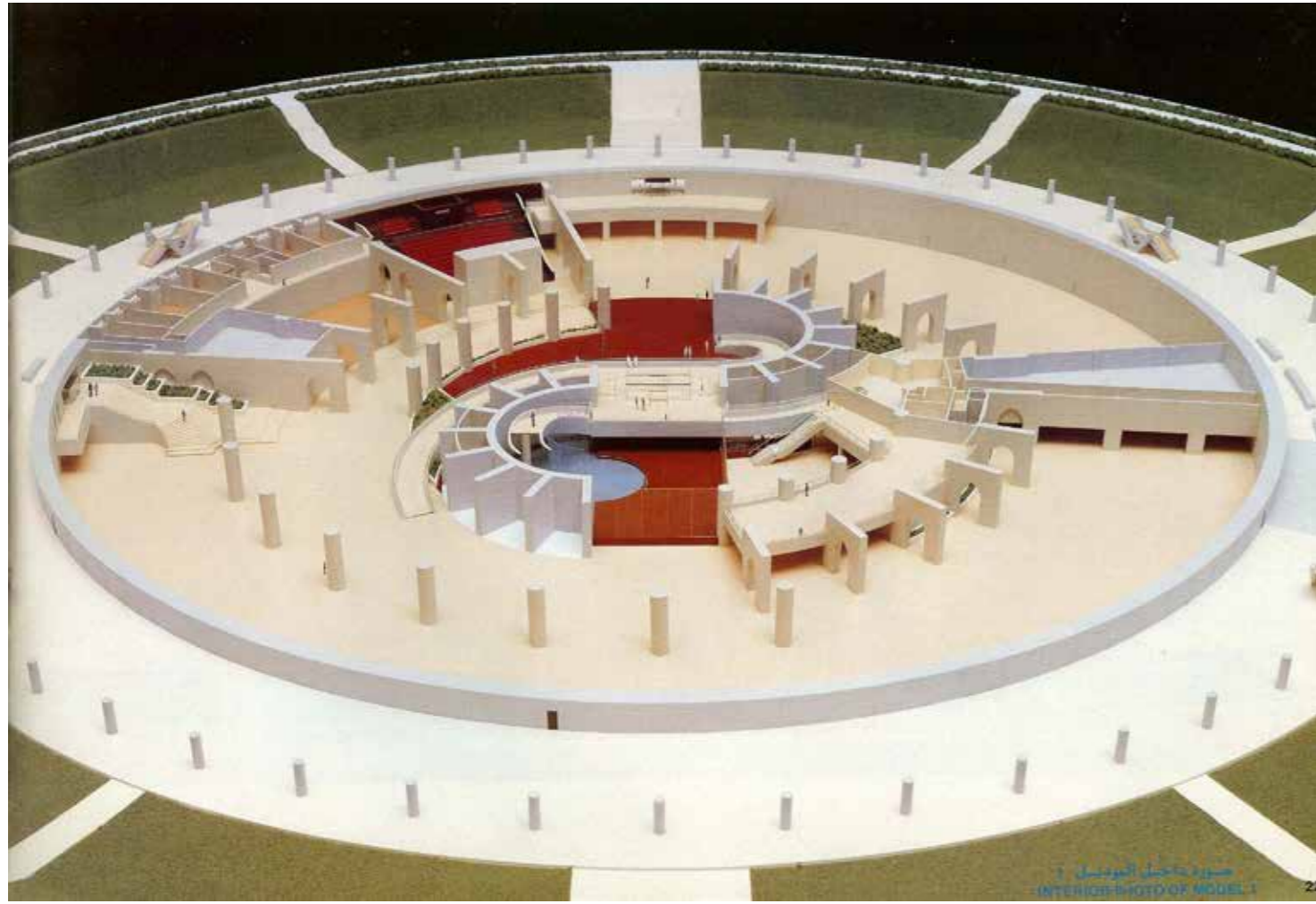
أول معرفتي بإسماعيل فتاح كانت سنة 1969 عندما كان محاضراً في قسم الهندسة المعمارية في كلية الهندسة - جامعة بغداد و كنت أنا في حينه طالباً في السنة الثالثة . درسني إسماعيل مادة النحت كجزء من متطلبات الدراسة في القسم المعماري في حينه . بعد تخرجي كنا نلتقي من حين لآخر في المعارض التشكيلية المختلفة كما كنت من رواد معارضه الفردية والمشاركة مع فنانين آخرين .

في عام 1978 زارني إسماعيل في مكتبي و طلب مني ان أصمم له بيته الخاص على ارض يملكها و يضم اضافة للسكن ستوديو (مشغل) خاص لإنتاج أعماله التشكيلية و النحتية، و أخذ بعد ذلك يتردد باستمرار على مكتبي لبحث التصميم ومتابعة مراحل التنفيذ وكانت لقاءاتنا تتم عدة مرات في الأسبوع وأحياناً بعد أوقات المكتب في مطعم فوانيس او جمعية الفنانين او أماكن أخرى .

مسابقة نصب الشهيد

خلال إحدى لقاءاتنا في تلك السنة (1978) كلمني إسماعيل عن مسابقة معلنه في وسائل الإعلام موجّهة من مكتب الثقافة والإعلام في القيادة القومية لتصميم نصب و مقبرة للشهداء في بغداد شهداء العراق في حركة 1941 و في معارك فلسطين وسواهم..... لم يكن إسماعيل متحمساً للمشاركة في المسابقات المفتوحة التي كانت تقام في حينه بسبب مشاركة العديد من الفنانين فيها وبدون ضوابط محددة . علماً ان صيغة الدعوة كانت متواضعة وغير مغرية وتدل في مضمونها على تمثال بحجم كبير ضمن مقبرة منظمة لدفن رفاة الشهداء مع الحدائق والساحات و أماكن للزيارات والاحتفالات في المناسبات الوطنية .

بعد نقاشات عديدة فيما بيننا اتفقنا على العمل سوية على الموضوع وتم تقديمه في حينه بشكل



إسماعيل فتاح الترك مع مجموعة العاملين
بمشروع النصب بينهم المعماري سامان كمال
والمعماري سعد الزبيدي.

تفصيل معماري للنصب



نماذج الاعمال النحتية والتشكيلية مثل الراية
والتشكيل البرونزي حول الينبوع واكليل سعف
النخيل. وتم تصنيع تلك الاعمال في مشاغل
متخصصة في المملكة المتحدة تحت اشراف
اسماعيل. عقود اعمال المرحلة الثانية وقعتها
انا واسماعيل مع امانة بغداد عام 1988 كل على
انفراد. العقد الاول وقعته انا عن اعداد تصاميم
جدار الشهداء في منطقة الخندق وداخل المتحف
بطول يزيد على 3 كيلومترات مع الاشراف
الموقعي على تنفيذها و لمدة قاربت السنتين كما
وقع اسماعيل فتاح عقد تنفيذ نقش الاسماء
على الجدار وتصميم و نحت الجداريات الفنية
المختلفة ضمن ذلك الجدار. شارك في خط و
نقش الاسماء عدد من الخطاطين والنقارين
والنحاتين وتم انجازه في سنتين

اختيار موقع المشروع

لم يكن محددًا في البداية وتم اختياره من قبلنا
(انا واسماعيل فتاح) معا بعد فوز المشروع
و التوجيه بتنفيذه ومن خلال زيارات قمنا
بها لعدة مواقع مقترحة وبحضور مهندسين
مختصين من أمانة بغداد. لم يكن سهلا
الحصول على موقع مناسب في جانب الرصافة
قريب من مركز مدينة بغداد بمساحة لا تقل عن
نصف مليون متر مربع. فكان اختيارنا للبحيرة
المجاورة لمدينة الألعاب وتم تعديل تصاميم
المشروع لتلائم مع الموقع الجديد وتم ادخال
عناصر المياه والبحيرات ضمن التصميم وبشكل
متكامل معه عرض المشروع للمناقشة واغناؤه
بالاتجاه والمقترحات بعد اختيار المشروع وخلال
فترات البحث والمناقشة تم دعوة مجموعة من
المهندسين المعماريين

والمستشاريين وعدد من اساتذة كلية الهندسة
في جامعة بغداد وعرض عليهم المشروع لمناقشته
ضمن جلسة عمل بهدف اغناء بالأفكار
والمقترحات قبل المباشرة بالتنفيذ. كما تم في
وقت لاحق دعوة شخصيات محلية وعالمية الى
ندوة مناقشة فلسفة وتصاميم مشروع نصب
الشهيد ونصب الجندي المجهول عقدت الندوة
في بغداد على مدى ٣ ايام حضرها المئات من
المختصين والمفكرين والفنانين والمهندسين قدموا
خلال الندوة افكارا لتعزيز المبادئ المعتمدة في
التصاميم ومقترحات فكرية وتشغيلية تمت
الاستفادة منها للمشروعين.

النص اعلاه في مجمله هو ما تم نشره في كتيبات صدرت عن المشروع، كنا نتمنى ان يكون هناك
تفصيل لصيغة ما تم تقديمه كمشروع للمساابقة، أن نتعرف كيف جاءت الرسوم التي نفذها
الفنان اسماعيل لتفاصيل المشروع (القبة المشطورة، الراية والجدار الذي نقشت عليه الاسماء)
وهل كانت جزء من مخططات التقديم..؟ هل هذه الرسوم (والتي تعكس الفكرة المركزية
للنصب) هي نتيجة لحوارات بين المعماري والفنان كما يذكر سامان ام انها من افكار الفنان
إسماعيل كما يشير في حوار مع رافع الناصري..؟ ام هي نتيجة اجتهادات المجموعة التي تكونت
بعد إقرار المشروع ؟

تنفيذ المشروع

بعد اتضاح معالم المشروع للجميع صار التوجه
بإعطاءه أهمية قصوى في التنفيذ مع تخصيص

تشظي العراق وغياب إسماعيل فتاح الترك

بدرالحاج



بدر الحاج، إسماعيل فتاح الترك،
المعماري فيصل الجبوري والمعماري معاذ
الألوسي، بغداد 1988

كان آخر حديث لي مع إسماعيل فتاح قبل يومين فقط من وفاته. أخبرني الصديق ضياء العزاوي أنه تم نقل إسماعيل بطائرة خاصة إلى بغداد وفقاً لرغبته، وأنه يرقد في المستشفى حيث يقضي أيامه الأخيرة. كنت أعرف أنه أصيب بالسرطان، وأن وضعه الصحي صعب جداً رغم محاولات معالجته. طلب العزاوي مني الاتصال بإسماعيل، فقلت له من الصعب أن أتحدث معه وهو على فراش الموت، ماذا يمكنني أن أقول له؟ أصرّ العزاوي عليّ قائلاً: "بالتأكيد سوف يكون مسروراً في الحديث إليك". إتصلت به، كان صوته خافتاً ومتعباً، رحب بي. ولا أزال أتذكر كلماته الأخيرة المعبّرة عندما سألته عن وضعه الصحي، إذ أجاب "ضربوا العراق بالكيمائي،

والآن يضربون جسدي بالكيمائي أيضاً". كان جرح العراق النازف قد هزّ إسماعيل وآلاف المبدعين العراقيين أمثاله الذين تشردوا في شتى أصقاع الأرض. البعض تمت تصفيته جسدياً بعد أن استتب الأمر للاحتلال الأميركي والصهاينة الذين شاركوا الأميركيين في تصفية العلماء والمفكرين والأدباء والعسكريين وكل مبدع في بلاد الرافدين وهم بالآلاف. كانت كواتم الصوت تلاحقهم في كل مكان. سنة 2003 انتهك العراق مرة أخرى من قبل المغول الجدد باسم "الحرية"، ولا تزال حتى اليوم جلجلة أهل العراق مستمرة.

إلتفتنا إلى مصدر الصوت، وكان رجلاً يجلس وراء طاولة في زاوية من بهو الفندق. توجه نحوه إسماعيل وتحادثا. عاد إليّ إسماعيل وقال: سأنتظرك هنا، أرجع آلة التصوير إلى الغرفة لأنه ممنوع استعمالها. عندما حاولت الاعتراض على أساس أنني صحافي، وما هو الخطر على الأمن القومي في استعمال آلة تصوير. ضغط إسماعيل على يدي وقال بصوت منخفض: "لا تناقش، قد نذهب سوية إلى السجن، ضع آلة التصوير في الغرفة وكفى".

نفذت أوامر "حماة الحرية" وتوجهنا إلى بابل. رغم الصباح الباكر كان الجو حاراً بشكل لا يطاق، لم يسبق لي أن عشت في مثل ذلك الجو. مكيف السيارة لم يخفف من وطأة الحر. علق

إسماعيل مماًزحاً قائلاً: هل عرفت الآن لماذا تحدث غالبية انقلاباتنا العسكرية وثوراتنا في شهر تموز؟ الحكام نيام، والضباط يفتشون الفرصة ويقتصون الحكم".

كان إسماعيل مزهواً وهو يتجول بين آثار بابل شارحاً لي البعد الحضاري الضارب في أعماق التاريخ لفن العراق، وبصورة خاصة مجسمات الأسود على الجدران. كانت رحلة تثقيفية لا تتسى. للأسف بعد الاحتلال الأميركي للعراق، لم يجد الغزاة مكاناً لإقامة قاعدة عسكرية لقواتهم إلا بين تلك الآثار الخالدة. ولتلك الخطوة معنى لا يخفى على أحد، خاصة وأن من مهام تلك القوات نهب آثار العراق وبصورة محددة خزائن المتحف العراقي.

في طريق العودة إلى بغداد لمحنا في الطريق الصحراوي الذي تندر فيه الخضرة راعي جمال. توقفنا، وتحدثت معه إسماعيل وأطلق بعض النكات باللهجة العراقية. تعجبت كيف يستطيع ذلك الراعي تحمل حرارة الشمس التي لا تطاق واضعاً على رأسه فقط كوفية عراقية. كانت مفاجأة إسماعيل لي عندما وصلنا إلى بغداد ظهراً، أن توجهنا إلى أحد المطاعم في الهواء الطلق والبسيط جداً على ضفة نهر دجلة. رحب صاحب المطعم بلباسه التقليدي العراقي بإسماعيل الذي أبلغه أنني زائر من لبنان. قال صاحب المطعم: العرق العراقي أفضل من العرق اللبناني. كان المطعم عبارة عن طاولة خشبية مستطيلة على التراب وحولها بعض الكراسي وبجانبتها وعاء ضخم يحوي قطعاً كبيرة من الثلج لحفظ الأسماك، إضافة إلى

موقد يتم فيه طهو أسماك العراق ويحضر طبق "المسكوف". ما أن جلسنا حول الطاولة حتى بدأ أصدقاء إسماعيل بالتوافد. أذكر منهم المعماري معاذ الألوسي والفنان طارق إبراهيم وغيرهما. كان إسماعيل نجم الحضور، أحاديث متنوعة وأقداح العرق العراقي تدور على الحضور.

في ذلك الوقت كان أحمد حسن البكر يتولى السلطة، وكان الوضع العام محتملاً بشكل نسبي. هذا الكلام بتحفظ شديد مقارنة مع ما حدث لاحقاً. كانت أجهزة الأمن منهمكة في حملة دموية ضد الشيوعيين العراقيين، وبالطبع كانت أيضاً في حرب شعواء ودموية مع السوريين.



في الواقع، رغم أن أعمال إسماعيل النحتية كانت موزعة في شتى أنحاء بغداد كتماثيل معروف الرصالي والفارابي وأبو نواس ويحيى بن محمود الواسطي وغيرهم، إلا أن نصب الشهيد هو بدون أدنى شك من أبرز أعماله على الإطلاق، ليس على صعيد العالم العربي فقط، بل يعتبر من أضخم وأبرز الأعمال النحتية عالمياً.

في آخر زيارة لي إلى بغداد، دعاني إسماعيل لزيارة النصب في منطقة الرصافة عند المساء. لحسن الحظ هذه المرة كنت أحمل آلة تصوير. يقع النصب على مساحة مسطحة ضخمة تحيط بها من كل الجوانب أشجار النخيل. على جدران الطابق الأرضي أسماء آلاف الشهداء العراقيين إضافة إلى متحف وبركة تتدفق منها المياه من وسط الأرض كرمز لدم الشهيد. استفاض إسماعيل في الشرح، كان في قمة السرور وهو يتجول في ذلك المكان، وقد استطلعت التقاط مجموعة من الصور له وللنصب في تلك الأمسية

إزداد الوضع سوءاً مع إزاحة البكر وتولي صدام حسين السلطة، حيث خطط لتصفية قيادات رئيسية في حزب البعث في مسرحية مرعبة سجلت وقائعها. تبدل العراق بصورة جذرية. ومع السعي الأميركي لتمرير اتفاقية كامب ديفيد بين السادات والإسرائيليين، اندلعت الحرب الدموية العبيثية بين العراق وإيران، والتي استمرت عدة سنوات وحصدت مئات الآلاف من العراقيين والإيرانيين.

في عام 1978 تقرر إقامة نصب للشهيد في بغداد. دعي العديد من الفنانين للمشاركة في تقديم أفكارهم وتصوراتهم حول النصب المزمع إقامته. بعد جلسات نقاش وتقييم للأفكار المقدمة، تم اختيار مشروع إسماعيل فتاح الذي هو عبارة عن قبة عباسية منشطرة إلى قسمين يخرج من وسطها العلم العراقي مرتفعاً مع أرواح الشهداء نحو السماء. وقد بدأ البناء فيه بداية الثمانينات مما جعل البعض يربطه بالحرب العراقية الإيرانية.

إسماعيل فتاح الترك 2001
أكريك على القماش 120 * 100 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت.

إسماعيل فتاح الترك 1988
مواد مختلفة على الورق 102 * 70 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت.

إسماعيل فتاح الترك 1995
مواد مختلفة على الورق 76 * 55 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت.

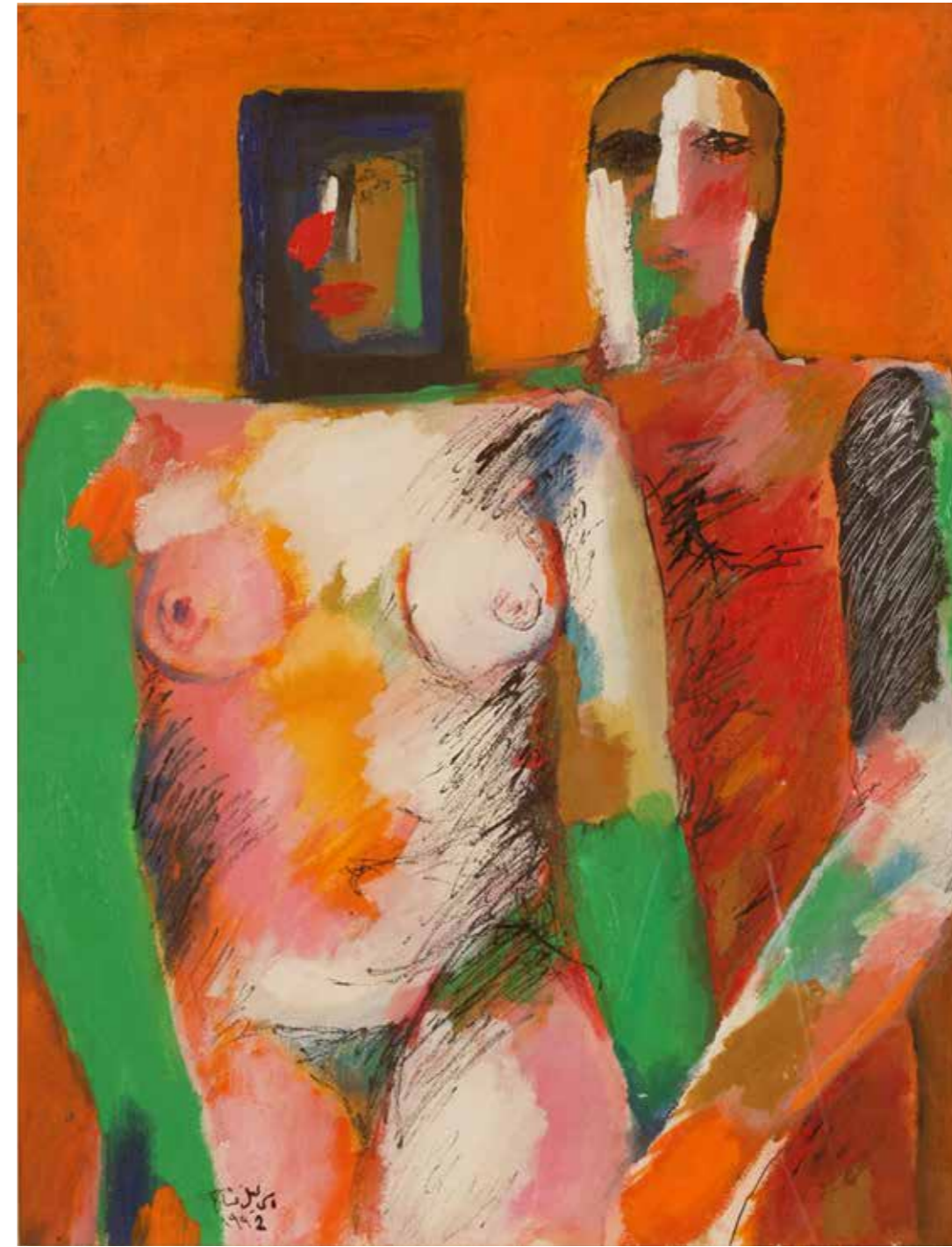


إسماعيل فتاح الترك 1992
حبر صيني على الورق 76 * 55 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت

إسماعيل فتاح الترك 1992
حبر صيني على الورق 76 * 55 سم
مجموعة محمود العبيدي، عمان

إسماعيل فتاح الترك 1995
الوان مائية على الورق 63 * 47 سم
مجموعة حسين حربا، تورينو.

إسماعيل فتاح الترك غير مؤرخة
الوان مائية على الورق 20 * 16 سم
مجموعة خاصة، لندن



صدام حسين يقضي بعض الأوقات فيه. أخبرني إسماعيل أنه كان يقود سيارته بعد منتصف الليل ودخل مسرعاً بوابة القصر، ولحسن حظه تعرف الحرس إليه وإلى سيارته... وأنقذت حياته مرة أخرى من موت محتم. مع توقف الحرب العراقية الإيرانية، توهم صدام حسين أنه أصبح الأمر النهائي في المنطقة. فبدأ مغامرات أدت في النهاية إلى تدمير العراق. ووزع السلاح والمال وفتح معسكرات التدريب للقوى المتحالفة مع إسرائيل في لبنان نكايه "بالعدو السوري". وبأسلوب الخطوة خطوة بدأ المخطط

البغدادية التي لا تنسى. كان إسماعيل شديد الاعتزاز بما أنجزه، إذ لأول مرة تسنح له الظروف بوضع أفكاره المبدعة موضع التنفيذ وبذلك الضخامة والمهابة والرمزية. وبمناسبة الحديث عن نصب الشهيد لا بد من ذكر حادثة أخبرني بها إسماعيل، ملخصها أن نصب الشهيد أنقذ حياته من موت محتم. وبالعودة إلى التفاصيل، فقد سُئِن في العراق زمن صدام حسين قانون يقضي بإعدام كل شخص يتناول شخص الرئيس بالشتيم أو الإهانة. وكان إسماعيل معتاداً على قضاء أمسياته البغدادية في المطاعم برفقة أصدقاء يتناولون خلالها الكحول ويتناقشون في شتى المواضيع. ويبدو أنه في إحدى الليالي تطرق الحديث إلى الرئيس وأسرتة وحاشيته، فلم يكتفِ إسماعيل بل قام بشتيم الرئيس والأسرة معاً. ويبدو أن أحد الحضور كان يعمل مخبراً لدى جهاز المخابرات، فقام بنقل الخبر إلى الأجهزة الأمنية. وتلقائياً وصل الخبر إلى مكتب الرئيس، وكان إسماعيل وقتها اسماً مشهوراً لارتباطه بنصب الشهيد.

في تلك الليلة كانت محطة الإذاعة البريطانية (بي.بي.سي) تذيع برنامجاً عن أهم النصب التذكارية المنجزة في ذلك العام، وأظن أنه عام 1984، وكان صدام حسين وطارق عزيز يستمعان إلى البرنامج الذي شارك فيه خبراء معماريون وفنانون عالميون. وجرى تحليل لأبعاد نصب الشهيد ومعانيه وارتباطه بالحضارة العربية الإسلامية وتراث فن بلاد ما بين النهرين. واعتبر الخبراء أن النصب هو من أبرز الأعمال الفنية عالمياً. كان صدام وطارق عزيز في قمة السعادة عندما سلم مدير مكتب الرئيس ورقة صغيرة لصدام تبلغه أن إسماعيل فتاح شتمه وشتم الأسرة. استدعي إسماعيل على الفور إلى القصر ولم يكن يعرف السبب. فور وصوله مزحه صدام قائلاً: شتمتني وشتمت الأسرة في حالة سكر، سأسامحك. وأشاد بعمله المعماري الرائع كونه فخراً للعراق. كان إسماعيل من الذين يفضلون السهر في ليل بغداد. وأذكر أثناء جولة في سيارته ذات مساء مررنا بالقرب من بوابة ضخمة، وإذ بها البوابة للقصر الملكي المعروف بقصر الرحاب. وكان



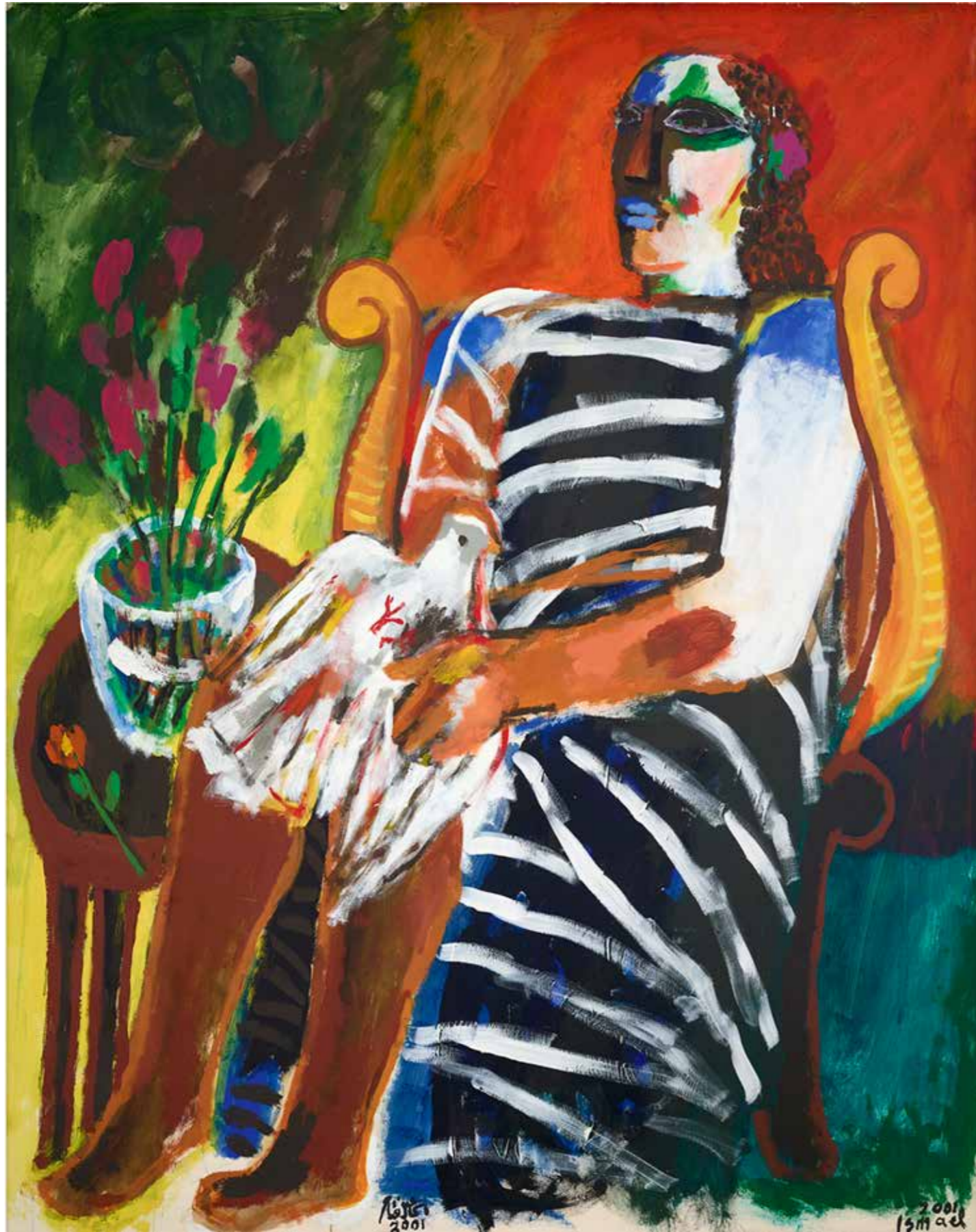
إسماعيل فتاح الترك 2000
حبر صيني على الورق 100 * 80 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت

إسماعيل فتاح الترك 1992
حبر صيني على الورق 76 * 56 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت

إسماعيل فتاح الترك 2004
حبر صيني على الورق 66 * 52 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت

إسماعيل فتاح 1988
اكريلك على القماش 138 * 105 سم
مجموعة بدر الحاج، بيروت





إسماعيل فتاح الترك 2001
أكريلك على القماش 148 * 103 سم
مجموعة خاصة، بيروت

التفويض سيسبب لهم خسائر مادية وتأخير في التسليم، لذلك لمحاو له انهم مستعدون لدفع المال مقابل موافقته. وهذا الأسلوب شائع يعتمد على إنجاز المواد النحتية لجأ إلى شراء حديد السيارات القديمة، وكان يجري صهر الحديد ثم يعاد استعماله في صب التماثيل. لذلك كانت غالبية الأعمال النحتية التي أنجزها في تلك الفترة تتعرض بسرعة للصدأ والتآكل بسبب رداءة المعدن المستعمل. أما الأوراق الضخمة الحجم الخاصة بالرسم والألوان، فكان ضياء العزاوي يتولى إرسالها له من لندن إلى بغداد عبر الأردن. كانت رحلة وصول تلك المواد تستغرق أكثر من شهر لصعوبة إيجاد مسافرين مستعدين لحملها.

في أحد الأيام كنت في زيارة لمُحترف ضياء العزاوي في لندن وإذ به يفتح ملفاً فيه مجموعة من الرسوم الملونة أنجزها إسماعيل على الأوراق الكبيرة الحجم التي أرسلها له العزاوي. بسرعة تم بيع تلك الأعمال وأرسلت الأموال إلى إسماعيل حيث كان كثيره من العراقيين يعاني اقتصادياً بسبب الحصار. كان كل ما جناه في حياته الفنية مودعاً في المصارف العراقية، ومع الحصار والهبوط الحاد لقيمة العملة العراقية أصبحت ثروته البسيطة جداً لا قيمة لها.

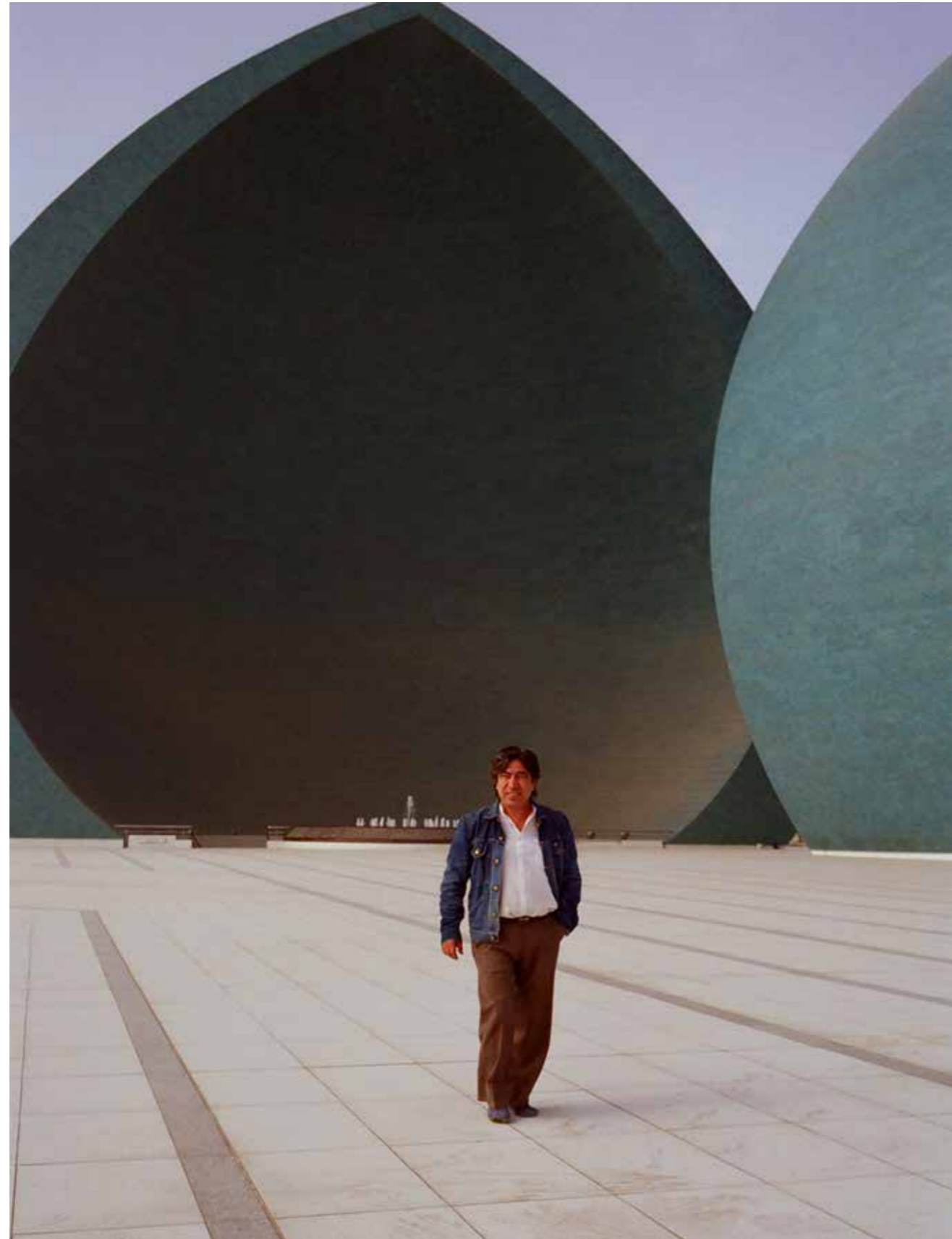
في هذا المجال أود الإشارة إلى حادثة أعتقد بأن الوحيد الذي يعرف بها هو الصديق ضياء العزاوي. كانت شركة ميتسوبيشي اليابانية تتولى تنفيذ نصب الشهيد، لكن تنفيذ العلم العراقي الضخم كانت تتولاه شركة بريطانية زودها إسماعيل برسم صغير للعلم. وعندما انتهت الشركة من عملية صب العلم البرونزي، كان على إسماعيل أن يعطي الموافقة النهائية على مواصفات العمل قبل شحنه إلى بغداد. وعلى هذا الأساس وصل إسماعيل إلى مطار لندن، حيث فوجئ باستقباله من قبل أصحاب الشركة على مدرج المطار، ونقلوه بواسطة طائرة هليكوبتر إلى خارج لندن حيث مقر المصنع. تكريم لم يعتد إسماعيل عليه سابقاً. كان أصحاب المصنع الرئيسي يتمنون أن يوافق إسماعيل على ما نفذوه، لأن اعتراضه على عمل

التفويض سيسبب لهم خسائر مادية وتأخير في التسليم، لذلك لمحاو له انهم مستعدون لدفع المال مقابل موافقته. وهذا الأسلوب شائع يعتمد على إنجاز المواد النحتية لجأ إلى شراء حديد السيارات القديمة، وكان يجري صهر الحديد ثم يعاد استعماله في صب التماثيل. لذلك كانت غالبية الأعمال النحتية التي أنجزها في تلك الفترة تتعرض بسرعة للصدأ والتآكل بسبب رداءة المعدن المستعمل. أما الأوراق الضخمة الحجم الخاصة بالرسم والألوان، فكان ضياء العزاوي يتولى إرسالها له من لندن إلى بغداد عبر الأردن. كانت رحلة وصول تلك المواد تستغرق أكثر من شهر لصعوبة إيجاد مسافرين مستعدين لحملها.

على الرغم من سنوات الحصار المجرمة الطويلة على العراق، إلا أن الأميركيين لم يستطيعوا إخضاع البلد والسيطرة عليه. استعانوا بمندوبين من لجان نزع أسلحة الدمار الشامل، وكانوا جميعهم بدون استثناء عملاء للمخابرات الأميركية. لكنهم رغم ذلك لم ينجحوا في مساعيهم. وكل انجازاتهم كانت مزيداً من بؤس وشقاء وفقير للعراقيين.

كانت غلطة صدام حسين المميته، والتي دفع إليها من قبل الأميركيين، غزو الكويت. كانت خطوته تلك سبباً لتدخل مباشر من قبل الأميركيين للبدء بعملية تدريجية لإسقاط العراق والسيطرة المباشرة عليه. ارتكب الأميركيون جريمة رهيبة بقصفهم أرتال الجيش العراقي المنسحبة من الكويت بقنابل اليورانيوم المخصب، والذي استعملوه لاحقاً في معركة احتلال مطار بغداد تمهيداً لاحتلال العراق. وهكذا انتشرت أمراض السرطان بكثافة بين العراقيين، وامتألت مستشفيات الأردن ولبنان وأوروبا بأرتال من المرضى العراقيين لاحقاً.

كان الأردن المتنفس الوحيد الذي يُسمح للعراقيين بالدخول إليه. وقد استغل النظام الأردني ذلك إلى أقصى الحدود، ثم انقلب على العراق وسار في ركاب قوات الغزو الأميركي، متأسياً ملايين الدولارات التي دفعها العراق



إسماعيل فتاح الترك مع بدر الحاج، الدوحة.

إسماعيل فتاح الترك 1998
برونز، 20 * 10 * 18 سم
مجموعة الابراهيمى، عمان

إسماعيل فتاح الترك ، نصب الشهيد، 1988
تصوير بدر الحاج



حقق إسماعيل رغبته الأخيرة ودفن في أرض العراق. لكن العراق الذي عرفه تبدل جذرياً. انتهت ديكتاتورية "الزعيم الملهم" ليحل مكانها عراق ممزق زُرعت أرضه بقواعد المحتلين، ونهبت ثرواته ولا تزال، وسرقت آثاره، وأقام المحتلون دويلة متصهينة في شماله. لكن رغم محاولة البعض ممن جاءوا على الدباباة الأميركية من قضم أجزاء مما يحيط به من مقتربات للتقليل من قيمته الجمالية، ظل يرتفع في سماء بغداد نصب الشهيد يحدث الأجيال العراقية الحاضرة والتي لم تولد بعد عن عظمة فنان انتهت حياته عندما تشظى العراق أمامه.



إسماعيل فتاح الترك، المعماري فيصل الجبوري
والمعماري معاذ الألويسي، بغداد 1988.
تصوير بد الحاج

إسماعيل فتاح الترك 1988
أكريلك على القماش 139 * 142 سم
مجموعة خاصة،



ماذا يعني إسماعيل فتاح الترك

معاذ الألويسي



أساتذة كبار، وسلمها إلى أساتذة هم اليوم كبار أيضاً.

هنا حادثة أسردها، ربما لم يعرفها كثيرون منكم. طبعاً قلة من فناني اليوم بعمر يُوصف بالتجسير. أنا من تجسير العمارة استلمت وما سلمت، لا أعرف لحد الآن. ومن خلال جيلي علمت بهذه الحادثة التي تعني وتفسر ما أنا بصدده الآن.

أساتذة معهد الفنون الجميلة في نهاية الخمسينات ثلاثة: جواد سليم للنحت، فايق حسن للرسم، وللسيراميك فالتينوس كرامبوس القبرصي/العراقي، جاري الآن في ليماسول،

الحركة الفنية. هذه العملية مستمرة إلى يومنا هذا، ضعفت في الأدب (ما عدا الرواية) واختفت في العمارة. العمارة تعني أيضاً، فقد توقف الاستلام وتلاشت العملية برمتها، وأصابها التشويه وفقدت الأصالة. مدن العراق تشهد على ذلك، عملية المسخ مستمرة.

في الفن المقاومة قوية. قاوم الفنانون وبشراسة كثيراً من الإسفاف الفني، ونحت الأسد عند مدخل النجف خير دليل، والمعركة مستمرة. والفشل في إضاءة نصب 14 تموز شاهد على ذلك.

نعود إلى إسماعيل. إنه من جيل استلم من

ماذا يعني إسماعيل فتاح لمسيرة الفن العراقي المتميز، والذي أثبت بعض الوجود بخصوصيته، وبهوية مواكبة للتطور والتمدن الإنساني أجمع، تثبتتها متاحف والمجموعات المعروفة وتقديرها لفناني العراق. ماذا يعني إسماعيل؟ وما موقعه من هذا الحركة؟

أهم ما يكسب الهوية في الفن، وهنا أضمت العمارة والأدب، هو الاستمرار. إنها عملية تسلّم واستلام وتسلم. هنا يكمن دور اثنين من فناني العراق، ربما الجسر بين الرواد والأولين وبين شباب يبحث عما يضيف. وهذا ما أغنى



إسماعيل فتاح الترك 1969
برونز، 40 * 30 * 8 سم
مجموعة خاصة، عمان

قبرص، ويعمر يناهز التسعين. أخبرني أن إسماعيل كان من تلامذته المتفوقين في فرع السيراميك. قالو، وهكذا كان يناديه أستاذ النحت الكبير جواد سليم، في قبرص يتمتع مع أهله بالعطلة الصيفية. قالو ترجع إلى بغداد، هذا طلب جواد، في الحال. لدينا لجنة لاختيار طلاب البعثات إلى المعاهد الأوروبية. ومن فرع السيراميك لديك طالب أريده ضمن البعثة في مادة النحت. إنه إسماعيل فتاح".

يقول فالتينوس: أنا لا أرد طلباً لجواد، لأنه هو الذي استوقفتني وأنا في طريقي إلى توماس كوك. لم أحتمل بغداد. شجعني على تبديل رأيي والبقاء في بغداد. استلمني ورعاني، وعرفني على الأصالة. لولاه أنا الآن مدرس في ثانوية

قبرصية". فالتينوس قالها في خطاب تكريمه في نيقوسيا. نعم عاد مسرعاً ليتفق الثلاثة على إرسال إسماعيل في البعثة، لدراسة النحت بدل السيراميك.

نعم هكذا يسلم الكبار. وهو كان في محل الثقة، واسطة الانتقال من دور الرواد إلى دور الثوار، ثوار في البحث عن خصوصيتهم الشخصية، وليس خارج مدرسة الهوية المستلمة. نعم الجميع أجاد والحركات تحت المظلة متواصلة، والفن العراقي المتميز يفترش صالات العالم المتحمس للأعمال الجيدة.

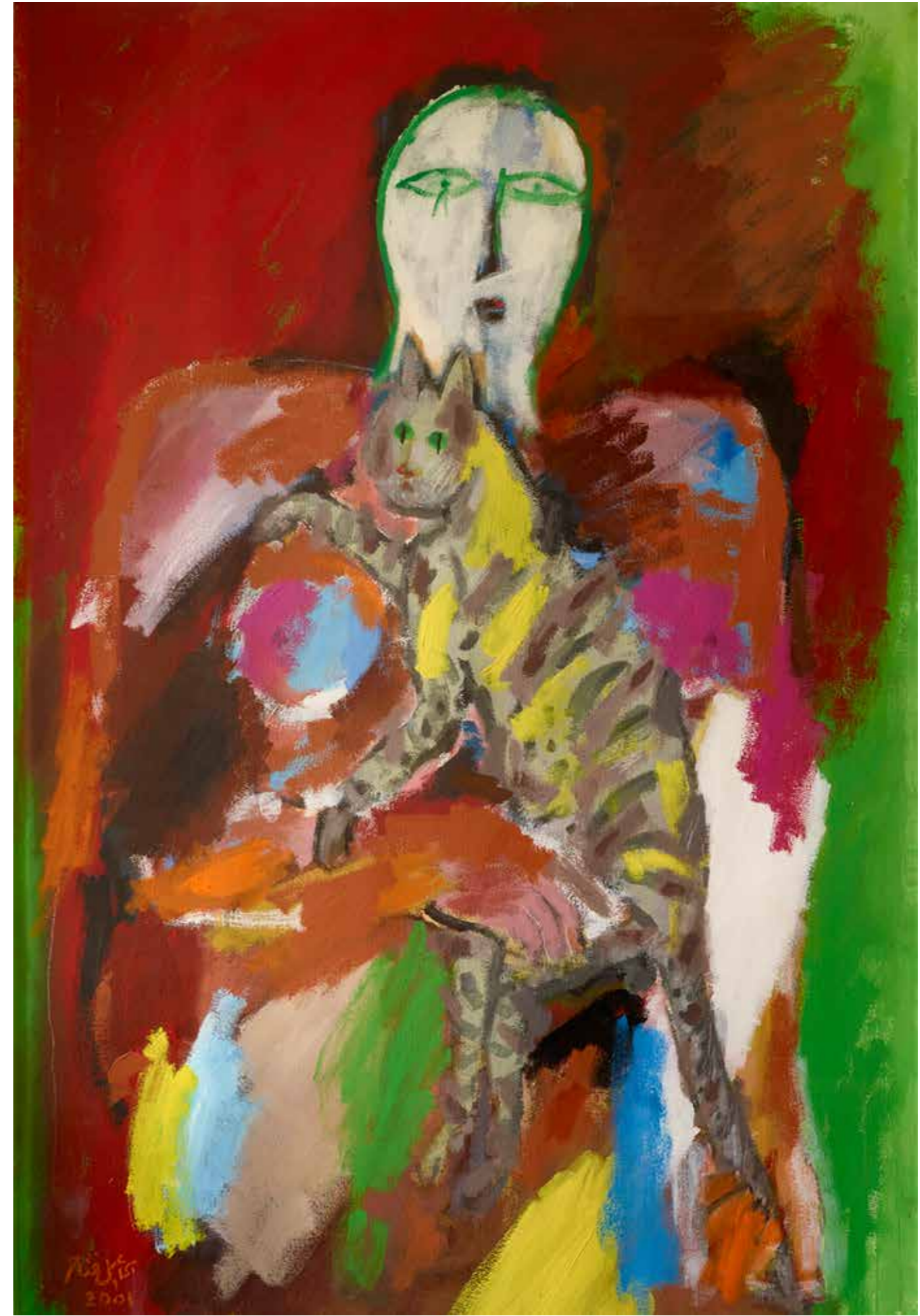
إسماعيل الفنان يحيرني. صديقي الشخصي، ساعدنا في محنتنا أيام تشييد شارع حيفا، زاملنا وصاحبنا في المكتب، في الجد والهزل. وهو غير تقليدي في جميع تصرفاته. "عبيثة محببة رغم غرابتها"، أو متمرّد لا يندمج مع



إسماعيل فتاح الترك 1988
الوان مائية على الورق 59 * 41 سم
مجموعة خاصة، عمان

إسماعيل فتاحالترك 1988
أكريلك على الورق 100 * 70 سم
مجموعة خاصة،

إسماعيل فتاح الترك 1988
أكريلك على الورق 136 * 102 سم
مجموعة خاصة



أستاذ عيب".

أذكر هذا لسبب حيرني دائماً. أنا على سفر خلال الحروب وللعمل في أوروبا. ومع ذلك لم أفوت أياً من المعارض الفنية الحديثة والتجارب المستحدثة في النحت والفرن. وإذ بإسماعيل مواكب، من أين لك هذا الحس؟ أنا في ألمانيا أتعبب الجديد وهو في بغداد بدون سفر، مواكب. هناك من يقول ليزا، زوجته. نعم التأثير الألماني قوي على عمل إسماعيل وخاصة في الرسم. حتى بعض أعمال بويس قبل ذهابه إلى الفن التركيبي. معاصر مع حدس قوي لا يعيه هو لكنه متأصل فيه، فخور به. ومن هنا تأتي ثقته الفنية غير المساومة. إسماعيل فذ، ترك مريدين متميزين. أدخل كثيراً من الشطحات الفنية وخاصة في النحت. مريدوه يواصلون العمل.



إسماعيل فتاح الترك 1965
برونز 24 * 10 * 12 سم
مجموعة مؤسسة كنده للفن العربي
المعاصر، الرياض

الأعراف والمقاييس الاجتماعية وخاصة البالية منها. يحاول التصعلك ويتشبه بالفجر القادمين من منطقة بوهيميا في أوروبا الوسطى. وكما هي الحال في التراث الثقالي الأوروبي، هو ذلك الفقير (وهو ليس كذلك) والإنسان البسيط المنفرد بطبعه والتميز بأسلوبه، الذي لا يهتم بمظهره ولا بالمال لأنه مشغول دائماً بفنه وطقوسه الغريبة. يساعد الغير ويرعى الصحة والإبداع أينما كان.

في عالم الفنون ما يمكن أن يُصطلح عليه "دنيا البوهيميين". لكنه ابن بلده، وما نصب الشهيد إلا خير شاهد على ذلك، ما فوق الانتماء المتجدد.

أعود الآن إلى صحبته أيام الثمانينات. عبثاً سوية ورسمنا، أنا متطفل عليهم. "تمسكنا" المسكوف سوية، أما الباجة الليلية فكانت طقساً إجبارياً. ولا بد من أن أذكر هنا محبة البغداديين لإسماعيل، قلما ارتضوا النقود:

إسماعيل فتاح 2002
مواد مختلفة على الورق 75 * 60 سم
مجموعة الابراهيمية، عمان

إسماعيل فتاح 1988
اكريلك على الورق 100 * 70 سم
مجموعة خاصة.

إسماعيل فتاح الترك 2001
أكريلك على القماش 150 * 120 سم
مجموعة خاصة، بيروت



يضم مختارات من مجموعتي، ومنها لوحة كبيرة لإسماعيل، هدية منه لتزيين داري المكعب في بغداد. لم تنشر، أنشرها هنا. (صفحة 139) تلقى أخي ضياء من دبي فرحاً: "معاذ عملت بهذا المعرض يوماً مشهوداً للفن العراقي". وكان يحتوي أعمال جيل الثوار، ضياء العزاوي ورافع الناصري ومحمد مهر الدين وشاكر حسن وعلي طالب وإسماعيل فتاح وكريم رسن وكاظم حيدر.

كان كريماً مع أصدقائه، يرسم في بيوتهم بعد أن نأكل السمك. نتشارك بالرسم ونتركه. لدي لوحات تشاركنا بها تشجيعاً وموقعة، ربما فقدت. هو بالذات لوحاته تتعطر برائحة السمك المسكوف (اختصاص فذ). يترك لوحاته كنزاً. كريم... وكان يشملني كرمه. نحت واحد لشارع حيفا، حددنا الموقع واستوردنا المواد. نحت كله حب وجمال كاد يزين شارع حيفا، لم يكتمل. لا بأس. بالتأكيد كان مصيره، لو اكتمل، فناء الجهل والحق.



إسماعيل فتاح الترك، 2001
أكريلك على الورق، 75 * 57 سم.
مجموعة خاصة، لندن

إسماعيل فتاح الترك، 1998
برونز 15 * 3 * 3 سم
مجموعة خاصة، عمان

إسماعيل فتاح الترك، 1990
أكريلك على الورق، 75 * 57 سم.
مجموعة الأبراهيمي، عمان

إسماعيل فتاح الترك 2002 كالري كرين ارت، دبي.
تصوير ضياء العزاوي



إسماعيل فتاح الترك، معارض و موارد

حسنين الابراهيمى، مجموعة الابراهيمى

تشكل عنه. رجلٌ محب للحياة، مقبلٌ عليها، مليء بالطموحات، يريد أن يطير بإنجازاته الى عنان السماء. ولم لا؟ مبدعٌ، تقني يعمل بيده يرسم وينحت، ومتمكن وأستاذٌ في صناعته، يأمل بالتغيير ويُمَيِّن النفس بالإنجازات والخلود، ابن جلامش وسليل تموز.

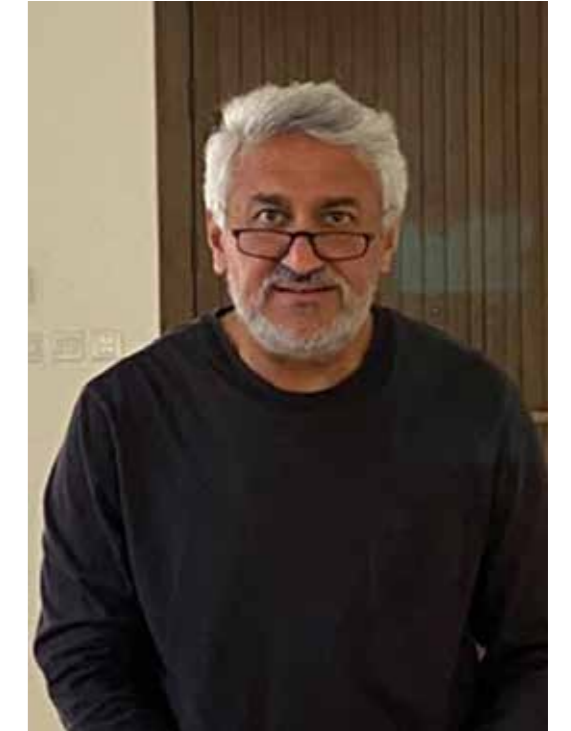
كان الجو السياسي العام طموحاً أيضاً ويريد تحقيق الإنجازات، وبدأ حملة بناء وإعمار وخاصة في المجالات التي تحقق أهداف النظام السياسية ضمن طروحات الحزب الحاكم. والفن التشكيلي هو إحدى القنوات التي تحقق رؤى الحكام وأهدافهم وخاصة في النحت والمنحوتات، ومن أبرز من يمكن تكليفه بعمل كهذا؟ اسماعيل كان الأبرز. ومن يقول

لا؟ لأي طلب يأتي من سلطة رسمية؟ الـ "لا" في العراق، تعني رفضاً والرفض يعني موقفاً، والموقف يعني الضد والمعارضة بدون تأويل أو تفسير. والمعارضة من أي نوع تقود الإنسان إلى إشكاليات لا يمكن التكهّن بنتائجها، وخاصة أن موقفاً معارضاً من فنان مبدع مثل اسماعيل سيصل صده فوراً إلى أسماع السُّلطات العليا ويسرعة البرق، ورد الفعل المتوقع سوف يأتي من هذه السلطات أسرع من البرق. وأمثلة وقعت يعرفها الجميع لأساتذة وأفراد ومتقنين تم تغييبهم لوشاية واش أو حسد حاسد.

بين رهافة حس الفنان المسكونة فيه وبين مطرقة الواقع وضغوطه وحملات القمع المنظمة والتي بدأت ضد المعارضة السياسية والرأي الآخر، ابتداء من القوميين العرب إلى الشيوعيين إلى المنشقين البعثيين إلى تصفية

كان اسماعيل فتاح من الفنانين الذين انخرطوا بقوة وبعمق بدناميكية الحياة التي احاطت بهم منذ عودته الى بغداد من دراسته في روما عام 1965. وقد وضعه تكليفه بإقامة النُصْب البرونزية التاريخية من قبل أمانة بغداد، وبعد ذلك تكليفه في الثمانينات بإقامة بعض النُصْب العامة وأهمها نصب الشهيد، وعضويته في الهيئة التدريسية في كلية الفنون الجميلة، وعلاقاته الاجتماعية والواسعة وحركته الدائبة، وشخصيته المنفتحة، وسلوكه المرح وابتسامته الواسعة، كلها وضعته في قلب الحياة النشطة والدائبة في بغداد الفترة التي عاشها فيها، وكلها أيضاً اشتركت في تكوين الانطباع العام الذي

كان اسماعيل فتاح من الفنانين الذين انخرطوا بقوة وبعمق بدناميكية الحياة التي احاطت بهم منذ عودته الى بغداد من دراسته في روما عام 1965. وقد وضعه تكليفه بإقامة النُصْب البرونزية التاريخية من قبل أمانة بغداد، وبعد ذلك تكليفه في الثمانينات بإقامة بعض النُصْب العامة وأهمها نصب الشهيد، وعضويته في الهيئة التدريسية في كلية الفنون الجميلة، وعلاقاته الاجتماعية والواسعة وحركته الدائبة، وشخصيته المنفتحة، وسلوكه المرح وابتسامته الواسعة، كلها وضعته في قلب الحياة النشطة والدائبة في بغداد الفترة التي عاشها فيها، وكلها أيضاً اشتركت في تكوين الانطباع العام الذي



إسماعيل فتاح الترك، 2004
أكريلك على الورق، 95 * 75 سم.
مجموعة الابراهيمى، عمان

إسماعيل فتاح، 1988
أكريلك على ال ترككارتون، 100 * 70 سم.
مجموعة الابراهيمى، عمان



إسماعيل فتاح الترك، 1974
برونز، 22 * 33 * 18 سم. نسخة واحدة
مجموعة خاصة، لندن

إسماعيل فتاح الترك، 1965
برونز، 28 * 14 * 6 سم.
مجموعة مؤسسة كنده للفن العربي المعاصر، الرياض

إسماعيل فتاح، 1975
برونز، 40 * 37 * 20 سم.
مجموعة الابراهيمية، عمان

إسماعيل فتاح، 1998
برونز، 50 * 38 * 13 سم.
مجموعة الابراهيمية، عمان



عن النفس كلما سنحت الفرصة. كان هذا هو الروتين اليومي والمتنفس للتواري من المشهد القاتم، إنه إعلان سري معارض ولكنه موارد، أذ لا يبدو أن هنالك حلاً آخر ضمن ما هو متاح وممكن. لا سبيل غير هذا إذا رفضت الانتحار وبعكسه فالهلاك محيط بالكل وسيف الموت مسلط على رقاب الجميع دون استثناء. إنسان وفنان مثل إسماعيل شخص يحب الحياة ومقبل عليها لا يريد أن يتجر ولا أن يموت مجاناً ولا يود أن يصبح رقماً منسياً في زلزلة عفة. ما زال في عنفوان شبابه وله أهداف طوال عراض، لم يقل كلمته بعد، ولم يضع بصمته على دروب هذه الدنيا، أمامه الكثير ليفعل ويقول ويقدم. هروبه كان للفن، وصنو الفن المرأة، فهما المتنفس وهما الواحة وهما الراحة التي تعينه على المواصلة والتواصل.

لا يهدأ المبدع إلا إذا أرسل رسالته إذ أنها ديدنه ومحركه، كيف يمكن لمتقف حساس أن يصمّت؟ صمت المبدعين مدوي، وسكوتهم الظاهر مشفر. وماذا لدى الفنان غير إزميله أو قلمه أو ريشته؟ يبعث من خلالها للأجيال ويسجل



إسماعيل فتاح الترك، 1994
زيت على كارتون،
80 * 55 سم.
مجموعة الابراهيمية، عمان

إسماعيل فتاح الترك، 1998
أكريلك على ورق،
70 * 50 سم.
مجموعة الابراهيمية، عمان



إسماعيل فتاح الترك، 1971
أكريليك على كارتون،
برونز، 60 * 15 * 15 سم..
مجموعة خاصة، عمان

للتاريخ رسالته المشفرة.
نستشف هذه الرسائل المشفرة بقراءة أولية
لوجوه إسماعيل، الواجمة، الحزينة، الدامعة، أو
الذاهلة أو تلك الأقنعة الصلدة الصلبة الباردة
الفاقدة للمشاعر أو تلك التي فقدت أحاسيسها
من هول المصائب، وهناك ثمة وجوه يغطيها
رماد الحرق وسخم الفجائع، وجوه تنظر من
كوة، كوة، كوة زنزانة محبوبس فيها الإنسان؟ أو كوة
بيت محجور فيه الإنسان؟ ترنو ساهمة، هائمة،
دامعة، أو مغمضة لا تقوى على مشاهدة ما
يجري ولا تريد أن تكون شاهداً على الخطيئة،
أو وجوه نصفية منشطرة. جلها وجوه أنثوية
فهي الشاهدة التي ما زالت حية ويشاء الفنان
أن يبقيا حية، فالذكور قُبروا أو في طريقهم
إلى القبور.

يخيل للناظر أن كل وجه من وجوه إسماعيل
كان يعبر عن قصة واقعية أو كان حكاية مروية
يسمعها يومياً وهو منخرط مع أهله وطلبته
وزملائه وأصدقائه، وهم يتهامسون بالمنوع
ويوشوشون بالمحظور. وكل همسة وكل وشوشة
صدع في النفس عميق، وكم صدعا في اليوم
يُصدع؟ وكم فجعية في اليوم يُفجع؟

حين نحر مئات الآلاف من الشباب العراقيين
وغادروا هذه الحياة في عنفوان شبابهم، تاركين
نساءهم مرمّلات وهنّ في عنفوان شبابهن وقد
نُجرت مجازاً في هذه الحياة.

في النحت لبست وجوه إسماعيل قناع البرود
والانفعال الجالسة باستقامة أو الواقفة باستواء،
رأسها المرفوع المتناول، ترقب وتشاهد لتروي
ما لا يُروى وتحكي ما لا يُحكى. بعض من تلك
الفجائع الملونة بألوان الرايات والخطايا الملوثة
بأدران الأسباب والجرائم المبررة بمختلف
الدواعي، تطول النساء والرجال معاً، الرجال
يطويهم الموت وتلفهم القبور، والنساء الباقيات
هن الشاهد الحي، الباقي على كل هذه الأحزان
والمآسي، هن الحبيبات والزوجات والأمهات
والأخوات والبنات المفجوعات، هن ودهن
تحملن وزر الأيام وثقل السنين وقهر الدهر.



إسماعيل فتاح، 1972
برونز، 40 * 17 * 20 سم
مجموعة خاصة، عمان

إسماعيل فتاح، 1998
برونز، 21 * 17 * 20 سم
مجموعة خاصة، عمان



إسماعيل فتاح الترك، 1998
برونز، 40 * 37 * 20 سم.
مجموعة الأبراهيمي، عمان

إسماعيل فتاح الترك، 1965
برونز، 16 * 7 * 5 سم.
مجموعة مؤسسة كنده للفن العربي المعاصر، الرياض



إسماعيل فتاح الترك، 1965
سيراميك، 50 سم.
مجموعة خاصة، لندن



إسماعيل فتاح الترك، 2003
ركريك على الورق 75 * 56 سم
مجموعة محمود العبيدي، عمان



إسماعيل فتاح الترك، 1992
ركريك على الورق 75 * 56 سم
مجموعة محمود العبيدي، عمان



إسماعيل فتاح الترك، 1993
برونز، 22 * 12 * 5 سم.
مجموعة مؤسسة كنده للفن العربي المعاصر، الرياض

إسماعيل فتاح الترك، 1986
فخاور، 7 * 5 * 4 سم.
مجموعة الابراهيمى، عمان

إسماعيل فتاح الترك، 1986
برونز، 37 * 20 * 9 سم.
مجموعة حسين حريا، تورنتو.



الفنان إسماعيل فتّاح : أثر في الصداقة والضم

كريم رسن

بعد أكثر من عشر سنوات على تخرجي من كلية الفنون الجميلة ببغداد، إلتقيت الفنان إسماعيل فتّاح الترك ذات أمسية في مرسمي، تحدّثنا فيها عن كلية الفنون الجميلة ببغداد وبعض الذكريات عن سنين الدراسة فيها. أثناء ذلك الحوار، قال لي: هل تتذكّر ما قلت لك حين كنت في المرحلة الأولى بقسم الفنون التشكيلية؟ قلت: نعم أتذكّر. أضاف قائلاً: كان من الممكن أن تكون من النحاتين المتميزين لو كنت إلتحقت في فرع النحت آنذاك.

في ذلك اليوم، وقف الفنان إسماعيل فتّاح أمامي حين كنت أعمل، تفحص عملي الطيني الصغير من كل الإتجاهات، ثم إرتسم على وجهه نوع من الدهشة والفرحة ممزوجة بابتسامة عريضة كانت معهودة عليه حين يكون في حالة مرح أو مسروراً من شيء ما. قال: هل درست النحت في معهد الفنون الجميلة؟ أجبته: كلا يا أستاذ، أنا مولع بالنحت منذ صباي لكنني أمارس الرسم أكثر. قال: لديك مهارات ممتازة وخيال خصب ومن الممكن أن تكون نحاتاً جيداً. ثم أضاف:

تعال معي إلى فرع النحت في السنة القادمة للتخصص. ثم طيبت على كتفي بمودة وقال: سنلتقي كثيراً. بعد ذلك نشأت بيننا معرفة ومودة، تحولت فيما بعد إلى صداقة عميقة بالرغم من صفة الأستاذية وفارق العمر الذي بيننا.

إسماعيل فتّاح الترك مع الفنانين كريم رسن وسعدي الكعبي، بغداد 2002

إسماعيل فتّاح الترك مع كريم رسن والفنان قاسم السبتي بغداد 2002



فرع الرسم في السنة الثانية. لكن لسوء الحظ لم يفتح الفرع في السنة التالية ولا في السنوات التي تلتها. مما جعلني أخسر فرصة كنت أنتظرها بفارغ الصبر. كذلك خسارة فرصة الإلتحاق بفرع النحت، حيث سيكون الفنان إسماعيل فتّاح هو الأستاذ المشرف للسنتين الأخيرتين.

توطدت علاقتي بالفنان الترك بعد ذلك بشكل ممتاز. كنا نلتقي كثيراً في فرع النحت، وأحياناً خارج مبنى كلية الفنون في بعض المناسبات الفنية والأمسيات بنادي جمعية التشكيليين العراقيين.



على الحجر لتغليف الضريح الخارجي للنصب (بوابات النخيل بينها أسماء الشهداء)، طلب منّي الفنان الإلتحاق مع مجموعة من طلابه السابقين وأصدقائه من الفنانين الشباب الذين يعملون في مجال النحت، ومنهم: علي رسن، عدنان عبد الكريم، علي جبار، ماجد شاليار، حامد شكر، جواد كاظم، نصرت عبد القهار وآخرون. حينها كنت أعمل في مجال التصميم والمونتاج بمطبعة الأديب البغدادية التي يديرها الفنان هيثم فتح الله. لكني لم أتردد أمام هذه الفرصة والتجربة الجديدة التي أغنتني كثيراً فيما بعد بمهارات استخدام آلات الحفر والنحت على الحجر الذي كان يتم إحضاره من مدينة الموصل في شمال العراق.

كنا فريق عمل ممتازاً، ترك لنا الفنان إسماعيل فتّاح العمل بحرية لتنفيذ النماذج النحتية التي صممها، المتكوّنة من أشجار نخيل كبيرة متقابلة تندفق من تحتها ينابيع ماء باتجاه أفقي بانسيابية وانسجام تام. ينتج من ذلك التقابل في أشكال النخيل بوابات كبيرة تحتوي على أسماء الشهداء بطريقة الحفر الغائر المطلي بمادة ذهبية.

حين كان مدرّساً لمادة النحت في معهد الفنون الجميلة. كانت المشاريع التي طلب الإعداد لها في ذلك الزمن، هي اختيار نماذج من العظام الكبيرة أو بعض أجزاءها، ثم تكبيرها إلى أحجام مضاعفة، يلي ذلك تلوينها حسب الاختيار وفق معايير متعلقة بالشكل وحجمه ومن كم قطعة يتكوّن العمل، حيث تكون في الآخر أشكالاً ذات تكوينات تجريدية وإنسجام جمالي متميز.

عندما تم تكليف الفنان الترك بإكمال المرحلة الثانية التكميلية لنصب الشهيد في مطلع التسعينات، والتي تضمنت أعمال النحت البارز

التقليدية لطلاب السنتين الأخيرتين، والذي تسبب لي في بعض الإشكالات مع الأستاذ المشرف على لوحاتي المخصصة للتخرج من فرع الرسم عام 1988.

كنت على تواصل معه في فرع النحت، وكنت أتابع أعمال طلابه وهم مُنشغلون بمشاريع غير تقليدية أو متداولة، بعد أن أفسح أمامهم المجال لكسر بعض القيود الدارجة والاشتغال بحرية تامة مشروطة بوعي معين، من أجل خلق فسحة من الحدائة والتجريب، مستفيداً من تجربة أستاذه الرائد الفنان جواد سليم

إسماعيل فتاح الترك: شهادة مختصرة

علي جبار



بلغت منصات البناء ارتفاعاً هائلاً أكاد أراه من باحة منزلنا البعيد عن مكان إقامة نصب الشهيد. في أحلامي كنت أسابق الأيام لرؤية هذا العمل مكتملاً. وقد جاء ذلك الليل العجيب الذي رأيت فيه جوهرة مضاءة من بعد ثلاثة آلاف متر. اكتمل العمل ولم أكن أتخيل بأني سألتقي يوماً بالفنان الذي صممه رغم أنني كنت مطلعاً ومواكباً لكل ما ينجزه في الفن. لكنني في ذلك الوقت كنت خارج الوسط الفني. في مهرجان الواسطي الخامس عام 1985، وفي المتحف الوطني للفن الحديث، إلتقيته أول مرة. وكان قد بادر هو للحديث معي لأنني كنت في غاية الحرج والخجل، وكان معجباً كثيراً باللوحتين اللتين شاركت بهما، وقد حصلت على جائزة الواسطي الأولى. وقتها قال لي: "لو ما منطيك الجائزة كان متت من القهر". ثم أخذني من يدي ليعرفني بنجوم الفن العراقي وجها لوجه. كان مسروراً ومحتفياً بصدق. وهكذا فتحت لي السماء فرصتين كبيرتين من السعادة: لقائي بإسماعيل فتاح الترك، ودخولي الوسط الفني من بوابة كبيرة. حينها كنت ما أزال أدرس في معهد الفنون الجميلة ومشغلي يقع في منطقة المنصور قريباً من المعهد في بغداد. وقد اقترح مرة أن يزورني هناك ويري ما أفعل. كانت زيارته الأولى بهية وحدثاً مهماً في حياتي، إذ أعجبتني غالبية اللوحات، وحرّض بداخلي العمل في النحت حينما قال: "من خلال

رسوماتك أرى لديك إحساساً عالياً بالنحت... تقدر تنحت بسهولة". ثم أضاف: "هل تعلم أن الرسام الجيد هو نحات جيد، لكن العكس غير صحيح. أما أنا فحالة استثنائية لأن زوجتي ليزا هي التي ألهمتني باتجاه الرسم". استمرت بعد ذلك اللقاءات والنقاشات الكثيرة، إلى أن حانت لحظة قبولي في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد، وصرت أراه كل يوم لأنه كان

فاتق حسن، كنت أراه دائماً الشعور بالملل من تدريس النحت الأكاديمي في الصف المجاور. وكثيراً ما كان يستلني من دروس الرسم النظرية لاصطحابه في رحلة إلى دجلة وتناول الغداء سوياً عند ضفة النهر. ذات مرة وقعت عيناه على مشهد عصفور صغير يتخبط لاهياً في بركة ماء صغيرة جداً. ظل واجماً طويلاً يراقب ذلك المشهد ويتمتم: "الله كم هو جميل". كنت أقول له: "عندي دروس لازم التزم... راح يرسبوني من وراك". فيجيبني: "أنت فنان جاهز ما محتاجك دروس نظرية". بهذه الروح المريحة والداعمة يشعرنني بالتوازن المؤقت.

إسماعيل كان يتصرف في الحياة كما يتصرف في الفن، يحب ويحزن وينفعل ويمرح ويعصب ويرسم وينحت بروح شجاعة. وحينما كنت أتلمل أحياناً من العمل، يكرر القول: "كن قوياً لأن الترف يزيل النعم"، والقول لشاعر كان أبوه يذكره به دوماً. وبعد أن ورطني في النحت أعظم ورطة، صار يكرر لي عبارته المؤثرة: "كل النحت العراقي يمر من تحت نصب الحرية لجواد سليم"، على غرار جملة "كل الأدب الروسي يمر من تحت معطف غوغول". وفي إحدى زيارته لمشغلي، علمني تقنية الرسم بالأحبار على الورق بعقب الفرشاة، ورسماً سوياً أعمالاً كثيرة. تقنية جميلة حملتها معي حين غادرت العراق عام 1991، وأنجزت منها مجموعة أعمال بعد أن طوّرت التقنية باستخدام الإكريلك المخفف

بدل الأحبار.

كنت أول من غادر العراق من جيلي من الفنانين، واصطحبني في سفري ابنه الأكبر سهيل إسماعيل إلى الأردن. غادرت عمان بعد ثلاثة أسابيع فقط، وتركت سهيل وحيداً لأنه كان ينتظر مجئ أبيه لتقرير مصير سنواته القادمة خارج العراق. في السنين الأولى من اغترابي في الدنمارك، إشتقت إلى إسماعيل بشكل هائل، وتركت تباعدنا فراغاً كبيراً في نفسي. وكل يوم كنت أحاوره في داخلي، وأنجزت مجموعة وجوه ملونة مستوحاة من تلك التي أبدع في رسمها وطبعت أسلوبه الأخير في الرسم. عام 1993 وصلني منه عن طريق سهيل كارت أبيض صغير كتبه في عمان حيث لم يجديني هناك. قال فيه: "عزيزي علي، أكتب إليك هذه الكلمات من عمان، نحن بشوق لك وسامع أخبارك الفنية والعاطفية. لقد كنت ذكياً حين سافرت. أرجو أن تكون أكثر ذكاءً لتكمل طموحاتك، فحاول أن لا تتزوج لأن الزواج يقتل الطموح والحب رغم أن زواجي كان السبب في تطوري ووصولي إلى هذه المرحلة. من الصعب أن يجد الفنان إنسانة تقوده إلى الإبداع... وإن حصل فهذه معجزة!" من الدنمارك حاولت ألف مرة سماع صوته عبر التلفزيون، ولكن الاتصالات كانت حينها معطلة وتالفة في العراق. وكلما صادفت كايينة تلفون عمومي في أي شارع من شوارع كوبنهاغن، كنت أحاول الوصول إليه لكن دون جدوى. في

العام ٢٠٠٥ كنت في دبي أنجز منحوتة كبيرة من الرخام مع ٤٠ نحاتاً من دول مختلفة. سمعت بأنه يعيش في أبو ظبي، فاتصلت به وسمعت صوته. فبكت طيلة دقائق المكالمة. إتفقنا أن نلتقي بعدها بيومين في دبي كما وعدني. في ذلك اليوم تهيأت للقاء، وكنت مفعماً بتفاصيل وأحداث كثيرة أردت قصها عليه. أنا مع حقيبة صغيرة فيها بعض الكتالوغات وصور لأعمالي في النحت. كنت أريده أن يراها، أن يفرح بما فعلت، وأن ظنه بي ربما كان صحيحاً. أنا وحقيقتي الصغيرة كنا ننتظر في شارع عام، هكذا كان الأمر شبه مبهم وغائماً. ومرت ساعة وأنا أنتظر، والسيارات تمر بالألاف ولم يأت إسماعيل. إتصلت من تلفون في الشارع ولم يجبني أحد. في اليوم التالي علمت بأنه وصل إلى منتصف المسافة بين أبو ظبي ودبي، لكنه عاد بسبب تدهور صحته وهو في الطريق. وعلمت وقتها بأنه مصاب بمرض خبيث. فكانت صدمة أخرى أحزنتني جداً. وضاعت فرصة لقائي به إلى الأبد. بعدها بأشهر قليلة وصلني خبر رحيله الفاجع. لكنني إلى الآن غير مصدق بموته، لأنني ما زلت في حوار يومي مستمر معه. وكلما أنجزت عملاً جديداً أو شعرت بالتعب خلال العمل، أتذكر وجهه الحنون وصوته المبحوح الدافئ يقول لي: "صبر قوي".

عن إسماعيل فتاح الترك، الفنان والمعلم

محمود العبيدي

فرصتها في تشكيل عمله بنفسها. هكذا أراد لها عن قصد ودراية.

لم يتوقف عن إثارة انتباهي إلى كل ما هو معزز بطاقة إلهامية. إلا أنه أيضاً كان قاسياً وصريحاً في نقد عمالي، وبالأخص تلك التي اعتراها تشوش ظاهر.

ثمة مرحلة إبداعية كان لها أن تتمخض عن مزيد من النضج والجمال. وكنت أرى ملامحها الأولى تظهر جلية في الفترة القصيرة التي مرت قبل مماته. ولو بقي إسماعيل حياً آنذاك، لرسم ونحت أجمل أعماله. لقد غشاها المرض بعتمته الحالكة مبكراً، من غير أن نستزيد من دهشة وجمال. لم يكن مقدرًا له أن يجلب لنا المزيد منهما.

إلى تحليل أعماله الفنية، فهذا الموضوع أتركه للمختصين. لكن ما سجلته من أحداث يلقي بعض الضوء على شخصية هذا الفنان الفذ

إسماعيل فتاح الترك مع محمود العبيدي في مشغل مركز قطر الفني، الدوحة 2001

إسماعيل فتاح الترك 2003
اكريك على الورق 76*56 سم
مجموعة محمود العبيدي، عمان

إسماعيل فتاح الترك، 1988
برونز، 50 * 15 * 12 سم.
مجموعة محمود العبيدي، عمان



مصدرنا الذي من خلاله نتعرف على فن الخارج، فقد كان محاطاً بجيل الثمانينات الذي تميز بذكائه وطموحاته الكبيرة. وهو أيضاً الجيل الذي عانى كثيراً من شحة الكتب الفنية. لقد علمنا يومها أن نحول حياتنا إلى فن.

كانت أعمل بيكاسو وأعمال زوجته ليزا من أكبر مصادر إعجابه. وظل هذا الإعجاب يلزمه إلى نهاية حياته.

تردد مراراً في تصنيف نفسه: رساماً أما نحاتاً؟ لكنه قال لي مرة، وبصيغة الجازم: "أنا رسام أنحت وليس العكس".

واعترف لي مرة بأن أعماله التي أنجزها وهو تحت تأثير الشراب لم تكن جيدة، ثم أردف: "لقد أضعت شطراً من حياتي دون أن أتلذذ بسحر الفجر، لأنني كنت أسهر طويلاً".

لم يقبل إسماعيل ليدته، وهي ترسم، أن تسيطر على فرشاته بالكامل. بل منح لتلك الأخيرة



"جد نفسك في فنك" ... هي ذي مقولته الأثيرة: إسماعيل فتاح الترك، الفنان والمعلم الذي كان يرى بعيداً بعين حدسه... ذلك الحدس الذي أرشده إلى تلاميذه القريبين من الإمساك بناصية البلاغة. وهي بلاغة الفن ذاتها التي نذر لها حياته كلها. وبقوة حدسه أيضاً، انتقى من بين طلابه أولئك الذين سيكونون الأقرب إليه.

كان إسماعيل كثير النصح لي، حتى أنني، ومنذ منتصف التسعينات، شعرت بأن هوساً قهرياً لذيذاً صار يلزمني حين أرسّم. إنه هوس سماع صوت إسماعيل يعلن بداخلي عن آرائه في ما أصنع.

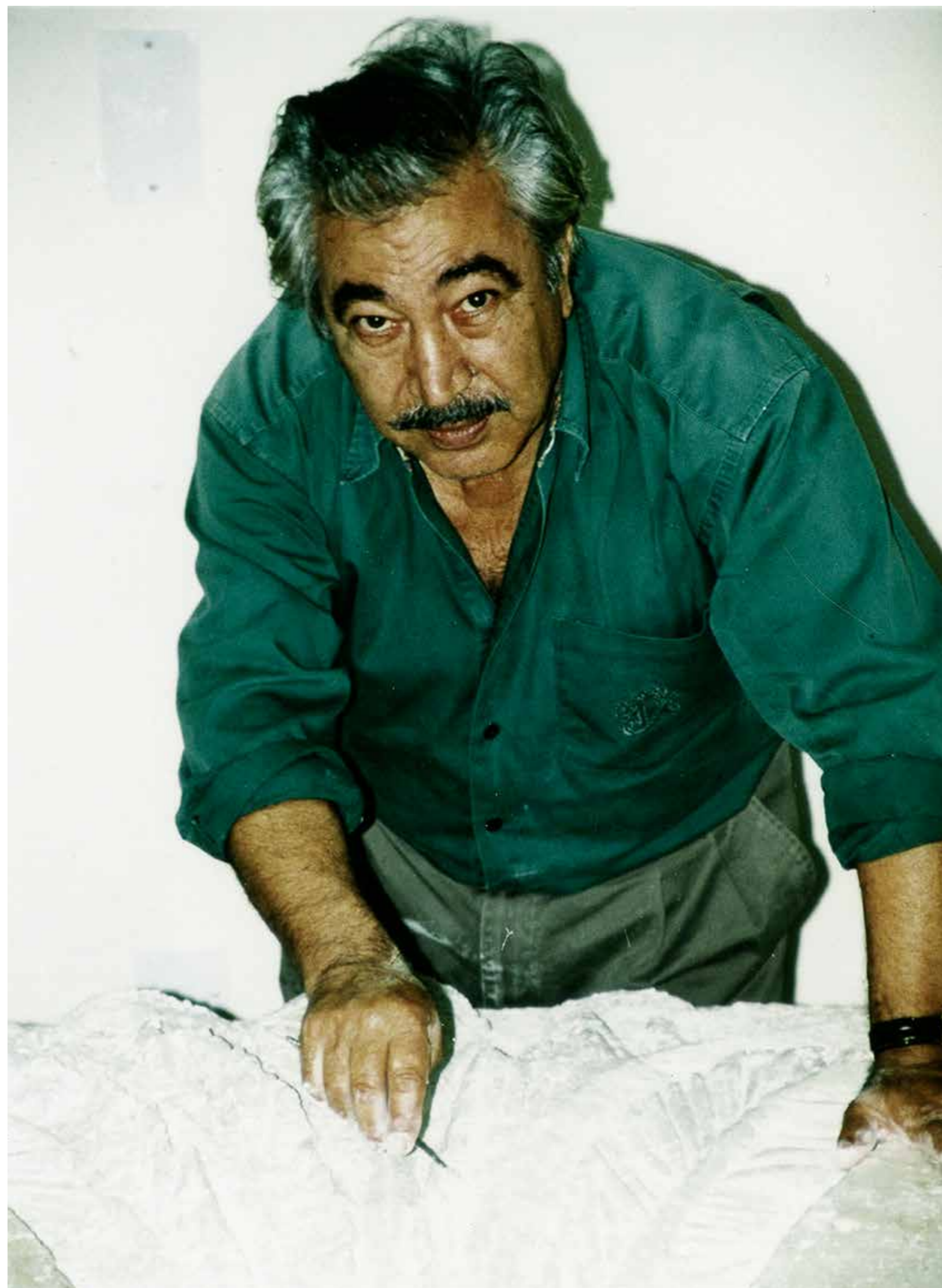
أوصله اهتمامه بأعمالي إلى أن نتفق على إقامة معرض مشترك في تونس. وذات مرة، قرر أن يضيف رسمه على رسم لي، ثم وقع اسمه قرب اسمي، حتى أنه، وفي زمن لاحق، ذهب إلى حد أن يرسم معي على ورقة مشتركة، وفي عين الوقت المتاح لكلينا، دون أن ينتظر أحدنا فراغ الآخر من عمله... لقد أحدث ذلك تقاطعات، ومحواً، وطمساً، وتشويه معالم، ووضع أشكال على بعضها البعض، وإلغاء أشكال بكاملها.

هو الذي صار طاقة إبداع تنتشر في حياتنا، وتذكي إرادتنا في تطوير تجاربنا.

أما إحساسه الكبير بالعبث: ذلك الحاضر المماحك لكل شيء، وعدم التزامه بنظام، فقد ذهب به إلى الإيمان بذلك التصريح الطبيعي القوي والحاسم: "إن كل شيء ممكن أن يكون فناً". وبسبب ذلك الإيمان، لم تكن لديه أي محاذير تقنية، فقد نزع مرة قماش ستارة في بيتي، وجد فيه مادة مناسبة للرسم!

عالمه الإبداعي لم يكن ليبركن إلى نسق واحد أو صنف تقني بعينه. ومرة أخرى كان حدسه ذاك مرشده، ومعين إلهامه.

صار إسماعيل في سنوات القهر والحصار



كان شكل الحياة أجمل عندما كنت حياً. كان معنا أستاذ ضياء وسمير علي والشيخ حسن وآخرون من الأصدقاء الذين يترددون بين فينة وأخرى إلى المحترف الفني في الدوحة. كنت تعمل في استديو النحت وتقفز من أعلى السقالة متحدياً الحياة، ومشاكساً صديقك الأستاذ سعدي الكعبي، مطلقاً ضحكك القوية! وتأتي مسرعاً إلى ورشة الطباعة تنفض الغبار من على ملابسك مثل الأطفال بعد ساعات من اللعب والمشاكسة مع الأصدقاء. على الرغم مما يوحيه منتجك الفني من انفلات، إلا أنك أثناء العمل تكون غاية في التركيز والدقة.

أنت صورة الفنان الخالص النادر في مجتمعنا العربي. كنت تعيش حياتك بكل حذافيرها، متمرداً تمرد المبدعين الكبار. لم يكن كلامك ملتويًا بل كان غريزيًا... غريزيًا حتى في الرسم أو في النحت. اشتغلت معك عندما كنت في بغداد ضمن مشروع نصب الشهيد مع مجموعة من الأصدقاء. كنا ننفذ على الحجر تكراراً لشكل النخلة، وفي نفس الوقت أقوم بمساعدتك مساءً في الاستديو بعمل التماثيل البرونزية. وعندما جئت إلى الدوحة، تنوعت في نتاجاتك لما توافر لك من إمكانات واستديو كبير. وضمن الأوقات التي أتيت لك، عملت معك على تنفيذ مجموعتك الطباعية

تحت عنوان "غوايات" والتي تضمنت عشرة أعمال نفذت بتقنية الحفر على الزنك. كانت الأعمال أقرب إلى التخطيطات بدون ظلال. كنت تركز على طاقة العمل الحسية أكثر من التركيز على الموضوع. لم يكن لديك مواضيع متنوعة، كل اللوحات عبارة عن مجموعة أشخاص أو شخصين أو ثلاثة إلخ... يقفون بمواجهة كما في الصور العائلية. ولكن غالباً ما نجدهم عراة. وبين المرة والأخرى تضيف لهذه الشخصيات حمامة أو ديكاً. أذكر أنني سألتك ذات يوم عن الحمامة، أجبتني بصوت متهدج إنه تعبير عن محبتي لزوجتي ليزا.



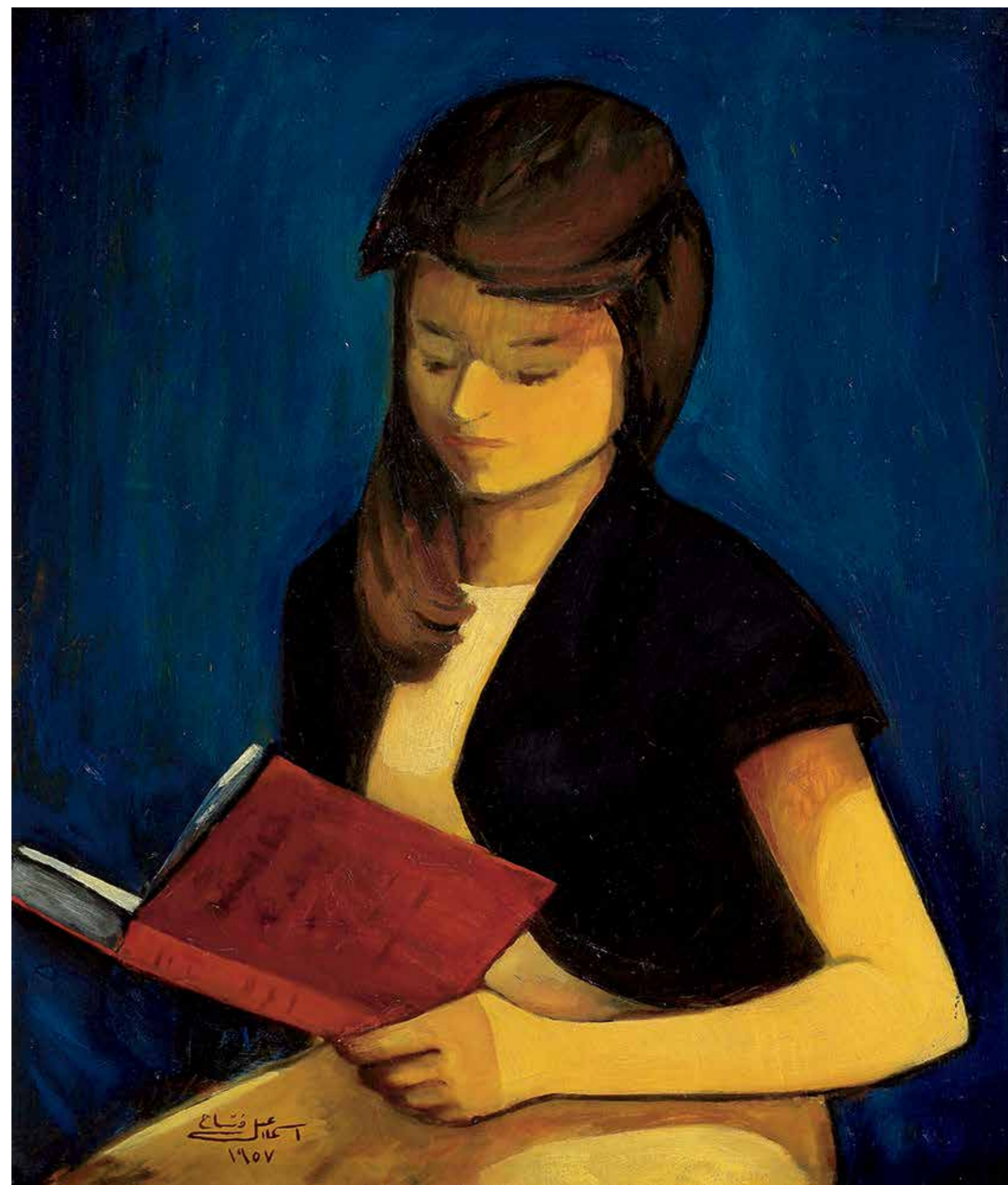
إسماعيل فتاح الترك، مع الفنان نزار يحيى في مشغل مركز قطر الفني، الدوحة 2001

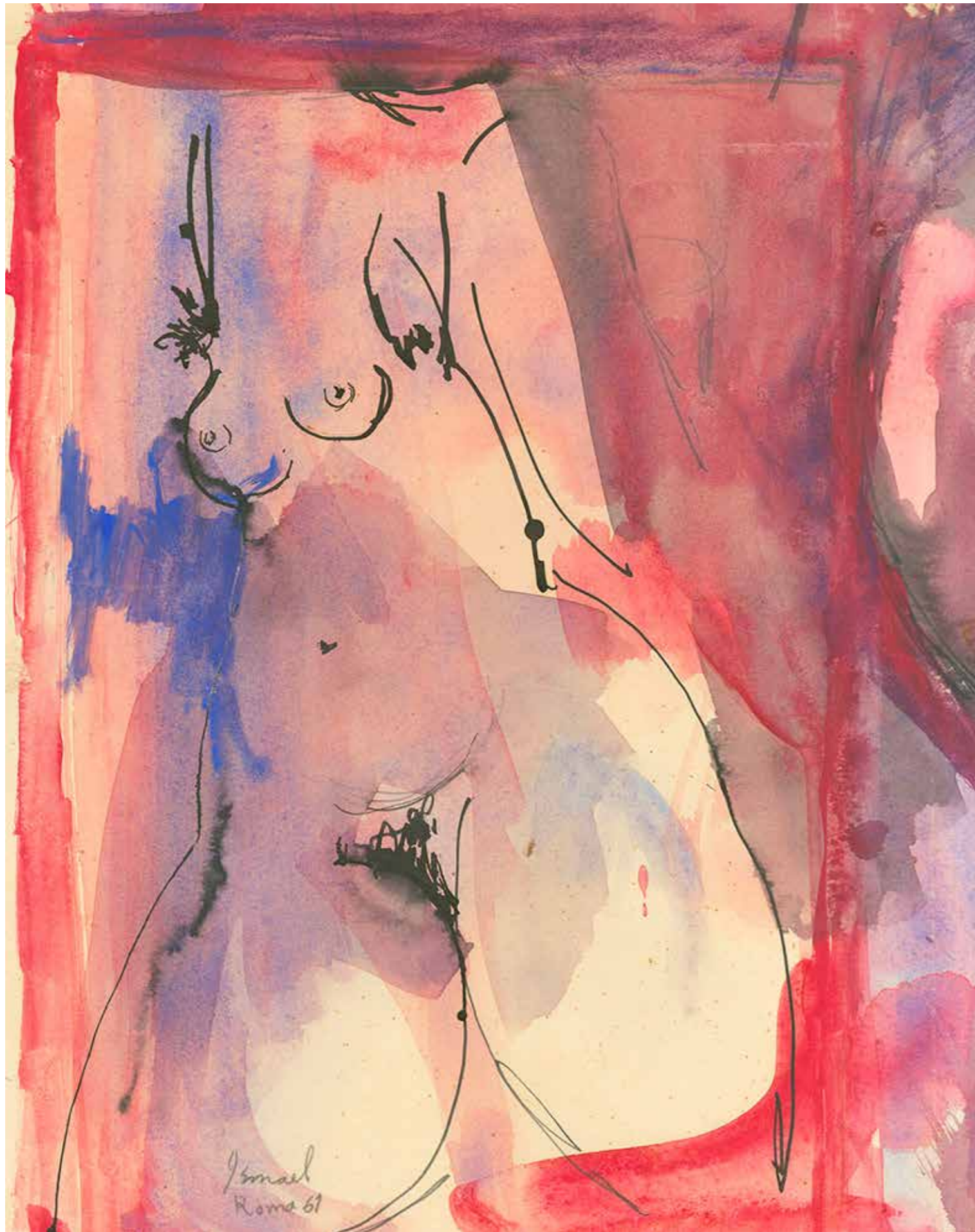
إسماعيل فتاح الترك، في مشغل مركز قطر الفني، الدوحة 1998



إسماعيل فتاح الترك 1957
زيت على القماش 58 * 48 سم.
مجموعة حسين حربا، تورينو.

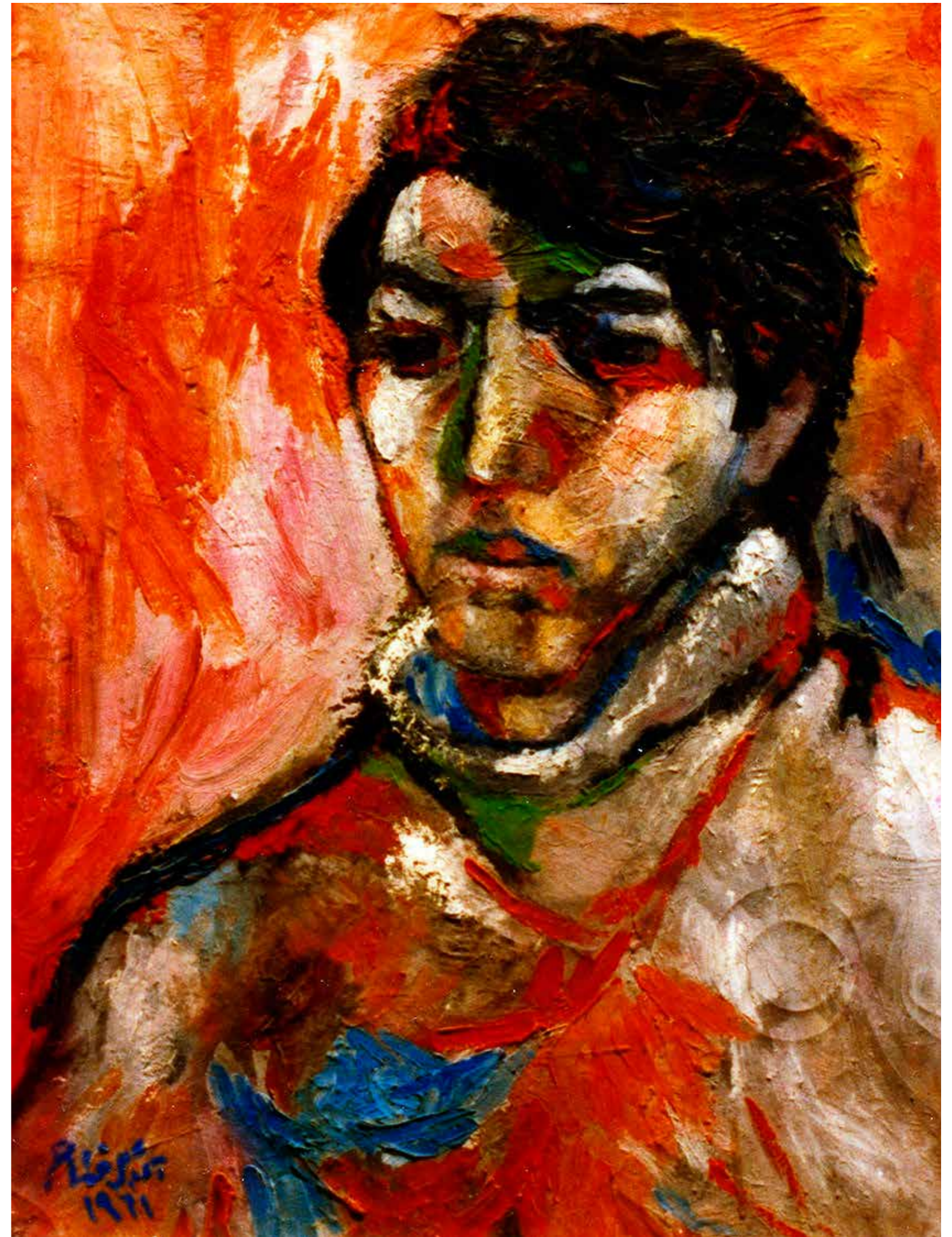
إسماعيل فتاح الترك 1957
زيت على القماش 90 * 60 سم.
مجموعة خاصة.





إسماعيل فتاح الترك، 1961
 زيت على القماش، 80 * 60 سم.
 مجموعة خاصة،

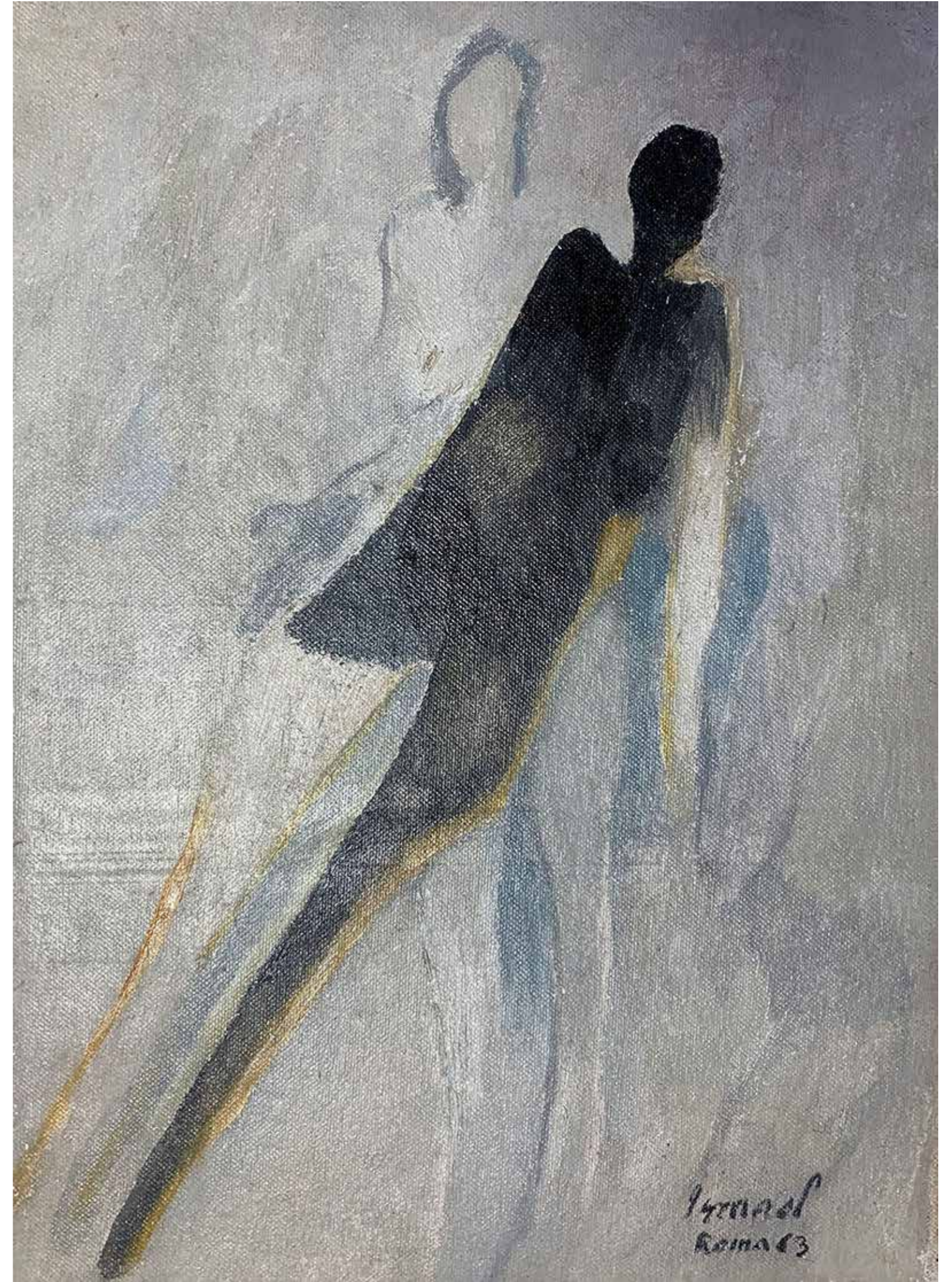
إسماعيل فتاح الترك، 1961
 ألوان مائية على الورق، 40 * 37 سم.
 مجموعة خاصة، لندن

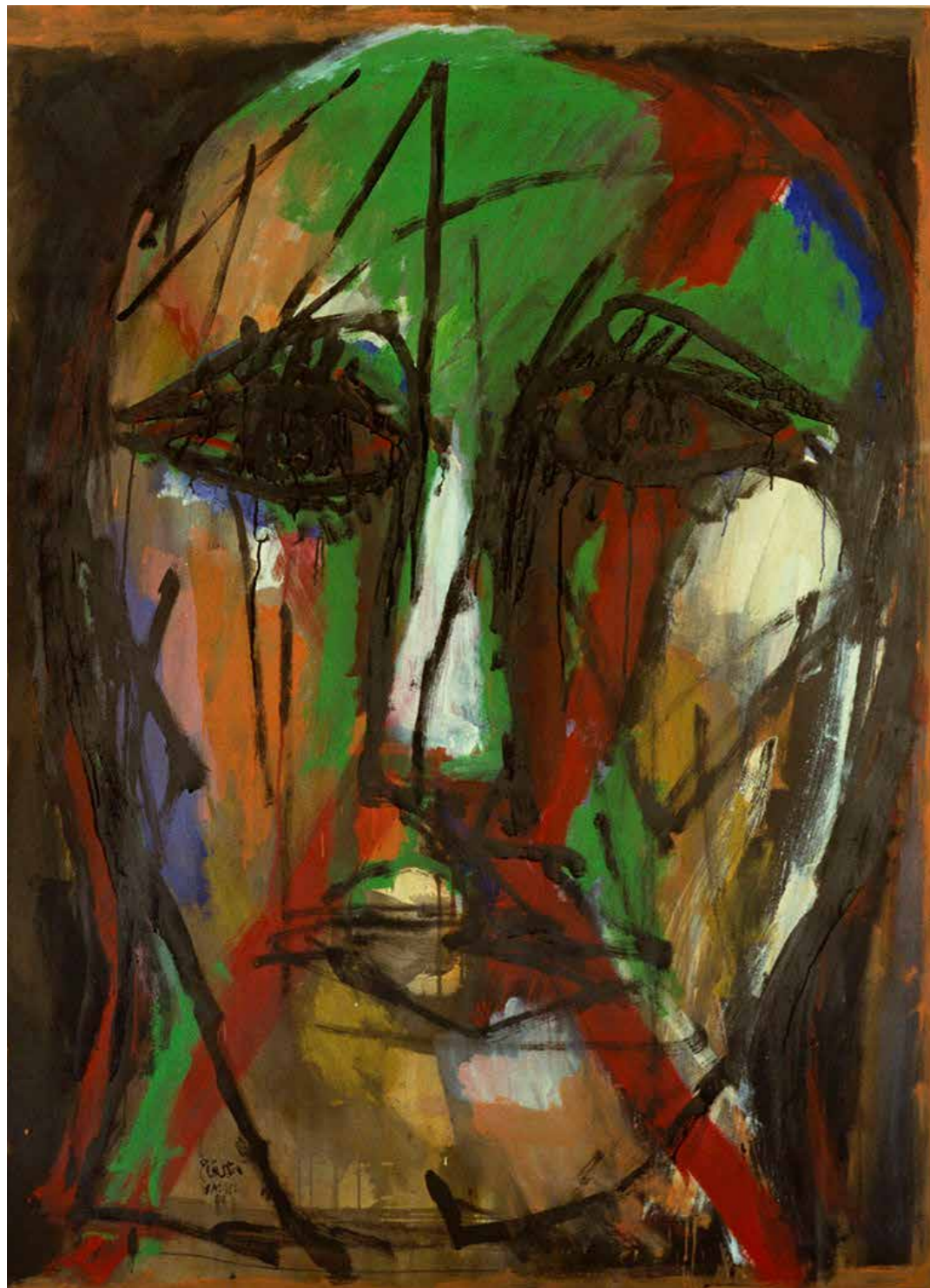




إسماعيل فتاح الترك، 1963
زيت على القماش، 40 * 29 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك، 1965
زيت على القماش، 60 * 80 سم.
مجموعة خاصة





إسماعيل فتاح الترك، 1988
مواد مختلفة على الورق 160 * 120 سم.
مجموعة اخاصة

إسماعيل فتاح الترك، 1988
اكريلك على الورق 95 * 65 سم.
مجموعة الابراهيمى، عمان.

إسماعيل فتاح الترك، 1994
مواد مختلفة على القماش 45 * 35 سم.
مجموعة الابراهيمى، عمان.

إسماعيل فتاح الترك، 1988
مواد مختلفة على الورق 160 * 120 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.





إسماعيل فتح الترك، 1989
مواد مختلفة على الورق ملصق على
القماش 135 * 100 سم.
مجموعة خاصة.



إسماعيل فتح الترك، 1988
اكريلك على الورق 160 * 120 سم.
مجموعة خاصة.

إسماعيل فتح الترك، 1987
اكريلك على الورق 100 * 70 سم.
مجموعة خاصة.

إسماعيل فتح الترك، 1988
مواد مختلفة على الورق 45 * 35 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.



إسماعيل فتاح الترك، 1989
مواد مختلفة على الورق ملصق على
القماش 150 * 120 سم.
مجموعة خاصة



إسماعيل فتاح الترك، 1997
مواد مختلفة على الورق 75 * 57 سم.
مجموعة خاصة.



إسماعيل فتاح الترك، 1989
مواد مختلفة على الورق ملصق على
القماش 135 * 100 سم.
مجموعة خاصة.

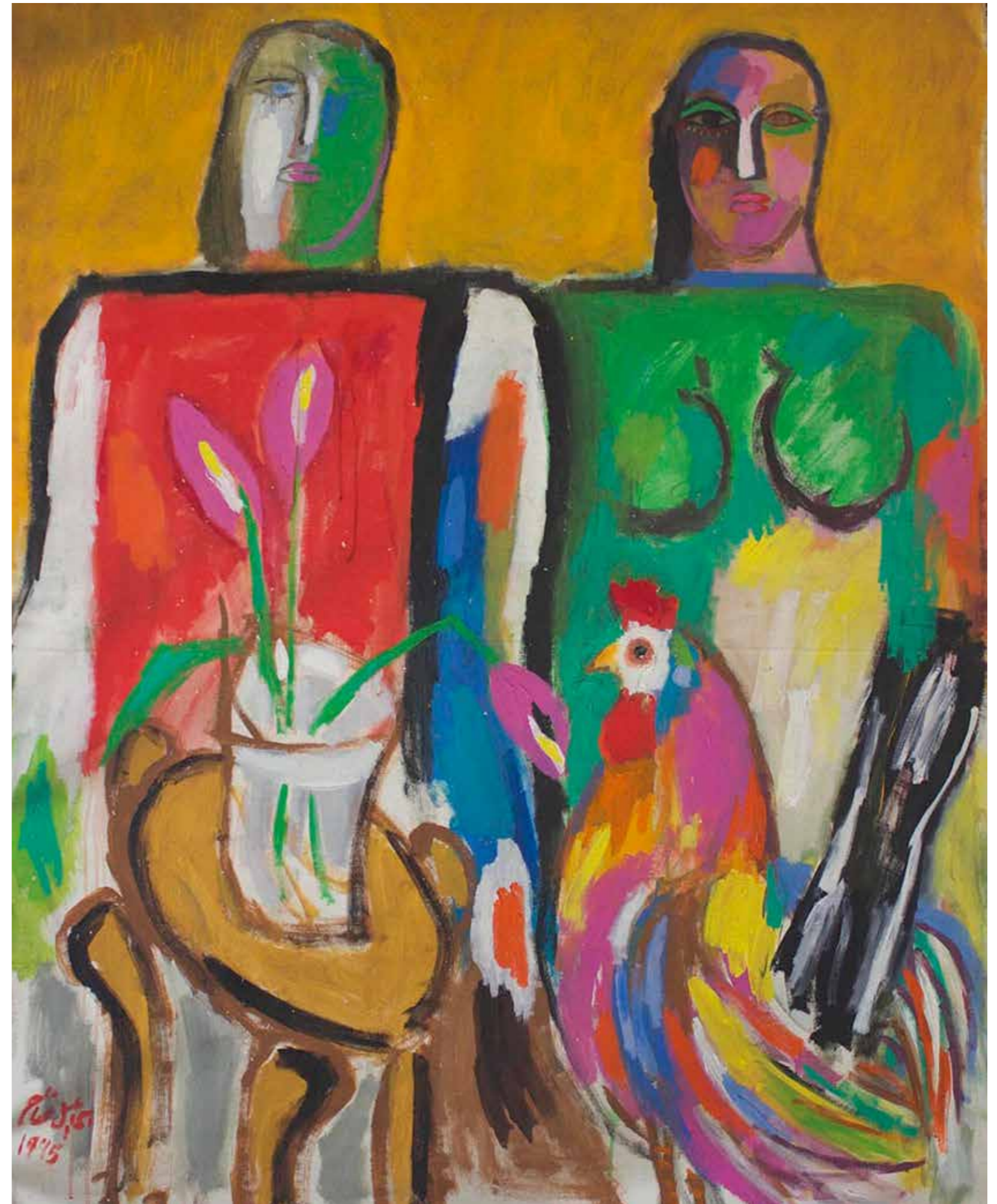


إسماعيل فتاح الترك، 1995
مواد مختلفة على القماش 230 * 120 سم.
مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة.

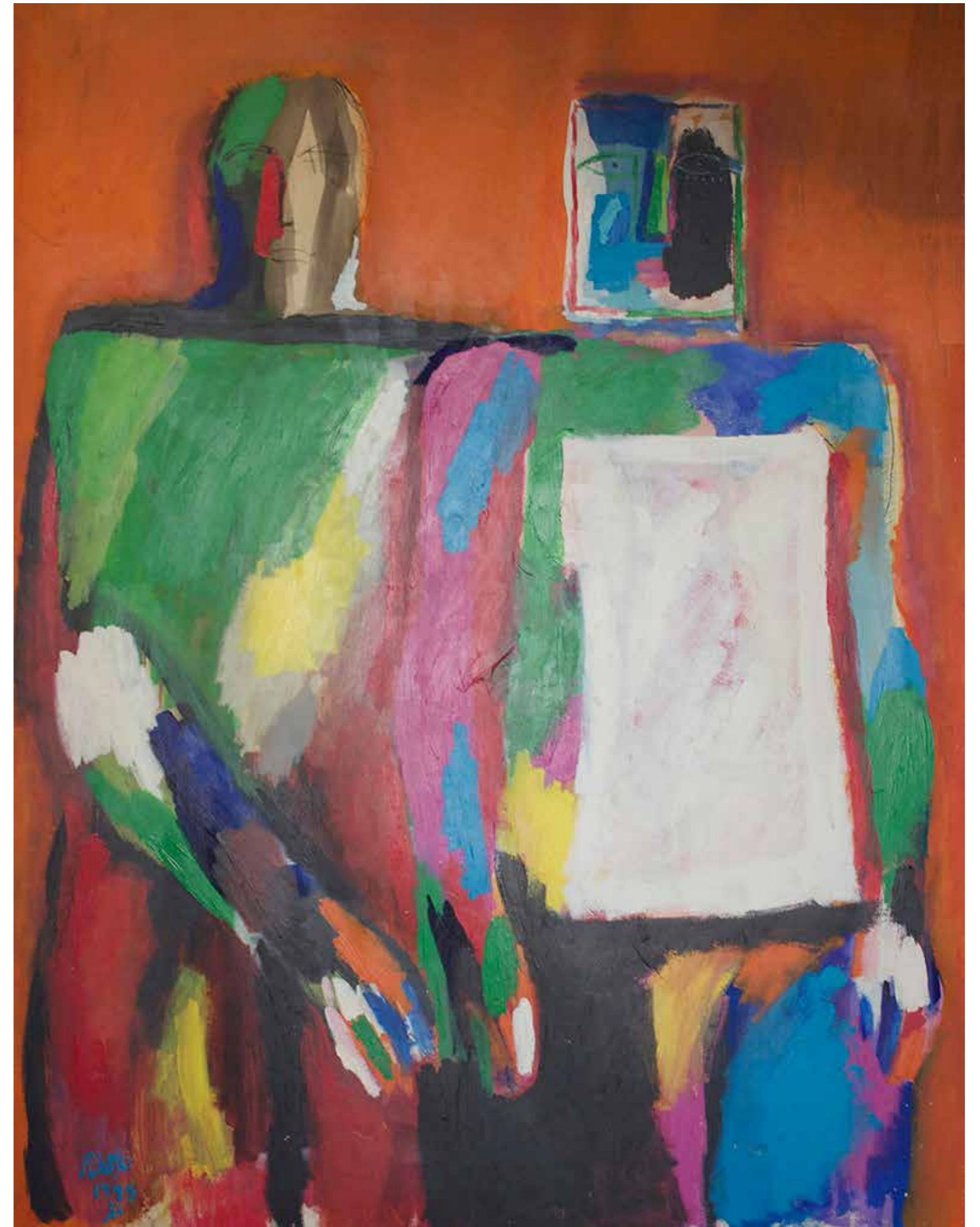
إسماعيل فتاح الترك، 1995
مواد مختلفة على القماش 120 * 100 سم.
مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة.



إسماعيل فتاح الترك، 1995
 مواد مختلفة على القماش، 230 * 180 سم.
 مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة



إسماعيل فتاح الترك، 1995
 مواد مختلفة على القماش 120 * 100 سم.
 مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة.



إسماعيل فتاح الترك، 1995.
مواد مختلفة على القماش، 170 * 120 سم.
مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة

إسماعيل فتاح الترك، 1995.
مواد مختلفة على القماش، 150 * 100 سم.
مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة



إسماعيل فتاح الترك، 1995
مواد مختلفة على الورق، 80 * 60 سم.
مجموعة معين خوري، عمان

إسماعيل فتاح الترك، 1998
أكريلك على الورق، 76 * 56 سم.
مجموعة بدر الحاج، بيروت

إسماعيل فتاح الترك، 1989
مواد مختلفة على الورق، 76 * 56 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.

إسماعيل فتاح الترك، 1986
زيت على القماش، 71 * 60 سم.
مجموعة حسين حربا، تورينو



إسماعيل فتاح الترك، 2001.
مواد مختلفة على الورق، 76 * 56 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.

إسماعيل فتاح الترك، 2002.
مواد مختلفة على الورق، 76 * 56 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.



إسماعيل فتاح الترك، 2002،
مواد مختلفة على الورق، 76 * 56 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.



إسماعيل فتاح الترك، 2004،
مواد مختلفة على الورق، 76 * 56 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.



إسماعيل فتاح الترك، 2001،
مواد مختلفة على الورق، 76 * 56 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.



إسماعيل فتاح الترك، 2002،
مواد مختلفة على الورق، 76 * 56 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.

إسماعيل فتاح الترك، 2002،
مواد مختلفة على الورق، 76 * 56 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.



إسماعيل فتاح الترك،
الدوحة، 2001



إسماعيل فتاح الترك في مشغله في مركز قطر
للفنون، الدوحة، 1998.

إسماعيل فتاح الترك في مشغله في مركز قطر
للفنون (الدوحة) مع مساعديه النحات علي رسن
وابراهيم حلاوة





إسماعيل فتاح الترك 1998
بلاستر 270 * 70 * 60 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.

إسماعيل فتاح الترك ١٩٩٩
بلاستر 300 * 120 * 40 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.





إسماعيل فتاح الترك 1998
بلاستر 300 * 70 * 60 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.

إسماعيل فتاح الترك 1998
بلاستر 300 * 120 * 60 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة.





إسماعيل فتاح الترك، 1995
 برونز 190 * 40 * 30 سم.
 مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة.

إسماعيل فتاح الترك، 1995
 كرانيت 170 * 40 * 30 سم.
 مجموعة متحف الفن العربي الحديث، الدوحة.

إسماعيل فتاح الترك في مشغله في مركز قطر للفنون، الدوحة 2000





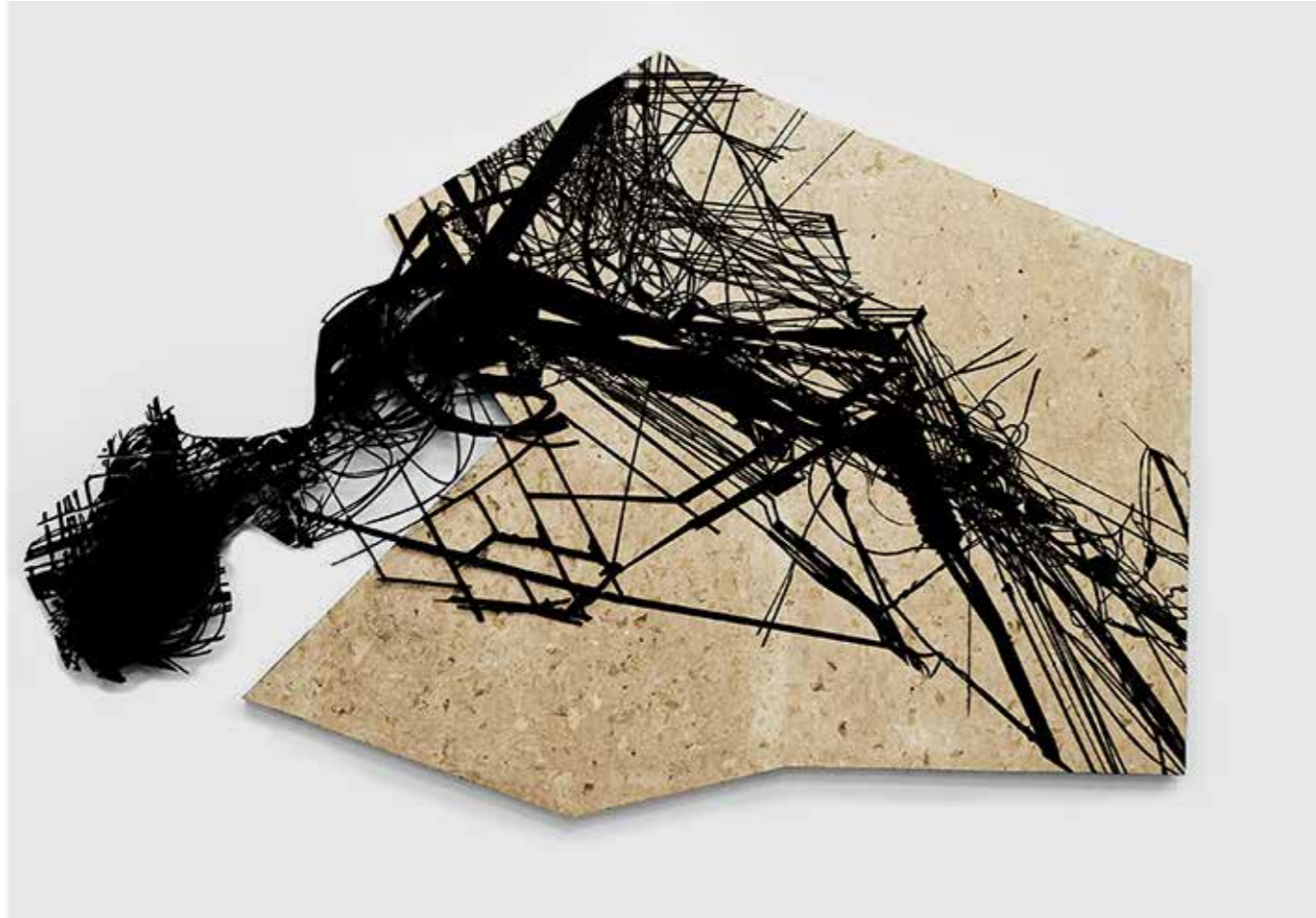
إسماعيل فتاح الترك، 1997
بلاستر 200 * 109 * 82 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة



إسماعيل فتاح الترك، 1998
كرانيت 300 * 200 * 80 سم.
مجموعة الشيخ حسن ال ثاني، الدوحة

تشابكات

معرض الفنان دليير سعد شاكر



افتتاح المعرض : 13 تشرين الاول 2020
 يستمر المعرض لحد تشرين الثاني 2020



إسماعيل فتاح الترك 1963
 برونز 44 * 33 سم.
 مجموعة رندى زوانه، عمان.



إسماعيل فتاح الترك 1963
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة خاصة.

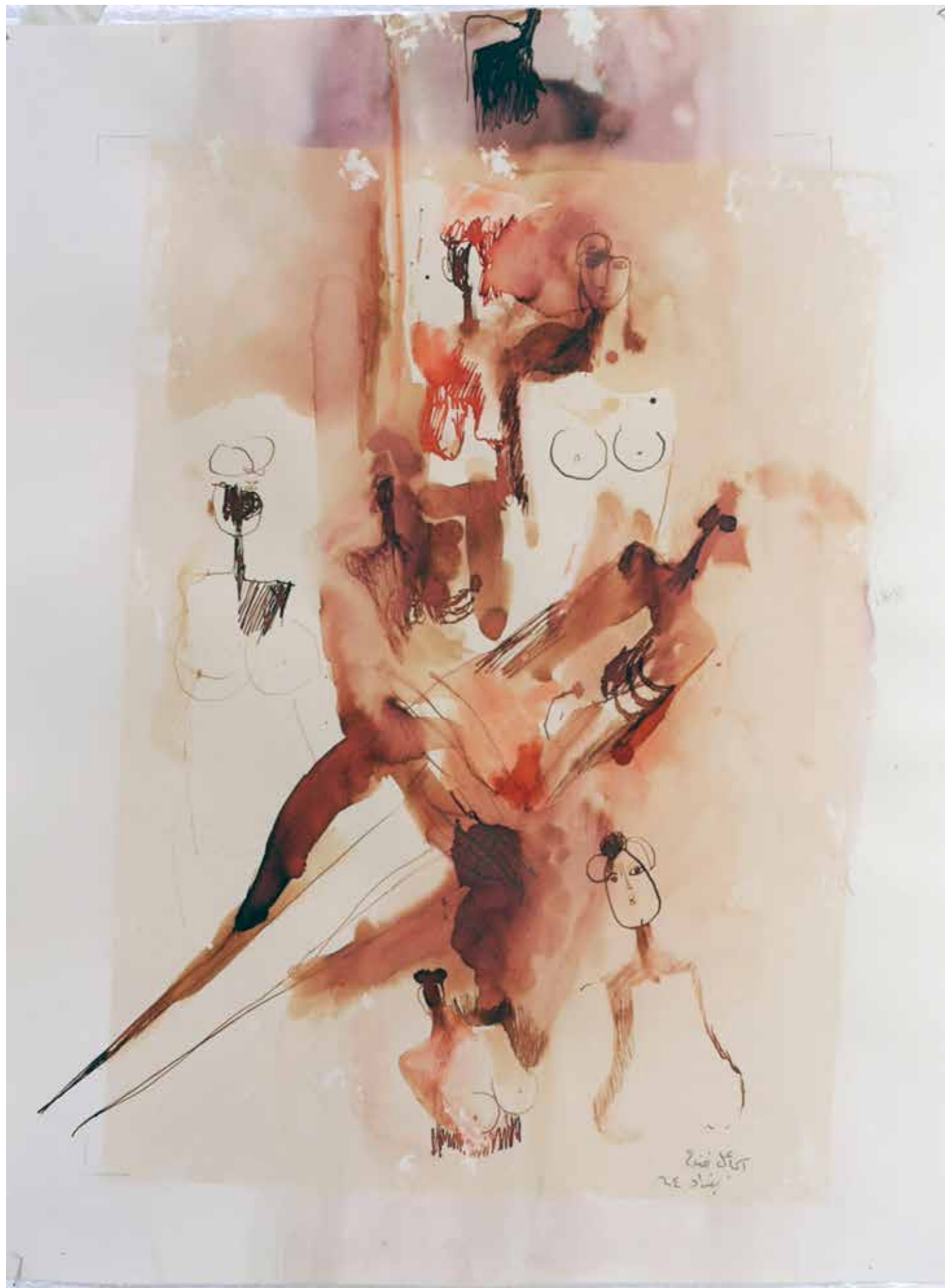
إسماعيل فتاح الترك 1964
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة خاصة، لندن

إسماعيل فتاح الترك 1964
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة خاصة، لندن

إسماعيل فتاح الترك 1964
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة خاصة، لندن



تخطيطات



إسماعيل فتاح الترك 1963
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة خاصة.

إسماعيل فتاح الترك 1964
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة رفعة الجادرجي، لندن

إسماعيل فتاح الترك 1964
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة رفعة الجادرجي، لندن

إسماعيل فتاح الترك 1963
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة رفعة الجادرجي، لندن



إسماعيل فتاح الترك 1965
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة خاصة.

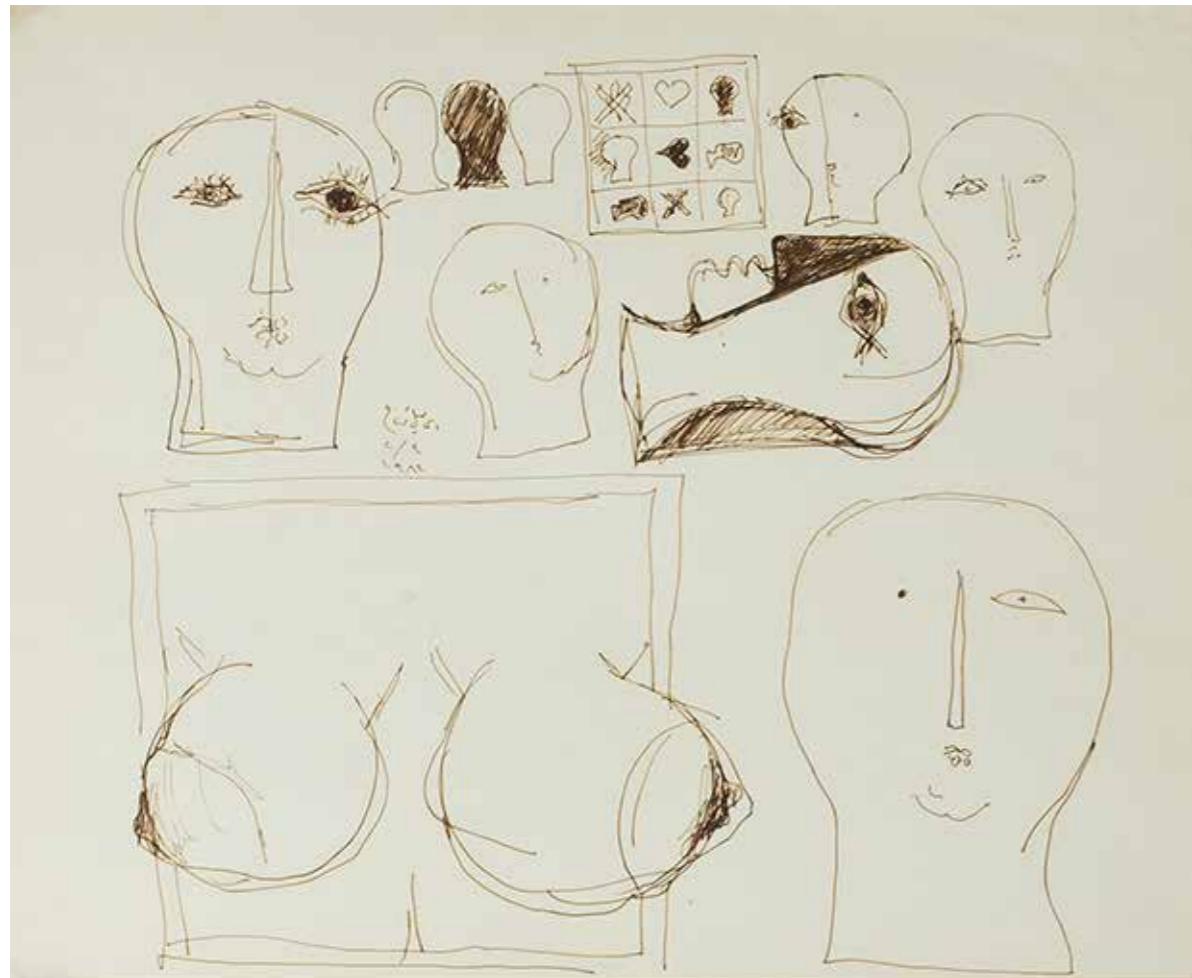


إسماعيل فتاح الترك 1965
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة خاصة.



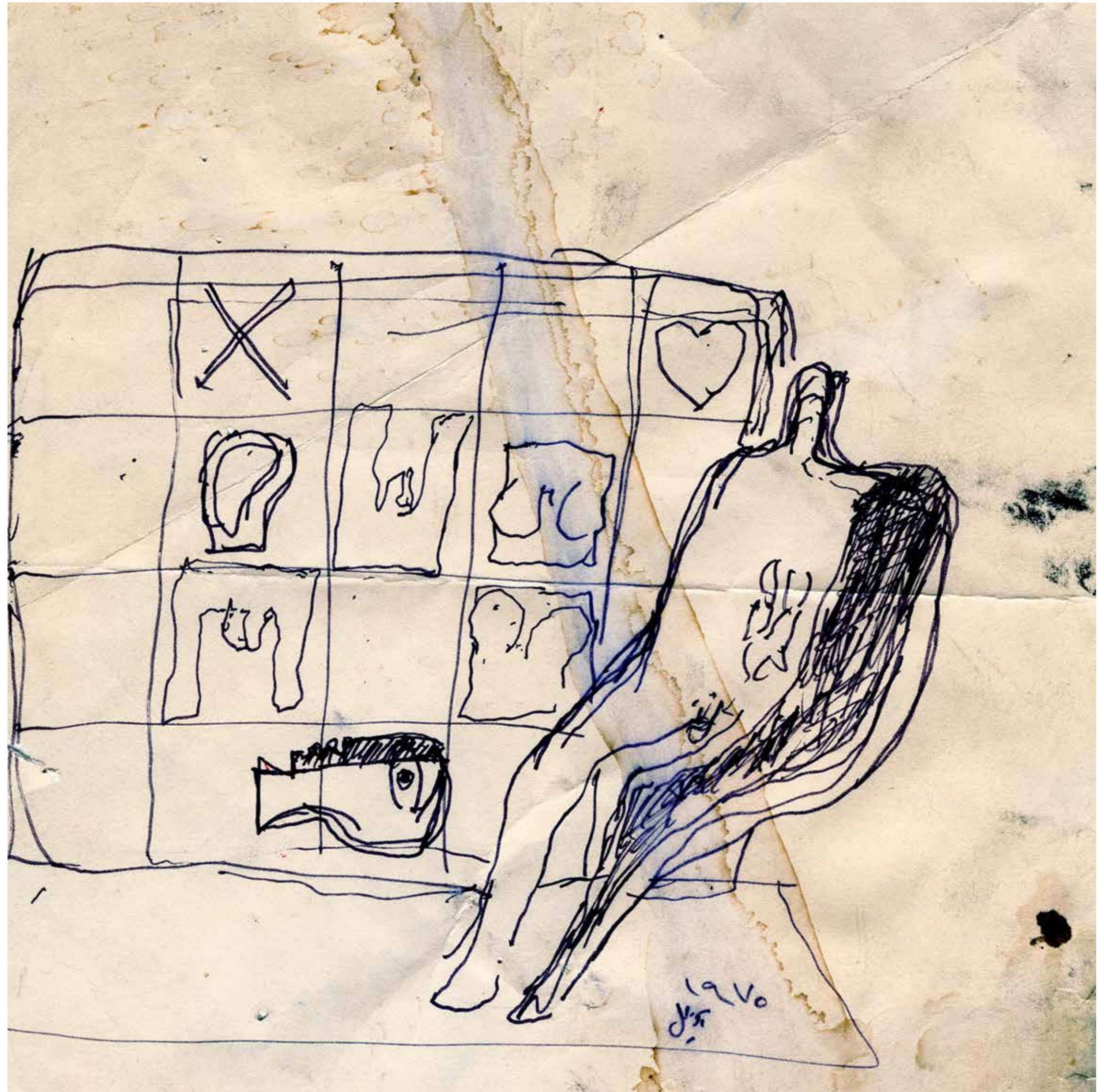
إسماعيل فتاح الترك 1966
الوان مائية مع حبر صيني 44 * 33 سم.
مجموعة خاصة.





إسماعيل فتاح الترك 1975
حبر صيني على الورق 14 * 26 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1986
حبر صيني على الورق 36 * 45 سم.
مجموعة حسين حريا، تورينو.

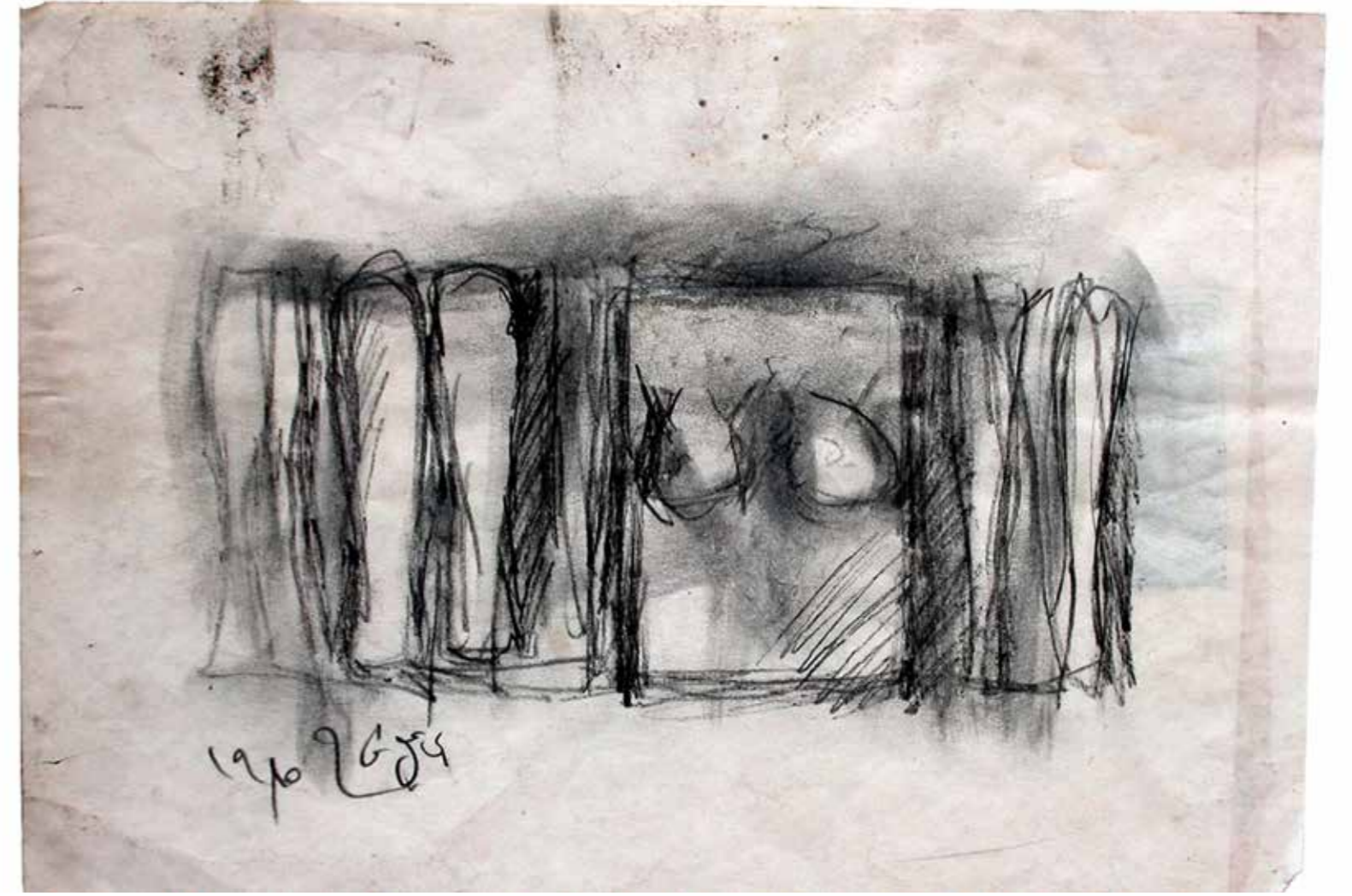




إسماعيل فتاح الترك 1985
قلم فحم على الورق 14 * 26 سم.
مجموعة خاصة، لندن.



إسماعيل فتاح الترك 1986
حبر صيني على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة الابراهيمى، عمان.

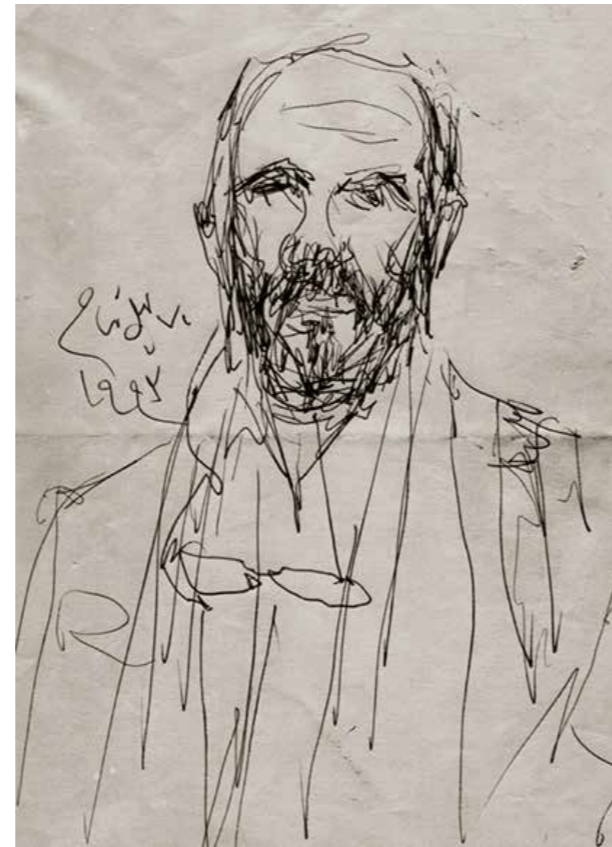


إسماعيل فتاح الترك 1990
حبر صيني على الورق 37 * 27 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1991
مواد مختلفة على الورق 37 * 27 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1991
حبر صيني على الورق 48 * 34 سم.
مجموعة خاصة، عمان.

إسماعيل فتاح الترك 1993
حبر صيني على الورق 30 * 20 سم.
مجموعة خاصة، بغداد.



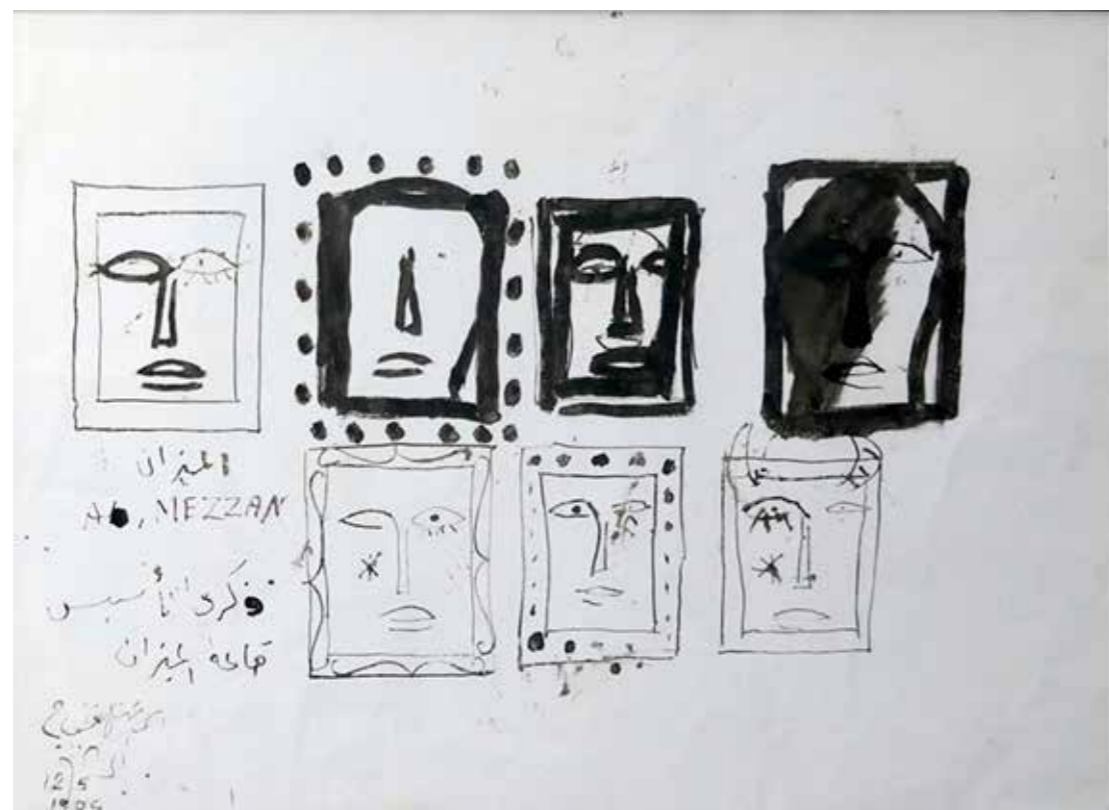


إسماعيل فتاح الترك 1995
حبر صيني على الورق 50 * 35 سم.
مجموعة الفنان علاء بشير، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1997
حبر صيني على الورق 50 * 35 سم.
مجموعة خاصة.

إسماعيل فتاح الترك 1994
حبر صيني على الورق 55 * 35 سم.
مجموعة خاصة، عمان

إسماعيل فتاح الترك 1998
حبر صيني على الورق 50 * 70 سم.
مجموعة الابراهيمى، عمان.

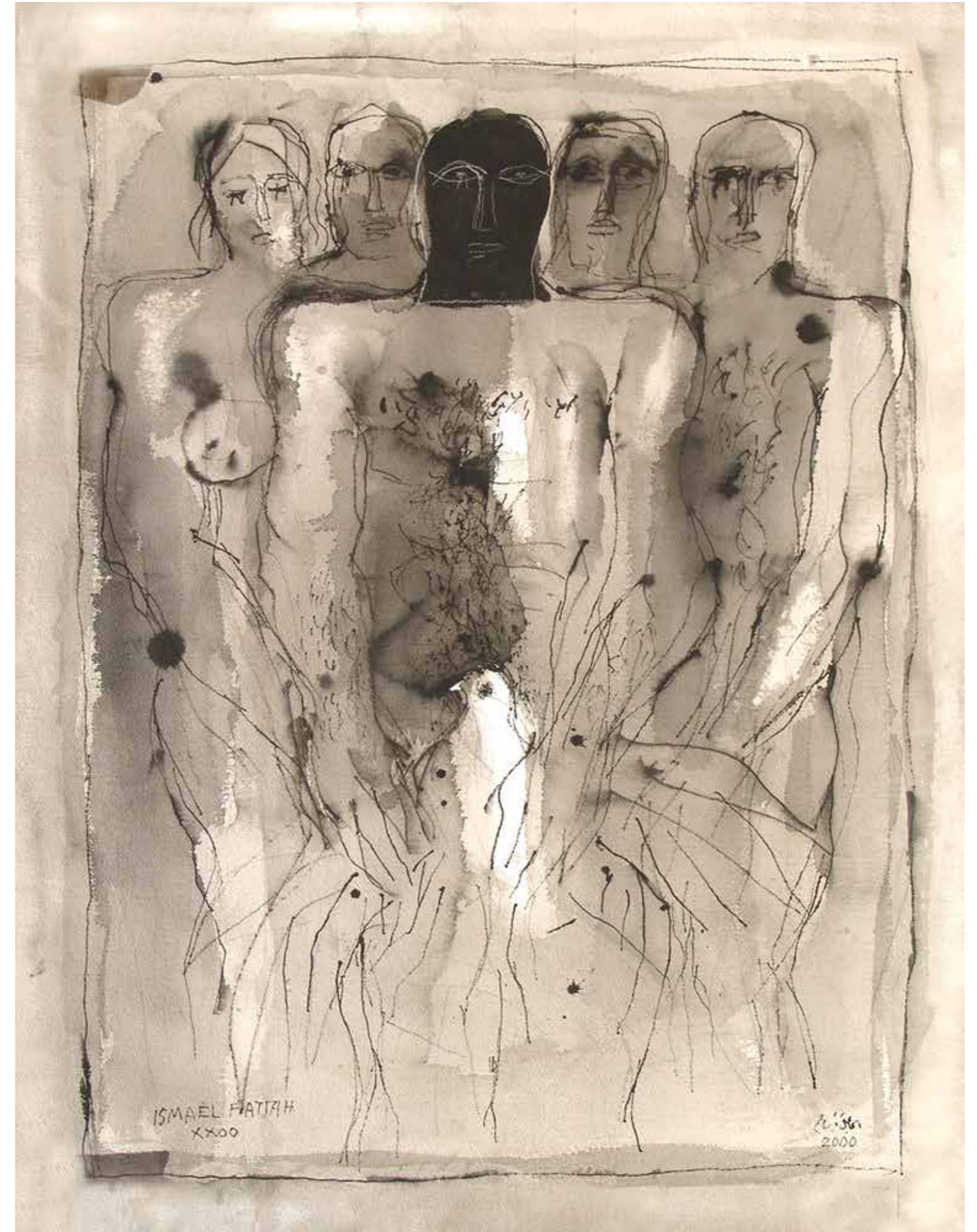




إسماعيل فتاح الترك 2000
حبر صيني على الورق 160 * 120 سم.
مجموعة محمود العبيدي، عمان.

إسماعيل فتاح الترك 1999
قلم الوان على الورق 106 * 66 سم.
مجموعة خاصة.

إسماعيل فتاح الترك 2001
حبر صيني على الورق 76 * 56 سم.
مجموعة خاصة، لندن





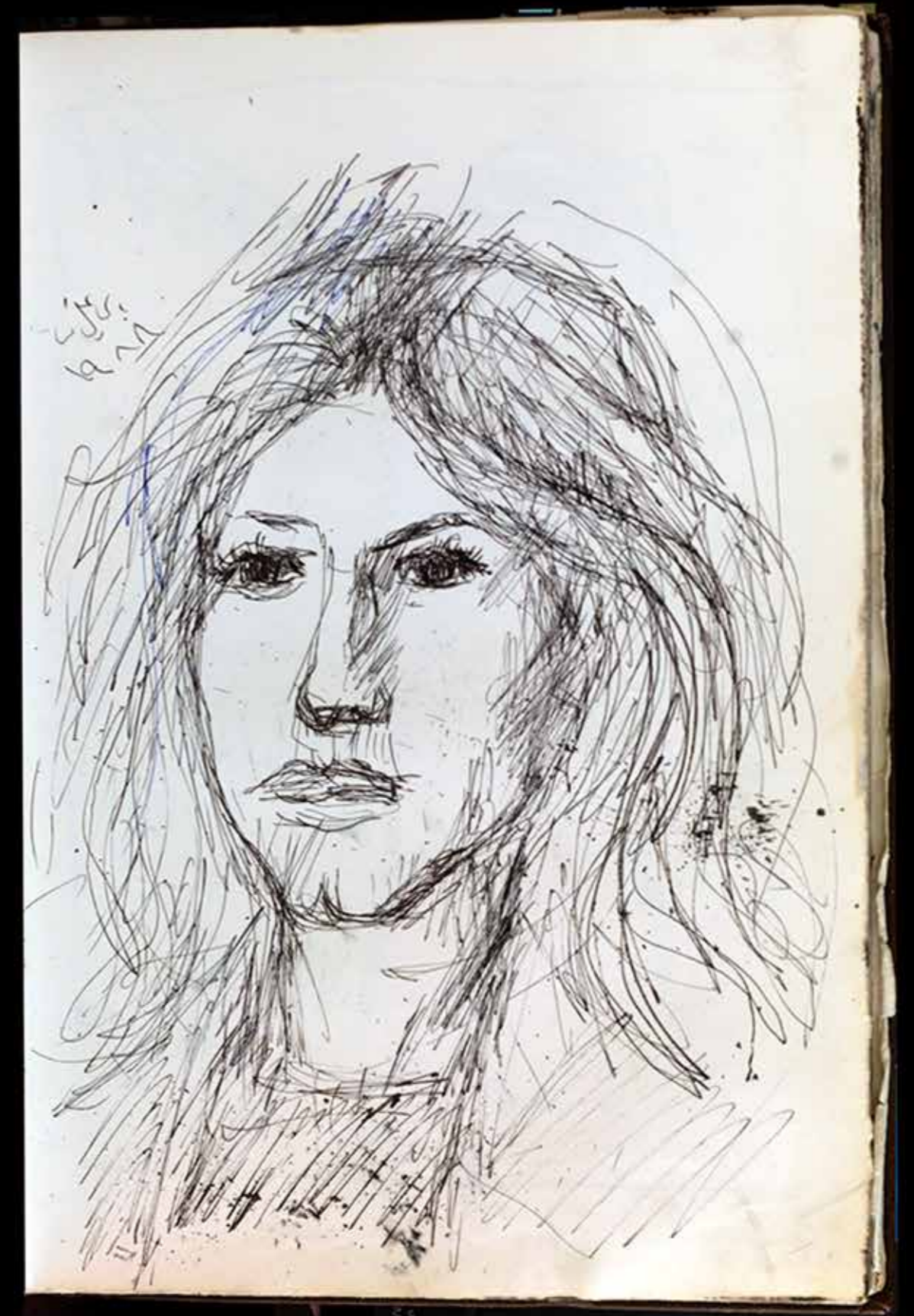
إسماعيل فتاح الترك 2004
حبر صيني على الورق 50 * 35 سم.
مجموعة خاصة، لندن



إسماعيل فتاح الترك 2002
حبر صيني مع ألوان مائية على الورق 50 * 35 سم.
مجموعة محمود العبيدي، عمان.

دفتر الغريب رقم 1

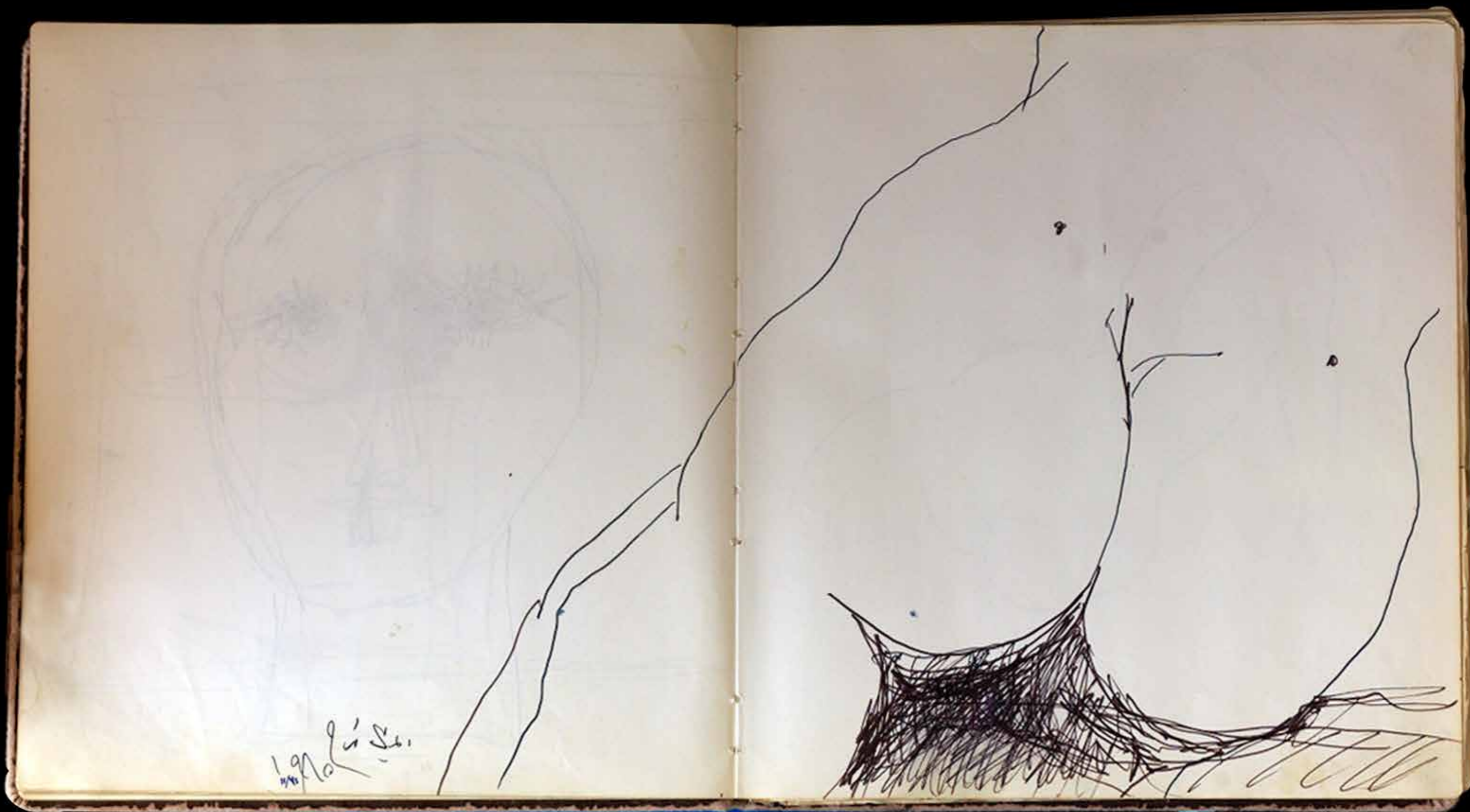
بين عام -1989- 1997 مجموعة خاصة، عمان





دفتر الغريب رقم 2

بين عام 1985--1986 مجموعة خاصة، عمان





دعوة للفنانين للمساهمة في ملف ماكو حول ما حدث من
دمار في بيروت

على تنوع الأصعدة، اجتماعيا، ثقافيا وفنيا تحت عنوان
(الكتاب الأسود لمرقأ بيروت)

تكون المساهمة عبر ما يعرف بكتاب الفنان، ترسل صور
العمل عالية الجودة مع المعلومات الخاصة بالعمل الى
info@makouart.com

اخر تاريخ للمشاركة نهاية شهر نوفمبر من هذا العام.

يعود أقدم عمل طباعي معروف للفنان إسماعيل فتاح إلى عام ١٩٧٦ عندما كان في روما وبعدها في عام ١٩٨٨ عندما استغل فرصة مجيئه إلى لندن للإشراف على إنجاز الراية العراقية لنصب الشهيد، وعمل معي في محترف "هيوستون". وفي عام ١٩٩٤ استلمت منه بطاقة مطبوعة يدوية ومؤرخة يقول فيها "هذه تجربة عملتها في بغداد في مشغل جديد لأحد الفنانين الشباب..." وقد وجد في هذه التجربة حافزاً على تطوير معرفته بإحدى أهم التقنيات الفنية لإنتاج الأعمال المحدودة، حيث سعى في السنوات الأولى إلى إعادة إنتاج بعض الأعمال الأصلية من عام ١٩٨٨ مع تشذيب بالألوان تستلزمها تقنية الحفر على المعدن. إلا أن عدم إلمام إسماعيل بتقاليد هذا النوع من الإنتاج، وعدم إصراره على الالتزام بتوثيق عدد الطباعات بالإضافة إلى عدم إشرافه الشخصي على تدمير الصفائح الأساسية للأعمال المنتجة، قد خلق مناخاً عاماً من عدم الاطمئنان، شاملاً بذلك ما يظهر بين الحين والآخر من أعمال مطبوعة أضيفت إليها باليد ألوان متعددة يدعي مروجوها بأصالة الأعمال دون وجود وثيقة مختومة وموقعة من قبل الفنان.



إسماعيل فتاح الترك ١٩٧٢
طباعة على الورق ٦٥ * ٤٠ سم.
مجموعة معين خوري، عمان

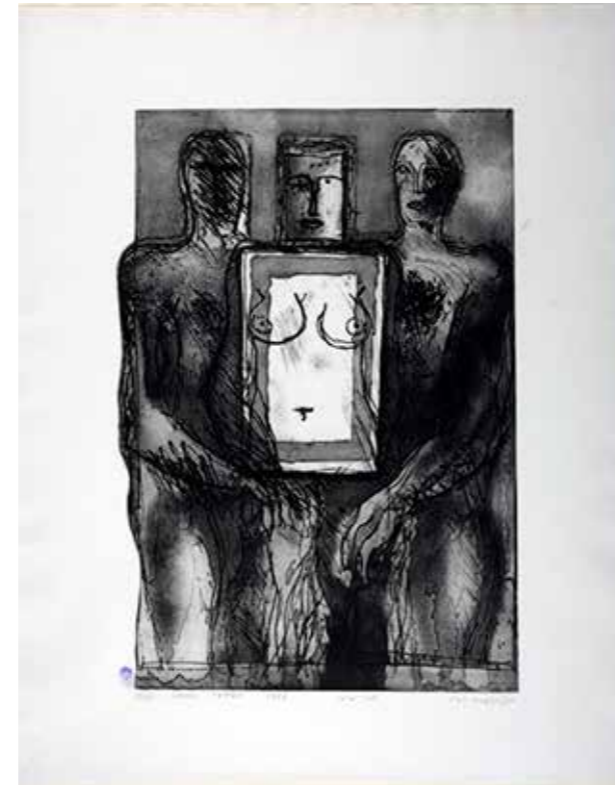
إسماعيل فتاح الترك ١٩٨٨
طباعة ليثوغراف على الورق ١٠٠ * ٨٠ سم.
مجموعة خاصة، لندن



إسماعيل فتاح الترك إسماعيل فتاح 1988
طباعة على الورق 65 * 48 سم.
مجموعة رندى زوانه، عمان

إسماعيل فتاح الترك 1989
طباعة على الورق 76 * 56 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1992
طباعة على الورق 76 * 56 سم.
مجموعة خاصة، لندن.



إسماعيل فتاح الترك 1994
طباعة على الورق 65 * 40 سم.
مجموعة، عمان

إسماعيل فتاح الترك 1997
طباعة على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1997
طباعة على الورق 76 * 56 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1997
طباعة على الورق 76 * 56 سم.
مجموعة خاصة، عمان.





اسماعيل فتاح الترك
 مجموعة الابراهيمية
 عمان 98



اسماعيل فتاح الترك 1998
 طباعة على الورق 65 * 40 سم.
 مجموعة، عمان

اسماعيل فتاح الترك 1998
 طباعة على الورق 70 * 50 سم.
 مجموعة معين خوري، عمان.

اسماعيل فتاح الترك 1998
 طباعة على الورق 76 * 56 سم.
 مجموعة خاصة، لندن.

اسماعيل فتاح الترك 1998
 طباعة على الورق 90 * 65 سم.
 مجموعة الابراهيمية، عمان.

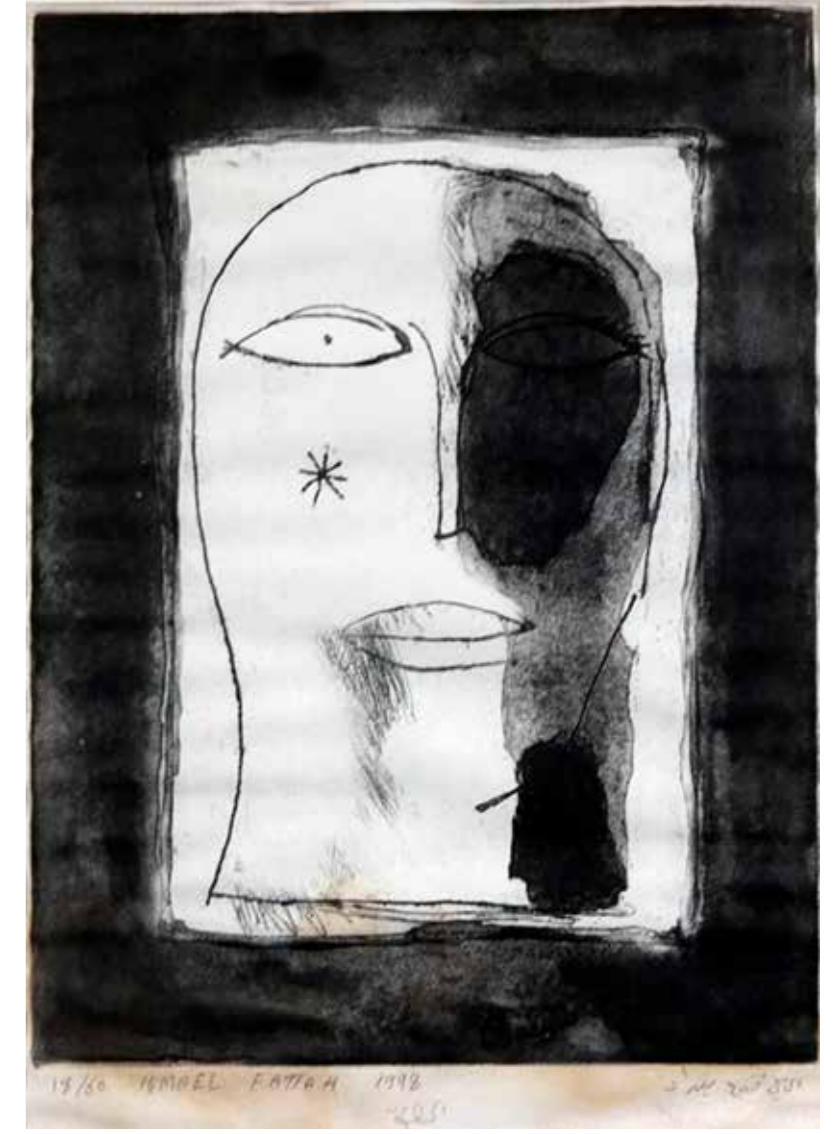
اسماعيل فتاح الترك 1998
 بروقات طباعة على الورق 55 * 50 سم.
 مجموعة الابراهيمية، عمان.



إسماعيل فتاح الترك 1998
طباعة على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1998
طباعة على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1998
طباعة على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة خاصة، لندن.



إسماعيل فتاح الترك 1998
طباعة على الورق 50 * 35 سم.
مجموعة الابراهيمى، عمان

إسماعيل فتاح الترك 1998
طباعة على الورق 75 * 52 سم.
مجموعة رندى زوانه، لندن.



28/30 ISMAEL FATTAH 1999
 إسماعيل فتاح فداد ١٩٩٩



إسماعيل فتاح الترك 1998
 طباعة على الورق 68 * 45 سم.
 مجموعة رندى زوانه، عمان

إسماعيل فتاح الترك 1998
 طباعة على الورق 70 * 50 سم.
 مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1998
 طباعة على الورق 70 * 50 سم.
 مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1998
 طباعة على الورق 70 * 50 سم.
 مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح 1998
 طباعة على الورق 70 * 50 سم.
 مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1999
طباعة على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة خاصة، لندن.



إسماعيل فتاح الترك 1999
طباعة على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة خاصة، لندن.



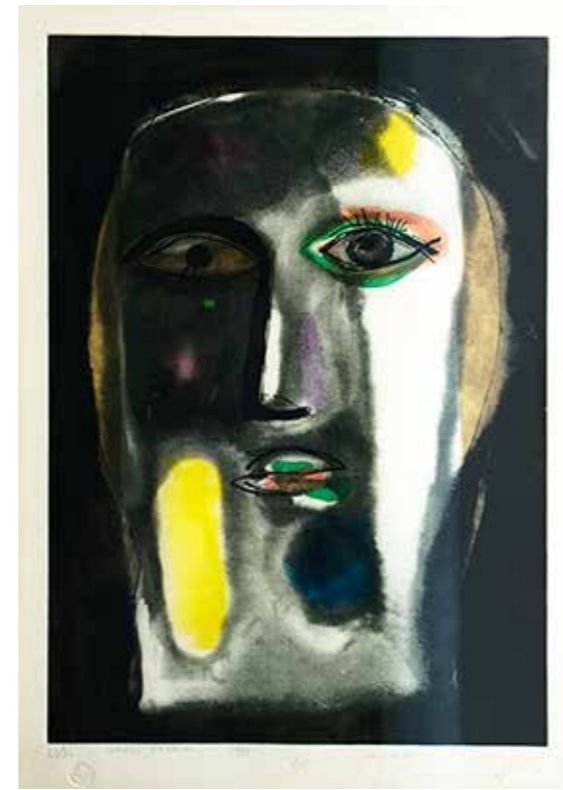
إسماعيل فتاح الترك 1999
طباعة على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 1999
طباعة على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة خاصة، عمان.

إسماعيل فتاح الترك 1999
طباعة على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة معين خوري، عمان.



إسماعيل فتاح الترك 1999
طباعة على الورق 70 * 50 سم.
مجموعة خاصة، لندن.



إسماعيل فتاح الترك 2002
 طباعة على الورق. مجموعة الشيخ حسن
 ال ثاني، الدوحة

إسماعيل فتاح الترك 2002
 طباعة على الورق. مجموعة الشيخ حسن
 ال ثاني، الدوحة

إسماعيل فتاح الترك 2004
 طباعة على الورق 70 * 60 سم.
 مجموعة خاصة، لندن.



إسماعيل فتاح الترك 1999
 طباعة على الورق 100 * 65 سم.
 مجموعة الابراهيمى، عمان

إسماعيل فتاح الترك 2000
 طباعة على الورق 70 * 50 سم.
 مجموعة خاصة، لندن.

إسماعيل فتاح الترك 2001
 طباعة على الورق 70 * 60 سم.
 مجموعة الابراهيمى، عمان

إسماعيل فتاح الترك 2002
 طباعة على الورق 70 * 50 سم.
 مجموعة خاصة، لندن.






إسماعيل فتاح الترك 2002
طباعة على الورق 60 * 50 سم.
بعنوان (عفويات) مع عمل اصلي
مجموعة خاصة، لندن.

GALLERIA D'ARTE "LAURINA",
ROMA - VIA LAURINA, 7 - TEL. 671.928

ISMAEL




La S.V. è invitata alla inaugurazione della Mostra che avrà luogo giovedì, 11 febbraio 1965 alle ore 10.

SCULTURE

| | |
|-----------------------------|----------------|
| 1) Figure 1963 | (Bronzo) |
| 2) Composizione 1963 | " |
| 3) Cavallo | " |
| 4) Nudo | " |
| 5) Ballerine | " |
| 6) Busto | " |
| 7) Ritratto 1962 | " |
| 8) Ritratto d'un amico 1963 | " |
| 9) Famiglia 1963 | " |
| 10) Due figure | " |
| 11) Vaso da Bagdad 64 | legno colorato |
| 12) Due visi decorativi 64 | " |
| 13) Torso 1963 | legno |
| 14) Nudo 1963 | legno |

DISEGNI

| | |
|----------------------------|------|
| 1) Figura con colore rosso | 1962 |
| 2) Due figure contrarie | 1963 |
| 3) Composizione | " |
| 4) Studio N. 1 | " |
| 5) Uomo a cavallo | " |
| 6) Soggetto | " |
| 7) Uomo e donna | " |
| 8) Vendetta | " |
| 9) Studio N. 2 | " |
| 10) Figura | " |



Ismael Fattah
nato a Basrah (IRAK) nel 1934.
Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Bagdad (Sculture).
Ha vinto una borsa di studio del governo iracheno di 5 anni.
Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Roma (Sculture) nell'anno 1963.
Attualmente vive a Roma.

PREMI:
Primo premio di pittura per gli Artisti Arabi in Italia 1962.
Primo premio di Sculture per gli artisti stranieri di via Margutta 1963.

Mostra personale di Pittura e Scultura al palazzo dell'Esposizione-Roma 1963

ISMAEL
ROMA 1964
GALLERIA ARTISTI D'OGGI
VIA GEMELLI E MARIA, 30* - TEL. 672015
Inaugurazione 3 febbraio 1964 - ore 16.
Mostra del 3 al 13 febbraio 1964.

المملكة العراقية
المستقبل
المستقبل
التنمية
التنمية
التنمية



وزارة المعارف
مجمع الفنون الجميلة



ابن وزير المعارف
بنا على ما عرضته مجلس اساتذة معهد الفنون الجميلة وبننا على احوال الطالب اسماعيل فتاح الترك المولود في البصرة سنة ١٩٣٤ من ابناء الدراسة الفنية المقررة في المجمع وأجرت لياز الامتحان النهائي المطلوب بنجاح قرنا من ولوم المعدل سنة ٥٧-٥٨ من درجة امتياز مع جميع الحقوق والامتيازات التي تتولده اياها هذه الدرجة.

كتب في بغداد في يوم السادس عشر من شهر صفر من سنة الف ثمانمائة وسبع و سبعين
هجري الموافق ليوم الاول من شهر ايلول من سنة الف تسعمائة وثمان و خمسين الميلادية م

ر. وزير المعارف
المستبد
الاستاذ الفاضل

أدلة معارض شخصية في روما وبغداد،

شهادة تخرج إسماعيل فتاح الترك من معهد الفنون الجميلة، بغداد

المعارض الشخصية

- ١- المعرض الشخصي للرسم والنحت في قاعة قصر المعارض الكبريه بروما نيسان ١٩٦٣
- ٢- المعرض الشخصي للنحت والتخطيط في كبرى الفنانين المعاصرين في روما شباط ١٩٦٤
- ٣- المعرض الشخصي للرسم والتخطيط في كبرى لاورينا شباط ١٩٦٥
- ٤- معرض الرسم في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ببغداد، مارت ١٩٦٥

Press and Critics' Comments on the Exhibitions.

GENOVA NOTTE, Sabato 15 Febbraio 1964.
LA SETTIMANA ROMA, Giovedì 27 Febbraio 1964.
VOCE DEL SUD, Sabato 8 Febato 8 Febbario 1964.
IL TEMPO, Martedì 11 Febbraio 1964.
LA FIERA LETTERARIA, Domenica 9 Febbraio 1964.
ATTUALITA DELLA SETTIMANA, 10 Febbraio 1664.
PAESE SERA, Giovedì 18 Gingno 1964.
NATOPRESS, 14 Febbraio 1964.
SCENA ILLUSTRATA is Febbraio 1964.
IL NAZIONALE, 21 Febbraio 1965.
DAILY AMERICAN, Friday 12th February 1965.

Personal Exhibitions:

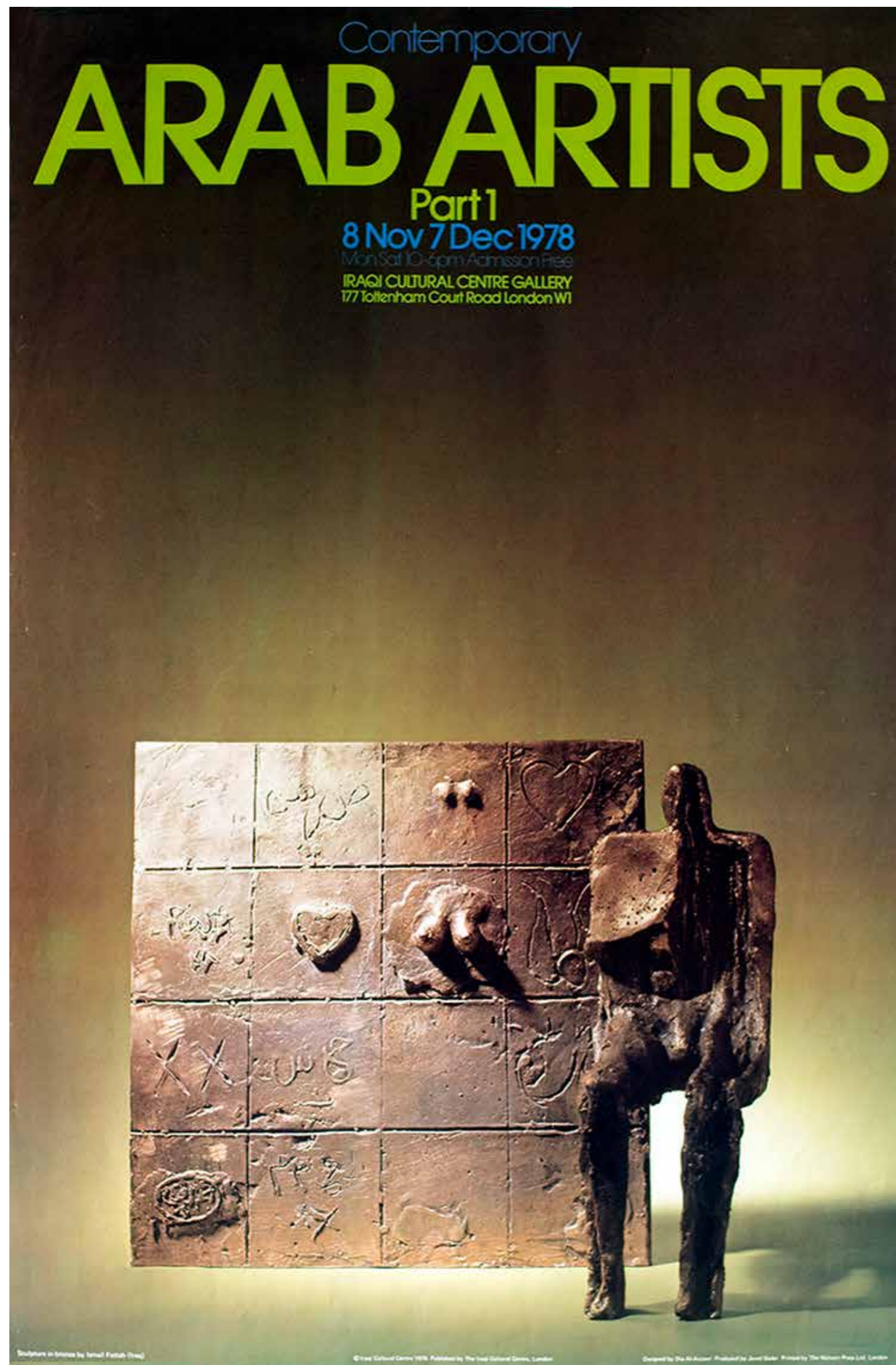
- 1- Painting and Sculpture Exhibition at the Arts Culture Palace, Rome - April, 1963.
- 2- Sculpture and Sketching Exhibition at the Modern Artists Gallery, Rome - February, 1964.
- 3- Painting and Sculpture Exhibition, at the Laurina Gallery, Rome - February, 1965.
- 4- Painting Exhibition, in the Hall of the National Museum of Modern Art, Baghda - March, 1965.

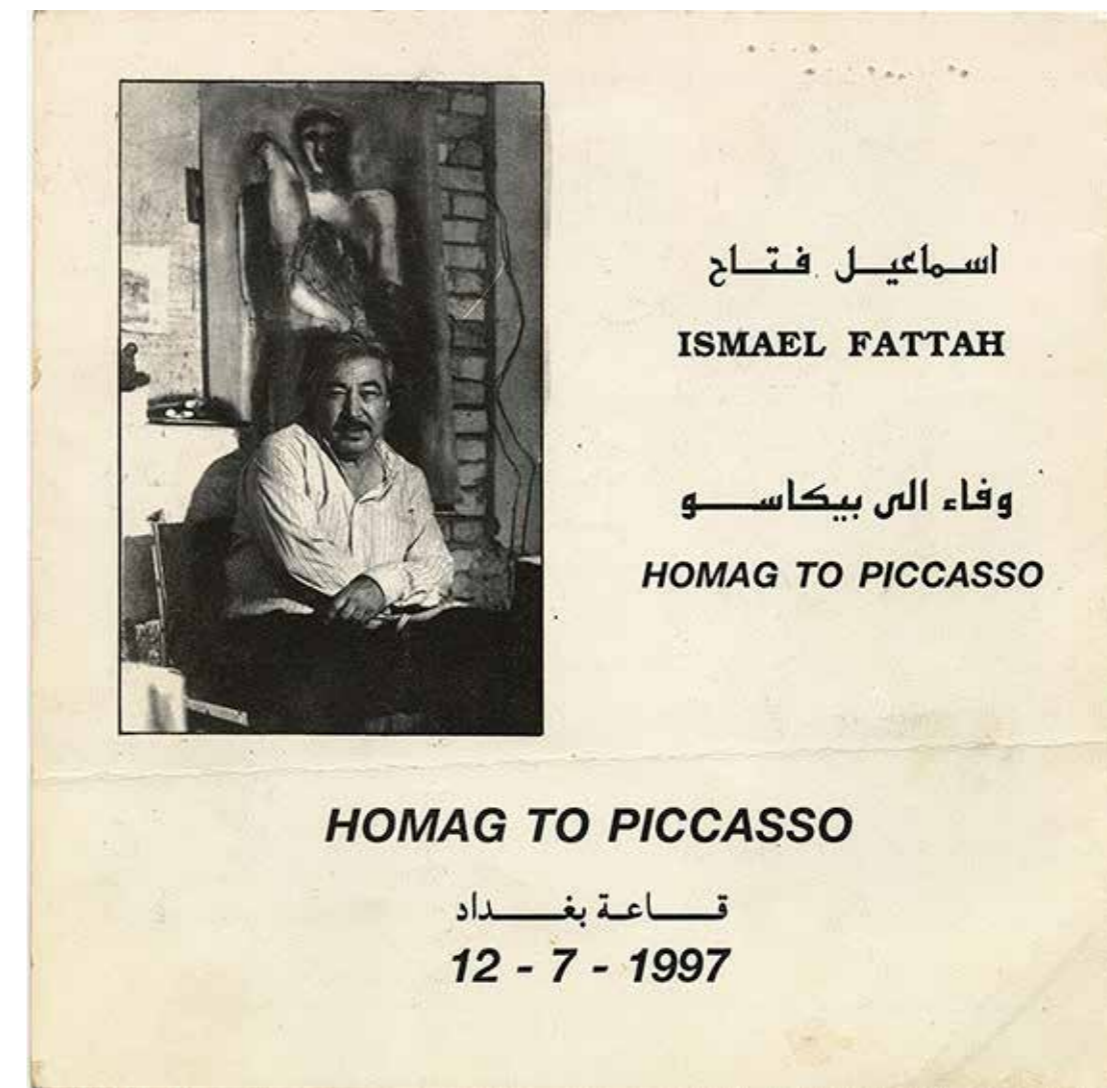
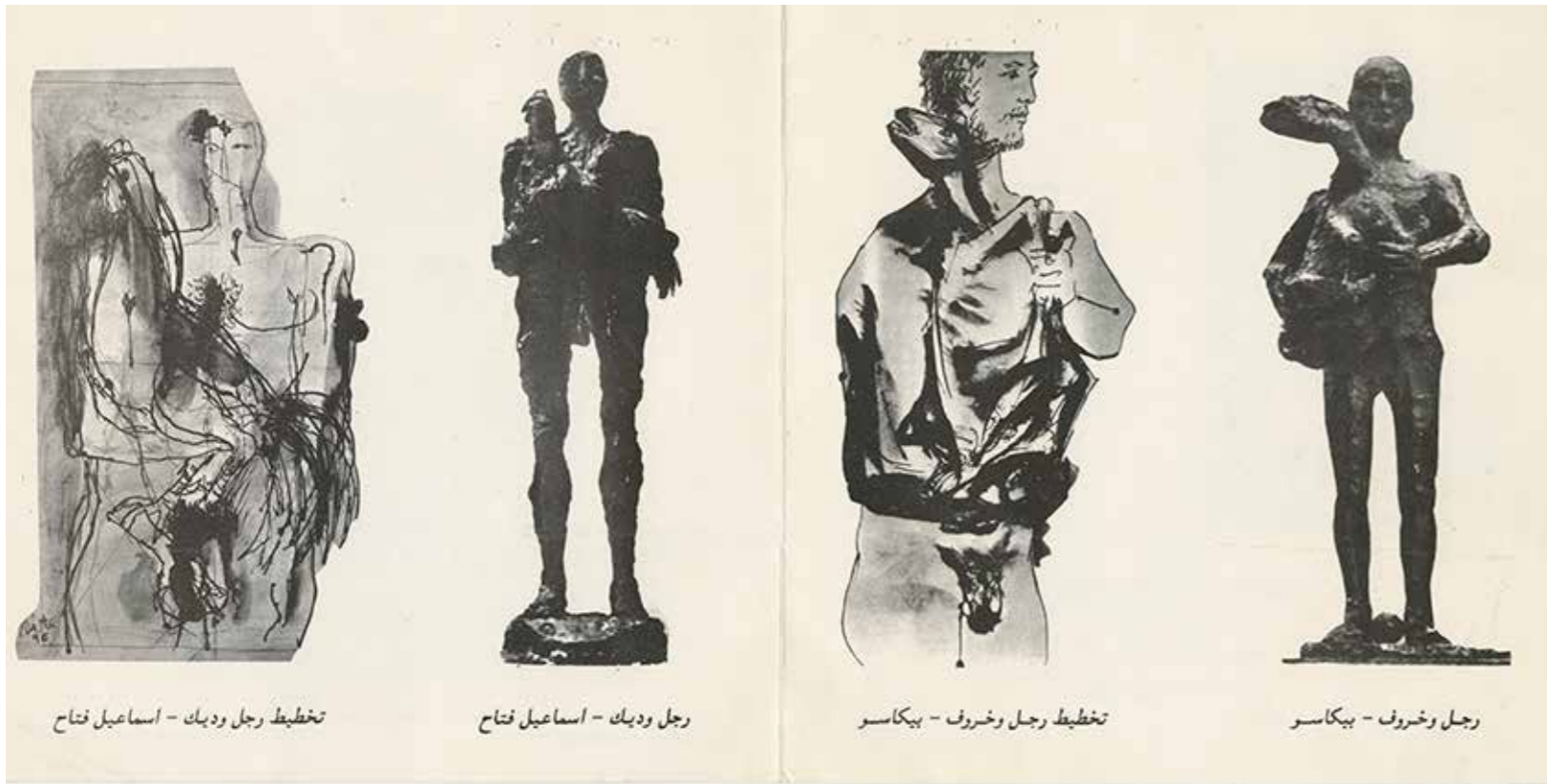
Saadoun Str., Kubba Bld., Baghdad
Presents Exhibition of Sculptures & Sketches
29th April - 14th May 1965.



معرض الفن الواسطي
ساعات السعدون - عمارة كبة - بغداد
يتم عرض النحت والتخطيط
اسماعيل فتاح
من ٢٩ نيسان - ١٤ مايس ١٩٦٥

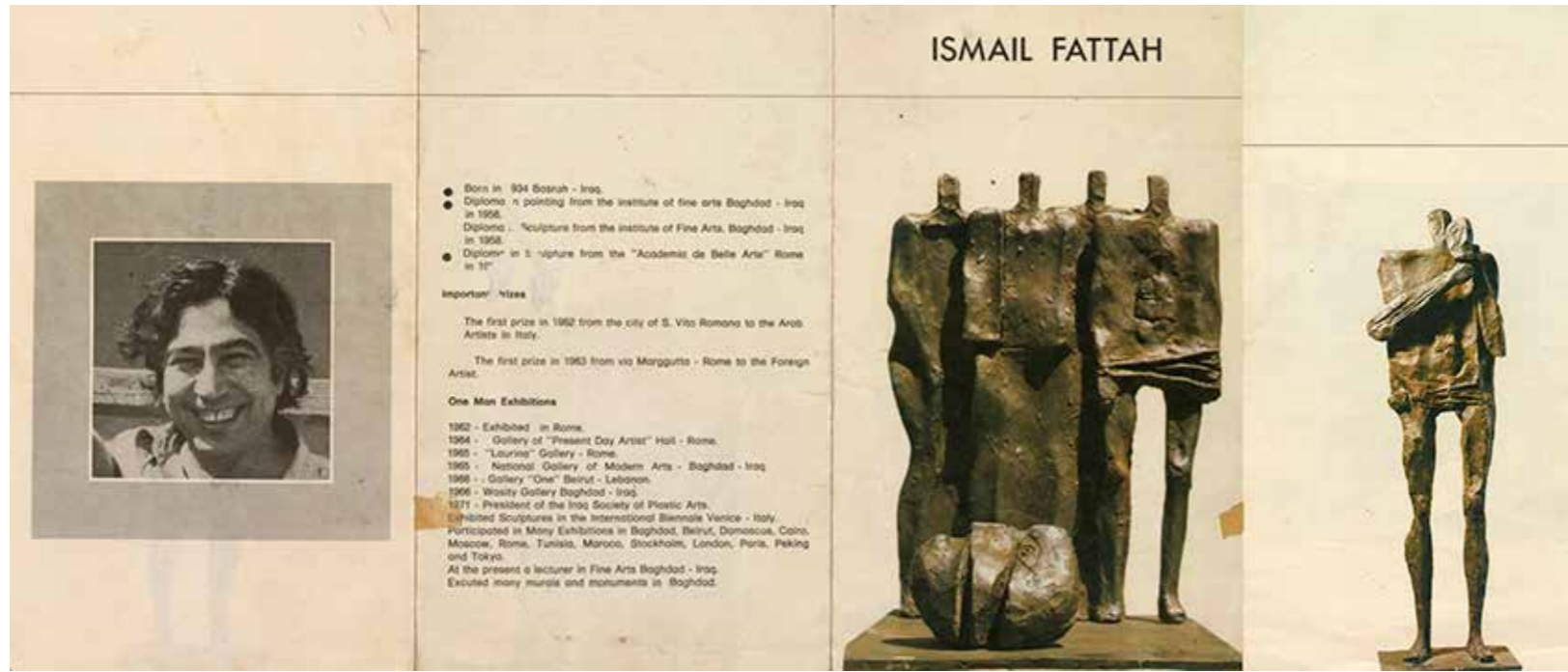
AL WASITI ART GALLERY
Saadoun Str., Kubba Bld., Baghdad
Presents Exhibition of Sculptures & Sketches
ISMAEL
29th April - 14th May 1965.





المعرض المشترك لإسماعيل فتاح الترك مع ضياء العزاوي 2002 في كالري كرين آرت، دبي.

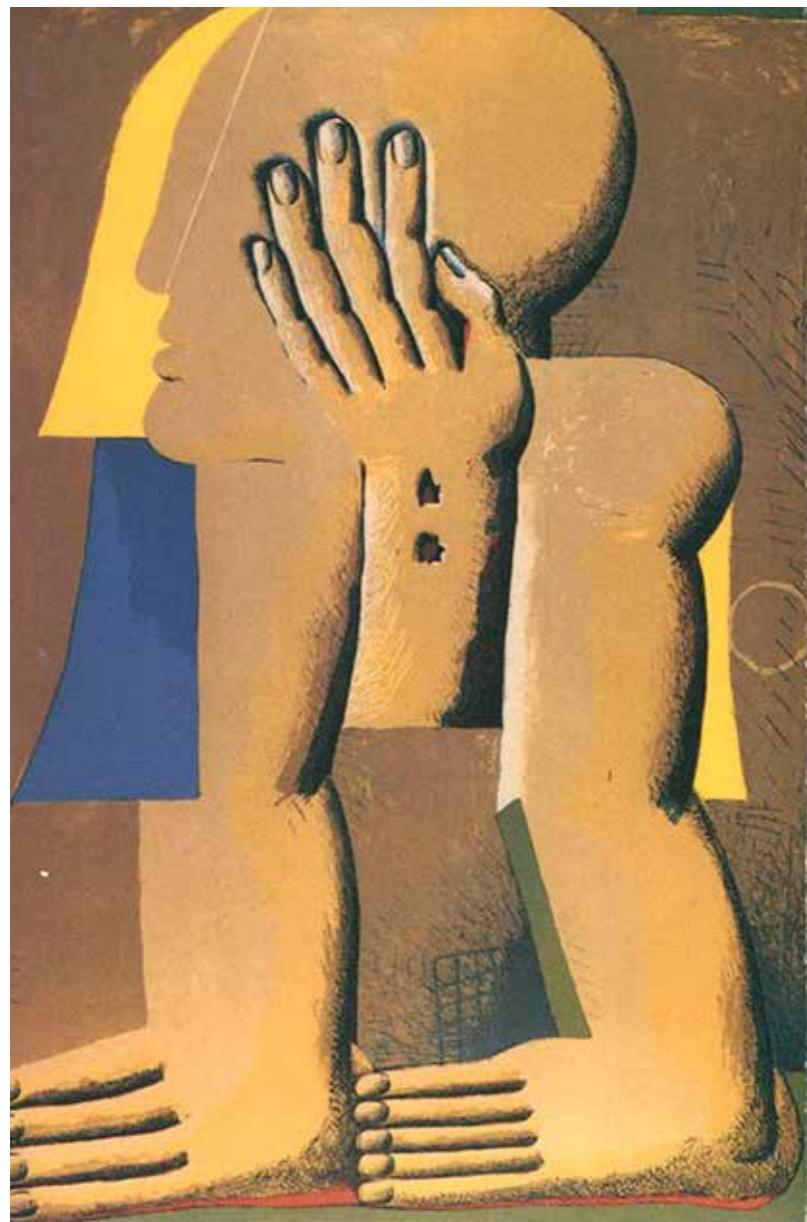
دليل معرض شخصي في بغداد 1997



بطاقة دعوة لمعرض الفنان إسماعيل فتاح، المحترف 1990

دليل معرض شخصي في بغداد

بطاقة بريدية مرسله من عمان، 1991



عمان . 14.11.1991

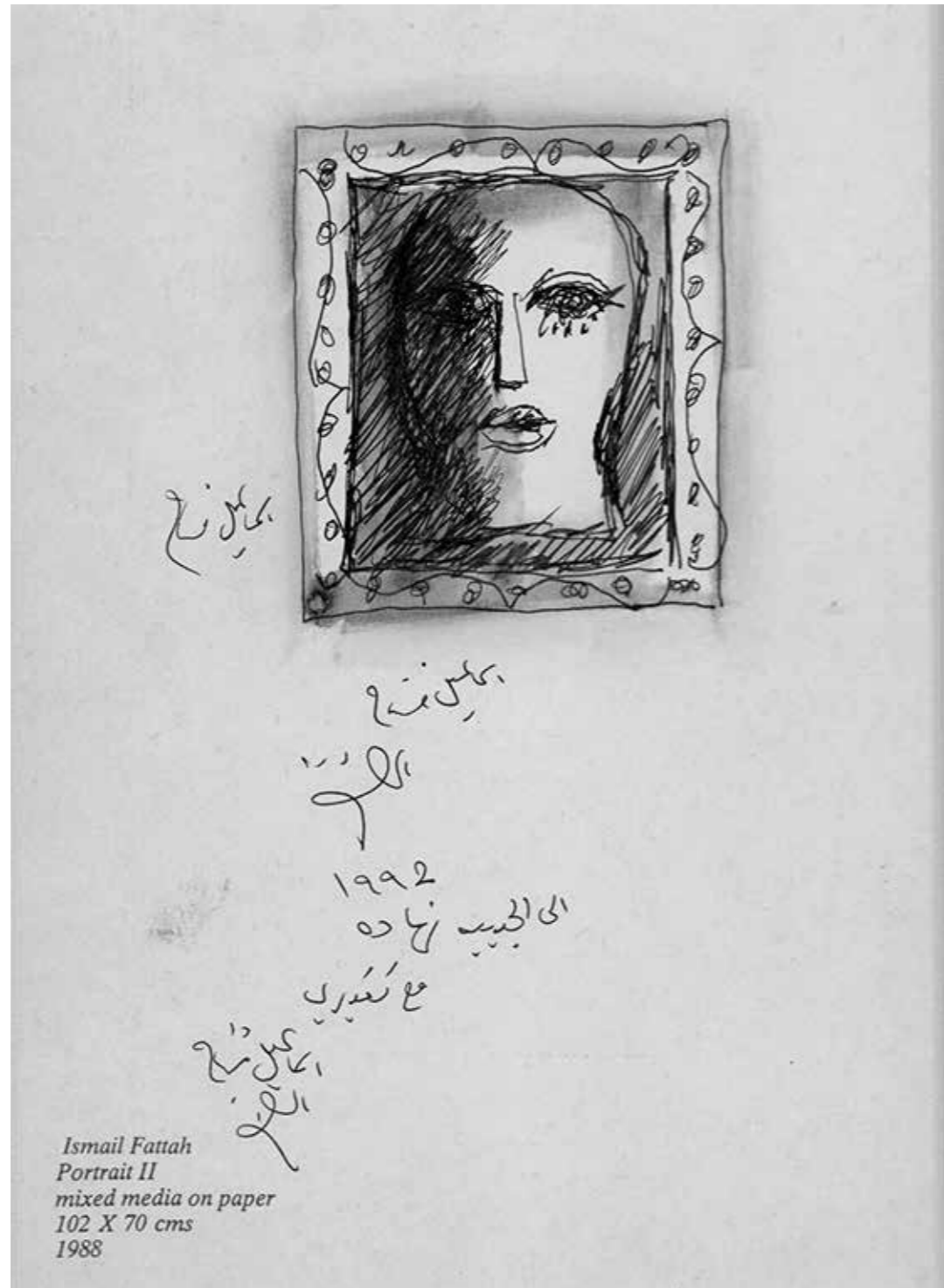
عزيزي ضيفاً تحية وبإقتدار
 مشتاقه اليك يا ضيفاً وأكثر من أي وقت آخر
 لا أريد أن أزعجك بأخبار العواصم وما حدث خلال الأيام التي
 حلت بالوطن والشعب
 تصور يا ضيفاً هذا الأردن البسيط أصبح فيه للتراث
 والنور الذي يرون به الحياة رغم التشرد وضعف البنية فيه
 نبي العراة اسود المسقبل وسيطر الجهل وتكلمت لإصم وتعدت
 العقول المبرعة وهرقت من العيش لرض الكرم
 اني لعنة الكوييت وصي لعنة لقصير
 من المحتمل ان اقدم الى الاردن اذا تأكدت من وجودك
 في عمان سوف تجزي في العمود عن ذلك
 اليوم ارجع الى بغداد التي لا أستطيع فراسها كثيراً
 خاصة وصي تأن من البراح
 لقد وضعت لي حساب بسيط في عمان ارسل لي فيه
 كلما استطعت بعض المبالغ لكي تجاهه الى المال فانك لو كنت
 ارموان تجلب لي الاعمال الباقية من المعرض لرسوم فقط
 لقد لاقيت نجاحاً جيداً لانهاقي في عمان ولبي مشاريع لانها
 المعاصر
 اجيز لي معرضاً للرسوم في بيروت
 اجلب لي بعض الكتلومات تعرض في لندن
 اشوق اليك
 البندك العزيزي فريح الشواشييه
 « ص.ب ٩٥٠٥٢٦ »
 المركز العلمي الثقافي لمؤسسة عبد الحميد شومان
 بناية بنك الاستثمار العربي الأردني - الطابق الخامس - الشرايطي - عمان - ١٢١٢١/٥
 رقم الحساب 0118/020142-1/615

اسماعيل فتاح

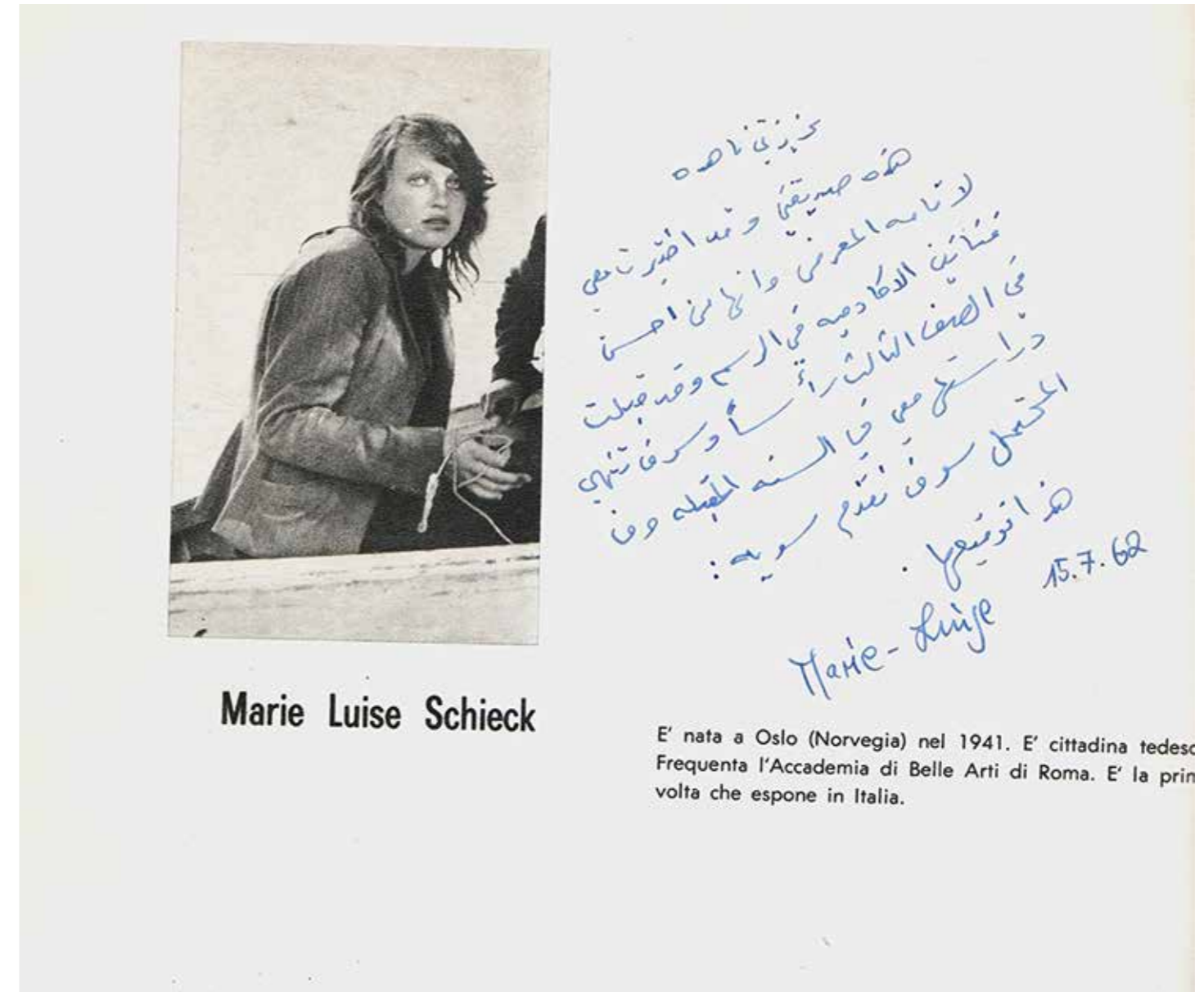
وجوه واقنعة

17/2/1990 - 17/3/1990
6 - 9 - PM

NASIRI GRAPHIC STUDIO
المحترف
RAFA NASIRI P.O.B. 42005 AL-KARKH-BAGHDAD

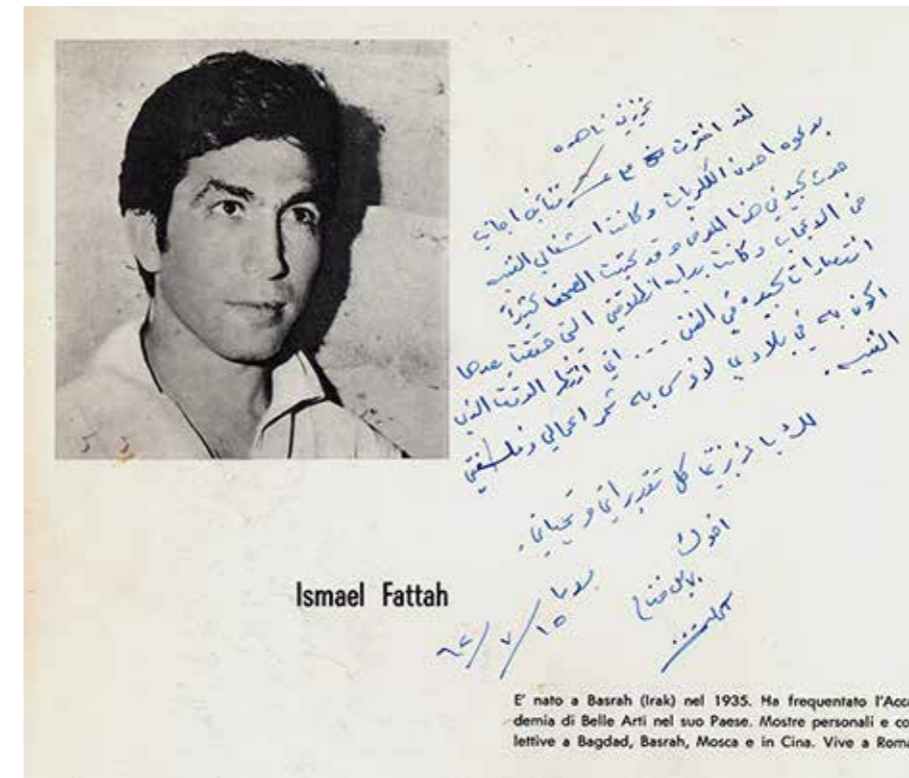


بطاقة بريدية مطبوعة باليد مرسله الى اخته نهاد الترك 1992



Marie Luise Schieck

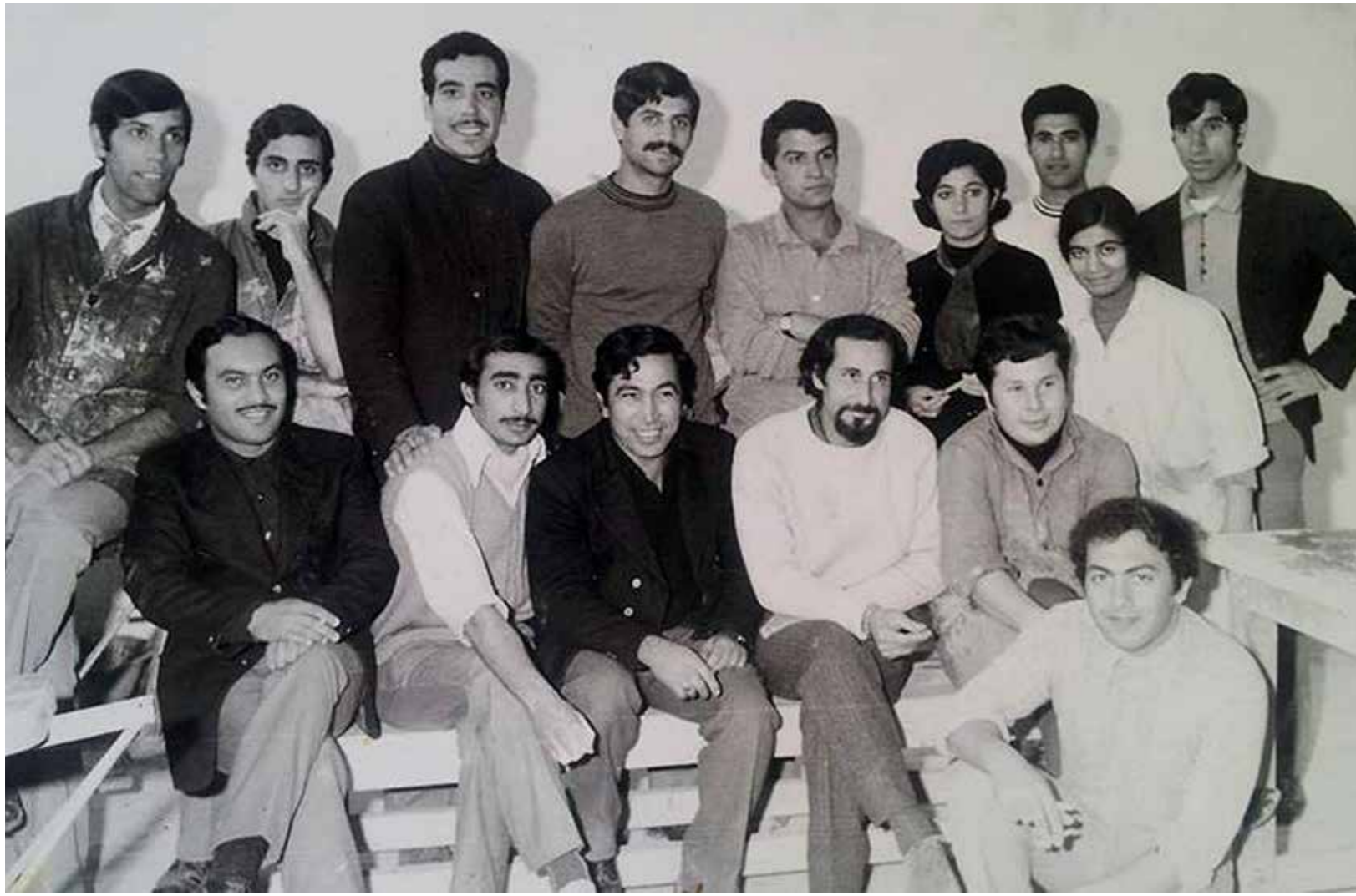
E' nata a Oslo (Norvegia) nel 1941. E' cittadina tedesca. Frequenta l'Accademia di Belle Arti di Roma. E' la prima volta che espone in Italia.



Ismael Fattah

E' nato a Basrah (Iraq) nel 1925. Ha frequentato l'Accademia di Belle Arti nel suo Paese. Mostre personali e collettive a Bagdad, Basrah, Mosca e in Cina. Vive a Roma.

بطاقتين بريديتين مرسلتان من روما الى اخته نهاد الترك 1962



إسماعيل فتاح الترك مع الفنان سعد شكر ومجموعة من طلاب معهد الفنون الجميلة، بغداد، غير مؤرخة.

إسماعيل فتاح الترك مع الفنان سعدي الكعبي والفنان إسماعيل الشبخلي، غير مؤرخة.



إسماعيل فتاح الترك مع الفنان سعدي الكعبي في فينيسيا، الصورة غير مؤرخة.

إسماعيل فتاح الترك مع الفنان فائق حسن والفنان كاظم حيدر والفنان صلاح جباد مع مجموعة من طلاب معهد الفنون الجميلة، الصورة غير مؤرخة. صلاح جباد



له، هذا الانحطاط هو صورة المسؤولين الجدد الذين تواجدوا في هذه المناصب لا لكفاءة إدارية أو معرفة فنية وإنما لعلاقة حزبية بكل امتدادها العائلية والدينية. ولم يسلم من هذا الانحطاط ظاهرة بوابة المدن المختلفة حيث نجد كل محافظة اجتهدت عبر مقاوليها من تشييد بوابة تحاول عكس تاريخية هذه المدينة أو خصوصيتها الجغرافية، الروحية هذا الانحطاط.

في السنوات الاخيرة تعممت ظاهرة النصب الفنية في العراق الجديد في مختلف المحافظات بعضها لشخصيات ابداعية لها تاريخ ضمن مسار الابداع الفني والشعري منها الجواهري وجواد سليم وبعضها الاخر له علاقة بالتاريخ الجمعي او الروحي، في جميع هذه الاعمال انحطاط واضح في الذوق العام وفي القدرة الفنية في التعبير عن الموضوع الذي تتصدى



العدد القادم
رواد فن السيراميك العراقي

فانتينوس، سعد شاكر وطارق إبراهيم





Ismael
2001

Ismael
2001