خصوصية المادة في الخزف العراقي المعاصر

دراسة تحليلية

نزار جواد الزبيدي

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة اليه :

مما لاشك فيه ان الخزف كتجربة تشكيلية فنية عراقية قد لاقت صداها المتميز في الأوساط الفنية، ليس على مستوى العراق فحسب، بل على مستوى العالم العربي والعالمي، برغم حداثة هذه التجربة إلا أن لها الجذور التاريخية والعمق الثقافي الفني ، وعلى هذا الأساس انطوت تحت رداء هذه التجربة الفنية أعمال لفنانين كان لهم الدور المهم في ترسيخ الأسس العلمية والثقافية الفنية باتجاهات فنية متنوعة، كان أبرزها الأتجاه التجريدي التعبيري المعاصر مستثمرين ما للمادة من فعل وأثر في تحديد ملامح هذه التجربة ،وما فرضته من قوانين تقنية اخذت وأضافت للمنتج الخزفي الفني العراقي ، فجاء هذا البحث ليسلط الضوء على الفنان وعلاقته بالمادة الخزفية وتفاعله معها وبأساليب التشكيل والبناء تارة، وبأساليب التلوين والتزجيج تارة اخرى ، مما أنتج أعمال فنية تنوعت فكراً واسلوباً وبمعالجتها للمادة تقنياً ، الامر الذي جعل الخزف العراقي ذا تجربة أصيله مؤثرة في باقي التجارب الخزفية التي ظهرت في البلدان المجأورة للعراق ،إذ ما اعتبرنا أن الخزف العراقي كان مدرسة للفن التشكيلي (الخزفي خصوصا) في العراق وما يجأوره من البلدان العربية ، ولهذه الأهمية التي أكتسبها فن الخزف ولسد النقص في بيان طبيعة المادة في الخزف جاء هذا البحث لمعرفة فعل المادة في فن الخزف ؟

اهداف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن :

١. لقيمة الجمالية الكامنة في المادة ومدى إدراك الفنان لها وطرق توظيفها في العمل الفني .

٢. خصوصية فعل المادة في المدرك الجمالي الخزفي والذائقة الفنية .

حدود البحث :

يتحدد البحث بمجموعة قصدية مختارة من أعمال الخزافين العراقيين المعلصرين للفترة الزمانية الواقعة بين سنة ١٩٧٥ – ٢٠٠٠ م و التي يتجلى فيها ظهور المادة بخصوصيتها الشكلية والتقنية .

تحديد المصطلحات :

١- خصوصية :

جاءت الكلمة من الفعل (خصص) اي خصّه بالشيء أو يخُصّه خَصّاً وخُصوصاً وخَصُوصِيّةً وخُصُوصِيّةً، والفتح أفصح، وخِصِّيصَى وخصّصَه واخْتصّه: أَفْرَدَه به دون غيره.

ويقال: اخْتصّ فلانٌ بالأَمر وتخصّصَ له إذا انفرد، وخَصّ غيرَه واخْتصّه بِبِرِّه.

ويقال: خاصٌّ بيّن الخُصُوصِيّة، وفعلتَ ذلك بك خِصِّيّةً وخاصّة وخَصُوصيّة وخُصُوصيّة.

والخاصّةُ خلافُ العامّة.

والخاصّة: مَنْ تخُصّه لنفسك. التهذيب: والخاصّة الذي اخْتَصَصْته لنفسك،

التعريف الاجرائي :

الخصوصية هو تفرد عمل المادة المشكل منها العمل الخزفي وما تعكسة من ذائقية في أدراك المتلقي .

٢- المادة :

التعريف الاجرائي :

مادة العمل الفني الخزفي سواء أكانت المادة الطينية المطأوعة التي يتمكن الخزاف من تشكيلها للتحول من حالة اللدونة الى حالة الجفاف ،ومن ثم حالة الصلابة بتعريض تلك الاطيان الى حرارة مختلفة تتناسب ومواصفات تلك المادة أم تلك الاكاسيد اللونية التي يزجج بها الخزاف سطح عمله الخزفي بما يتناسب والمواصفات الكيميائة واللونية لتلك الأكاسيد .

الفصل الثاني
الاطار النظري

١ - مدخل لفهم حركة المادة في العمل الفني

لكي نجتاز اشكالية تحليل بنية الفن يجب أن نفهم أن هذه البنية هي إنشاء يتركز على صراع أو لنقل إنه حوار جدلي كثيرا ما ينمى ليستحيل الى صراع بين ثلاثة محأور رئيسة في الفن، هي المادة والشكل والمضمون .

تأسيسا على الفهم الأولي لبنية الفن نستطيع أن نعدُّ أن قصدية الفنان في صياغة الأثر الفني قد تكونت في مساحة من التفكير تتقاطع فيه قوى جذب المادة والشكل والمضمون ، وتقاطع خطوط هذه القوى كان دائما ما يحفز الفنان على اتباع انساق جديدة في رؤيته للعمل الفني كنتاج فكري إبداعي ، مما يؤهلنا للقول بأن قوى الجذب تلك ومحأولة كل واحدة فرض هيمنتها على الاخريين هي المحرك الأقوى والمبرر الأكثر منطقية لديمومة حركة الفن واستمرارية تغير وتجدد زوايا الرؤية والنظر للعمل الفني على مدى العصور.

صار من البديهي أن نقول مثلا ، أنّ ((لا مادة بدون صورة أو شكل ولا صورة أو شكل بدون مادة ، فهما شيئان لا ينفصلان كما في الروح والجسد)) (٢) ولكن لنمحص هذه البديهية أذ أصح التعبير، فهل يعني، ضمنيا، أن المادة والشكل وجهان لعملة واحدة وأن أحدهما يرمي للذوبان في الآخر، أم أن لكل منهما كياناً قائماً وقوانين لا يمكن اختراقها إلا بالألتفاف حولها بحسب ما توفره لنا معطيات المعرفة المتجددة ، ونعود الى الأمساك بالموضوع من طرف آخر لنوفر لأنفسنا فهما أوسع لحقيقة الترابط فنقول إن للمادة كياناً فيزيأوياً يحدد ويصوغ قوانين ؛نفهم المادة من خلالها ومن خلال فرضها لهذه القوانين على ما يحيطها وعلى من يتعامل بها .

وعلى هذا الأساس فإن للمادة ثقلاً ذاتياً ينبع من داخلها فتتبلور خصوصيتها كشئ له تعريف قائم ومحدد لا يمكن ألغاؤه وطمسه حد التلاشي في أي مرحلة من مراحل التعامل معه ، وعلى هذا الأساس فإن الفنان عندما يسعى لتصور فكرة لا يمكنه صياغة صورة ذهنية إلا عن طريق تفاعل فكرته مع المادة بقوانينها المسلم بها لإنتاج شكل يمكن قبوله في الذهن ،وهنا نرى أن المادة تفرض وجودها من قبل التعامل معها فيزيائيا كدليل على رسوخ الخصائص التي تتمتع بها تلك المادة وهذا ما يجعلها ،في كثير من

الأحيان تفرض جمالا خاصا بها حتى من قبل تحولها الى شكل ، ولأن المادة دون التأويل الذهني لها لا يمكن أن تعد باي حال عملاً فنياً وأنها بأمس الحاجة الى التفاعل مع خبرة الفنان لتستحيل الى أثر فني ،علما ان هذا لا يلغي ثقل الخصوصية التي تتمتع بها المادة، فإنه بالمزاوجة بين هذا وذاك ونتيجة لهذا وذاك نجد أن ((المادة تلهم وتوحي بالفكرة في كثير من الاحيان وبانها على الاقل تضيف أو تعدل عليها باستخدام جمالها البكر الذي يمكنها من اختراق ذائقة الفنان وفرض وجود فعلي في مدركه الجمالي)) (٣) .

فالفكرة تتجسد من خلال تماسها مع المادة وإلا فإنها تعجز عن انتاج أي صور إلا صوراً هلامية مضببةَ لا يمكن للفنان أن يعتد بها كصور ناضجة يمكن اعتماده عليها في إنشاء فكرة عمل فني فكثيرا ما يعدّ الفنان نفسه مجنداً للبحث في المادة عن شكل توحي به المادة فيستخرجه منها فيكون بذلك قد حقق فوزا للشكل على حساب المادة أام إنه شكل المادة وأخذ منها ليضيف لها تعبيراً ورسوخاً جمالياً يهذب فجاجتها فيكسبها ايحاءاً ووضوحاً ويكسبها صورة، وبنفس العملية فهو قد حرر الشكل من أصل المادة وهيمنتها عليه ، وهنا يبدو لنا عمل الفن على قدر من الأهمية بالنسبة للمادة فهو المسؤول عن إقحامها في معادلات تأخذ منها لتضيف الى غيرها ، وتضيف لها ما تأخذه من غيرها، فينتج ذلك عن وجود جديد للمادة لم تكن لتعرفه لولا فعل الفن ، فهو، وإن بقي بهذا الإطار، لا يعد تسخيرا للمادة أو أمتطاءاً لها بل هو رؤية جديدة لها قد تقود للإبداع من خلالها ، ومن خلال تحريكها ضمن مساحة جديدة في الوجود قد تكون مساحة صدأمات ومساحة صراعات أحيانا لكنها ،أولا واخيرا، مساحة حية نابضة فاعلة ومتفاعلة ومنتجة لقيم ولابهارات جديدة كانت المادة من قبل في منأى عنها .

٢- الطاقة التعبيرية الكامنة في المادة

أهمية الفنان للمادة غدت لدينا معروفة من حيث إنه بتأويله الذهني لها يمنحها الحياة وينقلها من عالم الفناء الى عالم الرسوخ ،ومن عالم النسيان الى عالم الفعل والأداء ومن طبيعيتها الى ما فوق طبيعيتها.

أما أهمية المادة بالنسبة للفنان فإنها تكمن في قدرة المادة على احتواء الأشكال ومن ثم المضامين وتقديمها بصورة واضحة ومحسوسة ، أما أعظم أهمية للمادة فهي تقع في دائرة لا يصل أليها الفنان ألا عندما يكتشف الطاقة التعبيرية الكامنة في المادة ،وما

يمكن أن تُضيفه على الشكل من قدرة على التعبير خاصة ، واننا نفهم جيدا أن أهم دوافع الفنان لإنتاج العمل الفني هو الرغبة في التعبير والإيصال والاتصال وهنا يكمن إبداع الفنان في التعامل مع المادة بقدرته على اكتشاف مكامن الطاقة التعبيرية فيها.

مع أن نوعية المادة المستخدمة في العمل الفني مهمة ومعبرة عن ذاتها، كان لابد للفنان أن يمتلك القدرة على المزأوجة بينها وبين ما يناسبها من الأشكال ، فنسيج المادة غالبا ما يتحكم به الفنان بحسم ليزيد من التأكيد على خصوصية تعبير المادة ،وكأنه بتعامل مع نسيج المادة بالازالة والاضافة والتحوير بما تسمح به قوانين تلك المادة فإنه يؤكد أن المادة قابلة للتفاعل معه ومع ما يريد إضهاره من تعبيرات، فتسمح بما تسمح وترفض ما ترفض لتعطي التعبير الذي يبحث عنه الفنان.

ومن هنا يمكننا النظر الى أعمال الفنان العراقي القديم على أنّها أستطاعت أن تكشف خصائص المادة التعبيرية فتضيفها الى خصائص الشكل، فإنتج بذلك على سبيل المثال لا الحصر ثيراناً مجنحة لها من القدرة التعبيرية ما يفوق الوصف ،فهي الضخامة وهي الشموخ والرسوخ وهي الأبدية بأوسع ما يمكن للفنان أن يعبر عن هذه المعاني ، فكان إبداع الفنان أصلاً في أنه اكتشف ما لقدرة هذه الأحجار الضخمة على التعبير، فجعلها تحاكي قدرة الشكل الذي ابتدعه مسبقا فكان التعبير المثال عند مزأوجة قدرة المادة مع قدرة الشكل بطريقة جدلية يضيف ويقدم أحدهما للآخر ،وهذا لاينسينا ما أبدعه خزّاف العراق القديم ببوابة عشتار كمثال آخر أستطاع من خلال مادته الطينية وأكاسيد تزجيجها من أن يوظف تلك المادة بمثل هذا الأنجاز المعماري والخزفي الرائع.

وبإمكاننا الاستمرار في الحديث عن قدرة المادة على التعبير فنصل مثلا الى لجة الصراعات الفكرية في القرن العشرين، فنجد انعكاسات مرحلة من مراحل الفكر على مسيرة الحركات الفنية منتجة اتجاهاً فنياً جديداً مثل الدادائية × ((التي سئمت التقدم وثارت على الاخلاق والمدنية وكانت تمثل مقأومة عنيفة للقيم التي نشات عنها الحرب العالمية الأولى فظهرت الصور المريرة في تغيرات الدادا)) (٤).

وفي هذا المعترك الفني الفكري الذي خاضته الدادا لم يقف بجانب (الدادا) إلا المادة لتعبر عما يجول في فكرهم من معانٍ خطيرة وثائرة وساخطة لم يكن بإمكان الشكل ولا حتى المضمون أن يخاطب في التعبير عنها، فعلى هذا الأساس نرى أن الدادائيين قد مجدوا المادة ونصروها وعززوها في فنونهم وقدموها على أنها العنصر الأوحد أو الأرقى أو الأقوى في العملية الفنية، وربما تكون تجربة الدادا مع المادة هي إعادة إكتشاف

لأقصى طاقات وقدرات المادة على التعبير من حيث الوصول الى الاعتماد المطلق عليها كأداة للتعبير في العمل الفني ، حتى إن كثيراً من اعمالهم لا يعتبرها النقاد فناً مثل ما عمل ((مارسيل دوشامب عام ١٩١٧ عندما أرسل مبولة مهرها بتوقيعه الى معرض نيويورك للمستقلين)) (٥).

ولكن لو لم يكن لتلك الحركة الفنية تأثير وفعل بالغ ومؤثر في مسيرة الفن العالمي لما أمكن لها أن تخرج من بين ثناياها ذهنيات وقدرات إبداعية مؤثرة مثل تجارب ماكس ارنست وهانز آرب وغيرهم ، وإذا أردنا، في بحثنا هذا، البحث عن قدرة المادة على التعبير ان نغير اتجاه دورتنا فإننا سنوجه إنتباهنا للنظرية الأنفعالية التي تعول عليها كثيرا الرومانتيكية من حيث أنها تسجل انفعالات يقصد الفنان من ورائها ان يعيد تأمل حالته الأنفعالية عند مشاهدة العمل بعد الانتهاء منه ،وهذا ما يجعل المضمون يتفوق لديهم على القدرة الفنية في إنتاج الشكل وعلى الوسيط المادي لأنشاء العمل الفني ،ولكن حتى هنا تبرز المادة مؤثرة وفاعلة من حيث إنها تفرض على الفنان ،في كثير من الأحيان، تغير أنفعالاته وتعديلها كما يقول دوكاس ((كون الوسيط يقدم للفنان أنفعالات جديدة للسير بالعمل في أتجاهات أخرى لم يكن الأنفعال المجرد لدى الفنان يشير اليها)) (٦) .

وعلى هذا الأساس نرى أن المادة كطاقة تعبيرية موجودة حتى عندما يتعامل معها الفنان على أنها وسيط خفي ومعتم وغير واضح ، فهي ،في أسوأ أحوالها، ليست مقهورة ولا مقموعة بل مساعدة ورافدة للعناصر الأخرى ، وهنا ينسحب حتى الفكر المثالي الذي يتصدر للتعبير عنه بنديتو كروتشه عندما يقرر ((أن الفن رؤية حدسية للامور حيث تستفرغ كامل القوى الروحية من أجل الحدس الفني)) (٧) ، فيلغى أو يهمش كما يبدو لنا للوهلة الأولى دور المادة في التعبير، ولكن هذا لا يبدو دقيقا عندما نصل الى فهم كروتشه لدور الفن كعملية تعبيرية ،فالتعبير لا يقوم بدور إلا باتخاذه وسطا يتفاعل معه ويتقدم معتمدا عليه وهنا تعود المادة للعمل كقاعدة يقف عليها التعبير .

وهكذا هي المادة في تقدم وأنحسار ،ولكنها في هذا وذاك تملك طاقة تعبيرية لا يمكن إغفالها من حساباتنا حتى اذا ما عدنا الى تناول مثل آخر يساء الظن أحيانا عنده بالمادة ألا وهو التعبيرية ،عندها نفهم باللفظ السطحي اليها على انها تمجد الشكل وتعبر من خلاله دون الأهتمام بغيره ، ولكن إذا ما توقفنا عند التعبيرية زمنا أطول لنتساءل عن دور اللون مثلا في الرسم التعبيري ، وهل يمكننا الا نعتبره من أكثر الأشياء

أهمية في العمل التعبيري ؟ ! وربما الفعل الأساسي والبحث الأساسي للفنان التعبيري من خلال بحوثه التشكيلية ، وهل اللون إلا مادة لها خصوصية ووجود حسي من قبل الفنان والعمل الفني ولها بنية فيزيائية محددة وواضحة المعالم تفرض عليها قوانين حتمية لا يمكن للفنان إلا الإنصياع لها والانطواء، جزئيا تحتها، فتكون هي أداته للتعبير لا بل المبالغة في التعبير عما يريد أن يوصله للمتلقي .

وإذا رغبنا في توسيع دائرة عملنا في البحث عن طاقة المادة التعبيرية، فإننا سنجد متسعاً أكثر مما نضن بل إنه حديث وبحث لا منتهٍ عن تلك القدرة الملازمة للمادة. ومن أهم الأمثله على حيوية المادة من حيث قابليتها على التعبير هي الموسيقى والتي تقدم شكلا معبرا عن نفسها بل انها بصورة ادق مثال صريح وواضح على الاندماج المثالي للمضمون بالشكل ،وتقدم الشكل ترافقه المادة الحسية البحتة التي تنطلق بالتعبير بصورة أكبر عندما يصبح الشكل حرا غير معرقل من قبل ما هو واقعي وخارج عن العملية الفنية.

إذن فالمادة معبرة والمادة ناطقة والمادة نابضة بالحياة منذ سومر وزقورتها التي لم تكن إلا من مادة الأرض الأزلية، حتى أحدث استعمالات الفن للمادة فيما بعد الحداثة من توجهات تقدم للمادة وزناً تعبيرياً يعتمد عليه ربما اكثر مما نظن مروراً بالإغريق ومادة البارثينون المعبرة الناطقة التي انهزمت أمامها عبقرية القرن العشرين بحسب تعبير أحد كبار فلاسفة القرن .

والرومانسية التعبيرية عند رودان مثلا الذي يقول ان سطح العمل ليس محايدا مما يدل على قيمة المادة كعنصر حيوي في الأتجاهات التعبيرية حيث تتفاعل المادة مع عاطفة الفنان عندما يصوغها عملا فنيا ، وحتى المادة الواسعة التعبير عند انصار الـ (Pop Art) الذين اعتبروا مرتبطين بخيط واضح بالدادائية فقد لجؤوا مرة اخرى، الى حيادية الشكل وتسخيف فكرة الرمز معتمدين على المادة بطابعها المبسط والمباشر وتعبيرات المواد الشائعة والمبتذلة بعيداً عن تعقيدات الإسلوب والنمطية في استخدام المادة بل يكاد يكون صحيحا قولنا انهم ((تركوا المادة المنتقاة تعبر وتنظم لهم أسلوبا لا أسلوبيا ولا نظاميا بل ماديا تعبيريا قويا على اقوى ما يكون)) (٨).

٣- خصوصية فعل المادة في الذائقية والمدرك الجمالي

المادة بواقعها الحسي لا يمكن إغفال ما لها من جمال يسبق تشكيلها ، جمال ينم عنه

وجودها بمظهرها الأولي المباشر ، جمال وجود ، وجمال استمرارية ذلك ، جمالها الذي يُعين العمل الفني على الأكتناز لجماليات متراكبة ومضافة وهذا الجمال الكامن في الخشب لكونه خشباً وبالزجاج لكونه زجاجاً هو يخاطب ذائقية الفنان فيستهويه ويستدرجه للتعامل معه تحليلاً وتركيباً حتى يبلغ من التفاعل مع لمعان المعدن وعروق المرمر ما يمكننا من تقدير حجم خبرات ومهارات الفنان في أقتناص لحظات تعاون المادة معه ببذلها لجمالها في سبيل جمال عمله الفني ، أضف الى ذلك ما تتسبب له المادة بخصائصها الحسية من لذة فسلجية عندما يحورها الفنان ويشكلها ولا يكاد الفنان بتدخله بكيان المادة أن يفعل إلا ما يرضي المادة ويخدمها كما نرى في تعامل الصائغ مع الذهب فتنصب جميع عملياته على أبراز ما للذهب كمعدن من لمعان وأنعكاسات صفراء دائمة أزلية كذلك في فعله على الأحجار الكريمة فلا يكاد كل عمله ينصب إلا على تأكيد جمالية تلك الأحجار الخاصة بها من حيث قدرتها على التبلور عبر العصور السحيقة وصولاً الى ما وصلت اليه من شفافية بلورية، أو عمق لوني .

والفنان عند تعامله مع الطين يصر على إيجاد الفراغات والبحث عن أفضل مكامن للبروزات وأفضل هيأة للاخاديد بحيث يوفر مظهرا معبرا عن أقصى قدرات المادة بالعتمة والأمتصاص للضوء أو الأنعكاس له وفعل درجات الوان الاكاسيد التزجيجية مما وقع علية اختيار الخزاف .

كذلك عجينة الرسم الملون لها من السيولة والتماسك في القوام ما يجعلها مدعاة الى خلق لذة لدى الفنان الذي يستخدمها متأرجحة ما بين لذة التكوين الى لذة التحسس الذي يشترك بها حتى المتلقي الذي يستمتع حسيا بسيولة لون على سطح قماشة ، أو بدسامة كتلة زيت غامقة على سطح معتم ،وقد تصل المادة للتأثير الاقصى لها عندما يحرم الشكل من الوجود فتنفرد المادة بالحوار مع المدرك الجمالي للمتذوق كلوحة لعجينة عظمى ،وقد يعتبر هذا من سبيل المغالاة والتطرف ولكن لا بأس ان ينظر اليه كمحك تظهر فيه موهبة المادة وقدرتها على ايجاد الجمال وتوصيله .

وقد لا يستطيع أحد منا إنكار ما نشعر به من نشوة ومتع حسية وحتى تاملية عند اختراق اللون لأعيننا بقيمة الضوئية الخاصة وبطولها الموجي الملازم له ،والذي يعدّ من أهم قوانينه المادية ،كما لا نجد تفسيراً الا تفسيراً جمالياً للحب الذي نشعر به أتجاه سماكة ملمس أو ليونته في سطح عمل خزفي ،وربما هذا ما يدعونا للتفكير بالبعد السيكولوجي للمادة حيث إننا لا نملك إلا أن نسقط كثيرا من تراكمات تجاربنا الشعورية

على صفات المادة كما نسقط شعورنا بلدانة وحيوية الجسد النابض بالحياة على ليونة ملمس رخامي قد يستخدمه الفنان بطريقة يؤكد فيها على ليونته وحيويته ، كما إننا لا نملك لأنفسنا من أن نسقط فهمنا للون الأخضر الدال على استمرارية الحياة على عجينة خضراء تتذبذب هنا وهناك فوق سطح لوحة سوداء .

المادة ،بحد ذاتها ، تبعث السرور كما في نغمة تصدر من آلة موسيقية ربما بؤرتها وتر واحد فتفعل فعلها في الجهاز السمعي وأتصالاته بالذائقة الجمالية فلا شيء يمنع الأذن من الاستمتاع بنقرة على الخشب أو ضربة على الدف أو هزة الوتر كما لاشيء يحول بين العين وتقديسها للون ازرق اخترق الضباب أو أنفجار لكتلة صفراء في خضم العتمة ، وهذا ما يبرر لقائل يقول إن النغم بوجوده الحسي أي بماديته الأولية هو ما يهيمن على وحي المؤلفين الموسيقيين فتتحول المادة الى مصدر وحي والهام ولا يمكن لموهبة الموسيقار أن تتحرك خارج حدود مادة النغم الذي يعمل على انشاء الشكل الموسيقي منه .

وفي اللغة لا يمكن أن نعتبر ان للكلمة دالالة ومفهوم لا نتحسس جمال الكلمة بدونه فالكلمة كما يقول هوغو ((كائن حي لها جمالٌ خاص بها)) (٩) ثقيلة أو خفيفة شفافة أو معتمة قاسية أو لينة عظيمة أو صغيرة ، وشعر تكمن معظم شاعريته في قدرة على تذوق طعم تلك الكلمات وانتقاء مفردات لها من الخصوصية والتأثير في السمع ما يشبه ما للألوان من أقوال موجية مؤثرة وموحية ومعبرة ،وإن كان ذلك الانتقاء يتم من بين مجموعة مفردات لها نفس الدالة المعلوماتية ونفس الدلالة الفكرية ،بل أن يكون ربما جمالياً أكثر عندما يبتعد عن المعنى المباشر للكلمة في سبيل انتقاء كلمة أكثر وقعا على الذائقة الجمالية فيكون الربط بين ما قال وبين ما يقصد ربطاً مجازياً يثير الأستماع والشعور بحلاوة الكلام فيعمد الى فهم آلية تركيب اللفظ من الناحية الصوتية رخواً كان أم رناناً صلداً كان أم لدناً جافاً كان أم رطباً .

والمادة ،من خلال جمالياتها ، لها قوة مفروضة كضريبة تسوق صوراً معينة تفرض هذا الشكل أو تقبله و ترفض ذلك وتتمرد عليه وهذا ما يعبر عنه فوسيون عندما يقول ((إن للمادة ميولاً شكلية خاصة)) إذن المادة لها من الجمال الخاص بما يؤهلها لأن تكون فارضة للصور، متغيرة حسب تغير قوانين تلك المادة، فالخشب بعروقه ومقاطعه الطولية أو العرضية له أحكام صورية تحفز خصائصه الذائقية على اكتشافها وإبرازها والزجاج بشفافيته وأنعكاساته يملك قائمة طويلة من الأشكال التي يرى بل يفرض على

الفنان أن ينتقي منها ما هو جميل وما هو رائق وما هو مساعد لتألق جمال العمل ، كذلك ما تسوقه المادة من اختيارات على الفنان أن لا يتجاوزها مثل الأحجام التي تحدد كل مادة ما يناسبها منها كذلك فإن معاملات تمدد السطوح وامكانات عكس الأضواء وأمتصاصها وتغير المواد بعد تعريضها للحرارة وثباتها وتماسكها كلها قياسات وقوانين متغيرة حسب نوع المادة ،وكلها افعال مؤثرة في الخطط المسبقة للفنان لدخول عالم هذه المادة أو تلك .

ولو أننا حاولنا على سبيل التوضيح والتأكيد، تغيير مواد بعض الأعمال الفنية لرأينا أن البنية الشكلية وحتى الفكرية تتغير بتغير المواد ،بل إنَّ أكبر ما يتغير في العمل هو بنيته الجمالية مما يكشف لنا بصدق وموضوعية القيمة الجمالية للمادة ولنحأول تصور زقورة سومرية من المرمر أو الرخام وثيراناً مجنحة من الزجاج أو لوحة الجورنيكا ملونة بالطباشر أو الألوان المائية ،وهكذا سنرى كيف ينقطع تعبير المادة الطينية في الزقورة عن فكرة أمتدادها في الأرض وأنبثاقها منها، وكيف تتحول عظمة الثيران المجنحة من الصلابة الى الشفافية والرقة التي ترفض الشكل والشكل يرفضها ، وتتحول وحشية حدث الجورنيكا الى شي آخر لا نعرفه ، وبهذا نكون قد أدركنا سرية تفاعل خصوصية المادة مع الظروف الشكلية التي يريد الفنان إنشاءها ولم يبالغ أحدهم عندما قال ان هدم البارثينون كان أهون من حقنه بالأسمنت الذي شوه كل قيمة الجمالية، وكأنه قد نسف القدرة التعبيرية لهذه البلورة المرمرية للتلاعب ببنيتها المادية.

ويجدر بنا الدخول سريعاً الى العمارة وأشكالها لنرى أنّ الكلمة الفصل في كثير من مراحل إنتاج العمل الفني هي للمادة التي فرضت بثقلها يوما ما القباب والأقواس كشكل وطابع وأسلوب معماري عبر فترات التاريخ المتعاقبه، ثم عادت خفة الأسمنت وصلادة الحديد المسلح لتحيل التفكير والأسلوب الى شكل السقوف الممتدة والمتماسة معبرة عن طابع فني وأسلوب معماري لم يكن بحسبان أحد تغييرها .

وقد يبدو واضحا في النحت أن النحات لا ينحت إلا ما تريده المادة ،وليس ما يريده هو، لذلك نرى الفنان قبل الشروع بالعمل يعقد اتفاقا مع المادة فيؤسس على أساس قوانينها ما يريد أن ينحت ،ونرى أنه باختيار الشيء المنحوت يتزامن مع اختياره للمادة بطريقة لا يمكن تفسيرها الا عندما يفهم ان هنالك ترابط النحت بين طاقة المادة الجمالية والجهد البشري حيث يحمل هذا الشيء دالاته البشرية حملا أمينا كلما كانت المادة راضية عنه ،وكلما كان النحات موفقا في عقد الأتفاق الملائم مع المادة المناسبة،

فيصح قول أحدهم بأن الشكل هو تجميع للمادة بصورة معينة وهذا التجميع لم تسمح به إلا قدرة المادة على التناغم والتحأور مع الذائقة الجمالية للفنان والمتلقي ،وتبرز لنا عبقرية النحات عندما يكون قادراً على اكتشاف طاقة المادة الجمالية الخفية أوغير المعروفة للفهم العميق لقوانينها مما يؤهله لأن يصنع تمثالا من الرخام لينا ،كما هو ظاهر في تجارب مايكل انجلو عندما أكد أن للمرمر والرخام ليونة يجب على الفنان أن يبحث عنها ويستخرجها ويدعها تتكلم عن نفسها بصوت مسموع، ومن دون أن يعارض خصائص المادة الفيزياوية نجد أن الفنان كثيراً ما يعترض على فهمنا السطحي لصلابة الحديد أو البرونز فيجعلنا نراه لينا منسابا كما في اعمال النحات رودان ،وربما هذا ما نستطيع أن نسميه قدرة المادة على اختراق حدود الوصف المبسط لها في أنها صلبة أو لينة أو جافة أو رطبة أو غيرها.

٤- خصوصية عمل المادة في الخزف العراقي المعاصر

((قد تطلبت حياة الانسان نماذج محددة من اشكال وحجوم الآنية الفخارية وهي بزخارفها الأكثر بدائية والأحادية اللون تعكس قوانين الطبيعة والتربة وأكاسيد التلوين الداخلة في تكوينها ، أنها مظهر جميل لأزلية المادة)) "د. زهير صاحب" (١٠).

العمل الفني لا يعد منعزلا كوجود عما حوله، كما أن الفنان ليس بمعزل عن الأشياء فهو يرى ما لا يراه غيره وهكذا نستقرئ رحلة الخزف العراقي منذ عصور ما قبل التاريخ وعصر فجر السلالات وحتى يومنا هذا فنرى ديمومته في حركة إبداع الفنان وديمومته في حركة المفاهيم التي تدفع الخزف كنتاج إبداعي باتجاهات تترك بصماتها على كل مرحلة من مراحل الخزف العراقي .

ولو اننا أردنا دراسة الخزف العراقي المعاصر وفعالية المادة فيه فإننا سنلج عالماً مادياً أكثر منه مضموناً أو شكلانياً، ولندرك مفاصل تلك الحركة وزوايا هذا العالم علينا أولا بدارسة الواقع الفني الذي أثر في الخزف العراقي المعاصر .

هنالك حقيقة مهمة يجب أن ندرك أهمية تاثيرها في الخزف ألا وهي جدة وحداثة الخزف في العراق ((فقد كانت البدايات الموضوعية لفن الخزف في العراق في الستينيات من هذا القرن)) (١١). بعد ما حسم كثير من الصراعات الفكرية في العالم ،وبعد ما بدأت اتجاهات الوعي التشكيلي في العراق تتنامى حول مفهوم التجريدية ومدارس الحداثة فلا يمكن بحال أن تكون محأولاتنا لربط الخزف بالمدارس الكلاسيكية

والرومانسية ولا حتى الانطباعية محأولات جادة وموضوعيه فعلينا هنا أن لا نبالغ في أمتدادات الخزف كفن تشكيلي من ناحية البعد الزماني أو البعد الفكري ،ومن هنا فإن صياغة العبارة الأخرى يعني أن أعظم الأتجاهات تاثيراً في الخزف العراقي المعاصر هو الأتجاه التجريدي الذي كان رائدا للفنان التشكيلي في فترة الظهور الأولى للخزف المعاصر في العراق.

إذا كان الخزف العراقي المعاصر قد انبثق من لمسة تجريدية فقد استمر نوعاً ما بالتفاعل مع ما بعد هذا الأتجاه من روى حداثوية مجددة على يد فنانيين كبار لهم لمسات مهمة في رحلة الخزف المعاصر .. هذا لا يعني أن الخزاف قد ولد مع ولادة الأتجاهات الحديثة في الفن بل إنه ككائن حي متفاعل له من الوعي ما يؤهله لأن يكون فنانا معاصرا قد مر بثقافته التشكيلية على كل الفنون القديمة ولا يعتبر نفسه إلا وريثا لإرث وادي الرافدين في التشكيل، ووريث لمفاهيم الفن الخزفي في الإسلامي جماليا وتقنيا، وباعتباره سليل ارض لها تجارب فنية عريقة القت بتركتها من تلك المفاهيم على الفنان المعاصر، فاستطاع الخزاف أن يتاثر بها ويتفاعل معها اخذاً ورداً حتى صار بوسعنا أن نؤشر لمسات مهمة وأن نرى زوايا كثيرة نظر فيها الخزاف العراقي الى إرثه القديم ،فكان بذلك ربما اكثر الفنانين التشكيليين العراقيين ثباتا ورسوخا في القيم التي تعامل معها.

سنكرر هنا عمدا أن التجريد كان مهيمنا عندما ولد الخزف لدينا، فجاء تجريداً رافضاً لقولبة الشكل ومتمرداً على دلالات المضمون ممّا فسح المجال واسعاً للمادة بأن تكون ناطقة بلسان العمل في جميع الأتجاهات، فكانت المادة قوامه ولونه وشكله ومعناه وعندما تطلع الفنان العراقي (الخزاف) الى تراثه القديم من جهة والى واقع فنه المعاصر ،من جهة أخرى، كان من أروع اكتشافاتها التي توصل اليها ،هو قدرة المادة قديما في سومر وبابل وحديثا في التجريدية والتجريدية التعبيرية على قيادة عناصر العمل الفني نحو تعبير أسمى وأقوى، فزاد من أنتمائه لها ولحركتها ولتعبيراتها بحيث لا يمكن لأي منا أن يقلل من أهمية فعل المادة في الخزف المعاصر في العراق إذ ما كان أمينا في تتبع تجارب الفنانين العراقيين في مرحلتهم موضوع الدراسة .

كانت المادة قديما لدى فنان العراق الأول جمالا لا يضاهية إلا جمالها عندما تحتوي الأشكال والمضامين فتزيد من تعبيرها قوة الأداء ،فكانت تلك المادة مهمة على سبيل المثال لا الحصر حتى في أشكال أسود تل حرمل التي صنعها الفنان القديم بمادة

الطين محولة الشكل الى خشن عنيف ربما غاضب كما هو الطين عنيف وخشن ورقيق وناعم عندما يراد منه ذلك ، تلك هي المادة التي تزيد من تعبير الفنان وضوحاً وعلواً والامثلة كثيرة وشائكة في فعل المادة قديما ،وحتى يوفر الفنان العراقي المعاصر لنفسه ديمومة الأقتصاد بما هو معاصر نقل عينه الأخرى الى فنون العصر فأدرك تعامل التشكيل وتقلبه مع المفاهيم الحديثة في الفن ، وكان أكبر من أستفزه هو أنبثاق المادة في الفن المعاصر وكانه بذلك قد عاد لرؤية نفس الموضوع من زاوية معاصرة فأستوعب الخزاف العراقي أهمية دور المادة في الفعل الفني وتالقت المادة أليه محسموماً أمرِها في القيادة ، فلم تعدّ لديه يوما وسيطا تافها ولا ناقلا أبكم للتعبيرات الشكلية التي شحن بها بل كانت دائما قواما مهما للعمل الفني تفعل فعلها فيه وفي تعبيراته ، لا يلغي قولنا إن التعبير الرمزي للشكل قد ظهر كثيراً في أعمال فنانين عراقيين مهمين على صعيد الخزف المعاصر عندما أجروا محاولات لأستلهام التراث الإسلامي وأستخدموا رموزا كتابية عاملوها على انها عناصر تشكيلية لها دلالات فكرية رامزة تؤشر ارتباطا ذوقيا بالفنان المسلم من خلال محاولات عديدة للاتصال به جماليا ورمزيا ،وهذا ما أستمر بالظهور بين فترة وأخرى في أعمال الفنانين أكرم ناجي وجواد الزبيدي وشنيار عبدالله وماهر السامرائي ومعظم الفنانيين العراقيين المعاصرين الذين ترددوا على شكل الحرف العربي كأداة شكلية رامزاً بين حين وآخر .

ولكن في جميع مراحل نمو ذائقية الخزاف العراقي المعاصر كانت المادة هي تلك المرآة الذكية التي تمتص انفعال الفنان لتفرض عليه أخيرا قوانينها التي لا يمكنه إلا التمسك بها لما لتلك القوانيين من صفة أبدية ينبغي التعايش معها ، فللمادة عند الخزاف خصوصية عالية وطقوس خاصة يمارسها الفنان لا لشيء ألا لإرضاء المادة الى الحد الذي يصل بها الى المستوى الذي يجعلها تعبر فيه عن نفسها بأروع الصيغ الجمالية ، فالمادة ،عبر مراحل العمل ، تكون للخزاف أكثر من مجرد طينة يضمها فعله الفني بل هي روح سامية مبجلة يتعايش معها ويتعبد في محرابها العالي فيفهم منها الكثير ،ويبقى دائما شيئا خاصا بها لا يعرف عنها تفاجئه به فيلقي عليه بذلك متعه تضاهي متعة اكتشاف كل ما هو جديد ومدهش .. هكذا يعيش الخزاف طقوساً خاصة به يتعامل من خلالها مع المادة تعامل الكيميأوي الحاذق الذي يدرك معادلات الأكاسيد وتفاعلات العناصر داخل المواد ثم ينشطر مرة اخرى ليستحيل الى فيزيائي يدقق في معاملات التمدد والانصهار وتاثيرات الحرارة في جميع درجاتها الممكنة لديه ، وكلما دخلنا الى

خصوصية الخزف العراقي المعاصر أدركنا تنامي حكم المادة في كونها تفرض كثيرا من اختيارات اللون ،أو في الأقل درجات اللون وقيمته الضوئية وشدة نصوعه أو ضبابيته لما لظروف عمل الخزاف من صعوبة وتحديد في درجات حرارة الأفران وما الى ذلك في اختيار ملمس المادة التي تكون الحصة الأكبر والأوفر ولا ينازعها فيها شيء ولا حتى الخزاف نفسه وكل ذلك يتم بحسب قوانين فيزياء المادة .

ونعود الى قدرتها على تشكيل الشكل وهنا يرى الخزاف نفسه فاعلاً مؤثراً، ولكنه هنا أيضا لا يستهويه كل ما ذكرناه من انتماء للمادة ولتعبيرها الجمالي إلا التاكيد على المادة وخصوصيتها فنراه يجوف الشكل موصلا الفضاء المحيط بالعمل مع الفضاء داخل العمل، مؤكدا على قدرة الطين على خلق التناغم الفضائي المحبب له، ونراه يغير سطحية السطح فيدفعه الى الأمام أو يرده الى الخلف ويكون الزوايا والأقواس على سطح المادة ليرينا قدرة المادة وجمالية تعاملها مع الضوء من حيث القبول والأمتصاص والانعكاس فيؤشر أمكنة تقابلات الضوء، ويزيد من إمكاناتنا على فهم مدلول المادة التعبيري من خلال قدرتها على الوجود ضمن ظروف ضوئية وفضائية معينة .

هنا صار لابد لنا ، بديهيا ، من تجميع معطيات السابقة الذكر التي كونت مراحل ومداخلات عمل الخزاف العراقي المعاصر لنصل الى أن المادة ، كعنصر قوي مهم فاعل في العمل الخزفي، أكسب الفنان العراقي بعداً في وعيه ، لما لهذه الظروف من خصوصية قوية محلية وخصوصية فنية جعلته في مأمن من الأنزلاق في متاهات التخبط بين الأساليب الشرقية والغربية ، يمرر كل ما يصل اليه الفن العالمي من نتائج من تحت بوابة فهمه للخزف بخصوصيته العراقية ثم يستلهم النتائج بعد أصطباغها بصفته العراقية الثابتة ، وقد يكون هذا ما سبب نوعا من التثاقل لدى الخزاف العراقي لدى مواجهة الاحتدام لدى المتغيرات الثقافية التي تؤثر في نمو الوعي التشكيلي المعاصر مما جعله يتهم ،في كثير من الأحيان بالتباطؤ والتراجع ،حتى إن هنالك من دفعه الى خارج الفن التشكيلي مدعيا أنه لا يعبا بالتفاعلات الفكرية الفنية التي يعانيها التشكيل المعاصر بصورة خاصة والفرد بصورة عامة ، ربما هذا ما سبب إهمال الخزف وإسقاطه في كثير من الدراسات النقدية والفكرية التشكيلية الجادة والمهمة ، مما نتج عنه غموض تفاصيل حركة الخزف العراقي المعاصر وصعوبة استقرائها وتعسر تتبعها حتى للباحث العلمي ، وذلك لندرة وسطحية التوثيق والتحليل والتأويل لتلك الحركة الشيقة والمهمة .

الفصل الثالث

١- مجتمع البحث :

يتألف مجتمع البحث الاصلي من مجموعة من الأعمال الفنية الخزفية والتي يظهر فيها تجسيد المادة بأشكال فنية مختلفة للفترة الممتدة من ١٩٧٥-٢٠٠٠م .

٢- عينة البحث :

وتتالف عينة البحث من مجموعة الأعمال التي اختارها الباحث بشكل قصدي ممثلة بخصوصية المادة وتأثيرها في الفعل الجمالي والبالغ عددها ١٠ أعمال لمجموعة مختارة من اعمال الخزافيين العراقيين المعاصرين .

٣- طريقة البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينة .

تحليل العينات

شكل رقم (١) :

أسم الفنان	أسم العمل	نوع العمل	مكان وسنة التنفيذ	القياسات
اكرم ناجي	حروفيات	جدارية	بغداد	٦٠ سم الارتفاع ٨٠ سم العرض

يظهر هذا التكوين الخزفي الجداري بشكله الهرمي الكبير والصغير، إذ عمد الفنان إالى تقسيم العمل على كتلتين؛ الأولى مثلثة تقريبا ورأسها للاسفل وقاعدتها للأعلى ،رغم النهايات الحرة تقريبا ورغم ليونتها الموحية بليونة معينة أراد منها الخزاف إظهار قدرة مادة الطين الطوعية واللينة باتخاذها هذا الطابع اللين والمثني بأكثر من أتجاه واصماً إياه بتشكيل حرفي زخرفي أكد على ليونة العمل الخزفي مرة أخرى ، وهنا نجد أن الخزاف قد تعمد أكثر من مرة بإظهار ما للمادة من قابلية تشكيلية من خلال

وسم هذا الطابع الخزفي المرن بالحرف العربي الأكثر ليونة وخاصة الحرف العربي بخط الثلث ، وإذ ما غادرنا الشكل المهيمن لنرى فوقه ثلاثة أشكال هندسية مكعبة تبرز من الجدار تثير الفضول لما لدورها في هذا الجدال الخزفي المرن ، إذ اكد الخزاف باجتماع تلك الكتل على هيمنة الأتجاه التصميمي المثلث هذه المرة بمكعباته الثلاثة التي اخذت نفس اتجاه الكتله المثلثة السفلية من حيث اتجاه قمة المثلث الرئيسة نحو الأسفل ، ليشكل بذلك ما مجموعه الشكلي مثلثين يتجه راسيهما الى الأسفل بدلالة تشكيلية محترفة تشير الى وحدة الأتجاه التصميمي للعمل الخزفي .

وبعودة منا للأشكال المكعبة الثلاثة التي برع الخزاف بتجسيدها التكعيبي الهندسي الدقيق مشيراً الى قدرة مادته الطينية المطاوعة على التشكيل بأي أتجاه كان ليرينا ،مرة أخرى، هذا الجدل المادي بين الليونة والصرامة، وبين المنحني والمستقيم من اتجاهات الخطوط التي زخر بها العمل الخزفي ،مؤكداً لنا قدرته على أخذ الكثير من مادته وعرضها لنا بأكثر من أتجاه وشكل من جهه ومن جهه أخرى مؤكداً لنا قدرة تلك المادة على الحضور بالعمل الخزفي متى ما تمكن الخزاف من أستنطاقها وسبر أغوارها .

للعمل الخزفي وحدة لونية مهيمنة كهيمنة الكتل المثلثة التي أوجدها الخزاف ، إذ سيطر اللون الأوكر المائل الى الأخضرار والمختلف القيم اللونية بنفس الأتجاه اللوني، تاركاً للظلال الناتجة عن التفافات وأنحناءات السطح الخزفي، وما تركه الخط العربي من جمالية تأخذ دورها بترك قيم لونية متجددة تستمد حضورها من مساقط الضوء المختلفة لما امتازت به مساحة العمل السطحية من هيمنة بهذا الأتجاه، ولكن عند حضورنا للمكعبات أعلاه ،نجد الفنان قد أبرزها بهيمنة لونية متعددة خاصة ذات جدل وتناقض لوني خاص بين، الونين الأصفر والأحمر ، مضيفا لمسة فنية جديدة تؤكد خصوصية المادة اللونية من حيث وحدتها بالكتلة الكبيرة وتنوعها بالكتل المكعبة الثلاثة أضافت نوعا من التضاد الحركي اللوني الديناميكي للعمل الخزفي بشكل كامل .

شكل رقم (٢) :

أسم الفنان	أسم العمل	نوع العمل	مكان وسنة التنفيذ	القياسات
جواد الزبيدي	تكوين حرفي	جدارية	بغداد	٧٠ سم الارتفاع ٩٠ سم العرض

تكوين جداري خزفي حر الأطراف ،أي ان نهاياته المتعرجة تحيط بالكل العام ،تاركة المجال للمتلقي بالدوران المرئي حول العمل ،تأخذه باتجاه داخل العمل تارة وخارجه تارة أخرى ، هذا التكوين يهيمن على خطوطه أتجاهها المتعرج والمنحني بكل الأتجاهات كأنها اشارة الى مجموعة من تداخلات فكرية صاخبة وهادئة بنفس الوقت ،أكدها مراراً وتكراراً بهذه الأشرطة البارزة التي تصول وتجول مخترقة العمل من بدايته لنهايته دونما توقف، فهكذا هي الحياة ربما أشار لها الفنان مستخدماً طواعية مادته الطينية التي برع باستنطاقها ومعبراً، من خلالها عمّا تفيض به مشاعر الفنان بخطوطة الذائبة والمتراخية برغم عتمتها وبريقها، في نفس الوقت، فقد تعمد الفنان إظهار هذا التناقض باستخدامه العتمة واللمعان اللوني ،إذ قسم هذا الاختيار العمل الفني الى أجزاء لماعة براقة وأخرى غير لماعة ومعتمة مؤكداً، مرة اخرى ، براعة مادته في انعكاس الضوء ودرجات انكساره بمختلف هذه الأجزاء فيظهر العمل وكأنه مقسم الى نصفين ولكن بانحراف كلي قصده الفنان لعمل تداخل شكلي بدون التقسيم الفعلي لأجزاء العمل فهيمن، المحور غير اللماع بالجزء السفلي للعمل لينحرف في أعلاه باتجاه اليمين ،تاركاً المجال للكتله الأكبر على يسار العمل بالظهور والتناظر مع مثيلتها الأصغر في جهة العمل اليسرى .

جاءت المظهرية اللونية بهذا العمل متناغمة ولكن باتجاهيين متضادين أيضا وكانها اشارة من الفنان لتاكيد تناقض مسطحاته الشكلية مرة اخرى فعمد إلى تلوين العمل الخزفي بلونين متضادين هما درجات الأزرق البارد القريب الى الشذري ودرجات البني الحار والقريب من الترابي، مع لمحات سوداء لونية تظهر هنا وهناك ،اشتركت فيها كتل الألوان المعتمة والبراقة على حد سواء ، ويحملنا على التنقل عبر اللون تارة وعبر الخطوط تارة أخرى بهذا العمل ومن جزء لآخر، موكداً بذلك براعته بخلق ديناميكية حركية بكل أشكالها داخل العمل ومؤكدا أيضا ما لمادته الطينية من قدرة على التكوين المرن بكل معنى الكلمة.

شكل رقم (٣) :

أسم الفنان	أسم العمل	نوع العمل	مكان وسنة التنفيذ	القياسات
سعد شاكر	تكوين في الفضاء	نحت فخاري	بغداد	٦٠ سم الارتفاع ٦٠ سم العرض

نحت فخاري مجسم، هذا هو الشكل الذي يظهر أمامنا بكتلته المستطيلة بعض الشيئ، وذات الأطراف المتعرجة والمستندة إلى قاعدة بشكل متوازي مستطيلات، صغيرة نسبيا عن حجم العمل الكلي ، إلا ان للعمل بعداً آخر قصده الفنان بهذا الفراغ المستطيل الذي أوجده داخل كل العمل مع احتفاظه هذه المرة بحدوده المستقيمة كأشارة واضحة لجذب عين المتلقي من حالة الدوران مع اتجاهات الخطوط الخارجية ليثبتها هذه المرة داخل هذا المحراب الصلب بقياساته الأبدية ،فهو برؤية الفنان مستطيل ذهبي آخر جعله مركز العمل الخزفي تاركا الفراغ هنا ينطق عن نفسه باختزاله حجم المادة الخزفية لتعلق بحوار جدلي مع كتلة الفراغ الوسطية، بل لم يترك الفنان هذا الفراغ هائماً بذاته فحسب بل قطعه بهذه المتسلسلة الشكلية من المربعات الخزفية المتعاقبة بحركتها اللولبية التي أشار بها الفنان الى خلود التكوين بخلود الحركة به ،فوسط هذا الفراغ هنالك حياة مستمرة ومتعاقبة ومتزنة بنفس الوقت ، وأثار الفنان هنا جدلاً آخر لونياً هذه المرة من خلال استخدامه الون الفيروزي بدرجاته ، واللون الذهبي لِما لهذين اللونين من قدسية لدى الخزاف وما لهما من إيحاء رمزي بالحياة والطقس والطومم ، فعمق اللون التركوازي الخارجي أثار شفافية اللون التركوازي الأفتح منه بالدرجات اللونية داخل جدل الفراغ اللوني هذه المرة ،فأصبح محيطاً به مركزا عين المتلقي على تلك الأحجية المتعاقبة داخل فضاء الكتلة ببعدها الزمني الأخير.

شكل رقم (٤) :

أسم الفنان	أسم العمل	نوع العمل	مكان وسنة التنفيذ	القياسات
شنيار عبد الله	تكوين هرمي	نحت فخاري	بغداد	٦٠ سم الارتفاع ٨٠ سم العرض

يظهر التكوين العام للشكل الخزفي من تجاور أجزائه المثلثة ،قائمة الزأوية بالتداخل الفضائي الذي ينصف الجزأين المكونين للعمل بشكل عمودي، مكونا نوعاً من التناظر الإيحائي بشكل كتلة العمل ليكون كتلة مثلثة الشكل ذات زوايا قائمة وسطية لكلا الجزأين مستقرة على قاعدة واسعة بخطها الأفقي والممتد والمتناقض مع الخط الفضائي الكتلي العمودي الأتجاه الفاصل بين جزأي العمل ، فالخطوط العامة المحددة للعمل ترتبط

بعلاقة من الأنسجام والتضاد فيما بينها بالأستقامة الخطية الأفقية وعلاقتها مع الخط المتعرج اللانظامي المكون لوتري الجزأين المثلثين من جهة، وبعلاقة الخط الأفقي الموحد بأمتداد الأرض الموحي لخط السكون والراحة مع تعامد الخط المستقيم فوقه بشكل رأسي يؤكد فكرة السمو والثبات في تقاطع رمزي لأتجاه الخطوط مكونة بذلك نقطة جذب رئيسية أولى بتدخل هذه العلاقة الخطية أستطاع هنا الفنان من تحقيق ذلك بقدرته على إستنطاق المادة الطينية لخلق هذا التضاد الشكلي مؤكدا قدرتها على حمل عبء هذا الأختيار وقدرتها على تجسيدة في أحسن صورة .

جاءت الدلاله اللونية هنا متناقضة لتؤكد فكرة التضاد الخطي والأتجاهي لتعدد القيمة اللونية من خلال تنوع أستخدام اللون البني المهيمن على السطح الأمامي العام لكتلة العمل الخزفي والمتجزئة داخل المنطقة اللونية المثلثة الهندسية الشكل ذات اللون الرمادي المزرق مشكلة علاقة متوافقة مع القيمة التشكيلية الخطية باستخدامه الخط العريض والذي جاء باللون البني الفاتح ،مكونة نقطة جذب رئيسية ثانية ،إضافة التوافق والأنسجام الخطي مع الكتلة المتعرجة المائلة النازل من القمة الرئيسة الى أسفل الخط الأفقي المكون للقاعدة على الرغم من الأختلاف والتضاد بالقيم اللونية التي جاءت لتؤكد فكرة التناقض اللوني والأحتواء للطاقة الكامنة اللونية المنبعثة من السطح البني اللون باتجاة ينطلق من مركزية العمل الى أسطحه الخارجية ،مضيفاً بذلك، إيحاء الحركة الناتج من الفعالية الملمسية المتعددة في السطح المستوي والمنطقة الحرة المتعرجة في جانبي الكتلة المائلين، وهنا كان للمادة اللونية الفعل الاخر بجاذبيتها الدقيقة على سبر أغوار الشكل مؤكدة دورها الفاعل في تاكيد فعل الفنان القصدي.

وعلى الرغم من الهندسية الواضحة في الشكل العام فإنهَّ تنوع بالمعالجة الهندسية والتقنية التي انطوت بحسابات واحاسيس من قبل الفنان ،أضافت نوعاً من التضاد الحركي واللوني الديناميكي الكامل في العمل الفني .

شكل رقم (٥) :

أسم الفنان	أسم العمل	نوع العمل	مكان وسنة التنفيذ	القياسات
ماهر السامرائي	الليرات	نحت فخاري	بغداد	أرتفاعات متعددة أعلاها ٧٠ سم

جرار وأوانٍ خزفية؛ يظهر هذا التكوين العام بهذا الأنطباع الشكلي الأولي لنا، إذ تركز الشكل على عدة أشكال لأوانٍ خزفية مختلفة الارتفاعات، تم عملها باستخدام تقنية الدولاب الكهربائي. قصد الفنان، بهذا التباين ،خلق نوع من أنواع الحركة البصرية التي تأخذ بعين المتلقي، وتدور بانحناءات أسطحها الملساء الجانبية ،وكأنها أجساد نساء أوغل الفنان وشم جلدهنّ بمئات من الرموز والأحرف والخطوط الذهبية والسوداء المعتمة ،جاعلا منها سطحاً استعمله الفنان لتسجيل مايستطيع من تلك الترنيمة الشكلية البصرية ،ولم يبالِ باختراقه بل فعل ذلك بشكل الآنية ذات الأرتفاع القليل نسبة لمثيلاتها بالتكوين الخزفي الكلي، جاعلاً للعمل بعداً آخر من خلال هذا الأختراق الذي أوجده على شكل صدع برع الفنان باخراجه بواقعية صرفَ ، وهنا ورغم هذا الصدع، أضاف الفنان بقصدية تلك الأقراص الذهبية أشارة منه الى نوع من أنواع العمله الذهبية موغلاً أفكارنا بعبق التاريخ ومداعبا خيالنا بأساطير الكنوز والمرجان، وأكد ذلك ،مرة اخرى ،بما حوت فوهة آنيته المفتوحة والمتجأورة مع الأخرى المصدعة من بريق ذهبي اللون يخطف أنظار المتلقي ليثير به هذه المرة جمال اللون والإحساس به ،لما للبريق الذهبي من لذ ٍ تداعب مخيل ٍ المتلقي، وما للون البني والأزرق الفاتح الذي اتسمت به سطوح الأواني الأخرى من جمالية وعلاقة جدلية باللون الذهبي ،فهو يضيف ويأخذ بعين المتلقي في أرجاء هذا التكوين بكله العام ،الذي أراد به الفنان أن يكون عرضاً مسرحياً صامتاً غير منتهٍ حواره اللوني والشكلي .

شكل رقم (٦) :

أسم الفنان	أسم العمل	نوع العمل	مكان وسنة التنفيذ	القياسات
محمد العريبي	تكوين	نحت فخاري	بغداد	

×ينظر ملحق رقم (١)

شكل متوازي مستطيلات ،عمودي المظهر، يرتكز على بروزين من نفس العمل، وكانها ساقان قصيرتان جدا، أستند أليها هذا التكوين وظهرت بأعلاه وكأنها تخترق الكل العام للشكل الخزفي، ولكنها ذائبة في منتصفه ،وبارزة بأطرافه العلوية والسفلية ، للعمل هيئة وسطية موغله بالألتفافات والأنحناءات جعلها الفنان محور عمله لتأخذ الحجم الأكبر من شكل العمل ،ومستمتعاً بما لمادته الطينية من قابلية على مطأوعة حباله المبرومة والملفوفة بعضها على بعض ،أو بينها وبين بعض مسطرة بذلك صفوفاً من أعمدة تأخذ طريقها بمرونه عمد أليها الفنان، ومؤكداً ذلك بالشكل الحلزوني الكامل والكامن وسط العمل تقريبا لبروز آخر لم يكتمل، تاركاً الهيمنة الشكلية للأول ، أما أطراف العمل الجانبية فبرز منها الشيء القليل، وكأنها قبلت بهذا الانصهار الرمزي لتستحيل الى كتل ملساء صماء أرتكزت على طرفي العمل .

الكل العام بلونه الأبيض ترك لظلال الضوء أنْ تاخذ فعلها في عين المتلقي، فالفنان عمدّ إلى تركيز فعل المادة وشكلها بأبسط ألوانها وأعقدها فهو لم يلون العمل بألوان متعددة جاعلا له قدسية خاصة، أضافها هذا البياض النقي وتاركاً متغيرات الظل والضوء تلقي بأشكالها اللامنتهية على عين المتلقي، لتحاوره ولتثير به رمزية اللون تارة وغرائبية الشكل تارة أخرى.

×× لجنة خبراء استمارة التحليل / حسب الدرجة العلمية

١-أ.د. خليل إبراهيم الواسطي – تصميم طباعي – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

٢-أ.م.د. ناصر الربيعي – قسم التصميم - كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

٣-م.د. فاتن علي حسين العامري – تصميم أقمشة - كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

الفصل الرابع

النتائج :

توصل الباحث الى مجموعة من النتائج المتوافقة مع أهداف البحث المحددة في الفصل الأول وفي ضوء تحليل الأعمال الخزفية لمجموعة من اعمال الخزافين العراقيين وكما يأتي :

١- مادة العمل الفني مادة لها فعل متأثر بتدخل الفنان بشكل قصدي ومدروس استطاع الفنان، من ورائه ، أستنطاق الشكل منها برغم احتفاظ هذا الأخير بمادته .

٢- للمادة جمال شكلي قبل استحالتها الى عمل فني على يد ومخيلة الفنان، فهي موجودة بفعل الشكل الأولي ومتصيرة بفعل الأثر الفكري الجمالي للفنان .

٣- قوة إدراك المادة وخصوصية فعلها هو سر نجاح العمل الخزفي تقنيا ، فالخزاف البارع هو من له علاقة وثيقة بمادته ؛ياخذ منها الكثير وتعطيه الاكثر إذا ما وجد علاقة مع معطياتها التكوينية من خلال حوار لايستطيع سوى الخزاف أن يفهم ويسبر أغوارها.

٤- للمادة شكل وأنطباع في المدرك الجمالي فهي قالب لشكل أحتضن الفكرة أو لم يحتضنها بل تجسد كشكل للمادة بخصوصيته الصرف ، فاللون الذهبي خصوصية المعدن وبريقه الذي يداعب المدرك الجمالي اللوني لذوق المتلقي وهنا تبرز جمالية المادة لكونها حاضرة بجميع أشكالها.

٥- وجود مادة الطين بشكل العمل الخزفي له من الخصوصية بما لم تستطيع أي مادة أخرى غير الطين من أن تحقق للخزاف هذا الثراء الشكلي واللوني بما تملكه من قابلية على التشكيل وأستثارة الخزاف لمداعبتها لمرونتها وصلابتها في آن واحد فهي تلك المادة التي تنتقل مع الفنان من حالة الى أخرى مؤكدة فاعليتها في صياغة أثره الفني .

الاستنتاجات :

المادة الخزفية الطينية واللونية لها من الخصوصية الكثير لتكون وحدها فعل فاعل بعمل الفنان ومدركه الفكري وأثره الفني ، فهي تخترق الفكرة لتصب قوانينها ساعة تفاعل الفكرة مع مدركات الفنان الفكرية لما لها من قوانين فيزيائية وكيمائية وحتى شكلية تفرض وجودها الأول ومن ثم النهائي في العمل الفني الخزفي .

التوصيات والمقترحات :

يوصي الباحث بـ :-

١- إجراء دراسة على خصوصية مادة الطين غير الملون في الأعمال الخزفية وبشكل مستفيض .

٢- إجراء دراسة مقارنة بين خصوصية المادة الخزفية وغيرها من المواد الداخلة في انتاج الأعمال الفنية وأكتشاف الفروقات التي تتركها المادة بالذائقية الجمالية .

٣- القيام بدراسات شاملة تخص خصوصية المادة في الفنون التشكيلية .

المصادر :

١- الرازي ،محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح، دار الرسالة – الكويت -١٩٨٣- ص ١٧٧.

٢- بلتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال - مصر ١٩٧٠ - ص ١٧١.

٣- بلتليمي ، جان ، مصدر سابق - مصر ١٩٧٠- ص ١٧٣.

٤- فلان جان ، جورج ، حول الفن الحديث - مصر ١٩٦٢ - ص ٣١١ .

٥- فلان جان ،جورج، مصدر سابق - مصر ١٩٦٢- ص ٣١٤ .

٦- بلتليمي ، جان ، مصدر سابق - مصر ١٩٧٠- ص ١٨٢.

٧- كروتشه ، بنديتو ، المجمل في فلاسفة الفن .

٨- امهز ، محمود ، الفن التشكيلي المعاصر - ، لبنان ١٩٨١ - ص ٢٦٢.

٩- بلتليمي ، جان ، مصدر سابق - مصر ١٩٧٠- ص ١٨٣.

١٠- الزبيدي ، جواد ، دراسة في الخزف لعراقي ، ص أ مقدمة بقلم د. زهير صاحب ، غير مطبوع .

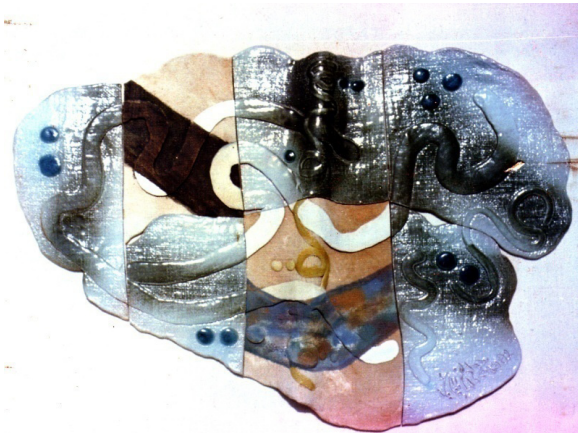
١١- الزبيدي ، جواد ، الخزف العراقي المعاصر ، الموسوعة الصغيرة ، ص ٢١، بغداد ١٩٨٦.

الهوامش :

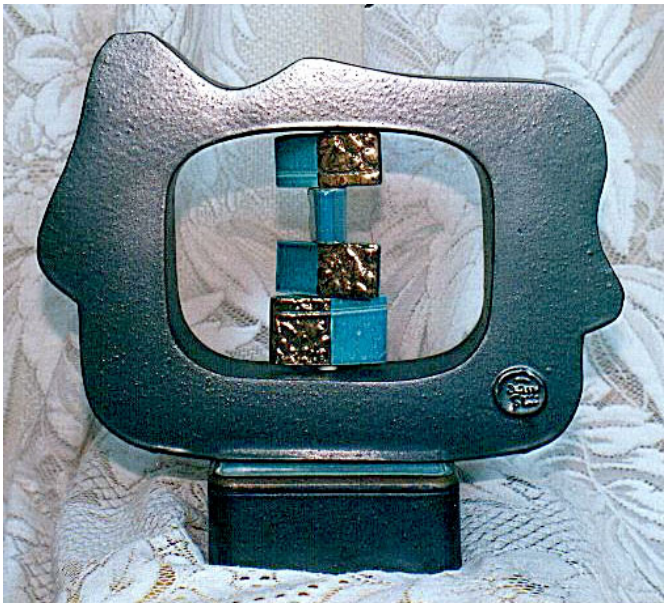
× الدادائية : الدادا كلمة لامعنى لها في مجال الفن ومعناها في القاموس الحصان الخشبي وقد اختيرت عشوائيا من قبل احد الفنانين ، وهي اتجاه فني ظهر عام ١٩١٧ كرد فعل فني ضد ويلات الحرب العالمية الأولى ومآسيها وكانت الغاية منها التعبير عن الفراغ والعبث في الحياة عن طريق بذر الفوضى معتقدين أن لامعنى لأي شيء وأنما المعنى للفن ذاته ، (البهنسي ، عفيف ، الفن في أوروبا، دار الرائد اللبناني – لبنان ١٩٨٢ – ص ٣٠٦- ٣٠٧.

ملحق الصور :

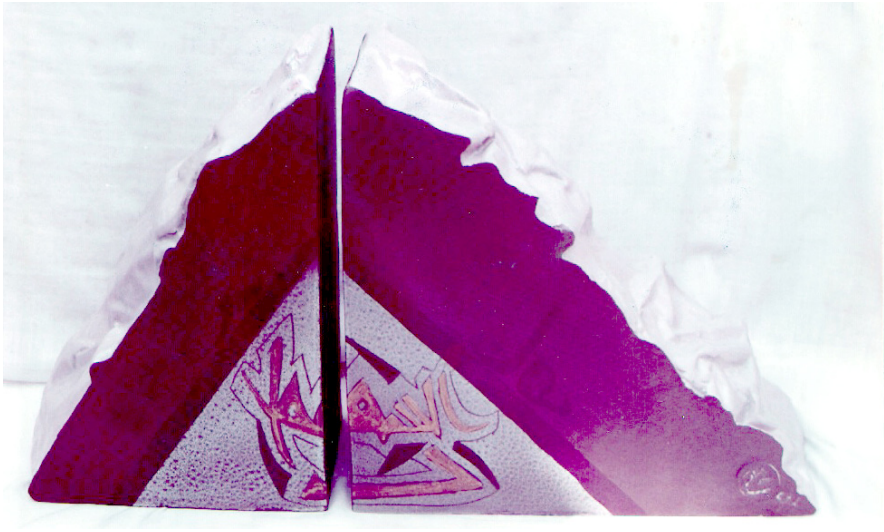
شكل رقم (١) :جدارية حروفيات
اكرم ناجي



شكل رقم (٢) :تكوين حروفي
جواد الزبيدي



شكل رقم (٣) :تكوين في الفضاء
سعد شاكر



شكل رقم (٤) :تكوين هرمي
شنيار عبد الله

شكل رقم (٥) :
الليرات
ماهر السامرائي

شكل رقم (٦) :

تجريد

محمد عريبي