تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث

م.د. خولة علي عبدالله محمد الحسيني

المديرية العامة لتربية بابل/ قسم النشاط الرياضي والمدرسي

dr.khawlaalhusiny@gmail.com

تاريخ الاستلام :2019/4/1

تاريخ القبول:2019/4/10

الملخص:

تم تقسيم البحث الى أربعة فصول إشتمل الأول على الإطار المنهجي للبحث، إذْ جاء فيه تعريفٌ بمشكلته وأهميته والحاجة إليه، وهدف الى: الكشف عن تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث، وإختصَّ الثاني بالإطار النظري، إذ إشتمل على ثلاثة مباحث كان الاول بعنوان الاطار المفاهيمي للذاكرة الجماعية، والثاني ملامح الذاكرة الجماعية في الرسم العراقي المعاصر، والثالث جماعة بغداد للفن الحديث، وجاء الفصل الثالث بإجراءات البحث، إذ تألف من مجتمع البحث وعينته، فقد تم إنتقائها بصورة قصدية بواقع (15) إنموذج تمثل لوحات الرسامين الذين كان لهم الدور الريادي والفاعل في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث، وإعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، وأداة البحث تمثلت بـ إستمارة تحليل محتوى، وصدق الأداة، وثباتها، والوسائل الإحصائية، ومن ثم تحليل العينة، وجاء الفصل الرابع بالنتائج ومنها: أنَّ النسق الثقافي كان أحدى تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث، إذْ عمد الرسام إلى إظهاره من خلال الشكل والمضمون، إلاّ أنَّ المضمون كان الأبرز وهذا متأتٍ من كون الرسام جزء من ذلك النسق المضمر مما أفضى إلى إبراز هوية المجتمع من خلال العمل على إعادة تشكيل الإطار المرجعي لهوية المجتمع العراقي الثقافية، والإستنتاجات ومنها: إستطاعت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث رسم ملامح وتثبيت هوية الفن العراقي الأصيل، كما إشتمل الفصل على التوصيات والمقترحات والمصادر والملاحق.

الكلمات المفتاحية: تمثلات، الذاكرة الجماعية، الحديث

Collective memory is represented in the drawings of the Baghdad

Representations of Collective Memory in the Paintings of the Baghdad Group of Modern Art

Dr.Khawla Ali Abdulla Al-Hussainy

dr.khawlaalhusiny@gmail.com

Received Date:1/4/2019 :
Acceptance Date:1/10/2019

Abstract:

The research was divided into four chapters. The first included the methodological framework of the research. It included a definition of its problem, importance and need. It aims at: the discovery of the Representations of Collective Memory in the Paintings of the Baghdad Group of Modern Art, and the second is the theoretical framework. The third chapter deals with the research procedures. It consisted of the research Society and its Sample. It was intentionally selected by (15) models representing the paintings of the painters who had the role Irrigation And the researcher in the establishment of the Baghdad Group for modern art. The researcher relied on the analytical descriptive method, and the research tool consisted of the form of content analysis, the validity of the tool, its stability, the statistical means and then the analysis of the sample. In the paintings of the Baghdad Group of Modern Art, as the painter has shown it through the form and content. However, the content was the most prominent and this is due to the fact that the painter is part of that latent pattern, which led to highlighting the identity of the society by working to reshape the frame of reference for the Iraqi cultural identity , Chapter four of the conclusions came, including: collective memory managed in Baghdad, a group fee of modern art painting features and install Iraqi art authentic identity, as Comprised chapter on the Recommendations and Proposals, Sources and Supplements.

.

Keywords: Representations, Collective Memory, Modern.

الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث

اولاً/ مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه: شهد العالم في الآونة الأخيرة وبالتحديد منذ بداية التسعينات من القرن المنصرم عملية إستنهاض وإنعاش للذاكرات الجماعية لدى الشعوب والجماعات الإنسانية المختلفة، بخاصة تلك التي رأت في خطاب العولمة الموحد مصدر تهديد لهويتها الثقافية والقومية، وفي هذا الصدد يقول إدوارد سعيد: "إنَّ الإهتمام بالذاكرة ودراستها أو على وجه التحديد بماضٍ مرغوب فيه ويمكن إستعادته هي ظاهرة محّملة ومشحونة برزت خصوصاً مع نهاية القرن العشرين حيث التغيرات المربكة في مجتمعات كبيرة تفوق التصور، ذات تجمّعات بشرية منتشرة وقوميات متنافسة" (إدوارد,2000).

تكمن أهمية الذاكرة الجماعية بوصفها تشكل حلقة الوصل بين الأمم السابقة واللاحقة من خلال إنتقالها وتوارثها عبر الأجيال المتتالية، فضلاً عن أنها من أهم الأسس التي إرتكزت عليها الأمم الحديثة في بلورة وصياغة هويتها الثقافية والحضارية وهذا ما دفع السوسيولوجيين، والانثروبولوجيين الى التركيز على هذا المفهوم وعلى التمثلات المرتبطة به مثل: الهوية والإنتماء والتراث الشعبي والبنية الإجتماعية والإقتصادية والإثنية.

يعد موريس هاليفاكس Maurice Halbwachs من أبرز العلماء الذين إهتموا بُأطر الذاكرة الجماعية في الدراسات الحديثة، إذ برهن على أن ذاكرة الفرد هي ذاكرة تتكون إجتماعياً، ذلك أنها تندرج في أطر إجتماعية، فالذاكرة العائلية تتحدد عبر المجتمع، إذ تعيد إنتاج قواعد وعادات لا تتعلق بنا، بل هي توجد قبلنا وتحدد مكاننا، ومن جهة أخرى لا تعد الذاكرة الجماعية مجرد تذكر بسيط للماضي، بل هي إعادة تأليف مستمرة تبعاً لوظائف حاضرة تتحدد عبر إنتمائنا الى المجموعة(إدوارد,2000).

ولعل ذاكرة الفنان التشكيلي العراقي منذ مطلع وعيه بالمشهد الخارجي إستطاع أنْ يترك لنا إرثاً كبيراً من الصياغة الإبداعية، فعبر القراءة المتأنية لتاريخ الحركة التشكيلية في العراق نجد أنَّ الذاكرة الجماعية للرهط الخمسيني إستطاعت عملياً نقل الرؤية الإبداعية من حالة الإنبهار والإكتفاء في تمثيل الواقع إلى إحداث إرتجاج أو صدمة في الحاسة البصرية عِبرَ المزيد من الفرضيات الجوهرية الرامية إلى إعادة النظر في الواقع والتريث إزاءه لما يحفل به من رموز ومعانٍ ونضارة بما يزيد من عقد المصالحات معه وصولاً إلى تمتينها والأخذ بها إلى الفن الخالص مؤكدين على الجانب الفكري في الفن والبحث عن وعي حضاري جديد يتجاوز المشاهد ليفصح عن جوهر العلاقة القائمة بين ذاكرة الفنان وعصره، وبين ذاكرة الفنان وموروث حضارته الرافدينية والوسيطية وتراثه الشعبي، وهذا ما جاء به البيان الأول لجماعة بغداد للفن الحديث: "ولسوف نشيد ما إنهار من صرح فن التصوير في العراق منذ مدرسة يحيى الواسطي أو مدرسة الرافدين في القرن الثالث عشر الميلادي، ولسوف نصل بذلك السلسلة التي إنقطعت منذ سقوط بغداد على أيدي المغول عام 1258 ميلادية"(عباس،2006).

من هنا تتمثل مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ما تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث؟

في حين تتجلى أهمية البحث بتسليط الضوء على طبيعة الذاكرة الجماعية وتمثلاتها في العمل الفني ودورها في تشكيل المُنتج الكلي للثقافة التي ينتمي إليها الرسام العراقي، وقد جاء البحث ليلبي حاجة ماسة في ميدان الإختصاص، وليسهم في إغناء المكتبة المحلية، فضلاً عن إبراز معالم ريادية الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث على مستوى الوطن العربي.

ثانياً/ هدف البحث: الكشف عن تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث.

ثالثا/ حدود البحث: إقتصر البحث على دراسة تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث من خلال تحليل نماذج مصورة للوحات زيتية ممثلة لرسوم جماعة بغداد للفن الحديث للمدة من (1951 ولغاية 1975). (أي منذ تأسيسها ولغاية آخر معرض أقامته).

رابعاً/ تعريف المصطلحات:

التمثلات Representations: وردت كلمة (تَمَثَّل) في القرآن الكريم في قوله تعالى: "فأتخَذَتْ مِنْ دونهِم حِجاباً فأرسَلنا إليَها رُوحَنا فَتَمَثَّلَ لَها بَشَراً سَويا" (سورة مريم, الآية/17), يقول الطباطبائي إن معنى تمثل شيء لشيء في صورة كذا وهو تصوره عنده بصورته وهو هو لا صيرورة الشيء شيئاً آخر (الطباطبائي،1997)، ويعرفه الفراهيدي: بأنه الشيءُ يُضرَبُ للشيء فيُجعَل مِثلَه, (الفراهيدي،هـ1414)، أما إبن فارس فيعرف الـ (مثل) الميم والثاء واللام أصل صحيح يدل على مناظرة الشيء للشيء(ابن فارس،2001) في حين يرى الاصفهاني أن الممثل المصورُ على مِثال غيره (الأصفهاني،2008) كما يرى الزمخشري أن كلمة تمثل به: تشبَّه به(الزمخشري،1984)، ويعرف إبن منظور: (مثل) كلمة تسوية يقال هذا مِثله كما يقال شِبهه (إبن منظور، ب.ت)، أما الزبيدي فيعّرف المِثلُ: الشِبه, والفرق بين المماثلة والمساواة إن المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين, لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص وأما المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين (الزبيدي،1998)، في حين يعرف إبراهيم مصطفى: (مَثَّلَ) ماثل الشيء شابهه ولا تكون المماثلة الا بين المتفقين (مصطفى،1972).

التعريف الاجرائي للتمثل: هو تشابه له حضور مزدوج، فضلاً عن أنه الصلة التي تتجلى بين الذات الموضوع.

الذاكرة الجماعية Collective Memory: يعّرف قسم المعاجم اللغوية الذاكرة من جذر الكلمة تذَكّرَ ويعني إسترجاع الذهن صورة شخص أو شيء من الذاكرة في أوقاته، أي أنه خاص بالماضي يرجع الى الوراء في الزمن ويستعيد ما مضى(قسم المعاجم اللغوية، ب.ت) في حين يعرفون مفردة الجماعية من كلمة الجماعة وهي تتألف من أعضاء لغرض خاص وفكرة مشتركة أو عدد كبير من الناس (مجتمع)، (كتلة) من الأفراد يندمجون في وحدة متراصة تؤلف بينهم روابط مشتركة(قسم المعاجم اللغوية، ب.ت).

وعرفها (موريس هاليفاكس) على أنها رهاناً سياسياً في إظهار بعض حقب الماضي والتعتيم على أخرى (ريكور،2009) أما (بيروشالمي) فيرى بأنها ترجع بالتحديد الى ماضٍ يحتفظ به حياً بفضل التبليغ من جيل الى جيل وهذا ما يشكل ينبوعاً لمقاومة

تبّديها الذاكرة في وجه معاملتها كعلم لكتابة التاريخ(ريكور،2009) ويعرفها (كاستورياديس) على أنَّها العمود المكوّن لكلِّ نظام إجتماعي بوصفها تجعل المجتمع يبدو متماسكاً ككل، فضلاً عن أنَّها تقدم إلى الأفراد عقائد مشتركة تبني الرابط الإجتماعي(كاستورياديس،2003) ويعرفها (ريكور) على أنَّها رديف الأيديولوجيا بوصفها نسقاً من الأفكار والتمثيلات (نادر، ب.ت) وعرفها (أندرسن) بأنَّها الهوية القومية للأمة، إذ يرى أنَّ الهويات القومية كناية عن (جماعات متخيلة) ذلك لأنَّ الذاكرة الجماعية تقيم تمثّلاً أسطورياً عن الأمَّة(اندرسن،1999) كما يعرّفها (أدوارد سعيد) بأنها الأداة المؤطرة لمحتوى ثقافي جغرافي شعبي إستعصى على كل محاولات التحنيط التي توخت ربطه بصانع وأصل وبمكان في التاريخ (أدوارد، 2000) ويعرفها (عبد الرحمن أيوب) بأنها حركة دائمة من التفاعل مع النظم والمؤسسات، إذ تعيد صياغة نفسها من حين لآخر لمواكبة سرعة التغيير واتجاهاته ويقاس مدى صمود الذاكرة الجماعية أمام التغييرات بتجاوبها مع تلبية حاجات الفرد والجماعة التي تبني أسس الفعل الاجتماعي(أيوب،1999).

التعريف الإجرائي للذاكرة الجماعية: هي الحافظة التي تتيح للرسام بالإنتقال والتفاعل المستمر بين العامل الذاتي (النفسي) والموضوعي (الإجتماعي) والمتمثل بـ (نسق الثقافي، لاشعور جماعي، أساطير، ملاحم، طقوس، حكايات، سرديات، مرموزات الشعبية، محمولات الفكرية، متنوع) ضمن الإطار المرجعي للجماعة من خلال تمظهر تمثلاتها على السطح البصري ممثلاً برسوم جماعة بغداد للفن الحديث.

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الأول/ الإطار المفاهيمي للذاكرة الجماعية

مقدمة: تعد سوسيولوجيا الحياة اليومية فرعاً حديث النشأة، لا يزال في خطوته الأولى لإثبات مدى أهميته في فهم الظاهرة الاجتماعية ككل، وهو ما يؤكده الباحث الأميريكي إرفينغ غوفمان إنه يوجد مجال حيوي لم يكن بعد موضوعاً للدراسة العلمية بالشكل الكافي وهو المجال الذي توجده التفاعلات وجها لوجه في الحياة اليومية، تلك التفاعلات التي تبنيها معايير الاجتماع والتواصل، ما الذي يجعل مجموعة معينة من الناس تشعر في لحظة تاريخية معينة بالحاجة إلى مساءلة هذه الذاكرة؟ وكيف تبعث هذه الفكرة من الأماكن الخفية؟ كيف للحاضر أن يعيد تكوين مقاطع من حقبة سالفة؟(الزناد،2007).

إنَّ المكان الذي تعيش فيه مجموعة معينة من الناس يمثل لحظة فريدة وتاريخاً خاصاً وتجربة إجتماعية، ولكنه يمثل بالأساس ذاكرة جماعية وهي ذاكرة محصّنة تتمكّن من إظهار ما طمسه الزمن وتحديد أسباب انبثاق "الظهور الأول" من جديد وإسترجاع الماضي بوصفها أجزاء مستنبطة من الواقع المعيش بعمق، لذلك نجد إرتباطها وثيقاً بزمنية ما وراجعة إلى مبدأ يحدد إعادة إنتاجها، وإذا كانت إعادة الإنتاج هذه نابعة من نماذج لاواعية من الممارسات الإجتماعية والثقافية، فإنها لا تخلو من كونها ترغم الجسد على التّحرك بصفته ذاكرة، ذلك أن الجسد يعد معطى إجتماعي، يقّدم نفسه للملاحظة والتحليل على مستويين: مستوى

فردي، ومستوى جماعي، فالفاعل الإجتماعي هنا مثنى، وهنالك عدة أشكال تربوية يمكن من خلالها طبع "الثقافي" على الجسد، بل يدمج كذلك كل الواقع المعيش، فضلاً عن الإستعمال الرمزي لجدلية الجسد مع مكان الممارسة والمعيشي اليومي(الزناد،2007).

كان لكتابات عالم الإجتماع والفيلسوف الفرنسي موريس هاليفاكس (Mauric Halbwachs) تأثيرات واضحة على الأبحاث الحديثة حول الذاكرة في مجال العلوم الثقافية, إذ تبلورت عبرها نظرية الذاكرة الجماعية بوصفها ترى أن عملية التذكر الفردية لا يمكن أن تنشأ أو تتم إلا ضمن إطار إجتماعي معين، فعلى عكس التصورات العلمية السائدة في عصره, التي تنظر إلى الذاكرة وعملية التّذكر الفردية بوصفها وظيفة بيولوجية محضة, ربط هاليفاكس في دراساته حول الذاكرة الجماعية الذكريات الشخصية للفرد بالمجتمع الذي ينتمي إليه, وعدَّ أنَّ الإطار الإجتماعي الذي تنشئه ثقافة مجتمع ما، يسهر على وضع نسق جمعي يجعل الخبرات الفردية قابلة للتذكر وللتفسير وفي كتابه (cadres Les" 1 mémoire"sociaux de la) قام هاليفاكس بشرح" الطابع الاجتماعي للتذكر الفردي", من خلال إستناد الأفراد في تجديدهم للماضي إلى الإطارات المرجعية الإجتماعية، مما يجعل ذكرياتهم ذات طابع مرجعي جمعي(سوكاح،2006).

لم تعد الذاكرات الفردية إذن متمركزة ومنحصرة في داخل الفرد، بل أضحت تملك مكاناً لها ضمن المنظومة الإجتماعية بوصفها نتيجة لتفاعل هذا الفرد مع محيطه الإجتماعي, فعن طريق الحوار مع الآخرين يتسنى للمرء تّذكر محطات وتجارب هامة في حياته، من هنا يرى هاليفاكس أن الذاكرة المشتركة لجماعة بشرية معينة, شرطاً لا محيد عنه لوجود هذه الجماعة نفسها, إذ أن هذه الجماعة البشرية تأسس هويتها عبر فعل التّذكر, هذه الهوية الجماعية هي إذن نتيجة للتفسير المشترك للماضي الخاص بهذه الجماعة, بعبارة أخرى تتّشكل الهوية المافوق فردية عند الإستدعاء المشترك لماضي تلك المجموعة الإجتماعية، على هذا الأساس يمكن القول أن الذاكرة الجمعية هي ذاكرة الذاكرات الجماعية أو مجموع تلك الذاكرات في مجتمع بشري ما، وهنا أيضا تتجلى بوضوح وظيفة الذاكرة الجمعية, ألا وهي تأسيس "هوية" المجتمع وضمان صيرورتها، ومن جهة أخرى تجدر الإشارة إلى أن معظم النصوص العربية (القليلة) التي تعرضت لهذه المسألة تخلط بين مفهومي الذاكرة الجماعية والذاكرة الجمعية، مما يجعل عملية التفريق بين المستويين الجماعي والجمعي لمفهوم الذاكرة في تلك النصوص ضرباً من العبث، هذا اللا تدقيق الإصطلاحي مرده على ما يبدو إلى عدم وجود كتابات مرجعية أو ترجمات معّمقة حول الماهية السوسيوثقافية لمفهوم الذاكرة باللغة العربية(سوكاح، 2006).

إنَّ الفرق الجوهري بين مفهوم الذاكرة الجماعية ومفهوم الذاكرة الجمعية يتجلى في كون الذاكرة الجماعية خاصة بجماعة وحيدة معينة داخل مجتمع ما، أما الذاكرة الجمعية فهي ذاكرة مشتركة بين مختلف الجماعات المكونة للمجتمع, وبعبارة أخرى الذاكرة الجمعية هي مجموع كل تلك الذاكرات الجماعية، كان لموريس هاليفاكس إذن السبق في التنظير للذاكرة بوصفها مجتمعية وثقافية، ومن ثم تفسير الثقافة والهوية بعّدها نتيجة لفهم نشاط الذات وامتلاك جمعي للماضي وليس نتاج للوراثة البيولوجية كما عبّر عنها معاصروه كأستاذه إميل دوركهايم وفرويد، وتتجلى أهمية هذا المفهوم بوصفه شّكل مقدمة للتباين الحاصل بين الذاكرة الجماعية من

جهة، والتاريخ أو الذاكرة التاريخية من جهة ثانية، فضلاً عن أن مفهوم الذاكرة الجماعية لا يعني فقط مجرد الإنتماء القومي، الإثني، الجماعوي، بل يعني تأكيد الموقع داخل المجتمع، إذ أن لكل موقع أدواره وقواعده الإجتماعية المؤكدة بشكل أو بآخر(سوكاح، 2006).

إنَّ الفاصل الرئيسي الذي ناضل موريس هليفاكس من أجله يمر بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية، فبالرغم من الإختلاف المميز بقوة بينهما، إلا أن علاقتهما حميمة ومحايثة ومتداخلة ومتآلفة، وهذا التآلف يقوم على مسار تدريجي من خلال الحلقات المتعددة التي تشكّلها النواة العائلية ومجموعة الرفاق والصداقات والعلاقات الإجتماعية للأهل، وقبل كل شيء إكتشاف الماضي التاريخي عن طريق ذاكرة الأجداد، إن العلاقة العابرة للأجيال تشّكل بهذا الصدد العمود الفقري للفصل (الذاكرة الجماعية والذاكرة التاريخية) من خلال ذاكرة الأجداد تمر (الإشاعة المبهة التي تشبه هيجان التاريخ) وبقدر مايدير قدماء العائلة ظهرهم للأحداث المعاصرة فإنهم يثيرون إهتمام الأجيال التالية بما كان يشّكل إطار طفولتهم(الغانمي،1999).

إن الذاكرة عابرة الأجيال هي التي تؤّمن العبور بين التاريخ المُعلّم وبين الذاكرة الحيّة، ذلك أن فكرة الجيل هنا تمّثل المفتاح الذي يقّدم لنا المعنى المزدوج لتعاصر جيل بعينه تنتمي إليه مجموعة من الناس من أعمار مختلفة، ومعنى تعاقب الأجيال، بمعنى إستبدال جيل بآخر، وهو ما يمّثل العهد الثلاثي للأسلاف والمعاصرين والأخلاف، هذا التعبير يشير الى المرور من علاقة شخصية متبادلة تعّبر عنها كلمة (نحن) الى علاقة مغّفلة، وتشهد على ذلك علاقة البنّوة التي تسّجل قطعاً وربطا، فهي في آن واحد صلة دم متّرسخة في البيولوجيا لصالح الإنجاب عن طريق الجنس وللإستبدال المستمر للأموات بالأحياء بوصفها صلة إجتماعية مرّمزة تماماً داخل نظام الأبوة الخاص بالمجتمع الذي تنتمي إليه، وبين البيولوجي والإجتماعي يدخل الشعور العاطفي والقانوني للتبني الذي يرفع واقعه التوليد البدائي الى المستوى الرمزي للبنّوة بالمعنى الأقوى للكلمة(الغانمي، 1999).

إن علاقة الدم هذه ذات الوجوه المتعددة هي التي تميل الى المحو في مفهوم تعاقب الأجيال، فموريس هاليفاكس في نصه الذي يكاد يكون نص سيرة ذاتية مكتوباً بصيغة ضمير المتكلم يشّدد على دور القصص التي نتلقاها من قدماء العائلة في توسيع الأفق الزمني الذي يكّرسه مفهوم الذاكرة التاريخية، بعد أن تستند علاقة البنّوة الى قصص الأجداد تتطّعم بشجرة النسب الضخمة التي تتوغل جذورها في أرض التاريخ، وحين تعود قصة الأجداد فتقع من جديد في صمت مطبق، فإن الطابع المغّفل للعلاقة الأجيالية هو الذي يتفوق على البعد الجسدي، بُعد الدم الذي ما زالت تحافظ عليه علاقة البنّوة، عندها لن يبقى سوى المفهوم المجرد لتعاقب الأجيال، الطابع المغّفل دفع الذاكرة الحّية الى التاريخ(الغانمي، 1999).

من هنا فإن الذاكرة الجماعية عند موريس هاليفاكس تعبّر عن النجاح النسبي لإدماج ذاكرة التاريخ في ذاكرة فردية وجماعية موسّعة، فهناك التاريخ المدرسي المصنوع من تواريخ وأحداث حُفظت غيباً مع التيارات الفكرية والتجربة ويصبح ما يسميه هاليفاكس (الأطر الإجتماعية للذاكرة)، من ناحية ثانية، فإن الذاكرة الشخصية كما الجماعية تغتني بالماضي التاريخي الذي يصبح تدريجياً ماضينا، أما القراءة التي تأخذ مكان سماع كلمة (المتقدمين في السن)، فإنها تعطي الى مفهوم آثار الماضي بُعداً عاماً وحميمياً

في آن واحد، إن إكتشاف صروح الماضي هو المناسبة لإكتشاف جزر الماضي التي مازالت قائمة، في حين أن المدن التي نزورها تحتفظ بأشكالها في الزمن الغابر، وهكذا رويداً رويداً تندمج الذاكرة التاريخية في الذاكرة الحيّة، أما طابع اللغز الذي كان يلقي بظلمته على قصص الماضي البعيد فإنه يخّف وفي الوقت عينه تُملأ ثغرات ذكرياتنا الخاصة وتتبدّد ظلمتها، وتبدو في الأفق أمنية ذاكرة كاملة تجمع الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية والذاكرة التاريخية، وهذه الصرخة الأمنية تجعل هاليفاكس يُطلق هذه الصرخة الجديرة بـ بريغسون وفرويد: " إننا لا ننسى شيئاً"(ريكور، 2009).

هناك سمتان متميزتان للتاريخ عند هاليفاكس إعتبرتا غير قابلتين للإختزال، فإستمرارية الذاكرة الحيّة تقابلها أولا: القطيعة التي تدخلها عملية التحقيب الخاصة بالمعرفة التاريخية، هذه القطيعة تشير الى الطابع الذي مرّ وإنتهى وأُلغي وإنتهى أيضاً "في التاريخ يخالجنا إنطباع أنه بين حقبة وأخرى كل شيء يتجدّد"(ريكور،2009) وهكذا، فإن التاريخ يهتم قبل كل شيء بالإختلافات والتعارضات يعود إذن الى الذاكرة الجماعية وبشكل خاص بمناسبة الإنقلابات الكبرى، أن تدعم المؤسسات الإجتماعية الجديدة "بكل ما يمكن أخذه من التقاليد"(ريكور، 2009)، أما السمة المميزة الثانية: هناك عدة ذاكرات جماعية، في المقابل التاريخ واحد، والأمة تظّل المرجعية الرئيسة للذاكرة التاريخية(ريكور، 2009).

تستنتج الباحثة بأن موريس هاليفاكس بطريقة بحثه هذه قد رسم خطاً مقوساً يبدأ من التاريخ المدرسي الخارج عن ذاكرة الفرد أرتفاعاً الى ذاكرة تاريخية تذوب بشكل مثالي في الذاكرة الجماعية.

ينطلق بيروشالمي في كتابه (زاخور) من فرادة تشّكل الوجود اليهودي، إذ يرى أن الذاكرة الشخصية أو الجماعية ترجع بالتحديد الى ماض يُحتفظ به حيّاً بفضل التبليغ من جيل الى جيل، وهذا ما يشّكل ينبوعاً لمقاومة تبّديها (الذاكرة) في وجه معاملتها بوصفها علم كتابة التاريخ، إن الدعوة الى التّذكر – كلمة Zakhor (إذكر) المكررة مرات ومرات في الكتاب المقدس (التوراة) نعرفها جيداً، غير أن الأمر الذي يهدف الى إيصال الروايات والشرائع يتوجه هنا، من خلال الأقربين الى الشعب بأكمله المخاطب تحت الإسم الجمعي إسرائيل، إن الحاجز بين القريب والبعيد قد أُلغي، كل المدعويين هم أقربون "إسمع يا إسرائيل" تقول كلمة إسمع هذا الأمر، يجعل الذاكرة حتى حين لا تكون مطلوبة تظل دوماً الأمر الذي يتوقف عليه كل شيء (ريكور، 2009).

يعد بيير نورا مخترع (مواقع الذاكرة) هذا المفهوم يمثل حجر الزاوية لمجموعة ضخمة من المقالات جمعها ووضعها عام 1984 تحت هذا العنوان الحافظ، فنراه يعلن القطيعة بين التاريخ والذاكرة، ومن فقدان التاريخ–الذاكرة وتحمله تنبثق صورة جديدة هي صورة (الذاكرة التي إلتقطها التاريخ)، فيرسم ثلاث سمات لهذه الصورة أولاً عهد الأرشيف، هذه الذاكرة الجديدة هي ذاكرة أرشيفية، ويصّرح نورا بلهجة اللعنة: أرشفوا، أرشفوا، سيبقى منها دوماً شيء ما! إن الأرشيف لم يعد البقية الباقية القصدية كثيراً أو قليلاً لذاكرة معاشة، بل الإفراز الطوعي المنظم لذاكرة ضائعة إرهاب الذاكرة المؤرخنة، أما السمة الثانية في حركة التحول النهائي للذاكرة الى البسيكولوجيا الفردية، فهي الثمن الذي يجب دفعه من أجل التغيير التاريخي للذاكرة بوصفها نتاجاً ثقافياً للتعويض عن

أرخنة الذاكرة، والسمة الثالثة هي الذاكرة التي التقطها التاريخ هنا نصل من ماض سهل الى ماض نعيشه بوصفه كسراً(ريكور، 2009).

ولو إنتقلنا الى بول ريكور الذي يرى أن الذاكرة لا تستطيع أن تستوعب كل تجارب الإنسان لذا، فإن السرد يمر عبر النسيان أيضاً، والذاكرة هي الحافظة الأولى للتاريخ، بين قطبي الزمان والسرد هناك تقف الذاكرة كوسيط، والذاكرة تحوي النسيان نفسه الذي يشكل في النهاية الأفق المحدود لكل التجربة الإنسانية في كل إمتدادها الزمني، يضاف الى ذلك أنطولوجيا الإنسان القادر التي تقول: أنا أستطيع أن أتذكر، أنا أتذكر فإذن أنا موجود، وأن أنسى فأنا موجود، وأنا أستطيع أن أدون تاريخي وأن أستملكه فأنا موجود، وأنا أستطيع أن أغفر من دون أن أنسى، فأنا أؤكد كياني بممارستي لهذه الإستطاعة التي أملكها، فعلاقة الإنسان بالماضي تتم عن طريق الزمان، فالذاكرة تحفظ الماضي والتاريخ يحفظ أحداث الماضي، والنسيان يقول لنا، أي ذاكرة تستحق أن نحتفل بها وأي ذاكرة علينا أن نتركها(ريكور، 2009).

ترى الباحثة أن بول ريكور في تناوله لمسألة الذاكرة والظاهرات الذاكرية تحت مظلة الفينومينولوجيا بالمعنى الهوسيرلي للكلمة، جعلته ينتقل بين أفكار الفلاسفة لاستقصاء إشكالية الذاكرة وذلك في تناوله لمفاهيم أخرى مثل "التمثل"، و"التصور"، و"التخيل"، وتحديدها أو إعادة تحديدها، هنا نجد بول ريكور يبتعد عن أفكار مارتن هايدغر، الذي يعيب عنه إهماله مسائل النقد التاريخي، ويستتير في المقابل بتفسيرات هنري بيرغسون، إذ يتبنى كفرضية التصور البيرغسوني للمرور من الذكرى–المحضة إلى الذكرى–الصورة، ولا يقتصر بول ريكور على الذاكرة الشخصية، بل يتناول بالتحليل الذاكرة الجماعية منطلقا من أفكار عالم الاجتماع الفرنسي موريس هاليفاكس، هنا يعترف بول ريكور بفضل هذا العالِم الجريء، الذي نسب الذاكرة إلى كيان جماعي يسميه المجموعة أو المجتمع.

يناقش بول ريكور أفكار جاك لوغوف الواردة في كتاب الذاكرة والتاريخ (1988) وأفكار بيير نورا في كتاب أماكن الذاكرة. فقد تساءل مع جاك لوغوف عما إذا كانت الذاكرة مجرد مقاطعة من التاريخ؟ لمّا اعتبر هذا الأخير الذاكرة موضوعا جديدا من موضوعات التاريخ مثلها مثل الجسد والجنس والموت، وجزءً من "تاريخ التاريخ"، وعزّز مواقف بيير نورا الذي تنبه إلى شراهة إقامة الحفلات التذكارية في هذا العصر، وإلى مخاطر هذه الاحتفالات التي تتمكن من التاريخ وتصادره، وتقود الذاكرة بول ريكور إلى التاريخ، لأنها هي التي حملت هذا الأخير، ودفعته باتجاه كتابة التاريخ وإعادة كتابة هذا التاريخ، فيعالج إبستيمولوجية المعرفة التاريخية، ويتوقف على نحو مفصل عند النقلة المعرفية التي أحدثتها مدرسة الحوليات الفرنسية في تصور التاريخ ومناهجه وطرق تدريسه، متتبعا متغيرات هذه النقلة من مرحلة التأسيس مع مارك بلوك ولوسيان فيفر، إلى المرحلة التي ساد فيها تاريخ العقليات، مرورا بمرحلة فيرناند بروديل (ريكور، 2009).

للنسيان أهمية بالغة عند ريكور في إطارا المناقشة حول مسألة العلاقة بين العنف على النحو الذي يظهره تاريخ القرن العشرين، وسبل التطلع إلى ذاكرة عادلة عبر الاعتراف بالإساءة والمقدرة على الغفران، يقول: "إن مسار الغفران حين يعود إلى

مكان أصله، وحين يتم الاعتراف بالذات في مقدرتها الأخلاقية الأساسية وهي تحمل التبعة، يصبح السؤال هو أي نظرة تسمح لنا تأملاتنا حول فعل الغفران بأن نلقيها على مجمل الدرب التي اجتزناها. ما هو أمر الذاكرة والتاريخ والنسيان وقد لامستها روح الغفران؟ إن الجواب عن هذا السؤال الأخير يشكل نوعا من خاتمة الخاتمة" (ريكور، 2009).

يبدو التاريخ، كما يقول بول ريكور في معرض حديثه عن تنوع مقاييس تناول التاريخ، وكأنه يشتغل "بالتتالي كعدسية مكبِّرة، بل مثل مجهر، أو تلسكوب"(ريكور، 2009)، ترى الباحثة أن هذه الإستعارة جميلة وذات دلالة عميقة، ذلك أن عمل المؤرخ، مهما تعددت اجتهادات فهمه للعمل، يبقى في نهاية المطاف يعمل على تفكيك وبناء وإعادة بناء، تعليق وتعليق على تعليق، كتابة وإعادة كتابة، عودة لمقولات كلاسيكية وإعادة صياغتها، استعمال لمفاهيم واستعارات، اختيار لكلمات ومقولات، انتقاء لأحداث وظواهر، تأويل للماضي على ضوء الحاضر، وتأويل للحاضر على ضوء الماضي، وفي كل هذا وذاك، غالبا ما يذوب منطق التحليل والتفصيل وفي المقابل تبقى الفكرة، تبقى الكتابة، أو بالأحرى يبقى النص، يبقى السرد، كما ترى الباحثة أن بول ريكور في كتابه (الذاكرة، التاريخ، النسيان) من حيث هندسته وتصوره المنهجي، شكّل قوساً، إنطلق من الفينومينولوجيا وإنتهى عند الأخلاق، قوس يحلق بالقارئ عبر موضوعات فكرية عميقة من فلسفة الذاكرة إلى فلسفة النسيان، من تحليل مستويات الذاكرة، الشخصية والجماعية، إلى تحليل مستويات النسيان، البراغماتي والمأمور، من الذاكرة الملزَمة، سياسياَ، إلى الغفران الصعب، ويملأ التاريخ هذا القوس، وكأن كتابة التاريخ تسعى في نهاية المطاف إلى إنقاذ الذاكرة من النسيان، فبين الفلسفة والحياة يحتل التاريخ، كأرشيف، كتفسير، كسرد، كبناء، كإعادة بناء، كتمثّل، حيّزاً هاماً وتشترك هذه الموضوعات فيما بينها في إشكالية رئيسة هي إشكالية تَمَثّل الذاكرة الجماعية.

المبحث الثاني/ملامح الذاكرة الجماعية في الرسم العراقي المعاصر

(جماعة بغداد للفن الحديث)

<u>العوامل الممهدة لظهورجماعة بغداد للفن الحديث:</u> ظهرت جمعية أصدقاء الفن في حقبة بلغ فيها نضوج ذاكرة الرسّام العراقي مبلغاً جعل من الإنطباعية وما بعد الإنطباعية الأسلوب الرائد في التعبير الفني في ذلك الوقت، ولم يحدث ذلك بفضل ثقافة المبعوثين الأوائل من الرسّامين العراقيين الذين تشبّعوا بثقافة الفنان الحقيقية بعد أنْ لمسوها بشكل مباشر في أثناء تواجدهم في أوروبا فقط، ولا الدروس القليلة للرسّامين البولنديين المارّين بالعراق بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية فحسب، بلْ بسبب ظروف الحرب العالمية ذاتها والتي أسهمت في إنضاج الذاكرة الجماعية للمواطن العراقي بعامّة والرسّام بخاصة، فأحكمت صلته بالعالم أجمع وحررّته من زيفه الإجتماعي والثقافي المتخلّفين بوساطة إيقاظ شعوره بفساد واقعه وشحذ لإحساسه بتناقضاته، وكان ذلك مواتياً لطبيعة الفكر الإنساني حتى في مستواه (اللاشعوري والتجريدي) أي بإمكانية تجاوزه للمعطيات الأكاديمية في الرؤية الإنسانية، يذكر نوري الراوي (1925–): "إنَّ أبرز ما يميّز هذه الفترة هو توصل الفنانين العراقيين إلى إكتشاف الشكل الجديد

للعالم وهو إكتشاف جوهري كان يقف في وضع مواجهة للرسم الطبيعي الذي يشبه عقيدة مقدسة تحتلّ قلوب المتعلمين آنذاك"(الراوي، 1971).

تميّزت الذاكرة الجماعية لجيل الأربعينيات بالإكتشاف والدهشة والتوقع لجيل تلقى معارفه في أهم العواصم الأوربية ليعمق ذاكرته في هذا المسار، بهذا الصدد يقول شاكر حسن آل سعيد: " إنَّ معنى فن حديث يرتبط أولاً بالرؤية المعتمدة على مبدأ محاكاة العالم الخارجي في الرسم، ولكنه من ناحية أخرى يرتبط بالرؤية الجديدة في الفن الأوربي"(كامل، 2008)، أي بمعنى أنَّ الفن لم يكن بمعزل عن الواقع الإجتماعي نفسه بالرغم من الصدمة التي أحدثتها المعارض المبكّرة في بغداد، يقول نوري الراوي: "وظلت عجلة الفن تدرج على الأرض العراقية البكر، فبرزت أسماء جديدة فتحت للفن العراقي آفاقاً لم يكن يعرفها أهله، ورأى الناس– لأول مرة– أنَّ حياتهم تدخل قاعات المعارض وأخذهم العجب مما وجدوه من صور الوجوه التي يعرفونها، والحياة اليومية لحياة البسطاء منهم، وراقهم أنْ يجدوا في هذه الصلة الجديدة أثر الحب الذي يحفظه هؤلاء الفنانون الشباب لأصغر وحدات المجتمع المنسيّة المهملة فقد كانت أولُ هزّة أيقظت فيهم روح التجديد وأوصلتهم بتيارات المدارس الحديثة "(الراوي، 1978).

لقد إقتصرت جماعة الرواد على استلهام الفن الاوربي الحديث في مجال الاسلوب، اما جماعة بغداد للفن الحديث، فانها إقتصرت على استلهام الطابع الحضاري (او المحلي) في استعمال الاساليب الفنية الاوربية الحديثة، وهذه مسألة جديرة بالاهتمام، ذلك أن تجربة جماعة الرواد هي في الاصل امتداد لتجربة البدائيين (S.P) ومن ثم فإنها مهدت لتجربة جماعة بغداد للفن الحديث في طرح شعار عام في التاليف الفني يتضمن الفكر والمنهج الفنيين في آن واحد، بل ويحدد معالم (رؤية فنية جماعية) قابلة للمناقشة عبر المحاولات الاسلوبية الحديثة التي لابد ان تكون لها رؤيتها الخاصة الذاتية، من هنا فإن التمييز ما بين (الرؤية الفنية) و (الاسلوب الفني) هو ما يميز الجماعة الثانية عن الاولى، أو هو (الاضافة) الجديدة التي اصبح من شأنها امكانية البحث عن ملامح الذاكرة الجماعية العربية، وضمنا العراقية في الفن، والتوجه نحو الابداع الحقيقي الذي لن يكتفي بمجرد اتقان التعرف على الاسلوب الفني بل اغنائه بالرؤية الفنية نفسها(آل سعيد،1982).

يعد جواد سليم أقدم مثال واضح نستطيع الاستشهاد به على الايمان اللاشعوري بعمق الجذور الحضارية بوصفها بلورت لديه فكرة عمله للنحت البارز المسمى (بالبناء) وهي خلاصة نحته قبل ان يذهب الى انكلترا لاستئناف الدراسة، فقد جعل المنحوتة على غرار النحت الناتيء الآشوري ولكنه ادخل فيها القنطرة العربية، وقد تبلورت الفكرة لديه عندما شاهد الاسطه (طه) البناء الوحيد في عمل الزخارف وهو يعمل بكل دقة وهدوء في القصر العباسي، أي انه منذ البداية كان يختط لنفسه ذاكرة مغايرة لما كان سائداً ذات رؤية فنية (تاريخية– حضارية) وواقعية في نفس الوقت(آل سعيد،1982).

تستنتج الباحثة أن ظهور الفكر الجماعي بحد ذاته يُعَد موقفاً حضارياً واجتماعياً وثقافياً ومن ثم فهو موقف انساني، إذ لا يمكن أن يتم صدق هذا الموقف، إلا إذا كان متاصلاً في جذوره العميقة وترسيخها في الذاكرة الجماعية لرسوم جماعة بغداد للفن الحديث.

المبحث الثالث/ جماعة بغداد للفن الحديث

تعد الذاكرة الجماعية للرسّام العراقي لجيل الخمسينيات إمتداداً تاريخياً ومنطقياً لذاكرة جماعات الأجيال الزمنية التي سبقته ومكمّلاً لها في ذات الوقت، وكان من سمات هذه المرحلة نضوج الذاكرة الجماعية من الناحية الفكرية والفنية، مما أدى الى ظهور التجربة الجماعية والفردية التي بدأت في التعبير الفني المتمرّد بهدف تخطي مرحلة التسجيلية والمحاكاة أي تجاوز حدود المنظور الطبيعي والرسم على وفق منظور ذاتي، (كامل، 1979)، وقد شهد الواقع الثقافي في هذه الفترة علاقة صميمية تنشأ ما بين الفنان العراقي كمثقف وكائن اجتماعي، أقبل على الفن الحديث بشكل حاسم، وعن التزام إنساني، وبين الجمهور(المثقف اولاً والعريض ثانياً)، وهو الذي بدأ يكتشف في الفن الحديث إنسانيته وذوقه المعاصرين مجالاً للتعبير عن همومه وطموحاته، ومن هنا مغزى المحاضرة التي القاها جواد سليم عند إفتتاح معرض جماعة بغداد للفن الحديث الأول على قاعة متحف الأزياء العراقية في الباب الشرقي عام 1951، وقد جاء فيها: "خذوا البيوت فأول ما يلفت نظرك فيها الأثاث الغالي وصلة الطراز التكعيبي المشوه بالسجادة الفارسية، ثم تدور بنظرك فترى الكتب النفيسة مستعاض عنها بمجلتي الإثنين ومسامرات الحبيب وأحياناً ترى رفاً من الأسطوانات إذا إقتربت منه وجدته (تانكو أرجنتين) مثلاً وان كان الذوق أكثر محلية فأسطوانات (فريد الأطرش). وترفع رأسك للجدران لتجد صورة لرب العائلة في شبابه وكهولته وشيخوخته وصوراً للأحفاد، وصوراً أخرى لأفراد الأسرة كثيرة، ولكن ترى لماذا وضعها في قاعة الضيوف؟ الله اعلم، أما اذا إرتفع الذوق وأحس صاحبه بالحاجة للفن فإنك قد ترى صورة لفتاة تثير في النفس أنواعاً من الغرائز، وقد تعاتب صديقك وتقول له"يابه فد صورة زيتية؟" فيجيبك "هسة إنتو فنانين آني شجابني على الفن"، هذا هو الذوق العام"(آل سعيد،1982).

إن جواد سليم هنا يبرز لنا وثيقة تاريخية دامغة لطبيعة المستوى الثقافي للجمهور، ولكن هذا الجمهور الذي يسخر منه جواد هو نفسه الذي يتجه إليه بفنه، وبمعنى آخر أن المسؤولية التي أخذ هو وجماعة بغداد للفن الحديث بتحملها تفترض العناية بهذا الجمهور نفسه وإنتشاله من براثن التخلف الثقافي الفني ومن تردي مستوى التذوق الفني بوصفه يأتي نتيجة المنطق التوفيقي الذي يجابه به الجمهور المتمسك بتقاليده مظاهر الحضارة الغربية فيضطر الى الجمع بين الذوقين (المحلي والحديث) وببساطة على الرغم من تنافرهما، على أن هذه الوثيقة في مكان آخر منها تدين كذلك المنهج القسري الذي يتمسك به نفر من الجمهور العراقي بإسم الثقافة وإن هي، إلا جهل مطبق، فهو يقول عنهم: "غير أن الزمرة التي تتذوق الفن والتصوير من جمهورنا تحاول أن تفرض علينا إرادتها، فهي تريد أنْ نرسم تفاحة ونكتب تحتها (هذه تفاحة) أو منظراً للغروب على دجلة ونكتب تحته (الغروب)" (آل سعيد، 1982).

إن لملاحظة جواد سليم هذه في مطلع الخمسينات لها ما يبّررها الى حد بعيد المواقف الزائفة لبعض المثقفين ممن أخذوا يقلدون سخط الجمهور الأوربي نفسه من الفن الحديث، ولكنهم لم يستطيعوا أن يستروا مع ذلك تخلفهم بل جعلهم بهذا الفن الذي كانوا يطلقون عليه تسمية الفن السوريالي (السوريالزم)، دون أن يميزوا بين المدرسة السوريالية بمفهومها الفني والمدارس الفنية

الاخرى، ففي عام1953 جاء في تصريحات أحد الادباء ممن أبدوا آرائهم في معرض جماعة بغداد للفن الحديث: "وبعد فإني أعتقد أن هذه الخرابيط التي يطلقون عليها (السريالزم) ماهي إلا لغو وإفساد للذوق وتقهقر الى الوراء وجمود ، وهي بعد هذا كله خالية من الموهبة وليس فيها أثر للفن، ولو كان المجال يتسع لشرحت كل هذا وأيدته بالبراهين والأدلة وما أكثرها" (آل سعيد، 1982)

يلخص جبرا ابراهيم جبرا (1920–1995) في كتابه الرحلة الثامنة إنطباعه عن المناخ الثقافي العام الذي تألفت فيه جماعة بغداد للفن الحديث بالعبارات التالية: "كان الميل الأشد يتجه نحو هجر الإنطباعية التي يلتزمها معظم الرسامين من أجل شيء أعنف تعبيراً عن مضامين النفس، عن الغضب، عن التمرد، كانت الوجودية في تلك الآونة قد غزت أذهان الشعراء والأدباء والفنانين في العراق بنظريات فيها كثير من الإبهام الفلسفي، ولكن فيها كثير من الحَثّ على المخاطر والتفرد وفي الوقت نفسه على الإلتزام، أما اليساريون وكانوا كثيرين فكانوا يطالبون بإنزال الفن الى الشارع والمقهى وبإيصال التعبير الى الجماهير بالنطق عن حاجة الجماهير، وفي هذا الخضم من الرأي والإنتاج تألفت جماعة بغداد لتحاول شيئاً أبعد من ذلك، لتحاول إيجاد إسلوب عراقي لا تأخذ من قوته نظريات التبسيط والقول المباشر"(جبرا، 1967)

كتب نوري الراوي وكان معاصراً لمعارض جماعة بغداد للفن الحديث الأولى ما يلي: "فقد وجدنا أن جماعة الرواد مثلاً بدأت تشق طريقها لتحقق الأفكار والإنفعالات كوسيلة الى تبسيط الفورم وإختصار الخطوط وتسوية المساحات اللونية.. كما وجدنا أن جماعة بغداد للفن الحديث تسلك طريقاً آخر إضافة الى عنايتها بتجميل الخط البسيط أقصى ما يمكن أن يحمل من معنى ذلك هو التشويه المقصود الذي يعطي المشاهد الحد الأعلى من التأثير"(آل سعيد، 1982) ومن الواضح أن نوري الراوي الذي كان مؤمناً برؤية جماعة الرواد ومتحمساً لها يحاول أن يجد أيضاً في رؤية جماعة بغداد للفن الحديث إضافة (رؤيوية) جديدة في سياق ما قدمه الرواد قبلهم، وذلك حينما ينوه بالتشويه المقصود أو ما يمكن أن يحققه الفكر المثقف في مجال البحث غير التلقائي، وهذا مايدلنا أيضاً على أن النقد الفني في الخمسينيات كان يواكب التطلع الثقافي الجديد لرؤية جماعة بغداد التي كانت واضحة كل الوضوح وتاتي أكلها في مجال الأسلوب الذي لم يعد مجرد واسطة آنية للتعرف على الذات والعالم لانه أصبح أيضاً واسطة للتّعرف على الماضي والإيغال في المستقبل(آل سعيد، 1982).

إنَّ المتأمل في منجزات جماعة بغداد للفن الحديث خلال عشر سنوات يستطيع أن يميز بين عدة أساليب متنوعة نمت وترعرعت وأصبح لكل منها طابعه أو طرازه الذاتي فضلاً عن طرازها الجماعي، ومن ذلك أسلوب جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد ولورنا سليم ونزيهة سليم وفرج عبو وطارق مظلوم وقحطان عوني وفاضل عباس ومحمد غني وخليل الورد وجبرا ابراهيم جبرا، هذا فضلاً عن أن رؤية جماعة بغداد تجاوزت حدود الجماعة نفسها، فظهر من خلال الجماعات الأخرى ممن أخذ بها سواء أكان ذلك عن قصد أو دونما قصد، ومن هؤلاء فائق حسن وإسماعيل الشيخلي ونوري الراوي من جماعة الرواد وضياء العزاوي، بل وحافظ الدروبي من جماعة الإنطباعين العراقيين وغيرهم(آل سعيد، 1982).

لنستمع مثلاً الى تصريحات كل من إسماعيل الشيخلي ومحمود صبري وعطا صبري وحافظ الدروبي المنشورة ضمن إستفتاء عرضته مجلة الاداب على جماعة من المثقفين، المشتغلين بالفن، نقتطف منها ما يلي: يقول حافظ الدروبي "من الفنانين من يعتبر محاولاته فناً عراقياً بينما هو يسير بإتجاه المدرسة الأوربية الحديثة والفرنسية، خاصة ذلك لأن أثر فرنسا التثقيفي كان كبيراً فيه، أما انا شخصياً فرغم إني أحاول بإستمرار رسم المواضيع العراقية نظراً لنشأتي في جو عراقي صرف، إلا اني لا أزال أعتبر نفسي في دور المحاولات من أجل إيجاد المدرسة العراقية الحديثة، إلا أنها كانت تقليداً ليس غير. وأما كيف يجب أن تكون هذه العلاقة فنحن مع إيماننا بأنها يجب أن تكون وثيقة فإن الإتجاه الفني لا يخضع للتحكمات المنطقية وإنما يخضع للظروف المحيطة بالفن" ويقول اسماعيل الشيخلي: "العراق مقبل على تقدم كبير في حياته الإجتماعية والإقتصادية والثقافية ولا بد أن يترك هذا التقدم طابعه التأثيري في إنتاج الفنانين، ولا بد من جهة أخرى أن يستلهم الفنانون العراقيون هذه الحياة الجديدة وأن يخلعوا عليها طابعهم العراقي الخاص" ويقول عطا صبري: "الحق اننا نمر اليوم بمشاكل واوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية وبتطورات جديدة تختلف كل الاختلاف عن الفنانين الاوربين، ولقد اخذ الجيل الجديد في العراق اليوم بتذوق الفن بصورة مشجعة للغاية، ان انتاجنا الفني يجب ان يكون المعبر الحقيقي عن واقعنا الراهن"، في حين يقول محمود صبري: "الى عهد قريب كان الذوق السائد متأثراً بالثقافة العثمانية..الا ان تأثر العراق السريع بالغرب قلب هذه المفاهيم رأساً على عقب وتحول مصدر الالهام الى مظاهر الحياة الغربية. ولهذا السبب بالذات الذي ينعكس في جوهره في فقدان التقاليد الفنية الموروثة الثابتة لم يكن في التحول عما يخفي أي تقدم وارتقاء حقيقيين، في مستوى تذوق هذه الفئات بل مجرد تغير في نوعية المنتجات التي اخذت تكدس وتجمع كبرهان زائف لمكانة اجتماعية او اقتصادية عالية. تحت تأثير هذه الظروف القاسية، المتناقضة يعمل الفنان العراقي جاهداً لخلق تقاليد فنية ثابتة تعكس حقاً الاوضاع والمتطلبات الجديدة المتنامية"(آل سعيد،1982).

تستنتج الباحثة أن ضمير الفنان العراقي بعامة، وفناني جماعة بغداد للفن الحديث بخاصة كان شاعراً بحاجته الى رفد ذاكرته الجماعية بعطاء جديد يحمل طابع الحضارة العربية والعراقية ضمنا بشكلها المعاصر، وأن الطابع لم يكن بالضرورة ليعتمد على اقتباس أو إستلهام التقاليد القديمة الموروثة، وهذا ما جاء في البيان الاول للجماعة، بوصفه معبراً عن واقع الفنان العراقي المثقف.

إنفردت جماعة بغداد للفن الحديث عن الجماعات الأخرى في إصدارها بياناً مدوناً منذ أول معارضها، على غرار الحركة السوريالية في أوربا، فكان لإصداره مغزاه الحضاري والإنساني في ذات الوقت، إذ أنه حدّد معنى (الرؤية الجماعية) في الوقت الذي حدد معنى (الإلتزام الإنساني) للفنان العراقي الواعي لمسؤوليته الفردية والاجتماعية معاً، وكانت ظروف تدوين البيان قد جلاها وضوح الهدف في ميلاد الجماعة، إذ كان جواد سليم لا يزال من جماعة الرواد، ومن هنا فقد أخذ على عاتقه إلقاء محاضرة أوضح فيها ضرورة العناية بالمستوى الذوقي للجمهور العراقي، في حين أخذ شاكر حسن آل سعيد كتابة نص البيان وقراءته على الجمهور، وفي عام 1956 كان جواد سليم لا يزال عند رأيه في (حرية الفنان) في تعبيره عن تلك الحرية الفكرية والإقتصادية في آن واحد بوصفها مرهونة بكل انتاج فني مهم وجيد في أي زمان ومكان وهو في رأيه هذا يرفد ما سبق أن توصل إليه في الإقتباس

من الفن العربي والفن الآشوري الكثير من القيم الفنية حينما نحت عام 1945 (البناء) نحته الناتيء قبيل سفره الى لندن لإكمال دراسته(آل سعيد،1982).

إتفق كل من (جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد ومحمد الحسني) على تهيئة المعرض الاول للجماعة، بأن يهيء جواد سليم ملصق المعرض ويقوم شاكر حسن آل سعيد ومحمد الحسني بطبع بطاقات الدعوة، ثم يشترك الجميع بتعليق اللوحات، لقد مثّل هذا المعرض خطوة جديدة بوصفه إضافة على ما جاءت به جماعة الرواد، وان هذه الخطوة كانت تستهدف قبل كل شيء البحث عن معالم الشخصية القومية في الفن، ولكن بالشكل الذي لا يعتبر انجازهم فيه اقحاماً لفكرة مسبقة تفرض فرضاً على الفن، كأن تعتمد على اقتباس التراث فقط كوسيلة معينة من وسائل التقنية، او ان تلتزم التعبير عن مضمون اجتماعي فقط، او ان تعبر عن فلسفة معينة في الحياة، عن البدائية مثلا، وهكذا كان نص البيان واضحاً ودقيقاً في استخدام المفردات اللغوية في هذا المجال ولا لبس فيه، كما كانت تؤمن بان البحث الفني المعاصر لا يمكن ان يعتمد على الاساليب المتهرئة، وكان من صواب منطلاقتهم أن اقتنع محمود صبري (اقنعه جواد سليم)، وهو من المتحمسين للتعبير الإجتماعي في الفن، بجماعة بغداد منذ أول معارضها. إلا أنه سرعان ما فضل البقاء مع الرواد في المعرض الثاني، بعد أن خيّر في تحديد موقفه، وكذلك فعل جواد سليم ولورنا سليم ونزيهة سليم عام 1953، اذ خيروا بين البقاء او التخلي عنهم ففضلوا التخلي(آل سعيد، 1982).

فقد جاء في رسالة بعثها جواد سليم عام 1953 الى عبد الرحمن الكيلاني وكان يدرس النحت في انكلترا ما يلي: "لقد اقمنا قبل عدة اسابيع بمعرض ناجح (قمنا نحن اقصد به جماعة بغداد للفن الحديث) وقد اشترك محمد غني، وحافظ الدروبي معنا، وكان المعرض في قاعة معهد الفنون الجميلة، إذ لم يعطنا أكرم قاعة الأزياء، واليوم تقيم جماعة الرواد معرضها الثالث في قاعة الأزياء، ولقد عمل الجماعة مجهوداً كبيراً في تنظيم المعرض والإعلانات والبطاقات، وكان ناجحاً وموفقاً جداً في هذه الناحية، وكانت مجموعة صور إسماعيل الشيخلي الشيء الجديد في المعرض، والشيء الجديد الاخر هو عدم اشتراكي أنا وام زينب ونزيهة معهم، وهذا بعد قرار جماعة فائق انفسهم. "(آل سعيد،1982).

يذكر نزار سليم أن "الذين عرضوا في المعرض الأول كان معظمهم من زملاء جواد وأصدقائه وإثنين من طلاب المعهد، وكان عدد العارضين تسعة فنانين هم: جواد سليم وشاكر حسن ولورنا سليم ومحمد الحسني وقحطان عوني وجبرا ابراهيم جبرا ونزار علي جودت وريتشارد غناده ومحمود صبري"(سليم، 1977)، فمنذ عام 1951 حرصت جماعة بغداد للفن الحديث على الالتزام بمبادئها، إلا ان التكامل في البحث الفني لم يكن واضحاً، ومن هنا فقد طغت ظاهرة استخدام الاسلوب الحديث في الرسم على إستلهام الطابع الحضاري فيه، وهذا ما حدا ببعض المثقفين من الجمهور الى نقد المعرض او تقريضه من منطلق (حداثة) التعبير الفني وليس (حضاريته). ذكر عدنان الراوي في مقال له نشره في جريدة الآراء "ان المذهب الذي يتغلغل في أعماقنا هو مذهب الفن للحياة لا مذهب الفن للفن وواقعنا الحاضر يتطلب منا جهوداً جبارة الى خلق جو يلائم الجو الذي يعيش فيه اصحاب

معرض الفن الحديث وحتى في فرنسا فان هذا المذهب الحديث لم يجد تشجيعاً كافياً مع أن نسبة الثقافة بيننا وبين فرنسا بعيدة جداً"(سليم، 1977).

وقد جاء رد شاكر حسن آل سعيد بقوله: "ان هذا المعرض يا عزيزي الناقد من ارقى المعارض الفنية التي اقيمت في بغداد حتى الان"، كما جاء رد خليل الشابندر كما يلي: "كنت اتمنى ان أقرأ نقداً في مقال السيد عدنان الراوي عما اسماه معرض العبث الحديث فلم احظ بسوى تهجم مر وبعض الاحكام الخاطئة"، مما يدل على ان الجمهور العراقي كان مهتما كل الاهتمام بالمعرض. وكان ممن كتبوا ايضاً الناقد احمد قطان وفي جريدة صدى الاهالي معاتباً بعض الذين هاجموا المعرض بقوله: "لماذا يثور البعض حين يتقدم الفنان الحديث الى مواطنيه بجهود المبنية على تجاربه التي انفق فيها الجهد الكبير، فيتهم بشتى التهم والنعوت؟"(سليم، 1977).

لذلك فقد جوبهت جماعة بغداد للفن الحديث في بداية الامر بمعارضة شديدة من قبل فئة من الجمهور المثقف، وبإسم التعبير عن الفن الطبيعي أو المعّبر عن الحياة الذي يستطيع ان يفهمه الجمهور، الا انها ايضاً حازت على تأييد واهتمام بالغين من قبل فئة اخرى اكثر تمرساً بتذوق العمل الفني، وهذه الفئة هي التي اصبحت نواة فيما بعد لما يمكن تسمية بالجمهور العراقي، من حيث احساسه بكيانه الذاتي وليس مجرد كونه جزءً من الجمهور الاوربي بحكم ثقافته او حماسه للتظاهر بتلك الثقافة الغربية(سليم، 1977).

أصبح المعرض الثالث لجماعة بغداد للفن الحديث عام 1954 أكثر تماسكاً، إذ اقتصر على الفنانين المحترفين فحسب، بل وان المعرض احتوى على رسامين ونحاتين في آن واحد، فقد عرض من الرسامين: بوغوص بابلانيان وجبرا ابراهيم جبرا ورسول علوان وعلي الشعلان ولورنا سليم وفاضل عباس ونزيهة سليم وفرج عبو وقحطان عوني (وكان رساماً ومعمارياً في نفس الوقت)، في حين عرض من النحاتين: خالد الرحال وخليل الورد، بينما كان كل من محمد غني حكمت وجواد سليم وطارق مظلوم قد عرضا رسوماً ومنحوتات في آن واحد. على اننا لو استعرضنا المواضيع الفنية التي استأثرت بلب المشتركين في المعرض واساليبها لوجدنا انها تدور حول الحياة الشعبية من جهة، والمناظر الطبيعية والجماد، وبعض الصور الشخصية من جهة اخرى، كما انها كانت منطوية على محاولات متفاوتة في اضفاء الطابع المحلي على العمل الفني، وفي هذا المعرض بالذات عرض جواد سليم اهم لوحاته الفنية وهي (لعب الاطفال)، وكذلك لوحة (رجل وامرأة)، كما عرض شاكر حسن آل سعيد لوحتي (زين العابدين) و(الفلاحون والقمر). بل ان ما اضفي على المعرض اهميته التاريخية اكثر فأكثر ان تعرض فيه لاول مرة منحوتة جواد سليم الشهيرة (الامومة) (آل سعيد،1982).

من هنا فقد كانت هذه الجماعة تعبّر عن إمكانية خلق وعي تشكيلي جماعي قادر على أن يوجد إتجاهاً مميزاً قابلاً للتطور ومثل هذا الوعي يظل مرهوناً بطبيعة الرؤية الفنية الجماعية أو البنية العامة لطريقة التفكير لدى الجماعة في كيفية التوصل الى تكوين اساليب شخصية، ولكنها متضامة في الكشف عن طبيعة (الاتجاه العام) لديهم وهو ما توخته الجماعة في عدة نقاط نستطيع

إستنتاجها من قراءتنا لنص البيان الاول ولمحاضرة جواد سليم عن (التجديد في الرسم الحديث)، فهناك اولاً حرية التعبير من قبل الفنان، أي التوق الى تحقيق الحرية خلال النزعات الحديثة، كما ان هناك فهم العمل الفني على اساس كونه (وحدة متكاملة) ما بين الفنان والجمهور، ومن هنا فجماعة بغداد للفن الحديث في بيانها وفي المحاضرة معاً كانت تُعنى بالجمهور، الجمهور العراقي بوصفه يتمتع بخصوصيته في تذوق العمل الفني أو الجمهور الذي بتكونه ستتلاشى الهوة التي تباعد بينه وبين الفنان، وهو تماماً ما اوضحه جواد سليم في محاضرته حينما رسم تلك اللوحة الكلامية (الكاريكارتورية) في نقده للذوق العام، الذوق الذي يمثله هذا الحوار: " تعاتب صديقك وتقوله: يابه فد صورة زيتية؟ فيجيبك هسة انتو فنانين آني شجابني عالفن؟"(آل سعيد،1982).

وهناك ثانيا العمل على مواصلة التعبير عن الطابع او الطراز الحضاري للفن العراقي والعربي: " ولسوف نشيد بذلك ما انهار من صرح فن التطور في العراق منذ مدرسة يحي الواسطي أو مدرسة الرافدين في القرن الثالث عشر الميلادي، ولسوف نصل بذلك السلسلة التي انقطعت منذ سقوط بغداد على ايدي المغول"(آل سعيد،1982) وثالثاً إستخدام الإسلوب الحديث في الفن، أو كما جاء في البيان: الجمع مابين "شتى الدراسات الحديثة من إنطباعية وتعبيرية وسوريالية وتكعيبية وتجريدية" "(آل سعيد،1982) وفي هذين المبدأين الاخيرين تكمن (الرؤية الجماعية)، أما في المبدأين الاولين، وهما حرية الفنان واهتمامه بالجمهور العراقي، فتكمن (بنية) العمل الفني نفسه، فإلى جانب (حرية الفنان الفردية) التي تستطيع ان تضمن له عملاً فنياً ناجحاً، لا بد للجمهور أن يثقف ثقافة حقيقية، غير زائفة، تمتاز بفهم حرية الفنان بوعي حر في التذوق الفني ايضاً، فانها بدورها تستطيع ان تضمن له مستوى ذوقياً رفيعاً"(آل سعيد،1982).

ترى الباحثة أن جماعة بغداد للفن الحديث في بيانها هذا كانت تشترط جميع مقومات العمل المبدع الذي يعتمد على التوازن ما بين (الابداع الفردي) و(الابداع الجماعي) في ذات الوقت، وما بين حرية الفنان وحرية المشاهد معاً، بيد ان المشكلة الفردية التي اشغلت طموحاته من الناحية الاجتماعية والجماعية معا تجلت في ضرورة العودة الى المنابع والاصول الحضارية التشكيلية القريبة والبعيدة معاً مما يسمح الى رسم ملامح الذاكرة الجماعية.

وفي الفترة الاولى لظهور الجماعة (1951–1955)، أي قبل كتابة البيان الثاني من قبل جبرا ابراهيم جبرا، كان من الواضح ان التوازن بين المبادئ الفنية للجماعة سيظهر بشكل اقل اندماجاً منه فيما بعد ويتضح ذلك حينما نقارن بين اعمال لكل من الفترتين الاولى والثانية، ولنعد الى تحليل مبادئ البيان الاول من خلال تجربة جواد سليم والجماعة، إذ أن جواد سليم لم يتطرق الى ما اشار اليه البيان في محاضرته، إلا أن فكرته عن الجمع بين الاسلوب الفني الحديث وبين استلهام الفن العراقي القديم والفن الاسلامي كانت نتيجة فترة طويلة مر بها وتمرس بقيمها، وهي المرحلة الاولى لاشتغاله في المتحف العراقي باشراف ساطع الحصري (1940–1945)، ثم المرحلة الثانية التي اكمل فيها دراسته الفنية في كلية السليد في انكلترا (1945–1949) وهي التي تعرّف فيها اكثر فاكثر على الفن الاوربي الحديث. اما بالنسبة لاعضاء الجماعة الاخرين فان وضوح الرؤية الجماعية لديهم يبدو حينما اجتمعت الاسباب في يوم من عام 1951 لان يفاتح شاكر حسن آل سعيد ومحمد الحسني جواد سليم بأهمية تأسيسها

(جماعة بغداد للفن الحديث)، وهو ما اقترحه جواد سليم نفسه، وفي بادئ الامر كانوا على علم مسبق بأن جماعة الرواد كانت لها رؤيتها الخاصة، وانها تمثل مرحلة معينة من تطور الفن العراقي المعاصر وهي مرحلة استلهام الاسلوب الاوربي الحديث، فكان شاكر حسن آل سعيد وجواد سليم يتداولون حول امكانيات الفنان العراقي عبر العصور في التعبير عن الشخصية الحضارية، وكان جواد من ناحية اصدقائه قد تناقش كما يبدو في الامر، وهو ما زين لجبرا ابراهيم جبرا وقحطان عبد الله عوني وآخرين المساهمة بالمعرض، اما شاكر حسن آل سعيد ومحمد الحسني فلم يفلحوا في اقناع فاضل عباس ولا واحد من جماعة محمد حسني، وهكذا اقتصر معرضهم الاول على تلك المجموعة التي ذكرها نزار سليم في مؤلفه عن الفن العراقي المعاصر، وكانت التسمية (جماعة بغداد للفن الحديث) ملائمة لواقعهم تماماً"(آل سعيد،1982).

إرتبطت الذاكرة الجماعية لرسامي جماعة بغداد للفن الحديث بالواقع بعدة مستويات، فإذا كان الفنان قد أولى عناية خاصة للبعد القومي في أعماله (واقعاً رمزاً) فإنَّه قد أولى من منظار متقدّم البعد الذاتي قيمة فنية لا تنفصل عن البعد النفسي الجماعي، فمن خلال أعمال كثيرة يلاحظ غالباً أنَّ المعالجات الفردية لم تكن منفصلة عن دلالة التوجه الجماعي، فقد كان الرسّامون يعالجون المشكلات ذات الإرتباط بالبعد الجماعي (القومي سياسياً) أي لم يكن مستقلاً في معالجاته الفكرية أو في طبيعته التقنية، ويمكن ملاحظة ثمة أثرٍ عميقٍ للذاكرة الجماعية الواقعية الإجتماعية التي تنمّ عن الطبيعة النفسية للرسّام ولموضوعاته، فمن خلال مكونات العمل الواقعي يمكن إكتشاف تمثلات الذاكرة الجماعية للرسّام بالبيئة مثل الأشكال والرموز والإستعارات التراثية العراقية، أي أنّ ثمة موضوعات مرتبطة بالذاكرة الجماعية للبيئة العراقية، ولكن دلالاتها التعبيرية عامة والنفسية خاصة، لم تكن تعتمد إلاّ على الخصوصية الفنيّة، أما مغزاها فإنَّه يشتمل على خيال يتجاوز نطاق الموضوع المحدد (كامل، 2008).

إنّ الذاكرة الخلاّقة التي يتمتع بها جواد سليم جعلته لا يكتفي بالولوج بالمواضيع السياسية والمصيرية التي تخص أمة بأجمعها فحسب، إذ إحتفى بمدينة تراكمت عليها طبقات لا تحصى من أزمنة الرماد والعتمة، ففي خيال بغدادياته تباشر الحياة بلوغها درجات الإستذكار والإستعادة (كامل،2007).

ربط شاكر حسن آل سعيد الذاكرة الجماعية بالعمل الفني لدرجة تتحوّل إلى ضرب من التأمل الداخلي في الذات والموضوع، ولذلك فإنَّ الرموز التي عالجها تعد جزء من نشاط ذاكرته، إذ عمل على إختزال العالم الخارجي إلى أسلوب تجريدي يكشف عن ذاكرة جماعية جديدة متأثراً بالرسامين الشعبيين في رسم القصص الخياليّة للأبطال مثل قصة أبي زيد الهلالي وألف ليلة وليلة من خلال إعتماده على التحريف في أشكاله وأبتعاده عن المنظور الأكاديمي وميله للتبسيط والمبالغة والحذف (نادر، 1982).

لذلك يقول جبرا إبراهيم جبرا: "فأيُّ كلمة (مشخوطة) على حائط عتيق، وقد أضاف إليها تجريح النسيان وتراكم الزمن معاني لم تكن في الخاطر، تصبح وسيلة لإثارة حالة ذهنية تشبه الرؤيا الفائضة بالتداعي والأحاسيس"(جبرا، 1986).

وبعد رحيل جواد سليم الأبدي، فقدت جماعة بغداد للفن الحديث ذلك الحماس القديم نحو الموضوع الشعبي والأسلوب الملتاع من أجل الإبداع، إلا في نزر قليل من الامثلة (أم العباية) لمحمد الحسني، و(عباءة رقم1) او (عائلة كبيرة) لمحمد غني، و(أبو الركي) لفرج عبو، و(قبة القاسم) لفاضل عباس، على ان ذلك كان كفيلاً حقاً لأن يرسم مصير طرح جماعي أصبح اكثر ملائمة لأن يصبح طرحاً فردياً فيما بعد، فقد جاء البيان الثاني الذي دونه جبرا ابراهيم جبرا بمثابة الاختزال للبيان الاول وتاكيداً على "استلهام الجو العراقي وتصوير حياة الناس في شكل جديد يحدده ادراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد وخلق اشكال تضفي على الفن طابعاً خاصاً وشخصية متميزة "(الربيعي، 1976).

ويظل التارجح، ما بين اعتبار الجماعة مسرحا للتعبير عن فكرة تبحث عن (طراز) لها في التعبير الفني وما بين كونها مجرد مناسبة لعرض اعمال حديثة ذات مستوى معين في التوصل الى الابداع، ماثلاً خلال جميع المعارض (الستينية) للجماعة، ولعل عام 1964 كان يعتبر فاتحة لمثل هذه الازدواجية في الطرح، اذ اننا سنجد أن من بين خمسة عشر رساماً ونحاتاً ومصوراً فوتوغرافي واحد، يظل ثلاث نحاتين ورسام واحد فقط يبحثون عن ملامح واسلوب عراقي يجمع ما بين التقنية الحديثة والروح المحلية، فمحمد غني سيوغل في اسلوبه المستلهم من الاقواس المعمارية الاسلامية والمواضيع الشعبية، وعبد الرحمن الكيلاني سينحت (الساس) و(الطابك) كمواضيع صراع شعبية حتى بأسمائها مثلما هي منطوية على فكرة التماثل، اما خليل الورد فسوف يعمق اهتماماته بالتقنية الشعبية (البدائية) يصبها على مواضيع الصور الشخصية لنساء ورجال بسطاء بازيائهم المحلية، اما من الرسامين فلم يعمق من بحثه الاسلوبي نحو ما هو اكثر اشراقاً لطابعه الرافديني سوى لورنا سليم التي استهوتها، كما يبدو (تكراريات) الشرفات المطلة على شوارع بغداد القديمة وقباب جوامعها، وما عدا فاضل عباس الذي استطاع بالحاحه ان يكون له اسلوباً انطباعياً محلياً (الربيعي، 1976).

ومع نهاية العقد الخامس تكون الذاكرة الجماعية للرسم في العراق مقبلة على فعاليات ونشاطات خطيرة كَمّاً ونوعاً ومنها ظهور متميز لعدد من الجماعات الفنية بلغت ما يقارب من السبع عشرة جماعة، وكانت قد تشكّلت من فنانين شباب خريجي معاهد عراقية أو أكاديميات فنية أجنبية وبعض الرّواد، وقد توزعّت نشاطاتها في معارض ومؤسسات في بغداد ومدن عراقية أخرى (كامل، 1986).

بدأت مع جيل الستينيات تحولات جديدة في الذاكرة الجماعية، إذ شعر الرسّام العراقي بأنَّ مشاهد كثيرة قد تغيّرت في ميدان الحياة الإجتماعية والسياسية، فالحركة الفنية أخذت تخطو خطوات حثيثة في مسيرتها وكان عليها أنْ تتفاعل مع الأحداث بشكلٍ مؤثر، فجاء إهتمامهم منصبّاً على القضايا الوطنية والقومية والأحداث السياسية وحركات التحرّر، فَشَكّل مثل هذا الإهتمام أحد المحاور الرئيسة لذاكرة الفنان العراقي آنذاك، وهكذا ظهرت الكثير من التجارب الفنية الجديدة والسريعة كرد فعل لإنعكاس الواقع الضبابي السلبي بشكل عام والظروف السياسية والإجتماعية المتقلّبة بشكلٍ خاص، لقد تركت هذه الظروف تأثيراً واضحاً في الذاكرة الجماعية لأبناء هذا الجيل، ويبدو ذلك واضحاً في نتاجاتهم الفنيّة ذات البعد الوطني والقومي(كامل، 1986).

لقد كانت ذاكرة الجيل الستّيني تهتم بالبحث عن (الشخصية الفنية) من قِبَل الفنان العراقي، خلافاً للذاكرة الجماعية للجيل الخمسيني الذي كان هَمّه البحث عن مصادر الرؤية للجماعة الفنية، أي أنَّ الفنان بعد أنْ كان يفضِّل البحث عن ذاكرة للجماعة التي يمثّلها وهو بذلك يتمتّع بطاقات من الوعي الإجتماعي، أصبح ميّالاً إلى الإنفراد في طرح ذاكرته الذاتية، فهو الآن أكثر تعبيراً عن وعيه الشخصي في الفن، فكانت السنوات الأولى من عمر المرحلة حافلة بنوع جديد من الذاكرة قوامها تجاوز معطيات العهد السابق وطموحات فنانيهم ثم إستبدالها بمعطيات وطموحات جديدة ذات هوية (بنائية) فإذا كانت الذاكرة الجماعية لفنان العهد السابق (واقعياً– نقدياً) في نزعته فإنَّ الذاكرة الجماعية لفنان هذه المرحلة (واقعياً–مستقبلياً) (آل سعيد، 1988).

فلم يعد الإلتزام بالنزعة الواقعية أسلوباً وهدفاً مباشراً أو تقليداً، بل بدأ كلُّ فنان بحكم رؤيته الفنية والفكرية يعَبِّر عن الموضوعات الحياتيّة والإنسانيّة بأنظمة شكليّة مختلفة تحقيقاً لذاكرته الجماعية وحقيقة وجوده العراقي والعربي، إنَّ الذاكرة الجماعية لرسّام جيل الستينات قد تمثلت بالغضب والتمّرد، وكجزء من تمرّده فقد أهملَ العديد من القيم التي أسّستها الذاكرة الجماعية للجيل السابق وراح يعبّر بأساليب معاصرة قاصداً تصوير المشكلات بعمقٍ جديدٍ إلى حدٍ ما، وإستطاع قسم كبير من هذا الجيل أنْ يطوّر بدايته ويربطها بالتراث وبالمشكلات الآنيّة بشكل غير مباشر أو من صيغ إعلانية أو بتحوير الأساليب الغربية ومزجها بالأفكار والتأثيرات العربية والقديمة (كامل، 1979).

يُطلق على هذا الجيل بـ (جيل القلق)، إذ تميّزت ذاكرة الرسّام بعدم الإستقرار والجموح من خلال ممارسة التجارب الفانتازيّة التي لم تتبلور خلالها رؤية واضحة، وإنَّما كانت الذاكرة الجماعية لهذا الجيل القلق فكريّاً وسياسيّاً ونفسيّاً متعطّشاً للبحث عن ذاكرة جماعية خلاّقة، لقد حاول رسامو هذا الجيل في حلَقاتهم المتقدّمة الخروج على الإطار أو الشرعيّة الفنية السائدة، فمنذ سنوات قليلة كانت معظم تجاربهم لم تدرس أو تكتسب قيمتها الفنية، ذلك لأنّها كانت خارج الإطار المقبول للفن، لكنّ الذاكرة الجماعية لـ (جيل خارج الإطار) دخلت التاريخ عندما أفلحت بالبرهنة على واقعيتها بكلّ أبعادها (كامل، 1986).

وفي عام 1971 نظم جماعة بغداد معرضاً فنياً لهم بمناسبة مرور عشرين عاماً على تأسيس الجماعة، وطبعوا دليلاً انيقاً احتوى بالاضافة الى اسماء الرسامين والنحاتين المشتركين في المعرض ولوحاتهم على نص البيان الثاني لعام 1956 ومحاضرة جواد سليم الشهيرة لعام 1951 وكان عدد اللوحات المعروضة (122) لوحة، والمنحوتات بعدد (34) تمثالاً، وأما المشتركون فكانوا حسب تسلسل الحروف الأبجدية: جبرا ابراهيم جبرا، خالد الرحال، رسول علوان، شاكر حسن آل سعيد، طارق مظلوم، علي الشعلان، فاضل عباس، فرج عبو، قحطان عوني، لورنا سليم، نزار سليم، نزيهة سليم، محمد الحسني من الرسامين، وقد اشترك من النحاتين خليل الورد، ومحمد غني، وميران السعدي، وكذلك محمد الحسني، كما تراوحت تواريخ المعروضات عموماً بين 1951 و1971، أي أن المعرض جاء ممثلاً لخلاصة جهود الجماعة خلال عشرين عاماً والذين لم يصدروا بياناً جديداً إلا بعد ثلاثة أعوام وذلك حينما فكروا في ضم عناصر جديدة اليهم، وقد كتب شاكر حسن آل سعيد البيان ونشر نزار سليم طرفاً منه في دليل المعرض لعام 1975 جاء فيه: " وهكذا نعلن مجدداً ما يلي:

1- تثبيت موقفنا السابق في التعبير عن الطابع المحلي بواسطة الأساليب العالمية الحديثة.

2- الإهتمام بتوعية الجمهور الفني بالشكل الذي يوضح موقفنا الفكري ومسؤوليتنا الجماعية.

3- نعترف بضرورة ضم عناصر فنية وفكرية جديدة وشابة لجماعتنا.

4- ممارسة التوعية المتكاملة ما بين الفنون الأخرى بالاضافة للفنون التشكيلية ضمن إطار الجماعة.

5- ممارسة التوعية النظرية للجماعة بالإضافة للطرح الفني من قبل الناقد أو المؤرخ المنتسب للجماعة وفي هذا السياق نعترف بأهمية التسمي بعضوية الجماعة عند النشر، وبأهمية طبع منشورات وكتب باسم الجماعة"(آل سعيد،1982).

تخلص الباحثة الى أن الفكر الأساس الذي إرتكزت عليه جماعة بغداد للفن الحديث ينطلق من الإيمان بأن الفن والحضارة توأمان وهو من أهم الأسباب التي دفعت جماعة بغداد للفن الحديث منذ مطلع الخمسينيات للبحث عن ملامح ذاكرة جماعية عربية معاصرة.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

أولاً/ مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث من جميع اللوحات الزيتية التي أنتجها رسامو جماعة بغداد للفن الحديث، أي منذ صدور البيان الأول وإقامة المعرض الأول بمناسبة تأسيسها سنة 1951 ولغاية صدور البيان الأخير والمعرض الأخير لجماعة بغداد للفن الحديث سنة1975.

ثانيا/عينة البحث: تم إنتقاء عينة قصدية بواقع (15) نموذج تمثل لوحات الرسامين الذين كان لهم الدور الريادي والفاعل في تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث، فضلاً عن مشاركتهم بالمعارض التي أقامتها.

ثالثا/ منهج البحث: إتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي.

رابعا/ أداة البحث: عبارة عن إستمارة تحليل محتوى تمت صياغتها بشكلها الأولي (ينظر ملحق رقم1).

خامساً/ صدق الأداة: تم عرض الاستمارة على مجموعة من الخبراء [*] ثم تم جمع الإستمارات وتفريغ محتوياتها في إستمارة واحدة إستخرجت منها نسبة الإتفاق بين الخبراء عن طريق إستخدام معادلة كوبر، إذ تم إعتماد نسبة إتفاق (84,4%) درجة للإتفاق حول

[*] السادة الخبراء: التخصص

1- أ.د علـي شنـاوة وادي طرائق تدريس الفنون /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

2- أ.د فاخر محمد حسن فنون تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

3- أ.د عارف وحيد إبراهيم فنون تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

هذه المحكات وهي نسبة إتفاق جيدة منهجياً ويمكن الركون إليها في حساب صدق الأداة، بعد ذلك خضعت فقرات الإستمارة للحذف والتعديل والتبديل تبعاً للتقدم الحاصل على وفق ملاحظات الخبراء، وللخروج بنتيجة نهائية إستقرَّ رأي الباحثة على وضع تصميم الإستمارة حتى أصبحت بشكلها النهائي (ينظر ملحق رقم2) .

سادساً/ ثبات الأداة: إستعانت الباحثة بـ إثنين من المحللين(**) لتحليل اللوحات كلاً على حدة، كما حلّلت الباحثة العينة ذاتها مرتين متتاليتين وبفاصل زمني مدته (14) يوماً بين التحليل الأول والتحليل الثاني وذلك لإيجاد إتساق الباحثة مع نفسها عبر الزمن وبعد حساب معامل الإتفاق بإستعمال معادلة (سكوت scoot) كانت نسبة الإتفاق على **وفق الجدول رقم(1)**:

ت	نوع الثبات	نسبة الأتفاق
1	بين المحللين الأول والثاني	%85
2	بين المحلل الأول والباحثة	%83
3	بين المحلل الثاني والباحثة	%85
4	بين الباحثة عبر الزمن	%92

سابعاً/ ضوابط التحليل: من أجل تأسيس نظام حساب كمي Quantitative قامت الباحثة بتصنيف وحدات التحليل وتعريف فقراتها إجرائياً وعمل جدول إحصائي خاص لكلِّ نموذج من العينة تضمّن ثلاث محاور مثّل المحور الأول العامل الذاتي (النفسي) وتضمن (6) فقرات، والمحور الثاني مثل العامل الموضوعي (الإجتماعي) وتضمن (6) فقرات، والمحور الثالث مثل تفاعل الذاتي الموضوعي وتضمن (10) فقرات، بعد ذلك قامت الباحثة بعّد وفرز التكرارات يدوياً وإستخراج النسب المئوية لكلِّ فقرة من فقرات الإستمارة وذلك بإستخدام معادلة كوبر، وصولاً إلى التحليل الكيفي بوصفه يفسّر ما وراء الأرقام من دلالات، إذْ تم وصف جميع الفقرات ومن ثم تم وضع جدول موحّد ضمّ العينة بأجمعها وقد تضمن التكرارت والنسب المئوية للعينة.

4- أ.د عاصم عبد الأمير فنون تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

5- أ.د كاظم نوير الزبيدي تربية تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

6- أ..د كامل حسون القيم فلسفة إعلام /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

7- أ..د محمد علي علوان فنون تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

8- أ.م.د محمد علي إجحالي فنون تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

9- أ.م.د رياض هلال تربية تشكيلية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

** وهما : أ.م.د. اسراء حامد علي المحلل الأول

أ.م.د إيناس مهدي ابراهيم المحلل الثاني

ثامناً/ الوسائل الأحصائية : إستعملت الباحثة المعادلات الإحصائية الآتية:

أ-**معادلة كوبر**(Cooper, j. 1963, P.27): $Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$ حيث أنَّ: Pa: نسبة الإتفاق Ag: عدد المتفقين Dg: عدد غير المتفقين.

ب- **معادلة سكوت**,(Oder,R. 1971,P.87): $Ti = \frac{P_O - P_e}{1 - P_e}$ حيث أنَّ: Ti: معامل الثباتPO: (المتفقين) Pe : (المختلفين).

تاسعاً/ تحليل العينة: كما في الجدول رقم (2) ينظر ملحق رقم(3)

جدول رقم(2) يبين التكرارات ونسبها المئوية لعينة البحث

ت	الفئات الرئيسية	الفئات الثانوية	الإجمالي	النسبة المئوية	الشكل		الإجمالي	النسبة المئوية	المضمون	
					التكرارات	النسبة المئوية			التكرارات	النسبة المئوية
1	العامل الذاتي (النفسي)	لاشعور	15	%100	4	%26,66	15	%100	11	%73,3
		غرائز	15	%100	5	%33،33	15	%100	10	%66,66
		أحلام	15	%100	10	%66,66	15	%100	5	%33,33
		أحاسيس	15	%100	8	%53,3	15	%100	7	%46,4
		ذكريات	15	%100	12	%80	15	%100	3	%20
		إنفعالات	15	%100	10	%66,66	15	%100	5	%33و33
2	العامل الموضوعي	دلالات ثقافية	15	%100	9	%60	15	%100	6	%40
		خطاب ديني	15	%100	6	%40	15	%100	9	%60

	(الإجتماعي)	معتقدات	15	%100	6	%40	15	%100	9	%60
		نسق إجتماعي	15	%100	13	%88,86	15	%100	2	%13,33
		أفكار سياسية	15	%100	1	%6,66	15	%100	14	%93,33
		سرد تاريخي	15	%100	13	%88,86	15	%100	2	%13,33
3	تفاعل الذاتي والموضوعي	نسق ثقافي	15	%100	7	%46,6	15	%100	8	%53,3
		لاشعور جماعي	15	%100	3	%20	15	%100	12	%80
		أساطير	15	%100	2	%13,33	15	%100	13	%88,86
		ملاحم	15	%100	2	%13,33	15	%100	13	%88,86
		طقوس	15	%100	7	%46,6	15	%100	8	%53,3
		حكايات	15	%100	8	%53,3	15	%100	7	%46,6
		سرديات	15	%100	2	%13,33	15	%100	13	%88,86
		مرموزات شعبية	15	%100	13	%88,86	15	%100	2	%13,33
		محمولات فكرية	15	%100	10	%66,66	15	%100	5	%33,33
		متنوع	15	%100	5	%33,33	15	%100	10	%66,66

تحليل فقرة رقم (1) العامل الذاتي (النفسي) لعينة البحث

– حصلت فقرة (لاشعور) على مستوى الشكل على نسبة 26,66% وتكرار (4) مما يدل على أنَّ اللاشعور لدى الرسام لم يشكل ظاهرة وذلك لأنَّ نسبته أقل من الثلث، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 73,3 % وتكرار (11) مما يدل على أنَّ اللاشعور لدى الرسام يكمن في مضمون العمل الفني.

– حصلت فقرة (غرائز) على مستوى الشكل على نسبة 33,33% وتكرار (5) وهذا يؤشر على أنَّ الغرائز لم تمثلْ ظاهرة وذلك لأنَّ نسبتها أقل من الثلث، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 66,66% وتكرار(10)مما يفضي الى أنَّ الغرائز كانت تتمثل في مضمون العمل الفني.

– حصلت فقرة (أحلام) على مستوى الشكل على نسبة 66,66% وتكرار (10) مما يدل على أنَّ الأحلام تمثلت في الشكل البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 33,33% وتكرار(5) وهذا يدل على أنَّ الأحلام لم تشكل ظاهرة لأنَّ نسبتها أقل من الثلث.

– حصلت فقرة (أحاسيس) على مستوى الشكل على نسبة 53,3% وتكرار (8) مما يدل على أنَّ الأحاسيس قد ظهرت بشكل متوسط على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 46,6% وتكرار (7) وهذا يدل على أنَّ الأحاسيس قد ظهرت بشكل أقل في مضمون العمل الفني.

– حصلت فقرة (ذكريات) على مستوى الشكل على نسبة80% وتكرار (12) مما يدل على أنَّ الذكريات تمثلت بشكل واضح على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 20% وتكرار (3) مما يدل على أنَّ الذكريات قد إنخفض مستواها ولم تشكل ظاهرة لأنَّ نسبتها أقل من الثلث.

– حصلت فقرة (إنفعالات) على مستوى الشكل على نسبة 66,66% وتكرار (10) مما يدل على أنَّ الإنفعالات قد برزت على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 33,33% وتكرار (5) مما يدل على أنَّ الإنفعالات لم تبرز بشكل ملحوظ ولم تشكل ظاهرة لأنَّ نسبتها أقل من الثلث.

تحليل فقرة رقم(2) العامل الموضوعي (الإجتماعي) لعينة البحث

–حصلت فقرة (دلالات ثقافية) على مستوى الشكل على نسبة60% وتكرار (9) مما يدل على أنَّ الدلالات الثقافية كان لها الحصة الأكبر على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة40% وتكرار (6) مما يدل على أنَّ الدلالات الثقافية تمثلت بشكل أقل مقارنة بمستوى الشكل.

–حصلت فقرة (خطاب ديني) على مستوى الشكل على نسبة40% وتكرار (6) مما يدل على أنَّ الخطاب الديني كان ظهوره أقل على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 60% وتكرار (9) مما يدل على أن الخطاب الديني قد تمثل بشكل أكثر وضوحاً في مضمون العمل الفني.

– حصلت فقرة (معتقدات) على مستوى الشكل على نسبة 40% وتكرار (6) مما يدل على أنَّ المعتقدات كان تمثلها أقل من الوسط على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 60% وتكرار (9) مما يدل على أنَّ المعتقدات قد كشفت عن نفسها في مضمون العمل الفني.

–حصلت فقرة (نسق إجتماعي) على مستوى الشكل على نسبة 88,86% وتكرار (13) مما يدل على أنَّ النسق الإجتماعي قد تسيّد بشكل واضح على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 13,33% وتكرار (2) مما يدل على أنَّ النسق الإجتماعي لم يمثل ظاهرة لأنَّ نسبته أقل من الثلث.

– حصلت فقرة (أفكار سياسية) على مستوى الشكل على نسبة 6,66% وتكرار (1) مما يدل على أنَّ الأفكار السياسية لم يكن لها حضور ولم تشكل ظاهرة على السطح البصري لأنَّ نسبتها أقل من الثلث، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 93,33% وتكرار (14) مما يدل على أنَّ الأفكار السياسية كانت متمركزة في مضمون العمل الفني.

–حصلت فقرة (سرد تاريخي) على مستوى الشكل على نسبة 88,86% وتكرار (13) مما يدل على أنَّ السرد التاريخي قد تمثل بشكل ملحوظ على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 13,33% وتكرار (2) مما يدل على أنَّ السرد التاريخي لم يكن له حضور ولم يشكل ظاهرة لأنَّ نسبته أقل من الثلث.

تحليل فقرة رقم(3) تفاعل الذاتي والموضوعي لعينة البحث

– حصلت فقرة (نسق ثقافي) على مستوى الشكل على نسبة 46,6% وتكرار (7) مما يدل على أنَّ النسق الثقافي قد تمثل بشكل أقل من المتوسط على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 53,3% وتكرار (8) مما يدل على أنَّ النسق الثقافي كان حضوره أكثر تمثلاً في مضمون العمل الفني.

– حصلت فقرة (لاشعور جماعي) على مستوى الشكل على نسبة20% وتكرار (3) مما يدل على أنَّ اللاشعور الجماعي لم يكن له حضور ولم يشكل ظاهرة لأنَّ نسبته أقل من الثلث على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 80% وتكرار (12) مما يدل على أنَّ اللاشعور الجماعي كان متسيّداً في مضمون العمل الفني.

– حصلت فقرة (أساطير) على مستوى الشكل على نسبة 13,33% وتكرار (2) مما يدل على أنَّ الأساطير لم يكن لها حضور ولم تشكّل ظاهرة لأنَّ نسبتها أقل من الثلث على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 88,86% وتكرار (13) مما يدل على أنَّ الأساطير قد تمثلت بشكل ملحوظ في مضمون العمل الفني.

– حصلت فقرة (ملاحم) على مستوى الشكل على نسبة 13,33% وتكرار (2) مما يدل على أنَّ الملاحم لم يكن لها حضور ولم تشكل ظاهرة لأنَّ نسبتها أقل من الثلث على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 88,86% وتكرار (13) مما يدل على أنَّ الملاحم قد تمثلت بشكل ملحوظ في مضمون العمل الفني.

– حصلت فقرة (طقوس) على مستوى الشكل على نسبة 46,4% وتكرار (7) مما يدل على أنَّ الطقوس قد تمثلت بشكل أقل من المتوسط على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 53,3% وتكرار (8) مما يدل على أنَّ الطقوس قد تمثلت بشكل أكثر في مضمون العمل الفني.

–حصلت فقرة (حكايات) على مستوى الشكل على نسبة 53,3% وتكرار (8) مما يدل على أنَّ الحكايات قد تمثلت بشكل أكثر من المتوسط على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 46,4% وتكرار (7) مما يدل على أنَّ الحكايات قد تمثلت بشكل أقل في مضمون العمل الفني.

–حصلت فقرة (سرديات) على مستوى الشكل على نسبة 13,33% وتكرار (2) مما يدل على أنَّ السرديات لم تتمثل على السطح البصري ولم تشكل ظاهرة لأنَّ نسبتها أقل من الثلث، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 86,88% وتكرار (13) مما يدل على أنَّ السرديات قد تمثلت بشكل متميز في مضمون العمل الفني.

–حصلت فقرة (مرموزات شعبية) على مستوى الشكل على نسبة 88,86% وتكرار (13) مما يدل على أنَّ المرموزات الشعبية قد تمثلت بشكل بارز على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 13,33% وتكرار (2) مما يدل على أنَّ المرموزات الشعبية لم تتمثل في المضمون ولم تشكل ظاهرة لأنَّ نسبتها أقل من الثلث.

–حصلت فقرة (محمولات فكرية) على مستوى الشكل على نسبة 66,66% وتكرار (10) مما يدل على أنَّ المحمولات الفكرية قد برزت على السطح البصري، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 33,33% وتكرار (5) مما يدل على أنَّ المحمولات الفكرية لم تبرز بشكل ملحوظ ولم تشكل ظاهرة لأنَّ نسبتها أقل من الثلث.

–حصلت فقرة (متنوع) على مستوى الشكل على نسبة 33,33% وتكرار (5) وهذا يؤشر على أنَّ هذه الفقرة المفتوحة لم تمثل ظاهرة وذلك لأنَّ نسبتها أقل من الثلث، في حين حصلت نفس الفقرة على مستوى المضمون على نسبة 66,66% وتكرار (10) مما يفضي الى أنَّ التعدد والتنوع في الدلالات كانت تتمثل في مضمون العمل الفني.

الفصل الرابع

النتائـــج/ توصّلت الباحثة إلى عدد من النتائج تتمثل بالآتي:

1- تمثلت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث بالعامل النفسي الذاتي من خلال اللاشعور إذْ كان أحد تمثلاته، فقد كشف عنه الرسام في مضمون العمل الفني وبهذا فقد عبّر الرسام عن مكنونات عوالمه الداخلية.

2- إنَّ الغرائز النفسية الذاتية كانت أحدى تمثلات الذاكرة الجماعية، إذْ عمل رسامو جماعة بغداد للفن الحديث على إستبطانها في مضمون العمل الفني، في محاولة عدم ترسيم حدودها شكلياً ، بلْ إعطائها فضاءً مفتوحاً متعدد المعاني.

3- كشفت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث عن تمثّلاتها من خلال الأحلام، إذْ تمظهرت في الشكل البصري وذلك في محاولة من قبل الرسام من أجل إيصال أمنياته غير المتحقّقة ليشاركه المتلقي بخيالاته الحلمية.

4- كشفت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث عن تمثّلاتها من خلال الأحاسيس، إذْ تذبذب تمظهرها بين الشكل والمضمون في محاولة لتحقيق نوع من الإنسجام، إلاّ أنَّ الشكل كان له النصيب الأوفر وهذا متأتٍ من الحرية التي يتيحها الرسم لإطلاق مشاعر الرسام.

5- ظهرت الذكريات بوصفها أحدى تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث بشكل جليّ في الشكل مما أسهمت في إطلاعنا على ماضي وحاضر الرسام العراقي آنذاك.

6- إنَّ الإنفعالات كانت المعبّر الذي سعى الرسام الى تجسيدها شكلياً على السطح البصري من خلال بث عواطفه الوجدانية وبهذا فقد كانت أحدى تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث.

7- تمثّلت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث بالدلالات الثقافية وهذا ناتج من إنتمائه الى مجتمع يتمسك ويحتفظ بعاداته وتقاليده، إذْ عمل الرسام على إبرازها بشكل أكبر في الشكل ليؤكّد على أصالة هويته، وهذا يتفق مع ما توصلت إليه الدراسة السابقة.

8- تمثّل الخطاب الديني في الذاكرة الجماعية لرسوم جماعة بغداد للفن الحديث بشكل أكبر في المضمون وهذا نابع من فلسفة الرسام المسلم بوصفها لاتهتم بالشكل وتركّز على المضمون.

9- كانت المعتقدات أحدى تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث إذْ تجلّت بوضوح من خلال المضمون مما يدلّ على تعدد وتنوع الأفكار والرؤى لذلك فقد عمد الرسام تضمينها للعمل الفني.

10- كشفت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث عن تمثّلاتها من خلال النسق الإجتماعي، فقد تسيّد بشكل واضح في الشكل مما أسهم بتوثيق النسق الإجتماعي لذلك العصر، وهذا يتّفق مع ما توصلت إليه الدراسة السابقة.

11- كانت الأفكار السياسية أحدى التمثلات التي أسفرت عنها الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث فقد كانت متمركزة في مضمون العمل الفني مما يكشف عن حذر الرسام بالإفصاح المباشر عن أفكاره بوصفها تتغذى على الخطاب الأيديولوجي الذي تنتجه الفئات الإجتماعية المتصارعة.

12- تمثلت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث بالسرد التاريخي فقد تجلّت بشكل ملحوظ في الشكل مما أسهمت في حفظ الأحداث والوقائع التاريخية التي مرّ بها المجتمع العراقي، وهذا يتفق مع ما توصلت إليه الدراسة السابقة.

13- أنَّ النسق الثقافي كان أحدى تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث، إذْ عمد الرسام إلى إظهاره من خلال الشكل والمضمون، إلاّ أنَّ المضمون كان الأبرز وهذا متأتٍ من كون الرسام جزء من ذلك النسق المضمر مما أفضى إلى إبراز هوية المجتمع من خلال العمل على إعادة تشكيل الإطار المرجعي لهوية المجتمع العراقي الثقافية.

14- إنَّ اللاشعور الجماعي كان أحدى تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث إذْ تسيّد في مضمون العمل الفني وهذا شيء طبيعي، لأنَّ الرسام يتفاعل ويتماهى لا شعورياً مع جماعته مما أسهم في رسم ملامح العنصر العِرقي وترسيخ هوية الفن العراقي وتمييز ذلك العنصر عن باقي الجماعات بصرياً وهذا يتّفق مع ما توصلت إليه الدراسة السابقة.

15- كشفت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث عن أساطيرها بشكل ملحوظ في مضمون العمل الفني، وهذا يدُّل على ترسّبها في ذاكرة الفنان العراقي.

16- إنَّ الملاحم كانت أحدى تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث فقد قام الرسام بحفظها في مضمون العمل الفني في محاولة منه لعقد مقاربة معرفية بين الملاحم البطولية في حضارته الرافدينية الموروثة والأحداث الدرامية التي يعكسها واقعه الإجتماعي.

17- تجلّت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث بالطقوس، فقد تراوح تمظهرها بين الشكل والمضمون، إلاّ أنَّ حضورها في المضمون كان الأقوى وهذا متأتٍ من أنَّ الرسام العراقي ينتمي إلى مجتمع يحرص ذاتياً على إقامة الطقوس.

18- أودعت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث حكاياتها في الشكل والمضمون، بعد خلق حالة تقترب من الإنسجام فيما بينها ليخرج الرسام بحصيلة لوحة معبرة للموضوع الذي يبغي رسمه، إلاّ أنَّ الشكل كان الأكثر تمثلاً مما أفضى الى إبراز وثيقة تاريخية مقروءة بصرياً لطبيعة الحكايات المروية في تلك الآونة، وهذا يتفق مع ما توصلت إليه الدراسة السابقة.

19- كشفت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث عن سردياتها بشكل تمثّل في مضمون العمل الفني، ذلك أنَّ الرسام العراقي ينتمي إلى بلد يزخر بسرديات كبرى محمّلة بمضامين عالية مما جعله يعيد صياغتها بشكل فكري مغاير.

20- حفظت لنا الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث المرموزات الشعبية فقد تمثّلت بشكل بارز في الشكل من خلال إعادة صياغتها بأسلوب معاصر للتعبير عن حالة جديدة مما أتاح لها فرصة الظهور لتعبّر عن الذائقة الشعبية المتوارثة التي يتمتع به المجتمع العراقي.

21- أفصحت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث عن محمولاتها الفكرية من خلال تمثّلها بشكل بارز في الشكل، إذْ حمّل الرسام رموزه طاقة حيوية مثّلت رؤية الجماعة التي ينتمي إليها.

22- تمثلت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث بالتعدد والتنوّع في الدلالات وبخاصة في مضمون العمل الفني وذلك بالإعتماد على ماضيه الذي تستتر خلفه رموز وتنويعات مما أسهم بتعضيد رؤيته في تعددية المعنى وترك الفضاء مفتوحاً للتأويل.

الإستنتاجات/ إستنتجت الباحثة جملة إستنتاجات وعلى النحو الآتي:

1- إنَّ لجماعة بغداد للفن الحديث ذاكرة جماعية إمتازت بسعتها وخصوبتها مما جعل رساميها يميلون إلى خلق معادل صوري بين تفاعل الذاتي والموضوعي في منجزهم البصري.

2- أتاحت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث فرصة للإطلاع على مكوّنات المجتمع العراقي من جهة والكشف عن مكنونات عوالم الرسّام الداخلية من جهة أخرى وهذا ما جعل الرسام يتمكن من السيطرة على نشاطاته الواعية واللاواعية مما أكسبهم الخصوصية والتفرّد في التعبير بصرياً.

3- منحت مساحة الوعي التي أتاحتها الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث فرصة إرتياد أفق الزمان والمكان لذلك لم يجد الرسام صعوبة في إستحضار موروثه الحضاري والإسلامي والشعبي وتناولها بصيغ مغايرة طبقاً لآلية إشتغالها لديه.

4- شكّلت الذاكرة الجماعية لدى رسامي جماعة بغداد للفن الحديث قاعدة صلبة لإحتواء معتقداتهم أو خطاباتهم الدينية ولذلك فقد إكتست بعض الأعمال بالطابع الروحي والمقدس.

5- منحت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث القدرة على إعادة صياغة الأنساق الثقافية وتوظيف الحكايات والسرديات والأساطير والملاحم والطقوس والمرموزات الشعبية وتحويلها إلى صور وإشارات ورموز على سطح اللوحة.

6- كان للذاكرة الجماعية دور أساسي في توجيه وتنوّع أفكار ورؤى رسامو جماعة بغداد للفن الحديث في أثناء تمرحل العقود الزمنية التي مرَّ بها العراق.

7- كشفت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث عن فن إنساني ولد في مناخ سياسي مما تمخض عن رسوم جسدت أفكارهم وعواطفهم.

8- إستطاعت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث رسم ملامح وتثبيت هوية الفن العراقي الأصيل.

9- عملت الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث على تغذية أفكار الرسام ما جعله يعكس هموم مجتمعه على الدوام.

التوصيات/ تحقيقاً للفائدة المبتغاة من البحث الحالي توصي الباحثة بما يأتي:

1- إدراج مصطلح الذاكرة الجماعية وتداوله ضمن الدراسات الفلسفية والنقدية.

2- العمل على إصدار مطبوع ثقافي يختص بدراسة الذاكرة الجماعية من خلال تمثلاتها (النسق الثقافي، واللاشعور الجماعي، والأساطير، والملاحم، والطقوس، والحكايات، والسرديات، والمرموزات الشعبية، والمحمولات الفكرية والدلالات المتنوعة) بوصفها تشكل الإطار المرجعي لهوية المجتمع العراقي.

المقترحات/ إستكمالاً للبحث الحالي وتحقيقاً للفائدة تقترح الباحثة إجراء جملة من البحوث وعلى النحو الآتي:

1- تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة الرواد.

2- تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة الإنطباعيين.

3- تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث وجماعة الرواد(دراسة مقارنة).

4- تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث وجماعة الإنطباعيين (دراسة مقارنة).

5- تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم الجماعات الفنية العراقية المعاصرة.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

1-إبن منظور، م. (ب . ت) لسان العرب، ج11، بيروت: دار صادر، ص610.

2- إبن فارس, أ. (2001) معجم مقاييس اللغة , بيروت: دار إحياء التراث العربي , ص 938.

3 - الجزائري، م. (1993) خطاب الأبداع، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص177.

4- الربيعي، ش. (1976) لوحات وأفكار، بغداد : مطبعة دار، ص31.

5- الزبيدي, م. (1998) تاج العروس من جواهر القاموس, ج 30، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, ص379 -382.

6- الزمخشري, ج. (1984) أساس البلاغة، بيروت, دار بيروت للطباعة والنشر, ص581-582.

7- آل سعيد، ش. (1988) فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج1، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ص175-15.

8- آل سعيد، ش. (1988) فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج2، بغداد: وزارة الثقافة والأعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ص33.

9- آل سعيد، ش. (1990) مقالات في التنظير والنقد الفني بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص15.

10- الأصفهاني, أ. (2008) معجم مفردات ألفاظ القرآن, ط3، بيروت: دار الكتب العلمية, ص516.

11- الطباطبائي, م. (1997) الميزان في تفسير القرآن, ج16, بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات, ص36-35.

12- الغانمي، س. (1999) الوجود والزمان والسرد الفلسفة التأويلية عند بول ريكور، بيروت: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص11.

13- الفراهيدي, ا. (1414H) ترتيب كتاب العين, ج3, قم: إنتشارات أسوة, ص1675.

14- أندرسن، ب. (1999) الجماعات المتخيلة، تر: محمد الشرقاوي، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ص15.

15- جبرا، ج. (1986) جذور الفن العراقي، بغداد: ، الدار العربية، ص26.

16- جبرا، ج. (1967) الرحلة الثامنة، بيروت، ص199-198.

17- جبرا، ج. (1974) جواد سليم ونصب الحرّية ، دراسة في آثاره وآرائه، بغداد: المكتبة الوطنية ص37.

18- دورتيه، ج. (2009) معجم العلوم الإنسانية، تر: جورج كتورة: بيروت/ ابو ظبي: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص374.

19- ريكور، ب. (2000) الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، ليبيا: دار الكتاب الجديدة المتحدة، ص713-14.

20- سليم، ن. (1977) الفن العراقي المعاصر، فن التصوير، بغداد: مطابع وزارة الأعلام العراقية، ص49.

21- سليم، ج. (1958) دليل المعرض السنوي السابع للرسم.

22-- قسم المعاجم اللغوية، (ب.ت) المنجد في اللغة العربية المعاصرة، مر: مأمون الحموي وآخرون، بيروت: دار المشرق، ص511-510.

23- كورنيليوس، ك. (2003) تأسيس المجتمع تخطيا، تر: ماهر الشريف، بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، ص6-5.

24- كاظم، ن. (ب.ت) تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط ، مملكة البحرين: وزارة الثقافة والتراث الوطني، ص20.

25- كامل،ع. (2008) الرسم المعاصر في العراق،مراحل التأسيس وتنوع الخطاب، دمشق: ،الهيأة العامة السورية للكتاب، ص130.

26- كامل، ع. (1979) المصادر الأساسية للفنان التشكيلي في العراق، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، ص45-43.

27- كامل، ع. (2008) الرسم المعاصر في العراق (مراحل التأسيس وتنوع الخطاب) دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ص91-90-14.

28- كامل، ع. (1986) الفن التشكيلي المعاصر في العراق مرحلة الستينات، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص8-7.

29- مصطفى، إ. (1972) المعجم الوسيط، ج2-1 , ط2، القاهرة: المكتبة الاسلامية, ص858.

30- يوسف، ع. (2006) إلى البحر بجناح فراشة (محادثات في الفن التشكيلي) حوار مع الفنان نوري الراوي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص235-234.

المجلات

- الراوي، ن. (1978) لمحات من حضارات ووعود، الخزف العراقي في حضارة الآلهة، مجلة آفاق عربية، العدد (6) السنة الثالثة، شباط، ص98.

- الراوي، ن. (1971) حركة الفن العراقي في أيامها الأولى، مجلة المثقف العربي، العدد (4) ص42.

- الزناد، ت (2007) الذاكرة الجماعية لايمكن سرقتها أو إقتراضها، جريدة الشرق الأوسط، العدد (10557) ص3.

- الموصلي، س. (2005) التعارض والاندماج بين التأثيرات الأوروبية والتراث الثقافي العراقي في الفنون التشكيلية العراقية بين 1930-1958، جريدة الحوار المتمدن، العدد (1073) صفحة الأدب والفن.

- أيوب، ع. (1999) الذاكرة واللسان، المجلة العربية للثقافة، عدد خاص بالمأثور الشعبي في الوطن العربي، تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ص21.

- سعيد، إ. (2000) الإختلاق، الذاكرة والمكان، مجلة الآداب الأجنبية، تر: رشاد عبد القاد، العدد (104)دمشق: إتحاد الكتاب العرب، ص96.

- سوكاح، ز. (2006) مفهوم الذاكرة الجماعية عند موريس هاليفاكس، مجلة الحوار المتمدن، العدد (1755) الصفحة الرئيسية.

- كامل، ع. (2007) في التشكيل العراقي القديم والمعاصر، صحيفة إتجاهات، بغداد: مؤسسة إتجاهات الثقافية، ص37.

- نادر، س. (1982) شاكر حسن آل سعيد البحث عن أثر داخل الثقافة، بغداد: مجلة فنون عربية، العدد (7) السنة (الثانية) ص67.

- نايف، س. (2004) الفنون التشكيلية والحداثة في العراق، تر: رندلى عيد، باريس/ بغداد: مجلة الآداب، ص69.

-Cooper, J.(1963) Measurment and Analysis, HeltRinhart and Winston, New york: 5th ed.
-Oder,R.(1971) Land al.Systatieobserveational of Teeching, Anitroduction Analysis Cliffs N.J.Prenti CO .Hall,.

ملحق رقم (1)

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة

قسم التربية الفنية

إستمارة لجنة الخبراء

الأستاذ الفاضل ..... المحترم

تحية طيبة:

تقوم الباحثة بدراسة بعنوان " **تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث**" **التي تهدف إلى الكشف عن تمثلات الذاكرة الجماعية في رسوم جماعة بغداد للفن الحديث**، ونظراً لما تجده الباحثة فيكم من خبرة علمية في هذا المجال، يسرها أن تكونوا من بين لجنة الخبراء، لتستعين بآرائكم القيمة في الحكم على مدى صلاحية مجالات إستمارة التحليل وفقراتها وذلك بوضع علامة (/) في الحقل المناسب لها وحذف أو تعديل أو إضافة ما ترونه مناسباً في حقل التعديل المقترح وبما يخدم البحث وإجراءاته ... مع خالص الشكر والتقدير.

الباحثة

خولة علي عبد الله الحسيني

الإسم: الدرجة العلمية: التخصص: التاريخ:

(إستمارة تحليل المحتوى بصيغتها الأولية)

ت	تمثلات الذاكرة الجماعية	التمظهر على السطح البصري				البدائل		التعديل المقترح
		اللون	الشكل	المضمون	التقنية	تصلح	لاتصلح	
1	رموز							
2	صور							
3	خيال							

4	أفكار ومعتقدات							
5	محمولات أسطورية وملحمية							
6	دلالات عقائدية من خلال الطقوس والشعائر							
7	دلالات الثقافة العامية (الشعبية)							
8	حكايات وقصص							
9	سرديات ومرويات كبرى							
10	أنساق ثقافية							
11	توجهات سياسية							
12	تمثيلات							
13	أبعاد نفسية فردية							
14	أبعاد إجتماعية							
15	أبعاد نفسية إجتماعية							

ملحق رقم (2)

(إستمارة تحليل المحتوى بصيغتها النهائية)

ت	التمثلات		التمظهر البصري	
	فئة رئيسية	الفقرات	الشكل	المضمون

1	العامل الذاتي (النفسي)	لاشعور		
		غرائز		
		أحلام		
		أحاسيس		
		ذكريات		
		إنفعالات		
2	العامل الموضوعي (الإجتماعي)	دلالات ثقافية		
		خطاب ديني		
		معتقدات		
		نسق إجتماعي		
		أفكار سياسية		
		سرد تاريخي		
3	تفاعل الذاتي والموضوعي	نسق ثقافي		
		لاشعور جماعي		
		أساطير		
		ملاحم		
		طقوس		
		حكايات		
		سرديات		

		مرموزات شعبية		
		محمولات فكرية		
		متنوع		

ملحق رقم (3)/ نموذج رقم (1) للفنان جواد سليم

إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
فلاح وقرينته	زيت على قماش	110×90 سم	1953	مركز الفنون

إنموذج رقم (2) للفنان جواد سليم

إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
زفة في الشارع	زيت على قماش	73×59,5سم	1957	مركز الفنون

إنموذج رقم (3) للفنان شاكر حسن آل سعيد

سم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
حفلة رقص	زيت على قماش	100×50سم	1951	مركز الفنون

إنموذج رقم (4) للفنان شاكر حسن آل سعيد

إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
إمرأة زرقاء	زيت على قماش	/	1959	مركز الفنون

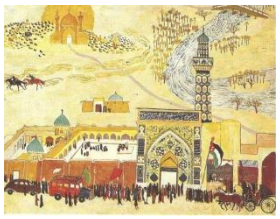
إنموذج رقم (5) للفنان نزار سليم

إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
خدري الجاي	زيت على قماش	/	1955	مركز الفنون

إنموذج رقم (6) للفنانة نزيهة سليم

إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
والدتي	زيت على قماش	/	1952	مركز الفنون

إنموذج رقم (7) للفنان طارق مظلوم



سم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
مسجد الكوفة	زيت على قماش	85×100سم	1958	/

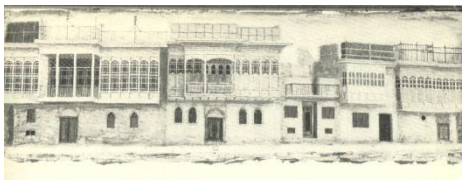
إنموذج رقم (8) للفنان جبرا إبراهيم جبرا

إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
حلم متكرر	زيت على قماش	/	1958	/

إنموذج رقم (9) للفنان رسول علوان

إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
طبيعة	زيت على قماش	65×86سم	1962	مركز الفنون

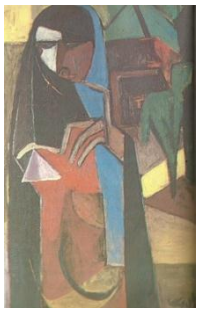
إنموذج رقم (10) للفنانة لورنا سليم



إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية

إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
بيوت بغدادية قديمة	زيت على قماش	/	1963	/

إنموذج رقم (11) للفنان فاضل عباس

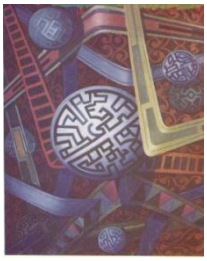


إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
/	زيت على قماش	43×70سم	1967	مجموعة فاروق عبد العزيز

إنموذج رقم (12) للفنان محمود صبري

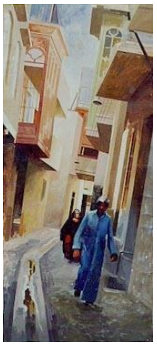
إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
ملاّيات الماء	زيت على قماش	/	1969	/

إنموذج رقم (13) للفنان فرج عبو



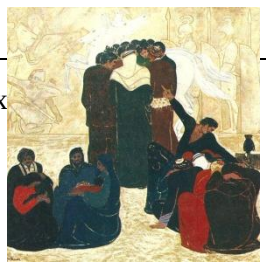
إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
زخرفة إسلامية	زيت على قماش	120×165سم	1971	/

إنموذج رقم (14) للفنان إبراهيم العبدلي



إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
زقاق بغدادي	زيت على قماش	/	1973	/

إنموذج رقم (15) للفنان محمد عارف



إسم العمل	المادة	القياس	السنة	العائدية
الأمل	زيت على قماش	65×80 سم	1975	/