بزوغ الشخصية الحضارية في الفن - جماعة بغداد للفن الحديث

بداية النصف الثاني من القرن العشرين اتضح ان مصير العمل الفني في العراق بدأ بالتحول الحاسم نحو مرحلة جديدة تتسم بالاعتماد على النفس والبحث عن ملامح الشخصية الحضارية أكثر من مجرد ترسم خطى الغير . ولم يبدأ ذلك بالفن التشكيلي لوحده بل بالشعر والموسيقى أيضا ، وربما بالمسرح كذلك . والواقع ان صفحة جديدة من تأريخ الفن العراقي الحديث بُدء بكتابتها وقتئذ وبكل ثقة . فلقد تمخضت سنوات الحرب العالمية الثانية عن احداث اجتماعية وسياسية جديدة لم تعد لتحتمل التخطيط المسبق لها قبل الحرب ، أعني استقرار البلاد على حكم تقليدي هو المحصلة ما بين النظام البورجوازي بصياغته الكلاسيكية أي الملكية والنظام الوراثي الذي أصبح تقليدا راسخ الجذور ، منذ خلافة الامويين في الشام فالعباسيين في العراق . وهكذا ظهرت أحزاب المعارضة ، وكل الصيغ الدمقراطية ، كالصحافة والنقابات والمظاهرات وما الى ذلك كمجال لانعكاس الوعي الجديد الذي بدأ يستشري بين مختلف طبقات الشعب ، وبزعامة الطليعة المثقفة . ومثل ذلك ما كان يحدث أيضا على الصعيد الفني تقريبا ، فقد أخذ شباب الفنانين من شعراء ورسامين ونحاتين وموسيقيين ومسرحيين على عاتقهم مسؤولية انجاز نهضة فنية توازي تلك النهضة الاجتماعية والسياسية التي كانوا جادين في انجازها ، والتي بلغت اوجها في مرحلة الخمسينات مع انها بدأت بالظهور قبل هذا التأريخ، كما مر بنا في فصول سابقة. اذ ما أن انتهت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ حتى كانت بوادر نهضة حاسمة تظهر على فن الشعر . واستطاع بلند الحيدري عام ١٩٤٦ ان ينشر ديوانه خفقة الطين وفيه تلوح اولى تباشير فجر الشعر الحر ، ثم ظهر بعد ذلك عبدالوهاب البياتي وبدر شاكر السياب قبيل الخمسينات بدواوينهم الاولى أيضا ، وكانت نازك الملائكة قبل ذلك قد خاضت هذه المخاضة بنجاح . وهكذا فان في بداية الخمسينات اتضح ان الشعراء الشباب هؤلاء كانوا يقدمون على محاولة جديدة في قرض الشعر العربي ، وارسائه على اسس جديدة تجمع ما بين استمرار النسق أو التقاليد الاصيلة في الشعر العربي وما بين تقنيات الشعر الاوربي في آن واحد ، وأضحى لتحطيم (الوزن) على أساس المصراع الواحد والاكتفاء (بالتفعيلة) لذاتها من جهة و (حرية استخدام القافية) والصور الشعرية من جهة أخرى ، شأن آخر في فن الشعر العربي الحديث .

وفي الوقت نفسه اثمرت مدرسة الشريف محي الدين حيدر في التأليف الموسيقي والعزف على العود العربي مبتدئة نهضة موسيقية. وأقدم سلمان شكر على تأليف (النجرية) على هدى استاذه الشريف محي الدين حيدر في تأليفه (ليت لي جناح) او (كابريس)، وحاول مثل ذلك أيضا كل من جميل بشير ومنير بشير . وبالطبع فان هذه النهضة كانت متأثرة اول الامر بالفكر الاوربي لكي تستقر لدى سلمان شكر أخيرا على الفكر الآسيوي .

وهكذا فان هذا التحول الجديد في الابداع ، والذي قطع شوطاً في التعرف على الفكر الاوربي في مجال الفنون التشكيلية

جماعة بغداد في الفن الحديث اثناء المعرض الفني الثالث ، على قاعة معهد الفنون الجميلة (الكسرة) . ويبدو في الصورة من اليمين الى اليسار (رسول علوان ، شاكر حسن آل سعيد ، نزيهه سليم ، محمد غني ، جواد سليم ، ثم لورنا سليم) تصوير ابراهيم عبد الوهاب .

وخاصة فن الرسم فضلا عن الشعر والموسيقى سرعان ما التفت الى اصوله الحضارية وهو ما لم يكن يخطر له ببال اول الامر ، او ان الفنان العراقي مهما كان يحاول العودة الى أصوله الحضارية في ابداعه الفني فانه لم يمتلك زمام الامر في مجال التقنية والاسلوب الا بعد لأي أي بعد ان استطاع أن يميز بوضوح ما بين الرؤية الفنية والاسلوب الفني ،أي على هيئة تقصد ارادي للتعبير عن الفكر الحضاري في التعبير بعد ان كان الامر مجرد تحصيل حاصل .

ويتجلى هذا الامر حينما نقارن ما بين منهجي جماعة الرواد وجماعة بغداد للفن الحديث ، وهما جماعتان ظهرتا في بداية الخمسينات . فقد اقتصرت جماعة الرواد كما لاحظنا في الفصل السابق على استلهام الفن الاوربي الحديث في مجال الاسلوب ، أما جماعة بغداد للفن الحديث ، فانها ستقتصر الآن على استلهام الطابع الحضاري (أو المحلي) في استخدام الاساليب الفنية الاوربية الحديثة . وهذه مسألة جديرة بالاهتمام ، فان تجربة جماعة الرواد التي هي في الاصل امتداد لتجربة البدائيين (S.P) مهدت كما يظهر لتجربة جماعة بغداد للفن الحديث في طرح شعار عام في التأليف الفني يتضمن الفكر والمنهج الفنيين في آن واحد . بل ويحدد معالم (رؤية فنية جماعية) قابلة للمناقشة عبر المحاولات الاسلوبية الحديثة التي لا بد أن تكون لها رؤياتها الخاصة الذاتية . وعلى كل حال فان هذا التمييز ما بين (الرؤية الفنية) و (الاسلوب الفني) هو ما يميز الجماعة الثانية عن الاولى ، او هو (الاضافة) الجديدة التي أصبح من شأنها امكانية البحث عن ملامح الحضارة العربية ،وضمنا العراقية في الفن ، والتوجه نحو الابداع الحقيقي الذي لن يكتفي بمجرد اتقان التعرف على الاسلوب الفني بل اغنائه بالرؤية الفنية نفسها .

اذن لقد اصبح الطريق واضحا الآن للعمل على (خلق) فن اومدرسة فنية تجمع ما بين التأثر بالفكر الغربي ومن ثم العالمي والبحث عن الشخصية او الطابع المستقل عن الملامح الاجنبية في نفس الوقت ، وكان مثل هذا (البناء) ولا يزال ، يبدو مستحيلا او على الاقل (متناقضا) في طرح الموقف الانساني لاول وهلة ، خصوصا وان جميع أسباب نهضة العراق الحديثة منذ أواخر القرن التاسع عشر كانت تشير الى نوع واحدٍ من المعرفة والتطور الفني العلمي، وهو الذي يستهدي ، ان لم يكن ليسير ، في ركب الحضارة الاوربية الى ماشاء الله . أما وقد بدا واضحا ان بالامكان الجمع مابين كلٍ من التقنية والاسلوب وبين الطابع او الطراز فلم يبق سوى الانجاز والابداع الفني ، وهذه هي مهمة الفنان الذاتية ، ومسؤوليته الشخصية التي أخذت تبرز الآن بوضوح .

ويخيل الي ان هذه النزعة الفكرية التي برزت وقتئذ بكل وضوح وبساطة تستند في الاصل على ذلك الايمان اللاشعوري ، أو اللا واعي للفنان العراقي الذي يحس قبل غيره بعمق جذوره الحضارية الموغلة في التاريخ ، وكان المربي الكبير ساطع الحصري قد نمّى هذا الاحساس منذ بداية الاربعينات ، كما مر ، في نفسية الفنانين الشباب ، بيد ان الظروف المادية للمجتمع العراقي ، وهو الذي ظل في صراع دائم مع القوى الاجنبية ، قد مهدت السبيل لذلك أيضا ، أي في استعادة الثقة بالذات وتحدي قوى الاستعمار ، فأصبح من ثم لموقف الفنان في بداية الخمسينات (المتفهم) لقيمة تراثه ما يمكنه في التعبير عن وجوده من خلال الصراع .

واذا كان جواد سليم ، كأقدم مثال واضح نستطيع الاستشهاد به على هذا الايمان اللاشعوري بعمق الجذور الحضارية، التي بلورت لديه فكرة عمله للنحت البارز المسمى (بالبناء) وهي خلاصة « نحته

قبل ان يذهب الى انكلترا لاستئناف الدراسة .. والتي جعلها (أي المنحوتة) على غرار النحت الناتيء الآشوري ولكنه ادخل فيهـــا القنطرة العربية .. »[1] فان المهم في ذلك أيضا أن تكون الفكرة قد « تبلورت لديه .. عندما شاهد الاسطه (طه) البناء الوحيد في عمل الزخارف وهو يعمل بكل دقة وهدوء في القصر العباسي »[2] ، اي انه منذ البداية كان يختط لنفسه رؤية فنية هي (تاريخيـــة ــ حضارية) وواقعية في نفس الوقت .

أما بالنسبة لجماعة بغداد للفن الحديث فان الرؤية الجماعية التي التزمتها كانت (اسلوبية) اما (واقعيتها) فستظل من اجتهـاد الفنان نفسه . والمهم في ما نذكره هو ان جذور هذا الموقف الانساني الجماعي للفنان العراقي في فترة الخمسينات ، في التزامه للتعبير عن الرؤية الحضارية ــ الاسلوبية معا ، كان قد بدأ منـــذ الاربعينات وبشكل التزام ذاتي (ثقافي وواقعي) معا هو ما نجد فيه رؤية جواد سليم الشخصية بالذات .

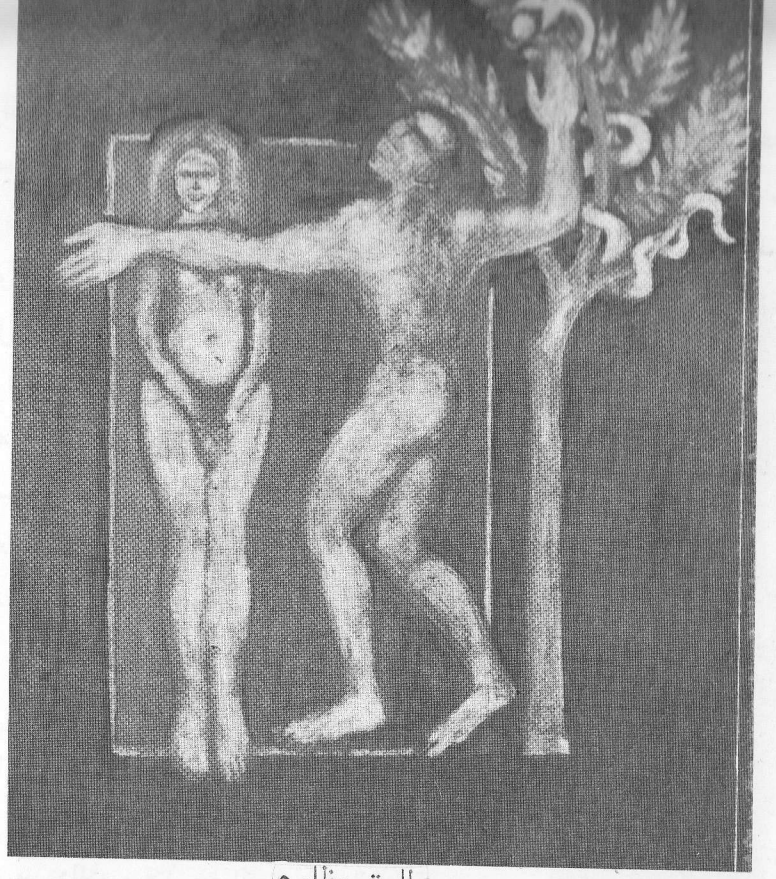
والواقع ان (تلقائية) ظهور فكرة الجماعة الفنية ، ووضوح وعيها الحضاري ، تنسجم الى حد بعيد مع تفاقم الوعي الاجتماعي والسياسي في العراق ، وفي نفس الفترة التي انحصرت مابين نهاية الحرب العالمية الثانية وبين ثورة عبدالكريم قاسم او بداية الحكم الجمهوري في العراق عام ١٩٥٨ ففي هذه الاثنى عشر عاماً شهدت البلاد مخاضاً ملوءاً للاستقرار على أرض صلبة تستطيع ان تكون مسرحاً رائعاً للاعتماد على الذات ، والاستقلال في الوجود الانساني الاجتماعي معاً .

وكان ، على صعيد العمل السياسي ، كل من حزب الاستقلال والحزب الوطني الديمقراطي يقتسمان في عام ١٩٤٨ بصورة واعية مسؤولية تحريض الرأي العام ضد سياسية التبعية للامبريالية المتمثلة في الوفاق مابين الحكم الملكي في العراق وبريطانيا . فكانت الاحزاب العلنية تحصل بين آونة وأخرى على بعض حرياتها لكي يستأنف تجميدها من قبل الحكومة القائمة ، وذلك بعد انتفاضة عام ١٩٤٨ حيث حققت الوفاق بين الاحزاب المتعارضة في جبهة وطنية متينة . وأخيراً حلت هـــذه الاحزاب عـــام ١٩٥٤ كـــما اغلقـــت النقابات والجمعيات والصحف[3] .

وفي نفس الوقت تصدت الصحف الشيوعية السرية لمهاجمة حلف بغداد للتحريض على « ايجاد صيغة تحالف مع القوى الوطنية الاخرى »[4] كما تصدى حزب البعـــث العربي الاشتراكي لحلف بغداد .. وأصـــدر بياناً دعا فيـــه للنضال لاسقاط وزارة نوري السعيد والغـــاء الحلف العراقـــي المركزي والمعاهدة العراقيـــة البريطانية[5] . واستمر حال الصحافة السرية هكذا حتى بدايـــة الرابع عشر من تموز حيث « استطاعت صحافة الاحزاب السرية ان تهيىء الشعب للثورة . وفي ٢٤ اذار عام ١٩٥٩ انسحب العراق من حلف بغداد واعتبر هذا اليوم هو يوم الحرية وعيـــداً وطنيـــاً يحتفل به الشعب »[6] .

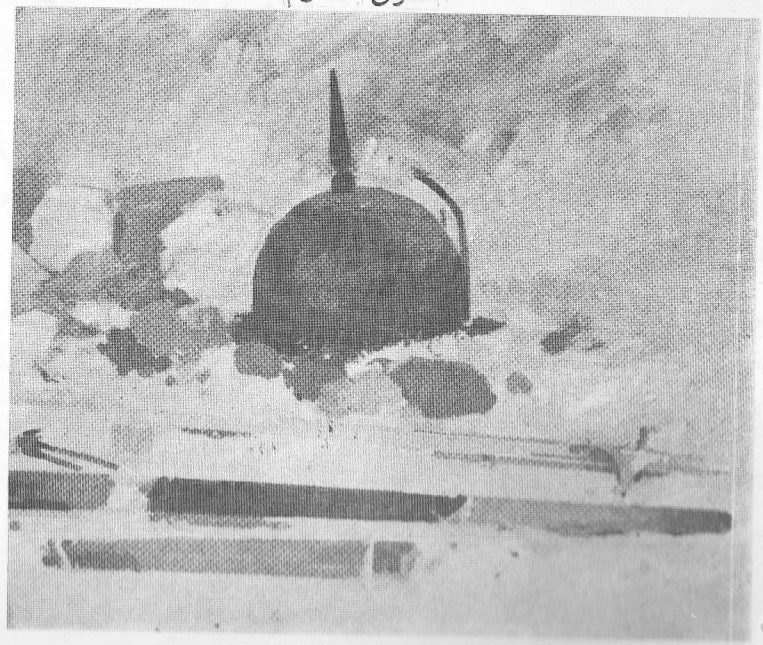
تطلعنا هذه « الشريحة » الاجتماعية والسياسية والفكرية معاً على نوع من الاختيار الانساني وبصيغته الجماعية لا الفردية حيث توازى ، عند التأمل من قبل المتأمل الى حد بعيد ، ما كان يحـــدو بالفنانين العراقيين آنئذٍ الى تكوين الجماعات الفنية المعلنة عـــن رؤيتها وغير المعلنة في نفس الوقت . بل ونستطيع عند التوغل أكثر

نزار سليم



طارق مظلوم

محمد الحسني



ابراهيم العبدلي

فأكثر ان نستشف جميع المواقف المتعارضة مابين عوامل التحدي او التراجع على السواء من أجل تحقيق هدف واحد هو (الصمود) امام تحديات قوى(الاجنبي). فلقد اصبح الوعي تام الوضوح، وهذا ماجعل للجماعات الفنية المتكونة في نفس الوقت معنى (جبهة واحدة) متنوعة المناهج تعمل على إبطال مفعول المواقف الفنية الرجعية ، او بالاحرى ذلك الموقف التقليدي في الرسم ، والذي يحض على الاسلوب الذي يتصف بمبدأ المحاكاة . وهو الذي يتضح الآن باعتباره حجر عثرة في سبيل التعبير عن (الصدق) في الموقف الانساني للفنان خلال العلاقات الاجتماعية الجديدة ، او تظل حائلاً دون اكتشافه لمقومات شخصيته الحضارية ، واستقلاله الشخصي او مدى اندماجه مع محيطه وبيئته على السواء .

ان ظهور الفكر الجماعي بحد ذاته يعتبر موقفاً حضارياً او على الاقل اجتماعياً وثقافياً وبالتالي فهو موقف انساني . فلا يمكن ان يتم صدق هذا الموقف الا اذا كان متأصلاً في جذوره العميقة ، ولا تبخل حضارتنا بأي شيء من ذلك . فتأريخ الجمعيات الادبية والفلسفية والنقابات معروف في الحضارة الاسلامية وموثق بفولكلورها ، ولقد كان من المعروف حتى حد قريب مثلاً ان تنذر أجور حلاقة طفل غزير الشعر كصدقة توهب الى سدنه ضريح الصحابي سلمان الفارسي لأنه يعتبر بصورة تقليدية رئيس نقابة الحلاقين في الاسلام ، او انه الرئيس الفخري لهذه النقابة باعتباره حلاق النبي محمد صلى الله عليه وسلم في العصر الاسلامي . اذن فثمة وضع حضاري يزين للفنان العراقي بصورة لاشعورية الانخراط في جماعة فنية ، حتى ولو لم يهمه من ذلك سوى التظاهر .

على ان فترة الخمسينات كانت حقاً بيئة زمانية ملائمة لظهور الجماعة الفنية ذات الاهتمام الحضاري . وقد تمثل ذلك بجماعة بغداد للفن الحديث . فقد شهد الواقع الثقافي في هذه الفترة علاقة صميمية تنشأ مابين الفنان العراقي كمثقف وكائن اجتماعي ، أقبل على الفن الحديث بشكل حاسم ، وعن التزام انساني ، وبين الجمهور (المثقف أولاً والعريض ثانياً) ، وهو الذي بدأ يكتشف في الفن الحديث انسانيته وذوقه المعاصرين مجالاً للتعبير عن همومه وطموحاته . ومن هنا مغزى المحاضرة التي القاها جواد سليم عند افتتاح معرض جماعة بغداد للفن الحديث الاول على قاعة متحف الازياء العراقية في الباب الشرقي عام ١٩٥١ ،وقد جاء فيها :ـ

« خذوا البيوت فأول مايلفت نظرك فيها الاثاث الغالي وصلة الطراز التكعيبي المشوه بالسجادة الفارسية .ثم تدور بنظرك فترى الكتب النفيسة مستعاض عنها بسجلتي الاثنين ومسامرات الحبيب وأحياناً ترى رفاً من الاسطوانات إذا اقتربت منه وجدته (تانكو ارجنتين) مثلاً وان كان الذوق اكثر محلية فاسطوانات (فريد الاطرش) . وترفع رأسك للجدران لتجد صورة لرب العائلة في شبابه وكهولته وشيخوخته وصوراً للاحفاد ، وصوراً اخرى لافراد الاسرة كثيرة ، ولكن ترى لماذا وضعها في قاعة الضيوف ؟ الله أعلم.

اما اذا ارتفع الذوق وأحس صاحبه بالحاجة للفن فانك قد ترى صورة لفتاة تثير في النفس انواعاً من الغرائز . وقد تعاتب صديقك وتقول له«يابة فد صورة زيتية ؟ » فيجيبك « هسة انتو فنانين آني شجابني على الفن » . هذا هو الذوق العام . »[٧] ان جواد هنا يبرز لنا وثيقة تاريخية دامغة لطبيعة المستوى الثقافي للجمهور ، ولكن هذا الجمهور الذي يسخر منه جواد هو نفسه الذي يتجه اليه بفنه . وبمعنى آخر ان المسؤولية التي أخذ هو وجماعة بغداد للفن الحديث بتحملها تفترض العناية بهذا الجمهور نفسه وانتشاله

جواد سليم ـ امومه . تمثال من الخشب

من براثن التخلف الثقافي الفنـــي ومن تردي مستوى التذوق الفني والذي هو من طرف خفي نتيجة المنطق التوفيقي الذي يجابه به الجمهور المتمسك بتقاليده مظاهر الحضارة الغربية فيضطر الى الجمع بين الذوقين : المحلي والحديث وببساطة على الرغم مـن تنافرهما . على ان هذه الوثيقة في مكان آخر منها تدين كذلك المنهج

القسري الذي يتمسك به نفر من الجمهور العراقي باسم الثقافـة وان هي الاجهل مطبق ، فهو يقول عنهم :ـ « غير ان الزمرة التي تتذوق الفن والتصوير من جمهورنا تحاول ان تفرض علينا ارادتها، فهي تريد ان نرسم تفاحة ونكتب تحتها « هذه تفاحة » او منظراً للغروب على دجلة ونكتب تحته « الغروب » . »[٨] والواقع ان

هذه الملاحظة التي يلاحظها جواد سليم في مطلع الخمسينات هي التي تبررها الى حد بعيد المواقف الزائفة لبعض المثقفين ممن أخذوا يقلدون سخط الجمهور الاوربي نفسه من الفن الحديث ولكنهم لم يستطيعوا ان يستروا مع ذلك تخلفهم بل جهلهم بهذا الفن الـذي كانوا يطلقون عليه تسمية الفن السوريالي (السوريالزم) ، دون

ان يميزوا بين المدرسة السوريالية بمفهومها الفني والمدارس الفنية الاخرى . ففي عام ١٩٥٣ جاء في تصريحات أحد الادباء ممن أبدوا آرائهـم فـي معرض جماعـة بغـداد للفـن الحديـث : « وبعد فاني اعتقد ان هـذه الخرابيط التـي يطلقون عليهـا (السريالزم) ماهـي الا لغو وافسـاد 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 والادلة وما أكثرها . »[٩]

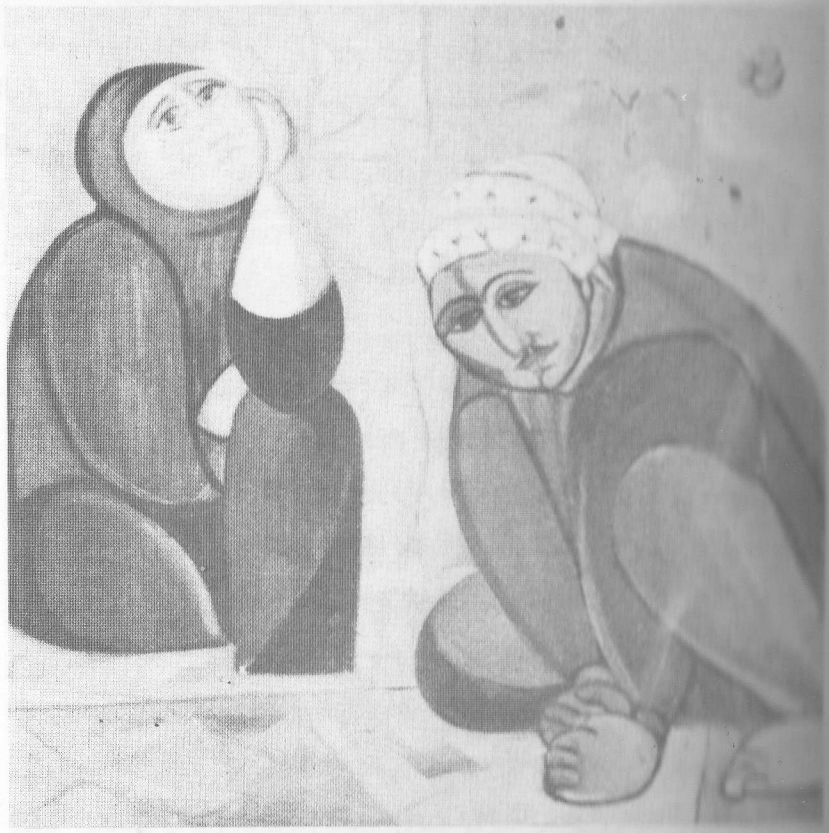
جماعة بغداد للفن الحديث :

يلخص جبرا ابراهيم جبرا في كتابه الرحلة الثامنة انطباعه عن المناخ الثقافي العام الذي تالفت فيه جماعة بغداد للفن الحديـث بالعبارات التالية :ـ

« .. كان الميل الاشد يتجه نحو هجر الانطباعية التي يلتزمها معظم الرسامين من أجل شيىء أعنف تعبيراً عن مضامين النفس ، عن الغضب ، عن التمرد . كانت الوجودية في تلك الآونة قد غزت اذهان الشعراء والادباء والفنانين في العراق بنظريات فيها كثير من الابهام الفلسفي ، ولكن فيها كثير من الحث على المخاطرة والتفرد ـ وفي الوقت نفسه على الالتزام . اما اليساريون وكانوا كثيريـن فكانوا يطالبون بانزال الفن الى الشارع والمقهى وبايصال التعبير الى الجماهير بالنطق عن حاجة الجماهير ، وفي هذا الخضم مـن الرأي والانتاج تألفت جماعة بغداد لتحاول شيئاً أبعد من ذلـك ، لتحاول ايجاد اسلوب عراقي لا تأخذ من قوته نظريات التبسيط والقول المباشر .. »[١٠]

وجبرا هنا يحاول ان يلقي الضوء على الجانب الثقافي مـن المناخ العام الذي نشأت فيه جماعة بغداد للفن الحديث . انه مناخ ملائم لتعميق الشعور الانساني بالحضارة ومن منطلقات فكريـة معاصرة ، فليس عبثاً ان يسود الشعور بالفكر الانساني عبـر الفلسفة الوجودية وبالشعور الاجتماعي عبر الفلسفة المادية الى الحد الذي يتحقق بشكل رؤية فنية ذات ارتباط بالتراث ، وفي موطـن نشأة الحضارة في العالم أي أرض مابين النهرين Mesopotamia واذا كان فائق حسن قد عمق الاحساس الانساني في الفن عن طريق رؤيته البدائية فان جواد سليم سيضيف الى احساس العراقـي

عائلة ــ جبرا ابراهيم جبرا



حوار عائلي ــ نزيهة سليم

المرهف فكره الثقافي ، وهذا ماتحقق لدى جماعة بغداد حينما بدأوا باستلهام التراث في الفن .. على اننا على المدى البعيد سنجد ان رؤية جماعة بغداد هذه تنطوي بدورها على المعطيات الروحية في الفن ، وهو ماتجلى منذ منتصف الستينات وتحقق في ظهور جماعة البعد الواحد .

وما أريد ان انتهي اليه في هذا الاستطراد هو ان اكتشاف المقومات الشخصية في الرسم العراقي الحديث كان مشروطاً بالواقع الانساني للعصر . فما حدث في فترة الخمسينات وبفضل جيل الخمسينات كان سيحدث في فترة السبعينات وبفضل التطور الانساني العالمي والمحلي الذي يمكن ان يتحسسه جيل السبعينات.

ومنذ عام ١٩٥٦ كتب نوري الراوي وكان معاصراً لمعارض جماعة بغداد للفن الحديث الاولى بعد جبرا ابراهيم جبرا مايلي :ـ

« .. فقد وجدنا ان جماعة الرواد مثلاً بدأت تشق طريقها لتحقيق الافكار والانفعالات كوسيلة الى تبسيط الفورم واختصار الخطوط وتسوية المساحات اللونية .. كما وجدنا ان جماعة بغداد للفن الحديث تسلك طريقاً آخر اضافة الى عنايتها بتجميل الخط البسيط أقصى مايمكن ان يحمل من معنى . ذلك هو التشويه المقصود الذي يعطي المشاهد الحد الاعلى من التأثير..»[١١] . ومن الواضح ان الاستاذ الراوي الذي كان مؤمناً برؤية جماعة الرواد ومتحمساً لها يحاول ان يجد ايضا في رؤية جماعة بغداد للفن الحديث اضافة (رؤيوية) جديدة في سياق ماقدمه الرواد قبلهم ، وذلك حينما ينوه بالتشويه المقصود او مايمكن ان يحققه الفكر المثقف في مجال البحث غير التلقائي . وهذا مايدلنا أيضاً على ان النقد الفني في الخمسينات كان يواكب التطلع الثقافي الجديد لرؤية جماعة بغداد التي كانت واضحة كل الوضوح وتأتي أكلها في مجال الاسلوب الذي لم يعد مجرد واسطة آنية للتعرف على الذات والعالم لأنه أصبح ايضاً واسطة للتعرف على الماضي والايغال في المستقبل .

فاذا ضربنا صفحا عن المعاصرين لجماعة بغداد في فترة الخمسينات ، وهما جبرا ابراهيم جبرا وكان واحدا منهم ، ونوري الراوي الذي مارس النقد الفني على صفحات الجرائد في اواخر الخمسينات ، فان الآراء تصبح مجرد اجتهاد في التفسير في بعض الاحيان ولكنها تظل متفقة على الدور الحضاري الذي التزمت به الجماعة دونما تحليل ودراسة تامتين لطبيعة العصر أو للوثائق التي صدرت في حينها .

يذكر نزار سليم الذي تسنى له أن يشترك في معارض الجماعة منذ أواخر الخمسينات ، ان جماعة بغداد للفن الحديث نشأت ملتفة حول جواد سليم « الذي زامل الرواد في بداياتهم »[١٢] ، ثم يضيف مستطردا: « ان الحديث عن جماعة بغداد هو حديث عن جواد»[١٣]. ونحن لا ننكر الدور القيادي لجواد سليم في جماعته ولكن المتأمل في منجزات الجماعة خلال عشر سنوات حقا يستطيع ان يميز بين عدة أساليب متنوعة نمت وترعرعت وأصبح لكل منها طابعه أو طرازه الذاتي فضلا عن طرازها الجماعي ، ومن ذلك اسلوب لورنا سليم ونزيهة سليم وفرج عبو وطارق مظلوم وقحطان عوني وفاضل عباس ومحمد غني وخليل الورد وجبرا ابراهيم جبرا ، وأخيرا كاتب هذه السطور . هذا فضلا عن ان رؤية جماعة بغداد تجاوزت حدود الجماعة نفسها ، فظهر من خلال الجماعات الاخرى ممن أخذ بها سواء أكان ذلك عن قصد او دونما قصد ، ومن هؤلاء فائق حسن واسماعيل الشيخلي ونوري الراوي من جماعة الرواد وضياء

العزاوي ، بل وحافظ الدروبي من جمـــاعة الانطباعيين العراقيين وغيرهم .

لنستمع مثلا الى تصريحات كل من اسماعيل الشيخلي ومحمود صبري وعطا صبري وحافظ الدروبي المنشورة ضمن استفتاء عرضته مجلة الآداب على جماعة من المثقفين ، المشتغلين بالفن ، نقتطف منها ما يلي : —

يقول حافظ الدروبي : « .. من الفنانين من يعتبر محاولاته فناً عراقياً بينما هو يسير باتجاه المدرسة الاوربية الحديثة والفرنسية، خاصة ذلك لأن أثر فرنسا التثقيفي كان كبيرا فيه ، أما أنا شخصياً فرغم اني أحاول باستمرار رسم المواضيع العراقية نظراً لنشأتي في جو عراقي صرف ، الا اني لا أزال حينما اتناول الفرشاة والالوان افكر في عمل الرسام الاوربي . ولذلك لاأزال اعتبر نفسي في دور المحاولات من أجل ايجاد المدرسة العراقية الحديثة ، الا انها كانت تقليدا ليس غير . وأما كيف يجب أن تكون هذه العلاقة فنحن مع ايماننا بأنها يجب ان تكون وثيقة فان الاتجاه الفني لا يخضع للتحكمات المنطقية وانما يخضع للظروف المحيطة بالفن »[١٤] .

ويقول اسماعيل الشيخلي : « .. العراق مقبل على تقدم كبير في حياته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ولا بد أن يترك هـذا التقدم طابعه التأثيري في انتاج الفنانين ، ولابد من جهـة اخرى ان يستلهم الفنانون العراقيون هذه الحياة الجديدة وان يخلعوا عليها طابعهم العراقي الخاص »[١٥] .

ويقول عطا صبري : « .. الحق اننـــا نمر اليوم بمشاكل واوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية وبتطورات جديدة تختلف كل الاختلاف عن الفنانين الاوربيين .. ولقد أخذ الجيل الجديد في العراق اليوم يتذوق الفن بصورة مشجعة للغاية .. ان انتاجنـا الفني يجب أن يكون المعبر الحقيقي عن واقعنا الراهن »[١٦] .

في حين يقول محمود صبري : « .. الى عهد قريب كان الذوق السائد متأثرا بالثقافة العثمانية .. الا ان تأثر العراق السريع بالغرب قلب هذه المفاهيم رأسا 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 أخذت تكدس وتجمع كبرهـان زائف لمكانة اجتماعية أو اقتصادية عالية .. تحت تأثير هـــذه الظروف القاسية ، المتناقضة يعمل الفنان العراقي جاهدا لخلق تقـاليد فنية ثابتة تعكس حقا الاوضاع والمتطلبات الجديدة المتنامية »[١٧] .

نستنتج من كل هذا ان ضمير الفنان العراقي عموما ، وليس من كان منتميا الى جماعة بغداد للفن الحديث فحسب ، كان شاعرا بحاجته الى رفد الحضارة المعاصرة بعطاء جديد يحمل طابع الحضارة العربية والعراقية ضمنا بشكلها المعاصر، وان الطابع لم يكن بالضرورة ليعتمد على اقتباس او استلهام التقاليد القديمة الموروثة ، وهـذا هو بالضبط ما جاء في البيان الاول للجماعة ، والذي جاء معبرا عن واقع الفنان العراقي المثقف .

بيان جماعة بغداد الاول والبيانات التالية له :

انفردت جماعة بغداد للفن الحديث عن الجماعات الاخرى في اصدارها بيانا مدونا منذ أول معارضهـــا ، على غرار الحركـــة السوريالية في اوربا ، فكان لاصداره مغزاه الحضاري والانساني في نفس الوقت . اذ انه حدد معنى (الرؤية الجماعية) في الوقت الذي حدد معنى (الالتزام الانساني) للفنان العراقي الواعي لمسؤوليته الفردية والاجتماعية معا .

وكانت ظروف تدوين البيان قد جلاها وضوح الهدف في ميلاد الجماعة ، اذ كان جواد سليم لا يزال من جماعة الرواد ، ومن هنا فقد أخذ على عاتقه القاء محاضرة اوضح فيها ضرورة العناية بالمستوى الذوقي للجمهور العراقي . كما انه ــ على حد رأي نزار سليم ــ « ادان النقاد الفنيين والزمرة التي تدعي تذوقهـــا للفن والتصوير حينذاك ، وكانت تفرض ارادتها على الفنان بصورة عجيبة »[18] . في حين أخذت أنا على عاتقي كتابة نص البيان وقراءته على الجمهور . وفي عام ١٩٥٦ كان جواد سليم لا يزال عند رأيه في (حرية الفنان) في تعبيره عن تلك الحرية « الفكرية والاقتصادية في آن واحد»[19] . والتي هي مرهونة بـ « كل انتاج فني مهم وجيد في أي زمـــان ومكان »[20] . وهو في رأيه هذا يرفد ما سبق ان توصل اليه في الاقتباس من الفن العربي والفن الآشوري الكثير من القيم الفنية حينما نحت عام ١٩٤٥ (البناء) نحته الناتيء قبيل سفره الى لندن لاكمال دراسته . « أما أنا فقد كنـــت غارقا الى أذني في جو مـــن الوعي الاجتماعي والحماس للتعبير عن الاستقلال الذاتي ، بعـــد انهائي لدراستي للعلوم الاجتماعية في دار المعلمين العالية عام ١٩٤٨، وصداقتي لجواد سليم وتلمذتي الفنية عليه ، وبعد احداث (الوثبة) التي ظلت آثارها عالقة في نفوسنا وحرب فلسطين عام ١٩٤٨ . لقد كنا مؤمنين بأهمية (البنية) الاسلوبية والرؤوية لجماعتنا وبمـــا نستطيع ان نقدمه لجمهورنا . كما كان واضحا لنا (جواد ســـليم ومحمد الحسني وانا) ، وكنا ثلاثتنا قد اتفقنا على تهيئـــة المعرض الاول للجماعة ، بأن يهيء جواد سليم ملصق المعرض واقوم أنـــا ومحمد الحسني بطبع بطاقات الدعوة ، ثم أن يشترك الجميع بتعليق اللوحات.. اقول : كان واضحا لنا ان ما نقوم به هو خطوة جديدة، هو اضافة على ما جاءت به جماعة الرواد قبلنا ، وان هـــذه الخطوة كانت تستهدف قبل كل شيء البحث عن معالم الشخصية القومية في الفن ، ولكن بالشكل الذي لا يعتبر انجازنا فيه اقحاما لفكرة مسبقة نفرضها فرضا على الفن ، كأن نعتمد على اقتبـــاس التـــراث فقط كوسيلة معينة من وسائل التقنية ، او نقتصـــر على اسلوب معين طبيعي أو تجريدي او سوريالي ، أو ان نلتزم التعبير عن مضمون اجتماعي فقط ، او ان نعبر عن فلسفة معينة في الحياة ، عن البدائية مثلا ، وهكذا كان نص البيان واضحا ودقيقا في استخدام المفردات اللغوية في هذا المجال ولا لبس فيه . كما كنا نؤمن بأن البحث الفني المعاصر لا يمكن ان يعتمد على الاساليب المتهرئة ، وكان من صواب منطقنا ان اقتنع محمود صبري (أقنعـــه جواد سليم) ، وهو من المتحمسين للتعبير الاجتماعي في الفن ، بجماعة بغـــداد منذ اول معارضها . الا انه سرعان ما فضل البقاء مع الرواد في المعرض الثاني، بعد أن خيّر في تحديد موقفه ، وكذلك فعل جواد سليم ولورنـــا سليم ونزيهة سليم عام ١٩٥٣ ، اذ خيروا بين البقاء او التخلي عنهم ففضلوا التخلي »[21] .

فقد جاء في رسالة بعثها جواد سليم عام ١٩٥٣ الى عبدالرحمن الكيلاني وكان يدرس النحت في انكلترا ما يلي : « لقد اقمنا قبل

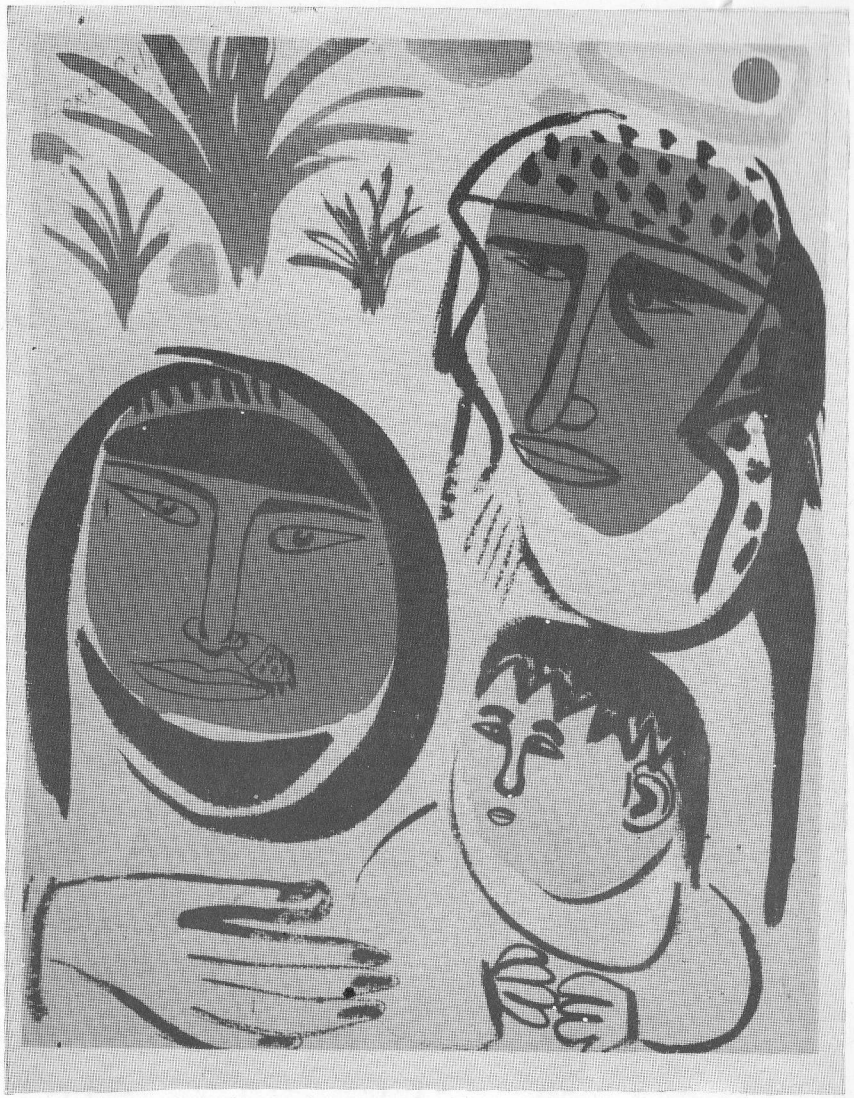
عدة اسابيع بمعرض ناجح (قمنا نحن أقصد به جماعة بغداد للفن الحديث) وقد اشترك محمد غني ، وحافظ الدروبي معنا ، وكان المعرض في قاعة معهد الفنون الجميلة اذ لم يعطنا أكرم قاعة الازياء . واليوم تقيم جماعة الرواد معرضها الثالث في قاعة الازياء ، ولقدعمل الجماعة مجهودا كبيرا في تنظيم المعرض والاعلانات والبطاقات ،وكان ناجحا وموفقا جدا في هذه الناحية . وكانت مجموعة صوراسماعيل الشيخلي الشيء الجديد في المعرض، والشيء الجديد الآخر هو عدم اشتراكي أنا وام زينب ونزيهة معهم ، وهذا بعد قرار جماعة فائق انفسهم .. »[٢٢] .

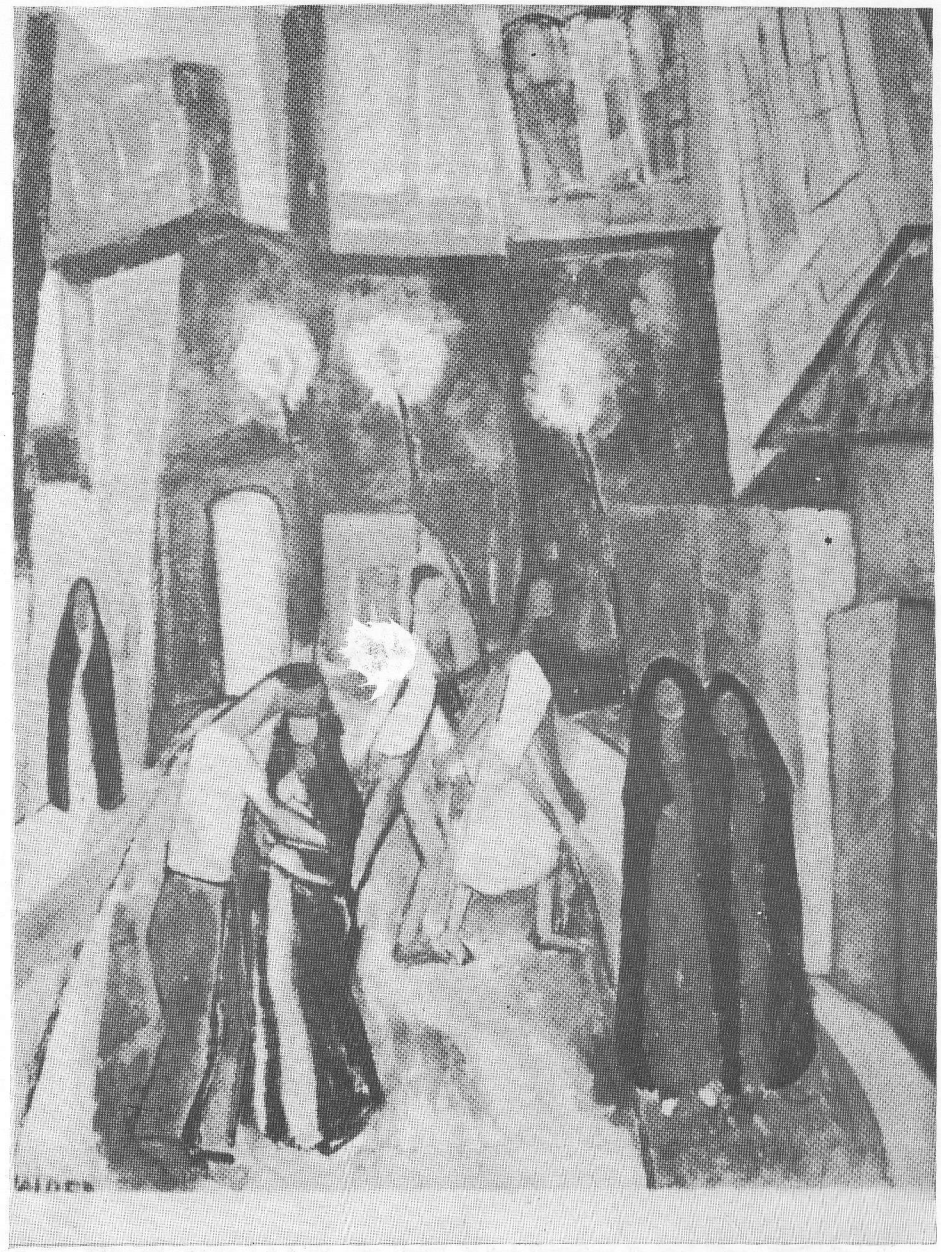
ويذكر نزار سليم ان « .. الذين عرضوا في المعرض الاولكان معظمهم من زملاء جواد واصدقائه واثنين من طلاب المعهد ، وكان عدد العارضين تسعة فنانين هم : جواد سليم وشاكر حسن ولورنا سليم ومحمد الحسني وقحطان عوني وجبرا ابراهيم جبرا ونزار علي جودت وريتشارد غناده ومحمود صبري »[٢٣] . ولكنه لايشير كذلك الى ان فكرة جماعة بغداد لم تكن ابدا فكرة فردية وانها ظهرت على أساس مبدأ الاحتراف الفني وليس مبدأ الهواية كما كان الامر سائدا في جمعية اصدقاء الفن (١٩٤١ — ١٩٥٦) ، أو جماعة البدائيين (S . P) .

وباختصار فان نزار سليم حينما كتب عن جماعة بغداد اكتفى بأن أشار لدور جواد سليم في ظهور جماعة بغداد وكأنها كانت مجرد فكرته الذاتية[٢٤] او انها هي رؤيته الفنية الشخصية فحسب ولم يحاول ان يوضح مغزاها كرؤية جماعية . وقد وقع في نفس الخطأ عادل كامل حينما أشار الى ان « فكرة جواد سليم التي تبلورت في بداية العقد الخامس، وفي تأسيس جماعة بغداد للفن الحديثبالذات هي التي بدأت بالتطور .. »[٢٥] .والواقع انها كانت رؤية (لجماعة فنية) بمعنى أنها كانت تعبّر عن امكانية « خلق وعي تشكيليجماعي قادر على أن يوجد اتجاها مميزا قابلا للتطور »[٢٦] ، وهو ما انكره عليها في السبعينات ضياء العزاوي في مناقشته للناقد عبدالله الخطيب[٢٧] . ومثل هذا الوعي بالطبع يظل مرهونا بطبيعة الرؤية الفنية الجماعية او البنية العامة لطريقة التفكير لدى الجماعة فيكيفية التوصل الى تكوين أساليب شخصية ، ولكنها متضامنة في الكشف عن طبيعة (الاتجاه العام) لديهم وهو ما توخته الجماعة في عدة نقاط نستطيع استنتاجها من قراءتنا لنص البيان الاول ولمحاضرة جواد سليم عن (التجديد في الرسم الحديث) معاً .

فهناك اولا حرية التعبير من قبل الفنان ، أي « التوق الى تحقيق الحرية خلال النزعات الحديثة »[٢٨] ، تلك الحرية التي يجابه بها هذا الفنان « .. الزمرة التي تتذوق الفن والتصوير من جمهورنا (و) تحاول ان تفرض علينا ارادتها .. »[٢٩] . كما ان هناك أيضا فهم العمل الفني على أساس كونه (وحدة متكاملة) ما بين الفنان والجمهور ، ومن هنا فجماعة بغداد للفن الحديث في بيانها وفي المحاضرة معا كانت تعني بالجمهور .. الجمهور العراقي الذي يستطيع ان يتمتع بخصوصيته في تذوق العمل الفني ، او الجمهور الذي بتكونه « ستتلاشى الهوة التي تباعد بينه وبين الفنان »[٣٠]، وهو تماما ما اوضحه جواد سليم في محاضرته حينما رسم تلك اللوحة الكلامية (الكاريكاتورية) في نقده للذوق العام ..الذوق الذي يمثله هذا الحوار : « .. تعاتب صديقك وتقوله :ـ يابه فد صورة زيتية ؟ فيجيبك هسه انتو فنانين آني شجابني عالفن ؟ »[٣١] .

وهناك ثانيا العمل على مواصلة التعبير عن الطابع او الطراز الحضاري للفن العراقي والعربي :ـ «ولسوف نشيد بذلك ماانهار





ـ لوحتان للورنا سليم ورسول علوان ـ من صور دليل احد معارض
جماعة بغداد للفن الحديث . من مجموعة متحف الرواد

من صرح فن التصوير في العراق منذ مدرسة يحيى الواسطي او مدرسة الرافدين في القرن الثالث عشر الميلادي ،ولسوف نصل بذلك السلسلة التي انقطعت منذ سقوط بغداد على أيدي المغول..»[٣٣] مثلما ان هناك ثالثا استخدام الاسلوب الحديث في الفن ، أو كما جاء في البيان :ـ الجمع مابين « شتى الدراسات الحديثة من انطباعية وتعبيرية وسوريالية وتكعيبية وتجريدية ..»[٣٣] ، وفي هذين المبدأين الاخيرين تكمن (الرؤية الجماعية) .أما في المبدأين الاولين ، وهما حرية الفنان واهتمامه بالجمهور العراقي ، فتكمن (بنية) العمل الفني ، لا كمجرد طرح يتم من جانب واحد هو الفنان بل كأستجابة يقدمها متذوق العمل الفني نفسه . فالى جانب (حرية الفنان الفردية) التي تستطيع ان تضمن له عملا فنيا ناجحا ، لا بد للجمهور أن يثقف ثقافة حقيقية ، غير زائفة ، تمتاز بفهم حرية الفنان بوعي حر في التذوق الفني ايضا ، فانها بدورها تستطيع ان تضمن له مستوى ذوقيا رفيعا .

ومن هنا يتجلى لنا ان جماعة بغداد للفن الحديث في بيانها هذا كانت تشترط جميع مقومات العمل الفني المبدع الذي يعتمد على (التوازن) ما بين (الابداع الفردي) و (الابداع الجماعي) في نفس الوقت ، وما بين حرية الفنان وحرية المشاهد معا . وهذه مسألة لم يفطن لها الكثيرون ومنهم ضياء العزاوي الذي شخّص الى حد ما (ازمة) الجماعات الفنية في مرحلة الخمسينات من منظور فنان (ستيني) كما يلي : « ان الجماعات الفنية (في الخمسينات) والتي تشكلت ضمن واقع اجتماعي وفكري سابق استنفذت امكانية تطورها حاليا ، ولانها منذ البدء كانت تجمعات مركزة على ابداع أفراد فقط ، فقد واجهت صعوبة كبيرة في خلق وعي فني تشكيلي جماعي قادر على ان يوجد اتجاها مميزا قابلا للتطور »[٣٤] .والواقع

ان الفكر الخمسيني الذي تبلور في جماعة بغداد بصورة اكثر تكاملا من الجماعتين الاخريين وهما (الرواد) و (الانطباعيين العراقيين) لم يكن سوى انعكاس لواقعه الثقافي ، أي الطريقة التي كان الفنان التشكيلي العراقي يحاول من خلالها ان يوجد بواسطة الطرح الفني على أساس (الرسم أمام لوحة الرسم)، وظل خاضعا لمنظوره الفكري، والذي هو بالاصل نتيجة التعلم عن طريق الكتاب وليس الخبرة المباشرة أو السينما والتلفزيون ، وهو ما أصبح مألوفا لجيل الستينات وما بعده ، ومن هنا كان لحريته الفردية دور واضح في التعبير . بيد ان المشكلة الفكرية التي اشغلت طموحاته من الناحية الاجتماعية والجماعية معا تجلت في ضرورة العودة الى المنابع والاصول الحضارية التشكيلية القريبة والبعيدة معًا ، وهذه العودة كانت بدورها شكلا آخر لمنظور الفنان الخمسيني الفكري ، لا العملي .

وفي الفترة الاولى لظهور الجماعة (١٩٥١ ــ ١٩٥٥) ، أي قبل كتابة البيان الثاني من قبل جبرا ابراهيم جبرا ، كان من الواضح ان التوازن بين المباديء الفنية للجماعة سيظهر بشكل أقل اندماجا منه فيما بعد . ويتضح ذلك حينما نقارن بين اعمال لكل من الفترتين الاولى والثانية(*) .

ولنعد الى تحليل مبادىء البيان الاول من خلال تجربة جواد سليم والجماعة . ان جواد سليم لم يتطرق الى ما أشار اليه البيان في محاضرته الا ان 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 (١٩٤٠ ــ ١٩٤٥) ، ثم المرحلة الثانية التي أكمل فيها دراسته الفنية في كلية السليد في انكلترا

١٩٤٥ ــ ١٩٤٩) وهي التي تعرّف فيها اكثر فأكثر على الفن الاوربي الحديث . اما بالنسبة لاعضاء الجماعة الآخرين فان وضوح الرؤية الجماعية لديهم يبدو حينما « اجتمعت الاسباب في يوم من عام ١٩٥١ لان نفاتح انا ومحمد الحسني جواد سليم بأهمية تأسيسها . وبعد مناقشة حول بنية الجماعة وتسميتها اتفقنا على ان يكون الاسم (جماعة بغداد للفن الحديث) ، وهو ما اقترحه جواد سليم نفسه .. »[٣٥] .

وفي بادىء الامر كنا على علم مسبق بأن جماعة الرواد كانت لها رؤيتها الخاصة ، وانها تمثل مرحلة معينة من تطور الفن العراقي المعاصر ــ وهي مرحلة استلهام الاسلوب الاوربي الحديث ، فكنا نحاول ، انا وجواد سليم أحيانا ، ان تتناول 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 عبدالله عوني وآخرين المساهمة بالمعرض ، أما أنا ومحمد الحسني فلم نفلح في اقناع فاضل عباس ولا واحد من جماعة محمد الحسني ، وهكذا اقتصر معرضنا الاول على تلك المجموعة التي ذكرها نزار سليم في مؤلفه عن الفن العراقي المعاصر ، وكانت التسمية (جماعة بغداد للفن الحديث) ملائمة لواقعنا تماماً .

واغلب الظن ان جواد سليم كان يجد أيضا في تأسيس جماعة بغداد متنفسا له للتعبير عن شخصيته الفنية بحرية اكثر ، فقد اشتركنا معه أنا ومحمد الحسني ونحن بعد من طلابه ، ولكن تلمذتنا كانت (مخضرمة) ، فمحمد الحسني خريج فرع الرسم ومعروف بجماعته ، وأنا طالب ومدرّس في نفس الوقت . وقد بدأ الامر لاول وهلة على شيء من (الارتجال) في تجميع الجماعة ، فلم نجد مغبة في أن تشوب اعمالنا بعض الشوائب ، اذ ان من اصدقاء جواد الذين ضمن اشتراكهم في المعرض لم يكن هناك أكثر من ثلاثة او أربعة من الفنانين أما الباقون فكانوا من الهواة . أما محمد الحسني فقد عرض رسوماً سوريالية ، وعرضت أنا رسوماً تجريدية ذات اهتمامات زخرفية وأخرى اسلامية ، بل ان جواد سليم نفسه عرض أعمالاً تبدو فيها تأثيرات بيكاسو واضحة ، الى جانب تأثيرات جان ميرو . ومن هنا فان معرضنا لاقى معارضة شديدة فيها الكثير من الصحة ، وكان لابد له من ضجة كي يؤتى أكله في حينه ، وقد ضمنا كل ذلك بواسطة البيان الاول ، والمحاضرة عن موضوع التجديد في الرسم الحديث .

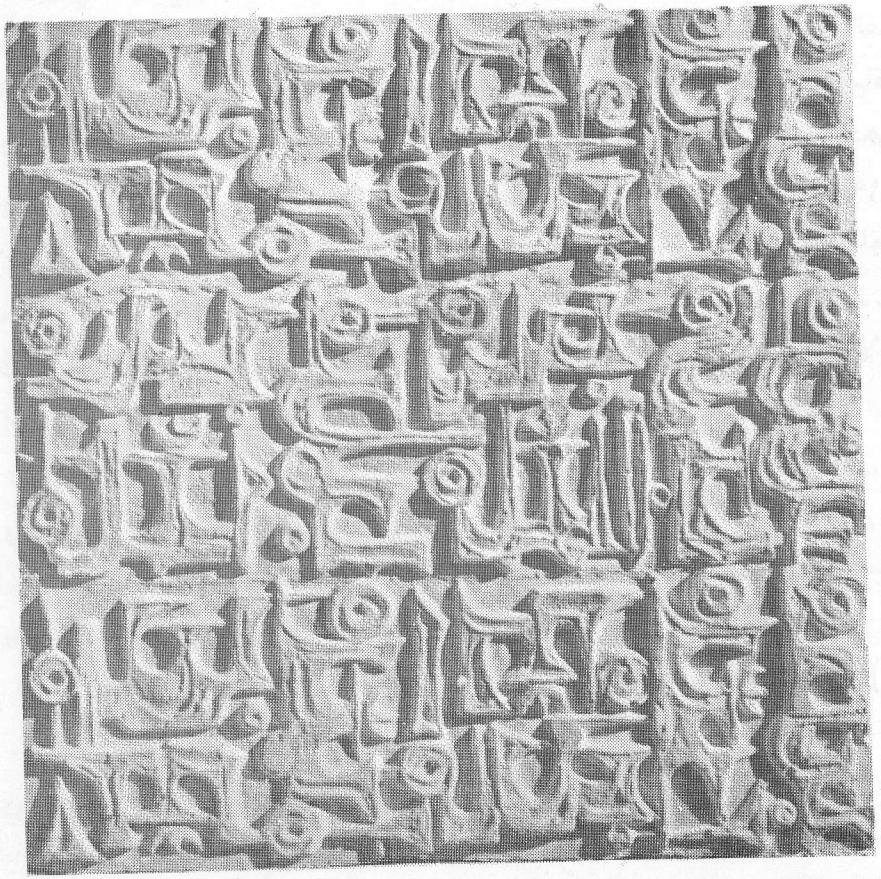
والواقع ان جواد سليم تردد قبل قبوله تأسيس جماعة بغداد، لانه كما يتضح لي الآن ، ظل متردداً بين ان يبقى على انتمائه لجماعة الرواد مع احتفاظه برؤيته الشخصية التي كانت واضحة له في سياق الرؤية البدائية لفائق حسن ، كمجرد تبسيط للعناصر الشكلية على أساس علمي اقتصادي ، وبين ان يؤسس جماعة جديدة ، ذات رؤية جديدة ؟ والواقع انه ظل من خلال رؤيته الفردية رساماً « مقتصداً في اللون والخط (يعنى) بتحقيق مضمون يتداخل مع جوهر الانسان الاخلاقي وأغلب رسومه محتفظة بمضمون واضح »[٣٦]، كما ان طرحه المزدوج مابين ان يرسم رسوماً تجريدية في اسلوبها وأخرى تعنى بمبدأ محاكاة الطبيعة يشير الى مانحن بصدده ، لاسيما وان تحليلنا لاعماله الثانية يطلعنا على نوع من الطرح الاختزالي، أي (الاقتصاد في التعبير بأقل الوسائل الممكنة عن اوسع معنىً .) ففي عام ١٩٥٣ مثلاً بالذات سيرسم جواد سليم لوحته (فلاح وقرينته) و (أطفال يلعبون) كما سيرسم (جامع الحيدر خانه) . أما في اللوحتين الاوليين فهو تجريدي النزعة يحاول ان يستلهم

ـ جواد سليم . موسيقى في الشارع 73 × 23/5 سم . 1956 من مجموعة متحف الرواد

القيم الحضارية العراقية القديمة ، ويوحدها بالتقنية الاوربية الحديثة ، وأما في اللوحة الاخرى فهو يحاول ان يقدم لنا لوحة انطباعية اجتهد فيها ان يقتصد في الالوان الى أقصى حد ، كما اجتهد ايضاً ان يعبر عن واقعية المنظر الطبيعي العراقي .

وفي عام ١٩٥٥ نشر جبرا ابراهيم جبرا البيان الثاني للجماعة فجاء بمثابة الأختزال للبيان الاول وتأكيدا 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 تضفى على الفن طابعاً خاصاً وشخصية متميزة .. »[٣٧] ، الا انه اغفل الاشارة الى البيان الاول والى ماجاء فيه من تأكيد على حرية الفنان وعنايته بالجمهور . ويبدو انه اعتبر المرحلة السابقة المتقدمة على عام١٩٥٥ مرحلة تمهيدية ليست ذات شأن في « الحركة التي نشطت بين عام ١٩٥١ و ١٩٥٨ ، وجواد لولبها وسر وجودها . »[٣٨] وقد فات بعض النقاد العراقيين او ممن كتب حول العمل الفني الحقيقة ، ذلك ايضاً كما في مقال لضياء العزاوي نشره عام ١٩٧٥ جاء أول تقييم علمي مدون على قسط واف من الفهم لعظم المسؤولية التي أثارها وشخصها البيانان الاوليان للجماعة ، وربما كان لثقافته الاثارية سبب اساس في ذلك . كتب العزاوي بمناسبة مرور عشرين عاماً على تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث يقول «أعلن بيانهم .. عن ولادة مفاهيم محددة منها (التاريخ الوطني) ، (الشخصية المحلية)، (المنهج الجماعي) . وفي واقع الامر كانت هذه المفاهيم وهي تدعم بانجازات واعية لشروطها الفكرية والفنية عاملاً ثقافياً ذا أهمية خاصة بما اثارته من صلة سببية بين (الانتماء التراثي) وبين (المسؤولية الحضارية) ..»[٣٩] . في حين لم تشخص دراسة جبرا ابراهيم جبرا عام ١٩٦٧ لفلسفة هذا الجانب بل اشارت الى الجانب الانساني فحسب . يقول المؤلف :ـ « .. تألفت جماعة بغداد لتحاول .. ايجاد اسلوب عراقي لاتأخذ من قوته نظريات التبسيط والقول المباشر »[٤٠] ، والاشارة هنا لرؤية جماعة الرواد الموازية لجماعة بغداد ول « .. تصوير حياة الناس في شكل جديد، يحدده ادراكهم وملاحظاتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد .. »[٤١] . وكنت قد ذكرت انا باقتضاب عام ١٩٧٣ ان « النزعة الاجتماعية اصبحت واضحة في كيان جماعة بغداد للفن الحديث ، ذلك ان الظروف التي مكنت من تأسيسها أخذت بنظر الاعتبار طرح المضمون الحضاري ، وضمناً المضمون الاجتماعي ، لمنح الاسلوب طابعه المحلي .. الخ . »[٤٢] .

وفي عام ١٩٧٧ خاض سهيل سامي نادر مخاضته في النقد الفني بحماس حينما ذكر في مقالته بل دراسته (الرسم العراقي اليوم) « ان الخط البغدادي التأسيسي كان يعاني من طهرانية تستشعر الكرامة والرد الثقافي وقوة المثل الجمالية أكثر من احساسه بمشكلة عينيه . و (انه) كان معنياً بالجميل والحضور الروحي أكثر من عنايته بالحياة ووضوح الموقف الفكري وكان لايني يصعد الفولكلور ـ بروح عاطفية ـ الى مستوى الرمز الغامض اضافة الى تجريدية قليلة الحذر وغير نقدية . هذا في الوقت الذي بدأ فنانون لم تكن لهم أية نزعة ثقافية واضحة او قضية غير الرسم في تطوير الاسلوبية وحسب من خلال (نزعة انتخابية) و (تلفيقية) وعلى حساب المضمون الفكري في كثير من الاحيان .. »[٤٣] . ان سهيل سامي هذا كان يمهد لطرح وجهة نظر (تصورية) لواقع مسبق اراد ان يستقرأه في العمل الفني



محمد غني - بسم الله 25 × 25 سم جبس 1970 المجموعة الشخصية للفنان .

نفسه ، ومن هواجس الفنانين الشباب ، ففاته ان المفهوم الحضاري في الفن لم يكن مجرد احالة كل شيىء الى التراث الماضي كتحصيل حاصل للمشكلات التي صادفها الرسم العراقي حيث « أحيل كل شيىء الى الحضارة بهذا الاسم العريض الذي لايعني شيئاً ، ولم يبق الا القليل للحياة المعاشة.»(٤٤)** وسيقول عام ١٩٧٧ عن جماعة بغداد باسم (الوعي الانتخابي) ، او « الرغبة (التي)أرادت ان تشيد فناً قومياً وطنياً يستلهم حضارة القطر القديمة ويمتلك حضوراً واعياً أزاء البيئة ويدمج فن الرسم بثقافة ذات طابع قومي ووطني .. »(٤٥) مايلي : ــ « أحد هذه الاتجاهات الاساسية .. أرادت أن تقوم بعملية شاملة .. عملية (تأويل) المحتوى الثقافي لفن الرسم بمجموعة وتأسيس اسلوب بالمعنى الموضوعي للكلمة.. وكان يبتدى من داخل الرسم من خلال روح تجريبية ، وكثيراً ماتحدث باسم قيم وانجازات غير شخصية : ــ قيم التراث والافكار وحالات النفس والتأمل . لقد أُوّل معنى الرسم بحيث اتخذ طابعاً باطنياً وقد جر هذا التأويل كافة العناصر تقريباً : البناء والاسلوب واللون والخط ثم مفاهيم البيئة والمكان والتراث ..»(٤٦) . وبالطبع فان الناقد هنا يحاول ان ينظر الى مهمة جماعة بغداد (الحضارية) من خلال منظوره النقدي الخاص فكأنه كان ينفخ (ببوق) الجماعة (البياني) متخذاً من (الرؤية الجماعية) معنى العامل الايجابي للتوصل الى (الرؤية الفردية) للفنان الواحد .. فالتأويل الذي كان يراه اذن هو البديل لمعنى (الرؤية) عند الفنان،وأي فنان حديث لم يؤول العالم العياني وفق منظوره الخاص ؟ ولكن الناقد كان لايزال يجد في الرؤية الحضارية نوعاً من التخلي أو الانفصال عن الحاضر . فكأن الفنان المولع باستلهام حضارته ، وهي ظاهرة معروفة في الدول النامية لأسباب سيكلوجية وثقافية، يظل أقل واقعية من الفنان الذي يعمق وجوده الراهن بعصره فحسب . وفي رأيي ان تجربة الفن الحديث في أساسها لاتكتمل دونما رحلة زمنية (من داخل فن الرسم) نحو كل من الماضي والمستقبل ، وان معنى الواقعية الآنية لم يعد استشرافا للماضي أو للمستقبل من موقع حاضر بل هو (حضور زماني فعلي) فيه ، والا لما اينع الفن المعاصر في النصف الثاني من القرن العشرين ببعده الزمني (البعد الرابع العقلاني اولاً ثم الفعلي) من خلال الحركة والضوء والزمن . اما بالنسبة لمواطن الحضارات العريقة فان رحلة الفنان الزمنية ستكتمل بنيتها في (الحاضر) و (الماضي)و (المستقبل) على السواء . وكذلك فان الامر ليس هو (بالطابع الباطني) الذي سيقابل (الطابع الظاهري) من الطرف المقابل ، فالبحث في (حضارية) العمل الفني يمكن ان يتكون ويتطور في كيان واقعية الطرح الفني ، لانه ليس أكثر من اكتشاف الوجه الثاني من العملة ، اي اكتشاف البعد الرابع للمضمون الفني نضير البعد الرابع للشكل الفني .

وفي عام ١٩٧١ نظم جماعة بغداد معرضاً فنياً لهم بمناسبة مرور عشرين عاما على تأسيس الجماعة ، وطبعوا دليلا أنيقاً احتوى بالاضافة الى أسماء الرسامين والنحاتين المشتركين في المعرض ولوحاتهم على نص البيان الثاني لعام ١٩٥٦ ومحاضرة جوادسليم الشهيرة لعام ١٩٥١ . وكان عدد اللوحات المعروضة (١٢٢)لوحة أما المنحوتات فعددها (٣٤) تمثالا ،وأما المشتركون فكانوا حسب تسلسل الحروف الابجدية : 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 ١٩٥١ و ١٩٧١ ، أي ان المعرض جاء ممثلا لخلاصة جهود الجماعة خلال عشرين عاماً والذين لم يصدروا بيانا جديدا الا بعد ثلاثة أعوام وذلك حينما فكروا في ضم عناصر جديدة اليهم • وقد كتبت أنا هذا البيان ونشر نزار سليم طرفاً منه في دليل المعرض لعام ١٩٧٥ جاء فيه : « •• وهكذا نعلن مجدداً ما يلي : ــ

١ ــ تثبيت موقفنا السابق في التعبير عن الطابع المحلي بواسطة الاساليب العالمية الحديثة •

٢ ــ الاهتمام بتوعية الجمهور الفني بالشكل الذي يوضح موقفنا الفكري ومسؤوليتنا الجماعية•

٣ ــ نعترف بضرورة ضم عناصر فنية وفكرية جديدة وشابة لجماعتنا •

٤ ــ ممارسة التوعية المتكاملة ما بين الفنون الاخرى بالاضافة للفنون التشكيلية ضمن اطار الجماعة •

٥ ــ ممارسة التوعية النظرية للجماعة بالاضافة للطرح الفني من قبل الناقد او المؤرخ المنتسب للجماعة • وفي هذا السياق نعترف بأهمية التسمي بعضوية الجماعة عند النشر ، وبأهمية طبع منشورات وكتب باسم الجماعة »[٤٧] •

على أن هذا البيان او المشروع لبيان جديد لم يتبعه أي نشاط ملحوظ ، أما المعرض نفسه فقد عرض فيه من الفنانين الجدد ابراهيم العبدلي ومحمد عارف ، كما تخلف عنه (جبرا ابراهيم جبرا ولورنا سليم وفاضل عباس وعلي الشعلان) بصورة تكاد أن تكون نهائية • والظاهر ان نشاط الجماعة بعد هذا المعرض بدأ بالفتور ، بمقدار ما انتشرت رؤيتها بين الفنانين العراقيين بشكل عام حتى لقد بدأ الكل يرسم باسم التراث والمعاصرة وهما تسميتان ظهرتا بوضوح في الاوساط الفكرية والنقدية في العراق وقتئذ ، وكانت قد انبثقت عام ١٩٧٣ في المؤتمر الاول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب • وقد ورد في كلمة الافتتاح التي أناب السيد رئيس الجمهورية السيد وزير الاعلام بالقائها ، هذه العبارة والتي لها جذر راسخ في فكر الجماعة :ــ « •• حين نقول ان العراق مهد الحضارة الانسانية يتضمن هذا القول انه مهد الفن أيضا لأن الحضارة والفن توأمان »[٤٨] • اذن فالايمان بأن الفن والحضارة توأمان هو من أهم الاسباب التي دفعت جماعة بغداد منذ الخمسينات للبحث عن ملامح مدرسة عربية معاصرة •

خالد الرحال ـ رأس طفلة ـ ارتفاع 30 سم ، جبس ، يعود الى الخمسينات ، من مجموعة فاروق عبد العزيز

فاضل عباس ـ إعرابيه ـ 43 × 70 سم زيت على قماش ، 1957 من مجموعة فاروق عبد العزيز

نشاط الجماعة من خلال معارضها :

منذ عام ١٩٥١ حرصت جماعة بغداد للفن الحديث على الالتزام بمبادئها ، الا أن التكامل في البحث الفني لم يكن واضحا ، ومن هنا فقد طغت ظاهرة استخدام الاسلوب الحديث في الرسم على استلهام 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 جهودا جبارة الى خلق جو يلائم الجو الذي يعيش فيه أصحاب معرض الفن الحديث .. وحتى في فرنسا فان هذا المذهب الحديث لم يجد تشجيعا كافيا مع ان نسبة الثقافة بيننا وبين فرنسا بعيدة جدا ..»(٤٩) .

وقد جاء ردي عليه بقولي : « .. ان هذا المعرض يا عزيزي الناقد من أرقى المعارض الفنية التي أقيمت في بغداد حتى الآن»(٥٠) . كما جاء رد خليل الشابندر كما يلي : « .. كنت أتمنى أن أقرأ نقداً في مقال السيد عدنان الراوي عما أسماه معرض العبث الحديث فلم أحظ بسوى تهجم مر وبعض الاحكام الخاطئة ..»(٥١) ، مما يدل على أن الجمهور العراقي كان مهتما كل الاهتمام بالمعرض . وكان ممن كتبوا أيضا الناقد أحمد قطان وفي جريدة صدى الاهالي معاتباً بعض الذين هاجموا المعرض بقوله : « .. لماذا يثور البعض حين يتقدم الفنان الحديث الى مواطنيه بجهوده المبنية على تجاربه التي أنفق فيها الجهد الكبير ، فيتهم بشتى التهم والنعوت ..؟ »(٥٢) . وأخيرا حاولت أنا بدوري أن أرد عن المعرض بمقال نشرته في جريدة الآراء .

والواقع ان جماعة بغداد للفن الحديث جوبهت في بداية الامر بمعارضة شديدة من قبل فئة من الجمهور المثقف ، وباسم التعبير عن الفن الطبيعي أو الفن المعبر عن الحياة ، والذي يستطيع أن يفهمه الجمهور ، الا أنها أيضا حازت على تأييد واهتمام بالغين من قبل فئة اخرى أكثر تمرسا بتذوق العمل الفني ، وهذه الفئة هي التي أصبحت نواة فيما بعد لما يمكن تسميته بالجمهور العراقي الحقيقي . ومهما يكن من أمر فان مسألة الجمهور العراقي ، من حيث احساسه بكيانه الذاتي وليس مجرد كونه جزءً من الجمهور الاوربي بحكم ثقافته أو حماسه للتظاهر بتلك الثقافة الغربية [هو الذي ينتمي في واقع الامر الى ثقافته المحلية بجميع أبعادها الحضارية والاجتماعية] مسألة والطرح الفني الذي دأب على فرضه من قبل الجماعة مسألة أخرى . أي اننا الآن أزاء نسق من المعارض الفنية لبعض الفنانين لابد لنا من متابعة تطورها .

في المعرض الاول للجماعة عام ١٩٥١ كانت التأثيرات الاوربية والعربية ، [أي الرافدينية القديمة والاسلامية] ، واضحة في أعمال أهم المشتركين من الفنانين المحترفين ، وهم كل من جواد سليم ولورنا سليم ومحمود صبري وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الحسني وكاتب هذه السطور ، أما الآخرون فكانوا ما بين رسام هاو أو اجنبي ، في حين أصبح المعرض الثالث لعام ١٩٥٤ أكثر تماسكا ، اذ 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 وأساليبها لوجدنا انها تدور حول الحياة الشعبية من جهة ، والمناظر الطبيعية والجماد ، وبعض الصور الشخصية من جهة اخرى ، كما أنها كانت منطوية على محاولات متفاوتة في اضفاء الطابع المحلي على العمل الفني . وفي هذا المعرض بالذات عرض جواد سليم أهم لوحاته الفنية وهي (لعب الاطفال)، وكذلك لوحة (رجل وامرأة)، كما عرضت أنا لوحتي (زين العابدين) و (الفلاحون والقمر) . بل ان ما اضفي على المعرض أهميته التاريخية أكثر فأكثر ان تعرض فيه لاول مرة منحوتة جواد سليم الشهيرة (الامومة)[٥٣] .

وبعد رحيل جواد سليم الابدي الى رحمة الله لا نستطيع أن نتبين ذلك الحماس القديم نحو الموضوع الشعبي والاسلوب الملتاع من أجل الابداع إلا في نزر قليل من الامثلة : (أم العباية) لمحمد الحسني ، و (عباءة رقم ١) أو (عائلة كبيرة) لمحمد غني ، و (أبو الركي) لفرج عبو ، و (قبة القاسم) لفاضل عباس .على ان ذلك كان كفيلا حقا لان يرسم مصير طرح جماعي أصبح أكثر ملائمة لان يصبح طرحا فرديا فيما بعد . ومع أن البيان الثاني الذي دوّنه جبرا ابراهيم جبرا الآن كان يعبّر بدقة عن المسؤولية التي بدأ ينوء تحتها فنانو الجماعة ، الا أنها كانت مع ذلك تبدو أقرب الى الحكاية التي فقدت سحرها في النفوس ، وهو بيان تنظيري وليس شاهدا فنياً من الشواهد المعروضة[٥٤] .

ويظل التأرجح ، ما بين اعتبار الجماعة مسرحا للتعبير عن فكرة تبحث عن (طراز) لها في التعبير الفني وما بين كونها مجرد مناسبة لعرض أعمال حديثة ذات مستوى معين في التوصل الى الابداع ، ماثلا خلال جميع المعارض (الستينية) للجماعة . ولعل عام ١٩٦٤ كان يعتبر فاتحة لمثل هذه الازدواجية في الطرح ، اذ اننا سنجد أن من بين خمسة عشر رساما ونحاتا ومصور 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 ، وعبدالرحمن الكيلاني سينحت (الساس) و (الطابك) كمواضيع صراع شعبية حتى باسمائها مثلما هي منطوية على فكرة التماثل ، أما خليل الورد فسوف يعمق اهتماماته بالتقنية الشعبية (البدائية) يصبها على مواضيع الصور الشخصية لنساء ورجال بسطاء بازيائهم المحلية . أما من الرسامين فلم يعمّق من بحثه الاسلوبي نحو ما هو اكثر اشراقا لطابعه الرافدي سوى لورنا سليم التي استهوتها ، كما يبدو ، (تكراريات) الشرفات المطلة على شوارع بغداد القديمة وقباب جوامعها ، وما عدا فاضل عباس الذي استطاع بالحاحه ان يكوّن له اسلوبا انطباعيا محليا[٥٥] .

★ ● ★

في منتصف الستينات اتضح ان جماعة بغداد لم تعد كالسابق، أهلاً للتعبير عن موقف جماعي ، وانها تمر بأزمة فكر انساني يعاني تطلعا جديدا نحو مصادر البحث العالمي ، ذلك ان جيل الخمسينات كان جيلا (منطقيا) أما متطلبات فترة الستينات فقد أصبحت أقل

اهتماما بالمنطق واكثر تجاوبا مع (التجربة العملية) ، وعلى الرغم من ان جبرا ابراهيم جبرا في دراسته القيمة لفن النحات محمد غني ، تلك التي نشرها في آخر فصول كتابه الرحلة الثامنة عام ١٩٦٧ ، كان على وعي مسبق واحساس دفين بامكانية استمرار منظور الخمسينات لدى شباب « كانوا أعقل من أن يتكلموا عن (احياء) تقليد ميت شأنه شأن الكثير مما مات أثناء الضمور الفكري والتعبيري خلال القرون التي مرت منذ سقوط بغداد على يد هولاكو ، غير انهم تكلموا عن (الاستمرارية) وعن (العراقية)وعن وجود مرجع ما يطمئنون اليه .. »[٥٦] فانه كان قبل ذلك قد اضطر الى تشخيص نوع من الازمة الذاتية لكل فنان وعليه أن يظل « في عبور مستمر للتو رات وتغلب وتجدد ، وان يكن تغلبا غير تام على نزوات القلق »[٥٧] ، ثم انتهى عام ١٩٦٢ الى أن الفنانين في العراق « يجدون أنفسهم ... في فترة من الهدوء النسبي الذي يتلو فترة الاثارة الاولى »[٥٨] في حين كان محمد غني في نفس الوقت يرى باصرار ان الازمة الحقيقية والعامة هي ازمة جذرية « تبدأ من تلاميذ المدرسة الابتدائية ومن مجتمعنا الذي تعوزه الثقافة الفنية وقلة نشاط الجماعات العاملة في عراقنا » ، بينما كان علي الشعلان يجدها في أن يكتشف الفنان نفسه « مقطوعا عن تراثه الذي يستقي منه عادة في البلدان المختلفة .. » . وباختصار ، فان (مناخ) فترة الستينات لم يعد ليلائم فكر الخمسينات وهو ما انعكس فيما بعد على موقف جماعة بغداد التي حاولت في فترتها الثانية في الستينات والسبعينات دون جدوى ان تتماسك كمجرد جماعة ، لان عصر تكون الجماعة الفنية كان قد ولى ، ولم تعد سوى هيكل خارجي تضم حفنة من الاصدقاء فحسب ،ذلك لان عصر مرحلة الستينات في العراق ، وخاصة بعد التحول السياسي

والاجتماعي الحاسم عقب ثورة عبدالكريم قاسم عام ١٩٥٨ والاطاحة بالحكم الملكي الذي غيّر من ميزان القوى الفكرية ، ولم يعد الفنان العراقي ليضطلع كما كان الامر سابقا بدور (الوصاية) على المستوى الذوقي للجمهور بمقدار ما كان لا يزال يجد في امكانه القدرة على تحمل مسؤولية استلهام التراث . فالدولة هي التي ستأخذ عاتقها الآن كل ذلك ، ومن هنا فلن يقتصر نشاط الجماعة على مجرد تكوين فرصة زمانية ومكانية للظهور امام الجمهور ، والفنان بعد أن وضع ثقته في الدولة بدأ يفصد طاقاته الفردية بشكل أكثر مسايرة للتطور العالمي المتسارع من ذي قبل . على ان لهذا الموقف الآخر ، أي الفردي ، جذوره وأشكاله التي سبقت ظهور الجماعات الفنية في فترة الاربعينات والخمسينات ، وهو ما سوف نتعرف عليه في الفصول القادمة .

جواد سليم يلقي محاضرة في حفلة المعرض الاول لجماعة بغداد للفن الحديث عام ١٩٥١ والى جانبه شاكر حسن ـ في حدائق متحف الازياء سابقا

(١) ، (٢) جبرا ابراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، بيروت ١٩٦٧ ص ١٩٥ .

(٣) فيصل عبدالحسين الياسري : الصحافة العراقيةوالحركة الوطنية ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٤٢ — ١٤٣ .

(٤) نفس المصدر السابق .

(٥) نفس المصدر السابق .

(٦) نفس المصدر السابق .

(٧) جواد سليم: جريدة صوت الاهالي عدد (٤٩١)لسنة١٩٥١.

(٨) نفس المصدر والمؤلف .

(٩) صفحة الاخبار الادبية (مشكور الاسدي) : جريدة الاخبار عدد (٣٧٠٤) بتاريخ ٢١ آذار ١٩٥٣ .

(١٠) جبرا ابراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ١٩٨ — ١٩٩ .

(١١) نوري الراوي : جريدة اليقظة (٥٧١) لسنة ١٩٥٦ ، بوادر الثورة الاسلوبية في الفن العراقي : اكرم شكري ودعاة (اعتدالية الطفرة) .

(١٢) نزار سليم: الفن العراقي المعاصر . ايطاليا ١٩٧٧ ص٩٩.

(١٣) نفس المصدر والمؤلف ، ص ١٠٣ .

(١٤) ، (١٥) الآداب تستفتى : الفن والحياة العربية : اسماعيل الشيخلي : مجلة الآداب ع (١) لسنة ١٩٥٦ ، ص ٧ .

(١٦) نفس المصدر السابق ، ص ٨ .

(١٧) محمود صبري : مجلة الآداب ع (١) لسنة ١٩٥٦ . مشكلة الرسم العراقي المعاصر . ص ٦٩ .

(١٨) نزار سليم : الفن العراقي المعاصر . ايطاليا ١٩٧٧ ص ١٠١ .

وقد القى جواد سليم محاضرته بتاريخ ٢٨ نيسان ١٩٥١ يوم السبت بعد الظهر في الساعة الخامسة والنصف كما جاء في الاعلان المنشور في احدى الجرائد اليومية ، عن الارشيف ، ملف عبدالرحمن الكيلاني .

(١٩) ، (٢٠) جواد سليم : مجلة الآداب عدد (١)لسنة ١٩٥٦. الآداب تستفتى في الفن والحياة العربية ص ٧ .

(٢١) شاكر حسن آل سعيد : ذكريات غير منشورة(مخطوطة).

(٢٢) رسالة من جواد سليم الى عبدالرحمن الكيلاني بتاريخ ١٩—٣—١٩٥٣ معنونة الى مدينة لندن . راجع ارشيف الفنون التشكيلية ، دائرة الفنون التشكيلية ، ملف جواد سليم .

(٢٣) نزار سليم : الفن العراقي المعاصر : ايطاليا ١٩٧٧ ص ١٠٢ .

(٢٤) نفس المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٢٥) عادل كامل : مجلة الاقلام : عدد (٦) لسنة ١٩٧٨، ص٢٩.

(٢٦) ، (٢٧) ضياء العزاوي : جريدة الجمهورية عدد ١٤٣٢ لسنة ١٩٧٢ .

(٢٨) النص الكامل للبيان الاول .

(٢٩) ملخص محاضرة جواد سليم (التجديد في الرسم الحديث) المنشورة في جريدة صدى الاهالي ، عدد ٤٩١ لسنة ١٩٥١ . في النص الاصلي (تفرض ارادتها عليك) كعبارة . راجع جواد سليم لجبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ١٩٧٤ ص ١٩٣ .

(٣٠) النص الكامل للبيان الاول ، المصدر السابق .

(٣١) نص محاضرة جواد سليم (التجديد في الرسم الحديث) المصدر السابق .

(٣٢) النص الكامل للبيان الاول لجماعة بغداد للفن الحديث .

(٣٣) نفس المصدر السابق .

(٣٤) ضياء العزاوي : جريدة الجمهورية (١٤٣٢) ١٩٧٢ .

(*) لنا عودة الى مناقشة ذلك في فصل تال .

(٣٥) شاكر حسن آل سعيد : مجلة آفاق عربية عدد (٢) لسنة ١٩٧٨ ، ص ٩٩ .

وكان من الممكن ان يقتصر تأسيس الجماعة على مجرد التفكير بانجاز معرض فني دونما اهتمام بالتسمية او كتابة بيان او القاء محاضرة لو لم يكن في الامر اهتمام مسبق ومشترك بالفكر الجماعي ، وعلى مستوى الاحتراف لا الهواية .

(٣٦) شوكة الربيعي : جريدة الجمهورية ٢٣—١—١٩٧٦ ، الارشيف التشكيلي ، دائرة الفنون ، ملف جواد سليم

(٣٧) راجع نزار سليم : الفن العراقي المعاصر ص ١٠٣ ، كذلك دليل المعرض السابع لعام ١٩٦٤ وفيه اعادة لنفس البيان ،الارشيف التشكيلي ، دائرة الفنون التشكيلية ، وزارة الاعلام ، ملف جماعة بغداد للفن الحديث .

(٣٨) جبرا ابراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ١٩٩

(٣٩) ضياء العزاوي : جريدة الجمهورية ، عدد (٢٣٣٨)لسنة ١٩٧٥ ، جماعة بغداد بعد عشرين عاما .

(٤٠) ، (٤١) جبرا أبراهيم جبرا ابراهيم جبرا: الرحلة الثامنة ص ١٩٩ .

(٤٢) شاكر حسن آل سعيد : البيانات الفنيـــة في العراق ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ٩ .

(٤٣) ، (٤٤) سهيل سامي نادر : آفاق عربية عدد (١) لسنة ١٩٧٥ ، ص ١٣٦ .

(**) على حد قول سهيل سامي نفسه.

(٤٥) ، (٤٦) سهيل سامي نادر : جريدة الجمهورية عدد(٢٩٦٦) بتاريخ ٢٤ـ٥ـ١٩٧٧ .

(٤٧) النص الكامل للبيان الثالث للجماعة، مخطوطة من المجموعة الشخصية . الارشيف التشكيلي (دائرة الفنون التشكيلية).

(٤٨) كتاب المؤتمر الاول لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب ، ص ٢٨ .

(٤٩) عدنان الراوي : في ساحة المعرض : جـــريدة الآراء : لسنة ١٩٥١ .

(٥٠) ، (٥١) خليل الشابندر : جريدة الآراء (١٨) بتـــاريخ ٢٣ـ٤ـ١٩٥١ .

(٥٢) احمد قطان : جريدة صدى الاهالي عدد (٤٧٩) بتـاريخ ١٢ـ٤ـ١٩٥١ .

(٥٣) دليل المعرض الثالث لجماعة بغداد للفن الحديث ١٧ـ٢٣ كانون اول ١٩٥٤ ، قاعة المعارض في معهد الفنون الجميلة .

(٥٤) دليل المعرض السابع لجماعة بغداد للفن الحديث ٦ـ١٥ نيسان ١٩٦٤ ، قاعة متحف الفن الحديث (بناية كولبنكيان) .

(٥٥) دليل المعرض الثامن ٥ـ١١ نيسان ١٩٦٥ ، قاعة متحف الفن الحديث .

(٥٦) جبرا ابراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، بيروت ١٩٦٧ ، ص ٢٣٨ .

(٥٧) جبرا ابراهيم جبرا : جريدة الاخبار ، تاريخ ١٤ تشرين اول ١٩٦٢ .

(٥٨) نفس المصدر السابق .