القسم الثاني

الدور التأسيسي للفن العراقي

الفصل الثالث

الاتجاهات الفنية والرسامون في أواخر العصر العثماني

لا تستطيع المصادر الفنية اسعافنا في دراسة طبيعة الاساليب الفنية التي تطورت في العراق خلال فترة الحكم العثماني في العراق دراسة وافية الا انها من الممكن أن تلقي ضوءً على مآل التقاليد الفنية للمدرسة البغدادية ، والتي خفتت اضواؤها بعد العصر الجلائري على أبعد تقدير . ذلك ان هذه المصادر تتنوع مابين أن تكون رسوماً مصغرة في المخطوطات ، وهي يسيرة العدد ولايمكن التأكد من هويتها في دراسة عامة كهذه ، وما بين ان تكون رسوماً جدارية ، وذلك بعد ان عرف هذا الفن في العراق في الاوساط الثقافية والشعبية على غرار ما كان معروفاً في ايران والى حد ما في الدولة العثمانية ، ثم مايستدل عنه من الاوصاف المذكورة في بعض الكتب التاريخية عن حالة بغداد وقتئذ . ولكن هذه الرسوم تكون عادة عرضة للتلف بسبب عدم وجود تقاليد راسخة تحبذ على صيانتها كما هو الحال في الوقت الراهن . ثم ان هناك أخيراً الرسوم التي ساهمت في الصناعات الحرفية وصناعة السجاد ، ولو على نطاق ضيق كالرسوم لما تحت الزجاج Sous-verre وبالكاد الرسوم المطبوعة Lithographe للقصص الشعبية والتي انتشرت بعد استخدام الطباعة في العراق . وهي الاخرى لم تكن ذات شأن يعتز به ، فضلاً عن كونها ليست من مظاهر التجديد في الحياة الفكرية والحضارية التي استأثرت بها الطبقة المثقفة والمثرية في البلاد ، ثم ان بعضها بعد ذلك قابل للتلف بسرعة . وهكذا أضحى لزاماً علينا ان نكتفي بهذا النزر القليل لما بين أيدينا وان نعتد بما تشير به بعض كتب التاريخ والادب وما يمكن ان نستنتجه نحن عما يصح ان يكون من صور الواقع .

ولقد اعتاد خطاطو كتب دلائل الخيرات[1] وهي مجموعة من الادعية والصلواة على الرسول محمد صلى الله عليه وسلم ، كان الاتراك كما يبدو يحبذون قراءتها واقتناءها . وكذلك المجتمع البغدادي من المسلمين في أيامهم . وكانوا يضمنوه موضوعين تقليديين عن طريق الرسم لا التدوين ، وهذان الموضوعان هما منظر مكة المكرمة والحرم الشريف ، وفي وسطه الكعبة ثم منظر المدينة المنورة ومسجد الرسول . ولاتزال صناعة السجاد الديني (السجادة أو على الاقل تلك القطع الصغيرة من السجاد او القماش المطبوع أو الحصر حيث تستخدم جميعاً للصلاة بشكل فردي) تعني برسم نفس الموضوعين ، وقد تستعيض عن احدهما ، ويكون عادة منظر المدينة المنورة بمنظر جامع أيا صوفيا الشهير في استانبول .

ان المتأمل في طبيعة الاسلوب والتقنية لهذه الرسوم المصغرة المخطوطة : دلائل الخيرات يستطيع ان يفهم ببساطة لماذا أصبح لأسلوب المحاكاة أهمية بالغة في أواخر القرن التاسع عشر ، وفي المواضيع المتعلقة بالدين بالذات .

يذكر ريتشارد ايتنغهاوزن في كتابه فن التصوير عند العرب

عن « ظهور موجة من الفنون الشعبية الدرامية ، من أمثال التمثيليات .. ومسرح خيال الظل .. ومن المقامات (أي مقامات الحريري) في صياغتها الادبية تمثل منهجاً للاسلوب الدرامي»،[٢] ذلك منذ القرن الثالث عشر الميلادي ، حيث المسرحيات تصنع لتسلية جمهور غير مثقف ، ولم تكن تتطلب درجة عالية من الدقة الادبية . ولسوء الحظ لم تصل الينا شخوص ونصوص خيال الظل التي ظهرت في القرن الثاني عشر ومع ذلك فان ثلاث مسرحيات لخيال الظل من النصف الثاني للقرن الثالث عشر التي بقيت ، قد قادت المستشرقين الى ان يروا ما يرون اعتماداً على مؤلف الحريري »[٣] .

اذن فالغاية من درامية التعبير كانت منذ أكثر من سبعمائة عام تقريباً مشوبة بالاسلوب الشعبي ، وبالموضوع المتعلق بالحياة الشعبية ، كما هو الحال في مقامات الحريري . لكن هذه العناية سرعان مارسخت جذورها فأصبحت أساساً لتمثيل الواقع تمثيلاً أكثر صلة باسلوب الحياة الجديدة منه بالحياة التقليدية . كانت مقامات الحريري وبالتالي اتخاذها مادة للرسم تمثل مدى وضوح الحياة العامة في ضمير الطبقة صاحبة النفوذ والثروة . فابطالها على الأغلب هم من عامة الناس (ابو زيد السروجي يظل البطل المنتصر في شتى المناسبات) . أما بعد ان تمزق المجتمع البغدادي مابين القوى الاجنبية المتناحرة على السلطة في العراق ، ولم يعد ليسلم من المعمعة لا غني ولا فقير فان الموضوع الذي سيتخذ مادة للرسم الآن هو الموضوع الغيبي الديني او السحري ، وهو في كلا الحالين احوج مايكون الى اسلوب اكثر التصاقاً بالواقع . لقد سنح هذا طيلة المدة التي انتهت برضوخ العراق للحكم العثماني بعد صراعه مع الفرس على السلطة ، لا بالاختلاط بالقيم والثقافات فحسب بل بظهور تأثير الفكر الاوربي آخر الامر على شكل نزعة تمثيلية واضحة .

من هنا فان تتبع استلهام اسلوب المحاكاة في تقاليد الرسم البغدادي ــ العثماني ، كالذي انتهى الينا في أسلوب الرسوم المصغرة لمخطوطات أواخر القرن التاسع عشر يظهر لنا بصورة تدريجية مدى امتزاج هذا المبدأ ، أي مبدأ التحوير المنمنمي بمبدأ آخر وهو مبدأ التشخيص التوضيحي [أي على أساس الملاحظة الدقيقة ثم رسم التفاصيل] . على ان تطور هذا الاتجاه في الفن الاسلامي في أول الامر بدأ بالمدرسة الهندية للرسوم المصغرة ، وبالمدرسة الصفوية الثانية لرسوم عصر الشاه عباس (١٥٨٧ ــ ١٦٢٩) في ايران، كما ظهر بعد ذلك في المدرسة العثمانية، وضمناً رسوم المدرسة البغدادية فيها .

ان مانريد ان نؤكده هنا هو ان هذه التقاليد الاخيرة في مجموعها تفصح الآن عن الشخصية الحضارية للفن العربي لحد ما في العراق ، وانها تتوسط منزلتها مابين تقاليد فن الصور المصغرة الذي نشأ في المدرسة العربية للقرن الثالث عشر للميلاد ، وخاصة أسلوب يحيي الواسطي ، وتطور فيما بعد في شتى الاساليب من المدارس الاسلامية المختلفة من جهة وتقاليد الفن الاوربي وهو الذي نشأ في القرن الخامس عشر واستمر بالتطور حتى نهاية القرن التاسع عشر من جهة اخرى .

على ان التساؤل المهم بعد ذلك يظل كما يلي : ــ

« لماذا لجأ رسامو المواضيع الدينية والسحرية ، فضلاً عن رسامي المواضيع الاخرى الدنيوية الى هذا الاسلوب المشبع بمبدأ المحاكاة ؟ أو بالاحرى لماذا أصبح مستساغاً رسم الرسوم وكأنها تمثل الواقع المرئي والعناية بالمنظور الجوي بعد ان كانت التقاليد

الفنية السابقة تقتضي طمس البعد الثالث بالمرة أو تقليل دوره على الأقل ؟ » .

لقد أشرنا أولاً الى مدى الاحتكاك بالثقافة الاوربية والتأثر بها في هذا المجال ، سواء من قبل المدرستين الهندية او الصفوية الثانية او المدرسة التركية . ولكن هذا التأثر بالذات ان دل على شيء فعلى مدى تداعي القيم الجمالية (الاستاتيكية) في الفكر الاسلامي على العموم وتفتتها أمام يقظة القيم الجمالية المحلية التي كانت ملامح شخصياتها الحضارية قريبة الشبه من الشخصية الاوربية . وها نحن نشير ثانياً الى مدى الامتزاج الحضاري والانساني في القرن التاسع عشر بعد تطور طرق المواصلات والحاجة الى التكامل الاقتصادي مابين الشرق والغرب بتأصل الاقتصاد الرأسمالي الاوربي . وباختصار فان هذا التأثر بالثقافة والفكر الاوربي في الفن يحمل معنى تغير طراز الحياة الانسانية بفعل التطور ، مما كان سيؤدي الى ظهور ردود فعل حدية ، وهذا هو العامل الثاني في التأكيد على تجسد الروح الحضارية في الفن وفق منهجية تقليدية جديدة . على ان حصيلة هذا التكامل بين الشرق والغرب في الواقع كان سينعكس على الفن العربي باشكال متباينة نمثل لها بما يلي : ــ فنون مثل الخط العربي والزخرفة اصبحت الآن اكثر تماسكاً واتقاناً في التعبير عن وحدة الفكر الاسلامي في موطنها . لأنها لم تعد تحتمل أي تحوير طارىء على روحها الجمالي . فكأنها (تقوقعت) فيذاتها لتحافظ على كيانها الحضاري . أما بالنسبة لفن كفن الرسم فقد انطلق في تحرره من تقاليده واصبح اكثر تلبساً من سواه بالفكر الاجنبي الاوربي .

وهكذا فان خلاصة التأثيرات التي ظهرت لحد الآن على تقاليد الصور المصغرة في فن الرسم لم تعد مجرد الرسم لتوضيح النصوص المخطوطة كما كان الامر سابقاً ، ولا للتنفيس احياناً عن الوعي الاجتماعي أو التعبير عنه ، ولا عن الذوق الجمالي مثلما امتازت بذلك مثلاً رسوم يحيى الواسطي او عبدالله بن الفضل من الفنانين العرب او بهزاد من الفنانين الفرس ، بل هي أيضاً لغرض (الايحاء) بالمناخ النفسي للموضوع الواقعي . وانها لهذا السبب تؤكد على مطابقتها للطبيعة المرئية ، لأن ذلك سيكون أكثر انسجاماً مع الغرض التوضيحي الجديد . ان مهمتها الآن أصبحت (الايحاء) وبأتم مايستطاع من وسائل كالمنظور الجوي والضوء والظل بالموضوع المرسوم اذ لم يعد الامر مجرد التوضيح (الصرف) لذاته . ومن دون هذا التفسير لايمكننا ان نتصور مدى تشبث رسام أواخر القرن التاسع عشر بوسائل تقنية تبدو لأول وهلة غريبة على الروح الحضارية التي تتجلى فيها ، أي مدى تمسكه بمبدأ مطابقة الطبيعة حتى في التوصل الى طراز (اصطلاحي) بهذا الخصوص ، كمحاولة رسم المنظور الجوي بأبسط وسائل ممكنة وذلك بتحوير أشكال البيوت الى مايشبه المكعبات .

ففي مخطوطة من كتاب دلائل الخيرات[٥] من عمل الخطاط حافظ علي بن محمد ، من تلاميذ ابراهيم الشرقي الخطاط المعروف توجد صورة تمثل مكة المكرمة ، وتقع داخل اطار مرسوم بيضوي الشكل مقطوع الجانبين وتبدو في وسطه الصورة مرسومة بالالوان المائية ومصدر الضوء من اليمين والجهة العليا ، حيث تبدو الجبال المحيطة بمكة المكرمة . أما من الجهة السفلى فتبدو بيوت المدينة المقدسة على هيئة مكعبات وثمة طريق يؤدي الى باب الحرم ثم الحرم نفسه بلون أبيض وعلى شكل مستطيل مثلوم من جهة

اليسار ، يلي ذلك مشهد قباب أروقة الحرم بلون أزرق ثم أرضيته باللون الذهبي . أما الكعبة المشرفة فانها تقع في الوسط بلون أسود وتحزمها أشرطة ذهبية ، في حين تتناثر هنا وهناك أعمدة زرقاء في وسط الحرم كما ينتهي المنظر بطريق احمر ملتوي يؤدي الى بعض البيوت البعيدة بأشكالها الاصلاحية المكعبة مادون الجبال .

لقد حاولنا ان نصف بشيء من التفصيل الموضوع المرسوم وما ذلك الا لكي نتبين الى أي حد كان رساموا مثل هذه المخطوطات الدينية قد ابتدعوا اسلوباً اصطلاحياً لايتقيد بالمشاهدة تماماً بل يحاول ان يوحي كذلك بقدسية المدينة وهي منظورة بصورة (بانارومية) . اذ ان فيها سيختلط حقاً الفن الاسلامي بالفن الاوربي (او على الاقل النظرة الاوربية في الفن) في حين ستبدو الالوان وهي مابين الحقيقة والخيال ، أي مابين ان تكون ألواناً طبيعية أو ألواناً ذات قيم رمزية ، ومن ذلك استخدام اللون الذهبي لرسم أرضية الحرم واللون الاسود لستار الكعبة . على ان الرسام في جميع الاحوال كان يحاول ان يؤدي عملاً فنياً متناسق المعالم اذ هو يجمع مابين ثقافة الفنان وشعبية الموضوع ، كما كان يحاول ان يعبر عن تقاليد فنه الحضارية واستلهاماته الآنية في نفس الوقت .

ومثل هذا يقال عن موضوع آخر مرسوم في نفس المخطوطة وهو منظر المدينة المنورة . وهذا المنظر بدوره يظهر بنفس الجبال الاصطلاحية الاسلوب والمحيطة بأعلى المشهد لكن ألوانها الآن خضراء أزاء السماء الزرقاء والطريق الاخضر .. وعلى العموم فان هاتين اللوحتين مرسومتان بطريقة اصطلاحية سواء من حيث الاشكال او الالوان ، وبشيء من واقعية التعبير في نقل المشاهد المعمارية بحيث يؤكد في ذلك على البعد الثالث .

ويظهر ان الرسام كان يعبر عن رؤية شخصية رمزية في تضمين هذين المنظرين لكتاب ديني كدلائل الخيرات . فالألوان الذهبية والسوداء والبيضاء هي المعتمدة في رسم مكة المكرمة أما الالوان الخضراء والذهبية والزرقاء فللمدينة المنورة .

على اننا نستطيع ان نميز الى جانب هذا الاتجاه في رسم صور المخطوطات باسلوب يميل الى الأخذ بمبدأ المحاكاة اتجاهات اخرى متميزة في تقاليد الرسم البغدادي ، مهما انحدرت عن أصول تأثرت بثقافات الاساليب الفولكلورية (او بشيء من التخصص العامية والشعبية والمأثورة) .

ففي مخطوطة لكتاب في علم الجفر ومدى علاقته برسم المقام الشريف وهو كتاب ديني ـ سحري كما يظهر من عنوانه[٦] يتضح لنا مدى اختلاط القيم الجمالية مابين الاداء النموذجي لتقاليد الفن الاسلامي كالذي ساد المدارس الفنية من عربية ومغولية وفارسية وهندية وتركية ، مثلما هو معروف في تاريخ الفن الاسلامي من حيث تعدد الطرز فيه وبين محاولة الرسم باسلوب لم يعتد بأي طرح نموذجي ، فهو على قدر كبير من عدم الاتقان والارتجال في التعبير . انه كما وصف ايتنجهاوزن بعض مسرحيات خيال الظل في القرن الثالث عشر الميلادي في العصر الاسلامي والتي اذا كانت « .. قد وجدت فان نصوصها لم تدون غالباً ، وذلك لأنها قد صيغت لتسلية جمهور غير مثقف ، ولم تكن تتطلب درجة عالية من الدقة الاسلوبية . »[٧] كذلك الاسلوب الذي رسمت فيه رسوم هذه المخطوطة ، وبعض المخطوطات الاخرى المتعلقة بأعمال السحر والاوفاق والتنجيم وضرب الرمل ، انها على العموم تفتقر الى المهارة في التقنية ، او ان تقنيتها بالنسبة

للرؤية العامة المعمولة وفقها هي التي اقتضت هذا الطرح • أي ان في مخطوطة علم الجفر برسم المقام الشريف هذه يتجلى لنا أسلوب الرسم يبدو وهو أقل عناية في الاداء لما هو متبع في رسم المنمنمات الفارسية منها او التركية او العربية • ورسومه التي تربو على العشرين صورة مصغرة من مقياس مابين (٣٠ × ٨٠ ملم) و (٧٥ × ٦٨ ملم) تعيد لنا ملامح شخص يجلس في (وضعية المواجهة) او تمثله واقفاً وهو يحمل عصا بيده ، ملامح فارس على حصانه • وهذه الصور جميعاً زاخرة بعناصر جمالية من التكرار والمواجهة والتاليف التماثلي • كما ان تقنيتها ترجح ان الذي رسمها هو شخص من العامة ، استطاع بسليقته ان يختزن في طبقات اللاوعي شواهد جمالية لمعطيات الحضارة المحلية في العراق مختلطة بثقافات مجاورة لكي يستخدمها جميعاً استخداماً ايحائياً وتوضيحياً بنسجم وطبيعة محتوى الكتاب • فكأن هذه الرسوم هي « قطعة من قطع أثاث المسرح (لخيالات الظل والوعي المتحركة) »[٨] تبدو ظاهرياً كهياكل معزولة عن خلفيتها ، تؤدي دوراً وظيفياً فحسب وذلك في مجال الاقتباس التدويني • والواقع ان الاهتمام بالرسوم في مثل هذه المخطوطات بمواضيعها الغيبية السحرية كان أمراً مألوفاً في صميم عملية كتابة الاوفاق والسحر ومن صلبها اذا لم نكن مبالغين •

على ان التصوير في الحياة كان معروفاً في مجتمعات أواخر القرن التاسع عشر بمعناه التمثيلي representational وانه لم يعد ليقتصر على شأنه الوظيفي (وهو الحال في المجتمعات الاسلامية) ولا على شأنه الروحي (وهو ماكان معروفاً به في الحضارات القديمة) • فقد ورد معناه هذا حتى في القصص الشعبية الدارجة : ففي كتاب لحكايات بالعامية وردت في مخطوط للاب انستاس الكرملي وهي بعنوان « ديوان التفتاف أو حكايات بغدادية » ما يدل على ذلك • كما هو واضح في هذا النص : ـ

« گعدت على التخت (ويعني الملكة) ولبست التاج گامت تحكم • وانطت فرد أمر أن يصورون صورتها وصورة الاربعين بنيه • وخطتهم على باب للسراي وگالت كلمن يباوع عليها ويحجي جيبوه • ضلو همه يدورون عليها شيوخ العربان بهذيج الساعة فات العبد • وباوع الصور وگال آخ مرت اگاتي شلونج گامو العسكر وگالو هذا العبد .. »[٩] •

ولم يكن الرسم وقتئذ معروفاً كرسوم مصغرة بل كان معروفاً أيضاً في الرسوم الجدارية ورسوم ماتحت الزجاج وأخيراً في الرسوم المطبوعة او المطرزة على القماش • ونحن نستدل على ذلك بما كان معروفا في البيئات الشعبية الى وقت قريب وربما لايزال معروفاً في بعض المجتمعات شبه المعزولة من العراق في منطقة الاهوار • وهي في جميع الاحوال تعتبر استمراراً للنسق الفكري المحلي الممتزج بتأثيرات فارسية وتركية سواء من حيث المحتوى أو الشكل •

الرسوم الجدارية :

كان ولابد للرسوم الجدارية شأن في العراق في أواخر العصر العثماني • كما ان تقاليدها الفنية كانت مفعمة بالرؤية الشعبية المتاخمة لها في ايران وتركيا والاقطار العربية • لكن هذه الرسوم من حيث كونها ذات عناية بالرؤية الفطرية Naive ربما تعود في منابعها القريبة الى (بوهيميا) في أواسط أوربا ، حيث ان

العثمانيين حينما وصلوا بفتوحاتهم الى تلك المناطق تأثروا بالذوق السائد فيها فكان نتيجة ذلك الاهتمام البالغ بمثل هذه الرسوم .

أما بالنسبة لمنابع هذه الرسوم البعيدة فان أقدم شاهد واضح عليها في العراق يعود الى القرن الثامن عشر ق.م وهي الرسوم الجدارية المكتشفة في موقع تل الحريري حالياً قرب مدينة البوكمال في سورية الآن (مدينة ماري الاثرية)[١٠] . أما اقدم شاهد على الاطلاق فهي رسوم كانت تزين أحد الممرات في معبد الآله انليل في عقرقوف وتعود الى القرن الرابع عشر للميلاد[١١] في حين يضم المتحف العراقي جداراً مرسوم عليه ويتألف من (٣٠٠) آجرة يعود الى عصر الملك الآشوري شلمنصر الثالث (٨٥٨ ـ ٨٣٤ ق.م) فهو بدوره يؤرخ لنا أقدم رسوم جدارية باسلوب القاشاني في إلعراق . على ان العصر الاسلامي نفسه لايفتقر الى تقاليد هذه الطريقة في الرسم الرافديني، ، فآثار سامراء التي لم يبق منها سوى بعض النتف[١٢] او بعض التخطيطات المنقولة عن تلك الرسوم ، نقلها المنقب الشهير هرتزفلد أثناء تنقيبه، تشير الى مدى تطور هذا الفن في العراق وقتئذ[١٣] .

كما يحدثنا تاريخ الفن الاسلامي ان « الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران .. والتي يظهر فيها تأثر المصورين بأساليب الفنون الغربية في قوانين المنظور الجوي وهدوء الالوان وتدرجها »[١٤] رسمت بدورها في ايران وفيما بعد في الدولة العثمانية .

وعلى كل حال فان تقاليد الرسوم الجدارية لم ينقرض في العراق في أواخر العصر العثماني، بل ربما كان على الضد من ذلك أكثر ازدهاراً من ذي قبل، وذلك لأنه كان يقوم ولاشك بدور رئيسي في تجميل المحيط الاجتماعي لأغراض ترفيهية ودينية مما جعله موضع اهتمام ذوي الشأن . ولابد انها ، أي تلك التقاليد ، لم تكن لتقتصر على قصور سراة القوم بل تجاوزتها الى الناس البسطاء، في أماكن تجمعهم وقد ظلت ماثلة في العراق الى زمن متأخر، ولاتزال بعض آثارها باقية في بعض المقابر في الكاظمية وفي بعض المساجد كنقوش زخرفية ، (ومن ذلك جامع الست حسيبة في الكرادة الشرقية ، والى زمن قريب جامع الشيخ عبدالقادر الگيلاني) . وقد حدثني خليل العزاوي وخليل الورد في هذا الموضوع وهما من المولعين بمتابعة هذا الموضوع ان من (الموتيفات) المتبعة لهذا النوع من الرسم هي الطيور الطائرة او التي تقف على الاغصان وخاصة شكل البطة وكذلك مشاهد الخيول[١٥] وقد تسنى لي في الخمسينات زيارة بعض القرى في منطقة ديالى فاطلعت على الكثير من الرسوم الجدارية في بعض المقاهي والدكاكين (قرية بهرز وربما قرية زهيرات أيضاً) . وكانت تمثل (الطيور على الاغصان) او صورة (الطائر واستكان الشاي)، والعجيب في الامر ان مثل هذه المواضيع التي تمثل في الواقع خلاصة مدرسة فنية متطورة ، كانت غنية ببعض القيم الجمالية . وقد حاولت في حينه البدء بدراسة عن الفن الشعبي انطلاقاً من هذه اللقى ، واستخلصت عنها بعض المباديء في عملية الدمج بين الشكل والمحتوى، مما ساعدني على تطوير اسلوبي الفني في استلهام الفن الشعبي في رسومي الحديثة . ثم لخصت رأيي عن الفن الشعبي عموما في فصل من كتابي دراسات تأملية[١٦] .

لقد كان الرسم الجداري متداولاً في أواخر العصر العثماني دونما أدنى ريب . ونحن نستدل على ذلك بمجلة لغة العرب للاب انستاس الكرملي . فقد نشر خبر عرضاً نستطيع ان نستدل به على انتشار عمل هذه الرسوم . ومفاده ان حريقاً حدث عام ١٩١٣ في

« ثلاث دور في محلة فرج الله . وكان ظهورها من دار عبود النقاش اليهودي»[١٧]. وكلمة نقاش كانت تعني كما يبدو في حينه معنى رسم اذ ان خبراً آخر نشر في نفس المجلة عن حفريات سامراء يفيد « ان المنقبين وجدوا مقادير وافرة من صور الادميين من رجال ونساء منقوشة اتم نقش ، ممثلة رؤوسهم احسن تمثيل بالاصباغ الفاخرة .. وقد وجد النابثون عدة من هذه التصاوير موقع باسم ناقشها .. قرأه الدكتور هرتسفلد (معالج مشمس) »[١٨] .

على ان الرسوم الجدارية لم تنقرض او تنحسر في العراق الا بعد ان انتشرت وسائل الترفيه كالتصوير الفوتوغرافي ثم السينما والتلفزيون . وهذا ما يؤكد وجودها في نهاية العصر العثماني لانها كانت ولا شك تستأثر بلب الجمهور بعد ان لم يعد يجد حرجاً في تذوقها . ولابد ان الفنان العراقي عبدالقادر الرسام الذي عمر طويلا لم يكن يرسم رسوماً كبيرة المقاييس تعلق على جدران وامام مقصورات في سينما رويال في العشرينات لو لم يكن ذلك استمرار لما قبلها[١٩] .

رسوم ما تحت الزجاج :

وقد رافق انتشار الرسوم الجدارية في بغداد والمدن الكبرى والعتبات المقدسة نوع اخر من الرسوم ، وربما بنفس الاسلوب الشعبي، وهي رسوم ماتحت الزجاج، وكانت تتضمنها على الاغلب بعض الصناعات والفن المعماري . والمهم في الامر ان تقاليد هذا الفن كانت الى وقت قريب تجد لها في الاوساط الشعبية سوقاً رائجة . اذ ان منها ما كان يرسم على بعض المصنوعات الخشبية راساً وليس بشكل تضمينها الزجاج المرسوم.

وفي جميع الاحوال فان تأثير الفن الاوربي هو الذي حبب كما يبدو الى المجتمع العراقي في نهاية القرن التاسع انتشار هذا النوع من الرسوم . يذكر محمد المصمودي الكاتب التونسي ان لهذا الفن تاريخه في الاقطار العربية التي كانت تحت سيطرة الدولة العثمانية مثل مصر وسورية وتونس بل وفي تركيا نفسها .

فقد عرفه الاتراك في بوهيميا وفي جنوب البلقان اثر فتوحاتهم لهذه المناطق ، ونشروه في باقي ولاياتهم في القرن التاسع عشر . اما مصدره الثاني والبعيد فالتقاليد المتقادمة العهد للفن الشعبي نفسه[٢٠] .

ان الرسم لما تحت الزجاج يظل في الواقع من طراز الفن الشعبي الذي اكتسب مكانته كوسط مابين فن الرسم التقليدي للصور المصغرة في المخطوطات وفن الرسم الاوربي الذي بدء ينتشر في الاوساط الثقافية للدولة العثمانية . ومن هنا فانه يؤلف جانباً مهماً من جوانب المناخ الفني في العراق آنذاك جنباً الى جنب أزاء فن الرسم على الطريقة الاوربية الذي كان خير من يمثله في العصر العثماني وبداية الحكم الوطني في العراق عبدالقادر الرسام . ومع ذلك فان تاريخ الفن في العراق في أواخر العصر العثماني يقترن أيضاً بتلك الامثلة من الرسوم التي تمثل مدى تطور الرسم التقليدي للصور المصغرة في المخطوطات وكنا قد ذكرنا لها بعض الامثلة ، في حين ستؤلف شخصية نيازي مولوي بغدادي حجر الزاوية في هذا المجال .

نيازي مولوي بغدادي[٢١] :

يعتبر هذا الفنان أقدم شاهد على بوادر التطور الحديث في الفن العراقي خلال القرن التاسع عشر . وعلى الرغم من انه

كان متعدد القابليات في ممارسة الرسم والزخرفة والخط العربي فانه يعتبر من جهة فن الرسم بالذات حلقة الوصل مابين رسوم المنمنمات التقليدية في الشرق ورسوم اللوحات بالاسلوب الغربي.. اسلوب المحاكاة عن العالم المرئي . وهو في هذا المجال يعني عناية خاصة بقوانين المنظور الجوي .

والواقع انه كان يجمع مابين الرسم والخط والزخرفة ، لا من خلال المجال التقني كفنون تشكيلية مستقلة بكيانها عن بعضها البعض بل من خلال رؤيته الفنية التي حاول ان يسبغها عليها جميعاً . وقد أقتضت هذه ، بشموليتها ، ان يؤلف مابين حسه اللغوي والتشكيلي والحرفي في آن واحد، بحيث يستطيع بعد ذلك ان يطور كل فن على حدة بكل غنىً مثلما يتوصل أيضاً الى نتائج رائدة في مجال الفن المعاصر تسبق عصرها بنحو قرن من الزمان .. وكأي فنان يكافح من أجل الحفاظ على شخصيته الحضارية كان يبدو (تجريبياً) ، ومن هنا نزعته العملية والحرفية معاً في مناقشة الحوار المستمر مابين كل من القضايا الفكرية والقضايا الوجودية . وكأنه كان يحاول بذلك ان يعكس في فنه ايمانه بالدين والتصوف في آن وحد . وبالطبع فنحن لا نستنتج هذا لمجرد اختياره لعبارات دينية للوحاته الخطية ، وهو تقليد لازال مأخوذاً به لدى كثير من الخطاطين في أيامنا ، بل لأنه بلغ به الامر ان يبدأ بمشروع جليل في تدوين القرآن الكريم ولم يستطع اتمامه لوفاته ، بل نستنتجه ايضاً لأنه كان ينوع في تجاربه الخطية مابين الخط (كفن لغوي) يشترط منهجاً فكرياً في التعبير عن مضمون مسبق بواسطة شكلٍ ملحق (أي عن المحتوى اللغوي المعبر عنه بواسطة الخط المدون) وبين الرسم (كفن تشكيلي) وذلك بتهيئة شكل منظور بصورة مسبقة ليعبر عن محتوىً لاحق هو الصورة المرئية في الطبيعة والمنظور الجوي الوهمي . كما نستنتجه ايضاً في ذوقه (الحرفي) الذي يؤلف المناخ التقني لفني الزخرفة والخط في رسومه التخطيطية التي كان يعدها لكي يؤلف منها فيما بعد منمنماته الملونة . أو على العكس من ذلك وهو ان يعكس ذوقه (التشكيلي) كرسام في اعماله الخطية والزخرفة الحرفية .

لقد كان المولوي حقاً كياناً متكاملاً مابين ان يكون رساماً وخطاطاً ومزخرفاً في آن واحد .

فبالنسبة لمحاولاته في فن الخط لعربي مثلاً نجده ملفتاً نظرنا في المجموعة الهائلة التي تحتفظ بها مكتبة المخطوطات في مديرية الآثار العامة ببغداد الى البعض من تجاربه وهي (الخطوط) ، ومنها ماهو بشكل عدة عبارات ، كل عبارة مدونة بلون يختلف عن الاخر . ولعل مثل هذا التعبير كان سائدا في عصره ولكن ذلك لايمنع ان نجد في لجوئه اليه حساً تلوينياً لشخصية الرسام الخطاط خلاله . أي انه كان عند تلوين ما يدونه بعدة ألوان وليس بلون واحد فقط هو اللون الاسود يحاول ان يستخدم احدى أهم الوسائل التصويرية للتعبير عن المشاعر الداخلية وللبعد الثالث معاً ، ومن أجل اغناء الوسائل اللغوية التجويدية بمضمونها في نفس الوقت . وبعبارة أخرى انه في كل ذلك كان يسهم عند تلوين الخطوط المدونة بالوعي الحسي البصري والعاطفي للخطاط وقاريء الخط على السواء ، من اجل اتقان العمل الفني .

ومثل هذا يقال عن محاولة اخرى تبدو سابقة لأوانها في ظهور تقاليد الفن البصري Op-Art في النصف الثاني من

■ من اعمال نيازى مولوي بغدادى وهي نوع من المشق تتكرر فيه عبارة (ربي يسر ولا تعسر ، ربي تمم بخير) من مجموعة مكتبه المخطوطات في بغداد

القرن العشرين في اوربا • [وشأنها في ذلك شأن تلك التكوينات المعمارية في تزيين الجدران والسقوف في العتبات المقدسة ، أعني المقرنصات والمرايا الملصقة والقاشاني ، فهي أيضاً بوادر سابقةلظهور الفنون الحركية في العصر الراهن] • فمن اعماله ذات الاهمية الاستثنائية لوحة مخطوطة على موضوع لعبارة (رب يسر ولا تعسر • ربي تمم بالخير)[٢٢]• انه لا يكتفي بأن يخطها بقلم الثلث وبالحبر الاسود على الورق فحسب ولكنه سيكررها بصورة ميكانيكية الى الحد الذي تبدو فيه كلوحة بصرية تامة •والواقع اننا حينما نقرأ العبارة بهذه الصورة وهي بنبضها الحركي انما تقوم بعملية مزدوجة في تذوق العمل الفني من منطلقين لغوي وتصويري في آن واحد • أي اننا عند القراءة نقوم بعملية أفراد لكل حرف او عدة حروف متصلة تبدو بدورها وكأنها حرف واحد، دون ان يخل ذلك بكيانها اللغوي • في حين سيظهر كل حرف بشكل كيان تصويري متكامل بسبب تكراره من أعلى الى أسفل اللوحة •

ان هذه المحاولة تستند الى ادراك عفوي مسبق للجمع مابين المحورين العمودي والافقي في ممارسة الطرح الفني — اللغوي • فالخطاط — الرسام سينجز اللوحة كعمل تدويني يستند الى المبادىء المعروفة في التجويد الخطي لكيما يقرأ بصورة طبيعية : أي على أساس : حركة العين الافقية (من اليمين الى اليسار) اثناء متابعتها الحروف • ولكنه من جهة اخرى وحينما يكرر رسم الحروف ، او يعيد كتابة نفس الجملة الواحدة تحت الاخرى يستند الى امكانية رؤيتها على أساس حركة العين العمودية (أي من فوق الى أسفل) ، في متابعة الحروف المستقلة عن العبارة الافقية • ونحن نجد في مثل هذه المحاولة ، فضلا عن احساسه المبكر بالبعد الرابع في الفن ، أي الحركة ، تأثراً باسلوب الكتابة اليابانية • على ان رؤية نيازي الفنية التي أشرنا اليها في البداية تظل هي الدافع الاساس الذي يحدو به الى هذه (التوفيقية) المحببة • انها تجربة ملوعة تعكس الى حد بعيد مدى خروج الفنان بحصيلة التقاء ثقافتين محلية تقليدية واخرى أجنبية حديثة ، وهذا مايدل على أصالة الموقف الفني لديه •

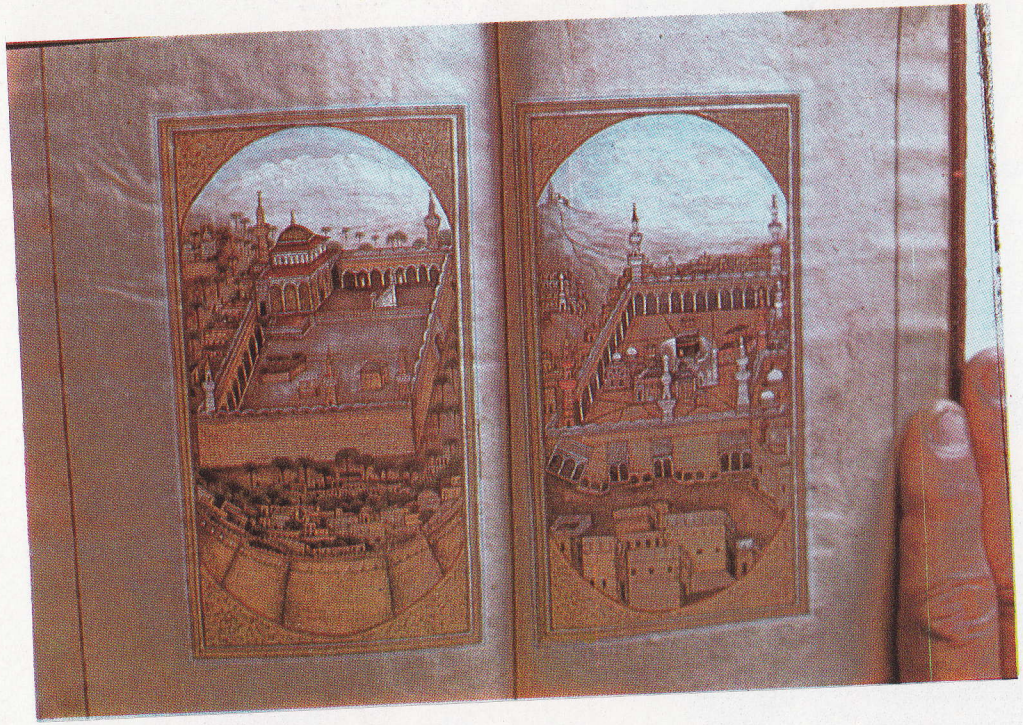
على ان رسومه التخطيطية التي كان يرسمها باعتبارها نماذج مسبقة لرسومه الملونة كما يبدو تظل بدورها على غاية الاتقان ، وذات طاقات تعبيرية خارقة ، وهي عادة مرسومة بالحبر المعد للخط • ومن هذه الرسوم ما يمثل رجلاً بهيئة الجلوس ، اذ يبدو وهو يرسم على ورقة يضعها على ركبته ، وفق الطريقة التي يظهر فيها رضا عباسي الرسام الفارسي يرسم كما يمثله الرسام معين[٢٣] • ومن ذلك أيضا تخطيط آخر لشخصين : الاول واقف والآخر جالس ، ولكن الرسام هنا يؤكد على الخطوط الخارجية باسلوب زخرفي تتحور فيه ليونة التخطيط التشخيصي الى شيء من الصلابة المجردة[٢٤] • وفي تخطيط ثالث يظهر أمامنا درويش باكمام طويلة وهو يمتطي برذوناً • أما في الصف القريب من خط الارض فيبدو شكل جمل غير تام الرسم • ان هيئة الرجل عموما تمثله في وضعية الثلاثة ارباع ، أما البرذون ففي وضع جانبي تماماً وكذلك الجمل ازاءه[٢٥] •

وهناك بالطبع تخطيطات اخرى مماثلة توضح لنا برنامج نيازي في جمع التفاصيل المتفرقة لكي يؤلف منها كما يبدو مواضيع متكاملة لصوره المصغرة الملونة • ونحن نستنتج من كل ذلك انه يرسم هذه التخطيطات اما نقلا عن الطبيعة مباشرة كما هو واضح في الموضوع الاول لرجل بهيئة الجلوس ، ذلك

الذي لو تمعن الرائي في ملامحه لوجدها تنطلق بالصفاء والمحبة والسلام ، وأما نقلا عن رسوم اخرى ، وهو أمر مألوف في تقاليد رسوم المنمنمات ، حيث يقوم الرسام بعدة عمليات متكاملة للتوصل الى نتائج عمل فني حرفي ، يعنى بالتقنية ايما عناية • وسنرى استمرار مثل هذا الموقف في منهجية عبدالقادر الرسام أيضاً ولدى بعض رسامي العشرينات ، وهي على كل محاولة وسط تحمل في طياتها مدى تطور الاساليب الفنية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في مسيرتها نحو الرسم الخالص وفق الاساليب الغربية •

ولقد تأكدت لنا أهمية برنامج نيازي هذا عند دراستنا لمشروع كان على وشك اتمامه حينما داهمه الموت وهو مشروع تدوين القرآن الكريم • ونحن في الواقع نقف خاشعين أمام المجهود الذي كان يبذله هذا الفنان في مشروعه وعلى المجهود الذي بذله في تقنيته معاً • فهو يحضر أول الامر الورقة ذات القطع الكبير بارضية ذات لون ترابي ، ثم يخط عليها الأطر ، ويخط النص تاركا أماكن الوقفات لكن تذهّب فيما بعده وهو عند تذهيب النقوش ، سواء في الغرّة أو ما عداها ، يترك لنا عدة محاولات في التلوين ورسم الوحدة الزخرفية لكي يجد مايلائم منها البنية العامة للمخطوط • لقد ترك لنا كل ذلك في ورقة كاملة هي مطلع القرآن الكريم كما ترك منها في صفحات اخرى لمراحل متفاوتة في الكمال ، ولم يكن بمستطاعنا ان نتأمل تقنيته الدقيقة هذه الا باستخدام العدسة المكبرة •

ويرى الاستاذ اسامة النقشبندي أمين مكتبة المخطوطات والخبير الفني فيها ان هذا المشروع يدل على المستوى الرفيع الذي بلغه نيازي في تقنيته وفنه كمزخرف في حينه مما يلقي ضوءً على



■ صوره تمثل مكة المكرمة والمدينة المنورة من كتاب الجفر الجامع . من مجموعة مكتبة المخطوطات في بغداد

حقيقة النهضة الفنية التي كان العراق يمر بها في العصر العثماني[٢٦] • ولنعد الى موضوعنا عن مشروع تدوين القرآن الكريم ، فهو يستهله بعبارة (بسم الله الرحمن الرحيم) فيدونها بالخط المحقق او الريحاني ، وعلى ارضية الورق نفسه • وما تحت العبارة المذكورة اختط عبارة اخرى هذا نصها : ـ

« كتبها الحقير المحتاج الى ربه الغني ، نياز المولوي في مدينة بغداد في سنة تسع وتسعين ومائتين بعد الالف (١٢٦٩)[٢٧] أي قبل مائة واحدى وثلاثين عاماً . ونستدل من هذا التعريف على ان الفنان نيازي كان صوفياً على الطريقة المولوية ، وهذا هو نفس الانطباع الذي يتركه على وجه رجل بهيئة الجلوس رسمه بالحبر وبخطوط مرهفة ومعبرة[٢٨] .

على أن ما يهمنا من أمر نيازي مولوي بغدادي ، بعد كل هذا شخصيته الفنية . ذلك ان المتمعن في دراسة فنه من الناحية الجمالية ليدرك بوضوح مدى تكامل قابليات الفنان العراقي في القرن التاسع عشر الى الحد الذي كان يجمع فيه مابين مهارة (الحرفي) التقليدية وحساسية المبدع التخطيطية (الكرافيكية) ، الى جانب نزعته العلمية التجريبية في البحث والابداع ، هو الرسام والخطاط (بالكتابة العربية) في آن واحد . فمن هذه المصادر الثلاث كانت شخصيته الانسانية ـ الصوفية تتدفق بتواضع ، وكما وصفها لنا هو نفسه ، لترسم لنا ملامح (مولوي) آخر على غرار ملامح شيخ الطريقة مولانا جلال‌الدين الرومي قبله ، ذلك الشاعر المبدع الذي جمع في فنه مابين الحضارة الايرانية والعربية والطورانية بشكل منقطع النضير فكان بحق الشاعر الآسيوي والاسلامي معا . ان نيازي مولوي بغدادي ، هذا ، كما يدلنا عليه تأريخه الفني ، رائد من رواد الفن التشكيلي العالمي في النصف الثاني من القرن العشرين ، فقد جمع دونما (بوهاوس) او أي نزعة حرفية معاصرة في الفن مابين فنون الرسم والكتابة والزخرفة فكأنه رسم مستقبل الفن العالمي نفسه في بعض ماتوصل اليه اليوم[٢٩] .

محمد صالح زكي ـ زهور 54 × 44 سم زيت على ورق 1950 م . من مجموعة متحف الرواد . بغداد

صورة من رسم نيازي مولوي بغدادي

(١) مخطوطات لدلائل الخيرات (ارقام ٩٦٧ ، ١١٤ ، ٧١٧ ٣ ، ٦٧٦) مكتبة المخطوطات .

(٢) ريتشارد ايتنغهاوزن : فن التصوير عند العرب . بغداد ١٩٧٣ ص ٨١ – ٨٢ .

(٣) نفس المؤلف والمصدر ، ص ٨٢ .

(٤) راجع زكي محمد حسن : التصوير في الاسلام عندالفرس. القاهرة ١٩٣٦ ، ص ٦٥ – ٧٣ ، كذلك راجع لنفس المؤلف الفنون الايرانية ، القاهرة ١٩٤٦ ، ص ١٢٩ – ١٣٦ . وكذلك اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصر الاسلامي ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ٢٢٣ – ٢٣٧ .

(٥) من مجموعة المكتبة الوطنية للمخطوطات ، مديرية الآثار العامة : رقم (٣٢١٨٧) .

(٦) (كتاب الجفر الجامع برسم المقام الشريف) تأليف عبدالرحمن بن حجه . مكتبة المخطوطات : المخطوطة رقم ١٣٥٤ .

(٧) ايتنغهاوزن : فن التصوير عند العرب ، ص ٨٢ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٨٣ .

(٩) الاب انستاس الكرملي : ديوان التفتاف او حكايات بغدادية ، مكتبة المخطوطات ، مخطوطة رقم (١٩٣٣) ، ص ٥٨–٥٩.

(١٠) اندريه باروت : سومر فنونها وحضارتها . ترجمة د . عيسى سلمان وسليم طه التكريتي. بغداد ١٩٧٩ ، ص ٣١٤–٣٤٠.

(١١) د. فرج بصمجي : كنوز المتحف العراقي ، بغداد ١٩٧٢، ص ٣٤٣ .

(١٢) د. فرج بصمجي : كنوز المتحف العراقي ، بغداد ١٩٧٢، ص ٤١٤ . راجع ايضا كتاب بغداد مجموعة من المؤلفين : تخطيط بغداد : مصطفى جواد ،احمد سوسه ص ٢٩ .

(١٣) مجلة لغة العرب : حفريات سامراء ، عدد ١١ لسنة ١٩١٣ ، ص ٥١٧ .

(١٤) زكي محمد حسن : الفنون الايرانية في العصر الاسلامي ، القاهرة ١٩٤٦ ، ص ٢٩ – ١٣٠ .

(١٥) خليل العزاوي : حوار مسجل عام ١٩٨١ .

(١٦) شاكر حسن آل سعيد : دراسات تأملية. بغداد ١٩٦٣، الفصل الاول .

(١٧) مجلة لغة العرب للاب انستاس الكرملي : عدد ١٢ ، لعام ١٩١٣ . وقائع الشهر في العراق (موضوع حريق) ص ٥٨٩ .

(١٨) نفس المصدر السابق عدد ١١ لسنة ١٩١٣ ، ص ٥١٧.

(١٩) ارشيف الفنون التشكيلية : الاستبيان الشخصي للفنان عطا صبري ، مادة (١٢) .

M. MASMUDI : Lapeinture Sous venre en Tunisie C. Att et histoire (٢٠)

(٢١) تحتفظ مكتبة المخطوطات في بغداد بالعديد من آثار هذا الفنان كنماذج من خطه ورسومه بالحبر ، وبعض المخطوطات من تدوينه مثل ديوان المثنوي لجلال‌الدين الرومي . على ان اهم أثر مخطوط له تحتفظ به المكتبة هو مشروع بدأ به بكتابة القرآن الكريم ، وتظهر فيه الخطوات التي كان ينجز فيها العمل مثل عمل الهوامش والزخارف والخطوط . وفي المكتبة كذلك بعض الادوات التي كان يستخدمها للزخرفة والخط .

(٢٢) وهذه عبارة دينية معروفة ، والقسم الاول منها موضوع لخطوط عربية جميلة بخط الثلث . راجع المخطوط في مكتبة المخطوطات ببغداد .

(٢٣) زكي محمد حسن : التصوير في الاسلام عند الفرس : القاهرة ١٩٣٦ ، ص ٧٢ ، راجع التخطيط في مكتبة المخطوطات ، مديرية الآثار العامة (رقم ١٢/٤٦٦٢)ص (١١) مقياس ١٢ × ١٦٠ملم .

(٢٤) مكتبة المخطوطات كذلك (برقم ١٢/٤٦٦٢) ص (١١) مقياس ١٢٧ × ١٤٠ ملم .

(٢٥) نفس المصدر السابق ، التخطيط رقم ١٦/٤٦٦٢ ، ص (١٠) .

(٢٦) من حديث شخصي مع الاستاذ اسامة النقشبندي مدير مكتبة المخطوطات .

(٢٧) مكتبة المخطوطات : القرآن الكريم ــ مخطوط .

(٢٨) مكتبة المخطوطات : المخطوط رقم ٤٤٦٨ : وهو بعنوان المثنوي . وقد استهل هذا المخطوط (على الجلدة الداخلية للكتاب) بصورة مرسومة على ارضية سوداء وفي حقل بيضوي قطره ١٠٠ × ٨٠ ملم تمثل شخصين جالسين على سجادة (لعل احدهما هو نفس الشخص المرسوم بالحبر في عدة اماكن والذي اشرنا اليه في النص) وهما يبدوان متقابلين ، وما ورائهما منظر طبيعي لمدخل القصر وعلى الجانبين تبدو مشاهد بقايا القصر المتباعدة منظوريا في حين تلوح خضرة اشجار البساتين وزرقة السماء والوان الغيوم ما وراء الاسوار .

(٢٩) يرى الاستاذ عبدالله نيازي. من احفاد السيد عبدالوهاب نيازي انه ، اي عبدالوهاب ، وهو تلميذ نياز المولوي ووريثه الروحي. كان من اعيان بغداد . تولى القضاء فيها وكذلك اصبح نائبا لبغداد. وكان يحسن الخط ويجوده . وقد غلب عليه لقب (نيازي) . نسبة الى نيازي بغدادي أو (نياز المولوي البغدادي) استاذه .

وبعد ان توفى نياز الاستاذ تزوج عبدالوهاب نيازي تلميذه من ارملته ولم يكن له وريث فعادت اليه كل تركته .

ولما توفي عبدالوهاب بدوره ، اصبحت كل تركته الجديدة . بما في ضمنها ارث المولوي ملكا لابنه احمد نيازي . ولما لم يكن لاحمد من ذرية فقد بقيت التركة محفوظة لديه حتى وفاته ، حيث انتقلت بدورها الى محكمة تصفية الارث وذلك في اواسط الستينات من قرننا الحالي . وهكذا استطاعت مديرية الآثار (قسم المخطوطات) حفظ هذه الآثار النفيسة من مخطوطات ورسوم وزخارف ، وكذلك الادوات التي كان يستخدمها الفنان للرسم والخط . وان من اهم الآثار هي مشروع خط القرآن الكريم بحجم كبير . ومخطوطة المثنوي لجلال‌الدين الرومي ، وغير ذلك من اوراق فيها الكثير من الرسوم والخطوط العربية الجميلة .