المدرسة العربية

هي تلك المدرسة التي ذاعت أساليبها، وانتشرت مراكزها في المنطقة العربية من العالم الإسلامي، التي تمتد من العراق على الخليج الفارسي إلى الأندلس المطلة على المحيط الأطلسي، والتي يربط بينها جميعاً وحدة الجنس واللغة، فشعوبها تنتمي إلى الجنس السامي ولغتها العربية. فضلاً عما هناك من روابط أخرى.

وإذا كانت الرسوم والصور التي وصلت إلينا قد ساعدتنا على التعرف على ماهية هذه المدرسة في أول نشأتها أو في أيامها الأولى بمعنى آخر وأخذ فكرة عن تطورها، إلا أننا نجهل الشيء الكثير عن تاريخا، وبخاصة فيما بعد القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)؛ إذ يندر أن يصل إلينا منها شيء ذو قيمة فنية بعد هذا التاريخ.

ومن أهم المراكز الفنية لهذه المدرسة بغداد والموصل ودمشق والقاهرة وقرطبة وغرناطة، ولذلك كانت من أوسع مدارس التصوير الإسلامي انتشاراً، ومن أقدمها أيضًا إّ وصل إلينا بعض إنتاجها، مما يرجع إلى القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي).

ومما يؤسف له حقاً ما حدث لهذه المدرسة في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)؛ إذ فصل منها جزء هام ألا وهو العراق بعد سقوطه في أيدي المغول في منتصف القرن السابع الهجري (الثالث عشر

الميلادي) فاتبعت مراكزه الفنية أسلوباً آخر يخالف كل المخالفة ما كان سائداً حينئذ في باقي المراكز الفنية للمدرسة العربية كما سترى فيما بعد.

ومما يلاحظ أن إنتاج هذه المدرسة في أيامها لأولى؛ لم يكن يخضع لأسلوب واحد؛ نظراً لسيادة الأساليب المحلية في بداية العصر الإسلامي وعدم توفر الكافي لكي يكتسب الفن الوليد مقوماته وصفاته نجد الرسوم الجدارية الإسلامية الأموية من القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وما عاصرها في خارج العراق كالرسوم الجدارية الفاطمية والأموية الغربية بالأندلس. فأولى هذه الرسوم متأثرة إلى درجة بعيدة جداً بالأسلوب الهلينستي الذي كان منتشراً في الشام قبل الفتح الإسلامي، أما الأخرى فيسود فيها طابع واحد وهو الطابع الإيراني.

التطوير الطولوني والإخشيدي:

أقدم أمثلة التصوير في المخطوطات أو على الورق من المدرسة العربية ترجع إلى هذين العهدين الطولوني والإخشيدي، وهي عبارة عن مجموعة من الرسوم على ورق بردي عثر عليه في مدينة الاشمونين بمصر ومحفوظ الآن بالمكتبة الأهلية بفيينا.

وقد ساعدنا على نسبة هذه الرسوم إلى هذين العصرين نوع الخط المدون عليها وكذلك عناصرها الزخرفية.

وبعض هذه الرسوم يتعلق على ما يظهر بمؤلف عن النبات إذ يمثل شجرة مورقة تحمل ثماراً بطريقة بدائية مهذبة لأننا نشاهدها شجرة مورقة

تحمل ثماراً بطريقة بدائية مهذبة لأننا نشاهدها كعلقة في الهواء بين الأوراق أحياناً، وكذلك أوراقها لا تبدو طبيعية بالنسبة لوضعها من الأغصان وعن يمين الشجرة وشمالها مرتفعان مدرجان زخرف كل مدرج منهما برسوم على شكل حرف (S) الإفرنجي على النحو الذي نجده في العصر الطولوني.

وعلى ورقة أخرى رسم رجل ذي لحية كثيفة وبجواره مسافة محدودة مقسمة إلى أشكال هندسية، تتخللها زخارف حلزونية الشكل، تذكرنا بالزخارف الطولونية، كما نجد في أحد الأقسام ورقة على شكل قلب ذي ثلاثة فصوص، وعن يمينها وشمالها ورقة شوكة اليهود تكون نوعاً من التوريق ذي ملف حلزوني، ونرى مثالاً لذلك بباطن عقد بالرواق الشمالي الشرقي لجامع ابن طولون.

ومن أهم صور هذه المجموعة رسم فارس ملتحي، ممتطياً صهوة جواد وعلى رأسه غطاء مدبب الطرف وقد مال بنصفه العلوي إلى الأمام وقبض بيده اليسرى على درع دائري الشكل، وباليمنى حربة منكسة إلى أسفل في وضع الطعن وتحت هذا الرسم نجد كلمتي "الفرس بالصاد....".

وعلى الجانب الآخر للورقة نص من القرآن "وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت" ثم إلى الأسفل منها عبارة (الحمد لله وحده مما صور أبو تميم حيدرة) وهي الإمضاء الوحيدة التي وصلتنا من هذا العصر.

والملاحظ أن هذه الصور قد رسمت على الورق مباشرة دون تلوين الأرضية أما الألوان التي استخدمت فخي الأحمر والأصفر والأخضر

بدرجاتها واستخدام هذه الألوان استمرار للتقاليد القبطية حيث نجد في المخطوطات القبطية سادة اللون الأصفر والأحمر مع بعض الأخضر على ما عداها من الألوان.

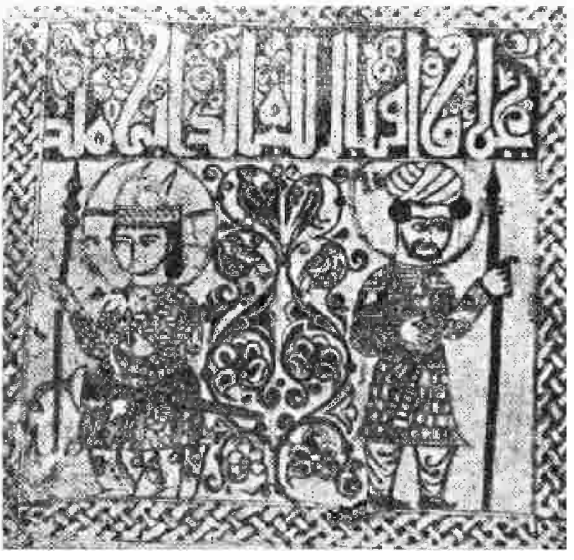
وليس التأثير القبطي هو التأثير الوحيد المشاهد في هذه الصور بل نجد تأثيرات أخرى منها الفرعوني، وأعني به استخدام الزخارف الذهبية ومنها ما يرجع إلى أواسط آسيا وإيران كرسم المعرفة والذيل والعضلات في صورة الكلب. بل إن بعض التأثيرات حبشي. وقد وجدت هذه المؤثرات طريقها إلى مصر قبل أن يفتحها المسلمون ومارسها المصريون وظلت تمارس إلى ذلك الحين.

التطوير الفاطمي:

لم يصل إلينا من العصر الفاطمي إلا أمثلة قليلة جداً بالرغم من نشاط المصورين فذ ذلك العهد والذي أشارت إليه المراجع وذكرت لنا بعضاً منه كما قالت أن أحد المصورين نبغ في هذا العصر وأصابه العجب والغرور وتغالي في تقدير أجره الأمر الذي دفع اليازوري إلى استدعاء مصور عراقي ليحد من غلوائه، والمصور المصري هذا هو المسمى قصير. أما العراقي فهو ابن عزيز، وقد ذكر المقريزي طرفاً مما دار بينهما من مناقشة لإظهار مقدرتهما وسعى كل منهما للتفوق على الآخر.. ذلك أن ابن عزيز ذكر أنه يستطيع أن يصور صورة إذا رآها الناظر ظن أنها خارجة من الحائط.. فقال قصير ولكن أنا أصورها فإذا رآها الناظر ظن أنها داخلة في الحائط وكان ذلك بحضور اليازوري واستعجب

الحاضرون، وأمر اليازوري المصورين أن يصنعا ما وعدا به فرسما الصورتين في حنيتين متقابلتين. فرسم قصير راقصة بثياب بيض فوق أرضية الحنية التي دهنها باللون الأسود فظهرت كأنها داخلة في الحنية أما ابن عزيز فقد رسم الراقصة بثياب حمر فوق أرضية الحنية، فاستحسن اليازوري ذلك، وخلع عليهما كثيراً من الذهب.

ومن الواضح أن كلا من المصورين اعتمد على الألوان وحدها للحصول على التأثير المطلوب. أما ما وصل إيلنا من العصر الفاطمي فبضع صور ورسوم على ورق منها واحدة تمثل جنديين بينهما شجرة رسمت أغصانها بطريقة مهذبة، وقد وقف على بعضها طيور (شكل ١). ويتضح في هذا الرسم التأثر بالأسلوب الإيراني في رسم الوجه القمري المستدير الذي نجد له مثيلاً في الرسوم الجدارية التي عثر عليها بالحمام الفاطمي، والمحفوظة الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة– كما نجدها أيضاً على الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي. ومن مظاهر الأثر الإيراني في هذه الصورة رسم الجنديين وبينهما شجرة ويذكرنا هذا التكوين– بالتكوينات الساسانية التي تظهر فيها شجرة الحياة وعن يمينها وشمالها الفرسان أو الحيوانات. وقد عثر في الفسطاط على عدد من الأوراق على بعضها رسوم أشخاص يشبهون رسوم الفارسين سحنة وملابساً.



(شكل ١) جنديان - المدرسة العربية بمصر -
التصوير الفاطمي القرن ٥هـ -١١م

ومما هو جدير بالذكر أن بعض الرسوم التي عثر عليها في الفسطاط، يمكن أن تندرج تحت الفن الشعبي، فهي رسوم لقصص خرافية عملت بطريقة مهذبة جداً بل وبدائية، ونستطيع أن نضيف إلى هذه المجموعة، رسماً بالمتحف البريطاني لمعركة حربية، يحتمل أن يمثل قتال المصريين ضد قوات الصليبيين بقيادة عموري الصليبي.

التصوير العباسي:

يلاحظ القارئ مما عرض في الصفحات السابقة قلة ما وصل إلينا من عمل المصورين في تلك الفترات التاريخية التي تحدثنا عنها وذلك بالرغم من إفاضة المراجع عن نشاطهم، غير أن الوضع بدأ يختلف، إذ يأخذ عدد

المخطوطات المصورة في التزايد ابتداء من نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي). الأمر الذي سهل علينا الدراسة ويسر عقد المقارنات بين المراكز الفنية بعضها بعضاً استخلاصاً لمميزات كل منها.

ونحن نعرف أن نشاط المصورين الرئيسي هو تزيين صفحات الكتب بالصور والرسوم، لا فرق في ذلك بين الكتب الأدبية أو العلمية أو التاريخية، فلم تكن هذه المؤلفات على اختلاف أنواعها على درجة واحدة من عناية المصورين وإقبالهم عليها، فاهتموا بتصوير مخطوطات بعينها أكثر من غيرها. ونذكر على سبيل المثال كتاب دليلة ودمنة فقد وصل إلينا منه عدد كبير جداً ليس من المدرسة العربية فحسب بل ومن مختلف مدارس التصوير الإسلامي، ومن هذه الكتب أيضاً مقامات الحريري ومنافع الحيوان لابن بختيشوع والأعشاب الطبية لديسقوريدس، والحيل الميكانيكية للجزري، هذه المؤلفات وصل إلينا منها غير نسخة واحدة مثل كتاب الأغاني والحيوان للجاحظ ومنافع الحيوان لابن الدريهم والترياق ودعوة الأطباء وغيرها كثير.

وقد سبق أن أشرنا إلى طابع التصوير في أوائل (العهد العباسي) وقلنا إنه سار على نهج التصوير الساساني أما في هذه العهود المتأخرة فإن المدرسة كانت قد استطاعت أن تتخلص من المؤثرات الأجنبية، أو قل تمكنت من أن تصهرها وتدمجها في أسلوبها الخاص، فلم تعد ظاهرة للعيان كما كان الحال في أول الأمر بحيث يسهل على المرء ملاحظتها بل غدت تحتاج إلى عين بصيرة يمكنها تمييز هذه المؤثرات الأجنبية والرواسب القديمة في الأسلوب الجديد.

ويمتاز التصوير العباسي في هذه الفترة التي نتحدث عنها وهي في الواقع آخر فتراته بأن الصور لم تكن مفصولة عن المتن بمعنى أنه لا يحدها إطار وأن الموضوعات قد رسمت على الورق مباشرة دون تلوين الخلفية ونادراً ما نجد ما يدل على الأرضية وإن وجد شيء من هذا القبيل فثمة خط أو فرع نباتي يقف عليه الأشخاص أو الحيوانات أو لا يقفون ولذلك نرى في كثير من الأحيان أن وحدات الصورة قد رسمت وكأنها معلقة في الهواء، ولم تشذ عن هذه القاعدة إلا الصور المرسومة في فاتحة الكتاب إذ كانت تحدد وتلون أرضيتها ولعل السبب في ذلك راجع إلى العناية التي كانت توجه لمثل هذه الصفحات ورسم إطار مذهب لها.

ومن مميزاتها أيضًا رسوم الأشخاص ذوي السحن السامية والأنوف القنى واللحى والشوارب، وكانوا يغطون رؤوسهم بالعمائم ويلبسون ملابس فضفاضة تزينها الرسوم النباتية والهندسية.

ومن الصفات أيضاً التهذيب أو البعد عن صدق تمثيل الطبيعة أو التحوير أو التبسيط في رسوم الأشجار والنبات والجبال والعناصر الزخرفية، وع هذا فإن الصور كانت تنبض بالحياة والحركة والواقعية.

ومن الملاحظ أن المصور لم يتبع قواعد المنظور في رسم موضوعاته، ولم يكن ذلك عن جهل منه؛ لأننا نجده يستخدمها أحياناً في رسم بعض وحدات الصور كالمناضد ودرجات السلم. واستخدم بدلاً منها منظور عين الطائر الذي يسمح برسم المناظر، وكأن الإنسان يراها من عل، مما يتيح رسم الوحدات واضحة غير محجوبة كلها أو جزء منها الواحدة وراء الواحدة

وراء الأخرى ولعل تفضيل المصور لهذا المنظور يتفق وفكرته في عدم استخدام قواعد المنظور لأن رسم وحدات الصورة وفقاً لهذه القواعد معناه رسمها من زاوية واحدة وفي لحظة معينة وبمعنى آخر تخليد هذا الوضع للوحدة في الرسم، وهذا أمر غير طبيعي لأننا لو غيرنا الزاوية لوضحت لنا هذه الوحدة بشكل آخر فيظهر ما كان مختبئاً منها ويختفي ما كان ظاهراً.

ويتصل بقواعد المنظور أيضاً أسلوب الشفافية الذي اتبع في رسم العمائر مثلاً فنجد المصور إذا أراد أن يرسم حجرة ما يحذف الحائط الأمامي لها فتظهر كعمودين يمتد فوقهما سقف ويكتفي برسم باب للدلالة على الحائط وبذلك يظهر لنا داخل الحجرة كاملاً، ومن هذا القبيل رسمه لقاع الأنهار أو جوف الآبار إذ يكشف لنا قاع النهر أو يفتح جزءاً من الأرض ليتضح الشيء الذي بحوف البئر أو بقاع النهر.

ويجب أن نذكر هنا أن الاتجاه الفني الذي يقضي بعدم احترام قواعد المنظور واستخدام الشفافية لم يكن مقصوراً على المدرسة العربية وحدها بل اشتركت في ذلك جميع مدارس التصوير الإسلامي الأخرى دون استثناء، وإذا وجدت بعض صور تخضع لقواعد المنظور في تصميمها فهذه حالات نادرة فضلاً عن أنها لم تظهر إلا بعد الاتصال بالغرب والتأثر به.

ولقد عاب كثير من علماء الآثار والفنون على التصوير الإسلامي بعده عن التجسيم وعدم صدق تمثيل الطبيعة واستخدام قواعد المنظور، واعتبروا الدين الإسلامي هو المسئول عن وجود هذا التيار الفني ولكن الواقع غير ذلك. والحقيقة أن الدين الإسلامي برئ من ذلك لأن هذا التيار الفني كان

قد وجد قبل الإسلام في إيران، وقدر له أن ينتشر في إيران وفي الشرق.

(شكل ٢) بو زيد السروجي يحرس الإبل - مقامات الحريري - شيفر
من عمل يحيى ابن محمود الوسطى -
المدرسة العربية بالعراق - ٦٣٤هـ - ١٢٣٧م

وتتمثل هذه المميزات في المخطوطات المصورة العديدة سواء ما ينسب منها إلى العراق أو غيره، ونكتفي هنا بالإشارة إلى أهم المخطوطات المعروفة لنا. فمن العراق نجد نسخة هامة جداً من كتاب مقامات الحريري، استطاع فنانها أن يتقن رسوم الجموع، وأن يعبر عن خلجات النفوس، وأن يكون واقعياً في تمثيله للمناظر، ولحسن الحظ نعرف اسم هذا المصور وهو يحيى بن محمود الواسطي وتاريخها هو ٦٣٤هـ - ١٢٣٧م، وتعرف هذه النسخة باسم مقامات شيفر وهي محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس (شكل ٢).

وينسب إلى العراق أيضاً كتاب خواص الأشجار لديسقوريدس

ومحفوظ بمكتبة طويقا بوسراي باستنابول، ويرجع إلى سنة ٦١٢هـ – ١٢٢٤م. وكذلك كتاب البيطرة المحفوظ بدار الكتب بالقاهرة وتاريخه (٦٠٥هـ – ١٢٠٩م) ومن عمل علي بن حسن بن هبة الله (شكل ٣).

فصور هذه المخطوطات وغيرها مما يرجع إلى الفرن السادس والسابع الهجري (الثاني عشر والثالث عشر الميلادي) تمثل خير تمثيل التصوير العباسي وما عاصره من تصوير في بلاد العالم العربي خلال القرنين المشار إليهما. غير أنه للأسف الشديد يتغير الوضع في العراق في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)؛ إذ يختلف أسلوبه الفني اختلافاً تاماً عما يعاصره في البلاد العربية الأخرى، بل وينفصل عنها ويلحق بالمدرسة الإيرانية.

(شكل ٣) صورة من كتاب البيطرة

المدرسة العربية بالعراق - ٦٠٥هـ - ١٢٠٩م

ذلك أن المغول استطاعوا في عام ٦٥٦هـ- ١٢٥٨م الاستيلاء على بغداد والقضاء على الخلافة العباسية، وكان ذلك إيذاناً بفصل العراق عن العالم العربي، وكان لهذا أثره في الناحية الفنية، ويعنينا منها التصوير؛ إذ اتبعت المراكز الفنية بالعراق أساليب جديدة، واعتنقت مبادئ ومثل تخالف ما كانت تسير عليه من قبل، وبذلك انفصلت انفصالاً تاماً عن باقي المراكز العربية التي استطاعت أن تحافظ على تقاليدها وأساليبها الموروثة بنجاتها من الخضوع لحكم المغول، بفضل انتصار المماليك على المغول في موقعة عين جالوت عام ٦٥٨هـ- ١٢٦٠م.

وقد تم ذلك الانتصار نتيجة لاتحاد القوات المصرية والشامية، مما أنقذ باقي بلاد العالم العربي وحفظ لها تراثها وثقافتها وفنها، وهكذا قدر للتصوير المملوكي أن يعيش أكثر مما عاش التصوير العباسي.

التصوير المملوكي:

اختلفت صور العصر الملوكي عن صور العصر السابق في بعض الصفات والتفاصيل. وأول ما يلفت النظر هو إضفاء المظهر المغولي على سحن الأشخاص برسم العين لوزية الشكل ضيقة ومائلة كما كان الشارب والذقن على النحو المغولي أيضاً.

ونرى أن المراكز الفنية للعصر المملوكي، وإن لم تكن قد وقعت تحت السيطرة والنفوذ المباشر للمغول، إلا أنها لم تستطع أن تقف بمعزل عن التيارات والتأثيرات الفنية الجديدة فظهر التأثير المغولي في سحن الأشخاص. ومن هذا القبيل أيضاً اعتناق مبدأ أصدق تمثيل

الطبيعة الذي كان سائداً في الفن الصيني؛ فثمة نباتات وأشجار مرسومة رسماً طبيعياً، ولا يقتصر الأمر على ذلك فقط، بل وجدت محاولات لإكساب رسوم المياه حياة وحركة؛ إذ بعد أن كانت مجرد خطوط متموجة متوازية، أصبحنا نجد أشكالاً هندسية غير منتظمة متجاورة. وقد يبدو هذا غريباً لأول وهلة إذ كيف يمكن أن يكون سطح الماء على هذا النحو؟ ولكن المصور كان طبيعياً وموفقاً، ذلك أن سطح المياه الهادئة إذا هب عليه النسيم نراه يكتسب هذه الأشكال الهندسية.

ولرغبة الفنان في أن يبعث في هذه المياه الحياة والجريان، نراه يرسم علاوة على ذلك عدة خطوط متوازية متموجة. ومن أبرز أوجه الخلاف طيات الملابس، إذ أصبحت في العصر المملوكي ذات طابع خاص لا نجد له مثيلاً، مما جعلها ميزة ودلالة على التصوير الملوكي، وهي هنا غير طبيعية ترسم بطريقة اصطلاحية، وكأنها وفق قاعدة معينة، فثمة مناق غير منتظمة الشكل تحيط بها خطوط متموجة متداخل بعضها في بعض.

(شكل ٤) القرد يرمي التين إلى الفيلم - المدرسة العربية - التصوير المملوكي القرن ٨هـ - ١٤م - بالمكتبة الأهلية بباريس

(شكل ٥) صورة من مقامات الحريري - المدرسة العربية ٧٣٤هـ - ١٢٣٤م

تلك هي أهم مميزات صور هذه الفترة، ونحب أن نضيف إليها هنا أن الصور أصبحت تحدد بإطار من الجهات الأربع وبذلك فصلت عن المتن فصلاً تاماً.

وأقدم ما وصل إلينا من هذه المدرسة نسخة من كتاب دعوة الأطباء لابن محفوظة بمكتبة أمبروز بميلان ومن عمل محمد بن قيصر السكندري في عام ٦٧٢هـ - ١٢٧٣م. ونلاحظ في صورها تلك المميزات التي ذكرناها من قبل.

ويصل إلينا من القرن الثامن الهجري والرابع عشر الميلادي عدد لا بأس به من المخطوطات المؤرخة نكتفي بذكر بعضها هنا وهي مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بفيينا وتاريخها ٧٣٤هـ - ١٣٣٤م وهي من عمل أبي الفضل بن إسحق (شكل ٥)، وكتاب الحيل الميكانيكية للجزري من عمل محمد بن أحمد في عام ٧٥٤هـ - ١٣٥٤م ومحفوظة باستانبول، كما صور هذا الفنان نسخة من كتاب كليلة ودمنة في نفس العام أيضاً في ٧٥٤هـ - ١٣٥٤م وهي محفوظة بالمكتبة البودلية بأكسفورد.

ويرجع إلى هذه السنة أيضاً نسخة من كتاب منافع الحيوان لابن الدريهم الموصلي محفوظة بمكتبة الأسكوريال بالقرب من مدريد. وأخيراً نجد كتاب عجائب المخلوقات للقزويني من عمل محمد بن محمد بن علي في عام ٧٧٨هـ - ١٣٧٧م.

ومن مصوري هذه المدرسة المعروفين لنا شهاب الدين غازي ابن عبد الرحمن الدمشقي الذي صور نسخة من مقامات الحريري محفوظة

بالمتحف البريطاني، والمعروف أنه توفى عام ٧١٠هـ – ١٣١٠م.

هذه بعض أمثلة ما وصل إلينا من هذا العصر، ونجد غيرها كثيراً غير مؤرخ ويسود فيها جميعاً مميزاته.

التصوير الأندلسي:

ازدهر التصوير في الأندلس كما ازدهر في الأجزاء الشرقية من العالم العربي؛ فزينت جدران الحمامات والقصور بالرسوم، وحليت صفحات المخطوطات بالصور، كما تدلنا على ذلك الأخبار التي حفظتها لنا المصادر والمراجع، سواء العربية منها أم الإسبانية. وقد ذكر لنا الضبى في كتابه "بغية الملتمس" أن الوزير الشاعر حسان بن مالك بن أبي عبده وزير المنصور بن أبي عامر ألف ونسخ وصور كتاباً من تأليفه في مدة أسبوع، وقدمه هدية للمنصور. وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على المكانة الاجتماعية الرفيعة التي كانت للمصورين في ذلك العهد.

ولم يصل إلينا من المخطوطات المصورة بالأندلس إلا ثلاثة مخطوطات، وقد يسفر البحث والتنقيب في المكتبات العامة والخاصة عن العثور على غيرها. وأولى هذه المخطوطات الثلاثة من القرن السادس الهجري (١٢م) وهي عن الأعشاب الطبية أو خواص الأشجار وموجودة بالمكتبة الأهلية بباريس.

والثانية من القرن الثامن الهجري (١٤م) عن قصة غرام ومحفوظة بمكتبة الفاتيكان. والثالثة من القرن العاشر الهجري (١٦م) في الأسكوريال

وهي لكتاب سلوان المطاع في عدوان الاتباع لابن ظفر الصقلي.

وقد سبق أن أشرنا إلى الرسوم الجدارية الأندلسية المعاصرة للتصوير العباسي، وقلنا إنها تشابهها في أسلوبها. ونذكر هنا أن المثل الوحيد الذي نعرفه هو عبارة عن رسم لرأس سيدة على جدار إحدى مرات مدينة الزهراء.

وسحنة هذه السيدة من النوع المستدير الذي يطلق عليه لفظ الوجه القمري كتلك الوجوه التي شاهدناها في رسوم سامرا والحمام الفاطمي. ويجب أن نضيف أن السحنة السامية كانت معروفة أيضاً في العهد الأموي بالأندلس. كما تدلنا على ذلك رسوم لأشخاص على إناء من الفخار محفوظ بمتحف قرطبة الأثري، ويرجع إلى هذا العهد أيضاً.

وإذا كانت رسوم العهد الأموي بالأندلس تدلنا على مقدار الصلة الوثيقة التي كانت قائمة بين هذا الجزء من العالم العربي الواقع في أقصى الغرب وبين الأجزاء الشرقية منه فإن صور مخطوطة الفاتيكان لتثبت أن هذه الصلة كانت قائمة أيضاً في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي).

وتحكي هذه المخطوطة قصة حب بين شاب يدعى بياض وفتاة تسمى رياض. وبياض هذا من أسرة كريمة في دمشق، ساح في البلاد وقابل فتاة على شاطئ نهر يسمى طرطر، حيث وقع في حبها وهام بها وصادف من العذاب والحرمان ما يصادف المحبين عادة (شكل ٦).

والملاحظ في صور هذه المخطوطة أنها تسير وفق التقاليد المتبعة في التصوير المملوكي مع بعض الاختلافات في رسوم العمائر وسحن

الأشخاص فالعمائر هنا تمثل العمارة الأندلسية بمميزاتها وعناصرها.

(شكل ٦) صورة بياض يغني بين النسوة –
المدرسة العربية بالأندلس القرن ٨هـ - ١٤م

أما سحن الأشخاص فلا يظهر بها ما ظهر في العصر المملوكي، وأقصد اختفاء الأثر المغولي، فلا العين ضيقة ولا الشوارب واللحي على النمط المغولي.

ومن الواضح أن الذي حفظ الأندلس من الوقوع تحت تأثير التيار الفني الجديد الذي صحب الفن المغولي هو بعد موقعها الجغرافي عن أملاك هذه الإمبراطورية المغولية.

أما مخطوطة سلوان المطاع في عدوان الاتباع، فهي وإن كانت عربية إلا أن صورها لا تمت إلى الأساليب العربية بصلة: فلا تكوين

الموضوعات ولا التلوين يخضع للتقاليد العربية فنجد هنا احترام قواعد المنظور واستخدام الضوء والظل والألوان المائية بدلاً من الألوان المعدنية. وصور هذه المخطوطة توضح موضوعات إسلامية وأخرى مسيحية، وترجع إلى النصف الأول من القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ونلحظ بها تأثيرات أوربية واضحة في سحن وملابس بعض الأشخاص والأسلحة والخيام بل وفي بعض الشارات.

ويمكننا نسبة هذه المخطوطة إلى أحد المصورين المدجنين الذين وقعوا تحت تأثير الأساليب الغربية، والمدجنون هؤلاء هم المسلمون الذين ظلوا في مدنهم بعد أن استردها المسيحيون وخدموا الحكام الأسبان، وذكرت لنا المصادر أسماء بعض هؤلاء المدجنين، فمنهم مثلاً مصور يسمى المنستير، وقدر ارتد هذا عن الإسلام عام ١٤٦٠م، وساهم في عمل صور قوطية الطابع بكاتدرائية طليطلة.

وإذا كان بعض الفنانين المسلمين قد وقع تحت التأثير الغربي وهجر تقاليده الفنية، فإن الأساليب العربية قد ظلت باقية حتى بعد زوال الحكم الإسلامي عن الأندلس وكان لها أثرها بدورها على بعض الفنانين المسيحيين كما توضح ذلك بعض الفنانين المسيحيين كما توضح ذلك بعض الرسوم التي وصلت إلينا في مخطوطات إسبانية من عمل المستعربين.