

الفصل الثالث

الصور المائية المرسومة على الجص

استخدم المسلمون في العصور الوسطى رسم الصور المائية على الجص (الفرسكو)^(١) لزخرفة مبانيهم . وطريقة إعداد هذه الصور هي أن يسكس الجدار بطبقة من الجص ، ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة في الماء ؛ ويراعى أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف الجص حتى يتشرب الجص اللون في أثناء جفافه . وبذلك يتفادى تساقط الطلاء . ومن الواضح أن هذه الطريقة أقل تكاليف من طريقة الرسم بالفسيفساء .

وأقدم الصور المائية الإسلامية المعروفة هي الرسوم التي اكتشفت في قصر عمره الذي ينسب إلى الوليد بن عبد الملك (٨٦ هـ — ٩٦ هـ / ٧٠٥ م — ٧١٥ م) . ويعتبر هذا القصر من القصور التي عني الأمويون ببنائها في صحراء الشام لأسباب سياسية واجتماعية^(٢) . ويقع على بعد خمسين ميلا شرق عمان . وقد اكتشفته بعثة علمية برئاسة موزيل^(٣) في سنة ١٨٩٨ م ؛ ويتألف من قاعة استقبال ملحقة بها حمام يتكون من ثلاث غرف . وكانت جدران القصر وقبواته يزخرفها من الداخل صور مائية تمثل أضخم مجموعة من الرسوم المائية عثر عليها في مبنى من المباني المدنية قبل العصر الرومانسكي^(٤) . وقد تطرق التلف إلى

(١) Fresco .

(٢) انظر مقالنا عن The Umayyad Desert Palaces في The Islamic Review

يوليو سنة ١٩٥١ .

(٣) Alois Musil .

(٤) Creswell (K. A. C.), A Short (٢٨١ صفحة) Dalton, Byzantine Art .

Account of Early Muslim Architecture, A Pelican Book صفحة ٨٧ .

(م ٤ — التصوير الإسلامي)

هذه الصور لاسيما تلك التي في قاعة الاستقبال التي كان من المتعذر تصويرها .
ومن ثم اعتمد في دراستها على الرسوم التي تمت بناء على ما نسخ من الصور .

وتنحصر الألوان المستخدمة في رسوم قصير عمره في اللون الأزرق ، واللون
البنى الداكن ، والبنى الفاتح ، واللون الأصفر الداكن ، واللون الأخضر
المشوب بزرقة .

وتمثل الصور موضوعات مدنية شتى . ومن أهم الصور في قاعة الاستقبال
صورة مرسومة في حنية مستطيلة الشكل في الحائط الجنوبي ، وهي تمثل حاكم
جالسا على عرشه ، وفوق رأسه مظلة ترتكز على عمودين حلزونيين ؛ وعلى جانبي
العرش وقف شخصان : أحدهما إلى اليمين يحمل مذبة^(١) .

ومن صور هذه القاعة أيضا رسم على الحائط الجنوبي بين الحنية ونهاية
الحائط الغربي يمثل امرأة كتب فوقها كلمة « النصر » باللغة اليونانية^(٢) .

وعند الطرف الجنوبي للحائط الغربي نفسه صورة أطلق عليها اسم « صورة
أعداء الإسلام » أو « صورة ملوك الأرض »^(٣) . وتمثل هذه الصورة ستة رجال
يلبسون ثيابا حسنة ، يصطف ثلاثة منهم في الأمام وقد مدوا أيديهم ، ويقف
الثلاثة الباقون خلفهم . وظهرت فوق الرسوم الأربعة الأولى آثار كتابة بالعربية
وباليونانية اعتمد عليها في تأريخ بناء القصر ونسبته إلى الخليفة الأموي الوليد بن

(١) Creswell (K. A. C.), Early Muslim Architecture جزء ١ صفحة ٢٥٩ ؛ الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، شكل ٨٠٢ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب . لإخراج الدكتور زكي محمد حسن شكل ٦ .

(٢) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٣١ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢١٠ —
٢١١ ، لوحة ٢٥ ؛ Jaussen & Savignac, Les Châteaux arabes لوحة ٥٥ ؛
Creswell (K. A. C.) المرجع نفسه ٢٦٠ — ٢٦١ .

(٣) Jaussen & Savignac المرجع نفسه صفحة ٨٩ ، لوحة ٣٩ ؛ Creswell
(K. A. C.) المرجع نفسه صفحة ٢٦٠ ولوحة ٤٨ هـ ؛ أحمد تيمور : المرجع نفسه لوحة رقم ٢
شكل ٥ ؛ الدكتور زكي محمد حسن : الأطلس شكل ٨٠٢ .

عبد الملك . ويرجح أن هؤلاء الرجال الستة يمثلون ملوكا خضعوا لصاحب القصر ؛ وكان من المستطاع التعرف على أربعة منهم بحكم بقاء أسمائهم : وهم من اليسار إلى اليمين : قيصر وكسرا في الصف الأمامي ، ورودريق والنجاشي في الصف الخلفي . ويلاحظ أن رودريق — وهو آخر ملوك القوط في أسبانيا — قد قتلته جيوش الوليد في معركة شريش في سنة ٩٢ هـ (٧١١ م) ، ومن ثم كان يعتقد أن هذا القصر قد شيد فيما بين سنتي ٩٢ هـ (٧١١ م) — وهي السنة التي مات فيها رودريق — و بين سنة ١٣٣ هـ (٧٥٠ م) وهي السنة التي انتهت فيها الخلافة الأموية . غير أن بعض العلماء استطاع أن يعين تاريخ القصر بصفة أدق وذلك على أساس دراسة ترتيب الرسوم الآدمية في هذه الصورة . وقد لاحظ أن الصف الأمامي يشمل صورتى ملكين كبيرين ، والصف الخلفي يشمل صورتى ملكين صغيرين ، ومن ثم استنتج أن الاسم الثالث في الصف الأول هو اسم ملك عظيم ، وأن الاسم الثالث في الصف الخلفي هو اسم ملك أقل أهمية ؛ كما أنه لاحظ أن ترتيب الرسوم الآدمية في كل من الصفيين يتفق مع ترتيب الوضع الجغرافي لدولهم من الغرب إلى الشرق ، ومن ثم استنتج أن الشخص الثالث في الصف الأمامي يمثل من غير شك حاكم امبراطورية عظيمة تقع إلى الشرق من فارس ، وأن الشخص الثالث في الصف الخلفي يمثل ملك دولة صغيرة تقع إلى الشرق من الحبشة . ومن المعروف أنه في بداية القرن الثامن الميلادي بدأ قتيبة بن مسلم الحرب ضد الشعوب التركية في وسط آسيا ، وأنه أحرز نصرين مهمين أحدهما في سنة ٧٠٧ م بين مرو وبخارى ، والثاني في سنة ٧١٢ م تحت أسوار سمرقند ، ومن المعروف أيضا أن إمبراطور الصين كان في ذلك الوقت يعتبر صاحب السيادة على جميع وسط آسيا ، وأنه هو الذي كان يلجأ إليه لدفع خطر العرب ، ومن ثم يرجح أن الصورة الثالثة في الصف الأمامي تمثل إمبراطور الصين ، وأن الصورة الأخيرة في الصف الخلفي تمثل أحد ملوك الترك الذين اشتركوا في

الحرب ضد قتيبة أو تمثل « داهر » الملك الهندي الذي قتل في السند سنة ٧١٢ م .
وإذا تذكرنا أن هذه الانتصارات التي تمثل أرفع ما وصل إليه مجد الأمويين
قد تنابعت في عهد الوليد بن عبد الملك ، وأن هذا الخليفة كان مشيدا عظيما ،
وأنه أقام في البتراء لم نجد غصاصة في إسناد قصير عمره إلى الوليد بن عبد الملك
فيما بين تاريخ موقعة شريش سنة ٧١١ م أو انتصار سمرقند سنة ٧١٣ م وبين
سنة ٧١٥ م سنة وفاته ^(١) .

وإلى اليمين من صورة أعداء الإسلام على الخائط نفسه رسم يمثل بعض
نساء عاريات في حمام ^(٢) ، وإلى يمينه مجموعة رجال يقومون بعمل تدريبات
رياضية ^(٣) .

وعلى الخائط الشمالى آثار رسم يمثل بعض مناظر الصيد ^(٤) تقع بقيته على
النصف الشرقى من الخائط الجنوبي . وفي أعلى الجانب الشرقى من هذا الخائط
الأخير إلى يمين نافذة تحت قبوة — رسمت صورة امرأة وإلى جوارها
وجدت بقايا كلمة « شعر » باللغة اليونانية ^(٥) ؛ وعلى الجانب الآخر من النافذة
نفسها عشر على بقايا رسم يمثل شخصين وفوقهما الكلمتان « تاريخ » و « فلسفة »
باللغة اليونانية ^(٦) .

وكانت العقود المستعرضة التي تحمل القبوات يزخرفها من الباطن رسوم
لم تسكن قد تطرق إليها كثير من التلف حين تم اكتشاف القصير . وقد عثر

(١) Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٢ — ٢٦٤ .

(٢) أحمد تيمور : المرجع نفسه لوحة رقم ٢ شكل ٥ ؛ الدكتور زكى محمد حسن : الأطلس
شكل ٨٠٢ .

(٣) المراجع نفسه .

(٤) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٣١ و ٣٣ و ٣٥ ؛ Kusejr Anira

صفحة ٢١٠ — ٢١١ ولوحة ٣٧ و ٣١ و ٣٢ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٠ .

(٥) Janssen & Savignac لوحة ٥٥ .

(٦) المرجع نفسه .

في النصف الجنوبي من العقد الشرقى على صورة تمثل موسيقياً جالساً يعزف على آلة ذات يد طويلة وأوتار^(١) ، وفوق هذه الصورة رسم يمتد حتى قمة العقد ويمثل امرأة تلبس نصفية مجبوكة ، وذراعاها مرفوعتان فوق رأسها^(٢) . وكان الرسم الذى يمثل ما فوق الذراعين قد اندثر حتى حين رآها موزيل ؛ غير أن الأستاذ كرزول يعتقد أن الرسم كان يمثل سيدة تمسك فوق رأسها بصورة على شكل ميدالية وذلك قياساً على صورة مشابهة في قبر صخرى في تدمر (بالмира)^(٣) . وعثر في النصف الجنوبي من العقد الغربى على صورة تمثل راقصة عارية تحرك جسمها وذراعيها حركات لولبية^(٤) .

وكان باطن القبوات تزخره رسوم^(٥) بعضها يمثل الحرف المختلفة كالتجارة وقطع الأحجار والبناء وهذه تشاهد في باطن القبوة الشرقية .

ولم تقتصر زخرفة قصير عمره بالصور على قاعة الاستقبال أو قاعة العرش بل كان الحمام الملاحق بالقاعة تكسو جدرانها أيضاً الرسوم — كما سبق أن قدمنا . ويتألف هذا الحمام من غرف ثلاث تؤدي كل منها إلى الأخرى وتختلف هذه الغرف فيما بينها من حيث طريقة التسقيف ، إذ كانت الغرفة الأولى يسقفها قبوة

(١) Creswell المرجع نفسه ٢٦٠ لوحة ٤٨ ج ؛ Musil, Kusejr Amra صفحة ٢١٠ و لوحة ٢٣ و ٢٤ ؛ Arabia Petraea جزء ١ صفحة ٢٨٢ و ٢٨٦ وشكل ١٢٤ ؛ Jausen & Savignac المرجع نفسه صفحة ٩٠ لوحة ٤٠ .

(٢) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٣٤-٣٥ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢١٠ ؛ لوحة ٢٤ و ٢٨ ؛ Jausen & Savignac صفحة ٩٠ لوحة ٣٨ .

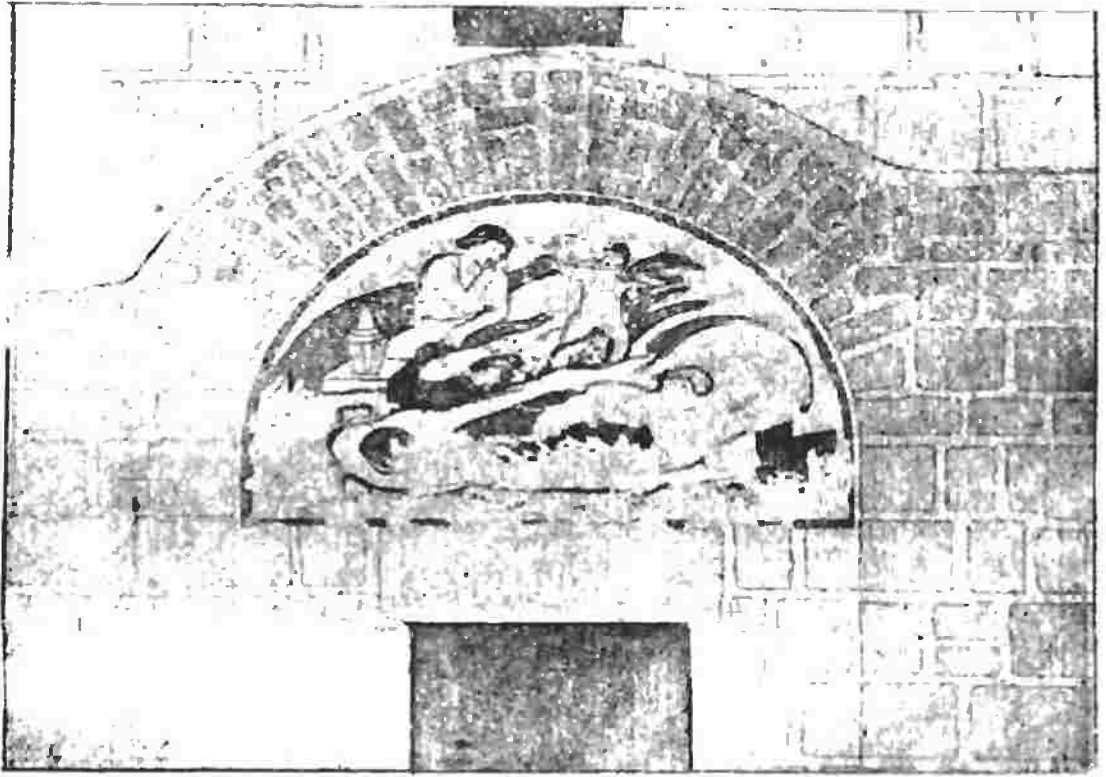
(٣) Strzygowski, Orient oder Rom صفحة ١١ — ١٢ و لوحة ١ ؛ Chabot, Choix d'inscriptions de Palmyre صفحة ٩٦ — ١٠٥ لوحة ١٤ و ١٥ و ١٧ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٠ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ .

(٤) Jausen & Savignac صفحة ٩٠ لوحة ٤٠ .

(٥) أحمد زيمور : التصوير عند العرب لوحة ٢ شكل ٤ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٠ — ٢٦١ ؛ Musil, Sitzungsberichte صفحة ٣٦ — ٣٨ شكل ١٤ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢٠٩ و ٢١١ لوحة ١١ و ٢٨ و ٣٠ .

برميلية الشكل ، والثانية تغطيها قبوة متقاطعة ، والثالثة تتوجها قبوة
وتتميز الغرفة الأولى ذات القبوة البرميلية بأن الصور التي اكتشفت فيها
كانت أحسن صور القصير حفظاً .

ومن الرسوم التي تزخرف هذه الغرفة صورة في قلب العقد فوق عتبة الباب
الذي يؤدي من قاعة الاستقبال إلى الحمام^(١) شكل ٣ . وتمثل هذه الصورة



شكل ٣ — صورة مائية على الجص بالغرفة الأولى من حمام قصير عمره
فوق عتبة الباب بين قاعة الاستقبال والحمام . بين سنتي ٧١١ م و ٧١٥ .

كيويد بجناحين منتشرين وكأنه يرمى سهماً في قوسه وأمامه شخصان راقدان
على الأرض وعليهما ملاءة ؛ وفوقهما — إلى يمين كيويد — امرأة جالسة ، وقد
أسندت ذقنها على يدها .

(١) Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦١

وفي وسط العقد المقابل في الغرفة نفسها تشاهد نافذة إلى يسارها امرأة عارية أو شبه عارية قد جلست ، وأسندت ذقنها على يدها ، وأخذت تنظر إلى رجل على الجانب الآخر من النافذة قد أولاها ظهره ، والثقت ينظر إليها من فوق كتفه (١) .

أما القبوة البرميلية التي تمثل سقف الغرفة فيزخرها أشرطة متقاطعة تحليها أوراق الشجر . وينتج من تقاطع الأشرطة سبعة عشر معيناً يحف بها اثنا عشر مثلثاً ؛ ويشغل هذه المعينات والمثلثات صور تمثل إما امرأة أو رجلاً أو حيواناً أو طائراً . ومن الصور التي تلفت النظر في هذه المعينات والمثلثات صورة تمثل دبا أو قرداً يجلس على مقعد ، ويعزف على ربابة ؛ وصورة تمثل قرداً واقفاً على قدميه ويصفق بيديه ، ورسم يمثل رجلاً يلبس قميصاً رومانياً ويصفر في ناي ؛ ورسم يمثل راقصة تلبس قميصاً بلا أكمام . ويشغل المعينات الثلاثة في وسط القبوة رسوم ثلاثة تمثل رجلاً من أعمار مختلفة ، ويعتقد بعض العلماء أن هذه الرسوم الثلاثة تصور أطواراً ثلاثة من أطوار الرجولة وهي الشباب والرجولة والشيخوخة (٢) .

أما الغرفة الثانية ذات القبوة المتقاطعة فيشاهد على جدرانها الغربية والجنوبية والشرقية رسوم آدمية عارية (٣) ؛ ويشاهد في أعلى الجدار الشمالى زخارف تتألف من فروع الكرم التي تنمو على شكل أقواس تحف بعناقيد عنب (٤) .

(١) الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية شكل ٨٠٥ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦١ .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب إخراج الدكتور زكي محمد حسن لوحة : شكل

١٣ ؛ الدكتور زكي محمد حسن : الأطلس شكل ٨٠٤ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦١ — ٢٦٢ ولوحة ٤٩ أ و ب .

(٣) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٤٢ ؛ Ku-ejr Amra صفحة ٢١٢

لوحة ٣٦ ؛ Brockelmann, Der Islam صفحة ١٨٣ ؛ Jausse & Savignac المرجع نفسه لوحة ٥١ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٢ لوحة ١٥٠ .

(٤) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٤٣ شكل ١٨٣ ؛ Ku-ejr Amra صفحة

٢١٢ ولوحة ٣٩ ؛ Jausse & Savignac شكل ٩٤ ولوحة ٤٩ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٢ .

وفي هذا الجدار الشمالى حنية تزخرفها الأقواس نفسها ولكن على مقياس أكبر ،
وتحتوى الأقواس هنا على رسوم تمثل رجلاً أو حيواناً^(١) . ويزخرف القبة
المتقاطعة التى تغطى هذه الغرفة رسوم نبات وأوراق^(٢) .

وتتميز الغرفة الثالثة فى حمام قصير عمره بأنها مسقوفة بقبة ؛ وتزخرف هذه
القبة من الداخل صورة ذات أهمية علمية إلى جانب أهميتها الفنية : إذ أنها
تمثل رسوم البروج والمجموعات الشمسية^(٣) . وتعتبر هذه الصورة هى الوحيدة
من نوعها المرسومة فى بطن قبة غير أنه من المؤكد أنها منقولة من صورة مرسومة
على وجه مسطح كصفحة كتاب مثلاً . ومن الواضح أن المصور كان يبذل جهداً
صادقاً فى سبيل نقل الرسوم بدقة ولو كان ذلك على حساب الفن ؛ ولا شك فى أنه
قد وفق فى مهمته بفضل ما أوتي من مهارة فنية . ولا يخفى ما فى هذه الرسوم المختلفة
ذات الأسلوب اليونانى من طابع شرقى مما يرجح أن المصور متأثر بمخطوط شرقى
ربما كان هو المسئول عن ظهور الأسلوب العربى فى رسوم البروج . ويلاحظ أن
أنظار الرسوم الرمزية تلفت إلى الاتجاه العكسى لآتجاه الجسم ، كما أن اليسار يصبح
يميناً والعكس . ويؤكد بعض العلماء أن المصور لم يعتمد على رسوم مبنية على
الملاحظة الشخصية لسماء قصير عمره ، وإنما نقل صورته من رسوم مبنية على ملاحظة
السموات الشمالية . وقد اضطر — بحكم الفتحات والنوافذ التى تحترق بناء القبة —
أن يرسم بعض الأشكال فى غير أماكنها المعروفة ، ومن ثم ظهرت فى الرسم
بعض الأخطاء العلمية . كما أنه يرجح أن بعض الرسوم التى كانت تمثل أحد عشر

(١) Jaussen & Savignac لوحة ٥٣ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٢

لوحة ٥٠ ب .

(٢) Creswell المرجع نفسه لوحة ٥٠ ب ، حيث يشاهد جزء صغير منها .

(٣) Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٩١ شكل ٣٣٨ — ٣٤١ وصفحة ٢٩٢

شكل ٣٤٢ — ٣٤٦ وصفحة ٢٩٥ شكل ٣٤٧ — ٣٥٠ ولوحة ٥٠ ج و ٥١ ا
وب و ج .

برجا قد تطرق إليها التلف واختفت عن الأنظار : ذلك أنه قد اصطلاح في ذلك الوقت الذى أنشئ فيه قصير عمرة على رسم ثمانية وأربعين برجا في حين أن رسوم قصير عمره لم تشتمل إلا على سبعة وثلاثين برجا^(١) فقط .

ومع هذا فلم يصلنا أثر علمي يعادل في أهميته ودقته العلمية هذه الرسوم التى تعتبر وثيقة ذات قيمة كبيرة في دراسة الفلك^(٢) . وتشبه الرسوم النجمية في قبة الغرفة الثالثة في حمام قصير عمره الرسوم النجمية من العصر اليوناني الروماني والرسوم المنقولة عنها كما يمثلها مخطوطة Codex Vat. gr. 1087 التى ترجع إلى القرن الخامس عشر الميلادي ، ومخطوطة بطليموس Codex Vat. gr. 1291 التى ترجع إلى القرن التاسع الميلادي . ومن جهة أخرى إذا قورنت رسوم قصير عمره بكرة درسدن The Dresden Globe^(٣) يلاحظ أن رسوم قصير عمره تمثل حلقة اتصال بين الأسلوب الكلاسيكي وبين الأسلوب الذى ساد في العصور الوسطى المتأخرة في بلاد الشرق . وفضلا عن ذلك فإنها تعتبر مرحلة بين الأعمال الفلكية الكلاسيكية المتأخرة وبين المؤلفات الفلكية العربية العظيمة التى كتبت بعد هذه الرسوم بنحو خمسين سنة .

وهكذا يتضح أن صور قصير عمره تشتمل على موضوعات كثيرة مختلفة : إذ أنه إلى جانب الصور المشهورة مثل صورة « الخليفة على عرشه » وصورة « أعداء الإسلام » وصورة « بروج السماء » رسمت مناظر صيد واستحمام ورقص وتدرجات

(١) Arthur Beer, The Astronomical Significance of the Zodiac of Qusayr Amra
Creswell (K.A.C.), Early Muslim Architecture في جزء ١ صفحة ٢٩٧ — ٣٠٣ .

(٢) Fritz Saxl, The Zodiac of Qusayr Amra في Creswell المرجع نفسه
صفحة ٢٨٨ — ٢٩٥ .

(٣) المرجع نفسه صفحة ٢٩٢ .

رياضية وحرف صناعية بالإضافة إلى صور سافرة وأشكال رمزية ، ورسوم حيوان وطيور ، وزخارف هندسية ونباتية .

ولقد حاول بعض العلماء تحليل الوحدات المختلفة التي تتألف منها هذه الصور وإرجاعها إلى أصولها الفنية ، فوجدوا أن أشد التأثيرات ظهوراً هي التأثيرات الفنية الهلانية ؛ وهذه تتضح في موضوعات بعض الصور : مثل تمثيل الشعر^(١) والتاريخ^(٢) والفلسفة^(٣) والنصر^(٤) برسوم آدمية وضع عليها أسماؤها باللغة اليونانية ، ومثل رسم كيو بيد^(٥) ، ومثل الصور التي يرجح أنها ترمز إلى مراحل العمر^(٦) .

وفضلاً عن ذلك فإن بعض الثياب وأكاليل الغار مستعارة من الفن الهلاني^(٧) .

أما من حيث الأسلوب فأغلب الصور ذات طابع هليني يلاحظ في طريقة التعبير عن الحركة ، ومحاولة التجسيم ، وتزويد الصور بحيوية ، والقرب من الواقع ، والبعد عن الزخرفة ؛ وتتضح هذه المميزات في صور الاستحمام^(٨) ، والتدريبات الرياضية^(٩) ، وصور الموضوعات المختلفة في الغرفة الأولى والثانية من الحمام^(١٠) .

ولقد ظهر أن بعض صور قصير عمره شديد الشبه بصور هيلينستية في سوريّة نفسها : من ذلك مثلاً أن ثوب إحدى الراقصات المرسومة في بعض المعينات

(١) انظر صفحة ٥٨ .

(٢) انظر صفحة ٥٨ .

(٣) انظر صفحة ٥٨ .

(٤) انظر صفحة ٥٠ .

(٥) انظر صفحة ٥٤ وشكل ٣ .

(٦) انظر صفحة ٥٥ .

(٧) Encyclopaedia of Islam جزء ١ صفحة ٣٣٨ ؛ Creswell المرجع نفسه

صفحة ٢٦٨ .

(٨) انظر صفحة ٥٢ .

(٩) انظر صفحة ٥٢ .

(١٠) انظر صفحة ٥٤ — ٥٦ وشكل ٣ .

في قبوة الغرفة الأولى من الحمام في قصر عمره^(١) يشبه ثوب أحد الأشخاص في بعض صور الصالحية (دورا — أورويس) التي تقع على الفرات على بعد ١٢٠ ميلا شرق تدمر (بالميرا)^(٢). ومن ذلك أيضا التشابه الواضح بين بعض صور قصر عمره وبين بعض صور السيناجوج في الصالحية نفسها^(٣) (دورا — أورويس). كما لوحظ الشبه بين زخرفة قبوة الغرفة الأولى من الحمام بالمعينات وبين زخرفة بالفسيفساء عثر عليها في مادبا^(٤) التي لا تبعد عن قصر عمره بأكثر من ٥٠ ميلا^(٥)، وكذلك بين زخرفة أخرى من الفسيفساء أيضا اكتشفت بالقدس، وبين زخرفة ثلاثة بالفسيفساء أيضا عثر عليها في جبل الزيتون^(٦).

ومن التأثيرات السورية التي تظهر في صور قصر عمره تأثيرات سورية بيزنطية تتضح في رسوم العماير في خلفيات الصور، وفي رسوم الأعمدة اللولبية أو الحلزونية^(٧).

وإلى جانب هذه التأثيرات التي تعتبر ذات أصل هليني تتضح في صور قصر عمره تأثيرات من فن مختلف هي التأثيرات الساسانية. وتظهر هذه التأثيرات الساسانية بشكل واضح في الصورة التي تسمى بصورة « أعداء

(١) Creswell المرجع نفسه لوحة ٤٩.

(٢) المرجع نفسه شكل ٣١٧ المواجه لصفحة ٢٨٢.

(٣) M. Lié, Les Peintures de la Synagogue de Doura — Europos (٣)

245 — 256 après J. C. لوحة ١.

(٤) Revue Biblique لسنة ١٨٩٢ شكل على صفحة ١١٨.

(٥) Creswell المرجع نفسه شكل ١٣٨ على صفحة ٢٦٦.

(٦) Revue Biblique لسنة ١٨٩٥ صفحة ٨٦ : Creswell المرجع نفسه

صفحة ٢٦٧.

(٧) Eacyclopaedia of Islam جزء ١ صفحة ٣٣٨ : Creswell المرجع نفسه

صفحة ٢٦٨.

الإسلام»^(١) : ذلك أن ترتيب الأشخاص في صفوف مستمد من التقاليد الساسانية التي تلاحظ في بعض المنحوتات الحجرية الساسانية عند بيستون ، ونقش رستم ، ونقش رجب ؛ كما أن بسط الأيدي إلى الأمام من المراسيم الساسانية التي ترمز إلى الخضوع والاستسلام^(٢) ، ويستنبط ذلك مما جاء في وصف لإحدى الصور في كرمان شاد تمثل خضوع ملوك الأرض لكسرى وهو متربع على عرشه ؛ وقد أشار إلى هذه الصورة ياقوت^(٣) . والحق أن صورة « أعداء الإسلام » قريبة جداً من حيث الموضوع والأسلوب والتفاصيل من الصور الساسانية .

وتشتمل صور قصير عمره على تأثيرات ساسانية أخرى : من ذلك أسلوب رسم بعض الحيوان ، وكذلك وضعها أمام شجرة أو غصن كما هي الحال في صور بعض المعينات في قبوة الغرفة الأولى من غرف الحمام^(٤) ، ذلك الأسلوب الذي شاع استعماله في الفن الساساني كما يتضح في أمثلة كثيرة^(٥) .

وهكذا نلاحظ أن صور قصير عمره تشتمل على نوعين رئيسيين من التأثيرات : هما التأثير السوري الهلنستي والتأثير الساساني . وإذا كانت المظاهر الهلنستية السورية هي الغالبة فإن ذلك أمر طبيعي ذلك أن قصير عمره مبنى سوري لا بد أن يتأثر بالتقاليد السورية السائدة : ولكن يجب ألا نفعل هنا التأثير الساساني الواضح الذي استطاع الفنان أن يجمع بينه وبين الأساليب السورية الهلنستية جمعاً غير متنافر . ويمكن تفسير الجمع بين العناصر السورية الهلنستية وبين

(١) انظر صفحة ٥٠ — ٥٢

(٢) Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٨ — ٢٦٩ .

(٣) المرجع نفسه صفحة ٢٦٩ .

(٤) المرجع نفسه لوحة ٤٩ .

(٥) انظر Pope (A D.I.A. Survey of Persian Art) جزء ١٤ صفحات ١٧٧ و ٢٠٤

العناصر الساسانية في صور قصير عمره بأن هذا القصير — وإن كان مبنى مقاماً على أرض سورية — لم يعد يتبع سورية المسيحية الهلنستية ، ولكنه يتبع سورية التي كانت قد صارت منذ أكثر من نصف قرن من الزمان عاصمة الإمبراطورية العربية الإسلامية الواسعة الأرجاء ، والتي صار يفد إليها أساليب وطرز مختلفة من سائر أنحاء الإمبراطورية ، ولا سيما إيران ، والتي أخذت تحاول التوفيق بين هذه الأساليب الفنية المختلفة لتصوغ منها أسلوباً إسلامياً موحداً . ومن الواضح أن الأساليب التي حاول الأمويون أن يستمدوا منها أسلوبهم هي الأساليب الحامية في سورية ومصر وغيرها التي تكونت أساساً من مزيج من الفنون الهلنستية المحلية والفن البيزنطي بالإضافة إلى التقاليد المحلية القديمة ، وكذلك من الأسلوب الساساني في إيران الذي لم يكن هو أيضاً يخالو من عناصر هلنستية — وإن غلب عليه الطابع الوطني الإيراني .

والحق أن الصور المائية في العصر الأموي تتميز بتجولة الجمع بين هذين التيارين : السورى والساسانى . وقد وضع الجمع بينهما في صور قصير عمره ؛ غير أنه أكثر ظهوراً في صورتين مائيتين أخريين عثر عليهما في نوفمبر سنة ١٩٣٦ في قصر الحير الغربي في تدمر (بالميرا) الذي شيده هشام بن عبد الملك (٧٢٤ — ٧٤٣ م) وهاتان الصورتان محفوظتان الآن في المتحف الوطنى في دمشق^(١) . وهما مستطيلتا الشكل ، وفي حالة جيدة من الحفظ ، وإن كان التلف قد تطرق إلى الأجزاء السفلى منهما .

وينحدر الصورة الأولى^(٢) إطار مزخرف بمربعات متصلة الرؤوس . ويملاً هذه المربعات وكذلك المثلثات الناتجة من تقابل رؤوسها زخارف نباتية محورة .

(١) Daniel Schlumberger, Deux Fresques Omeyyades في Syria عدد ٢٥

صفحة ٨٦ — ١٠٢ .

(٢) المرجع نفسه لوحة ١ .

ويلاحظ أن الألوان المستخدمة في هذه الصورة تميل بصفة عامة إلى التالف .

وتنقسم الصورة رأسياً إلى ثلاثة أقسام . ويشمل القسم الأعلى صورة عمدين متصلين ، ويقف تحت العقد الأيمن رجل ينفخ في مزمار وأمامه أربع زهرات ، ويقف تحت العقد الأيسر امرأة تعزف على قيثارة^(١) . ويشاهد في القسم الأوسط صورة فارس قد امتطى صهوة جواده الرأى كض ، وشرع يرمى غزالاً بهم^(٢) . أما القسم الأسفل — وهو أكبر الأقسام — فلا تزال فيه آثار صور آدمية وحيوانية ربما كانت تمثل مناظر صيد في بعض الأقسام ، وفلاحاً يسوق مواشيه أو صياداً ومعه صيده في قسم آخر .

أما الصورة الثانية^(٣) فيحدها شريط تزخرفه أفرع نباتية تؤلف دوائر ويتفرع منها عناقيد غنب وأوراق نباتية . وفي وسط هذه الصورة ميدالية يحف بها شريط من حبات اللؤلؤ ، وبها صورة نصفية لسيدة في وضع مواجه ، وقد أمسكت بيديها منديلًا مملوءًا بالفاكهة ، ويزين عنقها عقد من حبات اللؤلؤ وتحته يلتف ثعبان^(٤) . ويشاهد فوق الميدالية كائنان بحريان خرافيان متقابلان على أرضية ذات زخارف نباتية ، ويمسك كل منهما في يده عصاً ؛ ويتألف كل من الكائنين من النصف العلوى لإنسان ، والنصف السفلى سمكة^(٥) . ويرى أسفل الميدالية بقايا صور حيوان وطيور وزخارف نباتية .

وتشتمل هاتان الصورتان على التأثيرين الساساني والسوري . وتتضح الملامح الساسانية بشكل ظاهر في الصورة الأولى ، إذ تظهر في منظر صيد

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية . شكل ٨٠٦ .

(٢) المرجع نفسه شكل ٨٠٧ .

(٣) Schlumberger المرجع نفسه لوحة ب .

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : الأطلس شكل ٨٠٨ .

(٥) المرجع نفسه شكل ٨٠٩ .

الغزال^(١) ، وفي وضعه المعقد^(٢) ، وفي وضع ذراعى الفارس^(٣) ؛ بل إن موضوع الرسم الأوسط في الصورة الأولى ربما يمثل النصف الأول من قصة بهرام مع محظيته التي ذكرتها الشاهنامه وغيرها من القصص الفارسية ، والتي كثيراً ما صورت في الفن الإسلامي^(٤) . كما تلاحظ التأثيرات الفارسية في شكل ملابس الموسيقيين^(٥) ، وفي الوحدات الزخرفية في الشريط الذي يحف بالصورة الأولى^(٦) ، وفي زخارف كوشات العتود التي تشبه مثيلاتها في المباني^(٧) .
وفضلاً عن ذلك فإن الصورة الثانية تشتمل أيضاً على بعض تأثيرات ساسانية تتمثل في إطار الميدالية الذي تزخره حبات اللؤلؤ الساسانية^(٨) ؛ بل إن نوع الإطار نفسه ربما كان مستعاراً من أمثلة فارسية قديمة^(٩) .

(١) انظر Sarre, Iranische Felsreliefs صفحة ٢١١ .

(٢) انظر Pope (A. U.), A Survey of Persian Art جزء ١ صفحة ٢١٤ .

(٣) Sarre, Iranische Felsreliefs .

(٤) ملخص هذه القصة أن بهرام جور أراد يوماً أن يثبت لمحظيته براعته في الصيد فرى غزالاً بقطعة من الطين المتجمد في أذنه فرفع الغزال حافره ليحك أذنه فضربه بهرام جور بسهم ربط بين الحافر والأذن ؛ ولكن المحظية لم تقابل هذا العمل بما كان ينتظره بهرام جور من إعجاب بل قالت إن أى شيء يمكن تحقيقه بالمران ، فغضب بهرام جور وألقى بها إلى الأرض وأمر أحد أتباعه بقتلها . وبعد الحادثة بسنين شاهد الملك أمراً عجيباً : شاهد امرأة تحمل بكرة ضخمة وتضعدها عدداً كبيراً من الدرج ، مما أذهل الملك ولكن السيدة قالت : يا مولاي إن كل شيء يمكن تحقيقه بالمران . ثم كشفت له عن شخصيتها فإذا بها محظيته التي كان قد غضب عليها ؛ وكان التابع قد أطلق سراحها فأخذ تتمرن على حمل البكرة منذ كانت عجلاً صغيراً وهكذا أخذت تقوى عضلاتها يوماً بعد يوم . وأحس الملك أنه أخطأ في حقها فعفى عنها واعتذر لها .

(٥) انظر Pope (A. U.), A Survey of Persian Art جزء ١ صفحة ٢٣٠ .

(٦) انظر Sarre, Iranische Felsreliefs صفحة ٢١٠ .

(٧) انظر Herzfeld, Tor von Asten صفحة ١١٧ — ١١٩ .

(٨) Pope (A. U.), A Survey of Persian Art جزء ١ صفحة ١١٤ و٢٢٣ ب .

(٩) A Survey of Persian Art جزء ١ صفحة ٢٠٠ .

(٩) A Survey of Persian Art جزء ١ صفحة ٢٠٤ ؛ Herzfeld, Die

Malerien von Samarra صفحة ٢٧ .

وإلى جانب التأثيرات الساسانية تظهر في رسوم قصر الحير الغربي تأثيرات سورية . وتظهر هذه التأثيرات بشكل أوضح في الصورة الثانية فالميدالية بما فيها من صورة رمزية ربما تمثل « جى » (G) يمكن مقارنتها بصور الفسيفساء البيزنطية في انطاكية ، كما يرجح أن الكائنات البحرية الخرافية قد استعيرت من أمثلة هلمينية رومانية ؛ وفضلاً عن ذلك فإن كثيراً من العناصر الزخرفية كالأفرع النباتية التي تتموج على شكل دوائر وكذا عناقيد العنب قد شاع استعمالها في الفن السوري المسيحي . وبالإضافة إلى ذلك يلاحظ في هذه الرسوم وحدات عرفها الفن الأموي في سورية من ذلك رسم العقد على شكل حدوة الفرس في الصورة الأولى الذي يظهر طرازه في عقود الحجاز والعقود السفلى في الأروقة في الجامع الأموي بدمشق^(١) . كما أن الزخارف المرسومة في كوشات عقدي الصورة الأولى تشبه بعض زخارف الفسيفساء في قبة الصخرة^(٢) : وفضلاً عن ذلك فإن رسوم الصورة الثانية شديدة الشبه بصور قصير عمره ، كما أن الأفرع النباتية التي تتألف دوائر تشبه الدوائر الزخرفية في رسوم قصير عمره^(٣) . وكذلك زخارف هذه الصورة الثانية تشبه بعض زخارف مثلثات قصر المشتى .

وهكذا يتضح أن صور قصر الحير الغربي تتألف من عناصر ساسانية ومن عناصر سورية : هلمينية ومسيحية وأموية اجتمعت معاً جنباً إلى جنب من غير تنافر . غير أنه من الواضح أن العناصر الساسانية في هذه الصور قد زادت عنها في قصير عمره بحيث صارت على قدم المساواة مع العناصر السورية إن لم تكن تفوقها . وليس من الغريب أن يأخذ الطابع الفارسي في التغلغل في الإنتاج

(١) Creswell المرجع نفسه صفحة ١٣٧ — ١٣٩ وشكل ٧٥ و ٧٨ ؛ ربما نشأ هذا العقد في إيران أو في الهند ؛ غير أنه تطور وشاع استخدامه في أسبانيا وشمال إفريقية أثناء العصر الإسلامي .

(٢) Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٠١ و ٢٠٩ و ٢٦٠ — ٢٦١ وشكل ٥٣٣ و ٥٣٤ .

(٣) المرجع نفسه لوحة ٥٠ .

الإسلامي : ذلك أن الإمبراطورية الساسانية كانت على قسط كبير من التحضر والمدنية والتقدم الفني قبل أن يفتحها العرب . ومن ثم ورث المسلمون تقاليدها وأنظمتها وحضارتها ، وورثوا — فيما ورثوا — فنونها وأصاليبها وطرزها . ومن جهة أخرى أخذ الفرس يدخلون في الإسلام ، ويساهمون في مختلف نواحي النشاط في الإمبراطورية الإسلامية ، ومن ثم ظهر أثرهم في نظمها الاجتماعية وحياتها العقلية وطرزها الفنية . والحق أن موقف المسلمين من الحضارة الفارسية كان يتسم بالتسامح — بعكس موقفهم من الحضارة البيزنطية — وربما يرجع ذلك إلى أن العداء بين الإسلام والفرس قد زال سريعاً بزوال الدولة الساسانية ، وخضوع بلادها خضوعاً تاماً للدولة الإسلامية ، في حين أن الدولة البيزنطية التي — وإن كانت قد أحاق بها المسلمون كثيراً من الهزائم ، وكسبوا منها زبدة أقاليمها — ظلت تناوئهم العداء طوال مئات من السنين . ومن ثم لم يجد المسلمون غضاضة في أن يشيدوا بمجد الفرس ، وأن يتغنوا بحضارتهم ، بل وأن يفخر بعضهم بالانتساب إليهم ، وأن يحاول تفضيلهم على العرب أنفسهم . وهكذا كان من الطبيعي أن يأخذ الطابع الفارسي في الازدياد في المجتمع الإسلامي إلى أن كتبت له السيادة التامة في عصر العباسيين الذين قامت دولتهم على أكتاف الفرس .

ومن المظاهر الإسلامية التي وضح فيها تغلغل الطابع الفارسي التصوير الإسلامي إذ استمد كثيراً من مقوماته من الدولة الساسانية التي ازدهرت فيها فنون التصوير لاسيما في عصر ماني . ولقد كان ماني مصوراً ماهراً استخدم التصوير في نشر مذهبه الجديد . وعلى الرغم من أن إيران قد قضت على المذهب المانوي فقد وجد هذا المذهب أشياعاً له في قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا ، ومن ثم صار للتصوير الديني مكانته بين هذه القبائل ؛ وقد كشفت الحفائر التي قام بها لوكوك^(١) وجرينفيلد^(٢) في مدينة خوجو عاصمة قبائل الأويغور عن بقايا

. Le Coq (١)

. Grunwedel (٢)

رسوم حائطية ، وكتب صورة ترجع إلى القرن الثامن الميلادي وإلى القرن التاسع ، ويتضح في هذه الرسوم الأسلوب الساساني . ومن المعروف أن كثيراً من أتباع ماني قد هاجروا إلى بلاد العراق في القرن الثامن الميلادي حيث قويت شوكتهم في عهد المأمون (٨١١ — ٨٣٣ م) ؛ غير أنهم لم يلبثوا أن تعرضوا لبلاء شديد في القرن العاشر الميلادي ؛ وقد كتب ابن الخوزي في كتاب « المنتظم » أنه في سنة ٣١١ هـ (٩٢٣ م) « أحرقت على باب العامة ببغداد صورة ماني وأربعة أعدال من كتب الزنادقة فسقط منها ذهب وفضة مما كان على هذه الكتب ، وكان له قدر »^(١) .

والحق أن التصوير لم يقض عليه في إيران بالقضاء على الدولة الساسانية : ذلك أن الحفائر الحديثة في نيسابور قد كشفت عن صور مائبة مرسومة على الجص ترجع إلى نهاية القرن الثاني الهجري أو بداية الثالث (أواخر القرن الثامن الميلادي أو أوائل التاسع) بما يشير إلى ازدهار مدرسة للتصوير في بلاد الفرس . ويرجع الفضل في اكتشاف هذه الصور إلى الحفائر الأثرية التي تولاهها متحف المتروبوليتان للفن في نيويورك في سني ١٩٣٦ و ١٩٣٧ و ١٩٣٩ .

ومن هذه الصور رسوم لونت بلون واحد ؛ وأهمها صورة نقلت إلى متحف طهران ، وهي محددة باللون الأسود ؛ وتمثل هذه الصورة صيادا ممتطيا جواده وهو يركض ، وقد ارتدى فاخر الثياب ، ووضع على رأسه خوذة وتمنطق بحزام ومعه سيفان ودرع مستدير الشكل ، وحمل بازا فوق رسغه الأيسر ، وربط إلى سرجه حيوانا أشبه بأرنب بري . وغنى عن البيان أن نذكر أن هذه الصورة ساسانية الطابع . إذ تلاحظ التقاليد الساسانية في الموضوع ، وفي إتقان رسم الفرس ، وفي ملابس الصياد ؛ كما أن آسيا الوسطى قد تركت أثرها في بعض التفاصيل مثل السيوف والخوذة^(٢) .

(١) أحمد تيجور : التصوير عند العرب صفحة ١٨٩ .

(٢) ديمانند : الفنون الإسلامية ترجمة الأستاذ أحمد عيسى صفحة ٣٨ .

وإلى جانب الرسوم ذات اللون الواحد عشر في نيسابور على صور متعددة الألوان استخدم في رسمها اللون الأسود ، والأبيض ، والأزرق ، والأحمر بدرجات وكثافات مختلفة ؛ وتمثل هذه الصور موضوعات مختلفة : بعضها يمثل صور زهريات ^(١) ، وبعضها يمثل وجود بشر وشياطين ^(٢) . وعلى الرغم من أن هذه الرسوم ذات طابع ساساني صرف يشاهد مثلاً في رسوم الأفرع ذات الثلاث وردات ^(٣) فإن هذه الصور تشتمل على بعض الملامح الهلينية التي لم تكن غريبة عن الفن الساساني القديم . وتظهر هذه الملامح في طريقة رسم الثياب بشيء من واقعية الفن الهليني .

وليس من شك في أن هذه الصور التي اكتشفت في نيسابور — فضلاً عن صور أخرى عثر عليها في بعض أنحاء إيران — تدل على ازدهار مدرسة للتصوير في إيران كانت تتبع التقاليد الساسانية ؛ ومن الواضح أن هذه المدرسة كانت على درجة كبيرة من الحيوية والنشاط بحيث أثرت تأثيراً كبيراً في أساليب التصوير العباسية والفاطمية .

ولقد ظلت هذه المدرسة محتفظة بحيويتها في إيران . ويشهد بذلك الصور المائية التي عثر عليها والتي يرجح أنها ترجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي . وتعتبر هذه الرسوم تطوراً طبيعياً للتقاليد الفنية الإيرانية التي أثبتت حفائر متحف المتروبوليتان في مدينة نيسابور وجودها منذ العصور الإسلامية الأولى والتي سبق أن أشرنا إليها ^(٤) .

(١) Bull. Metropolitan Mus. Art جزء ٣٣ لسنة ١٩٣٨ شكل ٤ و ٥ .

(٢) المرجع نفسه شكل ٧ و ٨ و ٩ .

(٣) المرجع نفسه شكل ٥ ؛ ديمند : الفنون الإسلامية ترجمة الأستاذ أحمد عيسى .

صفحة ٣٩ — ٤١ .

(٤) انظر صفحة ٦٦ .

ومن هذه الرسوم صورة مائية محفوظة بمتحف طهران^(١) . وتشتمل هذه الصورة على صفيين من الرسوم الآدمية ، يشاهد في الصف العلوى ثلاثة أشخاص ، وفي الصف السفلى اثنان . ويلاحظ أن سحنة الرسوم الآدمية في هذه الصورة تتميز ببعض الملامح الصينية ، كما أن أسلوب الرسم مسطح يعتمد على الخطوط ، وليس فيه أى تعبير عن المساحة أو العمق ، أو أية محاولة للتجسيم ، كما أن فيه إجحالا تاما لقواعد المنظور .

ومن الرسوم الإيرانية أيضا رسم محفوظ في مجموعة هيراماتك في نيويورك^(٢) ، وهو في حالة سيئة من الحفظ ؛ ويمثل مجموعة من النساء أمام مبنى به عقد نصف دائرى ؛ ومن الواضح أن المبنى كان يكسو واجهته زخارف معمارية لا تزال آثارها باقية . ومن الملاحظ أن هذه الرسوم قريبة الشبه من تصاوير المخطوطات الإيرانية في القرن الثالث عشر^(٣) .

ولم تسد التقاليد الساسانية في إيران الإسلامية فحسب بل إن هذه التقاليد تغلغت في سائر أنحاء العالم الإسلامى ولا سيما في موطن الخلافة العباسية . ولقد كان من الطبيعى أن تنتصر الأساليب الساسانية في العصر العباسى : ذلك أن الدولة العباسية قامت على أكتاف الموالى من الفرس الذين عملوا على إحياء التقاليد الساسانية وصبغوا الدولة بصيغة فارسية . غير أنه لم تلبث هذه التقاليد الفنية الساسانية أن تطورت إلى فن إسلامى له طابع خاص ، وإذا اعتبرنا العصر

(١) الدكتور زكى محمد حسن : الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية شكل ٨٣٠ .

(٢) المرجع نفسه شكل ٨٣١ .

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامى صفحة ٨٣ —

٨٤ ؛ Pope, Survey جزء ٢ صفحة ١٣٧٥ — ١٣٧٦ ؛ Pope, An Introduction

١٠-Persian Art صفحة ٤٨ — ٤٩ ؛ W. Hauser & Ch. Wilkinson, The

Bull. Metropolitan Museum of Art في Museum's Excavations at Nishapur

جزء ٣٧ صفحة ٨٨ و ١١٦ — ١١٩ ؛ Schlumberger (D.), Les Fouilles de

Lsshkari Bazar في Afghanistan جزء ٦ رقم ٤ صفحة ٤٦ — ٥٦ .

الأممى و بداية العصر العباسى فترة صراع بين التقاليد الفنية التى كانت سائدة فى أقطار العالم الإسلامى قبل أن يفتحها العرب ، ولا سيما التقاليد المحلية فى سورية ومصر وشمال افريقية واسبانيا بما فيها من عناصر فنية محلية قديمة وهلينستية وبيزنطية ضد التقاليد الفنية الساسانية ، وفى الوقت نفسه فترة انتصار تدريجى للتقاليد الساسانية فإنه يمكن اعتبار هذه الفترة أيضاً مرحلة تكوين للطراز الإسلامى الخالص الذى سوف يظهر طابعه المميز فى تحف سامرا المختلفة فى العصر العباسى .

وقد أشارت المصادر التاريخية إلى إقبال العباسيين على استخدام التصوير فى تزيين قصورهم ومجالسهم . ولقد جاء فى كتاب « ألف ليلة وليلة » ما يفيد أن الخليفة هرون الرشيد (١٧٠ - ١٩٢ هـ / ٧٨٦ - ٨٠٦ م) زخرف قاعة شيدها فى حديقة قصره ببغداد برسوم على نمط الرسوم الساسانية^(١) . كما أنه من المعروف أن مجالس الخلفاء العباسيين كانت مزخرفة الجدران بالصور^(٢) . وذكرت بعض المراجع أن على بن أفلح الكاتب البغدادى^(٣) بنى داراً كبيرة زخرف جدرانها بصور مختلفة^(٤) . وأشارت بعض المؤلفات إلى حمام ببغداد بناه شرف الدين هرون بن الوزير شمس الدين الجوينى كانت جدرانه مصقولة وتشمل صوراً آدمية متقنة مرسومة بالألوان الزاهية^(٥) .

وبالإضافة إلى الأخبار التاريخية كشفت الحفائر التى أجريت فى سامرا عن

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٤٢ ؛ (A. & Arnold) Grohman

(Th.), The Islamic Book ، صفحة ١ و ١٠١ .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٥ ؛ ابن الخلد : العزيزى

المحلى . مخطوط .

(٣) توفى سنة ٥٣٣ هـ .

(٤) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٧ ؛ سبط ابن الجوزى : مرآة الزمان

جزء ٨ صفحة ١٠٢ .

(٥) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٩ .

صور مائتة مرسومة على الجص ترجع إلى العصر العباسي : ويرجع الفضل في حفظ
تحف سامرا وصورها حتى تم كشفها في العصر الحديث إلى أن هذه المدينة
لم تعمر بالسكان سوى فترة قصيرة وذلك منذ أن أسسها المعتصم سنة ١٢١ هـ
(٨٣٠ م) كعاصمة رسمية إلى أن هجرها الخليفة المعتمد سنة ٢٧٦ هـ (٨٨٩ م) ؛
ثم هجرت المدينة بعد ذلك وخربت وأهمل أمرها وانكشفت إلى قرية صغيرة .
واختفت أطلالها وآثارها تحت الأكوام .

والحق أن طراز سامرا الذي يتمثل في التحف التي كشفت عنها الحفائر
لا يمثل طراز مدينة واحدة ، وإنما يمثل الطراز الذي كان سائداً في مراكز
الخلافة العباسية في ذلك الوقت كبغداد وغيرها من المدن الهامة ، والذي أخذ
ينتشر بعد ذلك إلى سائر أنحاء العالم الإسلامي .

وقد بدأت أعمال الحفر الحديثة في موقع سامرا في سنة ١٩٠٧ حينما قام
فيوليه^(١) ببعض تحقيقات مبدئية : غير أن الاكتشافات الأثرية الحديثة تمت
بفضل البعثة الألمانية التي بدأت أعمالها بعد ذلك بوقت قصير . وقد أشرف على
هذه البعثة العالمان الكبيران زار^(٢) وهرتسفلد^(٣) اللذان كشفنا عن عمائر سامرا
وتحفظها . كشفاً علمياً منظماً . ومما كشفت عنه هذه الحفائر صور مائتة مرسومة على
الجص عثر عليها في بعض عمائر سامرا ولا سيما أجنحة الحريم في قصر الجوسق
الخاقاني . ولقد صور هرتسفلد هذه الرسوم ونسخ كثيراً منها ؛ ثم حاول نقلها ،
ولكنها فقدت أثناء الحرب العظمى الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨ م) ، وهكذا
لم يبق لنا من هذه التصاویر غير جزء ضئيل تطرق التأف إليه ، وغير الصور
والدراسة التي ضمنها هرتسفلد كتابه المشهور عن صور سامرا^(٤) .

.Violler (١)

.Sarre (٢)

.Herzfeld (٣)

Die Malereien von Samarra (٤) وهو أحد المؤلفات التي نشرت عن حفائر سامرا

. Die Ausgrabungen von Samarra . وهذا الكتاب يضم ٨٨ لوحة فنية و ٨٣ رسماً
تشرح اللوحات .



شكل ٤ : صورة مائبة عن الحسن من سامرا .
٢٢١ — ٢٧٦ هـ (٨٣٦ — ٨٨٩ م)

وتمثل صور سامرا كثيرا من الموضوعات : فمنها صور راقصات وفارسات في ساحات مربعة أو ممتدة ، ونساء شبه عازيات وصيادات وموسيقيات ، وأشكال آدمية مع طير وحيوان ، وأفرع نباتية على شكل دوائر أو على هيئة رسوم لولبية داخلها صور آدمية وحيوانية ، وصور حيوان وطيور وأسماك ونبات ؛ ورسوم رجال تحت عقود ، وقسوس أو كهنة من الرجال والنساء ، وإفاريز وإطارات ، فضلا عن بعض أسماء عربية . وبقايا كلمات يونانية^(١)

ومن رسوم سامرا الجديدة بالذكر صورة عشر عليها في قاعة القبة بجناح الحرم من الجوسق الخاقاني | شكل ٤ : وهي في مربع طول ضلعه نحو نصف متر .

(١) أحد سمور : التصوير عند العرب بإخراج الدكتور زكي محمد حسن لوحة ٦ شكل ١٥ — ٢٠ ولوحة ٧ شكل ٢١ — ٢٦ : الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية شكل ٨١١ — ٨٢٣ .

وتمثل هذه الصورة^(١) راقصتين في وضع متماثل و بينهما طبق يد فا كبة : وتشاهد الراقصتان ترقصان رقصة مزدوجة ، وقد تداخلت ذراع إحداها في ذراع الأخرى ، وترتدى كل منهما رداء له طيات زخرفية على شكل دوائر المياد المتكسرة ، وتمنطق كل من الراقصتين في أسفل خصرها بحزام لتجسيم البطن أثناء الرقص ، وتضع على ذراعيها وشاحا يتدلى طرفاه أسفل الذراعين ، وتمسك بأحدى يديها خلف رأسها قنينة طويلة العنق ، وكروية الجسم ، وباليد الأخرى أمامها يحنا منخرف الظاهر بخطوط رأسية . ولكل من الراقصتين أربع صفائر من الشعر فضلا عن قصة ترخي بين الصدغ والأذن ، وتتعصب كل منهما بمنديل ، ويتدلى من أذنها قرط . وكل من الراقصتين في وضعة ثلاثية الأربع .

ويلفت النظر في هذه الصورة طريقة رسم طيات الثياب . ويمكن أن يلاحظ في رسمها أسلوبان : الأسلوب الأول رسم الطيات بشكل زخرفي يشبه دوائر المياد المتكسرة ؛ ويظهر هذا الأسلوب في رسوم طيات ثوبي الراقصتين فوق البطن وفي طيات ثوب الراقصة اليسرى ، وفي طيات ثوب الراقصة اليمنى فوق الركبة اليسرى . أما الأسلوب الثاني فهو قريب من الواقع ويتمثل في رسم الطيات على هيئة خطوط مناسبة تشع من مركز تجمع واحد ؛ ويتضح هذا الأسلوب في ثوب الراقصة اليمنى بين الساقين . وسوف يستعمل هذان الأسلوبان فيما بعد في تصاوير المخطوطات من المدرسة العربية التي اصطاح على تسميتها باسم مدرسة بغداد أو المدرسة الساجوقية^(٢) .

ومن الرسوم المهمة في سامرا سمورة مرسومة على نصف أسطوانة من الفخار مطلية بماء الجير . وهذه الاسطوانة واحدة من اثنتي عشرة أسطوانة صغيرة كانت مدفونة في إحدى الحفر تحت قاعة من قاعات العرش بالجوسق الخاقاني ويبلغ قطر الاسطوانة

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب لوحة ٦ شكل ١٦ ؛ الأطلس شكل ٨١٢ .

(٢) انظر بعد .

عشرين سنتيمترا وطولها نحو ثمانين . وكانت هذه الأسطوانات تشمل رسما في نصف مساحتها الأسطوانية بينما ظل النصف الآخر الخلفي أبيض لا رسم فيه .

وتمثل الصورة^(١) المرسومة على الأسطوانة التي نحن بصدد ها رجلا أو امرأة تحمل فوق كتفها حيوانا ، ويحف بالصورة إطار مستطيل الشكل تزخره حبات اللؤلؤ . ويرتدى الإنسان المرسوم قميصا طويلا فوق سروال يصل إلى القدمين ، وهو في وضع مواجهة تامة ، وينمو من أسفل الصورة على الجانبين فرعان نباتيان يتفرع كل منهما إلى عدة أفرع تنتهى بأوراق محورة . ويبدو أنه كان يحف بالوجه هالة مستديرة .

ومن الملاحظ أن الثوب هنا خال تماما من الطيات التي استيعض عنها بوحداث من زخارف نباتية تتكرر على القميص فتماؤه . وهذا هو الأسلوب الثالث من أساليب زخرفة الثياب في رسوم سامرا وقد استعمل هذا الأسلوب أيضا في تصاوير المخطوطات من المدرسة العباسية إلى جانب الأسلوبين اللذين سبقتهما الإشارة إليهما في زخرفة أردية الراقصتين في الشكل السابق . ومن الملاحظ أن الهالة المستديرة التي تحف برأس الشخص المرسوم قد شاع استعمالها أيضا في تصاوير المخطوطات من المدرسة نفسها ؛ ولم تكن هذه الهالة في التصاوير الإسلامية ترمز دائما إلى القداسة — على عكس وضعها في الصور المسيحية .

وقد حاول بعض العلماء تفسير موضوع هذه الصورة . ومن المرجح أنها إما تمثل الجزء الأخير من قصة بهرام جور ومحظيته فتنة أو أزدة^(٢) التي عرفت في الأدب الفارسي وكثير تمثيلها في الفنون الإسلامية^(٣) ، وفي هذه الحالة تكون

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب شكل ٢٣ ؛ الأطاس شكل ٨٣٠ .

(٢) انظر صفحة ٦٣ حاشية ٤ .

(٣) من ذلك مثلا صورة في مخطوط المنظومات الخمس للشاعر نظامي كتب في تبريز للشاه طهماسب بن عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) ومحفوظ في المتحف البريطاني ؛ انظر Binyon (L.), The Poems of Nizami صفحة ٢٩ .

الصورة لسيدة ، وإما تمثل قصة الراعى الصالح التي ورد ذكرها في الإنجيل^(١) وشاع تمثيلها في الفن المسيحي^(٢) ، وفي هذه الحالة تكون الصورة لرجل .

واقعد عشر في سامرا على رسوم فوقها أسماء مكتوبة باللغة العربية وأسماء أخرى مكتوبة باللغة اليونانية . ومن الأسماء العربية التي كتبت مع الرسوم « أحمد ابن موسى » ؛ ويرجح أنه اسم أحد الصوريين الذين ساهموا في رسم هذه الصور . ومما عثر عليه أيضا كلمتا « مفاح » و « شمس » ؛ وربما كانت هاتان الكلمتان من أسماء الفنانين كذلك لا سيما وأن اسم « مفاح » من الأسماء التي كانت مستعملة في ذلك الوقت . ويرى الأستاذ هرتسفلد أن هاتين الكلمتين قد تكونان من أصل آرامي ، وأن « شمس » لقب لمساعد الشمس في الكنيسة ؛ ويرجح هذا الرأي كتابة الكلمتين فوق صورتين شبيهة بالشمس ؛ ومع ذلك فربما كانت كلمة « شمس » تمثل إحدى درجات المناويين الخمس التي ذكرها ابن النديم في « الفهرست » ، وفي هذه الحالة تمثل رسوم الشمس كهنة مانويين لا مسيحيين^(٣) .

أما الأسماء اليونانية فيرجح هرتسفلد أنها أسماء يونان اشتركوا في العمل . ومن الواضح أن رسوم سامرا تشتمل على كثير من العناصر الساسانية تظهر في أسلوب تصوير بعض الرقصات^(٤) ، وفي بعض الحيوان والطائر^(٥) ، وفي رسم

(١) الإصحاح العاشر من إنجيل يوحنا (الآية ١١ وما بعدها) .

(٢) من ذلك تمثال الراعى الصالح في متحف اللاتيران بروما . Wörmann .

Geschichte der Kunst جزء ٣ صفحة شكل ، وكذلك ناووس في المتحف

قصره عليه نقش بارز كتل السيد المسيح في الحالة نفسها : راجع (W) Kunst der Neu-

Herzfeld, Die Malereien von Samarra شكل ٤١ و ٤٤ و ٨٤

صفحة ٨٩ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٢٥٢ — ٢٥٣ .

(٣) الفهرست صفحة ٤٦٥ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٤٤ ؛

Herzfeld, Die Malereien von Samarra صفحة ٩٢ — ٩٤ .

(٤) قارن Herzfeld, Die Malereien von Samarra لوحة ٢ Ars Islamica

جزء ٦ لسنة ١٩٤٢ صفحة ١١٤ .

(٥) قارن رسم « نمر » في Herzfeld, Die Malereien von Samarra لوحة ٦

A Survey of Persian Art شكل ٢٠٤ و ٢٠٨ .

البطّة ذات الشريط الطائر خلف رقبتها^(١) ، وفي طريقة رسم الإطارات والأفاريز^(٢) ، وفي وضع الصور في مناطق كالمربعات والدوائر ، وفي مراعاة التماثل.

وبالإضافة إلى ذلك احتفظت هذه الرسوم ببعض التقاليد الأموية مثل قرون الرخاء^(٣) التي تشبه الرسوم اللولبية المؤلفة من ورق شوكة اليهود Acanthus ورسوم الرخاء المعروفة في زخارف الفسيفساء في قبة الصخرة^(٤) ، ومثل الرسوم الدائرية أو الحازونية التي تشتمل على حيوان^(٥) وقد سبق استخدام مثلتها في رسوم قصير عمره^(٦).

غير أنه يلاحظ أن رسوم سامرا — وإن احتفظت ببعض العناصر المنقولة عن الفنون الأخرى لاسيما عن الفن الساساني — تمثل طرازاً إسلامياً له طابعه الخاص : ذلك أن هذه الوحدات الأجنبية ليست منقولة نقلاً حرفياً عن الفنون الأجنبية ، وليست مجمعة معاً جميعاً متنافراً ، ولكنها في معظم الأحيان قدأسيغت وصيغ منها فن إسلامي له طابعه المميز ، ويمكن اعتباره ممثلاً لبداية الأسلوب الإسلامي الصرف .

وتتميز صور سامرا بالتجوير ، والجود ، وبالليل نحو الزخرفة ، واستخدام الخطوط ، وبالبعد عن الواقع وعن المنطق ، وبالتسطح ، وبالنفور من التجسيم ومن التعبير عن العمق . والحق أن هذه المظاهر هي مميزات التصوير الإسلامي بصفة

(١) قارن الصورة في Herzfeld المرجع نفسه لوحة ٤٩ بالصورة في A Survey of

Persian Art جزء شكل ٢١٥ .

(٢) انظر A Survey of Persian Art جزء شكل ١٧٧ و ٢٠٠ .

(٣) Herzfeld المرجع نفسه لوحة ١٢ — ١٢ .

(٤) Creswell المرجع نفسه شكل ٩٨ — ١٠٩ و ١٧٧ — ١٨١ .

(٥) الأطلس شكل ٨١٣ .

(٦) Creswell المرجع نفسه لوحة ٥٠ .

عامة^(١) سواء أكان في الرسوم على الجدران أم في تصاوير المخطوطات أم في زخارف الفنون التطبيقية .

وهكذا يلاحظ أنه كما كشفت حفائر سامرا عن طراز فني إسلامي في العمارة وفي المنحوتات الجصية ، وفي الخزف ، وفي غيرها من الفنون كذلك كشفت هذه الحفائر عن تصوير إسلامي له طابعه الخاص .

ويمثل طراز سامرا أسلوباً إسلامياً دولياً انتشر من مرا كز الخلافة العباسية في العراق إلى سائر أنحاء العالم الإسلامي : فمنذ منتصف القرن الثالث الهجري يظهر هذا الأسلوب في مختلف أقطار الخلافة العباسية في العمارة والفنون التطبيقية كالنحف الخشبية والزخارف الجصية والخزف . ولقد كانت مصر من الأقطار التي ظهر فيها بشكل واضح مدى طرز سامرا في العمارة والجص والخزف والمنحوتات الخشبية ، ولقد وضع هذا التأثير منذ أن جاء إلى مصر في سنة ٢٥٢ هـ (٨٦٨ م) أحمد بن طولون الذي نشأ في سامرا ، وحكم مصر في أول الأمر نائباً عن بعض أمراءها الأتراك ، ثم استقل بحكمها بعد ذلك^(٢) .

وليس من شك في أن أسلوب سامرا في التصوير المائي على الجص كان له أيضاً صداه في عصر ابن طولون ومن جاء بعده من الولاة — شأنه في ذلك شأن غيره من الفنون . وإذا كان لم يعثر على آثار طولونية من الصور فإن المصادر التاريخية تشير إلى اتخاذ بعض الطولونيين للصور والتماثيل : إذ جاء في كتاب « الخطط » المقرئى وصف للصور والتماثيل التي اتخذها خمارويه في بستانه^(٣) . وفضلاً عن ذلك عثر على قطع من الورق عليها صور يرجح أنها ترجع إلى العصر الطولوني^(٤) .

(١) انظر صفحة ٢٠ .

(٢) الدكتور زكي محمد حسن : الفن الإسلامي في مصر صفحة ٢١ .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٩١ — ٩٣ : الخطط جزء ١

صفحة ٤٨٨ .

(٤) الدكتور زكي محمد حسن : الفن الإسلامي في مصر صفحة ١١٢ — ١١٤ .

وأعتقد أن التصوير الطولوني المتأثر بأسلوب سامرا قد ظل الأسلوب السائد في مصر إلى أن جاء الفاطميون الذين ورثوا هذا الطراز فيما ورثوه من التقاليد الفنية الطولونية .

ولقد أولى الفاطميون التصوير والمصورين كثيراً من العناية والرعاية . ولقد جاء في المصادر التاريخية ما يشير إلى ذلك : إذ ذكر المقرئ في « الخطط » أن الأمر بأحكام الله الفاطمي شيد ببركة الحبش منظره صور فيها عدداً من شعرائه وبلادهم وكتب فوق صورة كل منهم أبياتاً من الشعر نظمها الشاعر نفسه يمدح فيها الخليفة ويصف المنظر^(١) . ولقد اهتم أعيان الدولة الفاطمية بالمصورين وأقبلوا على إنتاجهم حتى أن بعض المصورين كانوا يشتطون في الأجر ويبالغون في تقدير إنتاجهم مبالغه كبيرة . من ذلك مثلاً ما جاء من أن الوزير أبا محمد الحسن اليازوري الذي كان من هواة التصوير قد اضطر أن يستدعي من العراق ابن عزيز المصور المشهور بعد أن قالى الأمرين من مبالغة القصير المصور المصري في الأجر^(٢) .

ويبدو أن الفنان المسلم كان قد توصل في هذا العصر إلى فهم أسرار الألوان ، وبرع في استخدامها للتعبير عن البروز أو العمق . ويستشف ذلك من منافسة تمت بين مصورين من العصر الفاطمي هما ابن عزيز والقصير اللذين سبقتهما الإشارة إليهما : إذ استطاع القصير أن يعبر عن العمق بأن صور راقصة كأنها داخله في حائط حنية وذلك بأن رسمها بثياب بيضاء على أرضية باللون الأسود ، أما ابن عزيز فقد صورها كأنها خارجة من الحنية وذلك بأن رسمها بثياب حمراء على أرضية باللون الأصفر^(٣) .

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٦ و ٧ : المقرئ : الخطط جزء ١ ، صفحة ٨٦ : — ٨٧ .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٠٨ .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٠٨ . انظر أيضاً كتاب كلمة ودمنة صفحة ١٠٩ .

وتشهد المتحف الفاطمية التي وصلتنا بالإقبال على استخدام الزخرفة بالصور في النمنون التطبيقية المختلفة في ذلك العصر : ذلك أنه عشر على خريف فاطمي ذي بریق معدنى تزخرفه أنواع مختلفة من الصور ، ووصلتنا أنواع من الخشب حفرت فيها رسوم تمثل مناظر اجتماعية مختلفة ، وكشف عن كثير من المنسوجات تزخرفها أشرطة تشتمل على رسوم حيوانية . والحق أنه يمكن اعتبار استخدام الصور كعنصر زخرفي من مميزات المتحف الفنية التطبيقية في العصر الفاطمي .

ولقد وصلتنا أيضاً صور مائبة على الجص تنسب إلى هذا العصر الفاطمي : إذ كشفت الحفائر التي قام بها متحف الفن الإسلامي بالقاهرة -- أو دار الآثار العربية كما كانت تسمى في ذلك الوقت -- في سنة ١٩٣٢ م بنحوار أبي السعود عن حمام فاطمي زخرفت بعض حنايا جدرانها بصور مائبة مرسومة على الجص كانت قد تطرق بعض التلف إليها^(١) ، وربما ترجع إلى القرن العاشر الميلادي أو إلى القرن الحادي عشر . وقد رسمت هذه الصور باللون الأحمر واللون الأسود . وأهم هذه الرسوم صورة في إحدى الحنايا [شكل ٥] تمثل شاباً قاعداً يمسك بيده كأساً ، ويرتدى جلابياً تزينه حلقات من زخرفة نباتية حمراء اللون ، وحول كل من العضدين شريط ، وعلى رأسه عمامة ذات طيات ؛ وحول الرأس هالة كاملة الاستدارة . ويضع الشاب حول ظهره وشاحاً يخرج طرفاه من تحت الإبطين ، وينثنيان إلى أسفل مع التعلق في الهواء . ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر : إحداهما في الخلف والأخرى في الأمام . وجسم الشاب في وضعة أمامية ، ولكن وجهه في وضعة ثلاثية الأرباع . ويحف بالحنية كلها شريط من حبات اللؤلؤ^(٢) .

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٥٢ — ١٥٣ و ٢١٦ — ٢١٧ .

(٢) الدكتور زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين لوحة رقم ١٥ ؛ الأطلس شكل ٨٢٤

رقم السجل في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ١٢٨٨٠ .



شكل د - صورة مأثبة على الحصى من الحمام الفاطمي
بجزوار أبي السعود . محفوظه متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
رقم السجل ١٢٨٨٠ - القرن العاشر الميلادي أو الحادي عشر .

ومن الصور الأدمية التي زخرف بها هذا الحمام جزء من رسم يمثل رأس
شاب يلتفت إلى اليسار^(١) ، وصورة سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين^(٢) .
ويشاهد في صورة أخرى من هذه الصور رسم يمثل طائرين متقابلين كاد
متقاراهما يتماسان ، وبينهما زخرفة تتألف من أوراق نباتية ؛ ويحف بالحنفية أيضاً
شريط من حبات اللؤلؤ^(٣) .

-
- (١) الدكتور تركي محمد حسن : كصور إسلامية لوحه رقم ٣ .
(٢) المرجع نفسه لوحه رقم ٣ .
(٣) المرجع نفسه لوحه رقم ٤ .

ومن الواضح أن هذه الصور التي تنسب إلى العصر الفاطمي تعتبر سدى قوياً لصور سامرا ، ويكاد يكون من المتعذر تعيين خلاف جوهري بينها وبين رسوم سامرا . فمن حيث الأشكال والزخارف يلاحظ أن الثوب الذي يحليه زخرفة من وحدة متكررة : والمهالة الكمامة الاستدارة ، وأشكال الرؤوس ، ورسوم الطير ، والزخارف النباتية ، والإطار الذي يشتمل على حبات المأثور كلها لها ما يماثلها في رسوم سامرا . كما أن الوشاح حول ظهر الشاب في الصورة الفاطمية يشبه في طريقة وضعه الوشاحين حول ظهر الراقصتين في صور سامرا ، وإن كان الوشاح الفاطمي مرسوماً بأسلوب أقل واقعية إذ أنه شبه معلق في الهواء ، في حين أن وشاحي الراقصتين في سامرا يتدليان إلى أسفل بشكل واقعي .

ولقد سبقت الإشارة — عند الكلام عن صور سامرا — إلى ثلاث طرق لرسم الثياب وطياتها^(١) ؛ وتظهر في الرسوم الفاطمية الطريقة الثالثة التي تتمثل فيها الثياب خالية من الطيات ، ويحليها زخرفة تتألف من وحدة تتكرر . أما من حيث الأسلوب فيتضح في الرسوم الفاطمية أسلوب سامرا نفسه : وهو الأسلوب المسطح ، المعتمد على الخطوط ، والبعيد عن الواقعية ، ذو الطابع الزخرفي ؛ ذلك الأسلوب الذي يتميز به التصوير الإسلامي بصفة عامة .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن الصور الفاطمية يبدو فيها التأثير الواضح بالتقاليد الساسانية — شأنها في ذلك شأن صور سامرا . ويتضح الطابع الفارسي في رسم الشاب الجالس وفي يده اليمنى كأس^(٢) ، وفي الوحدات المتواجهة^(٣) . والحق أن الدولة الفاطمية قد اعتمدت اعتماداً كبيراً على العناصر الفارسية سواء

(١) انظر صفحة ٧٢ و ٧٣ .

(٢) A Survey of Persian Art جزء ١ شكل ٢٠٨ و ٢٣٠ .

(٣) المرجع نفسه جزء ٥ شكل ١٢٣ و ٢٢٢ و ٢٢٤ و ٢٣٢ ولوحة ٦٠٤ .

في نشر دعوتها أو في القيام بأعباء الحكم والإدارة ؛ كما اعتبرت بلاد الفرس من مناطق نفوذها المذهبي . فضلا عن ذلك فقد أحيى الفاطميون كثيرا من المراسيم الفارسية القديمة .

ومن الملاحظ أن الصور الفاطمية المائية المرسومة على الجص لا تختلف من حيث الشكل والأسلوب والموضوع عن صور الخزف ذي البريق المعدني الذي ينسب إلى العصر الفاطمي نفسه . قارن مثلا صورة الشاب القاعد وفي يده كأس بصورة مماثلة على سلطانية من الخزف ذي البريق المعدني^(١) ؛ وانظر أيضاً كيف أن أسلوب رسم طرفي الوشاح في الصورة نفسها يشبه طريقة رسم أحد طرفي وشاح تضعه راقصة في صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ في مجموعة الدكتور على إبراهيم^(٢) .

وأخيراً يمكن اعتبار الأسلوب الفاطمي — كما هي الحال بأسلوب سامرا — مقدمة للأسلوب الذي سوف يظهر — على مقياس أصغر — في تصاوير المخطوطات الإسلامية في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي وفي القرن الثالث عشر : ذلك أنه يلاحظ في الصور الفاطمية بعض المميزات المشتركة مثل طريقة الجلوس ، والهالة المستديرة حول الرأس ، والرداء الخالي من الطيات والمسكوب بوحداث زخرفية متشابهة ، والعصابة حول العضد ؛ وذلك إلى جانب الأسلوب المسطح الخالي من العمق أو التجسيم ، والقائم على الخطوط ، وعدم الدقة في رسم جسم الإنسان ، والطابع الزخرفي .

(١) محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة . انظر الدكتور زكي محمد حسن : تنقب جديدة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني ، مجلة كلية الآداب ، ديسمبر سنة ١٩٥١ الملوحة رقم ١ شكل ١ صفحة ٩٦ — ٩٧ .

(٢) رقم ٣٢٧ . انظر جمال محمد محرز : الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني في مجموعة الدكتور على إبراهيم (باشا) الملوحة رقم ٤ شكل ٨ ، مجلة كلية الآداب ، المجلد السابع عدد يوليو سنة ١٩٤٤ صفحة ١٨ — ١٩ .

ولم يقف فن التصوير الفاطمي عند حد معسر ، ولكنه انتشر أيضاً مع انتشار نفوذ الفاطميين وحضارتهم . ولقد تردد صدى هذا الأسلوب في صور الكابلا بالاتينا في بليرمو^(١) بحزيرة صقلية : وترجع زخرفة جدران هذه الكنيسة وسقفها بالصور إلى عهد الملك النورماندي روجر الثاني^(٢) الذي اغترف من مهبل الثقافة الإسلامية ، وقرب إليه العلماء والمسلمين .

ويحف بصور الكابلا بالاتينا أشرطة من الكتابة الكوفية الجميلة مما لا يدع مجالاً للشك في أنها من عمل فنانين مسلمين أو على الأقل من عمل فنانين قد تتفقوا ثقافة إسلامية ، واتبعوا التقاليد الإسلامية .

وتشتمل هذه الرسوم على كثير من الصور المدنية مثل صور الراقصات والموسقيات ومجالس الشراب والطرب والجمالين ، وصور الحيوان والطيور في أوضاع متماثلة ، أو في حالة انقضااض بعضها على بعض ، فضلاً عن زخارف نباتية من النخل والأزهار وأوراق الشجر والفاكهة . والصور يحدها إطار من حبات اللؤلؤ .

ومن الرسوم التي تلفت النظر في زخارف الكابلا بالاتينا صورة [شكل ٦] تمثل إنساناً جالساً وفي يده الخنجر كأس ، وفي اليسرى زهرة ، ويتدلى فوق جبهته وصدغيه خصلات من الشعر ، ويحف برأسه هالة ، ويكسو الرداء الذي يرتديه زخارف تتألف من وحدة متكررة ، ويحف بالصورة إطار من حبات اللؤلؤ . وتتفق هذه الصورة مع صورة الحمام الفاطمي [شكل ٥] في كثير من المميزات : من ذلك شكل الكأس ، وأوضاع اليدين ، والإطار المنقط ، والهالة حول الرأس ، وزخرفة الرداء ،

(١) . Palermo .

(٢) Roger II . الدكتور زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين لوحة رقمه ب ؛ الأطلس Monneret de Villard (U.), Le Pitture Musulmane ؛ ٨٢٦ — ٨٢٩ Pauloski (A.), Décoration ; des Plafonds al Soffito della Capella Palatina Byzantinische Zeitschrift في de la Chapelle Palatine جزء ٢ صفحة ٣٦١ — Terzi (A.), La Capella del Real Palazzo di Palermo ؛ ٤١٢



شكل ٦ — صورة مائبة على الخشب في سقف السكابل
بالانديا في بليزمو بصقاية القرن الثاني عشر الميلادي

وإحدى الخصلات المتدلية على الجبهة ، والجسم ، المواجه ، والنظرة الجانبية ،
وطريقة رسم معالم الوجه ، فضلا عن الأسلوب المسطح المعتمد على الخطوط ،
وعدم الدقة في رسم جسم الإنسان .

والحق أن كثيراً من الصور في السكابل بالانديا لها ما يشبهها في الصور الفاطمية
وكذلك في رسوم سامرا التي تعتبر الأساس الذي تطور منه الأسلوب الفاطمي .
ومن أمثلة هذه الصور رسم فوق أرضية نباتية يمثل صيادا على صهوة جواد^(١) ،
و يشاهد الصياد يحمل على يده اليمنى طائرا من طيور الصيد ، ويشير إليه بسبابة
اليمنى اليسرى . وقد شاع رسم هذا الموضوع في العصر الفاطمي : إذ ظهر في المنحوتات

الخشبية في حجاب الهيكل الذي نقل من كنيسة الست بر بارد إلى المتحف القبطي بمصر القديمة^(١)، كما رسم في منحوتات الألواح الفاطمية التي عثر عليها في أنقاض مارستان قلاوون^(٢). ومن جهة أخرى يلاحظ أن هذه الصورة قريبة الشبه من صورة على حمن من الحرف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٣). والشبه هنا واضح من حيث الموضوع وأسلوب رسم بعض الأوضاع؛ غير أن الصورة على الصحن أكثر ميلا نحو الطابع الزخرفي. فإن صورة بليرمو تشمل على عناصر سبق أن شوهدت في الصور الفاطمية، وفي صور سامرا مثل الحالة التي تحف بالرأس، ومثل طريقة رسم الطيات التي تتجمع في نقطة ثم تشع خطوطها، وهذه الطريقة استعملت في رسم طيات رداء الراقصة اليمنى في صورة الراقصتين في سامرا [شكل ٤]. هذا فضلا عن الأسلوب المسطح القائم على استخدام الخطوط، واختال من العمق، والبعيد عن الواقعية، والمشبع بالطابع الزخرفي.

ومن الرسوم المستمدة من أصل فاطمي صور تمثل موسيقيين وموسيقيات ظهرت بكثرة في بليرمو^(٤): ذلك أن هذه الموضوعات قد شاع تصويرها في العصر الفاطمي. وإذا كان لم يصلنا صور مائية على الجدران من مصر الفاطمية تمثل هذا الموضوع فإن ذلك يرجع من غير شك إلى ندرة ما عثر عليه من الصور المائية الفاطمية في مصر. ومع ذلك فلدينا أمثلة من صور الفنون التطبيقية الفاطمية

(١) Pauty (E.), Les Bois Sculptés d'Eglises Coptes لوحات ٢ و ٣؛

الدكتور زكي محمد حسن: كنوز الفاطميين صفحة ٢٠٤ — ٢٠٥.

(٢) Pauty (E.), Les Bois Sculptés jusqu'à l'Époque Ayyoubide

لوحات ٥٦.

(٣) الدكتور زكي محمد حسن: تحف جديدة من الحرف الفاطمي ذي البريق المعدني—

مجلة كلية الآداب—ديسمبر سنة ١٩٥١ صفحة ٩٧ — ٩٨. رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ١٣: ٧٧.

(٤) من ذلك مثلا صورة تمثل موسيقيا يعزف على العود. انظر الأطلس شكل ٨٢٩.

تمثل هذه الموضوعات : من ذلك مثلاً الرسوم المحفورة على الألواح الخشبية الفاطمية التي عثر عليها بضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون و بمارستان قلاوون^(١) ، والصورة المرسومة على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني^(٢) ؛ والرسم على هذا الصحن قريب الشبه من إحدى صور بليرمو^(٣) من حيث الموضوع والأوضاع والأسلوب ، وكذلك طريقة رسم العمامة ذات الطيات التي تشبه أيضاً عمامة الشاب القاعد في الصورة المائية التي عثر عليها في الحمام الفاطمي بمنطقة أبي السعود [شكل ٥] . ومن الموضوعات المألوفة أيضاً في العصر الفاطمي رسوم الشراب . وتشاهد في بليرمو صورة من صور الشراب تمثل سيدة جالسة وقد أمسكت في كل من يديها كأساً^(٤) . وتشبه هذه الصورة من حيث طريقة الجلوس ، ومن حيث تحديد النصف الأسفل من الصورة بخط واحد متصل صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة^(٥) ، عليه إمضاء « جعفر » الذي « زوقه »^(٦) .

وبالإضافة إلى رسوم الشراب ظهرت في بليرمو صور الرقص ؛ وهذا أيضاً من الموضوعات المعروفة في الفن الفاطمي . ومن صور الرقص من بليرمو صورة مرسومة

(١) الدكتور زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين صفحة ٢٠٩ — ٢١٤ لوحة ٤٥ — ٤٧ .

(٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة . رقم السجل ١٤٩٢٣ ؛ انظر الدكتور زكي محمد حسن : تحف جديدة من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني — مجلة كلية الآداب — ديسمبر سنة ١٩٥١ شكل ٣ .

(٣) الأطلس شكل ٨٢٩ .

(٤) Ugo Monneret de Villard, Le Pitture Musulmane al Solfito (٤)

della Capella Palatina in Palermo شكل ١٩٩ .

(٥) رقم السجل ١٣٤٧٨ ؛ انظر الدكتور زكي محمد حسن : تحف جديدة من الخزف الفاطمي صفحة ٩٩ ولوحة رقم ٣ وشكل ٥ .

(٦) تشاهد كلمة « جعفر » فوق الذراع اليسرى ؛ وقد أشار إليها المرحوم الدكتور زكي محمد حسن في المرحم السابق صفحة ٩٩ ؛ أما كلمة « زوقه » فقد تأثرت حروفها : فتشاهد « زو » على الفخذ اليسرى ، وحرف « و » بين الفخذ اليمنى والوسط ، وحرف « ق » بين الفخذ اليمنى والجذع ، وحرف « ه » في أسفل الصورة .



شكل ٧ — صورة مائية على آس في سقف السكاكلا
بالأنا و بمرمو بصفية . القرن الثاني عشر الميلادي

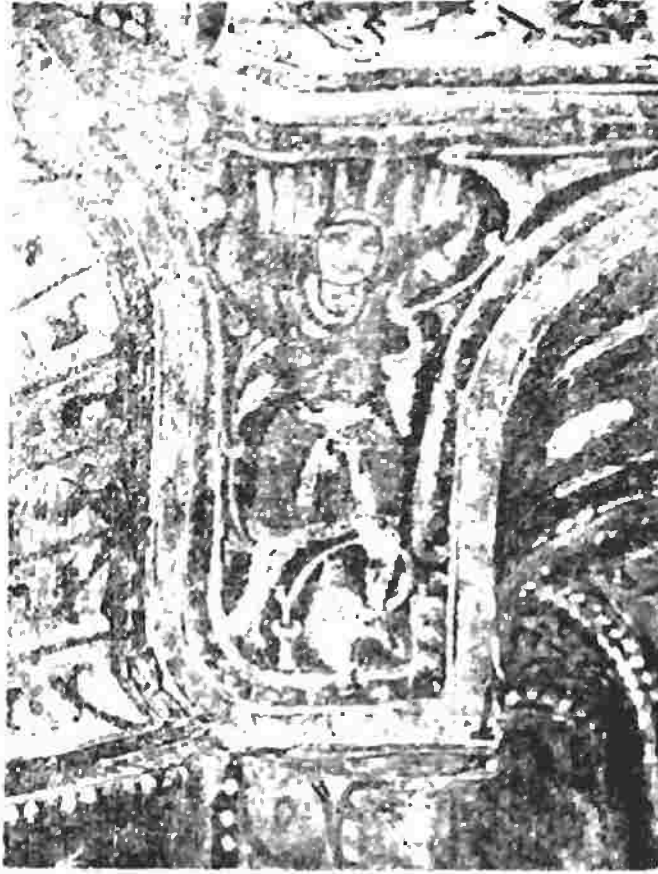
على أرضية بها زخارف نباتية ، شكل ٧ ، وتمثل الصورة راقصتين ترقصان وهما في وضع متماثل ، وقد تشابكت ذراعاهما ، ووضعت كل منهما يدها على رأس زميلتها ، وتماسكت يداها الآخرتان . وقد رسم موضوع الرقص في الفن الفاطمي في مصر ؛ فرسم مثالا على صحن من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة^(١) ، كما ظهر على الألواح الخشبية الفاطمية^(٢) ، وعلى بعض التحف العاجية^(٣) .

(١) الأطلس شكل ٥٠ ؛ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة — دليل موجه شكل ٦٤

(٢) الدكتور زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين لوحة ٤٥ .

(٣) Glück & Diez, Die Kunst des Islami لوحة ٤٩٨ .

وتشبه صورة الراقصتين في بليرمو رسماً عثر عليه في سامرا سبقت الإشارة إليه^(١). وتتفق الصورتان - بالإضافة إلى موضوع والأسلوب العام - في وضع الراقصتين المتماثل حول رسم زخرفي ، وفي تشابك الذراعين ؛ وفي طريقة رسم الحزام أسفل البطن .



شكل ٨ - صورة مائية على الجبس في سقف الكايل
بالأين في بليرمو بصقنية . القرن الثاني عشر الميلادي

ومن رسوم بليرمو التي لها ما يماثلها في سامرا صورة تمثل رجلاً يحمل فوق رأسه برميلاً | شكل ٨ | . وتشبه هذه الصورة رسماً من سامرا سبقت الإشارة إليه يمثل شخصاً يحمل فوق كتفيه حيواناً^(٢).

(١) انظر صفحة ٧١ وشكل ٤ .

(٢) انظر صفحة ٧٣

وهكذا يلاحظ أن صور الكاين لا يلتصق بالبرمو تتبع التقاليد الفنية الفاطمية سواء في الموضوعات أو في الأسلوب ، وأنها لا تشبه فقط الصور المائية الفاطمية المرسومة على الجص ، ولكنها تشبه أيضا صور الفنون التطبيقية كرسوم الخزف والخشب ، كما أنها تنتمي — شأنها في ذلك شأن الصور الفاطمية في مصر — إلى أسلوب سامرا . أي أن الصور الفاطمية في بليرمو وفي مصر والصور العباسية في سامرا تتفق جميعا من حيث الطابع والأسلوب والموضوع والمميزات العامة .

ولقد سبق أن أشرنا إلى الصلة الوثيقة بين الصور المائية على الجص في سامرا وبين تصاوير المخطوطات المبكرة التي تنسب إلى المدرسة العربية والتي ترجع إلى أواخر القرن الثاني عشر الميلادي وما بعده ^(١) . والتي ينسب بعضها إلى الدولة المملوكية ^(٢) .

ولقد أقبل الأيوبيون والمماليك في مصر وسورية على التصوير كما يشهد بذلك الصور المرسومة على تحف الفنون التطبيقية التي تنسب إليهم ، واتخاذهم الرنوك على هيئة صور مختلفة بالإضافة إلى المخطوطات المملوكية المصورة .

وإذا كان لم يصلنا صور مائية من هذا العصر فقد أشارت المصادر الأدبية والتاريخية إلى استخدام التصوير لزخرفة الجدران . ولقد جاء في قصيدة للرشيد عماد الدين عبد الرحمن بن النابلسي يمدح بها الملك رضوان نخلب في سنة ٥٨٩ هـ وصف للصور الموسومة في داره :

ورزت رياض نقوشها فبنفسج غص وورد يافع وبهار
نور من الأصباغ مبتهيج ولا نور وأزهار ولا وأزهار

صور ترى لث العرين تجاهه فيها ولا يخشى سواه صوار ^(٣)

(١) انظر بعد .

(٢) انظر بعد .

(٣) الصوار القطيع من البقر .

وفوارس—أشبت لظى حرب وما دعيت نزال ولم يشن مغار
وموسدين على أسرة ملكهم سكرا ولا خمر ولا خمار
هذا يعانق عوده طربا وذا دأبا يقبل تغره المزمار
وجاء أيضاً أنه لما احترقت هذه الدار عقب عرس الملك رضوان بصفية
ابنة عمه الملك العادل جدها وسماها « دار الشخصوس » لكثرة ما كان من
زخارفها^(١).

وأورد ابن طولون في كتابه « ذخائر القصر في تراجم نبلاء العصر » أن
الظاهر بيبرس زخرف واجهة قصره الأباقي الذي بناه في مرجة دمشق بأن صور
على واجهته الشرقية مائة أسد ، وعلى واجهته الشمالية اثني عشر أسدا^(٢).

وذكر المقرئ في « المخطوط » أن الأشرف خليل بن قلاوون عمر الرفرف
بقاعة الجبل وبيضه ، وصور فيه أمراء الدولة وخواصها، وجعله مجلسا يجلس فيه^(٣).
وإذا جاز أن يقاس الشيء على مثله فإنه يعتقد أن أسلوب الصور المائية
الملوكية يشبه أسلوب التصوير في المخطوطات الملوكية التي تنسب إلى الفرع
الملوكي من المدرسة العربية^(٤).

والحق أن لدينا مثلاً قائماً من الرسوم المائية يوضح الصلة الوثيقة بينها وبين
تصاوير المخطوطات في العالم العربي ، ونقتد بذلك الرسوم المائية التي عثر عليها
في البرطل بالأندلس .

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٢ — ٨ : محمد كرد علي : خطط الشام
جزء ٤ صفحة ١٢٢ ؛ ابن الشحنة : الدر المنخب في تاريخ مملكة حاب صفحة ٥٢ — ٥٣ ؛
نهر الذهب في تاريخ حلب جزء ٢ صفحة ٢٦ وما بعدها .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٨ و ١٤٧ ؛ ابن طولون : ذخائر
القصر في تراجم نبلاء العصر . مخطوط .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٨ — ٩ : المقرئ في : المخطوطات جزء ٢
صفحة ٢١٢ — ٢١٣ .

(٤) انظر بعد .

واقدم أشارت المصادر التاريخية والأدبية إلى إقبال العرب في الأندلس على استخدام التصوير في زخرفة جدران مبانيهم إذ وصلنا وصف للتصوير التي كانت تزخر في إيوان الذي بناه ابن عباد في داره ؛ ووصف أحمد بن حنبل الصقلي صور هذا الإيوان في أبيات منها :

ترى الشمس فيه ليقة^(١) تستمدها أكف أقامت من تصاويره شكلا
لها حركات أودعت في سكونها فما أتعبت في تقاليد يد رجلا^(٢)
كما أورد المقرئ في كتابه « نفح الطيب » أن عبد الرحمن الناصر حين
بنى الزهراء — نقش على بابها صورة جاريته الزهراء التي سميت المدينة
على اسمها^(٣) .

أما الرسوم المائية في البرطل فيرجح أنها ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي .
والبرطل قسم من أقسام قصر الحمراء ، ويقع في شرقي بهو السباع ؛ وقد عثر على
جدران حجرة منه في الطابق العلوي على رسوم مائية كانت تكسوها طبقة من
الملاط . وتتألف النقوش من أربعة أشرطة تمتد أفقياً بعضها تحت بعض ، ويبلغ
عرض كل منها عشرين سنتيمترا ، وتشتمل على صور صيد وطرب وسيدات على
ظهور الجمال ، ورجال على ظهور الخيل ، ورعاة وخيام وحيوان^(٤) .

(١) مائقة

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٦ ؛ ديوان ابن حنبل صفحة ٣٣٢ —
٣٣٣ ؛ المقرئ : نفح الطيب جزء ١ صفحة ٢٢٩ .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٦ ؛ المقرئ : نفح الطيب جزء ١
صفحة ٢٤٥ ؛ Zaki M. Hassan, Les Tulunides, Etude de l'Égypte Musulmane
à la fin du IXe siècle .

(٤) Gómez Moreno (M.), Pinturas de Moros en la Alhambra (٤)

Edmond Vidal, Notes sur la Peinture arabe d'après les fresques de la
Tour des Dames dans l'Alhambra de Grenade Revue Africaine جزء ٥٨
صفحة ١١٨ — ١٢٩ ؛ Eguíluz Yanguas (L.), Etude sur les peintures de
l'Alhambra ؛ الدكتور جمال محرز : الرسوم الجدارية الإسلامية في البرطل بالجزء ؛ الدكتور
زكي محمد حسن : مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي (مجلة سومر لجلد ١١ الجزء ١)
صفحة ٩ ؛ الأطلس شكل ٨٣٢ صفحة ٥٠٦ .

وعلى الرغم مما تعرضت له رسوم البرطل من تلف أدى إلى محو كثير من أجزائها ، وإلى تغير بعض أصباغها فإنه من السهل ملاحظة الصلة بينها وبين أسلوب سامرا والأسلوب الفاطمي . تأمل مثلاً الطريقة الزخرفية في رسم طيات الثياب^(١) التي تشبه رسوم الطيات في ملابس الراقصين في سامرا^(٢) [شكل ٤] . وبالإضافة إلى ذلك يلاحظ التشابه من حيث الأسلوب المسطح الذي يقوم أساساً على الخطوط ، وعدم العناية برسم الجسم الإنساني رسماً دقيقاً .

وأخيراً يلاحظ تشابه كبير بين أسلوب صور البرطل وبين صور المخطوطات من المدرسة العربية^(٣) : إذ تتميز كل من هذه الصور ومن تصاوير المخطوطات بالسحنة العربية ، وانعدام الخلفية ، وطريقة رسم طيات الثياب بأسلوب زخرفي ، والبراعة في رسم الحيوان لا سيما الجمال والخيول ، وعدم الدقة في رسم الجسم الإنساني ، والإهمال التام لقواعد المنظور ، والتسطيح ، وعدم التجسيم ، ورسم الوجه في وضعة ثلاثية الأرباع .

(١) الأطلس شكل ٨٣٢ .

(٢) انظر شكل ٤ صفحة ٧١ .

(٣) انظر بعد .