الفصل الثالث

الصور المائية المرسومة على الجص

استخدم المسلمون فى العصور الوسطى رسم الصور المائية على الجص (الفرسكو)[1] لزخرفة مبانيهم . وطريقة إعداد هذه الصور هى أن يكسى الجدار بطبقة من الجص ، ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة فى الماء ؛ ويراعى أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف الجص حتى يتشرب الجص اللون فى أثناء جفافه . وبذلك يتفادى تساقط الطلاء . ومن الواضح أن هذه الطريقة أقل تكاليف من طريقة الرسم بالفسيفساء .

وأقدم الصور المائية الإسلامية المعروفة هى الرسوم التى اكتشفت فى قصير عمره الذى ينسب إلى الوليد بن عبد الملك (٨٦ هـ — ٩٦ هـ / ٧٠٥م — ٧١٥ م.) ويعتبر هذا القصير من القصور التى عنى الأمويون ببنائها فى صحراء الشام لأسباب سياسية واجتماعية[2] . ويقع على بعد خمسين ميلا شرقى عمان . وقد اكتشفته بعثة علمية برئاسة موزيل[3] فى سنة ١٨٩٨ م ؛ ويتألف من قاعة استقبال ملحق بها حمام يتكون من ثلاث غرف . وكانت جدران القصير وقبواته يزخرفها من الداخل صور مائية تمثل أضخم مجموعة من الرسوم المائية عثر عليها فى مبنى من المبانى المدنية قبل العصر الرومانسكى[4] . وقد تطرق التلف إلى

---

(١) Fresco .

(٢) انظر مقالنا عن The Umayyad Desert Palaces فى The Islamic Review يوليو سنة ١٩٥١ .

(٣) Alois Musil .

(٤) Dalton, Byzantine Art صفحة ٢٨١ ؛ Creswell (K. A. C.), A Short Account of Early Muslim Architecture, A Pelican Book صفحة ٨٧ .

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

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

وتمثل الصور موضوعات مدنية شتى . ومن أهم الصور فى قاعة الاستقبال صورة مرسومة فى حنية مستطيلة الشكل فى الحائط الجنوبى ، وهى تمثل حاكما جالسا على عرشه ، وفوق رأسه مظلة ترتكز على عمودين حلزونيين ؛ وعلى جانبى العرش وقف شخصان : أحدهما إلى اليمين يحمل مذبة[١] .

ومن صور هذه القاعة أيضا رسم على الحائط الجنوبى بين الحنية ونهاية الحائط الغربى يمثل امرأة كتب فوقها كلمة « النصر » باللغة اليونانية[٢] .

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

---

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

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

عبد الملك . و يرجح 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 فى الصف الأمامى ؛ ورودريق والنجاشى فى الصف الخلفى . و يلاحظ أن رودريق — وهو آخر ملوك القوط فى أسبانيا — قد قتلته جيوش الوليد فى معركة شريش فى سنة ٩٢ هـ (٧١١ م) ، ومن ثم كان يعتقد أن هذا القصر قد شيد فيما بين سنتى ٩٢ هـ (٧١١ م) — وهى السنة التى مات فيها رودريق — و بين سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) وهى السنة التى انتهت فيها الخلافة الأموية . غير أن بعض العلماء استطاع أن يعين تاريخ القصير بصفة أدق وذلك على أساس دراسة ترتيب الرسوم الآدمية فى هذه الصورة . وقد لاحظ أن الصف الأمامى يشمل صورتى ملكين كبيرين ، والصف الخلفى يشمل صورتى ملكين صغيرين ، ومن ثم استنتج أن الاسم الثالث فى الصف الأول هو اسم ملك عظيم ، وأن الاسم الثالث فى الصف الخلفى هو اسم ملك أقل أهمية ؛ كما أنه لاحظ أن ترتيب الرسوم الآدمية فى كل من الصفين يتفق مع ترتيب الوضع الجغرافى لدولهم من الغرب إلى الشرق ، ومن ثم استنتج أن الشخص الثالث فى الصف الأمامى يمثل من غير شك حاكم امبراطورية عظيمة تقع إلى الشرق من فارس ، وأن الشخص الثالث فى الصف الخلفى يمثل ملك دولة صغيرة تقع إلى الشرق من الحبشة . ومن المعروف أنه فى بداية القرن الثامن الميلادى بدأ قتيبة بن مسلم الحرب ضد الشعوب التركية فى وسط آسيا ، وأنه أحرز نصرين مهمين أحدهما فى سنة ٧٠٧ م بين مرو و بخارى ، والثانى فى سنة ٧١٢ م تحت أسوار سمرقند ، ومن المعروف أيضا أن إمبراطور الصين كان فى ذلك الوقت يعتبر صاحب السيادة على جميع وسط آسيا ، وأنه هو الذى كان يلجأ إليه لدفع خطر العرب ، ومن ثم يرجح أن الصورة الثالثة فى الصف الأمامى تمثل إمبراطور الصين ، وأن الصورة الأخيرة فى الصف الخلفى تمثل أحد ملوك الترك الذين اشتركوا فى

الحرب ضد قتيبة أو تمثل « داهر » الملك الهندى الذى قتل فى السند سنة ٧١٢ م. و إذا تذكرنا أن هذه الانتصارات التى تمثل أرفع ما وصل إليه مجد الأمويين قد تتابعت فى عهد الوليد بن عبد الملك ، وأن هذا الخليفة كان مشيدا عظيما ، وأنه أقام فى البلقاء لم نجد غضاضة فى إسناد قصير عمره إلى الوليد بن عبد الملك فيما بين تاريخ موقعة شريش سنة ٧١١ م أو انتصار سمرقند سنة ٧١٣ م و بين سنة ٧١٥ م سنة وفاته[١] .

و إلى اليمين من صورة أعداء الإسلام على الحائط نفسه رسم يمثل بعض نساء عاريات فى حمام[٢] ، و إلى يمينه مجموعة رجال يقومون بعمل تدريبات رياضية[٣] .

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

وكانت العقود المستعرضة التى تحمل القبوات يزخرفها من الباطن رسوم لم تكن 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 نفسها .

(٤) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٣١ و ٣٣ و ٣٥ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢١٠ — ٢١١ ولوحة ٣٧ و ٣١ و ٣٢ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٠ .

(٥) Jausseen & Savignac لوحة ٥٥ .

(٦) المرجع نفسه .

فى النصف الجنوبى من العقد الشرقى على صورة تمثل موسيقياً جالساً يعزف على آلة ذات يد طويلة وأوتار[١] ، وفوق هذه الصورة رسم يمتد حتى قمة العقد و يمثل امرأة تلبس نصفية محبوكة ، 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 فى قبر صخرى فى تدمر (پالميرا)[٣] . وعثر فى النصف الجنوبى من العقد الغربى على صورة تمثل راقصة عارية تحرك جسمها وذراعيها حركات لولبية[٤] .

وكان باطن القبوات تزخرفه رسوم[٥] بعضها يمثل الحرف المختلفة كالتجارة وقطع الأحجار والبناء وهذه تشاهد فى باطن القبوة الشرقية .

ولم تقتصر زخرفة قصير عمره بالصور على قاعة الاستقبال أو قاعة العرش بل كان الحمام الملحق بالقاعة تكسو جدرانه أيضاً الرسوم — كما سبق أن قدمنا . و يتألف هذا الحمام من غرف ثلاث تؤدى 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 جـ ؛ Musil, Kusejr Amra صفحة ٢١٠ ولوحة ٢٣ و ٢٤ ؛ Arabia Petraea جزء ١ صفحة ٢٨٢ و ٢٨٦ وشكل ١٢٤ ؛ Jaussen & Savignac المرجع نفسه صفحة ٩٠ لوحة ٤٠ .

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

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

(٤) Jaussen & Savignac صفحة ٩٠ لوحة ٤٠ .

(٥) أحمد تيمور : 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 قبة

وتتميز الغرفة الأولى ذات القبوة البرميلية بأن الصور التى اكتشفت فيها كانت أحسن صور القصير حفظا.

ومن الرسوم التى تزخرف هذه الغرفة صورة فى قلب العقد فوق عتبة الباب الذى يؤدى من قاعة الاستقبال إلى الحمام[1] (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 سنتى ٧١١ م و ٧١٥.

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

---

(١) Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦١

وفى وسط العقد المقابل فى 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 ، والتفت ينظر إليها من فوق كتفه[١] .

أما القبوة البرميلية التى تمثل سقف الغرفة فيزخرفها أشرطة متقاطعة تحليها أوراق الشجر . وينتج من تقاطع الأشرطة سبعة عشر معيناً يحف بها اثنا عشر مثلثاً ؛ و يشغل هذه المعينات والمثلثات صور تمثل إما امرأة أو رجلا أو حيواناً أو طائراً . ومن الصور التى تلفت النظر فى هذه المعينات والمثلثات صورة تمثل دبا أو قرداً يجلس على مقعد ، و يعزف على ربابة ؛ وصورة تمثل قرداً واقفاً على قدميه و يصفق بيديه ، ورسم يمثل رجلا يلبس قميصاً رومانياً و يصفر فى ناى ؛ ورسم يمثل راقصة تلبس قميصا بلا أكمام . و يشغل المعينات الثلاثة فى وسط القبوة رسوم ثلاثة تمثل رجالا من أعمار مختلفة ، و يعتقد بعض العلماء أن هذه الرسوم الثلاثة تصور أطوار اثلاثة من أطوار الرجولة وهى الشباب والرجولة والشيخوخة[٢] .

أما الغرفة الثانية ذات القبوة المتقاطعة فيشاهد على جدرانها الغربية والجنوبية والشرقية رسوم آدمية عارية[٣] ؛ و يشاهد فى أعلى الجدار الشمالى زخارف تتألف من فروع الكرم التى تتموج على شكل أقواس تحف بعناقيد عنب[٤] .

---

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

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب إخراج الدكتور زكى محمد حسن لوحة ١٣ شكل ؛ الدكتور زكى محمد حسن : الأطلس شكل ٨٠٤ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦١ — ٢٦٢ ولوحة ٤٩ ا و ب.

(٣) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٤٢ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢١٢ Jaussen & Savignac ؛ ١٨٣ صفحة Brockelmann, Der Islam ؛ ٣٦ لوحة المرجع نفسه لوحة ٥١ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٢ لوحة ١٥٠ .

(٤) Musil, Sitzungsberichte صفحة ٤٣ شكل ١٨٣ ؛ Kusejr Amra صفحة ٢١٢ ولوحة ٣٩ ؛ Jaussen & Savignac شكل ٩٤ ولوحة ٤٩ ؛ Creswell المرجع نفسه صفحة ٢٦٢ .

وفى هذا الجدار الشمالى حنية تزخرفها الأقواس نفسها ولكن على مقياس أكبر ، وتحتوى الأقواس هنا على رسوم تمثل رجلا أو حيوانا[١] . ويزخرف القبوة 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 مثلا . ومن الواضح أن المصور كان يبذل جهدا صادقا فى سبيل نقل الرسوم بدقة ولو كان ذلك على حساب الفن ؛ ولا شك فى أنه قد وفق فى مهمته بفضل ما أوتى 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 لاتجاه الجسم ، كما أن اليسار يصبح يمينا وبالعكس . 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 تخترق 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 ٢٩٣ شكل ٣٤٢ — ٣٤٦ وصفحة ٢٩٥ شكل ٣٤٧ — ٣٥٠ ولوحة ٥٠ جـ و ٥١ و ب و جـ .

برجا قد تطرق إليها التلف واختفت عن الأنظار : ذلك أنه قد اصطلح فى ذلك الوقت الذى أنشىء فيه قصير عمرة على رسم ثمانية وأربعين برجا فى حين أن رسوم قصير عمره لم تشتمل إلا على سبعة وثلاثين برجا[١] فقط .

ومع هذا فلم يصلنا أثر علمى يعادل فى أهميته ودقته العلمية هذه الرسوم التى تعتبر وثيقة ذات قيمة كبيرة فى دراسة الفلك[٢] . وتشبه الرسوم النجمية فى قبة الغرفة الثالثة فى حمام قصير عمره الرسوم النجمية من العصر اليونانى الرومانى والرسوم المنقولة عنها كما يمثلها مخطوطة Codex Vat. grace. 1087 التى ترجع إلى القرن الخامس عشر الميلادى ، ومخطوطة بطاميوس Codex Vat. gr. 1291 التى ترجع إلى القرن التاسع الميلادى . ومن جهة أخرى إذا قورنت رسوم قصير عمره بكرة درسدن The Dresden Globe[٣] يلاحظ أن رسوم قصير عمره تمثل حلقة اتصال بين الأسلوب الكلاسيكى و بين الأسلوب الذى ساد فى العصور الوسطى المتأخرة فى بلاد الشرق . وفضلا عن ذلك فإنها تعتبر مرحلة بين الأعمال الفلكية الكلاسيكية المتأخرة و بين 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 وتدريبات

---

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

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

(٣) المرجع نفسه صفحة ٢٩٢ .

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

ولقد حاول بعض العلماء تحليل الوحدات المختلفة التى تتألف منها هذه الصور و إرجاعها إلى أصولها الفنية ، فوجدوا أن أشد التأثيرات ظهورا هى التأثيرات الفنية الهلينية ؛ وهذه تتضح فى موضوعات بعض الصور : مثل تمثيل الشعر (١) والتاريخ (٢) والفلسفة (٣) والنصر (٤) برسوم آدمية وضع عليها أسماؤها باللغة اليونانية ، ومثل رسم كيوبيد (٥) ، ومثل الصور التى يرجح أنها ترمز إلى مراحل العمر (٦) .

وفضلا عن ذلك فإن بعض الثياب وأكاليل الغار مستعارة من الفن الهلينى (٧) .

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

ولقد ظهر أن بعض صور قصير عمره شديد الشبه بصور هلينستية فى سورية نفسها : من ذلك مثلا أن ثوب إحدى الراقصات المرسومة فى 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 .

obeikandl.com

فى قبوة الغرفة الأولى من الحمام فى قصير عمره[١] يشبه ثوب أحد الأشخاص فى بعض صور الصالحية (دورا — أوروبس) التى تقع على الفرات على بعد ١٤٠ ميلا شرقى تدمر (پالميرا)[٢]. ومن ذلك أيضا التشابه الواضح بين بعض صور قصير عمره و بين بعض صور السيناجوج فى الصالحية نفسها[٣] (دورا — أوروبس). كما لوحظ الشبه بين زخرفة قبوة الغرفة الأولى من الحمام بالمعينات و بين زخرفة بالفسيفساء عثر عليها فى مادبا[٤] التى لا تبعد عن قصير عمره بأكثر من ٥٠ ميلا[٥]، وكذلك بين زخرفة أخرى من الفسيفساء أيضا اكتشفت بالقدس، و بين زخرفة ثالثة بالفسيفساء أيضا عثر عليها فى جبل الزيتون[٦].

ومن التأثيرات السورية التى تظهر فى صور قصير عمره تأثيرات سورية بيزنطية تتضح فى رسوم العمائر فى خلفيات الصور، وفى رسوم الأعمدة اللولبية أو الحلزونية[٧].

و إلى جانب هذه التأثيرات التى تعتبر ذات أصل هلينى تتضح فى صور قصير عمره تأثيرات من فن مختلف هى التأثيرات السّاسانيّة. وتظهر هذه التأثيرات السّاسانية بشكل واضح فى الصورة التى تسمى بصورة « أعداء

---

(١) Creswell المرجع نفسه لوحة ٤٩ .

(٢) المرجع نفسه شكل ٣١٧ الواجه اصفحة ٢٨٢ .

(٣) M·liet, Les Peintures de la Synagogue de Doura – Europos 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 فى صفوف مستمد من التقاليد الساسانية التى تلاحظ فى بعض المنحوتات الحجرية الساسانية عند بيستون ، ونقشى رستم ، ونقشى رجب ؛ كما أن بسط الأيدى إلى الأمام من المراسيم الساسانية التى ترمز إلى الخضوع والاستسلام[٢] ، ويستنبط ذلك مما جاء فى وصف لإحدى الصور فى كرمان شاه 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 هى الحال فى صور بعض المغنيات فى قبوة الغرفة الأولى من غرف الحمام[٤] ، ذلك الأسلوب الذى شاع استعماله فى الفن الساسانى كما يتضح فى أمثلة كثيرة[٥] .

وهكذا نلاحظ أن صور قصير عمره تشتمل على نوعين رئيسيين من التأثيرات : هما التأثير السورى الهلينستى والتأثير الساسانى . وإذا كانت المظاهر الهلينستية السورية هى الغالبة فإن ذلك أمر طبيعى ذلك أن قصير عمره مبنى سورى لابد أن يتأثر بالتقاليد السورية السائدة : ولكن يجب ألا نغفل هنا التأثير الساسانى الواضح الذى استطاع الفنان أن يجمع بينه وبين الأساليب السورية الهلينستية جمعاً غير متنافر . ويمكن تفسير الجمع بين العناصر السورية الهلينستية 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. U.I.A Survey of Persian Art جزء ١ صفحات ١٧٧ و ٢٠٤ و ٢٢٨ .

العناصر الساسانية فى صور قصير عمره بأن هذا القصير — وإن كان مبنى مقاما على أرض سورية — لم يعد يتبع سورية المسيحية الهلّينستية ، ولكنه يتبع سورية التى كانت قد صارت منذ أكثر من نصف قرن من الزمان عاصمة الإمبراطورية العربية الإسلامية الواسعة الأرجاء ، والتى صار يفد إليها أساليب وطرز مختلفة من سائر أنحاء الإمبراطورية ، ولا سيما إيران ، والتى أخذت تحاول التوفيق بين هذه الأساليب الفنية المختلفة لتصوغ منها أسلوباً إسلامياً موحداً . ومن الواضح أن الأساليب التى حاول الأمويون ان يستمدوا منها أسلوبهم هى الأساليب المحلية فى سورية ومصر وغيرها التى تكونت أساساً من مزيج من الفنون الهلينستية المحلية والفن البيزنطى بالإضافة إلى التقاليد المحلية القديمة ، وكذلك من الأسلوب الساسانى فى إيران الذى لم يكن هو أيضاً يخلو من عناصر هلينستية — وإن غلب عليه الطابع الوطنى الإيرانى .

والحق أن الصور المائية فى العصر الأموى تتميز بمحاولة الجمع بين هذين التيارين : السورى والساسانى . وقد وضح الجمع بينهما فى صور قصير عمره ؛ غير أنه أكثر ظهوراً فى صورتين مائيتين أخريين عثر عليهما فى نوفمبر سنة ١٩٣٦ فى قصر الحير الغربى فى تدمر (بالميرا) الذى شيده هشام بن عبد الملك (٧٢٤ — ٧٤٣ م) وهاتان الصورتان محفوظتان الآن فى المتحف الوطنى فى دمشق[1] . وهما مستطيلتا الشكل ، وفى حالة جيدة من الحفظ ، وإن كان التلف قد تطرق إلى الأجزاء السفلى منهما .

ويحد الصورة الأولى[2] إطار مزخرف بمربعات متصلة الرءوس . ويملأ هذه المربعات وكذلك المثلثات الناتجة من تقابل رءوسها زخارف نباتية محورة .

---

(١) Daniel Schlumbger, Deux FresquesOmeyades فى Syria عدد ٢٥ صفحة ٨٦ — ١٠٢ .

(٢) المرجع نفسه لوحة ١ .

ويلاحظ أن الألوان المستخدمة فى هذه الصورة تميل بصفة عامة إلى التألق .

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

أما الصورة الثانية[٣] فيحدها شريط تزخرفه أفرع نباتية تؤلف دوائر ويتفرع منها عناقيد عنب وأوراق نباتية . وفى وسط هذه الصورة ميدالية يحف بها شريط من حبات اللؤلؤ ، وبها صورة نصفية لسيدة فى وضع مواجه ، وقد أمسكت بيديها منديلا مملوءا 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 فى يده بعصا ؛ ويتألف كل من الكائنين من النصف العلوى لإنسان ، والنصف السفلى لسمكة[٥] . ويرى أسفل الميدالية بقايا صور حيوان وطير وزخارف نباتية .

وتشتمل هاتان الصورتان على التأثيرين الساسانى والسُّورى . وتتضح الملامح الساسانية بشكل ظاهر فى الصورة الأولى ، إذ تظهر فى منظر صيد

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير 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] ، وفى وضعه المعقد[٢] ، وفى وضع ذراعى الفارس[٣] ؛ بل إن موضوع الرسم الأوسط فى الصورة الأولى ربما يمثل النصف الأول من قصة بهرام مع محظيته التى ذكرتها الشاهنامه وغيرها من القصص الفارسية ، والتى كثيراً ماصورت فى الفن الإسلامى[٤] . كما تلاحظ التأثيرات الفارسية فى شكل ملابس الموسيقيين[٥] ، وفى الوحدات الزخرفية فى الشريط الذى يحف بالصورة الأولى[٦] ، وفى زخارف كوشات العقود التى تشبه مثيلاتها فى المبانى[٧] . وفضلا عن ذلك فإن الصورة الثانية تشتمل أيضاً على بعض تأثيرات ساسانية تتمثل فى إطار الميدالية الذى تزخرفه 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 يوما أن يثبت لمحظيته براعته فى الصيد فرمى غزالا بقطعة من الطين المتجمد فى 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 شىء يمكن تحقيقه بالمران ، ففضب بهرام جور وألقى بها إلى الأرض وأمر أحد أتباعه بقتلها . وبعد الحادثة بسنين شاهد الملك أمرا عجباً : شاهد امرأة تحمل بقرة ضخمة وتصعد بها عدداً كبيراً من الدرج ، مما أذهل الملك ولكن السيدة قالت : ياموﻻى إن كل شىء يمكن تحقيقه بالمران . ثم كشفت له عن شخصيتها فإذا بها محظيته التى كان قد غضب عليها ؛ وكان التابع قد أطلق سراحها فأخذ تتمرن على حمل البقرة منذ كانت عجلا صغيراً وهكذا أخذت تتقوى عضلاتها يوماً بعد يوم . وأحس الملك أنه أخطأ فى 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 Asien صفحة ١١٧ — ١١٩ .

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

(٨) 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 .

و إلى جانب التأثيرات الساسانية تظهر فى رسوم قصر الحير الغربى تأثيرات سورية . وتظهر هذه التأثيرات بشكل أوضح فى الصورة الثانية فالميدالية بما فيها من صورة رمزية ربما تمثل « جى » (؟) يمكن مقارنتها بصور الفسيفساء البيزنطية فى انطاكية ، كما يرجح أن الكائنات البحرية الخرافية قد استعيرت من أمثلة هلينية رومانية ؛ وفضلا عن ذلك فإن كثيراً من العناصر الزخرفية كالأفرع النباتية التى تتموج على شكل دوائر وكذا عناقيد العنب قد شاع استعمالها فى الفن السورى المسيحى . و بالإضافة إلى ذلك يلاحظ فى هذه الرسوم وحدات عرفها الفن الأموى فى سورية من ذلك رسم العقد على شكل حدوة الفرس فى الصورة الأولى الذى يظهر طرازه فى عقود الحجاز والعقود السفلى فى الأروقة فى الجامع الأموى بدمشق[١] . كما أن الزخارف المرسومة فى كوشات عقدى الصورة الأولى تشبه بعض زخارف الفسيفساء فى قبة الصخرة[٢] : وفضلا عن ذلك فإن رسوم الصورة الثانية شديدة الشبه بصور قصير عمره ، كما أن الأفرع النباتية التى تؤلف دوائر تشبه الدوائر الزخرفية فى رسوم قصير عمره[٣] . وكذلك زخارف هذه الصورة الثانية تشبه بعض زخارف مثلثات قصر المشتى .

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

---

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

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

(٣) المرجع نفسه لوحة ٥٠ .

الإسلامى : ذلك أن الإمبراطورية الساسانية كانت على قسط كبير من التحضر والمدنية والتقدم الفنى قبل أن يفتحها العرب . ومن ثم ورث المسلمون تقاليدها وأنظمتها وحضارتها ، وورثوا — فيما ورثوا — فنونها وأساليبها وطرزها . ومن جهة أخرى أخذ الفرس يدخلون فى الإسلام ، ويساهمون فى مختلف نواحى النشاط فى الإمبراطورية الإسلامية ، ومن ثم ظهر أثرهم فى 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 سريعا بزوال الدولة الساسانية ، وخضوع بلادها خضوعا تاما للدولة الإسلامية ، فى حين أن الدولة البيزنطية التى — وإن كانت قد أحاق بها المسلمون كثيرا من الهزائم ، وكسبوا منها زيدة أقاليمها — ظلت تناوئهم العداء طوال مئات من السنين . ومن ثم لم يجد المسلمون غضاضة فى أن يشيدوا بمجد الفرس ، وأن يتغنوا بحضارتهم ، بل وأن يفخر بعضهم بالانتساب إليهم ، وأن يحاول تفضيلهم على العرب أنفسهم . وهكذا كان من الطبيعى أن يأخذ الطابع الفارسى فى الازدياد فى المجتمع الإسلامى إلى أن كتبت له السيادة التامة فى عصر العباسيين الذين قامت دولتهم على أكتاف الفرس .

ومن المظاهر الإسلامية التى وضح فيها تغلغل الطابع الفارسى التصوير الإسلامى إذ استمد كثيراً من مقوماته من الدولة الساسانية التى ازدهرت فيها فنون التصوير لا سيما فى عصر مانى . ولقد كان مانى مصوراً ماهراً استخدم التصوير فى نشر مذهبه الجديد . وعلى الرغم من أن إيران قد قضت على المذهب المانوى فقد وجد هذا المذهب أشياعا له فى قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا ، ومن ثم صار للتصوير الدينى مكانته بين هذه القبائل ؛ وقد كشفت الحفائر التى قام بها لوكوك[1] وجرينفيدل[2] فى مدينة خوجو عاصمة قبائل الأويغور عن بقايا

(١) Le Coq.

(٢) Grunwedel.

رسوم حائطية ، وكتب مصورة ترجع إلى القرن الثامن الميلادى وإلى القرن التاسع ، ويتضح فى هذه الرسوم الأسلوب الساسانى . ومن المعروف أن كثيراً من أتباع مانى قد هاجروا إلى بلاد العراق فى القرن الثامن الميلادى حيث قويت شوكتهم فى عهد المأمون (٨١٣ — ٨٣٣ م) ؛ غير أنهم لم يلبثوا أن تعرضوا لبلاء شديد فى القرن العاشر الميلادى ؛ وقد كتب ابن الجوزى فى كتاب «المنتظم» أنه فى سنة ٣١١ هـ (٩٢٣ م) « أحرقت على باب العامة ببغداد صورة مانى وأربعة أعدال من كتب الزنادقة فسقط منها ذهب وفضة مما كان على هذه الكتب ، وكان له قدر »[1] .

والحق أن التصوير لم يقض عليه فى إيران بالقضاء على الدولة الساسانية : ذلك أن الحفائر الحديثة فى نيسابور قد كشفت عن صور مائية مرسومة على الجص ترجع إلى نهاية القرن الثانى الهجرى أو بداية الثالث (أواخر القرن الثامن الميلادى أو أوائل التاسع) مما يشير إلى ازدهار مدرسة للتصوير فى بلاد الفرس . ويرجع الفضل فى اكتشاف هذه الصور إلى الحفائر الأثرية التى تولاها متحف المترو بوليتان للفن فى نيويورك فى سنى ١٩٣٦ و١٩٣٧ و١٩٣٩ .

ومن هذه الصور رسوم لونت بلون واحد ؛ وأهمها صورة نقلت إلى متحف طهران ، وهى 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 برى . وغنى عن البيان أن نذكر أن هذه الصورة ساسانية الطابع . إذ تلاحظ التقاليد الساسانية فى الموضوع ، وفى إتقان رسم الفرس ، وفى ملابس الصياد ؛ كما أن آسيا الوسطى قد تركت أثرها فى بعض التفاصيل مثل السيفين والخوذة[2] .

---

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

(١) ديماند : الفنون الإسلامية ترجمة الأستاذ أحمد عيسى صفحة ٣٨ .

و إلى جانب الرسوم ذات اللون الواحد عثر فى نيسابور على صور متعددة الألوان استخدم فى رسمها اللون الأسود ، والأبيض ، والأزرق ، والأحمر بدرجات وكثافات مختلفة ؛ وتمثل هـذه الصور موضوعات مختلفة : بعضهـا يمثل صور زهريات [١] ، و بعضها يمثل وجود بشر وشياطين [٢] . وعلى الرغم من أن هـذه الرسوم ذات طابع ساسانى صرف يشاهد مثلا فى رسوم الأفرع ذات الثلاث وردات [٣] فإن هذه الصور تشتمل على بعض الملامح الهلينستية التى لم تكن غريبة عن الفن الساسانى القديم . وتظهر هـذه الملامح فى طريقة رسم الثياب بشىء من واقعية الفن الهلينستى .

وليس من شك فى أن هذه الصور التى اكتشفت فى نيسابور — فضلا عن صور أخرى عثر عليها فى بعض أنحاء إيران — تدل على ازدهار مدرسة للتصوير فى إيران كانت تتبع التقاليد الساسانية ؛ ومن الواضح أن هـذه المدرسة كانت على درجة كبيرة من الحيوية والنشاط بحيث أثرت تأثيرا كبيرا فى أساليب التصوير العباسية والفاطمية .

ولقد ظلت هذه المدرسة محتفظة بحيويتها فى إيران . ويشهد بذلك الصور المائية التى عثر عليها والتى يرجح أنها ترجع إلى القرن الثانى عشر الميلادى . وتعتبر هـذه الرسوم تطورا طبيعياً للتقاليد الفنية الإيرانية التى أثبتت حفائر متحف المتروبوليتان فى مدينة نيسابور وجودها منذ العصور الإسلامية الأولى والتى 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 ؛ ديماند : 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 صفين من الرسوم الآدمية ، يشاهد فى الصف العلوى ثلاثة أشخاص ، وفى الصف السفلى اثنان . ويلاحظ أن سحنة الرسوم الآدمية فى 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 إهمالا تاما لقواعد المنظور .

ومن الرسوم الإيرانية أيضا رسم محفوظ فى مجموعة هيراماتك فى نيويورك[٢] ، وهو فى 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 فى القرن الثالث عشر[٣] .

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

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٣٠ .
(٢) المرجع نفسه شكل ٨٣١ .
(٣) الدكتور زكى محمد حسن : الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى صفحة ٨٣ — ٨٤ ؛ Pope, Survey جزء ٢ صفحة ١٣٧٥ — ١٣٧٦ ؛ Pope, An Introduction to Persian Art صفحة ٤٨ — ٤٩ ؛ W. Hauser & Ch. Wilkinson, The Museum's Excavations at Nishapur in Bull. Metroplitan Museum of Art جزء ٣٧ صفحة ٨٨ و ١١٦ — ١١٩ ؛ Schlumberger (D.), Les Fouilles de Lsshkari Bazar en Afghanistan جزء ٦ رقم ٤ صفحة ٤٦ — ٥٦ .

الأموى 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 و بيزنطية 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 — ٨٠٩م) 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 دارا 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] .

و بالإضافة إلى الأخبار التاريخية كشفت الحفائر التى أجريت فى سامرا عن

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٤٢ ؛ Grohman (A.) & Arnold (Th.), The Islamic Book صفحة ١ و ١٠١ .

(٢) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٥ ؛ ابن المخلّطة : 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 مائية مرسومة على الجص ترجع إلى العصر العباسى ؛ ويرجع الفضل فى حفظ تحف سامرا وصورها حتى تم كشفها فى العصر الحديث إلى أن هذه المدينة لم تعمر بالسكان سوى فترة قصيرة وذلك منذ أن أسسها المعتصم سنة ٢٢١ هـ (٨٣٦ م) كعاصمة رسمية إلى أن هجرها الخليفة المعتمد سنة ٢٧٦ هـ (٨٨٩ م) ؛ ثم هجرت المدينة بعد ذلك وخربت وأهمل أمرها وانكمشت إلى قرية صغيرة ، واختفت أطلالها وآثارها تحت الأكوام .

والحق أن طراز سامرا الذى يتمثل فى التحف التى كشفت عنها الحفائر لا يمثل طراز مدينة واحدة ، وإنما يمثل الطراز الذى كان سائداً فى مراكز الخلافة العباسية فى ذلك الوقت كبغداد وغيرها من المدن الهامة ، والذى أخذ ينتشر بعد ذلك إلى سائر أنحاء العالم الإسلامى .

وقد بدأت أعمال الحفر الحديثة فى موقع سامرا فى سنة ١٩٠٧ حينما قام ڤيوليه[١] ببعض تحقيقات مبدئية ؛ غير أن الاكتشافات الأثرية الحديثة تمت بفضل البعثة الألمانية التى بدأت أعمالها بعد ذلك بوقت قصير . وقد أشرف على هذه البعثة العالمان الكبيران زاره[٢] وهرتسفلد[٣] اللذان كشفا عن عمائر سامرا وتحفها كشفاً علمياً منظما . ومما كشفت عنه هذه الحفائر صور مائية مرسومة على الجص عثر عليها فى بعض عمائر سامرا ولا سيما أجنحة الحريم فى قصر الجوسق الخاقانى . ولقد صور هرتسفلد هذه الرسوم ونسخ كثيراً منها ؛ ثم حاول نقلها ، ولكنها فقدت أثناء الحرب العظمى الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨م) ، وهكذا لم يبق لنا من هذه التصاوير غير جزء ضئيل تطرق التلف إليه ، وغير الصور والدراسة التى ضمنها هرتسفلد كتابه المشهور عن صور سامرا[٤] .

---

(١) Viollet.

(٢) Sarre.

(٣) Herzfeld.

(٤) Die Malereien von Samarra وهو أحد المؤلفات التى نشرت عن حفائر سامرا Die Ausgrabungen von Samarra . وهذا الكتاب يضم ٨٨ لوحة فنية و ٨٣ رسماً لشرح اللوحات .

شكل ٤ صورة مائية على الجص من سامرا .
٢٢١ — ٢٧٠ هـ (٨٣٦ — ٨٨٩ م)

وتمثل صور سامرا كثيرا من الموضوعات : فمنها صور راقصات وفارسات في ساحات مربعة أومثمنة ، ونساء شبه عاريات وصيادات وموسيقيات ، وأشكال آدمية مع طير وحيوان . وأفرع نباتية على شكل دوائر أو على هيئة رسوم تولبية داخلها صور آدمية وحيوانية ، وصور حيوان وطير وأسماك ونبات ؛ ورسوم رجل تحت عقود . وقسس أو كهنة من الرجال والنساء . وافاريز وإطارات . فضلا عن بعض أسماء عربية . و بقايا كلمات يونانية[1]

ومن رسوم سامرا الجديرة بالذكر صورة عثر عليها فى قاعة القبة بجناح الحريم من الجوسق الخاقانى (شكل ٤) : وهى فى مربع طول ضلعه نحو نصف متر .

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب بإخراج الدكتور زكى محمد حسن لوحة ٦ شكل ١٥ — ٢٠ ولوحة ٧ شكل ٢١ — ٢٦ ؛ الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١١ — ٨٢٣ .

وتمثل هذه الصورة[١] راقصتين فى وضع متماثل و بينهما طبق به فاكهة : وتشاهد الراقصتان ترقصان رقصة مزدوجة ، وقدتداخلت ذراع إحداهما فى ذراع الأخرى ، وترتدى كل منهما رداء له طيات زخرفية على شكل دوائر المياه المتكسرة ، وتتمنطق كل من الراقصتين فى 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 ، و باليد الأخرى أمامها صحنا مزخرف الظاهر بخطوط رأسية . ولكل من الراقصتين أربع ضفائر من الشعر فضلا عن قصة ترخى بين الصدغ والأذن ، وتتعصب كل منهما بمنديل ، و يتدلى من أذنها قرط . وكل من الراقصتين فى وضعة ثلاثية الأرباع .

و يلفت النظر فى هذه الصورة طريقة رسم طيات الثياب . و يمكن أن يلاحظ فى رسمها أسلوبان : الأسلوب الأول رسم الطيات بشكل زخرفى يشبه دوائر المياه المتكسرة ؛ و يظهر هذا الأسلوب فى رسوم طيات ثوبى الراقصتين فوق البطن وفى طيات ثوب الراقصة اليسرى ، وفى طيات ثوب الراقصة اليمنى فوق الركبة اليسرى . أما الأسلوب الثانى فهو قريب من الواقع و يتمثل فى رسم الطيات على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد ؛ و يتضح هذا الأسلوب فى ثوب الراقصة اليمنى بين الساقين . وسوف يستعمل هذان الأسلوبان فيما بعد فى تصاوير المخطوطات من المدرسة العربية التى اصطلح على تسميتها باسم مدرسة بغداد أو المدرسة الساجوقية[٢] .

ومن الرسوم المهمة فى سامرا صورة مرسومة على نصف أسطوانة من الفخار مطلية بماء الجير . وهذه الاسطوانة واحدة من اثنتى عشرة أسطوانة صغيرة كانت مدفونة فى إحدى الحفر تحت قاعة من قاعات العرش بالجوسق الخاقانى و يبلغ قطر الأسطوانة

---

(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 فى نصف مساحتها الأسطوانية بينما ظل النصف الآخر الخلفى أبيض لا رسم فيه .

وتمثل الصورة[١] المرسومة على الأسطوانة التى نحن بصددها رجلا أو امرأة تحمل فوق كتفيها حيوانا ، و يحف بالصورة إطار مستطيل الشكل تزخرفه حبات اللؤلؤ . و يرتدى الإنسان المرسوم قميصا طويلا فوق سروال يصل إلى القدمين ، وهو فى وضع مواجهة تامة ، و ينمو من أسفل الصورة على الجانبين فرعان نباتيان يتفرع كل منهما إلى عدة أفرع تنتهى بأوراق محورة . و يبدو أنه كان يحف بالوجه هالة مستديرة .

ومن الملاحظ أن الثوب هنا خال تماما من الطيات التى استعيض عنها بوحدات من زخارف نباتية تتكرر على القميص فتملؤه . وهذا هو الأسلوب الثالث من أساليب زخرفة الثياب فى رسوم سامرا وقد استعمل هذا الأسلوب أيضا فى تصاوير المخطوطات من المدرسة العباسية إلى جانب الأسلوبين اللذين سبقت الإشارة إليهما فى زخرفة أردية الراقصتين فى الشكل السابق . ومن الملاحظ أن الهاله المستديرة التى تحف برأس الشخص المرسوم قد شاع استعمالها أيضا فى تصاوير المخطوطات من المدرسة نفسها ؛ ولم تكن هذه الهالة فى التصاوير الإسلامية ترمز دائما إلى القداسة — على عكس وضعها فى 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] التى عرفت فى الأدب الفارسى وكثر تمثيلها فى الفنون الإسلامية[٣] ، وفى هذه الحالة تكون

---

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

(٢) انظر صفحة ٦٣ حاشية ٤ .

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

الصورة لسيدة ، وإما تمثل قصة الراعى الصالح التى ورد ذكرها فى الإنجيل[١] وشاع تمثيلها فى الفن المسيحى[٢] ، وفى هذه الحالة تكون الصورة لرجل .

ولقد عثر فى سامرا على رسوم فوقها أسماء مكتوبة باللغة العربية وأسماء أخرى مكتوبة باللغة اليونانية . ومن الأسماء العربية التى كتبت مع الرسوم « أحمد ابن موسى » ؛ ويرجح أنه اسم أحد المصورين الذين ساهموا فى رسم هذه الصور. ومما عثر عليه أيضا كلمتا « مفلح » و « مشمس » ؛ وربما كانت هاتان الكلمتان من أسماء الفنانين كذلك لا سيما وأن اسم « مفلح » من الأسماء التى كانت مستعملة فى ذلك الوقت . ويرى الأستاذ هرتسفلد أن هاتين الكلمتين قد تكونان من أصل آرامى ، وأن « مشمس » لقب لمساعد الشماس فى الكنيسة ؛ ويرجح هذا الرأى كتابة الكلمتين فوق صور شديدة الشبه بالقسس ؛ ومع ذلك فربما كانت كلمة « مشمس » تمثل إحدى درجات المانويين الخمس التى ذكرها ابن النديم فى « الفهرست » ، وفى هذه الحالة تمثل رسوم القسس كهنة مانويين لا مسيحيين[٣] .

أما الأسماء اليونانية فيرجح هرتسفلد أنها أسماء يونان اشتركوا فى العمل .

ومن الواضح أن رسوم سامرا تشتمل على كثير من العناصر الساسانية تظهر فى أسلوب تصوير بعض الراقصات[٤] ، وفى بعض الحيوان والطير[٥] ، وفى رسم

---

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

(٢) من ذلك تمثال الراعى الصالح فى متحف اللاتران بروما (Wörmann, K. Geschichte der Kunst) جزء ٣ صفحة شكل ، وكذلك ناووس فى المتحف نفسه عليه نقش بارز لقتل السيد المسيح فى الحالة نفسها ؛ راجع Neuss (W.) Kunst der Alten Christen شكل ٤١ و ٤٤ و ٨٤ ؛ Herzfeld, Die Malereien von Samarra صفحة ٨٩ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٢٥٢ — ٢٥٣ .

(٣) الفهرست صفحة ٤٦٥ ؛ أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٤٤ ؛ Herzfeld, Die Malerien von Samarra صفحة ٩٢ — ٩٤ .

(٤) قارن Herzfeld, Die Malerein von Samarra لوحة ٢ بـ Ars Islamica جزء ٦ لسنة ١٩٤٢ صفحة ١١٤ .

(٥) قارن رسم « عنز » فى Herzfeld, Die Malereien von Samarra لوحة ٦ بـ A Survey of Persian Art شكل ٢٠٤ و ٢٠٨ .

البطة ذات الشريط الطائر خلف رقبتها[١] ، وفى طريقة رسم الإطارات والأفاريز[٢] ، وفى وضع الصور فى مناطق كالمربعات والدوائر ، وفى مراعاة التماثل.

و بالإضافة إلى ذلك احتفظت هذه الرسوم ببعض التقاليد الأموية مثل قرون الرخاء[٣] التى تشبه الرسوم اللولبية المؤلفة من ورق شوكة اليهود Acanthus ورسوم الرخاء المعروفة فى زخارف الفسيفساء فى قبة الصخرة[٤] ، ومثل الرسوم الدائرية أو الحلزونية التى تشتمل على حيوان[٥] وقد سبق استخدام مثيلتها فى رسوم قصير عمره[٦] .

غير أنه يلاحظ أن رسوم سامرا — و إن احتفظت ببعض العناصر المنقولة عن الفنون الأخرى لاسيما عن الفن الساسانى — تمثل طرازاً إسلامياً له طابعه الخاص : ذلك أن هذه الوحدات الأجنبية ليست منقولة نقلا حرفياً عن الفنون الأجنبية ، وليست مجمعة معاً تجميعاً متنافراً ، ولكنها فى معظم الأحيان قدأسيغت وصيغ منها فن إسلامى له طابعه المميز ، و يمكن اعتباره ممثلا لبداية الأسلوب الإسلامى الصرف .

وتتميز صور سامرا بالتحوير ، والجمود ، و بالميل نحو الزخرفة ، واستخدام الخطوط ، و بالبعد عن الواقع وعن المنطق ، و بالتسطح ، و بالنفور من التجسيم ومن التعبير عن العمق . والحق أن هذه المظاهر هى مميزات التصوير الإسلامى بصفة

---

(١) قارن الصورة فى Herzfeld المرجع نفسه لوحة ٤٩ بالصورة فى 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 — ١٤ .

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

(٥) الأطلس شكل ٨١٣ .

(٦) Creswell المرجع نفسه لوحة ٥٠ .

عامة[١] سواء أكان فى الرسوم على الجدران أم فى تصاوير المخطوطات أم فى زخارف الفنون التطبيقية .

وهكذا يلاحظ أنه كما كشفت حفائر سامرا عن طراز فنى إسلامى فى العمارة وفى المنحوتات الجصية ، وفى الخزف ، وفى غيرها من الفنون كذلك كشفت هذه الحفائر عن تصوير إسلامى له طابعه الخاص .

ويمثل طراز سامرا أسلوباً إسلامياً دولياً انتشر من مراكز الخلافة العباسية فى العراق إلى سائر أنحاء العالم الإسلامى : فمنذ منتصف القرن الثالث الهجرى يظهر هذا الأسلوب فى مختلف أقطار الخلافة العباسية فى العمارة والفنون التطبيقية كالتحف الخشبية والزخارف الجصية والخزف . ولقد كانت مصر من الأقطار التى ظهر فيها بشكل واضح صدى طرز سامرا فى العمارة والجص والخزف والمنحوتات الخشبية ، ولقد وضح هذا التأثير منذ أن جاء إلى مصر فى سنة ٢٥٤ هـ (٨٦٨ م) أحمد بن طولون الذى نشأ فى سامرا ، وحكم مصر فى أول الأمر نائباً عن بعض أمرائها الأتراك ، ثم استقل بحكمها بعد ذلك[٢] .

وليس من شك فى أن أسلوب سامرا فى التصوير المائى على الجص كان له أيضاً صداه فى عصر ابن طولون ومن جاء بعده من الولاة — شأنه فى 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 فى كتاب « الخطط » للمقريزى وصف للصور والتماثيل التى اتخذها خمارويه فى بستانه[٣] . وفضلا عن ذلك عثر على قطع من الورق عليها صور يرجح أنها ترجع إلى العصر الطولونى[٤] .

---

(١) انظر صفحة ٢٠ .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : الفن الإسلامى فى مصر صفحة ٢١ .

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٩١ — ٩٣ ؛ الخطط جزء ١ صفحة ٤٨٨ .

(٤) الدكتور زكى محمد حسن : الفن الإسلامى فى مصر صفحة ١١٢ — ١١٤ .

وأعتقد أن التصوير الطولونى المتأثر بأسلوب سامرا قد ظل الأسلوب السائد فى 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 فى المصادر التاريخية ما يشير إلى ذلك : إذ ذكر المقريزى فى « الخطط » أن الآمر بأحكام الله الفاطمى شيد ببركة الحبش منظرة صور فيها عدداً من شعرائه و بلادهم وكتب فوق صورة كل منهم أبياتاً من الشعر نظمها الشاعر نفسه يمدح فيها الخليفة و يصف المنظرة[١] . ولقد اهتم أعيان الدولة الفاطمية بالمصورين وأقبلوا على إنتاجهم حتى أن بعض المصورين كانوا يشتطون فى الأجر و يبالغون فى تقدير إنتاجهم مبالغة كبيرة . من ذلك مثلا ما جاء من أن الوزير أبا محمد الحسن اليازورى الذى كان من هواة التصاوير قد اضطر أن يستدعى من العراق ابن عزيز المصور المشهور بعد أن قاسى الأمرّين من مبالغة القصير المصور المصرى فى الأجر[٢] .

و يبدو أن الفنان المسلم كان قد توصل فى هذا العصر إلى فهم أسرار الألوان ، و برع فى استخدامها للتعبير عن البروز أو العمق . و يستشف ذلك من منافسة تمت بين مصورين من العصر الفاطمى هما ابن عزيز والقصير اللذين سبقت الإشارة إليهما : إذ استطاع القصير أن يعبر عن العمق بأن صور راقصة كأنها داخلة فى 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 ؛ المقريزى : 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 كليلة ودمنة صفحة ١٠٩ .

وتشهد التحف الفاطمية التى وصلتنا بالإقبال على استخدام الزخرفة بالصور فى الفنون التطبيقية المختلفة فى ذلك العصر : ذلك أنه عثر على خزف فاطمى ذى بريق 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 زخرفى من مميزات التحف الفنية التطبيقية فى العصر الفاطمى .

ولقد وصلتنا أيضاً صور مائية على الجص تنسب إلى هذا العصر الفاطمى : إذ كشفت الحفائر التى قام بها متحف الفن الإسلامى بالقاهرة — أو دار الآثار العربية كما كانت تسمى فى ذلك الوقت — فى سنة ١٩٣٢ م بجوار أبى السعود عن حمام فاطمى زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مائية مرسومة على الجص كانت قد تطرق بعض التلف إليها[١] ، وربما ترجع إلى القرن العاشر الميلادى أو إلى القرن الحادى عشر . وقد رسمت هذه الصور باللون الأحمر واللون الأسود .

وأهم هذه الرسوم صورة فى إحدى الحنايا [شكل ٥] تمثل شابا قاعداً يمسك بيده كأساً ، ويرتدى جلبابا تزينه حليات من زخرفة نباتية حمراء اللون ، وحول كل من العضدين شريط ، وعلى رأسه عمامة ذات طيات ؛ وحول الرأس هالة كاملة الاستدارة . ويضع الشاب حول ظهره وشاحا يخرج طرفاه من تحت الإبطين ، وينثنيان إلى أسفل مع التعلق فى الهواء . ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر : إحداهما فى الخلف والأخرى فى الأمام . وجسم الشاب فى وضعة أمامية ، ولكن وجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع . ويحف بالحنية كلها شريط من حبات اللؤلؤ[٢] .

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ١٥٢ — ١٥٣ و٢١٦ — ٢١٧ .

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين لوحة رقم ١ ؛ الأطلس شكل ٨٢٤ رقم السجل فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٢٨٨٠ .

شكل ٥ — صورة مائلة على أحد من الحمام الفاطمى
بخوار أبى السعود . محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة
رقم السجل ١٢٨٨٠ . القرن العاشر الميلادى أو الحادى عشر .

ومن الصور الآدمية التى زخرف بها هذا الحمام جزء من رسم يمثل رأس شاب يلتفت إلى اليسار[١] ، وصورة سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين[٢] .

ويشاهد فى صورة أخرى من هذه الصور رسم يمثل طائرين متقابلين كاد منقاراهما يتماسان ، وبينهما زخرفة تتألف من أوراق نباتية ؛ ويحف بالحنية أيضاً شريط من حبات اللؤلؤ[٣] .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : الكنوز الفاطمية لوحة رقم ٣ .
(٢) المرجع نفسه لوحة رقم ٣ .
(٣) المرجع نفسه لوحة رقم ٤ .

ومن الواضح أن هذه الصور التى تنسب إلى العصر الفاطمى تعتبر صدى قويا لصور سامرا ؛ ويكاد يكون من المتعذر تعيين خلاف جوهرى بينها وبين رسوم سامرا . فمن حيث الأشكال والزخارف يلاحظ أن الثوب الذى يحليه زخرفة من وحدة متكررة : والهالة الكاملة الاستدارة ، وأشكال الرءوس ، ورسوم الطير ، والزخارف النباتية ، والإطار الذى يشتمل على حبات اللؤلؤ كلها لها ما يماثلها فى رسوم سامرا . كما أن الوشاح حول ظهر الشاب فى الصورة الفاطمية يشبه فى طريقة وضعه الوشاحين حول ظهر الراقصتين فى صور سامرا ، وإن كان الوشاح الفاطمى مرسوما بأسلوب أقل واقعية إذ أنه شبه معلق فى الهواء ، فى حين أن وشاحى الراقصتين فى سامرا يتدليان إلى أسفل بشكل واقعى .

ولقد سبقت الإشارة — عند الكلام عن صور سامرا — إلى ثلاث طرق لرسم الثياب وطياتها[1] ؛ وتظهر فى الرسوم الفاطمية الطريقة الثالثة التى تتمثل فيها الثياب خالية من الطيات ، ويحليها زخرفة تتألف من وحدة تتكرر .

أما من حيث الأسلوب فيتضح فى الرسوم الفاطمية أسلوب سامرا نفسه : وهو الأسلوب المسطح ، المعتمد على الخطوط ، والبعيد عن الواقعية ، ذو الطابع الزخرفى ؛ ذلك الأسلوب الذى يتميز به التصوير الإسلامى بصفة عامة .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن الصور الفاطمية يبدو فيها التأثر الواضح بالتقاليد الساسانية — شأنها فى ذلك شأن صور سامرا . ويتضح الطابع الفارسى فى رسم الشاب الجالس وفى يده اليمنى كأس[2] ، وفى الوحدات المتواجهة[3] . والحق أن الدولة الفاطمية قد اعتمدت اعتمادا كبيراً على العناصر الفارسية سواء

---

(١) انظر صفحة ٧٢ و ٧٣ .

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

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

فى نشر دعوتها أو فى القيام بأعباء الحكم والإدارة ؛ كما اعتبرت بلاد الفرس من مناطق نفوذها المذهبي . وفضلا 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 ذى البريق المعدني الذى ينسب إلى العصر الفاطمى نفسه . قارن مثلا صورة الشاب القاعد وفى يده كأس بصورة مماثلة على سلطانية من الخزف ذى البريق المعدنى[1] ؛ وانظر أيضاً كيف أن أسلوب رسم طرفى الوشاح فى الصورة نفسها يشبه طريقة رسم أحد طرفى وشاح تضعه راقصة فى صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ فى مجموعة الدكتور على إبراهيم[2] .

وأخيرا يمكن اعتبار الأسلوب الفاطمى — كما هى الحال بأسلوب سامرا — مقدمة للأسلوب الذى سوف يظهر — على مقياس أصغر — فى تصاوير المخطوطات الإسلامية فى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى وفى القرن الثالث عشر : ذلك أنه يلاحظ فى الصور الفاطمية بعض المميزات المشتركة مثل طريقة الجلسة، والهالة المستديرة حول الرأس ، والرداء الخالى من الطيات والمكسو بوحدات زخرفية متشابهة ، والعصابة حول العضد ؛ وذلك إلى جانب الأسلوب المسطح الخالى من العمق أو التجسيم ، والقائم على الخطوط ، وعدم الدقة فى رسم جسم الإنسان ، والطابع الزخرفى .

---

(١) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . انظر الدكتور زكى محمد حسن : تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى ، مجلة كلية الآداب ، ديسمبر سنة ١٩٥١ اللوحة رقم ١ شكل ١ صفحة ٩٦ — ٩٧ .

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

ولم يقف فن التصوير الفاطمى عند حد مصر ، ولكنه انتشر أيضاً مع انتشار نفوذ الفاطميين وحضارتهم . ولقد تردد صدى هذا الأسلوب فى صور الكابلا بالاتينا فى بليرمو[١] بجزيرة صقلية : وترجع زخرفة جدران هذه الكنيسة وسقفها بالصور إلى عهد الملك النورماندى روجر الثانى[٢] الذى اغترف من منهل الثقافة الإسلامية ، وقرّب إليه العلماء والمسلمين .

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

وتشتمل هذه الرسوم على كثير من الصور المدنية مثل صور الراقصات والموسيقيات ومجالس الشراب والطرب والحمالين ، وصور الحيوان والطير فى أوضاع متماثلة ، أو فى حالة انقضاض بعضها على بعض ، فضلا عن زخارف نباتية من النخل والأزهار وأوراق الشجر والفاكهة . والصور يحدها إطار من حبات اللؤلؤ .

ومن الرسوم التى تلفت النظر فى زخارف الكابلا بالاتينا صورة [شكل ٦] تمثل إنسانا جالسا وفى يده اليمنى كأس ، وفى اليسرى زهرة ، ويتدلى فوق جبهته وصدغيه خصلات من الشعر ، ويحف برأسه هالة ، ويكسو الرداء الذى يرتديه زخارف تتألف من وحدة متكررة ، ويحف بالصورة إطار من حبات اللؤلؤ . وتتفق هذه الصورة مع صورة الحمام الفاطمى [شكل ٥] فى كثير من المميزات : من ذلك شكل الكأس ، وأوضاع اليدين ، والإطار المنقط ، والهالة حول الرأس ، وزخرفة الرداء ،

---

(١) Palermo .

(٢) Roger II . الدكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين لوحة رقم ٥ ب ؛ الأطلس ٨٢٦ — ٨٢٩ ؛ Monneret de Villard (U.), Le Pitture Musulmane Pauloski (A.), Décoration ; des Plafonds al Soffito della Capella Palatina de la Chapelle Palatine Byzantinische Zeitschrift فى جزء ٢ صفحة ٣٦١ — Terzi (A.), La Capella del Real Palazzo di Palermo ؛ ٤١٢

شكل ٦ — صورة مائية على الخس فى سقف السكالا
بالاتينا فى بليرمو بصقلية القرن الثانى عشر الميلادى

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

والحق أن كثيراً من الصور فى السكالا بالاتينا لها ما يشبهها فى الصور الفاطمية وكذلك فى رسوم سامرا التى تعتبر الأساس الذى تطور منه الأسلوب الفاطمى . ومن أمثلة هذه الصور رسم فوق أرضية نباتية يمثل صيادا على صهوة جواد[1] ، و يشاهد الصياد يحمل على يده اليمنى طائرا من طيور الصيد ، و يشير إليه بسبابة اليد اليسرى . وقد شاع رسم هذا الموضوع فى العصر الفاطمى : إذ ظهر فى المنحوتات

(١) الأطلس شكل ٨٢٧

الخشبية فى حجاب الهيكل الذى نقل من كنيسة الست بربارة إلى المتحف القبطى بمصر القديمة[١] ، كما رسم فى منحوتات الألواح الفاطمية التى عثر عليها فى أنقاض مارستان قلاوون[٢] . ومن جهة أخرى يلاحظ أن هذه الصورة قريبة الشبه من صورة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٣] . والشبه هنا واضح من حيث الموضوع وأسلوب رسم بعض الأوضاع ؛ غير أن الصورة على الصحن أكثر ميلا نحو الطابع الزخرفى . فإن صورة بليرمو تشتمل على عناصر سبق أن شوهدت فى الصور الفاطمية ، وفى صور سامرا مثل الهالة التى تحف بالرأس ، ومثل طريقة رسم الطيات التى تتجمع فى نقطة ثم تشع خطوطها ، وهذه الطريقة استعملت فى رسم طيات رداء الراقصة اليمنى فى صورة الراقصتين فى سامرا [شكل ٤] . هذا فضلا عن الأسلوب المسطح القائم على استخدام الخطوط ، والخالى من العمق ، والبعيد عن الواقعية ، والمشبع بالطابع الزخرفى .

ومن الرسوم المستمدة من أصل فاطمى صور تمثل موسيقيين وموسيقيات ظهرت بكثرة فى بليرمو[٤] : ذلك أن هذه الموضوعات قد شاع تصويرها فى العصر الفاطمى . 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 فى مصر . ومع ذلك فلدينا أمثلة من صور الفنون التطبيقية الفاطمية

---

(١) Pauty (E.), Les Bois Sculptés d'Eglises Coptes لوحة ٢ و ٣ ؛ الدكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين صفحة ٢٠٤ — ٢٠٥ .

(٢) Pauty (E.), Les Bois Sculptés jusqu, à l'Epoque Ayyoubide لوحة ٥٦ .

(٣) الدكتور زكى محمد حسن : تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى — مجلة كلية الآداب — ديسمبر سنة ١٩٥١ صفحة ٩٧ — ٩٨ . رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٣٠٧٧ .

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

تمثل هذه الموضوعات : من ذلك مثلا الرسوم المحفورة على الألواح الخشبية الفاطمية التى عثر عليها بضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون و بمارستان قلاوون[١] ، والصورة المرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى[٢] ؛ والرسم على هذا الصحن قريب الشبه من إحدى صور بليرمو[٣] من حيث الموضوع والأوضاع والأسلوب، وكذلك طريقة رسم العمامة ذات الطيات التى تشبه أيضا عمامة الشاب القاعد فى الصورة المائية التى عثر عليها فى الحمام الفاطمى بمنطقة أبى السعود [شكل ٥].

ومن الموضوعات المألوفة أيضاً فى العصر الفاطمى رسوم الشراب . وتشاهد فى بليرمو صورة من صور الشراب تمثل سيدة جالسة وقد أمسكت فى كل من يديها كأسا[٤] . وتشبه هذه الصورة من حيث طريقة الجلسة ، ومن حيث تحديد النصف الأسفل من الصورة بخط واحد متصل صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[٥] ، عليه إمضاء « جعفر » الذى « زوقه »[٦] .

وبالإضافة إلى رسوم الشراب ظهرت فى بليرمو صور الرقص ؛ وهذا أيضا من الموضوعات المعروفة فى الفن الفاطمى . ومن صور الرقص من بليرمو صورة مرسومة

---

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

(٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة . رقم السجل ١٤٩٢٣ ؛ انظر الدكتور زكى محمد حسن : تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى — مجلة كلية الآداب — ديسمبر سنة ١٩٥٤ شكل ٣ .

(٣) الأطلس شكل ٨٢٩ .

(٤) Ugo Monneret de Villard, Le Pitture Musulmane al Soffito della Capella Palatina in Palermo شكل ١٩٩ .

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

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

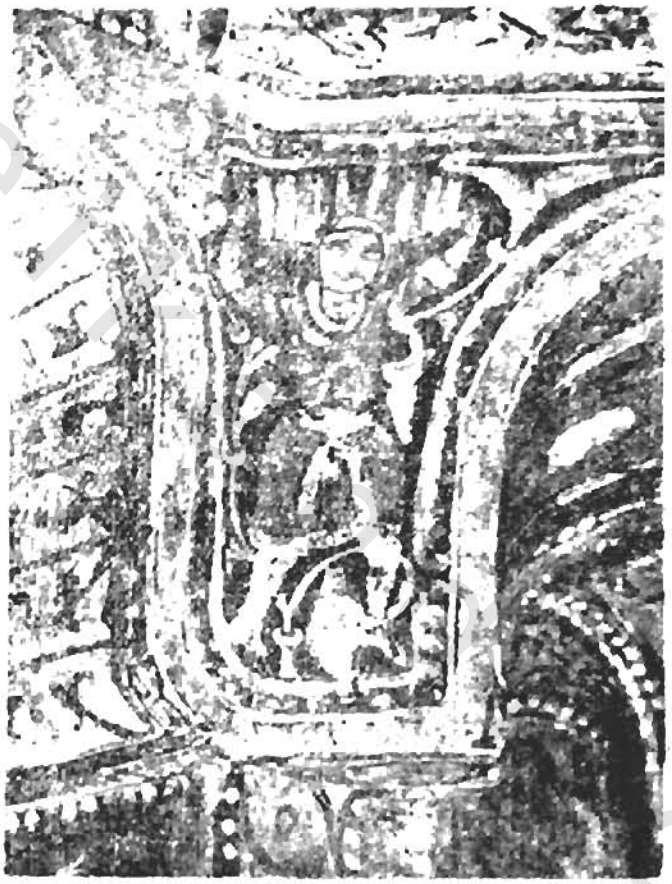
شكل ٧ — صورة مائية على لحس فى سقف الكابلا
بالاتينا ، بمرمو بصقلية . القرن الثانى عشر الميلادى

على أرضية بها زخارف نباتية (شكل ٧) ، وتمثل الصورة راقصتين ترقصان وهما فى وضع متماثل ، وقد تشابكت ذراعاهما ، ووضعت كل منهما يدها على رأس رميلتها ، وتماسكت يداهما الأخريان . ولقد رسم موضوع الرقص فى الفن الفاطمى فى مصر ؛ فرسم مثلا على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة [١] ، كما ظهر على الألواح الخشبية الفاطمية [٢] ، وعلى بعض التحف العاجية [٣] .

---

(١) الاطلس شكل ٥٠ ؛ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة — دليل موجز شكل ٦٤
(٢) الدكتور زكى محمد حسن : كنوز الفاطميين لوحة ٤٥ .
(٣) Glück & Diez, Die Kunst des Islam لوحة ٤٩٨ .

وتشبه صورة الراقصتين فى بلبرمو رسما عثر عليه فى سامرا سبقت الإشارة إليه[١]. وتتفق الصورتان — بالاضافة إلى الموضوع والأسلوب العام — فى وضع الراقصتين المتماثل حول رسم زخرفى ، وفى تشابك الذراعين ؛ وفى طريقة رسم الحزام أسفل البطن .



شكل ٧ صورة مائية على الجص فى سقف الكابلا بالاتينا فى بلبرمو بصقلية . القرن الثانى عشر الميلادى

ومن رسوم بلبرمو التى لها ما يماثلها فى سامرا صورة تمثل رجلا يحمل فوق رأسه برميلا (شكل ٨) . وتشبه هذه الصورة رسما من سامرا سبقت الاشارة إليه يمثل شخصا يحمل فوق كتفيه حيوانا[٢].

(١) انظر صفحة ٧١ وشكل ٤ .

(٢) انظر صفحة ٧٣

وهكذا يلاحظ أن صور الـكاپلا پالاتينا فى پليرمو تتبع التقاليد الفنية الفاطمية سواء فى الموضوعات أو فى الأسلوب ، وأنها لا تشبه فقط الصور المائية الفاطمية المرسومة على الجص ، ولـكنها تشبه أيضا صور الفنون التطبيقية كرسوم الخزف والخشب، كما أنها تنتمى — شأنها فى ذلك شأن الصور الفاطمية فى مصر — إلى أسلوب سامرا . أى أن الصور الفاطمية فى پليرمو وفى مصر والصور العباسية فى سامرا تتفق جميعا من حيث الطابع والأسلوب والموضوع والمميزات العامة .

ولقد سبق أن أشرنا إلى الصلة الوثيقة بين الصور المائية على الجص فى سامرا و بين تصاوير المخطوطات المبكرة التى تنسب إلى المدرسة العربية والتى ترجع إلى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى وما بعده [١] ، والتى ينتمى بعضها إلى الدولة المملوكية [٢] .

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

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

ورهت رياض نقوشها فبنفسج غض وورد يافع وبهار
نور من الأصباغ مبتهج ولا نور وأزهار ولا وأزهار

صور ترى ليث العرين تجاهه فيها ولا يخشى سطاه صوار [٣]

---

(١) انظر بعد .
(٢) انظر بعد .
(٣) الصوار القطيع من البقر .

وفوارسٍ شبّت لظى حربٍ وما ... دُعيت نَزَالِ ولم يشن مغار

وموسدين على أسرة ملكهم ... سكرا ولا خمرا ولا خمار

هـذا يعانق عوده طربا وذا ... دأبا يقبل ثغره المزمار

وجاء أيضاً أنه لما احترقت هذه الدار عقب عرس الملك رضوان بصفية ابنة عمه الملك العادل جددها وسماها « دار الشخوص » لكثرة ما كان من زخارفها[١] .

وأورد ابن طولون فى كتابه « ذخائر القصر فى تراجم نبلاء العصر » أن الظاهر بيبرس زخرف واجهة قصره الأباق الذى بناه فى مرجة دمشق بأن صور على واجهته الشرقية مائة أسد ، وعلى واجهته الشمالية اثنى عشر أسدا[٢] .

وذكر المقريزى فى « الخطط » أن الأشرف خليل بن قلاوون عمر الرفرف بقلعة الجبل و بيضه ، وصور فيه أمراء الدولة وخواصها،وجعله مجلسا يجلس فيه[٣] .

و إذا جاز أن يقاس الشىء على مثله فإنه يعتقد أن أسلوب الصور المائية المملوكية يشبه أسلوب التصوير فى المخطوطات المملوكية التى تنسب إلى الفرع المملوكى من المدرسة العربية[٤] .

والحق أن لدينا مثلا قائماً من الرسوم المائية يوضح الصلة الوثيقة بينها و بين تصاوير المخطوطات فى العالم العربى ، ونقصد بذلك الرسوم المائية التى عثر عليها فى البرطل بالأندلس .

---

(١) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٧ — ٨ ؛ محمد كرد على : خطط الشام جزء ٤ صفحة ١٢٢ ؛ ابن الشحنة : الدر المنتخب فى تاريخ مملكة حلب صفحة ٥٢ — ٥٣ ؛ نهر الذهب فى تاريخ حلب جزء ٢ صفحة ٢٦ وما بعدها .

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

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحة ٨ — ٩ ؛ المقريزى : الخطط جزء ٢ صفحة ٢١٢ — ٢١٣ .

(٤) انظر بعد .

ولقد أشارت المصادر التاريخية والأدبية إلى إقبال العرب فى الأندلس على استخدام التصوير فى زخرفة جدران مبانيهم إذ وصلنا وصف للصور التى كانت تزخرف الإيوان الذى بناه ابن عباد فى داره ؛ ووصف أحمد بن حمديس الصقلى صور هذا الإيوان فى أبيات منها :

ترى الشمس فيه ليقــة[1] تستمدها ... أكف أقامت من تصاويره شكلا

لها حركات أودعت فى سكونها ... فما أتعبت فى نقلهن يد رجلا[2]

كما أورد المقرى فى كتابه « نفح الطيب » أن عبد الرحمن الناصر — حين بنى الزهراء — نقش على بابها صورة جاريته الزهراء التى سميت المدينــة على اسمها[3] .

أما الرسوم المائية فى البرطل فيرجح أنها ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادى. والبرطل قسم من أقسام قصر الحمراء ، ويقع فى شرقى بهو السباع ؛ وقد عثر على جدران حجرة منه فى الطابق العلوى 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[4] .

---

(١) ملتصقة

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

(٣) أحمد تيمور : التصوير عند العرب صفحــة ٦ ؛ المقرى : نفح الطيب جزء ١ صفحة ٢٤٥ ؛ Zaki M. Hassan, Les Tulunides, Etude de l'Egypte Musulmane à la fin du IXe siècle صفحة ١٢٧ .

(٤) Gomez Moreno (M.), Pinturas de Moros en la Alhambra ؛ Edmond Vidal, Notes sur la Peinture arabe d'après les fresques de la Tour des Dames dans l'Alhambra de Grenade فى Revue Africaine جزء ٥٨ صفحة ١١٨ — ١٢٩ ؛ Eguilaz Yanguas (L.), Etude sur les peintures de l'Alhambra ؛ الدكتور جمال محرز : الرسوم الجدارية الإسلامية فى البرطل بالحمراء ؛ الدكتور زكى محمد حسن : مدرسة بغداد فى التصوير الإســلامى (مجلة سومر المجلد 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 الفاطمى . تأمل مثلا الطريقة الزخرفية فى رسم طيات الثياب[١] التى تشبه رسوم الطيات فى ملابس الراقصتين فى سامرا[٢] [شكل ٤] . وبالإضافة إلى ذلك يلاحظ التشابه من حيث الأسلوب المسطح الذى يقوم أساساً على الخطوط ، وعدم العناية برسم الجسم الإنسانى 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 زخرفى ، والبراعة فى رسم الحيوان لا سيما الجمال والخيل ، وعدم الدقة فى رسم الجسم الإنسانى ، والإهمال التام لقواعد المنظور ، والتسطح ، وعدم التجسيم ، ورسم الوجه فى وضعة ثلاثية الأرباع .

---

(١) الأطلس شكل ٨٣٢ .

(٢) انظر شكل ٤ صفحة ٧١ .

(٣) انظر بعد .