التصوير الاسلامي

يعتبر التصوير الإسلامي أحد الفروع الهامة في الآثار الإسلامية بوجه عام وفي الفنون الإسلامية بوجه خاص، فالتصوير الإسلامي يمدنا بلمحة قيمة ذات اهمية بالغة عن الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية خلال العصور الإسلامية في تلك الأقطار المترامية في المشرق والمغرب الإسلامي ؛ ذلك أن الكثير من المناظر والمشاهد التصويرية التي وردت في الصور الجدارية أو اللوحات الخشبية أو في تصاوير تزويق المخطوطات الاسلامية وتوضيح متونها أو زخارف الفنون التطبيقية المختلفة إنما هي تسجيل للبيئة العربية الاسلامية وما يسودها من حياة يومية أو حوادث تاريخية ، إلى جانب بعض المناظر لأنواع الحرف والفنون التي يقوم بها الحرفيون المسلمون وقتذاك .

منها على سبيل المثال ما يمثل نحت الاحجار ونقلها بالمراكب واخرى فرنا لحرق الطوب وغيرها مما يمثل أدوات نجار المباني من مخرطة الخشب والمثاقب وغير ذلك.

وبالرغم من ازدهار فن التصوير الاسلامي في ميادين متنوعة فلقد كان من أهمها تزويق المخطوطات بالصور الملونة من الكتب الأدبية المتنوعة مثل دواوين الشعر والقصص والتاريخ والكتب العلمية مثل التنجيم والبيطرة والفلك والأعشاب الطبية وغيرها ،وكانت هذه المخطوطات مليئة بالصور الصغيرة ذات الألوان الزاهية الجميلة التي شددت اهتمام الدراسيين الأوربيين خلال القرن العشرين ، ومما زاد من أهميتها المعارض الدولية للفنون الاسلامية التي كانت تقام في العديد من الدول الاوربية. إلا أن المكتبة العربية مازالت تفتقر إلى الكثير من المراجع والمؤلفات باللغة العربية في التصوير الاسلامي وتطوره ، في حين صدرت بعض المؤلفات والدراسات باللغات الاجنبية التي تتناول هذا الفن في دراسة شاملة خلال العصور الاسلامية المتعاقبة ركزت خلالها على أهم المنتوجات الفنية من صور جدارية وصور المخطوطات والمراكز التصويرية التي تنتمي إليها بحسب الاساليب الفنية لمدارس التصوير الاسلامي بوجه عام.

نشأة التصوير الاسلامي:

يعني التصوير في اللغة الشكل والتمثال ويعني ايضا الصفة والهيئة . وكذلك يمكن تعريف التصوير بأنه الرسم بالألوان أو تمثيل شيء عن طريق الخرط أي بواسطة الكتل والاحجام . نستدل من هذا التعريف أن العرب قبل الاسلام عرفوا التصوير سواء في مكة أو يثرب على الرغم من قلة الانتاج الفني الذي يؤكد ذلك .

تتلخص الشواهد على معرفة العرب فن التصوير وممارسته في الموقع الجغرافي للجزيرة العربية وأثره في الاحتكاك بالحضارات الفنية المزدهرة قبل الاسلام ، ومزاولة بعض العرب في مكة صناعة الاصنام والاوثان والصور التي كانت تحيط بالكعبة كآلهة يعبدونها. فقد كان للموقع الجغرافي للجزيرة العربية أثره الهام في الاحتكاك المباشر بفنون التصوير النابعة من الحضارات الرومانية والبيزنطية السائدة في شمال غرب الجزيرة العربية والحضارة الساسانية ، هذا بالإضافة الى الحضارات المزدهرة التي كانت باليمن، ومملكة تدمر في شمال الجزيرة التي شهدت مع اوائل القرن الاول الميلادي السيادة للعرب ، ومملكة الغساسنة الذين حكموا المناطق الواقعة شرقي الاردن ، ومملكة المناذرة في شمال شرقي الجزيرة العربية ، في الوقت نفسه كان من اهم مدن الحجاز الطائف ومكة ويثرب ومكة التي احتلت مكانة بارزة في الحياة العربية منذ عهد طويل وذلك لأنها كانت احدى المحطات الهامة على طريق القوافل ، هذا بالإضافة الى مكانتها المقدسة . مما ساهم في فتح المجال امام العرب قبل الاسلام لتذوق فن التصوير أو ممارسته.

تعددت معبودات الحضر والبدو من العرب في الجزيرة العربية قبل الاسلام فكان منها الصنم والوثن والنصب. اما الصنم فكان ما هو مصنوع من الخشب او المعدن اما الوثن فكان ينحت من الحجر، كلاهما على صورة انسان ، منها على سبيل المثال وثن هُبل الذي كان من عقيق احمر في شكل رجل، اما النصب فهو من الحجر ليس على صورة معينة . فكانت هذه التماثيل ترمز الى الهتهم في اشكال مختلفة في صور آدميين او طيور او حيوانات .

ومن المعروف ان الكعبة حين اعيد بناؤها قبيل الاسلام زوقت دعائمها وسقفها وجدرانها من الداخل بصور تمثل بعض الانبياء والملائكة والشجر ، ومن تلك الصور صورة تمثل سيدنا ابراهيم واسماعيل واخرى تمثل صورة السيدة مريم والمسيح عليهم السلام ، ولقد جاء ان النبي (ص) عندما فتح مكة أمر بمحو الصور وازالتها وتحطيم التماثيل. ، ولقد جاء في ذلك ان الكعبة كانت تزخر بأكثر من ثلاثمائة وخمسة وستين صنما.

وكذلك تداول العرب قبل الاسلام نقودا تحمل صور الملوك الساسانيين والاباطرة البيزنطيين فلقد عرفوا الدراهم الساسانية والدنانير البيزنطية التي كانت تصل الى شبه الجزيرة العربية عن طريق المعاملات الخارجية عبر القوافل التجارية شمالا وجنوبا. ومما لاشك فيه ان العرب كانت تستلفت انظارهم هذه الصور التي على الدراهم والدنانير والفلوس التي كانوا يتعاملون بها ويعرفون ما تشمل هذه الصور من شارات وعلامات تميز الدينار عن الدرهم . ولقد كان الدينار من الذهب يحمل صورة الامبراطور البيزنطي وفوق رأسه التاج وبيده اليمنى عصا المطرانية وباليد اليسرى الكرة وتحيط بصورة

الامبراطور الشارات المسيحية وهي الصليب وعصا المطرانية والكرة. اما الدراهم فهي من الفضة وتحمل صورة كسرى الفرس بوجه جانبي وعلى رأسه التاج الساساني وعلى الوجه الثاني صورة لحارسين بسلاحهما او يقفان بدون السلاح يمثلان كاهنين بينهما معبد النار.

و في صدر الاسلام زخرف العرب دورهم بالصور واستخدموا الاستار والوسائد المرقمة ، ولبسوا الثياب المزوقة بالصور واتخذوا اللعب المشكلة على هيئات الحيوانات.

موقف الاسلام من التصوير :

تشابكت الآراء والتفسيرات، والمفاهيم حول تحريم الصور فمنهم من يحرم ومنهم من يحلل ومنهم من يحرم جزء من الصورة ومنهم من يحلل اخر. فعوملت مسألة التصوير في ثقافتنا العربية الإسلامية على الدوام بنوع من الريبة والحذر ، وخصت مسألة الصور النبوية بقدر كبير من التكتم والإقصاء ، الذي يصل حد الإلغاء أو الإدانة.

في العهد القديم وردت نصوص تحرم عبادة الصور سواء اكانت منقوشة او منحوتة وفي العهد المسيحي الاول ثار اليهود على التماثيل التي نصبها الرومان للعبادة وحطموها وكذلك ظهرت فتاوى دينية يهودية من بعض الخامات بتحريم الصور لأنها قد تعبد. اما المسيحيين لم يتطرقوا الى تحريم او منع صور الكائنات الحية بل وظفوها بشكل واسع بما يترجم تعاليم الانجيل عن طريق تصويرها على الجدران.

عند الحديث عن الاسلام والتصوير يطرح سؤالا تقليديا عن حكم التصوير في الاسلام ، فقد لاحظ علماء الفنون والاثار الاسلامية في العصر الحديث ان الفقهاء المسلمين في العصور الوسطى كادوا يجمعون على تحريم التصوير وبخاصة تمثيل الكائنات الحية في حين انه من المحقق ان المسلمين عرفوا التصوير واستخدموه على طول العصور الاسلامية فضلا عما ثبت للتصوير من فوائد لا يمكن الاستغناء عنها في العصر الحديث. اما بالنسبة الى موقف القران الكريم من التصوير فلا توجد اشارة صريحة عن فن التصوير ، ويرى البعض انه يشمل على موقفين مختلفين فيما بينهما بما يخص الصور المجسمة (التماثيل) الموقف الاول في سورة في سورة الانبياء عند الحديث عن النبي ابراهيم واستنكاره الاصنام التي يعبدها قومه من دون الله (ولقد اتينا ابراهيم رشده من قبل وكنا به عالمين. اذ قال لأبيه وقومه ما هذه التماثيل التي انتم لها عاكفون ، قالوا وجدنا آباءنا لها عابدين، قال لقد كنتم انتم وآباؤكم في ضلال مبين . قالوا أجئتنا بالحق ام انت من اللاعبين. قال بل ربكم رب السموات والارض الذي فطرهن وأنا على ذلكم من الشاهدين. وتالله لأكيدن أصنامكم بعد أن تولوا مدبرين . فجعلهم جذاذا الا كبيرا لهم لعلهم اليه يرجعون. قالوا من فعل هذا بآلهتنا انه لمن الظالمين).اية ٥١-٥٩

اما الموقف الثاني فقد كان عند الحديث عن سليمان عليه السلام في سورة سبأ وتسخيره الجن في عمل التماثيل والقصور الشامخة والقصاع الضخمة كالحياض والقدور الكبيرة الثابتات التي لا تتحرك لكبرها وضخامتها (ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن امرنا نذقه عذاب السعير. يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكرا وقليل من عبادي الشكور).اية ١٢ و ١٣.

يتضح من هذين الموقفين ان القرآن الكريم قد حرم التماثيل او الصور في الحالة الاولى وكانت اصناما يتخذها قوم ابراهيم ألهه من دون الله ، في حين انه لم يحرمها في الآية الثانية ولم يكن سليمان يهدف من عملها ان يتخذها اصناما يعبدها من دون الله.

وفي ضوء ما تقدم من موقف القرآن من التماثيل او الصور يمكن تفسير الاحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بالتصوير بأن ما جاء في بعضها بشأن تحريم صناعة التصوير انما كان يعني صناعة التصاوير بقصد العبادة أي صناعة الاصنام، منها (ان الملائكة لا تدخل بيتا فيه تماثيل) واذ كان الاسلام قد نهى عن صناعة التماثيل فمن الاولى ان يحظر صناعتها. كما يلاحظ ان بعض الاحاديث انما يدخل في باب حث النبي صلى الله عليه وسلم للمسلمين على عدم الاسراف في الكماليات حتى لا تشغلهم. وقد بدأ النبي بنفسه ثم بأهله، ويتجلى ذلك بشكل واضح فيما جاء في خطبة لعلي بن ابي طالب في وصف النبي (ص) : ‹‹ ويكون الستر على باب بيته فتكون فيه التصاوير فيقول : يا فلانة غيبيه عني فاني اذا نظرت اليه ذكرت الدنيا وزخارفها››.

ومن المسلم به ان المسلمين في صدر الاسلام عرفوا التصوير البعيد عن الوثنية واستخدموه كما يشهد بذلك تعامل النبي (ص) بنقود عليها صور ، واباحة استخدام الاستار والوسائد والثياب المزوقة بالصور واللعب المشكلة على هيئة كائنات حية.

وقد تحرى المصورون المسلمون في جميع العصور تقريبا ان يبتعدوا بفنهم عن الدين فلم يدخل التصوير المساجد ، ولم يستخدم في تجميل المصاحف او في توضيح الكتب الدينية ولم يستخدم وسيلة للإرشاد الديني ، وبذلك اتخذ فن التصوير الاسلامي ببعده عن الدين طابعا مدنيا واصبح اقرب من غيره من فنون التصوير الاجنبية الى الفكرة الفنية الخالصة، كما صار ميدانه الحياة الدنيا بما فيها من مناظر طبيعية واعمال انسانية، وصار هدفه الرئيسي هو التسلية والزخرفة وتجميل الحياة والاستمتاع بزينتها ، بالإضافة الى الاسهام في توضيح الكتب.

و تشمل المجالات التي استخدم فيها التصوير صور بالفريسكو (الألوان المائية المرسومة على الجص) وبالفسيفساء وبالطلاء وبالدهان والمينا والبريق المعدني والتكفيت وبالنحت والحفر والتفريغ ، سواء اكانت هذه الصور على الجدران والأرضيات، او في المخطوطات، او على الخشب او الخزف او الزجاج او المنسوجات او المعادن.

وكانت نتاجات التصوير العربي الإسلامي قد اقترحت صوراً متخيلة بشكل زوقت بأسلوب زخرفي غريب الى حدٍ ما ، يمتزج فيها الواقع الموضوعي بالخيالي ، من خلال إقصاء أو إضعاف الرؤية البصرية من اجل إيجاد بنية ثالثة جديدة، مُقترحة ، تمزج بين ما هو مألوف وغير مألوف ، مادي وذهني ، مرئي ولا مرئي .

وبالنتيجة فإن الإسلام أباح التصوير مادام بعيدا عن الوثنية ، وعن شبهة منافسة الخالق، وعن تثبيط الأمة عن القيام بواجبها وتحمل مسؤولياتها (التقشف وعدم التعلق بالكماليات).

مصاعب دراسة التصوير الإسلامي:

تعددت المصاعب عند دراسة فنون التصوير الإسلامي، حيث أن المادة المدروسة الخاصة بالدراسة والمحفوظة قليلة ومتناثرة بين أماكن متفرقة، ويصعب لم شتاتها والجمع بين أطرافها. ويستدعي الأمر تنقل المختصين الدارسين لمسافات شاسعة من متحف لأخر ومن مكتبة لأخرى. مما يجعل الوصول إلى رأي قاطع عن مدرسة بعينها متعذرا ومستحيلا في بعض الأحيان.

ومما ساهم في قلة المادة الفنية الخاصة بالدراسة ، أن كل الصور الفنية الإسلامية كانت ترسم على الورق المادة الهشة السريعة التلف ولاسيما في جو المشرق المساهم في ذلك. اضافة لعمليات السرقة والنهب التي تتعرض له المكتبات الحافظة للصور، والتي كانت تلقى نفس المصير الذي يتعرض له السكان نتيجة الممارسات الهمجية للجيش الغازي. ويمكن أن نوجز أهم النقاط التي لعبت دور اساسي في تلف الصور أو صعوبة دراسة ما تبقى منها بما يلي:

١- غزوات المغول: جنكيز خان- هولاكو وتيمورلنك.

تعد الغزوات من أكثر العوامل المسببة لفقدان المخطوطات والأعمال الفنية في التاريخ الإسلامي، اما بشكل كامل نتيجة الحرائق التي تشعلها الجيوش الغازية ، أو بتلفها نتيجة الإهمال وضياعها أثناء نقلها وسرقتها. وتعتبر الغزوات التي قام بها كل من جنكيز خان وحفيده هولاكو من أكثر ما أدى إلى تلف مخطوطات المسلمين وكتبهم، ولا سيما أن المغول عرفوا بنظرتهم السيئة للمسلمين وعلمائهم، حيث أنهم هاجموا بخارى سنة ١٢٢٠ م واتخذوا من المسجد الأعظم حظيرة لخيولهم وجعلوا من الكتب الدينية فرشا

تنام عليه. وفي نفس العام سووا مدينة نيسابور بالأرض. كما أنهم نكلوا بسكان مدينة الجرجانية وأقاموا لهم المذابح وحرقوا المدينة ومن ثم فتحوا السدود وأغرقوا الإقليم بأكمله في نهر جيحون، وهدموا مدينة باميان.

وما أن استعادت مراكز الثقافة الإسلامية نشاطها ودبت الحياة بها ، حتى انصبت مصائب حملات تيمورلنك في أواخر القرن الرابع عشر على مراكز الابداع الثقافي في اواسط اسيا وإيران، مما أدى إلى فقدان الصور الجدارية التي كانت من المعالم المميزة للزخارف في قصور الملوك المسلمين في تلك الفترة.

إلا أن سلب نادر شاه الإمبراطور المغولي في الهند عام ١٧٣٩ م ، لتحف وكنوز المكتبة الملكية في دلهي وحفظها في إيران قد أسهم في حفظ مجموعة كبيرة من المخطوطات ، وجعلها بمأمن عن ما حدث لبقية المخطوطات من عبث ونهب السارقين والجنود الجاهلين في تلك الفترة.

٢- تخريب المتشددين للآثار المصورة:

في حال كانت أعمال المصورين بمنأى عن الدمار الناتج من التقلبات السياسية والغزوات العسكرية كان ثمة خطر أخر أشد فاعلية حتى في أوقات السلم، وهو خطر المغالين والمتشددين الذين كانوا ينظرون إلى الصور بكراهية لاعتقادهم أنها محاولة لمحاكاة خلق الله ، كما فعل الراهب (سافونارولا) بصور الفنان (بورتشيلي) في فترة عصر النهضة في مدينة فلورنسا الإيطالية.

أو كان البعض يطمس ملامح الصورة دون المساس بإفساد الصورة بمجملها، أو يتم تشويهها بإضافة ألوان إضافية إليها، كما فعل بعض النساء في الهند وفارس باللوحات التي كانت توضع في حجرهن (حرملك) باعتباره أكثر الأماكن أمانا بالبيت، فكن يضعن خطوطا سوداء اللون إلى الخطوط الأصلية لإبراز الملامح وتحديد الشكل العام، مما يؤدي إلى افساد التحفة بسبب جهلهنّ بقيمة هذه اللوحات.

٣- صعوبة التعرف على تاريخ الصورة:

قد نجد زيف في التوقيعات الموجودة على صور المخطوطات، مما يجعل الاستدلال على المصور صعبا، إلا بعد أن يجتهد الدارسين في دراسة أسلوب الفن وخصائصه وألوانه. وفي بعض الأحيان يلجأ البعض على إضافة صور في مخطوط ما، فيكاد الدارس يحكم عليها في البداية حكمه على باقي الصور ويدرجها إلى المدرسة الفنية عينها. لذلك لابد من دراسة الخصائص الفنية للصورة لتحديد تاريخا.

وقد فطن الدارسون على أن الكثير من المخطوطات كتبت في تاريخ معين وتركت أماكن للصور ليتم انجازها في وقت لاحق ، لذلك أخذوا يتتبعون المخطوطات بتصاويرها، فيدرسون عناصرها الفنية من أسلوب وخط ولون لتحديد الفترة الزمنية للصور. ولكن قد يزيد من صعوبة تحديد الفترة الزمنية للصور

الفنية عندما تطغى المخطوطات المجهولة التاريخ على المعروفة التاريخ منها، فيجعل من العسير التعرف على التاريخ الدقيق للمصورات، وقد يزيد من الامر صعوبة في تحديد التاريخ اذا جاءت منمنمات المخطوطة بأساليب متعددة. وليس ثمة معيار نستطيع به تحديد تاريخ رسم الصورة على وجه التقريب ، ولا سيما أن عمل الفنان المصور يأتي بعد انتهاء عمل الخطاط الناسخ ، وعلى ذلك فإن تاريخ الصور أحدث من تاريخ النسخ. وكذلك فإن مؤلف الكتاب من الممكن أنه ليس هو مصوره، مما قد يؤدي إلى استنتاجات خاطئة، فقد كشف استقراء مخطوطات المكتبة الملكية بدءا من العصر التيموري قيام بعض الحرفيين بتصوير المخطوطات دون الاطلاع على نصوصها، مما أدى إلى بعد العلاقة بين نص المخطوطة والصور المرافقة لها.

طراز العصر الاموي ٤١ -١٣٢ هـ/ ٦٦١ - ٧٥٠ م

نقل معاوية مركز الخلافة من الكوفة الى دمشق في عام ٤١ هـ/٦٦١ م واتسعت الدولة الاسلامية في عهد بني امية فامتدت غربا الى اسبانيا وشاطئ المحيط الاطلسي وشرقا الى شمال الهند وحدود الصين ، ولقد كان اختيار الامويين لمدينة دمشق كعاصمة للخلافة الاسلامية السبب الرئيسي في قيام الفن الاسلامي وظهور الطراز الاموي الذي يعتبر اولى مدارس الفن الاسلامي. وقد كان لهذه الفترة أثر عميق في تاريخ الاسلام حيث بدأ فيها اتصال الثقافة الاسلامية بحضارة الدولة الرومانية المسيحية البيزنطية الموجودة في سوريا ومصر ، وحضارة الفرس الموجودة في العراق.

في هذا العصر مارس الفنان التصوير الجداري فكان عبارة عن تصاوير بالألوان المائية التي كانت ترسم على الجدران فكان بذلك مكملا للزخارف المعمارية. وقد اقتصرت زخارف التصوير الجداري على الموضوعات التي عرفت في بلاد الشرق الاوسط قبل الاسلام مثل تمجيد الملوك او مناظر الصيد والطرب ... الخ وكذلك استخدمت زخارف الاشكال النباتية والطيور ، ولم يعثر على أي دليل على ممارسة العرب لفن التصوير الجداري قبل العصر الاموي. كما ان هذا الاسلوب الزخرفي لم ينتشر في العصور الاسلامية المتأخرة، واقتصر ظهوره على جدران الحمامات والقاعات الخاصة.

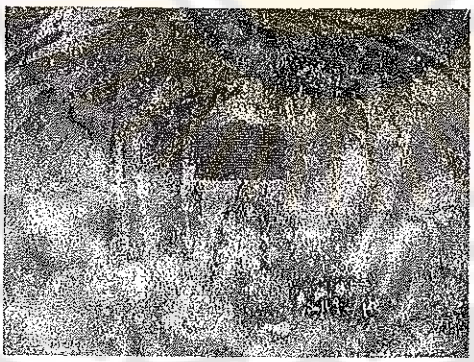
التصوير الجداري في قصير عمرة:

استخدم المسلمون في العصور الوسطى رسم الصور على الجص (الفريسكو) لزخرفة مبانيهم

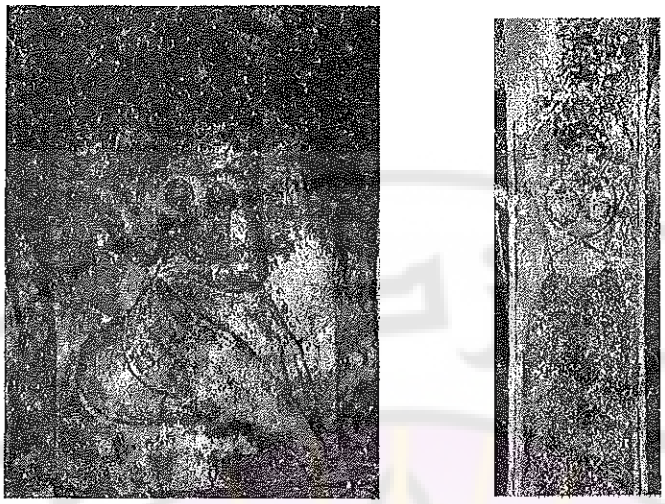
، وتتلخص الطريقة بأن يكسى الجدار بطبقة من الجص، ثم يطلى فوقها بالألوان المذابة في الماء؛ ويراعى أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف الجص حتى يتشرب الجص الملون في أثناء جفافه، من أجل تفادي سقوط الطلاء، وتعتبر هذه الطريقة أقل تكلفة من طريقة تنفيذ الرسوم بالفسيفساء.

وتعتبر أقدم الرسوم المائية الجدارية في الفترة الإسلامية هي تلك الرسوم المكتشفة في قصير عمرة والتي تنسب إلى الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦ هـ/ ٧٠٥- ٧١٥م) ، ويقع على بعد ثمانين كم شرقي الاردن. اكتشف القصير عام ١٨٩٨ من قبل اليوس موزيل (Alois Musil)؛ ينسبه موزيل الى الوليد الاول . ويتألف قصير عمرة من قاعة استقبال ملحق بها حمام يتكون من ثلاث غرف. تميزت زخارف قصير عمرة بتعدد الموضوعات ذات العناصر الادمية والحيوانية والنباتية التي يظهر فيها التأثر بالفنين الاغريقي والروماني بالإضافة الى بعض عناصر من الفن الساساني.

وقد انطلق موزيل في استدلاله من تحديد تاريخ بناء القصر من الصورة السداسية - التي أطلق عليها اسم أعداء الإسلام - حيث وجد فيها اسم قسطنطين فوق أحد هؤلاء الستة، وقسطنطين هو الإمبراطور الروماني الذي عاصر الوليد. كما كتب اسم روذريق فوق صورة أخرى، وهو الذي حكم لسنة واحدة وقتل في إحدى المعارك مع الجيوش الأموية عام ٧١١م.



لوحة من الحمام في قصير عمرة . تمثل نساء واطفال عراه او شبه عراة - متأثرة بموضوع الامومة والطفولة المقتبس عن الاساطير الاغريقية



صورة راقصات – قصير عمرة

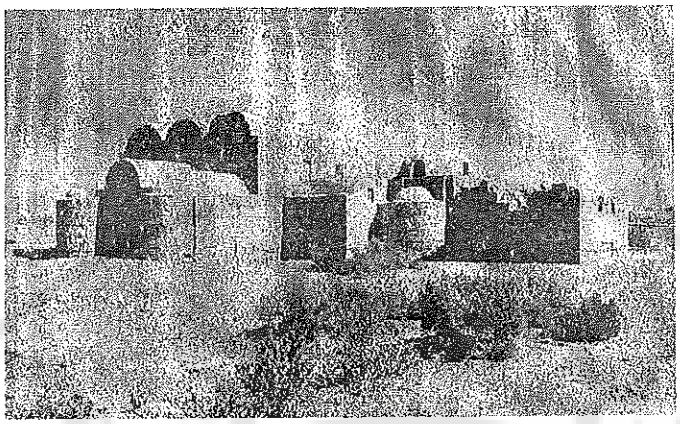
ويمكن تقسيم هذه الموضوعات الى مجموعتين : الأولى هي الزخارف الموجودة في قاعة الاستقبال؛ في نهاية الرواق الأوسط، وتظهر بها صورة الخليفة ، صاحب القصر وتتكون من صورتين ، الاولى موجودة في صور حنية قاعة الاستقبال تصور الخليفة جالسا على عرشه، وفوق رأسه مظلة ترتكز على عمودين حلزونيين وصف من الطيور الصغيرة، الى جانب الحاكم شخصان واقفان وتحيط برأسه هالة. ومن خلال دراسة هذه الصورة تبين ان تكوينها ذو اصل ساساني وذلك من خلال التشابه بينها وبين الرسوم التي وجدت منقوشة على الاطباق الفضية الساسانية. ومن صور القاعة على الحائط الجنوبي رسم يمثل امرأة كتب فوقها كلمة (النصر) باللغة اليونانية.

اما الصورة الثانية على الحائط الغربي للقاعة رسم لستة اشخاص (استدل موزيل على نسبت القصر من خلالها) مرتدين ملابس فاخرة واقفين في صفين في وضع المواجهة رافعين ايديهم مع اتجاه الكف الى الامام ، وتعد هذه الصورة التي اشتهرت باسم (اعداء الاسلام أو ملوك الأرض) مهمه من حيث انها تحتوي على شخصيات تاريخية فرجح من خلال الكتابات اليونانية والعربية الموجودة فوق رؤوس الاشخاص ان الصف الامامي يوجد به ملوك امبراطوريات كبيرة من اليسار لليمين (قيصر وملك الفرس كسرى في الصف الأمامي، والثالثة يرجح امبراطور الصين ، وفي الصف الخلفي أخر ملوك القوطيين في اسبانيا – رودريك- الذي قتل في معركة شريش في عهد الوليد٩٢ هـ/ ٧١١ م، والنجاشي ملك الحبشة، والثالث يرجح أنها لأحد ملوك الترك الذين اشتركوا في الحرب ضد قتيبة بن مسلم أو تمثل داهر الملك الهندي الذي قتل في السند سنة ٧١٢ م.)، وعليه يمكن أن نقول أن تاريخ بناء القصر بين ٧١١ م موقعة شريش أو انتصار سمرقند وبين سنة ٧١٥ م سنة وفاة الوليد. ويلاحظ في تكوين الصورة الاسلوب الساساني من حيث ان طريقة وقوف الاشخاص في وضع المواجهة مع رفع اليد المفتوحة كفها الى الامام هي اسلوب ساساني يعبر عن شارة الخضوع عند الساسانيين.

وإلى اليمين من صورة أعداء الإسلام على الحائط نفسه رسم لنساء عاريات في حمام، وإلى اليمين مجموعة رجال يقومون بعمل تدريبات رياضية.

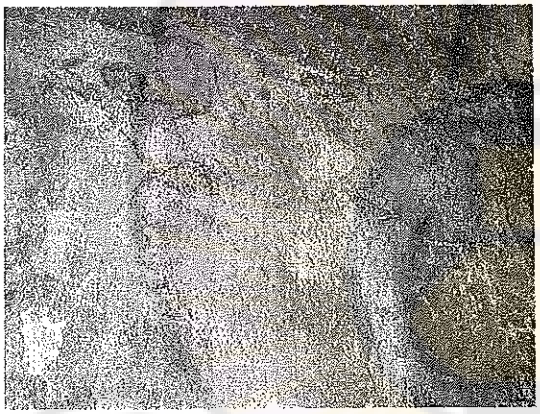
هذا بالإضافة إلى مناظر الصيد وصورة لامرأة وجدت إلى جوارها بقايا كلمة (شعر) باليونانية، وكذلك رسم لشخصين وفوقهما كلمتان (تاريخ) و(فلسفة) باليونانية. ورسم لشخص موسيقي جالس يعزف على ألة وفوقها صورة امرأة تلبس نصفية محبوكة وذراعاها مرفوعتان فوق رأسها. وصورة لراقصة عارية تحرك جسمها وذراعيها حركات لولبية. ، هذا بالإضافة إلى اللوحات التي تمثل الحُرف المختلفة كالتجارة وقطع الأحجار والبناء.

المجموعة الثانية هي الزخارف الموجودة في قبة القاعة الساخنة الملحقة بالحمام والجدران التي تضم صورا من الحياة اليومية والتي نفذت بأسلوب واقعي، مليئة بالحركة والحياة، تشمل إحداها في قلب العقد فوق عتبة الباب الذي يؤدي من قاعة الاستقبال على الحمام صورة كيوبيد بجناحين وكأنه يرمي سهما وأمامه شخصان راقدان على الأرض وعليهما ملاءة وفوقهما امرأة جالسة، وقد أسندت ذقنها على يدها. بالإضافة إلى صور نساء شبه عاريات وراقصات ورسوم رمزية لآلهة الاغريق، وكذلك تشمل على رسوم تصور مراحل العمر المختلفة المتمثلة برسم لثلاث رجال في أعمار مختلفة، وزخارف نباتية ورسوم لطيور وحيوانات من المرجح انها صور لحيوانات كانت تعيش في منطقة القصر، منها صورة تمثل دبا أو قردا يجلس على مقعد ويعزف على ربابة ، وصورة تمثل قردا واقفا على قدميه ويصفق بيديه ، ورسم رجلا يلبس قميصا رومانيا ويصفر في ناي، ورسم يمثل راقصة تلبس قميصا بلا اكمام . وفي الغرفة الثانية رسوم آدمية عارية وزخارف لفروع الكرمة المحفوفة بعناقيد العنب ورسوم نبات وأوراق. هذا بالإضافة الى رسم يوضح دائرة الفلك (البروج والمجموعة الشمسية) التي يظهر بها بعض النجوم والابراج على القبة الداخلية للغرفة الثالثة، ذات الأسلوب اليوناني المدمج بالطابع الشرقي، ومن المرجح أنه ١١ برج قد تطرق اليها التلف واختفت وذلك لأنه اصطلح على رسم ٤٨ برج في حين أن الرسم لا يشتمل إلا على ٣٧ برج فقط. وهي تشبه الرسوم النجمية من العصر اليوناني والروماني كما يمثلها مخطوط يعود إلى القرن الخامس عشر الميلادي ومخطوطة بطليموس التي تعود إلى القرن التاسع الميلادي، ويعتبر الدارسين أن رسوم قصير عمرة تعتبر حلقة اتصال بين الأسلوب الكلاسيكي وبين الأسلوب الذي ساد في العصور الوسطى المتأخرة في بلاد الشرق.



قصر عمرة

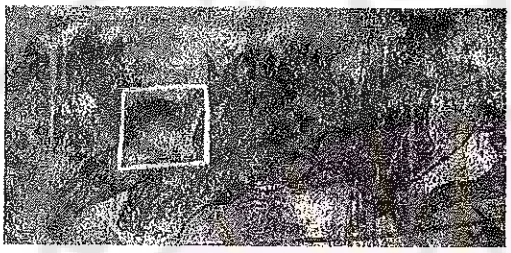
صورة الخليفة في قاعة الاستقبال – قصير عمرة



لوحة تمثل الرياضة- رجل يصارع غريمه- قصير عمرة

Damascus University

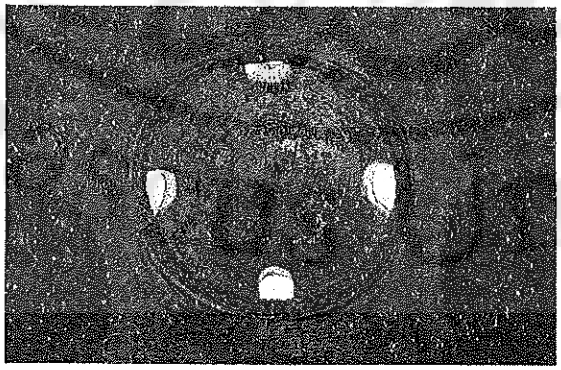
دب يعزف على آلة موسيقية - قصير عمرة.



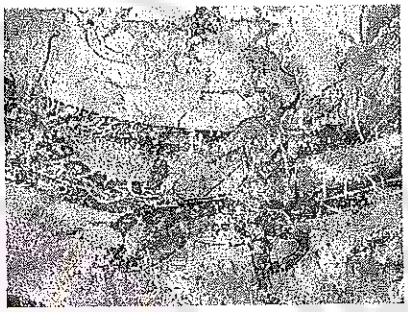
لوحة الغزلان - قصير عمرة

قرد يقف على رجليه الخلفيتين - قصير عمرة .

صور جمال – قصير عمرة

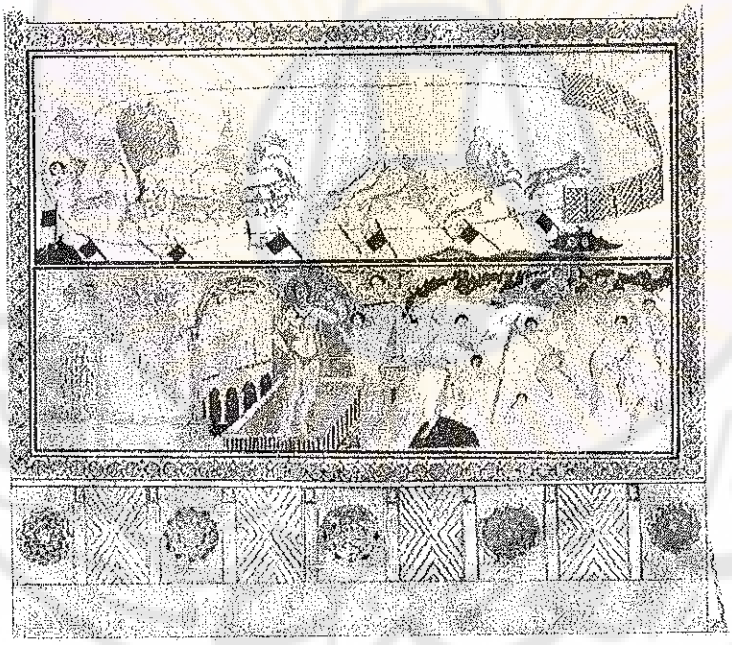


صورة لقبة الأبراج السماوية في حمام قصير عمرة



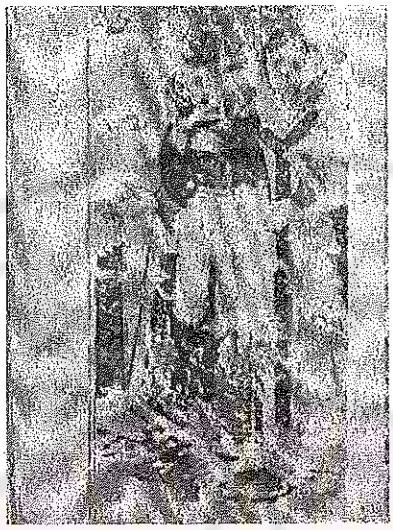
برج القوس في لوحة النجوم- قصير عمرة

صور زهور اللوتس واوراق الغار وطيور البادية - قصير عمرة



مشاهد جدارية من قصير عمرة

Damascus University



تصوير جداري -- أعداء الاسلام - قصير عمرة

وتنحصر الألوان المستخدمة في رسوم قصير عمرة في اللون الأزرق ، والبني الداكن والفاتح، واللون الأصفر الداكن ، واللون الأخضر المشوب بزرقة.

وقد حاول بعض العلماء تحليل الوحدات المختلفة وإرجاعها إلى أصولها الفنية ، فوجدوا أن التأثيرات الفنية الهلينية أشدها تأثير وتظهر في تمثيل الشعر والتاريخ والفلسفة والنصر برسوم آدمية وضع عليها اسماؤها باليونانية، ورسم الكيوبيد وصورة المراحل العمرية. فضلا عن بعض الثياب وأكاليل الغار . أما من حيث الأسلوب فأغلب الصور ذات طابع هليني يلاحظ ذلك في طريقة التعبير عن الحركة ومحاولة التجسيم والحيوية بالصور والقرب من الواقع والبعد عن الزخرفة ويتضح ذلك في صور الاستحمام والتدريبات الرياضية وصور الموضوعات المختلفة في الغرفة الأولى والثانية من الحمام.

أما التأثيرات البيزنطية فهي تتضح في رسوم العمائر في خلفيات الصور، وفي الأعمدة اللولبية أو الحلزونية. ويتضح في قصير عمرة أيضا التأثيرات الساسانية كما هو واضح في صورة أعداء الإسلام، وذلك من حيث الموضوع والأسلوب والتفاصيل ؛ حيث أن ترتيب الأشخاص في صفوف مستمد من التقاليد الساسانية التي تلاحظ في بعض المنحوتات الحجرية الساسانية، كما أن بسط الأيدي إلى الأمام من المراسيم الساسانية التي ترمز إلى الخضوع والاستسلام. ومن التأثيرات الساسانية الأخرى ما شاع استعماله في الفن الساساني والذي ظهر في بعض رسوم الغرفة الأولى من صور بعض الحيوانات ، ووضعها أمام شجرة أو غصن.

ومن الواضح أن الأساليب التي حاول الصناع أن يستمدوا منها أسلوبهم هي الأساليب المحلية في سورية ومصر وغيرها التي كونت أساسا من مزيج من الفنون الهلنستية المحلية والفن البيزنطي بالإضافة إلى

التقاليد المحلية القديمة، وكذلك الأسلوب الساساني في إيران الذي لم يكن هو أيضا يخلو من عناصر هلنستية وإن غلب عليه الطابع المحلي الايراني.

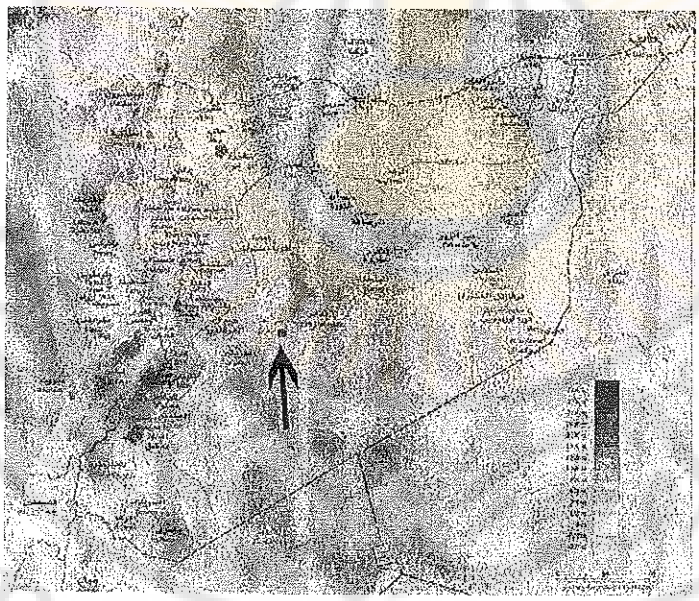
ولكن لا بد لنا أن نقف قليلا ونسلط الضوء على نسبت القصر إلى فترة الوليد بن عبد الملك من قبل موزيل، ولأجل ذلك يتوجب علينا تحقيق الامر ووضعه في نصابه!!، فالمعطيات السابقة تتجه إلى أن هذا القصر هو من الأبنية المشادة قبل ظهور الإسلام. فالحمام يشبه الحمامات التي كانت معروفة منذ عهد الرومان والمشادة في المنطقة، والتأثيرات الكلاسيكية قد تركت بصماتها على هذا القصر. ومن جهة أخرى فقد ذكر ايتنهاوزن أن (لقد تبين عند التدقيق في الرسوم الجدارية في قصير عمره أن الكتابات الإغريقية التي نقشت كانت معرضة للخطأ والحذف. وأن الرسام عندما أراد أن يكتب بالعربية لم يكن ذلك صعبًا عليه، ولكن بعض الكتابة العربية ما زالت متعلقة بالحروف الآرامية.) ، فمن خلال ما تقدم نجد أن الكتابة المستعملة هي الإغريقية ، وحينما كتب بالعربية كانت الكتابة متعلقة بالحروف الآرامية؛ ولو كان فعلا القصر أمويا فإن هذا الأمر ما كان ليحدث ولاسيما أن العربية قد أخذت شكلها المستقل ولاسيما بعد كتابة القرآن الكريم. وإن كان القصر أمويا فلماذا تم استعمال الكتابة الإغريقية ولماذا تم رسم مواضيع وليدة المجتمع الروماني ومنها مشاهد المصارعة ورسوم الرياضة التي كانت من أحد مظاهر الحياة الرومانية. وفي حال قبول وجود مثل هذه المواضيع السابقة لماذا يقبل وجود صور لنساء عارية ؟ فالأمر مستبعد أن يتم الإقدام على ذلك ولاسيما في القرن الأول ، وإن الأوضاع ما كانت لتسمح بذلك لا سياسيا ولا اجتماعيا!!!علما أن هذا الأمر لم يحدث في العصور اللاحقة والمتأخرة من الفترة الإسلامية ؛ فلا يمكن تصور أن هذه الصور كانت من إنتاج الفن الاسلامي بل كان تصوير النساء العاريات إحدى سمات الفن في العهد الروماني. وكذلك كيف يمكننا القبول بوجود رسوم لآلهة الإغريق ، فإن ذلك الأمر يمس بعقيدة التوحيد. أما صورة الكواكب والنجوم فإن لها علاقة وصلة بالواقع الاجتماعي للعصر الذي رسمت فيه؛ فقد كان سكان المنطقة القدامى من الكلدانيين يعبدون الكواكب، وعندما اجتاحت المسيحية المناطق الرومانية في القرن الرابع الميلادي بقيت العقائد السابقة إلى جانبها. فكل ذلك لا يمكن إغفاله ومن المرجح أن هذا القصر قصر أنشئ قبل الإسلام.

قصر الحير الغربي:

يقع قصر الحير الغربي على أطراف الطريق الواصل بين دمشق وتدمر، على بعد ٤٢ كم إلى الشمال الشرقي من موقع القريتين، عند تصالب الطرق التجارية بين الرقة ودمشق وحمص وشبه الجزيرة العربية بالقرب من جبل رواق على بعد ستين كيلومتراً جنوب غربي تدمر في وسط بادية الشام.

وكان أول من أشار إلى موقع قصر الحير الغربي هو بواديبارد «A.Poidebard» الذي قام بأخذ العديد من الصور الجوية للبقايا الأثرية ومن بين الصور الجوية الملتقطة منطقة قصر الحير الغربي ، وكان من أهم ما تم تمييزه من تلك الصور بقايا القصر المتمثلة بسور مستطيل ، وأحد الأبراج المؤرخة على العصر البيزنطي، وقناة ماء ممتدة بين القصر وسد خربقة. وفي عام ١٩٣٦ قامت الأعمال الأثرية الأولى في الموقع من قبل شلومبرجر ، واستمرت حتى عام ١٩٣٨م، لتتوقف الأعمال بعدها حتى خمسينيات القرن العشرين، حيث قامت المديرية العامة للآثار بنقل واجهة القصر إلى دمشق، و أعيد بناء واجهة قصر الحير الخارجية مع البرجين اللذين يحيطان بالباب الرئيسي في حديقة المتحف الوطني بدمشق. وأصبحت المجموعة المعمارية الباقية من قصر الحير، والتزيينات التي انتهت إلينا من الزخارف الجصية التي جمعت من آثار القصر، مصدراً رئيسياً لمعرفة منشأ الفن العربي الإسلامي. وتمت إعادة تركيبه فوق واجهة المتحف الوطني بدمشق وما زال كذلك حتى اليوم.

ويعتقد أن القصر بني على أنقاض دير يعود إلى العهد الغساني ، وحسب العالم شلومبرجر فإن هذا القصر قد شُيّد فوق دير غساني .

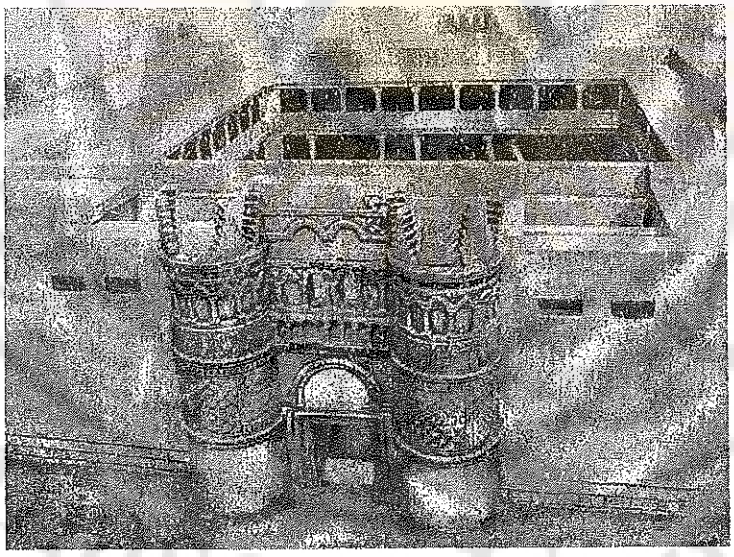


موقع قصر الحير الغربي

تنسب المنقبون القصر ومنشآته إلى العصر الأموي، فهو أحد القصور التي بناها الخلفاء والأمراء الأمويون في بادية الشام والأردن، وقد تم تأريخ قصر الحير الغربي على فترة هشام بن عبد الملك الذي حكم في الفترة ١٠٥-١٢٥ / ٧٢٤ – ٧٤٣، استنادا إلى كتابتان:

الأولى نقشت على سلكف أحد أبواب الخان المجاور للقصر قيل أنه باب خان قديم (خان الملح) وجد قريبا من القصر، وهو حالياً محفوظ في المتحف الوطني بدمشق، وعليه الكتابة التالية: «بسم الله الرحمن الرحيم، لا اله إلا الله، وحده لا شريك له، أمر بصنعة هذا العمل عبد الله هشام أمير المؤمنين أوجب الله أجره، على يد ثابت بن أبي ثابت في رجب سنة تسع ومائة» . والكتابة الثانية نقشت على جزء من حجر رخامي حفظت في جناح قصر الحير بمتحف دمشق، تنص على مايلي: «من هشام أمير المؤمنين إلى الوليد أبي العباس أحمد الله إليك».

وقد كان موقع القصر مشغولاً سابقاً خلال العصر البيزنطي، ومن بقايا تلك الفترة البرج الذي ينتصب أمام القصر، إلى جانب ذلك تم العثور على العديد من البقايا الأثرية المنقولة من مكانها والتي تعود لفترة أقدم ، منها بناء سد خربقة، حيث أثبتت الدراسات الأثرية التي قام بها شلومبرجر أن أساسات السد معاصرة لفترة تدمر خلال العصر الروماني. أما الحمام فنجده في الجهة الشمالية من القصر ، وجدرانه مبنية من الحجر الكلسي واللبن. وقد تم العثور أثناء أعمال التنقيب على بقايا قطع رخام وطينة كانت تغطي بعض الجدران، إلا أنه لم يتم العثور على رسومات كانت تزين جدران الحمام الداخلية كما هو الحال في حمام قصير عمرة في الأردن.



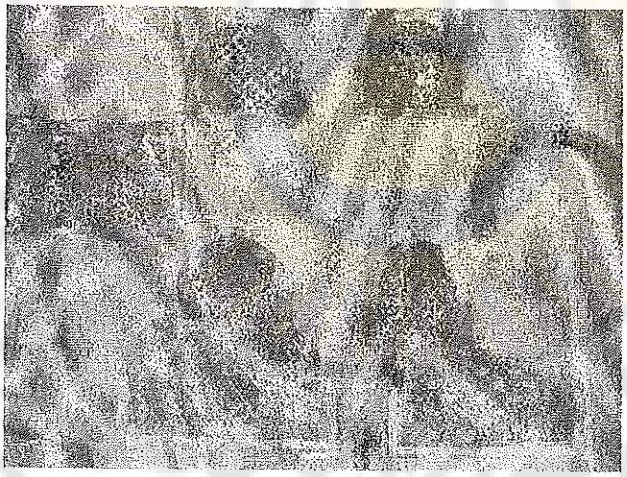
رسم تخيلي لقر الحير الغربي

يشتهر قصر الحير بغنى زينته الفنيّة باللوحات والنقوش والتماثيل الجصية التي غطت معظم داخله والتي نقل عدد منها إلى متحف دمشق الوطني. وكان من الغريب أن يتم تنفيذ الرسومات على الأرض عوضاً

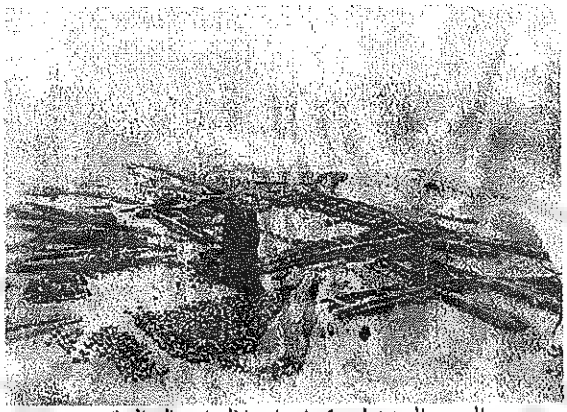
عن الجدار، مما قد يدل على أهميّة الطابق الثاني والرواق المحيط بالباحة الذي يطل على منظر شامل للفنون الموجودة في الداخل.

ويلاحظ ان الامويون استخدموا اساليب كثيرة لرصف ارضية مبانيهم ففي الاماكن المفتوحة كانت تغطى بالبلاط الحجري وفي غرف النوم استخدموا قطع الحجارة المخلوطة بالجير والرماد، اما بقية الحجرات فكسيت بالفسيفساء.

وقد كشفت التنقيبات والأعمال الآثارية أن القصر كان مزيناً بالفسيفساء الذي بقي منها بعض الألواح الصغيرة مع بعض النصوص التي عثر عليها مع الألواح قرب المدخل ، وعن رسومات جدارية وأرضية رائعة، تناولت موضوعات دينية وموضوعات من الحياة اليومية والرسمية والخاصة ، بالإضافة إلى مواضيع أخرى متعددة غطتها النقوش المنتشرة في أرجاء غرف القصر وأروقته ، ورسوم هندسية، ومواضيع نباتية عناصرها من أوراق العنب وسعف النخيل والورود والأزهار، ومشاهد تمثل حيوانات وأشخاصاً في أوضاع مختلفة. وقد نُقلت الرسوم الجدارية وبعض التيجان ومشابك الأبواب والنوافذ للمتحف الوطني بدمشق، ويعتبر هذا القصر ومكوناته من روائع العمارة الأموية وأفضل نموذج لها؛ إذ يعتبر بمحتويات المعمارية والتزينية من الزخارف الجصية مصدرا رئيسيا لمعرفة منشأ الفن العربي.

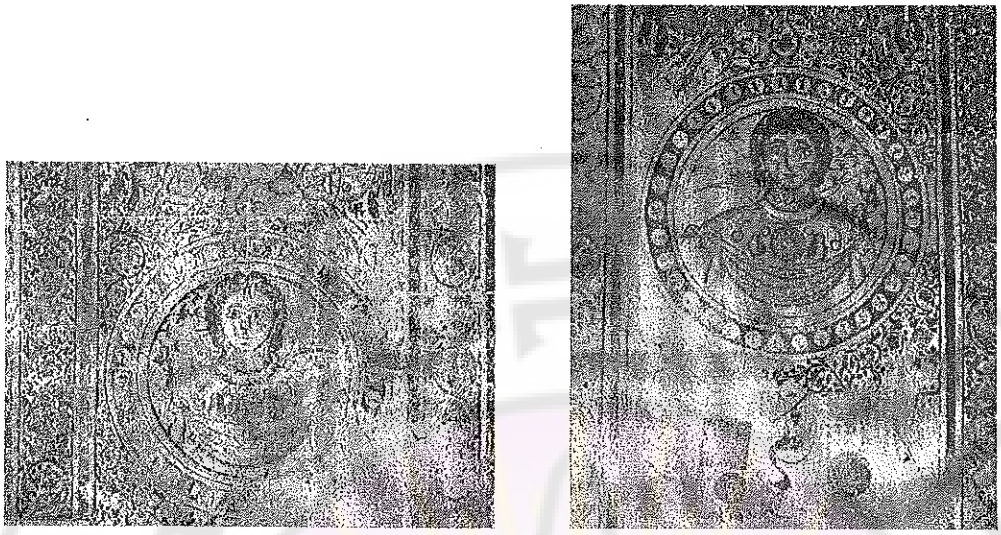


النقوش الجصية فوق الأبواب – قصر الحير الغربي



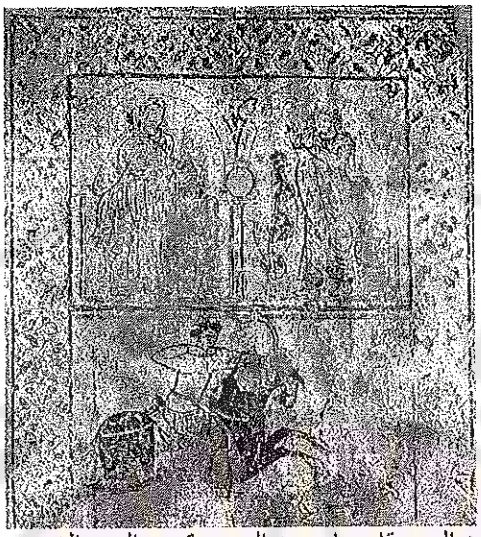
البرج البيزنطي كما بدا خلال اعمال التنقيب

وكما ذكرنا كانت بداية الفن الإسلامي استمراراً للعناصر الفنية القديمة التي كانت سائدة ومعروفة في المنطقة. وتظهر هذه اللوحة التالية استمرارية في تمثيل أساطير رومانية. صُنعت اللوحة من الملاط الجصي القاسي السيكو(Secco)، وقد كانت تغطي أرضية قاعة الاستقبال في الجناح الغربي من القصر.اللوحة مستطيلة ذات إطار من عناقيد عنب ملفوفة، وتحتوي على أشكال لمخلوقات أسطورية. يشغل معظم سطحها رسم امرأة في إطار دائري، بوضعية مواجهة ووجه رحب وتمسك بيديها قماشاً يحتوي على رسومات لفواكه زاهية. يحيط بجيد هذه المرأة قلادة تحتها ثعبان ملتف حول عنقها. ويرى علماء الآثار أن المرأة في هذه اللوحة هي جيا(Gaea) ، الربة الأم في الأساطير الرومانية التي انبثقت من الأرض محمّلة بالخيرات. الإطار الدائري الذي يحيط برسم المرأة محدد بخطين من اللون الأبيض، وخلفية الإطار من اللون الأحمر بداخلها دوائر بيضاء صغيرة في كل منها باقة من الأزهار. يعلو هذا المشهد رسم لمخلوقين أسطوريين، النصف العلوي لكل منهما على شكل رجل ماتح يمسك رمحاً بيده اليسرى ويبسط يده اليمنى، والنصف السفلي على شكل جسم حصان. وفي أسفل اللوحة تمثيل لمجموعة من الحيوانات تشتمل على كراكي وثعلبين وكلب



لوحة قاعة الاستقبال في الجناح الغربي من القصر

اللوحة الثانية تمثل عدة مواضيع ،كانت مقسمة إلى ثلاثة أقسام رئسية المسقط، القسم العلوي: يشتمل علي عقدين متصلين يوجد اسفلهما من جهة اليمين رجل ينفخ في ناي، وتحت العقد الأيسر امرأة تضرب على عود اتجه كلاهما نحو الأخر، القسم الثاني: به فارس يمتطي جواداً ويرمي غزالاً بسهامه، ويرتدي ملابس فاخرة وحزاما ذا اهداب طائرة يتدلى منه جراب السهام ، وربما تكون من قصة بهرام جور ومحظيته ازده ، القسم الثالث: به صورة لرجل يقود حيوان كبير القرنين الى حظيرته. ويتضح من ذلك أن صور قصر الحير الغربي تتألف من عناصر ساسانية ومن عناصر سورية إلا أن العناصر الساسانية تفوق على العناصر السورية وظهرت هذه العناصر الساسانية في ملابس الأشخاص وفي التاج الساساني ويظهر من هذا التصوير التأثر بالفن الساساني وذلك من خلال التشابه مع الرسوم الموجودة على الاطباق الفضية الساسانية ولاسيما رسم العازفتين الموجودتين بأعلى الصورة والتي وجد نماذج لها على الاطباق الساسانية ، أما العناصر السورية تتمثل في العقود. وللصورة إطار مزخرف بزخارف نباتية. وفسر اتنجهاوزن هذه الصور بأنها تعكس بعض أنشطة البلاط الساساني.



لوحة لاشخاص يعزفون الموسيقا ويمارسون الصيد- قصر الحير الغربي- متحف دمشق الوطني

قبة الصخرة:

من خلال ما وصل من أخبار مدونة ، ومما عثر عليه من الأثار يتبين أن المسلمين زخرفوا جدران مبانيهم عن طريق التصوير ، فضلا عن المنحوتات الجصية والحجرية. غير أن ما عثر عليه من الصور على الجدران قليل جدا بالنسبة إلى تصاوير المخطوطات، وحتى بالنسبة إلى صور الفنون التطبيقية الأخرى. وربما يعود ذلك إلى أن التصوير لم يدخل المساجد وغيرها من العمائر الدينية إلا نادرا، واقتصر استخدامه على المؤسسات المدنية ولاسيما القصور والحمامات. ومن المعروف أن هذه المباني تعرضت لكثير من عوامل الخراب والهدم ، كما جرى عليها كثير من التعمير والتجديد على مدى الزمن بحيث فقدت معالمها القديمة، أو حتى زالت من الوجود ، وبذلك كان من الطبيعي ألا يصلنا إلا القيل النادر من صورها.

إلا أن بعض المباني قد بقيت محافظة على معالمها ومختفية عن الأنظار، مما أدى إلى بقاء بعض ما كان يزخرفها من نقوش وصور إلى أن تم اكتشافها ؛ وذلك إما لبعدها عن المدن المأهولة (كما هو الحال بالنسبة للقصور الأموية)، وإما لتغطيتها بالأتربة والأنقاض (كما هو الحال بالنسبة لقصور سامراء، وبعض المبان الفاطمية في مدينة الفسطاط)، وقدر لبعض المباني الأخرى أن تحتفظ ببعض ما كان يزوقها من رسوم بسبب أن المتزمتين الذين تأثروا بما كان شاع من تحريم الإسلام للتصوير لجئوا إلى تغطية الصور بطبقة من الملاط، مما ساعد على المحافظة عليها من عوامل الفناء وعبث العابثين.

وترجع صور الجدران التي بقيت وتم الكشف عنها إلى أواخر القرن الأول الهجري وما بعده، وبذلك كانت صور الجدران تملأ فراغا كبيرا في دراسة التصوير الإسلامي، وتلقي بعض الضوء على نشأته

وتتبع تطوره منذ البداية إلى أن ظهر بأسلوب معين في صور المخطوطات المزوقة بالتصاوير والذي يعود أقدمها إلى نهاية القرن السادس الهجري.

ولقد استخدم المسلمون تزيين الجدران بالصور طريقتين : فكانوا يزخرفونها إما عن طريق الفسيفساء وإما عن طريق الألوان المائية.

ويقصد بالفسيفساء الزخرفة عن طريق لصق عدد من القطع الصغيرة أو الفصوص ذات الألوان المختلفة بعضها إلى جانب بعض على طبقة من الجص أو الملاط بحيث تؤلف زخارف وصورا، وقد تكون هذه القطع من الأحجار أو الرخام أو الصدف أو الزجاج أو غيرها، وقد تكون على هيئة مكعبات دقيقة وقد تكون غير منتظمة الشكل.

ولقد عرفت الحضارات القديمة في مصر والعراق وغيرهما طريقة الزخرفة بالفسيفساء. فعرف مثلا في العراق القديم في حضارة أوروك والتي ترجع إلى حوالي اربعة ألاف سنة قبل الميلاد استخدام الفسيفساء في زخرفت جدران معابدها المبنية من اللبن، وكان يتكون من صفوف من مخروطات فخارية ملونة بالأسود والأحمر والأبيض ومغروزة في طين الجدران. واستخدمت أيضا في الفن الإغريقي والروماني ؛ حيث زخرفت الأرضية بنوع من الفسيفساء الحجرية ، ومن أشهر الصور صورة انتصار الإسكندر الأكبر على ملك الفرس ، وقد كشف عنها في بومبي سنة ١٨٣١م، وهذه الصورة منقولة عن صور مائية كانت بالإسكندرية. وشاعت الزخرفة أيضا في الفنون المسيحية حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادي ، ومنها الفن البيزنطي الذي امتاز باستخدام الفسيفساء الزجاجية وفي زخرفة الجدران والقبوات ؛ ومن الأمثلة زخارف الفسيفساء في أيا صوفيا.

وقد عرف المسلمون الفسيفساء منذ العصور الأولى، وقد أشار المؤرخون المسلمون إلى استخدام المسلمين للفسيفساء، وربما اقدم الإشارات ما رواه البلاذري الذي كتب في حوالي ٨٦٨ م أن الخليفة الوليد بن عبد الملك قد أرسل إلى عمر بن عبد العزيز واليه بالمدينة الفسيفساء ليستخدمها في إعادة بناء المسجد النبوي بالمدينة.

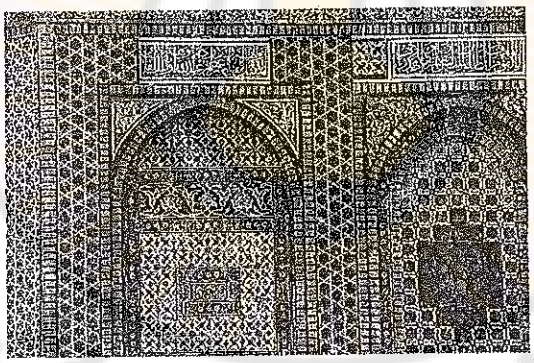
وقد صل من العصر الاموي في الشام صور جدارية وارضية مزخرفة بالفسيفساء ، ويعد أقدم هذه الزخارف المؤرخة هي زخارف قبة الصخرة التي تم بناؤها وزخرفتها سنة ٧٢ هـ/ ٦٩٢ م ، في عهد عبد الملك بن مروان. ويؤرخ هذه الزخارف كتابة أثرية بالفسيفساء تحف بأعلى رسوم المثمن الاوسط.

وقد أشار بعض المؤرخين، وربما أقدمها المقدسي، إلى أن فسيفساء قبة الصخرة كانت تكسو أرضية المبنى وجدرانه ومنطقة القبة ورقبتها من الداخل والخارج.

تتألف فسيفساء قبة الصخرة من فصوص صغيرة من الزجاج والحجر وصفائح من الصدف، ألصقت هذه الفصوص بنظام على طبقة من الجص؛ وقد روعي حين لصقها أن تكون مسطحة وفي وضع أفقي، أما الفصوص المذهبة فقد ألصقت لصقا غير منتظم، كما أن المسافات المتروكة بينها أكبر منها بين سائر الفصوص ، وقد ألصقت الفصوص المذهبة والمفضضة بميل حتى تعكس الضوء ويزداد بريقها.

أما الألوان الغالبة في الفصوص هي الأخضر والأزرق بدرجات عدة لكل منها ؛ بالإضافة إلى الألوان الأحمر والفضي والرمادي والبنفسجي والبني والأسود والأبيض، واستعمل اللون الذهبي للخلفية، وأحيانا لإبراز بعض العناصر وإظهارها كرسوم الفاكهة. ولا نستطيع الجزم أن كانت المناظر قد رسمت بالطلاء على الجص قبل لصق المكعبات؛ غير أن هذه الطريقة هي التي لجأ إليها صناع الفسيفساء في الجامع الأموي بدمشق في عصر الوليد بن عبد الملك؛ ومن ثم فمن المرجح أن الطريقة نفسها قد استخدمت في فسيفساء قبة الصخرة.

ويستشف من المصادر التاريخية ، ومن الكتابات الأثرية ومن حالة الفسيفساء نفسها والتي تتفاوت أجزاؤها من حيث الفن والجودة وإتقان الصنعة ، أن فسيفساء قبة الصخرة قد أجريت فيها إصلاحات في عصور مختلفة؛ غير أن الجزء الأكبر منها يرجع إلى عصر عبد الملك بن مروان، كما أن الإصلاحات المتتالية كانت تتبع الخطة الأصلية.

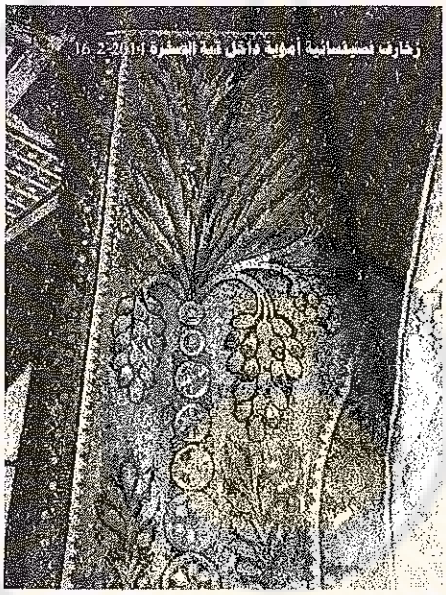


صورة من فسيفساء قبة الصخرة

وتتألف الزخارف الفسيفسائية في قبة الصخرة من وحدات نباتية ويضاف اليها الزخارف الهندسية. غير أن بعض الزخارف النباتية تقترب في هيئتها في بعض الأجزاء من الطبيعة، بحيث تصبح أقرب إلى صورة طبيعية منها إلى وحدة زخرفية. وتتألف هذه الرسوم من صور نخيل وأشجار ذات جذوع وسيقان وسعف شكلت بحركة وحيوية وتدلت منها الفاكهة من عراجين التمر أو من عناقيد العنب. وربما تكون زخرفة جوانب الأكتاف برسوم الشجر متأثر ببعض التقاليد الرومانية ، حيث كان الفنان الروماني يحفر على جوانب الألواح الجنائزية رسوما تمثل شجرة من أشجار الزيتون أو الصنوبر أو الغار.

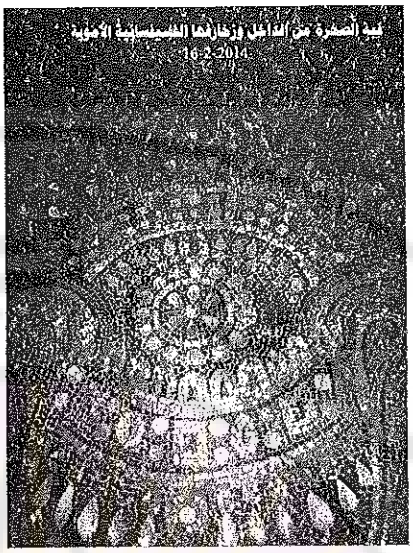
وفي بعض الأحيان استخدم الطابع الزخرفي في تنفيذ الرسوم، إذ أحيانا تزخرف ساق الشجرة أو يكسى جذع النخلة بفصوص من الجواهر أو بأشكال هندسية كالمربعات والمستطيلات ، وأحيانا يستبدل بعراجين التمر زخارف حبات اللؤلؤ...الخ

ومن الرسوم الطبيعية صورة تمثل نخلة تحف بها من الجانبين نخلتان صغيرتان ، ويلاحظ أن لحاء النخلتين الصغيرتين قد رسم على هيئة أقواس متتالية ، في حين رسم لحاء النخلة الكبيرة على هيئة دوائر متجاوزة رأسية يعلو بعضها فوق بعض في صفوف متتالية. وتذكر هذه الصورة وغيرها برسم الفسيفساء في مادبا بشرق الاردن يرجع إلى القرن السادس الميلادي ، إلا أن الرسم في مادبا أكثر تحويرا وزخرفة من رسوم قبة الصخرة.



نخلة كبيرة يحف بها من الجانبين نخلتان صغيرتان

وإلى جانب رسوم النخيل والأشجار نرى مشاهد طبيعية من أجمة من القصب ، وأواني من الزهور وبعض النباتات والأوراق ولاسيما ورقة الأرضي شوكي ، غير أن هذه الوحدات الطبيعية كانت تتصل بوحدات زخرفية مجردة، وترتب ترتيبا بحيث تخرج عن نطاق الصور ، وتصبح عنصرا زخرفيا .



وبذلك نرى ان الفن الاسلامي بدأ نشأته في بداية حكم بني امية في النصف الثاني من القرن الاول الهجري وكان اهتمام حكام هذه الدولة بكافة فروع الفنون اول محاولة في العصر الاسلامي للوصول الى طراز فني جديد التقت فيه تأثيرات فنية مختلفة واطلق عليه الفن الاسلامي ، فالعصر الاموي هو الفترة التي ظهرت فيها اولى المدارس الفنية الاسلامية ويعد الفن الاموي فنا مركبا استمد عناصره المختلفة من الفنون التي كانت سائدة في البلاد التي فتحها الاسلام في منطقة الشرق الاوسط. فالتصاوير في هذا العصر قد جمعت تيارات مختلفة منها ما هو اغريقي والاخر ساساني.

اما تصوير المخطوطات فهو عبارة عن تزيين المخطوطات والكتب التاريخية والعلمية ببعض الصور التوضيحية الملونة ، الا ان هذا النوع من التصوير لم يتميز في العصر الاموي ولم تكن له مدرسته الخاصة كما هو الحال بالنسبة للتصوير الجداري.

التصوير في العصر العباسي (١٣٢ ـ ٤٤٧ / ٧٥٠ ـ ١٠٥٥)

يعد العصر الأموي وبداية العصر العباسي الأول صراع التقاليد الفنية السابقة للإسلام، كما يعد أول مراحل تشكيل وتكوين النواة الأولى للطراز الإسلامي المتميز. وتنبع أهمية دراسة الصور الجدارية في القصور الأموية والعباسية من كونها تملأ فراغا تاريخيا كبيرا في دراسة البدايات الأولى في التصوير الإسلامي المبكر ودراسة الجوانب الفنية في تنفيذ اللوحة الجدارية، إلى جانب التعرف على فنون حضارات ما قبل الإسلام على التصوير الإسلامي في بداية تكوينه ، وذلك عائد إلى عدم توفر بدائل أخرى مؤرخة

كالمخطوطات التي تحتوي على تصوير إسلامي مثلا، ذلك أن أقدم ما وصل إلى الدارسين من مخطوطات مصورة يرجع تاريخها إلى القرن السادس الهجري، وأقدمها مخطوطة البيطرة من عمل علي بن حسن بن هبة الله ١٢٠٩/٦٠٦ وهي محفوظة بدار الكتب بالقاهرة، ثم مخطوطة خواص العقاقير التي كتبها وصورها عبد الله بن الفضل عام ٦٢٠/ ١٢٢٢ والتي تحتوي على ثلاثين صورة موجودة بمتحف طوبقا بوسراي في استانبول، وكذلك مخطوطة كليلة ودمنة وتحتوي على ثمان وستين صورة عن الحيوان ويرجع تاريخها إلى ١٢٣٠/٦٢٨ وهي محفوظة في المكتبة الوطنية بباريس ، إلى جانب مخطوطة مقامات الحريري التي يرجع تاريخها إلى ١٢٣٧/٦٣٤ وتضم أربعا وتسعين صورة رسمها المصور يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي وهي محفوظة في المكتبة الوطنية بباريس.

كما أن الرسوم الجدارية في صدر الإسلام تعتبر بمثابة إرث مفقود لم ينل حظه من التوثيق والتأريخ، ويعزى ضياع الإرث التصويري الإسلامي في بداياته إلى التقلبات السياسية وتدمير المكتبات والغزوات، وقد ساعد على بقاء التصوير الأموي والعباسي بعد هذه القصور عن الخراب والهدم والسرقة والنهب.

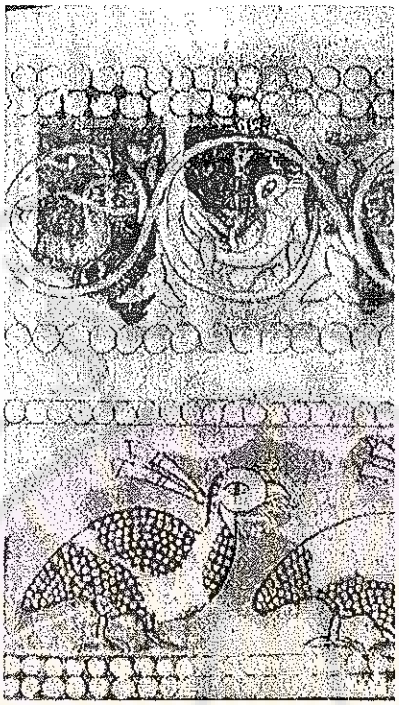
ويعد الطراز العباسي الذي ارتكز على معطيات فنية أموية سابقة للفترة العباسية كانت محصلة لصهر الأساليب الفنية السابقة للإسلام والتي تعتبر انطلاقة قوية لولادة فن إسلامي مستقل عرف لاحقا بطراز سامراء نسبة إلى أنه يمثل الاستقلالية في الفن الإسلامي حيث عمد الخلفاء العباسيون إلى رعاية الفن والفنانين والخطاطين والمذهبين وسواهم مما كان له أعظم الأثر فيما عرف من إبداعاتهم الفنية الراقية ، فقد ذكرت المصادر أن العباسيين تفننوا في استخدام الرسم التصويري في تزيين قصورهم ومجالسهم، من ذلك ما ذكر أن الخليفة العباسي هارون الرشيد اتخذ قاعة شيدها في حديقة قصره ببغداد مزخرفة الجدران بالرسوم التصويرية على نمط الرسوم الساسانية، كما كانت مجالس الخلفاء العباسيين مزخرفة الجدران بالرسوم التصويرية المتنوعة. كما أشارت المصادر إلى حمام ببغداد بناه شرف الدين هارون بن الوزير شمس الدين الجويني ، وكان يحتوي على صور آدمية مرسومة بألوان زاهية. كشفت الحفائر أيضا التي أجريت في سامراء عن صور مائية عباسية مرسومة على الجص، وقد أفاضت المصادر التاريخية في ذكرها والإعجاب بجمالها.

لقد أسس الخليفة العباسي المعتصم سامراء سنة ٨٣٦/٢٢١ لتكون عاصمة عسكرية وسياسية بدلا من بغداد، وبقيت كذلك إلى أن هجرها الخليفة العباسي المعتمد سنة ٢٧٦/ ٨٨٩ وبقيت المدينة على حالها ولم تعمر بالسكان سوى فترة قصيرة مما ساعد على بقاء محتوياتها، حتى بدأت أعمال الحفر الحديثة في موقع سامراء سنة ١٩٠٧ على يد فوليه violet في شكل تحقيقات مبدئية، ولكن البداية الفعلية للاكتشافات الأثرية كانت على يد البعثة الألمانية التي قام بها العالمان زاره وهرتسفلد (Sarre-Herzfeld) والتي كشفت عن صور مائية مرسومة على الجص في بعض عمائر سامراء ولاسيما أجنحة الحريم في قصر

الجوسق الخاقاني. ولقد صور هرتسفلد هذه الرسوم ونسخ كثيرا منها؛ ثم حاول نقلها، ولكنها فقدت أثناء الحرب الأولى ، وهكذا لم يبق من هذه التصاوير غير جزء ضئيل تطرق التلف إليه.

وقد كانت أبرز المكتشفات ،صور مائية في أجنحة الحريم في قصر الجوسق الخاقاني الذي بناه المعتصم ، التي تمثل كثير من الموضوعات فمنها صور راقصات وموسيقيات وصائدات وحيوانات وطيور وأسماك ونباتات . وتمثل صور سامراء موضوعات مختلفة من الفروسية والصيد جنبا إلى جنب مع مجموعة من الطيور والحيوانات المزدانة بالأفرع النباتية في شكل رسوم لولبية ودوائر مجملها في أوضاع آدمية وحيوانية في مساحات مربعة ومثمنة، يحيط بها إطار مزخرف بنقط تشبه حبات اللؤلؤ أو أشكال القلوب، كما ظهرت بعض الصور في دائرة تكونت من تفريعات نبات الأكانتس الذي استخدم في زخارف قبة الصخرة.

فروع نباتية تلتف حول اشكال حيوانية-قصر الجوسق



رسوم حيوانات تءطرها حبات اللؤلؤ- الجوسق

وقد احتفظت بعض الرسوم الجدارية العباسية في سامراء ببعض التقاليد الأموية ومنها قرون الرخاء اللولبية، وزهرة الأكانتس المحورة والموجودة قبل هذا في الرسوم الأموية.

وتمتاز رسوم سامراء بالتحوير والميل إلى نحو الزخرفة والبعد عن محاكاة الطبيعة، وتتسم بالتسطيح والبعد عن التجسيم وخلوها من المنظور، وفوق ذاك فهي تؤكد أن الفن الإسلامي أخذ في وضوح شخصيته من بداية فترة سامراء.

وقد احتوت صور سامراء على كتابات عربية لأسماء أشخاص وبقايا كلمات غير عربية (يونانية) . وأهم ما عثر في قصر الجوسق في قاعة الحريم ، في مربع طول ضلعه نصف متر، صورة لراقصتين كاملتي الملبس (الشكل ١) ، تمسكان في أيدهما بكأسين تصبان فيهما المشروب من وعائين يظهران خلف رأسهما ، ويرتدان التيجان والأحزمة واللآلئ ولكل منهما أربع جدائل من الشعر الطويل، وتبدو كل منهما وكأنهما في حركة راقصة وبينهما صحن ملئ بالفاكهة. حدد اتنجهاوزن الملامح الشرقية لوجوه الراقصتين حيث تبدو الوجنات ممتلئة والأنوف طويلة (كبيرة مستقيمة) أما الفم فيحده خط مستقيم من أعلى وخط منحن من أسفل . وتتميز النساء بشعر أسود غزير ينسدل على الكتف على هيئة ضفيرتين، كما تبدو طيات الملابس غير طبيعية والحركة بطيئة وكأن أقدام الراقصات مقيدة وملامح الوجه خالية من التعبير. ويبدو أن هذا الأسلوب مشتق من أمثلة وجدت في أواسط آسيا ونقلها الأتراك إلى العراق، ويؤكد التأثير التركي صورة حامل الغزال الذي يرتدي زيا تركيا (شكل٢).

(الشكل ١) تصوير جداري لراقصتين وجد على جدران الحريم بقصر الجوسق ، القرن ٣ هـ - متحف الفنون التركية الإسلامية بإسطنبول – العصر العباسي

ويلفت النظر في هذه الصورة رسم طيات الثياب ، حيث يمكن أ، نلاحظ فيها رسمها أسلوبان : الأول رسم الطيات بشكل زخرفي يشبه دوائر المياه المتكسرة؛ ويظهر هذا الاسلوب في رسوم طيات ثوبي الراقصتين فوق البطن وفي طيات ثوب الراقصة اليسرى. أما الأسلوب الثاني فهو قريب من الواقع ويتمثل في رسم الطيات على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد؛ ويتضح هذا الأسلوب في ثوب الراقصة اليمنى بين الساقين، وهذان الأسلوبان سيستعملان فيما بعد في تصاوير المخطوطات من المدرسة العربية التي اصطلح على تسميتها باسم مدرسة بغداد.

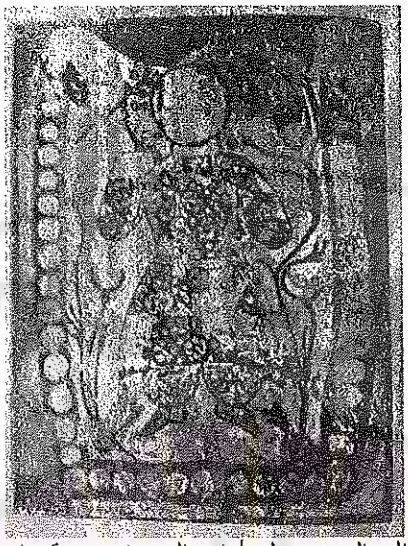
ومن الرسوم المهمة أيضا صورة مرسومة على نصف اسطوانة من الفخار مطلية بماء الجير، وهذه الاسطوانة واحدة من اثنتي عشرة أسطوانة صغيرة وكانت مدفونة في إحدى الحفر تحت قاعة من قاعات العرش بالجوسق الخاقاني (قطر ٢٠ سم / طول ٨٠ سم). وكانت هذه الأسطوانات تشمل رسما في نصف مساحتها الأسطوانية بينما ظل النصف الأخر الخفي أبيض لا رسم فيه. وتمثل الصورة رجلا أو امرأة تحمل فوق كتفيها حيوانا، ويحف بالصورة إطار مستطيل الشكل تزخرفه حبات اللؤلؤ، وينمو من أسفل الصورة على الجانبين فرعان نباتيان يتفرع كل منهما إلى عدة أفرع تنتهي بأوراق محورة ، زكان يحف بالوجه هالة مستديرة. ويلاحظ أن الثوب خال تماما من الطيات التي استعيض عنها بوحدات من زخارف نباتية تتكرر على القميص فتملؤه. ويعتبر هذا التشكيل النباتي الاسلوب الثالث من أساليب زخرفة الثياب في رسوم سامرا، وقد استعمل هذا الأسلوب ايضا في تصاوير المخطوطات من المدرسة العباسية. ويلاحظ 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 العلماء تفسير موضوع هذه الصورة ؛ ومن المرجح أنها إما تمثل الجزء الأخير من قصة بهرام جور ومحظيته أزدة التي عشت في الأدب الفارسي وكثر تمثيلها في الفنون الاسلامية، أو تمثل قصة الراعي الصالح التي وزد ذكرها في الإنجيل وشاع تمثيلها في الفن المسيحي.

أما الأسماء المكتوبة مع الرسوم فمنها (أحمد بن موسى)، ويرجح أنه اسم أحد المصورين، وهناك أيضا كلمة (مفلح) و(مشمس) ومن المحتمل أن تكون من أسماء الفنانين . إلا أن هرتسفلد يرى أنهما قد تكونان من أصل أرامي ، وأن (مشمس) لقب لمساعد الشماس في الكنيسة ؛ ويرجح ذلك بوجود الكلمتين فوق صور شديدة الشبة بالقس، أو ربما تمثل إحدى درجات المانويين الخمس التي ذكرها ابن النديم في (الفهرست) وفي هذه الحالة تمثل كهنة مانويين، في حين أن هرتسفلد يرجح أن تكون الأسماء اليونانية أسماء يونانيين اشتركوا في العمل.

احدى لوحات قصر الجوسق- سامراء- وجود بعض الكلمات العربية

ويبدو التأثير الفارسي واضحا في تصاوير سامراء حيث يظهر أسلوب جديد في فن التصوير يختلف عن الأسلوب الهلنستي الذي عولجت به صور قصير عمرة، حيث اعتمد الفنان العباسي على تحديد عناصره بلون قاتم يملأ بعدها المساحات بالألوان. وكذلك تميزت تصاوير العصر العباسي بأنها جامدة إذا ما قورنت بالأموية ،يضاف إلى ذلك أن وجوه الأشخاص لا تعبر عن فتيات أم فتيان وإنما تعبر عن أشخاص يتميزون بالنعومة.



(شكل ٢) تصوير لحامل الغزال وجد على أواني الجوسق بمدينة سامراء/ العراق- القرن ٣ هـ.

ويمثل طراز سامراء أسلوبا إسلاميا انتشر من مراكز الخلافة العباسي في العراق إلى سائر أنحاء العالم الإسلامي، فمنذ منتصف القرن الثالث الهجري يظهر هذا الأسلوب في مختلف أقطار الخلافة العباسية في العمارة والفنون التطبيقية. وكانت مصر من الأقطار التي ظهر فيها بشكل واضح صدى طرز سامراء في العمارة والجص والخزف والمنحوتات الخشبية ، ولقد وضح هذا الأسلوب منذ أن جاء إلى مصر في سنة ٨٦٨/٢٥٤ أحمد بن طولون الذي نشأ في سامراء، وحكم في مصر في أول الأمر نائبا، ومن ثم استقل بحكمها بعد ذلك.

وبذلك يتضح أن التصوير في بداياته (العصرين الأموي والعباسي) قام على أساسيين :

١- الروح الإسلامية التي تتجلى بصفة خاصة في صور قبة الصخرة والجامع الأموي حيث تخلو من أي تمثيل للكائنات الحية.

٢- تقاليد الفن والبيئة والمجتمع والتي استقت مقوماتها الأساسية من الفنون الهيلينية والرومانية والبيزنطية ، ثم ما لبث أن أخذ عامل ثالث في الإسهام في التصوير الإسلامي خلال عصر العباسيين ، الذين نقلوا العاصمة إلى بيئة ثقافية ساسانية وتركية، مما أدى إلى ظهور الأساليب الساسانية في رسومهم.

أما التصوير الذي يزين المخطوطات والكتب التاريخية الذي ذكر المؤرخون وجوده في العراق في القرنين الثالث والرابع الهجري / التاسع الميلادي فلم يعثر منه على أي نماذج وأقدم ما عثر عليه لا يرجع إلا إلى ما بعد القرن الثالث عشر الميلادي في فترة حكم أتابكة السلاجقة

مراكز التصوير الإسلامي في العصر العباسي:

انتشرت المدرسة العربية في جميع أنحاء العالم الإسلامي، فإلى جانب العراق ازدهرت في مصر وسوريا واليمن. وقد ذكر د. حسن الباشا أن اسم المدرسة العربية يُطلق على أسلوب التصاوير في المخطوطات العربية التي يرجع أقدم ما وأرخ منها إلى ما بعد القرن الرابع الهجري / التاسع الميلادي وتُعتبر هذه المدرسة أقدم مدارس التصوير الإسلامي المعروفة في المخطوطات.

وكما هو الحال في التصوير الجداري فإن أسلوب التصوير الإسلامي في المخطوطات قد تطور إلى أسلوب المدرسة العربية بعد أن مر بمراحل تمهيدية استمد فيها عناصره من فنون أخري كالفن الساساني والهلينستي والبيزنطي وغيرهما وصاغها ودمجها بحيث تكون أسلوب إسلامي عربي له شخصيته المستقلة وطابعه الخاص.

مميزات المدرسة الفنية العربية:

١- تميزت بالطابع العربي في تصاويرها وظهر هذا الطابع في ملامح الأشخاص وفي الملابس التي يرتدونها وهي فضفاضة ذات أكمام واسعة يلتف حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات عربية ، وظهر هذا الطابع في تصاوير الحيوانات التي تعيش في البيئة العربية مثل الأبل والخيول والأغنام.

٢- تميزت بالبساطة الشديدة والبعد عن التعقيد في تناول الموضوعات ، فمساحات الصورة في المدرسة العربية لم تكن محددة بإطار من الجهات الأربع إلاّ فيما ندر ، وبالتالي فإن الصور لم تكن مفصولة عن المتن ، وكذلك فقد رسمت الموضوعات على الورق مباشرة دون تلوين الخلفية ونادراً ما نجد ما يدل على الأرضية وإن وجد فثمة خط مستقيم أو فرع نباتي يقف عليه الأشخاص أو الحيوانات أو لا يقفون ، ولذلك نرى في كثير من الأحيان أن وحدات الصورة قد رسمت وكأنها معلقة في الهواء ، ولم يشذ عن هذه القاعدة إلاّ الصور المرسومة في فاتحة الكتاب إذ كانت تحدد وتلون أرضيتها.

٣- تميزت بصورها السطحية التي لا تعطي للمشاهد أي إحساس بالعمق: فمن الملاحظ أن المصور المسلم المنتمي إلى المدرسة العربية في التصوير لم يكن يراعي في ترتيب وحداته أو في رسمها قواعد المنظور ، ولم يكن المصور المسلم جاهلاً لهذه القواعد ، حيث نجد عدة محاولات من قبل مصوري المدرسة العربية لإتباع قواعد المنظور في رسم بعض وحدات الصور وبخاصة قطع الأثاث كالعروش والمناضد ودرجات السلم وما شابهه ، وقد يوفق المصور في محاولاته فيرسم المنظور صحيحاً أو لا يوفق، وقد فضل المصور المسلم استخدام منظور عين الطائر في رسم موضوعاته (رسم المناظر وكأن الإنسان يراها من أعلى)، مما يتيح رسم الوحدات واضحة غير محجوبة كلها أو جزء منها الواحدة وراء

الأخرى . فصور المصور كل وحدة على حقيقتها مجردة عن تلك الظروف الطارئة من ضوء وظل ..... . ويكون الفنان بتخليه عن استخدام قواعد المنظور قد أراد إظهار الأشياء كأن الشخص يرى كل وحدة منفصلة عن الثانية . ويتصل بقواعد المنظور أيضاً أسلوب الشفافية الذي اتبع في رسم العمائر مثلاً ، فنجد أن المصور إذا أراد رسم حجرة ما حذف الحائط الأمامي لها فتظهر كعمودين يمتد فوقهما سقف وبذلك يظهر لنا داخل الحجرة كاملة ، ومن هذا القبيل رسمه لقاع الأنهار أو جوف الآبار إذ يكشف لنا قاع النهر أو يفتح جزء من الأرض ليتضح الشيء الذي بجوف البئر أو بقاع النهر.

٤- تميزت بعدم التوازن بين الأشخاص من حيث الحجم، و عدم المواجهة الكلية في رسوم الأشخاص : يمكن أن نرى ذلك في رسم القدمين مثلا، حيث ابتكر المصور المسلم لنفسه وضعاً خاصاً لهما ، ففي صور المدرسة العربية ترسم القدمان جانبيتان أفقيتان في اتجاه واحد وقد تميل القدم إلى الأسفل قليلاً ، ونلاحظ أن المصور كان يتجنب المواجهة الكلية فكان يرسم الشخص بحيث يظهر منه ثلاثة أرباعه في أغلب الأحيان . والمصور المسلم أول من رسم قدم الشخص المواجه جانبية أفقية ، وربما اهتدى إلى هذا الوضع ببعض النقوش الآشورية والساسانية (الفرق بين الأسلوبين إذ أن الساق في التصوير الإسلامي ترسم أمامية على حين أنها ترسم جانبية في الفنين الساساني والآشوري...) ومن أهم وأشهر الأمثلة على ذلك نسخة هامة جداً من كتاب مقامات الحريري لمصوره يحيى محمود الواسطي ، استطاع الفنان أن يتقن رسوم الجموع ، والتي يظهر فيها راعية تحرس الإبل ، ويتجلى فيها رسم جموع الإبل وتداخل الأرجل ببراعة (الشكل٧).

وأما نظام توزيع وحدات الصور يلاحظ أن أسلوب المستوى الواحد هو أول الأساليب التي أتبعت في مدرسة التصوير العربية ، وكان يصاحبه في بعض الأحيان مستو آخر إذا ما ضاق خط المستوى الواحد عن استيعاب كل الشخصيات المرسومة ، ثم نجد بجانب هذا المستوى تصميمات أخرى لتوزيع الأشخاص كالمتوازيات أو البيضيات . وظهور التصميم البيضوي للمدرسة العربية راجع إلى التأثر بالحياة العامة ، ففي المساجد توجد حلقات الدرس وعند مشاهدة الألعاب يلتف الناس حول اللاعبين في حلقات ، وهذا ما تدلنا عليه صورة من مقامات الحريري تمثل أشخاصاً يشاهدون بعض الحوادث

٥-التجريد (الميل نحو الزخرفة والبعد عن محاكاة الطبيعة) : يعتبر التجريد من أهم سمات المدرسة العربية في التصوير ، حيث البعد عن صدق تمثيل الطبيعة أو التحوير أو التبسيط في رسوم الأشجار والنبات والجبال والعناصر الزخرفية ، ومع هذا فإن الصور كانت تنبض بالحياة والحركة والواقعية.

وقد ظهر هذا الاتجاه الفني الذي يهدف إلى التجريد في أوائل العصر المسيحي في الشرق ويدلنا على ذلك

بعض الرسوم الجدارية في مدينة دورا ، ولهذا يُظن أن إيران هي مصدر هذا الاتجاه الفني . ثم شاع هذا الأسلوب في التصوير البيزنطي، وأنتقل منه إلى التصوير الإسلامي، ومن هنا نرى أن الدين الإسلامي بعيد عما نسب له أنه هو المسئول عن التسطيح في الفن الإسلامي. ولكن يمكن القول بأن الدين الإسلامي بموقفه الخاص من التصوير قد ساعد على انتشار هذا الاتجاه الفني ومنع التصوير الإسلامي من أن يتطور كما هو الحال في الغرب والذي استطاع التخلص من هذا الطابع البيزنطي خلال عصر النهضة واستخدم قواعد المنظور والبعد الثالث والضوء والظل ، في حين أن المصور المسلم لم يتوصل إلى ذلك إلاّ عندما تأثر بفنانين الغرب .

٦- الاتجاه إلى الزخرفة النباتية واستخدام الألوان غير الطبيعية سواء في رسم الملابس أو العمائر أو رسم المياه.

اتجه المصور المسلم الذي انتسب إلى المدرسة العربية إلى تصوير الطبيعة وعالم النبات ، وقد استخدم المصور المسلم نوعين من الزخارف النباتية هما :

أ -زخارف نباتية قريبة من الطبيعة : تتكون من سيقان نباتية وتفريعاتها من أوراق وأزهار وثمار مثل عناقيد العنب وأوراق الأكانتس.

ب -زخارف نباتية محورة :حيث قد ابتعد بها المصور المسلم عن تقاليد الطبيعة واتجه إلى أسلوب التحوير والتجريد . فتبدو الفروع مثنية أو ملتفة أو متشابكة يتصل بعضها ببعض فتكون أشكالاً معينة، وتظهر من الفروع النباتية رسوم محورة للوريقات الطبيعية والأزهار على هيئة قرص أو اثنين أو ثلاثة. ولعل اتجاه الفنان والمصور المسلم إلى عالم الطبيعة لاسيما النباتات كان انعكاساً لتأثره بتعاليم الدين الإسلامي التي دعت إلى البعد عن تصوير الكائنات الحية، وقد يكون انعكاساً لتأثر المصور المسلم بالأساليب الفنية الصينية التي شاع تصوير النباتات الطبيعية فيها.

٧- قولبة الأشكال وجمودها: حيث أعطاها قالبا واسلوبا خاصا مثل الوجوه وطيات الملابس والأشجار والحيوانات؛ هيئتها ثابتة لا تتغير بتغير مكانها في جميع المخطوطة؛ الوجوه ثابتة لا تتغير بتغيير الشخصيات الا اذا اختلف العرق الاثني أو التمييز بين العربي والأعجمي. أما من الناحية الفنية البحتة ربما جعل التعبير الانفعالي يمثل مكانا ثانويا ليفسح المجال لمتطلبات الزخرفة البحتة، وجمد الانفعالات الوجدانية والنفسية التي تتراءى على الوجوه إلا في القليل، فتبدو الوجوه لا احاسيس بها وربما هذا بسبب ارتباط هذه الأعمال الفنية التصويرية تنتمي إلى فنون البلاط فأصبحت تواكب مظاهر الوقار مجارية السلوك العام.

٨- تميزت برسم الهالات حول رؤوس الأشخاص.

٩- تميزت بالواقعية في رسم الكائنات الحية.

مراكز تزويق المخطوطات في العصر العباسي:

أولا : مركز بغداد: تميز بالصور ذات الواقعية والحيوية ، واستخدام المناظر الطبيعية.

- أهم ما يُنسب إليه:

١- نسخة من كتاب البيطرة ، ألفها أحمد بن حسين الأحنف مؤرخة بعام ٦٠٥هـ في دار الكتب ، يوجد نسخة أخرى منه في متحف طوبقابي سراي باستانبول مؤرخ بعام ٦٠٦هـ.

٢- نسخة من كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس عام ٦٢١هـ.

٣- نسخة من كتاب مقامات الحريري عليها اسم المصور وهو يحيي بن محمود بن يحيي الواسطي هو المصور الوحيد الذي كتب اسمه على مصوراته ،مؤرخة بعام ٦٣٤هـ ، يوجد نسخة أخرى تعرضت لبعض التشويه في متحف لينينجراد بروسيا.

٤- نسخة من كتاب إخوان الصفا وخلان الوفا/مخطوط أدبي/ في بطرسبرج ٦٨٦هـ.

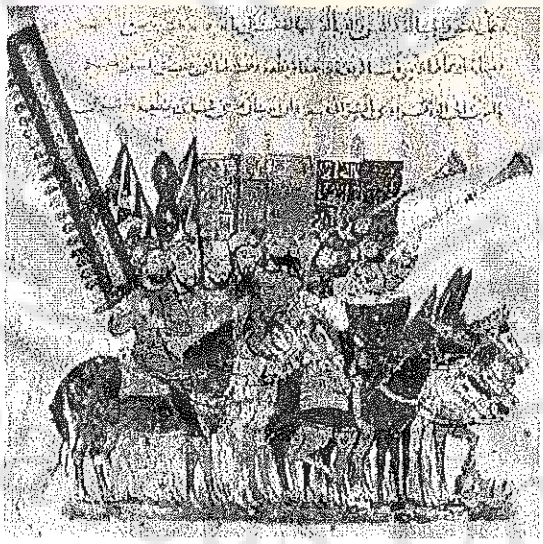
* من لوحات هذا المركز:

- لوحة (شكل ٣) تمثل مناظر هذه اللوحة شخصين يركبان على خيول تسير على أرض بها نباتات ويبدو على الأشخاص الملامح الأسيوية لأنهم من الترك. استطاع الفنان أن يبين حركة الخيول ونلاحظ ذلك من أقدامهم. ظهرت في هذه الصورة خصائص المدرسة العربية وتتمثل هذه الخصائص في: البساطة الشديدة فهي غير محاطة بإطار وأرضيتها عبارة عن خط مستقيم ، وظهر بها الطابع العربي وذلك في ملابس الأشخاص وظهور الحيوانات التي تعيش في البيئة العربية.

(الشكل ٣) منظر لشخصين من مخطوط البيطرة – العصر العباسي- المدرسة العربية في بغداد - متحف طوبقابي سراي (أحمد الثالث) باستانبول.

*- **لوحات من مخطوط مقامات الحريري** :

١- (شكل ٤) تمثل اللوحة منظر احتفال برؤية شهر شوال في مدينة برقعيد ، يظهر فيها رجال فوق خيولهم يحملون الرايات والأعلام والأبواق يرتدون عمامات. الأرضية عبارة عن خط مستقيم به حشائش ، ونلاحظ في الصورة حركة أقدام الخيول. ظهرت فيها خصائص المدرسة العربية المتمثلة في ظهور الخيول وارتداء الملابس الفضفاضة والأرضية المستقيمة وبساطة الصورة حيث أنها غير محاطة بإطار.



(شكل ٤) منظر سن مخطوط مقامات الحريري – المدرسة العربية في بغداد- يظهر احتفال برؤية شهر شوال في مدينة برقعيد -القرن ٧ هـ - المكتبة الأهلية بباريس.

٢- لوحة (شكل ٥) تمثل أبو زيد السروجي وأبنه أمام والي الرحبة ، الوالي يجلس على كرسي موضوع على قاعدة من درجتين ويمسك بيده عصا طويلة ويرتدي عباءة ذات أكمام واسعة ووضع عمامة فوق رأسه، أما أبو زيد يقف أمامه ويمد يده له وخلفه أبنه ويرتدي كل منهما عباءة واسعة وعمامة. نلاحظ نظرة والي الرحبة إلى ابن أبو زيد. ظهرت فيه خصائص المدرسة العربية المتمثلة في الملابس وعدم التوازن بين الأشخاص من حيث الحجم.

(شكل ٥) منظر من مخطوط مقامات الحريري - المدرسة العربية في بغداد - يظهر والي الرحبة على كرسيه - القرن ٧ هـ - المكتبة الأهلية بباريس.

٣- لوحة (شكل ٦) مناظرها تمثل الاحتفال بخروج قافلة الحج، يظهر بها أشخاص يركبون جمال تظهر حركة أقدامهم ، يحمل الأشخاص الأعلام والأبواق. نري في الصورة بعض الأشخاص المترجلة، أرضيتها عبارة عن خط من الحشائش ويميل بعض الجمال ليأكل منها. ظهرت بها خصائص المدرسة العربية المتمثلة في ملابس الأشخاص وبساطة الصورة وعدم إحاطتها بإطار وعدم وجود خلفية لها.

(شكل ٦) منظر من مخطوط مقامات الحريري - المدرسة العربية في بغداد - تمثل الاحتفال بخروج قافلة الحج - القرن ٧ هـ - المكتبة الأهلية بباريس.

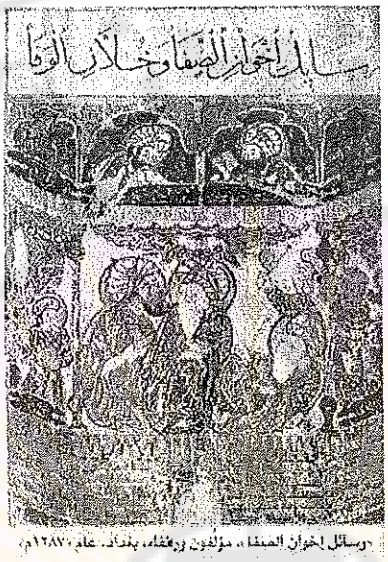
- لوحة (شكل ٧) مناظرها عبارة عن راعية جمال ترتدي عباءة وغطاء على الرأس وتمسك عصا تقود بها الجمال أمامها وعددهم عشرة جمال منهم من يرفع رأسه لأعلي ومنهم من يأكل من الحشائش. ظهر التناسق في ترتيبهم وفي رسم سنامهم. ظهرت بها خصائص المدرسة العربية المتمثلة في رسم الجمال وهي من الحيوانات التي تعيش في البيئة العربية وكذلك في الأرضية وفي ملابس الراعية.

(شكل ٧) منظر من مخطوط مقامات الحريري- المدرسة العربية في بغداد - تمثل الاحتفال بخروج قافلة الحج - القرن ٧ هـ - المكتبة الأهلية بباريس.

- لوحة (شكل ٨) مناظرها تمثل دخول أبو زيد قرية يظهر بها أشخاص يركبون على ظهور الجمال ويوجد خلفهم بعض الحيوانات. يظهر من الخلف منزل تعلوه طيور ويقف أمامه أشخاص منهم سيدة تصنع الخبز وأخري تتحدث مع رجل ، ويظهر خلف المنزل قبة ومئذنة جامع القرية. ظهرت بها خصائص المدرسة العربية المتمثلة في الأرضية المستقيمة التي تخرج منها النباتات وملابس الأشخاص وظهور الجمال.

(الشكل ٨) منظر من مخطوط مقامات الحريري - المدرسة العربية في بغداد - تمثل دخول أبو زيد قرية - القرن ٧ هـ - المكتبة الأهلية بباريس.

- لوحة (شكل ٩) صورة تمثل أحد العلماء وحوله التلاميذ ويبدو وكأنهم يتناقشون في موضوعٍ ما وحولهم خادمين ويعلوهم أشخاص يجلسون في نوافذ وظهر في هذه الصورة البعد الثالث (العمق). ظهر بها خصائص المدرسة العربية المتمثلة في ملابس الأشخاص والميل الزخرفي.



«رسائل إخوان الصفا»، مؤلفون ورفقاء، بغداد، عام ١٢٨٧م.

(الشكل ٩) منظر من مخطوط رسائل إخوان الصفا - المدرسة العربية في بغداد - لوحة تمثل أحد العلماء وحوله تلاميذه – القرن ٧ هـ - المتحف الأسيوي في بطرسبرج.

- لوحة (شكل ١٠) تمثل الصورة تفاصيل لأحد الأشخاص الموجودين في حلقة العلم الموجودة بالمخطوط السابق يجلس بجانب أحد العلماء يرتدي رداء فضفاض ذو ثنايات خالي من الزخارف ويرتدي عمامة فوق رأسه وذلك تأثير عربي خالص.

(الشكل ١٠) منظر من مخطوط رسائل إخوان الصفا - المدرسة العربية في بغداد - لوحة تمثل أحد الأشخاص في جلسة علم – القرن ٧ هـ - المتحف الأسيوي في بطرسبرج.

ثانيا : مركز ديار بكر: تأثر بالطابع البيزنطي وذلك لموقعها على الحدود البيزنطية.

- ظهرت فيها الملامح البيزنطية المتمثلة في استطالة الوجه، العيون الجاحظة ، الأنف المستقيم ، الشارب الكثيف ، اللحية.

- تميزت بالواقعية في تصاويرها.

- أهم ما يُنسب اليه:

١- نسخة من كتاب الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل / الهندسة الميكانيكية/ للجزري في مكتبة طوبقابي سراي باستانبول.

٢- نسخة من كتاب مقامات الحريري مؤرخة بعام ٦١٩هـ في المكتبة الأهلية بباريس.

٣- نسخة من كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع في المكتبة الأهلية بباريس.

٤- خواص العقاقيرلديسقوريدس، مؤرخ بعام٦٢٦هـ.

٥- نسخة من كتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم / أدبي فلسفي / مؤلفة(المبشر) محفوظ بمتحف طوبقابي سراي باستانبول.

- لوحة(شكل١١) مناظر هذه اللوحة عبارة عن أشخاص يجلسون ويغلب عليهم الملامح المسيحية، أبو زيد يجلس أمامهم يلقي الوعظ ويرتدي عباءة ذات أكمام فضفاضة وبها غطاء للرأس ونلاحظ هنا جلسة أبو زيد حيث يضع قدميه أسفل جسده. يجلس أمامه خمسة أشخاص يرتدون عباءات واسعة وعمامات مختلفة الأشكال، يعلوهم عقد يرتكز على عمودين من كل جانب ويعلو كل عمودين شيء يشبه المبخرة. ظهرت هنا خصائص المدرسة العربية المتمثلة في الملابس الفضفاضة وبساطة الصورة حيث أنها غير محاطة بإطار وتميزها بالسطحية. ظهر التأثير البيزنطي على ملامح الأشخاص ذات الوجوه المستطيلة والعيون الجاحظة والأنف المستقيمة.

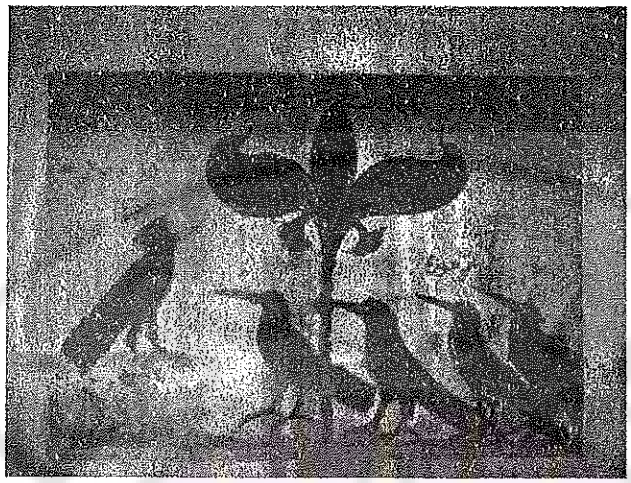
(الشكل ١١) صورة من مخطوط مقامات الحريري - المدرسة العربي في ديار بكر- تمثل أبو زيد جالسا أمام مجموعة من الأشخاص- القرن ٧ هـ - المكتبة الأهلية بباريس.

- لوحة(شكل١٢): مناظرها عبارة عن أسد (كليلة) يقف أمامه ثعلب، (دمنة) يتقرب إليه ويتودد له، ظهرت ملامح العظمة والشموخ على الأسد وهي ملامح غير واقعية وتبدو على وجهه الشراسة وهي لا تلاءم وجود الزهور من حوله. نلاحظ اتحاد ذيل الأسد مع الزهرة الموجودة خلفه، وعمل الفنان زخارف على ذيل دمنة. ظهر العمق في هذه الصورة ونلاحظه من خلال الشجرة الموجودة خلف دمنة.

كتاب «كليلة ودمنة» أو الأسد ودمنة، ابن أوى، سورية، عام (١٢٠٠ - ١٢٢٠م)

(الشكل ١٢) صورة من مخطوط كتاب دليلة ودمنة – المدرسة العربي في ديار بكر - صورة لأسد وثعلب – العصر العباسي ٦٢٢ هـ - المكتبة الأهلية بباريس

- لوحة (شكل ١٣) الصورة تمثل اجتماع الغربان فنجد أحدهم يقف على صخرة وهو يمثل السلطان ويقف أمامه أربعة غربان يمثلون الوزراء وينظرون إلى السلطان ، نلاحظ ارتداء السلطان شيء يشبه التاج ويوجد بين الوزراء شجرة رسمت بطريقة اصطلاحية.



(الشكل ١٣) صورة من مخطوط كتاب دليلة ودمنة – المدرسة العربي في ديار بكر - صورة تمثل اجتماع غربان – العصر العباسي ٦٢٠ هـ - المكتبة الأهلية بباريس

- لوحة(شكل ١٤): الصورة تمثل ديسقوريدس مع أحد تلاميذه الذي يعطي له النبات. نلاحظ ديسقوريدس جالساً على منضدة يسند قدميه على وسادة مستديرة ويرتدي عباءة واسعة ذات أكمام فضفاضة وعلى رأسه عمامة، ينظر إلى طلابه نظرة فيها لامبالاة. أما الطالب يضع قدميه تحت جسده في شكل متكور ويرتدي أيضاً عباءة واسعة وعمامة على رأسه ويعلوهم عقد يرتكز على عمودين. كانت الملامح ذات تأثير بيزنطي فالوجه مستطيل والأنف مستقيمة.

(الشكل ١٤) صورة من مخطوط كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس– المدرسة العربي في ديار بكر - صورة تمثل ديسقوريدس مع أحد تلاميذه – العصر العباسي ٦٢٦ هـ - متحف طوبقابي سراي بإسطنبول.

- لوحة (شكل ١٥) : الصورة تمثل شخص جالساً على كرسي ويسند قدميه على مسند ويوجد أمامه منضدة ، يرتدي عباءة واسعة خالية من الزخارف ذات ثنايات متعددة وعلى رأسه عمامة. يبدو على ملامحه التأثير البيزنطي فالوجه مستطيل والأنف مستقيمة وله لحية طويلة ويظهر عليه ملامح الوقار. نلاحظ في هذه الصورة خلل واضح في رسم القدمين. ظهر تأثير المدرسة العربية في هذه الصورة المتمثل في الملابس العربية.

(الشكل ١٥) صورة من مخطوط كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس– المدرسة العربي في ديار بكر - صورة تمثل ديسقوريدس جالس على كرسي -- العصر العباسي ٦٢٦ هـ - متحف طوبقابي سراي باسطنبول.

- لوحة(شكل ١٦): الصورة تمثل شخصين واقفين أسفل عقد يرتكز على عمودين حلزونيين ، الشخص الأول يظهر منحني ويمسك كتاب بيده ليقدمه إلى أستاذه ويرتدي عباءة واسعة مزخرفة بخطوط رأسية ويضع عمامة على رأسه ، أما الشخص الأخر فيرتدي عباءة واسعة أيضاً وعمامة على رأسه ويمسك كتاباً . نلاحظ على وجوه الأشخاص الملامح البيزنطية فالوجوه مستطيلة والأنوف مستقيمة. ظهرت خصائص المدرسة العربية المتمثلة في ملابس الأشخاص.

لوحة رقم ١٥٠

(الشكل ١٥) صورة من مخطوط كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس– المدرسة العربي في ديار بكر - صورة تمثل شخصين واقفين - العصر العباسي ٦٢٦ هـ - متحف طوبقابي سراي باسطنبول

- لوحة(١٦): نرى في هذه اللوحة رجل يجلس على مقعد ذو مسند ويضع إحدى قدميه أسفل جسده ويرتدي عباءة واسعة ذات غطاء على الرأس ويظهر على ملامحه التأثير البيزنطي فالوجه مستطيل والأنف مستقيمة وله شارب ولحية طويلة ، ويمد يده لأحد الأشخاص الجالسين أمامه ، يجلس أمامه ثلاثة أشخاص ومنهم اثنين يرتدون عباءات واسعة وعمامات على رؤوسهم أما الثالث فيرتدي العباءة ذات الغطاء على الرأس وهي من التأثير البيزنطي. ظهرت فيها خصائص المدرسة العربية المتمثلة في الملابس الفضفاضة والعمائم وبساطة الصورة فلا يوجد لها إطار ولا خلفية.

(الشكل ١٦) صورة من مخطوط كتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم– المدرسة العربي في ديار بكر - صورة تمثل مجموعة أشخاص - العصر العباسي - متحف طوبقابي سراي باسطنبول

- لوحة(١٧): الصورة تمثل رجل يجلس على جبل رسم بطريقة اصطلاحية ويرتدي عباءة ذات أكمام فضفاضة يوجد بها أشرطة زخرفية على العضد ويرتدي على رأسه عمامة تتدلي على ظهره ويضع يده على خديه. نلاحظ الملامح البيزنطية فالوجه مستطيل وله شارب ولحية طويلة. يقف أمامه شخصين يرتدون عباءات ذات زخارف هندسية وهي تأثير بيزنطي وعلى رؤوسهم عمامات تتدلي على ظهورهم. أرضية الصورة عبارة عن أوراق نباتية وأزهار. ظهرت خصائص المدرسة العربية في هذه الصورة المتمثلة في وجود الرجل الموجود على الجبل والميل الزخرفي.

(الشكل ١٧) صورة من مخطوط كتاب مختار الحكم ومحاسن الكلم- المدرسة العربي في ديار بكر - صورة تمثل شخصين - العصر العباسي - متحف طوبقابي سراي باسطنبول

ثالثا: مركز الموصل : ازدهر هذا المركز أثناء حكم الاتابك بدر الدين لؤلؤ عبد الله الذي اغرم بفنه التصويري . وقد تأثر بالفن الفارسي، فظهرت في تصاويره الملامح الإيرانية من حيث:

- الوجه المستدير.

- استخدم الخلفيات الحمراء والبسيطة.

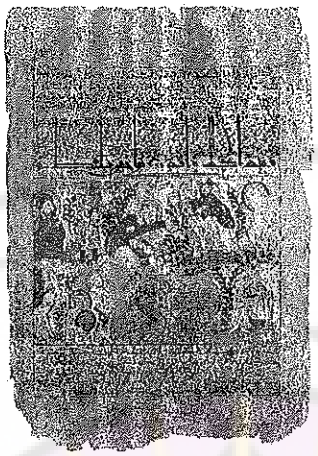
- اهم ما ينسب اليه:

١ - نسخة من كتاب الترياق لجالينوس / الصيدلة/ في المكتبة الأهلية في باريس مؤرخ بعام ٥٩٥هـ.

٢ - نسخة من كتاب مقامات الحريري في المكتبة الأهلية في باريس.

٣- نسخة من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني / أدبي/ مؤرخ بعام ٦١٤هـ .

- لوحة (١٨): الصورة تمثل أشخاص يعملون في حقل. تنقسم إلى ثلاثة أقسام، القسم العلوي: محاط بكتابات كوفية نصها (هذا كلام اندروماخس بلفظه)، أما القسم الأوسط: فيه ثلاثة رجال يرتدون ملابس العمل وهي عبارة عن سروال قصير، يحيط برأس كل منهما هالة. أحد هؤلاء العمال يحصد الزرع وأحدهم يحفر الأرض ونجد سيدة تحمل فوق رأسها صينية عليه أطباق وتمسك بيدها دورق ربما تكون أدت الطعام للعمال، نجد على الجانب رجل يرتدي عباءة واسعة ربما يكون صاحب الحقل، القسم السفلي: به رجل يجلس على النورج وبه بقرتين ورجل يمسك مدراة وبجانبه رجل أخر يظهر خلفه حمار. ظهر تأثير المدرسة العربية في هذه الصورة التي تمثلت في الميل إلي الزخرفة وملابس الأشخاص والهالات المحيطة برؤوسهم.

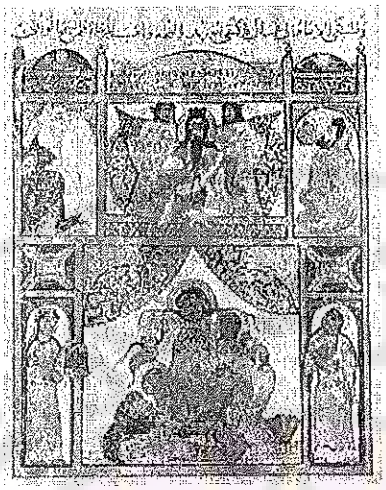


(الشكل ١٨) صورة من مخطوط الترياق لجالينوس– المدرسة العربي في الموصل- صورة تمثل أشخاص يعملون في حقل - العصر العباسي٥٩٥ هـ - المكتبة الأهلية في باريس.

- لوحة (١٩): الصورة تمثل رحلة بسفينة إلى البصري وعليها ثمان أشخاص ، ثلاثة يقومون بالتجديف ، خمسة يجلسون في الجانب الأخر. هؤلاء الأشخاص ترتدي عباءات واسعة وعمامات على رؤوسها. يظهر على وجوهها الملامح البيزنطية فالوجوه مستطيلة والأنف مستقيمة ولهم لحية طويلة. ظهر تأثير المدرسة العربية المتمثل في ملابس الأشخاص وملابس الصورة.

(الشكل ١٩) صورة من مخطوط كتاب مقامات الحريري – المدرسة العربي في الموصل - صورة تمثل رحلة بسفينة - العصر العباسي٦٣٤ هـ - متحف الهرميتاج بلينغراد.

- لوحة(٢٠) الصورة تمثل عملية الولادة وتنقسم إلى قسمين رأسيين ، القسم العلوي: ينقسم إلي ثلاثة أقسام أفقية أوسطها أوسعها وبه رجل يترقب عملي الولادة ، أما القسمين الآخرين فبكل منهما رجل أحدهم يصلي والأخر يدعي. يعلو هذا القسم عقود تعلوها قباب. أما الجزء السفلي فينقسم أيضاً إلي ثلاثة أقسام أفقية أوسطها أوسعها وبه المرأة التي تلد وترتدي عقد ويحيط حول رأسها هالة ومعها الولادة والمساعدة ، أما القسمين الآخرين فيهما الخادمين والمساعدين.



(الشكل ٢٠) صورة من مخطوط كتاب مقامات الحريري – المدرسة العربي في الموصل - صورة تمثل عملية الولادة - العصر العباسي٦٣٤ هـ - متحف الهرميتاج بلينغراد

- لوحة(٢١): الصورة تمثل بدر الدين لؤلؤ أتابك الموصل في وضع المواجهة يجلس الجلسة الشرقية على كرسي مرتفع ، يمسك في يده سهم ويرتدي رداء متصل بالفروة الموجودة على رأسه. كتب على ملابسه كتابات عربية نصها (بدر الدين لولو) ويعلوه اثنين من الملائكة ويحيط به أربعة أشخاص من كل جانب.

(الشكل٢١) صورة من مخطوط كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني– المدرسة العربي في الموصل - صورة تمثل بدر الدين لؤلؤ - العصر العباسي - مكتبة فيض الله الأهلية باسطنبول،

الطراز المغولي في الهند

ابتدأ اتصال الهند بالعالم الإسلامي وثقافته منذ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي في فترة الحكم الأموي، إلا أن هذا الاتصال ازداد توثقا في العصر العباسي وكان ذلك في عهد الغزنويين الأتراك الذين أسسوا دولا إسلامية في أفغانستان والبنجاب منذ أواخر القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي. ولقد ابتدأ اتصال الهند بالفن الإسلامي في فترة حكم محمود الغزنوي، حيث ضم جزءا كبيرا من شمال غرب الهند إلى دولته في أفغانستان.

وبهجرة قبائل التركمان الرحل إلى المنطقة في أواخر القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي ازداد ظهور العنصر التركي الحاكم في شمال الهند، وتوالت على الحكم أسرتان تركيتان هما أسرة الغز وأسرة الجوريد.

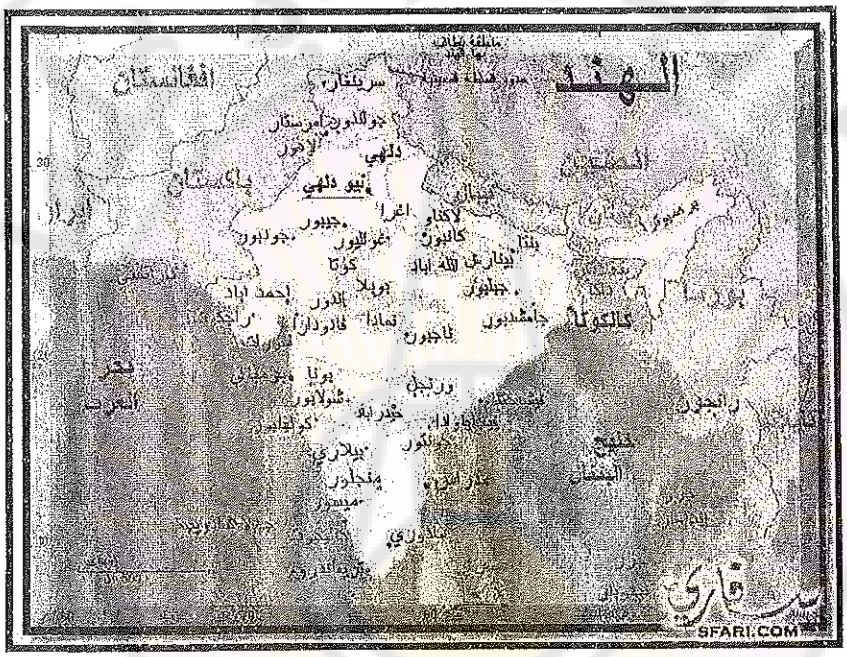
في أوائل القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي تمكن الولاة المحليون الذين يرجع أصلهم إلى مماليك أسرة الجوريد من الاستئثار بالحكم وتكوين دويلات إسلامية متعددة. ومنذ عهد الملوك المماليك بدأ ظهور بعض عناصر من الفن الإسلامي مع الفن الهندي، وظهر ذلك في عهد قطب الدين أيبك الذي تمكن في عام ١١٩٢/٥٨٨ من توحيد حكم الويلات الإسلامية في الهند، وصارت دلهي عاصمة الدولة الهندية الإسلامية. إلا أن حكمه لم يدم طويلا، واستمر خلفاؤه بالحكم حتى عام ١٢٩٠/٦٨٩ ، حيث استبدل حكم أسرة الملوك المماليك بحكم أسرتين تركيتين متتاليتين هما أسرة الخلجي وطغلق ، اللتان استمرتا في الحكم من أوائل القرن الثالث عشر حتى أوائل القرن الخامس عشر.

انتهت دولة سلاطين دلهي بغزو تيمورلنك للهند ١٣٩٩/٨٠٢ . وبعد مرور فترة تخللها حكم أسرتي سيد ولودي تمكنت بعض الولايات الإسلامية الهندية مثل البنجاب والبنغال وجاوانبور من الاستقلال عن مركز الحكم الرئيسي في دلهي. إلا أن أسرة اللودي ما لبثت أن استردت سيطرتها على هذه البلاد في عام ١٤٨٠/٨٨٥. وفي أوائل القرن السادس عشر الميلادي تمكن بابر أحد أحفاد تيمورلنك من الإغارة على الهند وتأسيس أسرة مغولية حكمت الهند لفترة طويلة.

استمرت مدة الحكم المغولي الأولى من (٩٣٣-١٥٢٦/٩٤٧-١٥٤٠) ، تخللتها منازعات مع قواد الجيش الأفغاني الذين أجبروا همايون ابن بابر على ترك الهند ، فلجأ إلى بلاط الصفويين في تبريز بإيران عام ١٥٤٠/٩٤٧، ولكنه عاد مرة ثانية إلى دلهي في عام ١٥٥٥/٩٦٣، وتوفي بعد مرور عام من عودته. خلفه بالحكم السلطان أكبر (٩٦٤-١٥٥٦/١٠١٤-١٦٠٥) الذي نقل مقر الحكم من مدينة أجرا (العاصمة المغولية) إلى عاصمة جديدة أنشأها في فاتح بور سكري في عام ١٥٦٩/٩٧٧. بقيت هذه المدينة مركزا للحكم حتى عام ١٥٨٣/٩٩١ حيث نقلت العاصمة إلى لاهور ثم إلى أجرا مرة أخرى ، وفي النهاية

صارت دلهي العاصمة مرة ثانية. ولقد استمر حكم المغول للهند لمدة زادت على ثلاثة قرون أعقبها استيلاء الإنجليز على البلاد.

كان عهد أكبر عهدا عظيما ازدهر فيه الفن الإسلامي وفي عهد خلفائه جيهان جير(١٠١٤-١٠٣٨/١٦٠٥-١٦٢٨) وشاه جاهان (١٠٣٨-١٠٦٩/١٦٢٨-١٦٥٨) بدرجة كبيرة ، وقد طهر هذا الازدهار واضحا بصفة خاصة في فن تصوير المخطوطات التي تكونت له مدرسة تميزت بأسلوب طريف.

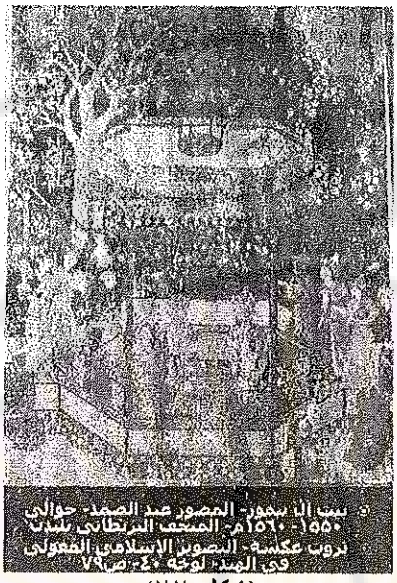


التصوير المغولي بالهند:

لا يظهر في صور المخطوطات القليلة التي ترجع إلى عصر بابر مؤسس الأسرة المغولية أية أدلة على وجود مدرسة تصوير إسلامية مغولية، ولكن مدرسة التصوير المغولي في الهند بدأت تتكون بعد عودة الإمبراطور همايون في عام ١٥٤٩/٩٥٦ من منفاه في بلاط تبريز إلى بلاطه في كابول مصحوبا بمصوري البلاط الصفوي (عبد الصمد الشيرازي ومير سيد علي). تمكن هذان المصوران بمعاونة بعض المصورين الهنود من تأسيس مدرسة للتصوير المغولي في البلاط الملكي بكابول في أول الأمر ثم في دلهي.

من أجمل الأمثلة صورة أل تيمور (شكل ٢٢) المرسومة على القماش. يظهر في رسومها المهارة في تسجيل التفاصيل الدقيقة للمناظر الطبيعية، كما يظهر بها أيضا اهتمام الفنان بعمل دراسات شخصية

لوجوه الأشخاص الذين نجد بينهم أفراد العائلة المغولية (شاه جهان – جهانجير-أكبر- همايون مع الشاه رخ.

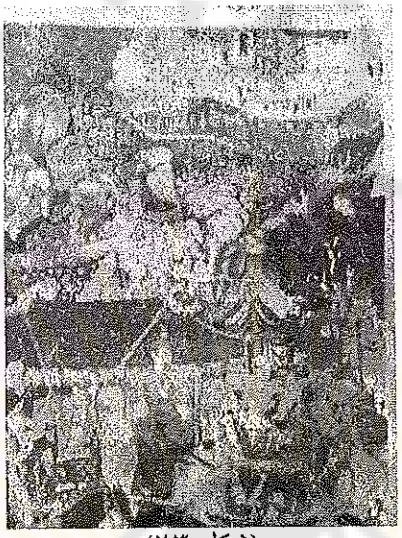


(شكل ٢٢)

لكن أسلوب المدرسة الإيرانية الهندية في التصوير لم يتضح إلا في عصر أكبر ، حيث بلغت في عهده قمة ازدهارها. أنشأ أكبر في عهده معهدا للمصورين الهنود ليتلقوا فيه أسلوب التصوير من الأساتذة الإيرانيين، فقاموا بتصوير الكثير من المخطوطات الشعرية والنثرية الإيرانية، وكذلك اقتبسوا من روائع صور المخطوطات التي ابتدعتها ريشة فناني البلاط الصفوي وأستاذهم بهزاد. ويجمع أسلوب هذه المدرسة بين العناصر الهندية التي كانت متبعة قبل العصر المغولي، والخصائص التي تميز بها التصوير الإيراني، هذا بالإضافة إلى بعض التأثيرات الأوربية التي جاءت عن طريق الصور التي كانت تحملها معها إرساليات المبشرين المسيحيين في أواخر القرن السادس عشر الميلادي.

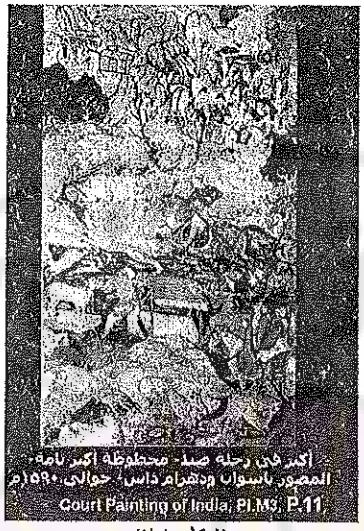
ويتضح أسلوب المدرسة المغولية التي قامت تحت إشراف سيد علي وعبد الصمد في أكبر مخطوطة إسلامية مصورة وهي القصة الإيرانية المشهورة (الأمير حمزة) عم النبي. كانت هذه المخطوطة تحتوي في أول الأمر على أربعمائة وألف صورة استغرق رسمها الفترة من ٩٦٤ حتى ٩٨٣ /١٥٥٦-١٥٧٥، واشترك في تصويرها عشرات المصورين. يظهر في هذه الصور تأثير المصور عب الصمد أكثر من المصور مير سيد علي. ويذكر أن تصوير هذه المخطوطة قد بدئ منذ عهد همايون في كابول ثم أكملت في دلهي، وتتميز صورها بقصص المغامرات الخيالية. من أجمل هذه الصور صورة تمثل معركة حربية (شكل ٢٣). يلاحظ في هذه الصورة اهتمام الفنان بتسجيل التفاصيل الدقيقة الموجودة في الطبيعة وفي

العمائر الهندسية، أما الطابع الهندي فيتضح في رسوم الأشخاص، في حين يظهر الطابع الإيراني الذي يتميز بالتعبيرات الزخرفية الدقيقة ذات الألوان الجميلة، في رسوم العناصر الطبيعية والعمائر.



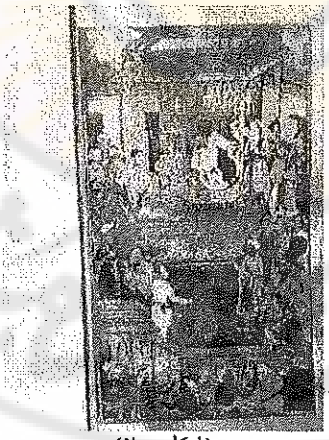
(شكل ٢٣)

يظهر في مدرسة التصوير المغولي في أواخر القرن السادس عشر الميلادي تأثير الفن الهندي الوطني الذي أدخله المصورون الهنود في عصر الإمبراطور أكبر، ويرجع ذلك إلى تأثرهم بالأساليب الهندية الموجودة في المدارس المحلية في راجبوتانا وجوجارات والبنجاب. ومن أشهر المصورين الهنود في بلاط أكبر (بزوان- مسكين- دارام داس- لعل- جوفاردهان). وبالرغم من أن بزوان تتلمذ على يد عبد الصمد ألا أن أسلوبه ابتعد كثيرا عن التأثر بالمدرسة الإيرانية، واشتهر بإجادة المناظر البرية ومحاكاة الطبيعة في رسم وجوه الأشخاص وملابسهم. من الصور التي تنسب إلى بزوان ويظهر فيها الأسلوب الهندي الواقعي جليا صورة في مخطوطة " أكبر نامه" تمثل أكبر ممتطيا جواده يطارد الحيوانات (شكل ٢٤).



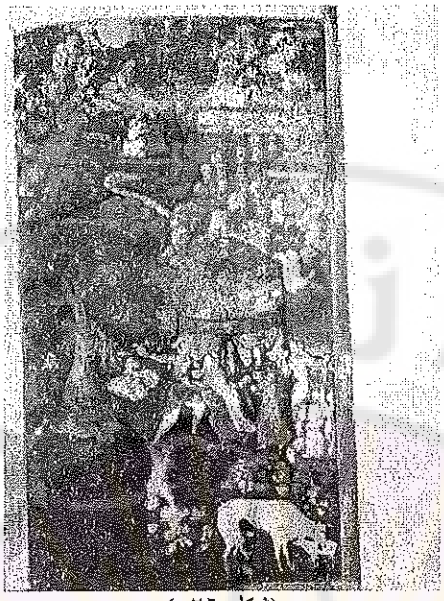
(شكل ٢٤)

يتجلى الأسلوب المتطور الذي بلغ القمة في عهد أكبر في إحدى صور مخطوطة أكبر نامه التي رسمت في الفترة (١٦٠٢-١٦٠٥) بيد المصور جوفاردهان، وهي تصور أبو الفضل يقدم الجزء الثاني من مخطوطه إلى أكبر (شكل ٢٥). ويتميز هذا الأسلوب الجديد بجمعه بين العناصر الأوربية والهندية والإيرانية، كما يلاحظ الاهتمام بقواعد المنظور بالإضافة إلى العناية برسم وجوه الأشخاص. وتتميز صور هذه المجموعة باستخدام الورق في رسمها خلافا لما عرف عن تصاوير قصة الأمير حمزة المرسومة على القماش.



(شكل ٢٥)

ومن الصور التي تعبر عن الأحداث التاريخية صورة في مخطوطة أكبر نامة تنسب إلى المصور مسكين، تمثل أكبر يشرف على جنوده الذين يهاجمون قلعة راجستان. ويتضح أسلوب المصور مسكين في صورة من مخطوطة حديقة الربيع للشاعر جامي (شكل ٢٦) ، يلاحظ أ، صورها قد رسمت بطريقة لم تكن معروفة في الفن الإيراني.



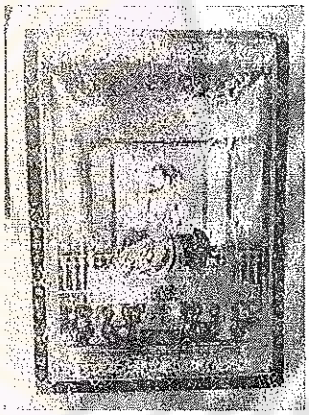
(شكل ٢٦)

كان إعجاب جهانجير وشاه جاهان لا يقل عن أكبر بمخطوطات هراة المصورة، وجمعا الكثير مما رسم بيد بيسنقر وبهزاد في مكتبتهما ، وكان لذلك أثر على المصورين في عهدهما، لذلك ظهرت بعض التأثيرات الإيرانية في الصور ذات الأسلوب المغولي الهندي الذي اتضح منذ عهد أكبر.

اشتهر في عهد جهانجير كثير من المصورين منهم (منصور-مانوهار- مراد). وتنسب إلي مانوهار صورة من مخطوطة "جلستان" لسعدي (شكل ٢٧) ، وهي من الصور التي رسمت في أوائل عهد جهانجير ويظهر فيها التأثير الإيراني.

(شكل ٢٧)

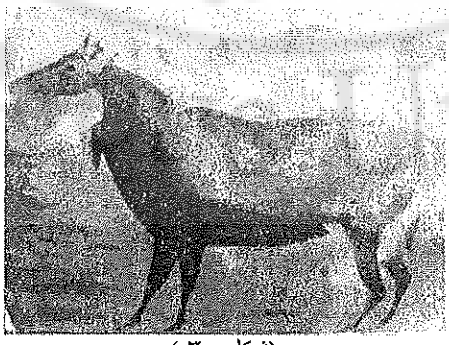
لقد كان اهتمام جهانجير منصب على تصوير النبات والحيوان والصور الشخصية على عكس والده الذي اهتم بتصوير المخطوطات التاريخية، فازدهر في عصره فن رسم الصور الشخصية له ولنبلاء بلاطه. ويعد " أبو الحسن الإيراني" الذي عرف باسم " نادر الزمان" من أشهر مصوري الشخصية، وتعتبر الصورة التي رسمها لـ جهانجير وهو جالس من أحسن الصور (شكل ٢٨). يبدو من خلال هذه الصورة مدى إتقان الفنان في رسم الصور الشخصية في المدرسة المغولية ، لاسيما مظاهر الفخامة والعظمة التي تميز بها الحكام المغول، ولقد زاد من هذه الفخامة الهالة المرسومة فوق رؤوسهم . كذلك يلاحظ ازدياد اهتمام الفنان برسم المجوهرات والتفاصيل الزخرفية. وتتضح براعة هذا المصور في دراسة الإنسان والحيوان في إحدى الصور التي تعبر عن شجاعة الأمير حمزة (شكل ٢٩).



(شكل ٢٨)

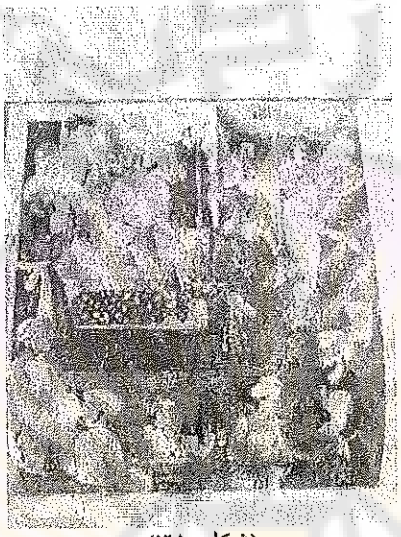
(شكل ٢٩)

لقد برع (منصور –مانوهار – مراد) في رسم دراسات للنباتات والحيوانات وامتاز منصور بإجادة رسم الأزهار، ومن أجمل رسومه صورة لحيوان من فصيلة الغزال (شكل ٣٠) .



(شكل ٣٠)

وبالرغم من اهتمام مصوري بلاط جهانجير بتصوير الصور الشخصية الهندية والنباتات والأشخاص، إلا أنهم قاموا بتصوير شخصيات الأساطير الفارسية، ويظهر ذلك في إحدى صور الشاهنامة التي تصور الملك الظالم "ضحاك" (شكل ٣١).



(شكل ٣١)

وصلت مدرسة الصور الشخصية إلى القمة في عصر شاه جاهان وابنه دارا شيكوه ، فظهرت موضوعات تصور الاحتفالات الرسمية، وكانت الأشخاص ترسم دائما من الناحية الجانبية. نرى ذلك في صورة الإمبراطور شاه جاهان على ظهر جواده (شكل ٣٢) ومن خلفه ابنه دارا شيكوه وهي من عمل المصور جوفاردهان

(شكل ٣٢)

فيما بعد فقد البلاط اهتمامه بالفنون وتدهور التصوير المغولي في عهد ابن شاه جاهان فطغت مشاهد المعارك الحربية والصور الشخصية الرسمية. أخذ التصوير المغولي فيما بعد بالتشابه بصوره ، وغرق في الغلو في تصوير الثياب المطرزة والمرصعة بالجواهر ، وطغت حياة الارستقراطية على التصوير بخاصة مواضيع الحريم والرقص والموسيقى وحياة العشاق والشراب، ثم أخذت تستوحي الرومانسية والعاطفية .

في نهاية القرن الثامن عشر، فقدت تقاليد المدرسة المغولية حيويتها وتدهورت، خاصة بعد ما أحدثته عناصر التصوير الأوربية الدخيلة من القضاء على الفن المغولي.

طراز العصر العثماني

(٦٨٠-١١٣٤/ ١٢٨١-١٧٣٠)

حل الحكام المحليين الأتراك محل حكم السلاجقة الأتراك لآسيا الصغرى في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي إثر هجوم المغول على بلادهم. واستلم مقاليد الحكم في تركيا أسرة أصل موطنها أرمينيا. يرجع تسمية العثمانيين إلى مؤسس الأسرة عثمان بن طغرل الذي خلف والده في حكم الإمارة التي أقطعها السلاجقة إياه عندما ساعدهم ضد الغزو المغولي.

حارب السلطان عثمان وخلفائه الإمبراطورية البيزنطية التي بدأ الضعف يدب فيها . فاستولى خليفته أورخان (٧٢٥-٧٦٤/١٣٢٤-١٣٦٢) على بورصه وأزنك وأدرنه، وامتدت رقعة الدولة العثمانية بعد ذلك فتمكنت من إخضاع معظم بلاد العالم الإسلامي الغربي لهم. تخلل ذلك بعض الغزوات لتركيا قامت بها الأسرة التيمورية في أوائل القرن الخامس عشر في عهد السلطان بايزيد.

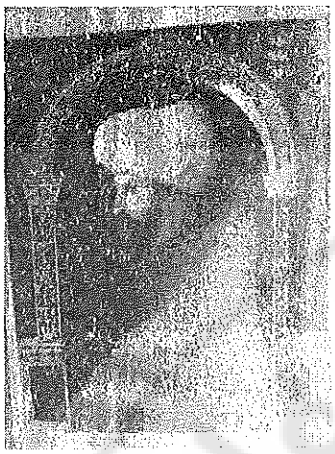
استولى محمد الفاتح على القسطنطينية (اسطنبول حاليا) عاصمة البيزنطيين في عام ١٤٥٣ بعد هزيمتهم ، واتخذها عاصمة للإمبراطورية الجديدة. انتزع سليم الأول مصر وسوريا من المماليك سنة ٩٢٢/١٥١٦ ، ثم ازدادت الإمبراطورية العثمانية اتساعا في أواسط القرن السادس عشر لتشمل جنوب شرق أوربا بالإضافة إلى العراق والشام ومصر، إلا أن الضعف أصاب الإمبراطورية العثمانية في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي.

بعد أن غزا محمد الفاتح القسطنطينية مركز الآثار البيزنطية أخذ الفن في تركيا مظهرا جديدا، فتأثر الفن الإسلامي في تركيا بهذا الطراز البيزنطي، وقام على يد الأتراك العثمانيين طراز فني تميز بكونه ملقى تيارات مختلفة، تيار بيزنطي ظهر في العمائر ، وتيار إيراني ظهر كان له أثر في الخزف والنسيج والتصوير، وتيار أوربي ظهر في القرن السابع عشر عندما زاد اتصال الحكام العثمانيين بالبلاد الأوربية، وزار القسطنطينية عدد من فناني الغرب. ولقد امتد الطابع الفني الذي وجد في العاصمة القسطنطينية إلى جميع مراكز العالم الإسلامي التابعة للدولة العثمانية مثل دمشق وبغداد والقاهرة وتونس والجزائر، وكانت الأعمال الفنية التي تنجز في المراكز التركية تصدر إلى جميع بلاد الإمبراطورية العثمانية، كما صدرت إلى الأسواق الأوربية.

التصوير التركي :

اعتمدت مدرسة التصوير في تركيا في أول الأمر على المصورين الإيرانيين الذين أحضرهم السلاطين من تبريز إلى تركيا، وكان ذلك بعد استقرار السلاطين الأتراك في القسطنطينية العاصمة الجديدة. أصبح هؤلاء المصورون الإيرانيون من مصوري البلاط العثماني، وكونوا مدرسة تركية تدرب فيها عدد من المصورين الأتراك. وترجمت في أول الأمر المخطوطات الإيرانية مثل الشاهنماه والمنظومات الخمسة، ونتج عن ذلك أن صور هذه المخطوطات كانت متأثرة بالأسلوب الإيراني (شكل ٣٣)، ووجد أيضا تأثير أوربي من المصورين الإيطاليين الذين زاروا تركيا أو من الأتراك الذين زاروا أوربا، فنرى الأشخاص تبدو أحيانا خشنة متميزة بالمناكب العريضة والبنية القوية ويغلب عليها الجمود والسكون حيث تطغى عليها الروح العسكرية التركية. ومن أهم هذه التأثيرات الرسوم التي قام بها المصور الإيطالي بللليني أثناء زيارته لبلاط السلطان محمد الثاني (شكل ٣٤).

(شكل ٣٣)



(شكل ٣٤)

ولكن ما لبث أن نشأ تدريجيا طراز تركي مستقل له مميزاته وأساليبه الخاصة، سواء في اختيار الموضوعات أو في توزيع الأشكال التي لونت بألوان خاصة. ويظهر ذلك في بعض المخطوطات الخاصة بتاريخ سلاطين آل عثمان، مثل مخطوطة سليم نامه، وهونر نامة وسليمان نامه وسور نامه..... إلخ. يظهر في هذه الصور أنها تفتقد الأناقة والثروة الزخرفية التي تميزت بها مدرسة التصوير الصفوية الإيرانية.

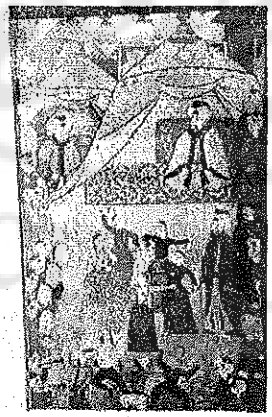
في الوقت التي اعتمدت موضوعات التصوير الإيرانية على الأساطير الخيالية والمنظومات الشعرية ولم تهتم بتسجيل الأحداث الحقيقية، اهتم المصور في المدرسة التركية بتسجيل الأحداث التاريخية وما بها من معارك، كما حرص على إبراز كل ما يتعلق بالإمبراطورية العثمانية والبطولات التي تدور حول حياة السلاطين. وتظهر مهارة الفنان من خلال رسم أكبر عدد ممكن من الأشخاص في الصور التي توضح البطولات ، بدلا من الاكتفاء برسم شخص أو شخصين في الموضوعات الإيرانية. ولقد فضل المصور التركي في بعض الحالات رسم الأشخاص بحجم كبير، ومن أشهر المصورين الذين اتبعوا هذا الأسلوب المصور " صياح كالم" الذي قام بعمل دراسات خطية ملونة لمواضيع من الحياة التركية (ش ٣٥).

(شكل ٣٥)

لقد ازدهر فن التصوير التركي في فترة حكم السلطان مراد الثالث (١٥٧٤-١٥٩٥) الذي كان راعيا للفنون، وفي عهد سليمان العظم. ويظهر في تلك الفترة مخطوطتا هونر نامه وسور نامه، ويتضح في صور هذه المخطوطات أسلوب تركي خاص. فنرى في إحدى صور المخطوطة الأولى التي تنسب إلى المصور عثمان (١٥٨٤م) موضوع يصور السلطان يقوم بلعبة فروسية في ميدان القسطنطينية (شكل ٣٦).

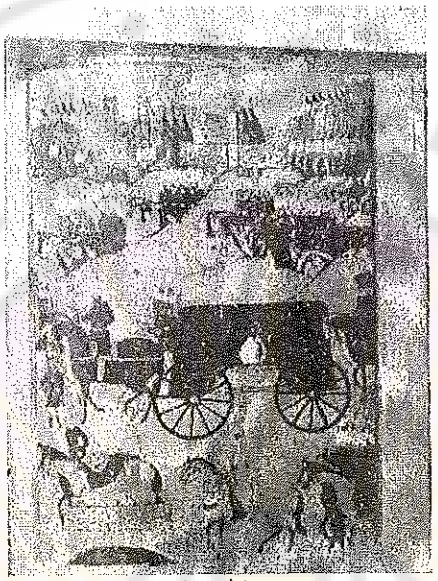
(شكل ٣٦)

يظهر الأسلوب التركي واضحا في مخطوطة سور نامه التي تعتبر من أجمل إنتاج العصر، وتحتوي هذه المخطوطة على أربعمائة وسبع وثلاثين صورة ، وتمثل إحدى الصور الأسلوب التركي ، فنرى السلطان مراد الثالث في حلقة أقيمت داخل القصر لختان ابنه (شكل ٣٧).



(شكل ١٥)

ويتضح الأسلوب المميز لهذا العصر في المناظر التي تسجل بطولاتهم في الحروب ، وتمثل مخطوطة سليمان نامه التي كتبها لقمان ، ويلاحظ في صورها أن عمائم الأشخاص رسمت بحجم كبير (شكل ٣٧) ، واستخدمت الألوان التركية الخاصة.



(شكل ٣٧)

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University