الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم.

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الأدب العربي

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب و الحضارة العربية

الأبعاد الفنية للصورة في الحضارة العربية الإسلامية.

"مدرسة بغداد أنموذجا "

إعداد الطالبة:مناد صفية

إشراف الأستاذ : لطروش الشارف

اللجنة المناقشة :

بوشفرة نادية	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
لطروش الشارف	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
لحسن رضوان	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانم	ممتحنا
جغدم الحاج	أستاذ محاضر أ	جامعة الشلف	ممتحنا
ميمون سهيلة	أستاذ محاضر أ	جامعة الشلف	ممتحنا
خطاب محمد	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانم	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019- 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء وشكر

خاص

إلى من علّمني الابتسام والكلام

إلى من علمّني معنى الحياة

إلى أبـــــــــي.

والدي العزيز:

علّمتَ فأحسنت، وأدّبت فهذَبت، وغرست فحصدت، وهذه ثمرة طيبة من ثمار غرسك، ممثلة في هذه الأطروحة، وهي برهان عظيم على عنايتك الحميدة بي .

وإنّي ما دمت أشكر همّتك واثني عليك، فهيهات أن أستطيع وفاء ما علي نحوك.

ابنتك صفية

كلمة شكر

بعد توجهي بامتناني وشكري لله الواحد الصمد المنعم الكريم، نحمده ونستغفره ونتوب إليه،

أتقدم بشكرٍ إلى من نورا دربي وأسعدا قلبي إلى أعز شخصين علي في هذا الوجود إلى

والدي الكريمين متعهما الله بمزيد من الصحة والعافية .

وأتوجه بشكرٍ إلى أستاذي المشرف لطروش الشارف الذي علّمني ما هو أصح، أدعو

الله أن يمتعه بالصحة أبدا الدهر، وأن يصل إلى أعلى مراتب العلم فهو يستحق ذلك

فعلا.

إلى جميع زملائي في التخصص.

وإلى كل من نصحني فأفادتني نصيحته .

مناد صفية .

مقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على رسوله الصادق الأمين وعلى آله وصحبه إلى يوم الدين .

أما بعد:

إنّ الأمم تعرف في هذه الحياة بأيامها، والأيام أفراح وأتراح، الفرد فيها كالجماعات، وإنّ أعمار الأمم منها ما كان كلّه كالصفحات البيضاء نقاء وإشراقا، ومنها ما كان مظلما حالك السواد، وإذا درسنا بدايات الأمم ونهاياتها وهي ضاربة في القدم والطول وجدناها كبداية ونهاية الأفراد ،سواء بسواء، وما يبقى منها يعرف عن أصالتها ومدى تقدمها، وقد خلف لنا المسلمون حضارة متقدمة في شتى العلوم والفنون، وما زلنا نغترف منها حتى يومنا هذا، وقد أردت أن أجول في عالم هذه الحضارة واختار منها فرعا من فروعها هو فن التصوير، إذ يعتبر أحد أهم المجالات التي حازت فيها الحضارة الإسلامية مكان السبق بين غيرها من الحضارات، و لا أقصد بذلك فن التصوير بعمومه، بل أقصد فن تزويق المخطوطات بالمنمنمات التي تميزت بدقة عناصرها كما تميزت بألوانها الزاهية البراقة.

فالفن هو الحضارة وهو فعالية إبداعية راقية تدل على مستوى رقي الإنسان ووسائله في مجتمع معين ضمن حدود مكانية وزمنية ،هو لغة مرتبطة بروح هذه الأمة، وربط الفن بهوية إسلامية يعني ربطه بالدين الإسلامي الذي أثر في تكوينه، والتصوير الإسلامي نبع في فكر وعقيدة إسلامية راسخة داخل وجدان الفنان المسلم، واختلفت موضوعاته تبعا لقدرة المسلمين على التوافق مع معطيات الحضارات التي احتكوا بها وامتزجوا معها وعايشوها ممّا ساهم في تنوع وثراء هذا الفن.

وقد مر التصوير في العصر الإسلامي بعدة مراحل بدأت بالأخذ عن غيره من الفنون التي كانت سائدة في البلاد التي فتحها المسلمون ،حاله في ذلك كحال الفنون الأخرى في العصر الإسلامي، لكن سرعان ما أصبحت له شخصيته المميزة والطابع الخاص الذي يعرف به، وقد وصلتنا نماذج لفن التصوير الجداري ترجع للقرون الأولى من العصر

الإسلامي منها ما كان مُنَفَذا بالفسيفساء أو بالألوان المائية واعتبرا هذان الأخيران مصدرين أساسيين في دراسة فن التصوير في تلك الحقبة، ولكن يظهر في صورهما التأثر الشديد بالفنون التي كانت سائدة في البلاد التي فتحها المسلمون،مثل التأثيرات الإغريقية والهلينستية والبيزنطية والساسانية، لذلك فإنّها لا تمثل فنا إسلاميا خالصا، ويمكن أن نعتبرها مرحلة من مراحل نشأة الفن الإسلامي.

شقّ فن التصوير الإسلامي طريقه في العصر العباسي، فما عثر عليه من صور في مدينة سامراء يُبرهن على وجود أسلوب إسلامي جديد في معالجة بعض العناصر وخاصة في طريقة رسم طيات الثياب، رغم بعض التأثيرات الهلينستية و الساسانية.

وأهم مراحل التصوير الإسلامي تتعلق بدراسة تصاوير المخطوطات، لأنّها تعتبر تسجيلا للبيئة العربية وما يسودها من حياة يومية وأحداث تاريخية، فالطبيعة وما تزخر به من مخلوقات وظواهر وتكوينات، وما يحمله الكون من تنظيم واتزان وتناسب واتساق أثار الكثير في نفسية الفنان المسلم، فقد استقى معظم أعماله من الكون والطبيعة والواقع الحياتي المعيش بكل تفصيلاته وتناقضاته، حتى في أبسط مجالاته ومختلف قضاياه، وفي محاولته لفهم أسرار الطبيعة والكون سعى إلى إيجاد حلول جمالية وصياغات تشكيلية لفنه.

وفن التصوير الإسلامي بتشعبه وكثرة فروعه هو أحد الفنون التراثية التي تنطوي على قيم فنية وجمالية وتشكيلة، وأهم مدارس تصوير المخطوطات هي مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي التي هي محور الدراسة وسنقوم بدراسة أسلوب أحد رواد مدرسة بغداد وهو "**يحي بن محمود الواسطي**" الذي عكس لنا بصوره لمقامات الحريري صدق تلك الفترة من التاريخ العباسي وما ميزه من تناقضات، وتعتبر العناصر التشكيلية في منمنماته أهم العناصر المميزة لفنه إذ إنّها حملت طابعا رمزيا له عدّة معانٍ ودلالات .

وتفتقر هذه المدرسة في رأي الكثيرين للقيم الفنية مثل إتباع قواعد المنظور ومراعاة قواعد الظل والنور والتسطيح، إلا أنّه ينبغي علينا أن نعرف أنّ لكل عصر قيمه الفنية التي تميزه، ولكلّ حضارة خصائصها التي تميزها عن باقي الحضارات وفقا لمبدئها

الأساسي وجوهرها الخالد، ورغم كل ما قيل حول عدم التزام الفنان المسلم بتلك القواعد إلا أنّ تلك القيم أصبحت في الوقت الحالي انتهاكا في حق الصورة ، ولهذا فقد عنونت دراستي هذه بعنوان "الأبعاد الفنية للصورة في الحضارة العربية *مدرسة بغداد أنموذجا*."

وأمّا إشكالية البحث فتتلخص في السؤال الآتي:

إلى أي مدى يمكن استخلاص الخصائص التشكيلية والقيم الفنية والجمالية للتصوير الإسلامي من خلال المنمنمات الإسلامية؟ وإلى ما ترمي أبعادها الفنية باعتبار المنمنمات أحد المجالات الفنية الخصبة؟

ويتفرع عن السؤال السابق الأسئلة التالية:

1-ما المقصود بالصورة في الإسلام؟ وهل هناك اختلاف في مفهومها بين الحضارة العربية والحضارات الأخرى؟

2- ما موقف الإسلام من الصورة والتصوير ؟وما هي الأسباب التي دعت الفقهاء أو العلماء لرفضه أو إباحته؟.

3-هل صحيح ما يدعيه الغرب أنّ الصورة في الحضارة العربية تفتقر للقواعد الفنية؟

4-ما هي الخصائص الفنية والجمالية والتشكيلية التي احتوت عليها منمنمات الواسطي في مقامات الحريري؟وهل عكست هذه الخصائص سمات التصوير الإسلامي ؟

ومن الأسباب التي أدت بي لاختيار هذا الموضوع ما يأتي :

- كان ولا زال موضوع التصوير يشغل أهمية كبيرة في حقل الفنون الإسلامية بسبب تعدد الرؤى فيه بين إباحته و تحريمه، وإشكالية التصوير لم تقتصر على الفنون الإسلامية بل حتى علينا نحن في حياتنا اليومية، فأردت تبيين الحقيقة في هذا الموضوع وذكر مواقف وأسباب الإباحة أو التحريم .

- محاولة تسليط الضوء على أحد المجالات الهامة في التراث الإسلامي وهو فن التصوير الإسلامي من خلال أحد أهم مدارسه وهي مدرسة بغداد.
- استخلاص السمات التشكيلية والخصائص الفنية والقيم الجمالية للتصاوير الإسلامية (المنمنمات الإسلامية) من خلال أحد أهم نماذجها الشهيرة وهي مقامات الحريري ليحي الواسطي .

وأما الهدف من الدراسة فهو : الكشف عن السمات التشكيلية والقيم الجمالية الفنية الكامنة في التصوير الإسلامي من خلال منمنمات مدرسة بغداد وبالأخص منمنمات الواسطي .

وعليه قد قسمت بحثي إلى مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة وملحقات وفهارس.

تناولت في **المدخل** شرحا لأهم مصطلحات البحث تحت عنوان **مفاهيم أساسية** وحاولت التعريف بكل من الصورة وفن التصوير والمنمنمات والحضارة العربية .

أما **الفصل الأول** فكان تحت عنوان " **نشأة التصوير الإسلامي وموقف الإسلام منه**"، وتناولت فيه ثلاثة، مباحث، المبحث الأول تطرقت فيه إلى الصورة في الحضارات القديمة، وأهم ما ميزها في كل حضارة، أمّا المبحث الثاني فتطرقت فيه إلى نشأة التصوير الإسلامي عند العرب ، وأمّا المبحث الثالث فتناولت فيه موقف الإسلام من فن التصوير، وتطرقت إلى موقف القرآن وموقف السنة النبوية ،وكذلك موقف الفقهاء وموقف العلماء ، وأثر هذه المواقف على فن التصوير .

وأما **الفصل الثاني** فكان بعنوان "**خصائص التصوير الإسلامي ومراحله عبر العصور الإسلامية**"، وتطرقت فيه إلى ثلاثة مباحث تناولت في المبحث الأول مفهوم الصورة في الإسلام والفكر الروحي الذي انبنى عليه مفهوم الصورة في الحضارة العربية، والمبحث الثاني فتناولت فيه أهم خصائص التصوير الإسلامي من تجريد وتحوير وانتقاء للون وغيرها، وفي المبحث الأخير تطرقت إلى التصوير الإسلامي عبر عصوره الإسلامية فتقفيت آثاره في العصر الأموي ثم العباسي الذي ظهر في نهايته أسلوب خاص للتصوير الإسلامي تمثل في فن المنمنمات.

وفي **الفصل الثالث** الذي جاء تحت عنوان "**مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي**" عالجت بعض ما يتعلق بفن المنمنمات في مدرسة بغداد وقسمته إلى ثلاثة مباحث تناولت في المبحث "الأول مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي وأهم خصائصها وروادها "، كما تطرقت فيه إلى أهم المخطوطات المصورة في هذه المدرسة، وأما المبحث الثاني فجاء تحت عنوان "مقامات الحريري بين الأدب والفن"، و في المبحث الثالث درست فيه أهم نسخة من مقامات الحريري التي زوقها "يحي بن محمود الواسطي "وقد جاء تحت عنوان "يحي بن محمود الواسطي وتصاوير مقامات الحريري".

والفصل الرابع والأخير عنونته ب"**العناصر الفنية والدلالية والقيم التشكيلية لمنمنمات الواسطي** " وقد قسمته إلى ثلاثة مباحث كان المبحث الأول بعنوان"الخصائص الفنية والدلالية لمنمنمات الواسطي" وجاء المبحث الثاني تحت عنوان"العناصر التشكيلية والقيم الفنية لمنمنمات الواسطي"، وفي آخر مبحث تناولت "دراسة تحليلية فنية لبعض النماذج المختارة من منمنمات الواسطي". وقدمت في خاتمة البحث أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا الموضوع.

قد تداخلت عدّة **مناهج** في معالجة هذا الموضوع كان أهمّها المنهج الوصفي والمنهج التاريخي .

ومن دعائم البحث التي غذت أفكار هذه الرسالة أذكر:

كتاب التصوير عند العرب للدكتور أحمد تيمور باشا، وكتاب موسوعة التصوير الإسلامي للدكتور ثروت عكاشة، وكتاب فن الواسطي من خلال مقامات الحريري للمؤلف نفسه، وكتاب التصوير الإسلامي في العصور الوسطى للدكتور حسن الباشا.

مدخل :

مفاهيم أساسية :

1- تعريف الصورة .

2- تعريف فن التصوير.

3- تعريف المنمنمات.

4- تعريف الحضارة العربية.

مفاهيم أساسية:

1- تعريف الصورة:

الصورة في اللّغة مأخوذة من مادة (ص-و-ر) ومعنى الصورة تعني هيئة الأمر أو الفعل وصفته، ومن معانيها كما جاء في لسان العرب في باب صَوَرَ : "من أسماء الله الحسنى المصوِّر، وهو الذي صوّر جميع الموجودات ورتّبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها".[1] وقال ابن سيدة في لسان العرب:الصورة في الشكل قال: فأمّا ما جاء في الحديث من قوله :"خلق الله آدم على صورته "فيحتمل أن تعود الهاء على الله تعالى أو تكون راجعة على آدم وصوّره الله صورة حسنة فتصوّر."[2]بهذا المعنى الديني تكون كلمة المصور القدرة على خلق وتميزها عن غيرها،ومنه كلمة الصورة فهي تعنى الخلق والبناء والهيئة المميزة للشيء عما سواه.

وفي حديث ابن مقرن: " أما علمت أن الصورة محرمة؟ أراد بالصورة الوجه وتحريمها المنع من الضرب واللّطم على الوجه .وتصورت أي توهمت صورته فتصوّر لي. والتصاوير: التماثيل."[3] وفي هذا التعريف يظهر أنّ التحريم يخص صورة اللطم على الوجه، أما فيما يخص التماثيل فلعلّها هي السبب في نظرة المسلمين للصورة بحسب قول الأستاذ شاكر عبد الحميد " ولعّل هذا المعنى الأخير للصورة هو الذي أدى إلى تنامي هذه النظرة الإزدرائية للصورة في الثقافة الإسلامية والتي ربطتها بعبادة الأوثان."[4] وعرّفها ابن الأثير في لسان العرب في قوله: "الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة ، د.ت، ص ص 23 – 25 .

[2] المصدر نفسه ، ص 2523.

[3] المصدر نفسه ، ص 2523.

[4] شاكر عبد الحميد، عصر الصورة – السلبيات و الإيجابيات – عالم المعرفة، الكويت،2005،ص 8.

وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يُقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته."[1] وهنا تأتي أيضا بمعنى الصفة والهيئة.

وفي المعجم الوجيز في باب ص و ر :" صوّره جعل له صورة مجسمة، والشيء أو الشخص رسمه على الورق أو الحائط ونحوهما بالقلم أو الفرجون أو بآلة التصوير، وتصَّور: تكونت له صورة، والشكل والشيء تخيله واستحضر صورته في ذهنه والتصوير: رسم صورة الأشياء أو الأشخاص على لوح أو حائط أو نحوهما بالقلم أو الفرجون أو آلة التصوير والصورة الشكل ،والصورة الذهنية الماهية المجردة."[2] وتقريبا الدلالة نفسها في المعجم الوسيط :"الصورة:الشكل والتمثال المجسم، وصورة المسألة أو الأمر صفتها والنوع. يقال هذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل."[3]

وجاء في قاموس المحيط :"الصورة بالضم الشكل، ج صُورٌ وصِوَرٌ كعِنَب ....وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة."[4]

ويقول التهانوي في شرح الصورة:Form"بالضم والسكون على الواو في عرف الحكماء وغيرهم معان عدّة:منها كيفية تحصل في العقل هي آلة ومرآة لمشاهدة ذي الصور، وهي الشبه والمثال، ومنها ما يتميز به الشيء مطلقا سواء في الخارج ويسمى صورة خارجية أو الذهن ويسمى صورة ذهنية ... والصورة ما به يتميز الشيء في الذهن، فإنّ الأشياء في الخارج أعيان و في الذهن صور."[5]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 2523.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، دار التحرير، مصر، 1989، ص 373.

[3] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص528.

[4] الفيروز آبادي، قاموس المحيط،ج2،الهيئة المصرية العامة ، مصر 1978، ص 76.

[5] محمد على التاهنوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون،ج2،مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1،1996، ص 1100.

وفي المصباح المنير نجد معنى "الصورة التمثال وجمعها صُوّر مثل غُرفة غُرَف، وتصوّرت الشيء مثلت صورته وشكله في الذهن فتصوّر، وقد تطلق الصورة ويراد بها الصفة كقولهم صورة الأمر كذا أي صفته."[1]

وجاء في تاج العروس للزبيدي "الصورة بالضم الشكل والهيئة.[2] تقريبا فقد اتفق معظم المعجمين على أنّ الصورة تعني الشكل والهيئة وقد قال المصنف في البصائر: "الصورة ما ينتقش به الإنسان ويتميز بها عن غيره، وذلك ضربان : ضرب محسوس يدركه الخاصة والعامة بل يدركه الإنسان والحيوانات كصورة الإنسان، والفَرَس، والثاني معقول يدركه الخاصة دون العامة كالصورة التي اختص بها الإنسان من العقل والرواية والمعاني التي ميز بها، وقد أشار تعالى إلى الضربين في قوله "وصوّركم فأحسن صوركم" "وقوله صلى الله عليه وسلم :"إنّ الله خلق آدم على صورته " أي أراد بها ما خصّ الإنسان به من الهيئة المدركة بالبصر والبصيرة."[3] وهذا التعريف للصورة التي تجمع بين الحسي والمعنوي والعقلي والإدراكي يؤكده قول غورغي غاتشيف في تعريفه للصورة فهي "الكل المتكامل المركب الذي يشمل الجانب الحسي والعقلي والمعرفي والإبداعي "[4].

أمّا الصورة عند الفلاسفة لها معان شتى "جسمية ونوعية، والنوعية تمام حقيقة الشيء وماهيته، من أقوالهم صورة الشيء هي ماهيته التي لها هو ما هو وعلينا أن نعطف عليه: الهيولى هي البدن والصورة هي الروح ويقول الملا صدرا في الأسفار "الصورة ما يكون به الشيء هو هو بالفعل."[5] وهي عند أرسطو: " ما قبل المادة، وقد عني بهذا التقابل وبنى عليه فلسفته كلّها وطبقه على الطبيعة والمنطق...، فصورة التمثال

---

[1] أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ، المصباح المنير، مكتبة لبنان، لبنان، 1987، ص 134.

[2] الزبيدي، تاج العروس،ج12، مطبعة حكومة الكويت، الكويت،1973، ص 358.

[3] المصدر نفسه ، ص 359.

[4] غورغي غاتشيف،الوعي والفن–دراسات في تاريخ الصورة الفنية– تر: نوفل نيوف، عالم المعرفة،الكويت،1990، ص 11.

[5] محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال ودار جواد، لبنان، ص 214.

عنده هي الشكل الذي أعطاه المثال إياه، ومادته هي ما صنع منه، والإله عنده صورة بحتة، والنفس صورة الجسم، ومادة الحكم لفظه أو معناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع و المحمول. "[1]

إنّه لمن الصعب علينا أن نضع تعريفا شاملا لكل استعمالات الصورة، بسبب كثرة التفسيرات الموجودة لها، وتوظيف عناصرها في مختلف مجالات العلوم والفن والمعرفة فالصورة "هي مصنوع مشترك بين علم النفس المعرفي،والفلسفة والمنطق، وعلم الاجتماع المعرفي، وأنثروبولوجيا الثقافة والنقد الأدبي، وعديد من العلوم الإنسانية والاجتماعية ،هي العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل ."[2]

لكن في كل التعريفات السابقة ما يهمنا في تخصص هذا البحث الصورة الفنية أي الصورة في مجال الفنون التشكيلية وهي كما عرّفها أحمد زكي بدوي: "شكل لأشخاص أو أشياء أو مناظر موضح على الورق أو ما شبهه بالتصوير أو الرسم."[3]

تعني الصورة خلق فكرة مجسدة على ورق أو قماش أو حائط تكون مجسدة بالخطوط أو بالألوان مطابقة للواقع أو بعيدة عنه وفق منظور معين، ومن الصورة: التصوير والتصور.

2- فن التصوير:

ينتمي فن التصوير إلى الفنون التشكيلية وهو رسم أو تمثيل الأشخاص أو الأشياء على لوح أو حائط بالألوان وهذا ما ورد ذكره في المعاجم العامة سابقا.

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 227.

[2] حسن حنفي:عالم الأشياء أم عالم الصور؟، مجلة فصول ،ع62 ، ص 28.

[3] أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة، دار الكتاب المصري، مصر، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1،1991، ص 283.

يعرف عاصم محمد رزق التصوير:"هو فن تصوير الأشخاص عن طريق الرسم بالألوان، أوتشكيلها عن طريق الخرط بواسطة الكتل والأحجام." [1]

وعند أحمد بدوي: "تخطيط أشكال أو مظاهر الأشياء والأشخاص ويمكن أن تستخدم في ذلك الألوان والبقع والتظليل بالترقين أو الطلاء وإنتاج أثر الضوء والظل."[2]

من خلال التعريفين يظهر أنّ التصوير يرتكز أساسا على عملية استخدام الألوان وحسن توظيفها بطريقة معينة على مستوٍ. ويُعرف كذلك باعتباره الفن المتكون من التنظيم الخاص للأفكار وفقا لإمكانات الخط واللّون على سطح ذي بعدين .وفي تعريف آخر يُعرف"على أنّه التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحدودة وبواسطة لغة بصرية ثنائية البعد."[3] فالتصوير هو التعبير عن خلجات النفس وأفكارها وفق صورة تحمل قيما جمالية من ملمس ولون وظل على سطح مستو يحمل بعدين فقط طول وعرض.

وهناك تعريف جامع "لبرنارد مايرز"* يقول فيه :"التصوير من ناحية الأداء هو فن توزيع أصباغ وألوان سائلة على سطح مستوٍ(قماش تصوير،أو لوحة ذات إطار، أو جدار،أو ورق) من أجل إيجاد الإحساس بالامتدادات الناتجة عن تكوينات هذه العناصر."[4]

ويؤكد"موريس دانيس" على قضية السطح المستوي الذي تتم فيه عملية التصوير فيقول:"على المرء أن يتذكر أنّ اللّوحة قبل أن تكون حصان حرب أو امرأة عارية، أو أي

---

[1] عاصم محمد رزق، مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ،مكتبة مدبولي، ط1،2000،ص 52.

[2] أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية و الفنون الجميل، ص 114.

[3] شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 257.

* برنارد مايرز: مؤلف ومحاضر ومحرر أمريكي معروف في عالم الفن، من أشهر مؤلفاته "الفن والحضارة" (Art and civilization)

[4] برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، تر: سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دت، ص 149.

نوع من القصص، هي أساسا سطح مستوي مغطى بألوان جمعت في نظام معين."[1] فالتصوير إذن هو عملية تنظيم للألوان بطريقة معينة.

ويتحدث "هربرت ريد"*(1893/1968م) على العناصر الأساسية لفن التصوير التي أهمها وجوهرها عنصر اللّون فيقول: "فن التصوير يتضمن خمسة عناصر رئيسة هي إيقاع الخطوط وتكثيف الأشكال والفراغ والأضواء والظلال والألوان، واللّون هو أكثر العناصر أهمية بل هو جوهر فن التصوير." [2]

ومن خلال التعريفات السابقة نستنتج أن فنّ التصوير هو ما اختص بدراسة اللوحات الفنية سواء كانت على ورق أو جدار، وهو كل بقعة مسطحة ذات بعدين رُسم ونُقش عليها أنواعا من الخطوط والأشكال بألوان منتظمة تعكس ذوق صاحبها الجمالي والفني، وتحمل في مضمونها أفكاره وقيمه ورؤاه، كما تترجم لنا انفعالاته داخل مجتمعه، في فترة زمنية محددة.

ويقول فؤاد يونس أنّ" لكلّ لوحة فنية تشكيلية أيا كان انتماءها المدرسي شكل ومضمون، ويتكون الشكل من مجموعة من العناصر وهي :

- مساحة فارغة محاطة بإطار عام يحدد شكلها وأبعاده.
- مجموعة الخطوط المتقاطعة والمتشابكة المرسومة في هذا الفراغ.
- مجموعة الإشكال والتكوينات التي تخلقها هذه الخطوط والفراغات.
- مجموعة الألوان المفروشة على سطح هذا الفراغ .

---

[1] المرجع نفسه، ص 150.

* هربرت ريد: ناقد وشاعر بريطاني، من أشهر نقاد ومؤرخي الفنون التشكيلية ، ومن أشهر كتبه كتاب "معنى الفن".

[2] شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص258.

أما بالنسبة لمضمون اللّوحة فهو تلك الأفكار والرؤى العواطف التي يسكبها الفنان على سطح اللوحة وهي نتاج لثقافة وعقائده وعاداته وتقاليده في الحياة والمجتمع والطبيعة."[1] وهذا التعريف يؤكد ما ذكرناه سابقا.

وقد يختلط علينا الأمر في التفريق بيت التصوير والرسم حيث يقول برنارد مايرز: "ويصعب أحيانا التفريق بين التصوير والرسم لأنّ كلا الفنين يستعمل مواد ملوّنة على سطح من لون مختلف، إلاّ أنّ التصوير عادة يستعمل الفرشاة واللّون السائل."[2]

إذا فالتصوير نستخدم فيه الفرشاة واللّون السائل بعكس الرسم الذي يكون بالقلم فقط، وهذا ما يثبته أيضا "شاكر عبد الحميد" في قوله: " والفرق الجوهري بين الرسم والتصوير أنّ الرسم يتم بالخط فقط، مع الاهتمام بعنصر الظلال، أما التصوير فيتم أسسا باللّون".[3] ففي الرسم لا نهتم بالألوان كثيرا عكس التصوير الذي هو تنظيم للألوان واهتمام بها.

3- المنمنمات:

جاء في لسان العرب في "نمنم" :"نمنمت الريح التراب خطته وتركت عليه أثرا شبه الكتاب، والنمنمة خطوط متقاربة قصار، شبه ما تنمنم الريح دقاق التراب، وكتاب منمنم :منّقش، ونمنم الشيء رقّشه وزخرفه."[4] فمعنى النمنمة هنّا الرقش والزخرفة والتزيين

والنَمْنَمة "فن التصوير الدقيق في صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط، والمُنمنمة التصويرة الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط،

---

[1] إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية –دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 2004،2005، ص21 22.

[2] برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها،تر: سعد منصور ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، دت، ص149.

[3] شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، ص258.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ص 4551.

وجمعها منمنمات."[1] وعند أحمد زكي بدوي المنمنمة "رسم دقيق مزخرف يطبع على العاج أو بطاقة وأحيانا على أوجه أخرى"[2].

فالمنمنمة تختص بفن التصوير ويقصد بها تزين صفحات الكتاب أو المخطوط برسومات مزخرفة .

والمنمنمة "هي من الفنون التصويرية الإسلامية العربية الهجينة، والوافدة على الثقافة البصرية العربية في شبه الجزيرة العربية ومدينة مكة على وجه التحديد، باعتبارها ثقافة مقصية للتصوير والتشخيص والمشابهة الشكلية الواقعية للكائنات الحية الإنسانية والحيوانية لاعتبارات دينية صرفة."[3]

ولقد اشتهرت الحضارة الإسلامية بفن المنمنمات في فن التصوير الإسلامي وهذا يرجع إلى اهتمامهم الكبير بتوضيح الكتب العلمية والأدبية، ولذلك تم تزيينها بصور صغيرة توضيحية، وفي هذا الفن نكشف عن جماليات الفن الإسلامي لأنّه استطاع أن يربط بين الخط واللغة والصورة، وهذا ما يؤكده عفيف بهنسي في قوله: "نستطيع استجلاء جماليات الفن العربي بصورة واضحة من خلالا المنمنمات أو الصور الإيضاحية التي بقيت من المخطوطات العربية والمحفوظة في المتاحف العالمية، ذلك أنّ الفنان في ممارسته لرسم الصور على الورق يبقى أكثر دقة في التعبير عن مفهوم التصوير ،ثم إنّ مهنة التصوير ترتبط بمهنة الكتابة، وهكذا يلتحم عنصران مهمان من عناصر التصوير العربي هما الخط والكتابة ."[4]

ففن تصوير الكتب والمخطوطات يعتبر مجالا مهما وقيما من تراث الفن الإسلامي، إذ تزخر الكثير من المخطوطات الإسلامية به إذا لم نقل معظمها، إلى جانب

---

[1] المنجد في اللغة والإعلام،ج2، دار المشرق، بيروت، ط 43، 2008 ،ص 838.

[2] أحمد زكي بدوي، المرجع نفسه ، ص 228.

[3] المهرجان الدولي الثقافي للمنمنمات والزخرفة، وزارة الثقافة ، الجزائر،2010، ص 95.

[4] عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، عالم المعرفة ، الكويت ،1978، ص 50.

مادتها العلمية والأدبية بالكثير من اللوحات الفنية والمنمنمات الرائعة التي تناولتها ريشة الفنان المسلم بكل مصداقية عن المجتمع الذي صورت فيه مستلهمها من عبقريته الفذّة المتمثلة في قدرة فهمه للنص الأدبي أو العلمي ومضمونه التخيلي الإبداعي، ونتج عن هذا كله ظهور عدّة مدارس في هذا الفن كان في مقدمتها مدرسة بغداد التي سنتطرق إليها في الفصول اللاحقة .

4- الحضارة العربية:

الحضارة في لسان العرب "من الفعل حَضَرَ والحضارة :الإقامة في الحضر، وكان الأصمعي يقول الحضارة بالفتح –والحَضَر والحضْر والحَاضرة خلاف البادية، وهي المدن والقرى والريف، وسميت بذلك لأنّ أهلها حضروا الأمصار ومساكن الديار، والحضر خلاف البدو والحاضر خلاف البادي "[1] هذا ما يخص الجانب اللغوي .

والحضارة عند ابن خلدون "إنّما هي تفنن في الترف وإحكام الصنائع المستعملة في جوهرها ومذاهبه في المطابخ والملابس والمباني والفرش والأبنية، وسائر عوائد المنزل وأحواله. "[2]

وأورد ابن خلدون أنّه لكي تكون هناك حضارة يجب أن يكون هناك ملك ولكي يكون هناك ملك يجب أن يكون استقرار وسكون ودعّة، "فإذا تغلبت أمة وملكت ما بأيدي أهل الملك قبلها كثر ريشها وتجاوز خشونة العيش إلى نوافله ورقته وزينته، ويتبعون ما قبلهم في أحوالهم فيتنازعون إلى رقة الأحوال في كل شيء، وإذا تحصلوا على الملك وآثروا الراحة والسكون رجعوا إلى تحصيل ثمرات الملك من المباني والملابس، فيبنون القصور ويجرون المياه ويتأنقون في أحوال الملابس والمأكل والآنية."[3] فالملك والاستقرار والراحة هي أسباب الحضارة، والتي هي في مفهومه عكس البداوة، أي الانتقال

[1] ابن منظور، لسان العرب ، ص 906،907.

[2] ابن خلدون، المقدمة،ج1، دار يعقوب، دمشق ،ط1،2004،ص 338.

[3] ينظر المصدر نفسه ، ص 330،331.

من سكن البادية إلى الاستقرار في الأمصار والقرى ما ينتج عنه بناء القصور والتأنق الإنسان في ملبسه ومأكله وصناعته ومختلف فنون الحياة عنده، فهو يربط مفهوم الحضارة بالترف الزائد ونعيم الحياة.

ويطلق العرب على لفظة الحضارة "التمدن أو التمدين أي التنعيم بالإقامة في المدينة، وهي تطابق الكلمة اللاتينية القديمة Civitasأي التمدن، من Civis أي ساكن المدينة، ومنها اشتقت الكلمة الأوروبية الحديثة الدالة على الحضارة مثل الفرنسية : Civilisation والانجليزية Civilization ."[1]

بين المدنية و الحضارة

جاء في التعريف "مدنّية" :"مدنّية كلمة مشتقة من مدّن المدائن،أي حضرها وبناها، ونحتوا منها فعل تمدّنَ، وجعلوا معناها، تخلقوا بأخلاق أهل المدن، وخرج من حالة البداوة ودخل في حالة الحضارة."[2] فالمدنية هنا تعني الابتعاد عن حياة البداوة والريف والانتقال للعيش في المدينة بغية تحسين مستوى العيش من رقي ورفاهية فهي "التقدم العلمي والتكنولوجي والرفاهية والرقي الذي وصلت إليه المجتمعات."[3] أي الاهتمام بالجانب المادي الصناعي والتكنولوجي .

والحضارة لا تقتصر على هذا الجانب المادي فقط بل تشمل أيضا الجانب الروحي والديني والعقائدي، إذن فهي أشمل من المدينة، رغم أنّ هناك الكثير ممن يجعلونها كلمة مرادفة لمعنى المدنية.

بين الثقافة والحضارة:

جاء في مفهوم الثقافة أنّها " الكل المركب الذي يحتوي على المعرفة والمعتقدات، والفن والأخلاق، والقانون والعرف والعادات، وكل القدرات التي حصل عليها الإنسان

[1] عبد المنعم ماجد، تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى،ط7، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة ،1996،ص 10.

[2] شوقي أبو خليل، الحضارة العربية الإسلامية، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط1، 1994، ص ص 19، 20.

[3] المرجع نفسه، ص20.

كعضو في المجتمع."[1] وفي نفس الكتاب جاء أنّ هناك من عرفّ الثقافة على أنها"تنظيم لأنماط السلوك والأفكار والمشاعر،"فالثقافة تختص بالجانب الفكري والروحي والعقائدي للحضارة، وتطلق عليه .

لكنّ الحضارة أعم وأشمل من الثقافة ومن المدنية هي تشتمل عليهما، حيث احتوت في طياتها على الجانب المادي والجانب الروحي، على الفكر والصناعة،وهناك تعريف جامع لها هي "ما ينشئه الإنسان في كل ما يتصل بمختلف جوانب نشاطه ونواحيه، عقلا وخلقا، مادة وروحا،دينا ودنيا، فهي قصة الإنسان في كل ما أنجزه على اختلاف العصور وتقلب الأزمان، وما صوّرت به علائقه بالكون وما وراءه."[2]

والحضارة عند مالك بن نبي "ما هي إلا نتاج فكرة جوهرية تطبع على مجتمع في مرحلة ما قبل التحضر الدفعة التي تدخل به التاريخ، ويبني هذا المجتمع نظامه الفكري طبقا للنموذج الأصلي لحضارته. إنّه يتجذر في محيط ثقافي أصلي يحدد سائر خصائصه التي تميزه عن الثقافات والحضارات الأخرى."[3] وهو يشير في هذا التعريف على أنّ مصطلح الحضارة هو بداية دخول مجتمع ما مرحلة التاريخ بصفة متحضرة بسبب فكرة أساسية.

والحضارة عنده أيضا "مجموعة من العلائق بين المجال الحيوي(البيولوجي) حيث ينشأ ويتقوى هيكلها، وبين المجال الفكري حيث تولد وتنمو روحها،"[4] فدور الأفكار في حضارة ما لا يقتصر على مجرد الزينة والزخرفة ...ففي فترة اندماج مجتمع ما في التاريخ يكون للأفكار دور وظيفي لأنّ الحضارة هي القدرة على القيام بوظيفة مهمة."[5]

---

[1] إسحاق رياح، الحضارة العربية الإسلامية في النظم والعلوم والفنون، دار كنوز المعرفية، الأردن، ط1، 2010، ص20.

[2] محمد محمد حسين، الإسلام والحضارة الغربية، دار الفرقان، 1975، ص 6.

[3] مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي ،دار الفكر المعاصر، لبنان، دار الفكر، سوريا،2002،ص 41.

[4] مالك بن نبي، شروط النهضة، دار الفكر، سورية، 1986، ص 43.

[5] مالك بن نبي، المرجع السابق، ص 42.

ويرى مالك بن نبي " أنّ الحضارة في مجموعها ناتجا للإنسان والتراب والوقت، وهي في مجموعها تحتاج إلى مركب ينتج ويمزج بين عناصرها وهو الفكرة الدينية التي رافقت دائما تركيب الحضارة خلال التاريخ".[1] فقد ركز هنا في نشوء الحضارة على الفكرة الدينية التي كانت دائما ترافق الحضارات في التاريخ.

والحضارة في بحثنا هذا هي الحضارة العربية أو ما يصطلح عليها بالحضارة الإسلامية، ويؤكد عبد المنعم ماجد "لا يعني إطلاقا أنّ سكان الجزيرة العربية هم وحدهم الذين أسهموا فيها، فالمقصود باللفظين الإشارة إلى جميع الشعوب والأمم التي تكلمت العربية وعاشت في دار الإسلام في ظل حكم الخلافة الإسلامية، بصرف النظر عن الجنس والدين، وبذلك يدخل فيها مع العرب الفرس والمصريون والسوريون والمغاربة والإسبان والأرمن، كما يدخل فيها المسلمون والنصارى واليهود والصائبة."[2] فالحضارة الإسلامية هي نتاج لتفاعل الشعوب التي دخلت في الإسلام وهي خلاصة لتلاقح هذه الثقافات والحضارات التي كانت قائمة في المناطق التي وصلت إليها الفتوحات الإسلامية، ولانصهارها في بوتقة المبادئ والقيم والمثل التي جاء بها الإسلام.

إنّ الفكرة هي أساس الحضارة، ففي الحضارة الإسلامية "عاملان الفكرة الإسلامية التي هي أصل الإطراد نفسه، والإنسان المسلم الذي هو السند المحسوس لهذه الفكرة "[3].

والحضارة الإسلامية نوعان: "النوع الأول :حضارة إسلامية أصيلة وتسمى حضارة الخلق والإبداع، وكان الإسلام مصدرها الوحيد، وعرفها العالم لأول مرة عن طريق الإسلام، والنوع الثاني حضارة قام بها المسلمون في الأمور التجريبية امتدادا وتحسينا، كم عرفها الفكر البشري من قبل، وتسمى حضارة البعث و الإحياء.[4]

---

[1] مالك بن نبي، شروط النهضة، ص 46.

[2] عبد المنعم ماجد، تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى ، ص 11.

[3] مالك بن نبي، شروط النهضة، ص 66.

[4] أحمد شبلي، موسوعة الحضارة الإسلامية، ج1، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط6، 1989، ص 23، 24.

فقد انطوت تحت لواء هذه الحضارة جميع الشعوب والأمم من مختلف الأجناس والديانات وشاركت في بنائها وازدهارها وتألقها وقدمت العطاء الكثير لها، وعن طريقها تكامل النسيج المحكم لهذه الأمة الإسلامية العظيمة.

واختلف المؤرخون والباحثون في مسمياتها بين "حضارة عربية" أو "حضارة إسلامية" أو "حضارة عربية إسلامية" وكل أثبت وجهة نظره في سبب التسمية، فالفريق الأول رآها عربية " لوجود الطابع العربي فيها، ولأنّ العرب حملوا لواءها وأثروا فيها وفي نشأتها تأثيرا واضحا."[1] لكن قد اعترض البعض على هذه التسمية لوجود فنون وعلوم وتقاليد أمم غير عربية من ترك وفرس وعجم في هذه الحضارة، قد أثرت في العرب ومست جوانب حياتهم، والبعض الآخر اختار إسلامية" لتغلل الروح الإسلامية فيها، ولأنّ الإسلام بعثها وقنّنها، ورسم وجودها."[2] ولقيت هذه التسمية أيضا انتقادات كثيرة، فكيف لنا أن نسميها إسلامية وفيها تأثيرات من ديانات مسيحية وحتى مجوسية كالحضارة البيزنطية والفارسية والهندية. أما آخر فريق فرآها عربية إسلامية " فقد تعطي هذه الدلالة أوسع وأكثر شمولية لأنّ هذه التسمية تعطي معنى مشاركة العرب المسلمين والمسلمين من غير العرب، والمتكلمين العربية من غير العرب في بناء صرح الحضارة العربية الإسلامية."[3] فهذه التسمية تخص كل الشعوب التي كانت تحت لواء الإسلام، إمّا تصديقا وإيمانا، أو انتماء ومشاركة أو انتساب وولاء، وبذالك تكون هذه التسمية شاملة لكل الشعوب التي ساهمت في هذه الحضارة وكانت تحت حكم الإسلام.

---

[1] أحمد أبو نصر الشامي، محمد عبد العظيم، الحضارة الإسلامية وتأثيرها في أووربا،2007/2006، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] إسحاق رباح، الحضارة العربية الإسلامية في النظم والعلوم والفنون، 19.

الفصل الأول :

نشأة التصوير الإسلامي

و موقف الإسلام منه.

1- الصورة عبر العصور .

2- نشأة التصوير الإسلامي .

3- موقف الإسلام من فن التصوير .

4- أثر موقف الإسلام على فن التصوير.

نشأة التصوير الإسلامي وموقف الإسلام منه .

1- الصورة عبر العصور :

***- تمهيد:**

قبل الولوج في نشأة التصوير الإسلامي علينا التطرق إلى نشأة التصوير بصفة عامة، والمضمون الذي عبرت عنه الصورة في الحضارات السابقة قبل الحضارة الإسلامية، وسنتعرف على الأهمية الكبيرة التي أولاها الإنسان لهذا الفن منذ وجوده على وجه الأرض، لذلك سنبحث عن حقيقة مصاحبة الصورة له منذ الأزل البعيد، أي منذ ظهوره على سطح الأرض، ففي كل مصر من الأمصار أولى الإنسان أهمية كبيرة للصورة التي كانت أيقونة عبّر فيها بداية عن خوفه من الطبيعة ومحاولة سيطرته عليها، وصولا في النهاية إلى التعبير عن الجمال والكشف عن أسرار الحياة.

لقد جسّد الإنسان الفنان في العصور المختلفة وفي أماكن العالم المتفرقة على حسب ما أتيح له من إمكانيات ما يعكس لنا محيطه المعرفي والاجتماعي والحضاري، فقد أحس هذا المخلوق بمواطن الجمال المختلفة في هذه الطبيعة الشاسعة، فراح يعبر عن خوفه من مختلف ظواهرها، وما يكمن فيها بغية السيطرة عليها،وعند عجزه عن وجود تفسير لظواهرها خمن في وجود آلهة تسيطر وتتحكم في زمام أمورها، فبدأ يقدس تلك الآلهة عن طريق الصورة، كما خلد عن طريق فن التصوير والرسم أمجاد ملوكهم وسير أبطالهم، فكانت جميع انجازاتهم شاهدا تاريخيا مصورا بأبهى الألوان لأهم الوقائع التي عاشتها معظم الحضارات والشعوب .

فكانت الصورة الفنية تعمل جنبا إلى جنب مع النص المكتوب، بل ربّما فاقته في درجة التعبير إيضاحا وتصويرا لخبايا الأحداث، وهذا ما أكده "هانس جافي" (HANS Jaffè) بقوله "إن فن الرسم لغة ووسيلة اتصال تمتلكها الثقافة الإنسانية وهي لا تقل فعالية عن الكلمات التي تكوّن اللغة المنطوقة ."[1]

[1] إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية ، ص 30.

وصحيح لقد عكس فن التصوير آمال وطموحات الشعوب والأمم كما عكس انتكاساتها وآلامها من خلال ريشة فنان أحس بكل اهتزازات الذبذبة الإنسانية سلبا وإيجابا، وتأثر بواقعها المتغير المضطرب، فراح يعبر عنها بألوان باهية براقة، وبخطوط منحنية مستقيمة، فأدهش العالم بصنيع إبداعه ،فكانت نتاجاته تعبر عن الجمال والإحساس الدافئ وتبعث عن التفكير والتمحيص .

1-1 الصورة في العصر الحجري* :

تزامن الفن مع الإنسان منذ ظهوره ،ولقد جسد الإنسان البدائي في صوره مشاهد صيد الحيوانات في الكهوف المظلمة، وهذا لغرضين إما لغرض ديني أو سحري، فقد لجأ رجل الكهوف إلى الصورة من أجل التعبير عن معتقداته أو أحاسيسه وأفكاره مستخدما في ذلك الخطوط الألوان شأنه في ذلك شأن الفنان المصري القديم أو البابلي أو الروماني.

إنّ الإنسان البدائي (رجل الكهوف) لم يعرف من وسائل العيش غير الحجارة والعظام التي استعملها كسلاح يذود به عن نفسه أمام أعدائه الذين يهددون وجوده وحياته، وبما أنّه لم يكن يتقن الكتابة ولا القراءة، فقد أتقن الرسم وعرفه وعبر به على جدران الكهوف مستخدما الحجر الطري la pierre douce واستغل الطين وتعدد أنواعه لتلوين رسوماته، ومختلف مساحيق الأشجار الأخرى أحيانا ممزوجة بالماء وأحيانا بالدم أو الصمغ.

لكن ما يشدّ الانتباه في رسومات الإنسان الحجري في بداياته الأولى المحاكاة الكبيرة للطبيعة، فقد كانت روعة في الإتقان والدقة والواقعية، وفي نفس الوقت تعكس البساطة والبدائية التي كانت سائدة في ذلك العصر، فقد تميزت" رسوم الإنسان في هذا

* تقسم عصور ما قبل التاريخ إلى قسمين كبيرين مختلفين في زمن استمرارهما ،ففي المرحلة الأولى عاش الإنسان من الالتقاط ومن صيد الحيوانات والطيور، وقد أطلق على هذا العصر الذي يمثل القسم الأول من عصور ما قبل التاريخ اسم العصر الحجري القديم ،الباليولت(Paléolithique) ويؤرخ لها بين سنة 2300000-1440000قبل الآن ،ومنذ حوالي 12000-10000سنة حصل تحول كبير إذ غير الإنسان ،تتابعا طريقة استهلاكه ،فحل التدجين بدل الصيد وموارست الزراعة عوضا عن الالتقاط وأطلق على هذه المرحلة التي تمثل القسم الثاني من العصر الحجري اسم العصر الحجري الحديث،النيوليت (Néolithique)

العصر بالبساطة والصراحة وإظهار الحركة، وتستطيع أن ترى في الأشكال تعبيرات واضحة عن الحيوان في أوضاع وحركات مختلفة،[1] كرسم الماموث والغزلان والأبقار والثيران.

وقال عفيف بهنسي حول تلك الرسوم: "من أهم الصفات المميزة للفن القديم الواقعية le réalisme" فلم يكن للبدعة محل في أي مجال، فقد كانت الحيوانات ترسم بدقة لا يستطيع أن يقدم نظيرها الفن البدائي الحديث والصفة المميزة الثانية هي التقشف والبساطة، فليس من تفاصيل لا فائدة منها ."[2]

إذن فقد بدأ الإنسان صوره بمحاكاة الطبيعة بدرجة متناهية في الدقة، لكن هل غلبت هذه المحاكاة على جميع صوره ؟ويجيب الدكتور عز الدين إسماعيل عن هذا فيقول:" بدأ الإنسان عمله بمحاكاة الطبيعة،وفي نفس الوقت أخذ يستقل عنها، فإن في عملية المحاكاة هذه شيئا سحريا قد مكنّ الإنسان من السيطرة على الطبيعة، فعندما كان يقلد حيوانا أو يتخذ شكلا كشكله ...فكان بإمكانه أن يستدرجه ومن ثم تقع الفريسة في يده، ومنذ ذلك الوقت بدأ إنسان ما قبل التاريخ لإضفاء أهمية بالغة على كل أشكال التماثل والتشابه."[3]

إنّ هذا الفن مرّ بعدة مراحل تطورية حسب تطور ذهنية الإنسان ومدى إدراكه وتفهمه للظواهر المحيطة به ففي العصر الحجري الأول كان الإنسان يصور رسوماته بدقة متناهية معتمدا على التقليد فقط ومحاولا حماية نفسه وزيادة قوته لترهيب العدو "فهو عندما أوجد الفن كان قد كشف لنفسه وسيلة حقيقية لزيادة قوته وإثراء حياته ...وإذا نظرنا إلى رسوم الحيوان على حوائط الكهوف، وجدناها تبعث في نفس الصياد الشعور بالأمان والتفوق على أنواع الحيوان التي يطاردها ."[4]

---

[1] أحمد شفيق زاهر بك، حسين جورجي، حديث الفنون ،مطبعة الاعتماد، د ت، ص 7.

[2] عفيف البهنسي ، الفن عبر التاريخ، الفن الحديث العالمي، سوريا، د ت، ص 14.

[3] عز الدين اسماعيل، الفن والإنسان ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د ت ، ص 17.

[4] المرجع نفسه ، ص 17،18.

وبعد أن انتقل الإنسان من هذه المرحلة الأولى البدائية إلى مرحلة متقدمة، انتقل من الصيد إلى الزراعة والرعي، وبتغير مستوى معيشته تغير مستوى تفكيره وإبداعه ،فبدأ يبتعد عن الطبيعة نوعا ما وأصبح لا يكتفي بالتقليد في رسوماته، بل أصبح يختصر ما يشاهده في رموز، وغدت الصورة فكرة ما وهذا ما يعبر عنه أرلوند هاوزر إذ يقول:" لقد ظل الأسلوب الذي يتصف بالنزعة المطابقة للطبيعة سائدا في حلول العصر الحجري الجديد وانتقال الإنسان إلى مرحلة الزراعة وتربية الماشية فعندئذ فقط استسلمت النزعة المطابقة للطبيعة، التي كانت مفتوحة للتجربة بكل اتساعها بالاتجاه إلى التصميم الهندسي المحدود النطاق ...أصبحت مهمة الفن الآن هي أن يحاول بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن، بدلا من أن يمارس التجربة الفعلية ...،أي أن يخلق رموزا لا نسخة مطابقة للموضوع "[1].

وعليه يحق لنا أن نتحدث عن الصورة كلغة إبداعية انطلاقا من العصر الحجري الحديث وهذا ما يؤكده أرنولد هاوزر:" فلم يعد الفن مجرد تمثيل لشيء مادي وإنّما أصبح تمثيلا لفكرة، ولم يعد مجرد تذكر، وإنّما أصبح استبصارا، وبعبارة أخرى فقد حلت العناصر الفكرية غير الحسية في خيال الفنان محل العناصر الحية اللاعقلية، وهكذا تحولت الصورة بالتدريج إلى لغة رمزية تتخذ شكلا تمثيليا وتضاءل الثراء التصويري pictorial."[2].

ويمكن أن نستخلص أهم مميزات الفن البدائي من خلال ما سبق في النقاط التالية:

- إنّ الفنان البدائي عندما رسم الصور على جدران الكهوف والمغارات المظلمة لاعتقاده أنّه يستطيع السيطرة عليها، أو اتقاء شرها، فهي كانت بمثابة تعويذة سحرية لوقايته، فهو يرى فيها منحا للقوة إزاء الطبيعة أو العدو.

[1] ارنولد هاوزر، الفن و المجتمع عبر التاريخ ،تر فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي، مصر،ج1، 1969، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

- المهارة في التعبير عن مختلف أنواع الحيوانات وحركتها، فنجدها تجري أو تقفز وحتى أدق التفاصيل المميزة لها، زد على ذلك رسومات مشاهد الصيد التي تتميز بالحركة أيضا، فرسوماته كانت تتميز بدرجة عالية من التصوير الواقعي، إضافة إلى بساطتها ووضوحها فلا نجد صعوبة في فهمها .
- الحرص على تسجيل الواقع بكل مصداقية وبحرفية تامة في بداية هذا العصر.
- مع ظهور العصر الحجري الجديد بدأ هذا الفنان يستغني تدريجيا عن محاكاة الطبيعة واستعان بالرموز للتعبير عن صوره،ومن هنا بدأ يغلب عليها الجانب التجريدي.

1-2 الصورة في الفن المصري (الفرعونية):

تعد الأهرامات أكبر شاهد على الحضارة الفرعونية وفيها ما فيها من نقوش وصور على جدرانها، لكن رغم ضخامة عمارتها لم تكن سوى مقابر لملوكها، وهذا بسبب معتقداتهم الدينية حول وجود حياة بعد الموت. وحسب قول عز الدين إسماعيل فإنّه يؤكد على روعة ورونق تلك الرسومات والنقوش الموجودة في مقابر إذ يقول: " وكل من يذهب اليوم إلى هذه المقابر لا يصدق أنّ ما بها من رسوم ونقوش مضى عليها أكثر من أربعة آلاف سنة، وربما غلب على وهمه أنّ الفنان قد فرغ منها لتوّه".[1] ويرجع هذا إلى أن الفنان المصري استخدم ألوانا تركيبها الكيمائي مجهول بقيت محافظة على نصاعتها، شأنه في ذلك شأن التحنيط، ومن الألوان التي وظفها في صوره نجد الأزرق والأصفر والأحمر والأبيض، إضافة أنّ الفنان المصري لم يحاور ويحاكي الطبيعة بل استعان بالزخرفة والرموز في صوره فيوجد" كثير من الصور على جدران المعابد والمقابر ولكنّها لا تعتبر تصويرا بالمعنى الذي نفهمه اليوم، إنّما هذه الصور تعبر عن الزخرفة لأنّها نقوش بارزة في الحجر أو محفورة فيه ومطلية بألوان مختلفة كالأزرق والأصفر والأحمر والأبيض، ويوجد رسومات أخرى على أوراق البردى ملونة أيضا، فقد نقش قدماء

[1] عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان، ص35.

المصريين في الزخرفة نقشا عجيبا وقد استنبطوا الأشكال والصور ممّا يحيطهم من الحيوانات والنباتات." [1]

لكن لا ينبغي لنا أن نتصور أن كل الفن المصري القديم له آثار العقيدة الدينية وحدها فمن المعلوم أنّ العهد الفرعوني قد قسمه العلماء إلى ثلاثة عصور وكل عصر تميز بمميزات خاصة، " فمنذ بداية عصر الأسرات أخذ الفن يتجه إلى تصوير الإنسان في ألوان نشاطه الجماعي المختلفة ...فيوضح الرسم المحفور على الحجر المعروف باسم حجر" بالمو" نظام إيحاء حفلات التتويج، وعلى جدران المعابد المختلفة التي شيّدها الملوك لوحات محفورة في الصخر وملونة تحكي أعمال هؤلاء الملوك، وانتصاراتهم الحربية، واحتفالاتهم الدينية."[2]

وبغض النظر عن هذا كّله فقد كان للفن المصور المصري أسلوبه المتفرد والمميز ويقول ثروت عكاشة في هذا الشأن: "عاش كل من فن النقش والنحت والتصوير متأثرا بالزمان الذي يظله والمكان الذي يعيش فيه، كما كان ثمرة لسلسة طويلة من الملاحظات والتجارب التي أدت إلى إبداع في مختلف الأشكال الطبيعية وتصوير فني يتفق وقواعد معينة ثابتة، وكذلك حاول كل فن من هذه الفنون أن يعرض أن يعرض الموضوع في أوضح صورة وأيسرها للجماهير وكان في هذا كأنه يعكس صورة الواقع في شكله المرئي ومضمونه الاجتماعي ....ويستطيع المرء أن يقول: "أن الفن المصري هو أول من كشف لنا عن جوهر الفن، أي منبع الأجسام والجمال اللذين يشتقان من عنصرين أساسيين في لغة التصوير وهما الخط واللّون، ولعّل هذه الدرجة من الإبداع وهذا الكمال في الرسم والتلوين لم يسبق لهما مثيل."[3]

---

[1] محمود فؤاد مرابط، الفنون الجميلة وتاريخ الأمم القديمة ،مطبعة الاعتماد، مصر، 1930، ص 44.

[2] عز الدين اسماعيل، الفن والإنسان، ص 37.

[3] محمد صالح الرصيص، صالح حسين زاير، الفنون التشكيلية والإنسان– موجز تاريخي– المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض، 1992، ص11.

إنّ للفن المصري إبداعه الخاص المتمثل في الجمع بين الخط واللون، فنرى معظم صوره جمعت بين الزخارف الهندسية والنباتية والحيوانية وحتى أنّ المصور وظف الحروف الهيروغرافية في صوره وشكل منها لوحات رائعة فنلاحظ أن مهارة المصريين الفائقة تجلت في "التحوير والإعداد الزخرفي، تستوي في هذه الزخارف والصور وقطع الأثاث وسائر الأدوات المنزلية زخرفة كان أساسها النباتات النيلية التي كان المصريون مولعين بها لاسيما اللوتس والبردى، والزخارف المؤسسة على الوحدات الهندسية المتنوعة وعلى الخطوط المنكسرة والمنحنية وعلى كثير من الوحدات الأخرى المتنوعة كسعف النخل والطيور والشمس والطيور ذات الأجنحة المنبسطة تعتبر من مميزات الزخرفة المصرية ".[1]

ويقول عفيف بهنسي عن هذا الفن: "يختلف فن الرسم dessin والتصوير Peinture المصري عن غيره من ناحية الأسلوب والصيغة والقواعد البديعية ... والأسلوب المصري يمتاز بالبساطة والرمز،فليس المقصود دوما رسم الشخص لذاته وإنّما الإشارة إليه عن طريق زخرفة اللباس أو اختلاف الحجم وبيان أعماله مما يؤدي إلى جعل الموضوع جميلا وزاهيا."[2] فهذا الفن لم يمتاز بالواقعية التي كانت في العصر الحجري، وإنّما استخدم التجريد من رموز وزخرفة للتعبير عن أعماله مما يضفي على الصورة سحرا وجمالا.

رغم كثرة تصوير الفن المصري لحياة الملوك وكل ما يتصل بهم إلا انّه عني أيضا بتصوير حياة العامة من النّاس البسطاء في زراعة الأرض والصيد والوسائل التي كان يستخدمها والحلي التي كان يلبسها وآلات الموسيقى، فالتصوير في العهد المصري كان سجلا تاريخيا فيه كل تفاصيل الحياة اليومية لأبناء الشعب و ملوكه بسمة تجريدية .

[1] أحمد شفيق زاهر بك، حسين جورجي، المرجع نفسه، ص 53.

[2] عفيف البهنسي، الفن عبر التاريخ، ص 37.

وانعكس النظام الاجتماعي الطبقي على الفن "إذ يكون فيه تقليد فني خاص كان يقضي بأن تتفاوت حجوم الأشخاص في الصورة الواحدة بين الكبر والصغر وفقا لمكانتهم الاجتماعية، وهذا ما يجعلنا نرى حجم الملك في أي صورة، وأيًضا كان موضعه،أكبر الحجوم، ونرى صدره في الأمام دائما، حتى عندما يكون متجها إلى اليمين أو اليسار إظهارا لعظمته."[1].

ولخصت هبة علي عبد الفتاح أهم ما ميز فن التصوير المصري في النقاط التالية:[2]

- كان الفنان يرسم النقوش الدالة على الدوام والثبات الذي يتفق مع جلال ووقار الملك لذلك يعمد إلى اختيار أوضاع هادئة ووقورة ومريحة، مثل تقدم الساق خطوة إلى الأمام.
- عندما يرسم الفنان المصري القديم الأطفال والعمال والخدم والطير والحيوان أثناء انطلاقهم ولعبهم نراه وفق في تمثيل حركاتهم العنيفة.
- تصوير الأشخاص حسب أوضاعهم ومراتبهم الاجتماعية والسياسية.
- استبعاد عامل السن فرسمت معظم الأشخاص في أحسن أعمارهم وبملامح جميلة وأجسام رشيقة، مستبعدا كل أعراض المرض والشيخوخة.
- رسم الأشياء في أخص مظاهرها المميزة، معتمدا على الصورة المطبوعة في الخيال، أي أهم ما يميز الشيء فقط، لا نقل الواقع حرفيا.
- عدم تقيده بالعلاقة المكانية بين أجزاء المنظر الواحد وكان يعمد في تسجيلها إلى تنظيمها بحيث يستقل كل منها عن غيره،فإذا أراد رسم صندوق به حلى أو ملابس رسم الصندوق وبجانبه ما كان يحويه بداخله .

[1] عز الدين اسماعيل، الفن والإنسان، ص 38.

[2] ينظر هبة علي عبد الفتاح، التصوير الإسلامي–عناصره وفلسفته وخصائصه التكوينية –، عالم الكتب، القاهرة، 2014، ص ص 12 13.

1-3 الصورة في حضارة ما بين النهرين:

تعاقبت عدّة حضارات في بلاد ما بين النهرين كانت معاصرة للحضارة المصرية القديمة هي السومرية والبابلية ثم الأشورية وكانت قبل 4000سنة قبل الميلاد، وعلية كانت هذه الحضارة مزيجا من عدة ثقافات متنوعة، ويبدو أن الطابع الغالب على صور هذه الحضارة هو التعبير عن القوة بمختلف أشكالها، وهذا ما يعكس الأوضاع السياسية المتقلبة وعدم الشعور بالأمان، وما نجده كثيرا في صورهم "صيد الأسود في أشكال مختلفة كشكلها عند الهجوم والتألم من السهام و الموت"[1] وكان الغالب عليها أيضا النقش على الجدران أكثر من التصوير. واستخدم فنانو هذه الحضارة "الزخارف ذات الحشوات البارزة من الطوب واللبن، وممّا تميزت به الفنون في تلك الحضارات المختلفة تسجيل المشاهد والأحداث الحربية ممّا يعكس وضع المنطقة غير المستقر أمنيا[2] ".

ومن أشهر التصاوير الموجودة تصاوير "ماري" "التي فيها مشاهد دينية كطقوس العبادة وتقديم الذبائح، وفي قصر تل برسيب الأشوري الريفي توجد رسوم تمثل رسوم شبيهة برسوم الدور الملكية الكبرى: الصيد والقتال وصفوف الجنود، وقد طليت هذه الرسوم بالألوان ما يزيد من دقة جمال الأشكال ."[3]

والملاحظ على الألوان المستعملة عندهم ألوان فاتحة "وقد استعملوا الألوان ...في مساحات واسعة اللون الأصفر والأزرق الخفيف والأحمر والأبيض ...ورسوم ورود وزهيرات وحيوانات لا تتجاوب غالبا ألوانها مع الألوان الحقيقية ."[4]

---

[1] محمود فؤاد مرابط، الفنون الجميلة وتاريخ الأمم القديمة ، ص53.

[2] محمد صالح الرصيص، صالح حسين زاير، المرجع نفسه ، ص52.

[3] اندريه إيماد، جانين أوبواية، تاريخ حضارات العالم-الشرق واليونان القديمة-، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2،1986، ص197.

[4] المرجع نفسه، ص ص 197 198.

ورسم على جوانب الأبراج لباب عشتار "صورة نافرة ثلاثة عشر صفا منضدة تنضد وتتشابك فيها ثيران وتنانين ذوات رأس الحية المقرن، يتعقبان فيها حيوان أبيض وحيوان أسود، وقد رسموا حوالي 120أسدا و575تنينا وثورا على لوحات دفاعية."[1] . كما نجد صورا تمثل مناظر الحفلات الرسمية، مناظر الحرب والصيد.

ويمكن القول أن الإنسان منذ فجر بدائيته إلى عصور التمدن والحضارة لم يستغن عن الرسم بل طوره وما يناسب عقليته وفكره ومعتقده.

1-4 الصورة في الحضارتين الإغريقية والرومانية:

تعتبر اليونان منشأ فن الرسم الغربي، فكانت مهد الحضارات الغربية، أين بدأت مفاهيم التراجيديا والكوميديا والفلسفة والمنطق، وبالمقابل انعكست هذه المفاهيم في الفن والعمارة اليونانية، فبنيت القبور على شكل مباني، كما نحتت منحوتات تصور الجسم البشري بأدق تفاصيله وكان النحت الغالب على هذا الفن .

لكن إذا أردنا الحديث عن الإرث اليوناني فيما يخص فن التصوير، فلن نجد شيئا يذكر الجداريات أو اللوحات، وهذا ما يدعو للأسف فقد ورد أنّ التصوير عند اليونان كان راقيا جدا لكنه لم يبق شيئا منه، ولكن ما اعتمد عليه في دراسة هذا الفن هي تلك الرسومات التي تزين المزهريات والأواني الفخارية التي احتوت على مواضيع متعددة حول صور الحروب ومظاهر الحياة العامة، أو من الصور التي نقلها الرومان، فما تميز به الفن اليوناني هو "التحرر من قيود العرف وعقائد الدين، ولذلك بدا حرا منذ عهد نشأته وكان الفنانون مولعين بالتعبير عن الإنسانية المليئة بالحياة بعيدين عن مسالك البعث والخلود."[2] كما تميزت الرسومات الإغريقية في تسجيل أحداثها مفعمة بالحركة الصاخبة

[1] اندريه إيماد، جانين أوبواية، تاريخ حضارات العالم-الشرق واليونان القديمة، ص198.

[2] محمود فؤاد مرابط، الفنون الجميلة وتاريخ الأمم القديمة ، ص57.

والعنيفة وهذا ما أكدّه (أندريه إيماند) في قوله " وبرز معنى الحركة العنيفة في فسيفساء متحف نابولي التي تمثل هجوم الإسكندر الصاعق على داريوس في معركة إيسوس."[1]

فقد برع اليونانيون في عمل الأواني الخزفية بأشكال مختلفة ومرسوم عليها صور تمثل الخرافات اليونانية والوقائع الحربية والألعاب الرياضية، يعني أنّنا نرى فيها الحياة اليونانية القديمة تتمثل أمامنا بجميع مناظرها."[2] وتعد هذه الأواني الناطقة لحياة اليونان القديمة كثيرة جدا، وهي موزعة على جميع متاحف أوروبا.

ولا ننسى الحديث عن الزخرفة اليونانية التي زُخرفت بها المعابد والمباني والأواني الخزفية بأشكال متنوعة، وظل الخط فيها أفضل وسيلة للتعبير، فكانت زخارفهم متنوعة منها "ما هو مركب من خطوط معتدلة متقابلة، ومنها ما هو مركب من خطوط منحنية كالأمواج، ومنها ما هو مركب من أشكال نباتية من أزهار الزنبق واللوتس وورق الأكنتس وسعف النخل."[3] أما الألوان الأكثر شيوعا في الزخرفة الإغريقية هي الأحمر والأزرق والأصفر والأسود .

احتلت روما اليونان وسيطرت عليها وأصبحت هي الدولة العظمى، واستمرت حضارتها حتى القرن الثالث بعد الميلاد ،وأهم ما ميز الفن الروماني هو الرسوم الجدارية الجصية، لكن الفن الروماني كان في أغلبيته استمرارا للفن الإغريقي في صورة مطابقة له إلى حد بعيد، ويعتقد كثير من العلماء إلى أنّ اشتغال الرومان بالحروب المستمرة لحماية سلطانهم وحدود مملكتهم كان سببا في استراد ومحاكاة الفن الإغريقي بدلا من الإبداع الخاص بهم وتقديم فن جديد يحق أن ينسب لهم شخصيا. وهذا ما يؤكده

[1] اندريه إيماد، جانين أوبواية، تاريخ حضارات العالم–الشرق واليونان القديمة، ص507.

[2] محمود فؤاد مرابط، الفنون الجميلة وتاريخ الأمم القديمة، ص 100.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 100.

وتزل "**wetzel**" حين قال: "في مجال الفن الرومانيون كانوا مجرد ناقلين، وفي أحسن الأحوال تلاميذ نجباء تلقوا أحسن تكوين ."[1]

لكنّ الرومان اعتنوا بالصورة وأعطوها جانبا كبيرا من اهتماماتهم أكثر من الإغريق وأبدعوا في واقعيتها، كما أبدعوا في فن الفسيفساء لتزيين أسقف وجدران المباني، لأنّهم اهتموا بصور الجدارية أكثر من الصور الأخرى، وتعارض عزيزة سعيد محمود جميع الأقوال التي تقول أنّ الفن الروماني ما هو إلا نسخة عن الفن الإغريقي إذ تقول: "... لم يكن التجديد الذي أدخله الرومان قاصدا على التصوير الجداري فقط ولكن شمل أيضا الزخارف البارزة أو ما يعرف باسم الستكو الذي لم يستخدم من قبل الرومان إلا لعمل الفواصل بين أجزاء الجدران...."[2]وتواصل حديثها عن أهم إبداعات الرومان قائلة:"...أما الرومان فقد استخدموا الزخارف البارزة لتنفيذ موضوعات متكاملة سواء كانت تصويرية أو هندسية، فأضفوا المزيد من خداع النظر على المناظر المصورة ...كما ساهم الرومان في تطوير فن الفسيفساء ...واستخدمت لتزيين الجدران والسقوف بعناصر تصويرية لم تكن مألوفة عند الإغريق ."[3]

وقد استخدمت الفسيفساء في الفنين الإغريقي والروماني: "إذ زخرفت الأرضية بنوع من الفسيفساء الحجرية، ومن أشهر صور الفسيفساء التي وصلتنا في العصر الروماني صورة تمثل الاسكندر الأكبر ملك الفرس كشف عنها في مدينة مومبي سنة 1831؛ وهذه الصورة كانت منقولة عن صورة مائية كانت بالاسكندرية.[4]

ويمكن استخلاص أهم ما ميز فن التصوير الروماني في النقاط التالية:

- غلب على تصويرهم تزيين جدران القصور بالفسيفساء.

---

[1] إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية، ص 53.

[2] عزيزة سعيد محمود، التصوير والزخارف الجصية البارزة في التصوير الروماني، جامعة الاسكندرية، 2005، ص 6.

[3] المرجع نفسه ، ص 7.

[4]حسن باشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ،دار النهضة العربية، القاهرة ،ص27.

- الاهتمام برسم الأشياء على درجة أكبر من الواقعية المتاحة وهذا من خلال صور الشخوص ومناظر الطبيعة.
- استعمال الألوان المتباينة لإبراز جمال الصورة .
- الاهتمام بالخطوط الهندسية .
- غلبة الصور التي كانت تحكي عن الأساطير والمواقع الحربية أو الصور الشخصية.

هذا باختصار عن نشأة الصورة ومفهومها في مختلف الحضارات السابقة للحضارة الإسلامية، كل عبر عن معتقداته وأفكاره، وعن أهوائه وأحاسيسه عن طريق الرسم حتى الإنسان البدائي، فلم تستغني عنها أية حضارة ،لذلك كانت أكثر الفنون اتصالا بحياة البشر.

2- نشأة التصوير الإسلامي:

كانت شبه الجزيرة العربية تتوسط قارات العالم القديم آسيا وإفريقية وأوروبا وهذا ما جعلها وهمزة وصل بين الحضارات الأولى فقد أصبحت تحتل موقعا بين هذه الحضارات التي ازدهرت قبل الإسلام وقد أثرت فيها هذه الحضارات التي كان لها تاريخ طويلا مع فن التصوير نتيجة الاحتكاك القائم بينهم ، إضافة إلى مزاولة بعض العرب في مكة والمدينة صناعة الأمثال والأصنام التي كانوا يعبدونها ويقدسونها قبل الإسلام، وكذلك خروج القوافل التجارية وانعقاد الأسواق، هذا كله إضافة إلى تداول المسكوكات المصورة بينهم .

2-1 الموقع الجغرافي للجزيرة العربية :

تقع الجزيرة العربية في جنوب غربي آسيا بين ثلاثة بحار " حيث المحيط الهندي العميق والخليج الفارسي يفصلانها عن الهند وفارس، كما يفصلها البحر الأحمر من الغرب عن شمالي إفريقيا."[1] فهي تشكل رقعة جغرافية مترامية الأطراف، "تقع في القسم الجنوبي الغربي من قارة آسيا، وهي أقصى منطقة في هذه القارة في هذا الاتجاه، تبلغ مساحتها ثلاثة ملايين كيلومتر مربع وتعد أكبر جزيرة في العالم، ويطلق العلماء العرب عليها اسم جزيرة العرب تجاوزا، ولعل ما دفعهم إلى النظر إليها بشكل تجاوزي أمران الأول"[2]:إحاطة الأنهار والبحار بها من جميع أقطارها وأطرافها فصاروا فيها في مثل جزيرة من جزر البحر والثاني: أن المنطقة تشبه جزيرة بشرية يتحدث سكانها اللغة العربية وتحدها من ناحية الشمال مجموعة بشرية يتحدث سكانها بلغات أخرى ما دفع أحدهم أن يقول هؤلاء العلماء أن يقول "إنّ المنطقة تسمى جزيرة العرب لأنّ اللسان العربي فيها شائع وإن تفاضل[3].

---

[1] ينظر كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، تر: منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، ص 13.

[2] محمد سهيل طقوس، تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النفاس، بيروت، ط1،2009، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص 12.

ويذكر ابن خلدون" أن جزيرة العرب، يحيط بها البحر الحبشي من الجنوب، وبحر القلزم من الغرب وبحر فارس من الشرق وتفضي إلى العراق فيما بين الشام والبصرة على ألف وخمسمائة ميل بينهما."[1] وقسم العرب قديما الجزيرة العربية" إلى خمسة أقسام كبرى اليمن والحجاز وتهامة ونجد واليمامة أو ما يطلق عليها بالعروض".[2]

ويبين كارل بروكلمان جنس سكان الجزيرة العربية "أنّهم العرب الذين يمثلون الجنس الشرقي وهم ضرب من جنس البحر المتوسط السائد في شمال إفريقية اختلطوا بجنس الشرق الأدنى."[3] ومع العلم" أنّ معظم أراضي الجزيرة العربية كانت أراضي صحراوية هذا كان سببا في عدم النزوح إليها بل كان على العكس سببا في هجرة الكثير منها لذلك كان العرب أقل الشعوب تمتزجا مع الشعوب الأجنبية، ولكن جنوب البلاد كان أكثر ملائمة للاستقرار والزراعة من شمالها الصحراوي فازدهرت هناك عدة حضارات راقية ولا تزال عدة مباني وآثار تشهد على حضارتها كبناء السدود والمدن ومن هذه الحضارات نذكر مملكة سبأ في الجنوب و في شما الجزيرة الغربي مملكة تدمر، وبعدها الغساسنة وفي شمال شرق الجزيرة العربية إمارة المناذرة.[4] كما لا ننسى مكة والمدينة .

يؤكد لنا الموقع الجغرافي لشبه الجزيرة العربية على مدى الاحتكاك القوي والمباشر للعرب بفنون التصوير التي كانت سائدة في الحضارات السابقة كالساسانية والرومانية والبيزنطية وينفي الادعاءات التي تقول أن العرب ليس لهم أي تذوق فني أو معرفة بفنون التصوير .

---

[1] ابن خلدون، المقدمة، ج1، دار يعقوب، دمشق، ط1، 2004، ص 281

[2] عبد الحكيم الكعبي، موسوعة التاريخ الإسلامي–عصر النبوة–، دار أسامة للنشر، الأردن،2009، ص 19

[3] ينظر كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية ، ص 15.

[4] ينظر أبو الحمد محمود فرغلي ، التصوير الإسلامي ،نشأته موقفه الإسلام منه وأصوله، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ص ص16،17.

2-2 عبادة الأصنام والأوثان:

سادت في شبه الجزيرة العربية عدة معتقدات دينية كالوثنية وهي عبادة الأصنام والأوثان والتقرب إليها وهذه المعتقدات كانت راسخة في وجدان الإنسان العربي متغلغلة في نفسه ولقد ذكرت أسماء هذه الأصنام في القرآن الكريم منها اللات والعزى والمناة كما ذكرت الأنصاب والتماثيل والأوثان وقد وردت عدة تعريفات للأصنام والأوثان منها " أنّ الصنم ما كان معمولا من خشب أو من ذهب أو فضة وجاء على صورة إنسان."[1] وأما" إذا كان المصنوع من الحجارة فهو وثن." [2]وقد قيل تعريف آخر فهناك من يرى" أنّ الصّنم صورة بلا جثة أو ما كان على صورة خلقة البشر وأما الوثن مالا صورة له."[3] أما" الأنصاب فهي أحجار نصبها الجاهلي وذبح عليها ذبائحه وقد يكون النصب حجرا للعبادة أو منحرا تحول بمرور الزمن إلى صنم يعبدونه." [4] فالنصب متعلق بالذبح والنحر عكس الصنم، ومن الأوثان التي كانت تعبد بمكة نذكر(ذو الخلصة) "صنم أنثى مروة بيضاء منقوشة، عليها كهيئة التاج وكانت بتبالة بين مكة واليمن."[5]

ومن الآلهة الأخرى التي كانت تعبد (هبل) وهو "من أعظم آلهة قريش وكانت تستقسم عنده بالقداح". [6] و"كان مصنوعا من خرز العقيق على صورة إنسان وكانت يده اليمنى مكسورة."[7]

وورد في القرآن الكريم أسماء آلهة العرب المشهورة والتي كانت تسميها "بنات الله "وهي اللات و العزى و المناة وكانت تقول أنهن بنات الله وهن يشفعن إليه فلما بعث

---

[1] ابن كلبي، الأصنام، تح :أحمد زكي باشا، دار الكتب المصرية، مصر، ط3، 1995، ص 53.

[2] أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2003، ص71.

[3] محمد سهيل طقوس ، تاريخ العرب قبل الإسلام ،ص 245.

[4] المرجع نفسه، ص 245.

[5] ابن كلبي، الأصنام، ص 34.

[6] المصدر نفسه، ص 34.

[7] الأرزقي، أخبار مكة وما جاء فيها من آثار، عبد المقصود خوجة، جدة، ط2، 2005، ص ص 94 95.

الله رسوله أنزل عليه في قوله تعالى:" **أَفَرَءَيتُمُ ٱللَّٰتَ وَٱلعُزَّىٰ ١٩ وَمَنَوٰةَ ٱلثَّالِثَةَ ٱلأُخرَىٰٓ ٢٠ أَلَكُمُ ٱلذَّكَرُ وَلَهُ ٱلأُنثَىٰ ٢١ تِلكَ إِذا قِسمَةٌ ضِيزَىٰٓ ٢٢ إِن هِيَ إِلَّآ أَسمَآءٌ سَمَّيتُمُوهَآ أَنتُم وَءَابَآؤُكُم مَّآ أَنزَلَ ٱللَّهُ بِهَا مِن سُلطَٰنٍ .**"[1] أمّا (اللات) فيقصد بها " الآلهة كانت تعرف في الطائف ب"الربّة" أي السيدة أو "أم الآلهة وكانت صخرة مربعة."[2] و(العُزى) "أي الكلية القدرة والعزة فلم تكن إلا شكل آخر للآلة الثانية اللات وكانوا يعبدونها في صورة الكوكب السماوي الزهرة "فينوس."[3] وأمّا (المناة) فهي "إلهة القضاء والقدر وكانت معروفة في مكة وشاعت بين قبائل هذيل المجاورة ."[4]

وقدّس العرب آلهة أخرى غير هذه الثلاثة المشهورة والتي أدخلها عمر بن لحي إلى شبه الجزيرة العربية وهي (نسر)، (يعوق)، (يغوث)، (وود) وقد ورد ذكر هذه الأصنام في القرآن الكريم في صورة سيدنا نوح :" " **قَالَ نُوحٌ رَّبِّ إِنَّهُمْ عَصَوْنِي وَٱتَّبَعُواْ مَن لَّمْ يَزِدْهُ مَالُهُۥ وَوَلَدُهُۥٓ إِلَّا خَسَارًا ٢١ وَمَكَرُواْ مَكْرًا كُبَّارًا ٢٢ وَقَالُواْ لَا تَذَرُنَّ ءَالِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا ٢٣** "[5]

والإله نسر "كان صنما من الحجارة في صورة نسر."[6] و"يعوق كان على صورة فرس تاريخ."[7] وأمّا "يغوث كان في صورة أسد أما ود فكان على صورة رجل قد دبر عليه عليه حليتان متزر بحلة وقد تقلد سيفا وتتّكب قوسا وهو يمثل إله الحرب في الجاهلية

---

[1] سورة النجم، الآية 19-20.

[2] ابن الكلبي، الأصنام، ص 16.

[3] كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، ص 26.

[4] ابن كلبي، الأصنام ، ص 26.

[5] سورة نوح الآية /21-23.

[6] أبو محمد محمود الفرغلي ، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله ، ص 18.

[7] محمد سهيل طقوس ،تاريخ العرب قبل الإسلام ، ص 251.

وصواع صنم على هيئة امرأة."[1] ومن الأصنام الأخرى نذكر سعد وذو الكفلين والأقيصر والفَلْس وذو الشرى وسعير ونهم وشمس .

وعند فتح مكة وجدت فيها عدة تصاوير منها صورة السيدة مريم وابنها عيسى عليهما السلام وصورة النبي إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، فعن أسامة بن زيد أنّه قال: " دخلت مع رسول الله صلى الله عليه وسلم الكعبة فرأى فيها صورا، فأمرني أن آتيه بدلو من الماء، فجعل يبل الثوب ويضرب به الصور."[2] وذكر لنا الأرزقي في كتابه أخبار مكة "أنّ الكعبة حين أعيد بناؤها زوقت دعائمها وسقفها وجدرانها من الداخل بصور تمثل بعض الأنبياء والملائكة والشجر منها صورة السيدة مريم وفي حجرها السيد المسيح."[3] "وروى عن ابن عائذ في المغازي أنّ صورتي عيسى وأمه عليهما السلام بقيتا حتى رآهما من أسلم من نصارى غسان ،فقال: إنّكما لبِبلاد غريبة ،فلما هدم ابن زبير البيت ذهبتا فلم يبق لهما أثر."[4] ولما جاء الرسول صلى الله عليه وسلم عندما فتح مكة أمر بمحوها وإزالتها جميعا."[5]

ومنه يمكن استنتاج أنّ العرب عرفوا الصور متمثلة في تماثيل الآلهة التي كانوا يقدسونها ويعبدونها في صور وأشكال مختلفة في صورة آدميين أو حيوانات، كما عرفوا الصور الجدارية من خلال تزيين جدران الكعبة من الداخل بصور الأنبياء وهذا يؤكد أنهم عرفوا فن التصوير ومارسوه في الجاهلية وينفي ادعاءات بعض المستشرقين الذين نفوا عن العرب ذلك، وما ثبت ذلك "ما وصل من أسماء لبعض من اشتغل بصناعة الأصنام وبيعها قبل الإسلام من العرب مثل (أبو تجزأة)."[6].

---

[1] محمد سهيل طقوس، تاريخ العرب قبل الإسلام، ص 250.

[2] أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب، ص 5.

[3] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله ، ص 19.

[4] أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب ، ص 6.

[5] حسن الباشا، فنون التصوير الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1966، ص17.

[6] المرجع نفسه ، ص ص 14، 15.

2-3 القوافل التجارية و الأسواق :

تعتبر مكّة المكرمة من أهم المراكز التجارية في الجزيرة العربية لأنها كانت همزة وصل بين المدن الأخرى وجميع تمر من خلالها لأنها منطقة لعبور السلع وممر التجارة، وقد بين لنا القرآن الكريم رحلتي الشتاء و الصيف في سورة قريش " فكانت رحلة الشتاء إلى اليمن السعيد حيث سادت حضارة سبأ، وكانت رحلة الصيف إلى الشام أرض الهلال الخصيب حيث ازدهرت هناك الفنون الرومانية و البيزنطية."[1]

تواصلت مكة من خلال هاتين الرحلتين مع الحضارات السابقة، ولم تكن بمعزل عنها بل كان هناك تقارب بينهم ولم يكن هذا التواصل والتقارب للتجارة فقط وكسب المال، بل ساهم أيضا في نشر الثقافة بمختف فروعها حيث كانت سببا في نقل التحف الفنية والآثار والتعرف على عادات القوم وطبائعهم مما أنتج خط تواصل فكري بين هذه الأمم والإطلاع على فنونها واقتناء منتجاتها بغية الحصول عن طريقها على المال الوفير.

وكانت معظم الأسواق تقام بقرب الكعبة "لتصل الحياة العربية إلى أوج نشاطها في تلك الأسواق في أمور البيع والشراء وكذلك شتى الأمور التي تتعلق بالنظم القبلية سياسية كانت أم اجتماعية واقتصادية."[2] وأشهر سوق كان في مكة هو سوق عكاظ أين كان الشعراء يقولون الشعر ويتباهون به ينتقد شعرهم بالسلب أو بالإيجاب، فهم قديما كانوا يحتلون مكانة مرموقة بين القبائل، إذ يعتبرون اللسان الحامي عن قبيلتهم، وقد تعددت أغراض الشعر بين وصف وفخر وهجاء وغزل، وأكثر ما وصفوه الصحراء والحيوانات فقد كان الشاعر" يعمد إلى إمتاع سامعيه بأبيات في وصف الصحراء وحيواناتها النموذجية كالجمل الذي اتصلت حياتهم به اتصالا وثيقا."[3]

---

[1] أبو الحمد محمد الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله، ص 19.

[2] المرجع نفسه ، ص ص 19، 20.

[3] كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب العربية ، ص ص 29، 30.

امتلك عرب شبه الجزيرة العربية حسا فنيا وذوقا راقيا في الوصف واستلذاذ الشعر وتذوقه، وهذا ما زاد من احتكاكهم المباشر بفنون الحضارات السائدة في شمال وجنوب مدينة مكة، وقد كان ذلك عن طريق الانتقال بينهم بسبب القوافل التجارية وإقامة الأسواق ما أسهم في تقوية التواصل بينهم ،والتعرف على تراثهم وفنونهم وحرفهم.

2-4 تناول النقود المصورة

عرف الإنسان العربي النقود وتعامل بها قبل الإسلام وكانت هذه النقود مصورة، كما اصطلح على تسميتها بالمسكوكات وكانت الصور التي تحملها في معظمها صور ملوك بيزنطيين أو ساسانيين، "فقد كان لموقع الجزيرة العربية الوسط بين الإمبراطوريتين الساسانية والبيزنطية أثر كبير في النشاط التجاري والمالي."[1] ولمّا كانت أسواق مكة من أعظم الأسواق إضافة إلى وجودها قرب الكعبة الشريفة فإنهم استفادوا من قداسة هذه المدينة وزادوا في معاملاتهم التجارية والنقدية كما قال احمد صالح العالي: "والعرب لم تكن لديهم عملة خاصة يتداولون بها بل تداولوا بالدنانير الذهبية البيزنطية والدينار البيزنطي "وهو وحدة من وحدات السكة الذهبية ...والمعروف أنّه ينقش عليه اسم الملك أو الأمير الذي أمر بضربه، وعرف العرب هذه المسكوكة الذهبية البيزنطية واستعملوها قبل الإسلام وبعده."[2] والدراهم الفضية الساسانية، وكان الدرهم "من الفضة ويحمل صورة كسرى الفرس بوجهه الجانبي وعلى رأسه التاج الساساني وعلى الوجه الثاني للدرهم صورة لحارسين بسلاحهما أو يقفان بدون سلاح فيمكن اعتبارهما كاهنين بينهما معبد النار."[3]. وكانت هذه النقود تجلب مع التجار وقوافلهم التجارية.

ومنه يمكن أن نتأكد أن العرب تعاملوا بالنقود المصورة رغم أنهم لم تكن لديهم عملة خاصة إلا أنهم تعاملوا بالدينار البيزنطي والدرهم الساساني لأنهما عُمْلَتا أعظم

[1] عبد الله خورشيد قادر، الأصول الفنية لتصوير المسكوكات الإسلامية حتى سقوط بغداد ،الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1 ،2012، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 49.

[3] عبد الرحمن فهمي محمد، النقود العربية ماضيها وحاضرها، دار القلم، القاهرة، 1964، ص 24.

إمبراطوريتي ذاك العصر، وميزوا بينهماعن طريق الرسومات التي كانت تحملها كلا منهما.

والخلاصة من هذا كلّه هي أنّ عرب شبه الجزيرة العربية عرفوا فن التصوير قبل الإسلام ومارسوه كفن من الفنون وهذا بسبب الموقع الجغرافي لشبه الجزيرة العربية؛ إذ أنها كانت تقع وسط أكبر دولتين كان لهما تاريخ طويل مع فن التصوير هما الدولة البيزنطية والدولة الساسانية، ونتج ذلك بسبب الاحتكاك المباشر بينها وبينهما عن طريق التجارة والمسالك، إضافة إلى تداول النقود المصورة، ولا ننسى أيضا آلهة العرب التي كانوا يعبدونها المتمثلة في الصور المجسمة أو الصور الجدارية، والعرب لم تجلب التماثيل من خارج مكة فقط بل كان الناس في مكة أيضا يمارسون صناعتها والتصاوير التي زوقت بها الكعبة أكبر شاهد ذلك .

3-موقف الإسلام من التصوير :

شغلت مسألة التصوير عقول العديد من الفقهاء والعلماء، فلا يخلو أي كتاب في الفن الإسلامي حول التحدث عن مسألة التصوير وموقف الإسلام منه، فكل كتاب تناولته إلا ووجدت صاحبه يتحدث ويثير هذه المسألة ، وهذا بسبب ورود أحاديث نبوية شريفة في الصحيحين تتوعد المصور بعذاب من الله وتبين موقف الرسول صلى الله عليه وسلم المعادي له، لكن هذا لا يعني أن العرب والمسلمين قاطعوا فن التصوير ولم يمارسوه بتاتا، فما وصلنا من إبداعات رائعة مصورة ومزخرفة في صفحات الكتب والمخطوطات أكبر حجة على ذلك، كما لا ننسى الصور الموجودة على جدران القصور والقلاع ، والآن أصبحنا نعيش في عصر الصورة التي لا يمكننا الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال، فيتوجب علينا أن نناقش موضوع التصوير في الإسلام، وسنستعرض في هذا المبحث موقف القرآن الكريم من فن التصوير ثم نتطرق إلى موقف السنة النبوية التي كان موقفها سببا رئيسيا في نفور المسلمين منه، وأخيرا سنتطرق إلى موقف فقهائنا وعلمائنا منه.

3-1 موقف القرآن الكريم من التصوير :

بحسب تصريح الكثير من العلماء والمؤرخين فإنّه لم يرد في القرآن الكريم أي نص صريح يمنع ويحرم تصوير الكائنات الحية، لكنّ البعض من العلماء حرموه لأنّهم رأوا فيه مضاهاة لخلق الله كما ربطوا التصوير و أوثقوه ببعض الآيات القرآنية التي تنسب التصاوير إلى الله عز وجل فوصف بالمصور في الآيات التالية :

1- " **هُوَ ٱلَّذِي يُصَوِّرُكُم فِي ٱلأَرحَامِ كَيفَ يَشَآءُ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلعَزِيزُ ٱلحَكِيمُ** ."[1]

[1] سورة آل عمران، الآية 6.

2- " **هُوَ ٱللَّهُ ٱلۡخَٰلِقُ ٱلۡبَارِئُ ٱلۡمُصَوِّرُ لَهُ ٱلۡأَسۡمَآءُ ٱلۡحُسۡنَىٰ يُسَبِّحُ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ٢٤**"[1]

3-" **وَلَقَدۡ خَلَقۡنَٰكُمۡ ثُمَّ صَوَّرۡنَٰكُمۡ ثُمَّ قُلۡنَا لِلۡمَلَٰٓئِكَةِ ٱسۡجُدُواْ لِأٓدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبۡلِيسَ لَمۡ يَكُن مِّنَ ٱلسَّٰجِدِينَ ١١**."[2] فكلمة المصور التي وردت في هذه الآيات الكريمة تخص مراحل خلق الإنسان وتكوينه ثم جعله على صورة وهيئة خاصة به وهذه المعاني بعيدة كل البعد عن التصوير بالألوان والخطوط ،فلا مضاهاة فيها لخلق الله، وعند تتبعنا لمعنى صور ومصور ويصوركم نجد أن الله تعالى قصد بذلك إعطاء المخلوق صفات معينة يتميز بها عن غيره مثل اللّون والجنس والطول والتناسق والتناسب بين الأعضاء .

أما في قوله تعالى : " **ٱللَّهُ ٱلَّذِي جَعَلَ لَكُمُ ٱلۡأَرۡضَ قَرَارا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءوَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡ وَرَزَقَكُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمۡ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ رَبُّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٦٤**."[3] وقوله تعالى: " **خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضَ بِٱلۡحَقِّ وَصَوَّرَكُمۡ فَأَحۡسَنَ صُوَرَكُمۡ وَإِلَيۡهِ ٱلۡمَصِيرُ ٣**."[4] وقوله تعالى:" **ٱلَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّىٰكَ فَعَدَلَكَ ٧ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ٨**"[5]

وفي هذه الآيات تحريم لمضاهاة خلق الله، فالإنسان مهما حاول أن يكون متقننا في عمله فإنّه لا يستطيع أن يجاري خلق الله ولو بنسبة يسيرة، فالله وحده القادر على خلق الإنسان وبث الروح فيه لا غيره

[1] سورة الحشر، الآية 24.

[2] سورة الأعراف، الآية 11.

[3] سورة غافر، الآية 64.

[4] سورة التغابن، الآية3.

[5] سورة الانفطار، الآية 8/7 . .

أما الآية التي أسيء فهمها وتم تحريم التصوير من أجلها هي في قوله تعالى" **يا أَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّمَا ٱلخَمرُ وَٱلمَيسِرُ وَٱلأَنصَابُ وَٱلأَزلَٰمُ رِجس مِّن عَمَلِ ٱلشَّيطَٰنِ فَٱجتَنِبُوهُ لَعَلَّكُم تُفلِحُونَ ٩٠.**"[1]

وقُصد بالأنصاب في هذه الآية الكريمة حسب رأي المفسرين "الأحجار الكبيرة والأصنام التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القرابين، فليس في هذه الآية إذن أي تحريم للتصوير أو عمل التماثيل".[2]

إذا يمكن القول بأن القرآن الكريم لم يحرم التصوير وإنما نهى عن التماثيل التي كانت تعبد من دون الله و خوفا على المسلمين من العودة لعبادتها من جديد لأن الإسلام كان في بدايته ولم يستقر في نفوسهم بعد، وعمل التماثيل يعتبر شرك ووثنية والإسلام نهى عن أي شيء له صلة بهما.

3-2 موقف السنة النبوية الشريفة من التصوير :

جاء الإسلام يدعو إلى عبادة الله وحده لا شريك له، ويبعد المسلمين عن عبادة الأوثان والأصنام، وحمايتهم من الرجوع إلى أيام الجاهلية، وخوفا عليهم أن تزيغ عقيدتهم نهاهم عن عبادة الأصنام وصناعتها ومحو كل التماثيل التي كانت موجودة في الكعبة الشريفة، ويذكر لنا الكلبي في كتابه الأصنام "أن الغرض من إقامة التماثيل في الأصل هو تبجيل الراحلين وتعظيم شأنهم بين قومهم، غير أنّ النّاس نسوا ذلك الغرض بمرور الزمن وتقادم العهد فاتخذوها آلهة يعبدونها من دون الله."[3] لذلك نجد الكثير من الأحاديث النبوية الشريفة التي وردت في الصحيحين تنهى عن التصوير خوفا من الغرض السابق ذكره، ومن هذه الأحاديث التي وردت نذكر منها: "عن عائشة أنها قالت: "واعد الرسول

[1] سورة المائدة، الآية 90.

[2] زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي،دار الكتاب المصرية، القاهرة، 1940، ص ص 74 75.

[3] ينظر ابن الكلبي، كتاب الأصنام، ص ص 51،52.

صلى الله عليه وسلم جبريل عليه السلام في ساعة يأتيه، فجاءت تلك الساعة لم يأته، وفي يده عصا فألقاها من يده و قال ما يُخْلِف الله وعده ولا رسله ثم التفت فإذا جرو كلب تحت سريريه فقال: يا عائشة متى دخل هذا الكلب هاهنا؟ فقلت: ما دريت فأمر به فأخرج فجاء جبريل فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم واعدتني فجلست لك فلم تأت فقال منعني ذلك الكلب الذي كان في بيتك إنا لا ندخل بيتا فيه كلب ولا صورة."[1]

وقال النووي عن هذا الحديث " قال العلماء سبب امتناع الملائكة عن دخول بيت فيه صورة كونها معصية فاحشة وفيها مضاهاة لخلق الله تعالى وبعضها في صورة ما يعبد من دون الله تعالى و سبب امتناعهم من دخول بيت فيه كلب لكثرة أكله النجاسات ولأن بعضها يسمى شيطانا كما جاء به الحديث والملائكة ضد الشياطين ولقبح رائحة الكلب والملائكة تكره الرائحة القبيحة."[2]

وعن عائشة رضي الله عنها قالت :" أنها نصبت سترا فيه تصاوير فدخل رسول الله صلى الله عليه وسلم فنزعه قالت فقطعته وسادتين، فقالت كان الرسول صلى الله عليه وسلم يرتفق* عليهما."[3]

وعن عبد الله بن عمر أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "الذين يصنعون الصور يعذبون يوم القيامة يُقال لهم أحيوا ما خلقتم."[4]

وعن عبد الله قال قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "إنّ أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون. "[5]

---

[1] أبو الحسن مسلم، صحيح مسلم، مج 3، ج 5، دار المعارف، لبنان، د ت، ص 156.

[2] حافظ محي الدين أبو زكريا النووي، المنهاج في شرح صحيح مسلم بن حجاج، شرح النووي على مسلم، بيت الأفكار الدولية، الأردن، السعودية، د ت، ص 1330.

* يرتفق بمعنى يتكأ.

[3] المرجع نفسه، ص 160.

[4] المرجع نفسه، ص161.

[5]أبو الحسن مسلم، صحيح مسلم، ص161.

وعن سعيد بن أبي الحسن قال جاء رجل إلى ابن عباس فقال إني رجل أصور هذه الصور فافتني فيها فقال له: أدن مني فدنا منه ادن مني فدنا حتى وضع يده على رأسه قال أنبئك بما سمعت من رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول كل مصور في النار يجعل له بكل صورة صورها نفسا فتعذبه في جهنم ،وقال إن كنت لا بد فاعلا فاصنع الشجر وما لا نفس له ."[1]

وممّا ورد في صحيح البخاري في قوله حدثنا أبو زرعة قال: دخلت مع أبي هريرة دارا بالمدينة فرأى أعلاها مصورا يصور قال سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: "ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي فلْيَخْلُقوا حبة و ليخلقوا ذرة ."[2]

وعن عائشة رضي الله عنها قدم رسول الله صلى الله عليه وسلم من سفر وقد سترت بقرام* لي على سهوة* لي فيها تماثيل فلما رآها رسول الله صلى الله عليه وسلم هتكه وقال: أشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله " قالت فجعلته وسادة أو وسادتين."[3]

وعن عائشة رضي الله عنها "أنّها اشترت نُمرقة* فيها تصاوير فقام النبي صلى الله عليه وسلم من الباب ولم يدخل فقلت أتوب إلى الله مم أذنبت؟ قال ما هذه النُمْرُقَة؟ قلت لتجلس عليه وتتوسدها قال: إنّ أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة يُقال لهم: أحيوا ما خلقتم وإنّ الملائكة لا تدخل بيتا فيه صورة ."[4]

---

[1] أبو الحسن مسلم، صحيح مسلم، ص 162.

[2] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، البصائر الجديدة، د ت، ص 1131.

* القرام هو الستر.

* سهوة هي الرف.

[3] المصدر نفسه، ص1132.

* نمرقة بمعنى وسادة.

[4] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص 1132.

وعن أنس رضي الله عنه قال كان قرام لعائشة سترت به جانب بيتها فقال لها النبي صلى الله عليه وسلم: "أميطي عني فإنه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي."[1]

وعن عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود أنه دخل على أبي طلحة الأنصاري يعوده قال: فوجد عنده سهل بن حنيف فدعا أبو طلحة إنسانا، فنزع نمطا من تحته، فقال له سها بن حنيف: لم تنزعه؟ قال: لأنّ فيه تصاوير، فقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم فيها ما علمت، فقال سهل: ألم يقل رسول الله صلى الله عليه وسلم إلا ما كان رقما في ثوب؟ قال بلى، ولكنه أطيب لنفسي ."[2]

وعن أنس بن مالك يحدث قتادة قال: كنت عند ابن عباس وهم يسألونه ولا يذكر النبي صلى الله عليه وسلم حتى سُئل فقال سمعت محمدا صلى الله عليه وسلم يقول: "من صوّر صورة في الدنيا كُلف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح وليس بنافخ ."[3]

فهذه الأحاديث نجد النهي فيها صريحا عن صناعة التماثيل وعن تصوير كل ما فيه روح، إنسانا كان أو حيوانا أو طيرا، ونجد أحاديث التصوير تجيز تصوير ما ليس فيه روح كالشجر والزهر أو الأرقام والنقوش كما ورد في حديث رد ابن عباس في الذي جاء يطلب منه أن يستفتيه في مهنة التصوير. واستثنت بعض الأحاديث في النهي لعب الأطفال كالعرائس ونحوها كما ورد في قول عائشة رضي الله عنها "خرج النبي صلى الله عليه وسلم ذات غداة وعليه مرط مرحل من شعر أسود." [4]ومعناه أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد لبس رداء أو كساء من صوف عليه صور رحال إبل .

[1] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص 1132.

[2] الإمام مالك، الموطأ، دار الكتب ،الجزائر، د ت، ص 554.

[3] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، المرجع السابق، ص 1133.

[4] أبو الحسن مسلم، صحيح مسلم، ص 145.

وعن عائشة رضي الله عنها قالت " كنت ألعب بالبنات،* فدخل علي رسول الله صلى الله عليه وسلم وعندي جواري. فإذا دخل خرجن و إذا خرج دخلن."[1]

وفي حديث آخر قالت: " أنّ النبي صلى الله عليه وسلم قدم عليها من غزوة تبوك أو خيبر وفي سهوتها ستر فهبت الريح فكشفت عن بنات لعائشة لُعَب. فقال: "ما هذا يا عائشة؟ " قالت: بناتي. ورأى بينهن فرسا له جناحان من رقاع. فقال:"ما هذا الذي أرى وسطهن؟ " قالت: فرس. قال: "وما هذا الذي عليه؟" قالت: جناحان. قال:" فرس له جناحان؟ "قالت: أما سمعت أنّ لسليمان خيلا لها أجنحة. قالت: فضحك رسول الله صلى الله عليه وسلم حتى بدت نواجذه."[2] رواه أبو داود و النسائي.

ومن جميع الأحاديث السابق ذكرها نستنتج أن الرسول صلى الله عليه وسلم في البداية نهى عن التصوير جملة وتفصيلا خوفا على المسلمين من الرجوع إلى عبادة الأصنام ونسيان الواحد الأحد، ثم بعدما شق الإسلام طريقه واستقر في نفوس المسلمين بدأ التخفيف في هذا النهي والتحريم كتصوير الشجر والنهر والزهر، بعد ذلك استثنى لعب الأطفال من بنات ودمى فأجاز بيعها وشراءها، وهذا ما يؤيده الطحاوي في قوله "بأن الشارع نهى أولا عن الصور كلها، وإن كانت رقما، لأنّهم كانوا حديثي عهد بعبادة الصور، ثم لما تقرر نَهْيُه عن ذلك، أباح ما كان رقما في ثوب للضرورة إلى اتخاذ الثياب، وأباح ما يمتهن، لأنّه يؤمن على الجاهل تعظيم ما يمتهن."[3]

---

* لعب الأطفال أو التماثيل الصغيرة.

[1] السيد سابق، فقه السنّة، دار الحديث، القاهرة، ط1،2004 ، ص 1062.

[2] المرجع نفسه ، ص ص 1062، 1063.

[3] المرجع نفسه ، ص 1064.

3-3 موقف الفقهاء من فن التصوير :

اجتمعت كل المذاهب الإسلامية تقريبا على تحريم التصوير، لأنهم رأوا فيه مضاهاة لخلق الله " وهناك إجماع على تحريم التصاوير والتماثيل من المذاهب الإسلامية عموما التي ظهرت وازدهرت خلال نصف الثاني من القرن الثاني للهجرة و ظهرت آراء لفقهاء آخرين كأبي حنيفة وسفيان الثوري ومالك بن أنس واتفق كثير منهم على أنّ التحريم يشمل جميع الصور البشرية والكائنات الحية وأنّ المصور الذي يقوم بتشبيه خلق الله يقوم بعمل محرم و يجب منعه."[1]

ونرى أنّ أصحاب المدرسة الشافعية أفتوا فتوى تنص على تحريم التصوير لأنهم اعتبروه من الكبائر و رأوا فيه تجاوزا للعقيدة مثلما هو الشأن لمرتكب الكبائر ونص الفتوة هو:"قال أصحابنا وغيرهم من العلماء، تصوير صورة الحيوان حرام شديد التحريم وهو من الكبائر لأن متوعد عليه الوعيد الشديد المذكور في الأحاديث، وسواء صنعه بم يمتهن أو بغيره فصنعته حرام بكل حال لأن فيه مضاهاة لخلق الله ، وسواء كان في ثوب أو بساط أو درهم أو فلس أو إناء أو حائط أو غيرها، وأما تصاوير الشجر والرحال والإبل، وغير ذلك مما ليس فيه صورة حيوان فليس بحرام."[2] ... و أما اتخاذ المصور فيه صورة حيوان فإن كان معلقا على حائط أو ثوبا ملبوسا أو عمامة ...مما لا يعد ممتهنا فهو حرام، وإن كان في بساط يداس أو مخدة ووسادة ونحوها ممّا يمتهن فليس بحرام ... ولا فرق في هذا كله بين ما له ظل وما لا ظل له، وهذا تلخيص مذهبنا في المسألة."[3]

يعتبر عبد الله بن عباس أول من أفتى في قضية فن التصوير (ت 68هـ/687 م) فهو يعتبر من الصحابة الملازمين للرسول صلى الله عليه وسلم

---

[1] عبد الله خورشيد قادر، الأصول الفنية، تصوير المسكوكات الإسلامية، ص 95.

[2] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، المرجع نفسه ،ص 1131.

[3] حافظ محي الدين أبو زكريا النووي، المرجع نفسه، ص 1329.

وروى عنه كثيرا من الأحاديث عندما سأله رجل يعمل التصاوير فقال له أنا إنسان إنّما معيشتي من صنعة يدي، وإني أصنع هذه التصاوير، فقال ابن عباس: "لا أحدثك إلا ما سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول:" من صور صورة فإنّ الله معذبه حتى يتفسخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبدا .فربا الرجل ربوة شديدة واصفر وجهه فقال: "ويحك إن أبيت إلا أن تصنع بهذا الشجر : كل شيء ليس فيه روح. "[1]

فابن عباس أجاز لهذا الأعرابي تصوير الشجر وكل ما ليس فيه روح ولم ينهه عن التصوير كلّه، فلو حرّم الإسلام التصاوير كان من الأولى أن ينهى عن صناعتها وهذا ما يؤكده حسن الباشا في قوله: "وإذا كان الإسلام قد حرّم عبادة التصاوير فمن الأولى به أن ينعى عن صناعتها ويؤيد هذا الرأي ابن عباس رضي الله عنه الذي أباح لصانع التصاوير الذي جاء يستشيره في أمر صناعة الشجر وكل شيء ليس فيه روح تزول شبه الرجوع إلى الأوثان والأصنام ولاسيما لأنّ القوم حديثو العهد بهذه العبادة."[2]

ومن الصحابة الذين حرموا التصوير "أبو هريرة (ت 75هـ/694 م) وهو صحابي مشهور كان سريع الحفظ روى عن الرسول صلى الله عليه وسلم العديد من الأحاديث اعتبر التصوير كله حرام ويخص كل ما خلقه الله سبحانه وتعالى لأنّ فيه مضاهاة لخلق الله ولا فرق بين ما له ظل وما لا ظل له حتى أنّه أنكر ما ينقش على الحيطان."[3]

وجاهد بن جبر (ت 101هـ/ 719م) "وهو صديق ابن عباس وتتلمذ على يده وقد أكد على تحريم التصوير وأجاز تصوير الشجر بما لا يثمر و أما ما يثمر فقد ألحقه بما له روح."[4]

وأمّا الزهري وهو أبو عبد الله محمد (ت 124هـ/ 741م) "أكد في فتواه على النهي لا الكراهية فقال: " النهي في الصورة على العموم وكذلك استعمال ما هي فيه ودخول

[1] ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، ط1، ج 10، مكتبة الأمير فهد الوطنية، 2001، ص 409

[2] عبد الله خورشيد قادر، الأصول الفنية لتصوير المسكوتات الإسلامية ،ص 92.

[3] ينظر ابن حجر العسقلاني ، المرجع السابق، ص 399.

[4] ينظر المرجع نفسه،ص 409.

البيت الذي هي فيه، سواء كانت رقما في ثوب أو غير رقم، وسواء كانت في حائط أو ثوب أو بساط ممتهن أو غير ممتهن عملا بظاهر الأحاديث."[1]

وبالنسبة للإمام أحمد بن حنبل ت(241هـ/855 م) فأمر الإنسان الذي يدخل الحمام ويرى صورة فيه فعليه أن يحكها فإن لم يقدر فعليه بالخروج.[2]

وقد جاء بعده البخاري ومسلم وذكرا في الصحيحين أحاديث كثيرة حول منع الصور والدعوة إلى إزالتها والقضاء عليها وذاع صيتها بين المسلمين وانتشرت كثيرا بينهم وآثرت تأثيرا كبيرا فيهم، وهناك من يخالف هؤلاء الفقهاء الرأي ويرى أنّ التصوير في الحمامات أمر ضروري لأنّه يجعل النفس ترتاح ويخفف عنها الهموم ويرفه عليها ومن بينهم الرازي وهو طبيب وفيلسوف مشهور (ت 313هـ/925م) إذ قال: "إنّ الصور الجميلة إذا جمعت إلى صورتها حسن الأصباغ من الأصفر والأحمر والأخضر بنسب معينة في أشكالها فإنها تعمل على شفاء الكآبة والهموم وتطهر الأرواح فيزول ما فيها من هموم ."[3]

ومن الفقهاء الذين أجازوا التصوير في الإسلام مكي ابن أبي طالب حموش الأندلسي (ت 470هـ/1077م) فذكر أنّ التصوير مباح وأنّ فرقة المعتزلة المعروفة تجيز التصوير.[4]

في حين نجد أنّ الإمام الغزالي (ت 505هـ/ 1111م) أفتى في كتاب الإحياء "بتحريم التصاوير على باب الحمام وجدرانه الداخلية عند ذكره لمنكرات الحمام حيث قال: "إنّ الصور على باب الحمام أو داخل الحمام منكر يجب إزالته وإن لم يقدر إزالته فعليه الذهاب إلى حمام آخر لأنّ مشاهدة المنكر حرام، ويكفيه أن يشوه وجهها ويبطل به صورتها، ولا يمنع تصوير الأشجار وسائر النقوش سوى صورة الحيوان ."[5]

---

[1] عبد الله خور رشيد، الأصول الفنية لتصوير المسكوتات الإسلامية، ص 94.

[2] أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب، دار الأفاق العربية ، القاهرة،2003 ، ص17.

[3] المرجع السابق، ص 98.

[4] المرجع نفسه، ص 99.

[5] أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب، ص 17.

فالإمام الغزالي حرم تصوير ما فيه روح وإن الروح تكمن في الرأس فإن قطع الرأس أو أزيل جازت الصور، ولا يرى ضرا في تصوير ما ليس فيه روح كالنقوش والشجر .

ويرى الإمام يحي بن حمزة في" كتاب التصفية "رؤية مشابهة لرؤية الإمام الغزالي فعلى داخل الحمام أن يشوه الصورة بقطع رأسها وهنا تبطل الصورة، أو يغير الحمام ولا يمنع صورة الشجر وسائر النقوش."[1]

في حين أن ابن العربي (ت1240/638م) يرى أنّ الصورة محرمة إذا كانت كاملة، أما إذا كانت على الملابس أو الستائر استنادا إلى الحديث."إلا رقما في ثوب وكذلك إذا كانت الصور على الوسائد أو على الفراش أو إذا لم تكن كاملة كأن تكون الصور مقطوعة الرأس، وحينما تكون الصورة كاملة وغير مشوهة فإنها تعتبر حرام، وإذا ما علقت في أماكن عالية تحتل الصدارة فهي محرمة."[2] كما يرى" أنّ تصوير ذات الأجسام حرم بالإجماع وإن كانت رقما، فأربعة أقوال : الأول المطلق على الظاهر والثاني المنع مطلقا حتى الرقم وإذا كانت الصورة باقية الهيئة قائمة الشكل حرمت، وإذا قطع الرأس أو تفرقت الأجزاء جاز وهذا هو الأصح و الرابع مما يمتهن جاز وإن كان معلقا لم يجز."[3]

فابن عربي يرى أن الصورة حرام إذا كانت كاملة فوجب علينا قطع رأسها لإباحتها وإنها إذا كانت معلقة حرام أيضا لأنها تشغل عن ذكر الله وتذكرنا بالدنيا إما إذا كانت رقما في الملابس والستائر فلا بأس بها.

وقد نادى علي بن عبد الله الغزولي الطبيب الدمشقي المشهور(ت 1261) بضرورة وجود الصور في الحمام لأنّ الصور الجميلة فيه فيها فائدة كبيرة للمستحمين وقال:"إنّ الحكماء القدماء الذين عملوا الحمام تيقنوا أنّ المستحم يفقد الكثير من قواه ففكروا في

[1] أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب ، ص ص 17،18.

[2] ينظر القسطلاني، إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري، ج8، ط6، المطبعة الكبرى الأميرية بولاق، مصر 1305هـ، ص 485.

[3] ابن حجر العسقلاني، المرجع السابق، ص 405.

كيفية جبر ذلك، فتوصلوا لأنّ النظر إلى التصاوير المرسومة بألوان جميلة تعوض المستحم ما يفقده من قواه الحيوانية والنفسانية والطبيعية. فرسوم الحرب والقتال والملحمة للحيوانية والعشق والتفكير في العاشق والمعشوق للنفسانية، والبساتين وصور الأشجار والأثمار والأطيار للطبيعية."[1]

وقد عارض القرطبي (ت 672هـ/ 1273م) الرأي الذي نادى به الفقهاء في جواز التصوير،فالله سبحانه و تعالى هو الواحد القادر على أن يخلق كل شيء فالإنسان لا يستطيع أن يخلق أي شيء في هذا الوجود ، لهذا فالتصوير حرام لأي مخلوق من مخلوقات الله وبسبب هذا اعتبر التصوير مضاهاة لخلق الله و يرى " أن من صورّ صورة ذات روح للعبادة أشد عذابا ممن لا يصورها للعبادة."[2] كما يرى أنّ " الملائكة لا تدخل بيتا فيه صورة لأنّ متخذها قد تشبه بالكفار لأنهم يتخذون الصور في بيوتهم ويعظمونها فكرهت الملائكة ذلك وهجرت ذلك البيت ."[3]

وذكر الحلي أحد فقهاء الشيعة ت (673هـ/ 1273م) " في كتاب لم يصلنا أنّ بيع وشراء الصور محرم لتحريم عملها كما جاء في الأحاديث النبوية الشريفة."[4]

وأما الإمام النووي (ت 675هـ/1276م) فقد اعتمد على الأحاديث النبوية الشريفة في تبيان موقف الشافعية من التصاوير، وفسر النووي حيث الرسول صلى الله عليه وسلم "لا تدخل الملائمة بيتا فيه تصاوير" قال العلماء سبب امتناعهم من بيت فيه صورة كونها معصية فاحشة وفيها مضاهاة لخلق الله تعالى وبعضها في صورة ما يعبد دون الله تعالى."[5] وقد عارض النووي الفقهاء الذين أجازوا تصوير ما لا ظل له وقال أن هذا باطل

[1] الفن الإسلامي (مداخل)، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، ج1، تونس، 1994، ص 172.

[2] ابن حجر العسقلاني المرجع السابق، ص 397.

[3] المرجع نفسه، ص ص 405-406.

[4] زكي محمد حسن، فنون الإسلام، ص 164.

[5] حافظ محي الدين أبو زكريا النووي، المنهاج في شرح صحيح مسلم بن حجاج، ص 1330.

فلا فرق عنده بين تصوير ما له ظل وما ليس له ظل فكله حرام. و"يرى أنه لا بأس بالتصوير على المنسوجات الأشجار وغيره مما ليس بحيوان. " [1]

تعددت الآراء بين الفقهاء حول مسألة التصوير فمنهم من حرمه كلّه ورأى فيه تجاوزا للعقيدة الإسلامية شأنه شأن مرتكب الكبائر، وهناك من رأى فيه مضاهاة لخلق الله في أي شيء كان فيه روح أو لم يكن، ومنهم من أفتى بإباحة تصوير ما لا ظل له، أما الذي له ظل فهو حرام قطعا، وآخرون رأوا أنّ الصور المجسمة ذات الأرواح حرام، وأنّ ما يطأ تحت الأقدام جائز، ومنهم من سمح بتصوير النبات والحيوان أما تصوير الإنسان فهو غير جائز، وهناك من أمر بقطع رأس الصورة أو تفريق أجزائها لتصبح جائزة، وبعضهم أفتى بإزالة الصور من الحمام إن وجدت فيه أو الخروج منه إن لم يستطع إزالتها وهناك من جاء برأي مناقض ورأى بأن وجود التصاوير في الحمامات أمر ضروري لنفسية الإنسان وصحته. وآخرون استثنوا لعب الأطفال، وربما كان السبب في ذلك "لإثارة غريزة الأمومة عندهم ولإلفهم بتربة الأولاد."[2] وكل هذه الآراء جاءت نتيجة للأحاديث النبوية الشريفة التي ورد ذكرها عن النبي صلى الله عليه وسلم. وتقريبا معظم الفقهاء المسلمين أجمعوا على كراهية التصوير وخصوصا تصوير ذوات الأرواح لما فيها من تقليد لخلق الله عزّ وجل. لكن بالرغم من هذه المواقف المتشددة إلى أنه وصلتنا رسومات وتصاوير رائعة وجميلة كانت في العصر الأموي كرسومات قصر عمرا وقبة الصخر.

وبعدما تعرفنا على موقف الفقهاء المتشدد لفن التصوير وتحريم بعضهم لهم ونهي الآخرين عليه سنتدرج إلى موقف العلماء المسلمين منه، والذي صرح الكثير منهم بإباحته وتحليله لما فيه من فوائد جمة .

[1] حافظ محي الدين أبو زكريا النووي، المنهاج في شرح صحيح مسلم بن حجاج ، ص 1330.

[2] ينظر أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب، ص 132.

3-4 موقف العلماء المسلمين من فن التصوير:

يرى معظم العلماء المسلمين أنّ التصوير أمر ضروري في حياة الإنسان لأنهم وجدوا فيه فوائد كبرى وأنّ الصورة لا بأس بها ومباحة إذا كانت بعيدة عن الوثنية والتقديس وسنستهل برأي الشيخ محمد عبده (1266-1323هـ/1849- 1905م) الذي أفتى بإباحته بعد التأكد من عدم خطره على العقيدة والتوحيد خصوصا أنّ الصورة أصبحت أمرا أكثر من ضروري في التعليم وجاءت فتواه كالتالي "إنّ الراسم قد رسم والفائدة محققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد محي من الأذهان، فإمّا أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة، وإمّا أن ترفع سؤالا إلى المفتي وهو يجيبك مشافهة، فإذا أوردت عليه حديث "إنّ أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون" أو فيما معناها ما ورد في الصحيح، فالذي يغلب على ظني أنه سيقول لك إنّ الحديث جاء أيام الوثنية وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسببين: الأول اللهو، والثاني التبرك بتمثال من ترسم صورته من الصالحين، والأول مما يبغضه الدين، والثاني ممّا جاء الإسلام لمحوه، والمصور في الحالتين شاغل عن الله، أو ممهد للإشراك به، فإذا زالا هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر في المصنوعات."[1]

فالشيخ محمد عبده هنا يبين لنا سبب تحريم الإسلام لفن التصوير فالأول اللهو الذي يبعد المسلم عن ربه والثاني أخطر وهو التبرك الذي يعتبر شرك جاء الإسلام لمحاربته، فإذا كانت غاية المصور غير تلك الأسباب جاز له تصوير ما فيه روح من إنسان وحيوان، ثم يضيف قائلا: "وبالجملة أنّه يغلب على ظني أنّ الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد تحقيق أنّه لا خطر فيها على الدين، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل. وليس هناك ما يمنع المسلمين من الجمع بين

[1] محمد عبده، الأعمال الكاملة، ج2، دار الشروق، بيروت، ط1،1993، ص 199.

عقيدة التوحيد ورسم صور الإنسان والحيوان لتحقيق المعاني العلمية وتمثيل الصور الذهنية."[1]

إذا كانت الغاية من التصوير إفادة الناس والمجتمع بالعلم فلا بأس به وهو مباح، أما إذا كانت غايته اللعب والتعبد شركا بالله فهو محرم. وهذا ما يؤكده أيضا عبد العزيز شاويش الذي رأى في التصوير فوائد كثيرة ولا يمكننا الاستغناء عنه فهو يفيد في كشف الحقائق العلمية، والتدبر في خلق الله ، فلكل زمن ظروفه الخاصة به فلا يرى ضرورة من تحريمه إذا كانت غايته غير العبادة والبعد عن الله إذ قال بأن "تحريم التصوير ليس معمما على جميع العصور والأزمنة، لأنّه في رأينا سبب في حفظ حقوق شرعية، كما هو الحال بالنسبة للغرقى والمجهولين ،كما يكون سببا في تحذير الأمة من اللصوص، فتنشر صورهم للتعرف عليهم، كما هناك صور تعرف فيها أسرار الله في خليقته، كما هي في صور الحيوانات وأجزائها التي تحتويها كتب التاريخ وفوائد أخرى للتصوير كثيرة، وإن كانت تتخذ للتعظيم والعبادة والتبرك، فهي حرام قطع، معذب صانعها ومعذب متخذها."[2] وأيد هذا الرأي أيضا محمد رشيد رضا إذ قال:" أرى أنّ علة ما ورد من الأحاديث أمر ديني محض يتعلق بصيانة العقيدة من لوازم الشرك وشعائره .إذ لم يكن يعن في صدر الإسلام وقبله اتخاذ العرب للصور والتماثيل إلا للعبادة ...فعلى هذا يحرم ما كان فيه قصد التعظيم الديني، وما كان شعارا دينيا للكفار، إذ قصد به التشبه بهم فمقصد الإسلام إزالة الشرك وشعائره والتشبه بأهله."[3] وبعدها بين فوائد التصوير السابق ذكرها ثم أكّد على ضرورته قائلا: :" فالتصوير ركن من أركان الحضارة، ترتقي

... به العلوم والفنون والصناعات والسياسة والإدارة فلا يمكن لأمة تتركه أن تجاري الأمة التي تستعمله، ولكن إذا استعمل في العبادات يفسدها لأنه يحولها إلى وثنية ."[4]

---

[1] محمد عبده، الأعمال الكامل، ص 200.

[2] أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب، تع: زكي محمد حسن، هلا للنشر،مصر، ط1، 2002، ص ص 206-207.

[3] محمد صدقي الجباخنجي، الفن و القومية العربية، المؤسسة المصرية العامة، مصر، ص ص 18-19.

[4] محمد صدقي الجباخنجي، الفن و القومية العربي، ص 20.

وأمّا المفكر الإسلامي محمد عمارة فإنه ربط تحريم التصاوير بوجود العلة فإذا انعدمت العلة انعدم الحكم أو الكره و جاز المكروه، وتحريم التصوير ارتبط بعلة العبادة والرجوع إلى الوثنية والشرك بالله، وبعد أن شغل الإسلام عقل وقلب المسلم واستقر في نفسه وابتعد مدة زمنية عن عهد الوثنية جاز له تصوير ما يشاء حيث قال: " أما الفقهاء الذين وقف الكثير منهم عند حرفية نص الأحاديث ولم يبصروا ارتباط تخريجها بعلة هذا التحريم ...ودوران هذا التحريم مع العلة وجودا وعدما ...فإن آخرين منهم قد اتخذوا موقفا مغايرا بجواز الصور والتماثيل طالما أن خوف الشرك والوثنية غير قائم."[1]

ثم جاء زكي محمد حسن سنة(1361هـ/1942م) برأي يقول فيه أن كراهية التصوير في الإسلام ترجع إلى عصر النبي نفسه، وأنّ أساسها الرغبة في إبعاد المسلمين عن الصور والتماثيل التي تقربهم من عبادة الأصنام، كما أنّ البساطة والترف اللذين كانا سائدين في فجر الإسلام كانا لا يشجعان على نحت التماثيل أو رقم الصور.[2] وأضاف قائلا: " فالمعروف أنّ التصوير من الكماليات وإذا انتشر زاد في الترف وأبعد الناس عن عبادة الله والجهاد في سبيله."[3] فقد كان النهي في صدر الإسلام عن التصاوير خوفا أن تنزع نفوسهم إلى ما كانوا عليه في الجاهلية وبقي راسخا في صدورهم زمنا طويلا، وهذا هو السبب الرئيسي في ظنه. وعصر الرسول صلى الله عليه وسلم كان عصر تقشف وزهد وعصر جهاد فلا وقت للمسلم في إضاعته في الكماليات لأنه إذا انتشر شغل الناس عن عبادة الله والجهاد في سبيله وبالتالي يكثر الترف الذي هو سبب هلاك الكثير من الأمم.

وبعدها نشر حسن الباشا رأيا سنة 1379هـ/1959م مفاده بأنّ " التصوير مباح إذا كان بعيدا عن عبادة الوثنية وعن منافسة الخالق في تشبيه خلقه ."[4]

---

[1] أحمد شوقي الفنجري، الإسلام والفن، دار الأمين، مصر، ط1، 1998، ص 124.

[2] ينظر زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، مؤسسة الهنداوي، مصر، 2012، ص 28.

[3] أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب، تع: زكي محمد حسن، ص 201.

[4] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 15.

أما عبد العزيز مرزوق اعتبر مسألة تحريم التصوير تهمة ألصقها به بعض المتزمتين من فقهاء المسلمين و برأ الدين الإسلامي من هذه التهمة فالقرآن الكريم لم يرد فيه ما يحرم التصوير أو يحلله وإنما ترك لنا هذه المسألة لنرجع فيها إلى حكم العقل وسنن التطور والرقي والظروف الزمنية الخاضعة لها ."[1]

ونختم برأي عيسى السلمان فقد ذكر أن النبي صلى الله عليه وسلم قد منع التصوير في أول الأمر خوفا من العودة إلى العبادة الوثنية السائدة في الجاهلية ولمّا تمكن الإسلام من قلوب المسلمين ولم يبق شك في العودة إلى الديانة السابقة فإنّ هذا التحريم قد زال."[2]

ومن خلال كل الأقوال السابقة يتضح لنا أنّ التصوير كان منهيا عنه في صدر الإسلام وعصر الخلفاء الراشدين لأنّه كان يذكرهم بعبادة الأصنام والوثنية إضافة إلى أن العصر كان قريب الصلة بديانة الجاهلية، وخوفا على المسلمين من العودة إليه والشرك بالواحد الأحد تم تحريمه. أما إذا زال هذا السبب وكانت التصاوير لا تمس العقيدة فلا بأس بها.

وبالرغم من جميع ما قيل وكيفما كانت الحال فإن تحريم التصوير في الإسلام لم يقض على هذا الفن قضاء تاما "ويشهد تاريخ الفنون الإسلامية بأن الفنانين المسلمين كانوا في كثير من الأحيان لا يكترثون بهذا التحريم فازدهر فن التصوير في كثير من الأقاليم الإسلامية المختلفة ولاسيما في الأقاليم التي كان لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير مثل إيران و في البلاد التي تأثرت بإيران في هذا الصدد إذ خضعت في بعض فترات التاريخ الإسلامي لنفوذها الثقافي كالعراق والهند و تركيا.[3]

4- أثر موقف الإسلام على فن التصوير:

[1] ينظر محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، 1965، ص 194.

[2] عبد الله خور رشيد، الأصول الفنية لتصوير المسكوتات الإسلامية، ص 108.

[3] المرجع نفسه ، ص 109.

لقد أثر موقف الإسلام من التصوير تأثيرا كبيرا على طبيعته في العصور الإسلامية ويظهر ذلك في الأمور التالية:

1- عدم استخدام التصوير في الحياة الدينية ونشر الإسلام كالمسيحية مثلا، وخلو المصاحف وأثاث المساجد من الصور والرسوم، فقد اعتبر التصوير الإسلامي مدنيا في طابعه، وفنا من فنون الدنيا فقط.

2- انصراف الفنان المسلم إلى إتقان الزخارف النباتية والهندسية والخطية التي قوامها فروع النباتات وأوراقها، وهذا ما أطلق عليه اسم "الأربيسك". زيادة على ذلك براعتهم الفائقة في الزخارف الهندسية وجميع أشكالها من مربع ومثمن ومستطيل ودائرة والأنجم، واحتلت الزخارف الخطية نصيب الأسد من الزخارف الأخرى لصلتها الوثيقة بالدين الإسلامي، لأن الإسلام اعتنى بالخط وجعله في مرتبة مرموقة فالله سبحانه وتعالى أقسم به في كتابه الكريم في سورة القلم،فأبدع المسلم إبداعا مذهلا في الزخارف الخطية ومنها اشتقت عدّة خطوط.

3- تم التأسيس لبعض القيم الجمالية منها البعد عن التجسيم، وعن محاكاة الطبيعة، وإهمال قواعد المنظور أو العمق، وزيادة على عدم مراعاة النسب التشريحية في رسوم وصور الإنسان والحيوان.

4- اقتصار المصور على تزيين المؤلفات الأدبية والعلمية والتاريخية بالصور التي توضح مضمون النص وتشرحه في المساحة البيضاء التي يتركها الخطاط له، إذ أنّه يتحرك دون حرية، وبسبب ذلك انعدم وجود أسماء المصورين في المخطوطات الإسلامية في القرون الأولى.

5- تعرض كثير من المخطوطات المصورة للتشويه وطمس الوجوه فيها أو حرقها، فضاع معها كم هائل من إبداعات المصورين الأوائل.

الفصل الثاني:

خصائص التصوير الإسلامي ومراحله عبر العصور الإسلامية .

1- الصورة ومضمونها الروحي في الحضارة العربية.

2- خصائص التصوير الإسلامي .

3- التصوير الإسلامي على مر العصور الإسلامية

خصائص التصوير الإسلامي ومراحله عبر العصور الإسلامية

1- الصورة ومضمونها الروحي في الحضارة العربية :

سأتطرق إلى جانب من الصّورة (فن التصوير) في الإسلام بعد الرّحلة السريعة الّتي غصت من خلالها في موقف الإسلام من فن التصوير ، فمن المعروف أنّ هذا الفن من الفنون الدخيلة على الإسلام وشبه الجزيرة العربية، فهو كان موجودا في البلاد التي فتحها المسلمون من أمثال العراق وإيران والهند وغيرها، فالجزيرة العربية" لم تعرف التصوير أو النحت أو غيرها من الفنون التي كانت منتشرة في اليونان أو مصر، ولم يهتم العرب بالفنون التشكيلية إلا بعد انتقال مركز الخلافة الإسلامية إلى خارج شبه الجزيرة العربية، وكان ذلك في عهد خلفاء بني أمية الذين تقلدوا الحكم عند انتقال الخلافة في دمشق."[1]

لم يكن التصوير معروفا في الإسلام ومهتما به إلا في عهد بني أمية، وقد تركوا تراثا في ذلك وازداد تطورا وازدهارا في خلافة بني العباس، بيد أنّ السؤال الّذي يتبادر للذهن هو: كيف وظف الإسلام الصورة؟ وكيف أدخلها في نظامه التوحيدي؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة لا بد لنا من الوقوف على القوام الروحي للفن الإسلامي ومضمونه العقائدي .

1-1 الفكر الروحي للفن التصوير الإسلامي :

يتميز الفن الإسلامي بارتكازه على أساس عقيدة التوحيد؛ لأنّ "حضارة الإسلام تنفرد برؤيتها الفنية والجمالية والتجريدية التي تنبع من موقف الفنان المسلم ومن الكون ...توحيدا وتنوّعا، انسجاما وتوازنا...وفي هذا التوحيد الوحدة والتنوع والثراء للتذوق الفني، بعيدا عن كل ما يشين السمو النفسي والصفاء الاجتماعي، والخير سمة

[1] دارس شهرزاد، منطلقات المنهج الفني الجمالي الإسلامي، مجلة (الكلمة)، ع 67، لبنان، 2012 ، ص 101.

من فنون المجتمع المسلم، إنّها فطرة سليمة، والفن الإسلامي يقوى ويضعف بقوة وضعف الفطرة، فهو مؤشر لها في صحتها واعتلالها."[1] لذلك تميزت حضارة الإسلام لوحدها بهذا التوحيد الذي كان سببا في التنوع والانسجام والتوازن.

قام الفن الإسلامي على أساس مثالي "فالفنان كان يسعى دائما إلى المعاني الكامنة وراء الأشياء خاصة المعنى الإلهي، ولذلك كان هدف الفنان المسلم من الفن ليس التعويض عن حاجة مادّية، وإنما كان الهدف الكشف عن أعماق الحياة وممارسة الكشف هي الإبداع والخلق، ممارسة الكشف هي التّقوى والتقرب من الله."[2]

سعى الفنان المسلم دائما إلى الكشف عن أعماق الحياة؛ وذلك من خلال عملية الإبداع والخلق، وهذه العملية هي التي تقوي صلته بالله وتقربه منه، فكلّما حاول الفنان استكشاف المعاني الكامنة وراء الأشياء حس بقوة الله وقدرته العظيمة، وبذلك يزداد إيمانه وتقواه، فكل صورة تصورها يد الفنان المسلم يقصد بها الحاجة الروحية الكامنة وراء الحاجة المادية، لأنّ الإسلام قام في أساسه على هذه القيمة الروحية، وهذا ما تثبته الدكتورة نعمت أحمد فؤاد بقولها: "لم يعط الفنان المسلم صورة الإنسان أو الشجر أو النهر كينونته...لأنّه يعتبرها ظلالا عابرة في طريق تطلعه الدائم إلى ما وراء الطبيعة ... إلى الله الواحد الخالق."[3]

والتعبير عن الواحد الأحد من خلال ملكوته المتمثل بالجنة والنار هو المبدأ الأساسي للفن الإسلامي؛ لهذا نرى الفنان المسلم لم يعبر عن هذا المبدأ إلاّ بالتسامي والإطلاق ولا شيء غيره.

---

[1] حامد سعيد، الفنون الإسلامية –أصالتها وأهميتها–،دار الشروق القاهرة، ط1،2010، ص 14.

[2] عفيف البهنسي، أثر الجماليات الإسلامية في الفن الحديث،دار الكتاب العربي، القاهرة، دار الوليد ، دمشق، ط1، 1998، ص 12.

[3] المهرجان الثقافي و الدولي للمنمنمات و الزخرفة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2010، ص 90.

لذلك خضعت الصورة في الإسلام إلى نظام الواحد الأحد، وهذه الصورة تقتضي التصوير الكلي والواقعي للأشخاص والحيوانات؛ أي يبتعد عن الواقع والطبيعة وهذا من مميزات الفن الإسلامي، "ومبدأ التوحيد يحتم على الصورة ثلاثة أمور:

1. التحوير في الصورة يعادل الابتعاد عن الله تعالى.
2. التجريد بمعنى الابتعاد عن الشكل الحقيقي لما خلقه الله تعالى.
3. النظرة الحدسية التي تسقط الفوارق بين الجزئيات ساعية إلى إعادة الاتصال بين الجزئي والكلّي، بين النّهائي ولا النّهائي، بين الإنسان والله دون المساس بذاته الإلهية." [1]

ولقد فرضت عقيدة التوحيد على فن التصوير الإسلامي، واحدة من أهمّ خصائصه هي النزعة التجريدية التي يستهدف الفنان من ورائها الكشف عن الجوهر الخالد، والوصول حقيقة الكون المطلقة بإلغاء كل ما هو حسي زائل، وهذه النزعة التجريدية تستند في حقيقتها إلى الوصول إلى الجوهر المطلق عن طريق الرمز، لذلك " لم تتجه الصورة الإسلامية مثلما هو الشأن في الغرب إلى الارتباط الواقعي بالعالم المرئي ،ولم تتماثل الحيز المنظور تحت ضغط النزوع إلى المحاكاة، وإننا نلمس في الموقف الإسلامي من التصوير رفضا واعيا للإيهام الشكلي وخداع النظر، فالصورة بالنسبة للمسلمين ليست سوى رمز وإيحاء بجوهر، ولا يمكن أن تسعى إلى تطابق واقعي مستحيل مع النموذج الواقعي، لأنّها وإن أوهمت لأي مظهر فإنها لن تبلغ التعبير عن الروح ."[2]

لم تسلك الصورة طريق الحضارات السابقة التي كان أساسها محاكاة العالم الواقعي، بل إنّ الصورة في الإسلام رمز يحمل دلالة الجوهر الإسلامي الذي هو التوحيد،

[1] اسماعيل الفاروقي ،الإسلام والفن، ص 43.

[2] الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة، ص 167.

والذي يكمن في منظورها الروحي للأشياء، فقد رسم الفنان المسلم لوحته على بعدين فقط، واستبدل العمق بالمنظور الروحي، ليتمكن المشاهد من رؤية الله في كل نقطة من اللوحة، دون المضاهاة في خلقه، ولذلك "إنّ الفنان المسلم يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب، لذلك فإنّه عندما يرسم شكلا في مخطوط ككتاب المقامات أو جدار كما في قصور سامرّاء فلم يكن يسعى من وراء الصورة الدقة والمحاكاة، بل إسقاط حدسه العام على عالم ذي حدود وفواصل، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة، بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قويا ..."[1]، وهكذا يبقى التحوير والتصحيف ما يميز الصورة في الإسلام، فالفنّان بهذا التحوير يريد الوصول إلى عالم الغيب بفضل حدسه الذي يسقطه على الواقع، وإذا أراد الوصول إلى عالم الغيب فإنّ المحاكاة لا تنفعه لأنها تنطلق من الواقع وتعود إليه، بعكس التحوير فإنّه ينطلق من الواقع ليصل إلى العالم الآخر عالم الغيب، وكلما كان التصحيف كبيرا كان الارتباط بعالم الغيب أكبر، حيث يحس الفنان بتفاهة الشيء الواقعي ويسعى للوصول إلى الجوهر المطلق.

وقد ربطت فلسفة التصوير الإسلامية بين "العالم المادي والعالم الروحي ربطا محكما ينزع إلى الكمال ويجعل من أعمال الفن نمطا فريدا في مزاياه، ولقد ارتبط هذا النوع من التصوير بتطور المخطوطات في شتى المجالات."[2]

ربط التصوير الإسلامي بين الواقع المادي والعالم الروحي ولم يفصل بينهما، وهذا هو حال جميع الفنون الإسلامية كما ذكرنا سابقا، وأكثر ما يظهر هذا الربط يظهر في المخطوطات الإسلامية، ولهذا فقد تأسس فن التصوير الإسلامي "على ثقافة جديدة اقترنت باتحاد النظرية العقلية الفلسفية بالفكر الإلهي المجرد، وهذا الاقتران شكل أساسا لمحتوى جمالي ارتبط بفن المنمنمات باعتبارها تعطي صورة خاصة لتمثيل ساطع لعملية

[1] عفيف البهنسي، جماليات الفن العربي، ص 67.

[2] المهرجان الدولي الثقافي للمنمنمات والزخرفة، وزارة الثقافة، ص 90.

الخلق الإلهي من دون أن تقع في ما يضاهي خلق الإلهي، فكانت بمثابة تعبير صوفي لاجتياز الزائل الواقعي والاتّجاه إلى الكلي غير المشخّص بفعل خيال المزوق وإيمانه القوي، وكأنه يضع منمنماته في مسار دائري بلا شوائب وفي مركزية إشعاعية تشكّل معدّلا موضوعيا لروح العقيدة الإسلامية."[1]

ينطلق الفنان المسلم من الواقع في صوره ثم يجتازه بكل حرية وطلاقة إلى ما وراءه للبحث عن المثل، عن الله لذلك نراه يسبح في خياله مشكّلا لنا ما لم نتصوّره في حياتنا أبدا وهذا الخيال يتغذّى من روح وعقيدة الإسلام، لذلك كان الإسلام الينبوع الصّافي الّذي يغترف منه المصور المسلم ما أراد من تصاوير، فهو سنده الدّائم ولم يأخذ عن الطّبيعة بل أراد أكثر من ذلك، أراد إلغاءها لأنّها في نظره حاجب يمنعه من التّأمل، وهذا ما جعل المنمنمات فنا تنعكس فيه جميع خصائص الفنّ الإسلامي.

1-2 المنظور الروحي للصورة :

ارتبط فن التصوير الإسلامي في جوهره بعقيدة التوحيد، وأهم ميزة ربطت بين فن التصوير والتوحيد هو المنظور الروحي، هذا الأخير الذي يربط الصورة بالإلهي المجرد لاحتوائه على مجموعة من الخصائص تختلف عن المنظور الخطي عند الغرب، والذي كان عند اليونان وعند الصين والهند، وإن كان المنظور عند هذا الأخير يقترب من المنظور الروحي عند المسلمين، ولكن يخافه في أشياء كثيرة، والآن سنكتفي بذكر خصائص المنظور الروحي التي عدّدها لنا الدكتور عفيف البهنسي والمتمثلة فيما يلي:[2]

[1] المرجع نفسه المهرجان الدولي الثقافي للمنمنمات والزخرفة ، ص 94.

[2] ينظر عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ص ص 43،44،45.

1-إنّ المنظور الروحي يحدد مرتسم الأشياء على المسطح، أو هو يؤول إلى رسم شريحة الأشياء والمواضيع وقد تكشفت في جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء.

2-بهذا نقول إنّ مهمة الفنان العربي كانت دائما التعبير عن الرسم بذاته، فيما كانت مهمّة الفنان الغربي التعبير عن المشهد بذاته.

3-لقد اهتم المصور المسلم في رسم تصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لأنه وعاء المضمون الروحي للأشياء، هذا المضمون المرتبط بمقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء دون مقدرة الإنسان.

4-ثمة أمر مهم في المنظور الروحي هو أنّ الكائنات والكون كلّه موجود بالنسبة لله لأنّه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائما بالنسبة للإنسان. وهكذا فإنّ الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الإنسان، وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة، بين رؤية الله ورؤية الإنسان، فالرؤية الإلهية هي رؤية إشعاعية لشمولها وضخامتها، وهي رؤية جميع الجوانب لأنّها صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة لأنّ الله يملأ الوجود .

5-إذا كان الموضوع في المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله فإنّ هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئا جديدا وواقعا جديدا يفرض نفسه على الناظر، والمصور الروحي يأخذ من الواقع عناصره الفنّية (السجادة مثلا والطاولة والإطار المعماري والأشخاص) ويرسمها ثم يرصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيه من جمال فني، فليس ما يهمه جمال الشيء الموضوعي.

6-إنّ المنظور الروحي في اللوحة المسطحة يبقى حرا مطلقا لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث من خلال زاوية البصر المحددة.

وعليه فالصورة عند العرب لها قوانينها التي تحكمها، قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي "الله" ومفهوم فناء الأشياء وعلاقتها بهذا الوجود الأزلي لذلك يحاول الفنان أن يخطط لمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الأزلي، فالمنظور الروحي يقوم على هذا الأساس أنّ الله مصدر كل شيء ووجوده الأزلي، وفناء جميع الأشياء الأخرى بما فيها الإنسان كما في قوله تعالى" كُلُّ مَن عَلَيهَا فَان وَيَبقَىٰ وَجهُ رَبِّكَ ذُوٱلجَلَٰلِ وَٱلإِكرَامِ "[1]

2- خصائص الصورة في الحضارة العربية :

تميزت الصورة في الحضارة الإسلامية بعدة خصائص جعلتها تختلف عن الصورة في الحضارات السابقة (اليونانية والرومانية) فهي لا تلجأ إلى خداع النظر ولا تغفل قواعد المنظور إذ أنها ترتكز على بعدين فقط وتهمل العمق، ومما زاد الصورة تألقا هو حسن استخدام المصور العربي للألوان والتلاعب بدرجاتها من اللون الفاتح إلى الغامق زد على ذلك اتسامها بالتحوير عن الطبيعة والتجريد وسنتطرق لهذه السمات بالتفصيل :

2-1 التنوع والوحدة:

حيث تنقسم كل صورة " إلى موضوعات مستقلة يكاد كل منها يغني بذاته، ثم هي إلى ذلك تكون في مجموعها شكلا متكاملا ."[2] فنجد في الصورة الواحدة عدة مواضيع وكل موضوع مستقل بذاته لكن الغريب في الأمر أننا نجد كل تلك الموضوعات والتقسيمات وحدة متكاملة حتى أنك لا تستطيع الفصل بينها .

[1] سورة الرحمن، الآية 27/26.

[2] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ، دار الناشرون، لبنان، ط1، 2001، ص 25.

2-2 التجريد والمحاكاة والبعد عن الطبيعة:

التجريد والتحوير من بين أهم سمات الصورة في الإسلام لذلك "لم تتجه الصورة الإسلامية مثلما هو الشأن في الغرب إلى الارتباط الواقعي بالعالم المرئي ولم تتماثل مع حيز المنظور تحت ضغط النزوع إلى المحاكاة، وإننا نلمس في الموقف الإسلامي من التصوير رفضا واعيا للإيهام الشكلي وخداع النظر، فالصورة بالنسبة للمسلمين ليست سوى رمز وإيحاء بجوهر ولا يمكن أن تسعى إلى تطابق واقعي مستحيل مع النموذج الواقعي، لأنها إن أوهمت لأي مظهر فإنها لن تبلغ التعبير عن الروح[1]، فالمصور الإسلامي لم ينقل عن الطبيعة نقلا صادقا لأنه يرى في التحوير والتجريد ابتعادا عن خلق الله، وهو يريد البحث عن المثل التي هي خلف الصورة وليست الصورة في حد ذاتها حيث تقول الدكتورة نعمات عبد الفتاح: " لم يعط الفنان المسلم صورة الإنسان أو الشجر أو النهر كينونته....لأنه يعبر عن ظلال عابرة في طريق تطلعه الدائم إلى ما وراء الطبيعة... إلى الله الواحد الخالق.[2] فالصورة لم تسلك طريق الحضارات السابقة التي كان أساسها محاكاة العالم الواقعي فهذا يخالف تعاليم الدين الإسلامي الذي ينبذ خداع البصر، إن الصورة في الإسلام رمز يحمل دلالة الجوهر الإسلامي والذي هو التوحيد ويكمن في منظورها الروحي للأشياء "فلم يكن التصوير الذي تطور في الفضاء العربي الإسلامي مجرد نسخة مكررة لتلك الأساليب الموروثة في المنمنمات والخط والأرابيسك. "[3]

ويؤكد عفيف البهنسي أنّ الفنان المسلم لم يكن يهمه العالم الحقيقي المادي بقدر ما كان يهمه عالم الغيب لذلك سعى دائما للبحث عنه والوصول إليه في كل صورة كان يرسمها ولن يتأتّى له ذلك إلى عن طريق التحوير والتصحيف؛ إذ يقول :" إن الفنان المسلم يسعى إلى تجاوز علم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب، لذلك فإنه عندما يرسم شكلا في

---

[1] الفن العربي الإسلامي، ج1، المنظمة العربية للتربية والثقافة، تونس، 1994، ص 167.

[2] المهرجان الثقافي الدولي للمنمنمات والزخرفة، ص 67..

[3] حميد حمادي، التجربة الجمالية في التصوير في الفن الإسلامي،(مجلة الكلمة) ،ع 67، لبنان،1012،ص 78.

مخطوط ككتاب المقامات أو جدار كما في قصور سامراء فلم يكن يسعى من وراء الصورة الدقة والمحاكاة، بل أسقط حدسه العام على عالم ذو حدود وفواصل، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قويا ...[1] يبقى التحوير والتصحيف من أهم ما يميز التصوير الإسلامي، فالفنان بهذا التحوير يريد الوصول إلى عالم الغيب بفضل حدسه الذي يسقطه على الواقع، وإذا أراد الوصول إلى عالم الغيب فإنّ المحاكاة لا تنفعه لأنها تبدأ من الواقع وتعود إليه، بعكس التصحيف والتحوير الذي ينطلق من الواقع ليصل إلى العالم الآخر عالم الغيب، وكلما كان التصحيف كبيرا كان الارتباط بعالم الغيب كبيرا وقويا، فالتجريد يعتبر جوهر الفن الإسلامي ككل، وأساسه الذي يقوم عليه هو الفكرة الفلسفية العقائدية التي تقوم على وحدانية الله سبحانه وتعالى والإيمان المطلق بزوال كل الكائنات ماعدا هو تعالى وهذا ما يؤكده الدكتور"عبد العزيز مرزوق "حينما يتحدث عن تجريد الفنان المسلم للأشكال الموجودة في الطبيعة : "جمع الفنان الإسلامي في زخرفته عناصر الطبيعة المختلفة من حيوان ونبات وجماد بحيث يخرج بعضها من البعض وكأنه يرى بهذا أن المخلوقات كأنها سواء، يستوي لديه الإنسان والحيوان والنبات والجماد، باعتبار أنها لا تثبت على صورة واحدة بل تتغير من حالة إلى حالة، وليس لها جميعا إلا وجود زائل سائر إلى الفناء بينما الحق الباقي لا يعتريه تغيير ولا يلحقه فناء ".[2] وهنا يؤكد عبد العزيز مرزوق على حتمية فناء الكون وزوال المخلوقات وبقاء الله وحده لا شريك له كما في قوله تعالى في سورة الرحمن " **كُلُّ مَن عَلَيهَا فَان ٢٦ وَيَبقَىٰ وَجهُ رَبِّكَ ذُو ٱلجَلَٰلِ وَٱلإِكرَامِ ٢٧** ."[3]

فقد سعى الفنان المسلم دائما إلى الحق المطلق، والمثل الأعلى السرمدي المنزه عن كل شيء، ومن هنا كانت الوحدانية هي غايته وما يصبو إليه، لذلك اختار هذا الفنان أفضل الصيغ تعبيرا عن ذلك المضمون، وهذا عن طريق نزعته التجريدية وتصحيفه للأشكال، وفي

[1] عفيف البهنسي، جماليات الفن العربي ، عالم المعرفة، الكويت، 1978،ص 67.

[2] محمود حسين عشعش، المنمنمات الإسلامية في مشغولة فنية معاصرة، منشورات جامعة 7 أكتوبر،ص 28.

[3] سورة الرحمن/ الآية 27/26.

هذا الصدد يقول مارسيون بريون: "إنّ الفن التجريدي أقدر على التعبير عن الروحانية السامية العميقة من الفن التمثيلي، حيث لا يرتبط بالشكل الطبيعي فحسب ولكنّه أيضا يستطيع بغير طريق هذا الشكل إثارة حالات عاطفية أكثر انفعالية من تلك التي يثيرها الشكل الطبيعي."[1]مواصلا حديثه في نفس المضمون :"إنّ الفنان عندما كان يسعى إلى التعبير عن العاني الإلهية و الروحانية كان يلجأ إلى التجريد. وهذا ما حدث فعلا بالنسبة للفن الإسلامي عامة حيث عبر دائما بصورة غير تمثيلية عن المطلق المتعالي."[2]

ومن خلال الأعمال الفنية التي وصلتنا في فن التصوير يمكن أن نستنتج أنّ التجريد في التصوير الإسلامي كان وفق مستويين ،مستوى "يقوم بتحوير معالم الشكل الواقعي وتعديل نسبه وأبعاده وفقا لإرادة الفنان ورؤيته"[3]، ويظهر هذا جليا في تصوير الهيئات البشرية والكائنات الطبيعية التي زينت بها جدران القصور والحمامات، كما زينت بها صفحات المخطوطات والكتب.

أما المستوى الثاني وهو الذي عبر عن هذا التجريد بصورة كبيرة و عميقة ،حيث تمثل في الابتعاد كل البعد عن تمثيل العنصر الطبيعي ،والاتجاه نحو الجوهر المطلق، والاهتمام بحقيقته الباطنية الكامنة وراء شكله الظاهري الطبيعي،وهذا ما تمثل في فن الزخارف الهندسية و النباتية ما اصطلح عليه بالأرابيسك أو الرقش العربي.

فالتجريد في الفن الإسلامي هو نزعة فنية روحية نابعة من أعماق الفنان المسلم ومن نظرته الصوفية للكون والحياة،تلك النظرة التي جعلته يصبو دائما إلى كشف الجوهر المطلق، ولن يتأتى له هذا الكشف إلا بإلغاء المظاهر الشكلية الحسية التي تعتبر زائلة في نظره، والبحث فيما ورائها، وهذا ما يؤكده الدكتور عبد العزيز مرزوق في قوله: "لا يوجد

---

[1] عيد سعيد يونس، جمال وظلال–دراسة نقدية في جماليات الفن الإسلامي وظلاله على الفن الحديث،عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2015 ص 76.

[2] المرجع نفسه، ص ص76–77.

[3] المرجع نفسه، ص 77.

معنى الجمال في الفن الإسلامي، ولا تبرز قيمته الإنسانية إلا بفضل هذا التجريد الروحي، وبفضل الرغبة الدائبة في التعبير عن خفايا الحس."[1]

2-3 الابتعاد عن المجون والعربدة :

مجانبة التصوير الإسلامي في الأكثر لكل ما يوحي بالعربدة أو المجون وعدم إلقائه بالا للوجدانيات إذ كان ديدنه التسلية لا الإثارة"[2] لقد كان التصوير الإسلامي أساسا للملوك والأمراء ووصف كل ما يدور في بلاطهم وكان من المستحيل على المصور أن يصور غير ما كان يوجد فيها فقد كان البلاط الملكي بلاط المنازعات والشكايات إذ كانت تعد كما قال ثروت عكاشة بيوت المسلمين، ولهذا كان التصوير فيها أقرب كثير إلى الجد وابتعد كثيرا عن اللهو والتسلية.

2-4 إلغاء البعد الثالث (التسطيح):

اهتم المصور المسلم في تصوريه بعدم مضاهاة خلق الله لذلك عمد إلى عدم تصوير البعد الثالث "والتعبير عنه لأنه يعنى وعاء المضمون الروحي للأشياء، هذا المضمون المرتبط بمقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء دون مقدرة الإنسان."[3] فالصورة في الإسلام لم تخضع لقواعد المنظور كما هو متعارف عليه في التصوير الأوروبي لذلك جاءت الصورة مسطحة وكأنها على مستو واحد ورسمت على بعدين فقطهما الطول و العرض ولعل المصور المسلم كان ذكيا واستبدل العمق بالألوان وهذا ما سنتطرق إليه لاحقا بالتفصيل ومن المميزات الرئيسة للتصوير الإسلامي هو بعده عن التجسيم والبروز ابتعادا واضحا فقد ابتعد عن تصوير العمق لأن فيه مضاهاة لخلق الله "ولكنّه في الحقيقة عندما عزف عن تحقيق العمق الحسي والمادي الملموس الذي يتحقق بتأكيد المظهر البصري للأشياء، إنّما

---

[1] عيد سعيد يونس، جمال وظلال-دراسة نقدية في جماليات الفن الإسلامي وظلاله على الفن الحديث ، ص 79.

[2] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 25.

[3] عفيف البهنسي، أثر الجماليات الإسلامية في الفن الحديث ،ص 34.

كان يهدف إلى تحقيق نوع آخر من العمق أسمى من ذلك العمق الحسي، وهم العمق الوجداني أو المعنوي ."[1] ولعلّه استبدله بالمنظور الروحي للأشياء .

2-5 إغفال الانفعالات الوجدانية و النفسية التي تتراءى في الوجوه[2]:

ومن خصائص الصورة جمودها وعدم إظهار انفعالاتها ،فكانت الوجوه تظهر جافة لا حركات ولا أحاسيس فيها أي "عدم الدقة في مراعاة النسب الطبيعية في رسم أجزاء الجسم الإنساني أو بعبارة أخرى عدم مراعاة أصول التشريح."[3] ويرجع ثروت عكاشة السبب إلى أنّه مادام التصوير كان في خدمة البلاط الملكي فلابدّ له أن يتميز بمظاهر الوقار في القصر وأمام الحكام، إلا أنّ هناك بعض المصورين أغفلوا ذلك وأظهروا صورهم بتعبير وانفعالات رائعة وكأن الصورة تتكلم أمامك .

2-6 الاستعمال الجمالي للون :

صحيح أن المصوّر الإسلامي جاءت جميع صوره على بعدين فقط الطول والعرض لهذا جاءت مسطحة لا عمق فيها لكن بذكائه واستخدامه الجيد للألوان عوض العمق باستخدام الألوان وبروزها " حيث أن اللون الذي يضعه الفنان سرعان ما يبرز إلى الأمام أو يتراجع إلى الوراء تبعا لسخونته أو برودته، وبذلك توحي الألوان بذلك البعد الثالث رغما عن الفنان نفسه وكذلك تفعل الخطوط أيضا نفس الشيء."[4] ولمعرفة الفنان المسلم بأهمية اللون فإنه "اعتنى به عناية شديدة وأفرط في ذلك إفراطا ملحوظا مما يبعث في الصور إحساس بما لها من سحر عجيب."[5]

---

[1] محمود حسين عشعش، المنمنمات الإسلامية في مشغولة فنية معاصرة، ص 31.

[2] ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 25.

[3] عبد الفتاح مصطفى عنيمة، ميادين الحضارة العربية الإسلامية وأثرها على الحضارة الإنسانية ،ج3، دار الفنون العلمية، الإسكندرية، 2008، ص 120.

[4] محمد حسين عشعش، المرجع السابق ، ص 30.

[5] المرجع نفسه، ص 120.

إنّ اللّون هو الشيء الوحيد الذي يعطي للوحة بروزا وجمالا خاصا، يكشف عن أشياء كثيرة ويوضحها، حتى أنه استعمل في إخفاء الأشياء التي لا يريد المصور إظهارها، وأحيانا كثيرة ترى من خلاله الأشياء البعيدة قريبة والعكس، وهذا ما ينتج من خلال تفتيح اللون أو تغميقه، ويرى الدكتور أبو صالح الألفي أنه مرتبط أشد ارتباط بالنور، لأنه يظهر أكثر ما يظهر فيه إذ يقول "واستعمال الألوان في الفن الإسلامي يؤدي وظيفة جمالية أساسا ...وتستعمل الألوان الزرقاء والخضراء والذهبية بكثرة ....إلى جانب مساحات محدودة من الألوان الحمراء والصفراء والبنية... كما نشاهد في المنمنمات والتحف الزجاجية ... واللون الأخضر والأزرق: ألوان السماء والماء والسهل الخضيب وهي ألوان باردة."[1] استعمال الألوان في الفن الإسلامي غرضه الوظيفة الجمالية، والألوان التي استعملها الفنان المسلم كانت محدودة لم تتجاوز الخمسة ألوان منتقاة من الطبيعة والكون خصوصا ألوان السماء والسهول وهي ألوان ترتاح العين لرؤيتها ويحسّ المشاهد لهل بالراحة والطمأنينة، واللون الأخضر مذكور في القرآن الكريم كثيرا وهو يرمز إلى الجنة وهذا ما يؤكد سعي المصور الإسلامي الدائم وراء الجوهر المطلق والترفع عن العالم المادي للبحث والوصول إلى العالم الآخر، كما استخدم اللّون الذهبي بسخاء كبير فهو كما يقول صالح الألفي :"لون يسلب الأشياء أجسامها... وله بريق سحري... من شأنه أن يخرج الإنسان من الواقع الأرضي ويرفعه إلى السماء والجنة... واللون الذهبي ليس لونا بالمعنى الصحيح لأنه لا يشاهد في الطبيعة."[2]

استحضر الفنان المسلم بخياله الواسع لونا غير موجود في الطبيعة لونا ذهبيا، أعطاه ميزة خاصة، من شأنه أن يرفع المشاهد وينقله إلى السماء العليا وهذه غاية من غايات العقيدة الإسلامية. فالألوان التي استخدمها المصورون المسلمون مذكورة تقريبا في القرآن الكريم فقالوا " إنّ السندس هو الأخضر الفاتح، والاستبرق هو الأزرق، وفضّلوا الأحمر

[1] أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، دار المعارف، لبنان ، د.ت، ص 106.

[2] المرجع نفسه ، ص 106.

على غيره وسموه المرجان لورود اللفظ في القرآن الكريم في سورة الرحمن الآية 22 ...وسموا اللون الأبيض باللؤلؤ أما الأحمر القاني بالياقوت."[1]

ومنه نستنتج أن المصورين المسلمين بقوا دائما في دائرة القرآن والإسلام ولم يحيدوا عنها وهذا ما أضفى تلك اللمسة السحرية على أعمالهم .

2-7 الظل و النور :

إذا تحدثنا عن اللّون فلابد لنا أن نتحدث عن الظل والنور لأنهما يسيران في خط واحد، لقد اعتبر الإسلام النور جوهر الأشياء "**ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ.**"[2] وكان الرسول صلى الله عليه وسلم كما قال تعالى **(وَدَاعِيًا إِلَى ٱللَّهِ بِإِذۡنِهِۦ وَسِرَاجا مُّنِيرا ٤٦)**[3]، فلقد ألحّ الفنان المسلم على إبراز النور والتّعبير عنه وهو مبدأ أساسي في تكوين الجمالية الإسلامية ولأهمية هذا النور فقد انعكس على لوحات وصور المصور المسلم فلا تجد أية صورة خالية من ذلك الإشعاع المنير، وقد استعمل الفنان المسلم في كثير من الأحيان" اللون للدلالة على النور، ذلك أن اللّون يستعمل لذاته من جهة، ومن جهة أخرى لغرض وظيفة النور، لأن الألوان المستخدمة هي ألوان نقية صافية تعكس إشعاعها على الصورة، فبها يمكن التعبير عن الظلمة والنور، وأما الظلال فكانت وظيفتها جمالية تشكيلية، وهي في كثير من الأحيان لا تظهر بسبب سقوط بعض اللمسات الضوئية عليها، وهي تعطي النبرة والتنوع الجمالي الخالص".[4]

حمّل الفنان المسلم اللون مهمتين مهمة التعبير عنه ومهمة التعبير عن النور، فقد كان عمل اللون عمل النور في اللوحة لأن المصور كان ينتقي الألوان الصافية النقية

---

[1] بركات محمد مراد، الإسلام والفنون، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2007، ص 420.

[2] سورة النور/ الآية35.

[3] سورة الأحزاب / الآية 46.

[4] أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، ص 107.

لإظهاره في جميع صوره، وأما الظلال فكانت منعدمة تقريبا في الصورة لأن الصور كانت مسطحة فمستحيل أن تظهر فيها الظلال إلا من خلال التلاعب بالألوان .

2-8 ثراء الملمس السطحي:

يعدّ الملمس السطحي من أهم القيم التشكيلية التي يوظفها المصور المسلم في عمله ويتعامل معها بكثرة فالفن الإسلامي" من أغنى الفنون في التنويع الموجود في سطوح المباني وجدرانها وعلى التحف والأواني المختلفة ،ومختلف الصناعات التطبيقية، إذ نجد الفنان المسلم يستفيد من كل خامة ومن كل عنصر وفي كل لون في أنحاء السطح ،وإكسابه قيمة ملمسيه عالية، ومنوعا في اتساع العنصر الزخرفي كما استغل أيضا الظلال التي تلقيها العناصر على الأرضية للوصول إلى أعلى قيمة جمالية في الملمس."[1] فالفنان المسلم استغل جميع الخامات والزخارف والألوان لإغناء سطح لوحاته مستفيدا من التنويع الزخرفي من زخارف نباتية وهندسية وخطية فلا نجد أية صورة خالية من هذه الزخارف فنلاحظها في كل ما رُسم على جدران القصور والمساجد والمخطوطات والأواني و التحف كما انه استغل بعض ظلال العناصر المرسومة، "وقد تمثلت هذه القيمة الملمسية في هذا الإنتاج نتيجة تكرار عناصره ورسومه ووحداته وانتشارها لتشمل كل مساحة السطح وتغطي كل جزء فيه بحيث لا يترك الفنان مساحة فارغة "[2]، وهذا ما اصطلح عليه بعض الباحثين والعلماء بـ "كراهية الفراغ " وقال الدكتور زكي محمد حسن في كثرة استعمال الزخارف في الرسومات الإسلامية والفنون الإسلامية بصفة عامة: " تتجلى في ميل الفنانين المسلمين إلى تغطية المساحات وهربهم من تركها بدون زينة أو زخرفة، وهذا ما يلفت النظر في كثرتها في العمائر والتحف الفنية الإسلامية وهكذا كانت الفنون الإسلامية فنونا زخرفية قبل كل شيء"[3] أما عفيف بهنسي فيرى أنّ كراهية الفراغ كان "يقصد بها عند العرب محاربة إبليس التي لا

[1] ينظر أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، ص ص 107-108.

[2] محمود حسين عشعش ، المنمنمات الإسلامية في مشغولة فنية معاصرة ، ص 34.

[3] زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، دار رائد، بيروت، 1981، ص 44.

يقابلها بالأهمية إلا عبادة الله تعالى، فحيث يسعى المرء إلى مقاومة إبليس ،يكون قد أرضى الله وأطاعه، ولكي لا يترك الفنان العربي مجالا في عمله الفني لعبث إبليس وتخريبه فإنه يقوم بإشغال جميع الفراغات في عمله الفني، إما بإضافة عناصر شكلية أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو نباتية في رقشه ."[1]

لقد كانت آراء هؤلاء الباحثين كثيرة حول هذا الموضوع وقد فسّرها محمود حسين عشعش من الناحية الفنية "أنّ هذه الابتكارات لم تكن وليدة اللّحظة أو مجرد تعبير عن انفعال عابر، بل هي جهد مستمر ومعاناة دائمة من الفنان لتحقيق رغبته في الوصول إلى أعلى مراتب الكمال الفني، وهذا هو الأساس الكامن وراء إصرار الفنان المسلم وصبره."[2]

2-9 الخط وقدرته التعبيرية :

يعتبر الخط من أهم العناصر التي يمكن أن نلاحظ فيما يحيط بنا من أشكال وأشياء وجوده في حياتنا اليومية وإذا كان الخط في أبسط تعريفاته "هو ذلك الأثر الذي تتركه وراءه نقطة تتحرك في فراغ فيجيد ذلك الأثر المنساب طول الشيء أو حجمه، أو شكله ."[3] وأنواع الخطوط كثيرة في حياتنا منها الخط المستقيم والخط المنحنى الذي نراه في العناصر المعمارية كالقباب، وفي أوراق الأشجار والكثبان الرملية وأكثر ما يظهر في أمواج البحر .

أما الخط من الناحية التشكيلية فيعتبر من أهم عناصر وقيم اللغة التشكيلية لأنّ من أهم صفاته هي قدرته على التعبير عن الحركة والكتلة، وهو يعبر عن الحركة"بمعناه الجمالي الذي يتيح حركة ذاتية تجعل الخط يتراقص مع رونق مستقل عن أي غرض إنتاجي."[4] فللخطّ قدرة على تحديد الأشكال، وخلق الكتل والمساحات، وتحقيق التنوع في ترديدها والاتّزان في توزيعها .

---

[1] عفيف البهنسي، جماليات الفن العربي، ص 14.

[2] محمود حسين عشعش، المنمنمات الإسلامية في مشغولة فنية معاصرة، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 41.

[4] أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، ص 102.

كما يلعب الخط دورا مهما في العناصر الزخرفية فبه تتشكل العناصر النباتية والهندسية، ويبرز بوضوح في فن الأرابيسك بصورتيه المعروفتين، فهو يؤدي وظيفة أساسية في تشكيلهما، إذ أنّه يصبح له قيمتين، قيمة جماليّة صرفة، وقيمة رمزيّة دون أي دلالة تشخيصية، والزّخرفة العربية تتشكل أساسا من عدة خطوط مستقيمة ومنحنية، وحسب قول أبو صالح الألفي فإنّ الخط في منتجات الفن الإسلامي نوعان "الأول الخط المنحني الطياش الذي يدور هنا وهناك متجولا بكل حرية وانطلاق في حدود المساحة المخصصة للزخرفة، وهو لا يخرج عنها...فيه صفة السعي الدائب والانطلاق (لله المَشْرِقِ و المَغْرِبِ فأيْنَمَا تُوَلُوا فثَمَّ وَجْهُ الله) أما النوع الآخر فهو الخط الهندسي الذي تكون وظيفته تحديد مساحات تتكون منها حشوات تتجه نحو الدقة والصغر...وتضم هذه الحشوات زخارف لينة من النوع الأول، ويغلب أن تشكل هذه الحشوات أشكالا نجمية، أو أشكالا مضلعة، والشائع أنّ الخط الهندسي يعطي إحساسا بالاستقرار والثبات."[1]

ينطلق الخط المنحني الطياش في حرية للحركة، ويسعى دائما نحو اللاّنهائي ولا محدود نحو المطلق، فإنّه يعطي الإحساس نحو الاستمرارية واللانهائية، إحساس بحركة عارمة لا تتوقف أبدا وإن تثاقلت سرعتها أحيانا أو خفت فاستمرارها الدائم، أما الخط الهندسي فهو يمدنا بإحساس الثبات والاستقرار والسكون، حيث أنّ هذه الخطوط تجعلك تتحول بنظرك من المركز إلى الأطراف والعكس، وبحركة مستقيمة تشع في شتى الاتجاهات. فكأنّ الخطّ الأوّل يكون للتّخطيط والثاني يكون للدّقة والتوضيح، وعبقرية الفنان المسلم أنّه زاوج ودمج بين هذين النوعين في اللوحة الواحدة كشفت عن جمالية إسلامية، كلما انطلقت إلا ما لا نهاية له أحسست بالثبات والاستقرار لأنّ غرض هدف الفنان المسلم هو البحث والسعي عن المطلق والمطلق هو الله، والله موجود في كل مكان.

[1] أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، ص 103.

3- الصورة عبر العصور الإسلاميّة:

3-1 التصوير في العصر الأموي:

لقد كشفت لنا الأخبار والسير والآثار أنّ المسلمين في العصور الوسطى كانوا يزخرفون مبانيهم عن طريق التصوير واللوحات الفنية الجدارية، وهذا" من خلال ما ذكره التونخي أنّ عبد الله بن زياد بنى داره البيضاء بالبصرة بعد مقتل الحسين، وصوّر في بابها رءوسا مقطعة، وصوّر في دهليزها أسدا وكلبا وكبشا، وقال أسد كالح وكلب نابح، وكبش ناطح".[1] وهذا يدل على أنّ الفن الإسلامي قام في عصر بني أمية، وكان الطراز الأموي الذي ينسب إليهم أول طرز الفن الإسلامي ،ولما انتقلت الخلافة من شبه الجزيرة العربية إلى دمشق عاصمة الأمويين، كانت السيادة الفنية في ذلك العصر للفنانين السوريين، الذين قامت على أكتافهم هذا الطراز الأموي، وهو أسلوب انتقل من الفنون المسيحية إلى الشرق الأدنى إلى الطراز العباسي ،طبعا لم يخل هذا الطراز من التأثيرات الفنية الساسانية التي كانت منتشرة في الشرق الأدنى .

لكنّ التصوير الإسلامي لم يصبح موضوعا بين الباحثين إلا بعد أن كشف موزيل مجموعة الصور الحائطية في العصر الأموي "قصر عمرة بالشام"1898.إذ أدى وصول أخبار هذه الصور إلى دهشة وحيرة المستشرقين نظرا لما هو معروف من الكراهية الدينية والتحريم التام للصور في بعض الكتب الفقهية، لكن أدت كشوف "هرتزفلد" لعديد من الصور الحائطية في سمراء عام 1911إلى اعتبار فن التصوير ناحية من نواحي الحضارة الإسلامية، ويمكن تقسيم فن التصوير الإسلامي إلى :1- فن تمثيلي يشمل :أ- التصاوير الفسيفسائية، ب- المنمنمات. و2- الفن اللاتمثيلي ويشمل: أ-الخط، ب- فن التصوير الهندسي التجريدي (الأربيسك).[2]

---

[1] أحمد تيمور، التصوير عند العرب ،ص 7.

[2] بركات محمد مراد، الإسلام و الفنون، دار الثقافة والاعلام، الشارقة،2007، ص 321 322.

أمّا التصوير الإسلامي في العصر الأموي فلم تصلنا أية صور للمخطوطات ولذلك سوف نقتصر بالدراسة في التصوير في العصر الأموي على التصوير الجداري فقط.

أ- التصوير الجداري :

كان مع تولى معاوية الحكم نقل الخلافة الإسلامية من المدينة المنورة إلى دمشق عام (31هـ/661م)، وقد اتسعت الإمبراطورية الإسلامية في عهد بني أمية "فامتدت غربا إلى إسبانيا وشاطئ المحيط الأطلسي، وشرقا إلى شمال الهند وحدود الصين."[1] ومن المعروف أنّ دمشق كانت تعد مركزا من أهم مراكز الحضارة البيزنطية، فكانت هذه العاصمة سببا رئيسا في ظهور الفن الإسلامي وقيامه، وتحت حكم الأمويين الذي انتهى سنة 750م اتصلت الحضارة الإسلامية بحضارة الدولة الرومانية البيزنطية التي كانت موجودة بسوريا ومصر أي بلاد الشام، ومن جهة أخرى اتصلت بحضارة الفرس التي كانت موجودة في سوريا والعراق، ولمّا فتحت هذه البلدان تأثّرت الحضارة العربية بفنونها، كما تشهد عليها الآثار الفنية الباقية في قبّة الصخرة والمسجد الأموي. ورغم تأثر التصوير الإسلامي بعناصر الفنون الرومانية البيزنطية والعناصر الساسانية لصلة هذه الفنون ببلاد إيران، إلا أنّه كان هناك "تصويرا إسلاميا له طابعه وخصائصه، وعلى الرغم من أنّ التصوير الإسلامي هو في حقيقة الأمر ترقين للكتاب إلا أنّ منجزاته الأولى تصاوير جدارية ولوحات من الفسيفساء زينت بها المساجد والقصور "[2].

[1] نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ، دار المعارف ، مصر، 1974،ص17.

[2] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 65.

فالعمارة الإسلامية عرفت أقدم أنواع التصوير الإسلامي التي كان أهمها فسيفساء* قبة الصخرة والمسجد الأموي بدمشق إضافة إلى عديد الصور الجدارية الأخرى التي كانت موجودة في القصور والحمامات والاستراحات الصحراوية التي أنشأها الأمويّون في بادية الشام، فلم نجد أية صوّر للمخطوطات لذلك سوف نقتصر الدراسة في هذا العصر على الصور الجدارية فقط، وسنعرض الآن تصاوير فسيفساء قبة الصخرة.

1-الصور الفسيفسائية بقبة الصخرة :

تعدّ قبة الصخرة *من أقدم المنشآت المعمارية الإسلامية في العصر الأموي ومن أهم النماذج الباقية المحافظة على فسيفسائها ورونق جمال صورها الجدارية إلى غاية يومنا هذا "وتعتبر أول بناء أمر الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان بإقامته عام 72هـ/691م) بناء مثمن الشكل مكون من مثمن خارجي وكان السطح الخارجي من جدران البناء مغطى بالفسيفساء التي استبدلت بها لوحات من القاشاني بأمر السلطان سليمان القانوني عام 1503/1502م"[1]، وجدران المثمن الخارجي بقبة الصخرة "كانت تكسى في الأصل عند الإنشاء بالصور الفسيفسائية من الخارج ولكنها تساقطت وأعيد تزيين الجدران من الخارج ببلاطات من الخزف وذلك في وقت متأخر."[2] وهذه الفسيفساء "قوامها فصوص صغيرة أو مكعبات رقيقة من الزجاج و الحجر ومن صفائح الصدف روعى في لصقها على طبقة من

* الفسيفساء لغة: قطع صغيرة ملونة من الرخام أو الحصباء أو الخرز أو نحوه... يضم بعضها إلى بعض فيكون منها رسوم تزيين أرض البيت وجدرانه. والفسيفساء تثبيت مجموعة من مكعبات الزجاج الملون والشفاف وقطع الحجر الأبيض والأسود فوق طبقة من الجص أو الإسمنت التي تغطي السطح لتكوين موضوعات زخرفية، وكانت هذه الصناعة مزدهرة في العصر الإغريقي الروماني، واستخدمت في زخرفة الجدران في العصر البيزنطي .

* أولى المنشآت الإسلامية في بلاد الشام ولم تكن مسجدا بالمعنى المعروف بل قبة كما نقش على إفريزها واستعملت للصلاة لكن دون أن يكون لها مأذنة، ويقال أن الدافع في بنائها وتزيينها بالصور الفسيفسائية هو رغبة المسلمين أن يكون لهم بناء ضخم يضاهي في عظمته كنيسة القيامة وغيرها من المنشآت الدينية المسيحية في سوريا

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 65.

[2] ينظر كزويل.ك، الآثار الإسلامية الأولى، تر: عبد الهادي عبلة،دار قتيبة، دمشق،1984، ص ص 50-51.

الجص أن تكون مسطحة وفي وضع أفقي في حين ألصقت الفصوص المذهبة لصقا غير منظم وكذلك الفصوص المفضضة هذا علاوة على أنها ألصقت بميل حتى تعكس الضوء ويزداد بريقها."[1]وتتكون فسيفساؤها من "وحدات نباتية وصور أشجار كاملة بأوراقها وثمارها، طبيعية كالنخيل والزيتون والخيزران ومن ابتكار الخيال ."[2]

كما تتكون من" تشكيلات زخرفية نباتية كثيرة، نرى من بينها أشجار النخيل والصنوبر، وأنواع الفاكهة مثل العنب والرمان، وزخارف من نبات الأكانتس، كما توجد أيضا رسوم لأشجار محورة عن الطبيعة"[3]، بالإضافة إلى" امتزاج هذه التشكيلات بأنواع الزهور والقواقع وقرون الرخاء*الحافلة بالورود والفواكه وخصوصا العنب والبلح والرمان والتين والكمثري والتفاح."[4](الشكل 1)

ومنه ينتج أن جميع العناصر المستخدمة في فسيفساء قبة الصخرة هي زخارف نباتية "متنوعة تنوعا كبيرا ما بين أوراق وأشجار وزهور تنطلق من مزهريات أو تتماوج وتنثني في فروع وتفريعات للمراوح النخيلية أو سيقان العنب وورق العنب ونبات الأكانتس (شجرة اليهود)."[5] هذا ناهيك عن "وحدات الأهلة والنجوم، وكان الهلال معروفا في بلاد الفرس في العصر الساساني ثم انتقل إلى زخارف بيزنطية، ونرى بين هذه الزخارف أيضا أشكال تشبه الشمعدان تعلوها زخرفة مجنحة، (الشكل2) وقد استخدم الساسانيون هذه الأشكال المجنحة قبل ذلك، ولكن المسلمين عندما اقتبسوها حوروا فيها وصارت عنصرا زخرفيا بحتا لا معنى

---

[1] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله، ص 47.

[2] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، 66.

[3] نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى، ص 32.

* قرن الوفرة أو الرخاء والخصب: قرن عنز معوج يفيض فاكهة وثمارا وسنابل قمح، استخدمه الفنانون صيغة زخرفية رسما وتصويرا، واتخذ رمزا للخصب والوفرة وهذا القرن يعود لأسطورة يونانية تتعلق زيوس.

[4] ثروت عكاشة ، المرجع السابق، ص 66.

[5] أبو الحمد محمود الفرغلي، المرجع السابق ، ص 47

له."[1] زد على ذلك انتشار"تصوير المجوهرات المقتبسة من الأحجار الكريمة وتنوعها الرائع الدقيق من خلال التشكيلات النباتية، وما زاد هذه الأعمال دهشة التيجان البيزنطية والإيرانية أحيانا مع غلبة الفسيفساء الزجاجية ."[2] وقد ذكرنا سابقا أن الألوان التي استخدمها الفنان العربي كانت محدودة فكانت من أهم الألوان التي وظفها في هذه الزخارف النباتية "الأخضر والأزرق بدرجات مختلفة، والأحمر والفضي والرمادي والبنفسجي والبني والأسود والأبيض إلى جانب استخدام اللون الذّهبي للخلفية وأحيانا لإبراز بعض العناصر وإظهارها كرسوم الفاكهة ."[3]

ويرى كرزويل أنّ من الزخارف الفسيفسائية الرائعة التي كانت أقرب إلى صورة طبيعية؛ إذ يعطي مثالا على هذه الصورة الواقعية حين يقول: "رسم نخلة تعصف بها الرياح وعلى جانبيها نجد رسم شجرة صغيرة وهذه الصورة جاءت متفوقة جدا على النماذج الفسيفسائية البائسة في رأينا هذا علاوة على أن هذه الصورة تضع لنا المبدأ الأساسي للفن الإسلامي وهو التوازي للفراغ ."[4](الشكل3.)

ومن خلال ما ذكرناه نرى أن التّأثيرات الفنّية البيزنطية والساسانية واضحة التأثير في فسيفساء هذه القبة وهذا ما يؤكده ثروت عكاشة عندما تحدث عن القواقع وقرون الرخاء ونبات الأكانتس ورسوم النخيل والأشجار وشجيرات الفاكهة، وكثرة التفريعات الموجودة في هذه الزخارف تعكس أساليب الحضارات السابقة فهو يرى أن كل هذه نماذج كلاسيكية أخذت من الحضارة البيزنطية والساسانية ولا يرى الأمر غريبا؛ لأنّ "القدس كانت تحت الأيادي البيزنطية وقد تم انتزاعها منهم حوالي 50سنة ."[5] في تلك الفترة التي تم بناؤها فيها

[1] نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى، ص 32.

[2] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 66.

[3] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله، ص 48.

[4] كزويل.ك، الآثار الإسلامية الأولى، ص 53.

[5] ثروت عكاشة، المرجع السابق، ص 66.

فالوقت كان قصير ولا بدّ من التأثر بهم. كما أنّ "نبات الأكانتس وورق العنب كانا أكثر العناصر الزخرفية شيوعا في العصر المسيحي في سوريا ومصر"[1]، إضافة إلى رسوم النجوم والأهلة التي كانت معروفة في بلاد فارس .ومما تجدر الإشارة إليه "ذلك الأسلوب الفني المؤثر في تجميع مجموعة من العناصر الزخرفية المختلفة مثل المزهريات والسلال والزهور وكيزان الصنوبر ورسوم الفاكهة المتنوعة وأشكال المجوهرات كل هذه الزخارف نفذت في الصور الفسيفسائية بقبة الصخرة لتمثل وحدة فنية تمثل أبرز إسهامات العصر الأموي للفن الإسلامي المبكر."[2]

ومن خلال ما سبق ذكره يمكن استنتاج ما يلي :

- الأعمال التصويرية الإسلامية كانت في بدايتها نوعان: الأول تصوير جداري وهو اللوحات الفنية التي صورت على جدران العمارات من مساجد وقصور وحمامات، وثانيه ما وجد في المخطوطات من صور زوّقت بها صفحات الكتب.
- من أقدم المنشآت المعمارية في العصر الإسلامي قبة الصخرة التي أنشأت في عهد عبد الملك بن مروان وكان أبرز ما فيها تلك الرسومات الصغيرة التي صنعت من أحجار الفسيفساء وكانت رسوماتها في المعظم تجريدية غايتها الزينة و التجميل .
- زوقت هذه القبة بزخارف نباتية كثيرة اشتملت على معظم أنواع الفواكه والنجوم والأهلة وكانت مفرطة في تصويرها فحورت عن صفتها الواقعية وتخلت عن عالمها الواقعي وأصبحت تبحر في عالم حر طليق، فأنشأت لنا مناظر جميلة متناظرة جذابة تشدّ الأعين وما زاد بهجتها ورونقها تناسق وتناسب ألوانها الرائعة. كما أفرطت في تصوير الأحجار الكريمة والجواهر، وابتعدت عن تصوير الكائنات الحية، فهذه الرسومات كانت خالية من تصوير الكائنات الحية وهذا نتيجة ما ذكر عن تحريم تصويرها.

[1] نعمت اسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى، ص 32.

[2] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي ، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله ، ص 49.

- أغلب التعبيرات الفنّية التي وجدت في زخارف قبة الصخرة كانت مقتبسة من الفنون الإغريقية والبيزنطية مع عناصر من الفن السّاساني الذي انتقل إلى بلاد الشام وأقبل عليه الفن الأموي .
- على الرغم من اقتباس بعض العناصر من التقاليد الكلاسيكية البيزنطية والساسانية التي كانت في بلاد الشام، إلا أنه نما من خلال هذا التواصل فنّا إسلاميا خالصا بحث لنفسه مكانة مرموقة وخصائص تختلف عن سابقتيه في إلغاء المنظور وتناسق الألوان ولو أن في بدايته كان محتشما جدا ولم يصل على حدوده القصوى .

2- الصور الفسيفسائية بالجامع الأموي بدمشق:

يعتبر المسجد الأموي بدمشق ثاني أكبر شاهد على العمارة الإسلامية والتصوير الجداري في العصر الأموي؛ إذ يقوم هذا المسجد "في منطقة مقدسة من معبد وثني قديم للإله جوبيتر الدمشقي، وفي عهد الإمبراطور تيودور سنة 379م حول إلى كنيسة أطلق عليها اسم كنيسة القديس يوحنا، ثم جاء الوليد بن عبد الملك وكان مكلفا بالعمارة، فاشترى لبنائه العمال من جميع الأطراف، وقيل أن إمبراطور الروم وجه إلى دمشق مائتي صانع من أمهر الصناع البيزنطيين ليظموا إلى عمال المسجد بناء على طلب الوليد 67."[1] ويذكر ابن جبير أنه "انتدب لبنائه الوليد بن عبد الملك، رحمه الله ووجه إلى ملك الروم بالقسطنطينية يأمره بأشخاص اثني عشر ألفا من صناع بلاده ...فامتثل أمره ...فشرع في بنائه وبلغت الغايات في التأنق فيه وانزلت جدره كلها بفصوص من الذهب المعروف بالفسيفساء."[2] وفي عهد حكم الوليد بن عبد الملك بن مروان "بلغ العصر الأموي ذروة مجده (أي فيما بين 710/705هـ) فقد توغلت جيوشه إلى أبعد ما ذهبت إليه جيوش الحكام السابقين، واستن سياسة تليق بعظمة الخلافة، واختطّ خطة لإقامة المباني العامة، فارتفعت في مدن الخلافة

[1] أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين ،دار الفكر،ط2، 1977 ، ص ص 66-67.

[2] عبد الله كامل موسى عبده، الأمويون وآثارهم المعمارية في الشام والعراق والحجاز واليمن ومصر وافريقية، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2003، ص 67.

الإسلامية آثارا هامة كالمسجد الأموي بالعاصمة دمشق، ومسجد المدينة المنورة الذي يحتضن قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، ويعد المسجد الأموي بدمشق أهم هذه الآثار جميعا من ناحية التصوير[1]، إلا أن الحرائق والزلزال أفسدت الكثير من فسيفسائه الزخرفية فقد تعرّض للحريق عام 1067م واحترق مرة ثانية عام 1340ومرة ثالثة عام 1403وكان آخر حريق سنة 1893في زمن الحكم العثماني، أما أخطر زلزال فقد تعرض له سنة 512هـ"[2]، لكنّه أعيد تشكيل بعض زخارفه واستبدلت في العصور الوسطى.

أمّا عن الصور الفسيفسائية التي تزين جدران هذا الجامع فهي ترجع إلى العصر الأموي نفسه وهذا ما جاء وصفه في بعض المصادر التاريخية فقد وصفه ياقوت الحموي "وأمّا جامعها فقد وصفه بعض أهل دمشق فقالوا: هو جامع المحاسن كامل الغرائب معدود إحدى العجائب ...وهو منزه عن صور الحيوان إلى صنوف النبات وفنون الأغصان لكن لا تجنى إلا بالأبصار ولا يدخل عليها الفساد كما يدخل على الأشجار والثمار بل باقية على طول الزمان... صورت فيه كل مدينة وشجرة في الدنيا بالفسيفساء الذهب والأخضر والأصفر... ولم يزل الجامع على تلك الصورة حتى ولع الحريق فيه سنة 461 فأذهب بعض بهجته."[3] (الشكل 4). ووصفه الجغرافي العربي المقدسي باعتباره أحد مواطني القدس قد وشاهد فسيفسائه وشاهد هذه الفسيفساء مكتملة قبل أن يصيبها التلف على مدى القرون التالية يقول في كتابه أحسن التقاسيم: "إن جدران المسجد الأموي كانت مكسوة بالرخام المجزع إلى قامتين ثم بالفسيفساء الملونة المذهبة إلى السقف، وفيها صور أمصار وكتابات على غاية الحسن والدقة ولطافة الصنعة، وقل أن تجد شجرة أو بلد مذكور إلا وقد مثل على تلك الحيطان."[4] أما في كتاب "نزهة الأنام في بلاد الشام" لعبد الله محمد البدري يذكر "أن

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص 66-67.

[2] ينظر محمد سالم، الفسيفساء تاريخ وتقنية ، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 2014،ص 139.

[3] عبد الله كامل موسى عبده، الأمويون وآثارهم المعمارية في الشام والعراق والحجاز واليمن ومصر،ص 66.

[4] محمد سالم، المرجع السابق، ص ص 139-140.

الرخام كان في جدران هذا المسجد سبع وزرات، ومن فوقه صفات البلاد والقرى وما فيها من العجائب، وأن الكعبة المشرفة وضعت صفتها فوق المحراب، ثم فرقت البلاد يمينا وشمالا بما يعني أنّ فسيفساء المسجد الأموي تتضمن صورة العالم وقتها من حيث العمارة والطبيعية ويعزز هذا القول المؤرخ السوري بن شاكر الكتبي المتوفي سنة 1362م بقوله: "إنّ تلك الفسيفساء ممثلة كل الأقاليم المعروفة بل يمكن أن نميز صورة الكعبة في مكة."[1]

وقد كشف الأستاذ دى لورى مدير المعهد الفرنسي في دمشق "عن أجزاء كبيرة من الفسيفساء وذلك في عام 503هـ/1109م، وأهم ما كشف عنه تلك الأجزاء المعروفة الآن ومنها جزء ينسب إلى نهر بردى فيه رسم على ضفته أشجار ونباتات وبيوت، كما تظهر على النهر قنطرة، وتظهر زخارف فسيفسائية من فروع نباتية تشبه إلى حد كبير زخارف قبة الصخرة وقليل من هذه الفسيفساء يرجع إلى عصر الإنشاء."[2].كما ذكرنا سابقا .

ومن حيث الزخارف الفنية نجد أنّها "تتألف من موضوعات مختلفة ذات خيال أسطوري وتكوينات فنية جميلة رائعة مبهرة بأشجارها ورسوم القرى والمنازل ورسم النهر الذي ربما كان نهر بردى ذاته."[3] (الشكل5) و(الشكل 6)، ويرى ثروت عكاشة "أن زخارف المسجد الأموي بدمشق هي نفسها الوحدات المستخدمة في قبة الصخرة مثل أوراق الأكانثا التي تطل من أواني الزهور أو قرون الرخاء، ومثل الصور الواقعية للأشجار، غير أن عنصرا جديدا بدأ يتصدر زخارف ذلك العصر، وهو تصوير العمائر في مجموعات صغيرة منعزلة أو وسط مشهد طبيعي، فنرى في الجدار الغربي للبوابة التي تمثل البقايا الرئيسية لأقدم زخارف هذا المسجد أبنية عديدة متنوعة وأشجارا وأنهارا، غير أن قصور الفنان آنذاك عن تطبيق قواعد المنظور لم يكشف بوضوح عما يعنيه بهذا التكوين، فيمكن تفسيره في النّظرة الأولى على قنطرة ضخمة أقيمت فوق نهر نمت من خلفه أشجار باسقة، وبإمعان

[1] محمد سالم، الفسيفساء تاريخ وتقنية ، ص 140.

[2] عبد الله كامل موسى، الأمويون وآثارهم المعمارية في الشام والعراق والحجاز واليمن ومصر، ص 77.

[3] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ، موقف الإسلام منه وأصوله، ص 51.

النظر أما إذا استغنينا عن قواعد المنظور، وباستلهام الإيقونوغرافية البيزنطية التي كانت سائدة وقتذاك، يمكننا أن نذهب إلى ما ذهب إليه إتنجهاوزن أننا في مواجهة مقصورة ملكية نصف كروية تدور مع جزء من محيط دائرة حلبة السباق تشمخ على جانبيها أبنية كالأبراج ومن ورائها أشجار مورقة، وأن ثمة نهرا ينطلق عند نهاية الحلبة في مقدمة الصورة يهدر في انطلاق، وعلى شاطئه عدة مباني قد تكون بيوتا لِمُلاك الأرض أو استراحة للحاكم، أو أقيمت لخدمة حلبة السباق أو غير ذلك."[1]

أما ألوان النهر المذكور سابقا قد صورت "مياهه باللّون الأزرق النقي، الذي يتخلله القليل من اللّون الفيروزي واللازوردي والسماوي، وتناثرت حبات الزبد على حافة أمواجه باللون الفضي."[2] وقد أحصت السيدة مرجت "قان برشيم" وهي أول من حلل تفاصيل هذه اللوحات "تسعة وعشرون لونا منها عشرة من الأخضر وأربعة من الأزرق وثلاثة فضية."[3]

ونرى تأثر الأساليب الفنية في صور الفسيفساء بالجامع الأموي بالفن البيزنطي وهذا في رسم الأشجار وتشكيلات أوراق الأكانثا ورسم الفواكه كما رأينا في فسيفساء قبة الصخرة وممّا يجب الانتباه إليه أن صور فسيفساء هذا الجامع يبدو التأثر فيها "بالأساليب الهلينستية واضحا من حيث الوحدات والزخارف المعمارية بالإضافة إلى الطابع الشرقي الذي يبدو في استخدام القبة المضلعة، وفي استعمال عقد حدوة الفرس وفي رسم الشرفات المدرجة، وهذه العناصر وإن كانت ساسانية الطراز إلا العمارة الشامية عرفتها منذ وقت مبكر."[4] وعليه فرسم الأبنية يرجع إلى أصول كلاسيكية قديمة " فمع بداية الربع الثاني من القرن السابع بدأت بعض زخارف الفسيفساء تصور موضوعات مستمدة من طبيعة الأرض وتضاريسها وما عليها. أما الأبنية الشامخة النحيلة ذات الأسقف المسطحة أو المُسنّمة

[1] ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 67.

[2] أحمد عبد الرزاق أحمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، دار الحريري، ط1، 2001، ص 56.

[3] ثروت عكاشة، المرجع السابق ، ص 67.

[4] المرجع نفسه، ص 57.

المتزاحمة في ارتفاعات متتابعة"[1] وهذه التأثرات الكلاسيكة الراجعة إلى الأصول الشامية العريقة جعلت بعض الباحثين يفنّدون القول السابق المتمثل في أن الخليفة الأموي استعان بصناع من بيزنطة لبناء هذا الجامع ويؤكدون على أن الصناع كانوا محليين من أهل سوريا منهم السيدة "قان برشيم"(van Berchem) ووافقها الرأي أيضا السيد "سوقاجيه" (sauvaget).

وما يمكن استنتاجه في الأخير: أنّ فسيفساء الجامع الأموي هي عبارة عن مناظر طبيعية تصور نهرا على ضفة أشجار ضخمة وعمائر مدينة وقصور ومنشآت ونجد فيها تصوير بعض المدن أو العالم جميعا ومكة المكرمة قبل أن يتعرض للحرائق والزلازل إضافة إلى خلوها من تصاوير الكائنات الحية ((الانسان والحيوان)، أي تأثرها بالفتاوى الإسلامية، وصوّرت فيها المياه،وأيضا نجد فيها العمائر الخيالية، وكانت متأثرة بالطابع البيزنطي المتمثل في الوحدات النباتية الأكانتس بعيد عن الأسلوب الساساني ذي مسحة سورية محلية. ونشاهد فيها التوظيف الجمالي للأوان التي انعكست على هذه الصور الفسيفسائية فأظهرتها لنا في أجمل حلّة .

بعدما رأينا المنشآت الدينية التي كانت في العصر الأموي سنتطرق إلى المنشآت المدنية والتي تمثلت في القصور والحمامات التي بناها الخلفاء في بوادي الشام والتي كانت زاخرة بالتصاوير الآدمية ومن هذه القصور قصر عمرة.

[1] ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 67.

3- قصير عمرة :

يقع قصير عمرة في الصحراء على حافة "وادي بلطم يبعد حوالي خمسين ميلا إلى الشرق من مدينة "عمان" عاصمة المملكة الأردنية حاليا، وقد اكتشفه العالم "ألوا موزيل"Alois Musil"في عام 1898 وقضى فيه أسبوعين في عام 1901 وكان بصحبته الفنان النمساوي "مليخ."[1] وأقام فيه الخليفة الوليد لغرضين أساسيين هما: "الصيد والاستجمام، وكان مبينا بالحجارة، ومكسوة أرضه بالرخام والفسيفساء، وقد زينت جدرانه العليا بتصاوير بدوية."[2]

قد تعددت الموضوعات في تصاوير هذا القصر" بين العناصر الآدمية والحيوانية والنباتية ويمكن تقسيم هذه الموضوعات إلى مجموعتين، الزخارف الموجودة في قبة القاعة الساخنة الملحقة بالحمام وتضم صورا من الحياة اليومية والزخارف الموجودة في قاعة الاستقبال التي في القصر وتظهر بها صورة الخليفة"[3]، فالمجموعة الأولى تشمل "موضوعات مختلفة من مشاهد الصيد وذبح الظباء دون أن يظهر بوضوح أمير الصيد، ومشاهد استحمام وتمارين رياضية وأوضاع مصارعة ومنازلة وبعض الصور لنسوة عاريات."[4]ونجد بين اللوحات "صور شخصيات أسطورية إغريقية كربّات فنون الشعر والتاريخ والفلسفة، كتبت أسماؤهن باللغة الإغريقية."[5] وتشتمل هذه الزخارف كذلك على "رسوم تصور مراحل المختلفة (الفتوة والرجولة والكهولة) كما توجد بها رسوم لطيور وحيوانات وزخارف نباتية، ورسم يوضح دائرة الفلك التي يظهر بها بعض النجوم والأبراج."[6]

---

[1] كازويل .ك، الآثار الإسلامية الأولى، ص 119.

[2] أرنست كونل ، الفن الإسلامي، تر: أحمد موسى، دار صادر، بيروت،1966، ص 22.

[3] نعمت اسماعيل، فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى، ص 36.

[4] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله ، ص 57.

[5] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 69.

[6] نعمت اسماعيل ، المرجع السابق ، ص ص 36-37.

ويظهر التأثر بالفنين الإغريقي والروماني البيزنطي في صوّر هذه اللوحات في "مشاهد الصيد التي فيها المطاردة بمصرع الفريسة...وكذلك مشاهد الاستحمام وألعاب القوى ومباريات المصارعة والنساء العاريات، ومناظر الحياة اليومية من عازفي المزمار والراقصات ورسوم الحيوان كالحمار الوحشي والدب وغير ذلك."[1] ويتضح التأثير الروماني بكثرة في "صور النساء العاريات التي تغطي جدران قصير عمرة، في توزيع الضوء والظل وتطويع لثنيات الجسد التي تبدو طبيعية، ومن تجسيد للأحاسيس، غير أنها وإن بدت رومانية بسماتها تلك، فنساؤها بدينات بارزات الأثداء ضامرات الخصور، وهي مقاييس الجمال التي سادت في البيئة العربية."[2]...هكذا نرى في تصاوير قصير عمرة تركيبا ومزيج فنيين أحدهما عربي أصيل والآخر روماني بيزنطي: أمّا الأوّل فتمثّل في بدانة وثقل أرداف ودقة خصور والتفاف سيقان، إلى غير ذلك من محاسن المرأة ومفاتنها التي تغنى بها شعراء الغزل في العصر البيئة العربة القديمة، وأما الثاني": فتمثل في غور العيون وشرود النظرات."[3] بالإضافة إلى بعض العناصر من الفن الساساني، "ويلاحظ أنّ عناصر هذه الزخارف الموضوعة داخل مناطق معينة. قد نفذت بأسلوب هيلينستي."[4] أمّا صوّر الحيوان فكانت قريبة جدا من الواقع وقد شاهدنا عدّة حيوانات في هذه الصور من صور الغزال والطيور والحمار الوحشي والأفاعي وغيرها حيث يقول ثروت عكاشة: "نرى صور الحيوان أقرب إلى الواقع مما يدلنا على أصالة التصوير الحيواني وامتداده إلى أزمان سحيقة في فنون الشرق."[5] الشرق."[5]

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 69.

[3] المرجع نفسه، ص 69.

[4] نعمت اسماعيل، فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى ، ص 37.

[5] المرجع السابق ، ص 69.

وترجع أهمية قصير عمرة إلى رسوم المجموعة الثانية التي تظهر بها صورة صاحب القصر وتتكون من صورتين. "الأولى موجودة في صدر قاعة الاستقبال، وتصور الخليفة وهو على عرشه حيث يبدو فوق رأس الخليفة مظلة ترتكز على عمودين حلزونيين وعلى جانبه شخصان واقفان وتحيط برأسه هالة."[1](الشكل7) ووصف من الطيور الصغيرة، و"يتضح من تكوين هذه الصورة الأصول الساسانية التي وجدت منقوشة على الأطباق الساسانية الفضية."[2] والصورة الثانية وهي التي تحمل الأهمية الكبرى ما اصطلح عليها باسم "صورة أعداء الإسلام "أو "صورة ملوك الأرض المهزومين" (الشكل8) وهي تصور "خليفة المسلمين يقف بين يديه ملوك العالم المقهورين في صفين يضم الأمامي منهما أجلهم شأنا وتتابعت البحوث حول هذه اللوحة أكثر من نصف قرن اشترك فيها "ماكس فان برشيم" (Max van) إرنست هيرتزفيلد"(Ernst Herzfeld)"أوليج جرابار "(Oleg Grabar) ."[3] وقوام هذه الصورة " ستة رجال يلبسون ثيابا حسنة يصطف ثلاثة منهم في الأمام وقد مدوا أيديهم ويقف الثلاثة الباقون خلفهم، وظهرت فوق الرسوم الأربعة الأولى آثار كتابة بالعربية وباليونانية اعتمد عليها في تأريخ القصر ونسبته إلى الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك وقد تم التعرف على أربعة منهم من اليسار إلى اليمين قيصر"الإمبراطور البيزنطي" و"كسرا "إمبراطور الفرس في الصف الأمامي، ورودريق ملك إسبانيا القوطي الغربي، والنجاشي ملك الحبشة في الصف الخلفي."[4] واثنان آخران لا يمكن قراءة اسميهما إلا أن "برشيم " المستشرق السويسري يستنتج بأن الصورتين الأخيرتين تمثل "امبراطور الصين وهي الصورة الثالثة في الصف الأمامي، أما الصورة الأخرى تمثل أحد ملوك الترك

[1] محمد حسين جودي، الفن العربي الإسلامي، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص 54.

[2] نعمت اسماعيل، فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى ، ص 37.

[3] ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 70.

[4] كزويل.ك، الآثار الإسلامية الأولى، ص 129.

الذين اشتركوا في الحرب ضد قتيبة بن مسلم أو تمثل "داهر" الملك الهندي الذي قتل في السند سنة 712م."[1]

ومن حيث الأسلوب الفني فإن صورة الملوك الذين هزموا على يد المسلمين "تحمل أسلوبا شرقيا في حين أنّ الصور الأخرى في قصير عمرة تحمل بوضوح الأساليب الفنية الهلينية بشكل عام، لكن رسوم الملوك ذات وجوه في وضع المواجهة الكاملة، بما فيها من جمود وتخفي أزياؤهم ذات الألوان الفنية البراقة أطرافهم وهكذا تتّضح الأساليب الفنية الساسانية بجلاء في هذه الصورة."[2] ويرى ايتنجهاوزن أنّه " ظهر في قصير عمرة أسلوب عربي مأخوذ من الأساليب الفنية العربية في العصور المتأخرة صفتان هامتان أولهما احتشادها بموضوعات متنوعة تكسو كل مسطحات الجدران والأسقف، لا يخلو من ذلك حتى "سُفليات" الجدران الموشاة بنقوش تحاكي الستائر والمفروشات، وثانيتهما الانتقال المفاجئ من موضوع إلى آخر، بدليل تقسيم الفنانين المساحة المصورة إلى أقسام مستقلة."[3] وعن الألوان المستعملة في صور هذا القصير كما ذكرها كازويل هي "الأزرق البرّاق والبني الداكن والبني الفاتح والأصفر الداكن والأخضر الداكن المشوب بزرقة."[4]

4-صور قصر الحير الغربي :

يقع "قصر الحير الغربي في تدمر، وشيده الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك(105-125هـ/724-743م إذ اكتشفه العالم دانييل شلومبرجيه (Daniel Schlum berger) 1930، ويلاحظ في زخارف هذا القصر أن الفريسكو* قد حل محل الفسيفساء في

---

[1] المرجع نفسه ، ص 130.

[2] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله، ص 61.

[3] ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 70.

[4] كزويل.ك، الآثار الإسلامية الأولى ، ص 132.

*الفريسكو Fresco كلمة لإيطالية تعني "رطب"أسلوب من أساليب التصوير على الجص وتنفيذ الألوان عليه أحيانا وهو رطب أي قبل تفاعله الكيميائي وجفافه وأحيانا أخرى تتم الألوان عليه وهو في حالة الجفاف التام ،وتستخدم لذلك ألوان مائية جيرية .

كسوة الأرضيات."[1] وقد تمّ العثور فيه على "صورتين بالفريسكو أعيد تركيبهما في القسم العلوي من جناح قصر الحير الذي أعيد بناؤه في المتحف الوطني بدمشق."[2] وتظهر في تصاوير هذا القصر الغربي الأساليب الكثيرة التي استخدمها الأمويون لرصف أرضية، "ففي الأماكن المفتوحة تغطى بالبلاط الحجري، وفي غرفة النوم استخدموا قطع الحجارة المخلوطة بالجير والرماد، أما بقية الحجرات فكسيت بالفسيفساء."[3]

تتضمن هاتان اللوحتان تصاوير بشرية فنرى في الصورة الأولى(الشكل9) "التي اتبعت النهج الكلاسيكي الإغريقي الروماني في رسمها وقد كان السائد في هذه المنطقة آنذاك، إذ يتوسط اللوحة إطار دائري يضم صورة الربّة "**جيا**" إلهة الأرض ممسكة بإزار* مليء بالفواكه، وقد التف حول عنقها ثعبان على نحو ما نراه في صور أخرى رمزا لصلتها بأرباب العالم السفلي، وتتوسط الدائرة مربعا من الزخارف يحيط إطار به دوائر حلزونية متتابعة تضم قطوف الكرم وقد ازدان المربع المحيط بالدائرة بالزخارف النباتية يتبدى بينها مخلوقان نصفهما الأعلى بشري ونصفهما الأسفل شبيه بذنب الثعبان المدجج بالزعانف وقد التف حول نفسه مرات ثلاثة وقد سماها شلومبرجيه القناطر البحرية."[4] أمّا فيما يخص اللآلئ المحيطة بالإلهة "جيا"أو كما يطلق عليها " (الخرزات الكروية) فلا أصل لها في الفنون الإغريقية الرومانية، وإنّما هي عنصر فارسي لكن الأعمال الفنية السورية تبنته وقد أضيفت لهذه اللآلئ الكروية زخارف نباتية غيرت من شكل الإطار المتعارف عليه في موطنه الأصلي ."[5] وصور حيوانات الجهة الأخرى لم تعد واضحة لتلفها فهي تمثل ثعلبين أحدهما يأكل عنبا، وطائرين وكلبا يتعقب حيوانا آخر. ويحد الصورة من الطرفين شريط من

---

[1] نعمت اسماعيل ، فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى، ص ص 37-38.

[2] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله ، ص 62

[3] نعمت اسماعيل، فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى ، ص 38.

* إزار :رداء

[4] ينظر ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 70.

[5] المرجع نفسه، ص 70.

الزخارف النباتية "سيصبح في الرقش العربي أساسا للزخرفة والتزيين في نظر عفيف البهنسي.[1]

وتتألف اللّوحة الثانية من ثلاث مناظر يحصرها جميعا شريط من الزخارف النباتية " وهي تختلف عن اللّوحة الأولى شكلا ومضمونا إذ أنّها تتألف من مستطيل كبير مقسم إلى ثلاثة أقسام ذات ارتفاع غير متساو، ويحيط بالصورة كلها شريط زخرفي مؤلف من وردة مكرورة ذات أربع وريقات موضوع القسم الأول وكان في الصف الأول موسيقيان، امرأة تعزف على العود ورجل ينفخ في الناي يفصلهما قوسان منفصلان، ولقد وجد الفنان المصور أنّه من الممكن إشغال بعض الفراغ في الصورتين فأضاف غرستين ملونتين في كل قسم."[2](الشكل10) وفي الصّف الأوسط نرى فارسا ممتطيا يعدو في إثر غزالتين سقطت "إحداهما جريحة وانطلقت الأخرى لافتة وجهها نحو الفارس المتأهب لرشقها."[3](الشكل11) ويرتدي هذا الفارس "ملابس ثمينة وحزام ذا أهداب طائرة يتدلى منه جراب السهام، ويذكرنا هذا الفارس بملوك الساسان المنقوشين على الأطباق الفضية، مما يؤكد التأثير الساساني ورسم العازفتين الموجودتين بأعلى الصورة التي وجد نماذج لها أيضا في الطباق الساسانية."[4]

أما آخر منظر وهو في القسم الثالث وقد أصيب بتلف كبير فيظهر فيه "خادم أسود يقود حيوانات إلى حظيرة ويمسك بيده مفتاحا كبيرا، ويزدان عنق الحيوان بشرائط توحي بأنه يساق إلى حظائر الصيد الملكية."[5](الشكل12) وهذا في رأي ثروت عكاشة أما الحسن الباشا الباشا فيرى "أنّه فلاح يسوق مواشيه أو صياد ومعه صيده."[6]

---

[1] عفيف البهنسي، الفن الإسلامي، دار طلاس، دمشق، ط2،1998، ص 331.

[2] المرجع نفسه، ص 332.

[3] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 70.

[4] نعمت اسماعيل ، فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى ، ص 38.

[5] المرجع السابق، ص 71.

[6] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله، ص 62.

ومن حيث الأساليب الفنية في هاتين الصورتين بهذا القصر نلاحظ تأثّر بالفنون الساسانية والسورية المحلية وقد استطاع الفنان المسلم الجمع بينهما دون أن نلاحظ أي تنافر أكثر من تأثرها بالفنون الإغريقية الرومانية ففي "كافة أجزاء اللوحة ابتداء من الشخوص الرئيسية إلى تفاصيل الإطار والزخارف النباتية فوق العقدين وتشكيلات الزهور وآنية الزهر أمام الموسيقيين، فما أيسر أن نجد نظائر الصياد والموسيقيين على أواني الزهور والكؤوس الساسانية فتتلخّص هذه اللوحة في: الأمير الشاب العاكف على الصيد في وسط اللوحة، إلى عازفي الموسيقيين في أعلى اللوحة، ورعايا للحضائر الملكية أسفلها تتصل كلها بتقاليد البلاط الساساني الممثلة في الفنون. "[1]

لقد غلبت العناصر الساسانية في رسومات قصر الحير الغربي "وهذا ما يؤيد رأي "جب" الذي يرى أنّ ظاهرة الاهتمام بالتقاليد الفنية الساسانية يفسّر تطلع هشام بن عبد الملك لتوسيع نفوذه باتجاه الشرق الفارسي إذ كلف المؤرخ العربي المسعودي بترجمة المعلومات المفصّلة للملوك الساسانيين المندحرين مع صورهم بملابسهم المميزة."[2]

وما يمكن استنتاجه من خلال صور هذا القصر غناها بالزخارف النباتية والهندسية التي أصبحت تعد فيما بعد أساسا للرقش العربي، إضافة إلى كثرة تصاويره البشرية، وتظهر في هذه التصاوير التقاء التيارات المختلفة من تأثير إغريقي الكلاسيكي في الصورة الأولى إلى التأثير الساساني في موضوعات وأساليب اللوحة الثانية، وكان التأثير الأخير هو الغالب كثيرا على رسومات قصر الحير الغربي .

5- قصر خربة المفجر :

من الصور الجدارية التي نفذت بطريقة الفسيفساء ما نجده "في جدران وحمام قصر خربة المفجر بأريحا فلسطين، وهو من القصور التي تنسب إلى الخليفة الوليد الثاني، يقع

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص 70-71.

[2] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله، ص 63.

على بعد ثلاثة أميال شمال أريحا بالقرب من البحر الميت."[1] وقد أورد الدكتور السيدّ عبد العزيز سالم" أنّ هذا القصر كان "قصرا شتويا تزدان جدرانه برسوم آدمية وحيوانية، ويوجد اسم الخليفة هشام مسجلا على أحد جدران هذا القصر، وقد عثر في إحدى قاعات القصر على تمثال لفتاة تحمل حزمة من الأزهار، كما عثر على لوحة تمثل فتيات يرقصن وقد صبغن شفاههن وأظافر اليدين و القدمين بصبغة قرمزية، هذا بالإضافة إلى الفسيفساء التي تتجلى فيها رسوم نباتية"[2]، ومن أهم ما يميزه زخارفه الفسيفسائية إذ قال عفيف البهنسي في هذا الشأن: "ففسيفساؤه حقيقية مؤلفة من مكعبات حجرية ملونة تشكل صورا تشبيهية أو زخرفية رائعة التصميم والتنفيذ، ومن أهم الألواح الفسيفسائية قطعة كبيرة تفرش قاعة الاستراحة بالحمام الكبير وتزين القسم المجوف، إضافة إلى وجود رسوم هندسية ملونة وهذه الزخارف الهندسية تعتبر أروع الآثار الإسلامية في الفن بل تجعلها نماذج من تأثير الفن الإسلامي على الفن الحديث التجريدي والبصري،"[3] وكثرة الزخارف النباتية والهندسية أصبحت عنصرا أساسيا من عناصر الفن الإسلامي وتجريدها البصري أصبح عامل من عوامل الفن ليس الفن الإسلامي فحسب بل حتى الفن الأوروبي. وثروت عكاشة "يرى أن بعض الزخارف الفسيفسائية الموجودة في هذا القصر من وحدات هندسية أقرب إلى الزخارف الرومانية البيزنطية غير أنها أكثر ثراء وتنوع"[4]، وهنا تكمن عبقرية الفنان المسلم رغم أنه انطلق من الفنون البيزنطية إلاّ أنّه وضع لمسته الإسلامية وفق الفنون الحضارات السابقة تنوّعا.

وثمّة لوحة فسيفسائية مستقلة "تزين حنية القاعة الرئيسية في مبنى الحمام تصور حيوانات، وزخارف فسيفسائية وأخرى تزين هذه القاعة الضخمة وتغطي أرضها برسوم

---

[1] عبد الله كامل موسى عبده، الأمويون وآثارهم المعمارية في الشام والعراق والحجاز واليمن ومصر وافريقية، ص 126.

[2] المرجع نفسه ، ص 127.

[3] عفيف البهنسي، الفن الإسلامي، ص 328.

[4] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 71.

هندسية وتوحي الذؤابات المحيطة باللوحة التي تصور الحيوانات بأنّها محاكاة لبساط أو لنسجية مُرسمة،"[1] فكثرت الزخارف النباتية والهندسية جعلت من الأرضية كأنّها سجّادة مزركشة بشتى الألوان إذ تقول نعمت إسماعيل في هذا الشأن: "وتبدو زخارف هذه الأرضية وكأنها سجّادة، ولقد استطاع الفنان بمهارة توضيح الاستدارة والعمق في عناصره النباتية والحيوانية باستخدام ألوان فاتحة وقاتمة في الفسيفساء، وتزيّن جدران هذه الغرفة ونوافذها زخارف من الجص البارز بأشكال هندسية ونباتية وأخرى لطيور وحيوانات حقيقية وخرافية وراقصات نصف عاريات ."[2].

أما أهم صورة في هذا القصر" صورة تشبيهية رائعة التكوين مؤلفة من شجرة تفاح أو نارنج* نباتات إضافية على طرفي الشجرة، حيث تختلط هذه النباتات من اليمين بصورة أسد ينقض على غزال هلع، بينما يبدو في الجهة اليسرى غزلان هادئان ينعمان بقضم بعض أوراق هذه النباتات، وتمتاز الشجرة بواقعتيها إذ روعي فيها اختلاف مقاييس الفروع والأغصان الطبيعية، كما روعي التكوين المدرسي، فلقد ظهرت الأوراق في الوسط صفراء شاحبة يعقبها أوراق خضراء ثم، أوراق زرقاء مخضوضرة قاتمة، ومقابل هذه الألوان تبدو الثمار بلون أحمر ساطع، وقد التفت فروع الشجرة وأغصانها بشكل واقعي صرف"[3] (الشكل13) وقد كانت الحيوانات جد واقعيّة في رسمها وهذا يوضح براعة الفنان المسلم في التعبير عن الحركة وبخاصة في محاولة تمثيل حركة انقضاض الأسد ومحاولة الغزال الإفلات من مخالبه، والهرب منه، فالفنان المسلم استطاع "أن يوفق في انجاز هذه الصورة

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 71.

[2] نعمت اسماعيل، فنون الشرق الأوسط في العصور الوسطى، ص 27.

* هناك من يراها شجرة رمان أو شجرة سفرجل

[3] عفيف البهنسي ، الفن الإسلامي ، ص 328.

الفسيفسائية في الجمع بين مختلف الفنون القديمة السائدة كالفن الروماني والساساني والبيزنطي."[1]

وحلّل ايتنجاوزن هذه الصورة من حيث واقعيتها واستخدام ألوانها فرأى "تصوير الشجرة يحمل قسمات واقعية، إذ ابتعد المصور عن أسلوب التماثل وأبرز عدم انتظام غصونها الأساسية وانثناء أحدها مستندا إلى غيره، واختار اللّون الأصفر الباهت للجذع وأصول الأوراق ثم اتبعه باللون الأخضر ثم الأزرق المحض، وحدد الشجرة باللّون الأسود وشغل به المساحات الشاغرة بين الأوراق، وثمة فواكه حمراء اللّون نثرها فوق هذه الخلفية الداكنة تعلوها بقع فاتحة في الأماكن التي يسلط عليها الضوء، ويرى أن هناك لفتة واقعية، في أحد الغصون إذ اختار له درجتين من درجات الرمادي بدل اللون الأخضر أو الأزرق ربما ليبدي أن عطبا أصاب هذه الجهة من الشجرة."[2]

وفسّر علماء كثيرون صورة الأسد وهو يهاجم حيوانات وديعة بأنها "صورة رمزية تشير على مفهوم قوة الخليفة والعظمة في تدميره أعدائه. كما أنّ هذا المشهد هو من الموضوعات الشائعة والمألوفة في الزخارف الرومانية والبيزنطية"[3] ويعتبر "من الموضوعات المحبّبة لدى الفرس الأقدمين."[4]

وكخلاصة: اقتصرت الزخارف الفسيفسائية المصورة في قبّة الصخرة والجامع الأموي بدمشق –المنشآت الدينية في العصر الأموي–على الزخارف النباتية والهندسية فقط؛ لأنّها أماكن مقدسة فلها احترامها الديني، فكانت التأثيرات البيزنطية والساسانية هي الغالبة في قبة الصخرة، أمّا مسجد دمشق فغلبت عليه التأثيرات الفارسية كما لا ننسى التأثيرات الرومانية. أما الرسوم الآدمية والحيوانية فظهرت في قصور الخلفاء الأمويين كقصير عمرة

[1] عفيف البهنسي، الفن الإسلامي ، ص 329.

[2] ثروت عكاشة ،التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 71.

[3] المرجع نفسه، ص 71.

[4] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله، ص 56.

وقصر الحير الغربي خربة المفجر وقصور أخرى كقصر المشتى وكلّها تمّ إنشاؤها في البوادي الصحراوية بغية الاستجمام والصيد والاستمتاع، والصور الفسيفسائية لهذه القصور تكشف لنا بجلاء واضح اعتماد الفنان المسلم على العناصر البيزنطية والساسانية وكثرة التّصاوير البشرية والحيوانية كأنهم غير مهتمين بآراء علماء الدين في تلك الفترة وبالرغم من قرب عهدهم من عهد الخلفاء المسلمين، زينوا جدران قصورهم بكل ما يبهج الحياة من رقص وغناء وصيد وشرب، إضافة إلى بعض الصور الرمزية التي تبين قوة الخليفة وسلطته المطلقة، صور بديعة تسحر المشاهد وتغذّي روحه وتثلج صدره، وما يمكن استنتاجه في الأخير أنّ الفن الإسلامي بدا ينحاز في أواخر العصر الأموي إلى التأثيرات الفارسية بسبب اتجاه الفتوحات إلى بلاد الفرس، لكن رغم كل هذه التأثرات بالعناصر الفنية للحضارات السابقة أخذ هناك فن إسلامي ينمو تدريجيا بينها وهذا ما سنكشفه في بداية العصر العباسي في قصور مدينة سامراء. وفي الصور التي تزين أوراق المخطوطات والكتب العلمية والأدبيّة.

3-2 التصوير في العصر العباسي:

لمّا انتقلت الخلافة الإسلامية إلى بني العباس سنة 132هـ/750م انتقل مقر الحكم إلى العراق، وأصبحت السيادة في العالم الإسلامي للعراق وإيران، ومن هنا بدأ الفن الإسلامي ينحى منحا جديدا فنشأ متأثرا بالأسلوب الفني الفارسي، وبلغ أوج عظمته في صور مدينة سامراء في القرن الثالث هجري لكن بعد ضعفت الدولة العباسية ودبّ المرض فيها ووهن سلطانها بدأت الأقاليم الّتي تحت لوائها تستقل عنها إقليم بعد إقليم، وتبع هذا الاستقلال السياسي استقلال فني أدّى إلى ظهور عدة مدارس مختلفة الطراز .

أ -التصوير الجداري :

اعتنى العباسيون بتزيين قصورهم ومبانيهم فقد "أشارت المصادر التاريخية إلى إقبال العباسيين على استخدام التصوير في تزيين قصورهم ومجالسهم. جاء في كتاب "ألف ليلة وليلة" ما يفيد أن" هارون الرشيد (170-192هـ/789-809م) زخرف قاعة شيدها في حديقة قصره ببغداد برسوم على نمط الرسوم الساسانية."[1] وممّا يدل على أنّ مجالس الخلفاء العباسيين كانت مزخرفة الجدران بالصور "ما حكاه لابن مخلّصة في "العزيزى المحلّى" عن المهتدي بالله العباسي وتقواه وزهده ومخالفته من تقدمه من الخلفاء في أمور كثيرة ذكرها، وذكر منها أنّه "عمد إلى الصور التي كانت في مجالس الخلفاء فمحاها وأزال تلك الشخوص الموهة* في الحيطان وغيرها."[2] وأشارت بعض المؤلفات إلى "حمام ببغداد بناه شرف الدين هارون ابن الوزير شمس الدين الجويني بديع النقش والتهذيب، وكانت جدرانه مصقولة بصور متقنة محاكية للآدميين وبألوان زاهية."[3]

وقد كشف الأستاذ هرتسفلد الألماني Herzheld من خلال التّنقيب الذي قام به في حفريات "سرّ من رأى" الّتي بُنيت من طرف المعتصم ذكر أنه وجد في أطلالها " آثار المسجد

---

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى،ص 75.

[2] أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب ، ص 10.

[3] المصدر نفسه ، ص15.

الجامع الذي بناه المتوكل، وشاهد في بقايا الدور غرفا وأبهاء زينت جدرانها بتصاوير شرقية؛ بين بارزة وغائرة في الجص والصور الملونة للآدميين وغيرهم، بديعة المثال، حافظة لجدتها على غير زمان. ويؤكد الدكتور أحمد تيمور باشا أن لا غرابة في ذلك فقد ذكر الياقوت في كتابه معجم البلدان أنّ المتوكل بنى قصرا بـ "سرّ من رأى" سماه بالمختار، كانت فيه صوّر عجيبة منها صورة بيعة فيها رهبان، وأحسنها صورة شهار البيعة وهو الذي قيل فيه:

رأينا كبهجة المختار لا ولا مثل صوّر الشهار

ليس فيه عيب سوى أنّما نيـ ـه سفينة نازل المقدار [1]

شيّد الخليفة المعتصم بالله مدينة "سامرا أو "سُرّ من رأى" على الضفة اليمنى لنهر الدجلة، وعلى بعد مائة متر شاملي بغداد واتخذها عاصمة جديدة للدولة، وقد ذاع صيتها بالقصور العظيمة التي شيدها فيها المعتصم وخلفاؤه حتى هجرها الخليفة المعتمد 883هـ وسقطت أبنيتها الواحد بعد الآخر".[2]

1- صور سامراء:

كانت صور سامراء تصويرا جداريا بطريقة الفريسكو وتميزت بتنوع موضوعاتها فهي "تمثل صور راقصات وفارسات في ساحات مربعة أو مثمنة، ونساء شبه عاريات وصيادات وموسيقيات، وأشكال آدمية مع طير أوحيوان، وأفرع نباتية على شكل دوائر أو هيئة رسوم لولبية داخلها صور آدمية أو حيوانية، وصور حيوان وطير وأسماك ونبات؛ ورسوم رجال عقود، وقسس أو كهنة من الرجال والنساء، وأفاريز وإطارات، فضلا عن أسماء عربية،وبقايا كلمات يونانية."[3] و"تذكر المصادر التاريخية والتوقيعات التي وجدت أنّ فنانين مسيحيين

[1] أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب، ص 9 ،10.

[2] زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، مؤسسة الهنداوي، مصر،2013، ص16.

[3] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 77.

اشتركوا في عمل هذه النقوش، وعلى الرغم من ذلك فإنّ صناعتها مشتقة من الفن الساساني حتى إنّ الأستاذ هرتزفلد يعتبرها آخر مثال للتصوير في هذا الفن."[1]

صور جناح الحريم بالجوسق الخقاني بسامراء:

تحطّمت معظم آثار مدينة سامرا خلال أحداث الحرب العالمية الأولى وما بقي منها بعض الصور التي نقلها لنا العالم "أرنست هيرتزفليد" كما ذكرنا سابقا، وبحسب قول ثروت عكاشة أنّ هيرتزفيلد "اكتشف بعضها في الدّور الخاصّة وبعضها في أبنية الاستحمام، وأهمها هي التي عثر عليها في قصر الجوسق وخصوصا في جناح الحريم، وتصوّر إحداهما أكانثا تلتفّ فروعها في لولبية شديدة التعقيد، كم تغصّ اللوحة بعدد كبير من الشخوص والحيوانات محاكية أحد الموضوعات المفضّلة في أواخر العصر الروماني، بينما تعرض التّكوينات الأخرى أسلوبا مختلفا هو الأسلوب المتأغرق الشّرقي الذي يتراءى من خلال الأسلوب الفارسيّ السّاساني، ويذكرنا هذا الطّابع الفارسي بما جاء في إحدى قصص كتاب "ألف ليلة وليلة" عن تلبية فنّاني فارس لدعوة الخليفة وقيامهم بزخرفة أحد قصوره بأسلوب بلادهم ."[2] وقد قام هذا العالم بعقد "مقارنة بين تلك الفروع النباتية التي قوامها قرون الرخاء الغزيرة تتماوج في أشكال دائرية أو لولبية ولقد اشتقت من أوراق الأكانتس (شوكة اليهود) وبين تيجان الأعمدة الكلاسيكية في متحف الآثار باستنبول. وكذلك يوجد أسلوب متطابق إلى حد كبير مع هذه الفروع النباتية في الإطار الزخرفي الذي يزين أرضية القصر الكبير بالقسطنطنية."[3] وهذا يظهر لنا أنّ رسومات مدينة سامرا قد احتفظت ببعض رسوم التقاليد الأموية فقرون الرخاء كانت عنصرا زخرفيا مهما في زخارف فسيفساء قبّة

[1] زكي محمد حسن، التصوير في الإسلام عند الفرس، مؤسسة الهنداوي، مصر ،2013، ص31.

[2] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 73.

[3] أبو الحمد محمود الفرغلي ، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه،أصوله، ص ص 64 65.

الصخرة،"والرسوم الدائرية أو الحلزونية التي تشتمل على حيوان وقد سبق استخدام مثلثيها في رسوم قصير عمره."[1]

وأكّد حسن باشا على أنّ رسومات مدينة سامرا تحتوي على "كثير من العناصر الساسانية تظهر في أسلوب تصوير بعض الراقصات، وفي بعض الحيوان والطير، وفي رسم البطة ذات الشريط الطائر خلف رقبتها، وفي طريقة رسم الاطارات والأفاريز، وفي وضع الصّور في مناطق كالمربعات والدوائر، وفي مراعاة التماثل ."[2]

وتعتبر أكثر صورة يتجلى فيها أسلوب سامرا لوحة جدارية بالفريسكو "عثر عليها في قاعة القبة بجناح الحريم من الجوسق الخقاني؛ وهي في مربع طول ضلعه نحو نصف متر."[3] وصفها وشرحها ثروت عكاشة كالتالي "اللوحة تصور راقصتين في ثياب كاملة تتقدم كل منهما في اتّجاه الأخرى في حركة راقصة، وتصبّان شرابا، من القارورة التي تمسك بها كلّ منهما أفقيّا خلف رأسها، في كأس تحمله في يدها الأخرى، وقد تقاطعت ذراعهما. وتؤكد الكأسان الذّهبيّتان وغطاء الرّأس والوشاحان ولآلئ الشّعر والأقراط والثّياب الكثيفة والضّفائر الطويلة ووِقفة كل منهما على ساق واحدة، بينما ثنت ساقها الأخرى إلى الخلف وإلى أعلى في وضع أفقيّ تؤكد أنّهما من راقصات بلاط الخليفة. ومع أنّ مصدر الموضوع كلاسيكي إلا أنه اختفى وراء القسمات الشّرقية التي تنعكس في الوجنات الغليظة والذّقن العريضة والأنف الطّويل، وخصلات الشّعر وإسداله في ضفائر طويلة، وهو ما نجد نظائر له في الفنون الشّرقية وفي الفنون الساسانية الدقيقة لاسيمّا وإنّ الرّسام قد اتّبع في تكوينه النمط المألوف في الرّسوم السّاسانية والأشورية من قبل، والتي تصوّر كائنين مُتظاهرين أو متواجهين وبينهما شجرة، فقد استعاض عن الشجرة بسلة فاكهة بين الراقصتين شبه المتواجهتين. ولا تنسدل كطيّات الثّياب عن طبيعتها، وإنّما تُشّكل فوق البّطن والركبتين

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص82.

[2] المرجع نفسه ،ص 81.

[3] المرجع نفسه ، ص 78.

وحدات زخرفية مشحونة بالحركة، أطلق فيها الفنان العنان لاستعراض براعته الزُخرفية ونلاحظ أنّ تلك الطيات تظهر في شكل دوائر فوق استدارات الجسم التي تكسوه تلك الثّياب، كالنّهدين والسُّرّة والرّكبتين. ولعلّ الرّسام كان يتوق لأن يرسم جسد الراقصتين عاريا غير أنّه خشي مغبة حرّية فرشاته وسوء المصير فاكتفى بالتلميح إليها من فوق طيّات الثياب. وأهم ما في الأمر هو طريقة الأخذ في الموضوع، فالحركة في المشهد تبدو مُمعِنة في التمّهل حتى لنكاد نحِسّ معها أنّها علو وشك التّوقف، كما خلا المشهد من التعبيرات العارضة، ولم تتجلّى فيه قسمات الشّخصية المميّزة، ولم يحاول الفنّان استعراض الرشاقة والرخاوة اللّتين تفرضهما طبيعة الرّقص، وإنّما قصر جهده في تحديد حجم الجسدين وصلابتهما ووضعهما في تناصب وترا صف وسط التشكيل الذي رُسم كُلّ شيء فيه بعناية دقيقة. ولا يمكننا أن نحدد طبيعة الكأس في الصورة إنْ كان كأسا أو طاسا أو وعاء للشّراب."[1]وأما عن طريقة رسم الثياب وتفاصيلها من خلال الراقصتين فيمكن أن نستخلص منها أسلوبين "أسلوب رسم الطيات بشكل زخرفي يشبه دوائر المياه المتكسرة، وأسلوب ثان قريب من الواقع ويتمثل في رسم الطيات على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد، وهذان الأسلوبان سوف يستعملان فيما بعد في تصاوير المخطوطات من المدرسة العربية أو ما اصطلح على تسميتها باسم مدرسة بغداد ومراكزها المختلفة."[2] (الشكل 14) "وبالرغم من كل التأثيرات الساسانية الموجودة في هذه اللوحة من رسم لخصلات الشعر والأقراط وطراز الوجوه إلا أنّ طريقة رسم القنينة التي تمسك بها كل من الراقصتين خلف رأسها كان أسلوبا فنيا شائعا في الإسكندرية وسورية والقسطنطنية في العصور المسيحية المبكرة."[3].

وكان من بين الصور صور الفريسكو المدفونة تحت قاعات العرش بالجوسق الخاقاني "مجموعة من الأسطوانات الفخارية المطلية بماء الجير ومرسوم عليها بالألوان، ونذكر منها

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص ص 73 74.

[2] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 78.

[3] أبو الحمد محمود الفرغلي ، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه،أصوله ، ص 66.

صورة نصف أسطوانية."[1] تمثل "رجلا أو امرأة تحمل فوق كتفيها حيوانا."[2] (الشكل 15) ربما كان ثورا وليس حمارا وحشيا كما اعتقد هرتسفلد."[3] ويحف بالصورة إطار مستطيل الشكل تزخرفه حبات اللؤلؤ. ويرتدي الإنسان المرسوم قميصا طويلا فوق سروال يصل إلى القدمين، وهو في وضع مواجهة تام، وينمو من أسفل الصورة على الجانبين فرعان نباتيان يتفرع كل منهما إلى عدّة أفراع تنتهي بأوراق محورة. ويبدو أنّه كان يحف بالوجه هالة مستديرة."[4]

ويظهر في ملابس هذا الإنسان أسلوبا ثالثا في الزخرفة تمثل في تزينه بزخارف نباتية "فالملاحظ أنّ الثوب خال من الطيات التي استعيض بها بوحدات من زخارف نباتية تتكرر على القميص فتملؤه، وهذا هو الأسلوب الثالث من أساليب زخرفة الثياب في رسوم سامرا وقد استعمل هذا الأسلوب أيضا في تصاوير المخطوطات من المدرسة العربية."[5]

[1] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه أصوله ، ص 66.

[2] حسن الباشا ، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص79.

[3] المرجع السابق، ص66.

[4] حسن الباشا ، المرجع السابق، ص79.

[5] المرجع نفسه ، ص79.

وحاول بعض العلماء تفسير موضوع هذه الصورة فرأى زكي محمد حسن أنّ النقش "لسيدة تحمل فوق كتفيها عجلا فيكون ذلك توضيحا لقصة "فتنة" محظية بهرام كور* التي بدأت تحمل عجلا صغيرا واستطاعت بالمران و المداومة أن تحمله بعد أن أصبح كامل النمو،"[1] وعرفت هذه القصة في الأدب الفارسي وكثر تمثيلها في الفنون الإسلامية "[2]...أو يكون المقصود رسم رجل يحمل خروفا ويكون ذلك توضيحا لقصة الراعي الصالح عند المسحيين."[3] ورأى مجموعة من الدّارسين أنّ "هذه الصورة تمثل مملوكا فتيا من سامرا لأحد الخلفاء العباسيين يحمل غزالة هدية وتوحي ثيابه أنّه من الأتراك."[4]

وتأتي السيدة "أوتردورن"Otto-Dornبرأي مخالف للجميع في تفسيرها لهذه الصورة إذْ أنّها ترى فيها " صيادا أو مربيا للغنم بحزامه الذي يشد به وسطه وهذا الطراز من الحزام يرمز إلى الحرية بينما تتدلى منه أطرافا جلدية تشير إلى القبلية التي ينتمي إليها من يلبس هذا الحزام بهذه الطريقة، ودائما يكون الشخص رجلا وليس امرأة."[5]

---

* مجمل هذه الأسطورة أنّ بهرام جور أراد ان يثبت لحبيبته فروسيته ومهارته في الرماية بإجابتها على ما طلبته من، وهو أن يلصق بسهم واحد حافز حمار الوحش بأذنه ،وقد حقق ذلك بأن ضرب حمار الوحش بقطعة من الطين الجاف ،فلما رفع الحمار حافره ليحك أذنه من اثر الضربة،رماه بهرام جور بسهم ثبت به حافره بأذنه.لكنّ فتنة لم تقتنع بذلك ،وقالت له أنّ الإنسان يستطيع ان يتقن أي شيء بالمداومة فقط، فغضب الملك وأمر بقتلها ،لكنّ التابع الذي وكل بذلك أنقذ حياتها،وبعد ذلك مرّ بهرام بقرية رأى فيها مشهدا عجيبا :سيدة مقنعة تحمل على كتفيها بقرة كبيرة وتصعد بها سلما من ستين درجة ، وكشف الملك أنّها محظيته السابقة ،فسألها عن ذلك الأمر،ف أجابته أنها بدأت بأن صعدت السلم وعلى كتفيها عجل صغير، وكان العجل يزداد وزنه يوما بعد يوم ،ولكّنها استطاعت بالمران و المداومة أن تحمله حتى بعد ان أصبح كامل النمو، فسر بهرام جور بذكائها وسرعة خاطره. التصوير عند العرب أحمد تيمور باشا ، تعليق زكي محمد حسن ، ص246.

[1] زكي محمد حسن ،أطلس الفنون الزخرفية ، دار رائد، بيروت ، ص 517.

[2] حسن الباشا ، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 80.

[3] المرجع السابق، ص 517.

[4] أبو الحمد محمود الفرغلي ، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه،أصوله ،ص 67.

[5] المرجع نفسه، 67.

ومن الصور الأخرى الموجودة في جدار قاع القبة بقسم الحريم في هذا القصر صورة جدارية أو"هي إحدى النقوش التي تمثل الصيادات في مناطق مستديرة، قطر كل واحدة منها نحو نصف متر. وتبدو الصيادة في الشكل تدفع كتفي حمار الوحش بقدمها اليمنى وتقبض على أحدى أذنيه بيدها اليمنى وتقبض اليسرى على خنجر تطعن به الحمار في جبهته بينما يهجم عليه كلب صيد"[1] وهناك صورة أخرى وجدت في أعمدة جدران القصر أيضا "صور تمثل أشرطة من فروع نباتية تنثني وتلتف وتضم بينها رسوم سباع وتيوس وغزلان. وفي وسط الشكل رسوم طيور تشبه الببغاء تحت عقود أركانها رسم ورقة نباتية." [2] وقد أظهرت هذه الصور "البراعة في إظهار الانفعالات في رسم الوجوه الشخصية."[3] (الشكل16)

وعثر في سامرا على رسوم "فوقها أسماء مكتوبة باللغة العربية وأسماء أخرى مكتوبة باللغة اليونانية ومن هذه الأسماء العربية نجد "أحمد بن موسى" وربما يكون من مصوري هذه الصور، ومن الكلمات الموجودة أيضا كلمتا "مفلح" (الشكل 17) وكلمة "مشمش" وربما تكونا من أسماء الفنانين كذلك، أما الأستاذ هرتسفلد يرى أنّ هاتين الكلمتين قد تكونا من أصل أرمي ومشمش لقب لمساعد الشماس في الكنيسة، أو ربما تمثل كلمة مشمش إحدى درجات المانويين الخمس التي ذكرها ابن نديم في الفهرست، وفي هذه الحالة تكون الصور لقسس كهنة مانويين لا مسحيين.[4]أما الأسماء اليونانية "فترجح أنها إمضاءات من اشتركوا في هذا العمل فالمعروف أنّ الأمراء المسلمين كانوا يستقدمون فنانين من أنحاء العالم ."[5]

---

[1] زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص 504.

[2] المرجع نفسه ، ص504.

[3] محمد حسين جودي ، الفن العربي الإسلامي ، ص 99.

[4] ينظر التصوير عند العرب، احمد تيمور باشا ، تع زكي محمد حسن، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2009 ،ص ص 247 -248.

[5] ينظر المرجع نفسه ، ص249.

ومن التصاوير الموجودة على تلك الأسطوانات أيضا لوحة عثر عليها "مدفونة تحت قاعات العرش ...يمثل الجزء العلوي من جسم سيدة في أذنيها قرط وتلبس رداء تتألف زخرفته من حلقات فيها نقط سوداء. وفي أسطوانة أخرى من الأسطوانات نقش يمثل رأس قسيس حولها هالة وإلى جانب الرأس رسم طائر، ومن نقوش قاعات الحريم في هذا القصر لوحة لطيور في مناطق شبه بيضية الشكل يحدها شريط من الحبيبات، فضلا عن شريط يضم رسوم طيور متتابعة فضلا عن رسم غزال في دائرة."[1]

من خلال دراسة النماذج السابق لتصاوير مدينة سامرا نلاحظ أنّها احتفظت ببعض الأساليب الفنية الساسانية التي تمثلت في الأفاريز والإطارات، ومن خلال وضع الصور في المربعات والدوائر وفي مراعاة التماثل، والبزنطية أو الهلينستية المتمثلة في "الرسوم الجانبية لبعض الوجوه الآدمية ...وفي بعض الحركة التي نراها في رسوم الراقصات، وترجع هذه الروح إلى الأثر الهليني الذي تسرب إلى الشرق الأدنى –ولاسيما إقليم بكتريا(أفغانستان حاليا)–منذ فتوح الاسكندر."[2] وهذان الأسلوبان عولجت بهما صور قصر عمره غير أنّ هذا الفنان العباسي أتى بالجديد تمثل في "اعتماده على تحديد عناصره بلون قاتم يملأ بعدها المساحات بالألوان."[3]وبهذا ظهر أسلوب جديد في فن التصوير أسلوب إسلامي له طابعه الخاص .

وتميز هذا الطراز الإسلامي المتمثل في صور مدينة سامرا "بالتحوير، والجمود، والميل نحو الزخرفة، واستخدام الخطوط، والبعد عن محاكاة الطبيعة وعن المنطق، وبالتسطيح، وبالنفور عن التجسيم ومن التعبير عن العمق."[4] وهذه المميزات التي ذكرها

---

[1] ينظر زكي محمد حسن ، أطلس التصاوير الزخرفية ، ص504.

[2] التصوير عند العرب، احمد تيمور باشا ، تع: زكي محمد حسن، ص 247.

[3] نعمت اسماعيل علام ، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية ،ص 54.

[4] حسن الباشا ، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ،ص 82.

حسن الباشا هي مميزات التصوير الإسلامي بصورة عامة سواء كان في الرسوم الجدارية أو في تصاوير المخطوطات الإسلامية، وقد تطرقنا إلى هذه المميزات في الفصل الأول .

وبين لنا ثروت عكاشة أهم الفوارق بين تصاوير العصر الأموي وتصاوير العصر العباسي فيذكر: "أن الانتقال بين اللوحات من قصر عمره إلى قصر الحير الغربي انتهاء بلوحات سامرا يكشف لنا عن تحول جذري في الاتّجاه، ففي لوحات قصر عمره كانت العناية موجّهة كلّها إلى الحركة وتحديد مكان وزمن الحدث، في حين جمدت في سامراء شخصيات الرّسم التي تنفذ نظراتها إلى المشاهد التي تسرد في الفضاء اللانهائي مثل الأيقونات المسيحية، فأكسب هذا التطور في الحدث الدرامي إلى التصوير الرمزي، مستدلا بقول ريتشارد إتنجهاوزن أنّ الصور هيبة تلائم التصوير الملكي كل الملائمة، وفقدت الشخصيات في رحلتها إلى عالم التجريد تأثيرها الحسي وقد طمست معه معالم الأنوثة والذكورة، فلا زال بعض المتخصّصين يختلفون حول ذكورة وأنوثة بعض الشخصيات المصورة في لوحات سامرا. ومع ذلك فقد امتد سحر هذا الأسلوب الجديد إلى العالم كله واستلهم من طرف بلاط الأمراء في العصر التالي."[1]

ويمكن أن نلخص خصائص التصوير العباسي في لوحات مدينة سامرا في النقاط التالية:

- تصاوير جامدة الحركة تسرد في فضاء لانهائي مقارنة بتصاوير العصر الأموي .
- متأثرة بالأساليب الفنية الساسانية والهلنستية البزنطية.
- التأثر بالأسلوب الفارسي المتمثل في تحديد الرسام العباسي عناصره باللّون القاتم، ثم تملأ المساحات بعدها بالألوان .
- تتميز بالتحوير والبعد عن محاكاة الطبيعة، كما تتميز بالتسطيح والنفور من التجسيم.
- الميل الكبير نحو الزخرفة الخطوط بجميع أنواعها، وهذا ما أكسبها البعد الرمزي.

[1] ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص74.

- تميّزت بثلاث أساليب في طريقة رسم طيات الثياب: أسلوب زخرفي يشبه دوائر المياه المتكسرة أو كتجمع ديدان، وأسلوب قريب من الواقع يكون على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد، وآخر أسلوب متكون من أساليب زخرفية نباتية .
- طمس معالم الشخصيات المصورة فلا نكاد نفرق بين الذكر والأنثى فيها وهذا راجع إلى النعومة التي ملأت تعابير تلك الشخصيات .

2- صور الفريسكو في نيسابور:

كانت إيران تحت الحكم الإسلامي ،"لكنّه لم يعثر على رسومات فيها من العصر الإسلامي الأول ،إلا في عهد قريب ،إذ أنّه في سنوات 1939،1937،1936،اكتشفت بعثة متحف المتروبوليتان ،في مدينة نيسانبور، بشرق إيران نماذج من الرسوم الحائطية من العصر العباسي الأول ."[1] "هذه الصور مرسومة على الجص ترجع إلى نهاية القرن الثاني الهجري أو بداية القرن الثالث هجري (أواخر القرن الثامن ميلادي أو أوائل التاسع)"[2] وقد تم إيجاد "هذه الصور في مبان متعددة. ويمكن إجمالا تقسيمها إلى مجموعتين، إحداهما ذات لون واحد، والأخرى متعددة الألوان."[3]

وأهم صورة في المجموعة الأولى يُحتفظ بها في متحف طهران وهي" صورة رسمت بلون مائي يحدّه خط أسود تمثل صيادا ممتطيا جواده وهو يركض يرتدي ملابس ثمينة يشد وسطه حزام وعلى رأسه خوذة ومعه سيفان ودرع مستدير بينما يحمل بازا فوق رسغه الأيسر وربط إلى سرجه غنيمته، التي تبدو أنّها أرنب بري. ويذكرنا رسم الفارس المتقن وهو يركض مسرعا وكذا ملابس الفارس بنظائرها في الفن الساساني؛ على أنّنا نلمح تأثيرات آسيا

[1] ديماند م.س، الفنون الإسلامية ، تر:أحمد عيسى،ص 38.

[2] حسن الباشا، فنون التصوير الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1966 ، ص 72.

[3] المرجع السابق، ص 38.

الوسطى في بعض التفاصيل كما في السيفين والخوذة. ويمكن نسبة تلك الصورة إلى نهاية القرن الثامن بداية القرن التاسع ."[1]

أما عن صور المجموعة الثانية ذات الألوان المتعددة فهي رسومات "ترجع تقريبا إلى نفس العهد استخدم في رسمها اللون الأسود والأبيض والأزرق بدرجات متفاوتة وتمثل هذه الصورة موضوعات مختلفة منها رسوم آدمية وشياطين، كما نجد فيها حشوات عليها زخارف نباتية وأشكال زهيرات ومراوح نخيلية، وتشتمل بقايا الرسوم الآدمية على أجزاء من رؤوس رجال ونساء وصور نصفية وثنيات ملابس. ونجد في هذه الصور خليطا من الملامح البيزنطية والهلينستية المتمثلة في طريقة رسم الثياب."[2]

ويحتفظ نتحف المتروبوليتان للفن بنيويورك صورة "لامرأة تحيط برأسها هالة، ويذكرنا شعرها الأسود المجعد ببعض رسوم قبائل الأويغور التي اكتشفت في خوجو (khocho) بتركستان الصينية."[3]

وتدل هذه الصور الجدارية التي اكتشفت في نيسابور على ازدهار مدرسة للتصوير في إيران متأثرة بالأساليب الفنية الساسانية، والتي بدورها أثرت في أساليب التصوير العباسي والفاطمي حسب قول حسن الباشا.

3- الفن الفاطمي في العصر الطولوني :

انتشر طراز الأسلوب الفني لمدينة سامرا في مختلف مراكز الخلافة الإسلامية أثناء الخلافة العباسية، وشمل هذا الطراز العمارة والتصوير والزخارف الجصية والخزف، ومن الأمصار التي ظهر فيها هذا الطراز هي مصر وقد بدأ هذا التأثير جليا بمجيء أحمد بن طولون وتوليه الحكم وهذا ما يؤكده حسن الباشا في قوله: "إنّه منذ منتصف القرن الثالث هجري (التاسع الميلاد) ظهر أسلوب سامرا في هذه الأقطار في العمارة والفنون التطبيقية

[1] ديماند م.س، الفنون الإسلامية ، ص 38.

[2] المرجع نفسه ، ص 38.

[3] المرجع نفسه، ص ص 38- 39.

كالتحف الخشبية والزخارف الجصية والخزف مع بعض التعديلات المحلية. وقد كانت مصر من الأقطار التي ظهر فيها بشكل واضح أثر طراز سامرا في العمارة والجص والخزف والخشب، وزاد هذا الأثر منذ أن قدم إلى مصر في سنة 254هـ/867م أحمد بن طولون الذي نشأ في سامرا، وحكم مصر في أول الأمر نائبا عن بعض أمرائها الأتراك، ثم استقل بحكمها بعد ذلك."[1] وبما انّه نشأ في سامرا"نقل إلى مصر ما كان في العراق من أساليب العمارة والزخرفة."[2]

وعني الفاطميون بفن التصوير والمصورون وأولوهم الكثير من العناية والاهتمام وهذا ما أكّده أحمد تيمور الباشا حينما أورد أنّ "الآمر بأحكام الله الفاطمي شيّد ببركة الحبش منظرة صور في عدد من شعرائه وبلادهم، وكتب فوق صورة كل منهم أبياتا من الشعر في المدح ووصف المناظرة، وبجانب كل صورة رف مذهب فيه صرة مختومة فيها خمسون دينارا، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرّته"[3] وما يؤكّد أيضا اهتمام أعيان الدولة الفاطمية بالمصورين ويجزلون لهم العطاء أثبته المرحوم أحمد تيمور باشا في أنّ "الوزير أبا محمد الحسن اليازوري الملقب بسيد الوزراء وكان هذا الوزير من محبي الكتب المصورة وشغوف بفن التزويق استدعى إلى مصر ابن عزير وهو مصور من العراق بعد أن عانى من مبالغة القصير المصور المصري في زيادة الأجر."[4]

استطاع المصور الإسلامي في هذا العصر أن يظهر البعد الثالث في رسوماته وهذا عن طريق فهمه لأسرار الألوان والتلاعب بها ،والتعبير من خلالها عن العمق وهذا من خلال "المنافسة التي وقعت بين ابن عزير والقصير في حضرة سيد الوزراء الفاطمي، قال الأول أنا استطيع رسم صورة امرأة تظهر وكأنها خارجة من الحائط، وقال الثاني أنّه يستطيع

---

[1] حسن الباشا، فنون التصوير الإسلامي في مصر ، ص 40.

[2] زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية ، ص16.

[3] ينظر أحمد تيمور باشا ،التصوير عند العرب، ص ص 11 12.

[4] ينظر المصدر نفسه ، ص ص 162 163.

أن يرسمها وكأنها داخلة فيه ،فصوّر القصير راقصة بثياب بيض في صورة حنّية دهنها أسود فبدت داخلة في الحائط، وأما ابن عزير فصوّر الراقصة بثياب حمر في صورة حنية صفراء فبدت خارجة منه، فأعجب الوزير بصنيعهما ووهبهما المال الكثير.[1]وما يدل أيضا على فهم مصوري العصر الطولوني العميق وكشفهم لأسرار الألوان ما ذكره المقريزي عن مصور مصري يدعى "الكتّامي" "ومن آيات فنّه وإبداعه صورة رسمها بدار النّعمان بالقرافة، صوّر فيها سيّدنا يوسف عليه السلام في الجب وهو عريان ولون الجب كلّه بالأسود وأصبحت صورة سيدنا يوسف كأنها باب مفتوح في هذا الجب."[2]

4-صور الفريسكو في الحمام الفاطمي:

من الآثار الفاطمية التي عُثر عليها وكانت متأثرة برسومات سامرا صورة مائية على الجص من حمام فاطمي ويؤيد ذلك "ما كشفت عنه حفائر دار الآثار العربية سنة 1932بجوار أبي السعود عن حمام فاطمي زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مائية مرسومة على الجص كان قد تطرق بعض التلف إليها، وهي ملونة بالأحمر والأسود."[3]

يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بصورة تمثل"رسم إنسان تحيط برأسه هالة، وعليها عمامة جميلة. وفي يده اليمنى كأس يحمله على نحو الذي نراه كثيرا على نقوش الخزف والأواني الفارسية الساسانية من فضة ونحاس."[4] (الشكل18)ويضيف حسن الباشا على هذا الوصف أنّ هذا الشاب يحمل في "يده الأخرى أي اليسرى زهرة، ويرتدى جلبابا تزينه حليات من زخرفة نباتية حمراء اللّون، وحول كلّ من العضدين شريط، وعلى رأسه عمامة ذات طيات، وحول الرأس هالة كاملة الاستدارة ويضع الشاب حول ظهره وشاحا يخرج طرفاه من تحت الإبطيين، وينثنيان إلى الأسفل مع التعلق في الهواء. ويتدلى من رأس الشاب خصلتان

[1] ينظر أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب ، ص 163.

[2] ينظر المصدر نفسه ، ص ص 167 168.

[3] ينظر أحمد تيمور الباشا، التصوير عند العرب، تع: زكي محمد حسن، ص 263.

[4] زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين ،مطبعة دار الكتاب،القاهرة،1937،ص 96.

من الشعر: إحداهما في الخلف والأخرى إلى الأمام، وجسم الشاب في وضعية أمامية، لكنّ وجهه في وضعية ثلاثية الأرباع. ويحف بالحنية كلّها شريط من حبات اللؤلؤ."[1]

وزُخرف هذا الحمام أيضا بالرسوم الآدمية تمثلت في صورة "لرأس شاب يلتفت إلى اليسار"[2] و" صورة أثر رسم سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى الجهة اليمنى"[3].

ومن أمثلة رسوم الطيور "رسم طائرين متقابلين، تعلوهما فروع نباتية حمراء، وحولها شريط أسود به نقط بيضاء "[4] ويلاحظ في رسم هذين الطائرين "وضوح الخطوط التي رسمت بها تفاصيل الذيلين والجناحين لهما، كما يحيط بالحنية التي فيها هذه الصورة شريط من الدوائر الصغيرة المتماسكة من حبات اللؤلؤ."[5] ويؤكد زكي محمد حسن على تأثر النقوش الموجودة في هذا الحمام الفاطمي بأساليب النقش في إيران والعراق ."[6]

يظهر في هذه الرسومات التأثر الواضح بأساليب صور سامرا، إذ يتعذر علينا تعيين الخلاف الجوهري بينها وبين رسوم سامرا حسب حسن الباشا فكل من "الزخارف المتكررة، والهالة المستديرة، وأشكال الرؤوس، ورسوم الطير، والزخارف النباتية والإطار الذي يشتمل على حبات اللؤلؤ يعكس صدى تأثر رسومات العصر الفاطمي برسومات سامرا."[7]

ويبدو أنّ رسومات العصر الفاطمي بعيدة كثيرا عن الواقع أكثر من رسومات سامرا ويظهر ذلك في الوشاح الذي حول ظهر الشاب في الصورة الفاطمية يبدو بأسلوب أقل واقعية إذا قورن بأسلوب رسم الوشاحين حول ظهر الراقصتين في صور سامرا، فوشاح الشاب شبه معلق في الهواء في حين أنّ وشاح الراقصتين يتدليان إلى الأسفل بشكل عاد

---

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص ص 85 86.

[2] زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، ص 96.

[3] المرجع نفسه، ص 96.

[4] المرجع نفسه ، ص 96.

[5] أبو الحمد محمود الفرغلي ، التصوير الإسلامي،نشأته ،موقف الإسلام منه،أصوله ،ص 72.

[6] ينظر زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، ص 96.

[7] ينظر حسن الباشا ، المرجع السابق، ص 86.

محاك للطبيعة."[1] أما عن طريقة رسم الثياب وطياتها فلقد غلب الأسلوب الثالث في رسومات الفاطميين؛ إذ أنّها جاءت خالية من الطّيات متحلّية بزخرفة متألفة من وحدات مكررة. [2]

ومن حيث الأساليب الفنية يظهر لنا أنّ الرّسومات الفاطمية هي نفسها أساليب مدينة سامرا، ميّالة نحو الزخرفة، معتمدة على الخطوط، فجاءت بعيدة عن الواقع وذات أسلوب مسطح، وهذا كما قلنا سابقا الطابع الذي يتميز به التصوير الإسلامي كان في اللوحات الجدارية أو المنمنمات الإسلامية التي تزين المخطوطات.

وظهرت أيضا التأثيرات الساسانية في رسوم الفاطميين –كما ظهرت في أسلوب سامرا– تمثلت رسم الطائرين المتقابلين والزخرفة المتكررة، الإطار الموجود حول الصورة المتكون من حبات اللؤلؤ. ومن التّأثيرات الفارسية اتضحت في "رسم الشاب الجالس وفي يده اليمنى كأس، وفي الوحدات المتواجهة. وقد أكد حسن الباشا على أن الدولة الفاطمية اعتمدت كثيرا على العناصر الفارسية في نشر دعوتها والقيام بأعمال الحكم والإدارة، كما اعتبرت بلاد الفرس من مناطق نفوذها الذهبي. [3]

5– صورة الفريسكو بكنيسة الكابلا بالاتينا المستوحاة من أسلوب مدينة سامرا :

كانت جزيرة صقلية في البحر الأبيض المتوسط تحت سلطة الحكم الإسلامي لأكثر من قرن ونصف من سنة (287هـ/901م) واستمرّت خاضعة لسلطانها حتى استرجعها النورمادينون سنة(452هـ/1061م)."[4] ومن المعروف أنّ فن التصوير الإسلامي "لم يقف عند حد مصر، بل انتشر مع انتشار نفوذ الفاطميين وحضارتهم وتردد صدى هذا الأسلوب في صور الكابلا بلا تينا في بليرمو بجزيرة صقلية ."[5] فقد بقيت "مجموعة كبيرة من الصور

[1] ينظر حسن الباشا ، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 87.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 87.

[3] ينظر المرجع نفسه ، ص 87

[4] ينظر أبو الحمد محمود الفرغلي ، التصوير الإسلامي،نشأته ،موقف الإسلام منه،أصوله ، ص 73.

[5] حسن الباشا، المرجع السابق، ص ص 88 89.

مستمدة من فن السامرا منقوشة على سقف كنيسة قصر "باليرمو" التي شيدها حكام صقلية النّورمان ومع ارتداد الجزيرة إلى المسيحية بعد غزو الكونت النّورميدي "روجيه" الأول لها احتفظ بلاطه بكثير من العادات الإسلامية ."[1] وما يثبت ذلك الصور المنقوشة التي تحف بها جدران الكنيسة المتمثلة في "أشرطة من الكتابة الكوفية الجميلة ممّا لا يدع مجالا للشك في أنّها من هعل فنانين مسلمين أو...فنانين تثقفوا ثقافة إسلامية واتبعوا التقاليد الإسلامية."[2] وأيضا" الكتابة العربية المنقوشة على الصندوق الإسلامي المحفوظ بمتحف الكنيسة منذ القرن الثاني عشر."[3] (لشكل19)

وتحتوي الصور الجدارية بالفريسكو التي تزين جدران هذه الكنيسة على عدة مواضيع تخص الحياة اليومية مثل"صور الراقصات ومجالس الشراب والطرب والحمالين، وكذلك صور الحيوان والطير في أوضاع مماثلة، أو حالة انقضاض بعضها على بعض، فضلا عن زخارف نباتية من النّخل والأزهار وأوراق الشجر والفاكهة، وصور يحدها إطار من حبات اللؤلؤ."[4]

أمّا عن صور الطيور فنلاحظ "رسم البط في منقاره ورقة نباتية والنسر وفي منقاره عنصر نباتي والديك وفي منقاره عنصر نباتي والطاووس الذي رسم بشكل مواجه وأحيانا بشكل جانبي وذيله مرتفع على شكل نصف دائرة."[5] بالإضافة إلى رسم حيوانات أخرى "مثل "مثل النمر والأسد والغزال والأرنب وهذه كلّها عناصر حفلت بها الزّخارف الفاطميّة المعاصرة بمصر."[6]

---

[1] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 74.

[2] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 89.

[3] المرجع السابق، ص 74.

[4] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 89.

[5] عبد المنعم رسلان، الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا،دار تهامة،ط1980،1، ص ص116 117.

[6] المرجع نفسه، ص 117.

وقد حفلت زخارف الكابلا بالا تينا بالصّور الآدميّة منها صورة نصفيّة (الشكل20) "تمثّل إنسانا وفي يده اليمنى كأس، وفي اليسرى زهرة، ويتدلّى فوق جبهته وصدغيه خصلات من الشعر، ويحفّ برأسه هالة، ويكسو الرداء الذي يرتديه زخارف تتألف من وحدات متكررة، ويحف بالصورة إطار من حبات اللؤلؤ."[1] وتشبه هذه الصورة صورة الحمام الفاطمي (الشكل18) وتتفق معها في مميزات كثيرة حمل الكأس وشكله، الإطار المشكل من حبات اللؤلؤ، الهالة المستديرة، و"زخرفة الرّداء وإحدى الخصلات المتدلية على الجبهة، والجسم الموجه والنظرة الجانبية ورسم معالم الوجه، فضلا عن الأسلوب المسطّح المعتمد الخطوط، وعدم الدقة في رسم جسم الإنسان."[2]

ومن الصور التي تمثل مناظر الشرب والموسيقى والصورة تمثل "ملك جالس على عرشه ممسكا بكأس في يده محاط بالخدم والعبيد وبالقرب منه صُوِّر أصدقاؤه المقربين ومضحكو البلاط "[3] ويبدو الملك جالسا "جلسة متربعة على الطريقة الشرقية ويمسك بيده اليمنى كأس وباليد اليسرى ورقة نباتية ربما كانت ترمز إلى زهرة، وعن يمين الملك يقف شخص تحيط برأسه هالة ويمسك بيده اليمنى كأس وفي يده اليسرى قارورة نبيذ في حين يقف على يسار الملك شخص آخر تحيط برأسه هالة وهو يشير بيده اليسرى إلى زميله الواقف عن يمين الملك."[4](الشكل 21) وتعالج هذه الصورة نفس موضوعات التصوير الفاطمي والّذي هو بدوره يعالج نفس موضوعات مدينة سامر في الرّقص والموسيقى والشرب إضافة إلى حمل الكأس زد على ذلك عدم مراعاة المصور للنسب التشريحية في رسم جسم الإنسان .

---

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 89.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

[3] ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي،ص 75.

[4] أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه، أصوله ، ص 74.

ومن صور الكابلا بلاتينا المشابهة للصور الفاطمية وصور سامرا صورة رسم فوق أرضية نباتية يمثل صيادا على صهوة جواد ويحمل في يده اليمنى طائرا ويشير بسبابة يده اليسرى إليه.[1]، وقد شاع رسم هذا الموضوع في الرسم الطولوني في العصر الفاطمي؛ إذْ إنّه ظهر مثل هذا الرسم تماما "في المنحوتات الخشبية في حجاب الهيكل الذي نقل من كنيسة الست برباره إلى المتحف القبطي بمصر القديمة، زخارف محفورة في حشوات الحجاب متنوعة الموضوعات، وقوامها فروع نباتية يقوم بينها صور آدمية ورسوم حيوانات أما الركنان ففي وسط كل منهما دائرة تضم رسم فارس يصطاد بالباز، وفوق رأسه عمامة وعلى قبضة يده طائر جارح على أهبة الانطلاق." [2]

ومن الرسوم المستمدة أيضا من أصل الطراز الطولوني صور تمثل موسيقيين وموسيقات وظهرت بكثرة في مصلى بليرمو ومثل ذلك صورة "لعازفي "النّاي" واقفين على جانبي نافورة جدارية "سلسبيل" يتفجّر ماؤها من فم أسد وينساب على درجات هابطة مشكّلة ما يشبه الشّلال، وتنتهي بحوض مزخرف تنبثق وسطه نافورة ثانية ."[3](الشكل 22)، والملاحظ في هذه الصورة أيضا وجود نافذتين تطل من كل واحدة منهما امرأة وأمّا العمامة التي يرتديها العازفون "متعددة الطيات ورسم الوجوه الفاطمية في وضعية ثلاثة أرباع الوجه والعيون لوزية الشكل."[4] تشبه صورة الشاب القاعد الذي يمسك بكأس في الصورة المائية التي عثر عليها في الحمام الفاطمي بمنطقة أبي السعود، وهناك أيضا صورة "لرجل يعزف على القيتارة في منطقة مستطيلة ضلعها العلوي على هيئة عقد ذو فصوص."[5] وكل موضوعات هذه الصور معروفة ومأخوذة من صور الطراز الطولوني في العصر الفاطمي .[6]

[1] ينظر زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، الشكل 827، ص 279.

[2] ينظر زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، ص ص 204 205.

[3] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 75.

[4]أبو الحمد محمود الفرغلي، التصوير الإسلامي، نشأتهو موقف الإسلام منه،أصوله ، ص 74

[5]ينظر زكي محمد حسن ، أطلس الفنون الزخرفية، الشكل 829، ص 280.

[6] ينظر زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين ، ص ص 212-214..

ومن صور الرقص التي تزين بليرمو"صورة مرسومة على أرضية بها زخارف نباتية وتمثّل الصّورة حوريتين ترقصان وهما في وضع متماثل، وقد تشابكت ذراعيهما، ووضعت كل منهما يدها على رأس زميلتها، وتماسكت يداهما الأخريان."[1] (الشكل23) وتشبه هذه الصورة صورة الراقصتين التي عثر عليها في قصر الحريم بالجوسق الخقاني بسامراء في "الموضوع والأسلوب العام –في وضع الراقصتين، التماثل حول الجسم، وفي تشابك الذراعين وفي طريقة رسم الحزام تحت البطن."[2]

وبالإضافة إلى تلك الصور تشتمل صور كنيسة الكابلابلاتيكا على موضوعات أخرى بعضها من الحياة اليومية مثل إحدى صور الموجودة في قصر باليرمو"التي تصور رجلين تحت سقيفة على جانبي بئر يجذب الشاب الواقف إلى الحبل ليرفع الدلو من البئر، بينما يصب الرجل الملتحي الذي إلى اليسار دلوا كبير الحجم في إناء آخر، وثمة أوعيّة عدّة كتب منها."[3](الشكل24) ويلاحظ ثروت عكاشة أن هذه الصورة تمتاز بواقعية كبيرة في رسمها فالفنان لم يقتصر اهتمامه على تصوير الحدث فقط بل عني كذلك بتنسيق المشهد والتأليف بين مفرداته. وبعضها الآخر يمثّل الانقضاض وبعضها يمثّل موضوعات حياة البلاط والصيد.

يتبيّن لنا من خلال المقارنة بين صوّر كنيسة الكابلابلاتيكا وصور العصر الفاطمي وما هو موجود في سامراء أنّ صور الكنيسة اتبعت التقاليد الفنية الموجودة عند الفاطميين وما هو موجود في سامراء ، فقد عالجت الموضوعات نفسها وبالأسلوب الفني ذاته وجميع الميزات العامة .

[1] حسن الباشا ، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 93.

[2] ينظر المرجع نفسه ، ص 93.

[3] ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 79.

ويتضح لنا من خلال ما سبق أنّ جميع آثار التصوير الإسلامي التي اكتشفت على جدران المباني قليلة جدا وبالتالي لا يمكن من خلالها دراسة التصوير الإسلامي دراسة مستفيضة، لذلك قامت دراسته في الأساس على الرسوم التي تزوق المخطوطات وتزينها

ب- التصوير على المخطوطات :

توطئة:

اهتم الخلفاء بالكتب والمخطوطات* وساعدوا في ازدهار فنون الكتاب خلال القرن الثالث عشر إذ يعد "ازدهار فنون الكتاب مظهرا من مظاهر النضوج الحضاري في العالم الإسلامي، فإنّ رعاية العلم والعلماء بالمؤلفات والمخطوط وتزويد دور العلم والقصور بأنفس المخطوطات كانت من أهم ازدهار فن الخط والتزويق".[1]

وبدأ فن تزويق الكتب في الحضارة العربية الإسلامية مع الكتب التي تم تعريبها من إنتاجات الحضارات السابقة "ومعظم تلك الكتب كانت خاصة بأمور الطب والفلك والفلسفة والتاريخ، وبدأ التعريب في العصر الأموي لكنّه زاد وانتشر في العصر العباسي الأول خصوصا في عهد الخليفة المأمون الذي انشأ دار الحكمة، وقبل عصره ترجم كتاب كليلة ودمنة في عهد الخليفة العباسي الأول السفاح ."[2] واهتم العرب بتصوير وتزوق مخطوطاتهم بجميع صور الكائنات الحية والذي دفعهم إلى ذلك هو "استقرار الحكم لمدة طويلة على يد عدد قليل نسبيا من الحكام الأقوياء الذين عاونوا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على هذا الازدهار وأغلب الظن أنّ الخليفة العباسي الناصر(1180-1225) وبدر الدين لؤلؤ ملك الموصل (1218-1259) كانا من بينهم، زد على ذلك أنّ أحوال البلاد الاقتصادية كانت طيبة وأبواب العمل والكسب واسعة، فكانت بالتالي خزانة الدولة عامرة بالمال، ولم تنظر إلى ما في أيدي الناس، فظهرت عليهم النّعمة وكثر الأواسط من التّجار وصناع الحرف، فأسهم

---

* كل ما خطّ باليد فهو مخطوط، وكان يساهم في إخراجه عمال كثر منهم (المؤلف،الخطاط،المجلد،المذهب،معد الأخبار.) ولرفعة تكلفة هذا المخطوط كان أصحابه يتصلون بالسلطان، لذلك نجد دائما أنّ هذه المخطوطات تقدم إلى الحكام مقابل وزنها ذهبا. ينظر محمد إبراهيم حسن، المدرسة في التصوير الإسلامي ، ص 114.

[1] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف، وزارة الإعلام، السلسلة الفنية التي صدرت بمناسبة مهرجان الواسطي، ص 13.

[2] المرجع نفسه ، ص 14.

هؤلاء التّجار في تشجيع الفنانين باقتناء أعمالهم، فزاد إبداعهم."[1] وقادت رعاية العلم والأدب والمثقفين من طرف الخلفاء وعمالقة السياسة إلى نبوغ عدد الأدباء والعلماء في العلوم المختلفة كم بينهم" ابن الأثير(ت1225م) صاحب الكامل في التاريخ وكان تحت رعاية بدر الدين لؤلؤ في الموصل، وياقوت الحموي (ت1225تم) صاحب معجم البلدان ومعجم الأدباء، وابن الرزاز الجزري صاحب كتاب(العلم والعمل النافع في صناعة الجيل)، وإلى نفس الفترة عاش القرطبي (ت1273م) صاحب كتاب (الجامع لأحكام القرآن) وفيها أيضا عاش شيخ المصورين في المدرسة العباسية يحي بن محمود الواسطي الذي زوّق نسخة من مقامات الحريري المؤرخة (634هـ/1237م)، وأيضا عاش الخطاط العراقي ياقوت المعتصمي ت(1258م)."[2]

وبدأ التنافس بين القادة والسّياسيين في جمع الكتب النفيسة ورعاية خزائنها في المساجد والقصور ودور العلم ومن الخلفاء العباسيين الذين اهتموا بذلك الخليفة المستنصر بالله (624-640/1226-1242) أمر بنقل ما حمله 160حمالا من الكتب النفيسة إلى مكتبة المستنصرية كما أمر بجمع المخطوطات النفيسة والكتب وأودعهم في خزانة كتب قصره، وكان آخر الخلفاء العباسيين المعتصم بالله (640-656/1242-1258) من أكثر الخلفاء رعاية للأدب والعلم والخط فجمع روائع المخطوطات النفيسة في ثلاث خزانات في قصره، ولم يقتصر هذا الاهتمام على الخلفاء فقط بل شمل الملوك والأمراء والوزراء، وكانت أنفس الهدايا المتبادلة فيما بينهم تلك التي تضم مخطوطات نفيسة ."[3] ارتبط هذا الاهتمام الكبير بالكتب والمخطوطات بارتفاع مكانة الكتب العلمية والأدبية وساهمت شهرتها في تزويقها بمنمنمات تحليها تبسيطا لفهمها بغية الإقبال وزيادة ثمنها.

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار المعارف، القاهرة، 2016، ص 8.

[2] ينظر الفن العربي الإسلامي،المنظمة العربية للتربية و الثقافة، ص 175.

[3] ينظر المرجع نفسه ، ص ص 175-176.

1- بداية التصوير على المخطوطات:

اعتمد في دراسة التصوير الإسلامي أساسا على التصاوير التي تزين صفحات المخطوط وتوضح نصوصها؛ لأنّنا لا نعرف" عن نشأة التصوير الإسلامي في فجر الإسلام إلا القليل بسبب ندرة ما وصلنا في هذا المجال، وأقدم ما اكتشف من آثار التصوير في الإسلام كانت نقوش حائطية تزين جدران القصور أو حماماتها كقصر عمره، وقصر الحير الغربي، وبعض القاعات في سامرا، وبعض بيوت نيسابور."[1] وأما التصوير على الورق والمخطوطات "فليس بين أيدينا شيء من التصوير عليه يرجع إلى العصر الأموي، وأول ما وقع عندنا يرجع إلى العهد العباسي، غير أنّنا لا زلنا نجهل تلك المراحل التي مرّ بها منذ بدايته "[2] رغم أنّه من المعروف أنّ العرب "تعلّموا صناعة الورق على يد صنّاع من الصين أسرهم المسلمون حين فتحوا سمرقند في نهاية القرن الأوّل هجري (بداية القرن الثامن ميلادي)- أو في قول آخر على يد صانع صيني أسره زياد بن صالح حاكم تلك المدينة سنة (134هـ/751م)."[3]

وأقدم ما وصل من التّصاوير الإسلامية على الورق "ما عثر عليه في إقليم الفيوم بمصر، صور مصغّرة ترجع إلى آخر القرن التاسع وإلى القرنين العاشر والحادي عشر (الثالث والرابع للهجرة) وهو محفوظ الآن في المكتبة الأهلية بمكتبة فينا. وقد كتب عنها الأستاذ جروهمان وعلقّ عليها تعليق وافيا."[4]. ويليه "بعض التصاوير التي وصلت إلينا من العصر الفاطمي في مصر."[5]

---

[1] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، مجلة سومر،ج 1، مج 11، العراق، 1955،ص38.

[2] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 75.

[3] المرجع السابق، ص ص 38- 39.

[4] ينظر زكي محمد حسن، الفن الإسلامي في مصر، ص 110.

[5] ينظر زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، ص ص 99-101.

ولكن ما وصل من نصوص قديمة ومراجع أدبية تشهد أنّ المسلمين قد اهتموا بتزويق المخطوطات وزيّنوها بالصّور منذ القرن الثاني هجري (الثامن ميلادي) ومن أوضح هذه النصوص ما جاء في كتاب كليلة ودمنة* "الّذي ترجمه عبد الله بن المقفع في أيام الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور في حوالي سنة 132هـ/750م "[1] فابن المقفع جعل هذا الكتاب مصورا بعد ترجمته وكتب في عرض باب الكتاب": "وينبغي للناظر في هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنّه من بين أغراض هذا الكتاب إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الأصباغ الألوان ليكون أنسا لقلوب الملوك ويكون حرصهم عليه أشد للنزهة في تلك الصور، كما كتب أيضا "وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا أن لا يجعل غايته التّصفح لتزاويقه بل ليشرف ما تضمن من أمثال."[2] وتنقسم تصاوير المخطوطات الإسلامية إلى قسمين "الأول يشمل التصاوير التي توضّح الكتب العلمية، والنّوع الثاني يشمل التّصاوير الّتي تزوّق الكتب الأدبيّة."[3]

أما الكتب العلمية " فبحكم موضوعها لا تدع مجالا كبيرا للإبداع الفني، كما أنها لا تحتوي على رسوم آدمية أو حيوانية إلا في النادر منها "[4]ومن أمثلة هذه المخطوطات "كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل لابن الجزري، ومخطوط الترياق لجالينوس، ومخطوط خواص العقاقير لديسقورديس، ومنافع الحيوان لابن بختيشوع وغيرها من الكتب الأخرى .

* كتاب هندي أحضره الطبيب بروزيه من الهند في عهد الملك الساساني "كسرى أنوشيروان"، ونقل من السنسكريتية إلى اللغة البهلوية، وأضيف إليه فصلين، ثم نقله بعد ذلك ابن المقفع إلى اللغة العربيـة، وأضاف إليه عدة فصول، وهو كتاب في الموعظة و الحكمة و النصيحة على شكل أسئلة ألقاها الملك دبشليم على الفيلسوف بيدبا الذي يجيب عليها بأمثلة ذات مغزى سياسي واجتماعي يصرح بها حينا ويلمح إليها أحيانا أخرى على شكل قصص تجري على لسان الحيوان والطير. ينظر صلاح أحمد البهنسي، فن التصوير في العصر الإسلامي ، ج1، ص 42.

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 98.

[2] ينظر زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 17.

[3] المرجع السابق، ص 99.

[4] ينظر المرجع نفسه ، ص 99.

وأما الكتب الأدبية فنلاحظ في هذه المخطوطات "ظهور الطابع الفني؛ لانّ المصور لا يهتم بتوضيح النص بقدر تصويره صورة جميلة يوضح فيها مهارته وقدرته الفنية، ليضيف لها قيمة فنية بجانب القيمة الأدبية، ومن هنا كانت هذه المخطوطات تشتمل على تصاوير تختلف من حيث الموضوع والأسلوب والتّصميم بحكم اختلاف الفنان أو القطر أو المدرسة الفنية التي ينتمي إليها."[1] ومن المخطوطات الأدبية المصورة مخطوط كليلة ودمنة السابق ذكره، ومخطوط مقامات الحريري وكتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني والشاهانامه للفردوسي ومخطوطات أخرى كثيرة، وتشكّل هذه المخطوطات أولى مدارس التصوير الإسلامي المشهورة هي المدرسة العربية (مدرسة بغداد) التي بفضلها ذاع صيت التصوير الإسلامي من بلاد الرافدين إلى سائر البلاد العربية الإسلامية في سوريا ومصر والموصل وشمال إفريقيا والأندلس وحتى في إيران.

اعتبر الرسم والتصوير الإسلامي من أهم المجالات التي أقبل عليها الفنان المسلم إمّا لتزين الجدارن أو لتزويق المخطوطات بالصور التوضيحية والنقوش، ولما تربّع الدين الإسلامي على عرش مختلف البقاع والأمصار كان لابدّ أن تتبلور عدة مدارس مختلفة في السمات والخصائص الفنية المميّزة لكل مدرسة، وفقا لاختلاف التفكير والعقائد والإقليم والمقوّمات الاجتماعية التي تحكم كلّ إقليم، وتمّ شمل مدارس التصوير في أربع مدارس رئيسة أولها ظهورا :

1. المدرسة العربية.
2. المدرسة الإيرانية.
3. المدرسة الهندية المغولية.
4. المدرسة التركية المغولية .

[1] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 109.

لكنّي سوف أقتصر بالبحث على المدرسة العربية فقط ذلك لانتماء مدرسة بغداد وهي محور الدراسة – للمدرسة العربية في التصوير الإسلامي. وهذا ما سأتطرق إليه في الفصل الموالي.

الفصل الثالث :

مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي .

1-مدرسة بغداد وأهم خصائصها في التصوير الإسلامي.

2-مقامات الحريري بين الأدب و الفن.

3-يحي بن محمود الواسطي ومقامات الحريري المصورة

1-مدرسة بغداد وأهم خصائصها في التصوير الإسلامي :

1-1 المدرسة العربية للتصوير الإسلامي :

تعد المدرسة العربية*أول مدرسة في التصوير الإسلامي حيث أنّ أسلوبها كان منتشرا في مختلف بقاع العالم الإسلامي الذي امتد من العراق شرقا إلى الأندلس غربا وهذا ما يؤكده حسن الباشا في قوله:"تمثل المدرسة العربية أولى مدارس التصوير تصوير المخطوطات في الإسلام، وانتشرت في جميع أنحاء العالم الإسلامي تقريبا فإلى جانب العراق ازدهرت في سوريا ومصر، وامتدت إلى شمال إفريقيا وإلى الأندلس، كما عاشت فترة في إيران."[1]

نشأت المدرسة العربية في بغداد لأنّ بغداد كانت مركز الخلافة العباسية وحاضرتها وأثبتت أنّ الإسلام لم يكن عائقا أمام الفنون التشكيلية بل كان مساعدا في تطورها وازدهارها على مر العصور، مع خضوعها طبعا لتعاليمه وعدم مضاهاة الله في خلقه، وهناك من يدعي أنّ جميع عناصر التصاوير العربية هي عناصر أجنبية غير إسلامية عناصر ساسانية بيزنطية صحيح أنّ" بلاد الرافدين وإيران كانتا مزدهرتين بالفن الساساني منذ منتصف القرن الثالث إلى سقوط الدولة الساسانية في القرن السابع ميلادي، وانتشرت الفتوحات الإسلامية إلى أن وصلت

*أوردت المراجع العربية والأجنبية التي عالجت فن التصوير الإسلامي عدة أسماء لهذه المدرسة وقد أطلقت هذه الأسماء لأسباب جغرافية وأخرى تاريخية ويمكن حوصلتها كالآتي: مدرسة ما بين النهرين ، وهي تسمية على أساس جغرافي يضم العراق حاليا، مضاف إليها شمالا ديار بكر ،وأيضا يضم مدينة حلب بسوريا حاليا،وأما الاسم الثاني فهو مدرسة بغداد وهي تسمية على أساس جغرافي أيضا لكون بغداد عاصمة الخلافة العباسية ،ويعود الفضل إليها في الكثير من المخطوطات المزوقة بالصور،وأما الاسم الثالث فهو المدرسة العباسية ،وهي تسمية على أساس تاريخي فقد ازدهرت المدرسة أثناء الخلافة العباسية قبل خضوعها للسيطرة السلجوقية وقبل الغزو المغولي واجتياح التتار لمدينة بغداد وآخر اسم المدرسة السلجوقية على أساس تاريخي فإنّ السلاجقة حكموا إيران عام (514هـ/1120م ودخلوا بغداد وفرضوا نفوذهم على الخلفاء العباسيين حتى سقوط الخلافة العباسية سنة(656هـ/1258م) ولعلّ الاسم المناسب لها ما أطلقه الدكتور حسن الباشا هو اسم المدرسة العربية Arabic Scool، ينظر محمود أبو الحمد فرغلي، المرجع نفسه ، ص ص 80-81.

[1] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 134.

إلى الشرق الأدنى، فتربع الإسلام على حضارة هذا الشرق، وورث الأساليب الفنية التي عرفتها بلاد إيران والرافدين والشام مصر."[1] لكنّ من الطبيعي أن يتأثر الفن الإسلامي في بداياته الأولى بالفنون الأجنبية "لأنه لا يزال في مرحلة التكوين، ولم تكتمل شخصيته بعد، لذلك استمد عناصره في معظم الأحيان من الفنون السابقة ،لكنّ الفن الإسلامي نضج وتطور وأصبح له طابعه الإسلامي الذي يميزه ابتداء من القرن السابع هجري(13م)."[2] وهذا ما انعكس على فن التصوير أيضا ففن تزويق المخطوطات بالتصاوير "مرّ أيضا بمرحلة تمهيدية استمد فيها كثيرا من عناصره من فنون أجنبية حتى نضج وأصبح له طابعه الخاص، وظهر هذا الطابع في أقدم المخطوطات المزوقة التي وصلتنا، وقد احتوت تصاوير هذه المخطوطات على تشكيلات مستمد من الفن المنوي* أو السوري المسيحي، أو الهلينستي ،فإنّ هذه العناصر والتشكيلات تكونت مع باقي أجزاء الصورة كلا متسقا، ووحدت طابعه الخاص وشكلت منه أسلوبا إسلاميا هو أسلوب المدرسة العربية الذي يعتبر فرعا من فروع الفن السلجوقي العام الذي انتشر في العالم الإسلامي في ذلك الوقت."[3]

اتسمت تصاوير المدرسة العربية الإسلامية بقواسم مشتركة جعلتها تتميز عن غيرها من المدارس الأخرى كما جعلتها موحدة الأسلوب والعناصر الفنية والزخرفية وأهم ميزة اتسمت بها أنها" كانت جزء من المتن ويقصد بها شرحه وتوضيحه، وليس ميدانا لإظهار

[1] ينظر سعاد ماهر محمد، الفنون الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، د ت، ص 376.

[2] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 135.

*ماني مؤسس المذهب المنوي الذي جمع بين خليط من العقائد الزرداشية والمسيحية – من أعظم مصوري إيران–وفي الوقت الذي عطلت فيه شريعة ماني في بلاد العراق اعتنقها قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا،ووجدت أن هاجر الكثير من المانويين إلى بلاد العراق في القرن الثامن(8).ديماند م.س، الفن الإسلامي، ص 41.

[3] ينظر المرجع السابق، ص ص 135-136.

المواهب الفنية "[1].لذلك لا نجد إطارا يفصل بين الصورة والمتن، وترسم تلك التصاوير وفق المساحة الصغيرة التي يتركها الخطاط للمصور.

[1] زكي محمد حسن، التصوير في الإسلام عند الفرس، ص26.

1-2 مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي :

تنتمي مدرسة بغداد إلى المدرسة العربية في التصوير الإسلامي، فقد ظهرت عدة مراكز فنية في العراق خلال الخلافة الإسلامية في عهد بني العباس، ولا يوجد شك في أنّ بغداد عاصمة الخلافة العباسية كانت أحد أهم مراكز التصوير الإسلامي، والتي بقيت محتفظة بأهميتها الثقافية والفكرية في العالم الإسلامي حتى غزاها التتار، ومن أهم مصوري المدرسة **عبد الله بن الفضل** " الذي كتب وصوّر سنة(619هـ/1222م)مخطوط من "كتاب خواص العقاقير"كانت منه صور في مجموعتي زرة(Sorre) ببرلين و مارتن (Martin) باستوكلهم."[1] ويذكر زكي محمد حسن أنّ التأثير البيزنطي في صور هذا الخطوط يبرز في أشخاصه الذين يلبسون ملابس واسعة مزينة بفروع نباتية، وأعظم مصوري هذه المدرسة يحي بن محمود بن يحي الواسطي فقد "كتب وزوق سنة 634هـ/1237م نسخة من مقامات الحريري وفيها ما ينم عن مائة صورة تعبر عن حيل أبي زيد السروجي ونوادره وهذا الكتاب محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس التي أهداه إليها المستشرق شيفر(Schefer)"[2]وهي محفوظة باسمه في المكتبة .

1-3 مميزات تصاوير مدرسة بغداد :

تميزت تصاوير المدرسة العربية بقواسم مشتركة جعلتها تنفرد بالصدارة عن غيرها من المدارس الأخرى، كما جعلتها موحدة الأسلوب والعناصر الفنية والزخرفية، وأوّل ميزة كما ذكرنا سابقا أنّ" التصاوير في مخطوطات مدرسة بغداد تكون جزء من المتن، ويقصد بها شرحه وتوضيحه ،وليس ميدانا لإظهار المواهب الفنية."[3] لذلك لا نجد إطار يفصل بين الصورة والمتن. ويمكن أن ألّخص المميزات الرئيسة لهذه المدرسة في النقاط التالية:

---

[1] زكي محمد حسن، التصوير الإسلامي عند الفرس، ص 27.

[2] ينظر المرجع نفسه، 27.

[3] المرجع نفسه، ص26.

- غلبة الرسوم الآدمية في تصاوير هذه المدرسة مما يضفي عليها الحياة ويكسبها القوة،متأثرين في رسمها بالأساليب الموروثة من الشرق القديم وإيران، وهي لا تعنى بالجسد الإنساني عناية خاصة بعكس الفن الغربي الإغريقي."[1] لقد كان من المعروف على الإسلام كراهيته الشديدة لتصوير الكائنات الحية وخاصة الآدمية منها ،لكن بعد اتساع رقعة الإسلام وانتشاره في البلدان المختلفة التي كانت علاقة وطيدة بفن التصوير كإيران وسوريا فلم تعد تلك الأحاديث تؤثر في المسلمين مع عدم معارضة المحتوى الإسلامي في تصويرها ،فكانت المدرسة العربية أول مدرسة تهتم بالرسوم الآدمية وتضفي عليها الحياة ، فاحتل الإنسان مكانة كبيرة في رسوماتها، وبعده تأتي الكائنات الحية الأخرى من نبات وحيوان.
- اهتم الفنان العربي "بصورة الشخص الرئيسي في التصويرة سواء من حيث الحجم والملبس والزخرفة"[2] لذلك كان يرسم بحجم أكبر عن سائر الرسوم الأخرى في التصويرة، وهذا لتبيان علو منزلته وشأنه العظيم وقد كان هذا الأمر معروفا في الفنون القديمة عند المصريين وإيران وبلاد الرافدين."[3] واللافت إلى النظر في تصاوير هذه المدرسة رسوم الهالات* حول رؤوس الأشخاص."[4] ولم تكن الهالة في التصوير الإسلامي ترمز إلى أي مظهر من مظاهر القداسة،"بل ربّما قصد بها لفت الأنظار إلى هذه الرسوم"[5] ما ينفي عنها

---

[1] ينظر زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 35.

[2] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 137.

[3] ينظر المرجع السابق، ص 36.

*ترجع هذه الهالة إلى أصلين قديمين أولهما بيزنطي، وكانت الهالة ترسم على شكل دائرة تكلل بها رؤوس الأباطرة والأبطال ومن إليهم،وشاعت هذه الهالة بعد أن اعتنقت بيزنطة المسيحية ،ولم تكن علامة تقديس كما يظن البعض فقد كلّلت بها رؤوس أشخاص كانوا أعداء المسيحية ،ومن المحقق أنّ تلك الهالة فقدت مغزاها في التصوير الإسلامي. ولم تعد أن تكون عنصرا زخرفيا نراه حول رءوس الأشخاص عامة لتمييزها وإبرازها ،أما الأصل الثاني للهالة فقد شهدناه في فنون الصين وآسيا الوسطى، غير أنّها كانت ترسم في الأكثر بيضية غير منتظمة الخطوط ،ممّا جعلها تبدو على شكل شعلة نارية.ينظر ثروت عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 10.

[4] ينظر زكي محمد حسن، المرجع السابق، ص38.

[5] حسن الباشا، المرجع السابق، ص 137.

أيضا صفة القداسة هو رسمها حول رؤوس الطيور والأزهار كما هو موجود في بعض تصاوير مخطوط من كتاب الترياق لجالينوس(الشكل27)

- غلبة الطابع العربي في سحنة الرسوم الآدمية التي تلوح في وجوهها المسحة السامية والتي من مميزاتها قنى الأنوف واللحى السوداء.[1] كما يتمثل هذا الطابع في الملابس التي يرتديها الأشخاص في هذه الصور فهي عربية شرقية إذ أنّها "فضفاضة، ذات أكمام واسعة، يلتف حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات وزخارف. "[2]ولا ننسى غطاء الرأس الذي هو عبارة عن عمامة متعددة الطيات.ويتضح الطابع أيضا في العناية برسوم الإبل والخيل"[3]
- البعد عن محاكاة الطبيعة [4]: لقد ابتعدت هذه المدرسة عن التمثيل الصادق للطبيعة والواقع، وهذه الخاصية كان سببها موقف الإسلام من قضية التصوير، وتظهر هذه الخاصية بوضوح في الرسم المحور للنبات، وإهماله للنسب التشريحية لجسم الإنسان، فجاءت صوره اصطلاحية محورة عن الواقع، عكس" التصوير الغربي في العصور الوسطى الذي أبدع فيه المصور رسم جسم الإنسان ملتزم قواعد التشريح ،كما استطاع التعبير عن العواطف والانفعالات وعن مختلف أنواع الحركات و الأوضاع . "[5]
- عدم عنايتها بقواعد المنظور* فلم يكن للصورة غير بعدين اثنين هما الطول والعرض،"[6] عكس الفنون الغربية التي عرفت قواعد المنظور وطبقتها، لذلك جاءت تصاوير المدرسة العربية مسطحة لأنّ المصور" كان كأنّه "يفترض على أنّ المشاهد يستطيع أن

---

[1] ينظر زكي محمد حسن، التصوير عند الفرس، ص 26.

[2] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 136.

[3] المرجع نفسه، ص 136.

[4] المرجع نفسه، ص 137.

[5] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 35.

* المنظور Perspective هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثّلاثة على سطح ذي بعدين، فتبدو وكأنّها نافذة إلى العمق. ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 24.

[6] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 9.

يرى المشهد كله دون أن يحجب قسم منه الآخر"[1]فأهمل التعبير عن العمق، وأيضا بسبب موقف الإسلام من التصوير لأنّ الفنان المسلم كان يرى أنّ الله وحده قادر على نفخ الروح وهذا التكتل والتعبير عن البعد الثالث يخص الله وحده ، لذلك أهملت بعض القواعد الفنية التي تؤدي إلى التجسيم والعمق في الصورة. لكنّ رغم خلو الصورة من التجسيم* إلا أنّنا نجد في بعض التصاوير التنويع في بعض الأوضاع الحركية وبعض الإشارات.وهذا التسطيح سيؤدي بنا إلى الميزة الموالية .

- جاءت تصاوير مدرسة بغداد "[2]بسيطة لا تعقيد فيها فلا يحتاج معها الرائي إلى ما يحتاجه من مشاهدة مصورة غربية من تمهل في كشف أجزائها، فكما أسبقنا الذكر معظم التصاوير لا يحدها إطار فاصل بينها وبين المتن، والأرض ممثلة بخطوط مستقيمة تتألف من نباتات محورة وخلفية الصورة " في غالب الأحيان خالية من أي رسوم، وإن وجدت عمائر فإنّها ترسم بأسلوب خطي *اصطلاحي بسيط في أغلب الأحيان"[3] إلاّ في تصاوير مخطوطة الحريري التي صورها الواسطي فقد رسم العمائر بطريقة قريبة جدا من الواقع، كما اهتم بتزيين جدرانها وزخرفة الأثاث فيها بكثير من الرسوم النباتية والهندسية وحتى الخطية.
- الجمع بين مشهدين أو أكثر في صورة واحدة [4]،ومن الصور التي تمثل ذلك على سبيل المثال صورة "للطبيب أندروماخس والفتى الملسوع التي يضمها كتاب الترياق المحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس نرى إلى اليمين الطبيب أندروماخس على جواده، يراقب الغلام

---

[1] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 35.

* التجسيم أو التسوية: محاكاة الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة على مسطح ذي بعدين فقط بطريقة تبدو من خلالها مجسمة، ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 10.

[2] المرجع السابق، ص 36.

* الأسلوب الخطي هو أسلوب أو تشكيل خطي يعتمد تأثيره أساسا على تحديد الأشكال وإحاطتها بخط دون ملء ما ينتج عن هذه الأشكال بلون أو تجسيمها بظل. ثروت عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 10.

[3] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 138.

[4] ثروت عكاشة،المرجع السابق، ص 10

وقد لسعته الحية، ثم نراه في التصويرة نفسها إلى اليسار متجها نحو يسأله أي شيء يفعل فيرد عليه الغلام بأنّ الحية لسعته لذلك أكل من حب الغار لأنّه مضاد لسموم الحيوانات."[1] إضافة إلى استخدام الأعين في التعبير بالأعين والأصابع وفي الإشارات والأيادي والإيحاءات الاستعانة بهم في الكلام (الشكل 25) ،وتميزت أيضا بتوفيقها في إبراز المجموعات وإقامة كل شخص مقامه. والتنوع في رسم أوضاع الأشخاص وحركاتهم وكثيرا ما نرى هذه الخصائص في مقامات الحريري التي صورها الواسطي .

- الميل نحو الزخرفة [2] وهذه الخاصية أيضا نتيجة من نتائج موقف الإسلام من هذا الفن زيادة على ذلك كانت نتيجة حتمية لبعد المصور عن محاكاة الطبيعة وتحوير الأشياء عنها وتظهر هذه الزخرفة في رسم طيات الثياب التي تمتاز بثلاثة أساليب زخرفية التي سبق ذكرها في التصوير الجداري في العصر العباسي أما الأسلوب الأول فتمثل في "زخرفة الثياب بخطوط أو رسوم هندسية، أو بصور حيوان أو أزهار، أو برسوم البروج والأهلة، أو بالزخرفة العربية المورقة المعروفة باسم الاربيسك* أما الأسلوب الثاني فتمثل في رسم طيات الثياب بأسلوب قريب من الواقع، وذلك بأن ترسم على هيئة خطوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد، وأخيرا تتعقد الطيات فتصبح على شكل أمواج متكسرة أو ما يصطلح عليه بتجمع الديدان."[3] كما يتضح الغلو الكبير في الزخرفة في رسومات الخلفيات المعمارية التي

---

[1] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 37.

[2] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص 37.

*فن الأربيسك Arabesqueأو فن الترقين الزخرفي أو الرقش:هو الإجادة في استخدام الخطوط متلاقية متعانقة ثم متجافية متلامسة متهامسة ،ومن الطبيعة يستمد الراقش العناصر الأولى لفنّه،من ساق النبات أو ورقته،ثم ينظم الخيال إلى الإحساس بالتناسب الهندسي ليتكَوّن بعد ذلك الشكل الزخرفي الذي يرمز إلى نفس المسلم في تطلعها إلى الله،والتحوير الذي يحتشد به هذا الفن هو وليد التوريق المتشابك ،إذْ أساسه تشكيل الفنان لما جمع من عناصر فنية بذوقه الفني تشكيلا تكيفه الروه. ويطلق لفظ أربيسك" بصفة عامّة على الخط الرشيق المتأوِّد المتّسق المُنعّم . ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي، ص.12

[3] ينظر حسن الباشا، المرجع السابق، ص 138.

تكسوها الزخارف الهندسية والنباتية، إضافة إلى التعبير "عن رجرجة المياه وانعقاد ساق الشجر بأسلوب زخرفي يشبه تجمع الديدان."[1] .

غير أنّ هذا التحوير "تختلف درجاته فثمة رسوم نباتية تحتفظ بقربها من الطبيعة على الرغم من تحويرها،حيث نستطيع أن نميز أنواع الأشجار أو الفاكهة المقصودة مثلا، بينما مصوري هذا المدرسة كانوا يميلون إلى الزخرفة فلم يترددوا في تحوير* النبات عن نرى المصور يخرج عن الواقعية خروجا تاما في بعض الأحيان"،[2] بيد أنّ مدرسة بغداد جنحت إلى الواقعية في "رسم الحيوان لاسيما المستأنس في البادية العراقية من خيل وإبل"[3] ووفقت في رسمه توفيقا مذهلا وتظهر هذه الواقعية في قوة التعبير عن الحركة وتناسق قوافل الإبل وتراصها خصوصا في الصورة قطيع الإبل التي رسمها الواسطي (الشكل 26) وهذه الدّقة والواقعية في رسم الحيوان كانت معروفة في الفنون القديمة وهذا ما يؤكده حسن زكي في قوله إنّه: "إذا تذكرنا توفيق الفنون العراقية القديمة والفن الساساني في رسوم الحيوان، لم نعجب لتصاوير مدرسة بغداد في النجاح في هذا الميدان"[4] لكنّه بوجه عام يهدف مصورو هذه المدرسة إلى تصوير الأشياء كما تنطبع في أذهانهم، وفي الوقت ذاته يتجهون إلى تصوير الإنسان في حياته الواقعية.

---

[1] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 41.

* stylisation التحوير هو أسلوب فني وتصوير مثالي يستخدم في كل من النحت و التصوير عند التعبير على موضوع ما،فيطر عنه تغيير معين لا يكون مطابقا في شكله لمظهره في الطبيعة ،والتحوير نوعان أحدهما بنائي والآخر تجميلي، وأولهما هو إخضاع الفنان عناصر الرسم ومفرداته لتصميم مسبق له ومن دون تقيد بالواقع أو ارتباط بموضعها في الشكل الأصلي، وثانيها اخضاع الفنان رسمه للمحسنات التشكيلية ولما يدور في خياله من أشكال وتكوينات منمقة، والتحوير هو الذي يحدد في النهاية أساليب الفنانين المختلفة، ثروت عكاشة ،موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 12.

[2] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 40.

[3] ينظر ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحرير، ص10.

[4] ينظر زكي محمد حسن، المرجع السابق، ص 40

- استبدالهم القلم والمداد الأسود بالفرجون واللّون "فيرسمون التصويرة بالقلم والمداد ويضفون الألوان، ثم يحددون الخطوط الخارجية ثانية ويرسمون الزخارف على الثياب وسائر أجزاء التصويرة."[1] وهذه الميزة تم الكشف عنها من خلال "مخطوط لمقامات الحريري محفوظ بالمتحف البريطاني تحت رقم"7293" والذي فيه بعض الصور الآدمية التي لم يتم تلونها بعد."[2]

- "عنايتها بالظواهر العابرة والملاحظات السيكولوجية والفوارق الاجتماعية الطبقية" [3] وهذا ما أكسبها حرية واسعة وواقعية متميزة ويظهر هذا أيضا في منمنمات الحريري التي صورها الواسطي .

- استعمال الألوان البراقة ومن أهم الأصباغ التي استعملوها "الذهبي و الأحمر والأزرق والأخضر والأسود والعاجي والوردي والبنفسجي."[4] وجاءت الخلفيات مذهبة، ويرى ثروت عكاشة أنّ القصد من استخدام الفنان العربي لهذه الألوان البراقة يكون إما لجذب الأنظار أو التعويض عما فاته من قصور في التجسيم والمساحة والمسافة.[5] وهذه الألوان عبرت عن إبداع وبراعة هذا الفنان ويقول المستشرق "بابادوبلو": "إنّ اللون هو العنصر لعالم المستقل للمنمنمات ،وليس من قبيل المبالغة القول أنّ كل مصوري الإسلام كانوا فائقي البراعةExceptional colorists في استخدام الألوان ."[6]

---

[1] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 36.

[2] ينظر المرجع نفسه ، ص36.

[3] ينظر ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص76.

[4] زكي محمد حسن ، المرجع السابق ، ص41.

[5] ينظر ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 10.

[6] بركات محمد مراد، الإسلام والفنون، ص 426.

4-1 أهم المخطوطات المصورة في مدرسة بغداد:

تعد أقدم المخطوطات الإسلامية المصورة من نتاج مدرسة بغداد، ومن المخطوطات القديمة التي تم تزويقها بالتصاوير في بغداد هو كتاب "البيطرة" المحفوظ بالدار الكتب المصرية بالقاهرة،(في خزانة خليل آغا تحت رقم 8ف) والذي نسخه علي بن حسن بن هيبة الله في آخر رمضان سنة(605هـ/1209م) وهو"مختصر رسالة لأحمد بن حسين بن الأحنف، وفي غرة هذا الكتاب بالصفحتين الثانية و الثالثة المتقابلتين رسوم هندسية تتألف من نجوم وأشكال متعددة الأضلاع ومن رسوم فروع نباتية وهذه الزخارف ملونة بالأصباغ البراقة، وتتألف صور هذا المخطوط من تسع وثلاثين تصويرة تعالج موضوع الخيول عند العرب وطريقة علاجها."[1] ولأنّ للخيل مكانة متميزة عند الإنسان العربي فهو يستخدمها في النقل والزينة كما تعتبر أداة للحرب ،فقد كثرت تصاويرها في هذا المخطوط والذي نجد فيه فصائل الخيول وخواصها وحتى أنسابها وفيها نجد صورا توضح ترويضها وتدريبها وطرق معالجتها.

وتمثل تصاوير هذا المخطوط المرحلة الأولى من مراحل مدرسة بغداد، إذ أنّها تمتاز"بالبساطة التامة، وبقلة عدد العناصر التي تتألف منها التصويرة، والتي لا يزيد عن فردين وحصانين، وكذا خلو خلفيتها، وأرضية على شكل خط تتكون من أوراق شجر مدمجة تخرج منها في بعض الأحيان أوراق نباتية محورة ،وبخلو الصور من أية عمائر أو أي مظهر من المظاهر التي تمثل البيئة أومسرح الحوادث كما أنّ الصورة لا يحدها إطار."[2] وتظهر هنا أنّ هذه الرسوم بدائية بسيطة تبرهن عن عجز المصور في أن يحلي ساحة تصويره أو يرمز إلى مكان المنظر .

وتتسم الرسوم الآدمية في تصاوير كتاب البيطرة "بالجسم الطويل، والأكتاف الضيقة، وبقصر الرقبة وإهمال رسمها تماما ،وبغلبة الرسوم الجانبية، كما تتألف الملابس في الغالب

[1] ينظر زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلام، ص24.

[2] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص139.

من جلباب قصير لا يصل إلى الركبة فوق سراويل طويلة ،وليس لها طيات طبيعية ،ولكن يغطيها بعض خطوط زخرفية مقوسة، ويلتف حول العضد شريط تظهر آثاره في بعض الصور، وتحف بالرؤوس هالة مذهبة مستديرة، أما ملامح الأشخاص فسامية واضحة،تتمثل في الذقن المرتفع ،والأنف المقوس، والجبهة المنسحبة."[1] وكل هذا الوصف يدل على الملامح الشرقية .

أما رسومات الخيول كانت "في معظمها جانبية، تصور حالات وأوضاع مختلفة، ومعظم الخيول المرسومة ضخمة ولكنّ سيقانها دقيقة"[2] لكنّ حسن الباشا يرى أنّ رسوم الخيل "صغيرة قليلة التفاصيل، وقريبة الشبه من صور الحمير."[3] وعلى الرغم من هذه البساطة في الرسم وخلو الصورة من التجسيم" استطاع المصور أن يعبر عن الحركة من خلال تنويعه في بعض الأوضاع وفي بعض الإشارات واللفتات أما عن الألوان فلقد استخدم في تنفيذ رسوم هذا المخطوط اللون" ألأزرق و الأخضر والورد والقهوائي والبنفسجي والأحمر والأسود والذهبي، ولقد أصيبت هذه الرسومات بالتلف فأعيد تلوين الكثير منها في عصر متأخر."[4]

ومن أمثلة صور هذا المخطوط تصويرة تمثل القيام بعلاج بعض الخيول (الشكل27)، ويظهر فيها رجلان يقوم أحدهما بنفخ الريح في فم الحصان ،في حين يغمز الآخر لتستوفي الريح صدره كلّه، واقتصر هنا على التحديد الخارجي الواضح بالإضافة إلى بعض الخطوط الداخلية القليلة لرسم الحصان،كما رسم رجلان: أحدهما واقف أمام الحصان يمسك بمفتاح يضعه في فمه، والثاني جالس يغمز الحصان في صدره ،والصورة خالية تماما كن أية

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص139.

[2] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 24.

[3] المرجع السابق، ص139.

[4] زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص 512.

عناصر أخرى فيما عدا تمثيل الأرض على شكل خط عريض يقف عليه الرجلان والحصان."[1].

ومن التصاوير الأخرى لهذا المخطوط والتي تعكس أيضا سمات مدرسة بغداد صورة "لبيطري يضع الوَجور–الدواء–لفرس بدت عليه أعراض الحمى والتي من علاماتها تقطع النفس و تهدل المنخرين وورم الشفة السفلى وجفاف اللسان، ويعكس الفنان هذا الفتور العام في الصورة بوضوح فالفرس ليس في نشاطه وتأبيه وجموحه تلك الصفات التي نعهدها في الأفراس السليمة وقد عرض هذا الكتاب لوصف هذا الوجور وما يتركب منه ونرى جزء من هذا الوصف في أعلى الصورة (الشكل28)

وفي تصويرة أخرى نرى فرسا معتلة زرقاء اللون ذات ذيل بني أضجعها حارسها على ظهرها بعد شد قوائمها بحبل وشرع في علاجها"بقطع الأعصاب والعروق التي لا يمكن إيقاف نزيفها. ويُطمئننا النص إلى أنّ في ذلك إنقاذه حتى لا يتسلل إلينا الفزع".[2](الشكل29) ونشاهد في تصويرة أخرى فارسا على صهوة جواده "وشدّ إليه رأسه بهذا اللّجام الغليظ الذي يغلبه على أمره موسعا له في الشكيمة حتى لا يضار شِدْقَاه وهكذا نرى الفارس مُستقرا في مكانه مالكا لمقاد حصانه "[3](الشكل 30)

وتعكس هذه التصاوير جميع خصائص مدرسة بغداد، فلا إطار يحيط بالصورة ويفصلها عن المتن، والأرضية مرسومة على هيئة خط مستقيم عريض يتألف من أوراق وحشائش نباتية وزهور، البساطة وعدم التعقيد في رسم الصورة وفهمها، تميزها بالطابع العربي في رسم الأشخاص وارتدائهم للعمامة، ورسم الهالة التي تحيط بالرأس كما نلاحظ الشريط الذي يلتف حول العضد، والواقعية في رسم الحصان، ناهيك عن الطابع الزخرفي

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى،ص 140.

[2] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص109.

[3] المرجع نفسه، ص 109.

الذي يميز التصاوير والظاهر في تمثيل الأرضية، كما تظهر بعض الإشارات في الترويض ومحاولة السيطرة عن الحصان، وخلو الخلفية..

وهناك مخطوط آخر مشابه من كتاب البيطرة بمتحف طوب قايو بإستانبول مؤرخ سنة 606هـ/1210م "[1] .

وهذان المخطوطان لكتاب البيطرة الوحيدان من المدرسة العربية اللذان يشتملان على كتابة تنسبهما إلى مدينة السلام ببغداد، وتم نسب المخطوطات الأخرى التي لم يذكر فيها اسم المدينة التي أنجزت فيها عن طريق مقارنة الأسلوب بينها وبين مخطوطتي كتاب البيطرة .

ومن التصاوير الأقرب إلى أسلوب مخطوطتي كتاب البيطرة بعض التصاوير من كتاب خواص العقاقير لديسقوريدس Materia Medica موزعة على بعض المتاحف والمجموعات الفنية وترجع إلى سنة 621هـ[2]وهو كتاب طبي يختص بوصف الأدوية النباتية وكيفية صنعها وعملها"فقد وقف فيها صاحبها على منافع البذور والحبوب والقشور والألباب، وقام أصطفان باسيلي بنقل الكتاب إلى العربية وراجعه حنين بن إسحاق ويشير تصدير المخطوطة المحاط بإطار زخرفي أنها أعدت " لشمس الدين أبي الفضائل محمد الذي يغلب الظن انّه كان حاكما على شمال بلد الرافدين وجزء من الأناضول وسوريا"[3] وأهم نسخة من هذا المخطوط "محفوظة في مكتبة آيا صوفيا في استانبول تحت رقم 7303 ويظهر انّه قبل 1910 نزعت من الكتاب إحدى وثلاثون ورقة وهي الآن في متاحف ومكتبات أوروبية وأمريكية."[4] وزوق هذا المخطوط علي يد عبد الله بن الفضل في سنة(619هـ/1222م) . "[5]

[1] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 140.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 140.

[3] ينظر ثروت عكاشة ، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 86.

[4] الفن العربي الإسلامي، المنظمة الوطنية، ص 183.

[5] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 26.

وتتفق تصاوير كتاب خواص العقاقير مع كتاب البيطرة في عدّة خصائص فنية منها" البساطة في التصميم والتعبير ،وطريقة تمثيل الأرض بخط عريض، ورسم النبات رسما محورا، وخلو الخلفية، وقلة عدد الأشخاص وأسلوب رسمهم وتحديد الرسوم بخطوط خارجية بسيطة."[1] ومن تصاوير هذا المخطوط تصويرة تمثل "بعض الأطباء يقومون بإعداد الأدوية أو إجراء بعض العمليات الجراحية."[2]

يبدأ هذا المخطوط بلوحتين تغطيان صفحتين متقابلتين تتضمن كل منهما صور أشخاص على أرضية ذهبية محاطة بإطار مكوّن من عقد محمول على عمودين، وتجد في الصفحة اليمنى شخصا جالسا من دون شك هو ديوسقوريد (الشكل31) يوجه الحديث إلى التلميذين اللذين يقفان إلى اليسار في الصفحة المقابلة ويتجهان نحوه وقد حمل كل منهما كتاب في يده".[3] (الشكل 32) .

وتظهر أساليب مدرسة بغداد في هذه التصويرة في الزّي الذي يرتديه ديوسقوريد وكثرة طياته ما يشبه شكلها شكل الأمواج، والهالة التي تحيط برأسه، وفي العمامة التي ارتداها جميع شخصيات الصورة، والشريط الزخرفي حول العضد، واللحى الموجودة على الوجوه، وخلو الخلفية، كما نرى كثرة الزخارف على العمودين، وقلة الأشخاص في التصويرة ما نتج عنها بساطة في التصميم وخلوها من التعقيد .وهناك تصويرة ديوسقوريد جالسا فوق مقعد وجلس تلميذه في مواجهته فوق وسادة على الأرض."[4] (الشكل33) وكأنه يشرح لتلميذه خواص إحدى النباتات، فنرى ديوسقوريد بلحية بيضاء مرتديا هو وتلميذه لباسا فضفاضا مزركشا بالخطوط، ونلاحظ أيضا الأشرطة الملتفة حول عضدهما، أمّا العمامة فنراه كثيرة الطيات ينسدل طرفها الخلفي إلى الوراء، ونلاحظ أيضا جمودا في أوضاع الشخصيتين

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص ص 140-141.

[2] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، ص 26.

[3] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 87.

[4] المرجع نفسه ، ص 87.

وحركاتهما، ويظهر جليا تحوير النبات الذي يمسك به كل منهما، ولا ننسى الزخرفة الكثيرة أيضا على العمودين. وهذه الخصائص كلها تدل على انتماء هذا المخطوط لمدرسة بغداد.

ومن أمثلة تصاوير مخطوط خواص العقاقير تصويرة "محفوظة بمتحف اللوفر بباريس والمؤرخة (621هـ/1224م) وهي تحت عنوان صناع الرصاص."[1](الشكل 34) وتمثل "رجلين بينهما إناء كبير أحمر ويحرك الرجل الأيمن ما في الإناء بعصا في يده بينما يبدو الرجل الآخر كأنّه يعلمه كيف يصنع الدواء "[2]. ويظهر في هذه التصويرة أن الرجلين يرتديان ملابس تكسوها زخارف نباتية، ويلتف حول العضد شريطان تزينهما رسوم زخارفية، وأمّا العمامة كثيرة الطيات منسدلة على الظهر، إضافة إلى وجود الهالات المستديرة المذهبة حول الرأس وزينت الأرضية بخط نباتي عريض يجلس عليه الشخصان وبينهما الإناء، ويظهر في هذه الصورة جليا تحوير النبات المتمثل في الشجرتين المتقابلتين لتحقيق التوازن، وانعدمت في هذه الصورة الخلفية كما انعدم وجود الخط الفاصل بينها وبين المتن.

كما نجد هناك أيضا تصويرة من كتاب خواص العقاقير تحت عنوان تحضير الدواء المؤرخة سنة 1224(الشكل 35) إذ نرى "طبيبا أمامه كتاب مفتوح وهو يعطي التعليمات لصديقه."[3]وتظهر في هذه التصويرة ملامح التصاوير التي تنسب لمدرسة بغداد فالإغراق في الزخرفة جلي للعيان،وشكل الملابس وزخرفتها والأشرطة الموضوعة على العضد والعمامة المنسدلة للخلف، والهالة المستديرة حول الرؤوس كما يظهر التحوير والزخرفة في شكل الطائر الموجود في أعلى العمود، وتعكس هذه الصورة واقعية كبيرة، كما تنعكس التعبيرية في استخدام الأصابع لتوجيه الصديق، وتنعكس أيضا في وجه الصديق الذي يظهر عليه الإنصات بتمعن.

[1] ينظر أبو الحمد محمود فرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه، أصوله، ص 92.

[2] زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية ، ص 514.

[3] ينظر الفن الإسلامي، المنظمة العربية، ص183.

كما تحتفظ مكتبة متحف المترويلتان للفن بنيويورك بنسخة مخطوطة من كتاب خواص العقاقير مؤرخة سنة (621هـ/1224م) تحت رقم مخطوط 3753) وتنسب إلى مدينة بغداد أيضا.[1]ومن صور هذه النسخة صورة تمثل "معملا أو مختبرا تستخلص فيه بعض العقاقير الطبية."[2] (الشكل36) ونرى أن هذه التصويرة مقسمة على مستويين، وتجري الإحداث الرئيسية في المستوى السفلي إذْ نشاهد رجلا يجلس على مقعده ويقف أمامه شخص يحضر بعض الدواء داخل إناء كبير موضوعا على موقد من ألسنة اللهب، ويمسك هذا الشخص بآلة يحرك بها الدواء، ويمسك بيده الأخرى إناء صغيرا ربما يريد وضع الدواء فيه، أما في المستوى الأعلى فنرى فيه بعض الغرف وكأنّه حانوت"اصطفت بعض الأواني والقوارير التي ملئت العقاقير الطبية ."[3] و نجد رسم شخصين في الأعلى واحد على اليمين والآخر على اليسار يحضران بعض الأدوية .

ورسمت هذه التصاوير وفق خلفية معمارية بسيطة غير معقدة، فقد عبر عن صيدلية كاملة بأسلوب اصطلاحي بسيط وبعدد قليل من الأشخاص مراعيا صاحبها في رسمه التوازن والتماثل في توزيع رسومه، كما نرى في التصويرة جميع الخصائص الفنية لمدرسة بغداد السابق ذكرها ناهيك عن الزخرفة التي أغرقت فيها التصويرة.

ويتضح من خلال المقارنة بين مخطوط خواص العقاقير ومخطوط كتاب البيطرة مدى التطابق بينهما من حيث الخصائص والأساليب الفنية .

وتنسب لمدينة بغداد أيضا مخطوط من كتاب مقامات الحريري المحفوظ "في المكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (5847 عربي) وتعرف بحريري شيفر، وقد كتبه وزوّقه يحي بن محمود الواسطي"[4] وتحمل هذه النسخة من هذا المخطوط تاريخ نسخها وتزويقها كما تحتوي

---

[1] ينظر أبو الحمد محمود فرغلي ، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه، أصوله، ص 91.

[2] المرجع نفسه، ص 91.

[3] المرجع نفسه، ص91.

[4] ينظر زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 30.

أيضا على اسم الخطاط والمصور الذي صورها في خاتمة المخطوط الذي جاء في نصه"فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربّه وغفرانه وعفوه يحي بن محمود بن يحي بن أبي الحسن بن كوريها الواسطي بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان من سنة أربع وثلاثين وستمائة حامدا لله تعالى....الخ"[1] وهكذا دل الواسطي على اسمه بصراحة وذكر لنا تاريخ نسخه للمخطوط الذي كان في 634هـ/1237م وتعتبر هذه المخطوطة الوحيدة من بين المخطوطات في المدرسة العربية التي ذكر فيها اسم الناسخ وصرح أيضا فيها باسم المصور.

وتمثل هذه التصاوير "التي بلغت تسعا وتسعين تصويرة أبدع ما وصل إلينا من تصاوير مدرسة بغداد، فإنّها تمتاز بقوة التعبير وبهجة الرسم ولطف الترتيب وسلامة التأليف ودقة الملاحظة، فضلا على أنها تصور المجتمع الإسلامي في القرن السابع الهجري (13م) أصدق تصوير.[2] ومن المؤسف أنّ الناسخ و المصور لم يذكر المكان الذي أنجزت فيه تصاوير هذا المخطوط ،ولكن" في المنمنمات من الأدلة والقرائن ما يجعل نسبتها إلى مدينة السلام شبه مؤكدة."[3] لكن السيد "رايس" يعتقد أنّ هذا المخطوط قد نسخ وزوق في مدينة واسط التي كانت مدينة هامة منذ بداية القرن (7هـ/13م) ...وليس من المقبول الاستنتاج بأن المصور يحي بن محمود الواسطي قد استدعي إلى العاصمة بغداد ليعمل لدى بلاط الخليفة.[4] ومعظم الآراء تؤكد على نسبة هذا المخطوط لمدينة بغداد لأنّهم يرون أنّ هناك تشابه كبير بين تصاوير هذا المخطوط وتصاوير مخطوط خواص العقاقير "في أنّ بعض التصوايرفي كلا المخطوطين تشتمل على عمائر مقسمة إلى أقسام ثلاثة، وفي أنّ البعض

[1] عيسى السلمان، الواسطي يحي بن محمود بن يحي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ،ص 19.

[2] ينظر زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي ، ص 30.

[3] الفن الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة، ص 183.

[4] أبو الحمد محمود فرغلي، المرجع السابق، ص 93.

الآخر يشتمل على رسم قاربين متشابهين."[1]ومثال مقارنة بين صورة ساعة الوضع من مخطوط مقامات الحريري (الشكل37) وصورة من مخطوط خواص العقاقير (الشكل36) من حيث الخلفية المعمارية.

ومما يرجح أيضا نسبة هذا المخطوط إلى مدينة بغداد "روعة تصاويره، وجمالها وإتقانها، زيادة على عدم اشتمالها على التأثيرات الفنية الأجنبية التي ظهرت في التصاوير التي تنسب إلى المراكز الأخرى من بلاد العراق"[2]

وتميزت تصاوير هذا المخطوط من مقامات الحريري في كونها أنّها تمثل بعض مظاهر الحياة اليومية الريفية، كما أنّ ألوانها كثيرة وغنية، ورسومها الآدمية تميزت بتنوع الشخصيات، واختلاف الملامح، وضوح التعبير عن العواطف المختلفة."[3]

وترجع أهمية هذه المخطوطة بالذات في عبقرية الواسطي الذي استطاع أن يكون واقعيا في تصاويره، وأن يضفي الحياة على مصوراته ويُحيلها إلى مرجع حافل بالحياة اليومية في عصره، والواقع أنّ تصاوير الواسطي أقرب في أسلوبها إلى اللوحات الكبيرة منها إلى المنمنمات. ويكاد مؤرخو فن التصوير يجمعون على أنّ أسلوب الواسطي هو أكمل مثال لمدرسة بغداد التصويرة، وفقد أجاد في التعبير بريشته عن كل الحالات النفسية، واستطاع التمييز بين مختلف الشخصيات بل نجح في أن يرسم شخصية أبي زيد بحيث تميزها العين من أول نظرة في كل لوحة."[4]

وسنعود إلى هذه المخطوطة بالتفصيل في مبحث مستقل ونحاول التطبيق على بعض من تصاويرها.

---

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 143.

[2] ينظر المرجع نفسه ، ص 143.

[3] ينظر زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 30.

[4] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 90.

وهناك مخطوطة لكتاب "إخوان الصفا وخلان الوفا"محفوظة بالمكتبة السليمانية باستانبول تحت رقم (أسعد أفندي3638) مؤرخة (686هـ/1287م) حيث يصرّ تنجهاوزن" على نسبتها إلى مدينة بغداد، غير أن هذا الأمر فيه ريب وليس من السهل قبوله لانّ هناك اختلاف بين الخصائص الفنية لهذا المخطوط والخصائص الفنية لتصاوير مخطوطة الواسطي من حيث الألوان والرسوم والهالة المستديرة حول الرأس، >وغيرها من الأساليب الأخرى التي لا تتشابه مع أساليب الفنية المزوقة في بغداد حسب المدرسة العربية."[1]

ولم تكن بغداد المركز الوحيد للمدرسة العربية في العراق(مدرسة بغداد)، بل ازدهر التصوير الإسلامي في مراكز أخرى عرفت بتقدمها الحضاري والثقافي في ذلك الوقت، فقد ازدهرت في فن تصوير المخطوطات إلى جانب مدينة بغداد مدينة الموصل،" وكانت من المراكز المهمة في بلاد العراق التي ازدهر فيها التصوير حسب المدرسة العربية قبل غزو التتار"[2]، لكنّ المخطوطات التي تنسب لمدينة الموصل نرى فيها التأثير الإيراني واضح في السحن الآدمية عكس تصاوير التي تنسب لمدينة بغداد التي تركز على السحن العربية في الوجوه،"ويقول حسن الباشا في هذا الشأن: "تمتاز التصاوير التي تنسب إلى هذه المدينة خاصة باشتمالها على التأثير الإيراني ولاسيما رسوم السحن الآدمية التي تشبه سحن الرسوم الآدمية على خزف الرى من النوع المعروف باسم منائي ."[3]

ومن المخطوطات التي أقبل عليها المصورون من مدرسة بغداد والتي تنسب لمدينة الموصل مخطوط من كتاب الترياق لجالينوس "وقد وصل إلينا مخطوطان ثمينان منه: الأول كشفه الدكتور بشر فارس في المكتبة الأهلية بباريس وألف فيه دراسته كتابا ظهر في العام الماضي، والثاني محفوظ في المكتبة الأهلية بمدينة فينا وقد درسه الأستاذ هوتر."[4]

---

[1] ينظر أبو الحمد محمود فرعلي، التصوير الإسلامي، نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله ،ص 96.

[2] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 153.

[3] المرجع نفسه، ص 153.

[4] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 25.

وتعتبر صور الكتاب الأول الأغنى والأجمل "وهو محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم(عربي 2964) ومؤرخ بسنة 595هـ/1199م"[1] وقام بنسخ هذا المخطوط بخط يده "محمد بن سعيد شرف الحاج والحرمين أبي الفتح الواحد بن الرشيد أبي الحسن ابن أبي العباس أحمد."[2] ويؤكد بشر فارس أنّ هذا الكتاب غني بالتصاوير المتقنة إذْ أنّ الكتاب يضم "حوالي ثلاث عشرة صفحة مصورة لأشكال النبات وجدولا لرسوم الحيات، فضلا عن رسوم أعلام الأطباء الأقدمين وقد جلس كل منهم في غرفة يقرأ أو يحادث أحد تلاميذه."[3] وتحتوي غرة هذا المخطوط على "رسم لسيدة وفي يدها هالة القمر، ويحف بها من الجانبين رسم سيدة أخرى وحول الجميع دائرة تتألف من رسم حيتين متشابكتين ولهما رأس تنين وتحيط بالدائرة رسوم أربع جنيات مجنحات وفوق ساحة التصويرة وتحتها مستطيلان يضم كل منهما كتابة بالخط الكوفي على مهاد من الفروع النباتية والوريقات الدقيقة."[4]وما يؤكد نسبة هذا المخطوط لمدينة الموصل هو "رمز الهلال الذي تحمله السيدة في يدها، هو نفس الأسلوب الذي نجده على التحف المعدنية المكفتة من الموصل"[5] ومثال ذلك إبريق من النحاس المكفت بالفضة في متحف فيكتوريا والبرت بلندن وكذلك مقلمة ومحبرة من النحاس المكفت بالفضة محفوظة في المتحف البريطاني بلندن."[6] كما نشاهد في هذه التصويرة "حول السيدتين اللتين في الجوانب واحدة تعزف على الجانب الأيمن بآلة موسيقية، والأخرى على الجانب الأيسر ترقص.[7]

---

[1] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ص 154.

[2]، زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 25.

[3] المرجع نفسه، ص 25.

[4] زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص 510.

[5] ينظر حسن الباشا، المرجع السابق، ص 155.

[6] أبو الحمد محمود فرغلي، التصوير الإسلامي،نشأته ،موقف الإسلام منه وأصوله ، ص 97.

[7] ينظر المرجع السابق ، ص 155.

أما من حيث الأسلوب الفني نلاحظ في رسوم هذه التصويرة "ملابس عربية الطابع مزركشة بزخارف من فروع نباتية مورقة وخاصة في ثياب السيدات والجنيات الأربع، كما أنّ هذه الزخارف تزين الأريكة ورمز الهلال."[1]ووجود الهالات حول رؤوس الأشخاص، أمّا السحن فهي قريبة الشبه"من السحن التي نراها مرسومة على خزف منائى من الرى"[2] ونرى التأثير "بالسنة التصويرية عند المانوية واضحة من خلال رسوم النساء المجنحات، كما نرى في بعض تصاوير هذا المخطوط بقية من الأساليب الفنية التي عرفناها في تصاوير سامرا."[3] وهذا ما يؤكد نسبة هذه المخطوطة إلى العراق .

ومن تصاوير هذا المخطوط التي تعكس الخصائص الفنية لمدرسة بغداد تصويرة ما يسميه المؤلف "بالتجربة الثانية"،وهي "تصور كيف أنّ يملويوس أخا أندروماخس كان يستريح إلى جانب الشجرة،فاجتازت به أفعى،فلدغته فاستفاق مفزوعا وبعد أن انهارت قواه وأوشك على الموت كتب وصيته وعلّقها على شجرة ،ثم أحس بالعطش بعدها فوجد في جانبه جرة ماء فشرب منها وسرعان ما ذهب عنه الألم وسكن عنه الهلاك،فتعجب من ذلك وقطع خشبة ليمتحن بها ماء الجرة فإذا به يجد داخلها حيتين قد اقتتلا حتى الموت."[4] (الشكل38).

ونرى في هذه التصويرة عدة مناظر من القصة: "فإلى اليسار يشاهد يملويوس جالسا بالقرب من الشجرة، وإلى جانبه فرسه يصهل،وتحته تشاهد أفعى وهي تزحف بعد أن لدغته، ويرى الرجل في خمول واضح يدل على أنه خارت قواه، وتلاحظ الوصية معلقة على الشجرة، وإلى اليمين من ذلك يشاهد الرجل وقد ملا قدرا من الجرة، وفي الوقت نفسه أخرج

[1] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص155.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 155 .

[3] ينظر زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 26.

[4] ينظر زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص 511.

من الجرة أفعتين على طرف عصا أمسكها بيده، وإلى أقصى اليمين يشاهد الرجل وقد عوفي تماما...وامتطى صهوة جواده."[1]

ويبدو لنا في هذه التصويرة خصائص مدرسة بغداد من حيث التحوير والبعد عن محاكاة الطبيعة، والميل نحو الزخرفة، وعدم التعبير عن العمق،إهمال التجسيم، التوفيق في تصوير الخيل، تحوير النبات، الجمع بين أكثر من مشهد في تصويرة واحدة، رجرجة المياه، رسم الهالة حول الرؤوس ولم تقتصر على رؤوس الآدميين فقط بل كانت حتى حول رؤوس الطير، "التنوع في رسم الرجل فهو أحيانا شيخا ذو لحية وأحيانا أخرى شابا يافعا لا لحية لديه، كما أنّ زخارف الثياب التي تتألف من الزخرفة العربية المورقة تختلف أشكالها بين الأردية الثلاثة."[2]

ومن تصاوير هذا المخطوط صورة تمثل بعض أعمال الحقول (الشكل39) وقد كتب بأعلاها بالخط الكوفي على مهاد من الفروع النباتية والوريقات ما نصه"هذا كلام اندروماخس بلفظه"، ومختصر هذه القصة "أنّ أندروماخس كان يمتلك بعض الحقول، وكل يوم كان يرسل للزارعين في حقوله غذاءهم، وفي يوم حمل إليهم زادا شرابا، فأكلوا الزاد ولما أرادوا أن يشربوا وجدوا في داخل القدر المسدودة بالطين أفعى قد تفسخت وتفرقت، فأبوا أن يشربوا، وسقوا الماء لمجذوم في القرية ظنا منهم أنه سيموت لكنّ المجذوم فشفي من مرضه وعمرا دهرا طويلا."[3]

وقد قسّم صاحب التصويرة هذه إلى مستويين علوي وسفلي. فنرى في أقصى اليسار أندروماخس يراقب الزراع وإلى يساره فتى يحمل الطعام فوق رأسه –ربما كان خادمه– ويقبض بيده اليمنى على القدر وإلى يسارهما ثلاثة رجال منهما اثنان يحفران، أما الثالث فنراه يحصد وأما في المشهد السفلي فنشاهد"أحد الزراع يقوم بدرس القمح وقد جلس فوق

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 156.

[2] المرجع نفسه، ص 156.

[3] ينظر زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص 511.

نورج يجره بقرتان، كما يشاهد فلاح ثان يدري القمح بمدراة ،وشخص ثالث –ربما كان امرأة– تحمل المنخل لتنخل القمح، ويلاحظ على اليسار مقدمة حمار على ظهره حمل من عيدان النبات."[1] وتمثل هذه الصورة مناظر من الحياة الريفية التي رسمت على أكثر من مستوى، وهي تعكس "جانبا مهما من جوانب الحياة الاجتماعية في المجتمع الإسلامي وقتذاك مما يعبر عن صدق التعبير عن البيئة المحيطة بالفنان الذي رسم هذه الصورة التي حفلت بعدة رسوم "[2]، و"على الرغم من بدائيتها وبساطتها فهي مفعمة بالحركة والحيوية".[3]

وأما الخصائص الفنية لهذه التصويرة فنرى الملابس مزخرفة عند اندروماخس وخادمه وبعض الزراع، وأمّا الزراع الآخرين فيرتدون ملابس قصيرة، وهناك شرائط مستديرة حول عضد بعض الآدميين، ونلاحظ أنّ النبات قد حور عن الطبيعة كحال التصاوير الأخر، لكن الحيوانات من ثيران وحمير قريبة جدا من الواقع، ونشاهد وجود الهالات المستديرة حول رؤوس الأشخاص في هذه التصويرة، وهناك إغراق في الزخرفة والمتمثلة في الفروع النباتية والوريقات الدقيقة الموجودة في أعلى التصويرة وفي بعض الملابس، فالمصور قد جمع بين أكثر من مشهد في تصويرة واحدة، وهذه الخصائص تعكس سمات مدرسة بغداد في التصوير.

وهناك تصويرة أخرى من هذا المخطوط مليئة بالحركة والحيوية، "ورسمت هذه التصويرة بخلفية معمارية بسيطة يجلس أمير بداخلها بجلسة متربعة ويبدو وجهه في وضع المواجهة ويمسك بيده اليمنى كأسا، وتزين أكمام ثيابه أشرطة زخرفية تلتف حول العضد"[4] وحول رأسه هالة مستديرة باللّون الذهبي، وعن يمينه أربعة نسوة وعن يساره أربعة نسوة أيضا وتحيط برأس كل منهن هالة مستديرة أيضا وتلتف حول عضد كل واحدة منهن أشرطة

[1] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 157.

[2] أبو الحمد محمود فرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته، موقف الإسلام منه وأصوله، ص 98.

[3] المرجع السابق، ص 157.

[4] أبو الحمد محمود الفرغلي المرجع السابق، ص99.

زخرفية، وفي الطابق السفلي نشاهد خادمين بملابس قصيرة يتحدثان، واحد جالس يبدو عليه الهموم والأخر يخاطبه مستعملا أصابعه في الكلام، أمّا في المنظر الخارجي للصورة فنشاهد على الجانبين شجرتين محورتين وبجانب كل منهما فلاحان يقومان بعملها، وهذه الصورة أيضا نجد فيها الخصائص الفنية لمدرسة بغداد.(الشكل40)

وينسب إلى مدينة الموصل أيضا المخطوط الثاني من كتاب الترياق "وهو محفوظ بالمكتبة الأهلية بمدينة فينا وهو غير مؤرخ، لكنه يرجع إلى نحو القرن السابع الهجري(13م) ويضم تصاوير أعلام الأطباء الأقدمين وأنواع الأفاعي وتصاوير أخرى لإيضاح بعض القصص التي عرضتك لأولئك الأطباء." [1] ومن أهم تصاوير هذا المخطوط "صورة الشاب الذي أكل من حب الغار ليشفى من لسعة الحية."[2](الشكل25) ونرى في هذه التصويرة "أندوماخس راكبا جواده وقادما من يمين الصورة، ويشير بيده ويتحدث إلى الفتى تلدغه في قدمه أفعى وقد أمسك بها بيده اليسرى ،وأخذ يضربها بعصى في يده اليمنى."[3] واستطاع المصور" أن يوزع عناصر التصويرة توزيعا متوازنا"[4] فنلاحظ أنّه رسم ثلاث شجرات محورة، واحدة في أقصى اليمين والثانية في أقصى اليسار وتتوسطهما الشجرة الثالثة، كما وضع أيضا في الوسط صورة الطاووس وزيادة عن رسم الطاووس نلاحظ أنّ المصور نوّع من تصاوير الطيور "ففي التصويرة رسم طائر يشبه البجعة إلى جانب عدد من الطيور بعضها يحلق في الجو وبعضها الآخر فوق الأغصان."[5]

والجدير بالملاحظة مدى العناية الكبيرة في رسم الحيوان (الحصان والحية) ورسم الطيور رسما قريبا من الواقع، في حين مالت جميع الصورة الأخرى من أرض وأشجار

---

[1] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص 26.

[2] ينظر زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص 511.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص 511.

[4] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص158.

[5] المرجع نفسه، ص 158.

ونبات وحتى الآدميين غلى طابع الزخرفة والتحوير، ومما يشد الانتباه في هذه التصويرة أنّ الهالة المستديرة لم تقتصر فقط على رؤوس الآدميين بل كانت حول رؤوس الطيور أيضا وحتى حول الزهرة القريبة من الفتى. وهناك "تقارب في الشبه بين رسم الفتى وبخاصة وجهه وبين رسم الوجوه الآدمية في خزف منائي الإيراني في القرن الثالث عشر ميلادي."[1] ومن مميزات الفنية الأخرى لهذا المخطوط "زخرفة ثوب الطبيب أندروماخس التي تشبه تجمع الديدان،وأسلوب رسم العقل في سيقان الشجر"[2]، ورسم الأرضية على شكل خط عريض الذي أُلف من أوراق الأشجار المحورة، ورسم الأشرطة المزخرفة حول العضد، والتعبيرية في الوجوه، واستخدام الإشارات في التعبير.

ومن التصاوير المهمة الصورة الموجودة في غُرّة الكتاب لهذا المخطوط وتمثل التصويرة "ملكا يجلس على عرشه وحوله حاشيته والحراس داخل خلفية معمارية، وبأعلى الصورة يوجد منظر صيد وقنص وبأسفل الصورة خارج الخلفية المعمارية يوجد منظر مجموعة من الفرسان والسيدات داخل الهودج."[3]ونشاهد في هذه الصورة ازدحاما كبيرا للعناصر الفنية المكونة من الرسوم الآدمية ورسوم الحيوان والطير والأشجار والأزهار.(الشكل41)

وتنسب إلى مدينة الموصل "مخطوط من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني وقد كتب هذه النسخة محمد أبي طالب البدري سنة(614هـ/1217-1218م) وكانت تتألف من عشرين جزءا لم يصلنا منه إلا ثلاثة عشر جزءا أربعة منها محفوظة في دار الكتب المصرية بالقاهرة، وتسعة في المكتبة الأهلية باستانبول ."[4]

[1] ينظر زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص 511.

[2] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 159.

[3] ينظر ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 74.

[4] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص34.

ومن تصاوير هذا المخطوط " صورة غُرة الكتاب في الجزء التاسع عشر من مكتبة فيض الله الأهلية باستانبول رقم (1566) [1]تمثل أميرا ممتطيا صهوة جواده ،وبصحبته عدد من أتباعه بعضهم يحمل الأسلحة، والبعض الآخر يحمل الأعلام ،وإلى جانبيه ملكان أو جنيتان مجنحتان تمسكان بطرفي عصابة على شكل هلال تحف برأسه،"[2] ويوجد "على ذراع الملك شريطان فيهما كتابة نصها "بدر الدين لؤلؤ"."[3]وبما أنّ بدر الدين لؤلؤ "قد تولى ولاية الموصل فيما بين عامي (631هـ-657هـ) فإنّه من الواضح أنّ هذه التصويرة رسمت بعد كتابة المخطوط بحوالي 20سنة."[4]

ويلاحظ في هذه التصويرة أنّ الأمير مرسوم بحجم كبير يكاد يأخذ كل الصورة أما بقية رسوم الأشخاص الأخرى فرسمت بأحجام صغيرة بالنسبة له، "ويكسو رداء الأمير زخرفة على هيئة تجمع الديدان، وهي تشبه الزخرفة المرسومة على الهلال وعلى ثياب الرسوم الآدمية الرئيسة في التصاوير الأخرى من أجزاء هذا الكتاب، أمّا بقية الرسوم الآدمية في هذه التصويرة فيزخرف أرديتها إما برسوم هندسية أو زخارف عربية مورقة (أرابيسك)، وهذه الرسوم محورة على هيئة دمى من الورق "[5]بعكس رسوم الحصان التي نراه قريبة من الواقع ، كما لا ننسى وجود الهالات حول الرؤوس ،وتُحف التصويرة كلها بإطار مستطيل مزخرف جميل .

وفي غرة الجزء السابع عشر من هذا المخطوط المحفوظ باستانبول تصويرة تمثل"أميرا جالسا وفي يده قوس وحوله ثمانية أشخاص في صفين وفوق رأسه ملكان وعلى ذراعيه شريطان فيهما كتابة نصها"بدر الدين لؤلؤ بن عبد الله. "[6](الشكل42) والعبارة الأخيرة تثبت

[1] زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، الشكل 867.

[2] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 162.

[3] المرجع السابق، ص 34.

[4] حسن الباشا، المرجع السابق، ص 162.

[5] المرجع نفسه، ص 163.

[6] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص34.

أنّ هذه التصويرة معاصرة للتصويرة السابقة.وما يلفت الانتباه في هذه التصويرة هو السحن غير العربية إذ أنّ هذه السحن سحن "تركية وكذلك الأمير لأنه غير عربي فهو يمسك بالقوس والسهم رمز السلطة لدى الأتراك." [1]والخصائص الفنية الأخرى فهي الخصائص نفسها للتصويرة السابقة .

ومن التصاوير التي تنتمي لهذا المخطوط ومرسومة بالأسلوب ذاته الذي رسمت به الصورتان السابقتان "تصويرة في "غرةّ الجزء الرابع من (في القاهرة) من هذا المخطوط تمثل أميرا جالسا على كرسي لا يختلف عن الأمير في التصويرة السابقة فيما عدا أوضاع اليدين إذ يمسك هنا في يده اليسرى بكأس، وعلى جابيه ثمانية أشخاص ...وأعلى راس الأمير ملكان أو جنيتان تحملان عصابة تتقوس حول راس الأمير على شكل هلال ،وفي أسفل التصويرة صف من خمس سيدات يعزفن على آلات موسقية مختلفة.[2] ويحف بالتصويرة أيضا إطار مزخرف جميل.(الشكل 43)

ومن أهم تصاوير هذا الكتاب صورة اكتشفها الدكتور بشر فارس في غرة الجزء الحادي عشر (المحفوظ بدار الكتب المصرية)."[3] وهذه التصويرة "تمثل شخصا جالسا على منصة منخفضة ومتمنطقا بسيفه وفوقه ملكان يمسكان بعصابة تحيط برأسه وإلى جواره شخصان واقفان"[4] وكتب بشر فارس بحثا طويلا حول عنها إذْ أنّه رأى أنها تصور حادثة المجادلة بين النبي عليه الصلاة والسلام وبين أساقفة نجران ."[5] فإذا صح الاستنتاج فتعتبر هذه التصويرة " أقدم التصاوير الدينة المعروفة في الفن الإسلامي."[6]

---

[1] أبو الحمد محمود فرغلي، التصوير الإسلامي، نشأته ، موقف الإسلام منه وأصوله ، ص 102.

[2] حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص163.

[3] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص34.

[4] المرجع السابق، ص164.

[5] ينظر زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص ص 512-513.

[6] ينظر زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص34.

غير أنّ هذا الرأي لم يوافق عليه بعض علماء الآثار والفنون الإسلامية."[1]

أمّا من حيث الأسلوب الفني فنرى توافق بينها وبين تصاوير المخطوط السابقة في الملكين المجنحين، والعصابة التي يحملها هذان الملكان المتقوسة حول رأس الشخص الرئيسي على شكل هلال، والزخرفة التي تكسو الرداء، والشريط الموضوع حول العضد، زيادة على الإطار المزخرف الذي يحف بالصورة .

ومن بين المراكز الهامة في العراق والتي تنسب إليها بعض المخطوطات المزوقة بالصور الملونة بحسب مدرسة بغداد مدينة آمد أو ديار بكر."فقد طلب السلطان الأرتقي نور الدين محمد بن قرا أرسلان سنة(579هـ/1181م) ابن الجزري أن يكتب مقالا عن مخترعاته من الحيل الميكانكية العلمية والعملية، وكتب ابن الجزري المقال فعلا وأتمه سنة(605هـ/1206م) وأسماه كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل."[2] وكانت تدور مواضيعه حول "الآلات الضاغطة والرافعة و الناقلة والمتحركة حركات خفيفة."[3] ويرى الدكتور حسن الباشا إنّه لمن المؤسف لم يصلنا هذا المخطوط الذي يرجح أنّه كان مزوقا بالصور الملونة التي توضح متنه، ذلك لأنّ النسخ التي وصلتنا من هذا الكتاب تكاد تتشابه تصاويرها، كما أنّها تشتمل على بعض الرسوم الآدمية كتب عليها اسم نور الدين محمد وأسماء سلاطين بني أرتق القدامى مما يرجح أنّ هذه النسخ التي وصلتنا تمت بصلة وثيقة إلى نسخة واحدة تعتبر الأصل."[4]

---

[1] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص164.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 147.

[3] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص28.

[4] ينظر المرجع السابق، ص 148.

وتعتبر "أقدم النسخ المعروفة من هذا المخطوط هي النسخة التي تمت كتابتها سنة602هـ/1206م وهي محفوظة في مكتبة طوبقا بوسراى في استانبول تحت رقم(3472)."[1]

ويمتاز أسلوب التصاوير التي تزّين هذا المخطوط "بالتأثر بالفنون البيزنطية والسورية المسيحية التي وضحت في ديار بكر بحكم الظروف الجغرافية والتاريخية، وظهرت آثارها في شمال الجزيرة وشمال سورية."[2]

وتنسب لمدينة ديار بكر "مخطوط من كليلة ودمنة وهو محفوظ بالمكتبة الأهلية في باريس تحت رقم(3465 عربي) ويُرجح أنّه يرجع تاريخه إلى نهاية الربع الأول من القرن السابع الهجري أو بين عامي (1220و1230.)"[3] وما يميز تصاوير هذا المخطوط أنّ رسوم الحيوانات والطيور فيه محورة عن الطبيعة ومتأثرة بالأساليب الساسانية".[4] وتشع في عدد من تصاوير هذا المخطوط روح البساطة والتوازن، حيوانين متواجهين على جانبي محور رأسي متخيل أحيانا ومتجسد في صورة الشجرة أحيانا أخرى وما نراه أيضا في منمنمة ملك الغربان."[5] (الشكل44) ومن سماته أيضا أنّ "حيواناته وشخوصه تبدو طبيعية نابضة بالحياة رغم مسحة الوقار التي تكسوها ومثال على ذلك قصة البازيار– مدرب الباز– الذي ادعى كذبا أنّ امرأة المرزبان(الحاكم) قد خانت زوجها مع البواب فانقض الباز على عينيه ففقأهما على مرأى من الحاكم وامرأته وضيوفهما."[6](الشكل45) وهنا يظهر التفاعل بين الشخصيات وكأنها نابضة بالحياة حقا.

---

[1] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص28.

[2] ينظر حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، ص ص 148 –149

[3] المرجع السابق، ص 33.

[4] المرجع نفسه، ص 33.

[5] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ،ص81.

[6] المرجع نفسه، ص81.

ونلاحظ في تصاوير هذا المخطوط الكبير في الزخرفة وتحوير النبات عن الطبيعة، بل حتى تحوير الحيوان والطيور.

وهناك نسخة أخرى من مخطوط كليلة ودمنة تعكس تطور فن التصوير الإسلامي في مدرسة بغداد وهي نسخة محفوظة "في المكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (3476)"[1]، ورغم انّه لا يوجد في هذا المخطوط تاريخ أو مكان نسخه لكنّه يرجح إلى نحو القرن الثامن الهجري (14م) ويقول محمد زكي حسن حول تصاوير هذا المخطوط: "هي مثال طيب لما انتهى إليه الأسلوب البغدادي في القرن الثامن الهجري."[2]

تمتاز التصاوير التي تنتمي إلى مدينة ديار بكر على التأثيرات الهلينستة التي انتقلت عن طريق الفن البيزنطي والفن والسوري المسيحي، في حين تميزت التصاوير التي نسبت إلى مدينة الموصل بظهور التأثيرات الإيرانية. .

[1] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

2-مقامات الحريري بين الأدب والفن :

2-1 المقامة شكل من أشكال التعبير الأدبي:

اهتم المصور المسلم بتصوير عدة كتب أدبية، وكان أهمها وأبرزها المقامة لما اشتملت عليه من متعة تصويرية متخيلة إضافة لاشتمالها على المتعة اللغوية الأدبية، ولا يقدر على كشف الجانب الأول إلا مصور مبدع يحاول التنقيب على خبايا أمور ذلك العصر الذي كتبت فيه، فكانت ريشته سبيله الوحيد ليحول تلك المتعة اللغوية إلى تصاوير متخيلة تفيض بعناصر معنوية جاءت نابضة بالحياة كاشفة لنا على أسرار ذلك الزمان.

والمقامة في اللّغة "المجلس الذي يقوم فيه الأديب محدثا الجمع المنصت إليه، فتكون بذلك على شكل ندوة يلتقي فيها الناس ويتصدرها الأديب محدثا بعبارات موجزة بليغة الصياغة معقبا على حادثة أو عارضا لها."[1] فالمقامة في الأصل هي نوع من أنواع القصة القصيرة التي تعتمد على العرض الموجز بعبارات أدبية مركزة، وهي تعتمد في أسلوبها على الإغراق في التأنق وتكلف الصنعة، والتلاعب بالألفاظ، والمبالغة في استخدام المحسنات البديعية من سجع وجناس وتورية وغيرها، ولعلّ هذا هو الفرق بينها وبين القصة، فالقصة تعتمد أساسا على الحدث الدرامي، في حين لا يهتم به تقريبا في المقامة ولا يشغل الكاتب فيها إلا إظهار بلاغته اللغوية وتلاعبه بالألفاظ لإظهار تفوقه في اللغة وإبراز أدواته اللغوية من صنعة وزخرفة.

وقد نشأت المقامة مع غيرها من فنون الأدب المعروفة كالشعر والنثر على يد بعض الشخصيات، ومن أهم الأدباء الذين عنوا بهذا الفن ابن دريد في القرن العاشر والجاحظ القرن التاسع، إلا أنّها لم تتبلور ولم تبلغ قمة ازدهارها كفن قائم بذاته إلا على يد بديع الزمان الهمذاني(351-398هـ) في القرن العاشر"[2] فهذا الأخير نسبت له المقامات واستحداثه لهذا الفن لأنّه "استطاع أن يخرجها من نطاق الحادث المحدود إلى شكل القصة المتتابعة

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 5.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص ص 5، 6 .

الأحداث النابضة بحوار الشخصيات والتي ترسب في ذهن قارئها أو المستمع إليها عبرة تتبع من تماسك حلقاتها."[1] وصحيح أنّ الهمذاني قد أصبغ مقاماته بكثير من الخيال والغريب اللغوي لكنّ ليس هذا السبب وحده ما جعلها مشهورة ومتفوقة على المقامات التي كانت قبلها بل هناك سبب آخر ساهم في هذه الشهرة وهو أنّ الهمذاني" شهد عصر الخلافات وانتشار الفوضى وخروج الولّاة عن الخلفاء ،وفقدان الاستقرار، ممّا أذاع تلك المقامات بين الناس بوصفها مرآة صادقة لأحداث العصر وصراعاته ومشكلاته."[2]

وجاء بعد بديع الزمان الهمداني كثير من الأدباء من قلّدوه من أمثال الزمخشري، والسرقسطي والسيوطي غير أنّهم لم يرتقوا إلى مستواه ،ولو يستطيعوا مجاراته في أسلوبه، لأنهم اهتموا فقط بإحياء غريب اللّغة مما جعل هذا الفن يسير في طريق الجمود والتدهور، إلى أن جاء الحريري وبلغ مكانة الهمذاني ونافسه في مقدرته الأدبية،فقد "تعلم الحريري على أيدي علماء البصرة حتى صار من ألمع علماء اللغة العربية،فغلبت صناعة اللفظ على إبداعه النثري والشعري، وجرت بلاغته في صياغة مقاماته مجرى الأمثال، وظهرت كذلك في هوايته للشعر الذي بثّه في ثنايا مقاماته محدثا في سحر حقيقي عن مجتمع قريته." [3]

2-2 مقامات الحريري:

تعد مقامات الحريري من الكتب التي تصدرت قائمة الكتب الأدبية فقد ذاع صيتها واتسعت شهرتها في القرن السابع هجري(الثالث عشر ميلادي) أي عصر ازدهار مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، فالتف المصورون حولها ينهلون منها صورها وإبداعاتهم ويستلهمون موضوعاتهم، ويتّخذون من أحداثها مادة خصبة لتصاويرهم ومنمنماتهم، والتي بفضلها تعرفنا على الكثير من أخبار ذلك العصر، وأصبحت منمنماتها جزءا مهما من تراث التصوير الإسلامي.

---

[1] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص 6.

[3] المرجع نفسه، ص 6.

لقيت مقامات الحريري اهتماما كبيرا من طرف الخلفاء وتنافسوا على جمعها ونسخها "وصارت خزانة الأديب والعالم والمثقف لا تخلو من نسخة من هذه التحفة الأدبية، فكثر نتيجة لذلك نسخها وتزويقها وزخرفتها وكانت مفخرة ذلك العصر، فمقامات الحريري موسوعة علوم عصرها وفريدة من فرائد الأدب العربي الأصيل ."[1]

أُلفت هذه المقامات من طرف الحريري* وهي تتكون من خمسين مقامة ونظرا للشهرة الواسعة التي نالتها فقد كثرت شروحها واختلفت كتب السّير والمؤرخين في سبب تأليفها ولمن كتبت وبأمر من–لكن اغلبهم– يتفقون أنّها أنشأت لوزير الخليفة المسترشد بالله العباسي شرف الدين أبي نصر أبو سروان بن خالد بن محمد وأروع ما وصفت به هذه المقامات أبيات قالها الزمخشري ت 358هـ في حقها [2]

أقسم بـــالله آياتـــه ومشعـر الحـــج وميـــقاته

أنّ الحريـــري حري بأنـــه تكـتب بالتبـــر مقـاماتـــه

معجـــزة تعجز كـــل الورى ولو ســو في ضوء مشـــكاته

ولقد كتب الحريري في تصدير مقاماته: "أنشأت خمسين مقامة تحتوي على جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره ،وملح الأدب ونوادره، إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات ،ورصعت فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية ،والرسائل المبتكرة، والخطب المحيرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية، مما أمليت جميعه على لسان أبي زيد السروجي، وأسندت روايته إلى

---

[1] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، ص 16.

* أبو محمد القاسم بن محمد بن عثمان البصري الحريري ولد سنة 446هـ/1054م في ضاحية من ضواحي البصرة، وانتقل إلى مدينة البصرة واشتغل في ديوان الخلافة بوظيفة صاحب الخبر ،وكسب شهرته عند تأليفه لمقاماته التي دعيت باسمه، عاش الحريري حوالي سبعين سنة قضاها في البصرة وبغداد، وكان من أعلام عصره،يشار إليه بالبنان، وتوفي سنة 516هـ/1122م بالبصرة، وله مصنفات في اللغة و الأدب و الشعر، ولكن أشهر ذخائره الأدبية المقامات.عيسى السليمان، المرجع نفسه، ص 16.

[2] عيسى السلمان ، المرجع نفسه ، ص17.

الحارث ابن همام البصري ."[1] فقد نجد في هذه المقامات معظم ما وصلت إليه الأوضاع العربية في فترة انحلال الخلافة العباسية وما وصلت إليه من انتشار للفساد وعجز عن حماية أراضيها، "فقد صور الحريري سلسة من النوادر ليقدم الأوساط الاجتماعية في زمانه من الشحاذين إلى الولاة ومن الحلاقين إلى النحاة،ويصحبا من السوق إلى المسجد ،ومن الماخور إلى دار الكتب ومن نزهة في النهر إلى الحج عبر الصحراء، ويمضي من سمرقند واسبانيا ومن الري إلى تغلب وهكذا....،ولئن عكست واقع عصرها بدقة، لكنها تمثل من حيث مقارنتها بما سبقها مرحلة الانحطاط."[2]

فكل من قرأ هذه المقامات أعجب "بجزالة اللفظ وقوة السبك ومتانة الأسلوب وتمكن صاحبها وتمرسه من علوم عصره، ونجاحه في نقل صور المجتمع ومظاهر الحياة فيه بأبلغ عبارة وأدق وصف، وكل هذا شجع الناسخون والمزوقون، فكثر نسخها وتصويرها لما فيها من مادة خصبة للمصور." [3] فقد تحدث الحريري في هذه المقامات الخمسين تقريبا عن كل ما تعلق بحياة العباسيين الاجتماعية والسياسية في تلك الفترة، لهذا ذاع صيتها "وأقبل المزوقون على تحليتها بالمنمنمات تعتبر في الواقع لوحات فنية تعكس التقدم الذي أصاب فن التصوير عند العرب و المسلمين آنذاك.[4]

وتفوق الحريري في مقاماته لعدة أسباب منها، جرأته في الطرح، وعرضه لصور مختلفة من صور الحياة العربية، واستخدامه للأسلوب اللاذع والسخرية المفرطة فقد كان عصر الحريري "يعج بالسائلين ممّا كانت لهم حيل وأباطيل وخدع وأضاليل. "[5] ونقلها لنا الحريري بأدق تفاصيلها وعبر عن البيئة العربية العراقية في ذلك الوقت وما يعيشه من

---

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، ص6.

[2] المنمنمات الاسلامية من الواسطي إلى بهزاد، الندوة الموازية لمهرجان الفنون الإسلامية، منمنمات، ط 1، إدارة الفنون، الشارقة، 2011،ص ص 165، 166.

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة، ص 176.

[5] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 7.

تناقضات، ناهيك عن قدرته الأدبية واللغوية ممّا جعله يكون من أبرز فقهاء عصره في اللغة العربية .

وتؤلف هذه المقامات مجموعة من القصص القصيرة يحكيها الحارث بن همام، يذكر لنا جميع الحوادث التي شاهدها وتعرض لها مع أبي زيد السروجي بطل المقامات، ويتمثل أبو زيد السروجي في هذه المقامات "كشيخ احترف الأدب فضاقت به سبل العيش فخرج من بلده سروج في أعلى الفرات، ثم أخذ يحتال على الناس بطرق شتى لا تخلو من المرح والدعابة، وفي الوقت نفسه مستغلا مهارته الأدبية في تحقيق أغراضه مع الإشارة إلى ما في مجتمعه من عيوب ومساوئ."[1]

امتلك أبو زيد السروجي موهبة فذة في المكر والاحتيال، كما أنّه يتمتع بمرونة خلقية عجيبة، فلم يعجز أن يلبس لكل حالة لباسها،وبنطق لكل حادثة بمقالها، متسما في ذلك كله بروح الدعابة وخفة الظل فنراه" تارة شحاذا يسأل الناس الإحسان، وتارة أخرى دجالا يبيع الرقى والتعاويذ؛ وهو طورا واعظ خطيب يستدر المآقي ويأسر القلوب، وطورا حجاما سفيها يراوغ ويدور؛ يستأجر لحراسة القافلة بليل حين يعز الحراس، وأحيانا أخرى يعمل معلما للصبيان."[2] معتمدا في ذلك كلّه وفي حيله على تمكنه في اللغة وحلاوة لسانه، فأبو زيد السروجي أديب فذ لا يشق له غبار،فاستطاع بلغته أن يأسر ويسحر العقول والقلوب، واستطاع بفضل براعته في الحوار والجدال أن يخرج نفسه من أي مأزق وقع فيه.

وإذا كان أبو زيد قد اختار لنفسه حياة التجوال والاحتيال "فقد ألجأته إلى ذلك الظروف العامة التي انتابت المجتمع في عصره من فوضى واضطراب وخلل وكساد حين شاخت الدولة العباسية وعم إدارتها الفساد، وتعرض اقتصادها للخراب وعجزت عن إقرار الأمن في الداخل، وعن صد الصليبيين في الخارج".[3]لكنّ أبا زيد عاد إلى موطنه سروج بعد أن طُرد

[1] ينظر حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار الفنون الإسلامية، ج 3، أوراق شرقية، لبنان، ط1، 1999، ص 50.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص 51.

الصليبون منها وتاب توبة نصوح فحكوا "أنّهم ألموا بسروج ، بعد أن فارقها العلوج، فرأوا أبا زيدها المعروف، قد لبس الصوف، وأمّ الصفوف، وصار بها الزاهد الموصوف، فقلت أتعنون ذا المقامات، فقالوا إنّه الآن ذو الكرامات.[1]

استهوت مقامات الحريري بروعتها الأدبية، ورونق أسلوبها المصورين العرب، وممّا لا شك فيه أنّ شخصية مثل شخصية أبا زيد السروجي ومقدرته الواسعة على التنوع والدعابة وسعة الخيال زادت من إقبال المصورين على تحليتها بالتصاوير والمنمنمات وتمثيل شتى حيله ومغامراته، فقد جاءت هذه المقامات مفعمة بالحركة والنشاط. ويقر حسن الباشا انّه لم يحظ أي كتاب عربي بما حظيت به هذه المقامات من عناية المصورين.

عني الأدباء والفنانون بمقامات الحريري وتصاويرها وتربعت على عرش الصدارة في الاهتمام عندهم على حساب المؤلفات الأدبية الأخرى، إذْ أنّها أصبحت تعد" وثائق عظيمة الشأن في دراسة المجتمع الإسلامي؛ لأنّ المصورين في القرن السابع الهجري(13م)أصابوا نجاحا كبيرا في تزويقها بالتصاوير التي ترسم صورة صادقة لحياة الطبقات المختلفة من حكام ورعية، تضم في زخارفها وساحاتها رسوم كثير من الأدوات المستعملة في ذلك العصر حتى ليمكن أن نستخرج منها مادة غزيرة من أنواع العمائر والأثاث وأدوات القتال، والثياب والبنود والخطوط، فضلا عن عادات القوم في الوعظ والتقاضي والزواج وبيع الأبناء وتشييع الجنازات ."[2]

ووصل إلينا عدد كبير من مخطوطات المقامات مزينة بالتصاوير محفوظة في كثير من المكتبات والمتاحف موزعة في أنحاء العالم، "وبقي من هذه المقامات عشر مخطوطات واحدة بدار الكتب بلننجراد، وواحدة باستنبول،وأخرى بالمتحف البريطاني، وثلاثة بدار الكتب القومية بقيينا، وثلاثة بدار الكتب القومية بباريس، والعاشرة بالمكتبة البودية في أكسفود."[3]

---

[1] المرجع نفسه ص 52.

[2] زكي محمد حسن، مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، ص ص 29-30.

[3] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلل مقامات الحريري، ص7.

ارتبطت مقامات الحريري ارتباطا وثيقا بفن تزويق المخطوطات، واصطلح على الصور التي تزينها بالمنمنمات، فقد أصبح النص الأدبي مصدرا وملهما للمصور المسلم، وهنا يظهر جليا مشاركة الفن للأدب في تصوير الواقع والتأثر به، والكشف عن أسراره.

وبالرغم من جميع النسخ التي وصلتنا من مخطوطات الحريري لكن ما يهمنا هي المخطوطة التي رسمها وزوقها وربما كتبها وخططها يحي بن محمود الواسطي سنة (634هـ/1237م) وهي موجودة الآن" في المكتبة الأهلية بباريس تحت اسم شيفر الحريري على اسم مالكها الأول الذي أهداها إلى المكتبة، ويقول في حقها م س ديماند في كتابه الفنون الإسلامية "صور هذه المخطوطة رائعة بديعة تحتوي رسوما آدمية كبيرة تذكرنا بالنقوش الحائطية، وهي تصور مناظر الحياة الاجتماعية تصويرا واقعيا فنرى فيها عرب القرن الثالث عشر وهم في المسجد أو الحفل أو الصحراء أو الخان أو المكتبة، كما نراهم يحتفلون بأعيادهم المختلفة، ووجوه كثيرة من أشخاص تلك التصاوير غنية بالتعبير...وبالرغم من محاولة الفنان التعبير عن الواقع، فإنّ لهذه الصور طابعا زخرفيا واضحا."[1] والنسخة التي صورها الواسطي تعتبر حقا أبدع ما وصل إلينا من تصاوير مدرسة بغداد، وسنتعرف أكثر عليها في المبحث الموالي.

[1] م س ديماند، الفنون الإسلامية، ص 43.

3 يحي بن محمود الواسطي ومقامات الحريري:

3-1 يحي بن محمود الواسطي مصور المقامات:

هو يحي بن محمود بن يحي بن أبي الحسن كوريها الملقب بالواسطي، عاش في القرن الثالث عشر ميلادي، من أشهر المصورين وخطاطي المخطوطات العربية، من مواليد واسط، وقد كتب ورسم تسع وتسعين منمنمة في كتابه المشهور مقامات الحريري الموجودة في المكتبة الوطنية بباريس تحت رقم(5874)."[1]

وذكر الواسطي اسمه وتاريخ نسخه وتصويره للمقامات في آخر صفحة من مخطوط المقامات كما ذكرنا سابقا. فهو يعتبر من بين أهم المصورين المسلمين في العهد العباسي وتحديدا في القرن الثالث عشر، ونال شهرته الواسعة بتصويره لمخطوط مقامات الحريري وهو زيادة على أنّه رسام ومصور كان خطاطا أيضا، فقد خطط بنفسه وصور مقامات الحريري سنة 634هـ/1227م، وهذا المخطوط أول مخطوط يصلنا ناضج من حيث الرسم و اللّون.

تعدّدت الآراء حول مكان كتابة ورسم صور المقامات فمنهم من قال أنها رسمت في بغداد، ومنهم من قال أنّها رسمت في واسط ،وآخرون قالوا أنّها رسمت في مدينة السلام وهذه الآراء المختلفة جاءت نتيجة أسلوب رسم الواسطي فقد كان"صاحب أسلوب خاص اتسم بتنوع عجيب في الصيغ والتكوينات الزخرفية."[2] إذ قال عنه س م ديماند: "ولا شك أن الواسطي كان مصورا عظيما لأنه استطاع أن يجمع بين التأثيرات المسيحية الشرقية والتأثيرات الإيرانية ويخلق منها أسلوبا إسلاميا جديدا".[3] فأعمال الواسطي لم تكن تكرارا لمن سبقه بل أعطى لفن التصوير منهجا جديدا،فلم تساير صوره القوالب التي كانت منتشرة في الفن البزنطي والساساني، هو جمع بين خصائص هذين الحضارتين ومزجهما بخصائص

---

[1] عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، ص 54.

[2] الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة، ص 185.

[3] م س ديماند، الفنون الإسلامية، ص 43.

الفن الإسلامي، فأعطى بذلك صورة جديدة لفن التصوير في الإسلام، لم يعهدها قومه من قبل، ومغايرة تماما لما كان سائدا في فنون التصوير قبله .أما بلندر حيدر فيقول في حقه: "استطاع الواسطي أن يستقرأ الواقع الاجتماعي في عصره ويحوله إلى صور صادقة له، ومرآة عاكسة لكل ما فيه من حقائق ولقد وصفت صوره بأنه أصدق تعبير وأوسع دراسة مباشرة للمجتمع الإسلامي آنذاك ."[1]

تمكن الواسطي من "أن يخلق اتجاها لم تطله ريشة من قبل، استطاع بعبقرية نادرة تصوير الحياة اليومية بكل ما تحتويه من تراكيب، والحديث عن الفن العربي بجملته."[2] قد أخرج الفن من حيز الحياة، وذهب به إلى ابعد ما ذهب به من سبقوه أعطاه لونا جديدا من خلال استلهامه لتلك المعطيات السابقة واستلهامه أيضا لخصائص الفن الإسلامي "استطاع أن يخرج الفن إلى الحياة فيما يقوم بالولوج إلى عوامل لم تخطر ببال من سبقوه أو التقرب منها ."[3] مثل لوحة ساعة الولادة الشكل(37).

وينتج ممّا سبق أنّ هذا المصور لم يقلد من سبقوه، فقد استمد رسوماته من واقع حياته المعيش، الحياة اليومية التي تجري أحداثها في العراق أثناء العصر العباسي، ولم تكن منمنماته مجرد صور تزين بها صفحات الكتاب بل كانت " مرآة ناصعة لواقع المجتمع العربي الإسلامي في العراق، فهي وثائق تاريخية مهمة جدا تنقل لنا واقع الحياة وما بها من ملذات ومسرات وآلام وأحزان ومكائد ودسائس وغيرها، والتنويع فيها كبير، وما فيها من آلات وعناصر معمارية كثيرة ..."[4]

جمع بين الصور الأدبية في مقامات الحريري وبين الصورة الفنية التي نبغت من متخيل عقله الباطن وواقع عصره ،فجاءت صوره صورا حقيقية حية تشهد على البيئة

---

[1] بلندر حيدر، زمن لكل الأزمنة، المؤسسة العربية للدراسات ،بيروت، ط1، 1971،ص 27.

[2] المهرجان الثقافي الدولي للمنمنمات والزخرفة، وزارة الثقافة ،الجزائر،2010 ، ص 108.

[3] المرجع نفسه، ص 108.

[4] الفن العربي الإسلامي ج1، وزارة الثقافة و التربية، ص 185.

العراقية، صورا رسمتها ريشة مصور مبدع تنم عن سحر في التأثير وقوة في التعبير، فجمع بذلك بين بعدين بعد أدبي يترقرق عاطفة ووجدانا، وبعد شكلي تخيلي حافل بالشعور المجرد،"[1] ذلك الشعور الذي أحسه الواسطي وعبّر عنه بريشته.

فكانت مقامات الحريري منهلا ومصدرا أقبل عليه الواسطي مستوحيا من عباراتها الأدبية صورا فنية رائعة عكست مدى تطور فن التصوير الإسلامي في مدرسة بغداد وكشفت لنا "عن مفهوم جمالي أصيل... فكانت رسوم الواسطي دراسة لأصول فن التصوير البغدادي، وأساس بعض الدراسات الاجتماعية والفولكلورية والتاريخية."[2]

3-2 محاور موضوعات الواسطي المصورة في مقامات الحريري:

تناولت صور الواسطي عدة محاور اجتماعية للحياة اليومية، منها ما يعكس الحياة الدينية من مساجد وخطباء، ومنها ما يتناول الحياة القضائية وما فيها من متخاصمين، ومنها ما يبين لنا الحياة اليومية وما فيها من مشاكل وهموم وأحزان ودسائس وأفراح وأعياد وتلذذ بمبهجات الحياة، ولم يستثن من مقاماته العمارات الإسلامية بأشكالها الداخلية والخارجية، كما تناول في منمنماته رسومات الحيوان التي كانت أقرب للواقع في رسمها من النبات الذي اكتفى ببعض الزخرفة لا أكثر، كما نالت المرأة حظها في منمنماته فنراه يرسمها غازلة للصوف، أو راعية للإبل وجارية ،وشاكية للقاضي وقابلة، وغازلة للصوف ومستنجدة في المسجد، كما تطرقّ إلى وضعية الولادة عند المرأة، وهذه جرأة كبيرة منه لم يسبق لأحد قبله أن تناولها دون خوف، فهو لم يترك أي باب إلا ودخله على حدّ قول عيسى السلمان:" لم يترك الواسطي بابا إلا ودخله، فنجده مرة في حانة ومرة في غرفة الولادة، وثالثة في السفينة، ورابعة في بستان وينقل لنا صور التلذذ بمباهج الحياة."[3]حتى أّننا نراه في الجزر والمحاكم والقصور والأسواق .

---

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 5

[2] عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، ص 53.

[3] الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية، ص 185.

كما اهتم اهتماما كبيرا بمظاهر العادات والتقاليد الشعبية التي تخص معاصريه، إذ يقول في هذا الشأن محمد خدة: "أنه فنّان مولع بإبراز المظاهر الشعبية، والحياة العادية والانشغالات اليومية لمعاصريه، وهو الموضوع ذاته الذي تطرق إليه الحريري في مقاماته من خلال بطلها أبي زيد السروجي. لكنّ صور الواسطي تتجاوز الحدود الضيقة للكتاب، وتمنحها فضاءات أخرى للتعبير المغاير"[1]، ونستنتج من خلال هذا القول أن منمنمات الواسطي تجاوزت مقامات الحريري في التعبير، ذلك أنّه أعطاها بعدا مغايرا وأوسع من المقامات، ومنحها البعد الخفي الذي سكت عنه الحريري.

ويمكن أن نلخص الموضوعات التي عالجتها ريشة الواسطي في منمنماته من خلال مقامات الحريري إلى خمس مجالات أساسية هي:

1- **مشاهد الطبيعة :**

لم يهتم الواسطي كثيرا بالطبيعة شأنه في ذلك شأن مصوري مدرسة بغداد فهو لا يرى في الطبيعة "غير وسيلة تمكنه من عرض نماذج زخرفية، غير أنّه حين يصور مشهدا من مشاهد الطبيعة، يميل تارة إلى المحاكاة، وتارة أخرى إلى تحوير ما يرى، وتارة ثالثة يستملي خياله فيفيض عليه هذا الخيال بما يفيض "[2] وهنا يظهر إبداعه، ورغم أنّه كان يميل في منمنماته إلى الواقعية، لكنّه في باب الطبيعة مال إلى المحاكاة فيها وأضفى عليها مسحة تجريدية رمزية تخرجها من واقعها المرئي الحقيقي وتحور هيئتها رموز زخرفية شأنه في ذلك شأن مصوّري المدرسة العربية، وهناك منمنمة عبّرت عن الطبيعة تعبيرا رائعا في تفسير المقامة التاسعة والثلاثين (الجزيرة الشرقية)، فنرى فيها طريقته الخاصة في رسم المياه، إذ نشاهد "من خلال أمواجه أسماك تسبح وهذه الصيغة الفنية، أو هذا العنصر الفني معروف في الفن الآشوري، حيث نرى السمك بين أمواج الماء، التي عبّر عنها أيضا جزيرة مغطاة

[1] عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، ص 55.

[2] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 18.

بأشجار محورة على أغصانها قردة وببغاء وطيور مختلفة منها واحد بوجه آدمي، وحيوان مجنح بوجه آدمي أيضا.

2- **الحياة اليومية :**

لم يترك الواسطي بابا في الحياة اليومية للناس إلا وتطرّق إليه في منمنماته، فهو جمع لنا حياة الناس في "غدوهم ورواحهم منكبّين على أعمالهم وفارغين منها، متجمعين في الأسواق حينا، وساعين في الطرقات فرادى حينا آخر، فجمع لنا بذلك سجلا حافلا بحياة الناس منذ أن يصبحوا حتى يمسون، مفيضا على ذلك كله خيالا رائعا ثم واقعية حيّة."[1] فهو رسم قصص وقعت في المسجد والأخرى في القرية أو المدينة، وثالثة في السوق أو الحانة أو الخان، حتى أنه تناول ما جرى في الصحراء والخيام والجزر والبحار.وكل هذا وما احتوته هذه القصص من فرح ومرح ولهو وحزن ومكر.

ولم ينس أحد من الأشخاص أو الفئات العمرية فنراه استدعى في منمنماته الأمراء والفقراء، النساء والرجال، الأطفال والشيوخ، كما أنّك ترى من خلال تلك المنمنمات جميع الحرفيين الذين يتوزعون على مقامات الحريري الخمسين "من سائقي سفن إلى الجمالين وهم يرعون إبلهم، إلى غازلة الصوف،إلى حارس القافلة، إلى خدم الوالي، إلى النحاسين في سوق النحاسة، إلى القابلة."[2] وتناول حتى حالة الولادة بأدق تفاصيلها واستدعاء القابلة، هذه الحالة التي لم يتجرأ أحد قبله على رسمها كما ذكرنا سابق بل كان هو السبّاق في ذلك.

ولم يغفل أيضا على رسم جوّ اللّعب والمرح واللهو، فنراه يصوّر لنا صور التلذذ بمشاهد الحياة العباسية فتلك الفترة فلقد "اعتنى الواسطي برسم مشاهد اللهو والشراب وأتقن تصوير الحانات، و خاصة حانة في مدينة عانة أوضح فيها جوّ المرح وتفاصيل الحانة من معصرة ودنان ومغان وسقاة."[3]

---

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، ص 19.

[2] بلندر حيدر، زمن لكل الأزمنة، ص 127.

[3] عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، ص 54.

وقد اختار الواسطي "وصف هذه الحانة التي اتخذها السروجي ملجأ لقضاء وقت ممتع بعد أن تظاهر بالنسك والتعبد والعلم، وقاد القافلة من دمشق إلى العراق وبعد أن حصل من المال ما يكفيه للظهور بمظهر التاجر المبذر."[1]

ووضّح كل هذا بمنمنمة غاية في الدقة والروعة (الشكل47)، أظهر السروجي على كرسي "وقد أمسك القدح بيد والمنديل باليد الأخرى، ويظهر في الصورة عتاب الحارث للسروجي باستخدام أصابع اليد، واستطاع أن يجمع بين المعصرة والدنان والموسيقار والسقاة في الطابق الأرضي من الحانة، أما الطابق الأول فنشاهد فيه رجلين يشربان ومجموعة من الدّنان وساقي، وأهم شيء هو شكل المعصرة حيث وقف فتى يدوس بقدميه على المادة التي يستخرج منها الشراب".[2] وتظهر في هذه الصّورة التعبيرية الفائقة والواقعية التي امتازت بها جل منمنماته فصدق ما قيل في حقّه أنّه شيخ المصورين العرب.

وينقل لنا جو التّلذذ بمباهج الحياة في صورة أخرى تحت اسم ندوة في البستان وقد جاءت لتوضح المقامة القطيعية، فقد كان هناك أصدقاء خرجوا للقيام بنزهة واختاروا مكانا فيه خضرة وماء، وترجم الواسطي هذه المقامة بمنمنمة تضاهي النص في التعبير وتفوقه واقعية حيث "توزع الأشخاص حول ماء تصب فيه ساقية من ناعورة وخلف جدار يجرها حيوانان، وأروع ما فيها الجو النفسي الذي طغى فيها ،فهناك من يشرب وهناك من يغني وهناك من يضرب على العود."[3] (الشكل48) فظهرت هنا الواقعية في الأشخاص والأواني والدقة في رسم الآلات الموسيقية، وفي ناعورة المياه، وجاء رسم شكل المياه المتدفقة على شكل تجمع الديدان ويعتبر هذا الأسلوب في رسمها سمة من سمات المدرسة العربية، كما تجلت الواقعية أيضا في رسم الحيوانين اللذين يجرانها، وتمثلت التعبيرية في ذلك الجو النفسي وحركة كل شخص، إمّا في الشراب أو الغناء أو الضحك أو الرقص، لكن ما فتئت

[1] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، ص 24.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 24.

[3] الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية و الثقافة، ص 185.

أن انقلبت هذه الفرحة إلى دهشة واشمئزاز عندما تطفل عليهم شيخ كان هو السروجي، فكانت هناك دقة كبيرة في دهشة هؤلاء الأصدقاء، إذ يقول عيسى السلمان: "قد نجح الواسطي في التعبير عن الدهشة الفائقة من ذا الذي سلم عليهم."[1] وقد نثر "النباتات المزهرة هنا وهناك وجعل تصويرته لوحة فنية تنقل لنا تمتع القوم بجمال بساتينهم في بغداد ."[2]

وعبّر لنا الواسطي عن تناقضات مجتمعه بمنمنمة رائعة تعكس ما كان في عصره، فينقلنا إلى شرب الخمر في بيت خطيب جامع سمرقند (الشكل49)، فروى الحرث: "أنّه سافر إلى سمرقند وحضر صلاة الجمعة فيها فانبهر بخطبة خطيب جامعها ولمّا تفحصه جيدا وجده السروجي صاحبه، فسلّم عليه وطلب منه مصاحبته إلى بيته، قال الحارث: ثم استصحبني إلى داره وأودعني أسراره، وحين انتشر الظلام وحان ميقات المنام أحضر أباريق المدام، معكومة بالغدام، فقلت أ تحسوها قبل النوم وأنت إمام القوم، فقال صه أنا بالنهار خطيب، وفي الليل أطيب، فقلت والله ما أدرى أأعجب من تسليك عن أناسك، ومسقط رأسك، أم من خطاباتك مع أدناسك، ومدار كأسك...الخ".[3] فنشاهد أنّه رسم هذه المنمنمة على بساط مستطيل مزخرف، أظهر فوقه الحارث وأبا زيد السروجي وهما يتبدلان أطراف الحديث، أو كأنهما يتجادلان وهذا من خلال استخدامهما لحركة اليدين والاستعانة بهما في الكلام وبينها مجموعة من أباريق الخمرة وهي في شكلها "تطابق أشكال الأواني والأباريق التي وصلت إلينا من القرن الثالث عشر ميلادي، ومن بلاد ما بين النهرين،"[4] ،وقد أهمل رسم الغرفة أو ما يدل عليها، فنرى المنمنمة وكأنها في الخارج. والمنمنمة كلّها بشخوصها وأوانيها وزخارفها وخطوطها تحقق إيقاعا وتناغما جميلا.

[1] الفن العربي الإسلامي، المنظمة العربية للتربية والثقافة، ص 186.

[2] عيسى السلمان ، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، ص 25.

[3] المرجع نفسه ، ص 26.

[4] المرجع نفسه ، ص 26.

ولا تتجلى مشاهد الفرح وابتهاج الناس في احتساء المدام فقط، بل هناك مناسبات أخرى عبر فيها مصوّرنا عن اغتباطهم، ومن هذه المناسبات الفرحة برؤية هلال شوال، فصوّر لنا هذه المناسبة بمنمنمة حية تمثل الحياة اليومية (الشكل50) فنرى فرسان يستعدون لاستقبال عيد الفطر ومع هؤلاء الفرسان موسيقيين وحملة بيارق وحملة الرايات، ونشاهد أصحاب البوقين ينفخان على آلتيهما، وهناك طبّال يظهر في مكان أعلى من الأشخاص الآخرين، ما يضفي على الصورة تلك الحركة والفرحة بقدوم العيد بكثير من الجلبة والضوضاء، وأتقن رسم الخيول وأوضح لها جميع أرجلها ونرى حركاتها في تناغم واتساق، واستطاع أن يفرق بينها وبين رسم البغال إذ أنّنا نرى للبغل أذنين طويلتين، ونجح في رسم البيارق المختلفة "واعتنى بدقة الكتابات بالخط الكوفي عليها وتقرأ جميع هذه الكتابات منها (قل هو الله الصمد)،(لا إله إلا الله محمد رسول الله) وغيرها. "[1] وكأن الواسطي بهذه العبارات يريد أن يبيّن لنا فكره التوحيدي، الحاضر في منمنماته، أنّه على علم بشرائع الدين الإسلامي، وأنّ هذا الأخير لم يكن عائقا أمام فنّه.

3- الحياة الدينية:

تناولت صور الواسطي الحياة الدينية بما فيها من خطباء ومساجد ومواعظ دينية، وهو في كل ذلك ينقلها لنا بعين الناقد لمجتمعه، مصّورا لنا التناقضات الحاصلة في ذلك العصر إذ قال ثروت عكاشة في هذا الشأن: " الواسطي في حياته الدينية يجمع إلى مهارته في التصوير شخصية الناقد البصير بعيوب مجتمعه، فما من شك أنّ الناس كانوا يظهرون في حياتهم تلك غير ما يبطنون، ولم يفت هذا الواسطي المصور الناقد. لهذا ساق لنا صور عن الناس في المحافل الدينية حيث يجتمعون في المساجد والخطباء على منابرهم وهم يعظون... وساق لنا هذا كلّه بأسلوب لاذع نكاد نفطن إلى ما يخفى تحته من معايب ومهازل. "[2]ومثال ذلك لوحة المقامة الثامنة العشرين المقامة السمرقندية (الشكل51) حيث

[1] عيسى السلمان ، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، 26.

[2] ثروت عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 20.

صوّر أبا زيد السروجي رجلا خطيبا وقورا يعظ الناس في الجامع وقد اكتسى وجهه هيبة وقار وإيماءاته جدية وصرامة، غير أنّ له عينين تخفيان أمرا آخر، ثم نراه في اللوحة التالية (الشكل49) رجلا مستهترا صاحب مجلس ومدام وملذات مخاطبا صاحبه الحارث الذي أعرض عن الشرب وجادله أن لا يصدع رأسه بوعظه فلكل مقام مقال وكثيرة هي الصور التي تبرز لنا الحياة الدينية وما تخفيه في داخلها من أسرار .

وهناك منمنمة أخرى توضح مشهدا من المقامة البرقعيدية، حيث يتحدث فيها الحارث عن إحدى حيل أبي زيد السروجي فيذكر "أنّه رأى يوم عيد في مسجد مدينة برقعيد شيخا أعمى استقاد لعجوز تحمل رقعا فيها شعر يشكو فيه الفقر وكثرة الولد ويسأل الإحسان، واستطاع الحارث أن يعرف من العجوز أنّ الشيخ الناظم للأبيات من أهل سروج، وبعد الكلام بينها أيقن أنّه أبا زيد السروجي،"[1] لكنّ حيلته فشلت في استعطاف قلوب الناس، فرجع إلى الدار بخفي حنين (الشكل52).ونرى في هذه المنمنمة اتجاهين: اتجاه واقعي يتمثل في محاولة تصوير النص بصدق "فرسم جمعا في المسجد عبر عنه بالمحراب، ورسم فوق المنبر خطيبا يخطب خطبة العيد، وقد أنصت إليه الجمع الذي جلس في صف منتظم ورسم خلف هذا الصف أبا زيد السروجي واقفا اعتضد شبه المخلاة، واتكأ على عجوز كالسعلاة."[2] كما يظهر الاتجاه الواقعي في التعبير عن العواطف المختلفة عن طريق الإيماءات وحركة الأيادي وملامح الأوجه، و"اتجاه زخرفي يلاحظ في طريقة الجمع الجالس ترتيبا منغما، وفي تمثيل طيات الثياب على هيئة دوائر المياه المنكسرة، وفي تزيين المنبر والمحراب بالزخرفة العربية المورقة(أربيسك)."[3] وتبرز في هذه المنمنمة براعته في "توزيع العناصر من أشخاص

[1] زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص 516.

[2] حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، ص 53.

[3] حسن الباشا ، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 144.

وعمائر، وفي الربط بينها،وفي استغلال الوحدات المعمارية ،من المنبر والمحراب في خدمة التصميم العام."[1]

4- **الحياة القضائية** :

اهتم الواسطي كثيرا بمجالس القضاة و الولاة وأولاهم عناية خاصة في منمنماته، إذ رسم أربع عشرة منمنمة في هذا المجال، لأن حياة المتخاصمين كانت بين أيديهم، وأكّد الدكتور ثروت عكاشة على أنّه نجح في إظهار ذلك الظلم الذي يناله صاحب الحق مما يثير نفوس العامة و النقاد، لأن تلك الفترة في امتلأت جورا وظلما، فقد صدق في التعبير تصويريا عن الأسى والحزن لما أصاب الناس في تلك الفترة من ظلم الولاة والقضاة، ومن الصور التي تحدثت عن القضاء "الصورة الكبيرة الممتدة على صفحتين، وفيها اظهر المدعوين في غرفتين يشغل الأولى منها السروجي وقد جلس جلسة الأمراء، وأحيط برأسه هالة، ولوحة أخرى تمثل أبا زيد يشكو ابنه أمام قاضي صعدة، وثالثة أمام قاضي تبريز مع ثلاث نسوة، ورابعة أمام قاضي المعرة، وقد تناول الواسطي جميع هذه الصور "تناولا لاذعا شديد السخرية، فما أجدر حين يعرض لهفة الوالي –عاشق الغلمان – على غلام اتهم بقتل آخر محاولا تبرئته من تهمته، فالمنمنمة وحدها تعكس كل هذه المعاني بم تعجز عنه الألفاظ."[2](الشكل53) وتأتي المنمنمة مصورة أحداث المقامة الرحبية، وتمثل أبا زيد ممسكا بالغلام محدثا الوالي –الذي طلب شهودا ليبعد التهمة عن الغلام بعد أن فتن به قائلا: "إنّه أوقعه على الأرض ذليلا، فأباح دمه خاليا (مُنفردا) فأتى له شاهدا ولم يكن ثم مشاهد."[3] والمعروف أن هذا الوالي يحب البنين أكثر من البنات "ويحاول السروجي أن يستغل شذوذ الوالي فيوصف غريمه بأوصاف متقنة ويطلب منه أن يحلف يمينا كله تجسيد لأوصافه."[4]

---

[1] زكي محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية ، ص 53.

[2] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 20.

[3] ثروت عكاشة ،موسوعة التصوير الإسلامي، ص ص 96-97.

[4] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، ص 30.

ورسم الفتى بسمات تشبه الأنثى ليتيه الوالي في غرامه، وقد رسم الوالي "على كرسي مرتفع، وهو جالس جلسة مسترخية، ليعكس لنا نظرة شرهة نحو الغلام الجميل، يحاول أن يخفيها تحت قناع من التعالي، يتجلى في تصغير خده وفي حركته يده اليسرى التي تبدو وكأنّها تصدر أمرا إلى أبي زيد بالتوقف عن الحديث."[1] ونرى أبا زيد قد رسم بلحية بيضاء وبرأس مائل إلى الخلف، وجسم نحيل "وبعينين خبيثتين، وفم متسع لتعكس كلّها المكر والدهاء يغلفهما حديثه الذكي الطّلي المتدفق في بلاغة وحكمة."[2] كما يظهر في المنمنمة غلام آخر وسيم يقف خلف كرسي الوالي لإبراز حقيقة هذا الوالي وهيامه بالفتيان.

وتعكس هذه المنمنمة انسجاما وتوافقا في الألوان، فرسمت بخلفية ذهبية، كما نرى استخدام اللونين الأخضر البارد الذي يميز ثوب الحاكم،واللون الأحمر الذي خصه للباس الغلام.

وهناك منمنمة أخرى توضح المقامة الصورية تمثل عقد أبي زيد السروجي لقران بين شحاذ وشحاذة، إذ يقول الحارث" دخلت يوما مدينة صور، وبينما أنا أطوف بها، وتحتي فرس سريع الخطو، إذ رأيت جماعة يمتطون أفراسهم، والبشر يلوح على وجوهم، فسألتهم أين مسيرتهم، فقالوا فرحا نعقد قران، فسرت معهم لعلّي أنال ما ينالهم، إلى أن انتهينا إلى مكان فسيح خلو من البناء، وشخص يجلس على دكة، فسألت عن ربّ هذه الدار، فقال: ليس ملكا لإنسان، وإنّما هي دار تقام فيها أفراح الشحاذين والأفقين والمشعوذين ....ثم علمت أنّ الجالس على الدكة "العريس"، ثم نادى منادي يقول: إنّه لا يعقد عقد الزواج إلا رجل كان له في الشحاذة والنصب أوفى نصيب. قال الحارث: ولم نمكث قليلا حتى رأينا أشيب محدوب القامة، وقف وألقى خطبة بليغة،عرفت من بلاغتها أنّ صاحبها هو أبو زيد ..."[3] وتمتد هذه المنمنمة على صفحتين في الصفحة الأولى نرى العريس وقد جلس جلسة الأمراء وتحيط

[1] ينظر ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص38.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 39.

[3] المرجع نفسه، ص 68.

برأسه هالة، وأبو زيد يخاطبه ويوجه له بعض النصائح، ونرى بعض الشبان على جانبيه ربما يكونون حفدته، ورسمت جدران الدار" من الداخل بالطريقة التقليدية الشائعة في رسوم المدرسة العربية، ونرى الكوشات مزينة بزخارف نباتية والسطوح وحافتها الأمامية برسوم هندسية ونباتية."[1]الشكل(54) وفي المنمنمة الثانية نرى جماعة من الناس مجتمعين داخل غرفة مزخرفة الجدران، ومركونين كلها في الركن الأيسر للغرفة ومعهم الحارث بن همام، وكلهم موجهين أنظارهم خارج الغرفة كأنهم ينتظرون"شخصية هامة أو ينظرون إليها، ويترك المصور المشاهد يتكهن بخياله الصورة التي عليها ذلك المجهول."[2] (الشكل 55)

وهناك منمنمتان في غاية الروعة تعكسان واقعية كبيرة وهذان المنمنمتان تفسران المقامة التبريزية، تمثل إحداها أبا زيد يشكو عدم طاعة زوجته أمام قاضي تبريز، وبعدها " تنقلب الشكوى عليه، وبلباقة استطاع القاضي أن يتوصل إلى سر هذه الشتائم الفضيعة المتبادلة بينهما، فأكرمهما بدينارين."[3] زينت في هذه المنمنمة ملابس الوالي وكرسيه بزخارف كثيرة، ويوجد في الصورة إضافة إلى أبي زيد وزوجته الحارث بن همام، وتظهر الشكوى واضحة من خلال استخدام الأصابع وحركات الأيادي وخاصة الحركة التي قامت بها زوجة أبي زيد السروجي حيث وضعت راحة يدها فوق ذقنها (الشكل56) وكأنّها مندهشة وتكذِّب أقاويل زوجها عنها، ونابت هذه الحركات في قسمات الوجوه عن التعبير عما يخفيه كل شخص موجود في المنمنمة.

وفي منمنمة أخرى نرى أبا زيد السروجي يشكو ابنه إلى قاضي المعرة، إذ حكي الحارث أنّه حضر محاكمة أمام قاضي المعرة بين شخصين "أحدهما عجوز متهالك والآخر شاب فارع، فقال الشيخ للقاضي: إنّه كانت عنده مملوكة رشيقة القد أسيلة الخد صبورة على الكد...وأنّ هذا الفتى طلبها واستخدمها ،فأعادها مهشمة جريحة، فقال الفتى:لقد صدق

[1] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، ص 28.

[2] ينظر ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، ص 68.

[3] المرجع نفسه، ص 69.

الشيخ ....إنّ المملوكة التي استعرنها من الشيخ لم تكن إلا إبرة وانكسرت منى على الخطأ..."، فلما سمع القاضي بذلك أبرز لهما دينارا، فتلقاه الشيخ بدل الغلام، فاشتد النزاع أكثر فرمى لهما دينارا، وأمرهما بالانصراف، وبعدها طلب منهما أن يصدقاه في قصتهما، فقال الشيخ أنا السروجي، وهذا ولدي وليس هناك غبرة ولا قصة، وإنّما هي حيلة من حيلي لجلب الرزق."[1]

وضّح هذا المشهد بمنمنمتين: في المنمنمة الأولى القاضي وهو يجلس كالعادة على كرسي كبير مزخرف ضخم ومعه الحارث وأبا زيد والغلام، ونرى من خلال هذه الصورة الاهتمام الكبير بكرسي القاضي وملابسه وهما مزينان بزخارف كثيرة، في حين نرى أبا زيد مادا يده اليمنى إلى القاضي شاكيا على الغلام، والغلام ينظر إليه نظرة مستنكرة، كما نشاهد في الصورة الحارث وهو يلتفت إلى أبي زيد، وشخص آخر جالس بجانب القاضي مطأطأ الرأس وكأنه يفكر في أمر.(الشكل57)، بينما في المنمنمة الثانية صُوّر مشهد اعتذار أبي زيد للقاضي وإفصاحه عن قصته الحقيقية (الشكل58) فيظهر في الصورة القاضي وأبا زيد والغلام والحارث فقط، وبالرغم من أن المنمنمتين لمقامة واحدة ولا يفصل بينهما إلا دقائق معدودات إلا أنّنا نرى لحية على وجه الغلام ووجه القاضي، في حين لم تكن موجودة في المنمنمة الأولى .

وكثيرة هي المنمنمات التي صورت مشاهد القضاة والولاة، وكما ذكرنا كانت غاية الواسطي من ذلك كشف عيوب مجتمعه وما عاناه الناس في تلك الفترة من ظلم وجور.

5- العمائر الإسلامية :

اهتم الواسطي كثيرا برسم العمائر الإسلامية وأبدع فيها، فلم يكن رسمه لها رسما اصطلاحيا كما هو معروف عند مصوري المدرسة العربية بل كان رسمه لها واقعيا أكثر من أي شيء، واستطاع أن يعبر عن طرزها المختلفة، وكانت العمائر تظم المساجد

[1] ينظر ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحرير، ص 35.

والقصور، والبيوت والحانات والكتاتيب وحتى الأسواق والخانات التجارية، وقد وضّحها بجميع عناصرها الداخلية والخارجية، ولم ينس الزخارف المعمارية، فزين العمارات بهذه الزخارف وكأنّها حقيقية فعلا، فأظهر في المساجد الواجهة والمئذنة، كما أظهر المنابر والأعمدة، وما في القصور من أقواس وزخارف، مميزا بين طرز العمارات التي كانت سائدة في العالم الإسلامي، فأعطى للأسلوب المشرقي طابعه والمغربي طابعه الخاص أيضا، إذ قال عفيف البهنسي: "ولقد أتقن الواسطي رسم العمائر ،فكان ما رسمه وثيقة لطراز العمارة التي كانت شائعة في أطراف العالم الإسلامي، فلقد ميز فيها الأسلوب الشرقي عن المغربي، كما أبدع في نقل عناصر الزخارف المعمارية الإسلامية، وقد أبرز المساجد وما فيها من مآذن ومنابر وميّز القصور عن البيوت، ومثل المدارس والكتاتيب والخانات التجارية."[1]

ولم يقتصر في رسم عمائره على عنصر معماري واحد فقط، بل هناك "تنوع عظيم في العناصر المعمارية، ونستطيع على الأقل تشخيص أربعة أنواع من الأقواس هي النصف دائري والمدبب المنفوخ، والمفصص، والمدني."[2] كما تعرفنا من خلال منمنماته على نوع خاص من المآذن كان سائدا في بلاد ما بين النهرين، ولا زال قائما حتى الآن في بغداد وهذه المآذن هي" مآذن أسطوانية ذات الشرفة الواحدة والمزين جزء من بدنها بكتابات كوفية."[3]

وأبرز لنا من خلال رسمه للعمائر بجميع تفاصليها من الداخل والخارج مفارقة عصره في ذلك التناقض والاختلاف بين "قصور الأثرياء ة الأغنياء وما تحتويه من زخرفة وثراء وأبهة وبين خيم الناس البسطاء"[4] .

ومن أبدع الصور المعمارية صورة جاءت لتوضح جامع البصرة في المقامة الخمسين وهي المقامة البصرية (الشكل59)، حيث أظهر لنا عناصره الخارجية كمئذنته الأسطوانية

---

[1] عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، ص ص54-55.

[2] عيسى السمان ، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، ص 31.

[3] المرجع نفسه، ص 31.

[4] ينظر ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 21.

المرتفعة وقد زخرفت كليا حتى تراءت إلينا كأنها حقيقية، وأمّا واجهته "فزينت بزخارف مركبة هندسية ونباتية وجعل منها وكأنّها شرفة أو سياج لسطح المسجد، وتحت هذه الزخرفة شريط كتابي بخط دقيق وعلى أرضية من الزخارف النباتية وتقرأ الكتابة هنا آدم أللهم أيام سيدنا ومولانا الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين خلد الله ملكه."[1] وعناصره الداخلية من محراب وأعمدة وعقود، حتى أننا نرى مشكواته الثلاثة في الأعلى، وأظهر أبا زيد جالسا على صخرة كبيرة يعظ الناس، ويظهر الإنصات والاهتمام باديا على وجوه الجمع الذي في المسجد .

لقد كان الواسطي واسع الإطلاع على جميع طرز العمارة الإسلامية التي كانت سائدة في العالم الإسلامي، حتى التي كانت في المغرب وما يؤكد ذلك منمنمة (الشكل60) جاءت لتوضح مشهدا من المقامة المغربية إذ قال الحارث: "شهدت صلاة المغرب،في بعض مساجد المغرب، فلما أديتها وخرجت منها، لمحت جمعا من الشباب، يبوح عليهم النشاط والمشاركة في الآداب، وسمعتهم يجولون في حديث الشعر والنثر، فسعيت إليهم واستأذنتهم في المشاركة، فرحبوا بي وأفسحوا المجال، ولم أجلس إلا لمحة بارقة خاطفة، أو نغبة طائر خائف، حتى غشينا جوابا، على عاتقه جراب،فحيانا بالكلمتين، وحيا المسجد بالتسليمتين، ثم قال يا أولي الألباب، والفضل اللباب، أما تعلمون أنّ أنفس القربات تنفيس الكربات، وامتن أسباب النجاة، مواساة ذوي الحاجات، وأني من أحلني ساحتكم، وأتاح لي سماحتكم .لشريد محَلّ قاص، وبريد صبية خماص، فهل في الجماعة من يفثأ حُم المجاعة؟...."[2]

وتُظهر هذه المنمنمة الطراز المعماري المغاربي المتمثل في المئذنة المربعة للمسجد الذي جرت فيه الأحداث، كما يظهر الرواق الأوسط رواق المحراب أكبر من الرواقين الجانبيين وجعل الواسطي "نافذة الإنارة والتهوية في سقف رواق المحراب، وأظهر بعض أجزائها، وهذا النوع من النوافذ الأفقية المتحركة السقوف كان شائعا في التهوية في العالم

[1] عيسى السلمان، المرجع السابق، ص ص 31-32.

[2] ينظر أبو القاسم الحريري، مقامات الحريري، دار بيروت، بيروت، 1978، ص ص 129 -130.

الإسلامي."[1] والمهم هنا في هذه المنمنمة هما المئذنتان المربعتان اللتان ترتكز عليهما واجهة المسجد، ولا ننسى الزخارف التي وضعها الواسطي على واجهة المسجد، أما من ناحية الشخوص فنرى جمع من الناس يخاطبهم أبو زيد وهو يضع جرابه على كتفه.

ووصف في منمنماته المكتبات، إذ صوّر جمعا من القوم يتناقشون في مختلف القضايا العلمية والأدبية، ومن المعروف كما ذكرنا سابقا أنّ الفترة التي أنتجت فيها المنمنمات كانت فترة نشيطة في الأدب، وكان سوق الأدب فيها رائجا، وكان هناك تنافس وإقبال شديد على اقتناء المخطوطات النفيسة وتزويد المكتبات الخاصة والعامة بها، وهذا الأمر لم يفت الواسطي فقد؛ رسم لنا مكتبة كاملة بجميع عناصرها في منمنمة جاءت لتوضح مشهدا من المقامة الحلوانية (الشكل61) ونرى في هذه المنمنمة جمعا من الأدباء يتجاذبون أطراف الحديث مع شخص زائر لهم في مكتبة من مكتبات مدينة حلوان، إذ يقول الحارث:" أنّه كان من محب الآداب ومجالس الأدباء منذ صغره،"وذهب في أحد الأيام إلى دار كتبها ،التي هي منتدى المتأدبين، وملتقى القاطنين منهم والمغتربين، فدخل ذو لحية كثة وهيئة رثة فسلم على الجلاس، وجلس في أخريات النّاس، ثم أخذ يبدي ما في وطابه، ويعجب الحاضرين بفضل خطابه، فقال لمن يليه، ما الكتاب الذي تنظر فيه، فقال ديوان أبي عبادة، المشهود له بالإجادة..."[2] فقد رُسمت في المنمنمة جهة خاصة بالكتب وهذه الكتب مرتبة ترتيبا أفقيا ومتراصة كتاب فوق كتاب، بعكس طريقة ترتيب الكتب حاليا؛ إذ أنّ الطريقة المتبعة فيها هي الطريقة العمودية، ونشاهد أيضا أجزاء من عمارة المكتبة مزينة بزخارف ورسوم نباتية، وأما رسومات الأشخاص فنراهم جالسين على شكل مستطيل وفي آخر الصف شخص بلحية كثيفة هو أبو زيد، ويظهر اختلاف تعابير لوجوه جليا، أمّا الملابس ففضفاضة وعلى شكل أمواج متكسرة أو تجمع ديدان.

[1] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، 33.

[2] أبو القاسم الحريري، مقامات الحريري، ص 23.

لقد أجاد الواسطي في تصوير الخانات، فهي كانت المكان الوحيد الذي يلتجئ إليه التجار في أسفارهم، إضافة أنّه كانت تعرض في ساحاتها البضاعة لتتم عمليتي البيع والشراء، فجاءت منمنمة تصور خانا لتوضح مشهدا من المقامة الواسطية (الشكل 62) حيث يذكر الحارث "أنّه نزل بإحدى خانات مدينة واسط، والتقى فيها بأبي زيد السروجي وابنه، وبعد أن تبادرا أطراف الحديث، واستعادوا ذكريات الماضي، اقترح أبو زيد على الحارث أن يزوجه، فوافق الحارث وتمت الخطبة في الخان، لكن أبا زيد وضع منوما في الحلوة التي قدمها للضيوف وعائلة العروس، فنام جميع من في الخان، عندها سرق أبو زيد وابنه ما استطاعا سرقته من أموال ومقتنيات."[1] ويظهر لنا الواسطي عمارة الخان الداخلية بطابقين، سفلي وعلوي، "ويحتوي هذا الخان على صحن، وتكون الدور الأرضي من حجرات متلاصقة لها بوائك معقودة .وفي الدور العلوي نشهد شرفة ذات سياج ببرامق وحجرات متجاورة ذات أبواب معقودة تفصل بينها أعمدة ذات تيجان."[2] وقد جعل في الصحن في الطابق السفلي، أهل العروس والناس وهم نيام، ونرى أبا زيد وهو يأخذ حقيبة من يد الغلام ليضع فيها ما يسرقه من الناس، وشكل هذا الخان وترتيب غرفه "لا يختلف في شيء عن أشهر خان باق في الوقت الحالي في بغداد وهو خان مرجان الذي بني سنة 756هـ."[3] ويبين لنا رسم هذا الخان بهذه الدقة مدى الواقعية التي رسم بها مبانيه المعمارية .

ومن بين أهم وأجمل الواجهات المعمارية التي رسمها واجهة معمارية لقصر حاكم إحدى الجزر الخليج العربي وجاءت هذه المنمنمة(الشكل63) لتوضح فقرات من المقامة العمانية، حيث ركب الحارث والسروجي البحر على ظهر إحدى السفن، ونزلوا في إحدى جزر الخليج، فنفذ ماؤهم وزادهم، فخرجوا للبحث عما يتزودون به فإذا بهما أمام أحد القصور ويروي الحارث" :حتى قضينا إلى قصر مشيد له باب من حديد، دونه زمرة من عبيد،

[1] ينظر أبو القاسم الحريري، مقامات الحريري، ص ص 228-230.

[2] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 68.

[3] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، ص 35.

فناسمناهم لنتخذهم سلما للارتقاء، وأرشية للاستقاء، فألفينا كلا منهم كئيبا حسيرا، حتى خلناه كسيرا أو اسبرا، فقلنا أيتها الغلمة، ما هذه الغمّة، فلم يجيبوا النداء ولا فاهوا بيضاء ولا سوداء."[1] ونشاهد في هذه السروجي والحارث واقفان على يمين الباب المنمنمة، بينما نشاهد ثلاثة من الغلمان على يساره والحزن والأسى بادية في تعابير وجوههم، لكن الإبداع في هذه المنمنمة يظهر في عمارة القصر بجميع عناصرها بأقواسها وشرفاتها ونوافذها، وهناك إغراق للزخرفة في واجهة هذا القصر، وقد أكثر الواسطي منها ليدل على ثراء وغنى صاحبها، كما نرى أنّ هذا القصر مقسم إلى طابقين يبدو الطابق السفلي على شكل مخازن، لا نوافذ فيه، بينما الطابق العلوي يحتوى على الغرف، وتحتوي هذه الغرف على شرفات المفتوحة وأما السقف فهو "سقف رمزي معقود".[2]

هذا فيما يخص عمارة قصور الأثرياء،لكّن الواسطي عبّر أيضا عن بيوت الفقراء والعامة من النّاس التي كانت بيوتهم تتألف في غالبيتها من غرفة أو غرفتين " ونشاهد في معظم هذه المنمنمات إيوانا كبيرا تستدل على مدخله ستارتان تلف العمودين الجانبيين للإيوان."[3] ويبدو أنّ الواسطي قد ركزّ على زخرفة هذه الستائر بأدق تفاصيلها وزينها بأبهى الرسوم، ومن هذه البيوت بيت الحارث بن همام، حيث يروي الحارث أنّه حينما كان مع أصدقائه ليلة بالكوفة إذ دق عليهم رجلا الباب يتحدث عن غربته ويرجوهم أن يفتحوا له الباب، وإذا بالرجل معه غلام، فاستضافهم الحارث في بيته وبعد الكلام بينهما عرف أنّه السروجي وابنه، وهذه المنمنمة توضح عبارات من المقامة الكوفية(الشكل64)، فنشاهد في إيوان البيت الحارث وأصدقاءه ومعهم السروجي وابنه، حول مائدة يتجاذبون أطراف الحديث، وأما ملابسهم فكالعادة كما نشاهدها في معظم منمنماته ملابس فضفاضة تشبه في انسدال طياتها رجرجة المياه، وأما البيت من الداخل فنشاهد فيه زخرفة كثيرة تمثلت في زخرفة

[1] أبو القاسم الحريري، مقامات الحريري نفسه، ص 318.

[2] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 82.

[3] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، ص 36.

الستارين المتدليتين على باب الإيوان، كما نشاهدها على جدران البيت والعقود، ونشاهد في هذا البيت أيضا سياجا حول سطحه وهو مزين أيضا بزخارف متنوعة، وهناك شرفات على سطح المبنى مزينة بزخارف نباتية .

وهناك منمنمة أخرى تصور بيت أبي زيد السروجي بعد توبته وهذه المنمنمة توضح عبارات من المقامة الخمسين البصرية بعد أن تاب وأصبح رجلا تقيا، فقد التقى بالحارث ودعاه إلى بيته (الشكل65).

لقد أتقن الواسطي رسم العمائر الإسلامية بواقعية كبيرة والتي استطعنا بفضلها التعرف على طرز العمارة التي كانت شائعة في العالم الإسلامي في فترة الخلافة العباسية، وساعدتنا في التعرف على الفوارق الاجتماعية، وطبيعة عيش النّاس خلال تلك الفترة من الزمن. وهذا رأي معظم الباحثين والمؤرخين في حين يرى الدكتور ثروت عكاشة أنّ الواسطي "قد عني بإبراز العناصر الزخرفية أكثر من اهتمامه بإبراز التكوين المعماري، وتناول العناصر المعمارية والزخرفية التي يتألف منها المبنى متجاهلا ما هو داخلي منها وما هو خارجي، ثم أعاد تنسيقها في تكوين فني بحيث لا تبدو كتصميم معماري، وإنّما كتكوين زخرفي رمزي للإيحاء بطبيعة المبنى.... وهكذا يجوز لنا أن نعد ما ورد في هذه المخطوطة من عمائر سجلا للعمارة نفسها من حيث التكوين المعماري كما نراه في الواقع، ولكنّه سجلا للعناصر المعمارية والزخرفية فحسب ."[1]

يؤكّد هذا القول على اهتمامه بزخرفة المباني اهتماما كبيرا ممّا جعلها قريبة من الواقع أكثر من غيرها .

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 21.

6-رسوم الجموع البشرية:

عني الواسطي كثيرا بالجموع والحشود البشرية، ونراه بشكل ملفت في منمنماته، وهذه الحشود لم تختص بالرجال وحدهم فقط، بل كانت النساء أيضا من بين الحشود البشرية، واستعان بالعبارات التي تصف تجمّع النّاس في مختلف الأماكن، إما لإتباع جنازة ميت أو سماع خطبة ووعظ من إمام وقور أو مشاهدة عملية حجّام بارع، فقد ترجمت كل هذه الحشود إلى منمنمات فنية رائعة ووثاق تاريخية، ومن خلال تتبعنا لرسم الجموع البشرية كانت تظهر كلها على شكل دائرة تتلف حول موضع الصورة المهم في المنمنمة، وما يبين أنّه كان فنانا متميزا عن غيره هو "إمكانية حشده لما يزيد عن أكثر من سبعين شخصا في منمنمة واحدة قد تمتد على صفحة أو صفحتين." [1]

ولم تكن هذه الحشود على هيئة وسحنة واحدة، بل امتازت بتنوع كبير في سحن الوجوه وتعابيرها المختلفة من فرح وحزن، من اهتمام ولا مبالاة، من يأس وقوة، إضافة على اختلاف أزياء الملابس وحتى أغطية الرؤوس.

ومن التصاوير التي تمثل هذه الحشود منمنمة جاءت لتوضح عبارات من المقامة الحجرية، حيث يروي الحارث "احتجت إلى الحجامة. وأنا بحجر اليمامة، فأرشدت إلى شيخ يحجم بلطافة. ويسفر عن نظافة، فبعثت غلامي لإحضاره وأرصدت نفسي لانتظاره، فعاد الغلام يقول غنّ الشيخ مشغول، والزبائن به محيطون، فرأيت أن أذهب إليه، فذهبت فرأيت شيخا هيئته نظيفة. وحركته خفيفة، وعليه من النظارة أطواق. ومن الزحام طباق، وبين يديه فتى كالصمصّامة مستهدف للحجامة والشيخ يقول له:أراك قد أبرزت رأسك قبل أن تبرز قرطاسك ووليتني قذالك. ولم تقل لي ذلك..."[2] وقد استطاع مصورنا ترجمة هذه العبارات بمنمنمة رائعة (الشكل66) فجعل أبا زيد يحجم الغلام داخل دكان، ومن حول هذا الدكان زحام من الناس طباق على طباق، وهم يراقبون إجراء عملية الحجامة والدهشة غالبة على

[1] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف هـ، ص 37.

[2] ينظر أبوالقاسم الحريري، مقامات الحريري، ص ص 388-389.

وجوههم من خفة هذا الشيخ، وهؤلاء الناس يرتدون ملابس مزخرفة، وعلى رؤوسهم أغطية تختلف من شخص إلى شخص، وجعل محور هذه المنمنمة خزانة فيها آلات وأدوات الطبيب الخاصة بالحجامة.

وهناك منمنمة تعج بالحشود البشرية جاءت على صفحتين متقابلتين توضح مشهدا من المقامة الرازية إذ قال الحارث: "كنت من محبي المواعظ منذ صغري، ولما حللت مدينة الرّى، وجدت بها جماعة يسيرون خلف جماعة،وكثير من الناس يسرعون، ووراءهم خلق لاحقون، فاستفسرت عن سر هذا الزحام، فأخبروه أن هذه الجموع تقصد واعظا بارعا عرف عنه الجرأة والصراحة، فساروا والحارث معهم وقال: "ثم أفضينا إلى نادي جمع الأمير والمأمور، وحشد النبيه والمغمور، وفي وسط هالته، ووسط أهلته، شيخ قد تقوس واقعنس وتقلنس وتطلس، وهو يصدع بوعظ يشفي الصدور، ويلين الصخور، فسمعته يقول وقد افتتنت به العقول، وبعد خطبة بليغة استصرخ أحد السامعين الأمير من جور العامل له ولم ينجده الأمير، فاستغل الخطيب هذه الفرصة وألقى خطبة لم فيها الأمير وحذره من الظلم والجور، وقال الخطيب موجها كلامه للأمير "أيّها الموشح بالولاية، والمترشح للرعاية، دع الإدلال بدولتك، والاغترار بصولتك، فإنّ الدولة ريح قلب ،والإمرة برق خلب، وأنّ أسعد الرعاة من سعدت به راعيته، وأشقاهم في الدارين من ساءت رعيته...فوجم الوالي لما سمع، وامتقع لونه وانتقع، وجعل يتأفف من الأمرة، ويردف الزفرة على الزفرة...الخ"[1]

جعل الواسطي هذه الفقرات في صفحتين متقابلتين في الصفحة الأولى(الشكل67)، رسم الشيخ الواعظ على كرسي كبير مزخرف بزخارف هندسية دقيقة وبألوان واضحة رغم صغر المساحة التي أعطيت للواعظ، والشيء المهم هنا هو يد الواعظ التي ممتدة في الفراغ الذي كان بينه وبين المستمعين، فقط أعطيت هذه اليد الكثير من الدلالات بين التوعد والتنديد وحول هذا الشيخ مجموعة من الناس وضعت ضمن إطار مستطيل، كما نشاهد هنا

[1] ينظر ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 56.

النساء مرتديات العباءة والنقاب وهن يستمعن، وقد وضعهن الواسطي فوق خط أحمر أفقي في شكل مستطيل وفصلهنّ عن بقية الناس، أما الصفحة الثانية (الشكل68) فصوّر في الأعلى عزلة الوالي عن النّاس وهو متربع على عرش تحيط برأسه هالة، ويحيط به الحراس من الجوانب وهم حاملين السيوف، والملاحظ هنا أن حجم الوالي رسم أكبر من أحجام حراسه وهذه الصيغة الفنية في الرسم كانت "صيغة متبعة في الفن الساساني وأخذها الفن الإسلامي منذ العصر الأموي،"[1] وامتازت صورة الوالي بواقعية كبيرة حينما صوّره وهو يردف الزفرة على الزفرة حقا، وأما النّاس فقد حشدهم ضمن إطار مربع ويوجد خلفهم ثلاث حراس للوالي على فرسانهم، وصوّر فارسا واحدا ينظر إلى الأمام ويمسك بيده سوطا، أمّا ألآخرين فنرى فقط صورة مؤخرتي أحصنتهما كما نلاحظ وجود هالة حول رأسيهما، وقد حشد الواسطي في هذه الصورة ككل ثمانية وخمسين شخصا، رجالا ونساء وفرسانا، بتنوع ملابسهم وأغطية رؤوسهم وتعابير وجوههم .

وهناك منمنمة أخرى توضح أيضا حشد الناس واجتماعهم هذه المنمنمة جاءت لتوضح عبارات من المقامة الساوية التي تحكي عن جنازة ميت،إ ذ يروي الحارث انّه حينما وصل إلى مدينة ساوة، انغمس فيها في اللّات والشهوات، ونسي الحياء والوقار، وفجأة صحا ضميره وأخذ يؤنبه من كثرة الذنوب التي ارتكبها، فرغب في التوبة، وعاد إلى رشده ودينه، ثم قرر أن يزور المقابر لتخشع نفسه ويتعظ بالأموات، فلما ذهب قال: "وجدت جمعا على قبر يحفر، ومجنوز يُقبر، فانحزت إليهم متفكرا، في المآل متذكرا، منْ درَج من الآلِ، فلمّا ألحدوا الميت وفات قوْل ليْتَ. أشرف شيخ من رُبَاوة.متحضرا بهراوة، وقد لفع وجهه بردائه، ونكّر شخصه لدهائه، فقال: لمثل هذا فليعمل العاملون، فاذكّروا أيّها الغافلون، وشمّروا أيّها المقصرون وأحسنوا النظر أيّها المتبصرون، مالكم لا يحزنكم دفن الأتراب، ولا يهولكم هيل التراب؟ ..."[2]

---

[1] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، ص 38.

[2] أبو القاسم الحريري، مقامات الحريري، ص 87.

عبّر الواسطي في منمنماته عن مرحلة الولادة كما عبّر أيضا عن مرحلة الموت إذ قال ثروت عكاشة: "إنّ الواسطي فنان فيلسوف لا يختار موضوعاته اعتباطا وإنّما عن قصد، ولم تقتصر نظرته الفلسفية على عرض أحوال المعيشة اليومية وتحليتها فحسب، لا إلى ما هو أبعد، إلى الموت، فهو يلتقط من المقامة لحظة الدفن ذريعة لتصوير الموت."[1] وهذه المنمنمة (الشكل69) تعكس لحظة الدفن بواقعية عظيمة، فنرى في الصورة، قوم يحفرون، وميت بلباسه الأبيض يقبر، ونشاهد أيضا نسوة وقد كشفن عن شعرهن ومزقن ثيابهن يولولن ويندبن، كما نلاحظ أبنية مشهدين مقببين ،ولم يفته أن يصوّر النبات في المقبرة، وهنا النبات جاء واقعيا ولم يحور لينقل لنا صورة المقبرة على حقيقتها كما هي في الواقع ولا زالت عادة غرس الأشجار في المقبرة مستمرة إلى يومنا هذا. واستطاع بعبقريته أن ينقل لنا جو الحزن والكآبة الذي يطغى في مثل هذه المواقف.

7- رسومات الحيوان:

تحتل صور الحيوان مكانة في منمنمات الواسطي، إذ نراه مولعا برسمها في كثير من المشاهد، وتمتاز رسومات الحيوان بواقعية الكبيرة وقربها من الطبيعة، إذا قارناها برسومات النبات، وهذه الميزة كما سلف ذكره من مميزات المدرسة العربية ويحتمل عيسى السّلمان أنّ هذه الدقة الكبيرة في رسمها " وصفة التجسيم النسبي لها تعود إلى أثر تصاوير كتاب الحيوان التي كانت توضح لأغراض طبية والتي رسومها لا تخضع لمواقف الفقهاء من التصوير."[2]

ومن أروع المنمنمات التي توضح الواقعية الكبيرة للحيوان منمنمة قطيع الإبل مع راعية التي جاءت لتوضح عبارات من المقامة الطيبية ،"إذ أنّ السروجي قد حصل على هدية بعد أن أجاب على مائة سؤال في مختلف العلوم حيث ساق له القوم ذودا مع قينة."[3]

---

[1] ثروت عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 40.

[2] عيسى السلمان، الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف ، ص 39.

[3] ينظر أبو القاسم الحريري، مقامات الحريري، ص ص 254-266.

أي مجموعة إبل مع جارية .(الشكل26) وتعتبر هذه المنمنمة من أشهر منمنماته لما احتوت عليه من حركة متناسقة وتناغم في ألوانها، فنرى اتجاه رؤوس الإبل إلى الأعلى ورقابهم ممدودة إلى الأمام، ونرى ناقتين قد مدتا رأسيهما في اتجاه الأرض لتلتقط بعض الحشائش، وألوان هذه الإبل فكانت بين البني والأسود والأصفر وبتدريجات هادئة ومنسجمة مع المحافظة على توزيع واتزان الغامق والفاتح.وهذه النوق واقفة على شريط هادئ المنثور بالزهرات الحمراء، وهذه الطريقة في تصوير الأرضية سمة من سمات المدرسة العربية .

ونرى صور الإبل كثيرة في منمنماته لأنّها كانت تعتبر السبيل الوحيد لقطع المسافات والتنقل في تلك الفترة، ومن المنمنمات التي صورت الإبل منمنمتان جاءتا لتوضحا المقامة الثالثة والأربعين البكرية، إذ يروي الحارث أنّه فقد الطريق في ليلة ظلماء وأخذ يسير لا على التعيين وفجأة قال الحارث: "تراءى لي شبح جمل مستذر بجبل، فترجيته قعدة مريح، وقصد مُشيح فإذا الظن كهانة، والقعدة عيرانة، والمريح قد ازدمل ببجاده، واكتحل برُقاده، فجلست عند رأسه، حتى هبّ من نعاسه،فلّما ازدهر سِراجاه، وأحس بمن فاجأه، نفر كما ينفر المريب، وقال أخوك أم الذيب ؟فقلت:بل خابط ليل ضلّ المسلك .فأضئ أقدح لك، فقال ليس عندك همُّك، فرُبّ أخ لك لم تلده أمك..."[1] ثم يواصل الحديث بأنّه أعجب بناقة السروجي فراح السروجي يصفها فقال:" إنّ لهذه الناقة خبر حلو المذاقة، مليح السَّياقة فإنْ أحببت استماعه فانخْ..فأنختُ لقول نضوي، وهدفت السمع لما يروي، فقال: اعلم أنّي استعرضتها بحضر موت، وكابدت في تحصيلها الموت، وما زلت أجوب بها البلدان، وأطس بأخفافها الظّران، إلى أن وجدتها عُبْرَ أسفارٍ،وعدة قرار،لا يلحقها العناء ولا تواهقُها وجناء ولا تدري ما الهناء، وفأرصدتها للخير والشر،وأحللتها محل البَرِّ السّر..."[2] ونلاحظ في المنمنمة (الشكل70) الحارث وهو يحاول إيقاظ السروجي الملتف بكساء مخطط وهو البجادة، وأظهر الواسطي في الخلف جبلا، أما الموضوع الرئيسي لهذه الصورة هو ناقة السروجي التي

[1] أبو القاسم الحريري، مقامات الحريري، ص ص 346-347.

[2] المصدر نفسه ، ص 348.

رسمت بواقعية كبيرة، حيث وضعها الواسطي في مقدمة المنمنمة جاثية وناخية لصاحبها ملونة بلون أزرق تظهر عليها سمة العلو والتكبر، أما ناقة الحارث فقد رسمت وعنقها منطلقة من الخلف خلف الجبل حيث لا نرى جسدها ،ومارة في استدارة بمحاذاة ظهر الحارث تحاول أكل العشب القريب من ناقة السروجي، وأما الأرضية فرمز لها بشريط نباتي أخضر مزخرف.

وبعد الحديث عن الناقة قال الحارث: "حتى أدنا السير إلى قرية عزب عنها الخير، فدخلناها للارتياد، وكلانا مُنْفِض من الزاد ،فما إن بلغنا المحطَّ.والمناخ المختط أو لقينا غلام لم يبلغ الخِنثّ، وعلى عاتقه ضِغث، فحياه أبو زيد تحية المسلم، وسأله وقفة المُفهم، فقال: وعم تسأل وفقك الله؟قال: أيباع ها هنا الرُّطب؟قال: لا والله؟ قال: ولا البلح بالمُلح؟ قال: كلا والله، قال: ولا الثمر بالسمسر؟ قال هيهات والله قال: ولا العصائد بالقصائد؟ قال اسكت عفاك الله ..."[1]

وجاءت هذه المنمنمة (الشكل71) لتصور قرية كاملة عبرت عن عبقرية فائقة في التصوير الإسلامي، وانعكست فيها جميع مميزات مدرسة بغداد، من مسحة العربية في الوجوه، والجمع بين أكثر من مشهد في منمنمة صغيرة محدودة المساحة، فنشاهد مدينة بكامل عناصرها وحركة سكانها، فصوّرت فيها العمارات والأسواق والأشجار، وجعل منها منمنمة حية تنبض بالحياة، ويمكن أن نقسم هذه المنمنمة إلى ثلاث مستويات في المستوى الأول نرى أبا زيد السروجي والحارث راكبين على ناقتيهما ويسألان شابا واقفا أمامهما، وتبدو هناك تعبيرية كبيرة في استخدام الأصابع وصفة الدهشة المرسومة على وجهيهما، وحركة الغلام الثابتة التي تبين رزانته وقوة لسانه، ورسمت الناقتين بدقة متناهية وبلونين مختلفين، لكنّنا نشاهد أنّ هناك تجانس واتساق في حركة رأسيهما وعنقيهما وكالعادة رسمت الأرضية بخط أخضر نباتي مزخرف على جانبيه أزهار حمراء متناثرة، وفي المستوى الثاني أو الأوسط

[1] ا أبو القاسم الحريري، مقامات الحريري، ص ص 356-357.

نشاهد بحيرة ماء وحولها أربع من المعز تأكل الحشيش ورسمت المياه على شكل تجمع الديدان وهذا أسلوب رسم معروف عند الواسطي أمّا المستوى الأخير فصوّر لنا فيه حياة القرية وسكانها والعمل القائم بين البائعين والمشترين، فنرى امرأة تغزل الصوف "ويليها خباز يحمل مطرحة الأرغفة، ويدخلها إلى لهيب الفرن، ثم امرأة تطل من النافذة، بعدها أخرى تساوم بائعا وخلفهما فتاتان صغيرتان في انتظار وترقب،"[1] ونشاهد صورة بقرة تطل، وقد رسم مسجدا بقبته الزرقاء ومئذنته الأسطوانية المكتوب عليها بالخط الكوفي، كما رسمت نخلة برطبها بجانب المسجد إلا أنّ جزء من جذعها اختفى خلف المسجد، ورسمت هذه النخلة بواقعية أيضا لأنّ الحديث بين أبي زيد والغلام دار حول النخلة وطلحها، فصورها الواسطي بدرجة كبيرة من الواقع، كما رسم فوق أسطح القرية ديك وطير آخر يلتقط الحب. فقد صوّر الواسطي هذه المقامة تصويرا دقيقا أمينا مضفيا عليه خيال إبداعه.

وصوِّرت الإبل في منمنمتين جاءتا لتوضحا المقامة الدمشقية (الشكل72) وأيضا منمنمة أخرى جاءت لتوضح مشهدا من المقامة الدمياطية (الشكل73). كما نرها في منمنمة جاءت لتعكس المقامة الشتوية (الشكل74) ، ونراها في منمنمة موكب الحج التي وضّحت عبارات من المقامة الرملية.(الشكل 75)

لقد تغلغلت ريشة شيخ المصورين العرب في جميع المواضيع التي كانت تجري أحداثها في أطراف العالم الإسلامي ككل وليس في بغداد لوحدها، واطلعنا بفضل منمنماته على كثير من الأمور الخفية والمبهمة عن ذلك العصر، فتمكّن بعبقرية فذّة أن يجمع لنا بين عمق الإحساس بواقعه والتعبير عنه بكل مصداقية وأمانة.

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 90.

الفصل الرابع:

الخصائص الفنية والدلالية والقيم التشكيلية لمنمنمات الواسطي :

1-الخصائص الفنية والدلالية لمنمنمات الواسطي.

2-العناصر التشكيلية والجمالية بمخطوطة الواسطي.

3-دراسة تحليلية فنية لبعض النماذج المختارة من منمنمات الواسطي

1- الخصائص الفنية و الدلالية لمنمنمات الواسطي :

اتسمت منمنمات الواسطي بمجموعة من الخصائص الفنية والدلالية جعلته يكون في صدارة الرسامين والمصورين العرب، حتى لقب بشيخ المصورين العرب لما تميزت به صوره من دقة في التعبير وأسلوب جديد في الرسم والتخطيط، فكان له طابعه وأسلوبه الخاص المستقل عما سبقه، ومتخطيا به مرحلة التقليد التي اصطبغ بها فن التصوير العربي، فكانت منمنماته تتسم بالتجديد وتحتوي على درجة كبيرة من الإتقان والجودة ومن هذه الخصائص نذكر:

- عدم مسايرة منمنمات الواسطي القوالب التقليدية والأشكال التي كانت سائدة في الفن البيزنطي المسيحي والساساني، صحيح أنّه في البداية اعتمد عليها لكنّه فيما بعد أسس لفن تصويري إسلامي خاص به ويحمل أسلوبه وطابعه، "وقامت منمنماته على أساس هذا الفن التصويري الإسلامي من كونها تمثل طبيعة تشخيصية تقترب من الواقع وتمثل اصطلاحا حينا، ومن طبيعة ثانية تقوم بتكثيف تلك الشخصيات فتخرجها عن المألوف وتلغي مكانها، ثم تسير نحو الأعلى باتجاه يجعلها تتلاشى في العدم حينا آخر."[1]
- اتسام منمنماته بالطابع العربي المتمثل في الزخرفة واللباس واستخدام الحيوان وحتى البيئة العربية المتمثلة في الخيمة والصحراء والمساجد وغيرها، وأكثر ما يظهر هذا الطابع العربي يظهر في الوجوه التي نراها مزينة بلحية طويلة وقص للشوارب، فاللحية الطويلة تعتبر زينة الرجل ودليل على فحولته وكرامته، فالإنسان العربي كان يقص شاربيه ويترك لحيته إتباعا لقول الرسول صلى الله عليه وسلم"**انهكوا الشوارب واعفوا اللحى**".[2]

ويمكن أن نشاهد هذا الطابع العربي في صورتي الحارث وأبي زيد السروجي في جميع المنمنمات، كما تظهر في كثير من المنمنمات مثل المنمنمة الثانية التي تمثل الخليفة العربي وهو جالس على عرشه (الشكل76) بلحية طويلة ومرتديا عمامة، وشعره

[1] المهرجان الثقافي الدولي للمنمنمات والزخرفة، وزارة الثقافة، ص 94.

[2] أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري في شرح صحيح البخاري، ص 363.

مسترسل على عنقه، وتحيط برأسه هالة، والمنمنمة التي جاءت لتوضح فقرات من المقامة الدينارية (الشكل77) وغير ذلك من المقامات، لكنّ لا يعنى أنّ جميع الشخصيات التي صوّرها الواسطي كانت عربية الشكل والطابع، فمن المعروف أنّ العصر العباسي عصر تمازجت فيه كثير من الأجناس من فرس وروم وهند وإفريقيا وحتى الترك، فكل هؤلاء جمع بينهم سلطان اللغة العربية واحتموا تحت لواء الخلافة العباسية، وقد ذكرنا سابقا أنّ الواسطي لم يتناول بغداد لوحدها بل تحدث تقريبا عن كل بقعة وصلت إليها الخلافة العباسية، ولكي يكون أمينا في نقل الوقائع فقد صور في منمنماته مختلف الأجناس لذلك تظهر فيها سحنا التركية وأخرى فارسية وثالثة هندية ورابعة إفريقية وغيرها من الأجناس "فلو أمعنا النظر في وجوه الذين يمثلون السلاطين والحكام والجند والحراس وبعض الغلمان النسوة، لرأينا أنّه خصها بملامح الفرس والتتار والأتراك المغول وجعل الرجال منهم دون لحى ."[1] مثل المنمنمة الأولى(الشكل78) التي تصور صورة الحاكم الأتابكي وهو حليق اللحية وحول رأسه هالة كبيرة تمتد من منكبه الأيمن إلى منكبه الأيسر وهذا الحاكم الذي يمتاز بملامح تركية هو " بدر الدين لؤلؤ أتابك الموصل، وقد يكون هو الذي أهديت إليه تلك المخطوطة المصورة ...ويوجد على رأسه تاج فرائي قلنسوى تتصدره لؤلؤة، وقد وضع على منكبيه عباءة مزركشة بالقصب."[2]

ونجد منمنمة أخرى جاءت لتوضح فقرات من المقامة العمانية (الشكل37) إذ نرى الحاكم في القسم الأعلى من الصورة بلحية طويلة تتدلى على صدره، وينسدل شعره على كتفيه، ويظهر بملامح هندية واضحة، وفي حين نرى ثلاثة من العبيد ببشرة سوداء في منمنمة أخرى جاءت لتوضح فقرات من المقامة نفسها (الشكل63)، و أيضا في منمنمة أخرى جاءت لتوضح المقامة نفسها صورة لسفينة على متنها ركاب والحارث(الشكل79). وقد فرق لنا الواسطي بين الركاب إذ جعلهم ببشرة بيضاء وبين العمال أو البحارة وقد لون بشرتهم

[1] جورج عيسى، شيخ المصورين العرب- يحي بن محمود الواسطي، دار الكنوز الأدبية، لبنان ،ط1،1996، ص 25.

[2] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 22.

بلون بني للدلالة على أنّهم من الهند، كما نشاهد أيضا الوالي وحراسه بملامح تركمانية في أعلى الصورة لمنمنمة جاءت لتوضح فقرات من المقامة الرازية(الشكل68)، بينما تباينت ملامح الوجوه والسحن في الحشد الذي كان يستمع لمواعظ أبي زيد في أسفل الصورة و نرى هذا التنوع الهائل في الأجناس البشرية والتباين في ملامح الوجوه في المنمنمات التي تصف حشد وتجمع الناس كما في المقامة البرقعيدية (الشكل50) ويظهر الطابع العربي أيضا في هذه المنمنمة في الرايات التي كان يحملها الفرسان التي تدل على ابتهاجهم برؤية هلال شوال.

وقد أبعد مصورنا الملامح العربية عن "وجوه الغلمان وخصهم بسمات الأتراك والروم الذين كثر عددهم في هذا العصر وشاع التغزل بهم، بل ازداد عما كان عليه في العصر السابق، وكان من الطبيعي أن يصوّر أمثال هؤلاء الغلمان في الحانات والملاهي ومجالس الطرب."[1] ويتجلى هذا في وجوه بعض الغلمان في منمنمة جاءت لتوضح فقرات من المقامة الدمشقية (الشكل76) حيث نرى أبا زيد في حانة يحتسي الخمر وأمامه الأقداح متحدثا مع الحارث ونرى وجود عازف يعزف على آلة الطرب، ونشاهد في أسفل الصورة على اليسار راقصة زنجية، وهناك شاب أظهره الواسطي بملامح أنثوية يصب الخمر في المعصرة، ويظهر ذلك أيضا في منمنمة الوالي المحب للغلمان(الشكل53) وغيرها من المنمنمات. وهذا الطابع العربي ظهر أيضا في العمائم المختلفة التي كان يرتديها شخصياته.

- لقد كان للواسطي قدرة كبيرة على التعبير عن مجتمعه في تلك الفترة، وهذا التعبير انعكس في صوره لمقامات الحريري فنرى تلك التعبيرية موجودة في إيماءات الوجوه من تعجب ودهشة واستغراب وفرح وحزن وحركات الجسم المتمثلة في استخدام الأصابع ونظرات العيون وحركة اليدين والرؤوس، حتى أنّك تحس أنّ هذه الصور كما قال الباحثون أبلغ تعبير وإيصال للفكرة من المقامات نفسها. وتظهر التعبيرية بوضوح في المواقف القضائية عند شكوة الأشخاص إلى الحكام فتبرز العلامات والانفعالات واضحة على وجوه الشاكين

[1] جورج عيسى، شيخ المصورين العرب –يحي بن محمود الواسطي–، ص 26.

أو المشكوين. وهذا نراه في منمنمة تظهر أبا زيد يشكو ابنه أمام قاضي صعدة (الشكل80) ورسمت هذه المنمنمة لتوضح مشهدا من المقامة الصعيدية إذ يروي الحارث أنّه كان مع قاضي صعدة إذْ دخل عليهم شيخ "بالي الرياش. بادي الارتعاش، فتبصر الحفل تبصر نقاد، ثم زعم أنّ له خصما غير منقاد، فلم يكن إلا كضوء شرارة، أو وحي إشارة حتى أحضر غلام كأنّه ضرغام فقال الشيخ أيد الله القاضي، وعصمه من التغاضي، إنّ ابني هذا كالقلم الرديء، والسيف الصَّدّي، يجهل أوصاف الإنصاف ويرضَع أخلاف الحِلاف إنْ أقدمتُ أحجمَ، وإذا أعربتُ أعجم وإذا أذكيتُ أخمد، ومتى شويتُ رمد مع أني كفلته مذ دبَّ، إلى أن شبّ، وكنتُ له ألطفَ من ربّى وربَّ..."[1] فيظهر أبو زيد وعلامات الغضب بادية على وجهه وهو يجر الغلام إلى القاضي،والوالي مندهش ويلوم الابن على عدم طاعة ولده باستخدام كفيه في الحديث وهما مبسوطتان، ونلاحظ علامات الاندهاش في وجه الابن، أما الجمع الحاضر فانفعالاتهم متباينة بين الاستغراب والدهشة والاستماع والإنكار، فاستطاع الواسطي أن ينقل لنا في هذه المنمنمة الجو للنفسي حيث الانفعالات المختلفة بادية على الوجوه.

ونقل لنا تلك الانفعالات في منمنمة جاءت لتوضح فقرات من المقامة التبريزية حينما شكا أبو زيد زوجته لقاضي تبريز (الشكل 56)، وظهرت التعبيرية في النساء اللواتي يلطمن خدودهنّ ويمزقن ثيابهن وهن يصرخن في منمنمة جاءت لتوضح عبارات من المقامة الساوية (الشكل69). وفي منمنمة ندوة في البستان (الشكل48) التي جاءت لتوضح المقامة القطعية، عكست التعبير عن الجو النفسي ويظهر بوضح اندهاش الأصدقاء عندما سلّم عليهم أبو زيد.

وانعكست في المنمنمة جاءت لتوضح فقرات من المقامة البكرية (الشكل71) جميع خصائص المدرسة العربية من مسحة عربية في الوجوه، وجمع بين أكثر من مشهد،

[1] أبو القاسم الحريري، مقامات الحريري، ص 303.

وحركية الأشخاص التي جعلت المنمنمة نابضة بالحياة، فنرى التعبيرية في حركة الأصابع والوجوه المنفعلة عند معظم الشخصيات، وتظهر هذه التعبيرية في الرجل الذي يتحدث مع امرأة في أحد الحوانيت، إضافة إلى وجه السروجي الذي يكاد يتكلم وأصابعه التي تكاد تنطق، فقد سخر الواسطي في فنّه التصويري الأيادي والأصابع في التعبير عن مختلف الانفعالات لدى شخصياته " فيختلف المعنى حسب ما تكون عليه من أوضاع، فاسترخاء اليدين يعبر عن المذلة، ومد الراحتين يشير إلى الاستنجاد، وضم الكفين أو إخفاؤهما يوحي بالاحترام أو الخشية، حسب ما يقتضيه المقام كما في حال المصلين أو المنصتين إلى الوعظ، ووضع اليد على الذقن دلالة على التفكير، ووضع اليدين على الرأس كناية عن الحزن،...ووضع الإصبع على الفم دليل على الاستغراب، ومده دليل على النصح أو يحمل مد الأصبعين معنى اللوم والتأنيب."[1] ولم تقتصر هذه التعبيرية في منمنماته على الإنسان فقط بل جعل الحيوان أيضا يشارك فيها.

جمع الواسطي بين أكثر من مشهد في منمنمة واحدة، وعادة ما يقسم صورته إلى جزأين أو مشهدين، لكنّ هذين المشهدين يكونان متناقضين اجتماعيا بسبب صراعات ذلك العصر والحالة الاجتماعية التي كانت سائدة فيه ،أو لأنّ ازدواجية الموقف استدعت ذلك كما في المنمنمة التي جاءت لتوضح فقرات من المقامة الرازية (الشكل68) إذ نرى الواسطي قد قسمها إلى جزأين فوضع في الجزء الأول الوالي في مقصورته متربعا على عرشه ويحيط به حراس حاملين السلاح، بينما وضع في الجزء الثاني أبا زيد وهو يعظ الناس ويهاجم الوالي. وهنا يظهر لنا الواقع الاجتماعي الذي كان سائد في تلك الفترة من تسلط الوالي وترفه وبين عناء الرعية وفقرهم وغلبتهم على أمرهم. كما نجد هذا التقسيم أيضا في منمنمة ساعة الولادة التي جاءت لتوضح مشاهد من المقامة العمانية (الشكل39) إذ وضع في القسم العلوي الزوج بملامح هندية واضحة وتبدو على وجهه مشاعر القلق والتوتر والخوف على زوجته التي تلد ويظهر ذلك من خلال إمساكه لحيته

[1] جورج عيسى، شيخ المصورين العرب –يحي بن محمود الواسطي ، ص ص 27–28.

بيده اليمنى ومن خلال تعابير وجهه، بينما وضع في المستوى الثاني امرأة بدينة وهي زوجته شبه عارية ويظهر عليها عسر الولادة وقد أسندت بإحدى ذراعيها إلى كتف جارية، وهنا الموفق استدعى تقسيم المنمنمة ،كما استدعاه في منمنمة قرية بغداد (الشكل71) حينما رسم في القسم العلوي من الصورة تفاصيل المدينة بطبيعتها العمرانية وحوانيتها وجوامعها وحركة سكانها وتجارتهم من بيع وشراء، وعبّر في القسم السفلي عن هدوء تام من تلك الضوضاء التي كانت في القسم الأعلى فنرى أبا زيد والحارث يستفسران عن بعض الأمور من الغلام الواقف أمامهما.

- لعبت الزخرفة دورا مهما في منمنمات الواسطي، فقد استعان بمختلف أنواعها حتى الكتابية منها، فنراها على الملابس والأدوات وجدران العمارات وقد ذكر ذلك عفيف بهنسي بقوله: "قد برع الواسطي في رسم الزخارف الهندسية مندمجة أو مشتركة مع الزخارف النباتية والحيوانية. والزخارف الكتابية فقد شملت الكتابة الكوفية المبسطة والمورقة والمزهرة والمحفورة على أرضية من الزخارف النباتية."[1] إلا أنّه لم يسمح للزخرفة من أن تسيطر على عمله وجميع رسوماته كما كان سائدا في ذلك العصر، فقد عرف كيف يوظّفها في عمله الفني من دون أن تستغل لوحاته بالكامل، فهي لم تكن عنصرا فنيا قائما بذاته إنّما كانت كعنصر متمم لعمله الفني وتؤدي غرضا معينا في الصورة دون الإغراق فيها، فصحيح أنّه "استعان بالزخرفة كطبيعة رديفة لفنون عصره إلا أنّه لم يسمح لها أن تنال من عمله الفني كجهد تعبيري."[2] فكل زخرفة رسمها أدت عملا ودورا في صورته" فالإطار الزخرفي البسيط الذي يحيط بالجمهور القابع في أسفل اللوحة الثانية من المقامة الرازية (الشكل68) يوحي بضيق المساحة التي يشغل الجمع المتراص نصفها ليحتل النصف الآخر ثلاثة من جند السلطان،

[1] عفيف البهنسي، جماليات الفن العربي، ص 55.

[2] بلندر حيدر، زمن لكل الأزمنة، ص 127.

بينما الوالي القابع في أعلى الصورة لا يحده أي إطار، في حين تأتي الزخرفة هنا في خلفية الصورة لتؤدي دلالاتها أيضا،وتكمل مع وقفة الحراس طابع الجو الذي يحيط بالوالي."[1]

وكانت زخرفة العمارة بأبوابها ونوافذها وواجهتها تدل على ثراء صاحبها كما نجده واضح في المنمنمة الثانية من المقامة العمانية (الشكل63) حيث تبدو واجهة القصر مزخرفة الجدران والأبواب والعقود، ونرى الحارث وأبا زيد واقفين على باب هذا القصر وبملابس مزخرفة ومتناسبة الألوان مع لون الواجهة، في حين العبيد الثلاثة يرتدون ملابس تكاد تغطي أجسامهم وخالية تماما من الزخرفة، وهنا بين لنا الواسطي ثراء صاحب القصر وأبا زيد والحارث، وفقر العبيد ليبين لنا الفوارق الاجتماعية، فالزخرفة الكثيرة التي نراها في رقش الملابس وسائر الأثاث من ستائر وطنافس وكراسي وعروش وأواني توحي بطابع الثراء والغنى وكل أجواء الترف والبذخ ،وهذا جلي للأعين في قصور الأغنياء وبلاطات الحكام ومجالس الولاة، فجميع عروش الولاة والقضاة كانت مغرقة في الزخرفة كما نراه في (الشكل53) و(الشكل57) و(الشكل58)، أما عدمها فيوحي بالفقر والبؤس والحرمان الذي كان يعاني منه عامة الناس، فيرتدون ملابس شبه خالية من الزخرفة كما يظهر في ملابس أبي زيد في منمنمة جاءت لتوضح مشهدا من المقامة القطعية (الشكل48)إذ يروي الحارث أنّه كان في مدينة القطيعة إحدى ضواحي بغداد فعاشر جماعة من ناسها طباعهم أجمل من الزهر وكلامهم أرق من النسيم فعزموا يوما على النزهة، وبينما هم يمرحون ويفرحون إذ هجم عليهم رجل زري الخلقة والملبس، فصوّر لنا الواسطي أبا زيد بلباس خال من الزخرفة ماعدا الشريطين المزخرفين اللذان وضعا على عضديه وهنا ليبين لنا فقره، كما نراه هو وابنه بملابس رثة وخالية من الزخرفة في منمنمة جاءت لتوضح عبارات من المقامة المكية (الشكل81) إذ قال الحارث: "نهضت من بغداد مدينة السلام، لأقضي حاجة الإسلام وقصدت إلى مكة والبيت الحرام ...وبينما أنا في جماعة نطوف، إذ هجم علينا شيخ متسعسع يتلوه فتى مترعرع، فسلم الشيخ تسليم الأدباء، وحاور محاورة الأصدقاء...فسألناه ما

[1] جورج عيسى ، شيخ المصورين العرب –يحي بن محمود الواسطي– ، ص 35.

حاجتك؟ فأنشد شعرا يبسط فيه ظروف حياته، وما لقي من نكد الدهر ومقاساته ،ثم التفتنا إلى فتاه، فأنشدنا شعرا، في معناه الحاجة والتسول ."[1] فنشاهد في الصورة الشيخ وهو أبو زيد يرتدي لباسا أزرق باهت اللون وعلى كفه وشاح ولباسه خال من الزخرفة، كما يرتدي ابنه لباسا أحمر موشح باللون الأسود، ويبدو الفقر واضحا على لباسيهما.

وتبدو على أبي زيد حالة الفقر من خلال لباسه في منمنمة جاءت لتوضح مشهدا من المقامة المروية (الشكل82) فيروي الحارث أنّه في إحدى الأيام دخل مدينة مرو وكان يوما عند القاضي وإذا بأبي زيد يدخل في ملابس ممزقة، ويحييه تحية المحتاج، فنرى في هذه المنمنمة الفرق الشاسع بين لباس أبي زيد الذي جاء بسيطا خاليا من الزخرفة ولباس الحارث الذي نراه مزخرفا، وهذا الفرق لم يكن في الملابس فقط بل حتى في المباني المعمارية فنرى الزخرفة قليلة في الأماكن الشعبية كالخانات والمدارس وبيوت بعض الفقراء، كما وظف الزخرفة على المكان لإضفاء عليه الجلال والروعة لقداسته كما هو الحال في زخرفة المساجد ومحاربها ومنابرها وعقودها ومآذنها، مثل ما نراه في مسجد المقامة المغربية (الشكل60)، ومسجد المقامة السمرقندية (الشكل51)، ومسجد المقامة البرقعيدية (الشكل52) فزخرفة هذه المساجد كانت غاية في الدقة والروعة. ونجد الزخرفة الكتابية على واجهات بعض المساجد كواجهة مسجد المقامة البكرية (الشكل71) ونجدها على بعض الرايات والأعلام كما في منمنمة الاحتفال بيوم العيد (الشكل50) من المقامة البرقعيدية.

واستعان الواسطي بالنباتات من أشجار وأزهار وأوراق وجعل منها عنصرا زخرفيا لعب دوره في منمنماته، حيث أنّه ملأ الفراغ في الصورة وأكسب عناصرها توازنا واتساقا كما تعكسه صورة الشجرتين المحورتين في منمنمة جاءت لتوضح فقرات من المقامة القهرية (الشكل83)، "وممّا يعطي اللوحة وحدة الأشكال الهندسية كالمربع والمستطيل (الشكل47)التي تمثل جلسة طرب تغطي الشجرة المحورية الزاوية العليا من الصورة، لتكمل تحيد الشكل الرباعي للوحة بينما تحدد النباتات المحورة الجانب الأيسر من الإطار والنصف

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 45.

اليساري من الأسفل، لتتعانق مع زخرفة لباس الأشخاص في هذه الزاوية."[1] وهذا التحوير أيضا خصّ جميع أرضيات المنمنمات فكان يرمز للطبيعة بحشائش قليلة أو نباتات بشكل مزخرف كما هو الحال في منمنم ندوة في البستان (الشكل75) فقد رمز للبستان بأشجار قليلة تؤطر النظر، وفي منمنمة قطيع الإبل (الشكل26) تمّ وضع الجارية والإبل على شريط ضيق من الحشائش المحورة التي ترعى فيها الحيوانات، في حين نرى رسمه للنخل كان واقعيا جدا من غير تحوير وزيف في المنمنمة التي جاءت لتوضح لحظة الدفن من المقامة الساوية (الشكل69) لكنّه عبّر عن التحوير في شيء آخر في "منظر النساء وهنّ في المناحة على الميت يكشف بعضهن عن أذرعهن، ويلبسن الثياب الحمر وتحمل نظراتهن معنى الشهوة إلى من يتطلعن إلى من الرجال "[2] وتكشف لنا هذه المنمنمة تلك المفارقة العجيبة في حياة الإنسان .

- شملت صور الواسطي جميع الفئات العمرية من شباب وشيخوخة، كما ميّز في صوره بين المرأة والرجل، وكذلك الطبقات الاجتماعية ،فهو اهتم برسم الأمير والفقير وعرض لكل حالة تفاصيل وجهها وحالتها النفسية وكذا حركاتها وإيماءاتها، فالمرأة نالت حظها الوافر في صوره، نظرا لمعرفته قيمتها ودورها العظيم في الحياة، فصوّرها جارية وصوّرها راعية للإبل (الشكل26)، ومرّة تبيع العصيدة (الشكل71)، ومرّة تشكو زوجه للقاضي (الشكل56) ومرّة تلطم خديها وتمزق ثيابها (الشكل66) ومرّة تنسج الثياب (الشكل71) ومرّة تستمع إلى الوعظ مع الرجال (الشكل76)، وقد اهتم في كثير من منمنماته بإبراز مفاتن المرأة الجسدية وأعطاها حرية كبيرة وأكثر اختلاطا بالرجل كما كان شائعا في عصره، فقد صوّرها بأشكال وأوضاع متعددة وألبسها ملابس تتفق ومكانتها الاجتماعية، لكن ملابسها كانت في الغالب فضفاضة واسعة أمّا زخرفتها فكانت بحسب مكانتها الاجتماعية، وظهرت النساء بنقاب

[1] جورج عيسى، شيخ المصورين العرب –يحي بن محمود الواسطي– ، ص ص 36–37.

[2] المرجع نفسه، ص 39.

شفاف يغطي وجوههن في كثير من المنمنمات كما في منمنمة المقامة البغدادية (الشكل84) ومنمنمة المقامة الرازية (الشكل67) .

- ولع الواسطي بتصوير الحيوانات من خيل وجمال وغيرها وهذا ما نراه في عدّة منمنمات (الشكل50) و(الشكل70) و(الشكل72) و(الشكل74)، كما اهتم بتصوير الجموع البشرية، فجاءت رسومه غنّية بها وقد رأينا هذا في المبحث السابق (الشكل61) و(الشكل 66) و(الشكل67).
- مال الواسطي إلى رسم رجرجة المياه وأمواج البحر على شكل اجتماع للديدان، فقد كان يرسمها على شكل مجموعة ديدان تتحرك بشكل منتظم ومتناسق في الوقت نفسه مجسدا بذلك إيقاعا فنيا رائعا. وهذا ما يظهر في منمنمة ندوة في البستان من المقامة القطيعية حيث نرى تحويرا في رسم النبات والماء المتدفق في الساقية الذي اختار له شكلَ "تجمع الديدان" (الشكل48)، ورسمه أيضا في منمنمة أخرى جاءت لتصوّر مشهدا من المقامة الفراتية (الشكل85) حيث صوّر البحر على شكل حوض ماء أحاطه بسياج من نبات محوّر بنفسجي اللّون وبخطوط مزخرفة وحوّل موجّه الصاخب إلى رجرجة باهتة هادئة تحولت إلى زخارف تجمع الديدان، وأعطاه اللّون الأزرق، ونرى في مياهه الثابتة سمكات ذهبية سمينة تسير في تتابع منتظم وقد صوّرها بصورة واقعية، وتظهر هذه الأخيرة في حركات المجاديف التي توقفت عند نهاية هذا البحر وعلامات الاستغراب في وجوه الركاب، فقد "جمع المصور بين الواقعية في الشخوص وبين الطبيعة المحورة إلى زخرف، فأبدع وجمع بين الرمز والواقع في جرأة يحسده عليها مصورو القرن العشرين المتحررين."[1] وكذلك المنمنمة التي جاءت لتوضح مشهدا من المقامة العمانية(الشكل79) حيث رسمت أمواج المياه هادئة ثابتة، على شكل تجمع ديدان أيضا، تسبح فيها ثلاث سمكات مطمئنة، ونرى مياه البحر ضيقة الرقعة تكاد تكون أشبه ببركة ماء لا ببحر ،كما هو الحال في المنمنمة السابقة تظهر بوضوح السحن الهندية على بحارة السفينة.أما في المنمنمة الثانية التي تصور مشهدا آخر من نفس

[1] ثروت عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 58.

المقامة (الشكل46) فيظهر فيها خيال وإبداع الواسطي، فنرى فيها تحويرا تاما للطبيعة ما عدا ربّان السفينة الذي نراه في الجهة الخلفية لها، فأبدع في رسم وتحوير شجرتين لا حقيقة لهما في الواقع، ونرى قردة تتسلق فيهما، وطيورا تحط عليهما، كما نشاهد ببغاء أخضر اللون وبمنقار أحمر على جذع الشجرة اليسرى، أمّا على الأرض فرسم طائر بوجه إنسان، وجسم طائر أزرق وجناح أحمر وذيل سمكة أخضر، وبجانب هذا الطير حيوانا أشبه بأبي الهول بجسد أسد ووجه إنسان وله جناحان، وفي أسفل الصورة رسم البحر كما عوّدنا عليه كأنّه بركة ماء وأمواجه على شكل تجمع الديدان تسبح فيها أربع أسماك.

- رسم الهالات المذهبة على رؤوس بعض الشخصيات والحيوانات، وقد كان عددها محدودا في منمنماته إذ لم تتجاوز الاثنتي عشرة ،ولم تكن تحمل في معنى رسمها صفة القداسة أو معنى أعداء الإسلام كما كانت شائعة في التصاوير المسيحية وإنّما " كانت بغرض الدلالة والتمييز".[1] فنراها حول رؤوس الخلفاء و الولاة والقضاة كما في المنمنمة الأولى حول رأس الخليفة الاتابك بدر الدين لؤلؤ(الشكل78)، ونراها في المنمنمة الثانية حول رأس الخليفة العربي (الشكل76) ونراها حول رأس الواعظ في المنمنمة التي جاءت توضح مشهدا من المقامة الرازية (الشكل27) ونراها في المنمنمة الثانية من المقامة ذاتها حول رأس الخليفة وحول رأسي حارسين من حراسه في أسفل المنمنمة دون أن يظهر لنا وجوههما، وقد وضعت الهالة هنا لإبراز رجال السلطة عن عامة الحشد المتجمع كما نراها حول رأسي الملك وزوجته من المقامة العمانية (الشكل37) ليبين لنا أيضا أنّهما أصحاب القصر والسلطة، ولا نرها على بقية روس الأشخاص الآخرين للدلالة على أنّهم الخدم، وطبعا الحارث وأبو زيد كانا ضيفين فقط ونراها حول رؤوس بعض الأشخاص كالمنمنمة التي جاءت لتوضح المقامة الصنعائية (الشكل86) إذ وضعت حول رأس الحارث ليبرز لنا أنّه الناقد لما يفعله أبو زيد وإظهاره لما يبطن فبعدما أن كان من واعظي صنعاء أصبح هو وتلميذه من شاربي النبيذ في كهف مهجور، ونراها أيضا حول رأس الحارث في المنمنمة التي جاءت لتوضح مشهدا

[1] جورج عيسى ، شيخ المصورين العرب –يحي بن محمود الواسطي– ، ص 42.

من المقامة الحلوانية حيث كان الحارث مجتمعا في أحد ديار كتب مدينة حلوان مع أدبائها وعلمائها، وميزه عنهم بهالة مستديرة و بحمله الكتاب من بين الحضور ليدلّ على اهتماممه بالعلم والعلماء، ووضعت حول رأس التاجر المضيف في المنمنمة التي جاءت لتوضح المقامة السنجارية (الشكل87) ليعرّفنا على أنّه هو صاحب الدار والآخرين ضيوف عنده. وأمّا في المنمنمة التي جاءت لتوضح مشهدا من المقامة البغدادية (الشكل84) فوُضعت حول رؤوس عدد من الأشخاص دون الآخرين ليبرز لنا أنّ ليس كل من في الصورة من الشعراء.

نبضت صوّر الواسطي بالحياة وحملت في طياتها التعبيرية القوية التي جعلتها تفوق المقامات نفسها في التعبير، بالإضافة إلى الواقعية الكبيرة التي كانت تحملها والتي تجسدت في رسمه للحيوانات وأنواع العمارات، والاستعانة بقسمات الوجه وأصابع اليد في التعبير، والمسحة العربية الظاهرة في الوجوه وفي الملابس والعمامات، والتحوير عن الطبيعة، وهذه المميزات جعلته يحتل صدارة المصورين العرب، وليست هذه الخصائص التي جعلته يحتل تلك الصدارة بل أيضا ما حملته منمنماته من قيم تشكيلية جمالية سنتطرق إليها في المبحث الموالي .

2- العناصر التشكيلية و الجمالية بمخطوطة الواسطي :

تعتبر مخطوطة مقامات الحريري التي صوّرها الواسطي رائعة من روائع مخطوطات مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي، لأنّها تحتوي على موضوعات عديدة ومتنوعة، فيها قوة وحياة، كما أنّها تعتبر خير شاهد على حقبة مهمة في التاريخ الإسلامي، فالواسطي " يتميز بأسلوب له طابعه الشخصي، فبدلا من أن يرضخ للقوالب التقليدية، أو يتقبل الأشكال والنماذج التي يعرضها الفن الإغريقي أو البيزنطي أو المسيحي أو الفن الساساني نقلا حرفيا، نراه قد استوحى مشاهده من الحياة اليومية المألوفة في العصر العباسي، مستخلصا من مؤلف الحريري الممتع لوحات غنية بموضوعاتها وعناصرها، فجاءت صورة حقة عن الحياة وليست مجرد صور تزخرف المخطوطة."[1]

تميزت منمنماته بالتعبيرية المطلقة في الوجوه والانفعالات واستخدام الحركات في التعبير، فأشخاصه يفيضون حيوية وحياة رغم أن نِسبَهم غير واقعية، وأيضا الحيوانات كانت أقرب إلى الواقع في رسومها كالجمال والخيول، زد على ذلك رسومات العمائر وخلفياتها، بعكس الأزهار التي جاءت محورة عن الطبيعة، فبدت أقرب إلى الزخرفة، "وما يميز الواسطي في تصاويره هذا الأسلوب السردي والشخصي المتميز بالذكاء وروح الدعابة، حتى لا ندرك أنّ مبدعه على حظ كبير من خفّة الروح، متمتع بحاسة نقد حادة."[2] ونراه قد جمع في صوره بين العناصر التشكيلية المختلفة التي تشتمل على الخطوط والأشكال والألوان والظلال، فهذه العناصر تعتبر هي المادة الخام لأي عمل فني، وأول عنصر من هذه العناصر التشكيلية العضوية هو اللّون .

2-1 اللّـــــون:

اللّون هو الشيء الوحيد الذي يعطي للوحة بروزا وجمالا خاصا، يكشف عن أشياء كثيرة ويوضحها، كما أنه يستعمل أيضا في إخفاء بعض العناصر التي لا يريد المصور

[1] ثروت عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

إظهارها، وأحيانا كثيرة ترى من خلاله ما هو قريب بعيد والعكس، وهذا نتج من خلال تفتيح اللون وتغميقه، ووظيفة اللّون الأساسية هي وظيفة جمالية، وعن طريق حسن توظيفه في الصورة تتحقق وظيفته كقيمة ذات مضمون جمالي وتعبيري وليس كمجرد عنصر وحيد في الفراغ العام بلا وظيفة في هيكل الصورة العام، وهذا ما فهمه مصوِّرنا وعبّر عنه بريشته فقد أعطى للّون وظيفة مزدوجة واحدة جمالية والأخرى تعبيرية، فمثلا عند استعماله للّون الأبيض لرداء يرتديه شخص، فالأبيض يوحي معنى رمزيا هو الطّهارة والنقاء، "كذلك يتضمن معنى وقيمة جمالية لاحتياج المنطقة التي يقع فيها إلى مساحة بيضاء تخدم الشكل العام للوحة من حيث البناء والتوازن والحبكة التصويرية."[1] وهكذا تظهر عبقرية الواسطي في أنّه حمّل اللّون مهمتين مهمة العنصر التشكيلي والعنصر الجمالي .

لم يستخدم الواسطي في منمنماته ألوانا كثيرة، وفي معظمها كانت هادئة ولكن يخيل إلينا أنّ لوحته زاخرة بالألوان وهذا من خلال تلاعبه بها، ومن الألوان الموظفة في صوره الأصفر والأرجواني الداكن والأخضر الزيتوني، والأزرق البنفسجي. فمثلا "عندما يستخدم اللّون الأصفر على سبيل المثال وسط مساحة معتمة يبدو الأصفر متألقا وأشد حدّة، في حين يخبو اللّون الأصفر ويميل إلى اللون الرمادي إذا ما أحاطه باللون الأبيض ..."[2] وهكذا يظهر أن اللّون الواحد لم يكن كقيمة فنية وفكرية وحيّة في اللغة التشكيلة عنده وهو مستقل عن باقي الألوان، بل أكسبه تلك القيمة من خلال علاقته بالألوان المحيطة به والتي تأثر فيه ويتأثر بها.

يعد التلاعب بالألوان من أهم المميزات الخادعة في صور هذا المصور، وتظهر عبقريته في حسن هذا التلاعب. ولم تكن غايته من اللّون التلوين فقط بل كانت له غاية أعظم من ذلك وهذا من خلال تصوير البعد الثالث بوهم المشاهد، وبتغيير الألوان من فاتح

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

إلى غامق، واختلاف نسب الأحجام بين الكبير والصغير، وسنتعرف على ذلك أكثر في العنصر التشكيلي الموالي .

2-2 المنـــــــظـــــور:

كانت معظم أعمال مصوري مدرسة بغداد مسطحة على بعدين فقط هما الطول والعرض حسب قول المستشرقين، ولا أثر فيها للعمق، ممّا جعل معظم الباحثين يقولون أنّ المنمنمات الإسلامية خالية من قواعد المنظور، رغم أنّ الدراسات الحديثة في مجال فن التصوير أصبحت تدعو إلى رسم الصور مسطحة لأنّهم فهموا أخيرا أن " فن التصوير من حيث الأداء هو فن توزيع الأصباغ والألوان السائلة على سطح مستوٍ من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة والحركة والملمس". [1] وهذا التعريف لبرنارد مايز الذي ذكرناه في المدخل، فقد تيّقن فنانو التصوير والنقاد في هذا العصر الحالي أنّ "سطح الصورة واجب الاحترام، وأنّ التجسيد أو العمق انتهاك صارخ بهذا السطح حيث يخرجان به من طبيعة فن التصوير إلى طبيعة أخرى كانت نحتا أو عمارة ولكنّها شيء آخر غير التصوير."[2] واللوحة التصويرية هي سطح مستوي له حدان فقط طول وعرض وتظل كذلك ما لم تضع عليها يد الفنان بقعة لونية فبمجرد ذلك تنتفي عنها صفة السطح المستوي ذو البعدين، حيث أنّ اللّون الذي يضعه الفنان هو الذي يعبر عن العمق – شاء الفنان ذلك أو أبى – عن طريق بروزه إلى الأمام أو تراجعه إلى الخلف تبعا لبرودته وسخونته، ولقد تمثل هذا المفهوم الحديث للفن في أنّ " الصورة مهما كانت معبرة عن المسافات والأبعاد والفراغات فلا بدّ أن تملك صلابة السطح ذي البعدين، وأنّ ما يرسم عليها من مسطحات فلا بدّ لهذه المسطحات أن تملك صلابة الكتل، وإن عمد الفنان حينا إلى تلاشي خطوطه، فإنّ هذا التلاشي يجب أن يُفهم

[1] برنارد مايز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ص 149.

[2] عيد سعيد يونس، جماليات وظلال–دراسة نقدية في جماليات الفن الإسلامي وظلاله على الفن الحديث، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2015، ص 80 .

على أنّه غاية فنية في حد ذاتها ويقصدها الفنان وليست مجرد وسيلة ساذجة لخلق البعد الثالث."[1]

لقد فطن مصورو الفن الإسلامي إلى هذه القضية منذ قرون مضت واحترموا سطح الصورة ولم ينتهكوا حرمته، لذا فالزعم الذي يزعمه الآخرون الذين يرون أنّ الفنانين المسلمين لا علاقة لهم بالمنظور زعم باطل وخاطئ، فالواسطي تنبه لهذا الأمر المتعارف عليه حديثا، واستعمل الألوان والإضاءة ليعبر عن العمق، وصوّر البعد الثالث بتغير درجة اللّون من الفاتح إلى الغامق، فهو لم يتصد كفنان إسلامي للمنظور بمعناه الحسي الكلاسيكي المتعارف عليه بين مصوري الغرب على أنّه ذلك التضاؤل النسبي الموحي بالعمق، وذلك الهدوء التدريجي في حدّة الألوان للإيحاء بالمسافات والأبعاد، لقد عرف المنظور كما عرفه الفنان المسلم بشكل عام من خلال مفهومه ورؤيته الخاصة لذا يمكننا الحديث بأمان عن وجود البعد الثالث في الفن الإسلامي كما قال عفيف البهنسي، فالمصورون المسلمون ومن بينهم الواسطي اتبعوا طريقة تشعر الرائي بوجود الأبعاد الثلاثة دون الارتباط بقواعد المنظور إذ أنّه "يشترك المسقط الأفقي والواجهة والمنظر الجانبي للصورة نفسها وتمثل الأشكال فيها بالطريقة التي تشعر الرائي بوجود الأبعاد الثلاثة فيتحقق التعبير الفني في تكوينات المسطحات بألوانها وخطوطها شبه المجردة، لا من التأثر بأشكال التكوينات المرئية في الطبيعة عن طريق المنظور."[2] وكأن الفنان المسلم قد تنبأ مبكرا بنظرية ديكارت القائمة " على أن كل نقطة تصلح كمركز للملاحظة ."[3]

غير أنّنا نجد في منمنماته تعبيرات بسيطة عن بعض قواعد المنظور، وهذا يثبت قول أحد الباحثين: "أنّ الواسطي لو أدرك علم المنظور والتشريح لكان أول من استفاد منه، وهناك عدّة صور له فيها محاولة أكيدة للتأكيد على التجسيم في الأشكال لكنّه لم يكن

[1] عيد سعيد يونس، جماليات وظلال–دراسة نقدية في جماليات الفن الإسلامي وظلاله على الفن الحديث ، ص 82.

[2] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 14.

[3] محمد حسين عشعش، المنمنمات الإسلامية في مشغولة فنية معاصرة، ص 174.

مستوعبا الأبعاد الحقيقية لهذا العلم من جهة، ولعدم اهتمام المعماريين أنفسهم بهذا العلم رغم تعلق عملهم به."[1] ورغم كل ما قيل حول المنظور وقواعده، فخلاصة العالم الفني عند الواسطي هي أن ترسم الأشخاص والأشياء لديه على مسافة واحدة كما قال جورج عيسى، فمثلا في المنمنمة التي جاءت لتوضح فقرات من المقامة المغربية (الشكل60)، حيث صوِر أبو زيد وهو يستعطف جماعة من الناس أمام المسجد، رسمه وكأنه ينظر للقريب والبعيد، للداخل والخارج هو والجماعة على مستو واحد، حتى أنّه رسم القبة وهي مجسدة بأدق تفاصيلها وزخرفتها، وجاء حجم الشخوص يكاد يطاول ارتفاع المبنى، وهنا تنازل عن المنظور والمقاييس الحقيقية للرسم لأنّه أراد إظهار الشخوص مع إظهار العناصر الزخرفية للمسجد الذي صوّره من الداخل والخارج. ونرى أيضا إغفاله لقواعد المنظور في المنمنمة التي جاءت لتوضح فقرات من المقامة البصرية (الشكل59) حيث نراه في هذه المنمنمة جمع بين عناصر العمارة الداخلية والخارجية للجامع في ذات الوقت، حتى أنّه رسم صور المئذنة من الخارج، وأبرز زخارفها الخارجية بوضوح، وكأننا نشاهدها عن قرب، ونرى شرفات السطح ومن تحتها شريط عريض من الزخارف، بعدها انتقل إلى الداخل فصوّر لنا عقود المسجد ومشكواته، وأعمدته ومحرابه. فهنا قد رسم المسجد من الداخل والخارج على مستو واحد، ويظهر هذا التنازل عن المنظور في منمنمات أخرى كثيرة ، كما نجد في منمنمات أخرى منظورا معنويا آخر يعطي الأهمية لبعض عناصر الصورة دون سواها "وذلك بوضعها في أماكن الصدارة أو بتأكيدها بمؤكدات خاصة حجما ولونا ودرجة وإيقاعا، يجعلها أول شيء تقع عليه عين المشاهد، وبذلك تتعاقب الأهميات المعنوية لوفق تعاقب انعكاسها على شبكة العين."[2]

كما ظهر عنده منظور آخر يصطلح عليه "بالمنظور العكسي". حيث تظهر فيه الأشياء البعيدة أكبر من القريبة كما نجده في المنمنمة التي جاءت توضح فقرات من المقامة

[1] جورج عيسى، شيخ المصورين العرب –يحي بن محمود الواسطي– ، ص 30.

[2] ثروت عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 14.

الحلبية (الشكل88) إذ أنّنا نشاهد أبا زيد يعلم الصبيان، وقد تم تصوير كلا من الحارث وأبي زيد وفق أسلوب المنظور المعكوس فنراهما وهما الشخصين البعيدين الجالسين فوق الأريكة يبدوان أكبر حجما من التلاميذ الجالسين في مقدمة الصورة، ونجد هذا المنظور في المنمنمة التي جاءت لتوضح عبارات من المقامة الساوية (الشكل89) إذ تظهر أحجام الفرسان في الخلفية أكبر حجما من الشخص الذي في المقدمة .

2-3 الخـــــط:

يعتبر من أهم العناصر التشكيلية نظرا لصفته التي تتيح له التعبير عن الحركة والكتلة، فهو يلعب دورا مهما في العناصر الزخرفية التي تتشكل أساسا من الخطوط الدائرية أو المربعة أو المستقيمة أو المنحنية، وهو حسب رأي الكثيرين علاقة الزمان بالمكان، نقطة تحركت بين موقعين في الفراغ، أمّا المستقيم والمنحني فنراهم في " المشربيات والستائر المرسومة بمنمنمات هذه المخطوطة، وأمّا الراقص فنراه في فروع وأوراق الأشجار،وأمّا الانسيابي فنراه في صورة رهط الإبل، وأخيرا الجامد الذي يظهر في الثياب."[1] ومن أمثلة الخط الراقص ما نراه في المنمنمة التي جاءت لتوضح عبارات من المقامة الدمياطية (الشكل73) فنرى أغصان الشجرتين المحورتين تتراقص في تناغم جميل، كما نلاحظه في المنمنمة التي جاءت لتوضح عبارات من المقامة المكية (الشكل81)، إذ نرى أنّ هناك شجرة كبيرة محورة أخذت تقريبا نصف مساحة المنمنمة ملوّنة بألوان زاهية متراقصة الأغصان، ويظهر الخط المتراقص أيضا في منمنمة جاءت لتوضح عبارات من المقامة القهرية (الشكل83) أين صوّر الواسطي شجرتين متماثلتين مختلفة المحتوى تتراقص أغصانها في الهواء. أمّا الخط المنحنى فنراه في الستائر المرسومة في المنمنمة التي جاءت لتوضح عبارات من المقامة الكوفية (الشكل64)،والمنمنمة التي جاءت لتوضح عبارات من المقامة المراغية (الشكل90) حيث تظهر زخرفة المكان واضحة من الداخل فنشاهد انحناءات الخطوط في مشرفيته الخشبية المشغولة وعقوده الموشى جوانبها كما نراها أيضا في ستائره.

[1] ثروت عكاشة ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ص 15.

ونرى الخط المستقيم في السطح المنمنمة التي جاءت لتوضح المقامة الصورية (الشكل54)، كما يظهر في سقيفة المنمنمة الثانية التي جاءت لتوضح المقامة ذاتها (الشكل55)، ونشاهده في سقيفة السوق الذي صورته منمنمة جاءت لتوضح المقامة التفليسية (الشكل91) وعلى الرغم من أنّ التكوين المعماري كلّه جاء مستويا إلا أنّ الواسطي استطاع أن ينقل لنا عمق تلك السقيفة.

وعبرت منمنمة رهط الإبل (الشكل26) عن الخط الانسيابي النابض كما عبرت عن الإيقاع والتناغم الذي لا مثيل له، فنلاحظ من اليسار ناقة وقد تدلت برأسها إلى الأرض لتأكل العشب، في حين لا نرى جسمها الذي اختفى خلف بقية الصف من الأعناق الملتوية في أعلى الرؤوس المرفوعة، وبدأ هذا الانسياب يتتابع من ناقة لأخرى في علو وترفع، وبعدها نرى نوقا أخرى قد انخفضت برؤوسها قليلا عن سابقاتها، وتنتهي هذه النوق في يمين الصورة بناقة مدت عنقها إلى الأسفل محاولة الوصول إلى العشب في أدنى الصورة. ويظهر أيضا بشكل ملفت في منمنمة ليلة الاحتفال بشهر شوال (الشكل50) فأرجل الخيول متجاورة بشكل آلي انسيابي وفق نظام واحد لكن مع اختلاف الأوضاع والاتجاهات ما بين الخطوط الرأسية والمائلة. وقد استعين بهذه الخطوط في جميع الزخارف التي زينت هذه المنمنمات خطية وهندسية ونباتية.

4-2 *الإيقاع و التوازن:*

يعد الإيقاع شيئا مهما في حياتنا، فكل شيء فيه إيقاع ترى النفس تهواه وتميل إليه، وجميع العناصر السابقة للعمل الفني من الخط واللون والنور والمنظور لا بدّ لها أن تحقق هذا الإيقاع، إذا أحسن المصوّر توظيفها وتوزيعها على سطح اللوحة. ومنمنمات الواسطي غنية بهذا الإيقاع والتوازن في معظم عناصر المنمنمة.وسندرس بعض المنمنمات التي عبرت عنه بصورة جلية .

3- دراسة تحليلية فنية لبعض النماذج المختارة من منمنمات الواسطي

المنمنمة الأولى (الشكل50)

اسم المقامة: المقامة السابعة البرقعيدية .

اسم المنمنمة:ليلة الاحتفال بهلال شوال.

مكان الإنجاز: بغداد العراق.

تاريخ المنمنمة: 1237م/634هـ

اسم الفنان: يحي بن محمود الواسطي.

القياس:(123*261) ملم (مجموعة شيفر).

المتحف:المكتبة الوطنية /باريس.

تتناول هذه المنمنمة من المقامة السابعة تأهب الفرسان للاحتفال بيوم العيد، وقد استعان الواسطي في رسمها بالمستقيمات والمستطيلات والقمم المدببة فوق الخلفية، واستخدم أكثر المستطيلات، فتمثلت في "الكتلة الوسطية التي تجمع بين الفرسان والعازفين ومجموعة خيولهم وبغالهم،"[1] غير أنّه كسر رتابة استقامة خط الوجوه بجعل الطبال في أعلى مكان من الآخرين، ونرى المستطيل كذلك في البيارق الملتصقة المتتالية وعليها نقوش من الكتابات الإسلامية، وهنا نجد أنّ فكره التوحيدي حاضر في منمنماته وبالأخص في هذه المنمنمة من خلال توظيفه للخط العربي وكتابته لعبارة "لا إله إلا الله"، وهذه البيارق مجتمعة تشكل أيضا مستطيلا واحدا، وجعل من الراية المائلة ذات الأهداب التي يحملها الفارس في صدارة الصورة مستطيلا، أمّا الخطوط فقد وظّف الخطوط المائلة والمستقيمة ليكسر الرتابة ولا يجعلنا نشعر بالملل، ونرى هذه الخطوط في الأبواق الطويلة المائلة، وفي الرايات الشرائطية المائلة وهي حرة طليقة وسط مستقيمات المستطيلات مخالفة الأبواق في الاتجاه.

أما وجوه الفرسان فتبدو عليها الجدية استعدادا للانطلاق، وهناك نرى نوعا من الحركة التي تظهر في إطلاق الموسيقى من الأبواق، وقرع الطبول، حتى وصل هذا التأهب

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 33.

وهذه الموسيقى إلى الخيول والبغال التي انتصبت أذانيها ورفعت بعض قوائمها وكأنها تتلقى حقا وتستمتع لتلك الموسيقى، وكانت هذه الحيوانات متلاصقة ومتراصة في انتظام رائع، أمّا قوائمها وحوافرها فقد كانت بخطوط انسيابية نابضة عكست لنا ذلك الإيقاع الرائع في المنمنمة ككل.

وتحقق الإيقاع في تنويع خطوط الأبواق والبيارق والرايات بين مائلة ومستقيمة، أمّا الألوان فكانت متفاوتة بين الأحمر والأزرق والبني والرمادي، لكنّ اللّون السائد كان الأحمر فقد وزّعه الواسطي باتزان تام داخل المنمنمة ككل، فأعطاه للعمامة التي يرتديها الطبال، كما ألبسه للفارس الذي يحمل الراية في مقدمة الصورة، وتم به تلوين آخر حصان، ولوّنت به إحدى البيارق.

ونرى توزيعا عادلا بين المساحات الفاتحة وترددها في رؤوس الخيل وفي وجوه الأشخاص وسط مساحة تشع بالألوان الداكنة ،وانعكس هذا التوزيع حتى في ألوان أرجل الخيول فنشاهد بعض الأرجل سوداء في تردد متزن بين الأرجل التي لونت باللون الفاتح، فأبدع الواسطي في هذه المنمنمة التي وضع فيها عالما من الإيقاعات والألحان العذبة التي عكستها تلك المقابلات والمعارضات بين الحركة والسكون، وبين الجد والمرح، والإيقاعات اللونية التي كانت بين الغامق والفاتح.

المنمنمة الثانية (الشكل53)

اسم المقامة: المقامة العاشرة الرحبية

مكان الإنجاز: بغداد العراق.

تاريخ المنمنمة: 1237م/634هـ

اسم الفنان: يحي بن محمود الواسطي.

القياس:(123*261) ملم (مجموعة شيفر).

المتحف:المكتبة الوطنية /باريس.

نلاحظ في هذه المنمنمة الاستغناء تماما عن أية عناصر للخلفية، إذ أُعطي لها اللّون الأصفر المشرق الميال إلى الذهبي، "حيث يبرز بذلك جميع الألوان المستخدمة في المنمنمة مهما كانت باردة اللون، ويسقط عليها في الوقت ذاته ضوءا باهرا"[1]، كما نلاحظ استغناء الواسطي عن أي عنصر يمثل البيئة أو المكان، ماعدا العرش والذي هو ضروري للحاكم للدلالة على السلطة، وتعكس جلسة الحاكم على هذا العرش نظر الشراهة والنهم في عينه نحو الغلام ، محاولا إخفاءها تحت قناع هذا التعالي في العرش.

وتظهر هذه المنمنمة قدرة مصورنا في التعبير عن طريق الاستعانة بأصابع اليد وقسمات الوجوه ، فالحاكم يصدر بيده اليسرى أمرا وكأنّه يأمر أبا زيد بالتوقف، في حين تبدو نظرة أبي زيد نظرة استعطاف ورجاء وهو يتوسل إلى الحاكم مادا يده اليسرى نحوه، بينما تمتد يده اليمنى إلى الخلف ممسكة بذراع الغلام، نابضة عيناه بالمكر والدهاء الذي غطى عنهما بلسانه الحلو الذي يفيض حكمة وبلاغة، وأما الغلام فكان بنظرة وديعة مستسلمة، وقسمات وجهه أقرب للأنثى.

واقتصرت الألوان الموظفة على الأحمر والأخضر بدراجتهما المتفاوتة والأسود، وقد حقّق الواسطي تضادا لونيا بين الأحمر ولأخضر فخصّ بهما الحاكم والغلام، فجاء لون ثوب الحاكم أخضرا بدرجاته المتوسطة، في تعارض مع مسند الكرسي الأسود المشوب بالخضرة،

[1] ينظر ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، ص 38.

وجوارب الحاكم الملونة بالأسود أيضا، كما نرى اللّون الأحمر في عمامته ولحيته وكذلك مقبض الرمح، وأعطى اللّون ذاته لرداء الفتى، ربما ليبرز لنا بهذا اللون بعض مراتب الأهمية والسيادة .

وتحقق الإيقاع في هذه المنمنمة عن طريق اتجاهات الخطوط ومساراتها المستقيمة تارة والمنحنية تارة أخرى، وجامدا رخوا في مكاسر الثياب، وتتحرك هذه الخطوط جميعا في حركة ديناميكية متزنة، كما يظهر لنا الاتزان في إحكام عناصر التصميم من أشكال وألوان في ارتفاع نغماتها وانخفاضها.

المنمنمة الثالثة (الشكل46)

اسم المقامة: المقامة التاسعة و الثلاثون العمانية .

اسم المنمنمة: الجزر الشرقية .

مكان الإنجاز: بغداد العراق.

تاريخ المنمنمة: 1237م/634هـ

اسم الفنان: يحي بن محمود الواسطي.

القياس:(123*261) ملم (مجموعة شيفر).

المتحف:المكتبة الوطنية /باريس.

حاول الواسطي في هذه المنمنمة أن يجمع ما بين المركب على سطح المياه، وبين الأسماك في قلبه، وبين الأرض وما عليها من مخلوقات مركبة خرافية وبين الأشجار وما يعلوها من طيور وحيوانات مستقلة، وتكشف لنا هذه المنمنمة عن مبدأ التحوير والتصحيف، رسمت هذه المنمنمة في غالبها بأسلوب زخرفي طغى عليه مبدأ التجريد، حتى في رسم الطيور، ونرى هنا محاولة للواسطي في تجسيد البعد الثالث فقد حاول إظهار كل تفاصيل هذه الجزيرة ما يشبه المقطع الرأسي، فأظهر لنا في المقدمة بحيرة مائية وفيها أربع سمكات تسبح بحرية، ثم في الوسط ضفة وما فيها من أشجار وحيوانات،ثم صوّر لنا جزءا ترسو فيه السفينة، بعدها تطرق إلى الخلفية وهي أبعد جزء في المنمنمة، وقد صوّرت كل هذه الأجزاء كما قلنا بمقطع رأسي عمودي كي توافق السطح المستوي للمنمنمة.

ويتجسد الاتزان والتماثل والإيقاع هنا في توزيع الكتل على السطح فالشجرتان المحورتان متماثلتان مع اختلاف في طريقة تحويرهما ويظهر لنا من خلال رسمهما مبدأ التنوع والوحدة، كما يتحقق مبدأ الاتزان والإيقاع في حسن توزيع العناصر وتوزيع الألوان بين الغامق والفاتح فمثلا نرى الشجرتين وقد لونتا بلون فاتح قد فصل بينهما بشجرة مغايرة تماما في الشكل وبلون غامق .

ومن الألوان الموظفة هنا اللّون الأخضر الذي كان الغالب على المنمنمة، مع توزيع للأحمر فتحقق بذلك تضادا لونيا جميلا،أما في أسفل الصورة فقد أعطى اللون الأزرق للماء، وكانت الخلفية بلون أصفر رملي للدلالة على الشاطئ، وتحقق الإيقاع في مسارات الخطوط التي تشكل هيئات الأشكال والمعالجة الخطية الإيقاعية في رجرجة المياه،كما تحقق في عناصر المنمنمة ككل في رسم الأشجار وأوراقها وثمارها، والأعشاب النباتية، والأمواج، المائية والحيوانات الخرافية وكل هذه العناصر جاءت مترابطة على سطح اللوحة.

المنمنمة الرابعة (الشكل 37)

اسم المقامة: المقامة التاسعة والثلاثون العمانية

اسم المنمنمة:ساعة الولادة.

مكان الإنجاز: بغداد العراق.

تاريخ المنمنمة: 1237م/634هـ

اسم الفنان: يحي بن محمود الواسطي.

القياس:(123*261) ملم (مجموعة شيفر).

المتحف:المكتبة الوطنية /باريس.

عالج الواسطي هذه المنمنمة عن طريق الأشكال الهندسية من مستطيل ومربع والدوائر، فقد قسّم المنمنمة إلى قسمين رئيسيين، قسّم علوي وقد قسّمه أيضا إلى ثلاثة أقسام على شكل مستطيلات وكان القسم الأوسط أكبر مساحة أين يجلس الحاكم، وقسم سفلي وقد قسّم أيضا إلى ثلاثة أقسام وجعل القسم الأوسط مربعا أين تجلس الزوجة والتي هي محور القصة، والقسمان الآخران مستطيلان الشكل، وكان حجم المرأة زوجة الحاكم أكبر الأحجام عن جميع شخوص المنمنمة .

وتؤكد هذه المنمنمة على حضور الزخرفة العربية في فن التصوير الإسلامي، فقد زيّنت بها عناصر القصر الخارجية من القباب الثلاثة والشرفات والأعمدة، كما زيّنت بها عناصره الداخلية المتمثلة في الستائر والعقود والمشرفيات، وقد تم إحاطة جميع عناصر المنمنمة بهذا التكوين الزخرفي.

وتراوحت الألوان بين الأحمر الذي لوّن به إطار المنمنمة ككل من الداخل والخارج، وبين الأزرق والأصفر والبني، ونرى الاتزان والتماثل في التكوين المعماري الهندسي ككل القائم أساسا على التماثل حول موضوع المنمنمة الأهم وهو المربع الذي وضعت فيه الزوجة، ويتجسد أيضا في الشخصين على يمين ويسار اللوحة، ومن أعلاها وأسفلها حيث

يتشكلان في وضع المواجهة الجانبية، وظهر هذا التماثل حتى في القباب الثلاثة في الأعلى.

ويظهر الإيقاع في الخطوط المستقيمة التي تلاحظ على سطح المبنى وإطار المنمنمة ككل، والخطوط المنحنية المنكسرة التي نراها في الزخرفة العربية المحيطة بالشخصيات، كما ظهرت في الستائر المرسومة، ويتمثل أيضا في حسن استخدام الدرجات اللونية بين الغامق والفاتح، ويعد تصوير موضوع هذه المنمنمة من أجرأ المواضيع التي تناولها الواسطي ولم يستطع غيره التطرق إليها.

المنمنمة الخامسة (الشكل71)

اسم المقامة: المقامة الثالثة و الأربعون البدوية.

اسم المنمنمة:قرية بغداد

مكان الإنجاز: بغداد العراق.

اسم الفنان: يحي بن محمود الواسطي.

القياس:(123*261) ملم (مجموعة شيفر).

المتحف: المكتبة الوطنية /باريس.

تعالج هذه المنمنمة مظهرا من مظاهر الحياة اليومية، حث كانت الصدارة فيها للشخصيات الثلاثة الأساسية لهذه المنمنمة بحجم أكبر من العناصر الأخرى، وقد وضعت هذه الشخصيات في تركيب هندسي شبه دائري احتل معظم مساحة المنمنمة، وهذا ما جسّد نوعا من المنظور، وقد انحصر هذا الشكل الهندسي بين قوسين نباتيين زخرفيين واحد من اليمين والآخر من اليسار ما ساهم في إحكام بناء الصورة وعمل على غلق التكوين، ولوّنت الخلفية بلون أصفر ذهبي يسمح ببروز العناصر اللونية الأخرى، كما يسمح بظهور التفاصيل الأخرى، ونرى إبداعا في رسم قوام الناقتين فقد صوّرت حركتهما بحيث بدت طبيعية إلى أبعد الحدود ومتجانسة مع حركة عنقيهما ورأسيهما، مع اختلاف لونيهما.

أما الألوان المستعملة هي الأحمر والأخضر بوصفهما لونين متضادين، سيطرا على اللوحة ككل وبدرجتهما المتفاوتة، واللّون الأزرق الذي أعطاه لقبة المسجد وكذلك لملابس الأشخاص، والجدير بالذكر أنّ الواسطي أعطى اللّون الأحمر والأزرق في مؤخرة المنمنمة في الأعلى لملابس الأشخاص وبالتباين ،فأي شخصية ترتدي الأحمر تأتي بعدها شخصية مرتدية اللون الأزرق .

وكانت الزخرفة حاضرة أيضا في هذه المنمنمة إذ نراها في طيات الثياب وعلى ظهر الناقتين في سرجهما،وفي أسلوب رجرجة مياه البركة، وعلى جدران المسجد ومئذنته، ولا ننسى أشكال النباتات المحورة على جانبي المنمنمة، وفي الإطار الزخرفي في أسفلها.

وتحقق الإيقاع في القيم الضوئية التي أكدت على توزيع الغوامق والفواتح، بدرجات لونية هادئة ومنسجمة في تباين مع الدرجات اللونية القاتمة في مختلف أنحاء الصورة فمثلا لقد زاوج "بين لون البركة بالأخضر الضارب إلى الزرقة، وبين الإطار النباتي الزخرفي الأخضر العميق، وعارض بين لوني عنزتين بنيتين وأخرتين سوداوتين"،[1] وكل هذا في تناغم لوني حر بعيد عن أي تماثل. وتحقق أيضا إيقاعا حركيا وخطيا تمثل في بناء الأشكال واتجاهات الخطوط المختلفة، منها الخطوط الدائرية المتقابلة في مستويات الصورة الثلاثة، وكذلك حركية الأشخاص والطيور والحيوانات بتوزيعها على مختلف أجزاء المنمنمة، كما تظهر هذه المنمنمة حركة ديناميكية تمثلت في التعبير بالإشارات والحوارات الحادة والمتابينة بين أبي زيد و الغلام، والمناقشات التي كانت بين الجمع في السوق في أعلى الصورة .

وتظهر الوحدة والترابط بين أجزاء المنمنمة كاملة نتيجة ترابط عناصرها ومستوياتها الثلاثة، فقد حاول الواسطي جاهدا أن يبرز لنا جميع أحداث وعناصر الصورة دون أن يحجب عنصرا منها الآخر، ودون عائق في الرؤية، فجاءت بذلك جميع العناصر واضحة وكاملة.

[1] ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، ص 89.

خاتمة

نال فن التصوير الإسلامي حظه الوافر من الاهتمام و التطور والازدهار على مر العصور الإسلامية المختلفة في مختلف الأمصار التي وصلت إليها الفتوحات الإسلامية، ولا شك أنّ هذا الفن لم ينشأ من فراغ وإنّما كانت له جذور راسخة ليس في الجزيرة العربية فحسب بل حتى في البلاد التي شملها الفتح وأدخل أهلها الإسلام فانصاعت حضارتهم وفنونهم القديمة إلى تعاليم الدين الجديد ارتوت من أفكاره وعقائده، ومن خلال ما ذكرته سابقا أمكنني التوصل إلى النتائج التالية:

1. بالرغم من كل ما قد ذكر عن موقف الإسلام من فن التصوير إلا أنّه يمكن أن نقسم الأحاديث النبوية الشريفة إلى ثلاث مجموعات تتدرج من الشدّة إلى التخفيف بخصوص النهي عنه:

- الأولى تضم بعض الأحاديث التي تنهى عنه وتندد بالمصورين، بسبب أنّ القوم كانوا حديثي العهد بالإسلام .
- الثانية تضم مجموعة من الأحاديث التي تبيح تصاوير ما لا ظل له، كالصورة على الملابس والورق.
- الثالثة تضم بعض الأحاديث التي تبيح لعب الأطفال، أي أنّ الإسلام أباح التصاوير ما دامت بعيدة عن مفهوم الوثنية وعن شبهة منافسة الخالق .

2. لم ينشأ فن التصوير لأسباب دينية كغيره من فنون الحضارات السابقة، فهو ربط بين الحياة الدينية والدنيوية في آن واحد ولم يفصل بينهما، لأنّ ذلك راجع إلى العقيدة الإسلامية الراسخة في وجدان الفنان المسلم.
3. نال فن التصوير حظه الوافر من التطور على مر العصور الإسلامية وفي مختلف البقاع التي وصل إليها الفتح الإسلامي، ولم يهتم العرب به إلا بعد انتقال الخلافة من شبه الجزيرة العربية إلى دمشق .
4. عبّرت الصورة في الإسلام عن روح الحضارة العربية الإسلامية التي انبثق منها فن التصوير الإسلامي، ولذلك يمكن أن نقول: أنّ الصورة في الإسلام تقوم في أساسها

وروحها على التوحيد والإيمان المطلق بسرمدية الله وحده لا شريك له، وهذا لا يتأتى لها إلا بتجاوز كل ما هو مادي .

5. ميّز التصوير الإسلامي عدة خصائص، أولها خضوعه لنظام التوحيد الإلهي ومخالفته للطبيعة والتحوير عنها قدر الإمكان لأنّه كلّما كان التحوير كبيرا كان الوصول إلى العالم الأسمى أكبر.
6. بدأ فن التصوير الإسلامي بدايته متأثرا بفنون الحضارات السابقة من مسيحية بيزنطية وساسانية، لكن سرعان ما شق طريقه وأوجد لنفسه طرازا إسلاميا له أسلوبه وطابعه الخاص الذي يميزه عن باقي فنون تلك الحضارات.
7. كان التصوير الإسلامي في غالبيته ومن خلال ما وصلنا من مختلف عصوره مخطوطات مزوقة بالصور الملونة التي هي في الأصل صور توضيحية لمتن المخطوط والقصد منها هو الشرح. وتعتبر مدرسة بغداد أول مدارس التصوير الإسلامي التي نشأت في العصر العباسي.
8. لقيت مخطوطة مقامات الحريري اهتماما كبيرا من طرف الأدباء والمصورين لما لقوا فيها من موضوعات هامة ومتنوعة تعكس لنا صورة الحياة في العصر العباسي، إذ أن المصور وجد فيها ضالته فكانت سببا لإطلاق العنان لريشته، وتعتبر النسخة التي صوّرها يحي بن محمود الواسطي أهم نسخة لمقامات الحريري لما تحتويه من سمات تشكيلية مازالت في حالة جيدة، وقد عالج في منمنماته جميع تناقضات العصر العباسي، فلم تكن صور جامدة خالية من التعبير، بل كانت معبرة أكثر من نص الحريري، وصوّر ما كان يقع في ذلك العصر بعين الناقد لذلك المجتمع، وانعكست في منمنماته جميع القيم الفنية المذكورة سابقا بما فيها أنواع المنظور المختلفة.
9. جاءت صور هذه المخطوطات خالية من المقاييس الفنية التي نجدها في الحضارات الأوروبية الكلاسيكية وفي عصر النهضة منها مراعاة قواعد المنظور، ومراعاة الظل

والنور، مما يؤدي إلى إظهار العمق والتجسيم في تصاوير الأشخاص والحيوان والطير.

10. ابتعد الفنان المسلم كل الابتعاد عن كل تلك المعايير الفنية فلجأ إلى التسطيح واستخدم أنواع أخرى من المنظور لأنّه يمكننا الحديث حقيقة بأمان عن وجود المنظور في التصاوير الإسلامية، لأنّ ما هو متعارف عليه في عصر النهضة إلا واحدا من طرق التعبير عن البعد الثالث (العمق) والفنان المسلم بعبقريته الفذة استطاع التعبير عن العمق بقواعد أخرى حيث تجعل المشاهد يحس بالأبعاد الثلاثة دون قواعد المنظور المتعارف عليها، كإعطاء بعض عناصر اللوحة أهمية دون سواها وذلك بوضعها في الصدارة، أو تأكيدها بمؤكدات خاصة حجما ولونا ودرجة وإيقاعا، ووظف أيضا المنظور العكسي الذي تبدو فيه الأشياء البعيدة أكبر من القريبة، زيادة على ذلك على ذلك توظيفه للألوان الزاهية البراقة، والبعد عن التمثيل الواقعي للطبيعة، والطابع الزخرفي الذي زين به صوره .

11. أصبحت المعايير الفنية التي اتبعها الفنان المسلم في العصر العباسي قواعد فنية يتبعها المصور الغربي في الوقت الحاضر، حيث تيقنّ أخيرا أنّ اللّوحة الفنية أو الصورة هي سطح مستوٍ واجب علينا احترامه.

فهرس الأشكال

قائمة الأشكال

الشكل(1): نماذج من زخارف فسيفساء قبة الصخرة تمثل نخلة تتدلى منها عناقيد البلح (72هـ/692م)

الشكل(2) : نماذج من فسيفساء قبة الصخرة تمثل رسوم مزهريات وتوريقات نباتية.

الشكل(3) : نماذج من فسيفساء قبة الصخرة تمثل رسوم مزهرية تشبه الشمعدان مع زخارف أوراق الأكانثا 691م.

الشكل(4): زخارف فسيفسائية فوق البنية الداخلية للقسم الغربي من فناء المسجد الأموي.

الشكل(5): نماذج من زخارف فسيفساء الجامع الأموي تمثل منظر طبيعي لنهر وحلبة سباق.

الشكل(6): نماذج من فسيفساء مصورة نهر بردى بالمسجد الأموي بدمشق تمثل رسوم مناظر طبيعية ورسوم عمائر.

الشكل(7): صورة تمثل خليفة يجلس على عرشه، فرسكو قصير عمرا ببادية الشام.

الشكل(8): صورة تمثل أعداء الإسلام(ملوك الأرض المهزومين)فرسكو قصير عمرا ببادية الشام.

الشكل(9): صورة تمثل الإلهة "جيا"ربة الأرض عند اليونان، و"القناطير" البحرية أرضية بالفرسكو بقصر الحير الغربي.

الشكل (12/11/10): الصورة العلوية تمثل موسيقيان، امرأة تضرب على العود ورجل ينفخ في الناي، والصورة التي تليها تمثل فارسا يصطاد غزالة، أما الصورة الثالثة لا تظهر وهي تخص خادما يسوق الحيوانات إلى الحظيرة،فريسكو القصر الحير الغربي.

الشكل(13): شجرة تفاح أو سفرجل وعلى جانبيها رسوم حيوانات.رسم بالفسيفساء على أرضية قاعة الجلوس بقصر خربة المفجر.

الشكل(14): صورة مرسومة بالألوان المائية على الجص (فريسكو) تمثل راقصتان ترقصان رقصة مزدوجة من قصر الجوسق الخقاني بمدينة سامراء.

الشكل(15): صورة تمثل رجلا أو امرأة تحمل فوق كتفيه فوق كتفيها حيوانا، من أطلال مدينة سامراء.

الشكل(16): صورة تمثل سيدة في منظر الصيد،من نقوش الجوسق الخاقاني بسامراء.

الشكل(17): صورة لشاب وكلمة مفلح وبطة، بالفريسكو من قصر الجوسق الخاقاني بسامراء.

الشكل(18): صورة لشاب وبيده كأس، رسم بالفريسكو من الحمام الفاطمي بجوار أبي السعود بالقاهرة.

الشكل(19): صندوق بمتحف كنيسة الكابلا بالاتينا مزدان بكتابة عربية .

الشكل(20):إنسان بيده كأس، رسم بالفريسكو بسقف الكابلا بلاتينا

الشكل(21): مالك جالس على عرشه وبيده كأس ومحاط بالخدم، رسم بالفريسكو بسقف الكابلا بلاتينا

الشكل(22): نافحان في الناي على جانبي نافورة جدارية، رسم بالفريسكو بسقف الكابلا بلاتينا.

الشكل(23): حوريتان ترقصان، رسم بالفريسكو بسقف الكابلا بلاتينا .

الشكل(24): رجلان على جانبي البئر، رسم بالفريسكو بسقف الكابلا بلاتينا .

الشكل(25): الطبيب أندروماخس والفتى الملسوع، صورة من مخطوط لكتاب الترياق بالمكتبة الأهلية في باريس.

الشكل(26): منمنمة رهط الإبل من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس للواسطي.

الشكل(27): رجلان يعالجان حصانا بنفخ الريح في فمه. صورة من مخطوط البيطرة بدار الكتب المصرية بالقاهرة.

الشكل(28): بيطري يضع الدواء لفرس بدت عليه أعراض الحمى. صورة من مخطوط البيطرة بدار الكتب المصرية بالقاهرة.

الشكل(29): فرس معتلة يحاول صاحبها علاجها. صورة من مخطوط البيطرة بدار الكتب المصرية بالقاهرة.

الشكل(30): فارس يروض جواده. صورة من مخطوط البيطرة بدار الكتب المصرية.

الشكل(31): صورة ديوسقريدس نفسه. صورة من مخطوط خواص العقاقير، متحف طوب قايو بإسطنبول.

الشكل(32): تلميذا ديوسقريدس. صورة من مخطوط خواص العقاقير متحف طوب قايو بإسطنبول.

الشكل(33): ديوسقريدس جالسا يشرح لأحد تلاميذه. صورة من مخطوط خواص العقاقير، متحف طوب قايو بإسطنبول.

الشكل(34): صناع الرصاص. صورة من مخطوط خواص العقاقير بمتحف اللوفر بباريس.

الشكل(35): تحضير الدواء. صورة من مخطوط خواص العقاقير بمتحف الفرير جالاري بواشنطن.

الشكل(36): صيدلية. صورة من مخطوط خواص العقاقير بمتحف المتروبوليتان في نيويورك.

الشكل(37): ساعة الولادة، صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية في باريس.

الشكل(38): التجربة الثانية(الأفاعي الشافية). صورة من مخطوط الترياق لجاليوس بالمكتبة الأهلية في باريس.

الشكل(39): الطبيب أندروماخس يراقب أعمال الزراعة. صورة من مخطوط الترياق لجاليوس بالمكتبة الأهلية في باريس .

الشكل(40): أمير يجلس بين رعيته. صورة من مخطوط الترياق لجاليوس.

الشكل(41): غرة الكتاب.ملك جالس وحوله حاشيته. صورة من مخطوط الترياق جاليوس بدار الكتب القومية بفينا.

الشكل(42): أمير في جلسة طرب. منمنمة من مخطوط الأغاني للأصفهاني بالمكتبة الأهلية باسطنبول.

الشكل(43): غرة مخطوط الجزء الرابع من مخطوط الأغاني. أمير جالس على عرشه بدار الكتب المصرية بالقاهرة.

الشكل(44): ملك الغربان. صورة من مخطوط كليلة ودمنة بدار الكتب القومية بباريس.

الشكل(45): مثل المرزبان. صورة منمنمة من مخطوط كليلة ودمنة بدار الكتب القومية بباريس.

الشكل(46): الجزيرة الشرقية. صورة من المقامة العمانية لمخطوط مقامات الحريري للواسطي.

الشكل(47): أبو زيد في الحانة. صورة من المقامة الدمشقية .

الشكل(48): ندوة في البستان. صورة من المقامة القطيعية.

الشكل(49): الحارث وأبو زيد يشربان الخمر في دار أبي زيد. صورة من المقامة السمرقندية .

الشكل(50): الابتهاج برؤية هلال شوال. صورة من المقامة البرقعيدية.

الشكل(51): أبو زيد يخطب في جامع سمرقند. صورة من المقامة السمرقندية.

الشكل(52): أبو زيد يشكو الفقر ويطلب الصدقة من المصلين في جامع برقعيد. صورة من المقامة البرقعيدية .

الشكل(53): السروجي وابنه بين يدي والي الرحبة (عاشق الغلمان). صورة من المقامة الرحبية.

الشكل(54): عقد قران الشحاذ وأبو زيد يوجه النصائح. صورة من المقامة الصورية .

الشكل(55): الجمع المجتمع في عقد القران ومعهم الحارث. صورة منمنمة من المقامة الصورية.

الشكل(56): أبو زيد يشكو عدم طاعة زوجته أمام قاضي تبريز. صورة من المقامة التبريزية.

الشكل(57): أبو زيد يشكو ابنه أمام قاضي المعرة. صورة من المقامة المعرية.

الشكل(58): اعتذار أبي زيد لقاضي المعرة. صورة من المقامة المعرية.

الشكل(59): أبو زيد يعظ في مسجد البصرة. صورة من المقامة البصرية.

الشكل(60): أبو زيد أمام جامع بالمغرب.. صورة من المقامة المغربية.

الشكل(61): أبو زيد في دار كتب في حلوان. صورة من المقامة الحلوانية.

الشكل(62): أبو زيد وابنه يسرقان أمتعة نزلاء في الخان صورة من المقامة الواسطية.

الشكل(63): الحارث وأبو زيد أمام قصر الحاكم الهندي. والزخرفة على الجدران، والحراس العبيد على الأبواب. صورة من المقامة العمانية.

الشكل(64): الحارث بن همام مع أصدقائه في بيته ومعهم السروجي. كثرة زخارف الستارين المتدليتين، صورة من المقامة الكوفية.

الشكل(65): الحارث في بيت السروجي، صورة من المقامة البصرية.

الشكل(66): السروجي في دور الحجّام. صورة من المقامة الحجرية.

الشكل(67): السروجي يعظ الناس، ووصف من النسوة بنقابهن الشفاف. صورة من المقامة الرازية.

الشكل(68): والي المدينة وحراسه في الأعلى بسحنهم التركمانية وحشد من الناس في الأسفل يستمع إلى موعظة السروجي. الصورة الثانية من المقامة الرازية.

الشكل(69): صورة دفن الميت من المقامة الساوية.

الشكل(70): السروجي نائم بجانب الجبل.وناقته جاثية في مقدمة الصورة. صورة من المقامة البكرية.

الشكل(71): منظر إحدى القرى العربية، والحارث والسروجي يسألان غلاما عن أحوالها. صورة من المقامة البدوية(بكرية).

الشكل(72): قافلة الحارث بن همام، صورة من المقامة الدمشقية.

الشكل(73): الحارث يكتشف أبيات شعر كتبها السروجي على رحل ناقته، صورة من المقامة الدمياطية.

الشكل(74): السروجي على ناقته، صورة من المقامة الشتوية.

الشكل(75): قافلة الحج، صورة من المقامة الرملية.

الشكل(76): الخليفة العباسي بعمامته ولحيته وشعره المسترسل على عنقه، وتبدو على وجهه الملامح العربية.

الشكل(77): الحارث وأصدقاؤه في مجلس شعر وجميعهم باللحية، صورة من المقامة الدينارية .

الشكل(78): الحاكم الأتابكي حليق اللحية، وبملامح تركية.

الشكل(79): الحارث والسروجي على متن السفينة. صورة من المقامة العمانية

الشكل(80): السروجي يشكو ابنه أمام قاضي صعدة. صورة من المقامة الصعيدية.

الشكل(81): السروجي وابنه بملابس رثة. صورة من المقامة المكية.

الشكل(82): السروجي والحارث. صورة من المقامة المروية.

الشكل(83): السروجي يلقي ألغازا على جماعة. وتبدو الأشجار المحورة كعناصر زخرفية. صورة من المقامة القهرية.

الشكل(84): أبو زيد يتنكر بزي امرأة،وهو يرتدي النقاب الشفاف. صورة من المقامة البغدادية.

الشكل(85): رجرجة المياه في زورق للواسطي، صورة من المقامة الفراتية.

الشكل(86): الحارث يلوم السروجي وتلميذه وهما في كهف. صورة من المقامة الصنائعية.

الشكل(87): الحارث وأبو زيد في ضيافة أحد تجار سنجار. صورة من المقامة السنجارية.

الشكل(88): السروجي يعلم الصبيان. صورة من المقامة الحلبية.

الشكل(89): السروجي في مقبرة لدفن الميت. صورة من المقامة الساوية.

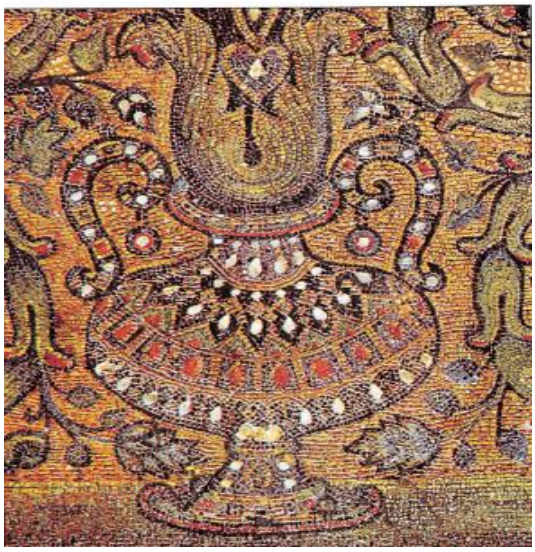
الشكل(90): الحارث وأبو زيد في جمع يتناقشون حول حياة المثقفين في عصرهم، وتظهر زخرفة المكان جلية من الداخل. صورة من المقامة المراغية.

الشكل(91): الحارث في سوق النحاسة. صورة من المقامة التفليسية.

الملاحق

الشكل(1): نماذج من زخارف فسيفساء قبة الصخرة تمثل نخلة تتدلى منها عناقيد البلح (72هـ/692م)

ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ، لوحة 45ب م.



الشكل(2): نماذج من فسيفساء قبة الصخرة تمثل رسوم مزهريات وتوريقات نباتية .

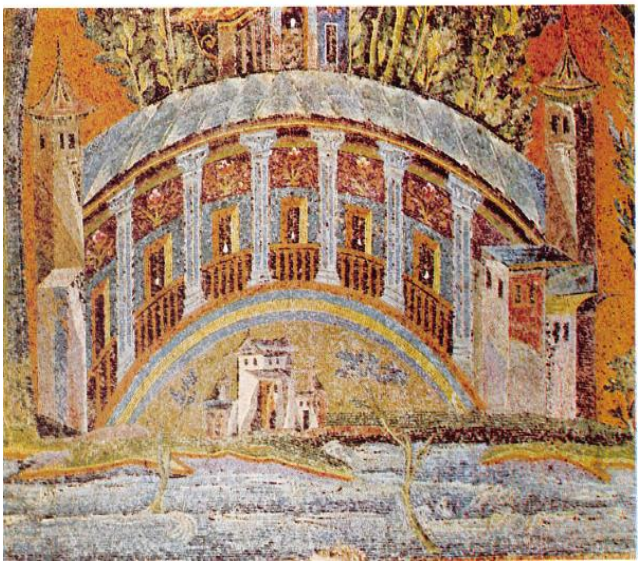
ثروت عكاشة،موسوعة التصوير الإسلامي 691م، اللوحة 44م

الشكل(3): نماذج من فسيفساء قبة الصخرة تمثل رسوم مزهرية تشبه الشمعدان مع زخارف أوراق الأكانثا 691م.

ثروت عكاشة ، المرجع نفسه ، اللوحة 45أ م .

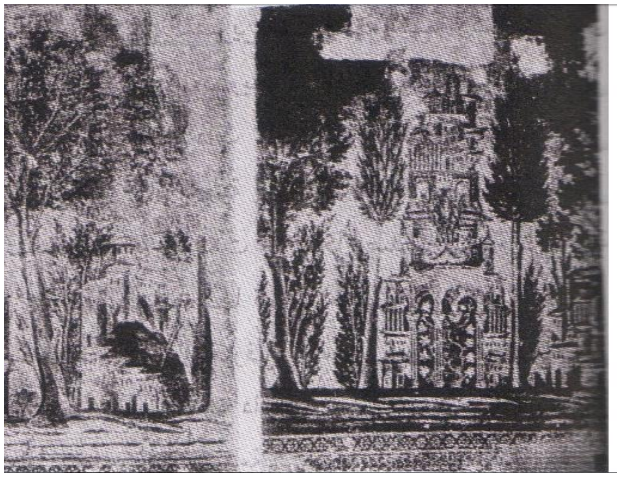
الشكل(4): زخارف فسيفسائية فوق البنية الداخلية للقسم الغربي من فناء المسجد الأموي

ثروت عكاشة، المرجع نفسه ،اللوحة 47م .



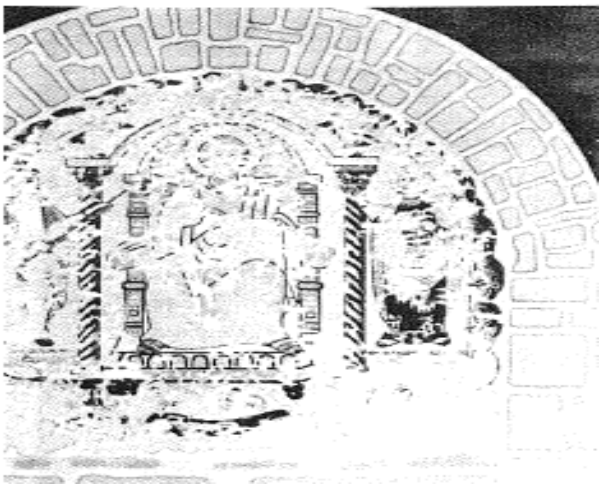
الشكل(5): نماذج من زخارف فسيفساء الجامع الأموي تمثل منظر طبيعي لنهر وحلبة سباق .

ثروت عكاشة ،المرجع نفسه، اللوحة 46م



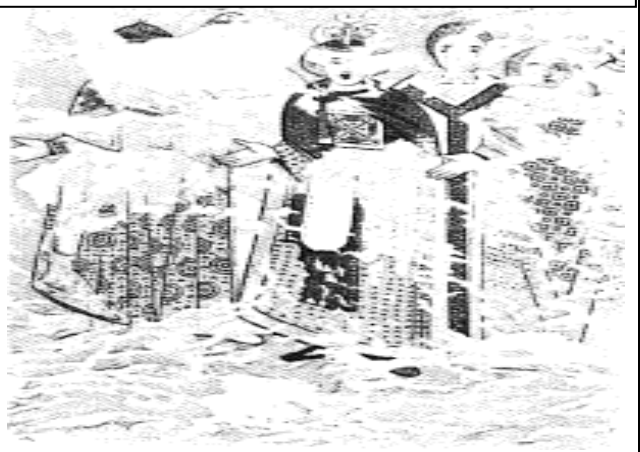
الشكل(6): نماذج من فسيفساء مصورة نهر بردى بالمسجد الأموي بدمشق تمثل رسوم مناظر طبيعية ورسوم عمائر.

أحمد تيمور باشا،التصوير عند العرب، ص 412.



الشكل(7): صورة تمثل خليفة يجلس على عرشه ، فرسكو قصير عمرا ببادية الشام .

أبو الحمد محمود الفرغلى ،المرجع السابق، ص407.



الشكل(8): صورة تمثل أعداء الإسلام(ملوك الأرض المهزومين) فرسكو قصير عمرا ببادية الشام أبو الحمد محمود الفرغلى، المرجع نفسه ، ص407

الشكل(9) صورة تمثل الإلهة "جيا"ربة الأرض عند اليونان، و"القناطير" البحرية أرضية بالفرسكو بقصر الحير الغربي، ثروت عكاشة المصدر نفسه ، اللوحة 49م.

الشكل (12/11/10):الصورة العلوية تمثل موسيقيان ، امرأة تضرب على العود ورجل ينفخ في الناي ،والصورة التي تليها تمثل فارسا يصطاد غزالة، أما الصورة الثالثة لا تظهر وهي تخص خادما يسوق الحيوانات إلى الحظيرة، فريسكو القصر الحيرالغربي، المصدر نفسه، اللوحة 50أ ب(م) .

الشكل(13):شجرة تفاح أو سفرجل وعلى جانبيها رسوم حيوانات. رسم بالفسيفساء على أرضية قاعة الجلوس بقصر خربة المفجر. المرجع نفسه، اللوحة 51 م.

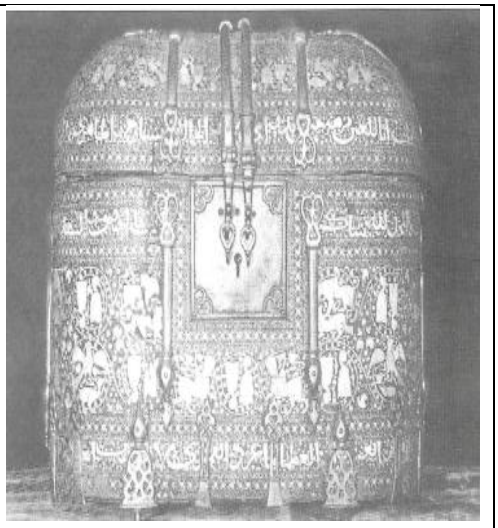
الشكل(14): صورة مرسومة بالألوان المائية على الجص(فريسكو) تمثل راقصتان ترقصان رقصة مزدوجة من قصر الجوسق الخقاني بمدينة سامراء، المصدر نفسه، اللوحة 52م.

الشكل(15): صورة تمثل رجلا أو امرأة تحمل فوق كتفيه فوق أو كتفيها حيوانا ، من أطلال مدينة سامراء ثروت عكاشة ،المرجع نفسه، اللوحة 39 م

الشكل(16):صورة تمثل سيدة في منظر الصيد، من نقوش الجوسق الخاقاني بسامراء .أحمد تيمور التصوير عند العرب، الشكل 19،ص 425

الشكل(17):صورة لشاب وكلمة مفلح وبطة ، فريسكومن قصر الجوسق الخاقاني بمدينة سامراء. حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 421.

الشكل(18): صورة لشاب وبيده كأس، رسم بالفريسكو من الحمام الفاطمي بجوار أبي السعود بالقاهرة . المرجع نفسه،ص422



الشكل(19): صندوق بمتحف كنيسة الكابلا بالاتينا مزدان بكتابة عربية .

ثروت عكاشة،المرجع السابق، اللوحة 79.

الشكل(20): إنسان بيده كأس، رسم بالفريسكو بسقف الكابلا بلاتينا .

حسن الباشا، المرجع السابق، ص 425.

الشكل(21): مالك جالس على عرشه وبيده كأس ومحاط بالخدم رسم بالفريسكو بسقف الكابلا بلاتينا .

ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ،لوحة 54م.

الشكل(22): نافحان في الناي على جانبي نافورة جدارية، رسم بالفريسكو بسقف الكابلا بلاتينا .

المرجع نفسه، اللوحة 55م

الشكل(23):حوريتان ترقصان، رسم بالفريسكو بسقف الكابلا بلاتينا .

حسن الباشا،التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 430.

الشكل (24): رجلان على جانبي البئر، رسم بالفريسكو بسقف الكابلا بلاتينا .

المرجع نفسه، ص 431.

الشكل(25): الطبيب أندروماخس والفتى الملسوع، صورة من مخطوط الترياق بالمكتبة الأهلية في باريس.

حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 469.

الشكل(26): صورة رهط الإبل من مخطوط لكتاب مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بباريس للواسطي.

ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، لوحة 77 م.

الشكل(27): رجلان يعالجان حصانا بنفخ الريح في فمه. صورة من مخطوط البيطرة بدار الكتب المصرية بالقاهرة .

حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 435.

الشكل(28): بيطري يضع الدواء لفرس بدت عليه أعراض الحمى. صورة من مخطوط لكتاب البيطرة بدار الكتب المصرية بالقاهرة .

ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي ،لوحة 92م

الشكل(29):فرس معتلة يحاول صاحبها علاجها صورة من مخطوط البيطرة بدار الكتب المصرية بالقاهرة

ثروت عكاشة،المرجع نفسه، لوحة93م

الشكل(30):فارس يروض جواده صورة من مخطوط البيطرة بدار الكتب المصرية .

ثروت عكاشة،المرجع نفسه، لوحة94م.

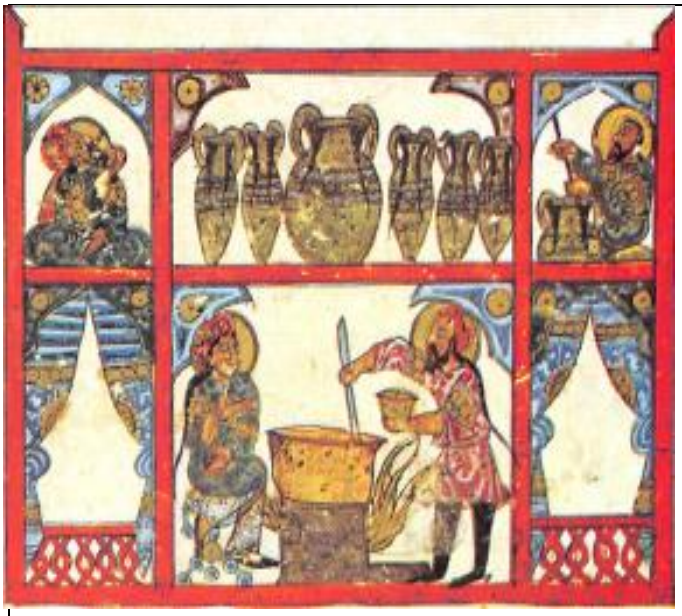
الشكل(31): صورة ديوسقريدس نفسه. صورة من مخطوط خواص العقاقير، متحف طوب قايو بإسطنبول. المرجع السابق، اللوحة65م.

الشكل(32): تلميذا ديوسقريدس.صورة من مخطوط خواص العقاقير متحف طوب قايو بإسطنبول. المرجع نفسه، لوحة66م.

الشكل(33): ديوسقريدس جالسا يشرح لأحد تلاميذه تصويرة من مخطوط لكتاب خواص العقاقير،متحف طوب قايو بإسطنبول. المرجع السابق،اللوحة67.

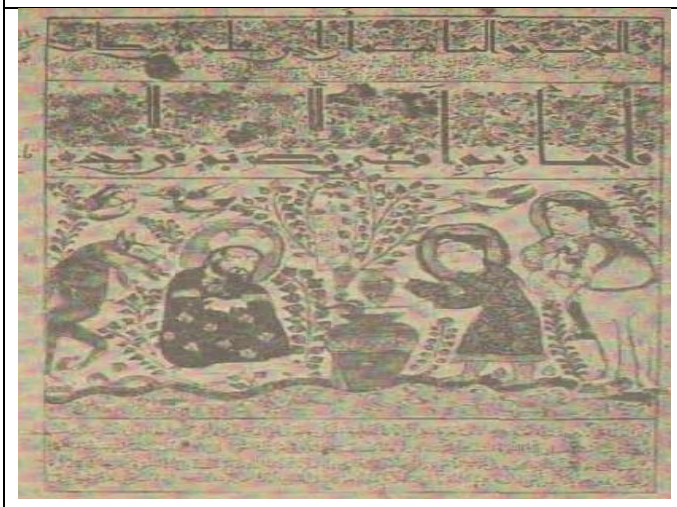
الشكل(34):صناع الرصاص تصويرة من مخطوط لكتاب خواص العقاقير بمتحف اللوفر بباريس حسن الباشا، المرجع نفسه، ص 437.

الشكل(35): تحضير الدواء. صورة من مخطوط خواص العقاقير بمتحف الفرير جالاري بواشنطن، الفن الإسلامي (مداخل)، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، ص 183.



الشكل(36): صيدلية. صورة من مخطوط خواص العقاقير بمتحف المتروبوليتان في نيويورك. ثروت عكاشة،المرجع نفسه،لوحة85م.

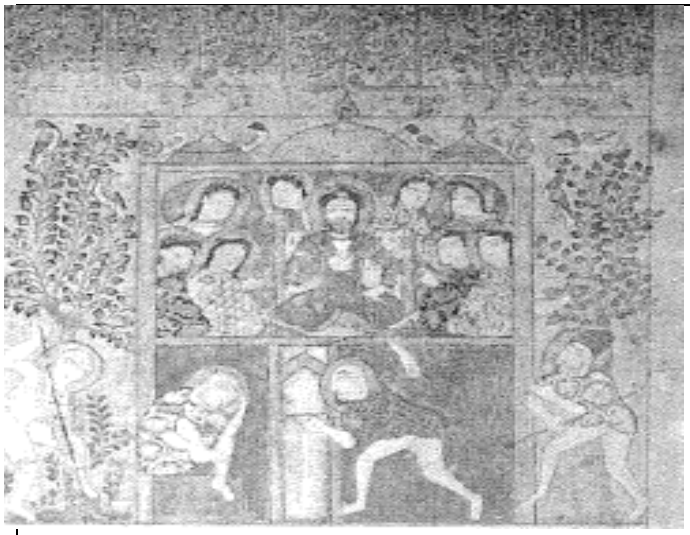
الشكل(37):ساعة الولادة، صورة من مخطوط مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية في باريس(1199م)،المرجع نفسه،لوحة76 .



الشكل(38): التجربة الثانية(الأفاعي الشافية). صورة من مخطوط الترياق لجاليوس بالمكتبة الأهلية في باريس(1199م)

زكي محمد حسن،أطلس الفنون الزخرفية، ص 294.

الشكل(39): الطبيب أندروماخس يراقب أعمال الزراعة. صورة من مخطوط الترياق لجاليوس بالمكتبة الأهلية في باريس (1199م). ثروت عكاشة ،المرجع نفسه، لوحة 87.



الشكل (40): أمير يجلس بين رعيته. صورة من مخطوط الترياق لجاليوس. بالمكتبة الأهلية في باريس (1199م).

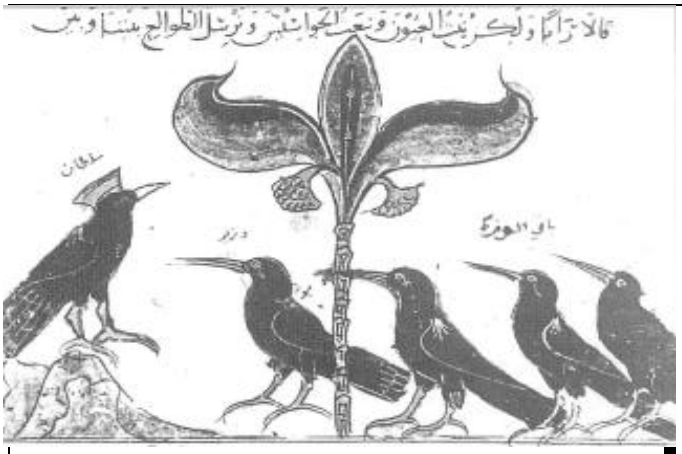
حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ص 467.

الشكل(41):غرة الكتاب. ملك جالس وحوله حاشيته. صورة من مخطوط الترياق جاليوس بدار الكتب القومية بفينا.

ثروت عكاشة،المرجع نفسه، لوحة64م.

الشكل(42) أمير في جلسة طرب. صورة من مخطوط الأغاني للأصفهاني بالمكتبة الأهلية باسطنبول (1217–1218).المرجع نفسه، لوحة 61أ، ب (م).

الشكل(43):غرة مخطوط الجزء الرابع من مخطوط الأغاني. أمير جالس على عرشه بدار الكتب المصرية بالقاهرة. (1217م).المرجع نفسه لوحة 60م

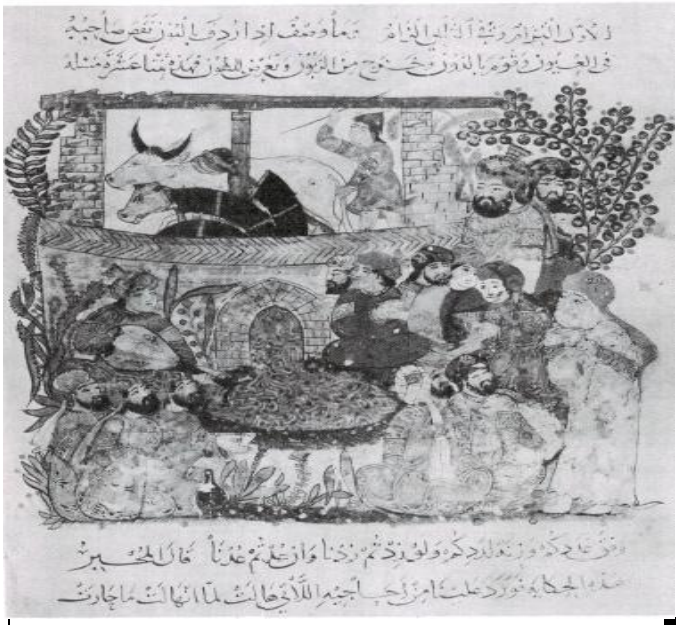


الشكل(44): ملك الغربان. صورة من مخطوط كليلة ودمنة بدار الكتب القومية بباريس. المرجع نفسه،لوحة 92.

الشكل(45): مثل المرزبان. صورة من مخطوط كليلة ودمنة بدار الكتب القومية بباريس. المرجع نفسه، لوحة 94.

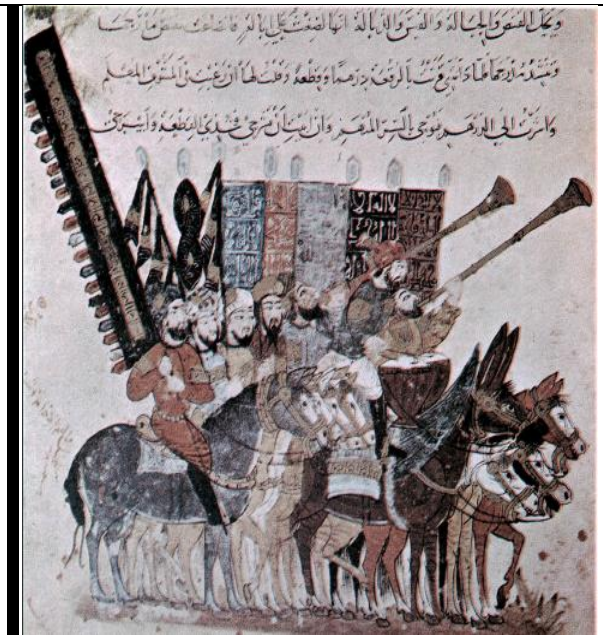
الشكل(46): الجزيرة الشرقية. صورة من المقامة العمانية. ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري.

الشكل(47): أبو زيد في الحانة. صورة من المقامة الدمشقية .المرجع نفسه.

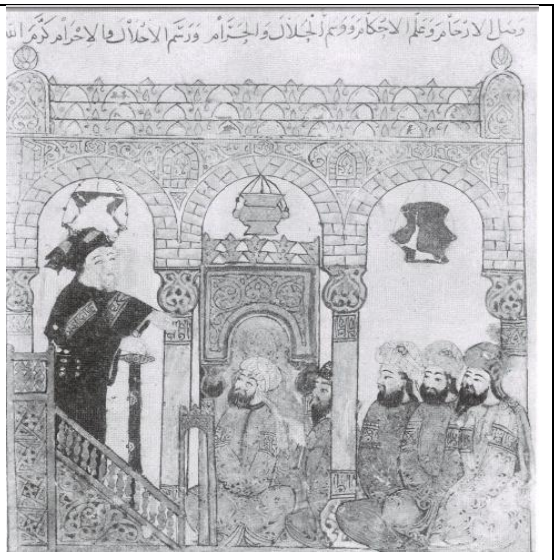


الشكل(48): ندوة في البستان.صورةمن المقامة القطيعية ،المرجع نفسه

الشكل(49):الحارث وأبو زيد يشربان الخمر دار أبي زيد. صورة من المقامة السمرقندية. المرجع نفسه



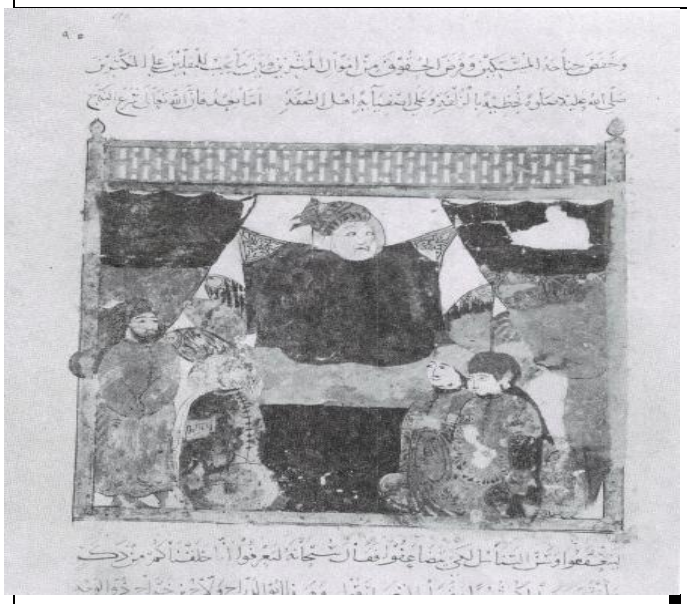
الشكل(50): الابتهاج برؤية هلال شوال. صورة من المقامة البرقعيدية .المرجع نفسه.



الشكل(51): أبو زيد يخطب في جامع سمرقند. صورة من المقامة السمرقندية. المرجع نفسه

الشكل(52): أبو زيد يشكو الفقر ويطلب الصدقة من المصلين في جامع برقعيد . صورةمن المقامة البرقعيدية.المرجع نفسه

الشكل(53):السروجي وابنه بين يدي والي الرحبة عاشق الغلمان). صورة من المقامة الرحبية . المرجع نفسه.



الشكل(54):عقد قران الشحاذ وأبو زيد يوجه النصائح. منمنمة من المقامة الصورية.المرجع نفسه

الشكل(55):الجمع المجتمع في عقد القران ومعهم الحارث .

صورة من المقامة الصورية.

المرجع نفسه .

الشكل(56):أبو زيد يشكو عدم طاعة زوجته أمام قاضي تبريز. صورة من المقامة التبريزية.

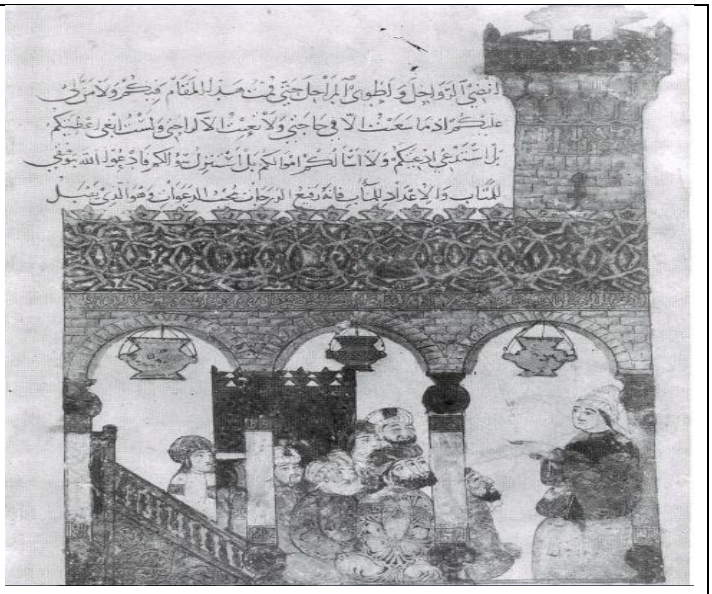
المرجع نفسه.

الشكل(57):أبو زيد يشكو ابنه أمام قاضي المعرة .

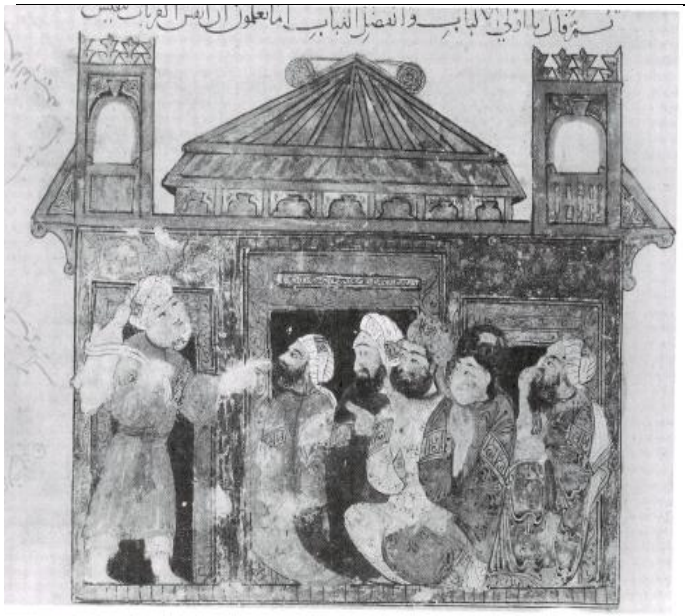
صورة من المقامة المعرية.المرجع نفسه.

الشكل(58):اعتذار أبي زيد لقاضي المعرة .

صورة من المقامة المعرية.المرجع نفسه.

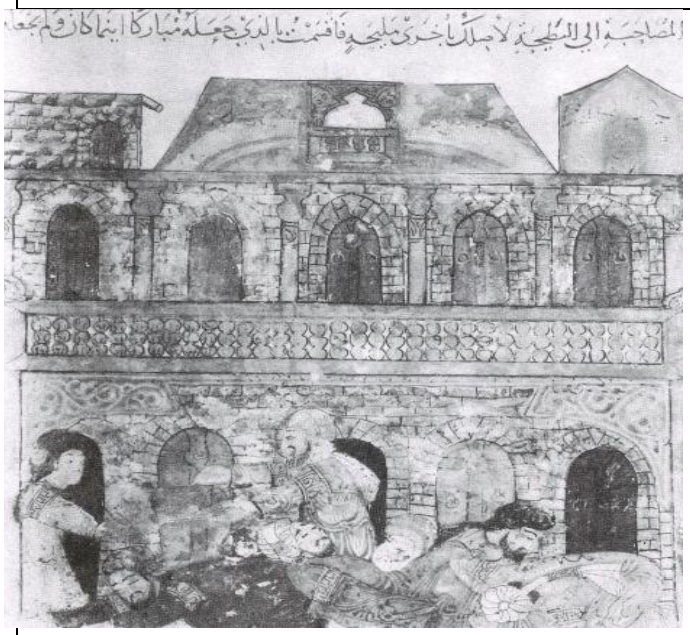


الشكل(59): أبو زيد يعظ في مسجد البصرة.صورة من المقامة البصرية.المرجع نفسه



الشكل(60): أبو زيد أمام جامع بالمغرب. صورة من المقامة المغربية.المرجع نفسه.

الشكل(61)أبو زيد في دار كتب في حلوان. صورة من المقامة الحلوانية .المرجع نفسه.



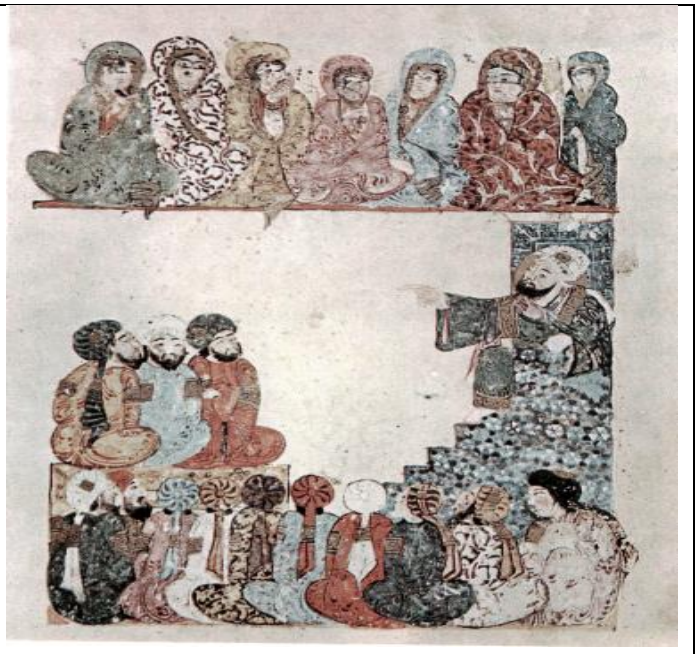
الشكل(62):أبو زيد وابنه يسرقان أمتعة نزلاء في الخان من المقامة الواسطية .المرجع نفسه .

الشكل(63):الحارث وأبو زيد أمام قصر الحاكم الهندي. والزخرفة على الجدران، والحراس العبيد على الأبواب . المرجع نفسه

الشكل(64): الحارث بن همام مع أصدقائه في بيته ومعهم السروجي. كثرة زخارف الستارين المتدليتين، صورة من المقامة الكوفية. المرجع نفسه.

الشكل(65):الحارث في بيت السروجي ، صورة من المقامة البصرية.المرجع نفسه .

الشكل(66):السروجي في دور الحجام. صورة من المقامة الحجرية.المرجع نفسه.



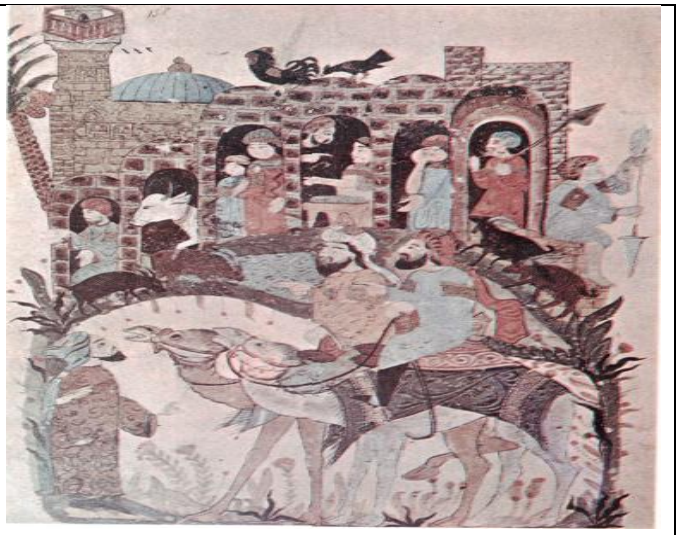
الشكل(67): السروجي يعظ الناس، ووصف من النسوة بنقابهن الشفاف.

صورة من المقامة الرازية. المرجع نفسه.

الشكل(68): والي المدينة وحراسه في الأعلى بسحنهم التركمانية وحشد من الناس في الأسفل يستمع إلى موعظة السروجي. الصورة الثانية من المقامة الرازية. المرجع نفسه.

الشكل(69): صورة دفن الميت من المقامة الساوية. المرجع نفسه.

الشكل(70): السروجي نائم بجانب الجبل. وناقته جاثية في مقدمة الصورة. صورة من المقامة البكرية. المرجع نفسه.



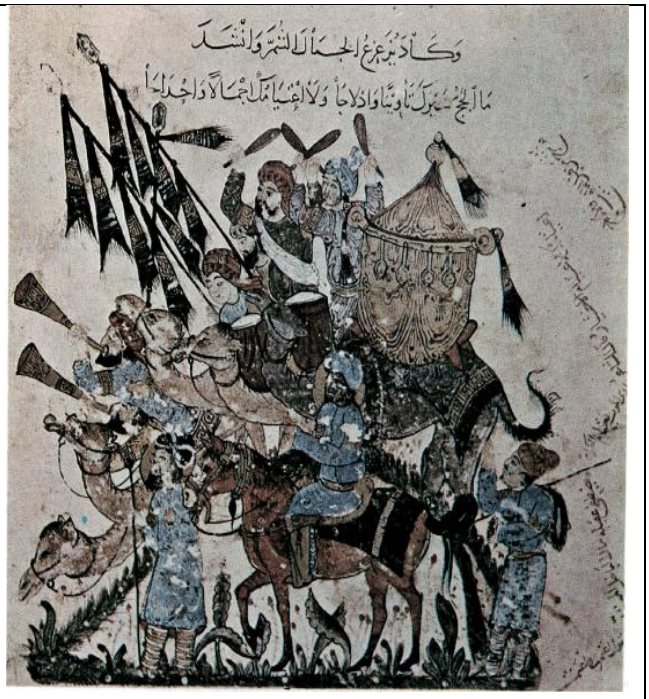
الشكل(71): منظر إحدى القرى العربية، والحارث والسروجي يسألان غلاما عن أحوالها.

صورة من المقامة البدوية (بكرية) .المرجع نفسه.

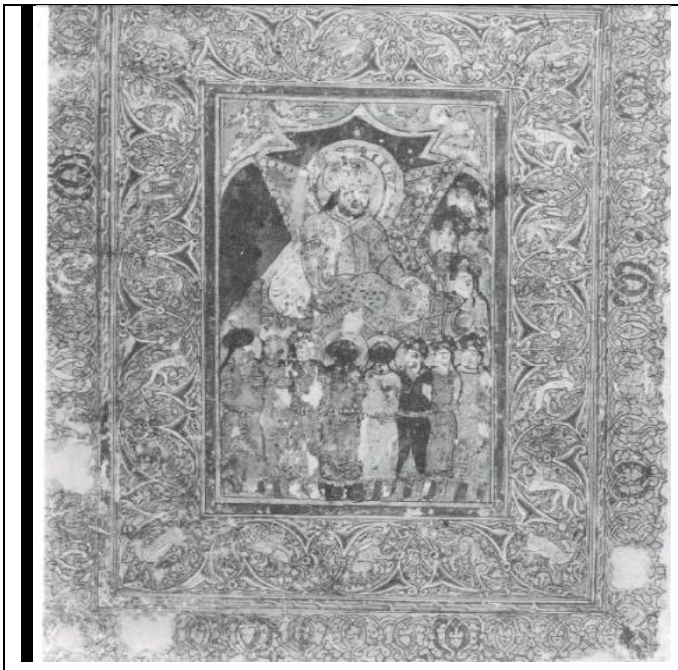
الشكل(72): قافلة الحارث بن همام، صورة من المقامة الدمشقية،المرجع نفسه.

الشكل(73): الحارث يكتشف أبيات شعر كتبها السروجي على رحل ناقته. صورة من المقامة الدمياطية. المرجع نفسه.

الشكل(74): السروجي على ناقته، صورة من المقامة الشتوية، المرجع نفسه.



الشكل(75): قافلة الحج، صورة من المقامة الرملية المرجع نفسه.



الشكل(76): الخليفة العباسي بعمامته ولحيته وشعره المسترسل على عنقه،وتبدو على وجهه الملامح العربية. المرجع نفسه.

الشكل(77):الحارث وأصدقاؤه في مجلس شعر وجميعهم باللحية، صورة من المقامة الدينارية المرجع نفسه.

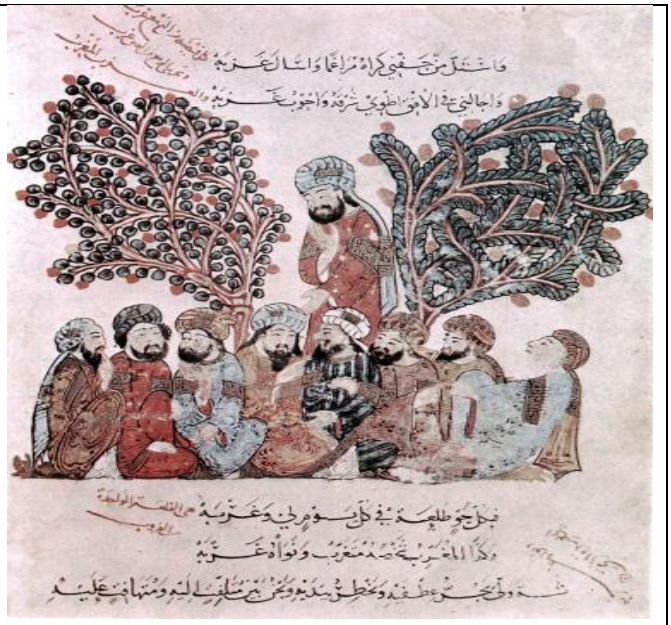
الشكل(78):الحاكم الأتابكي حليق اللحية ،وبملامح تركية .المرجع نفسه.

الشكل(79):الحارث والسروجي على متن السفينة. صورة من المقامة العمانية.المرجع نفسه.

الشكل(80): السروجي يشكو ابنه أمام قاضي صعدة.صورة من المقامة الصعيدية،المرجع نفسه

الشكل(81):السروجي وابنه بملابس رثة. صورة من المقامة المكية. المرجع نفسه.

الشكل(82):ا لسروجي والحارث. صورة من المقامة المروية.المرجع نفسه.

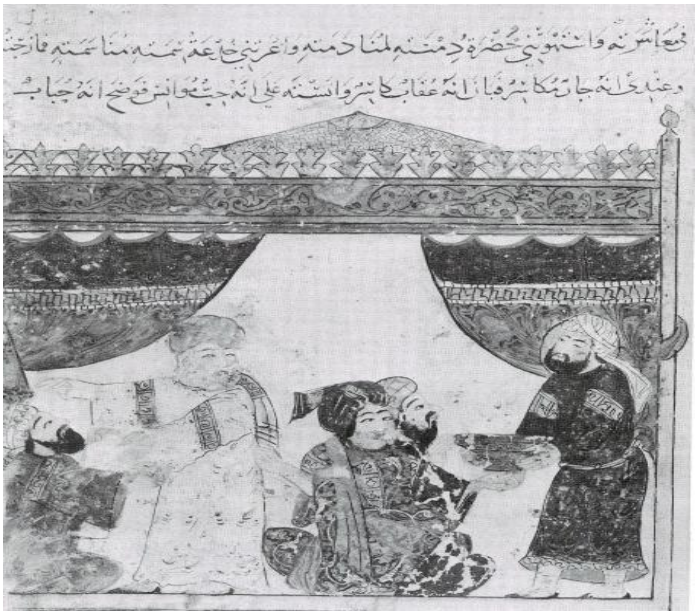


الشكل(83): السروجي يلقي ألغازا على جماعة.وتبدو الأشجار المحورة كعناصر زخرفية. صورة من المقامة القهرية.المرجع نفسه.

الشكل(84): أبو زيد يتنكر بزي امرأة، وهو يرتدي النقاب الشفاف، صورة من المقامة البغدادية. المرجع نفسه.

الشكل(85): رجرجة المياه في زورق للواسطي ، صورة من المقامة الفراتية ،المرجع نفسه.

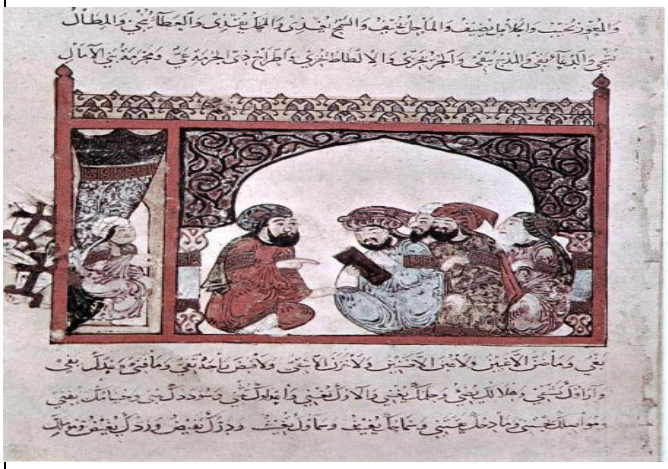
الشكل(86):الحارث يلوم السروجي وتلميذه وهما في كهف. صورة من المقامة الصنائعية ، المرجع نفسه.



الشكل(87): الحارث وأبو زيد في ضيافة أحد تجار سنجار صورة من المقامة السنجارية، المرجع نفسه

الشكل(88): السروجي يعلم الصبيان.صورة من المقامة الحلبية، المرجع نفسه

الشكل(89):السروجي في المقبرة لدفن الميت. منمنمة من المقامة الساوية ،المرجع نفسه



الشكل(90): الحارث وأبو زيد في جمع يتناقشون حول حياة المثقفين في عصرهم، وتظهر زخرفة المكان جلية من الداخل. صورة من المقامة المراغية.المرجع نفسه.

الشكل(91):الحارث في سوق النحاسة . صورة من المقامة التفليسية، المرجع نفسه.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية الإمام ورش بقراءة الإمام نافع، بيت القرآن، سوريا، ط6، 1435هـ/ 2014م.

المصادر:

1- ابن خلدون، المقدمة، ج1، دار يعقوب ، دمشق، ط1 ،2004 .

2- ابن كلبي، الأصنام، تح: أحمد زكي باشا، دار الكتب المصرية،مصر،ط3،1995.

3- أبو الحسن مسلم، صحيح مسلم، مج 3، ج 5، دار المعارف، لبنان، د ت.

4- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، البصائر الجديدة، د ت.

5- أبو محمد القاسم الحريري، مقامات الحريري، دار بيروت، بيروت، 1978.

6- أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب، دار الأفاق العربية، القاهرة،2003 .

7- أحمد تيمور باشا، التصوير عند العرب، تع زكي محمد حسن،هلا للنشر،مصر، ط1،2002.

8- الأرزقي، أخبار مكة وما جاء فيها من آثار،عبد المقصود خوجة، جدة ط2،2005.

9- زكي محمد حسن، أطلس الفنون الإسلامية والتصاوير الزخرفية، دار رائد العربي، بيروت، د ت.

10- الإمام مالك ، الموطأ، دار الكتب ، الجزائر ، د ت.

المراجع:

1- أبو الحمد محمود فرغلي، التصوير الإسلامي ، نشأته موقفه الإسلام منه وأصوله ،الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة .

2- أبو زكريا النووي، المنهاج في شرح صحيح مسلم بن حجاج، شرح النووي على مسلم، بيت الأفكار الدولية، الأردن، السعودية، د ت.

3- أبو صالح الألفي، الفن الإسلامي، دار المعارف، لبنان، د.ت.

4- ابن حجر العسقلاني ،فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ط1، ج 10، مكتبة الأمير فهد الوطنية، 2001.

5- أحمد أبو نصر الشامي، محمد عبد العظيم، الحضارة الإسلامية انتشارها وتأثيرها في أوروبا، 2006، 2007.

6- أحمد عبد الرزاق أحمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي ،دار الحريري، ط1،2001.

7- أحمد شفيق زاهر بك ، حسين جورجي، حديث الفنون، مطبعة الاعتماد، د ت.

8- أحمد شبلي، موسوعة الحضارة الإسلامية،ج1، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط6،1989 .

9- أحمد شوقي الفنجري، الإسلام و الفن، دار الأمين، مصر، ط1، 1998.

10- أرنست كونل، الفن الإسلامي، تر أحمد موسى، دار صادر، بيروت ،1966.

11- ارنولد هاوزر،الفن والمجتمع عبر التاريخ، تر: فؤاد زكريا،ج1، دار الكتاب العربي، مصر، 1969.

12- اسحاق رباح، الحضارة العربية الإسلامية في النظم والعلوم والفنون، دار كنوز المعرفية، الأردن، ط1، 2010.

13- اندريه إيماد، جانين أوبواية ،تاريح حضارات العالم-الشرق واليونان القديمة- ط2،منشورات عويدات، بيروت باريس،1986.

14- أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب والمسلمين، دار الفكر، ط2، 1977.

15- إيمان عفان، دلالة الصورة الفنية –دراسة تحليلية سيميولوجية لمنمنمات محمد راسم، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 2004 ،2005.

16- بركات محمد مراد،الإسلام والفنون، دار الثقافة والإعلام، الشارقة،2007.

17- برنارد مايرز، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، تر: سعد المنصوري ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دت

18- بلندر حيدر، زمن لكل الأزمنة،المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1971.

19- ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، دار المعارف، القاهرة، 2016.

20- ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي دار الناشرون، لبنان، ط1، 2001.

21- جورج عيسى، شيخ المصورين العرب- يحي بن محمود الواسطي، دار الكنوز الأدبية،لبنان، ط1،1996 .

22- حامد سعيد، الفنون الإسلامية –أصالتها وأهميتها-،دار الشروق، القاهرة، ط1،2010.

23- حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، القاهرة .

24- حسن الباشا، فنون التصوير الإسلامي في مصر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1966.

25- حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار الفنون الإسلامية،ج 3، أوراق شرقية، لبنان، ط1،1999.

26- زكي محمد حسن، التصوير في الإسلام عند الفرس، مؤسسة الهنداوي، مصر، 2013.

27- زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الكتاب المصرية، القاهرة، 1940.

28- زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، مؤسسة الهنداوي، مصر، 2012.

29- زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، دار الكتاب، القاهرة،1937.

30- سعاد ماهر محمد، الفنون الإسلامية، مركز الشارقة للإبداع الفكري، د ت.

31- السيد سابق، فقه السنّة، دار الحديث،القاهرة، ط1، 2004.

32- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني،عالم المعرفة، الكويت،2001.

33- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة –السلبيات والإيجابيات- عالم المعرفة، الكويت،2005 .

34- عبد الحكيم الكعبي، موسوعة التاريخ الإسلامي-عصر النبوة- ،دار أسامة للنشر، الأردن،2009.

35- عبد الرحمن فهمي، النقود العربية ماضيها وحاضرها، دار القلم، القاهرة،1964 .

36- عبد الفتاح مصطفى عنيمة، ميادين الحضارة العربية الإسلامية وأثرها على الحضارة الإنسانية ،ج3، دار الفنون العلمية، الإسكندرية، 2008.

37- عبد الله خورشيد قادر، الأصول الفنية لتصوير المسكوكات الإسلامية حتى سقوط بغداد، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1 ،2012.

38- عبد الله كامل موسى عبده،الأمويون وآثارهم المعمارية في الشام والعراق والحجاز واليمن ومصر وافريقية ، دار الآفاق العربية، مصر،ط1 ،2003.

39- عبد المنعم رسلان، الحضارة الإسلامية في صقلية وجنوب إيطاليا،دار تهامة،ط1،1980.

40- عبد المنعم ماجد،تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى، ط7، مكتبة أنجلو المصرية ، القاهرة ،1996.

41- عز الدين اسماعيل ، الفن والإنسان ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د ت.

42- عزيزة سعيد محمود، التصوير والزخارف الحصية البارزة في التصوير الروماني، جامعة الاسكندرية ، 2005.

43- عفيف البهنسي، أثر الجماليات الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، القاهرة، دار الوليد، دمشق، ط1، 1998.

44- عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي،عالم المعرفة، الكويت ،1978.

45- عفيف البهنسي، الفن الإسلامي، دار طلاس، دمشق، ط2،1998.

46- عيد سعيد يونس، جمال وظلال-دراسة نقدية في جماليات الفن الإسلامي وظلاله على الفن الحديث، عالم الكتب، القاهرة،ط1،2015 .

47- عيسى السلمان، يحي بن محمود الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف، وزارة الإعلام، السلسلة الفنية التي صدرت بمناسبة مهرجان الواسطي، بغداد .

48- غورغي غاتشيف، الوعي والفن-دراسات في تاريخ الصورة الفنية- تر: نوفل نيوف،عالم المعرفة، الكويت،1990 .

49- الفن الإسلامي (مداخل)،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ج1،تونس،1994.

50- القسطلاني، إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري،ج8،المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق مصر،ط6،1305هـ.

51- كزويل.ك، الآثار الإسلامية الأولى،تر عبد الهادي عبلة، دار قتيبة، دمشق،1984.

52- كارل بروكلمان، تاريخ الشعوب الإسلامية، تر:منير البعلبكي، ط5، دار العلم للملايين،ب يروت.

53- مالك بن نبي، شروط النهضة، دار الفكر، سورية، 1986.

54- مالك بن نبي، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، دار الفكر المعاصر، لبنان، دار الفكر، سوريا، 2002.

55- محمد حسين جودي، الفن العربي الإسلامي، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007.

56- محمد سالم، الفسيفساء تاريخ وتقنية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 2014.

57- محمد سهيل طقوس، تاريخ العرب قبل الإسلام،ط1، دار النفاس، بيروت،2009 .

58- محمد صالح الرصيص، صالح حسين زاير، الفنون التشكيلية والإنسان –موجز تاريخي– المهرجان الوطني للتراث والثقافة، الرياض ،1992.

59- محمد صدقي الجباخنجي، الفن والقومية العربية، المؤسسة المصرية العامة، مصر.

60- محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، 1965.

61- محمد عبده، الأعمال الكاملة، ج2، دار الشروق، بيروت، ط1، 1993.

62- محمد محمد حسين، الإسلام والحضارة الغربية، دار الفرقان، 1975.

63- محمود حسين عشعش، المنمنمات الإسلامية في مشغولة فنية معاصرة،منشورات جامعة 7 أكتوبر،الإدارة العامة للمكتبات، ليبيا ، ط1، 2008.

64- محمود فؤاد مرابط، الفنون الجميلة وتاريخ الأمم القديمة، مطبعة الاعتماد، مصر، 1930.

65- م. س ديماند، الفنون الإسلامية ، تر أحمد عيسى، دار المعارف، مصر، 1953.

66- المهرجان الدولي الثقافي للمنمنمات و الزخرفة، وزارة الثقافة، الجزائر،2010.

67- المنمنمات الإسلامية من الواسطي إلى بهزاد، الندوة الموازية لمهرجان الفنون الإسلامية،منمنمات،ط1، إدارة الفنون ،الشارقة،2012.

68- نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، مصر، 1974.

69- هبة علي عبد الفتاح، التصوير الإسلامي –عناصره وفلسفته وخصائصه التكوينية، عالم الكتب، القاهرة،2014.

المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

2- أحمد بن محمد المقرئ، المصباح المنير، مكتبة لبنان،لبنان،1987.

3- أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة، دار الكتاب المصري، مصر، دار الكتاب اللبناني ، لبنان، ط1، 1991.

4- الزبيدي، تاج العروس،ج12، مطبعة حكومة الكويت، الكويت،1973.

5- الفيروز آبادي، قاموس المحيط،ج2،الهيئة المصرية العامة، مصر 1978.

6- عاصم محمد رزق، معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية ، مكتبة مدبولي، ط1، 2000 .

7- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

8- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، دار التحرير، مصر، 1989.

9- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط ، ط4، مكتبة الشروق الدولية ، مصر،2004.

10- محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال ودار جواد، لبنان.

11- محمد على التاهنوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون،ج2،مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1،1996.

12- المنجد في اللغة و الإعلام ، ج2 ، دار المشرق، بيروت، ط43،2008 .

المجلات و الدوريات:

1- مجلة سومر،ج 1، مج 11، العراق، 1955.

2- مجلة فصول، العدد 62، مصر، 2003.

3- مجلة الكلمة، ع 67، لبنان، 2012.

فهرس الموضوعات

العناوين	الصفحة
مقدمة	أ-ج
مدخل :مفاهيم أساسية	19-6
1- تعريف الصورة	7
2- تعريف فن التصوير	10
3-تعريف المنمنمات	12
4- تعريف الحضارة العربية.	15
الفصل الأول: نشأة التصوير الإسلامي وموقف الإسلام منه .	60-21
1- الصورة عبر العصور.	21
1-1 الصورة في العصر الحجري .	22
1-2 الصورة في الفن المصري.	25
1-3 الصورة في حضارة ما بين النهريين:	29
1-4 الصورة في الحضارتين الإغريقية والرومانية.	30
2- نشأة التصوير الإسلامي.	34
2-1 الموقع الجغرافي للجزيرة العربية	34
2-2 عبادة الأصنام و الأوثان	36
2-3 القوافل التجارية و الأسواق	39
2-4 تناول النقود المصورة.	40
3-موقف الإسلام من التصوير	42
3-1 موقف القرآن الكريم من التصوير	42
3-2 موقف السنة النبوية الشريفة من التصوير	44
3-3 موقف الفقهاء من فن التصوير.	49
3-4 موقف العلماء المسلمين من فن التصوير	55
4- أثر موقف الإسلام على فن التصوير.	59

الفصل الثاني:خصائص التصوير الإسلامي ومراحله عبر العصور الإسلامية	127-61
1-الصورة ومضمونها الروحي في الحضارة العربية	62
1-1 الفكر الروحي للفن التصوير الإسلامي	62
1-2 المنظور الروحي للصورة.	66
2-خصائص الصورة في الحضارة العربية	68
2-1 التنوع و الوحدة.	68
2-2 التجريد و المحاكاة و البعد عن الطبيعة	69
2-3 الابتعاد عن المجون والعربدة	72
2-4 إلغاء البعد الثالث (التسطيح)	72
2-5 إغفال الانفعالات الوجدانية و النفسية التي تتراءى في الوجوه	73
2-6 الاستعمال الجمالي للون	73
2-7 الظل و النور	75
2-8 ثراء الملمس السطحي	76
2-9 الخط وقدرته التعبيرية	77
3-الصورة عبر العصور الإسلامية	79
3-1 التصوير في العصر الأموي	79
أ- التصوير الجداري:	80
1- الصور الفسيفسائية بقبة الصخرة :	81
2- الصور الفسيفسائية بالجامع الأموي بدمشق	85
3- قصير عمرة	90
4- صور قصر الحير الغربي	93
5- قصر خربة المفجر.	96
3-2 التصوير في العصر العباسي .	101
أ- التصوير الجداري:	101

1- صور سامراء	102
2- صور الفريسكو في نيسابور	111
3- الفن الفاطمي في العصر الطولوني	112
4- صور الفريسكو في الحمام الفاطمي	114
5- صورة الفريسكو بكنيسة الكابلا بالاتينا المستوحاة من أسلوب مدينة سامراء	116
ب- التصوير على المخطوطات	122
توطئة.	122
1-بداية التصوير على المخطوطات:	124
الفصل الثالث: مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي	192-128
1- مدرسة بغداد وأهم خصائصها في التصوير الإسلامي	129
1-1 المدرسة العربية في التصوير الإسلامي	129
1-2 مدرسة بغداد في التصوير الإسلامي	132
1-3 مميزات تصاوير مدرسة بغداد	132
1-4 أهم المخطوطات المصورة في مدرسة بغداد	139
2- مقامات الحريري بين الفن والأدب	160
2-1 المقامة شكل من أشكال التعبير الأدبي	160
2-2 مقامات الحريري	161
3- يحي بن محمود الواسطي ومقامات الحريري	167
3-1 يحي بن محمود الواسطي مصور المقامات	167
3-2 محاور موضوعات الواسطي المصورة في مقامات الحريري	169
1- مشاهد الطبيعة	170
2- الحياة اليومية	171
3- الحياة الدينية	174

4- الحياة القضائية	176
5- العمائر الإسلامية	179
6- رسم الجموع البشرية	186
7- رسوم الحيوان.	189
الفصل الرابع: **الخصائص الفنية والدلالية والقيم التشكيلية لمنمنمات الواسطي**	222-193
1- الخصائص الفنية و الدلالية لمنمنمات الواسطي	194
2- العناصر التشكيلية و الجمالية بمخطوطة الواسطي	206
2-1 اللّون	206
2-2 المنظور	208
2-3 الخط	211
2-4 الإيقاع	221
3-دراسة تحليلية فنية لبعض النماذج المختارة من منمنمات الواسطي	213
الخاتمة	224
قائمة الأشكال	228
ملحق الصور	236
قائمة المصادر والمراجع	260
الفهرس	268

الملخص باللغة العربية:

انعكست الأبعاد الفنية للصورة في الحضارة العربية في فن التصوير الإسلامي فرغم تشعبه وكثرة فنونه، يعد أحد أهم الفنون التراثية التي انطوت على قيم فنية وجمالية وتشكيلية يمكن نسبتها إلى الحضارة العربية ، خصوصا تصوير المخطوطات، وأهم مدرسة انعكست فيها هذه الأبعاد والقيم هي مدرسة بغداد ،إذ يعتبر يحي بن محمود الواسطي رائدا لهذه المدرسة الذي عكس لنا بصوره لمقامات الحريري صدق تلك الفترة ، كما تعد العناصر التشكيلية في منمنماته أنضج عمل تصويري صل إلينا من تلك الفترة لما حملته من طابع رمزي له عدّة معان ودلالات.

Résumé en français

Les dimensions artistiques de l'image ont été reflétées dans la civilisation arabe dans la photographie islamique, malgré sa saturation et la multitude de ses arts, il est considéré comme la patrimoine artistique le plus importants qui comprenait des valeurs artistiques, esthétiques Qui peuvent être attribuées à la civilisation arabe, En particulier la représentation des manuscrits de l'ère abbasside et valeurs sont révélées est l'école de Bagdad . **"Yahia Ben Mahmoud Al-wassiti"**est considéré comme un pionnier de cette école, Qui nous a reflété ses images des sanctuaires d'Al-Hariri la vérité de cette période, en outre, les éléments artistique dans sa miniature sont considérés comme un mature travail photographique qui nous a atteint avec nature symbolique qui a de nombreuses significations et indications.

Abstract in English:

The cultural dineusions of the picture were reflected in the arabic civélization in the islamic portrayal .Despite the fact of its several arts and escpansions , it is considered as one of the most cultural heritage which was involed on artistic , aesthetic and pictorial values that can be attributed to that arab civélization , especially in the portrayal of the scripts in the abbasid age . « Baghdad School » is the most important school in which those dimeusions were reflted with « Yahia ibn Mohamed el Wasiti »as the pionneer of this school who reflected for us the thruthness of that period with his portrayal of Moquamat el Hariri ». as his pictorial (plastic) elements in his miniatures are the most growned up portrayel work reached us for the symbolic touch it held with different meanings and significances