الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقائد- تلمسان –

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم : فنون تشكيلية

تخصص : دراسات في الفنون تشكيلية

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة ماستر في الفنون التشكيلية الموسومة بـ :

التصوير الإسلامي من خلال مخطوط بياض

الطالب :

بومدين مجدوب

إشراف :

أ. ساسي عبد الحفيظ

أعضاء لجنة المناقشة

د. بوزار حبيبة ..... رئيسا

أ. ساسي عبد الحفيظ ..... مشرفا مقررا

أ. رياض بن شعيب ..... مناقشا

السنة الجامعية : 1443 – 1444هـ / 2022 – 2023 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله والصلاة و السلام على أشرف الخلق سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

نتقدم بالشكر والعرفان والتقدير لأساتذتنا الكرام ، ونخص بالذكر منهم الأستاذ المشرف ساسي عبد الحفيظ على توليه الإشراف على هذه الرسالة رغم الانشغالات العلمية ، والذي قام بمجهودات جبارة في تصحيح البحث شكلا ومضمونا ، كما لا ننسى فضله علنا بكريم أخلاقه وحسن معاملته وصبره علينا.

والشكر موصول إلى كل من كان له دور في هذه المذكرة .

وكذلك الشكر موصول إلى جميع موظفي جامعة تلمسان أساتذة وعمال وإداريين.

إهـــداء

أهدي ثمرة هذا البحث المتواضع إلى:

أمة المصطفى صلى الله عليه وسلم.

إلى والديّ الكريمين رحمهما الله وأسكنهما جنة الفردوس مع

سيد الخلق سيدنا ومولانا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام وعلى

آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا.

إلى جميع أفراد عائلتي كلٌّ بِاسمه.

إلى أحبتي في الله من الطلبة وغيرهم ممن إلتقيت .

إلى كل من كانت له يد في إنجاز العمل من قريب وبعيد.

مقدمة

تمتلك الفنون التشكيلية طبيعة متغيرة حسب معطيات البحث عن جماليات متنوعة، يتمحور بعضها حول الأشكال وبعضها الآخر حول المضامين ، فضلا عن مختلف التقنيات.

الفن بصفة عامة يعد محاولة البشر تصوير الشعور الذي يستقبلونه حسيا جراء إحتكاكهم بالعالم الخارجي في صورة معبرة مؤثرة . وأهم الفنون الجديرة بالدراسة هو الفن الإسلامي بما يحمله من أهمية تاريخية عريقة ، فهو فن يصور صورة الوجود من جانب التصور الإسلامي، إذن فهو تعبير جميل لهذا الكون من خلال ما جاء به الإسلام وما فطر الناس عليه، إذ أن إنفعال النفس بجمال الحياة هي فطرة الله، ولذلك يريد الإسلام من الفنون أن لا تخالف الفطرة الإنسانية لكي تكون جزءا من جمال هذا الكون، فالمنهج الإسلامي وجه الفنون لحفظ الفكر الإسلامي، فتصور الإسلام لهذا الكون يأخذ الوجود بكل ما فيه من خلق.

ففي عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك تمكن المسلمون من توسيع حدودهم ونشرها على رقعة واسعة إلى بلاد الصين شرقا والمحيط الأطلسي غربا، وبهذا أسسوا من أعظم الإمبراطوريات على الإطلاق. واشتملت وتضمنت دول كانت لها حضارات، وتنوعت بها الفنون والتي كان أهمها الفن الساساني والبيزنطي اللذان كانا هما العنصر الأساسي الذي إستند عليه المسلمون في تنشئة الفن الإسلامي، وكُتب لهذا الفن بأن ينمو ويزدهر في مختلف أقطار العالم الإسلامي، وأن يكون له نتاجه الفني المتسم بالروح الواحدة، وأساليبه الزخرفية المتشابهة، ولكن ذلك لم يمنع أن تكون لكل بلد صفاته ومميزاته

الخاصة عن البلد الآخر، ولهذا كانت هناك طرز فنية إسلامية متنوعة التي تتواجد في العمائر والنتاجات الفنية. وكان التصوير والرسم من المجالات المهمة لدى المسلمون التي أقبلوا عليها لتزيين الجدران أو لإعطاء الحياة للمخطوطات، ووجدت أيضا الطرز الفنية ومدارس التصوير الإسلامية، وهي أربعة رئيسية : المدرسة العربية والإيرانية والهندية المغولية والتركية العثمانية، التي ذكرناها في بحثنا دون الإنغماس في فروعها، إضافة إلى نشأة التصوير الإسلامي وموقف الشريعة الإسلامية منه من خلال كتاب الله وسنة رسوله ﷺ، وكذلك كيفية تنشئة المصور العربي والمسلم والأدوات والخامات التي كان يستعملها. هذا بالنسبة للجزء الأول من الفصل الأول، أما الجزء الثاني فتحدثنا فيه عن تعدد الفنون مع إختلاف الزمان والمكان منها النحت والتصوير الجداري وفنون الزخرفة الإسلامية وفن خيال الظل وفن المنمنمات، والتصوير الديني على ألسنة الرحالة المسلمين والأوربيين. والفصل الثاني كان جزؤه الأول فيتحدث عن الفنون في الأندلس منها التصوير بأحد منازل البرطل في قصر الحمراء ،وكتابة المخطوطات، وأيضا فنون أدبية منها الشعر الأندلسي و الموشحات والأزجال وفنون النثر الأندلسي من خطابة ورسالة ومناظرة ومقامة وكتب برامج العلماء. أما الجزء الثاني فتحدثنا فيه عن المخطوط الذي يسمى حديث بياض ورياض لمؤلف مجهول عبر إستعراض لصفحات القصة ومنمنماتها، مع إعطاء معطيات تاريخية وفنية حوله ،وذكرنا مخطوطات مقامات الحريري لأنه على الأرجح أن المؤلف قد إستند في رسم منمنمات هذا المخطوط على مقامات الحريري ، وكذلك قمنا بإستعراض للخصائص والمميزات المكونة له.

وللبحث في أصول التصوير الإسلامي لابد من طرح تساؤلات حول معرفة كيف كان يعالج المصور العربي والمسلم موضوعاته مع وجود أساليب فنية سائدة في بلاد العالم الإسلامي؟ وكيف كانت ردة فعل التأثر والتأثير؟ وهل في الأصل كان هناك فن إسلامي مميز قائم بحد ذاته، أم أنه نابع من فنون البلاد المفتوحة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات تم الإعتماد على الفرضيات التالية :

الفرضية الأولى :

ان عملية إختيارنا لأطروحة البحث المتعلقة بالتصوير الإسلامي التي قطعت أشواطا وغامرت في تجارب لابد من تقييمها والتساؤل عن أساسها النظري وذكر أهم المحطات التي صادفتها في نشأتها والعراقيل التي واجهتها.

الفرضية الثانية :

كانت الحضارة الأندلسية تتمتع بفنون متنوعة منها كتابة المخطوطات التي كانت تحاكي الحياة الأندلسية وخاصة في السنوات الأخيرة من حكمها والتي كانت تتصف بالترف وذلك من خلال المخطوطة المسمى بحديث بياض ورياض والذي هو بين أيدينا قيد البحث.

وتهدف الدراسة إلى :

إلى معرفة الجذور الأولى للتصوير الإسلامي كيف كانت بداياته وكيف كان تطوره في ظل وجود الفن الساساني والفن البيزنطي.

وتهدف إلى معرفة مسيرة التصوير الإسلامي في مختلف بقاع الإمبراطورية الإسلامية، وكيف كان للإتخاذ الترف من قبل السلاطين سببا في سقوط الحضارة الإسلامية.

وتكمن أهمية الدراسة :

في الإحاطة بمختلف مجالات التصوير الإسلامي التي سلكها الفنان العربي والمسلم عبر العصور الإسلامية.

في سد النقص ولو بالقليل عن دراسة المخطوطات الناذرة المجهولة المؤلف مثل مخطوط قصة بياض ورياض التي هي موضع الدراسة في هذه المذكرة.

والمنهج المعتمد في هذه الدراسة :

هو مزيج من المنهج الإخباري والوصفي في تناول الحقبة التاريخية للتصوير الإسلامي بداية بقبل التاريخ ومرورا بمدارسه في مختلف بلاد العالم الإسلامي وحتى آخر حضارة.

والمنهج التحليلي في تناول مخطوطة بياض ورياض عبر إستعراض صفحاتها وتحليل منمنماتها.

ومن أسباب إختيار الموضوع :

الأسباب الذاتية : لميلي في البحث في تاريخ الفن الإسلامي

الأسباب الموضوعية : للإحاطة بمراحل نمو التصوير الإسلامي وتطوره عبر العصور ، والإلمام بموقف الإسلام منه وكيف تعامل معه الفنانون العرب والمسلون .

ومن الدراسات السابقة المتعلقة بموضوع المذكرة والذي هو التصوير الإسلامي من خلال قصة بياض ، لم أجد على حسب إجتهادي في البحث إلا مجموعة من المجلات تتحدث عن موضوع التصوير الإسلامي وهي :

_ أثر مدارس التصوير الآسيوية القديمة على مدرسة التصوير الإسلامي في العصر المغولي الهندي ، آمال حافظ عربيد ، كلية الآثار والفنون ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية 2018 ، العدد : 36/141 ، جامعة لبنان .

_ البنية الشكلية في نتاجات التصوير الإسلامي - المدرسة المغولية في الهند أنموذجا - ، محمد علي علوان القره غولي وثامر عبيد كاظم الشيباني ، كلية الفنون الجميلة ، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية ، المجلد 27 ، العدد 1 : 2019 ، جامعة بابل .

_ فاعلية التأثر والتأثير في فن التصوير الإسلامي - المدرسة الهندية المغولية الإسلامية أنموذجا - ، منى خضر عباس _ قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة ، وعادل عبد المنعم شعابث _ قسم التصميم / كلية الفنون الجميلة ، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية ، المجلد 26 ، العدد 7 : 2018 ، جامعة بابل .

_ التصوير في الفن الإسلامي - الواسطي دراسة حالة - ، أ.م.د/ سامح مصطفى ركى حسان ، قسم الطباعة والنشر والتغليف ، كلية الفنون التطبيقة ، مجلة العمارة والفنون ، العدد السادس ، جامعة حلوان .

_ التصوير في سقوف المنشآت المدنية في العهد العثماني بمدينة الجزائر والمدن الآسيوية -حلب ودمشق- دراسة أثرية فنية ، لطيفة بورابة ، رسالة دكتوراه في الآثار الإسلامية ، معهد الآثار، جامعة الجزائر، السنة الجامعية : 2008-2009.

تحديد المصطلحات وتعريفها :

التصوير:

هو إستعمال الطلاء أو الألوان على سطح مثل الورق أو الخشب ، أو القماش ، أو الزجاج. و عندما تستخدم في عمل فني بهذا المعنى، مع مصطلح اللوحة فيعني استخدام هذا النشاط مع الرسم ، والتشكيل وغيرها من الاعتبارات الجمالية، من أجل إظهار التعبير والمفاهيم.

التصوير الإسلامي :

يعد التصوير الإسلامي أحد الجوانب الهامة في الآثار الإسلامية بصفة عام وفي الفنون الإسلامية بصفة خاص فالتصوير الإسلامي يمدنا بلمحة قيمة غاية في الأهمية عن الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية خلال مختلف العصور الإسلامية ، ذلك أن الكثير من المشاهد والمناظر التصويرية التي وجدت في الصور الجدارية أو في صور المخطوطات الإسلامية إنما هي رسم للبيئة العربية والإسلامية وما فيها من حياة يومية أو حوادث تاريخية ، إلى جانب بعض المشاهد لأنواع من الحرف والفنون التي يقوم بها الفنانون المسلمون في ذلك الوقت .

المصور:

هو الإنسان الذي يتمتع بمهارات فنية تمكنه من التصوير أو الرسم أو التعبير عن موضوع أو حالة ما بإستخدام تقنيات وخامات وأدوات في ذلك

المخطوط :

المخطوط جمع مخطوطات أي وثيقة مكتوبة بخط اليد. سواء أكان ما يكتب على أوراق البردي أم على غيرها من الورق العادي.

ومصطلح مخطوط يمكن أيضاً أن يعبر عن ما دونته اليد بطرق أخرى إضافة إلى الكتابة ، فمثلا النقش على المواد الصلبة أو الخدش بسكين في الجص أو بالإبرة على قرص الشمع، إتبعها الرومان القدماء للتدوين أو الكتابة بالحروف المسمارية في الحضارة السومرية والأكدية بالعراق ، وكلمة مخطوط في اللغة اللاتينية هي مكتوبة بخط اليد.

القصة : هي سرد واقعي أو خيالي لأمور ، فقد يكون نثرا أو شعرا وتراد بها إثارة الاهتمام أو تثقيف القراء و السامعين. ويقول روبرت لويس ستيفنسون (1850-1894) - روائيء وكاتب مقالات وشاعر إسكتلندي - : " ليس هناك إلا ثلاثة طرق لكتابة القصة ؛ فقد يأخذ الكاتب حبكة ثم يجعل الشخصيات ملائمة لها، أو يأخذ شخصية ويختار الأحداث والمواقف التي تنمي تلك الشخصية ، أو قد يأخذ جوًا معينًا ويجعل الفعل والأشخاص تعبر عنه أو تجسده".

الفصل الأول

تمهيد :

أولا : الإسلام والتصوير

1_موقف الإسلام من التصوير

2_نشأة التصوير الإسلامي

3_مدارس التصوير الإسلامي

4_وحدات التصوير الإسلامي

ثانيا : ملامح التصوير الإسلامي مع إختلاف الزمان والمكان

1_النحت

2_فنون الزخرفة الإسلامية

3_خيال الظل

4_التصوير الجداري في الإسلام

5_التصوير الديني على ألسنة الرحالة والمسلمين

6_فن المنمنمات

أولا:الإسلام والتصوير

1_موقف الإسلام من التصوير:

عند مجيء الإسلام حرص الرسول ﷺ أن بين للمسلمين الدين الإسلامي في مختلف المجالات. وأن يبعد عنهم الشبهات وكل ما يتعلق في الوقوع في الشرك.

ومن بين هذه المجالات الصور والتماثيل والتي كانت طاغية وأدت قديما إلى الكفر بالله. فقد ذكر لنا الكلي في كتابه الأصنام، أنه كان الغرض من صنع التماثيل هو للتذكير بالذين خلوا من قبلهم، وتعظيم شأنهم. غير أن الناس نست ذلك بمرور الزمن فأدى ذلك إلى أن إتخذوها آلهة تعبد من دون الله، لذلك كان النبي يبين للمسلمين حكم هذه الصور في الدين الإسلامي لأن القرآن الكريم لم يذكر ذلك[1] .

فلفظ الأنصاب وارد في الآية الكريمة " يَٰٓأَيُّهَاٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّمَا ٱلۡخَمۡرُ وَٱلۡمَيۡسِرُ وَٱلۡأَنصَابُ وَٱلۡأَزۡلَٰمُ رِجۡسٞ مِّنۡ عَمَلِ ٱلشَّيۡطَٰنِ فَٱجۡتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ ٩٠ " [2]

قصد به الأحجار الكبيره والأصنام. والذي أدى ولوحظ أن الفقهاء إختلفوا فيما بينهم.عند الاجتهاد في تفسيرهم موقف الإسلام من التصوير، وكذلك علماء الآثار الإسلامية، حيث لم يقفوا على رأي واحدوإنقسموا إلى فرق، وكل متمسك برأيه، فمنهم من حرم التصوير، ومنهم من أعطاه حكم المكروه، ومنهم من ذهب إلى إباحة التصوير، وكل فريق أتى بالأدلة التي تؤيد رأيه وموقفه.

---

[1] الدكتور جمال محمد محرز , التصوير الإسلامي ومدارسه , وزارة الثقافة والإرشاد القومي , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر , 15 مايو 1962 , الصفحة 5 ، (بتصرف)

[2] سورة المائدة ، الآية 90.

ونذكر أحاديث النبي ﷺ في هذا الشأن و هي المصدر الثاني من مصادر التشريع التي يستند إليها كل من الفرق أو المجموعات الثلاث التي ذكرناها[1] .

فمن الأحاديث التي ذهب إليها المجموعة الأولى:

_"حَدَّثَنَا عُثْمَانُ بْنُ أَبِي شَيْبَةَ ، حَدَّثَنَا جَرِيرٌ ، عَنِ الْأَعْمَشِ ح وَحَدَّثَنِي أَبُو سَعِيدٍ الْأَشَجُّ ، حَدَّثَنَا وَكِيعٌ، حَدَّثَنَا الْأَعْمَشُ ، عَنْ أَبِي الضُّحَى ، عَنْ مَسْرُوقٍ ، عَنْ عَبْدِ اللَّهِ ، قَالَ : قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : "إِنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَذَابًا يَوْمَ الْقِيَامَةِ الْمُصَوِّرُونَ ". وَلَمْ يَذْكُرِ الْأَشَجُّ : "إِنَّ ".(...) وَحَدَّثَنَاهُ يَحْيَى بْنُ يَحْيَى ، وَأَبُو بَكْرِ بْنُ أَبِي شَيْبَةَ ، وَأَبُو كُرَيْبٍ ، كُلُّهُمْ عَنْ أَبِي مُعَاوِيَةَ ح وَحَدَّثَنَاهُ ابْنُ أَبِي عُمَرَ ، حَدَّثَنَا سُفْيَانُ ، كِلَاهُمَا عَنِ الْأَعْمَشِ بِهَذَا الْإِسْنَادِ، وَفِي رِوَايَةِ يَحْيَى، وَأَبِي كُرَيْبٍ، عَنْ أَبِي مُعَاوِيَةَ : "إِنَّ مِنْ أَشَدِّ أَهْلِ النَّارِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَذَابًا الْمُصَوِّرُونَ ". وَحَدِيثُ سُفْيَانَ كَحَدِيثِ وَكِيعٍ"[2] .

_"حَدَّثَنَا عَبْدُ الْعَزِيزِ ، حَدَّثَنَا مَنْصُورٌ ، عَنْ مُسْلِمِ بْنِ صُبَيْحٍ قَالَ : كُنْتُ مَعَ مَسْرُوقٍ فِي بَيْتٍ فِيهِ تِمْثَالُ مَرْيَمَ، فَقَالَ مَسْرُوقٌ : هَذَا تِمْثَالُ كِسْرَى فَقُلْتُ : لَا، وَلَكِنْ تِمْثَالُ مَرْيَمَ فَقَالَ مَسْرُوقٌ : أَمَا إِنِّي سَمِعْتُ عَبْدَ اللَّهِ بْنَ مَسْعُودٍ يَقُولُ : قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "إِنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَذَابًا يَوْمَ الْقِيَامَةِ الْمُصَوِّرُون "[3].

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 6 ، (بتصرف).

[1] مسلم صحيحه ، كتاب اللباس والزينة ، باب تحريم تصوير صورة الحيوان ، رقم 2109 ، الجزء رقم 6 ، الصفحة رقم 161.

[3] أحمد مسنده ، مسند عبد الله بن مسعود ، رقم 3558 ، الجزء رقم 6 ، الصفحة رقم 22 ، إسناده صحيح على شرط الشيخين.

_"حَدَّثَنَا إِبْرَاهِيمُ بْنُ الْمُنْذِرِ ، حَدَّثَنَا أَنَسُ بْنُ عِيَاضٍ ، عَنْ عُبَيْدِ اللَّهِ ، عَنْ نَافِعٍ ، أَنَّ عَبْدَ اللَّهِ بْنَ عُمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا أَخْبَرَهُ، أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ : "إِنَّ الَّذِينَ يَصْنَعُونَ هَذِهِ الصُّوَرَ يُعَذَّبُونَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ، يُقَالُ لَهُمْ : أَحْيُوا مَا خَلَقْتُمْ ".[1]

فهذه الاحاديث توحي بتحريم التصوير لما توعدت به المصورين بالعذاب الشديد في الآخرة.

أما المجموعة الثانية فقد قامت بتخفيف الأمر قليلا، فأباحت الرسم في أشياء تؤدي غرض مثل أن يكون في سجادة يضع فيها المرء رجليه أو وسادة يتكئ عليها كما تدلنا الأحاديث التالية:

_"حَدَّثَنَا عَلِيُّ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ ، حَدَّثَنَا سُفْيَانُ ، قَالَ : سَمِعْتُ عَبْدَ الرَّحْمَنِ بْنَ الْقَاسِمِ وَمَا بِالْمَدِينَةِ يَوْمَئِذٍ أَفْضَلُ مِنْهُ، قَالَ : سَمِعْتُ أَبِي قَالَ : سَمِعْتُ عَائِشَةَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا : قَدِمَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مِنْ سَفَرٍ، وَقَدْ سَتَرْتُ بِقِرَامٍ لِي عَلَى سَهْوَةٍ لِي فِيهَا تَمَاثِيلُ، فَلَمَّا رَآهُ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ هَتَكَهُ، وَقَالَ : "أَشَدُّ النَّاسِ عَذَابًا يَوْمَ الْقِيَامَةِ الَّذِينَ يُضَاهُونَ بِخَلْقِ اللَّهِ ". قَالَتْ : فَجَعَلْنَاهُ وِسَادَةً أَوْ وِسَادَتَيْنِ".[2]

_"حَدَّثَنَا قُتَيْبَةُ ، حَدَّثَنَا اللَّيْثُ ، عَنْ بُكَيْرٍ ، عَنْ بُسْرِ بْنِ سَعِيدٍ ، عَنْ زَيْدِ بْنِ خَالِدٍ ، عَنْ أَبِي طَلْحَةَ صَاحِبِ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ : إِنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ : "إِنَّ الْمَلَائِكَةَ لَا تَدْخُلُ بَيْتًا فِيهِ الصُّورَةُ ". قَالَ بُسْرٌ : ثُمَّ اشْتَكَى زَيْدٌ فَعُدْنَاهُ، فَإِذَا عَلَى بَابِهِ سِتْرٌ فِيهِ صُورَةٌ، فَقُلْتُ لِعُبَيْدِ اللَّهِ رَبِيبِ مَيْمُونَةَ زَوْجِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : أَلَمْ

[1] البخاري صحيحه ، كتاب اللباس ، باب عذاب المصورين يوم القيامة ، رقم 5951 ، الجزء رقم 7 ، الصفحة رقم 167.

[2] البخاري صحيحه ، كتاب اللباس ، باب وُطِئَ من التصاوير ، رقم 5954 ، الجزء رقم 7 ، الصفحة رقم 168.

يُخْبِرُنَا زَيْدٌ عَنِ الصُّوَرِ يَوْمَ الْأَوَّلِ ؟ فَقَالَ عُبَيْدُ اللَّهِ: أَلَمْ تَسْمَعْهُ حِينَ قَالَ : إِلَّا رَقْمًا فِي ثَوْبٍ. وَقَالَ ابْنُ وَهْبٍ : أَخْبَرَنَا عَمْرٌو ، هُوَ ابْنُ الْحَارِثِ، حَدَّثَهُ بُكَيْرٌ ، حَدَّثَهُ بُسْرٌ ، حَدَّثَهُ زَيْدٌ ، حَدَّثَهُ أَبُو طَلْحَةَ ، عَنِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ "[1].

_"حَدَّثَنَا قُتَيْبَةُ بْنُ سَعِيدٍ ، حَدَّثَنَا لَيْثٌ ، عَنْ بُكَيْرٍ ، عَنْ بُسْرِ بْنِ سَعِيدٍ ، عَنْ زَيْدِ بْنِ خَالِدٍ، عَنْ أَبِي طَلْحَةَ صَاحِبِ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، أَنَّهُ قَالَ : إِنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ : "إِنَّ الْمَلَائِكَةَ لَا تَدْخُلُ بَيْتًا فِيهِ صُورَةٌ ". قَالَ بُسْرٌ : ثُمَّ اشْتَكَى زَيْدٌ بَعْدُ فَعُدْنَاهُ فَإِذَا عَلَى بَابِهِ سِتْرٌ فِيهِ صُورَةٌ، قَالَ : فَقُلْتُ لِعُبَيْدِ اللَّهِ الْخَوْلَانِيِّ رَبِيبِ مَيْمُونَةَ زَوْجِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : أَلَمْ يُخْبِرْنَا زَيْدٌ عَنِ الصُّوَرِ يَوْمَ الْأَوَّلِ ؟ فَقَالَ عُبَيْدُ اللَّهِ : أَلَمْ تَسْمَعْهُ حِينَ قَالَ : إِلَّا رَقْمًا فِي ثَوْبٍ " [2].

أما المجموعة الثالثة فلقد أباحت التصوير وذلك برسم الأشجار والجبال وما إلى ذلك التي لا توجد فيها روح :

_"قَالَ مُسْلِمٌ : قَرَأْتُ عَلَى نَصْرِ بْنِ عَلِيٍّ الْجَهْضَمِيِّ ، عَنْ عَبْدِ الْأَعْلَى بْنِ عَبْدِ الْأَعْلَى ، حَدَّثَنَا يَحْيَى بْنُ أَبِي إِسْحَاقَ ، عَنْ سَعِيدِ بْنِ أَبِي الْحَسَنِ ، قَالَ : جَاءَ رَجُلٌ إِلَى ابْنِ عَبَّاسٍ ، فَقَالَ : إِنِّي رَجُلٌ أُصَوِّرُ هَذِهِ الصُّوَرَ فَأَفْتِنِي فِيهَا. فَقَالَ لَهُ : ادْنُ مِنِّي. فَدَنَا مِنْهُ، ثُمَّ قَالَ : ادْنُ مِنِّي. فَدَنَا حَتَّى وَضَعَ يَدَهُ عَلَى رَأْسِهِ، قَالَ : أُنَبِّئُكَ بِمَا سَمِعْتُ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ : "كُلُّ مُصَوِّرٍ فِي النَّارِ يَجْعَلُ لَهُ بِكُلِّ

2 البخاري صحيحه ، كتاب اللباس ، باب من كره القعود على الصور ، رقم 5958 ، الجزء رقم 7 ، الصفحة رقم 168.

[2] مسلم صحيحه ، كتاب اللباس والزينة ، باب تحريم تصوير صورة الحيوان ، رقم 2106 ، الجزء رقم 6 ، الصفحة رقم 157.

صُورَةٍ صَوَّرَهَا نَفْسًا فَتُعَذِّبُهُ فِي جَهَنَّمَ. وَقَالَ : "إِنْ كُنْتَ لَا بُدَّ فَاعِلًا فَاصْنَعِ الشَّجَرَ وَمَا لَا نَفْسَ لَهُ ". فَأَقَرَّ بِهِ نَصْرُ بْنُ عَلِيٍّ "[1] .

_"حَدَّثَنَا عَبْدُ الْأَعْلَى بْنُ عَبْدِ الْأَعْلَى ، عَنْ يَحْيَى - يَعْنِي ابْنَ أَبِي إِسْحَاقَ - عَنْ سَعِيدِ بْنِ أَبِي الْحَسَنِ ، قَالَ : جَاءَ رَجُلٌ إِلَى ابْنِ عَبَّاسٍ فَقَالَ : يَا ابْنَ عَبَّاسٍ، إِنِّي رَجُلٌ أُصَوِّرُ هَذِهِ الصُّوَرَ، وَأَصْنَعُ هَذِهِ الصُّوَرَ، فَأَفْتِنِي فِيهَا ؟ قَالَ : ادْنُ مِنِّي. فَدَنَا مِنْهُ، فَقَالَ : ادْنُ مِنِّي، حَتَّى وَضَعَ يَدَهُ عَلَى رَأْسِهِ، قَالَ : أُنَبِّئُكَ بِمَا سَمِعْتُ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ؟ سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ : "كُلُّ مُصَوِّرٍ فِي النَّارِ، يُجْعَلُ لَهُ بِكُلِّ صُورَةٍ صَوَّرَهَا نَفْسٌ تُعَذِّبُهُ فِي جَهَنَّمَ ". فَإِنْ كُنْتَ لَا بُدَّ فَاعِلًا، فَاجْعَلِ الشَّجَرَ، وَمَا لَا نَفْسَ لَهُ "[2] .

فإختلفت الأحاديث في ما بينها، وعدم وجود أي آية تدل على تحريم التصوير في القرآن الكريم يدعو بالقول بكراهيته في الإسلام بحيث تسمح بوجود الصور في أماكن غرضها نفعي تنفي صفة التبجيل التي قادت الناس قديما إلى الشرك بالله .

وفي هذا الصدد نجد سيدنا عمر بن الخطاب ﷺ أنه قطع الشجرة التي بايع هو وأصحابه النبي ﷺ لأنه رأى من تعظيم المسلمين لها خشية أن تكون فتنة لهم.

وإن إتخاذ النبي ﷺ موقفه من التصوير لم يكن متأثرا باليهودية بل نبع من صميم الرسالة، كما ذهب بعض المستشرقين وعلماء الآثار الإسلامية وذلك لأن الديانة اليهودية

[1] مسلم صحيحه ، كتاب اللباس والزينة ، باب تحريم تصوير صورة الحيوان ، رقم 2110 ، الجزء رقم 6 ، الصفحة رقم 161.

[2] أحمد مسنده ، ومن مسند بني هاشم ، مسند عبد الله بن العباس ، رقم 2810 ، الجزء رقم 5 ، الصفحة رقم 23.

لا تحرم صناعة التماثيل بل حرمت عبادتها، ويدلنا على ذلك القرآن الكريم وآيات التوراة والآثار التي عثر عليها[1] .

فتشير سورة سبأ إلى التماثيل التي كانت تصنع لسليمان من خلال الآية الكريمة : " يَعۡمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَٰرِيبَ وَتَمَٰثِيلَ وَجِفَانٖ كَٱلۡجَوَابِ وَقُدُورٖ رَّاسِيَٰتٍۚ ٱعۡمَلُوٓاْ ءَالَ دَاوُۥدَ شُكۡرٗاۚ وَقَلِيلٞ مِّنۡ عِبَادِيَ ٱلشَّكُورُ ١٣ " [2]

"أما آيات التوراة فهي كثيرة نجدها في سفر الخروج وسفر اللاويين وسفر تثنية الاشتراع ويفهم منها جميعا التحريم خاص بالعبادة ونذكر منها (لا تصنعوا لكم أوثان ولا تقيموا لكم تمثالا منحوتا أو نصبا ولا تجعلوا في ارضكم حجرا مصور لتسجدوا له لأنيأنا الرب إلهكم).وقد ذكر أن موسى رسم الكاروبيم في قبة الشهادة وصنع حية من نحاس وأن سليمان زين المعبد بتماثيل وأسود "[3] .

ونجد معبد في نورا (عين دوق) بالقرب من تل السلطان والذي يرجع إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادي، به فسيفساء تمثل المجموعة الفلكية ، ورسم لقصة دانيال في جب الأسد. وكل هذا عبارة عن آثار يهودية. وذكر لنا بنيامين التطيلي في نافار بإسبانيا الذي زار القسطنطينية ومصر و بلاد الجزيرة وإيران في القرن الثاني عشر ميلادي أنه رأى بقرية الكفل جنوب الحلة بالعراق صورتين في ضريح النبي حزقيال إحداهما تمثله والأخرى للملك يهوياقيم ، وقال إنهما صورتان كبيرتا الحجم ، وأن القمر مزار للهود من مختلف

[1] الدكتور جمال محمد محرز , التصوير الإسلامي ومدارسه , وزارة الثقافة والإرشاد القومي , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر , 15 مايو 1962 , الصفحة 8 ، (بتصرف).

[2] سورة سبأ ، الآية 13.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة 9.

البلاد.ومن كل هذا يتضح أن الديانة اليهودية لم تحرم التصوير، وكان هذا الرأي معروفا في صدر الإسلام وذلك عند تفسير أبي العالية للآية الكريمة السابق ذكرها من سورة سبأ.

ونجد أن الإسلام أثر في المسيحية بحيث أن المذهب (أيكونوكلاسم) الذي وضعه ليو الثالث في الإمبراطورية البيزنطية في القرن الثاني الهجري الموافق للثامن الميلادي الذي حرم فيه عبادة القديسين وتماثيلهم التي كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحيين، وعندما لم تنفذ تعاليمه أمر بتحطيم التحف الفنية. غير أنه ألغي القرار وذلك بسبب مجمع نيقية الذي عقد في عام 787م[1] .

وكل المواقف التي ذكرت حول موقف الاسلام من التصوير فإنه كان له أثر في طبيعة التصوير الإسلامي، ونلاحظ ذلك في الامور التالية:

"- عدم إستخدام التصوير لنشر التعاليم الدينية كالمسيحية مثلا، وخلو المصاحف وأثاث المساجد من الصور والرسوم.

- الإقتصار على تزيين المؤلفات الأدبية والعلمية والتاريخية بالصور التي توضح حوادثها وتشرح قصصها، وبذلك إختفى ميدانان هامان من الميادين الفنية، وهما فن اللوحات، وعمل التماثيل.

- تعرض كثير من المخطوطات المصورة للتشويه بنزع الصفحات المصورة فيه أو بطمس وجوه الأشخاص المرسومين في الصور بالألوان، أو رسم نباتات فوقها ".[2]

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 10_11 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 11_12.

2_نشأة التصوير الإسلامي:

" عرف العرب التصوير قبل الإسلام وعرفوه في الإسلام. أما معرفتهم له قبل الإسلام فهذا ما يخبرنا به الازرق في كتاب فتوح مكة يذكي يذكروا انه جدران الكعبة كانت مزينه برسوم منها رسم ابراهيم يستقسمون بالازلام واخر يمثل مريم و في حجرها عيسى. و عند دخول النبي ﷺ أمر بتحطيم التماثيل ومحو الصور."[1] وأما عن استمرار الرسم بعد الإسلام فكان موجود في بعض بيوت مكة في أوائل الإسلام ، وذلك من خلال الحديث الذي يقول: " حَدَّثَنَا مُوسَى ، حَدَّثَنَا عَبْدُ الْوَاحِدِ ، حَدَّثَنَا عُمَارَةُ ، حَدَّثَنَا أَبُو زُرْعَةَ ، قَالَ : دَخَلْتُ مَعَ أَبِي هُرَيْرَةَ دَارًا بِالْمَدِينَةِ، فَرَأَى أَعْلَاهَا مُصَوِّرًا يُصَوِّرُ، قَالَ : سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ" : وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ ذَهَبَ يَخْلُقُ كَخَلْقِي، فَلْيَخْلُقُوا حَبَّةً، وَلْيَخْلُقُوا ذَرَّةً ." ثُمَّ دَعَا بِتَوْرٍ مِنْ مَاءٍ، فَغَسَلَ يَدَيْهِ حَتَّى بَلَغَ إِبْطَهُ، فَقُلْتُ : يَا أَبَا هُرَيْرَةَ، أَشَيْءٌ سَمِعْتَهُ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ؟ قَالَ : مُنْتَهَى الْحِلْيَةِ "[2]

والمفروض ذكره هو عدم وصول أمثلة عن هذا النشاط الفني سواء عند دخول الإسلام أو قبله للوقوف عنده واستنتاج طبيعته ومعرفة ان كان هذا التصوير نابع من شخصية العرب أنفسهم أم هو إقتباس من دول أوحضارات أخرى ومع ذلك فإن الرسوم الإسلامية التي أكتشفت تدل على أن العرب كان إعتمادهم في التصوير على الحضارات السابقة وعلى الفنانين من أهل البلاد المفتوحة. فالذي وجد يعتبر نموذجا وإستمرارا لما كان مطبق قبل الفتح الإسلامي، لذا نشاهد نتاج العراق وإيران شديد الصلة بالتصوير الساساني،

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 13.

[2] البخاري صحيحه ، كتاب اللباس، باب نقض الصور ، رقم 5953 ، الجزء رقم 7 ، الصفحة رقم 167.

وكذلك الذي بالشام يرتبطوا بالتصوير الهيلينسى والبيزنطيين ، وأيضا في مصر مثال التصوير القبطي [1] .

فإذا كان للعرب أسلوب خاص بهم لظهر في هذه الدول ولطبق فيها من قبل فنانين.

ومن أهم الفنون التي كانت تتكون منها الإمبراطورية الإسلامية هو الفن الساساني و الفن البيزنطي ومن هذين الفنين أخذ العرب بعض العناصر وإستعاروا بعض الأساليب ودمجوها ببعضها ووجهوها لإتجاه جديد كليا. وهكذا نشأ الفن الإسلامي، وإن كان خليط بين الفن البيزنطي والسيستاني إلا أن له ذوق خاص.

وعند العرب لم يكن الإعتماد على الفنانين الموجودين في البلاد التي فتحوها سواء الذي إعتنقوا الإسلام أو للذين بقوا على دينهم في نشأة التصوير الإسلامي. بل هناك عوامل أخرى منها النقل والإقتباس من الآثار السابقة.[2]

" لقي العرب كثيرا من الأثار المصورة والمخطوطات التي زينت صفحاتها برسومات ويظهر لنا ذلك في المصادر العربية وها هو (البحتري) يصف الرسوم التي زينت إيوان كسرى بالمدائن فقال:

فإذا ما رأيت صورة انطا كية إرتعت بين روم وفـرس

و المنايا موائل و أنوشروان يزجي الصفوف تحت الدرفس

في إخضرار من اللباس على أصفـــــــــــــــر يختال في صبيغـــة ورس

و عراك الرجال بين يديه في خفوت منهم وأغماص جرس

[1] الدكتور جمال محمد محرز ، مرجع سابق ، الصفحة 13_14 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 14_15، (بتصرف).

من مشيح يهوي بعامل رمح ومليح من السنان بتـــرس

تصف العين أنهم جد أحيـــــــــــــاء لهم بينهم إشارة خــرص

يغتلي فيهم إرتيابي حتى تتقراهم يداي بلمـــس"[1]

" هذا وقد وصلت إلينا رسوم ترجع إلى العصر الساساني منها رسم لمعركة حربية في أحد منازل مدينة دورا, ولعله يمثل موقعة الرهابين هرمز وفالريان ومنها كذلك رسوم أخرى في دمغان بأفغانستان. ومما يندرج تحت التصوير الساساني هو التصوير المانوي. إذ دعا ماني صاحب المذهب الديني المنسوب إليه إلى تزيين الكتب بالصور والرسومات كوسيلة لنشر التعاليم الدينية. وكان ماني نفسه من أشهر المصورين والذي عرف من قبل المؤرخين والذي صار على منواله تلاميذه والذين كانوا على درجة كبيره في إتقان أعمالهم إذ إيستعملوا فيها الذهب والفضة. بحيث يروي أنه عندما أحرقت كتبهم في بغداد عام 923 ميلادي. سالت منها الذهب والفضة"[2] .

هذا إضافة إلى الفن البيزنطي وهو أيضا شوهد من قبل العرب والمسلمين وذلك من خلال الرسومات الجدارية واللوحات الموجودة في كنائسهم والمخطوطات المصورة وأمر الخلفاء نحو القسطنطينية والولايات البيزنطية بإرسال البعوث لجمع المخطوطات الإغريقية لترجمتها وإشتغل عليها مسلمون ومسيحيون ومن من قام بترجمة الكتب في عصر المأمون الحجاج ابن مطر وابن البطريق ،وسلم صاحب بيت الحكمة. وحنين بن إسحق. ومن

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 15_16.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 16_17.

الذين إشتهروا في هذا العهد ثابت بن قرة وأيوب شرمني بن يوسف. وأبو عثمان الدمشقي. وتعتبر هذه المخطوطات التي فيها صور ورسومات مصدر إعتمد عليه العرب و المسلمون[1] .

" وهذا ما تدلنا عليه الصور الإسلامية الأولى إذ يتضح فيها التأثر الفن الساساني والبيزنطي سواء أكانت رسوم جدارية أم صور في مخطوطات. ومما يؤسف له أن أقدم المخطوطات العربية التي وصلت إلينا ترجع إلى أواخر القرن السادس الهجري الموافق الثاني عشر ميلادي بالرغم من الإشارات التي تصادفنا في المراجع العربية عن وجود مخطوطات عربية مصوره في القرن الثاني الهجري الموافق للثامن ميلادي. فنحن نعرف مثلا أن الأفشين قائد جند الخليفة المعتصم العباسي كانت عنده مخطوطات مصورة وكانت إحدى أسباب محاكمته. كما نعرف من هذه المحاكمة أن محمد بن عبد الملك الزيات أحد قضاته كانت عنده كتب مصورة منها كتاب كليلة ودمنة وكتاب مزدك.بل نعلم من مقدمة ابن المقفع في كتاب كليلة ودمنة أنه كان مزوقا بالصور والرسوم"[2] .

فبهذه المخطوطات - إن وجدت مبكرا- بها نحدد العلاقة التي كانت قائمة بين التصوير الإسلامي والتصوير البيزنطي والساساني. وإلى أي مدى إعتمد المسلمون عليها في تنشئة التصوير الإسلامي.

" غير أن هذا النقص تسده الرسوم الجدارية الإسلامية, فقد وصلت إلينا رسوم من القرن الثاني الهجري الموافق الثامن ميلادي ونجدها في قصور الخلفاء ببادية الشام. وأخرى من القرن الثالث الهجري الموافق التاسع ميلادي وقد عثر عليها في قصور سامرا وفي حمام

[1] المرجع نفسه , الصفحة 17 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 17 , 18.

فاطمي بجهه أبي السعود. ومن الملاحظ أن الأساليب تختلف فيما بينها إذ الأولى تتأثر برسوم قصيره متعلقة بالفن الهيلينستي وأما الأخرى فتسير على خطوات الفن الساساني.حتى وإن كانت هذه الفروق واضحة في الإنتاج المبكر, إلا أنها لا تلبث تختفي بمرور الوقت وتخضع لتقاليد فنية واحدة.ويتمثل لنا هذا بوضوح في صور القرن السادس والسابع الهجري الموافق لي الثاني عشر والثالث عشر الميلادي"[1] .

وهذا راجع إلى خضوع العالم الإسلامي لحكومة واحدا وإلى عمل الفنانين في مقر الخلافة للإنتقال بسهولة من مكان إلى آخر, وهذا نتج عنه تشابه كبير لدرجة عدم التمييز بين مركز فني وآخر[2] .

3_مدارس التصوير في الفن الإسلامي:

أولا: المدرسة العربية

" هي تلك المدرسة التي ذاعت أساليبها وانتشرت مراكزها في المنطقة العربية من العالم الإسلامي التي تمتد من العراق على الخليج الفارسي إلى الأندلس المطلة على المحيط الأطلسي والتي يربط بينها جميعا وحدة الجنس واللغة، فشعوبها تنتمي إلى الجنس السامي ولغتها العربية فضلا عما هنالك من روابط اخرى"[3] .

ومراكزها الفنية هي دمشق وبغداد والموصل وقرطبة والقاهرة وغرناطة و تعتبر من أوسع المدارس في العالم الإسلامي وأقدمها حيث ترجع الآثار التي وجدت الى القرن الثاني الهجري

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 18_19.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 19 ، (بتصرف).

[3] الدكتور جمال محمد محرز: التصوير الإسلامي ومدارسه ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 15 مايو 1962 ، الصفحة 21.

الموافق للثامن ميلادي. ولكن بعد سقوط العراق في أيدي المغول في منتصف القرن السابع الهجري الموافق للثالث عشر الميلادي قطعت كل العلاقات بالمدرسة العربية واتبعت مراكز العراق الفنية اساليب اخرى يخالف ما كان سائدا من قبل.

وفي بداية المدرسة العربية لم يكن لهم أسلوب موحد نظرا لتمسك كل منطقة بأساليبها وعدم توفر الوقت الكافي لنشر مقومات المدرسة في تلك المنطقة[1] .

" فمثلا نجد الرسوم الجدارية الاسلامية الاموية من القرن الثاني هجري الموافق لـ الثامن ميلادي تختلف اختلافا واضحا عن الرسومات العباسية بالعراق من القرن الثالث الهجري الموافق للتاسع ميلادي وما عاصرها في خارج العراق كالرسوم الجدارية الفاطمية والامويه الغربية بالأندلس. فأولى هذه الرسوم متأثرة إلى درجة بعيدة جدا بالأسلوب الهيلينستي الذي كان منتشرا في الشام قبل الفتح الاسلامي، اما الاخرى فيسود فيها طابع واحد وهو الطابع الإيراني"[2].

1)التصوير الطولوني والإخشيدي:

من أقدم أمثلة التصوير في المخطوطات من المدرسة العربية راجعة إلى العهدين الطولوني والإخشيدي ، وهي جملة من الصور على ورق بردي تم العثور عليها بمدينة الأشمونين بمصر ، وتوجد حاليا بالمكتبة الأهلية بقيينا.

فمن خلال نوع الخط المدون على هذه الرسومات إضافة إلى الزخرفة تمكن المحللون من إنساب هذه الصور إلى هذين العصرين.

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 21_22 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 22.

"وبعض هذه الرسوم يتعلق على ما يظهر بمؤلف عن النبات إذ يمثل شجرة مورقة تحمل ثمارا بطريقة بدائية مهذبة لأننا نشاهدها معلقة في الهواء بين الأوراق أحيانا ، وكذلك أوراقها لا تبدو طبيعية بالنسبة لوضعها من الأغصان وعن يمين الشجرة وعن شمالها مرتفعان مدرجان زخرف كل مدرج منهما برسوم على شكل حرف (s) الإفرنجي على النحو الذي نجده في العصر الطولوني"[1] .

وهناك ورقة أخرى مرسوم عليها رجل ذو لحية كثيفة وبجانبه محددة موزعة إلى أشكال هندسية تتغلغلها زخارف ذي شكل حلزوني الشبيهة بالزخارف الطولونية ، وفي بعض الأقسام الأخرى ورقة على شكل قلب ذي ثلاث فصوص ، وعلى جانبيها الأيمن والأيسر ورقة تسمى بشوكة اليهود وهي نوع من التوريق ذات طابع حلزوني ، ونجد مثال على ذالك في باطن عقد بالرواق الشمالي الشرقي لمسجد إبن طولون[2] .

" ومن أهم صور هذه المجموعة رسم فارس ملتحي ، ممتطيا صهوة جواد وعلى رأسه غطاء مدبب الطرف وقد مال بنصفه العلوي إلى الأمام وقبض بيده اليسرى على درع دائري الشكل ، وباليمنى حربة منكسة إلى الأسفل في وضع الطعن ، وتحت هذا الرسم نجد كلمتي: الفرس بالصاد... . وعلى الجانب للورقة نص من القرآن "وماتوفيقي إلا بالله عليه توكلت ثم إلى الأسفل منها عبارة "الحمد لله وحده مما صور أبو تميم حيدرة" وهي الإمضاء الوحيد الذي وصلنا من هذا العصر"[3] .

---

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 23.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 23_24 ، (بتصرف).

[3] المرجع نفسه ، الصفحة 24.

واللافت للنظر أن هذه الصور رسمت على الورق مباشرة من غير تلوين سطح العمل ، والألوان المستعملة هي الأحمر والأصفر والأخضر مع تدرجاتها ، وإستخدام مثل هذه الألوان نجدها في المخطوطات القبطية . وهذا يدل على إستمرار التقاليد القبطية . والأسلوب القبطي ليس هو المؤثر الوحيد في هذا الصور ، بل هناك تأثيرات أخرى مثل الفرعوني ، الذي يستخدم الزخارف الذهبية والتي ترجع إلى أواسك آسيا وإيران كرسم المعرفة والذيل والعضلات في صورة كلب. وأيضا يوجد التأثير الحبشي. فهذه المؤثرات قد شقت طريقها في مصر قبل الفتح الإسلامي[1] .

2) التصوير الفاطمي:

ازدهر فن الرسم في الحضارة الفاطمية إذ شجع خلفاؤها على ذلك واعطوا اهتماما للرسامين. ومن بينهم القيصر وابن المعلم وبن عزيز، وقد أقام الوزير الفاطمي اليازوري مباراة في الرسمي بين كل من الرسام العراقي الملقب بالقيصر والرسام المصري ابن عزيز، فسعى كل واحد منهما للتفوق على الآخر. إذ ذكر ابن عزيز انه يستطيع ان يرسم صورة إذا رآها المشاهد ظن انها خارجه من الحائط ، فرد عليه قيصر أنا كذلك أستطيع ولكن إذا رآها المشاهد ظن أنها داخلة في الحائط ، فرسم قيصر راقصة بثياب فوق أرضية حنيه ، ولونها بالأسود فظهرت وكأنها داخلة في الحائط. وكذلك فعل ابن عزيز فرسم راقصة بثياب حمر فوق الأرضية. فأعجب بذلك اليازوري [2] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 24_25 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 26_26 ، (بتصرف).

" ومن الواضح أن كلا من المصورين إعتمد على الألوان وحدها للحصول على التأثير المطلوب. اما ما وصل إلينا من العصر الفاطمي فبضع صور ورسوم على ورق. منها واحدة تمثل جنديين بينهما شجرة رسمت أغصانها بطريقة مهذبة ، وقد وقف على بعضها طيور (الشكل 1). ويتضح في هذا الرسم التأثر بالأساوب الإيراني في رسم الوجه القمري المستدير الذي نجد له مثيلا في الرسوم الجدارية التي عثر عليها بالحمام الفاطمي، والمحفوظة الآن بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة كما نجدها أيضا على الخزف ذي البريق المعدني الفاطمي، ومن مظاهر الأثر الإيراني في هذه الصورة رسم الجنديين وبينهما شجرة"[1] .

عينة من التصوير الفاطمي: رسم جداري في كنيسة القصر الملكي (كابيلا بالتينا) في باليرمو في جزيرة صقلية جنوب إيطاليا .

نلاحظ شابين لديهما ملامح عربية وعيون واسعة وحاجبين كثيفين ، ويلبسان ثياب عربية، ويجلسان بجانب كرسي الحكم على ما يبدو ، وهو خالي منأي شخص ، ويبدو أن الشابين قريبان من الكرسي لدرجة الإلتصاق ، واحد من الجهة اليمنى والآخر من الجهة اليسرى ، وفوق الكرسي يوجد رأس قط أو نمر ، وتبدو عليه ملامح الحزن والتعاسة من خلال حواجبه الظاهرة، وحجمه أكبر من حجم رأس الرجلين , وفوق هذه العناصر يوجد قوس أو عقد إسلامي يستند على عمودين ، وعلى جانبيه ثمة شكل خماسي يحتوي على صور شخصية .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 26.

استخدم الفنان الخطوط في تحديد العناصر التي تنتشر في فضاء مربع ، وأشكال كاللؤلؤ تحيط بالأشكال. والمصور عمد إلى تأكيد الخطوط وإظهارها , والتي نراها في أشكال العيون والعمائم والزخارف الموجودة في كل من رأس القط والعقد والكرسي وباقي الأشكال الأخرى. وهذا الأخير بأسفله توجد زخرفة على شكل نجمة ثمانية الأضلاع تتضمن بداخلها نخلة.

وعلى ما يبدو أن هذا الرسم يحمل دلالات أن أحد الشابين يضع أحد يديه فوق الأخرى دلالة على الصمت أو الإستماع , والآخر رافع يده كإشارة على الكلام. وأيضا وجود زخارف على العمائم وعند الأكتاف والأكمام والعنق , وفي صفات الملابس. والألوان المستخدمة هي اللون الوردي المائل للأصفر الفاتح في تلوين الخلفية والوجوه وتلوين العمائم باللون الأخضر الفاتح , وكذا تلوين الرجلين باللون الأصفر , واللون الذهبي في تلوين الأشرطة الموجودة على الملابس , واللون الأحمر للزخارف على القوس , والتي على الكرسي [1] .

" ونلاحظ أن استخدام الخطوط على هذا النحو في طيات الملابس عند أطرافها السفلى وفي منطقة الأكمام وفي العمائم قد منح العمل بعض التجسيم والتقريب من الواقع علاوة على ذلك فإننا نلمح استخدام اللون البني الممزوج مع درجات من اللون الأحمر عن أسفل العيون عند الشابين و أسفل الأنف وفي الفم وحافة الوجه والأذن والرقبة وفي اليدين وفيما يبدو أنها محاولة جادة من قبل الرسام للتعبير عن الضوء والظل, ونلاحظ أيضا أن هناك اهتماما بسيطا بالتشريح وهذا ما نلمسه في العيون وتحديدا في الجفون وفي حركة

[1] - م . علي شريف جبر : خصائص الرسم في العصر الفاطمي ، نابو للدراسات والبحوث بي دي أف ، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة , قسم الفنون التشكيلية ، مجلة علمية محكمة ، العدد الخامس عشر ، ايلول 2016 الموافق لذي الحجة 1437 ، الصفحة 52_ 53 ، (بتصرف).

اليدين وعلى الرغم من ذلك فإن السمة العامة للعمل الفني هي الاختزال والتبسيط والطابع الزخرفي في التلوين فالرسام بشكل عام لم يتهم بالمنظور خاصة في الكرسي فخلا الرسم من العمق"[1] .

رسم جداري في كنيسة القصر الملكي (كابيلا بالتينا) في باليرمو في جزيرة صقلية جنوب إيطاليا.

3) التصوير العباسي:

يمتاز التصوير العباسي في هذه الفترة بتزيين الكتب بالصور والرسومات، إذ كانت تزين كامل الصفحة من دون إطار يحد بين الصور والموضوع الذي يوجد في تلك الصفحة وينطبق هذا على كل صفحات الكتاب.

" ومن مميزاتها أيضا رسوم الأشخاص في السحن السامية والأنوف القنى، واللحي والشوارب، و كانوا يغطون رؤوسهم بالعمائم و يلبسون ملابس فضفاضة تزينها الرسوم النباتية والهندسية. ومن الملاحظ أن المصور لم يتبع قواعد المنظور في رسم موضوعاته ،

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 53.

ولم يكن ذلك عن جهل منه ؛ لأننا نجده يستخدمها أحيانا في رسم بعض وحدات الصور كالمناضد ودرجات السلم. واستخدم بدلا منها منظور عين الطائر الذي يسمح برسم المناظر ، وكأن الإنسان يراها من أعلى ، مما يتيح رسم الوحدات واضحة غير محجوبة كلها أو جزء منها الواحدة وراء الأخرى ، ولعل تفضيل المصور لهذا المنظور يتفق وفكرته في عدم إستخدام قواعد المنظور لأن رسم وحدات الصور وفقا لهذه القواعد معناه رسمها من زاوية واحدة وفي لحظة معينة"[1] .

ونجد اللوحة (شكل 2) التي تعود ليحي بن محمود الواسطي وتاريخها هو هجري634_1237ميلادي ، و تعرف بإسم مقامات شيفر محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس.

وفي (الشكل 3) نجد كتاب البيطرة وهو من إنجاز علي بن حسن بن هبة الله والذي يرجع لتاريخ 612هجري_1224ميلادي، والمتواجد بدار الكتب بالقاهرة[2] .

عينات من التصوير العباسي :

لوحة1: تصاوير قصر الجوسق الخاقاني

تصوير جداري منفذ بالفرسكو يرجع إلى العصر العباسي حينما كانت سامرا عاصمة الخلافة العباسية (220_276 هجري).يمثل الموضوع صورة لراقصتين بملابس طويلة وكاملة , وكل واحدة منهما تحمل بأحد يديها وعاء من الخمر , وتسكب في الوعاء التي تحمله في اليد الأخرى , ويظهر الوعائين خلف رأسهما , ويرتديان التيجان والأحزمة ولهما شعر

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 30_31.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 34 ، (بتصرف).

طويل , وبينهما صحن مليء بالفواكه , ويبدوان في حالة حركة بطيئة وكأن أقدام الراقصات مقيدة .حدد الفنان الذي يعرف بإتنجهاوزن الملامح الشرقية للراقصتين وذلك من خلال الأنوف الطويلة والوجنات الثخينة وخصلات الشعر مقوسة , وأيضا بالنسبة لطيات الملابس التي تعتبر غير طبيعية .

لوحة2: نسخة من كتاب البيطرة

مخطوط علمي من كتاب البيطرة وهو من أقدم مخطوطات المدرسة العربية في العصر العباسي عام 606 هجري, من تأليف أحمد بن حسين الأحنف ببغداد. محفوظة بمتحف طوبقابي سراي (أحمد الثالث) بإستانبول.

يظهر في الصورة شخصان ممتطيان حصانين يسيران على أرض مخضرة بالنبات , ويظهر على الرجلين الملامح الآسيوية , ويرجح أنهما من الترك. وإستطاع الفنان في هذه المخطوطة أن يظهر الحركة التي نراها على الخيول والمبينة في أقدامهم. ومن المميزات البساطة في التصميم , فالصورة غير محاطة بإطار وارضيتها عبارة عن خط مستقيم , وتصميم الملابس جاء على الطابع العربي وكذلك الخيول العربية , وهناك أيضا هالة تحيط برأس كل شخصية.

لوحة 3: مخطوط من مقامات الحريري

مخطوط أدبي يرجع إلى العصر العباسي عام 634 هجري ببغداد, للمصور يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي المدون إسمه عليها , وهو أول من كتب إسمه على مصورته. محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس.

يظهر في الصورة إحتفال بدخول شهر شوال في مدينة برقعيد , يظهر رجال فوق أحصنتهم حاملين الرايات والأبواق ويرتدون عمائم , والأرضية عبارة عن خط مستقيم بها حشائش , ونلاحظ أن الخيول في حالة حركة من خلال قوائمهم الدالة على ذلك , إذ تعد الخيول عربية والملابس الفضفاضة التي تتميز بها المدرسة العربية , بالإضافة إلى عدم وجود إطار محدد للصورة[1] .

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

[1] التصوير العباسي ، موقع scivilization Love ، (بتصرف)

https://www.google.com/amp/s/civilizationlovers.wordpress.com/2012/01/30/%25D8%25AA%25D9%2588%25D9%258A%25D8%25B1%25D8%25B9%25D8%25A8%255D8%25B5%2/D8%25A7%25D8%25B3%25D9%258A/amp

كتاب «البيطرة» لمؤلفه «أحمد بن حسين بن الأحنف»، عنوان الصورة «فارسان» بغداد، عام «١٢١٠م».

لوحة 3: مخطوط من مقامات الحريري

لوحة2: نسخة من كتاب البيطرة

(شكل ٣) صورة من كتاب البيطرة — المدرسة العربية بالعراق — ٦٠٥ هـ — ١٢٠٩ م.

لوحة1: تصاوير قصر الجوسق الخاقاني

4)التصوير المملوكي:

يختلف التصوير في العصر المملوكي عن العصر السابق في بعض النواحي منها تجسيد المظهر المغولي على سحن الأشخاص , وذلك برسم العين ضيقه و مائله، وكذلك يتعلق الأمر بالشارب والذقن أيضا لديهما نفس الطريقه المغولية ، و ايضا في رسم الطبيعة فكانت هناك نباتات و اشجار مرسومه بشكل طبيعي وتكتسب طابع الحركة والحياة وذلك بعد أن كانت الرسومات مجرد خطوط متموجة متوازية أصبحنا نلاحظ أشكال هندسية غير منتظمة متجاورة ، وكان هذا يبدو غريبا من النظرة الأولى ولكن الذي كان مصورا كان طبيعيا لأن نسمات الرياح إذا هبت على سطح الماء الهادئ تشكل تلك الاشكال الهندسيه، و يزيد على ذلك الفنان فيرسم خطوط متموجة متوازية ليبعث في عمله الحياة.

وإضافة الى ذلك أن الصور أصبحت تحدد بإطار من الجهات الأربع بحيث انفصلت عن المتن أو عن المحتوى.

" وأقدم ما وصل إلينا من هذه المدرسة نسخة من كتاب دعوة الأطباء لإبن بطلان محفوظة بمكتبة إمبروز بميلان ومن عمل محمد بن قيصر السكندري في عام 672هـ_1273م. ويصل إلينا من القرن الثامن الهجري والرابع عشر الميلادي عدد لابأس به من المخطوطات المؤرخة وهي مقامات الحريري بالمكتبة الأهلية بڤينا وتاريخها 734 هـ_1334 م وهي من عمل أبي الفضل بن إسحاق (الشكل5) ، وكتاب الحيل الميكانيكية للجزري من عمل محمد بن أحمد في عام 754 هـ_ 1354م ومحفوظة بإسطنبول ، كما صور

هذا الفنان نسخة من كتاب كليلة ودمنة في نفس العام أيضا وهي محفوظة بالمكتبة البودلية باكسفورد"[1] .

ومن أبرز مصوري هذه المدرسة نجد شهاب الدين غازي ابن عبد الرحمان الدمشقي الذي قام بعمل نسخة من مقامات الحريري المتواجدة بالمتحف البريطاني ، والذي توفي عام 710هـ_1310م[2] .

عينات من التصويرالمملوكي :

لوحة 1 : مخطوط من كتاب مقامات الحريري

مخطوط أدبي يرجع إلى عصر الدولة المملوكية عام 734 هجري بمصر. محفوظ بالمكتبة الأهمية فيينا.

يظهر في الصورة أمير يجلس على العرش ويلبس ملابس بها زخارف ويضع على رأسه عمامة يتدلى منها شعره، ويجلس حوله مجموعة من الأشخاص إثنين منهم يلعبون اكروبات والآخرون يعزفون الموسيقى، ويعلوه إثنان من الملائمة يحملون رداءه الطويل ، فرسمت الشخصيات بشكل متراكم أو متزاحم. وهذه الصورة الوحيدة التي حُدت بإطار من الأرابيسك. ووظف هنا الطابع الشرقي والوجوه الآسيوية التي تشير إلى طبقة الأتراك.

لوحة 2 : مخطوط من كتاب كليلة ودمنة

[1] الدكتور جمال محمد محرز : التصوير الإسلامي ومدارسه ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر , 15 مايو 1962 ، الصفحة 40.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 37_38_41 ، (بتصرف).

مخطوط أدبي يرجع إلى العصر المملوكي عام 755 هجري، وينسب إلى المدرسة العربية بمصر وسوريا. محفوظ بالمكتبة البولدية باكسفورد.

يظهر في الصورة الأرنب والفيل مع إكتمال القمر، بحيث يخطط الأرنب في طريقة لإيقاع الفيل في مكيدة. فرسم الفنان الفيل بحجم كبير والأرنب بحجم صغير يقف فوق صخرة كبيرة، ونلاحظ الدقة والواقعية في رسم العناصر. والخلفية تتمثل في شكل شجرة وزخارف نباتية ، ورسم السماء على هيئة هلال يتوسطه قمر. والألوان المستخدمة هنا هي اللون الرمادي والبرتقالى والأصفر والأزرق والأسود والاحمر. وأيضا الصورة لم تُحَط بإطار.

<u>لوحة 3 :</u> مخطوط من كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزري

مخطوط أدبي يرجع إلى العصر المملوكي عام 715 هجري ، ينسب إلى المدرسة العربية بمصر وسوريا ، محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك . يظهر في الصورة آلات بها الساعة الفيلية التي تصدر أصوات، يعلوها طائر يزقزق وأسفله يوجد شخص يعزف الموسيقى وذلك من خلال الرموز الموسيقية التي بجانبه،فيتحكم في الأفاعى التي تأتي أسفله بلحنه. ويليها الشخص حاملا فأسا إلى السماء و يركب الفيل ويوجهه والذي هو في حالة حركة من خلال قوائمه الدالة على ذلك. وكل من الشخصين لديهما رداء أحمر، ولكن الذي في الأعلى يضع على رأسه عمامة خضراء والذي في الأسفل تحيط برأسه هالة.

وكذلك الفيل مسرج بحلاسة حمراء، والألوان المستخدمة هي اللون الرمادي والأصفر والأخضر. والصورة ليس لديها إطار يحيط بها[1] .

(شكل ٤) القرد يرمى التين إلى الفيل — المدرسة العربية — التصوير المملوكى — القرن ٨ هـ — ١٤ م — بالمكتبة الأهلية بباريس.

(شكل ٥) صورة من مقامات الحريرى — المدرسة العربية ٧٣٤ هـ — ١٣٣٤ م.

[1] التصوير المملوكي ، موقع scivilization Love ، (بتصرف).

https://civilizationlovers.wordpress.com/2012/01/30/%D8%AA%D8%B5%D9%88%D9%8A%D8%/D9%85%D9%85%D9%84%D9%88%D9%83%D9%8A/amp%-B1

لوحة 1 : مخطوط من كتاب مقامات الحريري

لوحة 2 : مخطوط من كتاب كليلة ودمنة

لوحة 3 : مخطوط من كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزري

5)التصوير الأندلسي:

ازدهر التصوير في الأندلس، فزينت كل من صفحات المخطوطات بالرسوم وكذلك جدارات القصور والحمامات.

وقد ذكر لنا الضبي في كتابه (بغية الملتمس) أن الوزير الشاعر حسان بن مالك بن أبي عبدة وزير المنصورين أبي عامر ألف ونسخ وصور كتاب من تأليفه في مدة أسبوع وقدمه هدية للمنصور وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على المكانة الاجتماعية الرفيعة التي كانت للمصورين في ذلك العهد.

وهناك ثلاث مخطوطات وجدت في هذا العصر: الاولى من القرن السادس الهجري الموافق للثاني عشر ميلادي و تتعلق بالاعشاب الطبية متواجدة بالمكتبة الأهلية في باريس. والثانية في القرن الثامن الهجري الموافق الرابع عشر الميلادي وتتعلق بقصة غرام متواجد في مكتبه الفاتيكان. والثالثة من القرن العاشر الهجري الموافق للسادس عشر الميلادي وهي لكتاب سلوان المطاع في عدوان الاتباع والتي ترجع لابن ظفر الصقلي متواجدة في الإسكوريال. والرسوم الجدارية الأندلسية المعاصرة تشبه إلى حد ما الصور في العصر العباسي، ويظهر ذلك في رأس سيدة على جدار إحدى ممرات سور مدينة الزهراء، إذ يعتبر وجه هذه السيدة من النوع المستدير الذي يوجد في رسوم سامرا والحمام الفاطمي. وبالرجوع إلى المخطوطة المتواجدة في مكتبة الفاتيكان.

" و تحكي هذه المخطوطة عن قصة حب بين شاب يدعى بياض وفاة تسمى رياض، وبياض هذا من أسرة كريمة في دمشق. ساح في البلاد وقابل فتاة على شاطئ نهر يسمى طرطر،

حيث وقع في حبها وهام بها وصادف من العذاب والحرمان ما يصادف المحبين عادة (الشكل 6) "[1].

والملاحظ في هذه الصورة التي تمثل المخطوطة انها تسير على القواعد التي كانت موجودة في العصر المملوكي مع بعض الاختلاف والتي من بينها رسوم العماره. والتي تمثل العماره الاندلسيه وخصائصها، وأيضا وجوه الاشخاص لا تطابق العصر المملوكي بحيث لا يظهر فيها الطابع المغولي والذي تكون فيه العين ضيقة ومائلة، وكذلك بالنسبة للشارب والذقن. اما مخطوط سلوان المطاع في عدوان الاتباع فإن أساليبها لا تعتبر عربية، فلا تكوين الموضوعات ولا التلوين يخضع للقواعد التقليدية العربية، إذ نجد فيها إحترام قواعد المنظور واستخدام الضوء والظل والألوان المائية بدلا من الألوان المعدنية. وتعالج موضوعات إسلامية ومسيحية[2].

" ويمكننا نسبة هذه المخطوطة إلى أحد المصورين المدجنين الذين وقعوا تحت الأساليب الغربية، والمدجنون هؤلاء هم المسلمون الذين ظلوا في مدنهم بعد أن إستردها المسيحيون وخدموا الحكام الإسبان ، وذكرت لنا المصادر أسماء بعض هؤلاء المدجنين ، فمنهم مثلا المصور يسمى المنستير، وقد إرتد هذا عن الإسلام عام 1460م ، وساهم في عمل قوطية الطابع بكاتدرائية طليطلة.وبالرغم من أن بعض الفنانين المسلمين قد تأثروا بالأساليب الغربية ، إلا أن الأساليب العربية بقيت متواجدة حتى بعد زوال الحكم الإسلامي عن

[1] الدكتور جمال محمد محرز , التصوير الإسلامي ومدارسه , وزارة الثقافة والإرشاد القومي , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر , 15 مايو 1962 , الصفحة 43.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 41_42_43_44_45 ، (بتصرف).

الأندلس والتي أثرت على بعض الفنانين المسيحيين ، كما توضح الرسوم على المخطوطات الإسبانية والتي هي من عمل المستعربين"[1] .

صورة بياض مع النسوة في الدار وقد دفعن إليه كتاب رياض

الشكل 6

ثانيا: المدرسة الإيرانية

سقطت بغداد بعد استيلاء المغول على العراق عام 656 هجري الموافق ل 1258 ميلادي. وكان الأثر الكبير على التصوير الإيراني، ذلك التصوير الذي تأثر بأساليب المدرسة العربية بحيث إيران كانت جزءا من الامبراطورية الاسلامية والتي كانت عاصمتها بغداد. والواقع ان التصوير الايراني الحق لم يبدأ إلا مع المغول الذين تنسب إليهم مدرسة التصوير التي شهدتها ايران ابتداء من مطلع القرن الرابع عشر الميلادي. " وتمدنا المدرسة الايرانية بالكثير من المخطوطات المصورة و تعطينا فكره كامل عن تطور التصوير

[1] المرجع نفسه, الصفحة 45.

الإسلامي منذ بدايته حتى نهايته قبل أن يتأثر بالأساليب الأوروبية التي أفسدته ومحت شخصيته وذلك أمر لم تيسره لنا المدرسة العربية"[1] .

1)التصوير المغولي:

من أسباب ظهور التصوير المغولي هو تأثر مصوروه بالتصوير الصيني وإقتباسهم صفة جديدة في التعبير، وأيضا إصطحاب مجموعة من الفنانين الصينيين والذي كان لهم الدور الهام في تطوير التصوير من خلال تعليمه للمسلمين والذي يتضمن أساليب جديدة ومثل عليا.

وايضا مجموعة من الصور التي اتبعوا نهجها المصورون لإرضاء الحكام، والذي ساعد في إنتشار القواعد الفنية الصينية هو بعد سقوط الامبراطورية الصينية على يد المغول في القرن الثالث عشر الميلادي الموافق للسابع هجري. وبذلك اصبح كل من شرق آسيا وغربها تحت سيطرتهم.

فأصبح الفرق شاسع في التصوير الايراني بين القرن الثالث عشر الميلادي والقرن الرابع عشر الميلادي. وجاء المغول بنظرة جديدة وهي رسم الاشخاص والجبال والمياه بشكل يحاكي الطبيعة إلى درجة كبيرة .

" وظهرت عناصر جديدة أقتبست عن التصوير الصيني كالسحاب الصيني و زهره اللوتس والحيوانات الخرافيه العنقاء والتنين. ومن مظاهر الاختلاف الواضحة سحن الأشخاص إذ إختفت السحن السامية والقمرية وحلت محلها السحنة المغولية بعيونها اللوزية الشكل

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 46.

الضيقة المائلة ، والذقن والشارب المغوليان. وتغيرت الملابس فأصبحنا نشاهد الملابس المغولية المطرزة بالأزهار والسحاب الصيني و الحيوانات الخرافية ، وظهرت أنواع عدة من أغطية رؤوس السيدات والرجال وكلها غريبة وكأنها القلنسوات والقبعات. كذلك أستبدلت الخيول العربية بالخيول المغولية" [1] .

والصفات المميزة للتصوير المغولي لم تظهر منذ البداية لأن التقاليد السابقة هي التي كانت مهيمنة، والتاثيرات الصينية كانت لا تزال في مرحلتها التمهيدية. فكان لابد من مرور فترة من الزمن لكي يستطيع المصورون أن يستوعبوا الأساليب الجديدة ويمزجونها بأساليبهم، ويظهر هذا الأثر في المخطوطات التي ترجع الى القرن الرابع عشر الميلادي حيث يظهر فيها كلا الأسلوبين معا. ومن بين المخطوطات التي تبين لنا ذلك هي مخطوطة جامع التواريخ لرشيد الدين الموجودة والمنقسمة في كل من الجمعية الآسيوية في لندن وجامعة أدنبرة، وترجع إلى تاريخ 1306- 1314 ميلادي.(الشكل 7).

" وكان رشيد الدين هذا طبيبا في شبابه إلا أنه إشتغل بالسياسة ووصل إلى مرتبة الوزراء وأصبح مؤرخ البلاط في عصر غازان والجايتو ، وقد أسس ضاحية بالقرب من تبريز سماها الرشيدية نسبة إليه وأحضر إليها الخطاطين والمصورين وغيرهم من جميع البلاد ومن الهند والصين أيضا" [2] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 48.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 49_50.

وتوجد مخطوطات أخرى تتبع نفس طريقة الجمع بين الأسلوبين القديم والجديد منها مخطوطة من كتاب الآثار الباقية للبيروتي ، ومخطوطة من كتاب منافع الحيوان لإبن بختيشوع في مكتبة مورجان بنيويورك.

وبعد ذلك تأتي مرحلة المزج بين الأسلوبين المغولي والصيني، وهذا الأخير يأخذ مكان ذاتيا في العمل الفني ويكتسب صفة محسوسة في الصور. وأصبحت هذه الصفة معتادا عليها، فبمرور الوقت أصبح المصورون بمقدورهم أن يمزجوها بما إعتادوا عليه.

" ولقد ظهر من بينهم في عهد أبي سعيد فنان موهوب إسمه أحمد موسى إستطاع بما أوتي من مهارة فنية وذوق أن يخلق الأسلوب المغولي الواضح المتميز. وينسب إلى هذا الفنان صور مخطوطة من كتاب كليلة ودمنة محفوظة بمكتبة طويقا بوسراي بإستنبول وصورها من أبدع ما أنتج في هذا العصر ، ويتبين فيها المحاولات الذي بذلها المصور لتجسيم الأشياء وإستخدام الضوء والظل وإتباع قواعد المنظور" [1] .

ومن تلاميذ الفنان احمد موسى هو المصور شمس الدين صاحب صور (شاهنامة ديموت)، والتي تظهر فيها خصائص التصوير المغولي، ومن تلاميذ شمس الدين هو عبد الحي الذي ظهر في بغداد وهو أستاذ المصور جنيد نقاش [2] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 50.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 46_47_48_49_50_51 ، (بتصرف).

(شكل ٧) صورة من جامع التواريخ لرشيد الدين — المدرسة الإيرانية — القرن ٨ هـ — ١٤ م .

2)التصوير التيموري:

في هذه المرحلة أصبحنا نلاحظ تصوير الأشجار والحدائق المزهرة والأرض الواسعة المزينة بالنباتات والأزهار والتلال الإسفنجية، واستعمال أساليب التهذيب والاتقان في العمل والكمال، وذلك راجع إلى عناية العائلة التيمورية بالفنون وتقديرهم للفنانين، وإهتموا أيضا بفنون الكتاب والحرص على تزيينها، وحرص كل أمير من أمراء ولايات إيران أن ينفرد عن الأمير الآخر من خلال تجميل بلاطه بالصور القيمة والإستحواذ على أفضل الفنانين لتزيين المخطوطات. والفنانين أنفسهم يتدربون ليزيدوا في خبرتهم ليتحصلوا على رضا الأمراء.

ومن الأسباب التي ساهمت في التطور الفني هو البعثات الدبلوماسية بين ايران والصين والتي كان يصطحب فيها المصورون، فكانت لهم فرصة الإطلاع على الآثار الصينية

ومشاهدة ما لم يستطع نقله إلى إيران وأيضا ساعدت هذه الزيارات على كشف أسرار النتاجات الفنية الصينية، إذ كانت الصور الصينية تقدر تقديرا عظيما في بلاد تيمور. ومن بين الذين صاحبوا البعثات هو غياث الدين خليل الذي ذهب في بعثة شاه رخ في عام 1419 ميلادي. ومن أهم المراكز الفنية في هذا العصر سمرقند وهراة.

" وأهم صفات هذا العصر الولوع بتمثيل فصل الربيع بأشجاره المورقة وأزهاره المتفتحة وحشائشه اليانعة ورسم الجبال والمرتفعات على شكل الإسفنج (الشكل 8) ومنها العناية برسوم العمائر ونقوشها وزخرفتها والنجاح في حفظ النسبة بينها وبين الأشخاص الظاهرين بجوارها أو بداخلها ، وكذلك إستخدام الألوان الساطعة الزاهية والتوفيق في الجمع بينها جمعا لا ينفر منه الذوق بالرغم مما قد يوجد بينها من تنافر" [1] .

ومن خصائص رسوم هذه المدرسة الجمود الذي يظهر على رسوم الشخوص في كل من مواقفهم وحركاتهم ، وهذا الجمود أصبح يُرى حتى في مناظر المعارك الحربية ، وكأنه مجرد حركات إستعراضية ، بعد أن كنا نرى العنف في القتال في العصر المغولي. وتوجد هذه المميزات في صور مدرسة هراة خلال النصف الأول من القرن الخامس عشر ميلادي. وبالنسبة للنصف الثاني من نفس القرن فقد كان ثمة تطور وتقدم ملموس وذلك راجع إلى المصور كمال الدين بهزاد الذي تمكن من أن يخطو بالتصوير التيموري إلى الأمام. فبهزاد إتبع طريق سلفه أحمد موسى في العصر المغولي والذي أُعتبر عهده مرحلة هامة ، فكذلك

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 53_55.

كمال الدين أعتبر عهده مرحلة جديدة عن ما سبقها لدرجة أنه يمكن القول أن فترته تعد موسم آخر من العصر التيموري[1] .

(شكل ٨) مجنون ليلى يبكى على قبرها — المدرسة الإيرانية — القرن ٩ هـ — ١٥ م .

3)بهزاد ومدرسته:

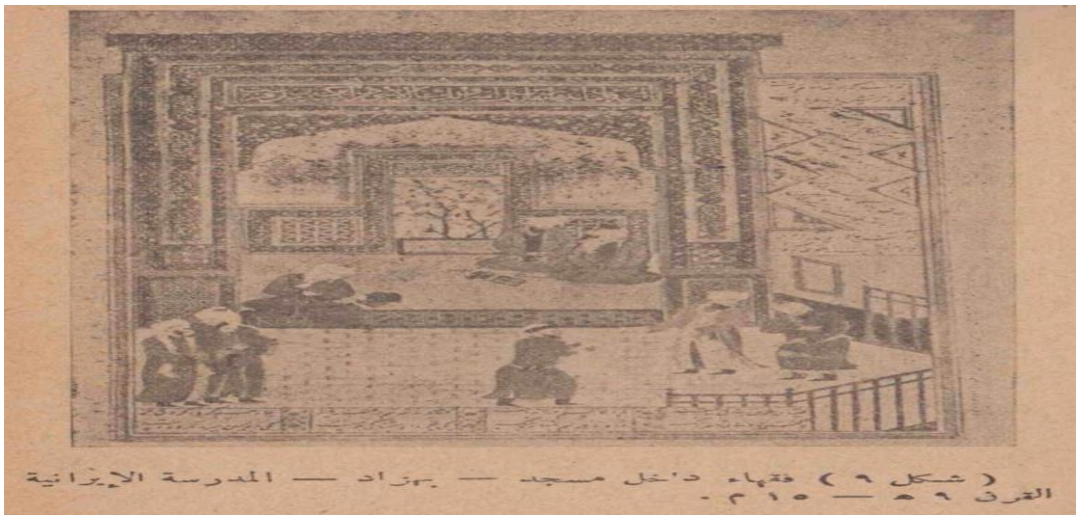
" ولد كمال الدين بهزاد في مدينة هراة عام 854هـ_1450م وتوفي عام 942هـ_1535م. ويدلنا الرسم الذي عمل له على أنه كان هزيل الجسم طويل القامة. ولم يحظ مصور إيراني آخر بما حظي به بهزاد من عطف الحكام ، ونال من حفاوة السلاطين والوزراء وتكريمهم مالم ينله مصور آخر . نعم وهو في هراة برعاية السلطان بيقرا ووزيره يمير علي شير ، وظل يعمل في هذه المدينة إلى أن إستولى عليها الشاه إسماعيل الصفوي عام 916هـ_1510م فإنتقل معه إلى تبريز حيث زاد نجمه تألقا وبلغ من الشهرة مبلغا عظيما ، وحظي بعطف الشاه إسماعيل وإبنه الشاه طهماسب الذي عينه مديرا للمكتبة الملكية ومجمع فنون الكتاب ورئيسا عاما لأمناء المكاتب"[2] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 52_53_55 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 56 .

وإشتهر بهزاد داخل وخارج إيران وذكر من قبل الشعراء والكتاب وعرف بأعظم المصورين وأعتبر من الأوائل الذين إهتموا بتوقيع أسمائهم على أعمالهم في أماكن غير مألوفة. و بشهرته إستطاع أن يتفوق على الخطاطين وأجبرهم على التخلي عن تقاليدهم، إذ كانوا هم المسؤولين عن المساحات التي يرسم فيها والموضوعات المختاره فأصبح بهزاد هو المسؤول عن كل هذا.

" وترجع شهرة بهزاد إلى مقدرته العجيبة في مزج الألوان بعضها ببعض حتى ما كان منها متنافرا دون أن يؤذي ذلك النظر ، وقد أصاب في ذلك توفيقا عظيما بحيث أن العين لا تمل، والذوق لا ينفر عند رؤيتها . واشتهر كذلك بإتقانه رسوم العمائر وزخارفها سواء الداخلية أو الخارجية والتوفيق في حسن توزيع الأشخاص في الصورة وإكسابهم مسحة من الحياة بما يصبغه عليهم من حيوية وتعبير. كما إستطاع أن يحفظ النسبة بين أشخاصه وبين ما يحيط بهم من عمائر (الشكل 9) " [1] . ومن أشهر المصورين الذين إتبعوا طريق بهزاد هوالمصور قاسم علي [2] .



[1] المرجع نفسه ، الصفحة 59 .

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 57_59_60 ، (بتصرف).

4)التصوير الصفوي:

بهزاد خدم التيموريين من قبل وكان له الفضل في الإنتقال إلى التصوير الصفوي من خلال تزعمه مجمع فن الكتاب في عهد الشاه طهماسب، فالصفات التي كانت في مدرسته هي نفسها موجوده في العصر الصفوي مع إبداعات جديده مثل مزج الأوان بطريقة لم تكن موجوده من قبل. وتغيير في الملابس بحيث أضافوا نوع من غطاء الرأس وهو عبارة عن عمامة على شكل مخروط ، ولديها عصا طويلة (الشكل 10) .

ومن المصورين الذين إشتهروا في العهد الصفوي هم سلطان محمد وشيخ زاده وخواجة عبد الصمد ومظفر علي ومير سيد علي وأقاميرك ومحمدي. وينسب إلى الأخير منهم أسلوب الرسم بالحبر الصيني الذي ظهر في أواخر القرن السادس عشر ميلادي والإستغناء عن الألوان والإكتفاء برسم عدد قليل من الأفراد وتمثيل الحياة الريفية. والواقع أن إستخدام الحبر الصيني ليس بجديد على التصوير الإيراني لأننا سبق أن رأيناه مستخدما في سمرقند في العصر التيموري. انما الجديد هنا هو الأسلوب العام للتصوير وإختلاف طابعه عما سبق[1] .

وأيضا إمتازت هذه المدرسة بتصوير الأشخاص وتحديد هويتهم وهذه الخصائص ترجع إلى العهد الصفوي الأول إذ ينقسم إلى عهدين، أما العهد الثاني فإستعمل فيه الحبر الصيني،الذي تزعم مدرسته المصور رضا عباس.

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 60_61_ 63 .

ويختص هذا العهد بتصوير فتيان وفتيات في سحن قمرية وقدود هيفاء ومواقف متكلفة بحيث يصعب التفرقة بين الفتى والفتاة ، ويمتاز ببراعته في طيات الملابس والأحزمة الكبيرة والعمائم الضخمة والأحزمة الكبيرة المتعددة الطيات (لشكل11)

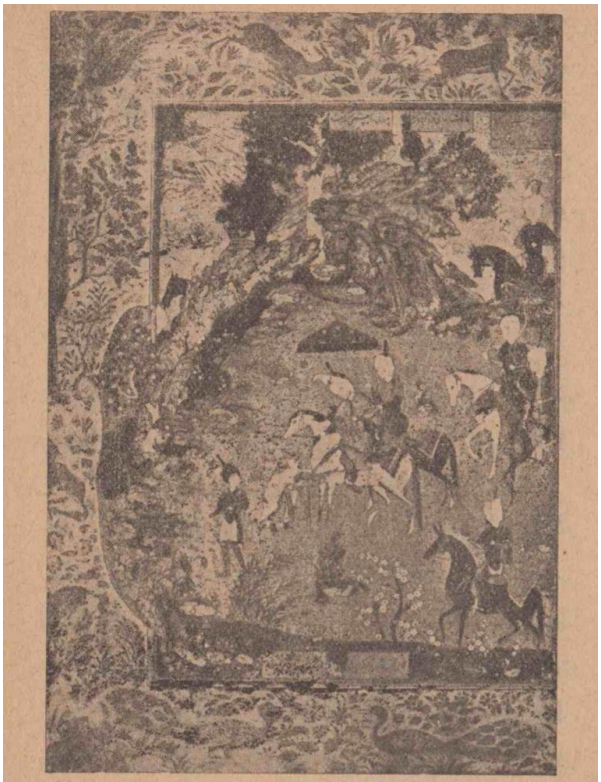
ومن اشهر فنانيها : حيدر نقاش و محمد قاسم التبريزي و محمد يوسف ومحمد علي التبريزي.

ومع مطلع القرن السابع عشر ظهرت مدرسة جديدة بأساليب تقلد العصور السابقة، فنجد أنها تجمع بين مميزات التصوير التيموري والصفوي، ولكن طغى عليها طابع المحاكاة، وأيضا إتجه فنانوها إلى التقليد عندما خرجوا عن إطار خدمة وإرضاء الحكام.ولجؤوا إلى إنتاج الأعمال وتصديرها للأسواق.

وكان هذا هو السبب في إنحطاط التصوير وفقدان مميزاته حتى أقبل المصورون إلى الإقتباس من الأساليب الغربية، وذلك عبر البعثات الفنية إلى أوروبا في عهد الشاه عباس الثاني.

و من المصورين الذين كانوا في هذا الصدد هو المصور محمد زمان ولا سيما في مراعاة قواعد المنظور وتقليد الطبيعة والألوان ، كما تأثر بالغرب أيضا في إختيار بعض الموضوعات فأقبل على رسم الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وما إلى ذلك من المناظر الدينية المسيحية ، ولعل ذلك كان بسبب إعتناقه الدين المسيحي على ما يقال. وأيضا هناك فنانين غربيين أقبلوا على تزيين القصور الملكية في إيران بالصور والرسوم، وقد تأثر بها المصورون في إيران وذلك من خلال رسوماتهم الجدارية[1] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 60_61_63_64_65_66 ، (بتصرف).



(شكل ١٠) العجوز والسلطان سنجر من عمل المصور سلطان محمد — المدرسة الايرانية — القرن ١٠ هـ — ١٦ م .

شكل 11 : العجوز والسلطان سنجر من عمل المصور سلطان محمد , المدرسة الإيرانية , القرن 10هـ_16م

ثالثا: المدرسه الهندية

" في عام 1526م إستولى بابر حفيد تيمورلنك على مدينة دهلى ، وإستطاع بذلك أن يؤسس الإمبراطورية المغولية التي حكمت الهند منذ ذلك التاريخ حتى عام 1857م. وفي عهد هذه الأسرة نشأت المدرسة الهندية ، وبفضل رعاية أباطرتها نمت وإزدهرت ، غير أن عمرها لم يطل إذ أن الإمبراطور أورنجزيب الذي حكم من 1659م إلى 1707م كان شديد التمسك بتعاليم الدين منصرفا عن تعضيد المصورين ، فإضمحلَّ التصوير في عهده ، وقضى عليه غلبة التأثير الأوروبي وإتباع الأساليب الغربية" [1] .

كان تطور هذه المدرسة على مر العهود يرتبط بحكامها ، إذ كان لكل عهد مميزاته الخاصة، ففي البداية كانت متأثرة بالأساليب الإيرانية. بحيث ذكر أن بابر جلب معه إلى الهند نماذج قيمة من مكتبة أجداده التيموريين.

وقام همايون إبن بابر بتكليف كل من ميرسيد علي وخواجه عبد الصمد الشيرازي بالاشراف على خمسين مصورا هنديا، وكان عملهم هو توضيح قصه الأمير حمزة، بالإضافة إلى تطوعهم في رسم بعض الموضوعات المشابهة لها. وكذلك فعل بابر الذي يعتبر رئيس ومنشئ هذه المدرسة وكان يشرف على الفن والفنانين ويحكم على أعمالهم وينصحهم بخبرته، فكانت تعرض عليه إنجازاتهم أسبوعيا فيكافئ المجد أو يزيد في مرتبه، زيادة على أجره السابق. إذ قام بوضع راتب شهري لكل المصورين. وقد جمع أكبر في مكتبته أجمل النماذج وأبدعها من إنتاج المصورين الإيرانيين كبهزاد وأقاميرك ، وزين

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 67.

جدران قصره بالرسوم والنقوش الإرانية، وأسس مجمعا لفنون الكتاب ضم إليه حوالي 70 فنانا من الهنود يعملون تحت إشراف المصورين الإيرانيين ، ومنهم عبد الصمد الذي وصل في عهد أكبر إلى مرتبة رفيعة إذ قلده رياسة السكة في فتح بور سكري العاصمة الجديدة ، وأطلق عليه لفظ شيرين قلم أي القلم الجميل ، ومنهم أيضا ميرسيد علي وفروخ بيك وخسرو قلي وغيرهم.

وكان أغلب المصورين الهنود من الهندوس ملاك التقاليد الفنية العريقة التي تلاحظ في النقوش البوذية الموجودة في كهوف أجانتا. والتي توحي بأن عادتهم الفنية لازالت قائمة بجوار التقاليد الإيرانية، والذي نراه في رسوم السيدات. حتى تيسر لها أن تتغلب عليها في نهاية القرن السادس عشر.

وأخيرا تخلص التصويرالهندي من التأثيرات الإيرانية وذلك في عهد جهانجير خليفة اكبر، والتي تظهر صفاته جليةخ وواضحة في الملابس بحيث يتم تطريزها وخاصة غطاء الرأس، و رسم الوجه بشكل جانبي (الشكل 12). وأيضا رسم المباني والتأكيد على توظيف قواعد المنظور التي يحترمها المصور الهندي عكس المصورين المسلمين.

و أيضا الألوان الداكنة الهادئة التي تتميز بها عكس البريق واللمعان والتباين الموجود في التصوير الإيراني. وأيضا تصوير الأشخاص والحيوان(الشكل 13) والنباتات التي فاق فيها مدارس التصوير الاسلامي، و تفوق فيها ، و ذلك راجع إلى تصوير كبار رجال الدولة على شكل مرقعة بأمر من الإمبراطور أكبر، و تصوير المناظر الطبيعية والطيور بدقة بأمر من

الإمبراطور جهانجير، وأيضا تسجيل الأحداث التي مر بها في حياته اليومية من قبل المصورين.

" ومما يلاحظ أن الصور التي عملت في عهد جهانحير لا يحمل أغلبها توقيعات الفنانين الذين رسموها بعكس الحال في عهد أكبر ، وقد وصل إلينا أسماء بعض فناني عصر جهانجير مثل بشنداس وفروخ بيك ومنصور الذي سُمي بنادر العصر وأبو الحسن الذي أُطلق عليه لقب نادر الزمان ومراد ، ومنوهر، ومحمود نادر السمرقندي ومحمود مراد" [1] .

وينفرد التصوير الهندي بميزة ألا وهي الإشتراك في إنجاز العمل الواحد من قبل عدة فنانين فمثلا: يصمم فنان صورة ويلونها فنان آخر، بحيث يكلف كل فنان بإنجاز ما يجيده. ففي صورة بمخطوطة أكبر نامة نجد أن التصميم من عمل المصور والذي يدعى مسكين، والتلوين من عمل سروان، وبعض الوجوه من عمل مارز.

و بدأ ظهور الإنحطاط في التصوير بعد عهد جهانجير بحيث يظهر على الأشخاص الجمود وإختفاء التجسيم، وذلك بسبب إهتمام شاه جيهان بالعمارة أكثر من التصوير. فإتجه هذا الأخير إلى نقل الموضوعات القديمة حتى وصلت هذه المرحلة إلى ذروتها في عهد أورنجزيب. أما من ناحية التأثيرات الأوروبية على التصوير الهندي فكان أول ظهور لها في عهد أكبر، وقد تم ذلك بالنقل عن الصور التي كان يجلبها معهم السفراء كما فعل السير توماس وسفير الملك جيمس الأول إلى الهند لعقد معاهد تجارية. وكان الأباطرة يأمرون المصورين الهنود بتقليد هذه الصور ، ويقال إن السير توماس رولم يستطيع التمييز بين

[1] المرجع نفسه ،الصفحة 71.

الأصل الذي أحضره والصورة المقلدة التي رسمها المصور الهندي ، وكان الإمبراطور شاه جهانجير يأمر بتقليد كل صورة أوروبية تصل إليه .ويظهر الأثر الأوروبي في الوجوه ورسم الملابس مع طياتها إضافة إلى السحاب ، وفي بعض الأحيان تكون الرسوم مطابقة للصور الأوروبية[1] .

(شكل ١٢) شاه جهان جالس على عرشه — المدرسة الهندية المغولية — القرن ١١ هـ — ١٧ م .

(شكل ١٣) رسوم غزلان — من عمل المصور مراد — المدرسة الهندية المغولية — القرن ١١ هـ — ١٧ م .

رابعا: المدرسة التركية العثمانية

من خلال بعض المخطوطات المصورة الموجودة في تركيا والتي معظمها ينتظر الدراسة نجد أن بداية هذه المدرسة كان يسودها التأثير الإيراني، وذلك نتيجة السياسة التي إتبعها آل عثمان في القرن الخامس عشر والسادس عشر ميلادي بعد سيطرتهم على القسطنطينية، إذ إتبعوا طريق حكام بروسة الذين كانو يأمرون بإستدعاء الفنانين الإرانيين للعمل في بروسة. ومن الذين ذهبوا للعمل في القسطنطينية حاجي محمد نقاش آصفهاني و ولي جان و شاه قولي. وتعتبر المخطوطات المصورة من مصادر التأثير الإيراني

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 67_68_69_71_73_74 ، (بتصرف).

التي شاهدها مجموعة من المصورون والتي أحضرها معه مرزا بن السلطان حسين بيقرا إلى القسطنطينية ، وكذلك المخطوطات التي جمعها السلطان بايزيد من المكتبات التيمورية .

" وتحت هذا التأثير وذلك أقبل المصورون الأتراك في المراسم التركية كذلك المرسم الذي أنشأه سليمان بالسراي على رسم الصور مقلدين الإنتاج التيموري والصفوي بعهديه الأول والثاني ، ولم يغفلوا مع ذلك إظهار الخصائص التركية كالملابس التركية مثل القفطان والجبه والعمائم الضخمة التي كان يرتديها السلاطين ورجال البلاط ، وكالسحن التي تختلف عما إعتدنا رؤيته من قبل إذ تمتاز هذه ببروز الفكين (الشكل 14) " [1] .

ومن الآثار التي إمتازت بها هذه المرحلة هي العمائر ذات الأسقف المسنمة. وأيضا إنفردت بتصوير المعارك الحربية الخاصة بالمصور التركي، والالألوان التي يستخدمها الفنان تكون زاهية ويكثر فيها الذهب و الفضة، ولكنها أقل تنوعا من ألوان المدرسة الإيرانية. و نعرف من المصورين الأتراك حسام زاده صنع الله وكان شاعرا أيضا وعثمان وحيد روشبل زاده أحمد ونقشي ومعين ولفني عبد الجليل شلبي. وقد إتبع كل من معين ولفني عبد الجليل شلبي أسلوب رضا عباس أي إستخدم الحبر الصيني ، أما حيدر ونقشي فقد تأثر بالأسلوب الغربي فحيدر ينقل رسوم فرنسو الأول من عمل المصور كلويه الفرنسي.

و بالنسبة للتأثير الأوروبي في هذه المرحلة فقد كان منذ القرن الخامس عشر الميلادي. اذ إستدعى السلطان محمد الثاني جينتيلي بالليني وهو مصور إيطالي والذي أرسله دوق

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 76.

البندقية، والذي رسم عده رسوم للسلطان. ومن بين هذه الرسوم صورة محفوظة في المتحف الأهلي بلندن، والتي أمر السلطان بايزيد الثاني بإخراجها من القصر ليشتريها التجار الإيطاليون. وفي عهد السلطان أحمد ينصرف الفنانون إلى نسخ المخطوطات ويقل الإقبال على توضيح المخطوطات بالصور. وفي القرن 18م يتأثر التصوير التركي بأسلوب الروكوكو ، وفي نهاية هذا القرن يقبل المصورون على إستخدام الزيت بدلا من الألوان المعدنية.

" ويذهب بعض الباحثين والدارسين إلى أن التصوير التركي لم يزدهر لعدة عوامل منها العداوة الشديدة للتصوير حتى أن هواته كانوا يضطرون إلى إخفاء مجموعاتهم مثل الصدر الأعظم قرة مصطفى عندما سقط عام 1683م ، ومنها عدم توفر الذوق الفني لكثير من السلاطين العثمانيين ، ومنها أيضا عدم النبوغ والإلتجاء إلى المصورين الأجانب كما فعل السلطان محمد الثاني" [1] .

ولكن هذه الأحكام لا يمكن الإعتماد عليها وحدها، فلا يزال هناك عدد كبير من المخطوطات التي ترجع إلى هذا العصر التي تنتظر الدراسة للجزم والحكم على هذه المدرسة [2] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 79.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 75_76_78_79 ، (بتصرف).

(شكل ١٤) صورة من المدرسة التركية العثمانية — القرن ١١ هـ — ١٧ م .

4_وحدات التصوير الإسلامي:

1)إعداد المصور:

تعتبر الفنون الإسلامية حرف إلى حد كبير أكثر من إعتبارها فنون وذلك بسبب طريقة إعداد أو انشاء الفنان والتي تشبه إلى حد كبير الطريقة التي تستخدم اليوم في هذا المجال، بحيث يدرس مجموعة من التلاميذ على يد صانع ماهر و يتدربون تحت إشرافه بداية بأبسط الأعمال مثل كيفية تحضير الألوان وتجهيز الورق وفي نفس الوقت يتمرنون على نقل نماذج من رسوم معينة وذلك عن طريق مشاهدتها وإعادة رسمها من الذاكرة، ثم الإنتقال إلى الأمور الصعبة تدريجيا من الخطوط إلى الأشجار إلى الجبال ثم الأشخاص.

وهذه الطريقة كان لها أثر سلبي في التصوير لأنها تعود المصور الناشئ على رسم نماذج معينة دون الخروج عنها، فأدت إلى إنتقال هذه التكوينات التي تدرب عليها الفنان من عصر لآخر، ومن مصور لآخر، مما أضفى صفة الجمود على التصوير الإسلامي، ومن الأمثلة التي تدل على ذلك، حتى أشهر المصورين المسلمين أمثال قاسم علي ومحمود

مذهب كانوا بدورهم ينقلون رسومات لبهزاد ، والذي هو بدوره كان ينقل من أستاذه روح الله ميرك[1] .

" وطريقة التعليم هذه كان من شأنها أنها قتلت المواهب عند الناشئين, وهذا هو الأثر الثاني لها. ولذا لم نجد نابغة في التصوير له مذهبه الخاص في التعبير وأسلوبه الفريد في الرسم. والذي إمتاز منهم عن غيره إنما إمتاز بفضل إتقانه مزج الألوان وتفوقه في إكتساب صورة مسحة من الجمال والرقة . وحتى مشاهير المصورون الذين إعتبرناهم مبدعين لم يستطيعوا التخلص من هذا الأثر , وبالتالي لم تكن رسومهم بالنوع الفريد الشاذ عن غيرهمن رسوم إخوانهم في عصرهم إلا بالقدر الضئيل وعلى النحو الذي وصفناه من حيث الإمتياز في التكوير أو رقة الألوان أو حفظ النسب بين الأشياء بعضها بعضا أو صدق تمثيل الطبيعة أو التوفيق في التعبير عن الحركات. ولكن كل هذا داخل الإطار العام للعصر "[2]

2)تجهيز أدوات التصوير:

لم يقتصر عمل المصور الإسلامي في الرسم فقط، بل كان يشمل كل مراحل إنتاج العمل الفني بداية من تحضير الالوان اللازمة وتجهيز الفرشاة والخامة المراد العمل عليها إلى الإنتهاء من العمل. وكان لكل فنان طريقته الخاصة في مزج الألوان و إستعمال أدوات

[1] الدكتور جمال محمد محرز : التصوير الإسلامي ومدارسه ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 15 مايو 1962 ،الصفحة 80_81 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 81.

معينة، والتي كان يعتبرها سرا فلا يبوح بها لأحد إلا لطلابه، وفي إعتقاده أنها أحسن طريقة تجعل من عمله متفن ومنفرد[1] .

" و كان هناك نوعان من الألوان ، الأول الألوان المعدنية والثاني هو الألوان النباتية ، وقد فضل المصورون المسلمون الألوان الأولى منها لأنها بطبيعتها معتمة غير شفافة. وتحتفظ باللون ودرجته ولا تمتزج بعضها ببعض مكونة ألوانا ثانوية . فإذا وضعنا لونا أزرق فوق لون أصفر إختفى الأصفر وظل الأزرق أزرقا . أما الألوان النباتية فنظرا لشفافيتها يمتزج اللونان ويكونان لونا ثانويا هو اللون الأخضر وهكذا إذ أن المصور المسلم لم يستعمل الألوان المائية إلا تحت التأثير الأوروبي أي في أواخر عهود التصوير الإسلامي"[2] .

و صناعة الألوان المعدنية كانت تتم عن طريق سحق المعادن إلى أن تصير تراب ناعم بواسطة حجر صلب ثم يتم غربلتها بواسطة قماش رقيق جدا ، ثم تمزج بمحلول لزج ، و هو السائل الذي يستعمله المصور في إنتاج الأصباغ بإضافته إلى المعادن.وتكمن جودة الألوان في السحق الجيد والغربلة الدقيقة ، إضافة إلى كمية السائل المضافة. و هذا المحلول هو ثلاثة أنواع: الزلال، و الغراء، والصمغ العربي.

فالأول كان مفضلا في العصور الأولى لأنه يحافظ على الألوان الممزوجة به لمدة طويلة ويحفظها من الرطوبة، حتى بعد إستعمالها على أي خامة لا تتلف وإن صب الماء عليها. و كان المصور يضيف الشب إلى سائل الزلال للتخفيف من لزوجته.

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 82 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 82 _ 83.

أما النوع الثاني وهو الغراء الذي حل محل الزلال ، كان يضاف إليه عصير العنب أو محلول السكر لتجنب تشقق الصورة في حالة إستعمال الغراء وحده.

وبالنسبة للصمغ العربي فكان إستعماله نادر، لأن درجة تحمله ضعيفة بكثير من النوعين السابقين، وكانت تختلف الصبغات من عصر لآخر وذلك بسبب المادة التي تحضر منها.[1]

" والمعروف أن اللون الاحمر كان يحضر من الزنجفر الذي يتحصل عليه من عملية تسامي الكبريت والزئبق المحلي ، وكذلك من المغرة الحمراء وهي أكاسيد معدنية ترابية أو من أحمر الرصاص الناتج من تسخين الرصاص. اما اللون الأزرق فقد إستحضر من اللازود والاسمانجوني. وللحصول على اللون الأصفر استخدم أكسيد الرصاص الأصفر أو المغرة الصفراء. انا الأرجواني فكان من صدف سمك أرجواني اللون أو من كبريت وزرنيخ أصفر وهو المسمى بالرهج . والأبيض من أبيض الرصاص أو الطباشير الرقيق. واللون البنفسجي الزاهي والقرنفلي من مزيج من الأزرق والقرمز الهندي. وأخيرا الذهب للون الذهبي والفرشات كانت مصنوعة من شعر الحيوانات. ففي إيران كانت الفرشات من شعر رقبة قط أبيض عمره شهرين بشرط أن يكون ذو شعر طويل . وأستخدم شعر السنجاب في الهند. وكانت الفرشات تصنع بشكل خاص وبطريقة معينة بحث يكون طرفها ينتهي بشعرة واحدة وذلك للتمكن من تلوين الخطوط الرفيعة "[2]

وتنوع الورق المستعمل ، فكان يستعمل المصور الورق المرقط بالذهب ، والورق ذو اللون الرخامى أو السحابي. وهو أنواع منه المعقد والممشط وذو النقوش الكتابية والمذهب. و

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 83_84 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 84 _ 85.

قبل إستعمال الورق كان لا بد من سقله لكي لا يمتص الألوان ويستخدم في ذلك زلال البيض (بياض البيض)، أو محلول مخفف من النشا.

وكيفية ذلك أن يوضع على سطح الورقة بإستخدام فرشاة عريضة ليست غليظة ثم يبقى ليجف ثم توضع الورقة بعد ذلك على لوح مقوس مصنوع من الخشب صنع من أجل هذا الغرض ، ثم تصقل بواسطة المحار أو البلوط حتى تصبح لامعة [1]

3)تكوين الصورة:

كان المسلمون في البداية يتبعون طريقة الفن البيزنطي ، بحيث الخطاط هو المسؤول عن تحديد المساحة أو المكان المراد تزيينه، وأيضا بالنسبة لإختيار الموضوع يكون تحت أمرهم. وهذه الطريقة ظلت قائمة في المدرسة العربية و المدرسة الايرانية حتى جاء بهزاد الذي فرض نفسه وأصبح هو يختار كل من المساحة أو المكان ويختار الموضوع الذي يريد[2] .

" ولم تكن مساحات الصورة في المدرسة العربية محددة بإطار من الجهات الأربعة إلا فيما ندر ، وربما كان عدم التحديد هذا أثرا من الآثار المسيحية أو البزنطية حيث نجد رسوما غير محددة ، وربما كان لطريقة تكوين الكتاب الإسلامي بعض الأثر في عدم التحديد أيضا، وأقصد في هذه الطريقة التذهيب بالذات ؛ لأننا نلاحظ أن التهذيب في العصر العربي كان يعتني بالصفحات الأولى من المخطوطات فيعمل لها إطارات مزخرفة بخلاف الصفحات الداخلية التي كانت خالية منها "[3]

[1] المرجع نفسه , الصفحة 85 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 86 ، (بتصرف).

[3] المرجع نفسه ، الصفحة 86.

أما بالنسبة للمدرسة الإيرانية فقد حددت الصورة بإطار من الجهات الأربعة وهذا راجع لعاملين:

الأول هو التطور الذي طرأ على تذهيب الكتاب ، بمعنى أنه إهتم بكل صفحات المخطوطات و عمل لها الهوامش ، ولم تقتصر على الصفحات الاولى فقط. وهذا ساعد المصور في تحديد المساحة المخصصة للتصوير. والعامل الثاني فهو التأثر بالصين ، وإستبدال فكرة المصور المسلم بأن الرسوم الموجودة في الكتاب هي مجرد صورة توضيحية لنص الكتاب ، إلى إعتبار أحد رسوماته لوحه فنيه مستقلة بذاتها كما هو الحال في التصوير الصيني[1] .

" والملاحظ أن المصور العربي لم يكن يتعدى الخطين الجانبيين للمساحة ، في حين أن المصور الإيراني في العصر المغولي إستطاع أن يكمل موضوعه في الهامش. وفي أغلب الظن أن المصور إضطر إلى ذلك خصوصا وأنه لم يكن له حق تحديد المساحة فضلا عن إختيار الموضوعات . ولم يكد يخرج فنانوا المدرسة الإرانية في العصر الماغولي على العرف المألوف حتى إتبعهم من جاء بعدهم من المصورين في مختلف العصور والبلدان "[2]

و بالنسبة لنظام توزيع الوحدات في التصوير الاسلامي فكان الغالب هو أسلوب المستوى الواحد ، وفي حالة ضاق خط المستوى الواحد عن حمل كل الشخصيات يأتي بجانبه مستوى آخر يصاحبه.

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 86_87 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 87.

إضافة إلى هذا المستوى هناك تصميمات مغايرة لتشكيل الأشخاص كالشكل الهرمي أو المثلث أو المتوازيات ، كما نجد تصميمات أخرى تتكون من عناصر متعددة الأضلاع. وكذلك التصميم البيضي التي إستخدمته المدرسة الهندية بكثرة.[1] والذي ظهر أيضا في المدرسة العربية لأنه راجع إلى التأثر بالحياة العامة ، " ففي المساجد توجد حلقات الدرس، وعند مشاهدة الألعاب يلتفت الناس حول اللاعبين في حلقات ، وهذا ما تدلنا عليه صورة مقامات الحريري تمثل أشخاص يشاهدون بعض الحوادث ، ولا تزال نشاهد ذلك إلى يومنا هذا "[2]

4)إهمال قواعد المنظور اللوني :

" من الملاحظ أن المصور لم يكن يراعي في ترتيب وحداته أو في رسمها قواعد المنظور ، وقد تأثر في ذلك بالفن البزنطي ، وهذه من الأمور التي يعاب عليها الفن الإسلامي ، ولكننا في الواقع نغبنه إذا ما طبقنا عليه تلك القواعد ؛ لأنها لم تتبع في أوروبا إلا إبتداءا من عصر النهضة ، وحتى بعد ذالك التاريخ لم تكن الصور التوضيحية في الكتب الخاضعة لهذه القواعد ، كما تدلنا على ذلك مثلا صور نسخة من قصص أيسوب من القرن العاشر ميلادي وصور مخطوطة عن سقوط رتشارد الثاني"[3].

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 87_88 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 88.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة 89.

فالمصور المسلم لم يكن جاهلا لهذه القواعد بل كان مطلع عليها ، و نجد ذلك في عدة محاولات وخاصة في رسوم الأثاث كالعروس والمناطد وغيرها ، فكان يوفق في محاولات ويخفق في أخرى، والغالب هو كان إستخدام منظور عين الطائر.

" وإنصراف المصور عن إتباع هذه القواعد مع علمه بها راجع إلى إحساس داخل يكمن في نفسه ذلك الإحساس هو الذي دفعه إلى عدم معالجة المنظور بأسلوب علمي كزميله في الغرب ، وهو الذي دفعه إلى عدم رسم الأشياء كما تراها العين في وقت معين ومن زاوية بعينها ؛ إذ أنه يسجل بذلك المنظور في وقت معلوم ، وكأنما به يريد أن يصور لنا كل وحدة على حقيقتها مجردة عن تلك الظروف الطائرة من الضوء والظل أو إختفاء وظهور أو تقديم أو تأخير. لأن كل تلك أحوال عارضة تزول بزوال مسببها وتتغير بتغير الناظر ومكانه إلى الشيء كما تتغير هذه الأحوال بتغير الوقت. ويكون الفنان بتخليه عن إستخدام قواعد المنظور قد أراد إظهار الأشياء كأن الشخص يري كل وحدة منفصلة عن الثانية لا إرتباط بينهما وكأنما به يريد أن يمتع الناظر لرسمه بما يمكن أن يتمتع به هو بإنتقاله بين أرجاء المنظر المرسوم "[1]

تكون نظرة المصور لقواعد المنظور شفافة ، فمثلا نراه يرسم ما بداخل الغرف أو في باطن الارض أو في قاع المياه، وذلك من خلال عدم رسم جدران الغرفة ، وكذلك بالنسبة إلى سطح الأرض و في قاع المياه.

[1] نفس المرجع ، الصفحة 89_ 90.

5)التسطيح :

ظهر إتجاه في أوائل العصر المسيحي يهدف إلى التهذيب والبعد عن تمثيل الطبيعة ، و يتجسد هذا الإتجاه في الرسومات الجدارية في مدينة دورا بجانب الأساليب الإغريقية التي تستخدم البعد الثالث.

ومن المحتمل أن الفنانين الذين كانوا موجودين في دورا قد تأثروا بالفن البيزنطي ، ويعتقد أن إيران هي مصدر هذا الاتجاه الفني، ويعتقد أيضا أن مدينة دورا كانت هي المركز الذي خرج منه هذا الأسلوب في العالم المسيحي[1] .

" وشاع هذا الأسلوب في التصوير البزنطي ، وإنتقل منه إلى التصوير الإسلامي ، ومن هذا نرى أن الدين الإسلامي بريء مما ينسب إليه من أنه هو المسؤول عن التسطيح في الفن الإسلامي. وكل ما يمكن أن نذكره في هذا السبيل هو أن الدين الإسلامي بموقفه الخاص من التصوير قد ساعد على إنتشار هذا الإتجاه الفني ومنع التصوير الإسلامي من أن يتطور كما تطور زميله في الغرب وكان مطبوعا بالطابع البيزنطي حتى عصر النهضة. ولكنه إستطاع التخلص من التقاليد البيزنطية وإستخدام قواعد المنظور والبعد الثالث والظل في رسومه ، في حين أن المصور المسلم لم يستطع الوصول إلى ما وصل إليه زميله في الغرب إلا عندما تأثر به وتتلمذ عليه"[2] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 91 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه، الصفحة 91-92.

6)المواجهة:

من الأمور المستعصية التي واجهت المصور قديما هي كيفية توجيه الأشخاص في رسوماتها، وخاصة رسم القدمين التي حيرت جميع الفنانين في مختلف العصور. وإختارت كل مدرسة وضعا خاصا لهما.

فبداية إتبع المصور المسلم الأساليب السابقة التي تدور حول المواجهة ، حتى إستطاع أن يبتكر وضعا خاصا به.

" فالرسوم الجدارية بقصير عمرة تدلنا على أنه إتبع الأسلوب الإغريقي وفيه ترسم إحدى القدمين جانبية والأخرى مرفوعة فيظهر الشهص كأنه يتحرك إما إلى اليمين وإما إى الشمال ، وفي سامرا نراه يسير على هدى الأسلوب البارثي في بعض النقوش ، والساساني في البعض الآخر ففي النوع الأول ترسم القدم متجهة إلى الخارج ، في حين تتجه أصابعها إلى الأسفل كأن الشخص واقف على أطراف أصابعه. أما النوع الثاني فترسم فيه القدمان أفقيتان جانبيتان متجهتان إلى الخارج"[1]

وبالنسبة للمدرسة العربية وما جاء بعدها من مدارس ، ترسم القدمان بشكل أفقي جانبي وفي إتجاه واحد ، وفي بعض الأحيان تميل القدم إلى الأسفل قليلا. وفي أغلب الأحيان كان المصور يتجنب المواجهة الكلية ، فكان يظهر ثلاث أرباع الشخص عند رسمه.

وأول من رسم قدم الشخص الجانبية الأفقية هو المصور المسلم وهذا بسبب تأثره ببعض النقوش الآشورية أو الساسانية . ولكن يجب الإنتباه إلى أن هناك فرق بين التصوير

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 93.

الإسلامي الذي يقوم برسم الساق أمامية وإختلافه عن الأسلوب الساساني والآشوري اللذان يقومان برسم الساق جانبية[1] .

" ومما هو جدير بالذكر أن رسوم بعض الأشخاص في الفن البيزنطي قد تأثرت بالتصوير الإسلامي؛ إذ رسمت فيها القدمان على النمط الإسلامي كما تدلنا على ذلك بعض الرسومات وبعض صور في مخطوطة بزنطية من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر ميلادي محفوظة بالفاتيكان" [2] .

ثانيا: ملامح التصوير الإسلامي مع إختلاف الزمان والمكان

1_النحت

لم يحقق الفنانون المسلمون المستوى الذي وصله فناني الفن اليوناني والروماني وكذا الفنون الشرقية والغربية من ناحية نحت التماثيل، والذي وجده الباحثون لهؤلاء المصورين المسلمين هو نقوش بارزة وبعض التماثيل الجصية التي ليس لها حظ مع التماثيل اليونانية والرومانية. والجدير بالذكر أن المنحوتات من القرن السابع حتى القرن العاشر كانت نادرة في بيزنطة، ومن المنحوتات التي بقية إلى حد الآن هي الموجودة في قصر هشام بِخُرْبَة المفجر بالأردن (لوحات1-2-3-4). ويظهر فيها التأثر الكبير السابق في تلك المنطقة، ففي اللوحة 2 و1 نحت بارز لمجموعة من الأشخاص يحوم حولهم أشرطة

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 93_94 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 94.

زخرفية بداخل هذه الأشرطة دوائر منقوشة وبارزة، وبالنسبة إلى التماثيل 4/3 فهي تشبه إلى حد كبير التماثيل السورية التي كانت سائدة لعهود قبل الإسلام.[1]

" فنرى التماثيل تمثل فتيات قصيرة وثخينة، والأغلب أنهن يمثلن نساء القصر من راقصات وعازفات وسيدات. وأما في اللوحة 5 فيظهر المزيج بين التقاليد الشرقية والغربية وذلك في العصر الإسلامي المبكر. فزخارف الكروم وأزهار الأكانتا التي ترجع إلى الأصول الأوروبية الرومانية، ورؤوس الأشخاص المحيطة بالزهرة المركزية ذات الأصل الشبيه بالنحت الجصي في أواسط آسيا خلال القرنين السادس والسابع. وبالنسبة للفنان الأموي الذي كان متأثر بالفن الساساني من خلال إستخدام الكِوى (الحنيات) التي جعلها خلفية لتماثيله مع الفرق في التفاصيل، فالملابس التي يرتديها الأشخاص تختلف عن الملابس الفارسية" [2] .

وقد عثر على نقش بارز في الحجر تمثل أميرا متوجا يحمل بيده اليمنى كأسا ويجلس مستمعا لعازف الناي. والذي يرجع إلى العهد الفاطمي في القرن العاشر والذي وجد في المهدية بتونس (لوحة 6). وكذلك يوجد لوحتين من النقش البارز على العاج اللتان ترجعان إلى العهد الفاطمي الموجودتان في متحف الفن الإسلام بالقاهرة. الأولى تمثل أميرا يحمل كأسا من ورائه تابع ومن أمامه إثنان من الحيوانات على الأرجح أنهما كلبان (لوحة). والثانية تمثل شخص عازف على المزمار (لوحة 8). فأثناء الفتوحات الإسلامية المسلمون

[1] الدكتور ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي ، سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى 2001 ، بيروت لبنان ، الصفحة 11 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 11.

لم يقدموا أية أساليب أو أنماط فنية يمكن السير عليها في إنتاجاتهم لفناني البلاد التي فتحوها في إطار الحكم الجديد. فاشتقوا عنهم مع إضافة بعض التعديلات بما يتلائم مع معتقداتهم، ولكن خلال العصر العباسي بدأت تتشكل ملامح واضحة لفن إسلامي واضح، والذي يتضح على جدران مباني مدينة سامرا (اللوحة 9)" [1] .

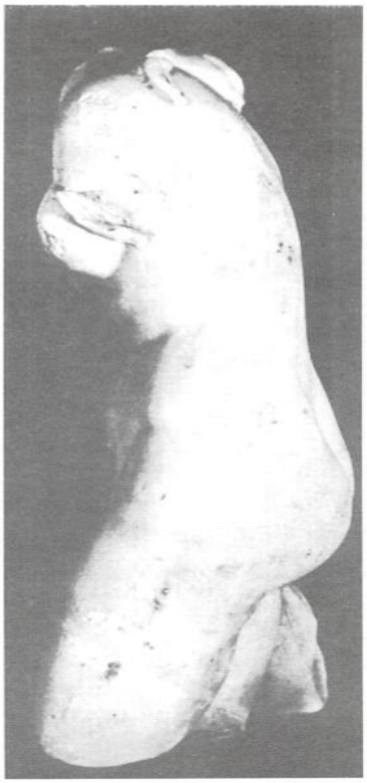
" ويوجد في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة كتلتين من الرخام منقوش عليهما صورة أسد زاحف كانا موجودين بمدخل أحد أزقة القاهرة (لوحة 10). وتتجلى في الأسد عضلاته المفتولة ولِبْدته بكثافة شعرها، وهو ما يجعلنا نرجح أنه من بقايا العصر الفاطمي أو ربما العصر المملوكي. وثمة تمثال أجوف من الرَّيِّ بإيران من الخزف ذي البريق المعدني بُني اللون يمثل سيدة جالسة، على رأسها تاج، وشعرها منسدل، ويبدو من ملامح وجهها أنها سلجوقية أو مغولية ، ورداؤها مزخرف بدوائر متناثرة تضم رسوما نباتية (اللوحة 11). وفي هذا المتحف أيضا قطعة مستديرة بديعة من الرخام ترجع إلى العصر المملوكي، برزت على صفحتها صورة نسر ذي رأسين، وقد قبض على رأسيْ وعلين (لوحة 12) " [2] .

والمعلوم أن نحت التماثيل لم يكن ذلك الشيء المنتشر والشائع في الفن الإسلامي. اذ كان من القليل رؤية نماذج صُنعت لتزيين أواني معدنية زخرفية، أو مثل أسود نافورة قصر الحمراء، وهذا الإسم نسبة إلى بني الأحمر (حكام غرناطة ما بين 1332إلى 1492) وهذه

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 11 ، (بتصرف).

[2] نفس المرجع ، الصفحة 11 ، 12.

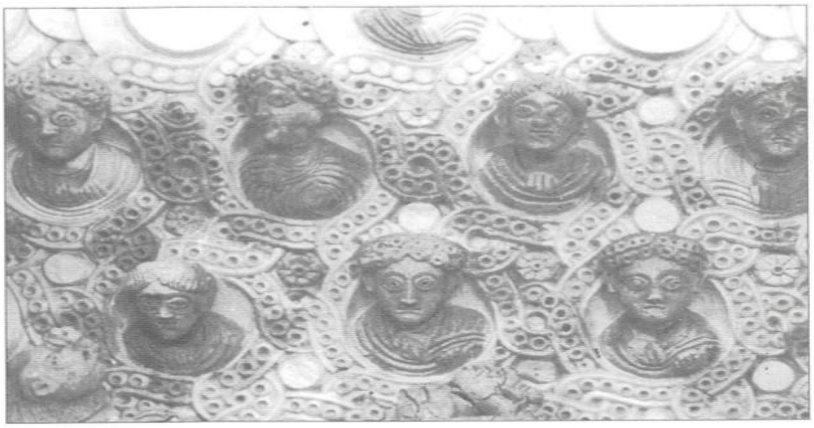
النافورة ترتكز على أسس رخامية تخرج المياه من أفواهها وتحيط بها بوائك مستندة على عمود أو عمودين (لوحة. 13)[1] .



لوحة ١ : أحَد نَماذِج التَّماثيل التي اكتُشِفَت في الجزيرة العَربيّة مِمّا كان منقولًا إليها مِن أحَد المَصدَرين الرَّئيسيّين: الشّام أو الإسكندريّة.

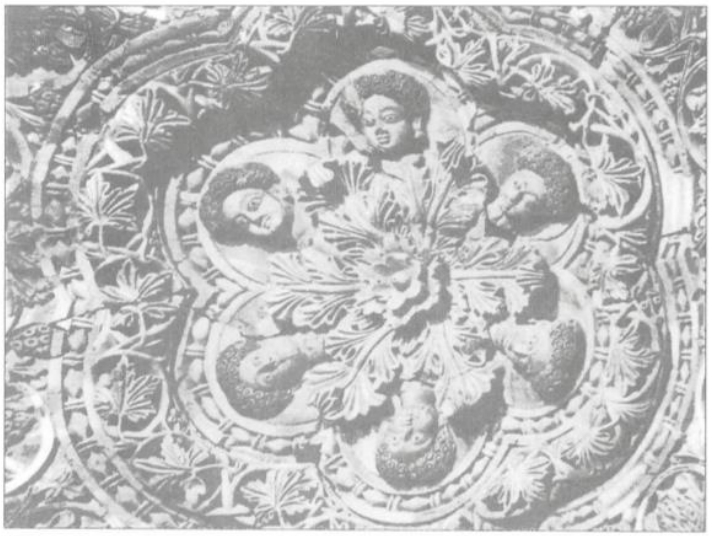
لوحة ٣: تمثال مِن الحجَر لِفتاة. قصر هِشام بِخِرْبَة المِفْجَر. أريحا.

لوحة ٤ : تمثال مِن الحجَر لِفتاة. قصر هِشام بِخِرْبَة المِفْجَر. أريحا.



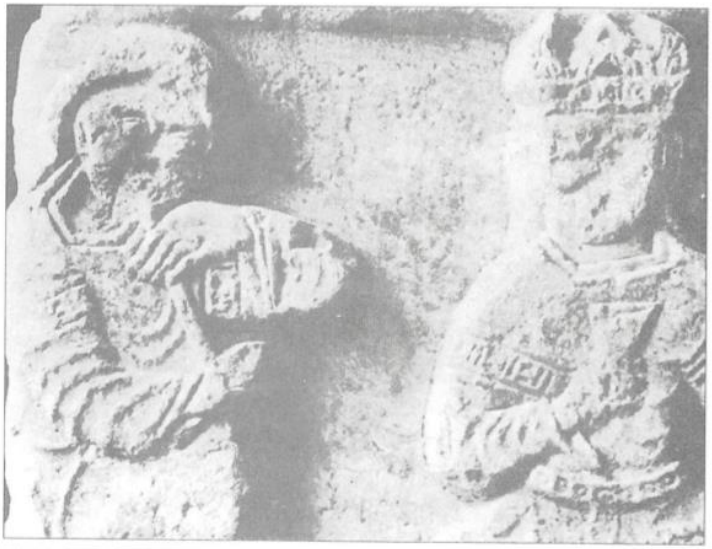
لوحة ٢ : شريط زُخرفيّ مِن الجصّ يتكوَّن مِن جامات تُطِلّ منها نقوش بارزة لأشخاص. قصر هِشام بِخِرْبَة المِفْجَر. أريحا.

[1] نفس المرجع ، الصفحة 12.



لوحة ٥: زخارف جصّيّة مِن خِرْبَة المِفْجَر. سقف مدخل الحمّام.

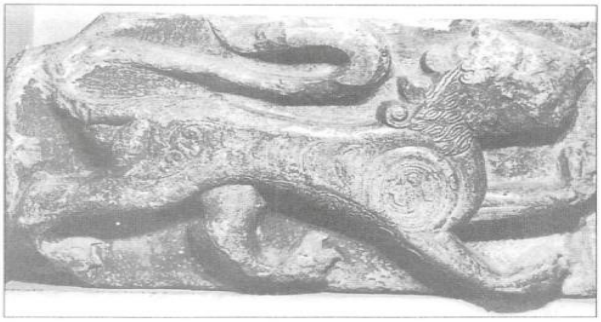
لوحة ٧: نحت بارز على العاج يُمثّل أميرًا مُتوَّجًا مُمسِكًا بكأس. وإلى جانبه أحَد أتباعه، ومِن أمامه حيَوانانِ لعلَّهما كلبانِ. العصر الفاطميّ. متحف الفنّ الإسلاميّ بالقاهرة.



لوحة ٦: نحت بارز يُمثّل أميرًا مُتوَّجًا يحمل كأسه بيده اليمنى ويَجلس مُصغيًا إلى عازف النّاي. عُثِرَ عليه بالمهديّة بتونس. القرن العاشر. العصر الفاطميّ. متحف باردو بتونس.

لوحة ٩: راقصتانِ. رسم جداريّ مُلوَّن مِن قَصْر الجَوْسَق للخليفة المُعتصِم بِسُرّ مَن رأى (٨٣٦-٨٣٩م).

لوحة ٨: نحت بارز على العاج يُمثّل شخصًا يعزف على النّاي. العصر الفاطميّ. متحف الفنّ الإسلاميّ بالقاهرة.



لوحة ١٠ : كتلة من الرُّخام عليها صورة أَسَد زاحف في تُؤَدَة. العصر الفاطمي. القرن ١١. متحف الفنّ الإسلاميّ بالقاهرة.

لوحة ١١ : تمثال مُفرَّغ على هيئة سيِّدة جالسة، من الخزف ذي البريق المَعدِنيّ. الرَّيّ بإيران. القرن ١٣. متحف الفنّ الإسلاميّ بالقاهرة.

لوحة ١٢ : دائرة من الرُّخام عليها بالحفر البارز صورة نَسْر ذي رأسين. مصر. القرن ١٤. متحف الفنّ الإسلاميّ بالقاهرة.

2_فنون الزخرفة الإسلامية:

من المجالات التي إتجه إليها أغلب المصورين هي رلزخرفة الخطية واهندسية والتوريقية، وهي تعتبر من المجالات التي إزدهرت في الفن الإسلامي عكس التصوير الجداري وتصوير المخطوطات.

"وان أول ما نلحظه في فن الترقين الزخرفي هو أنه وليد فكرة محددة هن العالم والحياة، عن الإنسان والله. وتستند هذه الفكرة إلى أن الله هو كُنْهُ هذا الوجود منه بدأ وإليه ينتهي، هو الأول والآخر، والظاهر والباطن. ومن هذه النظرة إختلفت فنون الإسلام إختلافا بيّنا عن فنون الغرب : فبينما يرفع الفنانون الإغريق والرومان الإنسان إلى منزلة يمجدون فيها عُرْيهُ في تماثيلهم، نجد الفنان المسلم ينظر إلى أعماق الآدمي أكثر مما ينظر إلى مظهره الخارجي، رغم إيمانه بأن الله سواه فأحسن صورته، وإن الفنان المسلم ليستهين بالعالم المادي ويراه عرضا زائلا، ومتعة فانية إن لامسها ففي رفق مؤمنا دائما بأن الخلود الحقيقي إنما هو للروح "[1].

ولقد أتقن الفنانون المسلمون أربة أشكال من الفنون الزخرفية:

الأول هو التوريق المتشابك أو الرقش الذي عرَّفه الفنان بشر فارس بالفن الذي يرى فيه المشاهد الزخرفة العربية مكتملة. وقد سماه الغربيون أرابيسك أو الخط المنغَّم، ويطلقون عليه لقب أصل فن العرب، وهو براعة إستخدام الخطوط المتموجة والمتلاقية والمتلامسة.

[1] الدكتور ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي ، سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى 2001 ، بيروت لبنان ، الصفحة 12.

فيستمد الراقش عناصره الأولى من الطبيعة لإنجاز فنه، فيضيف الخيال إلى الخطوط ليحقق التناسب الهندسي. وليتشكل لديه الشكل الزخرفي الهندسي الذي يرمز إلى نفس المسلم في تطلعها إلى الله. ويستخدم ألوانا لا تخضع لتناسق كما الحال في الفن التجريدي (اللوحة 2م .3م).[1]

والثاني هو التحوير وهو عبارة عن مجموعة من العناصر التي يجمعها الفنان حسب ذوقه ويعيد تشكيلها بطابع يضفي عليها تغييرا معينا، بحيث تكون إلى حد كبير تخالف المظهر الطبيعي لها.

كانت المباعدة في الزخرفة الإسلامية بين روح المصورين أشكال الكائنات الحية، فإذا نزع إلى ذلك فإنه يعيد تحزئة عناصرها ويعيد بنائها بشكل متكرر، فيتحول الشكل إلى وحدة زخرفية تتسم بالتكرار، وينبعث منها حس موسيقي (اللوحة 4م)[2] .

"وللون أثره الهام في إضفاء إشراقه نبرة على أشكال الرقش الإسلامي، كما يكشف عن إحساس مُرهَف بالألوان، ويقترب حينا ويفترق حينا آخرعن ألوان الطبيعة، غير أنه متأثر لاشك بالومضات واللمحات المنبعثة في خواطر الفنان المسلم دالة على صدق الوجدان (اللوحة 5م .6م) "[3].

"وكذا كان للخط فيضه بالنَّبْضِ على يد الفنان المسلم، إذ كان يحمل أشرف رسالة عن الله تعالى إلى نبِيِّه الكريم يستجليها الناس مرسومة مقروءة. وإذ كانت تلك رسالة الخط

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 12 ، (بتصرف).
[2] المرجع نفسه ، الصفحة 12 ، (بتصرف).
[3] المرجع نفسه ، الصفحة 12.

لهذا كان هذا التنسيق والتجميل يجمع بين جلالين، هذا الجلال السماوي وذلك الجلال الدنيوي (اللوحات 7م 8م 14غ) "[1].

وان الأخلاق التي غرسها الإسلام في فؤاد المسلم عامة وفي الفنان المسلم خاصة والتي مكنته من إنتاج عمل فني إسلامي ألا وهو فن الزخرفة الذي تألق في البلاد العربية والمستعربة، والذي لفت إنتباه الفنانين المسيحيين في مصر وسوريا وبزنطة وسقلية وإسبانيا. فهذا الفن سيبقى مستمرا مادام هناك فنانون يتأثرون به، والأهم من ذلك هو بمشيئة الله [2].

لوحة ٢م: قطعة مِن نسيج الحرير، مِن العصر المَمْلوكيّ تُزخرِفها أَزهار لوتس صبيّة الطِّراز وتَتخلَّلها أَفرُع وأَوْرَاق نَباتيّة. مصر. القرن ١٤.

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 13.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 13 ، (بتصرف).

لوحة ١٤ : كتابة عرَبيّة بِخَطٍّ مَغرِبيّ. ساحة الرَّياحين بقصر الحمراء. غَرْناطة.

لوحة ٣م: لوحة مِن بلاطات الخَزَف التركيّ تُزخرِفها أوراق طَويلة مُسنَّنة وبَراعِم وأزْهار طبيعيّة، مِنها زهرة القَرَنْفُل. إزنيك. القرن ١٦.

لوحة ٤م: حشوة مِن الخشب مِن مِحْراب السَّيّدة رُقَيّة عليها زخارف أرابيسك مِن أفرع وأوْراق نَباتيّة مُتشابِكة، تَنطلِق مِن زهريّة مُكوّنة أشكالًا خَلَزونيّة وقرون رخاء وأوراقًا وعناقيد عنب، وعناصِر الزَّخرفة مُحوَّرة عن الطَّبيعة. مصر. القرن ١٢.

لوحة ٥م: بلاطة مِن الخَزَف التركيّ مِن صِناعة إزنيك عليها زَخرفة تَتألَّف مِن تقسيم هندسيّ به أفرع وأزهار منها القَرَنْفُل الأحمر وبراعم الأزهار المُرتّبة بألوان الأزرق والأخضر والأحمر والأسود. إزنيك. القرن ١٧.

لوحة ٦م: لوحة مِن بلاطات الخَزَف المملوكيّ مِن صناعة مصر عليها زَخارِف مُتأثِّرة كَثيرًا بِفَنّ البورسلين الصّينيّ. نرى منها شكل منزل عليه قِباب ورَسْم التّنّين وأزهار اللّوتس. والزَّخرفَة بالأزرق الكوبلت على أرضيّة زبديّة اللّوْن. القرن ١٥.

لوحة ٧م: جُزْء مِن منديل مِن القُطْن مُزخرَف بالطّباعة عليه بالخَطّ الثُّلُث بَقِيّة كلمة بِرسْم «المَحبَّة». وبالأَرْضيّة زخَارِف من أَفْرُع نَباتيّة تَنبثِق مِنها رؤوس حَيَوان وَطَيْر. العَصْر المملوكيّ. القرن ١٤.

لوحة ٨م: بلاطة مربّعة مِن الخزَف مِن العصر المملوكيّ عليها زخارف نباتيّة بثلاثة أنماط مِن الخُطوط. فنرى في الإطار آية قرآنيّة بالخطّ الكوفيّ الزُّخرُفيّ المَضفور: ﴿ إِنَّ ٱلصَّلَوٰةَ تَنْهَىٰ عَنِ ٱلْفَحْشَآءِ وَٱلْمُنكَرِ ۗ وَلَذِكْرُ ٱللَّهِ أَكْبَرُ ۗ وَٱللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَصْنَعُونَ﴾. وفي أركان الإطار وفي مُربَّعات صغيرة نجد توقيع الخَزّاف بعبارة نَصُّها: «عَمَل غيبي بن التُّوريزي» (نسبة إلى توريز أي تَبْريز). وفي المُربَّع الدّاخليّ وبخطّ نسْخيّ مَضْفور القوائم، نَجِد عبارة «تَوَكَّلْ على خالِقِكَ» مُكرَّرة أربع مرّات لتُكوِّنَ في مُنتصَف البلاطة شَكْلًا نجميًّا تدور حولَه الكِتابة. مصر. القرن ١٤/ ١٥.

3_خيال الظل :

يوجد فن من الفنون الذي له صلة بالفن التشكيلي والنحت يعرف بفن الدمى والعرائس . الذي يطلق عليه الناس بخيال الظل . حيث تظهر أجسام الدمى على شكل أشباح أو ظلال وهي تتحرك وذلك عن طريق تسليط الضوء على العرائس فيظهر خيالها على الستار، وهذه الاخيرة تكون موجهة للمشاهد. فوصل هذا الفن إلى درجة كبيرة إلى الواقعية باستخدامه دمى حقيقية وخيالها وأصبحت أغلب مواضيعه للترفيه[1] .

" ولا يمكن معرفة نشأة خيل الظل تماما ولا من أين إنتقل إلى البلاد العربية ، وقد يمكن القول بأنه نشأ في اليونان القديمة ثم إنتقل عن طريق بيزنطا ، ويؤيد ذلك الإشارات غير المهذبة في بعض المواضيع. ولكن الراجح أن العرب قد عرفوا عن طريق شرق آسيا وجنوبها الشرقي وإن لم يثبت ذلك بالدليل القاطع ، وقد يكون المغول هم الذين نقلوه إلى العرب في القرن الثالث عشر أو الرابع عشر ، ومن الثابت أن مصر عرفت هذا النوع في القرن الثالث عشر وشاع فيها ، وإن كان الراجح أنها عرفوه قبل ذلك. وكما تأثر فن خيال الظل المصري بنظيره فن القَرَهْ جوز التركي ، كذلك تأثر التركي بنظيره المصري ، ولعل سوريا هي ثانية البلاد العربية بعد مصر التي وجدت فيها تمثيليات لخيال الظل"[2] .

وتعد عرائس خيال الظل محاكاة لحركات أو أفعال الأشخاص وعادة كانت تصنع من جلد الجمل فيلين ويرقق حتى يصير طبقة رقيقة وتصبغ بالألوان ، ومن ناحية الفقهاء فقد

[1] الدكتور ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي ، سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى 2001 ، بيروت لبنان ، الصفحة 13 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 13.

تناقشوا حول هذا الفن . وانتهوا بقرار حاسم ، " وهو انه مادام يوجد في كل دمية من دمى العرائس ثقب وتعلق منه بالخيط وهذا الثقب ينفذ بطريقة من المحال مضاهاتها بمثيله في كيان الإنسان الحي . فلن يصير هناك مقارنة بين هذا العمل وقدرة الله عز وجل على الخلق . ونجح بعض الفقهاء مثل إبن عربي المفكر الأندلسي العظيم من القرن الثالث عشر في تطويع خيال الظل لمبادئ الأخلاق والشرع بعد مجون كان يحتذب الناس. فخيال الظل دعوة لتأمل القدرة الإلهية،كما تبهر العرائس مشاهديها بقدرة اللاعب على تحريكها، فالحياة البشرية إنما تجري بمشيئة القدرة الإلهية الكامنة وراء ظلالها كما تتراقص الظلال والخيالات إثر تحريك العرائس بالخيوط والحبال (لوحات 15 , 16 , 17) "[1] .

ولكن نصف هذه المسرحيات تكون مشحونة بكل ما هو فاحش ، وهنا تكمن المفارقة الكبرى في أن مثل هذا الرأي يعبر عن وجهت نظر الفلاسفة أكثر مما يعكس قوة إقناعهم وبراعة حججهم.

" ويقال أن صلاح الدين الأيوبي لام وزيره القاضي الفاضل عندما هم بمغادرة مجلسه إثر وصول لاعب العرائس وخيال الظل ليُسري عن السلطان. وبعد أن فرض صلاح الدين على الفقيه الحذِر بقاءه حتى نهاية العرض سأله رأيه فأجاب : ما رأيت إلا درسا جليل المعاني ، فقد شهدت أمما تروح وتغدو ، وعندما أسدل الستار كان صاحب الطول فيها جميعا هو الواحد الاحد"[2] .

[1] نفس المرجع ، الصفحة 13.

[2] نفس المرجع ، الصفحة 13.

لوحة ١٥ : القره جوز التركي.

لوحة ١٦ : القره جوز التركي.

لوحة ١٧ : القره جوز التركي.

4_التصوير الجداري في الإسلام :

اثناء الفتوحات الإسلامية ورثت الإسلامية مناطق عديدة سادت فيها تقاليد الحضارتين الفارسية الشرقية واليونانية الكلاسيكية ، وإن تكن أثرت فيها بطابعها إلا أن هذا التأثير لم يصل إلى تلك الدرجة التي ينتزع منها موروثها كله. فتكون إنتاج ذو طابع متأثر بآثار من ذلك الماضي العتيد ، وكان من هذا الذي بقي.

" ولقد عاونت عوامل إجتماعية في الشرق الإسلامي على نمو فن التصوير الجداري، منها الفصل داخل الدور الخاصة بين الجناح المفتوح الذي يُستقبل فيه الضيوف، وبين جناح الحريم الذي لم يكن يسمح لغريب أن يدخله فتقع عينه على ما فيه، الأمر الذي شجَّع، لاشك، على تجميل أجنحة الحريم بصور الأشخاص يبدعون فيها كما يشاؤون، فقد كان التصوير المحرم في الحياة الخارجية تحفل به بيوت الحريم، كما هو الحال في الشرائط الخشبية التي كانت تزين قاعة ستّ المُلْك بالقصر الفاطمي الغربي والتي عثر عليها في مارستان قلاوون والمحفوظة حاليا بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (لوحات 8-9-10-11-12-13-14-15) "[1]

والسبب في تزيين بيوت الحريم بالتصاوير هو قصد الترفيه عن نساء تلك العصور اللواتي كن شبه حبيسات بعد رؤية الحياة. ومن جهة أخرى نلاحظ أن التصوير كان مباحا من ناحية وممنوعا من ناحية أخرى. كما أن أغلب الصور الجدارية التي كانت تزين بها قاعات الإجتماع هي كانت لإحياء التقاليد التي سادت في إيران وأواسط آسيا قبل الإسلام.وبالرغم

[1] الدكتور ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي ، سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى 2001 ، بيروت لبنان ، الصفحة 15.

من من تحريم الأشخاص بقيت الحمامات العامة متمسكة بصور الأشخاص متأثرة بالموروث الذي كان سائدا قبل الإسلام بقرون. فاتخذ المصورون طبيعة هذه الأمكنة لإطلاق العنان لأيديهم ولمواهبهم ماشاءت أن تصور[1] .

" غير أن معظم آثار التصوير الجداري الإسلامية قد إختفت للأسف خلال غزوات التتار للعالم الإسلامي وتدميرهم لبغداد حاضرة العرب وروضة الفن الإسلامي، ولم يبقى منها ما يدلنا عليها غير بعض شواهد تنطق بما كان عليه التصوير في حياة عهود الإسلام الأولى. ولقد ثبت أن الصور الجدارية الفارسية، بصفة عامة، التي ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، قد إستمدت بعض أصولها من التصوير الجداري البوذي، وهو ما يؤكده إكتشاف العلماء السوفييت لمعبد بوذي يرجع تارخه إلى القرن الثالث عشر خلال حفائرهم بمدينة مرو "[2].

كما أن المسلمين في إيران في بداية الأمر لم يقبلوا على التصوير الجداري خوفا من أن تفقد الثقافة الفارسية طابعها القومي في ظل وجود التأثير البوذي.

" فكان رشيد الدين الهمذانيّ صاحب الديوان في عهد اثنين من خانات الدولة الإيلخانية هما غازان خان وأولجايتو يحمل على البوذيين ضيقا بطقوسهم وعباداتهم فضلا عن إحساسه بفقدان المسلمين المتحضرين لكل إمتيازاتهم في ظل الخان المغولي أباقا بن هولاكو ، وإنتقال هذه الإمتيازات إلى طُغْمة من البرابرة حديثي العهد بالحضارة "[3].

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 15_16 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 16.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة 16.

وجراء هذا تجنب المسلمون الفرس إتخاذ صور جدارية لتوغلها في أذهان الناس بالبوذية . حتى بعد مجيء الغزو التيموري -الذي يعتبر غزو إيراني مسلم عكس الغزو المغولي- تغير الحال. وعندها لم يرى المسلمون الفرس بأسا من أن تعود إيران وآسيا الوسطى بنظرها إلى الشرق الأوسط.وكان لفنون الخط والتصوير الحظ فيما تدين به النهضة الفنية في فارس للصين في إتباع تقاليدها ، وبهذا أتيح للتصوير الجداري أن يشاع . فلم يعد هنالك ما يدعو إلى القلق في أن تظهر الصور في كل مكان، وأن يشاهدها عامة الناس ، سواء كان أصلها صيني أم لا. من دون أن يحتسب ذلك بمثابة المساس بالتراث الفارسي الأصيل. وعلى الأرجح أن الصور الدينية الفارسية الموجودة على جدران الأضرحة وسقوفها قد ظهرت في فترة الصوفيين الشيعية[1] .

ويوجد هناك خلاف بين صور الأضرحة الشيعية العلوية ، وبين الصور الموجودة في المخطوطات. ففي إطار كانت الأضرحة وجهة يقصد إليها الناس بمختلف مستوياتهم ، كانت المخطوطات تضم مجموعة محددة لا تتجاوزها من الملوك والعلماء والحكام والمتخصصين ، في مجالات تتصل بالطب أو الفلك أو بالنبات أو نحو ذلك. ومثال على ذلك يكون في كتاب "جامع بين العلم والعمل في الحيل " للجزري. ولكن لم يقدر لهذه المخطوطات أن تشاع بسبب ما تتطلبه من وقت ونفقات لنسخها ولاسيما إذا كانت تحتوي على الزخرفة ، وبذلك فقدت الكثير منها ولم يبقى إلا أسماؤها ترددها بعض المراجع . وإذ كانت تراتيل القداس في العقيدة المسيحية لا تعني غير القساوسة الذين كانوا على درجة

[1] نفس المرجع ، الصفحة 16 ، (بتصرف).

من التعليم تمكنهم من القراءة والفهم، لذا كانت تلك التراتيل تُخَطُ خالية من الصور التي يستعين بها الأمي على فهم النص، ومع ذلك كان ثمة نساخ يتأنقون في نسخ بعضها وتجويده وتزويقه لتوضع في هياكل الكنائس جَرْياً وراء الكسب المادي [1] .

وفي هذا الصدد نجد ناسخي المصحاحف يتخذون نفس المنهج في التزويق والتجويد حينما ينسخونها للملوك والحكام. " ولقد شاهدت خلال تجوالي (عكاشة) بين عدد من مزارات الأئمة في منطقة قزوين شمال غربيّ إيران، مجموعة الرسوم التي تصور على بن أبي طالب وولديه على نهج بدائي يتفق مع طابع التصوير الفارسي في أواخر العصر الصفوي، معلقة على السياج الحديدي المحيط بالأضرحة، وما يكاد المرء يلحظ القناديل المضاءة ورائحة البَخور التي تملأ الأجواء حتى يُخيَّل إليه أنه يدلف إلى كنيسة بيزنطية لا إلى ضريح إسلامي شيعي "[2].

" وقد نشرت يِدًّا جوادر مجموعة من صور الإمام علي المنقوشة على سقف مزار الإمام زاده مير بوزورج في مدينة آمول بشمال إيران، ومع أنها صريحة في إنتمائها إلى القرن التاسع عشر، إلا أنه من المحتمل أن تكون تجديدا لرسوم قديمة كانت بَلِيَت فردَّها المصور إلى حالتها الأولى بريشته "[3] .

ومثل هذا التجديد نجده في صور الإمام علي ﷺ وولديه الحسن والحسين المنقوشة على ضريح الإمام زيد بمدينة إصفهان التي أعيد ترميمها سنة 1685-1686م(لوحات 19-20-

[1] نفس المرجع , الصفحة 16، (بتصرف).

[2] نفس المرجع ، الصفحة 16.

[3] نفس المرجع ، الصفحة 17.

21) حيث تصور مأساة كربلاء عندما داهم الأمويون الحسن وأخاه غير الشقيق الذي يدعى العباس وأنصارهما ، كما إستولوا على نسائهم . ففي اللوحة 19 نرى العباس يحاول تزويد الشهداء بالماء ، وهو ممتطي حصانه وعلى رأسه خوذة مزينة بريشتين ، وهناك هالة محيطة برأسه على شكل ورقة الشجر ويمد يده إلى سُكينة إبنة الحسين ليأخذ منها وعاء الماء ، وتظهر نسوة الأسرة من بينهن سكينة وأختها زبيدة ، ورُقية أخت الإمام علي كرم الله وجهه. وقصة اللوحة تروي أن العباس ذاهب إلى نهر الفرات لجلب الماء ليسقي ذويه ، غير أن الأعداء هاجموه عند عودته فقطعوا يده اليسرى ثم اليمنى فأمسك القُربة بأسنانه ومضى لوجهته ، إلا أن السهام القدمة من العدو ثقبت الوعاء وإنسكب الماء وسقط العباس شهيدا[1] .

" وتسترعينا الديناميكية المتدفقة في هذه اللوحة التي نلمحها في توتر الجواد وإختلاف التعبير عن لوْعة النساء برغم إختفاء ملامحهن، وذلك من خلال الوضعيات والأحجام وإيماءات الأيدي. وقد لجأ الفنان إلى تصوير الحادث في مرحلتين على نسق شريط الأحداث المتتابعة. فنرى العباس في المرحة الأولى في صدر اللوحة وهو يتهيأ للذهاب إلى الفرات، ثم نراه في المرحلة التالية في خلفية اللوحة وقد كاد جواده أن يكبو كما يتضح في ساقيه الخلفيتين والعباس من فوقه في حالة أليمة وحوله جنود الأعداء يرشقونه بالسهام. ويتبع الفنان النهج نفسه بالنسبة لمجموعات من النساء في حالتي توديعه ثم إستقباله في خلفية اللوحة وصدرها "[2] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 17 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 17.

" وفي اللوحة 20 نرى الإمام الحسين والسهام قد إخترقت جسد جواده يوم مأساة كربلاء. وتحت قوائم الحصان أسد يرمز إلى قيسا ملك الهند يستغيث بالحسين في الوقت الذي شارفت فيه حياة الشهيد على الإنتهاء ، وبمعجزة وصل الحسين الهند وأنقذ قيسا الذي كاد أن يُلتهم من قبل الأسد . فاستسلم الأسد تحت قدمي الحسين ، وبعدها يعرض الملك عليه أن يساعده في التغلب على خصومه ، غير أن الحسين طلب بالعودة إلى دياره وأن يقوم بمراسم التعزية لأسرته ولنفسه. ونشاهد التصادم العنيف بين الجوادين بالمُجانبة على حين تُطِلُّ علينا الوجوه بالمواجهة على غرار أسلوب النقوش الساسانية، كذلك إتبع الفنان أسلوب شريط الأحداث المتتابعة فجمع بين الحسين في الهند مُنقذا قيسا من الأسد، وفي اللحظة عينها جعله في مواجهة خصمه لاغيا بذلك عنصر الزمن"[1] .

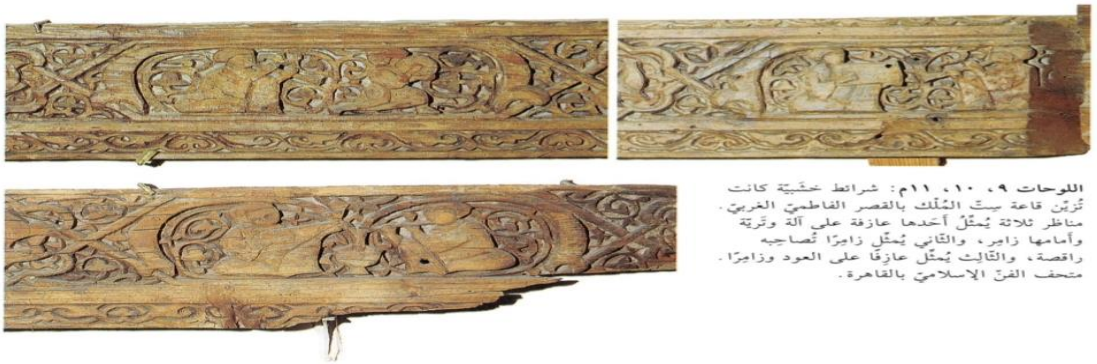
وفي اللوحة 21 نرى الحسين عائد وهو ممتلىء بالجراح المميتة ، ووجهه مغطى بالخمار وتحيط برأسه هالة النور وهو جالس على الأرض ويحمل طفلا تحيط به هو كذلك هالة النور والسهام تخترق جسده ، وتحت قدميه يظهر درعه وخوذته المريشة ورمحه كلهم موزعة على الأرض ، ويظهر صور أربع سيدات من عائلة الإمام علي ﷺ رافعات أيديهن إلى السماء وسط جيش الأعداء الذين يعلقون رؤوس الشهداء على الرماح في وجود الملائكة المجنحة شهودا على هذه المذبحة"[2] .

" وقد إتبع الفنان أيضا أسلوب شريط الأحداث المتتابعة في ثلاث مراحل، أولها الحسين في خلفية الصورة وأعلاها، مقبلا على المعركة وفي أعقابه تابعه رافعا المظلة فوق رأسه وَفْقَ

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 17.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 17 ، (بتصرف).

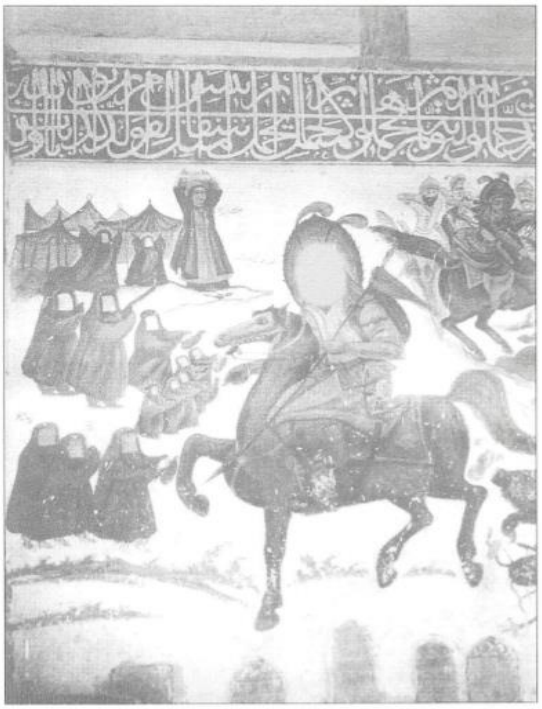
التقليد الساساني القديم المتبع نحو الملوك وعِلْيَةَ القوم. وفي الثانية وقد رشق جواده بسهام الأعداء، وجلس هو على الأرض حامل جثة إبنه عليّ بين ذراعيه. وفي المرحلة الثالثة، وفي مقدمة الصورة، نرى جواده متصلبا كأنه فقد الحياة هو الآخر رمزا لإستشهاد الحسين"[1].

لوحة ٨م: بلاطة مربّعة مِن الخزَف مِن العصر المملوكيّ عليها زخارف نباتيّة بثلاثة أنماط مِن الخُطوط. فنرى في الإطار آية قرآنيّة بالخطّ الكوفيّ الزُّخرُفيّ المَضفور: ﴿ إِنَّ ٱلصَّلَوٰةَ تَنْهَىٰ عَنِ ٱلْفَحْشَآءِ وَٱلْمُنكَرِ ۗ وَلَذِكْرُ ٱللَّهِ أَكْبَرُ ۗ وَٱللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَصْنَعُونَ﴾. وفي أركان الإطار وفي مُربّعات صغيرة نجد توقيع الخزّاف بعبارة نَصُّها: «عَمَل غيبي بن التُّوريزي» (نسبة إلى توريز أي تَبْريز). وفي المُربّع الدّاخليّ وبخطّ نسْخيّ مَضْفور القوائم، نَجِد عبارة «تَوَكَّلْ على خالِقِكَ» مُكرَّرة أربع مرّات لتُكوِّنَ في مُنتصَف البلاطة شَكْلًا نجميًّا تدور حولَه الكِتابة. مصر. القرن ١٤/ ١٥.

اللوحات ٩، ١٠، ١١م: شرائط خشَبيّة كانت تُزيّن قاعة سِتّ المُلْك بالقصر الفاطميّ الغربيّ. مناظر ثلاثة يُمثّل أحدها عازفة على آلة وتَريّة وأمامها زامِر، والثّاني يُمثّل زامِرًا تُصاحِبه راقصة، والثّالث يُمثّل عازِفًا على العود وزامِرًا. متحف الفنّ الإسلاميّ بالقاهرة.

اللوحتان ١٤، ١٥م: شرائط خشَبيّة كانَت تُزيّن قاعة سِتّ المُلْك بالقصر الفاطميّ. مَنظَرانِ يُمثّل أحدهما صَيّادًا يَطعن أسَدًا بِرُمْحه، والآخَر يُمثّل مُروّضًا لِلأسود.

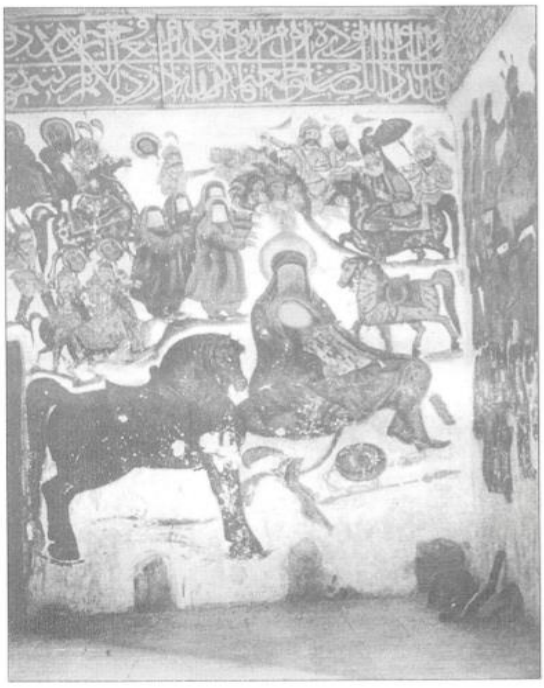
[1] المرجع نفسه ، الصفحة 17.

اللوحتان ١٢ ، ١٣م: شرائط خشَبيّة كانت تُزيّن قاعة سِتّ المُلْك بالقصر الفاطميّ : مَنظَرانِ يُمثّل أَحَدهما عازِفًا على العود وراقِصة تُمسِكُ بيَدها صنْجات الرَّقْص. ويُمثّل الآخرَ زامِرًا وراقِصة تَنقر على الدُّفّ. متحف الفنّ الإسلاميّ بالقاهرة.



لوحة ١٩ : ضريح الإمام زَيْد بِمَدينة إصْفهان. تصوير جداريّ. العبّاس أخو الحُسَيْن يحاول إمداد الشّهداء بالماء يوم كَرْبَلاء. القرن ١٧.

لوحة ٢٠ : ضريح الإمام زَيْد بِمَدينة إصْفهان. تصوير جداريّ. الحُسَيْن وقد اخترقَت السّهام جسد جواده يوم مأساة كَرْبَلاء. القرن ١٧.



لوحة ٢١ : ضريح الإمام زَيْد بِمَدينة إصْفهان. تصوير جداريّ. الحُسَيْن وقد عاد مُثخَنًا بالجراح المُميتة. القرن ١٧.

5_التصوير الديني على ألسنة الرحالة المسلمين والأوربيين:

كشفت كتب الرحالة المسلمين والأوربيين على أن هناك تصوير ديني أثناء عصور الإسلام الزاهية، إضافة إلى الوثائق الأدبية التي أكدت وجود تصوير عام يعرض لكافة الناس ولا يقتصر في بطون المخطوطات .

ومن خلال إستنتاجات الأستاذ مايكل روجرز التي جمعها عن أقوال من كتبوا عن التصاوير الجدارية الدينية الإسلامية من الرحالة المسلمين والأوربيين ، أن هؤلاء الرحالة الأوروبيون خلال القرن السابع عشر درسوا مظاهر التصوير الإسلامي بدقة ، وذلك راجع إلى حرصهم الشديد على إستنباط وفهم عالم غريب عليهم ، في حين أن الرحالة المسلم إبن بطوطة لم يُبدي هذا الحرص أثناء إقامته في القسطنطينية ، فهو لم يتجرأ أن يدخل كنائسها خشية أن يضطر إلى الركوع أمام مذابحها. فلو أنه تكلف الدخول إلى أحد تلك الكنائس لجلب إلينا صفات قيمة تزودنا بوجهة نظره في التصوير المسيحي كونه مسلما سنيا ، وأن تساعدنا في المقارنة والتفريق بين التصوير في الإسلام وعند المسيحية[1] .

" وقد قام إبن بطوطة برحلاته الطويلة العديدة في الشرق الأوسط بين عام 1320 وعام 1330 على وجه التقريب ، وزار في إحدى رحلاته مدينة كيرش بشبه جزيرة القرم على الساحل الشمالي للبحر الأسود وتحدث عنها قائلا : ورأيت كنيسة فقصدتها وإجتمعت براهب فيها ، ورأيت في أحد جدران الكنيسة صورة رجل عربي عليه عمامة وهو متقلد

[1] الدكتور ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي ، سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى 2001 ، بيروت لبنان ، الصفحة 17_18 ، (بتصرف).

سيفا قابض على رمح وبين يديه سراج موقد ، فسألت الراهب عن تلك الصورة فأجابني بأنها صورة النبي علي ، فعجبت لجوابه"[1] .

والإندهاش الذي أبداه إبن بطوطة لوجود صورة الإمام علي جعله في حيرة من حقيقة هذا المكان فتصور أنه كنيسة ، إذ ذكر في إسترسالة أخرى أنه طبخ دجاجة في هذه الكنيسة وقام بالمبيت فيها ، وهذا ما يثير الشك أنها حق كانت كنيسة ، إذ يعرف إبن بطوطة بالعالِم اللغوي المدقق ، كما إلتزم بالدقة في وصف أضرحة الشيعة في العراق وعادات زوارها ، ولكن لم يذكر لنا عن وجود رسومات بأضرحة الشيعة في كيرش التي حكمها فيما بعد المغول والتي تدين قبائلها فيما بعد بالمذهب السني . فقد كان هناك مجموعة من الجاليات الأجنبة التي تسكن نفس البلدة ، فلا يجوز إستبعاد أن يكون من بينهم أقلية من الشيعة والفرس ، وأن لديهم معابدهم الخاصة ليمارسوا طقوسهم المميزة ، وأن تكون تلك الكنيسة التي وصفها إبن بطوطة هي معبد خاص بالشيعة نعته بالكنيسة لإعتباره أن الشيعة فرقة خارجة عن الإسلام . ولقد أشار هاملتون جب _ويعتبر آخر من نشر رحلات إبن بطوطة بالإنجليزية_ أن إبن بطوطة أخطأ في فهم ما رُوي له عن مضمون الصورة ، ويرى أن المبنى الذي دخله هو كنيسة بالفعل والصورة التي كانت هناك ترجع إلى النبي إلياس (إليّا) فحسبها لعلي. ولكن الراجح أنه كان الرهبان يخلطون بين حرفي العين والهمزة كما ذهب هاملتون ، إلا أن إبن بطوطة ليس هو من النوع الذي يقع في مثل هذه الأخطاء ، وأيضا أن يكون في الكنيسة صورة للنبي إلياس وحدها دون أن يصاحبها باقي الأنبياء أو

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 18.

بعضهم فهذا مستبعد ، ومن المستحيل أن ترجع الصورة لمحارب من القديسين التي إنتشرت صورهم في فترة التصوير البيزنطي ، وبعيد أن تكون من عمل مصور أجنبي لأن المصور المسلم خلال القرن الرابع عشر كان ملتزما بالواقعية من حيث التفاصيل ، فمن العسير أن تكون ثمة صورة دقيقة لمسلم قبل عام 1480[1] .

واضافة إلى قصة إبن بطوطة نجد كتاب "دون خوان الفارسي" . فلقد نشأ "عروج بك" الذي إشتهر بإسم دون خوان الفارسي ، مسلما شيعيا ثم غادر بلاده إيران عام 1599 بين وفد سفارة الشاه عباس إلى إسبانيا ، غير أنه ما لبث أن إستقر بإسبانيا ثم إعتنق الكاثوليكية، وعكف على كتابة رحلته بالإسبانية التي تحدث فيها عن مقتل أبيه "علي بك بايات" أثناء حصار الأتراك لمدينة تبريز وعن إصدار الشاه محمد خُدابنْده أمرا بعمل صورة لعلي بك شامخا وقد أرغم القادة الأتراك السبعة الذين هزمهم قبل وفاته على الركوع أمامه ، ثم أمر بوضع هذه الصورة على مدخل المسجد الذي أقيم في تبريز. فمن خلال هذه القصة نستنتج أنه كان ثمة تقليد بحيث عمل صورة بشرية تسعى إلى تمجيد ذكرى الموتى والشهداء وقيمة الإستشهاد عند الشيعة في إيران.

وتوجد وثيق ثالثة في كتاب القاضي أحمد عام 1606 والتي دُونت بشكل منمَّق تصور فنون الخط والتصوير في إيران وعن رواد الفن والخط ، وجاءت على شكل موسوعة فارسية مصغَّرة للمصورين والمعماريين وغيرهم ، على غرار الموسوعة التي وضعها الفنان الإيطالي چيورجو ڤاساري (1512-1574)[2] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 18 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 18 ، (بتصرف).

" وذهب القاضي أحمد في كتابه هذا إلى أن فن التصوير ماهو إلا ثمرة من ثمرات "القلم" الذي أقسم به الله في كتابه الكريم ، ولهذا فقد رأى أنه ينبغي تكريم مصوري الكائنات البشرية لأنهم يستخدمون القلم في عملهم ، بل إنهم ليستحقون نصيبا أكبر من التكريم لأنهم إستلهموا "الصور المعجزة التي خطها قلم علي بن أبي طالب ﷺ" ، وهو لا ينسب التصوير إلى الإمام علي وحده ، بل إنه ينقل قصيدة مهلهَلة النظم تشيد بتفوق النبي محمد ﷺ على (الصينيين) في فن التصوير. وما من شك أن هاتين القصتين غير المدعمتين بسند تاريخي تضمان إدعاء ما نظن المؤلف لجأ إليه إلا ليغري الشيعة المتشددين المعادين للتصوير بممارسته وإطِّراح كراهيته" [1] .

والوثيقة الرابعة هي في كتاب الشيقالييه ده شاردان الذي أتى فارس في النصف الثاني من القرن السابه عشر، فترك وصفا دقيقا لأضرحة مدينة "قمر" ، ولكن لم يذكر صور ضريح الإمام زيد بإصفهان التي ترجع لتاريخ 1685-1686 من خلال النقوش الدالة عليها ، والسبب في ذلك أنه زار الضريح أثناء ترميم تلك الصور ، لأنه في ذلك العصر يقدرون التصوير والمصورين ، فكانوا يدفنون المصورين في روضة حافلة بالصور.

" وفي الكتاب تحامل على صور قصور الصفويين في إصفهان وقزوين التي رآها دون المستوى فنيا. كما ندد بضعف مستوى التصوير الديني الذي كان شائعا في إيران خلال زيارته لها ، وعزا ذلك إلى تحريم بعض العلماء لتصوير الكائنات البشرية وتحريم بعضهم

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 18_19.

الآخر تصوير الكائنات الحية كلها. وأغلب الظن أن حكمه على مستوى التصوير بالضعف ليس إلا وليد تأثره بذوقه الفرنسي المحصور في إطار المنظور" [1] .

6_ فن المنمنمات :

"المنمنمات عبارة عن صور إيضاحية لمضمون المخطوطات والكتب, مهمتها التعبير عن النص بشكل مبسط، والمنمنمات الإسلامية حفظت لنا صور الحياة والبيئة والعادات والطقوس والتقاليد وأنماط السلوك والأعياد والأحداث التاريخية وطبيعة المناخ والعمارة والزي والفنون, ومفردها " منمنمة ". وتتميز بقوة معانيها ومدلولاتها، وهي تعني الإنتاج الفني، وهي تعني الإنتاج الفني برسم صغير الحجم والأبعاد، ويتصف بالعناية والإحكام في تنفيذه، وأطلق هذا اللفظ على الرسوم التوضيحية التي وجدت في الوثائق والكتب القديمة المجملة باللوحات المرسومة أو الخطوط أو الهوامش المزخرفة على (العظام، الأخشاب، العاج، الجلود، الكرتون، الورق، المعدن) وغير ذلك من المواد. وهو فن أول من إنفرد وتميز به عو الفن الإسلامي وتطور لأشكال عدة حتى وصل لشكله في العصر الحديث" [2] .

"هو فن توشيح النصوص بواسطة التصاوير، لكن ذلك ليس كل ما في الأمر : فالمنمنمة ليست رسما يتجاوز متن الكتاب المصور، بل هي مدرجة كما هو شأن الصور التي تصاحب المطويات لشرح كتالوغات المعارض كجزء من النص ذاته: والمثال الأدنى قربا منا وهو

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 19.

[2] ثريا محمد صبيح، أسماء هشام محمد مهابة، فلسفة الرمز عند فناني المنمنمات الإسلامية، مجلة الفنون والعلوم الأنسانية، تصدر عن كلية الفنون الجميلة جامعة المنيا - مصر، العدد السابع يونيو 2021 ، الصفحة 207.

القصص الخرافية المرسومة. حيث تعيد المنمنمة عرض مضمون النص بشكل مرئي من خلال وظيفتي رسم النص وتأويله، بواسطة صورة تجعل المفاهيم المدرجة أكثر إفادة، لكنها في الوقت ذاته تقيد القارئ وتدفع به نحو مسار محدد في القراءة ، وبالتالي تحد من قدرات التخيل لديه. وبعبارة أخرى، تتيح المنمنمة إمكانية ثانية للتوسط بين النص والقارئ، ففي الوقت الذي تتوسط فيه العبارة وحدها مع الكاتب، فإن المصور يمكن أن يتوسط في مختلف طبعات الكتاب، وبتعاقب السنين وعلى مر القرون-عبر الصور أيضا- إذ تأخذ التصاوير وظائف التعليم والحكي في الوقت ذاته "[1] .

يعتبر فن المنمنمات فن عربي إسلامي أصيل، إذ بدأ به العرب مع بداية معرفتهم للورق وإستخداموا ورق البردي وجلود الحيوانات. وأول من بدأ به هو المدرسة العربية، لكن هناك إختلاف إذ يزعم بعض الباحثين أنه في بادئ الأمر تأثرت بالفن الفارسي والفن الإغريقي ثم تطور ليصل لشكله المعهود على يد المدرسة المغولية والإيرانية والعثمانية. وآخرون يرون أن الفن الإسلامي الذي كان منتشرا بمدرسة بغداد العربية والتي كانت هي أيضا منتشرة في الشرق الأدنى بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر أثر على الفن المسيحي. ولقد كان هناك تأثر وتأثير متبادل بين المدارس الإسلامية بداية بالمدرسة العربية إلى آخر مدرسة في الفن الإسلامي. فقد تأثر كل واحد بالآخر أثر فيه، وهذا لا يعتبر عيبا بل

[1] ماريا فيتوريا فونتانا ، المنمنمات الإسلامية ، ترجمة عز الدين عناية ، لسلسلة دراسات فكرية من إصدار جامعة الكوفة ، دار التنوير للطباعة والنشر لبنان ، مصر ، تونس ، الطبعة الأولى 2015 ، الصفحة 7 ، pdf.

بالعكس، لأن من خصائص الفنون التأثر والتأثير، فتأخذ من السابقين وتبني عليه وتطوره. وهذا هو حال كل علم ومعرفة، متأثرة بما سبق ومؤثرة به بمرور الوقت[1] .

ومن الدول التي إشتهرت بالنمنمات منذ القدم نظرا لتاريخهم الطويل في مجال التصوير والنحت نجد إيران والعراق وسوريا، ولكن بالنسبة للجزيرة العربية فقد كان ممنوعا وذلك راجع لتحريم التصوير في الإسلام.

ومن الأمثلة على هذا الفن نجد كتاب كليلة ودمنة إذ يعتبر هذا الكتاب هندي الأصل، ولكن هو موجود بنسخة عربية وذلك بفضل إبن المقفع الذي قام بترجمته كاملا. وليس هو وحده الكتاب الغني بالمنمنمات، بل نجد أيضا كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، وكتاب مختصر البيطرة للطبيب البيطري أحمد بن الأحنف، وكتاب مقامات الحريري لمحمد الحريري، وكتاب خواص لعقاقير لعبد الله بن الفضل. ومن الذين عملوا على هذا الفن وبرزوه وسط الفنون نجد:

" حسين بهزاد " (18941968م) الفنان الإيراني الذي إتبع أسلوب الرسم الفارسي التقليدي.

" كمال الدين بهزاد " (854-941هـ) لغته الأم هي الفارسية برز في المنمنمات الإسلامية.

" مير سيد علي " (1510-1572م) برز في تبريز كأحد أبرز فناني المنمنمات، ثم بعد ذلك إتجه إلى الهند وإنضم للفنانين المغول[2] .

---

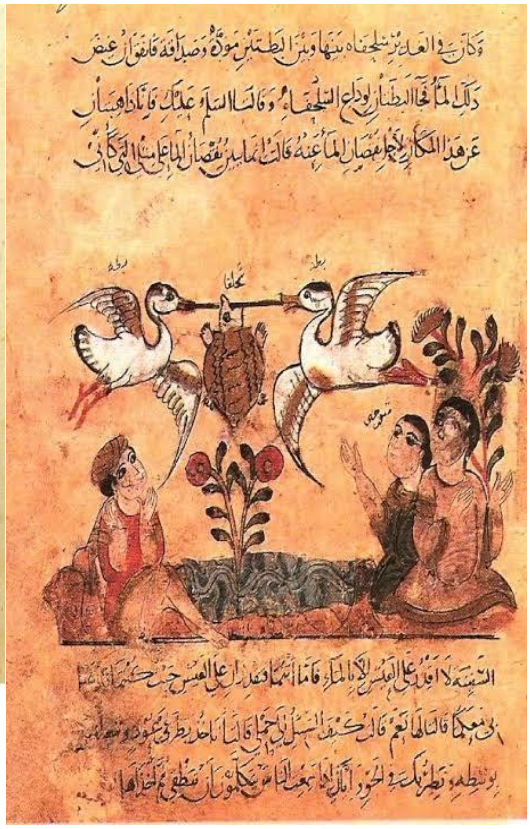
[1] مجلة الفنون العلوم الإنسانية ، مرجع سابق ، الصفحة 207 ، (بتصرف).

[2] بحث عن المنمنمات الإسلامية، موقع الموسوعة العربية الشاملة ، (بتصرف).

https://www.mosoah.com/career-and-education/education

منمنمة فارسية من الشاهنامة تصور ليلى ومجنون

منمنمة فارسية تصور مشاهد صيد بهرام غور



من كتاب كليلة ودمنة

منمنمات من مخطوطة "مختصر كتاب البيطرة" لإبن الأحنف، المحفوظة في متحف طوب قبو سراي بإسطنبول

تهامي المنصوص والمبصور، مقامات الحريري

تحضير الدواء، كتاب خواص العقاقير لعبد الله بن الفضل

الفصل الثاني

تمهيد:

أولا : الفنون الإسلامية في القرن الرابع عشر ميلادي

1_ التصوير في الأندلس

1_1_ تصاوير جدارية بأحد منازل البرطل

1_2_ كتاب الشطرنج لمؤلف مجهول

2_ الأدب العربي في الأندلس

2_1_ الشعر

2_2_ الموشحات والأزجال

2_3_ النثر

ثانيا : مخطوط مجهول المؤلف يسمى حديث بياض ورياض

1_ مدخل

2_ المقامة في الأدب العربي

3_ مخطوطات مقامات الحريري

4_ معطيات تاريخية وفنية حول هذا المخطوط

5_ وصف عام من خلال الصفحات الكاملة للمخطوط

6_ نظرة عامة للخصائص التي تتكون منها بعض منمنمات القصة

أولا : الفنون الإسلامية في القرن الرابع عشر ميلادي

1_التصوير في الأندلس:

1_1_تصاوير جدارية بأحد منازل البرطل. قصر الحمراء. غرناطة. القرن 14:

في عام 1908 أكتشف أن هناك زخارف جدارية في الأندلس، والتي تزخر بالكثير من المعارف عن التصوير الإسلامي في فترة نهاية العصور الوسطى، والتي كان لها دور هام في إزدهار الإمبراطورية الإسلامية أنذاك ، والتي لازالت بصمات الفن الإسلامي باقية في الكتب المرقنة والجدران المزخرفة حتى يومنا هذا.وهذه الزخارف موجودة على جدران قاعة أحد منازل البرطل في قصر الحمراء بغرناطة بجوار برج السيدات الذي يطلق عليه إسم البرطل، وهي تصاوير على شكل صفوف يعلو بعضها بعضا، صورت فيها الأشخاص في حجم صغير جدا بحيث أن بعض الفرسان لا يزيد إرتفاعهم عن عشرين سنتيمترا، وهذا إذا دل فيدل على أن هناك صلة بينها وبين المنمنمات، وأنها أنجزت في النصف الأول من القرن الرابع عشر، كما ذهب إلى ذلك ليوبولدوتوريس بالباس [1].

" وكان ظهور هذه الزخارف عند ترميم الدار الملاصقة لبرج السيدات، فلم تكد الطبقة الخارجية من الملاط تزال حتى ظهرت صور طمس الدخان بعض أجزائها وذهب بمعظم ألوانها، كما كان لإزالة الملاط أثره في إيجاد حفر أصيبت بسببها هذه اللوحات بتلف . وعلى الرغم من ذلك فقد تيسر تمييز هذه الصور بألوانها المتعددة، وقد صفت في أربعة شرائط

[1] الدكتور ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي ، سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى ، مكتبة لبنان ناشرون ،الطبعة الأولى 2001 ، بيروت لبنان ، الصفحة 111 ، (بتصرف).

يعلو كل منها الآخر، يبلغ عرض كل منها عشرين سنتيمتر، كما يفصله عن غيره إطار بعرض سنتيمتر واحد ، ويحيط بها جميعا إطار عرضه سبعة سنتيميترات مزدان بأوراق نباتية محورة.

وقد أستخدمت الألوان المذابة في محلول سمغي أو في زلل البيض والتي توضع على السطح الجاف بعد تحديد الرسم أولا بخطوط من القلم الأسود أو الأحمر. وتبلغ الألوان المستخدمة فيها إثني عشر لونا هي درجات مختلفة من الأخضر والأحمر والأزرق والأصفر بالإضافة إلى الأبيض والأسود والبنفسجي والذهبي" [1] .

والصور تمثل مناظر من الحياة العامة والإحتفالات، ورصومات لصيادين يلاحقون أنواع مختلفة من الوحوش، بالإضافة لمشاهد الحرب ورجوع مجموعة من الفرسان إلى معسكراتها ،وثلة من الرجال والنساء على ظهور الخيول والإبل (لوحة 118)، وأيضا صور لمجموعة من الأسرى المكبلين بالأغلال، وتشكيلة من الماشية من غنم وبقر رفقة مالكيها، وقوافل إبل وبغال تحمل أغراض (لوحة 119). كان الفنان يهتم بأدق التفاصيل في الرسم كزخرفة الأعلام والخيام والسروج، ولكنه في نفس الوقت لم يعطي للحركة أهمية كبيرة، ولم يترك فراغات بين العناصر، إذ صور الأشخاص والحيوانات متلاصقة جامدة بجانب خلفية منعدمة الزخرفة ، وبالرغم من إقترابها من الأسلوب الفارسي إلا أنها تميل إلى زخارف الزجاج المطلي بالميناء وبالمنمنمات المسيحية الإسبانية، بل وتشير طريقة الرسم

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 111.

التي أتُبعت إلى الترجيح أنها من إنجاز أحد مصوري المخطوطات الأندلسيين لتوظيفه العناصر الزخرفية تلك التي أستخدمة في قصر الحمراء[1] .

" وقد ذهب مورينو إلى أن هذه اللوحات قد أنجزت في النصف الأول من القرن الرابع عشر،إستنادا لما ذكره إبن الخطيب في كتابه الإطاحة في تاريخ غرناطة عن الجنود الأندلسيين قائلا : وزيهم في القديم شَبَهَ زي أفيالهم وأضدادهم من جيرانهم الفرنج، إسبغ الدروع وتعليق الترسة وحفا البيضات وإتخاذ عراض الأسنة ومساعة قرابيس السروج وإستركاب حملة الرايات خلف كل منهم بصفة تختص بسلاحه وشهرة يعرف بها، ثم عدلوا الآن عن هذا الذي ذكرنا إلى الجواشن المختصرة، والبيض المرهفة والدرق العربية والسهام الملطية والأسل العطفية "[2] .

وحسب ما رأى ابن الخطيب فإن هذه الصور كانت تستخدم قبل منتصف القرن الرابع عشر، ولكن الدكتور جمال محرز لا يشاركه الرأي ويرى أن اللوحات تتضمن دروعا جلدية من النوع المحفوظ في المتاحف المختلفة والذي يرجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ويخالفه في وصفه للأعلام، بأن لا وجود لأسماء حكام أو قادة يطلق عليهم بالأعلام. وأغلب الظن أن كثرة الأعلام لا تعني أكثر من أنها أعلام الفرق المختلفة الممثلة في هذه اللوحات، وتنطبق على الأسلحة الأوصاف التي ذكرها ابن الخطيب والتي جاءت بعد منتصف القرن الرابع عشر، فتكشف لنا هذه اللوحات لها علاقة مع التصوير في مدرسة بغداد، مع مايظهر من عدم الإهتمام بالخلفية المزوقة، وإدراجه للموضوعات

[1] المرجع مفسه ، الصفحة 111 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 111.

في إطار ضيق، ورسم الأشخاص مسحة سامية في إستطالة الوجه وإتساع الأعين والأنف الأقنى وسواد اللحية والشارب، ورسم الوجه بوضع جانبي، وتصوير الحيوانات بدقة وإعطائها صفة القوة رغم نحولها، وإضافة التنميق الزخرفي على أطاء الثياب. ومع هذا فإن هذه اللوحات لم تأتي بعنصر التجديد على مدرسة بغداد إثر الغزو المغولي وفي نفس الوقت التي أنجزت فيها زخارف البرطل الجدارية، مثل رسم العناصر النباتية في صورة طبيعية، ومحاكاة للعيون الصينية برسمها ضيقة ومائلة للإيحاء بالتأثير الصيني، الذي ظهر في بعض الأعمال الخاصة بالتصوير المسيحي بإسبانيا، ولسبب ما لم يظهر في زخارف البرطل الإسلامية ولا في المنمنمات الخاصة بقصة بياض ورياض الأندلسية. وكذلك أسلوب سامرا الذي يصور الوجوه مستديرة أو ما يطلق عليها بالوجوه القمرية، تأثرت به إسبانيا، والذي نجده في وجه سيدة مصورة على أحد جدران مدينة الزهراء، وأيضا وجوه الالشخوص المصورة على خزفيات متحف غرناطة الأثري، وبعض المخطوطات الخاصة بالمستعربين. وبهذا تأثرت فنون إسبانيا بالتيار الشرقي الوافد إليها خلال الحكم الإسلامي. ولم يتوقف إبداع المصورين ونشاطهم الفني بعد إنتهاء العصور الإسلامية في هذه المنطقة، بل أصبح له تيار بارز مجاور للتيار المسيحي[1] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 112 ، (بتصرف).

لوحة ١١٨ : رُسوم جِدارِيّة بِالبرطل. قصر الحَمْراء. غَرْناطة. جُزء مِن مناظِر الصَّيْد والطِّراد بِالحائط الشَرقيّ. متحف الحمراء.

لوحة ١١٩ : رُسوم جِدارِيّة بِالبرطل. قصر الحَمْراء. غَرْناطة. رُسوم الأسرى إلى يَمين الصَّفّ الثّاني والماشِية إلى اليَسار مِن الصَّفّ نفسه. الحائِط الغَرْبيّ. متحف الحمراء.

1_2_كتاب الشطرنج لمؤلف مجهول 1283م :

" ترجم إلى الإسبانية بأمر ألفونسو الحكيم ملك قشتالة العاشر (1281-1284م) ، وحقق النص الإسباني الأستاذ أرنالد شتايجر عام 1941.تصوير على على البرشمان. مكتبة الإسكوريال"[1].

كان أول ظهور للعبة الشطرنج في قرطبة في القرن التاسع الميلادي، والموسيقار زرياب هو الذي أتى بها إلى قرطبة، وفي رأي آخر يقول بأن أول من جاء بها هو مهاجر آخر من العراق. فلاقت ترحيبا كبيرا بين أهل الأندلس بالرغم من إعلان تحريمها على لسان المحتسب حيث قال : ينهى عن لعب الشطرنج والنرد والقِرْق والأزلام على سبيل القمار فإنها حرام وتشغل على الفرائض، وعلى الرغم مما جاء به الشاعر الأندلسي الغزال في شعره أنه رجس من عمل الشيطان، فلقد إنتشرت في بقاع الأندلس وبرعوا في لعبها، وهام بها الحكام مثل المعتمد بن عباد ملك إشبيلية فأبدعوا في إختيار المواد التي تصنع منها اللعبة، منها الأخشاب النفيسة المغشاة بالصدف والعاج المرصع بالذهب. ومع حلول القرن الثاني عشر ظهرت لعبة جديدة في المنطقة ذاتها وهي لعبة النرد، وأخرى خاصة بالنساء هي القِرْن، كن يقمن بالمقامرة والمراهنة بأموالهن حتى آخر درهم[2] .

" وإن كل ما ورد من إشارات في حديث الأستاذ ليقي بروقنسال بكتابه تاريخ إسبانيا الإسلامية عن لعبة الشطرنج في الأندلس، وكذلك شعر يحيى بن الحكم الجيلاني في القرن

[1] الدكتور ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي ، سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى 2001 بيروت_ لبنان ، الصفحة 113.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 113_114 ، (بتصرف).

التاسع، وأيضا مهارة أيدون الصقبلي فتى الأمير محمد بن عبد الرحمان الأوسط بن الحكم الذي ولِّيَ إمارة الأندلس مابين 852-886. متضمنة في كتاب المقتبس من أنباء أهل الأندلس، تحقيق محمود علي مكي، 1973" [1] .

ومن الحكايات التي رويت من قبل المشيخة عن الأمير محمد، أن السبب في رضا الأمير عن وزيره تمام بن عامر الثقفي بعد موجدته عليه، هو أن الأمير لعب الشطرنج ضد فتاه أيدون، فكان هذا الأخير بارعا فيها، ففاز على خصمه الأمير، فغاظه ذلك، بحيث لم يستطع أحد الفوز عليه، فلم يلاعبه أحد من أصحاب الأمير إلا غلبه، فإزداد هذا الأخير غيظا. وكان تمام بن عامر من بين الذين عرضوا أنفسهم لتحدي أيدون فسمح له الأمير محمد بذلك، فإستطاع تمام التفوق عليه وهزمه في جولات متعاقبة، فإرتاح الأمير أخيرا عندما رأى ما حصل ورضي عن وزيره، وأمر بأن يُفرج عليه ويحمل على فرس رائع الحلية، وخرج على الناس في الخلع راكبا للفرس وقدامه بدرة الصلة، فشهر رضا الأمير عنه وبلغ منزلته منذ ذلك اليوم.

ولقد إزدهرت القصور الملكية الأندلسية بالإزدهار الحافل بمشاهد اللهو ومجالس الشراب ومحافل الغناء، وبما لم تحفل به قصور مثلها عاصرتها أو جاءت قبلها أو بعدها، وبالأمور التي لا يستطيع العقل أن يستوعبها ولا الخيال أعجز على أن يتصورها. ولدينا هنا مخطوطة تكاد تبين على ما قيل، فنرى في إحدى صورها وصيفة تلعب الشطرنج مع أخرى لا تظهر في الصورة، في حين تقوم وصيفة أخرى بالعزف على العود (لوحة 102م). وفي

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 114.

صورة أخرى نشاهد خادمة تقدم الطعام بإحدى يديها وفي الأخرى دورق، إلى شخصين جالسين يتبادلان الحديث، وبجانبهما أحد الموسيقيين يعزف على الهارب (لوحة 103م).

ولا توجد هناك دلائل تدلنا على أن منمنمات هذه المخطوطة قد صورت في المغرب أو الأندلس، فهي تجمع بين الأمرين، ولا يمكن الجزم برأي[1] .

لوحة ١٠٢م: «كِتاب الشَّطْرنج» لمُؤَلِّف مجهول ١٢٨٣م. الأندلس. وَصيفة تلعب الشَّطْرنج مع أُخرى لا تظهر بالصّورة على حين تَقوم وَصيفة أُخرى بالعزف على العود.

لوحة ١٠٣م: «كِتاب الشَّطْرنج» لمُؤَلِّف مجهول ١٢٨٣م. الأندلس. خادِمة تُقدِّم الطَّعام لِشَخْصينِ يَتَبادَلانِ الحديث وإلى جِوارهما عازِف على الهارب.

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 114 ، (بتصرف).

2_الأدب العربي في الأندلسي:

2_1_الشعر:

كان للشعر والشعراء حظ لدى ملوكهم، فكان المجيدون منهم ينشدون في مجالس عظماء ملوكهم المختلفة، وقد نبغ أهل غرناطة في الشعر وتصفح كتب التراجم الخاصة بهذا العصر، فنجد ابن الخطيب وابن الأحمر وابن زمرك كلهم كانوا شعراءا وكتابا في وقت واحد، وبلغوا من الشهرة في كل من الشعر والنثر، ونجد كل من ابن الخطيب وابن الأحمر إشتهروا بالكتابة في التاريخ أكثر من شهرتهما بالشعر، فلم يتخذوا الشعر حرفة يتكسبون منها، بل يرون من الملح التي يجمل أن يتحلى بها كل أديب سواء كانت له موهبة الشعر أو لم تكن وإنما يتكلفها تكلفا، فأصبح الشعر من مكملات ثقافة الأديب والفقيه والطبيب والمؤرخ [1].

" ويقول ابن الخطيب أن ابن مرزوق لما أتم شرح كتاب الشفاء للقاضي عياض طلب من علماء المغرب والأندلس أن ينظموا شعرا في ذلك { فطما البحر من الشعر بين مجيد ومقصر، فقلت اسعافا لغرضه...} فلم يكن هذا يعني أن تكون كل هذه الأشعار جيدة بالضرورة، ويبدو أن هذا الأمر هو الذي أوحى إلى الشاعر أبي البركات بن الحاج بوضع كتابه " شعر من لا شعر له"[2].

[1] - أ.د. أحمد محمد الطوخي ، تقديم أ.د. أحمد مختار العبادي ، مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر ، الناشر مؤسسة شباب الجامعة 40 ش الدكتور مصطفى مشرفة الإسكندرية 1997 ، الصفحة 350 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 351.

" وكان للشعر عدة أغراض منها المديح والغزل، فهم يتغنون بمباهج الحب والأدب، ويصفون آلام الهوى الغائب، ونظرا لأنسابهم العربية ورثوا ملكة الشعر، ولما كان للأندلس من جمال الطبيعة أثر واضح في تحريك مشاعر أهل غرناطة، فشرعوا بمدح الغابات والأنهار والحقول والحدائق " [1].

وهذا الجمال أدى بهم التأمل في نور الشمس البهيج وصفاء الليالي الساجية مع النجوم التي تنيرها، وكانوا إذا أشرقت نفوسهم بنور الإلهام تداعت إلى أذهانهم من جديد ذكريات المواطن الأولى التي أقبل منها قومهم، حيث كان أسلافهم يضربون في الفيافي والقفار تحت شمس لافحة. وإضافة إلى ذلك كان لديهم شعر ديني زهدي ممتلئ بالتقوى والشوق إلى الله، وكانوا يدعون ملوكهم إلى الجهاد في سبيل الله، وأحيانا كانوا يرثون الذين إستشهدوا، وأحيانا تصيبهم الحسرة على المدائن التي غزاها العدو، وتلك المساجد التي تحولت لكنائس بفعل النصارى، ويبكون على إخوانهم الأسرى الذين يعانون في بلاد النصارى العاتية[2].

وكان أولئك الشعراء يتغنون لأمرائهم بما يطيب لهم، ويصفون بهاء قصورهم ورواء حدائقها، وكانوا يحضرون ميادين القتال ليصفوا ما فيها من سفك للدماء، والخيل التي تسبق الريح في عدوها، ووصف النزهات الليلية التي تتهادى في الزوارق على صفحات الماء على ضوء المشاعل، ويصفون في أشعارهم فصول السنة فصلا بفصل، وما يأتي من تقلبات طبيعية في كل فترة، فيصفون الورد والربيع، ونوافير الماء ذات الخرير العذب،

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 351.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 351 _352 ، (بتصرف).

وغصون الأشجار والنسيم المصاحب لها، وقطرات الماء المعلقة على الأزهار، وأشعة القمر التي تضيء أمواج البحر، وأبدع أولئك الشعراء قصائد صوروا فيها الطرف التي كانت تضفي على قصور السادة من الترف المصقول كتماثيل البرونز والعنبر وأواني الزهر الفاخرة، والحمامات ونوافير الماء المرمرية، والغزلان. كذلك كان هناك شعر النبويات والسلطانيات والإخوانيات والألغاز[1].

" ومن بين أعظم الشعراء في هذا العصر نجد أبو الطيب صالح بن شريف الرندي (601-684) ولد برندة وكان شاعرا أدبيا صاحب القصيدة النونية الشهيرة في رثاء الأندلس، وألف كتاب سماه الوافي في نظم القوافي.[2] "

وكذلك أبا عبد الله محمد بن علي بن إبراهيم بن القاسم ، كان شاعرا. والشاعر أبا الحسن الرعيني من إشبيلية، الذي كان شاعرا للموحدين ثم شاعرا لابن هود وأخيرا للغالب بالله بن الأحمر الذي كان أول ملوك بني نصر. وكذلك ملك بن عبد الرحمن بن علي بن فرج ، الذي إشتهر بشعره بين العام والخاص، وألف كتابا سماه سلك المنخل. ونجد الشاعر محمد بن علي بن هانئ وضع كتبا كثيرا منها : الغرة الطالعة في شعراء المائة السابعة. والشاعر أبو بكر بن الحكيم الذي ألف ديوانا شعريا سمي بشارة القلوب تضم أخبار أدبية وصوفية.[3]

وقد عالج ابن الخطيب جميع موضوعات المدرسة العربية التقليدية، وجمع كل قصائده وضمهم في ديوان سماه ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام. ووضع كتاب الكتيبة

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 352 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 353.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة 353 ، (بتصرف).

الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة، وقسمه إلى أربعة طبقات الخطباء والصوفية والمقرئين والمدرسين، الكتاب والشعراء والقضاة[1] .

" ونجد أيضا ابن زمرك (795هـ/1393م) تلميذ ابن الخطيب وخليفته في الوزارة وعدوه فيما بعد، وتزين قصائده كل أبهاء الحمراء وجنباتها. وقد وضع الأمير الشاعر إسماعيل بن الأحمر حفيد محمد الخامس كتابا ضمنه شعر ابن زمرك سماه البقية والمدرك من شعر ابن زمرك" [2].

2_2_الموشحات والأزجال :

أ_الموشحات :

عند شيوع الشعر في الأندلس بين المبدع وغير ذلك، إستحدثوا فنا جديدا سموه بالموشحات. وكما عرفه ابن خلدون في مقدمته : واما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحية وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية، إستحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا ويكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان ، متتالية فيما بعد إلى آخر القطعة ، واكثر ما تنهي عنده إلى سبعة ايات ، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد ،

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 354 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 355.

وتجاوزوا في ذلك إلى الغاية ، واستظرفه الناس جملة ، الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله وقرب طريقه[1] .

وتعود تسمية هذا الفن بالموشح نسبة إلى الوشاح حسب مجموعة من الباحثين. فلقد جاء ابن منظور في كتابه لسان العرب " أن الوِشَاح حلي النساء، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشّح المرأة به. وتوشحت المرأة أي لبست، ومنه توشح الرجل بثوبه "[2] .

" ولقد جاء أيضا للفيروز آبادي في كتابه القاموس المحيط أن الوشاح كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، وهو أديم عريض يرصّع بالجوهر تشدّه المرأة بين عاتقها وكشحها "[3].

ومن خلال أقوال هؤلاء الباحثين نستنتج أن الموشحة في اللغة هو من الفعل وشح بمعنى لبس، وقد أستخرجت هذه التسمية من وشاح المرأة التي تضعه بين عاتقها وكشحها لما فيه من جمال، فسمي بذلك لأن أقفاله وأبياته كالوشاح للموشحة، على عكس الشعر التقليدي الذي لديه طراز واحد، يمشي على قواعد القافية والأوزان. وهذا الشعر الجديد يجمع عدة ألوان ويأتي كل لون مخالف لما قبله وما بعده.[4]

[1] فؤاد رجائي: من كنوزنا الحلقة الأولى في الموشحات الأندلسية ، مطبعة الشرق ، حلب ، 1374هـ/ 1955م ، الصفحة 99 ، (بتصرف).

[2] ابن منظور لسان العرب ، بيروت 1955 ، مادة " وشح ".

[3] مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط ، دار الحديث القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1429هـ/ 2008.

[4] الدكتور محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور ، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، مستغانم-الجزائر 1433هـ/2012م ، الصفحة 48 ، (بتصرف).

" وازدهر هذا الفن في غرناطة وتقدم تقدما كبيرا وكان يمارسه العلماء ورجال النحو في أوقات فراغهم. منهم لسان الدين بن الخطيب صاحب الموشحة الشهيرة التي خصصها للسلطان محمد الخامس، وبدايتها:

جادك الغيث إذا الغيث همى يازمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس "[1]

" ولدى ابن الخطيب كتاب سماه جيش التوشيح يضم 165 موشحة ل16 وشاحا من أعلام الوشاحين. وقام عبد العزيز بن محمد القشتالي (952-1032ه) بوضع ذيل لهذا الكتاب سماه مدد الجيش.

كذلك قام ابن زمرك بوضع عدد من الموشحات أشهرها الصبوحيات، وأخرى تلك التي عارضت موشحة الشاعر ابن سهل، وثالثة جاء بها خصيصا لحفل ختان ثلاثة من أحفاد محمد الخامس"[2].

ب_الزجل :

يسمى الزجل في اللغة الصوت، وسمي الحمام الزاجل بالزاجل لصوته الرخيم. قال ابن منظور في "لسان العرب": "إن الزجل بالتحريك اللعب والجلبة ورفع الصوت، وخُصّ به التطريب"[3].

[1] ابن خلدون: المقدمة (بيروت) الصفحة 586 ، المقري نفح الطيب جـ 9 ، الصفحة 225.

[2] الدكتورأحمد محمد الطوخي ، تقديم أ.د. أحمد مختار العبادي ، مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر ، الناشر مؤسسة شباب الجامعة 40 ش الدكتور مصطفى مشرفة الإسكندرية 1997 ، الصفحة 358.

[3] ابن منظور: لسان العرب ، المادة " زجل ".

وجاء للحلي فب كتابه العاطل الحالي: " والزجل في اللغة، الصوت، يقال سحاب زجِل، إذا كان فيه الرعد، ويقال لصوت الأحجار والحديد والجماد أيضا زجل. قال الشاعر :

مررتُ على وادي سياثٍ فراعني به زجلُ الأحجار تحت المعاولِ

تَسلمها عبْلُ الــذراع كأنمـا جنى الدهرُ فيما بينهم حرْبَ وائلِ " [1]

وبهذا نرى أن الزجل في اللغة هو الصوت بتعدد مصادره، وقد يكون متعلق بنوع من الغناء كما جاء في لسان العرب. والسبب في تسنية هذا النظم بالزجل لتناسبه مع الغناء وقدرة الناس على التغني به.

والزجل في الإصطلاح ضرب من ضروب النظم يختلف عن القصيدة وذلك من حيث القافية والإعراب، وأيضا يختلف عن الموشح في الإعراب، ولا يختلف عنه في القافية إلا نادرا. فبهذا يعد الزجل صورة موشح ملحون، ولا يعد من الشعر الملحون. وقد كتب بلغة عامية ليست بحتة، بل مهذبة وإن كانت غير معربة[2] .

"و الزجل حقق إنتشار كبير بين أهل غرناطة، وكان يصاغ على شكل أغنية ويستعينون بأوزان الشعر القديم في ذلك، ولكن بلهجة عامية "[3] .

ويمثل الفن المستحدث الثاني بعد الموشح كما جاء به ابن خلدون الذي قال : "ولما شاع التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه، وتصريع أجزائه،

[1] صفي الدين الحلي: العاطل الحالي ، الصفحة 9 وما بعدها ، (مأخوذ من كتاب الموشحات والازجال الاندلسية واثرها في شعر التروبادور للدكتور محمد عباسة).

[2] الدكتور محمد عباسة : الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور ، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، مستغانم-الجزائر 1433هـ/2012م ، الصفحة 105-106.

[3] الدكتور أحمد محمد الطوخي ، تقديم أ.د. أحمد مختار العبادي ، مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر ، الناشر مؤسسة شباب الجامعة 40 ش الدكتور مصطفى مشرفة الإسكندرية 1997 ، الصفحة 358.

نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ونظَموا في طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيه إعرابا، واستحدثوا فنا سمّوه الزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة"[1].

فحسب كلام ابن خلدون فإن الزجل الأندلسي نشأ تقليدا للموشح، ولكن لا يمكن أن تكون العامة من أهل الأندلس هي التي نسجت الأزجال حسب طريق الموشحات، لأن شعر العامة هو الشعر الملحون، ولغة الزجل بعيدة عن هذا، فهي تكاد تكون فصيحة ولكن بدون إعراب. وقد نعتها ابن خلدون في المقدمة بالحضرية لإعترافه بإختلافها عن اللغة العامية[2].

" ومن مؤلفي الزجل نجد ابن الخطيب الذي كان - في بعض أزجاله-يقلد المتصرف ابي الحسن الششتري (668هـ / 1270م). وآخر كان معاصر لابن الخطيب هو محمد بن عبد العظيم، كان إماما في هذه الطريقة. وأيضا نجد ابي عبد الله العقيلي "[3].

2_3_النثر:

جاء أدب الأندلس مشابها لدرجة كبيرة لأدب المشرق، إذ أنه لا يوجد في النثر كاتب كبير في الفترة التي تأتي قبل القرن الرابع الهجري، وذلك بسبب أن الهوية الأدبية للأندلس لم تتطور إلا في هذا القرن، فكان الناس يكتبون النثر قبل ذلك، ولكن لا أحد منهم إستطاع

[1] ابن خلدون: المقدمة ، 404/3.

[2] الدكتور محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور ، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، مستغانم-الجزائر 1433هـ/2012م ، الصفحة 108-109 ، (بتصرف).

[3] الدكتور أحمد محمد الطوخي ، تقديم أ.د. أحمد مختار العبادي ، مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر ، الناشر مؤسسة شباب الجامعة 40 ش الدكتور مصطفى مشرفة الإسكندرية 1997 ، الصفحة 309.

نثره أن يبلغ درجة تجعله ينافس كتاب العصر العباسي. فالنهضة الأدبية الأندلسية تبدع مع بداية القرن الرابع هجري في عهد عبد الرحمن الناصر وابنه الحكم، هو العصر الذي ألف فيه العقد الفريد لابن عبد ربه، وأملى فيه كتاب الأمالي في قرطبة. وبدأت الأندلس من هذا العهد تصور شخصيتها في آثارها ونماذجها الأدبية[1].

ومن جهة أخرى، لم ينشئ الأندلسيون لأنفسهم مذهبا جديدا في تاريخ النثر العربي يضاف إلى المذاهب الثلاثة التي تكونت في المشرق عند الأمويين، فلجؤوا إلى المحاكاة، ولكن أدى بهم ذلك إلى ضروب من الخلط ، فتلاحظ الكاتب الواحد يضم في نماذجه بين ثلاثة مذاهب، فمرة ينشئ لنفسه نموذجا يشبه إلى حد كبير أصحاب الصنعة، ومرة أخرى يخالف ما جاء به أصحاب الصنعة[2].

" ومن الكتاب الذين كان لهم الفضل في إزدهار النثر الأندلسي، وهو ابن شهيد الذي ظهر في العصر الأموي. وابن شهيد هو احمد بن عبد الملك بن شهيد الأشجعي القوطي، ولد بقرطبة عام 382هـ وتوفي عام 426هـ، ورث عن آبائه مالا كثيرا بعثره في اللهو، ولكن مع هذا كان له ثقافة واسعة، وتميز بجانب الأدب فكان شاعرا وكاتبا في نفس الوقت، ويدل ما روي عنه من آثار أن نثره كان أكبر من شعره. وقال عنه الثعالبي إن نثره في غاية الملاحة"[3] .

فكان أعظم أديب يظهر في عصره ، ولكن لم يقدر على الخروج عن أساليب المشرق وأسسه ، وذهب يحاكي هذه الأساليب والمناهج .

---

[1] حسين على الهنداوي: أشكال الخطاب النثري الأندلسي في العصر الأموي في المغرب الأندلسي ، قسم نصوص نثرية أدبية مترجم / pdf ،(مكتة نور: www.rnoo-koob.com) الصفحة 21_22 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 23 (بتصرف).

[3] المرجع نفسه ، الصفحة 23.

" ونسج الكتاب الأندلسيون نثرهم على منوال النثر المشرقي ويسير على نهجه. و كبار النثر في الأندلس هم كبار شعرائها أمثال ابن زيدون وابن شهيد وابن حزم وأبي حفص ابن برد وابن دراج القسطلي ولسان الدين بن الخطيب وغيرهم، وهذا على عكس أساتذة النثر في المشرق حيث كان شعرهم أقل جودة من نثرهم ونذكر منهم على سبيل المثال أبا الفضل بن العميد والصاحب ابن عباد وأبا بكر الخوارزمي وبديع الزمان الهمذاني. ولذلك فقد نشأ في المشرق ما يسمى بشعر الكتاب أي شعر هذه الطبقة الممتازة من الكتاب الذين لا يرقى شعرهم إلى مستوى نثرهم. واتسعت أبواب التأليف والتصنيف في العهد الأندلسي وأخذ الأندلسيون يؤطرون للعلوم المعرفية والطبيعية والفلسفية والأدبية ".[1]

فنون النثر الأندلسي:

تنوعت فنون النثر العربي بالأندلس، فتناولوا ما كان شائعا في المشرق من خطابة ورسائل ومقامات ومناظرات ، وأضافوا عليها بعض ما تستدعي ظروف حياتهم وبيئاتهم، وقد إنتشر فيهم تشكيل كتب برامج العلماء، التي إشتملت ذكر شيوخهم وإنجازاتهم. وكان لدى الكتاب ميزة الدمج بين الشعر والنثر والإتقان فيهما.

الخطابة:

الخطابة كانت مع بداية الفتح، فقد استدعت الفتوحات التي قام بها العرب المسلمون قيام أهل الخطب باستنهاض الهمم، وتحفيز روح الإنسان للجهاد في سبيل الله. ولما تَشتَّتت البلاد، وإنقسمت إلى دويلات كثيرة، ولجأ بعض أصحابها للأعداء، كان الخطباء يقفون في

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 26.

الأماكن العامة للدعوة إلى لم الشمل وترك التنافر. " ومنذ عصر المرابطين، حتى آخر أيام المسلمين في الأندلس، ظهرت الخطب المنمقة، ومنها التي تتضمن التورية بأسماء القرآن الكريم كما في خطبة للقاضي عياض (544هـ) التي يقول فيها: «الحمد لله الذي افتتح بالحمد كلامه، وبين في سورة البقرة أحكامه، ومد في آل عمران والنساء مائدة الأنعام ليتم إنعامه...».وكانت الخطابة في تلك الفترة تتميز بالسهولة والوضوح ِ والإيجاز والبعد عن التكلف; لأن الخطباء من الولاة والأمراء والقادة كانواء عربا مطبوعين على الخطابة والارتجال" [1] .

الرسالة:

كانت الرسالة تعتبر في القرن الأول من الفتح ذو أغراض محددة فرضتها ظروف العصر، وكانت خالية من السجع والتوشية. وكان كتاب الرسائل معظمهم من فرسان الشعر استطاعوا لموهبتهم الشعرية وذوقهم الأدبي أن يرتقوا بأساليب التعبير وأن يعالجوا أغلب الموضوعات، فظهرت الرسائل المختلفة ومنها الديوانية والإخوانية. فمن الرسائل الديوانية رسالة أبي حفص أحمد بن برد (ت428هـ) من كتاب ديوان الإنشاء في الدولة العامرية، وقد وجهها لأناس طلبوا الأمان من مولاه. واستخدم فيها أسلوب الرعب الذي يخيف بالكلمة المشبعة بالأمل بالوعيد. ومن الرسائل الإخوانية أيضا رسالتا ابن زيدون الهزلية والجدية، ورسالة لسان الدين بن الخطيب لصديقه ابن خلدون عن الشوق إليه. وقد

[1] حسين علي الهنداوي: موسوعة تاريخ الأدب والنقد والحكمة العربية في العصر الأموي في الأندلس- المجلد السادس، pdf ، مسجلة في مكتبة بن باديس – الجزائر ، الصفحة 267

أشيع إستعمال لفظ «كتاب» بدلاً عن الرسالة، كما جاء في رسالة جوابية دونها ابن عبد البر (ت458ه) إلى أحد إخوانه يحكي فيها عن مدى إعجابه بأدبه.

وإرتقى شأن الرسائل التي كان سببا في ظهورها بكثرة وإنتشارها، كما ساعد على نهوضها، واهتم لها الوزراء والأمراء، فخرج فن الرسائل عن الكتابة الديوانية، وإهتم بموضوعات الحياة، ووظف الخيال في ابتكار الصور، وكان هذا الفن في بداياته الأولى مطبوعا لا يشترط السجع إلا عندما تفرضه البلاغة، كما هو الحال عند ابن زيدون في رسائله ، وابن شهيد، وبعض الرسائل الخاصة بابن حزم.

المناظرة:

وهي فن يهدف بها الكاتب إلى إظهار قدرته البيانية الأسلوبية، وتتكون من نوعين خيالية وغير خيالية. فالمناظرات الخيالية مثل المناظرة بين السيف والقلم الخاصة لابن برد الأصغر، فالمغزى من السيف هو الترميز لرجال الجيش، وأما بالنسبة للقلم فالمقصود به أرباب الفكر، ثم جرى الحوار بينهما، وانتهى بضرورة العدل في المعاملة بين الطائفتين.وأما المناظرات غير الخيالية ما تحدث فيه المناظرة بين بلدان الأندلس وبلدان المغرب كمتعاليات مالقة وسلا بلسان الدين بن الخطيب، فكانت مالقة أيام الدولة الإسلامية من أعظم المدن الأندلسية، فيما كانت سلا مدينة رومانية قديمة في أقصى المغرب.

المقامة:

وهي نوع من النثر الفني نشأ على يد بديع الزمان الهمذاني في المشرق ، ثم جاء علة نهجه الحريري. وفي الأندلس، الحريري نفسه عارضه أبو طاهر محمد التميمي السرقسطي بكتاب الخمسين مقامة اللزومية، والمعروفة بالمقامات السرقسطية، ووظف فيها السجع بكثرة. وكتب مقامة العيد أبو محمد عبد الله بن إبراهيم الأزدي التي طلب فيها أضحية العيد من حاكم مالقة أبي سعيد فرج بن نصر. كما ألَّف لسان الدين بن الخطيب العديد من المقامات منها مقامته في السياسة، ويدور حوارها حول البطلين الخليفة حكيم فارسي وهارون الرشيد، وقد شملت آراؤه وتجاربه الشخصية معطيات مهمة بما ينبغي أن تكون عليه سياسة الحكم[1] .

كتب برامج العلماء:

"وتضم شيوخ مؤلفيها، وما أخذوه عنهم من الروايات، وما قرؤوه عليهم من الكتب، وما حصلوا عليه من الإجازات. واختلفت تسمية البرنامج بحسب المؤلِّفين، فيقال له المعجم، والمشيخة، والفهرس، والثبت، والسند والتقييد. ومن هذه الكتب فهرس ابن خير الإشبيلي (ت575هـ)، وبرنامج المجاري (ت862هـ)، وثبت البلوي الوادي آشي (ت938هـ) "[2] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 267_295_296_309_339_340 ، (بتصرف).

2 المرجع نفسه ، الصفحة 259.

ثانيا : مخطوط مجهول المؤلف يسمى حديث بياض ورياض

1_ مدخل

" ان موضوع الحب الذي كان من أغنى موضوعات الأدب العربي لم تنقله إلينا مخطوطات مصورة، ولم نعثر حتى اليوم إلا على مخطوطين منها : أحدهما بدار الكتب القومية بقيينا وهو جزء من مخطوط تنتظم إحدى صفحاته تَصْويرة لقبرين تنمو وسطهما شجرة مورقة، كتبت إلى جانبها بعض السطور التي أوحت إلى المؤرخ رايس بأنها جزء من أحد كتب الأدب المصورة التي تروي حكايات مشاهير العشاق. وهي ترجع إلى نهاية القرن التاسع أو بداية العاشر، وتعزى أحداثها إلى إحدى بلاد منطقة شرق البحر المتوسط، أو مصر بالذات في وجه راجح. وثانيهما هو المخطوط الذي يحمل عنوان قصة بياض ورياض الذي إكتشفه ديللاقيدا والمحفوظ بمكتبة الفاتيكان، وتربو قيمة هذا المخطوط على قيمة المخطوط الأول فنيا، على الرغم من نقص صفحاته بداية ووسطا وخاتمة، وعلى الرغم من إضطراب سائر صفحاته مما يصعب معه معرفة أحداث الموضوع في وضوح، هذا إلى أنه مخطوط وحيد لا تسانده نسخة أخرى رغم وجود قصة بإسم بياض ورياض في مخطوط بمكتبة إستنبول يتضمن حكايات على غرار كتاب ألف ليلة وليلة" [1] .

وتدور أحداث قصة بياض ورياض بمنطقة شمال الدجلة والفرات نسبة إلى نهر الثرثار الذي يوحي بذلك، وتبدأ في اليوم الذي كان بياض بطل القصة، الشاعر والتاجر الدمشقي مرافقا لوالده في رحلاته خارج وطنه، فرأى فتاة تعمل وصيفة عند سيدة شريفة

[1] الدكتور ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي , سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى , مكتبة لبنان ناشرون , الطبعة الأولى 2001 , بيروت لبنان , الصفحة 112.

وهي أحد بناة أمناء البلاط، فمن النظرة الأولى وقع في غرامها، فلقيا العاشقان بياض ورياض الكثير من المحن جراء حبهما لبعضهما، إذا أنهما إفترقا ووصل الجفاء بين رياض وسيدتها، وكذلك جزع والد السيدة الذي بدوره كان يهواها ويريدها لنفسه ، ويتدخل الوسطاء (العجوز البابلية - شمول) حاملين الرسائل وموجهين النصائح للعاشقين. وتتعاقب أحداث القصة الذي كان أفلاطون من الأوائل الذين وصفوا هذا النوع من الحب في محاورته الفلسفية المادية حيث قال: " وكان العرف يغتفر للعاشق أن يأتي في سبيل ظفره بمعشوقته ما لا تغتفره له الفلسفة، من الدعاء والتضرع والتوسل وقطع العهود وإذلال النفس والإستلقاء على بساط أمام دار المعشوقة". فإذا كان هذا النوع من السلوك موجود في قصص الحب اليونانية، فإنه إنتشر عند العرب في كتاباب الشعراء والكتاب بإسم الحب العذري كما جاء في قصيدة قيس وليلى عاشقي قبيلة عذرة، والذي نجد هذا النمط من الحب العذري أيضا في كتاب ألف ليلة وليلة. والأرجح أن التصويرة الخاصة بالمعشوقين والمحفوظة بمكتبة قيينا أيضا كانا من نفس هذا الطراز. كما أن بياض ورياض سارا في حبهما على نهج العرف المألوف وينشدان به ويتكبدان جراءه في العذاب من صرخات وزفرات، فلا يراعيان لما أصاب جسميهما من تعب وذبول وإرهاق ، حتى كانا يسقطان أرضا من الإعياء.

وهكذا فإن هذين الكتابين يبعثان أصوات مختلفة من عالمين مختلفين هما عالم المشاحنات الصاخبة في الطرقات العامة المعجة بالجماهير، وعالم أغاني العشاق الحزينة الوادعة.

وعلى الرغم من أن المخطوط لا يشمل ذكر المكان الذي أنجزت فيه ، ولا يشير إن كان في مراكش أو إسبانيا إلا أن تفاصيل منمنمات المخطوط تبين أنه من إبداع مصور من المغرب العربي في القرن الثالث عشر ، قام بتشكيل القصة من عناصر التصوير الشرقية التي كانت متداولة في عصره ، معالجا موضوعا شرقيا، ويزيد عليه بعض الإضافات الغربية التي جردته من بعض اللمسات الإقليمية[1] .

ووفقا للتقاليد الشرقية التي تجسد أعمال الرجال في الحياة العامة، والتي تضمنتها مقامات الحريري، لم يتطرقوا لتصوير النساء ولا للعلاقات العاطفية بين الرجال والنساء إلا نادرا، والتي كثر الحديث عنها في غير المقامات.

2_ المقامة في الأدب العربي:

لا شك في أن فن المقامة نشأ مع نشأة مثيلها من الفنون الأدبية نثرا وشعرا ، إلا أنها لم تستقر كفن قائم بذاته وله مقومات إلا على يد بديع الزمان الهمذاني في القرن العاشر ، فقدم لها ملامح وصفات عُرِفَت بها، فأرجها من الحدث المحدود، وأعطاها شكل القصة المتتابعة الأحداث، فتعطيها شخصياتها نوع من الحياة، والتي ترسخ في عقل قارئها عبرة نابعة من إرتباط حلقاتها، وليس من الحكم والأفعال الصادرة بين ثناياها. وأول ظهور للمقامات كان على شكل النُدْوَة التي يتجمع فيها الناس ، ويتقدم فيها الأديب وبالعبارات الموجزة البليغة الصياغة متكلما، ومعلقا على حادثة ما أو جانب منها، فلا شك أن أصل إسمها أشتق من هنا، فتعريف المقامة في اللغة هي المجلس يقوم فيه الأديب محدثا

[1] أنظر كتاب موسوعة التصوير الإسلامي للدكتور ثروات عكاشة ، الصفحة 112_113 ، وكتاب التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه للدكتور أبو الحمد محمود الفرغلي ، الصفحة 154_155_156.

مجموعة من الناس وهم بدورهم يستمعون إليه، فهذا هو الفرق الجوهري بين المقامة والمجلس الذي كان لايقتصر في مجال الأدب، بل أخرى علمية وسياسية وغيرها.

" ولعل الس الذي جعل مؤرخي الأدب ينسبون إلى بديع الزمان الهمذاني إستحداث هذا الفن متناسين ابن دُرَيْد في القرن العاشر، والجاحظ في القرن التاسع، لا يعود إلى تلوينه للمقامات بسمتيّ الخيال والإغراب واللّتين أسبغتا على المقامات أهم مميزاتها الرئيسية فحسب، بل كذلك لأن أحداث العصر التي أدار حولها بديع الزمان مقاماته كانت أهم بكثير من أحداث عصريّ ابن دريد والجاحظ، فقد شهد الهمذاني عصر الخلافات وإنتشار الفوضى وخروج الولات على الخلفاء وفقدان الإستقرار مما أذاع تلك المقامات بين الناس بوصفها مرآة صادقة لأحداث العصر وصراعاته ومشكلاته"[1] .

وجاء بعد الهمذاني الزمخشري في القرن الثاني عشر حيث كتب خمسين مقامة حول الوعظ الديني. والسَّرَقُسْطِيّ الذي عرف بِابن الأشتركوني كذلك في القرن الثاني عشر، وأيضا في نفس الفترة كان هناك حسن بن الصافي النحوي. ونجد السيوطي عبد الرحمان في القرن السادس عشر، والعطار بن محمد وناصيف اليازجي في القرن التاسع عشر، وعبد الله فكري وإبراهيم بن الأحدب في القرن العشرين. وكل هؤلاء لم يصلوا لما وصل إليه بديع الزمان الهمذاني من مستوى في هذا الفن، لإهتمامه بتوضيح الغريب في مفردات اللغة العربية.

[1] الدكتور ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي , سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى , مكتبة لبنان ناشرون , الطبعة الأولى 2001, بيروت لبنان , الصفحة 90.

وبعد ذلك أدى بالمقامة إلى إتخاذ طريق التدهور على يد هؤلاء، جراء محاولاتهم اليائسة في توظيف الخيال لإجتذاب الناس. وهكذا إنتهى تاريخ هذا الفن الأدبي دون أن يرقى إلى الرقي الذي وصله مع الهمذاني سوى الحريري الذي نافسه في هذا المجال، فبواسطة مقاماته جمع حوله عددا كبيرا من المعجبين بمقامات الهمذاني.

3_ مخطوطات مقامات الحريري:

توجد بدار الكتب القومية بباريس مخطوطة بإسم "شيفر" المقتني الحقيقي لها، والتي نالت شهرة واسعة، ولقد أعاد تصويرها الواسطي، ونشر عدد من منمنماتها متفرقة عن بعضها بمعرض خاص عام 1938

ولقد قدر للواسطي أن ينجح في تصويره الواقعي الذي أضاف الحياة لمصوراته، ويزيد على ذلك مظاهر من الحياة اليومية في عصره. " والواقع أن تصاويره أقرب في أسلوبها إلى اللوحات الكبيرة منها إلى المنمنمات. ويكاد مؤرخو فن التصوير الإسلامي يُجمعون على أن أسلوب الواسطي هو أكْمل مثال لمدرسة بغداد التصويرية، فقد أجاد التعبير بريشته عن كل الحالات النفسية، وإستطاع التمييز بين مختلف الشخصيات بل نجح في أن يرسم شخصية أبي زيد بحيث تميزها العين من أول نظرة في كل لوحة "[1] .

بينما كانت المخطوطة الموجود في معهد الدراسات الشرقية بأكادمية العلوم بلينجراد ، قد تلفت إحدى أجزائها، كما ضاعت إحدى عشر صفحة الأولى منها، ولم يتم نشرها بالكامل إلا بعض من منمنماتها بالرغم من تضمنها صورا توحي بقوة التعبير. إلا أنها لا

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 90.

تحمل في صفحاتها تاريخا، وإن كان رايس يرى بأنها أقدم عهدا من نسخة الواسطي. وجاءت موضوعاتها متسقة مع تفاصيل الأحداث - على عكس مخطوطة باريس- والتي يسردها النص المكتوب.

وقد أكتشفت حديثا مخطوطة بإستنبول، وهي قريبة الشبه بمخطوطة ليننجراد منها التي موجودة بباريس، وإن كانت حديثة عليهما، فقد تضمنت إحدى رسومها نسخة من حياة المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين (1242-1258). وتأتي هذه المخطوطة مثل سابقتيها في دقة تصويرهما للحياة اليومية، إلا أنها قد أصابها تلف يتعذر تداركه. فقد شوهت فيه الرؤوس والجذوع، ويرجح أنه من عمل أحد المعادين لتصوير الأشخاص على غرار ما شُوهت به مخطوطة ليننجراد[1] .

" وإن إكتفى المتعدي في هذه المخطوطة الأخيرة برسم خط يقطع عنق الأشخاص المصورة حتى تختلف عن صور الشخوص الواقعية فلا يحرم النظر إليها، إستنادا إلى ما إعتقده البعض من تحريم تصوير الكائنات الحية، ومن ثم فإن قطع الرؤوس والجذوع في الصور يجعلها صورا لأشياء لا روح فيها يحل النظر إليها"[2] .

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 90_91 ، (بتصرف).

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 91.

4_ معطيات تاريخية وفنية حول هذا المخطوط :

" يتكون هذا المخطوط في الأصل من 30 ورقة مزدوجة مقياس 28,2×20 سم، وحسب إفادة للكتاني، فإنه لم يتبق من تلك المنمنمات سوى 9 نماذج مقابل ضياع الأربع الأخرى، والحقيقة أن الكتاني لم يكن دقيقا في ملاحظته، بدليل أنني وُفِّقت بفضل الله تعالى في الحصول على صفحات المخطوط كاملة كما هي محفوظة في خزانة الفاتيكان، وعرضتها دون نقصان حتى يستفيد منها الباحث تاريخيا وفنيا، وكما يلاحظ في (الشكل 23) وتفصيلاته؛ فإن المخطوطة تحتوي على 15 منمنمة، وبعضها فقدت أجزاء منها"[1] .

وتوجد خلافات حول الجهة التي يرجع لها هذا المخطوط، فالكتاني يذكر بأن المستعرب الإيطالي ليفي دلافيد قد أراه بمنزله في روما عام 1959م على جزء من قصة بياض ورياض وقال إنها لمصور مغربي. وقد ذهب أنطونيو غارسيا خاين إلى إعتبار القصة إسبانية الأصل، فقد نشر ثلاث صور منها. وكذلك البهنسي أخذ برأيين، الأول هو أن صور المخطوطة أنجزت في المغرب أو الأندلس، والثاني هو أن أحاث القصة جرت في شمال العراق. وأيضا يوجد إختلاف في تاريخ المخطوط، فهناك من يرى بأنه يرجع إلى أواخر عصر الدولة الموحدية في القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي، وآخرون يرجعونه إلى عصر الدولة المرينية في القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي[2] .

---

[1] الدكتور محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني: الرسم والمنمنمة في المغرب إبان العصرين المريني والسعدي، دراسة تاريخية فنية من خلال مخطوطات الكواكب الثابتة وبياض ورياض وسلوان المطاع ، الكبعة الأولى 2014 ، مطبوعات أمينة الأنصاري ، فاس –المغرب ، الصفحة 87.

[2] راجع: الكتاني: الكتاب المغربي وقيمته ، ص 387/ وجمال محرز: التصوير الإسلامي وقيمته ، ص 43_44/ وبهنسي عفيف: جمالية الفن العربي ، ص 82_83/ ثروات عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي ، ص 111.

وقد قام أ.ر نيكل بإخراج المخطوطة باللون الأبيض والأسود ، وترجمتها إلى الإسبانية تحت إشراف الهيئة الإسبانية _الأمريكية ، ثم تم نشرها في جريدة الهدى اليومية الأمريكية التي صدرت في نيويورك عام 1941هـ/1360م[1] ، وقال : " لفت نظري الأستاذ جيورجيو ليفي دي لافيد إلى المخطوط العربي رقم 368. عندما تفحصته تبين لي أنه مكون من ثلاثين صفحة 8,2×21 سم مكتوبة بخط مغربي جميل ، معظم كلماته أرفقت بالطريقة التي تلفظ بها ، وهو مزين بأربعة عشر منمنمة رائعة جميلة ، منها ما هو محفوظ بشكل جيد ، ومنها ما ألحقت بها الرطوبة أضرارا مؤسفة. كانت تبدو وكأنها تعود للقرن السابع هجري (أوائل القرن الثالث عشر ميلادي). ويقول إن هذا المخطوط يحتوي على على رواية قصص حب شب يدعى بياض وشابة تدعى رياض. وتروي القصة إمرأة مسنة.وأسلوب هذه لرواية التي تحوي شعرا ونثرا. ولكنه لسوء الحظ ناقص في البداية والنهاية.لا نعرف إسم الكاتب أو تاريخ كتابته. التاريخ الوحيد الموجود على الغلاف يعود لتشرين الثاني/ نوفمبر 1868م"[2] .

وقد قام بتحقيق مخطوطة بياض ورياض التي قام أ.ر.نيكل بإخراجها ، الدكتور صباح جمال الدين ، وحسب ما قال فهو كنز من كنوز التراث العربي والموجود في مكتبة الفاتيكان ، ففهذا المخطوط أخذ من محرقة المخطوطات العربية بالأندلس وقد نقل من فرنسا نحو روما أثناء حكم الملك الإسباني شارلس الخامس ، وجاء في القصة حوار بين أحد التجار السوريين وجارية في أحد بيوت أمراء الأندلسيين أو المغاربة كما جاء في

[1] محمد إبراهيم الكتاني: الكتاب المغربي وقيمته ، (pdf) ، الصفحة 388.

[2] قصص من التراث العربي: بياض ورياض (pdf) ، أخرج المخطوط أ.ر.نيكل ، حقق المخطوط د.صباح جمال الدين، الكبعة الأولى الوراق للنشر 2014 ، بغداد –العراق ، الصفحة 13_14.

الحوارات ، وتروي القصة إمرأ عجوز ، وكان لها دور فعال في الربط بين بطلي القصة. وتجري الأحداث كما يبدو في ظاهرها في مكان ما في شمال إفريقيا أو في الأندلس ، وإن بدا لي أنها حدثت في مكان ما في العراق- حسب رأيه- إستنادا إلى الإحتمالات التي تقول إن المؤلف إستوحى القصة أو كتبها بالعراق أو في مكان ما بالمشرق العربي ، ثم أعيد كتابتها بشمال إفريقيا. وقد قال: كم تذكرني أشعار هذا الكتاب بأسلوب ابن زريق[1] في قصيدته الذائعة الصيت :

لا تعذليه فإن العذل يولعه قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه"[2]

وكانت هناك ظاهرة غريبة شائعة ألا وهي شرب الخمر في ذلك العالم الإسلامي ، بحيث تمر كؤوس الخمر في القصة بين الجواري وسيدتهن. وأمر آخر هو أن كل الشعر تقريبا الذي ورد في القصة كان يتلى كأغنيات ، والشعر أنذاك كان يغنى إستنادا إلى أوزانه المتعددة ، فكان يقال لمن يقرأ الشعر إنه ينشد الشعر. وأيضا هناك الرسوم التي جاءت في المخطوط مثل الأشجار والملابس والريازة الخارجية للقصر ،وفي الرسوم والمنمنمات العربية نجد تشابه الخطوط العامة التي تشبه الوجوه المغولية والفارسية ، وذلك على الأغلب لأنه رجع إلى تأثر التصوير الإسباني الأندلسي بالفن الإغريقي[3] .

[1] هو أبو الحسن علي بن زريق الكاتب البغدادي ، توفي (420 هـ _ 1029 م).

[2] قصص من التراث العربي ، مرجع سابق ، الصفحة 7.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة 5_6_7_10_11_12 ، (بتصرف).

مخطوط "حديث بياض ورياض"

المصدر: خزانة الفاتيكان. رقم: Vat. Ar. Ris.368

شكل: 23

5_ وصف عام من خلال الصفحات الكاملة للمخطوط:

بدأت القصة أحداثها على شاطئ نهر الثرثار - من ثرّ الماء، أي إنطلق بقوة، ونهرٌ ثرثار أي غزير الماء، ورجل ثرثار أي كثير الكلام- بين شاب يسمى بياض وهو ابن تاجر دمشقي، وشابة تسمى رياض وهي أَمَةٌ لزوجة أحد الأعيان، وويوجد في القصة شخصيات أخرى : سيدة رياض والعجوز التي كان دورها هو مسهلة اللقاء، كان هذا متداولا في أدب العصر الوسيط الأدنى[1] .

وبسبب ضياع صفحاته الأولى والأخيرة فإننا نجهل بداية القصة ونهايتها، وخاصة أن هذا المخطوط وجد منه نسخة واحدة، ولا نعرف إلا بعض الأسماء التي جاءت في نص القصة :

1 / الحاجب : يمثل دور أحد ملوك الطوائف في التاريخ الأندليس.

2 / السيدة : وهي ابنة الحاجب والقائمة على نساء القصر وجواريه.

3 / العجوز البابلية : راوية القصة ومسهلة اللقاء بين الحبيب بحبيبته، لقربها من الحاجب وابنته.

4 / رياض : الجارية التي تعشق بياض.

5 / بياض : ابن التاجر السوري ، وعاشق رياض.

6 / جواري ذُكرت أسماؤهن في القصة : كاعب وشمول وغيداء وعقار ومُدام وطروب وسرور وهواء وعتاب ولعبة ولاعب.

[1] الدكتور محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني: الرسم والمنمنمة في المغرب إبان العصرين المريني والسعدي ، مرجع سابق ، الصفحة 87_88_92 ، (بتصرف).

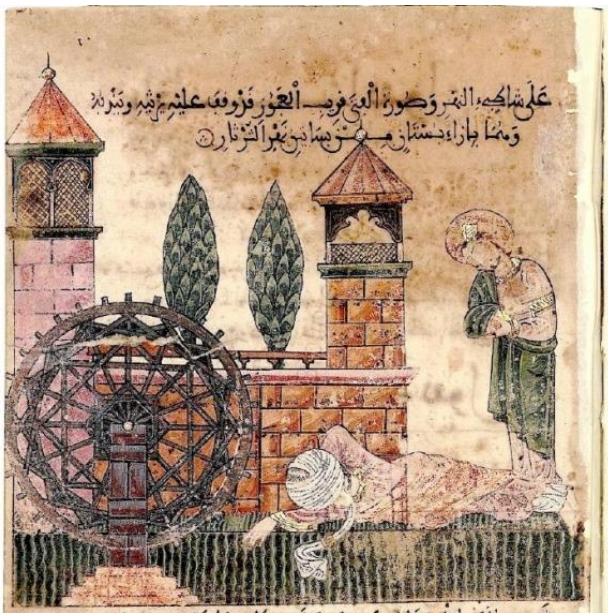
7 / فتى قريب العجوز البابلية[1] .

ويوجد في (الشكل 27) بعض صور الشخصيات مع أسمائهن.

بعض الشخصيات الواردة في مخطوط: "حديث بياض ورياض"
شكل: 27

[1] قصص من التراث العربي:مرجع سابق ، الصفحة 13_14 ، (بتصرف).

صورة رياض يغني في العود أمام السيدة وجاريتها



6_ نظرة عامة للخصائص التي تتكون منها بعض منمنمات القصة :

بالرغم مما أصاب المخطوطة وما يوجد بها من تلف في صفحاتها، إلا أنها لازالت محتفظة بالكثير بما يُوَضح عن القسمات الرئيسية للأسلوب العام. فنرى في اللوحة (99م) شمول زميلة المعشوقة رياض، والتي تعتبرها أعز صديقاتها حاملة رسالة إلى بياض العاشق المعذب الفكر، والتي إلتقت به بالقرب من شاطئ النهر خارج المدينة بالقرب من قصر به حديقة مسوَّرة. وفي اللوحة (100م) نرى رجل كبير في السن واقفا بجانب بياض المسكين الذي سقط مغشيا عليه على الشاطئ مغطي وجهه وقد تسرب جانب من العمامة إلى أسفل، وذلك مباشرة بعد إكماله إنشاد أغنية حب حزينة، وإلى جانب القصر الذي يعتبر خلفية معمارية متميزة توحي إلى نوع الطراز المتبع في وقت نسج المخطوط والذي كان حوالي 8هـ_14م ، تظهر ساقية كبيرة تشبه النوع الذي كان منتشرا في العراق وسوريا، والذي ما يزال باقيا إلى اليوم في العديد من شواطئ الأنهار فمثلا في حماة على نهر العاصي بسورية وإقليم لفيوم بمصر والمعروف بإسم الناعورة. وفي منمنمة أخرى (اللوحة 101م) نرى جو مليء بالبهجة، فيه يجلس بياض في حديقة مسوَّرة ويضع على رأسه عمامة مزينة بشريط ذهبي ومتعددة الطيات، وهو يغني لمعشوقته على أنغام العود مع حضور السيدة الشريفة النسب ووصيفاتها، وقد أخد ثلاثة من النساء يُصْغينَ إلى بياض في خشوع أنساهن بالكؤوس في كفوفهن، بينما هناك السيدة التي تضع على رأسها تاج ذهبي وتحمل بيدها اليسرى قارورة ، وتشير بيدها اليمنى إما إلى بياض أو إلى رجل آخر لا يظهر منه إلا ووجهه.وكذلك توجد إمرأتان تنظرنان إلى السيدة وتشاهدان تأثير الغناء على تعابير وجهها.

وملامح هذه النسوة تشبه إلى حد ما الرسوم الجدارية الفاطمية بالفريسكو، وأيضا رسوم السيدات في المخطوط المسمى بالأربع بشائر والذي كان في العصر الأيوبي.

" ولقد رسمت أرضية الصورة على هيئة شريط عريض من الحشائش المدمجة باللون الأخضر. وتنطلق شجرتان مورقتان بنفس الأسلوب الذي ترسم به الأشجار في مخطوطات المدرسة العربية، وبأقصى اليمين واليسار يوجد تعبير بسيط عن خلفة معمارية بالصورة والملاحظ أنه لم يراع المصور قواعد المنظور في رسومه وكذلك لم يراع التناسب بين رسوم المباني والرسوم الآدمية في جميع صور هذا المخطوط"[1] .

وبالرغم من ما جاءت به لوحات هذه القصة من طابع تخطه قطرات الدموع، إلا أنها جاءت بمواقف نابضة بالخفقات العاطفية الصادقة.

" وقد إهتم الفنان إهتماما بالغا بتصوير خلفيات المشاهد التي تشبه في بعض جوانبها خلفيات مشاهد مقامات الحريري وإن جعل العناصر المعمارية على جانبي اللوحة بدلا من خلفيتها على نقيض العادة المتبعة في فن التصوير بالمشرق. على أن الفارق الجوهري هو شيوع جو أكثر أبَّهة ورقة من لوحات المقامات، ذلك أن القصص العربي يفترض ثراء العاشق حتى يستطيع النفاذ إلى داخل قصور الأشراف، على حين تتجه مقامات الحريري

[1] الدكتور أبو الحمد محمود فرغلى: التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، الدار المصرية اللبنانية_عربية للطباعة والنشر بالقاهرة ، الطبعة الأولى 1411هـ_1991م ، الصفحة 156.

إلى الحديث عن الأوساط الشعبية. كما أن سلوك بياض ورياض المهذب الرفيع يشكل نقيضا واضحا لسلوك شخصيات المقامات من عامة الناس" [1] .

" ومن حيث الأسلوب الفني يتضح بجلاء ممزات وخصائص المدرسة العربية في رسوم هذه الصورة من حيث الطابع العربي في الثياب ، فرسم العمامة المتعددة الطيات والتي تزيها أشرطة مذهبة وكذلك الرداء ذو الأكمام الواسعة بأساوره المزينة بأشرطة باللون الذهبي وكذلك الأشرطة التي تلف حول العضد. أما الخلفية والمعمارية والنباتية فجاءت إصطلاحية وبسيطة تميل إلى الطابع الزخرفي في توزيع الألوان المرسومة بها والميل إلى التحوير عب رسم قمتي الشجرتين في بستان القصر المرسوم في الصورة" [2] .

وهنا نستند إلى رأي جمال محرز الذي ذكر أن القصة ترجع إلى الدولة المرينية في القرن الثامن هجري / الرابع عشر ميلادي ، والذي جاء به في كتابه التصوير الإسلامي ومدارسه ، ومعتمدين على عدة قرائن [3] :

[1] الدكتور ثروت عكاشة : موسوعة التصوير الإسلامي ، سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى 2001 , بيروت لبنان , الصفحة 113.

[2] الدكتور أبو الحمد محمود فرغلى: مرجع سابق ، الصفحة 155.

[3] وردت هذه القرائن من أطروحة لنيل الدكتوراه لمحمد عبد الحفيظ خبطة بعنوان المصاحف والكتب المخطوطة في المغرب خلال العصرن المريني والسعدي مساهمة في دراسة أصناف الخط المغربي وأقلامه –أطروحة جامعية غير منشورة- كلية الأدب، سايس-فاس 2010_2011 ، الصفحة 394_395_396. (مقتبسة من كتاب الرسم والمنمنمة لمحمد عبد الحفيظ خبطة – مرجع سابق ، الصفحة 88_89_90). بتصرف.

القرينة الأولى:

عن كيفية إخراج الرسوم عن طريق مزج الألوان وتهيئتها، وكيفية تطبيق العمق و توظيف الضوء والظل في خط الأجسام، فبهذه الأساليب نجزم بإستبعاد هذا المخطوط عن الصر الموحدي، فهذه الأمور لا تخفى على مؤرخي المدارس التشكيلية.

القرينة الثانية:

على الأرجح أن تفاصيل القصة قد وقعت - إن كانت حقيقية- بالأندلس، وذلك راجع لحكم ماكان سائدا من مظاهر الترف التي كانت مصاحبة لحياة الأندلسيين في عصر ملوك الطوائف، والذين كانوا محل تآمر وتكالب من قِبَل الممالك المسيحية، فبالرغم محاولات المرينيين إنقاذ ما يمكن بالأندلس، ولكن لم تكن إمارة بني الأحمر والتي تعتبر آخر حكم إسلامي بالأندلس قادرة على الصمود أمام ما يصبو إليه الطمع المسيحي، وللأسف هذا ما حدث عام 897هـ/1492م.

ومن خلال التأمل في بعض منمنمات المخطوط، نجد مجموعة من الملامح التي توحي إلى بعض المؤثرات الأندلسية التي كانت معروفة عند المغاربة بعد سقوط الأندلس، بحيث رحل معظم سكانها إلى الضفة الجنوبة بإتجاه المغرب الذي سيعرف إندماج مماثل لهذه التقاليد والعادات وبالتالي إنضفارها في الحضارة المغربية التي تعد من أهم روافد الحضارة الأندلسية، فهي تصور عدة جوانب من الحياة اليومية مثل: الألبسة، والعمارة، و إستعمال الماء... ومن أهمها صورة ناعورة مائية متميزة الصنع، متألقة بهيكلها (الشكل 24).

فحسب ما أورد ابن الحاج النميري أن هذا النوع من الوسائل المائية كان مستعملا في العصر المريني، وذلك في كتابه فيض العباب، بحيث أمر أبا عنان المريني ببناء جملة من النواعير بفاس الجديد. وقد قام النميري بالتكلم عن الناعورة ووصفها في عناوين منفردة :

"1 : ذكر الناعورة وإيرد أخبارها المأثورة

2 : ذكر الناعورتين الجديدتين، ووصفهما الذي أنسى نثره الشعرتين.

3 : ذكر النواعير الثلاث وكيف تعطلت بعد ثبات القطب وتحرك المدار والإمتياح الذي حاز ثناء الروض المعطار.

4 : ذكر الناعورة وأوصافها المحمودة المأثورة"[1] .

ومن بين تلك الأوصاف نجد :

قال التميري: " وهنالك تهيأت الإحاطة برؤية الناعورة العظمى، و مشاهدة أشكالها التي لها المظهر الأسمى والجانب الأحمى ذات المحاسن التي روت عن صاعد ورافع، والبدائع التي قرأتها على الربيع قراءة نافع (رواية ورش عن نافع)... وما الذي أقوله في ناعورة فاقت نواعير الأرض كما فاق ملوكها إمامنا ذو الشرف المحض (أبا عنان المريني)، فلم تقاربها إلا بنتها (ناعورة أخرى) التي جاورت الدار البيضاء (فاس الجديد) "[2] .

وقال عن أخرى :" فجاءت ناعورة جميلة الآثار، مقبولة العمل، وإن صلّت مستندة إلى الجدار، عزيزة عند أهل الشرع ، مرجوة في كل أحيانها للنفع إلا أنها تسرق الماء من حرزه

[1] ابن الحاج النميري: فيض العباب وإفاضة قداح الآداب في الحركة السعيدة إلى قسنطينة والزاب ، دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الأولى 1990 بيروت- لبنان ، الصفحة من 174 إلى 2013.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 174_175.

فلا يحكم عليه بالقطع. شامخة لها الفلك الثابت العمد، يحل الماء منه بالقوس ثم يحل بالزاوية في الأسد (تلك النافورة المنحوتة على شكل أسود فيخرج الماء من أفواهها)، جانية على كل روضة غضّة، محليّة لها من مائها المتلون بأساور من فضة، ماثلة لا تعرف الخوف، ضخمة تدور إلى الشرق وتملأ الجوف "[1] .

القرينة الثالثة :

هنا نجد أن الخط المستعمل في النصوص يشبه إلى حد كبير الخطوط التي كانت تستعمل في العصر المريني، وذلك إستنادا لدراسة خطوط المصاحف المرينية التي قام بها محمد عبد الحفيظ في أطروحته، وذلك لوجود التشابه بين هذه المصاحف والخطوط الموجودة في القصة "[2] .

فعند ملاحظتنا لصفحات المخطوط نجد أن النص مكتوب بصيغة النثر والشعر معا، وبخط مجوهر عليه بعض إضافات الخط المبسوط في الحروف كالصاد والحاء والباء.. إضافة إلى بعض الإقتباسات من الخط القرطبي - الأندلسي، ونجد أيضا أن كل منمنمة تحتوي على نص توضيحي مرافق لها، فكتبت هذه النصوص التوضيحية بخط دقيق (الشكل 26)، في حين كتبت العناوين الخاصة بها بخط ثخين (الشكل 25).

[1] المرجع نفسه ، الصفحة 211_212.

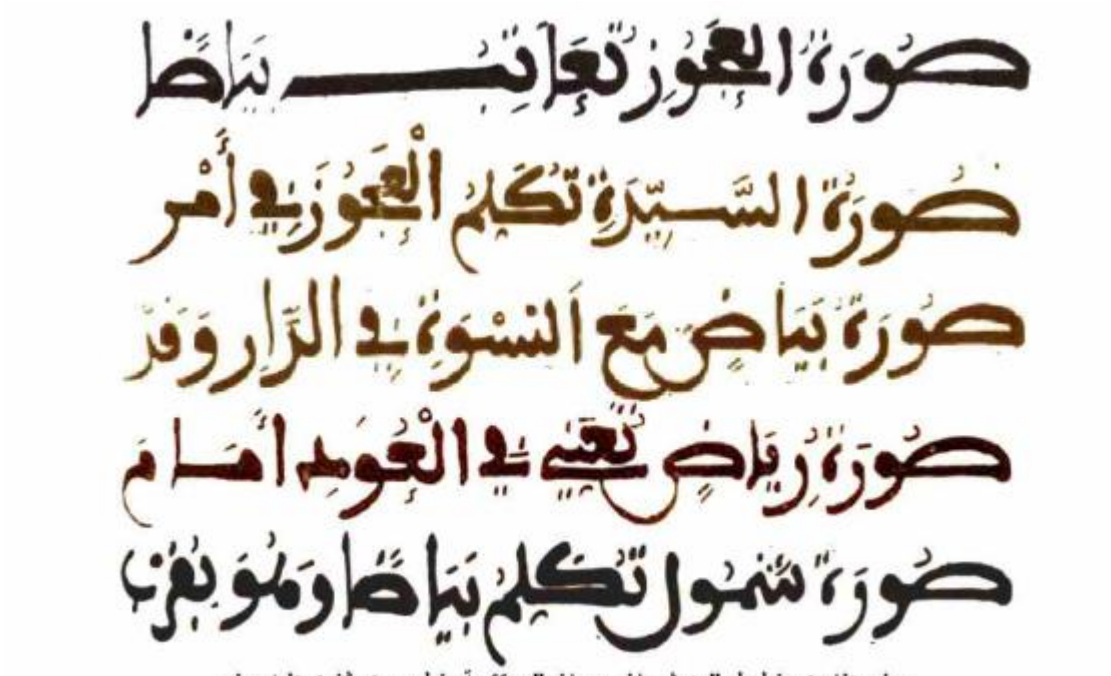
[2] محمد عبد الحفيظ خبطة ، مرجع سابق ، الصفحة 168_247 ، (مقتبسة من كتاب الرسم والمنمنمة لمحمد عبد الحفيظ خبطة – مرجع سابق). بتصرف.

لوحة ٩٩م: «بَياض ورِياض». القرن ١٣. شمول تُكلّم بَياضًا وهو يقرّب الحديقة المُطِلّة على النّهر. مكتبة الڤاتيكان.

لوحة ١٠٠م: «بَياض ورِياض». القرن ١٣. شيخ يَسهَر على العاشِق بَياض بعد أن سقط على الشّاطئ غائبَ الوَعْي. مكتبة الڤاتيكان.

لوحة ١٠١م: «بَياض ورِياض». القرن ١٣. بَياض يُغنّي لِحَبيبته رِياض على أنغام العود. مكتبة الڤاتيكان.

صورة ناعورة تنتمي إلى المرحلة المزامنة للعصر المريني كما صورها مخطوط: "حديث رياض وبياض".
شكل: 24



بعض عناوين مخطوط: "حديث بياض ورياض"، مكتوبة بخط مجوهر ثخين عليه بعض تأثيرات المبسوط، فضلا عن بعض التأثيرات المستمدة من الخط القرطبي - الأندلسي
شكل: 25

مقطع كتابي من مخطوط: "حديث بياض ورياض"، مكتوب بخط مجوهر دقيق عليه بعض تأثيرات المبسوط، فضلا عن بعض التأثيرات المستمدة من الخط القرطبي - الأندلسي
شكل: 26

خاتمة

من خلال هذا البحث تحدثنا عن التصوير الإسلامي من حيث النشأة والحكم الشرعي له ومدارسه المختلفة وبعض صفاته ومميزاته بإختصار دون التعمق في التفاصيل الدقيقة لكل مدرسة ومراكزها الفنية والفوارق بين مدرسه وأخرى وبين مركز وآخر، وإختلاف كل مخطوط عن الآخر في مختلف عصورها. فكان إعتماد المصورين العرب والمسلمين في بداية الأمر على التصوير الذي كان مجسدا في أقطار الإمبراطورية الإسلامية بعد فتحها، وبعدها إستطاعوا أن يُنشؤوا لأنفسها أسلوبا خاصا بهم. ومن ناحية ما إمتاز به من عدم إحترامه لقواعد المنظور، والتسطيح، فهذا ليس عيبا أو قصرا في أسلوبه، لأن التصوير الإسلامي ماهو إلا مرحة من مراحل تطور الفنون، فمن الخطأ أن تطبق مثل هذه القواعد في مرحلة أخرى ليس لها علاقة بها ولا كانت معروفة في عصرها.

وأيضا تطرقنا إلى الفنون الأندلسية من تصوير ونثر وشعر وموشحات وأزجال وغيرها بصفة عامة ومختصرة، وتحدثنا كذلك عن مخطوطات مقامات الحريري التي على الأرجح إستنبط مؤلف مخطوط قصة بياض ورياض منها ملامح الشخصيات.

فمن خلال هذه القصة إستطاع الباحثون التعرف على بعض التفاصيل المتعلقة بالحياة اليومية لأواخر العصر الوسيط في كل من المغرب والأندلس من ألبسة وقصور وآلات موسيقية وحدائق ونواعير مائية وجواري... ولكن ظاهرة التصوير في المغرب - بصفة خاصة- لم توظف كعنصر فني في إنجاز المخطوطات إلا لماما ، وذلك راجع لإعتبارات تاريخية فرضها المذهب المالكي والقوانين السياسية التي جاءت على أساس هذا المذهب. (وإرتبط المخطوط بصناعة المصاحف أصبح صناعة شريفة). فبذلك كان عنصر

التصوير في هذه الصناعة محرما عند المالكية في المغرب ، فكان العلماء يتشددون ليس على التصوير فحسب ، بل على كل ما يخالف السنة النبوية كما الذي حدث في عهد علي بن يوسف بن تاشفين في عصر المرابطين سنة 503ه/1109م ، حينما أصدر فقهاء المالكية أمرا بإحراق كتاب إحياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي ، وأيضا ما وقع في عصر الموحدين، حيث كان أولى إهتمام هذه الدولة هو إحراك كل المخطوطات التي تعود إلى عصر المرابطين، وذلك بسبب الإختلاف المذهبي بين الدولتين. فما بالك بالتصوير الذي كان الحرص على نبذه.

ولكن بالرغم من ذلك فإن صناعة المخطوطات المنمنمة كانت موجودة في المغرب بصفة محدودة، وخاصة في المخطوطات العلمية التي كان مجالها هو علم الفلك والطب والجغرافيا... أما الرسومات الآدمية والحيوانية التي عثر عليها والتي تعود لهذه المنطقة في نادرة، فعلى الأرجح تم التستر والحفاظ عليها لتصلنا اليوم، ودليل ذلك هو أن معظمها محفوظة في الخزانات الغربية كخزانة الفاتيكان و الإسكوريال... وهذا يدل على أن الأوروبيين إما قد إقتنوا هذا النوع من المخطوطات أو إستولوا عليها جراء ضعف تلك الدولة أو غيرها من الأسباب، كما حدث لخزانة أبي المعالي زيدان السعدي هلى سليل المثال.

وكان هذا الإتجاه من الفن يعبر عن الترف، الذي تكلم عنه ابن خلدون في مقدمته في معرض تكلمهعن قيام وسقوط الدول المغربية، حيث جعل الترف بعد أن أنسبه لجميع الدول الإسلامية سببا أساسيا في سقوطا، والنماذج المعتمدة هي تلك التي تحتوي على

صور آدمية وحيوانية، والتي تنتمي إلى المراحل الأخيرة للدول كما تدل تواريخها على ذلك، والتي تصف في أغلب الأحيان مظاهر التفسح الأخلاقي، وضعف التمسك بالقيم كما نلاحظ ذلك في مخطوط قصة بياض ورياض ، الذي يصور مشاهد اللهو والإختلاط والخمر والمعازف، وهذا هو السبب من وراء سقوط الأندلس في أيدي النصارى.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم :

* سورة المائدة ، الآية 90.

* سورة سبأ ، الآية 13.

السنة النبوية :

* مسلم صحيحه ، كتاب اللباس والزينة ، باب تحريم تصوير صورة الحيوان ، رقم 2109، الجزء رقم 6.

* أحمد مسنده ، مسند عبد الله بن مسعود ، رقم 3558 ، الجزء رقم 6 ، الصفحة رقم 22 ، إسناده صحيح على شرط الشيخين.

* البخاري صحيحه ، كتاب اللباس ، باب عذاب المصورين يوم القيامة ، رقم 5951 ، الجزء رقم 7 .

* البخاري صحيحه ، كتاب اللباس ، باب وُطِئَ من التصاوير ، رقم 5954 ، الجزء رقم 7.

* البخاري صحيحه ، كتاب اللباس ، باب من كره القعود على الصور ، رقم 5958 ، الجزء رقم 7.

* مسلم صحيحه ، كتاب اللباس والزينة ، باب تحريم تصوير صورة الحيوان ، رقم 2106، الجزء رقم 6.

* مسلم صحيحه ، كتاب اللباس والزينة ، باب تحريم تصوير صورة الحيوان ، رقم 2110، الجزء رقم 6.

* أحمد مسنده ، ومن مسند بني هاشم ، مسند عبد الله بن العباس ، رقم 2810 ، الجزء رقم 5 .

* البخاري صحيحه ، كتاب اللباس، باب نقض الصور ، رقم 5953 ، الجزء رقم 7 .

* الدكتور جمال محمد محرز ، التصوير الإسلامي ومدارسه , وزارة الثقافة والإرشاد القومي , المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 15 مايو 1962

* م . علي شريف جبر ، خصائص الرسم في العصر الفاطمي ، نابو للدراسات والبحوث بي دي أف ، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة , قسم الفنون التشكيلية , مجلة علمية محكمة ، العدد الخامس عشر , ايلول 2016 الموافق لذي الحجة 1437

* الدكتور ثروت عكاشة , موسوعة التصوير الإسلامي , سلسلة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى , مكتبة لبنان ناشرون , الطبعة الأولى 2001, بيروت لبنان

* ثريا محمد صبيح، أسماء هشام محمد مهابة، فلسفة الرمز عند فناني المنمنمات الإسلامية، مجلة الفنون والعلوم الأنسانية، تصدر عن كلية الفنون الجميلة جامعة المنيا - مصر، العدد السابع يونيو 2021

* ماريا فيتوريا فونتانا ، المنمنمات الإسلامية ، ترجمة عز الدين عناية ، لسلسلة دراسات فكرية من إصدار جامعة الكوفة ، دار التنوير للطباعة والنشر لبنان ، مصر ، تونس ، الطبعة الأولى 2015

* أ.د. أحمد محمد الطوخي ، تقديم أ.د. أحمد مختار العبادي ، مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر، الناشر مؤسسة شباب الجامعة 40 ش الدكتور مصطفى مشرفة الإسكندرية 1997

* فؤاد رجائي: من كنوزنا الحلقة الأولى في الموشحات الأندلسية ، مطبعة الشرق ، حلب ، 1374هـ / 1955م.

* ابن منظور لسان العرب ، بيروت 1955 ، مادة " وشح ".

* مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط ، دار الحديث القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1429هـ/ 2008

* الدكتور محمد عباسة: الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها في شعر التروبادور ، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، مستغانم-الجزائر 1433هـ/2012م ، الصفحة 48

* ابن خلدون: المقدمة (بيروت)

* المقري نفح الطيب جـ9

* الدكتورأحمد محمد الطوخي ، تقديم أ.د. أحمد مختار العبادي ، مظاهر الحضارة في الأندلس في عصر بني الأحمر ، الناشر مؤسسة شباب الجامعة 40 ش الدكتور مصطفى مشرفة الإسكندرية 1997

* ابن منظور: لسان العرب ، المادة " زجل "

* صفي الدين الحلي: العاطل الحالي والمرخص الغالي ، تحقيق الدكتور حسين نصار، الطبعة الثانية ، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة 1424هـ/2003م

* ابن خلدون: المقدمة ، 404/3

* حسين على الهنداوي: أشكال الخطاب النثري الأندلسي في العصر الأموي في المغرب الأندلسي ، قسم نصوص نثرية أدبية مترجم / pdf

* حسين علي الهنداوي: موسوعة تاريخ الأدب والنقد والحكمة العربية في العصر الأموي في الأندلس- المجلد السادس ، pdf ، مسجلة في مكتبة بن باديس – الجزائر

* الدكتور محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني: الرسم والمنمنمة في المغرب إبان العصرين المريني والسعدي، درارسة تاريخية فنية من خلال مخطوطات الكواكب الثابتة وبياض ورياض وسلوان المطاع ، الكبعة الأولى 2014 ، مطبوعات أمينة الأنصاري ، فاس –المغرب

* محمد إبراهيم الكتاني: الكتاب المغربي وقيمته

* الدكتور بهنسي عفيف: جمالية الفن العربي 1978م

* قصص من التراث العربي: بياض ورياض (pdf) ، أخرج المخطوط أ.ر.نيكل ، حقق المخطوط د.صباح جمال الدين ، الكبعة الأولى الوراق للنشر 2014 ، بغداد –العراق

* الدكتور أبو الحمد محمود فرغلى: التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه ، الدار المصرية اللبنانية_عربية للطباعة والنشر بالقاهرة ، الطبعة الأولى 1411هـ_1991م

* ابن الحاج النميري: فيض العباب وإفاضة قداح الآداب في الحركة السعيدة إلى قسنطينة والزاب ، دار الغرب الإسلامي ، الطبعة الأولى 1990 بيروت- لبنان

المو اقع :

* التصوير العباسي ، موقع scivilization Love

https://www.google.com/amp/s/civilizationlovers.wordpress.com/2012/01/30/%25D8%25AA%25D8%25B5%25D9%2588%25D9%258A%25D8%25B1%25D8%25B9%25D8%25A8%25/D8%25A7%25D8%25B3%25D9%258A/amp

* التصوير المملوكي :

https://civilizationlovers.wordpress.com/2012/01/30/%D8%AA%D8%B5%D9%88%D9%8A scivilization Love /D9%85%D9%85%D9%84%D9%88%D9%83%D9%8A/amp%-D8%B1

* بحث عن المنمنمات الإسلامية، موقع الموسوعة العربية الشاملة :

education/education -and-https://www.mosoah.com/career

فهرس

الموضوعات

الـمـوضـوع	
الـبـسـمـلـة	
شـكـروتـقـديـر	
إهـــــداء	
مقدمة	1- 7
الفصل الأول : التصوير الإسلامي	
تمهيد	9
أولا: الإسلام والتصوير	10
1_موقف الأسلام من التصوير	10
2_نشأة التصوير الإسلامي	17
3_مدارس التصوير في الفن الإسلامي	21
أولا: المدرسة العربية	21
1)التصوير الطولوني والإخشيدي	22
2) التصوير الفاطمي	24
عينة من التصوير الفاطمي: رسم جداري في كنيسة القصر الملكي (كابيلا بالتينا) في باليرمو في جزيرة صقلية جنوب إيطاليا	25
3) التصوير العباسي	27
عينات من التصوير العباسي	28
لوحة1: تصاوير قصر الجوسق الخاقاني	28
لوحة2: نسخة من كتاب البيطرة	29
لوحة 3: مخطوط من مقامات الحريري	29
4)التصوير المملوكي	32

عينات من التصويرالمملوكي	33
لوحة 1 : مخطوط من كتاب مقامات الحريري	33
لوحة 2 : مخطوط من كتاب كليلة ودمنة	34
لوحة 3 : مخطوط من كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل للجزري	34
5)التصويرالأندلسي	37
ثانيا: المدرسة الإير انية	39
1)التصوير المغولي	40
2)التصوير التيموري	43
3)بهزاد ومدرسته	45
4)التصوير الصفوي	47
ثالثا: المدرسه الهندية	50
رابعا: المدرسة التركية العثمانية	53
4_وحدات التصويرالإسلامي	56
1)إعداد المصور	56
2)تجهيزادوات التصوير	57
3)تكوين الصورة	60
4)إهمال قواعد المنظوروالظل	62
5)التسطيح	64
6)المواجهة	65
ثانيا: ملامح التصويرالإسلامي مع إختلاف الزمان والمكان	66
1_النحت	66
2_فنون الزخرفة الإسلامية	72
3_خيال الظل	77

4_التصوير الجداري في الإسلام	80
5_التصوير الديني على ألسنة الرحالة المسلمين والأوربيين	88
6_فن المنمنمات	92
الفصل الثاني : قصة بياض والتصوير الإسلامي	
تمهيد	98
أولا : الفنون الإسلامية في القرن الرابع عشر ميلادي	99
1_التصوير في الأندلس	99
1_1_تصاوير جدارية بأحد منازل البرطل. قصر الحمراء. غرناطة. القرن 14	99
1_2_كتاب الشطرنج لمؤلف مجهول 1283م	104
2_الأدب العربي في الأندلسي	107
2_1_الشعر	107
2_2_الموشحات والأزجال	110
أ_الموشحات	110
ب_الزجل	112
2_3_النثر	114
فنون النثر الأندلسي	116
الخطابة	116
الرسالة	117
المناظرة	118
المقامة	119
كتب برامج العلماء	119
ثانيا : مخطوط مجهول المؤلف يسمى حديث بياض ورياض	120

1_ مدخل	120
2_ المقامة في الأدب العربي	122
3_ مخطوطات مقامات الحريري	124
4_ معطيات تاريخية وفنية حول هذا المخطوط	126
5_ وصف عام من خلال الصفحات الكاملة للمخطوط	130
6_ نظرة عامة للخصائص التي تتكون منها بعض منمنمات القصة	148
القرينة الأولى	151
القرينة الثانية	151
القرينة الثالثة	153
خاتمة	158
قائمة المصادر والمراجع	162
فهرس الموضوعات	168
ملخص	172

يعد التصوير الإسلامي من الفنون الإسلامية التي كانت موجودة عند العرب قبل الإسلام وعندما. جاء الرسول ﷺ برسالة التوحيد بيّن للأمة الإسلامية حكم التصوير وعذاب المصور لأن في هذا الفعل مضاهاة لخلق الله عز وجل، ولكن هناك أمور في التصوير أباحها مثل رسم الطبيعية بما فيها من نبات وأشجار التي لا روح فيها. ورغم وجود الأحكام الشرعية بتحريم ذوات الأرواح فإن بعض الفنانين المنتسبين للإسلام لم يجدوا حرجا في تصوير الأنبياء والمرسلين وعبر توسع الفتح الإسلامي عبر دول العالم وفي فترة الخلافة الإسلامية عبر العصور كان الفنان العربي والمسلم يقتبس من فنون البلاد المفتوحة فإتخذها مرجعا له حتى إستطاع أن ينشئ أسلوبا خاصا به، و إستطاع أن يرد دين الحضارات السابقة التي تأثر بها فأثر في الفنون التي عاصرته والتي لحقته.

ووجد وفن الخط على المخطوطات الذي كان يُتبع بمنمنمات تساعد في فهم مضمون المخطوط وتعطيه نوع من الحياة، وكان يعالج عدة موضوعات من الحياة وغيرها مثل مخطوطات مقامات الحريري، ومخطوط حديث بياض ورياض الذي هو ضمن مذكرتنا والذي يصور قصة غرام بين شاب سوري وجارية تعمل لدى سيدة من الأشراف ،المحفوظة بمكتبة الفاتيكان، والتي ترجع إلى الفترة الأندلسية لمؤلف مجهول يرجح أنه من المغرب وذلك بحكم نوع الخط المستعمل ، فهذا النوع من التعبير لم يكن موجودا في المخطوطات إلا نادرا، وكان منتشرا في غير ذلك مثل الشعر.

Résumé :

La photographie islamique est un art islamique qui existait chez les Arabes avant et quand l'islam. Le Prophète est venu avec le message du monothéisme entre la nation islamique et le jugement de la photographie et la torture du photographe parce que dans cet acte, il est comparable à la création d'Allah Tout-Puissant, mais il y a des choses dans la photographie qui sont permises, comme le dessin du naturel, y compris la plante et les arbres dans lesquels il n'y a pas d'âme. Malgré l'existence de dispositions islamiques interdisant les âmes, certains artistes affiliés à l'islam n'ont rien trouvé de mal à dépeindre les prophètes et les missionnaires et à travers l'expansion de la conquête islamique à travers le monde et pendant la période du califat islamique à travers les âges, l'artiste arabe et musulman citait l'art du pays ouvert et le prenait comme une référence à lui jusqu'à ce qu'il soit capable de créer son propre style, et il a pu retourner la religion des civilisations précédentes qui l'ont influencé et influencé les arts qu'il a souffert et qui l'ont suivi. Il a trouvé l'art de la calligraphie sur les manuscrits, qui a été suivi de miniatures qui aident à comprendre le contenu du manuscrit et lui donnent une sorte de vie, et il a traité de plusieurs sujets de la vie et d'autres tels que les manuscrits des sanctuaires de Hariri, et un manuscrit moderne blanc et Riad, qui est dans notre note et qui dépeint l'histoire d'un amour entre un jeune Syrien et un voisin travaillant pour une femme d'honneur, effacé ...

Summary :

Islamic photography is an Islamic art that existed in the Arabs before and when Islam. The Prophet came up with the message of monotheism between the Islamic nation and the judgment of photography and the torture of the photographer because in this act it is comparable to the creation of Allah Almighty, but there are things in photography that are permissible, such as the drawing of natural, including plant and trees in which there is no soul. Despite the existence of islamic provisions prohibiting the souls, some artists affiliated with Islam found nothing wrong in portraying prophets and missionaries and through the expansion of the Islamic conquest throughout the world and during the period of the Islamic caliphate through the ages, the Arab and Muslim artist was quoting the art of the open country and took it as a reference to him until he was able to create his own style, and he was able to return the religion of previous civilizations that influenced him and influenced the arts that he suffered and which followed him. He found the art of calligraphy on the manuscripts, which was followed by miniatures that help to understand the content of the manuscript and give him a kind of life, and he dealt with several topics of life and others such as the manuscripts of the shrines of Hariri, and a modern manuscript white and Riad, which is within our note and which depicts the story of a love between a Young Syrian and a neighbor working for a woman of honor, erased...