جامعة المنصورة
كليـة الآداب

رسوم الاسكتشات والتدريب على الرسم في تصاوير المدرسة العربية في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

إعـداد

د. أحمد الشوكي

أستاذ الآثار الإسلامية المساعد

كلية الآداب جامعة عين شمس

مجـلة كلـية الآداب – جامعـة المنصـورة

العدد الثانى والستون – يناير ٢٠١٨

رسوم الاسكتشات والتدريب على الرسم في تصاوير المدرسة العربية في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

د. أحمد الشوكي

المُلخص

تتميز تصاوير المدرسة العربية التي وصلتنا بتنوع إنتاجها، ما بين رسوم على الأوراق المنفصلة أو المخطوطات أو الرسوم الجدارية أو حتى على التحف التطبيقية المختلفة، وعلى الرغم من هذا التنوع فإن معلوماتنا لا تزال شحيحة سواء حول المراحل المختلفة التي مرت بها هذه التصاوير حتى تصل إلينا بهذه المهارة والاكتمال الفني، أو حتى كيفية تعلم فنانيها الرسم، وتدريباتهم المختلفة على عناصر هذه الرسوم، وكيفية إعدادهم للاسكتشات المبدئية لها. وسوف أحاول في هذه الورقة إلقاء الضوء على هذه المراحل مستعيناً بالدراسات السابقة القليلة في هذا المجال إضافة إلى المعلومات المتناثرة التي استطعنا جمعها من خلال المصادر التاريخية المختلفة، والتدليل عليها ببعض النماذج التي عثرنا عليها من تصاوير المدرسة العربية المحفوظة ضمن مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة والتي تنشر أغلبها لأول مرة.

Abstract

The Arab Painting is characterized by its varied production, from drawings on separate papers, manuscripts, wall paintings or even to various applied artifacts. Despite this diversity, our information is still scarce about the different stages of these painting which in a perfect Skill and technical completion, and also we didn't have any information about how their artists learning drawing, and their various training on the elements of these drawings, and how to prepare they prepare their sketches. In this paper I will try to shed light on these stages, using the previous few studies in this field, in addition to the scattered information that I have gathered through various historical sources. Mostly for the first time, and prove it with some Drawings published her for first time, I found it in the Collection of the Museum of Islamic Art in Cairo.

مقدمة

تتميز تصاوير المدرسة العربية التي وصلتنا بتنوع إنتاجها، ما بين رسوم على الأوراق المنفصلة أو المخطوطات أو الرسوم الجدارية أوحتى على التحف التطبيقية المختلفة، وعلى الرغم من هذا التنوع فإن معلوماتنا لا تزال شحيحة سواء حول المراحل المختلفة التي مرت بها هذه التصاوير حتى تصل إلينا بهذه المهارة والاكتمال الفني، أو حتى كيفية تعلم فنانيها الرسم، وتدريباتهم المختلفة على عناصر هذه الرسوم، وكيفية إعدادهم للاسكتشات المبدئية لها. وسوف أحاول في هذه الورقة إلقاء الضوء على هذه المراحل مستعيناً بالدراسات السابقة القليلة في هذا المجال إضافة إلى المعلومات المتناثرة التي استطعنا جمعها من خلال المصادر التاريخية المختلفة، والتدليل عليها ببعض النماذج التي عثرنا عليها من تصاوير المدرسة العربية المحفوظة ضمن مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة والتي تنشر أغلبها لأول مرة.

بالبحث والتنقيب عن أقدم أمثلة التصوير العربي على الأوراق أوالمخطوطات تبين لنا أن أغلبها قد عثر عليه في مصر، إذ وصلنا عدد من التصاويرالصغيرة رسمت على قطع من الورق

تنسب إلى الفيوم، وهى محفوظة الآن في مجموعة الأرشيدوق رينر في المكتبة الوطنية في فينا[١]. وقد دارت حولها العديد من الدراسات في محاولة لتأريخها وتفسيرها وهي عبارة عن رسوم منفردة أو أجزاء من رسوم.نسب أغلبها إلى الفترات المبكرة من العصر الإسلامي ونسب البعض الآخر إلى العصر الطولوني[٢] ولا يمكن أن نستشف منها الكثير من المعلومات حول التدريب على الرسم والتصوير.

ووصلنا كذلك مجموعة من الأوراق المزينة برسوم على أوراق تالفة بعضها محفوظ أيضاً ضمن مجموعة الأرشيدوق رينر في المكتبة الوطنية بفينا، وبعضها في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وغيره من المتاحف والمجموعات الفنية وهى تنسب بناء على المقارنات الفنية–لا التأريخ– إلى العصر الفاطمي[٣].

وأغلب هذه الأوراق عثرعليها بالفسطاط لذا اصطلح على تسميتها بين العديد من دارسي التصوير الإسلامي باسم "Fustat ragments"[٤]. وقد قام Grube في سنة ١٩٨٥م بحصر هذه القطع الورقية المصورة في الفسطاط ووصل عددها إلى ما يقرب من ١٨٥ ورقة موزعة على المتاحف العالمية ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وحده بحوالي٢٦ ورقة منها، وقد ذيل Grube بعض أبحاثه بثبت بأرقام وأماكن حفظ هذه الأوراق[٥] وقد سبق لمحمود إبراهيم حسين[٦]

(1)Thomas.Arnold and Adolf Grohmann, The Islamic Book,Germany, 1929, pp.1-13, pl. 1-4. ؛
حسن الباشا، فن التصوير في مصر الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٣٧. أحمد تيمور، التصوير عند العرب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦، ص ص ٣١٦-٣١٧؛ محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٩، ص ص ٢١-٢٣.

(٢) من هذه التصاوير ورقة محفوظة تحت رقم Ar.25613 تشتمل على منظر جنسي مؤلف من رجل وامرأة يعتقد أن هذا الرسم يتصل من حيث الأسلوب بالرسوم القبطية والحبشية والهلينية، ومن المرجح نسبة هذه الورقة إلى القرن ٣هـ/٩م بناء على أسلوب الخط المدون على الورقة نفسها، ويوجد كذلك ورقة أخرى صفراء محفوظة تحت رقم Ar.251 عليها كتابة يرجح من أسلوب تنفيذها أنها تعود إلى نهاية القرن ٣هـ/٩م عليها رسم يمثل رجلاً ملتحياً يرتدي ملابس طويلة وإلى جانبه زخارف لولبية تشبه في أسلوبها زخارف سامراء والزخارف الطولونية على الأخشاب والجص الأمر الذي يرجح نسبتها إلى العصر الطولوني. انظر: حسن الباشا، فن التصوير في مصر الإسلامية، ص ٣٧.

(٣) حسن الباشا، فن التصوير في مصر الإسلامية، دار النهضة العربية، ١٩٦٦، ص٥٨. وعلى الرغم من أننا لا نعرف الآن شيئاً من المخطوطات الفاطمية المزوقة بالتصاوير إلا أنه لدينا ما يشير إلى أنها كانت على جانب كبير من الدقة والجمال والإبداع، يشهد بذلك الزخارف التي وصلتنا على التحف التطبيقية الفاطمية المختلفة. لمزيد من التفاصيل انظر:
Ettinghausen, (R).,Painting in the Fatimid Period: A Reconstruction, Ars Islamica, Vol. 9 (1942), pp. 112-12; Rice, (D.S)., A Drawing of the Fatimid Period, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol.21, No. 1/3 (1958), pp. 31-39, p.31؛ محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٣٦.

(٤) تجدر الإشارة هنا إلى أن معظم هذه الأوراق تم حفظها في مناخ جاف مدفونة تحت أنقاض الفسطاط ، هذا في الوقت الذي كانت فيه الظروف غير ملائمة لوصول مثل هذه الأوراق في أجزاء أخرى من العالم وهو ما جعل البعض يرجح أن هذه الأوراق تمثل إنتاج محلي لمدرسة التصوير العربية المصرية. لمزيد من التفاصيل انظر:
Grube, (E).,Three Miniatures from Fusṭāṭ in the Metropolitan Museum of Art in New York, Ars Orientalis, Vol. 5 (1963), pp.92-93.

(5)Grube, (E)., A drawing of Wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art, Quaderni di Studi Arabi, Vol. 3 (1985),pp.89-106;A Colored Drawing

بنشرعدد منها، بينما اشتغل بعض الأجانب بنشرعدد آخر[٧]، هذا في الوقت الذي لا يزال الكثيرمن هذه الأوراق في حاجة إلى البحث والنشر العلمي.

وقد خلصت نتائج الدراسات السابقة إلى أن عدداً من هذه الأوراق ربما كان يمثل جزءاً من مخطوطات، خاصة الأوراق التي يزينها رسوم حيوانية، إذ رجح البعض أنها كانت بمثابة رسوم تشريحية قام بها علماء متخصصون في الحيوانات[٨]، لاسيما وأنها تشتمل على كتابات بسيطة تعلو هذه الرسوم يرتبط مضمونها بما صور عليها من حيوانات.

وما يعنينا هنا هو الرأي القائل بأن تلك المجموعة من هذه الرسوم التي لا تحمل كتابات أو بقايا كتابات توضح الموضوعات المصورة عليها لا يجب اعتبارها جزءا من مخطوطات، إذ يرجح بعض الباحثين أن أغلب هذه الرسوم كانت بمثابة اسكتشات أو رسوم أولية[٩]. وقد انقسم أصحاب هذا الرأي إلى فريقين بالنسبة لهذه الرسوم الغفل من الكتابات، إذ يرجح أصحاب الفريق الأول أن الرسوم كبيرة الحجم كانت مخصصة للتنفيذ بعد ذلك كرسوم جدارية بالفريسكو[١٠]، على حين ذهب الفريق الثاني إلى الاعتقاد بأن الرسوم صغيرة الحجم كانت معدة للتنفيذ مباشرة على التحف التطبيقية المختلفة[١١].

---

of the Fatimid Period in the Keir collection, Rivista degli studi orientali,Vol.59,Fasc.1/4(1985),pp.147-174.

(٦)محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ٣٦.

(7)Rice, (D.S)., A Drawing of the Fatimid Period, pp. 31-39; L'Egypte Fatimide : son Art et son histoire : actes du Colloque organisé à Paris les 28, 29 et 30 mai 1998.

(٨)من ذلك رسم ديك محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٠٨٤٣ نشره محمود إبراهيم لأول مرة، رسم بالألوان البراقة من أحمر وأخضر وبني على أرضية صفراء، وقد تم الرسم بهذه الألوان فوق رسم أولي، والملاحظ على هذا الرسم أن المصور عبر عن أجزاء الديك بصورة طبيعية خاصة في شكل الرأس والعرف الموجود فوقها، كما يتضح ذلك أيضاً في شكل رسم الأرجل وتفاصيل الريش الموجود على الأجنحة، لكن يلاحظ أن تفاصيل جسم الديك تبدو بأحجام كبيرة مما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذه الصورة ربما كانت تمثل اسكتشاً لصورة جدارية وقد أرجع محمود إبراهيم هذا الرسم إلى نهاية القرن ٥هـ/١١م وبداية ٦هـ/١٢. لمزيد من التفاصيل انظر: محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٦٠.

(9)Gray, (B)., A Fatimid Drawing, The British Museum Quarterly, Vol. 12, No. 3 (Jun., 1938), pp. 91-96؛ محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٥٢

(١٠) من ذلك تصويرة لراقصة، نفذت على الورق البرتقالي تبلغ قياساتها ٥.٢٨×١٨ عثر عليها في الفسطاط نشرها Rice وأرجعها إلى نهاية القرن ٥هـ/١١م وبداية القرن ٦هـ/١٢م كانت محفوظة وقتها في أوروبا بمجموعة خاصة وهي الآن في متحف إسرائيل للفنون. لمزيد من التفاصيل انظر:
Rice, (D.S)., A Drawing of the Fatimid Period,pp.31-39, p.32; Hoffman,(E.R)., The Beginnings of the Illustrated Arabic Book, fig.3, p.40.
وتشبه هذه الورقة ورقة أخرى محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٣٠٠٤، تبلغ مقاييسها ٣٠×١٣، تمثل منظر مصارعة وهو من الموضوعات الشعبية وقوامه شخصان متشابكان بالأيدي والأرجل. لمزيد من التفاصيل انظر:
Grube, (E)., A Drawing of Wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art p.90.
محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٤٦.

(١١)من ذلك تصويرة كان قد نشرها أيضاً محمود إبراهيم لأول مرة محفوظة في متحف الفن الإسلامي تحت رقم سجل ١٣١٢٦ وهي تمثل صورة جمل حدد المصور جسمه بواسطة خطوط ثقيلة ثم ملأ هذا الرسم بواسطة الألوان وقد رجح الباحث أن"رسم الجمل بهذه الصورة الكلية، ربما كان رسماً كروكياً رسمه المصور على هذه الورقة لينقله بعد ذلك على إناء من

وهنا يجب أن نؤكد على أمرين:

١- أن أي من هذه الدراسات لم يشر إلى احتواء هذه الأوراق على أدلة حقيقية ترجح وجود مرحلة من مراحل التدريب المبدئي على الرسم وعلى العناصر الزخرفية والكتابية المختلفة، تخص من ليس لديهم خبرة طويلة في مجال الرسم، والذين يصعب عليهم رسم اسكتش أولي متعدد العناصر من المرة الأولى، والذين كان يتوجب عليهم أولاً كمرحلة أولى التدريب على عنصر واحد مرة وثانية وثالثة حتى يصبح ماهراً في رسمه، ثم يقوم بعد ذلك في المرحلة الثانية –تبعاً لمهارته وخبرته الفنية– بعمل اسكتش يجمع هذا العنصر الذي تدرب عليه مع غيره من العناصر الفنية في موضوع فني واحد يصلح للنقل بعد ذلك على الجدران أو على أحد التحف التطبيقية.

٢- أن هذه الدراسات بنت آراءها على الترجيح والمقارنة العامة لبعض عناصر الرسوم التي نتحدث عنها من حيث مقارنة بعض الوجوه والسحن أو الملابس وذلك لاستخدامها في محاولة تأريخ تلك الرسوم التي رجحوا أنها كانت بمثابة اسكتشات فنية. دون تقديم دليل مادي واحد يربط بين الاسكتش والعمل الفني الذي أعد الاسكتش من أجله، وربما يعود صعوبة ذلك بالدرجة الأولى إلى أن هذا الأمر يتطلب العثور على العملين أي–الاسكتش والعمل الفني النهائي– وليس أحدهما فقط، وذلك حتى يمكننا المقارنة والمطابقة بينهما، ولا يخفي علينا أنه أمر شديد الندرة في مجال الآثار، ولم يسبق أن أشارت إليه أي من الدراسات السابقة على الإطلاق.

والسؤال الذي نطرحه هنا هل كانت بعض هذه الأوراق التي وصلتنا تمثل بالفعل تدريباً حقيقياً للمصورين قبل قيامهم بتنفيذ رسومهم أم لا؟ وهل تضم هذه الأوراق أية تفاصيل تعكس مراحل هذا التدريب؟ وهل وصلنا أية أدلة عن الاسكتشات تمكننا من الرربط بين الاسكتش والعمل الفني الخاص به، وهي أمور لو صحت فإنها سوف تمدنا بالعديد من التفاصيل الفنية عن كيفية التدريب ورسم الاسكتشات الفنية في تلك الفترة من جهة، وسوف تسد كذلك ثغرة كبيرة في معلوماتنا الشحيحة عن هذا الأمر من جهة أخرى. وسوف أحاول أن أجيب هنا على كل هذه الأسئلة:

أولاً التدريب على الرسم:

لعل من حسن الطالع أن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة يحتفظ تحت رقم١٥٦١١ بورقة تنشرلأول مرة تبلغ مقاييسها٢٠ × ٢٦ سم[١٢]، بها العديد من التآكل، تحمل كتابات بخط النسخ على الوجه والظهر، ويزين أحد وجهيها رسوماً بسيطة بالمداد الأسود تمثل رؤوساً آدمية، (اللوحتان١-٢).

الخزف أو على الجدران..". لمزيد من التفاصيل انظر: محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٥٧.

(١٢) ورد في سجل المتحف أنها كانت مشتراه من مسيو ميشيل أبيمايور في ١١ يونيه ١٩٤٧.

تشغل الكتابات المدونة بخط النسخ أغلب أجزاء هذه الورقة في كل من الوجه والظهر، ويتخلل بشكل غير منتظم وفي الفراغات التي تركت بدون كتابة، على أحد وجهيها رسوم لأربعة وجوه أحدهم لامرأة، بينما والثلاثة الباقون لرجال ملتحين(لوحة٣).

والمرأة تبدو هنا في وضع المواجهة بينما رسم رأسها في وضع ثلاثي الأرباع وهى تنظر جهة اليمين (لوحة٤) وقد بدا وجهها مكتنزاً وعيونها لوزية والحواجب خطية ثقيلة غير متصلة، بينما رسم الأنف بأسلوب خطي بحجم كبير يليه إلى أسفل فم دقيق، ويغطي رأسها شعرً كثيف يتدلى خصلاته خلف الرقبة وتتدلى السوالف على جانبي الرأس، ويزين الرقبة عقد صغير يتألف من دلايات مستديرة الشكل، وقد اكتفي الفنان هنا بتحديد الحدود الخارجية للكتفين دون رسم باقي الذراعين.

أما فيما يتعلق برؤوس الرجال الثلاثة فقد اكتفى الفنان برسم الرؤوس فقط في أوضاع جانبية، وباستطالة واضحة، إذ يبدو الأول حليق الرأس حاسرها (لوحة٥)، ذو أنف مدبب ولحية طويلة تتدلي أسفل ذقنه، ومن الواضح هنا عدم الدقة في رسم الأذن التي بدت وكأنها تبرز من مؤخرة رأسه، والرسم ملئ بالثقوب نتيجة لعوادي الزمن، التي أخفت بعض تفاصيل هذه الرأس.

ومما يرجح أن الرسام هنا كان يتدرب على رسم هذه الرأس أنه أعاد الكرة مرة أخرى على نفس الورقة في محاولة منه لإصلاح ما وقع فيه من الخطأ في رسم الرأس السابقة، إذ قام برسم رأس أخرى أسفل منها(لوحة٦) ويلاحظ هنا أن الفنان قد خفف من ارتفاع الجبهة، كما خرجت شعيرات بسيطة من الرأس والتي لم يهتم بإضافتها في الرسم السابق، كما جاء الأنف أكثر تدبيباً، وإن حافظ على اللحية الطويلة الكثيفة أسفل الذقن، ويرجح أن التوفيق لم يصاحب الفنان هنا أيضاً؛ إذ بدت الأنف مرفوعة قليلاً بحيث ظهرت كأنها تخرج من الجبهة، ومما زاد الطين بلة أن المداد الأسود سال عند رسمه لإنسان العين مما حدا به إلى إجراء محاولة ثالثة وأخيرة لرسم هذا الرأس.

ويشاهد في المحاولة الثالثة نفس الرأس بنفس الوضعية ولكن مع دقة أكبر في التنفيذ هذه المرة (لوحة٧)، كما يتضح في دقة تنفيذ إنسان العين والحاجب، واختفاء الأذن مع خط اللحية المختلط مع استدارة الوجه، هذا إلى جانب تحديد الفم الذي يعلو اللحية المدببة–كما سبق– التي اعتني الفنان هنا بتنفيذ تفاصيلها، ووفق الفنان كذلك في رسم الأنف الطويلة المدببة التي جاءت هنا في موضعها الصحيح من الوجه، كما ظهرت عنا لأول مرة الرقبة وحدود الكتفين بخلاف المحاولتين السابقتين، الأمر الذي يعكس رضا الفنان هنا عن محاولته الأخيرة.

وتعكس هذه الرسوم مدى مهارة هذا الفنان وتمكنه من أدواته الفنية؛ خاصة قدرته على تنويع سحن الوجوه الجانبية. مع الاهتمام برسم إنسان العين، وخصلات الشعر. وهناك ما يجعلنا نرجح أن الرؤوس الثلاثة رسمت بيد نفس الشخص، أولها الطابع الخطي الذي يجمعها والذي يخلو من أية ألوان، وثانيها طريقة تنفيذ إنسان العين الذي

حرص المصور على رسمه في الرؤوس الثلاثة في زاوية العين وليس منتصفها، وأخيراً طريقة رسم الأنف في الوجوه الأربعة بحيث بدت خطية مع تقوس واضح عند بدايتها أعلى الفم، وإن بدت مهارة الفنان في تنوع شكلها النهائي ما بين مدببة أو معقوفة وبحجم كبير.

ويستلفت النظر أيضاً أن النصوص الكتابية قد جاءت هنا على وجهي هذه الورقة بشكل منتظم، بينما رسمت الرؤوس السابقة في الفراغات التي تركتها بين النصوص، الأمر الذي يؤكد على أن الموضوع الأصلي للورقة هو الكتابة والتدوين وليس الرسم، وإذا أخذنا في الاعتبار الأوضاع المتعاكسة للرؤوس الأربعة يتضح لنا بما لا يدع مجالاً للشك أن المصور كان يتحرى الأماكن الخالية بين الكتابات ليرسم عليها عناصره الفنية، وهو يؤكد في نفس الوقت على أن الغرض هنا لم يكن غرضاً فنياً بحتاً أي أن رسوم هذه الورقة لم تكن تمثل موضوعاً تصويرياً مستقلاً بل عناصر متنوعة حاول الفنان التدريب عليها، وإذا أضفنا إلى كل ذلك المراحل التي مر بها الرسام لتفيذ رأس الرجل يتضح لنا أن هذه الورقة ربما كانت تمثل أحد الأمثلة النادرة التي توضح مراحل التدريب على الرسم في المدرسة العربية.

ولتأريخ هذه الورقة فإنه يتوجب علينا أولاً أن نقوم بقرأة نص الكتابات المدوونة علي وجهيها في محاولة لتحليلها والوقوف على ثمة دليل نستند عليه في محاولة التأريخ هذه، رغم أن نصوص هذه الورقة تبدو صعبة القراءة وفيما يلي ما جاء عليها:

أ- الوجه

١- .....

٢- وعن بعض... وعن ثلثة دنانير وعنده... ثم ثلث.....

٣- ... سمعه وار....

٤- وعز بعد شقيقه دينار ولتوزيع وبعض من تسعة دينار وفيه...وعز ... فسقى ام لولده

٥- ... وثلث... قبض ساعى رباعى...

٦- وعز ساعي ...دينار وعز...عزه ولا.....فسقى

٧- ... بعد لسكينة و.....

٨- يعرف...صغار بلى وعز....دينار واخرت دينار بعض ... من العصر .....

٩- فيه على ...دينار ويعقوب بن جعفر وعن ...صباغ وقبض عنه دينار.....ثلثة دينار..... قرب عن دينار وثلث وعيسى.....دينار

١٠- ... من للاخر ديناران يقبض...

١١- ... وثلث ليعقوب بن جعفر وقبض بيده ثلثة دينار و... ثلث.....دينار وثلث وقبض اربعة دينار...

١٢- .....وسدس مقبضة الدينار من سبعة دنانير..... دينار وثلثى..... وعز... وثلث

١٣- ... من ثلث دينار ولتوزيع... سبعة.....

ب- الظهر

١- ..... فانى وثلث...دينار...

٢- .....عشر دينار

٣- .....

٤- .....شعير.....عشر .....

٥- ..... وثلث اردب شعير

٦- ..... اثنى عشر دينار

٧-ومن عل.....

٨- ...ع سنة تسع وخمسين وثلثمايه...

ويتضح لنا من تحليل هذه الكتابات أن:

- اختلاف شكل الخط ما بين الوجه والظهر وإن تشابه المضمون، فالوجه كتاباته دقيقة وصغيره بينما مالت كتابات الظهر إلى كبر الحجم، الأمر الذي يرجح وجود كاتبين لهذه الورقة، بيد أن تشابه المضمون يرجح أنهما كانا في فترة زمنية واحدة.
- سجلت نصوص هذه الورقة عمليات بيع مختلفة لحبوب غذائية منها الشعير والقمح.
- وردت قيم البيع والشراء بالدينار ومضاعفاته وأجزاءه.
- أشارت النصوص الكتابية على هذه الورقة إلى بعض الأسماء مثل سكينة، يعقوب بن جعفر، عيسى، بيد أن المؤسف أننا لم نعثر على تراجم لأي منهم؛ نظراً لأنه لم ترد أسماؤهم كاملة.
- لكن من حسن الحظ أن ظهر الورقة يشتمل على تاريخ سجل في السطر الأخير وهو سنة تسع وخمسين وثلثمايه (٣٥٩هـ/٩٦٩-٩٧٠م) أي أن هذه الكتابات سجلت بعد وصول الفاطميين إلى مصر بعام واحد تقريبا[١٣].

ولكن يجب أن يؤخذ في الاعتبار أن هذا التاريخ يؤرخ فقط النصوص الكتابية الواردة على الورقة، لأن رسوم الوجوه الأربعة لابد وأن تكون قد أضيفت في وقت لاحق إلى الفراغات الموجودة على الورقة كما سبق أن أشرنا، ومع ذلك فإن التاريخ المذكور يعد دليلاً مهما يمكن الاستناد عليه لوضع تأريخ تقريبي لتلك الرسوم، التي يتحتم علينا أولاً أن نعقد مقارنة فنية بينها وبين ما وصلنا من رسوم وتصاوير على التحف الفنية التطبيقية التي سوف تساعدنا على تأريخ تلك الرسوم بشكل دقيق.

وبالنسبة إلى وجه الرجل الملتحي فتجدر الإشارة إلى أن اللحى ظهرت في التصاوير ذات الموضوعات الدينية والشعبية في العصر الفاطمي، وقد رسمت صغيرة مدببة، وتارة أخرى تبدو مستديرة باستدارة الوجه كثيفة تنم عن قوة صاحبها البدنية، حتى أن البعض قد رجح أن رسوم اللحى الكثيفة من الموضوعات التي تأثر بها المصور الفاطمي عن زميله البيزنطي[١٤]، من ذلك ما صور على سلطانية من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني محفوظة في مجموعة كير

(١٣) دخل الفاطميون مصر في ١٧شعبان سنة ٣٥٨هـ/٦يوليو ٩٦٩م. انظر: أحمد عبد الرازق، العمارة الإسلامية في مصر منذ الفتح العربي حتى نهاية العصر المملوكي (٢١-٩٢٣هـ/٦٤١-١٥١٧م)، دار الفكر العربي، ٢٠٠٩، ص٧٣.

(١٤) محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٢٤٠.

بلندن[١٥] تحت رقم[١٦] (لوحة١٠)C.007 نسبها زكي محمد حسن إلى القرن ٥هـ/١١م[١٧]، وإن كان طلاء أرضيتها بمادة البريق المعدني يجعلنا نميل إلى تأريخها إلى القرن ٦هـ/١٢م، وقد صور عليها حمال يحمل على ظهره حمل من الفواكه أو الخضراوات، وتبدو رأسه (لوحة١١) قريبة الشبه بالرأس الثانية المرسومة على ورقة متحف الفن الإسلامي (لوحة ٦) من حيث الوضع الجانبي وطريقة تنفيذ اللحية والأنف البارز والفم الذي يبرز من أسفله مباشرة، وإن بدا نقش إناء البريق المعدني أكثر دقة في التنفيذ عن الرسم الوارد على الورقة المذكورة.

ويبدو هذا التشابه بصورة أيضاً بصورة واضحة مع نقش آخر صور على سلطانية محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ٩٦٨٩(لوحة ١٢) نسبت إلى العصر الفاطمي[١٨] القرن ٦هـ/١٢م[١٩]. صور عليها منظراً للمصارعة، نشاهد فيه رجلين ملتحين، وقد أحاط بهم العديد من المشاهدين ما بين واقف وجالس، بالإضافة إلى حكم المباراة الذي يظهر إلى اليسار وهو يشير بيده اليسرى نحو المتصارعين ربما في إشارة منه إلى ضرورة التوقف عن اللعب، ويعد هذا المنظر أحد أهم المناظر التصويرية التعبيرية إبان هذه الفترة[٢٠]، والذي يهمنا هنا هو الشخص الملتحي (لوحة ١٣) الذي تبدو ملامح وجهه أقرب إلى الرأس المرسومة على ورقة المتحف الإسلامي السابق الإشارة إليها، مع بعض التطور، مث كيفية التعبير عن الضغطة التي قام بها منافسه عليه، كما رسمت لحيته بشكل أكثر تطوراً عن اللحية الواردة على الورقة المذكورة بما يوحي أن هذه السلطانية ربما صنعت في وقت لاحق على رسوم ورقة متحف الفن الإسلامي، الأمر الذي يشير إلى أن جميع الوجوه الملتحية المرسومة على الورقة موضوع الدراسة تتفق مع أغلب الوجوه المصورة على التحف الخزفية ذات البريق المعدني السابق الإشارة إليها من حيث شكل حدود الوجه الذي يختفي أسفل اللحية التي كانت بدورها تأخذ الشكل العام للوجه، وهو ما يؤكده أيضاً محمود إبراهيم حسين في دراسته للتصوير الفاطمي[٢١].

أماعن رأس المرأة الوارد على هذه الورقة فقد تبين بعد البحث والتنقيب أنه يبدو قريب الصلة مع

(١٥) ذكر زكي محمد حسن أنه كان من ضمن مجموعة أراكيل نوبار باشا لمزيد من التفاصيل انظر: زكي محمد حسن في الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٣٨، شكل ٩، ص٣٠. ولكنها ظهرت بعد ذلك في أسواق باريس وتم شراؤها من قبل القائمين على مجموعة كير بلندن لمزيد من التفاصيل انظر:
Grube,(E).,AColored Drawing of the Fatimid Period in the Keir collection pp.149-151,fig.4.

(16)https://collections.dma.org/artwork/5343023v (Accessed 21-4-2019)

(١٧) زكي محمد حسن في الفنون الإسلامية، ص٣٠.

(18)Ettinghausen,.(R)., Arab Painting, New York, 1962, pp.55-82; Grube, (E.J)., A Drawing of Wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art, pp. 89-106; Bear, (E).,The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks,Muqarnas,Vol.16, 999,p.36. pp. 32-41.

(١٩) أحمد عبد الرازق احمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، ص١٢٥.

(٢٠) رقم حفظ ٩٦٨٩، قطر٣٨٣مم، ولمزيد من التفاصيل انظر:
Ettinghausen,.(R)., Arab Painting, pp.55-56.

(٢١) محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٢٢٠.

رسوم وجوه النساء في التصوير العباسي التي وردتنا من سامراء (٢٢١-٢٧٦هـ/٨٣٦-٨٨٩م)[٢٢]. بينما تبدو صلتها أكبر مع وجوه النساء الفاطمية المنقوشة على التحف المنقولة التي ترجع إلى العصر الفاطمي مثل الخزف ذي البريق المعدني (لوحة ٨) التي تمثل رأس امرأة ترتدي عمامة[٢٣] في وضع جانبي بينما رأسها في وضع ثلاثي الأرباع وهي تتشابه مع الورقة موضوع الدراسة من حيث استدارة الوجه والعيون اللوزية[٢٤] والحواجب الخطية الطويلة غير المتصلة، كما يشاهد أسفل الفم خط صغير في كل منهما[٢٥]، مع سالف كبير يتدلى على جانب الوجه بينما استرسل الشعر خلف الرقبة[٢٦].

ويتشابه رأس المرأة الواردة على هذه الورقة أيضاً مع العديد من التحف الخزفية ذات البريق المعدني الفاطمي من ذلك سلطانية محفوظة

(٢٢)من ذلك صورة بالفريسكو على نصف اسطوانة من الفخار تمثل سيدة فوقها كلمة مفلح ومشمس ويعلوهما رسم طائر. لمزيد من التفاصيل انظر: أطلس شكل ٨١٧. وتجدر الإشارة هنا إلى أنه على الرغم من أن التصوير الطولوني قد احتفظ من غير شك ببعض التأثيرات التي ورثها من عصر الولاة فإنه يرتبط بطراز إسلامي دولي هو طراز سامراء الذي انتشر من عاصمة الخلافة ذلك أنه منذ القرن ٣هـ/٩م ظهر أسلوب سامراء في هذه الأقطار في العمارة والفنون التطبيقية كالتحف الخشبية والزخارف الجصية والخزف مع بعض التعديلات المحلية، وزاد هذا الأثر منذ أن قدم إلى مصر أحمد بن طولون في سنة ٢٥٤هـ/٨٦٨م، والواقع أن أسلوب رسم الآدميين على الخزف الطولوني قد وجد مثيلاً له في بعض الصور الجدارية في سامرا، والرسوم بصفة عامة فتتصل اتصالاً وثيقاً بأسلوب سامراء، كما تردد في الصور الجدارية الفاطمية صدى أسلوب سامراء. ويمكن تعليل التشابه بين الأسلوب الفاطمي وأسلوب سامراء بأن الفاطميين قد ورثوا أسلوبهم في التصوير عن الطولونيين ومن جاء بعدهم، كما يلاحظ في الوقت نفسه وجود صلات فنية بين مصر والعراق كما يتضح من قصة استدعاء اليازوري للمصور ابن عزيز من العراق لينجز له بعض الصور في مصر. لمزيد من التفاصيل انظر: حسن الباشا، فن التصوير في مصر الإسلامية، دار النهضة العربية، ١٩٦٦، ص ص٣٩,٢٥ -٤٠، ٤٥، ٦٤-٦٥. شكل ٤٤؛ محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص ص ٣٠٤-٣١٢.

Grube, (E)., A Drawing of Wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art p.90.

(23)Aly Bahgat, and Felix Massoul., La Céramique Muslimane de l'Égypt, Ifao, Cairo, 1930, Pl.XIX-3; Ettinghausen, (R).,Painting in the Fatimid Period: A Reconstruction, p.120, pl.22.

(٢٤) كانت طريقة رسم العيون الفاطمية أقرب إلى الطبيعة لذلك كان شكل العين اللوزية هو الشكل الرئيسي في رسمه للعين. فعلى الورق رسم المصور الفاطمي العين اللوزية وكان أسلوبه في ذلك هو تحديد الشكل الخارجي عن طريق ريشة رفيعة بعض الشئ وحجز بها منطقة من الأرضية لوزية الشكل ثم يصنع في منتصفها دائرة من اللون الداكن وكأنها إنسان العين كما يسمى، أما الحاجب فقد رسم بصورة أغلظ من الخط السابق الذي عبر به عن شكل العين، ويرسم أحياناً إنسان العين في منتصفها، وأحياناً في جانب واحد. لمزيد من التفاصيل انظر: محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص ٢٣٩.

(٢٥) رسم المصور للأنف على الورق بواسطة خط ينزل من جهة أحد العينين فتارة كانت اليمنى وتارة أخرى اليسرى، وينتهي هذا الخط فوق الفم، وعلى الجدران رسم المصور الفاطمي الأنف بنفس الطريقة إلا أنه في بعض الأحيان كان هذا الخط ينتهي عند الجهة المقابلة على هيئة قوس صغير فوق الفم. أما بالنسبة للفم فعلي الورق رسمه المصور الفاطمي بواسطة خط مستقيم وأحياناً رسم على هيئة قوس تتجه فتحته إلى أسفل وأحياناً أخرى كان الفم على هيئة قريبة من الطبيعة وكان يرسم بواسطة خطين أحدهما علوي أطول من الخط السفلي يمثلان الشفة العلوية والسفلية. لمزيد من التفاصيل انظر: محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص ص ٢٢٤-٢٢٥.

(٢٦)وصلنا من العصر الفاطمي تصفيفات متنوعة منها: تسريحة يسدل فيها شعر النساء إلى الأمام وعلى جانبي الوجه دون الفستونات. او تسدل السيدة شعرها إلى الخلف بحيث يتدلى على الظهر مع ترك خصلة طويلة أما الأذن تصل إلى الذقن ثم تلتوي بحيث يتجه طرفها إلى الأعلى، وهناك تسريحة أخرى تترك المرأة شعرها مسدولاً إلى الخلف مع ترك خصلة من الشعر مدلاة أمام الأذن وإسدال خصلة أمام الرأس في منتصفها وأحيانا. لمزيد من التفاصيل انظر: محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص ٢٣٩.

بمتحف الخزف الإسلامي بالقاهرة[٢٧] يشاهد عليها منظراً تصويرياً يمثل سيدة تمسك بكأس شراب في يدها اليمنى، تنسب إلى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي[٢٨](لوحة ٩).

وخلاصة القول أن التحف التطبيقية الفاطمية السابق الإشارة وتتشابه رسومها مع رسوم ورقة المتحف الإسلامي تنسب إلى الفترة ما بين أواخر القرن٤هـ/١٠م وحتى القرن ٦هـ/١٢م، وإذ أخذنا في الاعتبار أن الكتابات التي وردت على هذه الورقة مؤرخة بعام ٣٥٩هـ/٩٦٩-٩٧٠م، أي حوالي منتصف القرن ٤هـ/١٠م، ومع ملاحظة ما تم الإشارة إليه من تطور فني ما بين التحف المنسوبة إلى القرن ٦هـ/١٢م عن رسوم الورقة السابق الإشارة إليها، الأمر الذي يدفعنا إلى الترجيح بأن هذه الرسوم ربما تعود إلى الفترة ما بين القرن ٥هـ/١١م وأوائل القرن ٦هـ/١٢م على أقصى تقدير، وهذا يعني أن هذه الورقة تعد أقدم ورقة مؤرخة حتى الآن وتحمل عناصر للرسم تمثل تدريباً في المدرسة العربية.

ويستشف منها أن الفنان عند تدريبه على الرسم في هذه الورقة تميز بما يلي:

- اتسم التدريب هنا بالمحاولة والتكرار والتعلم من الأخطاء، التي كان يتمثل بعضها في رسم بعض الأعضاء في غير مواضعها مثل الأذن، أو تسييل المداد على الرسم نظراً لعدم المهارة الكافية في استخدامه.
- تفصح المحاولات المختلفة لرسم نفس الرأس الملتحي بأن الفنان كان لديه مقاييس فنية يسعى إلى الوصول إليها، أو ربما كان لديه أستاذاً يقوم بتدريبه على الرسم عدة مرات حتى يصل إلى مستوى ومهارة معينة في الرسم.
- يرجح وجود شبيه لهذه الرسوم التدريبية على التحف التطبيقية الفاطمية، بأن منفذ هذه الرسوم التدريبية لم يكن شخصاً عادياً، إنما كان رسام يتدرب على هذه الرسوم لتنفيذها فيما بعد على هذه التحف، أو ربما كان يستوحي عناصره الفنية الآدمية منها مباشرة وكأنها دراسات فنية قياسية.
- يبدو أن رسم رأس المرأة لم يمثل تحدياً وصعوبة فنية أمام الرسام، لذلك لم أن هناك ضرورة إلى إعادة تكرار رسمها، بما يشي بأنه ربما رضي عن أسلوبه في رسمها، وربما يعود ذلك بالدرجة الأولى

(27)http://www.eternalegypt.org/EternalEgyptWebsiteWeb/HomeServlet?ee_website_action_key=action.display.element&story_id=&module_id=&language_id=3&element_id=40284&ee_messages=0001.flashrequired.text (Accessed 22-4-2019).

(٢٨) يرجع ذلك إلى أن زخارفها لازالت تحتفظ ببعض تأثيرات خزف سامراء المتمثلة في الزخارف النباتية المحورة عن الطبيعة والدوائر المطموسة المعروفة بعين الديك أو عين الطاووس التي نقشت داخل مناطق محدودة حول المرأة. لمزيد من التفاصيل انظر: أحمد عبد الرازق أحمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٥١.

إلى شيوع الموضوع، وأنها لا تمثل تحدياً كبيراً في رسمها مقارنة برسم الرجل الملتحي، بتفاصيل وجهه ولحيته المختلفة، والذي لا يعد من الموضوعات الشائعة مقارنة برسوم المرأة.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل كانت ورقة متحف الفن الإسلامي هي الورقة الوحيدة التي وصلتنا لتشير إلى تلك المحاولات التي كان يقوم بها المصورون للتدريب على فن التصوير في المدرسة العربية في مصر؟

ومن حسن الطالع أن نفس المتحف يحتفظ بورقة ثانية تنشر أيضاً لأول مرة محفوظة تحت رقم ١٣١٩١[٢٩]، تبلغ مقاييسها ١٧.٥× ١٤.٥سم (لوحة ١٤)، وهي بيضاء اللون ذات شكل مستطيل، عليها رسوم مختلفة على وجه واحد بالمداد الأسود، تتسم بعدم الترابط من بينها رسم لشخص آدمي، وآلة العود، وثعبانين، مع بعض الكلمات المكررة. حيث رسم العود في أعلى يمين الورقة (لوحة ١٥) في وضع جانبي، وله صندوق صوتي كبير نسبياً، مزود بعنق طويل ينتهي ببنجق وزعت على جانبيه بإتقان ثمانية مفاتيح (ملاوي) أربعة من أعلى وأربعة من أسفل[٣٠].

وإلى يسار العود يشاهد بقايا مداد أسود، بينما نفذ أسفله رسمان غير مكتملان (لوحة١٦) ربما تمثل محاولة من الرسام لتنفيذ بعض أجزاء العود من زاوية مختلفة، فمن المحتمل أن الرسم يسار العود يمثل بنجق ثبت عليه أربعة مفاتيح فقط وقد شدت عليه الأوتار[٣١] بينما الرسم أسفل العود ربما يمثل فتحة الوسط للعود[٣٢]، ومما يؤكد على أن هذه التفاصيل تمثل أجزاء من العود أنه لا يمكن مشاهدتها بالوضعية الجانبية المنفذة سابقاً للعود ككل، وربما مثل كل منهما جزء من تدريب الفنان لرسم باقي أجزاء العود التي لم تظهر في نقشه العام (لوحة١٥).

ويشاهد على يسار العود رسم لشخص في وضع المواجهة بأسلوب ركيك بعيد عن الطبيعة (لوحة ١٧)، فاقد للنسب التشريحية الصحيحة، قد بدا وجهه مستديراً، بينما اقترن حاجباه، وتدلى

(٢٩)ورد في سجل المتحف أنها مشتراه من مسيو موريس نحمان ١٤ أبريل ١٩٣٦.

(٣٠) أطلق عليه سلطان الطرب، كان شكل العود في العصر الأموي غالباً عبارة عن صندوق صوتي كبير الحجم ، ذو عنق صغير ينتهي ب(بنجق) متجه نحو الخلف وهو يحتوي على أربعة ملاوي أي مفاتيح، أما في العصر العباسي فكان غالباً ما يتكون من صندوق صوتي كبير، ذو عنق قصير(بنجق) مائل إلى الأسفل وفيه أربعة ملاوي(مفاتيح). لمزيد من التفاصيل انظر: صبحي أنور رشيد، تاريخ الموسيقى العربية، السلم الموسيقي-الإيقاع-الآلات،مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام، ألمانيا الاتحادية، ٢٠٠٠، ج١، ص١٦٥.

(٣١) تجدر الإشارة إلى أنه كان هناك العديد من الإشارات حول العود المحكم الذي رجح البعض بأنه "...العود المفكك الذي يفرد ويجمع، صنعوه قطعاً متفرقة، ثم تجمع أجزاؤه وتركب في بعضها، فتصير عوداً صحيحاً كاملاً من غير نقص ولا عوز، وأوتاره على وجهه مستوية من غير علة،... صنعوه للملوك لأجل خفته، إذا كانوا في سفر ورواح ومجيئ حملوه معهم مفكك قطعاً متفرقة، فإذا استقروا في مكان واحد جمع لهم من غير تكليف، فصار عوداً كاملاً من غير نقص فيه، ثم يضرب به في حضرتهم..." لمزيد من التفاصيل انظر: نبيل محمد عبد العزيز، الطرب وآلاته في عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة الأنجلو، ١٩٨٠، ص ص ١٢٣-١٢٤.

(٣٢) كان يوجد في أعلى سطح الصندوق الصوتي للعود الأموي فتحتان على شكل قوسين صغيرين متصلين تقعان بالقرب من موقع نبر أصابع اليد، وهما نفسهما في العود العباسي وإن كانا على شكل فتحتين متقابلتين بشكل قوس ذي نهايتين محدبتين إلى الأعلى تقريباً. لمزيد من التفاصيل انظر: صبحي أنور رشيد، تاريخ الموسيقى العربية، ج١، ص١٦٥.

شاربه، يحيط برأسه دائرة ظللت بخطوط دقيقة ربما في إشارة من الفنان إلى شعره، وهو ذو عنق دقيق مع تكور بسيط في منتصفه، هذا في الوقت الذي رسم فيه جذعه بحجم كبير وبانتفاخ واضح عند الصدر والبطن مع تحديد واضح لحلمتي الصدر وفتحة الصرة بدائرة لكل منهم، أما اليدين فقد رسمتا بشكل اصطلاحي بحيث بدت طويلة منثنية بشكل غير طبيعي مع عدم الاهتمام برسم الأصابع التي بدت كأشواك تبرز من الكف، ويلاحظ نفس الأسلوب في رسم الرجلين بحيث تبدو منطقة الفخذين منتفخة ولا تتناسب على الإطلاق مع القدمان اللتان رسمتا بشكل غير متماثل أو دقيق، وقد عمد الفنان إلى تظليل الجسد بخطوط دقيقة متقاطعة مع تلوين جزء من الساقين بالمداد الأسود بشكل يفتقر إلى الدقة والإتقان.

ويوجد أسفل يمين الورقة عدد من الكلمات بخط النسخ بعضها مكرر كالبسملة"بسم الله..." التي كتبت إلى اليسار ولكن يبدو أنها لم ترق له فسودها بالمداد، وأعادها ثانية إلى اليمين كما نقش أسفل البسملة الملغاة عبارة "صلي على... بسم الله" ولعل هذه المحاولات الخطية تشير إلى أن الفنان كان يحاول التدريب على الخط وأسلوب تنفيذه.

وعلى يسار الورقة المذكورة رسم الفنان في أسفلها ثعبانان[٣٣] متقابلان أجسادهما ملتفة (لوحة١٨) رأس الثعبان الأيسر طليت بالمداد الأسود ويبدو أنها بلا قرنين[٣٤]، في إشارة إلى أن الرسام ربما بدء في رسم الثعبان الأيسر وأخفق في رسم التفاف ذيله أو موضع عينيه التي بدت مرتفعة كثيراً عن الوضع الطبيعي، فحاول مرة أخرى إعادة التجربة ورسم الثعبان الأيمن الذي بدا أكثر اكتمالاً من الناحية الفنية، فهو منقوش بالمداد الأسود، وقد تركت عيناه بيضاء واضحة وبرز له قرنان أعلا رأسه.

وبصفة عامة فإنه يلاحظ هنا على رسوم هذه الورقة نفس الطابع العام البسيط الذي سبق مشاهدته على الورقة السابقة، مع عدم الاهتمام بالتفاصيل وإن ظهر الاهتمام بها في رسمه للعود، كما يلاحظ ظهور فكرة التدريب والمحاولة لدي الرسام خاصة في العبارات الخطية المتكررة، وتكرا رسم الثعبان، والطابع البسيط في رسم الشخص الآدمي، كل ذلك إضافة إلى اختلاط الكتابات بالرسوم بشكل غير متناسق، بما يوحي بأن الفنان كان يستغل المساحات البيضاء في الورقة أياً كان مكانها، كل ذلك يدفعنا إلى الترجيح بأن هذه الورقة ربما تمثل أيضاً محاولات للتدريب قام بها رسام للتدريب على عناصر فنية مختلفة ومتنافرة.

(٣٣) تميز الثعبان برمزيته المتنوعة، كما كان سمه يستخدم كذلك في العديد من العلاجات التي كان يعدها الأطباء المسلمون في العصور الوسطى. لمزيد من التفاصيل انظر:

Rusmil,(M.R), and Others., The Use of Venom and Venom-Derived Products in Medicine and Cosmetics: the Ethical Issues From Islamic Perspective, International Medical Journal Malaysia,Vol.17,2018,http://irep.iium.edu.my/65886/ (Accessed 22-4-2019).

(٣٤) تنتشر الثعابين ذات القرون في إفريقيا وصحراء المنطقة العربية، وتبرز قرونها أعلى العينين مباشرة. لمزيد من التفاصيل انظر: محمد فريد وجدي، دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، ١٩٧١، المجلد الأول، ص ص ٤١٣-٤١٥.

ولتأريخ هذه الورقة لا يمكن الاعتماد على الرسم الآدمي نظراً لغرابته وبدائيته، كذلك الاعتماد على أسلوب الخط الذي نفذ بشكل متعجل يفتقر إلى النسب أو الزخارف مما يتعذر معه إجراء أية مقارنات فنية، لذلك لم يعد أمامنا هنا سوى العود والثعبانين الذين سوف نحاول مقارنة أشكالهما الفنية مع ما ورد من رسوم وتصاوير على التحف الأخرى حتى نصل إلى تأريخ تقريبي لهذه الورقة إذ يلاحظ:

- أن العود ذوالثمانية مفاتيح قد ورد على أحد التحف الخزفية الفاطمية، وهي عبارة عن جزء من سلطانية محفوظة في متحف بناكي بأثينا تنسب إلى القرن ٥هـ/١١م[٣٥] (لوحة ١٩) عليها نقش يمثل سيدة تعزف على عود مزود ببنجق موزعة على جانبيه ثمانية مفاتيح (ملاوي) أربعة على كل جانب، أي أنه يطابق عدد المفاتيح (الملاوي) التي وردت في رسم العود المنفذ على الورقة موضوع الدراسة (لوحة ١٥).
- أما بالنسبة لأشكال الحيات فتبدو قريبة الصلة مع شكل الحيات ذات القرون المرسومة ضمن تصاوير كتاب الترياق المحفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس تحت رقم Arabe 2964، الذي ينسب إلى العراق ومؤرخ بعام ٥٩٥هـ/١١٩٨م[٣٦] ، وبصفة خاصة الورقة رقم ٣١ منه التي تحمل تصويرة يمثل موضوعها "الثعابين ذات السم الضعيف والأربعة عشر ثعباناً المستخدمة في تحضير الترياق"[٣٧] والتي تبلغ مقاييسها ٢٦.٥×٢٨.٥ سم (لوحة٢٠)، ويشاهد فيها عدد من الثعابين يتشابه أسلوب تنفيذ بعضهم (لوحة٢١-٢١أ) مع الثعبانين المنقوشين على الورقة موضوع الدراسة (لوحة ١٨) سواء من حيث طريقة تنفيذ الرأس التي يبرز منها القرنين، أو طريقة تنفيذ العين، وإن كانت ثعابين كتاب الترياق أكثر تقدماً واستطالة من ثعباني الورقة موضوع الدراسة.

مما سبق يتضح لنا أن التحف التطبيقية التي تشابه موضوعاتها التصويرية مع رسوم الورقة موضوع الدراسة قد يرجع أقدمها وهي سلطانية بناكي إلى القرن ٥هـ/١١م، على حين يؤرخ أحدثها وهو كتاب الترياق المؤرخ بعام ٥٩٥هـ/١١٩٨م أي أواخر القرن السادس الهجري، وإذا أخذنا في الاعتبار الأسلوب الفني المتقدم في تنفيذ رسوم تصويرة مخطوط الترياق عن الورقة موضوع الدراسة، مع بساطة رسم العود بها؛ فإننا نرجح معه أن تنسب رسوم هذه الورقة إلى العصر الفاطمي في الفترة ما بين القرن ٥هـ/١١م وأوائل القرن ٦هـ/ ١٢م على أقصى تقدير.

(35)Helen, (P)., Early Islamic Ceramics, 9th to Late 12th, Benaki Museum Serries, Volume 1, Islamic Art Publications,Athens,1980, pl.XXII,A.

(36)https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422960m/f31.item (Accessed 21-4-2019)

(37)Kerner (J)., Art in the name of science: The Kitab Al-Diryq in text and image, pp.25-39, fig.A, from Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts, Anna Contadini (e.d)., Leiden- Boston, 2007.

ونستخلص مما سبق أن الفنان عند تدريبه على الرسم في هذه الورقة كان يتسم أسلوبه بما يلي:

- تشابهت رسوم هذه الورقة مع الورقة السابقة (لوحة٢) بسمات متعلقة بالتدريب على الرسم باحتوائها على موضوعات متنافرة، تتسم بالبساطة في أسلوبها، مع تصوير بعضها بشكل بدائي بدون أية مراعاة للنسب التشريحية أو ارتباط بالواقع مثل رسم الشخص الآدمي على الورقة الثانية، بينما قد لا تكتمل بعض عناصره لعدم رضا الفنان عنها.
- كما تشابه الأسلوب أيضاً في طابع التدريب بالمحاولة والتكرار والتعلم من الأخطاء، والذي تمثل هنا في عدم الرضا عن رسم الثعبان والتفافات جسده وكذلك في تكرار بعض العبارات الكتابية.
- لم يمثل رسم العود تحدياً وصعوبة فنية للرسام(كما سبق أن شاهدنا في رسم رأس المرأة في لوحة ٢) لذلك لم ير أية داع أو ضرورة لتكرار رسمه، بما يوحي برضائه عن أسلوبه الفني، وربما لبساطة وهندسية تنفيذه، التي لا تحتاج إلى الكثير من المهارات الفنية.
- لم يهتم الفنان برسم العديد من التفاصيل وإنما ركز جهوده على عنصر واحد فقط وهو العود أو الثعبان، وهو ما يميز بين هذه الرسوم وبين الاسكتشات التي كانت تنفذ مباشرة على التحف كما سبق الإشارة إليها، بما يؤكد أن فكرة التدريب كانت تمثل مجالاً مختلفاً عن فكرة الاسكتشات الفنية.

ثانياً: الاسكتشات

تعد الاسكتشات من الأمور المعتادة والمعروفة لدي المصورين من ذلك ما أشار إليه دافنشي في مذكراته عندما كان يقدم النصح للمصورين بأنه "يجب أن تكون التخطيطات الأولية للموضوع المحكي سريعة، وألا تكون الأعضاء والأجزاء مرسومة بدقة كبيرة، وعلى الفنان أن يقنع في التخطيط الأولي بتحديد مواقع الأعضاء التي يقوم بعد ذلك بإكمالها بهدوء وفقاً لإرادته..."[٣٨]

وبالرجوع إلى المصادر التاريخية فإنه تجدر الإشارة هنا إلى أنه قد وردتنا بعض الشذرات من بطون المصادر التاريخية تشير إلى كيفية تنفيذ بعض المصورين في المدرسة العربية لرسومهم مباشرة ودون الاستعانة بالرسوم التجريبية أو التدريب على عناصر صورهم، من ذلك القصة الشهيرة التي رواها المقريزي نقلاً عن كتاب صنف في طبقات المصورين مفقود حالياً ولم يصلنا وهو بعنوان "ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوّقين من الناس" وهى قصة مثيرة عن التنافس بين مزوقين هما القصير المصري وابن عزيز العراقي وفحواها "أنّ القصير كان يشتط في أجرته" في أيام البازوريّ سيد الوزراء الحسن بن عليّ بن عبد الرحمن، وكان كثيرا ما يحرّض بينهما ويغري

(٣٨) ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ص ١٠٤.

بعضهما على بعض لأنه كان أحبّ ما إليه كتاب مصوّرا، أو النظر إلى صورة، أوتزويق..."

"وكان اليازوريّ قد أحضر بمجلسه القصير وابن عزيز فقال ابن عزيز: أنا أصوّر صورة إذا رآها الناظر ظنّ أنها خارجة من الحائط. فقال القصير: لكن أنا أصوّرها فإذا نظرها الناظر ظنّ أنها داخلة في الحائط، فقالوا هذا أعجب، فأمرهما أن يصنعا ما وعدا به، فصوّرا صورة راقصتين في صورة حنيتين مدهونتين متقابلتين، هذه ترى كأنها داخلة في الحائط، وتلك ترى كأنها خارجه من الحائط، فصوّر القصير راقصة بثياب بيض في صورة حنية دهنها أسود كأنها داخلة في صورة الحنية، وصوّر ابن عزيز راقصة بثياب حمر في صورة جنية صفراء كأنها بارزة من الحنية، فاستحسن اليازوريّ ذلك وخلع عليهما ووهبهما كثيرا من الذهب..."[٣٩].

وربما تعكس لنا تلك الواقعة أسلوب الأساتذة الماهرين في التصوير في مبارزة فنية مباشرة أمام العامة، وبالتأكيد فإن ذلك كان بدافع من تدريبهما السابق وخبرتهما وحنكتهما الطويلة في مجال التصوير، ويؤكد ذلك التشبيه الذي أورده المقريزي لهما –والذي يعكس مكانتهما الرفيعة في هذا المجال– إذ شبه القصير وإسهاماته في تطوير التصوير بدور ابن مقلة في الخط[٤٠]، هذا في الوقت الذي شبه فيه ابن عزيز بابن البوّاب[٤١]. وربما لو كان قد وصلنا كتاب "ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوّقين من الناس" كنا سنستطيع أن نستشف ونفهم الكثير من التفاصيل عن أسلوب المصورين وطرق تنفيذهم للتصاوير إبان تلك الفترة، بل وربما كيفية تدريبهم على تنفيذه، وهو الأمر الذي يفرض علينا أن نبحث في ما وصلنا من تصاوير لعلنا نعثر على ثمة دليل يوضح لنا كيفية تدريب المصورين على رسم عناصر صورهم.

وبالبحث تبين وجود ورقة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم١٥٦٠١ [٤٢] تبلغ مقاييسها ١٠.٥سم عرض ارتفاع ١١.٥ سم[٤٣] (لوحة ٢٢) نسبها Grube في قائمته إلى الفسطاط[٤٤]، ، وقد أطلق عليها محمود إبراهيم اسم

(٣٩)المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ٤ أجزاء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ج٤، ص ص ١٢٥-١٢٦.

(٤٠) هو محمد بن علي بن الحسن بن عبد الله بن مقلة وكنيته أبو علي، ولد في بغداد عام ٢٧٢هـ/٨٨٦م، وتوفي بها عام ٣٢٨هـ/٩٣٩م كانت له شخصية متعددة الجوانب كان أميراً للخطاطين في عصره وصاحب مدرسة في الخط، ومقعداً لقواعده، كما كان أديباً وشاعراً، وسياسياً يافعاً، كما بليغاً كثير الحفظ. لمزيد من التفاصيل انظر: هلال ناجي، ابن مقلة خطاطاً وأديباً وإنساناً مع تحقيق رسالته في الخط والقلم، بغداد، ١٩٩١، ص ص ٢٨-١١٠.

(٤١) المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، ج٤، ص ١٢٥. هو أبو الحسن علاء الدين علي بن البواب، جمع خطوط ابن مقلة وهذب طريقته وحسن صورة الخط، حتى بلغت من الإبداع والجودة مبلغاً كبيراً، لذا أطلق عليه لقب الناقل، وهو يعد أستاذ المتقدمين والمتأخرين، واستحدث الخط الريحاني والمحقق. لمزيد من التفاصيل انظر: حبيب أفندي بيدابيش، الخط والخطاطون، ترجمة وتقديم سامية محمد جمال، مراجعة الصفصافي أحمد القطوري، المركز القومي للترجمة، عدد١٤١٧، القاهرة، ٢٠١٠.

(٤٢)ورد في سجل المتحف أنها مشتراه من مسيو فوكيه جان تانو.

(43)Exhibition, Islamic art in Egypt, 969-1517; 4 April 1969-30 April 1969, Semiramis Hotel, Cairo, p. 289, No. 276.

(44)Grube, (E)., A drawing of Wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art pp.96-109.

"جندي يتأهب لمواجهة الخطر"[٤٥]. وقوام الرسم فيها جندي يقف في وضع حراسة وهو يمسك بيده سلاحه، رجح محمود إبراهيم أنه ربما كان دبوساً[٤٦]، وملامح وجهه واضحة بعض الشئ فالحاجبان من النوع الكثيف، والعينان مرسومتان بالشكل اللوزي، أما الأنف لا يستمر في الاتجاه إلى أخره إلا لمسافة صغيرة، والوجه بصفة عامة مستدير وإن كانت الاستدارة هنا يشوبها انبعاج عند الذقن، والجسم متناسب في حجمه مع الرأس وأوضاع اليدين طبيعية وأن اليد اليمنى تبدو غير طبيعية عند اتصالها بالكتف، والقدمين في وضع جانبي في اتجاه واحد على الرغم من الوضع المواجه للوحة[٤٧].

وبالنسبة للملابس التي يرتديها هذا الشخص فهي عبارة عن عمامة متعددة الطيات عبرالمصور عن طياتها بواسطة خطوط سوداء على أرضية الورقة البيضاء وهى تنتهي في آخرها بذؤابة، وتبدو أسفل العمامة مناطق سوداء تمثل شعر الرأس، وهو يرتدي قميص طويل يغطي الركبتين وهو مفتوح من الأمام إلى نهايته وفتحة عند الرقبة تبدو على هيئة مثلث متساوي الساقين قمته إلى أسفل، وأكمامه طويلة تغطي الأذرع تماماً، ويلتف حول وسط الجندي حزام، ويرتدي أسفل القميص سروال يغطي الساقين ويصل حتى الحذاء وهو يبدو في التصويرة على هيئة منطقة داكنة مدببة الأطراف، ويرتدي أسفل القميص فيما يبدو رداء آخر داخلي فتحة الرقبة فيه دائرية الشكل، أما زخرفة القميص الخارجي فتبدو على هيئة نقاط غير منتظمة الشكل في المنطقة العليا، وعلى هيئة دوائر متجانسة منتشرة على طول الثوب في النصف السفلي، أما زخرفة السروال فتتألف من أشرطة تمتد من أعلى إلى أسفل، ويوجد إلى اليمين من هذا الجندي نجد كتابة أو بقايا كتابة نصها "[ا] قبا[ل] للقا[ئد]"[٤٨].

وعلى الرغم من أن هذه التصويرة منفذة بأسلوب بدائي حسب رأي البعض[٤٩]، فإن ذلك لم يمنع المصور من الاهتمام بإظهار كافة تفاصيل ملامح الوجه كالعيون الواسعة والأنف والشارب، كما زخرف جزء من خلفية الرسم ببقايا كتابات كوفية وكأنه كان يحاول أن يتدرب على تنفيذ هذا النوع من الخط. ونظراً لاهتمام الفنان بالعديد من التفاصيل بطريقة واضحة، واعتبارها موضوعاً منفصلاً بذاته، فإن كل ذلك يوحي بأن هذه الرسمة قد انتزعت من موضوع تصويري أكبر، مما يدفعنا إلى الترجيح بأن هذه التصويرة ربما كانت تمثل اسكتشاً أعد لتنفيذه بصورة أدق على تحفة أو مخطوط أخر مستقل.

(45) محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص ٤٨.

(٤٦) هذا في الوقت الذي رجحت فيه Victoria Meinecke Berg, أن تكون بوقاً حربياً. انظر:
Le trésor des califes trésors Fatimides du Caire, Exposititon presentee a l'Institut du Mond Arabe, , l'Institut du Mond Arabe, Paris, 1998, pl.44.

(٤٧) محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٤٩.

(٤٨) محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٤٩.

(49)http://www.eternalegypt.org/EternalEgyptWebsiteWeb/HomeServlet?ee_website_action_key=action.display.element&story_id=&module_id=&language_id=3&element_id=40982&ee_messages=0001.flashrequired.text. (accesed24/2/2019)

وتجدر الإشارة هنا إلى أن محمود إبراهيم حسين قد لاحظ التشابه بين رسم هذا الجندي مع جندي آخر[٥٠] رسم على ورقة أخرى محفوظة أيضاً في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة[٥١] (لوحة٢٣)، تحت رقم ١٣٧٠٣ مقاييسها ١٤×١٤ سم، تمثل "محاربين يمسك كل منهما برمح" نسبها Grube أيضاً في قائمته إلى الفسطاط[٥٢]، وكان قد اشتراها المستشرق الفرنسي جاستون فييت كان قد اشتراها من أحد تجار العاديات بالقاهرة[٥٣]، وقد نفذ عليها بالمداد الأسود يمثل رسماً لجنديين في وضع حراسة يحيط بهما إطار من زخرفة مجدولة ويعلوهما نص كتابي بالخط الكوفي ذي الزخارف النباتية يقرأ "عز وإقبال للقائد أبي منصـ"، ويظهر فيها الجندي الأيمن وقد أمسك في يده برمح، ويغطي رأسه عمامة تنتهي جهة اليسار بشريط عليه كلمة "بركة" بالخط الكوفي، أما الجندي الأيسر فيحمل في منطقته سيف طويل عليه عبارة كوفية نصها "عز وإقبال" ويحمل في يده اليمنى رمح، ويحيط برأسي كلا الجنديين هالة مستديرة، ويفصلهما زخرفة نباتية فاطمية الطراز، تشتمل على أوراق شجر مزهرة، بالإضافة إلى رسم أربعة طيور جميلة، وبصفة عامة فإن أسلوب الرسم في هذه الورقة فاطمي الطراز بشكل واضح، حيث يتجلي ذلك في طريقة رسم زخارف الثياب، ورسم الوجهين والطيور المتدابرة، فضلاً عن أسلوب خط الكتابات وألفاظها[٥٤]، نسبت إلى القرن ٦هـ/١٢م[٥٥].

والذي يهمنا في هذه التصويرة هو الجندي الأيمن(لوحة٢٤) الذي رسم بأسلوب يكاد يتطابق مع الجندي المرسوم في الورقة السابقة (لوحة٢٢) حيث تتشابه ملامح الوجه سواء العينان أو الأنف أو الشارب عند كل منهما، هذا فضلاً عن تشابه ملابسهما وأسلوب تنفيذها، فالعمامة تنتهي بذؤابة، والقميص ينسدل إلى ما بعد الركبتين، كذا السروال الذي يوجد أسفل القميص، كما تبدو زخرفة الملابس أيضاً متشابهة وتعتمد في النموذجين على عنصر واحد مكرر على امتداد الثوب، وإن بدت الزخارف أكثر بساطة في (لوحة ٢٢). وهى

(٥٠)محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص ص ٤٨-٥٠.

(51)Wiet,(G).,Un dessin du Xle siecle, Bulletin de lnstitut d'Egypte, 19, 1936-1937, pp. 223-227; زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، القاهرة، ١٩٣٧، لوحة١، ص N. Pence Britton, A Study of Some Early Islamic Textiles in the Museum of Fine Arts Boston, Boston 1938, Fig. 99; Cairo Exh. 1969, p. 287, No. 273, and Fig. 49; A Marzouk, in Encyclopedia of World Art, V, 1961, col. 364, pi. 252; M. Rogers, Kunst des Orients, 6 (1969) p. 96; Grube, (E)., A Drawing of Wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art pp.96-109. ؛ ص ١٠١-١٠٢.

(52)Grube, (E)., Three Miniatures from Fusṭāṭ in the Metropolitan Museum of Art in New York, pp.92-93.

(٥٣) ورد في سجل المتحف أنها مشتراه من مسيو موريس نحمان.
زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، القاهرة، ١٩٣٧، لوحة١، ص ص ١٠١-١٠٢.

(٥٤)حسن الباشا، فن التصوير في مصر الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٦، ص٦١.

(55)Wiet,(G).,Un dessin du Xle siecle, Bulletin de lnstitut d'Egypte, 19, 1936-1937, pp. 223-227; Victoria Meinecke Berg., Le trésor des Califes trésors Fatimides du Caire, Exposititon presentee a l'Institut du Mond Arabe, , fig.22, p.102.

الأمور التي لاحظها محمود إبراهيم حسين وأكد عليها واعتمد عليها كذلك في نسبة تصويرة الجندي(لوحة٢٢) إلى نفس الفترة التي تنسب إليها تصويرة الجنديان. (لوحة ٢٣)[٥٦].

وهو أمر صحيح ويمكننا أن نضيف إليه أن كلا الرسمين نفذا على يد مصور واحد، وأن رسم الجندي المنفرد(لوحة ٢٢) كان بمثابة الاسكتش التجريبي لنفس الرسام الذي قام بتنفيذه بعد ذلك بأسلوب أدق وأكثر اهتماماً بالتفاصيل في تصويرته النهائية (لوحة٢٣)، يؤكد ذلك تطابق أسلوب التنفيذ وعناصره كما سبق الإشارة إليه، حتى أنه كرر نفس الخطأ الذي وقع فيه عند رسم كف اليد اليسرى التي تمسك بالدبوس في التصويرة الأولى(لوحة٢٢) وبالرمح في التصويرة الثانية (لوحة٢٤)، كما كرر كذلك نفس الخطأ في رسم الدبوس في (لوحة٢٢) والرمح في (لوحة ٢٤) حيث ظهر كل منهما منكسراً وغير مستقيماً بشكل ينافي الواقع. هذا وإن ظهر بعض الاختلاف بين التصويرتين، حيث يبدو جلياً اهتمامه بالتفاصيل في صورته النهائية عن تصويرة الاسكتش، من ذلك من استبدال الدبوس بالرمح ، وربما لجأ إلى هذا التغيير لإحداث بعض التوازن بين أجزاء التصويرة بين الجنديين، حيث رسم كل منهما وهو يحمل نفس الرمح، كما ظهر ذلك أيضاً في زخارف الملابس التي تبدو على هيئة دوائر متجانسة منتشرة على طول الثوب كما في الصورة النهائية والتي اقتصرت في صورة الاسكتش على النصف السفلي منه فقط، ويبد التغيير واضحاً كذلك في إضافة بعض الشراشيب إلى العمامة في الصورة الثانية. وكذا الاهتمام بتحديد الوجه والعينين والحاجبين وشعرالرأس واللحية فبدت مناطقها داكنة أكثر في التصويرة النهائية عن تصويرة الاسكتش.

ومما يؤكد وجهة نظرنا أيضاً أن النص الكتابي الذي يقع إلى يسار تصويرة الجندي (لوحة٢٢) الذي قرأه محمود إبراهيم "[ا] قبا[ل] للقا[ئد]"[٥٧]. وهو يتشابه في كلماته مع النص الوارد على تصويرة الجنديين(لوحة٢٣)، هذا فضلاً عن تطابق أسلوب تنفيذ كل منهما. كل ذلك يرجح أن التصويرة التي تمثل الجندي الممسك بالدبوس (لوحة٢٢) تمثل اسكتشاً للتصويرة الثانية قام الفنان بتطويره ونفذ عناصره على التصويرة الثانية (لوحة٢٣).

وهي مراحل منطقية لتنفيذ الرسوم، وصلتنا حتى عند بعض المصورين الأوروبيين الماهرين في فن التصوير، من أشهرهم ليوناردو دافنشي الذي ترك لنا بعد وفاته في قلعة كلو بفرنسا ١٥١٩م (٩٢٥-٩٢٦هـ) كماً كبيراً من الأجهزة العلمية واللوحات والأدوات الفنية، كما ترك أيضاً كما هائلاً من الأوراق المليئة بالأفكار والملاحظات والرسومات والحسابات[٥٨].

(٥٦) أرجعهما محمود إبراهيم حسين إلى القرنين ٥-٦هـ/١٠-١١م. انظر: الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٥٠.

(٥٧) محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، ص٤٩.

(٥٨)أطلقت عدة أسماء على هذه الأوراق التي نالت شهرة كبيرة ومكاناً خاصاً في تاريخ الفن والأدب معاً، فسميت أحياناً أوراق ليوناردو وأحياناً أخرى مدونات ليوناردو وفي بعض الأحيان سميت كراسات دافنشي، وقد بلغ عدد الأوراق التي ظلت محفوظة إلى الآن من تراث هذا الفنان الكبير ٧٠٠٠ ورقة من الحجم الكبير،

خلاصة القول أن:

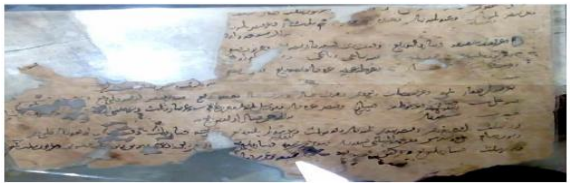
- التصويرتان من عمل فنان واحد ويرجح نسبتهما إلى القرن ٦هـ/١٢م.
- تصويرة الجندي الممسك بالدبوس تعد بمثابة اسكتشاً أولياً نفذه الفنان لوضع تصور مبدئي لبعض عناصره الفنية والكتابية التي قام بتنفيذها في تصويرة أخرى بأسلوب يتسم بالدقة والمهارة على التصويرة الثانية التي تمثل الجنديين.
- يعد هذا المثال نموذجاً فريداً بالنسبة للاسكتش ورسمته النهائية، الأمر الذي يمكننا من استنباط العديد من النتائج حول كيفية تنفيذ التصويرة في المدرسة العربية لدى بعض المصورين، إذ كان يلجأ البعض إلى أسلوب الاسكتشات المبدئية لوضع تصور عام لبعض عناصر التصويرة التي يقوم بتنفيذها.
- تمثل الاسكتشات رسوماً أكثر دقة وتفصيلاً عن رسوم التدريب، حيث تمثل الاسكتشات تجارب حقيقية لمصورين يتسمون بالخبرة والمهارة في امتلاك أدواتهم الفنية، إذ يراعي المصور فيها التعبير عن العديد من التفاصيل لاسيما الملابس وزخارفها، مع مراعاة النسب التشريحية قدر الإمكان.

الخاتمة والنتائج:

- تهدف الدراسة إلى نشروإلقاء الضوء على ورقتين مزينتين بالرسوم لأول مرة، وتحديد تأريخ كل منهما في ضوء مقارنتهما بالتحف التطبيقية والمخطوطات المتشابهة معهما في أسلوب التنفيذ.
- توصلت الدراسة إلى أن الورقتين تمثلان تدريباً تعليمياً على طريقة الرسم اتسم أسلوبهما بسمات مشتركة مثل احتوائهما على موضوعات متنافرة، تتسم بالبساطة في أسلوبها، مع تصوير بعضها بشكل بدائي بدون أية مراعاة للنسب التشريحية أو ارتباط بالواقع، بينما قد لا تكتمل بعض العناصر الفنية لعدم رضى الفنان عنها.
- رجحت الدراسة لأول مرة أن يكون أحد هذه التصاوير يمثل اسكتشاً فنياً تم الاهتمام بتفاصيله وعناصره الفنية والكتابية، وتم إيجاد العلاقة التي تربطه بالتصويرة الأساسية التي أعد خصيصاً من أجل تنفيذها.
- كشفت الدراسة أيضاً أن رسوم الاسكتشات تختلف بصورة كبيرة عن الرسوم التعليمية التدريبية، في كونها تقوم برسم موضوع منفصل واحد اهتم الفنان برسم تفاصيله المختلفة بصورة أدق من الرسوم التدريبية.
- لا تزال باقي الأوراق المنسوبة إلى الفسطاط أو مايشابهها في المدرسة العربية في حاجة إلى المزيد من الدراسة، التي يمكن من خلالها فهم الكثير عن أساليب تدريب المصورين

ووفقاً لتقديرات الباحثين فإن هذه الأوراق تشكل نصف ما تركه ليوناردو لتلميذه وصفيه المخلص "ميلزي" لحظة موته. لمزيد من التفاصيل انظر: ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي، سلسلة القراءة للجميع، الهيئة العامة للكتاب،٢٠٠٥، ص ١٣.

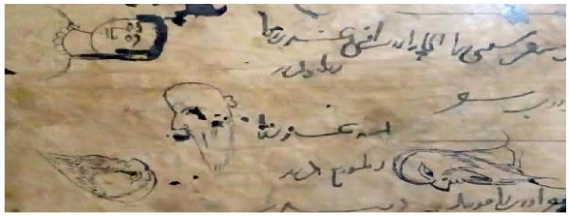
وتنفيـذهم للاسكتشـات الفنيـة والأسـاليب المختلفـة التـي كـانوا يتبعونهـا عنـد تنفيـذ تصاويرهم.



اللوحة رقم (١)

تمثل وجه الورقة المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٥٦١١ تنشر لأول مرة

تمثل ظهر الورقة المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٥٦١١ تنشرلأول مرة اللوحة رقم (٢)



اللوحة رقم (٣) تفاصيل من اللوحة رقم (٢)

اللوحة رقم (٤) تفاصيل من اللوحة رقم (٢)

اللوحة رقم(٥) تفاصيل من اللوحة رقم (٢)

اللوحة رقم (٦) تفاصيل من اللوحة رقم (٢)

اللوحة رقم (٧) تفاصيل من اللوحة رقم (٢)

اللوحة رقم (٨)

وجه امرأة مصور على بقايا إناء خزفي ينسب إلى مصر في العصر الفاطمي عن:

Aly Bahgat, and Felix Massoul., La Céramique Muslimane de L'Égypt, Ifao, Cairo, 1930;Ettinghausen, (R).,Painting in the Fatimid Period: A Reconstruction, p.120, fig.22-A.

اللوحة رقم (٩)

سلطانية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة يشاهد عليه سيدة تمسك بكأس بيدها اليمنى

وتنسب إلى النصف الثاني من القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي عن:
http://www.eternalegypt.org/
(Accessed 22-4-2019)

اللوحة رقم (١٠)
سلطانية محفوظة في مجموعة كير بلندن تحت رقم C.007 عن:
https://collections.dma.org/artwork/5343023v
(Accessed 21-4-2019)

اللوحة رقم (١١) تفاصيل من اللوحة رقم(١٠)

اللوحة رقم (١٢)
سلطانية محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ٩٦٨٩ صور عليها منظر للمصارعة نسبت إلى العصر الفاطمي القرن ٦هـ/١٢م
عن:
Ettinghausen,.(R)., Arab Painting, p.55

اللوحة رقم (١٣) تفاصيل من اللوحة رقم(١٢)

اللوحة رقم (١٤)
ورقة محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٣١٩١ تنشر لأول مرة

اللوحة رقم (١٥) تفاصيل من اللوحة رقم(١٤)

اللوحة رقم (١٦) تفاصيل من اللوحة رقم(١٤)

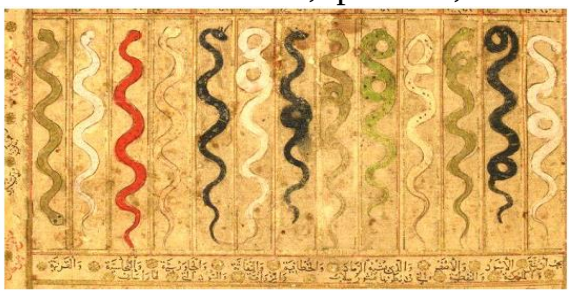
اللوحة رقم (١٧) تفاصيل من اللوحة رقم(١٤)

اللوحة رقم (١٨) تفاصيل من اللوحة رقم(١٤)

اللوحة رقم (١٩)

سلطانية محفوظة بمتحف بناكي بأثينا تنسب إلى القرن ٥هـ/١١م عن:

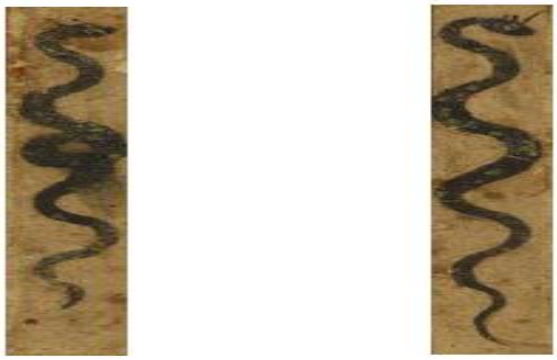
Helen, (P)., Early Islamic Ceramics, 9th to Late 12th, pl.XXII,A



اللوحة رقم (٢٠)

ورقة رقم ٣١ من كتاب الترياق محفوظة بالمكتبة الوطنية بباريس تنسب إلى العراق ومؤرخة بعام ٥٩٥هـ/١١٩٨م رقم حفظ Arabe 2964، تمثل "الثعابين ذات السم الضعيف والأربعة عشر ثعباناً المستخدمة في تحضير الترياق عن:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422960m/f31.item (Accessed 21-4-2019)



اللوحتان (٢١-٢١أ) تفصيل من اللوحة رقم(٢٠)

اللوحة رقم(٢٢)

ورقة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم١٥٦٠١ تمثل جندي يتأهب لمواجهة الخطر عن:متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

اللوحة رقم(٢٣)

ورقة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٣٧٠٣ تمثل محاربين يمسك كل منهما برمح عن:متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

اللوحة رقم (٢٤) تفاصيل من اللوحة رقم (٢٣)

المصادر والمراجع

١. أبوالحمد محمود فرغلي، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٠.

٢. أحمد تيمور، التصوير عند العرب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦.

٣. أحمد عبد الرازق أحمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصرالفاطمي، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠٠٦.

٤. أحمد عبد الرازق، العمارة الإسلامية في مصرمنذ الفتح العربي حتى نهاية العصر المملوكي (٢١-٩٢٣هـ/٦٤١-١٥١٧م)، دارالفكر العربي، ٢٠٠٩.

٥. حبيب أفندي بيدابيش، الخط والخطاطون، ترجمة وتقديم سامية محمد جمال، مراجعة الصفصافي أحمد القطوري، المركز القومي للترجمة، عدد١٤١٧، القاهرة، ٢٠١٠.

٦. حسن الباشا، التصوير العربي في العصر الفاطمي، المجلة، عدد٣٥، ١٩٦٠.

٧. حسن الباشا، فن التصوير في مصر الإسلامية، دار النهضة العربية، ١٩٦٦.

٨. زكي محمد حسن، كنوز الفاطميين، القاهرة، ١٩٣٧.

٩. زكي محمد حسن في الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٣٨.

١٠. صبحي أنور رشيد، تاريخ الموسيقى العربية، السلم الموسيقي-الإيقاع-الآلات،مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام، ألمانيا الاتحادية، ٢٠٠٠.

١١. صلاح أحمد البهنسي، فن التصوير في العصر الإسلامي، ج١ فن التصوير في بلاد العالم العربي، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠١٥.

١٢. هلال ناجي، ابن مقلة خطاطاً وأديباً وإنساناً مع تحقيق رسالته في الخط والقلم، بغداد، ١٩٩١.

١٣. محمد فريد وجدي، دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، ١٩٧١.

١٤. محمود إبراهيم حسين، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي، دار غريب للطباعة والنشر،٩٩٩ .

١٥. المقريزي،المواعظ والاعتبار بذكرالخطط والآثار،٤أجزاء، دارالكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.

١٦. نبيل محمد عبد العزيز، الطرب وآلاته في عصرالأيوبيين والمماليك، مكتبة الأنجلو، ١٩٨٠.

١٧. ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ترجمة عادل السيوي، سلسلة القراءة للجميع، الهيئة العامة للكتاب،٢٠٠٥.

18. Aly Bahgat, and Felix Massoul., La Céramique Muslimane de l'Égypt, IFAO, Le Caire, 1930.

19. Bear, (E).,The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks, Muqarnas, Vol. 16, 1999.
20. Ettinghausen,(R).,Painting in the FatimidPeriod:A econstruction, Ars Islamica, Vol. 9 (1942).
21. Exhibition, Islamic Art in Egypt, 969-1517,4 April 1969, Semiramis Hotel, Cairo. 1969.
22. Gray, (B)., A Fatimid Drawing, The British Museum Quarterly, Vol. 12, No. 3 (Jun., 1938).
23. Grube, (E).,A drawing of Wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art, Quaderni di Studi Arabi, Vol. 3 (1985).
24. Grube, (E).,Three Miniatures from Fusṭāṭ in the Metropolitan Museum of Art in New York, Ars Orientalis, Vol. 5 (1963).
25. Grube, (E).,A Colored Drawing of the Fatimid Period in the Keir Collection, Rivista degli studi orientali,Vol.59,Fasc.1/4 (1985).
26. Helen, (P).,Early Islamic Ceramics, 9th to Late 12th, Benaki Museum Serries, Volume 1, Islamic Art Publications, Athens, 1980.
27. Hoffman,(E.R)., The Beginnings of the Illustrated Arabic Book,An Intersection between Art and Scholarship, Muqarnas, Vol. 17, 2000.
28. Kerner (J)., Art in the Name of Science: The Kitab Al-Diryq, from Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts, Anna Contadini (e.d)., Leiden- Boston, 2007.
29. Britton, (N.P)., A Study of Some Early Islamic Textiles in the Museum of Fine Arts Boston, Boston 1938.
30. Rice, (D.S)., A Drawing of the Fatimid Period, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol.21, No. 1/3 (1958).
31. Rusmil,(M.R), and Others., The Use of Venom and Venom-Derived Products in Medicine and Cosmetics: the Ethical Issues From Islamic Perspective, International Medical Journal Malaysia, Vol.17, 2018, http://irep.iium.edu.my/65886/ (Accessed 22-4-2019).
32. Thomas W. Arnold and Adolf Grohmann, The Islamic Book, Germany, 1929.
33. Victoria Meinecke Berg,. Le trésor des califes trésors Fatimides du Caire, Exposititon presentee a l'Institut du Mond Arabe, , l'Institut du Mond Arabe, Paris, 1998.
34. Wiet,(G)., Un dessin du Xle siecle, Bulletin de l' lnstitut d'Egypte, 19, 1936-1937.