

الرسوم الجدارية بقصر عمرة ، وموقف الإسلام من التصوير

د . صالح بن قرنة
أستاذ بمعهد الآثار

تمهيد :

مما لا جدال فيه أن العصر الأموي ، هو عصر السيادة العربية ، فقد فرض العرب سيادتهم في هذا العصر على قسم كبير من هذا العالم ، وأمتد حكم هذه الدولة من سنة 40 هـ الى 132 هـ الموافق 661 - 750 ميلادي .

وعلى الرغم من الدور الهام الذي لعبته الدولة الأموية في شتى الميادين السياسية والحضارية والفنية فلم يلق تاريخها ما يستحق الانصاف عند المؤرخين المسلمين في الكتب القديمة . والملاحظ أن أغلب المؤلفات التاريخية التي وصلتنا قد دونت وكتبت في العصر العباسي وفي ظل الدويلات التي تفرعت عن الخلافة العباسية ويعني ذلك بإيجاز أن تاريخ العصر الأموي قد كتب في ظل أسرار معادية تماما لبني أمية⁽¹⁾ غير أننا نفيد من المصادر المادية المعاصرة للدولة الأموية مثل الكتابات الأثرية وأوراق البردي ، فضلا عن قيمتها التاريخية ، فهي تمتاز بكونها محايدة ومعاصرة للأحداث التي سجلتها أيضا ، فهي من هذه الزاوية تصلح بعض النقص الذي يسببه تحيز بعض المؤرخين المسلمين لتاريخ الأسرة الحاكمة ، التي يكتبون في ظلها أو تعصبهم لمذهبها .

اضافة الى أن هذه المصادر السالفة الذكر تلقى أضواء كاشفة على سائر النظم الادارية والمالية والدينية وكذا أحوال المجتمع .

وقد جمع المستشرقون ما عثروا عليه من كتابات أثرية وأوراق بردية وعملوا على نشرها في أبحاثهم ومؤلفاتهم . وتنبغي الإشارة في هذا الصدد الى ما تقدمه لنا دراسة المسكوكات من معلومات هامة في تاريخ هذه الدولة ، ذلك لأن السكة تبين صلة الحكام بالنظم والاتجاهات الحكومية والمذهبية ، كما توضح الكتابات الواردة على السكة ألقاب الحكام والأمراء والعمال .

ومن أبرز مظاهر هذا العصر أيضا أنه شهد قيام الخلافة الإسلامية على أساس الملكية الوراثية ، كما شهد تحول المجتمع العربي الإسلامي وتطوره تطورا بلغ أوج ازدهاره في العصر العباسي .

ولا يفوتني في نهاية هذه العجالة أن أسجل هنا بأن تاريخ العصر الأموي قد اعتنى به المستشرقون الذين أنصفوا بني أمية⁽²⁾ .

ولا يعيننا هنا تتبع مراحل تاريخ هذه الدولة ، لأن ذلك لا يندرج ضمن موضوع البحث الذي خصصناه للحديث عن مظهر من مظاهر حضارة الأمويين ألا وهو التصاوير الجدارية في قصر عمرة .

ولعل السبب في اختيارنا هذا الموضوع من بين موضوعات شتى هو طرافته وغرابته اذ المعروف أن كل القصور الأموية كانت تزين بطريقة الفسيفساء ذات التكاليف الباهظة على حين نجد بأن التصاوير المائية (الرسوم الجدارية) على الجص أسرع في الانجاز وأقل في النفقات وتؤدي نفس الوظيفة الفنية في رسم الموضوعات المختلفة التي كانت ترسم بطريقة الفسيفساء .

وما دمنا بصدد بحث الصور فنشير الى أن علماء الآثار لم يعثروا على بقايا قصور الأمويين في حاضرتهم دمشق ، ولذلك نجد أن معظم القصور التي تنسب الى هذا العصر ، قد وجدت متفرقة في صحراء سوريا وشرق الأردن ، وقد يتبادر الى الذهن هذا السؤال : لماذا شيدت هذه القصور في الصحراء ؟

والاجابة على السؤال تكمن في كون الحكام الأمويين كانوا يستقرون فيها للاستجمام رغبة في الجمع بين حياة المدن وترفها وحبهم للبادية .

موقف الإسلام من التصوير :

نعلم من دراستنا للتاريخ الإسلامي أن العرب قد مارسوا فنون التصوير منذ العصر الأموي ، والعصور التي أعقبته ، كما أصبح من المؤلف أن يتناول كل من يتكلم عن التصوير الإسلامي : حكم الإسلام في التصوير ، هل أباحه أم حرمه أو هو مكروه .

والحقيقة أن هذا التحريم لم تظهر جذوره في فجر الإسلام ، بل يرجع ذلك الى ما قد شاع بين الفقهاء على اختلاف مذاهبهم ، من أن الإسلام قد حرم ممارسة التصوير⁽³⁾ فلما كشف الغطاء في العصر الحديث عن أروع الرسوم والتصاوير الإسلامية ، وأحس المسلمون أيضا بضرورة التصوير وفائدته في جميع مجالات حياتهم العامة ، الشيء الذي لفت انتباههم الى هذا الموضوع الهام من تراثهم الفني والحضاري ، فأخذوا يراجعون ويدققون ويغربلون كل ما قيل بخصوص تحريم الإسلام للتصوير في ضوء هذه المظاهر⁽⁴⁾ وحسب ما ذكره د . حسن الباشا فان هذه المسألة قد نوقشت مناقشة طويلة ، ولم تقتصر على فريق علماء الآثار والمشتغلين بالفنون

الاسلامية فحسب ، بل تجاوزت هؤلاء جميعهم الى أئمة الدين والفقهاء الذين أفتى بعضهم باباحة التصوير العلمي والفني على حين تمسك البعض الآخر بتحريمه ، والجدير بالملاحظة في هذا المجال أننا مازلنا الى يومنا هذا لا نملك الأدلة المادية الكافية التي يمكن على ضوءها استنباط أن عرب الجاهلية كانوا يكرهون التصوير أو كان لهم فيها على الأقل حكم خاص⁽⁵⁾ ولم يرد في القرآن الكريم ما يدل على هذا التحريم كما أننا لا نجد فيه آية قرآنية صريحة تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها .

وقد جاء في بعض الآيات الكريمة ما يشير الى اباحة التصوير بالنسبة للنبي سليمان عليه السلام ﴿ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر ، وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داوود شكرا وقليل من عبادي الشكور﴾⁽⁶⁾ .

ويبدو لي أن الآية القرآنية الكريمة التي كان يفهم منها خطأ أن ممارسة التصوير حرام في الإسلام هي المثلة في قوله تعالى : ﴿يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون﴾⁽⁷⁾ .

وحجتهم تكن في هذه الكلمة «الأنصاب» التي فسرت على أنها الأحجار الكبيرة أو الأصنام ، التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القرابين ، وانطلاقا من هذا التفسير فإن الآية السالفة الذكر ، لا يوجد فيها ما يشير لا من قريب ولا من بعيد الى ما يحرم التصوير أو صنع التماثيل .

وبدون شك فإن اشارة هذه المشكلة قد جاءت من طرف المحدثين . الذين نسبوا الى الرسول ﷺ أحاديث تحرم تصوير الكائنات الحية . ولعل من أبرز الأحاديث التي تناولت الكلام عن حكم التصوير وموقف الرسول منه ، تلك التي تتعلق بالكعبة الشريفة وما يوجد بها من تصاوير جدارية ، فقد ذكر المؤرخون بأن الكعبة لما أعيد بناؤها قبل مجيء الإسلام زينت دعائمها وسقفها وجدرانها من الداخل بالصور⁽⁸⁾ اذ تحتوي على تصاوير تمثل بعض الأنبياء والملائكة والشجر وفي مقدمة هذه التصاوير جميعها صورة المسيح والسدة مريم العذراء ، والنبي ابراهيم عليه السلام الذي رسم على هيشة شيخ يستقسم بالأزلام ، ويتبين من تلك الأحاديث أن الرسول ﷺ قد أمر عند فتح مكة بمحوها وإزالتها ، فقد روي في كتاب الحج ضمن كتاب صحيح البخاري⁽⁹⁾ عن ابن عباس : «أن الرسول ﷺ لما قدم أبي أن يدخل البيت وفيه من الالهة فأخرجها فأخرجت وأخرجوا صورة ابراهيم واسماعيل في أيديهما الأزلام فقال الرسول : «قاتلهم الله أما علموا أنها لم يستفسما بها قط فدخل فكبر في نواحيه ولم يصل⁽¹⁰⁾ .

وقد أكد البخاري هذا الحديث في غزوة الفتح كذلك ، قال الحافظ ابن حجر في فتح الباري» في شرح هذا الحديث من باب الغزوة المذكورة ما نصه : «وقع في حديث جابر عن ابن

مسعد وأبي داود أن النبي ﷺ أمر عمر بن الخطاب وهو بالبطحاء أن يأتي الكعبة ليحو كل صورة فيها فلم يدخلها حتى من حيث الصور ، وكان عمر هو الذي أخرجها ، والذي يظهر أنه حيا ما كان مدهونا مثلاً وأخرج ما كان مخروطاً⁽¹¹⁾ .

هذا الى جانب أحاديث أخرى ذكرت أن الرسول ﷺ لم يتعرض لصورتي السيد المسيح والسيدة العذراء وستنأهما من المحور والازالة⁽¹²⁾ وفي رواية بن عائذ في المقازي أن صورتي عيسى وأمه مريم عليهما السلام بقيتا حتى رأها من أسلم من نصارى غسان فقالا : «انكما للبلاد عزة» .
ومما سبق ذكره يتضح أن الرسول ﷺ قد أمر بإزالة جميع تصاوير الكعبة الشريفة ، لكونها تدخل في حيز الأصنام التي جاء الإسلام لمحاربتها والقضاء على عبادتها . ويروي البخاري في صحيحه في باب التصاوير وما يتصل بتحريمها هذا الحديث « لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب أو تصاوير»⁽¹³⁾ كما جاء في سنده أيضا «ان الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم أحيوا ما خلقتم» ومنها «أن أشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يضاھون بخلق الله» .

وبعد هذه الجولة في رياض الأحاديث النبوية الشريفة تنتقل الى رأى علماء المسلمين في العصر الحديث الذين أجمعوا على أن الاسلام لم يحرم التصوير اطلاقا ، وتقتبس فيما يلي نقلا عن الأستاذ أحمد أحمد يوسف⁽¹⁴⁾ رأي فضيلة الامام الأكبر المرحوم الشيخ محمود شلتوت شيخ الأزهر ما نصه : «بين الفن الهادف الى الفضيلة وبين الدين علاقة قوية ورباط وثيق ذلك أن الفن الصحيح انما هو صفاء فكري وتقاء روحي يعبر عنه أسلوب أو تصويره ريشة مغزى سليم التفكير ، وبذلك يكون هادفا وموجها حين يريد صاحبه توجيهه وتزكيته ، وحين لا يكون مقصورا على التفكير الفردي وانما علوا الى الفكرة الجماعية الهادفة» وخلاصة قوله هي أن العيب اذن ليس عيب الفنون حين يكرها فريق من الناس انما العيب أن يمسك ريشة الفن انسان لم يدعم بعدائم القوى المعنوية التي تنشدها في كل موجة لمجتمعنا وجيلنا⁽¹⁵⁾ وفيما يخص رأي الشيخ عبد العزيز جاويز في هذا الموضوع فاننا نقتبس مقتطفات من أقواله التي نشرت في مجلة الهداية الإسلامية نذكر منها «فاذا حرم الرسول ﷺ اتخاذ الصور جميعها مجسمة كانت أو منقوشة فما ذلك الا لأن القوم كانوا حديثي عهد بالشرك فخير أن تنزع نفوسهم الى ما وجدوا عليه آباءهم ثم ألفوه زمنا طويلا»⁽¹⁶⁾ ثم يؤكد رأيه فيقول : «وكيف يحرم التصوير مطلقا مع أنه قد يكون سببا في حفظ حقوق شرعية كما هو الشأن في صور الغرقى والأموات المجبولين التي تعرضها الحكومة على الملأ حتى يعرفهم ذوهم ، فتقوم هناك أحكام المواريث وأحكام الزوجية ... ونحو ذلك ومن الصور ما تعرف به أسرار حكم الله تعالى في خليقته ، كما في صور الحيوانات وأجزائها التي تحتويها كتب التاريخ الطبيعي والتشريح»⁽¹⁷⁾ .

وللشيخ محمد عبده رأيه الواضح في هذا المجال نقتبس منه هذا النص لأهميته يقول الامام «اذا كان القصد منها ما ذكر من تصوير هيئات البشر في انفعالاتهم النفسية أو أوضاعهم الجسدية .

هل هذا حرام ؟ أو جائز ؟ أو مكروه ؟ أو مندوب أو واجب ؟ فأقول لك : ان الراسم قد رسم والفائدة محققة لا نزاع فيها . ومعنى العبادة وتعظيم التماثيل أو الصورة قد محي من الأذهان ، الى أن يقول : فالذي يغلب على ظني أن الحديث قد جاء في أيام الوثنية وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسبيين : الأول اللهو والثاني التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين ، الأول مما يبغضه الدين ، والثاني مما جاء الإسلام لمحوه ، والمصور في الحالين . شاغل عن الله أو ممدد للاشراك به . فاذا زال هاذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات ، والشجر في الموضوعات وقد وضع ذلك في حواشي المصاحف وأوائل السور ، ولم يمنعه أحد من العلماء مع أن الفائدة في نقش المصاحف موضع النزاع ، أما فائدة الصور فلا نزاع فيه على الوجه الذي ذكر ... وبالجمله ان الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل التعليم ، بد تحقيق أنه لا خطر على الدين لامن وجهة العقيدة ولا من وجهة العمل»⁽¹⁸⁾ .

ويحدد الأستاذ أحمد تيمور أساس هذه الكراهية للتصوير من أنها ترجع الى عصر النبي عليه السلام ، حيث كان الهدف منها هو الفرع من الوثنية وعبادة الأصنام ، فضلا عن كراهية الترف في ذلك العصر الذي زاد فيه الزهد والتقشف والجهد في سبيل الله .

واذا كانت هذه المقتطفات السابقة هي خلاصة رأي علماء الدين الإسلامي في العصر الحديث ، فإذا عن رأي المستشرقين وعلماء الآثار والمشتغلين بالفنون الإسلامية عامة .

الحقيقة لقد تناول هذا الموضوع عدد كبير من هؤلاء خصوصا الذين اهتموا بدراسة فنون وحضارة الاسلام عامة والتصوير على وجه الخصوص ، يأتي في طليعة هؤلاء الأب لامانس Lamnens الذي كتب سنة 1959م مقالة في المجلة الآسيوية عن «حكم الفنون التصويرية في فجر الإسلام»⁽¹⁹⁾ أكد فيها أن النبي ﷺ لم يكره الصور والتماثيل ، وأن كراهية التصوير في الإسلام حسب رأيه لم تكن وليدة القرن الهجري الأول ومن أشد علماء الآثار الإسلامية تمسكا بهذه النظرية الأستاذ كريزوبل Creswelle الذي دافع عنها وأخذ بها في كتابه الضخم عن العبارة الإسلامية المبكرة⁽²⁰⁾ ونستنتج من مراجعتنا لكتب المستشرقين وعلماء الآثار الذين أولوا هذه المسألة عناية خاصة وأفردوا لها الصفحات م أنهم يتفقون على أن النبي ﷺ لم يحرم التصوير وصناعة التماثيل ، وفي رأيهم أن فكرة التحريم هذه جاءت عن طريق علماء الدين في مستهل القرن الثالث الهجري ، وأن ما نسب من أحاديث الى النبي في هذا المجال غير صحيح .

واذا كانت هذه الكراهية وليدة لاقرن الثالث الهجري كما سبق القول ، فان آثارها قد انعكست بالفعل على التصوير الإسلامي ، الشيء جعل المصورون مغضوبا عليهم من طرف العلماء والفقهاء وعرضة لسخط المجتمع ، لذلك لم يتبؤوا في صدر الإسلام المنزلة التي خطي بها غيرهم من العلماء والأدباء والخطاطين ومن ثم فلا نعجب أن لا يصلنا من هؤلاء الرسامين والمصورين من أخبار على كثرة ما وصلنا من كتب الطبقات باشتناء كتاب واحد يعرف باسم

«الضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس» ذكره تقي الدين المقرئ في كتابه الخطوط . ويبدو أن المصورين قد تأثروا بموقف المجتمع فلم يبدلوا كثيراً من الجهد في تمييز أساليبهم⁽²¹⁾ الفنية .

ويرى أحد الباحثين أن التصوير العربي الإسلامي كان عملاً حدسياً صرفاً يشترك في تصويره العقل ممتزجاً بالعاطفة دون أن يحتاج الواحد منها أن يستقل في انفعاله ، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة⁽²²⁾ وعلى ضوء ما سبق يتبين بأن الوظيفة الأساسية للتصوير كانت الدلالة الفكرية أو الأدبية ، وبمعنى أدق يصبح الفن لغة تشكيلية لا أفكاراً عامة .

ويرى الأستاذ د . عفيف بهنسي أن روح التجريد التي تستطير على الفن الإسلامي لا تكمن في التحريم الصادر عن الرسول ، بل هي تقليد أصيل وارث قديم . ويؤكد الأستاذ «Brion» من جهة أخرى من أن الفكر العربي يتعارض أصلاً مع النحت والتشبيه فلم يكن من ضرورة لأي منع ديني لتحويل هذا الشعب عن التأثيل ذي الأبعاد الثلاثة⁽²³⁾ على حين يرى الأستاذ جورج مارسيه في كتابه «الفن الإسلامي» بأن «قلة الوجوه البشرية في الفن العربي ، تعود إلى أسباب تاريخية وفنية أكثر منها إلى أسباب دينية»⁽²⁴⁾ .

وخلاصة القول أن كراهية التصوير في الإسلام ، وموقف الدين منها ، خلقت نقاشاً وجدلاً حادين بين الباحثين العرب والأجانب على حد سواء ، وبرغم اختلافهم الشديد في مبدأ الكراهية والتحريم ، فإنهم يلتقون في نقطة واحدة . ورأي واحد وهي أن الإسلام لم يحرم ممارسة التصوير على الإطلاق ، وإنما كان الباعث على الترويج لفكرة التحريم هذه هو ما شاع بين فقهاء القرن الثالث الهجري التاسع الميلادي ، أثناء عملية جمع الأحاديث النبوية التي نسبوا الكثير منها خاصة تلك التي تتحدث عن التصوير ، إلى النبي ﷺ⁽²⁵⁾ ورغم كثرة الأحاديث التي قيلت بخصوص هذا الموضوع ، فإنها كانت تعني صناعة التماثيل بقصد العبادة أي صناعة الأصنام ، لأن صانع التماثيل قبل ظهور الإسلام لم يكن همّه الوحيد هو صنع التماثيل لمجرد الفن أو خدمة العلم ، بل كان يصنعها لتكون أصناماً وأوثاناً تعبد من دون الله ن وحتى لو سلمنا بصحة ما ذهب إليه فقهاء القرن الثالث الهجري بشأن تحريم النبي ﷺ للتصوير فكيف نفسر إذا ظاهرة تعامل الرسول الكريم والصحابة رضوان الله عنهم بقطع النقود الذهبية والفضية وكذلك النحاسية التي كانت تحمل نقوش صور أباطرة البيزنطيين ، وأكاسرة الفرس ، ورموز ديانتهم ، الأمر الذي يتناقض وطبيعة الدين الجديد الذي يدعو إلى التوحيد والقضاء على كل مظاهر الشرك بالله .

ولكن الإسلام الذي نزلت أولى آياته تدعو المسلمين إلى القراءة والتعليم ﴿إِقرأ باسم ربك الذي خلق خلق الإنسان من علق اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما

لم يعلم» قادر على أن يتجاوز هذه الاشكالية البسيطة والتي تعتبر اليوم وسيلة تعليمية لها مدارسها ومعاهدها وأساتذتها وحتى المسلمون أنفسهم قد تجاوزوا هذا التحريم ، وراحو يزوقون العديد من المخطوطات الأدبية والعلمية والتاريخية والتي مازلنا نقرأها حتى اليوم .

الدراسة المعمارية :

1 - قصير عمرة (27) :

اكتشفه الأستاذ النمساوي «موزيل» «؟؟؟» في شهر جوان سنة 1898م⁽²⁸⁾ زار هذا القصر مرتين بين سنتي 1900 - 1901م استطاع في المرة الأخيرة أن يقيس أبعاده ، وأن يصور زخارفه ورسومه بمساعدة الرسام النمساوي «مليش» وقد وصف هذا القصر الأستاذ ماكس قان برشم «mechreB.V xaM» بأنه عبارة عن استراحة صيد ملحقا به حمام يتكون من قسمين رئيسيين :

القسم الأول عبارة عن قاعة الاستقبال مستطيلة الشكل أبعادها 8,75 م في 7,5 م بهذه القاعة حنية في الناحية الجنوبية محاطة بغرفتين مستطيلتي الشكل لا نوافذ لهما . تنتهي كل منها بقبو نصف دائري .

أ - قاعة الاستقبال : (شكل 1)

يقسمها عقدان عرضيان يكونان بدورهما ثلاث بلكاتأو بلاطات متاثلة تقريبا حسب ما هو مبين في الرسم (الشك) تبدأ هذه العقود من أكتاف حائطية صغيرة ارتفاعها حوال متر ، أما شكل العقود فهي مديته قليلا ، والمسافة بين المركزين عشر بحر العقب وهذا يعتبر واحدا من أقدم الأمثلة لهذا النوع من العقود في الآثار الإسلامية⁽²⁹⁾ تحمل ثلاثة أقبية نصف دائرية تغطي قاعة الاستقبال ، وترتفع عن مستوى الأرض حوالي 6 أمتار في نهاية القاعة تقابلنا الحنية المغطاة بقبو نصف دائري ، تنتهي بخط مستقيم وذلك في كل نهاية من نهايات الأقبية الثلاث التي تغطي قاعة الاستقبال في نهاية الحائط الشرقي يوجد شباكين أعلاه ، والملاحظ أن هذه الشبايك مستطيلة الشكل مقاساتها 1 متر في 65 سم ، ولا توجد وسيلة لقفلاها .

هناك باب صغير على يمين ويسار الحنية المقبية يؤديان الى الحجرات الجانبية المغطاة بقبو نصف دائري ، ليست بها شبايك ، وإنما يدخلها النور من الأبواب فقط .

ب - أما القسم الثاني من هذا المبنى فعبارة عن حمام خاص :

والحمام يتكون من ثلاث حجرات صغيرة ، يوجد باب في الحائط الشرقي للقاعة يؤدي الى حجرة مغطاة بقبو نصف دائري مقاساتها 2,8 متر في 2,5 متر بها شبايك في الحائط الشرقي

تحت القبو مباشرة ، كما يوجد مقعد ايضا محمول على أكتاف حائطين بارتفاع 30 سم (الشكل 1) .

كما يوجد باب في الحائط الشمالي لهذه الحجرة يؤدي الى الحجرة الدافئة التي يغطيها قبو متقاطع مقاساتها 2,8 متر في 2,8 متر ، يلفت الانتباه في هذه الغرفة وجود حنية مغطاة بقبو نصف دائري أبعادها 1,20 متر في 1,25 متر كما يلاحظ وجود شباك في حائطها الخلفي ، وعلى ارتفاع مترين من الأرض تبرز الحوائط وفي كل زاوية تحت هذا البروز توجد أربعة مواسير فخارية قطرها 7 سم تتصل بالسقف مباشرة ، وكانت المياه تنقل اليها في مجاري اسمنتية ، وفي الحائط الشرقي منها ، باب يؤدي الى الحجرة الساخنة ، وهي مربعة الشكل مقاساتها 2,8 متر في 2,8 متر بها حنايا تنتهي بنصف دائرة شمال وجنوب القبة ، تنتهي بنصف قبة قمتها أقل ارتفاعا من قاعدة القبة بحوالي 85 سم ، ترتكز القبة على مثلثات كروية بها أربعة شباييك صغيرة جلساتها تقع على الكورنيش الذي يحمل بدوره زخارف بارتفاع 30 سم⁽³⁰⁾ .

الجدران الثلاثة مبلطة بالرخام ، بينما الأجزاء العليا من الحوائط بارزة في الحجرتين فقط ونلاحظ في أركان الغرفتين الدافئة والساخنة وجود مواسير فخارية ، كما يوجد بالأرضية مجاري للهواء الساخن .

وفي الحجرة الساخنة أيضا مر ذو سقف أسطواني مسدود ، ولكنه يؤدي الى مساحة محاطة بجدار غير مسقوف ، ويظهر أن هذه المساحة اضافة من عصر متأخر ، يدخل الزائر هذه المساحة من باب في وسط الواجهة الشمالية من الجهة الرئيسية وعلى بعد 6 أمتار منها يوجد بئر وخزان للمياه شمال المبنى يحيط بهذا البئر مباني من الدبش قطرها 5,8 متر (أنظر شكل 1) .

ج - مواد البناء :

فيما يخص المواد التي استعملت في بناء القصير خصوصا الحوائط ، فجميعها من الحجر الجيري الأحمر الصلب ، سمكها ما بين 80 سم و 84 سم ، ونلاحظ بأن المداميك منتظمة والحجر غير متساوي الأحكام ، وإلى جانب هذه المادة استعمل أيضا حجر البازلت في القبة وجوانب المدخل الرئيسي على حين نلاحظ حجارة البلاطات مسطحة مفروشة في المونة وقد كسيت بطبقة جيدة من الجص .

د - الغرض من بناء هذا القصر :

إذا قارنا هذا القصر بحمامين صغيرين في عبدة ورحبية جنوب بئر الشبيبة ، نلاحظ بأن الجزء المضاف الى الغرفة الرئيسي كان حماما . الغرفة الأولى بها عقدين ، ولكن بدون مواسير . أما الغرفة الثانية فتحتوي على مواسير فخارية وممرات تحت الأرض ، وهي قريبة من الغرفة

المغطاة بقبة⁽³¹⁾ ونرجح أن يكون هذا القصر قد بني ليكون استراحة لأحد الأمراء أو الحلفاء ليزجى فراغه فيه قبل أن يلي الخلافة تلك المدة القصيرة⁽³²⁾ فقد ضاق غالبية أفراد الأسرة الأموية بحياة المدن المزدحمة فأثروا تشييد قصورهم وسط مراعي للصيد .

الدراسة الفنية :

يحسن بنا بعد أن أعطينا وصفا معماريا مختصرا عن مكونات هذا القصير ، التكلم عن موضوع الرسوم الجدارية التي تعد من أقدم التصاوير المائية الإسلامية المعروفة لدينا حتى الآن⁽³³⁾ فضلا عن أن جدران القصر كانت تزينها من الداخل صور مائية تمثل أكبر مجموعة عثر عليها في مبنى من المباني المدنية قبل العصر الروماني⁽³⁴⁾ .

ومن المفيد جدا قبل مناقشة هذا الموضوع الهام ، الإشارة الى أن الفنان المسلم كان قد مارس في العصور الوسطى نوعين من فنون التصاوير⁽³⁵⁾ .

- التصوير الجداري بمختلف أنواعه (الفسيفساء - الفسيفساء الخزفية)

- تصوير وتزيين المخطوطات بنوعيهما العلمي والأدبي .

يهنأ من هذه التصاوير جميعها الرسوم الجدارية لارتباطها بموضوع البحث . ونذكر في هذا المجال مدى عناية الفنان المسلم عبر مراحل تاريخ تطور الفن الإسلامي برسم التصاوير المائية على الجص⁽³⁶⁾ كوسيلة تزيين وتجميل العائز المدنية .

لقد كانت طريقة اعداد وانجاز هذه التصاوير تتم حسب المراحل الآتية :

أولا : تكسى الجدران بطينة من الجص .

ثانيا : تطلى طبقة الجص بالألوان المذابة في الماء .

ثالثا : يراعى في الحالة الثانية أن يوضع الطلاء قبل جفاف الجص ، لكي يتشرب الجص الألوان أثناء جفافه .

ويتضح مما سبق أن هذه الطريقة الفنية البسيطة كانت أقل تكاليف من طريقة الرسم بالفسيفساء⁽³⁷⁾ والملاحظ على هذا الأسلوب الزخرفي أهميته فلم ينتشر في العصور الإسلامية المتأخرة ، وإن اقتصر ظهوره على جدران القاعات والقصور والحمامات ، ومن المرجح أن الرسامين قد آثروا عليه تصوير المخطوطات ، ولعل ذلك يساعد على تفسير عدم قيام مدرسة في تصوير المخطوطات في العصر الأموي ، ربما كان الباعث على ذلك أيضا ولوع الفنانين في هذه الفترة المبكرة بالتصوير الجداري الذي كان يعتبر وسيلة التعبير المفضلة البعيدة عن رؤية الفقهاء وعلماء الدين .

وتجلى نماذج رائعة من هذه التصاوير في قصر عمرة ، وإن كان قد تطرق التلف الى معظمها ، خصوصا تلك التي تزين عاعة الاستقبال ولهذا السبب اعتمد كل من الباحثين الذين

تعرضوا لدراساتها على الرسوم التي تمت بناء على ما نسخ من الصور زمن مكتشف القصر «ألوا ألوا موزيل» .

وما دمننا بصدد دراسة هذه التصاوير يهمننا أن نشير الى أهم الألوان⁽³⁸⁾ التي استخدمت في تنفيذ رسوم قصير عمرة وهي حسب أهميتها :

- اللون الأزرق ، والأسود .

- اللون الأخضر الداكن .

- اللون الأخضر المرزق .

- اللون البني الداكن .

- اللون البني الفاتح .

- اللون الأصفر الباهت .

ونظرا الى أهمية هذه التصاوير وما تحمله من معاني مختلفة ارتأينا تقسيمها الى قسمين رئيسيين :

1 - رسوم قاعة الاستقبال (لوحة 1 شكل 1)

يدخل الزائر هذا القصر من باب في وسط الواجهة الشمالية من الجهة الرئيسية أول ما تلفت نظره لسقف القاعة الرئيسية اذ نجدها مقسمة الى ثلاثة أقسام بواسطة عقدتين ، وقد سقفت القاعة بأقبية أسطوانية ، والذي يهمننا من هذا كله أن جزءا كبيرا من جدرانها وسقفها محلى برسوم قد زال معظمها الآن ولكننا نعرف من الرسوم التي سجلها موزيل ومساعدته ، والتي عمل على نشرها في مؤلف خاص باللغة الألمانية من جزئين الأول يحتوي على نص الأبحاث والثاني على لوحات وصور لقصير عمرة ، وقامت بنشر هذا العمل العلمي الأكاديمية المصرية للعلوم بفيينا لقد تعددت الموضوعات ذات العناصر الأدمية والحيوانية والنباتية وغيرها من زخارف هذا القصر ، ولعل من أهم تصاوير قاعة الاستقبال الصورة الموجودة في صدر القاعة والتي يطلق عليها صورة الخليفة الجالس على عرشه ، وهي عبارة عن رسم شخص جالس على عرش ذهبي في الحنية المستطيلة الشكل في الحائط الجنوبي تشبه حنايا البازليكية البيزنطية تعلوه مظلة ترتكز على عمودين حلزونيين ، يحف بالشخص الجالس على العرش رجلين أحدهما الى اليمين يرتدي ملابس رومانية أو هللنستية يحمل في يده مروحة والآخر الى اليسار يظهر أنه كان يخاطبه⁽³⁹⁾ ونجد تحت قدمي الشخص الجالس كرسي ، في أسفله رسم حوض من الماء وقارب يطفو فوق الماء وطيور مائية وحيوانية بحرية وما من شك في أن المساحة الزرقاء التي تحيط بالعرش كانت تمثل السماء ويؤكد ذلك الاطار المحيط بالمساحة الزرقاء⁽⁴⁰⁾ (أنظر لوحة) .

ونلاحظ رسم هالة نورانية مستديرة حول الشخص الجالس على العرش . وإذا حاولنا تفسير

معنى هذا المشهد نجد بأنه يرمز الى القوة والتفوق العظيم على الأشخاص الآخرين يتجلى ذلك في الصورة البحرية التي أسفل أقدام الخليفة . والغرض من هذا الرسم هو اظهار الخليفة أو الأمير الذي شيد من أجله القصر ولذا اصطلح على هذه الصورة بصورة الخليفة الجالس على عرشه .

وتجلى في هذا المشهد السابق التأثيرات الساسانية ، الى جانب التقاليد الفنية المسيحية التي تتمثل بوضوح في رسم الهالة المستديرة التي تحيط برأس الخليفة ، وكانت هذه الظاهرة الفنية قد انتشرت في القن الفن المسيحي . وتبدو في هذه التصويرة محاولة الفنان ابراز صورة الخليفة بالدرجة الأولى⁽⁴¹⁾ ثم اهتمامه بتأطير التصويره في الدرجة الثانية وقد قام جدل ونقاش حادين حول معرفة الشخصية التي قامت ببناء هذا القصر ، الى أي عصر يرجع هذا القصر ، ومن كان من الخلفاء أو الأمراء ، ولكننا نعرف من الكتابة الموجودة على بعض الصور أنه يرجع الى أواخر العصر الأموي ، خصوصا وأن بني العباس لم يسكنوا بلاد الشام أو باديتها ، لأن هذه المنطقة كانت موطن الأمويين ، لذلك اعتبر هذا البناء من عهد بين أمية .

أما عن الخليفة فقد افترض أن يكون الوليد الثاني بن يزيد بن عبد الملك في الفترة الواقعة ما بين 125 - 126 هـ / 747 - 744م لما عرف عنه من رغبة في البناء والتردد على قصر عمرة ولكن هذا الرأي لم يؤخذ به لضعفه وعدم اعتماده على أدلة تاريخية . أما الرأي الثاني فسوف نناقشه عند كلامنا على مشهد آخر لا يقل أهمية عن المشهد السابق .

ومن تصاوير قاعة الاستقبال أيضا صورة رسمت على الحائط الجنوبي بين الحنية ونهاية الحائط الغربي تمثل وجه امرأة تعلوها كتابة «Victory» وتعني هذه الكلمة باليونانية «النصر»⁽⁴²⁾ .

وعند الجزء الجنوبي من الحائط الغربي نفسه صورة أطلق عليها اسم «صورة أعداء الإسلام» أو «صورة ملوك الأرض» (أنظر لوحة) تمثل ستة رجال أو أشخاص يرتدون ملابس فاخرة فوق رؤوسهم التيجان ، يصطف ثلاثة منهم في الصف الأول مادين أيديهم الى الأمام وكفوفها الى أعلى ، تعبيرا عن خضوعهم للخلافة الأموية ، بينما يقف الثلاثة الباقون في الصف الثاني خلفهم⁽⁴³⁾ لا يظهر منهم الا رؤوسهم وظهرت فوق الرسوم الأربعة آثار الكتابة اليونانية والعربية ، والتي كانت احدى القرائن المادية التي اعتمد عليها في تأريخ هذا القصر ونسبته الى الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك .

ويمكننا ترتيب هؤلاء الملوك على هذا النحو الآتي :

رقم 1 قيصر الروم

رقم 2 رذريق (ملك القوط الغربيين في إسبانيا .

رقم 3 كسرى (ملك الفرس)

رقم 4 النجاشي (أمبراطور الحبشة (لوحة) .

وهم من اليسار الى اليمين قيصر ورذريق وكسرى في الصف الأمامي . والنجاشي وخاقان

الصين في الصف الخلفي . ولكن نلاحظ أن الشخصين الآخرين في الصف الأول والثاني اندثرت أسماؤهما . وقد تمكن بعض العلماء دراسة ترتيب الصور الأدمية في هذا المشهد ، وقد لوحظ أن الصف الأمامي يضم صورتين ملكين صغيرين ، ثم استنتجوا أن الاسم الثالث في الصف الأول هو اسم ملك عظيم . وأن الشخص الثالث في الصف الخلفي هو اسم ملك أقل أهمية ، كما أنهم لا حظوا بأن ترتيب الرسوم الأدمية في كل من الصفيين ، يتفق مع ترتيب الوضع الجغرافي للدول التي يمثلونها من الغرب الى الشرق ، ومن ثم استنتج أن الشخص الثالث في الصف الأمامي يمثل بلا شك حاكم أمبراطورية عظيمة تقع شرق بلاد فارس⁽⁴⁴⁾ .

وأن الشخص الثالث في الصف الخلفي يمثل ملك دولة صغيرة تقع الى الشرق من بلاد الحبشة . وبذلك يكون اما امبراطور الصين أو خاقان الترك في بلاد ما وراء النهر ، وفي المحتمل أن يكون الثاني أحد ملوك الهند ، ونعرف أن بلاد هؤلاء جميعا تمتد من أقصى الغرب حيث الأندلس المطلة على المحيط الأطلسي الى أقصى الشرق حيث الصين ، وقد بلغت أملاك الدولة الإسلامية هذا الحد في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك ، وأن جيوشه انتصرت على رذريق سنة 93 هـ / 711م وفي نفس الوقت فتح قائداه محمد بن القاسم وقتيبة بن مسلم الباهلي⁽⁴⁵⁾ أقاليم الشرق ، حيث وصل قتيبة الى حدود الصين ودفع أمبراطورها الجزية كما أنه انتصر على خاقان التركستان سنة 93 هـ / 712م على حين أحرز محمد ، ابن القاسم انتصارا على ملك السند المسمى داهر الغرب من ملتان . وهكذا يمكن القول بأن الصورة الأخيرة في الصف الخلفي تمثل أحد ملوك الترك الذين تصدوا لمحاربة القائد المسلم قتيبة بن مسلم الباهلي⁽⁴⁶⁾ ولعله الملك الهندي «داهر» .

وإذا تذكرنا أن هذه الانتصارات التي تمثل قوة مجد الدولة الأموية ، قد وقعت في فترة حكم الخليفة الوليد بن عبد الملك . وهو الذي اشتهر بحبه للبناء وقضائه فترة في البلقاء واستنادا الى هذه الحقائق التاريخية يمكن نسبة هذا القصر الى الوليد ، كما يمكن تأريخ هذا القصر بين سنتي 92 هـ / 711 - 750م وهي سنة سقوط الدولة الأموية ، غير أننا نستطيع تحديد الفترة أكثر من ذلك اذا لاحظنا أن الملوك في هذا المشهد هم الذين انتصر عليهم الوليد بن عبد الملك ، وبذلك يكون الغرض من هذه اللوحة هو تمجيد انتصار الوليد ، وبناء على ذلك يمكن تأريخ القصر اذا فيما بين 92 - 96 هـ / 711 - 715م وهي سنة وفاة الوليد⁽⁴⁷⁾ .

والى اليمين من «صورة أعداء الإسلام» على الحائط نفسه نجد رسما يمثل بعض نساء عاريات في حمام⁽⁵¹⁾ ونجد على الحائط الغربي للغرفة «أ» من قاعة الاستقبال رسما يمثل امرأة عارية وهي تخرج من حوض الاستحمام ، وتبرز في هذه التصويرة عقود الحوض المحيطة به ، وعن يمين صورة المرأة العارية نشاهد امرأة أخرى شبه عارية وكان يرسم الرسام في هذه التصويرة السابقة الى ابراز المرأة العارية في المقدمة وسط مجموعة من النساء ، وقد نجح الفنان في محاولته الفنية حيث

اعتمد بالدرجة الأولى في اخراجها على مزيج الألوان المختلفة⁽⁵²⁾ التي تتكون من اللون الأخضر الزيتوني والأزرق والأصفر . وهذا الأسلوب في الرسم يذكرنا بالرسوم الجدارية السورية القديمة ويلاحظ أيضا على تأليف التصويرية تطبيق نظرية أو قاعدة «الفرع من الفراغ» (لوحة 4) أو بعبارة أدق الهروب من الفراغ ، وهي ظاهرة فنية اختص بها الفن الإسلامي وعن يمين صورة النساء العاريات مشهد آخر لمجموعة من الرجال يقومون بتمرينات رياضية ، كما يلاحظ بقايا آثار رسم لمشاهد من الصيد ، على الحائط الشمالي وتمتد حتى الجزء الشرقي من الحائط الجنوبي ، وفي أعلى الجزء الشرقي من نفس الحائط ناحية اليمين نافذة تحت القبو مباشرة رسمت امرأة وبالقرب منها وجدت بقايا آثار رسم كلمة «شعر» باليونانية ، وعلى الجانب الآخر للنافذة نفسها عثر على آثار رسم يمثل شخصين تعلوهما كلمتا «تاريخ» و«فلسفة» باليونانية أيضا .

وكانت تزين باطن العقود المستعرضة التي تحمل الأقبية رسوم لم يتطرق اليها التلف حين تم اكتشاف القصر⁽⁵³⁾ .

وعثر في النصف الجنوبي للعقد الشرقي على صورة تمثل موسيقيا جالسا يعزف على آلة يد طويلة ذات أوتار⁽⁵⁴⁾ .

وفي أعلى التصويرية السابقة ربما يمتد الى قمة العقد يصور امرأة ترتدي نصفية محبوكة ، ذراعاها مرفوعتان فوق رأسها ، على حين اندثر ذلك الرسم الذي كان يظهر ما فوق الذراعين حين رآها الأستاذ «موزيل» ويعتقد الأستاذ «كريزويل» بأن الرسم كان يمثل سيدة ماسكة فوق رأسها بصورة على شكل ميدالية ، وذلك بناء على مقارنتها بصورة مشابهة لها في قبر صخري بتدمر (بالميرا) ، وأخيرا نلاحظ في النصف الجنوبي للعقد الغربي صورة راقصة عارية تحرك جسمها ودعاها حركات لولبية⁽⁵⁵⁾ علاوة على أن باطن الأقبية ترخفها رسوم تمثل « الحرف المختلفة » كالنجارة وقطع الأشجار والبناء ، ونفس المناظر تشاهد في باطن القبو الشرقي .

تلك أهم التماثيل التي زخرفت بها قاعة الاستقبال ، ورغم زوال معظمها ، فإن تلك الأجزاء أو الأقسام الباقية تعطينا فكرة واضحة عن الفن الأموي الدنيوي⁽⁵⁶⁾ ويهمننا أن نذكر ما دمننا بصدد الرسوم الجدارية في هذا القصر ، الذي شيد خصيصا كمكان للصيد والراحة في الصحراء أنه كان يضم حماما بني على طراز الحمامات الرومانية⁽⁵⁷⁾ ، فقد نال هو الآخر قدرا كبيرا من الزخارف المختلفة .

2 - تماثيل الحمام :

كانت تكسو جدران حجرات الحمام تماثيل تشمل موضوعات مختلفة ومتنوعة . فالغرفة الباردة ذات السقف الأسطواني ، تتميز باحتوائها على أحسن الرسوم المحفوظة في هذا المبنى كله . نجد صورة تشغل قلب العقد وبالتحديد فوق عتبة الباب المؤدي من قاعة الاستقبال

الى الحمام ، تمثل إله الحب «كيوبيد» رافعا جناحيه على شخصين نائمين على الأرض عليها ملاءة ، تعلوها مباشرة على يمين الإله في هذا المبنى جمعية ، اذ نشاهد صورة في قلب العقد فوق عتبة الباب الذي يوصل من قاعة الاستقبال الى الحمام تمثل إله الحب «كيوبيد» رافعا جناحيه على شخصين راقيدين على الأرض عليها ملاءة ، وفوقها مباشرة على يمين الإله «كيوبيد» امرأة جالسة وقد أسندت ذقنها على يدها⁽⁵⁸⁾ .

وفي وسط العقد المقابل في الغرفة نفسها نشاهد امرأة تنظر الى رجل وقد اسندت ذقنها على يدها تفصل بينها نافذة وقد أولاها ظهره والتفتت بنظرة اليها من فوق كتفيه⁽⁵⁹⁾ على حين نجد القبو البرميل الذي يمثل سقف الغرفة الباردة تزخرفه أشرطة متقاطعة تحليها أوراق الشجر ويحصل من تقاطع هذه الأشرطة سبعة عشر معينا واثنى عشر مثلثا ، تشغل هذه المعينات والمثلثات صورا تمثل امرأة - رجلا - طائرا - حيوانا ، (أنظر لوحة 3) والذي يلفت النظر حقا في هذه التصاوير جميعها تلك الصورة التي تمثل دبا يجلس على مقعد وهو يعزف على ربابة (أنظر لوحة 4) وهناك مشاهد أخرى تمثل قردا واقفا على قدميه يصفق بيده ورجلا يرتدي قبضا رومانيا ويصفر في ناي ، فضلا عن ذلك فاننا نجد في قمة قبو الغرفة ثلاثة معينات⁽⁶⁰⁾ تضم صور ثلاثة أشخاص نصفية تمثل أطوار العمر الثلاثة (الفتوة - الرجل - الشيخوخة) ، ونلاحظ بأن صورة الشخص في الشمال قد محي وجهه تقريبا ، لكن لباسه مازال ظاهرا ، على حين نجد وجه الشخص في الوسط ظاهرا ، بينما بدلته لم تعد تظهر معالمها ، أما الشخص الثالث يمثل رجلا ذو الشعر الأبيض .

وفيا يتعلق بالغرفة الدافئة فان أهم تصاويرها امرأة تستحم (لوحة 4) رسمت على الحائط ورسمت كذلك امرأة أخرى وهي تحمل طفلا .

الغرفة الساخنة :

تحليها رسوم على الجدران الغربية والجنوبية والشرقية تمثل أشكالا آدمية عارية ، نذكر من بينها صورة امرأة عارية على الحائط الجنوبي لقاعة خلع الملابس ، بالرسم واقعي يمثل امرأة ممتلئة الجسم كما يهوى الغربي ، وتعكس مثل الجمال الآشوري العربي⁽⁶¹⁾ ولقد بدت تفاصيل جسمها بدقة من خلال عمليات التظليل المحككة⁽⁶²⁾ .

وتجدر الإشارة هنا الى أن هذه الغرفة مغطاة بقبة تمثل السماء ، تزينها صورة ذات أهمية علمية الى جانب أهميتها الفنية تمثل الأبراج الفلكية ومجموعة النجوم وهي الدب الأكبر - الدب الأصغر - التنين ، وتعتبر أقدم مجاميع فلكية معروفة ، ومع ذلك فلم يصلنا أثر علمي يعادل في أهميته ودقته العلمية هذه الرسوم التي تعد وثيقة ذات قيمة كبيرة في دراسة الفلك⁽⁶³⁾ .

وهكذا تشكف قبة الحمام التي تصور السماء نجومها عن سمة من سمات العقلية الأموية⁽⁶⁴⁾ فاذا

كان الكثير من القباب الوثنية والمسيحية قد صور أشكالاً رمزية للسماء والجنة أو صوراً خيالية للافلاك السماوية ، فقد وقع اختيار الفنان العربي المسلم على الصيغة العلمية وهي تشير الى الاتجاه المباشر الى العقلية العلمية المبالة نحو الظواهر الطبيعية .

وكانت رسوم هذه القبة منقولة على رسم طاولة أمام الرسام لذلك اختلف اتجاهها ووضعت في شكل مقلوب ، وتشبه هذه الموضوعات في قصر عمرة الرسوم النجمية في العصرين اليوناني والروماني ؛ وأن رسومها المنقولة عنها كما يمثلها Codex vatgrace 1078م والتي ترجع الى القرن الخامس عشر الميلادي ، ثم مخطوط بطليموس Codex vatgrace الذي يعود هو الآخر الى القرن التاسع الميلادي .

ومن ناحية أخرى فاذا قمنا بعقد مقارنة رسوم قصر عمرة بكرة درسدن ih dresdebn globe نلاحظ بأنها تمثل حلقة وصل بين الأسلوب الكلاسيكي وبين الأسلوب الذي ساد في العصور الوسطى في الشرق : كما يمكن اعتبارها أيضاً رحلة هامة بين الأعمال الفلكية الكلاسيكية وبين المؤلفات الفلكية العربية العظيمة التي ألفت بعد هذه الرسوم بنحو خمسين سنة⁽⁶⁵⁾ ، فضلا عن كونها تبرز رسوماً فلكية على غرار ما هو موجود في مشهد الصيد الساساني المنقوش على أحد الأختام في خزانة الأومسة بباريس .

مصادر التأثيرات الفنية في قصر عمرة :

الملاحظة الهامة التي يمكن تسجيلها على رسوم هذا المبنى عامة أنها تأثرات رومانية بيزنطية - فارسية وأخرى محلية وانطلاقاً من هذه الحقيقة ، يجب البحث عن شخصية الفنان الذي قام برسم هذه اللوحات ذات مشاهد لموضوعات مختلفة .

والراجح أنه لم تكن للعرب حتى ذلك الوقت تقاليد فنية معتبرة تسمح لهم بمثل هذا الاتقان في الرسوم خصوصاً في مستهل القرن الثامن الميلادي .

والحالة هذه تجعلنا نذهب ولو من باب الاحتمال أن الفنان أو الفنانين الذين عملوا على انجاز هذه الرسوم الجدارية كانوا من أتباع الأمبراطورية البيزنطية ، ونشير بهذا الصدد الى أن الفنان الذي قام برسم كلمة «كسرى» قد كتبها بالألف كما يسمعا فهو اذا كان يعرف اللغة العربية ويتقنها ، وكتب بيد اعتادت كتابة الحروف العربية وفي مقابل ذلك نجد الأسماء باللغة اليونانية قد كتبت أولاً ثم أظهرها الفنان ولذلك نستنتج أن الذي عاجلها لم يكن ملماً باللغة اليونانية فقد نقلها نقلاً ، ومن ثم يمكن القول بأن ناسخها كان شخصاً أرامياً في بلاد الجزيرة أو لعله من العرب المقيمين بالشام ، خصوصاً وأن جل الآراء التي قيلت بخصوص هذا الموضوع تؤكد على محلية الفنانين ، الذين تأثروا بالتقاليد والآساب الفنية الفارسية كما هو معروف . وفي ضوء المعطيات السابقة يمكن تحديد مظاهر التأثيرات الرومانية البيزنطية الواضحة فيما يلي :

- ☆ تتجلى التأثيرات الرومانية البيزنطية في مناظر الصيد التي تنتهي فيها المطارة بمصرع الفريسة ، ونلاحظ عدم عناية الرسام بابرار الدور الرئيسي الذي يؤديه أمير الصيد .
- ☆ رسوم شخصيات الأساطير الاغريقية كربات الشعر والتاريخ والفلسفة والنصر حيث سجلت أسماؤهن باليونانية .
- ☆ تظهر في صور لنساء العاريات سمات رومانية ، خاصة في طريقة توزيع الضوء والظل وتطويع لثنيات الجسد التي تبدو طبيعية .
- ☆ تظهر ايضا في تقاطيع الوجوه والملابس والخطوط اللولبية والهندسية المتداخلة فضلا عن عناقيد العنب وأوراقه .
- ☆ الهالة المستديرة الحنايا المعيارية في هذا القصر وفي بعض أوضاع الأشخاص .

التأثيرات الفارسية :

أما التأثيرات الفارسية (الساسانية) في رسوم قصير عمرة فتظهر بوضوح في رسم بعض الحيوانات وفي رسم «صورة أعداء الإسلام» اذ هناك ما يماثلها في الفن الساساني ، خصوصا ذلك المشهد الذي يمثل كسرى يتقبل خضوع الأمراء المنافسين له ، والملاحظ في رسوم أشخاص هذا المنظر التاريخي ، وقوفهم في خشوع على مبعد من قاهرهم الجالس على العرش ، دون أن تبدو عليهم آثار الهزيمة الساحقة ، التي اعتادت مشاهد الملوك الساسانيين على ابرازها وتبدولنا في تكوينات هذه التصويرية قلة مهارة الرسام الذي اتخذ اطارا كلاسيكيا للصورة نفسها ضمنه سيادة الخليفة على الأرض⁽⁶⁶⁾ بما تحوي من محيطات تسعى فيها وحوش بحرية ، تعلوها سماوات ترمز الطيور ، وبدون شك فهي من الموضوعات التي كان خزافو الفرس قد صوروها وجملوها بالأواني الساسانية .

والملاحظ كذلك أن أزياء هؤلاء الملوك ، كانت مرسومة في الأصل بألوان غنية براقعة والأسلوب مرتبط عادة بالفن الساساني ، ولابد أن العمل كان من انتاج رسام قد تشرب التراث الفارسي في البداية⁽⁶⁷⁾ .

التأثيرات المحلية :

أما التأثيرات المقتبسة من البيئة فنلاحظها في الزخارف التي تمثل النخيل والطيور ومناظر الصيد وأشكال بعض النساء ، لعل وجود مثل هذه الرسوم التي يحتويها الحمام مثل رسوم صيد الوحوش ، والصراع بين الإنسان والحيوانات ، وكا بين الإنسان وأخيه الإنسان لعلها كانت تساعد على استبداد القوة الحيوانية المركبة في الإنسان ، بينما تمثل صور النساء ، العاريات القوة النفسانية ، على حين كانت رسوم الأشجار والأوراق وثمارها تمثل القوة الطبيعية ، وهذا استنادا

الى اعتقادهم بأن أرواح البدن ثلاثة أصناف : الحيوانية - الانسانية - الطبيعية .
وتنبغي الإشارة الى أن صور النساء العاريات ، تبدو بارزات الأثداء ظامرات الخصور ،
وهي مقاييس الجمال التي سادت البيئة العربية والتي نرى لها ما يماثلها في التصوير الهندية وفي
تصاوير آسيا الوسطى ، وهكذا تشكل تصاوير نساء قصير عمرة مزيجا من فنين أحدهما طارىء
والآخر عربي أصيل فأما ما انعكس فيها من بدانة وتمثل أرداف ودقة خصور والتفاف سيقان
واسالة خدود ورخص أكف الى غير ذلك مما تغنى به شعراء الغزل في وصف محاسن المرأة
ومفاتها⁽⁶⁸⁾ فهو من البيئة العربية ، أما ما خلا ذلك من غور للعيون وشروء للنظرات فهو
أقرب الى التصوير القبطي منه الى العربي .

تاريخ المبنى :

أثير جدل كبير حول معرفة الشخصية العربية الإسلامية التي قامت ببناء هذا القصير ، ومن
من الخلفاء الأمويين شيده ونستند في استنتاج تاريخ هذا القصر على الكتابة الأثرية الموجودة
فوق بعض صور (أعداء الإسلام) فقد تتابعت الدراسات والبحوث حول سر هذه اللوحة الفنية
السالفة الذكر أكثر من نصف قرن ، ساهم فيها كل من «ماكس فان برشم» و«أرنست هيرتزفيلد»
وكذلك «أوليج جربار» ، حتى كشفت عن طبيعتها وأنها تمثل مشهدا رمزيا مقتبسا من التصوير
الفارسي .

فتاريخ القصر يرجع عموما الى أواخر القرن الأول الهجري⁽⁶⁹⁾ ولكن أغلب الأراء تنسبه الى
الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك ، الذي وصلت الدولة الإسلامية في عهده الى حدود الصين
شرقا وإلى بلاد ما وراء النهر جيحون وغربا الى اسبانيا وجنوب فرنسا وفي عهد الوليد نلاحظ
دخول عناصر جديدة من الترك والهنود والبربر والقوط ، ويستند أصحاب هذا الرأي على صورة
«أعداء الإسلام» السابق الإشارة إليها ، فقد رسمت في الجزء الجنوبي للحائط الغربي لقاعة المدخل
حيث نشاهد صور ستة ملوك بالمواجهة في ملابس فاخرة وضع من هم أكثر أهمية في النصف
الأمامي بينما وضع أقلهم شأنًا في النصف الخلفي ، ومما يلفت الانتباه وجود كتابات عربية
واغريقية فوق أربعة أشخاص الأولين حسب ترتيب صورهم :

- 1 - قيصر الروم
- 2 - رذريق .
- 3 - خسرو .
- 4 - النجاشي .

ويحدد الاستدلال التاريخي أيضا الشخصين الآخرين ، لعلها أمباطور الصين أو أحد حكام
الأتراك أو الهنود .

وتكمن أهمية هذه التصويرية في كونها تزودنا بسلسلة تواريخ هذا العصر، فزدريق حاكم القوط الغربيين، كان يعاصر الفتح الإسلامي لاسبانيا حيث قتل سنة 92هـ⁽⁷⁰⁾ / 711م . ويعتبر هذا التاريخ أقدم تاريخ ممكن للقصور وانطلاقاً من هذا التحديد الزمني يكون تاريخ المبنى قد شيد في الفترة الواقعة ما بين 92 - 96هـ/ 711 - 715م وهي سنة وفاة الوليد⁽⁷¹⁾ .

والافتراض الأخير صحيح الى حد بعيد، نظراً لما اشتهر به الوليد عبد الملك في الاقبال على تشييد العمارات وحب الفنون، واعتنى بتجديد الكعبة وتوسيعها وترميم واصلاح المسجد النبوي، كما تنسب اليه فكرة بناء المستشفيات لذوي الأمراض المزمنة والعصبية، علاوة على تشييده الكثير من المساجد والمدارس بالشام، وقد قيل أن الناس في دمشق في كانوا في عهد الوليد يتحدثون عن البناء والعمارة وجمالها⁽⁷²⁾ .

وفي ضوء هذه الاعتبارات التاريخية السابقة نرجح أن هذا القصر يكون من مآثر الوليد بن عبد الملك المعمارية .

المراجع

أ - العربية .

- 1 - البخاري، صحيح البخاري (دار الطباعة القاهرة 1415هـ) ج 7
- 2 - ابن الأثير . الكامل في التاريخ (طبعة المنيرية - القاهرة، 1357هـ ج 4
- 3 - ابن خلدون، كتاب العبر ديوان المبتدأ والخبر (دار الكتاب اللبناني، بيروت 1966) ج 3
- 4 - أحمد تيمور، التصوير عند العرب (اخراج زكي حسن محمد) القاهرة 1942
- 5 - ثروت عكاشة (دكتور) التصوير الاسلامي الديني والعربي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر - مطبعة فينيقية، بيروت 1977م .
- 6 - حسن الباشا (دكتور) التصوير الاسلامي في العصور الوسطى (طبعة دار النهضة المصرية) القاهرة 1978
- 7 - دافيد تالبوت رايس : الفن الإسلامي (ترجمة د منير صلاحى الأصحى ط جامعة دمشق 1977م .
- 9 - زكي محمد حسن (دكتور) الفنون الايرانية في العصر الاسلامي (ط دار الكتب المصرية القاهرة 1940 م
- 9 - الشيخ محمد الحضري : محاضرات تاريخ الأمم الاسلامية (الدولة الأموية) دار التحرير للطبع والنشر - القاهرة 1969م .
- 10 - عفيف بهنسي (دكتور) : جمالية الفن العربي (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) سلسلة عالم المعرفة - الكويت 1979م .
- 11 - محمد عبده : كتاب الأعمال الكاملة ج 1 (الكتابات الاجتماعية تحقيق محمد عمارة بيروت 1972م .
- 12 - محمود عباس (دكتور) تاريخ الكتاب الإسلامي (دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1979
- 13 - نعمت اسماعيل علام (دكتور) فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية (دار المعارف بمصر) القاهرة 1974
- 14 Bourouiba R., Sur les représentations figurées dans l'art des Umayyades de Syrie, in (Majallat El-Tarich), N°6, _ 14 Alger, 1978.
- 15 Creswell, K.A.C, Early Muslim Architecture, Vol 1, (Oxford), 1969; Ashort account of early muslim architecture, (Beirut), 1968; Lewfulness of painting in early Islam, in (Ars Islamica, XI-XII-1946.
- 16 Lammens, L'attitude de l'Islam en face des arts figurés, in (journal Asiatique, 11^e série), 1915. _
- 17 Marçais G., L'art musulman, Paris; La question des images dans l'art musulman, Byzantion, Bruxelles, 1932. _
- 18 Otto Dornik, L'art de l'Islam, Paris, 1964. _
- 19 Papadopoulou, L'Islam et l'art musulman, Paris, 1976. _
- 20 Savignac Jaussen, Mission archéologique en Arabie III, Les châteaux arabes de Qesair Amra, Haraneh et Tuba. _

الهوامش

- (1) أنظر : البعقوبي (كتاب التاريخ)، الطبري (كتاب الأمم والملوك) فنذكر على سبيل المثال لا الحصر اذا تصفحنا تاريخ البعقوبي المتوفى سنة 284هـ لم نجد اطلاقاً فيه شيئاً مصفلاً للأمويين والسبب في ذلك أن البعقوبي علوي لا يستطيع اخفاء عداوته لهم

- 145 -

- (43) أنظر : Ottodorn K., L'art de l'Islam, p.44
- (44) د. حسن الباشا ، التصوير الاسلامي ص . 50 : Bourouiba R., Sur les représentations figurées dans l'art omeyyade, p.32.
- (45) عن تفاصيل هذا الموضوع راجع : Creswell, op. cit., pp.390-391; Arnold Thomas, Painting in Islam, p.57; الباشا ، المرجع السابق ص 56 وما بعدها : Bourouiba R., Sur les représentations figurées dans l'art des Ommeyyades, p.32.
- (46) أنظر : Creswell, Ibid., pp.401-402.
- (74) Marçais G., La question des images dans l'art musulman, p.2.
- (48) الشيخ محمد الحصري بك ، محاضرات عن تاريخ الأمم الاسلامية (الدولة الأموية) ج 2 طبعة دار التحرير للطبع والنشر ، القاهرة 1969 ، ص . 170 .
- (49) نفس المؤلف والمرجع ص 172 - 173 د . حسن الباشا ، المرجع السابق ص 51 .
- (50) أنظر : Creswell, Ibid, p.400
- (51) أحمد تيجور ، التصوير عند العرب لوحة 2 ، شكل 5
- (52) أنظر . Otto Dornik, L'art de l'Islam, (Albin Michel), Paris, 1964, p.44; Bourouiba R., Sur les représentations..., p.47.
- (53) د . حسن الباشا ، المرجع السابق ص 52 .
- (54) Creswell, Ibid., p.393.
- (55) هذه الظاهرة تمثل حالة استثنائية ، لأن صور النساء العاريات في الفن الاسلامي كانت نادرة جداً «أنظر عن هذا الموضوع : Papadopoulos, L'Islam et l'art musulman, p.70.
- (56) ريتشارد ايتنجاويزن ، فن التصوير عند العرب (ترجمة د . عيسى سلمان طبعة وزارة الثقافة بغداد 1973 ص . 29 .
- (57) أنظر . Papadopoulos, op. cit., p.70.
- (58) د . حسن الباشا ، المرجع السابق ص . 54 .
- (59) Creswell, Ibid. pp.398-399; Borouiba, op. cit., p.32.
- (60) أنظر III, Jaussen and Savignac, Mission archéologique en Arabie, les châteaux arabes de Qeseir Amra, Harâneh et Tuba, p.93, [PL.XLIII 2 63].
- (61) دافيد تالبوت رايس ، الفن الاسلامي (ترجمة د . منير صلاحى الأصبعي مطبعة جامعة دمشق 1977 ص . 26 .
- (62) د. عفيف ههسي ، جمالية الفن العربي المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب الكويت 1979 ص 55
- (63) د. حسن الباشا ، المرجع السابق . ص . 57 : Creswell, Ibid, pp.434-438, [Fig. 477-478-479, PL 76].
- (64) د. ثروت عكاشة ، التصوير الإسلامي الديني والعزبي . ص . 275 .
- (65)
- (66) د. ثروت عكاشة ، التصوير الإسلامي ص 276 .
- (67) تالبوت رايس ، الفن الإسلامي . ص 27 .
- (68) ريتشارد ايتنجاويزن ، فن التصوير عند العرب ص . 28 وما بعدها
- (69) نفس المؤلف والمرجع ، ص 30 .
- (70) ابن الأثير . الكامل في التاريخ ج 4 (ط . المنيرية القاهرة 1357هـ) ص 122
- ابن خلدون ، كتاب العبر ج 3 (ط . دار الكتاب اللبناني بيروت 1966 ص . 128 وما بعدها
- (71) ابن الأثير ، الكامل ج 4 ص . 137 .

أنظر الصور في الملحق بالأخير