التصـــــوير

كراهيته فى الاسلام

لا بد لنا قبل الكلام عن التصوير الايرانى من أن نعرض لحكم الاسلام فى الصور والتماثيل . ولنبدأ بأن نقرر أننا لا نعرف شيئا يمكننا أن نستنبط منه أن عرب الجاهلية كانوا يكرهون الصور، أو كان لهم فيها حكم خاص . ثم نذكر بعد ذلك أن القرآن الكريم لا يحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لهـا . والآية التى كان يفهم منها خطأً أن التصوير محرم فى الاسلام هى قوله تعالى فى سورة المـائدة (آية ٩٢) : ﴿ يأيها الذين آمنوا انما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون ﴾ . ولكن الواقع أن المقصود بكلمة « أنصاب » فى رأى المفسرين هى الأحجار الكبيرة أو الأصنام التى كان العرب يعبدونها و يقدمون لهـا القربان، فليس فى هذه الآية إذنْ أى تحريم للتصوير أو عمل التماثيل .

على أن المحدثين ينسبون الى النبى أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها ؛ ولكن بعض العلماء فى العصر الحديث يذهبون الى أن النبى لم يفكر فى النهى عن التصوير، وأن التصوير كان مباحا فى فجر الاسلام؛ وأن الأحاديث المنسوبة اليه فى هذا الشأن غير صحيحة[1]، وأنها فى الحق لا تمثل

---

(١) أنظـــر K. A. C. Creswell : Early Muslim Architecture ج ١ ص ٢٦٩ وما بعـدها ؛ و Hautecoeur et Wiet ; Les Mosquées du Caire ص ١٦٥ وما بعدها .

إلا الرأى الذى كان سائدا بين رجال الدين فى بداية القرن الثالث الهجرى وهو العصر الذى كتب فيه صفوة العلماء الذين اشتغلوا بجمع الحديث[١] .

على أننا لا نميل الى أن نصدق أن التصوير كان غير مكروه فى عهد النبى وعصر الخلفاء الراشدين ؛ بل أكبر الظن أن النبى والخلفاء الراشدين من بعده ثم المتمسكين بالدين من بنى أمية نهوا عنـه ؛ ليحموا المسلمين من الأصنام والتماثيل والصور ، التى قد تقود البسطاء الى نسيان الخالق أو اتخاذها وساطة له أو عبادتها لذاتها ، فضلا عن أن رجال الدين كانوا يعتبرون عمل الصور أو التماثيل محاولة فاشلة فى تقليد الخالق عز وجل .

ومهما يكن من الأمر فان الأحاديث المنسوبة الى النبى فى تحريم التصوير كان لها أثر لا سبيل الى نكرانه ، سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة .

وقد كانت كراهية التصوير عامة بين رجال الدين من سنيين وشيعة . وليس صحيحا ما يزعمه البعض من أن المذهب الشيعى لا يعترف بهذا التحريم ؛ فالواقع أن فى كتب الحديث الشيعية أحاديث تحريم التصوير ، وأن حكم رجال الدين من الشيعة هو عينه حكم أهل السنة فى كراهية الصور والتماثيل[٢] . وفضلا عن ذلك كله ، فان مذهب الشيعة لم يصبح المذهب الرسمى فى إيران قبل قيام الأسرة الصفوية فى بداية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) .

---

(١) راجع فى هذه المناسبة ما كتبه الدكتور محمد حسين هيكل باشا من صفحة ٤٧ الى صفحة ٥١ فى تقديم الطبعة الثانية لكتابه "حياة محمد" عن « عدم الأخذ جزافا بكل ما ورد فى كتب السيرة وفى كتب الحديث » ؛ وانظر ما كتبه الأستاذ أحمد أمين فى فجر الاسلام ج ١ ص ٢٤٩ — ٢٦٨ .

(٢) أنظـــر Th. Arnold : Painting in Islam ص ١١ وما بعـــدها ؛ و A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٨ — ١٩١٠ ؛ وانظـر كتابنا « التصوير فى الاسلام » ص ١٨ — ١٩

ولكن تحريم التصوير فى الاسلام لم يقض على هـذا الفن قضاءً تاما . ونظرة الى تاريخ الفنون الاسلامية تقنعنا بأن القوم كانوا فى كثير من الأحيان لا يكترثون بهـذا التحريم ، وأن هذا التهـاون كان يحـدث فى شتى أقاليم الامبراطورية الاسلامية ؛ فازدهر فن التصوير فى بعضها ، ولا سيما فى الأقاليم التى كانت لها تقاليد فنية عظيمة فى النحت والتصوير ، كايران ، وفى البلاد التى تأثرت بايران فى هذا الصدد وخضعت فى بعض حقبات التاريخ لنفوذها الثقافى ، كالهند وتركية ، ومصر فى عصر الدولة الفاطمية .

وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير ، وإن أقل الشعوب الاسلامية اكتراثا بتحريم التصوير فى الاسلام انما هى الشعوب غير السامية الأصل ؛ فالأيوبيون مثلا كانوا من أبطال المذهب السنى ، ولم يمنعهم ذلك من الاقبال على اقتناء التحف المعدنيـة النفيسة ذات الموضوعات الزخرفيـة الآدميـة ، ولعل السر فى ذلك أنهم لم يكونوا عربا ساميين ، بل كانوا كردا .

ولا ريب فى أن الاسلام ، كشريعة موسى ، لم يتخـذ الفن عنصرا من عناصر الحيـاة الدينية ؛ ولم يشمله برعايته ؛ فان تحريم الصور الآدمية ، إن لم يكن لوحظ واتبـع فى كل العصور والأقطار الاسلامية ، فقد حال دون استخدام التصوير فى المصاحف وفى العمائر الدينية كالمساجد والأضرحة — اللهـم إلا فى حالات نادرة جدا — فأصـبحت المساجد والكتب خالية من صور يستعان بهـا على شرح العقيـدة وتقريبها الى المؤمنين ، أو على توضـيح تاريخ العقائد الدينية وسيرة أبطال الملة ، كما فى المسيحية والبوذية والمـانوية .

* * *

على أننا نعرف أمثلة كثيرة، فى البلاد السنية والشيعية على السواء، يمكننا أن نرى فيها عدم الاكتراث بتحريم التصوير؛ ولكن الذى يعنينا فى هذا المقام هو أن إيران كانت فى طليعة الأمم الاسلامية التى لم يؤثر فيها هـذا التحريم تأثيرا يستحق الذكر .

أجل، إن رجال الدين فى إيران كانوا يكرهون التصوير والمصورين؛ وربما كان تحريم التصوير فى الاسلام من الأسباب التى نستطيع أن ننسب اليها قسطا من جمود هذا الفن فى إيران، ووقوفه عن التطور فى حرية واستقلال؛ ولكننا نستطيع أن نقول على وجه عام إن تأثير التحريم لم يكن ظاهرا فى إيران ظهوره فى سائر الأقاليم الاسلامية .

والواقع أننا لا نجد الصور فى المخطوطات وعلى الخزف والقاشانى والسجاد وسائر التحف الايرانية فحسب؛ بل إننا نجدها أحيانا فى المساجد والأضرحة كجامع هارون « وليعهد » باصفهان، حيث يرى فـوق المدخل لوح من الخشب المزين بالزخارف المحفورة على شـكل ملكين يطيران، كما فى نقش طاق بستان الذى يرجع الى العصر الساسانى؛ وكضريح فتح على شاه بمدينة قم حيث ترى سـتائر قد طرزت فيها صـورة صاحب الضريح؛ وكذلك توجد صورة بالحجم الطبيعى للامام رضا فى ضريحه بمشهد؛ كما أن فى كثير من المساجد والأضرحة تحفا أو قطعا من الأثاث ذات زخارف آدمية أو حيوانية، الأمر الذى تجنبه المسلمون فى سائر الأقطار الاسلامية[1] .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج٣ ص١٩٠٧ — ١٩٠٨، الحاشية رقم ٢ .

وقد ظهر فى عالم التحف الايرانية مصحف فيه بعض صور توضح مناظر فى قصص الأنبياء ؛ ولكنه كتب سنة ١٢١٩ هـ (١٨٠٤ م) وأكبر الظن أن مصـوره تأثر بفكرة التصوير الدينى فى الغرب ؛ ومن المحتمل أن الصور المرسومة فى هذا المصحف أحدث عهدا منه ؛ لأن الخطاط لم يترك لها مكانا فعمد المصور الى حذف بعض الآيات وتغطية مكانها بالصور . وقد يكون هذا كله من عمل أحد تجار العاديات أو المشتغلين بها ؛ أراد أن يجعل لهذا المصحف شأنا فنيا عظيما فأضاف اليه بعض الصور (١) .

وصفوة القول أن الايرانيين لم يقبلوا عن طيب خاطر تعاليم رجال الدين فى النهى عن تصوير الكائنات الحية ، وأنهم كانوا أكثر الشعوب الاسلامية مخالفة لتلك التعاليم .

ولعل موقفهم هذا يرجع الى الأسباب الآتية :

(أولا) أنهم شعب ميال للفن بفطرته ، وله إحساس بالجمـال أعمق وأقوى من أن يستطيع إطفاء جذوته أى عامل خارجى .

(ثانيـا) أن أكثر المسلمين من ذوى المحيط العقلى الواسع والأفكار الحرة والتسامح الدينى يذهبون الى أن تحـريم التصوير فى فجر الاسلام كان يقصد به محاربة عبادة الأوثان التى كان المسلمون لا يزالون حديثى العهد بها .

(ثالثـا) أن رجال الدين كانوا يفسرون تحريم التصوير بأن فيه مضاهاة لخلق الله تعـالى — ومن ثم نشأ قول بعضهـم انما ينهى عمـا كان له ظل ولا بأس بالصورة التى ليس لها ظل — والظاهر أن هذه الرهبة من تقليد

---

(١) انظـــر R. Gottheil : An Illustrated Copy of the Koran فى مجلة Revue des Etude Islamiques ص ٢٢ — ٢٤ من عدد ١٩٣١

الخالق لا يفهمها الايرانيون تماما؛ فهم يجلون الله عز وجل ويعظمونه فى كل شىء، ولا يخشون تقليـده؛ ولا غرو فان الزراد شتية ، وهى دينهم الوطنى قبل الاسلام، كانت تشعرهم باشتراكهم مع «أهورا مزدا» إله النور والخير فى محاربة «أهرمن»[1] إله الظلمة والشر .

(رابعـا) أن الايرانيين قوم من الجنس الآرى؛ ولم يكونوا كالساميين يحسون شعورا نفسانيا يبعدهم عن التصوير ، أو ينسبون الى الصور قوى سحرية وشرورا جمة[2] .

(خامسا) أنهم ورثوا أساليب فنية فى النقش والتصـوير عن أسلافهم من الكيانيين والساسانيين ؛ وأن مانى مؤسس المذهب الذى ينسب اليـه ظهر بينهم وكان مصوّرا ماهرا، اتخذ التصوير أداة لنشر تعاليمه، واستخدمه فى توضيح كتبه، وكان الايرانيون يعجبون بمهارته فى التصوير على الرغم من أن أكثرهم كان ينكر تعاليمه ومعتقداته .

(سادسا) أنهم كانوا مغرمين بالشعر الى حد كبير، ولاسيما ما كان يمتّ بصـلة كبيرة الى تاريخهم المجيـد وشعورهم الوطنى وطبيعة بلادهم . وكان

---

(١) كتب أستاذنا أحمد أمين : «ورأوا (الايرانيون) أن آلهة الخير فى نزاع دائم مع آلهة الشر، وأعمال الانسان من صلاة ونحوها تعين آلهة الخير فى منازلتها آلهة الشر ، واتخـذوا النار رمزا للضوء وبعبارة أخرى رمزا لآلهة الخير، يشعلونها فى معابدهم ، وينفخونها بأمدادهم ، حتى تقوى على آلهة الشر وتنتصر عليها» (فجر الاسلام ج ١ ص ١١٨) .

(٢) راجع L. Hautecœur et G. Wiet : Les Mosquées du Caire. ص ١٧٠ وما بعدها .

توضيح المخطوطات الشعرية بالصـور يحقق الغرض منهـا ويلائم مزاجهم الفـنى[1] .

* * *

بقى علينا أن نعرف السبب الذى يمكننا أن ننسب اليـه جمود التصوير الايرانى وبعده عن الطبيعة، بعـد أن رأينا أنهما لا يرجعان فقط الى تعاليم الدين الاسلامى فى تحريم التصوير، تلك التعاليم التى لم يكن لها فى إيران تأثير قـوى .

ونحن نذهب الى أن المسئول عن طبيعة التصوير الايرانى هى البيئة التى كان يعيش فيها الفنانون ، والأساليب الفنية التى ورثوها عن أسلافهم من سكان الهضبة الايرانيـة وبلاد العراق والجزيرة والشرق الأدنى عامة ؛ فان هؤلاء لم يكن لديهم، من الحفلات والألعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والعناية بالتربية البدنية وتقوية الأجسام، مايمكن أن يدفعهم — كالاغريق مثلا — الى دراسـة الجسم الانسانى دراسـة متقنة، والعمل على تصويره أو صناعة

(١) ومن أقدم ما نعرفه فى هذا الصدد أن الأمير السامانى نصر بن أحمد (٣٠١ — ٣٣١ هـ أى ٩١٣ — ٩٤٢ م) أمر الشاعر رودكى بنظم كليلة ودمنـة ثم طلب الى فنانين صينيين أن يوضحوا الترجمة المنظومة بالصور . ولم يكن هذا أول العهد بتصوير مخطوطات هـذا الكتاب، فقد كتب ابن المقفع فى «باب عرض الكتاب» من الترجمة العربية التى قام بها : « وينبغى للناظر فى هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم الى أربعة أقسام وأغراض : أحدها ... ... والثانى إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ» كما كتب أيضا «وقد ينبغى للناظر فى كتابنا هـذا أن لا يجعل غايته التصفح لتزاويقه بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال ... » وفى هـذا دليلان على أن كتاب كليلة ودمنة كان يزين بالنقوش والتصاوير منـذ القرن الثانى بعد الهجرة (الثامن الميلادى) .

ولما أتم الفردوسى نظم الشاهنامه سنة ٤٠١ هـ (١٠١٠ م) أقبـل الفنانون على توضيحها بالصور إقبالهم على تزيين دواوين الشعر ، ولاسيما منظومات الشاعرين نظامى وسعدى .

التماثيل له بدقة يراعى فيها صدق تمثيل الطبيعة. وحسبنا أن نوازن بين تمثال اغريقى وتمثال قديم من إيران أو العراق لندرك الفرق بين المدرستين فى الفن: مدرسة الاغريق والفنون الغربية التى انحدرت منها ونسجت على منوالها، ومدرسة الشرق الأدنى والفنون الاسلامية، ولا سيما الايرانية، التى ورثتها واقتفت آثارها . والواقع أن الفن الايرانى من خير الأمثلة لتوضيح نظرية « تين » Taine فى تأثير البيئة على طبيعة الفنون[1] .

وهكذا نرى أن تحريم التصوير فى الاسلام لم يعطل ازدهار هذا الفن على يد الايرانيين وتلاميذهم من الهنود والترك ؛ بل إن الايرانيين لم يحجموا عن تصوير بعض الموضوعات الدينية ؛ ولا سيما فى سير الأنبياء، كصورة مولد النبى ، ومقابلته الراهب بحيرا فى الشام ، ورفعه الحجر الأسود ليضعه فى جدار الكعبة ، وشق صدره وهو يقيم فى البيداء عند مرضعته حليمة السعدية ، وجلوسه فى غار حراء يتلقى الوحى، وقصة المعراج ، واختفائه مع أبى بكر فى الغار يوم الهجرة، وموت أبى جهل فى غزوة بدر، وتحطيم النبى الأصنام فى البيت الحرام بعد فتح مكة، وحادث غدير خم الذى يقول الشيعة إن النبى عليه السلام أوصى فيه بأسرته بعد حجة الوداع وأعلن أن سيدنا عليا سيكون خليفة له ؛ وصور الإيرانيون غير هذا من الأحداث فى سيرة النبى عليه السلام، أو فى سيرة بعض الأنبياء الآخرين[2] .

ولكن علينا ألا ننسى أن المصورين الايرانيين لم يتخذوا التصوير وسيلة لشرع عقائد الدين الاسلامى، ولم يظنوا كالمصورين المسيحيين أنهم دعامة

(١) انظر مقالنا عن « تين وفلسفة الفن » فى العدد الأول من مجلة الثقافة (٣ يناير سنة ١٩٣٩) .

(٢) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ٩١ — ١٢٢

من دعائم الدين ، وأن آثارهم الفنية تشرح العقائد وتبعث فى قلوب المؤمنين روح التدين والتقوى والتضحية . ولا عجب فقد كان المصورون المسلمون منبوذين من رجال الدين ، بينما كانت الكنيسة المسيحية تظل الفنانين بحمايتها ورعايتها ، حتى غلب على لوحاتهم الفنية طابع دينى لم يستطيعوا التحرر منه الا منذ القرن الثامن عشر الميلادى .

على أننا لا نستطيع أن ننكر أن التصوير الإيرانى كان محدود المجال ، وأنه لم ينتشر انتشار التصوير فى المدارس الغربية ، ولم يكن للجمهور نصيب وافر فيه ؛ بل كان يقوم على أكتاف الملوك والأمراء .

وجدير بنا أن نشير الى مذهب "الايكونوكلاسم" أو كاسرى الصور (من اليونانية "eikôn" بمعنى صورة و "klaô" بمعنى يكسر) وهو مذهب أحدثه ليون الثالث امبراطور بيزنطة فى القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) وحرم فيه عبادة صور القديسين وتماثيلهم التى كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحيين ؛ ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة أمر بكسر التحف الفنية الدينية ؛ ثم جاء مجمع نيقية سنة ٧٨٧م . فقضى على مذهب كاسرى الصور فى الكنيسة المسيحية الشرقية . أما فى الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل فى القرن السادس عشر الميلادى ، ويرجح أن القائمين بحركة كاسرى الصور عند المسيحيين فى القرن الثامن الميلادى كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين فى هذا الصدد[1] .

وفضلا عن ذلك فاننا نلاحظ أن المسيحية كانت منذ البداية تفضل التصوير على النحت ؛ فكأنها كانت لا تثق كل الثقة بفن النحت ، الذى

(١) انظر ص ٣ و ٤ من المقدمة التاريخية التى كتبها الأستاذ فيت فى كتاب . E. Pauty ; Bois Sculptés d'Eglises Coptes .

خلدت آثاره آلهة العصور الوثنية فى تماثيل غاية فى الجمال والابداع ؛ واعتبرت الكنيسة التصوير فنا أكثر قدسية ، ففقد النحت قسطا كبيرا من جلال شأنه .

نشأة التصوير الاسلامى فى إيران

أما نشأة فن التصوير فى المخطوطات الايرانية فلسنا نستطيع أن نعرف صاحب الفضل فيها على وجه التحقيق . أجل ، إن الصور الحائطية كانت معروفة فى إيران منذ الأزمنة القديمة ، ولا سيما فى العصر الساسانى ، وكانت تزين بهـا جدران القصور على النحو المعروف فى الهنـد . وقد عثر الأستاذ هرتزفلد Herzfeld على نماذج منها باقليم سجستان فى شرقى الهضبة الايرانية ؛ ولكننا لا نعرف تماما هل كان هذا التصوير الحائطى ، والتصوير عند أتباع المذهب المـانوى الأساس الذى قام عليـه التصوير فى إيران ، أو أن علينا ألا ننسى أساليب التصوير عند أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية فى العراق والجـزيرة[1] ، وأن ننسب إليها قسطا وافرا من الأساليب الفنية التى اتخذها الايرانيون فى فن التصوير .

ولعل الأفضل أن ننسب قيام فن التصوير فى المخطوطات عند الايرانيين الى تلك المصادر مجتمعة ، مضافا اليهـا بعض الأساليب التى نقلتها إيران عن الصين والهند . أما الصور الحائطية فقد أصبح استعمالها فى العصر الاسلامى يكاد يكون مقصورا على جدران الحمامات والقاعات الخاصة .

ومهما يكن من الأمر فقد ازدهرت صناعة التصوير فى إيران ؛ وكان ميدانها فى البـداية توضيح كتب التاريخ ودواوين الشعر والقصص بالصور

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٢٠ — ١٨٢٨

الصغيرة ذات الألوان الزاهية الجميلة . وعلى الرغم من أن هذه الصور لا تختلف الواحـدة منها عن الأخرى اختلافا ملحوظا ، فان الاخصائيـين فى الفنون الاسلامية وذوى الثقافة الفنية يستطيعون تميز بعضها من بعض ، و يقسمونها الى طرز أو مدارس ، لكل منها مميزاتها . وقد امتازت العصور الثلاثة الكبرى فى تاريخ إيران بثلاث مدارس كبرى فى التصو ير ؛ فقامت المدرسة المغولية أو التترية فى القرنين السابع والثامن بعـد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، وقامت المدارس التيمورية ولا سيما مدرسة هراة فى القرنين الثامن والتـاسع (الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد) ، وقامت المدرسـة الصفو ية فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وأما بعد ذلك فقد كان الفنانون يقلدون الصور القديمة تقليدا يتم فى معظم الأحيان عن بعض العجز والتأخر . كما تأثر كثيرون منهم ببعض الأساليب الفنية الغربية فى التصو ير ، ولا سيما بعد أن أرسـل الشاه عباس الثانى ١٠٥٢ — ١٠٧٧ هـ (١٦٤٢ — ١٦٦٧م) بعض البعثات العلمية لتلقى الفن فى ايطاليا و بعض البلدان الأو ربية الأخرى .

مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية

وقد عرفنـا فى التصو ير الاسلامى مدرسـة أخرى تنسب الى العراق أو بغـداد فى القـرن السابع الهجرى (الثـالث عشر الميلادى) ؛ ولكنها كانت عربية أكثر منها إيرانية ؛ فالأشخاص فيها عليهم مسحة سامية ظاهرة والأسلوب الفنى مأخوذ — الى حد كبير — عن الصور فى مخطوطات المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

ولا شك فى أن إيران كانت فيها مدرسة فنية معاصرة لمدرسة بغداد وتشبهها أيضا فى رسم الأشخاص بالألوان الزاهية والملابس المزركشة والسحنة الهادئة رسما تبدو فيه البساطة مع قوة التعبير . وكانت الصور فى هذا العصر ترسم على الصفحة نفسها فى معظم الأحيان ، بينما أصبح الشائع فى العصور التالية أن ترسم الصورة على حدة ثم تلصق فى الفراغ المعدّ لها بين صفحات الكتاب .

وربما كان الأفضل أن نطلق اسم « المدرسة السلجوقية » على هذه الصور التى ننسبها الى العراق أو بغداد ؛ فالواقع أن مركز إنتاجها لم يكن فى بغداد أو فى العراق فحسب ؛ ولكنه كان — على كل حال — فى أملاك السلاجقة المترامية الأطراف . وكان المصورون — سواء أكانوا عربا أم إيرانيين — يشتغلون للطبقة الحاكمة والأمراء السلاجقة .

ولعل أكبر دليل على العلاقة الوثيقة بين هذه الصور السلجوقية و إيران أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة على الخزف الايرانى المعروف باسم « مينائى » والذى كانت مدينة الرى أعظم مراكز صناعته .

وفضلا عن ذلك فان ثمة بعض مخطوطات من هذه المدرسة السلجوقية لا يمكن التردّد فى نسبتها الى إيران ؛ فان لغتها إيرانية ، ورسومها تمتاز عن سائر الصور السلجوقية ، ولاسيما أن الصور فى هذه المخطوطات الايرانية ليست مرسومة على الصفحات و بدون أى « أرضية » ؛ وانما تفصلها عن المتن أرضية ذات لون واحد ، يغلب أن يكون الأحمر[1] . ومعظم هذه

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٣٠ — ١٨٣٢

المخطوطات ترجع الى النصف الأول من القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

وطبيعى أن نجد مخطوطات إيرانية من نهـاية القرن السابع الهجرى ، يمكن اعتبارها حلقـة الاتصال بين الأساليب الفنية فى المدرسة السلجوقية وفى المدرسة الإيرانية المغولية التى خلفتها ؛ ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا كتاب منافع الحيوان لابن بختيشـوع فى مكتبة بيربنت مورجان Pierpont Morgan وقد كتب فى مراغة للسلطان غازان خان سنة ٦٩٩ هـ (١٢٩٩م).

المدرسة الايرانية المغولية

أما أولى مدارس التصـوير الايرانية الحقـة فهى المدرسة الايرانيـة المغولية . وقد كانت أعظم المراكز الفنية التى ازدهرت فيها هذه المدرسة تبريز وسلطانية وبغداد ؛ فتبريز — فى إقليم آذربيجان جنوب غربى بحر قزوين — كانت مقر الأمراء المغول فى الصيف ، بينما كانت بغداد مقرهم فى الشتاء بعد أن آستولوا عليها سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) ؛ أما سلطانية فمدينة فى العراق العجمى ، سكنها كثيرون من أمراء المغول . وكانت هناك مراكز فنية أخرى كبخارى وسمرقند ؛ ولكن مجـد هاتين المدينتين فى التصوير انمـا يرجع الى عصر تيمور وخلفائه .

وطبيعى أن نذكر حين ندرس أية ظاهرة من الظواهر الفنية فى عصر المغول أن العلاقة كانت وثيقة فى عصرهم بين إيران والشرق الأقصى ؛ فان الأسرتين اللتين كانتا تحكمان فى الصين وفى إيران طوال القرنين السابع والثامن بعـد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) همـا أسرتان مغوليتان

تجمعهما روابط الجنس والقرابة . وفضـلا عن ذلك ، فان المغول عنـد ما استوطنوا إيران استصحبوا معهـم فنانين وصناعا وتراجمـة من الصينيين . ولذا فاننا نشاهد أن أساليب الشرق الأقصى واضحة فى الفنون الايرانية منذ عصر المغول ؛ ونرى على الخصـوص أن الايرانيين ، حين عرفوا منتجات الصين فى الرسم والتصوير، استحسنوا الانصراف عن أساليب المدرسـة السلجوقية؛ وساروا فى طريق خاص، تطوّر تطوّرا طبيعيا حتى وصـل الى شـكله النهائى فى القرن التاسع الهجـرى (الخامس عشر الميـلادى) وبلغ أوج عظمته على يد الأسرة الصـفوية فى القرن العاشر (السادس عشر الميلادى) .

امتازت المدرسة المغولية إذن بظهور الأساليب الفنية الصينية التى تتجلى فى سحنة الأشخاص، وفى صدق تمثيل الطبيعة، ورسم النبات بدقة تبعد عن الاصطلاحات التى عرفناها فى المدرسة العراقية السلجوقية، وفى مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء فى صور الحيوان . وفضلا عن ذلك فقد استعار الفنانون الايرانيـون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفيـة ولا سيما رسوم السحب (تشى) ورسوم بعض الحيوانات الخرافيـة التى امتـاز الفن الصينى بها .

وكان عصر المغول قصيرا ومملوءا بالحروب ؛ فلم تكن صوره كثيرة أو لم يصل الينا منها إلا شىء يسير ؛ ولم تكن من صفاتها الرقة أو الأناقة التى نراها فى صور العصر التيمورى أو العصر الصفوى ؛ وانمـا كان أكثرها مناظر قتال تناسب الفاتحين وتوضح كتب التاريخ والقصص الحربى، أو مناظر تمثـل أمراء المغول بين أفراد أسراتهم وحاشيتهم .

ومما يلفت النظر فى صور المدرسة المغولية تنوع غطاء الرأس؛ فللمحاربين أكثر من نوع واحد من الخوذات، وللسيدات قلنسوات مختلفة بعضها يزينه ريش طويل، وللرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمائم.

وأكثر صور هذه المدرسة موجود فى مخطوطات «الشاهنامه» وكتاب «جامع التـواريخ» للوزير رشـيد الدين (Δ ٧١٨ هـ — ١٣١٨ م)، الذى تروى المصادر التاريخيـة أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز، سماها باسمه واستخدم فيها خطاطين وفنانين لنسخ مؤلفاته وتوضيحها بالصور.

* * *

ومن أشهر المخطوطات التى تنسب الى هذه المدرسة نسخة من «جامع التواريخ» للوزير رشيد الدين، مؤرخة بين عامى ٧٠٧ و ٧١٤ بعـد الهجرة (١٣٠٧ — ١٣١٤ م)، ولكنها مفرقة الآن، فجزء منها محفوظ فى مكتبة جامعة ادنبره والآخر فى الجمعيـة الأسيوية الملكية بلندن. وفى صـورها موضوعات كثيرة من السيرة النبوية والتاريخ الاسلامى والانجيل وتاريخ الهند والديانة البوذية؛ ويمكننا أن نرى فى بعضها بقـاء الأساليب الفنية الموروثة من المدرسة السلجوقية، ولا سيما فى سحن الأشخاص ورسم الخيول، كما نرى فى صور أخرى بدء تأثير الشرق الأقصى فى رسم الزهور والأشجار.

ومن المخطوطات التى يظهر فى صورها تحول هـذه المدرسة تحولا تاما الى الأساليب الايرانيـة نسخة كبيرة من الشاهنامه؛ كان منها نحـو ثلاثين صفحة فى مجموعة ديموت Demotte وتفرقت اليـوم بين اللوفر والمجموعات الأثرية فى أوربا وأمريكا[1]. وأكبر الظن أن عددا من الفنانين اشترك فى توضيح

(١) انظر كتابنا «التصوير فى الاسلام» ص ٣٥ و ٣٦، واللوحتين رقم ٦ و ٧

هذا المخطوط بما فيه من صور كبيرة الحجم ؛ ومع ذلك فان الذى نعرفه منها يمكن نسبته الى مصور واحد . ويظهر فى تلك الصـور التأثر بالأساليب الصينية فى رسم الجبال والأشجار ؛ كما أن الفنان وفق فى رسم الأشخاص الى شىء من قوة التعبير والى تمييز السحن بعضهـا عن بعض . ومن مميزات الصور فى هـذا المخطوط الأرضية الذهبية التى يندر وجودها فى الصور الايرانية القديمة . وأكبر الظن أنه كتب ورقمت صوره فى تبريز حوالى سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٥ م)[١] .

وثمة مخطوط آخر من الشاهنامه محفوظ الآن فى متحف طوبقابو سراى باستانبول ومؤرخ من سنة ٧٣١ هـ (١٣٣١ م) ؛ ولكن صوره وسط بين الصور السلجوقية وصـور مخطوطى الشاهنامه وجامع التواريخ اللذين تحدثنا عنهما فى السطور السابقة ؛ فهى تمتاز بالعودة الى اتخاذ الأرضية الحمراء ، وبأن رسوم الأشخاص فيها تغلب عليها مسحة من البساطة والسذاجة . أما التأثير المغولى فظاهر فى زخارف الملابس وفى رسم المناظر الجبلية والزهور[٢] .

ومن أبدع الصور التى تنسب الى المدرسة الايرانية المغولية فى منتصف القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) مجموعة صنعت لنسخة من كتاب كليلة ودمنة ثم جمعت فى مرقعة (البوم) للشاه طهماسب ؛ وكانت محفوظة فى مكتبة يلديز ؛ ولكنها الآن فى مكتبة الجامعة باستانبول . وقد كان الأستاذ ساكسيان أول من كشف هـذه الصور وكتب عنها ؛ فذهب الى أنها من صناعة مدرسة فنية ازدهرت فى خراسان فى النصف الثانى من القرن السادس

(١) انظر اللوحات من رقم ٢٠ الى ٢٩ فى Schulz : Die persisch-islamische Miniaturmalerei .

(٢) انظـر اللوحات من رقم ٢٥ الى ٢٧ فى Binyon, Wilkinson & Gray. Persian Miniature Painting .

الهجرى[1] (النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى)، وتأثرت بالأساليب الفنية الصينية، قبـل أن يقبض المغـول على زمام الحكم فى إيران . ولكن نظرية ساكسيان لم تلق أذنا صاغية، فاعترض عليهـا سائر مورخى الفنـون الاسلامية ، لأن الدقة فى رسم الأشخاص فى تلك الصـور لا يمكن وجودها فى القرن السادس الهجرى مع ما نعرفه فى الصـور المصنوعة فى القرن السابع من بساطة ومسحة أولية ؛ فضلا عن أننا نشاهد فى الصور التى نحن بصددها الآن أن الفنان قد هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية فى رسم المناظر الطبيعية وأنه قـد أصاب حظا كبيرا من التوفيق فى ملاحظـة الطبيعة وفى إكـساب صوره شيئا من الحركة، وفى إتقان الرسوم الآدمية والحيوانية إتقانا لم يوفق اليه الفنانون الذين كانوا يعملون فى تبريز ؛ مما يحملنا على أن ننسبه الى هراة، التى ازدهرت فى منتصف القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر) وكانت عاصمة لأسرة الكرت ، وهى — كما نعرف — أسرة ترجع نسبها الى الغور بين الذين كانوا يحكمون أفغانستان والهنـد بين عامى ٥٤٣ و ٦١٢ هـ (١١٤٨ — ١٢١٥ م)، مما يفسر بعض ما نجده من روح هندية فى تلك الصور .

ولمـا سقطت الأسرة الايلخانية سـنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م) ، استولى بنو جلائر على جزء كبير من أملاكها ولا سيما العراق وغربى إيران ؛ فقامت فى عاصمتهم ، بغداد ، حركة فنية مباركة ولم تلبث أن امتدت الى تبريز حين خضعت لهم منذ سـنة ٧٦٠ هـ (١٣٥٩ م) . وكان السلطان غياث الدين

(١) راجـع Sakisian : La Miniature Persane ص ٤ وما بعدها ؛ وانظر كتابنا «التصوير فى الاسلام» ص ٢٩ واللوحة رقم ٩

أحمـد بهادر الجلائرى (٧٨٤ — ٨١٣ هـ أى ١٣٨٢ — ١٤١٠ م) من أكبر هواة المخطوطات الثمينة ، فشمل برعايته فنون الكتاب .

وفى المكتبة الأهليـة بباريس نسخة إيرانية من كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى ، كتبت لمكتبة هـذا السلطان سـنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م) بخط « نستعليق » ، الذى ظهر فى مدينـة تبريز قبـل تاريخ هذا المخطوط بوقت قصير؛ فلعل هذه النسخة من «عجائب المخلوقات» قد صنعت فى تلك المدينة .

كما يمكننا أن ننسب الى تبريز أيضا مخطوط شهير من «جامع التواريخ» لرشيدالدين، محفوظ الآن فى المكتبة الأهلية بباريس؛ ولعله يرجع الى نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى)[1] . ونرى فى صور هذا المخطوط بعض المميزات الفنية التى تزداد ظهورا فى القرن التالى؛ ولا سيما تزيين الأرضية بشجيرات مزهرة وتجميل الملابس برسوم مذهبة .

وصفوة القول أن المدرسـة التى أزدهرت فى العراق وغربى إيران على يد بنى جلائر هى حلقة الاتصال بين المدرسة الايرانية المغولية والمدارس التيمورية .

ومن أبدع الآثار الفنية التى خلفتها المدرسة الجلائرية فى بغداد مخطوط جميل من قصائد خواجو كرمانى فى شرح غرام الأمير الايرانى همای بهمايون ابنة عاهل الصين . وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطانى وقد كتبه الخطاط المشهور مير على التبريزى فى بغداد سنة ٧٩٩ هـ (١٣٩٦ م) ؛ وعلى إحدى صوره اسم المصور « جنيد نقاش » السلطانى ، نسبه الى السلطان أحمـد الجلائرى ، الذى اشتغل هـذا الفنان فى بلاطه . وتبدو فى هـذا المخطوط

(١) انظر Blochet : Musulman Painting من اللوحة ٥٩ الى ٦٥ .

كل الظواهر الفنية التى امتازت بها المدرسة التيمورية فى التصوير ؛ فرسوم الأشجار والزهور غاية فى الإبداع ، وصور الأشخاص روعى فيها جمـال النسبة والارتباط بالوسط الذى تقوم فيه[1] ؛ فكانت الخطوة الأولى للصور التى رسمت بعد ذلك فى شيراز وغلبت عليها الرسـوم الطبيعية الخالية من الصور الآدمية والحيوانيـــة .

وفى مكتبة طوب قابو سراى باسـتانبول مخطوط من الشاهنامه كتب فى شـيراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ م) ، حين عاش فى هـذه المدينة الشاعر الكبير حافظ الشـيرازى (٧٩١ هـ أى ١٣٩٨ م .) ؛ على أن الأشخاص فى صور هذا المخطوط لهم وجوه بيضاوية ، ولا تزال الصور محتفظة بقسط وافر من المسـحة الاصطلاحية الأولية التى عرفناها فى القرن السابع و بداية القرن الثامن بعد الهجرة[2] .

مدارس العصر التيمورى

أما المدارس التيمورية ومدرسة هراة فقد ازدهرت فى القرنين الثامن والتاسع بعـد الهجرة (نهاية القرن الرابع عشر وفى القرن الخامس عشر بعـد الميـلاد) . وكان من أعظم مراكز التصـوير شأنا فى عصر تيمور مدينـة سمرقند ، التى اتخذها هذا العاهل مقرا لحكمه منذ سـنة ٧٧١ هـ (١٣٧٠ م)

---

(١) أنظر كتابنا «التصوير فى الاسلام» ص ٣٩ واللوحات رقم ١٠ و ٢١ و ١٢ ؛ وراجع Martin : Miniature Painting ، اللوحـــة ٤٥ — ٥٠ ؛ و Sakisian : La Miniature Persane ص ٣٢ وشكل ٣٧ و ٣٨ .

(٢) راجـع Aga-Oglu : Preliminary Notes on Some Persian Manuscripts فى مجلة Ars Islamica ج ١ (سنة ١٩٣٤) ص ١٩٧

وجمع فيها أشهر الفنانين وأرباب الصناعات الدقيقة ؛ ولكن تبريز وبغداد وشيراز ظلت أيضا من مراكز هذا الفن وازدهرت فيها مدارس فنية عظيمة .

على أن الصور التى تنسب الى مدينة سمرقند ، على وجه التحقيق ، نادرة جدًا . ولعلنا لا نستطيع أن ننسب اليهـا شيئا كثيرا ، عدا الرسوم المستقلة المنقولة عن نماذج صينية والمرسومة فى معظم الأحيان بالحبر الصينى[1] ، ثم بعض رسـوم متأثرة الى حدّ كبير بالأساليب الفنيـة الصينية وتشتمل على رسـوم حيوانات وطيور حقيقية وخرافية ، وأخيرا بعض مخطوطات فى موضوعات فلكية[2] .

أما مدينة تبريز فربما لا نستطيع أن نعتبرها تماما مركزا فنيا تيموريا ؛ لأنها خضعت لقبـائل التركمان بين عامى ٨٠٩ و ٨٧٢ بعـد الهجرة (١٤٠٦ و ١٤٦٧م) ؛ وتأثرت بمدرسة بنى جلائر ؛ ولم تلحق بشيراز وهراة فى الأساليب الفنية الجـديدة التى وفقتا اليهـا فى عصر تيمور وخلفائه . ومن الآثار الفنية التى يمكن نسبتها الى تبريز فى هذا العصر صورة فى صفحتين محفوظة فى مجموعة كيفوركيان بنيويورك . ولعلهـا كانت فى صـدر مخطوط من شاهنامه . وهى تمثـل وليمة فى حديقـة ، اجتمع فيهـا تيمـور وبعض رجال بلاطه وخدمه[3] .

وفى عهـد شاه رخ أصبحت هراة محط رجال الفنـانين وميدان نشاطهم . وقد كان تيمور محبا للفن والأدب على الرغم من شذوذه وفظاظته ،

(١) أنظر كتابنا « التصوير فى الاسلام » ، اللوحة رقم ١٧

(٢) انظر A Survey of PersianArt ج ٣ ص ١٨٤٢

(٣) المصدر السابق ص ١٨٤٣ و ١٨٤٤

بينما كان ابنـه شاه رخ من أشد ملوك الفرس عطفا على الفن ورجاله ، ولذا اجتاز الفن فى عصره مراحل الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثر بها ، ووصل الى عنفوان شبابه وأصبح ما نقـله عن غيره من الفنون جزءا لا يتجزأ منه .

والصور التى رسمت فى نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) تحمل أهم الزخارف والأساليب الفنية التى صارت فى القرن التالى من أخص مميزات التصوير الايرانى فى مدرسـة هراة . وأهم هـذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع ، ثم الألوان الساطعة التى لايكسر من حدتهـا أى تدرج ، والمناظر الطبيعية ذات الجبال والتـلال المرسومة على شـكل الاسفنج ؛ وفضـلا عن ذلك فقـد استطاع الفنانون الوصول الى إيجـاد نسب معقولة بين الأشخاص فى الصورة وما يحيط بهـم من عمائر ومنـاظر .

وجدير بنا أن نشير هنا الى أن الفرق بين منتجات المدرستين التيموريتين الرئيسيتين ، مدرسة هراة ومدرسة شيراز ، لا يزال غير واضح ؛ ولكننا نستطيع أن نقول ، على وجه عام ، إن مدرسة شيراز أكثر اتصالا بالعصر السابق من مدرسة هراة ، وإن التطور فى هذه المدسة الأخيرة أعظم وأبين .

ومن أشهر المخطوطات التى تنسب الى مدرسة شيراز شاهنامه فى استانبول مؤرخة من سـنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ م) ؛ وأخرى فى دار الكتب المصرية ، كتبت سـنة ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م) ؛ ونرى فى صور هـذين المخطوطين بعض التنويع فى رسم المنـاظر الطبيعية ؛ ولكن الألوان فاتحـة وبرّاقة وغير منسجمة .

ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا مجموعة من الشعر محفوظة فى متحف الفن التركى والاسلامى باستانبول ومؤرخه سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٨)[١] وفيها اثنتا عشرة صورة تمثل مناظر طبيعية، من أشجار وزهور وأنهار وتلال وطيور، بدون أى رسم آدمى ؛ مما دعا الى القول بأن هذا الفنان انما صور المثل العليا فى نظرية الخليقة عند المزدكية، وانه ربما كان من أتباع هذا المذهب . ولسنا فى حاجة الى القول بأن رسم مثل هذه المناظر الطبيعية لا يتعارض مع الاسلام فى شىء .

وفى مجموعة جلبنكيان مخطوط من مجموعة شعرية كتبت سنة ٨١٣ هـ (١٨١٠ م) لاسكندر سلطان حاكم شيراز وابن شاه رخ[٢] . ويمتاز هذا المخطوط بأن فيه، عدا المتن، حاشية ذات أركان زخرفية جميلة . أما كاتبه فهو محمود مرتضى الحسينى الذى كتب مخطوطا آخر من مجموعة شعرية، محفوظا الآن فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين، ومؤرخا من سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م)[٣] ؛ وقد صنع لمكتبة الامير بايسنقر . ويمتاز بحرص المصور على رسم أقل عدد ممكن من الأشخاص فى صوره، و بالألوان الهادئة الخفيفة، والأساليب الاصطلاحية فى رسم التلال .

---

(١) انظر Sakisian : La Miniature Persane ص ٣٢ ؛ ومقال الأستاذ Aga-Oglu فى مجلة Ars Islamica، ص ٧٧ — ٩٨ من السنة الثالثة (١٩٣٦) .

(٢) انظر المصدر السابق، لساكسيان ؛ شكل ٤٤ — ٤٧

(٣) راجع E. Kühnel : Die Baysonghur - Handschrift der Islamischen Kunstabteilung فى العدد ٥٢ (سنة ١٩٣١) من الكتاب السنوى للمجموعات الفنية البروسية Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen ص ١٣٢ — ١٥٢

ولكن الحق أن التمييز بين المدارس المختلفة فى العصر التيمورى أمر عسير بسبب تنقل الفنانين بين المراكز الفنية المختلفة ، ولأننا لا نعرف المركز الذى ينسب اليه عدد كاف من المخطوطات ، ليمكننا بالموازنة والقياس أن نحـدد المميزات الفنية لكل مدرسة .

ومهـما يكن من الأمر فان العصر الذهبي للتصوير الايرانى انمـا يبدأ فى عهد خلفاء تيمور : ابنه شـاه رخ وحفدته بايسنقر وابراهيم سلطان واسكندر بن عمر شيخ ، اذ أصبحت للصور الايرانية فى عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الايرانى ، بعد أن هضم كل ما استعاره من أساليب الفنون فى الشرق الأقصى .

ومما ساعد على كثرة الانتاج و إتقان الصور فى عصر خلفاء تيمور أن إيران كانت مقسمة الى مقاطعات مختلفة ، يحكمها أمراء لهم نصيب وافر من الاستقلال ولهم حاشية و بلاط ، كما للعاهل الأكبر الذى كان يشرف على إدارة الامبراطورية كلها ، ولذا فقـد نشأت مراكز فنيـة عديدة كانت تتنافس فى سبيل النهضة بالفنون ولا سيما التصوير .

وقد أسس شاه رخ فى مدينة هراة مكتبة ومجمعا لفنون الكتاب . ثم جاء ابنه بايسنقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجمعا للفنون ، استقدم اليه أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين ، فانتقلت صناعتا التصوير والتذهيب من تبريز وسمرقند وشيراز الى هراة .

أما العلاقات بين إيران والشرق الأقصى فى عصر تيمور وخلفائه فانهـا لم تضعف ، لأن سقوط أسرة المغول فى إيران سـنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م) . تبعه سـقوط أسرة يوان المغـولية فى الصين وقيـام أسرة منج التى حكمت

من ســنة ٧٧٠ هـ (١٣٦٨ م) الى ســنة ١٠٥٤ هـ (١٦٤٤ م)، فكان طبيعيا أن ينشأ الود المتبادل بين الأسرتين الجديدتين بعد نجاحهما فى تقويض نفوذ المغــول . وتبودلت البعثات بين الصين و إيران فى عصر شــاه رخ و بايسنقر . وأكبر الظن أن هذه البعثات كانت تعــود من الصــين بكثير من المنتجات الفنيــة ، كما كانت تحمــل اليها بدائع التحف المصنوعة فى إيران . والواقع أن الآثار الفنية من مدرســة هراة تشهد بتأثير الفنون الصينية ، ولا سيما فى جلود الكتب التى كانت الحيوانات الخرافيــة الصينية من أهم عناصر الزخرفة فيها .

وعلى كل حال فان أكثر الصــور الايرانيــة فى القرن التــاسع الهجرى (الخامس عشر) تنسب الى مدينة هراة، التى كانت أهم ميدان لفن التصوير فى ذلك العصر .

وتمتاز مدرسة هراة بطموح الفنانين فيها الى التطوّر والتجديد، و بظهور بعض المصوّرين من ذوى الذاتية الفنية والعبقرية الخاصة، و بالميل الى دقة تصوير التفاصيل فى الرسم ، و بغنى الألوان وانسجامها واتزانها وكثرة استعمال اللون الذهبي، و بتغطية الأرضية بالحشائش والزهور والشجيرات .

ومن أقدم المخطوطات التى تنسب الى هذه المدرسة مخطوط من كليلة ودمنة محفوظ الآن فى مكتبة قصر جلستان بطهران[1] . ويمتاز باتقان تصوير الطبيعة، وهضم العناصر الصينية التى اقتبسها الفن الايرانى فى هذا السبيل . ولا شك فى أن هذا المخطوط يشبه الى حد كبير مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ

(١) أنظر Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting اللوحات ٢٨ و ٣٤ و ٣٦

فى مكتبة الجامعة باستانبول والذى تحدثنا عنه فى الصفحات السابقة ؛ ولكنهما يختلفان فى الصور الآدمية، فهى فى المخطوط الأخير أكثر نضارة وأقرب الى الطبيعة منها فى مخطوط طهران .

وفى مجموعة المستر شستر بيتى Chester Beatty مخطوط من «جلستان» سعدى ، كتب سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) للأمير بايسنقر ، بيد الخطاط جعفر البايسنقرى الذى استقدمه الأمير من تبريز ليعمل فى مجمع فنون الكتاب بمدينة هراة[١] . وفيه ثمان صور بديعة يبدو فيها الاتقان والمميزات الفنية التى نعرفها فى مدرسة هراة .

وقد كتب هذا الخطاط نسخة من الشاهنامه سنة ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) تمتلكها الآن الحكومة الامبراطورية الايرانية ؛ وتكاد تكون أبدع ما نعرفه من مخطوطات الشاهنامه المصورة ؛ وذلك لاتقان صورها ، وإبداع زخارفها ، والمهارة فى تصوير الحوادث تصويرا تظهر فيه الحياة والحركة ، والتماسك ووحدة التأليف ، وللتنويع الذى يبعد الملل الذى تسببه المناظر المكررة فى مخطوطات مدرسة تبريز ومدرسة شيراز ، ولمراعاة الدقة فى رسم الخيل ، والشجيرات والزهور والطيور وزخارف الملابس ، فضلا عن العناية التامة برسم التفاصيل وبعض أنواع التحف كالسجاجيد والأوانى وما الى ذلك[٢] .

ومن أبدع الصور التى تنسب الى مدرسة هراة صورة مستقلة ومحفوظة الآن فى متحف الفنون الزخرفية بباريس ؛ وهى تمثل لقاء همای وهمايون

(١) أنظر اللوحة ٤٢ ب من المصدر السابق .

(٢) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٥١ — ١٨٥٢

فى حدائق القصر الملكى بمدينـة بكين (أنظر شـكل ٤٤) . ويتجلى فيها حب الطبيعة ، و إبداع تصويرها مع التوفيق فى التعبير عن أرستقراطية الأشخاص المرسومين ، فضلا عن أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحرا عجيبا .

وثمـة عدد من الصـور المستقلة المنقوشة على الحرير ، على النحو المتبع فى الشرق الأقصى . ويمكن نسبتها الى مدرسـة هراة فى النصف الأول من القرن التاسـع الهجرى (الخـامس عشر الميلادى) . وتمتـاز بوضوح التأثير الصينى فيها ، حتى يظن أنها من رسم المصـور غياث الدين الذى سافر بين عامى ٨٢٣ و ٨٢٧ هـ (١٤٢٠ و ١٤٢٤ م) مع بعثـة أرسلها شاه رخ الى الصين[(١)] . و إحدى هذه الصور محفوظة فى متحف الفنون الجميلة بمدينـة بوستن Boston وتمثـل حبيبين جالسين على سجادة نفيسة وتظلهما شجرة مزهرة . والثانية فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك وفيها أشخاص بجوار شجيرات مزهرة[(٢)] . أما الثالثة ففى مجموعة الكونتس دى بهاج Comtesse de Bélnague وتمثل لقـاء همای وهمايون وقد أصاب فيها الفنان توفيقا عظيما فى الجمع بين الأساليب الفنية الصينية والإيرانية[(٣)] .

وقد بدأت مدرسة هراة منذ منتصف القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى فى أن تتميز عن سـائر المدارس التيمورية وتفقد صلتها بها ؛

---

(١) أنظر A. U. Pope; A XV^th century Persian painting on silk فى مجلة Apollo ، السـنة العشرين (١٩٣٤) ص ٢٧٦ — ٢٠٧ ؛ وكتابنا « التصـوير فى الاسلام » ص ٤٣

(٢) أنظر مقال الأستاذ ديماند Dimand فى Bulletin of the Metropolitan Museum ، السنة ٢٨ (١٩٣٣) ص ٢١٣

(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، اللوحة ٨٧٨

فأصبحت لها ذاتية قوية فى تأليف الصـور ورسمها وتلوينها . وطبيعى أن بعض الفنانين لم يسـتطع أن ينفصل تماما عن التقاليد الفنية الموروثة ؛ بينما سار آخرون فى ميدان التطور شوطا بعيدا .

ومن المخطوطات التى تتجلى فيها المميزات الفنية التى عرفناها فى مدرسة هراة شاهنامه فى الجمعية الأسيوية الملكية بلنـدن كتبت للأمير محمد جوكى ابن شاه رخ . وقد توفى هذا الأمير سنة ٨٤٨ هـ (١٤٤٥)؛ فأكبر الظن أن المخطوط يرجع الى ما قبل وفاته ببضع سنوات[١] .

وفى المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من ديوان السلطان حسين ميرزا مؤرخ من سـنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . ويدل ما فى صـوره من المناظر الطبيعية، ورسوم العمائر، والسحنات المغولية ، وانسـجام الألوان على سمو الأساليب الفنية التى وفق اليها الفنانون من مدرسة هراة .

وفى المتحف المترو بوليتان بمدينة نيويورك مخطوط من كتاب «هفت بيكر» للشاعر نظامى يحتوى على صـورة بديعة جدا تمثل بهرام جور يثبت لحبيبته فروسيته ومهارته فى الرماية[٢] — وذلك بأن يلصق بسهم واحد حافر حمار الوحش بأذنه — وتمتاز هذه الصورة بحسن توزيع الأشخاص بين الصخور والتلال؛ وعليها اسم المصور العظيم بهزاد ؛ ولكنها نسـبة لا نظن أنها صحيحة ؛ لأن الصـورة ، على الرغم من إتقانها ، لا يتجلى فيها ما نعرفه عن أسلوب بهزاد ، مما سـيأتى شرحه فى الصفحات التاليـة . والواقع أننا نعرف أسمـاء بعض

(١) انظر المصدر السابق ، لوحة رقم ٨٧٥ و ٨٧٦

(٢) أنظر العدد الأول من مجلة « الثقافة » ، فى ٣ يناير سنة ١٩٣٩ ، ص ٢٤ واللوحة الفنية التى تواجهها .

المصورين فى مدرسـة هراة ؛ ولكنا لا نسـتطيع أن ننسب الى أحدهم أى صـورة فى مخطوط معين . ولعـل أعظم هؤلاء المصـورين هو روح الله ميرك نقاش الذى يقال إنه كان أسـتاذا لبهزاد ، والذى تنسب اليه صورتان فى مخطوط من المنظومات الخمسة للشـاعر نظامى مؤرخ من سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م)[١] .

وصفوة القول أن التصوير الايرانى فى عصر تيمور وخلفائه خطا الخطوة الأخيرة فى سبيل الكمال الذى بلغـه على يد بهزاد وتلاميـذه الذين حملوا لواء هذا الفن فى صـدر الدولة الصفوية . وذلك على الرغم من أن العاهلية التيمورية دب فيها الانحلال بعد وفاة شاه رخ وبدء النزاع بين خلفائه ، حتى اسـتولت قبائل التركمان على غربى إيران ، وقامت دولة الاوزبك فى بلاد ما وراء النهر ، بل استطاعت أن تقضى على نفوذ خلفاء تيمور فى شرقى إيران ؛ ولكن هراة ظلت عاصمـة التيموريين الذين تقلص نفوذهم ، بغـير أن يؤثر ذلك فى ازدهار صناعة التصوير ؛ فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقرا بين عامى ٨٧٣ و ٩١١ بعد الهجرة (١٤٦٨ — ١٥٠٦ م) من العصور الذهبية لتلك المدينة فى الأدب والفن ، فعمت شهرة بلاطه أنحاء القارة الأسيوية ، واتصـل به كثير من الشـعراء والأدباء والموسيقيون ؛ وكان هو ووزيره مير على شير من أكبر رعاة التصوير فى التاريخ الايرانى ، حتى ظهر فى خدمتهم بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة فى التصوير الاسلامى .

---

(١) أنظـــر Martin - Arnold : The Nizami MS. illuminated by Bihzad, Mirak & Qasim Ali ; و Sakisian : La Miniature Persane ص ٧٤ — ٧٥

بهـــزاد

ولد بهزاد فى مدينة هراة سـنة ٨٥٤ هـ (١٤٥٠ م) . وذاع صيته فيها ونعم برعاية السلطان حسين بيقرا ووزيره مير على شير . وظل يعمل فى هراة حتى سقطت فى يد الشاه اسماعيل الصفوى سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) فانتقل معـه الى تبريز حيث زاد نجمـه تألقا ، ونال من الشرف والفخار فى خدمة الشاه اسماعيل ثم ابنه طهماسب ما لم ينله مصور آخر فى التاريخ الاسلامى .

وقد حفظ لنا أحد المؤرخين الايرانيين نص البراءة التى تسـلمها بهزاد حين عينه الشـاه اسماعيل سـنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديرا لمكتبته الملكية ومجمع فنون الكتاب ، فجعله رئيسا لكافة أمناء المكتبة ومن فيها من خطاطين ومصورين ومذهبين وغيرهم (١) .

وذاع صيت بهزاد فى إيران وفى غيرها من البلاد التى كانت لها بالايرانيين صلات فنية . وفاق فى الشهرة من سبقه من المصورين ومن عاصره أو خلفه منهم ؛ فأثنى عليه المؤرخون الثناء الجم ، وقرنوه بمانى الذى يضرب به المثـل عنـد الايرانيين فى إتقان التصوير ؛ وقالوا إن مهارته محت ذكرى سائر المصورين ، وإن شعرة من فرشاته قد أكسبت الجمـاد حياة ... الخ ؛ كما أعجب به الملوك والأمراء فتسابقوا الى جمع آثاره الفنية وكتب عنه « بابر » القيصر الهندى المغولى أنه أعظم المصورين قاطبة .

وعند ما أقبل بعض مؤرخى الفنون من الغربيين على دراسـة التصوير الاسـلامى ، عرفوا لبهزاد منزلته الجليلة ؛ ولكن بعض المحدثين منهم يرون

(١) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ١٥٠ — ١٥١

أنه نال أكثر مما يستحق . وفى رأينا أن هـذا الزعم الأخير مبالغ فيه الى حد كبير .

على أن هـذه الشهرة الواسعة التى أصابها بهزاد جعلت من الصعب أن نعرف على وجه التحقيق كل آثاره الفنية ؛ لأن المصورين أقبلوا على تقليده ؛ بل كانوا يكتبون اسمه على الصـور التى يرسمونها إعلاءً لشأنها ؛ كما أن تجار العاديات و بعض الهواة كانوا ينسبون اليه صورا ليست من عمله ، رغبة منهم فى الكسب الوافر . والحق أن هذا جعل دراسة أسلوبه الفنى أمرا عسيرا ؛ فاننا لا نستطيع أن نطمئن الى حكم نصـدره بعد بحث الصور القليـلة التى يثبت قطعيا نسبتها اليه .

وثمة صور أخرى ليست بعيدة كل البعد عن أسلوبه فى الرسم ؛ ولكن ليس عليهـا امضاءه ؛ ولعل الخـير كل الخير فى مواصـلة الدرس والموازنة حتى يمكن أن نعرف عن حقيقة آثاره الفنية أكثر مما نعرف الآن[٢] .

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضـع امضائهم على آثارهم الفنية . وقد استطاع بفضل علو مكانته أن ينتصر على الخطاطين انتصارا مبينا ؛ فقـد ذكرنا أنهـم كانوا أعلى منزلة من المصورين ، وكانوا يتحكمون فى حجم الصور ، وفى انتقاء الموضوعات ، وفى تحـديد الفراغ الذى يتركونه فى صفحات المخطوطات ليرسم فيـه المصورون ؛ ولكن بهزاد قضى

(١) أنظـر Blochet ; Musulman Painting ص ٦٩ ؛ Sakisian : La Miniature Persane ص ٦٩ و ٧١ ؛ وكتابنا «التصوير فى الاسلام» ص ٥٢

(٢) راجع مادة «بهزاد» فى الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية فقد جمع فيها الأسـتاذ ايتنجهاوزن Ettinghausen بيانات وافرة عن حياة بهزاد وما نسب اليـه من الآثار الفنية .

على ذلك كله واختار الموضـوعات التى أرادها ، ورسمهـا بالحجم الذى كان يبتغيه ، فى صفحة أو صفحتين متجاورتين .

وامتاز بهزاد ببراعته العظيمة فى مزج الألوان وتفهم أسرارها ، وفى التعبير فى صوره عن الحالات النفسـية المختلفة ، وفى رسم العمائر والمناظر الطبيعية . وانك لتحس أمام آثاره الفنية أن بين يديك صورا أرستقراطية ، بهدوئها ، وحسن ذوقها ، وإبداع التركيب فيها ، ودقة الزخرفة وانسجامها ، ممـا يشهد بأن بهزاد كان المصور الكامل الذى انتهى على يديه تطوّر التصوير الايرانى فى عهد المدرستين الايرانية المغولية ثم التيمورية .

وقد عاش بهزاد طويلا . وتنسب اليه صـور عديدة من القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) وكثير من هذه الصور تمثل دراويش من العراق وإيران . ومما كتبه أحد المؤلفين الهنود عن بهزاد انه لم يحرز هذه الشهرة الواسعة لأنه سار بأساليب التصوير الايرانى الى الكمال الطبيعى الذى كان مقدرا له أن يصل اليه فى تطوره فحسب ؛ بل لأنه سار به أبعـد من ذلك فأدخل فيـه عنصرا من الحب الالهى ، لتأثره بمذهب الصوفية الذى بلغ أوج عظمته فى إيران قبيل أن يولد بهزاد ، وحين كان صبيا .

ومن أبدع الآثار الفنية التى يطمئن مؤرّخو الفنون الاسلامية الى نسبتها لبهزاد ست صور فى مخطوط من كتاب « بستان » للشاعر الإيرانى سعدى محفوظ فى دار الكتب المصرية وعلى أربع صـور منهـا امضاء بهـزاد (أنظر شكل ٤٥) .

وقـد كتب هـذا المخطوط « سلطان على الكاتب » أعظم الخطاطين فى عصره، كتبه سـنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) للسلطان حسين ميرزا الذى نشأ بهزاد فى بلاطه بمدينـة هراة ؛ فلا عجب أن تولى بهزاد بنفسه تحلية هـذا المخطوط بصـور، تتجلى فيهـا براعته فى مزج الألوان، وتوفيقـه فى توزيع الأشخاص ، ودقته فى رسم الزخارف النباتية والهندسية الدقيقة . وقد كتب على ثلاث صور منهـا بخط دقيق وفى مكان يصعب الاهتداء اليـه « عمل العبد بهزاد» . أما الامضاء الرابع ففى صورة تمثل فقهاء يتجادلون فى مسجد ؛ وفيهـا عقد جميـل تجرى فى إطاره عبارات إيرانيـة فى ١٣ منطقة وتنتهى فى المنطقة الأخيرة بالنص الآتى : «عمل العبد بهزاد سنة أربع وتسعين وثمانمائة»؛ مما يدل على أن رسم الصورة كان بعـد إتمام المخطوط بسنة كاملة . وليس هـذا بمستغرب فى التصوير الايرانى ؛ فقـد كان الخطاطون يتمون عملهم ، ويتركون الصفحات التى يراد أن يزينهـا المصورون بالرسم . وحدث كثيرا أن المخطوطات لم تزين بالصور إلا بعد إتمام كتابتها بزمن غير قصير .

وعلى كل حال فان ثلاثا من الصور الممضاة تمثل مناظر فى عمائر، أما الرابعة فتمثل الملك دارا وراعى الخيل، وتثبت تفوق بهزاد فى رسم الخيل وتصوير الطبيعة الريفيـة تصويرا فيـه انسجام وحياة . وفى أول المخطوط صـورة فى صفحتين تمثل السلطان حسين ميرزا فى مأدبة ؛ ولا بد من أن تكون من تصوير بهزاد أيضا فان موازنتها بالصـور الممضاة لا يكاد يترك سبيلا للشك فى صحة ذلك[1] .

(١) انظر كتابنا « التصوير فى الاسلام » ص ٤٨ وما بعدها ، واللوحات ٢١ — ٢٥ ؛ Wiet : L'Exposition Persane de 1931 ص ٧٤ وما بعدها .

وفى المتحف البريطانى مخطوط من منظومات الشاعر نظامى ، تاريخه سنة ٨٤٦ هـ (١٤٤٢ م) . وفيه عدّة صور صغيرة ، على ثلاث منها : « صوره العبد بهزاد » مكتوبة فى مكان غير ظاهر . ويكاد النقاد يجمعون على صحة نسبة هذه الصور الثلاث الى بهزاد ؛ ولكن معرفة تاريخها أمر غير سهل ؛ وقد لوحظ أن على إحدى الصور الأخرى فى هذا المخطوط تاريخ سنة ٨٩٨ هـ (١٤٩٣ م) مما يرجح أن تكون الصور المنسوبة الى بهزاد من رسمه فى نهاية القرن التاسع الهجرى أيضا .

وفى مجموعة كيفور كيان Kevorkian بنيويورك صفحات عليها نماذج خطية ؛ وفى إحداها صورة دائرية تمثل شابا وعجوزا على مقربة من نهر صغير وحولهما منظر جبلى[1] ؛ وعليها : « صوره العبد بهزاد » .

وثمة بعض صور شخصية حقيقية تنسب لبهزاد ويبدو فيها نجاحه فى بيان سحنة الأشخاص وصفاتهم الجسمية . ومن هذه الصور واحدة تمثل الشاه طهماسب فوق شجرة ؛ وهى محفوظة الآن فى متحف اللوفر ؛ وعليها « پير غلام بهزاد » أى « العبد العجوز بهزاد »[2] ؛ وفى مجموعة المسيو كارتييه Cartier صورة للسلطان حسين بيقرا تنسب الى بهزاد ، وتشبه رسم السلطان حسين بيقرا فى مخطوط «بستان» المحفوظ فى دار الكتب المصرية[3] .

على أن المقام لا يتسع هنا لاستعراض سائر ما ينسب الى بهزاد من الصور[4] ؛ فحسبنا أن نذكر أنه كان جم النشاط وأنه — إن لم يبتدع مدرسة

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٨٨٥ أ .
(٢) أنظر Sakisian: La Miniature Persane ، اللوحة رقم ٧٥ ، شكل ١٣٣ .
(٣) المصدر السابق ، اللوحة رقم ٣٧
(٤) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٥٨ — ١٨٦٦ .

أو طرازا جديدا — فقد عرف كيف يسمو بالأساليب الفنية التى ازدهرت فى مدرسة هراة الى الاتقان والدقة فى مزج الألوان، والتماسك فى التأليف التصـويرى ، والبراعة فى تمثيل العمائر من الخارج والداخل ، والتوفيق فى تصوير الطبيعة الريفية، والقدرة على رسم الصور الشخصية والتعبير عن الحالات النفسية، وما الى ذلك ممـا نراه فى صوره، أو فى الصور التى تنسب اليه، والتى نرجح أن معظمها من عمل تلاميذه أو مرؤوسيه فى مجمع الكتب فى تبريز، أو المعجبين بفنه من سائر المصورين .

قاســـم على

ومن الفنانين الذين نبغوا فى هراة فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) قاسم على الذى كان مؤرخو الفن يخلطون أحيانا آثاره الفنية بآثار زميله بهزاد .

والواقع أن ما نعرفه من صور هـذا الفنان فى مخطـوط المنظومات «الخمسة» لنظامى ، المؤرخ من سـنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م) والمحفوظ الآن بالمتحف البريطانى برقم Or. 6810 — يدل على أنه كان مصورا ماهرا ؛ واكنه تأثر بأساليب أستاذه وزميـله بهزاد حتى لم يبـق لنفسه أى قسط من الذاتية الفنية؛ فهو يقلد بهزاد فى الموضوعات التى يصورها، وفى الأسلوب الذى يسـتعمله فى تصويرها، وفى الزخارف التى يزينها بها؛ ولكنه لم يصل الى مقام أستاذه فى إبداع الألوان وتمـيز سحنات الأشخاص و إكسابها شيئا من التعبير .

وتنسـب الى قاسم على بعض صـور فى مخطوط بالمكتبة البودلية فى اكسفورد ، مؤرخ سـنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . وأجمـل هذه الصـور

واحدة تمثـل بعض الصوفية فى حديقـة غناء[١]؛ ولكن بعض الأشخاص فيها منقولون عن صور بهزاد فى مخطوط دار الكتب المصرية .

وأكبر الظن أن هـذا الفنان أتقن رسم الصور الشخصـية ؛ وأنه رسم صورة « بهزاد » المحفوظة فى مكتبة الجامعة باستانبول[٢] . وتدل ملابس بهزاد فى هذه الصورة على أنها رسمت فى العصر الصفوى أى بعد انتقاله الى تبريز .

مدرســة بخـارى

وقد ازدهرت فى إقليم بخارى مدرسـة فنية فى القرن العـاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) يمكننا أن نعتبرها ذيلا لمدرسة بهزاد .

والواقع أن الأحداث السياسـية التى وقعت فى خراسان و بلاد ما وراء النهر فى بداية القرن العاشر هى التى أدت الى قيام هذه المدرسة ؛ فان مدينة هراة سـقطت فى يد شـيبانى خان زعيم الأوزبك سـنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) ؛ ولكن الشاه اسماعيل الصفوى انتزعها من يد الشيبانيين بعد ثلاث سنوات . وتقلص حكمهم الى بلاد ما وراء النهـر ؛ وصاروا يحكمون من سمرقند و بخارى . وهاجر الى هاتين المدينتين كثير من المصورين فى هراة ، ولا سيما أن قيام الدولة الصفوية فى هـذا الاقليم كان معناه فرض المذهب الشيعى عليه بعد أن كان يتبع المذهب السنى فى عصر تيمور وخلفائه وفى عصر الشيبانيين . ثم استولى الأوزبك مرة ثانية على هراة ، ونهبوها سنة ٩٤١ هـ (١٥٣٥ م) ؛ فهاجر منها الى بخارى جمهرة الباقين فيهـا من رجال الفن .

---

(١) أنظر اللوحة رقم ٢ من كتابنا « التصوير فى الاسلام » .

(٢) راجع Sakisian : La Miniature Persane ، اللوحة ٧٤

وقامت على أكتاف هؤلاء الفنانين فى مهجرهم مدرسة بخارى التى كان أشهر رجالها المصوّر محمود مذهب .

وقد كان محمود مذهب يعمل فى بلاط السلطان حسين بيقرا ، ويظهر فى آثاره الفنية الأولى أنه متأثر بأساليب بهزاد الى حد كبير ، ولا سيما فى تأليف الصـور وتغطية أرضيتها بالعمائر وفى رسم الأشخاص وتوزيعهم فى الصورة . والظاهر أن هذا الفنان هاجر الى بخارى وترك هراة بعـد أن بارحها بهزاد الى تبريز بفترة قصيرة .

ومن أشهر آثاره الفنية صور فى مخطوط من « تحفة الأحرار » للشاعر جامى ، كتب فى بخارى[1] وكان فى مجموعة هومبرج Homberg . كما تنسب اليه صور فى مخطوط آخر من تحفة الأحرار محفوظ الآن فى المكتبة الأهلية بباريس ، وعلى بعض صوره «صوّره العبد محمود المذهب»[2] . على أن أبدع ما نعرفه لهذا الفنان صورة فى صفحتين بمخطوط من المنظومات الخمسة لنظامى كتب للأمير عبـد العزيز الشيبانى (٩٥٢ هـ — ١٥٤٥ م) ، ومحفـوظ فى المكتبة الأهلية أيضا ؛ وتمثل الصورة عجوزا تقدم شكواها إلى السلطان سنجر[3] . وعلى هذه الصورة امضاء محمود مذهب ، وتمتاز باتزانها وتباين ألوانها[4] .

---

(١) أنظـــر Galerie Georges Petit, Vente O. Homberg, Paris 1931, N° 88.

(٢) أنظر Blochet : Musulman Painting اللوحة ١٠٨ ، Sakisian : La Miniature Persane ، شكل ١٢٨

(٣) سيأتى حديث هذه القصة فى صفحة ١١٥

(٤) Blochet: Musulman Painting ، اللوحتان ١١٤ و ١١٥

وثمة صـور أخرى تنسب الى هذا المصور ؛ ولكن المقام لا يتسع هنا لاستعراضها و بيان مميزاتها[١] .

ومن المصورين الذين هاجروا من هراة الى بخارى ، بعد أن تأثروا بمدرسة بهزاد ، عبد الله المذهب والمصور ؛ ولكن الصور التى عليها امضاؤه نادرة . واعل أشهرها رسم شاب يعزف على العود تحت شجرة مزهرة ؛ وهى محفوظة الآن فى متحف الفنون الصناعية بمدينة ليبزج[٢] .

ومما نلاحظه فى الصور المنسوبة الى هذه المدرسة أن الرجال المرسومين فيهـا يلبسون غطاء رأس مكون من قلنسوة مرتفعة ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل . كما امتازت هذه المدرسة بالميل الى الصور المستقلة التى تجمع فى « مرقّعات » خاصـة ؛ و بنقش هوامش المخطوطات بشـتى الزخارف باللونين الذهبى والفضى على أرضية مختلفة الألوان .

المدرسة الصفوية الأولى

أما المدرسة الصفوية فقد قامت على أكتاف بهزاد وتلاميذه وأعوانه ؛ وكان أعظم من شملها برعايته هو الشاه طهماسب ، الذى ظل يحكم إيران بين عامى ٩٣٠ و ٩٨٤ بعد الهجرة (١٥٢٤ — ١٥٧٦ م) ، بعد أن قضى أبوه الشـاه اسماعيل حكمه فى حروب وطد بهـا دعائم الحكم للأسرة الصفوية ولم تترك له الفراغ الكافى لتعهد المجمع الذى أنشأه لفنون الكتاب وعقـد إدارته لبهزاد .

---

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٦٩ — ١٨٧١

(٢) أنظـر Kühnel : Miniaturmalerei im islamischen Orient ، اللوحة ٧٠

وارتفعت مكانة الفنانين فى عصر الدولة الصفوية، واتخذ السلطان من بين المصورين أصدقاءه وندماءه ؛ بل كان الشـاه طهماسب نفسه يطمع فى أن يصبح مصورا ماهرا، تعلم الفن عن المصور المشهور سلطان محمـد، وكان كذلك صـديقا لبهزاد وتلميذه اقا ميرك .

ولا غرابة فى أن يرتفع شأن رجال الفن فى حكم الدولة الصفوية ؛ فانها أول دولة إيرانية وطنية منـذ العصر الساسانى ؛ فطبيعى أنهـا فكرت فى أن تعيد الى إيران مجدها الفنى القديم ؛ وبدأت برجال الفن فكان نصيبهم وافرا من تشجيعها و إكرامها . ومن ثم فان بين مخطوطات العصر الصفوى عددا كبيرا محلى بالصـور ، التى يمثل أكثرها أبهة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيـه ، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمـائر ضخمة جميـلة وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب ، كل ذلك فى رسم دقيـق وألوان زاهية فى هدوء، ومتنوعة فى انسجام ؛ يتوج ذلك مهارة فى تأليف الصورة، وتوزيع الأشخاص فيها، ومراعاة النسب بين أجزائها المختلفة .

* * *

ومهما يكن من الأمر ، فان بهزاد، حين عين سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديرا لمعهد فنون الكتاب فى تبريز كان قد بلغ ذروة مجده، ولم يتطور أسلوبه الفنى بعد ذلك ؛ فالفرق بسيط بين آثاره الفنية فى هراة وآثاره الفنية فى تبريز. أما تلاميذه الذين قدموا معه من هراة، فقد تأثروا بالبيئة الصفوية الجديدة فى تبريز وأصبحوا دعامة المدرسـة الصفوية التى قامت فيها ؛ وهى المدرسة الصفوية الأولى .

وتمتاز الصور فى هـذه المدرسة بلباس الرأس المكون من عمامة ترتفع باستدارة وتبرز من أعلاها عصا صـغيرة حمراء ؛ ولكن هـذه الميزة ليست عامة ؛ لأن وجود تلك العمامة فى صـورة من الصور يدل على أنها ترجع الى عصر الأسرة الصفوية الأولى، أى قبل وفاة الشاه طهماسب، بينما وجود غيرها أو عدم وجودها لا يفيـد مطلقا ان الصورة لا يمكن نسبتها الى هـذا العصر . ويلوح لنا أن هـذه العمامة كانت فى أول الأمر شعار أفراد الأسرة الصفوية وأتباعهم؛ وكان المصورون يرسمون العصا الصغيرة باللون الأحمر؛ ثم ضعف شأن هذه العمامة، وبدأ القوم يغيرون لون العصا، ثم أصبح وجودها نادرا فى الصور الصفوية التى صنعت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ٩٨٤ هـ (١٥٧٦ م) .

وقد كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير فى توحيد الأساليب الفنية، بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية فى البلاد الايرانية . فلا غرو أن أصبحت منتجات مصورى البـلاط فى تبريز وقزوين أنموذجا ينسـج على منواله النابهون من المصورين فى سائر العاهلية الصفوية .

ومن أعلام المصورين فى هذه المدرسة شيخ زاده وخواجة عبد العزيز واقا ميرك وسلطان محمد ومظفر على وميرسـيد على ومحمدى وسيد ميرنقاش وشاه محمد ودوست محمد .

أما شيخ زاده فقد كان خراسانى الأصل، وكان تلميذا لبهزاد ؛ وانتقل معه الى تبريز كما يظهر من صورة عليها امضاؤه . وهى فى مخطوط من أشعار حافظ، كتب لسام ميرزا ، الأخ الأصـغر للشـاه طهماسب ، ومحفوظ

الآن فى مجموعة كارتييه Cartier وتمثل هذه الصورة مجلس وعظ[1] . ويبدو فى رسم الأشخاص وتصوير ما أحدثه بعض المستمعين من شغب، إما لفرط التأثر والاعجاب بما قاله الواعظ وإما لسبب آخر، نقول يبدو من ذلك ومن رسم العمائر والجدران والأبواب ذات الزخارف الدقيقة أن الفنان مشبع جدا بالأساليب الفنية التى نعرفها فى بهزاد وتلاميذه .

ويميل الأستاذ الدكتور كونل Kuhnel الى أن ينسب الى شيخ زاده نحو أربع عشرة صورة من خمس عشرة موجودة فى مخطوط جميل من المنظومات الخمسة لنظامى، كتبه سنة ٩٣١ هـ (١٥٢٥ م) الخطاط الكبير سلطان محمد نور، ومحفوظ الآن فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وهذه الصور آية فى الجمال، بألوانها البديعة وزخارفها الدقيقة ورسومها الغنية . وقد نسبها مارتن Martin الى اقا ميرك، ونسبها ساكسيان Sakisian الى محمود مذهب[2] .

ومن تلاميذ بهزاد المصور خواجه عبدالعزيز، والمعروف أنه قدم من إصفهان وأن الشاه طهماسب درس عليه فن التصوير[3] . ومن الآثار الفنية التى خلفها هذا المصور صورة أمير صفوى محفوظة الآن فى إحدى المرقعات بمكتبة طوب قابوسراى باستانبول، وعليها امضاؤه وقد أضاف الى اسمه أنه تلميذ الأستاذ بهزاد .

(١) أنظر اللوحة ٣٦ من كتابنا «التصوير فى الاسلام» .

(٢) أنظر المصدر السابق ص ٥٩ و ٦٠ ؛ وراجع: Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting ص ١٠٨ ؛ و A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٧٣

(٣) أنظر المصدر السابق للأستاذ ساكسيان ص ١١٢ و ١٢٠

ونبغ من تلاميذ بهزاد المصور العظيم آقاميرك . وقد نشأ فى إصفهـان ثم هاجر منها واتصل ببهزاد . وأتيح له أن يحظى بصداقة الشاه طهماسب . وقيل إنه ظل يعمل فى بلاطه حتى سنة ٩٥٧ هـ (١٥٥٠ م) . وثمة خمس صور عليها امضاؤه؛ وهى فى مخطوط من المنظومات « الخمسة » للشاعر نظامى، كتب فى تبريز بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) للشـاه طهماسب، بيـد الخطاط المشهور شاه محمود النيسابورى، ويفخر اليـوم بحيازته المتحف البريطانى بلندن . وتمثل إحدى هذه الصور تتويج خسرو ونرى فى صورة أخرى خسرو وشيرين على العرش ؛ وفى ثالثة مجنون ليـلى بين الوحوش فى الصحراء؛ أما الرابعة فتمثل قصة كسرى أنوشروان يصغى للبومتين اللتين تتحدثان على أنقـاض قصر حل به الخراب لأن صاحبه كان ظالمـا (انظر شكل ٥٠)؛ وتمثل الخامسة رجوع شابور الى فسطاط خسرو . وتدل هذه الصور بمـا فيها من عمائر وزهور وأشجار على تأثر اقاميرك بأستاذه بهزاد؛ ولكننا نلاحظ فيها، فضلا عن ذلك، تفوق ميرك فى تزيين الملابس بالزخارف المختلفـة ، وقصوره عمـا وصل اليه أسـتاذه فى تنويع السـحنة فى الأشخاص وإكسابها بعض الحياة والتعبير والحركة .

ومن أعلام المصورين فى العصر الصفوى سلطان محمد ؛ وقد قيل إنه كان أسـتاذا للشاه طهماسب فى فن التصوير . ولعله خلفٌ بهزاد فى إدارة مجمع الفنون الملكى ؛ وأكبر الظن أن نشاط هذا المجمع لم يعد مقصورا على فنون الكتاب بل امتـد أيضا الى صـناعة الخزف ونسج الحرير والسجاد .

(١) أنظر اللوحة رقم ٣١ من كتابنا « التصوير فى الاسلام » .

ومهما يكن من الأمر فاننا نجد امضاء سلطان محمد على صورتين فى مخطوط نظامى سالف الذكر، إحداها تمثل بهرام جور يصيد الأسد ؛ والثانية تمثل خسرو يفجأ شيرين تستحم(١) ؛ وتمتازان بدقة الزخارف على الملابس، و بابداع الألوان، و إتقان رسوم الحيوان، و بالاشخاص ذوى الوجوه الجميلة التى تخلو من أى تعبير قوى . وصفوة القول أن أسلوب سلطان محمد يشبه أسلوب آقاميرك الى درجة لا يمكن تفسيرها بأن كليهما كان تلميذا لبهزاد فحسب ؛ بل قد تحملنا على القول بأنهما تعاونا فى العمل تعاونا وثيقا ولم تكن لكل منهما ذاتية فنية مستقلة عن الآخر الى حدّ كبير .

ولا يفوتنا أن فى مخطوط نظامى، الذى اشترك فى تصويره أعلام المدرسة الصفوية، صورة غير ممضاة ؛ ولسنا ندرى لأى الفنانين يمكننا نسبتها . تلك هى صورة السلطان سنجر والعجوز التى تقدمت اليه تشكو من أن أحد جنوده سرق مالا لها(٢) . وهذه قصة مشهورة صورها كثير من المصورين الايرانيين . وقد كان سنجر آخر ملوك دولة السلاجقة فى أيام مجدها وقبل أن تقوم على أنقاضها دويلات سلجوقية صغيرة الشأن فى القرن السادس الهجرى (منتصف الثانى عشر الميلادى) . و يحكى عنه أن عجوزا اعترضت موكبه شاكية أحد جنوده، فغضب وقال لها ما معناه : كيف حدثتك نفسك بمضايقتى بشكواك التافهة ؟ ألا ترين أنى خارج لأفتح بلادا وأعاقب أمما بأجمعها ؟ ! فأجابته قائلة : « وأى فائدة تجنى من الانطلاق لقهر الأمم الأجنبية اذا كنت غير قادر على حفظ النظام بين جنودك ؟ ! » .

(١) المصدر السابق، اللوحة رقم ٣٥

(٢) اللوحة رقم ٣٧ من المصدر السابق .

وفى اعتقادنا أن هـذه الصورة ، ذات الثروة الزخرفية العظيمة ، من الآثار الفنية التى يمكن نسبتها الى سلطان محمد أو الى اقاميرك فى آخر حياته (١) .

ومن أبدع الصور التى رسمها سلطان محمد اثنتان فى مخطوط من أشعار حافظ فى مجموعة كارتييه Cartier ؛ إحداهمـا تمثل أميرا صفويا بين أتباعه وغلمانة فى «كشك» فى حديقة ، وقد جلسوا حوله حلقة يزيدها بهاء الألوان نضارة . أما الصورة الثانيـة فتمثل منظر شراب . وتبدو فيها مهارة الفنان ودعابته وتوفيقه فى تصوير الحركة ؛ فان المنظر كله يكاد يكون كاريكاتوريا : تدار كؤوس الخمر فيتناولها فريق بينما نرى آخرين يترنحون من السكر ويتدحرج بعضهم على الأرض ؛ وفى الطابق العلوى شيخ ينظر فى مرآة فى يده ؛ ويشترك الملائكة فى الشراب من شرفة تطل على الباقين ؛ بينما يطرب الجميع موسيقيون بينهم شيـخ وغلامان وثلاثة أشخـاص آخرين فى هيأة كاريكاتورية تجعلهم أقرب الى القردة منهم الى الآدميين . وفى طرف الصورة حديقة ذات سياج خشبى وقف بجواره رجل يقبض على إبريق من الخمر يتدلى فى حبل طويل أمسك به رجل فى شرفة تطل على الحديقة (٢) .

وثمة صورة أخرى يرجح أنها من رسم سلطان محمد . ولا عجب فانها تكاد تكون أبدع ما صوره الفنـانون فى عصر الأسرة الصفوية . وهى من الصور التى لا إمضاء عليها فى مخطوط نظامى الذى كتب للشاه طهماسب والمحفوظ

(١) انظر مقالنا عن هذه الصورة فى العدد الخاص الذى أصدرته مجلة « الثقافة » عن إيران فى ١٤ مارس سنة ١٩٣٩

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٨ من كتابنا «التصوير فى الاسلام» .

فى المتحف البريطانى . وتمثل هذه الصورة قصة المعراج[1] . وقد كانت أحب قصص السيرة النبوية الى الايرانيين ، فرسموها فى عدد كبير من الصور والمخطوطات ؛ ولكننا لانعرف صورة لهذه القصة أصاب فيها الفنان حظا من التوفيق والسمو أوفر من صورة المعراج فى مخطوط نظامى (انظر شكل ٤٩)؛ فان المرء يؤخذ لأول وهلة بابداع ألوانها وجلال مظهرها ، ويرى فيها السماء بسحبها البيضاء ، والنبى ، عليه السلام ، راكبا فرسه « البراق » ذات الوجه الآدمى ؛ وفى يمين الصورة بالجزء السفلى نرى الأرض التى تركها النبى وحولها غلاف أبيض كروى ؛ وأمام النبى سيدنا جبريل يقود الركب فى السموات ؛ و بين الرسول وسيدنا جبريل ملك مجنح يحمل مبخرة معلقة فى عصاة ، ويخرج منها لهب ذهبى ؛ وعلى يسار النبى ، صلى الله عليه وسلم ، ملك آخر يحمل صحنا فيه بخور يحترق ؛ وفى الصورة ملائكة آخرون يحمل بعضهم أطباقا من الجواهر والفواكه ، وفى يد أحدهم تاج ثمين . وصفوة القول أن فى الصورة خيالا واسعا ، وحركة وحياة تجعلها من أبدع آيات التصوير الايرانى . كما أننا نلاحظ فى رسم النبى عليه السلام ما أتبعه الفنانون الإيرانيون فى معظم الأحيان من إخفاء سحنة الرسل .

وفى مجموعة البارون موريس دى روتشيلد مخطوط من شاهنامه ، تاريخه سنة ٩٤٤ هـ (١٥٣٧ م) وفيه ٢٥٦ صورة كبيرة يظهر فى رسمها أسلوب أعلام المصورين فى المدرسة الصفوية ، ولا سيما سلطان محمد . وأكبر الظن

(١) قصة الاسراء والمعراج ورد ذكرها فى القرآن الكريم فى الآية الأولى من سورة الاسراء « سبحان الذى أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى الذى باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير » والعلماء غير متفقين فى هذا الشأن ؛ فبعضهم يرى أن الاسراء والمعراج كانا بالروح ؛ و يرى آخرون أنهما كانا بالجسد ؛ كما يرى فريق ثالث أن الاسراء من مكة الى بيت المقدس كان بالجسد وأن المعراج الى السماء كان بالروح .

أنهـا من عمل تلاميذهم؛ ولكنها عظيمة الشأن، لأنهـا كثيرة العدد وتجمع المميزات الفنية فى المدرسة الصفوية ، مع شتى الموضوعات التى عرض لها المصورون من قصص الشاهنامه .

ومن المصورين الذين نسجوا على منوال سلطان محمـد مصوران آخران هما شاه محمد الاصفهانى ومير نقاش . وأكبر الظن أن الأخير خلفه فى إدارة مجمع الفنون . وقد امتاز هـذان المصوران برسم شبان الطبقة الارستقراطية فى أوضاع أنيقة وأساليب متكلفة؛ كما يظهر فى صورة محفوظـة فى متحف الفنون الجميلة بمدينـة بوستن ، وتمثل أميرا صفويا فى يده زهرة[1]؛ وعليهـا امضاء شاه محمـد ؛ وكما يظهر فى صور أخرى من النوع نفسه محفوظة الآن فى المتحف البريطانى وتنسب الى المصور مير نقاش .

أما مظفر على فقد كان من تلاميذ بهزاد ، واشـترك فى تصوير مخطوط نظامى الذى كتب للشاه طهماسب والمحفوظ فى المتحف البريطانى . كما اشترك فيه أيضا المصوران ميرزا على التبريزى ومير سيد على . وامتاز الأخير بجمعه عدّة مناظر، بعضها فوق بعض ، فى الصورة الواحده، وبعنايتـه بتسجيل حياة المـدن والريف فى صوره . ويبدو ذلك فى الصورة التى رسمها فى المخطوط سالف الذكر . وهى تمثل عجوزا تقود « المجنـون » أسيرا الى خيمة[2] ليلى . وقد خرج المصـور على التقاليد الموروثة؛ فصوّر ربع ليلى وما يجرى فيه من الأعمال اليومية وما أثاره قدوم «المجنون» من العداء والفضول؛ فليلى جالسة فى خيمتها، والعجوز على مقربة منهـا ومعها المحب المتيّم يرسـف فى قيوده

(١) أنظر اللوحة ٧٧ من Sakisian: La Miniature Persane .

(٢) أنظر اللوحة ٣٣ من كتابنا «التصوير فى الاسلام» .

والصبية يقذفونه بالأحجار، وفى الصورة خيام أخرى انصرف من فيها من النساء إلى أعمالهن المنزلية، وثمة سيدة تحلب ماءً من القناة وأخرى تحلب شاة، وبجوارها راعيان يحرسان قطيعا من الغنم وفى يد أحدهما مغزل بينما الثانى يعزف فى مزمار .

ولم يكن نشاط هذا الفنان مقصورا على إيران فحسب ، بل لقد ذهب الى الهنـد وكان له فيها شـأن عظيم . وذلك أن الامبراطور الهندى المغولى همايون فقد عرشه سنة ٩٥١ هـ (١٥٤٤ م)، وفر الى بلاط الشـاه طهماسب ، حيث أتيح له أن يلقى ميرسـيد على ؛ فأعجب به إعجابا شديدا وألح عليه فى مرافقته الى كابل ثم الى دهلى ؛ حيث عهد اليه بادارة العمل لانتاج ٢٤٠٠ صورة كبيرة لقصة الأمير حمزة . وقد اشتغل فى هذا العمل عشرات المصورين وظلوا يعملون عدة سـنين (١) ؛ ولكن إدارته انتقلت منذ سـنة ٩٥٦ هـ (١٥٤٩ م) الى مصـور إيرانى آخر : هـو عبد الصـمد الشيرازى . وأكبر الظن أن هذا الفنان الأخير لم يصب ما ناله من الشهرة إلا بفضـل عمله الفنى فى الهند ؛ فقد رحل اليها شابا ؛ وارتقى فيها درجات المجد حتى اختاره الامبراطور «أكبر» أستاذا له ؛ وكان تأثيره الفنى فى تصوير قصة الأمير حمزة أعظم من تأثير سلفه ميرسيد على . بل إنه لم يلبث أن تأثر بالبيئة الهندية، وأصبحت صوره هندية الى حد كبير. والواقع أن لدينا نماذج من آثاره الفنية نستطيع بوساطتها أن نتبع تطوره الفنى وأن نشهد انفصاله

(١) أنظـر Percy Brown : Indian Painting under the Mughals ص ٤١، ٥٣، ٥٤ ؛ Sakisian: Le Miniature Persane ص ١١٦ — ١١٧

التدريجى عن الأساليب الفنية فى المدرسة الصفوية بتبريز، حيث نشأ و بدأ حياته الفنية .

وممن أنجبتهم هـذه المدرسة مصـورون أتيح لهم أن يرحلوا الى تركيا ؛ وعلى رأسهـم كمال التبريزى الذى كان تلميذا لميرزا على ، وشـاه قولى الذى كانت له حظوة كبيرة فى بلاط السلطان سليمان القانونى ، وولى جان الذى عرف بميـله الى تصوير الدراويش ، والشبان والشابات بالملابس التركية .

وتألق نجم فنان كبير فى نهاية المدرسـة الصفوية الأولى . وهو المصور محمدى ، الذى درس التصوير على والده سلطان محمد . وامتاز بالتفوق فى رسم المناظر الريفية والعناية بتسجيل الحياة اليومية. وكانت حياته الفنية طويلة ؛ فاننا نرى امضاءه على صورة أمير صـفوى مؤرخه فى تبريز سـنة ٩٣٤ هـ (١٥٢٨ م) ومحفوظة الآن فى مرقّعـة (البوم) بهرام ميرزا فى استانبول ، كما نرى صورة أخرى فى المرقعة نفسها عليها امضاؤه فى هراة سـنة ٩٩٢ هـ (١٥٨٤ م) .

ولعل أبدع آثاره الفنية رسم محفوظ فى متحف اللوفر (انظر شكل ٥١)، يرجع الى سـنة ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ م) . وفيـه بعض مناظر خلابة من حياة الريف ومضارب القبائل الرحّـل، فثمة فلاح يحرث الأرض وآخر جالس تحت شجرة عليها طيور، وعلى مقربة منهما راع يحرس قطيعا من الغنم ويعزف على مزمار فى يده والى يمينه كلبه، كما نرى خيمتين فيهما نساء يغزلن وينسجن وخلف الخيمتين رجل يحلب ماءً فى قدر[1] .

(١) انظـــر Stchoukine : Les Miniatures Persanes au Musée National du Louvre ص ٥١ — ٥٢ .

وفى المكتبة الأهليـة بباريس رسم بريشـة محمدى ، يمثـل بعض الأساتذة والطلاب فى رحلة الى منطقة جبليـة . وفى مجموعة فيليب هوفر Philip Hofer رسم يشبه هذا الرسم كل الشبه (١) .

وقـد رسم محمدى صورته وهى محفوظة الآن فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن (٢)، وهى تمثله وهو حوالى الخمسين من عمره، وعليها «عمل محمدى . صورت محمـدى » . وفى نفس المتحف صـورة بريشته تمثـل حبيبين لهما قد رشيق ينبئ بمـا سنعرفه من رسوم المدرسـة الصفوية الثانيـة . وقد أصاب الفنان فى هذا الرسم أبعـد حدود التوفيق فى التعبير عن دلال الحبيبة ومقاومتها المصطنعة (٣) .

وثمة رسوم أخرى محفوظة أيضا فى متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن، وفى مكتبة المجمع بمدينـة لينينجراد ، وفى المتحف الأهلى بطهران، ويمكن نسبتها الى هذا المصور .

ولا يفوتنـا أن نذكر أن معظم رسوم محمـدى لم تكن ملونة كلها، بل كان فيها قليل من اللون الأحمر أو الأخضر فى الصخور والحيوانات .

المدرسة الصفوية الثـانية

وكانت هناك مدرسة صفوية ثانية فى عصر الشاه عباس وخلفائه، وهى مدرسة رضا عباسى، وكان مقرها إصفهان . وقد ظل الشاه عباس الأكبر يحكم إيران زهاء اثنين وأربعـين عاما (٩٨٥ — ١٠٣٨ هـ أى ١٥٨٧ —

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥، اللوحة ٩١٦ .
(٢) انظر Sakisian: La Miniature Persane شكل ١٣١ .
(٣) المصدر السابق، شكل ١٦٠ .

١٦٢٩ م) . وكان حاكما عظيما فبقى اسمه فى تاريخ إيران رمزا للمجد والعظمة ؛ ولكن الحقيقة أن لعصره شهرة فى الفنون لايستحقها كلها ، فقد كان عصر تأخر بطىء سقط بفن التصوير الى الهاوية .

وامتازت الآثار الفنية فى ذلك العصر بتنوعها ؛ اذ كان انتقال العاصمة الى إصفهان سببا فى قربها من المحيط ونمو علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية فوفدت البعثات والسفارات ، وأقبل السائحون والتجار الى إيران ، وعنى الفنانون بالنقش على الجدران نفسها ، و برسم الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران بها . وفى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم نخبة طيبة من هذة الصور الكبيرة يظهر فيها تأثر المصورين بأساليب الفنون الغربية من قوانين المنظور وهدوء الألوان وتدرجها (أنظر الأشكال ٥٥ و ٥٦ و ٥٧) .

ومما شاع فى ذلك العصر أيضا رسم الصور بدون ألوان أو بألوان بسيطة جدا . والظاهر أن الأمراء ورجال البلاط انصرفوا عن المخطوطات المصورة بعض الانصراف ؛ فلم يجد المصورون من يعوضهم عن العمل فيها ؛ ولذا نقد ندرت المخطوطات المصورة الثمينة فى هذه المدرسة ، بينما زاد عدد الصور غير المتقنـة التى كانت تصنع لعامة الهواة ، أى للسوق ، والتى لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة .

على أن بعض الصور غير الملوّنة كان آية فى الدقة ، و إتقان الخطوط . وكانت ترسم فى ثقة و براعة ، رسما لم يكن يخلو أحيانا من قوة التعبير أو روح التهكم والسخرية .

والواقع أن الشاه عباس كان يعنى بتشييد العمائر وتزيين جدرانها بالصور الكبيرة من الطراز الإيرانى أو بصور أوربية مما كان يحمله التجار والمبشرون

الى إيران . أما فى تصوير المخطوطات فقـد جمد المصورون ووقفوا عنـد تقليد الصور المرسـومة فى المخطوطات القديمة تقليدا لم يصيبوا فيـه حظا كبيرا من التوفيق .

وطرأ على تصـوير الأشخاص تطور كبير فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميـلادى) ؛ فقل عدد المرسومين ، ولم تعـد الصورة تجمع عددا كبيرا منهم ؛ بل أصبح المصور يكتفى فى رسمه بشخص أو شخصين بقد أهيف وفى وضـع متكلف ، وأنوثة تجعـل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات وينسب هـذا الطراز فى التصـوير الى زعيم المصـورين فى ذلك العصر ، وهو رضـا عباسى ، الذى قامت حول اسمـه مناظرات ومساجلات بين علمـاء الآثار[1] ؛ وأصبح جلهم يعتقدون بوجود مصورين اثنين بين اسميهما شـبه كبير وهما آقا رضا ورضا عباسى . والواقـع أن اسم « رضا » كان كثير الذيوع فى ذلك العصر .

وأكبر الظن أن الأول أقدم عهدا من الثـانى وأقل شهرة منه . ولعله بدأ إنتاجه فى بلاط الشاه طهماسب وظل يعمل حتى نهـاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر) فكان بذلك معاصرا للشاه عباس الأكبر ؛ ولكن الأرجح أنه هروى الأصل وأنه اتصل بالامبراطور الهندى المغولى جهانجير ، ومن آثاره الفنية المعروفة صـورة منظر فى البلاط محفوظة فى متحف قصر جلستان بطهران ، وصـور أخرى فى مخطـوط من « أنوار سهيلى » كتب فى الهند سـنة ١٠١٩ هـ (١٦١٠ م) ومحفوظ الآن فى المتحف البريطانى[2] .

(١) أنظر مقال رضا Riza للدكتور اينجهاوزن Ettinghausen فى Allgemeines Künstler — Lexikon (٣٤٩١)

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٨٥ — ١٨٨٦

ومهما يكن من الأمر فإن أسلوبه فى الرسم إيرانى يذكر بالمدرسـة الصفوية الأولى؛ ولكن ألوانه عليها مسحة هندية ظاهرة .

أما رضـا عباسى فان امضاءه على كثير من الرسوم المؤرخة تحملنا على الاعتقاد بأن مدة إنتـاجه الخصب كانت بين سنتى ١٠٢٨ و ١٠٤٩ بعـد الهجرة (١٦١٨ و ١٦٣٩ م) .

والواقع أن رسوما كثيرة عليها امضاؤه ؛ ولسنا نجزم بصحة نسبتها كلها . وقـد كتب الدكتور كونل Kühnel بيـانا بنحو سـبع عشرة صـورة يثق بأنها من عمل هذا الفنان(١)؛ ويتراوح تاريخها بين عامى ١٠٢٨ هـ (١٧١٨م) و ١٠٤٤ هـ (١٦٣٤ م) ، وأعظمها شأنا صورة فى متحف قصر جلستان تمثل مجنون ليلى فى الصحراء(٢) ، وأخرى فى المكتبة الأهلية بباريس وتمثل درويشا يستريح(٣) ، وثالثة فيهـا رسم حبيبين ومحفوظة الآن فى مجموعة الدكتور زره Sarre فى برلين(٤) ، ورابعة تمثـل الدرويش عبد المطلب وهى الآن فى مكتبة المجمع فى مدينـة لينينجراد(٥) ، وخامسة تمثل الشاه صفى الدين والطبيب محمد شمسـة ومعهما فرس الشاه وغلامان ، وهى محفوظة الآن بمكتبة الدولة فى لينينجراد(٦) .

(١) المصدر السابق ص ١٨٨٦ وما بعدها .

(٢) انظر : Schulz : Die Persisch-islamische Miniaturmalerei ج ١ اللوحة R .

(٣) انظر كتابنا « التصوير فى الاسلام » اللوحة رقم ٤٧

(٤) انظر : Kühnel : Miniaturmalerei im islamischen Orient اللوحة ٨٠

(٥) انظر : Martin : Miniature Painting ، اللوحة ١٥٩

(٦) المصدر السابق ، اللوحة ١٦٠

وثمـة رسوم أخرى غير مؤرخة ؛ ولكن عليهـا امضاؤه : « رقم كمينه رضاى عباسى » أى « رسمه الحقير رضا عباسى » . ومن المرجح أن معظمها من رسمه أيضا ؛ بالرغم من أن نص عبـارة الامضاء فى بعضها يختلف عنـه فى البعض الآخر . ومن أبدع هـذه الصور واحدة فى مجموعة كارتييه تمثل منظرا طبيعيا وثلاثة صيادين و يتجـلى فيها الابداع فى التأليف التصويرى ، وفى إتقان تصوير الطبيعة على النحو الذى نعرفه عنـد المصورين فى الشرق الأقصى (أنظر شكل ٥٢) .

وقد كان رضا عباسى قليل الإنتاج فى شبابه ، يقبل على الرسوم التخطيطية والتوضيحية ولا يعنى بالصور فى المخطوطات ؛ ثم دخل فى خدمة البـلاط فى بداية القـرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) فأضاف الى اسمه « رضا » نسبة الى الشاه فأصبح « رضا عباسى » وزاد إنتاجه وحسنت سيرته ، وأصبح له تأثير عظيم فى الحياة الفنية باصفهان ، ودرس عليه تلاميذ كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية .

ومن المصورين الذين ذاع صيتهم فى هذه المدرسة الفنية معين المصور وحيـدر نقاش ومحمد قاسم التـبريزى ومحمد يوسـف ومحمد على التبريزى . و ينسب الى رضا عباسى والى هؤلاء المصورين عدد كبير من الصور ؛ بعضها أقل من المتوسط فى الجودة والاتقان ؛ و يمتـاز أكثرها بمـا أشرنا اليه من قدود ممشوقة وأوضاع متكلفة . وكان معين المصور أقربهم إلى قلب رضا عباسى وقـد رسم صورتين لأستاذه[1] ؛ وهما — فيما نعلم — اثنتان من ست

(١) الأولى تاريخها سـنة ١٠٨٤ هـ (١٦٧٣ م) . وهى الآن فى مجموعة كوارتش Quaritch والثانية فى مجموعة باريش وطسن Parish-Watson وتاريخها سـنة ١٠٨٧ هـ (١٦٧٦ م) ؛ انظر اللوحة رقم ٥١ من كتابنا « التصوير فى الاسلام » .

صور وصلتنا لأربعـة من رجال الفن ؛ أما الصورة الثالثـة فترجع الى عصر المدرسة الصفوية الأولى، وتمثل الأستاذ بهزاد، وهى محفوظة الآن فى مكتبة يلدز باستانبول . والرابعة صورة محمدى من عمل المصوّر محمدى نفسه، وهى الآن فى متحف الفنون الجميلة بمدينـة بوستن والخامسة صورة معين نفسه وقد رسمها سنة ١٠٨٣هـ (١٦٧٢ م) . وهى محفوظة الآن فى المكتبة الأهلية بباريس . وفضـلا عن ذلك فان المصوّر محمد شفيع رسم صـورة محفوظة الآن فى مجموعة الدكتور زرّة Sarre ويرجح أنها صورة والده رضا عباسى .

ومهما يكن من شىء فان معينا المصور نسج على منوال أستاذه رضا ؛ ولكنه لم يلحقه فى دقة الرسم وإتقانه . وقد خلف عددا من الرسوم والصور ولعل أطرفها ست صـور كبيرة فى مخطوط من الشاهنامه فى مجموعة شـستر بيتى[1] Chester Beatty (انظر شكل ٥٤) .

وقد نبغ من تلاميذ رضا عباسى ومعين مصوّرون آخرون مثل ميرأفضل تونى وحبيب الله المشهدى وملك حسين الأصفهانى ومحمد يوسف الحسينى وشاه قاسم ومحمد قاسم[2] ومحمد على .

أما الشاه عباس الثانى الذى حكم إيران بين عامى ١٠٥٢ و ١٠٧٧ بعد الهجرة (١٦٤٢ — ١٦٦٧ م) ، فقد كان شـديد الاعجـاب بالغرب وفنونه، فأرسل المصوّر محمد زمان ليدرس التصوير فى روما . وقيل إن هذا المصوّر اعتنق المسيحية، ثم سافر الى الهند، ولم يرجع الى إيران إلا سنة ١٠٨٧هـ

(١) أنظر اللوحتين ٩٢٢ و ٩٢٣ من A. Survey of Persian Art ج ٥

(٢) انظر شكل ٥٣

(١٦٧٦م) ؛ ومهما يكن شيء فقد تأثر هذا الفنان بالأساليب الفنية الأوربية ولا سيما فى مراعاة قواعد المنظور وفى الصور الدينيـة كرسم الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وما الى ذلك من المناظر الدينيـة المسيحية[1] . على أنه لم يفقـد روحه الايرانية تماما . وقـد رسم هـذا الفنان سـنة ١٠٨٦ هـ (١٦٧٥ م) ثلاث صـور فى مخطوط نظامى الذى كتب للشاه طهماسب والذى أشترك فى تصويره أوّلا أعلام المصوّرين فى المدرسة الصفوية .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل زاد تأثر المصوّرين الايرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية وتخلوا عن كثير من الأساليب الايرانية فى التصوير؛ فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الايرانى كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التى ذاع رسمها فى عصر فتح على شاه بين عامى ١٢١١ و١٢٥٠ بعد الهجرة وفى القرن المـاضى؛ فان صناعتها أوربية أكثر منها إيرانية .

* * *

مميزات الصور الايرانية

بقى علينا بعد ما سردناه من تاريخ مدارس التصوير فى إيران أن نستنبط من الصور الايرانيـة عامة بعض الملاحظات التى تلفت نظر الاخصـائيين من مؤرخى الفنون الجميلة وغيرهم من رجال الفن .

ولعل أبين ما نلاحظه فى الصور الايرانية أن قوانين المنظور غير محترمة، وأن الصورة مكوّنة فى مستوى واحد، وأن الفنان لا يعنى برسم أجزاء الجسم

---

(١) انظر كتاب «نواح مجيدة من الثقافة الاسلامية» (هدية المقتطف سـنة ١٩٣٨) شكل ١٢ من مقالنا عن «التصوير وأعلام المصورين فى الاسلام» .

رسما يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح، ولا يكترث بتوزيع الضوء و بيان الظل، وانما يفرط فى توزيع الألوان التى تكسب الصورة حياة أخرى و بريقا بديعا وألوانا سحرية عجيبة .

ولا يمكننا بأى حال من الأحوال أن نعتبر هذه الصفات عيوبا؛ فالواقع أنها جزء لا يتجزأ من الصور الايرانية، وهى التى تميزها عن غيرها، وتجعل لهـا سحرها الخاص. ولذا فاننا، اذا أردنا أن نفهم الصور الايرانية وأن نتذوقها، وجب علينا أن نعرف هذه الأصول والصفات، وأن نبتعد عن موازنة الصور الايرانية بالصور الغربية . ولسنا نجهل أن ما عنيت به الفنون الكلاسيكية من الدقة فى تصوير الطبيعة وأجزاء الجسم الانسانى ليس كل شىء فى الفن، والا لأصبح التصوير الشمسى " الفتوغرافيا " أرقى الفنون وأدقها، وغدت جل نزعات الفنون الحديثة انحطاطا لا شك فيه .

بل إننـا نستطيع أن نقرر فى هـدوء واطمئنان أن هذا العـالم المجرد الذى تخلقه الصور الايرانية ليس خرقا لحرمة الطبيعة كما يبدو لأول وهـلة، بل هو طبيعة ثانية، فيها ما فيها من ظرف وخيال ونضارة .

أجل إن إهمال قوانين المنظـور وجهل الأساليب الغربيـة فى توزيع الضوء والظل يجعلان الصور لا تبدو مجسمة كما نعرف فى الفنون الكلاسيكية. والفنان الايرانى لا يعنى بتأثير الضوء؛ ولكنه مأخوذ بعظمته؛ فنرى الضوء يسطع على كل شىء فى الصورة الايرانية بدون اختلاف أو تدرج أو توزيع. كما أن جل المناظر فى الصور الايرانيـة هادئة، بل جامدة ولا حركة فيها، ممـا يكسبها شيئا من البساطة والسـذاجة، لا يتعارض مع ما نحسه فيهـا من الارستقراطية والامتياز؛ ولكن علينا ألّا ننسى أن تلك الصور زخرفيـة

قبل كل شيء، وتوضيحية على الرغم من أننا قد نجد بها فى بعض الأحيان شيئا من روح المزاح والتهكم .

وكان المصـوّر الايرانى لا يكترث بظواهر الأشياء ، وخير دليـل على هـذا مثـال ضربه الأسـتاذ بنيون Laurence Binyon ، وهو منظر رجل ينتشلونه ليلا من جب عميق كان مسجونا فيه[1] ، فالمصوّر الايرانى الذى يرسم هـذا المنظر لا يفوته رسم النجوم لبيان جمال الليل ؛ ولكنه يرسم كل ما عداها فى وضح النهـار ؛ ولا يفـوته أن يزيل جزءا من الأرض حتى نرى الرجل فى الجب، كما نرى الذين ينقذونه[2] . وهو فى ذلك كله لا يتقيد بما يعرفه الغرب من أصول الرسم وقواعده .

ولعل تلك الطبيعة الزخرفيـة هى التى حببت الى الفنانين الايرانيين رسم الأشخاص ذوى الوجوه الاصطلاحيـة التى لا يتأثر بها المشاهد فلا يشـغله عن الجانب الزخرفى فى الصورة شاغل . ومع ذلك فان الايرانيين لم يعجزوا — حين أرادوا — عن رسم الصور الشخصية لأفراد معينين ؛ كما لم يفتهم فى بعض الأحيان التعبير عن الحالات النفسية المختلفة . بل إنهم استطاعوا رسم المنـاظر الطبيعية لذاتها كما يظهر من صور عثر عليها الأسـتاذ أقا أوغلو Aga Oglu فى استانبول وليس فيها صـور أشخاص أو حيوانات قط، بل تمثل كلها مناظر طبيعية جميلة[3] .

(١) فى قصة بيژن ومنيژه من الشاهنامه . أنظر الطبعة العربيـة التى أخرجها أستاذنا الدكتور عبد الوهاب عزام (لجنة التأليف والترجمة والنشر) ج ١ ص ٢٣٨ — ٢٥٠

(٢) أنظر Blochet : Musulman Painting ، اللوحة ٧٥

(٣) أنظر A. U. Pope : An Introduction to Persian Art ص ١٠٨

أجل، إن تصوير المناظر الطبيعية لم يكن عندهم فرعا مستقلا من فروع التصوير؛ ولم تكن له المكانة التى وصل اليها عنـد الغربيين والصينيين؛ ولكنهم عرفوه. ولم ينصرفوا عنه لعجز، وانما لأنه لم يوافق طبيعتهم الفنية، واعتقادهم أن الانسان هو المحور الذى تدور حوله هـذه الحيـاة. فالفنان الايرانى يأخذ من الطبيعة ما يريد، ولكنه لا يتقيد بها. وهو لا يتبع أسلوب الفنـانين التأثريين impressionistes فيرسم «الأثر» الذى تجمعـه العين والعقل من الأصـل الذى يراد تصويره، ويرسم المنظر كما يتذكره، فيصوّر ما يلفت النظر ويسترعى الانتباه فيـه ولا يعنى بالتفاصيل عناية خاصـة؛ وإنمـا يقربه الى العـين فلا يعبأ بالبعد، وله بعـد ذلك أساليبه الخاصـة فى إظهار دقة الشكل وجماله.

أما الألوان فى الصور الايرانية فلا تتدرج ولا تختلط ولا تتجمع حول مركز مشترك؛ ولكن فيها من التباين والتنافر والشذوذ مالا يحتمله التصوير فى الفنون الأخرى. والواقع أن الصور الايرانية لم تبلغ غايتها فى دقة الألوان ونضارتها الا على يد المدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية فى القرنين التاسع والعاشر بعـد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعـد الميلاد)، وقد وفق المصوّرون حينئذ الى التخفيف من الشذوذ والتنافر بتصغير المساحات الملونة وتكرارها، مما يجعلنا نجد الألوان غير المتقاربة تتجاور فى هدوء وبهاء، ولا يخفف من حدّتهـا إلا وضعها فى أشكال هنـدسية صغيرة أو وحدات موزعة فى أسطح كبيرة ذات ألوان أخرى.

وحسبك أن تمعن النظر فى إحدى الصور الايرانية الجميلة من مدرسة هراة أوالمدرسة الصفوية لتعجب بلون الزهور البيضاء والصحارى السمراء والسماء الذهبية والملابس المختلفة الألوان مما يؤلف مجموعة من الألحان الموسيقية العذبة.

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن الصور الايرانية قبل مدرسة هراة كانت غير شخصية، وأن الفنانين لم يكتبوا امضاءاتهم عليها إلا نادرا جدّا ، وأن أوّل الفنانين الذين ظهرت شخصيتهم ظهورا بيّنا هو المصور بهـزاد، الذى رفع مكانة المصوّرين وجعلهم يفخرون بآثارهم الفنية .

وصفوة القـول أن الصور الايرانية لها تقاليد فنية اصطلاحيـة تشبه فى بعض الوجوه الصور الهندية والصينية واليابانية ؛ ولكن لهـا فضلا عن ذلك ذاتية قوية وسحرا خاصا ؛ فرسم الصخور كأنها المرجان ، والتعبير باللون الذهبى عن الصحارى تحف بهـا خضرة الأشجار وألوان الزهور والعمائر ، كل هذا عنصر هام فى الصور الايرانية يكسبها ما لها من طابع خاص .

وقد يعـاب على المصور الايرانى ما سنعرض له فى نهاية هـذا الكتاب حين نذكر أن الفنانين المسلمين عامة يتبعون تقاليد فنية موروثة ولا يحيدون عنها إلا بقدر ما يختلف أحدهم عن الآخر فى إتقانها . فالمصور الايرانى فنان يعمل ، فى معظم الأحيان، بيـده أكثر ممـا يعمل بعقله . وأكثر الفنانين المسلمين لا يختلفون عنه فى هذا الشأن ؛ ولذلك قيل عنهم فى بعض الأحيان إنهم صناع فحسب .

ومعظم الصور الإيرانية توضيحية ؛ ولكنها لا تختلف فى ذلك عن كثير من الصور الغربية فى العصور السابقة ؛ فتلك توضح قصص الشاهنامه وكليلة ودمنة ودواوين الشعر والقصص المنظومة ، وهذه توضح قصص الميثولوجيا (علم الأساطير القديمة) أو الكتاب المقدّس . ولكن المصور الايرانى لم يستطع فى أغلب الأحيان أن يصـل الى التعبير عن الحالة النفسـية بوساطة وجوه الأشخاص فى الصورة كما نعرف فى الفنون الغربية .