

الفصل التاسع

نشأة المدرسة التيمورية

ظهرت في بعض المخطوطات التي تم تزويقها في القرن الرابع عشر الميلادي علامات تنبئ بفرب ظهور أسلوب وطني جديد يستمد مميزاته وخصائصه من تقاليد إيران ومجتمعاتها وثقافتها وروحها ، ويقوم على أساس الجمع بين المدرستين التيميتين : وهما المدرسة العربية والمدرسة المخرولية .

وليس من شئت في أن العمل على خلق أسلوب وطني يعتبر صدى للروح العامة التي كانت تسود إيران حين فرضت القومية الإيرانية وجودها ، وأشد الإيرانيون يشيدون بتاريخهم القديم ، وبأمجادهم السانفة ، ويحرصون على إحياء اللغة الفارسية التي احتلت مركزها كلفة أدبية .

ولقد أخذ يتجلى في هذه التساوير الميل نحو إساعة التأثيرات الصينية التي تتميز بها المدرسة المخرولية ، وإخصاها لتقومات الوطنية الإيرانية ، وذلك بالإضافة إلى الشغف برسم المناظر الطبيعية بدقة وإتقان ، وتصوير مظاهر الترف والثراء والمتعة ، والتعبير عن مشاعر البهجة والسرور ، وتغليب الطابع الزخرفي .

والحق أن العناية بالمناظر الطبيعية في إيران ، والإعجاب بها وحبها ، والحرص على وصفها والإشادة بها ، والإقبال على تذوقها والتمتع بمسراتها ، والبهجة بها قد ظهرت أيضاً في الأدب الفارسي في ذلك العصر . ويعتبر حافظ الشيرازي من أشهر الشعراء الفرس الذين تغنوا بحال الطبيعة ؛ ولقد كتب في سنة ٧٧١ هـ (١٣٦٨ / ١٣٦٩ م) ديوانه المشهور الذي تغنى فيه بمحاسن الطبيعة ، وتحدث عن تغريد الببال حين تنأى بمقدم الربيع ، وعن روح الشباب ومسراته وبهجته .

غير أن التصوير الإيرانية قد سررت بعدد من المراحل الفنية حتى تطورت من المدرسة المغولية التي ظهرت في بداية القرن الرابع عشر^(١) إلى هذه المدرسة الوطنية الجديدة التي اصطاح على تسميتها بالمدرسة التيمورية .

واقدا سبق أن ذكرنا^(٢) أن التصوير المغولية في بداية القرن الرابع عشر كانت تتألف من كتيبة للتأثيرات الصينية من مقدمة وخلفية تميزان عن العمق . ولم يكن المصور يهتم بنظر الرسوم الأدمية فلم يكن يعنى بتصوير مظاهر الطبيعة ، أو بتمثيل مظاهر البيئة أو بتزييد مسرح الحوادث بأية تفاصيل ، ومن ثم لم تسكن هناك ضرورة ماسة لتوسيع المقدمة التي اقتضت في معظم الأحيان على شريط ضيق في أسفل التصوير .

ولسكن حين ظهر الميل إلى الطبيعة عامة بما فيها من إنسان وحيوان ونبات وعما وأثاث اضطر المصور إلى توسيع مقدمة التصوير حتى يمكن تمثيل هذه العناصر المختلفة . وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى ضيق الخلفية تدريجياً حتى اختفت تماماً ، أو أصبحت مجرد رسم زخرفي في أعلى التصوير أشبه ما يكون بالسارية ؛ ومن هنا فتدت التصوير مظهر العمق ، وصارت مسطحة .

وكان على المصور حينئذ أن يوزع عناصر التصوير على هذه المساحة المسطحة الخالية من مظاهر العمق بوضوح وتوازن وجمال : أى توزيعها زخرفياً . ومن ثم اجتمعت العناية بالطبيعة ، والبهجة بها مع الميل الزخرفي ، وحب التأنق والبعد عن الواقع . ومن الملاحظ أن هذا الطابع يتفق مع ما يميز به الفن الإسلامى بجامة من البعد عن محاكاة الواقع ، ومن الشغف بالزخرفة والتأنق .

ولابد وصلنا عدد من المخطوطات المزوقة تمثل تصاويرها مراحل التطور

(١) انظر صفحة ٢٠٧ — ٢٤٤

(٢) انظر صفحة ٢٠٨ .

المختلفة التي مر بها التصوير الإسلامي منذ المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية .
وتتمثل مرحلة مبكرة من هذه المراحل في مجموعة من تصاوير الشاهنامه
المعروفة باسم شاهنامه ديموت Demotte التي سبقت الإشارة إليها^(١) . وعلى الرغم
من أن هذه التصاوير غير مؤرخة ، ولا تشمل على ما يشير إلى المكان الذي نسخت
فيه فإنه من المعتمد أنها تم تزويقها في النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد
الميلاد في أحد المراكز المغولية الهامة في إيران . والحق أن هذه التصاوير قد
بلغت درجة من الإتقان والدقة والإبداع الفني تليق بعاصمة غنية مثل تبريز .
ويرى بعض العلماء أنها من عمل الأستاذ شمس الدين الذي تعلم فيه في عصر
السلطان أويس الجلائري (١٣٥٦ - ١٣٦٢م) ، وذلك بناء على ما ذكره دوست
محمد في مقاله عن التصوير^(٢) .

غير أنه من الواضح أن تصاوير هذه الشاهنامه تشمل أساليب مختلفة
بما يرجح اشتراك عدد من المصورين في تزويقها ، ونسبتها إلى أوقات مختلفة .
ولقد سبقت الإشارة إلى أن عدداً من هذه التصاوير قد رسم بحسب المدرسة
المغولية البهية^(٣) . ولكن إلى جانب هذه التصاوير وجدت تصاوير أخرى
تمثل نوعاً من التطور عن الأسلوب المغولي .

فبالرغم من أن التصاوير التي تمثل مناظر الهواء الطلق تنقسم إلى مقدمة
ومؤخرة — شأنها في ذلك شأن غيرها من التصاوير المرسومة بحسب المدرسة
للمغولية — فإن المقدمة تتسع هنا حتى تغطي على المؤخرة التي تضيق في كثير من

(١) انظر صفحة ١١٢ — ١١٣ وصفحة ٢٤٢ — ٢٤٤ .

(٢) Laurence Bluyon, J V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting. Appendix I, "Dust Muhammad's Account of Past and Present Painters, p. 184 ; Eric Schröder, in "Ars Islamica, VI, 1939"; Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, p. 5.

(٣) انظر صفحة ٢٤٢ — ٢٤٤ .

الأحيان حتى تصبح أشبه بستارة معائمة في أعلى التصويرة ؛ ومن ثم تسكاد تفقد التصويرة التعبير عن العمق الذي تتميز به المدرسة المغولية .

وفضلا عن ذلك يتضح التطور في رسوم عناصر التصوير المختلفة : فمن جهة يزداد عدد الرسوم الآدمية في بعض الأحيان ، وبالتالي يصغر حجمها . ومن الواضح أن صغر حجم الرسوم الآدمية قد هيا الفرصة للمصور العناية بعناصر البيئة الأخرى سواء أ كانت وحدات طبيعية أم معمارية .

ومن الملاحظ أن بعض هذه التصاوير تشتمل على خلفيات تتمثل على هيئة عمائر قد رسمت بدقة وإتقان وبراعة لم تعرف من قبل في التصاوير الإسلامية . وتسكو هذه العمائر — عادة — زخارف جميلة من الوحدات الهندسية ، ومن الزخارف السريعة المورقة (الأرابسك) التي كانت تزين بعض عمائر عصر الإيلخانيين^(١) . وليس من شك في أن هذه الرسوم المعمارية قد مهدت الطريق لرسوم العمائر المتأنقة ذات الزخارف الهندسية والنباتية الدقيقة التي اعتازت بها المدرسة التيمورية^(٢) .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن هذه التصاوير قد شلب عليها طابع التسطيح ؛ ومن هنا صارت أقرب إلى الروح الزخرفية . والحق أنه وضوح في رسمها الميل إلى الزخرفة ؛ ذلك أنها كانت ترصع أرضيتها بعض الحزم النباتية الصغيرة والأزهار المحورة التي كانت ترتب ترتيبا زخرفيا . وبالإضافة إلى ذلك أصبحت سائر العناصر ترسم بأسلوب زخرفي ، وتسكسى بزخارف نباتية وهندسية محورة .

وعلى الرغم من أن هذه التصاوير تشتمل أيضا على وحدات كثيرة مستعارة من الفن الصيني مثل رسوم السحاب الصيني ، والتنين وغيرها من العناصر

Laurence Bluyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian (١)
Miniature Painting, p. 37.

(٢) انظر بعد .

الصينية ، فإن هذه الوحدات قد رسمت بروح زخرفية بحثة بحيث فقدت في كثير من الأحيان كل صلة بينها وبين أصلها .

وأخيرا تتميز هذه التصاویر ببعض خصائص منها العناية بالتمييز بين شخصياتها وإظهار بعض التعبيرات على الوجوه ، ومنها تمثيل موضوعات البطولة بمهارة وبحموية وفخامة ، ومنها استخدام الألوان القوية وتذهيب الخلفية .

وهكذا يلاحظ أن هذه المظاهر المختلفة التي تتميز بها تصاویر شاهنامه تبيوت تمثل مرحلة متطورة بعض الشيء عن المدرسة المنفوية ، وفي الوقت نفسه يمكن اعتبارها مهددة للمدرسة التيمورية .

وتتضح هذه الخصائص في تصویر تمثل بهرام جور يقتل تينينا^(١) . [شكل ١٥] ويحكى الفردوسي --- بصدد هذه الحادثة --- أن بهرام جور كان قد خرج يوما إلى الصيد ، فانفرد عن أصحابه ، فرأى تينينا عظيما كأنه سمع ضار ، في رأسه شمس طويل بطول قدمه ، وله ثديان كثندي النساء ؛ فوترقوسه ، ورماه بشابرة أصابت رأسه فقط ؛ فمزل عليه وشق بالخنجر صدره ، فإذا برجل شاب في جوفه قد ابتامه ؛ ففرقه قلب بهرام حتى بكى ، فأظلمت عينه من بخار سمه^(٢) .

وتمثل تصویر بهرام --- بعد أن أصاب الثنين بالسهم --- وقد نزل من فوق فرسه ، وشرع يشق صدره بخنجره .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تتمثل فيها الخصائص المعروفة في المدرسة المنفولية . من تقسيمها إلى مقدمة وخاتمة ، ومن اشتغالها على كثير من التأثيرات الصينية مثل رسم الثنين ، وطريقة رسم الحصان ، وساق الشجرة ، والدروع

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 339

(٢) أبو القاسم الفردوسي : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن علي البنداري . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٨٦ .

المغولية ، ومن رسم التلال بأسلوب محور قريب الشبه من رسوم التلال في إحدى
تصاوير كتاب الآثار الباقية عن القرون الخالية المحفوظ في الجمعية الآسيوية
الماسكية في لندن ، مثل جبال الهند ^(١)



شكل ٤٦ — بهرام جورو يقتل نمرود . مجموعة
Mrs. Rainey Rogers من شاعنامة ديبوت . حوالى
النصف الأول من القرن الثامن الهجرى (القرن العاشر الميلادى) .

غير أن التطور يتمثل هنا في اتساع المقدمة ، والميل نحو التسطح ، وترصيع
الأرضية بحزم من الأوراق النباتية الحورية وتوزيعها توزيعاً زخرفياً ، ومحاولة
الربط بين الكائنات الحية والمناظر الطبيعية ربطاً مناسباً ، وتزويد الرسوم
بالحركة والحياة . أما العناصر الصينية فقد تجردت من طابعها الصيني ،
وأسيغت حسب الذوق الإيراني ، والتصور الوطنى .

ومما يسترعى النظر فى هذه التصويرة الدقة فى رسم الخطوط لا سيما تلك التى

تمثل مسرفة الحصان ، وشعر التنين وجلده ، وطيات الثياب ؛ كما تلاحظ أيضاً البراعة في استخدام الألوان القوية .

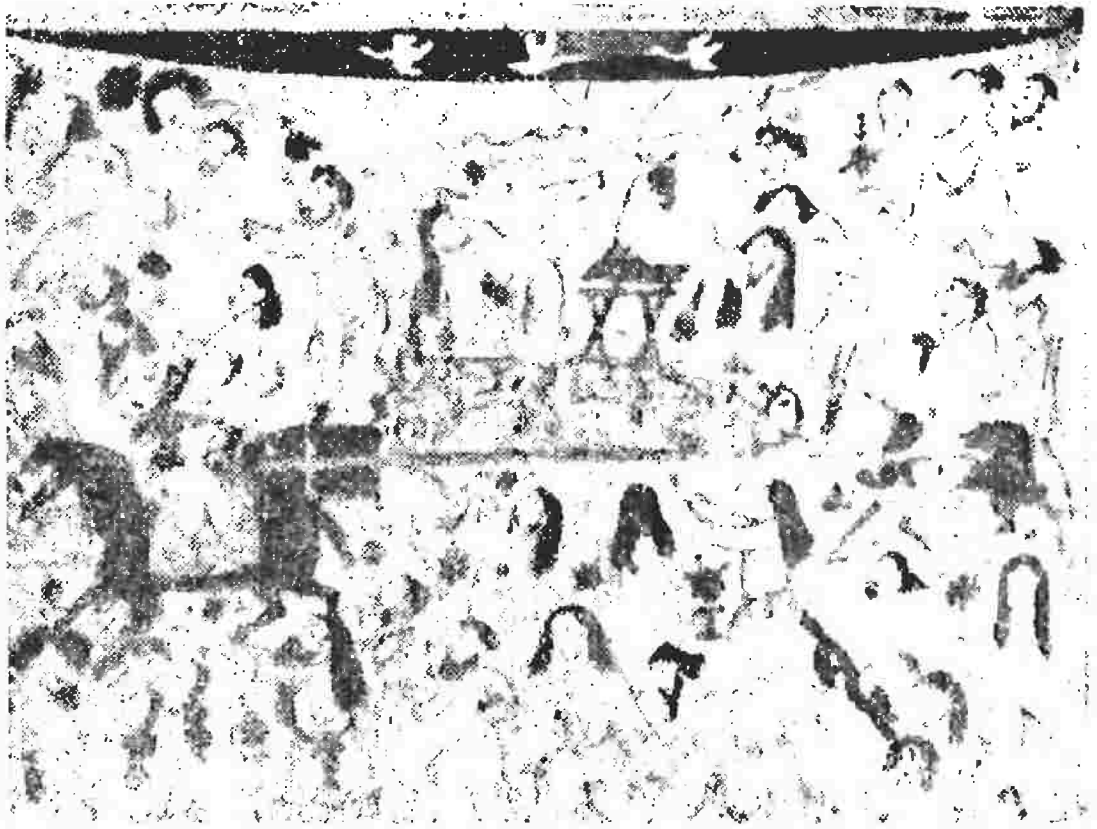
ومن تصاوير شاهنامه ديموت تصوير ذات طابع خاص . وتمثل هذه التصويرة جنازة اسفنديار ^(١) [شكل ٧٤] . و كان اسفنديار قد أنقذه أبوه الملك جشتاسب إلى زابلستان لقتال رستم ، وكسر شوكرته وإذلاله . وحينما تقابل البطلان أصر اسفنديار على أن يعود رستم إلى أبيه مكبلاً بالأغلال ؛ ولكن رستم رفض ، وأعلنت الحرب بينهما . وأخيراً اتفق البطلان على المبارزة صملاً لدماء جندهما . وفي هذه المبارزة انتصر رستم بفضل النقاء بعد أن كان اسفنديار قد أوصلك على التمكن منه . ويحكى الفردوسي أنه بعد موت اسفنديار أحرق به الزابليون والإيرانيون جميعاً يميناً عليه ، ثم أحضروا له تابوتاً من الحديد ، وكنفوه باللباج والحزير ، وضمه منزه بالمسك والعبير ، ووضعوه فيه . وأحضر رستم أربعين رجلاً برسم تابوته ليحاطب بينها في حمله ؛ وقرنوا بين جملين منها ووضعوا التابوت عليهما . واختلف به أصحابه وساروا عليهم ثياب السواد وملابس الحداد . وتقدمه فرسه الأدهم مقطوع العرف والذنب ، منكس السرج ، معاقاً عليه عموده وخنجره وجوشنه ومغفره ^(٢) .

وبشاهد في التصويرة التابوت يحمله بغلان ، وقد وضع عليه حامل فوقه خوذة البطل الصريع ، وأمامه رسه يحمل أمتعته ، وحوله سار أصحابه ، وقد أسدلوا شعورهم وهم يلطمون وجوههم ، ويولولون . ويلاحظ بعضهم وقد اشتد به الأسى فحارت قواد ، بينما وقع البعض الآخر على الأرض حزناً على موت البطل الصالح ، في حين يحاول زملاؤهم الأخذ بيدهم ، ومساعدتهم على الوقوف .

(١) المرجع نفسه الاوحة ٢٦ ؛ الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٣ مكرر .

(٢) أبو القاسم الفردوسي : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن علي البنداري . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٢٥١ — ٢٦٥ .

ويسمى النظر في هذه التصويرة عدة أمور : فمن جهة يلاحظ أن المقدمة قد اتسمت حتى طغت على المؤخرة التي صارت بدورها شريطاً ضيقاً جداً ملتصقاً بالإطار العلوى للتصويرة على هيئة ستارة : وهكذا صارت التصويرة مسطحة ، وفقدت التعبير عن العمق .



القرن الأول من القرن الثامن الهجري الموافق
الأول من القرن ثمانية عشر الميلادي

وعلى الرغم من أن هذه التصويرة مملوءة بالثيمات الصينية مثل رسم الطيور الثلاثة التي تخلق في أعلى التصويرة ، ومثل تمثيل السحاب الصيني الذي يشاهد في أسفل هذه الطيور مباشرة ، ومثل الرسوم الآدمية بتقاسيم أوجعها الصينية ، وشعورها المسدلة ، وأرديتها وأحذيتها ، وحليات ثيابها ، ومثل رسوم الخيل المغولية فإن هذه العناصر الصينية قد استخدمت بطريقة غير صينية : إذ كيفت

بحسب الذوق الإيراني ، ورسمت بطريقة زخرفية مختلفة تماماً عن أسلوب الفن الصيني .

أما الرسوم الآدمية — التي رسمت بأسلوب انطباعي يوضح الانفعالات المختلفة من حزن ونعيب وضعف — فإنها قد وزعت في أرضية التصوير حول التابوت توزيعاً زخرفياً فيه كثير من التوازن والتنسيق ، فضلاً عن أنها رسمت بأعداد كثيرة ، وبأحجام صغيرة ورسم بينها بعض زهور محورة . وهذا كله على خلاف ما هو معروف في المدرسة المغولية^(١).

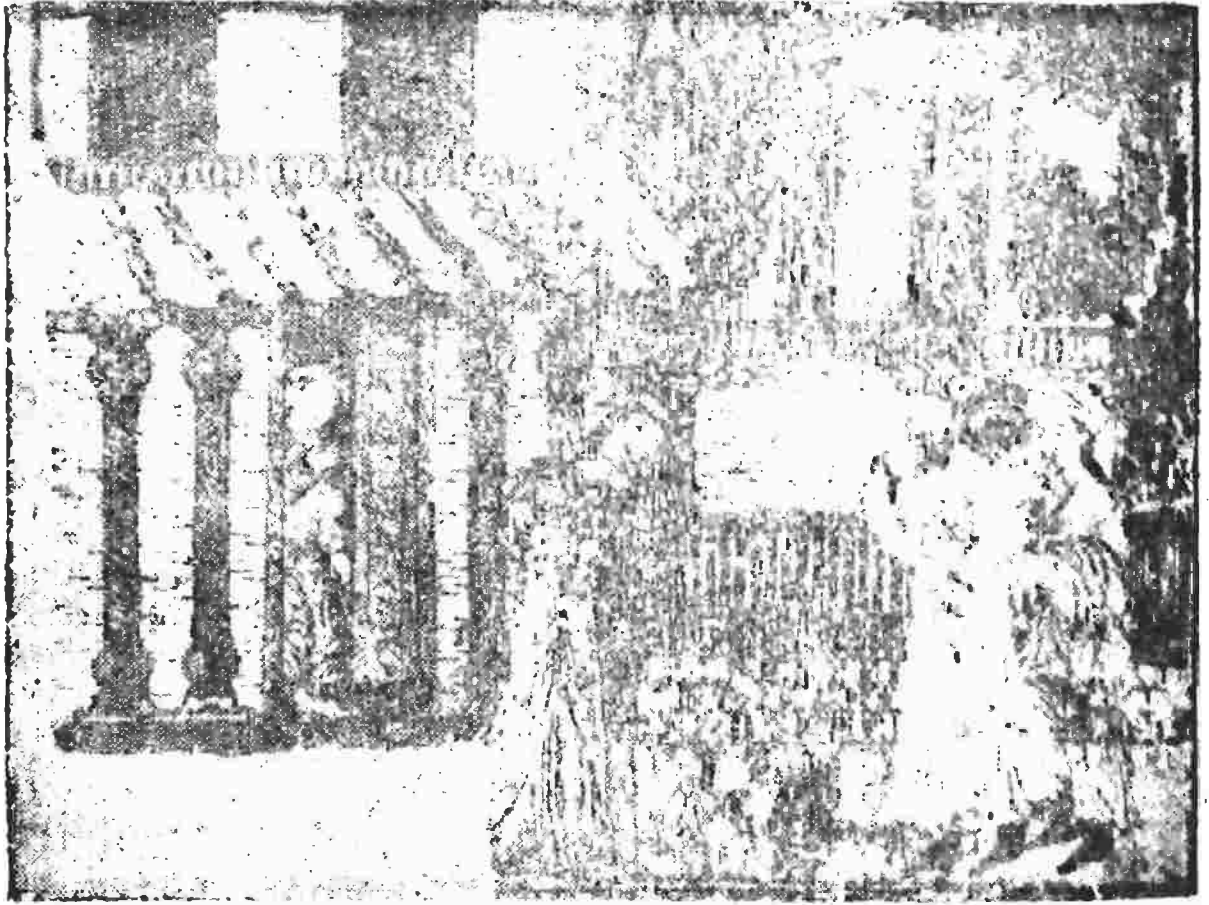
وإلى جانب هذه التصاوير تشتمل شاهنامة ديموت على عدد من التصاوير التي تحتوي على رسوم عمائر وأثاث . وتتمثل هذه الرسوم بأسلوب مختلف عن أسلوب المدرسة المغولية . ففي حين كان المصورون بحسب المدرسة المغولية لا يعنون برسم العمائر والأثاث رسماً دقيقاً متقناً ، ويقتصرون على رسمها بطريقة مبسطة جداً ، ويركزون العناية في الوقت نفسه على الرسوم الآدمية التي لم يكن بينها وبين رسوم العمائر أى تناسب معقول — نجد أن العمائر قد رسمت في تصاوير شاهنامة ديموت بكثير من الإتقان والتأنق والدقة ، وفي الوقت نفسه يراعى بعض التناسب بينها وبين الرسوم الآدمية .

ويتضح هذا الأسلوب بشكل جلي في تصويرة تمثل محاولة بنت اردوان قتل زوجها الملك اردشير انتقاماً منه لأبيها وإخوتها [شكل ٤٨] . ذلك أن الشاهنامة تحدثنا أن اردشير بعد أن قتل اردوان^(٢) تزوج من بنته ، فخرضها بهمن أخوها على قتل زوجها انتقاماً لأبيها . واتفق أن اردشير ركب يوماً إلى الصيد ، وعاد وقت الظهر ، وقد نال منه العطش والحر . فأخذت بنت اردوان جاماً من الياقوت الأصفر ، وجعلت فيه سويقاً وسكراً ، ودست فيه سمّاً ، وناولته

(١) انظر صفحة ٢٠٩ .

(٢) انظر صفحة ٢٤٢ — ٢٤٣ .

لملك . فلما تناوله وقع من يده وانكسر وتبدد ما فيه : فانزعجت المرأة من ذلك
وارتعدت . ولما نظر الملك في وجهها اتهمها وساء ظنه ، واستحضر أربع
دجاجات فأرسلها على ذلك السويق فماتت في الحال . فغضب الملك وأمر الوزير
أن يرمى بنت اردوان في بئر ويحطبها عليها . ولكنه حينما مضى بها ليقطعها
أخبرته أمها حامل من الملك فأبقتها لديه دون علم الملك حتى تضع حملها^(١) .



شكل ٤٨ — محاولة بنت اردوان قتل زوجها الملك
أردشير . تصويرة مجموعة Vever من شاهنامه دهرت .
حوالى النصف الأول من القرن الثامن الهجرى (حوالى
النصف الأول من القرن الرابع عشر الميلادى)

وبشاهد في التصويرة اردشير وهو يتأمل الدجاجات تأكل من السويق
الذى سقط من الإناء ، وهو واضح إعجبه في فمه متعجباً ، وأمامه زوجته تبدو

(١) أبو القاسم الفردوسى الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى إخراج الدكتور
عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٤٩ .

على رجليها أدمارات الخوف والطمع . وإلى جانب الملك شاب ربما كان الوزير
وفى الباب سيدة ربما كانت إحدى الخادومات . ويقف الملك وزوجه والوزير
أمام واجهة قصر تشغل خلفية التصوير ، ويتقدم الواجهة بانسكة ترتكز على
أربعة أعمدة ، ويعلو البانسكة نافذتان ؛ وإلى يمين الواجهة تشاهد شرفة تحف بها
غصون الأشجار^(١) .

ويلاحظ هنا التقدم في رسم العمارة : إذ ترسم ببعض الدقة والتأنق ، وتكسوها
زخارف هندسية وأخرى نباتية قريبة الشبه من الزخارف العربية المورقة
(الأرابسك) .

ومن جهة أخرى لم يعد المنظور هنا بالرسم الأدمية فحسب — كما كانت
الحال في تصاوير المغولية — ولكنه عني أيضاً بالبيئة التي يجري فيها الحوادث
وناسب بينها وبين الأشخاص .

وهكذا تطورت تصاوير شاهنامه ديموت عن المدرسة المغولية من عدة أوجه
بحيث يمكن أن تعتبر مثلاً لمرحلة من مراحل التطور عن المدرسة المغولية إلى
المدرسة التيمورية .

ويشبه شاهنامه ديموت مخطوط آخر من الشاهنامه محفوظ في مكتبة سراي
في اسطنبول ، ويرجح أنه معاصر لها . ويتألف هذا المخطوط من أجزاء قد تطرق
إليها المؤلف ، وتشتمل على تصاوير قريبة الشبه من تصاوير شاهنامه ديموت
وتتمثل الأسلوب نفسه^(٢) . إذ يتضح فيها تسكيف العناصر الصينية حسب الروح
الإيرانية ، ونجريدتها من طابعها الصيني ، والميل نحو التسطح ، واستخدام أسلوب
زخرفي ، والعناية بالبيئة إلى جانب الرسوم الأدمية ، والتأنق في رسم العما

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 836 B.

(٢) Gaston Migeon, Manuel d'Art Musulman, Arts Plastiques et Industriels, 2ème Éd., 1927, Tome Premier, Fig. 72.

والأثاث ، وكسوتها بالزخارف، الهندسية والنباتية لا سيما الزخرفة العربية المورقة (الأرابسك) .

وتتمثل مرحلة أخرى من مراحل التطور من المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية في تصاوير من مخطوط فارسي من كتاب كلية ودمنة في مرقعة (البوم) باسم الشاه طهماسب انتقل من مكتبة يلدر إلى مكتبة الجامعة في اسطنبول^(١) .

وينسب بعض العلماء تزويق هذه التصاوير إلى الأستاذ أحمد موسى الذي اشتهر في عصر السلطان أبي سعيد وذلك اعتماداً على ما ذكره دوست محمد في مقاله عن التصوير حيث جعل الأستاذ أحمد موسى هو الذي أراح القلم عن وجه التصوير وحسب هذا الرأي يرجع تصاوير كلية ودمنة إلى عصر أقدم من شاهنامه ديموت التي نسبت بدورها إلى الأستاذ شمس الدين تلميذ الأستاذ أحمد موسى^(٢) .

غير أن أسلوب تصاوير كلية ودمنة يمثل بصفة عامة مرحلة أحدث من شاهنامه ديموت .

A. Sakisian, *La Miniature Persane du XIIe au XVIIe Siècle*, (١) pp. 4 - 9, Pls. III - X ; Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, *Persian Miniature Painting*, p. 36 ; A. U. Pope, *A Survey of Persian Art*, III, pp 1836 - 7, Pls. 843 - 4 ; Gray, *Die Kalila wa Dimna der Universität, Istanbul*, Pantheon, 12 (1933), p 280 - 232. E. Fehmy and Stchoukine, *Les Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de Stamboul*.

الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٢٢٥ شكل ٨١٢ مكرر ؛ الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي صفحة ٩٦ .

Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, *Persian Miniature Painting*, Appendix 1, "Dust Muhammad's Account of Past and Present Painters, p. 184 ; Eric Schroeder, in "Ars Islamica, VI, 1939" ; Douglas Barrett, *Persian Painting of the Fourteenth Century*, p. 5.

وتتميز هذه التصاوير بأن المصور يجمع في داخل الإطار الواحد أكثر من
تصويرة واحدة : كل منها في إطارها الفرعى الخاص ؛ كما أن التصويرة الواحدة
قد تشغل أكثر من إطار واحد بعضها داخل بعض .

وفي هذه التصاوير يلاحظ أيضاً أن المقدمة تتسع حتى تسكاد تطفى
على المؤخرة .

وبالإضافة إلى ذلك تتميز هذه التصاوير باستخدام الخطوط القوية التى
تزود التصويرة — بصفة عامة — بحركة وحيوية ، وبالبراعة فى رسم الحيوان
والتعبير عن حركته ، وبالتأنق فى رسم العماير والأثاث .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن الفنان عمد إلى الطريقة الزخرفية فى تمثيل المياه
وفى رسم أوراق الشجر ، وفى زخارف العماير والأثاث .

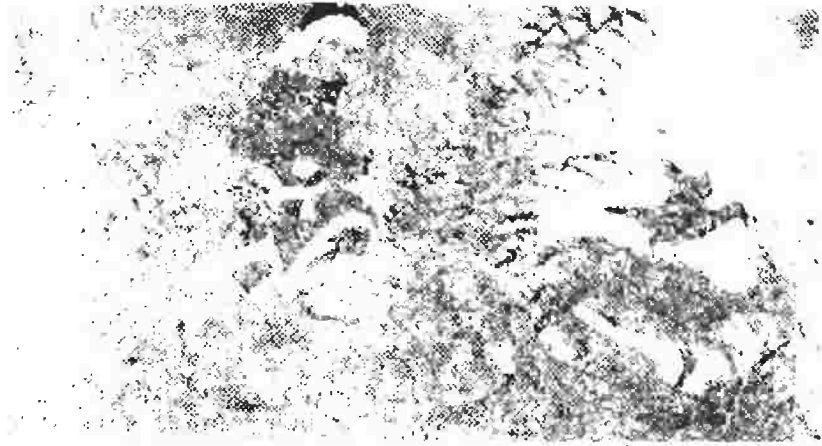
وتشتمل هذه التصاوير على كثير من المناظر الطبيعية التى كانت مسرحاً
ملائماً لقصص كليله ودممة . وعلى الرغم من أن هذه المناظر الطبيعية تتألف من
كثير من العناصر المتأثرة بالفن الصينى فإنها — فى صورتها العام ، ووحدة
تصميمها — مختلفة تماماً عن الفن الصينى ، وعن التصوير الصينى .

وتتمثل هذه الخصائص فى تصويرة تشتمل على منظر طبيعى توضح قصة نجاح
الجرذ والغراب والظبي فى مخادعة القانص ، وتحليص السلحفاة^(١) [شكل ٤٩] .
ويروى الكتاب — بصدد هذه القصة — أنه عندما ربط القانص السلحفاة ،
وحملها ليذهب بها إلى حال سبيله صمم أصدقاؤها على إنقاذها : فذهب الظبي
فوقع بمنظر من القانص كأنه جريح ، ووقع الغراب عليه كأنه يأكل منه ،
فأطمع ذلك القانص فى الظبي ، فوضع السلحفاة ، وقصد الظبي راجياً تحصيله .

A. Sakisian, La Miniature Persane du XIIe au XVIIe Siècle, (١)
Pl. IX A.

(م ١٧ — التصوير الإسلامى)

وصار إذا قرب القانص من الظبي يفر رويدا بحيث لا ينقطع طمعه منه ، و بذلك
أبعده عن السلحفاة ، ونجا بها . وبعد أن ينس القانص من ملاحقة الظبي رجع
فوجد حبالته مقطعة ؛ وهكذا اجتمع الغراب والظبي والجرد والسلحفاة إلى



شكل ٤٩ — أعلو : نجاح الحاد والحيات
والظبي في محاصرة القانص وتخليص السلحفاة . أسفل :
الحب والمفيل بصحبة القاصي عند شجرة . صورتان
من كتاب كلبه ودمنة في مرقعة باسم الشاه شاهانست بمكتبة
الجامعة في استنبول . حوالي منتصف القرن الثامن
الهجري . (حوالي منتصف القرن الرابع عشر الميلادي) .

عريشهم سالمين آمنين^(١) .

ويشاهد في التصويرة القانص يتعقب الظبي طامعا في نيله ، والظبي يجري أمامه الهوينى كأنه جريح قد أوشك على السقوط ، والفراب يتظاهر بأنه يأكل منه . كما يشاهد الجرد مقبلا على تقطيع حبائل السلحفاة بعد أن أولاها الرجل ظهره^(٢) .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تكاد تخلو من العناصر الصينية — إلا إذا اعتبرنا رسم المناظر الطبيعية متأثرا بالفن الصيني . ومع ذلك فإن هذه المناظر الطبيعية ليست تقليدا حرفيا للمناظر الطبيعية الصينية ، ولسكنها قد أسيغت بحسب الذوق الفني الإيراني .

وتتجلى الخصائص نفسها في تصويرة أخرى مرسومة أسفل التصويرة السابقة وعلى الصفحة عينها [شكل ٤٩] وتمثل هذه التصويرة قصة الخب والمغفل^(٣) . وتتلخص هذه القصة في أن خبا ومغفلا عثرا على كيس فيه ألف دينار ، فدفنياه في أصل شجرة على أن يأخذاها حاجتهما منه إذا احتاجا . ولكن الخب خالف المغفل إلى الدنانير فأخذها ، ثم ادعى أن المغفل هو الذى سرقها . ورافعا إلى القاضى . ولما سأل القاضى عن بينة ادعى الخب أن الشجرة التى كانت الدنانير عندها تشهد له . — وكان قد طالب من أبيه أن يتوارى فيها ويحجب . فلما سأل القاضى الشجرة عن الخبر أجاب أبو الخب من جوفها بأن المغفل أخذها . هنالك اشتد تعجب القاضى ، فدعا بخطب ، وأمر أن تحرق الشجرة ؛ فأضرمت

(١) كتاب كايالة ودمنة . طبعم وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١ . صفحة

١٩٧ — ١٩٩ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤ في Sakisian المرجع نفسه حيث تتمثل مقدمة هذه القصة حين توقعت السلحفاة في يد القانص .

(٣) A. Sakisian, La Miniature Persane du XIIe au XVIIe Siècle, Pl. IX A.

حور لها النيران ، فاستخافت أبو الحب عند ذلك ، وأخبر القاضي الحقيقة ، فعاقبه هو وابنه ، وغرم الحب الدنانير ، وأعطاهما المغفل ^(١) .

ويشاهد في التصوير جماعة من الرجال عند أصل دوحة ، من بينهم القاضي ، وأمامه الحب والمغفل قد تميز أحدهما بالقصر والآخر بالطول ؛ وفي جوف الشجرة أبو الحب يستغيث من النيران التي أحاط لهيبتها بالشجرة ، وقد أشرف على الهلاك .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تختلف عن التصاوير المفولية : إذ تنسج فيها المقدمة بحيث تسكاد تشمل التصويرة كلها وتنكشف المؤخرة فلا تشغل إلا حيزا ضيقا في أعلى التصويرة إلى اليسار ؛ كما أنه يراعى فيها التناسب بين الطبيعة وبين الأشخاص . وفضلا عن ذلك فإن العناصر المستعارة من الفن الصيني قد رسمت فيها بهيئة أبعدتها عن أصولها الصينية ، وكيفت حسب الروح الوطنية الإيرانية .

وإلى جانب التصاوير التي تشتمل على مناظر طبيعية ، توجد تصاوير من المخطوط نفسه تحتوى على رسوم عمائر ومناظر داخلية . ويتجلى في هذا النوع الأخير من التصاوير بعض الخصائص الفنية التي تقر بها من المدرسة التيمورية . ومن أمثلة هذه التصاوير تصويرة تمثل كيف خدع رب البيت اللص حتى سقط من فوق سطح داره ^(٢) . وتحكى هذه القصة أن سارقا علا ظهر بيت رجل من الأغنياء ، فأحس به صاحب المنزل فأوحى إلى زوجته أن تلح عليه بالسؤال عن مصدر أمواله الكثيرة . فلما سأله أجابها بمسمع من اللص أنه قد حصل على أمواله عن طريق

(١) كتاب كلية ودمنة . طبع وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١ . صفحة ٤٧ .

(٢) A. Sakisian, La Miniature Persane du X^{le} au XV^{le} Siècle, (٢)
Pl. VI.

السُرقة بفضل رقية تعلمها : وذلك أنه كان يملو دور الأغنياء ، ويأتى إلى الكوة التى يدخل منها الضوء فيرقى بهذه الرقية سبع مرات ، ثم يعتنق الضوء ، فينزل إلى أسفل الدار دون أن يشعر به أحد . فإذا أخذ ماير يده من مال ومتاع رقى بالرقية نفسها ، واعتنق الضوء فيجذب به إلى أعلى الدار . وخذع اللص بهذه الحيلة فمكث حتى ظن أن صاحب الدار قد هجم ، فقام إلى مدخل الضوء ، ورقى بالرقية ، ثم اعتنق الضوء لينزل إلى أرض المنزل ، فوقع على أم رأسه منكسا . وحينئذ وثب إليه صاحب المنزل بهراوته ؛ ولما قال له من أنت : « قال : أنا المصدق الخدوع المغتر بما لا يكون أبدا ، وهذه ثمرة رقيتك » .^(١)

وتمثل التصويرة داخل غرفة النوم حيث تجلس السيدة فى فراشها ، وبالقرب من السرير يرقد اللص وقد أمسك رب البيت برجله ، وهم بضربه بهراوته . ويشاهد فى الحائط الخلفى من الغرفة باب ذو مصراعين يتألفان من حشوات بها زخارف دقيقة ، ويملأها عقد مدبب تملؤه زخارف نباتية داخل مناطق مفصصة ؛ ويكسو حائط الغرفة وأرضها بلاط من القاشانى يسكون زخارف هندسية . وفى الجدار حنية تشتمل على بعض الأرفف . ويزخرف أسفل السرير الذى تجلس عليه السيدة شريط من الكتابة الكوفية الجميلة . وبالإضافة إلى ذلك رسم المصورة منور البيت فى أعلى التصويرة .

ويحف بغرفة النوم إطار مستطيل الشكل يفصلها عن منظر خارجى يمثل جانبا من حديقة المنزل . ويشغل هذا المنظر شريطا يحف بالجانب الأيمن والجانب الأعلى من غرفة النوم . ويشاهد فى الشريط الأيمن ركن من سور حديقة المنزل ، وساقان من النبات يلتفان حول بعضهما البعض ، ويتفرع منهما غصون صغيرة ينبت منها أزهار وأوراق نباتية مرسومة رسما دقيقا أنيقا . أما فى الشريط الأعلى فتظهر رسوم السحاب .

(١) كتاب كائلة ودمنة . طبعم وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١ . صفحة ٢٨ — ٢٩ .

وعلى الرغم من الطابع الزخرفي الذي يتضح في هذه التصويرة فإن المصور قد أظهر بعض الواقعية في تصوير بعض التفاصيل مثل رسم ثياب رب البيت المطلقة على الحائط إلى جانب السرير ، ومثل وضع بعض الأنية على رف الحنية .

وليس من شك في أن هذه التصويرة تمثل مرحلة متأخرة في التطور نحو المدرسة التيمورية : ذلك أن التأنيق في رسم العماير والأثاث ، وكسوتها بالزخارف الهندسية والنباتية الدقيقة الجميلة ، ورسم النباتات بطريقة زخرفية متأقنة يعتبر من خصائص المدرسة التيمورية .

ولقد كان لتساوير هذا المخطوط بصفة عامة أثر واضح في تزويق بعض مخطوطات كلیلة ودمنة حسب المدرسة التيمورية في القرن الخامس عشر^(١) .

وبالإضافة إلى شاهنامة دینوت وتساوير كلیلة ودمنة في مرقعة الشاه طهباسب تتمثل بعض مراحل التطور من المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية في مخطوط مزوق من منافع الحيوان لابن بختیشوع في الاسكوريال بأسبانيا^(٢) ؛ وقد نسخ هذا المخطوط علي بن محمد بن الدريهم الموصلی في سنة ١٢٥٤ م^(٣) . ويتجلى في تساوير هذا المخطوط إماعة مبادئ الفن الصيني واستخدامها ببراعة بحيث لم تفقد التصويرة طابعها الإيراني .

على أن آخر مراحل نشأة المدرسة التيمورية تتمثل بحق في تساوير مخطوط

(١) انظر مثلاً مخطوط كلیلة ودمنة المحفوظ في مكتبة قصر جاستان

Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, No. 44, Pls. XXVIII, XXXIV - XXXVI ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, pp. 1849 - 50, Pls. 865 - 8 ; Iran, Persian Miniatures-Imperial Library, p. 17-18, Illustration on page 5, pls. X-XV ; Gazettes des Beaux-Arts, Avril 1931 ; Burlington Magazine, Jan. 1931.

(٢) انظر صفحة ١٠٠ .

(٣) Gazettes des Beaux Arts, 1935, 14, p. 235-248

من الشاهنامه تم نسخه في شیراز في سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٦ / ١٣٧٢ م) (٣) .
وعلى الرغم من طابع البدائية الذي يسود هذا المخطوط فإنه يشتمل على بعض
خصائص تعتبر بذور الأسلوب الذي ازدهر في المدرسة التيمورية : ذلك أن
المقدمة قد اتسعت حتى شملت التصويرة كلها تقريباً ، في حين اختفت المؤخرة
أو أصبحت ذات أهمية ثانوية إلى جانب المقدمة ؛ كما فقدت التصويرة التعبير
عن العمق ، وصارت مسطحة ، ومن ثم رسمت عناصرها المختلفة بطريقة محورة ،
ووزعت توزيعاً زخرفياً .

وبالإضافة إلى ذلك ، لم يقصر المصور هنا عنايته على الرسوم الآدمية — كما
كانت الحال في المدرسة المغولية — ولكنه اهتم أيضاً بعناصر البيئة المختلفة ؛
فعنى مثلاً برسم المناظر الطبيعية — وإن مثلت هنا بطريقة اصطلاحية تعوزها
الدقة والتأنق ، كما روعى بعض التناسب بين الرسوم الآدمية وبين البيئة .

ومن الواضح أن الطابع الزخرفي قد غلب على التصويرة بوجه عام ، فصارت
الأرضية ترصعها — بطريقة منتظمة — حزم من الحشائش والزهور المحورة ؛
كما رسمت الوجوه الآدمية بهيئة بيضاوية محورة ، خالية من التعبير عن الانفعالات
المختلفة ، ومن هنا سادها طابع الجمود .

ولم تخل تصاوير هذه الشاهنامه من العناصر الصينية التي شاع ظهورها في
التصاوير الرسومة بحسب المدرسة المغولية ، ولكنها تجردت هنا من طابعها الصيني ،
واستخدمت بطريقة زخرفية محورة ، وأسيفت حسب التصور الوطني الإيراني ،
وأدجت في التصويرة حسب الأسلوب الجديد .

(٣) محفوظ بمكتبة طوقابوسراي في استنبول . انظر صفحة ١١٠ — ١١١ .

Aga-Oglu, Preliminary Notes on Some Persian Manuscripts, Ars
Islamica, I (1934), p. 297, Figs. 4-7 ; A. U. Pope, A Survey of Persian
Art, III, 1841.

وتتجلى هذه الخصائص بوضوح في تصويـرة تمثـل رستم يقتل ابنه سهراب^(١) [شكل ٥٠]. وتحكي الشاهنامه بخصوص هذه الحادثة أن رستم كان قد امتضافه ملك سمنجان فتزوج بابنته . ولكنه لم يلبث أن رجع إلى بلاده بعد أن أعطاها خـرزة ليحفظ بها وليدها منه . ثم أنجبت بنت ملك سمنجان من رستم ولداً أسمته سهراب . وصار سهراب فتى فارساً على درجة كبيرة من القوة والشهامة . وعزم الفتى على غزو بلاد إيران أملاً في مقابلة أبيه رستم ، والانضمام إليه . وحينئذ تصدت جيوش إيران — وفيها رستم — لجيوش توران تحت قيادة سهراب . وفي خلال المعارك صارع رستم سهراب دون أن يتعرف أحدهما على الآخر وبعد أن صرع رستم سهراب وشق نحره بخنجره علم منه أنه ابنه؛ وقد تأكد له ذلك حين شاهد الخرزة على عضده . هنالك عرف رستم أنه قد قتل ابنه فشق جيبه ، وأخذ يضرب صدره ، وينتف شعره ، ويندب ولده^(٢) .

و يشاهد في التصويـرة رستم على هيئة رجل ملتحم وقد تمكن من سهراب الفتى ، فأوقعه أرضاً ، وسل الخنجر يشق به صدره ، في حين وقف الحصانان في هدوء وسكون .

ومن الواضح أن هذه التصويـرة تختلف اختلافاً تاماً عن التصويـرة المرسومة بحسب المدرسة المغولية : ذلك أن المقدمة قد اتسعت هنا حتى وصلت الإطار العلوى . ونظراً إلى أنها لا تنقسم إلى مستويات فقد فقدت مظهر العمق ، وصارت مسطحة ؛ وقد رصعت هذه المساحة المتسعة المسطحة بحزم نباتية تنتشر على سطحها بترتيب زخرفي .

Aga-Oglu, Preliminary Notes on Some Persian Manuscripts, (١)

Ars Islamica, I (1934), p. 197 ff.

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتـح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام ج ١ صفحة ١٣١ - ١٥٠ .

وأما من حيث الرسوم الأدبية فإنها صغيرة نسبياً ، وتشغل جزءاً من السطح كما أن الوجه تعوزة الملامح المعبرة .



شكل ٥٠ - رسم يقتل ابنه بهراب - تصوير من شاهنامه مكتبة طوباقوسراي في اسطنبول - شيراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

وقد أدت هذه الظروف مجتمعة إلى إيراد الروح الزخرفية من جهة ، وإلى البعد عن طابع الكتابة والحزن والقوة الذي كان يسود التصوير المغوية من جهة أخرى .

ومن الملاحظ أن التصوير تتعدى بعض جوانب الإطار ، وأن بعض الأشجار تنمو من أحد الجوانب : وقد سبق أن لاحظنا هذه الظاهرة في بعض تصاوير كلية بردمنة في مرقعة الشاد طهراسب^(١) ، وسوف تتكرر هذه الظاهرة في التصوير المرسومة بحسب المدرسة التيمورية .

(١) محفوظ في مكتبة الخامة في اسطنبول . انظر صفحة ٢٥٦ .

وتتمثل تصويرة أخرى في هذه الشاهنامه بهرام جور وهو يقتل التنين^(١).
 شكل ٥١ ويشاهد فيها بهرام جور وهو على ظهر فرسه ، وقد شد قوسه
 مصوباً لبلد نحو التنين^(٢). وتوضح في هذه التصويرة الخصائص نفسها التي ظهرت



شكل ٥١ - بهرام جور يقتل التنين . تصويرة من
 شاهنامه مكتبة طوقايوسراي و استانبول . شهر از سنة
 ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

(١) انظر صفحة ٢٢٩ .

Aga-Oglu, Preliminary Notes on Some Persian Manuscripts, (٢)
 Ars Islamica, 1 (1934), p. 197 ff.

في التصوير السابقة إذ اختفت المؤخرة ، واتسعت المقدمة ، وفقدت التصوير أى مظهر من مظاهر العمق ، وزخرفت برسوم نباتية محورة انتشرت على سطحها بطريقة مرتبة ، كما أن الرسوم الآدمية قد رسمت بمقياس صغير نسبياً ، وغلب عليها هي والرسوم الحيوانية طابع الزخرفة والتجوير ، وتجردت قسماً الوجوه من إمارات الانفعالات ؛ ومن ثم فقدت التصوير طابع الصراع على الرغم من موضوعها الذى يتضمن روح العنف .

ولم يتقيد المصور في هذه التصويرة بالإطار ، ذلك أنه لم يجد غضاضة في أن تتعدى بعض أرجل الحصان وذنبه أحد جوانبه . والحق أن هذه الظاهرة سوف ترد في كثير من تعاوير المدرسة التيمورية .

وتتضح هذه الظاهرة أيضاً في تصويرة في المخطوط نفسه تمثل الحرب بين منوجهر وتور^(١) [شكل ٥٢] : إذ تتعدى فيها إحدى أرجل الحصان وبعض خوذات الجند وحراهم إطار التصويرة .

ويتمثل في هذه التصويرة جبل يتبارز فوقه منوجهر وتور ، وقد حاول تور الفرار فتعقبه منوجهر وضربه بحربة في جنبه ؛ ويشاهد في أعلى التصويرة — خلف الجبل — رؤوس مجموعتين من الجند تطارد إحداهما الأخرى ، في حين يشد أحد جنود منوجهر قوسه ليرمى نباله في أعقاب جند تور .

وعلى الرغم من أن التصويرة تمثل معركة حربية ، ومطاردة بين فرسان ، وفارسا يطعن الآخر طعنة قاتلة فإنها لا توحى بإحساس بالقسوة أو بالعنف .

وتتميز هذه التصويرة بخاصية سوف تتكرر في المدرسة التيمورية : وهي رسم عدد من الأشخاص في أعلى التصويرة تبرز رؤوسهم خلف مجموعة من قمم التلال المرسومة بأسلوب اصطلاحى محور .



شكل ٥٢ - الحرب بين منوچهر و تور . - صورة من
شاهنامه مكتبة بلوفا بـ بـ راي في السديون . شيان سنة
٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م)

ويتجلى رسم التلال بطريقة محورة جداً في صورة أخرى من المخطوط نفسه تمثل رستم يقذف حفيده بيزن من البئر الذي كان قد حبس فيه^(١) [شكل ٥٣] وقد كثرت الإشارة في الشعر الفارسي إلى هذه القصة^(٢) . ومؤداها - كما جاءت في الشاهنامه - أن بيزن أغراه أحد القواد بالاتصال بمفيزة ابنة افراسياب ملك توران وعدو الإيرانيين اللدود^(٣) . ولما علم افراسياب بحب ابنته لبيزن

(١) المرجع نفسه .

(٢) أبو القاسم الفردوسي : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن علي البنداري . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام . جزء ١ . صفحة ٢٣٨ حاشية .

(٣) يعتبر افراسياب بطل التورانيين وحروبهم ضد الفرس مدى ٢٧٠ عاماً . وينظر إليه الإيرانيون على أنه أحد الأرواح الشريرة الثلاث التي أصابت إيران بأعظم الكوارث والأضرار بها الضحاك والإسكندر المقدوني الذي يسمونه اللعين .

أمر أن يغل بالأغلال الثقيلة ، وأن يحبس في بئر مظلمة يسد رأسها بحجر ضخم
ثقيل ، وأمر بمنيزه أن تخرج إلى الصحراء لتلازم صاحبها ذليلة مهينة .



١٤

شكل ٥٣ — رسم ينقذ حفيده بيزن من البئر . تصويره
من شاهنامه بمكتبة طوقانوسراي في استنبول . شيراز
سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

وتصدى رستم لإنقاذ بيزن ، فتنكر في زي التجار ، وذهب بصحبة سبعة
من القواد إلى بلاد أفراسياب . وبعد لآي ، استطاع أن يصل إلى البئر بمعونة
منيزه . وعجز القواد السبعة مجتمعين عن أن يرفعوا الحجر عن رأس البئر ،
وحينئذ تقدم رستم فنحاه وحده ! ثم اطلع في البئر إلى بيزن وتشفع إليه أن

ينصفح عن جرجين — وهو القائد الذي كان قد غرر به وأغراه على الاتصال بمنيزه ليوقع به في يد أفراسياب — فصفاه عنه . فدللى الوهق واستخرج به من البئر (١) .

ويشاهد في التصويرة رستم بعد أن نحى الحجر الضخم عن رأس البئر ينظر إلى بيزن مقيداً بالأغلال في قاع البئر : ويقف أمام رستم خمسة من القواد يحمل بعضهم السيوف .

ويغلب على هذه التصويرة طابع التحوير والزخرفة والبعد عن المنطقية : فمن جهة ترسم التلال على هيئة أقواس ترتب ترتيباً منتظماً ، ويخرج من كل منها زخرفة نباتية ، كما يمثل الحجر الذي كان يغطي رأس البئر على هيئة دائرة تقع في وسط الصورة . ومن جهة أخرى يظهر قاع البئر على هيئة قلاع رأسى حتى يمكن أن يشاهد بيزن ملقى فيه .

وهكذا باستعراض تصاوير هذه المخطوطات نلاحظ أن التصوير الإسلامي الذي كان يتمثل في النصف الأول من القرن السابع عشر في مدرستين رئيسيتين هما المدرسة العربية والمدرسة المغولية قد أخذ يتجه في إيران نحو أسلوب وطني جديد يجمع بين الأسلوبين القديمين جمعاً موفقاً .

وقد صار هذا الأسلوب أساساً لتطور التصوير الإيراني إلى ذروة إتقانه وروعته في العصر التيموري ، ولتطور المدارس التالية لا في إيران فحسب ، ولكن في جميع أنحاء العالم الإسلامي .

وربما كان من الخطأ أن ينسب التطور إلى هذا الأسلوب الجديد إلى مدينة واحدة ، أو إلى إقليم بعينه : ذلك أنه ليس من شك في أن كثيراً من المدن قد أسهمت بدورها في نشأته وظهوره .

ولقد اصطلح على تسمية هذا الأسلوب الجديد باسم المدرسة التيمورية :

وذلك لأنه قد صادف ظهوره دخول تيمور في إيران ، وإخضاعه لها من جهة ، ولأن هذه المدرسة قد ازدهرت تحت حكم خلفائه التيموريين من جهة أخرى . غير أنه يجب أن نلاحظ أن نشأة هذه المدرسة سابقة لفتح التيمورى : إذ أن تيمور لم يفتح تبريز إلا في سنة ١٣٨٦ م ، وشيراز في سنة ١٣٩٣ م ، وبغداد في سنة ١٤٠٠ م ؛ في حين أن هذا الأسلوب قد ظهرت بذوره بشكل واضح في تصاوير مخطوطة شاهنامه اسطنبول التي تم نسخها في شيراز في سنة ١٣٧٠ / ١٣٧١ م أى قبل فتح تيمور بخوالي عشرين سنة ؛ فضلا عن أن نشأة هذه المدرسة قد تمت على مراحل استطعنا تتبعها ببعض الشيء منذ المدرسة المغولية ، وفي الوقت نفسه متصلة بالظروف الداخلية العامة في إيران نفسها .

ومع أن المدرسة التيمورية يمكن اعتبارها متطورة عن المدرسة المغولية فإن التصوير المرسومة بحسب المدرسة التيمورية قد صارت تختلف اختلافا تاما عن التصوير المغولية .

ففي حين أن الصورة المغولية تتألف من مقدمة ومؤخرة غير متصلتين ، والمقدمة تمثل الأرض ، وتشمل حيزا ضيقا في أسفل التصوير ، والمؤخرة تمثل السماء ، وتوحى بالعمق والامتداد إلى ما فوق الإطار العاوى ، فإن الصورة التيمورية - على العكس - تنقسم فيها المقدمة بحيث تشمل السطح كله تقريبا ، وتتكشف المؤخرة بحيث تكاد تختفي تماما ، وتفقد أى مظهر من مظاهر الامتداد ؛ وهكذا ينعدم في التصوير التيمورية التعبير عن المساحة أو العمق أو ما يسمى بالبعد الثالث ، فهي مسطحة كقطعة النسيج المزركشة .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن في الصورة المغولية تتركز العناية على الإنسان فهو العنصر الرئيسى فيها وهو يقف على المقدمة ، ولكنه يشغل معظم سطحها . ومع ذلك فلا يتمثل عادة فيها إلا عدد قليل جدا من الأفراد .

أما في الصورة التيمورية - فإلى جانب العناية بالإنسان نفسه - يعنى ببيئته

و بمحيطه و بالوضع الذى يعيش فيه ، وبالطبيعة ومناظرها ، ومن ثم رسم الإنسان صغيرا نسبيا ، ولم يشغل إلا جزءا صغيرا من سطح التصوير ، كما كثر عدد الأفراد .

وبالإضافة إلى ذلك كانت الأشياء ترسم فى الصورة المغولية بروح قريبة من الواقع نسبيا . ولكن فى الصورة التيمورية - التى أصبحت مسطحة لا توحى بالعمق - كانت العناصر المختلفة ترسم بطابع زخرفى متأنق ، وكانت هذه العناصر توزع على سطحها توزيعا فيه تناسب وتوازن وزخرفة ، وكانت أرضية التصوير تكسوها وحدات زخرفية متشابهة من أزهار وأفرع نباتية محورة توزع توزيعا منظما ، وكانت العماير والأثاث تغطيها زخارف هندسية ونباتية دقيقة محورة ، وكانت الوحدات الطبيعية من أشجار وتلال ومياه ترسم بطريقة اصطلاحية ، وكانت الصخور ترسم على هيئة الاسفنج ، وكانت التصويرة تلون بألوان ساطعة وغير طبيعية وغير متدرجة .

وفضلا عن ذلك فإن الموضوعات فى التصوير المغولية يغلب عليها طابع القسوة والعنف والكآبة والحزن لا سيما وأن أغلبها يمثل الصراع والحروب وسفك الدماء والمناجات . أما الصورة التيمورية ففيها ميل نحو تمثيل مسرات الحياة ، ومجالس الطرب ، والمناظر الغرامية ، ومحاسن الطبيعة ، ومناظر القصور ، ومجالس الأمراء ، وبلاط السلاطين ، والمتع المختلفة : بما فى ذلك المتع الروحية كمجالس الدراويش والمتصوفة ، ومساجلات العلماء ، ودروس الوعاظ . وحتى حينما تمثل موضوعات بعض الصور مناظر الحروب أو سفك الدماء وما أشبهها من موضوعات القسوة والألم فإن هذه الموضوعات كانت ترسم فى معظم الأحيان بروح بعيدة عن الحزن والألم والقسوة .

ولقد انتشرت المدرسة التيمورية فى أنحاء إيران فى القرن الخامس عشر : ذلك أنه فى المدن المختلفة زوقت كثير من الخطوط الفارسية بتصاوير يتمثل فيها

خصائص هذه المدرسة . ونظراً إلى الوحدة الثقافية التي انتظمت إيران في ذلك الوقت ، و إلى انتقال المصورين من مدينة إلى أخرى ، ومن راع إلى آخر فإن هذه التصوير تكاد تتفق جميعاً في خصائصها العامة ، وذلك برغم اختلاف أماكن تصويرها .

ولقد وصلنا مخطوطات مزوقة بحسب المدرسة التيمورية تنسب إلى مدن مختلفة مثل بغداد وتبريز وشيراز وهرات وغيرها . وعلى الرغم من أن تصوير هذه المخطوطات تتفق عادة في الخصائص العامة ، فإنها تمثل في بعض الأحيان أساليب إقليمية مختلفة .