الفصل العاشر

التصوير في عصر آل جلائر

لعب آل جلائر الدور الأكبر فى القضـــاء على سلطان المغول فى إيران والعراق ، ومن ثم ورثوا الجزء الأكبر من الأراضى المغولية ، ونعنى بذلك العراق وغرب إيران : ذلك أن رأس هذه الأسرة تاج الدين شيخ حسن بزرك ابن حسين استطاع أن يسيطر على حكم العراق متخذاً بغداد عاصمة له ، كما أن ابنه أويس الذى خلفه على العرش فى سنة ٧٥٧ هـ (١٣٥٦ م) نجح فى ضم اذربيجان وتبريز فى سنة ٧٥٩ هـ ، ثم الموصل وديار بـكر فى سنة ٧٦٦ هـ . وعلى الرغم مما خاضه آل جلائر من حروب ، وما تعرض له حـكمهم من قلاقل — لا سيما منذ قدوم تيمور إلى الشرق الأوسط فقد استطاعوا أن يحتفظوا بولاياتهم أو على الأقل ببعضها حتى الربع الأول من القرن الخامس عشر بعد الميلاد.

ولقد عرف آل جلائر بعنايتهم بالفنون ، ورعايتهم للفنانين : إذ كان بلاطهم فى بغداد وتبريز وغيرهما موئلا ينشأ فيه نوابغ رجال الفن ، ثم ينتشرون فى أنحاء إيران ، بل إن بعض السلاطين الجلائريين أنفسهم قد تعلموا التصوير وزاولوه .

ولقد ذكر دوست محمد فى مقاله عن التصوير أن الأستاذ شمس الدين المشهور قد تعلم فنه تحت رعاية السلطان أويس (١٣٥٦ — ١٣٧٤ م) . ولقد أشار دولتشاه إلى أن هذا السلطان كان ماهراً فى رسم الأشخاص ، وأنه أمد الأستاذ عبد الحى تلميذ شمس الدين بـكثير من معلوماته الفنية . ولقد نبغ الأستاذ عبد الحى فى رعاية السلطان أحمـد (١٣٨٢ — ١٤١٠ م) وتفوق على سائر

الفنانين ، كما أشرف بدوره على تعليم السلطان أحمد نفسه أصول التصوير . وقد ألم هذا السلطان الجلائرى بكثير من الفنون : إذ أجاد التصوير والتذهيب والخط إلى جانب قدرات فنية وأدبية أخرى كثيرة ؛ وجاء فى المصادر الأدبية أنه قام بتزويق مخطوط من أبو سعيد نامه . وعندما استولى تيمور على بغداد أخذ معه الأستاذ عبد الحى المصور إلى عاصمته سمرقند حيث قضى باقى عمره[١] .

ولقد ظلت هذه البلاد منبتاً صالحا للفنانين فى أعقاب حكم آل جلائر . ومن المعروف أن بايسنغر ميرزا أمير هراة قد استقدم من تبريز الأستاذ سيد أحمد النقاش وخواجه على المصور والأستاذ قوام الدين المجلد وفريد الدين جعفر الخطاط ، وأسند إليهم القيام ببعض الأعمال الفنية[٢] .

وليس من شك فى أن بلاط آل جلائر سواء فى بغداد وفى تبريز كان له فضل كبير فى تطور التصوير ، وفى تكوين المدرسة التيمورية . ولقد سبق أن لاحظنا بذور هذه المدرسة فى بعض التصاوير التى تنسب إلى تبريز فى القرن الرابع عشر[٣] .

وتتضح خصائص المدرسة التيمورية بصورة بدائية فى تصاوير نسخة فارسية من كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى محفوظة بالمكتبة الأهلية فى باريس[٤] وترجع إلى سنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م) . وتنسب هذه النسخة إلى تبريز

---

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p 184.

(٢) المرجع نفسه صفحة ١٨٥ .

(٣) انظر صفحة ٢٤٧ .

(٤) Supp, Persan 332.

اعتماداً على أنها مكتوبة بخط النستعليق الذى كان أول ظهوره فى ذلك الوقت فى تبريز[١] .

وعلى الرغم مما تتميز به الكتب العلمية أو الشبيهة بالعلمية من روح المحافظة والتقليد فى اتخاذ التصاوير التى توضح متونها وفى نقلها من الكتب الأقدم فإنه يلاحظ أن تصاوير هذه المخطوطة يتمثل فيها الطابع العام المدرسة التيمورية : ذلك أننا نلاحظ اختفاء الخلفية التى تعبر عن السماء بحيث حلت محلها أرضية ترصعها حزم من الحشائش مرسومة بأسلوب زخرفى محور وموزعة توزيعاً منظماً كما هى الحال فى المدرسة التيمورية .

ومع ذلك فلا تزال هذه التصاوير تمت بصلة وثيقة جداً إلى المدرسة المغولية : وذلك من حيث مراعاة الاختصار ، وإهمال التفاصيل ، وكبر حجم الأشخاص نسبياً ، وضيق المقدمة ، ووضوح الانفصال بين المقدمة والمؤخرة ، والميل إلى رسم الحادثة الرئيسية فى الجزء الأسفل من التصويرة .

وتتمثل هذه المظاهر فى تصويرة من المخطوط تمثل انتاج الفلفل الأبيض[٢] . ويتجلى فى هذه التصويرة التعبير عن بعض الحركة على الرغم من خلو الأوجه من العواطف والأحاسيس .

ويمت بصلة وثيقة إلى هذا المخطوط نسخة مزوقة من جامع التواريخ للوزير رشيد الدين محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس أيضاً[٣] . وعلى الرغم من أن هذه النسخة غير مؤرخة ولا يعرف مكان تزويقها فإنها ترجح نسبتها إلى تبريز فى حوالى

---

(١) E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, p. 79, pl. XXX; Musulman Painting, pls LXVIII-LXXI; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p 1838, V, pl. 846 A,B.

(٢) A. U. Pope, A Survey of Perian Art, V, pl. 846 A.

(٣) رقم Supplement persan 1113 . انظر صفحة ١٢١ .

تاريخ مخطوط عجائب المخلوقات الذى سبقت الإشارة إليه أو بعد ذلك بقليل . وذلك على أساس التشابه بين تصاوير المخطوطين من حيث رسوم الأشخاص وهيئتها ، والتصميمات المبسطة ، وطريقة رسم الخلفيات ، وغير ذلك من التفاصيل[١] .

وتتمثل فى تصاوير هذه المخطوطة خصائص المدرسة التيمورية فى بداية مراحلها . ومن ثم فإن الرسوم والزخارف تعوزها الدقة والتأنق بصفة عامة ، كما أن رسوم الطبيعة خالية من التفاصيل ، ثم إن الرسوم الآدمية لا تزال كبيرة الحجم نسبياً .

ويمكن أن نلاحظ هذه الخصائص فى تصويرة من هذا المخطوط تمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق[٢] [شكل ٥٤] ويشاهد فيها السلطان جالساً على عرشه يمسك بيده كأساً صغيرة ، وحوله يقف بعض أفراد حاشيته ، وأمامه يجلس موسيقى يعزف على العود ؛ وفى مقدمة التصويرة خوان عليه ثلاث قنينات .

ومن الملاحظ أن المصور هنا قد اقتصر على رسم شجرة واحدة ، كما حاول مراعاة قواعد المنظور فى رسم قوائم الخوان وإن أغفل رسم القائم الرابع ؛ وبالإضافة إلى ذلك كسا الثياب والعرش والآنية بزخارف نباتية مذهبة .

---

(١) E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, pp. 75 - 78, pls. XXIII-XXVIII ; Musulman Painting, pls. LIX-LXV ; Les Peintures, pls. XIII-XX ; A. Sakisian, La Miniature Persane, p. 28, pl. XXI, Figs. 29, 30 ; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1839, pl. 850 A, B ; Les Arts de l'Iran, l'Ancienne Perse et Bagdad, Bibliothèque Nationale, Paris, p. 147-148.

الدكتور زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس صفحة ٣٥ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٧ و ٨٠٨ و ٨١١ مكرر .

(٢) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, pl. 850 A.

ومن السهل أن نستشف فى استخدام الألوان غير الطبيعية ، وفى طريقة رسم الشجرة بما عليها من أزهار ، وفى الزخارف الذهبية ، وفى ترصيع الأرضية بمجموعات

شكل ٥٤ — مجلس طرب فى الهواء الطلق . تصويرة من مخطوط من جامع التواريخ للوزير رشيد الدين بالمكتبة الأهلية فى باريس (رقم Supplement persan 1113). أواخر القرن الثامن الهجرى (أواخر القرن الرابع عشر الميلادى) .

من الحشائش المرسومة رسما محوراً : من السهل أن نستشف فى هذا كله أصول المدرسة التيمورية التى سوف تبلغ أوجها فى القرن الخامس عشر .

ويجلس السلطان هنا على عرش صينى تزخرفه رسوم صينية . ونقابل هذا العرش نفسه تقريبا فضلا عن تصميم قريب جداً فى تصويرة أخرى تمثل

كيخاتو سلطان المغول فى إيران ينظر فى أمر القواد الثائرين الذين كانوا سبباً فى قيام فتن خطيرة فى البلاد عقب وفاة أخيه أرغون [١] .

ويشاهد فى التصويرة أحد هؤلاء القواد يركع أمام الملك الذى يجلس على العرش الصينى ، فى حين يقف الآخرون فى يمين التصويرة . وفى مقدمة التصويرة خوان عليه قنينات كبيرة يهم أحد الخدم برفعها . وإلى جانب الخوان قدر كبيرة جميلة .

وقد استخدم المصور لونا أزرق باهتا للتعبير عن السماء ، ولونا أصفر برتقاليا لتمثيل الأرض . ومن الملاحظ أنه استخدم درجات مختلفة من اللون الأزرق ؛ ولكنه اقتصر على استعمال درجة واحدة فى سائر الألوان الأخرى تقريباً .

وفى المخطوط تصويرة قريبة الشبه من حيث التصميم تمثل السلطان غازان على عرشه ، وإلى جانبه زوجته [٢] ؛ وعلى يسار العرش أربع نساء يضعن على رءوسهن قبعات فيها ريش طويل ، وأمام العرش ستة رجال يلبس ثلاثة منهم قبعات مغولية ، ويحمل أحدهم إناء . وفى أسفل التصويرة إلى اليسار منضدة عليها قنينات الشراب .

وقد أغفل المصور هنا التراصف تماماً فرسم العرش فى جانب التصويرة ؛ كما أنه لم يبذل عناية كبيرة فى رسم الطبيعة فخلت التصويرة تماماً من رسوم الأشجار .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١١ مكرر .

E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, Pl. XXVIII.

(٢) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٧ مكرر .

A. Sakisian, La Miniature Pesaue, Fig. 30.

غير أن الوحدات الطبيعية ترسم بعناية أكبر فى تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل السلطان أوجتاى جالساً فى خيمته بين ولديه ، وأمامه ثلاثة رجال من حاشيته[١] .

وقد عنى المصور هنا برسم الوحدات الطبيعية بدقة وعناية ، فرسم فى مقدمة التصويرة عدة مجموعات من الأزهار الجميلة المتنوعة ، وزين الخلفية بعدد من الأشجار المزهرة المرسومة بإتقان وبروح زخرفية متأنقة . ومن المعروف أن هذه الظاهرة من خصائص التصوير التيمورى فى القرن الخامس عشر .

ومن الملاحظ أن السلطان يجلس داخل خيمة مغولية الطراز . على أن الروح المغولية تتجلى بشكل واضح فى التصاوير التى تمثل موضوعات حربية . ومن ذلك تصويرة تمثل معركة حربية[٢] . وهذه التصويرة تشتمل على كثير من العناصر المغولية مثل العناية بالتعبير عن الطابع الحربى العنيف ، ورسم التفاصيل المغولية كالثياب ، وتركيز العناية على الرسوم الآدمية ورسوم الكائنات الحية ، وإهمال الرسوم الطبيعية .

ومع ذلك فالصورة تمثل بعض الخصائص « التيمورية » مثل ارتفاع الأفق ، وانعدام المستويات ، وترصيع الأرضية بالحشائش المرسومة رسماً محوراً والموزعة توزيعاً مرتباً .

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٨ مكرر .

A. Sakisian, La Miniature Persane, Fig. 29 ; E. Blochet, Musulman Painting, pl. 61.

(٢) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, pl. 850 B.

وثمة مخطوطة أخرى من كتاب جامع التواريخ تمثل تقريباً نفس المرحلة المبكرة من المدرسة التيمورية، وتنسب — بناء على المقارنة بينها وبين تصاوير المخطوطة السابقة — إلى تبريز فى أواخر القرن الرابع عشر . وهذه النسخة ذات حجم كبير (٣٣ × ٤٣ سم) ، ومعظم تصاويرها موزع بين كيفوركيان H. Kevorkian فى نيويورك وإميل تباغ Émile Tabbagh فى باريس[1] . ومن الملاحظ أن هذه التصاوير غير متساوية القيمة ، وبعضها ردىء ، كما أن مجموعة منها قد ضمت إلى المخطوط فى العصر الحديث ، ولا تمت إليه بأية صلة . وقد وجد على صفحة من هذه الصفحات التى ضمت إلى المخطوط تاريخ ٧١٨ هـ (١٣١٨ م) ، مما يدل على أن هذه المجموعة ترجع إلى عصر أقدم وأنها كانت تؤلف جزءاً من مخطوط آخر أو أنها منقولة حديثا من نسخة قديمة . وتتفق هذه التصاوير مع تصاوير نسخة جامع التواريخ المحفوظة فى جامعة ادنبرة فى أسلوب رسم الثياب[2] . والحق أن هذه التصاوير تمثل أسلوب المدرسة المغولية .

أما التصاوير الأصلية فإنها قريبة الشبه من تصاوير جامع التواريخ المحفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس . وتتضح فى هذه التصاوير خصائص المرحلة المبكرة من المدرسة التيمورية إذ تتسع المقدمة ، وتنكمش الخلفية ، وتختفى المستويات ، وترصع الأرضية بالحشائش الصغيرة المرسومة رسما محورا، والموزعة بترتيب ونظام، ويختفى من التصوير — بصفة عامة — التعبير عن العمق ، وتصبح مسطحة . ومع ذلك فالأشخاص لاتزال قليلة وكبيرة نسبيا ، ورسوم الوحدات الطبيعية فى بداية مراحلها بعيدة عن التأنق والدقة ، والألوان منفصلة وغير متداخلة ، والتصميمات مبسطة .

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1839, V, pls. 845, A, B, 847-9.

(٢) المرجع نفسه لوحة ٨٢٩ ؛ Dimand, A Hand-book of Moh. Decorative Arts, Fig. 3 ; Laurence Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No. 28, p. 35.

وعلى الرغم من ضعف الرسم فى معظم الأحيان ، فإن استخدام الألوان المشبعة القليلة ، والمهارة فى توزيعها بجمال وتوازن ، وتحقيق التوازن بينها قد أضفت على التصاوير حيوية ، ولفتت الأنظار عن قبح الرسم وتكلف الحركات.

وفى كثير من الأحيان يتخذ المصور مسرحه على هيئة منطقة جبلية قد رسمت صخورها على هيئة دخان كثيف ينتشر فى الفضاء .

وتتضح هـذه الظاهرة فى تصويرة فى مجموعة كلـكيان kelekian تمثل شخصين مع عقعق [١] . وتقرب هـذه التصويرة ـ بصفة عامة ـ من بعض تصاوير كليلة ودمنة المحفوظة فى مكتبة الجامعة فى اسطنبول [٢] . ولاسيما فى تطويل الأشخاص .

على أن المهارة فى استخدام الألوان الجميلة وتوزيعها تتجلى فى تصويرة أخرى من المخطوط فى مجموعة كيفوركيان Kevorkian ، وهى تمثل بوذا ينبىء عن نبى آخر [٣] . وقد استطاع المصور هنا أن يعبر عن القصة بأقل مايمـكن من الأشخاص والعناصر وعلى الرغم من الأوضاع الجامدة، والحركات المتـكلفة فقد أضفت الألوان على التصويرة كثيرا من الحيوية والروعة . ولقد كان الفنان موفقا فى تمثيل التقاسيم الهندية .

وتظهر الألوان المشبعة فى تصويرة أخرى كانت فى مجموعة تباغ Tabbagh تمثل موسى يضرب بعصاه عقب المارد عوج [٤] . ويقتصر الفنان هنا على استخدام عدد قليل من الألوان دون تدريج ، ولـكنه يوزعها بمهارة و براعة بحيث يحقق تأثيرا غاية فى القوة والعظمة .

---

(١) نوع من الطير . A U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 845 A.

(٢) انظر صفحة ٢٥٦ .

(٣) A, U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 847

(٤) المرجع نفسه لوحة ٨٤٩ .

وبالإضافة إلى ذلك تشتمل التصاوير التى تمثل مناظر داخلية أيضاً على خصائص المدرسة التيمورية فى بداية مراحلها . ومن ذلك مثلا تصويرة تمثل معاوية وصحابة النبى صلى الله عليه وسلم [١] . ويتضح فيها العناية بزخرفة الأسطح بالزخارف الهندسية . كما حرص المصور على أن يرينا جزءاً من حديقة وشجرة مزهرة خلال نافذة مفتوحة فى الحائط الخلفى . غير أن التصويرة يعوزها الحيوية والتنويع : ذلك أن الأشخاص لهم أوجه مرسومة رسما اصطلاحيا متشابها ، ويمد بعضهم أيادى ممثلة بطريقة محورة متماثلة مما يضفى على التصويرة جوا من الجمود وروح المـال .

ومع ذلك فإن تصاوير هـذه المخطوطة — شأنها شأن تصاوير المخطوطة السابقة من الـكتاب نفسه — تمثل بصفة عامة مرحلة مبكرة من مراحل المدرسة التيمورية ، وتشتمل على بذور سوف تنمو وتزدهر بسرعة مذهلة بحيث تتجلى بصورة ناضجة قبل نهاية القرن الرابع عشر .

ولقد تمثلت خصائص المدرسة التيمورية فعلا على مستوى عال فى تصاوير مخطوطة تشتمل على ثلاث منظومات من خمسة خواجو كرمانى [١] محفوظة بالمتحف البريطانى [٢] . ويستفاد من التوقيع الموجود على منظومتين من هذه المنظومات الثلاث أن المخطوط قد نسخه الخطاط الذائع الصيت مير على التبريزى فى بغداد

---

(١) المرجع نفسه لوحة ٨٤٨ ب .

(٢) انظر ص ١١٧ .

(٣) Migeon, Manuel, I, p. 152 ; Martin, La Miniature Persane, pl. XXVII, Figs. 38-39 ; E. Kühnel, miniaturmalerei im islamischen Orient, pl. 35 ; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p 1841, V, pl. 856 A ; Douglas Barret, Persian Painting, pls 8-9.

الدكتور زكى محمد حسن : التصوير فى الإسلام عند الفرس ص ٣٨ — ٤٠ ؛ فنون الإسلام صفحة ١٧٩ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٣ — ٨١٦ مكرر .

فى سنة ٧٩٨ هـ (١٣٩٦ م) [١] . ويضم المخطوط تسع تصاوير تشتمل واحدة منها على توقيع « جنيد نقاش السلطانى » [٢] الذى ذاع صيته فى عصر السلطان أحمد (١٣٨٢ — ١٤١٠ م) ، والذى تتلمذ على الأستاذ شمس الدين المصور حسب ما ذكره دوست محمد فى مقاله [٣] . وليس هناك ما يدعو إلى الشك فى نسبة سائر التصاوير إلى هذا المصور .

وتتضح فى هذه التصاوير خصائص المدرسة التيمورية فى نضجها . ويستشف منها أن المصور الإيرانى قد بلغ مستوى رفيعاً من حيث الصنعة : إذ ألم بأصول تزويق المخطوطات ، وبرع فى استخدام الألوان ، وفى توزيعها توزيعاً متناسقا جميلا ، واستطاع أن يتحكم فى يده بحيث رسم الخطوط المنسابة الرشيقة ، والزخارف الدقيقة ، وأتقن تصوير أنواع النبات والزهور ، والطيور المحلقة فى الهواء ، والعمائر الأنيقة .

كما يلاحظ أن المصور قد استطاع أن يعبر بالتصوير عن نفس الإحساس الذى يتمثل فى الأدب الفارسى ، ومن ثم كانت هذه التصاوير معبرة بصدق عن الأحاسيس والمعانى التى يصورها الشعر الفارسى .

وعلى الرغم من أن هذه التصاوير تدل على أن المصور قد أحب الطبيعة ، وعنى بتصويرها ، وبالتعبير عن أحاسيسه إزاءها فإنه من الواضح أن المصور لم يتقيد بتمثيل مناظر الطبيعة وعناصرها تمثيلا حرفيا ، ولكنه تصور أولا كل عنصر

---

(١) يستفاد من التوقيع على منظومة هاى وهايون أنها تم نسخها فى بغداد فى يوم الأحد ٤ ربيع الثانى سنة ٧٩٨ هـ (١٦ يناير سنة ١٣٩٦ م) وعلى كما النامه أنها نسخت يوم ٢٨ جمادى الأولى سنة ٧٩٨ هـ (١٠ مارس سنة ١٣٩٦ م) .

(٢) Martin, Miniature Painting, pl. 46.

« السلطانى » نسبة إلى السلطان أحمد .

(٣) Laurence Binyon, J. V. S Wilkinson, Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 185.

على حدة ، وتمثله فى خياله على هيئة زخرفية جميلة ، ثم كون من العناصر جميعها كلا متناسقا ، ووحدة متكاملة .

وتتجلى هذه المميزات بشكل واضح فى تصويرة من هـذا المخطوط تمثل الأمير همای وقد امتطى صهوة جواده ، وأقبل إلى مدخل قصر الأميرة همايون وهى تطل عليه من شرفة فى أعلى القصر[١] [شكل ٥٥] .

ويتضح فى هـذه التصويرة العناية برسوم العمائر ، وكسوتها بالزخارف الدقيقة المتأنقة التى تعبر عن الثراء ، وعن روح الإعجاب به ، وفى الوقت نفسه تتناسب مع ما يحف بها من مناظر طبيعية جميلة رسمت بنفس الروح والطابع والإحساس بحيث تتعاون مع حركة رأس الأميرة وإشارة يد الأمير فى التعبير عن الحب المتبادل بين الفتى والفتاة ؛ ذلك أن الأشجار الوارفة ، والأغصان المتمايلة ، والأزهار المتنوعة ، والطيور المحلقة توحى جميعها بإحساس شاعرى بجمال الطبيعة .

ونحس هذه المشاعر الوجدانية فى تصويرة أخرى من المخطوط نفسه تمثل احتفال همای وهمايون فى حديقة الياسمين[٢] . وتمت هذه التصويرة بصلة إلى تصويرة فى نسخة مزوقة من الشاهنامة تم نسخها فى شيراز فى سنة ٧٩٦هـ (١٣٩٣م) ، وتمثل مراودة سوذابه زوجة كيكاوس لسياوخش ابن زوجها[٣] [شكل ٦٤] . وتتفق التصويرتان بصفة عامة فى توزيع العناصر ، وفى بعض التفاصيل : ففى كل منهما شخصان على التخت فى وسط التصويرة ، وسائر الأشخاص موزعة حول التخت توزيعاً متراصفاً — وإن

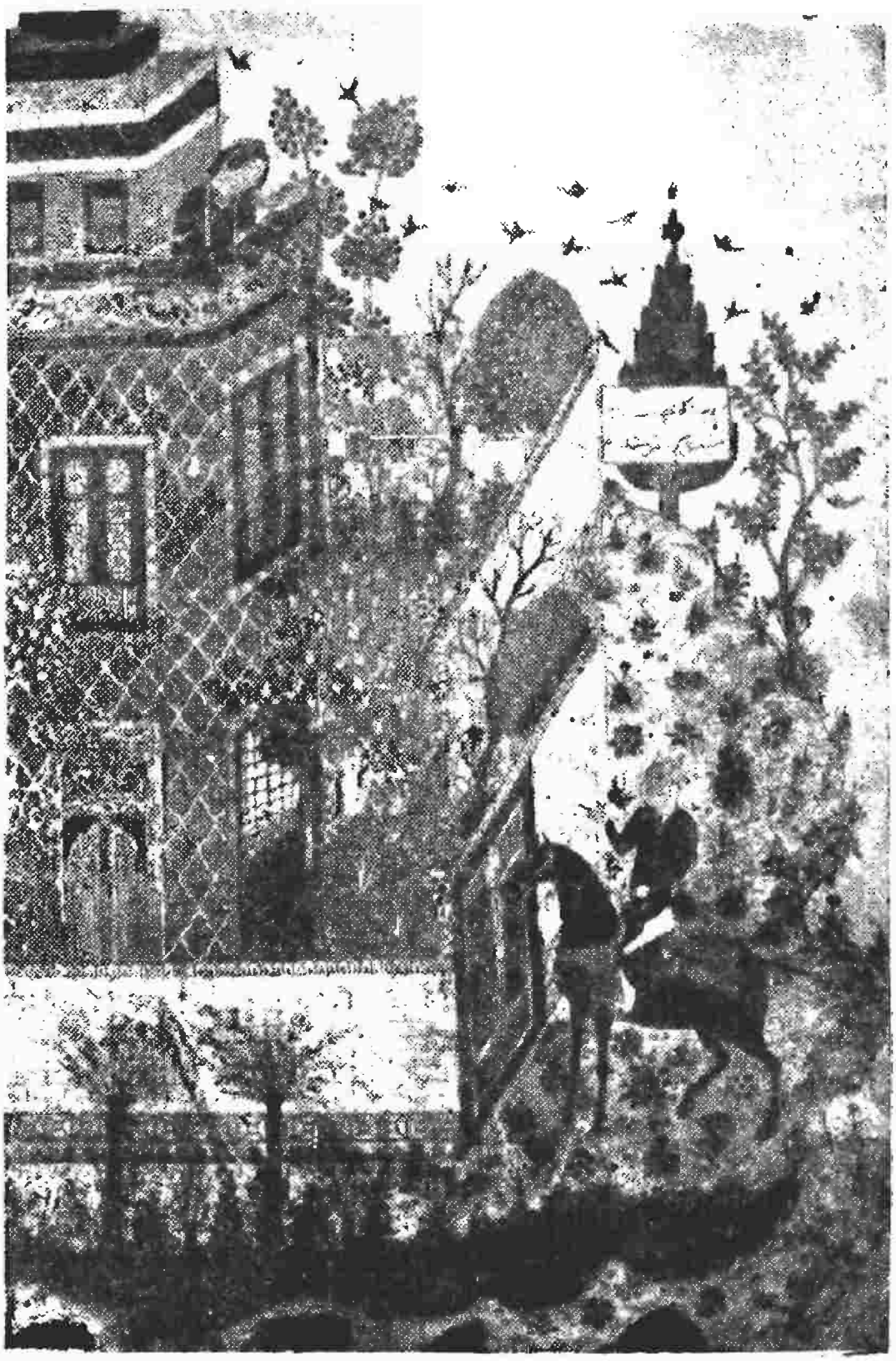
---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٣ مكرر .

(٢) المرجع نفسه شكل ٨١٤ مكرر .

Douglas Barret, Persian Painting of the Fourteenth Century, pl. 8.

(٣) انظر الفصل التالى .



شكل ٥٥ - الأميرة همايون تضل على الأمير همای وهو عند مدخل قصرها . تصويرة من مخطوط خواجو كرمانی بالمتحف البريطانی . من عمل جنيد نقاش السلطانی . بغداد سنة ٧٩٨ هـ (١٣٩٦ م) .

كان التراصف هنا أقل ظهوراً منه فى تصويرة الشاهنامة — كما أن فى كل من التصويرتين منضدة فى المقدمة عليها ثلاث قنينات ، وعلى يسار التخت سيدة تمسك بيدها مرآة . ومن الملاحظ أن الأفق الذى يرسم على هيئة قوس يظهر فى كثير من التصاوير التى رسمت فى شيراز فى أواخر القرن الرابع عشر .

ومع ذلك فهذه التصويرة متقدمة جداً على تصويرة شيراز من جميع النواحى: ذلك أنها تتميز بتزود الرسوم الآدمية برشاقة وحركة وحيوية ، وبتوزيع مجموعاتها توزيعاً متناسقاً ، وبالتأليف بينها وبين الوحدات الطبيعية تأليفاً منسجما . وبالإضافة إلى ذلك يتجلى فيها العناية بالتفاصيل ، والدقة فى الرسوم ، والمهارة فى توزيع الألوان ، والمقدرة على التعبير عن نشوة الحب وجمال الطبيعة ، والبهجة بهما .

ولا يقتصر التعبير عن روح البهجة على التصاوير التى تمثل المرح فحسب ، ولكنها تظهر أيضا حتى فى التصاوير التى تتصل مواضيعها بالعنف أو الصراع . ومن أمثلة ذلك تصويرة تمثل الأمير هماى يبارز الأميرة همايون دون أن يتعرف عليها[1] .

و يشاهد الأمير هماى وقد تغلب على الأميرة فأوقعها على الأرض وهم بصرعها فى حين تنحسر الخوذة عن رأس الأميرة فيظهر شعرها . ومما يسترعى النظر أن الحصانين يشتركان هما أيضا فى الصراع ، فيتحرش كل منهما بالآخر ، و يوشكان على الالتحام معا بدورهما .

وعلى الرغم من أن الموضوع يختص بالمبارزة والصراع فإن التصويرة يسودها الهدوء ، وتغمرها روح البهجة ، وينعدم منها احساس القسوة والعنف . وليس من شك فى أن ذلك يرجع إلى أمور : منها أن المصور رسم وحداته من

---

(١) الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٣ مكرر .

Douglas Barret, Persian Painting of the Fourteenth Century, pl. 9.

الكائنات الحية رسما زخرفيا غير واقعى ، وجردها من الثقل والحركة والتجسيم : فيلاحظ مثلا أن الأميرة الواقفة على الأرض تبدو كأنها معلقة فى الهواء ، كما أن الحصانين اللذين يقفزان استعداداً للاصطراع يظهران كأنهما لعبتان جامدتان من الخشب .

ومن جهة أخرى عنى المصور بتمثيل المشاهد الطبيعية تمثيلا يجمع بين الروح الزخرفية والإحساس الشاعرى ؛ ومن الواضح أن الفنان قد شغف بكل عنصر من عناصر الطبيعة ، وتمثله تمثلا زخرفيا يتجلى فيه حبه له و إحساسه بجماله ، ثم جمع بين العناصر جمعا متناسقا مفعما بالإحساس بحسن الطبيعة ، والرغبة فى تأمل تفاصيلها بإمعان وسرور .

ويلاحظ فى هذه التصويره — شأنها شأن سائر تصاوير المخطوط — أنها تشتمل على بعض عبارات مكتوبة بخط جميل . ولا شك فى أن الجمع بين التصوير و بين العبارات الأدبية المكتوبة بالخط الجميل يومئ إلى الصلة الوثيقة التى وجدت بين الأدب والتصوير من جهة ، وكذلك بين أسلوب الخط الجميل، والتصوير الأنيق من جهة أخرى ، ويبدو أن المصور قد شرع بدوره يتخذ أسلوبا دقيقا أنيقا مشابها لأسلوب الخطاط ، وأنه استطاع أن يسيطر على يده سيطرة الخطاط على يده ، و بذلك تيسر له أن ينتج انتاجا يتفق مع الذوق الإسلامى ، وأن يحقق بالتالى ماحققه الخطاط لنفسه من مكانة و إعزاز .

ولم يكن هذا التطور الرائع للمدرسة التيمورية الذى ظهر فى مخطوطة خواجو كرمانى حالة نادرة فى البلاط الجلائرى أو حتى مقصوراً على هذا البلاط : ذلك أنه تمثل أيضاً فى تصاوير فى مخطوطات مزوقة أخرى ترجع إلى تاريخ مقارب جدا ، ومنها مخطوط يشتمل على مجموعة من الأشعار الفارسية ينسب إلى شيراز

فى سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٩م)[١] ، ومنها مخطوط آخر — جزء منه محفوظ بالمتحف البريطانى[٢] ، وجزء آخر فى مجموعة شستر بيتى[٣] — ترجح نسبته إلى بغداد فى عصر السلطان أحمد جلائر .

و يشتمل المجلد المحفوظ بالمتحف البريطانى من المخطوط الأخير على أربع مؤلفات : كرشاسب نامه[٤] وشاهنشاه نامه[٥] وبهمن نامه[٦] وكشنامه . أما الجزء المحفوظ فى مجموعة شستر بيتى فيحتوى على شاهنامه غير كاملة فقد أولها ، و يضم خمس تصاوير

وقد جاء فى المجلد المحفوظ بالمتحف البريطانى أنه قد نسخه محمد بن سعيد عبد الله . ومن الواضح أن المخطوط كله قد تم نسخه بيد هذا الخطاط نفسه ، كما أن تصاويره تمثل أسلوبا واحدا .

و بالإضافة إلى ذلك ورد فى المخطوط أن كشنامة تمت فى شهر صفر سنة ٨٠٠ هـ (نوفمبر سنة ١٣٩٧ م) بفضل خير الملوك ؛ ولا شك أنه يقصد بذلك

---

(١) انظر الفصل التالى وشكل ٦٥

(٢) رقم Or 2780.

(٣) A. Chester Beatty

(٤) إحدى القصص التى حاكت الشاهنامه ؛ وبطلها كرشاسب أبو أسرة سام . وقد نظمت فيما بين سنتى ٤٥٦ و ٤٥٨ هـ ؛ وهى أكثر القصص التى حاكت الشاهنامه شيوعاً ؛ ويقول مؤلفها إنها تحتوى على سبعة آلاف بيت . الدكتور عبد الوهاب عزام : مدخل الكتاب مقدمة لترجمة الدارى للشاهنامه صفحة ٩٤ .

(٥) تم نسخها فى ١٤ رجب سنة ٨٠٠ هـ (٢ إبريل سنة ١٣٩٨ م) .
Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, p. 22.

(٦) تمت فى العشر الأواخر من ربيع الأول سنة ٨٠٠ هـ (١٢ — ٢١ ديسمبر سنة ١٣٩٧ م) المرجع نفسه صفحة ٢٢ .

وبهمن نامه قصة تحاكى الشاهنامه وبطلها بهمن بن اسفنديار وهى تصف انتقام بهمن لأبيه من أسرة رستم ومطاردة أفرادها فى الهند وغيرها ونبش مقابرهم فى سيستان . وأبياتها نحو خمسة آلاف . وقد كتبت للسلطان محمود بن ملكشاه السلجوقى الذى ملك سنة ٤٩٨ هـ .

السلطان أحمد جلائر الذى استطاع أن يعود إلى بغداد فى سنة ١٣٩٤ م — بعد أن كان قد لجأ إلى مصر أمام غزو تيمور — والذى استطاع أن يحتفظ ببغداد إلى أن أرغمه تيمور فى سنة ١٤٠١ م على الخروج منها ثانية . ومن ذلك يتضح أن هذا المخطوط قد تم فى بغداد فى سنة ٨٠٠ هـ (١٣٩٧ — ١٣٩٨ م)[١] .

وتتفق تصاوير هذه المخطوطة مع تصاوير مخطوطة خواجو كرمانى : ذلك أنها تمثل تقريباً نفس المرحلة من التطور للمدرسة التيمورية ؛ كما تتميز بغنى الألوان ونقاء الأصباغ ، واستعمال درجات مختلفة من اللون الواحد ، ولا سيما اللون البنفسجى الذى يستخدم بكثرة ، واللون الذهبى الذى يستعمل أحيانا للتعبير عن السماء — كما هى الحال فى تصاوير مخطوطة خواجو كرمانى — وأحيانا أخرى للتعبير عن الأرض .

ومع ذلك تشتمل هذه التصاوير على بعض خصائص أخرى تميزها عن تصاوير مخطوطة خواجو كرمانى ، وفى الوقت نفسه تقربها من أسلوب مدرسة شيراز فى بداية القرن الخامس عشر : مما يدل على الصلة الوثيقة والتأثير المتبادل بين فنانى شيراز وفنانى البلاط الجلائرى فى بغداد وتبريز[٢] . ومن هذه الخصائص قلة العناية بالتفاصيل فى رسوم المناظر الطبيعية ، وتصوير الآدميين بحجم كبير نسبياً ، وتركيز العناية على العناصر الرئيسية مع الإيحاء إلى باقى العناصر برسم بعض أجزائها ، ومحاولة التعبير عن العمق بتقسيم سطح التصويرة إلى مستويات

---

(١) Laureuce Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pp.62-63, No. 33, pl 31 A ; A.U. Pope, A Survy of Persian Art, III, p 1845, V, pl. 857 ; Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, pp 22, 24, pl. 10 ; Eric Schoeder, Persian Miniatures in the Fogg Museum of Art. Harvard University Press, 1942. pp. 51-74.

(٢) يعتمد بعض العلماء على هذا التشابه فى نسبة المخطوطة إلى شيراز . انظر :
Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, p 22.

بوساطة خطوط ، وتشكيل بعض الصخور عند خط الأفق على هيئة بعض الحيوان والطير[١] .

وتتضح كثير من هذه الخصائص فى تصويرة تمثل بهمن وقد علق فرامرز وهو حى على مشنقة فوق النار ثم أمر بضربه بالسهام[٢] . ومن الملاحظ فى هذه التصويرة أن الفنان يكتفى برسم الأشخاص الرئيسيين فى الحادثة ، ثم يرسم بعض أجزاء توحى إلى المشاهد بسائر العناصر : مثل رسم أعلى العلم الذى يوحى بتخيل فارس يحمله ، ثم إلى تخيل كوكبة من الفرسان تتبعه .

ولقد استخدم هنا اللون الذهبى فى إحدى درجاته لتمثيل السماء ، وفى درجة ثانية للتعبير عن الأرض ، وفى درجة ثالثة لتمثيل اللهب . وقد استغل المصور هذا اللون بدرجاته المختلفة للتعبير عن الإحساس السائد والمشاعر المختلفة ، وذلك بالإضافة إلى الاعتماد على رسم حركات الجسم كما يتجلى فى وضع الملك إصبعه فى فمه علامة التعجب ، وهذه من الحركات المعبرة فى الفن الفارسى .

وتشاهد هذه الحركة نفسها فى تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل بهرام جور يفوز بتاج إيران بالمعاناة[٣] [شكل ٥٦] . وتروى الشاهنامة — بصدد هذه الحادثة — أنه بعد موت يزدجرد اجتمعت أكابر الفرس ليولوا عليهم ملكا من غير نسله لما نالهم من ظلمه وجوره ، ثم اتفقوا على أن يملكوا عليهم أميراً من الشجرة الكيانية يسمى خسرو . فلما بلغ الخبر بهرام — وكان عند المنذر — ملك العرب صمم على استرجاع عرش آبائه ؛ فاستعان بالمنذر وجهز جيشاً من العرب ، وتقدم إلى إيران . وبعد مفاوضات بينه وبين الفرس استقر الرأى على

---

(١) انظر الفصل التالى .

(٢) Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, pl. 10

(٣) Laurence. Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXI B.

أن يتولى العرش من يستطيع أن يصل إليه من الأميرين دون سبعين ضاريين ؛ ومن ثم نصبوا تختاً ، ووضعوا عليه التاج وزينة الملك ، وشدوا إلى قائمتي التخت سبعين ضاريين مجوّعين . فتناول بهرام الجرز ، وأقدم على السبعين كأنه ركن من جبل ؛ فوثب إليه أحد السبعين فتلقاه بحرزه ، وضربه على أم رأسه فخر كأنه خباء مقوض ؛ ثم أقبل إلى السبع الآخر وضرب جبهته فخنه فخر أيضاً . فعندئذ

شكل ٥٦ — بهرام جور يفوز بتاج إبرنك بالمغالبة .
من مخطوط بالمتحف البريطاني (رقم Or. 2780) . بغداد
سنة ٨٠٠ هـ (١٣٩٧/١٣٩٨ م)

تناول التاج وعقده على رأسه ، وتسنم التخت فكان خسرو أول من حياه بتحية الملك[١] .

ويشاهد فى هذه التصويرة بهرام يهم بضرب السبع الضارى الثانى الذى يتحفز للهجوم عليه بعد أن قضى على السبع الأول ، فى حين يتطلى خسرو صهوة جواده وينظر إليه وقد وضع إصبعه فى فمه متعجباً .

وقد وزع المصور هنا عناصره على هيئة دائرة تقريباً حول شجيرة مزهرة جميلة فى وسط التصويرة . كما حاول التعبير عن العمق بتقسيم السطح إلى مستويات ، ثم استطاع أن يحقق التقصير فى تصوير الحصان الذى يركبه خسرو فى وضع مواجه .

ومن الملاحظ أن العناية تتركز هنا على الحادثة الرئيسية مع إغفال التفاصيل ، كما يرسم بعض الأشخاص كأنهم مشاهدون للحادثة من خلف صخور خط الأفق التى يتمثل بعضها على هيئة رءوس بعض الطير والحيوان .

ولم يعن المصور بتمثيل المتن بدقة : ذلك أنه صور خسرو على هيئة شاب فى سن بهرام ، فى حين أن القصة تذكر أنه كان رجلا مسنا .

ويلبس بهرام هنا سراويل منتفخة من النوع الذى شاع تصويره فى التصاوير الإيرانية التى ترجع إلى هذا التاريخ .

ولقد استطاع المصور أن يضفى على الرسم بعض الحماسة ويزوده بشىء من الحركة ؛ ويتجلى ذلك فى تعبيره عن حركة بهرام وهو يهم بضرب السبع الضارى الذى يتحفز للهجوم عليه .

على أن الحماسة والحركة تظهران بشكل أوضح فى تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل معركة بين الجيوش الإيرانية والجيوش التورانية[٢] ؛ ويشاهد فيها الجنود يتحاربون بين الشعاب ، وفى مقدمة التصويرة فارسان قد التحما فى صراع مرير .

---

(١) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٧٨ — ٧٩ .

(٢) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXI A.

وتتضح مهارة الفنان فى الربط بين الرسوم الآدمية و بين الطبيعة الجبلية من جهة ، وفى الجمع بين المتن و لرسم من جهة أخرى .

ومن الملاحظ أن الخوذات والسلاح والزرد رسمت بالذهب ، وكذلك السماء ، فى حين أن الأرض الصخرية لونت باللون البنفسجى .

و إذا كانت بغداد قد وصلت هذه المرحلة المتطورة من المدرسة التيمورية فليس من شك فى أن تبريز قد عرفت هى الأخرى الأسلوب نفسه من التصوير. ولقد ذكر دوست محمد فى مقاله عن التصوير أنه فى هذه المدينة فى النصف الأول من القرن الرابع عشر قد كشف الأستاذ أحمد موسى الغطاء عن وجه التصوير[١] . ولقد سبق أن أشرنا إلى بعض المخطوطات المزوقة التى تنسب إلى تبريز والتى تضم تصاوير تمثل مرحلة بدائية من المدرسة التيمورية مما يوحى باستمرار هذه التقاليد فى المدينة نفسها فى عهد السلطان أحمد جلائر وما بعده .

ولقد جاء فى مقال دوست محمد المشار إليه أن بايسنقر ميرزا أمير هراة قد استقدم من تبريز بعض المصورين لإنعاش حركة التصوير فى عاصمته[٢] مما يؤكد أن تبريز قد لعبت دوراً كبيراً فى النهضة الفنية التى عرفتها هراة منذ حكم بايسنقر ، وأنها قد أسهمت فى ازدهار المدرسة التيمورية التى وصلت إلى ذروة تطورها فى هذه المدينة .

غير أنه من المعتقد أن تبريز لم تظل مركزاً مهماً للمدرسة التيمورية فى القرن الخامس عشر نظراً لما تعرضت له من ظروف سياسية . ذلك أنه منذ بداية القرن الخامس عشر كانت تبريز تحت سيطرة قرايوسف ثانى أمراء قراقيونلو

---

(١) Dūst Muhammad's Account of Past and Present Painters, Appendix I, in "Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Mintature Painting, p. 184.

(٢) المرجع نفسه صفحة ١٨٥ . انظر أيضاً صفحة ٢٧٥ .

أو أصحاب الشاة البيضاء الذين ظلوا فترة من الوقت حلفاء لآل جلائر . ولقد أرغم تيمور هذا الأمير على الفرار من ولاياته عدة مرات ، غير أنه كان يتمكن من استردادها فى كل مرة، وأخيراً استقر فيها بعد وفاة تيمور فى سنة ٨٠٧هـ(١٤٠٥م) . ولكنه لم يلبث أن توترت علاقاته مع السلطان أحمد جلائر الذى قام بغزو أذربيجان أملا فى القضاء على منافسة قرايوسف . غير أن هذه الحروب انتهت بهزيمة السلطان أحمد وموته فى سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠م) ، وباستيلاء قراقيونلو على بغداد فى سنة ١٤٩١ م .

ومع ذلك لم تكن الأمور مستقرة تماما لقراقيونلو فى تبريز : إذ كثيرا ماتعرضت للقلاقل التى نجمت عن المنازعات الأسرية مما كان يهيىء الفرصة لتدخل التيموريين ، ويكفى أن نعلم أن شاه رخ قد دخل تبريز ثلاث مرات . على أن تبريز ظلت تحت حكم قراقيونلو إلى أن قضى عليهم أوزون حسن أمير آق قيونلو أو أصحاب الشاة البيضاء فى سنة ٨٧٤ هـ (١٤٦٩ م) ولقد ظل هؤلاء يحكمون تبريز إلى أن استولى عليها الشاه إسماعيل الصفوى فى سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) .

على أن هذه الظروف لم تقض على المدرسة التيمورية فى تبريز وإن عاقتها عن تبوؤ مكان الزعامة فى إيران. ذلك أن قراقيونلو قد ظلوا فترة طويلة من الزمن حلفاء لآل جلائر ، ومن ثم فمن المرجح أنهم حافظوا على المدرسة التى تطورت فى عهدهم لاسيما وأن هذه المدرسة هى التى سادت فى إيران كلها طوال القرن الخامس عشر .

ولقد وصلنا دليل مادى من تبريز يشهد بصلتها بتقاليد المدرسة التيمورية التى يمثلها مخطوط خواجو كرمانى الذى تم تزويقه فى بغداد [1] : وذلك هو

---

(١) انظر صفحة ٢٨٢ وشكل ٥٥ .

مخطوط من منظومة خسرو وشيرين لنظامى[١] فى متحف فرير فى واشنجطون[٢] نسخه على بن حسن السلطانى[٣] فى دار السلطنة تبريز . والمخطوط مكتوب بخط نستعليق جميل ، ومذهب تذهيبا رائعا . وهو يضم ست تصاوير : واحدة منها ترجع إلى العصر الصفوى ؛ أما الخمسة الباقية فترجع إلى المدرسة التيمورية .

وهذه التصاوير قريبة الشبه من حيث الأسلوب من تصاوير مخطوطة خواجو كرمانى المؤرخة بسنة ٧٩٨ هـ (١٣٩٦ م)[٤] ، وإن كانت تمثل مرحلة أكثر تطورا : ذلك أنها تتفوق على تصاوير خواجو كرمانى من حيث التصميم العام وتوزيع العناصر ، ومن حيث رسم المناظر الطبيعية والتعبير عن كثير من عناصرها بأشكال مبتكرة جميلة ، ومن حيث التقدم فى رسم العمائر والأثاث ، وتحليتها بالزخارف الأنيقة الهندسية والنباتية ، ولاسيما تلك الزخارف العربية المورقة (الارابسك) ، ومن حيث إتقان الرسوم الآدمية والتمييز بينها وتزويد كل منها بسحنة مميزة وبحركة مختلفة . وبالإضافة إلى ذلك تتفوق أيضاً عن تصاوير خواجو كرمانى فى المهارة فى التعبير عن الحركة والثقل : ذلك أن تصاوير خواجو كرمانى كانت يسودها الجمود ، ويعوز رسومها الآدمية والحيوانية الثقل ، فتبدو كأنها طائرة فى الهواء . أما فى هذه التصاوير فقد برع المصور فى التعبير

---

(١) Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shīrīn Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, IV, 1937, pp. 479-481, Figs. 1–5 ; E. Kühnel, History of Miniature Painting and Drawing, Survey of Persian Art, III, p. 1843.

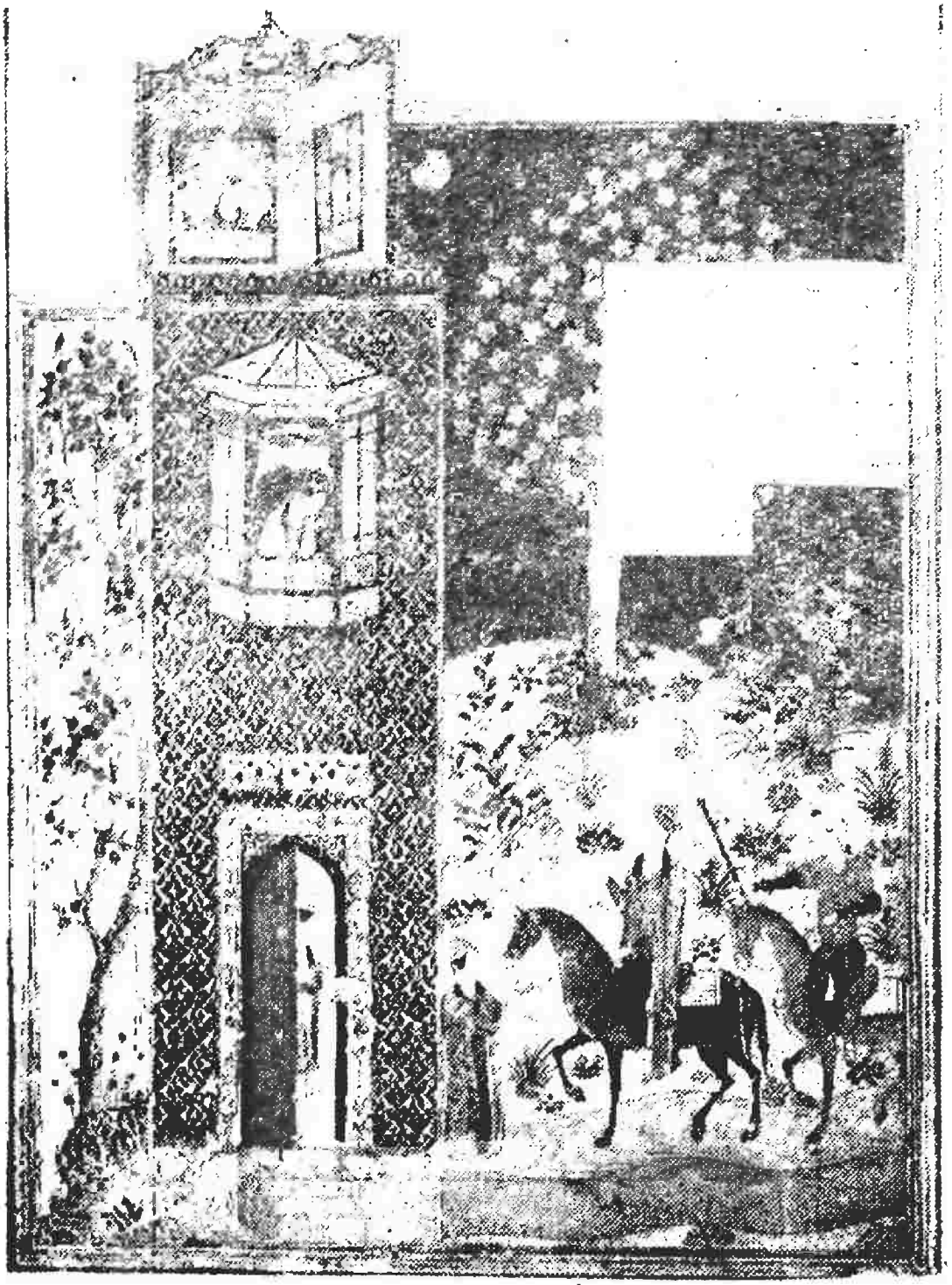
(٢) The Freer Gallery of Art, Washington, D C.

(٣) يعتقد أجا اجلو أنه مير على التبريزى الذى نسخ مخطوطة خواجو كرمانى المحفوظة بالمتحف البريطانى وذلك بناء على مقارنة الخط فى المخطوطتين وعلى الاتفاق فى الاسم « على » والنسبة « السلطانى » . انظر :

Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shirin Manuscript, Ars Islamica, IV, 1937, p. 480

(٤) انظر صفحة ٢٨٢ شكل ٥٥ .

عن الحركة سواء أكانت بطيئة أم سريعة ، وفى التعبير عن السكون ، كما ظهرت الرسوم الآدمية أكثر ثقلا ورسوخا على الأرض .



شكل ٧ ه — خسرو أمام قصر شيرين . تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين لنظامى فى متحف فريير فى واشنجطون . تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى) .

وتتضح هذه الخصائص جميعها فى تصويرة تمثل خسرو أمام قصر شيرين[١] [شكل ٥٧] . ويشاهد فى هذه التصويرة جانب من قصر شيرين تحف به أشجار مورقة وشجيرات مزهرة وحشائش وأعشاب. ويرى خسرو يقبل إلى القصر على ظهر فرسه وخلفه تابع يحمل فوق رأسه مظلة، فى حين تطل شيرين عليه من إحدى شرفات القصر، ويتطلع إليه بعض السيدات من نوافذ القصر، ويقدم إليه خادمتان بعض المأكولات وقد ركعت إحداهما على ركبتيها، ووقفت الأخرى فى باب القصر.

ومن الملاحظ أن السماء قد لونت باللون الأزرق الداكن وبها قمر ناقص ملون باللون الذهبى، ونجوم ذات لون فضى. ويلبس خسرو رداء أخضر اللون، وتمشى الخيل فوق مشايتين إحداهما برتقالية اللون، والأخرى بنفسجية ويزخرفها رسوم صينية تتألف من طيور محلقة. أما واجهة القصر فذات لون أزرق داكن ويكسوها زخارف عربية دقيقة أنيقة ذات لون ذهبى وأخضر.

وتشبه هذه التصويرة من حيث التصميم العام تصويرة فى خواجو كرمانى تمثل الأمير همای عند مدخل قصر الأميرة همايون التى تطل عليه من شرفة فى أعلى القصر[٢] [شكل ٥٥]، وكذلك تصويرة فى نسخة مزوقة من شاهنامه بمتحف قصر جلستان بطهران بتاريخ ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) تمثل جلنار تنظر إلى اردشير من نافذة القصر[٣].

وتمثل هذه التصويرة — شأنها شأن تصاوير خواجو كرمانى وشاهنامه قصر جلستان[٤] — التعاون التام بين فنون الكتاب المختلفة من تصوير وتذهيب وخط فى إنتاج العمل الفنى: ذلك أنه بالإضافة إلى التذهيب تحتوى التصويرة على

---

(١) Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, IV, 1937, p. 479, Fig. 5.

(٢) انظر صفحة ٢٨٤.

الدكتور زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨١٣ مكرر.

(٣) Iran. Persian Miniature. Imperial Library, pl. VIII; Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XLVI B.

(٤) انظر الفصل التالى.

عدد من أبيات الشعر مكتوبة بخط النستعليق الجميل داخل إطار يتألف أسفله من خط منكسر ؛ ومن الملاحظ أن رسم هذا الخط على هذه الهيئة من خصائص هذه التصاوير .

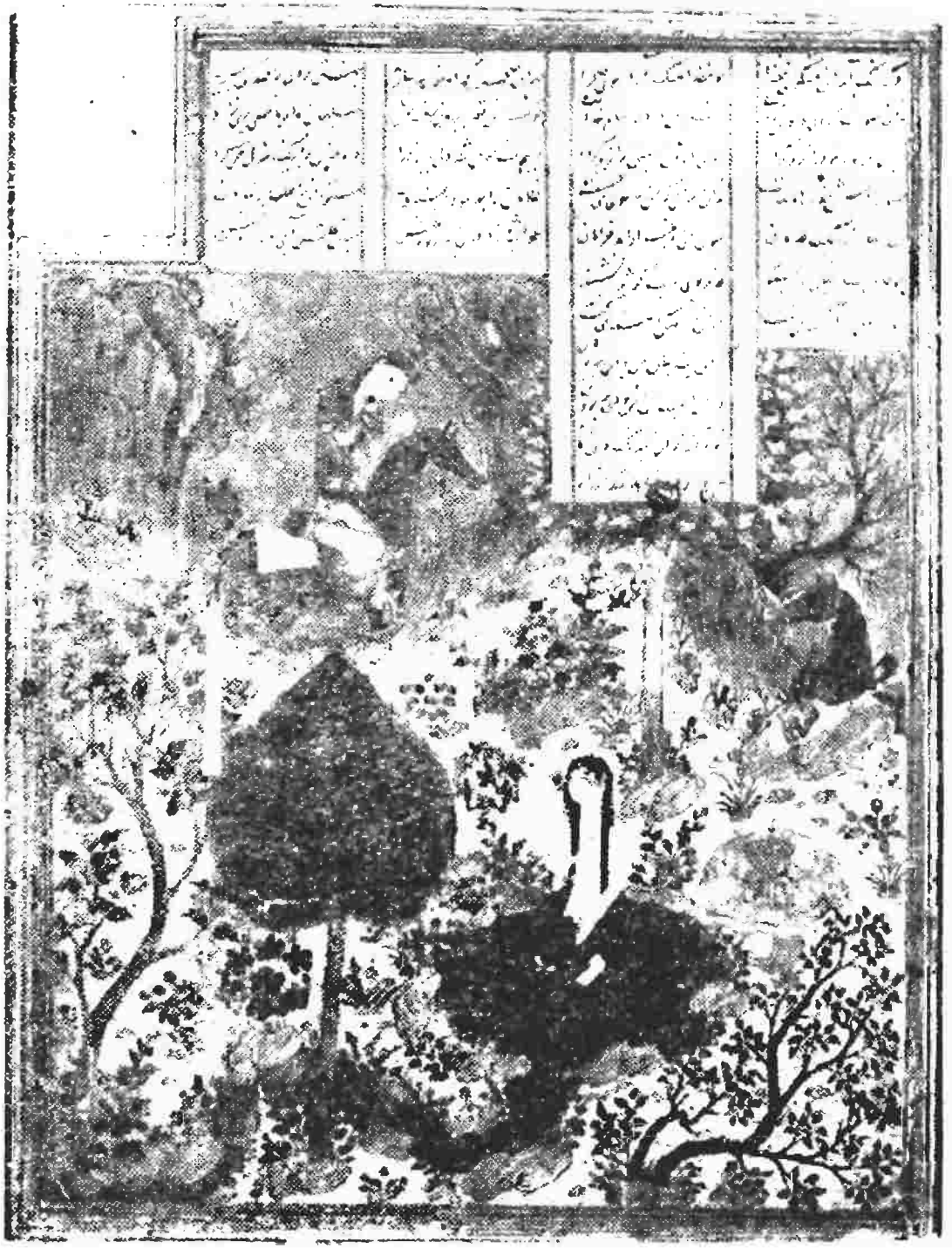
والتصويرة بوجه عام مفعمة بالإحساس بجمال الطبيعة ، ورقة المشاعر ، وروح العظمة والثراء . وربما قد ساعد على إشاعة هذه الأحاسيس ما يمتاز به الرسم من بعد عن المنطقية : فالليل المظلم الذى لا يضيئه غير قمر ناقص لم يمنع التصويرة من أن تظهر بهذا الوضوح والجلاء فضلا عن تمثيل التفاصيل الزخرفية الدقيقة ؛ وعلى الرغم من أن المنظر يقع فى ليلة مقمرة صفت سماؤها فإن التابع يرفع فوق رأس سيده مظلة تظله تماماً .

وتتجلى روعة الطبيعة وجمالها بشكل أوضح فى تصويرة فى نفس المخطوط تمثل خسرو يكتشف شيرين[1] [شكل ٥٨] . ويشاهد فيها شيرين وسط بركة وقد كشفت عن نصفها العلوى وألقت ثيابها وتاجها على الأرض بجانب البركة وقد تدلت ضفيرتان طويلتان على كتفيها وصدرها ، وتضع إحدى يديها فى خصرها ، وتمشط شعرها بيدها الأخرى ، وقد أولت ظهرها لخسرو الذى يمتطى صهوة جواده فى خوة بين صخرتين ، ويقف متطلعا إلى شيرين وقد وضع إصبعه فى فمه مأخوذاً بجمالها ، فى حين ينظر حصان خسرو إلى حصان شيرين الذى تظهر رقبته من خلف الصخور .

ويبدو أن المصور قد تعمد أن يمثل فى منظره طبيعة وحشية إذ رسم شجيرات قد انثنت جذوعها ومالت أغصانها ، ومجرى من الماء قد حفت به الحشائش والأعشاب البرية ، ورقعة من الأرض قد تناثرت فيها قطع الصخور جنباً إلى جنب مع الزهور والحشائش والأعشاب ، وتلالا صخرية تحف بخط الأفق بشكل غير منتظم .

---

(١) Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, IV, 1937, p. 479, Fig. 1.



شكل ٥٨ — خسرو يكتشف شيرين. تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين النظامى فى متحف فريير فى واشنجطون . تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى).

ومع ذلك فهذه العناصر كلها لا تخلو من طابع زخرفى: فبعض الأشجار ذات شكل زخرفى محور، كما أن الأزهار والأوراق تؤلف فى بعض الأحيان رسوماً منتظمة مرتبة . وإذا قارنا هـــذه التصويرة بتصويرة أخرى تمثل الموضوع نفسه[1] فى

(١) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson aud Basil Gray, Persian Miulature Painting, pl. XXXVII A

مخطوط يشتمل على نماذج من إنتاج بعض شعراء الفرس ، محفوظ بالقسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين تم نسخه فى شيراز فى سنة ٨٢٣هـ (١٤٢٠م) لمكتبة الأمير بايسنقر [١] نلاحظ أن التصويرتين تتفقان من حيث التصميم العام و بعض التفاصيل . غير أن تصويرة واشنجطون أكثر طبيعية ، ورسومها أكثر إتقاناً ، وتفاصيلها أكثر تحديداً ؛ وهى — على عكس تصويرة شيراز — لاينقسم سطحها إلى مستويات ؛ ثم إنها بعد ذلك أقرب منها إلى أسلوب هراة ذى الطابع الكتابى المتأنق الدقيق ، كما أنها أشد بعداً عن الأسلوب المحلى .

على أن الطبيعة الوحشية تظهر بشكل أوضح فى تصويرة أخرى فى نفس المخطوط تمثل شيرين وهى تزور فرهاد أثناء عمله [٢] [شكل ٩ ب] . وتوضح هذه التصويرة قصة أوردها نظامى فى منظومته ملخصها أن فرهاد كان قد شغف حباً بشيرين ؛ ولما علم الملك خسرو بذلك أخبره أنه على استعداد بأن يهبها له بشرط ان يشق طريقا فى جبل بيستون . ومن ثم شرع فرهاد فى تحقيق رغبة الملك وقد استطاع أن ينحت فى الصخر صورة شيرين وخسرو وشبديز . ولما بلغ شيرين حب فرهاد لها ذهبت إليه أثناء عمله رغبة فى تهدئته ، ثم أعطته كوباً من الشراب لتلطيف مشاعره [٣] .

ويشاهد فى التصويرة شيرين على ظهر حصانها تقبل على فرهاد الذى يلتفت إليها وهو يزاول عمله بجد واجتهاد ، وخلف شيرين إحدى وصيفاتها تحمل إناء به شراب ، ويحتل هذا المنظر مقدمة تمثل وادياً تناثرت فيه الصخور بين الحشائش والنباتات والأزهار ، وترتفع خلفه صخور مرسومة بطريقة محورة فريدة فى نوعها تتميز بالضخامة والتحديد القوى الواضح والخطوط المقوسة المتوازية التى تمثل

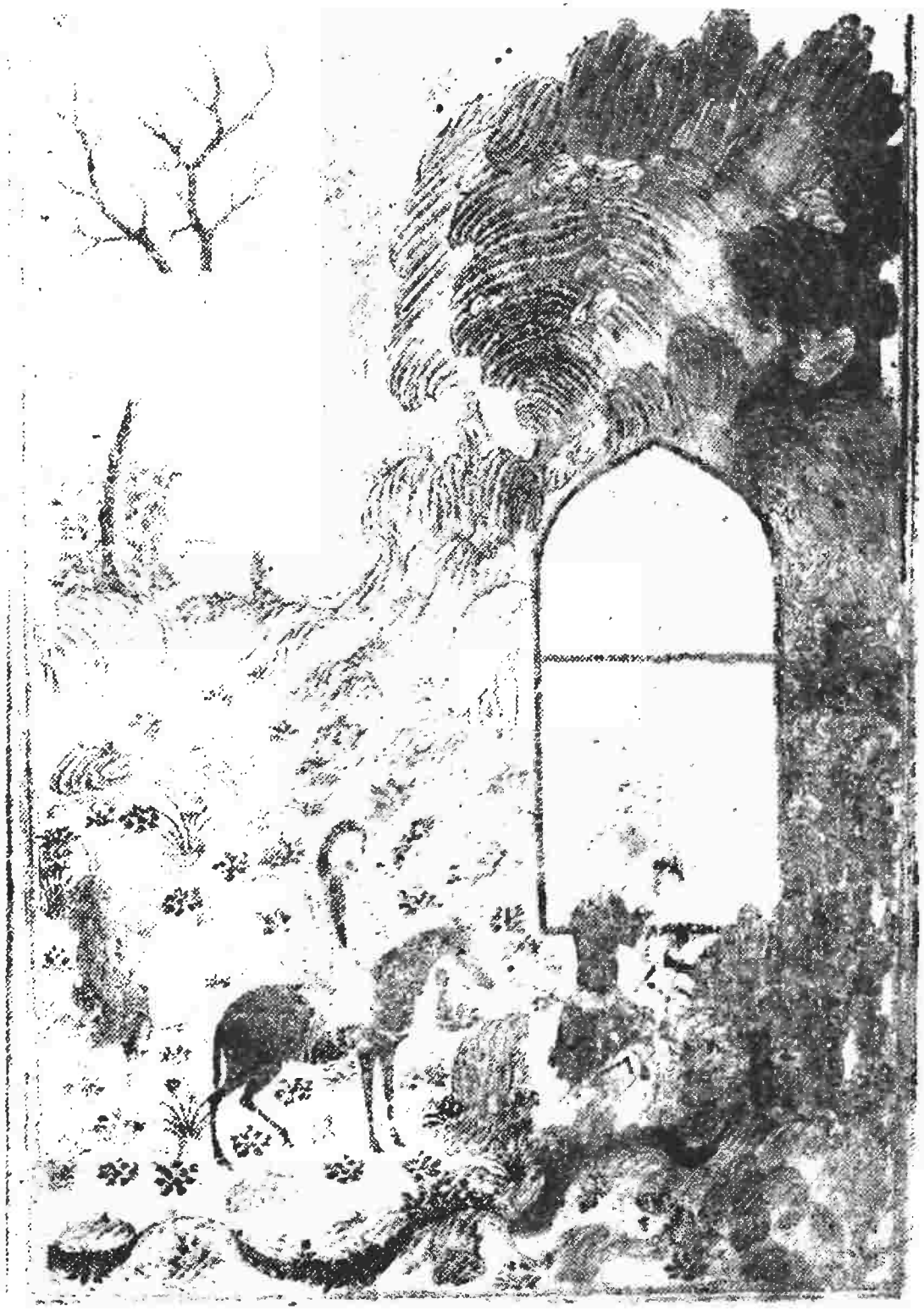
---

(١) انظر أيضاً الفصل التالى .

(٢) Mekmet Aga- Oglu, Ike Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, IV, 1937, Fig. 4.

(٣) Laureuce Binyon, J V. S. Wilkinson aud Basil Gray, Persian Miniature Paintiug, p. 65.

مستوياتها المختلفة بأسلوب عريض ، وإلى جانبها شجرتان رشيقتان تمثلان تقابلا واضحاً مع الصخور الضخمة التى نحت فيها عقد مدبب يشتمل أعلاه على



شكل ٥٩ — شيرين تزور فرهاد أثناء عمله . تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين لنظامى فى متحف فريير فى واشنجطون . تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى) .

رسم يمثل خسرو يقف بين شيرين وشبديز، ويشتمل أسفله على صورة خسرو على ظهر جواده وقد لبس عدته الحربية وأمسك بحربته . وتمتاز هـذه التصويرة بروعة ألوانها : ذلك أن الصخور قد لونت بدرجات مختلفة من اللون الأزرق بحيث صارت مسرحاً ملائماً للرسوم الآدمية الملونة باللون الأحمر والبرتقالى والأزرق الداكن ، فى حين لونت السماء بالذهب .

ومن الواضح أن رسوم هذا العقد قريبة الشبه من المنحوتات الموجودة فى الجدار الداخلى الخلفى من القبوة الـكبرى المنحوتة عند طاق بستان بالقرب من كرمانشاه والتى ترجع منحوتاتها إلى عصر خسرو الثانى (٥٩٠ — ٦٢٨م). وتتألف منحوتات هذا الجدار الخلفى من رسمين فى منطقتين : المنطقة العليا وتشتمل على صورة تمثل خسرو بين الإله اهورامزدا والآلهة اناهت ، والمنطقة السفلى وتحتوى على صورة شخصية الملك خسرو الثانى وقد امتطى صهوة جواده وعليه درعه ، وفى يده حربته[1] . ومن الملاحظ أن الرسمين مختلفان فى بعض التفاصيل وإن اتفقا من حيث التصميم العام ، كما أن شكل العقد المدبب يختلف عن القبوة الـكبرى ذات الشكل الأسطوانى . وليس من شك فى أن العقد المدبب فى التصويرة متأثر بطراز العقود فى الفن الإسلامى .

ويمكن مقارنة هذه التصويرة بتصويرة تمثل الموضوع نفسه[2] فى مخطوطة من خمسة نظامى محفوظة فى مجموعة كارتييه فى باريس M. L. Cartier يعتقد أنه تم تزويقها حسب أسلوب شيراز فى حوالى العقد الثانى من القرن الخامس عشر[3] .

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, IV, pls. 160 p, 161 a. وانظر أيضاً الفصل التالى .

(٢) Laurence Binyon, J.V.S Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XXXIII, B,

(٣) المرجع نفسه رقم ٤٢ ، صفحة ٦٤ — ٦٥ ؛ انظر أيضاً الفصل التالى، وكذلك Marteau, Georges, and Vever, Henri, Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Decoratifs, Paris 1913, No. 63; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1840.

وعلى الرغم مما تتميز به هذه التصويرة الثانية من توازن وما يغمرها من أحاسيس عاطفية فإنها تبدو بإزاء تصويرة متحف فرير بسيطة من حيث التصميم ،

شكل ٦٠ — منظر صيد . تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين للنظامى فى متحف فرير فى واشنجتون تبريز فى حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى (حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادى) .

وضعيفة من حيث تمثيل المناظر الطبيعية ، وذات طابع محلى تقليدى لا يرقى بطبيعة الحال إلى روح الحداثة والابتكار والتجديد والجرأة التى تتمتع بها تصويرة فرير .

وليس من شك فى أن هذه التصويرة تمثل المدرسة التيمورية فى مرحلة متأخرة جداً من مراحل تطورها . وتتفق معها فى هذه الخاصية تصويرة أخرى فى المخطوط نفسه تمثل منظر صيد [شكل ٦٠](١) .

وتمثل هذه التصويرة منظرين من مناظر الصيد يفصل بينهما خط أفقى يمثل قمة مستوى أرضى . ويشاهد فى كل منهما خسرو ومعه بعض أفراد حاشيته يصطادون الحمير الوحشية والغزلان والأسد والذئاب . وقد لونت السماء بالذهب ، والأرض باللون الأبيض ، والخطوط التى تحدد التلال والصخور باللون الأزرق ؛ أما الثياب فذات درجات مختلفة من اللون الأحمر والبرتقالى والأزرق ، فى حين لونت الحيوانات فى الغالب باللون الرمادى .

وقد أجاد المصور التعبير عن الحركة ، ورسم الرجال والحيوانات فى حركات متنوعة ؛ كما استطاع أن يركز الانتباه على خسرو فى كلا المنظرين . ويمكن أن نقارن هذه التصويرة بتصويرة تمثل موضوعا مشابها فى نسخة مزوقة من شاهنامه بمتحف قصر جلستان بطهران بتاريخ سنة ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) تمثل القيام بالصيد فى حضرة الأمير بايسنقر(٢) . وعلى الرغم من أن تصويرة جلستان أرفع من حيث الإبداع الفنى وإتقان الرسم والتلوين ، فإن تصويرة

(١) Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, VI, 1937, p. 479, Fig. 2.

(٢) Iran. Persian Miniatures. Imperial Library, pls. I, II; Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, pl. XLIV.

« خسرو وشيرين » تكاد تقرب منها من حيث التعبير عن الحركة ، وتوزيع العناصر على سطح التصويرة .

وكما جاءت تصاوير هذه المخطوطة متقدمة فى رسم المناظر الخارجية فإنها حققت مستوى مماثلا أيضاً فى رسم المناظر الداخلية ، ويتضح ذلك فى تصويرة قتل شابور يقدم فرهاد إلى شيرين [شكل ٦١] (١) . وتشاهد شيرين جالسة فى صدر قاعة فسيحة عالية الجدران ، على قطعة من النسيج فرشت فوق السجاد ، وعن يسارها سيدات بعضهن جالسات وبعضهن واقفات ، وعن يمينها أربعة رجال فيهم شابان ورجلان ملتحيان ، وأمامها خادمة تركع على ركبتيها وتقدم بعض الطعام إلى الأميرة التى تتحدث إلى أحد الرجال الواقفين عن يمينها . وفى أسفل جدران القاعة ثلاث نوافذ يرى خلال أوسطها شجيرة وخلال الأخريين فتاتان تتطلعان إلى داخل القاعة . وفى أعلى الجدران نافذتان أخريان يطل منهما فتاتان ، وأعلاها شرفة يطل منها أربع سيدات . وتتألق القاعة بمايكسو جدرانها من زخارف هندسية ونباتيه أنيقة ، ومن ستائر مرفوعة ، وبما يغطى أرضها من سجاد تحليه الزخارف الجميلة ، كما أن التصويرة مفعمة بالحيوية والحركة والإحساس ، وهى فى الوقت نفسه تمثل البراعة فى حسن التوزيع والتوافق بين العناصر المختلفة ، والانسجام بين العمارة والأشخاص .

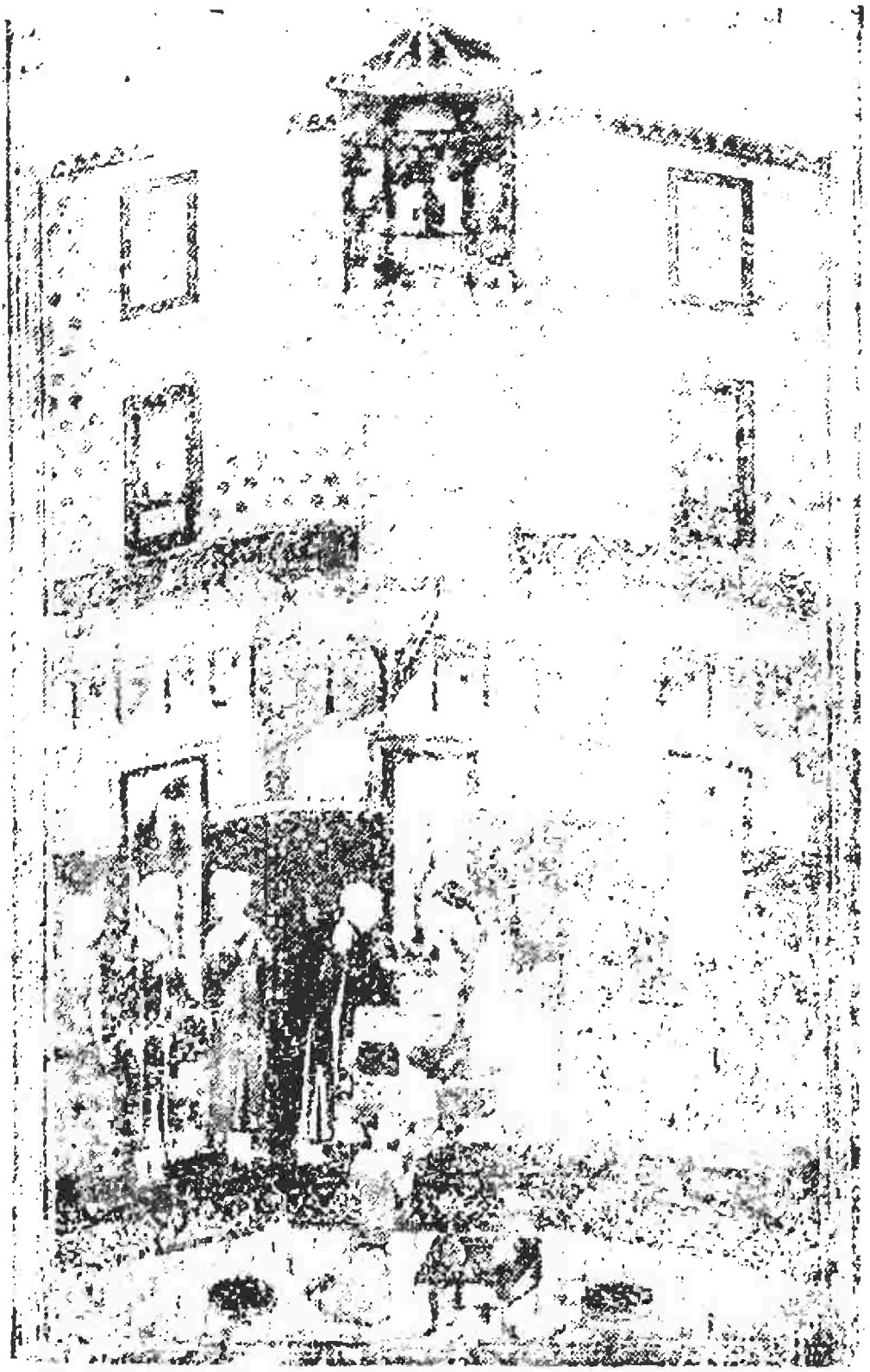
والحق أن تصاوير مخطوطة خسرو وشيرين تمثل المدرسة التيمورية فى طابعها العالمى خير تمثيل . وهى فى الوقت نفسه تنهض دليلا ماديا على أن تبريز كانت مهدا للتصوير بحسب المدرسة التيمورية ، وتؤيد ما ذكره دوست محمد من إقبال التيموريين على استخدام فنانيها فى مشروعاتهم الفنية المختلفة (٢) .

---

(١) Mehmet Aga-Oglu, The Khusrau we Shirin Manuscript in the Freer Gallery, Ars Islamica, IV, 1937, p. 479, Fig. 3.

(٢) Dust Muhammad's Account of Past and Present Painters, in Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 185.

انظر أيضاً صفحة ٢٧٤ — ٢٧٥ .



شكل ٦١ — شابور يقدم فرهاد إلى شيرين .
تصويرة من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين
لنظامى فى متحف فريير فى واشنجطون . تبريز فى
حوالى الربع الأول من القرن التاسع الهجرى
(حوالى الربع الأول من القرن الخامس عشر
الميلادى)

ولكن إلى جانب هذا الأسلوب العالمى من المدرسة التيمورية الذى يمثله مخطوط خسرو وشيرين عرفت تبريز أيضاً أسلوبا آخر يمكن اعتباره أسلوبا محليا : ذلك أنه ظل محتفظا بطابعه البدائى ، ولم يتطور التطور العظيم الذى تمثل فى تصاوير خسرو وشيرين أو فى تصاوير هراة فى عصر بايسنقر . ويرجع هذا الأسلوب المحلى فى أساسه إلى أسلوب تصاوير كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى المحفوظ بالمكتبة الأهلية فى باريس والمؤرخ بسنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م) (Supp. persan 332)[١] ، وكذلك إلى تصاوير نسخة من جامع التواريخ محفوظة بالمكتبة الأهلية فى باريس (Supplement persan 1113)[٢] ، وإلى نسخة ثانية من الكتاب نفسه توجد تصاويرها فى مجموعة كيفوركيان فى نيويورك ومجموعة اميل تباغ فى باريس[٣] .

وتتمثل هذه الخصائص البدائية للمدرسة التيمورية فى نسخة مزوقة من كتاب جهان جشا للجوينى[٤] محفوظة بالمكتبة الأهلية فى باريس (Supp. persan 206)[٥] .

---

(١) انظر صفحة ٢٧٥ .

(٢) انظر صفحة ٢٧٦ .

(٣) انظر صفحة ٢٨٠ .

(٤) مؤلف هذا الكتاب هو علاء الدين عطا ملك الجوينى الذى احتل مناصب إدارية رفيعة فى عصر هولاكو وابغا . وقد توفى فى ٥ مارس سنة ١٢٨٣ م . ويعتبر تاريخه من أقدم المؤلفات التى تكلمت عن أحداث الشعب المغولى وهو أقدم من كتاب جامع التواريخ الذى ألفه الوزير رشيد الدين ، وقد اعتمد الوزير رشيد الدين على هذا الكتاب فى كتابة تاريخه . وعلى الرغم من أن تاريخ الجوينى لا يرقى من الناحية الأكاديمية العلمية إلى تاريخ رشيد الدين فإنه ذو أهمية خاصة من حيث معاصرته للحوادث التى يسردها ، وباعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية معينة .

(٥) Edgard Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux-turcs, arabes, persans-de la Bibliothèque Nationale, p. 87-89, pl. XLI a, b; A.U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1843,

وقد قام بنسخ هذه المخطوطة أبو اسحق ابن أحمد الصوفى فى سنة ٨٤١ هـ (١٤٣٨ م) .

وتمثل إحدى تصاوير هذه المخطوطة مجلس سمر بحضرة منكوخاقان[١] . ويشاهد فيها منكوخاقان جالسا على عرشه وإلى جانب العرش هولاكو وآريق بقا يجلسان على سجادة فى شمال التصويرة ، وأمامه أحد الخدم راكعا على ركبتيه يقدم إليه إناء ، وفى مقدمة التصويرة إلى اليسار موسيقى جالس يعزف على العود ، وبالقرب منه منضدة عليها قنينتان ؛ وفى أعلى التصويرة شجرة مورقة وإلى اليسار بعض السحاب يغطى جزء منه جانبا من الشجرة ! !

وتتضح فى هذه التصويره الخصائص التى تميز المدرسة التيمورية فى مرحلة بدائية من حيث بساطة التصميم ، ورسم خط الأفق على هيئة قوس . وعلى الرغم من أنها تشمل المميزات العامة للمدرسة التيمورية فى الطابع العام فإنها لا تزال تتصل اتصالا وثيقا بالمدرسة المغولية ، كما أن رسومها ضعيفة ، وزخارفها غير أنيقة ، ولا يعتنى فيها بالتفاصيل .

ويتجلى الطابع المغولى أيضا فى تصويرة أخرى فى نفس المخطوط تمثل فرسان هولاكو يهاجمون قلعة الموت[٢] . وتشبه هذه التصويرة فى حقيقة الأمر التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية ، وتمثل موضوعا مشابها : إذ أنها بسيطة فى تصميمها ، وضعيفة فى رسومها ، ويكتنفها الجمود والكآبة[٣] . ومع ذلك فهى تختلف عنها من حيث الطابع العام : ذلك أن المقدمة تتسع ، وتزخرفها رسوم محورة تمثل حزما من الحشائش .

---

(١) E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits orientaux, pl: XLI a.

(٢) المرجع نفسه لوحة ٤١ ب .

(٣) انظر مثلا تصويرة تمثل بعض الفرسان يقتربون من قلعة فى مخطوطة من جامع التواريخ فى مكتبة طوبقابوسراى باسطنبول بتاريخ ١٣١٨ م [شكل ٤٣] ، وكذلك تصويرة تمثل فرسانا يهاجمون قلعة فى مخطوطة من الآثار الباقية E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits Orientaux, pl XV A.

ويتفق مع هذه المجموعة من حيث الأسلوب مخطوط مزوق من الشاهنامه محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس (Supplément Persan 1280)[١] . ويرجع هذا المخطوط إلى ما بعد سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) نظرا إلى أنه يشتمل على المتن المعدل الذى تمت كتابته فى عهد بايسنقر ميرزا فى التاريخ المذكور . غير أن الأسلوب البدائى لتصاويره يختلف تماما عن أسلوب هراة .

ويضم هذا المخطوط عددا من التصاوير تمتاز بألوانها المبتكرة الجميلة . غير أنها ترجع إلى المرحلة البدائية من المدرسة التيمورية من حيث الأسلوب العام ، والتوزيع المبسط ، وإهمال التفاصيل ، وضعف الرسوم الآدمية ، وجمود حركاتها .

ومن السهل أن نلاحظ هذه المميزات فى تصويرة فى المخطوط تمثل رستم يجلس مع أحد الملوك وربما كان أمير اسفنديار[٢] .

ويتجلى فى هذه التصويرة التصميم المتراصف ، وخط الأفق المقوس ، وكبر حجم الأشخاص ، وقلة العناية بالتفاصيل . كما أنها تتصل بالمدرسة المغولية من حيث الاكتفاء برسم جزء من الشجرة ، وطريقة رسم ساقها .

ونلاحظ المميزات نفسها تقريبا فى تصويرة أخرى فى المخطوطة نفسها تمثل رستم يرمى أحد أعدائه بسهم[٣] . وتتميز هذه التصويرة أيضا بالتوزيع المتراصف ، ورسم نفس الشجرة ، وتشكيل خط الأفق على هيئة قوس وتمثيله بطريقة محورة تميز جميع تصاوير هذا المخطوط ، وفى الوقت نفسه تشبه تصاوير مجموعة المخطوطات التى تنسب إلى الأسلوب التيمورى المحلى فى تبريز .

---

(١) المرجع نفسه صفحة ٨١ — ٨٣ ، لوحة ٣١ — ٣٣ .
A. U. Pope, A Survey of Persian Art, p. 1843.

(٢) E. Blochet, Les Enluminures des Manuscrits Orientaux pl. XXXIA

(٣) المرجع نفسه اللوحة ١٣٢ .

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بعض تصاوير منزوعة من مخطوطات من الشاهنامة يمكن ضمها إلى هذه المجموعة ، ومن ثم ترجع نسبتها إلى الأسلوب المحلى من المدرسة التيمورية فى تبريز . ومن هذه التصاوير تصويرتان إحداهما برقم ١٦٥٨١ ، والأخرى برقم ١٤٣٩٦ . ويتضح فى هاتين التصويرتين أسلوب قريب من الأسلوب الذى يتمثل فى تصاوير المدرسة التيمورية المحلية فى تبريز . ويتجلى هذا الأسلوب بشكل واضح فى التصويرة رقم ١٦٥٨١ [شكل ٦٢] . ومساحة هذه التصويرة ٢٣٫٥ × ١٥٫٥ سم ؛ وقد اشتراها المتحف فى سنة ١٩٥٢ من مسيو أشيروف . وتمثل هذه التصويرة مهاجمة رستم لبلاد الروم[1] . ويشاهد فى التصويرة مجموعتان من الفرسان تتحمان فى القتال ، وتتألف كل منهما من ثلاثة فرسان . وتتفق هذه التصويرة مع التصاوير السابقة من حيث بساطة التصميم ، وعدم العناية بالتفاصيل ، وطريقة رسم خط الأفق ، وتشكيله على هيئة قوس . وتتميز أيضا بالتصميم الدائرى ، والتعبير عن الحركة .

ويستخدم فى تكوين هذه التصويرة اللون الأزرق للتعبير عن السماء ، والأبيض للسحاب ، والبنفسجى الخفيف للأرضية ، فى حين لونت الثياب وسروج الخيل باللون الأزرق والأحمر والأخضر والبرتقالى والبنفسجى الخفيف . أما الذهب فاستعمل لتلوين الخوذات والأذرع .

أما التصويرة الثانية (رقم السجل ١٤٣٩٦) [شكل ٦٣] فترجع إلى نسخة أخرى من الشاهنامه . وهى تمثل كيو يقطع رقبة سياوخش . ومقاس التصويرة ٢٢ × ٣٢ سم ؛ وقد اشتراها متحف الفن الإسلامى فى سنة ١٩٣٩ من مسيو اشيروف أيضا. وقد استخدم فى تلوين هذه الصورة اللون الأزرق للتعبير

---

(١) يشكر المؤلف إدارة متحف الفن الإسلامى بالقاهرة على موافقتها على نشر هذه التصويرة والتصويرة التالية .

شكل ٦٢ — مهاجمة رستم لبلاد الروم . تصويرة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم السجل ١٦٥٨١) .

عن السماء ، والذهب للسحاب ، والبنفسجى الفاتح للأرضيـــة ، والأخضر بدرجات مختلفة للشجرة والنبات ، والأحمر للأزهار ، والعنبرى لخط الأفق ، فى حين لونت الثياب والسروج بالأخضر والأحمر والبرتقالى والأزرق .

شكل ٦٣ — كيو يقصم رقبة سياوخش .
تصويرة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم السجل ١٤٣٩٩) .

وعلى الرغم من أن هذه التصويرة قد تبدو أحسن حالا من التصويرة السابقة فإنها تتفق معها فى التصميم الدائرى ، وفى الأفق المقوس ، وفى طريقة معالجة خطوط الأفق ، وفى أسلوب الرسم بصفة عامة .

والحق أن نسبة هاتين التصويرتين وغيرها من التصاوير إلى أسلوب معين في مدينة بذاتها دون غيرها من مدن إيران لا تعدو أن تكون محاولة لا ترقى إلى مستوى الحقائق : ذلك أن قلة الأدلة المادية من جهة ، والاتصال الفني الوثيق بين هذه المدن من جهة أخرى يحولان دون الفصل بصفة قاطعة في تمييز أساليب المدن الإيرانية التي ازدهر فيها التصوير بحسب المدرسة التيمورية . ويكفي لتأييد ذلك أن يلاحظ أن هذه الخصائص التي اعتبرناها من مميزات المدرسة التيمورية المحلية في تبريز قد ظهرت أيضاً في التصاوير التي تنسب إلى شيراز فيما قبل القرن الخامس عشر . ومن ذلك مثلا رسم خط الأفق على هيئة قوس ، وضعف الرسوم الآدمية ، وعدم العناية بالتفاصيل .