

## التصوير

### كراهيته في الاسلام

لا بد لنا قبل الكلام عن التصوير الايراني من أن نعرض لحكم الاسلام في الصور والتماثيل . ولنبدأ بأن نقرر أننا لا نعرف شيئاً 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 لها . والآية التي كان يفهم منها خطأ أن التصوير محرم في الاسلام هي قوله تعالى في سورة المائدة (آية ٩٢): ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رَجَسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تَفْلَحُونَ ﴾ . ولكن الواقع أن المقصود بكلمة « أنصاب » في رأى المفسرين هي الأحجار الكبيرة أو الأصنام التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القربان، فليس في هذه الآية إذن أى تحريم للتصوير أو عمل التماثيل .

على أن المحدثين ينسبون الى النبي أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها ؛ ولكن بعض العلماء في العصر الحديث يذهبون الى أن النبي لم يفكر في النهي عن التصوير، وأن التصوير كان مباحاً في فجر الاسلام؛ وأن الأحاديث المنسوبة اليه في هذا الشأن غير صحيحة<sup>(١)</sup>، وأنها في الحق لا تمثل

(١) أنظر K. A. C. Creswell : Early Muslim Architecture ج ١

ص ٢٦٩ وما بعدها ؛ و Hauteceur et Wiet ; Les Mosquées du Caire

ص ١٦٥ وما بعدها .

إلا الرأي الذي كان سائدا بين رجال الدين في بداية القرن الثالث الهجري وهو العصر الذي كتب فيه صفوة العلماء الذين اشتغلوا بجمع الحديث<sup>(١)</sup> .

على أننا لا نميل الى أن نصدق أن التصوير كان غير مكروه في عهد النبي وعصر الخلفاء الراشدين ؛ بل أكبر الظن أن النبي والخلفاء الراشدين من بعده ثم المتمسكين بالدين من بني أمية نهوا عنه ؛ ليحموا المسلمين من الأصنام والتماثيل والصور ، التي 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 في تقليد الخالق عز وجل .

ومهما يكن من الأمر فإن الأحاديث المنسوبة الى النبي في 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 الشيعي لا يعترف بهذا التحريم ؛ فالواقع أن في كتب الحديث الشيعية أحاديث تحريم التصوير ، وأن حكم رجال الدين من الشيعة هو عينه حكم أهل السنة في كراهية الصور والتماثيل<sup>(٢)</sup> . وفضلا عن ذلك كله ، فإن مذهب الشيعة لم يصبح المذهب الرسمي في إيران قبل قيام الأسرة الصفوية في بداية القرن العاشر الهجري ( السادس عشر الميلادي ) .

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

(٢) انظر Th. Arnold : Painting in Islam ص ١١ وما بعدها ؛ و A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٨ — ١٩١٠ ؛ وانظر كتابنا

ولكن تحريم التصوير في الاسلام لم يقض على هذا الفن قضاءً تاماً .  
 ونظرة الى تاريخ الفنون الاسلامية تقنعنا بأن القوم كانوا في كثير من الأحيان  
 لا يكثرثون بهذا التحريم ، وأن هذا التهاون كان يحدث في شتى أقاليم  
 الامبراطورية الاسلامية ، فازدهر فن التصوير في بعضها ، ولا سيما في الأقاليم  
 التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير ، كإيران ، وفي البلاد  
 التي تأثرت بإيران في هذا الصدد وخضعت في بعض حقبات التاريخ لنفوذها  
 الثقافي ، كإهند وتركيا ، ومصر في عصر الدولة الفاطمية .

وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير ، وإن أقل الشعوب  
 الاسلامية اكثرنا بتحريم التصوير في الاسلام انما هي الشعوب غير السامية  
 الأصل ، فالأيوبيون مثلاً كانوا من أبطال المذهب السني ، ولم يمنعهم ذلك  
 من الاقبال على اقتناء التحف المعدنية النفيسة ذات الموضوعات الزخرفية  
 الآدمية ، ولعل السر في ذلك أنهم لم يكونوا عرباً ساميين ، بل كانوا  
 كرداً .

ولا ريب في أن الاسلام ، كشرية موسى ، لم يتخذ الفن عنصراً من  
 عناصر الحياة الدينية ، ولم يشمله برعايته ، فان تحريم الصور الآدمية ، إن  
 لم يكن لوحظ واتبع في كل العصور والأقطار الاسلامية ، فقد حال دون  
 استخدام التصوير في المصاحف وفي العمار الدينية كالمساجد والأضرحة —  
 اللهم إلا في حالات نادرة جدا — فأصبحت المساجد والكتب خالية  
 من صور يستعان بها على شرح العقيدة وتقريبها الى المؤمنين ، أو على  
 توضيح تاريخ العقائد الدينية وسيرة أبطال الملة ، كما في المسيحية والبوذية  
 والمناوية .



على أننا نعرف أمثلة كثيرة، في البلاد السنية والشيعية على السواء، يمكننا أن نرى فيها عدم الاكتراث بتحريم التصوير؛ ولكن الذي يعيننا في هذا المقام هو أن إيران كانت في طليعة الأمم الاسلامية التي لم يؤثر فيها هذا التحريم تأثيرا يستحق الذكر .

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

والواقع أننا لانجد الصور في المخطوطات وعلى الخزف والقاشاني والسجاد وسائر التحف الايرانية فحسب؛ بل إننا نجدها أحيانا في المساجد والأضرحة بجامع هارون « وايعهد » باصفهان، حيث يرى فوق المدخل لوح من الخشب المزين بالزخارف المحفورة على شكل ملكين يطيران، كما في نقش طاق بستان الذي يرجع الى العصر الساساني؛ وكضريح فتح على شاه بمدينة قم حيث ترى ستائر قد طرزت فيها صورة صاحب الضريح؛ وكذلك توجد صورة بالجحيم الطبيعي للامام رضا في ضريحه بمشهد؛ كما أن في كثير من المساجد والأضرحة تحفا أو قطعاً من الأثاث ذات زخارف آدمية أو حيوانية، الأمر الذي تجنبه المسلمون في سائر الأقطار الاسلامية<sup>(١)</sup> .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٧ — ١٩٠٨، الحاشية رقم ٢٠ .

وقد ظهر في عالم التحف الإيرانية مصحف فيه بعض صور توضيح مناظر في قصص الأنبياء ، ولكنه كتب سنة ١٢١٩ هـ ( ١٨٠٤ م ) وأكبر الظن أن مصوره تأثر بفكرة التصوير الديني في الغرب ؛ ومن المحتمل أن الصور المرسومة في 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 شأنًا فنيا عظيما فأضاف اليه بعض الصور <sup>(١)</sup> .

وصفوة القول أن الإيرانيين لم يقبلوا عن طيب خاطر تعاليم رجال الدين في النهي عن تصوير الكائنات الحية ، وأنهم كانوا أكثر الشعوب الإسلامية مخالفة لتلك التعاليم .

ولعل موقفهم هذا يرجع الى الأسباب الآتية :

( أولا ) أنهم شعب ميال للفن بفطرته ، وله إحساس بالجمال أعمق

وأقوى من أن يستطيع إطفاء جذوته أي عامل خارجي .

( ثانيا ) أن أكثر المسلمين من ذوى المحيط العقلي الواسع والأفكار

الحرّة والتسامح الديني يذهبون الى أن تحريم التصوير في بحر الإسلام كان يقصد به محاربة عبادة الأوثان التي كان المسلمون لا يزالون حديثي العهد بها .

( ثالثا ) أن رجال الدين كانوا يفسرون تحريم التصوير بأن فيه مضاهاة

لخالق الله تعالى — ومن ثم نشأ قول بعضهم انما ينهى عما كان له ظل ولا بأس بالصورة التي ليس لها ظل — والظاهر أن هذه الرهبة من تقليد

(١) انظر R. Gottheil : An Illustrated Copy of the Koran

في مجلة Revue des Etude Islamiques ص ٢٢ — ٢٤ من عدد ١٩٣١

الخالق لا يفهمها الايريانيون تماما، فهم يجلبون الله عز وجل ويعظمونه في كل شيء، ولا يخشون تقليده؛ ولا غرو فان الزرادشتية، وهي دينهم الوطني قبل الاسلام، كانت تشعرهم باشتراكهم مع «أهورا مزدا» إله النور والخير في محاربة «أهرمن» إله الظلمة والشر.<sup>(١)</sup>

(رابعاً) أن الايريانيين قوم من الجنس الآري؛ ولم يكونوا كالساميين يحسون شعوراً نفسانياً يبعدهم عن التصوير، أو ينسبون الى الصور قوى سحرية وشرواً جمّة.<sup>(٢)</sup>

(خامساً) أنهم ورثوا أساليب فنية في النقش والتصوير عن أسلافهم من الكيانيين والساسانيين؛ وأن ماني مؤسس المذهب الذي ينسب اليه ظهر بينهم وكان مصوراً ماهراً، اتخذ التصوير أداة لنشر تعاليمه، واستخدمه في توضيح كتبه، وكان الايريانيون يعجبون بمهارته في التصوير على الرغم من أن أكثرهم كان ينكر تعاليمه ومعتقداته.

(سادساً) أنهم كانوا مغرمين بالشعر الى حد كبير، ولا سيما ما كان يمت بصلة كبيرة الى تاريخهم المجيد وشعورهم الوطني وطبيعة بلادهم. وكان

(١) كتب أستاذنا أحمد أمين: «ورأوا (الايريانيون) أن آلهة الخير في نزاع دائم مع آلهة الشر، وأعمال الانسان من صلاة ونحوها تعين آلهة الخير في منازلها آلهة الشر، واتخذوا النار رمزا للضوء وبعبارة أخرى رمزا لآلهة الخير، يشعلونها في معابدهم، وينفحونها بأمدادهم، حتى تقوى على آلهة الشر وتنتصر عليها» (بخر الاسلام ج ١ ص ١١٨).

(٢) راجع L. Hauteceur et G. Wiet : Les Mosquées du Caire.

توضيح المخطوطات الشعرية بالصورة يحقق الغرض منها ويلائم مزاجهم  
الفنى .<sup>(١)</sup>



بقى علينا أن نعرف السبب الذى يمكننا أن ننسب اليه جمود التصوير  
الإيراني وبعده عن الطبيعة، بعد أن رأينا أنهما لا يرجعان فقط الى تعاليم  
الدين الإسلامى فى تحريم التصوير، تلك التعاليم التى لم يكن لها فى إيران تأثير  
قوى .

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

(١) ومن أقدم ما نعرفه فى هذا الصدد أن الأمير الساماني نصر بن أحمد (٣٠١ — ٣٣١ هـ  
أى ٩١٣ — ٩٤٢ م) أمر الشاعر رودكى بنظام كلية ودمنة ثم طلب الى فنانين صينيين أن  
يوضحوا الترجمة المنظومة بالصورة . ولم يكن هذا أول العهد بتصوير مخطوطات هذا 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 آياتنا هذا أن لا يجعل غايته النصف لتزاور يقه بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال ...»  
وفى هذا دليلان على أن كتاب كلية ودمنة كان يزىن بالقوش والنصاير منذ القرن الثانى بعد  
الهجرة (الثامن الميلادى) .

ولما أتم الفردوسى نظم الشاهنامه سنة ٤٠١ هـ (١٠١٠ م) أقبل الفنانون على توضيحها  
بالصور إقبالهم على تزىن 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 لنذكر الفرق بين المدرستين في الفن: مدرسة الاغريقى 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<sup>(١)</sup>.

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 النبي، ومقابله الراهب بحيرا فى الشام، ورفع الحجر الأسود ليضعه فى جدار الكعبة، وشق صدره وهو يقيم فى البيداء عند مرضعته حليلة السعدية، وجلوسه فى غار حراء يتلقى الوحي، وقصة المعراج، واختفائه مع أبى بكر فى الغار يوم الهجرة، وموت أبى جهل فى غزوة بدر، وتحطيم النبي الأصنام فى البيت الحرام بعد فتح مكة، وحادث غدير خم الذى يقول الشيعة إن النبي عليه السلام أوصى فيه بأسرته بعد حجة الوداع وأعلن أن سيدنا عليا سيكون خليفة له؛ وصور الإيرانيون غير هذا من الأحداث فى سيرة النبي عليه السلام، أو فى سيرة بعض الأنبياء الآخرين<sup>(٢)</sup>.

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 الأزل 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 في 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 ديني لم يستطيعوا التحرز منه إلا منذ القرن الثامن عشر الميلادي .

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

وجديربنا أن نشير إلى مذهب "الايكونو كلاسم" أو كاسرى الصور (من اليونانية "eikôn" بمعنى صورة و "klaô" بمعنى يكسر) وهو مذهب أحدثه ليون الثالث امبراطور بيزنطة في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) وحرّم فيه عبادة صور القديسين وتماثيلهم التي كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحيين ؛ ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة أمر بكسر التحف الفنية الدينية ؛ ثم جاء مجمع نيقية سنة ٧٨٧م . ففضى على مذهب كاسرى الصور في الكنيسة المسيحية الشرقية . أما في الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل في القرن السادس عشر الميلادي ، ويرجح أن القائمين بحركة كاسرى الصور عند المسيحيين في القرن الثامن الميلادي كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين في هذا الصدد<sup>(١)</sup> .

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

(١) انظر ص ٣ و ٤ من المقدمة التاريخية التي كتبها الأستاذ فييت في كتاب .

خلدت آثاره آلهة العصور الوثنية في تماثيل غاية في الجمال والابداع، واعتبرت الكنيسة التصوير فناً أكثر قدسية، ففقد النحت قسطاً كبيراً من جلال شأنه،

### نشأة التصوير الاسلامي في إيران

أما نشأة فن التصوير في المخطوطات الإيرانية فليسنا نستطيع أن نعرف صاحب الفضل فيها على وجه التحقيق . أجل ، إن الصور الحائطية كانت معروفة في إيران منذ الأزمنة القديمة ، ولا سيما في العصر الساساني ، وكانت تزين بها جدران القصور على النحو المعروف في الهند . وقد عثر الأستاذ هرتزفيلد Herzfeld على نماذج منها بإقليم سجستان في شرق الهضبة الإيرانية ؛ ولكننا لا نعرف تماماً هل كان هذا التصوير الحائطي ، والتصوير عند أتباع المذهب المانوي الأساس الذي قام عليه التصوير في إيران ، أو أن علينا ألا ننسى أساليب التصوير عند أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية في العراق والجزيرة<sup>(١)</sup> ، وأن ننسب إليها قسطاً وافراً من الأساليب الفنية التي اتخذها الإيرانيون في فن التصوير .

ولعل الأفضل أن ننسب قيام فن التصوير في المخطوطات عند الإيرانيين إلى تلك المصادر مجتمعة ، مضافاً إليها بعض الأساليب التي نقلتها إيران عن الصين والهند . أما الصور الحائطية فقد أصبح استعمالها في العصر الاسلامي يكاد يكون مقصوراً على جدران الحمامات والقاعات الخاصة .

ومهما يكن من الأمر فقد ازدهرت صناعة التصوير في إيران ؛ وكان ميدانها في البداية توضح 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 الواحدة منها عن الأخرى اختلافا ملحوظا ، فإن الاختصاصيين في الفنون الإسلامية وذوى الثقافة الفنية يستطيعون تمييز بعضها من بعض ، ويقسمونها الى طرز أو مدارس ، لكل منها مميزاتا . وقد امتازت العصور الثلاثة الكبرى في تاريخ إيران بثلاث مدارس كبرى في التصوير ؛ فقامت المدرسة المغولية أو التتيرية في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة ( الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد ) ، وقامت المدارس التيمورية ولا سيما مدرسة ههراة في القرنين الثامن والتاسع (الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد) ، وقامت المدرسة الصفوية في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وأما بعد ذلك فقد كان الفنانون يقلدون الصور القديمة تقليدا ينم في معظم الأحيان عن بعض العجز والتأخر . كما تأثر كثيرون منهم ببعض الأساليب الفنية الغربية في التصوير ، ولا سيما بعد أن أرسل الشاه عباس الثاني ١٠٥٢ - ١٠٧٧ هـ ( ١٦٤٢ - ١٦٦٧ م ) بعض البعثات العلمية لتلقى الفن في إيطاليا وبعض البلدان الأوروبية الأخرى .

### مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية

وقد عرفنا في التصوير الإسلامي مدرسة أخرى تنسب الى العراق أو بغداد في القرن السابع الهجري ( الثالث عشر الميلادي ) ؛ ولكنها كانت عربية أكثر منها إيرانية ؛ فالأشخاص فيها عليهم مسحة سامية ظاهرة والأسلوب الفني مأخوذ - الى حد كبير - عن الصور في مخطوطات المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

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

وربما كان الأفضل أن نطلق اسم « المدرسة السلجوقية » على هذه الصور التي نسبها الى العراق أو بغداد ، فالواقع أن مركز إنتاجها لم يكن في بغداد أو في العراق فحسب ؛ ولكنه كان - على كل حال - في 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 وإيران أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة على الخزف الإيراني المعروف باسم « مينائي » والذي كانت مدينة الري أعظم مراكز صناعته .

وفضلا عن ذلك فإن ثمة بعض مخطوطات من هذه المدرسة السلجوقية لا يمكن التردد في نسبتها الى إيران ؛ فإن لغتها إيرانية ، ورسومها تتماز عن سائر الصور السلجوقية ، ولا سيما أن الصور في هذه المخطوطات الإيرانية ليست مرسومة على الصفحات وبدون أي « أرضية » ؛ وإنما تفصلها عن المتن أرضية ذات لون واحد ، يغلب أن يكون الأحمر<sup>(١)</sup> . ومعظم هذه

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

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

### المدرسة الإيرانية المغولية

أما أولى مدارس التصوير الإيرانية الحقبة فهى المدرسة الإيرانية المغولية . وقد كانت أعظم المراكز الفنية التى ازدهرت فيها هذه المدرسة تبريز وسلطانية وبنغداد ؛ فبريز - فى إقليم آذربيجان جنوب غربى بحر قزوين - كانت مقر الأمراء المغول فى الصيف ، بينما كانت بنغداد مقرهم فى الشتاء بعد أن أستولوا 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 مجد هاتين المدينتين فى التصوير إنما 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 بعد الهجرة ( الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد ) هما أسرتان مغوليتان

تجمعهما روابط الجنس والقراءة . وفضلا عن ذلك ، فان المغول عند ما استوطنوا إيران استصحبوا معهم فنانين وصناعا وتراجمة من الصينيين . ولذا فاننا نشاهد أن أساليب الشرق الأقصى واضحة في الفنون الإيرانية منذ عصر المغول ؛ ونرى على الخصوص أن الإيرانيين ، حين عرفوا منتجات الصين في الرسم والتصوير، استحسبوا الانصراف عن أساليب المدرسة السلجوقية؛ وساروا في طريق خاص ، تطوّر تطورا طبيعيا حتى وصل الى شكله النهائي في القرن التاسع الهجرى ( الخامس عشر الميلادى ) وبلغ أوج عظمته على يد الأسرة الصفوية في القرن العاشر ( السادس عشر الميلادى ) .

امتازت المدرسة المغولية إذن بظهور الأساليب الفنية الصينية التي تتجلى في سحنة الأشخاص ، وفي صدق تمثيل الطبيعة ، ورسم النبات بدقة تبعده عن الاصطلاحات التي عرفناها في المدرسة العراقية السلجوقية ، وفي مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء في صور الحيوان . وفضلا عن ذلك فقد استعار الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفية ولاسيما رسوم السحب ( تشى ) ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التي امتاز الفن الصينى بها .

وكان عصر المغول قصيرا ومملوءا بالحروب ؛ فلم تكن صورته كثيرة أو لم يصل اليها منها إلا شئ يسير ؛ ولم تكن من صفاتها الرقة أو الأناقة التي نراها في صور العصر التيمورى أو العصر الصفوى ؛ وإنما كانت أكثرها مناظر قتال تناسب الفاتحين وتوضح كتب التاريخ والقصص الحربى ، أو مناظر تمثل أمراء المغول بين أفراد أسرهم وحاشيتهم .

ومما بلغت النظر في صور المدرسة المغولية تنوع غطاء الرأس؛ فللمحاربين أكثر من نوع واحد من الخوذات، وللسيدات قلنسوات مختلفة بعضها يزينه ريش طويل، وللرجال ضروب شتى من القانسوات والعمائم .  
وأكثر صور هذه المدرسة موجود في مخطوطات « الشاهنامه » وكتاب « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين ( ٧١٨ هـ - ١٣١٨ م ) ،  
الذي تروى المصادر التاريخية أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز، سماها باسمه  
وإستخدم فيها خطاطين وفنانين لنسخ مؤلفاته وتوضيحها بالصور .



ومن أشهر المخطوطات التي تنسب إلى هذه المدرسة نسخة من « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين ، مؤرخة بين عامي ٧٠٧ و ٧١٤ بعد الهجرة ( ١٣٠٧ - ١٣١٤ م ) ، ولكنها مفترقة الآن ، فجزء منها محفوظ في مكتبة جامعة أدنبره والآخر في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن . وفي صورها موضوعات كثيرة من السيرة النبوية والتاريخ الإسلامي والانجيل وتاريخ الهند والديانة البوذية ؛ ويمكننا أن نرى في بعضها بقاء الأساليب الفنية الموروثة من المدرسة السلجوقية ، ولا سيما في سحن الأشخاص ورسم الخيول ، كما نرى في صور أخرى بدء تأثير الشرق الأقصى في رسم الزهور والأشجار .

ومن المخطوطات التي يظهر في صورها تحول هذه المدرسة تحولا تاما إلى الأساليب الإيرانية نسخة كبيرة من الشاهنامه ؛ كان منها نحو ثلاثين صفحة في مجموعة ديوت Demotte وتفرقت اليوم بين اللوفر والمجموعات الأثرية في أوروبا وأمريكا<sup>(١)</sup> . وأكبر الظن أن عددا من الفنانين اشترك في توضيح

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

هذا المخطوط بما فيه من صور كبيرة الحجم؛ ومع ذلك فإن الذي نعرفه منها يمكن نسبته الى مصور واحد . ويظهر في تلك الصور التأثر بالأساليب الصينية في رسم الجبال والأشجار؛ كما أن الفنان وفق في رسم الأشخاص الى شيء من قوة التعبير والى تمييز السحن بعضها عن بعض . ومن مميزات الصور في هذا المخطوط الأرضية الذهبية التي يندر وجودها في الصور الإيرانية القديمة . وأكبر الظن أنه كتب ورقت صورته في تبريز حوالى سنة ٥٧٣٥ ( ١٣٣٥ م ) .<sup>(١)</sup>

وثمة مخطوط آخر من الشاهنامه محفوظ الآن في متحف طوبقا بوسراى باستانبول ومؤرخ من سنة ٥٧٣١ ( ١٣٣١ م )؛ ولكن صورته وسط بين الصور السلجوقية وصور مخطوطى الشاهنامه وجامع التواريخ اللذين تحدثنا عنهما في 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 .<sup>(٢)</sup>

ومن أبدع الصور التى تنسب الى المدرسة الإيرانية 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 هذه 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) انظر اللوحات من رقم ٢٥ الى ٢٧ فى Binyon, Wilkinson & Gray.

. Persian Miniature Painting

(١) الهجري (النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي) ، وتأثرت بالأساليب الفنية الصينية ، قبل أن يقبض المغول على زمام الحكم في إيران . ولكن نظرية ساكسيان لم تلق أذنا صاغية ، فاعترض عليها سائر مورخى الفنون الإسلامية ، لأن الدقة في رسم الأشخاص في تلك الصور لا يمكن وجودها في القرن السادس الهجري مع ما نعرفه في الصور المصنوعة في القرن السابع من بساطة ومسحة أولية ؛ فضلا عن أننا نشاهد في الصور التي نحن بصدددها الآن أن الفنان قد هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية في رسم المناظر الطبيعية وأنه قد أصاب حظا كبيرا من التوفيق في ملاحظة الطبيعة وفي إكساب صورته شيئا من الحركة ، وفي إتقان الرسوم الآدمية والحيوانية إتقاننا لم يوفق إليه الفنانون الذين كانوا يعملون في تبريز ، مما يحملنا على أن ننسبه الى هراة ، التي ازدهرت في منتصف القرن الثامن الهجري ( الرابع عشر ) وكانت عاصمة لأسرة الكرت ، وهي — كما نعرف — أسرة ترجع نسبها الى الغوريين الذين كانوا يحكمون أفغانستان والهند بين عامي ٥٤٣ و ٦١٢ هـ ( ١١٤٨ — ١٢١٥ م ) ، مما يفسر بعض ما تجده من روح هندية في تلك الصور .

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

(١) راجع Sakisian : La Miniature Persane ص ٤ وما بعدها ؛ وانظر

كتابنا «التصوير في الاسلام» ص ٢٩ واللوحة رقم ٩

أحمد بهادر الجلائرى ( ٧٨٤ - ٨١٣ هـ أى ١٣٨٢ - ١٤١٠ م ) من أكبر هواة المخطوطات الثمينة ، فشمعل برعايته فنون الكتاب .

وفي المكتبة الأهلية بباريس نسخة إيرانية من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني ، كتبت لمكتبة هذا السلطان سنة ٧٩٠ هـ ( ١٣٨٨ م ) بخط « نستعليق » ، الذي ظهر في مدينة تبريز قبل تاريخ هذا المخطوط بوقت قصير؛ فاعل هذه النسخة من «عجائب المخلوقات» قد صنعت في تلك المدينة . كما يمكننا أن ننسب الى تبريز أيضا مخطوط شهير من «جامع التواريخ» لرشيد الدين ، محفوظ الآن في المكتبة الأهلية بباريس ؛ ولعله يرجع الى نهاية القرن الثامن الهجرى ( الرابع عشر الميلادى )<sup>(١)</sup> . ونرى في صور هذا المخطوط بعض المميزات الفنية التي تزداد ظهورا في القرن التالي ؛ ولا سيما تزيين الأرضية بشجيرات مزهرة وتجميل الملابس برسوم مذهبة .

وصفوة القول أن المدرسة التي أزهرت في العراق وغربي إيران على يد بني جلائر هي حلقة الاتصال بين المدرسة الإيرانية المغولية والمدارس التيمورية .

ومن أبداع الآثار الفنية التي خلفتها المدرسة الجلائرية في بغداد مخطوط جميل من قصائد خواجه كرماني في شرح غرام الأمير الإيراني همای بهمايون ابنة عاهل الصين . وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني وقد كتبه الخطاط المشهور مير علي التبريزي في بغداد سنة ٧٩٩ هـ ( ١٣٩٦ م ) ؛ وعلى إحدى صورهِ اسم المصور « جنيد نقاش » السلطاني ، نسجه الى السلطان أحمد الجلائرى ، الذي اشتغل هذا الفنان في بلاطه . وتبدو في هذا المخطوط

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

كل الظواهر الفنية التي امتازت بها المدرسة التيمورية في التصوير، فرسوم الأشجار والزهور غاية في الإبداع، وصور الأشخاص روعى فيها جمال النسبة والارتباط بالوسط الذي تتموم فيه<sup>(١)</sup>، فكانت الخطوة الأولى للصور التي رسمت بعد ذلك في شيراز وغلبت عليها الرسوم الطبيعية الخالية من الصور الآدمية والحيوانية .

وفي مكتبة طوب قابو سراي باستانبول مخطوط من الشاهنامه كتب في شيراز سنة ٧٧٢ هـ ( ١٣٧٠ م ) ، حين عاش في هذه المدينة الشاعر الكبير حافظ الشيرازي ( ٧٩١ هـ أي ١٣٩٨ م ) ؛ على أن الأشخاص في صور هذا المخطوط لهم وجوه بيضاوية ، ولا تزال الصور محتفظة بقسط وافر من المسحة الاصطلاحية الأولية التي عرفناها في القرن السابع وبداية القرن الثامن بعد الهجرة<sup>(٢)</sup> .

### مدارس العصر التيموري

أما المدارس التيمورية ومدرسة هراة فقد ازدهرت في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (نهاية القرن الرابع عشر وفي القرن الخامس عشر بعد الميلاد) . وكان من أعظم مراكز التصوير يرشأنا في عصر تيمور مدينة سمرقند، التي اتخذها هذا العاهل مقرا لحكمه منذ سنة ٧٧١ هـ (١٣٧٠ م)

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

(٢) وراجع Aga-Oglu : Preliminary Notes on Some Persian

Manuscripts في 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 التي تنسب الى مدينة سمرقند ، على وجه التحقيق ، نادرة جدا . ولعلنا لا نستطيع أن ننسب اليها شيئا كثيرا ، عدا الرسوم المستقلة المنقولة عن نماذج صينية والمرسومة في معظم الأحيان بالحبر الصيني<sup>(١)</sup> ، ثم بعض رسوم متأثرة الى حد كبير بالأساليب الفنية الصينية وتشتمل على رسوم حيوانات وطيور حقيقية وخرافية ، وأخيرا بعض مخطوطات في موضوعات فلكية<sup>(٢)</sup> .

أما مدينة تبريز فربما لا نستطيع أن نعتبرها تماما مركزا فنيا تيموريا ؛ لأنها خضعت لقبائل التركان بين عامي ٨٠٩ و ٨٧٢ بعد الهجرة ( ١٤٠٦ و ١٤٦٧ م ) ؛ وتأثرت بمدرسة بني جلائر ؛ ولم تلحق بشيراز وهرات في الأساليب الفنية الجديدة التي وفتتا اليها في عصر تيمور وخلفائه . ومن الآثار الفنية التي يمكن نسبتها الى تبريز في هذا العصر صورة في صفتين محفوظة في مجموعة كيثوريكان بنيويورك . ولعلها كانت في صدر مخطوط من شاهنامه . وهي تمثل وليمة في حديقة ، اجتمع فيها تيمور وبعض رجال بلاطه وخدمه<sup>(٣)</sup> .

وفي عهد شاه رخ أصبحت هرات محط رجال الفنانين وميدان نشاطهم . وقد كان تيمور محبا للفن والأدب على الرغم من شذوذه وفظاظته ،

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

(٢) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٤٢

(٣) المصدر السابق ص ١٨٤٣ و ١٨٤٤

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

والصور التي رسمت في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) تحمل أهم الزخارف والأساليب الفنية التي صارت في القرن التالي من أخص مميزات التصوير الإيراني في مدرسة هراة . وأهم هذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع ، ثم الألوان الساطعة التي لا يكسر من حدتها أى تدرج ، والمناظر الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الاسفنج ؛ وفضلا عن ذلك فقد استطاع الفنانون الوصول الى إيجاد نسب معقولة بين الأشخاص في الصورة وما يحيط بهم من عمائر ومناظر .

وجدير بنا أن نشير هنا الى أن الفرق بين منتجات المدرستين التيمورييتين 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 في هذه المدرسة الأخيرة أعظم وأبين .

ومن أشهر المخطوطات التي تنسب الى مدرسة شيراز شاهنامه في استانبول مؤرخة من سنة ٧٧٢ هـ ( ١٣٧٠ م ) ؛ وأخرى في دار الكتب المصرية ، كتبت سنة ٧٩٦ هـ ( ١٣٩٣ م ) ؛ ونرى في صور هذين المخطوطين بعض التنوع في رسم المناظر الطبيعية ؛ ولكن الألوان فاتحة وبراقة وغير منسجمة .

ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا مجموعة من الشعر محفوظة في متحف الفن التركي والاسلامى باستانبول ومؤرخه سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٨)<sup>(١)</sup> وفيها اثنتا عشرة صورة تمثل مناظر طبيعية، من أشجار وزهور وأنهار وتلال وطيور، بدون أى رسم آدمى؛ مما دعا الى القول بأن هذا الفنان إنما صور المثل العليا فى نظرية الخليفة 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 جليبنكيان مخطوط من مجموعة شعرية كتبت سنة ٨١٣ هـ (١٨١٠ م) لاسكندر سلطان حاكم شيراز وابن شاه رخ<sup>(٢)</sup>. 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، محفوظة الآن فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين، ومؤرخا من سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م)؛ وقد صنع لمكتبة الامير بايسنقر<sup>(٣)</sup>. ويمتاز بحرص المصور على رسم أقل عدد ممكن من الأشخاص فى صورته، وبالألوان 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

ولكن الحق أن التمييز بين المدارس المختلفة في العصر التيموري أمر عسير بسبب تنقل الفنانين بين المراكز الفنية المختلفة ؛ ولأننا لا نعرف المركز الذي ينسب إليه عدد كاف من المخطوطات ، يمكننا بالموازنة والقياس أن نحدد المميزات الفنية لكل مدرسة .

ومهما يكن من الأمر فإن العصر الذهبي للتصوير الإيراني إنما يبدأ في عهد خلفاء تيمور : ابنه شاه رخ وحفدته بايسنقر و إبراهيم سلطان واسكندر بن عمر شيخ ؛ إذ أصبحت للصور الإيرانية في عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الإيراني ، بعد أن هضم كل ما استعاره من أساليب الفنون في الشرق الأقصى .

ومما ساعد على كثرة الانتاج وإتقان الصور في عصر خلفاء تيمور أن إيران كانت مقسمة الى مقاطعات مختلفة ، يحكمها أمراء لهم نصيب وافر من الاستقلال ولهم حاشية وبلاط ، كما للعاهل الأكبر الذي كان يشرف على إدارة الامبراطورية كلها ؛ ولذا فقد نشأت مراكز فنية عديدة كانت تتنافس في سبيل النهضة بالفنون ولا سيما التصوير .

وقد أسس شاه رخ في مدينة هراة مكتبة ومجمعاً لفنون الكتاب . ثم جاء ابنه بايسنقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجمعاً للفنون ، استقدم إليه أعلام الخطاطين والمذهبيين والمصورين والمجلدين ؛ فانتقلت صناعات التصوير والتذهيب من تبريز و سمرقند و شيراز الى هراة .

أما العلاقات بين إيران والشرق الأقصى في عصر تيمور وخلفائه فإنها لم تضعف ؛ لأن سقوط أسرة المغول في إيران سنة ٧٣٦ هـ ( ١٣٣٦ م ) . تبعه سقوط أسرة يوان المغولية في الصين وقيام أسرة منج التي حكمت

من سنة ٧٧٠ هـ (١٣٦٨ م) الى سنة ١٠٥٤ هـ (١٦٤٤ م)، فكان طبيعياً أن ينشأ الود المتبادل بين الأسرتين الجديتين بعد نجاحهما في تقويض نفوذ المغول . وتبدلت البعثات بين الصين وإيران في عصر شاه رخ وبايسنقر . وأكبر الظن أن هذه البعثات كانت تعود من الصين بكثير من المنتجات الفنية ، كما كانت تحمل إليها بدائع التحف المصنوعة في إيران . والواقع أن الآثار الفنية من مدرسة هراة تشهد بتأثير الفنون الصينية ، ولا سيما في جلود الكتب التي كانت الحيوانات الخرافية الصينية من أهم عناصر الزخرفة فيها .

وعلى كل حال فإن أكثر الصور الإيرانية في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر) تنسب الى مدينة هراة، التي كانت أهم ميدان لفن التصوير في ذلك العصر .

وتمتاز مدرسة هراة بطموح الفنانين فيها الى التطور والتجديد، وبظهور بعض المصوّرين من ذوى الذاتية الفنية والعبقرية الخاصة، وبالميل الى دقة تصوير التفاصيل في الرسم، وبغنى الألوان وانسجامها واتزانها وكثرة استعمال اللون الذهبي، وبتغطية الأرضية بالحشائش والزهور والشجيرات .

ومن أقدم المخطوطات التي تنسب الى هذه المدرسة مخطوط من كلية ودمنة محفوظ الآن في مكتبة قصر جلستان بطهران<sup>(١)</sup> . ويمتاز باتقان تصوير الطبيعة، وهضم العناصر الصينية التي اقتبسها الفن الإيراني في هذا السبيل . ولا شك في أن هذا المخطوط يشبه الى حد كبير مخطوط كلية ودمنة المحفوظ

(١) أنظر Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting

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

وفي مجموعة المستر شستر بيتي Chester Beatty مخطوط من «جلستان» سعدى ، كتب سنة ٨٣٠ هـ ( ١٤٢٦ م ) للأمير بايسنقر ، بيد الخطاط جعفر البايسنقرى الذي استقدمه الأمير من تبريز ليكمل في مجمع فنون الكتاب بمدينة هراة<sup>(١)</sup> . وفيه ثمان صور بدیعة يبدو فيها الاتقان والمميزات الفنية التي نعرفها في مدرسة هراة .

وقد كتب هذا الخطاط نسخة من الشاهنامه سنة ٨٣٣ هـ ( ١٤٣٠ م ) تمتلكها الآن الحكومة الامبراطورية الإيرانية ؛ وتكاد تكون أبداع ما نعرفه من مخطوطات الشاهنامه المصورة ؛ وذلك لاتقان صورها ، وإبداع زخارفها ، والمهارة في تصوير الحوادث تصويرا تظهر فيه الحياة والحركة ، والتماسك ووحدية التأليف ، وللتنوع الذي يبعد الملل الذي تسببه المناظر المكررة في مخطوطات مدرسة تبريز ومدرسة شيراز ، ولمراعاة الدقة في رسم الخيل ، والشجيرات والزهور والطيور وزخارف الملابس ، فضلا عن العناية التامة برسم التفاصيل وبعض أنواع التحف كالسجاجيد والأواني وما الى ذلك<sup>(٢)</sup> .

ومن أبداع الصور التي تنسب الى مدرسة هراة صورة مستقلة ومحفوظة الآن في متحف الفنون الزخرفية بباريس ؛ وهي تمثل لقاء هماي وهمايون

(١) أنظر اللوحة ٤٢ ب من المصدر السابق .

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

في حدائق القصر الملكي بمدينة بكين ( أنظر شكل ٤٤ ) . ويتجلى فيها حب الطبيعة ، وإبداع تصويرها مع التوفيق في التعبير عن أرستقراطية الأشخاص المرسومين ، فضلا عن أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحرا عجيبا . وثمة عدد من الصور المسنقة المنقوشة على الحرير ، على النحو المتبع في الشرق الأقصى . ويمكن نسبتها الى مدرسة هراة في النصف الأول من القرن التاسع الهجري ( الخامس عشر الميلادي ) . وتمتاز بوضوح التأثير الصيني فيها ، حتى يظن أنها من رسم المصور غياث الدين الذي سافر بين عامي ٨٢٣ و ٨٢٧ هـ ( ١٤٢٠ و ١٤٢٤ م ) مع بعثة أرسلها شاه رخ الى الصين<sup>(١)</sup> . وإحدى هذه الصور محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن Boston وتمثل حبيبين جالسين على سجادة نفيسة وتظلهما شجرة مزهرة . والثانية في المتحف المتروبوليتان بنيويورك وفيها أشخاص بجوار شجيرات مزهرة . أما الثالثة ففي مجموعة الكونتس دي بهاج Comtesse de Béhague وتمثل لقاء همای وهمايون وقد أصاب فيها الفنان توفيقا عظيما في الجمع بين الأساليب الفنية الصينية والإيرانية<sup>(٢)</sup> .

وقد بدأت مدرسة هراة منذ منتصف القرن التاسع الهجري ( الخامس عشر الميلادي في أن تتميز عن سائر المدارس التيمورية وتفقد صلتها بها ؛

(١) أنظر A. U. Pope; A XV<sup>th</sup> century Persian painting on silk في مجلة Apollo ، السنة العشرين ( ١٩٣٤ ) ص ٢٧٦ - ٢٠٧ ؛ وكتابنا « التصوير في الاسلام » ص ٤٣

(٢) أنظر مقال الأستاذ ديماند Dimand في 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 في تأليف الصور ورسمها وتلوينها . وطبيعي أن بعض الفنانين لم يستطع أن ينفصل تماما عن التقاليد الفنية الموروثة ؛ بينما سار آخرون في ميدان التطور شوطا بعيدا .

ومن المخطوطات التي تتجلى فيها المميزات الفنية التي عرفناها في مدرسة هراة شاهنامه في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن كتبت للأمر محمد جوكي ابن شاه رخ . وقد توفي هذا الأمير سنة ٨٤٨ هـ (١٤٤٥) ؛ فأكبر الظن أن المخطوط يرجع الى ما قبل وفاته بضع سنوات <sup>(١)</sup> .

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من ديوان السلطان حسين ميرزا مؤرخ من سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . ويدل ما في صورته من المناظر الطبيعية ، ورسوم العماثر ، والسحنات المغولية ، وانسجام الألوان على سمو الأساليب الفنية التي وفق اليها الفنانون من مدرسة هراة .

وفي المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك مخطوط من كتاب «هفت بيكر» للشاعر نظامي يحتوي على صورة بديعة جدا تمثل بهرام جور يثبت لحبيبتة فروسيته ومهارته في الرماية <sup>(٢)</sup> — وذلك بأن يلصق بسهم واحد حافر حمار الوحش بأذنه — وتمتاز هذه الصورة بحسن توزيع الأشخاص بين الصخور والتلال ؛ وعليها اسم المصور العظيم بهزاد ؛ ولكنها نسبة لا نظن أنها صحيحة ؛ لأن الصورة ، على الرغم من إتقانها ، لا يتجلى فيها ما نعرفه عن أسلوب بهزاد ، مما سيأتي شرحه في الصفحات التالية . والواقع أننا نعرف أسماء بعض

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

(٢) انظر العدد الأول من مجلة « الثقافة » ، في ٣ يناير سنة ١٩٣٩ ، ص ٢٤ واللوحة

الفنية التي تواجهها .

المصورين في مدرسة هراة ؛ ولكننا لا نستطيع أن ننسب الى أحدهم  
أى صورة في مخطوط معين . وامل أعظم هؤلاء المصورين هو  
روح الله ميرك نقاش الذي يقال إنه كان أستاذا لبهزاد ، والذي تنسب  
إليه صورتان في مخطوط من المنظومات الخمسة للشاعر نظامي مؤرخ من  
سنة ٩٠٠ هـ ( ١٤٩٤ م )<sup>(١)</sup> .

وصفوة القول أن التصوير الإيراني في عصر تيمور وخلفائه خطأ الخطوة  
الأخيرة في سبيل الكمال الذي بلغه على يد بهزاد وتلاميذه الذين حملوا لواء  
هذا الفن في صدر الدولة الصفوية . وذلك على الرغم من أن العاهلية  
التيمورية دب فيها الانحلال بعد وفاة شاه رخ وبدء النزاع بين خلفائه ، حتى  
استولت قبائل التركمان على غربي إيران ، وقامت دولة الاوزبك في بلاد  
ما وراء النهر، بل استطاعت أن تقضى على نفوذ خلفاء تيمور في شرقي إيران ؛  
ولكن هراة ظلت عاصمة التيموريين الذين تقلص نفوذهم ، بغير أن يؤثر  
ذلك في ازدهار صناعة التصوير ؛ فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقر بين  
عامي ٨٧٣ و ٩١١ بعد الهجرة ( ١٤٦٨ - ١٥٠٦ م ) من العصور الذهبية  
لتلك المدينة في الأدب والفن ، فعمت شهرة بلاطه أنحاء القارة الآسيوية ،  
واتصل به كثير من الشعراء والأدباء والموسيقيون ؛ وكان هو ووزيره  
مير علي شير من أكبر رعاة التصوير في التاريخ الإيراني ، حتى ظهر في خدمتهم  
بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة في التصوير الإسلامي .

(١) أنظر Martin - Arnold : The Nizami MS. illuminated

Sakisian : La Miniature Persane ، by Bihzad, Mirak & Qasim Ali

## بهزاد

ولد بهزاد في مدينة هراة سنة ٨٥٤ هـ (١٤٥٠ م) . وذاع صيته فيها ونعم برعاية السلطان حسين بيقر ووزيره مير علي شير . وظل يعمل في هراة حتى سقطت في يد الشاه اسماعيل الصفوي سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) فانتقل معه الى تبريز حيث زاد نجمه تألقاً ، ونال من الشرف والفقار في خدمة الشاه اسماعيل ثم ابنه طهماسب ما لم ينله مصور آخر في التاريخ الاسلامي .

وقد حفظ لنا أحد المؤرخين الإيرانيين نص البراءة التي تسلمها بهزاد حين عينه الشاه اسماعيل سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديراً لمكتبته الملكية وجمع فنون الكتاب ، فجعله رئيساً لكافة أمناء المكتبة ومن فيها من خطاطين ومصورين ومذهبين وغيرهم<sup>(١)</sup> .

وذاع صيت بهزاد في إيران وفي غيرها من البلاد التي كانت لها بالآيرانيين صلات فنية . وفاق في الشهرة من سبقه من المصورين ومن عاصره أو خلفه منهم ؛ فاشتهر عليه المؤرخون الشاء الجهم ، وقرنوه بماني الذي يضرب به المثل عند الإيرانيين في إتقان التصوير ؛ وقالوا إن مهارته محت ذكرى سائر المصورين ، وإن شعرة من فرشاته قد أكسبت الجماد حياة ... الخ ؛ كما أعجب به الملوك والأمراء فتسابقوا الى جمع آثاره الفنية وكتب عنه « بابر » القيصر الهندي المغولي أنه أعظم المصورين قاطبة .

وعند ما أقبل بعض مؤرخي الفنون من الغربيين على دراسة التصوير الاسلامي ، عرفوا لبهزاد منزلته الجليلة ؛ ولكن بعض المحدمين منهم يرون

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

أنه نال أكثر مما يستحق . وفي رأينا أن هذا الزعم الأخير مبالغ فيه الى حد كبير .

على أن هذه الشهرة الواسعة التي أصابها بهزاد جعلت من الصعب أن نعرف على وجه التحقيق كل آثاره الفنية ؛ لأن المصورين أقبلوا على تقليده ؛ بل كانوا يكتبون اسمه على الصور التي يرسمونها إعلاءً لشأنها ؛ كما أن تجار العاديات وبعض الهواة كانوا ينسبون اليه صوراً ليست من عمله ، رغبة منهم في الكسب الوافر . والحق أن هذا جعل دراسة أسلوبه الفني أمراً عسيراً ؛ فأننا لا نستطيع أن نطمئن الى حكم نصدره بعد بحث الصور القليلة التي يثبت قطعياً نسبتها اليه .

وثمة صور أخرى ليست بعيدة كل البعد عن أسلوبه في الرسم ؛ ولكن ليس عليها امضاءه ؛ ولعل الخير كل الخير في مواصلة الدرس والموازنة حتى يمكن أن نعرف عن حقيقة آثاره الفنية أكثر مما نعرف الآن .

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضع امضائهم على آثارهم الفنية . وقد استطاع بفضل علوم مكانته أن ينتصر على الخطاطين انتصاراً مبيناً ؛ فتمد ذكرنا أنهم كانوا أعلى منزلة من المصورين ، وكانوا يتحكمون في حجم الصور ، وفي انتقاء الموضوعات ، وفي تحديد الفراغ الذي يتركونه في صفحات المخطوطات ليرسم فيه المصورون ؛ ولكن بهزاد قضى

(١) أنظر Blochet ; Musulman Painting ص ٦٩ ؛ Sakisian

La Miniature Persane ص ٦٩ و ٧١ ؛ وكاتبنا «التصوير في الاسلام» ص ٥٢  
(٢) راجع مادة «بهزاد» في الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية فقد جمع فيها الأستاذ ايتنجهاوزن Ettinghausen بيانات وافرة عن حياة بهزاد وما ينسب اليه من الآثار الفنية .

على ذلك كله واختار الموضوعات التي أرادها ، ورسمها بالجحم الذي كان يتغيه ، في صفحة أو صفحتين متجاورتين .

وامتاز بهزاد ببراغته العظيمة في مزج الألوان وتفهم أسرارها ، وفي التعبير في صورته عن الحالات النفسية المختلفة ، وفي رسم العماثر والمناظر الطبيعية . وانك لتحس أمام آثاره الفنية أن بين يديك صورا أرستقراطية ، بهدوئها ، وحسن ذوقها ، وإبداع التركيب فيها ، ودقة الزخرفة وانسجامها ، مما يشهد بأن بهزاد كان المصور الكامل الذي انتهى على يديه تطور التصوير الإيراني في عهد المدرستين الإيرانية المغولية ثم التيمورية .

وقد عاش بهزاد طويلا . وتنسب إليه صور 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 الإيراني الى الكمال الطبيعي الذي كان مقدر له أن يصل اليه في تطوره فحسب ؛ بل لأنه سار به أبعد من ذلك فأدخل فيه عنصرا من الحب الالهى ، لتأثره بمذهب الصوفية الذي بلغ أوج عظمته في إيران قبيل أن يولد بهزاد ، وحين كان صبيا .

ومن أبداع الآثار الفنية التي يطمئن مؤرخو الفنون الاسلامية الى نسبتها لبهزاد ست صور في مخطوط من كتاب « بستان » للشاعر الإيراني سعدى محفوظ في دار الكتب المصرية وعلى أربع صور منها امضاء بهزاد (أنظر شكل ٤٥) .

وقد كتب هذا المخطوط « سلطان على الكاتب » أعظم الخطاطين في عصره، كتبه سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) للسلطان حسين ميرزا الذي نشأ بهزاد في بلاطه بمدينة هراة؛ فلا عجب أن تولى بهزاد بنفسه تحلية هذا المخطوط بصور، تتجلى فيها براعته في مزج الألوان، وتوفيقه في توزيع الأشخاص، ودقته في رسم الزخارف النباتية والهندسية الدقيقة. وقد كتب على ثلاث صور منها بخط دقيق وفي مكان يصعب الاهتداء اليه « عمل العبد بهزاد ». أما الامضاء الرابع ففي صورة تمثل فقهاء يتجادلون في مسجد؛ وفيها عقد جميل تجرى في إطاره عبارات إيرانية في ١٣ منطقة وتنتهي في المنطقة الأخيرة بالنص الآتي: « عمل العبد بهزاد سنة أربع وتسعين وثمانمائة »؛ مما يدل على أن رسم الصورة كان بعد إتمام المخطوط بسنة كاملة. وليس هذا بمستغرب في التصوير الإيراني؛ فقد كان الخطاطون يتمون عملهم، ويتركون الصفحات التي يراد أن يزينها المصورون بالرسم. وحدث كثيرا أن المخطوطات لم تزين بالصور إلا بعد إتمام كتابتها بزمن غير قصير.

وعلى كل حال فإن ثلاثا من الصور الممضاة تمثل مناظر في عمائر، أما الرابعة فتمثل الملك دارا وراعى الخيل، وتثبت تفوق بهزاد في رسم الخيل وتصوير الطبيعة الريفية تصويرا فيه انسجام وحياة. وفي أول المخطوط صورة في صفحتين تمثل السلطان حسين ميرزا في مأدبة؛ ولا بد من أن تكون من تصوير بهزاد أيضا فإن موازتها بالصور الممضاة لا يكاد يترك سبيلا للشك في صحة ذلك<sup>(١)</sup>.

(١) انظر كتابنا « التصوير في الإسلام » ص ٤٨ وما بعدها، واللوحات ٢١ - ٢٥؛

Wiet: L'Exposition Persane de 1931 ص ٧٤ وما بعدها.

وفي المتحف البريطاني مخطوط من منظومات الشاعر نظامي ،  
تاريخه سنة ٨٤٦ هـ ( ١٤٤٢ م ) . وفيه عدة صور صغيرة ، على ثلاث  
منها : « صورة العبد بهزاد » مكتوبة في 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 في هذا المخطوط  
تاريخ سنة ٨٩٨ هـ ( ١٤٩٣ م ) مما يرجح أن تكون الصور المنسوبة الى  
بهزاد من رسمه في نهاية القرن التاسع الهجري أيضا .

وفي مجموعة كيفور كان Kevorkian بنيويورك صفحات عليها نماذج  
خطية ؛ وفي إحداها صورة دائرية تمثل شابا وعجوزا على مقربة من نهر صغير  
وحولها منظر جبلي<sup>(١)</sup> ؛ وعليها : « صورة العبد بهزاد » .

وثمة بعض صور شخصية حقيقية تنسب لبهزاد ويبدو فيها نجاحه  
في بيان سخنة الأشخاص وصفاتهم الجسمية . ومن هذه الصور واحدة تمثل  
الشاہ طهماسب فوق شجرة ؛ وهي محفوظة الآن في متحف اللوفر ؛ وعليها  
« ير غلام بهزاد » أي « العبد العجوز بهزاد » ؛ وفي مجموعة المسيو كارتييه<sup>(٢)</sup>  
Cartier صورة للسلطان حسين بيقرا تنسب الى بهزاد ، وتشبه رسم السلطان  
حسين بيقرا في مخطوط « بستان » المحفوظ في دار الكتب المصرية<sup>(٣)</sup> .

على أن المقام لا يتسع هنا لاستعراض سائر ما ينسب الى بهزاد من  
الصور ؛ فحسبنا أن نذكر أنه كان جم النشاط وأنه — إن لم يتدع مدرسة<sup>(٤)</sup>

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ١٨٨٥ .

(٢) انظر 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 طرازاً جديداً - فقد عرف كيف يسمو بالأساليب الفنية التي ازدهرت في مدرسة هراة الى الاتقان والدقة في مزج الألوان، والتماسك في التأليف التصويرى، والبراعة في تمثيل العماير من الخارج والداخل، والتوفيق في تصوير الطبيعة الريفية، والقدرة على رسم الصور الشخصية والتعبير عن الحالات النفسية، وما الى ذلك مما نراه في صورته، أو في الصور التي تنسب اليه، والتي نرجح أن معظمها من عمل تلاميذه أو مرؤوسيه في مجمع الكتب في تبريز، أو المعجبين بفننه من سائر المصورين .

### قاسم على

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

والواقع أن ما نعرفه من صور هذا الفنان في مخطوط المنظومات « الخمسة » لنظامى، المؤرخ من سنة ٩٠٠ هـ ( ١٤٩٤ م ) والمحفوظ الآن بالمتحف البريطانى برقم Or. 6810 - يدل على أنه كان مصورا ماهرا، ولكنه تأثر بأساليب أستاذه وزميله بهزاد حتى لم يبق لنفسه أى قسط من الذاتية الفنية، فهو يقلد بهزاد في الموضوعات التي يصورها، وفي الأسلوب الذى يستعمله في تصويرها، وفي الزخارف التي يزينها بها، ولكنه لم يصل الى مقام أستاذه في إبداع الألوان وتمييز سخنات الأشخاص وإكسابها شيئا من التعبير .

وتنسب الى قاسم على بعض صور في مخطوط بالمكتبة البودلية في اكسفورد، مؤرخ سنة ٨٩٠ هـ ( ١٤٨٥ م ) . وأجمل هذه الصور

واحدة تمثل بعض الصوفية في حديقة غناء<sup>(١)</sup>؛ ولكن بعض الأشخاص فيها منقولون عن صور بهزاد في مخطوط دار الكتب المصرية .

وأكبر الظن أن هذا الفنان أتقن رسم الصور الشخصية ؛ وأنه رسم صورة « بهزاد » المحفوظة في مكتبة الجامعة باستانبول<sup>(٢)</sup> . وتدل ملابس بهزاد في هذه الصورة على أنها رسمت في العصر الصفوي أى بعد انتقاله الى تبريز .

### مدرسة بخارى

وقد ازدهرت في إقليم بخارى مدرسة فنية في القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) يمكننا أن نعتبرها ذيلا لمدرسة بهزاد .

والواقع أن الأحداث السياسية التي وقعت في خراسان وبلاد ما وراء النهر في بداية القرن العاشر هي التي أدت الى قيام هذه المدرسة ؛ فان مدينة هراة سقطت في يد شيبانى خان زعيم الأوزبك سنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) ؛ ولكن الشاه اسماعيل الصفوي انزعها من يد الشيبانيين بعد ثلاث سنوات . وتقلص حكمهم الى بلاد ما وراء النهر ؛ وصاروا يحكمون من سمرقند وبخارى . وهاجر الى هاتين المدينتين كثير من المصورين في هراة ، ولا سيما أن قيام الدولة الصفوية في هذا الاقليم كان معناه فرض المذهب الشيعى عليه بعد أن كان يتبع المذهب السنى في عصر تيمور وخلفائه وفي عصر الشيبانيين . ثم استولى الأوزبك مرة ثانية على هراة ، ونهبوها سنة ٩٤١ هـ (١٥٣٥ م) ؛ فهاجر منها الى بخارى جمهرة الباقين فيها من رجال الفن .

(١) أنظر اللوحة رقم ٢٠ من كتابنا «التصوير في الاسلام» .

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

وقامت على أكتاف هؤلاء الفنانين في مهجرهم مدرسة بخارى التي كان أشهر رجالها المصوّر محمود مذهب .

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

ومن أشهر آثاره الفنية صور في مخطوط من « تحفة الأحرار » للشاعر جامي، كتب في بخارى<sup>(١)</sup> وكان في مجموعة هومبرج Homberg . كما تنسب اليه صور في مخطوط آخر من تحفة الأحرار محفوظ الآن في المكتبة الأهلية بباريس، وعلى بعض صور « صورته العبد محمود المذهب »<sup>(٢)</sup> . على أن أبداع ما نعرفه لهذا الفنان صورة في صفحتين بمخطوط من المنظومات الخمسة لنظامي كتب للأمير عبد العزيز الشيباني ( ٩٥٢ هـ - ١٥٤٥ م ) ، ومحفوظ في المكتبة الأهلية أيضا ، وتمثل الصورة عجوزا تقدم شكواها إلى السلطان سنجر .<sup>(٣)</sup> وعلى هذه الصورة امضاء محمود مذهب ، وتمتاز باتزانها وتباين ألوانها .<sup>(٤)</sup>

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

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

(٣) سيأتي حديث هذه القصة في صفحة ١١٥

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

وثمة صور أخرى تنسب الى هذا المصور ؛ ولكن المقام لا يتسع هنا لاستعراضها وبيان مميزات<sup>(١)</sup>ها .

ومن المصورين الذين هاجروا من هراة الى بخارى ، بعد أن تأثروا بمدرسة بهزاد ، عبد الله المذهب والمصور ؛ ولكن الصور التي عليها امضاؤه نادرة . ولعل أشهرها رسم شاب يعزف على العود تحت شجرة مزهرة ؛ وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الصناعية بمدينة ليزج<sup>(٢)</sup> .

ومما نلاحظه في الصور المنسوبة الى هذه المدرسة أن الرجال المرسومين فيها يلبسون غطاء رأس مكون من قلنسوة مرتفعة ومضاعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل . كما امتازت هذه المدرسة بالميل الى الصور المستقلة التي تجمع في « مرقعات » خاصة ؛ وبنقش هوامش المخطوطات بشتى الزخارف باللونين الذهبي والفضي على أرضية مختلفة الألوان .

### المدرسة الصفوية الأولى

أما المدرسة الصفوية فقد قامت على أكفاهزاد وتلاميذه وأعوانه ؛ وكان أعظم من شملها برعايته هو الشاه طهماسب ، الذي ظل يحكم إيران بين عامي ٩٣٠ و ٩٨٤ بعد الهجرة ( ١٥٢٤ - ١٥٧٦ م ) ، بعد أن قضى أبوه الشاه اسماعيل حكمه في حروب وطد بها دعائم الحكم للأسرة الصفوية ولم تترك له الفراغ الكافي لتعهد المجمع الذي أنشأه لفنون الكتاب وعقد إدارته لبهزاد .

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

(٢) أنظر Kühnel: Miniaturmalerei im islamischen Orient ،

وارتفعت مكانة الفنانين في عصر الدولة الصفوية، واتخذ السلطان من بين المصورين أصدقاء، وندماء، بل كان الشاه طهمااسب نفسه يطمع في أن يصبح مصورا ماهرا، تعلم الفن عن المصور المشهور سلطان محمد، وكان كذلك صديقا لبهزاد وتلميذه اقا ميرك .

ولا غرابة في أن يرتفع شأن رجال الفن في حكم الدولة الصفوية؛ فانها أول دولة إيرانية وطنية منذ العصر الساساني؛ فطبيعي أنها فكرت في أن تعيد الى إيران مجدها الفني القديم؛ وبدأت رجال الفن فكان نصيبهم وافرا من تشجيعها وإكرامها . ومن ثم فان بين مخطوطات العصر الصفوي عددا كبيرا محلي بالصور، التي يمثل أكثرها أهبة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيه، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر ضخمة جميلة وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب، كل ذلك في رسم دقيق وألوان زاهية في هدوء، ومتنوعة في انسجام؛ يتوج ذلك مهارة في 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 في تبريز كان قد بلغ ذروة مجده، ولم يتطور أسلوبه الفني بعد ذلك؛ فالفرق بسيط بين آثاره الفنية في هراة وآثاره الفنية في تبريز. أما تلاميذه الذين قدموا معه من هراة، فقد تأثروا بالبيئة الصفوية الجديدة في تبريز وأصبحوا دعامة المدرسة الصفوية التي قامت فيها؛ وهي المدرسة الصفوية الأولى .

وتمتاز الصور في هذه المدرسة بلباس الرأس المكون من عمامة ترتفع باستدارة وتبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء ؛ ولكن هذه الميزة ليست عامة ؛ لأن وجود تلك العمامة في صورة من الصور يدل على أنها ترجع الى عصر الأسرة الصفوية الأولى ، أى قبل وفاة الشاه طهماسب ، بينما وجود غيرها أو عدم وجودها لا يفيد مطلقا ان الصورة لا يمكن نسبتها الى هذا العصر . ويلوح لنا أن هذه العمامة كانت في 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 في الصور الصفوية التي صنعت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ٩٨٤ هـ (١٥٧٦ م) .

وقد كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير في توحيد الأساليب الفنية ، بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية في البلاد الإيرانية . فلا غرو أن أصبحت منتجات مصوري البلاط في تبريز وقزوین أنموذجا ينسج على منواله النابهن من المصورين في سائر العاهلية الصفوية .

ومن أعلام المصورين في هذه المدرسة شيخ زاده وخواجه عبد العزيز واقا ميرك وسلطان محمد ومظفر على ومير سيد على ومحمدى وسيد مير نقاش وشاه محمد ودوست محمد .

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

الآن في مجموعة كارتييه Cartier وتمثل هذه الصورة مجلس وعظ<sup>(١)</sup> . ويبدو في 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 والحدران والأبواب ذات الزخارف الدقيقة أن الفنان مشبع جدا بالأساليب الفنية التي نعرفها في بهزاد وتلاميذه .

ويميل الأستاذ الدكتور كونل Kuhnel الى أن ينسب الى شيخ زاده نحو أربع عشرة صورة من خمس عشرة موجودة في مخطوط جميل من المنظومات الخمسة لنظامي ، كتبه سنة ٩٣١ هـ (١٥٢٥ م) الخطاط الكبير سلطان محمد نور ، ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وهذه الصور آية في الجمال ، بألوانها البديعة وزخارفها الدقيقة ورسومها الغنية . وقد نسبها مارتن Martin الى اقا ميرك ، ونسبها ساكسيان Sakisian الى محمود مذهب<sup>(٢)</sup> .

ومن تلاميذ بهزاد المصوّر خواجه عبدالعزیز ، والمعروف أنه قدم من إصفهان وأن الشاه طهمااسب درس عليه فن التصوير<sup>(٣)</sup> . ومن الآثار الفنية التي خلفها هذا المصوّر صورة أمير صفوى محفوظة الآن في إحدى المرقعات بمكتبة طوب قابوسراي باستانبول ، وعليها امضاؤه وقد أضاف الى اسمه أنه تلميذ الأستاذ بهزاد .

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

(٢) أنظر المصدر السابق ص ٦٠٥٩ ؛ وراجع Binyon وWilkinson & Gray Persian Miniature Painting ص ١٠٨ ؛ و A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٧٣

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

ونبع من تلاميذ بهزاد المصوّر العظيم آقاميرك . وقد نشأ في إصفهان ثم هاجر منها واتصل بهزاد . وأتيح له أن يحظى بصداقة الشاه طهمااسب . وقيل إنه ظل يعمل في بلاطه حتى سنة ٩٥٧ هـ (١٥٥٠ م) . وثمة خمس صور عليها امضاؤه؛ وهي في مخطوط من المنظومات « الخمسة » للشاعر نظامي، كتب في تبريز بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) للشاه طهمااسب، بيد الخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري، ويفخر اليوم بجيازته المتحف البريطاني بلندن . وتمثل إحدى هذه الصور تنويج خسرو ونرى في صورة أخرى خسرو وشيرين على العرش؛ وفي ثالثة مجنون ليلي بين الوحوش في الصحراء؛ أما الرابعة فتمثل قصة كسرى أنوشروان يصنع للبوئين اللتين تتحدثان على أنقاض قصر حل به الخراب لأن صاحبه كان ظالماً (انظر شكل ٥٠)؛ وتمثل الخامسة رجوع شابور إلى فسطاط خسرو . وتدل هذه الصور بما فيها من عمائر وزهور وأشجار على تأثر آقاميرك بأستاذه بهزاد؛ ولكننا نلاحظ فيها، فضلا عن ذلك، تفوق ميرك في تزيين الملابس بالزخارف المختلفة، وقصوره عما وصل إليه أستاذه في تنويع السحنة في الأشخاص وإكسابها بعض الحياة والتعبير والحركة .

ومن أعلام المصوّرين في العصر الصفوي سلطان محمد؛ وقد قيل إنه كان أستاذا للشاه طهمااسب في فن التصوير . ولعله خلف بهزاد في إدارة جمع الفنون الملكي؛ وأكبر الظن أن نشاط هذا المجمع لم يعد مقصورا على فنون الكتاب بل امتد أيضا إلى صناعة الخزف ونسج الحرير والسجاد .

(١) انظر اللوحة رقم ٣١ من كتابنا « التصوير في الاسلام » .

ومهما يكن من الأمر فإننا نجد امضاء سلطان محمد على صورتين في مخطوط نظامى سالف الذكر، إحداهما تمثل بهرام جور يصيد الأسد، والثانية تمثل خسرو يفتجأ شيرين تستحم<sup>(١)</sup>، وتمتازان بدقة الزخارف على الملابس، وبابداع الألوان، وإتقان رسوم الحيوان، وبالاشخاص 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 حد 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<sup>(٢)</sup> . 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 ) . ويحكى عنه أن عجوزا اعترضت موكبه شاكية أحد جنوده، فغضب وقال لها ما معناه : كيف حدثك 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 .

وفي اعتقادنا أن هذه الصورة ، ذات الثروة الزخرفية العظيمة ، من الآثار الفنية التي يمكن نسبتها الى سلطان محمد أو الى اقاميرك في آخر حياته .<sup>(١)</sup>

ومن أبداع الصور التي رسمها سلطان محمد اثنان في مخطوط من أشعار حافظ في مجموعة كارتييه Cartier ؛ إحداهما تمثل أميرا صفويا بين أتباعه وغلماينة في «كشك» في حديقة ، وقد جلسوا حوله حلقة يزيدا بها الألوان نضارة . أما الصورة الثانية فتمثل منظر شراب . وتبدو فيها مهارة الفنان ودعابته وتوفيقه في تصوير الحركة ؛ فان المنظر كله يكاد يكون كاريكاتوريا : تدار كؤوس الخمر فيتناولها فريق بينما نرى آخرين يترنحون من السكر ويتدحرج بعضهم على الأرض ؛ وفي الطابق العلوي شيخ ينظر في مرآة في يده ؛ ويشترك الملائكة في الشراب من شرفة تطل على الباقيين ؛ بينما يطرب الجميع موسيقيون بينهم شيخ وغلماان وثلاثة أشخاص آخرين في هيئة كاريكاتورية تجعلهم أقرب الى القردة منهم الى الأدميين . وفي طرف الصورة حديقة ذات سياج خشبي وقف بجواره رجل يقبض على إبريق من الخمر يتدلى في جبل طويل أمسك به رجل في شرفة تطل على الحديقة .<sup>(٢)</sup>

وثمة صورة أخرى يرجح أنها من رسم سلطان محمد . ولا عجب فانها تكاد تكون أبداع ما صوره الفنانون في عصر الأسرة الصفوية . وهي من الصور التي لا إمضاء عليها في مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهمااسب والمحفوظ

(١) انظر مقالنا عن هذه الصورة في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة « الثقافة » عن إيران

في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩

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

في المتحف البريطاني . وتمثل هذه الصورة قصة المعراج <sup>(١)</sup> . وقد كانت أحب قصص السيرة النبوية الى الايرانيين ، فرسموها في عدد كبير من الصور والمخطوطات ؛ ولكتنا لانعرف صورة لهذه القصة أصاب فيها الفنان حظا من التوفيق والسمو أوفر من صورة المعراج في مخطوط نظامي (انظر شكل ٤٩) ؛ فان المرء يؤخذ لأول وهلة بأبداع ألوانها وجلال مظهرها ، ويرى فيها السماء بسحبها البيضاء ، والنبى ، عليه السلام ، راكبا فرسه « البراق » ذات الوجه الآدمي ؛ وفي يمين الصورة بالجزء السفلى نرى الأرض التي تركها النبي وحوها غلاف أبيض كروي ؛ وأمام النبي سيدنا جبريل يقود الركب في السموات ؛ وبين الرسول وسيدنا جبريل ملك مجنح يحمل مبخرة معلقة في عصاة ، ويخرج منها لهب ذهبي ؛ وعلى يسار النبي ، صلى الله عليه وسلم ، ملك آخر يحمل صحنا فيه بخور يحترق ؛ وفي الصورة ملائكة آخرون يحمل بعضهم أطباقا من الجواهر والفواكه ، وفي يد أحدهم تاج ثمين . وصفوة القول أن في الصورة خيالا واسعا ، وحركة وحياة تجعلها من أبداع آيات التصوير الايراني . كما أننا نلاحظ في رسم النبي عليه السلام ما أتبعه الفنانون الإيرانيون في معظم الأحيان من إخفاء سخنة الرسل . وفي مجموعة البارون موريس دي روتشيلد مخطوط من شاهنامه ، تاريخه سنة ٩٤٤ هـ ( ١٥٣٧ م ) وفيه ٢٥٦ صورة كبيرة يظهر في رسمها أسلوب أعلام المصورين في المدرسة الصفوية ، ولا سيما سلطان محمد . وأكبر الظن

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

أنها من عمل تلاميذهم؛ ولكنها عظيمة الشأن، لأنها كثيرة العدد وتجمع الميزات الفنية في المدرسة الصفوية، مع شتى الموضوعات التي عرض لها المصورون من قصص الشاهنامه.

ومن المصورين الذين نسجوا على منوال سلطان محمد مصوران آخرن هما شاه محمد الاصفهاني ومير نقاش. وأكبر الظن أن الأخير خلفه في إدارة جمع الفنون. وقد امتاز هذان المصوران برسم شبان الطبقة الارستقراطية في أوضاع أنيقة وأساليب متكلفة؛ كما يظهر في صورة محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن، وتمثل أميرا صفويا في يده زهرة<sup>(١)</sup>؛ وعليها امضاء شاه محمد؛ وكما يظهر في صور أخرى من النوع نفسه محفوظة الآن في المتحف البريطاني وتنسب الى المصور مير نقاش.

أما مظفر على فقد كان من تلاميذ بهزاد، واشترك في تصوير مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهماسب والمحفوظ في المتحف البريطاني. كما اشترك فيه أيضا المصوران ميرزا على التبريزي ومير سيد علي. وامتاز الأخير بجمعه عدّة مناظر، بعضها فوق بعض، في الصورة الواحدة، وبعنايته بتسجيل حياة المدن والريف في صورته. ويبدو ذلك في الصورة التي رسمها في المخطوط سالف الذكر. وهي تمثل عجوزا تقود «المجنون» أسيرا الى خيمة ليلي<sup>(٢)</sup>. وقد خرج المصور على التقاليد الموروثة؛ فصوّر ربع ليلي وما يجري فيه من الأعمال اليومية وما أثاره قدوم «المجنون» من العدا والفضول؛ فليلي جالسة في خيمتها، والعجوز على مقربة منها ومعها المحب المتيم يسف في قيوده

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

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

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

ولم يكن نشاط هذا الفنان مقصورا على إيران فحسب ، بل لقد ذهب الى الهند وكان له فيها شأن عظيم . وذلك أن الامبراطور الهندى المغولى همايون فقد عرشه سنة ٩٥١ هـ ( ١٥٤٤ م ) ، وفتر الى بلاط الشاه طهمااسب ، حيث أتيح له أن يلتقى ميرسيد على ؛ فأعجب به إعجابا شديدا وألح عليه فى مرافقته الى كابل ثم الى دهلى ؛ حيث عهد اليه بإدارة العمل لانتاج ٢٤٠٠ صورة كبيرة لقصة الأمير حمزة . وقد اشتغل فى هذا العمل عشرات المصورين وظلوا يعملون عدة سنين ؛ ولكن إدارته انتقلت منذ سنة ٩٥٦ هـ ( ١٥٤٩ م ) الى مصور إيرانى آخر : هو عبد الصمد الشيرازى . وأكبر الظن أن هذا الفنان الأخير لم يصب ما ناله من الشهرة إلا بفضل 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 صورته هندية الى حد كبير . والواقع أن لدينا نماذج من آثاره الفنية نستطيع بوساطتها أن نتبع تطوره الفنى وأن نشهد انفصاله

(١) أنظر 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 وبدأ حياته الفنية .

ومن أنجبتهم هذه المدرسة مصورون أتبع لهم أن يرحلوا الى تركيا ، وعلى رأسهم كمال التبريزى الذى كان تلميذا لميرزا على ، وشاه قولى الذى كانت له حظوة كبيرة فى بلاط السلطان سليمان القانونى ، وولى جان الذى عرف بميله الى تصوير الدراويش ، والشبان والشابات بالملابس التركية .

وتألق نجم فنان كبير فى نهاية المدرسة 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 ، فالتقى فى امضاءه على صورة أمير صفوى مؤرخه فى تبريز سنة ٩٣٤ هـ ( ١٥٢٨ م ) ومحفظة الآن فى مرقعة ( البوم ) بهرام ميرزا فى استانبول ، كما نرى صورة أخرى فى المرقعة نفسها عليها امضاءه فى هراة سنة ٩٩٢ هـ ( ١٥٨٤ م ) .

ولعل أبداع آثاره الفنية رسم محفوظ فى متحف اللوفر ( انظر شكل ٥١ ) ، يرجع الى سنة ٩٨٦ هـ ( ١٥٧٨ م ) . وفيه بعض مناظر خلابة من حياة الريف ومضارب القبائل الرحل ، فثمة فلاح يحرق 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 يجلب ماءً فى قدر .<sup>(١)</sup>

(١) انظر Stchoukine : Les Miniatures Persanes au Musée

وفي المكتبة الأهلية بباريس رسم بريشة محمدى ، يمثل بعض الأساتذة والطلاب في رحلة الى منطقة جبلية . وفي مجموعة فيليب هوفر Philip Hofer رسم يشبه هذا الرسم كل الشبه <sup>(١)</sup> .

وقد رسم محمدى صورته وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن ، وهي تمثله وهو حوالى الخمسين من عمره ، وعليها «عمل محمدى» .<sup>(٢)</sup> صورت محمدى « . وفي نفس المتحف صورة بريشته تمثل حبيبين لها قد رشيق ينبي بما سنعرفه من رسوم المدرسة الصفوية الثانية . وقد أصاب الفنان في هذا الرسم أبعد حدود التوفيق في التعبير عن دلال الحبيبة ومقاومتها المصطنعة <sup>(٣)</sup> .

وثمة رسوم أخرى محفوظة أيضا في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن ، وفي مكتبة المجمع بمدينة لينينجراد ، وفي المتحف الأهل بطهران ، ويمكن نسبتها الى هذا المصور .

ولا يفوتنا أن نذكر أن معظم رسوم محمدى لم تكن ملونة كلها ، بل كان فيها قليل من اللون الأحمر أو الأخضر في الصخور والحيوانات .

### المدرسة الصفوية الثانية

وكانت هناك مدرسة صفوية ثانية في عصر الشاه عباس وخلفائه ، وهي مدرسة رضا عباسى ، وكان مقرها إصفهان . وقد ظل الشاه عباس الأكبر يحكم إيران زهاء اثنين وأربعين 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 في تاريخ إيران رمزا للمجد والعظمة؛ ولكن الحقيقة أن لعصره شهرة في الفنون لا يستحقها كلها، فقد كان عصرناخر بطيء سقط بفن التصوير الى الهاوية .

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

ومما شاع في 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 فقد ندرت المخطوطات المصورة الثمينة في هذه المدرسة، بينما زاد عدد الصور غير المتقنة التي كانت تصنع لعامة الهواة، أي للسوق، والتي لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة .

على أن بعض الصور غير الملوّنة كان آية في الدقة، وإتقان الخطوط . وكانت ترسم في ثقة وبراعة، رسما لم يكن يخلو أحيانا من قوة التعبير أو روح التهكم والسخرية .

والواقع أن الشاه عباس كان يعنى بتشيد العماير وتزيين جدرانها بالصور الكبيرة من الطراز الإيراني أو بصور أوروبية مما كان يجمه التجار والمبشرون

الى إيران . أما في تصوير المخطوطات فقد جمد المصورون ووقفوا عند تقليد الصور المرسومة في المخطوطات القديمة تقليدا لم يصيبوا فيه حظا كبيرا من التوفيق .<sup>١</sup>

وطراً على تصوير الأشخاص تطور كبير في القرن الحادى عشر الهجرى ( السابع عشر الميلادى ) ؛ فقل عدد المرسمين ، ولم تعد الصورة تجمع عددا كبيرا منهم ؛ بل أصبح المصور يكتب في رسمه بشخص أو شخصين بقيد أهيف وفي وضع متكلف ، وأنوثة تجعل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات وينسب هذا الطراز في التصوير الى زعيم المصورين في ذلك العصر ، وهو رضا عباسى ، الذى قامت حول اسمه مناظرات ومساجلات بين علماء الآثار<sup>(١)</sup> ؛ وأصبح جلهم يعتقدون بوجود مصورين اثنين بين اسميهما شبه كبير وهما آقا رضا ورضا عباسى . والواقع أن اسم « رضا » كان كثير الذبوع في ذلك العصر .

وأكبر الظن أن الأول أقدم عهدا من الثانى وأقل شهرة منه . ولعله بدأ إنتاجه في بلاط الشاه طهماسب وظل يعمل حتى نهاية 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 صورة منظر في البلاط محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران ، وصور أخرى في مخطوط من « أنوار سهيلي » كتب في الهند سنة ١٠١٩ هـ ( ١٦١٠ م ) ومحفوظ الآن في المتحف البريطانى .<sup>(٢)</sup>

(١) انظر مقال رضا Riza للدكتور اينجهاوزن Ettinghausen في Allgemeines

Künstler — Lexikon ( ٣٤٩١ )

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

ومهما يكن من الأمر فإن أسلوبه في الرسم إيراني يذكّر بالمدرسة الصفوية الأولى؛ ولكن ألوانه عليها مسحة هندية ظاهرة .

أما رضا عباسي فإن امضاءه على كثير من الرسوم المؤرخة تحملنا على الاعتقاد بأن مدة إنتاجه انحصرت بين سنتي ١٠٢٨ و ١٠٤٩ بعد الهجرة (١٦١٨ و ١٦٣٩ م) .

والواقع أن رسوما كثيرة عليها امضاؤه؛ ولسنا نجزم بصحة نسبتها كلها . وقد كتب الدكتور كونل Kühnel بيانا بنحو سبع عشرة صورة يثق بأنها من عمل هذا الفنان؛ ويتراوح تاريخها بين عامي ١٠٢٨ هـ (١٧١٨ م) و ١٠٤٤ هـ (١٦٣٤ م) ، وأعظمها شأنا صورة في متحف قصر جليستان تمثل مجنون ليل في الصحراء<sup>(٢)</sup> ، وأخرى في المكتبة الأهلية بباريس وتمثل درويشا يستريح<sup>(٣)</sup> ، وثالثة فيها رسم حبيبين ومحفوظة الآن في مجموعة الدكتور زره Sarre في برلين<sup>(٤)</sup> ، ورابعة تمثل الدرويش عبد المطلب وهي الآن في مكتبة المجمع في مدينة لينينجراد<sup>(٥)</sup> ، وخامسة تمثل الشاه صفى الدين والطبيب محمد شمسة ومعهما فرس الشاه وغلامان ، وهي محفوظة الآن بمكتبة الدولة في لينينجراد<sup>(٦)</sup> .

(١) المصدر السابق ص ١٨٨٦ وما بعدها .

(٢) انظر : Die Persisch-islamische Miniaturmalerei : Schulz :

ج ١ اللوحة R .

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

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

اللوحة ٨٠ .

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

(٦) المصدر السابق ، اللوحة ١٦٠

وثمة رسوم أخرى غير مؤرخة ؛ ولكن عليها امضاءه : « رقم كمينه رضاي عباسى » أى « رسمة الحقيير رضا عباسى » . ومن المرجح أن معظمها من رسمة أيضا ؛ بالرغم من أن نص عبارة الامضاء فى بعضها يختلف عنه فى البعض الآخر . ومن أبدع هذه الصور واحدة فى مجموعة كارتيهه تمثل منظرا طبيعيا وثلاثة صيادين ويتجلى فيها الابداع فى التأليف التصويرى ، وفى إتقان تصوير الطبيعة على النحو الذى نعرفه عند 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 البلاط فى بداية القرن 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 وحيدر نقاش ومحمد قاسم التبريزى ومحمد يوسف ومحمد على التبريزى . وينسب الى رضا عباسى والى هؤلاء المصورين عدد كبير من الصور ؛ بعضها أقل من المتوسط فى الجودة والاتقان ؛ ويمتاز أكثرها بما أشرنا اليه من قدود ممشوقة وأوضاع متكلفة . وكان معين المصور أقربهم الى قلب رضا عباسى وقد رسم صورتين لأستاذه<sup>(١)</sup> ؛ وهما — فيما نعلم — اثنتان من ست

(١) الأولى تاريخها سنة ١٠٨٤هـ (١٦٧٢ م) . وهى الآن فى مجموعة كوارتش Quaritch والثانية فى مجموعة باريش وطن Parish-Watson وتاريخها سنة ١٠٨٧هـ (١٦٧٦ م) ؛ انظر اللوحة رقم ٥١ من كتابنا « التصوير فى الاسلام » .

صور وصلتنا لأربعة من رجال الفن ؛ أما الصورة الثالثة فترجع الى عصر المدرسة الصفوية الأولى ، وتمثل الأستاذ بهزاد ، وهي محفوظة الآن في مكتبة بلنز باستانبول . والرابعة صورة محمدى من عمل المصوّر محمدى نفسه ، وهي الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن والخامسة صورة معين نفسه وقد رسمها سنة ١٠٨٣ هـ ( ١٦٧٢ م ) . وهي محفوظة الآن في المكتبة الأهلية بباريس . وفضلا عن ذلك فان المصوّر محمد شفيح رسم صورة محفوظة الآن في مجموعة الدكتور زرّة Sarre ويرجح أنها صورة والده رضا عباسى . ومهما يكن من شىء فان معين المصور نسج على منوال أستاذه رضا ؛ ولكنه لم يلحقه في دقة الرسم وإتقانه . وقد خلف عددا من الرسوم والصور ولعل أطرفها ست صور كبيرة في مخطوط من الشاهنامه في مجموعة شستر بيتى<sup>(١)</sup> Chester Beatty ( انظر شكل ٥٤ ) .

وقد نبغ من تلاميذ رضا عباسى ومعين مصوّر ون آخرون مثل ميرأفضل تونى وحبيب الله المشهدى وملك حسين الأصفهانى ومحمد يوسف الحسينى وشاه قاسم ومحمد قاسم<sup>(٢)</sup> ومحمد على .

أما الشاه عباس الثانى الذى حكم إيران بين عامى ١٠٥٢ و ١٠٧٧ بعد الهجرة ( ١٦٤٢ - ١٦٦٧ م ) ، فقد كان شديد الإعجاب 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 ١٠٨٧ هـ

(١) انظر اللوحين 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 الأوروبية ولا سيما في مزاجاة قواعد المنظور وفي الصور الدينية كرسمة الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وما الى ذلك من المناظر الدينية المسيحية<sup>(١)</sup> . على أنه لم يفقد روحه الايرانية تماما . وقد رسم هذا الفنان سنة ١٠٨٦ هـ ( ١٦٧٥ م ) ثلاث صور في مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهماسب والذي اشترك في تصويره أولا اعلام المصوّرين في المدرسة الصفوية .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل زاد تأثر المصوّرين الايرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية وتخلوا عن كثير من الأساليب الايرانية في التصوير؛ فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الايراني كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التي ذاع رسمها في عصر فتح على شاهين عامي ١٢١١ و ١٢٥٠ بعد الهجرة وفي القرن الماضي؛ فان صناعتها اوروبية أكثر منها إيرانية .



### مميزات الصور الايرانية

بقي علينا بعد ما سردناه من تاريخ مدارس التصوير في إيران أن نستنبط من الصور الايرانية عامة بعض الملاحظات التي تلفت نظر الاخصائيين من مؤرخي الفنون الجميلة وغيرهم من رجال الفن .

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

(١) انظر كتاب «نواح مجيدة من الثقافة الاسلامية» (هدية المقنط سنة ١٩٣٨)

شكل ١٢ من مقالنا عن «التصوير وعلام المصوّرين في الاسلام» .

رسما يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح، ولا يكثر بتوزيع الضوء وبيان الظل، وإنما يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقا بديعا وألوانا سحرية عجيبة .

ولا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نعتبر هذه الصفات عيوباً؛ فالواقع أنها جزء لا يتجزأ من الصور الإيرانية، وهي التي تميزها عن غيرها، وتجعل لها سحرها الخاص. ولذا فإنا، إذا أردنا أن نفهم الصور الإيرانية وأن نتذوقها، وجب علينا أن نعرف هذه الأصول والصفات، وأن نبتعد عن موازنة الصور الإيرانية بالصور الغربية . ولسنا نجعل أن ما عنت به الفنون الكلاسيكية من الدقة في تصوير الطبيعة وأجزاء الجسم الإنساني ليس كل شيء في الفن، والا لأصبح التصوير الشمسي "الفوتوغرافيا" أرقى الفنون وأدقها، وغدت جل نزعات الفنون الحديثة انحطاطا لا شك فيه .

بل إننا نستطيع أن نقرر في هدوء واطمئنان أن هذا العالم المجرد الذي تخلقه الصور الإيرانية ليس نحرقا لحرمة الطبيعة كما يبدو لأؤل وهلة، بل هو طبيعة ثانية، فيها ما فيها من ظرف وخيال ونضارة .

أجل إن إهمال قوانين المنظور وجهل الأساليب الغربية في توزيع الضوء والظل يجعلان الصور لا تبدو مجسمة كما نعرف في الفنون الكلاسيكية . والفنان الإيراني لا يعنى بتأثير الضوء؛ ولكنه مأخوذ بعظمته؛ فترى الضوء يسطع على كل شيء في الصورة الإيرانية بدون اختلاف أو تدرج أو توزيع . كما أن جل المناظر في الصور الإيرانية هادئة، بل جامدة ولا حركة فيها، مما يكسبها شيئا من البساطة والسذاجة، لا يتعارض مع ما نحسه فيها من الاستقرار والامتياز؛ ولكن علينا ألا ننسى أن تلك الصور زخرفية

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

وكان المصوّر الإيراني لا يكثر بظواهر الأشياء ، وخير دليل على هذا مثال ضربه الأستاذ بنون Laurence Binyon ، وهو منظر رجل ينتشلونه ليلاً من جب عميق كان مسجوناً فيه<sup>(١)</sup> ، فالمصوّر الإيراني الذي يرسم هذا المنظر لا يفوته رسم النجوم ليلاً جمال الليل ؛ ولكنه يرسم كل ما عداها في وضع النهار ؛ ولا يفوته أن يزيل جزءاً من الأرض حتى نرى الرجل في الجب ، كما نرى الذين ينقذونه<sup>(٢)</sup> . وهو في ذلك كله لا يتقيد بما يعرفه الغرب من أصول الرسم وقواعده .

ولعل تلك الطبيعة الزخرفية هي التي حبت إلى الفنانين الإيرانيين رسم الأشخاص ذوي الوجوه الاصطلاحية التي لا يتأثر بها المشاهد فلا يشغله عن الجانب الزخرفي في الصورة شافل . ومع ذلك فإن الإيرانيين لم يعجزوا — حين أرادوا — عن رسم الصور الشخصية لأفراد معينين ؛ كما لم يفهم في بعض الأحيان التعبير عن الحالات النفسية المختلفة . بل إنهم استطاعوا رسم المناظر الطبيعية لذاتها كما يظهر من صور مثر عليها الأستاذ أقا أوغلو Aga Oglu في استانبول وليس فيها صور أشخاص أو حيوانات قط ، بل تمثل كلها مناظر طبيعية جميلة<sup>(٣)</sup> .

(١) في قصة بيرثن وميزره من الشاهنامه . أنظر الطبعة العربية التي 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 فرعاً مستقلاً من فروع التصوير ؛ ولم تكن له المكانة التي وصل إليها عند الغربيين والصينيين ؛ ولكنهم عرفوه . ولم ينصرفوا عنه لعجز ، وإنما لأنه لم يوافق طبيعتهم الفنية ، واعتقادهم أن الإنسان هو المحور الذي تدور حوله هذه الحياة . فالفنان الإيراني يأخذ من الطبيعة ما يريد ؛ ولكنه لا يتقيد بها . وهو لا يتبع أسلوب الفنانين التأثيريين impressionistes في رسم « الأثر » الذي تجمعه العين والعقل من الأصل الذي يراد تصويره ، ويرسم المنظر كما يتذكره ، فيصوّر ما يلفت النظر ويسترعى الانتباه فيه ولا يعنى بالتفاصيل عناية خاصة ؛ وإنما يقربه إلى العين فلا يعبأ بالبعد ، وله بعد ذلك أساليبه الخاصة في إظهار دقة الشكل وجماله .

أما الألوان في الصور الإيرانية فلا تتدرج ولا تختلط ولا تتجمع حول مركز مشترك ؛ ولكن فيها من التباين والتنافر والشذوذ ما لا يحتمله التصوير في الفنون الأخرى . والواقع أن الصور الإيرانية لم تبلغ غايتها في دقة الألوان ونضارتها إلا على يد المدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ( الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد ) ، وقد وفق المصوّرون حينئذ إلى التخفيف من الشذوذ والتنافر بتصغير المساحات الملونة وتكرارها ، مما يجعلنا نجد الألوان غير المتقاربة تتجاور في هدوء وجمال ، ولا ينخف من حدتها إلا وضعها في أشكال هندسية صغيرة أو وحدات موزعة في أسطح كبيرة ذات ألوان أخرى .

وحسبك أن تمنع النظر في إحدى الصور الإيرانية الجميلة من مدرسة هراة أو المدرسة 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 الإيرانية قبل مدرسة هراة كانت غير شخصية، وأن الفنانين لم يكتبوا امضاءاتهم عليها إلا نادرا جدا، وأن أول الفنانين الذين ظهرت شخصيتهم ظهورا بيّنا هو المصور بهزاد، الذي رفع مكانة المصوّرين وجعلهم يفخرون بأنارهم الفنية .

وصفوة القول أن الصور الإيرانية لها تقاليد فنية اصطلاحية تشبه في بعض الوجوه الصور الهندية والصينية واليابانية، ولكن لها فضلا عن ذلك ذاتية قوية وسحرا خاصا، فرسم الصخور كأنها المرجان، والتعبير باللون الذهبي عن الصحارى تحف بها خضرة الأشجار وألوان الزهور والعمائر، كل هذا عنصر هام في الصور الإيرانية يكسبها ما لها من طابع خاص .

وقد يعاب على المصور الإيراني ما سنعرض له في نهاية هذا الكتاب حين نذكر أن الفنانين المسلمين عامة يتبعون تقاليد فنية موروثية ولا يحددون عنها إلا بقدر ما يختلف أحدهم عن الآخر في إتقانها . فالمصور الإيراني فنان يعمل، في معظم الأحيان، بيده أكثر مما يعمل بعقله . وأكثر الفنانين المسلمين لا يختلفون عنه في هذا الشأن؛ ولذلك قيل عنهم في بعض الأحيان إنهم صنّاع فحسب .

ومعظم الصور الإيرانية توضيحية؛ ولكنها لا تختلف في ذلك عن كثير من الصور الغربية في العصور السابقة؛ فلكم توضيح قصص الشاهنامة وكليلة ودمنة ودواوين الشعر والقصص المنظومة، وهذه توضيح قصص الميثولوجيا (علم الأساطير القديمة) أو الكتاب المقدس . ولكن المصور الإيراني لم يستطع في أغلب الأحيان أن يصل إلى التعبير عن الحالة النفسية بوساطة وجوه الأشخاص في الصورة كما نعرف في الفنون الغربية .