الفصل التاسع

نشأة المدرسة التيمورية

ظهرت فى بعض المخطوطات التى تم تزويقها فى القرن الرابع عشر الميلادى علامات تنبىء بقرب ظهور أسلوب وطنى جديد يستمد مميزاته وخصائصه من من تقاليد إيران ومجتمعها وثقافتها وروحها ، ويقوم على أساس الجمع بين المدرستين القديمتين : وهما المدرسة العربية والمدرسة المغولية .

وليس من شك فى أن العمل على خلق أسلوب وطنى يعتبر صدى للروح الوطنية التى كانت تسود إيران حين فرضت القومية الإيرانية وجودها ، وأخذ الإيرانيون يشيدون بتاريخهم القديم ، وبأمجادهم السالفة ، ويحرصون على إحياء اللغة الفارسية التى احتلت مركزها كلغة أدبية .

ولقد أخذ يتجلى فى هذه التصاوير الميل نحو إساغة التأثيرات الصينية التى تتميز بها المدرسة المغولية ، وإخضاعها للمقومات الوطنية الإيرانية ، وذلك بالإضافة إلى الشغف برسم المناظر الطبيعية بدقة و إتقان ، وتصوير مظاهر الترف والثراء والمتعة ، والتعبير عن مشاعر البهجة والسرور ، وتقليب الطابع الزخرفى .

والحق أن العناية بالمناظر الطبيعية فى إيران ، والإعجاب بها وحبها ، والحرص على وصفها والإشادة بها ، والإقبال على تذوقها والتمتع بمسراتها ، والبهجة بها قد ظهرت أيضاً فى الأدب الفارسى فى ذلك العصر ؛ ويعتبر حافظ الشيرازى من أشهر الشعراء الفرس الذين تغنوا بجمال الطبيعة ؛ ولقد كتب فى سنة ٧٧١ هـ (١٣٦٨/١٣٦٩ م) ديوانه المشهور الذى تغنى فيه بمحاسن الطبيعة ، وتحدث عن تغريد البـــلابل حين تنتشى بمقدم الربيع ، وعن روح الشباب ومسراته و بهجته .

غير أن التصوير الإيرانية قد مرت بعدد من المراحل الفنية حتى تطورت من المدرسة المغولية التى ظهرت فى بداية القرن الرابع عشر[1] إلى هذه المدرسة الوطنية الجديدة التى اصطلح على تسميتها بالمدرسة التيمورية .

ولقد سبق أن ذكرنا[2] أن التصوير المغولية فى بداية القرن الرابع عشر كانت تتألف — كنتيجة للتأثيرات الصينية — من مقدمة وخلفية تعبران عن العمق . ولم يكن المصور يهتم بغير الرسوم الآدمية فلم يكن يعنى بتصوير مناظر الطبيعة ، أو بتمثيل مظاهر البيئة أو بتزويد مسرح الحوادث بأية تفاصيل ، ومن ثم لم تكن هناك ضرورة ملحة لتوسيع المقدمة التى اقتصرت فى معظم الأحيان على شريط ضيق فى أسفل التصوير .

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

وكان على المصور حينئذ أن يوزع عناصر التصوير على هذه المساحة المسطحة الخالية من مظاهر العمق بوضوح وتوازن وجمال : أى توزيعا زخرفيا .

ومن ثم اجتمعت العناية بالطبيعة ، والبهجة بها مع الميل الزخرفى ، وحب التأنق والبعد عن الواقع . ومن الملاحظ أن هذا الطابع يتفق مع ما تميز به الفن الإسلامى بعامة من البعد عن محاكاة الواقع ، ومن الشغف بالزخرفة والتأنق .

ولقد وصلنا عدد من المخطوطات المزوقة تمثل تصاويرها مراحل التطور

---

(١) انظر صفحة ٢٠٧ — ٢٤٤

(٢) انظر صفحة ٢٠٨ .

المختلفه التى مر بها التصوير الإسلامى منذ المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية .

وتمثل مرحلة مبكرة من هذه المراحل فى مجموعة من تصاوير الشاهنامه المعروفه باسم شاهنامه ديموت Demotte التى سبقت الإشارة إليها[١] . وعلى الرغم من أن هذه التصاوير غير مؤرخه ولا تشتمل على ما يشير إلى المكان الذى نسخت فيه فإنه من المعتقد أنها تم تزويقها فى النصف الأول من القرن الرابع عشر بعد الميلاد فى أحد المراكز المغولية الهامة فى إيران . والحق أن هذه التصاوير قد بلغت درجة من الإتقان والدقة والإبداع الفنى تليق بعاصمة غنية مثل تبريز . ويرى بعض العلماء أنها من عمل الأستاذ شمس الدين الذى تعلم فنه فى عصر السلطان أويس الجلائرى (١٣٥٦ — ١٣٧٤م)، وذلك بناء على ما ذكره دوست محمد فى مقاله عن التصوير[٢] .

غير أنه من الواضح أن تصاوير هذه الشاهنامه تمثل أساليب مختلفة مما يرجح اشتراك عدد من المصورين فى تزويقها ، ونسبتها إلى أوقات مختلفة . ولقد سبقت الإشارة إلى أن عدداً من هذه التصاوير قد رسم بحسب المدرسة المغولية البحتة[٣] . ولكن إلى جانب هذه التصاوير وجدت تصاوير أخرى تمثل نوعا من التطور عن الأسلوب المغولى .

فعلى الرغم من أن التصاوير التى تمثل مناظر الهواء الطلق تنقسم إلى مقدمة ومؤخرة — شأنها فى ذلك شأن غيرها من التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية — فإن المقدمة تتسع هنا حتى تطغى على المؤخرة التى تضيق فى كثير من

---

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

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

(٣) انظر صفحة ٢٤٢ — ٢٤٤ .

الأحيان حتى تصبح أشبه بستارة معلقة فى أعلى التصويرة ؛ ومن ثم تكاد تفقد التصويرة التعبير عن العمق الذى تتميز به المدرسة المغولية .

وفضلا عن ذلك يتضح التطور فى رسوم عناصر التصويرة المختلفة : فمن جهة يزداد عدد الرسوم الآدمية فى بعض الأحيان ؛ وبالتالى يصغر حجمها . ومن الواضح أن صغر حجم الرسوم الآدمية قد هيأ الفرصة للمصور للعناية بعناصر البيئة الأخرى سواء أكانت وحدات طبيعية أم معمارية .

ومن الملاحظ أن بعض هذه التصاوير تشتمل على خلفيات تتمثل على هيئة عمائر قد رسمت بدقة وإتقان وبراعة لم تعرف من قبل فى التصاوير الإسلامية . وتكسو هذه العمائر — عادة — زخارف جميلة من الوحدات الهندسية ، ومن الزخارف السريية المورقة (الأرابسك) التى كانت تزين بعض عمائر عصر الإيلخانيين[1] . وليس من شك فى أن هذه الرسوم المعمارية قد مهدت الطريق لرسوم العمائر المتأنقة ذات الزخارف الهندسية والنباتية الدقيقة التى امتازت بها المدرسة التيمورية[2] .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن هذه التصاوير قد غلب عليها طابع التسطيح ؛ ومن هنا صارت أقرب إلى الروح الزخرفية . والحق أنه وضح فى رسمها الميل إلى الزخرفة : ذلك أنها كانت ترصع أرضيتها بعض الحزم النباتية الصغيرة والأزهار المحورة التى كانت ترتب ترتيبا زخرفيا . وبالإضافة إلى ذلك أصبحت سائر العناصر ترسم بأسلوب زخرفى ، وتكسى بزخارف نباتية وهندسية محورة .

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

---

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

(٢) انظر بعد .

الصينية ، فإن هذه الوحدات قد رسمت بروح زخرفية بحتة بحيث فقدت فى كثير من الأحيان كل صلة بينها و بين أصلها .

وأخيرا تتميز هذه التصاوير ببعض خصائص منها العناية بالتمييز بين شخصياتها و بإظهار بعض التعبيرات على الوجوه ، ومنها تمثيل موضوعات البطولة بمهارة و بحيوية وفخامة ، ومنها استخدام الألوان القوية وتذهيب الخلفية .

وهكذا يلاحظ أن هذه المظاهر المختلفة التى تتميز بها تصاوير شاهنامة تيمورت تمثل مرحلة متطورة بعض الشىء عن المدرسة المغولية ، وفى الوقت نفسه يمكن اعتبارها ممهدة للمدرسة التيمورية .

وتتضح هذه الخصائص فى تصويرة تمثل بهرام جور يقتل تنينا (١) .

[شكل ٥٥] و يحكى الفردوسى — بصدد هذه الحادثة — أن بهرام جور كان قد خرج يوما إلى الصيد ، فانفرد عن أصحابه ، فرأى تنينا عظيما كأنه سبع ضار ، فى رأسه شعر طويل بطول قده ، وله ثديان كثدى النساء ؛ فوتر قوسه ، ورماه بنشابة أصابت رأسه فسقط ؛ فنزل عليه وشق بالخنجر صدره ، فإذا برجل شاب فى جوفه قد ابتلعه ؛ فرق له قلب بهرام حتى بكى ، فأظلمت عينه من بخارسمه (٢) .

و تمثل التصويرة بهرام — بعد أن أصاب التنين بالسهم — وقد نزل من فوق فرسه ، وشرع يشق صدره بخنجره .

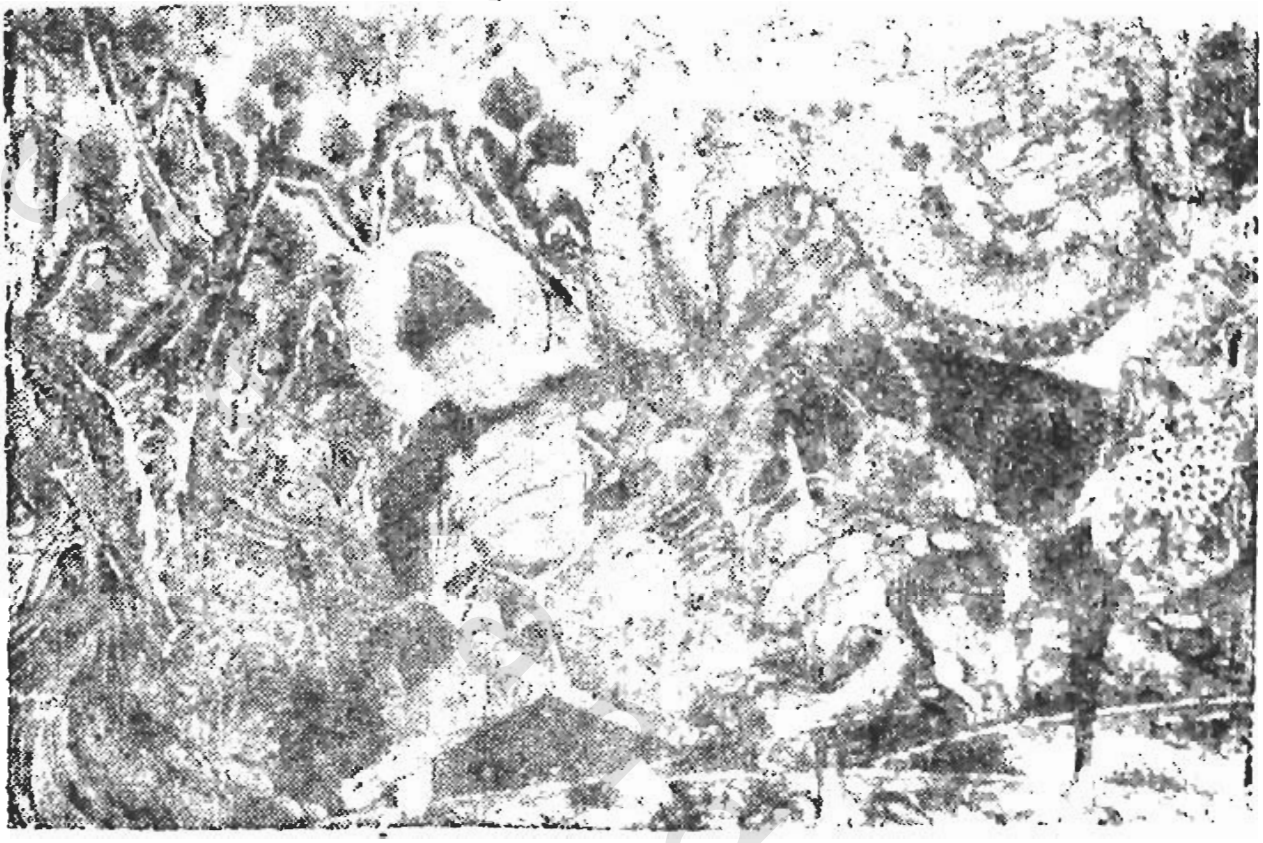
ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تتمثل فيها الخصائص المعروفة فى المدرسة المغولية — من تقسيمها إلى مقدمة وخلفية ، ومن اشتمالها على كثير من التأثيرات الصينية مثل رسم التنين ، وطريقة رسم الحصان ، وساق الشجرة ، والدروع

---

(١) A. U. Pope, A Survey of Persian Art, V, pl. 839

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٨٦ .

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



شكل ٤٦ — بهرام جور يقتل تنينا . مصورة بمجموعة Mrs. Rainey Rogers من شاهنامة دبيوت ، حوالى النصف الأول من القرن السادس عشر الميلادى (أوائل القرن العاشر الهجرى).

غير أن التطور يتمثل هنا فى اتساع المقدمة ، والميل نحو التسطح ، وترصيع الأرضية بحزم من الأوراق النباتية المحورة وتوزيعها توزيعاً زخرفيا ، ومحاولة الربط بين الكائنات الحية والمناظر الطبيعية ربطا مناسبا ، وتزويد الرسوم بالحركة والحيوية . أما العناصر الصينية فقد تجردت من طابعها الصينى ، وأسيغت حسب الذوق الإيرانى ، والتصور الوطنى .

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

---

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

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

ومن تصاوير شاهنامة ديموت تصويرة ذات طابع خاص . وتمثل هذه التصويرة جنازة اسفنديار [١] [شكل ٤٧] . وكان اسفنديار قد أنفذه أبوه الملك جشتاسب إلى زابلستان لقتال رستم ، وكسر شوكته وإذلاله . وحينما تقابل البطلان أصر اسفنديار على أن يقود رستم إلى أبيه مكبلا بالأغلال ؛ ولكن رستم رفض ، وأعلنت الحرب بينهما . وأخيراً التقى البطلان على المبارزة حسما للدماء جهودها . وفى هذه المبارزة انتصر رستم بفضل الشقاء بعد أن كان اسفنديار قد أوشك على التمكن منه . ويحكى الفردوسى أنه بعد موت اسفنديار أحدق به الزابليون والإيرانيون جميعاً يبكون عليه ، ثم أحضروا له تابوتا من الحديد ، وكفنوه بالديباج والحرير ، وحنطوه بالمسك والعنبر ، ووضعوه فيه . وأحضر رستم أربعين جملا برسم تابوته ليطاقب بينها فى حمله ؛ وقرنوا بين جملين منها ووضعوا التابوت عليهما . واحتف به أصحابه وساروا عليهم ثياب السواد وملابس الحداد . وتقدمه فرسه الأدهم مقطوع العرف والذنب ، منكس السرج ، معلقا عليه عموده وخنجره وجوشنه ومغفره [٢] .

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

---

(١) المرجع نفسه اللوحة ١٢٦ ؛ الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية شكل ٨٠٣ مكرر .

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامة . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ١ صفحة ٣٥١ — ٣٦٥ .

ويسترعى النظر فى هذه التصويرة عدة أمور : فمن جهة يلاحظ أن المقدمة قد اتسعت حتى طغت على المؤخرة التى صارت بدورها شريطاً ضيقاً جدا ملتصقاً بالإطار العلوى للتصويرة على هيئة ستارة : وهكذا صارت التصويرة مسطحة ، وفقدت التعبير عن العمق .

شكل ٧ : [illegible]
المروبوليتان فى [illegible] من شاهد [illegible]
النصف الأول من [illegible] من الهجرى [illegible]
الأول من [illegible] عشر الميلادى [illegible]

وعلى الرغم من أن هذه التصويرة مملوءة بالتأثيرات الصينية مثل رسم الطيور الثلاثة التى تحلق فى أعلى التصويرة ، ومثل تمثيل السحاب الصينى الذى يشاهد فى أسفل هذه الطيور مباشرة ، ومثل الرسوم الآدمية بتقاسيم أوجهها الصينية ، وشعورها المسدلة ، وأرديتها وأحذيتها ، وطيات ثيابها ، ومثل رسوم الخيل المغولية فإن هذه العناصر الصينية قد استخدمت بطريقة غير صينية : إذ كيفت

حسب الذوق الإيرانى ، ورسمت بطريقة زخرفية مختلفة تماما عن أسلوب الفن الصينى .

أما الرسوم الآدمية — التى رسمت بأسلوب انطباعى يوضح الانفعالات المختلفة من حزن ونعب وضعف — فإنها قد وزعت فى أرضية التصويرة حول التابوت توزيعا زخرفيا فيه كثير من التوازن والتنسيق ، فضلا عن أنها رسمت بأعداد كثيرة ، وبأحجام صغيرة ورسم بينها بعض زهور محورة . وهذا كله على خلاف ما هو معروف فى المدرسة المغولية[1] .

وإلى جانب هذه التصاوير تشتمل شاهنامة ديموت على عدد من التصاوير التى تحتوى على رسوم عمائر وأثاث . وتتمثل هذه الرسوم بأسلوب مختلف عن أسلوب المدرسة المغولية . ففى حين كان المصورون بحسب المدرسة المغولية لا يعنون برسم العمائر والأثاث رسما دقيقا متقنا ، ويقتصرون على رسمها بطريقة مبسطة جدا ، ويركزون العناية فى الوقت نفسه على الرسوم الآدمية التى لم يكن بينها وبين رسوم العمائر أى تناسب معقول — نجد أن العمائر قد رسمت فى تصاوير شاهنامة ديموت بكثير من الإتقان والتأنق والدقة ، وفى الوقت نفسه يراعى بعض التناسب بينها وبين الرسوم الآدمية .

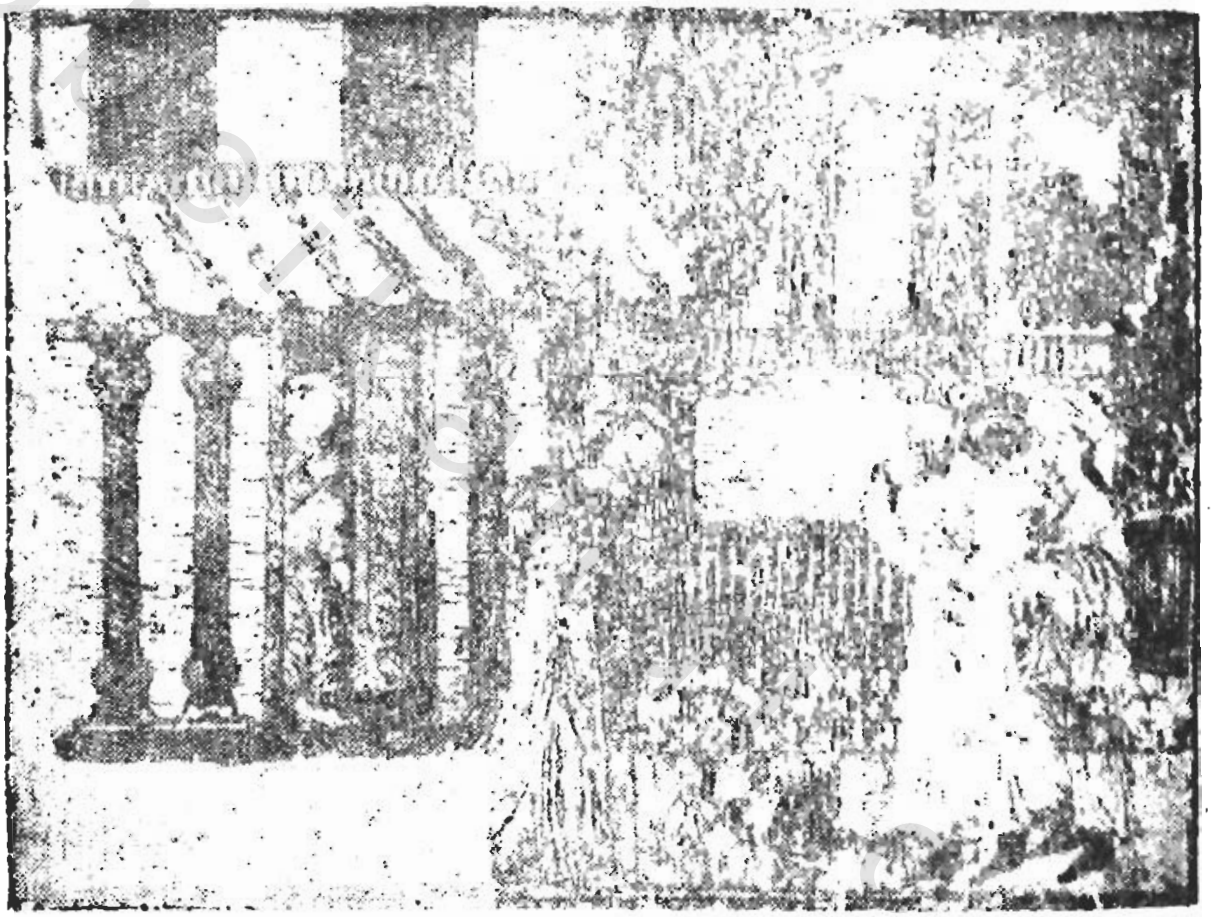
ويتضح هذا الأسلوب بشكل جلى فى تصويرة تمثل محاولة بنت اردوان قتل زوجها الملك اردشير انتقاماً منه لأبيها وإخوتها [شكل ٤٨] . ذلك أن الشاهنامة تحدثنا أن اردشير بعد أن قتل اردوان[2] تزوج من بنته ، فحرضها بهمن أخوها على قتل زوجها انتقاماً لأبيها . واتفق أن اردشير ركب يوماً إلى الصيد ، وعاد وقت الظهر ، وقد نال منه العطش والحر . فأخذت بنت اردوان جاماً من الياقوت الأصفر ، وجعلت فيه سويقاً وسكراً ، ودست فيه سماً ، وناولته

---

(١) انظر صفحة ٢٠٩ .

(٢) انظر صفحة ٢٤٢ — ٢٤٣ .

الملك . فلما تناوله وقع من يده وانكسر وتبدد ما فيه : فانزعجت المرأه من ذلك وارتعدت . ولما نظر الملك فى وجهها اتهمها وساء ظنه ، واستحضر أربع دجاجات فأرسلها على ذلك السويق فماتت فى الحال . فغضب الملك وأمر الوزير أن يرمى بنت اردوان فى بئر ويطمها عليها . ولكنه حينما مضى بها ليقتلها أخبرته أنها حامل من الملك فأبقاها لديه دون علم الملك حتى تضع حملها[1] .



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

ويشاهد فى التصويرة اردشير وهو يتأمل الدجاجات تأكل من السويق الذى سقط من الإناء ، وهو واضع إصبعه فى فمه متعجباً ، وأمامه زوجته تبدو

---

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

على وجهها أمارات الخوف والخجل . وإلى جانب الملك شاب ربما كان الوزير وفى الباب سيدة ربما كانت إحدى الخادمات . ويقف الملك وزوجه والوزير أمام واجهة قصر تشغل خلفية التصويرة ، ويتقدم الواجهة بائكة ترتكز على أربعة أعمدة ، ويعلو البائكة نافذتان ؛ وإلى يمين الواجهة تشاهد شرفة تحف بها غصون الأشجار[١] .

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

ومن جهة أخرى لم يعن المصور هنا بالرسوم الآدمية فحسب — كما كانت الحال فى التصاوير المغولية — ولكنه عنى أيضاً بالبيئة التى يجرى فيها الحوادث ويناسب بينها وبين الأشخاص .

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

ويشبه شاهنامة ديموت مخطوط آخر من الشاهنامة محفوظ فى مكتبة سراى فى اسطنبول ، ويرجح أنه معاصر لها . ويتألف هذا المخطوط من أجزاء قد تطرق إليها التلف ، وتشتمل على تصاوير قريبة الشبه من تصاوير شاهنامة ديموت وتمثل الأسلوب نفسه[٢] . إذ يتضح فيها تكييف العناصر الصينية حسب الروح الإيرانية ، وتجريدها من طابعها الصينى ، والميل نحو التسطح ، واستخدام أسلوب زخرفى ، والعناية بالبيئة إلى جانب الرسوم الآدمية ، والتأنق فى رسم العمائر

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

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

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

وتتمثل مرحلة أخرى من مراحل التطور من المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية فى تصاوير من مخطوط فارسى من كتاب كليلة ودمنة فى مرقعة (البوم) باسم الشاه طهماسب انتقل من مكتبة يلدز إلى مكتبة الجامعة فى اسطنبول (١) .

و ينسب بعض العلماء تزويق هذه التصاوير إلى الأستاذ أحمد موسى الذى اشتهر فى عصر السلطان أبى سعيد وذلك اعتماداً على ما ذكره دوست محمد فى مقاله عن التصوير حيث جعل الأستاذ أحمد موسى هو الذى أزاح الغطاء عن وجه التصوير وحسب هذا الرأى يرجع تصاوير كليلة ودمنة إلى عصر أقدم من شاهنامة ديموت التى نسبت بدورها إلى الأستاذ شمس الدين تلميذ الأستاذ أحمد موسى (٢) .

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

---

(١) A. Sakisian, La Miniature Persane du XIIe au XVIIe Siècle, pp. 4 - 9, Pls. III - X ; Laurence Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 36 ; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, pp 1836 - 7, Pls. 843 - 4 ; Gray, Die Kalila wa Dimna der Universität, Istanbul, Pantheon, 12 (1933), p 280 - 282. E. Fehmy and Stchoukine, Les Manuscrits orientaux illustrés de la Bibliothèque de Stamboul.

الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية صفحة ٢٢ ه شكل ٨١٢ مكرر ؛ الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى صفحة ٩٦ .

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

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

وفى هـذه التصاوير يلاحظ أيضاً أن المقدمة تتسع حتى تكاد تطغى على المؤخرة .

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

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

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

وتتمثل هذه الخصائص فى تصويرة تشتمل على منظر طبيعى توضح قصة نجاح الجرذ والغراب والظبى فى مخادعة القانص ، وتخليص السلحفاة[1] [شكل ٤٩]. ويروى الكتاب — بصدد هذه القصة — أنه عندما ربط القانص السلحفاة ، وحملها ليذهب بها إلى حال سبيله صمم أصدقاؤها على إنقاذها : فذهب الظبى فوقع بمنظر من القانص كأنه جريح ، ووقع الغراب عليه كأنه يأكل منه ، فأطمع ذلك القانص فى الظبى ، فوضع السلحفاة ، وقصد الظبى راجيا تحصيله .

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

وصار إذا قرب القانص من الظبي يفر رويدا بحيث لا ينقطع طمعه منه ، و بذلك أبعده عن السلحفاة ، وخابها . و بعد أن يأس القانص من ملاحقة الظبي رجع فوجد حبالته مقطعة ؛ وهكذا اجتمع الغراب والظبي والجرذ والسلحفاة إلى

شكل ٤٩ — أعلى : اجتماع الغراب والجرذ والسلحفاة والظبي فى مخادعة القانص وتخييب سعيه . أسفل : الحب والمغفل بصحبة القاضى عند شجرة . صورتان من كتاب كليلة ودمنة فى مرقعة باسم الشاه طهماسب بمكتبة الجامعة فى اسطنبول . حوالى منتصف القرن الثامن الهجرى (حوالى منتصف القرن الرابع عشر الميلادى) .

عريشهم سالمين آمنين[١] .

ويشاهد فى التصويرة القانص يتعقب الظبى طاعما فى نيله ، والظبى يجرى أمامه الهوينى كأنه جريح قد أوشك على السقوط ، والغراب يتظاهر بأنه يأكل منه . كما يشاهد الجرذ مقبلا على تقطيع حبائل السلحفاة بعد أن أولاها الرجل ظهره[٢] .

ومن الملاحظ أن هذه التصويرة تكاد تخلو من العناصر الصينية — إلا إذا اعتبرنا رسم المناظر الطبيعية متأثرا بالفن الصينى . ومع ذلك فإن هذه المناظر الطبيعية ليست تقليدا حرفيا للمناظر الطبيعية الصينية ، ولكنها قد أسيغت حسب الذوق الفنى الإيرانى .

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

---

(١) كتاب كليلة ودمنة . طبع وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١ . صفحة ١٩٧ — ١٩٩ .

(٢) انظر اللوحة رقم ٤ فى Sakisian المرجع نفسه حيث تمثل مقدمة هذه القصة حين وقعت السلحفاة فى يد القانص .

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

حولها النيران ، فاستغاث أبو الخب عند ذلك ، وأخبر القاضى الحقيقة ، فعاقبه هو وابنه ، وغرم الخب الدنانير ، وأعطاها المغفل (١) .

ويشاهد فى التصويرة جماعة من الرجال عند أصل دوحة ، من بينهم القاضى ، وأمامه الخب والمغفل قد تميز أحدهما بالقصر والآخر بالطول ؛ وفى جوف الشجرة أبو الخب يستغيث من النيران التى أحاط لهيبها بالشجرة ، وقد أشرف على الهلاك .

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

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

---

(١) كتاب كليلة ودمنة . طبع وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١ . صفحة ١٤٧ — ١٤٩ .

(٢) A. Sakisian, La Miniature Persane du XIIe au XVIIe Siècle, Pl. VI.

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

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

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

---

(١) كتاب كليلة ودمنة ، طبع وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣١ . صفحة ٧٨ — ٧٩ .

وعلى الرغم من الطابع الزخرفى الذى يتضح فى هذه التصويرة فإن المصور قد أظهر بعض الواقعية فى تصوير بعض التفاصيل مثل رسم ثياب رب البيت المعلقة على الحائط إلى جانب السرير ، ومثل وضع بعض الآنية على رف الحنية .

وليس من شك فى أن هذه التصويرة تمثل مرحلة متأخرة فى التطور نحو المدرسة التيمورية : ذلك أن التأنق فى رسم العمائر والأثاث ، وكسوتها بالزخارف الهندسية والنباتية الدقيقة الجميلة ، ورسم النباتات بطريقة زخرفية متأنقة يعتبر من خصائص المدرسة التيمورية .

ولقد كان لتصاوير هذا المخطوط بصفة عامة أثر واضح فى تزويق بعض مخطوطات كليلة ودمنة حسب المدرسة التيمورية فى القرن الخامس عشر[١] .

وبالإضافة إلى شاهنامة ديوت وتصاوير كليلة ودمنة فى مرقعة الشاه طهماسب تتمثل بعض مراحل التطور من المدرسة المغولية إلى المدرسة التيمورية فى مخطوط مزوق من منافع الحيوان لابن بختيشوع فى الاسكوريال بأسبانيا[٢] ؛ وقد نسخ هذا المخطوط على بن محمد بن الدريهم الموصلى فى سنة ١٢٥٤ م[٣] . ويتجلى فى تصاوير هذا المخطوط إساغة مبادىء الفن الصينى واستخدامها ببراعة بحيث لم تفقد التصويرة طابعها الإيرانى .

على أن آخر مراحل نشأة المدرسة التيمورية تتمثل بحق فى تصاوير مخطوط

---

(١) انظر مثلا مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ فى مكتبة قصر جلستان

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

(٢) انظر صفحة ١٠٠ .

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

من الشاهنامه تم نسخه فى شيراز فى سنه ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) (٣) .

وعلى الرغم من طابع البدائية الذى يسود هـذا المخطوط فإنه يشتمل على بعض خصائص تعتبر بذور الأسلوب الذى ازدهر فى المدرسة التيمورية : ذلك أن المقدمة قد اتسعت حتى شملت التصويرة كلها تقريبا ، فى حين اختفت المؤخرة أو أصبحت ذات أهمية ثانوية إلى جانب المقدمة ؛ كما فقدت التصويرة التعبير عن العمق ، وصارت مسطحة ، ومن ثم رسمت عناصرها المختلفه بطريقه محورة ، ووزعت توزيعاً زخرفيا .

وبالإضافة إلى ذلك ، لم يقصر المصور هنا عنايته على الرسوم الآدمية — كما كانت الحال فى المدرسة المغولية — ولـكنه اهتم أيضاً بعناصر البيئة المختلفة : فهى مثلا برسم المناظر الطبيعية — و إن مثلت هنا بطريقة اصطلاحية تعوزها الدقة والتأنق ، كما روعى بعض التناسب بين الرسوم الآدمية و بين البيئة .

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

ولم تخل تصاوير هذه الشاهنامة من العناصر الصينية التى شاع ظهورها فى التصاوير المرسومة بحسب المدرسة المغولية ، ولـكنها تجردت هنا من طابعها الصينى ، واستخدمت بطريقة زخرفية محورة ، وأسيغت حسب التصور الوطنى الإيرانى ، وأدمجت فى التصويرة حسب الأسلوب الجديد .

---

(٣) محفوظ بمكتبة طوبقابوسراى فى اسطنبول . انظر صفحة ١١٠ — ١١١ .

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

وتتجلى هذه الخصائص بوضوح فى تصويرة تمثل رستم يقتل ابنه سهراب[1] [شكل ٥٠] . وتحكى الشاهنامه بخصوص هذه الحادثة أن رستم كان قد استضافه ملك سمنجان فتزوج بابنته . ولكنه لم يلبث أن رجع إلى بلاده بعد أن أعطاها خرزة ليحتفظ بها وليدها منه . ثم أنجبت بنت ملك سمنجان من رستم ولداً أسمته سهراب . وصار سهراب فتى فارساً على درجة كبيرة من القوة والشهامة . وعزم الفتى على غزو بلاد إيران أملا فى مقابلة أبيه رستم ، والانضمام إليه . وحينئذ تصدت جيوش إيران — وفيها رستم — لجيوش توران تحت قيادة سهراب . وفى خلال المعارك صارع رستم سهراب دون أن يتعرف أحدهما على الآخر و بعد أن صرع رستم سهراب وشق نحره بخنجره علم منه أنه ابنه ؛ وقد تأكد له ذلك حين شاهد الخرزة على عضده . هنالك عرف رستم أنه قد قتل ابنه فشق جيبه ، وأخذ يضرب صدره ، وينتف شعره ، و يندب ولده[2] .

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

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

---

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

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبدالوهاب عزام ج ١ صفحة ١٣١ — ١٥٠ .

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

شكل ٥٠ — رستم يقتل ابنه سهراب . تصويرة من شاهنامه بمكتبة طوبقابوسراى فى اسطنبول . شيراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

وقد أدت هذه الظروف مجتمعة إلى إبراز الروح الزخرفية من جهة ، وإلى البعد عن طابع الكآبة والحزن والقوة الذى كان يسود التصاوير المغولية من جهة أخرى .

ومن الملاحظ أن التصويرة تتعدى بعض جوانب الإطار ، وأن بعض الأشجار تنمو من أحد الجوانب : وقد سبق أن لاحظنا هذه الظاهرة فى بعض تصاوير كليلة ودمنة فى مرقعة الشاه طهماسب [1] ، وسوف تتكرر هذه الظاهرة فى التصاوير المرسومة بحسب المدرسة التيمورية .

---

(١) محفوظ فى مكتبة الجامعة فى اسطنبول . انظر صفحة ٢٥٦ .

وتمثل تصويرة أخرى فى هذه الشاهنامة بهرام جور وهو يقتل التنين[1] . (شكل ٥١) ويشاهد فيها بهرام جور وهو على ظهر فرسه ، وقد شد قوسه مصوباً نبله نحو التنين[2] . وتتضح فى هذه التصويرة الخصائص نفسها التى ظهرت

شكل ٥١ — بهرام جور يقتل التنين . تصويرة من شاهنامه بمكتبة توبقابوسراى فى اسطنبول . شيراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

---

(١) انظر صفحة ٢٤٩ .

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

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

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

وتتضح هذه الظاهرة أيضاً فى تصويرة فى المخطوط نفسه تمثل الحرب بين منوجهر وتور[1] [شكل ٥٢] : إذ تتعدى فيها إحدى أرجل الحصان و بعض خوذات الجند وحرابهم إطار التصويرة .

و يتمثل فى هذه التصويرة جبل يتبارز فوقه منوجهر وتور ، وقد حاول تور الفرار فتعقبه منوجهر وضربه بحربته فى جنبه ؛ و يشاهد فى أعلى التصويرة — خلف الجبل — رؤوس مجموعتين من الجند تطارد إحداها الأخرى ، فى حين يشد أحد جنود منوجهر قوسه ليرمى نبله فى أعقاب جند تور .

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

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

---

(١) المرجع نفسه .

شكل ٥٢ — الحرب بين منوچهر وتور . تصويرة من شاهنامه بمكتبة طوبقا بوسراى فى اسطنبول . شيراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

ويتجلى رسم التلال بطريقة محورة جداً فى تصويرة أخرى من المخطوط نفسه تمثل رستم ينقذ حفيده پيزن من البئر الذى كان قد حبس فيه[١] [شكل ٥٣] وقد كثرت الإشارة فى الشعر الفارسى إلى هذه القصة[٢]. ومؤداها — كما جاءت فى الشاهنامة — أن پيزن أغراه أحد القواد بالاتصال بمفيزه ابنة افراسياب ملك توران وعدو الإيرانيين اللدود[٣]. ولما علم افراسياب بحب ابنته لپيزن

---

(١) المرجع نفسه .

(٢) أبو القاسم الفردوسى : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن على البندارى . إخراج الدكتور عبد الوهاب عزام . جزء ١ صفحة ٢٣٨ حاشية .

(٣) يعتبر افراسياب بطل التورانيين وحروبهم ضد الفرس مدى ٢٧٠ عاما . وينظر إليه الإيرانيون على أنه أحد الأرواح الشريرة الثلاث التى أصابت إيران بأعظم الكوارث والآخران هما الضحاك والإسكندر المقدونى الذى يسمونه اللعين .

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

شكل ٥٣ — رسم ينقذ حفيده بيزن من البئر . تصويرة من شاهنامه بمكتبة طوبقابوسراى فى اسطنبول . شيراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧١ / ١٣٧٢ م) .

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

يصفح عن جرجين — وهو القائد الذى كان قد غرر به وأغراه على الاتصال بمنيزه ليوقع به فى يد أفراسياب — فصفا عنه . فدلى الوهق واستخرجه من البئر[1] .

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

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

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

وقد صار هذا الأسلوب أساساً لتطور التصوير الإيرانى إلى ذروة إتقانه وروعته فى العصر التيمورى ، ولتطور المدارس التالية لا فى إيران فحسب ، ولكن فى جميع أنحاء العالم الإسلامى .

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

ولقد اصطلح على تسمية هذا الأسلوب الجديد باسم المدرسة التيمورية :

---

(١) المرجع نفسه جزء ١ صفحة ٢٣٨ — ٢٥٠ .

وذلك لأنه قد صادف ظهوره دخول تيمور فى إيران ، وإخضاعه لها من جهة ، ولأن هذه المدرسة قد ازدهرت تحت حكم خلفائه التيموريين من جهة أخرى .

غير أنه يجب أن نلاحظ أن نشأة هذه المدرسة سابقة للفتح التيمورى : إذ أن تيمور لم يفتح تبريز إلا فى سنة ١٣٨٦ م ، وشيراز فى سنة ١٣٩٣ م ، وبغداد فى سنة ١٤٠١ م ؛ فى حين أن هذا الأسلوب قد ظهرت بذوره بشكل واضح فى تصاوير مخطوطة شاهنامة اسطنبول التى تم نسخها فى شيراز فى سنة ١٣٧٠ / ١٣٧١ م أى قبل فتح تيمور بحوالى عشرين سنة ؛ فضلا عن أن نشأة هذه المدرسة قد تمت على مراحل استطعنا تتبعها بعض الشىء منذ المدرسة المغولية، وفى الوقت نفسه متصلة بالظروف الداخلية العامة فى إيران نفسها .

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

فى حين أن الصورة المغولية تتألف من مقدمة ومؤخرة غير متصلتين ، والمقدمة تمثل الأرض، وتشمل حيزا ضيقا فى أسفل التصويرة ،والمؤخرة تمثل السماء ، وتوحى بالعمق والامتداد إلى ما فوق الإطار العلوى ، فإن الصورة التيمورية — على العكس — تتسع فيها المقدمة بحيث تشمل السطح كله تقريبا ، وتنكمش المؤخرة بحيث تكاد تختفى تماما ، وتفقد أى مظهر من مظاهر الامتداد ؛ وهكذا ينعدم فى التصويرة التيمورية التعبير عن المساحة أو العمق أو مايسمى بالبعد الثالث ، فهى مسطحة كقطعة النسيج المزركشة .

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

أما فى الصورة التيمورية — فإلى جانب العناية بالإنسان نفسه — يعنى ببيئته

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

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

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

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

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

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

obeikandl.com