

الفصل المباشر

التصوير في عصر آل جلائر

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

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

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

الفنانين ، كما أشرف بدورده على تعليم السلطان أحمد نفسه أصول التصوير . وقد أُلِمَّ هذا السلطان الجلائرى بكثير من الفنانين : إذ أجاد التصوير والتذهيب والخط إلى جانب قدرات فنية وأدبية أخرى كثيرة ؛ وجاء في المصادر الأدبية أنه قام بتزويقي مخطوط من أبو سعيد نامة . وعندما استولى تيمور على بغداد أخذ معه الأستاذ عبد الحى المصور إلى عاصمته سمرقند حيث قضى باقى عمره (١) .

واقدمت هذه البلاد منبثاً صالحاً للفنانين فى أعقاب حكم آل جلائر . ومن المعروف أن باسنفر ميرزا أمير هراة قد استقدم من تبريز الأستاذ سيد أحمد النقاش وخواجه على المصور والأستاذ قوام الدين المجلد وفريد الدين جعفر الخطاط ، وأسند إليهم القيام ببعض الأعمال الفنية (٢) .

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

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

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

(٢) المرجع نفسه صفحة ١٨٥ .

(٣) انظر صفحة ٢٤٧ .

(٤) Supp, Persian 332.

اعتماداً على أنها مكتوبة بخط نستعليق الذي كان أول ظهوره في ذلك الوقت.
في تبريز^(١).

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

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

وتتمثل هذه المظاهر في تصوير من المخطوط تمثل إنتاج الفنل الأبيض^(٢).
ويتجلى في هذه التصويرة التعبير عن بعض الحركة على الرغم من خلو الأوجه من العواطف والأحاسيس.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ومن السهل أن نستشف في استخدام الألوان غير الطبيعية ، وفي طريقة رسم الشجرة بما عاينها من أزهار ، وفي الزخارف الذهبية ، وفي ترصيع الأرضية بمجموعات



شكله . - - - - - طرب في الهواء الطلق . - تصويره من
مخطوط من جامع التوارث للوزير رشيد الدين بالكلية
الأهلية في باريس (رقم 1113 Supplement) .
أواخر القرن الثامن الهجري (أواخر القرن الرابع عشر
الميلادي) .

من الحشائش المرسومة رسماً محوراً : من السهل أن نستشف في هذا كله أصول
المدرسة التيمورية التي سوف تبلغ أوجها في القرن الخامس عشر .

ويجلس السلطان هنا على عرش صيني تزخره رسوم صينية . ونقابل هذا
العرش نفسه تقريبا فضلا عن تصميم قريب جداً في الصورة أخرى تمثل

كبخاتو سلطان المغول في إيران ينظر في أمر القواد الثائرين الذين كانوا سبباً في قيام فتن خطيرة في البلاد عقب وفاة أخيه أرغون (١).

ويشهد في التصوير أحد هؤلاء القواد يركع أمام الملك الذي يجلس على العرش الصيني ، في حين يقف الآخرون في يمين التصوير . وفي مقدمة التصوير خوان عليه قدينات كبيرة يهيم أحد الخدم برفهما . وإلى جانب الخوان قدر كبيرة جميلة .

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

وفي المخطوط تصوير قريبة الشبه من حيث التصميم تمثل السلطان غازان على عرشه ، وإلى جانبه زوجته (٢) ؛ وعلى يسار العرش أربع نساء يضعن على رؤوسهن قبعات فيها ريش طويل ، وأمام العرش ستة رجال يلبس ثلاثة منهم قبعات مغولية ، ويحمل أحدهم إناء . وفي أسفل التصوير إلى اليسار منضدة عليها قدينات الشراب .

وقد أغفل المصور هنا التراصف تماماً فرسم العرش في جانب التصوير ؛ كما أنه لم يبذل عناية كبيرة في رسم الطبيعة فحلت التصوير تماماً من رسوم الأشجار .

(١) الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية شكل

٨١١ مكرر .

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

(٢) الدكتور زكي محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية شكل

٨٠٧ مكرر .

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

غير أن الوحدات الطبيعية ترسم بعناية أكبر في تصويرة أخرى في المخطوط نفسه تمثل السلطان أوجتاي جالساً في خيمته بين ولديه ، وأمامه ثلاثة رجال من حاشيته^(١) .

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

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

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

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

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

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

وثمة مخطوطة أخرى من كتاب جامع التواريخ تمثل تقريباً نفس المرحلة المبكرة من المدرسة التيمورية، وتنسب - بناء على المقارنة بينهما وبين تصاوير المخطوطة السابقة - إلى تبريز في أواخر القرن الرابع عشر . وهذه النسخة ذات حجم كبير (٢٣ × ٤٣ سم) ، ومعظم تصاويرها موزع بين كيفوركيان H. Kevorkian في نيويورك وإميل تباغ Émile Tabbagh في باريس^(١) . ومن الملاحظ أن هذه التصاوير غير متساوية القيمة ، وبعضها ردىء ، كما أن مجموعة منها قد ضمت إلى المخطوط في العصر الحديث ، ولا تمت إليه بأية صلة . وقد وجد على صفحة من هذه الصفحات التي ضمت إلى المخطوط تاريخ ٧١٨ هـ (١٣١٨ م) ، مما يدل على أن هذه المجموعة ترجع إلى عصر أقدم وأنها كانت تؤلف جزءاً من مخطوط آخر أو أنها منقولة حديثاً من نسخة قديمة . وتتفق هذه التصاوير مع تصاوير نسخة جامع التواريخ المحفوظة في جامعة ادنبرة في أسلوب رسم الثياب^(٢) . والحق أن هذه التصاوير تمثل أسلوب المدرسة المغولية .

أما التصاوير الأصلية فإنها قريبة الشبه من تصاوير جامع التواريخ المحفوظ بال مكتبة الأهلية في باريس . وتتضح في هذه التصاوير خصائص المرحلة المبكرة من المدرسة التيمورية إذ تنعم المقدمة ، وتنعكش الخلفية ، وتحتفي المستويات ، وترصع الأرضية بالحشائش الصغيرة الرسومة رسماً محجوراً ، والموزعة بترتيب ونظام ، ويحتفي من التصوير - بصفة عامة - التعبير عن العمق ، وتصبح مسطحة . ومع ذلك فالأشخاص لا تزال قليلة وكبيرة نسبياً ، ورسوم الوحدات الطبيعية في بداية مراحلها بعيدة عن التأنق والدقة ، والألوان منفصلة وغشيرة متداخلة ، والتصميمات مبسطة .

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

(٢) المرجع نفسه لوحة ٨٢٩ Dimand, A Hand-book of Moh. Decorative

Arts, Fig. 3 ; Laurence Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, No. 28, p. 35.

وعلى الرغم من ضعف الرسم في معظم الأحيان ، فإن استخدام الألوان المشبعة القليلة ، والمهارة في توزيعها بجمال وتوازن ، وتحقيق التوازن بينها قد أضفت على التصاوير حيوية ، ولفتت الأنظار عن قبح الرسم وتكلف الحركات. وفي كثير من الأحيان يتخذ المصور مسرحة على هيئة منطقة جبلية قد رسمت صخورها على هيئة دخان كثيف ينتشر في الفضاء .

وتتضح هذه الظاهرة في تصويرة في مجموعة كلكيان kelekian تمثل شخصين مع عتق^(١) . وتقرب هذه التصويرة - بصفة عامة - من بعض تصاوير كلية ودمنة المحفوظة في مكتبة الجامعة في اسطنبول^(٢) . ولا سيما في تطويل الأشخاص .

على أن المهارة في استخدام الألوان الجميلة وتوزيعها تتجلى في تصويرة أخرى من المخطوط في مجموعة كيثوركيان Kevorkian ، وهي تمثل بوذا ينبيء عن نبي آخر^(٣) . وقد استطاع المصور هنا أن يعبر عن القصة بأقل ما يمكن من الأشخاص والعناصر وعلى الرغم من الأوضاع الجامدة ، والحركات المتكلفة فقد أضفت الألوان على التصويرة كثيرا من الحيوية والروعة . ولقد كان الفنان موفقا في تمثيل التقاسيم الهندية .

وتظهر الألوان المشبعة في تصويرة أخرى كانت في مجموعة تباغ Tabbagh تمثل موسى يضرب بعصاه عقب المارد عوج^(٤) . ويقتصر الفنان هنا على استخدام عدد قليل من الألوان دون تدرج ، ولكنه يوزعها بمهارة وبراعة بحيث يحقق تأثيرا غاية في القوة والعظمة .

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

(٢) انظر صفحة ٢٥٦ .

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

(٤) المرجع نفسه لوحة ٨٤٩ .

وبالإضافة إلى ذلك تشتمل التصاویر التي تمثل مناظر داخلية أيضاً على خصائص المدرسة التيمورية في بداية مراحلها . ومن ذلك مثلاً تصويرة تمثل معاوية وسحابة النبي صلى الله عليه وسلم^(١) . ويتضح فيها العناية بزخرفة الأسطح بالزخارف الهندسية . كما حرص المصور على أن يرينا جزءاً من حديقة وشجرة مزهرة خلال نافذة مفتوحة في الحائط الخلفي . غير أن التصويرة يعوزها الحيوية والتنوع : ذلك أن الأشخاص لهم أوجه مرسومة رسماً اصطلاحياً متشابهاً ، ويمد بعضهم أيادي ممثلة بطريقة محورة متماثلة مما يضيف على التصويرة جواً من الجمود وروح المال .

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

ولقد تمثلت خصائص المدرسة التيمورية فعلاً على مستوى عالٍ في تصاویر مخطوطة تشتمل على ثلاث منظومات من خمسة خواجو كرمانی^(١) محفوظة بالمتحف البريطاني^(٢) . ويستفاد من التوقيع الموجود على منظومتين من هذه المنظومات الثلاث أن المخطوط قد نسخ الخطاط الذائع الصيت مير علي التبریزی في بغداد

(١) المرجع نفسه لوحة ٨٤٨ ب .

(٢) انظر ص ١١٧ .

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

الدكتور زكي محمد حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس ص ٣٨ - ٤٠ ؛ فنون الإسلام صفحة ١٧٩ ؛ أطلس الفنون الزخرفية والتصاویر الإسلامية شكل ٨١٣ - ٨١٦ مكرر .

في سنة ١٧٩٨ هـ (١٦٩٦ م) ^(١) . ويضم المخطوط تسع تصاوير تشتمل واحدة منها على توقيع « جنيد نقاش السلطاني » ^(٢) الذي ذاع صيته في عصر السلطان أحمد (١٣٨٢ - ١٤١٠ م) ، والذي تتلمذ على الأستاذ شمس الدين المصور حسب ما ذكره دوست محمد في مقاله ^(٣) . وليس هناك ما يدعو إلى الشك في نسبة سائر التصاوير إلى هذا المصور .

وتنضح في هذه التصاوير خصائص المدرسة التيمورية في نضجها . ويستشف منها أن المصور الإيراني قد بلغ مستوى رفيعاً من حيث الصنعة : إذ ألم بأصول تزويق المخطوطات ، وبرع في استخدام الألوان ، وفي توزيعها توزيعاً متناسقاً جميلاً ، واستطاع أن يتحكم في يده بحيث رسم المخطوط المناسبة الرشيقة ، والزخارف الدقيقة ، وأتقن تصوير أنواع النبات والزهور ، والطيور المحلقة في الهواء ، والعمائر الأنيقة .

كما يلاحظ أن المصور قد استطاع أن يعبر بالتصوير عن نفس الإحساس الذي يتمثل في الأدب الفارسي ، ومن ثم كانت هذه التصاوير معبرة بصدق عن الأحاسيس والمعاني التي يصورها الشعر الفارسي .

وعلى الرغم من أن هذه التصاوير تدل على أن المصور قد أحب الطبيعة ، وعنى بتصويرها ، وبالتعبير عن أحاسيسه إزاءها فإنه من الواضح أن المصور لم يثقيد بتمثيل مناظر الطبيعة وعناصرها تمثيلاً حرفياً ، ولكنه تصور أولاً كل عنصر

(١) استفاد من التوقيع على منظومة هاي وهايون أنها تم نسخها في بغداد في يوم الأحد ٤ ربيع الثاني سنة ٧٩٨ هـ (١٦ يناير سنة ١٣٩٦ م) وعلى كالتالي أنها نسخت يوم ٢٨ جمادى الأولى سنة ٧٩٨ هـ (١٠ مارس سنة ١٣٩٦ م) .

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

« السلطاني » نسبة إلى السلطان أحمد .

Laurence Binyon, J. V. S Wilkinson, Basil Gray, Persian (٢) Miniature Painting, p. 185.

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

وتتجلى هذه المميزات بشكل واضح في تصويره من هذا المخطوط تمثل الأمير هماى وقد امتطى صهوة جواده ، وأقبل إلى مدخل قصر الأميرة همايون وهي تطل عليه من شرفة في أعلى القصر^(١) [شكل ٥٥] .

ويتضح في هذه التصوير العناية برسوم العائر ، وكسوتها بالزخارف الدقيقة المتأنقة التي تعبر عن الثراء ، وعن روح الإعجاب به ، وفي الوقت نفسه تناسب مع ما يحف بها من مناظر طبيعية جميلة رسمت بنفس الروح والطابع والإحساس بحيث تتعاون مع حركة رأس الأميرة وإشارة يد الأمير في التعبير عن الحب المتبادل بين الفتى والفتاة ؛ ذلك أن الأشجار الوارفة ، والأغصان المتمايلة ، والأزهار المتنوعة ، والطيور المحلقة توحى جميعها بإحساس شاعري بجمال الطبيعة .

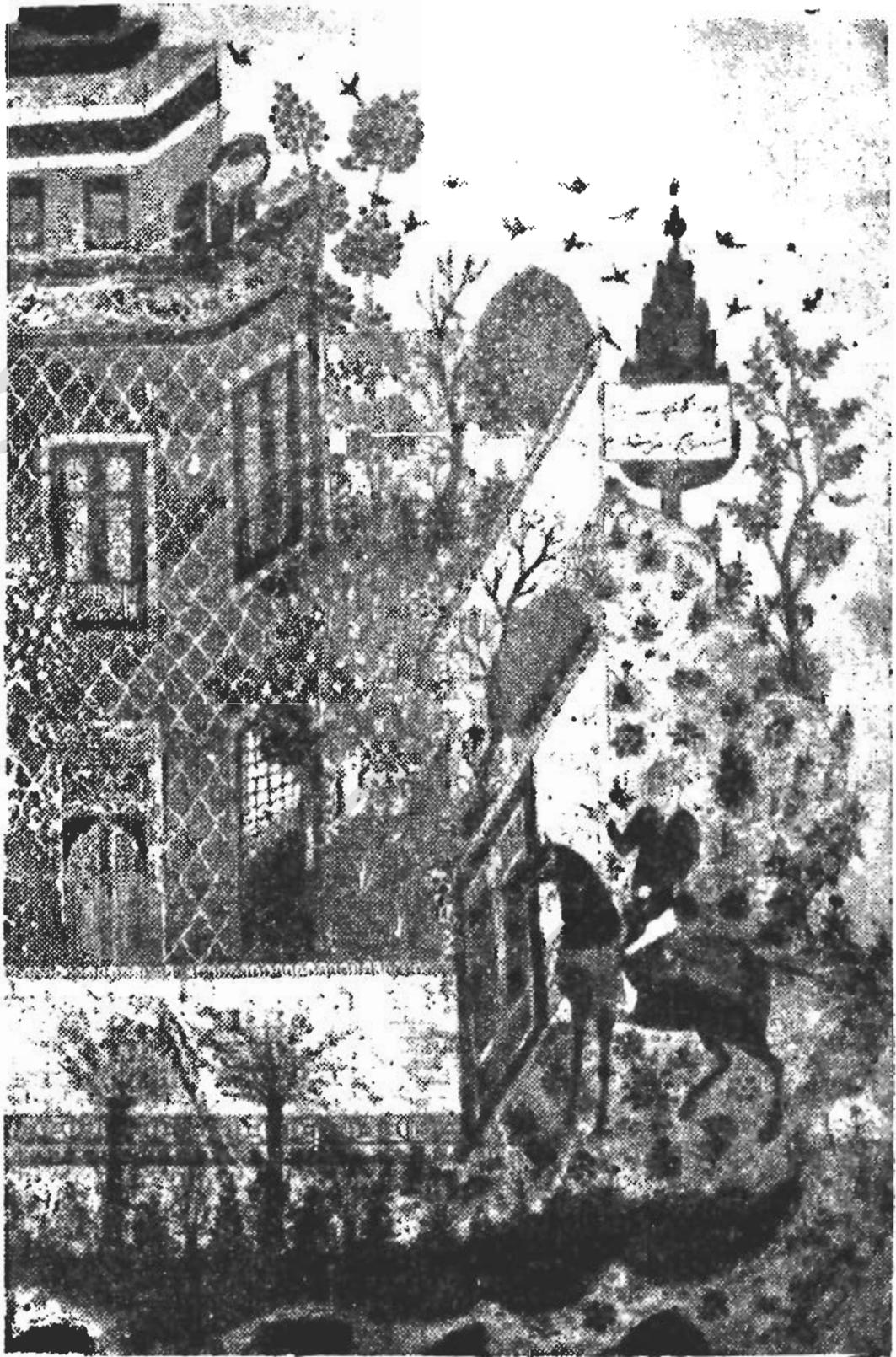
وتعكس هذه للشاعر الوجدانية في تصويزه أخرى من المخطوط نفسه تمثل احتفال هماى وهمايون في حديقة الياسمين^(٢) . وتمت هذه التصوير بصلة إلى تصويره في نسخة مزوقة من الشاهنامه تم نسخها في شیراز في سنة ٨٧٩٦هـ (١٣٩٣م) ، وتمثل سراودة سوزابه زوجة كيكاس لسياوخش ابن زوجها^(٣) [شكل ٦٤] . وتتفق التصويرتان بصفة عامة في توزيع العناصر ، وفي بعض التفاصيل : ففي كل منهما شخصان على التخت في وسط التصوير ، وسائر الأشخاص موزعة حول التخت توزيعاً مترصفاً - وإن

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

(٢) المرجع نفسه شكل ٨١٤ مكرر .

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

(٣) انظر الفصل التالي .



شكل ٥٥ - الأميرة همايون تفضل على الأمير هماي وهو
 عند مدخل قصرها . تصويرة من مخطوط خواجو كرمانى
 بالمتحف البريطانى . من عمل جنيد نقاش السلطانى . بغداد
 سنة ٧٩٨ هـ (١٣٩٦ م) .

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

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

ولا يقتصر التعبير عن روح البهجة على التصاوير التى تمثل المرح فحسب ، ولكنها تظهر أيضاً حتى فى التصاوير التى تتصل مواضعها بالعنف أو الصراع . ومن أمثلة ذلك تصوىرة تمثل الأمير هماى يبارز الأميرة همايون دون أن يتعرف عليها^(١) .

ويشاهد الأمير هماى وقد تغلب على الأميرة فأوقعها على الأرض وهم بصرعها فى حين تنحسر الخوذة عن رأس الأميرة فيظهر شعرها . ومما يسترعى النظر أن الحصانين يشتركان هما أيضاً فى الصراع ، فيتجرش كل منهما بالآخر ، ويوشكان على الالتحام معا بدورهما .

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

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

السكائنات الحية ربما زخرفيا غير واقعي ، وجردها من الثقل والحركة والتجسيم :
فيلاحظ مثلا أن الأميرة الواقعة على الأرض تبدو كأنها معلقة في الهواء ، كما أن
الحصانين اللذين يقفزان استمدادا للاضطراب يظهران كأنهما لعبتان جامدتان
من الخشب .

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

ويلاحظ في هذه التصويرة — شأنها شأن سائر تصاوير المخطوط — أنها
تتضمن على بعض عبارات مكتوبة بخط جميل . ولا شك في أن الجمع بين
التصوير وبين العبارات الأدبية المكتوبة بالخط الجميل يوصي إلى الصلة الوثيقة
التي وجدت بين الأدب والتصوير من جهة ، وكذلك بين أسلوب الخط الجميل ،
والتصوير الأنيق من جهة أخرى ، ويبدو أن المصور قد شرع بدوره يتخذ
أسلوبا دقيقا أنيقا مشابها لأسلوب الخطاط ، وأنه استطاع أن يسيطر على يده
سيطرة الخطاط على يده ، وبذلك تيسر له أن ينتج إنتاجا يتفق مع الذوق
الإسلامي ، وأن يحقق بالتالي ماحققه الخطاط لنفسه من مكانة وإعزاز .

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

في سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٩ م) ^(١) ، ومنها مخطوط آخر - جزء منه محفوظ بالمتحف البريطاني ^(٢) ، وجزء آخر في مجموعة شستر بيتي ^(٣) - ترجع نسبتة إلى بغداد في عصر السلطان أحمد جلائر .

ويشتمل المجلد المحفوظ بالمتحف البريطاني من المخطوط الأخير على أربع مؤلفات : كرشاسب نامه ^(٤) وشاهنشاه نامه ^(٥) وبهمن نامه ^(٦) وكشنامه . أما الجزء المحفوظ في مجموعة شستر بيتي فيحتوي على شاهنامه غير كاملة فقد أولها ، ويضم خمس تصاوير

وقد جاء في المجلد المحفوظ بالمتحف البريطاني أنه قد نسخ محمد بن سعيد عبد الله . ومن الواضح أن المخطوط كله قد تم نسخه بيد هذا الخطاط نفسه ، كما أن تصاويره تمثل أسلواً واحداً .

وبالإضافة إلى ذلك ورد في المخطوط أن كشنامه تمت في شهر صفر سنة ٨٠٠ هـ (نوفمبر سنة ١٣٩٧ م) بفضل خير الملوك ؛ ولا شك أنه يقصد بذلك

(١) انظر الفصل التالي وشكل ٦٥

(٢) رقم 2780. Or

(٣) A. Chester Beatty.

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

(٥) تم نسخها في ١٤ رجب سنة ٨٠٠ هـ (٢ إبريل سنة ١٣٩٨ م) .

Douglas Barrett, Persian Painting of the Fourteenth Century, p. 22.

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

وبهمن نامه قصة تحاكي الشاهنامه وبطلها بهمن بن اسفنديار وهو نصف انتقام بهمن لأبيه من أسيرة رستم ومطاردة أفرادها في الهند وغيرها وندس . مقابرهم في سيستان . وأبياتها نحو خمسة آلاف . وقد كتبت للسلطان محمود بن ملكشاه الساجوق الذي ملك سنة ٥٩٨ هـ . (م ١٩ - التصوير الإسلامي)

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

وتتفق تصاوير هذه المخطوطة مع تصاوير مخطوطة خواجو كرماني : ذلك أنها تمثل تقريباً نفس المرحلة من التطور للمدرسة التيمورية ؛ كما تتميز بغنى الألوان ونقاء الأصباغ ، واستعمال درجات مختلفة من اللون الواحد ، ولا سيما اللون البنفسجي الذي يستخدم بكثرة ، واللون الذهبي الذي يستعمل أحياناً للتعبير عن السماء — كما هي الحال في تصاوير مخطوطة خواجو كرماني — وأحياناً أخرى للتعبير عن الأرض .

ومع ذلك تشتمل هذه التصاوير على بعض خصائص أخرى تميزها عن تصاوير مخطوطة خواجو كرماني ، وفي الوقت نفسه تقربها من أسلوب مدرسة شيراز في بداية القرن الخامس عشر : مما يدل على الصلة الوثيقة والتأثير المتبادل بين فناني شيراز وفناني البلاط الجلائري في بغداد وتبريز ^(٢) . ومن هذه الخصائص قلة العناية بالتفاصيل في رسوم المناظر الطبيعية ، وتصوير آدميين بحجم كبير نسبياً ، وتركيز العناية على العناصر الرئيسية مع الإيحاء إلى باقي العناصر برسم بعض أجزائها ، ومحاولة التعبير عن العمق بتقسيم سطح التصوير إلى مستويات

Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, *Persian (١) Miniature Painting*, pp.62-63, No. 33, pl 31 A ; A.U. Fope, *A Survy of Persian Art*, III, p 1345, V, pl. 857 ; Douglas Barrett, *Persian Painting of the Fourteenth Century*, pp 22, 24, pl. 10 ; Eric Schoeder, *Persian Miniatures in the Fogg Museum of Art*. Harvard University Press, 1942. pp. 51-74.

(٢) يعتمد بعض العلماء على هذا التشابه في نسبة المخطوطة إلى شيراز . انظر :

Douglas Barrett, *Persian Painting of the Fourteenth Century*, p 22.

بوساطة خطوط ، وتشكيل بعض الصخور عند خط الأفق على هيئة بعض
الحيوان والطيور^(١) .

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

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

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

(١) انظر الفصل التالى .

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

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

أن يتولى العرش من يستطيع أن يصل إليه من الأميرين دون سبعين ضار بين ؛
 ومن ثم نصبوا تختاً ، ووضعوا عليه التاج وزينة الملك ، وشدوا إلى قائتي التخت
 سبعين ضار بين مجوعين . فتناول بهرام الجزر ، وأقدم على السبعين كأنه ركن
 من جبل ؛ فوثب إليه أحد السبعين فماتناه بجزره ، وضربه على أم رأسه فخر كأنه
 خباء مقوض ؛ ثم أقبل إلى السبع الآخر وضرب جبهته وشخذه فخر أيضاً . فعندئذ



شكل ٥٦ - بهرام جور يفوز بتاج إيران بالماناة .

من مخطوط بالمتحف البريطاني (رقم 2739 Or) . بغداد

سنة ٨٠٠ هـ (١٣٩٧ / ١٣٩٨ م)

تناول التاج وعمده على رأسه ، وتسهم التخت فكان خسرو أول من حياه
بتحية الملك^(١) .

ويشاهد في هذه التصويرة بهرام يهزم بضرب السبع الضاري الثاني الذي
يتحفز للهجوم عليه بعد أن قضى على السبع الأول ، في حين يمتطى خسرو صهوة
جواده وينظر إليه وقد وضع إصبعه في فمه متعجباً .

وقد وزع المصور هنا عناصره على هيئة دائرة تقريباً حول شجيرة مزهرة
جميلة في وسط التصويرة . كما حاول التعبير عن العمق بتقسيم السطح إلى مستويات ،
ثم استطاع أن يحقق التقصير في تصوير الحصان الذي يركبه خسرو في وضع مواجه .
ومن الملاحظ أن العناية تتركز هنا على الحادثة الرئيسية مع إغفال التفاصيل ،
كما يرسم بعض الأشخاص كأنهم مشاهدون للحادثة من جانب مسخور خط الأفق
التي يتمثل بعضها على هيئة رؤس بعض الطيور والحيوان .

ولم يعن المصور بتمثيل المين بدقة : ذلك أنه صور خسرو على هيئة شاب
في سن بهرام ، في حين أن القصة تذكر أنه كان رجلاً مسناً .
ويلبس بهرام هنا سراويل منفتحة من النوع الذي شاع تصويره في التصاوير
الإيرانية التي ترجع إلى هذا التاريخ .

ولقد استطاع المصور أن يضيف على الرسم بعض الحماسة ويزوده بشيء من
الحركة ؛ ويتجلى ذلك في تعبيره عن حركة بهرام وهو يهزم بضرب السبع الضاري
الذي يتحفز للهجوم عليه .

على أن الحماسة والحركة تظهران بشكل أوضح في تصويرة أخرى في المخطوط
نفسه تمثل معركة بين الجيوش الإيرانية والجيوش التورانية^(٢) ؛ ويشاهد فيها الجنود
يتحاربون بين الشعاب ، وفي مقدمة التصويرة فارسان قد التحما في صراع مرير .

(١) أبو القاسم الفردوسي : الشاهنامه . ترجمة الفتح بن علي البنداري . لإخراج
الدكتور عبد الوهاب عزام جزء ٢ صفحة ٧٨ — ٧٩ .

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

وتتضح مهارة الفنان في الربط بين الرسوم الأدمية و بين الطبيعة الجبلية من جهة ، وفي الجمع بين المتن و لرسم من جهة أخرى .

ومن الملاحظ أن الخوذات والسلاح والزرر رسمت بالذهب ، وكذلك السماء ، في حين أن الأرض الصخرية لونت باللون البنفسجي .

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

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

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

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

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

أو أصحاب الشاة البيضاء الذين ظلوا فترة من الوقت حلفاء لآل جلائر . ولقد أرغم تيمور هذا الأمير على الفرار من ولاياته عدة مرات ، غير أنه كان يتمكن من استردادها في كل مرة ، وأخيراً استقر فيها بعد وفاة تيمور في سنة ٨٠٧ هـ (١٤٠٥ م) . ولكنه لم يلبث أن توترت علاقته مع السلطان أحمد جلائر الذي قام بغزو أذربيجان أملا في القضاء على منافسة قرايوسف . غير أن هذه الحروب انتهت بهزيمة السلطان أحمد وموته في سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) ، وباستيلاء قراقيونلو على بغداد في سنة ١٤١١ م .

ومع ذلك لم تكن الأمور مستقرة تماما لقراقيونلو في تبريز : إذ كثيرا ما تعرضت للقلقل التي نجمت عن المنازعات الأسرية مما كان يهيء الفرصة لتدخل التيموريين ، ويكفي أن نعلم أن شاه رخ قد دخل تبريز ثلاث مرات . على أن تبريز ظلت تحت حكم قراقيونلو إلى أن قضى عليهم أوزون حسن أمير آق قيونلو وأصحاب الشاة البيضاء في سنة ٨٧٤ هـ (١٤٦٩ م) ولقد ظل هؤلاء يحكمون تبريز إلى أن استولى عليها الشاه إسماعيل الصفوي في سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) .

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

ولقد وصلنا دلائل مادية من تبريز يشهد بصحتها بتقاليد المدرسة التيمورية التي يمثلها مخطوط خواجه كرماني الذي تم تزويقه في بغداد^(١) : وذلك هو

(١) انظر صفحة ٢٨٢ وشكل ٥٥ .

مخطوط من منظومة خسرو وشيرين لنظامي^(١) في متحف فرير في واشنطنجتون^(٢) نسخه على بن حسن السلطاني^(٣) في دار السلطنة تبريز. والمخطوط مكتوب بخط نستعليق جميل، ومذهب تذهيباً رائعاً. وهو يضم ست تصاوير: واحدة منها ترجع إلى العصر الصفوي؛ أما الخمسة الباقية فترجع إلى المدرسة التيمورية.

وهذه التصاوير قريبة الشبه من حيث الأسلوب من تصاوير مخطوطة خواجوكرماني المؤرخة بسنة ٦٩٨ هـ (١٣٩٦ م)^(٤)، وإن كانت تمثل مرحلة أكثر تطوراً: ذلك أنها تتفوق على تصاوير خواجوكرماني من حيث التصميم العام وتوزيع العناصر، ومن حيث رسم المناظر الطبيعية والتعبير عن كثير من عناصرها بأشكال مبتكرة جميلة، ومن حيث التقدم في رسم العمار والأثاث، وتحليتها بالزخارف الأنيقة الهندسية والنباتية، ولاسيما تلك الزخارف العربية المورقة (الارابسك)، ومن حيث إتقان الرسوم الأدمية والتميز بينها وتزويد كل منها بسحنة مميزة وبحركة مختلفة. وبالإضافة إلى ذلك تتفوق أيضاً عن تصاوير خواجوكرماني في المهارة في التعبير عن الحركة والثقل: ذلك أن تصاوير خواجوكرماني كانت يسودها الجمود، ويعوز رسومها الأدمية والحيوانية الثقل، فتبدو كأنها طائرة في الهواء. أما في هذه التصاوير فقد برع المصور في التعبير

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

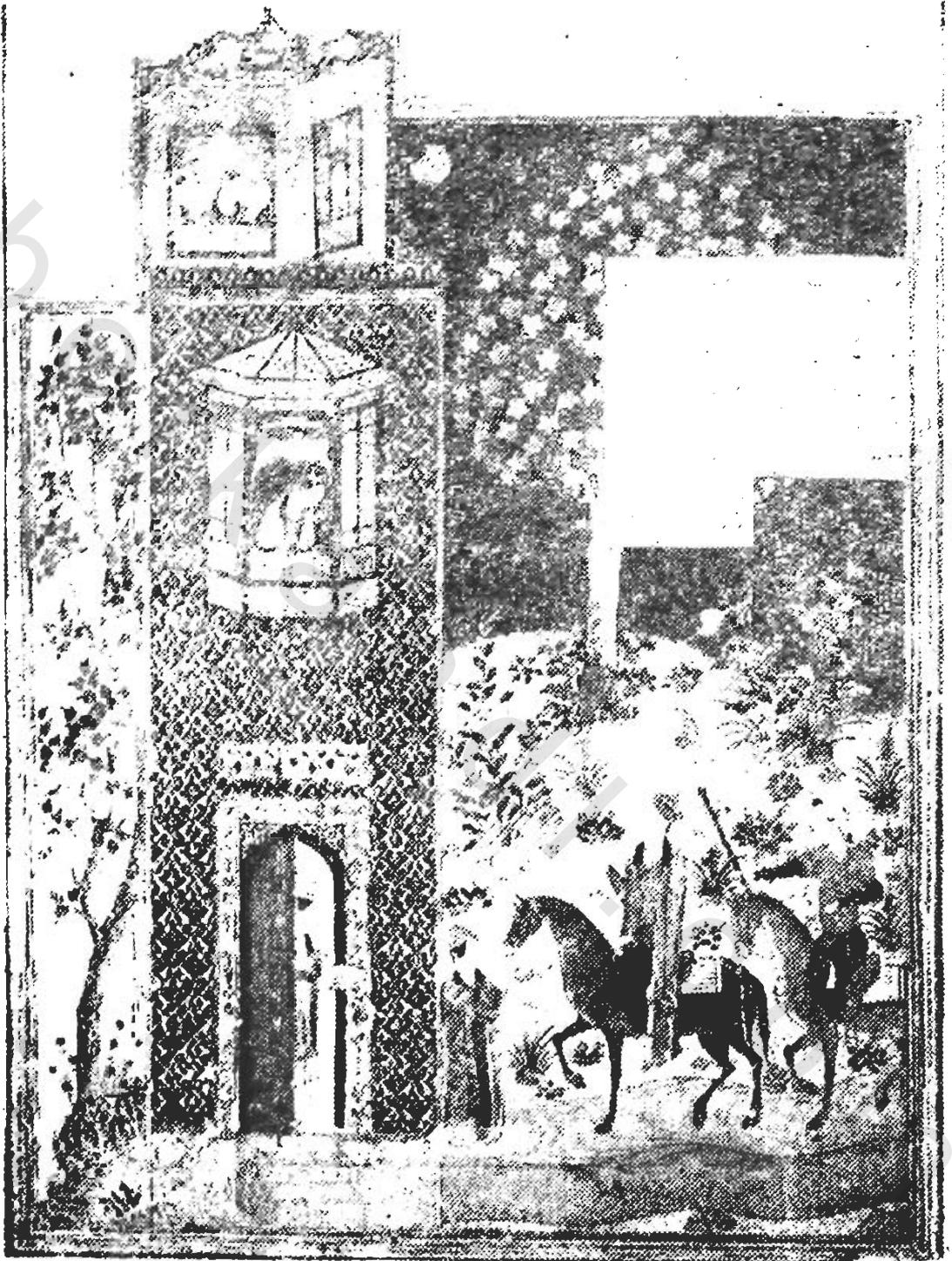
The Freer Gallery of Art, Washington, D C. (٢)

(٣) يمتد أجابوا أنه مير علي البريزي الذي نسخ مخطوطة خواجوكرماني المخطوطة
بالمتحف البريطاني وذلك بناء على مقارنة الخط في المخطوطتين وعلى الاتقان في الاسم « علي »
والنسبة « السلطاني ». انظر:

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

(٤) انظر صفحة ٢٨٢ شكل ٥٥ .

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



شكل ٧ - خسرو أمام قصر شيرين . تصوير من
مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين لنظامي في متحف فريزر
في واشنطنجتون . تبريز في حوالي الربع الأول من القرن
التاسع الهجري (حوالي الربع الأول من القرن الخامس
عشر الميلادي) .

وتتضح هذه الخصائص جميعها في الصورة تمثل خسرو أمام قصر شيرين^(١) [شكل ٥٧]. ويشاهد في هذه الصورة جانب من قصر شيرين تحف به أشجار مورقة وشجيرات مزهرة وحشائش وأعشاب. ويرى خسرو يقبل إلى القصر على ظهر فرسه وخلفه تابع يحمل فوق رأسه مظلة، في حين تطل شيرين عليه من إحدى شرفات القصر، ويتطلع إليه بعض السيدات من نوافذ القصر، ويقدم إليه خادمتان بعض المأكولات وقد ركعت إحداها على ركبتها، ووقفت الأخرى في باب القصر. ومن الملاحظ أن السماء قد لونت باللون الأزرق الداكن وبها قمر ناقص. ملون باللون الذهبي، ونجوم ذات لون فضي. ويلبس خسرو رداء أخضر اللون، وتمشى الخيل فوق مشابتين إحداها برتقالية اللون، والأخرى بنفسجية ويزخرفها رسوم صينية تتألف من طيور محلقة. أما واجهة القصر فذات لون أزرق داكن ويكسوها زخارف عربية دقيقة أنيقة ذات لون ذهبي وأخضر.

وتشبه هذه الصورة من حيث التصميم العام صورة في خواجو كرماني تمثل الأمير هامي عند مدخل قصر الأميرة هايون التي تطل عليه من شرفة في أعلى القصر^(٢) [شكل ٥٥]، وكذلك صورة في نسخة مزوقة من شاهنامه بمتحف قصر جلستان بطهران بتاريخ ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) تمثل جانار تنظر إلى اردشير من نافذة القصر^(٣).

وتمثل هذه الصورة — شأنها شأن تصاوير خواجو كرماني وشاهنامه قصر جلستان^(٤) — التعاون التام بين فنون الكتاب المختلفة من تصوير وتذهيب وخط في إنتاج العمل الفني : ذلك أنه بالإضافة إلى التذهيب تحتوى الصورة على

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

(٢) انظر صفحة ٢٨٤.

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

(٣) Iran. Persian Miniature. Imperial Library, pl. VIII ; Laurence

Binyon, J.V.S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, Pl. XLVI B.

(٤) انظر الفصل التالي.

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

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

وتتجلى روعة الطبيعة وجمالها بشكل أوضح في تصويرة في نفس المخطوط
تمثل خسرو يكتشف شيرين^(١) [شكل ٥٨] . ويشاهد فيها شيرين وسط
بركة وقد كشفت عن نصفها العلوي وألقت ثيابها وتاجها على الأرض بجانب
البركة وقد تدلت ضميرتان طويلتان على كتفيها وصدرها ، وتضع إحدى يديها
في خصرها ، وتمشط شعرها بيدها الأخرى ، وقد أولت ظهرها لخسرو الذي
يمتطي صهوة جواده في فجوة بين صخرتين ، ويقف متطاعاً إلى شيرين وقد وضع
إصبعه في فمه مأخوذاً بجمالها ، في حين ينظر حصان خسرو إلى حصان شيرين الذي
تظهر رقبتة من خلف الصخور .

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

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



شكل ٥٨ — خسرو يكتشف شيرين. تصويره من مخطوطة
من منظومة خسرو وشيرين النخاي في متحف فريزر في
واشنطن. تبريز في حوالي الربع الأول من القرن التاسع
الهجري (حوالي الربع الأول من القرن الخامس عشر الميلادي).

ومع ذلك فهذه العناصر كلها لا تخلو من طابع زخرفي: فبعض الأشجار ذات شكل
زخرفي محور، كما أن الأزهار والأوراق تؤلف في بعض الأحيان رسوماً منتظمة مرتبة.
وإذا قارنا هذه التصويرة بتصويرة أخرى تمثل الموضوع نفسه^(١) في

مخطوط يشتمل على نماذج من إنتاج بعض شعراء الفرس ، محفوظ بالقسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين تم نسخه في شیراز في سنة ٨٢٣هـ (١٤٠٠م) لمكتبة الأمير بايسنقر^(١) نلاحظ أن التصويرين متفقان من حيث التصميم العام وبعض التفاصيل ، غير أن تصويرة واشنجنطون أكثر طبيعية ، ورسومها أكثر إتقاناً ، وتفصيلها أكثر تحديداً ؛ وهي — على عكس تصويرة شیراز — لا ينقسم سطحها إلى مستويات ؛ ثم إنها بعد ذلك أقرب منها إلى أسلوب هرة ذي الطابع الكتابي المتأنق الدقيق ، كما أنها أشد بعداً عن الأسلوب المحلي . على أن الطبيعة الوحشية تظهر بشكل أوضح في تصويرة أخرى في نفس المخطوط تمثل شیرين وهي تزور فرهاد أثناء عمله^(٢) [شكل ٥٩] . وتوضح هذه التصويرة قصة أوردتها نظامي في منظومته ، ملخصها أن فرهاد كان قد شغف حباً بشيرين ؛ ولما علم الملك خسره بذلك أخبره أنه على استعداد بأن يهبها له بشرط أن يشق طريقاً في جبل بيستون . ومن ثم شرع فرهاد في تحقيق رغبة الملك ، وقد استطاع أن ينحِت في الصخر صورة شیرين وخسرو وشبديز . ولما بلغ شیرين حب فرهاد لها ذهبت إليه أثناء عمله رغبة في تهدئته ، ثم أعطته كوباً من الشراب لتلطيف مشاعره^(٣) .

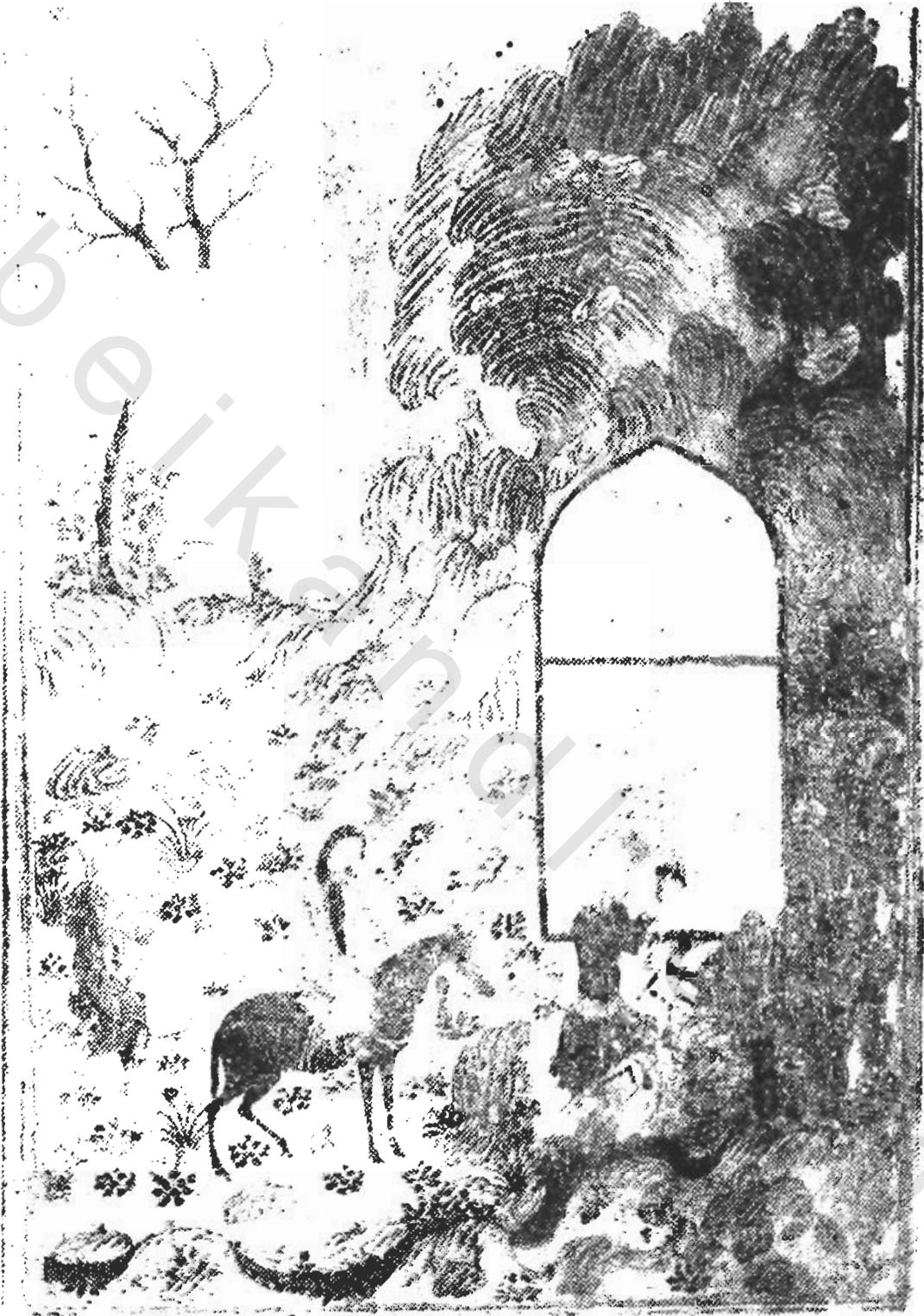
ويشاهد في التصويرة شیرين على ظهر حصانها تقبل على فرهاد الذي يلتفت إليها وهو يزاول عمله بجهد واجتهاد ، وخلف شیرين إحدى وصيفاتها تحمل إناء به شراب ، ويحتل هذا المنظر مقدمة تمثل وادياً تناثرت فيه الصخور بين الحشائش والنباتات والأزهار ، وترتفع خلفه صخور مرسومة بطريقة محورة فريدة في نوعها تتميز بالضخامة والتحديد القوي الواضح والمخطوط المقوسة المتوازية التي تمثل

(١) انظر أيضاً الفصل التالي .

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

(٣) Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting, p. 65.

مستوياتها المختلفة بأسلوب عريض ، وإلى جانبها شجرتان رشيقتان تملآن
تقابلا واضحا مع الصخور الضخمة التي نحت فيها عقد مدبب يشتمل أعلاه على



شكل ٥٩ - شيرين تزور فرهاد أثناء عمارة . تصويرة
من مخطوطة من منظومة خسرو وشيرين لنظامي في متحف
فرير في واشنطن . تميز في حوالي الربع الأول من
القرن التاسع الهجري (حوالي الربع الأول من القرن
الخامس عشر الميلادي) .

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

ومن الواضح أن رسوم هذا العقد قريبة الشبه من المنحوتات الموجودة في الجدار الداخلي الخلفي من القبوة الكبرى المنحوتة عند طاقى بستان بالقرب من كرمانشاه والتي ترجع منحوتاتها إلى عصر خسرو الثاني (٥٩٠-٦٢٨ م). وتتألف منحوتات هذا الجدار الخلفي من رسمين في منطقتين : المنطقة العليا وتشتمل على صورة تمثل خسرو بين الإله اهورامزدا والآلهة اناهت ، والمنطقة السفلى وتحتوى على صورة شخصية للملك خسرو الثاني وقد امتطى صهوة جواده وعليه درعه ، وفي يده حر بته^(١) . ومن الملاحظ أن الرسمين مختلفان في بعض التفاصيل وإن اتفقا من حيث التصميم العام ، كما أن شكل العقد المدبب يختلف عن القبوة الكبرى ذات الشكل الأسطواني . وليس من شك في أن العقد المدبب في التصويرة متأثر بطراز العقود في الفن الإسلامي .

ويمكن مقارنة هذه التصويرة بتصويرة تمثل الموضوع نفسه^(٢) في مخطوطة من خمسة نظامي محفوظة في مجموعة كارتييه في باريس M. L. Cartier . يعتقد أنه تم تزويقها حسب أسلوب شيراز في حوالي العقد الثاني من القرن الخامس عشر^(٣) .

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

وانظر أيضاً الفصل التالي .

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

(٣) المرجع نفسه رقم ٤٢ ، صفحة ٦٤ — ٦٥ ؛ انظر أيضاً الفصل التالي ، وكذلك

Marteau, Georges, and Vever, Henri, Miniatures persanes exposées au Musée des Arts Decoratifs, Paris 1913, No. 63; A. U. Pope, A Survey of Persian Art, III, p. 1846.

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



شكل ٦٠ - منظر صيد . تصويرة من مجموعة
من منظومة خسرو وشيرين النظمي في متحف فريزر
في واشنطن . تبرز في حوالى الربع الأول من
القرن التاسع الهجري (حوالى الربع الأول من
القرن الخامس عشر الميلادي) .

وضعيفة من حيث تمثيل المناظر الطبيعية ، وذات طابع محلي تقليدي لا يرقى بطبيعة الحال إلى روح الحدائثة والابتكار والتجديد والجرأة التي تمتنع بها
تصويرة فريير .

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

وتمثل هذه التصويرة منظرين من مناظر الصيد يفصل بينهما خط أفقي يمثل قمة مستوى أرضي . ويشاهد في كل منهما خسرو ومعه بعض أفراد حاشيته يصطادون الحمير الوحشية والغزلان والأسد والذئاب . وقد لونت السماء بالذهب ، والأرض باللون الأبيض ، والمخطوط التي تحدد التلال والصخور باللون الأزرق ؛ أما الثياب فذات درجات مختلفة من اللون الأحمر والبرتقالي والأزرق ، في حين لونت الحيوانات في الغالب باللون الرمادي .

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

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

Iran. Persian Miniatures. Imperial Library, pls. 1, II; Laurence (٢)
Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting,
pl. XLIV,

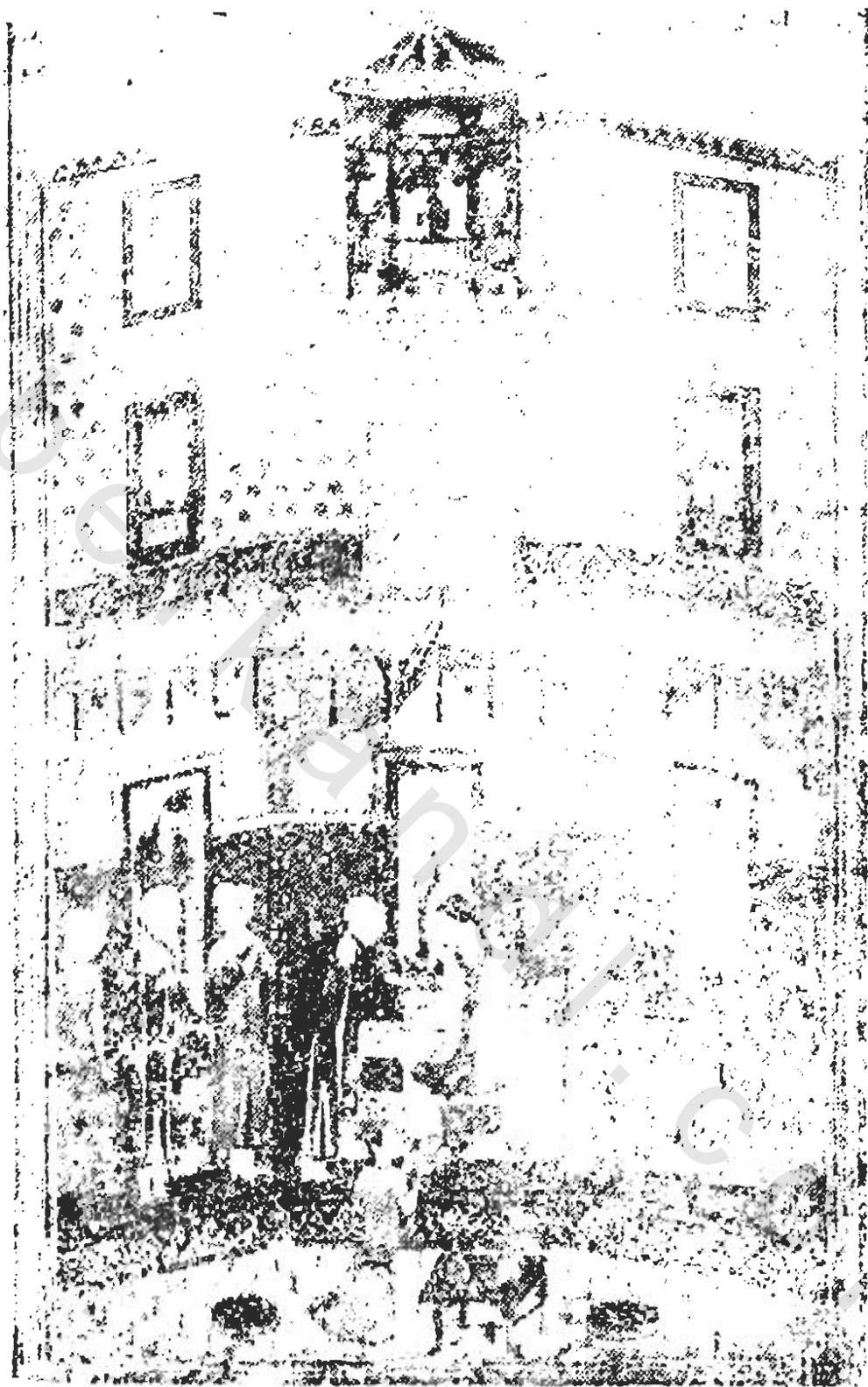
« خسرو وشيرين » تكاد تقرب منها من حيث التعبير عن الحركة ، وتوزيع العناصر على سطح التصوير .

وكما جاءت تصاوير هذه المخطوطة متقدمة في رسم المناظر الخارجية فإنها حققت مستوى مماثلاً أيضاً في رسم المناظر الداخلية ، ويتضح ذلك في تصويرة تمثل شاپور يقدم فرهاد إلى شيرين [شكل ٦١]^(١) . وتشاهد شيرين جالسة في صدر قاعة فسيحة عالية الجدران ، على قطعة من النسيج فرشت فوق السجاد ، وعن يسارها سيدات بعضهم جالسات وبعضهن واقفات ، وعن يمينها أربعة رجال فيهم شابان ورجلان ملتحيان ، وأمامها خادمة تركع على ركبتيها وتقدم بعض الطعام إلى الأميرة التي تتحدث إلى أحد الرجال الواقفين عن يمينها . وفي أسفل جدران القاعة ثلاث نوافذ يرى خلال أوسطها شجيرة وخلال الأخرى بين فتاتان تتطلمان إلى داخل القاعة . وفي أعلى الجدران نافذتان أخريان يطل منهما فتاتان ، وأعلىها شرفة يطل منها أربع سيدات . وتتألق القاعة بمايكسو جدرانها من زخارف هندسية ونباتية أنيقة ، ومن ستائر مرفوعة ، وبما يغطي أرضها من سجاد تجليبه الزخارف الجميلة ، كما أن التصوير مفعمة بالحياة والحركة والإحساس ، وهي في الوقت نفسه تمثل البراعة في حسن التوزيع والتوافق بين العناصر المختلفة ، والانسجام بين العمارة والأشخاص .

والحق أن تصاوير مخطوطة خسرو وشيرين تمثل المدرسة التيمورية في ظاهرها العالمي خير تمثيل . وهي في الوقت نفسه تنهض دليلاً مادياً على أن تبريز كانت مهداً للتصوير بحسب المدرسة التيمورية ، وتؤيد ما ذكره دوست محمد من إقبال التيموريين على استخدام فنانيتها في مشروعاتهم الفنية المختلفة^(٢) .

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

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



شكل ٦١ - شايور يقدم درهاد إلى شيرين .
تصويرة من مخطوطة من متناومة خسرو وشيرين
لنظامي في متحف فريرو واشنطن . تبرز في
حوالي الربع الأول من القرن التاسع الهجري
(حوالي الربع الأول من القرن الخامس عشر
اللاتي)

ولكن إلى جانب هذا الأسلوب العالمي من المدرسة التيمورية الذي يمثل
مخطوط خسرو وشيرين عرفت تبرز أيضاً أسلوباً آخر يمكن اعتباره أسلوباً
محلياً : ذلك أنه ظل محتفظاً بطابعه البدائي ، ولم يتطور التطور العظيم الذي تمثل
في تصاوير خسرو وشيرين أو في تصاوير هراة في عصر باسنقر . ويرجع هذا
الأسلوب المحلي في أساسه إلى أسلوب تصاوير كتاب عجائب المخلوقات للقريني
المحفوظ بالمسكينة الأهلية في باريس والمؤرخ بسنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م)
(Supp. persan 332)^(١) ، وكذلك إلى تصاوير نسخة من جامع التواريخ
محفظة بالمسكينة الأهلية في باريس (Supplement persan 1113)^(٢) ،
وإلى نسخة ثانية من الكتاب نفسه توجد تصاويرها في مجموعة كيفوركيان في
نيويورك ومجموعة اميل تباغ في باريس^(٣) .

وتتمثل هذه الخصائص البدائية للمدرسة التيمورية في نسخة مزوية من
كتاب جهان چشا للجويني^(٤) محفوظة بالمسكينة الأهلية في باريس
(Supp. persan 206)^(٥) .

(١) انظر صفحة ٢٧٥ .

(٢) انظر صفحة ٢٧٦ .

(٣) انظر صفحة ٢٨٠ .

(٤) مؤلف هذا الكتاب هو علاء الدين عطا ملك الجويني الذي احتل مناصب إدارية
رفيعة في عصر هولاكو وأبقا . وقد توفي في ٥ مارس سنة ١٢٨٣ م . ويعتبر تاريخه من أقدم
المؤلفات التي تكلمت عن أحداث الشعب المغولي وهو أقدم من كتاب جامع التواريخ
الذي ألفه الوزير رشيد الدين ، وقد أعاد الوزير رشيد الدين على هذا الكتاب في كتابة
تاريخه . وعلى الرغم من أن تاريخ الجويني لا يرق من الناحية الأكاديمية العلمية إلى تاريخ
رشيد الدين فإنه ذو أهمية خاصة من حيث معاصرته للأحداث التي يسردها ، وباعتباره تعبيراً
عن وجهة نظر شخصية معينة .

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

وقد قام بنسخ هذه المخطوطة أبو اسحق ابن أحمد الصوفي في سنة ٨٤٩ هـ
(١٤٣٨ م) .

وتمثل إحدى تصاوير هذه المخطوطة مجلس سمر بحضرة منكوخاقان^(١) .
ويشاهد فيها منكوخاقان جالسا على عرشه وإلى جانب العرش هولاكو وآريق
بغا يجلسان على سجادة في شمال التصويرة ، وأمامه أحد الخدم راكعا على ركبتيه
يقدم إليه إناء ، وفي مقدمة التصويرة إلى اليسار هوسيقى جالس يعزف على العود ،
و بالقرب منه منضدة عليها قندينتان ؛ وفي أعلى التصويرة شجرة مورقة وإلى
اليسار بعض السحاب يغطي جزء منه جانبا من الشجرة ! !

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

ويتجلى الطابع المغولي أيضا في تصويرة أخرى في نفس المخطوط تمثل فرسان
هولاكو يهاجمون قلعة الموت^(٢) . وتسمه هذه التصويرة في حقيقة الأمر التصاوير
الرسومية بحسب المدرسة المغولية ، وتمثل موضوعا مشابها : إذ أنها بسيطة في تصميمها ،
وضعيفة في رسوماتها ، ويكتنفها الجمود والسكابة^(٣) . ومع ذلك فهي تختلف
عنها من حيث الطابع العام : ذلك أن المقدمة تتسع ، وتزخرفها رسوم محورة
تمثل حزما من الحشائش .

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

(٢) المرجع نفسه لوحة ٤١ ب .

(٣) انظر مثلا تصويرة تمثل بعض الفرسان يقتربون من قلعة في مخطوطة من جامع
التوارينج في مكتبة طوبه ا بوسراي باسطنبول بتاريخ ١٣١٨ م [شكل ٤٣] ، وكذلك
تصويرة تمثل فرسانا يهاجمون قلعة في مخطوطة من الآثار الباقية E. Blochet,

و يتفق مع هذه المجموعة من حيث الأسلوب مخطوط مزوق من الشاهنامه.
محفوظ بالـ مكتبة الأهلية بباريس (Supplément Persan 1280)^(١) .
ويرجع هذا المخطوط إلى ما بعد سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) نظرا إلى أنه يشتمل
على المتن المعدل الذي تمت كتابته في عهد باي سنقر ميرزا في التاريخ المذكور .
غير أن الأسلوب البدائي لتصويره يختلف تماما عن أسلوب هراة .

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

ومن السهل أن نلاحظ هذه المميزات في تصويرة في المخطوط تمثل رستم
يجلس مع أحد الملوك وربما كان أمير اسفنديار^(٢) .

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

وتلاحظ المميزات نفسها تقريبا في تصويرة أخرى في المخطوطة نفسها تمثل
رستم يرمى أحدا أعدائه بسهم^(٣) . وتتميز هذه التصويرة أيضا بالتوزيع المتراصف
وبرسم نفس الشجرة ، وتشكيل خط الأفق على هيئة قوس وتمثيله بطريقة محورة .
تميز جميع تصاویر هذا المخطوط ، وفي الوقت نفسه تشبه تصاویر مجموعة المخطوطات
التي تنسب إلى الأسلوب التيموري المحلي في تبريز .

(١) المرجع نفسه صفحة ٨١ — ٨٣ ، لوحة ٣١ — ٣٣ .

A. U. Pope, A Survey of Persian Art, p. 1843.

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

(٣) المرجع نفسه اللوحة ١٣٢ .

وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بعض تصاوير منزوعة من مخطوطات من الشاهنامه يمكن ضمها إلى هذه المجموعة ، ومن ثم ترجع نسبتها إلى الأسلوب المحلي من المدرسة التيمورية في تبريز . ومن هذه التصاوير تصويرتان إحداها برقم ١٦٥٨١ ، والأخرى برقم ١٤٣٩٦ . ويتضح في هاتين التصويرتين أسلوب قريب من الأسلوب الذي يتمثل في تصاوير المدرسة التيمورية المحلية في تبريز . ويتجلى هذا الأسلوب بشكل واضح في الصورة رقم ١٦٥٨١ [شكل ٦٢] . ومساحة هذه الصورة ٢٣ر٥ × ١٥ر٥ سم ؛ وقد اشتراها المتحف في سنة ١٩٥٢ من مسيو أشيروف . وتمثل هذه الصورة مهاجرة رسمت لبلاد الروم ^(١) . ويشاهد في الصورة مجموعتان من الفرسان تلتهجان في القتال ، وتأنف كل منهما من ثلاثة فرسان . وتتفق هذه الصورة مع التصاوير السابقة من حيث بساطة التصميم ، وعدم العناية بالتفاصيل ، وطريقة رسم خط الأفق ، وتشكيله على هيئة قوس . وتتميز أيضا بالتصميم الدائري ، والتعبير عن الحركة .

ويستخدم في تكوين هذه الصورة اللون الأزرق للتعبير عن السماء ، والأبيض للسحاب ، والبنفسجي الخفيف للأرضية ، في حين لونت الثياب وسروج الخيل باللون الأزرق والأحمر والأخضر والبرتقالي والبنفسجي الخفيف . أما الذهب فاستعمل لتلوين الخوذات والأذرع .

أما الصورة الثانية (رقم السجل ١٤٣٩٦) [شكل ٦٣] فترجع إلى نسخة أخرى من الشاهنامه . وهي تمثل كيو يقطع رقبة سياوخش . ومقاس الصورة ٢٢ × ٣٢ سم ؛ وقد اشتراها متحف الفن الإسلامي في سنة ١٩٣٦ من مسيو أشيروف أيضا . وقد استخدم في تلوين هذه الصورة اللون الأزرق للتعبير

(١) يشكر المؤلف إدارة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة على موافقتها على نشر هذه الصورة والصورة التالية .



شكل ٦٢ — مهاجرة رسم لبلاد الروم . تصويره
بمخنف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم السجل
١٦٥٨١) .

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



شكل ٦٣ - كيو بقصم رقبة سياوخش .
 نصورة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (رقم
 السجل ١٤٣٩٩) .

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

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