BibID=12154861

موضوع البحث

" أساليب التعبير عن المنظور في منمنمات التصوير الإسلامي الفارسي في العصر الصفوي "

أ. م. د. / حكمت محمد احمد بركات

رئيس قسم النقد والتذوق الفنى

كلية التربية الفنية – جامعة حلوان

٢٠٠٣ م

" أساليب التعبير عن المنظور في منمنمات التصوير الإسلامي الفارسي في العصر الصفوي "

أ. م . د . / حكمت محمد احمد بركات
رئيس قسم النقد والتذوق الفنى
كلية التربية الفنية – جامعة حلوان

مقدمة :

للتصوير الإسلامي أساليبه وسماته المعبرة والتى رصد بعضها النقاد والمؤرخون المسلمون والغربيون ، ومنهم عفيف البهنسي وثروت عكاشة وإيتنجها وزن وبابا دوبولو وحسن الباشا وأبو الحمد محمود ، حيث أشاروا إلى منظور شرقي إسلامي أسماه البعض منظور روحي لرصد وإعادة صياغة المفردات والعناصر الفنية داخل المنمنمة الإسلامية تختلف عن المنظور الغربي الخطي ، وأسماه البعض الأخر منظور إسلامي أو أسلوب شرقي. وبينما تتعدد أساليب التعبير في التصوير الشرقي، اتبع الغرب وبخاصة بعد عصر النهضة أسلوب المنظور الخطي ، هناك التصوير الإسلامي الذي نشأ في الشرق الأدني وبخاصة التصوير الفارسي والتصوير العربي ، حيث نشأت المدرسة العربية في العراق والتصوير المملوكي في مصر بحسب المدرسة العربية ، وإلى جانب المدرسة العثمانية في تركيا نشأ في الهند المدرسة الغولية وفي فارس العديد من المدارس، منها المظفرية والجلائرية والتيمورية والصفوية والتركمانية .

مشكلة البحث :

تعددت أساليب صياغة منمنمات التصوير وتنوعت في الشرق واختلفت عنها في الغرب ، حيث اتبع الفنان الغربي أسلوب المنظور الخطي الضوئي في صياغة مفرداته على سطح الصورة، واختلف أسلوب التعبير عن صياغة المفردات في التصوير الشرقي

وتنوعت أساليبه ، ولكن إلى أي مدي اتبع المصور الشرقي والإسلامي أسلوبه في توزيع عناصره ومفرداته وهل اتبع منظورا محددا في توزيع مفرداته.

وبينما يعد كل من المنظور الشرقي والمنظور الغربي أحد الحلول التى يتبعها الفنان في التصوير فأنها تعد حلولا تساعد الطلاب بكلية التربية الفنية لقراءة وتذوق ونقد الأعمال الفنية وأيضا انتاجها.

أهداف البحث : ١- يهدف البحث إلى إيضاح أساليب التعبير عن المنظور في التصوير الإسلامي الفارسي في العصر الصفوي .

٢- يهدف البحث إلى توضيح الفرق بين أساليب التعبير عن المنظور في الشرق والغرب .

حدود البحث : ١-يقتصر هذا البحث على دراسة وإيضاح أساليب التعبير عن المنظور في التصوير الإسلامي .

٢-يتحدد هذا البحث في منمنمات التصوير الإسلامي الفارسي في العصر الصفوي .

فروض البحث : ١- يفترض البحث أن التصوير الإسلامي الفارسي في العصر الصفوي اتبع أسلوبا للتعبير صاغ به عناصره يقابل أسلوب المنظور.

٢-يفترض البحث أن أساليب التعبير عن المنظور في الشرق الإسلامي تختلف عن أساليب التعبير عن المنظور في الغرب الأوربي.

منهج البحث : اتبعت الباحثة المنهج التاريخي بالإضافة إلى المنهج الوصفي التحليلي لتوضيح أساليب التعبير عن المنظور في التصوير الإسلامي الفارسي في العصر الصفوي في إيران .

أهمية البحث :

- يسهم البحث في توضيح الفرق بين المنظور الشرقي والمنظور الغربي لتوضيح أساليب كل منهما لكي يمكن تذوق فنون التصوير الشرقي الإسلامي وإدراك طبيعته .
- يساعد البحث طلاب التربية الفنية والفنون على تذوق الفنون الإسلامية الفارسية في العصر الصفوي.

أولا : أساليب التعبير عن المنظور في الشرق والغرب :

تعددت أساليب التعبير عن المنظور في الشرق والغرب واختلفت طرق أدائها وبخاصة في التصوير الصيني والتصوير الهندي والتصوير الإسلامي مقارنة بالتصوير الغربي في أوربا .

المنظور في التصوير (الصيني والهندي) :

تتعدد الجماليات في عالم الفنون ، فهناك جمالية غربية انتشرت في أوربا منذ الإغريق، وكان لها اتباع في أنحاء العالم ، وجمالية صينية ، وجمالية هندية، وجمالية أفريقية وجمالية إسلامية ، وتعتمد الجمالية الصينية على وحدة الإنسان مع الطبيعة ويعد (بان كو) المصور الأول عندهم، وهو كائن طبيعي وجد منذ مليوني سنة ، وكانت السحب والرياح تخرج من أنفاسه ، وكان الرعد صوته والأرض لحمة والشجر من شعره والمعادن من عظامه والمطر من عرقه[١].

وبينما تركز الجمالية الغربية على الجسد الإنساني ، فهو الرمز الواضح للرغبات البشرية والمشاعر والآلام ، وقل في التصوير الغربي عناصر الطبيعة الأخري، جاء التصوير الصيني محتفيا بالطبيعة مهملا الشكل الإنساني، فمثل الجبال والقمم الصخرية وحولها علالات السحب ، حيث تعمد المصور الصيني التلميح بالرؤية المطلقة لعالم الأحياء ، والتي تمثلها الطبيعة وتضم الإنسان فيما بينها[٢].

وكانت الطبيعة هي المجال المقدس الذي يستوعب الآلهة والطبيعة والإنسان في الجمالية الصينية، ونادت (الكونفو شيوسيه) بالتسامي وتصوير الطبيعة من خلال الآلهة والإنسان ، حيث يتسم التصوير الصيني بتمثيل الطبيعة بخطوط واضحة وأشكال ضبابية ومنظور غريب ، حيث إن نقطة الهروب في المنظور الصيني لا تقع على خط الأفق ، بل تقع خلف المشاهد لأنه وفق العقيدة الصينية جزء من الطبيعة ولذلك يري الأشياء القريبة أقل وضوحا من الأشياء البعيدة على عكس المنظور الخطي الغربي"[٣].

---

(١)عفيف البهنسي ١٩٨٦ : الفن الإسلامي ، دار طلاس ، دمشق ، ص ٦١.

(٢) ثروت عكاشة ١٩٨٣ : التصوير الفارسي والتركي ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ص ١٠.

(٣)عفيف البهنسي : المرجع السابق ، ص ٦٢.

وتتبنـي الجمالـية الهندية العقائد الهندية التى تقوم على آلهة متمثلة بقوي الطبيعة وعناصـرها كالسـماء والأرض والشمس والنار والضوء والرياح، وتتضح وحدة الوجود وتناسـخ الأرواح في العقيدة (البوذية) ، فالآلهة والإنسان يشكلان وجودا واحداً ، والروح أبدية تذهب إلى الجنة (كايا) أو إلى النار (فارونا) ، وكانت قوة الله مبثوثة في الطبيعة، ثـم أخـذت شكلا واضحا بعد أن امتزجت الأساطير بالعقيدة عند (البراهمة) . وبعد تأثر الفـن الهندي بأساليب الفن الغربي خرج عن المبادئ الأصلية التى كانت أقرب إلى مبادئ العقيدة الصينية.

مقارنة بين المنظور الشرقي والغربي:

إن المقارنة بين الجمالية الشرقية (الصينية والهندية) والجمالية الغربية (الأوربية) يوضـح مفهـوم الجمالية الغربية التى اعتبرت جمالية عالمية ، حيث يميز علماء الجمال والفلاسـفة بين الروح والمادة ، فيضع (ديكارت) فواصل بينهما ، ويضع (لايبنز) سدودا بينهما، بينما يطابق بينها (هيجل) ، ويربط (بومجارتن) بين الروح والمادة وبين المنطق ، ويـربط (كانـت) بيـنهما وبيـن الوجـدان ، أمـا (هيجل) فيربط بينهما وبين الواقع الموضوعي والتاريخي ، ويشترك معظم فلاسفة الجمال في أن الطبيعة هي الأساس ، وأن الفـن محاكـاة لهـذه الطبيعة ، ولم يرتفع صوت ينادي بمواجهة الطبيعة والواقع إلا في النصف الثاني في القرن العشرين[١].

ويمـيز (عفيف البهنسي) بين أنواع المنظور ويكشف عبرة الموقف الروحي أو المبدأ الفلسفي الذي يقف وراء التصوير الإسلامي ، ويحدد ثلاثة أنواع من المنظور، حيث يعـتمد علـى المنظور الخطي الفن في الغرب منذ العصر الإغريقي ، والمنظور الطبيعي الـذي يعـتمد علـيه التصـوير الصـيني ، بينما قام التصوير الإسلامي على المنظور الروحي[٢].

ويعـتمد المنظور الخطي الغربي على أن المشاهد يقف في مواجهة خط يقع على مستوي البصر وهو خط الأفق ، وأن الأشياء ترتبط بنقاط هروب تقع على هذا الخط على

---

(١)عفيف البهنسي : المرجع السابق ، ص ٦٢.

(٢) سمير الصايغ ١٩٨٨ : " الفن الإسلامي " ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٤٣ .

شـــكل أشعة متجمعة ، مما يحقق إعادة تمثيل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع، وينظر إليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة .

ووفقـــا للمنظور الطبيعي الصيني لا يقع خط الأفق أمام المشاهد بل يقع خلفه، لأن الإنســـان جـــزء مـــن الطبيعة، وتتجمع نقاط الهروب أيضا في أبعاد خلف المشاهد، حيث تعطي فتحه واضحة للفراغ وينتح الأفق إلى ما لا نهاية ، وبينما يكشف المنظور البصري الغربـــي عـــن الأبعاد المتعاقبة في زاوية الرؤية يري المنظور الروحي الإسلامي الأشياء المرسومة على السطح وتتكشف فيها جميع خصائصها الشكلية الحقيقية[١].

ويشير (الكسندر بابا دوبولو) في كتابه الإسلام والفن الإسلامي[٢]. إلى أن الفنان المســـلم أتجه إلى العالم المستقل للعمل الفني أو المساحة المرسومة في حد ذاتها، ولا يهتم بمحاكـــاة الطبـــيعة، فـــالمهم في العمل الفني ليس العالم الممثل بل العالم المستقل للأشكال والألوان مجمعة وفق نظام معين.

ويســـمي (بابـــا دو بولـــو) هذا النظام " الطرح " أو " الشكل اللولبي" أو نظاما زخرفيا كتخطيط يقوم عليه العمل الفني ، ويسمي أنواع هذا النظام بـــ "اللولب التجريبي"، أو "اللولـــب ذي النـــبض الربعي " ، ولولب ارشميدس ، واللولب الزائد القطع ، واللولب اللوغاريتمي والمنحنيات اللولبية[٣].

وتتجســـد هذه اللوالب بصورة جلية خلال الأشخاص، وبخاصة الوجوه التى مثلت اصـــطلاحية فـــي نعومـــة وفي وضعة الثلاثة أرباع ، وتشكل العيون في الوجوه المنطقة الجوهـــرية لأنهـــا تـــترجم عن الفكر والروح ، ولأنها الشاهد على ما يقع ، أو أنها تري الحقيقة، وكذلك الأيدي التى بدا لها دور في تجسيد الشكل الرياضي للحلزون ، مما يكشف سر تنظيم الصور[٤].

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٤٤.

(٢) Papadopoulo, A. : " L'Islam et L' Art Musulmau, Mazenad , paris, 1976.

(٣) سمير الصايغ : المرجع السابق ، ص ١٤٢.

(٤) المرجع السابق ، ص ١٤٤.

وبينما يصور الفنان في الغرب مشهده من الطبيعة ذاتها، فإن الفنان في الشرق يصور الطبيعة المثل والمطلق بصورة محسوسة، فغاية الفنان الغربي تصوير المشهد نفسه، أما الفنان الشرقي فيصور الأشياء من خلال مفاهيمها[١].

وتعتمد جماليات المنظور الرياضي على علم المنظور الغربي ومبادئ رياضية بعلم الضوء طبقت منذ عهد الإغريق ، وتبني عصر النهضة جميع مبادئ الفن الإغريقي والروماني، وسار على دربهم فنانون ومعماريون غربيون مثل (برونلسكي) و(جيوتو) و(البرتي) ، والمنظور الرياضي محاولة تطبيقية لتصوير الأشياء كما هي في الطبيعة من منظور رؤية مشاهد واحد ، وذلك لثبات عين المشاهد ، وتحديد موقعة بالنسبة لخط الأفق[٢].

ويتشابه كل من المنظور الهندسي والمنظور الإسلامي في عدم استقرار عين المشاهد على الشكل ، ويبدو الفرق ضعيفا بين المنظور الإسلامي والمنظور الصيني ، لأن نقاط الهروب عند المنظور الصيني تتجمع على خط أفق خلف المشاهد لا أمامه ، في حين أن الخطوط في المنظور الإسلامي متوازية في الفراغ ولا تتجمع، أو أنها تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة ما لا نهاية[٣].

وتتحدد نقاط الهروب في المنظور الصيني خلف عين المشاهد وليس على خط الأفق ، لأن المشاهد وفقا للعقيدة الصينية جزء من الطبيعة ، ولذلك ترى الأشياء القريبة أقل وضوحا من الأشياء البعيدة وذلك عكس المنظور الخطي.

واتجه المنظور الهندي نحو محاكاة الطبيعة ، ويعد وسطا بين المنظور الصيني والمنظور الغربي فنقطة الهروب لا تقع على خط الأفق دائماً ، وليست في عين المشاهد ، وذلك لأن مصدر الرؤية قد يكون خلف المشاهد أو أمامه ، وعلى ذلك فإن الأشياء في التصوير الهندي متباينة الاتجاهات والمواقع، أما المنظور في التصوير الإسلامي فهو منظور متعدد[٤].

---

(١)عفيف البهنسي : المرجع السابق ، ص ٦٢.

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٣.

(٣) المرجع السابق ، ص ٦٤.

(٤)عفيف البهنسي : المرجع السابق ، ص ٦٤.

المنظور في التصوير الإسلامي :

هدف الفنان الإسلامي إلى الالتفاف حول الأشكال وجعلها مواجهة للمشاهد، من خلال جمع أجمل ما فيها دون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها، فهو منظور بالدرجة الأولى حقيقي وذلك على حساب الرؤية المنظورية العلمية، ويتشابه كلا من المنظور الإسلامي والمنظور الهندي في عدم استقرار عين المشاهد على المشهد ، ولكن العين في المنظور الإسلامي الروحي تبقى مطلقة الحركة تبحث عن الحقيقة دون قيود ، ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الأفق عنده أو تعدد نقاط الهروب على خط أفق واحد، ولكنهما مختلفان تماما في باقي الموضوعات التى يبقى المنظور الهندي مشابها فيها للمنظور الغربي[1].

والمنظور الإسلامي في التصوير (منظور متعدد) ، فلكل شكل زاوية رؤية تظهر في نفس العمل، وهو (منظور إبداعي) ، فلكل شكل منظور خاص به ، وهو (منظور فكري) ، فهو متحرك يدور بالمشاهد داخل العمل الفني والأماكن المغلقة تفتح أمام المشاهد، وهو (منظور روحي) والإنسان يري الأشياء من خلال مفهومها كموجودات بقوة الله ، وهو (منظور شامل) للكون كله والكائنات موجودة بالنسبة لله وليس وجوده قائما بالنسبة للإنسان، وهو (منظور حقيقي) لأنه ليس أيهامي فهو يقدم الحقيقة كاملة دون أن تتقيد بالمنظور البصري.

اهتم المصور الإسلامي في تصويره بعدم مضاهاة الخالق ، فلم يصور البعد الثالث، لأنه يعني (المضمون الروحي) للأشياء ، ويرتبط هذا المضمون بقدرة الخالق، والتى تفوق قدرة الإنسان، على العكس من فناني عصر النهضة أو الفنان الإغريقي الذي سعي للتعبير عن الكمال الإنساني ، ولجأ إلى القواعد الرياضية التى تحدد الأصول المطلقة للمجال والواقع الأمثل ، وكان هدف الفنان المسلم هو أن يجعل الأشياء مواجهة للنظر من خلال أجمل ما فيها دون أن تخفي قواعد المنظور حقيقتها وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية.

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦٦.

والفـرق بين المنظور الروحي والمنظور الهندي أنهما متشابهان في عدم استقرار عيـن الناظر على المشهد ، ولكن العين في المنظور الروحي تبقي مطلقة الحركة ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الأفق عنده أو تعدد نقاط الهروب على خط أفق واحد.

والفرق بين المنظور الصيني والمنظور الروحي ضعيف ، ذلك لأن نقاط الهروب عـند الصين تتجمع على خط الأفق خلف المشاهد لا أمامه ، في حين عند العرب متوازيه في الفراغ ولا تتجمع أو تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق خلف المشاهد[١].

ولا يوجـد الظـل في التصوير الإسلامي ، وإن وجد لا يخضع للمصدر الضوئي الواحـد، كـالظل في التصوير الغربي ، بل إن مصدر النور متغير، فهو نور إلهي وليس نور الشمس ويخضع لمشيئة المصور كما في الظل في التصوير الهندي، وإذا كانت أشعة الشمس مستقيمة نظر لشمولها وإطلاقها فإن وصولها إلى الاشياء لا تقطعه حواجز إلا إذا قطعتها عدسات تضم الحزم الضوئية أو تشتتها.

لقد ابتعد الفنان الإسلامي عن الوسائل التى تؤدي إلى التحوير والتبديل في الشكل حيث اهتم بتصوير الأشكال لا بحسب مظهرها من وجهة نظر المصور، وإنما من الوجهة الموضـوعية، أي مـا هي عليه الأشكال في الواقع الموضوعي لا في الواقع المرئي كما تـراه العيـن ، فتصـور المخطوطات لا تخضع لخط أفق معين ، ولا تحديد لزاوية رؤية ثابـتة، بل تتعدد مراكز الرؤية ، وتتعدد مستويات النظر، وتمثل بعض العناصر والأشكال منظورة من أعلي ، وكأن الفنان يري الكون كله من أعلي[٢].

وبيـنما ارتـبط المنظور والتكوين الغربي في التصوير بالزمان والمكان ، تجنب الفـنان الإسلامي هذه الخواص والبعد الثالث وتقليد الواقع المرئي، للتعبير عن اللامحدود والمتواصل ، حيث تتعدد المراكز وتتبادل الأهمية مع حركة العين[٣].

---

(١)عفيف البهنسي : المرجع السابق ، ص ٦٩.

(٢) فاطمة عبد اللطيف : القيم الجمالية في الفن الإسلامي وأثرها على فن النهضة الأوربي كمدخل للتذوق الفني ، دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٨ ، ص٣٣٠.

(٣) سرية عبد الرازق صدقي : جماليات الفن الإسلامي ، بينالي القاهرة الرابع ، ١٩٩٢ ، ص٣.

والمنظور الغربي ما هو إلا واحد من عدة طرق للتعبير عن البعد الثالث، وهو يختلف عن المنظور في التصوير الإسلامي، حيث يشترك المسقط الأفقي مع الواجهة الأمامية والمنظور الجانبي في الصورة الواحدة، وتمثل الأشكال بالطريقة التي تشعر المشاهد بوجود الأبعاد الثلاثة دون الارتباط بقواعد المنظور الغربي الخطي(١).

اتبع المصور الإسلامي بعض الوسائل لتجنب محاكاة الواقع والتعبير عن عالم مستقل من الأشكال والألوان من خلال تنظيم الأشكال كأنها منظورة من أعلي أو من مسقط رأسي، ويجمع بين أكثر من مستوي نظر في نفس الصورة، كما يجمع بين مراحل أحداث الصورة ، فالعمارة تشاهد من الداخل والخارج في وقت واحد، وتمثل الشخصيات في أمامية الصورة أو خلفيتها في نفس الحجم ، ويندر التدرج في الأشكال أو الظلال(٢).

لقد بدل الفنان الإسلامي العمق الأفقي بالعمق العمودي أو الفراغ الرأسي كي تكون الرؤية مباشرة أو أمامية ، مما يتطلب من هذا الفراغ الرأسي تنظيم الأشكال فوق بعضها البعض ، وتبدأ من أمامية الصورة حتى نهايتها في رؤية أمامية منظورة من أعلي.

كما قام بتوزيع الأشكال في مستويات منحنية أو لولبية أو شكل بيضاوي يوحي بالامتداد أو الحركة بين عناصر الصورة ، وهذا المنظور القائم على الحركة اللولبية يتباين مع المنظور الخطي الغربي ، بهدف مغايرة الواقع وتنظيم عالم مستقل لفراغ الصورة(٣).

ثانيا : أساليب التعبير عن المنظور في التصوير الإسلامي الفارسي :

تميز التصوير الفارسي الإسلامي بسمات متميزة ، وهي الشاعرية في التلوين والروحانية في التعبير ، وأهم ملامح التصوير الفارسي أنه لم يأخذ بقواعد التصوير الأوربي إلا في أواخر عهده ، واستمد معينة من التراث الساساني وفنون آسيا، أخذ من التصوير الهندي المغولي الإسلامي ، والتصوير التركي الإسلامي، والتصوير الفارسي بينما يعلق أهمية كبري علي الشكل فإنه يقيم علاقة رمزية وجمالية بين عناصره موضوعاته سواء كانت من البشر أو من الطبيعة، ورغم ما فيه من تحوير وإيهام فإنه

---

(١) ثروت عكاشة : فن الواسطي من خلال مقامات الحريري ، دار المعارف ، القاهرة ، ص١٤.

(٢) فاطمة عبد اللطيف : المرجع السابق ، ص ٣٣٢.

(٣) Papadopoulo, A. :Op. Cit, p.97.

يخـيل للمشاهد أنها صور حقيقية، إلا أن المشاهد يعتمد على حدسه أكثر من اعتماده على عقله وإدراكه .

المنظور في التصوير الفارسي الإسلامي:

بينما يركز النموذج الغربي في التصوير على الجسد الإنساني ، الرمز الواضح للرغبات البشرية، ومشاعر الانتصار والألم ، ويحتفي النموذج الصيني في عصوره الكلاسيكية بالطبيعة وما تحويه من قمم الجبال الصخرية وهالات السحب مقارنة بحجم الإنسان الضئيل والاعتماد على الرؤية الكلية المطلقة لعالم الأحياء، يأتي الفكر الفارسي بين المفهومين الغربي والصيني، فالإنسان وما يأتيه من أفعال يمثل صدارة الصورة ، إلى جانب الولع بالقصص البطولية، إلا أن هناك تأثيرات متبادلة بين الفن الفارسي وفنون بلاد الشرق المتوسط، حيث تتبنى المدرسة الفارسية أثر مدارس التصوير في آسيا في أسلوب إهمالها للظلال، وتجاهل المدرسة الأوربية في التعبير خلال التجسيم ، وبينما تأثرت المدرسة المغولية الهندية الإسلامية بالفنون الفارسية إلا أنها تؤكد أصاله الطابع الهندي ، ومع ذلك لا تخلو من التأثير الغربي.

وهناك فارق جوهري بين كل من التصوير الفارسي والتصوير الصيني يرجع إلى الفكر وكذلك إلى اختلاف الأدوات المستخدمة وأسلوب الفنان ، بينما استخدم كلا الفنين (الخط الكتابي) في التصوير خاصة في فارس . وبينما اعتمدت الألوان الصينية على البروز الرهيف ذي الألوان الخافتة، يحشد المصور الفارس أرضية صورته باللون المركز تركيزا شديداً بالإضافة لاستخدام التباين الشديد . وبينما حقق التصوير الصيني تمثيل الفراغ المحيط بلا حدود ، اقتصر الفراغ عند المصور الفارسي على الميدان المحدود الذي تجري فيه الأحداث المصورة[1].

ويلجأ المصور الفارسي إلى تصوير مشهد متكامل متعدد الزوايا والأحجام والمستويات ، حيث يتخيل المشاهد وكأنه يتطلع إلى المشهد من موقع مرتفع حتى لا يضطر الفنان إلى رسم الأشخاص متراكبه فوق بعضها مستخدما الحيل المألوفة في فن التصوير ، ويرسم المبنى وكأنه يراه من أعلي ، بينما تظهر بقية الصورة للعين في

---

(١) ثروت عكاشة : التصوير الفارسي والتركي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨٣، ص١١.

مستوي النظر أو من زاويتين مختلفتين في وقت واحد ، كما خلا الفن من أصول التشريح وقواعد المنظور الغربي.

ويشير (ثروت عكاشة)[١] إلى أن المصور الفارسي رغم ضيق مجال "الإيهام" أمامه لافتقاره استخدام البعدين الأفقي والرأسي فقط دون العمق، ولافتقاره إلى إمكانيات التأثير باستخدام الظلال والتجسيم والمنظور، فقد استخدم وسائل بديلة، فكان يوحي (بالتراجع في الفراغ) عن طريق وضع الأشياء البعيدة أعلي الصورة والقريبة أدناها ، ويرسم الأشياء البعيدة أحيانا أكثر ضآلة في حجمها من الأشياء القريبة ، حيث يهدف إلى إرضاء المشاهد، بتمثيل الأشياء رغم معارضتها القوانين الطبيعية ؛ فيظهر مشاهد الليل دون أن يسود الظلام، ويمثل النجوم متألقه في مشهد حافل بضوء النهار.

وبينما تبتعد مدارس التصوير الإسلامي عن الإيهام وتهتم باللون الصافي المتألق ، ويلجأ الفنانون عند تصوير النهار إلى السماء الذهبية أو الزرقاء وإلى قرص الشمس المشرق المشع للتعبير عن النهار ، يلجئون إلى ضوء المصابيح والشموع الموقدة وقرص القمر للإيحاء بالليل .

ويبتعد التصوير الفارسي عن الإدراك العقلي لبنية الأشياء المصورة فنظره الفنان الفارسي نظرة في جوهرها شاعرية ، دائما ما تمثل خلفيته ربوة مرتفعة يزينها أجمل الأشجار والنباتات المزهرة ، وبالإضافة إلى وظيفتها الشاعرية ، فالتلال تحرر المصور من أكمال أشخاصه مما يضفي على الصورة تأثيرا مثيرا ، حيث تتألف مفرداته فيما بينها في وحدة متكاملة تعطي صورة أقرب للواقع.

ولم يكن القصد تمثيل الواقع ، فاختفاء الظلال يعبر عن طابع مثالي ، ويساعد على انتقال المشهد المصور خطوة تجاوز الانطباع الفعلي على العين ، حيث اعفي المصور الفارسي نفسه باختفاء الظلال والمؤثرات البيئية المحيطة من محاولة رسم معادل للمظاهر المعقدة ، وإغفال قواعد المنظور والظلال يتجاوز الواقع الأصلي ، فعمد إلى تصميم عناصر الصورة في شكل زخرفي. وأكثر إبداعات التصوير الفارسي " مصورات

---

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص١٢.

زخرفية إيضاحية ، حيث فطر المصور الفارسي على حب الزخرفة[١]. وإذا كان التصوير الفارسي قد خلا من نسبيا من المفاهيم الروحية إلا أن معظمه مستوحي من الشعر والقصص . ورغم ندرة التعبير عن الإنفعال في التصوير الفارسي ، إلا أنه فن يتميز بالتأثير الدرامي ، وينطوي على العلاقات المثيرة في التباين في نسب الأشخاص وتركيزه على وضعه الثلاثة أرباع في الوجوه ونعومة الوجوه ، والتباين بين نسب الأشخاص والعناصر. يحمل التصوير الفارسي وهجا شرقيا فريدا منذ أقدم العصور فهو من أقدم الفنون وأكثرها أصالة ومع انتشار الإسلام في إيران حمل الفن الفارسي ومضات من إشراقه الإسلام إلى جانب الحس العربي إلا أنه بقي فنا فارسيا[٢].

ويأتي أسلوب التصوير الفارسي بين الأسلوبين الغربي والصيني ، حيث يشخص الإنسان وما يأتيه من أعمال صدارة الصورة في التصوير الفارسي مع الولع بالقصص البطولية إلا أنه لا يظهر الجسد البشري عاريا قط في تصويره ويرجع ذلك إلى الفكر الفلسفي والصوفي الشديد الارتباط بالروح الفارسية ، وهناك فارق واضح بين كل من التصوير الفارسي والتصوير الصيني يرجع إلى اختلاف التكوين الفكري للفنانين من ناحية وإلى اختلاف الأدوات التي يستخدمها المصور وأسلوب الفنان وطريقة استعماله لتلك الأدوات من ناحية أخرى[٣].

ثالثا : أساليب التعبير عن المنظور في التصوير الفارسي المغولي :

يعد التصوير الصوفي من أبدع ما انتج في التصوير الفارسي والتصوير الإسلامي بوجه عام، حيث يعكس ذوق البلاط ، وموضوعاته الأثيرة من مناظر حياة البلاط الممتلئة بالأشخاص ذات الثياب الفاخرة، وقاعات القصور المقببة أو الحدائق الملكية ، ولم تخل مشاهد الصيد والمعارك من الرشاقة والفخامة، بالإضافة إلى التألق في التآلف اللوني ، واستخدام الذهب في تجميل الهوامش، وزخرفة نقوش السجاجيد والملابس.

---

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١٣.

(٢) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١١.

(٣) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١١ .

التصوير الفارسي الإسلامي في المدرسة الصفوية :

أسس إسماعيل الصفوي الدولة الصفوية ، بعد انتصاره على أسرة الشاة البيضاء التركمانية، وأتخذ مدينة (تبريز) عاصمة لدولته ١٥٠١م، وخلفه على العرش إبنة (شاة طهماسب) الذي حول عاصمة الصفوين من (تبريز) إلى (قزوين)، وفي عهد شاه عباس الأول حول عاصمة الصفوين مرة أخري من (قزوين) إلى (أصفهان)[١].

وأشارت (سعاد ماهر) إلي تقسيم العصر الصفوي إلى قسمين ، يضم القسم الأول المدرسة الصفوية الأولي والتى تبدأ من عهد الشاة إسماعيل الصفوي (٩١٦هـ - ١٥١٠م) ، حتي بداية حكم الشاة عباس (٩٨٥ هـ- ١٥٨٧م) ، وعواصمها التى تضم المراكز الفنية في تبريز وقزوين وأصفهان ومن أعلام مصوريها آقامبرك ، وسلطان محمد ومظفر على ، محمدي ، مير سيد على، سيد نقاش ، شاه محمد، دوست محمد ، شاه قولي ، شيخ زادة[٢].

وعرف القسم الثاني بالمدرسة الصفوية الثانية التى بدأت بتولي الشاة عباس حتى نهاية حكم فتح على شاة (١٢٣٠هـ/ ١٨٣٤م) ومراكزها الفنية في العواصم مشهد وشيراز وبخاري وهراة ، ومن أشهر مصوريها رضا عباسي ، ومحمد قاسم التبريزي ، ومحمد يوسف ، ومحمد على التبريزي[٣].

ويعد بهزاد من أفضل مصوري العصرين التيموري والصفوي في تاريخ التصوير الإسلامي ، الذي نشأ في هراة ورعاه في العهد الصفوي الشاة إسماعيل (١٥٠٢ - ١٥٢٤م) وابنه طهماسب في تبريز ، ومن مصوري العهد الصفوي أيضا أغامبرك وسلطان محمد في عهد الشاه طهماسب (١٥٢٤ - ١٥٧٦م) ، وفي عهد الشاه عباس تأثر التصوير الفارسي بالفن الأوربي على يد (على رضا عباسي)[٤]. (جدول رقم ١)

---

(١) أبو الحمد محمود فرغلي ١٩٩١ : "التصوير الإسلامي " ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ص ٣٠١.

(٢) سعاد ماهر ١٩٨٦ : الفنون الإسلامية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص٢٤٤.

(٣) أبو الحمد محمود : المرجع السابق ، ص٣٠٦.

(٤) عفيف البهنسي : الفن الإسلامي ، ص ٣٤٦ - ٣٤٨.

المراكز الفنية للتصوير الصفوي :

بلغ التصوير الإسلامي في العصر الصفوي بإيران أوج ازدهاره ، ولم يقتصر على عواصم الصفويين الثلاث للبلاط الصفوي في (تبريز) عهد الشاه إسماعيل الصفوي وفي (قزوين) في عهد الشاه طهماسب وفي (أصفهان) عهد الشاه عباس الأكبر، وأزدهر كذلك في مراكز فنية أخري منها (مشهد وشيراز وبخاري وهراه) في العصر الصفوي الثاني[١].

وأصبحت (تبريز) عاصمة الدولة الصفوية عهد الشاه إسماعيل الصفوي مؤسس الدولة الصفوية ، وتبوأت (تبريز) مكانه مرموقة في فن التصوير الإسلامي، واجتذبت مشاهير المصورين الذين رسموا المخطوطات بالصور مثل المصور (كمال الدين بهزاد)[٢].

ومن أهم المخطوطات المزينة بالصور والتى تنسب إلى تبريز نسخة من مخطوطة (قران السعدين) لخسرو دهلوي (٩٢١هـ/١٥١٥م) ، ينسبها (ثروت عكاشة) إلى الفترة الانتقالية بين أسلوب هراة في القرن الخامس عشر والأسلوب الصفوي[٣]. بمتحف طوبقابو سراي (أستانبول) ، تشمل ثلاث صور ملونة ، تحمل استمرار الأساليب الفنية التيمورية بالإضافة إلى تميز الأشخاص الآدمية، وظهور العمامة المتعددة الطيات بالأسلوب الصفوي تتوسطه عصا طويلة حمراء.

وخلف إسماعيل الصفوي على العرش ابنة شاه طهماسب الذي حكم أطول فترة في العصر الصفوي (٩٣٠ - ٩٨٤هـ / ١٥٢٤ - ١٥٧٦م) وحول عاصمة الصفويين من تبريز إلى قزوين وكان راعيا للفنون والآداب وأزدهر في عهده فن التصوير وكثر إنتاج المخطوطات ، وقام شاه عباس الأول بتحويل عاصمة الصفوين من مدينة قزوين إلى مدينة أصفهان سنة (١٠٠٦ هـ / ١٥٩٨م) .

---

(١) أبو الحمد محمود : المرجع السابق ، ص٣٠٥.

(٢) Hillenbrand, R. p.226.

(٣) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ٢٢٤.

السمات العامة والأساليب الفنية للتصوير الصفوي :

وصل التصوير الإسلامي الإيراني أوج أزدهاره في عهد الصفويين ، ويرجع ذلك إلـى رعايـة الملوك والأمراء الصفويين للفنانين ، وظهور فنانين كبار حول بلاط الملوك الصفويين وأهم السمات العامة والأساليب الفنية للتصوير الصفوي.

- التكامل بين العناصر الفنية في الصور وتطغي عليها الأسلوب الواقعي وتنزع إلى المشـاهد الساكنة وذلك من خلال إفراد وتسطيح العناصر ، والخروج عن إطار المنمنمة ببعض النباتات والعناصر الأخري.
- اختـيار موضـوعات مرتبطة بمناظر البلاط والحياة اليومية في الريف ومناظر الصـيد والمـناظر الطبيعـية والمـناظر الرومانسـية في حركات وإيماءات اصطلاحية خالية من التعبير.
- تمـيزت رسـوم الأشخاص بالانسيابية واتسمت بالرشاقة وإتقان رسوم الأشخاص للـرجال والسيدات وتميزت ملامحهم بالنعومة واستخدام الوضعه الاصطلاحية الثلاثة أرباع للوجوه وبخاصة الحكام والأمراء .
- اهـتم مصور العصر الصفوي بملابس وثياب أشخاص رسومه، وتميزت بالفخامة وامـتازت بالعمامة العالية المتعددة الطيات تصل إلى اثنتي عشرة طيه ، تلتفت حـول قلنسـوة حمـراء تعلوها عصى حمراء ، وظهرت الثياب معطحة دون طـيات حـتى يبرز المصور نقوشها كما في السجاجيد وأسطح الخيام وسروج الخيل.
- عـدم التزام المصور الصفوي بالمنظور الخطي واتباعه المنظور الإسلامي، فقد رسـمت الخلفـيات المعماريـة بصـورة دقـيقة مع العناية بالزخارف الدقيقة والتفاصيل المعمارية، وتعد تطورا طبيعيا لرسوم العمائر في المدرسة التيمورية والتركمانية، ومن قبلهما المدرسة الجلائرية ، حيث تتسم بأنها منفتحة تظهر ما بداخلها أكثر مما تخفي.
- تمـيزت رسوم المناظر الطبيعية في المدرسة الصفوية بالعناية بتفاصيل الأشجار والنـباتات والـزهور والصخور والأنهار التى توزع بطريقة حلزونية والسماء ذات السحب الصينية ، وتعد أيضا امتدادا لأسلوب المصورين التيموريين .

•ينسب للمدرسة الصفوية اختيار فنانوبها لأجود أنواع الألوان والإصباغ لتنفيذ صورهم في توافق لوني بديع ، كما استخدموا اللون الذهبي والألوان الزاهية البراقة ووضح استخدامهم للألوان الأساسية في المفردات الآدمية والزخارف المعمارية والسجاجيد وسروج الخيل، واتجه بعض الفنانين إلى التركيز على الخطوط أكثر من الألوان في رسم صور الأشخاص المستقلة التي انتشرت في العصر الصفوي .

المخطوطات الصفوية :

شهدت المراكز الفنية الصفوية في (تبريز وقزوين وأصفهان وشيراز وبخاري) إنتاج العديد من المخطوطات الفارسية الإسلامية بالإضافة إلى مدينة (مشهد وهراه) مما يوضح ما وصلت إليه المدرسة الصفوية من ازدهار وانتشار في إيران ، وينسب إلى تبريز أقدم المخطوطات المصورة نسخة من كتاب (قران السعدين) لخسرو دهلوي سنة (٩٢١هـ- ١٥١٥م) ، ويتشابه معه في خصائصه مخطوط من ديوان (على شيرنوائي) بتاريخ (٩٣١هـ/ ١٥٢٦م) ، ويتسب إلى تبريز مخطوط من كتاب (ظفر نامه) لشرف الدين على اليزدي ، كذلك ينسب إلى تبريز عهد الشاه طهماسب ديوان (يوسف وزليخه) للشاعر جامي (٩٣٩هـ/١٥٣٣م) بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، ومخطوط من كتاب (شاهنامة الفردوس) عهد الشاه طهماسب اشترك في تصوير العديد من المصورين منهم (أقامبرك وميرمصور ، وميرزا على ، ومظفر على وسلطان محمد وقاسم على وشيخ محمد ودوست محمد) . ومن أهم المخطوطات التى تنسب إلى قزوين مخطوط (مفت أو رانج) للشاعر جامي ، الفرير جالري بواشنطن (٩٦٣هـ- / ١٥٥٦م) وديوان يوسف زليخه للشاعر جامي في المكتبة البودليه أكسفورد (٩٧٧هـ/ ١٥٦٩م). وينسب إلى أصفهان نسخة مخطوطه من (شاهنامه الفردوس) عهد الشاه عباس الثاني وينسب إلى بخاري نسخة من مخطوطة (كتاب مهر ومشترى) للشاعر أحمد عصار التبريزي. وينسب إلى شيراز نسخة من مخطوطة (خمسة نظامي) نسخها قاسم الكاتب الشيرازي سنة (٩٩٢هـ / ١٥٨٤م) في متحف جامعة فيلادلفيا[١].

---

(١) أبو الحمد محمود : المرجع السابق ، ص ٣٣٤.

المنظور في مختارات من منمنمات التصوير الصفوي:

يوضح (شكل ١) من مدرسة قزوين قصائد جامي الخمس قزوين ١٥٧٠م أمير مع حبيبته فوق سجادة أعلي شجرة [١].

تصور أميرا مع حبيبته فوق شجرة وسط حديقة يجلسان علي سجادة سداسية وقد مثلت في وضع رأسي عكس المنظور الأفقي الذي مثل عليه العاشقان، وإلي جوار الشجرة حارسان وجوادان في وضعين متقابلين، وفي مقدمة الصورة حوض ماء به بط ، ومثل أيضاً في وضع رأسي علي العكس من الفرق الموسيقية التي تجلس بجواره، ويرتدي الأشخاص العامة الصفوية.

ويوضح (شكل ٢) منمنمة من مخطوطة ظفرنامه – تبريز ١٥٢٩ تصور تقديم ابن السلطان العثماني أسيرا– مكتبة مصر جولستان – طهران.

لم يتقيد المصور الصفوي بالإطار التقليدي المربع أو المستطيل واختار المصور لبعض منمنماته جانبا أو جوانب يخرج منها بعض عناصر الصورة إلي حاشيتها مما يعطي بعدا حركيا في منظور اللوحة، واختار المصور التصميمات المعمارية السداسية الشكل أو قطاعات منها، وهي سمه استمرت خلال ثلاثين عاما تالية.

سجل المصور في هذه المنمنمه استقبال تيمور للمبعوثين الأوروبيين الذين يقدمون ابن السلطان مراد الأول العثماني أسيراً لاسترضاء تيمور، ويزدي اللون في اللوحة وظيفتين إحداهما تشكيلية لتأكيد الشكل وإبرازه، والأخرى إيداعية. وقد صور المشهد في وسط حديقة يتوسطها جوسق تيمور السداسي يعلوه مظلة مرفوع سقفها ليتضح سطحه الداخلي، وأيضاً الخيمة المجاورة، بما يناقض المنظور الخطي. وبينما اصطفت حاشية علي سجادتين وضعتا في وضع مائل ومتقابل وبمنظور رأسي علي العكس من الأشخاص المصورة في وضع ومنظور أفقي.

ويوضح (شكل ٣) العهد الصفوي – ديوان حافظ ١٥٣٣، عاشقين بين الرقص والغناء. تصور (سام ميرزا) بن الشاه إسماعيل يجلس بجوار فتاة علي سجادة موشاه بزخارف تحت مظلة ذات حواف بها خطوط ملونة وحولها موسيقيون وراقصات ولقد

([١]) الأشكال (١ ، ٢ ، ٣) عن ثروت عكاشة: التصوير الفارس والتركي الأشكال (١٣٦، ١٤٢، ١٤٤)

خالف المصور قواعد المنظور متبنيا نظرية التصوير الذهني المجرد المستمد من الإدراك الحسي، حيث رسمت المظلة وسقفها الداخلي يبدو مرفوعا إلي أعلي، ومن المفترض أنه يغطي الجالسين أسفلها مما يؤكد اتباع الفنان مبدأ المنظور الإسلامي الذي يوضح الحقيقة كاملة دون التزام بالمنظور الخطي.

ويوضح (شكل ٤) من العهد الصفوي شاهنامه طهماسب أصفهان ١٥٢٨م حاشية جايومار[1]. تمثل المنمنمه واحدة من مائتين وثمان وخمسين منمنمة تضمهم شاهنامه طهماسب لعديد من المصورين منهم مير مظفر، دوست محمد، سلطان محمد أفضل فناني العصر الصفوي الذي صبغ التصوير الصفوي كله بطابعة، وتجمع المخطوطة بين اتجاهين مختلفين، أولهما اتجاه تلاميذ بهزاد في هراة، واتجاه سلطان محمد وتلاميذة في تبريز، والمزج بين العناصر التيمورية والتركمانية.

وتمثل المنمنمة قصة (جايومار) الأسطورية أحد ملوك إيران، الذي كان يحكم من فوق قمه جبل شاهق علي عرش صخري، حيث استئانس الحيوان. وتجمع المنمنمة بين أسلوب الفنين التيموري والتركماني بدقة تفاصيل وتعبيرات الأشخاص وقوة التأثير الدرامي، والطابع الصوفي الذي يشيع في إنحائها وجاء تكوين المنمنمة في وضع الأشخاص في شبه حلقة يغلقها (جايومار) في أعلاها وتتوسطها مجموعة من الأشجار فوق ربوه عالية، يتوسطها غزلان وأسود. وجاء (جايومار) وبعض حاشيته يحيط بها مساحة مضيئة تعطي إحساساً صوتياً وعمقا فراغياً منظوريا، بينما تخترق بعض النباتات والأشجار والحيوانات جوانب ثلاثة من المنمنمة من الجانبين ومن أعلي مما يعطي امتداداً منظورياً في اللوحة، كما أعطي الفنان بعداً منظورياً آخر بتكبير الأشخاص داخل الدائرة وصغيرهم كلما اتجه إلي الخارج.

ويوضح (شكل ٥) العهد الصفوي شاهنامه طهماسب أصفهان ١٥٢٢- ١٥٢٨ هفتواز والسدودة. والمنمنمة رسمها دوست محمد، تحكي قصة الدودة التي عثرت عليها أبنة هفتواز داخل تفاحة أعانتها علي غزل كمية كبيرة من الحرير، وشيد لها قلعة حصينة فوق الجبل، وتصور المنمنمة غابة تجلس فيها فتيات يغزلن الحرير ويطهين الطعام حول بحيرة مستطيلة للبط رسمت بمنظور رأسي، بينما تعددت زوايا الرؤية لعدد من مباني

---

(١) الأشكال (٣ ، ٤) عن ثروت عكاشة، المرجع السابق (أشكال ١٥٦، ١٥٨).

المديـنة بالنسبة للأشخاص المحيطون بها، حيث مثلت بعض الحوائط بوضع رأسي مسطح وكأنهـا سجاجيد وتوسطت القلعة اللوحة بأبراجها وخلفها الحراس وقبة المسجد الخضراء، ومأذنهـا يعلوهـا مـؤذن الصـلاة وفي الخلفية باقي الغابة بصخورها وأشجارها وبعض الحمير والحمالين، وتخترق بعض الصخور والأشجار إطار المنمنمة إلي أعلي.

ويوضح (شكل ٦) منمنمة من شاهنامه طهاسب أصفهان ١٥٢٢- ١٥٢- أنوشروان يستقبل بعثة الهند[1]. وتعد منمنمة (استقبال أنوشروان لبعثة ملك الهند) من أروع ما أنجزه ميرزا علي في هذه الشاهنامه عام ١٥٢٨، حيث تأثر بأسلوب بهزاد في تصوير رجال البلاط والموسيقيين، وتصور اللوحة قدوم بعثة ملك الهند بالخيل والفيل تدخل من باب خارج إطار اللوحة مما يعطي بعدا أعمق للوحة، بينما يقدم السفير الهندي رقعة شطرنج إلي الشاه الجالس في قصره علي عرش سداسي يعلوه عقد، وقد مثل سطح قصره فوقه أشخاص ببعد منظوري مختلف، وفي الخلف حديقة القصر، وشرفة تبدو فيها نساء يخرجن أيضاً من إطار اللوحة.

ويوضح (شكل ٧) من العهد الصفوي - هفت أورانج- مشهد - ١٥٥٦- ١٥٦٥م "الحبيبان يهبطان جزيرة". صور منمنمات مخطوطه (هفت أورانج) ثلاثة مصورين هم الشيخ محمد وعلي الأصغر وعبد الله ، تلاميذ دوست محمد وبهزاد، وقد تراجع في هذه المنمنمة التأثير الصيني عدا لفائف السحب التقليدية، أسفل منها البحر الداكن اللون ويبدو فيه قارب أصفر بمقدمه علي شكل رأس البجعة، وينزل الحبيبان علي جزيرة صخرية تتخللها أشجار ذات أوراق أشجار محورة، وقرود وطيور، ويخرج من الإطار في هذه اللوحة من الجانب الأيمن قدر كبير من عناصر اللوحة ويكاد يدخل في حاشية الصورة المزخرفة بأوراق مسطحة مذهبة مما يعطي امتداداً منظوريا أعمق للوحة.

ويوضـح (شكل ٨) العهد الصفوي- نزهة خلوية نهاراً - معهد العلوم الشرقية - لينسيجراد. صـور هـذه المنمـنمة (رضا عباسي) التي يتضح فيها أسلوبه في تدفق خطوطه، والتلوين بأصباغ البريق المعدني، وإضافة زخارف وشي القصب علي الملابس والخلفية الذهبية، وكتل السحب، والخط الفارسي المحسن، والعناصر الزخرفية النباتية، في

---

(١) الأشكال (٦ ، ٧) عن ثروت عكاشة المرجع السابق، الأشكال (١٥٩، ١٦٠، ١٦٨).

السجاد وتمثل المنمنمة زوجين شابين يجلسان أمام جدول ماء، وحولهما العازفون وفتاتان تعدان الطعام، وتخرج مشاهد اللوحة خارج الإطار من جانبين لتندمج مع الهامش الموشي بالذهب ذي زخارف من نباتات وحيوانات وطيور محلقة مما يعطي عمقا منظورياً للوحة.

ويوضح (شكل ٩) العهد الصفوي – خمسة نظامي – طهماسب ١٦٦١م أصفهان بهرام جور يصرع التنين). ولقد أوفد شاه عباس الثاني الفنان (محمد زمان) للدراسة بروما بإيطاليا، وبعد عودته إلي إيران كلف بتصوير ثلاث منمنمات في مخطوطة خمس نظامي التي أعدت للشاه طهماسب فاستخدم أسلوبا جديداً مختلفا تمام الاختلاف عن أسلوب مصوري شاه طهماسب، فجاءت متأثرة بالأسلوب الأوربي في المناظر الخلوية مثل منمنمة بهرام جور يقتل التنين[1]. ويأخذ التنين عدة التفافات وتظليل وتجسيم وفق المنظور الأوربي، ويمثل المشهد الطبيعي المناظر الطبيعية الأوربية وبخاصة المنزل الصغير ذى الجمالون الهرمي الذي يعلو كهف وحوله أشجار صغيرة بأسلوب المنظور الغربي.

يوضح (شكل ١٠) منمنمة الماضي المفقود، خمسة نظامي في تبريز (١٥٣٩– ١٥٤٣م) خسرو وشيرين يجلسان في مقصورة مزخرفة يتوسطها عرش سداسي الشكل[2]. وأمامهما بحيرة للبط مثلت بوضع رأسي والبط بوضع أفقي، وعلي جانبي المقصورة يجلس الرجال في اليمين والنساء إلي اليسار يستمعون إلي قصص من ألف ليلة وليلة ، ولقد مثلت المقصورة بوضع المواجهة في وجود إحساس بالتجسيم، وزخرفت بزخارف هندسية ونباتية ملونة يعلوها كتابات، وقد أصبحت المقصورة والأشخاص حولها بسياج أحمر ماعدا شخص واحد يقع خلفها، وبينما مثلت كل الوجوه بوضعه الثلاثة أرباع تميزت الرجال بالعمامة والعصاة الحمراء، وتميزت النساء بخصلة شعر علي جانب الرأس.

نتائج البحث:

١– اتبع الفنان الإسلامي عامة والفنان الصفوي في إيران منظوراً شرقياً خاصاً به وفق البحث عن الحقيقة.

---

(١) ثروت عكاشة المرجع السابق، الأشكال (١٩٠).

(٢) Hillenbrand, R. : Islamic Art and Architecture, Pl. 187. P. 239- 291.

٢- لم يتبع الفنان الإسلامي المنظور الخطي الضوئي عن جهل به ولكن بغية التوصل إلي مفاهيم أعمق وتوضيح أفضل للطبيعة المضيئة حوله.

٣- اتبع الفنان الصفوي المنظور الإسلامي وفقا لخصائص توارثها عن أجداده الفرس واستقاها من الأساليب الشرقية المغولية والهندية.

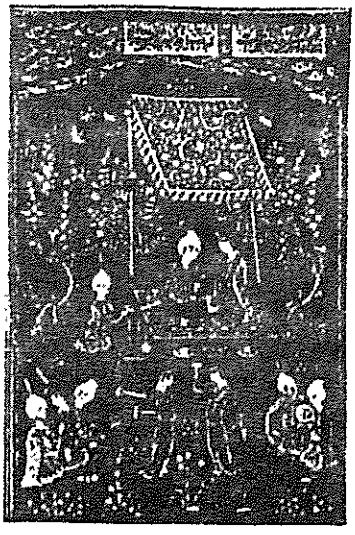
التصوير الصفوي

الحكام والملوك الصفويون	المواصم والمراكز	المخطوطات	الفنانون المصورون
العصر الأول	المواصم		كمال الدين بهزاد (١٤١٦-١٥٠٦م)
الشاه إسماعيل الصفوي (١٤٨٤ – ١٥٧٦م)	تبريز (١٥٠١م)	قران السعدين (١٥١٥م)	شيخ زاده – عناية الله الاصفهاني
الشاه طهماسب (١٥٢٤-١٥٧٦م)	قزوين (١٥٥٥م)	ديوان علي شرنوائي (١٥٢٦م)	مير علي شرنوائي – شاه قلي
		قصائد جامي الخمس (١٥٧٠م)	آقا ميرك – ولي جان التبريزي
الشاه عباس الأكبر (١٥٨٧م -١٦٢٩م)	أصفهان (١٥٩٨م)	ديوان حافظ (ق ١٥) (١٥٣٣م)	شيخ محمد – عبد الصمد (ذهب إلى البلاط العثماني في تركيا)
		ديوان نوائي (١٥٢٦م)	سلطان محمد – مير سيد علي (ذهب إلى الهند وعمل في البلاط المغولي الهندي)
		مير ومشتري (١٥٥٣م)	مير نقاش – مظفر علي – قاسم علي – محمدي – عبد العزيز – مير سيد علي – سيد نقاش – شاه محمد – دوست محمد – شاه قولي
		منطق الطير (ق ١٥م)	
		مسبحة الأبرار (١٥٦٢م)	
العصر الصفوي الثاني	المراكز – مشهد	حيرة الابرار (١٥٢٠م)	رضا عباسي
		شهنامة طهماسب (١٥٢٨م)	محمد قاسم التبريزي
شاه عباس الأول (٩٩٦هـ – ١٥٨٨م)	شيراز (١٥٠٣م)	عجائب المخلوقات (١٥٦٧م)	محمد يوسف الحسيني
	بخاري (١٥١٢م)	ظفرنامه (١٥٢٩م)	محمد علي التبريزي
		يوسف وزليخة (١٥٣٣م)	آقا رضا
	هراه (سقطت ١٥٠٧م)	خسرو وشيرين (١٥٤٠م)	محمد زمان (درس في ايطاليا بروما)
		قصائد خمسة نظامي (١٥٤٣م)	مير مصور
		هفت أورانج (١٥٦٥م)	ميرزا علي
		شهنامة (استانبول) ق ١٧	

(جدول١) الحكام الصفويون وعواصمهم والمخطوطات الصفوية ومصوروها.

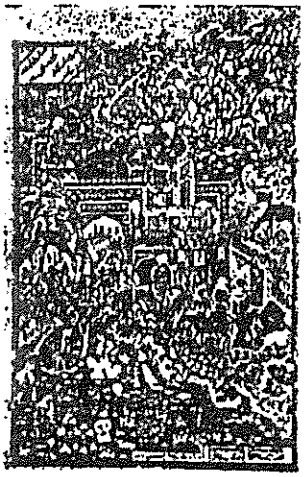
(شكل ١) مدرسة قزوين : أصفند جامي الشمس .
قزوين ١٥٧٠م : أمير مع معشوقته في جرمق فوق
شجرة . متحف طوب قابو باستنبول

(شكل ٢) المعيد الصفوى : ظفر نامه . تبريز ١٥٢٩م :
السفراء الأوزبيون يقدمون ابن السلطان الشاهي مراد
الأول أسيراً . مكتبة قصر جولستان بطهران

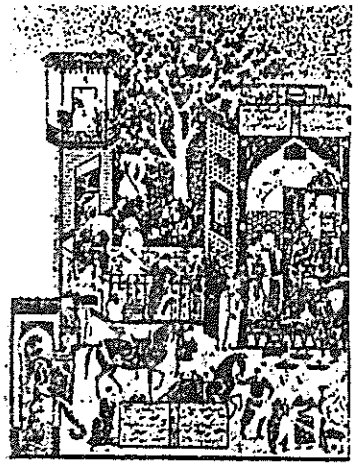


(شكل ٣) المعيد الصفوى : ديوان حافظ ١٥٢٣م :
عاشقان بين الرقص والغناء . مجموعة خاصة

(شكل ٤) المعيد الصفوى . شاهنامة طهماسب . أصفهان
١٥٢٢ - ١٥٢٨م : حاشية جاويمار . متحف
المتروبوليتان بنيويورك



(شكل ٥) المعهد الصفوي . شاهنامة طهماسب. أصفهان ١٥٢٢ – ١٥٢٨ م : هانوزاد والدودة . متحف المتروبوليتان بنيويورك



(شكل ٦) المعهد الصفوي . شاهنامة طهماسب. أصفهان ١٥٢٢ – ١٥٢٨ م : أنو شروان يستقبل بعثه الهند. متحف المتروبوليتان بنيويورك

(شكل ٧) المعهد الصفوى : مدت أوزانج: مشهد ١٥٥٦ – ١٥٦٥ م : المعاشقان بهيطان جزيرة: أزبر جادبري للفنون بواشنطن

(شكل ٩) المعهد الصفوى . خمسة نظامي لطهماسب ١٦٦١م. أصفهان . بهرام جور يصرع التنين . المتحف البريطاني

شكل (٨) المعيد الصدفي : نزهة خلوية نهاراً
للفنان رضا عباسي . معهد الطوم الشرقية
د.ت.ن.ن.ن.

شكل (١٠) الماضي المفقود ، خمسة نظامي . تبريز
١٥٣٩- ١٥٤٣م- خسرو وشيرين يقضيان الليل
يستمعان إلى القصص

المراجع العربية:

١- أحمد محمد توفيق١٩٨٩: " مدرسة التصوير الصفوية في المخطوطات الأدبية وعلي التحف التطبيقية" ، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

٢- أبو الحمد محمود فرغلي١٩٩١: "التصوير الإسلامي ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

٣- أبو الحمد محمود فرغلي١٩٨٣: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر الصفوي، القاهرة.

٤- ثروت عكاشة ١٩٧٧ : " التصوير الإسلامي الديني والعربي، بيروت.

٥- ثروت عكاشة ١٩٨٣ : " التصوير الفارسي والتركي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٦- حسن الباشا ١٩٧٣: " فنون التصوير الإسلامي في مصر، القاهرة.

٧- ديماند م. س. ١٩٨٢: الفنون الإسلامية" ترجمة احمد عيسي، دار المعارف القاهرة.

٨- سمير الصايغ ١٩٨٨: " الفن الإسلامي"، دار المعرفة ، بيروت.

٩- عفيف البهنسي ١٩٨٦: " الفن الإسلامي"، دار طلاس، دمشق.

١٠- فاطمة عبد اللطيف أحمد١٩٨٣: خصائص التكوين في صور مخطوطة بستان سعدي في مدرسة بهزاد في العصر التيمور" رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

١١- محسن محمد عطيه ٢٠٠٠: "القيم الجمالية في الفنون التشكيلية"، دار الفكر العربي، القاهرة.

١٢- محمد مصطفي١٩٨١: " التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي" دراسات في الفن الفارسي، القاهرة.

١٣- نعمت إسماعيل علام١٩٧٤: " فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، القاهرة.

المراجع الأجنبية :

14. Arnold, Th: " Painting In Islam, Oxpord, 1928.
15. Cagman, F. Tanindi, Z. : " Islamic miniature painture paintings topkapi sarai museun, Istanbul, 1979.
16. Ettinghauseu, R. : " Manuscript I lluminatiou, Asurvey of Persian Art. V. III, Oxford, 1939.
17. Gray, B. : " Persian Painting, Skira, 1977.
18. Gray, B. : " persian painting", London, 1930.
19. Hillenbrand, Robert : " Islamic Art and Architecture", Thames & Hudson, London, 1999.
20. Ipsiroglu, Mazhars. : " Masterpieces of the topkapi Museum, Pointings and Miniatures, Thames & Hudson, London, 1980.
21. Papadopulo, Alex: " Islam and Muslim Arts trans from French by Robert Erich wolf, Thames Hudson, London, 1980.
22. Pope, A.U., : " Asurvey of persiau art". Oxford 1930.
23. :Masterpieces Of Persian Art, New York 1945.
24. Robinsou, B. W. : " Adescriptive Catalogue of the persian Paintings In the Bodlian Library, Oxford, 195 8.
25. Roemer, H. R. : " The safavid period, " cambrige History of Iran V.6. Cambridge University press, 1986.
26. Welch, A. " Shah Abbas and the arts of Isfahan, New York 1973.
27. Welch, S. C.,: " Wonder's of the Age Masterpieces of early safavid painting, 1501- 1576, Harvard, University Press, 1979.