مدخل تحليلي لتذوق الأعمال الفنية لأعلام المصورين في فن التصوير الإسلامي

بحث مقدم من الباحثة
سـارة حامـد حامـد زيـادة
المدرس المساعد بقسم التربية الفنية
كلية التربية النوعية - جامعة بورسعيد

المقدمة :

حقق فن المنمنمات المرتبط بالمخطوطات مكانه متكاملة رفيعة المستوى خلال القرون الوسطى في كلاً من الشرق الأوسط والأدنى وحتى في أوروبا. ففي المنمنمات الإسلامية تجانبت العديد من التأثيرات العربية والإيرانية، الصينية والمغولية، السلجوقية والهندية، التركية والعثمانية، كما ظهرت بعض التأثيرات البيزنطية. ومن خلال ما تم دراسته في الفصول السابقة وجدنا أن التنزيه يمثل عنصراً خصائص فن التصوير الإسلامي، فالجمالية الإسلامية تقوم على مناقضة التشبيه المادي للواقع، والتحول بالتالي من عين البصر إلى مشاهده البصيرة، والتنزيه يسمو بشتى أنواع التعبير البصري (سواء أكان خطاً، أم رقشاً، أم تشخيصاً، أم طبيعة) عن المماثلة مع المرئي.

والفنان المسلم منذ البداية ارتبط بهويته وتراثه، فبنى أساليبه على التقاليد الهيلنستيه والبيزنطية والساسانية وطوعها مع غيرها، مما كان قائماً قبل الفتح في أنحاء الإمبراطورية الإسلامية؛ لذلك اختلف الطابع الإسلامي عن الطابع الأوروبي في عصر النهضة؛ في أعقاب العصور الوسطى، حيث اهتم الرسامون هناك بتفاصيل الجسم البشري، ودقة المحاكاة إلى حد إظهار طيات الملابس وزخارفها، وتجسيم صور الأشخاص بالتظليل، وإحكام النسب، وقواعد التشريح، وتسجيل المنظور، والتعبير بالحركات عن المشاعر والانفعالات؛ على العكس من ذلك كان الفنان الإسلامي لا يهتم بالمنظور وقوانينه، ورسم المشاهد كاملة لا يخفى فيها شيء، فغاب العمق وأصبحت الصور ذات بعدين.

وقد سبق التصوير الحائطي رسم المنمنمات، الأمر الذي حدا بفناني المخطوطات إلى إبداع صورهم على طريقة الرسوم الحائطية، حيث تفاضوا عن التفاصيل في تصوير الأشخاص وأضافوا عناصر مبتكرة ومحورة؛ لاستكمال التعبير عن الأفكار، مع الالتزام بالواقعية، والتعبير بالأعين وإشارات اليد، وتصوير الشخصية الرئيسية بحجم أكبر من باقي العناصر[1].

والباحثة هنا بصدد إلقاء الضوء على عدد من أعلام المصورين في حقبات زمنية مختلفة، في كلاً من المدرسة العربية والفارسية والتركية.

- مشكلة البحث :
  - هل يمكن من خلال الدراسة التحليلية لمختارات من أعمال فناني التصوير الاسلامي إيجاد مدخلاً يثري التذوق الفني؟
- فرض البحث: يمكن أن تساهم الدراسة التحليلية لمختارات من أعمال فناني التصوير الإسلامي في إيجاد مدخلاً يثري التذوق الفني، و في طرح وجهات نظر جديدة في تاريخ الفن الإسلامي، لما تحمله من سمات فنية وقيم جمالية.

- هدف البحث :
  - الكشف عن السمات الفنية والقيم الجمالية في مختارات من أعمال فناني التصوير الإسلامي.
  - تنمية وإثراء للتذوق الفني من خلال دراسة وتحليل مختارات من اعمال فناني التصوير الإسلامي.
- حدود البحث :
  - يقتصر البحث على دراسة وتحليل مختارات من أعمال فناني التصوير الإسلامي في كلاً من المدرسة العربية والإيرانية والتركية.
- أهمية البحث :
  - إلقاء الضوء على بعض أعلام فناني التصوير الاسلامي الذين لم يلقوا حظهم من الاهتمام في تاريخ الفن.
  - إعادة رؤية تاريخ التصوير الاسلامي من وجهة نظر جديدة لتحقيق أهداف متنوعة في مجال التذوق الفني.
- مصطلحات البحث :

- مدخل :

هو اتجاه لإيجاد طرق متعددة لاكتشاف أسس بناء الاشكال وطرق اتساقها وتراكيبها.

- تحليلي :

"حلل الجامد بمعنى أذابه (حلل) المركب أرجعه إلى عناصره الأساسية"[1]، كما أن التحليل هو تفنيد العموميات إلى فرديات مختلفة كتحليل الجنس إلى نوع والنوع إلى أنماط والأنماط إلى فرديات"[2]، وهو اتجاه عام في ادراك الطبيعة يتضمن طرق خصبة لدراسة المنطقية للمفردات والعلاقات الجزئية التي تها صلة وثيقة بهدف الوصول إلى أساسياتها المؤثرة على تكوين البنية الكلية لهذه الظاهرة. أي دراسة كل جزئية من خلال ارتباطها بالكل، كما يتضمن إعادة تركيب الجزئيات التي سيتم استخلاصها و عزلها في تكوين جديد، و"المنطق التحليلي هو الذي يبحث في منطق تركيب الأشكال و تفاصيلها"[3].

- التذوق الفني :

يعرفه "قاموس ويبستر"[4] بأنه القدرة على الاستجابة للأشياء الجميلة في الفن، أو الطبيعة واستنباطها، وتميزها عن الأشياء العادية.

---

[1] خليل الجر (١٩٧٣): المعجم العربي الحديث، دار لاروز للنشر، باريس.
[2] محمد على الفاروقي (١٩٦٧): كشاف إصطلاحات الفنون، المؤسسة العامة المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة.
[3] محمد محمد دسوقي (١٩٨٨): برنامج تجريبي لممارسة التصوير يجمع بين دراسة عناصر من الطبيعة وبين قضايا

ويعرفه علماء النفس بأنه "حالة استمتاع تحت الشعور يغلب فيها الطابع الوجداني ويكفي التفاعل الضمني بين الشئ الجميل والمرء المستمتع به"[1].

- خطوات البحث :

يعتمد البحث في دراسته على المنهج الوصفي التحليلي من خلال المحاور التالية:

- أولاً : القاء الضوء على نشأة فن التصوير الاسلامي وتطوره.
- ثانياً : موضوعات التصوير الإسلامي :
- ثالثاً : الدراسة التحليلية لمختارات من أعمال أعلام المصورين في التصوير الإسلامي، في كلاً من:
  - المدرسة العربية وأشهر مصوريها، عبد الله بن الفضل ويحي بن محمود الواسطي.
  - المدرسة الايرانية وأشهر مصوريها، كمال الدين بهزاد وميرسيد علي.
  - المدرسة التركية، وأشهر مصوريها، صياح قالام وسنان بيك ونجاري وعثمان واوني.
- تدعيم الدراسة التحليلية بمداخل التحليل التي وضعها كلاً من (هوارد ريستي)، من خلال:
  - المحتوي التاريخي للعمل الفني.
  - الجوانب المتعددة للوحدة البنائية للعمل الفني.
  - التسجيل التاريخي لمداخل تقييم العمل الفني.
  - المفهوم الجمالي ويفهم في إطار استمراره.
  - الاستفادة بجدول القيم الجمالية الخاص بالتحليل الجمالي للعمل الفني لـ "محمن عطية"[2]، للوقوف على ما تتضمنه الأعمال من قيم جمالية يمكن من خلالها إثراء مجال التذوق الفني.
- رابعاً : تحليل نتائج البحث.
- أولاً : نشأة فن التصوير الإسلامي وتطوره :

لقد ترك العرب آثاراً فنية خالدة تحمل شخصية واحدة على اختلاف الأقطار العربية والإسلامية، وهي غزيرة وافرة، حيث ازدهر فن التصوير وتخلص من المؤثرات التي أعاقت تطوره، وتبلور أسلوبه خلال عمليات الهضم والتأثر التي مرّ بها منذ نشأته، فاتخذ سمات وخصائص أصبحت علامة جمالية مميزة؛ فمنذ بدأت الدعوة الإسلامية في أوائل القرن السابع الميلادي، فتحت الجيوش الإسلامية العراق وفلسطين وسوريا ومصر وإيران وطرابلس،

وأصبحت الأقاليم الإيرانية الساسانية، وجزء كبير من أرض الإمبراطورية البيزنطية تحت سلطة الدولة الإسلامية. وقد استمرت هذه الفتوحات حتى وصل سلطان الدولة الإسلامية إلى أسبانيا، وآسيا في شمال الهند.

إن نقطة الانطلاق المناسبة نحو دراسة تطور فن التصوير الإسلامي، لابد أن نرتكز على "حقيقتين جوهريتين"[٨]، هما:

- الأولى: أن العرب لم يخلقوا هذا الفن من خلال النقل البحت لما كان عند جيرانهم، فقد كان عندهم هم أيضاً، سواء في قلب جزيرتهم أو في أطرافها، أصداء لما كان يوجد في منطقة الشرق الأوسط كلها من تيارات فنية، مما أوجد عندهم على الأقل قدراً من الوعي بهذه التيارات.
- الثانية: أن ما عرف في الفن الإسلامي من تحوير للكائنات الحية وتجريدها من أشكالها الطبيعية، لتصبح أقرب إلى الصور الزخرفية المنتظمة العناصر، كان أمراً شائعاً في الفن القبطي والفن الساساني وفنون بلاد النهرين أيضاً. وارتاحت نفوس العرب إلى هذه الفنون، وتقبلتها أذواقهم، ووجدوا فيها ما يتفق مع عقيدتهم، سواء قبل الإسلام أو بعده.

ويمكن القول بأن تطور فن التصوير الإسلامي قد تم عن طريق عنصر فعال هو الطبقة الثرية الثراء، التي احتكرت لنفسها هذا الفن. على أن هذا التطور قد تم عن طريق الخلفاء، الذين ابتنوا لأنفسهم القصور البالغة الفخامة ما يكفي لاستيعاب أقوى حركة نشطة في تاريخ الفن التشكيلي الإسلامي. وأما بالنسبة إلى الالتزام بالعقيدة، فكان متحققاً في شتى أمور الحياة، لكنه بإزاء الفن تمثل في (اختيار) الأشكال التي لا يكون فيها أدنى شبهه للمسلم بالعقيدة، ومن ثم تفضيل التحوير الذي يتم فيه تحويل العناصر الحية إلى أشكال غير منتظمة، تتسم بتمويه الأصل الذي اشتقت منه.

ونستطيع أن نجمل مراحل تطور التصوير الإسلامي من خلال الفترات التي سبقت ظهور فن المخطوطات الإسلامية، والتي تمتد خلال الفترة من القرن السابع الهجري (١٣م)، وحتى القرن التاسع الهجري (١٥م)، في النقاط التالية:

أ. الزخارف الفسيفسائية بقبة الصخرة (٧٢هـ): وتتميز هذه الزخارف بأسلوب واقعي مستمد من الطابع الكلاسيكي البيزنطي، كما أن استخدام الفسيفساء نفسها أسلوب بيزنطي تأثرت به الفنون الإسلامية.

ب. الجامع الأموي بدمشق (٩٦هـ): لم يتبقى من تصاويره الفسيفسالية البديعة سوى القليل، والذي ينم عن "أسلوب لا تخفى أصوله البيزنطية، كما أن العناصر المصورة على الحائط مصورة على الطراز الهيلنستي"[١٠].

ج. مصورات قصير عمرة (٩٢هـ): وقد أشار إليها (ريتشارد إيتنجهاوزن)[١١] بما يدل على أن هذه الصور يسودها أسلوب هيلنستي، وكذلك لا تخفى الأصول الرومانية والبيزنطية، (شكل ١). ويستمر نفس هذا الأسلوب في قصري الحير الغربي وخربة المفجر (١٠٥هـ).

(شكل ١)
تصوير جداري ملون، امرأة تستحم، قصير عمرة، (٩٢ هـ). المصدر: ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان: القاهرة، ١٩٩٠م.

قصر الجوسق الخاقاني (٢٢١هـ): يرجع للعصر العباسي: وقد رسمت مصوراته بأسلوب هجين من الساساني والبيزنطي: ويتضح من تصاوير هذا القصر أنها عولجت برزانة ووقار، مما جعلها أقرب إلى الرسم التذكاري الجامد لاسيما في رسم الأشخاص كل، على العكس من التصاوير الأموية التي مالت للواقعية"[١٢].

ومن خلال دراسة الأمثلة السابقة يتضح أن التصوير الإسلامي في بدايته قام على أساسين هامين:

- أولاً: الروح الإسلامية، وتتجلى بصفة خاصة في رسوم قبة الصخرة والجامع الأموي: حيث تخلو من أي تمثيل للكائنات الحية.
- ثانياً: تقاليد الفن والبيئة والمجتمع، والتي "استقت مقوماتها الأساسية من الفنون الهيلينية والرومانية والبيزنطية. ثم ما لبث أن أخذ عامل ثالث في الإسهام في التصوير الإسلامي خلال عصر العباسيين، الذين نقلوا العاصمة من الوسط البيزنطي إلى بيئة ثقافية ساسانيـــة وتركية في الشرق، مما أدى إلى ظهـــور الأساليب الساسانيـــة في

[١٠] مختار الوكيل - أفلة، الفن الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، (بدون تاريخ)، ص٦١: ٦٣.

رسومهم"[٢].

إن الفترة التي سبقت ظهور منمنمات التصوير الإسلامي كانت تُعد مرحلة تكوين أبجديات لغة فنية مرئية في العالم الإسلامي، لغة تبهج النفس، وتشحذ الذهن، وتثير الخيال، وتشير إلى الأيديولوجية الاجتماعية والأهداف السياسية، شأن الأعمال الفنية الأخرى في الشعر والأدب والمسرح والموسيقى. وبذلك توسعت دائرة تنفيذ المنمنمات في العالم الإسلامي، حيث انتقل على تقسيم الرسوم الإسلامية إلى مدارس فنية تتبع التصنيف التاريخي التي مرت به الحضارة الإسلامية طبقاً لكل عصر، ومن أشهر مدارس التصوير الإسلامي:

(شكل ٢)

رالصفان، رسم جداري مذون، قصر الجوسق الخليفة المعتصم (بسُرَّ من رأى)، (٢٢٦ ــ ٢٢٩هـ). المصدر: ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان: القاهرة، ١٩٩٩م.

- مدرسة التصوير العربية (Arabian Painting Style): ولقد ازدهرت من القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي.
- مدرسة التصوير الفارسية (Persian Painting Style): وازدهرت منذ القرن الثامن الهجري السابع عشر الميلادي.
- مدرسة التصوير التركية (Turkish Painting Style): وازدهرت منذ القرن الخامس عشر الهجري السابع عشر الميلادي.
- مدرسة التصوير الهندية (Indian Painting Style): ازدهرت منذ القرن الخامس عشر الهجري السابع عشر الميلادي.

ومن خلال تطور الثقافة الإسلامية واتساع دائرة تنفيذ المنمنمات، التي تجددت معهما المظاهر التي صاغها الطابع الشرقي لفن التصوير الإسلامي، حيث النظر إلى الإنسان على أنه جزء من الكون وليس محوراً له، فابتدع الفنان صيغة جديدة لمعالجة الأشكال، إذ أمكن تحويرها وتبسيطها خاصة إذا كان الغرض تحقيق أهداف فنية وجمالية وليس المحاكاة أو التسجيل، حيث ظهرت الصيغة التجريدية من خلال اهتمام الفنان في رسومه بعدم مضاهاة الله

تعالى في خلقه. وهكذا يمكن القول بأن فن التصوير الذي شاع في البلاد الإسلامية، قد تطور من خلال طائفتين من الدوافع ، هما:

- الأولى: دوافع إيجابية تمثلت في تشجيع الحكام المسلمين على ممارسة كل ألوان الفن، التصوير والعمارة والنحت والزخرفة.
- الثانية: دوافع سلبية تمثلت في قيود دينية إسلامية على تصوير الكائنات الحية، في إطار المسجد على الأقل.

- ثانياً : موضوعات التصوير الإسلامي :

يمكن تصنيف المخطوطات الإسلامية في عمومها وبحسب موضوعاتها، وبحسب ما جاء في الكثير من المؤلفات العربية إلى ما يلي:

- الصور الطبية.
- الصور الجغرافية.
- الصور الهندسية والميكانيكية.
- الصور الأدبية والتاريخية.
- الصور العلمية.

١. الصور الطبية:

وهي قديمة في تاريخ الصناعة العربية، فقد لعب بها اليونان والفرس في القرن الأول الهجري، ومن هذه المؤلفات كتاب الأدوية المفردة (لرشيد الدين) المتوفى سنة (٦٣٩هـ)، وقد صور فيها الحشائش التي تدخل في صناعة الطب وعمل الأدوية والعقاقير. وأقدم ما وصل إلينا من كتب التشريح المصورة كتاب (تركيب العين وعللها وعلاجها) شكل (٣)، لحنين بن اسحق كتب سنة ٥٩٢هـ، وفيه بضع صور ملونه تمثل بعض أشكال العين وحركاتها وعضلاتها وهي محفوظة ضمن مجموعة نفيسة تشتمل تسعة كتب في أمراض العين.

شكل (٣)
تركيب العين، لحنين بن اسحق : نسخة من مخطوطة القرن (٩ هـ/ ١٢م)، بمصر:
http://www.saudiaramcoworld.com/issue/٢٠٠٧٠٣/rediscovering.arabic.science.htm

وهناك مخطوط في البيطرة مئون بالصور ومحفوظ بدار الكتب المصرية وقد كتب في

الخيل وحدها أو مع سوائسها في مواقف مختلفة، وطراز الصور بهذا المخطوط بدائي وبسيط وترجع قيمة هذا المخطوط إلى أنه من أقدم المخطوطات الإسلامية المصورة وأنه مثال لطراز مدرسة بغداد. وبالمكتبة التيمورية نسختان من (كامل الصناعتين) للمعرف بالتاصري في البيطرة لأبي بكر بن بدر البيطار.

٢. كتب النبات:

ومنها كتاب (خواص الحشائش) ديوسقوريدس (٤٠ – ٩٠م): أو بدتيوس ديوسقوريدس: أو ديَاسقُوريدُوس الكحال Pedanios Dioscorides)، وهو طبيب يوناني ولد في بلبقيا Cilicia (منطقة بجنوب شرق تركيا حاليا) حوالي سنة ٤٠م، درس الطب بالإسكندرية ثم بأثينا؛ ثم انتقل إلى رُومية، حيث خدم في جيش الإمبراطور الروماني نيرون، فجاب مناطق أوربا مستغلا تلك لدراسة الأعشاب الطبية. ومؤلفه هذا يتناول المداواة بالأعشاب الطبية؛ ويُعرف لدى الغرب باسم (de Materia Medica): نقله (اصطفن بن بَسيل)* إلى اللغة العربية، ثم راجعه أستاذه حنين بن إسحاق، ويُعرف في المصادر العربية بعنوان (كتاب الحشائش) أو (كتاب الحشائش والأدوية) أو (كتاب الخمس مقالات) أو (المقالات الخمس) أو (هيولى الطب) أو (كتاب ديسقوريدوس في الأدوية المفردة)[١٣]، وهو محفوظ حالياً بخزانة (أيا صوفيا) بالقسطنطينية (شكل ٤).

(شكل ١)
أنواع الزعفران من كتاب الحشائش) لديوسقوريدس ، ترجم إلى العربية في بغداد عام ١٢٢٥م. المصدر:
http://www.saudiaramcoworld.com/issue/200703/rediscovering.arabic.science.htm#language

٣. الصور الجغرافية :

وهي تشمل الخرائط وتخطيط البلدان وصور المدن والأقاليم وتاريخها من القرن الرابع الهجرة تقريباً. ومن جملة الكتب الجغرافية المصورة (كتاب الأقليم) ويحوي جملة من الخرائط العربية المتقنة، ويدخل تحت هذا العنوان الكتب العربية حيث كانت تصور في بعضها الحركات

* اصطفن بن بَسيل أو اصطفن بن بسيل الترجمان عالم في القرن الثالث الهجري (التاسع ميلادي)، كان تلميذا لحنين بن إسحاق، اشترك معه في ترجمة الكتب الطبية، ومن أهم ما ترجم كتاب المقالات الخمس لديسقوريدوس من اليونانية

الحربية في ميادين القتال وصور ساحات السباق وخرائط الميادين، منها كتاب (تعبئة الجيوش) ألف في النصف

(شكل ٤)
صورة الفارس والأسد كما ترى في قسم منها من كتاب صور الكواكب الثابتة، عبد الرحمن الصوفي، مصور ق (١٢٠-١١٤٠)، المكتبة الوطنية بباريس.
http://gallica.bnf.fr/mythologie/notices/110918.htm

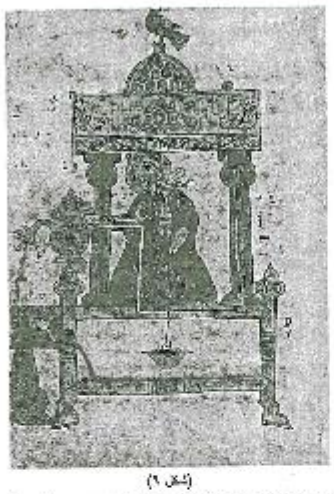
الأول من القرن الثامن الهجري، وكتاب (الجهاد والفروسية وفنون الآداب الحربية) ألف في القرن الثامن وبه رسوم هندسية للميادين وطرق الهجوم والسباق وكتاب (الأنيق في المجانيق) (أزبنغا الزردكاش)، وقد ألف سنة (٨٦٧هـ) وقد صورت فيه أنواع المجانيق وأجزاؤها وصور الفلاع وأماكن وضع المجانيق فيها، وهو يحوي نحو ٥٠٠ رسم و١٠٥ صفحة.

وهناك عدة صور للكواكب من أندرها كتاب (صور الكواكب الثابتة) لعبد الرحمن الصوفي (٢٩١هـ-٣٧٦هـ/٩٨٦-٩٠٣م) وهو من كبار علماء الفلك والتنجيم، ويتميز الكتاب بالرسوم الملونة للأبراج والصور السماوية، (شكل ٤).

ومن كتب الجغرافيا كتاب البلدان كمعجم ياقوت وتقويم أبي الفدا ونخبة الدهر لشيخ الربوة وفيه صور كثيرة من بلدان وآلات وأسماك وفي كتاب الأقاليم (للاصطخري) مصورات للبلدان ملونة، و(تحفة الألباب) لأبي حامد الأندلسي وبه صور للهرم ومنارة الإسكندرية وغيرها، وهناك أيضاً نزهة الأبصار في ذكر الأقاليم وملوك الأمصار لحمدن بن أحمد الشهير بحاكم البقاع وبه صور للكرة الأرضية والحرمين الشريفين والمسجد الأقصى.

٤. الصور الهندسية والميكانيكية:

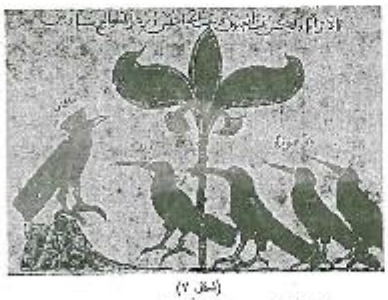
كانت الكتب الميكانيكية تعرف بكتب الحيل وهي حديثة العهد في تاريخ العرب، وكانوا يصورون فيها الآلات الرافعة أو المحركة على اختلاف أنواعها مثل (كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل) من تأليف بديع الزمان أبو العز إسماعيل سيد الرزاز (١١٣٦-١٢٠٦)، الملقب بالجزري: وبه أكثر من مائة رسم هندسي وميكانيكي تشرح الآلات وأجزاءها لرفع الماء والساعات الميكانيكية التي تعمل بالماء والأثقال وآلات سرية تظهر حركات مدهشة (شكل ٦)، وكتاب (علم الساعات والعمل بها) لرضوان بن محمد الخراساني صور فيه كل قطعة من الساعة وسماها باسمها ووصف مكانها وعملها.



(شكل ٦)
راقصة سالمة، من كتاب الحيل الميكانيكية، الجزري، حبر وذهب على ورق، القرن ١٨، العصر العثماني.
http://www.asia.si.edu/collections

٥. الصور الأدبية والتاريخية :

وأقدم الكتب المعروفة من هذا النوع كتاب مقامات الحريري: وتوجد منه نسخ خطية في أكثر متاحف أوربا ومنها ثلاث نسخ في مكتبة باريس مصورة بأبدع الصور لمخطوطه في القرن السادس الهجري، ونسخة في المتحف البريطاني، وهناك مخطوطة بالمكتبة البودلية بأكسفورد، وباقي ذلك كتاب مخطوط في المتحف البريطاني به صور للنبي (ص) وهو يحاصر حصن بن النضير. ولما ترجم ابن المقفع كتاب (كليلة ودمنة) جعله مصوراً ويبين المترجم في مقدمة كتابة أنه استخدم الحيوانات لا ليجذب اهتمام الشباب



(شكل ٧)
مجلس الزواج، من كتاب مقامات الحريري، القرن ١٣ م، سوريا
http://www.mythfolklore.net/1001nights/piz/crows.htm

والعوالم فقط بل اهتمام الملوك على وجه الخصوص، وقد قيز عن صوره التي رسمت بألوان مختلفة أنها قد استعملت لتزيد من بهجة القارئ ولتجعل المفاهيم الواردة في القصص أكثر تقريراً (شكل ٧). ومن الكتب الأدبية أيضاً كتاب (مرزبان نامة) لابن عرب شاه، وقد طبعت منه نسخة مصورة بمصر ١٢٧٨م على الحجر.

القارئ ولتجعل المفاهيم الواردة في القصص أكثر تأثيراً (شكل ٧). ومن الكتب الأدبية أيضاً كتاب (مرزبان نامة) لابن عرب شاه، وقد طبعت منه نسخة مصورة بمصر ١٢٧٨م على الحجر.

٢. الصور العلمية :

ومنها كتاب الترياق لـ (جالينوس)، وكتاب البيطرة لأحمد بن الحسن، وكتاب (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) لعبد الله زكريا بن محمد بن محمود القزويني (٦٠٥ هـ ـ ٦٨٢ هـ) في الفلك والجغرافيا والطبيعة عند العرب، وألف في القرن الثاني عشر وبه صور فلكية ملونة وهو موجود بدار الكتب. وقد تكلم فيه عن السماء وما فيها، وأيضا وصف الكواكب والأبراج وحركاتها وما يترتب على ذلك من توالي الفصول والشهور، كما تكلم عن الأرض وما عليها فذكر أصل الأرض وطبيعتها وكرة الهواء (الغلاف الجوي)، وأصل الرياح وأنواعها، وكرة الماء (البحار والمحيطات) وما فيها من البحار والجزر والحيوانات البحرية والبرية والبرمائية. ثم تكلم عن اليابسة وما عليها من جماد ونبات وحيوان، وكل هذا مرتبا على حروف المعجم، وقد طبعت سنة ١٨٤٩م على هامش

(شكل ٨)
آدم وحواء مع أطفالهم التوأم، من مخطوطة كتاب جامع التواريخ (Zubdat-al Tawarikh) لرشيد الدين ١٥٨٣م، متحف الفنون الإسلامية بتركيا، اسطنبول.
المصـــدر:
http://www.imagingthebible.org/jewishislamic/index.html

٧. الصور الدينية :

ظهر في العالم الإسلامي في أواخر القرن الثالث عشر بعض عناصر التصوير التي يمكن أن نطلق عليها اسم (التصوير الديني) بمعناه الضيق المحدود، الذي قد يكون الغزو المغولي من الأسباب الحفازة إليه. و يقوم التصوير الديني الإسلامي على مبدأ الفراغ بإيداع الذي يتشكل في أساسه من الرموز لها من عناصر واقعية، مهما ادعى الفنان أن هذه الصورة أو تلك تمثل هذا النبي أو ذاك، أو أن هذا المبنى يمثل الكعبة أو قبة الصخرة بالقدس[٩]. ويكاد يكون هذا النوع نادراً عند العرب إلا ما وجد في كتاب (الميزان الكبرى الشعرانية) وهو مدخل لجميع أقوال الأئمة المجتهدين ومقلديهم في الشريعة المحمدية، طبع بمصر سنة (١٣٠٢هـ / ١٢٧٥م)، ألفه عبد الوهاب بن أحمد بن علي الشعراني، ومثل فيه صور العين الشريعة، وفروعها والصراط لمن استقام في دار الدنيا، ومن أعوج، وقباب الأئمة ونحو ذلك.

ومن أندر الصور العربية صور النبي (ص) وأن كان في التصوير الإسلامي موضع الشك فهو في هذه الصور التي صورها العرب فوق جدران مساجدهم وفي صفحات كتبهم وقد كانت صور النبي (ص) منقوشة فوق باب جامع عبد الملك بالقدس، وذلك ما ذكره العلامة (مراد جان صون) وكذلك صور للملائكة[١٠]. وأول نماذج صور الرسول (ص) التي وصلت إلينا هي تلك التي في نسخة (جامع التواريخ) تأليف (رشيد الدين)* (شكل ٨)، التي توزعت أجزاؤه بين الجمعية الأسيوية الملكية، والمتحف البريطاني، ومكتبات برلين، وفيينا واسطنبول، وحينما بدأ رشيد الدين في تصنيف مؤلفه عن تاريخ العالم أرسل في طلب رجلين صينيين من رجال العلم حملا معهما عدداً من كتب الطب والفلك والتاريخ، وقد اشتمل هذا الكتاب الضخم على تاريخ العالم بقدر ما استطاع المؤلف الإلمام به، وكان هو شخصياً من أوسع الناس معرفة وكانت في متناول يده مراجع من كافة اللغات العربية والمغولية والتركية بجانب العربية والفارسية ويبدأ مؤلفه في التاريخ بآدم، ويتضمن قصص الشعب اليهودي، كما يذكر تاريخ الفرنجة المسيحيين، ثم التفت الكاتب للتاريخ القديم لملوك فارس، وكان أمراً مزيداً أن يذكر تاريخ الصين والهندوس، كما دون التاريخ الإسلامي حتى العصر الذي عاش فيه، ومن أجل تزيين هذا الكتاب بالتصاوير اجتلب من أقاليم شتى إلى مدينة (تبريز) أبرع المصورين ورواقم بالصور والأعمال التاريخية المصورة لتكون مادياً لهم، ولكن هذه التصاوير لم يكن عليها توقيع أي فنان وبهذا لم نظفر ببيانات عن جنسيه المصور أو ديانته[١١].

---

[٩] ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان، القاهرة، ١٩٩٠، ص١٣٤.
[١٠] أحمد تيمور: التصوير عند العرب، إخراج: زكي محمد حسن، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٢، ص٤٣.
* رشيد الدين فضل الله الهمذاني المروزي : برشيد الدين طبيب: (١٢٤٧ - ١٣١٨) مؤرخ وطبيب فارسي من أصل يهودي: اعتنق الإسلام وكتب في تاريخ المغول كتاب جامع التواريخ باللغة الفارسية الذي يعتبر وثيقة مهمة عن عصر الإلخانات، واعتبره المؤرخ موريس: روسيي اهم شخصية في بلاد فارس خلال حكم المغول. نقلا عن الموسوعة الالكترونية (بتصرف): http://ar.wikipedia.org/wiki
[١١] ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان، القاهرة، ١٩٩٠، ص١٣٦.

- **ثالثا : الدراسة التحليلية لمختارات من أعمال أعلام المصورين في التصوير الإسلامي:**

يُعدّ الفنّان المسلم حلقةً مجهولة في تاريخ الفن الإنساني، فعلى الرغم من الشهرة التي نالها بعض الرسامين أمثال الواسطي وبهزاد وغيرهم من قدامى رسم المنمنمات في تاريخ الإسلام إلا أنهم وكثيرون غيرهم من رسامي المنمنمات لم يذكرهم تاريخ الفن، والباحثة هنا بصدد رصد ثلاثة من أهم الفنانين، الذين أثروا بأعمالهم الفنية تاريخ الفن الإسلامي، وهم الواسطي وبهزاد ومحمد صياح قلام. فالفنان المسلم أبدع وطور في أساليبه الفنية وفقاً لعقيدة فكرية ودينية وجمالية، ساعدت هذه العقيدة على بلورة شخصية فن التصوير الإسلامي على مرّ العصور، حيث قامت الفلسفة الإسلامية على فكرة التوحيد بما تنطوي عليه من نظرة خاصة للوجود وبما يحويه من كائنات ومخلوقات، ومن تصور للإنسان من ناحية أخرى، وكان لذلك أكبر الأثر في تحديد قوام فن التصوير الإسلامي وخصائصه المميزة. ولذلك ابتعد الفنان المسلم عن الوسائل التي تؤدي إلى التشبيه والتمثيل الواقعي في الشكل، حيث اهتم بتصوير الأشكال لا بحسب مظهرها من وجهة نظره، وإنما من الوجهة الموضوعية، أي ما هي عليه الأشكال في الواقع الموضوعي لا في الواقع المرئي كما تراه العين، فصور "المخطوطات لا تخضع لخط أفق معين، ولا تحديد لزاوية رؤية ثابتة، بل تتعدد مراكز الرؤية، وتتعدد مستويات النظر، وتمثل بعض العناصر، والأشكال منظورة من أعلى، وكأن الفنان يرى الكون كله من أعلى"[١٤].

وفي الوقت ذاته جول الفنان المسلم معالم تلك الأشكال بصورة تلاءم التقاليد المتبعة في عصره، والتي تتصل بشكل مباشر بتعاليم العقيدة الإسلامية، ذلك الأمر الذي جعل من تصاوير المخطوطات الإسلامية منهج جمالي لطراز تولد عنه فيض متعدد من القيم والحلول الفنية. وجدير بالذكر أن هذه الطرز الإسلامية استطاعت أن تصهر وتمتص في بنائياتها كل التأثيرات الإغريقية والبيزنطية والساسانية والمغولية والهندية في التصوير لتخرج بصورة جديدة متميزة لها طابعها الإسلامي"[١٥]. ولكي تتمكن الباحثة من معرفة هذا المنهج الجمالي، وما يتضمنه من قيم وسمات قبل دراستها وتحليلها، كان لابد من إلقاء الضوء سريعاً على التصوير الإسلامي خلال الفترة التي سبقت ظهور تلك المخطوطات، والتي تمتد خلال الفترة من القرن السابع الهجري (١٣م)، وحتى القرن التاسع الهجري (١٥م)[١٦]، وفيما يلي تقوم الباحثة بإلقاء الضوء على هؤلاء المصورين، والذي تم اختيارهم في حقبات زمنية مختلفة، أي في المدرسة العربية والفارسية والتركية، من أجل إظهار التنوع الفني لهؤلاء الرسامين وبيان خصائص واتجاهات كل فنان من خلال الحقبة التاريخية التي تواجد فيها، وذلك من خلال دراسة السمات والخصائص الفنية لكل مدرسة.

---

[١٤] فاطمة عبد الحليم: القيم الجمالية في الفن الإسلامي وأثرها على فن النهضة الأوروبي كمدخل لتذوق الفني، رسالة دكتوراه، كلية التربية النوعية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٣٠.

[١٥] عبد الرحمن الشيخ: الأسس الصوفية في الفن الإسلامي، مجلة الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٣٠.

تعتبر المدرسة العربية من أقدم وأوسع المدارس انتشاراً فقد امتدت من العراق على خليج فارس وحتى الأندلس على المحيط الأطلسي، وكان أهم مراكزها بغداد والموصل والقاهرة ودمشق وقرطبة وغرناطة. وتمتاز صور المخطوطات التي تنتمي لهذه المدرسة بسمات وقيم تختص بها دون غيرها من مدارس التصوير الإسلامي الأخرى، فكان من أهمها أن "الصورة تكون جزءاً من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه، وليست مبدئياً لإظهار المواهب الفنية للمصورين"[20]. ومن ثم نجد بعض المخطوطات قد رُسمت بصور ذات أحجام صغيرة طبقاً للمساحة الخالية التي تركها الخطاط الذي قام بنسخ المخطوط، "فأصبح لا يحيط بالصورة إطار يفصل بينها وبين المتن، وربما كان من أسباب ذلك أيضاً أن المؤلف يدفع بكتابه إلى الخطاط أولاً، الذي يقوم بنسخه بخط يده ويترك فراغات بيضاء ليقوم المصور برسم الصور فيها حسب القصص والموضوعات التي ينص عليها متن المخطوط"[21]. ويمكن تلخيص هذه المميزات في النقاط التالية:

- يعتبر الطابع العربي من أهم المميزات العامة لهذه المدرسة، ويتمثل في سحنة الرسوم الآدمية التي تلوح في وجوهها السمحة السامية، واختصت بقبي الأشرف واللحى السوداء"[22]. كما يتضح الطابع العربي في العناية برسوم الخيل والإبل.
- الملابس التي يرتديها أشخاص هذه الصور شرقية وعربية في أغلبها، فرسمت واسعة فضفاضة قوامها القميص والجلباب، يتسدل حتى يكاد يغطي القدمين في كثير من الصور، وهي ذات أكمام واسعة يلتف حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات وزخارف دقيقة. وفي بعض الأحيان زركشت هذه الملابس بزخارف نباتية وزهور أو وحدات هندسية متكررة، ويضاف إلى ذلك غطاء الرأس: وهو عبارة عن عمامة متعددة الطيات"[23].

(شكل ١)
يوضح استخدام المصور العربي لأسلوب خط الأرض للتعبير عن الأرضية، كتاب (كليلة ودمنة) لعبد الله بن المقفع، سوريا.

- عبر المصور في صور هذه المدرسة عن الأرضية ، التي تقف عليها معظم رسومه، فركب أشكاله على هيئة خط مستقيم دقيق أو سميك، وفي بعض الأحيان يستخدم إطار

---

[20] زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٦.
[21] Riood. T.: Islamic Painting a Survey, Edinbur, 1984, P.47.
[22] ثروت عكاشة: الإسلام من خلال مقامات الحريري، دار الشروق، ١٩٩٢، ص١٥.

الصورة السفلى إن وجد[٥]، كما قد رسمه على هيئة خط يتراكب من تآلف الأوراق النباتية المحورة، تنطلق منها الأشجار والزهور والفروع النباتيه شكل(٩).

- البعد عن التمثيل الواقعي، وربما كانت هذه الخاصية الفنية نتيجة لموقف الإسلام من التصوير، ومن ثم نجد المصور ابتعد عن صدق تمثيل الطبيعة، فرسم الصور الآدمية بأسلوب محور، أهمل فيه مراعاة النسب التشريحية للجسم الإنساني، فاعتني بإبراز الشخصية الرئيسية في الصورة على اعتبار أنها محور موضوع الصورة، وكان هذا على حساب رسوم الأشخاص الثانويين وكذلك سائر عناصر البيئة في الصورة[٦].
- الإغراق في التطبيع الرقشي، فكانت هذه الخاصية الفنية العامة نتيجة ما سبقتها من خاصية فنية من حيث البعد عن صدق تمثيل الواقع أو الطبيعة[٧]. ويتضح بجلاء هذه التراكيب الرقشية في أسلوب رسم تفاصيل الثياب، وذلك عن طريق ثلاثة أساليب رقشيه، أولها استخدام خطوط، أو رسوم هندسية، أو صور حيوانات وزهور، وقد يكون أحياناً برسم بعض البروج والأهلة، وأحياناً بالرقش العربي المورق المعروف بـ (التوريق أو الأرابيسك)، والأسلوب الثاني هو الميل إلى القرب من الواقع، وذلك برسم طيات الثوب على هيئة خيوط منسابة تشع من مركز تجمع واحد، (شكل ١٠). أما الأسلوب الثالث في رسم تراكيب طيات الثياب، هو أن تتعقد هذه الطيات فترسم على شكل الأمواج المتكسرة، وعلاوة على ذلك يتضح الميل نحو التراكيب الرقشية في صور هذه المدرسة، وذلك في زخرفة رسوم الخلفيات المعمارية بزخارف نباتية وهندسية تكسى بها الحوائط المختلفة. وكذلك في التعبير عن رسم المياه بطريقة زخرفية تشبه تجمع الديدان وكذلك في رسم النبات والأشجار والزهور[٨] بأسلوب بعيد عن صدق تمثيل الواقع.

(شكل ١٠)
(الحارث يتحدث إلى زيد في خيمته)، مقامات الحريري، المخطوطة (٦٩)، سنة (٧٣٤هـ / ١٣٣٤م)، المكتبة الوطنية في فينا (رقم A. F. 9).

- كذلك ابتعد المصور في التعبير عن العمق وعن التكتل فأهمل بعض القواعد الفنية التي تؤدي إلى التجسيم والعمق في الصورة مثل الظل والنور، فتجد كل صورة مضيئة، كأنما

(٥) أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي، مرجع سابق، ص٨٦.

صورت في وضح النهار حتى ولو كان موضوع الصورة يقتضي أن يحدث ليلاً، فنجد المصور يرمز إلى ذلك برسم ما يعبر عن القمر والنجوم فقط، ومثل درجات اللون فلم يستخدمها فرسم صوره بالألوان الساطعة الزاهية، ومن ثم لم يعبر عن الظل والنور[٧].

- إهمال قواعد المنظور والبعد الثالث حسبما يقتضي أسلوب التمثيل الواقعي في الرسوم، فجاءت صور هذه المدرسة مسطحة لا عمق فيها، كذلك أضاف المصور إلى الصور الآدمية رسوم الهالات حول رءوس الأشخاص، وقد تكون هذه الهالات باللون الذهبي، ولم يقتصر في رسمها في بعض صور مخطوطات هذه المدرسة على رسمها حول رءوس الأشخاص، وإنما رسمها حول رءوس الطيور والأزهار، كما في بعض صور مخطوط (كتاب الترياق) لجالينوس، مما يبرهن على أن رسم الهالة هنا لم يكن يرمز إلى أي مظهر من مظاهر القداسة، ولكن ربما قصد به لفت الأنظار إلى هذه الرسوم.
- "الميل إلى البساطة وعدم التعقيد"[٨]. ذلك أن معظم هذه الصور لا يحدها إطار يفصل بينها وبين المتن، كما رسم المصور صور تخلو خلفيتها من أية رسوم، وإن وجدت في بعض الأحيان خلفيات معمارية أو نباتية أو رسوم صخور وتلال رسمها المصور في هذه الحالة بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة تميل إلى الطابع الزخرفي أحياناً.

- **أبرز أعلام المصورين في المدرسة العربية:**

انتشرت الأساليب الفنية لهذه "المدرسة في جميع البلاد الإسلامية تقريباً، فإلى جانب العراق التي نشأت فيها المدرسة العربية، ازدهرت تعاليمها في كل من سوريا ومصر وامتدت إلى شمال العراق، وقد نشأت هذه المدرسة على يد فنانين من أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية أو من المسلمين الذين تأثروا بأساليبهم الفنية، ومن أشهر المصورين في المدرسة العربية عبد الله بن الفضل الواسطي، والذي سوف تتناوله الباحثة بالدراسة والتحليل.

(شكل ١٠)

ورق من كتاب شمائل رسم من كتاب خواص الحقائق، الفلسفة المدرسة إلى المدرسة العربية، بغداد (١٢٢٢م)، فنون سنية وحبر وذهب على ورق (٢٠,٣ × ١٣,٥سم). نقلاً عن الصور: http://www.ars-arabica.net/Exhibitions/Arabic-Islamic-Art-Day/Art.htm

الفنان عبد الله بن الفضل:

وهو عبد الله بن الفضل (٦١٩ هـ/ ١٢٢٢م)، الذي كتب وصور مخطوطاً من كتاب خواص الحقائق (شكل ١٠)، الذي يحوي حوالي ثلاثين صورة موزعة بين المتاحف والمجموعات الخاصة. ومن أشهر صور هذه المخطوطة صناع

الرصاص، وطبيعياً يحضر دواء للسعال، وأهم ما يميز أسلوبه هو تأثره البيزنطي الواضح، ويرجح بعض الباحثين أن يكون هذا التأثر ناتجاً عن انتماء عبد الله بن نفضل إلى أحد مراسم الفنانين المسيحيين بالعراق، كما يشيرون أيضاً إلى احتمال كون أصله مسيحياً اختار الإسلام، وتسمى باسم عبد الله كما يفعل أغلب المسيحيين الذين يعتنقون الإسلام، وأبرز نقاط التشابه بين مخطوطه خواص العقاقير ومقامات الحريري هي تلك العناصر مثل العمائر أو القوارب التي وردت ضمن رسومها كما تظهر الوجوه بوضع جانبي أو بنسبة الثلاثة أرباع[1].

- الفنان يحيى بن محمود الواسطي:

هو يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي، ولد في واسط بداية القرن الثالث عشر الميلادي وعمل رساماً لدى الخليفة المستنصر بالله العباسي ما بين عام (١٢٤٢ – ١٢٥٨م) ورزق أكثر من نسخة من مقامات الحريري، ويعتبر مؤسس مدرسة بغداد للمنمنمات ويبرز كأستاذ فن شخصي بدلاً من أن يخضع إلى القواعد والأصول الفنية التقليدية، وكان مثقف واسع الاطلاع وترجم الصور الذهنية إلى واقع، عاصر جيلاً من مفكري بلاد الرافدين أمثال المؤرخ ابن الأثير والعالم ابن الرزاز الجزري والجغرافي ياقوت الحموي وغيرهم.

إن فنه يعطينا صوره واضحة عن شخصيته الفنية وأسلوبه الخاص في التصوير والزخرفة والكتابة، وقد خط بقلمه الذي كتب به مخطوطة مقامات الحريري نسخة باريس أنه انتهى من تصويرها بعد كتابتها وتزويقها في سنة (٦٣٤هـ/ ١٢٣٧م) أي بعد وفاة الحريري بما يزيد عن مائة عام تقريباً، ونالت أعماله إعجاب كل من رآها فهو فنان ذو طابع خاص بدلاً من أن يخضع للقواعد والأصول الفنية التقليدية المستقاة من الفن العباسي أو المسيحي استوحى صيغه عما يراه حوله من مناظر الحياة اليومية كما اتخذ من الكلام وصوره في المقامات التحريرية تصاوير تعكس ما كان يراه يومياً، وبهذا فإن منمنماته تعطينا صوره صادقة عن واقع الحياة في العالم العربي في ذلك الوقت وتعد نسخة مقامات الحريري المحفوظة بالمكتبة الوطنية في باريس وثيقة تاريخية عظيمة الشأن عن الواقعية في التصوير العربي[1].

أما ألوانه فلها مذاق خاص فلم يتأثر بطبيعته مزخرفاً أو خطاطاً بل أن ألوانه تعكس شخصية المصور الذي يكفيه بذكاء مختلف فعاليات اللون، فكانت ألوانه تتوزع على صفحة الرسوم في تعبير منجانس، وحتى اللون الذهبي الذي أكثر المصورون العرب من استعماله في مصوراتهم، لم يستعمله الواسطي من حيث هو عامل إظهار الثراء أو العظمة بقدر ما استعمله كلون يعبر عن الأدوات المعدنية أو التي طعمت بالمعادن أو الثياب المطرزة بالوشي[2].

وجميع عناصر الصورة عند الواسطي محددة بحبر أسود إلا فيما يتعلق بالأجزاء غير المغطاة من الجسم كاليدين والأصابع وقسمات الوجه، فإنه كان يحدها بخط ذي لون أحمر خاص، كما نلاحظ أن وجوهه الجانبية سامية القسمات وهي في تعبيرها أكثر حده من الوجوه ذات الأوضاع الأخرى، وهي تذكرنا بالمنحوتات الآشورية البارزة، ونلاحظ أن العيون في صورتها الجانبية قد رسمت وكأنها منظورة من الأمام مثلها مثل الآشورية تماماً. وحينما

(١) زكي محمد حسن: فنون الإسلام، مرجع سابق، ص ١٧١.

(٢) عبد المجيد راقي: الواسطي لمصور المزخرف، المطاط، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد ١٧٨، ص١٢٢.

يتناول العناصر النباتية نجده وكأنه يقوم برسم الأوراق مع تغيير وضعيات الورقة تلو الأخرى مع التغيير في اتجاه وضعها، كما يبعد الرتابة والملل: أما الثمار فهي كثل غير محددة[1].

وأهم ما تمتاز به منمنمات الواسطي، هو القدرة الفائقة على تصوير حركة الحيوان بتعبيريه فائقة، كما تناول انفعال الإنسان وتعبيراته، ولم تخطئه نسبة الأحجام بين الإنسان والحيوان، كما لم يخطئ الفهم التشريحي لعنصر الحركة مما افتقدته صور أخرى من صور المقامات. فبرغم ضيق الحيز المتاح لتصوير المنمنمة اختار الواسطي بين المقامات تلك التي يكاد يصعب تصويرها في مثل هذا الحيز: (لا أن الواسطي قد تناول مثل هذه المقامات وصاغ من عناصرها صوراً اكسبها إحساساً خاصاً بالحركة والضجيج أكثر منها مجرد صورة قد خطت من هذا الحيز الضيق على الورق. وهناك خاصة أخرى امتازت بها مصورات الواسطي عن غيره من مصوري العرب وهي عدم وقوعه في التكرار والتتابع الترتيب عندما تتكرر معه بمقتضى سياق النص مجموعة متشابهة من المواقف، وتعدد الأشخاص والحيوان، فإنه كان يصور كل موضوع مع مغايرة تامة في حركات وتعبيرات شخصياته الإنسانية والحيوانية في فهم وضاح لميكانيكية الحركات العضلية والتعبيرية مع استعمال العنصر اللوني كوسيلة ثانية لنفي الرتابة أو التكرار.

وقد تناول في رسومه الموضوعات الداخلية والخارجية في مقدرة وتمكن واضحين في توزيع عناصر صوره دون إخلال للتفاصيل، وأهم ما تتميز به تكويناته هو الثراء والتنوع سواء في توزيع عناصر المنمنمة أو حركات شخوصه، ومكتشف عناصره بعيداً عن الحلول المحفوظة للتراكيب الفنية. وفي تناوله للحيوان يبدع في الخط واللون وفي اقتباس الأوضاع المناسبة لإنشائه التصويري. وفيما يلي تقوم الباحثة بدراسة تحليلية لأحد منمنمات الواسطي:

- التحليل الفني لأحد منمنمات الواسطي (شكل ١٢):
  - أولاً: وصف المنمنمة:
    - اسم المخطوط : مقامات الحريري.
    - اسم المنمنمة : ساعة الولادة، للواسطي.
    - تاريخ العمل : بغداد (١٢٣٧ م / ٦٤٣ هـ).
    - الخامـــات : ألوان مائية على ورق.
    - مقاس المنمنمة : ٣٧ × ٢٨ سم.
    - تصنيف المنمنمة : التصوير العربي.
    - مكان المنمنمة : دار الكتب القومية، باريس.
  - ثانياً: المضمون الفني للمنمنمة:

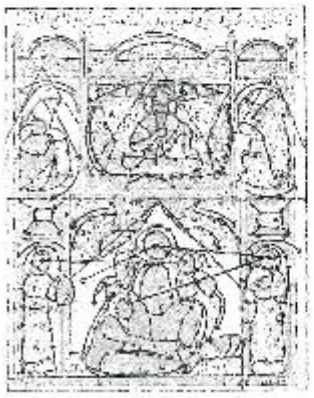
تناول الواسطي في هذه المنمنمة (شكل ١٢) أحد القضايا الاجتماعية المتعلقة بالاعتقاد بالسحر واستخدام التمائم والبخور. بينما أبو زيد السروجي في رحلته كانت امرأة الحاكم في حالة وضع عسر، فاستحضر أبو زيد قلماً وزبداً بحرياً وكتب على الزبد ثم طمس المكتوب في خلقة، وثقل عليه مائة لقلة، وشد الزبد في خرقة حرير، بعدما ضمخها بالعبير، ثم أمر بتطبيقها

على فخذ الزوجة التي تلد، وما لبس الولد أن أذن له الرحمن، فامتلأ القصر فرحاً وسروراً، وأحاطوا أبي زيد بالثناء والتقبيل والهدايا والذهب، وفي العمل تشاهد مشهداً مسرحياً حيث رفعت ستائر القصر عند مبدء في المقدمة وقد جلست حولها الجواري والوصيفات تساعدها وتشدد من أزرها، ثم في النصف العلوي جلس الملك زوجها في انتظار وقلق ومن حوله رعاياه، ثم رجل يمسك باسطرلاب ليرى الطالع (حظ المرأة)، والآخر متكئ الواسطي بأبي زيد يكتب التمائم، أما المجموعة اللونية فهي مشرقة متناغمة بين الأحمر والبرتقالي والذهبي، مع اضافيات باللون البني والأخضر والأزرق في تناسق يؤكد الوحدة العضوية.

— ثالثاً: البناء التصميمي للمنمنمة:

يقوم الأساس البنائي للمنمنمة (شكل ١٢ ــ أ) على تقسيم مسطح العمل إلى عدة محاور رأسية وأفقية تنحصر فيما بينها عدداً من المربعات، والمستطيلات الرأسية والأفقية في تقسيم معماري هندسي يعمل على استقراره، وفي منتصف العمل تشاهد هرمين أحدهما علوي وقد جلس فيه الملك والثاني يليه متضمناً الزوجة في حالة الولادة، والجوريتين من حولها، أما باقي المفردات فتنحصر داخل عدد الأفقية الرأسية على اليمين واليسار، بينما تحدها خطوطاً رأسية وأفقية تقطعها الأقواس المرتدة وأنصاف الدوائر بخطوط قوسيه ومنحنية، وعلى الرغم من بساطة التخطيط الإنشائي إلا أن حركة المفردات يميناً ويساراً ومنتصفاً عملت على تحقيق التوازن والتوافق، بما تحمله علاقات التماثل والتناسق الخطي الإيقاعي، وبنعب الفراغ والملأ دوراً في إضافة بعداً منظورياً بما يؤكد التفاعل النسبي الداخلي، والترابط التصميمي بين المفردات داخل التخطيط الإنشائي، والذي تتحرك بداخله الرؤية في مسارات تنبثق عن بؤرة في منتصف المنمنمة تقريباً.

(شكل ١٢)
ولادة الولد، مقامات الحريري، بغداد (١٢٣٧ م/ ٦٣٤هـ)، الوان مائية على ورق، (٣٦ × ٢٨ سم)، دار الكتب الوطنية بباريس، نقلاً عن: ثروت



(شكل ١٢ ــ أ)
يوضح البناء التصميمي للعناصر والمفردات

تناول المضمون الفلسفي للمنمنمة شخصية المرأة الوالدة ، والتي عبر عنها الفنان بأسلوب غير مبتذل على الرغم من العري في بعض أجزاء الجسد إلا أن التلخيص في جسم المرأة في أقل عدد من الخطوط المنحنية والدائرية والقومسية هو ما أدى للتعبيرية الحركية مع التغاضي عن تعبيرات الوجه، وقد جلست المرأة مسندة بإحدى يديها على كتف فتاة من الخدم جالسة على ركبتها، ثم سندت بالأخرى على فخذها، وقد جلست على الأرض جارية أخرى ممدة قدمها التي بدت عارية، وقد أمسكت بالكرسي التي جلست عليه السيدة، أما الحركة فكانت موحية تعكسها الخطوط المنحنية وثنايا الأقمشة الخطية والأيدي في بلاغة تشكيلية، وتعكس مفردة المرأة هنا سمات التصوير الإسلامي في المدرسة التبريزية حيث التأثيرات السلجوقية في ملامح الوجه ولون البشرة السمراء والشعر الأسود المتطاير الخصلات، والهالة النورانية الذهبية حول الرأس والحلي السميكة وطيات الثياب الكثيفة، بالإضافة لعدم الاهتمام برشاقة الجسم ، فجاءت مفردة المرأة قصيرة القامة مكتنزة.

- القيم الجمالية للمدرسة الإيرانية:

لقد كانت فارس في صدارة من تأثر به التصوير الإسلامي، فقد حمل الفن الفارسي مؤثراته الخاصة، وما تأثر به هو كالفن الصيني إلى ميدان التفاعل في الفن الإسلامي، وحاول الفنانون الفارسيون خلق تقاليد فارسية جديدة خاصة بهم (خصوصاً في مرحلة مد الشعوبية)، ولكنهم لم ينجحوا، إذ كان الطابع الإسلامي هو الأقوى والأبرز والأعم، حيث لعب الفنانون الإيرانيون دوراً مهماً في أكثر المدارس الفنية للمنمنمات، حيث تفاعلت خبراتهم في كل من المدرسة العباسية في بغداد، فقد استجلب العديد من الفنانين الإيرانيين إلى بغداد، فشاركوا في تأسيس مدرسة المنمنمات فيها، وقد عرف من المدرسة السلجوقية محاولة الحفاظ على أصالة الرسم الإيراني وسماته المحلية وأبعاده عن تأثيرات الفن الصيني، لكن باستيلاء المغول على إيران وظهور المدرسة المغولية تغيرت ملامح المنمنمات، إذ أوجد المغول مدارس في (تبريز) و(شيراز)، حيث ارتبطت بالأسلوب الصيني، ثم ظهرت المدرسة الهراتية أو التيموريه في (سمرقند)، وهي من أبرز مدارس الرسم الإيراني على وجه الإطلاق، وعندما تأسست المدرسة الصفوية في العهد الصفوي انتقل مركز الفن الإيراني من (هراة) إلى (تبريز)، حيث تعتبر رسوم المدرسة الصفوية صفحة جديدة في الرسم الإيراني[1].

وقد حرص المصور الإيراني أن تكون نسب الرسوم الآدمية طبيعية وأن توائم الرسوم الأخرى التي تحيط بها، واختفت الخلفية تدريجياً التي كانت تعبر عن الأفق والسماء وأصبح يرمز لها في بعض الأحيان برسم منارة، كما حاول المصور أن يضفي الحركة والحيوية على شخوصه، وذلك عن طريق الحركات والإشارات واللفتات، وترتيب العناصر حول محور الصورة

في الوسط، فضلاً عن حركات التنغيم في حركات الرأس والأيدي وغيرها. كما استطاع الفنان أن يحقق تناسباً موفقاً بين الرسوم الآدمية والعمائر وسور الحديقة وحدد نهاية كل مستوى بحائط أفقي (شكل ١٣).

ولكن عناية الفنان برسم العمائر في خلفية الصورة كانت أبرز، كما ملأ مساحاتها بالزخارف الهندسية والنباتية المورقة.

كما عني بصبغ أرضية الصورة ببعض التراكيب النباتية الصغيرة من الزهور والورود في تنسيق زخرفي بديع. وتميزت بعض الرسومات برسم الأفق على هيئة أقواس ورسم الصخور بشكل أسفنجي وتشكيل بعضها على هيئة الحيوانات (شكل ١٤)، كما نجح الفنان في التوفيق بين البيئة وأحداث القصة المصورة في انسجام تام دون تنافر أو تباعد بين القصة والرسوم، كما استخدم الفنان الخط والتذهيب مع التصوير في إنتاج فني متكامل. كما تقدم المصور تقدماً باهراً في رسم المناظر الداخلية مثل غرف القصور والسرادقات والاستحكامات الحربية مثل القلاع والحصون، كما عني الفنان برسم الزخارف الدقيقة التي تزين الفرش والسجاد والثياب.

(شكل ١٣)
(معاي وهمايون) يوم الصباحية، ديوان (خواجو كرماني)، بغداد (١٣٩٦م)، رسوم (جنيد السلطاني)، المتحف البريطاني بلندن.
http://www.woavingartmuseum.org/timeline6sapiee.html

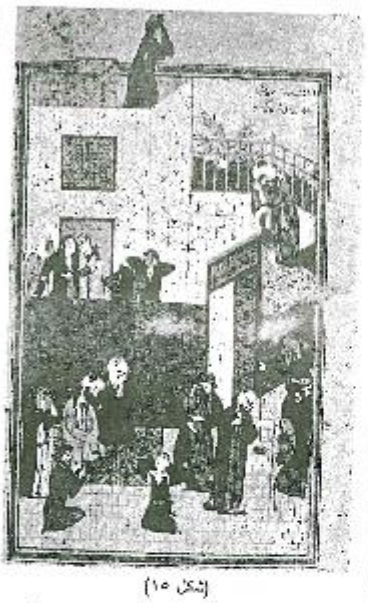
لقد تأثر الفنانون الإيرانيون بفن التصوير الصيني فاقتبسوا منه بعض العناصر والوحدات والأساليب التعبيرية الجديدة، حيث أصبح الهدف الفني يميل أكثر إلى صدق تصوير الطبيعة، مما ساعد الفنان الإيراني في التوفيق بين تقليد الطبيعة إلى حدٍ كبير وإكسابها شيئاً من الحركة، وإتقان الرسوم الآدمية والحيوانية والجمادات، فرسم الفنان الأشكال والأشخاص بشكل يكاد يحاكي الطبيعة في الأوضاع الحركية المختلفة. وبمرور الوقت جمع فن التصوير في ذلك العصر بين المدرسة العربية والمدرسة الإيرانية، ثم امتزج الأسلوبان معاً فلم تعد العناصر الصينية واضحة. وظهرت أولى المحاولات التي بذلها الفنان المسلم لتجسيم الأشكال واستخدام الضوء والظل واتباع قواعد المنظور[٢]، واعتنى الفنان بالمناظر الطبيعية بكل ما فيها، وعني عناية خاصة بمناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع، واستعمال الألوان البراقة والساطعة التي توحي بالحيوية. حيث أتقن مصورو هذه المدرسة مزج الألوان واستخدموا الألوان الساطعة الزاهية.

(شكل ١٤)
بيرام جور يقتل اثنين من المغول، مخطوط (خمسة نظامي)، القرن (١٦م)، لندن، نقلاً عن http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibra

ومن حيث الرسوم الآدمية، فهي تنبئ عن مهارة المصور في توزيع الأشخاص وتشكيل المجموعات وإن كانت لا تزال هذه الرسوم جامدة، فلقد حاول أن يكسر حدة هذا الجمود عن طريق استخدام الحركات والإشارات بالأيدي والفتات الرؤوس وأوضاعهم في الصورة عن طريق الوقوف أو الجلوس أو الركوع، مما يضفي على رسوم الأشخاص بعض الحركة والحيوية. ونلاحظ في رسم الأشخاص أنها أكثر استطالة وتتميز برؤوس مستطيلة ذات لحى مدببة، بالإضافة إلى "ممارسة التعبير عن المشاعر والمواقف الدرامية والإحساس الصوفي"[٢].

- رسم التراكيب المعمارية كخلفيات للعمل الفني "بأسلوب اصطلاحي كأنها عمائر زجاجية شفافة يرى المشاهد كل ما يجري بداخل العمائر. هذا علاوة على إضفاء مظاهر الترف والثراء برسم التفاصيل في هذه العمائر وما تشمل عليه من أنواع التحف والسجاجيد والأواني وأدوات الإضاءة والبلاطات القاشاني الأزرق التي تزين أرضية وجدران هذه العمائر"[٦]. حيث احتلت هذه التراكيب المعمارية (شكل ١٥) المساحة الأكبر في معظم صورها، والتي امتازت بالتناسق والانسجام والثراء الزخرفي، فعمد المصور إلى تزيينها وتطبيقها بالمزج بين التراكيب البنائية والهندسية.

(٢) ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، مرجع سابق، ص٨١.



(شكل ١٥)
مخطوطة (المنظومات الخمسة)، تصور ذئب موت ليلى، هراة (٩٠٠هـ / ١٤٩٤م)، رسمت بيد (شرح زادة)، المتحف البريطاني، نقلاً عن: نعمت إسماعيل علام: مرجع سابق.

- من حيث تراكيب الألوان، امتازت المنمنمات بجمال ألوانها المتنوعة خاصة الحمراء منها والبرتقالية المتعددة الرقيقة الوهج[1]، واستخدام اللون الأزرق الفيروزي بتراكيبه ودرجاته في تلوين السماء، واللون الأخضر بدرجاته في تلوين الأعشاب والشجيرات الخضراء. والأصفر والبنفسجي والبني والوردي والأبيض، واللون الذهبي الذي استخدم بكثرة في زركشة الثياب وأحياناً في تلوين السماء. بالإضافة إلى الدقة والإتقان في انسجام الألوان من خلال محاولات المزج والتركيب بينها، ببراعة ومهارة تنبئ على التطور والازدهار، الذي أثمر بظهور المصور الكبير (كمال الدين بهزاد).
- من حيث الموضوعات، يلاحظ أن المصور اختار موضوعات صوره بدقة وإتقان وبخاصة تلك التي تميل نحو تمثيل مسرات الحياة ومجالس الطرب والمناظر الغرامية ومحاسن الطبيعة، أي تلك التي تبعث البهجة والسرور، وحتى الصور التي تمثل موضوعات المعارك والقتال والمبارزة كانت ترسم في القالب بروح زخرفية بعيدة عن الحزن والألم والقسوة[2].
- من حيث الألوان، ينسب إلى "المدرسة الصفوية اختيار أجود أنواع الألوان والأصباغ في تنفيذ صورها ويبتكر المصورون المتآلف اللوني"[3]، والتراكيب اللونية المختلفة، ولكن حبهم للتأنق والزخرفة جعلهم يفرطون في استخدام اللون الذهبي والألوان الزاهية البراقة.

(٢) ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي، مرجع سابق، ص١١١.

- أبرز أعلام المصورين في المدرسة الإيرانية:

تأثر الفنانون الإيرانيون بفن التصوير الصيني فاقتبسوا منه بعض العناصر والوحدات والأساليب التعبيرية الجديدة، وبمرور الوقت جمع فن التصوير في ذلك العصر بين المدرسة العربية والمدرسة الإيرانية، ثم امتزج الأسلوبان معاً فلم تعد العناصر الصينية واضحة. أما السبب الأكثر قرباً من الواقع في تطور هذه المدرسة؛ هو الطموح المتزايد لدى الفنان الإيراني في التطور والتجديد، وبظهور بعض المصورين من ذوي الذاتية الفنية والعبقرية الخاصة، وبالميل إلى دقة تصوير التفاصيل في الرسم، إضافة إلى غنى الألوان وانسجامها وإتزانها وكثرة استعمال اللون الذهبي، وبتغطيه الأرضية بالحشائش والزهور والشجيرات، كما ظهر من بينهم أول من اهتم بتوقيع اسمه على أعماله مثل الفنان كمال الدين بهزاد ومير سيد علي، وهو سوف نتناوله الباحثة بالدراسة والتحليل.

- الفنان كمـــال الدين بهـــزاد:

يُعدُ الفنَّان المسلم كمال الدين بهزاد حلقةً مجهولة في تاريخ الفن الإسلامي، فعلى الرغم من الشهرة التي نالها الرجلُ كأشهر رسام متعلماتٍ في تاريخ الإسلام، إلا أن كتب تاريخ الفن قلما تقِفُ عنده وعند أعماله التي تُعدُ بحق، واحدةً من العلامات الكبرى لتاريخ الفن. وقد وُلد بهزاد ببلدة (هراة) الواقعة بشمال غرب أفغانستان، وكان مولده في حدود سنة (٨٥٤ هـ/ ١٤٥٠م) (القرن الخامس عشر)، وعاش وأبدع لوحاته في بلاط ملوك الدولة التيموريّة، ثم تعهده الشاه إسماعيل الصفوي برعايته، فقضى النشطر الثاني من حياته في كنفه بمدينة تبريز حتى وفاته سنة (٩٤٣ هـ/ ١٥٣٧م) والمشهور في كتب التاريخ أن الشاه إسماعيل الصفوي حين دخل في حربه مع العثمانيين، خشي على حياة بهزاد فحفظه هو والخطّاط شاه محمود النيسابوري في قبو سريٍّ حتى انتهت الحرب[1]. وكما أن هناك خلافا حول مولد بهزاد، هناك خلاف أيضا حول تاريخ وفاته، وبترواح تحديد هذا التاريخ ما بين ١٥٣٣م و ١٥٣٧م. كذلك هناك خلاف حول مكان دفنه. هل هو مدينة (هراه) حيث ولد، أم مدينة (تبريز) حيث قضى بقية حياته.

كان (بهزاد) يشغل أثناء وجوده في (هراه) المجمع الفني للكتاب، واستطاع بإبداعه أن يقيم مدرسة فنية ظلت تحتفظ بحيويتها وطابعها الخاص بعد انتقاله إلى (تبريز)، حيث عينه الشاه إسماعيل عام ١٥٢٢م مديراً لمكتبته، ورئيسا للخطاطين والمصورين والمذهبين. ذاعت شهرة (بهزاد) آنذاك لإتقانه التعبير بالمكونات الجمالية المتداولة عند من سبقوه ثم لما أضافه من خصائص تميز بها. وكان الإبداع التشكيلي في زمان (بهزاد)، ونتيجة تراث حضاري قديم يقوم على ثلاثة أشياء: (الرسم، النسخ، والتذهيب). ونجد نموذجاً لهذا اللون من الفن في كتاب

(بستان سعدي) المحفوظ في دار الكتب المصرية، حيث اشترك في إنجازه (غير النص المكتوب) ثلاثة، هما: (سلكان علي) قام بنسخه بخط مميز مبدع، وقام الفنان (با رمين) بتذهيبه بطريقة مدروسة، وقام (بهزاد) بإنجاز لوحاته أو صوره الست. وتعتبر هذه الخاصية الأولى لفن التصوير آنذاك، أي الارتباط بإبداع عمل فني يقوم على تقديم الكتاب بالتصوير أو التشكيل في إطار متكامل من الفنون الثلاثة الخط والتصوير والتذهيب.

تميز (بهزاد) بخاصية أخرى تتعلق باختيار الألوان بين الأحمر والأصفر والزيتوني والبني، مع العناية بالأزرق الزاهي، وإعطاء مساحات زخرفية مذهبة أو مفضضة. ويتصل باختيار هذه الألوان طريقة التعبير المقصود آنذاك، والتي تعتمد على إغفال المنظور بالمقياس الغربي للفنون، فاللوحة تبدو أمامك كأنها قطع أفقي لما يراه الفنان ويريد تقديمه. هذا القطع يجعلك تتردد أو تتوزع في التعامل معها بالبعد الثالث الذي يحتاج العمق، أو التسطيح الذي يعمد إلى نوع من التجريد سواء بزخرف خالص أو بإغفال التشريح الواقعي لحركة الأجسام كما نراه في فنون الشرق القديمة.

ويتصل بطريقة التعبير هذه الخاصية الرابعة، وهي العناية بالتحضير الكامل للموضوع المراد تقديمه بما يقرب أيضا من فنون الشرق القديمة أو رسوم الأطفال ولكن بشكل مدروس مقصود. ونجد مكونات المكان موزعة لأعلى، فالغرفة الأولى أسفل اللوحة، ثم الثانية ترتفع عنها وهكذا. كما أن الأشخاص موزعون أيضا بهذا التوزيع المتصاعد من أسفل اللوحة لأعلاها.

والخاصية الخامسة تتعلق بالاهتمام بإدخال الحرف العربي بهدف استكمال التكوين التجريدي الموزع داخل اللوحة، أو يحيط بها ليقوم بعرض نصوص تتفق مع موضوع اللوحة، أو جمل ينطق بها أشخاص هذه اللوحة.

- **خصائص فـــن بهـــزاد :**

يحدد الدكتور زكي محمد حسن[1] وهو أول من وضع كتابا عربيا في التصوير الإسلامي بعض خصائص فن (بهزاد) في النقاط الثلاث الآتية:

- أولاً: اهتمام هذا الفنان بتوقيع أعماله بخط يده، وتعتبر هذه خاصية غير معروفة أو غير ذات اهتمام عند السابقين عليه.
- ثانياً: اهتمام بهزاد بتحديد المساحة التي يريدها والموضع المراد عرضه على صفحات الكتاب الذي يقوم بتصويره. فكان الخطاطون – قبل ذلك – (الذين

(١) زكي محمد حسن: فنون الإسلام، مرجع سابق، ص ١٨٣.

يقومون بنسخ (الكتاب) يقومون بتحديد هذه المساحة وتحديد موضوع الرسم للفنان. وذلك وفي بعض الأحيان كان يأخذ لصورته صفحتين متجاورتين، كما أصبح هو الذي يحدد الفراغ الخاص بعرض النص على يد الخطاط أو النساخ.

ثالثاً: تميز بهزاد بتصوير بعض الشخصيات وتوضيح معالم الوجه والصفات الجسمية، أو بمعنى آخر اهتمامه بعرض الحالة النفسية اهتمامه بالشخصية التي يعرضها، فقام في بدء نشاطه الفني في (هراه) برسم السلطان حسين بايقرا ووزيره محمد خان الشيباني.

- المضمون الفني في أعمال بهزاد:

لقد عنى الكثير من المستشرقين بدراسة فن (بهزاد)، وكانت تواجههم عقبتان:

- الأولى: تحديد ما إذا كانت بعض الأعمال لـ (بهزاد) أو لغيره من تلاميذه أو مقلديه. فقد سعى الكثير من الفنانين في عصر هذا الفنان إلى تقليد أسلوبه أو نقل بعض أعماله ونسبتها إليه، وذلك لارتفاع ثمن إنتاجه الفني.
- الثانية: عدم محاولة تناول أعمال (بهزاد) بعين شرقية بعيداً عن مؤثرات الإنتاج الفني: خاصة إنتاج عصر النهضة الأوربية. فقد انساقوا دون وعي إلى تفسير أعماله بمقاييس فنية لم تعرفها فنوننا الشرقية في الحضارات القديمة بعامة والحضارة الإسلامية بخاصة.

وتقدم الباحثة الآن بعض أعمال بهزاد التي جاءت في كتاب (بستان سعدي) أو منظوم الشيخ مشرف الدين مصلح الدين بن عبد الله السعدي الشيرازي، وكان قد كتبه بعد قيامه بعدة رحلات يعرض فيه النوادر والحكايات ذا المغزى الأخلاقي.

تمثل اللوحة رقم (١٦) الملك دارا بعد أن ضل طريقه أثناء الصيد مع بعض أتباعه والتقى عند جدول ماء شخصاً غريباً فرفع عليه قوسه، ولكن الغريب أوضح له أنه أحد أتباعه ويقوم على رعاية خيله.

ويقول الملك: (عندما يكون تدبير الملك في شئون رعيته أقل من تدبير الراعي عليه أن يخاف وينزعج. بخلاف الملك العادل والراعي الصالح الذي يطمئن إلى رعيته ويعتمد عليهم كل الاعتماد لما يشملهم به من رعاية وإنصاف). وقد أثارت هذه اللوحة الإعجاب بما تقدمه من موضوع تعليمي إلى جانب الرشاقة التي عرض بها بهزاد الخيل وسط الطبيعة، وطريقة التعبير الهادئة في جوار الملك لراعي الخيل.

(شكل ١٦)

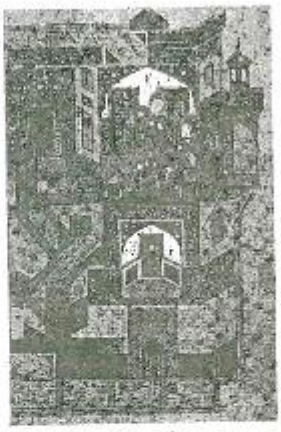
الملك دارا في رحلة صيد، مخطوطة (بستان سعدي) للشاعر جامي، تصوير بهزاد، هرات ١٤٨٨م، حبر وألوان مائية على ورق (٢٢ × ٣٠سم).
http://www.ziedan.com/tasaweer/Bihzad

وتمثل اللوحة رقم (١٧) قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع زليخا زوجة العزيز حينما قيدت له قصراً من سبعة أبواب في محاولة لإغوائه، ووضعت في الغرفة الداخلية لوحة تمثلها في أحضان يوسف حتى يدرك هدفها. ولكنه رأى برهان ربه فولى هارباً: بينما أخذت (زليخا) تطارده وتشد قميصه من دبر. وقد حرص بهزاد كعادة مصوري الفرس آنذاك على إحاطة رأس يوسف بهالة بيضاء. وإلى جوار الموضوع الأخلاقي الذي تقدمه اللوحة، هناك قدرات بهزاد في عرض الردهات المتعاقبة والعقود المزدانة بوحدات زخرفية متنوعة.

وتعرض اللوحة رقم (١٨) وتسمى (مناظر في مسجد)، حيث نجد مدخل المسجد على اليسار رجلاً يتوضأ وأمامه زنجي يصب له الماء، وإلى جوارهما رجل يتصدق على فقير، وفي النافذة المجاورة يظهر رجل يصلي، أما أعلى اللوحة على اليسار فنرى سيدة تتلقى العلم على يد أحد الفقهاء، يجاورها رجل مستغرق في الدعاء.

والقصر نقاش هذه اللوحة كغيرها من الناحية التشكيلية على ما تقدمه من نماذج بشرية متنوعة موزعة بين عقود صغيرة وكبيرة ذات وحدات زخرفية وكتابية بديعة. وهناك أعمال أخرى لـ (بهزاد) غير مجموعة (بستان سعدي) نعرض منها لوحة تمثل درويشا من بغداد. كما له مجموعة من ثلاث صور في مخطوط صغير من المنظومات الخمس للشاعر (نظامي)

محفوظة في المتحف البريطاني، عليها إمضاء بهزاد، تمثل اثنتان منها معركتين حربيتين، وتعتبران قمة في تصوير فنانى الفرس للمعارك الحربية.



(شكل ١٧)

زليخا تتملق يعقوب يوسف: مخطوطة (بستان سعدي) تصوير بهزاد، هرات ١٤٨٨م، حبر وألوان على ورق (٢٢ × ٣٠سم). دار الكتب المصرية. ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي: مرجع سابق.

(شكل ١٨)

مناظر في مسجد، مخطوطة (بستان سعدي) للشاعر جامي، تصوير بهزاد، هرات ١٤٨٨م، حبر وألوان مائية على ورق (٢٢ × ٣٠سم). http://www.xiedun.com/taseween/Bihzad

- الفنان "مير سيد علي"[1] :

ولد الفنان (مير السيد علي) في الربع الأول من القرن (١٦م)، ومن المحتمل سنة (١٥٧٢م)، في (تبريز) بمقاطعة (بدخشان Badakhshan)، وهي واحدة من المقاطعات الـ ٣٤ في أفغانستان (تقع في الشمال الشرقي من البلاد). ثم انتقل بعد ذلك وهو يؤدي فريضة الحج بمكة المكرمة. كان رساماً للمنمنمات الفارسية والهندية بالاشتراك مع الفنان (عبد

(1) Günter Meiner (Begr.): Allgemeines Künstlerlexikon (Band 2: Alvarez Alvarez). K. G. Saur Verlag. München 1992. ISBN 598 -3-

الصمد)، ويعتبر مؤسس أسلوب المدرسة الهندية المغولية الشمالية، والتي تأثرت كثيراً بتقاليد وأساليب المنمنمات الفارسية، كما أنه كتب الشعر تحت اسم مستعار يعرف بـ (جودا Juda).

ويعتبر (مير سيد علي) هو نجل الرسام (مير) الصفوي، والذي كان له تأثير كبير في تطور أسلوب الفنان خاصة في رسم التفاصيل الدقيقة والزخارف. حتى التحم ليعمل ضمن فناني قصر الشاه (طهماسب). وفي تبريز سنة (١٥٤٤/١٥٤٥م) عمل سوياً مع الفنان عبد الصمد في خدمة الإمبراطور المغولي (هامايون) الذي نفي إلى الهند. ومن ثم منح (مير) لقباً فخرياً يدعى بـ (نادر الملك أو الملك الموهوب) نظير ارتباطه بالإمبراطور (هامايون). وفي عام (١٥٤٩م) تبع (هامايون) إلى مدينة كابول، ثم تبعه مرة أخرى واستقر بمدينة دلهي، والتي كانت وقت ذاك تحت حكم الإمبراطور المغولي (أكبر) (١٥٥٦-١٦٠٥)، حيث اصطحب معه في هذه الرحلة الفنان (عبد الصمد) مدير المدرسة الإمبراطورية للتصوير، بالإضافة إلى أكثر من خمسون فناناً.

تأثر (مير سيد علي) بشكل واضح بأسلوب الرسام (بهزاد) عندما كان يعيش في بلاد فارس، وعمل معه في عام (١٥٢٧ ــ ١٥٤٥) في الرسوم الإيضاحية لملحمة الشهنامة، وأيضا عام (١٥٣٩ ــ ١٥٤٣) في رسوم مخطوطة خمسة نظامي للشاعر (نظامي)، وكذلك تأثر (مير) بأقشانين (السلطان محمد) و(آقا ميرك)، والذي عمل معهم أيضاً لفترات قصيرة. وفي الهند ظل مخلصاً لأسلوب المدرسة الصفوية وطنه. ومع ذلك فإن تأثيرات تصوير إقليم (الراجبوت Rajput) الهندي لا ليس فيها، وكان واضحاً في كثير من أعماله، كما في الفن الفارسي في مقارنته بصور المناظر الطبيعية يعتبر أقل مثالية.

لقد اهتم (مير سيد علي) في المقام الأول بتصوير المشاهد الريفية والحضرية في الحياة اليومية الهندية، ولذلك أصبحت منمنماته واحدة من أهم المنمنمات الممثلة لهذا النوع من التصوير، نظراً لدقة وواقعية العناصر المرسومة بها، وإظهار تفاصيل العناصر المرئية، بدقة شديدة فإن أسلوبه يعد قيمة كبيرة لدراسة التاريخ الثقافي. كما تميزت أعماله بالألوان النابضة بالحياة، التناغم، والانسجام، حيث نرى هذا في منمنمات (خمسة نظامي) ومنحة (ليلى والمجنون)، حتى أنه اختلف هنا مع تصوير (بهزاد) للطبيعة، والذي كان تصويراً تقليدياً وظاهرياً في تمثيل واقعية الأشكال المرسومة، بينما بدت أشكاله الآدمية مصاغة بشكل ومعالجات أكثر واقعية على غرار نهج الفنان (قاسم علي)، حتى أن هذه المعالجات ظلت لفترات طويلة يمارسها الفنانون حتى بعد موته.

وفي أثناء حكم الإمبراطور المغولي (جاهنجير) وتحت رعايته (١٦٠٥-١٦٢٧)، شارك الفنان (عبد الصمد) في تصوير مغامرات قصة (حمزة Hamzanama)؛ ورسم معه أكثر من ١٤٠٠ شكل، وهي تعد من أروع الأمثلة في العصر المبكر للفن المغولي الهندي[1].

إن التحليل الدقيق لأعمال (مير سيد علي) أمر في غاية الصعوبة لأن معظم ملامنماته التي كانت في عصر الإمبراطور (أكبر) غير موقعة، وكانت بالفعل أعمال جماعية، ولذا فإن جميع اللوحات تقريباً التي سبقت وصوله إلى الهند يسهل التعرف عليها.

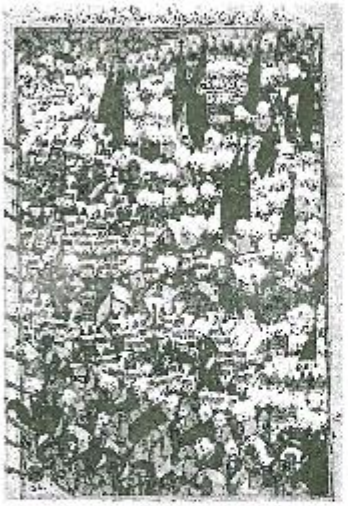
- القيم الجمالية للمدرسة التركية العثمانية:

على الرغم من اعتقاد بعض الدارسين بأن التصوير التركي العثماني (Ottomans Turkish Panting)؛ يستمد كل خصائصه الفنية من التصوير الإيراني إن لم يكن صورة منه، إلا أنه ثبت بما لا يدع مجالاً للشك شخصية التصوير العثماني المستقلة والمميزة، وإن اعتمد على بعض التأثيرات الفنية الأوربية، وذلك نتيجة لعوامل كثيرة أهمها الموقع الجغرافي للإمبراطورية العثمانية والدور التاريخي والسياسي والحضاري، كما تأثرت بفناني عصر النهضة الإيطالي، من الذين أغرتهم عطايا السلاطين، كما في صور السلطان (محمد الفاتح) للمصور (جنتيلي بالليني) عام (١٤٨٠م). ويمكن إيجاز أهم الخصائص الفنية للمدرسة التركية العثمانية في النقاط التالية:

- ظهور بعض الخصائص التركية المحلية بوضوح في أعمال هذه المدرسة مثل الجبة والقفطان والعمائم الكبيرة التي كان يضعها الحكام فوق رؤوسهم.
- من حيث التصميم الفني والتكوين أصبحت أكثر ذكاية وهندسية تميل نحو الخطوط الرأسية[1]، ومن ثم دقة التفاصيل وبخاصة في رسم الخرائط والتخطيطات الطبوغرافية للمدن والأقطار التي شغف بها المصورون الأتراك[2].
- من حيث الخلفيات ، فتشمل صور المدرسة التركية على نوعين من الخلفيات:

(١) نقلاً عن المصدر الالكتروني (بتصرف من الباحثة):
http://www.de.wikipedia.org/wiki/Mir_Sayyid_Ali
(1) Rice D. T.: Op. Cit., P. 163.
(٢) أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الإسلامي، مرجع سابق، ص٢٤٦.

- النوع الأول: الخلفية المعمارية: التي تعكس طراز وأساليب العمارة التركية من مساجد وقصور وقلاع، وإن كانت تظهر فيها ملامح التأثير الأوربي من حيث مراعاة قواعد المنظور، فأصبحت ترسم في صفوف متراجعة صوب عمق الصورة في أغلب الأحوال[1].
- النوع الثاني: هو المناظر الطبيعية، فلقد اشتهر المصور التركي برسم الحدائق والبساتين حتى أنه كان يرمز إلى الريف برسم بستان أو حديقة، وإن كان يؤخذ عليه ملاحظ أن المناظر الطبيعية في معظم هذه الصور كانت تحتل مكانة وسطاً بين الإيرانية والواقعية التركية[2].
- من حيث رسوم الأشخاص نلاحظ الميل نحو التنوع في الأحجام بين رسوم الآدميين التي تميل إلى إظهار الرجولة ذات الأجسام القوية والمناكب العريضة. ولقد كان المصور التركي يفضل رسم أشخاصه في الوضع الجانبي الكامل (full profile)، أو في وضع المواجهة (in front view) على عكس نظيره المصور الإيراني الذي كان يفضل رسم أشخاصه في الوضع ثلاثة الأرباع (three



(شكل ١٩)
دخول الجزء الأكبر من بقايا (قرمان) بقيادة (قرمان) باشا غرباً إلى مدينة (بران) بالرمز، مخطوطة شهنامة مراد الثالث (١٥٨٥م)، متحف (طوب قابو)، إسطنبول. نقلاً عن:
http://www.ee.bilkent.edu.tr/~history/ottoman2.html

quarter)[2]، (شكل ١٩). حيث اختلفت ملامح الوجوه عما اعتدنا على رؤيته من قبل في المدارس السابقة إذ تمتاز الوجوه هنا ببروز الفكين[3].

امتاز التصوير العثماني بأنه اشتمل على صور الشخصية المستقلة للسلاطين والأمراء وكبار القواد العثمانيين وغيرهم، كما أدخل المصور التركي "موضوعات جديدة تسجل الحياة اليومية والأحداث التاريخية المعاصرة من احتفالات ومناسبات تتعلق بالسلاطين والأمراء، فأصبح لديهم ما يعرف بتصوير السجلات التاريخية"[1]. كما انفردت المدرسة التركية برسوم المعارك الحربية فكانت الأحداث جامدة ساكنة تفوح منها تعبيرية وحشية تواكب العسكرية التركية والمأثورة في مشاهد الحرب.

من حيث الألوان، فقد اختار المصور تراكيب الألوان "البسيطة الزاهية فانحصرت خطته اللونية في نظام وتنسيق الألوان التي يحتفظ كل منها باستقلاله وبشخصيته دون امتزاج"[2]. وقد تكون هذه الألوان "سميكة لتعطي الانطباع بالحيوية المتدفقة"[3]، ومن أهم هذه الألوان التي استخدمها اللون الأخضر والأصفر والأزرق والحمر والذهبي وغيرها، بالإضافة إلى استخدام الألوان الطبيعية في تلوين أشكاله.

- **أبرز أعلام المصورين في المدرسة التركية:**

من أهم المخطوطات المصورة في العصر العثماني قصة (اسكندر نامة) التي نظمها الشاعر التركي أحمدي ونسخها الخطاط (حاجي بابا)، وهي محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس وتزدان بعشرين صورة من مصور مجهول يتجلى في رسمها تأثيرات فن التصوير التركي (الأوغوزي). وهناك مخطوطة لكتاب (الجراحة) منها نسختان واحدة مطولة من نسخ الخطاط (شرف الدين رئيس مستشفى مدينة أماسيا) وهي مقدمة للسلطان محمد الفاتح في سنة (٨٧٠هـ / ١٤٦٥م)، وتحتوي على ١٤٠ صورة توضح كيف كانت تجرى العمليات الجراحية. وهذه النسخة محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس، أما النسخة الثانية محفوظة في مكتبة جامعة الإسكندرية.

---

(3) Meredith- Owens: Turkish Miniatures, British Museum, London, 1963, P.223.

(١) المصدر:
<http://www.qudme.com/nahda/artDetails.jsp?edition_id=329&artID=704613
بتاريخ ٢٢/١١/ ٢٠٠٧.

(٢) غريت حكاشة: التصوير الفارسي والتركي، مرجع سابق، ص٢٠١.

(٣) نفس المرجع السابق: ص٢٠٨.

(3) Meredith-Owens: Op. Cit., P. 223.

أما "اللوحات المستقلة" التي ترجع إلى الفترة التي نتحدث عنها فتدل على أن الفن التركي يسير على ركب التصوير الإيطالي في عصر النهضة الأوروبية، والواقع أن العلاقات بين تركيا العثمانية وبين حكام مدينة البندقية كانت قوية متينة، وكان لذلك أثره في فن التصوير إذ استضاف (محمد الفاتح) في بلاطه بعض المصورين الإيطاليين المشهورين مثل (بلليني) و(فريرا) اللذان صورا للسلطان صوراً مختلفة لا تزال واحدة منها معروضة في المتحف الوطني بلندن، وقد كان إعجاب هذا السلطان بفن التصوير الإيطالي عظيماً، الأمر الذي دفع به إلى إيفاد بعض المشتغلين بالتصوير من العثمانيين إلى البندقية لكي يدرسوا فن التصوير[1]. وفيما يلي تتناول الباحثة أبرز هؤلاء الفنانين من أصحاب اللوحات المستقلة، أو الذين تم إيفادهم لدراسة فن التصوير.

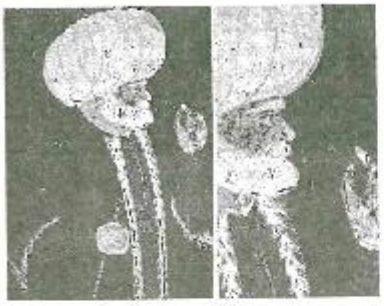
الفنـــان نجـــاري:

وفي عصر السلطان سليمان القانوني فقد وصلت إلينا أمثلة من اللوحات المستقلة وأمثلة من المخطوطات المصورة، "فاللوحات المستقلة التي ترجع إلى هذا العصر من عمل مصور يدعى (حيدر رومي) وهو معروف باسم (نجاري) الذي ولد في اسطنبول، وملك بها سنة (١٥٧٢م) بعد أن بلغ الثمانين من عمره. وقد بدأ حياته بحاراً ثم هوى فن التصوير وخاصة تصوير الأشخاص، وعينه السلطان سليمان القانوني في مكتبة القصر حيث أتيحت له الفرصة لمزاولة هوايته، وقد كان أول عمل له هو نقل صور الأشخاص عن غيره من المصورين ويتجلى لنا ذلك في صورة رسمها لإمبراطور فرنسا (فرانسوا الأول) نقلاً عن صوره من عمل المصور الفرنسي (جان مكويه) مصور البلاط الفرنسي في ذلك الوقت.

لقد تجاوز (نجاري) مرحلة النقل إلى مرحلة الإبداع فرسم للسلطان سليمان صورة تمثله وهو يتريض في حدائق قصره ويسير وراءه حارسان يحملان السلاح. وقد نجح هذا المصور في أن يعطينا صوره واقعية للسلطان سليمان بعد أن تقدمت به السن، وتجلى الضعف عليه ممثلاً في نحافة جسمه ولكن برغم ذلك فإن كبر عمامته ولحيته المدببة التي لعب بها الشيب تبرز لنا هيبة السلطان وتحيطه بجو من الرهبة[2]. ومن أعماله الرائعة صورة للقائد البحري الشهير (خير الدين باربا روسا)، (شكل ٢٠). وهي تعكس قوة شكيمة هذا القائد البحري وشدة قسوته رغم لحيته البيضاء وعمامته الكبيرة والقرنفلة التي يحملها في يده ويبتسم عبرها، وقد صوره (نجاري) وهو ممسك بالصولجان الذي أهداه له السلطان.

---

[1] ... الإسلام ... الدولة العلية العثمانية ... القاهرة، ١٩٨٧م



(شكل ٣٠)
خير الدين باربا روسا، من رسم لبارى (١٥٤٠- ٤٥).
متحف طوب قابو، اسطنبول.
http://www.palazzovecchio-museoragazzi.it/?cat=1&language=it&paged=4

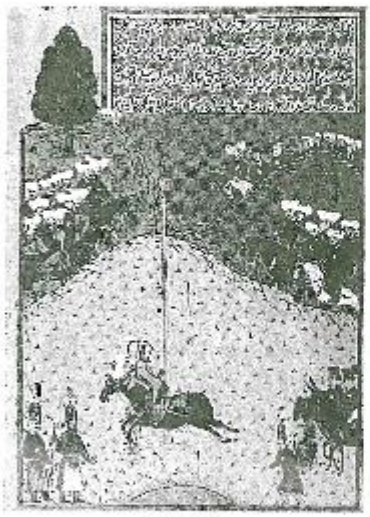
- الفنان (عثمـــان) :

"المخطوطات المصورة التي ترجع إلي عصر السلطان (سليمان القانوني) كثيرة منها مخطوطة (سليمان نامة)، ومخطوطة (منازل السفر في العراقين)، ومخطوطة باسم (السلطان بايزيد)، ومخطوطة (كتاب المآثر Hunner name). والمخطوطة الأولى هي قصيدة من نوع (المثنوي) تزدان بأربع وعشرين صورة توضح فتوحات السلطان (سليم الأول)، وهي من عمل مصور مجهول حرص فيها على رسم الملابس وتفاصيل زينتها: والعمائر وتفاصيل زخارفها، وهو متأثر في عمله بالتصوير الإيراني، ولكنه خرج في التلوين على المألوف في إيران فمزج بين الألوان البراقة والألوان غير البراقة[1].

والمخطوطة الثانية كتبها ووضحها بالصور الفنان (نصوح) الذي رافق السلطان (سليمان القانوني) في حملاته الحربية على إيران والعراق سنة (١٥٣٤/ ١٥٣٥م) وسجل الأماكن التي نزل بها السلطان خلال هذه الحملات فرسم ١٢٨ صورة لمئات المدن العظيمة مثل اسطنبول وتبريز وبغداد وحلب ودبار بكر، وقد صورها بمهارة عظيمة أبرز فيها أهم خصائصها من الأسوار والجبال والأشجار والحيوان. والمخطوطة الثالثة فيها عشرة صور تبين الحروب التي خاضها السلطان (بايزيد الثاني) ضد السلطان (جم) وهي من تصوير هذا المصور العظيم.

والمخطوطة الرابعة تتضمن (كتاب المآثر) الذي ألفه مؤرخ البلاط العثماني في ذلك الوقت (لقمان بن حسين) وقد كتبه باللغة الإيرانية لغة التأليف عند الطبقة المثقفة وهو محفوظ في مكتبة قصر (طوب قابو)، والجزء الأول من هذا الكتاب يتحدث عن حروب وحياة سلاطين

آل عثمان حتى عصر السلطان سليمان القانوني، أما الجزء الثاني فيتحدث عن حياة وأعمال السلطان سليمان القانوني نفسه من مولده حتى وفاته، ويضم خمسة وستون صورة من عمل المصور (عثمان)، منها صورة للسلطان مراد الثاني، وصورتان للسلطان سليم الأول. وتختار الباحثة من صور الجزء الثاني الذي يضم خمسة وأربعين صورة من عمل المصور (عثمان) ثلاث صور، الأولى تمثل السلطان مراد يصوب سهمه نحو الهدف، والثانية تمثل حصار فيينا، والثالثة تمثل الانتصار على ملك المجر، ونستعرض الآن هذه الصور حتى نرى كيف أخذ فن التصوير العثماني يشق طريقه ويثبت مكانه بين مدارس التصوير الإسلامي:



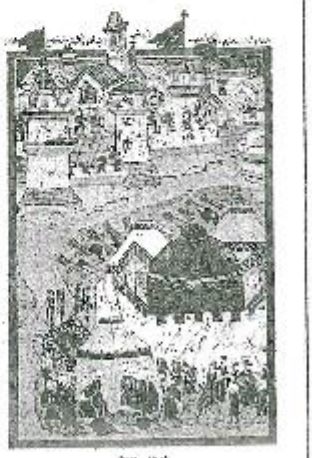
(شكل ٢٠)
السلطان مراد الثاني يصوب سهمه إلى هدف، مصور بـ تصوير الفن عثمان، مخطوطة من كتاب المآثر (هونرنامة)، متحف طوب قابو، نقلاً عن:
http://www.en.wik.pedia.org/wiki//File:IIunernamne_128a.jpg

في المنمنمة الأولى (شكل ٢١) نرى السلطان مراد الثاني وهو على جواده يستعد لتصويب سهامه إلى هدف منصوب فوق صارية عالية، وقد وقف على مقربة منه موظفوا القصر كل على صهوة جواده، كما وقف السفراء الأجانب يشهدون هذا المنظر وقد وفق الفنان في توزيع الأشخاص في الصورة وإبراز التلال والأشجار في صورة واقعية جميلة.

وفي المنمنمة الثانية (شكل ٢٢) نشاهد السلطان سليمان القانوني وهو يحاصر مدينة فيينا، وقد ظهرت الأسوار والحصون الأوربية ترفرف عليها الأعلام المختلفة، وفي وسط المنمنمة نشاهد خيمة السلطان وقد أحاطت بها فرقة المدفعية لحمايتها، وظهرت في مقدمة المنمنمة آلات الحرب و الجنود محيطين بها في شكل واقعي يشعر معه المشاهد بضجيج المعركة.

أما المنمنمة الثالثة (شكل ٢٣) فهي تصور الانتصار على ملك المجر، ونشعر عند رؤيتها بعنف المعركة الحربية وضراوتها، فالتلال مغطاة من أعلاها إلى أسفلها بجنود الانكشارية وتسير في اتجاهات مختلفة، والفرسان والمشاة موزعون في المنمنمة توزيعاً يتفق بمقدرة الفنان، وفي وسط هذا الخضم البشري نرى السلطان سليمان القانوني في حجم كبير كأنه العملاق وسط الأقزام.

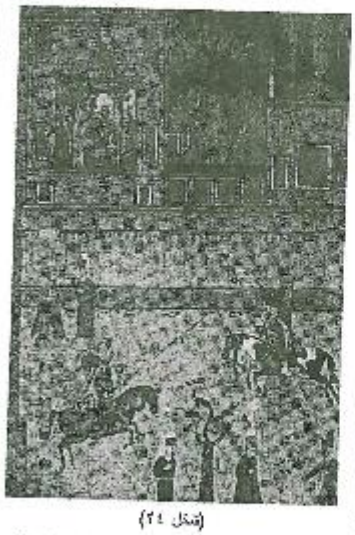
وفي عصر السلطان مراد الثالث قدم إلى اسطنبول المصور الإيراني (ولي جان)، وقد رحب به السلطان وضمه إلى مصوري بلاطه حيث كان لا يزال المصور (عثمان) على قيد الحياة يعمل في البلاط. وفي مجموعة خاصة بمدينة (لندن) (مجموعة نشيمنز بيتي) صور يعتقد بعض مؤرخي الفن أنها قد تكون من عمل (ولي جان)، وأنها كانت من الأصل في المخطوطة العثمانية المسماة (سليمان نامه) المؤرخة سنة (٩٨٧هـ- ١٥٧٩م)، والموجودة في مكتبة قصر (طوب قابو)، ثم نزعت منها وبيعت إلى تجار الآثار، ومن هؤلاء التجار شيمنز بيتي الذي ضمها لمجموعته.



(شكل ٢٢)
السلطان سليمان القانوني يستمع لعيد تصوير عثمان،
من مخطوطة في كتاب السلاطين (هنرنامة جـ٢)، حوالي (١٥٧٤) متحف طوب قابو، اسطنبول. نقلاً عن:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Huner

(شكل ٢٣)
السلطان سليمان القانوني يتلقى رأس المجر، تصوير عثمان،
من مخطوطة في كتاب السلاطين (هنرنامة جـ٢)، حوالي (١٥٧٤)
متحف طوب قابو، اسطنبول. نقلاً عن:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Huner

على أن أهم المخطوطات المزينة التي وصلت إلينا من عصر هذا السلطان هي مخطوطة (المهرجان /سورنامة Surname)، (شكل ٢٤) وهي تدور حول وصف الاحتفالات التي قامت بمناسبة ختان ابن السلطان مراد في سنة (٩٩١هـ- ١٥٨٣م). وهذه المخطوطة تركز على حياة الشعب العثماني، وخاصة الطبقة الوسطى من التجار وأصحاب الحرف والمهرجون واحتفالات الشعب، وإيضاح ذلك بالتصوير هو أمر نادر في مجال التصوير الإسلامي ومن هنا تأتي أهمية هذا المخطوط. وهنذا فقد بلغ عثمن ومدرسته الذروة في فن التصوير واستطاعوا أن يعطونا صوراً إن لم تفق في جمالها الفني وواقعيتها وتناسق ألوانها ودقة رسمها على مثيلاتها من الصور الموجودة في المخطوطات الإيرانية فهي على الأقل تقف معها على قدم المساواة.



(شكل ٢٤)
موكب الشين من ركوب غازي (قدامى المحاربين) أمام السلطان مراد الثالث، من مخطوطة كتاب المهرجان (سورنامة)، رسم عثمن، القرن (١٦م)، متحف طوب قابو، اسطنبول. نقلا عن:
http://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Surname-i_huemayun_gazi.jpg

•الفنان عبد الجليل[1] (لوني Levni):

عبد الجليل شلبي المشهور باسم (لوني) أشهر مصور تركي أنجبته بلاد الأناضول، ولد في مدينة أدرنة حوالي عام (١٠٩٨هـ/ ١٦٨٥م)، وهاجر من مسقط رأسه وهو في الخامسة عشرة من عمره، قاصداً العاصمة اسطنبول ليعمل في مرسم القصر السلطاني المعروف باسم (النقش خانة)، وبدأ العمل في تذهيب المخطوطات حيثما لم يكن هناك فصل بين مختلف فنون الكتاب من خط وتذهيب وتصوير، وبعد أن غدا مذهباً ممتازاً توجه (عبد الجليل) إلى ممارسة فن التزويق أو التصوير حتى أصبح

(١) المصدر (بتصرف وترجمة الباحثة):
http://www.commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abdulcelil_Levni

نقاشاً (أي مصوراً للأشكال البشرية) معترفاً به في المرسم السلطاني.

- فن الصور الشخصية (البورتريه):

تحت تأثير الاتصال بفن التصوير الأوروبي في عصر النهضة، أخذ (لوني) يبدي اهتماماً متزايداً بفن البورتريه أو الصور الشخصية، ونظراً لمهارته الفنية أنعم عليه السلطان أحمد الثالث في عام (١١٣٤هـ/ ١٧٢٠م) بلقب (نقاش باشا)، أي رئيس النقاشين وأوكل إليه تصوير أهم مخطوطات تلك الفترة. والمرجح أن عبد الجليل شلبي الذي كان يوقع على أعماله باسم (لوني) لحفظ بوظيفته الرفيعة حتى عهد السلطان مصطفى الثالث ليعاصر أربعة من سلاطين آل عثمان. ورغم هذا المجد العريض ومواهبه الفذة في التذهيب والتصوير والشعر والأدب، فإن لوني لم يحرص على الإفادة من ثمار نجاحه ومجده مدخراً لشيخوخته من صباه، فمات فقيراً معوزاً، وهذا نجد الإهمال والتعتيم يحيطان بتاريخ وفاته وإن كان المرجح أنه توفي بين عامي (١١٧٤هـ) و (١١٨٤هـ) (١٧٦٠ ـ ١٧٧٠م). وتعود أهمية لوني في تاريخ التصوير الإسلامي عامة والتركي على وجه الخصوص إلى أنه أوقف تيار التأثر بالتصوير الأوروبي في عصر النهضة في وقت تزايدت فيه استعارات الفن التركي من الفنون الأوروبية، وعاد عبد الجليل شلبي إلى تقاليد الأجيال الأولى من مصوري الأتراك في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) ليستعير منها أهم خواصها مضيفاً إليها من إبداعه

(شكل ٢٥)

منمنمة من مخطوطة كتاب المهرجان (سورنامة)، تمثل حفلة زفاف لابن السلطان أحمد الثالث. من رسم لوني. متحف طوب قابو، اسطنبول.

http://www.en.wikipedia.org/wiki/File:Musicians_and_dancers_from_ottoman_empire.jpg

- إحياء التراث التركي:

أحيا لوني بقدراته الفذة التراث التركي المهجور وخاصة في رسومه التي أنجزها لزخرفة السجلات الملكية، فأبدع لوحات تصور الاحتفالات والمهرجانات خاصة تلك التي كانت تقام في عصر السلطان أحمد الثالث، حيث تتجلى هذه الأعمال في مخطوطة تفتخر بحيازتها مكتبة متحف طوب قابو تشبه مخطوطة (المهرجان) سالفة الذكر بل تسمى مثلها بالتركية وهي من تأليف الشاعر (وهبي)، وقد وصف فيها حفلات ختان أبناء السلطان أحمد، وفي هذه المخطوطة ١٢٧ صورة توضح ما جرى من احتفالات من رقص وطرب وموسيقى واستعراض إلى غير ذلك مما هو مألوف في مثل هذه الاحتفالات.

ففي الشكل (٢٥) والذي يمثل (حفل رقص) حيث نرى السلطان وهو جالس في الحفل الجلسة الشرقية، ومن ورائه المدعوون وبالقرب منه وقف بعض الموظفون وفي مقدمة الصورة الراقصات في حركات مختلفة وأمامهم بعض الأشخاص الذين يقومون بالألعاب والحركات المضحكة والراقصة (البهلونات)، وعلى الجانبين نشاهد الفرقة الموسيقية يجلسون الجلسة الشرقية.

إن لوني بأعماله القليلة الغزيرة والتي تعد بالعشرات يمثل أوج فن التصوير التركي الذي بدأ بالاستعارة من فن المنمنمات الفارسية وانتهى بعد رحيل لوني إلى محاكاة وتقليد فن التصوير الأوروبي ولاسيما فن الصور الشخصية (البورتريه)، ويذكر الدكتور ثروت عكاشة أن لوني لم يأخذ من تقاليد المدرسة التركية التي ينتمي إليها إلا أقلها متجنباً نقل الأحداث بحالتها وتسجيلها تسجيلاً فوتوغرافياً، محوراً إياها لتتواءم مع مقتضيات رسومه، ففي هذا المزج بين المثالي والواقعي وفي هذا الانسجام بين الشكل التقليدي والمنقول عن الملاحظة المباشرة تكمن عظمة الرسام التي تتجلى في أعماله[١].

وإلى جانب صور السجلات التوثيقية لحفلات ومهرجانات السلطنة العثمانية فقد ترك لوني عدداً كبيراً من الصور الشخصية من أهمها صورة للسلطان عثمان على عرشه تتضح فيها قدرة لوني على تصوير الأشخاص بدقة ومهارة. ومن أشهر لوحات (البورتريه) التي أنجزها لوني تلك التي صور فيها السلطان أحمد الثالث ولينه، حيث يبدو السلطان فيها وكأنه مقدس أردان بالذهب والحلي. ومن تصاويره الرائعة مجموعة من اللوحات جمعت في البوم (مرقعة) محفوظ إلى اليوم بمتحف (طوب قابو سراي) باسطنبول. وهي تكشف عن موهبة لوني في رسم السيدات الجميلات الثلاثي تفيض صورهن بالمشاعر، وفي تلك كان عبد الجليل شلبي

رائداً للفنانين أتوا من بعده، اهتموا بتصوير النساء الجميلات في العالم وذلك في مخطوط شهير باسم (زنان نامة) أي كتاب النساء، وهو يتناول صفات النساء من مختلف البلدان والأقطار ألفه (فاضلي الأندروني) المتوفى عام (١٨١٠م).

- تصاوير الممثلات:

تعد تصاويره للممثلات من أجمل ما يحتويه سجل أعماله الفنية، ويبدو أن لوني قد أنفق جانباً كبيراً من وقته، وربما ماله، أيضاً في الاستمتاع بالعروض المسرحية والفنية بالأستانة. ومن تلك الصور المعبرة واحدة تمثل فتاة تمسك في يدها (بالطقطقات) النحاسية (شكل ٢٦). وترتدي فستاناً طويلاً تحته سروال مخطط فسيح وتعتمر غطاء رأس يتمدل خلف الرأس، وله عصابة حمراء من ذات لون القميص. ويبدو تعبير (لوني) عن الحركة معتمداً على حركة الجسم من أعلى ولاسيما حركات اليدين، وأيضا في طيات الفستان، فضلاً عن حركات القدمين، والوشاح الأبيض المطرز بخيوط ذهبية والذي تقطي به رأسها وتحركه مع حركات يديها.

(شكل ٢٦)
مأخوذة من مخطوطة كتاب السوجان (سيرنامة)، تمثل راقصة تحمل في يديها (الطقطقات) (٨ × ١٦ سم)، من رسم لوني (١٧١٠- ٢٠)، متحف طوب قابو، اسطنبول.
http://www.turkishculture.org/perf

نتائج البحث:

١. القيم الجمالية تتصف بالحيوية والديناميكية، فتختلف باختلاف المجتمع والعصر والإنسان.
٢. أن المفهوم العميق لفن الإسلامي بما يتضمنه من تصوير للمخطوطات يكمن في كونه قد خلص إلي خصائص وسمات كمنهج جمالي يعبر عن صورة الوجود من زاوية التصور الإسلامي لهذا الوجود.
٣. اتسمت اعمال مصورى التصوير الاسلامى بالعديد من القيم الجمالية.
٤. إن أعمال مصورى التصوير الاسلامى تعتبر مادة هامة للتذوق الفني، فى تتسم بالمعاصرة والفرادة.
٥. إن السير الذاتية لفناني التصوير الاسلامي في كلاً من المدرسة العربية والفارسية والتركية هى جزء هام فى تاريخ الفن تستدعى الاهتمام بالدراسة من رؤى متعددة وتوليد وجهات نظر جديدة.
٦. تعتبر دراسة التراث الفني من المصادر الهامة لإثراء الخبرات لدى دارسي الفن ومتذوقية.

مراجع البحث:

(١) أحمد تيمور: التصوير عند العرب، إخراج: زكي محمد حسن، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٢م.

(٢) أبو الحمد محمود فرغلي: الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٠، ص٣٨.

(٣) ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان، القاهرة، ١٩٩٠م.

(٤) ثروت عكاشة: الوسطى من خلال مقامات الحريري، دار الشروق، ١٩٩٢م.

(٥) ثروت عكاشة: التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣م.

(٦) حسن الباشا: مدخل إلى الآثار الإسلامية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٠٢.

(٧) حسن الباشا: التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٩م.

(٨) لبنى الصيفي: أسس تصميم المنمنمة في المدرسة العربية وأثرة في مادة التصميم لمعلم التربية الفنية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٨م.

(٩) زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م.

(١٠) زكي محمد حسن: فنون الإسلام، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٤٨م.

(١١) زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصور الإسلامية، مطبوعات دار الآثار العربية، (ط ٢)، القاهرة، ١٩٤٦م.

(١٢) سمير الصايغ: الفن الإسلامي (دراسة تأملية فلسفية)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م.

(١٣) عبير صبري غنيم: القيم الفنية في المنمنمات العربية الإسلامية في المدرسة العربية والفارسية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٠م.

(١٤) عبد الرحمن الفشار: الرسوم الصغيرة في الفن الإسلامي منذ القرن الحادي عشر، بحوث نظرية، كتيب صالون الأعمال الفنية الصغيرة الثالث، المركز القومي للفنون التشكيلية، القاهرة، ١٩٩٩م.

(١٥) عيسى السلمان: الواسطي رسام وخطاط ومذهب ومزخرف، وزارة الإعلام العراقية، العراق، ١٩٧٢م.

(١٦) عبد المجيد وافي: الواسطي المصور، المزخرف، الخطاط، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد ١٧٤، ١٩٨٣م.

(١٧) فاطمة عبد اللطيف: القيم الجمالية في الفن الإسلامي وأثرها على فن النهضة الأوروبي كمدخل للتذوق الفني، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٨م.

(١٨) كايد عمرو: طبيعة المنظور في الرسم والتصوير، مقالة بمجلة القاهرة، العدد (٧٩)، ١٩٨٨م.

(١٩) مختار العطار: الفنون الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

(٢٠) مختار العطار: آفاق الفن الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، (بدون تاريخ).

(٢١) محسن عطية: القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٢م.

(٢٢) محسن محمد عطية: التحليل الجمالي للفن، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٣ م.

(٢٣) محمد يحيى عبده: رؤية فنية معاصرة لكتاب (كليلة ودمنة)، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٧م.

(٢٤) مصري حنورة: الخلق الفني، سلسلة كتابك، العدد (٣٣)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.

(٢٥) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية في العصر العثماني، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ١٩٦.

(٢٦) نبيل رشاد توفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، مركز الدلتا للطباعة (اسبورتنج)، توزيع منشاة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، ١٩٩٣ م.

(27) **Aslanapa, Oktay: Turkish Arts, Istanbul, 1961.**
(28) **Aslanapa, Oktay: Turkish Art Architecture, London, 1971.**
(29) Ettinghausen R.: Arab Painting, skira, 1962.
(30) **Ettinghausen, Turkish Miniatures, Collins/Fontana, UNESCO, 1965.**
(31) **Günter Meiner (Begr.): Allgemeines Künstlerlexikon (Band 2: Alanson Alvarez). K. G. Saur Verlag, München 1992, ISBN. 6-22742. -598-3.**
(32) Rice D. T.: Islamic Painting A Survey, Edinburgh, 1971.
(33) Meredith- Owens: Turkish Miniatures, British Museum, London, 1963.
(34) **Pope, Arthur Upham: A Survey Of Persian Art, Vol. 111, Oxford, 1938.**
(35) Papadoupiou Alx.: Islamic and Muslim Art, THOMAS and HUDSION, Ltd., London, 1980.
(36) **http://www.ar.wikipedia.org/wild**
(37) **http://www.britannica.com/EBchecked/topic/373216/Mehmed-Siyah-Kalem**
(38) **http://www.commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abdulcelil_Levni**
(39) **http://www.de.wikipedia.org/wild/Mir_Sayyid_Ali**
(40) **http://www.gu4me.com/nuhda/artDetails.jsp?edition_id=329&artID=704612**
(41) **http://www.mother.net/dar/showthread.php?t=30740**