"دراسة الأساليب الفنية بالتصاوير الصفوية في مدينة هراة إبان القرن 10هـ- 16م " دراسة آثارية فنية مقارنة

"A Study of Artistic Styles in Safavid Paintings in Herat during the 10th HI – 16th AD"

A Comparative Archaeological and Artistic study

الملخص:

يهتم هذا البحث بدراسة الأساليب الفنية التي نُفذت بها تصاوير المخطوطات والمرقعات المنسوبة إلي مدينة هراة خلال حكم أمراء البيت الصفوي بداية من إستيلاء الشاه إسماعيل علي المدينة (916هـ/1510م) وحتي نهاية القرن 10هـ-16م، ويمكن تقسيم الأعمال الفنية في العصر الصفوي هناك إلى مرحلتين: الأولي هي المرحلة الملكية، والثانية:هي مرحلة الأسلوب الهروي وتطويره علي يد الفنان محمدي، ويفترض البحث استمرار المدينة في إنتاج المخطوطات المزوقة باللوحات على الأسلوب الفني التيموري مع ظهور التكوينات الفنية الصفوية الجديدة ووصولاً للتصوير الهروي المتطور.ولعل التصوير الجداري ورسوم الكائنات الحية علي العمائر من أهم السمات الملفتة للمرحلة والتي وضحت في العديد من رسوم وتصاوير مدرسة هراة في العصر الصفوي والتي انعكست من الموروث المحلي للمدينة التي كان أحد مميزاتها الرسوم الآدمية على العمائر الدينية والمدنية، سواء في مدينة هراة أو في غيرها من المدن الإيرانية في العصر الصفوي. تفترض الدراسة ظهور دور الرعاية الفنية وآثارها علي السمات الفنية للتصوير الهروي خلال الحكم الصفوي ليس فقط من أمراء البيت الصفوي بل أيضا من أمراء الحرب القزلباش، كما تستعرض الدراسة ملامح التأثيرات الهندية علي التصوير الصفوي في مدينة هراة، وكيف أصبح من ضمن الأساليب الفنية الواضحة في إنتاجها الفني للمخطوطات المصورة والألبومات.

الكلمات الدالة: تصوير هروي- محمدي- الأسلوب الخراساني المبكر.

أهداف البحث:

- تحديد الأساليب الفنية التي استخدمت في تنفيذ لوحات المخطوطات والمرقعات المزوقة بمراسم مدينة هراة إبان العصر الصفوي منذ استيلاء الشاه إسماعيل الأول عليها وحتي عصر الشاه عباس الأول.
- إبراز دور الرعاية الفنية الملكية وغير الملكية في رسوم اللوحات في هراة خلال القرن 10هـ-16م.
- إلقاء الضوء علي أعمال الفنانين ودورهم في تطور التصوير الهروي.
- رصد إرهاصات الأسلوب الفني الخراساني المبكر في مراسم مدينة هراة الصفوية.
- توضيح التأثيرات الفنية المختلفة علي التصوير الهروي المبكر خلال فترة الدراسة.

منهج البحث:

استخدم البحث المنهج الوصفي في دراسة اللوحات والصور والمنهج التحليلي المقارن في استخراج الأساليب الفنية لمدرسة هراة وتأصيلها ومقارنتها بالمعاصر لها.

مقدمة:

تتناول هذه الدراسة التصوير الهراتي الصفوي في القرن العاشر الهجري السادس عشر الميلادي من خلال تصاوير المرقعات والمخطوطات المزوقة باللوحات سواء التي خرجت من المراسم الملكية أو التي كانت لرعاة فن من الحاشية الملكية أو من المقربين من البلاط، ليتضح من خلالها الأساليب الفنية الصفوية التي اختصت بها مدينة هراة، ومن الجدير بالذكر أن الدراسات السابقة عن موضوع البحث كانت قد تناولت بالبحث والتحليل التصوير الهراتي الصفوي من خلال أعمال الفنانين العظام أمثال "أقاميرك" و"سلطان محمد"[1]، وهناك أيضًا العديد من الدراسات باللغة الإنجليزية التي تناولت التصوير الهراتي بعد انتهاء الرعاية الملكية الصفوية[2]، ويأتي هذا البحث أولًا: ليكمل فهمنا للأساليب الفنية في التصوير في مدينة هراة ويوضح كيف اختفي الطراز الفني الملكي الصفوي وظهر مكانه طراز فني آخر أكثر تطورًا بسمات أسلوبية مختلفة، ثانيًا: ليضع الأساليب الفنية للتصوير الهراتي الصفوي في دراسة كاملة، ثالثًا: ليستنتج كيف تطورت الأساليب الفنية للتصوير الهراتي الصفوي من المثالية المفرطة التي تهتم بأعقد التفاصيل إلي الرهافة الفنية علي يد الفنان "محمدي".

أولاً: جغرافيا وتاريخ مدينة "هراة"[3] في العصر الصفوي:

الموقع: مدينة عظيمة من أمهات مدن خراسان[4]، هراة[5] اسم لها والنسب إليها هروي، مدينة حصينة بها سور وثيق وحصن ،فضلا عن أربعة أبواب وعلى كل باب سوق، يقع وسطها المسجد الجامع، تشتهر بكثرة بساتينها وعيون المياه بها ، وخيراتها كثيرة تذخر بالعلماء وأهل الفضل والثراء ،ومن نواحيها باشان، خيسار، مالن[6].ولم تختلف

---

[1]علي سبيل المثال: أحمد كامل، "أقاميرك وسلطان محمد وأعمالهما الفنية في مدرسة التصوير الصفوي"، (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2006).

[2] Barbara Schmitz, *"Miniature Painting in Herat 1570-1640"*, (P.H.D. Thesis, IFA Institution, New York: University, 1981); B.W. Robinson, "Muḥammadī and the Khurāsān Style." *Iran*", vol. 30, (1992); Soudavar Abdola, *The Age of Muhammadi, Muqarnas An Annual on The Visual Culture of The Islamic Worls*, (Netherlands: Leiden-Brill, 2000); Barbara Schmitz, *The Beginning of the Khurasānī School of Painting at Herat*. *Artibus Asiae*, vol. 67, No. 1, (2007).

[3] وقد بني المدينة "الإسكندر الأكبر" حوالي 330 ق.م، حيث أصبحت مدينة هراة عاصمة للدولة التيمورية في عهد "شاه رخ" ابن "تيمور لنك "وظلت باقية حتى بعد وفاته 1447م؛

David Talbot Rice, *Islamic Painting*, (Edinburgh, Columbia Univ Pr, 1971), 109.

[4]أبو إسحاق إبراهيم بن محمد الفارسي الكرخي الاصطخري. مسالك الممالك. (القاهرة: دار القلم، 1937)، 154.

[5]تنطق هراة أو هيرات باللغة البشتوية، تقع حاليا في غرب أفغانستان على بعد خمسين كيلو مترات بعد حدود نهر ضيق يسمي جورجس غرب جبال هندكوش، يتميز موقعها بأنها على طريق تجاري محوري بالقرب من جبال شمال الصين وهو ما يعد تقاطع الشمال والجنوب. ترجع حدودها الحالية للعصر الهيليني وهي نقطة التقاء مركزية من الشمال والجنوب والشرق والغرب وهي مليئة بالمسطحات الخضراء؛

Schmitz Barbara, *"Miniature Painting in Herat 1570-1640"*,1.

[6]الشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي. معجم البلدان. الجزء (1–5)، (بيروت: بيريل للنشر والتوزيع– دار صادر، 1977)، 396.

مساحة المدينة منذ إنشائها وحتى العصر الصفوي نتيجة لإحاطتها بسلاسل جبلية من جميع الجهات ،وهو ما منع اتساعها على مر العصور[7].

نظام الحكم:

سيطر على المدينة مجموعة حروب بين الأسرة الصفوية الشيعية[8] في إيران ومن استولي علي ملك التيموريين من الأوزبك الشيبانيين السُنة، حيث دخلت المدينة في حكم الأوزبك (912هـ- 1506م) ثم استولي عليها الشاه "إسماعيل الصفوي"(916هـ/1510م)[9]؛ سن الشاه إسماعيل سُنة تقضي بتولي الابن الأكبر حكومة إقليم خراسان ومقرها في هراة حتى يتسنى له التدرب على تسيير شئون الحكم وليكون قادرا على حكم الدولة[10]، وقد تميز الحكم الصفوي في هراة[11] بمميزات تختلف عما كانت عليه في السابق، حيث أصبح هناك حاكم من أمراء البيت الصفوي يحكم المدينة، بينما كان الحاكم الفعلي هناك لمنصب "نائب المُلك" ويسمي "لاله" وهو قائد أقوي القبائل القزلباش التركمانية[12] آنذاك وهي قبيلة "شاملو"[13] إحدى القبائل السبع التي دعمت الشاه "إسماعيل الأول" في حروبه لتأسيس دعائم الدولة[14]، وقد كان لنائب المُلك "لاله" سلطة واسعة أولها اختيار الأمير الصفوي الذي سيحكم مدينة هراة[15].

---

[7]أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحِميرى. الروض المعطار في خبر الأقطار. (بيروت: طبع على مطابع دار السراج، 1961)،595.

[8]فرض الشاه إسماعيل المذهب الشيعي في هراة باضطهاد شديد بعد أن سيطر عليها ؛ فاروق حامد بدر، تاريخ أفغانستان من قبيل الفتح الإسلامي وحتى وقتنا الحاضر (القاهرة: مكتبة الآداب، د.ت)، 36.

[9]عباس إقبال إشتياني. تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية، (القاهرة، دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1989)، 644.

[10]عبد الحميد الأرقط، "أوضاع الدولة الصفوية وعلاقاتها الخارجية في عهد الشاه عباس الأول"، (الجزائر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة حمة لخضر الوادي، 2015)، 47.

9 ظلت مدينة هراة يطلق عليها "دار السلطنة"، وكان علي "الشاه إسماعيل" أن يبتعد عن معقل السنة من الأوزبك ويرجئ الحرب معهم للقزلباش ليتمكن من إرساء قواعده جهة الغرب حيث الدولة العثمانية التي كانت تتربص له على الحدود المشتركة بينهما.

[12] كلمة "قزلباش": تعني الرؤوس الحمراء، وقد اختلف المؤرخون في عددهم فمنهم من يري انها خمس ومنهم من يري انها سبع ومنهم من يري انها تسع، للمزيد عن قبائل القزلباش التركمانية؛ انظر: مشعل مفرح ظاهر، شهد عبد الرازق محمد. القزلباش أصولهم وأصل التسمية مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية /جامعة ذي قار، المجلد (8) العدد (2) 2018م، ص128-129.

[13] تعني كلمة "شام واللاحقة التركية لو" بمعني أهل الشام، وهي قبيلة عاشت في بلاد الشام وهم من أوائل القبائل التي انضمت إلي الأسرة الصفوية وأيدتها وحموا هراة خلال عهد الشاه إسماعيل الأول واستمروا خلال فترة حكم خلفائه؛ ظاهر محمد. القزلباش، ص 132.

[14]كذلك تمكن الشاه الصفوي من إرساء حكمه في إقليم خراسان كله من مركزها في هراة بقيادة القوة العسكرية التركمانية وعلى رأسها "نائب الملك". وتوالت أسرة شاملو في تولي منصب "لاله" في مدينة هراة حتى عام 941هـ/1534م عندما كان "حسين خان شاملو" "لاله" الأمير "بهرام ميرزا" في هراة سقطت بلاد فارس كانت هناك قوات عسكرية من قبائل "تكه لو" و "استاجلو" تحرس الأقاليم في خراسان. في عام 983هـ/1576م تم اختيار لاله من قبيلة شاملو ثانية وهو "على قلي خان" وهو من اختار الطفل الذي سيحكم بقوة كل بلاد فارس. احتل الأوزبك مدينة هراة وسيطروا على معظم أقاليم خراسان لما يزيد عن عشر سنوات 996هـ/1588م وحتى 1006هـ/1598م. وانتهي حكم الأوزبك بعد أن تم تأسيس الحكم الصفوي مرة أخري وجاءت سلسلة أقوي من القادة العسكريين لقبيلة شاملو والذين سيطروا على إقليم خراسان كله من خلال مدينة هراة، وهناك أحداث تاريخية مهمة في مدينة هراة أثرت على المدينة من 983هـ/1576م وحتى 1050هـ/1640م.

Schmitz. Miniature Painting in Herat, p.1.

[15]حكم هراة أربعة حكام أقوياء كانوا في مواجهة دائمة مع البلاط الصفوي بتنوع ونطاق واسع، على قلي خان شاملو: كان متمردا ضد الشاه لعدة سنوات. مير قول بابا قاقولتاش: كان القائد الأوزبكي الذي سيطر علىهراةحتى تم إعدامه بحماقة على=يد الخان الأوزبكي وهو الحدث المؤدي الي خسارة اقليم اسيا الوسطي. حسين خان شاملو: كان قائد عسكري صفوي وصديق الطفولة للشاه عباس. حسن خان شاملو: كان حاكماً للمدينة في الوقت الذي أخذت أهمية المدينة في الخفوت بواسطة مدينة مشهد المركز الديني في غرب خراسان والقريبة من العاصمة الصفوية؛

Schmitz. Miniature Painting in Herat, p.2.

ثانيا: الأساليب الفنية[16]:

عندما نذكر مدينة هراة عصر ما بعد سقوط الدولة التيمورية نعلم أنها قد تعرضت لهجمات مدمرة من الشيبانيين والصفويين؛ ونظرا لأصالة الفنون والفنانين في تلك المدينة فلقد ظلت مدينة هراة وإقليم خراسان منبعا للفنانين وظلت مدينة مشعة، كما ظل الشيبانيون في أخذ المصورين من مدينة هراة[17]. كانت المدينة هي مقر الحكم الأول للشاه طهماسب، وكانت أيضاً مقر التقاليد المحلية القديمة التي استمرت لتكون مركزا مهمًا للتصوير[18].

1.2المنظور: وهو يعني التصور الهندسي لرؤية الحدث المرسوم وتشكيله الفني داخل مساحة اللوحة المسطحة وكيفية التعبير بداخلها عن العناصر البعيدة عن الموضوع الرئيس والعناصر القريبة منه[19]. وللتصوير الصفوي طبيعة خاصة محيرة تجعلنا نري كل تفاصيل اللوحة بدقة متناهية، وفي نفس الوقت لا نشعر بأية واقعية نتيجة لهذه الدقة خاصة في المرحلة المبكرة الذي ضمت فيه اللوحة العديد من التفاصيل الصغيرة والكبيرة حتى أضحت اللوحة مزدحمة، فلا نجد تركيزاً على الموضوع الرئيس بل نجد أن كل تفاصيل اللوحة مهمة لوحة رقم (2–3).

استمر التوزيع الهندسي الدقيق للعناصر الفنية داخل اللوحة هو السائد في مدينة هراة سواء استخدم شكلاً دائرياً لوحة رقم (12–13)، وكان النقل بدقة للأحداث التفصيلية لوحة رقم(14)، والزاوية التي استخدمها الفنان هي عين الرائي المباشرة للموضوع التصويري كله لوحة رقم (11). تطور المنظور ليكون معتمدا علي البعد الثاني فقط، وتطور التوزيع الهندسي للعناصر الفنية ليكون شكلاً مربعاً لوحة رقم (17–18)، أو شكلاً مثلثاً لوحة رقم(16 –21).

2.2الموضوعات التصويرية: كانت نوعية المخطوطات المصورة امتداداً لما كان في العصر التيموري، والتطور كان في اختيار الموضوع التصويري ذاته، أصبح الفنان أكثر جرأة في اختيار الموضوع غير التقليدي الذي يظهر الخلاف بين علماء الدين و الناس أو تلك المناهج الدينية للمتصوفة لوحة رقم (14)، أو حتي تلك التي تظهر الحياة الريفية البسيطة لوحات أرقام (20–22)، بالإضافة إلي المخطوطات ذات الموضوعات التاريخية المصورة[20]، والموضوعات الدينية كالإسراء والمعراج التي كانت تشهد إقبالاً من العامة والخاصة وكانت لها معاني ورمزيات خاصة لدي المتصوفة لوحة رقم (16).

1.2.2 الصور الشخصية وصور مناظر البلاط: نقل الفنان مشاهداته اليومية داخل البلاط في الصور حتي أصبحت تحاكي الطبيعة لوحة رقم (9).

1.1.2.2الصور الشخصية: اقتصرت على رجال الدولة وكانت توثق مناسبات مهمة لوحة رقم (1–26)، كما كانت هناك رسومٌ مميزة كصور شخصية للأميرات لوحة رقم (23)، وحديثي الزواج لوحة رقم (24)، بل وللفنان

---

[16] أسس شاه رخ مدرسة نشيطة للغاية في إنتاج المخطوطات المزوقة باللوحات في هراة، تميزت بتناسق التصميم وكمال المواد الخام، من حيث الورق الجيد الناعم المصقول والأصباغ النقية الباهظة الثمن واستخدام التذهيب ببذخ؛

Rice, "*Islamic Painting*", 109.

[17]B.W. Robinson, *Islamic Painting and the Arts of the Book*, (London: Faber and Faber, 1976), 176.

[18]Grube J. Ernst, *Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century from Collections in The United States and Canada*, (Venezia, 1962),79.

[19]وقد ألقت الدراسات حول التصوير الإسلامي الضوء علي تلك الفكرة والطرق المختلفة التي إعتمد عليها المصور المسلم، والتي شكلت تحديا لدي الفنان الذي كان غالبا في مرمي علماء الدين، وكان يحاول جاهدا أن يرسم تكوينات بعيدة عن الواقع ومن وحي خياله لكي يتفادى أية انتقادات، وهذا تحديدا ما أضفي علي التصوير الإسلامي سمات مميزة ينفرد بها عن سائر فنون التصوير العالمية.

[20]Melville Charles, *The Illustration of History in Safavid Manuscript Painting, New perspectives on Safavid Iran*, (London: Routledge, 2011), 178.

نفسه أيضاً لوحة رقم (25). من الجدير بالذكر أن رسم خط الملامح كله كان متقاربًا مع العيون والأنف الطويل والفم ورسم الذقن بها استطالة؛ أما عن رسم الجسم فلقد كان بدون وزن وبه استطالة.

2.1.2.2 صور مناظر البلاط: أتقن الفنان رسم ملامح وتجاعيد الوجه وخطوط الجبهات العريضة إضافة لحركات الحواجب إلي الأعلى أو ضمهم للتعبير والتأثر أو للدهشة والتعجب ، إضافة لرسم خطوط كثافة لحم الرقبة لوحة رقم (13)، وتكاد تكون الصور المرسومة لأشخاص اللوحة صورا شخصية؛ أما رسم الجسم فابتعد عن المثالية وأوضح خط الظهر وبروز البطن لوحة رقم (13–17)، إضافة لرسم الأيدي الممتلئة والأرجل، كذلك لوحة رقم (25)؛ أما عن الملابس فلقد تكونت من قفطان قصير أسفله شلوار قصير أو طويل يغلق من الأمام ويغلق عليه نطاق من القماش يسمي شال أو من الجلد ويسمي كمربند، وفوق القفطان يرتدي الرجل العباءة التي تُسمي نيم تنه ، وللأقدام ظهر الحذاء ذو الرقبة الطويلة أو الخف لوحة رقم (9)، من الجدير بالذكر أن ما تبقي لنا في مجموعات المتاحف العالمية من ملابس طبقة رجال البلاط خلال العصر الصفوي ينعكس في لوحات المخطوطات.

3.1.2.2 صور الفلاحين والعمال والمتصوفة: تميزت ملابسهم بأنها مناسبة ومريحة لوحة رقم (25–28)، لتساعد على أداء مهامهم فكانت من طبقة أو طبقتين على الأكثر وأحيانا يصاحبها سروال لوحة رقم (25)، أما غطاء الرأس فلم يكن دائماً موجوداً ،حيث كانت الرؤوس حليقة لوحة رقم (25) وأحيانًا مغطاة بعمامة "تاج حيدر"، ومثلت رسومهم نماذج مميزة منذ العصر التيموري في أعمال بهزاد، واستمرت في أعمال "قاسم علي"، ثم في التصوير الخراساني المبكر وأعمال الفنان "محمدي" أيضاً لوحة رقم (3–25).

4.1.2.2 رسوم أغطية الرأس: يعد "تاج حيدر" شكل (1) أحد التفاصيل الرئيسة الفاصلة بين التصوير التيموري المتأخر والتصوير الصفوي المبكر[21]، كان رسم تاج حيدر متميزاً في أعمال الفنان "محمدي" بالعصا الرفيعة لوحة رقم (21–22)[22]. في حين تميزت المرحلة غير الملكية بأن الرؤوس كانت حليقة في الغالب، مع عمامة بيضاء ذات خطوط ملونة[23].

5.1.2.2 رسوم ملابس النساء: تنوعت ملابس النساء في إيران خاصة مع استيراد الكثير من أنواع الألبسة من البلدان الأخرى[24]، واتسمت رسومها بعدم تحديد ملامح الجسد لوحة رقم(3/2)، وتكونت من عدة طبقات متتالية لوحة رقم(23–24)، اتصفت الألبسة بالألوان الزاهية، وكانت عبارة عن سروال طويل يصل للقدمين، وهو مطرز بزخارف نباتية داخل أشرطة مائلة[25] تعلوها قمصان متعددة الألوان والأشكال، وكانت المرأة الإيرانية تضع علي رأسها منديلاً أبيض أو مزخرفاً بالوريدات وله أطرف مدببة متدلية علي جانبي الوجه شكل (6) وينسدل من الخلف، أو قطعة طويلة وكبيرة من القماش تصل إلي الأرض أحيانا تُسمي جاردر لوحة رقم(25–29) وبهذا اللباس تستطيع الخروج من المنزل[26].

---

[21] Shirazi-Mahajan Faegheh, *Costumes and Textile Designs of the IL-Khanid, Timurid and Safavid Dynasties in Iran from The Thirteenth to The Seventeenth Century*, (P.H.D. Thesis, Ohio State University, 1985), p.147.

[22] Soudavar Abdola, *The Age of Muhammadi*, 53-57.

[23] الأرقط، "أوضاع الدولة الصفوية"، 129.

[24] تحتوي المتاحف العالمية علي العديد من النماذج التي تتشابه مع ما رسم منها وظهر في لوحات المخطوطات الصفوية في هراة مثل تلك المجموعة المحفوظة في متحف المتروبوليتان نيويورك.

[25] هيام زكريا السعيد، "مدرسة التصوير الصفوي في مدينة قزوين"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2018)، 419.

[26] الأرقط، "أوضاع الدولة الصفوية"، 130.

2.2.2 رسوم الملائكة[27]: لا تختلف رسوم الملائكة من حيث الشكل العام عن النماذج التيمورية لوحة رقم(21) ، لكن المميز هنا هو الأوضاع المرسوم بها الملائكة وكأنهم متصوفة شكل (7–8) لوحة رقم (4–5)، إذ أضفي الفنان الصفات البشرية على رسوم الملائكة لوحة رقم(13).

3.2.2 رسوم الشياطين[28]: لم تختلف عن النماذج التيمورية شكل (9) لكنهم أصبحوا فعالين في أذية البشر مسببين للمتاعب في رحلة الحياة المرهقة، وقد رسُموا بالهيئة البشرية العارية إلا من مئزر ولهم رؤوس حيوانية لوحة رقم (11)، وهي نفس النماذج التي انتشرت في التصوير في آسيا الوسطي متأثرة بالمعتقدات المختلفة للقبائل التي كانت تسيطر عليهم قبل دخولهم إلي الإسلام.

4.2.2 رسوم الحيوانات: الخيل، لعبت رسوم الخيول الصفوية دورا مهماً في توضيح العديد من المعاني الضمنية التي رغب الفنان في التعبير عنها، شكل (10) ، مثلما ظهر في لوحة رقم (8)، متأثراً بالفنون المختلفة خارج آسيا الوسطي وخاصة الهند، فظهرت بأجساد رشيقة وتسمي الجواد المطرف[29]شكل (11) لوحة رقم (17–25) وبعضها ظهر من رسوم لكائنات حية مجمعة لوحة رقم (19).

أما عن رسوم الحيوانات المستأنسة كالكلاب التي كانت مخصصة للصيد وتسمي "الكلاب السلوقية" فتتميز بالجسم النحيف[30] الذي فيه استطالة لوحة رقم (21)؛ كذلك ظهرت رسوم الأغنام والغزلان شكل (12) لوحة رقم (25)، حيث عبر الفنان في بعض رسومه –من التصاعد إلي الأعلي أو العكس– عن البيئة البدوية واستمرت النماذج التيمورية منها –والتي تنتمي لأسلوب الفنان "بهزاد" –في التطور حتى ظهرت في أعمال الفنان "محمدي".

أما عن **رسوم الحيوانات المفترسة** فلقد كانت من أحب العناصر الفنية للرسم خاصة المفترسة مثل الفهد والذي رُسم بجسد أرقط لوحة رقم (18)؛ حدد الفنان "محمدي" ظهر جسد الفهد بدرجة من درجات اللون البني فقط لوحة رقم (25). ظهرت **رسوم الكائنات الأسطورية** كرسم البراق لوحة رقم (16) في رحلة الإسراء والمعراج، ورسم العنقاء على زخارف العمائر الصفوية في بداية القرن الحادي عشر الهجري –السابع عشر الميلادي لوحة رقم (29).

5.2.2 رسوم الطيور: شكلت رابطا قويا بين الأرض والسماء لوحة رقم (19)، استعان بها الفنان لإعطاء التعبيرات الضمنية عن حالة المتصوف بعد تخليه وزهده فيما لديه وقربه من الله لوحة رقم (21–22)، وأظهرت رسوماً للطيور: إما محلقة فوق البحار المتلاطمة الأمواج لوحة رقم (11)، أو تقف فوق أغصان أحد الأشجار أو تطعم صغارها، وظهرت أيضاً طيور جارحة تربض فوق يد مروضها لوحة رقم (22–26).

6.2.2 أشكال الخلفيات المعمارية: شكلت جزءاً أصيلاً من اللوحة وهي تعكس العمائر الإسلامية بمختلف أنواعها الدينية والمدنية التي امتلأت بها مدينة هراة، وكانت تتسم بالضخامة والتكسيات الخزفية إضافة للزخارف المتنوعة ولاسيما الكائنات الحية لوحة رقم (29)، وقد انتظمت في توزيع التكوينات لتشكل توازناً مع تكوين الخلفية الطبيعية لوحة رقم (17)، رسمها الفنان بحيث نري القطاع الرأسي للمبني من الداخل والخارج معاً لوحة رقم(2–13)

---

[27] تختلف الدلالات الرمزية لرسوم الملائكة بحسب الموضوع التصويري وهذا ما سوف نتناوله بالشرح في الدراسة الوصفية .

[28] تنوعت الدلالات الرمزية لرسوم الشياطين حسب الموضوع التصويري وهذا ما سوف نوضحه في الدراسة الوصفية .

[29]أمين عبد الله رشيدي، "الخرج بين الوظيفة والزخارف في ضوء نموذجين محفوظين في متحف جاير أندرسون بالقاهرة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، مج 18، ع 1، (2017)، 247.

[30]رشيدي "الخرج بين الوظيفة والزخارف"، 247.

وأضفي التجسيم من خلال رسم متوازي المستطيلات سواء للجدران أوللسقف لوحة رقم(2–3)،وهي نفس التقنية التي استخدمها الفنان بهزاد في لوحات العصر التيموري، ومن أهم نماذجها اللوحات المزوقة لمخطوط بوستان سعدي (893هـ– 1488م) المحفوظ في دار الكتب المصرية برقم(22–أدب فارسي). وشكلت زخارف الخلفيات المعمارية الداخلية والخارجية مجالا واسعًا للفنان لإظهار إبداعاته الفنية التي ما كانت إلا مرآة لما يراه من قصور وعمائر مدينة هراة في العصر الصفوي. ومع التطور الذي شمل الأسلوب الفني للصورة أصبحت الخلفيات المعمارية ذات تفاصيل فنية سلسة دون تعقيد لوحة رقم (16–17).

1.6.2.2 رسوم القصور: ترسم بعدة واجهات لوحة رقم(13) وهو ما يعبر عن محاولة تمثيل التخطيط المتعدد الأضلاع السائد في نماذج الفنان بهزاد[31]، وقد رُسمت بفخامة من الداخل حيث القاعات ذات الواجهات المعقودة والتكسيات الداخلية ومن الخارج حيث الواجهات المتعددة والمدخل على الجانب الأيسر قبل الواجهة التي تحتوي شرفة بارزة ورفرفاً خشبياً شكل (15). والقصر يتكون من طابقين؛ أُستخدم في زخرفة واجهاته الخارجية طرقاً مختلفة ما بين وضع قوالب الطوب الآجر بتنسيق حرف (T) معقوف وبين تكسية بالبلاطات الخزفية، أما الواجهات الداخلية فقد تم زخرفة النصف السفلي منها دادو والنصف العلوي تم زخرفته بوحدة من الزخارف النباتية المحورة لوحة رقم (2–3).

2.6.2.2 رسوم المساجد: رسمها الفنان ممتلئة بالناس يتناقشون في قضايا فقهية لوحة رقم (14)، لها واجهات داخلية وخارجية ممتلئة بالزخارف النباتية الهندسية والكتابية، حيث تتميز واجهاتها الداخلية بالأقواس الضخمة المدببة وفتحات مداخلها بالشكل المستطيل والمصراعين من الخشب.

3.6.2.2 رسوم القباب: كانت من العناصر الأساسية في تغطية العمائر على اختلاف أنواعها لوحة رقم(28)، وكانت القباب ذات التصميم البصلي هي السائدة لوحة رقم (16).

4.6.2.2 رسوم الأثاث:

1.4.6.2.2 ظهرت رسوم **المنابر** لوحة رقم(14) **والعروش السداسية** لوحة رقم(12)، المميزة في التصوير الصفوي بصفة عامة، والتي كان يظهر منها فقط ثلاثة أضلع، كما ظهرت العديد من رسوم **الصحون والقنينات** ذات الرقبة الطويلة إضافة **للكؤوس الذهبية** لوحة رقم (12–15).

2.4.6.2.2 نماذج أشغال المنسوجات والسجاد: كان إنتاج الأقمشة والمنسوجات من تلك المصنوعات الإيرانية المميزة على مر العصور قد أخذ أهمية بالغة في العصر الصفوي في مدينة هراة[32]، حيث أنتجت الأقمشة الحريرية والمطرزة والمخملية واستخدمت في الأزياء والمفروشات، حيث كان الحرير يعلق على الجدران ويستخدم كستائر وكمفارش ناعمة فوق الوسائد لوحة رقم (9).

كذلك أنتجت السجاجيد المخملية ذات التصميمات الزخرفية النباتية التي اشتهرت بها كل المنسوجات الصفوية[33]. بينما التصميمات الفنية للمنسوجات سيطر عليها في البداية مزوقوا المنمنمات ويتضح ذلك في

---

[31]السعيد، مدرسة التصوير الصفوي"، 406–408.

[32]أحمد محمد توفيق الزيات، دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها علي التحف التطبيقية(دراسة أثرية فنية)، دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار –جامعة القاهرة، 1410هـ-1989م، ص 185؛ أبو الحمد محمد محمود فرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي،الطبعة الأولي، القاهرة 1410هـ- 1990م،ص 146.

[33]Shirazi, "*Costumes and Textile Designs*", 156.

التصميمات الفنية التي تحتوي على رسوم الأشخاص، ومع صعود صناعة المنسوجات وضح الاتزان بين حرفي هذه الصناعة ومزوقي المنمنمات[34].

وتنوعت زخارف السجاد حيث كانت ذات البخارية لوحة رقم (9) وسجاجيد ذات زخارف نباتية بأنواعها[35] لوحة رقم (2–14–15)، ولاقت صناعتها تطورا مذهلا من كونها بدأت في الأكواخ حتى صارت إحدى أروع الفنون التطبيقية، وتصنف السجاجيد الصفوية أنها خلال القرنين(10–11هـ/ 16–17م) بأنها كانت الأكثر كفاءة وروعة من بين كل السجاجيد الفارسية[36]. هذا ولم تكن تبريز وحدها مركزا مهما لصناعة السجاد بل كانت أيضاً مدينة هراة من المراكز المهمة في شرق إيران، وتميزت بإنتاج السجاد ذو الزخارف النباتية والحيوانية[37]. وخلال عصر الشاه عباس الأ استمرت صناعة السجاد في مدينة هراة[38].

3.4.6.2.2 الأعلام: كان نتيجة تحول المذهب إلى المذهب الشيعي الإثني عشري أن ظهرت رموز تغيير المذهب علي العلم ،وكانت رموزا مثل الشمس المشعة يتقدمها الأسد وفوقهم التاج الثلاثي الإيراني الذي كان يزخرف العلم الإيراني حتى 1979م بالإضافة للعديد من الأعلام المعدنية[39]، ووردت القليل من الأعلام ذات اللون الأبيض والتخطيط المثلث المتماوج وكأنه يرفرف في الهواء خاصة في التصوير الصفوي المبكر لوحة رقم (11).

7.2.2 رسوم الخلفيات الطبيعية:

1.7.2.2 رسوم الأفق والسحب والشمس والقمر: حيث اختلفت رسوم الأفق بين المرحلة الأولي للتصوير الهروي والمرحلة الثانية، إذ تميزت المرحلة الثانية باختفاء الفاصل بين السماء والأرض، ورسوم السحب كانت تميل إما إلى الضربات اللونية المعتمدة على الفرشاة باللون الأبيض لوحة رقم (8)، أو السحب الحلزونية المزيلة كما كنا نري في لوحات محمدي لوحة رقم (21). أما عن رسوم الشمس والقمر فلقد كانت نادرة الظهور لوحة رقم (8)، وإذا ظهر رسم الشمس المشرقة المشعة فهي رمزا للأمة الفارسية التي اتخذت رمزا في العلم الصفوي منذ عام(984هـ 1576م).

2.7.2.2 رسوم الأشجار: تنوعت بين أشجار الدلب الجبلية (چنار)[40]شكل (14) لوحة رقم (17) والياسمين والسرو لوحة رقم (9–24)، ورمزت رسوم شجرة الدلب إلى حالة الإنسان في النمو والتقرب من الله من خلال رسوم الأغصان الوارفة إلي أعلي والباسقة إلى السماء، وهي تعد ضمن النماذج الممتدة من عصر بهزاد وقد ظهرت دائماً بجزع ضخم في مساحة تبدو جبلية لوحة رقم (18)، وتنمو جذوعها في عدة إتجاهات وأوراقها

[34]Shirazi, *"Costumes and Textile Designs"*,158.

[35] وبالمقارنة بين رسوم وزخارف السجاجيد في صور مخطوطات مركز هراة الفني في العصر الصفوي وبين المحفوظ منها في المتاحف العالمية خاصة تلك المحفوظة في متحف المتروبوليتان (قطعة رقم 58.46) يتضح التشابه مما يعكس مدي دقة الفنان في تنفيذ زخارف السجاجيد وغيرها من المنسوجات والملابس.

[36]Shirazi, *"Costumes and Textile Designs"*,161.

[37]Shirazi, *"Costumes and Textile Designs"*,163.

[38]Shirazi, *"Costumes and Textile Designs"*,163.

[39]حسام عويس طنطاوي، "الأعلام المعدنية للشيعة الإثني عشرية في ضوء نماذج مختارة (الشكل– الأصل– الوظيفة–الرمز)"، حوليات آداب عين شمس، مج 43، (2015).

[40]رحاب أحمد أحمد الصعيدي، "زخرفة الخطاي (التسمية –الماهية الفنية– النشأة –التطور)"، حوليات كلية الآداب جامعة عين شمس، مج 49، (2021)، 396.

خماسية[41]،ولها أيضاً معني ضمني في المعتقد الشيعي. أما عن شجرة الياسمين والسرو فلقد إتخذت عند الفنان "محمدي" معانٍ جديدة ورمزية وإسقاط لمن ترسم بجواره كما في اللوحة رقم(24).

3.7.2.2 رسوم الجبال والتلال والسهول: مدينة هراة محاطة من جميع الاتجاهات بسلاسل جبلية وهو ما منع اتساعها على مر الزمن، وقد شكل الفنان تنوعا في رسوم تلك التضاريس وأتقن التعبير عنها من خلال رسوم التقوسات الملونة في أعلاها باللون الغامق للدلالة على التجسيم لوحة رقم (8)، أو من خلال رسم مجاري الأنهار والصخور على شواطئها والسهول على جانبيها لوحة رقم (21–24).

4.7.2.2 رسوم الأنهار والبحار: عبر عنها الفنان من خلال لون بني غامق وغالبًا ما كانت بها عاصفة قوية وأمواج متلاطمة وكائنات بحرية متوحشة لوحة رقم (10–11)، وبعد التطور رسم في الجزء السفلي من بعض اللوحات مجري المائي لوحة رقم (20–21–24).

8.2.2 رسوم الزخارف النباتية: كانت من أكثر أنواع الزخارف استخداما في زخرفة الواجهات المعمارية وزخارف السجاد والمنسوجات والمظلات لوحة رقم (7)، وكانت عبارة عن لفائف نباتية مورقة ومزهرة متشابكة تجمع بين العديد من العناصر النباتية بين الطبيعة والتحوير وتُسمي **زخرفة الهاتاي أو الخطاي[42]** لوحة رقم (9)، والتي تتكون من خلال المزج بين زخرفة التوريق وزخارف السحب الصينية[43] لوحة رقم (15)، والتي ظهرت بكثرة في صور مخطوطات هراة في العصر الصفوي وندر ظهورها منذ ستينات القرن العاشر الهجري 16م.

9.2.2 رسوم الزخارف الهندسية: وجدنا فيها إبداعات الرسم الهندسي خاصة في تصميم تغطيات النوافذ التي تعلو فتحة المدخل التي تسمي شمسيات وقمريات واستخدمها الفنان لتكسية الجدران الخارجية خاصة الدعامات والأسوار، حيث شاع فيها استخدام الأشكال الهندسية السداسية التي تُشبه خلية النحل لوحة رقم (2–3)، بالإضافة لأشكال مختلفة وأجزاء متنوعة من الطبق النجمي.

10.2.2النقوش الكتابية[44]: كانت من أهم الزخارف المرسومة على واجهات العمائر المرسومة، إذ كان النقش الكتابي يملأ بحورا أو خراطيش في أعلي الواجهة أو فوق المدخل لوحة رقم (2–12–14) والتي تُشبه تلك المؤطرة لجلود الكتب الصفوية، وكان الفنان يستخدم تلك المساحات أحيانا ليترك توقيعه الفني علي مهاد من الزخارف النباتية ، حيث حدثت تطورات مهمة في فنون خط التعليق في أوائل القرن(10هـ– 16م) عهد الشاه إسماعيل الأول والشاه طهماسب[45].

2.3الألوان: كانت الألوان في المرحلة المبكرة تتميز بأنها ألوان براقة بأصباغ غالية وخطة لونية مميزة بالأزرق والأصفر الذهبي لوحة رقم (12)، وفي المرحلة الثانية تميزت الخطة اللونية بالبساطة حتى أن اللون السائد

---

[41]أمين عبد الله رشيدي، "المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني في نهاية العصر الصفوي"، (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2005)،298.

[42]سامح فكري البنا، "زخرفة لبائو (الخطاي أو الهاتاي) في الفن الصفوي"، مجلة العصور، دار المريخ، مج21، (2011).17.

[43]الصعيدي،"زخرفة الخطاي"،398.

[44] أصبح خط النستعليق من سمات المنتجات الفنية والمعمارية الإيرانية، وهو كلمة مركبة من "نسخ" و"تعليق"، ومعناه: التعليق الواضح، وهو ثالث أنواع الخطوط الفارسية بعد الشكسته والتعليق المشتق من خطوط الرقعة والتوقيع والنسخ؛ شبل إبراهيم عبيد، الكتابات الأثرية علي المعادن في العصرين التيموري والصفوي، دار القاهرة للطباعة والنشر، القاهرة يناير 2002م، ص 34–36.

[45]Shirazi-Mahajan Faegheh, *"Costumes and Textile Designs"*,154.

للخلفية كان اللون البني الغامق أو الأحمر الغامق وكانت التفاصيل الأساسية تلون بألوان بسيطة للغاية، أما التفاصيل الثانوية فكانت تحظي بالألوان البراقة لوحة رقم (16-17-18-19).

ثالثا الرعاية الفنية: علي الرغم من الأحوال السياسية غير المستقرة للمدينة إلا أن مراسم المدينة لم تتوقف وهذه ظاهرة تستحق الدراسة إذ إنه من المعروف لدي مؤرخي الفنون الإسلامية أن الاستقرار السياسي أحد العوامل المؤدية إلي إنتاج وتزويق المخطوطات إلا أن مدرسة التصوير الإسلامي في مدينة هراة الصفوية تعرض لنموذج متميز إذ استمرت المدينة في الإشعاع الفني والثقافي والأدبي حتي بعد أن زالت عنها صفة العاصمة قبل البدء في تفنيد السمات الفنية دراسة وتحليلاً ،و لابد من الإشارة إلي مرحلتين لإنتاج وتزويق المخطوطات والمرقعات والتي نقسمها إلي: المرحلة الملكية، والأسلوب الخراساني المبكر في هراة.

1.3المرحلة الملكية[46]:

استمرت هراة المركز الأكبر لإنتاج المخطوطات خلال العصر الصفوي المبكر[47]"، وهي المرحلة التي حولها الشك والاختلاف في إقامة أساتذة التصوير وعلى رأسهم الأستاذ "كمال الدين بهزاد" في المدينة، والتي يرجح من خلال أعمالهم الفنية إلى القول باستمرار وجودهم في مدينة هراة[48]. انتهت تلك المرحلة مع خفوت نجم المدينة بسقوطها مرة أخري في يد "عبيد الله" خان الأوزبك الشيبانيين في (936هـ – 1529م)، وكان من أهم عوامل انتهاء هذه المرحلة انتقال مصوري هراة البارزين إلى المرسم الملكي في تبريز[49].

تفردت هذه المرحلة بالتشابه حد التطابق في الأساليب الفنية بين ورش الرسم في هراة وتبريز ويتضح ذلك من خلال مجموعة ضخمة من صور المخطوطات نستعرض أبرز **سماتها الفنية من خلال نماذج منها:**

اللوحة رقم (1): صورة شخصية للشاعر "عبد الله هاتفي"، رسمها **الأستاذ بهزاد[50]** في مدينة هراة، تقع اللوحة ضمن مرقعة فاخرة جمعها المصور والخطاط "دوست محمد" للأمير "بهرام ميرزا"، محفوظة في متحف قصر

---

[46]توحدت إيران كلها تحت راية واحدة ومذهب واحد؛ الأرقط، "أوضاع الدولة الصفوية"، 23.

[47] وقد حكم المدينة الشاه إسماعيل الأول (916هـ- 1510م)، ثم ابنه الأكبر الأمير طهماسب ميرزا قبل أن يتم تنصيبه على العرش في تبريز بعد وفاة والده (920-928هـ/ 1514-1522م)، ثم الأمير سام ميرزا أخو الشاه طهماسب (928-935هـ/ 1522-1529م)، وهو من أهم رعاة الفن بمدينة هراة[47]، ثم الأمير بهرام ميرزا(937هـ-1530م)؛

Cagman Filiz, Tanindi Zeren, Islamic Miniature Painting, (Topkapi Saray Museum, Istanbul, 1979), 45-46.

[48]أحمد كامل ، "أقاميرك وسلطان محمد وأعمالهما الفنية في مدرسة التصوير الصفوي"، 110.

[49]كامل ، "أقاميرك وسلطان محمد"،110.

[50]ولد كمال الدين بهزاد في مدينة هراة في(865هـ- 1460م) وترعرع فيها وتوفي عنه والده وأصبح يتيما في سن التاسعة ودخل في رعاية مير علي شيرنوائي الذي كان وزيرا للسلطان حسين ميرزا بايقرا، كلاهما كان عاشقين للفنون والتصوير وكان مولانا "روح الله ميرك خراساني يعمل في المرسم السلطاني وتولي مهمة تعليم بهزاد فنون التصوير حتى أصبح بارعا فيها وظل بهزاد يعمل بنفس أسلوب أستاذه. وهناك العديد من الفنانين الذين اتبعوا أسلوب بهزاد وكان ذو تأثير قوي عليهم في هراة وهناك بعض من تلاميذه قد اتبعوه مثل شيخ زاده عندما انتقلوا إلى تبريز وعملوا على تأسيس مدرسة التصوير الصفوي هناك. لا يمكن أن ننكر وجود العديد منهم الذين استمروا في هراة واستمر عملهم بالأساليب التيمورية القديمة وقطعوا علي أنفسهم المتطلبات الجديدة؛ ولذلك استمر الإنتاج في بداية القرن10هـ- 16م علي الأسلوب المتعارف عليه حيث يتضح فيه الكفاءة الفنية العالية بالرغم من استخدام التقاليد القديمة، وبدأت هراة في الضعف بحيث لم تعد تلعب أي دور عظيم كمركز فني للتصوير وبعد هجوم الأوزبك في =

=(942هـ - 1535م) دمرت المدينة وتحرك الفنانون الذين كانوا يستخدمون أسلوب بهزاد إلى مدينة بخاري؛ Ernst Kühnel, *History of Miniature Painting and Drawing, A survey of Persian Art*, Vol. V, (London: Oxford University Press, 1973).1868.

طوبقابي باستانبول، أضاف لها "دوست محمد" نصاً كتابياً بخط النستعليق بصيغة "صورت مولانا عبد الله هاتفي" في المستطيل العلوي، أما المستطيل السفلي فيضم كتابة " عمل استاذ بهزاد"[51].

تحمل اللوحة سمات شخصية عبد الله هاتفي ، هذا الشاعر الذي زار الشاه إسماعيل الأول عقب انتصاره على الشيبانيين وأنشد مولانا عبد الله هاتفي أبياتا في مدح الشاه وطلب الشاه نظم ملحمة عن انتصاراته سماها "شاهنامة حضرة شاه إسماعيل"[52] وهذا ما دعي لطلب الشاه من بهزاد صورة شخصية لهذا الشاعر تخليدا لهذه المناسبة.

وتوضح اللوحة استمرار التطور والإنتاج في مدينة هراة على الرغم من توالي المصائب والحروب والتغير السياسي والمذهبي حيث رسم الفنان بهزاد هذا الشاعر جالسا القرفصاء ينشد أبياته وقد رفع يده اليمني ونجح في إبراز ملامح الوجه من خلال رسم العيون الصغيرة والأنف الطويل واللحية التي شابها البياض، أما عن الملابس فهي تعد استمراراً لنفس التقاليد التيمورية حيث القفطان الحريري الأصفر ضيق الأردان، ويلتف حول الخصر شال مزخرف بخطوط حمراء وزرقاء ويتدلى منه منديل أزرق اللون إضافة للحذاء الأسود المدبب الطرف.

أما عما يميز المرحلة فنجد غطاء الرأس "تاج حيدر"[53] المكون من عمامة بيضاء تكونت من شال له إثني عشرة طية التفت حول عصا حمراء مرتفعة شكل (1) والتي ظهرت هنا تعبيرا عن اتباع الشاعر للحاكم الجديد واستعراض الدولة للمذهب الشيعي في مواجهة المذهب السني الذي كان عليه أمراء البيت التيموري ومن خلفهم من الأوزبك الشيبانيين؛ أما عن الخلفية فجاءت ذات لون أزرق بحيث يبرز كل ملامح الشخصية.

وقد تمثلت في هذه اللوحة أيضاً العديد من ملامح أسلوب بهزاد منها: عدم تناسب حجم الجسم مع رسم الأرجل ورسم الوجوه الملتحية حتى ذاع عنه الإخفاق في رسم الوجوه الحليقة، وعلي الرغم من ذلك؛ إلا أن اللوحة وضح فيها إرهاصات الأسلوب الصفوي المبكر في مركز مدينة هراة والذي سينتقل مع الأستاذ وتلاميذه الي مدينة تبريز.

تضم مخطوطة المنظومات الخمس للشاعر عبد الرحمن جامي مؤرخة (928هـ/1522م)، محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران خمس لوحات مزدوجة من عمل فنانين من أبناء عمومة الفنان بهزاد هما: "مظفر علي" و"حيدر علي" وارتبط اسمهما باسم الفنان "قاسم علي"[54]وهو من تحمل غرة المخطوطة ذات اللوحة المزدوجة توقيعه بالفارسية "**عمل قاسم علي مصور الصور الشخصية** "وهو نفس المصطلح الذي استخدمه ميرزا حيدري[55].

---

[51]ربيع حامد خليفة. مدارس التصوير الإسلامي في إيران وتركيا والهند من القرن 9هـ/ 15م وحتى القرن 13هـ- 19م، (القاهرة: غرنسي للطباعة، 2007م)، 63-هامش 2.

[52] نظم المولي عبد الله هاتفي (ت 927هـ-1520م) ما يقرب من 1000 بيت تتناول فتوحات الشاه إسماعيل (ت930هـ-1523م)؛ http://shiaonlinelibrary.com 24/4/2024 - 10:59AM.

[53] وهي شعار اتخذه "حيدر بن جنيد" ليميز أتباعه عن غيرهم بوضعهم قلنسوة حمراء حولها اثني عشر طية دلالة على الأئمة الإثني عشر، من هنا أطلق على من يلبس تاج حيدر قزل باش؛ الأرقط، "أوضاع الدولة الصفوية"، 18.

[54]كان من أشهر المزوقين في بلاط "السلطان حسين ميرزا بايقرا" التيموري ووزيره "مير علي شيرنوائي"، وصفه المؤرخ ميرزا محمد حيدر دولت(906-957 هـ /1500 - 1551م) كمصور للصور الشخصية وتلميذا لبهزاد وقال: إن أعماله قريبة من أستاذه بهزاد لكنها أكثر خشونة، المؤرخ خوندا مير (توفي943هـ-1536/1535م) ذكر أن "قاسم علي" عمل في مكتبة الوزير شيرنوائي الشاعر والفيلسوف وراعي الفن وبحلول (927هـ-1520م) ذهب إلى الحج إلى مكة المكرمة وتحرك بعدها إلى سيستان وتوقف عن الرسم.
https://www.paintingsbefore1800.com/PaintingsQ/page2.html 16-4-2024/ 4:54pm.

[55] " دولت محمد حيدر" أو "ميرزا حيدري" هو مؤلف كتاب " تاريخي رشيدي" وهو ابن عم الإمبراطور بابر وكان على معرفة كبيرة بفن التصوير وناقد له وقد ذكر عددًا من المصورين من بينهم ذكر اسم الفنان كمال الدين بهزاد مزدوجًا مع ذكر الفنان شاه مظفر الذي ينسب له دقة رسم التكوينات

لوحة مزدوجة رقم (2–3): تمثل دعوة زليخا للسيدات داخل القصر لرؤية نبي الله يوسف عليه السلام[56]،يمثل موضوع اللوحة دعوة زليخا للسيدات داخل القصر بعد أن انتشر خبر حبها ليوسف، فقامت بدعوتهن وأعطت كلاً منهن سكيناً وثمرة فاكهة وأمرته بالدخول عليهن فقطعن أيديهن، على الجانب الأيسر صفحة تضم سيدة ربما تكون إحدى المدعوات تصل ممتطية صهوة جوادها لاتزال في فناء القصر.

اللوحة تُمثل نموذجاً للنمط المبكر من التصوير الصفوي على الرغم من الشك في صحة نسبتها للفنان قاسم علي كما يري ويلكنسون، وهناك الكثير من استخدام اللون الأحمر في هذه اللوحة وتظهر الفرشاة خشونة ربما تعني تغييرا واضحا في أسلوب الفنان "قاسم علي". في حين يؤطر اللوحة إطاراً عريضاً من الزخارف النباتية الممتدة في مساحات معقودة بعقود مفصصة وأوسطها مدبب باللون الأزرق والأصفر، أما الفروع النباتية فأزهارها باللونين الأحمر والأبيض.

في **اللوحة رقم (2)** تجلس زليخا أرضا أسفلها مفرش أبيض مزخرف بالخطوط التي تحبس داخلها أزهاراً صغيرة ربما تدل على نقاء الحب ويغطي جزعها السفلي مفرش أزرق به زخارف ذهبية، حولها نري سيدات أمسكن بثمار اللارنج الذي يُشبه البرتقال ومعه السكين وقد دخل عليهن يوسف متُمثلاً في هيئة فتي مليح المظهر حاملا صينية فوقها قنينة، حول رأس يوسف هالة نورانية تنتهي من الأعلى بشعلة.مما جعل الأحداث أكثر تفاعلاً وهو رسم انتظار مجموعة وصيفات خلف الأبواب وفي الشرفات وأمام القاعة حتى سقطت إحداهن وتساعدها أختها الملتفة برأسها ناظرة إلي جمال يوسف، بينما يقف خارج القاعة أحد الحراس يحمل عصا ويجلس صاحبه فوق مصطبة المدخل وقد ارتدي عمامة لها رياش عالٍ.

تميزت اللوحات في هذه المرحلة بدقة تنفيذ التكسيات الجدارية الخارجية والداخلية، وتتجلي هنا في تنوع التكسيات الخزفية ما بين الداخلي على شكل خلية النحل التصميم السداسي الملون بالأزرق والمؤطر باللون الأبيض وبين الخارجي المزخرف لسور القصر الملون باللون البني واللون الزبدي والذي يكون أشكال الطبق النجمي. إضافة إلى ظهور زخرفة الهاتاي في تكسية جدران القاعة العلوية إضافة إلى أن القاعة نفسها ذات عقد مدبب بكوشاته زخرفة الهاتاي أيضاً.

أما زخرفة واجهة القاعة فتميزت بالزخارف الهندسية باللون الزبدي ورسم قوالب الطوب بشكل حرف (T) عدل ومقلوب ومن أسفل عنصر رجل الغراب أحد تكوينات الطبق النجمي ملونة باللون الرمادي على أرضية من اللون الأحمر الغامق. أما واجهة المدخل شكل (15) فنري بها درجاً يعلوه زخرفة مستطيلة باللون الأصفر عليها زخارف الهاتاي أعلاه فتحة شباك مستطيلة يتدلى منها ستارة وسور خشبي قصير تطل منه إحدى الوصيفات من أعلي، حيث يزخرف الواجهة رسوم المثلثات المتداخلة.

وهناك شرفة بارزة عن إحدى واجهات القصر محمولة على كوابيل خشبية تجلس فيها وصيفتان تتحدثان يغطي الشرفة رفرف خشبي بارز ينتهي بإطار من الزخارف البارزة بشكل الورقة النباتية الثلاثية، أما سقف الرفرف

واللمسات الأخيرة للوحة ولا نعرف الكثير عن أعمال شاه مظفر لأنه توفي صغيرًا وقد ذكر اسم الفنان قاسم علي وأطلق عليه "مصور الصور الشخصية".

Wilkinson J, Fresh Light on the Herat Painters, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 58, No. 335 (1931), 61; B.W. Robinson, "Muḥammadī and the Khurāsān Style." *Iran*", vol. 30, (1992), 17.

[56]Wilkinson J, "*Fresh Light on the Herat Painters*", 61.

الخشبي فله الشكل الهرمي وملون باللون الأخضر، أما سطح القاعة فكان عبارة عن سور من مداميك الطوب الآجر من الداخل، في حين رسم السور من الخارج بشكل يُمثل أعلي واجهات القصر، وقد شغلها طراز كتابي مقسم إلى مساحات مستطيلة كالخراطيش بها شريط كتابي بخط النستعليق باللون الأزرق على أرضية سوداء:

النص الفارسي: "ز در در آ وشبستان ما منور كن،هواى مجلس روحانيان معطر كن،به چشم وابروى جانان سپردهام دل وجان،بيا بياوتماشاى طاق ومنظر كن".

ترجمة النص:نور أبوابنا ومجلسنا، عطر هواء مجلس العلماء، قد استودعت قلبي وروحي، عيون الجنان وحاجبيه، تعال وشاهد القوس واعرض.

يحيط بخارج القصر سور خشبي أحمر وخارج السور شجرة الدلب الضخمة وأوراقها ذات الألوان الأخضر الغامق والفاتح والبني إضافة إلي علو فروع شجرة الياسمين المزهرة، ويجاورها قمة شجرة السرو خلف سور سطح قاعة القصر الملكي وفي الأفق نري قمة تلة مثلثة والسماء الملونة باللون الذهبي.

يشغل مقدمة اللوحة تقسيماً هندسياً لواجهات القصر الثلاث، بحيث تشغل القاعة الرئيسة أكبر مساحة وهي مؤطرة بثلاثة مداميك من الطوب الآجر باللون البني الغامق وعلى اليسار في الأسفل نري جدولاً مائياً يشغل ضفتيه صخور وحزم نباتية، يبلط الفناء أمام القصر بالأحجار الجيرية الملونة باللون الفيروزي.

اللوحة رقم (3) نري فيها وصول إحدى المدعوات إلى ساحة الفناء الخارجي خارج أسوار القصر ومعها سائس الجواد وتابعا يحمل قنينة الشراب وحقيبة جلدية. ويقف حراس القصر متحدثين عن الحفل.

وفي خارج الأسوار العالية حيث الظهير الخلفي للقصر نري بها تلال يشق بينها جدول مائي منحدر ومجموعة أشجار من السرو والياسمين وفلاح يزرع ويفلح الأرض وفي الأفق بين التلال نري شجرة دلب ضخمة والسماء ذهبية– وهو التكوين الذي سيستمر في المرحلة الثانية من التصوير الصفوي في مدينة هراة. كما سنري فيما بعد– وفي الركن الأيسر العلوي نري توقيع الفنان "عمل قاسم علي چهره كشاي".

بحيث يمكن إجمال ما سبق في الآتي، **الخلفيات:** دقة التنفيذ الهندسي للخلفية المعمارية المتُمثلة في القصر من الداخل حيث القاعة ذات الواجهة المعقودة. ومن الخارج أيضاً حيث تعددت واجهات القصر، وتنوعت زخارف الواجهات، دقة تنفيذ واجهات القصر الثلاث هندسياً، في حين رسم المحيط خارج القصر سواء الفناء الداخلي المبلط وأسواره أو جدول المياه في مقدمة اللوحة والظهير الأخضر المتكون من شجرة الدلب الوارفة وفروع الياسمين البازغة وقمم السرو الشاهقة وتلال تصل عنان السماء الذهبية.

الزخارف النباتية والهندسية والكتابية: أشجار الدلب والياسمين والسرو والحزم النباتية زخرفة التوريق وزخرفة الهاتاي، زخارف هندسية على نافذة على شكل متوازي مستطيلات مقسمة رأسيًا ، بينما يشغلها مجموعة مثلثات متداخلة ويشغلها شكل خليتان من خلايا النحل ذات الشكل السداسي، بجانب زخارف الطبق النجمي بمكوناته ، حيث شكل النجمة السداسية وزخرفة رجل الغراب، إضافة لشكل حرف (T) وزخرفة المثلثات المتداخلة.

رسوم النساء: كانت كلها مكررة والملابس تتكون من القفطان الضيق يعلوه العباءة القصيرة الأردان، ويغطي الرأس طرحة بيضاء لها أطراف خلفية قصيرة، استخدم فيها الفنان الإيماءات بالرأس إلى الأمام والجنب للتعبير إضافة إلى محاولة رسم شرود الذهن لدي سيدات القصر.

رسوم الرجال: وهي ما أبدع فيها الفنان خاصة هؤلاء من ذوي اللحى من حراس القصر من الداخل والخارج إضافة للفلاح النشيط في الظهير الخلفي لأسوار القصر.

المنظور: في اللوحة اليمني حاول الفنان احترام قواعد المنظور من خلال تمثيل واجهات القصر الثلاث وتتابعها المنطقي ، لكن دقة تمثيل قاعة الحريم وخصوصيتها ينفيها كون التبليطة الفيروزية واحدة أمام القاعة التي يفترض انفصالها عن المدخل والحراس على اليسار، أما اللوحة اليسرى فإن قواعد المنظور تتضح في دقة أضلاع السور وأعلي المدخل المعقود، وفي الخلفية نري شجرة دلب عندها منبع لجدول مائي يشق مجراه بين التلين.

وفي نماذج من لوحات مزوقة لنسخة من **مخطوط گوي وچوگان** (الكرة والصولجان) لمولانا "محمود عريفي الهروي" (توفي853هـ- 1449م)، وهي منظومة شعرية مكونة من(514) بيتًا نظمت عام (842هـ /1438- 1439م) في العصر التيموري في بلاط هراة، وظلت تحظي بشعبية كبيرة لأكثر من قرن من الزمان، وهي تتناول قصة شغف الأمير بمهمة غامضة عن المتصوفة، تم إعادة نسخها في أوائل العصر الصفوي وتحمل اسم الناسخ وهو الخطاط "علي الحسيني" (الذي ازدهر عمله بين عامي920-950هـ/ 1514-1543م)؛ يحمل التوقيع أيضًا تاريخ النسخ (931هـ-1524م) وكذلك مكان النسخ مدينة هراة **لوحة (6)** اشترك في تنفيذ اللوحات الأستاذ بهزاد والفنان شيخ زاده والفنان سلطان محمد.

تظهر لوحات هذه النسخة دون اختلافات كبيرة مع التصوير التيموري، لكن مع الدارسة يتضح تطور الأسلوب الفني في مدينة هراة الصفوية، ففي **لوحات (5/4)** التي تُمثل غرة المخطوط وهي عبارة عن لوحة مزدوجة لمجموعة من ثمانية ملائكة حول نص كتابي مقسم على صفحتين، بحيث تضم كل صفحة أربعة منهم موزعين حول النص وكأنهم في حال تعبد، يؤطر الصفحة إطارات عريضة وضيقة تحتوي على زخارف نباتية هاتاي وتوريق على أرضية زرقاء وسوداء؛ أما المستطيل الداخلي فيشغل أوسطه شكل جامة أو بخارية ذات حواف مفصصة تُشبه بتلات الزهور، تُذكرنا بتلك الزخارف المميزة لتصميم السجاد في مدينة هراة في (القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي)، كتب بها نص من ستة أسطر بخط النستعليق بالحبر الأسود علي خلفية باللون الأصلي للورقة وقد زُينت الأرضية بلفائف من الأفرع النباتية.

أما رسوم الملائكة **شكل (7-8)** فنري الأول يرفع يديه لأعلي والثاني ذو أكمام طويلة يظهر من أطرافها مناديل زرقاء والثالث يحمل قلنسوة وحزاماً أسوداً جلدياً عريضاً يُزخرفه ثلاث وريدات، بينما الملك الرابع يضرب على الدف. يتكرر نفس التنسيق في الصفحة اليسرى مع اختلاف أن الملك الأول في يديه صنوج والثاني قنينة ويحمل الثالث والرابع في أسفل النص صينية مستديرة بها ثلاثة صحون. ربما تحمل رسوم الملائكة إسقاطا على حال الصوفية وتقسيم الأدوار أثناء ممارسة الطقوس.

وفي لوحة أخري نري موضوعاً تقليدياً يضم رسماً لملك بصحبة ابنه **لوحة رقم (7)** ويقف تابع وخادم علي مقربة منهما، وأمامهما بحيرة صناعية يسبح فيها البط وتجري أسفل الملك وابنه ويعلوهما مظلات مقببة ومستطيلة ويغلق علي هذا النطاق المساحي سور حديدي أحمر تظهر خلفه فروع مورقة من شجرة الدلب ، وفي الأفق نري اللون الذهبي وشريطاً كتابياً مثنوياً بخط النستعليق في مساحة مستطيلة ملونة بالأزرق الفاتح، ويبدو أن الفنان يخاطب الخيال من خلال التتابع المنطقي للخلفيات أمام العين بدءاً من بحيرة البط في مقدمة اللوحة وإنتهاء بالشريط

الكتابي الذي يحمل الحكمة، وفي أعلي اللوحة نقش كتابي بخط النستعليق يحمل معني أن القمر الذي كان في غاية الحسن كان في صورة رجل جني.

وفي لوحة أخري من نفس المخطوط **لوحة رقم (8)** نري تصميما مثاليًا للخلفية الطبيعية صورة بها رسم لأمير فوق صهوة جواده يستقبل كرة البولو من أحد المتصوفة، وهو ما يبدو عليه من خلال التكامل بين رسم التلة الرملية في الخلفية بتقوسات قممها الرملية المتتالية بمنطقية متوقعة ومحددة بالأسود، مما يضفي شيئاً من التجسيم لوجود بعض الكتل الصخرية في الأعلى.

وفي الأفق رسوم السحب وهي الأدعي بالدراسة، إذ رُسمت ولأول مرة أشكال السحب من خلال فرشاة لونية غير محددة مما أضفي الواقعية لشكل العنصر وهي الهيئة غير المعتادة الظهور في التصوير التيموري، وهنا نرصد التطور في تصوير الأفق وخاصة السحب قبل حتي وصول التأثيرات الفنية الأوروبية التي شاع تأثيرها الفني علي رسوم السحب خاصة، وعلي الرغم من ذلك فإن الفنان يرسم عنصراً واحداً من السحب الصينية والذي يشبه ألسنة الدخان المذيلة في الجهة اليمني أسفل المستطيل الذي يحمل نصًا بخط النستعليق، بينما رسم شمسًا ذهبية مشعة لها وجه آدمي في أعلي اللوحة جهة اليسار، ولا شك أن المعني الرمزي لقرص الشمس المشع يرمز إلي الأمة الفارسية[57]؛ ولقد أبدع الفنان أيضاً في رسم الجواد وعضلات جسمه، و يبدو أن مدينة هراة مميزة بنوع من الخيل الرمادي الذي له بقع بيضاء موزعة على الجسم كله. وفي الركن الأيمن العلوي من اللوحة مستطيل به نقش كتابي من سطرين بخط النستعليق " باكوي أودع روحه بيد الملك" ، بمعني: "أين يمكن إعطاء الروح أجمل من هذا".

وفي نسخة من **مخطوط "المنظومات الخمس"**مزوقة باللوحات نسخها الخطاط المشهور "سلطان محمد نور" ،تم النسخ والتزويق في مدينة هراة بتاريخ (925-931هـ/1519-1524م) بالحبر والألوان المائية غير الشفافة والذهب علي الورق ، نري تطور من نوع آخر وهو تحديد الشخصيات المهمة المرسومة بطرق عدة؛ فنري **لوحة رقم (9):** تُمثل حفل استقبال ملكي لخسرو برويز في الهواء الطلق، بحيث يجلس الحاكم أسفل مظلة ملونة ونري أسفله سجادة مزركشة بإتقان أسفل عرشه، أما عن وجوه بعض من رجال الحاشية الذين يقفون بجانب عرشه وفي الجزء الأمامي من اللوحة فإن لهم سمات الصور الشخصية بما في ذلك الرجل الملتحي الذي يحمل قطعة من الورق بيده اليسرى المرفوعة.

بينما يقدم الشاب قنينة الحبر بيده اليمني الممتدة والمرفوعة لأعلي، كل هذه الخصائص الفنية والسمات تحدد صفات الرجل بصفته كاتبًا مكلفًا بالنسخ وختم المراسلات الرسمية الخاصة بالسفارة شكل (3). ربما أيضاً كان راعي الفن الخاص بهذه النسخة من مخطوط المنظورات الخمس[58].

وبالبحث الدقيق يمكن الربط بين شخصيات محددة وبين الحاكم الجالس، حيث نري قواد الحرس الملكي والجيش وتميزهم من خلال تزويد عمائمهم برياش عالٍ يجاور العصي الوسطي، إضافة إلى ظهور العمامة التي تتكون من الشال الملون الذي يبرز من الخلف قليلًا، ويُنسب إلي مدينة هراة نسخة من مخطوط ديوان علي شيرنوائي

---

[57] من الجدير بالذكر أن رمز الشمس المشعة كان علي العلم الإيراني وأمامه الأسد وفوقه التاج الثلاثي منذ عام(984هـ- 1576م) وحتى(1400هـ-1979م)، للمزيد عن الأعلام الفارسية انظر؛ Flags of Persia. Encyclopaedia Iranica, https://iranicaonline.org/articles/flags 12-5-2024/ 4:02 pm.

[58] Canby Sheila R, "Art of Iran and Central Asia, *Masterpieces of the department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*", New York, Second Printing, (2012), 197, pl. 135.

(كليات) محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (Supp Turc 316, 317) نسخه "الهايجراني" في هراة مؤرخة (932-933هـ / 1526-1527م)، كانت واحدة من أحسن النسخ المنسوبة إلي هذه الفترة ربما نسخت هذه النسخة في مدينة وأكملت في مدينة أخري[59].

تتكون النسخة من جزءين: الجزء الأول من كليات نوائي يحتوي على 479 ورقة كتبت بخط كبير، الجزء الثاني 406 ورقة، في الورقة رقم 20 كتب الخطاط في خط صغير بالأوزبكي والفارسي والعربي أن ناسخ الكتاب هو "الهيجراني" تلميذ "سلطان علي" في هراة في (930- 933هـ/ 1523- 1527م)، وكتب النص بخط النستعليق الصغير وتم النسخ والتزويق في مدينة هراة بواسطة أساتذة فن التصوير والتذهيب الذين كان النوائي يشاركهم تقديرا واحتراماً[60].

في حين نستعرض من هذه النسخة **لوحتين رقم(10-11)** تُنسب كليهما للفنان "شيخ زاده الخراساني"، **اللوحة رقم (10):** تُمثل الاسكندر يصيد البط بسهامه من قارب في البحر، استخدم الفنان ثلاثة قوارب أكبرها تحمل عرش الإسكندر ونري منه ثلاثة أضلاع فقط يجلس الإسكندر عليها ويجاوره الأتباع علي اختلاف مهامهم بينما رسم الفنان في مقدمة اللوحة قاربين تضم كلا منهما مجموعة كبيرة من الأشخاص بينهم البحارة الذين يحاولون التحكم في سير القارب من خلال شد أحبال الشراع الأبيض ، أو من خلال استخدام المجداف ومقاومة سرعة الرياح والتحكم في توجيه القارب ، وعلي النقيض لا نري لقارب الإسكندر أية شراع أو بحار بل نراه جالسًا مستمتعاً بشد سهمه وإطلاق قوسه في اتجاه الهدف مباشرة.حيث نجح الفنان في تصوير التضاد بين أحوال القوارب التي تسير كلها في نفس البحر اللجي.

يعيد الفنان تصوير نفس الفكرة بطريقة أخري في **لوحة رقم (11)** تُمثل عاشقين في قارب في البحر تحت العاصفة، فلقد رسم الفنان قارب يسير في بحر مياهه غامقة اللون تُعبر عن كآبة الحياة والقارب مملوء بالأشخاص ومعهم أحد الأمراء مصحوبًا بجارية يجلسان علي مقعد ترتفع أضلاعه الثنائية ويعلوه صاري له علم أبيض يرفرف في الهواء بشكل المثلث المتماوج دليل علي الحب النقي سليم النية ، حولهم مجموعة من الأشخاص؛ الأول: يمسك بمؤخرة القارب خوفًا من الغرق ودليل علي شدة أهوال الرحلة، بينما أخفي الاخر وجهه خوفًا مما يواجه وانشغل اثنان بالحديث.

أما في مقدمة القارب فكان اثنان من البحارة بمجدافين يصارعون الأمواج ويساعدهم ثالث في مؤخرة القارب، يسبح في هذا البحر المتلاطم الأمواج بطة مُحاولة التحليق عنه، ينتهي امتداد هذا البحر الهائل من أعلي بوجود اثنين من الشياطين **شكل (9)** تنثر مزيداً من الثلوج من إربة جلدية ويحمل الآخر قنينة ضخمة وخلفهما نري سهلاً رملياً موزع فيه أحزمة نباتية دليل علي قرب انتهاء الأزمة التي يعيشها الإنسان بعد أن ينجو من أهوال الاختبار،وقد اعتمد التصوير الهروي هنا على استخدام الرمزيات الفنية في توضيح أفكار المصور مثل: رسم الصاري ذو العلم الأبيض المثلث، العاشقان ويجاورهما البطة البيضاء، رسم هدوء العاشقين على الرغم من فزع الباقين.

وفي نسخة من **مخطوط "ديوان حافظ"[61]** نري لوحة تُمثل احتفال راعي الفن وحاكم مدينة هراة آنذاك الأمير "سام ميرزا " الأخ الأصغر للشاه طهماسب[62]، يحتفل بليلة عيد الفطر المبارك **لوحة رقم (12)**، وتتُمثل الأهمية الفنية

---

[59]Grube's. 79; Rice, *Islamic Painting*", p.134.

[60]Yusupov E. Yu. Miniatures Illustrations of Alisher Navoi's Works Of the XV- XIX th Centuries, The Uzbek SSR Academy of Sciences 1982, p.33.

[61] هو الخواجة شمس الدين حافظ الشيرازي (ت792هـ/1390م)، كان يعمل خبازًا وحفظ القرآن كاملا لذا لقب بـ " حافظ"، أشعاره تبعث الأمل في النفوس؛ لذلك نسخت على مر العصور وزوقت باللوحات وأحب الناس اقتنائها، للمزيد عن نسخ ديوان حافظ المصورة انظر؛ هناء محمد عدلي، "دراسة

لهذه اللوحة في تأكيد اشتراك وجود الفنان "سلطان محمد"[63] في مدينة هراة ،حيث نري توقيع الفنان أسفل عرش الأمير ويعني ذلك أنه كان من ضمن رعايا الأمير فنيًا.

تميز الفنان "سلطان محمد" برسم مجموعات كبيرة من الأشخاص في دوائر متتالية حول عنصر مركزي في المنتصف، ووزع الفنان فئات المدعوين للاحتفال في فناء القصر الملكي حسب أهميتهم من الخارج، حيث الرعايا من عامة الشعب ثم رجال البلاط ثم الحرس حول مركزية العرش السداسي الجالس عليه الأمير الصفوي، جميعهم ارتدوا تاج حيدر لكن من بينهم القادة العسكريين المميزين من خلال تلك الرياش الأحادية والمزدوجة وحليات العمائم تجاور عصا العمامة ، وهم موزعون داخل السياج بالقرب من العرش وبعضهم يؤم المصلون في أعلي القصر.

وعلي الرغم من العدد الهائل من الأشخاص إلا أن الفنان يبتعد عن رسم النساء كما كان يفعل أستاذه، لكننا نري فقط إحدى سيدات القصر المرسوم في الخلفية المعمارية تطل على استحياء من خلف ستارة تُغطي نافذة أعلي مدخل القصر، بينما يستمتع الحاضرون بالطعام والشراب والموسيقي في ليلة عيد الفطر المبارك. نقل الفنان الحالات النفسية المختلفة بين البشر، لاسيما في رسم حال المتعبدين في أعلي سطح القصر لكن خلفهم وقف إثنان من المتهكمين ربما ممن ذهب الشراب بعقولهم، ويبقي السؤال عن سبب هذا الجمع بين الأضداد وبين رسم الأفق في سماء صافية إلا من رتوش لونية بيضاء تُعبر عن السحب.

وتحمل لوحة أخري من نفس المخطوط توقيع الفنان سلطان محمد **لوحة رقم(13)**، تُمثل مجموعة كبيرة من الأشخاص في مجلس شراب يصاحبهم ملائكة أعلي القصر تضم اللوحة فئات الناس وتنقل اختلاف أفعالهم، كما ظهر مجموعة من البلهاء والحمقى أو ذوي القدرات الخاصة ، كذلك الفقراء والخدم والعمال والموسيقيين وصولًا إلى الشيوخ وأمراء القزلباش وحتى الملائكة.

كما رسم الفنان أيضاً اجتماعًا ضخمًا داخل أحد القصور حول أمر واحد، لكن لكل منهم اتجاه منفرد، حيث يسارع العمال والخدم في ملأ الآنية من أحد الأزيار الضخمة المغطاة المعتقة في داخل أكبر حجرات القصر ، بينما يهم آخر برفع حبل سميك مربوط في طرفه قنينة يحملها أحد الخدم مُعطيا إشارة للآخر بإمكان سحب الحبل لأعلي، بينما يحمل أحد الخدم الآخرين قنينة ضخمة على ظهره متوجهًا بها إلي اليمين، وملابسهم متناسبة مع أعمالهم التي تتسم بالحركة إضافة أن أحدهم بدون حذاء.

ويتسع الفناء الخارجي ليضم جوقة موسيقية تتألف من عازف علي آلة وترية تُشبه الربابة وآخر يضرب علي دف له صنوج وآخر ينفخ في الناي، ترصد اللوحة مظاهر لبعض المناهج الدينية مثل: الرقص[64] ومحاولة أحد

فنية لتصاوير مخطوط "ديوان حافظ" لم يسبق نشره، دراسات في آثار الوطن العربي12"، مجلة الإتحاد العام للآثاريين العرب، مج 12، (2010)، 1725.

[62]Kühnel, *History of Miniature Painting and Drawing*,1872.

[63]تختلف الآراء حول كونه فنانا تيموريًا أم تركمانيًا ، إلا أن أسلوبه الفني في تبريز ربما يؤكد على الأصل التركماني له، وهو يعد من المعاصرين للأستاذ بهزاد، يميل في توزيع تكويناته على التنظيم المستدير المعتمد على مركز الدائرة، اشترك في أشهر المخطوطات المزوقة باللوحات التي تنتمي الي الأسلوب الصفوي المبكر والتي تم إنجازها في مدينة هراة وهي مخطوط ديوان حافظ. تختلف الآراء حول علاقته بالأستاذ بهزاد نتيجة لقلة المصادر التي أرخت لتاريخ المصورين آنذاك، يفترض روبنسون إقامته في هراة في سنوات(931هـ– 1524م) وحتى(934هـ– 1527م) طبقا لتاريخ مخطوط ديوان حافظ، يدحض هذا الرأي ما ذكر في المخطوط من أن" لوحة الاحتفال" تم لصقها على الصفحة الأصلية من المخطوط. اشارة إلى أن المصور سلطان محمد لم يكن موجودا عندما تم إنتاج المخطوطة في هراة؛ Soudavar, *"The Age of Muhammadi"*, 53.

الحمقى تقبيل قدم الآخر الذي ارتد متفاجَئًا، وسقط أحدهم نائماً، وأبرز من في هذه اللوحة هو رسم ثلاثة من البلهاء العرايا إلا من مئزر يغطي العورة وفراء حيواني علي الأكتاف ورؤوس عارية ما عدا أولهم الذي يرتدي طرطورًا وهو غطاء رأس الظرفاء والمهرجين وقد أخذوا يصفقون بحماس مبالغ فيه علي نغمات الموسيقي وبدا تضايق عازف الربابة منهم.

اهتم الفنان سلطان محمد برسم ملامح وجوه هؤلاء الأشخاص في حدة بالغة أقرب إلي الواقعية، وعلى الرغم من ذلك رسمهم ينظرون إلى الأعلى ربما الي السماء أو استشعارهم بوجود الملائكة في سطح القصر، كما اهتم الفنان برسم تجاعيد الوجوه وحركات الحواجب المرفوعة الأطراف الداخلية منها أو المرفوعة كليهما لأعلي، واختلاف أحجام العيون لاسيما لدي الشيخ المتحملق في مقصورته الجالس في شرفة مقصورته في الطابق العلوي من القصر.

أما عن موقع تلك الأحداث فهو أحد القصور الفخمة ذو الواجهات المتعددة ، ورسم الفنان قاعات القصر من الداخل إضافة إلي الرفرف الخشبي الذي يعلو شرفة بارزة جهة اليسار ويسبقها واجهة المدخل ذو المصراعين التي اختارها الفنان ليترك أعلاها توقيعه "**عمل سلطان محمد**"، وقد أبدع الفنان في تنفيذ زخارف الواجهات النباتية والهندسية والكتابية، كذلك نجح في تصوير تتابع الخلفيات بدءًا من الفناء الداخلي للقصر ذو الأرضية المغطاة كاملة بالحشائش الصغيرة ثم السياج الخشبي حول واجهات القصر ثم واجهات القصر والتي يحيط بها سياج حديدي يفصلها عن الظهير الصحراوي الأصفر وما به من أشجار باسقة، ويقتصر تصوير الأفق على اللون الذهبي وبعض السحب من التكوينات الحلزونية المزيلة(الصينية) والتي تظهر أعلي القصر خلف الملائكة.

وفي لوحة أخري من نفس المخطوط **لوحة رقم (14)** تُمثل موعظة في مسجد وهي تحكي عن تأثر الناس باتهام أحدهم للإمام بأن أقواله لا تنعكس على أفعاله فانفجر الجميع تأثرًا وحزنًا، يشغل اللوحة مساحة كبيرة في الأعلى تُمثل الواجهة الداخلية لظلة القبلة في أحد المساجد بمدينة هراة وعلى اليمين يجلس الإمام أعلي جلسة الخطيب علي المنبر وفي الخلفية باب مغلق يعلوه عبارة (يا مفتح الأبواب) وعلى اليسار شرفة يطل منها مجموعات أخري. وهناك نقش كتابي بخط النستعليق أعلي العقد المتوج لواجهة إيوان القبلة ونقش آخر في المستطيل أعلي اليمين، تلك المساحات تضم كتابة مفاداها أن تحكي قصة اللوحة وعن أحوال الوعاظ الذين يلتزمون أمام المحراب والمنبر وعندما يخلون لأنفسهم يفعلون أمورا أخري.

وتضم تبليطة الصحن أمام إيوان القبلة مجموعات في تنظيم هندسي مستطيل تضم من استمع وتناقش وأخذ يصرخ وابتهل وبكي وتعجب وكذلك غير المبالي، كما استخدم الفنان خطوط الجبهة وتجاعيد الوجه ورفع الحاجبين أو ضمهما لتأكيد التعبير الجسدي ،سواء بإيماء الأيدي للأمام أو شق الصدور أو حتى وضع اليدين داخل بعضهما البعض واختفائهما داخل الأكمام الواسعه كما كان الأمر في التصوير التيموري تماماً، ولم يقتصر رسم الجسد على مجرد ظهور الملابس وطياتها لكن رأينا دقة رسم خط الظهر.

وكذلك خطوط البطن لتوضيح بروزها لإبراز السمنة المفرطة أحيانًا، وأسفل هؤلاء جميعا ترك لنا الفنان توقيعه "عمل شيخ زاده".واللوحة الأخيرة التي نتناولها بالشرح من تلك المخطوطة تُمثل عاشقين في مجلس طرب

---

[64] إن سماع الموسيقي مصحوبا بالحركات الراقصة التي يقوم بها المتصوفة في جلساتهم واحدة من أهم مظاهر بعض هذه المناهج الدينية، للمزيد انظر؛حسين اياد محمد، وحسين عامر محمد. "الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة "المولوية أنموذجًا"، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج 4، ع 3، (2014)، 75-80.

واختتم بها تلك المرحلة **لوحة رقم (15)** ربما كان بطل اللوحة هو ذاته الأمير سام ميرزا راعي الفن لهذه النسخة، تتوزع العناصر الفنية في مساحة اللوحة بنوع من التماثل الذي يحاول به الفنان تحدي نفسه بحيث لا يسبب استخدام السيمترية في التوزيع ملالًا وهو الأسلوب الذي تفرد به أستاذ أقاميرك دون غيره.

تعرضت مدينة هراة لعدة هجمات متتالية من الأوزبك حوالي سبع حملات كانت الأولي والثانية منها في أواخر عهد الشاه "إسماعيل الأول"، ثم حملات في الأعوام(931هـ-1524م) ،(935هـ- 1528م)،(938هـ-1531م)، (942هـ- 1535م)،(946هـ- 1539م)[65]؛ وكان الأوزبك خلال تلك الحملات يستولون على الغنائم ومن ضمنها الفنانين والمصورين ونقلهم إلي بخاري[66].

وبدأت مرحلة الرعاية الفنية لأمراء الحرب من "القادة القزلباش" الذين تولوا زمام الأمور في الدولة كلها وتحكموا في أمراء البيت الصفوي[67]، وكانوا يساعدونهم علي تولي سدة الحكم طبقاً لأهوائهم ومصالحهم الشخصية ، وكان ولاء فرسانهم لقادتهم أكثر من الشاه نفسه وتدخلوا في عزل الملوك وتنصيبهم كما حدث مع أبناء "شاه محمد خدابنده": الأمير "حمزة ميرزا" في شيراز، والأمير "عباس ميرزا" في خراسان[68] ومركزها في هراة والأقاليم التي تدخل في نطاق حكمها مثل "سبزوار" و"تن" و"باخرز".

ولكن سرعان ما لبثت المدينة أن أنتجت فنانين آخرين ممن أخذوا فرصة الإنتاج والظهور، حيث استمرت اللوحة الإيرانية في الازدهار وتم اختبار طرق ومحاولات جديدة في التعبير للخروج من قالب الرسم الكلاسيكي، وانقسم إنتاج الصور المزوقة للمخطوطات والمرقعات إلي أسلوبين: الأسلوب الخراساني في مراسم هراة، الأسلوب الفني في أعمال محمدي.

2.3الأسلوب الخراساني المبكر في مراسم مدينة هراة:يطلق مصطلح "مدرسة خراسان[69]"على الأسلوب الفني الذي انتشر في صور اللوحات المزوقة للمخطوطات التي أنتجت في مدن الإقليم التي كانت تحت الحكم الصفوي والأوزبكي في الفترة بين (969-1015هـ/1561-1606م)[70]، إذ يعتمد الأسلوب الفني علي: رسم القليل من التفاصيل الفنية ويصفه روبنسون بأنه سلس ومختصر وغير معقد إضافة إلى صغر حجم المخطوط وبالتالي صغر لوحاته.

وقد ظهرت مواهب المصورين في مراسم مدن خراسان بعد تفكك المرسم الملكي في قزوين عقب إصدار مرسوم التوبة الصادقة من قبل الشاه طهماسب في(959هـ- 1551م)، حيث ظهرت مخطوطات تُمثلت فيها السمات الفنية لمدرسة خراسان في التصوير، وكانت أقرب للتصوير الإقليمي المعتمد على الصناعة التجارية[71]. تم فيها إعادة

---

[65]إشتياني، "تاريخ إيران بعد الإسلام"، 649.

[66] ومن خلالهم تكونت مدرسة التصوير الإسلامي في مدينة بخاري عاصمة الأوزبك، للمزيد انظر؛ جابر مصطفي. "مدرسة بخاري في التصوير الإسلامي خلال القرن العاشر الهجري (16م)"، (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2005م).

[67] كان من أسباب هذا التوتر السياسي وعدم الاستقرار: وفاة الشاه "طهماسب" مسمومًا في (984هـ-1576م)، وتلاه قتل العديد من أمراء البيت الصفوي علي يد الشاه "إسماعيل الثاني" بن الشاه "طهماسب"، حتي قُتل هو نفسه (985هـ -1577م) ولم يتبق إلا (سلطان محمد ميرزا)[67]، وعدد قليل من الأمراء الصغار؛ إشتياني، "تاريخ إيران بعد الإسلام"، 653.

[68]إشتياني، "تاريخ إيران بعد الإسلام"، 671.

[69]أبو عبد الله محمد بن أحمد البشاري المقدسي. أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم. ج 2، (بيروت: ليدن – دار صادر، 1991م)،293-300.

[70] Robinson, "*Muḥammadī and the Khurāsān Style*", 17-33.

[71]Comstock-Skipp, Jaimee, *"Turk amongst Tajiks*: The Turkic Shāhnāma Translation Located in Tajikistan and Manuscript Production during the Abuʾl-Khayrid Annexation of Khurasan (1588–1598)", Netherlands: Brill, Leiden (2023), 61.

نسخ المخطوطات الإيرانية القديمة، وسوف نتناول منها ثلاثة مخطوطات مزوقة باللوحات تحمل أساليب فنية متشابهة. يستخدم الفنان في لوحاتها خطة لونية غير معتادة تميل إلى استخدام درجات الألوان الغامقة للعناصر الأساسية من التكوين واستخدام الألوان البراقة للعناصر غير الأساسية.

إضافة إلى الإعتماد على التكوينات الهندسية الحادة كالمربع أو المثلث في توزيع العناصر الفنية داخل مساحة اللوحة، محاولة التنسيق بتوازن بين الكتل الفنية المرسومة داخل اللوحة، الاعتماد فقط على رسم البعد الثاني.

أما عن رسم الأشخاص فترسم الوجوه بحيث تكون خط الملامح كله متقارب العيون مع الأنف الطويل قريبة من الفم ورسم الذقن باستطالة، أحجام الأشخاص بدون وزن وبها استطالة، بالإضافة إلى ظهور عناصر فنية جديدة على التصوير الإيراني متُمثلة في رسم الخيل من كائنات حية مجمعة.

ومن أهم النسخ المزوقة باللوحات وتنتمي للأسلوب الخراساني في مراسم مدينة هراة نسخة من مخطوط "آثار المظفر"، ألف الكتاب " نظام الدين استرابادي" في (922هـ-1516م) وتحتفظ مكتبة قصر طوبقابو بنسخة مصورة منه (رقم الحفظ H.1233)،تم الانتهاء منها في (ذي القعدة 975هـ- أبريل مايو 1568م) وقد نسخها الخطاط "محيي الكاتب الهروي"،عدد أوراقها 190 ورقة مقياسها (3.40×2.34سم)، تحتوي كل صفحة على 17 سطرًا مرتبة في أربعة أعمدة، الصفحات لها هوامش ذات رسوم ملونة، تضم النسخة الآن سبع لوحات نفذها فنان له أسلوب مميز[72].

لوحة رقم (16) تُمثل النبي (صلي الله عليه وسلم) ومعه سيدنا جبريل يحضر البراق وهو الحدث الذي جرت أحداثه ليلا عند المسجد الأقصي الذي رسمه الفنان عبارة عن جوسق سداسي مغطي بقبة صغيرة وله واجهات مكسوة بالبلاطات الخزفية التركوازية، أما جدرانه الداخلية فهي بيضاء خالية من الزخرف، يقف في الخارج البراق باللون الأزرق علي تل صغير وفي الخلفية ملاكان يطيران في أعلي تلال رمادية ومعهما أطباق النور الذهبية وفوقهم مساحات بها النص المكتوب بخط النستعليق، مع تكوينات العناصر الفنية موزعة برسم مثلث من خلال رسم النبي ومعه جبريل والبراق ويقابلهم رسم الملائكة في يمين اللوحة إضافة لرسم الكتلة الصخرية من التلال في الجهة المقابلة. أما عن رسم الهالة، فنلاحظ الشكل اللوزي ذو الحواف المشرشرة التي تُشبه ورقة الشجر[73]. كذلك نلاحظ العناية بزخرفة سرج البراق وتلوينه، يلاحظ توزيع التكوينات الفنية بتماثل مثلما كان الأسلوب الفني لدي الفنان أقاميرك.

وفي **اللوحة رقم (17)** مقابلة النبي(صلي الله عليه وسلم) للراهب بحيرا، ونلاحظ تغطية وجه الشخص الذي يمثل النبي بحجاب أبيض ورأسه محاطة بالهالة الذهبية وهو يقف بجوار شجرة بالقرب منه إثنان من الصحابة، وعلى الجانب الآخر يقف الراهب بحيرا متفحصًا لكتاب ويساعده رجل يطل من النافذة، وفي المقدمة يجلس شاب بوجه جانبي ورداء مخطط يشرب من إربة جلدية، ويلاحظ استخدام اللون البني لتلوين الأفق. أما الألوان البراقة استخدمت في تلوين العناصر الأقل أهمية مثل ملابس الخادم الراكع أو الرجل في النافذة، وكذلك زخرفة قطع غطاء الوسادة على ظهر البعير.

---

[72] اللوحة الثامنة تم إهدائها لمتحف تاريخ الفن في جنيف عام 1971م؛
Schmitz. The Beginning of The Khurasani School of Painting at Herat, p.75.

[73] رهام سعيد السيد إسماعيل، الهالة في التصوير الإسلامي، (القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009م)، 93-94.

يكون الخمسة أشخاص الأساسية في التكوين شكل مربع وينتج التوازن في اللوحة بين الكتلة اليسرى من خلال رسم شجرة الدلب يقابلها على اليمين المبني ، أما الحيوانات والرعاة في الأسفل والحزمة النباتية في الأعلى توحي بالركود المكاني وعدم الحركة.

وفي لوحة من نسخة لمخطوط "روضة الأنوار"– وهو جزء من منظومات خمس ألفها الشاعر خواجوي كرماني في القرن (8هـ–14م) –أسلوب فني يتشابه مع الأسلوب الفني للوحات آثار المظفر، اللوحة أضيفت مؤخرا للمخطوطة التي نسخها الخطاط الشهير "مير علي" في هراة في (927هـ– 1520م)، محفوظة في مكتبة قصر جلستان بطهران ومقاييس الصفحة (2.70×1.70سم).

لوحة رقم(18) تُمثل المجنون في البرية يقابل ثلاثة رجال، يجلس المجنون نصف عاري محاط بالحيوانات المفترسة بينما يصل راعي الإبل ذو الرداء المخطط شكل (5) مصحوبًا بإثنين من الرجال الملتحين، يجلس المجنون في ظلال شجرة الدلب وأغصانها الباسقة ويتجه السائرون إلى الشاب العاشق؛ يتضح التشابه في الخطة اللونية بين هذه اللوحة والسابقة عليها، حيث نجد تلوين التلال الصخرية باللون البني والأصفر البراق والوردي والأزرق والجبل الذهبي في الجانب الأيسر والسماء البرتقالية في الأعلى.

مرة أخري نري تكوين شجرة الدلب الضخمة شكل (14) ورسم الحيوانات والأشخاص بوزن خفيف وأجسام هيفاء ووجوه شابة وطويلة سواء بلحية أو بدون، يتضح التشابه مع لوحة مخطوط "آثار المظفر" في رسم الشاب ذي الملابس المخططة بالأسود والأبيض، بينما الوجوه تكاد تكون واحدة حيث الذقن الطويل والأنف لها عظمة قريبة من العيون بحيث تشكل جميعا خطًا واحدًا؛ وهناك نقش كتابي بخط النستعليق تم توزيعه في مستطيلين بالركنين العلوي يمينا والسفلي يساراً، يحكي النقش عن سماع قيس لصوت ليلي فأسرع متجها نحو الستار لكنه لم يجد وجه ليلي.

وفي نسخة من مخطوط "مناقب الثنايا وحديقة البقايا" التي نسخها "محيي الكاتب الهروي" في العام التالي لنسخ "اثار المظفر" (محرم 977هـ– يونيو– يوليو 1569م) في دار السلطنة هراة، تحتوي على 52 ورقة محفوظة في مكتبة رضا في رامبور أوتارديش رقم الحفظ(U.P.P.3932)، تحتوي على غرة من لوحة مزدوجة إضافة لأربع لوحات، في إحداها نري أميرًا شابًا يمتطي صهوة جواد يتكون جسمه من رسوم لحيوانات مجمعة **لوحة رقم (19)**.

والشاب يرتدي قفطان باللون الأسود وموشي بالزخارف الذهبية والبيضاء ويغطي رأسه العمامة البيضاء وبدا غير واعٍ بطبيعة الجواد كما هو الحال تمام بالنسبة للسائس الذي يتقدم الفرس شكل (10)، وهو يمتطي جوادًا له جسد يتكون من مجموعة من الأشخاص والوجوه الآدمية والحيوانية بأحجام صغيرة والجواد ملون بالأزرق، بينما الوجوه بالألوان الطبيعية والأرنب والقرد بالأخضر، التلة في الخلفية ذات لون أحمر غامق موزع عليها الحزم النباتية المورقة والمزهرة.

كما نلاحظ التشابه مع تلك الخلفية في **لوحة(17)** من نسخة مخطوط آثار المظفر، أما عن توزيع العناصر والتكوينات الفنية فنلاحظ ميل الفنان إلي إحداث التوازن بينها؛ لذلك رسم طائرين في السماء الذهبية على اليسار يقابلهما في الأسفل على اليمين رسم السائس، كل تلك السمات الفنية تؤكد على أن اللوحة من تنفيذ الفنان المزوق لنسخة آثار المظفر[74].

[74]Schmitz. *"The Beginning of The Khurasani School of Painting at Herat"*, 77.

وتعد رسوم الحيوانات المجمعة[75] من ضمن التأثيرات الفنية الهندية على أسلوب التصوير الخراساني المبكر في هراة، والتي انتشرت في الثلث الأخير من القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي. وكانت من الرسوم المفضلة في إقليم خراسان وخاصة مدينتي هراة ومشهد، ويُنسب لمدرسة خراسان لوحة تُمثل جملًا وسائسًا، يتكون الجمل من رسوم مجمعة لعدة كائنات حية يسير أمامه سائس[76].

3.3 أسلوب الفنان محمدي الهروي وإسهاماته في تطوير التصوير الخراساني:

نشأ الفنان "محمدي" في مدينة هراة وتنقل بين مراسم مشهد وقزوين77؛ يرتبط فن التصوير في هراة أثناء حكم نائب الملك "علي قلي خان" (984-997هـ /1576-1588م) الحاكم العسكري للمدينة أثناء حكم أصغر أبناء السلطان "محمد خدابنده" الأمير "عباس ميرزا" بعمل المصور محمدي الهروي78.

يمثل عصر الفنان محمدي المرحلة الناضجة من التصوير الصفوي، حيث أصبحت الوجوه معبرة أكثر عن الحالات النفسية المختلفة للأشخاص ومشاعرهم، إضافة إلي استخدام أسلوب اللمسات اللونية البسيطة وكلها كانت شائعة في أسلوب هذا الفنان بين(978-988هـ/ 1570-1580م)، في مدينة هراة وهو الذي ذكرته المصادر العثمانية عن الفنانين الفرس أنه ربما كان ابن الفنان "سلطان محمد"، كان أسلوبه شائعًا علي الرغم من بساطة الشكل والتصميم في الإقليم الأصلي خراسان، أنتج عددًا كبيرًا من اللوحات منسوبة لإقليم خراسان، ويتساءل الأستاذ روبنسون وإرنست جروب لماذا لم تدخل تلك اللوحات في منافسة مع انتاج المخطوطات المزوقة باللوحات في شيراز علي الرغم من قيمتها الفنية الكبيرة[79].

ظهر نشاط الفنان "محمدي" الفني علي النسيج أيضاً، حيث يحتفظ متحف (الفن الصناعي بفيينا) بقطعة نسيج الديباج مؤرخة(957هـ- 1550م) تحتوي على مناظر تصويرية ومشاهد ذات خلفيات طبيعية[80]. تُمثل أعمال هذا الفنان دحضًا للأراء حول توقف المصورين المسلمين عن تطوير أساليبهم بعد الوصول لمرحلة المدارس المتطورة في (القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي) في إيران وآسيا الوسطي، فدراسة لوحات هذا الفنان توضح الواقعية بأبعاد تختلف عن تلك التي اهتم بها الفنان الأوروبي المعاصر آنذاك والتي ظهرت تأثيراته على الفنون الصفوية على اختلافها.

ولطالما قارن الدارسون بين الفنان المسلم والأوروبي وكانت المقارنة غالبا في صالح الثاني ولاسيما أنه استطاع تطوير عمله من خلال دراسة علم التشريح وكان اتجاهه واقعيًا بحتًا، لكن وبعد دراسة الأعمال الفنية للمصور "محمدي الهروي" اتضح غير ذلك، حيث التطور نحو الرهافة والواقعية الرومانسية وهو من قاد الأسلوب

---

[75]نوال جابر ، "الموروث الفني لرسوم الحيوانات المجمعة في مدارس التصوير الإسلامي في الهند من القرن (10هـ/16م) إلى القرن (13هـ/19م)"، مجلة كلية الآثار بقنا، مج 12، ع 1، (2017).

[76]Canby, *Art of Iran and Central Asia*", 214, pl.142.

[77] تمتع الفنان "محمدي" بالرعاية الفنية من الأمير "ابراهيم ميرزا" في مدينة مشهد، وتعلم من الأعمال الفنية الكبري التي نفذها وشارك فيها مع الفنان "فروخ بك"- الذي انتقل بعد مقتل الأمير "إبراهيم ميرزا " إلي بلاط المغول في كابل - وفضل الفنان "محمدي" العودة والبقاء في هراة.
Soudavar, *"The Age of Muhammadi*",66.

[78]Schmitz, "*Miniature Painting inHerat*", 92.

[79]Robinson, *Islamic Painting*, 176.

[80]S. Dimand, Persian Velvets of the Sixteenth Century, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 22, No. 4, (1927):111.

الفني في أواخر القرن العاشر الهجري السادس عشر الميلادي[81]. وذلك على الرغم من ذكره لدي مصنفي المصورين الفرس "القاضي أحمد" و"اسكندر منشى" كأحد الرسامين الثانويين ولم يُذكر في السجلات الفارسية ضمن المصورين الملكيين[82]، تشكل أعماله الفنية في مجموعها وحدة متماسكة الأسلوب الفني، مصنفة خارج الأسلوب الإيراني التقليدي، تميزت رسومه بأحادية اللون مع استخدام بسيط للألوان واستخدام القلم[83] الحبر القصبي[84]الذي لا يمكن إخفاء عيوبه فلا مجال للخطأ فالفنان يرسم مرة واحدة[85].

ففي **لوحة رقم (20)** تُمثل مشهدًا رعويًا يتضح الأسلوب الفني للرسوم الملونة التي تعتمد علي استخدام الرسم بالحبر وقليل من الألوان وهي تضم عدة مناظر تصويرية من الحياة البسيطة التي تتسم بالهدوء لحياة الريف، ففي المقدمة تجلس سيدات في خيمتين يتحدثن ويغزلن وعلي اليمين شاب يملأ إناء من مجري مائي، وعلي اليسار راعي يعزف الناي بينما ترعي غنمه، في منتصف اللوحة فلاح يحرث الأرض ويتقدمه ثوران يجاوره أحد المتصوفة جلس واستظل بشجرة الدلب الوارفة وفي أعلي اللوحة نري في الخلفية حطابًا ينشر أحد جذوع الأشجار الصغيرة .

وتزامناً مع الأسلوب الخراساني المبكر في مدينة هراة كان لابد من حدوث التشابه ولا سيما في الخطة اللونية، حيث نجد استخدام الألوان للعناصر الفنية غير الأساسية كما أوضحنا فيما سبق، وهو ما يتضح في تلوين خطوط محددة من التل وتلوين الثور والماعز في المقدمة واللون الأخضر لأوراق الأشجار ولمسات باللون الأبيض لملابس الحارث والطير وبيضها والعش، بالإضافة لتنظيم بعض العناصر الفنية مثل المتصوف الجالس أسفل شجرة الدلب والماعز وظهرت رسوم التلال تقسم اللوحة.

وقد اعتمد الأسلوب الفني علي التمثيل الحقيقي للعناصر وتنظيمها كما هي في الطبيعة، إلا أن التكوينات والنماذج التي رُسمت هنا ما هي إلا إعادة لإنتاج نماذج من مدرسة بهزاد التيمورية[86]مثل الحطاب الذي ينشر الخشب والفلاح الذي يتقدمه محراث ورسم الخيام وبها السيدات يتحدثن والماعز المتصاعد لأعلي بينما ترضع إحداها صغيرها إضافة إلي عازف الناي.

أما في **لوحة (21)** فتُمثل رحلة صيد ملكية لأمير ممتطى لصهوة جواده مصحوبًا بحامل المظلة والحاشية الملكية ممن يقدمون الطعام والشراب وخلفهم نري الفهد الأرقط، يصاحب هذا المنظر في الأعلى إستعراضا لصياد معه كلب ويتقدمهم أحد الدراويش وهم يتسلقون الجبل في الخلفية إضافة لاستمرار ظهور التكوينات نفسها مثل شجرة الدلب الضخمة وفي أعلي أغصانها الباسقة عش الطيور بها البيض ويقف علي حافتها الطير وفي الأسفل يقف فلاح ممسكًا بهراوة فأسه ومستند علي النصل، تقسم مساحة اللوحة سلسلة من التلال المتصاعدة من اليسار إلي اليمين، وفي الأفق نري السحب الصينية المزيلة التي تعد أحد العناصر المميزة للفنان محمدي[87].

---

[81]Robinson, "*Muḥammadī and the Khurāsān Style*", 17-33.
[82]Soudavar, *"The Age of Muhammadi*", 53.
[83] كان من أهم الأدوات المستخدمة في كتابة المصاحف؛ رانيا أحمد عبد العزيز، "دراسة أثرية فنية لمصحفين من مدينة هراة بالقرن 10هـ/16م"، المجلة العلمية لكلية الآداب جامعة أسيوط، مج 27، ع 83، (2022)، 411.
[84]Schmitz, *The Beginning of The Khurasani School of Painting at Herat"*, 91.
[85]Soudavar, *"The Age of Muhammadi*", 55.
[86]Schmitz, "*Miniature Painting in Herat*", 96-97.
[87]Soudavar, *"The Age of Muhammadi*", 55.

تناول الفنان "محمدي" ترتيب العناصر بشكل فلسفي لا يعتمد على السرد بقدر اعتماده علي الخيال الصوفي والطريق الروحي وإدراك أن الفاصل بين السماء والأرض غير موجود، وأن التسلسل الهرمي للرجال الموجود في واقع العالم هو تسلسل زائف وأن كبير المقام في الحقيقة هو القادر على الارتفاع لمكانة روحية نورانية؛ ولهذا يمكن للرجل العادي وخاصة الدرويش أن يكون أنموذجًا وقدوة يمكن محاكاته[88].

وفي **لوحة (22)** تُمثل الشاه طهماسب شابًا أثناء تسلقه أحد الأشجار ليراقب عشًا للطيور، تنسب هذه اللوحة لأسلوب الفنان "محمدي" لكنها ليست من عمله[89]، تُمثل اللوحة رحلة صيد لأحد الأمراء ربما كان الشاه طهماسب وبينما هو في رحلته شاهد عشاً للطيور، فترك رحلته الملكية حيث الفرس والسائس والحاشية التي انتظرت تحمل قنينة الشراب والتابع يمسك سلما وصقار معه الصقر وتسلق صاعدا لأعلي.

وكما هو الحال في الأسلوب الفني للمصور "محمدي" لا وجود لخط الأفق، لا نجد تلوينا إلا للطائر الذي يمثل الوكلاء الروحانيين بين السماء والأرض، ربما ترمز تلك اللوحة إلى محاولة الشاه الشاب الموجود أعلي الشجرة للوصول إلى التنوير. هناك ثلاثة نقوش كتابية في هذه اللوحة إحداها بالقرب من الهامش العلوي الأيسر (شبيه حضرت شاه طهماسب)، وهناك نقش ثان مكتوب بنفس اليد يحدد هوية رجل بدين علي اليمين، (الرجل العجوز في كياجي)، وفي قاعدة السلم توجد كتابة ثالثة بخط أصغر حجمًا (الخادم القديم بهزاد) أو (ابن خادم بهزاد).

لم تقتصر أعمال الفنان "محمدي" علي الرسوم الملونة فقط في مدينة هراة لكنه أيضاً رسم العديد من الصور الشخصية والتي نستعرض منها؛ **لوحة (23)** والتي تُمثل صورة شخصية لفتاة تحمل زهرة شكل (6)، تقف الفتاة ناظرة إلى الجهة اليمني ويميل وجهها كما لو كانت تشم الزهرة، يغطي الرأس منديل أنيق مزخرف بالأزهار ومربوط من الخلف ومرصع بالأحجار الكريمة، تصميم المنديل الصغير ويشبه نموذج ظهر في **لوحة (2–3)**. أما عن الملابس فهي تتكون من عباءة زرقاء مزخرفة بطائر العنقاء، أسفلها رداء أحمر له أزرار مثبتة حتى العنق، أطرافه مجمعة ومثبتة أسفل وشاح الخصر وتظهر في الأسفل تنورة ذات زخارف طولية ولها بطانة خضراء، أسفلها سروال له زخارف مخططة باللون الأزرق والأبيض والبني، تستند بقوة على قدمها اليمني بينما ارتفعت مقدمة قدمها اليسرى قليلا وهي ترتدي خفًا باللون الأخضر.

كما أظهر الفنان "محمدي" تفاصيل الوجه بدقة، حيث رسم العيون ذات القزحية البنية والاستدارة السوداء إضافة إلى أقواس الحواجب المحددة والأنف والفم الصغيران وكذلك العقد اللؤلؤي أسفل ذقن الفتاة، إضافة إلى أظافر اليد المخضبة بالحناء[90]، ولا نجد في الخلفية إلا توقيعا في الأسفل للفنان محمدي وختماً في الأعلى يدل على ممتلكات الشاه عباس الذي حرص على اقتناء أعمال الفنان "محمدي" بعدما تولي الحكم.

لوحة (24) تُظهر زوجين من الشباب تُنسب للفنان محمدي ،وهي لوحة ملونة بالكامل[91]، توضح اللوحة زوجاً وزوجة؛ ربما كانت هي نفسها تلك المرسومة في اللوحة السابقة من حيث الملامح والملابس وحتي الوقفة التي تستند علي قدم وترفع مقدمة الأخرى قليلاً، تصور نمطي للوجوه، بينما يحتضنان بعضهما البعض ويعرض الزوج كأساً ترفضه الزوجة بحياء واضح متجهة بوجهها للناحية الأخرى، مثل الفنان الخلفية برمزية واضحة، فالزوجان يقفان

[88]Schmitz, "*Miniature Painting in Herat*", 102.
[89]Schmitz, "*Miniature Painting in Herat*", 105.
[90]Canby, "*Art of Iran and Central Asia*", 218-219, pl. 145.
[91]Schmitz, "*Miniature Painting in Herat*", 107, pl.246.

علي حافة بركة ماء يتوسطهما قنينة الشراب وعلي اليمين خلف الزوجة شجرة وارفة مزهرة بالورود البيضاء وعلي اليسار جهة الزوج شجرة السرو تقف علي أغصانها ثلاثة طيور.

لوحة رقم (25) تُمثل صورة شخصية رسمها محمدي لنفسه[92]، محفوظة في متحف بوسطن للفنون الجميلة رسمها الفنان من خلال النظر لنفسه في مرآة مرتديًا لملابس بسيطة وعمامة تركمانية وله بشرة غامقة وملامح تدلنا على أصوله من شرق آسيا شكل (4)، الملفت في تلك اللوحة هو رسمه لنفسه ممسكًا بخنجر[93]، وربما كان القلم الحبر القصبي المميز لرسومه بالحبر الشيني أو الصيني ورسم الأيدي والأرجل ممتلئين ولا تدلنا الصورة على الكثير من حياة هذا الفنان[94].

لوحة رقم (26) تُمثل صورة شخصية لنائب الملك "على قلي خان شاملو"[95]، وهو حاكم مدينة هراة (984-997هـ /1576-1588م) وحارس الأمير "عباس ميرزا" أصغر أبناء الشاه "محمد خدابنده"، هذه اللوحة محفوظة ضمن ألبوم متحف قصر طوبقابو باستانبول رقم الحفظ (Hazine2155, f.20v). يقف نائب الملك "على قلي خان" في الوضعة الثلاثية الأرباع مرتديًا القفطان قصير الأردان، وأسفله قميص ويغلق على الخصر وشاح له زخارف خطية ملونة معلق به جعبة السهام والقوس وهو يضع عليهم يسراه، بينما يرتدي قفاز الصقار في يمينه ويربض صقرًا ضخمًا على سبابة يده اليمني، في حين ينظر الصقر و"علي قلي خان" كل منهما إلى الآخر، و رسم الفنان "محمدي" ملامح الوجه الحقيقية لحاكم هراة الفعلي[96] شكل (2)؛ بحيث يتضح فيها القوة والصرامة مع الحكمة ونظرة العطف والاحتواء للصقر الذي ربما رمز للأمير الصغير "عباس ميرزا". تحتوي اللوحة علي نقوش كتابية مهمة تركها الفنان "محمدي" مثل: " رسمت بأمر من نوابي جهان باني"، وهو اللقب الذي استخدمه اسكندر بيك منشى" و"قاضي أحمد" عندما أشاروا إلي "حمزة ميرزا"، تحمل اللوحة نقشًا كتابيًا يُوضح أن اللوحة تم رسمها من قبل الفنان محمدي في دار السلطنة هراة وكذلك تحمل تاريخ رسم اللوحة، إضافة إلي ختم آخر يحمل اسم الشاه عباس وتاريخ(995هـ - 1587م) وهو ثلاث سنوات بعد تاريخ تنفيذ اللوحة وتشير إلي تاريخ دخول اللوحة في حوزة الشاه عباس بعد وصوله للعرش بعد أخيه الأكبر حمزة ميرزا[97].

وفي نهاية هذه المرحلة قُتل "عليّ قلي خان" واستولي الأوزبك الشيبانيون على مدينة هراة لمدة عشر سنوات كاملة ودخل الفنان محمدي في خدمة الأوزبك، وقد يكون هذا هو السبب لقلة ما ذكر عنه في المصادر الفارسية الرسمية،و في (الخامس من محرم 1007هـ- الثامن من أغسطس 1598م) تمكن الجيش الصفوي بقيادة "شاه عباس" من هزيمة الأوزبك في خراسان[98] في موقع على بعد مسيرة يوم غرب هراة وانسحبت قوات الأوزبك باتجاه نهر سيحون، ومكث الشاه في هراة لمدة شهر وعين وزيره "فرهاد خان قرامنلو" بيجلاربيجي خراسان حاكم هراة ثم شك في

---

[92]Reham Said El Sayed Ismail, *"Portraits of Painters in Islamic Painting In Light of Examples from Safawid era* ", *Faculty of Archaeology, Cairo University*, Jarch-vol. 12, No. 25, (2022), 347-348, pl.7 .

[93] خليفة،"مدارس التصوير الإسلامي"، 128.

[94]Schmitz, "*Miniature Painting in Herat*", 106, pl. 245.

[95]Soudavar, *"The Age of Muhammadi*", fig.20.

[96]Schmitz, "*Miniature Painting in Herat*", 106, pl. 236.

[97]Soudavar, *"The Age of Muhammadi*", 66.

[98]إشتياني، "تاريخ إيران بعد الإسلام"، 658.

ولائه فأمر بقتله وعين مكانه "حسين خان شاملو" الحاكم السابق لمدينة قم، وسيكون حسين وابنه حسن من أكبر رعاة الفن في هراة وهو ما ظهر من خلال اهتمامهم بإنتاج المخطوطات المزوقة.

كما استمر إنتاج اللوحات الفنية في مدينة هراة بعد انتهاء سيطرة الأوزبك، وقد اتسمت تلك المرحلة بشيوع التأثير الفني من العاصمة أصفهان وبدأت الصور تعكس الروح الأصيلة للمدينة في العصر الصفوي ولا سيما الرسوم الجدارية وانتشارها في عاصمة الدولة آنذاك في أصفهان وتأثر المدن والمراكز الفنية الإيرانية بذلك. وقد تعرض الأسلوب الفني في هذه المرحلة إلى موجات فنية قوية من الفنانين الذين قدموا من أصفهان حوالي (1011هـ-1602م) وبعدها موجة أخري من التأثيرات الهندية التي ظهرت بقوة بعد زيارة الوفد المغولي مدينة هراة(1024هـ-1615م) ومكوث أحد فناني البلاط في مدينة هراة لفترة طويلة.

وحدث الكسوف الأخير في الأسلوب الهراتي في تصوير المنمنمات عندما تحول آخر "حكام أسرة شاملو" عن رعاية فن التصوير وابتعد عن شغفه للكتب المصورة. نستعرض السمات الفنية لتلك المرحلة من خلال ثلاث لوحات:**رقم (27)** والتي تُمثل صورة لإحدي الخيل الملكية تحمل توقيع الفنان" راقمه حبيب الله" الذي يمتد تاريخه الفني في الفترة (999-1019هـ/1590-1610م)، محفوظة في متحف المتروبوليتان، تم الرسم في مدينة هراة (1010-1015هـ /1601-1606م)، مقاييس اللوحة (12.7×19.7سم).

رسم الفنان فرسًا باللون الرمادي وله سمات الفرس الأصيل من قوام رشيق ورقبة ممتلئة ورأس صغير، كما نري الرسم المتقن لمفاصل الأقدام الأمامية والخلفية إضافة للذيل المربوط شكل (11)، بينما يشكل قماش السرج الذهبي الفاخر أهمية كبيرة إذ إنه يحتوي على زخارف نباتية تتكون من زهرة اللوتس إضافة لورقة نباتية طويلة بها انثناء وأطراف مشرشرة (ورقة الساز)[99]. وهو ما يدل علي أن اللوحة تمت بعد(1007هـ- 1598م) بعد أن تأسست العاصمة أصفهان وبدأ الترويج فيها لصناعة الحرير الفاخرة، وللسرج الموشي بالذهب بطانة حريرية تظهر من انثناء طرف غطاء السرج لأعلي، وخلف رقبة الجواد نري إحدى الحليات تتكون من الرياش العالي المميز.

حيث بدأ الفنان "حبيب الله" حياته الفنية في مدينة قم تحت رعاية حاكم المدينة حسين خان شاملو(1000-1001هـ/1591-1592م)، وانتقل حسين خان شاملو ليكون حاكم هراة في(1007هـ -1598م) وأخذ معه الفنان حبيب الله إلي مدينة هراة، في(1015هـ- 1606م)، ثم انتقل حبيب الله للبلاط الملكي في أصفهان لينضم إلى المرسم الملكي[100].

لوحة رقم (28) تُمثل مقتل كسري الفرس يزدجرد الثالث، لوحة من نسخة لمخطوط الشاهنامة، مقاييس الورقة(34.5×22.1سم)، مقاييس اللوحة(25.5×15.3سم)، تنسب إلي هراة(1009هـ-1600م)، محفوظة في مجموعة خاصة. تُمثل اللوحة مجموعة مشاهد تبدأ بالموضوع الرئيسي للوحة وهو مشهد القتل في مقدمة اللوحة حيث انقض القاتل بخنجر ليشق صدر يزدجرد الذي طرح أرضا وقد سقط عنه التاج بجواره.

وتشغل باقي اللوحة مصنعًا صغيرًا لإنتاج قماش الحرير يتكون من شكل مثلث أسفله عجلة وهو مثبت فيها بواسطة أربعة أعمدة حول استدارةالمثلث العلوية والتي تشبه القمع من أعلي ويخرج النسيج من اليمين واليسار ويرتبط شكل القمع أو الجرس المقلوب بالعجلة في الأسفل من خلال تكوين حلزوني ملتف وتلك الآلة مرسومة بداخل مبني

[99]Canby, *"Art of Iran and Central Asia"*, 216-216, pl. 143.
[100]Canby, *"Art of Iran and Central Asia"*, 215.

مستطيل يعبر عن ساحة مصنع له تغطية عبارة عن قبة صغيرة لا يظهر منها إلا قمتها في منتصف سطح المبني وهي غامرة بداخل السطح، وكأن الهدف منها هو تهوية المكان وإدخال النور والإضاءة والتهوية وتحدث عملية الاغتيال داخل هذا المبني.

وفي الخارج نري التأثير الفني لمدرسة خراسان ولأسلوب الفنان محمدي علي اللوحة، حيث رسم الفنان المشهد الرعوي القروي المعتاد ظهوره في رسوم محمدي لكن مع نسب أقل ورسوم أبسط وتفاصيل قليلة، إذ نري بغلًا أسودًا ومعه صاحبه وسائس يتقدمه، وفي الخلفية نري سيدة تحمل بقجة ثقيلة على الظهر وقد ربطتها بالأحبال السوداء وأحكمت قبضتها عليها، وفي الخلفية يظهر مشهد الراعي ومعه الناي وقد أخذ يعزف لغنمه التي ترعي بجوار مجري مائي، وفي الأفق تظهر التلال والأشجار الضخمة وفوقها تقف الطيور على اليمين واليسار والسماء الذهبية وبها السحب المتكونة من كتل حلزونية مذيلة، وفي أعلي اللوحة كتابة بخط النستعليق الفارسي.

هذا ولا تزال بعض من أصالة التصوير الهروي مطبقة في العناصر الفنية التي ظهرت بقدر غير قليل من الزحام، لكنها لا تزال تحمل سمات فن محمدي من خلال وضوح انعدام الفاصل بين السماء والأرض، بالإضافة لرسم النماذج الفنية مرتبة كما كانت في أعمال محمدي، ولا سيما في رسم الغنم على مجري الماء ومعها راعٍ يعزف الناي، إضافة لإحداث بعض التوازن في تمثيل العناصر داخل اللوحة خاصة في رسوم الأشجار والصخور وتوزيعها أعلي اللوحة.

لوحة (29) تُمثل النمس فوق الشجرة من نسخة لمخطوط عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني، (1022هـ/ 1613م)، محفوظ في قاعة والترز جاليري للفنون، وفي هذه اللوحة نري مجموعة من سكان أحد القصور الذين هرولوا إلى الخارج لمشاهدة أحد الحيوانات التي صعدت أعلي إحدى أشجار الدلب الضخمة وعندما ظهروا لها هرولت مسرعة إلى الأسفل هاربة من المراقبة، حيث رسم الفنان مبني القصر على اليمين وهو ذو تكوين مستطيل، وقد حاول الفنان إحداث التجسيم ودل عليه وعلى البعد الثاني له من خلال رسم بعض زوايا وأبعاد لمتوازي مستطيلات ظهر ذلك ووضح جداً في رسم السطح ورسم الجانب الأيمن والأيسر من جوانب القصر.

كما أكد الفنان علي هذا التجسيم لمبني القصر من خلال رسم السلم الأمامي الجانبي ورسم الرجال والنساء على درجاته المتتالية، وأعلي درج السلم نري المدخل والنافذة التي رسم بها المنبهرون بما فعله النمس، على واجهة القصر نري زخارف كائنات حية وهي من أهم ما يميز تلك اللوحة، حيث رسمت على الخلفية البيضاء للواجهة العديد من رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية مثل العنقاء ذو الذيل من الرياش المتطاير.وعلى الجانب الآخر من اللوحة رسم الفنان شجرة الدلب الضخمة وأغصانها الوارفة وأوراقها الكبيرة التي بها استطالة وتتمتع بالشرشرة أو الحواف المسننة التي ميزت رسوم الزخارف النباتية في تلك الفترة على مختلف الفنون الصفوية. وتوضح النقوش الكتابية بخط النستعليق المكتوبة في مستطيل أعلي القصر ومستطيل آخر في أسفل يسار اللوحة على قصة اللوحة وما حدث من صوت وصياح بعد تعلق النمس في الشجرة.

ويمثل أسلوب زخرفة المنمنمات رابطاً عظيماً بين التقاليد الفنية القيمة التي ظهرت على الآثار القديمة المحلية التي يكتشفها الأثريون في المعابد والقصور القديمة في سمرقند وغيرها وبين الموضوعات الزخرفية التي ظهرت في الجدران الداخلية واقتصرت على الزخارف الهندسية والنباتية بسبب ظهور تمثيل وتصوير الأشخاص منذ القرن 9م – 14م. وما حدث في العصر التيموري كان صحوة فنية تميزت بأسلوب جديد في الربع الأخير من القرن9هـ – 14م حيث امتلأت الجدران بالتفاصيل الزخرفية للعاصر الفنية والخلفيات الطبيعية.

كانت القصور التيمورية في سمرقند مزخرفة بالعديد من التصاوير للحاكم نفسه سواء كانت صورًا شخصية أو مشاهد المعارك والصيد والاحتفالات، وكانت الجدران في قصور سمرقند في عصر أولغ بك تحمل الأساليب الفنية القديمة التي كانت معظمها تُمثل علامات ورموز الأبراج والكواكب، ففي بداية القرن10هـ- 16م تم منع تلك التصاوير وتحريمها مرة أخري على جدران القصور، وكانت الرسوم والتصاوير مسيطرة فقط على تزويق المخطوطات باللوحات ويحسب ذلك للدور العظيم الذي لعبه الأدب سواء الشعر والنثر وموضوعات التصوف للشعوب في آسيا الوسطي وكذلك الموضوعات التاريخية والأساطير التي كان لها روح الرومانسية والتي كانت متناغمة تماما مع التصميم الفني في لوحات الكتب[101].

وما حدث في أصفهان من إعادة إحياء للتصاوير الجدارية داخل القصور وخارجها كان من أهم المؤثرات الفنية على شكل العمائر في التصوير الصفوي آنذاك، وهو ما يتضح في تلك اللوحة التي تنقل لنا نمط الزخارف المعمارية في هراة في أوائل القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي.

رابعاً: الدراسة المقارنة[102]:

1.4 مدينة شيراز: امتد أسلوبها الفني في العصر الصفوي بين عامي(916هـ- 1510) و(1009هـ-1600م)، تميز الأسلوب الفني بالتسطيح والتكوينات التيمورية القديمة والتي لها الطابع الإقليمي، ولقد اندمج الأسلوب الفني للوحات المنفذة بعد(1009هـ- 1600م) مع الأسلوب الفني الملكي في مدينة أصفهان[103]. ومن الضروري التمييز بين الفن الصفوي في العاصمة والفن الصفوي في المراكز الفنية المختلفة مثل شيراز[104].

2.4 مدينة بخاري: من أهم المدن التي انتشر بها وشاع تزويق وإنتاج المخطوطات واتخذها الأوزبك عاصمة لدولتهم؛ لذا تُعد أهم المراكز الفنية في إنتاج المخطوطات المزوقة في إقليم خراسان[105]. حيث امتدت طوال القرن السادس عشر الميلادي، في أولي سنوات هذا القرن نقل الأوزبك العديد من مصوري هراة إلى مدينة بخاري، وكان من نتيجة ذلك أن انتقل الأسلوب البهزادي مع هؤلاء الفنانين حتى أنه وحتى عام(932هـ- 1525م) لا نستطيع التفريق بين تلك الصور المنفذة في بخاري أو هراة أو تبريز فيما عدا غطاء رأس القزلباش "تاج حيدر". بعد (932هـ- 1525م) خفت جمال اللوحات وقلت قيمتها وأصبحت التكوينات الفنية والعناصر المختلفة مكررة بدون حيوية[106].

3.4 مدينة مشهد:إحدى المراكز الفنية المشهورة في إنتاج المخطوطات في إقليم خراسان[107]، ظهرت في مدينة مشهد أولي محاولات الخروج من القالب الكلاسيكي للتصوير الفارسي من قبل الفنان "ميرزا على" والفنان "شيخ محمد" في مرسم الأمير "إبراهيم ميرزا"[108].

---

[101]Pugachenkova, Anatolevna Galina, *Miniatiury Srednei azii*: V. izbrannykh, (Mockba, 1979), *Miniatiury Srednei* , 39-40.

[102]نقتصر الدراسة المقارنة مع المراكز الفنية الصفوية التي شهدت نشاطا في انتاج المنمنمات على الرغم من عدم كونها أحد العواصم الصفوية الثلاث تبريز وقزوين وأصفهان.

[103]Shirazi-Mahajan Faegheh, *"Costumes and Textile Designs"*,150.
[104] Wilkinson, *Fresh Light on the Herat Painters*,61.
[105]Schmitz, "*Miniature Painting in Herat*", iii.
[106]Shirazi-Mahajan Faegheh, *"Costumes and Textile Designs"*,150.
[107]Schmitz, "*Miniature Painting in Herat*", iii.
[108]Soudavar, *"The Age of Muhammadi*", 53.

خامسا التأثيرات الفنية:

1.5 التأثيرات الصينية: إن أهم ما يميز الفن الصفوي هو هضم الذوق الإيراني لكل الأساليب الفنية التي أخذتها إيران من الشرق الأقصي في عصر المغول والعصر التيموري بعد أن تطورت وابتعدت تلك الأساليب كل البعد عن أصولها الصينية[109]؛ حيث استمر ظهور العديد منها منذ بدايتها في التصوير المغولي مثل السحب المشكلة على هيئة الأشكال الحلزونية المتداخلة ولها أطراف تنتهي بشكل يُشبه سحب الدخان. كما اتضح فيها الملامح الصينية التي تتمثل في الوجوه المستديرة البيضاء والعيون الصغيرة المسحوبة والأنف الصغير، أزيد هنا محاولة إبراز التجسيم في الخلفيات الطبيعية في رسم قمم التلال من خلال درجات الألوان وتحديد أقواس النهايات مع قلة الألوان في رسوم الفنان "محمدي".

2.5 التأثيرات الفنية الأوروبية: ينبغي أن ندرك قوة العلاقات الصفوية الأوروبية لفهم الطراز الصفوي في الفن[110]، ولا تظهر تلك التأثيرات في تصاوير مدينة هراة إلا من خلال التأثير المباشر من العاصمة أصفهان في أواخر العصر الصفوي كنتيجة مباشرة لانتشارها الكبير في مختلف الأعمال الفنية هناك.

3.5 التأثيرات الفنية الهندية: حافظت إيران في العصر الصفوي علي العلاقات الفنية القديمة مع الشرق الأقصى[111]؛ كانت هراة من ضمن الأقاليم التي حاول الإمبراطور المغولي "بابر" أن يسيطر عليها لكن انتزعها منه الشاه "إسماعيل الأول" وقُسمت الأقاليم المكونة لدولة أفغانستان الآن بين الحكم المغولي والحكم الصفوي[112]، ولقد ظهرت عدة سمات فنية ربما كانت ذات أصول هندية في لوحات هراة في العصر الصفوي منها رسم الأشخاص ذوي البشرة السمراء، ورسم خطوط معبرة عن كثافة لحم الرقبة[113]، بالإضافة إلي رسم الجواد المتكون من رسوم الكائنات الحية المجمعة.

النتائج:

1-تناولت الدراسة عدد (29) من اللوحات بالوصف والتحليل وعدد (15) من الأشكال التوضيحية.

2- أوضحت الدراسة دور الرعاية الفنية من أمراء البيت الصفوي وأمراء الحرب من القزلباش في تحديد السمات الفنية للتصوير الهروي خلال حكم الصفويين.

3- أثبتت الدراسة أنه على الرغم من شيوع رسم غطاء الرأس المميز للقزلباش "تاج حيدر" إلا أنه كان هناك تمييز لرسوم القادة من خلال الرياش العالية وحِليات العمائم؛ وهو موضوع جديد يمكن إفراد دراسة خاصة له. غطاء الرأس التركماني المميز بالشال الملون البارز من الخلف قليلا ظهر في صور مخطوطات مدينة هراة في النصف الأول من القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي.

---

[109] زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي (القاهرة: دار الكتب المصرية، 1940)، 36.

[110] حسن،"الفنون الإيرانية"، 37.

[111] حسن،"الفنون الإيرانية"، 37.

[112] فاروق حامد بدر، تاريخ أفغانستان من قبيل الفتح الإسلامي وحتى وقتنا الحاضر (القاهرة: مكتبة الآداب، د.ت)، 37.

[113] ظهرت تلك السمة في مدرسة السلاطين في الهند وتحديدًا في اللوحات المزوقة للشاهنامة الجاينية التي نسخت وزوقت في عاصمة الملك دلهي إبان عصر اللودبين، للمزيد انظر،رهام سعيد السيد إسماعيل، مدارس التصوير الإسلامي في الهند قبل عصر الأباطرة المغول، (القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2015م).

4- أوضحت الدراسة السمات الفنية لثلاث مراحل مر بها التصوير الصفوي خلال القرن 10هـ- 16م وهي المرحلة الملكية ثم مرحلة الأسلوب الخراساني المبكر في هراة ودور الفنان "محمدي" في تطويره، ثم المرحلة المتأخرة التي تميزت بوضوح التأثيرات الفنية المختلفة في لوحاتها.

5- ناقشت الدراسة كيف اتسمت كل المراحل بشيوع رسم الصور الشخصية المفردة وداخل اللوحات والنجاح في تحديد دقيق للأشخاص داخل اللوحة من خلال أساليب فنية جديدة.

6- عرضت الدراسة للإبداع الهندسي في رسم القطاعات الرأسية من قاعات داخلية وواجهات القصور وتوحيد رسم المداخل جهة اليسار، واستخدام الرمزيات الفنية والجمع بين الأضداد توضيحًا لأفكار المصور، وكيف كان يسيطر على موضوعات الصور المعاني الصوفية المرتبطة ببعض المناهج الدينية.

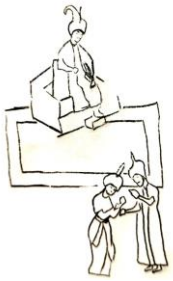
7- أوضحت الدراسة بعضًا من مظاهر التأثيرات الهندية على التصوير الصفوي خاصة في مدينة هراة في المرحلتين الثانية والثالثة وأقترح أن تفرد لها دراسة.

8- من خلال تطبيق المقارنة بين المميزات الفنية لمدرسة خراسان المبكرة في هراة وبين العديد من المميزات الفنية لمختلف المخطوطات المصورة والمنسوبة للعصر الصفوي التي تفتقد تحديد مكان النسخ والتزويق لها، يمكن نسبة العديد منها لمدرسة خراسان التي كان مركزها هراة في أواخر العصر الصفوي وانتشرت في العديد من الأقاليم المجاورة لها.

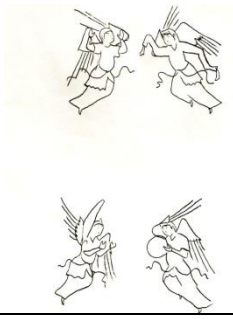
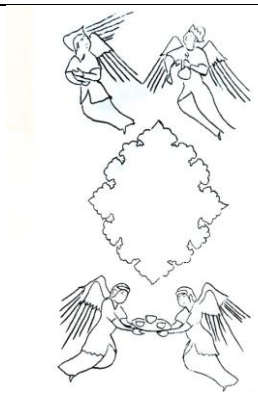
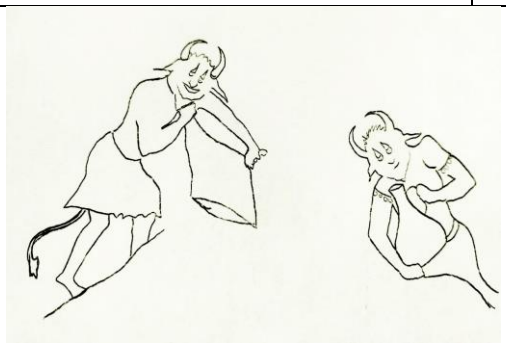
9- أثبتت الدراسة الدور المحوري للنماذج الفنية التي قدمها الفنان بهزاد في المدرسة التيمورية على التصوير الصفوي بهراة في مراحله ورصدت الدراسة تطور هذه النماذج علي يد الفنان "محمدي.

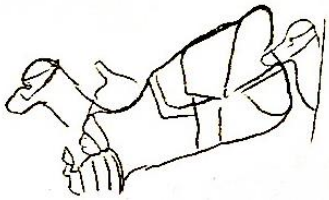
10- تتبعت الدراسة تطور العناصر الفنية للأسلوب الخراساني المبكر في مراسم هراة في خلال النصف الثاني من القرن العاشر الهجري السادس عشر الميلادي من حيث: **المنظور** حيث أصبح يعتمد علي البعد الثاني، **توزيع التكوينات** وتناسقها داخل اللوحة حيث اعتمدت علي التوزيع المثلث أو المربع للعناصر الفنية، و**رسوم الكائنات الحية** علي اختلافها كانت غالبا بدون وزن وبها شئ من الاستطالة، أما عن **الألوان** فقد تميزت باستخدام درجات غامقة للعناصر الأساسية من التكوين والألوان البراقة للعناصر غير الأساسية.

الأشكال والتفريعات

		
شكل (1) تاج حيدري،عمل الباحثة	شكل (2) رسم الملامح الحقيقية، عمل الباحثة	شكل (3) الصور الشخصية داخل اللوحة عمل الباحثة

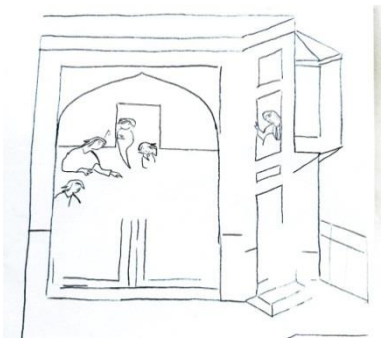
شكل (4) رسم الفنان لذاته عن طريق المرآة، عمل الباحثة	شكل (5) رسم الراعي، عمل الباحثة	شكل (6) رسوم السيدات،عمل الباحثة

		
شكل (7–8) ملائكة في أوضاع المتصوفة،عمل الباحثة		شكل (9) رسوم الشياطين، عمل الباحثة



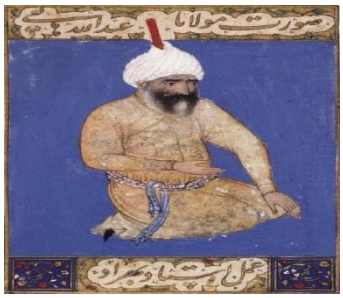
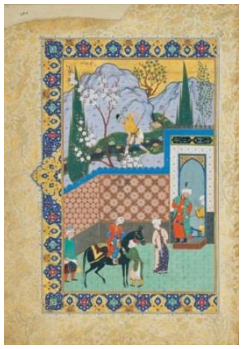
شكل (12–13) رسوم الحيوانات، عمل الباحثة

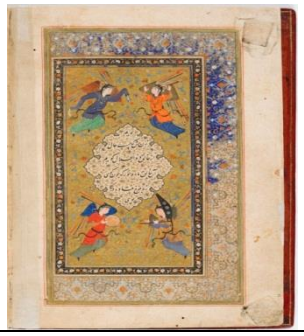
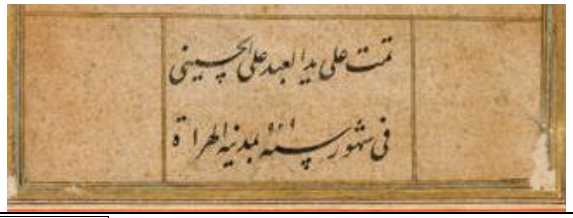
شكل (14) شجرة الدلب(جنار)، عمل الباحثة



شكل (15) التجسيم للخلفية المعمارية، عمل الباحثة

كتالوج اللوحات

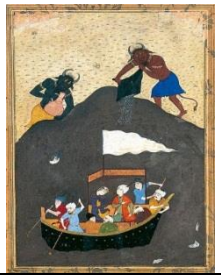
	
لوحةرقم (1): صورة شخصية للشاعر "عبد الله هاتفي"، (917–918هـ/1511–1512م) مرقعة باسم الأمير "بهرام ميرزا"، محفوظة في متحف قصر طوبقابو باستانبول. خليفة. مدارس التصوير الإسلامي، لوحة (1).	لوحة رقم (2–3): دعوة زليخا للسيدات داخل القصر، لوحة مزدوجة تُمثل غرة نسخة من مخطوط يضم خمس قصائد للشاعر عبد الرحمن جامي، مؤرخة(928هـ/1522م)، محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران. عن:https://www.alamy.com5:19 pm16-4-2024

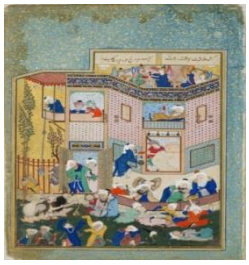
	
لوحة رقم (4–5): ثمانية ملائكة في لوحة مزدوجة تُمثل غرة مخطوط الكاه والجوكان لمحمود عريفي في مدينة هراة(توفي853هـ–1449م)، نسخها مير علي الحسيني (الذي ازدهر عمله بين عامي920–950هـ/ 1514–1543م)، تم تزويقها في مدينة هراة(925–931هـ/931– 1524م). الحبر والألوان المائية والذهب على الورق. مقاييس اللوحة: 15 x 22.7سم، محفوظة في متحف سام فوج للفن متاحف جامعة هارفارد، رقم الحفظ 1958.79.2.عن:https://hvrd.art/o/216259	
	
لوحة رقم (6): توقيع الخطاط "علي الحسيني" وتأريخ نسخة مخطوط الكاه والجوكان. عن: https://hvrd.art/o/216259	

لوحة رقم (7): الملك وابنه، الورقة رقم 11 14.7 x 22.7سم، رقم الحفظ 1958.79.11 https://hvrd.art/o/148006	لوحة رقم (8): الأمير الصغير يستقبل كرة بولو من أحد الدراويش، الورقة 28. 15 x 22.7سم ،رقم الحفظ 1958.79.28 https://hvrd.art/o/168143

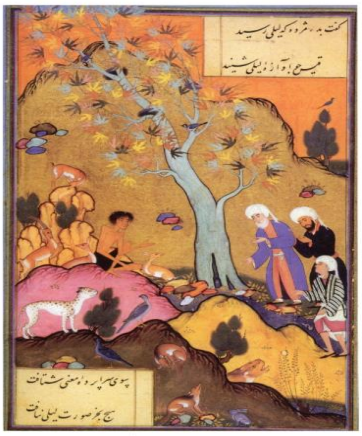
لوحة رقم (9) : خسرو برويز في حفل استقبال ملكي في الهواء الطلق، لوحة من نسخة لمخطوط المنظومات الخمس، الناسخ "سلطان محمد نور"، تم النسخ في مدينة هراة (925–931هـ/ 1519–1524م)، بالحبر والألوان المائية والذهب على الورق، 22.2×32,1سم، محفوظة في متحف المتروبوليتان، رقم الحفظ 13.228.7.4، الصفحة (fol.64a).

Canby Sheila R, "Art of Iran and Central Asia, *Masterpieces of the department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*", New York, Second Printing, (2012), pl. 135.

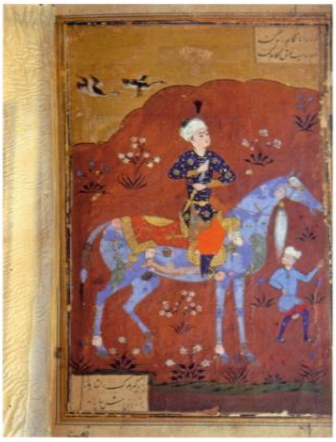
	
لوحة رقم (10) :الإسكندر يصيد البط بسهامه، نسخة من مخطوط ديوان علي شيرنوائي (932–933هـ/1526–1527م)، محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس. عن: خليفة. مدارس التصوير الإسلامي، لوحة(2).	لوحة رقم: (11): عاشقان تحت العاصفة، نسخة من مخطوط ديوان علي شيرنوائي، الفنان شيخ زاده. عن:https://i.pinimg.com/riginals

	
لوحة رقم (12):الاحتفال بالعيد، مخطوط ديوان حافظ(933-934هـ/1526-1527م)،توقيع الفنان "سلطان محمد"، كانت سابقا محفوظة في مجموعة لويس كارتييه الخاصة. عن:خليفة. مدارس التصوير الإسلامي، لوحة (5)	لوحة رقم (13): مجلس شراب، مخطوط ديوان حافظ، توقيع الفنان "سلطان محمد" عن: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453311 1/4/2024

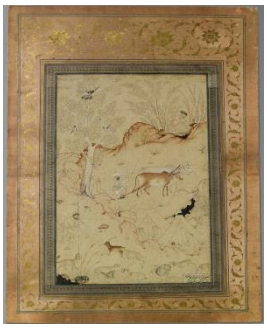
لوحة رقم (14): موعظة في مسجد، ديوان حافظ، تحمل اللوحة توقيع الفنان "شيخ زاده". عن: Soudavar. Art Of The PersianCourts,fig.31.	لوحة رقم (15): عاشقان في مجلس طرب، ديوان حافظ، الفنان "أقاميرك". عن: خليفة. مدارس التصوير الإسلامي، لوحة (6).
لوحة رقم (16): بداية رحلة معراج سيدنا النبي محمد (صلي الله عليه وسلم) وسيدنا جبريل والبراق، من نسخة لمخطوط آثار المظفر (ذو القعدة 975هـ/ أبريل-مايو 1568م)، نسخها الخطاط "محيي الكاتب الهروي"، مقياس اوراقها(3,40×2,34سم)، محفوظة في مكتبة قصر طوبقابو بإستانبول، رقم الحفظ (H.1233) رقم الصفحة (60a). عن: Schmitz, " The Beginning of The Khurasani School of Painting at Herat "pl.1.	لوحة رقم (17): مقابلة النبي (صلي الله عليه وسلم)للراهب بحيرا، مخطوط آثار المظفر، رقم الصفحة (33a). عن: Schmitz , " The Beginning of The Khurasani School of Painting at Herat ", pl.2"



لوحة رقم (18): زيارة المجنون في البرية، أضيفت في تاريخ لاحق لنسخة من مخطوط روضة الأنوار، لمؤلفها "خواجوي كرماني" نسخها "مير علي" في مدينة هراة (927هـ-1520م)، محفوظة في مكتبة قصر جلستان بطهران، رقم الحفظ (Reg.no.671). عن:
Schmitz , " The Beginning of The Khurasani School of Painting at Herat ", pl.3

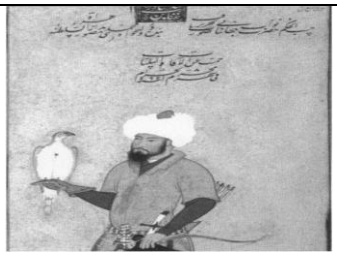


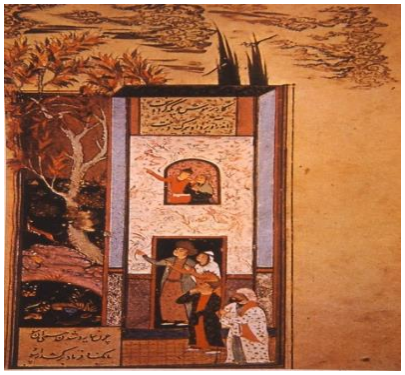
لوحة رقم (19): فارس فوق صهوة جواده، من نسخة لمخطوط مناقب الثنايا وحديقة البقايا، نسخها "محيي الكاتب الهروي" في (محرم 977هـ/ يونيو – يوليو1569م) في "دار السلطنة هراة"، محفوظة في مكتبة رضا في رامبور أوتارديش، رقم الحفظ (U.P.,P.3932)، رقم الصفحة (29b). عن:
Schmitz , " The Beginning of The Khurasani School of Painting at Herat ", pl.4



لوحة رقم (20): مشهد رعوي، تحمل توقيع الفنان محمدي، هراة (989هـ/1578-1579م)، محفوظة في متحف اللوفر، القسم الإسلامي ، رقم الحفظ (Inv.7111).عن:
https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329494

لوحة رقم (21): أميرا في نزهة، من أعمال الفنان "محمدي"، محفوظة في مجموعة (AHT).
Art and History Trust, Arthur M. Sackler Gallery, Simithsonian Institution, Washington D.C.
عن: Soudavar. The Age of Muhammadi, fig. 3.

لوحة رقم (22): الشاه طهماسب فوق الشجرة أسلوب الفنان "محمدي"، هراة (983هـ-1575م)، محفوظة في متحف اللوفر القسم الإسلامي، رقم الحفظ (Inv. 7124). عن: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329507	لوحة رقم (23): صورة شخصية لفتاة تحمل زهرة، هراة (973-983هـ/1565- 1575م)، تحمل توقيع الفنان بصيغة "عمل أستاذ محمدي الهروي"، محفوظة في متحف المتروبوليتان، رقم الحفظ (55.121.42). عن: Canby. "*Art of Iran and Central Asia*", pl. 145
لوحة رقم (24): زوجان، تنسب للفنان "محمدي"، هراة (983هـ-1575م)، محفوظة في متحف بوسطن للفنون الجميلة رقم الحفظ (no.14.528). عن: Soudavar, "The Age of Muhammadi", fig. 27	لوحة رقم (25): صورة شخصية للفنان "محمدي" رسمها لنفسه (998هـ-1589م)، محفوظة في متحف بوسطن للفنون الجميلة رقم الحفظ (no.14.583). عن:.Ismail. Portraits of Painters, pl.7
	
لوحة رقم (26): صورة شخصية للحاكم العسكري لمدينة هراة "على قلي خان" (984-997هـ /1576-1588م) محفوظة في متحف قصر طوبقابو باستانبول تحت رقم (Hazine 2155, f.20v)، وعليها توقيع الفنان "محمدي" مصور في دار السلطنةهراة".	لوحة رقم (27): فرس، من أعمال الفنان "حبيب الله " في مدينة هراة (1010-1015هـ/1601-1606م)، محفوظة في متحف المتروبوليتان. عن: Canby. "*Art of Iran and Central Asia*", pl. 143.

عن: Soudavar.The Age of Muhammadi, fig. 20.	
	
لوحة رقم (28): مقتل كسري الفرس "يزدجرد الثالث"، نسخة من مخطوط الشاهنامة، مقاييس الورقة(34.5×22.1سم)، مقاييس اللوحة(25.5×15.3سم)، تنسب إلي هراة (1009هـ – 1600م)، محفوظة في مجموعة خاصة. عن: Francesca Galloway, Court Paintings from Persia and India 1500-1900, (London: Francesca Galloway, 2016), 14.	لوحة رقم (29): النمس فوق الشجرة، من نسخة لمخطوط عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني، هراة (1022هـ/ 1613م)، محفوظ في قاعة والترز جاليري للفنون. عن: عكاشة. موسوعة التصوير الإسلامي، لوحة(312م)

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

1) الحموي، الشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله. معجم البلدان. الجزء (1–5)، (بيروت: بيريل للنشر والتوزيع– دار صادر، 1977م).

Alhamawi, Alshaykh Al'iimam Shihab Aldiyn 'abi Eabd Allah Yaqut bin Eabd Allah. Muejam albildan. aljuz' (1-5), (Birut: Biril lilnashr waltawziei- dar sadir, 1977m)

2) الحِميرى، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم. الروض المعطار في خبر الأقطار. (بيروت: طبع على مطابع دار السراج، 1961م).

Alhimyra, 'Abu Eabd Allah Muhamad bin Eabd Allh bin Eabd Almuneim. Alrawd almietar fi khabar al'aqtar. (birut: tabie ealaa matabie dar alsiraji, 1961ma).

3) الاصطخري، أبي إسحاق إبراهيم بن محمد الفارسي الكرخي. مسالك الممالك. (القاهرة: دار القلم، 1937م).

Aliastkhari ,'Abi 'Iishaq 'Iibrahim Bin Muhamad Alfarisii Alkarkhii. masalik almamaliki. (alqahirati: dar alqalami, 1937mi).

4) المقدسي، أبو عبد الله محمد بن أحمد البشاري. أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم. ج 2، (بيروت: ليدن – دار صادر، 1991م).

Almaqdisi, 'Abu Eabd Allh Muhamad bin 'Ahmad Albashaarii. 'Ahsan altaqasim fi maerifat al'aqalimi. j 2, (birut: lidin - dar sadir, 1991ma).

ثانياً: المراجع العربية:

1) الأرقط، عبد الحميد، "أوضاع الدولة الصفوية وعلاقاتها الخارجية في عهد الشاه عباس الأول"، (الجزائر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة حمة لخضر الوادي، 2015م).

Al'arqatu, Eabd Alhamid, "'Awdae aldawlat alsafwiat waealaqatuha alkharijiat fi eahd alshaah eabaas al'uwli", (aljazayar, risalat majistir ghayr manshurtin, kuliyat aleulum alaijtimaeiat wal'iinsaniati, jamieat hamat likhadr alwadi, 2015m).

2) إسماعيل، رهام سعيد السيد، "الهالة في التصوير الإسلامي"، (القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009م).

'Iismaeil, Reham Saeid Alsayid, "Alhalat fi altaswir al'iislamii", (alqahirati, risalat majistir ghayr manshurtin, kuliyat aluathar, jamieat alqahirati, 2009m).

3) إسماعيل، رهام سعيد السيد، "مدارس التصوير الإسلامي في الهند قبل عصر الأباطرة المغول"، (القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2015م).

Iismaeil, Reham Saeid Alsayid ', "Mdaris altaswir al'iislamii fi alhind qabl easr al'abatirat almaghul", (alqahirati, risalat majistir ghayr manshurtin, kuliyat aluathar, jamieat alqahirati, 2015m).

4) إشتياني، عباس إقبال، "تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية"، (القاهرة، دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1989م).

'Iishtyani, Eabaas 'Iiqbal, Tarikh 'iiran baed al'iislam min bidayat aldawlat altaahiriat hataa nihayat aldawlat alqajariati, (alqahirati, dar althaqafat walnashr waltawziei, 1989m).

5) بدر، فاروق حامد، "تاريخ أفغانستان من قبيل الفتح الإسلامي وحتى وقتنا الحاضر" (القاهرة: مكتبة الآداب، د.ت).

Badr, Faruq Hamid, Tarikh 'afghanistan min qubayl alfath al'iislamii wahataa waqtuna alhadir (alqahirati: maktabat aladab, da.t)

6) البنا، سامح فكري، "زخرفة ليائو (الخطاي أو الهاتاي) في الفن الصفوي"، مجلة العصور، دار المريخ، مج21، (2011م).

Albanaa, Samih Fikri, "Zakhrafat liayw (alkhatay 'aw alhatay) fi alfani alsufawii", majalat aleusurin, dar almiriykh, mij21, (2011m).

7) حسن، زكي محمد، "الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي"، (القاهرة: دار الكتب المصرية، 1940م).

Hasan, Zaki Muhamad, Alfunun al'iiraniat fi aleasr al'iislamii (alqahirata: dar alkutub almisriati, 1940m).

8) جابر، مصطفي، "مدرسة بخاري في التصوير الإسلامي خلال القرن العاشر الهجري (16م)"، (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2005م).

Jabir, Mustafi. "Madrasat bukhariun fi altaswir al'iislamii khilal alqarn aleashir alhijrii (16ma)", (risalat majistir ghayr manshuratin, kuliyat aluathar, jamieat alqahirati, 2005m).

9) جابر، نوال، "الموروث الفني لرسوم الحيوانات المجمعة في مدارس التصوير الإسلامي في الهند من القرن (10هـ/16م) إلى القرن (13هـ/19م)"، (مجلة كلية الآثار بقنا، مج 12، ع 1، 2017م).

Jabir, nawal, "Almawruth alfaniyi lirusum alhayawanat almujamaeat fi madaris altaswir al'iislamii fi alhind min alqarn (10hi/16m) 'iilaa alqarn (13hi/19ma)", majalat kuliyat alathar biqina, maj 12, e 1, (2017m).

10) حسين، اياد محمد، وحسين، عامر محمد، "الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة "المولوية أنموذجًا"، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج 4، ع 3، (2014م).

Husin, Ayad Muhamad, wa Husayn Eamir Muhamad. "Alraqs alsuwfiu waramziat alharakat alraaqisa "Almulawiat anmwdhjan", majalat markaz babil lildirasat al'iinsaniati, maj 4, e 3, (2014m).

11) خليفة، ربيع حامد، "مدارس التصوير الإسلامي في إيران وتركيا والهند من القرن 9هـ/ 15 م وحتى القرن 13هـ- 19م"، (القاهرة: غرنسي للطباعة، 2007م).

Khalifa, Rbie Hamid. Madaris altaswir al'iislamii fi 'iiran waturkia walhind min alqarn 9h/ 15 m wahataa alqarn 13hi- 19mi, (alqahirati: ghirinsi liltibaeati, 2007m).

12) رشيدي، أمين عبد الله، "الخرج بين الوظيفة والزخارف في ضوء نموذجين محفوظين في متحف جاير اندرسون بالقاهرة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، مج 18، ع 1، (2017م).

Rashidi, 'Amin Eabd Allah, "Alkharaj bayn alwazifat walzakharif fi daw' namudhajayn mahfuzin fi mathaf jayir andirsun bialqahirati", majalat alaitihad aleami lilathariin alearabi, maj 18, e 1, (2017m).

13) رشيدي، أمين عبد الله، "المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني في نهاية العصر الصفوي"، (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2005م).

Rashidi, 'Amin Eabd Allah, "Almanazir altabieiat fi altaswir al'iiranii fi nihayat aleasr alsafwii", (risalat majistir ghayr manshurtin, kuliyat aluathar, jamieat alqahirati, 2005m).

14) الزيات، أحمد محمد توفيق، "دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها علي التحف التطبيقية"(دراسة أثرية فنية)، (رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآثار –جامعة القاهرة، 1410هـ–1989م).

Alzayaati, Ahmad Muhamad Tawfiq, Dirasat litasawir almakhtutat al'adabiat alsafwiat warusumiha eali altuhaf altatbiqiatu(dirasat 'athariat faniyatun), risalat dukturah ghayr manshurtin, kuliyat aluathar -jamieat alqahirati, 1410h-1989m

15) السعيد، هيام زكريا، "مدرسة التصوير الصفوي في مدينة قزوين"، (رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2018م).

Alsaeid, Hyam Zakariaa, "Madrasat altaswir alsafawii fi madinat qazwin, (risalat dukturat ghayr manshurtin, kuliyat aluathar, jamieat alqahirati, 2018m).

16) الصعيدي، رحاب أحمد أحمد، "زخرفة الخطاي (التسمية –الماهية الفنية– النشأة –التطور)"، (حوليات كلية الآداب جامعة عين شمس، مج 49، 2021م).

Alsaeidii, Rihab 'Ahmad 'Ahmad, "Zakhrafat alkhatay (altasmiat -almahiat alfaniyatu-alnash'at -altatawuru)", hawliaat kuliyat aladab jamieat eayn shamsa, mij 49, (2021m).

17) طنطاوي، حسام عويس، "الأعلام المعدنية للشيعة الإثني عشرية في ضوء نماذج مختارة (الشكل– الأصل– الوظيفة–الرمز)"، حوليات آداب عين شمس، مج 43، (2015م).

Tantawi, Husam Euays, "Al'aelam almaediniat lilshiyeat al'iithni eashriat fi daw' namadhij mukhtara (alshakli- al'asla- alwazifatu-alramzu)", hawliaat adab eayn shamsa, mij 43, (2015m).

18) عبد العزيز، رانيا أحمد، "دراسة أثرية فنية لمصحفين من مدينة هراة بالقرن 10هـ/16م"، المجلة العلمية لكلية الآداب جامعة أسيوط، مج 27، ع 83، (2022م).

Eabd Aleaziza, Rania 'Ahmad, "Dirasat 'athariat faniyat limushafin min madinat harat bialqarn 10h/16mi", almajalat aleilmiat likuliyat aladab jamieat 'asyuta, maj 27, e 83, (2022m).

19) عبيد، شبل إبراهيم ، الكتابات الأثرية علي المعادن في العصرين التيموري والصفوي، دار القاهرة للطباعة والنشر، الطبعة الأولي، القاهرة يناير 2002م.

Eabida, Shibl ‘Iibrahim, alkitabat al'athariat eali almaeadin fi aleasrayn altaymurii walsafawi, dar alqahirat liltibaeat walnashri, altabeat al'awaliu, alqahirat yanayir 2002m.

20) عدلي، هناء محمد، "دراسة فنية لتصاوير مخطوط "ديوان حافظ" لم يسبق نشره، دراسات في آثار الوطن العربي12"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، مج 12، (2010م).

Eadli, Hana' Muhamad, "Dirasat faniyat litasawir makhtut "diwan hafiz" lam yasbiq nashruhu, dirasat fi athar alwatan alearabii12", majalat alaitihad aleami lilathariin alearabi, maj 12, (2010m).

21) عكاشة، ثروت، موسوعة التصوير الإسلامي، موسوعة العين تسمع والأذن تري (القاهرة، مكتبة لبنان، 2001م).

Eukashatu, Tharuat, Mawsueat altaswir al'iislamii, mawsueat aleayn tasmae wal'udhun turi (alqahirat, maktabat lubnan, 2001m).

22) فرغلي، أبو الحمد محمد محمود، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي،الطبعة الأولي، القاهرة 1410هـ- 1990م.

Firighili ,'Abu Alhamd Muhamad Mahmud, Alfunun alzukhrufiat al'iislamiat fi easr alsafawiiyn bi'iiran, maktabat Madbuli,altabeat al'awli, alqahirat 1410hi- 1990m.

23) كامل، أحمد، "أقاميرك وسلطان محمد وأعمالهما الفنية في مدرسة التصوير الصفوي"، (رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2006م).

Kamil, 'Ahmadu, "'Aqamirk wa Sultan Muhamad wa'aemaluhuma alfaniyat fi madrasat altaswir alsafawii", (risalat majistir ghayr manshurtin, kuliyat aluathar, jamieat alqahirati, 2006m).

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

1) Abdola, Soudavar, *Art of the Persian Courts*, (New York: Rizzoli press, 1992).
2) Abdola, Soudavar, *The Age of Muhammadi, Muqarnas An Annual on The Visual Culture of The Islamic Worls*, (Netherlands: Leiden- Brill, 2000).
3) Cagman, Filiz, Tanindi Zeren, *Islamic Miniature Painting*, (Topkapi Saray Museum, Istanbul, 1979).
4) Canby, Sheila R, *"Art of Iran and Central Asia, Masterpieces of the department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art"*, New York, Second Printing, (2012).
5) Comstock-Skipp, Jaimee, *"Turk amongst Tajiks*: The Turkic Shāhnāma Translation Located in Tajikistan and Manuscript Production during the Abuʾl-Khayrid Annexation of Khurasan (1588–1598)", Netherlands: Brill, Leiden (2023).
6) Dimand, M. S., Persian Velvets of the Sixteenth Century, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 22, No. 4, (1927).

7) Faegheh, Shirazi-Mahajan, *Costumes and Textile Designs of the IL-Khanid, Timurid and Safavid Dynasties in Iran from The Thirteenth to The Seventeenth Century*, (P.H.D. Thesis, Ohio State University, 1985).
8) Galloway, Francesca, *Court Paintings from Persia and India 1500-1900*, (London: Francesca Galloway, 2016).
9) Grube, J. Ernst, *Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century from Collections in The United States and Canada*, (Venezia, 1962).
10) Ismail, Reham Said El Sayed, "*Portraits of Painters in Islamic Painting In Light of Examples from Safawid era*", *Faculty of Archaeology, Cairo University*, Jarch-vol. 12, No. 25, (2022).
11) Kühnel, Ernst, *History of Miniature Painting and Drawing, A survey of Persian Art*, Vol. V, (London: Oxford University Press, 1973).
12) Melville, Charles, *The Illustration of History in Safavid Manuscript Painting, New perspectives on Safavid Iran*, (London: Routledge, 2011).
13) Pugachenkova, Anatolevna Galina, *Miniatiury Srednei azii*: V. izbrannykh, (Mockba, 1979).
14) Rice, David Talbot, *Islamic Painting*, (Edinburgh, Columbia Univ Pr, 1971).
15) Robinson, B.W., "Muḥammadī and the Khurāsān Style." *Iran*", vol. 30, (1992).
16) Robinson, B.W., *Islamic Painting and the Arts of the Book*, (London: Faber and Faber, 1976).
17) Schmitz, Barbara, *"Miniature Painting in Herat 1570-1640*", (P.H.D. Thesis, IFAInstitution, New York: University, 1981).
18) Schmitz, Barbara, *The Beginning of the Khurasānī School of Painting at Herat*. *Artibus Asiae*, vol. 67, No. 1, (2007).
19) Wilkinson J, *Fresh Light on the Herat Painters, the Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 58, No. 335 (1931).

Websites:

https://www.academia.edu
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453311. 1/4/2024
https://www.paintingsbefore1800.com/PaintingsQ/page2.html16-4-2024
http://shiaonlinelibrary.com
https://www.alamy.com
https://hvrd.art/o/216259
https://www.jstor.org
https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329507
https://i.pinimg.com/originals/42/1c/80/421c807b7b33d300ba6639f0efac6b71.jpg
20/4/2024
http://www.bcchj.com 5-5-2024
Encyclopaedia Iranica,https://iranicaonline.org/articles/flags12-5-2024/ 4:02 pm
https://shamela.ws17/5/2024