مجموعة من تصاوير مستقلة من العصر الصفوي محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

" دراسة أثرية فنية ونشر " (*)

مركز البحوث
والدراسات التاريخية

د. سامح فكري البنا

استاذ الآثار والفنون الإسلامية المساعد

كلية الآداب – جامعة أسيوط

ملخص البحث :

تزخر المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة بالعديد من التصاوير المستقلة التي ترجع إلى إيران إبان العصر الصفوي، وبعضا من هذه التصاوير قد نشر في دراسات علمية وبعضها لم ينشر على الرغم من أهمية هذه التصاوير لما تعكسه مما كان يدور في إيران اجتماعيًا وسياسيًا وفنيا، فضلا عن قيمتها الوثائقية فى تسجيلها لبعض التحف التطبيقية الموجودة آنذاك، ويتناول هذا البحث دراسة ونشر أربعة تصاوير مستقلة من العصر الصفوي محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة لأول مرة، وقد انتقى الباحث دراسة هذه التصاوير المستقلة الأربعة للأسباب التالية:

- نشر هذه التصاوير المستقلة لأول مرة بعد موافقة مسئولي متحف الفن الإسلامي.
- التعرف على المدرسة الفنية التي تنسب إليها كل تصويرة وتأريخها، بل ومعرفة فنانها إن أمكن، خاصة أن سجل متحف الفن الإسلامي لم يحتوِ على أي معلومات تتعلق بتاريخ هذه التصاوير، أو عن المدارس الفنية التي تنتمي إليها هذه التصاوير.
- يمكن من خلال هذه التصاوير معرفة كثيرا من النواحي الحضارية والدينية والفنية آنذاك.

(*) مجلة "وقائع تاريخية" العدد الثانى والثلاثون، الجزء الثانى، يناير ٢٠٢٠.

- إعداد دراسة مقارنة بين هذه التصاوير وبين غيرها المشابه لها في المتاحف الأخرى أو المجموعات الخاصة، وما بينها وبين غيرها من المناظر التي زينت التحف التطبيقية المعاصرة، فضلا عن أهمية هذه التصاوير وعناصرها الزخرفية في المجال الفني.

و تشتمل هذه الدراسة على مقدمة وأربعة مباحث، كل تصويرة تمثل مبحثا بذاته يشمل الدراسة الوصفية للتصويرة موضع الدراسة، تليها الدراسة التحليلية التي ستتضمن بدورها على محورين:

الأول: الدراسة التحليلية للأسلوب الفني والعناصر الفنية للتصويرة، يليه المحور الثاني: الذي يشتمل على الجانب الحضاري لموضوع التصويرة، والدراسات المقارنة بين التصويرة موضوع الدراسة وبين غيرها، وتنتهي الدراسة بالخاتمة التي تتضمن نتائج الدراسة، وملحق الأشكال واللوحات.

الكلمات الدالة :

الصعود – السيد المسيح – الملائكة المجنحة- مدينة جولفا – مناظر طرب وشراب- درويش- التصوف – شجرة الدلب – المصور محمد علي- الهالة ذات الألسنة النارية- المقلمة – الدف .

المبحث الأول: دراسة أثرية فنية لتصويرة صعود السيد المسيح (لوحة ١، شكل ١)

المحور الأول : الدراسة الوصفية :-

موضوع التصويرة: صعود السيد المسيح

المخطوط أو الألبوم: تصويرة مستقلة. مقاس التصويرة: ٢٣,٥ سم × ١٥,٥ سم .

مكان الحفــظ: محفوظة بمخازن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

رقم التسجيل: ١٦٥٧٥ . التاريــخ: أواخر العصر الصفوي (القرن ١٢هـ/١٨م)

الحالة: جيدة.

الوصف الفني:-

حشد المصور في هذه التصويرة عددًا هائلًا من الأشخاص الذين التفوا في شكل دائري حول الشخصية الرئيسية في التصويرة التي رسمها المصور كبيرة الحجم عن بقية أفراد التصويرة، وهو رجل في متوسط العمر، طويل القامة، عريض المنكبين، يرتدى رداءً رمادي اللون، وللرداء أساور ذهبية اللون عند الرسغين، ويغلق عند منطقة الصدر بأزرار ذهبية اللون، وقد صوره المصور وهو يضع ذراعه اليمنى على ذراعه اليسرى، أو ما يعرف بالوضع

الأوزيري، وقد قبض بيديه وهو في هذا الوضع على طرفي الشال الأبيض الذي التف حول عنقه، وانسدل على صدره والجزء العلوي من جسده، ويلاحظ أن الشخص المصور في وضعية ثلاثية الأرباع، ويتجه بوجهه وعينيه إلى جهة اليمين قليلًا، ويلاحظ أن وجهه يتسم بالاستطالة وبلحية وشارب مهذبين أسودي اللون، كما صور بعينين لوزتين، وحواجب سوداء رفيعة، ويلاحظ أن لحيته قد اتصلت بشعر رأسه المكشوف الذي رسمه المصور طويلًا ومنسدلًا على كتفيه وظهره.

وقد أحاط المصور رأس الشخص المصور بهالة دائرية ذات لون أبيض ومؤطرة باللون الذهبي، كما أنه يعلو رأس الشخصية الرئيسة في التصويرة سحابة بيضاء يتوسطها قرص شمس ذهبي اللون تخرج منه أشعة، ويبدو بداخل قرص الشمس وجه آدمي غير واضح إلى حد ما بسبب تلف الألوان في تلك المنطقة، وقد قام المصور بقدرة فنية غير عادية بالتفاف العديد من الاشخاص ذات السحن المتنوعة بشكل دائري حول الشخصية الرئيسة السابقة، وتجاوز عدد هذه الأشخاص الخمسين فردًا، وهم يلتفون بشكل دائري في صفوف، وقد تباينت ألوانهم وملامحهم وأوضاعهم، وكذلك تنوعت ملابسهم وأغطية رؤوسهم بشكل لافت للنظر، ويعكس تنوع هذه الملابس وأغطية الرؤوس التأثيرات الأوربية الظاهرة في إيران منذ أواخر العصر الصفوي .

ولم يكتفِ المصور بتنوع ملابس وأغطية رؤوس الأفراد المصورة حول الشخصية الرئيسة في التصويرة – السيد المسيح -، وإنما جعل أعمارهم متباينة أيضًا، كما حرص المصور على التمييز بينهم في الملامح، فرسم بعضهم بلحية، ورسم بعضهم بملامح تشبه ملامح النُّسّاك، وبعضهم فتيانًا حليقي اللحية والشارب (راجع عن رسوم الشباب فى العصر الصفوي: ديماند، ١٩٥٨م، ص ٦٥)، كما جاء بعضهم بملامح مغولية وشوارب طويلة، وقد تشابهت هذه الملامح مع بعض السحن المصورة في التصاوير الصفوية بصفة عامة.

وفيما يخص أوضاع الأشخاص الذين يلتفون حول السيد المسيح، فقد قام المصور بتصوير بعضهم في وضع مواجهة، وبعضهم في وضع جانبي، وبعضهم الآخر في وضع ثلاثية الأرباع، وصور أحدهم يضع إصبعه في فمه (عن الظاهرة راجع عبد القادر، ٢٠١٩م، ص١٧٧، ٢٩١)، وهي ظاهرة فنية ظهرت في مدارس التصوير الإيرانية ولاسيما المدرسة الصفوية.

ويعلو السيد المسيح قرص الشمس الذي تحيط به مجموعة من الملائكة المجنحة التي يبلغ عددها سبعة ملائكة، تصطف على هيئة محراب محيط بقرص الشمس بحيث يأتي ثلاثة منها على الجانب الأيمن وثلاثة منها على الجانب الأيسر، أما الملك السابع فيوجد في المنطقة العليا، أما المنطقة العليا المتبقية من التصويرة فجاءت بها السماء بلون أزرق فاتح، كما جاء بها أيضا ملكان مجنحان على كل جانب وبذلك بلغ عدد الملائكة المصورة في هذه التصويرة تسعة ملائكة، وقد عبر المصور عن الملائكة برسمهم بوجوه آدمية لسيدات تباينت ملامحها، ولكل ملك فيهم جناحان ذهبيان، وتبدو أجساد هذه الملائكة نوارنية بيضاء، وتنثر هذه الملائكة الذهب من أعلى على الشخصية الرئيسة في التصويرة وما حوله من أشخاص أسفل التصويرة.

المحور الثاني : الدراسة التحليلية :-

أولا : الأسلوب الفني والعناصر الفنية لتصويرة صعود السيد المسيح:-

الواقع أن مصور هذه التصويرة كان مبدعًا من حيث التكوين الفني للتصويرة؛ فقد قسم تصويرته رأسيًا إلى جزأين رئيسيين؛ الجزء السفلي: هو عالم الأرض الذي تلتف فيه العديد من الشخوص حول السيد المسيح، والجزء العلوي: هو عالم السماء الذي توجد فيه الملائكة وقرص الشمس، ويلاحظ أن المصور جعل السيد المسيح هو الشخص الوحيد الذي يصل بين الجزأين؛ فجسمه الضخم نسبيًّا مقارنة بباقي أفراد التصويرة موجود في الجزء الذي يمثل الأرض، ورأسه الذي تلتف حوله الهالة في بداية الجزء العلوي الذي يمثل عالم السماء، وقد وُفِّق تمامًا في هذا التكوين الذي يتماشى مع موضوع التصويرة وهو موضوع صعود السيد المسيح من عالم الأرض إلى عالم السماء وغيبياته.

كما برع المصور تمامًا في تلك التكوينات الدائرية التي أوجدها في الجزء السفلي؛ حيث أوجد العديد من الشخوص في تكوينات دائرية تلتف حول السيد المسيح في الجزء السفلي، كذلك اوجد الملائكة في تكوين شبه دائري حول الشمس الدائرية المشعة في الجزء العلوي، ويبدو واضحًا أن المصور منفذ هذه التصويرة محب للتكوين الدائري ومشتقاته.

وتجدر الإشارة إلى أن التكوين الدائري(عن التكوين الدائري راجع : سيرنج، ١٩٩٢م، ص٤٧٨(كان من التكوينات المفضلة في مدارس التصوير الإيرانية، ولا سيما المدرسة الصفوية؛ حيث ظهرت العديد من التصاوير في هذا العصر اتبع فيها مصوروها التكوين الدائري، منها - على سبيل المثال

وليس الحصر- تصويرة الاحتفال بالعيد من مخطوط ديوان حافظ الذي يرجع تاريخه إلى عام ٩٣٤هـ/١٥٢٧م (لوحة ٢)(البهنسي، ٢٠٠٧، ص ١٧٤، لوحة ١٢)، وعليها توقيع الفنان سلطان محمد، وللفنان نفسه تصويرة أخرى اتبع فيها التكوين الدائري، وهي تصويرة بلاط جيومرث من مخطوط شاهنامة طهماسب التي تنسب إلى تبريز عام ٩٢٩-٩٣٢ه/ ١٥٢٢-١٥٣٠م(لوحة ١)(Ahmadian,2016, p. 2738, pL. ٣) (بأشكال وملامح وأوضاع متباينة، وبأسلوب فني يتقارب مع الأشخاص الموجودين في التصويرة موضع الدراسة، واستمر التكوين الدائري وكثرة عدد الأشخاص في أواخر القرن ١٠هـ/ ١٦م وبداية القرن ١١ه/ ١٧م، أي مع بداية ظهور المدرسة الصفوية الثانية، رغم اتسام هذه المدرسة بقلة عدد الأشخاص عمومًا، من ذلك تصويرة تمثل رحلة صيد ملكية من نسخة من مخطوط شاهنامه الشاه إسماعيل الثاني، تلك التي تعود إلى قزوين في عام ٩٤٨-٩٨٥هـ/ ١٥٧٦-١٥٧٧م (لوحة)(ولش، ١٩٨٥م، لوحة ٧٣).

والواقع أيضًا أنه ليس التكوين الدائري فقط هو ما يدعو إلى نسبة هذه التصويرة إلى المدرسة الصفوية، بل إن براعة المصور في توزيع هذا العدد من الأشخاص ذات الأوضاع المختلفة (عن مهارة توزيع الاشخاص فى المدرسة الصفوية راجع : حسين، ١٩٨٨م، ص ٢٦٥)، وتوفيقه في التفريق بينهم في الملامح، والملابس، وأغطية الرؤوس تؤكد هذه النسبة، حيث إن بعض الأشخاص في التصويرة يرتدون عمامات متعددة الطيات تلتف حول قلنسوة حمراء، في حين يرتدي بعضهم عمامات صغيرة الحجم، والبعض الآخر يرتدي قبعات مصنوعة من جلد الأغنام، وتلك المميزات الفنية الموجودة بالتصويرة من سمات المدرسة الصفوية في التصوير(فرغلي، ١٩٩١م،،ص ص ٣٠٤، ٣٠٥)، هذا بالإضافة إلى الإفراط في استخدام اللون الذهبي والألوان البراقة، وهي أيضًا من السمات الفنية لمدرسة التصوير الصفوية.

كما شهد هذا العصر استخدام الصور المستقلة، ويمكن القول بأن الاتجاه إلى الصور المستقلة في هذه المرحلة كان الغرض منه بيعها لأكبر عدد من الناس بعد أن انصرف رعاة الفن عن تكليف المصورين بأعمال كبيرة(حسين، ١٩٨٨م، ص ٢٧٩).

والواقع أيضًا أن مصور هذه التصويرة كانت لديه قدرة كبيرة في التنويع بين الأشخاص وملابسهم وملامحهم تعكس ثراء مخيلته الفنية، وهذا

التنوع والثراء تميزت به تصاوير المدرسة الصفوية بصفة عامة، ولاسيما تصاوير المدرسة الصفوية الثانية بصفة خاصة، ويتشابه الأفراد الذين يلتفون حول السيد المسيح في هذه التصويرة مع بعض الأشخاص في تصويرة "محنة النار لسياوخش" من مخطوط الشاهنامه ١٠٦٥ – ١٠٦٨ هـ/ ١٦٥٤-١٦٥٧م عمل الفنان معين مصور (لوحة ٥)(Welsh, 1985, Pl. 94, P. 123) ، ونلاحظ التشابه في أغطية الرأس التي قوامها عمامة ضخمة يلتف معها شال بلون يختلف عن لونها، ويرتديها ثلاثة أشخاص في مقدمة التصويرة، وكذلك في رسم الطاقية من الفراء، وكذلك ملابس بعض الأشخاص، كما ظهر التشابه بين التصويرتين في ملامح الشخص الذي يقف في الصف الثاني وهو الرابع أقصى يسار التصويرة، وكذلك في الأشخاص حليقي اللحية والشارب في مقدمة التصويرة مع الشخصين اللذين يقفان أسفل ذراعي السيد المسيح من جهة اليسار.

وبعد، فإن موضوع هذه التصويرة الديني، وقلة الألوان المستخدمة، فضلًا عن تعدد أشكال السحن، وأغطية الرأس التي تعكس التأثيرات الأوربية التي ظهرت في البلاط الصفوي بداية من القرن ١١ه/١٧م - ترجح بشدة نسبة هذه التصويرة إلى المدرسة الصفوية الثانية أو على الأقل في المرحلة الانتقالية بين العصر الصفوي والعصر القاجاري، حيث استمرت بعض تقاليد وسمات المدرسة الصفوية وكذلك التأثيرات الأوربية واضحة في بلاط هذه الدولة(عن سبب ظهور التاثيرات الأوربية راجع : حسين، ١٩٨٨م،ص ص ٢٧٨، ٢٧٩).

العناصر الفنية لتصويرة (صعود السيد المسيح)-:

- **السيد المسيح:** قام المصور بإبراز الشخصية الرئيسة في التصويرة المتمثلة في السيد المسيح، وظهر بهيئة رجل في متوسط العمر، طويل القامة، عريض المنكبين، يرتدي رداءً رمادي اللون، وينسدل على كتفيه شال أبيض اللون، أما الوجه بيضاوي أقرب إلى الاستطالة، وقد صوره الفنان فيما يعرف بالوضع الأوزيري، ولقد أكد الفنان على إبراز هذه الوضعية الفنية لما لها من معنى روحي؛ فاليد اليمني تعني الخير، وكل ما هو مقدس ومشروع، وترمز إلى الحماية، ومباركة المؤمنين، وطرد الشر، وذلك بخلاف ما ترمز إليه اليد اليسري؛ فهي تشير إلى الشر، والرذيلة، والكسل، والموت، والخراب، ويؤكد هذا المعني السيد المسيح نفسه بقوله في إنجيل متى: (ويقول لأهل الميسرة:

ابتعدوا عني أيها الملعونين، ويقول لأهل الميمنة تعالوا)(العهد الجديد، انجيل متى،٢٧ :٣١ -٤٢ ؛ عن الوضع الاوزيري في الفن المصري القديم والفن القبطي راجع الفرماوي، ٢٠١٢م، ص ص ١١، ١٢).

- **الهالة الدائرية التي تحيط برأس السيد المسيح**: يرى البعض أنّ الهالة استخدمت مع ظهور المسيحية مبكرًا لتمييز الأشخاص البارزين، أمّا استخدام فناني الأيقونات المسيحية لها فقد كان محدودًا في البداية، ولكن مع حلول القرن ٦ م استخدمت مصاحبة للقديسين، والملائكة، بالإضافة إلى العائلة المقدسة (والترز، ٢٠٠٢م، ص٢٢٠)، والهالة في المسيحية يمكن تعريفها بأنّها تعني المجد الإلهي المشع من الإنسان المصور، وهي تحيط بالرأس؛ لأن الرأس مركز الروح، والفكر، والإدراك(أسبرو، ١٩٩١م، ص ٣٠) وكان الهدف من رسم الهالات الطبيعية حول الآدميين هو التعبير عن خُلق الشخصية التي يتم رسمها، والتعبير عن عواطفها ونزعاتها النفسية، وميولها وأفكارها، وفي الوقت نفسه كان هناك غرض زخرفي، وكانت هناك نماذج لرمزيات ثابتة، أهم نماذجها رسوم الحكام التي كانت ترسم حولهم الهالات بغرض تأكيد شرعية حكمهم، والنصر الإلهي، ورسوم الشخصيات الدينية التي تصحبها الهالات التي كان يُقصد منها التكليف الإلهي، وابتعد الفنان تمامًا في كل مدارس التصوير الإسلامي عن معاني القدسية(بكر، ٢٠٠٩م، ص ٣٨٧). إلا في حالات قليلة، ولا سيما المتعلقة ببعض الموضوعات الدينية لا سيما في مدارس التصوير الإيرانية، وخاصة مدرستي التصوير التيموري والصفوي؛ حيث وجدنا بعض الهالات تحيط بصور النبي محمد - صلى الله عليه وسلم في صور الإسراء والمعراج(البنا، ٢٠١٥م، ص ص ١٠٣١، ١٠٣٧).

وتدل الهالة على التقديس في المسيحية، وظهرت في كثير من التصاوير والنماذج الفنية تحيط برأس السيد المسيح وخاصة في المناظر التي تدل على صلب السيد المسيح، وظهرت أيضا الهالة تحيط برأس السيدة مريم وهي مسجاة على فراش الموت، ويقف بالقرب منها السيد المسيح - عليه السلام - ومجموعة من القديسين والملائكة، وتظهر وهي بحالة من الهدوء والسكينة، وكذلك ظهرت الهالة وهي تحيط برأس يوحنا وهو في وضعية الصلب، كما أن الهالة الدائرية التي تحيط برأس شخصية في الفن المسيحي هي موقوفة على السيد المسيح، كما أنها تأخذ شكلًا دائريًا لتوافقها مع الرمزية السماوية للدائرة، ويرى المرحوم الأستاذ الدكتور حسن الباشا أنّها لا ترمز إلى أي مظهر من

مظاهر القداسة، فيما عدا تصاوير المخطوطات المسيحية، بل ربما المقصود منها هو جذب الأنظار إلى الرسم والزخرفة(سيرنج،١٩٩٢م، ص ١٠٥).

- الملائكة المجنحة : ظهرت الملائكة بهيئة نسائية في التصويرة موضوع الدراسة، ويرى أحد الباحثين تفسيرًا لظهور الملائكة بهيئة نسائية أنه ربما يري الفنان في تلك الملامح النسائية الجمال والسكينة والوقار الذي يتناسب مع طبيعة الملائكة، ومن ثم مضى الفنان في طريقه الفني، ونفذه كما يدور في خياله(الفرماوي، ٢٠١٢م، ص١٢)، إلا أن القديس ديونسيوس له وجهة نظر حول طبيعة الملائكة، فهو يفسر بعض فقرات العهد القديم التي يرد فيها تعبير(أبناء الله)، ومن هذه الفقرات (أبناء الله رأوا بنات الناس أنهن حسنات فأتخذوا لأنفسهم نساء من كل ما اختاروا)(العهد القديم، سفر التكوين ٦)، وهذا يفسر لنا تصوير الملائكة بأشكال نسائية(موسى، ٢٠١٤م، ص ٥٧).

ويلاحظ أن المصور قد زود الملائكة بالأجنحة، وهو ما تتفق عليه اليهودية والمسيحية والإسلام؛ ففي المسيحية تنقسم الملائكة إلى ثلاث رتب؛ الرتبة الأولى: هي الكاروبيم أو الشاروبيم: ومعناه ملء العالم أو ملء المعرفة، وقد ارتبط اسم هذه الفئة بالرب ارتباطًا كبيرًا حتى قال المرتل في مزاميره عن الله (الجالس فوق الشاروبيم .. ركب على الشاروبيم وطار الأنطوني،(د.ت)، ص ص ١٢٥، ١٢٦)، يدل ذلك على فكرة وجود الأجنحة للملائكة في العهد الجديد، ويشير فيرجستون إلى أن أجنحة الملائكة ترمز إلى الرسالة الإلهية (فيرجيستون،١٩٦٥م، ص ٣٢)، كما أن قيام المصور بتوزيع رسوم الملائكة في صفوف أفقية أو رأسية يرجع لكونه تقليد ساساني قديم تأثر به الفن القبطي، كما يعكس محاولة المصور التعبير عن العمق(الفرماوي، ٢٠١٢م، ص ١١، ١٢).

أما في القرآن، ففي غرة سورة فاطر يقول الله تعالى: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلَائِكَةِ رُسُلًا أُولِي أَجْنِحَةٍ مَّثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ ۚ يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾قرآن كريم، سورة فاطر، آية: ١)، وعامة، فإن أقدم نموذج فني لظهور الملاك المجنح بجناحين في التصوير الإسلامي بشكل عام والتصوير الإسلامي بشكل خاص، تصويرة من نسخة من مخطوط عجائب القزويني تنسب إلى المدرسة الإيرانية الإيلخانية بمدينة واسط تؤرخ بسنة (٦٧٨هـ/ ١٢٨٠ م)(موسى، ٢٠١٦م، ص ٥٠).

وقد ظهر تجسيد الملائكة في تصاوير بعض المراكز الإسلامية الكبرى؛ فقد ظهرت في مخطوطات مصر وسوريا والعراق متأثرة بأشكال الملائكة الأفلاطونية المحدثة، وكتب السحر اليهودية، كما في مخطوط عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزويني سنة (٧٧٢هـ/ ١٣٧٠م) (عكاشة،٢٠٠١م، ص ٣٣٩).

كما ظهرت رسوم الملائكة في التصاوير الدينية الإسلامية في العصر الصفوي، ومثال ذلك في التصويرة التي تمثل معراج الرسول صلى الله عليه وسلم(Lari , 2011, p. 255, p L ٣)، وكذلك تصويرة تمثل الرسول محمد - صلى الله عليه وسلم - فوق البراق عند الحرم المكي أثناء رحلة الإسراء من مخطوط خمسة نظامي ٩٠٠هـ/ ١٤٩٤م (البنا، ٢٠١٥م، لوحة ١١)، وظهرت أيضا الملائكة المجنحة في التصاوير الدينية المسيحية خلال العصر الصفوي، ومثال ذلك: تصويرة تمثل البشارة من إنجيل محفوظ بقسم خاص في جامعة كاليفورنيا، تنسب إلى أصفهان١٠٥٣هـ/ ١٦٤٣م (لوحة ٦). (Taylor, 1995, p. 61, pl. 16)

وبصفة عامة، فقد ظهرت صور الملائكة مع السيد المسيح في مناظر مستمدة من الكتاب المقدس ومع القديسين، مثل الصور الخاصة بكل من الملك ميخائيل والملك جبرائيل (جبرة، ١٩٩٦م، ص ٢٣٨)، وفي المتحف القبطي نموذج مبكر لأيقونة مرسومة بألوان مائية مثبتة بالغراء على طريقة التمبرا فوق سطح خشبي تصور ملكًا مجنحًا في وضع الطيران قادماً من السماء، وهي تعود إلى القرن ٥ – ٦م (قادوس، ٢٠٠٢م،ص ٢٠٣)، كما يحتفظ المتحف القبطي بحشوة خشبية من الكنيسة المعلقة محفور عليها منظر لصعود السيد المسيح في القسم العلوي وبجانبه ملكان، والقسم السفلي به مجموعة من الرسل والسيدة العذراء، وتحيط برؤوسهم هالات مقدسة (Lucy, 1989, pp. 61-77, PL. ٧).

- السحابة: السحابة التي تعلو السيد المسيح بالتصويرة موضوع الدراسة، ويصطف حولها الملائكة، تسمى سحابة الكيروبيم في الفن المسيحي، وتعد نوعًا من الكائنات السماوية المتمايزة عن الملائكة في الفكر المسيحي، نتيجة قيام السحاب بدور حملة العرش أو المركبة السماوية كما ورد في الكتاب المقدس(موسى،٢٠١٦م، ص ١٥٤) "ولما قال لهم هذا وارتفع السماء بمشهد منهم، ثم حجبته سحابة عن أنظارهم"(سفر أعمال الرسل ١ – ٩)، والسحاب

أيضا في الكتاب المقدس يرمز إلى مجد الرب وحلوله (البابا شنودة الثالث، ٢٠٠٣ م، ص ٧)، ووجود هذا العنصر الفني في التصويرة موضع الدراسة يؤكد أن تلك التصويرة تتناول صعود السيد المسيح.

- الشمس المشعة: تظهر شكل الشمس المشعة في التصويرة موضع الدراسة وسط السحابة البيضاء التي تحيط بها الملائكة، وترمز في المسيحية إلى السيد المسيح - عليه السلام - الذي لا يقهر، شأنه في ذلك شأن الشمس التي لاتقهر، وكذلك يطلق على السيد المسيح - عليه السلام - شمس الحرية، وفي إنجيل لوقا ٧٨:٢١ يشير إلى الرب الذي سيصلنا من عليائه، وفي إحدى التسبيحات المسيحية يذكر على لسان السيد المسيح - عليه السلام-: " أنا الشمس"، كما ارتبط يوم الأحد كعيد للنصرانية لارتباطه بالشمس، وهذا الرابط المشترك بين الأحد Sunday والمسيح - عليه السلام - هو الشمس، فالأول هو يوم الشمس، حيث كان اليونانيون والرومانيون يصنفون الأيام ويسندونها إلى الكواكب والنجوم، فكان الأحد هو يوم الشمس، وكذلك المسيح هو الشمس المشرقة، وشمس العدالة، وشمس الحرية، وفي رأي بعض الباحثين على حد ذكر سيرنج Sereng أن المسيحيين حتى القرن ٥م كانوا يصلون نحو الشمس المشرقة مثلهم في ذلك مثل الفرس(الفرماوي، ٢٠١٣م، ص ١٠).

والملاحظ أن الشمس في التصويرة – موضوع الدراسة – يبدو بداخلها آثار لوجه آدمي، والجدير بالذكر أن الشمس بهيئة وجه آدمي أو بداخلها وجه آدمي ظهرت كثيرًا في إيران إبان العصر القاجاري، إلا أنها ظهرت أيضًا في العصر الصفوي خلال القرن ١٠هـ/ ١٦م على التحف التطبيقية، ونجد ذلك بوضوح على قطعة نسيج من الحرير مزينة في الوسط بمنظر أمير جالس على عرشه، تحيط به مجموعة من الأشخاص، ويحدد ذلك المنظر الفني إطار مربع، ووجد في زوايا هذا الإطار المربع رسم لقرص الشمس ذي الوجه الآدمي (لوحتان ٨،٧)

ثانيا: موضوع تصويرة (صعود السيد المسيح) وجانبها الحضاري والدراسة المقارنة:

يجدر القول إن موضوع التصويرة ديني مسيحي، وغلب على مثل هذه الموضوعات التأثير الأوربي، لا سيما في رسم ملامح المسيح والأشخاص المحيطين به، ويوجد رأيان أساسيان في تفسير ظهور بعض الموضوعات المسيحية في فن التصوير خلال العصر الصفوي؛ الرأي الأول: يذكر أنه عندما

انتقلت مجموعة كبيرة من الأرمن إلى أصفهان بأمر الشاه عباس الأول عام ١٠١٣هـ/ ١٦٠٤م، وقاموا ببناء مدينة جديدة بجوار مدينة أصفهان تعرف باسم (جولفا)

وفي النصف الثاني من القرن ١١هـ/ ١٧م في عهد الشاه عباس الثاني زادت أعدادهم بالمدينة، وقاموا ببناء العديد من الكنائس في مدينة جولفا وزخرفتها بالعديد من الرسوم المسيحية، ولعب الأرمن دورًا فعالًا في التنمية في إيران، خاصة في الصناعة والفن (Samanian, 2011, pp.78, 81). كما شهدت إيران في عهد الشاه عباس الأول انفتاحًا كبيرًا على أوربا نتيجة الصراعات الدينية والمذهبية التي أحاطت بالشاه من الداخل والخارج (فرغلي، ١٩٩٨م، ص ٦٠٠)، فتميزت معظم الصور الجدارية التي تعود إلى عهده بالتأثير الأوربي الواضح، وقد انتقلت هذه التأثيرات عبر قنوات رسمية كالتجارة، وإرسال السفراء، وإقامة شركات مشتركة، واستقدام الفنانين الأوربيين، وسفر فنانيين إيرانيين لأوربا، ويضاف إلى ذلك التبشير بالديانة المسيحية (عن التبشير بالمسيحية وتوافد السفراء والتجار الاوربيين إلى بلاط الشاه راجع: Gray, 1930, p.8 ؛ فرغلي،١٩٩٨م، ص ٦١٥) وانتشارها في إيران، حيث سمح الشاه للمبشرين الأوربيين بحرية التجوال وأداء الشعائر في الدولة الصفوية (قنديل،٢٠٠٨م، ص٤)

والرأي الثاني: يذكر أن سبب ظهور تلك التصاوير المسيحية خلال العصر الصفوي بسبب نقل الشاه عباس في سنة (١٠٠٩هـ/ ١٦٠٠م)، عاصمته إلى أصفهان، وعمل على تجميلها، وجذب إليها الخطاطين والمُذَهِّبين والمصورين، فأصبحت مقرًا للعلوم والفنون، وكان في قرب العاصمة من المحيط أثره في القرب من الغرب، فزارت إيران سفارات وبعثات من مختلف البلاد الأوربية، لذلك ظهر في أصفهان طراز فني متنوع ومتأثر بالطرز الأوربية، ويتجلى ذلك بوضوح في رسم العائلة المقدسة والقديسين والملائكة وغيرهم من المناظر الدينية المسيحية (الطائي، ٢٠١٥م، ص ٩).

وقد كان الشاه عباس الثاني (١٠٥٢-١٠٧٦ هـ/١٦٤٢-١٦٦٦م) يحب الغرب وفنونه، فأرسل المصور محمد زمان إلى روما ليدرس التصوير فيها، فما لبث ان اعتنق المسيحية ثم لجأ إلى بلاد الهند ولم يعد إلى إيران إلا حوالى سنة ١٠٨٧ه/١٦٧٦م، وقام برسم ثلاثة تصاوير في مخطوط خمسة نظامي الذي كان قد أعد للشاه طهماسب منذ أكثر من مائة عام، والمحفوظ حاليًا

بالمتحف البريطاني، ويظهر في هذه الصور تأثير الفنون الأوربية في فن هذا المصور، وأكثر ما ظهر هذا التأثير في رسم الأسرة المقدسة والقديسين والملائكة وغير ذلك من المناظر المسيحية (حسن، ١٩٣٦م، ص ٧٢).

ويفسر لنا ذلك ظهور التصاوير ذات الموضوعات المسيحية خلال العصر الصفوي، ومن بينها ولا شك التصويرة موضع الدراسة، كذلك وجدت في تلك الفترة موضوعات دينية مسيحية مرتبطة بالسيد المسيح، ومنها - على سبيل المثال لا الحصر - تصويرة تمثل تعميد السيد المسيح في نهر الأردن، تنسب إلى أصفهان عام ١٠٢٤هـ/ ١٦١٥م (لوحة ٩) (Taylor,1995 pl ., ١٨)، وتصويرة تمثل تجلي السيد المسيح، تنسب إلى أصفهان عام ١٠٥٣هـ/ ١٦٤٣م (لوحة ١٠) (Taylor,1995 , p ٦٠). والجدير بالذكر أن رسوم الموضوعات المسيحية لم تقتصر على تصاوير المخطوطات خلال العصر الصفوي، بل ظهرت أيضا على التحف التطبيقية الصفوية، ومثال ذلك: ثوب كهنوتي من الحرير ينسب إلى إيران في القرن ١١هـ/١٧م مزين برسم يمثل صلب السيد المسيح (Casale, 2015,p 641, PL ٣.).

صعود السيد المسيح بين ثنايا العهد الجديد وما تنزل في القرآن الكريم:-

إن فكرة الرفع إلى السماء ارتبطت بالأنبياء والرسل، وقد ظهرت فكرة الرفع إلى السماء مع ذكر نبي الله إدريس حينما ذكر الله - عز وجل - في القرآن الكريم: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِدْرِيسَ ۚ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَّبِيًّا (٥٦) وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا (٥٧)﴾ (قرآن كريم، سورة مريم، الآيتان: ٥٦، ٥٧)، كذلك ارتبطت أيضًا بالسيد المسيح عيسى -عليه السلام-، كما حدث مع النبي الخاتم محمد - صلى الله عليه وسلم- حينما عرج به إلى السماء في رحلتي الإسراء والمعراج، مع الأخذ في الاعتبار أن كلًّا من النبي إدريس والسيد المسيح صعدا ولم يعودا إلى الأرض في أزمانهم، في حين أن صعود النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - إلى السماء أعقبه عودة إلى قومه .

أما عن صعود السيد المسيح إلى السماء على وجه الخصوص، فقد وردت في العهد الجديد إشارات متفرقة عن قصة صعود السيد المسيح من الأرض إلى السماء، حيث جاء من ضمن هذه الإشارات ما يأتي:

- "رفع يده وباركهم، انفصل عنهم وصعد إلى السماء" (الكتاب المقدس: العهد الجديد إنجيل لوقا ٢٤ : ٥٠).

- "قال لهم هذا وارتفع إلى السماء بمشهد منهم، ثم حجبته سحابة عن أنظارهم" (الكتاب المقدس : العهد الجديد، سفر أعمال الرسل ٩ : ١؛ الشرنوبي، ٢٠١٤م، ص ص ٢٥ : ١٧) - " فذاك الذي نزل هو الذي صعد أيضًا فوق السماوات كلها ليملأ كل شيء" (الكتاب المقدس، العهد الجديد، أفسس ٤ : ١٠ ؛ خوري، ٢٠٠٠م، ص ١٠٣).

- ما ذكر في سفر أعمال الرسل عن الصعود، حيث كتب: " وفيما هو مجتمع معهم أوصاهم أن لا يبرحوا من أورشليم، بل ينتظروا موعد الأب الذي سمعتموه مني، لأن يوحنا عمد بالماء، وأما أنتم فستتعمدون بالروح القدس، ليس بعد هذه الأيام بكثير. أما هم المجتمعون فسألوه قائلين: يارب هل في هذا الوقت ترد الملك إلى إسرائيل ... فقال لهم ليس لكم أن تعرفوا الأزمنة والأوقات التي جعلها (الآب) في سلطانه، لكنكم ستنالون قوة متى حل الروح القدس عليكم، وتكونون لي شهودًا في أورشليم، وفي كل اليهودية والسامرة وإلى أقصى الأرض .. ولما قال هذا ارتفع وهم ينظرون. وأخذته سحابة عن أعينهم، وفيما كانوا يشخصون إلى السماء وهو منطلق إذا رجلان قد وقفا بهم بلباس أبيض، وقالا: أيها الرجال الجليلون، ما بالكم واقفين تنظرون إلى السماء، إن يسوع هذا الذي ارتفع عنكم إلى السماء سيأتي هكذا كما رأيتموه منطلقا إلى السماء" (سفر أعمال: ٤ – ١٢ ؛ الأنبا بنيامين، ١٩٧٢م، ص ص ٥، ٦).

وحسب المعتقد المسيحي، أن السيد المسيح قد صعد إلى السماء بعد قيامته بأربعين يومًا، ويفسرون عملية الصعود على أن السيد المسيح صعد إلى السماء لكي يعود لمن آمن به ...، ويجلسون معه على عرش الألوهية في السماء (رؤيا، ٣: ١٧ – ٢١ ؛ بباوي، ٢٠٠٩م، ص ص ١ : ٣).

وإذا أمعنا النظر في الإشارات المتفرقة التي وردت في العهد الجديد السابق ذكرها، نجد أنها انعكست على تصاوير الصعود بصفة عامة على مر العصور، وعلى التصويرة موضع الدراسة بصفة خاصة، فقد ورد في هذه الإشارات كل الأفكار والعناصر الفنية التي أوجدها الفنان الإيراني مثل السماء والسحابة، وفكرة بروز السيد المسيح لكونه العنصر الأساسي في موضوع التصويرة، هذا فضلًا عن فكرة صعود السيد المسيح في مشهد من جموع الأشخاص.

ويبدو أن المصور كان موفقًا كثيرًا في توضيحه لموضع الصعود بكثير من تفاصيله، كما وردت في الإشارات السابقة واتفقت معها في أغلبها الأعم،

واختلفت معها في قليل من الأمور أبرزها مسالة عدد الجموع من الأشخاص الذي شهد صعود السيد المسيح، حيث رسم المصور في التصويرة موضع الدراسة عدد كبير جدًا يتجاوز الخمسين فردًا.

أما عن آخر ما يذكر هنا أن صعود السيد المسيح ورد أيضا في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا (١٥٧) بَل رَّفَعَهُ اللهُ إِلَيْهِ ۚ وَكَانَ اللهُ عَزِيزًا حَكِيمًا(١٥٨)﴾ (قرآن كريم، سورة النساء، الآيتان: ١٧٥، ١٥٨ ؛ عن تفسير الآيات راجع: الطبري، ١٩٩٤م، ص ٦٠٥).

ورغم اختلاف تفاصيل رواية الصعود في المعتقد المسيحي مع بعض التفاصيل الواردة بالقرآن، إلا أن ورود الصعود في القرآن الكريم يؤكد على حدوث الصعود بالفعل. ويرى الأنبا بنيامين أن صعود المسيح على جبل الزيتون هو الصورة المضادة لهبوط آدم في جنة عدن.. وانتصار المسيح وغلبته وارتفاعه إلى المجد، وهو العمل الإلهي المقابل للانحدار الخطير الذي سقط فيه الإنسان حتى أعماق الهاوية، وصعود المسيح بجسده الطاهر الممجد هو كمال التدبير الإلهي(الأنبا بنيامين، ١٩٧٢م، ص ص ٧ : ١٣.)، وتعد عتبة الهيكل الخشبية في الكنيسة المعلقة التي يعود تاريخها إلى القرن ٤م الموجودة بالمتحف القبطي أول منظر معروف للصعود؛ فهناك واجهة يظهر فيها المسيح بدون لحية، وإلى جانبه ملكان باسطان أجنحتهما ومعلقان في الهواء، ويحمل المسيح بيده اليسرى سفر الدينونة في حين يرفع يده اليمنى بإشارة البركة، وإلى أسفل رموز لاثنين من الإنجيليين وهما الأسد والثور، وإلى اليسار من الشكل الرئيس تقف إمرأة، وعلى كلا الجانبين يوجد اثنا عشر شخصًا.(السرياني، د. ت، ص ١٠١).

كما يوجد بدير السريان بوادي النطرون أيقونة ترجع إلى القرن ٩ / ١٠م تصور موضوع الصعود داخل مندورلا بيضاوية وحوله الملائكة (السرياني، د. ت، ص ٨٥)، كذلك ظهر موضوع الصعود في صورة جدارية ترجع إلى القرن ٩/ ١٠م في دير القديس أبوللو بباويط تصور المسيح داخل مندورلا، ويجلس على وسادة بيضاوية، ويشير بيده اليمنى بإيماءة البركة وذلك بشرقية الكنيسة (لوحة ١١) (Cledat, 1999,PLS. 86- 95. pp. 87- 91-95)

وتتشابه هذه التصويرة في التكوين العام والموضوع وتوزيع الأشخاص مع التصاوير المسيحية؛ حيث وضح هذا التشابة مع رسم جداري بالفريسكو في باويط عثر عليه جان ماسبيرو في الحجرة (٦) بالمجمع السكني بالموقع الشمالي(Maspero,1932, P. ١٢-١٣)، وهي محفوظة بالمتحف القبطي بالقاهرة تحت رقم (٧١١٨)، ومنفذة بأسلوب التمبرا(Gabra, 2008, pp. 96 – 97, pl. ٥١.)، وتمثل العذراء تحمل المسيح في الجزء السفلي، والجزء العلوى المسيح صاعدًا فوق العرش، وتتشابه معها أيضًا في كون المسيح محاطًا بالملائكة بشكل ناقوسي في كليهما (لوحة ١٢)، وتختلف هذه الأيقونة عن التصويرة – موضع البحث في كون المسيح في الجزء العلوي من التصويرة، وتحيط هالة القداسة بالرأس فقط في التصويرة على عكس الأيقونة التي تحيطه كله، هذا إلى جانب وجود السيدة العذراء بالتصويرة، وهو ما لم يظهر بالتصويرة موضوع البحث.

كما تتشابه التصويرة السابقة (اللوحة ١٢) من حيث موضوع التصويرة مع قطعة نادرة من النسيج المصور الذي يُعلَّق للزينة، تعود إلى القرون الأولى، محفوظة بمتحف كليفلاند للفن (٦٧,١٤٤)، وتُمثَّل العذراء تجلس على العرش، تحمل المسيح، وحولها تلاميذ المسيح داخل دوائر، وبالجزء العلوي المسيح على العرش في أثناء الصعود (لوحة ١٣)(Török, , p.397 PL. xxxv).

والجدير بالذكر أن موضوع صعود السيد المسيح قد ظهر في تصاوير المخطوطات العثمانية في إستانبول، ومن ذلك تصويرة تمثل صعود السيد المسيح محاطًا بملكين من مخطوط "زبدة التواريخ" لسيد لقمان شلبي، ومحفوظ بمتحف الفنون التركية الإسلامية بإستانبول (لوحة١٤)) فونتانا، ٢٠١٥م، لوحة ٥١، ص ٢٥٢ (.

وتتشابه تلك التصويرة من حيث الموضوع الفني مع التصويرة – موضوع الدراسة – وخاصة في رسم الأشخاص وهم يشاهدون صعود السيد المسيح، وكذلك في رسم السيد المسيح وهو صاعد وعلى جانبيه الملائكة، أما في التصويرة – موضوع الدراسة – يظهر السيد المسيح واقفًا، وتظهر فوق رأسه الملائكة وسحابة المجد.

ومن خلال ما سبق من عرض للتكوين الفني والعناصر الفنية، فضلًا عن الدراسات المقارنة، يمكن بوضوح نسبة هذه التصويرة إلى إحدى الصور

المستقلة التي أنتجت في إيران إبان العصر الصفوي في الفترة من منتصف القرن ١١هـ/١٧م وحتى منتصف القرن ١٢هـ/١٨م، وأنها تنسب إلى المدرسة الصفوية الثانية، وتمثل موضوعًا مسيحيًا، وهو صعود المسيح - عليه السلام - إلى السماء، وهو من بين الموضوعات المسيحية التي انتشرت في تلك الحقبة في إيران، كما نرجح نسبة هذه التصويرة إلى الفنان معين مصور أو محمد زمان تلامذة الفنان رضا عباسي الذي أسس لرسم موضوعات مسيحية.

المبحث الثاني: دراسة أثرية فنية لتصويرة (أمير في صحبة درويش في مجلس طرب) (لوحة١٥، شكل2)

المحور الأول : الدراسة الوصفية:-

موضوع التصويرة: أمير في صحبة درويش في مجلس طرب.

المخطوط أو الألبوم: تصويرة مستقلة. مقاس التصويرة : ٢٧,٥ سم × ١٨,٥ سم.

مكان الحفــظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (معروضة حاليا بقاعة الحياة اليومية رقم ٢٢).

رقم التسجيل: ١٦٥٦٩. التـاريــخ: (القرن ١١ هـ/١٧م).

الحالة : جيده جدا .

الوصف الفني :

تدور أحداث التصويرة في منظر خلوي، حيث يجلس أمير بصحبة شيخ، وكلاهما يستمعان إلى ضارب الدف الموجود بمقدمة التصويرة على اليسار؛ حيث نرى في مقدمة التصويرة مجرى مائيًا ضيقًا رمادي اللون، تحفه الصخور والحشائش الخضراء، ويلاصق حافة المجرى المائي من أعلى شاب يضرب على الدف ويجلس على ساقيه، ويرتدي هذا الشاب قفطانًا أو خفتاناً أبيض اللون، ويتمنطق من عند الوسط بحزامين متباينى اللون، أحدهما أصفر، والآخر أحمر داكن، وقد بدا الدف الذي يمسكه الشاب باللون الأحمر الوردي، ويخرج منه خمس حلقات ذهبية اللون. ويلاحظ على سحنة ضارب الدف أن وجهه مستدير بعض الشيء، وذو عيون لوزية، وحاجبان طويلان أسودان، كما يتدلى بالقرب من أذنه خصلة شعر سوداء، ويعتمر عمامة متعددة الطيات، يلتف عليها شال ذهبي اللون، كما يلاحظ أن المصور جعل ضارب الدف في

وضعية ثلاثية الأرباع، كما جعله يتجه بنظرته إلى أعلى قليلًا نحو الشيخ الذي يقابله وتشبه ملامحه ملامح الدرويش آنذاك.

أما المنطقة التي تقع في مواجهة ضارب الدف، فقد وزع المصور فيها قنينة خزفية، وإناء موضوعًا على صينية، وكلاهما ذوا لون ذهبي، فضلًا عن سلة فاكهة حمراء اللون ذات عمق متوسط وصحن، وتميزت القنينة الخزفية بأنها ذات بدن كروي ورقبة طويلة، زخرف البدن الكروي بزخارف الأرابيسك المحورة ذات اللون الأحمر على أرضية مذهبة، في حين زخرفت الرقبة الأسطوانية بزخارف مجدولة مائلة. كما زخرفت سلة الفاكهة من أعلى بخطوط مائلة مجدولة، وقد وضع بداخلها ثمار فاكهة باللون الأبيض، ويلاحظ أن ثمار الفاكهة نفسها قد وضعت في الصحن الذهبي اللون الذي يعلو سلة الفاكهة السابقة، ويقع تحديدًا بين ضارب الدف وبين الشيخ الذي تشبه سحنته سحن الدروايش في تلك الفترة بإيران.

وقد جلس الشيخ السابق على ساقيه، وارتدي رداءً بسيط باللون الأبيض، وتميز بوجهه المسحوب الذي رسمه المصور في وضع ثلاثي الأرباع، وتميزت سحنة هذا الشيخ بلحية كثة وشارب طويل أسودين، وقد اتصلت لحيته بشعره، وجاء حاجباه سوداوين كثيفين، يعلو عينيه الضيقتين اللتين توجهت أنظارهما إلى الفضاء؛ ليعكس المصور حالة التأمل للشيخ، كما يعتمر عمامة (انظر الزيات، ١٩٨٠، ص١٤٢) محكمة الطيات خضراء اللون – رمز الاطمئنان وهو لباس أهل الجنة(عبد الدايم، ١٩٨٩م، ص ٩٦، ٩٨) - تلتف حول طاقية منقوشة ذهبية اللون؛ وقد وضع ذراعه اليسرى على ساقه اليسرى، وأمسك بيده اليمنى يده اليسرى من عند الرسغ، ويظهر على ملامحه ابتسامة خافته، ويُذكر شكل هذا الشيخ وهيئته بأسلوب رضا عباسي في رسم الدراويش ذات اللحي الكثيفة والشوارب الطويلة والعيون الصغيرة والآذان متوسطة الحجم (راجع: المراكبي، ٢٠١٠م، ص ٢٥٩).

ويعلو المستوى السابق الذي صور فيه هذا الشيخ في منتصف التصويرة من جهة اليسار أمير شاب يجلس القرفصاء، وقد اتكأ هذا الشاب بذراعه اليمنى على وسادة زرقاء اللون زخرفت بوريدات ذهبية اللون، كما أمسك بيده اليمنى كأسًا ذهبي اللون، أما يده اليسرى فقد وضعها على قدمه اليمنى، وتتميز سحنة هذا الشاب بالوجه البيضاوي الممتلئ، وهي تتشابه مع سحنة ضارب الدف. وإجمالًا تتشابه مع سحن الشباب الموجودة بالتصاوير

المستقلة المنسوبة إلى المدرسة الصفوية الثانية، وارتدى هذا الأمير الشاب خفتانًا أبيض اللون ذا ياقة ذهبية عريضة وأكمام ضيقة، ويشد وسطه بحزام أحمر يعلوه شال ذهبي اللون، وغطى رأسه بغطاء رأس من الفراء(عن غطاء الرأس انظر حسن، ٢٠١٧م،ص ٣٢) ظهر كثيرًا في تصاوير الشباب التي تنسب إلى المدرسة الصفوية الثانية، ولكنه تميز هنا بأنه ذهبي اللون مزخرف بحبيبات سوداء اللون، ويتوسطه طاقية حمراء اللون، وينظر هذا الأمير الشاب إلى الشيخ نظرة تقدير وإجلال.

وقد جلس الأفراد الثلاثة السابق وصفهم على أرضية بيضاء، نثرت عليها حزم نباتية، تتخللها ورود حمراء، وحزم نباتية مكونة من أوراق بيضاء، ومجموعات من الصخور التي تباينت أشكالها وأحجامها وألوانها، وتمتد هذه الأرضية حتى تنتهي في أعلى التصويرة بقمم صخرية منحنية النهايات ملونة في أعلاها باللون الأحمر الوردي، في حين لونت عند نهاياتها بمسحة من اللون الأخضر الفاتح؛ وفي أقصى يمين التصويرة وخلف هذه الصخور شجرة دلب متعددة الفروع وذات أوراق ذهبية اللون، يقابلها في يسار التصويرة أشجار قصيرة خضراء اللون؛ كما لون المصور السماء الموجودة بخلفية التصويرة باللون الأزرق، في حين لون مجموعة السحب بداخلها باللون الأبيض، ويلاحظ أن للتصويرة إطارًا أزرق اللون، ولها هامش زخرفه المصور بأن نثر عليه حبيبات الذهب بما يعرف بأسلوب الترقيش.

المحور الثاني: الدراسة التحليلية:-

أولًا :الأسلوب الفني والعناصر الفنية لتصويرة (أمير في صحبة درويش في مجلس طرب):-

تميز التكوين الفني للتصويرة المستقلة -موضع الدراسة- على التركيز على الأشخاص الرئيسة في التصويرة وعلى البيئة الطبيعية التي تحيط بهؤلاء الاشخاص، ولم يغفل المصور بعض التفاصيل الدقيقة لبعض التحف التطبيقية وبعض التفاصيل الدقيقة المتعلقة بملابس الأشخاص المصورة وأغطية رؤوسهم، ونجح الفنان إلى حد كبير في المزج بين كل عناصر التصويرة بشكل خلاق.

والواقع أن التكوين الفني لهذه التصويرة وعناصرها الفنية يتميز بوضوح المميزات الفنية للمدرسة الصفوية الثانية، ولا سيما التصاوير المستقلة المنسوبة للقرن ١١ه/١٧م، ومن بين هذه المميزات قلة عدد الأفراد في

التصويرة إلى جانب أن الفنانين تركوا الزخارف المركبة التي اشتهرت بها القرون الماضية مكتفين بتزيين أرضية التصويرة بشجيرة صغيرة أو غصن مزهر، فضلا عن تفوق ومكانة الرسوم الآدمية في التصويرة(حسن، ١٩٣٦م، ص١١٠)، وهذا ما يتطابق مع التصويرة موضوع الدراسة .

ومن بين سمات الأسلوب الفني لمصور هذه التصويرة قلة الألوان، إلا أنها تترك انطباعًا يتميز بالهدوء والصفاء، والتركيبة اللونية رغم عدم ثرائها إلا أنها تبدو متلائمة، كما حرص المصور أيضا على خلق تناسق في توزيع العناصر الفنية والتوازن بينهم وبين الرسوم الآدمية(خليفة، ٢٠٠٧م، ص٤٣).

كما كان المصور بارعًا في التعبير عن الحالات النفسية للشخوص المصورة من خلال الإيماءات والحركات والنظرات؛ فضارب الدف يعكس منظر الطرب، أما الشيخ الذي تشبه سحنته سحن الدروايش فعبر عن أحد الموضوعات المفضلة في رسومات رضا عباسي؛ حيث كان غالبا ما يرسم الشيوخ والدراويش الذين يدرسون أو يستريحون في حالة من الهدوء بجوار الأشجار، ورسوماته لهذه الموضوعات مرتبطة بنزوعه نحو الصوفية(Hassan, 2017, p.٤٢)، أما الأمير الذي يمسك الكأس فعبر عن موضوع الشراب، ولكنه في الوقت نفسه ينظر نظرة إجلال وتقدير للشيخ نفسه، ولعل المصور من خلال تلك النظرات أراد أن يوصل رسالة مهمة، مؤداها أن هذا المنظر رغم أنه منظر طرب وشراب، أراد به أن يلفت النظر إلى هذا الشيخ أو الدروايش وعالمه الخاص الذي يعكس الروح الصوفية التي ظهرت في إيران في تلك الفترة؛ لتقاوم حركة الترف والرغد الذي وصلت إليه إيران نتيجة الانفتاح على أوربا منذ عهد الشاه عباس الأول، ويعد وجود هذا الشيخ وملامحه وسحنته ووضعه بصفة عامة لافتًا للانتباه، وقد أجاد المصور في التعبير عن ذلك بشكل كبير.

العناصر الفنية لتصويرة (أمير في صحبة درويش في مجلس طرب):

- الرسوم الآدمية :تتمثل في الأمير الشاب الجالس في التصويرة، رغم أنه يتشابه كثيرًا مع العديد من تصاوير الشباب الواضحة في التصاوير المستقلة المنسوبة إلى المدرسة الصفوية الثانية إبان القرن ١١هـ/١٧م، فإن علامات الإمارة قد أوضحها المصور من خلال غطاء رأس من الفراء ذهبي اللون، فقد شاع جدًا في الفترة الصفوية، وكان أحد أغطية الرأس التي تظهر عليها

التأثيرات الأوربية، فضلًا عن قيام المصور بتذهيب بعض أجزاء من ملبسه، وأيضًا تذهيبه للكأس الذي يمسكه بيده اليمنى.

كما تتجلى التأثيرات الأوربية (عن التأثيرات الاوربية راجع: Langer,2013, pp. ١٧٠ – ٢٣٧) أيضا في ملامح الأمير الذي يظهر بدون لحية، حتى يصعب في كثير من الأحيان التفريق بين الرجال والنساء، وتلك الميزة الفنية إحدى سمات الفنان رضا عباسي(فرغلي، ١٩٩٨، ص ٦٠٢). وتتشابه ملامح الأمير وسحنته مع تصويرة مفردة لرضا عباسي تمثل شابًا بملابس أوربية(Langer,2013, p. 173, P L ٦٨ (، تنسب إلى إيران ١٠٣٨هـ/ ١٦٢٨ م، كما تتشابه ملامح الأمير وطريقة جلوسه أيضًا بالتصويرة موضوع الدراسة مع تصويرة مستقلة أخرى تمثل شابًا يشرب، تنسب إلى إيران سنة ١٠٤٠ هـ/ ١٦٣٠م (لوحة ١٦)(ولش، ١٩٨٥م، لوحة ٨٧)، ويظهر الشاب في تلك التصويرة وهو يتكئ على وسادة، ويمسك بيده اليمنى قارورة زجاجية في حين أمسك بيده اليسرى كأسًا من النبيذ.

أما العنصر الآدمي الآخر الذي يعد أكثر العناصر الآدمية أهمية في هذه التصويرة هو الشيخ الذي عكس من خلاله المصور الروح الصوفية التي كانت تتجلى في صور الشيوخ والدروايش والزهاد الذين كثر ظهورهم في تصاوير المدرسة الصفوية الثانية، وكانوا يجلسون في حالة تأمل(للمزيد عن تصاوير للدرويش راجع فرغلي، ١٩٩٨م، ص ٦٠٠)، وتجدر الإشارة إلى أن تصاوير الدروايش بصفة عامة قد كثرت في المرحلة الثانية من مراحل التطور الفني للفنان رضا عباسي، حيث تميزت مرحلته الأولى بتصاوير للشباب في أوضاع متكلفة في حين تميزت مرحلته الثانية بتصاوير ذات موضوعات دينية يظهر فيها دروايش وشيوخ ذات سحن متشابهة تمامًا مع سحنة الشيخ المنفَّذ في التصويرة، واللافت للنظر هنا أن الفنان قام بمزجهما معًا، أي قام برسم الأمير والموسيقى كالشباب الذين يميزون المرحلة الأولى للفنان رضا عباسي، في حين رسم الشيخ بسحنة تشبه سحن الدروايش الذين ميزوا مرحلته الفنية الثانية(فرغلي، ١٩٩٨م، ص ص ٦٠٣، ٦٠٤).

وقد عبر المصور من خلال نظرات الشيخ في التصويرة موضع الدراسة عن روحه المتأملة التي تسبح في عالم معنوي وروحاني من الموسيقى الصوفية، وتجعله لا يلاحظ من ينظر إليه، بل إنها توحي بمدى محبة الدرويش لله والفناء في العبادة حتى وإن كان بجسده بين الناس؛ ويؤكد وجود الدف في

التصويرة موضع الدراسة على الروح الصوفية؛ حيث كان يصاحب الذكر الصوفي في بعض الأحيان آلات موسيقية وإيقاعية مثل الدف والطبل والصنج (المراكبى، ٢٠١٠م، ص ٤٢).

ويتشابه رسم الشيخ تمامًا الموجود بالتصويرة - موضوع الدراسة - مع تصويرة أخرى عبارة عن "شاب وشيخ وامرأة في نزهة"، تنسب إلى أصفهان عام ١٠٦١ هـ/ ١٦٥٠م، وهي من عمل المصور محمد علي التبريزي أحد خلفاء رضا عباسي الموهوبين، ويظهر في هذه التصويرة شيخ كبير وشاب وامرأة تقف وتمسك بيدها اليسرى كأسًا للشراب في الهواء الطلق، ويحيط بهم مناظر طبيعية تتمثل في الأشكال الصخرية التي بدت وكأنها أمواج متجمدة، ويجاور هذه الصخور شجرة دلب على خلفية من السماء الزرقاء المغطاة بالغيوم (لوحة ١٧).

وعلى الرغم من تشابه التصويرة المحفوظة بمجموعة ديفيد الخاصة (لوحة ١٧) مع التصويرة موضع الدراسة (لوحة ١٥) بشكل كبير في كثير من تفاصيلها، فإنه توجد بعض الاختلافات، أهمها أن التصويرة المحفوظة في المجموعة الخاصة (لوحة ١٧) لا تتجلى فيها الروح الصوفية كتلك الواضحة في التصويرة موضع الدراسة (لوحة ١٥)، إذ استطاع المصور إيضاح التفاعل بين الشيخ والشاب الموجود أمامه من خلال رفع يده اليمنى وإشارته بإصبعه للشاب المواجه له، في حين نجد أن الشيخ في التصويرة موضع الدراسة كان منعزلًا عما حوله، وقد أوضح المصور ذلك من خلال نظرته المتأملة وعدم مشاركته الأمير الشاب أو ضارب الدف بأي نظرة أو إيماءة، كذلك وجدت سيدة في التصويرة المحفوظة في المجموعة الخاصة (لوحة١٧)، ولم توجد أي سيدة في التصويرة المحفوظة في متحف الفن الإسلامي (لوحة ١٥).

أما باقي عناصر التصويرة فتتشابه تمامًا مع عناصر التصويرة موضع الدراسة مما يجعلنا نرجح أن الفنان القائم بالتصويرة موضع الدراسة هو الفنان نفسه الذي نفذ التصويرة المحفوظة في المجموعة الخاصة (لوحة ١٧)، ألا وهو المصور محمد علي التبريزي(راجع خليفة،٢٠٠٧م، ص١٩٧) أو زميله محمد يوسف، وكلاهما من تلامذة الفنان الكبير رضا عباسي.

- **الرسوم النباتية والبيئة الطبيعية :** تتمثل الرسوم النباتية في التصويرة – موضوع الدراسة – في بعض الحزم النباتية ذات الورود المتناثرة في أرجاء التصويرة، وكذلك في بعض الحشائش، إلا أن أبرزها على الإطلاق شجرة

الدلب ذات الأوراق الذهبية التي ظهرت في خلفية التصويرة خلف التلال الصخرية، وقد ظهرت هذه الشجرة في كثير من التصاوير الصفوية المستقلة؛ وعلى أي حال، فالدُّلْبُ هو "شَجَرُ العَيْثام، وَقِيلَ: شَجَرُ الصِّنار. قَالَ أَبو حَنِيفَةَ: الدُّلْبُ شَجَرٌ يَعْظُمُ ويَتَّسِع، وَلَا نَوْرَ لَهُ وَلَا ثَمَرَ، وَهُوَ مُفَرَّضُ الوَرَقِ واسِعُه، شَبِيهٌ بِوَرَقِ الكَرْم. وَقِيلَ: هُوَ شَجَرٌ، وَلَمْ يُوصَفْ"
(ابن منظور الأنصاري، ١٤١٤ه، ص ٣٧٧ ؛ وللمزيد عن شجرة الدلب راجع :عبد الرحيم، ٢٠٠٢م، هامش ص ٣٢٠)، وارتبطت لدى الفرس ببعض المعتقدات؛ فهي تطرد الأمراض والأوبئة، ويرجع الفضل إلى بهزاد الذي جعلها إضافة جديدة لخلفيات تصاويره، وظهر خلال العصر الصفوي تصوير شجرة الدلب على الطريقة التيمورية في هراة من حيث رسم الشجرة منحنية الجذوع وتنتهى آخرها بأوراق خماسية، وتتراوح ألوانها ما بين الأصفر والأسود والأحمر والأخضر الداكن(عبدالله، ٢٠٠٥م، ص ٢٩٨).

أما عن الحزم النباتية التي تتكون من السيقان والأوراق والزهور المتناثرة بأرضية التصويرة موضع الدراسة؛ فالواقع أن رسوم الأزهار تميزت عمومًا في التصوير الإيراني بحسن الاختيار والتوفيق بين الأزهار الجميلة، وكيفية التداخل والانسجام بينها، بالإضافة إلى حسن توزيع وترتيب الأزهار الدقيق مع حيوية الألوان، وكل ذلك يدل على مهارة المصور الايراني(عبدالله، ٢٠٠٥م، ص ٢٩٩).

أما عن رسم البيئة الطبيعية المتمثلة في القمم الصخرية الموجودة في خلفية التصويرة؛ فقد تعددت أشكال المرتفعات من جبال وتلال في تصاوير المخطوطات الإيرانية عبر العصور، وكان لهذه المرتفعات والتلال وظيفة مهمة لدى المصور الإيراني، فهي تحرره من رسم الأشخاص كاملة، وهي حيلة بالغة المهارة، عرفها كبار المصورين، وهي تعطي للمشاهد صورة أقرب إلى الواقع(عكاشة، ٢٠٠١ م، ص ١٣٧).

والواقع أن المصورين في العصر الصفوي استخدموا كل الأساليب الفنية السابقة عليهم؛ فرُسِمَت الصخور بهيئة مستقلة عن المجموعة، ولُوِّنت كل صخرة بلون مختلف عن الآخر، وانتشرت عليها الثقوب الأسفنجية، وظهر هذا الأسلوب في تبريز وأصفهان، ويلاحظ أن رسوم الصخور في هذا العصر كانت متأثره بأسلوب رسوم الصخور في هراة إبان العصر التيموري، وظهر أيضاً خلال العصر الصفوى أسلوب رسم الصخور بالأسلوب الطولي

التركماني، وتناثرت على هذه الصخور العديد من الأشجار، منها الأشجار اللوزية، فضلًا عن شجرة الدلب (عبدالله، ٢٠٠٥م، ص ٣٠٧).

وصفوة القول، إن مصوري المدرسة الصفوية الثانية أفادوا من تراكم خبرات فناني المدرسة الصفوية الأولى السابقين عليهم في رسمهم للصخور والتلال الصخرية، وعالجوا رسم الصخور بشكل خاص؛ فبعض التصاوير كررت بعض أشكال الصخور التي ظهرت في المدرسة الصفوية الأولى، لاسيما التي ينبثق منها الأوراق النباتية، في حين تميز بعضها الآخر بأسلوب خاص في رسمه وموضعه، حيث تميزت دائما في ظهورها في خلفية التصويرة على شكل تلال تشبه الأمواج، ونُفِّذت بألوان فاتحة، وهو ما وجد في التصويرة موضع الدراسة، مما يؤكد نسبة هذه التصويرة إلى المدرسة الصفوية الثانية.

- الآلة الموسيقية (الدف) والتحف التطبيقية (القنينة الخزفية) -:تتمثل رسوم بعض الآلآت الموسيقية في التصويرة – موضوع الدراسة في رسم الدف، وهو عبارة عن آلة طرب ينقر عليها، وهو من آلات الطرق ذات الرق الواحد التي تتميز بإطار دائري رفيع نوعًا من الخشب غالبًا، ومن المعدن نادرًا، ويتراوح عرضه من ٥-١٥ سم، ويشد عليه رق من جلود الحيوانات الرقيق المرن، وتطرق الدفوف بأنواعها غالبًا باليد اليمنى، بينما تمسك باليد اليسرى، وقد يكون لها مقبض تمسك منه خاصة في النوعيات ذات الإطار الأكثر سمكًا، وتتفاوت أحجام الدفوف ما بين صغير وكبير(المراكبى، ٢٠١٠م، ص ٢٨٢)، ويلعب العازفون دورًا بارزًا في مناظر الطرب بما يعزفون عليه من آلات مختلفة، أهمها العود، والناي، والرق، والمندولين، والطنبور(محمد، ٢٠٠٦م، ص ٢٠٥).

ومن الجدير بالذكر أن الدف كآلة استخدمت في الطرب ظهرت رسومه أيضًا على التحف التطبيقية خلال العصر الصفوي، ومثال ذلك بلاطة مربعة من الخزف الصفوي متعدد الألوان محفوظة بمتحف أندرسون بالقاهرة (لوحة ١٨) (عبدالدايم،١٩٩٥م، لوحة ٩٦)، قوام الزخرفة منظر تصويري عبارة عن شاب وفتاة في وقفة غرام، وقد أمسكت الفتاة الدف بيديها، وتقوم بالضرب عليه.

أما عن التحف التطبيقية التي ظهرت بالتصويرة – موضوع الدراسة – فأهمها قنينة الشراب الخزفية(عن التحف الخزفية راجع فرغلي، ١٩٩٠م) التي زخرف بدنها الكروي بزخارف الأرابيسك (Arabesque) (للمزيد عن

الارابيسك راجع عبد العزيز، ٢٠٠٣م، ص ١٦٠(، وزخرفت رقبتها بخطوط مائلة. والواقع أنه حدث ازدهار لصناعه الخزف الإيراني في العصر الصفوي، ويرجح أن تكون تلك القنينة الخزفية من نوع الخزف ذي البريق المعدني(عن هذاالخزف (Gaza (F.), 1998, p.77؛ لتنوع أشكال الأواني من هذا النوع، فمنها الأباريق الصغيرة والسلطانيات وبعض الكؤوس، بالإضافة إلى الزهريات والقنينات ذات الرقبة الطويلة والبدن المضلع (عبد الدايم،١٩٩٥م، ص ٢٥).

ويبدو أن أعلام المصورين كانوا يهتمون بإعداد التصميمات لزخرفة الأواني الخزفية، كما يتجلى في زخارف بعض التحف التي تنم على ريشة المصور محمدي، وتشهد رسوم بعضها الآخر بأنها من عمل رضا عباسي أو أحد تلاميذه الذين تأثروا بأسلوبه الفني(حسن ١٩٨١م، ص ٢٩٨) ؛ ومع ترجيح أن التصويرة موضع الدراسة من عمل الفنان محمد علي أحد تلامذة رضا عباسي، فليس غريبًا أن يتبع أسلوبه في تصوير القنينات الخزفية بمنتهى الواقعية، وفي تقديم التصميمات الزخرفية للتحف التطبيقية عمومًا.

والجدير بالذكر أن ذلك النوع من الأواني الخزفية كان منتشرًا في إيران خلال العصر الصفوي، حيث يحتفظ متحف فكتوريا والبرت بقنينة خزفية قريبة الشبه من القنينة الموجودة بالتصويرة موضوع الدراسة من حيث شكل الآنية وقوام زخرفة البدن (لوحة ١٩)، وتنسب هذه الآنية إلى إيران، فيما بين عامي ١٠٦٠ – ١١١٢ هـ/ ١٦٥٠- ١٧٠٠م، كما تتشابه أيضًا مع قنينة خزفية مزخرفة بأسلوب البريق المعدني تنسب إلى إيران في العصر الصفوي (لوحة٢٠) (عبد الدايم،١٩٩٥م، لوحة ٥).

ثانيا: موضوع تصويرة(أمير في صحبة درويش في مجلس طرب) وجانبه الحضاري، والدراسة المقارنة:

تعد مناظر الطرب والشراب من الموضوعات التصويرية المهمة التي ظهرت منذ بزوغ الفن الإسلامي في العصر الأموي بدمشق(عكاشة ٢٠٠١م، ص٦٩)، والعصر العباسي في بغداد)عموش ٢٠١٢م، ص ١٤٧)، وكذلك في العصر الفاطمي بمصر(حسين، ٢٠٠٠م، ص ٧٠)، وغيرها من المدن الإسلامية إبان العصور الإسلامية المختلفة، وكانت هذه المناظر تظهر على التصوير الجداري، أو على التحف التطبيقية، أو في تصاوير المخطوطات.

أما عن مناظر الطرب في إيران، لا سيما في تصاوير المخطوطات إبان العصرين التيموري والصفوي، فلها مكانة متميزة بين المناظر التصويرية؛ فتناولها المصورون في المخطوطات، وتعتد مناظر الطرب مجالًا خصبًا للتعرف على الكثير من العناصر التصويرية التي يمكن الإفادة منها في التأريخ، حيث كان لكل عنصر من هذه العناصر شكله المميز في كل فترة من الفترات، بل إن بعض المصورين قد انفرد بشكل معين في رسم عنصر ما (البهنسي،١٩٨٨، ص٢٩).

ومن الجدير بالذكر أن التصاوير الفنية خلال العصر الصفوي عكست عظمة ذلك العصر بقصوره وحدائقة الغناء، فضلًا عن الحياة الاجتماعية الصاخبة لرجال البلاط والطبقة المترفة(مجيد، د.ت، ص ١٩).

وتعد مناظر الطرب من الموضوعات المزدوجة، بمعنى أنها قد تمثل موضوعًا مستقلًا بذاته، بمعني أن يكون الموضوع الرئيس هو حفل طرب، وقد تكون عنصرًا مشاركًا في موضوعات أخرى مثل مجالس الأمراء والحكام واستقبالاتهم، ورحلاتهم للصيد، وفي هذه الحالة يكون منظر الطرب ليس موضوعًا في ذاته، وإنما وسيلة يقصد بها الوصول إلى هدف ما(محمد، ٢٠٠٦م، ص ٢٠٥).

ولمناظر الطرب كذلك أهمية قصوى في التعرف على الكثير من مظاهر الحياة اليومية والفنية والاجتماعية، إذ إن مناظر الطرب بما تتضمنه من رسوم آلات موسيقية دقيقة الصنع تعبر عن مدى التقدم الصناعي، كما أن شكل هذه الآلات وما يرتبط بها من ألحان تعكس التقدم الذي وصل إليه هذا الشعب، وصناعة تلك الآلات يرتبط أيضا بالتقدم العلمي(البهنسي،١٩٨٨، ص ص ٢٩، ٣٠).

وقد تناول مصورو المدرسة الصفوية الأولى، ولا سيما كل من آقاميرك وسلطان محمد مناظر الطرب، حيث كانت مناظر الطرب من أحب الموضوعات إلى آقاميرك(البهنسي،١٩٨٨، ص ٨١)، كما كان سلطان محمد من أكثر المصورين تناولًا لمناظر الطرب التي أدخل عليها نوعًا جديدًا من الدعابة والفكاهة(المهر،١٩٩٩م، ص ٢٦).

أما عن فناني المدرسة الصفوية الثانية، فقد أكثروا من مناظر الطرب والشراب، وعكسوا من خلالها الكثير من النواحي الاجتماعية والنواحي الدينية التي مرت بإيران في تلك الحقبة الزمنية، وكانت لهم تكوينات فنية لافتة

للانتباه؛ كأن يجمع المصور في هذا المنظر بين الموسيقيين والشباب، وكذلك شخوص لدروايش أو رجال دين، كذلك استطاعوا أن يوضحوا من خلال هذه المناظر بعض الأدوات الموسيقية، ومن ثم صبحت هذه التصاوير المستقلة لها قيمة وثائقية مهمة، وهذا هو ما وجدناه في التصويرة موضع الدراسة، حيث شمل منظر الطرب والشراب على شيخ بهيئة وسحنة الدروايش الذين ميزوا أعمال رضا عباسي وتلاميذه من الفنانين، وكان من أبرز هؤلاء المصور محمد علي ومحمد يوسف اللذان نرجح أن أحدهما أو كليهما من قام بتنفيذ التصويرة موضع الدراسة.

وتجدر الإشارة هنا إلى الحديث عن ظاهرة فنية ظهرت في التصويرة موضع الدراسة، ألا وهي وجود كأس وأواني الشراب التي قد يحتوي بعضها على خمور، فوجود الخمر بصفة خاصة بجوار الصوفي أو رجال الدين أو الدروايش له دلالة ورمزية صوفية؛ حيث اقتبس الصوفيون بعض مصطلحات الديانة الزرادشتية، وأثرت تأثيرًا كبيرًا في التصوف؛ فهي المعين الذي اشتق منه شعراء الصوفية الفرس رموزهم، مثل خمر العشق التي تعني النصر الإلهي والعشق الكامل، إذ تلعب الخمر عند الصوفية دورًا مهمًا بروح العاشق، فهي تجمل الأرواح التي تحلق في آفاق الوجود (فرغلي، ١٩٩٨م، ص ٦٠٦)، وهذه الخمر مثل المحبة قديمة أزلية، ظهرت بواسطتها الأشياء، وتجلت الحقائق، وأشرقت الأكوان، وهي الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة فانتشت، وأخذها السكر واستخفها الطرب قبل أن يخلق العالم، فالخمر ما هي الإ رمز من رموز الوجد الصوفي (خوالديه، ٢٠١٤م، ص ص ٦٣، ٦٤(.

ويبدو واضحا ان الرابط بين شارب الخمر والصوفي هي الحالة التى يوجد عليها الصوفي فى مرحلة من المراحل التي يمر بها وهي مرحلة الانجذاب للذات الالهية وعدم وعيه بما حوله، وتتشابه تلك الحالة مع حالة شارب الخمر وعدم وعيه أيضا، ولكن مع الوضع فى الاعتبار الاختلاف البين في قصد كلاهما فالصوفى غرضه التقرب لله سبحانه وتعالى وتقربه قد يوصله إلى مرحلة من عدم الوعي بما حوله، في حين أن شارب الخمر يصل لمرحلة اللاوعي بارتكابه معصية لله والفرق واضح إلا أن هذا لم يمنع المصورين الإيرانيين من تفضيلهم لرسم مجالس الشراب التي يحضرها الدروايش والصوفية.

ومهما يكن من أمر فأن ارتباط الخمر والشراب بالتصوف يرجع إلى حالة السكر التي يكون عليها الصوفي عندما تصل النشوة إلى مداها، ونهاية السكر هو الفناء، وفيه يفنى المحب عن الموجودات، ويتجه بكليته لمطالعة وجه المحبوب، وقام الفنانون بتصوير مجالس الشراب الخاصة بالصوفية وما يحدث فيها، والأدوات التي استخدمت في الشراب (المراكبي، ٢٠١٠م، ص٤٨).

والجدير بالذكر أن الموضوع الفني الذي يجمع بين الشيخ أو الدرويش مع أمير في مجلس طرب وشراب كان من موضوعات التصوير الظاهرة خلال العصر الصفوي، وخاصة المدرسة الصفوية الثانية، ومثال ذلك: تصويرة تمثل شيخ صنعان وأحد مريديه يقدم له شرابًا تحمل توقيع رضا عباسي(فرغلي، ١٩٩٨م، ص ٦١١)، وتنسب إلى أصفهان بإيران خلال الربع الثاني من القرن ١١ه/١٧م محفوظة بمتحف الميتروبوليتان(لوحة ٢١)، وتتشابه مع التصويرة موضوع الدراسة (لوحة ١٥) من حيث الموضوع الفني الذي يمثل شيخًا أو درويشًا مع أمير في مجلس شراب، وكذلك في رسم شجرة كبيرة مورقة في خلفية التصويرة، ويكمن الاختلاف بينهما أن التصويرة موضوع الدراسة تنفرد بظهور شخص ثالث يضرب على الدف.

وكذلك توجد تصويرة أخرى تمثل شيخًا أو درويشًا مع شاب تنسب إلى أصفهان (١٠٥٣-١١٠١ه/١٦٤٣– ١٦٨٩م)، وهي محفوظة بمتحف بورتلاند للفنون بالولايات المتحدة(لوحة ٢٢)، وتتشابه هذه التصويرة مع التصويرة موضوع الدراسة (لوحة ١٥) من حيث موضوع التصويرة، وكذلك في رسم الصخور والتلال في خلفية التصوير .

وبصفة عامة، فإن أقرب تلك التصاوير الفنية إلى التصويرة موضوع الدراسة تصويرة "شاب وشيخ وامرأة في نزهة"، وتنسب إلى أصفهان، وتعود إلى عام ١٠٦١ه/١٦٥٠م، كما تنسب إلى المصور محمد علي التبريزي أحد خلفاء رضا عباسي الموهوبين (لوحة١٧)، والتشابه الشديد بين هذه التصويرة والتصويرة موضع الدراسة يرجح بشدة أن التصويرة موضوع الدراسة (لوحة ١٥) تنسب إلى المدرسة الصفوية الثانية ولاسيما النصف الثاني من القرن ١١هـ/ ١٧م، كما يرجح هذا التشابه أن منفذ هذه التصويرة هو المصور نفسه، ألا وهو المصور محمد علي التبريزي أو أحد تلامذة الفنان رضا عباسي الآخرين، ولا سيما محمد يوسف أو غيرهما من الفنانين الذين اتبعوا أسلوب رضا عباسي.

المبحث الثالث: دراسة أثرية فنية لتصويرة (فنان إيراني ملتحٍ يرسم) (لوحة٢٣، شكل٣):

المحور الأول: الدراسة الوصفية:-

موضوع التصويرة: فنان إيراني ملتحٍ يرسم المخطوط أو الألبوم: تصويرة مستقلة.

مكان الحفــظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (معروضه بقاعة رقم ١٧ بالمتحف)

مقاس التصويرة : ٢٢,٥ سم× ١٣,٥ سم.

رقم التسجيل: .16584 التاريــخ: (القرن١١ هـ/١٧م).

الحالة: جيدة.

الوصف الفني:-

تحتوي هذه التصويرة على شخص واحد جلس في مكان خلوي مكشوف، حيث رسم المصور في مقدمة التصويرة من أسفل مجموعة من الأوراق النباتية، فضلًا عن سيقان رفيعة تنبثق منها أوراق نباتية متباينة الأشكال والأحجام، ويلاحظ أن الفنان قام بتحديد الأوراق النباتية باللون البني الداكن في حين جعل الأوراق على اختلاف أشكالها وأحجامها باللون الأخضر الفاتح، ويعلو هذه المجموعة من السيقان والأوراق النباتية الشخص الرئيس والوحيد في التصويرة الذي صُوِّرَ وهو يجلس جلسة شرقية، بحيث يرفع ساقه اليسرى قليلًا ليضع عليها جزءًا من الورقة التي يقوم بالرسم عليها، وقد رسم المصور وجه هذا الشخص في وضعية ثلاثية الأرباع وبسحنة أقرب للاستطالة، وذي لحية وشارب أسودين، وقد كان المصور دقيقًا في رسم ملامحه حيث رسمه بعينين واسعتين، يعلوهما حاجبان أسودان مرفوعان إلى أعلى، كما اتصلت لحيته بشعر رأسه الذي يعلوه غطاء رأس ناقوسي الشكل ذو لون بني فاتح، يلتف حوله شال باللون الأزرق السماوي.

وقد ارتدى هذا الشخص رداءً فضاضًا بني اللون، يخلو من أي زخرفة، وذا فتحة عنق مثلثة الشكل تكشف الملابس أسفلها، وتبدو باللون الأخضر، ويشد وسطه بشال أخضر اللون، تتدلى منه حافظة جلدية ذات لسان لحفظ الأوراق أو المخطوطات ولا سيما المصحف، ويتجه هذه الشخص بوجهه إلى الورقة التي ترتكز على قدمه اليسرى، وقد أمسك هذه الورقة بيده اليسري

التي أمسك بها أيضًا بإناء متناهي الصغر يحتوي على اللون الذى يرسم به، أما يده اليمني فقد أمسك بها ريشة ذات شعيرات دقيقة، ويوجد أسفل هذا الشخص في المنطقة المحصورة بينه وبين السيقان الرفيعة ذات الأوراق النباتية حافظة جلدية ذات لسان مثلث، وهي بنية اللون، وتشبه تمامًا الحافظة الجلدية نفسها التي تتدلى من حزامه (عن الحزام راجع محمد ٢٠٠٦م، ص٢٤٩) أخضر اللون، ويجاور تلك الحافظة الجلدية إناء صغير ذو قاعدة مستديرة، تتسع من أعلى، وهي ذات لون أزرق فاتح، كما يوجد أمامه مباشرة مقلمة ذات شكل أسطواني محددة باللون البني الفاتح.

وعبر المصور عن أرضية التصويرة السابقة باللون البني الفاتح – البيج -، وأوجد أعلى رأس الشخص المصور والجزء العلوي من جسده خطوطًا محورة نفذت باللون البني الداكن تشبه ألسنة اللهب، أو تشبه الأوراق النباتية ذات الأطراف المقوسة، وقد ميز المصور هذه الألسنة بأن رسم حدودها باللون البني الداكن، وقد بدت هذه الأشكال وكأنها هالة ناقوسية تحيط بالجزء العلوي من الشخص المصور، وقد حددت هذه التصويرة ككل بإطار رفيع ذي لون أزرق فاتح يفصل بين التصويرة وبين هامشها العريض الذي ازدان بفروع نباتية عريضة تنبثق منها زهور محورة باللون الأصفر على أرضية باللون البني، ويعلو هذه التصويرة بحر من الكتابة الفارسية التي نفذت بخط النستعليق(راجع فضائلى،٢٠٠٢م،٤١٧) بالمداد الأسود، ويحيط بالكتابة فروع نباتية محورة على أرضية ذهبية اللون، ونص الكتابة الفارسية كما يأتي:

النص المكتوب بأعلى التصويرة باللغة الفارسية:

– ضمن هر حرفي مرقوم ومعلوم مي شود از هر رمزي.

ترجمة النص السابق باللغة العربية:

– يتضمن كل حرف معروف ومعلوم من كل رمز

ويبدو أن المقصود أن هذه الورقه وغيرها تتضمن حروفًا، يعطى كل حرف فيها دلالة أو رمزية محددة.

المحور الثاني: الدراسة التحليلية:-

أولًا: الأسلوب الفني والعناصر الفنية لتصويرة (فنان إيراني ملتحٍ يرسم):-

يلاحظ أن مصور هذه التصويرة كان موفقًا إلى حد بعيد من حيث الأسلوب الفني؛ حيث جاء أسلوبه الفني منفذًا بشكل متقن مما أدى إلى التكامل

بين العناصر الفنية في الصورة التي طغى عليها الأسلوب الواقعي (فرغلي،١٩٩١م، ص٣٠٤)، وقد أبرز هذا المصور شخصية الفنان الرئيسة في التصويرة بإيجاده في منتصف التصويرة تقريبًا، كما أبرزه بشكل أكبر في إيجاده ما يشبه الهالة التي تشبه الألسنة النارية التي أحاطت برأس الفنان وجزئه العلوي مما أضفى أهمية للشخص المصور وأعلت من قدره، كما أوضح المصور من خلال تكوينه الفني البسيط وإيجاده لبعض الأوراق النباتية في الجزء السفلي من التصويرة أن المنظر في الخلاء، كما أنه أوجد اختلافًا بين الأوراق النباتية الموجودة على يمين التصويرة عن تلك الموجودة في يسار التصويرة، حيث تميزت الأوراق التي على اليسار بأنها أوراق عريضة تشبه أوراق شجرة الدلب التي انتشرت في تصاوير المدرسة الصفوية الثانية.

كذلك نجد أن فنان هذه التصويرة استطاع أن يعبر من خلال تكوينه الفني عن موضوعه التصويري بأقل العناصر الفنية، فقد أوضح وظيفة الشخص المصور كفنان يقوم بعمله بمنتهى الدقة؛ كذلك وفق المصور في التعبير عن ملامح هذا الشخص التي جاءت قربية من الطبيعة، ويتضح بها التأثير الأوربي في تجسيم الوجه، وبعض أجزاء الجسد الأخرى(الباشا، ١٩٩٩م، ص٨٤) ؛ كما اتسمت الخطة اللونية لهذا المصور بالتناسق والانسجام، وعلى الرغم من قلة الألوان التي اقتصرت على (الأصفر، والبني، والأخضر، والأزرق الفاتح) فإنها بارزه وواضحة، كما استخدم المصور اللون البني الداكن في تحديد عناصر التصويرة.

العناصر الفنية في التصويرة موضوع الدراسة:-

عكست العناصر الفنية في هذه التصويرة المستقلة رغم قلتها ثلاثة أمور؛ الأول: البعد الاجتماعي للشخص المصور من خلال ملابسه وغطاء رأسه، والأمر الثاني: أن الموضوع التصويري لهذا الفنان مصور في الخلاء، وظهر ذلك من خلال الأوراق والسيقان النباتية التي وجدت في مقدمة التصويرة، والأمر الثالث والأخير: وظيفة الشخص المصور، فقد عكس لنا المصور من خلال عناصر بسيطة مثل: المحبرة، والفرشاة، والورق، والمقلمة، أن هذا الشخص المرسوم في التصويرة هو فنان، وبالأدق مصور، وفيما يأتي دراسة لأبرز هذه العناصر الفنية:-

-**الملابس وغطاء الرأس:** ارتدى هذا الشخص رداءً فضاضًا بني اللون يخلو من أي زخرفة، ويشد وسطه بشال أخضر اللون، وتتدلى منه حافظة جلدية،

ويرتدي غطاء رأس عبارة عن قبعة ذات لون بنى فاتح، يلتف حولها شال باللون الأزرق السماوي، حيث كانت القبعات إلى جانب العمائم الصفوية من أغطية الرأس التي انتشرت في تصاوير المدرسة الصفوية(جارحي، ص١٢) والواقع أن تنوع أشكال أغطية الرأس وضوح التأثير الأوربي عليها وصل أقصاه في العصر الصفوي، لا سيما في التصاوير المستقلة التي تنسب إلى المدرسة الصفوية الثانية، مما يؤكد نسبة التصويرة موضع الدراسة لهذه المدرسة الفنية.

-الأوراق والسيقان النباتية :لا تقل الفروع النباتية والأغصان أهمية عن غيرها من العناصر الأخرى التي تشكل موضوع الأزهار؛ حيث كانت الأساس الذي اعتمد عليه المصور الإيراني، ولا سيما إبان العصر الصفوي، في تشكيل وتوزيع باقي مفردات التصويرة (الصعيدي،٢٠١٠م،ص٣٦٧)، واستطاع المصور التعبير عن مدى الواقعية في الفروع النباتية الموجودة بأسفل التصويرة – موضوع الدراسة - من خلال الاهتمام ببعض التفاصيل مثل: الانحناءات وميول بعض السيقان مع الالتزام باللون البني في تحديد الأوراق النباتية.

-هالة على شكل ألسنة نارية: تعد الهالة(عن الهالة انظر حمادي ٢٠١٩م،ص ٢٠٤) أحد العناصر الزخرفية المهمة التي ظهرت في العديد من رسوم العمائر وعلى الفنون التطبيقية المختلفة، ولأهمية هذا العنصر ظهر وتطور في الأعمال الفنية ذات المواضيع الدينية في بادئ الأمر، ثم الموضوعات التي تضم الجلسات السلطانية والأميرية حتى كثر ظهورها، وتظهر الغاية من رسمها بأنها وسيلة تعبيرية توصل للناظر فكرة عن الشخص الرئيس المقصود في الرسم، سواء كان دور الشخص إيجابيًا أو سلبيًا، فضلًا عن أن لها غرضًا زُخرفيًا جماليًا؛ لأنها اتخذت أشكالًا متعددة عبر مراحل التطور الفني (حسون، ٢٠١٨م، ص٤٥٠).

والهالة المرسومة في التصويرة موضع الدراسة تندرج تحت ما يمكن تسميته بالهالة غير النمطية، فقد جاءت على هيئة تشبه الألسنة النارية(عن الهالة ذات الالسنة النارية راجع حمادي، ٢٠١٩م،ص٢٠٤) التي تذكرنا بتأثير الفن الصيني أو تأصيلها بتماثيل بوذا كما سبق القول، وقد شوهدت الهالة على هيئة الألسنة النارية في بعض الصور الدينية المتعلقة بمعجزة الأسراء والمعراج في كثير من المخطوطات المنسوبة إلى مدرسة التصوير الصفوية،

ومن المعروف أن الهالة على شكل ألسنة اللهب قد تطورت تطورًا كبيرًا في العصر الصفوي(البنا، ٢٠١٥م،ص ١٠٣٤) مما يرجح مرة أخرى نسبة التصويرة موضع الدراسة إلى مدرسة التصوير الصفوية.

-أدوات الرسم وأدوات حفظها (الريشة – الورق- المحفظة الجلدية - المقلمة):-

اشتملت التصويرة موضع الدراسة على بعض العناصر التي تشير إلى وظيفة الشخص المصور، منها الريشة، وهي أداة الرسم الرئيسة التي لن يوجد مصور بدونها، وهي بمثابة القلم بالنسبة للخطاط الذي أمسكها بيده اليمنى، في حين أمسك بيده اليسرى الورقة التي يرسم عليها وإناءً صغيرًا بمثابة محبرة، كما وجدت أيضًا محفظة جلدية تتدلى من حزامه، ووجدت محفظة جلدية أخرى أمامه، وكانت تلك المحافظ تعمل من الجلود، وهي شبيهة بجلود المخطوطات آنذاك، وتستخدم لحفظ الأوراق، وأحيانًا كانت تستخدم لحفظ المخطوطات ولا سيما المصاحف، ووجد ما يماثل هذه المحافظ الجلدية في التصاوير المستقلة المنسوبة إلى المدرسة الصفوية الثانية ولا سيما تصاوير الدروايش، ونجد ذلك بوضوح في تصويرة مستقلة تمثل درويشًا ملتحيًا، وتنسب إلى الفنان شفيع عباسي، وتعود إلى أصفهان سنة ١٠٥٠هـ/ ١٦٤٠(لوحة ٢٤)(ولش،١٩٨٥م، لوحة ٨٨)،ويلاحظ أن الدرويش يمسك بساعديه محفظة جلدية باللون الأصفر.

إن أهم اداة حفظ لأدوات الرسم والكتابة عمومًا كانت المقالم التي أوجدها المصور في التصويرة موضع الدراسة أمام الشخص المصور؛ حيث اكتسبت المقالم أهميتها من مكانة الأشخاص الذين كانوا يحملونها سواء كانوا كتابا أم خطاطين أم مصورين – حيث يخصص قسم لوضع أقلام التلوين – أم مؤرخين أم حكام (الصعيدي،٢٠١٠م،ص ١٨٤ ؛ عبد الرازق، ١٩٩٠م، ص ٥٨ ؛ أبو بكر، ٢٠٠٤، ص٩؛ حقيقت، ص٦٨٦)، وقد تعددت الأسماء التي أطلقت على هذا النوع من المنتجات تبعا للفترة التاريخية والمكان، ويبدو أن مصطلح "الدواة" من أوائل المصطلحات التي أطلقت على هذا النوع من المنتجات منذ العصور الإسلامية الأولى، واستمرت تلك التسمية في العديد من الأقطار وبخاصة في مصر حتى العصر العثماني، وكانت تشتمل على المقلمة والمحبرة (أبو بكر، ٢٠٠٤، ص ١٨٥)، أما في إيران فقد ظهرت تسمية جديدة منذ نهاية العصر التيموري، وهي مصطلح "قلمدان" الذي يعني في اللغة الفارسية (مقلمة، حقيبة كتب، شارة خاصة بالصدر الأعظم)، كما أضيفت لكلمة " قلم " العديد من اللواحق التي تعبر عن العديد من الاستخدامات الخاصة،

ومنها مصطلح " قلمندر": ويعني حامل القلم والدواة في البلاط، ومصطلح "قلم دان ساز": ويعني صانع القلم، ومصطلح "قلم دست": ويعني كاتب ونقاش، كما تعني عبارة " قلم دوات": محبرة المقلمة، أما مصطلح "قلم كار" فيعني مخطط أو نقاش على الفضة والذهب (شتا، ١٩٩٢م،ص ٢١٠٩).

وارتبطت المقلمة بفنون الكتاب؛ حيث إنها الوسيلة التي يحفظ بداخلها الكاتب الأدوات المتعلقة بالكتابة وبخاصة الأقلام والأحبار، فكانت بمثابة شارة لوظيفة الكاتب، أو الفنان، أو المصور، يحملها في الشال الذي يتمنطق به حول وسطه(الصعيدي، ٢٠١٠م، ص ص ١٨٦، ١٨٧)، وفي بعض الأحيان كانت المقالم تعد علامة رسمية للعطايا الملكية التي ينعم بها الحاكم على أحد من طبقة الكتاب والمؤلفين، حيث يقوم الحاكم بوضع مقلمة أمام أحد أفراد الحاشية مما يعني أن هذا الرجل تم تعيينه في منصب مهم في الإدارة المدنية كوزير أو موظف في إحدى إدارات الولاية، ومن ناحية أخرى إذا أزيلت فإنها إشارة إلى أن هذا الشخص عزل من هذا المنصب، وهو الأمر الذي أرجعة البعض إلى التقاليد الساسانية التي وجدت طريقها في العصر الإسلامي حتى العصر السلجوقي (khalili, 1997, pp.١٠: ١١)، واستمرت حتى العصرين الصفوي والزندي(الصعيدي، ٢٠١٠م، ص ١٨٧).

ونستدل مما سبق على أن الشخص المرسوم في التصويرة موضع الدراسة أحد المصورين، حيث وضع أمامه مقلمة في اشارة إلى العطايا والتقاليد الرسمية التي كان يقوم بها الحكام إلى طبقة الكتاب والمؤلفين كما سبق القول، وكأن المصور هنا يريد أن يؤكد لنا أن الفنانين ولا سيما المصورين لا يقلون منزلة عن الخطاطين، وأنهما في العصر الصفوي وصلوا إلى منزلة كبرى.

وتجدر الاشارة ان المقالم مثل المقلمة الظاهرة فى التصويرة موضع الدراسة إحدى التحف التطبيقية التي قام المصورون بتزيينها بالتصاوير تبعا للأسلوبين الصناعي والزخرفي الجديد، حيث أشار بعض الباحثين إلى احتمال ظهور بعضها منذ العصر التيموري طبقًا لما ورد في بعض الوثائق التاريخية، وما تشير إليه بعض تصاوير المخطوطات التي ترجع إلى هذه الفترة، ومن ذلك تصويرة لنظامي في الحديقة من مخطوط مير علي شيرنوائي حيث يوجد رسم لمقلمة بيضاوية الشكل(الصعيدي، ٢٠١٠م، لوحة٣٤١)، واستمر إنتاجها في العصر الصفوي وبخاصة في عهد الشاه طهماسب (الصعيدي، ٢٠١٠م، ص

١٨٨)، في حين وصلتنا العديد من المقالم المصورة من إيران في النصف الأول من القرن ١١ه/ ١٧م أُنتجت في أصفهان (khalili, 1997 , p.١٠)، وكذلك المساطر والمحابر، وجاءت كلها مزينة بالزخارف، إما مكفتة أو محفورة، وبعضها مرصع بالأحجار الكريمة، ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بلوح من الصلب من مقلمة معدنية يحمل اسم الصانع "عمل كمال الدين محمود" في سنة ١١٠٨هـ/ ١٦٩٦م(فرغلي، ١٩٩٠م، ص ١٩٥، شكل ٥).

ثانيا: موضوع تصويرة (فنان إيراني ملتحٍ يرسم)، وجانبها الحضاري، والدراسة المقارنة:

تعد التصويرة موضع الدراسة صورة شخصية (خليفة، ٢٠٠٣م،ص٣) لأحد الفنانين الإيرنيين آنذاك، والواقع أن اللافت للنظر أنها صورة شخصية لمصور مما يعكس بدوره المكانة الاجتماعية لهؤلاء المصورين في إيران إبان العصر الصفوي- بعد أن كانوا فيما مضى أقل مرتبة من باقي فناني الكتاب، ولا سيما الخطاطين الذين كانوا أعلى منزلة وقدرًا، فقد كان المصورون منذ بزوغ فن التصوير في المخطوطات الإسلامية لا يوقعون على أعمالهم الفنية، ولا نعرف عن أسمائهم حتى القرن ٩هـ/١٥م إلا القليل اليسير مثل: يحيى بن محمود الواسطي، أو جنيد نقاش، ثم ظهور الفنان الكبير بهزاد في إيران إبان العصر التيموري الذي كان ظهوره بمثابة نقلة نوعية لهؤلاء المصورين الذين أصبحوا إبان العصر الصفوي يضارعون باقي فناني الكتب، وأصبحوا يعلمون في بعض الأحيان الشاهات الصفويين، بل ويشاركون في تصميم الزخارف على التحف التطبيقية الأخرى، ومن ثم ليس بعجيب أن نجد صورًا شخصية لهم في التصاوير المستقلة المنسوبة للمدرسة الصفوية الثانية بعد أن كانوا في الأزمان السالفة يخشون مجرد توقيع أسمائهم على أعمالهم الفنية.

وعلى أي حال إذا أردنا تأصيلًا للصور الشخصية سنجدها لم تظهر في الفن الإسلامي(خليفة، ١٩٩٦م، ص ٥٦) إلا بعد أن اتصل المسلمون بالمغول(محرز،١٩٤٦م، ص٨٩) حيث يرجع الفضل إلى الحكام المغول في بدء عمل الصور الشخصية في الإسلام، فقد حذوا حذو آبائهم، وجروا على سنتهم في عمل الصور الشخصية لأنفسهم بيد فنانين من أهل الصين أو ممن تأثروا بالأساليب الفنية الصينية، وزادت في عصر تيمور وخلفائه؛ فقد كان للمصور الإيراني بهزاد شأن عظيم في النهوض بفن الصور الشخصية، فالمصورون قبله لم

يصيبوا في هذا الميدان توفيقًا يستحق الذكر، بينما استطاع بهزاد بمهارته في الرسم أن يصل إلى إنتاج صور من أبدع الصور الشخصية في الفن الإسلامي (حسن ٢٠١٤م، ص ٤٣).

ومهما يكن من أمر، فقد شهدت إيران إبان العصر الصفوي دفعة قوية في مجال عمل الصور الشخصية؛ فقد عمل شاهات الأسرة الصفوية على تشجيع فن تصوير الأشخاص، إذ زاول الشاه طهماسب فنون التصوير بنفسه، ودعا كبار الفنانين إليه (خليفة، ٢٠٠٣م، ص ٨٢٧)، ومن ثم كثر عدد الصور الشخصية، وتنوعت ما بين صور للشاهات أو الملوك أمثال طهماسب والشاه عباس، وأصبحت أمرًا شائعًا في إيران والهند وتركيا منذ القرن ١٠هـ/ ١٦م (حسن ٢٠١٤م، ص ٤٣).

ولم تقتصر الصور الشخصية على صور الملوك ورجال الدولة خلال العصر الصفوي، ولكن شملت أيضا صور الفنانين والمصورين مثل التصويرة موضع الدراسة التي تمثل أحد المصورين أثناء القيام بعمله.

فالواقع أنه توجد العديد من التصاوير الشخصية للفنانين التي تعود إلى إيران والمنسوبة إلى المدرسة الصفوية الثانية، ويمكن مقارنتها بالتصويرة موضع الدراسة، ومثال ذلك: صورة شخصية تمثل رضا عباسي، وتنسب لأصفهان سنة ١٠٨٤هـ/١٦٧٣م (لوحة ٢٥)، ويلاحظ تشابه هذه التصويرة بالتصويرة موضع الدراسة (لوحة ٢٣) في كونهما صورة شخصية لفنان، وكذلك وضعية الجسد وطريقة إمساكه بالورقة والريشة في يديه، وكذلك التشابه في بعض الملامح ولا سيما العينين والأنف ولون البشرة، ووجود أدوات الرسم والحفاظ عليها مثل الورق والريشة والمقلمة وغيرها، إلا أنها تختلف معها في المرحلة العمرية للفنان المصور، حيث بدا الفنان الموجود في التصويرة- موضع الدراسة- متوسط العمر (لوحة ٢٣) في حين بدا الآخر كبير السن، إذ رسم بلحية بدا عليها المشيب، ومن ثم فهي تمثل المصور رضا عباسي بعد مروره بمرحلة التحول الفني التي عاشها(لوحة ٢٥)(فرغلي ١٩٩٨م، ص ٦٠٢).

كما تتشابه أيضًا التصويرة – موضع الدراسة - مع تصويرة أخرى مفردة تمثل "صورة شخصية لمصور يدعى ماني Mani" محفوظة بالمتحف البريطاني، وتعود إلى القرن ١١ه/١٧م (لوحة ٢٦) (Canby, 2000, pl.4

p.٧٨)، وتتضح أوجه تشابه كبيرة بين التصويرتين في طريقة الجلوس ووضع الورقة التي يرسم عليها على ساقيه، وإمساكه الفرشاة بيده اليمنى، ووجود بعض أدوات الكتابة والرسم، وكذلك تصوير المنظر في الخلاء، ولا تختلف هذه التصويرة مع التصويرة موضع الدراسة سوى في غطاء الرأس وبعض تفاصيل الرداء.

وتؤكد هذه التصاوير على أن فكرة عمل صور شخصية لفناني الكتب في إيران وبخاصة المصورين إبان القرن ١١هـ/١٧م أصبحت آنذاك من الأمور الشائعة، وأن مصورى المدرسة الصفوية الثانية استطاعوا من خلال صورهم المستقلة العديدة - رغم بساطة أساليبهم وعناصرهم الفنية - أن يعكسوا لنا كيف أنتجت هذه التصاوير المستقلة، ولم يخجلوا من عمل صور شخصية لأنفسهم أو لأقرانهم مثلهم في ذلك مثل باقي فئات المجتمع الإيراني، كما يبدو أن المكانة الاجتماعية لهم كانت آخذة في الرقي مما شجع مصوري المدرسة الصفوية الثانية من رسم صور شخصية لهم بكثرة إبان القرن١١هـ/١٧م .

المبحث الرابع: دراسة لتصويرة (شخص ذي لحية يمسك كتابًا) (لوحة ٢٧، شكل ٤):

المحور الأول: الدراسة الوصفية:

موضوع التصويرة: شخص ذو لحية يمسك كتابًا.

المخطوط أو الألبوم: تصويرة مستقلة. مقاس التصويرة: ٢٦,٥ سم× ١٧سم .

مكان الحفــظ: محفوظة بمخازن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

رقم التسجيل: .16574 التاريــخ: (القرن ١١هـ/١٧م).

الحالة: جيدة.

الوصف الفني:

تشتمل هذه التصويرة على شخص واحد فقط قد رسمه المصور جالسًا على ساقيه، وقد حجب ساقيه رداؤه أخضر اللون الذي يتميز بالبساطة، فهو يخلو من الزخارف، وحدد هذا الرداء ذو اللون الأخضر عند رقبة الشخص المصور وعند طرفي كميه باللون الأزرق الداكن، ويمسك هذا الشخص المصور بيده اليمنى كتابًا مفتوحًا ذا جلدة سوداء إلا أنه أشاح بنظره عنه، إذ يبدو وكأنه في حالة تأمل، أما اليد اليسرى فقد وضعها على ركبته اليسرى، وجعل المصوِّر وجه الشخص المصوَّر وجسده في وضعية ثلاثية الأرباع، كما

ميزه المصور بشارب ولحية خفيفة مشذبة ومدببة بنية اللون، كما أن لحيته تتصل بشعر رأسه، كما ميز المصور هذا الشخص بعيون دقيقة غائرة، وقد بدا على ملامحه وجسده النحافة، كما ميزه المصور بغطاء رأس عبارة عن طاقية بيضاء اللون تستدق في نهايتها مما يجعلها شبيهة بالطرطور(ابراهيم ٢٠٠٢م، ص٣٠٣)، وقد عبر المصور عن أرضية وخلفية التصويرة باللون السماوي أو الأزرق الفاتح.

ويحيط بالتصويرة من الجوانب الأربع من الخارج إطار كوَّن مستطيلًا، وبداخل هذا الإطار زخارف نباتية مذهبة قوامها أوراق وأغصان متشابكة (Arabesq)، ويلي هذا الإطار من الداخل أربعة إطارات أخرى تحيط بالتصويرة من الداخل حيث جاء كل من الإطارين الأيمن والأيسر محددين بدورهما بأطر رفيعة زرقاء اللون، وزُخرِفَت أرضية كل إطار فيهما ببعض النقاط المذهبة، في حين ازدان الإطار العلوي في منتصفه ببحر بداخله كتابات غير واضحة نتيجة لبعض التلف في الألوان، وجاء على يمين ويسار هذا البحر رسوم وأفرع نباتية، وبعض الأزهار بالألوان الأحمر والبرتقالي والأبيض على أرضية سوداء اللون، أما الإطار السفلي فجاءت به بعض الورود والأوراق النباتية التي نفذت بالألوان الأحمر والأصفر والأزرق الفاتح والأبيض على أرضية ذات لون أزرق داكن.

أما هوامش هذه التصويرة فكبيرة الحجم مقارنة بالتصويرة نفسها، وزخرفت بزخارف الأرابيسك المذهبة على أرضية ذات لون بيج، فضلًا عن وجود بعض البخاريات والسرر الزخرفية المتناثرة بالهامش.

المحور الثاني: الدراسة التحليلية:-

أولا: الأسلوب الفني والعناصر الفنية لتصويرة (شخص ذي لحية يمسك كتابًا):-

تميز الأسلوب الفني لهذا المصور بالبساطة في رسم الملابس التي تتشابه مع ملابس الصوفية، كما تميز المصور ببراعته في التعبير عن انشغال الشخص المصور بالتأمل؛ ليعكس لنا عمق الدرجة التي وصل إليها في التأمل؛ إذ بدا عليه الهدوء، مما يدفعنا إلى القول إنه ربما يمثل أحد المتصوفة في خلوة. كما وُفِّقَ المصور في اختيار اللون السماوي كأرضية ليتماشى مع ما يمر به الصوفي؛ إذ إن من دلائله أنه يزيل الهم، أي يدل على البهجة الروحية والراحة النفسية والاطمئنان، ويذكر بالسماء وسعتها وعظمتها (صالح،

٢٠١٢م،ص٢٦)، وتتميز التصويرة عموما بهدوء الألوان وكبر حجم الهوامش المزخرفة.

العناصر الفنية للتصويرة موضع الدراسة:-

-الملابس وغطاء الرأس: ارتدى الشخص المصور في التصويرة موضع الدراسة رداء بسيطًا ذا لون أخضر يخلو من الزخرفة، ويبدو أن هناك حرصًا من الفنان الصفوي في ظهور المتصوفة، أو الخطاطين، أو من يقومون بالقراءة - بالبساطة في ملبسهم، وهو ما يظهر جليًّا في هذه التصويرة كالمصور في التصويرة السابقة، أما غطاء الرأس الذي يشبه الطرطور الذي يرتديه الشخص المصور فهو يؤكد على نسبة هذه التصويرة إلى المدرسة الصفوية الثانية إبان العصر الصفوي، إذ تميزت أغطية الرأس في هذا العصر بالتنوع، ومما زاد من هذا التنوع التأثيرات الأوربية الواضحة التي ظهرت في البلاط الصفوي لا سيما إبان القرن ١١هـ/١٧م.

-الكتاب: من أهم العناصر الفنية التي ظهرت في هذه التصويرة الكتاب الذي يمسكه الشخص المصور في يده اليمنى، والواقع أن الكتاب، أو المخطوط، أو الأوراق، ظهرت كثيرًا في التصاوير المنسوبة إلى المدرسة الصفوية عموما، والمنسوبة إلى المدرسة الصفوية الثانية خصوصا؛ فقد ظهر الكتاب أو المخطوط في بعض التصاوير المنسوبة إلى المدرسة الصفوية الأولى، ولعل من أهم هذه التصاوير تصويرة (برزويه يحضر إلى أنوشروان كتاب كليلة ودمنة) من مخطوط شاهنامه طهماسب الذي ينسب إلى تبريز سنة ٩٣٧هـ/ ١٥٣٠م، وتنسب هذه التصويرة إلى الفنان المشهور آقاميرك (لوحة ٢٨) (ولش، ١٩٨٥، لوحة ٥٩).

ثم استمر ظهور المخطوطات، أو الكتب، أو الأوراق في التصاوير المستقلة ولا سيما مع بعض الزهاد أو المتصوفين الذين انتشرت رسومهم في المدرسة الصفوية الثانية، ولا سيما تصويرة (رجل ملتحٍ يقرأ كتابًا) تنسب إلى أصفهان سنة ١٠٣٥هـ/ ١٦٢٥م، ومحفوظة بمتحف الفن في مقاطعة لوس أنجلوس (لوحة ٢٩) (Taylor,1995,p.61,p.L٢)

وانتشر ظهور الكتب في المدرسة الصفوية الثانية، وتعد التصويرة موضع الدراسة إحدى هذه التصاوير، ولعل ظهور هذا العنصر الفني، وهو الكتاب، يرجح بشدة نسبة التصويرة موضع الدراسة إلى المدرسة الصفوية

الثانية، ويلاحظ تنوع هذه الكتب؛ فقد تكون مصحفًا أو كتابًا دينيًّا في التصوف، أو قد تكون مخطوطًا أدبيًّا كمخطوط كليلة ودمنة وغيرها.

زخارف هوامش التصويرة:

تعد زخارف الهوامش في التصويرة موضع الدراسة التي اشتملت على العديد من الزخارف النباتية المذهبة - من مميزات غالبية تصاوير المخطوطات والتصاوير المستقلة في العصر الصفوي، ورغم ظهورها قبل ذلك فإنها تميزت بثرائها في العصر الصفوي ولا سيما في المدرسة الصفوية الثانية، ويبرهن على ذلك زخارف هوامش التصويرة موضع الدراسة حيث أخذت زخارف الهوامش فيها الحيز الكبير من التصويرة لدرجة أنها تلفت انتباه الناظر إلى التصويرة.

ثانيا موضوع تصويرة (شخص ذي لحية يمسك كتابًا) وجانبها الحضاري والدراسة المقارنة:

إن من أهم الفنانين الذين برعوا في عمل صور شخصية لأشخاص يحملون كتابًا مفتوحًا يقرأون فيه كالتصويرة موضع الدراسة هما آقاميرك وسلطان محمد، وربما أن كلًّا من آقاميرك وسلطان محمد قد لجئا إلى حيلة الإمساك بالكتاب لتوجيه نظر الشخص المرسوم إليه حتى يخرج نفسه من مشكلة رسم الشخص في وضع المواجهة، حيث عجز الفنانون عن تصوير الأشخاص في وضع المواجهة بنجاح، وبالتالي مال كل منهما إلى رسم الأشخاص في وضع ثلاثي الأرباع فيما يخص الوجه، حتى في حالة رسم الجسم نفسه في وضع المواجهة(محمد، ٢٠٠٦م، ص٢١١)، وينسب لآقاميرك تصويرة تمثل شاعرين جالسين يمسك أحدهما كتابًا يقرأ فيه تنسب إلى إيران، تبريز، القرن ١٠هـ/ ١٦م (لوحة٣٠)(Khan,2015,p.١١)

والجدير بالذكر أن الموضوع الفني الذي يمثل شخصًا يقرأ كتابًا قد انتشر في تصاوير المدرسة الصفوية بصفة عامة، والمدرسة الصفوية الثانية بصفة خاصة، وتنوعت طبيعة الشخص في كل تصويرة فنية سواء كان صوفيًا أم خطاطًا أم أي شخص آخر يقرأ كتابًا، ويختلف ذلك عن التصاوير الفنية التي تشتمل على شخص بملامح وأزياء أوربية يقدم عريضة للأمير أو الحاكم ويقرأ فيها. (Soudavar, 2016, p.34 pl.٤٧)

والواقع أن صور الشباب في الحدائق في أوضاع مختلفة من أكثر الموضوعات شعبية في الرسم الإيراني في القرنين ١٠-١١ه/١٦-١٧م، وعادة

ما يُعرض على الرجال القراءة والكتابة أو التأمل الهادئ، ومثال ذلك تصويرة مستقلة تمثل شابًّا يجلس على جذع شجرة ويمسك بكتاب يقرأ فيه، وتنسب إلى إيران، وتعود إلى سنة ٩٦٨ – ٩٧٨هـ/ ١٥٦٠ – ١٥٧٠م (لوحة٣١).

وتوجد تصويرة أخرى بمتحف والترز للفنون تمثل شابًّا جالسًا على ركبتيه، ويمسك بكلتا يديه كتابًا في الشعر الفارسي يقرأ فيه، وتنسب إلى إيران سنة ١١٠٥هـ/ ١٦٩٣م (لوحة٣٢)، وتتشابه تلك التصويرة مع التصويرة – موضوع الدراسة – من حيث الموضوع الفني الذي يمثل شخصًا يمسك بكتاب يقرأ فيه، ولكن في التصويرة – موضوع الدراسة – يوجد شيخ كبير ذو لحية، أما تلك التصويرة يظهر بها شاب بدون لحية (لوحة ٣٢).

وتوجد تصويرة فنية تمثل خطاطًا ١٠٠٩ه/١٦٠٠م (لوحة ٣٣)، محفوظة في المكتبة البريطانية بلندن(البهنسي،٢٠١٦م، ص٣٩٤، لوحة ٤٨)- تتشابه مع التصويرة – موضوع الدراسة - في الهيئة التي يتخذها جسد الشخص في هذه التصويرة، وفي كونه يمسك كتابًا، ولكنها تختلف عن التصويرة موضوع الدراسة في كون الشخص المصور هنا الذي يمثل خطاطًا يتميز بالجسم الممتلئ واللحية الكثة التي شاع رسمها في العصر الصفوي، ولاسيما تصاوير الزهاد والنساك والمتصوفة، فضلًا عن وجود مقلمة أمامه.

كما توجد تصويرة أخرى تمثل (درويشًا يحمل كتابًا) من ألبوم بولوفتسوف، وتنسب إلى أصفهان، منتصف القرن ١١هـ/١٧م (لوحة ٣٤)، وتتشابه مع التصويرة موضوع الدراسة من حيث الموضوع الفني، وطريقة جلوسهما، وإمساك كليهما بكتاب، واختلفا في الملامح والملابس.

وتعكس لنا هذه التصاوير إقبال المصورين الإيرانيين على رسم تصاوير مستقلة لأشخاص يمسكون كتبًا، برز منهم المتصوفة؛ نظرًا للمكانة العالية التي تمتعوا بها في المجتمع؛ إذ كان للصوفية الزهاد والنساك والدراويش مكانة خاصة في قلوب الناس، وكان الحكام والأمراء يقدرونهم ويظهرون لهم المحبة والاحترام(المراكبي، ٢٠١٠م، ص٣٨)، كما أوضحت هذه التصاوير الملابس البسيطة التي يرتديها المتصوفة ليعكس المصور من خلالها الزهد والتقشف الذي يسعى إليه المتصوفة. ونرجح أن الشخص في التصويرة موضع الدراسة ربما يكون متصوفًا يقرأ، وربما رسمه المصور نحيلاً ليوحي بانشغاله بالعبادة والزهد، ومحاولته الفناء في محبة الله، الأمر الذي يظهر مدى عناية المصورين برسم المتصوفة؛ حيث كان الكثير من هؤلاء المصورين متصوفة،

فتأثروا بمنهج التصوف، وطرقه، واتبعوها، مما جعلهم يعبرون بفرشاتهم وألوانهم عن الطرق الصوفية(المراكبي، ٢٠١٠م، ص ٣١٤).

والجدير بالذكر أن المتصوفة، والدراويش، والزهاد، والنساك، قد ظهروا في الرسوم وهم يمسكون بكتاب في أيديهم، أو توجد أمامهم إما مغلقة أو مفتوحة، وهذه الكتب إما أن تكون مصاحف للقرآن الكريم، وربما يكون الكتاب الذي يظهر مع هؤلاء المتصوفة هو أحد الكتب الصوفية التي تتحدث عن تعاليم التصوف وأصوله، أو كتب في الشعر الصوفي مثل "المثنوي"، و"منطق الطير" (المراكبي، ٢٠١٠م، ص ٢٧١).

واللوحات التي صور فيها الدراويش، والمتصوفة، والنساك، والزهاد، لا تكاد تخلو من وجود هذه الكتب أو المصاحف، إما في أيديهم أو على صدورهم، وهي تعبر عن علم ومعرفة هذا الصوفي(فرغلي، ١٩٩٨م، ص٦٠٥).

الخاتمة:-

وبعد دراسة موضوع (مجموعة من تصاوير مستقلة من العصر الصفوي محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة "دراسة أثرية فنية ونشر") نستخلص النتائج الآتية:

أولًا: نشر الباحث من خلال الدراسة أربع تصاوير مستقلة من إيران إبان العصر الصفوي لأول مرة بموافقة مسئولي قطاع المتاحف ومتحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

ثانيًا: استطاع الباحث من خلال دراسة الأساليب والعناصر الفنية، فضلًا عن الدراسات المقارنة للتصاوير المستقلة موضع الدراسة - تأريخ هذه التصاوير، فقد رجح الباحث تأريخ التصويرة الأولى (الصعود) إلى الفترة الممتدة بين منتصف القرن ١١هـ/١٧م وحتى منتصف القرن ١٢هـ/١٨م، أي في المرحلة الانتقالية بين نهاية الدولة الصفوية وبداية الدولة القاجارية، في حين تم تأريخ التصويرة الثانية (منظر طرب وشراب)، والتصويرة الثالثة (صورة شخصية لفنان إيراني)، والتصويرة الرابعة (صورة شخصية لشخص يمسك كتابًا) بالقرن ١١هـ/١٧م.

ثالثًا: تمكن الباحث من معرفة المدرسة الفنية التي تنسب إليها التصاوير الأربعة المستقلة موضوع الدراسة، حيث ثبت من خلال دراسة الأساليب والعناصر الفنية لكل تصويرة أنها جميعا تنسب إلى المدرسة الصفوية الثانية، كما

استطاع الباحث ترجيح أسماء بعض الفنانين الذين قاموا بعمل التصويرة الأولى والثانية على وجه الخصوص من خلال الدراسات المقارنة، فقد رجح الباحث أن (تصويرة الصعود) قد تكون من عمل الفنان معين مصور أو محمد زمان تلامذة رضا عباسي أو أحد التلاميذ الذين ساروا على نهج هؤلاء، أما التصويرة الثانية التي تمثل (موضوع طرب وشراب) فرجح الباحث أن القائم برسمها قد يكون الفنان محمد علي أو محمد يوسف أو كليهما معًا. أما التصويرتان الثالثة والرابعة فقد رجح الباحث أنهما من عمل تلامذة رضا عباسي دون تحديد لأسمائهم.

رابعًا: وضح من خلال الدراسة أن التصاوير موضوع الدراسة قد عكست كثيرًا من النواحي الدينية والاجتماعية والفنية التي كانت تمر بإيران؛ فقد عكست (تصويرة الصعود) انتشار الموضوعات الدينية المسيحية في تلك الحقبة في إيران؛ لسببين، في حين عكست (تصويرة أمير في صحبة درويش في مجلس طرب) ناحيتين اجتماعية ودينية ؛ الناحية الاجتماعية تتضح في انتشار مناظر الطرب والشراب في إيران، لاسيما لرجال البلاط والأمراء وغيرهم، كما أنها كانت بمثابة توثيق لبعض الآلات الموسيقية والأواني الخزفية، أما الناحية الدينية فقد وضحت من خلال ظهور شخص بسحنة وملابس تشبه سحن وملابس الصوفيين آنذاك . أما تصويرة (فنان إيراني ملتحٍ يرسم) فقد وضح من خلالها مدى ارتقاء طبقة الفنانين اجتماعيًا مما سمح لهم بالظهور ورسم صور شخصية لهم إبان العصر الصفوي. أما تصويرة (شخص ملتحٍ يمسك كتابًا) فقد عكست كثرة ظهور المتصوفين والخطاطين مع الكتب في إيران إبان العصر الصفوي.

خامسًا: وضح من خلال دراسة التصويرة المستقلة الأولى- موضوع الدراسة- معرفة موضوعها، وهو (صعود السيد المسيح) الذي يعد أحد الموضوعات الدينية المسيحية التي انتشرت في تلك الحقبة في إيران، كما توصل الباحث من خلال دراسة الأسلوب الفني لهذه التصويرة أن المصور كان مبدعًا من حيث التكوين الفني؛ فقد قسم تصويرته رأسيًا إلى جزأين؛ السفلي يمثل عالم الأرض، والعلوي يمثل عالم السماء، وثبت من خلال الدراسة أن المصور كان بارعًا في التكوينات الدائرية التي كانت من التكوينات المفضلة لا سيما في المدرسة الصفوية الأولى والثانية، والواقع، إن التكوين الدائري، وبراعة المصور في توزيع الأشخاص المصورة، وفى التفريق بينهم في الملامح

والملابس وأغطية الرأس التى ظهر عليها التأثيرات الأوربية - أكد نسبتها إلى المدرسة الصفوية الثانية ولا سيما القرن ١١هـ/١٧م، كما أكد الباحث أن المصور قد وُفِّق في اختيار ألوان التصويرة؛ فاللون الذهبي يرمز للأبدية في الفن المسيحي، والأصفر يرمز إلى النور الإلهي، والأبيض الذي لونت به السحابة يرمز إلى الطهارة.

سادسًا: تبين من خلال دراسة تصويرة الصعود بروز خمسة عناصر فنية؛ أولها :شخصية السيد المسيح الذي توصل الباحث إلى أنه صُوِّر في وضع أوزيري لما لهذا الوضع من معنى روحي. وثانيها: الهالة الدائرية التي أكد الباحث أنها مع حلول القرن ٦م استخدمت مصاحبة للقديسين، والملائكة، والعائلة المقدسة، وأن الهالة في المسيحية تعنى المجد الإلهي، وتحيط بالرأس لأنه مركز الروح، وقد أكد الباحث أن الفنان قد ابتعد في بعض مدارس التصوير الإسلامي عن ربط الهالة بالقدسية إلا في حالات قليلة متعلقة بالموضوعات الدينية، كما أوضح الباحث أن الهالة ظهرت في كثير من التصاوير والنماذج الفنية تحيط برأس السيد المسيح. وثالثها: الملائكة المجنحة، فقد أكد الباحث أن ظهورها بهيئة نسائية في صورة الصعود يرجع إلى كونها توحي بالجمال والسكينة الذي يتناسب مع طبيعة الملائكة، كما أكد الباحث أن ظهور الملائكة بأجنحة قد ورد في الرسالات السماوية الثلاثة، كما أوضح الباحث أيضًا أن توزيع رسوم الملائكة في صفوف أفقية أو رأسية يعود إلى كونه تقليدًا ساسانيًا قديمًا تأثر به الفن القبطي، ورابعها: السحابة، وقد أوضح الباحث أنها تسمى سحابة الكيروبيم في الفن المسيحي، وتعد نوعًا من الكائنات السماوية المتمايزة عن الملائكة في الفكر المسيحي، وتقوم بدور حملة العرش، كما أوضح الباحث أن وجود هذا العنصر الفني يؤكد أن تلك التصويرة تتناول صعود السيد المسيح، وخامسها: الشمس المشعة وسط السحابة البيضاء التي أوضح الباحث أنها ترمز في المسيحية إلى السيد المسيح، وكذلك يطلق على السيد المسيح - عليه السلام - شمس الحرية، كذلك أوضح الباحث أن هذه الشمس بها آثار لوجه آدمي، وهذا الشكل ظهر كثيرًا في إيران إبان العصر القاجاري، إلا أنها ظهرت أيضا في العصر الصفوي خلال القرن ١٠هـ/ ١٦ م على التحف التطبيقية.

سابعًا: أوضح الباحث من خلال دراسة الجانب الحضاري لتصويرة (صعود السيد المسيح)، وعقد مقارنة بينها وبين مثيلتها، أن موضوع التصويرة ديني

مسيحي، وأنه غلب على هذا الموضوع التأثير الأوربي لا سيما في رسم ملامح المسيح والأشخاص المحيطة، وأوضحت الدراسة انتقال هذه التأثيرات عبر قنوات رسمية كالتجارة، وإرسال السفراء، وإقامة شركات مشتركة، واستقدام الفنانين الأوربيين، وسفر فنانيين إيرانيين لأوربا، ويضاف إلى ذلك التبشير بالديانة المسيحية في إيران الصفوية، وأدى ذلك إلى وفود السفراء، والتجار، والمبشرين الأوربيين يحملون الهدايا التي بها العديد من الصور التي تحمل الأساليب الفنية الغربية والموضوعات الدينية المسيحية.

وأكد الباحث أن فكرة الصعود ارتبطت بالأنبياء والرسل، كما أوضح الباحث أن الإشارات المتفرقة التي وردت في العهد الجديد انعكست على كثير من الأفكار والعناصر الفنية التي أوجدها الفنان الإيراني مثل: السماء والسحابة، وفكرة بروز السيد المسيح وصعوده في مشهد من جموع الأشخاص، كما أوضح الباحث من خلال الدراسات المقارنة بتصاوير جدارية، وتصاوير الأيقونات والمخطوطات، أن أقدم تصويرة تمثل موضوع الصعود وردت على أيقونة تعود إلى القرن الرابع الميلادي محفوظة بالمتحف القبطي، كما ظهر أيضا أن موضوع الصعود لم يظهر فقط في تصاوير المخطوطات الإيرانية، وإنما ظهر في بعض تصاوير المخطوطات العثمانية.

ثامنًا: توصل الباحث من خلال دراسة التصويرة المستقلة الثانية (أمير في صحبة درويش في مجلس طرب) إلى أنه يمثل جانبًا من الحياة الاجتماعية المنتشرة في تلك الحقبة في إيران، كما توصل من خلال دراسة الأسلوب الفني إلى أن المصور ركَّز على الأشخاص الرئيسة في التصويرة وعلى البيئة الطبيعة، كما أنه لم يغفل بعض التفاصيل الدقيقة مثل ملابس الأشخاص وأغطية رؤوسهم، فضلًا عن التحف التطبيقية، وأكد الباحث أن التكوين والعناصر الفنية لهذه التصويرة تتضح بها المميزات الفنية للمدرسة الصفوية الثانية في القرن ١١هـ/١٧م، كما أوضح الباحث أن المصور كان بارعًا في التعبير عن الحالات النفسية للشخوص المصورة من خلال الإيماءات والنظرات، وأن تلك النظرات تعكس رسالة مهمة مؤداها أن هذا المنظر رغم أنه منظر طرب وشراب فإن وجود الشيخ الذي يشبه الدروايش أو الصوفيه عكس الروح الصوفية والدينية التي ظهرت في إيران في تلك

الفترة لتقاوم حركة الترف الذي وصلت إليه إيران نتيجة الانفتاح على أوربا منذ عهد الشاه عباس الأول.

تاسعًا: وضح من خلال دراسة تصويرة (أمير في صحبة درويش في مجلس طرب) بروز أربعة عناصر فنية مهمة متعلقة بموضوع التصويرة؛ أولها: الرسوم الآدمية التي استطاع المصور من خلالها أن يعكس التركيبة الاجتماعية للشخوص المصورة؛ فقد وضحت علامات الإمارة على الأمير من خلال غطاء رأسه الذهبي، وملبسه، والكأس الذهبية التي يمسكها بيده، كذلك استطاع أن يعكس الروح الصوفية من خلال ملامح الشيخ وروحه المتأملة التي تسبح في عالم روحاني من الموسيقى الصوفية، وقد استطاع الباحث مقارنة الرسوم الآدمية في هذه التصويرة بغيرها مما أكد نسبتها إلى المدرسة الصفوية الثانية إبان القرن ١١هـ/١٧م. وثانيها: البيئة الطبيعية التي أكد الباحث من خلالها مدى إفادة مصوري المدرسة الصفوية الثانية من تراكم خبرات الفنانين السابقين عليهم في رسمهم للصخور والتلال الصخرية، وتلوينها، مما أكد نسبة هذه التصويرة إلى المدرسة الصفوية الثانية. وثالثها: الآلات الموسيقية والتحف التطبيقية، حيث أكد الباحث ظهور بعض الآلات الموسيقية، ولا سيما الدف الذي يعد من أهم الآلات التي تظهر في مناظر الطرب، كذلك أوضح الباحث بعض التحف التطبيقية مثل: آنية الشرب الخزفية التي أكدت واقعية المصور، كما أوضحت أن المصورين كانوا يهتمون بإعداد التصميمات لزخرفة الأواني الخزفية.

عاشرًا: أوضح الباحث من خلال دراسة الجانب الحضاري لتصويرة (أمير في صحبة درويش في مجلس طرب) فضلًا عن عقد المقارنات بينها وبين مثيلتها - أن موضوع التصويرة منظر طرب وشراب، وهو من الموضوعات التصويرية الشائعة التي كانت تحظى بمكانة متميزة في تصاوير المخطوطات التيمورية والصفوية بإيران، كما أنها كانت مجالًا خصبًا للتعرف على الكثير من العناصر التصويرية التي يمكن الإفادة منها في التأريخ، وأكد الباحث على تميز فناني مدرسة رضا عباسي وتلاميذه في رسم مناظر الطرب والشراب الذين عكسوا من خلالها الكثير من النواحي الاجتماعية والدينية التي مرت بها إيران في تلك الحقبة الزمنية، وكانت لهم تكوينات فنية لافتة للانتباه كأن يجمع المصور في هذا المنظر بين الموسيقيين والشباب وكذلك شخوص لدروايش أو رجال دين، كما جعلوا

لهذه المناظر قيمة وثائقية مهمة بواقعية رسمهم للأدوات الموسيقية والأواني الخزفية، وقد أوضح الباحث من خلال الدراسة أيضا أن وجود كأس وأواني الشراب بصفة عامة، والخمر بصفة خاصة، بجوار الصوفي أو الدروايش له دلالة ورمزية صوفية؛ فخمر العشق تعني النصر الإلهي، وكذلك وضح ان هناك تشابه في حالة اللاوعي التى يصل إليها كلا من الصوفي وشارب الخمر مع الاختلاف الواضح فى المضمون.

حادي عشر: وضح من خلال دراسة التصويرة المستقلة الثالثة موضوع الدراسة من معرفة موضوعها، وهو عبارة عن (صورة شخصية لفنان إيراني ملتحٍ يرسم)، وأوضح الباحث أن هذا الموضوع لم يكن يوجد بكثرة قبل العصر الصفوي بإيران، ولكنها انتشرت بعد ذلك، كما توصل الباحث إلى أن المصوِّر كان موفقًا من حيث الأسلوب الفني، حيث أبرز الشخصية الرئيسة في التصويرة التي تمثل أحد الفنانين بوجوده في منتصف التصويرة، وفي إيجاد هالة حول رأسه تشبه الألسنة النارية، كذلك أوضح الباحث أن المصور استطاع أن يعبر عن موضوعه التصويري بأقل العناصر الفنية؛ فقد أوضح وظيفة الشخص المصور كفنان يقوم بعمله بمنتهى الدقة، وايضاح أدواته الفنية، كما تبين للباحث أن المصور كان موفقًا في رسم ملامح هذا الفنان التي جاءت قربية من الطبيعة، واتضح بها التأثير الأوربي في تجسيم الوجه، وبعض أجزاء الجسد الأخرى، كما اتسمت الخطة اللونية لهذ المصور بالتناسق والانسجام على الرغم من قلة الألوان.

ثاني عشر: وضح من خلال دراسة تصويرة (فنان إيراني ملتحٍ يرسم) أن عناصرها الفنية تركزت في الملابس وغطاء الرأس، والأوراق والسيقان النباتية، والهالة التي على شكل ألسنة نارية، فضلًا عن (الريشة، والمحفظة، والمقلمة)؛ ففيما يخص الملابس وغطاء الرأس، عكس الملبس البساطة، في حين عكس غطاء رأسه التأثير الأوربي الذي وصل أقصاه في العصر الصفوي، وأكد على نسبة التصويرة إلى المدرسة الصفوية الثانية. أما الأوراق والسيقان، فقد استطاع المصور التعبير عن مدى الواقعية في الفروع النباتية الموجودة بالتصويرة. أما الهالة ذات الألسنة النارية، فقد أوضح الباحث أنه يتضح بها تأثير الفن الصيني، كما أنها شوهدت في بعض الصور الدينية المتعلقة بمعجزة الإسراء والمعراج في كثير من المخطوطات

المنسوبة إلى مدرسة التصوير الصفوية، وقد أكد الباحث أن الهالة ذات الألسنة قد تطورت تطورًا كبيرًا في العصر الصفوي مما يؤكد بدوره نسبة التصويرة إلى العصر الصفوي. أما الريشة والمحفظة، فقد أوضح الباحث وجود ما يماثلها في التصاوير المستقلة المنسوبة إلى المدرسة الصفوية الثانية ولا سيما تصاوير الدروايش. أما المقلمة، فأوضح الباحث أنها اكتسبت أهميتها من مكانة الأشخاص الذين كانوا يحملونها سواء كانوا كتابًا أم خطاطين أم مصورين، كما أوضح الباحث تعدد الأسماء التي أطلقت على هذا النوع من المنتجات تبعا للفترة التاريخية والمكان، كما أوضح الباحث أن المقلمة كانت بمثابة إشارة لوظيفة الكاتب، أو الفنان، أو المصور، يحملها في الشال الذي يتمنطق به حول وسطه، وأن وضعها أمام الكتاب فكان ذلك يدل على العطايا والتقاليد الرسمية التي كان يقوم بها الحكام لهم، فإن وضعها أمام المصورين يدل على أنهم لا يقلون منزلة عن الخطاطين، وأنهما وصلوا إلى منزلة كبرى في العصر الصفوي.

ثالث عشر: أوضح الباحث من خلال دراسة الجانب الحضاري لتصويرة (فنان إيراني ملتحٍ يرسم)، وعقد المقارنات بينها وبين مثيلتها - أن موضوع هذه التصويرة يعكس المكانة الاجتماعية التي أصابت هؤلاء المصورين في إيران منذ العصر التيموري، واتضحت أكثر إبان العصر الصفوي، ومن ثم ليس بعجيب أن نجد صورًا شخصية لهم على هيئة تصاوير مستقلة تنسب إلى المدرسة الصفوية الثانية، كما استطاع الباحث من خلال الدراسة المقارنة أيضًا التأكيد على أن مصوري المدرسة الصفوية الثانية استطاعوا من خلال صورهم المستقلة العديدة، ورغم بساطة اساليبهم وعناصرهم الفنية - أن يعكسوا كيف أُنتِجَت هذه التصاوير المستقلة، ولم يخجلوا من عمل صور شخصية لأنفسهم أو لأقرانهم، مثلهم في ذلك مثل باقي فئات المجتمع الإيراني آنذاك، كما أوضح الباحث أن المكانة الاجتماعية لهؤلاء الفنانين كانت آخذة في الرقي منذ أواخر العصر التيموري، ولا سيما إبان المصور الكبير بهزاد، ووصلت هذه المكانة إلى أعلى مراتب الأزدهار خلال القرن ١١ه/١٧م.

رابع عشر :وضح من خلال دراسة التصويرة المستقلة الرابعة موضوع الدراسة معرفة موضوعها، وهو عبارة عن (شخص يمسك كتابًا)، وهو من الموضوعات التي انتشرت في العصر الصفوي بإيران، كما توصل الباحث

إلى أن المصور كان موفقًا من حيث الأسلوب الفني؛ حيث تميز أسلوبه بهدوء الألوان وقلتها، والبساطة في رسم الشخص المصور، كما تميز المصور ببراعته في التعبير عن انشغال الشخص الرئيس بالتأمل؛ ليعكس أنه ربما يمثل أحد المتصوفة في خلوة، كما كما وُفِّق المصور في اختيار اللون السماوي لأنه يتماشى مع ما يمر به الصوفي؛ لأن من دلائل هذا اللون أنه يزيل الهم، ويدل على البهجة الروحية، والراحة النفسية، والاطمئنان.

خامس عشر: تبين من خلال دراسة تصويرة (شخص يمسك كتابًا) بروز العديد من العناصر الفنية المتعلقة بموضوع التصويرة، أهمها الملابس وغطاء الرأس، والكتاب، والزخارف النباتية بإطارات التصويرة. وفيما يخص الملابس وغطاء الرأس، فقد تميزا بالبساطة التي عكس من خلالها المصور بساطة الخطاط أو الصوفي الذي يمسك بالكتاب، ويقوم بالقراءة، كما عكس غطاء رأسه الذي يشبه الطرطور التأثيرات الأوربية التي ظهرت في البلاط الصفوي، كما أكد نسبة هذه التصوير إلى المدرسة الصفوية الثانية. أما الكتاب الذي يمسكة الشخص المصور فقد أوضح الباحث أنه ظهر كثيرًا في التصاوير المنسوبة إلى المدرسة الصفوية الأولى، واستمر ظهوره في التصاوير المستقلة المنسوبة إلى المدرسة الصفوية الثانية، ولا سيما في صور بعض الزهاد أو المتصوفين، وقد أوضح الباحث تنوع هذه الكتب؛ فقد تكون مصحفًا، أو كتابًا دينيًّا، أو قد تكون مخطوطًا أدبيًّا. أما عن الزخارف النباتية التي ظهرت في إطار التصويرة موضع الدراسة، فقد كانت من مميزات المخطوطات الصفوية بصفة عامة، والتصاوير المستقلة في المدرسة الصفوية الثانية بصفة خاصة، وأكد الباحث أن مثل هذه الزخارف في التصاوير المستقلة أخذت الحيز الكبير من التصويرة.

سادس عشر: توصل الباحث من خلال دراسة الجانب الحضاري لتصويرة (شخص يمسك كتابًا)، فضلًا عن عقد المقارنات بينها وبين مثيلتها- إلى أن موضوع هذه التصويرة ظهر كثيرًا في المدرستين الصفوية الأولى والثانية، وقد أوضح الباحث أيضا تنوع طبيعة الشخص الذي يمسك الكتاب في تلك التصاوير عمومًا؛ فقد يكون صوفيًا، أو خطاطًا، أو أي شخص يقرأ كتابًا، كما رجح الباحث أن الشخص المصور في التصويرة قد يكون صوفيًّا يمسك بكتاب ويقرأ فيه، كما استطاع الباحث من خلال الدراسات المقارنة نسبة التصويرة موضع الدراسة إلى المدرسة الصفوية الثانية، كما توصل

الباحث إلى أن إقبال المصورين الإيرانين على رسم تصاوير مستقلة للمتصوفة يعكس المكانة العالية التي تمتعوا بها في المجتمع، كما توصل الباحث إلى أن رسوم الكتب التي تظهر مع المتصوفة والدروايش قد تكون مصاحف، أو أحد الكتب التي تتحدث عن التصوف، وأن هذه الكتب بصفة عامة تعبر عن علم هذا الصوفي.

قائمة المراجع العربية والأجنبية

*القرآن الكريم

أولا : المصادر :

-العهد القديم

-العهد الجديد

- أبو جعفر الطبري (محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب)، ت (٣١٠ ه/ ٩٢٣م)، (١٤١٥ه/ ١٩٩٤م)، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آيات القرآن، تحقيق وتعليق: معروف (بشار عواد) والحرستاني (عصام فارس)، المجلد ٢، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة.

-ابن منظور الانصاري) محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين)، لسان العرب (١٤١٤هـ)، دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة، جـ ١.

ثانيا: المراجع والمقالات العربية والمعربة

إبراهيم (رجب عبدالجواد)، (٢٠٠٢م)، المعجم العربي لأسماء الملابس "في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث"، (ط ١)، تقديم: حجازي (محمود فهمي)، مراجعة: التازي (عبدالهادي)، دار الآفاق العربية.

أسبرو (الأب سابا)، (١٩٩١م)، الأيقونة "البنية الداخلية والبعد الروحي"، البلمند.

-الجبوري (يحيى وهيب)، (١٩٩٤م)، الخط والكتابة في الحضارة الإسلامية، بيروت .

-الشرنوبي (أماني السيد)، (٢٠١٤م)، أيقونات كنيسة الملاك ميخائيل وحجابها الخشبي بسبرباي: دراسة أثرية فنية، المؤتمر الدولي الخامس بعنوان الكلمة والصورة في الحضارات القديمة، ج٣، جامعة عين شمس - مركز الدراسات البردية والنقوش.

الأنطوني (برصنو فيوس)، (د.ت)، حوادث الكتاب المقدس وظهور الملائكة في العهد القديم والجديد، كتب عربية.

البابا شنودة الثالث، (٢٠٠٣ م)، (ط ٤)، تأملات في عيد الصعود، القاهرة، سلسلة نبذات.

الباشا (حسن)، (١٩٩٩م)، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، مج ٣، القاهرة، الدار العربية للكتاب.

بباوي (جورج حبيب)، (٢٠٠٩م)، صعود رب المجد بالجسد إلى السماء، (د . د . ط).

بكر (رهام سعيد السيد إسماعيل)، (٢٠٠٩م)، الهالة في التصوير الإسلامي، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، المجلد الأول.
البنا (سامح فكري)، (٢٠١٥م)، البراق في ضوء نماذج من مدارس التصوير الإسلامي "دراسة فنية مقارنة "، المؤتمر الثامن عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب.
بنيامين، (١٩٧٢م)، الصعودالإلهي، المكتبة المرقسية، ملوي، اسيوط.
البهنسي (صلاح أحمد)،(٢٠٠٧ م)، فن التصوير الإسلامي "الانتشار والانحسار"، ج٣، جامعة عين شمس.
البهنسي (صلاح أحمد)،(٢٠١٦ م)، فن التصوير الصفوي في إيران والعثماني في تركيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة
جارحي (محمود مرسي محمد)، مظاهر التحرر في التصوير الإسلامي من العصر الأموي وحتى نهاية العصر الصفوي، مجلة العمارة والفنون، العدد السابع.
جبرة (جودت)، (١٩٩٦م)، المتحف القبطي وكنائس القاهرة القديمة، القاهرة.
حسن (زكي محمد(، (١٩٣٦م)، التصوير في الإسلام عند الفرس، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى .
حسن (زكي محمد)، (١٩٤٠م)، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، القاهرة، دار الكتب المصرية.
حسن (زكي محمد)، (١٩٨١م)، فنون الاسلام، دار الرائد العربي، بيروت.
حسن (زكي محمد)، (٢٠١٤م)، الصين وفنون الإسلام، القاهرة، مؤسسة هنداوي للنشر.
حسن (هناء محمد عدلي)، (يوليو ٢٠١٧م)، نشر ودراسة لتصاوير مخطوط " تحفة العراقيين"، رقم حفظه Ms typ ٥٣٦ محفوظ بمكتبة هيوتون، جامعة هارفارد، الولايات المتحدة الأمريكية، بحث مقبول للنشر ضمن مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية التي تصدرها الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، العدد السابع.
حسون (لطيف تايه)، والبدري (شيماء جاسم)، (٢٠١٨م)، الهالة في الفنون الزخرفية، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية الإنسانية، جامعة بابل، العدد ٣٧ .
حسين (محمود إبراهيم)، (١٩٨٨ م)، المدرسة في التصوير الإسلامي، القاهرة .
حسين (محمود إبراهيم)، (٢٠٠٠م)، (ط ٢)، التصوير الإسلامي المبكر، جامعة القاهرة .

حسين (محمود إبراهيم)، (د .ت)، الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي،القاهرة، دار غريب .
حمادي (ياسر إبراهيم)، (٢٠١٩م)، تجليات الأسلوب الفني الصيني على المنمنمة الإسلامية، مجلة نابو للبحوث والدراسات، العدد الخامس والعشرون.
خليفة (ربيع)، (١٩٩٦م)، (ط ١)، فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامي، القاهرة.
خليفة (ربيع)، (٢٠٠٣م)، فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني، القاهرة.
خليفة (ربيع)، (٢٠٠٧م)، مدارس التصوير الإسلامي في إيران وتركيا والهند، القاهرة، الجريسي للطباعة.
خوالديه (أسماء)، (٢٠١٤م)، (ط ١)، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدًا، الجزائر، دار الأمان.
خوري (إيما غريب)، (٢٠٠٠م)، الأيقونة "شرح وتأمل"، بيروت، منشورات النور، ط٢.
ديماند (م . س)، (١٩٥٨ م)، الفنون الإسلامية، ترجمة: عيسى (أحمد)، القاهرة، دار المعارف.
رينهات (دوزي)، (١٩٧١م)، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: فاضل (أكرم)، دار الحرية للطباعة، بغداد.
السرياني (يوساب)، (د . ت)، الفن القبطي ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحي، مراجعة: الأنبا صموئيل، ج١، (د، ط).
سيرنج (فيليب)، (١٩٩٢ م)، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، ترجمة: عباس (عبد الهادي)،ط١، دار دمشق .
الشامي (رشاد عبدالله)، (٢٠٠٠م)، الرموز الدينية في اليهودية، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية، العدد ١١، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة.
شتا (إبراهيم الدسوقي)، (١٩٩٢م)، المعجم الفارسي الكبير، ج٢، مكتبة مدبولي.
-صالح (ضاري مظهر)، (٢٠١٢م)، (ط ١)، دلالة اللون في القرآن الكريم والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر.
الطائي (رعد مطر)، (٢٠١٥م)، (ط ١)، أثر فنون عصر النهضة على التصوير الإسلامي "دراسة تاريخية تحليلية"، دار النشر للجامعات، القاهرة.

-عبد الرازق (أحمد)، (١٩٩٠م)، الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى، القاهرة.
عبد العزيز (شادية الدسوقي)، (٢٠٠٣م)، (ط١)، الأخشاب في العمائر الدينية في القاهرة العثمانيه.
عبدالمسيح (حسام كمال)، (٢٠١٩ م)، الخلفية الكتابية والعقائدية لأيقونات الأعياد السيدية، مشروع الكنوز القبطية.
عكاشة (ثروت)،(٢٠٠١م)، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان .
فرغلي (أبو الحمد محمود)، (١٩٩١م)، التصوير الإسلامي "نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه"، الدار المصرية اللبنانية،ط١، القاهرة .
فرغلي (أبو الحمد محمود)، (٣٠ نوفمبر– ١ ديسمبر ١٩٩٨م)، صدى الاتجاهات الدينية في أعمال رضا عباسي، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
فرغلي(أبو الحمد محمود)، (١٩٩٠م)، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي.
الفرماوي (عصام عادل مرسي)، (٢٠١٢م)، طقس العماد في مخطوط الآثار الباقية عن القرون الخالية، للبيروني، دراسة فنية مقارنة، المؤتمر الدولي الثالث بمركز الدراسات البردية والنقوش، بعنوان (التأثير والتأثر بين الحضارات القديمة).
الفرماوي (عصام عادل مرسي)، (٢٠١٣)، زي الأستاذ الأعظم للبنائين الأحرار في مصر الخاص بالخديوي محمد توفيق، بحث مقبول للنشر، مجلة كلية الآثار بقنا، جامعة جنوب الوادي، العدد ٤٠.
فضائلي (حبيب الله)، (٢٠٠٢م)، أطلس الخط والخطوط، ترجمة: التونجي (محمد)، دمشق.
فونتانا (ماريا فيتوريا)، (٢٠١٥م)، (ط ١)، المنمنمات الإسلامية، ترجمة: عناية (عز الدين)، دار التنوير للطباعة والنشر.
فيرجستون (جورج)، (١٩٦٥م)، الرموز المسيحية ودلالاتها، جزءان، ترجمة نجيب، يعقوب جرجس، القاهرة.
قادوس (عزت حامد)، السيد (محمد عبد الفتاح)، (٢٠٠٢م)، الآثار القبطية والبيزنطية، الإسكندرية، مطبعة الحضري.
مجيد (رعد مطر)، نشأة التصوير الإسلامي ومراحل تطوره حلال العصور التاريخية المتعاقبة (دراسة تاريخية وصفية)، مجلة العمارة والفنون، العدد الخامس، جامعة بابل.

محرز (جمال)، (١مايو ١٩٤٦م)، الرسوم الشخصية في التصوير الإسلامي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة.
والترز (ك. ك)، (٢٠٠٢م)، (ط ١)، الأديرة الأثرية في مصر، ترجمة: إبراهيم (إبراهيم سلامة)، المجلس الأعلى للثقافة.
ولش (ستيوارت كاري)، (١٩٨٥م)، شاهنامة الشاه طهماسب، كنوز الفن الإسلامي، ترجمة: السالم (حصة الصباح) وآخرون، مراجعة: عبد الرزاق (أحمد)، جينف.
ولش (ستيوارت كاري)، (١٩٨٥م)، فالنامه الشاه طهماسب، كنوز الفن الإسلامي، ترجمة: السالم (حصة الصباح) وآخرون، مراجعة: عبد الرزاق (أحمد)، جينف.

ثالثا : رسائل الماجستير والدكتوراه

أبو بكر (نها)، (٢٠٠٤م)، الدوى والمحابر في مصر من عصر المماليك "دراسة أثرية فنية"، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
بكر (رهام سعيد السيد إسماعيل)،(٢٠٠٩م)، الهالة في التصوير الإسلامي، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة .
البهنسي (صلاح أحمد)، (١٩٨٨م)، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة .
خليفة (الحسين محمد صابر)، (٢٠٠٧م)، الرسوم الإنسانية في رسوم المخطوطات الإسلامية، ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا.
الزيات (أحمد محمد توفيق)، (١٩٨٠م)، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، رسالة ماجستير،كلية الآثار، جامعة القاهرة.
الصعيدي (رحاب إبراهيم أحمد أحمد)،(٢٠١٠م)، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة من متحف رضا عباسي بطهران
عبد الدايم (نادر محمود)، (١٩٨٩م)، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
عبد الدايم (نادر محمود)، (١٩٩٥م)، الخزف الإيراني في العصر الصفوي دراسة أثرية فنية من خلال مجموعات متاحف القاهرة، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة .
عبد الرحيم (عبد الرحيم خلف)، (٢٠٠٢م)، الصيدلة وأدواتها ومكاييلها والنباتات الطبية وصورها وفوائدها في العصر الإسلامي في ضوء

مخطوط مفردات النباتات الطبية لأحمد بن محمد بن خليد الغافقي (٥٦٠هـ/ ١١٦٥م)، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة.
عبد القادر (منى عبدالحميد محمد)، (٢٠١٩م)، ظاهرة وضع الإصبع في الفم في مدارس التصوير الإيرانية "دراسة فنية مقارنة" رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط .
عبدالله (أمين عبدالله رشيدي)، (٢٠٠٥م)، المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني حتى نهاية العصر الصفوي، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
عموش (معن محمد)، (٢٠١٢م)، الموضوعات الزخرفية على الفخار والخزف في الفترة العباسية "نماذج مختار"، رسالة ماجستير، معهد الآثار والأنثروبولوجيا، جامعة اليرموك، ص ١٤٧، شكل ٤٩.
فرغلي (أبو الحمد محمود)، (٣٠ نوفمبر– ١ ديسمبر ١٩٩٨م)، صدى الاتجاهات الدينية في أعمال رضا عباسي، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
الفرماوي (عصام عادل مرسي)، (٢٠١٢م)، طقس العماد في مخطوط الآثار الباقية عن القرون الخالية، للبيروني، دراسة فنية مقارنة، المؤتمر الدولي الثالث بمركز الدراسات البردية والنقوش، بعنوان (التأثير والتأثر بين الحضارات القديمة).
فضائلي (حبيب الله)، (٢٠٠٢م)، أطلس الخط والخطوط، ترجمة: التونجي (محمد)، دمشق.
فونتانا (ماريا فيتوريا)، (٢٠١٥م)، (ط ١)، المنمنمات الإسلامية، ترجمة: عناية (عز الدين)، دار التنوير للطباعة والنشر.
فيرجستون (جورج)، (١٩٦٥م)، الرموز المسيحية ودلالاتها، جزءان، ترجمة نجيب، يعقوب جرجس، القاهرة.
قادوس (عزت حامد)، السيد (محمد عبد الفتاح)، (٢٠٠٢م)، الآثار القبطية والبيزنطية، الإسكندرية، مطبعة الحضري.
قنديل (عبد الحميد حسين حلمي)، (٢٠٠٨م)، الرسوم الأوربية في الفنون الإيرانية خلال العصر الصفوي، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
مجيد (رعد مطر)، نشأة التصوير الإسلامي ومراحل تطوره حلال العصور التاريخية المتعاقبة (دراسة تاريخية وصفية)، مجلة العمارة والفنون، العدد الخامس، جامعة بابل.

محرز (جمال)، (١مايو ١٩٤٦م)، الرسوم الشخصية في التصوير الإسلامي، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة.
محمد (أحمد كامل حسن)، (٢٠٠٦م)، آقاميرك وسلطان محمد وأعمالهما الفنية في مدرسة التصوير الصفوي "دراسة فنية مقارنة"، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
المراكبي (محسن يونس أمين)، (٢٠١٠م)، تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش في إيران منذ بداية العصر المغولي وحتى نهاية العصر الصفوي، دراسة فنية مقارنة في الفترة من (٦٥٦هـ/١٢٥٨م) حتى ١١٤٨هـ/١٧٣٦م، رسالة ماجستير، جامعة حلوان.
المهر (رجب سيد)، (١٩٩٩م)، مدارس التصوير الإسلامي في إيران والهند منذ القرن (١٠هـ/ ١٦م) وحتى منتصف القرن (١٢هـ/ ١٨م) في ضوء مجموعة متحف كلية الآثار – جامعة القاهرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
موسى (رمضان شعبان علي)، (٢٠١٤م)، تأثير الأساطير القديمة وزخارفها على الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر خلال العصر العثماني وعصر الأسرة العلوية (٩٢٣ – ١٣٧٢هـ/ ١٥١٧ –١٩٥٢م)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط .
موسى (محمد عبد العظيم أحمد)، (٢٠١٦م)، تصاوير الكائنات السماوية في التصوير الإسلامي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة حلوان.
والترز (ك. ك)، (٢٠٠٢م)، (ط ١)، الأديرة الأثرية في مصر، ترجمة: إبراهيم (إبراهيم سلامة)، المجلس الأعلى للثقافة.
ولش (ستيوارت كاري)، (١٩٨٥م)، شاهنامة الشاه طهماسب، كنوز الفن الإسلامي، ترجمة: السالم (حصة الصباح) وآخرون، مراجعة: عبد الرزاق (أحمد)، جينف.

رابعا : المراجع الاجنبية :

١- المراجع والمقالات الإنجليزية

-**Ahmadian (Shaho),(2016),** The analysis of colors used in the Tahmasbi Shahnameh for second period of Tabriz school.
-**Blair (Sheila),** (2007), Islamic Calligraphy, Edinburgh.
- **Budge, E. A. Wallis**, (1904), The Gods of the Egyptians or studies in Egyptian mythology, vol. 1, London.

-**Canby (Sheila R.)** (2000), The Pen or the Brush? (Persian painting from the Mongols to the Qajars) Robert Hillenbrand, University of Cambridge.
- **Casale (Sinem Arcak),** (2015), The Persian Madonna and Child: Commodified Gifts between Diplomacy and Armed Struggle, Association of Art Historians.
-**Gabra, Gawdat & Eatan, Marianne.,** (2008), The illustrated guide to the Coptic Museum and churches of old Cairo, A supreme council of antiquities edition, the American university in New York.
- **Gaza (F.),(1998),** pottery of the Islamic World in the Tareq Rajab museum, Kuwait,I.B.Tauris.
- **Gray (Basil),** (1930), Persian Painting, London.
- **Gruber (Christiane Jacqueline)** (2004.), the Prophet Muhammad's Ascension (Mi' raj) in Islamic Painting and Literature: Evidence from Cairo Collections (bultein of the American Research Center in Egypt Number 185.
- **Hassan (Alireza Akrami),** (October 2017), A Study on Drawing in Isfahan School and its Artist, International Journal of Arts and Commerce, Vol. 6. No.7.
-**khalili (Nasser) and Robinson (B.W),** (1997), Lacquer of Islamic Lands, The Nasser Khalili collection of Islamic art, vol XXII, two parts, The Nour foundation.
-**Khan (Nur Sobers),** (17 September 2014 - 21 February 2015), Building Our Collection: Mughal and Safavid Albums, Museum of Islamic Art Qatar.
- **Langer (Axel), (2013),** European Influences on Seventeenth - Century Persian Painting: Of Handsome Europeans, Naked Ladies, and Parisian Timepieces, Persian-European Dialogue in Seventeenth-Century Art & and Contemporary Art of Teheran, Zürich: Scheidegger & Spiess.
- **Lari (Maryam)**,(2011), The Images of Angles in Iranian Art, International Journal of Social Sciences and Humanity study, VOL. No.1.
- **Lucy (Anne Hunt),** (1989), The al-Mu allaqa Doors Reconstructed: An Early Fourteenth-Century Sanctuary Screen from Old Cairo, *Gesta*, Vol. 28.
- **Maspero) J. (,** (1932), Fouilles executes a Baouit in MIFAO, LIX.

- **Pope (Arthur upham),(1938),** Asurvey of Persian Art from Prehisoric Times To the present, Volum (4) , Oxford University Press London.
- **Samanian (Kouros),** (2011), Sukias House and Its Wall paintings reflection of English – Armenian links in The Safavid period (1501 -1736 AD) in Isfahan, Iran, Mediterranean Archeology and Archaeometry, Vol. 12.
-**Soudavar (Abolala),** (2016), Reassessing Early Safavid Art and History Thirty Five Years after Dickson & Welch 1981, Houston.
- **Taylor (Alice),** (1995), Book Arts of ISFAHAN, California, U.S.A.
- **Török, Làszlo.** , transfiguration of Hellenism, aspects of late antique art in Egypt 250- 700 AD.
- **Welsh (Stuart Cary),** (1985), Treasure Of Islam, Wellfleet Press; New Jersey.

ب- المراجع الفرنسية

-**Cledat. J,** (1999), le Monastere et la necropol de Baouit, MIFAO 111 .

خامسا : المواقع الاليكترونية

-http://collections.imm.hu/gyujtemeny/karpit-un-perzsa-karpit-szafavida-applikalt-falkarpit/1475?ds=eyJxIjoiZXN0ZXJoYXp5In0%3D&i=135.

- https://ar.wikipedia.org/wiki/حي_جلفا

-

https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/miniatures/art/155-2006

- http://collections.vam.ac.uk/item/O340277/bottle-unknown/#

(لوحة ١): تصويرة مستقلة تمثل صعود السيد المسيح، تنسب إلى إيران، أواخر العصر الصفوي القرن(١٢هـ / ١٨م)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة، رقم التسجيل ١٦٥٧٥ **تنشر لأول مرة بأذن من المتحف.**

(لوحة ٢): تصويرة الاحتفال بالعيد من مخطوط ديوان حافظ ا، يؤرخ بعام ٩٣٤هـ / ١٥٢٧م، إيران، عمل المصور سلطان محمد، محفوظة بمتحف جامعة هارفارد، عن: البهنسي (صلاح أحمد)، فن التصوير الإسلامي، ص ١٧٤، لوحة ١٢

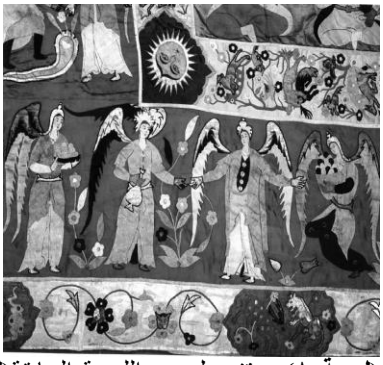
(لوحة ٣) : تصويرة بلاط جيومرث من مخطوط شاهنامة طهماسب، تنسب إلي تبريز عام (٩٢٩-٩٣٢هـ/١٥٢٢ - ١٥٣٠م)، عن : Ahmadian (Shaho) ,The analysis of colors used in the Tahmasb shahnameh for second period of Tabriz school , p. 2738 , p L 1 . P L 1

(لوحة ٤): تصويرة تمثل رحلة صيد ملكية من نسخة مخطوط شاهنامة الشاه اسماعيل الثاني، ترجع لقزوين عام (٩٨٤-٩٨٥هـ/١٥٧٦-١٥٧٧م) عن : ولش (ستيوارت كاري)، (١٩٨٥م)، فالنامة الشاه طهماسب، لوحة ٧٣.

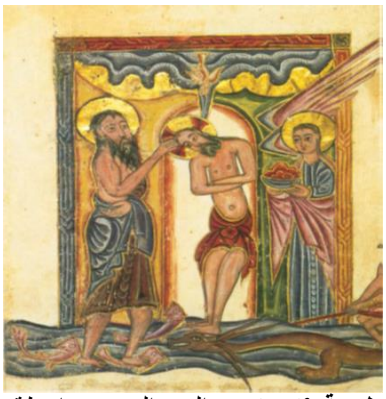
(لوحة ٥) : تصويرة تمثل "محنة النار لسياوخش "مخطوط الشاهنامة تنسب إلى إيران، أصفهان،(١٠٦٥ – ١٠٦٨ هـ ١٦٥٤-١٦٥٧م) عمل المصور معين مصور . عن :
Welsh (Stuart Cary); Treasure Of Islam, P L 94, P 123

(لوحة ٦) : تصويرة تمثل البشارة، انجيل محفوظ بقسم خاص فى جامعة كاليفورنيا، تنسب إلى أصفهان (١٠٥٣هـ /١٦٤٣م). عن : Taylor،Book Arts of ISFAHAN ، p 61, pl . 16.

(لوحة ٧) : قطعة نسيج من الحرير تنسب إلى العصر الصفوي، محفوظة بمتحف الفنون التطبيقية في بودابست، رقم التسجيل ٢ - ٥٢,٢٨٠١,١ .عن :
http://collections.imm.hu/gyujtemeny/karpit-un-perzsa-karpit-szafavida-applikalt-falkarpit/1475?ds=eyJxIjoiZXN0ZXJoYXp5In0%3D&i=135



(لوحة ٨) : تفصيل من اللوحة السابقة**(لوحة ٨) :** تفصيل من اللوحة السابقة



(لوحة ٩) : تعميد السيد المسيح بواسطة يوحنا المعمدان في نهر الأردن ويلاحظ نزول الروح القدس في شكل حمامة في أعلى التصويرة، ويقف السيد المسيح على التنين (رمز الشيطان)، تنسب إلى إيران، أصفهان،١٠٢٤ هـ / ١٦١٥م، عن: Taylor, Book Arts of ISFAHAN, pl 18.

(لوحة ١٠) :تصويرة تمثل تجلي السيد المسيح، وبجانبه يقف سيدنا موسى وإيليا، تنسب إلى أصفهان، تصويرة من كتاب الإنجيل ١٠٥٣هـ / ١٦٤٣ م، محفوظ بقسم خاص بجامعة كاليفورنيا، عن:

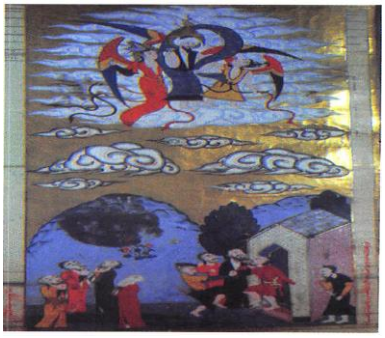
Taylor, Book Arts of ISFAHAN, p.60.

(لوحة ١١) : صورة جدارية بالألوان المائية ترجع إلى القرن (٩ / ١٠ م)، فى دير القديس أبوللو بباويط تمثل صعود السيد المسيح، عن :
Cledat. J. , le Monastere et la necropol de Baouit , MIFAO 111-1999 , PLS. 86- 95

(لوحة ١٢) : رسم جدارى منفذ بطريقة الفرسكو، محفوظة بالمتحف القبطى بمصر وتمثل صعود السيد المسيح، القرن ٧ م، عن : غولى (محمد على علوان القرة)، رشيد (سلام حميد)، جماليات الإيقونة فى الفن المسيحى، ص ٣٣٠

(لوحة ١٣): قطعة نادرة من النسيج المصور تُمثِّل العذراء تحمل المسيح، وحولها تلاميذ المسيح داخل دوائر والمسيح صاعدا فوق العرش محفوظة بمتحف كليفلاند للفن، عن :

Török , Làszlo.,transfiguration of hellenism , PL. xxxv



(لوحة ١٤): صعود السيد المسيح إلى السماء مرفوقا بملائكين، مخطوط "زبدة التواريخ لسيد لقمان شلبى، محفوظ بمتحف الفنون التركية، تنسب إلى المدرسة العثمانية باستنابول (١٥٨٣-١٥٨٤م). عن :

فونتانا (ماريا فيتوريا)، المنمنمات الإسلامية، لوحة ٥١، ص ٢٥٢

(لوحة ١٥) : تصويرة مستقلة تمثل أمير في صحبة درويش في مجلس طرب، تنسب إلى إيران، العصر الصفوي (القرن ١١هـ / ١٧ م)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة، رقم التسجيل ١٦٥٦٩ .

تنشر لأول مرة بإذن من المتحف

(لوحة ١٦) : تصويرة مستقلة تمثل شاب يشرب، تنسب إلى إيران، أصفهان، عام ١٠٤٠ هـ / ١٦٣٠م، عن :

ولش (ستيوارت كاري)، شاهنامة الشاه طهماسب، كنوز الفن الاسلامي، لوحة ٨٧

(لوحة ١٧) : تصويرة تمثل (شاب وشيخ وامرأة في نزهة)، تنسب إلى إيران، اصفهان، عام ١٠٦١هـ/١٦٥٠م، تنسب إلى المصور محمد علي . عن:
https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/miniatures/art/155-2006

(لوحة ١٨) : بلاطة مربعة من الخزف الصفوي متعددة الألوان، متحف جاير اندرسون بالقاهرة، مزخرفة بمنظر تصويري عبارة عن شاب وفتاة، وامسكت الفتاة بيديها دف تضرب عليه عن :
عبد الدايم (نادر محمود محمد)، الخزف الصفوي،لوحة ٩٦ .

(لوحة ١٩) : قنينة خزفية تنسب إلى إيران، صنعت في الفترة المحصورة بين عامي ١٠٦٠ – ١١١٢ هـ / ١٦٥٠- ١٧٠٠ م، محفوظة بمتحف فكتوريا والبرت بلندن، رقم السجل ١٨٧٤ – ٤٤٩ عن :
http://collections.vam.ac.uk/item/O340277/bottle-unknown/#

(لوحة ٢٠) : قنينة من الخزف الصفوي ذي البريق المعدني، متحف جاير اندرسون بالقاهرة، مزخرفة بمنظر تصويري عبارة عن شاب وفتاة، وامسكت الفتاة بيديها دف تضرب عليه. عن :
عبد الدايم (نادر محمود محمد)، الخزف الصفوي،لوحة ٥.

(لوحة ٢١) : تصويرة تمثل شيخ صنعان وأحد مريديه يقدم له شرابا، تحمل توقيع رضا عباسي، أصفهان، الربع الثاني من القرن ١١هـ/١٧م، محفوظة بمتحف المتروبليتان، سجل رقم ١١,٨٤,١٣ عن :
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453895

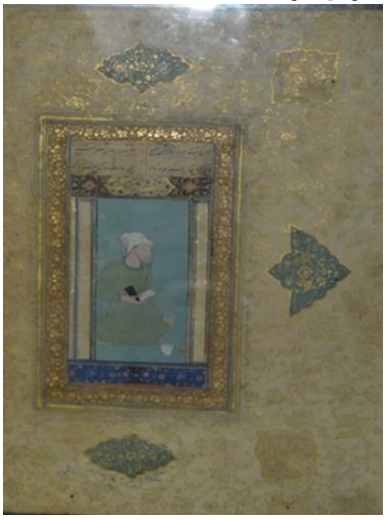
(لوحة ٢١) : تصويرة تمثل شيخ أو درويش مع أمير أو شاب، تنسب إلى إيران، أصفهان، (١٠٥٣-١١٠١هـ/١٦٤٣-١٦٨٩م)، متحف بورتلاند للفنون بالولايات المتحدة، سجل رقم ٧٠,٢٧,١٤ عن :
http://www.portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=12810;type=101

(لوحة ٢٣) : تصويرة مستقلة تمثل صورة شخصية لفنان ايراني ذو لحية يمسك ورقة وريشة يرسم بها، ايران، العصر الصفوي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم التسجيل ١٦٥٨٤
تنشر لأول مرة بإذن المتحف

(لوحة ٢٤): تصويرة مستقلة تمثل درويش ملتح، تنسب للفنان شفيع عباسي، ايران، اصفهان، ١٠٥٠هـ/١٦٤٠م . عن :
ولش (ستيوارت كاري)، فالنامة الشاه طهماسب، كنوز الفن الإسلامي، لوحة ٨٨

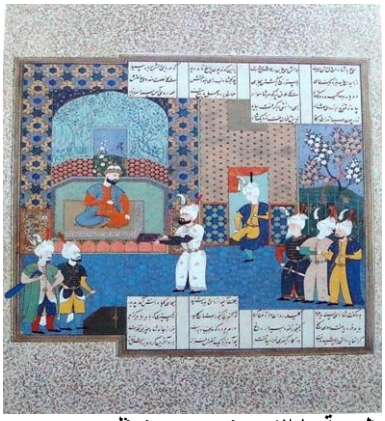
(لوحة ٢٥) تصويرة شخصية لرضا عباسي في اصفهان بريشة معين مصور، عام ١٠٨٤هـ/١٦٧٣م، مجموعة كوارتش بلندن . عن :
حسن (زكي محمد)، التصوير في الإسلام عند الفرس، لوحة ٥١ .

(لوحة ٢٦) : تصويرة شخصية للمصور ماني، تنسب إلى إيران، القرن ١١هـ/١٧م، محفوظة في المتحف البريطاني بلندن . عن :
Canby (S.R), Persian Painting, p.76.



(لوحة٢٧): تصويرة مستقلة تمثل شخص ذو لحية يمسك كتاب، تنسب إلى أيران، القرن (١١هـ/١٧م) العصر الصفوي، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم التسجيل ١٦٥٧٤
تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

(لوحة٢٧ أ): تفصيل من اللوحة السابقة
تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

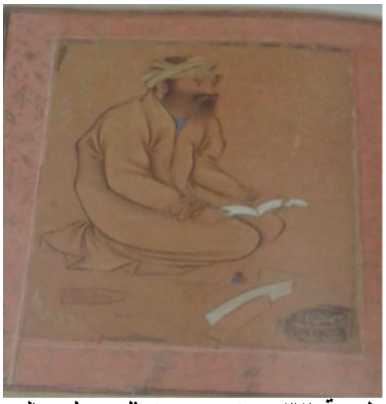


(لوحة ٢٨) : تصويرة تمثل برزويه يحضر إلى أنوشروان كتاب كليلة ودمنة، وتنسب التصويرة للفنان أقاميرك، مخطوط شاهنامة طهماسب، تبريز عام ٩٧٣هـ /١٥٣٠م . عن : ولش (ستيوارت كاري)، شاهنامة طهماسب، كنوز الفن الإسلامي، لوحة ٥٩

(لوحة ٢٩) : تصويرة تمثل رجل ملتح يقرأ كتاب، تنسب إلى إيران، اصفهان ١٠٣٥هـ/١٦٢٥م، محفوظة بمتحف الفن في مقاطعة لوس انجلوس . عن :
Taylor, BOOK ARTS OF ISFAHAN, p 61, P. L 2.

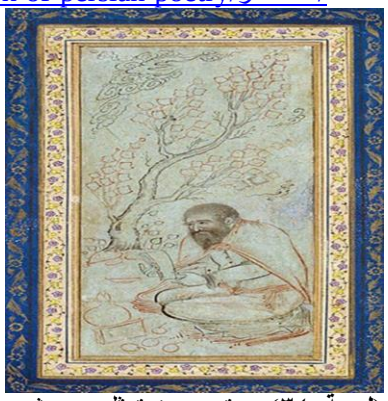
(لوحة ٣٠) : تصويرة تمثل شاعران جالسان يمسك أحدهما كتابا يقرأ فيه، تنسب للفنان أقاميرك، تبريز، القرن ١٠هـ /١٦م عن :
(Khan (Nur Sobers , Building Our Collection: Mughal and Safavid Albums , p 11 .

(لوحة ٣١) : تصويرة مستقلة تمثل شاب يجلس على جذع شجرة ويمسك بكتاب يقرأ فيه، إيران، ا(٩٨٦-٩٧٨هـ / ١٥٦٠-١٥٧٠م)، محفوظة بمجموعة معرض ارثر م ساكلر. عن :
https://archive.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_22272
المصدر



(لوحة ٣٢) : تصويرة تمثل رجل جالس يقرأ من كتاب في الشعر الفارسي، تنسب إلى ايران، عام ١١٠٥هـ/١٦٩٣ م، محفوظة بمتحف والترز للفنون، سجل رقم w.653.17A

https://art.thewalters.org/detail/80964/seated-man-reading-from-a-book-of-persian-poetry/ المصدر /



(لوحة ٣٤) : تصويرة تمثل درويش يحمل كتاب، ألبوم بولوفتسوف، تنسب إلى أصفهان، منتصف القرن ١١هـ/١٧م، محفوظة بمتحف مدرسة Stieglitz للفنون الزخرفية والتطبيقية بسان بطرسبرغ، روسيا . عن :

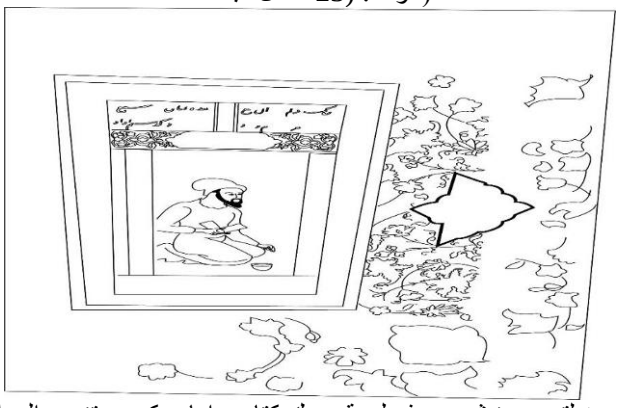
https://www.arthermitage.org/Muhammad-Muhsin/Dervish-Holding-a-Book.html

(لوحة 3٣) : تصويرة تمثل خطاطا تنسب إلى إيران، عام 1009هـ/١٦٠٠م، محفوظة فى المكتبة البريطانية بلندن . عن :
البهنسي (صلاح احمد)، فن التصوير في ايران،ص ٣٩٤، لوحة ٤٨.

)شكل ١) تفريغ لتصويرة تمثل صعود السيد المسيح، تنسب إلى إيران،أواخر العصر الصفوي القرن (١٢هـ/ ١٨م)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة، رقم التسجيل ١٦٥٧٥، (لوحة (1 عمل الباحث

)شكل ٢) : تفريغ لتصويرة تمثل أمير في صحبة درويش في مجلس طرب، تنسب إلى إيران، العصر الصفوي، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة، رقم التسجيل ١٦٥٦٩، (لوحة. (15 عمل الباحث

)شكل ٣) : تفريغ لتصويرة تمثل صورة شخصية لفنان إيراني يمسك بيديه ورقة وريشة يرسم بها، تنسب إلى إيران، العصر الصفوي، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة، رقم التسجيل ١٦٥٨٤، (لوحة. (23 عمل الباحث



)شكل ٤) : تفريغ لتصويرة شخص ذو لحية يمسك كتاب وامامه كوب، تنسب إلى إيران، العصر الصفوي القرن (١١هـ/ ١٧ م)، محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة، رقم التسجيل ١٦٥٧٤، (لوحة. (27 عمل الباحث.