دراسة أثرية فنية لتصاوير منتقاة للفنان مير سيد علي التبريزي بإيران والهند في الفترة (١٠-١١هـ/١٦-١٧م)

إعداد

الباحثة/ سمر كمال علي دياب

باحثة ماجستير في الآداب تخصص/ الآثار الإسلامية

كلية الآداب - جامعة أسيوط

تاريخ الاستلام : ٢١/ ١/ ٢٠٢٢م

تاريخ القبول : ٥/ ٢/ ٢٠٢٢م

ملخص:

تميزت المدرسة الصفوية الأولى بنبوغ الكثير من الفنانين الذين أسهموا في نهوضها، وكان من بينهم الفنان "مير سيد علي" الذي يعد من أهم الفنانين الذين شاركوا في نهوض هذه المدرسة الفنية، بل ويعد من مؤسسي المدرسة المغولية بالهند. وقد اختارت الباحثة هذا الموضوع للكثير من الأسباب؛ أبرزها: عدم وجود دراسة متكاملة تتناول أهم أعمال الفنان وأسلوبه الفني، فضلاً عن اختلاف وجهات النظر لدى الباحثين حول نسبة بعض الأعمال الفنية غير الموقعة للفنان "مير سيد علي"، مما أفسح المجال لإلقاء الضوء على وجهات النظر، وتتبع أسلوبه الفني وتطوره، ومحاولة التوصل إلى الدلائل والقرائن التي يمكن من خلالها التحقق من نسبة العمل إلى صاحبه.

وتناولت الباحثة هذا الموضوع من خلال مقدمة وثلاثة مباحث؛ المبحث الأول يتناول: حياة الفنان مير سيد علي، المبحث الثاني يتناول: بعض النماذج الفنية من أعماله في إيران، المبحث الثالث يتناول: بعض النماذج الفنية من أعماله في الهند، وذيلت الدراسة بالخاتمة التي اشتملت على نتائج الدراسة، وملحق اللوحات، وثبت بالمصادر والمراجع.

Abstract:

The first Safavid school was d istinguished by the brilliance of many artists who contributed to the advancement of it and one of them was “Mir Sayed Ali”, he is even considered one of the founders of the Indian Mughal school in India.

The Researcher had chosen this subject “ Archaeological and artistic study to a selected painting fo mir Sayed Ali in Iran and India within 10-11H/16-17AD ” for many reasons most notably:

There is not any integrated study dealing with the artist’s works and his style. as well as the different views of the researchers about the percentage of his unsigned art works, which opened the way for the researcher to shade light on his art work, its development and trying to find the clues and comparisons by which the researcher can verify the owner of the paint.

The researcher dealt this subject through an introduction and three sections.

- The first section “the life of the artist Mir Syed Ali”.
- The second section “some artistic models of his works in Iran”.
- The Third section “some artistic models of his works in India”.
- The study was appended with a closure that included the result of the study, the painting list and the bibliography.

مقدمة:

تميزت مدرسة التصوير الصفوي (٩هـ/١٥م) خاصة المدرسة الصفوية الأولى بنبوغ الكثير من الفنانين الذين أسهموا في نهوض هذه المدرسة، وكان من بينهم الفنان الإيراني الشهير كمال الدين بهزاد الذي يعد من أوائل المؤسسين لهذه المدرسة، والذي كان يعمل من قبل في بلاط السلطان "حسين ميرزا بايقرا"، ويعد الفنان سلطان محمد أيضًا من تلامذة الفنان بهزاد، وتعلم على يده "الشاه طهماسب" فن التصوير، وكانت تربط الشاه طهماسب بالمصور آقاميرك علاقة حميمة، وقد عمل في بلاطه. وقد كان مصور البلاط الذي لا يبارى[١]. ويعد الفنان مير سيد علي التبريزى من أهم الفنانين الذين شاركوا في نهوض هذه المدرسة الفنية، بل ويعد من أحد المؤسسين الأوائل للمدرسة المغولية الهندية في الهند، وكان للفنان أسلوبه الخاص والمنفرد الذي ميزه عن زملائه، وتتطور بعد ذلك عند انتقاله إلى الهند.

وقد اختلفت وجهات النظر لدى الباحثين والدارسين حول نسبة بعض الأعمال الفنية غير الموقعة للفنان مير سيد علي، مما أفسح المجال في إلقاء الضوء على وجهات النظر، ومحاولة التوصل إلى الدلائل والقرائن التي يمكن من خلالها التحقق من نسبه العمل الفني لصاحبه.

وتكمن أهمية تناول هذا الموضوع في البحث عن العوامل التي أسهمت في تكوين الشخصية الفنية للفنان مير سيد علي، وعدم وجود دراسة متكاملة تتناول أهم أعمال الفنان في المكتبات والمتاحف العالمية والمراجع العربية، ومن ثَمَّ أردت إلقاء الضوء على حياة الفنان، وأهم أعماله الفنية في مدرستي التصوير الصفوي الأولى والمدرسة المغولية الهندية، وتتبع أسلوبه الفني وتطوره من خلال مبحثين؛ يتناول أولهما حياة الفنان، أما المبحث الثاني فيمثل بعض النماذج من أعمال الفنان مير سيد علي في المدرسة الصفوية الأولى والمدرسة المغولية الهندية، وتوضيح الوصف الفني لكل تصويرة، وأهم الأساليب الفنية التي ظهرت.

نشأة الفنان مير سيد علي التبريزي:

ولد الفنان مير[٢] سيد علي التبريزي في حوالي (٩١٨هـ/١٥١٣م)، وهو ابن مير مصور، وكتب أبو الفضل في مذكراته: أن "مير سيد علي" ابن مير مصور حضر إلى تبريز، وتعلم فن التصوير من أبيه، وموطنهما الأصلي بادقاشان، ورحلا إلى تبريز للعمل في بلاط الشاه طهماسب[٣] ليتعلم فن التصوير على يد بهزاد[٤]. وينحدر نسب مير سيد علي إلى صاحب السعادة المصور الترمذي أحد مشاهير الفن والفنانين في عهد الشاه طهماسب الصفوي (٩٣٠-٩٨٤هـ/١٥٢٣-١٥٧٦م).

وقد ورد ذكر مير سيد علي في الكثير من الكتب، من بينها كتاب "آبين أكبري" المؤلف في عام (١١٠٠هـ/١٦٨٨م)، ثم تناولته مجموعة السيد كريم زاده، وجاء فيها أن "سيد علي" ابن مير مصور نشأ وترعرع في تبريز، وحظي بتربية ملكية، وامتهر بحذاقة فن التصوير حتى نبغ فيه. وورد حديثًا في نفائس المآثر عن أصله وفنه، وذكره دوست محمد هروي في مقدمة مخطوطة، وذكر فيها أنه ولد في مدينة (ترمذ)، ثم انتقل إلى تبريز برفقة أبيه، وأمضى شبابه هناك، وما إن تعلم بدايات التصوير حتى ذيع صيته عند الفنانين كافة، وبمرور الوقت تفوق على رموز فن التصوير جميعاً[٥].

وبجانب أنه كان بارعًا في فن التصوير، فقد كان شاعرًا بارعًاً حيث اكتسب مير سيد علي شهرة كبرى كشاعر، إذ كان ينظم الشعر، ويتضح ذلك من خلال الصورة التي رسمها لأبيه مير مصور وبيده عريضة طويلة كتب عليها شعر بخط النستعليق، وكان اسمه الشعري هو "جُدَايُي"[٦]. وكانت من أهم صفاته أنه كان شخصًا يحب الوحدة والانعزال عن العالم[٧]، غير أنه كان صاحب مزاج متقلب كثير الشك[٨].

وتنقسم حياته الفنية إلى مرحلتين رئيستين:

المرحلة الأولى المبكرة: قضى مير سيد علي فترة صباه في البلاط الصفوي في مدينة تبريز[٩]؛ حيث تربى لدى الشاه طهماسب، وتعلم على يد المصورين مبادئ التصوير في تلك الفترة، وقد التحق بمكتبة الشاه، وصارت له مكانة عظمى[١٠].

وقد شارك "مير سيد علي" مصوري وفناني بلاط الشاه طهماسب في الكثير من المخطوطات، وأنتج لنا أعمالًا رائعة تعد من أفضل ما أنتجت المدرسة الصفوية في تلك الفترة قبل أن يصدر مرسوم التوبة الصادقة للشاه طهماسب. ومن هذه المخطوطات التي شارك فيها مير سيد علي مخطوطة "خمسة نظامي" **المحفوظة بالمكتبة البريطانية بلندن (٩٤٦- ٩٤٩هـ/١٥٣٩- ١٥٤٢م)**، وشاهنامة الشاه طهماسب المحفوظة بمتحف المتروبليتان بنيويورك (٩٢٧ـ- ٩٣٣ هـ/ ١٥٢٢- ١٥٢٨م)، ومخطوطة ديوان حافظ (٩٣٨هـ/١٥٣٣م)، كما شارك في إنجاز نسخة من مخطوط الشاهنامة للفردوسي (٩٣٦-٩٣٨هـ/١٥٣٣-١٥٣٥م)، محفوظة بدار الكتب المصرية في القاهرة (تحت رقم٥٣).

وعلى الرغم من أن مير سيد علي تعلم على يد والده مير مصور، فإنه تفوق عليه وأبدى براعة بصفة خاصة في فن رسم المنمنمات داخل المخطوطات، وساعد أباه في توضيح المخطوطات بتكليف رسمي من الشاه طهماسب فيما بين (٩٢٠ – ٩٤١هـ/١٥١٥- ١٥٣٥م)، حيث عمل مير سيد علي كثيرًا من التصاوير تحت إشراف مباشر من والده مير مصور وأستاذه سلطان محمد، وأدت هذه الرعاية إلى نضوج وإتقان عمله أولاً في كابول ثم في أجرا فيما بعد.(١١)

ولا شك أن مير سيد علي قد تعلم على يد سلطان محمد مباشرة، وذلك عندما شاركه في إتمام بعض الأعمال التي كانت تتطلب المزيد من الدقة والصبر؛ وذلك لأن مير سيد علي كان من المصورين الموهوبين في الاهتمام بتنفيذ التفاصيل. ولا يخفى علينا أن اشتراك مير سيد في تزويق مخطوط الشاهنامة أتاحت له فرصة الاطلاع على رسومات سلطان محمد التي كانت في مرحلة التنفيذ، كما جعلته يقتبس بحرية تامة من صوره الأخرى، مثل: صورة "الضحاك يقتل بقرة برماية" التي اعتمد عليها في فترة تدريبه؛ حيث قام مع سلطان محمد بتلوين هذه الصورة وصورة صلب الضحاك، مما جعل أسلوب سلطان محمد يظهر بوضوح في أعمال تلميذه مير سيد علي الذى كان أيضًا – مثل أستاذه – مهتمًا بتسجيل حياة المدن والريف في صوره.(١٢)

وشارك مير سيد علي في توضيح رسم المنمنمات بداخل مخطوط خمسة نظامى برعاية وإشراف أبيه مير مظفر، ويتضح من تصاوير هذا المخطوط تأثره الواضح بالأساليب والطرز الفارسية وبأستاذ الفن الصفوي بهزاد أيضًا، ونُفذ هذا المخطوط فيما بين (٩٤٤-٩٤٨هـ/١٥٣٨-١٥٤٢م)، محفوظ الآن في المكتبة البريطانية بلندن.(١٣)

المرحلة الثانية: تمثلها سنوات خدمته لدى الأمبراطور المغولي همايون وابنه جلال الدين محمد أكبر، وقد قمت بتقسيم حياة الفنان "مير سيد علي" الفنية في الهند في البلاط أو المرسم الملكي إلى مرحلتين؛ المرحلة الأولى: حياته في عهد الإمبراطور همايون، والأخرى حياته في عهد الإمبراطور جلال الدين محمد أكبر.

أولاً: نشاطه الفني في عهد الإمبراطور همايون (٩٥٤هـ- ١٥٤٨م)

بعد أن أنكر الشاه طهماسب في عام (٩٥٢هـ/١٥٤٥م) الفنون، وعدها مضيعة للوقت، وطلب من بعض مصوريه البحث عن عمل آخر، عمل كل من "عبد الصمد الشيرازي"(١٤) و"مير سيد علي التبريزي" في بلاط الإمبراطور المغولي همايون في الهند في حوالي عام (٩٧٥هـ/١٥٥٠م).

وفي حقيقة الأمر، إن التحول الذي طرأ على نظرة طهماسب للفنون لم يكن إلا نتيجة للاضطرابات والقلاقل الداخلية التي جعلته يفكر في العمل لصالح الشعب ورعاية مصالحه؛ ليخفف من حدة هذه الاضطرابات، وفي عام (٩٦٤هـ/١٥٥٦م) تخلى عن الفن والفنانين، وأصدر مرسوم التوبة الصادقة الذي يحرم الفنون الدنيوية في أنحاء المملكة كافة، ولا يعني هذا أن نتاج المخطوطات قد توقفت في العاصمة قزوين، فقد أنتجت فيها مجموعة من أحسن المخطوطات التي ترجع إلى تلك الفترة.(١٥)

وعلى الطرف الآخر كان الإمبراطور ناصر الدين محمد همايون الابن الأكبر لبابر ووريث الإمبراطورية المغولية متورطًا في حروب خاسرة مع شيرخان القائد

الأفغاني الذي أحكم قبضته على بيهار والبنجال في (٩٤٦هـ/١٥٤٠م)، وتَعَقَّبه حتى أجبره على الخروج من الهند متوجهًا إلى مكان ما في السند، وظل مختفيًا لمدة أربع سنوات، لم يتمكن فيها من العودة ثانية إلى عرشه، فاتجه إلى إيران لدى الشاه طهماسب، لذلك قضى همايون معظم وقته في بلاط الشاه طهماسب متخليًا عن الرسميات الإمبراطورية، والمخطوطات، والمذكرات التي خلفها له أبوه، وأخذ يطلع على نماذج مختارة من النقوش والتصاوير الإيرانية.(١٦)

وفي عام (٩٥٤هـ- ١٥٤٨م) استعد للرحيل إلى كابول مصطحبًا معه أمهر مصوري إيران، أمثال: مير مظفر، وابنه مير سيد علي، وخواجة عبد الصمد(١٧) أيضًا المشرف على المكتبة الملكية، ويدعى هاشمي هايني، وهناك إشارات أخرى تشير إلى قدوم فنانين آخرين من بلاط الشاه طهماسب، أمثال: دوست محمد، ومولانا يوسف، ومولانا درويش محمد.(١٨)

لكنه ومَن معه من الحاشية لم يستطيعوا دخول كابول في بادئ الأمر، حيث توجهوا إلى قندهار، ومكثوا فيها عامًا، انشغل همايون بقتال أخيه ميرزا كرمان إلى أن توقفت الحرب مؤقتًا، فأرسلهم همايون تحت حراسه مشددة إلى كابل فبلغوها عام (٩٥٥هـ/ ١٥٤٩م)، وأخذوا في العمل الجاد إلى أن استعيدت الهندوستان بعد خمس سنوات في نوفمبر عام (٩٦١هـ/ ١٥٥٤م)(١٩) منتهزًا الخلاف الذي نشب بين أسرة شير خان- الذي لقب بشرشاه- وتمكن من هزيمته ودخول دلهي مستردًا بذلك إمبراطوريته التي فقدها لبضعة سنوات.(٢٠)

وتذكر كتابات المؤرخين: أن "مير سيد علي" وخواجة عبد الصمد لاحقا الإمبراطور همايون عندما توقف في كابول قبل أن يتوجه إلى الهند، ويؤكد ذلك فقرات من خطاب سَلمه الفنان خواجة عبد الصمد للمؤرخ بايزيد، كتبه خواجة جلال الدين محمود لرشيد خان حاكم فاشجار عام (٩٥٩هـ/ ١٥٥٢م)، كما أرسل مع الخطاب

نماذج من الأعمال الفنية التي نفذها الفنان مير سيد على أثناء وجودهما في خدمة خواجة جلال الدين في إيران وخورسان. كما ذكر للإمبراطور في خطابه صفات مير سيد علي "نادر العصر" الفنية، منها أنه ليس له مثيل في عمل البورتريهات لدرجة أنه رسم على حبة أرز مجموعة من الفرسان يلعبون البولو، وأسفل الرسم نقش: "العبد سيد على في رجب سنة (٩٥٩هـ/١٥٥١م) ". نستنتج من هذا الخطاب أن الإمبراطور همايون خلع على الفنان مير سيد علي لقب نادر العصر، كما كان له لقب "نادر الملك"، حيث نرى نقشًا على الورقة الموضوعة بجوار صورة شخصية (بورترية) الشاب الجالس على ركبتيه يقرأ السطر الأخير: "صورة سيد علي نادر الملك همايون شاهي".(٢١)

وقد تلقى همايون وابنه أكبر دروسًا في فن التصوير على يد الفنان مير سيد علي وعبد الصمد الشيرازي(٢٢)؛ فقد كان همايون من المغرمين بالفنون، وخاصة فن التصوير، وكان شغوفًا كأبيه وأجداده بالفنون والعلوم والآداب، وقد ترك لنا مكتبة عامرة بالمؤلفات القيمة لا يزال بناؤها قائمًا بدلهي حتى اليوم.(٢٣)

ويعد عصر همايون هو المرحلة الأولى في تأسيس المدرسة المغولية الهندية وازدهارها؛ حيث احتك مباشرة بالنهضة الفنية الإيرانية خلال فترة وجوده في إيران، فقد كان مطلعًا على التصاوير الإيرانية، ويجالس الفنانين الإيرانين، بالإضافة إلى إحضاره لبعض المصورين الإيرانين إلى الهند.

وكان "مير سيد" متميزًا بالتأليف الجريء، وجمعه عدة مناظر بعضها فوق بعض في الصورة الواحدة، وكان يهتم بتنفيذ التفاصيل الصغرى، كما امتاز بعنايته الفائقة في تسجيل حياة المدن، والريف، والضياع، والبدو. واهتم بتصوير مناظر البلاط، كما اهتم بالزخرفة اهتمامًا كبيرًا على اختلاف أشكالها من زخارف نباتية وهندسية وكتابية، وتميز بدقة الملاحظة، بالإضافة إلى براعته في توزيع الأشخاص في

الصورة الواحدة، والتفريق بين الأشخاص من خلال الملامح، والملابس، وأغطية الرؤوس التي تنوعت؛ فرسم عمامات متعددة الطيات تلتف حول قلنسوة حمراء، وعمامات صغيرة الحجم، وقبعات مصنوعة من جلد الغنم، كما تنوعت في التعبير عن الملمس سواء في الفراء أو المعادن. وتكشف أعماله – التي بدأها منذ كان في كابل– عن أنه قد أخذ يكيف أسلوبه الصفوي، ويطوعه ليوائم رغبات الإمبراطور المغولي في تصوير البورتريهات، وتوثيق القصص المتضمنة الحكايات والنوادر.(٢٤)

ونتيجة لما سبق، فقد قام همايون بتعيين مير سيد علي رئيسًا للمكتبة الملكية التي كانت تمثل أكاديمية للفنون، ولُقِّبَ بنادر الملك همايون شاهي، وتعنى معجزة الملك، كما عهد إليه بتزويق مخطوط حمزة نامة **(٩٧٠ –٩٨٤هـ / ١٥٦٢–١٥٧٧م)**، وخاصةً أن مير سيد علي كان قد أعد لهمايون مجموعة من الصور الشخصية لأفراد البيت التيموري، ومنها "تصويرة بيت آل تيمور" عندما كان همايون منفيًا في تبريز، وقد أخذت هذه الصور بعد ذلك للهند، وأضيفت إلى المخطوط.(٢٥)

ويعد مخطوط حمزة نامة السمة الفنية المميزة للفتح المغولي، وهو يضم حوالي ١٢ مجلدًا، بكل واحد ١٠٠ ورقة، وتصل مجموعة الصور بها إلى حوالي ١٤٠٠ صورة منفذة على القطن بمقاس كبير حوالي ٣٢x٤٧ سم، وتبقى منها إلى الآن أعداد قليلة جدًا، تبلغ حوالي ١٠٠ صورة موزعة على المتاحف العالمية، ويبدو من الأسلوب الفني المنفذ به تصاوير تلك المخطوطة أن مير سيد علي وعبد الصمد الشيرازي لم يكونا الوحيديدن اللذين قاما بتزويق هذا المخطوط، بل عهد إليهما بالإشراف وتعليم ما لا يقل عن مائة فنان من الهنود والإيرانيين.(٢٦)

ثانياً: نشاطه الفني في عهد الإمبراطور أكبر (٩٦٣–٩٨٠هـ/ ١٥٥٦–١٥٧٢م).

عندما اعتلى جلال الدين محمد أكبر العرش (٩٦٣–١٠١٣هـ/١٥٥٦–١٦٠٥م) – ورغم صغر سنه– فإنه تمكن من مساعدة مستشارية من مواجهة الموقف السياسي

والحربي، والسيطرة على زمام الأمور في البلاد، واستطاع أكبر بذكائه وحنكته أن يحقق المساواة الاجتماعية بين شعبه، فقرب بين الطوائف والديانات المختلفة[٢٧]، وأعجب الإمبراطور أكبر بالفنانين "مير سيد علي" و"عبد الصمد الشيرازي" حتى أثنى عليهما في مذكراته، وعدهما أعظم مصورين بالمراسم الملكية[٢٨]؛ فقد كان مير سيد علي من أمهر المصورين في بلاط الإمبراطور أكبر، بل ووضعه المؤرخ أبو الفضل على رأس المصورين جميعًا.[٢٩]

وقد تعلم أكبر على يد الأستاذين "مير سيد علي" والفنان "عبد الصمد الشيرازى" الكثير من فن التصوير، ويرجع تأسيس أول مرسم ملكي (كتاب خانة) في الهند إلى الإمبراطور أكبر، وبعد إنشاء هذا المرسم الملكي طلب أكبر من الأستاذين "مير سيد" و"عبد الصمد" أن يترأسا الورشة الفنية، ويقوما بتدريب وتعليم مصوري المركز الأقل خبرة ودراية بالأساليب الفارسية، بل وطلب منهما فيما بعد أن يتحررا من الأساليب الفارسية والهندية لتترجم إلى أساليب خاصة بالمدرسة المغولية الهندية، وأعمال تعكس شخصياتهما[٣٠]، حيث تطور الأمر بعد ذلك إلى طبع الأسلوب الفارسي بالطابع الهندي المحلي ليخرج لنا الأسلوب الفني الخاص بالمدرسة المغولية الهندية.[٣١]

وأهم ما أنتج في عصره مخطوط حمزة نامة **الذي** أشرف عليه الفنان "مير سيد علي"، ثم تولى الإشراف مؤقتًا الفنان "عبد الصمد الشيرازي" ابن حاكم شيراز عام (٩٥١هـ/١٥٤٥م).[٣٢]

وقد كان "مير سيد" من أمهر المصورين في فن البورتريهات (الرسوم الشخصية)، وله أسلوبه الخاص الذي ميزه عن غيره في رسم الأشخاص، بالإضافة إلى توقيعه على بعض البورتريهات التي قام بتصويرها بداية من أعماله في إيران ثم في الهند، فقد أخذ يكيف أسلوبه الصفوي ويطوعه ليوائم الرغبات المتنامية للإمبراطور المغولي في تصوير البورتريهات.[٣٣]

يتضح لنا مما سبق أن فترة حكم أكبر كانت من أزهى فترات التصوير المغولي الهندي وازدهاره؛ حيث وصلنا عدد كبير من المخطوطات المزوقة بالتصاوير، وساعد هذا الانتعاش الانفتاح الفني الأوروبي على الهند، وخاصة بعد زيارات بعض الفنانين اليسوعيين البرتغاليين بين عامي (١٢٦٦-١٠١٣هـ/ ١٨٥٠-١٦٠٥م)[٣٤]، حيث امتد أثر التصوير الأوربي إلى التصوير المغولي، كما الحال في المناظر الطبيعية التي نراها في المنمنمات المغولية يحاكون بها الصور الأوروبية؛ ما صور منها، وما طبع على الحجر أو المعدن، وقد يغالون فينقلون الموضوعات الأوربية المصورة كما هي، وهكذا بدأت لأول مرة تظهر بعض عناصر التصوير الأوروبية، مثل: اتباع المنظور، وتقنية الإشراق والعتمة.[٣٥]

وبذلك نرى أن الأسلوب المغولي الذي كان ما يزال في طور النمو قد دخلت عليه اتجاهات وتقاليد تخالف تلك التي وضع أسسها "مير سيد علي" وأستاذ "عبد الصمد" لفناني المرسم الملكي؛ لذا جاء التصوير في مخطوطة حمزة نامة لا يمثل الطابع الهندي ولا الطابع الفارسي في جملته هو الآخر، بل كان أسلوبًا جديدًا له طابعه الخاص المميز[٣٦]، حيث امتزج الأسلوب المغولي الهندي بالأساليب الإيرانية والأوربية.

ويتضح لنا من خلال دراسة حياة الفنان "مير سيد علي" أن أسلوبه الفني المبكر في بداية حياته كان متأثرًا بأسلوب المدرسة الصفوية؛ حيث ظل محافظًا على الأساليب الفنية القديمة لإيران، ويتضح ذلك من خلال أعماله الفنية المبكرة في إيران، كما ظهرت تلك الأساليب في أعماله المبكرة بعد انتقاله إلى الهند أيضًا، ثم تخطى هذه الأساليب في أعماله اللاحقة في عهد أكبر، كما تأثر بالأساليب الأوروبية التي ظهرت في بعض الأعمال في تلك الفترة، وخاصة في مخطوطة حمزة نامة.

وقد اختفى اسم مير سيد علي من الصور المرسومة من قبل الإمبراطور أكبر، وذلك خلال الفترة الأخيرة من القرن السادس عشر الميلادي[٣٧]؛ فبعد انتهائه من إنجاز

أربعة أجزاء من مخطوط حمزة نامة، غادر القصر الملكي، وذهب إلى الحج حوالي (٩٨٠هـ/١٥٧٣م)، ويقال إنه ربما توفي في طريق عودته من مكة[٣٨]. واختلفت الآراء حول وفاته واختفائه؛ فمنهم من رجح أنه توفي في أثناء الحج ودفن هناك، أو أنه قد توفي في طريق عودته من الحج، أو بعد عودته، ثم توفي في بلاط الإمبراطور أكبر عام (٩٨٧هـ/١٥٨٠م)، ولكن من المؤكد أن مير سيد علي في نهاية القرن السادس عشر كان قد قارب على سن السبعين، وربما ابتعد في هذه الفترة وانعزل عن العالم، وترك الفن، وتقرب إلى الله.

نماذج من أعمال الفنية في المدرسة الصفوية الأولى:

ترك لنا الفنان مير سيد علي قبل إصدار مرسوم التوبة الصادقة ورحيله إلى الهند بعض الأعمال الفنية في مخطوطات المدرسة الصفوية الأولى التى من خلالها تعرفنا على أسلوبه الفني المبكر، ومدى تأثره بأساتذة هذه المدرسة، أمثال: مير مصور وسلطان محمد، بالإضافة إلى تأثره بالأساليب الإيرانية القديمة، كما وجدنا بعض التوقيعات على بعض التصاوير التي تؤكد نسب هذه الأعمال له، وأخرى غير موقعة نسبت إليه اعتماداً على أسلوبه الفني في التصاوير الموقعة، ومن أهم هذه النماذج:

لوحة١: صورة شخصية (بورترية) للفنان مير سيد علي[٣٩]

المخطوط : خمسة نظامي

التاريخ:(٩٤٠هـ/١٥٤٠م)

مكان الحفظ: المكتبة البريطانية بلندن

المدرسة: الصفوية الأولى

الوصف الفني:

تعد هذه اللوحة من الصور الشخصية التي قام برسمها الفنان "مير سيد"، حيث نجد شابًا أنيقًا جالسًا على ركبيته، يرتدي عمامة عالية متعددة الطيات، تلتف حول

قلنسوة تنتهي بعصا طويلة تمتد لأعلى، ويظهر وجه الشاب مستدير الشكل ممتلئ الوجه، يرتدي قرطًا جميلًا، بينما يرتدي جبة متعددة الطيات من الأسفل، أسفلها قفطان ضيق الأكمام ذو طيات متعددة، يتمنطق بحزام معقود على الخصر، يتوسط الحزام وردة، ويظهر الشاب ممسكًا بيده لوحة مستطيلة الشكل يمكن طيها من الوسط، كتب على الجهة الخارجية منها توقيع الفنان، فيقرأ: "خادم عظمته سيد علي بن سيد محمد"(٤٠). ورسمت هذه الصورة على خلفية بيضاء اللون ذات إطار داخلي باللون البيج، وإطار خارجي باللون الذهبي، عليه بعض الكتابات الإيرانية.

التحليل الفني للصورة:

ليس واضحًا من التوقيع الموجود على اللوحة المستطيلة ما إذا كان "سيد علي بن سيد محمد" هو اسم الفنان أو الرجل المرسوم، وهذا الرأي الأخير سيجعل اللوحة صورة شخصية للفنان عُملت بواسطة الفنان الشاب، ويحتمل أن هذه التصويرة من عمل "مير سيد"؛ وذلك اعتمادًا على طريقة رسم التفاصيل، وانسياب الرسم، والطيات المنتظمة للثياب، وطريقة رسم الأصابع، ويلاحظ أن الصورة تعد أسلوبًا مبكرًا لفنان من أمهر مصوري الصور الشخصية في مناطق فارس وأفغانستان والهند، وأن أسلوب مير سيد علي أقرب إلى الأسلوب الصفوي في رسم التصوير الشخصي منه إلى الأسلوب المغولي الذي كان أقرب إلى الأسلوب الواقعي المعبر عن الأحوال النفسية لصاحب الصورة.(٤١)

وإذا قمنا بمقارنة هذه التصويرة مع الصورة الشخصية (بورترية) "للشاه طهماسب"، سنجد أن الفنان مير سيد اتبع فيها الأسلوب الفني نفسه من حيث جلسة الشاب على ركبتيه، وطيات الملابس، والقرط، والعمامة الكبيرة التي يرتديها كل منهما، واللوحة المستطيلة التي يمسكها كل منهما، الأمر الذي يؤكد أن هذه اللوحة من عمل الفنان مير سيد علي، وأنها صورة شخصية له، حيث لم يسبق التوقيع كلمة "عمل" أو"صنع"، بل ذكر اسمه مباشرة بصيغة "خادم عظمته سيد علي بن سيد محمد".

ولقد ظهرت بعض سمات المدرسة الصفوية في هذه الصورة؛ حيث نجد العمامة التي يرتديها الشاب متعددة الطيات، وكانت من أهم مميزات المدرسة الصفوية، بالإضافة إلى استخدام الرسوم الخطية في تصوير الصور الشخصية، علاوة على ذلك نجد أن الفنان مير سيد علي لم يستخدم كثيرًا من الألوان، واكتفى فقط بألوان قليلة في الخلفية، وركز على الرسم الخطي لصورة الشاب، حيث ينسب إلى المدرسة الصفوية وبخاصة من نهاية القرن (١٠هـ/١٦م) مجموعة من الصور التي رسمت بالفرشاة بألوان قليلة ذات موضوعات صينية واضحة، مثل: الحيوانات الخرافية، علاوة على أن معظم مشاهير المصورين الإيرانيين منذ القرن (١١هـ/١٧م) نزعوا إلى التركيز على الخطوط وقلة الألوان في رسم صورهم الشخصية المستقلة التي انتشرت بكثرة وقتذاك.[٤٢]

لوحة (١) صورة شخصية (بورترية) للفنان مير سيد علي، مخطوط خمسة نظامي، (٩٤٠هـ/١٥٤٠م)، محفوظة بالمكتبة البريطانية بلندن، المدرسة الصفوية الأولى عن: حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، مراجعة وتقديم: حسين (محمود إبراهيم)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، لوحة رقم٨

شكل (١) تفاصيل اللوحة السابقة تمثل وجه مير سيد على وتفاصيل من العمامة متعددة الطيات ذات العصا الطويلة، والحلق ذو الدلايات، والوجه الممتلئ والعيون المسحوبة

لوحة(٢): العجوز تقود المجنون إلى خيمة ليلى

المخطوط: مخطوط خمسة نظامي (ليلي والمجنون)
التاريخ: (٩٤٦-٩٥٠هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م)
مكان الحفظ: المتحف البريطاني
تحت رقم حفظ (١٩٩٣٤.١٠١٣.٢)
مقاسات الصفحة: (١٩,٤×١٣,٤سم)
مقاسات التصويرة: (١٦,١×١١,١سم)
المدرسة: الصفوية الأولى.

الوصف الفني:

تتبع الفنان مير سيد علي التكوين الفني في تقسيم اللوحة إلى ثلاثة أقسام؛ **القسم الأول:** يمثل عجوزًا تقود المجنون إلى خيمة ليلى، وظهر المجنون على هيئة شحاذ، وفي عنقه سلسلة طويلة تمسكها العجوز، وقد رسم المصور ربع ليلى وما يجرى فيه من الأعمال اليومية، وما أثاره منظر العجوز والمجنون من فضول، فنجد ليلى جالسة في خيمتها على أريكة، وقد بدت كأنها أميرة على عرشها، والعجوز على مقربة منها في مدخل الخيمة، ومعها المحب المتيم، وقد ظهر عليه الضعف، فبدا كأنه "فقير"هندي[٤٣]؛ لما يعانيه من تباريح الغرام، حيث صور المجنون عاريًا إلا من سروال أزرق اللون يلتف حول خصره، مما أظهر جسده النحيل، وما يزيد الإحساس بما أصاب المجنون شكل شعره الأشعث، ووجهه الشاحب، كما عبر الفنان عن كهولة السيدة، وذلك في شكل ملامحها، وظهرها المنحني، والعصا التي تتكئ عليها[٤٤]، وعبر عن الصحراء باللون الذهبي.

وعلى يسار العجوز والمجنون نشاهد بعض الصبية يرتدون ملابس قصيرة وعمامات صغيرة، ويقذفون المجنون بقطع من الحجارة، وعلى اليمين منه نجد جدولًا مائيًا صغيرًا يخرج من بين مجموعة من الصخور المتراكمة، وأهم ما يلفت الانتباه وجود

توقيع الفنان على هذه الصخور بخط أسود رفيع بصيغة "عمل مير سيد علي"، وعلى جانب الجدول نجد سيدة تقوم بملء جرة ماء من الجدول المائي.

وخلف خيمة ليلى خيمتان أخريتان، تقف سيدتان أمام خيمة تتناولان أطراف الحديث، وتضع إحداهما أصبعها على فمها، وظهر على وجههما التعجب من حال المجنون، وزخرفت الخيمة بزخارف كثيفة، عبارة عن وريدات وزخارف نباتية باللون الأزرق والأبيض، أما الخيمة الأخرى نجد بداخلها سيدتين، تجلس إحداهما وتحمل طفلًا تقوم بإرضاعه، والأخرى تجلس بجانبها وتحمل طفلًا صغيرًا بين قدميها.

القسم الثاني: نشاهد بعض الرجال في أعلى الصورة في الجانب الأيمن يقومون برعي الأغنام التي راحت إحداهما ترضع من أمها، وينفخ الراعي في الناي في الوقت الذي تخرج سيدة من خيمتها، وتمد يدها لأخذ الحليب من السيدة التي تقوم بحلب الغنم على مساحة خضراء، تنبت منها الحشائش التي تأكلها الغنم والماعز. وهذه التفاصيل ليست واردة بمتن المخطوط، وإنما تضفي على الصورة رقة وجاذبية تعكس لنا الأسلوب الواقعي ومدى تطوره بحسب المدرسة الصفوية في تلك الفترة في مدينة تبريز التي نشأ فيها المصور "مير سيد علي".(٤٥)

أما في الجانب الأيسر نرى بعض السيدات تقوم إحداهن بتشكيل العجين على طبلية خشبية مستطيلة ونرى هذا المشهد في تصويرة أخرى من عمل مير سيد علي وهي "مشهد مدرسة" حيث نرى رجل أيضًا يجلس وأمامه طبلية خشبية ويقوم بتشكيل العجين، أما على الجانب الأيمن من هذه السيدة نجد سيدتان يقمن بإشعال النار على قدر.

أما القسم الثالث: فهو خلفية الصورة، وهو عبارة عن مجموعة من الجبال، تخرج منها أشجار، تعلوها مجموعة من الطيور، وخلفها السماء التي عبر عنها باللون الأزرق الفاتح، يتخللها مجموعة من السحب البيضاء وبعض الطيور المحلقة في السماء، ويعلو الخلفية جداول كتابية مذهبة بداخلها كتابات إيرانية.

التحليل الفني للتصويرة:

تعد هذه الصورة من أفضل الصور التي وضحت لنا حياة البدو في الخيام أو حياة المعسكرات؛ حيث قام الفنان "مير سيد" بتصوير الكثير من الأعمال اليومية التي تقوم بها النساء والرجال داخل وخارج الخيام، كما ظهر في هذه التصويرة سمات المدرسة الصفوية الأولى من حيث الاهتمام بالتفاصيل، وتصوير أحداث الحياة اليومية التي تعبر عن قوة ملاحظته.

ووفق الفنان "مير سيد" في جمعه عدة مناظر، بعضها فوق بعض في الصورة الواحدة، وحقق بذلك اتباع قواعد المنظور والبعد الثالث من خلال تقسيم التصويرة إلى عدة مستويات، كما وضح الكثير من الأعمال والمهام اليومية في كل قسم، ويعد ذلك من أهم سمات المدرسة الصفوية الأولى، بالإضافة إلى وجود الجداول الكتابية في خلفية التصويرة التي عبر عنها بالسماء الزرقاء التي يتخللها السحب، وتعد أيضًا من أهم مميزات المدرسة الصفوية الأولى. ويتضح لنا في هذه التصويرة مهارة الفنان "مير سيد علي التبريزي" ومقدرته على تصوير حياة الريف بدقة، والاهتمام بالتفاصيل، وذلك من خلال تصوير بعض النساء اللاتي يقمن بأداء أعمالهن اليومية في خيمة، حيث يظهر في الجزء العلوي من التصويرة سيدة أمامها مغزلها، وعليه الخيط، بينما تقوم سيدة بغسل الملابس في طست أمامها[٤٦]، بالإضافة إلى اهتمامه برسم الخيام وزخرفتها، فلقد أبدع في الزخرفة عليها بشتى أنواع الزخارف النباتية والهندسية.

وتحرى الفنان مير سيد الدقة في رسم الأواني، ومن ذلك شكل القدر الذي تحلب فيه السيدة الذي يتشابهه تمامًا مع القدور الخزفية الإيرانية في القرن ٧هـ/١٣م، كما أن السلطانية التي تحملها إحدى السيدات عليها رسم غزالة باللون الأزرق على أرضية بيضاء مماثلة لأشكال الأواني الخزفية تقليد لخزف البورسلين الصيني الذي كان ينتج في إيران في العصر الصفوي.[٤٧]

كما ظهر تأثر المصور "مير سيد علي" بأسلوب المصور "بهزاد"؛ وذلك في التعبير عن الحركة، وإظهار الأحاسيس، وتوزيع الأشخاص في أجزاء الصورة، وفي أشكال الملابس في تصويرة عملت في تبريز حسب أسلوب المصور "بهزاد" من مخطوط" ديوان أشعار فارسية"، مؤرخ سنة٩٣٢هـ/١٥٢٥م، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامي في القاهرة، يمثل أميرًا في مجلس محاطًا بأتباعه وحراسه، كذلك يظهر تأثر المصور "مير سيد" بأسلوب المصور "بهزاد" وذلك في طريقة التوقيع على أحد عناصر التصويرة، حيث يظهر توقيعه بخط دقيق على قطعة من الصخر، وكذلك في زخرفة الخيام، وزخرفة الملابس والسجاد[٤٨]،كما نلاحظ ميل الفنان إلى استخدام الألوان الفاتحة والزاهية، واستخدام أكثر من لون، الأمر الذي أضفى البهجة والحيوية على الصورة.

لوحة(٢) العجوز تقود المجنون إلى ربع ليلى، مخطوط خمسة نظامي،(٩٤٦-٩٥٠هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م)، مكان الحفظ: المتحف البريطاني، تحت رقم حفظ (١٩٩٣٤.١٠١٣.٢)، مقاسات الصفحة: (١٩,٤×١٣,٤سم)، مقاسات التصويرة (١٦,١×١١,١سم)، المدرسة الصفوية الأولى، عن:

Rice(David Talbot),Islamic painting,Edinburgh, at the university press,p.143.

شكل(٢) تفاصيل من اللوحة السابقة تمثل سيدة تقوم بتشكيل العجين على مسطح خشبي

شكل(٣) تفاصيل من اللوحة السابقة تقوم بحمل طفلها قى قدميها وتداعبه

نماذج من أعماله الفنية في المدرسة المغولية الهندية:

لوحة (١): صورة شخصية (بورترية) للفنان مير مصور

المخطوط : صورة مستقلة

التاريخ:(٩٧٣-٩٧٨هـ/١٥٦٥-١٥٧٠م)

مكان الحفظ: متحف جيمت / باريس

المدرسة: المغولية الهندية

الوصف الفني:

تعد هذه التصويرة من أقدم الصور الشخصية التي تمثل أحد المصورين، وهي من أوائل الصور الشخصية (البورتريهات) التي نفذت لمصورين في المرسم الملكي المغولي، وهذه الصورة نفذها الابن لأبيه، ويظهر فيها مير مصور بملامح هندية أكثر منها فارسية[٤٩]؛ حيث نرى الأب مير مصور جالسًا على ركبتيه، حانيًا ظهره قليلا إلى الأمام، ويمسك بيده عريضة او لفافه من الورق، ويبدو أنه يقرأ لأحد أمامه، وربما للعاهل الفني، وتبدو ملامحه كرجل عجوز ذي لحيه بيضاء يرتدي نظارة مستديرة منزلقة على أنفه، كما أنه يرتدى جلبابًا أزرق، عليه زخارف نباتية باللون الأصفر، ويزين هذا الجلباب حزام معقود في الوسط باللونين الأبيض والأحمر، كمان أنه يرتدي عمامة صغرى متعددة الطيات باللونين الأبيض والأسود، أما خلفية الصورة عبر عنها باللون البيج، خالية من الزخارف، ويحيط بالصورة إطار باللون الأحمر، عليه زخارف نباتية باللون الذهبي عبارة عن أزهار ذات أفرع طويلة، تخرج منها الأوراق، رسمت باللون الذهبي، وعلى الجانب الأيمن لهذا الإطار توقيع الفنان بصيغة "مير سيد علي".

أما التوقيع الملحق بالصورة فيقرأ "العبد المخلص مير مظفر"، أما الكتابة الموجودة في أسفل الورقة المرسوم فيها صورة هذا الفنان صورة شخصية مقدمة من الابن إلى أبيه، من هنا يتضح أن صورة مير مصور الشخصية من عمل ابنه مير سيد علي.[٥٠]

ويبدو أن "مير سيد علي" ترك إيران متوجهًا إلى الهند قبل أبيه حين صحبه الأمبراطور همايون في طريق عودته إلى الهند، ويؤكد ذلك العريضة التي يمسكها مير مصور بين يديه في صورته الشخصية، وكتب النص بخط النستعليق، ربما يستعطف الابن الإمبراطور ليساعده في استقدام أبيه للهند، كما يتضح أيضًا من النص أن ذلك تم في عهد الإمبراطور.(٥١)

التحليل الفني للصورة:

تتميز الصورة بالاهتمام الواضح بالتفاصيل الصغيرة، والدقة في رسم الخطوط إلى أقصى حد، والميل نحو الواقعية نسبيًا، وتظهر الصورة المرسومة هنا لمير مظفر معبرة، إلا أن الصورة هنا تخلو من صورة الكاتب، ومن الممكن أن تكون قد رسمت بين (١٥٥٥/١٥٩٤م)، ولذا يعتقد أن في هذا العمل محاولة الفنان تحرير نفسه من الأسلوب الخطي، وربما قد ورث هذا الأسلوب عن أستاذه السابق "سلطان محمد"، وخاصة في طريقة ملابس "مير مظفر"، ووضع الجلسة التي يجلسها.(٥٢)

ويظهر في هذه الصورة أن أسلوب الفنان "مير سيد علي" كان أقرب إلى الأسلوب الصفوي في رسم التصوير الشخصي منه إلى الأسلوب المغولي الذي يتميز بالواقعية والتعبير عن الحالات النفسية، كما نرى أن الفنان وفق في استخدام الألوان؛ حيث نجد تناغمًا في الألوان، ويتضح الميل إلى استخدام الألوان الفاتحة والزاهية، خاصة اللون الأزرق.

ووفق الفنان في تصوير "مير مظفر" كرجل مسن من خلال لحيته البيضاء والنظارة التي يرتديها، وعبرت عن كهولته وضعف نظره، ويتضح لنا من خلال هذه التصويرة براعة الفنان مير سيد علي في رسم الصور الشخصية، وإتقان رسم الأشخاص، والتعبير عن حالتهم النفسية والعمرية، والتطور الذي حدث في الرسوم الشخصية لديه بعد انتقاله إلى الهند وتأثره بالأساليب المغولية الهندية.

ومن الملاحظ اختلاف شكل العمامة في هذه الصورة عن العمامات التي كنا نراها من قبل في أعماله في المدرسة الصفوية؛ فنلاحظ في هذه اللوحة العمامة صغيرة الحجم ذات طيات قليلة، تلتف حول قلنسوة قليلة الارتفاع، تتميز بخطوط متموجة باللونين الأبيض والأسود، وهذه سمة تميزت بها شكل العمامات في المدرسة المغولية الهندية، وبذلك نجد تطوراً في أسلوبه الفني، وتأثره بأسلوب المدرسة المغولية الهندية.

لوحة(٣) صورة شخصية (بورترية) للفنان مير مصور، صورة مستقلة، (٩٧٣-٩٧٨هـ/١٥٦٥-١٥٧٠م)، محفوظة بمتحف جيمت /باريس، المدرسة المغولية الهندية عن:

Grabar(oleg),masterpieces of Islamic art(the decorated page from the 18 th to 17 th centry),prestel munich,berlin,London.p.43.

لوحة (٤): النبي إلياس ينقذ نور الدهر من الغرق

المخطوط : حمزة نامة

التاريخ: (٩٧٧هـ/١٥٧٠م)

مكان الحفظ: المتحف البريطاني

المدرسة: المغولية الهندية

الوصف الفني للصورة:

تمثل هذه التصويرة إنقاذ النبي إلياس نور الدهر من الغرق في البحر، وقد ذكر أحد المراجع الأجنبية أن هذه التصويرة من مخطوط حمزة نامة، ويعتقد أن مكان هذه اللوحة فتح بور سيكرى[٥٣]، ومؤرخة بعام ١٥٧٠م، والتصوير الموجود داخل هذه اللوحة بأسلوب فارسي، وربما تكون من عمل الفنان "مير سيد علي"، ولكن ظهر عليها الطابع الأوربي.[٥٤]

وقام الفنان بتقسيم هذه الصورة إلى قسمين؛ مقدمة الصورة، والمؤخرة (الخلفية)، أما عن مقدمة الصورة فهي عبارة عن بحر تم تصويره باللون الأسود يتخلله خطوط منكسرة رسمت باللون الأبيض التي أظهرت حركة البحر وأمواجه العليا المتدفقة، وفي الجهة اليسرى من البحر نشاهد النبي إلياس ينقذ نور الدهر، فنجده يقف بوضع جانبي حافي القدمين على البحر، ظهر بملامح هندية وبشرة داكنة، ولحية وشارب أسودي اللون، يرتدي جبة لونها أحمر، أسفلها قفطان باللون الأخضر الفاتح، ويتمنطق بحزام في الوسط، وينتهي القفطان من الأسفل بطيات متعددة، ويضع على كتفيه شالًا (٥٥) طويلًا أبيض اللون وعمامة بيضاء متعددة الطيات تلتف حول قلنسوة سوداء، ونجد خلف ظهر النبي إلياس شعلة نار رسمت باللون الذهبي تشبه جناح طائر، وينظر النبي إلياس بوجهه ناحية اليمين إلى نور الدهر، ويرفع بيده اليمني مشيرًا وكأنه يخبره ليتمسك بطرف شاله الأبيض لينقذه من الغرق.

وعلى اليمين من النبي إلياس نجد نور الدهر وقد ظهر الجزء العلوي من جسده يستنجد بالنبي إلياس، يمسك بيده اليمنى طرف الشال، يرتدي جبة رسمت باللونين البني والأبيض، أسفلها قفطان أخضر اللون، ويرتدي طاقية من الفراء رسمت باللونين الأبيض والبني، وبالكاد نستطيع أن نرى ملامح وجهه؛ وذلك لأنه ربما حدث تلف للصورة، فظهر بالوجه الصفوي المستدير الممتلئ، والعيون المسحوبة، والبشرة الفاتحة.

ويحيط بالنبي إلياس ونور الدهر بعض المخلوقات البحرية، فنجد في مقدمة الصورة على اليمين تمساحًا على هيئة تنين رسم باللون الأخضر، وثلاثة أسماك، ظهرت واحدة منها بشكل كامل فوق مياه البحر، رسمت باللون الأبيض، والأخريتان ظهرت واحدة برأسها دون باقي الجسد، والثانية ظهر ذيلها، رسمتا أيضًا باللون الأبيض.

أما مؤخرة الصورة فعبارة عن غابة كثيفة، ويفصل بين البحر والغابة مجموعة من التلال والكتل الصخرية الكبرى متعددة الألوان؛ الأبيض، والبني، والأرجواني،

ونلاحظ على الجانب الأيمن من هذا الفاصل ثعلبين رسما باللون البرتقالي، ينظر أحدهما إلى الأسفل ناحية البحر فاتحاً فمه، والآخر رافعاً رأسه يعوي.

والغابة عبارة عن مجموعة كبرى من الأشجار متعددة الأحجام والأشكال والأنواع؛ فصور الفنان أشجارًا عملاقة ذات أوراق كثيفة وكبرى وجذوع ضخمة، كما نشاهد أشجار النخيل، وشجيرات صغرى ذات أفرع كثيرة وأوراق كثيفة. واستخدم الفنان التدرج اللوني في هذه اللوحة؛ حيث قام بتلوين أوراق الأشجار باللون الأخضر الفاتح، والجذوع باللون البني الداكن والبني الفاتح، حيث أظهر كل ورقة على حدى ونتج عنه خاصية التدرج اللونى، كما استخدم تقنية الظل والنور في بعض المناطق بين الأشجار وأسفلها، وبين النباتات الصغرى، مما أضفى الحركة والواقعية على الغابة.

ونجد على الجانب الأيمن طاووسًا كبيرًا يقف أعلى شجرة، وقد صور جسم الطاووس باللون البرتقالي والأزرق، والذيل باللون الأصفر، وفي الوسط طاووسان آخران، يقف أحدهما أمام شجرة، ويقف الآخر خلفها، كما لاحظنا وجود بعض طيور النساج أو الحباك[٥٦] تقف أعلى التلال الصخرية التي رسمت باللون الأرجواني، وبعض الطيور التي تحلق بين الأشجار.

التحليل الفني للصورة:

قام الفنان بتقسم التصويرة إلى جزأين، شمل البحر والغابة الكثيفة، هذا التكوين الذي اعتمد عليه الفنان في الكثير من التصاوير يعد من السمات الفنية لأستاذه سلطان الذي تأثر به، ونلاحظ أن موضوع اللوحة جديد بالنسبة للتصاوير التي قام بتصويرها الفنان "مير سيد علي" من قبل، ولم نجد في التصويرة توقيعًا للفنان "مير سيد علي"، ولكن ذكر أحد المراجع الأجنبية أنها من عمله، ومن خلال الأسلوب الفني لهذه التصويرة نستطيع أن نؤيد هذا الرأي أو نعارضه، وبالنظر إلى المخطوط الذي تنسب إليه هذه التصويرة فنجد أن هذه التصويرة تنسب إلى مخطوط "حمزة نامة" الذي أشرف عليه الفنان "مير سيد" وخواجة عبد الصمد الشيرازي.

واستطاع الفنان من خلال هذه الصورة أن يظهر لنا مدى تأثره بالأساليب الهندية الجديدة من خلال الغابة التي صورها بأشجار كثيفة ومورقة، والطاووس، والنباتات أسفل الأشجار، ورسم تنين المستنقعات على هيئة تنين.

وعلى الرغم من ظهور التأثيرات الهندية والأوروبية في هذه التصويرة، فإنه ظهرت أيضًا بعض التأثيرات الإيرانية، ومنها طريقة رسم وجه الأمير نور الدهر بوجه مستدير ممتلئ، وعيون مسحوبة، وبشرة فاتحة، هذا الأسلوب اعتدنا رؤيته في رسوم الوجوه في أعمال مير الصفوية.

ومن أهم التأثيرات أيضًا العمامة متعددة الطيات التي يرتديها النبي إلياس، وتعد من أهم الأساليب الفنية في المدرسة الصفوية الأولى، بالإضافة إلى عمامة الفراء التي يرتديها نور الدهر، وقد وجدنا مثيلتها في تصويرة من عمل "مير سيد علي"، وهي تصويرة " منظر مدرسة"، أيضًا طريقة رسمه لملابس النبي إلياس؛ حيث نجد الجبة والقفطان متعدد الطيات، أيضًا الشال الذي وضع على كتفيه، كل هذه الأساليب استخدمها في رسمه للملابس في تصاوير مبكرة في إيران وجدنا مثيلها أيضًا في تصويرة "منظر مدرسة".

بالإضافة إلى التأثيرات الأوروبية؛ حيث امتد أثر التصوير الأوربي إلى التصوير المغولي، كما الحال في المناظر الطبيعية التي نراها تملأ الطرف البعيد من المنمنمات المغولية، يحاكون بها الصور الأوروبية ما صور منها وما طبع على الحجر أو المعدن، وقد يبالغون فينقلون الموضوعات الأوروبية المصورة كما هي، وهكذا بدأت لأول مرة تظهر بعض عناصر التصوير الأوروبية، مثل: اتباع المنظور، وتقنية الإشراق والعتمة.(٥٧)

فنجد تلك التأثيرات قد ظهرت في رسم تفاصيل القدم(٥٨)، والانكسارات والخطوط لإظهار كل عنصر من عناصر الصورة بحجم مناسب مع الألوان، وإظهار الفجوة بينها من خلال وجود بقع للتظليل، ويبدو أن هذا التطور الأخير قد حدث نتيجة

التأثر بالتصاوير المخطوطات الأوروبية في القرن الخامس عشر، وهو أمر ليس بمفاجئ؛ لأن البرتغاليون اتجهوا في البداية إلى الساحل الغربي منذ أوائل القرن السادس عشر، ويبدو أن المصورين الهنود قد أعجبوا بالرسم ثلاثي الأبعاد من خلال منحوتات المعابد، واستغلو التقنيات الأوروبية لتصوير هذه التصويرة، وأعادو تكبيرها من خلال النمط ثنائي الابعاد الذي تم تدريبهم عليه[٥٩].

وأبدع "التبريزي" في رسم خلفية الصورة التي تكونت من غابات كثيفة؛ حيث استطاع أن يرسم الأشجار بصورة واقعية، فقام بالتنويع بينها، واهتم بإظهار تفاصيل كل شجرة من حيث الأوراق الكثيفة والجذوع، واستخدم خاصية الظل والنور ليظهر كثافة الأوراق وحجمها.

ولم يوفق عندما قام بتصوير "النبي إلياس" واقفًا على سطح البحر بقدميه بحجم كبير، فمن المستحيل أن نرى شخصًا يقف على سطح الماء بهذا الشكل، ولكن ربما كان القصد أن يظهر لنا أن "النبي إلياس" شخصًا غير عادي؛ فهو نبي له معجزات وكرامات، لذلك صوره بهذا الشكل لكي ينقذ نور الدهر من الغرق في البحر، ولكنه وفق في رسم أصابع الأيدى والقدمين، وكانت من أهم السمات التي ميزت مير سيد علي الفني.

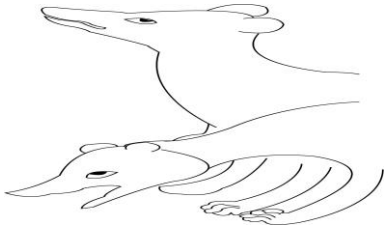
وظهرت براعة مير سيد علي أيضًا في تصويره لبعض الحيوانات والطيور في هذه التصويرة؛ حيث نجد حيوانات وطيورًا رسمت لأول مرة مثل الطاووس الذي أبدع في رسمه بشكل واقعي، واستخدم في تلوينه ألوانًا فائقة الجمال، كما صور طيور النساج والأسماك والثعالب بشكل جميل وواقعي، ولكن لم يوفق في رسم التمساح؛ فقد ظهر على هيئة تنين، وربما قصد أن يظهره بهذا الشكل ليعبر عن وحشية البحر.

وعبر الفنان عن البحر باللون الأسود والخطوط البيضاء؛ ليظهر لنا أمواجه العليا ومدى وحشيته، ونلاحظ أن الفنان "مير سيد علي" استخدم الظل والنور والبقع السوداء بين العناصر الفنية للصورة ليظهر حجمها الطبيعي. وعلى الرغم أن هذه

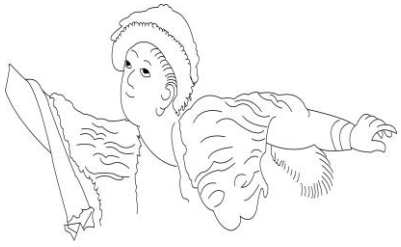
الخاصية أضفت على التصويرة الواقعية، فإنه لم يراعِ النسب التشريحية وأبعاد المنظور الثالث؛ فنجد أنه قام بتكبير حجم بعض العناصر الفنية عن حجمها الطبيعي، مثل: تصويرة "النبي إلياس" بحجم كبير مقارنة بالبحر الذي صوره بمساحة كبرى وأمواج عليا، أيضًا تصويرة الطاوس أعلى الشجرة بحجم كبير مقارنة بحجم الشجرة التي يقف عليها.

ومن ناحية الألوان فقد استخدم الألوان الداكنة في الخلفية ليظهر الغابة الكثيفة الموحشة، كما استخدم القليل من الألوان الفاتحة في رسم القطع الصخرية، والتلال، وملابس الأشخاص، وبذلك نستطيع القول إن هذه التصويرة عبارة عن مزيج من التأثيرات الفارسية والهندية والأوروبية صنعت بريشة الفنان مير سيد علي.

لوحة(٤) النبي إلياس ينقذ الأمير نور الدهر من الغرق، لمخطوط حمزة نامة، (١٥٧٠م)، محفوظة بالمتحف البريطاني، المدرسة المغولية الهندية. عن:
Brend (Barbara), islamic art,British Museum press, p.215.
painting | British Museum,21-10-2021,Thursday,2:40pm



شكل(٥) تفاصيل من اللوحة السابقة، تمثل ذئبين وتعطينا فكرة عن براعة مير سيد على في رسم الحيوانات



شكل(٦) تمثل تفاصيل من وجه نور الدهر المستدير الممتلئ، وشكل العمامة ذات الفراء

الخاتمة

توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

أولاً: يعد الفنان مير سيد علي من الفنانين الذين أسهموا في نهوض المدرسة الصفوية الأولى، بل ويعد من مؤسسي المدرسة المغولية الهندية في الهند، فلقد أسهم في الكثير من الأعمال الفنية، كما أشرف على المكتبة الملكية في عهد همايون، وعلى مخطوط حمزة نامة، ثم في عهد ابنه أكبر، كما كان رئيساً ومشرفاً على المرسم الملكي، وقام بتدريب وتعليم مصوري المرسم الأقل خبرة من الفنانين الهنود آنذاك.

ثانياً: تميز أسلوبه الفني بالاهتمام بالتفاصيل حتى أنه كان يوكل إليه إكمال الكثير من التصاوير التي تتطلب دقة في رسم التفاصيل، حيث شارك الفنان سلطان محمد في إنجاز الكثير من تلك التصاوير وتلوينها، على سبيل المثال: تصويرة "الضحاك يقتل البقرة برماية"، وتصويرة "صلب الضحاك"، كما تميز أسلوبه بالتأليف الجريء، وجمعه عدة مناظرها بعضها فوق البعض، وسرد الحياة اليومية، وتصوير حياة المدن والريف، كما أنه أبدع في تصوير المعسكرات والخيام، ونلاحظ أن الفنان مير سيد علي ظل محافظًا على الأسلوب الفني للمدرسة الصفوية الأولى والمورث المحلي الإيراني حتى بعد انتقاله إلى الهند، وظهرت تلك التأثيرات الإيرانية في أعماله في المدرسة المغولية الهندية، وانتقلت بعد ذلك إلى تلاميذه الهنود.

ثالثًا: يعد مير سيد علي من أشهر وأمهر مصوري الصور الشخصية؛ فوجدنا له الكثير من (البورتريهات) التي قام بتصويرها في إيران والهند، ولاحظنا أن أسلوبه الفني في الرسوم الشخصية تطور بعد انتقاله إلى الهند، حيث اتسم أسلوبه المبكر في إيران بالجمود وعدم التعبير عن الحالة النفسية للأشخاص، كما أن أسلوبه كان أقرب للرسوم الخطية الذي كان يميز أسلوب المدرسة الصفوية في الرسوم الشخصية، وبعد انتقاله إلى الهند تطور أسلوبه الفني، وتأثر بأسلوب المدرسة المغولية الهندية التي كان من أهم مميزاتها الواقعية والتعبير عن الحالات النفسية، وابتعد عن الرسوم الخطية في مرحلة متأخرة بعد انتقاله للهند.

رابعًا: تأثر الفنان مير سيد علي بأساتذة الفن الصفوي، أمثال: الأستاذ بهزاد، ومير مصور، والفنان سلطان محمد، وظهرت تلك التأثيرات على الكثير من أعماله الفنية في إيران والهند.

خامساً: تحرر أسلوب مير سيد علي من بعض الأساليب الإيرانية والهندية في عهد الإمبراطور أكبر؛ وذلك بعد أن طلب أكبر من الفنانين أن يتحرروا من الأساليب الفارسية والهندية لتعكس لنا أسلوبًا خاصًا بالمدرسة المغولية الهندية وأعمالًا تعكس شخصياتهم.

سادساً: ذكرت بعض المراجع أن الفنان مير سيد علي لم يشارك في تصوير صورة ما من مخطوط حمزة نامة، واقتصر عليه الإشراف فحسب، ولكن من خلال الدراسة وجدنا أن الأسلوب الفني لبعض تصاوير هذا المخطوط ينسب للفنان مير سيد علي، مثل: تصويرة "آمراء البيت التيموري"، وتصويرة "النبي إلياس ينقذ نور الدهر من الغرق"، وبذلك نستطيع القول إنه أشرف وأسهم في تزويق ورسوم منمنمات هذا المخطوط.

سابعاً: وجود بعض التشابه والاختلاف في تصاويره في إيران والهند؛ فوجدنا التشابه – على سبيل المثال لا الحصر – في ملابس بعض الأشخاص، والعمامات متعددة الطيات، والجدول المائي، حيث ظهرت بالأسلوب الفني نفسه في التصاوير الإيرانية والهندية، أما الاختلاف فنجد – على سبيل المثال لا الحصر – تصويره للطبيعة الإيرانية مخالفة للطبيعة الهندية في رسوم الأشجار وأوراق النباتات والحيوانات، كما ظهر اختلاف في رسوم الخلفيات المعمارية أيضًا، وفي ملامح الأشخاص، وتتمثل أوجه التشابه والاختلاف في صورة شخصية (بورترية) "مير مصور"؛ فنجد الاختلاف في عمامة مير، فهي هندية على عكس العمامات الصفوية، والملامح هندية، أما التشابه فمتمثل في الملابس، فهي مشابهة للملابس الإيرانية من حيث الجبة والحزام المعقود في الوسط.

ثامنًا: ظهرت بعض التأثيرات الأوروبية على بعض أعماله في نهاية القرن السادس عشر، خاصة في رسوم منمنات مخطوط "حمزة نامة"، وظهرت تلك التأثيرات في تصويرة " النبي إلياس ينقذ نور الدهر من الغرق" التي يرجح أنها من عمل الفنان "مير سيد علي".

الهوامش

(١) المهر (رجب سيد أحمد)، مدارس التصوير الإسلامي في إيران والهند منذ القرن (١٠هـ/١٦م) وحتى منتصف القرن (١٢هـ/١٨م) في ضوء مجموعة متحف كلية الآثار- جامعة القاهرة، ماجستير، المجلد الأول، كلية الآثار - جامعة القاهرة، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، ص١١-١٢.

(٢) يعني اسم (مير) في اللغة الفارسية الأمير أو الحاكم، المصدر: قاموس فارسي-عربي، فرهنگ فارسي-عربي، تأليف شاكر كسرائي، الدار العربية للموسوعات، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م/١٤٣٥هـ، ص٤٦٥.

(٣) حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، مراجعة وتقديم: حسين (محمود إبراهيم)، مكتبة زهراء الشرق، ص ص٤٨،٤٩.

(٤) علام (نعمت إسماعيل)، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، الطبعة الثالثة، دار المعارف، ص٣٣٢.

(٥) سرمدي (عباس)، دانشنامة هنرمندان إيران، الطبعة ١، ناشر: هيرمند، ص٩٠٧.

(٦) جُدَايُي: تعنى الوحيد او المنعزل، عن المعجم في اللغة الفارسية، نقله للعربية محمد موسي هنداوي، ص١٤٧، "حاشية" انظر: محمد(أحمد كامل حسن)، آقاميرك وسلطان محمد وأعمالهما الفنية في مدرسة التصوير الصفوي دراسة فنية مقارنة، المرجع نفسه، ص١١٦، وتعني جُدَايُي (جدائي) :الانفصال، الفراق، البعد، عن: قاموس فارسي-عربي، فرهنگ فارسي-عربي، تأليف شاكر كسرائي، الدار العربية للموسوعات، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م/١٤٣٥هـ، ص١٦٨.

(٧) حسن (منى سيد علي)، التصوير الإسلامي في الهند (الصور الشخصية في المدرسة المغولية في الهند)، ص٣٧٤.

(٨) عكاشة (ثروت)، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص٢٧٩.

(٩) حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، المرجع السابق، ص٤٩.

(١٠) محمد(أحمد كامل حسن)، آقاميرك وسلطان محمد وأعمالهما الفنية في مدرسة التصوير الصفوي دراسة فنية مقارنة، ماجستير، المجلد الأول، القاهرة، ٢٤٢٧هـ/٢٠٠٦م، ص١١٦.

(١١) حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، المرجع السابق، ص٤٩.

(١٢) محمد (أحمد كامل حسن)، آقاميرك وسلطان محمد وأعمالهما الفنية في مدرسة التصوير الصفوي دراسة فنية مقارنة، المرجع السابق، ص١١٧.

(١٣) حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، المرجع السابق، ص ص٤٩،٥٠.

(١٤) يعد الفنان عبد الصمد الشيرازي من أهم الفنانين المعاصرين للفنان مير سيد علي، حيث كان معاصراً له بداية من وجوده في المرسم الملكي في تبريز، ثم رافقه في رحلته إلى الهند، وبدأ مهنته كمصور في المرسم الملكي في تبريز لدى الشاه طهماسب، وساعد في توضيح شاهنامة HOUGHTON بالصور فيما بين عامي ١٥١٥-١٥٣٥م، وتزامن عمله مع عمل كبار الفنانين، أمثال: مير مصور، سلطان محمد، دوست محمد وآقاميرك، وظل الأسلوب الإيراني القديم يسيطر عليه في مراحل حياته الأولى في بلاد الهند، فقد استخدم عبد الصمد تكوينات بارعة فائقة، ويبدو أنه تأثر في مراحل حياته بأسلوب المصور بهزاد. ويقال إنه سمى واحداً من أبنائه باسم بهزاد تكريماً وتقديراً له. انظر: حسن (منى سيد علي)، التصوير الإسلامي في الهند (الصور الشخصية في المدرسة المغولية في الهند)، ص٣٧٥.

(١٥) المهر (رجب سيد أحمد)، مدارس التصوير الإسلامي في إيران والهند منذ القرن (١٠هـ/١٦م) وحتى منتصف القرن (١٢هـ/١٨م) في ضوء مجموعة متحف كلية الآثار- جامعة القاهرة، ماجستير، المجلد الأول، كلية الآثار-جامعة القاهرة، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م، ص٢٨.

(١٦) البحيري (منى سيد علي حسن)، تسليات البلاط في التصوير المغولي الهندي، ماجستير، كلية الآ ثار- جامعة القاهرة، ١٤٢٢هـ/٢٠١١م، ص٩.

(١٧) البحيري (منى سيد علي حسن)، تسليات البلاط في التصوير المغولي الهندي، المرجع نفسه، ص٩.

(١٨) حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، المرجع السابق، ص٧.

(١٩) عكاشة (ثروت)، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص٢٧٨.

(٢٠) البحيري (منى سيد علي حسن)، تسليات البلاط في التصوير المغولي الهندي، ص٩.

(٢١) حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، المرجع السابق، ص٥٠.

(٢٢) حسن (زكي محمد)، التصوير الإسلامي عند الفرس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ص١٠٤.

(٢٣) المهر (رجب سيد أحمد)، مدارس التصوير الإسلامي في إيران والهند منذ القرن (١٠هـ/١٦م) وحتى منتصف القرن (١٢هـ/١٨م) في ضوء مجموعة متحف كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص١٧٨.

(٢٤) عكاشة (ثروت)، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص ص٢٧٨،٢٧٩.

(٢٥) محمد (أحمد كامل حسن)، آقاميرك وسلطان محمد وأعمالهما الفنية في مدرسة التصوير الصفوي دراسة فنية مقارنة، المرجع السابق، ص١١٧.

(٢٦) القطري (أمل عبد السلام)، البحر في التصوير المغولي الهندي (دراسة فنية أثرية)، ماجستير، المجلد الأول، قسم الآثار الإسلامية – جامعة الفيوم، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ص ص٤١،٤٠.

(٢٧) حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، المرجع السابق، ص٨.

(٢٨) المرجع نفسه، ص ٢٨١.

(٢٩) حسن (منى سيد علي)، التصوير الإسلامي في الهند (الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية)، ص٣٧١.

(٣٠) حسن (منى سيد علي)، التصوير الإسلامي في الهند (الصور الشخصية في المدرسة المغولية في الهند)، المرجع السابق، ص٣٦٧.

(٣١) القطري (أمل عبد السلام)، البحر في الصوير المغولي الهندي (دراسة فنية أثرية)، ماجستير، المجلد الأول، قسم الآثار الإسلامية– جامعة الفيوم، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م، ص٤٢٠.

(٣٢) عكاشة (ثروت)، موسوعة التصوير الإسلامي، المرجع السابق، ص٢١٩.

(٣٣) عكاشة (ثروت)، موسوعة التصوير الإسلامي، المرجع السابق، ص٢٧٩.

(٣٤) عكاشة (ثروت)، موسوعة التصوير الإسلامي، المرجع نفسه، ص٣١.

(٣٥) Chiaroscuro، أو الظل والنور، أو الفاتح والداكن، هو تدرح أطياف الضوء والظل في التصوير من حيث إبراز الأشياء، والإبانة عن مواضعها، وصلتها ببعضها البعض في مكان بذاته، فيظهر التدرج في درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصاً، سواداً أو بياضاً، وقد يستغله الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية، والمعروف أن التدرجات الضوئية تعمل على "تجسيم" الأشكال، ومن هنا كانت إضافة لا غنى عنها لتجسيم الشكل الذي كان يكتفي في التصويرة بالخط المحوط الخارجي، عن: عكاشة (ثروت)، التصوير المغولي الإسلامي في الهند، الجزء الثالث عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٠٧.

(٣٦)عكاشة (ثروت)، موسوعة التصوير الإسلامي، المرجع السابق، ص٢٨٢.

(٣٧) حسن (منى سيد علي)، التصوير الإسلامي في الهند (الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية)، ص٣٧٤.

(٣٨) حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول، المرجع السابق، ص٥١.

(٣٩) حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، مراجعة وتقديم: حسين (محمود إبراهيم)، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، لوحة رقم٨.

(٤٠) حسن (منى سيد علي)، التصوير الاسلامي في الهند (الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية)، المرجع السابق، ص٣٧١.

(٤١) حسن (منى سيد علي)، التصوير الاسلامي في الهند (الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية)، المرجع نفسه، ص٣٧١.

(٤٢) فرغلي (أبو الحمد محمود)، التصوير الإسلامي (نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه)، الدار المصرية، اللبنانية، ٢٠٠٨م، ص٣٠٥.

(٤٣) حسن (زكي محمد)، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي: بيروت، ص٥٣٤.

(٤٤) البهنسي (صلاح أحمد)، فن التصوير في العصر الإسلامي، الجزءالثالث (التصوير الصفوي في إيران والعثماني في تركيا والمغولي في الهند)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، الإسكندرية، ص ٦٦.

(٤٥) فرغلي (أبو الحمد محمود)، التصوير الإسلامي (نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه)، الدار المصرية، اللبنانية، ٢٠٠٨م، ص٣١١.

(٤٦) البهنسي (صلاح أحمد)، فن التصوير في العصر الإسلامي، الجزءالثالث (التصوير الصفوي في إيران والعثماني في تركيا والمغولي في الهند)، الوفاء، المرجع السابق، ص٦٦.

(٤٧) البهنسي (صلاح أحمد)، فن التصوير في العصر الإسلامي، الجزء الثالث، المرجع السابق، ص٦٦.

(٤٨) البهنسي (صلاح أحمد)، فن التصوير في العصر الإسلامي، الجزء الثالث (التصوير الصفوي في إيران والعثماني في تركيا والمغولي في الهند)، الوفاء، المرجع السابق، ص ص٦٦ ،٦٧.

(٤٩) البهنسي (صلاح أحمد)، فن التصوير في العصر الإسلامي، الجزءالثالث (التصوير الصفوي في إيران والعثماني في تركيا والمغولي في الهند)، المرجع السابق، ص٢٨٥.

(٥٠) حسن (منى سيد علي)،التصوير الإسلامي في الهند (الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية)، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص٣٧٣.

(٥١) حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ص٤٨.

(٥٢) حسن (منى سيد علي)، التصوير الإسلامي في الهند (الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية)، المرجع السابق، ص٣٧٣.

(٥٣) فتح بور سيكري: هي واحدة من أهم المدن الملكية المسورة التي أنشأها أباطرة دولة المغول المسلمين في الهند، وتعد من المجمعات التي احتفظت بمعالمها الرئيسة على مر الزمن. فقد أمر السلطان جلال الدين أكبر بتشييد هذه المدينة احتفالًا بانتصاراته الحاسمة على ملوك الهندوس، وبدأ العمل فيها عام ٩٧٧هـ / ١٥٦٩م، وبعد عامين من العمل قرر أكبر نقل عاصمة دولته من مدينة أجرا (أكرا أو أغرا) إلى موقع تلك المدينة التي عرفت أولًا باسم فتح أباد، ثم اشتهرت باسم (فتح بور سيكري)، وهو مركب من (فتح بور) ومعناها (مدينة النصر)، وجاء مقطع (سيكري) لهذه التسمية بسبب أن المدينة برمتها شيدت على تل مرتفع يعرف باسم قرية سيكري القديمة القريبة من موقع هذا المجمع الملكي. المصدر: فتح بور سكري.. مدينة الهند الملكية – تاريخنا – مدن إسلامية| قصة الإسلام (islamstory.com)، ٢١-١٠-٢٠٢١م، الخميس، ١٠ مساءً.

(54) Brend (Barbara), islamic art,British Museum press, p.215

(٥٥) الشال: كلمة فارسية معربة؛ وأصلها في الفارسية شال، ومعناه حزام الصوفى، انتقل إلى العربية، وصار يعني رداء يوضع على الكتفين، يتخذ من الصوف أو القطن، أومطرف ينسج من الوبر، ومازل لفظ الشال مستعملاً في بلاد الشام ومصر بمعنى: الحزام المتخذ من الصوف، انظر: حاشية رقم٧، سامح فكري البنا، مجموعة من تصاوير مستقلة من العصر الصفوي محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة " دراسة أثرية فنية ونشر"،٢٠٢٠م. ص٤١

(٥٦) طائر النساج: نال اسمه من طريقتة المميزة بنسج عشه، حيث يمكنه بناء عشه في أى مكان، حتى على عود قصب، ويتميز طائر النساج ذو المنقار السميك بريشه الأسود الذى يغطى الظهر، أما الأجنحة والبطن فهي مكسوة بالريش الأبيض، يبلغ حجمه حوالي ٤٥سم، وتتراوح أوزانه بين ٢٦_٥٢ أوقية، ويعيش النسساج بشكل رئيس في مراعي السافانا، وفي الأراضي الرطبة الإفريقية الجنوبية، والغابات النهرية، والأراضي العشبية الرطبة، المصدر: طائر النساج.. أكثر الطيور مهارة بنسج أعشاشه | طقس العرب | طقس العرب (arabiaweather.com)، ٢٢_١٠_٢٠٢١م، الجمعة، الساعة ١٢:٥٦ مساءً.

(٥٧) Chiaroscuro أو الظل والنور أو الفاتح والداكن هو تدرح أياف الضوء والظل فى التصوير من حيث إبراز الأشياء والإبانه عن مواضعها وصلتها ببعضها البعض فى مكان بذاته، فيظهر التدرج فى درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصاً، سواداً أو بياضاً، وقد يستغله الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية، والمعروف أن التدرجات الضوئية تعيم على "تجسيم" الأشكال، ومن هنا كانت إضافة لا غنى عنها لتجسيم الشكل الذى كان يكتفى فى التصويرة بالخط المحوط الخارجى.

عن: عكاشة (ثروت)، التصوير المغولي الإسلامي فى الهند، الجزء الثالث عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٠٧

(58) Brend (Barbara), islamic art,British Museum press, p.215

(59) Brend (Barbara), islamic art,British Museum press, p.215.

المصادر والمراجع

١- البحيري (منى سيد علي حسن)، تسليات البلاط في التصوير المغولي الهندي، ماجستير، كلية الآثار- جامعة القاهرة، ١٤٢٢هـ/٢٠١١.

٢- البنا(سامح فكري)، مجموعة من تصاوير مستقلة من العصر الصفوي محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة " دراسة أثرية فنية ونشر"، مجلة وقائع تاريخية، العدد٣٢، جامعة القاهرة- كلية الآداب- مركز البحوث والدراسات التاريخية، ٢٠٢٠م.

٣- البهنسي (صلاح أحمد)، فن التصوير في العصر الإسلامي، الجزءالثالث (التصوير الصفوي في إيران والعثماني في تركيا والمغولي في الهند، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، الإسكندرية.

٤- المهر (رجب سيد أحمد)، مدارس التصوير الإسلامي في إيران والهند منذ القرن (١٠هـ/١٦م) وحتى منتصف القرن (١٢هـ/١٨م) في ضوء مجموعة متحف كلية الآثار-جامعة القاهرة، ماجستير، المجلد الأول، كلية الآثار-جامعة القاهرة،١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.

٥- القطري (أمل عبد السلام)، البحر في الصوير المغولى الهندى(دراسة فنية أثرية)، ماجستير، المجلد الأول، قسم الآثار الإسلامية- جامعة الفيوم،١٤٣٠هـ/٢٠٠٩.

٦- حسن (زكى محمد)، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت.

٧- حسن (زكى محمد)، التصوير الإسلامي عند الفرس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

٨- حسن (منى سيد علي)، التصوير الإسلامي في الهند (الصور الشخصية في المدرسة المغولية في الهند)، جامعة القاهرة، كلية الآثار.
٩- حسن (منى سيد علي)، فنانون في مراسم أباطرة المغول في الهند، مراجعة وتقديم: حسين (محمود إبراهيم)، مكتبة زهراء الشرق.
١٠- عكاشة (ثروت)، التصوير المغولى الإسلامي في الهند، الجزء الثالث عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١١- عكاشة (ثروت)، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.
١٢- علام (نعمت إسماعيل)، فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، الطبعة الثالثة، دار المعارف.
١٣- فرغلي (أبو الحمد محمود)، التصوير الإسلامي (نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه)، الدار المصرية، اللبنانية، ٢٠٠٨م.
١٤- محمد (أحمد كامل حسن)، آقاميرك وسلطان محمد وأعمالهما الفنية في مدرسة التصوير الصفوي دراسة فنية مقارنة، ماجستير، المجلد الأول، القاهرة، ٢٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.

المراجع الأجنبية:

1. Brend (Barbara), islamic art,British Museum press.
2. Grabar(oleg),masterpieces of Islamic art(the decorated page from the 18 th to 17 th centry),prestel munich,berlin,London.
3. Rice(David Talbot),Islamic painting,Edinburgh,at the university press.

المراجع الفارسية:

١- سرمدي (عباس)، دانشنامة هنرمندان إيران، الطبعة ١، ناشر :هيرمندز.
٢- كسرائي (شاكر)، قاموس فارسي-عربي، فرهنگ فارسي-عربي، الدار العربية للموسوعات، الطبعة الأولى، ٢٠١٤م/١٤٣٥.

المواقع الإلكترونية:

- painting | British Museum. بتاريخ ٢١-١٠-٢٠٢١م
- طائر النساج.. أكثر الطيور مهارة بنسج أعشاشه | طقس العرب | طقس العرب (arabiaweather.com) بتاريخ ١٧-١-٢٠٢٢م.
- فتح بور سكري.. مدينة الهند الملكية – تاريخنا – مدن إسلامية| قصة الإسلام (islamstory.com) بتاريخ ٢١-١٠-٢٠٢١م.