المجلة الدولية للتراث والسياحة والضيافة
المجلد (١٧) العدد (٢) ديسمبر ٢٠٢٣
الموقع الإلكتروني: jihtha.journals.ekb.eg/

شخصية جلال الدين الرومي في المنمنمات الإسلامية بالتطبيق على نماذج مختارة حتى نهاية القرن السادس عشر الميلادي

إبراهيم محمد إبراهيم أحمد العسال

أستاذ مساعد، معهد سيناء العالي للسياحة والفنادق، رأس سدر، مصر

معلومات المقال

الصفحات: ٢٣ – ٦٠

الكلمات المفتاحية

جلال الدين الرومي
التصوير الإسلامي
المنمنمات الإسلامية
المخطوطات الإسلامية

ملخص البحث

شكلت شخصية جلال الدين الرومي جانبا مهما في الفن الإسلامي بصفة عامة وفي المخطوطات المزينة بالصور بصفة خاصة لما له من مكانة كبيرة وتأثير ملحوظ في تاريخ حركات التصوف الإسلامي، ولقد تعددت المنمنمات الإسلامية التي تناولت شخصية جلال الدين الرومي واختلفت من مدرسة فنية لأخرى لكنها اجتمعت في قواسم مشتركة حددت شخصية الرومي الى حد كبير. تهدف الدراسة الى الوقوف على العوامل المؤثرة في شخصية جلال الدين الرومي والتي انعكست على عقيدة المصورين في الفن الإسلامي وذلك من دراسة نماذج من تصاوير المخطوطات الإسلامية التي تناولت الرومي في مواقف متباينة وذلك حتى نهاية القرن السادس عشر الميلادي من خلال دراسة تصاوير نسخ مخطوطات مختلفة تنتمي الى مدارس فنية متعددة وبيئات جغرافية متنوعة للوصول الى ملامح محددة من شخصية جلال الدين الرومي في المنمنمات الإسلامية. وذلك من خلال المنهج الوصفي والتحليلي لمجموعة من نماذج المنمنمات التي تناولت شخصية الرومي للوصول الى تصنيف ثابت ومحدد لهذه التصاوير وفق العوامل المؤثرة في شخصيته وتاريخه وتأثيره على مريديه واتباعه.

المقدمة

إن التصوير الإسلامي هو احد مرايا الحضارة الإسلامية التي يمكن من خلاله استنباط ابرز الموضوعات التي شغلت المصور المسلم وعكست اهمية تلك الموضوعات في انتاج هذه الحضارة، ولعل المنممات الإسلامية تمثل الركن الأبرز من التصوير الإسلامي، ولقد إهتم المصور المسلم بتصاوير رجال الدين والشخصيات المؤثرة في تاريخ المسلمين وبيئاتهم المختلفة ومنهم احد اقطاب التصوف في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي جلال الدين الرومي الذي ظهر في مواضع عدة تبرز قدره ومكانته عند جموع المتصوفين ودائما ما أظهره المصور المسلم في وضعية تشير الى مكانته البارزة فتارة يظهر بصحبة مريديه سواء يقبلون قدميه أو يرقصون معه، كما شغلت التكايا المولوية قدرا كبير من تفكير المصور المسلم عند تناوله لتصاوير التصوف، كما اهتم المصور المسلم بتصاوير الرومي التي جمعته بأستاذه شمس التبريزي، كذلك التصاوير التي تناولت مشهد جنازته وحزن مريديه عليه، كما ظهر بعض مريديه وهم يقرأون الفاتحة ترحما عليه بعد فراغهم من قراءة كتابه الشهير المثنوي، وغيره من الصور التي اهتم بها مصوري المدارس الفنية المختلفة عبر الانتاج الضخم للمخطوطات

الإلامية المزينة بالتصاوير. ولقد تناول الباحثون شخصية جلال الدين الرومي بكثيرمن البحث والدراسة، كذلك موضوعات التصوف في المخطوطات الإسلامية، ونال كتاب المثنوي الحظ الوافر من الابحاث التي حققت مخطوطات التصوف، كما فلإردت دراسات عديدة لموضوعات التصوير إلاسلامي من خلال المنمنات، إلا إن ايا منها لم يتناول شخصية جلال الرومي من خلال هذه التصاوير وأبرز الموضوعات التي تناولها المصور المسلم في حياة الرومي وكيف يمكن تصنيفها وفي اي المدارس الفنية وما دلالة ذلك في الحديث عن شخصية جلال الرومي وهذا ما يتناوله هذا البحث معتمدا على المخطوطات الأصلية المحفوظة في دار الكتب المصرية بالقاهرة وبعض نسخ المخطوطات ذات الصلة في المكتبات العالمية.

والرومي هو جلال الدين محمد بن بهاء الدين محمد بن الحسين بن أحمد الحطيبي البكري البلخى المعرف بجلال الدين الرومي أحد اعلام تاريخ التصوف ومدارسه، تُوفي سنة ٦٧٢ هـ / ١٢٧٣ م (مظهر، المولوية يرقصون السما، ص ١٢٤)، عُرف بالبلخي نسبة إلى موطنه بلخ الواقعة في أفغناستان ولقب بالقوني نسبة الي قونية التي هاجر إليها وأقام فيها، وكذلك عُرف بالرومي نسبة الي بلاد الروم التي منها بلدة قونية التي هاجر إليها وقضى بها معظم حياته (ابوالعينين، رحلة اولياء الله، ص١٤٧).

وقد ولد جلال الدين الرومي في السادس من شهر ربيع الأول (٦٠٤ هـ/ ١٢٠٧ م)، وهناك قول بإمتداد نسب والده إلى الخليفة أبي بكر الصديق من جهة أبيه، والي علاء الدين بن طوقوش شاة خوارزم جده لأمه "ملكية بنت جهان"(مظهر، المولوية يرقصون السما، ص ١٢٤-١٢٥). وينقسم تراث جلال الدين الرومي الشعري إلى ثلاثة أقسام: " ديوان شمس تبريزي، الرباعيات، المثنوي "(الرومي، مثنوي، ص٢٤٥)، أما الديوان فيشتمل على غزليات صوفية، يبلغ عددها نحو " ٣٥٠٠ " غزليه، نظمت في بحور عديدة، كما يضم أيضاً نحو " ٤٣٠٠٠ " بيت شعري (مظهر، المولوية يرقصون السما، ص ١٥١)، هذا ويعتبر مثنوي جلال الرومي أشهر كتاب في الأدب الفارسي كما أنه أشهر كتاب مخطوط تحدث عن التصوف وهو الكتاب المخطوط الذي وجد بنسخه تصاوير ومنمنمات للرومي. وإعتبر دراويش المولوية كتاب المثنوي وسيلة التعليم الأولى في التكية المولوية ، وقد ألفه الرومي تحت ضغط إلحاح شديد من مريديه وعلى رأسهم "حسن حسام الدين جلبي"، حيث وضع هؤلاء شيخهم في مرتبة جليلة، وكانوا يرونه أعظم من سنائي صاحب كتاب " حديقة الحقيقة وشريعة الطريقة " ، وأعلى مرتبة من العطار صاحب كتاب "منطلق الطير" وقد كان دراويش المولوية يعتمدون على هذين الكتابين في إستشعار الوجد الصوفي قبل إقدام جلال الدين على تأليف " المثنوي " ، ليصير أرفع نص شعري صوفي في تاريخ التصوف الإسلامي كما رآه مريدوا الطريقة المولوية (فؤاد، السماع، ص٢٣).

إلا أن الأثر الديني الكبير الذي حازته المولوية إنما تمثيل في شيوع عقيدة "الحب الإلهي"، وهو الحب الذي يفرق بين الناس لاختلاف أديانهم أو طبقاتهم، وهي العقيدة التي ساهمت في دخول الكثير من غير المسلمين في السلام، وخاصة في منطقة أسيا الصغرى التي شهدت مولد الطريقة المولوية، هذا الأمر أدي بالطبع إلى انتشار الطرقة المولوية بين الترك وأهل البلاد علي السواء، ومما منحها نوعاً من القداسة والمكانة الرفيعة بين الحكام والمحكومين.

ومن الشيوخ الذين اثروا في حياة الرومي وتتلمذ على أيديهم القطب الصوفي الكبير "محيي الدين بن عربي"[١]، وسعد الدين الحموي، وصدر الدين القوني، فخر الدين العراقي، نجم الدين الرازي، أوحد الدين الكرماني " وقطعا أستاذه المفضل شمس التبريزي الذي جعل من جلال الرومي صوفي وشاعر وحكيم وفيلسوف إنساني داعيا الي التأمل الروحي العميق (رايس، السلاجقة، ص ١٤٨) وأكثر من جمعته مع الرومي منمنمات اسلامية مصورة كما تتطرق هذه الدراسة[٢].

ولقد كان التبريزي الصديق المقرب والأستاذ الروحي لجلال الدين الرومي الذي عاش معه أربعين سنه في بيت واحد في مدينة كونية التركية العثمانية التي تحتفظ بمتحف مولانا الذي يضم أبرز أثار ومخطوطات المثنوي لجلال الرومي متحدثا فيها عن فضل أستاذه وشيخه شمس التبريزي (رايس، السلاجقة، ص١٤٧). وقد إهتم المصور المسلم بتجسيد العلاقة بين الأستاذ التبريزي والرومي من خلال تصاوير جمعتهما تعكس مدى تأثير العلاقة بينهما في جموع المتصوفين والمريدين اللذين أخذوا يرددون حكايات الحب بينهما على أنها حب إلهي.

تصاوير الرومي في المخطوطات الإسلامية:

تعددت الموضوعات التي تناولت شخصية جلال الدين الرومي في المنمنمات الإسلامية ويمكن تصنيفها ثلاث تصنيفات مختلفة؛ تصاوير ارتبطت بمخطوط المثنوي وهو أبرز مصنفات التصوف كما تمت الإشارة مسبقا، وتصاوير جمعت الرومي باساتذته وتلاميذه، والمجموعة الثالثة جمعت جلال الدين الرومي مع مريديه واتباعه في مواقف مختلفة. ولقد قسمت الدراسة تصاوير جلال الدين الرومي في المخطوطات الإسلامية الى ثلاث مجموعات رئيسية ابرزت شخصيته في عقدية المصور المسلم؛ فالمجموعة الاولى ترتبط بمؤلفه الأبرز كتاب المثنوي والذي كان له اكبر الاثر على عقلية المصور المسلم وارتباط الرومي به فبرز واقفا ممسكا به في اكثر من موقف، والمجموعة الثانية ظهرت فيها شخصية جلال الرومي من خلال مريديه والصور التي جمعت الرومي بمريديه كثيرة وفي مواقف متعددة وتعكس تأثيره الكبيرة لدى مريديه وهو ما ظهر في انتاج المصور المسلم وخاصة فيما يتعلق بالطريقة المولوية، اما المجموعة الثالثة فظهرت من خلال شخصية جلال الرومي من خلال تصاوير جمعته بتلاميذه واساتذته وعلى رأسهم شمس الدين التبريزي. وفيما يلي بيان بأبرز التصاوير التي تناولت شخصية جلال الدين الرومي في المخطوطات الإسلامية المصورة

أولا: تصاوير جمعت جلال الدين الرومي بمخطوط المثنوي

يعتبر المثنوي أشهر وأهم مؤلفات جلال الدين الرومي، وهو أحد أهم ما كُتب في تاريخ التصوف ويحتوي الكتاب على ستة وعشرين ألف بيت في ستة اجزاء أو (دفاتر) ولقد انتهى من الجزء الأول فيه سنة ٦٦٠ هـ / ١٢٦١ م وقد نظمه إجمالا ما بين عامي ٦٥٧ هـ – ٦٦٢ هـ / ١٢٥٨ م – ١٢٦٢م (فؤاد، السماع، ص٢٣).

---

[١] من أكثر الأقطاب الذين اختلف معهم الرومي هو "محي الدين بن عربي" للمزيد أنظر:
Shimmel (T.), The Triumpha Sun, London, 1975, P : 13

[٢] شمس التبريزي شاعر أصوله فارسيه توفي في مدينة خوي في شمال شرق إيران في نهاية فترة حكم السلاجقة، وهو محمد بن علي بن ملك داود، ولد سنة ٥٨٢ هـ وقام برحلات إلى مدن عدة منها حلب و بغداد و قونية و دمشق، ولقد أخذ التصوف عن ركن الدين السجاسي، وتتلمذ عليه الملا الرومي البلخي، ومن مؤلفاته مثنوية "مرغوب القلوب" و"مقالات" و" ديوان شعر" .. للمزيد انظر:
عرفه عبده علي، مملكة الأقطاب والدراويش، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير ١٩٩٧، ص ٢٣٤.

وتشير كلمة مثنوي من الناحية اللغوية الى ذلك النظم الذي يعرف بالمزدوج"، ويعتمد على توحيد القافية بين شطري كل بيت من أبيات المنظومة، فكل بيت من الأبيات تكون له قافيته المستقلة (الرومي، مثنوي، ص٢٤٥). ويعد المثنوي أحد أشهر المراجع في الأدب الفارسي كما أنه أشهركتاب مخطوط تحدث عن التصوف، ونال اشادات واسعة في المأثورات الأدبية العالمية، وتعددت نسخ المخطوط في مكتبات الغرب (Shimmel,The Triumpha,P.13)ويقع المخطوط في ستة أجزاء تضم "٢٦.٦٠٠ " بيتاً من الشعر على وزن واحد، وهو ديوان شعر وفلسفة وأخلاق ودين وتصوف، ويبدو المثنوي كما لو كان بحراً زاخراً بالمعاني والإشارات والحكايات الرمزية ويقارنه البعض بالفتوحات المكية لابن عربي (أبوالعينين، رحلة أولياء الله، ص ٣٤٢).

ولقد اهتم المصور المسلم بتجسيد شخصية الرومي من خلال كتاب المثنوي فزخرت نسخ مخطوطات المثنوي ببعض تصاوير جلال الدين الرومي، وتحتفظ دار الكتب المصرية بنسخة هامة من المخطوط تحت رقم (٢٦ تصوف فارسي طلعت) وهي النسخة الوحيدة التي تندرج في تصنيفات التصوف وبها صورا للمتصوفة، وتقع في مجلد واحد مكون من ستة أجزاء بأول كل جزء وتحديدا الورقتان الأولى والثانية محليتان بالذهب تحت السطور في حين أن بقية الأوراق كلها مجدولة ومحلاة بالذهب والمدادين الأسود والأزرق ويعود تاريخ نسخها كما جاء بالنسخة الأصلية الي ٢٠ رمضان سنة ١٠١١ هـ / فبراير ١٦٠٣م، وعدد أوراقها ٢٩٠رقة، بمقاس ٢٦ × ١٦.٥ سم، ومسطرة ٢٥ سطرا، والنسخةً بها تقطيع وتلويث ومحفوظة في حالة رديئة.

وأولها: هذا كتاب المثنوي وهو أصول الدين في كشف أسرار الوصول واليقين ....إلخ .

وآخرها: تم الكتاب بعون الله الملك الوهاب مثنوي مولوي بتاريخ بيس (عشرين) شهر رمضان المبارك سنة هزار ويازده (ألف وإحد عشرة) . (الطرازي، الفهرس، ص ٩٦)

وبها تسع صور مرسومة بالألوان منها تصويرة تمثل نبي الله صالح على ناقته يشارك قومه الدعاء والإستغفار، وأخرى لأحد شيوخ التصوف وقد فرغ من قراءة كتاب المثنوي، وتصويرة لشيخ صوفي يقرأ الفاتحة على الشيخ جلال الرومي مؤلف الكتاب، وتصويرة لامرأة صوفية عابدة تقف وسط الزهور والأشجار، وتصويرة لشيخ صوفي يلوم المجنون على مداعبة كلب ليلى ويدعوه إلى الزهد والتقشف، وهي تصاوير تُنشر أغلبها لأول مرة.

كما توجد نسخة أخرى من المثنوي بمكتبة الفرير جاليري بواشنطن تحت رقم حفظ S ٨٦.٠٠٣٥، ويعود تاريخ نسخها إلى سنة ٨٦٣ هجرية/١٤٥٨ميلادية، ومقاس أوراقها ١٦.٤سم×١٠.٥ سم، وتعود النسخة إلى مدينة هراة وتنتمي تصاويرها بخصائصها الفنية إلى المدرسة الصفوية الأولى، ومنها تصويرة تُمثل جماعة من الدراويش يقومون بأداء بعض الرقصات الصوفية على أنغام الموسيقى وآخرون يتناقشون في حديقة.

(١)تصويرة تمثل الشيخ الصوفي الكبير جلال الدين الرومي واقفا ممسكا بكتاب مخطوط (لوحة 1)[٣]

اسم المخطوط: البوم مرقع

تاريخ نسخ المخطوط: القرن الـ ١٠ هـ / ١٦ م، وبداية القرن الـ ١١ هـ ١٧ م.

[٣] تنشر بإذن من دار الكتب المصرية

مكان الحفظ: دار الكتب المصرية بالقاهرة.

رقم الحفظ: ٤١ م – تاريخ فارسي.

المقاس: ٧سم×١٥سم

المدرسة الفنية: المدرسة الصفوية الثانية

الوصف: تمثل التصويرة جلال الدين الرومي واقفاً ممسكاً بمخطوط المثنوي في يده اليمنى وان كانت هناك بعض الاراء لاعتباره المصحف الشريف أو أحد دواوين شعره وهو من اللون الأحمر، أما يده اليسرى فهي ممسكة براية أو علم.

ولقد قسم المصور التصويرة إلى قسمين مقدمة صغيرة تمثل مسرح الأحداث يقف بها الشيخ الصوفي جلال الدين الرومي– ما يهم موضوع البحث والدراسة– وهي تتكون من أرضية صغيرة نمت بها مجموعات وحزم من الحشائش والزهور فضلاً عن بعض الصخور التي تتخلل الأرضية أما خلفية الصورة فهي من اللون الأصفر الفاتح ويشغل جلال الدين الرومي جزءاً كبيراً منها.

وصور جلال الدين في وضع ثلاثي الأرباع وهو مرتدياً لقباء طويل يصل إلى منتصف الساقين تقريباً من اللون البني الفاتح، وللقباء حاشية تحيط بفتحته العلوية من اللون الأخضر، وله بطانة من اللون الأبيض وفتحة من الجانب الأيسر السفلي وهو ذو أكمام طويلة متسعة.

وعلى خصره يوجد حزام من اللون الأخضر من النوع الرفيع وضع به منديله من اللون الصفر البرتقالي الفاتح وقد لف شال حول كتفه الأيمن وأسفل الكتف الأيسر وحول الصدر تدلي احد أطرافه خلف الظهر والطرف الأخر أمام الصدر والأزرار من اللون الأحمر، أما غطاء رأسه فقد تمثل في عمامة ذات عذبة من الخلف وينتعل بخف في أقدامه من اللون الأصفر. وللصورة ثلاثة اطر؛ إطاران منهما مذهبان من الداخل وإطار من اللون الأصفر البرتقالي من الخارج.

وقد كتب المصور في أعلى الصورة بالركن العلوي الأيمن عبارة بخط تعليق فارس بالمداد الأسود نصها ***(حضرت مولانا محمد جلال الدين بلخي)*** وهي بذلك تشمل اسمه ولقبه.

ولقد إرتبط لفظ المولى الوارد بالتصويرة بالتصوف والمتصوفين، واللفظ نفسه يعني " الرب" وكل من ولي أمرا أو قام به (المعجم الوجيز، ص ٦٨٢) ، أما إصطلاحا؛ فقد إستخدم العرب لقب "مولى" للإشارة إلى العبيد قبل الإسلام فيُقال : سالم " مولى " الحارث أي خادمه، كما كان يلقب بذات الكلمة مالكي الرقيق ، فينادي العبد سيده قائلاً " يا مولاي "، وما إن دانت جزيرة العرب بالإسلام أخذت الكلمة بعدا ثالثاً يستند إلى جوهر الولاية لله وللرسول، قال تعالي (ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون) (سورة يونس، اية ٦٢) ، فأصبح الولي رجلاً مباركاً، وشاعت الكلمة بنفس مدلولها اللفظي في كل المجتمعات الإسلامية، وعرف علماء الكلام " الولي " بأنه العارف بالله تعالي وصفاته القائم بحقوق الله وحقوق العباد وهو من تولى الله أمره فلم يكله إلى نفسه ولا إلى غيره لحظة (عبده، مملكة الأقطاب، ص ٤٨).

أما لقب " مولانا " الذي التصق بشخصية جلال الدين الرومي، فهو كلمة " مولى " العربية مضاف إليها نون الجمع للمتكلم[٤]، وهي تعني (سيد، أو رئيس، أو زعيم) ويجدر بالملاحظة أن الأتراك هم الذين أطلقوا هذا اللقب العربي على شيخ جلال الدين، ولم يكن هذا غريباً في وقت سادت فيه الثقافة العربية وكانت منهلاً لغيرها من الثقافات.

الدراسة التحليلية:

تكمن أهمية التصويرة في كون الرومي يموالحيوية. الرئيسي وهو يعكس ما يمثله الرومي منوالحيوية. المتصوفين والزهاد والمريدين وهو ما توالحيوية.صورون المسلمون في تصاوير التصوف بصفة عامة من خلال إبراز شخصيته، ولقد وفق المصور في التعبير عن الحالة النفسية لجلال الدين الرومي من خلال نظرة عينيه وهي نظرة تأمل وتفكير والتي أيدها بتلك العلامات المرسومة على جبهته وقد عبر عن شخصية اصدق تعبير فرسمه وقد بدت عليه علامات تقدم العمر وأتضح ذلك من وجود ترهلات بمنطقة البطن فضلاً عن اللحية المدببة المتصلة بالشارب التي أضفت عليه وقاراً، كذلك رسم جلال الدين بملامح واضحة ودقيقة كما وفق في رسم الأدوات والأزياء بكسراتها بأسلوب طبيعي علاوة على الدقة الظاهر كذلك في رسم الزهور والنباتات التي نمت بالمقدمة وأضفت عليها جواً من الحياة والحيوية .

وقد وفق المصور أيضا في التعبير عن جلال الدين الرومي بهيئته وملابسه أصدق تعبير حيث ذكرت المصادر المولوية أن ملابس مولانا جلال الدين الرومي كانت عبارة عن رداء يصل إلى ما بعد الركبة من القطن أو الحرير أو خليط منهما وغطاء رأس طويل ملفوف حول شال كما أشارت نفس المصادر أن مولانا جلال الدين الرومي طويل القامة ونحيل وهو ما ينطبق على التصويرة محل الدراسة.

وتتشابه التصويرة محل الدراسة مع تصويرة أخرى تمثل رجل صوفياً وأميراً من مخطوط سبحة الأبرار ترجع إلى سنة ٩٦٩ – ٩٧٠هـ (١٥٦١– ١٥٦٢م) (باقر، اثار إيران، لوحة ١٨٧)، ويتضح الشبه بين جلال الدين الرومي في التصويرة محل الدراسة مع الرجل الصوفي في التصويرة محل المقارنة في رسم الوجه في وضع ثلاثي الأرباع وتمثيل كلاهما واقفاً ومد ذراعه الأيمن للأمام وفي أسلوب السحنة وملامح الوجه لاسيما اللحية والشارب وطريقة إتصالهما.

وبالنسبة للكتاب الذي يسمكه الرومي في يده فكان من الطبيعي ظهوره في تصاوير التصوف، واالكتاب في تصاوير التصوف؛ إما القرآن الكريم وإما بعض الكتب الصوفية التي تمثل أهمية بالغة للمتصوفين والدراويش مثل كتاب منطق الطير لفريد الدين العطار[٥]، والمثنوي لجلال الدين الرومي وهو يعبر عن شخصيته كما في التصويرة

[٤] درج الأتراك على إسقاط حرف الواو ونطق الكلمة "ملا" بضم الميم، وكانوا يطلقونها على القضاة والمشايخ زيادة في الاحترام والتوقير، حتى صار هذا الاصطلاح مكملا لكلمة " شيخ " أنظر: عبد الوهاب بكر، الدولة العثمانية ومصر في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، دار المعارف،١٩٨٢ م، ص ٢٠٦.

[٥] هو أحد المنظومات الشعرية للشاعر الصوفي فريد الدين العطار ويدور حول رحلة الطيور وكفاحها في إجتياز الوديان السبعة للوصول إلى السيمرغ بجبل قاف الذي يحيط بالعالم. للمزيد أنظر: ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ص ٣٢٣.

محل الدراسة، ووجود الكتب ملازمة لتصاوير الدراويش والمتصوفين يعود إلى دلالتها عند جمهور المتصوفين من كونها تعبر عن العلم والمعرفة (فرغلي، صدى الاتجاهات، ص ١٢٧).

كما تتجلى شخصية الرومي في الراية الممسوكة بيده اليسرى وهي التي كان يستخدمها المتصوفون والدراويش عادة أثناء سيرهم في الطرقات وإحتفالات الطرق الصوفية المختلفة وأثناء الجنازات، ولكل طريقة صوفية لون محدد في الأعلام التي تحملها لتميزها عن الأخرى، وكان الصوفية يعتقدون أنهم عندما يمسكون الأعلام فإنهم يملكون العالم بعشق وحب الله حيث أنها شارة من شارات الملك (القلقشندي، صبح الأعشى، ج٢، ص ١٢٧).وهذه الرايات عبارة عن عصا طويلة في نهايتها من أعلى القماش المتلون بلون الطريقة ومكتوب عليها عبارات دينية مختلفة (عكاشة، التصوير، ص ١٧٣).

(٢)تصويرة لأحد شيوخ التصوف وقد فرغ من قراءة كتاب المثنوي لجلال الدين الرومي (لوحة 2)[٦]

اسم المخطوط: المثنوي

تاريخ نسخ المخطوط: ٦٦٠ هجرية/ ١٢٦١ميلادية

مكان الحفظ: دار الكتب المصرية

رقم الحفظ: ٢٦- تصوف فارسي طلعت

مسطرتها: ٢٥ سطرا

المقاس:١٦.٥ سم ×٢٦سم

الوصف:

يظهر الشيخ الصوفي الزاهد في منتصف التصويرة يمثل الجزء الأكبر منها وهو يجلس الجلسة الشرقية في وضع ثلاثي الأرباع جاثيا على كلتا ركبتيه ماسكا في يده اليسرى كتاب المثنوي واضعا أصبعه عند الصفحة التي انتهى بالقراءة عندها ويبدو أنه فرغ من قراءة كتاب المثنوي حيث إصبعه في نهاية صفحاته، وهو ما يعكس تأثير شخصية جلال الرومي لدى مريديه من خلال كتاب اشعاره الأبرز.

ويظهر الشيخ مرتديا رداء يغطى جسده كاملا ويشد على وسطه بحزام أصفر اللون، وفوق الرداء توجد عباءة تتدلى من فوق قدميه فتخفيهما، وتظهر في وجهه لحية سوداء كثيفة متصلة بالشارب، ويرتدى فوق رأسه عمامة صوفية الطراز.

ويظهر الشيخ جالسا على سجادة دائرية الشكل غير منتظمة الأطراف تأخذ اللون الأخضر في حين تتلون الأطراف باللون الأصفر.

وتتناثر في أرجاء التصويرة أوراق وفروع نباتية بدرجات اللون الأخضر المختلفة كما تظهر في خلفية المشهد شجرة صغيرة فروعها كثيرة ومنتشرة في أرجاء التصويرة وتمتلئ فروعها بالأوراق الخضراء في إشارة للتبرك بكتاب المثنوي وما به من حكم ومواعظ صوفية تبعث الخير على قارئها ومريديه وهو أصل فكرة التصوف والزهد.

[٦] تنشر لأول مرة بإذن من دار الكتب المصرية.

الدراسة التحليلية:

تتجلى شخصية الرومي من خلال المثنوي وتعود أهميتها إلى كونها أحد تسع تصاوير شملتها نسخة كتاب المثنوي المحفوظة في دار الكتب المصرية والتي لم يتناولها الباحثون من قبل سوى نصر الله الطرازي والذي لم يتطرق إلى تصاويرها في فهرسه بخلاف منهج الطرازي في فهرسه في جميع المخطوطات التي تناولها.

وتمثل التصاوير موضوعات صوفية خالصة فمؤلف النسخة أحد أشهر كتب التصوف في التاريخ الإسلامي وشيخ ومؤسس الطريقة المولوية جلال الدين الرومي وموضوع النسخة المثنوي وهي مجموعة من الأذكار الصوفية والحكم التي ألفها وصاغها جلال الدين الرومي وحرص شيوخ التصوف على حفظها والرجوع إليها لما لها من أثر طيب في النفس.

ولقد نجح الفنان في التعبيرعن موضوع تصويرته من خلال تفاصيل إعتنى بها كبساطة المكونات وظهور علامات الزهد والتقشف في ملامح التصويرة فيبدو أن المصور كان هو الأخر متصوفا ويتجلى هذا من خلال اختياره للألوان الهادئة المعبرة عن الموضوع كذلك حرصه على وجود الحشائش والنباتات الخضراء في شتى أنحاء تصويرته في دلالة صوفية خالصة على الخير والنماء، فضلا عن ظهور علامات التصوف على الشيخ الزاهد في جلسته وهيئته ولحيته وملابسه التي تتدلى لتخفي كلتا قدميه.

هذا وقد نجح الفنان في مراعاة النسب التشريحية لجسم الشيخ الصوفي وتفاصيله، كما نجح في ملء الفراغات الموجودة بالمشهد عن طريق الأوراق والتفريعات النباتية التي نجح الفنان في توزيعها بشكل جيد لم يضر بالموضوع الرئيسي للتصويرة.

(٣) شيخ صوفي يقرأ الفاتحة مترحما على الشيخ جلال الدين الرومي مؤلف المثنوي (لوحة 3)[٧]

اسم المخطوط: المثنوي

تاريخ نسخ المخطوط: ٦٦٠ هجرية/ ١٢٦١ميلادية

مكان الحفظ: دار الكتب المصرية

رقم الحفظ: ٢٦- تصوف فارسي طلعت

مسطرتها: ٢٥ سطرا

المقاس:١٦.٥ سم ×٢٦سم

الوصف:

يظهر في التصويرة شيخ صوفي يبدو من ملامحه أنه في مرحلة الشباب يجلس على ركبته اليسرى مثبتا قدمه اليمنى على الأرض رافعا كلتا يديه نحو السماء ليقرأ سورة الفاتحة على روح مؤلف كتاب المثنوي الشيخ جلال الدين الرومي.

[٧] تنشر لأول مرة بإذن من دار الكتب المصرية.

ويظهر الشيخ جالسا على وسادة شبه دائرية صفراء فاقع لونها ذات أطراف مزركشة مختلفة في التصميم ودرجة اللون.

ويظهر الشيخ مرتديا رداء أخضر اللون بدرجته الفاتحة يغطيها من أعلى عباءة حمراء اللون وتظهر أكمام الرداء الخضراء من العباءة الحمراء كما تظهر قدمه اليسرى عارية دون حذاء في حين تتوارى قدمه اليمنى حيث طبيعة جلسته.

ويظهر الشيخ بلحية كثيفة في وجهه سوداء متصلة بالشارب وأنف لوزية وعيون ضيقة ذات حواجب ثقيلة، وتغطي رأسه عمامة صوفية الطراز تتشابه مع العمامات التي إستخدمها نفس المصور في تصاوير المخطوط التسعة.

وتظهر في أنحاء التصويرة مجموعة من أوراق النباتات الخضراء والمتطايرة وتظهر خلف الشيخ شجرة ذات أوراق عريضة في حجمها خضراء في لونها تعلوها مجموعة من الكتابات التي تبرز فضل كتاب المثنوي كمرجع صوفي وفضل مؤلفه وعظم قدره لدى المريدين والمتصوفين جلال الدين الرومي وأن هذا الرجل يقرأ الفاتحة عليه لإنجازه عملا ضخما كالمثنوي.

الدراسة التحليلية:

تعود أهمية التصويرة كسابقاتها من تصاوير نسخة المخطوط التسعة كونها تمثل موضوعا صوفيا خالصا لمؤلف صوفي الهوى والهوية ومصور تتأكد ميوله الصوفية بدارسة تفاصيل تصاويره التي يغلب عليها الإستخدام الزاهد في الألوان والتفاصيل وهو ما يتناسب والفكرة الأصيلة للتصوف. كما تبرز التصويرة قيمة جلال الدين الرومي وما له من قدر لدى مريديه ومحبيه وهو ما يظهر في التصويرة من خلال ترحم أحدهم عليه بقراءة سورة الفاتحة.

هذا وقد نجح الفنان في التعبير عن موضوع تصويرته كعادته في تصاوير هذا المخطوط ونجح في ملئ فراغات التصويرة من خلال الرسوم النباتية والأوراق الخضراء كما جاءت الألوان معبرة وهادئة متناغمة مع طبيعة الموضوع وتصوفه.

إلا أن التوفيق قد جانب المصور في رسم القدم اليسرى للشيخ الجالس في التصويرة محل الدراسة فغابت عنها تفاصيل الأصابع وفصلها لونيا عن الرداء الذي يرتديه رغم نجاح المصور في مراعاة النسب التشريحية لباقي عناصر التصويرة كما يحسب له كذلك مراعاة قواعد المنظور حيث الشيخ يمثل العنصر الرئيسي للمشهد.

(٤) تصويرة للشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي واقف ممسكا بكتاب المثنوي متكأ على عصا(لوحة ٤)[٨]

اسم المخطوط: مجموعة شعرية

تاريخ نسخ المخطوط: ٩٢١ هجرية/١٥١٥ميلادية

مكان الحفظ: دار الكتب المصرية

[٨] تُنشر لأول مرة بإذن من دار الكتب المصرية

رقم الحفظ: ٦٠ أدب فارسي

المدرسة الفنية: المغولية الهندية

الوصف:

تمثل التصويرة جلال الدين الرومي أحد أهم الشعراء التي شملتهم المجموعة الشعرية التي منها التصويرة محل الدراسة وهو مؤسس الطريقة المولوية وأحد أهم علامات التصوف، ولقد شغل جلال الرومي مساحة كبيرة من موضوعات التصوف في المخطوط الإسلامية واهتم المصور المسلم بابارز جوانب كبيرة من حياته.

ويقف جلال الدين الرومي في التصويرة محل الدراسة آخذا الوضع ثلاثي الأرباع متكأ على عصا حمراء اللون متعرجة التصميم ذات نهاية بيضاوية صغيرة، ويمسكها الرومي بيده اليمنى في حين يضع كتاب المثنوي إلى جنبه الأيسر يسنده بيده اليسرى.

ويظهر مرتديا جلباب واسع فضفاض مزركش بنفس تصميم الثياب في جميع تصاوير المخطوط، ففي منطقة المنتصف يتزين الرداء بورود حمراء في حين الزخارف الرمادية تكسوه من الجانبين، وأسفل الرداء بنطلون لا يظهر منه إلا مؤخرته ويتلون بنفس لون الحذاء الذي يرتديه أو ربما أن الحذاء ذو رقبة طويلة تمتد لتشبه البنطلون أسفل ما يرتديه جلال الرومي.

وتظهر لحية بيضاء كثيفة وطويلة تمتد إلى منطقة الصدر تتصل بشارب طويل، وتتسم ملامح الوجه بالصبغة الهندية الخالصة فتظهر الأنف الكبيرة والعيون الضيقة والحواجب المقوسة، وفوق الرأس عمامة محلية الطراز يتماشى لونها مع ألوان ثيابه معقودة من الخلف.

وتنتشر الورود والأزهار والتفريعات البسيطة حول جلال الرومي لتملأ الفراغات الموجودة في التصويرة، وتوجد في مستويات ثلاث على الجانبين في مستوى أفقي واحد وتكثر الأزهار في أعلى المستويات.

الدراسة التحليلية:

تعتبر التصويرة نموذجا جديدا من نماذج تجسيد شخصية الرومي من خلال كتاب المثنوي، وهي تنتمي الى مخطوط مجموعة شعرية وهو مخطوط نظمه العديد من شعراء الفرس أمثال نور الدين عبد الرحمن الجامي وحافظ الشيرازي و وشوكت ولامع وصادق وشجاعت ورغبت شابور طهرانى وظهورى وجلال الدين الرومي ومخلص كاشى واقف وغيرهم إلا أنه غير موجود بالنسخة اسم من جمع هذه الأشعار معا في مخطوط واحد، أما تاريخ النسخ فهو جمادى الأخر سنة ٩٢١ هـ / يوليو ١٥١٥م (الطرازي، الفهرس الوصفي، ص ٥٦).

وهي نسخة مخطوطة في مجلد مجدولة ومحلاة بالذهب والمدادين الأحمر والأزرق بقلم تعليق، محفوظة في دار الكتب المصرية تحت رقم ٦٠– أدب فارسي، وعدد أوراقها ٣١٩ ورقة، بمقاس ٢٧× ١٦سم، ومسطرة ١٢ سطراً، والمخطوط محفوظة بحالة جيدة إلا أن النسخة بها بعض أثار العرق.

وفي نسخة المخطوط ستون صورة ذات ملامح هندية للشعراء المذكورين في مجالس علمية وأدبية مرسومة بالألوان، بينهم رموز وأعلام المتصوفين كتصويرة للشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي واقف ممسكا

بكتاب متكأ على عصا، وتصويرة أخرى لجلال الرومي بصحبة الشاعر ميرازا الصائب و أحد أتباعه في إحدى حلقات العلم ومجموعة من التصاوير الأخرى للشعراء ومن بينهم متصوفون.

وتُمثل التصويرة محل الدراسة شخصية الشاعر الكبير جلال الدين الرومي التي عنى المصورون المسلمون بموضوعاته عند رصد ظاهرة التصوف في تصاوير المخطوطات الإسلامية لما له من قيمة صوفية دينية كبيرة كمؤسس لواحدة من أهم الطرق الصوفية وأكثرها إنتشارا وهي الطريقة المولوية.

وتكمن أهمية التصويرة في إنتمائها لمخطوط مجموعة شعرية والذي يضم أشهر الشعراء في بلاد فارس والذي من بينهم جلال الدين الرومي الذي يشغل أكثر من تصويرة بين ستين تصويرة شملها الكتاب المخطوط منها تصويرة أخرى لجلال الرومي بصحبة الشاعر ميرازا الصائب وأحد أتباعه في إحدى حلقات العلم (لوحة ٥)[٩]، وإن إختلفت ملامح جلال الرومي في كلتا التصويرتين.

أما بخصوص الرداء الذي يرتديه جلال الدين الرومي في التصويرة محل الدراسة فهو متشابه الي حد كبير مع الثياب التي يرتديها أغلب الشعراء في تصاوير الكتاب المخطوط، وفيها تتشابه طريقة رسم الأشخاص والملامح الهندية الواضحة والثياب التي يرتديها هؤلاء مع التصويرة محل الدراسة.

وتمثل العضا اهمية في الصتويرة حيث تمثل العصا أهمية خاصة عند رصد ظاهرة التصوف كأحد أهم أدواته التي حرص المتصوفون والدراويش على إستخدامها لإرتباطها بمعجزات نبي الله موسى فقد أبطلت ما أتى به سحرة فرعون ولهذا يعتقد أهل التصوف أن العصا تنقلهم من الباطل إلى الحق (فرغلي، صدى الاتجاهات، ص ٦٠٨).

وفنيا التصويرة محل الدراسة تنتمي إلى المدرسة المغولية الهندية والتي تتضح ملامحها من خلال ملامح الوجه الهندية الخالصة والملابس المزركشة، إلا أن عناصر التصويرة من الناحية الفنية تُعد محدودة ودرجة الإتقان غير موجودة في رسم اللحى والهيئة ويبدو أن المصور قصد هذا التشابه في الوجوه والملابس بين الشعراء في جميع تصاوير المخطوط.

ويتشابه أسلوب الرسم في هذا المخطوط مع تصاوير مخطوط ديوان لحافظ الشيرازي والمحفوظ في متحف مولانا بكونية تحت رقم ١٣٠ ويعود إلى سنة ١٧٩٠م ويرجع إلى مدينة كشمير(لوحة ٦) والتي تمثل ما يشبه حلقات السماع والذكر في حضور حافظ الشيرازي وتظهر علامات التصوف واضحة من خلال تأثر احد الحاضرين وإمالة رأسه إلى أسفل فضلا عن هيئة حافظ الشيرازي ولحيته البيضاء الكثيفة والتي تتشابه مع هيئة جلال الرومي في التصويرة محل الدراسة. هذا وتتفق أساليب التصوير في المخطوطين من خلال طريقة الرسم وهيئة الأشخاص وملابسهم، كذلك سيطرة موضوعات التصوف وعلاماته على أغلب تصاويرهما.

[٩] تُنشر لأول مرة بإذن من دار الكتب المصرية.

وتنعكس شخصية الرومي في حقات السماع حيث كان للناي أهميه في الطريقة المولوية وجلال الدين الرومي قد فطن الرومي للناى وتحدث عنه وعن رمزيته [10]،وقد سبقه في ذلك "سنائى الغزنوى" الذي اعتبر الناي رمز لكل روح انقطع أو اجتث عن عالم وجوده وخرج عن اصل بقائه وخلوده (هلال، التكية المولوية، ص ٩٢).

إلا أن الناي لم يحظ في حديقة سنائي بهذا القدر من التقديس الذي ناله في مثنوي جلال الدين الرومي، وجدير بالذكر أن الرومي كان يولى عازفي الناي عناية خاصة، فكان العازف الشهير "حمزة النایاتى" من أقرب المقربين إليه، وكان يطلق عليه "قطب الناي" نظرا لما كان عليه من حذق العزف ومهارته، وصار هذا اللقب مصاحبا لكل من يجيد عزف الناي في الطريقة المولوية (عبدالعظيم، رسوم، ص ٣١٨). وقد ربط جلال الدين الرومي بين الناي والقلم من حيث رمزيتها، وقارن بينهما حيث سن القلم قد ينعكس عنه النقش الجميل والرسم المفيد،وكذلك نغمة الناي والمزمار ينعكس عنه صورة من صور العشق وأثره، والذي عندما يحل يصبح العقل بلا حول أو قوة (هلال، التكية المولوية، ص٩١). كما ربط الرومي بين الناي والخمر فكلاهما يؤدي إلى فقدان الوعي والإنجذاب والبكاء كما أن كلاهما يساعد على طرد الهموم من الروح والعقل (عبد العظيم، الطريقة المولوية، ص ٢١٨).

ثانيا: تصاوير لجلال الدين الرومي مع مريديه

نجح المصور المسلم من خلال المنمنمات الإلامية في ابراز شخصية جلال الرومي من خلال علاقته بمريديه وعلاقة الشيخ بالمريد في ظاهرة التصوف علاقة راسخة تُبنى عليها العلاقة الروحانية للطريقة الصوفية، ولقد تجلت علاقة مريديه الرومي بشيخهم في تصاوير المخطوطات الإسلامية بوضوح.

والشيخ لدى المتصوفة له قدر كبير كما للرومي لدى مريديه، وعادة ما يكون الشيخ بمثابة الأستاذ لطلابه، ولقد أجمع علماء التصوف على ضرورة أن يتخذ الإنسان لنفسه شيخا يطهره من الصفات المذمومة التي تمنعه من الوصول الي الحق سبحانه وتعالي، والشيخ في مراجع الصوفية وعقيدتهم هو الإنسان الكامل في علوم الشريعة والطريقة والحقيقة البالغ الي حد التكميل فيها، زاهد عالم بآفات النفوس وأمراضها ودوائها (محمود، الدور السياسي، ص ٤٤٦) ، وكان لكل طريقة صوفية شيخها، وهو رئيسها الأعلى وكان لكل شيخ خلفاء في القرى والبلاد وأطلق على بعض الشيوخ لقب " شيخ سجادة" وهو لقب إستحدثته الطريقة المحمدية في مصر (دي يونج، تاريخ ، ص١٤).

أما لفظ المريد فلقد ارتبط بظاهرة التصوف إرتباطا وثيقا، وإهتم به المصورون المسلمون ولازم تصاوير التصوف كما هو الحال في التصويرة محل الدراسة ، والمريد هو المتجرد عن إرادته، وهو ركن أساسي في طريق التصوف وبدونه لا وجود للطريق (ابي خزام، معجم المصطلحات، ص١٦١) ، وهو كذلك سالك الطريق الذي يمشي فيه بإرشادات شيخه حتى يدرك غايته وهو المسلك الذي سلكه مريدوا الرومي وظهر جليا وبوضوح في تصاوير المخطوطات الاسلامية، وتبدأ صلة المريد بالشيخ بالتوبة الصادقة ثم أخذ العهد بطاعة الله ورسوله ثم التلقين وهو

[10] وقد بدا جلال الدين الرومي سفره الشهير "المثنوى" في أغنية من ثمانية عشر بيتا،تعد المحور الرئيسي الذي يدور حوله موضوع عروج الروح وعودتها أنظر: رفعت عبد العظيم، رسوم الطريقة إلى الأصل، وتسمى "اغنية الناي " أو"ترنيمة الناي" وتعتبر هذه الأغنية تجسيدا كاملا لشخصية الرومي للمزيد المولوية، ص٢١٩

تعليمه كيفية الذكر، ويتجدد تلقينه كلما زاد قربه من الله، ويشترط في المريد إحاطته بمسائل الفقه وعلوم الشريعة، وله مطلق الحرية في إختيار الشيخ والطريقة التي يسلكها، وعندما يختار شيخه وجب عليه الإلتزام بنهجه ومنهاجه (محمود، الدور السياسي، ص٦٤٥). ومن التصاوير التي جمعت شخصية جلال الدين الرومي بمريديه ما يلي:

(١) تصويرة للرومي في بيته يقرأ أشعار الشيرازى وأحد مريديه يقبل الباب تبركا والملائكة ترفرف فوقهما (لوحة ٧)[١١]

اسم المخطوط: سبحة الأبرار

تاريخ نسخ المخطوط:٩٦٩ هجرية /١٥٦٢ميلادية

مكان الحفظ: دار الكتب المصرية

رقم الحفظ: ١٠٥ أدب فارسي م

المدرسة الفنية: المدرسة الصفوية الثانية

مكان نسخ المخطوط: شيراز

رقم الورقة في المخطوط: ٣٧ وجه

المقاس:١٤ سم × ٢٨ سم

الوصف:

يظهر الرومي وهو يجلس في داره المبنية من الطوب الأحمر كما تظهر في واجهتها على اليسار من التصويرة، وعلى جدرانها من الداخل زخارف هندسية مختلفة وتفريعات نباتية تظهر خلف جلسة الشيخ مباشرة، وتظهر هذه الزخارف الهندسية والنباتية بديعة مرسومة بالألوان المتعددة كالأزرق والأخضر والبني.

يظهر الشيخ وهو جالس في حجرته مرتديا عباءة زرقاء اللون تتدلى لتغطى أجزاء الجسم والأطراف فتخفي القدمين ويظهر تحتها في منطقة الصدر قميص أصفر اللون، وفوق الرأس عمامة صفوية الطراز مميزو بيضاء اللون تغطى طاقية متعددة الألوان.

ولا يظهر القميص بصفة دائمة كونه لباسا داخليا لرسوم الأشخاص فأحيانا كثيرة يظهر كلباس خارجي وإن كان في بعض التصاوير يتميز بفتحة من الأمام تصل إلى منطقة البطن، أما إذا كان داخليا فيكون مفتوحا فقط من أعلى (علي، الصناع والعمال، ص ٧٩٥).

ويجلس الشيخ على أحدى ركبتيه مستندا بإحدى يديه على الركبة الأخرى ماسكا باليد الأخرى كتابا لسعد الشيرازي، ويظهر في المشهد وهو يقرأ في الكتاب الذي كتب بالصفحتين المفتوحتين المصرع الأول لبيت سعدي الشيرازى:

بركب درختان سنر در نظر هوشيار هرورقش دفتر يست معرفت كرد كار

[١١] تنشر بإذن من دار الكتب المصرية

ولقد قام الطرازى بترجمة هذا البيت:

" ذلك البيت الذي جعل معرفة الذات الإلهية منوطة بالتأمل في الخلق المرموز إليه بأوراق الشجر التي يعد كل واحدة منها فصلا من فصول المعرفة " (الطرازي، الفهرس، ص ٣٤) وعليه فإن هذا البيت صوفي خالص المضمون يكمل الموضوع الرئيسي للتصويرة.

هذا ويلاحظ على الشيخ علامات المشاهدة والمعرفة أثناء تأمله الصوفي وقد رمز المصور لها بصورة ملك ينزل من أعلى الحجرة هو يحمل إكليلا من النور (نور المعرفة)، ويظهر الملك بوجه بشرى وثياب حمراء يشع نور المعرفة على الشيخ القابع في داره.

ويشاهد على باب دار الشيخ أحد مريديه يلتمس الدخول بغية المثول بين يديه طالبا البركات والدعوات الصالحات مرتديا تقريبا نفس ملابس الشيخ من حيث التصميم واللون إلا أنه يشد على وسطه بحزام أصفر كما يظهر حذاء اسود في كلتا قدميه، وفيما عدا ذلك فالعباءة الزرقاء والعمامة الصوفية التي تغطى طاقية تحتها موجودة لدى الشيخ والمريد الذي يظهر على الباب يقبله تبركا بالشيخ وهي عادة متأصلة في الدراويش والمريدين الي اليوم رغم وجود بعض الآراء الدينية التي تحرم ذلك.

ولقد مرت العمامة بمراحل تطوير متعددة؛ إبتدءا من تصاوير المدرسة العربية والتي تعتبر الأصل في ظهور العمائم شأنها في ذلك شأن العباءة، وكان اللون الأبيض هو لونها السائد في بداية ظهورها وحتى العصر الصفوي، ثم أخذت المدرسة الإيرانية في بدايتها العمامة العربية بشكلها لتكون نواة أغطية الرؤوس في تصاوير المدرسة المغولية وإمتدت بعدها لتسيطر على تصاوير المدرسة التيمورية، ثم أضيفت لها في مرحلة لاحقة قلنسوة عادة ما تكون حمراء اللون ذات ريشة أو قضيب يصل طولها إلى ١٥ سم[١٢]، ثم تعددت طيات العمائم في تصاوير المخطوطات الإسلامية إلى أن وصلت في تصاوير المدرسة الصفوية إلى ١٢ طية نسبة الي الأئمة الإثنى عشر اللذين يمتدون إلى الأمام علي كما هو الإعتقاد في المذهب الشيعي الذي سيطر على أفكار الدولة الصفوية وإنعكس بدوره على مصوري البلاط الصفوي (عكاشة، التصوير، ص٢١٢).

وكانت العمامة الصفوية ذات الإثنى عشر طيات مثار إهتمام العلماء والباحثين لأنها ظهرت بعصا، إما لونها حمراء أو سوداء فرأي البعض أنها تتبع أفراد الأسرة الصفوية لتميزهم عن غيرها ورأي الأخر أنها مجرد رتب عسكرية، كما لقب البعض العمامة الصفوية باسم "تاج الحيدرية" أو تاج القزلباش"[١٣].

ثم تخلت العمائم عن هذه القيود تباعا بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ١٥٧٦ميلادية/ ٩٨٥ هجرية وصارت بألوان متعددة ومختلفة وأشكال تبدو متقاربة في تكوينها وظهرت القلنسوة في أحيان كثيرة في رسوم الأشخاص وإختفت

[١٢] وحول أصل وجود هذه الريشة أو القضيب يقدم الرحالة التركي "إيليا شلبي" تفسيرا لأصل وجود هذا القضيب وهو أن إبراهيم مؤسس الأسرة الصفوية قد رأى ذات ليلة حلما بأن أنجب ولدا من أتان (أنثى الحمار) له سبعون إصبعا، وقد فسر له هذا الحلم بأنه يشير إلى تأسيسه لإمبراطورية شاسعة، فنذر، إن تحقق ذلك الحلم أن يخلده، بتزيين عمامته بقضيب حمار وأن يجعل الموسيقى تتغنى بصوته. أنظر ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي ، ص ٢١٢

[١٣] قزلباش تعني ذوات القلنسوات الحمراء وكأن شكلها مرتفع ومخروطي. للمزيد أنظر: أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية ، ص١٤٣

الريشة في الكثير من التصاوير إلا أنها عادت للظهور بقوة في تصاوير المدرسة المغولية الهندية (الزيات، الأزياء، ص ١٤٢).

كما إختلف حجم العمامات من عصر لأخر فبدأت ذات حجم كبير ثم بدأ حجمها يصغر مع منتصف القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي وكان يُضاف إليها ريشة في الوسط أحيانا، أما المواد التي صنعت منها العمائم فكانت القطن أو الصوف أو الحرير أو الكتان وكان اللون الأبيض هو المسيطر عليها كما ذكر أنفا (فرغلي، التصوير الإسلامي،ص ٣٠٤).

الدراسة التحليلية:

تعتبر التصويرة واحدة من أهم التصاوير ذات الطبيعة الصوفية الخالصة في الشكل والمضمون فهي تمثل علاقة المريد بالشيخ جلال الدين الرومي من ناحية وظهور الملائكة لتشع نور المعرفة على الشيخ من ناحية أخرى فضلا عما يقرأه الشيخ من أشعار الشيرازى التي تغلب عليها معاني التصوف السامية ومن هنا تأتى أهمية التصويرة بالنسبة لموضوع البحث والدراسة.

هذا وتُعد هذه اللوحة من ثلاث لوحات فقط شملتها نسخة مخطوط سبحة الأبرار الكائنة بدار الكتب المصرية للشاعر نور الدين جامي وهي النسخة التي تتضمن حكايات وأمثلة دينية وصوفية متعددة.

كما تعتبر هذه التصويرة ذات أهمية واضحة بالنسبة لموضوع البحث والدراسة، وتكمن أهميتها في ثلاثة عناصر رئيسية الأول هو ظهور الرومي في بيته يقرأ بيتا من الشعر لسعدي الشيرازى يرمز إلى أبواب المعرفة، ذلك البيت الذي جعل معرفة الذات الإلهية منوطة بالتأمل في الخلق المرموز إليه بأوراق الشجر التي يعد كل واحدة منها فصلا من فصول المعرفة، وقد نجح المصور ببراعة وإتقان شديدين أن يصور الشيخ وعليه علامات المشاهدة والمعرفة.

والعنصر الثاني يتمثل في الرجل المريد الذي يقف ليقبل الباب الذي يسكن فيه الشيخ، ويلتمس الدخول بغية المثول بين يديه، في اشارة واضحة لشخصية الرومي في المنمنمات الإلامية والتي برزت بوضوح من خلال علاقته بمريديه.

أما العنصر الثالث فيظهر في الأهمية الدينية للرومي، وقد رمز المصور لها بصورة ملك ينزل من أعلى الحجرة هو يحمل إكليلا من النور والذي يشير إلى نور المعرفة والعلم الذي يحظى به الشيخ وينهل منه على مريديه.

تنتمي التصويرة إلى المدرسة الصفوية الثانية والتي تتجلى خصائصها الفنية بوضوح في الصورة موضوع الدراسة من خلال العمامات الصفوية الطراز للسيخ الصوفي ومريده، كذلك توزيع العناصر في التصويرة وتميز اللوحة بسمات متعددة كالزخرفة في جدران بيت الشيخ، وتناسق الألوان وتناغمها مع موضوع التصويرة.

كما نجح الفنان في توظيف معنى الرمزية من خلال رسم الملاك المجنح في أعلى التصويرة في دلالة واضحة على قدسية ومكانة الشيخ الدينية الرفيعة.

هذا ولقد نجح الفنان في التصويرة محل الدراسة في إبراز شخصية جلال الدين الرومي من خلال الطبيعة الصوفية الخالصة في عناصر التصويرة من حيث ملابس الشيخ والمريد فجاءت فضفاضة تغطى الأطراف وجاءت بسيطة في تكوينها ملائمة للزهد والتقشف كما جاءت وجوه الشيخ والمريد معبرة عن حالة التصوف التي يعيشوها خاصة اللحى المتصلة بالشارب والتي تزين وجه كل من الشيخ والمريد، فضلا عن وجود الملائكة في صورة ملك ينزل من أعلى الحجرة هو يحمل إكليلا من النور الذي هو بمثابة نور المعرفة للشيخ المتعبد.

وتنتمي التصويرة فنيا إلى المدرسة الصفوية في التصوير الإسلامي والتي تظهر ملامحها وخصائصها من خلال التوزيع الجيد لعناصر التصويرة والعمامات الصفوية الطراز التي تغطى رؤوس الشيخ ومريده فضلا عن الزخارف النباتية والهندسية في البناء الذي يجلس فيه الشيخ، الي ذلك قد نجح الفنان في مراعاة النسب التشريحية لعناصر التصويرة وإستخدام الألوان بشكل جيد وملائم لموضوعها.

(٢)تصويرة تمثل أحد العاملين في ورشة للذهب والفضة وهو يقبل قدم الشيخ جلال الدين الرومي (لوحة ٨)

اسم المخطوط: مجالس العشاق لحسين بايقرا

تاريخ نسخ المخطوط:١٥٥٢ميلادية/ ٩٥٩ هجرية

مكان الحفظ:المكتبة البودلية بأكسفورد

مكان نسخ المخطوط: كونية

المدرسة الفنية: المدرسة التركية العثمانية

الوصف:

يظهر في المشهد الشيخ جلال الدين الرومي أمام ورشة لصناعة الذهب والفضة وأحد العاملين بها يقبل قدم الشيخ الذي جاء إليهم بعد أن وصل لحالة النشوة والوجد نتيجة تلك الأصوات التي تصدر عنهم أثناء العمل، ويأتي بصحبة الشيخ أحد مريديه يراقب الموقف.

ويظهر في أعلى المشهد بناية مستطيلة بها قبة دائرية يجلس بداخلها شخصان منهمكان في عملهما أحدهما ملتحي بملابس سوداء والأخر غير ملتحي بملابس حمراء وفوق رؤوس كليهما عمامة بيضاء بقلنسوة حمراء، وبينما يطرق الشخص الجالس يمينا مستخدما آلة حادة في يده اليمنى ينزل بها إلى أسفل تصدر صوتا، يجلس الأخر يتابع ما تم طرقه بواسطة زميله في العمل.

والي الأمام وفي صدر التصويرة يقف الشيخ جلال الدين الرومي ذو اللحية البيضاء الكثيفة المتصلة بالشارب والجلباب البني الداكن ذو الخلفية الخضراء وفوقه عباءة زرقاء اللون ويشير بيده متحدثا إلى أحد العاملين الذي يقف منحنيا إنحناءة بسيطة إجلالا للشيخ وهو يرتدى ملابس صفراء وعمامة بيضاء بقلنسوة حمراء.

والقلنسوة عبارة عن تلك الطاقية أو الكلوتة التي توضع أسفل العمامة، ومنها من يظهر مخروطيا وأسفله فراء ومنها ما يغطي الرأس بإستطالة ويخرج من أعلاه جزء مثلث وأحيانا ما يغطى طرف هذا الشكل بالفراء (رنهارت، المعجم، ص٢٩٥). ومن الناحية اللغوية فهي كلمة فارسية الأصل تشتق من اللفظ " كله بوش" المكون من

كلمتين الأولى "كله" وتعني رأس و"بوش " وتعني غطاء (علي، الصناع والعمال، ص٨٠٩) ، وهي من أغطية الرأس التي إستخدمها المتصوفين والدراويش في المدارس الإيرانية وإستخدمت على نطاق واسع في تصاوير المدرسة الصفوية (الزيات، الازياء، ص١٣٧).

ويميل على قدمي الشيخ جلال الدين الرومي أحد الصناع ليقبلها ويرتدى جلباب وردى اللون وعمامته بيضاء بقلنسوة حمراء وحذا أسود في كلتا قدميه ويظهر راقدا على الأرض ليستطيع تقبيل قدم الشيخ لأخذ البركات والرضا منه، ويقف شخص ثالث زميل لهم بملابس زرقاء وله نفس ملامح زميليه وعمامتهم وقلنسوتها الحمراء ويشير بيده متحدثا الي الشيخ معتذرا له عن إصدار الأصوات أثناء العمل.

وخلف الشيخ يظهر أحد المتصوفين المتدلية أكمام ملابسه الزرقاء لتُخفي كلتا يديه ولحية سوداء متصلة بشارب خفيف يزين وجهه ويراقب ما يحدث بين العمال والشيخ وخلفه يظهر شخص أخر لا يبدو له دور في التصويرة حيث يخفي جزءا كبيرا منه الرجل الصوفي المريد.

وتظهر بالأرضية مجموعة من الزهور المتناثرة في أرضية التصويرة فضلا عن أشرطة من الكتابات في أسفل اللوحة وشريط كتابة علوي يحكى ما يدور بين الشيخ والعمال وكيف وصل الشيخ لحالة وجد ونشوة من الأصوات الصادرة أثناء عملهم.

الدراسة التحليلية:

للتصويرة محل الدراسة أهمية لكونها ترصد جانبا هاما من حياة الرومي وتجسيد العلاقة بينه وبين مريديه مما يعكس قدره ومكانته الكبيرة في التصوف الإسلامي، ولقد شكل الرومي موضوعا حيويا في المخطوطات التركية العثمانية التي ارتبطت بظاهرة التصوف.

كما أن موضوع الصورة يلقي الضوء على العلاقة بين الرومي وفئات المجتمع من العمال والصناع باعتبارهم مريدين وأتباع وهو يعكس بالضرورة قيمة جلال الرومي ومكانته في المجتمع الإسلامي شأنه شأن شيوخ المتصوفة بشكل عام. وهو ما كان مألوفا في تصاوير التصوف ففي تصويرة أخرى تمثل ظهور أحد شيوخ التصوف في مدرسة للحرفيين من البوم إيراني صوره ميرسيد علي في عهد الشاه طهماسب في مدينة قزوين سنة ١٥٥٠م ومحفوظ بمتحف الفرير جاليري بواشنطن وفيه يظهر الشيخ الصوفي في مدرسة للحرفيين تتعدد بها الصناعات ما بين الطهي والتعليم والخبيز وخلافه(Grabar, Master, pl.30) والإختلاف بين التصويرتين جوهري والإتفاق قائم بينهما؛ فكلاهما يمثلان وجود شيخ صوفي وسط عمال وحرفيين إلا أن الإختلاف يكمن في أن تصويرة إيران يمثل وجود الشيخ الصوفي حدثا ثانويا عابرا في المشهد ككل في حين يمثل جلال الرومي الموضوع الرئيسي للتصويرة محل الدراسة في انعكاس واضح لشخصية الرومي ، فضلا عن الإختلاف الفني البديهي من إنتماء كل منهما إلى مدرسة فنية مختلفة لكل منها ملامحها وخصائصها.

وبالعودة الي التصويرة محل الدراسة فإن الكتابة في اللوحة تحكى أن جلال الدين الرومي جاء إلى ورشة الذهب والفضة لأن الاصوات الصادرة منها أوصلته إلى حالة نشوى ووجد صوفي وفي الوقت نفسه تحكى أن العامل إستغل الفرصة ليقبل قدم الشيخ طلبا للتبرك.

وفي الواقع فإن تقبيل يد وقدم شيوخ التصوف ليس جديدا في تصاوير المتصوفين وهو ما يتكرر في تصويرة أخرى تنتمي إلى مخطوط خمسة نظامي سنة ١٤٧٠م / ٨٧٥ هجرية ، وفيها أحد الأمراء يجثو على ركبتيه ليقبل قدم أحد شيوخ التصوف المتدلية أكمامه لتخفي يديه ويمسك بعصا في يده ومرتديا خرقة التصوف (لوحة ٩) وهو يعكس أن عادة تقبيل قدم المتصوفين للتبرك أحد ظواهر التصوف في المجتمع الإسلامي بغض النظر عن البيئة والزمن فالأمير في تصويرة إيران وعامل ورشة الذهب في تصويرة كونية كلاهما يقبل قدم شيوخ تصوف مع إختلاف الظروف الفنية وتفاصيلها لكل تصويرة منهما.

وفنيا يمكن التأكيد على أن المصور قد نجح في التعبير عن موضوع تصويرته مستخدما الملامح التركية العثمانية في ملابس عناصر التصويرة كما نجح في الإستخدام المتجانس للألوان والواقعية والمرونة الواضحة في تصوير الصناع والعمال أثناء قيامهم بوظائفهم فضلا عن إظهار علامات الوقار والتزهد على جلال الدين الرومي والتقشف واضحا في ملامح وملابس المريد الواقف خلفه، كما نجح في توزيع عناصر التصويرة بشكل جيد وملئ الفراغات الموجودة بها مع مراعاة النسب التشريحية لعناصرها.

(٣)تصويرة تمثل جنازة المولى الصوفي جلال الدين الرومي وسط صراخ مريديه (لوحة ١٠)

اسم المخطوط: ترجمة مناقب الثواقب

تاريخ نسخ المخطوط:١٥٩٠ ميلادية / ٩٩٨ هجرية

مكان الحفظ: مكتبة بيير مورجان بنيويورك

رقم الحفظ: M.466

مكان نسخ المخطوط: بغداد

المدرسة الفنية: التركية العثمانية

رقم الورقة في المخطوط: ١٢٤ وجه

الوصف:

تمثل التصويرة مشهدا جنائزيا للمولى الصوفي الشهير جلال الدين الرومي وسط حضور بعض الأمراء والنبلاء والشخصيات التي جاءت لحضور جنازة الشيخ فضلا عن مريديه وأتباعه اللذين يصرخون عويلا لوفاة شيخهم.

وفي منتصف التصويرة يرقد جثمان جلال الدين الرومي ملفوف بقماش أبيض مزركش بزخارف حمراء ودوائر صفراء مع بروز للرأس ملفوفة بنفس القماش الأبيض المزخرف، وأمامه تجلس الشخصيات التركية العثمانية الكبيرة من أمراء ونبلاء بعمامات تركية الطيات وقلنسوة حمراء وملامح تركية خالصة، وتبدوان الشخصيتان الرئيسيتان في المقدمة بأحجام كبيرة تتميز عن الحضور.

ومن خلفهم تصطف مجموعة من الناس في صفوف يرتدون ملابس تركية الطراز وعمامات تركية واضحة صفراء اللون، وفي شرفة تظهر في أعلى اليسار تظهر مجموعة من النساء بملامح تركية ويظهر الحجاب التركي ويظهرن يراقبن ما يدور في المشهد الجنائزي للشيخ.

أما مقدمة التصويرة فيوجد بها مجموعة من مريديه ومحبيه يصرخون لفراق الشيخ ومنهم من سقطت عمامته ومنهم من يرفع يديه صراخا ومنهم من يحاول أن يشق ملابسه حزنا على جلال الرومي ويظهر إثنان منهم دون أغطية رؤوس في حين يظهر الآخرون بأغطية رؤوس وتتمتع الملابس جميعا بالطراز التركي وملامح الوجه كذلك تتأثر بالبيئة التركية العثمانية.

وتظهر مجموعة من أشرطة الكتابات ترثى جلال الدين الرومي وتتغنى بأمجاده وقيمته الصوفية عند محبيه ومريديه وتصف المشهد الجنائزي للشيخ.

فضلا عن وجود شخصين إلى اليمين من المشهد يرفعان رايات الحداد والحزن على موت الشيخ جلال الدين الرومي مما يعكس قيمته ودوره في المجتمع.

الدراسة التحليلية:

تمثل التصويرة جنازة المولى الصوفي جلال الدين الرومي وهو ما يمثل أهمية بالنسبة لموضوع البحث والدراسة نظرا لندرة مشاهد الجنازة في موضوعات التصوف فضلا عن قيمة جلال الدين الرومي لدى المتصوفين بشكل عام. كما تبرز التصويرة علاقة المريدين بشيخهم الرومي من خلال حزنهم عليه.

والتصويرة فنيا تنتمي إلى المدرسة التركية العثمانية وهو ما يتضح في عمائم الاشخاص الموجودين في الجنازة وملابسهم وتصميماتها وملامحهم كذلك ملابس النساء التي تظهر من الشرفة، فضلا عن بعض التفاصيل الفنية كملء فراغات التصويرة وتوزيع عناصرها بشكل يُبعد الناظر عن موضوعها الرئيسي أو ربما يكون هذا لخضم وكثرة تفاصيل الحدث في التصويرة.

هذا وقد أخفق المصور في التصويرة محل الدراسة في مراعاة النسب التشريحية للوجوه والأجسام بالنسبة للأشخاص الموجودة في المشهد فجاءت رؤوس المريدين في المقدمة غير متسقة مع أجسامهم ، كذلك حرص المصور على إبراز قيمة الشخصين أمام جثمان الشيخ فلجأ إلى تكبير حجم الرأس لكليهما على حساب حجم كل منهما مما أحدث خللا فنيا واضحا.

ثالثا: تصاوير الرومي مع اعلام المتصوفين

وفي هذه المجموعة من التصاوير تظهر شخصية الرومي بصحبة اعلام المتصوفين من تلاميذه واساتذته ويحتل فيها شمس التبريزي النصيب الاكبر من التصاوير وهو استاذ جلال الرومي، وهو شاعر أصوله فارسيه توفي سنة ١٢٤٨ في في مدينة خوي في شمال شرق إيران في نهاية فترة حكم السلاجقة، وهو محمد بن علي بن ملك داود، ولد سنة ٥٨٢ هـ وقام برحلات إلى مدن عدة منها حلب و بغداد و قونية و دمشق، ولقد أخذ التصوف عن ركن

الدين السجاسي، وتتلمذ عليه الملا الرومي البلخي، ومن مؤلفاته مثنوية "مرغوب القلوب" و"مقالات" و" ديوان شعر" (عبده، مملكة الأقطاب، ص٢٣٤).

ولقد كان التبريزي الصديق المقرب والأستاذ الروحي لجلال الدين الرومي الذي عاش معه أربعين سنه في بيت واحد في مدينة كونية التركية العثمانية التي تحتفظ بمتحف مولانا الذي يضم أبرز أثار ومخطوطات المثنوي لجلال الرومي متحدثا فيها عن فضل أستاذه وشيخه شمس التبريزي (رايس، السلاجقة، ص ١٤٧). وقد إهتم المصور المسلم بتجسيد العلاقة بين الأستاذ التبريزي والرومي من خلال تصاوير جمعتهما تعكس مدى تأثير العلاقة بينهما في جموع المتصوفين والمريدين اللذين أخذوا يرددون حكايات الحب بينهما على أنها حب إلهي.

(١) تصويرة لجلال الدين الرومي بصحبة أحد تلاميذه حسام الدين جلبي[١٤] (لوحة ١١)

اسم المخطوط: مناقب الثواقب

تاريخ نسخ المخطوط: ١٥٩٤ميلادية / ١٠٠٢ هجرية

مكان حفظ المخطوط: مكتبة بير بونت مورجان، نيويورك

المدرسة الفنية: التركية العثمانية

مكان نسخ المخطوط: بغداد

الوصف:

يظهر في التصويرة الشاعر الصوفي جلال الدين الرومي بصحبة احد تلاميذه ويدعى حسام الدين شلبي ويتحاوران في مشهد جانبي من مجلس أحد النبلاء بمجموعة من الأشخاص بينهم شيخ صوفي أمامه أدوات التصوف.

ويظهر الشيخ جلال الدين الرومي في يمين المشهد بجلباب أخضر اللون وحذاء برتقالي وعباءة طويلة بنية مفتوحة من الأمام وعلى كتفه شال يتجلي على مساحة ظهره، ويظهر ممسكا بعصا في يده اليمنى، وعلى رأسه عمامة بيضاء تركية الطراز، وفي وجهه لحية سوداء متصلة بشارب، ويظهر متحدثا الي تلميذه معلما آية بعض تعاليم التصوف.

وأمامه يقف حسام الدين شلبي منصتا لما يقوله جلال الرومي مرتديا عباءة برتقالية اللون مفتوحة من الأمام أسفلها رداء أزرق، وفي قدمه حذاء أصفر اللون، وعلى رأسه عمامة بيضاء وطاقية برتقالية، ويظهر واضعا يده فوق الأخرى في علامة لإنصاته لتعاليم الشيخ.

ويظهر الي جوارهما مجلس لأحد النبلاء الذي يجلس في وضع أمامي على قبة تعلو بعض الشيء عن أشخاص يجلسون أمامه وخادمه إلى جواره، ومن بين هؤلاء الأشخاص رجل يلتفت برأسه مترقبا ما يدور بين جلال الدين الرومي وتلميذه وأخر من الناحية اليسرى يجلس وأمامه كشكول كأحد أدوات التصوف وفي وجهه لحية وعلى رأسه

[١٤] ولقد ظهر في بعض المراجع بإسم "حسام الدين شلبي، حيث ذكرت بعض الروايات الصوفية أن جلال الدين الرومي قد ألف كتاب المثنوي بإلحاح شديد من مريده المخلص حسام الدين جلبي شلبي. أنظر: سليمان مظهر، المولوية يرقصون، ص ١٥٠

عمامة بيضاء قلنسوتها حمراء، بينما في مقدمة التصويرة يقوم أحد الأشخاص بقطف بعض الزهور إكراما للشيخ وتوددا إليه والي اليسار يوجد أحد المزارعين وهو يقوم بعمله في الحديقة.

وخلفية المشهد الذي يقف فيه جلال الرومي مع تلميذه مجموعة من التلال الصخرية والقبب الجبلية وإن إنتشرت الزهور والنباتات في محيط المشهد، كما ظهرت شجرة تفريعاتها بسيطة خلف الرجلين.

وفي أعلى البناء الذي يجلس فيه الأشخاص وأسفله توجد أشرطة كتابية ذكر في الجزء السفلي منها لقاء حضرت مولانا جلال الدين الرومي بتلميذه.

الدراسة التحليلية:

تكمن أهمية التصويرة في وجود شخص الشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي بصحبة تلميذه حسام الدين جلبي الذي الح عليه كثيرا لكتابة المثنوي، ورفع قدر شيخه كثيرا، ولهذا فإن التصويرة تحمل دلالات لدى المتصوفين والدراويش، ويظهرفي المشهد حسام الدين وهو يستمع الى الرومي وينصت إلى تعاليمه.

والتصويرة على المستوى الفني تنتمي إلى المدرسة التركية العثمانية والتي تظهر معالمها واضحة على رسوم الأشخاص وملابسهم من عباءات وعمامات وملامح الوجوه، ولقد نجح المصور في التعبير عن موضوع تصويرته وجاءت الألوان مناسبة ومعبرة عن السياق، كما راعى الفنان النسب التشريحية وقواعد المنظور، كما أنه أجاد رسوم الأشخاص من وضع الحركة وتفادى أي خلل فني محتمل فجاء تصوير الرجل الملتفت إلى حوار الشيخ بتلميذه مقبولا وإن لم يرتقي إلى مستوى الإجادة، كما جاء تصوير الرجل العامل في الحديقة وآخر يقطف الزهور وآخرون يتحدثون إلى بعضهم مناسبا بعض الشيء.

وعاب على المصور العناصر التي إستخدمها في الأرضية والخلفية محاولا الجمع بين الرسوم النباتية والصخرية، كما لم يتضح الإرتباط بين حوار الشيخ وتلميذه بمجلس الأشخاص إلى جوارهما وفقدت التصويرة بعض الإنسجام بين عناصرها إلا أنه ربط بينهما من خلال الشخص الملتفت يمينا نحو الشيخ والجالس في جلسة أحد النبلاء.

وجانب المصور التوفيق في توزيع عناصر التصويرة فجاء حوار جلال الدين الرومي مع تلميذه حوار جانبيا رغم انه موضوع الصورة الرئيسي بناءا على ما هو مكتوب في النص المصاحب للمشهد.

(٢) تصويرة لشمس الدين التبريزي في منزله وهو يستقبل ضيفيه جلال الدين الرومي وولده(لوحة ١٢)[١٥]

اسم المخطوط: ألبوم

مكان الحفظ: دار الكتب المصرية

رقم الحفظ: ٤٠ م تاريخ فارسي

تاريخ نسخ المخطوط: القرن الحادي عشر الهجري / النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي

المقاس: ٩ سم × ١٤ سم.

المدرسة الفنية: التركية العثمانية

[١٥] تُنشر بإذن من دار الكتب المصرية

الوصف:

تمثل التصويرة لقاء هام ما بين شمس الدين التبريزي وتلميذه جلال الدين الرومي وابنه بهاء الدين حيث نرى باللوحة شمس الدين التبريزي يجلس على الأرض على فراء حيوان في الوضع الجانبي وهو يستقبل جلال الرومي وولده،ويظهر التبريزي وقد مد يده اليسري ليمسك بها يد الطفل الصغير اليمنى بينما رفع يده اليمنى ليلقي التحية على جلال الدين الرومي.

وقد رسم المصور شمس الدين وهو يرتدي جلباباً من لون بني فاتح له ياقة صغيرة وله أكمام متسعة نسبياً كما يغطي رأسه طاقية بلون بني مرتفعة قليلاً، كما يظهر بلحية سوداء.

ولقد رسم المصور شمس الدين بحجم أكبر ممن حوله على اعتبار أنه أهم عناصر الصورة بإعتباره أستاذا لجلال الدين الرومي، أما الطفل فقد وضع يده اليسرى في الحزام الذي يلتف حول وسطه وهو ينظر لشمس الدين نظرة تملؤها الفرحة والإجلال حتى أن المصور رسمه بوجه مبتسم كما رسمه المصور أخذا الوضع الجانبي كشمس التبريزى.

أما الطفل الصغير فقد ارتدى جلباباً وردي اللون وله بطانية بيضاء وهو ذو أكمام طويلة كما يرتدي حذاء بلون برتقالي ذو رقبة عالية كما أنه يرتدي قلنسوة بلون أحمر يظهر شعرة الأسود من أسفلها.

أما جلال الدين الرومي فوقف للخلف من ابنه وهو يرفع يديه الإثنتين بوضع ترحيب بأستاذه شمس الدين وهو يقف بوضعه جانبية مرتدياً جبة لها لون أخضر يضعها على كتفيه ومن أسفلها يظهر جلباب له لون برتقالي كما أنه يرتدي عمامة لها لون أبيض تلتف حول قلنسوة لها لون أحمر[١٦].

وقد رسم المصور جلال الرومي في وضع جانبي كامل، لوجه بيضاوي ممتلئ، وسحنة بيضاوية، وملامح وجه دقيقة، حيث العيون الصغيرة، وتعلوها الحواجب المقطبة، فم ونف صغيران، ورسم وهو واضعاً يده اليمني في حزامه ممسكاً به.

كما يتضح من خلال الصورة رسم لإثنين من الصوفيين الدراويش يجلسان على الأرض أحدهما يتابع قدوم الضيفين والترحيب الذي نالهما من شمس التبريزي ويرتدى جلباب رمادي اللون ينسدل أكمامه على كلتا يديه، أما الصوفي الآخر فقد انشغل بالتأمل وينظر إلى قدميه ويرتدى جلباب فضفاض ابيض اللون، والي جواره جلس قلندر شاه بثياب قرمزية وهو يمسك ببوق ينفخ فيه وهو يضع يده فوق ساقه اليسرى ترحيباً وإعلاناً عن قدوم الضيفين (عبد المعطي، البوم مرقع، ص١٤٢).

وجلسوا جمعياً فوق فراء حيوان إختلفت ألوانه ما بين الأزرق والفاتح الذي جلس عليه قلندر شاه، وبين البني داكن الذي جلس عليه الصوفي الثاني، أما الفراء الثالث فهو من اللون الأصفر الفاتح، ورسم قلندر شاه في وضع

[١٦] والجبة عبارة عن رداء خارجي يظهر كثيرا في رسوم وتصاوير الأشخاص بصفة عامة في المخطوطات الإسلامية ويظهر في العادي يغطي الجسم كله ما عدا الرأس ويكون أكثر إتساعا من القفطان، كما أنه يصل إلى القدمين في أغلب الأحيان وإن ظهر في بعض التصاوير يصل إلى منتصف الساقين وغالبا ما يرتديه شيوخ المتصوفين أكثر من المريدين والأتباع والدراويش في التصاوير التي تجمعهما معا وغالبا ما يكون للجبة بطانة من الفرو. للمزيد انظر : دوزيه رنهارت، المعجم، ص ٩٤

جانبي كامل، وجلس جاثياً علي ركبتيه، واضعاً البوق في فمه، لذي يمسكه بيده اليمني بينما وضع اليد الأخرى مقبوضة فوق ساقه في شكل في زاوية قائمة.

وتدور أحداث التصويرة في منزل شمس الدين التبريزي الذي يظهر من خلال فتحه باب في وسط الصورة يعلوها عقد عاتق وفتحتا شباك على جانبي الباب يغشيها صنجات معدنية ويظهر من خلال النافذتين وفتحة الباب رسم لحديقة خارجية، أما داخل المنزل فنرى مجموعة صغيرة من الأثاث البسيط حيث نرى شمعدانين[١٧]، إلى جوار شمس الدين أحدهما وضع على الأرض والآخر وضع على كرسي له أرجل قصيرة ولجواره منضدة بدرج لها أرجل قصيرة أيضاً ونجد خلف شمس الدين رسماً لمدفأة لها بدن أسطواني وقمة لها شكل هرمي مدبب ويوجد بداخلها مجموعة من الأخشاب المشتعلة وتتضح الواقعية في رسمها من خلال درجات اللهب المختلفة والمتدرجة.

وإهتم المصور كذلك بملء فراغ الصورة من خلال وجود شماعة بسيطة من اللون الأخضر علي يمين الداخل من الباب علق عليها كشكولا من اللون البني والأخر من اللون الأحمر، وعلي يسار الداخل هناك مجموعة من الأدوات معلقة علي الجدران، تمثلت في عصاً وعود وكشكول كبير معين الشكل.

ووضعت كذلك الأخشاب ببيت النار وقد أخذ يشتعل بعضها البعض وعلي مقربة من المدفأة يوجد عمود من اللون الأحمر ينتهي من أعلي يشكل هلال من اللون الذهبي لف حوله ستارة من اللون الأخضر الداكن، وفي الجهة المقابلة من القاعة نجد عموداً أخر ذا رأس مدببة الشكل به بقايا خيط يبدو وأنه كان مخصصاً لشد الستارة عليه، كما أن للصورة أطار مذهب، ومحدد بإطار من اللون الأسود من الداخل وإطاران من نفس اللون من الخارج.

إما عن الكتابات الموجودة بالصورة، فهي تدل علي حرص المصور علي كتابة أسماء بعض الأشخاص بالمداد الأسود، حيث كتب اسم محمد شمس التبريزي واسم جلال الدين الرومي، وولده وقلندر شاه، وكأن المصور كان حريصاً علي تعريف المرء بأسماء الأشخاص الرئيسين بالصورة.

الدراسة التحليلية:

تُعد هذه التصويرة ذات مكانة خاصة بالنسبة لموضوع البحث والدراسة فهي تحوي بين عناصرها رسم لرمزين من رموز التصوف إستخدمهما المصور المسلم في كثير من تصاوير التصوف في المخطوطات الإسلامية وهما شمس الدين التبريزي وجلال الدين الرومي وكلاهما له أهمية صوفية في المجتمع الإسلامي، وتبرز فيها جانبا مهما من شخصية الرومي وعلاقته بمثله الأعلى التبريزي وهو ما حرص عليه المصور المسلم.

عبر بمهارة عن الحوار الدائر بين شمس وجلال الدين و ترحيبه به وبابنه وذلك من خلال لفتات الرؤوس وحركات الأيدي والنظرات وحركة الفم المفتوح نسبياً أشارة إلى الحديث الدائر بين الشخصين فضلاً عن التعبير بدقة عن حركة النفق في البوق وإعلان الترحيب بمقدم الضيوف، وكذلك التنويع في حركة الأشخاص والجالسين بالخلف بجوار قلندر شاه الذي ينفخ بالبوق، فرسم أحدهما ينظر في الضيوف والأخر منهمكا في العبادة والتأمل،

[١٧] والواقع أن المصور كان واقعياً في رسم الشمعدانين، حيث يوجد نوعان من الشمعدان العثماني ، الأول ذو قاعدة ذو مخروطية ذات استطالة أحياناً – وهذا النوع ينطبق علي الشمعدان الموضوع علي الأرض– أما النوع الثاني، فهو يميل إلي الشكل الكروي يعلوه عمود طويل به مجموعة من الإنتفاخات تنتهي بيت الشمع وهو ينطبق علي الشمعدان الموضوع أعلي المنضدة، وهو الأمر الذي يعكس واقعية المصور التركي في بعض الاحيان.

وعبر ذلك بحركة الرأس والنظرة مع التنويع في حركة الأيدي الخاصة بالأشخاص، وجلستهم فتارة يرسم البعض وهو جالسين ، وتارة يرسم البعض الأخر واقفين .

كما نحج المصور في إضفاء الوقار علي شمس الدين التبريزي حيث رسمه وقد بدأ عليه الانحناءة في الرقبة والظهر، وكذلك البياض الذي شب اللحية والشارب وهو ما يوحي في القوت نفسه بتقدم العمر.

كما تضم التصويرة نموذج أخر للتصوف يتمثل في كلا المريدين من الدراويش اللذان يترقبان ما يحدث من ترحيب وحفاوة في الإستقبال من شمس التبريزى لتلميذه جلال الرومي.

وللحق فإن المصور لم يهتم بمراعاة النسب التشريحية للعناصر الآدمية في التصويرة فنلحظ أن وجه الطفل كبير بالنسبة لحجمه، كما أن جسم جلال الدين الرومي في التصويرة صغير بالنسبة لحجم الرأس، إلا أن المصور أصابه بعض التوفيق في رسم شمس التبريزي وكلا الدرويشين.

كما أضفي الفنان شيء من الواقعية على عناصر التصويرة فنجد ملامح الزهد والتصوف على المنزل التي تتم فيه الأحداث وهو منزل شمس التبريزي من خلال عدم إهتمامه بإبراز الجانب المعماري والأُثراء التي إعتاد عليه مصورو تلك الفترة، كما تظهر واقعيته من خلال تمثيل شمس التبريزى بحجم أكبر في إشارة إلى كونه أستاذا لجلال الدين الرومي الذي ظهر بحجم أكبر من كلا الصوفيين اللذان يجلسان إلى الخلف منه.

كما أن الفنان قد أصابه التوفيق في إختيار الألوان المعبرة عن موضوع التصويرة، فنرى شمس التبريزى بلباس ابيض كونه في منزله والإهتمام بألوان جلال الدين الرومي وولده كونهما ضيوفا، كذلك ألوان التقشف والزهد على كلا الدرويشين فضلا عن مهارة المصور في استخدام الألوان مع حسن توزيعها فضلاً عن براعته في استخدام اللون الواحد بدرجاته، ويظهر هذا في اللون الأخضر والأحمر والأصفر.

وفي الفن الإسلامي ارتبطت بعض الألوان في أذهان المسلمين ببعض المعاني السامية مثل ارتباط اللون الأبيض بالنقاء والنور وهو لون وجوه أهل الجنة ولون ملابس الإحرام كما ارتبط اللون الأخضر بآل البيت (البهنسي، جمالية، ص٢٠٢) ومن هنا أحبه المسلمون حبهم لآل البيت. ولقد تحدثت المراجع الصوفية المتخصصة عن أهمية ودلالة اللون عند المتصوفين، وربطوا بين الألوان وتسلسل الأحوال الروحية وتبدل صفات الإنسان السالك في طريق التصوف وأعطوا لكل من هذه المراحل لوناً مميزاً. فالأبيض يرمز إلى الإسلام، والأصفر يرمز إلى الإيمان، والأزرق القاتم يرمز إلى الإحسان، والأزرق المائي يرمز إلى اليقين، والأخضر يرمز إلى الاطمئنان، والأحمر يرمز إلى العرفان، والأسود يرمز إلى الهيمان ونور الذات ونهاية الألوان (حسانين، تأثير الاتجاهات، ص١٠٤).

(٣) تصويرة تجمع بين شمس الدين التبريزى وجلال الدين الرومي (لوحة ١٣)

اسم المخطوط: جامع السير

تاريخ نسخ المخطوط: نهاية القرن السادس عشر الميلادي/بداية القرن السابع عشر

رقم الورقة في المخطوط: ١٢١ وجه

مكان حفظ المخطوط: متحف طوبقا بوسراي بإستنابول

رقم الحفظ: H1230

المدرسة الفنية: التركية العثمانية

الوصف:

تمثل التصويرة أول لقاء يجمع بين شمس الدين التبريزي بجلال الدين الرومي في مدنية كونية التركية العثمانية كما تذكر الكتابات المصاحبة للتصويرة وهو اللقاء الذي مهد لعلاقة تاريخية بين الأستاذ والتلميذ كما يجب مريدو الطريقة المولوية أن يسموها نظرا لما مثله الحب الصوفي الذؤ جمع بينهما من أهمية كبيرة في الطريقة المولوية وهو ما ذكره جلال الدين الرومي نفسه في كتاب المثنوي.

ويظهر في المشهد شمس الدين التبريزي ممتطيا جواد مرتديا رداء أخضر اللون مزركش وفوقه عباءة برتقالية مفتوحة من الأمام وعلى رأسه عمامة تركية الطراز وفي وجهه لحية سوداء كثيفة متصلة بشارب، ويظهر ممسكا بإحدى يديه لجام الحصان وبالأخرى يشير إلى جلال الرومي ليحدثه.

وخلفه يسير مجموعة من الأتباع والمريدين بعمامات رأس مختلفة حسب مكانتهن الإجتماعية ممسكين بأيديهم كتبا مترقبين ما يدور بين شيخهم شمس التبريزى وهذا الرجل الذي يقابله للمرة الأولى وهو جلال الدين الرومي، وتختلف ملابسهم طرازا وألوانا ما بين العباءات المفتوحة والرداء الواسع من أسفل يضيق في منطقة الصدر، ويظهر في المؤخرة مريدين من الشباب يتحدثون فيما بينهم.

وأمام الحصان الذي يمتطيه شمس التبريزي، يظهر جلال الدين الرومي واقفا حافي القدمين بملامح سنية صغيرة يشير بكلتا يديه متحدثا إلى التبريزي، وعليه عمامة رأس بنية مدببة تركية الطراز، ويخلو وجهه من اللحية والشارب في إشارة إلى أن عهده بالتصوف لم يبدأ بعد، وجاء رداءه زيتي اللون مفتوح من أسفل فقط وأكمامه متدلية مفتوحة من مقدمتها، وعلى كتفه شال أبيض ينسدل حتى يصل إلى منتصفه، ويظهر متكأ على إحدى قدميه ليصل إلى مستوى يستطيع أن يتحدث إلى أستاذه الممتطي جواده.

وخلفه يظهر أحد الدراويش بملابس غريبة بعض الشيء وألوانها مزركشة ويلتفت برأسه ناحية الحوار الدائر بين التبريزى والرومي، كذلك درويش أخر في مقدمة التصويرة بملابس قصيرة مهلهلة وخرقة للتصوف على كتفه والعصا في يده اليمنى.

وخلف المشهد يظهر مجموعة أخرى من المريدين والأتباع ممسكين بكتب في أيديهم لا يعبئون بما يدور على بعد خطوات منهم، تختلف ملامح وجوههم وملابسهم ويظهر بعض منهم بلحاهم والبعض الأخر بدون، ثم في أخر مستويات التصويرة من الخلف يظهر بعض الأشخاص اللذين يمارسون حياتهم الطبيعية من خلال حوارات فيما بينهم وإن إكتست ملامحهم وملابسهم بالصبغة التركية العثمانية الخالصة.

وتظهر في الخلفية مجموعة من الأشجار الصغيرة الخضراء إحداها ذات جذع كثيف ، ويكسو أرضية التصويرة بجميع مستوياتها اللون الأخضر دون أية تفاصيل بإستثناء الجزء الخاص بحوار التبريزى مع جلال الرومي والذي تكثر فيه الحشائش الخضراء والنباتات والزهور في إشارة لمكانتهما وكرامتهما التي زاعت وإنتشرت في المجتمع التركي وأثرت على مصوري المخطوطات الإسلامية.

كما تظهر أشرطة كتابية عريضة في أعلى وأسفل التصويرة تحكى تفاصيل اللقاء بين شمس التبريزى وجلال الرومي وكيف أثرت تعاليم الأول في حياة الثاني حتى صار قطبا صوفيا ومؤسسا لواحدة من أهم الطرق الصوفية تاريخا وتراثا وهي الطريقة المولوية.

الدراسة التحليلية:

لا شك وأن التصويرة محل الدراسة واحدة من أهم التصاوير التي تبرز جانبا مهما في حياة الشاعر الكبير جلال الدين الرومي وهو استاذه التبريزي لما للاستاذ من قيمة صوفية كبيرة وخاصة وإن التصويرة تمثل لقاؤه الأول بأستاذه شمس الدين التبريزي في مدينة قونية التي دفن فيها ويشكلها متحفها الذي يحمل اسمه حتى يومنا هذا نقطة مضيئة في التراث الإسلامي في تركيا.

ولقد تحدث جلال الدين الرومي كثيرا عن لقائه الأول بشمس التبريزي في كتاب المثنوي وكيف تغيرت حياته وسلك درب الوجد والحب الصوفي حتى صار واحد من أهم شعراء التصوف وقاماته في تاريخ الظاهرة منذ نشأتها.

وعلى المستوى الفني فإن التصويرة تنتمي إلى المدرسة التركية العثمانية الخالصة من كل الوجوه ملابس الأشخاص وملامحهم وعمامات رؤوسهم وتعدد عناصر التصويرة وتزاحمها والثراء اللوني والزخرفي في ملابس الأشخاص وهو ما يتنافي قليلا وطبيعة الظاهرة نفسها التي تعتمد على الزهد.

وعليه فجاء تصوير شمس التبريزى خاليا من أية مظاهر للزهد والتقشف فملابسه مزركشة ومتعددة الألوان وعمامته ضخمة متعددة الطيات كعمامات الأمراء وظهر ممتطيا جوادا لا واقفا على قدميه كما بدا واضحا عليه البدانة وكلها مظاهر تتنافي مع الزهد والتقشف التي تميزت به تصاوير المتصوفين، كما جاء رسم الحصان الذي يمتطيه شمس التبريزي فقير فنيا رغم نجاح المصور في إبراز حالة الحركة لدى الحصان من خلال رفع قدمه الأمامية، إلا أن الرأس جاءت صغيرة بمالا يوائم النسب التشريحية لباقي أجزاؤه.

بينما جاءت تصويرة جلال الرومي أكثر موائمة للواقع لأنه لم يسلك بعد طريق التصوف فظهر خاليا من مظاهر التقشف وكان هذا منطقيا، وجاءت كذلك رسوم الدراويش مناسبة فظهرت خرقات التصوف والملابس المهللة معبرة عن حال التقشف.

إلا أن المصور في المجمل قد نجح في التعبير عن موضوع تصويرته التي تميزت بتنوع رسوم الأشخاص وتعددها وإختلاف ألوانها وتصميماتها كما جاءت عناصر التصويرة متعددة وإن إفتقدت إلى التواصل فيما بينها ولعل هذا غالب في تصاوير المدرسة التركية العثمانية.

ولقد تعددت التصاوير التي تجمع بين جلال الدين الرومي وأستاذه شمس التبريزي ففي تصاوير أخرى للقاءات بينهما تعود إلى تعود الى القرن السادس عشر وفيها يجلسان وجها لوجه في حضور بعض المريدين والمتصوفين وتبدو عليهما علامات الزهد والتقشف والتصوف أكثر وضوحا وتميزا من التصويرة محل الدراسة، إلا أن جميعها يتفق في الفارق الواضح بين حجم التبريزي والرومي؛ فالأول يظهر بحجم أكبر لكونه أستاذ الأخير وهو تأثر

واضح برموز ودلالات الفن المسيحي الشرقي ويعكس بووضوح تأثير شخصية التبريزي في حياة جلال الدين الرومي.

النتائج:

تناولت الدراسة شخصية القطب الصوفي جلال الدين الرومي من خلال المنمنمات الإسلامية حنى نهاية القرن السادس عشر، وذلك من خلال دراسة نماذج من تصاوير متنوعة للرومي تنتمي الى ١٠ مخطوطات مختلفة داخل الإطار الزمني للدراسة حتى القرن السادس عشر الميلادي وهي مخطوط، البوم مرقع المحفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة، ٤١ م – تاريخ فارسي والذي يعود الى القرن العاشر الهجري، ونسخة مخطوط المثنوى بدار الكتب المصرية ٦٦٠ هجرية/ ١٢٦١ميلادية تحت رقم برقم حفظ ٢٦– تصوف فارسى طلعت، ومخطوط مجموعة شعرية ٩٢١ هجرية/١٥١٥ميلادية والمحفوظ في دار الكتب المصرية تحت رقم ٦٠ أدب فارسى، ومخطوط ديوان لحافظ المحفوظ بمتحف مولانا بكونية، تحت رقم ١٣٠، ١٧٩٠م، ومخطوط سبحة الأبرار ٩٦٩ هجرية /١٥٦٢م المحفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم حفظ ١٠٥ أدب فارسى م، ونسخة مخطوط مجالس العشاق لحسين بايقرا، ١٥٥٢م المحفوظة بالمكتبة البودلية بأكسفورد، وكذلك مخطوط خمسة نظامى ١٤٧٠م، ونسخة مخطوط ترجمة مناقب الثواقب، ١٥٩٠ م المحفوظة بالمكتبة بيير مورجان بنيويورك، وألبوم مرقعة بدار الكتب المصرية والمحفوظ برقم ٤٠ م تاريخ فارسي، ونسخة مخطوط جامع السيرالذي يعود لنهاية القرن السادس عشر الميلادي/بداية القرن السابع عشر.

وخلصت دراسة شخصية الرومي من خلال نماذج منمنمات المخطوطات السابقة الى ما يلي:

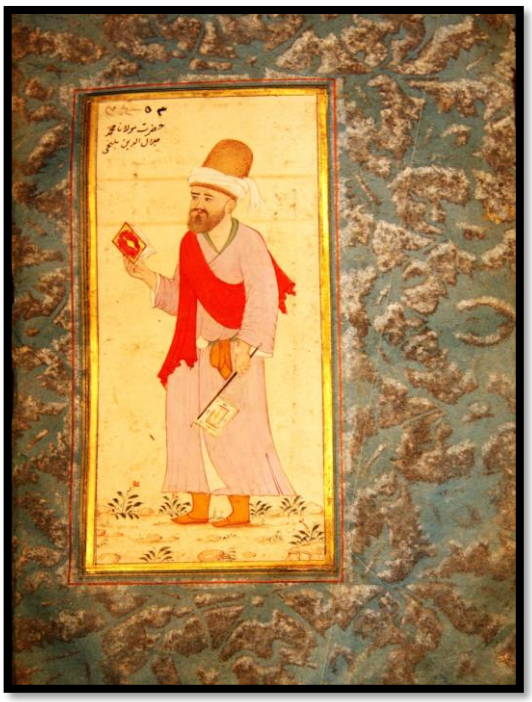
- ظهور شخصية الرومي بالمدارس الفنية المختلفة كالمدرسة المغولية الهندية مثل تصاوير مخطوطي مجموعة شعرية وديوان حافظ، وتصاوير المدرسة التركية مثل مخطوطي جامع السير ومجالس العشاق، فضلا عن المدارس الفارسية المختلفة وابرزها الصفوية الاولى والثانية مثل تصاوير مخطوطات سبحة الابرار وترجمة مناقب الثواقب وخمسة نظامي وهو ما يئكد التنوع الكبير في التصاوير والمدارس الفنية التي تناولت شخصية الرومي.
- تجلت شخصية الرومي في عقيدة المصور المسلم من خلال ثلاث مجموعات رئيسية للنماذج المختارة تعكس ثلاث عوامل اثرت في حياة الرومي وشكلت صورته في اذهان المصورين وهي:
  - أولا: المثنوي: حيث ظهر الرومي بصبحة كتاب المثنوي واهم مؤلفاته وابقاهم اثرا في نفوس متابعيه والذي شكل محتواه ابلغ الاثر في علو شأن وزيع صيت جلال الدين الرومي كقطب صوفي كبير.
  - ثانيا: المريدون: حيث شكل مريدوا الشيخ محورا هاما في حياته من خلال تعلقهم به وهو ما ظهر من خلال هذه الدراسة وظهرت من خلال تصوير حزنهم عليه او تعلقهم ببابه، كما ظهر

طبقات مختلفة من المريدين منهم الصناع والعمال وهو ما يعكس قدر وقيمة الرومي التي حرص عليهم مصوروا المخطوطات الاسلامية.

- ثالثا: اعلام التصوف وعلى رأسهم اساتذة الشيخ وابرزهم شمس اللتبريزي والذي شكلت علاقته بالرومي محورا هاما في فكر المصور المسلم وظهر ذلك من خلال تعدد التصاوير التي جمعتهما معا وتعكس تأثير التبريزي في شخصية جلال الدين الرومي.

- قدمت الدراسة أربع تصاوير يتم نشرهما لأول مرة من نسخة مخطوط مجموعة شعرية المحفوظ في دار الكتب المصرية تحت رقم ٦٠ ادب فارسي وتنتمي تصاويرها الى المدرسة المغولية الهندية وهو ما يمثل أهمية كبيرة وهي لوحات (٢) و(٣) و(٤) و(٥).

اللوحات



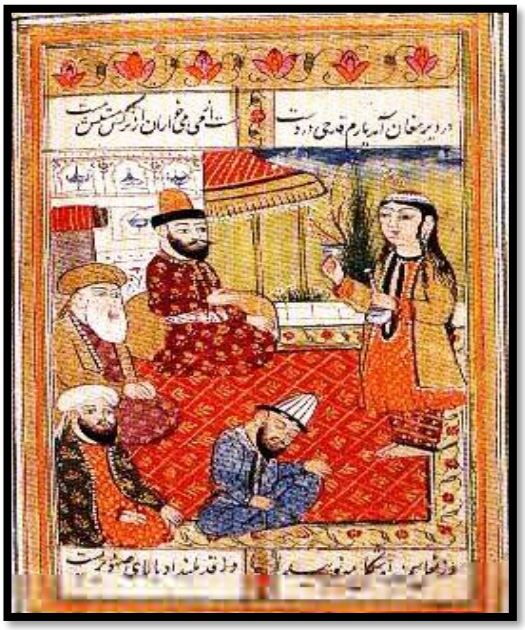
(لوحة 1) تصويرة تمثل الشيخ الصوفى الكبير جلال الدين الرومي واقفا ممسكا بكتاب مخطوط، البوم مرقع، القرن الـ ١٠ هـ / ١٦ م، وبداية القرن الـ ١١ هـ ١٧ م، دار الكتب المصرية بالقاهرة، ٤١ م – تاريخ فارسي،مقاس ٧سم×١٥سم، المدرسة الصفوية الثانية. (من تصوير الباحث بإذن من دار الكتب المصرية)

(لوحة ٢) تصويرة لأحد شيوخ التصوف وقد فرغ من قراءة كتاب المثنوى لجلال الدين الرومى، مخطوط المثنوى، ٦٦٠ هجرية/ ١٢٦١ميلادية، دار الكتب المصرية، برقم حفظ ٢٦– تصوف فارسى طلعت، ٢٥ سطرا، مقاس١٦.٥ سم ×٢٦سم. (تُنشر لأول مرة) (من تصوير الباحث بإذن من دار الكتب المصرية)

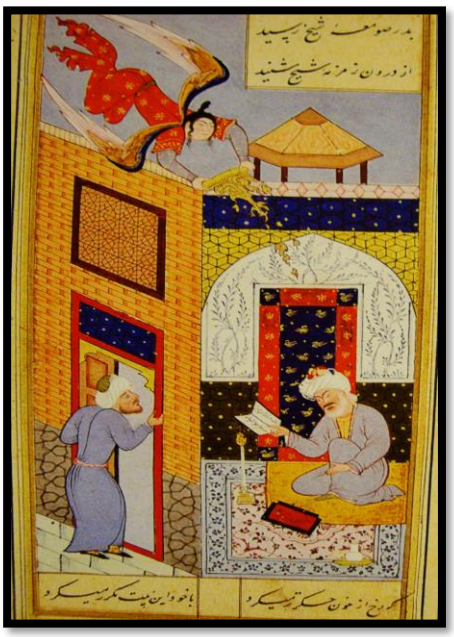
(لوحة ٣) تصويرة شيخ صوفى يقرأ الفاتحة مترحما على الشيخ جلال الدين الرومى مؤلف المثنوى، مخطوط المثنوى، ٦٦٠ هجرية/ ١٢٦١ميلادية، دار الكتب المصرية، برقم حفظ ٢٦- تصوف فارسى طلعت، ٢٥ سطرا، مقاس١٦.٥ سم ×٢٦سم. (تُنشر لأول مرة) (من تصوير الباحث بإذن من دار الكتب المصرية)

(لوحة ٤) تصويرة للشاعر الصوفى الكبير جلال الدين الرومى واقف ممسكا بكتاب متكأ على عصا، مجموعة شعرية، ٩٢١ هجرية/١٥١٥ميلادية، دار الكتب المصرية، ٦٠ أدب فارسى، المدرسة المغولية الهندية. (تُنشر لأول مرة) (من تصوير الباحث بإذن من دار الكتب المصرية)

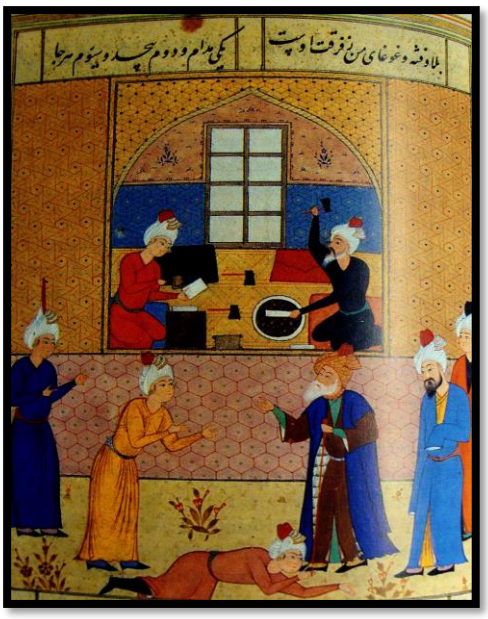
(لوحة ٥) تصويرة لجلال الرومى بصحبة الشاعر ميراز الصائب وأحد أتباعه فى إحدى حلقات العلم، مجموعة شعرية، ٩٢١ هجرية/١٥١٥ميلادية، دار الكتب المصرية، ٦٠ أدب فارسى، المدرسة المغولية الهندية. (تُنشر لأول مرة) (من تصوير الباحث بإذن من دار الكتب المصرية)



(لوحة ٦) تصويرة لشيخ صوفي هائم فى إحدى جلسات حافظ الشيرازي، مخطوط ديوان لحافظ، متحف مولانا بكونية، تحت رقم ١٣٠، ١٧٩٠ميلادية / ١٢٠٤ هجرية، كشمير، المدرسة المغولية الهندية. (من تصوير الباحث بإذن من دار الكتب المصرية)



(لوحة ٧) تصويرة لشيخ صوفى فى بيته يقرأ أشعار سعد الشيرازى وأحد مريديه يقبل الباب تبركا والملائكة ترفرف فوقهما، مخطوط سبحة الأبرار، ٩٦٩ هجرية /١٥٦٢م، دار الكتب المصرية، برقم حفظ ١٠٥ أدب فارسى م، المدرسة الصفوية الثانية، شيراز، ٣٧ وجه، بمقاس١٤ سم × ٢٨ سم. (من تصوير الباحث بإذن من دار الكتب المصرية)

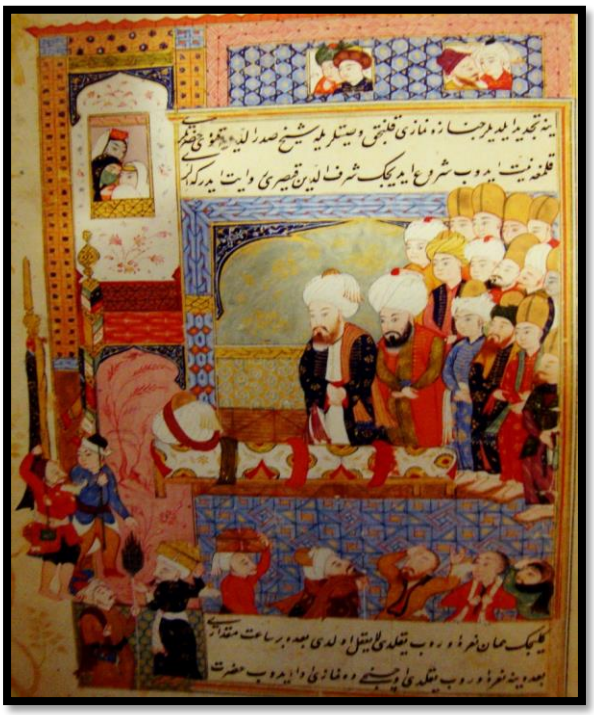


(لوحة ٨) تصويرة تمثل أحد العاملين فى ورشة للذهب والفضة وهو يقبل قدم الشيخ جلال الدين الرومى، مجالس العشاق لحسين بايقرا، ١٥٥٢ميلادية / ٩٥٩ هجرية، المكتبة البودلية بأكسفورد، كونية،المدرسة التركية. عن:

Irwin (R.), Islamic Art, Pl.111

(لوحة ٩) تصويرة لأحد الأمراء يجثو على ركبتيه ليقبل قدم أحد شيوخ التصوف، مخطوط خمسة نظامى، ١٤٧٠ميلادية/ ٨٧٥ هجرية. عن:

Lowary (G.D), A Jeweler's eye, Islamic arts of the book from the Vever collection, Pl. 41



(لوحة ١٠) تصويرة تمثل جنازة المولى الصوفى جلال الدين الرومى وسط صراخ مريديه، مخطوط ترجمة مناقب الثواقب، ١٥٩٠ ميلادية / ٩٩٨ هجرية، مكتبة بيير مورجان بنيويورك، برقم حفظ M.466، بغداد، المدرسة التركية، ١٢٤ وجه... عن:

Schmitz (B.), Islamic & Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont morgan Library, Pl.20

(لوحة ١١) تصويرة لجلال الدين الرومي بصحبة أحد تلاميذه حسام الدين شلبي، مخطوط مناقب الثواقب، ١٥٩٤ميلادية / ١٠٠٢ هجرية، مكتبة بير بونت مورجان، نيويورك، المدرسة التركية، بغداد. عن:

Milstein (R.), Miniature Painting in Ottoman Baghdad, pl.III

(لوحة ١٢) تصويرة لشمس الدين التبريزي فى منزله وهو يستقبل ضيفيه جلال الدين الرومي وولده، ألبوم مرقعة، دار الكتب المصرية، برقم الحفظ ٤٠ م تاريخ فارسي، القرن الحادي عشر الهجري / النصف الثاني من القرن السادس عشروأوائل القرن السابع الميلاديين، المقاس ٩ سم × ١٤ سم، المدرسة التركية. (من تصوير الباحث بإذن من دار الكتب المصرية)

(لوحة ١٣) تصويرة تجمع بين شمس الدين التبريزى وجلال الدين الرومي فى قونيه، مخطوط جامع السير، نهاية القرن السادس عشر الميلادي/بداية القرن السابع عشر، ١٢١ وجه، متحف طوبقا بوسراي بإستنابول، رقم حفظ: H1230، المدرسة التركية عن:

Milstein (R.), Miniature Painting in Ottoman Baghdad, Istanbul, Pl. IV

المراجع

أولا: المراجع العربية:

- فرغلي، ابوالحمد (١٩٩٨)، صدى الإتجاهات الدينية في أعمال رضا عباسي،ندوة الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة.
- فرغلي، ابوالحمد (٢٠٠٠) التصوير الإسلامي، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثانية، القاهرة.
- الزيات، أحمد محمد توفيق (١٩٨٠)، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار – جامعة القاهرة.
- محمود، احمد (٢٠٠٦)، الدور السياسي والحضاري للصوفية في مصر في زمن المماليك، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.
- القلقشندي، احمد بن علي (١٩٨٧)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٢، بيروت.
- المعجم الوجيز (١٩٩٩)، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، القاهرة.
- أبي خزام، أنور فؤاد (١٩٩٣)، معجم المصطلحات الصوفية، لبنان، بيروت.
- بهجة المعرفة (١٩٨٢)، موسوعة علمية مصورة، المجلد الثاني، موسوعة الحضارة، القاهرة.
- رايس، تارمارا(١٩٦٨)، السلاجقة، ترجمة لطفي الخوري، إبراهيم الداقوقي، بغداد، مطبعة الإرشاد.
- عكاشة، ثروت (١٩٨٣)، التصوير الإسلامي الديني والعربي، بيروت.
- عكاشة، ثروت (١٩٨٣، موسوعة تاريخ الفن، التصوير الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى.
- عكاشة، ثروت (٢٠٠١)، تاريخ الفن، العين تسمع والأذن ترى، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى.
- الرومي، جلال الدين (٢٠٠٢) مثنوي، ترجمة د. إبراهيم الدسوقي شتا، مجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- رينهارت، دوزي(١٩٧١)، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، دار الحرية للطباعة، بغداد.
- عبد العظيم، رفعت (١٩٩٣)، رسوم الطريقة المولوية ومظاهرها ودلالتها الصوفية والفنية، رسالة دكتورتة، كلية الاداب، جامعة القاهرة.
- مظهر، سليمان (١٩٨٧)، المولوية يرقصون السما على أنغام جلال الدين الرومي، مجلة العربي، العدد 348، الكويت .
- ابو العينين، سعيد (بدون تاريخ)، رحلة أولياء الله في مصر المحروسة، دار مايو للطباعة والنشر.
- باقر، سيد محمد (١٩٨٩)، أثار إيران در مصر، جامعة كلن.
- بكر، عبد الوهاب (١٩٨٢)، الدولة العثمانية ومصر في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، دار المعارف.
- حسانين، عربي (١٩٨١)، تأثير الإتجاهات الفكرية والعقائدية على الفنون الإسلامية في مصر،رسالة ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة.
- عبده، عرفة (١٩٩٧)، مملكة الأقطاب والدراويش، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- عبد المعطي، عزة (١٩٩٦)، دراسة لألبوم مرقعة محفوظ في دار الكتب المصرية تحت رقم ٤١م تاريخ فارسى، دراسة فنية وأثرية، رسالة ماجستير، كلية الأثار، جامعة القاهرة.
- البهنسى، عفيف (١٩٩٥)، الفن الإسلامي، القاهرة، الطبعة الأولى.

- فؤاد، فاطمة (١٩٩٧)، السماع عند صوفية الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- الطرازي، نصر الله (١٩٦٦)، فهرس المخطوطات الفارسية المزينة بالصور المحفوظة بدار الكتب والوثاق القومية، القسم الأول (أ. س.)، القاهرة.
- دى يونج، فريد (١٩٩٥)، تاريخ الطرق الصوفية في مصر في القرن التاسع عشر، ترجمة عبد الحميد فهمي الجمال، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- هلال، ماهر سعيد (٢٠٠٣)، التكية المولوية، دراسة أثرية حضارية، رسالة ماجستير، كلية الأثار، جامعة القاهرة.
- علي، وليد (٢٠٠٥)، فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية، رسالة ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة.

ثانيا: المراجع الأجنبية

- Grabar (L.)(2009) , Master Pieces of Islamic Art, the decorated page from the 8th to 17th century, New York.
- Irwin(R.)(1997), Islamic Art, London.
- Shimmel(T.)(1975), The Triumpha Sun, London.
- Schmitz (B.) (1997), Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library, New York.
- Milstein (R.)(1990), Miniature Painting in Ottoman Baghdad, Istanbul.

The Figure of Jalāl al-Rūmī in Islamic Miniatures Applied to Models Until the End of the Sixteenth Century AD

Article Info

Pages: 23 - 60

Keywords

Islamic Miniatures
Jalāl al-Rūmī
Islamic Manuscripts
Islamic Art

Abstract

Jalāl al-Rūmī is considered one of the well-known figures in Islamic history and the Sufi movement; he had a remarkable influence on the history of Islamic mysticism and spiritual significance during different periods of time. Many Islamic miniatures presented his figure throughout different schools of arts, with various artistic characteristics reflecting the importance of the figure. The study aims to determine the influencing factors on the personality of al-Rūmī and his image in the Miniaturist's belief by studying models of illustrations of Islamic miniatures that dealt with Rumi in different topics and various situations. The manuscripts belong to the mediaeval period until the end of the sixteenth century AD. The illuminated manuscripts in the study belong to different schools of art and come from various geographical destinations to reach specific features of al-Rūmī which is the main objective of the study. Research's methodology relies on a descriptive and analytical approach to a group of miniature models that dealt with al-Rūmī classifying his miniatures into determined classifications.