نشر ودراسة لتصاوير مخطوط تحفة العراقين رقم MS Typ 536 محفوظ بمكتبة هيوتون، جامعة هارفارد، الولايات المتحدة الأمريكية

د. هناء محمد عدلى حسن

أستاذ الآثار والفنون الإسلامية المساعد بقسم الآثار والحضارة، كلية الآداب – جامعة حلوان.

تعريف بالمخطوط:

تحتفظ مكتبة هيوتون Houghton Library[1] إحدى مكتبات جامعة هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية بنسخة من مخطوط "تحفة العراقين" تحت رقم[2] (MS Typ 536)، اشترته المكتبة[3] من آخر مالك له وهو Hofer, Philip (لوحة 1)، ويبدو أن هذا المخطوط كان في حوزة عائلة Hofer في الفترة ما بين 1898–1984م (لوحة 2)، بمعاينة النسخة المشار إليها تبين أنها في حالة جيدة، محفوظة حالياً داخل علبه مربعة لها جانب مفتوح، ومقاسها 30سم، ورد لقب المؤلف ببداية السطر 2 من ورقة 2 (لوحات 3، 3–أ) ويقرأ (خاقانى) وهو أفضل الدين بديل بن الشروانى الخاقانى، وهو ما سنوضحه فى موضعه من البحث.

للمخطوط غلاف حديث من الورق المقوى المغطى بالجلد الأسود، والمخطوط مكتوب باللغة الفارسية بالحبر الأسود[4] بخط نستعليق جيد، يصنف المخطوط ضمن الأعمال الأدبية فهو عبارة عن نص شعرى كتب في 128 ورقة على عمودين، ومسطرتها 12–14 سطر،[5] ومقاس الكتابات داخل الإطار المذهب

---

[1] Aliyew, R., Catalogues of Selected Persian Manuscripts in Houghton Library, Cambridge, Massachusetts, USA 1966.

[2] تم الاطلاع على المخطوط أثناء مهمة علمية للباحثة في الولايات المتحدة الأمريكية في الفترة من أكتوبر حتى ديسمبر 2007م، حيث قامت الباحثة بزيارة المكتبة عدة مرات في الفترة المذكورة، للاطلاع على فهرس المكتبة والكتالوجات ومعاينة المخطوط وتصويره وتدوين الملاحظات اللازمة، والتي سوف ترد في موضعها وفقاً لسياق البحث.

[3] القيمة الشرائية للمخطوط غير مدونة في كتالوج المكتبة.

[4] سمى الحبر من الحبار في اللغة العربية أي أثر الشيء، وكان لون الحبر الشائع هو الأسود، وعرف عدة أنواع من الحبر الأسود، وهي الحبر السخام وهو النوع الأكثر شيوعاً، والحبر العفص، والحبر المركب الذى يختلط فيه السخام مع العفص. Robinson, B.W., Persian Painting from the Mongols to the Qajars, Ed: Hillenbrand, R., University of Cambridge, London, 2000, p.76.

[5] الهدف من تسطير المخطوط تنفيذ الكتابة في سطور أفقية متوازية، يفصل بينها مسافات متساوية، وكان التسطير يتم باستخدام آلة تسمى المسطرة ليصبح عدد السطور متساوياً في الصفحات، أما المسطر فهو عبارة عن صفحة من مادة مقواه يتم تسطيرها بخطين عموديين يحصران بينهما عدداً آخر من الخطوط الأفقية المتوازية، بحيث تستخدم كميزان للخطاط، لمراعاة الفواصل بين الخطوط، وتتم عملية التسطير بأن توضع الصفحة المقواه فوق المسطر، ثم يسحب خيوطاً حريرية فوقها، ويثبتها فوق الصحيفة بعد جذبها بشدة، ثم يضغط عليها حتى تغوص الخيوط الحريرية في وجه الصحيفة، وبهذا يتم تسطيره

Doi: 10.12816/0038053

15x8سم، وهكذا يمكن تصنيفه تبعاً لمقاساته ضمن المخطوطات متوسطة الحجم،[6] كتب المخطوط في صفحات متقابلة، شغل الفراغ حول الإطار المذهب المحيط بالكتابات بمناظر طبيعية من نماذج متكررة من الطيور والحيوانات المتقابلة والمتدابرة، أو فى وضع عدو، نفذت بألوان متعددة منها الفاتح كالبرتقالى والوردى والغامق مثل الأزرق، يشتمل المخطوط على تصويرتين فقط نفذتا بالذهب والفضة والألوان فضلاً عن الافتتاحية والخاتمة ذات التقسيمات الهندسية التي تحصر زخارف نباتية دقيقة ملونة ومذهبة.

تمت كتابة هذا المخطوط فى غرة شهر ذى القعدة سنة 1012هـ، (الموافق إبريل 1604م)، إذ تشتمل خاتمة المخطوط (ورقة 128 ظهر) على تاريخ الفراغ من كتابتها، كما تحوي اسم الناسخ وهو "شاه قاسم"، بفحص المخطوط تبين أن تصاويره غير موقعة من قبل المصور.

يتناول البحث تعريف بمخطوط "تحفة العراقين" موضع البحث مع التعريف بمؤلفه، ونشر وعرض لتصاوير المخطوط وقراءة وترجمة النصوص الفارسية المرتبطة بموضوعات التصاوير، ودراسة التصاوير وصفياً وتحليلياً، ومقارنتها مع نماذج أخرى مشابهة، واستخلاص المميزات الفنية للمخطوط، مع دراسة للعناصر الزخرفية والتصميم والتكوين الفني للتصاوير، بما يسهم فى تحديد المركز الفنى الذى تنتمى إليه تصاوير المخطوط.

تعريف بمؤلف المخطوط "الخاقانى"

مؤلف مخطوط "تحفة العراقين" هو أفضل الدين إبراهيم بن على الخاقانى الشروانى والملقب "بحسام العجم"،[7] ورد اسم المؤلف بورقة 2 ظهر، بداية سطر 2 (لوحة 3)، ويقرأ (خاقانى) ضمن النص التالى:

س1: طفلى كه خليفه كتابست
زانجمله نشانه خطابست
س2: خاقانى را بخطه خاك
بكريزد ازين مخاطب پاك

ا بأسطر وهمية بيضاء يزول أثرها تدريجياً بمرور الوقت، وهى عملية مهمة لتحديد أماكن كتابة المتن والهوامش، ولخلق وحدة التسلسل في المخطوط.

سحر عبد الباقى عبد الجواد عصر، توظيف اللون في مختارات من التصوير الإسلامي كمدخل لإثراء التصوير الحديث، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2004م، ص 68.

[6] تنوعت أحجام المخطوطات ما بين صغير جداً أو متوسط الحجم، والنادر منها كبير جداً.

عبد القادر أحمد عبد القادر، صنعة الخط والمخطوط والوراقة والفهرسة في الحضارة العربية الإسلامية، سوريا، 2004م، ص 99 – هادى نهر، تحقيق المخطوطات ونصوصها ودراستها، ط1، القاهرة، 2005م، ص 54.

[7] منير البعلبكى، معجم أعلام المورد، ط1، بيروت، 1992م، ص 177.

س3: ای مهر دهان روزه داران
جان داروی علت بهاران
س4: ای کعبه ره رو آسمانرا
ای زمزم آتشین جهانرا
س5: بندکانه شیروان اریده
پروانه بفرت آرمیده
س6: از سهم تو در نقاب خضرا
مستوری صد هزار رعنا
س7: شکل تو بعالم سپنجی
تاریخ حدیقه ترنجی
س8: از فیض تو در دو کاهواره
دو هندی طفل شیر خواره
س9: شش بانوی پر کرده بر هفت
عالم بتو دیده هفت در هفت
س10: زنکی طرب اهل عالم از تست
جعد سر زنکیان هم از تست

وترجمتها:

س1: الطفل النجيب الذي هو خليفة الكتّاب
والذى هو على سبيل المثال عنوان الخطاب
س2: والخاقانى الذي من هذا المخاطب
يهرب تماماً إلى مملكة التراب
س3: فيا خاتم أفواه الصائمين
ويا ترياق علة الربيع
س4: يا كعبة سالك طريق السماء (أهل الله)
يا زمزم العالم الظمآن
س5: عبيد شيروان تزيّنوا
والفراشة هدأت بمجدك وعظمتك
س6: خوفاً منك فى نقاب الخُضرة
مائة ألف حسناء مستورة

س7: قيودك فى العالم الفانى
تاريخ بستان الأترج
س8: من فيضك فى المهدين (المقصود العينان)
الطفلان الهنديان الرضيعان (المقصود إنسانا العين)
س9: العجائز الستة (القمر والكواكب الخمسة السيارة) يملئون الكون
العالم بك رأى السبعة السيّارة (أو ربما الأقاليم السبعة)
س10: الزنجى المرح من أهل العالم منك
وشعر الزنوج المجعّد أيضاً منك[8]

يتضح من ترجمة النص السابق، أن المؤلف لقب نفسه فى هذا المخطوط باسم (خليفة الكتاب) و(عنوان الخطاب)، ويضاف ذلك إلى الألقاب التى اشتهر بها الخاقانى، ومنها لقب (حقائقى)[9]، والخاقانى هو أفضل الدين بديل بن الشروانى الخاقانى، ولد في شروان، انحدر من أب نجار، وأمه جارية رومية اعتنقت الإسلام، أما عمه فقد كان طبيباً وفيلسوفاً، مما مكن خاقانى من أن يتتلمذ على يديه، وأن يبرع في العلوم الأدبية، كما تتلمذ مدة من الزمن على يدى الشاعر أبى العلاء الگنجوى، واستطاع بواسطة أستاذه ووالد زوجته، أن ينخرط في خدمة الخاقان الأكبر فخر الدين منوجهر شروان شاه، وابنه الخاقان الكبير أخستان، توفى الخاقانى فى تبريز سنة 569هـ، ودفن في مقبرة الشعراء في سرخاب بالقرب من تبريز.[10]

يعد "تحفة العراقين" من أشهر مؤلفات الخاقانى، وهو مؤلف وصف فيه رحلة حجه إلى مكة في المرة الثانية، وهو عبارة عن مثنوى[11] أي مزدوج شعرى، نظمه على وزن بحر الهزج بعد عودته من حجه، يعتبر "خاقانى" من أكبر شعراء القصيدة في اللغة الفارسية، إضافة إلى كونه ركناً من أركان الشعر الفارسى، إذ قلد الشعراء منهجه في الشعر لمدة طويلة.[12]

---

[8] النص قراءة وترجمة الباحثة، ينشر لأول مرة.

[9] اختار الخاقانى لنفسه لقب حقائقى نسبه إلى مخدوميه.
محمد صادق محمد كرباسى، دائرة المعارف الحسينية، ديوان الخميس، ج1، 2013م، ص 135، هامش رقم (4).

[10] منير البعلبكى، معجم أعلام المورد، ص 177.

[11] يستعمل المثنوى لموضوعات مختلفة وبخاصة الحكايات والقصص والأمثال، ويتميز المثنوى بأن لكل مصراعين قافية واحدة، وأن أبيات المنظومة الواحدة من وزن واحد.
دلال عباس، الشعر الإيراني الحديث (بدايات)، بيروت، د.ت، ص 6.

[12] راجع: حسين جمعه، مزايا التقارب والالتقاء والارتقاء بين الشعر الفارسى والعربى، دراسة مقارنة، منشورات اتحاد الكتاب العربى، دمشق، 2006م.

تدل الترجمة السابقة على الأسلوب المميز للخاقانى الذى يتسم بعمق التفكير وقوة الفكرة، والمهارة في مزج الألفاظ، وإبداع المعانى حيث استخدم الكناية والتشبيه في أكثر من موضع بأسلوب مبتكر، ومضامين جديدة، كما تحتوى تراكيبه على تخيلات بديعة، واستعارات وكنايات على معان خاصة من ذلك وصفه إنسان العين بالطفلين الرضيعين، وذكره العجائز الستة بما يشير إلى القمر والكواكب الخمسة، كذلك السبعة السيارة، ولعل المقصود بها الأقاليم السبعة مما يؤكد أن الخاقانى كان يتمتع به من معارف واسعة في عصره، وأنه استطاع توظيف معارفه في شعره، مما أدى لرواج الكثير من المضامين العلمية التي لم تكن شائعة قبله.

إجمالاً فإن ترجمة النص تظهر نجاح الخاقانى فى ابتكار معانى أدبية من حقائق علمية، وإبداع التعابير الجديدة والتشبيهات الرائعة البعيدة عن الذهن.

الدراسة الوصفية والتحليلية لتصاوير المخطوط

فاتحة مخطوط "تحفة العراقين" (ورقة 1 ظهر، لوحة 4)

كتبت غرة المخطوط على صفحة واحدة على نهرين من سبعة أسطر من أبيات شعرية باللغة الفارسية بخط النستعليق الجيد، ومدادها أسود اللون، تشغل الكتابات المستطيل السفلى من فاتحة المخطوط، يفصل شطرى الشعر المثنوى عن بعضهما خطان باللون الذهبى، كما يحيط بالنص الشعرى إطار عبارة عن خطين أحدهما رفيع مذهب، والآخر أكثر سمكاً، وتشغل باقى المساحة زخارف نباتية غاية في الدقة والإبداع من زهور ووريدات صغيرة متماثلة، وزعت ألوانها بانتظام بواقع وريدة حمراء تفصل بين ثلاث وريدات بيضاء، كل هذا باللون الذهبى على الأرضية ذات اللون الأصفر الفاتح، يستلفت النظر تمييز الفنان لون الإطارات والفراغ المحيط بها باللونين الذهبى والأزرق مع لمسات من ورود متنوعة في الحجم والشكل بين متفتحة وغير متفتحة كلاهما نفذ باللون الأحمر، شغل المستطيل بشبكة من التفريعات النباتية الحلزونية ذات اللون الذهبى تنتهي بزهرة صغيرة غير متفتحة ذات لون أحمر، نفذت الكتابات داخل الإطار المستطيل بلون أسود على أرضية من اللون الذهبى، وتقرأ:

س1: مايم نظاركان غمناك (...)
زين حقه سبز ومهره خاك
س2: كين حقه ومهره تا بجايند
سر كيسه عمر ميكشايند
س3: وين طرفه كه بر بساط فرمان
مهره زمنست وحقه كردان
س4: خود بوالعجبان سحركارند
وقتست كه وقت بر سرآيد

س5: كه قاقم وكاه قندز آرند
سيلاب عدم زدر درآيد
س6: وقتست كه اين جهار حمال
بنهند محفه مه وسال
س7: وقتست كه مركبان انجم
هم نعل بيفكنند وهم سم

وترجمتها:

نحن الناظرون المغتمون
نحو هذه القبة الخضراء (السماء) والكرة الترابية (الأرض)
فما دامت السماء والأرض باقية
فإنها ستسلب العمر
والعجيب أنه فى عالم الدنيا الحالى
الأرض ساكنة وثابتة والسماء تلف وتدور
والمشعوذون أنفسهم هم السحرة
فهم يُحضرون حيوان القاقم وأحياناً القندز (كناية عن الليل والنهار، لأن القاقم أبيض اللون والقندز أسود اللون)
إنه الوقت الذي ينتهي فيه الزمان
وسيل العدم سيدخل من الباب
إنه الوقت الذي يقوم فيه هؤلاء الحمّالون الأربعة (لعل المقصود الفصول الأربعة)
بوضع محفة (تابوت) الشهر والسنة (المقصود بهما الزمن)
إنه الوقت الذي تقوم فيه الكواكب المركبات
بإلقاء نعالها وسنابكها أيضاً[13]

أودعت الكتابات السابقة داخل إطارها غابة من الوريقات النباتية المتشابكة المذهبة، وفاتحة المخطوط مقسمة إلى منطقتين: المستطيل السفلى يحوى الكتابات السابق الإشارة إليها، أما المستطيل العلوى فمذهب تشغل بعض أجزائه زخارف هندسية، ويحصر هذا المستطيل آخر له إطاران رفيعان، وحدد من الخارج باللون الذهبى، ويتوسط المستطيل شكل نجمى مثمن ذهبى اللون يتصل من طرفيه يميناً ويساراً بشكل قلب ذهب كل منهما في الوسط، يتصل من أعلى بخطوط رفيعة قصيرة مستقيمة، يتكرر شكل القلب المنفذ

[13] النص قراءة وترجمة الباحثة، ينشر لأول مرة.

بالفروع النباتية المذهبة على يمين ويسار القلبين المنبثقين من النجمة المثمنة الوسطى يزخرفها زخارف نباتية من أفرع نباتية وأشكال زهور صغيرة منفذة باللونين الذهبى والأحمر على أرضية ذات لون أزرق لازوردى، محددة باللون الأبيض مع لمسات من اللون الأحمر لونت به وريدات صغيرة غير متفتحة، في حين وزعت بتماثل وانتظام وريدات بيضاء متعددة البتلات والأحجام على الأرضية الملونة باللون الأزرق، حدد هذا المستطيل بعدة إطارات مذهبة، الأول من الداخل رفيع وغير منتظم حيث رسم بهيئة فرع نباتى طويل يحيط بالمستطيل ويمثل إطار له، ينبثق منه على مسافات متساوية مجموعة من الأوراق النباتية الدقيقة (لوحة 4، شكل 1).

يحيط بالإطار الذهبي الرفيع من الخارج إطار أزرق رفيع يحصر وريدات ملونة باللون الأبيض صغيرة الحجم موزعة بانتظام، يلى ذلك إطار عريض من وريدات متفتحة متماثلة الحجم، موزعة على مسافات متساوية، وملونة باللونين الأبيض والأحمر بالتبادل بواقع ثلاث وريدات ملونة باللون الأبيض يليها وريدة ملونة باللون الأحمر على أرضية من اللون الذهبى، يحيط بالتكوين السابق إطار ملون باللون الأزرق اللازوردى.

يتوج فاتحة المخطوط عقد مفصص مدبب الشكل، حلى بحر العقد بزخارف نباتية نتج عن تكرارها شكل لوزى يحصر وجه آدمى بملامح دقيقة حيث العيون ضيقة والشعر ملون باللون البنى، يعلو هذا الشكل آخر يتكرر بداخلة نفس الوجه الآدمى السابق على أرضية مذهبة، يحيط بالتكوين السابق أوراق نباتية عريضة متماثلة على كل جانب، تزخرفها فروع نباتية دقيقة تحمل وريدات صغيرة متفتحة على أرضية مذهبة مع لمسات من اللون الأحمر، تتعامد على الإطار الخارجي للعقد سبعة أفرع نباتية باللون السماوى حليت بخطوط ووريدات دقيقة بنفس اللون، ويحيط بهذه المساحة الزخرفية إطار أزرق اللون (شكل 2).

الدراسة التحليلية:

تتميز فاتحة المخطوط بالثراء والجمال ودقة التنفيذ، ويعد التصميم الهندسى من مستطيل وخطوط تحصر زخارف الأرابيسك الذى تتميز به فاتحة المخطوط هو التصميم الرئيسى الذى ساد فى زخرفة جلود الكتب التيمورية في القرن 9هـ/15م،[14] كما يعد زخرفة الإطار بهيئة شرافات من سمات تصاوير شيراز في القرن 9هـ/15م،[15] وهو دليل على ولع الفنان المسلم بالتوازن والتقابل في رسم زخارفه.

[14] يحيى وهيب الجبورى، الكتاب فى الحضارة الإسلامية، ط1، القاهرة، 1998م، ص 250 – سامى محمد نوار، فن صناعة المخطوط الفارسى، ط1، القاهرة، 2002م، ص 13.

[15] Bagci, S., A New Theme of the Shirazi Frontispiece Miniatures: The Divan of Solomon, *Muqarnas*, ed: Necipolgu, G., Vol.12, Leiden, 1995, pp. 106-107.

تزدان المساحة بين النجمة المثمنة وبين أضلاع المستطيل الداخلي بزخارف نباتية قوامها أفرع ووريقات وزهور خماسية وورود وتوريق وعناصر من زخرفة الهاطاى،[16] وهى زخارف تشبه زخرفة الرومي والأوراق النباتية المحورة عن الطبيعة بشكل يغلب عليه الروح الصينية، كما يشغل الأطر وكوشات العقد المفصص أفرع نباتية وأشكال ورود خماسية بالألوان الأبيض والأحمر واللازوردى بالذهبى على أرضية من اللون الأزرق.

نجح الفنان في إبراز التفاصيل الزخرفية بالتباين اللونى بين اللونين الأزرق والأحمر، كما زاد من جمال الإطار التوزيع الموفق للونين الذهبي والأحمر، حيث استخدم الأول لإبراز التوريقات والسيقان في تحديد قلب العنصر النباتي، بينما استخدم الأزرق للفراغات فيما بينهما.

تتشابه زخارف فاتحة المخطوط مع فاتحة أخرى لنسخة من مخطوط خمسة نظامى، تنسب إلى القرن 10هـ/16م، محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم 120 أدب فارسى،[17] وآخر مؤرخ بغرة شوال 1042هـ/11 إبريل 1633م، والمحفوظ بدار المصرية تحت رقم 137-م أدب فارسى،[18] وفى النماذج السابقة يظهر التشابه بينها وبين فاتحة المخطوط محل الدراسة من حيث تداخل الفروع النباتية الدقيقة المنفذة لزخارف الأرابيسك النباتى، والتشابه في التكوين الزخرفي العام، وفى التفاصيل الزخرفية الدقيقة واستخدام اللون الأزرق والتذهيب مع لمسات من اللون الأحمر.

أما التأثيرات الفنية على فاتحة المخطوط -موضع الدراسة-فأبرزها التأثيرات الصينية التي غلبت على الفنون الإيرانية بصفة عامة،[19] وقد زاد وضوح هذه التأثيرات على تصاوير المخطوطات في العصرين

رانيا طه إبراهيم، المعالجة الفنية لرسوم قصص الشاهنامه من خلال المدرسة المغولية والمدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 2004م، ص 209.

[16] الهاطاى هو أسوب زخرفى عرف في بلاد التركستان الشرقية ثم انتقل إلى السلاجقة والعثمانيين، واستخدم في زخرفة البلاطات الخزفية والسجاد والمعادن.

ربيع حامد خليفة، الفنون الإسلامية في العصر العثمانى، القاهرة، 2001م، ص 350.

Arsevan, G.E., *Les Arts Decoratifs Turcs*, Istanbul, 1952, p.52.

[17] أبعاد 32X21سم.

هبه بركات، روائع المخطوطات الفارسية المصورة بدار الكتب، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2008م، ص 143.

[18] ريم عبد المنعم عبد الصمد، تصاوير مخطوط "خمسة نظامى" في ضوء مجموعة دار الكتب المصرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2003م، ص 150.

[19] كانت الصلات التجارية بين الصين وإيران أقوى من الصلات السياسية، ولعلها كانت السبب الرئيسى في انتشار التأثيرات الصينية على الفنون الإيرانية.

التيمورى والصفوى،[20] وأهم هذه التأثيرات رسوم السحب الصينية "تشى"، وقد اقتبسها الفنانون المسلمون وزادوا في تعاريجها الدقيقة واشتقوا منها أشكالاً أخرى وحوروها مما جعلها تبتعد عن أصولها الصينية حتى أصبحت خطوطاً متعرجة دقيقة، فضلاً عن التكوينات النباتية الزهرية والورقية ذات الأصل الصينى، وتدلنا هذه الصفحة من المخطوط على مدى ما حققه المصور في استخدام الزخارف النباتية الصينية في فنون الكتاب،[21] كما زينت المصاحف العثمانية ببراعم الزهور في مواضع تذهيب مختلفة من ذلك رسمها بافتتاحية مصحف يرجع لبداية القرن 10هـ/16م.[22]

الملاحظ في زخرفة إطارات فاتحة المخطوط سواء العريضة أو الضيقة الارتباط الفني بين مختلف الوحدات الزخرفية، مع ترتيب العناصر الزخرفية ترتيباً فنياً موفقاً وإلمام الفنان بقواعد التصميم، والسعى إلى تحقيق الارتياح التام بين العناصر الزخرفية في تكرارها وتضادها وكثافتها وانسجامها، لإخراج عمل فنى متكامل، وبوجه عام اشتملت هذه الفاتحة على قواعد التكوين الفني المتكامل من حيث التوازن في توزيع الوحدات الزخرفية، وتناسق الألوان مع مراعاة علاقاتها ببعضها وبالفراغات المحيطة بها، كذلك التناظر بين التكوينات الزخرفية والتكرار للعناصر الزخرفية بين كل جزء من أجزاء الزخرفة، وكل جزء للآخر، ولا تقتصر الوحدة في هذا التكوين الفني المتناظر المتماثل المتوازن في تجميع عناصر محددة في تصميم منسجم، وإنما تمتد لتعكس وحدة الفكرة والأسلوب، وتحقق بمهارة التشابك بين التوريق النباتي بالتفافات وأشكال حلزونية بسيطة، تضم أوراقاً وأزهاراً متتابعة بالتفاف ساقين من النبات بشكل متعاكس تتخللهما الأوراق والأزهار.

اللافت للنظر في زخرفة فاتحة المخطوط–موضوع الدراسة– اشتمالها على رأسين آدميين على قمة العقد المفصص الخارجى والعقد المفصص الداخلى، بشكل يذكرنا برسم الشمس المشرقة بوجه آدمى، وهنا نشير إلى ترجمة النص بفاتحة المخطوط – المبين سابقاً– والتى تحمل العديد من معانى الحياة والموت والسماء والأرض، والكواكب وفصول السنة، بما يؤكد استيعاب المصور للنص الشعرى وفهمه للتعابير والمعانى المتعلقة بالنص الشعرى، من ناحية أخرى تجدر الإشارة إلى رسم الشمس بوجه آدمى على العديد من التحف التطبيقية المصنوعة من الخزف والمعادن من في العصر السلجوقي، كذلك فإن اجتماع الشمس ذات الملامح الآدمية والإشعاعات مع رسم الأسد يعد رمزاً للسلطة في التاريخ القدم، كما مثل الفردوسي في

حسين مؤنس، الحضارة الإيرانية (دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978م، ص 201.

[20] زكى حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، ط2، بيروت، 1981م، ص 93.

[21] Lentz, Timur and the Princely Vision, Persian Art and Culture in the Fifteenth Century, Los Angeles County Museum of Art, USA, 1989, p. 248.

[22] Kühnel, E., Islamic Arts, Translated by: Waston, K., London, 1920, p. 30.

مقدمة الشاهنامة الملك بالأسد القوى الذى يريد منازلة الشمس، ونجد رسم الأسد مع الشمس ذات الملامح الآدمية ضمن زخارف مجموعة من البلاطات الخزفية المعشقة من الخزف ذي البريق المعدني، تنسب إلى إيران في العصر السلجوقي، محفوظة في متحف اللوفر بباريس، بعضها مؤرخ سنة 665هـ/1267م.[23]

الملاحظ في فاتحة المخطوط استخدام العناصر الهندسية في تحديد العنصر الزخرفى باللون الأحمر، ثم تلوينه بماء الذهب وحده للحصول على اللون الذهبى العادى السادة أو اللون الذهبى الشفاف المصقول، وفى هذه الحالة يسمى تذهيب مطبوخ،[24] وقد استخدم في زخرفة فاتحة المخطوط تذهيب يميل لونه إلى الأصفر أو الأحمر بدرجاته المختلفة.

برع الفنان في اختيار الخطة اللونية[25] المناسبة لزخارف فاتحة المخطوط بما يدل على حبه للتأنق وقدرته على تحقيق التآلف اللونى مع الميل لاستخدام الخلفيات الداكنة مثل الأزرق الداكن، ويمكن القول أن هذا التكوين اللونى يخضع لقواعد الفن الإيراني الذى تغلب عليه الألوان الثلاثية وهى الأحمر والأزرق والذهبى، ويختص قلب التصميم بلون عميق مثل الذهبي أو الأحمر.

تصويرة تمثل منظر صيد (ورقة 14 ظهر، لوحة 5)

الوصف:

يشاهد في الجانب الأيمن من مقدمة التصويرة فارس يمتطى صهوة جواده، ويرتدى قباء[26] ملون باللون البرتقالي، ومزخرف بزخارف نباتية دقيقة متكررة باللون البنى الفاتح، للقباء رقبة على هيئة حرف V، كوله من لون مخالف للون القباء، وأكمامه طويلة محبوكة على الرسغين، يلتف حول الوسط حزام من القماش

---

[23] منى محمد بدر محمد بهجت، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، ج3، القاهرة، 2003م، لوحة رقم 5.

[24] الألوان المعدنية بطبيعتها معتمه غير شفافة، وتحتفظ باللون ودرجته، ولا تمتزج مع بعضها مكونة ألواناً ثابتة، على سبيل المثال: إذا وضعنا لوناً أزرق فوق لون أصفر فيظل الأزرق أزرقاً، يتوقف جمال الألوان على أمرين هما دقة السحق والغربلة، والأمر الثانى هو كمية المحلول المستعمل فى عملية تكوين اللون.

محمد عبد الجواد الأصمعى، تصوير وتجميل الكتب العربية فى الإسلام ونوابغ المصورين والرسامين من العرب فى العصور الإسلامية، القاهرة، 1971م، ص ص 96-97 – نجده غماش، دراسات في الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة دمشق، ط4، 1998م، ص 202 – هبه محمد حامد، القيم الفنية للمنمنمات الفارسية كمصدر لإثراء تصميمات المعلقات المطبوعة، رسالة دكتوراه، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2010م، ص 49.

[25] عبد الحفيظ فياض وآخرون، موسوعة الزخرفة المصورة، ط1، عمان، 1995م، ص 127.

[26] القباء هو لباس فارسى الأصل خارجى للرجال، وهو عبارة عن ثوب واسع من أسفل ضيق من أعلى، له أطوال مختلفة. صلاح العبيدى، الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسى الثانى، بغداد، 1980م، ص 280.

الملون باللون البنى الفاتح معقود بعقدة صغيرة عند المنتصف، أسفل القباء سروال ضيق ملون باللون الأصفر، ينتعل الفارس حذاء ملون باللون الأخضر، وله رقبة متوسطة الطول وطرف مدبب مثبتاً في ركاب الخيل،[27] أما غطاء رأس الفارس فعبارة عن عمامة كبيرة متعددة الطيات ممتدة إلى الأمام والخلف وهى ملونة باللون الذهبى، ورسم الفارس وهو يؤدى حركة عنيفة حيث يغرس بكلتا يديه رمحاً طويلاً فى منتصف ظهر فهد جريح، بحيث تناثر الدم على جسده بشكل نقاط غير منتظمة ملونة باللون الأحمر، وقد بدا على الفهد علامات الذعر، ففتح فاه وأبطأ حركته، ومد جسمه، رافعاً ذيله الطويل، وفرد أحد رجليه الخلفيتين، ورفع نصف جسده الأمامى، مستجمعاً قوته ملتفتاً إلى الخلف حيث موضع جرحه.

أما الفرس فرسم كاملاً –متجاوزاً الإطار– رافعاً قائميه الأماميين مستنداً على القائمين الخلفيين، وكأنه طائر في الهواء مستعداً للوثب، والجواد ملون باللون الأزرق الفاتح، وهو ملجم ومسرج، أما اللجام[28] فيظهر من أجزائه أحزمة الأنف والفك، وفى أعلى الرقبة حلية دائرية ملونة باللون الذهبى، وأما السرج[29] فهو مذهب ويظهر منه جزء خلف جلسة الفارس، وأسفل السرج لبد[30] مستطيل الشكل يصل قرب مؤخرة الفرس، ويبدو أنه يتكون من ساحة وإطار مذهبين على أرضية من اللون الأزرق الغامق، أما الساحة فتزخرفها بخارية ملونة باللون الذهبى على أرضية من اللون الأسود، وإطار اللبد عبارة عن خط عريض ملون باللون الذهبى، والذيل معقود بعقدة صغيرة قرب نهايته.

في مقابل الفارس السابق في مقدمة الصورة فارس آخر يمتطى صهوة جواده، يرتدى قباء طويل ملون باللون الأخضر الفاتح مزخرف بزخارف نباتية دقيقة مذهبة، ويتمنطق بحزام عريض معقود بعقدة صغيرة في المنتصف معلقاً جعبة مملؤة بالسهام التي تظهر أطرافها من الجعبة، ويبدو الفارس رافعاً إحدى

---

[27] مفردها ركب ويكون في السرج وهو ما توضع فيه رجل الفارس عند الركوب، وكان يصنع من الجلد أو الخشب ثم عدل إلى الحديد.

القلقشندى (أبو العباس شهاب الدين أحمد على بن أحمد ت 821هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1913–1919م، ص 144.

[28] اللجام هو ما يوضع في فك الفرس ليمنعه من الجماح من حبل أو عصا أو حديدة.

نبيل عبد العزيز، الخيل ورياضتها في عصر سلاطين المماليك، القاهرة، 1976م، ص ص 78–83.

[29] السرج هو ما يقعد فيه الفارس على ظهر الفرس، ومن السروج ما يكون مغشياً بالذهب أو الفضة، وقد يكون منقوشاً أو غير منقوش.

نبيل عبد العزيز، الخيل ورياضتها، ص ص 84، 87–91.

[30] الجمع لبود وهى بطانة تطرح على ظهر الفرس ليوضع فوقها السرج.

نبيل عبد العزيز، الخيل ورياضتها، ص 80.

يديه في حين يمسك بيده الأخرى قوس، تشير وضعية الفارس الذى يخفض كلتا يديه ويبدو كأنه واقف على الجواد معاوناً للأمير فى السيطرة على الفريسة، أما وضعية الذراعين فتبين كأنه فرغ تواً من تصويب سهمه ناحية الفهد الجريح، أما الجواد فقد لون باللون الأبيض في حين لون القائمين الأماميين وبطن الفرس باللون البرتقالى، وهو مسرج وملجم وعلى ظهره لبد، وضح الفنان أحزمة البطن والوجه، كما أن ذيله معقود عقدة كبيرة.

رسم خلف الفارس السابق (معاون الأمير في الصيد) تابع على ظهر جواده الأسود بحيث يظهر ثلث الجواد بينما حجب الثلثين الباقيين من الجواد مع جزء من الفارس، بما يتبع نظرية أن الجزء يغنى عن الكل في بعض تصاوير المدرسة الصفوية، التابع في وضعية ترديد لوضعية الفارس الذي يتقدمه في التصويرة، حيث اليد اليمنى لأعلى بينما اليسرى مضمومة إلى صدره، ويبدو التابع مرتدياً قباء طويل ملون باللون البنى مربوط بشال عريض مثبتاً أطراف القباء فيه، يرتدى التابع طاقية قليلة الارتفاع مستطيلة ذات قمة مستوية، والطاقية ملونة باللون الأزرق، ولها طرف أمامى ملون باللون الذهبى، ينثنى للداخل في حين ينسدل جانبي الطاقية على الوجه ليخفى الأذنين، وجه التابع في وضع جانبي، وهو حليق الذقن في حين أن له شارب عريض ملون باللون الأصفر أقرب ما يكون للشوارب البهلوانية التي عرفت في مدرسة التصوير العثماني في القرن 10هـ/16م.

يشغل الجزء العلوى من التصويرة مشهد لمجموعة من الأتباع مترجلين بعضهم ممسك بأدوات صيد مصوبين على الهدف من بعيد بينما يتقدمهم ثلاثة من الأتباع بين الصخور، أما الأتباع حاملى أدوات الصيد، ففي أعلى يسار التصويرة رسم قناص مصوباً بندقيته بكلتا يديه نحو الهدف في وضع تحكم، رسم القناص في وضعية ثلاثية الأرباع للوجه والجسد مرتدياً قباء طويل ملون باللون البرتقالى، ومثبت في طرف الشال الرفيع الأخضر المعقود على وسطه بعقده صغيرة، الملاحظ حجب الصخور لجزء من جسد القناص، أما غطاء الرأس فعبارة عن طاقية بسيطة ملونة باللون الرمادى يظهر طرفها العلوى أسفل شال أبيض بسيط، وينسدل الشعر الملون باللون الأصفر على جانبي الوجه أمام الأذن.

يلي رسم القناص إلى أسفل صياد ممسكاً بالقوس، رسم وجهه في وضعية جانبية بينما الجسم في وضعية ثلاثية الأرباع مقدماً إحدى قدمية على الأخرى وكأنه يتجه لأعلى وإلى الأمام، يرتدى الصياد قباء طويل ملون باللون الأصفر، ثبت طرفة في الشال المعقود على الوسط حتى لا يعيقه عن الحركة، يظهر من أسفله سروال ضيق ملون باللون الذهبى، وقد وضع السروال في حذاء له طرف مدبب ورقبة متوسطة الارتفاع (بوت قصير الرقبة) ملون باللون البنى.

على يمين التصويرة ثلاثة أتباع في اتجاهات مختلفة يبدو اثنان منهم منشغلين بالعمل باليد متسلقين الحجارة، الأول في أعلى يمين التصويرة، رسم في وضع حركة مقدماً إحدى قدميه على الأخرى مستنداً على الصخور براحتيه وكأنه يتسلقها أو لعله يحاول حمل بعضها، رسم وجهة وجسمه في وضعية ثلاثية الأرباع، ويرتدى قباء طويل مشمراً عن ساعديه ليظهر أسفله أكمام القميص الملون باللون الأخضر الفاتح، في حين لون القباء باللون الذهبى، ويتمنطق التابع بشال عريض معقود على الوسط مثبت فيه أطراف القباء بحيث يسمح بحرية الحركة، أسفل القباء سروال ضيق ملون باللون البرتقالى، أما غطاء الرأس فعبارة عن طاقية بسيطة ملونة باللون الذهبى يلتف حولها قطعة قماش صغيرة تنتهى بطرف قصير، يرتدى التابع لباس قدم عبارة عن بوت طويل أسود يصل إلى الركبة وله كعب قليل الارتفاع وطرف مدبب.

أما التابعان الآخران فاتجاه كل منهما عكس اتجاه الآخر، وتخفى الصخور أجزاء كبيرة من جسديهما، بحيث يتجه الأول إلى اليمين، وقد رسم وجهه في وضعية جانبية، بينما الجسم في وضعية ثلاثية الأرباع، ويبدو مشمراً ساعديه مرتدياً قباء ملون باللون الأزرق مزخرف بزخارف دقيقة مذهبة، من حيث ملامح هذا الشخص فتتشابه مع ملامح التابع في مقدمة الصورة من حيث الشارب البهلوانى الملون باللون الأصفر، كذلك ارتداء عمامة رأس مرتفعة نسبياً باستطالة، يلى هذا الشخص على مستوى أقل في التصويرة تابع آخر رسم وجهه وجسمه في وضعية جانبية، متجهاً ناحية اليسار، ويبدو مرتدياً قباء ملون باللون الأخضر الفاتح تتخلله رسوم نباتية دقيقة متكررة مذهبة، أما غطاء الرأس فعبارة عن طاقية لها قمة مدببة من اللون الرمادى يظهر طرفها من الشال، وهو عبارة عن قطعة صغيرة من القماش يلتف حول الطاقية، حركة اليدين توحى باندماج الشخص في عمل متصل بأعمال الصيد.

يلفت النظر في الطرف العلوي الأيمن خارج إطار التصويرة رسم لمارد أو مخلوق وحشى لون جسمه باللون الرمادي، ورسم مؤدياً حركة عنيفة حاملاً بكلتا يديه صخرة كبيرة فوق رأسه ما بين كتفيه، وكأنه يهم بإلقائها على الصيادين.

رسم منظر الصيد في منطقة جبلية حيث رسمت في مقدمة التصويرة وعند منتصفها بركتان تحدهما قطع الحجارة الملونة على الحواف، رسمت أعلى يمين التصويرة متجاوزة الإطار بشكل تصاعدى مجموعة من التراكمات الصخرية، تنمو خلفها أشجار ضخمة تلتف جذوعها وتتشعب أغصانها، كما تشاهد في أعلى يسار التصويرة مجموعة من الصخور التي تخفى أجزاء من الأشجار تمتد خارج إطار التصويرة، يظهر على أغصانها بعض الطيور التي اتخذت أعشاشاً لها بين الأغصان، من ذلك طائران في حركة رشيقة هادئة أحدهما في وضع المواجهة، بينما رسم الآخر في وضع جانبي، تملأ أرضية التصويرة النباتات البرية المتناثرة والزهور والصخور المختلفة الأحجام على مساحات مختلفة منفذة بالألوان البنى والأزرق بدرجاته،

والأحمر الفاتح والبرتقالى والبنفسجى الفاتح، يظهر الأفق الذى يمثل السماء في الخلفية ملوناً باللون الذهبى، يحيط بالتصويرة مجموعة من الإطارات على هيئة خطوط يليها إطار عريض منفذ باللون الذهبى.

اللافت للنظر في هذه التصويرة وجود سطرين من الكتابة الفارسية المنفذة بخط النستعليق الجيد، كل سطر داخل مستطيل، الأول في أعلى يمين التصويرة، والآخر يقابله في أسفل يسار التصويرة، والمستطيلان متماثلان من حيث الشكل والأبعاد، أما الكتابات في المستطيل أعلى يمين التصويرة تقرأ:[31]

قربانكه وقربكاه مردان

وترجمتها: إنه مذبح ومقام الرجال

أما الكتابات الفارسية في المستطيل أسفل يسار التصويرة تقرأ:

ميدانكه وصيدكاه سلطان

وترجمتها: إنه ميدان وحلقة صيد السلطان

الدراسة التحليلية:

تتناول التصويرة مشهد صيد كما هو مسجل فى الكتابات المترجمة بالدراسة الوصفية التى وصفت المشهد بأنه (ميدان وحلقة صيد السلطان)، وقد حرص المصور على إظهار العديد من تقاليد الصيد من خلال هذا المنظر، والمعروف ازدياد الاهتمام بالصيد في العصر الصفوي عما كان عليه في العصر التيموري، فكانت العادة أن يخرج الشاه الصفوي في اليوم التالي للنوروز مع عدد من نسائه للصيد على أطراف الغابات حيث يواصل احتفالاته بعيد النوروز، وكان ينعم على كل من يخبره بوجود أسد في جهة ما بفرس بعدته،[32] وتكرر رسم منظر الصيد مصحوباً بالآت الطرب في ذلك العصر على المخطوطات في تصاوير "خسرو وشيرين في رحلة صيد" وتصاوير قصة "بهرام جور وآزده" والتي اشتهرت كذلك على التحف التطبيقية.[33]

---

[31] النص قراءة وترجمة الباحثة، ينشر لأول مرة.

[32] طه ندا، الأعياد الفارسية في العالم الإسلامي، مجلة كلية الآداب– جامعة الإسكندرية، مج17، 1964م، ص 22.

[33] صلاح البهنسى، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، ط1، القاهرة، 1990م، ص 232.

يظهر الفارس في التصويرة –موضوع الدراسة– قابضاً بكلتا يديه على حربة يغرسها في الفريسة في وضعية التمكن والسيطرة، تذكرنا بقيام الأبطال بطعن التنين بالرمح،[34] ويمكن القول أن منظر الفارس الذى يصطاد بالرمح نفذ من خلال تركيبة فنية تتكون من عناصر ثلاثة؛ الفارس بيده رمح، والفرس والفريسة، ولم يقتصر الفنان على تصوير بطل بعينه بقتل التنين، حيث صور بهرام كور يقتل التنين، ورستم يقتل التنين، والإسكندر يقتل التنين، وكان التنين رمزاً للشر سواء في الأساطير القديمة أو في قصص الشاهنامه،[35] وهو بمثابة العدو التي يجب على الحاكم القضاء عليه وقمعه حتى يكون جديراً بالعرش والتاج، ويعد القضاء على التنين دليل قدرة الملك على القيام بأعباء الملك،[36] وقد احتفظ العصر الإسلامي بالتكوين الثلاثى السابق الإشارة إليه– مع تنوع الفريسة كالتنين، والأسد، من ذلك نقش على الجص محفوظ في المتحف التركى للفن الإسلامي، تحت رقم 2831، من أواخر القرن 6هـ أوائل القرن7هـ/ نهاية القرن12م أوائل القرن 13م، نقش فيها الفارس على صهوة جواده، ملتفتاً إلى الخلف في حركة عنيفة ليغرس رمحه في عنق أسد واقفاً على قدميه الخلفيتين، في حين يغرس فارس آخر أمامه –في نفس النقش المستطيل– رمحه في رقبة تنين فاتح فاه برأس واحدة،[37] ويلاحظ تنفيذ نفس التكوين الثلاثى المشار إليه على المعادن؛ كما في الزخرفة بمنظر صيد على شمعدان مطعم بالفضة، سلاجقة الروم، الأناضول القرن 7هـ/13م، مجموعة نهاد السعيد Nuhad Es-Said Collection، محفوظ في الفرير جاليرى بواشنطن تحت رقم LTS2000.1.7.[38]

تتشابه التصويرة –محل الدراسة– مع تصويرة من مخطوط ديوان حافظ، وفيها رسم الأمراء على صهوة جيادهم يوجهون الطعنات للحمر الوحشية،[39] وتصويرة من مخطوط كلستان سعدى مؤرخ بالقرن 10هـ/16م، والتي تمثل مناظر الصيد والقنص، أما تصاوير المخطوطات التي ترجع للقرن 11هـ/17م فمنها تصويرة من مخطوط مطلع السعدين وتمثل الأمراء يقومون بصيد الحمر الوحشية، وقد تميزت رسوم

---

[34] عرف هذا المنظر في النقوش الساسانية مثل طاق بستان بمناظر الصيد يمثل نقش "كسرى الثانى يصيد الوعول أو الخنازير البرية"، وفى العصر البيزنطي على النقود الفضية والنحاسية.

آرثر كريستنسن، إيران في عهد الساسانيين، ترجمة: يحيى الخشاب، القاهرة، 1957م، ص 11.

[35] حسين رمضان، "سيمرغ" العنقاء في الفن الإسلامي، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، ع6، 1995م، ص 279.

[36] Necipoğlu G., The Life of an Imperial Monument, Hagia Sophia after Byzantium, in Hagia Sophia from the Ages of Justinian to the Present, Cambridge, 1992, p. 200.

[37] Ölçer N., *Turk ve Islâm Eserleri Müzesi*, Istanbul, 2002, p. 114.

[38] تحوى نسخة من مخطوط شاهنامه الفردوسى، تاريخها 988هـ/1580م، محفوظة باكسفورد تحت رقم MS.288 على العديد من مناظر الصيد والقنص.

Brotton, J., The Renaissance Bazaar, From the Silk Road to Michel-Angelo, Oxford, 2002, p.49.

[39] Rührdanz, K., About a Group of Truncated SHĀHNĀMAS: A Case Study in the Commercial Production of Illustrated Manuscripts in the Second Part of the Sixteenth Century, *Muqarnas*, Ed: Necipoğlu, G., Vol.14, Leiden, 1997, p.121, fig.3.

الأشخاص في هذه التصويرة بالعمامات الضخمة كبيرة الحجم وأدوات الصيد المتمثلة في السيوف والأقواس والسهام، كذلك مخطوط خمسة نظامى المحفوظ بدار الكتب المصرية وموضوعها "خسرو يستعرض مهارته أمام شيرين"، ومن نفس المخطوط بهرام كور يستعرض مهارته في الصيد أمام آزده، وتنسب إلى القرن 11هـ/17م،[40] كذلك تصويرة "صيد أسد" وتاريخها 1006هـ/1600م، محفوظة بالمتحف البريطانى بلندن، تحت رقم 1920.0917.0.81،[41] وفيها تتشابه وضعية الفارس وشكل الجواد مع التصويرة–محل البحث–.

الملاحظ في مقدمة التصويرة –موضوع الدراسة– التوزيع المتماثل لاثنين من الفرسان في مقدمة الصورة، يفصل بينهما تكوين نباتى كأحد تأثيرات الفن الساسانى،[42] ويتشابه مع فارسين متقابلين (قديسين) في تكوين متماثل، يغرس كل منهما رمحه في رقبة شخص آدمى على الأرض في لوحة مربعة من الحجر من القرن 5هـ/11م أو القرن 6هـ/12م، محفوظة بمتحف بناكى بأثينا، تحت رقم 33630،[43] ويتشابه مع صورة مستقلة لا تحمل تاريخ، تنسب إلى المصور رضا عباسى في المدرسة الصفوية الثانية القرن 11هـ/17م، تمثل منظراً طبيعياً وثلاثة صيادين، يشاهد أعلاها جهة اليمين صياداً يحمل على كتفه بندقية على ماسورتها بعض صيده، في حين يشاهد آخر في منتصف الصورة جهة اليسار، وقد جلس يستريح ليتناول الشراب وبجواره بندقيته.[44]

تجدر الإشارة إلى حرص المصور على رسم مختلف أدوات الصيد، من ذلك رسم القوس والرمح والسهام والبندقية. كما أن رسم الفهد في حركة عنيفة، يذكرنا رسم الفهد في تصويرة "مجنون ليلى هائم على وجهه في الصحراء" لآقا ميرك من مخطوط خمسة نظامى المحفوظ بالمتحف البريطاني 1539–1543م، وفيها رسم الفهد يستند إلى صخرة ناتئة،[45] ومع أن الفنان قد رسم الفهد مجروحاً دماؤه مسفوكة بما يشير إلى اهتمام الفنان بأدق التفاصيل إلا أن هذا المنظر لا يبدو بشعاً أو مثيراً للاشمئزاز، ذلك أن عناية الفنان بالتصميم ودقة التكوين جعلت المشاهد يتجاوز الانطباع الفعلى على العين إلى الشعور بجمال التصميم، فيما يخص الفهد فقد رسم على قطعة غير كاملة من مصر في العصر المملوكى، القرن 8هـ/14م محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، قوام زخرفتها رسم فهد يرفع إحدى يديه إلى الأمام، ويرفع إحدى رجليه

---

[40] أحمد محمد توفيق الزيات، دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها على التحف التطبيقية (دراسة أثرية فنية)، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1989م، لوحات 1، 13، 38، 39.

[41] Canby, S.R., Shah Abbas the Remaking of Iran, British Museum, London, 2009, p.22.

[42] كانت هذه السمة من السمات التي عرفت في الزخارف الجصية والنقوش الساسانية.

على أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة، ط2، القاهرة، 2003م، ص 9، لوحة 4.

[43] Delivorrias, A., A Guide to the Benaki Museum, Athens, 2000, p. 65.

[44] زكى حسن، الفنون الإيرانية، شكل رقم 52.

[45] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير، ص 232، لوحة 185.

الخلفيتين إلى أعلى على خلفية نباتية، واللافت للنظر زخرفة جسم الفهد بالنقط بالأسلوب المستخدم في زخرفة جسم الحيوان في العصر السلجوقي وانتقلت على يد بعض فناني الخزف القادمين من الشرق، من ذلك قطع كاملة وغير كاملة من خزف تقليد سلطانباد محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تضم رسوم حيوانات زخرفت أجسامها بطريقة النقط، وهو أسلوب لم يكن متبعاً في رسوم الحيوانات على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني.[46]

أما المارد في أعلى يمين طرف التصويرة فيذكرنا برسوم المردة وإظهار بطولات الملوك والحكام وانتصارهم على المردة والشياطين، من ذلك تصويرة "الاسكندر يقتل المارد"، شاهنامه الفردوسى، حوالي 1330-1340م، محفوظة بمتحف الفنون الجميلة ببوسطن.[47]

تتميز الرسوم الآدمية فى التصويرة بالدقة والإتقان من حيث إبراز التفاصيل في طريقة تصفيف الشعر، وتمثيل طيات الثياب كما يتضح في شكل القباء وتعدد أشكال أغطية الرؤوس من عمائم كبيرة متعددة الطيات وقبعات مستطيلة، وبوجه عام قام المصور بتوزيع عناصر التصويرة بوجه عام توزيعاً متوازناً، أما توزيع الرسوم الآدمية بوجه خاص فالشخصية الرئيسية بحجم كبير في مقدمة الصورة، حولها الأتباع منهم من له دوراً رئيسياً في مشهد الصيد كمعاون، وبعضهم يظهر أجزاء منهم ومن جيادهم دون الاهتمام بإبراز جميع التفاصيل.

بالإضافة إلى ما سبق تتميز التصويرة بإبداع في الألوان، ومزجها بطريقة يغلب عليها الهدوء، واستخدام درجات اللون الواحد للتعبير عن الظل والنور ومراعاة قواعد المنظور لإظهار البعد الثالث، كما يلاحظ في هذه التصويرة تقسيمها إلى عدة مستويات روعى فيها قواعد المنظور، والمصور هنا متأثر بالفن الأوروبي حيث مراعاة البعد الثالث وتقسيم التصويرة إلى عدة مستويات متتالية، يرسم في كل مستوى منها عناصر مختلفة فقد رسم مشهد رئيسى في المستوى الأول الذى يمثل المقدمة، ثم توالت باقى العناصر المكملة لموضوع التصويرة في المستويين التاليين بشكل يوحى بالعمق.

أما رسم الأشجار المتداخلة في هذه التصويرة ورسمت وقد التف جذعي شجرة في سلاسة، ثم الشجرة الخضراء الأنيقة الرئيسية التي تخترق الإطار العلوى للمخطوط بأغصانها المورقة تحط عليها الطيور وسط هامش مذهب محلى برسوم نباتية وأشكال حيوانات وطيور، وتتشابه رسوم الأشجار خلف وأمام التلال برسوم الأشجار في تصويرة "تيمور يهزم الشيطان" من مخطوط شاهنامة الفردوسى للمصور سلطان محمد، وترجع

[46] منى محمد بدر، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي، ص117.

[47] Highlights of Persian Art, Ed.: Ettinghausen, R.,& Others, (Bibliotheca Persica), Persian Art Series No.1), Vol118, Issue.1, Colorado, 1979, p. 247, fig 155.

إلى سنة 1520–1530م، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك برقم 197.3.1.3،[48] وتظهر الشجرة بنفس الشكل في تصويرة "رستم يأسر سهراب" من مخطوط شاهنامه الفردوسى محفوظة Royal Asiatic Society بلندن.[49]

عبر المصور عن الأرضية الصخرية بعدة مستويات بواسطة خطوط متعرجة بشكل تراكمات صخرية بعضها ينتهى بقمم هرمية أو بيضاوية تمتد بانحراف على الجانب الأيمن من التصويرة بحيث تمثل مستويات متعددة للتصويرة مما أضفى مظهر العمق على التصويرة، وتنتهى المقدمة عند السماء التي لونت باللون الذهبى.

تصويرة "موكب فرسان" (ورقة 47 وجه، لوحة 6)

تمثل التصويرة موكب لمجموعة من الفرسان، رسمت الشخصية الرئيسية في منتصف التصويرة، ويبدو من هيئته أنه أمير على صهوة جواده، يرتدى الفارس قباء له رقبة على هيئة حرف V ملون باللون البنى الفاتح وله ياقة مقلوبة تشبه ياقات المعاطف وملونة باللون الذهبى، ومشدود على الوسط حزام من شال عريض معقود عند منتصفه بعقده صغيرة وملون باللون الذهبى، يظهر من أسفله سروال ضيق ملون باللون الأزرق، وزعت عليه زخارف نباتية دقيقة متكررة من اللون الذهبى، ويضع على رأسه تاج ملكى له دائر ذهبى ويتوسط أعلاه قائم معدنى مذهب ثبت فيه ريشه عريضة بيضاء، بشكل يشير إلى مكانة هذا الفارس الذى ربما يكون أميراً ممسكاً بلجام الفرس بكلتا يديه مقرباً اللجام إلى صدره بقوة.

أما الفرس فقد رسم وهو رافعاً قائميه الأماميين بحيث يظهر أحد القائمين مفرود والآخر منثنى انثناءه خفيفة، ورسم فاتحاً فاه كأنه يصهل كما أن وضعية الجواد توحى بالمشى السريع، والجواد لونه أبيض ماعدا القوائم الأمامية وبطن الفرس ملونة باللون البرتقالى، وهو ملجم ومسرج، أما اللجام فيظهر من أجزائه أحزمة الأنف والفك، والسرج مذهب يظهر منه جزء خلف جلسة الفارس، وأسفل السرج لبد مستطيل الشكل يصل قرب مؤخرة الفرس، ويظهر أنه يتكون من ساحة وإطار مذهب، كذلك رسم المصور حزام الوجه والبطن للفرس، والطوق المعدني الذى يلتف حول عنق الفرس والملون باللون الذهبي.

يترجل أمام الأمير سائس رسم وجهه وجسمه في وضعية ثلاثية الأرباع، ويبدو مسرع الخطى ممسكاً في إحدى يديه بعصا يسندها على كتفه، وباليد الأخرى شمعة يرفعها بمحاذاة وجهه، يرتدى السائس قباء ملون باللون الأصفر واضعاً طرفه في حزام الوسط، وهو عبارة عن شال عريض به عدة طيات معقود عند منتصفه بعقدة صغيرة، يرتدى الفارس أسفل القباء سروال ضيق يصل إلى ما تحت الركبتين بحيث يظهر

[48] Yarshater, E., The Lion and the Throne, Stories from the Shahnameh of Ferdowsi, Translated from the Persian by; Davis, D., Washington DC, 1998, p. 261.
[49] Yarshater, E., The Lion and the Throne, p. 271.

جزء من الساق، والسروال ملون باللون الأزرق وزعت عليه زخارف نباتية دقيقة مكررة ملونة باللون الذهبى، بينما ينتعل حذاء له طرف مدبب وليس له كعب.

في منتصف التصويرة خلف الفارس تابع يمتطى صهوة جواده حاملاً بكلتا يديه مظلة، والمظلة ذات قمة هرمية مدببة، ويتوسط قمتها قائم معدني ثبت فيه ريشه عريضة بيضاء، وقد لونت باللون الأزرق ووزع عليها زخارف نباتية مذهبة مكررة في صفين في حين أن لها طرف ملون باللون الأخضر الفاتح، أما التابع فيرتدى قباء ملون باللون البرتقالي وله حواف مذهبة.

يشاهد على المستوى الذى يلى مستوى الأمير في اتجاه مقدمة التصويرة سيدة (أميرة) تمتطى صهوة جوادها في وضعية ثلاثية الأرباع، وصورت تلتفت برأسها وتميل بكتفها إلى الخلف ضامة يدها اليمنى إلى صدرها بحيث تسند كتاباً مربع الشكل، ذهبى اللون، خال من الزخرفة، اللافت للنظر ارتداء هذه السيدة لواقى أذرع ملون باللون الرمادي بحيث يبدو كأنه مصنوع من الحديد، وترتدى قفطاناً ذا لون أخضر مشدود بحزام على الوسط من شال عريض معقود عند منتصفه بعقدة صغيرة وملون باللون الذهبي، علق في الحزام جعبة سهام ملونة باللون الأزرق ويظهر منها أطراف السهام، ترتدى السيدة أسفل القفطان سروال ملون باللون الأزرق، مزخرف بزخارف نباتية دقيقة منفذة باللون الذهبي، السروال موضوع داخل جورب طويل يصل إلى ما فوق الركبتين وملون باللون البرتقالي، أما غطاء الرأس فعبارة عن طرحة قصيرة من قماش خفيف على الرأس تلتف حول العنق وتغطى الكتفين، يعلوها تاج ملكي من اللون الرمادي يتوسط قمته قائم معدنى وللتاج دائر معدنى مذهب، والملاحظ أن الطرحة والتاج الملكى ذي القمة الهرمية كونا شكل شبيه بالخوذة الحربية من نوع المغفر، أما جواد الأميرة فقد لون باللون الأسود، والجواد مسرج وملجم وله لبد ملون باللون الذهبى اهتم المصور برسم أحزمة الفك والوجه والبطن التي تحيط برأس وبطن الجواد، كذلك الطوق المذهب على الرقبة.

يقود جواد الأميرة سائس مترجل يرتدى قباء طويل ملون باللون الأخضر الفاتح، له أكمام قصيرة يظهر أسفلها قميص له أكمام طويلة ملونة باللون البرتقالى، والقباء مشدود على الوسط بحزام من قماش عريض معقود عند المنتصف بعقدة صغيرة، والحزام ملون باللون الأزرق، أسفل القباء سروال ضيق ملون باللون البنى موضوع داخل جورب طويل يصل إلى ما فوق الركبتين ملون باللون البرتقالى، وينتعل السائس حذاء بسيط له طرف مدبب ملون باللون الأسود.

يلى جواد الأميرة في هذا الموكب المزدحم، فارس يمتطى صهوة جواده، وجه الفارس وجسمه في وضعية ثلاثية الأرباع ويبدو ضاما إحدى يديه إلى صدره ليسند كتاباً مربع الشكل ملون باللون الذهبى، تظهر أطرافه تحت ذراع الفارس، في حين أن اليد الأخرى منثنيه باتجاه الجسم وتبدو أنامله رقيقة مع ضعف

في رسم الأيدى، ويرتدى الفارس قباء له ياقة صغيرة تشبه ياقات المعاطف، وملونة باللون الذهبي، والقباء مغلق على الصدر بقياطين تبدأ من منتصف الياقة، وتنتهى عند الشال الملون باللون الذهبي المعقود عند المنتصف بعقدة صغيرة، معلقاً في حزام الوسط جعبة سهام ملونة باللون الأحمر القاتم، ويظهر منها الجزء العلوى من السهام، يغطى رأس الفارس عمامة كبيرة نسبياً متعددة الطيات غير محكمة على الرأس ولا تظهر الطاقية أسفلها، والعمامة ملونة باللون الأبيض، مع إظهار الطيات بخطوط رفيعة من اللون الأسود، يمتطى الفارس صهوة جواد ملون باللون الأصفر، كذلك أخفى التداخل أجزاء من جسم الفارس والجواد.

يحتل مقدمة الصورة على مستوى آخر من التصويرة تكوين من ثلاثة فرسان يبدو وكأنهم في حوار مشترك، أما الأول فرسم وجهه في وضعية ثلاثية الأرباع بينما النصف العلوى من جسمه في وضعية أمامية، صور الفارس بوجه دقيق وملامح بسيطة صغيرة حليق الذقن وله شارب صغير ملون باللون الأصفر، يغطى رأسه قلنسوة ملونة باللون الرمادى ينتصف قمتها قائم قصير ملون باللون الذهبى، يرتدى الفارس قباء من اللون الأصفر، مربوط عند الوسط بشال عريض ملون باللون الذهبى، ومعلق فيه جعبة سهام تختفى أجزاء منها خلف أحد الجياد، ويرتدى الفارس في يديه واقى الأذرع الملون باللون الرمادى بشكل يوحى أنه مصنوع من الحديد، أسفل القباء سروال ملون باللون الأخضر الفاتح، وينتعل الفارس حذاء بسيط له كعب قصير وطرف مدبب وملون باللون الأسود، رسم الحذاء موضوعاً في ركاب الخيل، أما الفرس فقد لون باللون البنى الغامق وهو مسرج وملجم وعليه لبد من ساحة وإطار، أما الساحة فملونة باللون الأزرق وتتخللها زخارف نباتية دقيقة مذهبة، بينما الإطار عبارة عن خط عريض مذهب.

أما الفارس الثانى فى تكوين الفرسان الثلاثة –السابق الإشارة إليه– فرسم ممتطياً صهوة جواده ممسكاً لجام فرسه بيده اليمنى بينما يضم يده اليسرى إلى صدره واضعاً إصبعه في فمه كعلامة من علامات الإندهاش والتعجب، وقد رسم وجهه وجسمه في وضعية ثلاثية الأرباع، أما الوجه فملامحه دقيقة ولا يظهر منه سوى شارب أصفر صغير، يغطى الرأس قلنسوه من نوع المغفر ملونة باللون الرمادى ينتصف قمتها قائم معدنى قصير ملون باللون الذهبى، يرتدى الفارس قباء من اللون البنى الغامق له رقبة بهيئة حرف V، ويتمنطق بشال عريض من القماش من اللون الأبيض، يلفت النظر واقى الأذرع الذى يرتديه الفارس والملون باللون الذهبى، أما الجواد فملون باللون الوردى ولا يظهر منه سوى هادى.

رسم الفارس الثالث من التكوين الثلاثى في وضعية ثلاثية الأرباع للوجه والجسم، وهو يرتدى قباء من اللون الأخضر الفاتح، يظهر من أسفله قميص برتقالى له رقبة دائرية، ومضموم على الوسط بشال عريض معقود عند منتصفه بعقدة صغيرة والحزام ملون باللون الذهبى، وملعق به درع دائرى مزخرف بزخارف أرابيسك مذهبة على أرضية من اللون الأزرق، يضم الفارس بيده اليمنى إلى صدره كتاباً مربعاً ضاماً أصابعه

عليه، في حين أن اليد اليسرى منثنيه مرفوعة ذات أصابع مضمومة في اتجاه الوجه، يمتطى الفارس جواداً ملوناً باللون البنى وله جبهة ورقبة بيضاء، اختفت أجزاء كبيرة من جسم الفارس والجواد، كما يظهر في منتصف طرف التصويرة أجزاء من رؤوس جياد لون أحدهما باللون الأبيض، في حين لون الآخر باللون الأسود.

رسم هذا المنظر في منطقة جبلية حيث يشغل مقدمة يمين التصويرة مجموعة من الصخور المتراكمة لونت باللونين الوردى والرمادى يحدها مجموعة من النباتات القصيرة ذات الجذوع البنية غير السميكة المتداخلة والنهايات الخضراء، يلى ذلك منطقة خضراء تتسع لتحتل وسط التصويرة –حوالى الثلث الأوسط منها– ويعد هذا الجزء من التصويرة بمثابة مسرح الأحداث ومكان الحشد للتكوين السابق وصفه، كما ظهرت في أعلى يمين التصويرة متجاوزة الإطار بشكل تصاعدى مجموعة من التراكمات الصخرية الملونة باللونين الوردى والرمادى بدرجاته ويتخلله خطوط صغيرة أفقية متوازية، تنمو خلفها أشجار ضخمة تلتف جذوعها وتتشعب أغصانها لتمتد خارج إطار التصويرة، في يمين أعلى أرضية التصويرة جزء من جدول صغير على جانبيه نباتات برية متناثرة وزهور وصخور مختلفة الأحجام وزعت على مساحات مختلفة منفذة بالألوان البنى والأزرق بدرجاته، والأحمر الفاتح والبرتقالى والبنفسجى الفاتح، لون الأفق الذى يمثل السماء في الخلفية باللون الذهبى.

فيما يخص الكتابات الفارسية بهذه التصويرة، فهى عبارة عن سطرين من الكتابات الفارسية بخط النستعليق منفذه في مستطيلين، أما الأول فأعلى يمين التصويرة ويحوى كتابات تقرأ:[50]

مسازد (كعبت؟) كينه ور شان

وترجمتها:

لا تجعل (لعل كلمة كعبت هى الكعبة) عدواً لهم

أما السطر الثانى فيقع داخل مستطيل أسفل يسار التصويرة، ويحوى كتابات باللغة الفارسية بخط النستعليق تقرأ:

[50] النص قراءة وترجمة الباحثة، ينشر لأول مرة.

زان آهك سرمه بصرشان

وترجمتها:

فإن كحل عيونهم من ذلك الحجر

الدراسة التحليلية:

ميز الفنان الشخصيات الرئيسية بوضعها في مكان بارز من منتصف التصويرة في طليعة الموكب، يتقدم كل شخصية رئيسية سائس ويعقب جواد كل منها تابع أحدهما حامل مظلة، والمظلة هي الأداة التي تحمل فوق باليد فوق الرأس يستظل بها من الشمس، وقد حملت المظلات فوق رؤوس الملوك والأمراء في مواقف مختلفة من حياتهم سواء في رحلات صيد أو حروب، وتعد المظلة أحد التقاليد الفارسية القديمة التي حافظ عليها الفرس حيث ظهرت في نقوش طاق بستان في النقش الذى يمثل كسرى الثاني يصيد الوعول حيث ترفع السيدة التي بجواره المظلة فوق رأسه، كما كان يشترط في بعض العصور كالعصر الفاطمي أن تكون المظلة على لون ثياب الخليفة في المواكب، وكان يعتنى بصناعتها عناية فائقة، وفى العصرين التيموري والصفوي ارتبطت المظلة بالتصاوير التي تمثل خروج السلطان أو الأمير للصيد أو الحرب أو التنزه في الهواء الطلق.[51]

أما المظلة في التصويرة- موضوع الدراسة- فيبدو قطاعها بهيئة نصف قبة يدور رفرف بدائرها من أسفل (شكل 3)، وهى تظلل رأس الأمير أو الشخصية الرئيسية في رحلة الصيد على صهوة جوده، كما أن حامل المظلة يمتطى صهوة جواده أيضاً، تجدر الإشارة إلى ظهور نفس التكوين السابق لشكل المظلة وحاملها الذى يقبض بكلتا يديه على قائمها ممتطياً صهوة جواده خلف الشخصية الرئيسية في تصاوير العصر الصفوي كما في تصويرة "منظر صيد ملكى" من مخطوط الشاهنامه للفردوسى، حوالى 998-1008هـ/1590-1600م، بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن، كذلك تصويرة "أفرسياب يأسر أسير" من نسخة من مخطوط الشاهنامه للفردوسي، 1064هـ/1654م، محفوظة بمجموعة صدر الدين أغاخان، كذلك تصويرة "أردشير يصب الرصاص في فم صاحب دودة هفتواذ"، من مخطوط شاهنامه الفردوسى، 1066هـ/1656م، محفوظة بدار الكتب المصرية،[52] تجدر الإشارة إلى أنه قد أفردت تصاوير لموضوع أمير مع سائس، من ذلك تصويرة مؤرخة بالفترة 947-957هـ/1540-1550م، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، رقم

[51] صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص 239.

[52] عبد الناصر ياسين، المظلة المعروفة بـ"الجتر" في ضوء تصاوير المخطوطات التيمورية والصفوية (دراسة آثاريه فنية)، كتاب المؤتمر الخامس عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب، ج2، وجده، المملكة المغربية، 13-15 أكتوبر 2012م، ص ص 1492-1493، لوحات 22، 33، 34.

25.83.5،[53] وتصويرة أخرى لنفس الموضوع تنسب للقرن 10هـ/16م، محفوظة بنفس المتحف السابق، تحت رقم 45.174.26.[54]

أما العصا التي يسندها السائس على كتفه في هذه التصويرة (شكل 5)، فالمعروف استخدام الصوفية والدراويش للعصى في حياتهم خلال السير أو الجلوس، وقد انعكس ذلك على تصاوير المدرسة الصفوية الثانية، وعصا السائس في هذه التصويرة طويلة ورفيعة مستقيمة ليس لها طرف منثنى وقد لونت باللون الأسود قريبة من لونها الطبيعي وهى أقرب في هذه التصويرة إلى الصولجان من العصا، وبوجه عام فإن الهدف من حمل العصا هو التوكؤ عليها أو الضرب بها، بالإضافة إلى العصا يحمل السائس الذى يتقدم موكب الفرسان شمعة فى إشارة إلى أن الأحداث تمت فى الليل، في حين لا يسود الظلام الدامس التصويرة وهو ما يعد سمة من سمات التصوير الإسلامي بشكل عام والصفوي بشكل خاص.[55]

يلفت النظر في مخطوط "تحفة العراقين" ملابس المرأة في التصويرة السابقة حيث الخفتان الواسع الذى يغطى كامل الجسم والملون بألوان ساطعة، لا تخلو من أناقة، ويعطينا فكرة عن ملابس سيدات الطبقة الراقية في أصفهان، كما يغطى رأسها طرحة يعلوها تاج وهو أحد الملامح التركمانية،[56] وفيما يخص ارتداء التاج فإن تصاوير المخطوط توضح عدم اقتصار ارتداء التاج على الرجال وإنما ارتدته النساء أيضاً بشكل يشير إلى مكانتهن، أما غطاء رؤوس الفرسان في هذه التصويرة فتشبه خوذة المحاربين، وتتفق التصويرة – محل البحث– مع رسوم أغطية رؤوس الفرسان في تصويرة "معركة بين البطلين الأسطوريين روبين وبيجن"، وقد التقيا على صهوتى جواديهما، نسخة من مخطوط شاهنامة القاهرة، 1393م، محفوظة بدار الكتب المصرية،[57] كما استخدم الريش الكبير المعقوف (المنحنى) المثبت في أغطية الرؤوس أو القلانس عوضاً عن استخدام العصى الحمراء والسوداء.

الملاحظ في هذه التصويرة رسم مربع على صدر الفرسان خالٍ من الزخرفة وملون باللون الذهبى، ولعل هذه المربعات تمثل قلائد معلقة حول رقاب الفرسان، نفذت بشكل عقد بسيط من خيط أو سلك يلتف حول الرقبة بوسطه دلاية جميلة مربعة شبيهة بقطعة معدنية، وقد كان الغرض من تعليق الفرسان لهذه

---

[53] Swietochowski, M.L. & Others, Persian Drawing in the Metropolitan Museum of Art, New York, 1989, p. 41.

[54] Swietochowski, M.L., Persian Drawing, p.43.

[55] رجب سيد أحمد المهر، مدارس التصوير الإسلامي في إيران والهند منذ القرن (10هـ/16م) وحتى منتصف القرن 12هـ/18م في ضوء مجموعة متحف كلية الآثار، جامعة القاهرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1999م، ص 150.

[56] صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص 299.

[57] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، ص 166، لوحة 160.

القلادة هو دافع الحماية من أهوال الطبيعة، وشراسة الحيوانات ومعاكسة الأرواح الشريرة، كما تهب الشخص الذى يرتديها القوة والعافية،[58] ويؤكد ذلك ارتداء الفرسان سواء رجال أو نساء لها، بالإضافة إلى شكلها وحجمها الموحد، وقد تكون دالة على صعوبة مهمة الفرسان وحاجتهم إلى العون والحماية، فقد تسلحوا بما يلزم من أسلحة مادية، كما استعانوا بالقوى السحرية الحامية من أهوال الطبيعة، كما أننا نستبعد أن يكون الغرض من هذه القلائد التزين خاصة مع خلو التصويرة من أي نوع آخر من أنواع الحلى كالأساور والأقراط أو الخواتم، أما الرأي الثانى فيرجح أن تكون هذه المربعات الذهبية الصغيرة المسنودة باليد على الصدر عبارة عن مصاحف أو كتب مغلقة، وما يجعلنا نرجح هذا الرأي ما شاع في التصاوير التي تنسب لمدرسة التصوير الصفوية الثانية (مدرسة رضا عباسى) وفيها رسم المتصوفة وقد ضموا المصاحف أو الكتب[59] بإحدى أيديهم إلى صدورهم.

تتشابه تصويرة مخطوط هيوتون مع أخرى تنسب إلى أصفهان وموضوعها "قتال بين الإيرانيين والتورانيين"، مخطوط شاهنامة الفردوسى، غير معروف ناسخها، محفوظة في المكتبة البريطانية برقم MSS 966 من حيث رسوم الفرسان وأزيائهم والجياد وتفاصيل اللبد والحلقة المعدنية أسفل العنق،[60] كما أن رسوم الأشخاص في هذه التصويرة تتشابه مع تصويرة "مجلس طرب لأمير وزوجته" بالورقة (30 ظهر) من مخطوط شاهنامة الفردوسى، تنسب إلى أصفهان[61]، القرن 11هـ/17م، محفوظة بمجموعة دار الآثار الإسلامية بالكويت تحت رقم LNS 233 MS.

خاتمة المخطوط (ورقة 128ظهر، لوحة 7)

خاتمة المخطوط عبارة عن صفحة قسمت زخارفها إلى ثلاثة أقسام، أما القسم العلوى مربع يحوى أبحر من الكتابات المحصورة داخل مناطق بيضاوية، على أرضية مزخرفة بزخارف نباتية قوامها زخرفة الهاتاى ملونة باللون الأزرق على أرضية مذهبة مع لمسات من اللون الأحمر، منفذة بحيث تتخلل الزخارف

[58] سمية حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية في التصوير، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1977م، ص 249.

[59] عبد العزيز أحمد منصور، خصائص التصوف الإسلامي بين مؤيديه ومعارضيه، ج1، القاهرة، 1997م، ص 139.

[60] Yarshater, E., The Lion and the Throne, p.269.

[61] داليا سيد توفيق، السجاد الإسلامي في التصوير الإيراني من القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) وحتى نهاية القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)، دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009م، ص58، لوحة 116.

الكتابات الفارسية المنفذة بخط النستعليق، نفذت الكتابات في مناطق مفصصة أفقية ومائلة ثم أفقية مرة أخرى، وتقرأ:[62]

س1: عقلم همه صاحب القران خواند
چون مادح صاحب جهان خواند

وترجمتها: عقلى كله سمّاه صاحب القران (الملك المقتدر صاحب اقتران السعدين)
لأن المادح سمّاه صاحب العالم

س2: نور الانوار رهبرش باد
رب الارباب ياورش باد

وترجمتها:
ليكن نور الأنوار مرشداً له
ليكن رب الأرباب معيناً له

س3: اين دعوت را بكاه تهليل
آئين آمين كناد جبريل

وترجمتها:
وهذه الدعوة فى وقت التهليل
ليؤمّن عليها جبريل

يهمنا من كتابات الخاتمة تلك المحصورة في منطقة على شكل مثلث مقلوب زخرفت أضلاعه بزخارف هندسية مضفورة (شكل 6)، تضم عدد (5) سطور باللغة العربية بخط النستعليق تقرأ:

س1: تمت الكتاب بعون الملك الوهاب
س2: في غرة شهر ذي قعدة سنة 1012
س3: كتبه المذنب شاه قاسم غفر ذنوبه
س4: ستر عيوبه
س5: م

يتضح من القراءة السابقة للنصوص الأهمية الكبيرة لخاتمة المخطوط، حيث اشتملت على اسم الناسخ، وهو "شاه قاسم" كما ضم عبارة تشير إلى أنه قد أتم مصنفه مثل تمت في السطر الأول، كما يذكر

[62] النص قراءة وترجمة الباحثة، ينشر لأول مرة.

السطر الثاني تاريخ الانتهاء من كتابة المخطوط وهى "غرة شهر ذي القعدة سنة 1012هـ" وهو ما يوافق [إبريل 1604م]، يلفت النظر الدعاء للناسخ بصيغة "غفر ذنوبه وستر عيوبه" في السطرين الثالث والرابع.

أما الجزء السفلى من زخارف الخاتمة فمستطيل الشكل قوام زخرفته بخارية تتصل عند طرفيها بمنطقتين لهما حواف مفصصه، ملونة باللون الذهبي على أرضية من زخارف نباتية، من فروع دقيقة ملتفة وأوراق نباتية صغيرة تنتهى ببتلات زهور ملونة باللونين الأبيض والأحمر، تناثرت على أرضية من اللون الأزرق ويؤطرها زخارف هندسية مضفورة ملونة باللون الذهبي بأسلوب ثرى وأنيق (شكل 7).

المميزات الفنية لمخطوط "تحفة العراقين"

أولاً: التصميم العام والتكوين الفني[63] لتصاوير المخطوط:

تميز المخطوط بقلة عدد التصاوير التي يشتمل عليها حيث يضم تصويرتين فقط، وهى على قلتها إلا أننا نرجح أن يكون تزويق هذا المخطوط قد استغرق وقتاً طويلاً وجهداً مضنياً لتخرج بهذه الكيفية من التأنق والجمال، حيث ضمت التصاوير عناصر زخرفية متكاملة تجمع بين الرسوم الآدمية التي كانت محوراً لموضوعات التصاوير، والرسوم الحيوانية والطيور وزخارف النباتات، كما تعكس موضوعات تصاوير هذا المخطوط مظاهر الحياة في العصر الصفوي، حيث تتناول موضوعي الصيد ومواكب الفرسان، وكلاهما غلب عليه الطابع الملكي، ويعد الصيد من أقدم الحرف والفنون التي مارسها الإنسان، فهو نوع من الرزق للعامة، ولون من ألوان الحرب وقت السلم للملوك والقادة،[64] وقد دأب المصورون على تصوير مناظر الصيد كسمة من سمات الملك، ولعل أبرز سمات مدرسة التصوير الصفوية في إيران في القرنين 10-11هـ/16-17م، كما عنى المصورون عناية فائقة بتصوير الحياة الاجتماعية والفنية وحياة البلاط والأمراء وما تبعها من مشاهد لمواكب صيد وقنص وتنزه.

فيما يخص التكوينات والأساليب الفنية للمخطوط، فإن الأصل في وحدة العمل الفني هو الجمع بين مجموعة من التكوينات أو الأساليب الفنية في سياق منظم،[65] كذلك يعد بناء الصور مجالاً لإبراز مقدرة المصور الفنية، وعلى قدر التآلف والترابط والتناسق بين أجزاء ومكونات الصورة يكون توفيق المصور في

---

[63] التكوين الفنى هو عملية تنظيم وتآلف وبناء للعناصر الفنية بهدف خلق وحدة ذات تعبير فنى وفق منهج جمالى معين. إياد حسين عبد الله الحسينى، التكوين الفنى للخط العربى وفق أسس التصميم، ط1، دار صادر بيروت، 2003م، ص 11.

[64] واصف بطرس غالى، تقاليد الفروسية عند العرب، تحقيق: حسنى محمد النجار، القاهرة 1960م، ص 5.

[65] عبد الحميد حسين حلمى قنديل، الرسوم الأوروبية في الفنون الإيرانية خلال العصر الصفوي، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2008م، 131.

التعبير عن موضوعه، ويقصد بتكوين الصورة أقسامها أو المستويات المختلفة التي تتكون منها الصورة، سواء المقدمة والتي تمثل في الغالب أرضية الصورة أو المؤخرة التى تمثل خلفية الصورة.

كان المصور يلجأ إلى تعدد المستويات في التصاوير عند عجز المستوى الواحد عن استيعاب كل الشخصيات المرسومة، كما هو الحال فى تصاوير هذا المخطوط الذى اتبع التقسيم الأفقى إلى عدة مستويات، وذلك لرغبة المصور في حشد عدد كبير من الأشخاص مع الحيوانات والمناظر الطبيعية من صخور وأشجار ومجارى مائية بشكل مكن المصور من استعراض قدراته الفنية، كما جعل المصور مقدمة التصويرة مسرحاً للأحداث، ورسمها بشكل مساحة متسعة ذات أرضية نباتية ينتشر عليها بعض تجمعات الصخور الملونة، وبوجه عام تتسع المقدمة (الأرض) على حساب الخلفية (السماء)، وتنتهى الأرضية عند خط الأفق بهيئة مرتفعات وكتل صخرية، والملاحظ فى تصاوير هذا المخطوط أن الشكل يبرز إلى الأمام والأرضية تتوارى إلى الخلف، واتسم للشكل بنصاعة اللون وكثرة التفاصيل المنفذة بحيث تتباين مع الأرضية لتعين على الرؤية الفنية للحدث، أما خلفية الصور التصاوير فعبر عنها المصور بطريقة زخرفية تمد المشاهد بمعلومات عن المكان الذي تدور فيه أحداث الموضوع، وهى عبارة عن منظر طبيعي من جبال وأشجار التفت جذوعها.

فيما يخص التخطيط العام للتصويرة وعلاقته بالمضمون،[66] بدت الأشكال مسطحة ذات بعدين طولاً وعرضاً، وفق المصور في بعث الإحساس بالمسافات، وبدا ذلك في رسمه للمشاهد البعيدة أكثر ما تكون ضآلة بعد أن يجنبها الكثير من التفاصيل، كما نجح في تمثيل الفراغ بالتقريب بين الأشكال المرسومة في مقدمة الصورة والمباعدة بينها وبين تلك المرسومة في الخلفية، كما عالج الفنان المسطح المستوى بالألوان، فيبدو أنه كان على دراية بأن لمسة لون على سطح التصويرة تنفى عنها صفة السطح ذي البعدين، حيث أن اللون إما أن يبرز الشكل إلى الأمام أو يتراجع به إلى الخلف تبعاً لسخونة أو برودة اللون، وقد كانت تأدية الألوان لوظيفة الخطوط بحيث تظهر البعد الثالث للأشكال من مميزات التصاوير المنسوبة لمدرستى التصوير التيمورية والصفوية،[67] وهكذا نجح المصور في امتلاك زمام التصميم الزخرفى اللونى، فنجح في الإيهام بالفراغ بما يعكس الجو العام، وينقل الإحساس إلى المشاهد.

---

[66] عواطف صلاح عبد العال حسن، المضمون كمصدر للإبداع التشكيلى في مجال التصوير القصصى، رسالة ماجستير، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، 2007م، ص 143.

[67] أحمد على على حيدق، التصوير الإسلامي في العصرين التيمورى والصفوى، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية، 1997م، ص 208.

تتميز تصاوير هذا المخطوط بكبر مساحتها، بشكل يذكرنا بتصاوير المخطوطات المغولية الهندية، وفيها ترسم كل تصويرة على صفحة كاملة مستقلة، وهو عكس ما عهدناه في التصوير الإيرانى، فالخطاط أو الناسخ كان يحدد المساحة التي يقوم فيها المصور بالتعبير عن الموضوع وسط النص الشعرى،[68] ويتبين لنا بدراشة التكوين الفني لتصاوير مخطوط "تحفة العراقين" الانسجام التام بين المصور والخطاط، والتي انعكست في وحدة العمل والشكل ويمكن تفصيلها فيما يلى:

تعد هوامش المخطوط المذهبة والملونة ذات الأطياف الخضراء والزرقاء والصفراء ذروة الأسلوب الفخم، وتعكس تصاويره النضج الفني في مجال التصوير الفارسى، حيث الهوامش المليئة بالزخارف النباتية المتعددة ومختلف أنواع الطيور والحيوانات،

تم تذهيب[69] كل من فاتحة وخاتمة المخطوط، في حين كانت الكتابات والأسطر يظللها اللون الذهبى في صفحات المخطوط بأكمله، بحيث أصبحت كأنها تصاوير مناظر طبيعية تحيط بتصاوير المخطوط الرئيسية في إسهاب وتفصيل لا يقل عن صور المتن ذاتها، وبهذا أصبحت زخارف الهوامش تحتل مستوى وراء المستوى الزخرفى الذى تشغله التصويرة، ولا تترك سوى فراغات محدودة للنص داخل مستطيلين، لا يتغير موقعهما في الصفحات التي تحوى تصاوير.

شغل المصور كل المساحات التي خلفها الخطاط له، بالطيور المنطلقة المحلقة حول المتن، ولا شك ان شيراز كانت المهد الذى نما فيه هذا الأسلوب في القرن 9هـ/15م، حيث اعتاد مصور شيراز على شغل المساحة الشاغرة التي يخلفها النص بالتصوير الساحر،[70] وغدت التصاوير تقتحم الهوامش أكثر من ذي قبل، كذلك زخرفت هوامش تصاوير المخطوط برسوم الغزلان وهى تجرى مسرعة تفر من بطش الحيوانات المفترسة.

---

[68] دوجلاس باريت، الفن الإسلامي ببلاد فارس، ترجمة: أحمد عيسى، القاهرة، 1959م، ص 34.

[69] المعروف أن التذهيب سمة رئيسية في مخطوطات العصر الصفوي حيث استخدمت عدة طرق لإعداد مادة الذهب، ليصبح سائلاً ومداداً ترسم به الزخارف وتلون الرسوم باستخدام الفرشاة أو القلم أو الريشة، والملاحظ أن مداد الذهب المستخدم في تذهيب العناصر الزخرفية للمخطوطات الورقية يدخل معه الغراء أو الصمغ.

شادية الدسوقى عبد العزيز، فن التذهيب العثمانى فى المصاحف الأثرية، القاهرة، 2002م، ص ص 26-27.

[70] عرف تسلل الرسوم إلى حافة التصويرة خارج إطارها في التصوير الصينى.

ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، مكتبة لبنان ناشرون، 1999م، ص 147.

لجأ الفنان إلى الخروج عن المساحة المخصصة له في تصاوير هذا المخطوط ليعبر بحرية عن الموضوع، ظهر هذا الأسلوب من تزويق هوامش المخطوطات في نسخة من مخطوط صفات العاشقين، 929هـ/1522-1523م، محفوظة في دار الكتب المصرية تحت رقم 114 أدب فارسى.[71]

أما عن تعدد الإطارات فقد كانت تصاوير المدرسة الإيرانية تحدد بأطر من الجهات الأربع، وذلك على عكس المدرسة العربية في التصوير والتي لم تحط بأطر إلا فيما ندر، ولعل ذلك يرجع إلى عاملين الأول هو المبالغة فى تذهيب المخطوطات، والذى كان مقتصراً في البداية على الفاتحة والخاتمة، ثم امتد ليشمل الصفحات كلها، فضلاً عن تصميم هوامش بشكل ساعد على تحديد المساحة المخصصة للتصاوير، أما العامل الثانى فلعله التأثر بالصين وتغير فكرة المصور المسلم الذى اعتبر تصاويره أبعد من كونها شارحة للنصوص، وأعدها لتكون بمثابة لوحات فنية مستقلة كما هو الحال في التصوير الصينى،[72] وقد حددت تصاوير هذا المخطوط بأطر من تسطيرات مكونة من خطوط مسطرة تتميز ببساطة تكوينها تنفذ بخطوط عريضة بحجم كبير من نوع الأطر الخطية المجردة من العناصر الزخرفية مما زاد من وضوحها، ووظفت لتكون زينة بحد ذاتها خاصة مع تذهيبها، ولذلك مثلت مع الحواشى عنصر زخرفى لافت للنظر لا يقل أهمية عن الموضوع الرئيسى للتصويرة، كما أتاح تعدد الإطارات مجالاً لرؤية أجزاء من الأرضية (أرضية الورقة)، ومعالجة المساحات المتروكة بين الصورة والحاشية.

ومن أهم المخطوطات الصفوية المذهبة ذات الهوامش المزخرفة برسوم الطيور والحيوانات، مخطوط خمسة نظامى المحفوظ في المتحف البريطاني بلندن تحت رقم OR.2265، ففضلاً عن زخرفة صوره الأربعة عشر، فقد امتازت هوامشها وإطارتها برسوم الطيور والحيوانات في أوضاع مختلفة ورسوم نباتية، جعلت من تلك الهوامش مجالاً لإبداع المذهب،[73] ومن هوامش المخطوطات المذهبة هامش مخطوط گلستان سعدى، المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وتاريخه 961هـ/1553م.[74]

كذلك تجلت زخرفة الهوامش باللون الذهبى والألوان الأخرى في نسخة من مخطوط ديوان حافظ بدار الكتب المصرية تحت رقم 36-م أدب فارسى، حيث تظهر الورقتان (193ظهر، 194 وجه من زخارف

---

[71] يتكون المخطوط من 42 ورقة، أبعاده 18x30سم، مؤلف مخطوط صفات العاشقين هو محمد بن عبد الله الاسترابادى، ونسخه مير على الكاتب الذى كان يعمل في بلاط الشاه طهماسب.

هبه بركات، روائع المخطوطات الفارسية، ص101.

[72] أسامة البسيونى عبد الله عبد الفتاح، دراسة لتصاوير مخطوطة من كتاب الشاهنامة لم يسبق نشرها محفوظة بالجمعية الجغرافية المصرية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2015م، ص 664.

[73] Binyon, The Poems of Nizami, London, 1928.

[74] Robinson, Persian Drawings, pp. 50-51.

مذهبة وألوان متعددة، ومن مخطوطات القرن 11هـ/17م التي اتبعت نفس الأسلوب في زخرفة الهوامش بالتذهيب وتزيينها برسوم نباتية وطيور وحيوانات مخطوط مطلع السعدين لكمال الدين سمرقندى، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم 14486، كذلك تصويرة من عمل رضا عباسى المحفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، بتاريخ 1632م، وموضوعها "خسرو يقتل الأسد"، ويمثل هامشها رسوم وزخارف نباتية غاية في الدقة نفذت باللون الذهبى،[75] كذلك رسوم الأشخاص في الصور المستقلة من عمل رضا عباسى، من ذلك تصويرة لعاشقين وتاريخها 1039هـ،/1630م.[76]

ثانياً: العناصر الفنية

- الرسوم الآدمية:

تدور الفكرة المحورية في تصاوير هذا المخطوط حول الإنسان، إذ يبدو التركيز في التصويرة على تمجيد بطولاته، وإظهار مهارته في الصيد وما يتمتع به من عظمة وأبهه عند خروجه في مواكب التنزه، وتجسيد مشاعره أثناء قيامه بالأعمال البطولية العظيمة، بشكل جعل العنصر الآدمى في تصاوير المخطوط لغة بصرية فنية لها مفرداتها وعناصرها الخاصة، تظهر الإشارات الجسدية والانفعالات في الرسوم الآدمية في المخطوط محل الدراسة من خلال حركات الأيدى والأصابع في تأدية الإشارات الجسدية، واللغة الانفعالية في التصاوير، فيعبر استرخاء اليدين عن الخضوع، ومد الراحتين يشير إلى الاستجداء، وضم الكفين إلى الصدر أو إخفاؤهما يوحى بالاحترام أو الخشية، وهكذا عبر مصور المخطوط عن الانفعالات بحركات الأصابع والعيون والاستعانة بهم للتعبير عن الحوارات الجانبية، او التقدير والاحترام، كذلك تعبيرات الوجوه، وشكل العيون، وأوضاع متكلفة لأشخاص ذوي قدود هيفاء بتمايل الخصر للخلف، مع إمالة خفيفة للرأس،

بوجه عام وفق مصور المخطوط في إبراز أوضاع السكون أو أوضاع الحركة والانفعالات مما أكسب الصورة حياة، تجدر الإشارة إلى رسم سيدة على صهوة جواد وخصص لجوادها سائس وتابع، كما أن الفنان رسمها في محور التصويرة وهو مكان مميز بالصورة.

وفق المصور فى توزيع الأشخاص في تصاوير المخطوط–محل البحث– وحشد عدد كبير من الأشخاص في كل تصويرة، كما حرص على الربط بيم الأشخاص بعضهم ببعض وبين موضوع الصورة بحيث لا يمثل وجودهم حشو للتصويرة برسوم آدمية، والدليل على ذلك الربط بين الشخصيات في تكوينات ثنائية وثلاثية لأشخاص يتحاورون أو يشتركون في حدث واحد متواجهين بشكل حقق توازناً انفعالياً وتناغماً في الحركة، ما بين الحركة المضطربة للحيوانات من ذلك الفهد في مقدمة تصويرة منظر صيد (لوحة 5)، والقسوة والتوتر للأمراء الصيادين والهدوء والتحاور في الخلفية، بشكل خفف من طابع القسوة والعنف في

[75] Robinson, Persian Drawings, pl. 53.
[76] Ettinghausen, R., Islamic Painting, Metropolitan Museum, p.30

التصويرة، ويعتبر ذلك من خصائص التصوير في العصر الصفوى بعد أن كانت التصاوير يخيم عليها طابع الكآبة والعنف في العصر المغولى، كما راعى الفنان التناسب بين أحجام الأشخاص في التصويرة وبين مكوناتها من أشجار وتلال، وتفوقت الرسوم الآدمية على سائر العناصر الزخرفية، مع إجادة في ترتيب الأشخاص.

بالإضافة إلى ما سبق نلاحظ مراعاة المصور للنسبة والتناسب بين أجزاء الجسم، كما بدا بعض الأشخاص طويلاً رشيق القوام، أما الوجوه والسحن الآدمية في تصاوير هذا المخطوط، فقد تميزت بالوجوه المستديرة والبيضاوية التي سادها شيء من التكلف وميزها الجمود، وخلت من الحيوية، نفذت وجوه الشباب والفتاة الوحيدة المرسومة في تصويرة موكب فرسان (لوحة 6) بطريقة اصطلاحية لا يستطيع الرائي التمييز بين تفاصيلها، نفذت الرسوم الآدمية كاملة أو نصفية، أغلب وجوه الأشخاص في وضعة جانبية أو ثلاثية الأرباع وتعد الأخيرة الأبرز في رسوم وجوه الأشخاص.

حرص المصور على تصوير الأشخاص بملامح بارعة ذات وجه مستدير ممتلئ، وعيون لوزية ناعسة، اختلفت في اتساعها (أشكال 8، 9)، ومنها أيضاً العيون الركنية المنحرفة (شكل 10)، كما رسم الأنف الأفطس بهيئة خط ينزل من جهة أحد العينين وينتهى فوق الفم (شكل 11)، أو يرسم بشكل خط مستقيم (شكل 12).

تجدر الإشارة إلى خلو صور الأشخاص بهذا المخطوط من الوجوه ذات اللحى، وعبرت جميع الرسوم عن شخوص فى مرحلة الشباب والثراء حليقة الذقن بعضها له شوارب ضخمة (لوحة 5، أشكال 11، 12)، وخلت من رسم الشيوخ أو كبار السن، أما طريقة تصفيف الشعر فقد تحلت الرسوم الآدمية بشعر قصير مموج يظهر جزء منه أسفل غطاء الرأس سواء تاج أو عمامة.

أما أشكال الملابس فقد تميزت بزخارف غاية في الدقة والاتقان من حيث تنفيذ الطيات والخطوط الخارجية والثنايا بشكل يتناسب مع أعضاء الجسم أثناء تأدية الحركات المختلفة، بما يوفر قسط من الراحة والحيوية، ولا يخلو من التعبير عن الثراء، وبدا القباء واسع من أسفل وضيق من أعلى لذلك فهو قريب الشبه من الناقوس أو الشكل الهرمي، وقد يصل طوله إلى منتصف الساق تحت الركبتين حيث يتسع –كما ذكرنا– وهو طويل الأكمام، ضيق على المعصمين، ارتداه الرجال والنساء (أشكال 13، 14، 15، 16، 17، 18)، رسم السروال أسفل الملابس في تصاوير المخطوط–موضوع الدراسة– على كل سعة ممكنة، فمنه الواسع والضيق، أما الحزام فيبدو ملفوفاً حول الخصر فوق الرداء الفوقانى، الملاحظ أن الطبقات العليا ارتدت حزام من شال ملون من القماش المزخرف أو من الحرير، أما الأتباع فصنعت الحزام من الصوف الأبيض المعقود بعقدة كبيرة عند منتصفه.

أما أغطية القدم فقد صور منها ما له رقبة أو دونها، ويبدو مصنوعاً من الجلد ملوناً باللون الأسود تعبيراً عن لون الجلد، ورسم البوت بشكل حذاء له رقبة طويلة تصل إلى منتصف الساق، وتبرز مقدمته بطرف مائل للأمام ومتجه لأعلى (شكل 16)، وينتعل البوت لحماية سيقان الفرسان من الاحتكاك بجسم الحصان أثناء ركوبه أو للتمكن من وضع الأقدام في الركاب.

وبناء على ما سبق مما سبق نجاح الفنان فى رسم زى يحمل نسب تشريحية سليمة قريبة من الواقع، ويؤكد ذلك طيات الثياب المنفذة بشكل خطوط طويلة وقصيرة مستقيمة ومنحنية فى أجزاء مدروسة من الثياب تساعد على إبراز حركة الشخوص حينما يتجهون إلى ناحية معينة يمين أو يسار التصويرة بشكل يعبر عن براعة المصور (أشكال 16، 17، 18)

فيما يخص العمائم فأغلبها من قماش يلف حول نفسه بهيئة عمامة متعددة الطيات من شال يلتف حول الرأس، ولها ذؤابة تتسدل من الخلف على الظهر، أو تتسدل من الأمام سواء من جهة اليمين أو اليسار (أشكال 20، 20-أ)، كذلك العمامة التي يلتف حولها عصابة (شكل 21)، وتتكون من طاقية توضع على الرأس مباشرة ويلتف حولها عصابة على أحد الجانبين الأيمن أو الأيسر، وقد تكون هذه العصابة طويلة أو قصيرة بحيث تعقد بعقدة واحدة من الخلف (شكل 21)، وقد شاع استخدامه في الصيد والحروب،[77] والملاحظ تنوع أشكال العمائم في تصاوير هذا المخطوط منها، ومن العمائم أيضاً العمامة ذات الريش، وهى عبارة عن طاقية بها ريش سواء في المقدمة من الأمام أو الخلف (أشكال 22، 23).

ارتبط ظهور الأزياء الحربية فى تصاوير هذا المخطوط بموضوع "موكب فرسان" في منظر ينبئ عن جو المعركة، حيث رسم الفرسان تعلو رؤوسهم جميعاً الخوذات[78] وهى غطاء رأس للجند وقوادهم، يتحصنون بها ضد ضربات الأعداء على الرأس، وتعد سلاحاً قوياً لوقاية المحارب من ضربات العدو المباغتة بالأسلحة المختلفة، وهي من أغطية الرؤوس التي ظهرت في تصويرة منظر خروج فرسان، والنوع الذي ظهر في التصويرة هو المغفر[79] وهو عبارة عن خوذة لوقاية الرأس، مزودة بشملة من الزرد لحماية الرقبة والأذن (شكل 24)، حرص الفنان على التمييز بين شكل خوذة القادة عن بقية المحاربين أو الفرسان حيث ارتدى الأمراء تيجان ذات دائر مذهب يتوسط قائمها ريشة، كما وضعت المرأة تاج شبيه بالخوذات الحربية ولها حافة تنثني

[77] تحية كامل حسين، تاريخ الأزياء وتطورها فى العصور القديمة، ج1، دار نهضة مصر، د.ت، ص91.

[78] المفرد خوذه، وهى لفظ معرب يطلق على كل ما بقى على الرأس من غطاء، وتصنع من الحديد والفولاذ.
عبد الرحمن زكى، السلاح في الإسلام، القاهرة، 1951م، ص 23.

[79] ل.أ.ماير، الملابس المملوكية، ترجمة: صالح الشيتى، القاهرة، 1972م، ص74.

للداخل يزخرف دائرها زخارف حلزونية بسيطة منفذة بدقة واتقان، وقد تتوسط بعض الخوذات قائم مثبت فيه ريشة عريضة بشكل ميز الشخصيات الرئيسية فى التصويرة (شكل 22).

ومن أشكال أغطية الرؤوس المنفذة بتصاوير المخطوط القلانس (أشكال 25، 26)، وهي من أغطية الرؤوس المبطنة من الداخل على الرأس، وقد شاع استخدامها بين الرجال والنساء وبين طبقات المجتمع المختلفة سواء العليا أو الخدم والحرس والعمال، وقد توضع أسفل العمائم أو تلبس على الرأس وحدها، ويسمح أن تميل إلى أحد الجوانب أو الخلف،[80] ورسمت في تصاوير المخطوط موضوعة على الرأس مباشرة بنفس الشكل الذى عرفت به في تصاوير العصر الصفوى، وتباينت أشكالها فمنها ما يغطى الرأس باستطالة وقد يحيط بها الفراء.

زود الفرسان في تصويرة خروج فرسان بواقيات أذرع يبدو من لونها الرمادي أنها مصنوعة من الحديد، وذات تقوس يتناسب مع شكل ظهر الساعد حيث تبدو ضيقة عند الرسغ وتتسع جهة الكوع بشكل صفيحة تحف بهذه الصفيحة الكبيرة صفيحتان صغيرتان تحيطان بالرسغ، وتتصل الصفائح الثلاثة بحلقات فى ساعد المحارب، وتعد الواقيات من أدوات حماية ذراع المحارب من خطر الإصابة، كما تزود ببطانه داخلية لتفادى احتكاك صفائح الواقية بجسم المحارب، بشكل يؤمن سلامة أذرع المحاربين.

-الرسوم الحيوانية والطيور:

تعد الحيوانات والطيور بمثابة عناصر أساسية للموضوعات التي تتم أحداثها في الخارج وسط المنظر الطبيعى، والمعروف أن رسوم الطيور والحيوانات تكسب التصاوير مسحة من الحيوية والطاقة،[81] فيما يخص رسوم الحيوانات فتعد الجياد أهم الحيوانات التي رسمت في هذا المخطوط، وقد حقق المصور نجاحاً في تصويرها والتعبير عن حركتها كجزء من عناصر الموضوع التصويرى من خلال الأمراء الذين يصطادون، وتنوعت رسوم الخيول في تصاوير المخطوط من حيث الحركة أو موضعها من التصويرة أو لونها أو ظهور جزء منها، ومن المشاهد التي تمثل رسوم الخيل، الأمراء فى مواكبهم وفيها رسمت الخيول كاملة أو أجزاء منها لتداخل الرسوم وضيق المساحة المخصصة لرسم الموضوع التصويرى، وهو ما ظهر بوضوح في تصويرة خروج الفرسان للصيد والتريض، ويتضح فيها مدى تنوع حركة الخيول التي نجحت في

[80] نجلاء حجاج محمد، العناصر الآدمية في المخطوطة الإسلامية، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، 2012م، ص 279.

[81] إيمان عبد اللطيف إبراهيم، رؤية تشكيلية للفنون بالعصر الصفوي بإيران وتوظيفها في تصميم وتطريز مكملات الملابس، رسالة دكتوراه، كلية الاقتصاد المنزلي، جامعة حلوان، 2012م، ص 125.

محاكاة الطبيعة، وقد راعى المصور التعبير عن حركة الرأس وقوائم الخيل، كما أجاد رسم عضلات الخيول (شكل 27).

كما رسم الأمير والأتباع على صهوات خيول تنوعت حركاتها، فظهرت بعض الخيل أثناء السير رافعة إحدى قائميها الأماميين (شكل 28)، في حين ظهرت الأخرى واقفة واضعة أرجلها الأربع في سكون، يظهر عدد الخيول وتنوع أوضاعها والتعبير عن حركتها من خلال رسمها في مجموعة (لوحة 6)، ولعل أهم ما يلفت النظر في تصاوير هذا المخطوط أن الفنان لم يحافظ على النسب التشريحية في رسم الخيول، إذ تظهر سيقانها دائماً نحيلة،[82] كما رسمت الخيول ملجمة ومسرجة (شكل 29).

ويلفت النظر في تصاوير المخطوط موضوع البحث رسم الفهد، وهو سبع من الفصيلة السنورية، وهو أكبر من الكلب وأصغر من النمر، والجمع أفهد وفهود، وتبدو قوائمه أطول من قوائم النمر،[83] ورسم مرقطاً رقطاً متفرقة، ومخالبه لا تدخل في أكمام كمخالب النمر، وفق الفنان في رسمه قريباً من الطبيعة، ونجح في التعبير عن حركة أعضائه وعضلاته، كما أجاد تمثيل نسبه التشريحية (شكل 30).

فيما يخص رسوم الطيور فقد أبدع الفنان في رسمها فوق الأغصان والأشجار بشكل يوحى بالهدوء والسكينة، ولعل هذا ما أراده المصور للحد من حالة الحركة والعنف في تصويرة الصيد (لوحة 5)، وفى هذا نهج سلكه العديد من مصورى المدرسة الصفوية الثانية للتعبير عن أكثر من حالة وجدانية في موضع الأحداث، وتعد العصافير والبلابل من الطيور التي استخدمت في زخارف العصر الصفوي بشكل عام،[84] وفى تصاوير هذا المخطوط بشكل خاص، وكانت مجالاً لاستعراض المصور مهارته من حيث الدقة في رسم النسب التشريحية مع صغر حجم هذه الطيور، ورسمها بريش قصير مكثف على جسم الطائر وللتعبير عن شكل الذيل، توحى الأوضاع الجانبية للعصافير الصغيرة بالحذر والترقب الذى تتميز به هذه الطيور، كما تدل على أن الفنان قد استوعب مختلف أوضاعها فنفذها بدقة معبرة بواقعية شديدة عن الطبيعة (شكل 31).

---

[82] الخيول الإيرانية ذات سيقان نحيلة طويلة، وأجسام متناسبة الأعضاء ورؤوس صغيرة.
صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص ص 236-237.

[83] رانيا عمر على هنداوي، الموضوعات التصويرية ذات العناصر الحيوانية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2009م، ص 286.

[84] أمين عبد الله رشيدى عبد الله، المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني حتى نهاية العصر الصفوى، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2005م، ص 324.

بالإضافة إلى ما سبق رسم المصور البط السابح[85] ضمن رسوم الحيوانات والطيور التي زينت حواشى المخطوط، ورسم ضاماً جناحيه المتماثلين، أو ماداً عنقه الطويل مع امتداد الأجنحة التي حددت أطرافها بخطوط مزدوجة بشكل ريش سميك (شكل 32).

-رسوم المناظر الطبيعية والأشجار والنباتات:

رسم المصور المشاهد الطبيعية بخطوط محوطة بأسلوب انطباعى تبرز معه أهمية الخطوط ولمسات الفرشاة بشكل نقل للمشاهد طبيعة عملاقة من غير فزع حيث لونت بألوان وردية وتميزت سطوحها عند منتصف الصور بانبساطها وانفساحها، وقد ركز الفنان على فهمه لجوهر بناء الطبيعة الذى تمثل في فكرة تكرار وحدات منفردة،[86] فالنبات الواحد يتكون من العديد من الأوراق المتشابهة، التي تترتب على أغصانها بمسافات نمو ثابتة، وتولد العناصر النباتية يوحى بالحركة[87] التي يمتاز بها فن التوريق، وهكذا كُثفت الأوراق المنبسطة والمموجة والمستديرة والمسننة المرتبطة بالجذوع التى تلوت قممها المدببة ومنحت الإحساس بالارتفاع، مع محاولة للتعبير عن العمق، ومنح التصاوير الحيوية والديناميكية اللازمة.

رسم المصور شجرة ضخمة أو شجرتين في مؤخرة التصاوير تتجاوز الإطار، وكان ذلك سمة من سمات المدرسة الصفوية الثانية في النصف الثانى من القرن 10هـ/16م بما يتفق مع طبيعة إيران الجبلية، خاصة عند اندماجها مع التكوينات الصخرية التي كانت مصدر إلهام للمصور في العصر الصفوى، ونفذت بشكل مخاريط مقطوعة الرأس مصفوفة في طبقات ذات خطوط مختلفة السمك بشكل يماثل تلك التي ظهرت بها التراكمات الصخرية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية في إيران،[88] أو بشكل تراكمات محددة من الخارج وتبدو كأنها قطعة واحدة، متأثراً في هذا النمط برسوم الصخور في مدرسة التصوير في العصر التيمورى، ونشير في هذا الصدد إلى تأكيد الفنان في رسم التراكمات الصخرية على إبراز الظل والنور في خطوط الطيات الداخلية للصخور بمختلف أحجامها مع رسمها بشكل مسطح واسع في خلفية الصورة التى

---

[85] البط كعنصر زخرفى معروف قبل الإسلام، وانتشر فى الزخرفة السلجوقية، ووجد على أنواع كثيرة من التحف المنقولة، ويحتمل أنه من التأثيرات ذات المصدر الصينى.

منى محمد بدر محمد بهجت، أثر الحضارة السلجوقية، ج3، ص 173.

[86] جميع الأشكال التي نراها بالعين المجردة عبارة عن تجمع للعديد من الوحدات الصغيرة.

مروة ولى الدين محمد الفقى، الرؤية الفنية التحليلية لعناصر الطبيعة كمدخل لتدريس التصوير، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2013م، ص 18.

[87] محمد حمدى حامد أحمد على، العلاقات الخطية والإفادة منها في إثراء القيم التشكيلية في مجال الرسم، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، 2001م، ص 21.

[88] أمين عبد الله رشيدى، المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني، ص 307.

حررت المصور الإيراني من الالتزام برسم الأشخاص كاملة، وهى حيلة ساعدت على إخفاء أجزاء من الرسوم الآدمية وتآلفها مع خلفية الجبلية وقمم التلال بحيث تنقل للمشاهد صورة أقرب للواقع.

أما الزهور فأهمها زهور القطيفة (أشكال 33، 34) وهى نباتات عشبية رسمت على هيئة كأسية لها خمس بتلات مستديرة، كذلك زهرة الزنبق ذات الأوراق النباتية البيضاوية الشكل سداسية البتلات، كذلك رسمت زهور الإيرس بأوراق نباتية رفيعة وطيلة قريبة الشكل من الجرس المقلوب وتوحى للناظر وكأنها ثلاث زهرات، أما رسوم الحزم النباتية فنفذت بأسلوب بسيط ووزعت متناثرة على مسافات غير منتظمة، ويتخللها أحياناً رسوم الأزهار السابق ذكرها، كما حرص الفنان على ترصيع الجبال والمرتفعات بحزم مختلفة الأحجام والتوزيعات من الحشائش والزهور التي ينبثق منها أحياناً بركة مياه أضفت على التصاوير شكلاً جمالياً وواقعياً.

تعد أشجار الزعرور والصفصاف والشنار (الدلب الشرقى) والصنوبر[89] من أهم الأشجار التي رسمت في تصاوير المخطوط–موضوع البحث–، أما شجرة الزعرور فمثلت بشكل شجرة بجذع عريض ويتفرع منه الأفرع النباتية المورقة شوكية ذات أوراق بيضاوية الشكل، مدببة عند قاعتها، ومفصصه إلى ثلاث أو خمس فصوص مستطيلة مسننة، ولها أزهار ذات نورات مستطيلة وثمارها تميل إلى اللون البرتقالى، أما شجرة الصفصاف فرسمت في تصاوير المخطوط بشكل جذع قصير يتفرع منه أفرع نباتية ذات أوراق لها عنق قصير، والأوراق إبرية أو رمحية كثيفة متقابلة حول الأغصان (شكل 36)، أما شجرة الشنار فرسمت بهيئة أشجار كروية لها جذع كبير يتفرع منه الفرع النباتية التي تحمل أوراق بشكل معين أو مربع، ولها حواف مسننة، أما شجرة الصنوبر فرسمت بساق مستقيمة ذات لون بنى غمق توحى بسمك قشرتها، ولها أوراق إبرية كثيفة تخرج من أفرع نباتية (شكل 37)، وتجدر الإشارة إلى أن جذوع بعض الأشجار قد حفلت بالعقد التي وقف على فروعها العصافير الصغيرة والبلابل.

– رسوم المردة والكائنات الخرافية:

عاش الإنسان القديم مع البيئة الطبيعية وتفاعل معها بكل ما فيها من أسرار، وواجه الظواهر الطبيعية التي صادفها، والتي رأى بها أموراً محيرة أثارت مخاوفه، ومن ثم استنبط تفسيرات ملائمة لإدراكه

[89] تم تسمية الأشجار والنباتات الواردة بالمخطوط بناء على مقارنتها بصور النباتات الطبيعية في عدد من المراجع المتخصصة من ذلك: الشحات نصر أبو زيد، النباتات العطرية ومنتجاتها الزراعية والدوائية، ط2، القاهرة، 1992م، ص 365– عفيف القاضي الباشا، معجم رموز ودلالات الأزهار والنباتات، مكتبة لبنان ناشرون، 2005، ص 73 – محمود جبريل الجندى، أهم أشجار الوطن العربى وفوائدها البيئية والاقتصادية والطبية، ط1، عمان، 2005م، ص 102 – سامح محمد رجائى عبد العزيز عثمان، معلومات وممارسات الزراع المتعلقة بنباتات الزينة واستخدامها في تنسيق الحدائق في بعض المحافظات بمصر، رسالة دكتوراه، كلية الزراعة، جامعة القاهرة، 2014م، ص 64.

البسيط لتفسير هذه الظواهر المحيرة،[90] التي عجز عن فهمها والتعامل معها، من ذلك الموضوعات التي تمثل الصراع بين الحيوانات الخرافية كصراع التنين والعنقاء، كما مثل الإيرانيين صراع الإسكندر والتنين على أنه صراع بين الخير والشر، وعليه يمكن تفسير المارد على قمة الجبل في تصويرة منظر صيد (لوحة 5)، على أنه انتصار للإنسان على المجهول الذى قد يضطر لمواجهته خلال رحلة الصيد.

كما استخدم الفنان الكائنات الخرافية لزخرفة حواشى المخطوط من ذلك رسم التنين، والسيمرغ والسنيمورف، أما التنين فهو حيوان أسطوري نفذ في هذا المخطوط بشكل الثعبان، جمع بين خصائص الزواحف وأجنحة الطيور، أما الرأس فأقرب ما تكون لرأس الذئب، ورسم مفتوح الفم الذى تبرز منه الأسنان أو يخرج منها اللهب (شكل 38)، والمعروف أن منشأ التنين يرجع إلى الحضارات القديمة كالحضارة الصينية والحضارة الفارسية، ويعتبر قتل التنين في أساطير جميع الشعوب انتصاراً للأبطال في الملاحم الإيرانية القديمة.

أما السيمرغ فيعد من الكائنات الخرافية التي لاقت ترحيباً لدى الفنان الإيراني، ذلك أنها تتفق مع البعد عن الواقع ومضاهاة خلق الله، وقد رسم السيمرغ بحواشى المخطوط بوجه طائر له منقار منحنى معقوف، وريش زاهى الألوان مجعد وقصير في الذيل والعرف، ورُسم السنيمورف في هوامش المخطوط بشكل كائن خرافى مكون من صدر حيوان من ذوات الأربع، ورأس كلب، وأذنان، وأنف طويل، وقدماه الأماميتان مزودتان بمخالب أسد، وذيل عريض كذيل الطاووس ينحنى أعلى الظهر (شكل 39)، ويوحى شكل السنيمورف بالتوحش حيث الفم المفتوح الذى تظهر منه الأسنان الحادة، واللسان الذى يمتد إلى الخارج والمخالب القوية التي تشبه مخالب التنين.

- أدوات الصيد وأسلحة الدفاع:

ظهرت العديد من أدوات الصيد والأسلحة في التصويرتين –موضع البحث– ذلك أن أحد المناظر يمثل مشهد صيد، وتعد تلك المناظر مصدراً جيداً لدراسة الأسلحة الإيرانية،[91] من ذلك الرمح في تصويرة الصيد، وهو أحد أهم أسلحة الطعن، وبوجه عام يتكون الرمح من السنان وهى الحديدة التي في أعلى الرمح وتعرف كذلك باسم النصل، ومن أشكال الرماح المصورة في المخطوط الرمح ذي الشوكة (لوحة 5، شكل 40) وذى الشوكتين (لوحة 6، شكل 41).

---

[90] محمد أحمد التهامى محمد السيد شبانه، الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في إيران من العصر المغولى حتى نهاية العصر الصفوى، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2007م، ص 217.

[91] على الرغم من شهرة إيران في صناعة الأسلحة بصفة عامة، إلا أن النماذج الباقية قليلة ويعود أغلبها للعصر الصفوى. زكى محمد حسن، فنون الإسلام، دار الرائد العربى، 1981م، ص 565.

رسمت القسى في منظر الصيد الوارد بالمخطوط، والقوس سلاح يتخذ من عود جبلى صلب، يحنى طرفاه بقوة، ويشد فيها وتر من الجلد أو العصب الذى يكون في عنق البهائم، وقد يتخذ الوتر من الحرير، والقوس من أبرز أسلحة الرمى وكان له شأن عظيم في الحروب الإسلامية في العصور الوسطى،[92] يتكون القوس من عدة أجزاء لكل منها اسم يعرف به، ومن أهم هذه الأجزاء البدن ويطلق على خشب القوس كله، ويسمى الجزء العلوي من البدن "يد القوس"، أما الجزء السفلى فيسمى "رجل القوس" والمقبض هو موضع إمساك الرامى من القوس ويقع في وسط البدن، ومجرى السهم فوق قبض الرامى يسمى "كبد القوس"، أما ما انعطف من طرفى القوس فيسمى "السيه"، أما الفرضة أو معقد الوتر فهى الحزة التي يقع فيها طرف الوتر المعقود، وتكون في السية العليا والسفلى.[93]

ولم يخرج شكل القوس في هذا المنظر عن شكلين، الشكل الأول: يأخذ فيه القوس شكل أقرب لهيئة الهلال، ويلاحظ أن الفنان عندما صور هذا الشكل من القسى لم يلتزم بأن تكون سيتاً القوس متماثلتان في الطول أو الميل أو الحجم، فصورت السية العليا أكثر انفراجاً وغلظة من السية السفلى في القوس (لوحة 5، شكل 42)، يلاحظ أن الفنان لم يصور في منظر الصيد وتر القوس على الرغم من رسم ذراعى الرامى في وضع يوحى بأنه يشد الوتر ليطلق السهم، وربما رأى أن الوتر من التفاصيل التي يمكن الاستغناء عنها لأن وضعية الفارس توحى بها (شكل 19).

كما رسم السهم مكملاً القوس في منظر الصيد، لأنه الأداة التي يطلقها الرامى من قوسه على الفريسة في مناظر الصيد، ويسمى السهم بالنبل والنشاب، وكان يؤخذ من عود شجر رفيع يمتاز بالصلابة والخفة، ويتكون السهم من عدة أجزاء هي النصل وهو رأس السهم الجارح، العقب وهو الجزء الذى يوضع فيه الريش، العود وهو المنطقة الفاصلة بين النصل والعقب، الفوق وهو الموضع الذى يدخل فيه الوتر، أما ريش السهم فيعرف باسم القذذ، ويركب الريش في نهاية السهم لزيادة سرعته، وأحسن رياش السهم ريش النسر الأبلق،[94] يلاحظ أن السهم لم يصور كامل في منظر الصيد، بل صور الفنان الجزء السفلى منه، في تصويرة منظر الصيد، ورسم بشكل معين غير متساوي الأضلاع، والعود الذى يقل حجمه كلما اتجه لأسفل، ويظهر ريش السهم وعوده ونصله الذى رسم مدبباً وبدا كأنه جزء من العود.

---

[92] عبد الناصر ياسين، الأسلحة الهجومية في العصر الإسلامى، مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، ع 24، ج2، 2001م، ص 134.

[93] القلقشندي (أبى العباس أحمد بن على)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج2، ط1، القاهرة، 2004م، ص135.

[94] عبد الناصر ياسين، الأسلحة الهجومية، ص 138.

أما جعبة السهام أو الكنانة فتعد أحد مكملات القوس، وقد ظهرت معلقة في حزام رامى القوس (شكل 8) الذى يكون مجهزاً بجعبة يحتفظ فيها بسهامه في محاولة لإضفاء الواقعية على منظر الصيد (لوحة 5)، وللجعبة أسماء عربية كثيرة تختلف باختلاف المادة التي تصنع منها الجعبة، ومن هذه الأسماء الجفير والقرن والوفضة، وكانت تصنع من الجلد أو الخشب أو كلاهما، وقد تنوعت أشكال الجعبة في منظر الصيد فقد رسمت بشكل مستطيل يخرج من أطرافه بعض السهام، وحرص الفنان على زخرفتها بزخارف نباتية دقيقة من اللون الذهبى ليوحى بثراء أو مكانة من يحملها، وعلقت الجعبة غالباً بطريقة مائلة في الشال الملتف على الخصر.

الترس من الأسلحة التى رسمت في منظر موكب فرسان، والترس عبارة عن سلاح يستخدمه المحارب ليقى نفسه من الضرب والرمى، ويصنع من مواد مختلفة كالخشب والحديد، أو أعواد الخيرزان التي تشد مع بعضها بخيوط قطنية قوية،[95] ورسم الترس الدائرى في المخطوط موضوع الدراسة (لوحة 6، شكل 43)، ولم يقتصر ظهور الترس على مناظر الحروب، وإنما ظهر في مناظر الصيد على اعتبار أنه يستعمل في صد الحيوانات المفترسة، وقد زخرفت صفحة الترس المرسوم في التصويرة بزخارف أرابيسك نباتى، والمعروف استخدام الأمراء وكبار قادة الجيش للتروس المزخرفة بشكل يجعلنا نجزم إلى أن الموكب لمجموعة من الأمراء والفرسان.

ثالثاً: التأريخ والمركز الفنى لتصاوير المخطوط:

نعتمد في تأريخ المخطوط على المخطوط نفسه، وعلى الرغم من أن تاريخ الانتهاء من كتابة المخطوط مسجلاً في الصفحة الأخيرة من المخطوط–كما أشرنا–، غير أنه من العسير تحديد تاريخ الصور أو نسبتها إلى فنان معين، ولعل أفضل دليل على تاريخ التصاوير هو ما تفصح عنه العناصر الفنية لتصاوير هذا المخطوط، والتى يمكن مقارنتها بصورة "الفتاة النصرانية تسلم الروح على صدر شيخ صنعان بعد رجوعه إلى الإسلام"، في نسخة من مخطوط منطق الطير لفريد الدين العطار، نسخت في هراه عام 888هـ/1483م، بواسطة الخطاط سلطان على، وأعيد تأهيلها مرة أخرى في أصفهان في عام 1018هـ/1069م، مع إضافة بعض الصور إليها، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك، وتتميز التصاوير المرسومة في عهد الشاه عباس الأول بإعادة تركيب صفحات بعض المخطوطات من ذلك مخطوط منطق الطير الذى أعاد تركيبه مع إضافة إطارات[96] له ذات ألوان بديعة مذهبة تشبه إطارات التصاوير محل البحث.

---

[95] القلقشندي، صبح الأعشى، ج2، ص136.

[96] ربيع حامد خليفه، مدارس التصوير الإسلامى، ص 170.

كذلك نتبين في ملامح وجوه الأشخاص في التصويرة المذكورة أسلوب رضا عباسى كما تعكس تفاصيل الملابس الذوق الصفوى في نهاية القرن 10هـ/16م، ومستهل القرن 11هـ/17م، ويبدو الطابع الأصفهانى في التصويرتين فى المنظر الخلوى، وذلك من حيث طريقة توزيع الأشجار والشجيرات والكتل الصخرية شديدة التحوير، وتكشف هذه المعالجة عن نزوع الفنان الأصفهانى نحو بعث أسلوب القرن 9هـ/15م من جديد، وبنفس الأسلوب الذى عمد فيه الفنان بعث أسلوب المدرسة التيمورية نلحظ ما تفصح تصاوير المخطوط –محل البحث– عن براعة مذهلة في استخدام الألوان والتكوين الفني بما يذكرنا بتقاليد صور المرحلة الأولى من مراحل مراسم التصوير التيمورى في أواسط آسيا وهراه في أواخر 9هـ/15م، فالزخارف النباتية وتشكيلات الصخور وجداول المياه، غير أن هذا المخطوط الصفوى لا يشبه المخطوطات التيمورية سوى في تفاصيل المناظر الطبيعية، والراجح أن الشاه عباس وفنانيه قد تأثروا تأثراً شديداً بالصور التيمورية خاصة وأن الإنتاج الفني الهراتى في فترة نهاية القرن 9هـ/15م، كان ينظر إليه دائماً من قبل المصورين باعتباره يمثل بحق أعلى مستوى وصل إليه فن التصوير حسب المدرسة التيمورية.

بالإضافة إلى ما سبق يتضح في تصويرة "اجتماع الطير" من نفس المخطوط السابق الإشارة إليه، رسم رجل يقف يمين الصورة خلف سلسلة الكتل الصخرية حاملاً بندقية ينتمى طرازها إلى أواخر القرن 10هـ/16م، وعلى يسارها شجرة دلب ضخمة تخترق أغصانها الهامش،[97] بنفس طراز البندقية (شكل 44) وأسلوب رسم الأشجار في المخطوط –محل البحث– بشكل يجعلنا نميل إلى تأريخ تصاوير المخطوط إلى المدرسة الصفوية الثانية مستهل القرن 11هـ/17م، فضلاً عن أن التقسيمات الهندسية التي تحوي الرسوم النباتية والتفريعات بالألوان في كل من فاتحة وخاتمة المخطوط والهوامش المحلاة برسوم الحيوانات والطيور مذهبة وتحيطها حواف زرقاء تجعلنا نرجح نسبة المخطوط إلى أصفهان، خاصة إذا ما قارناها بهوامش تصويرة "النمس فوق شجرة" من نسخة من مخطوط عجائب المخلوقات للقزوينى، تنسب إلى عام 1022هـ/1613م، محفوظة في قاعة والتر للفنون بالتيمور،[98] ويلاحظ في هذه الصورة الرسم الجداري الذى يزخرف جدران المبنى المصور والذى يشاهد فيه مجموعة من الحيوانات والطيور البرية مثل الأسد والماعز والأرنب والبط المحلق وطائر السيمرغ الخرافي، بالإضافة إلى بعض شجيرات تحط على أغصانها الطيور، واستخدم الفنان في تنفيذ هذا الرسم اللون الأزرق والأحمر القاني فوق جدار أبيض على غرار زخرفة هوامش المخطوطات ومن ضمنها المخطوط موضوع الدراسة.

[97] ثروت عكاشة، التصوير الفارسى والتركى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983م، لوحة رقم 179.

[98] Gray, B., Persian Painting from Miniatures of the XIII.-XVI. Centuries, London, 1947, pl. 165.

كذلك فقد عمل الشاه عباس الأول على تجميل العاصمة الجديدة للبلاد –أصفهان– فجلب إليها الفنانين ممن يشتغلون بفنون الكتاب من خطاطين ومصورين ومذهبين، حتى غدت أصفهان في عهده مركزاً هاماً للفنون، وأصبحت مكتبتها الملكية ومرسمها الفني يضمان العديد من الفنانين الموهوبين من ذوى الخبرات المختلفة، وتشهد مجموعة المخطوطات المصورة التي وصلتنا من عهد الشاه عباس الأول بأن العناية بالصور والرسوم المستقلة لم تؤد إلى توقف الاهتمام بتزويق المخطوطات، والواقع أن المصورون خلال هذه الفترة استمدوا في أعمالهم الفنية الكثير من الأساليب الفنية الأوروبية سواء من ناحية الموضوعات أو من ناحية الأساليب الفنية التي عمل الفنانون على مزجها بالأساليب الشرقية المعروفة وذلك في اتباع قواعد المنظور، والتعبير عن البعد الثالث والتجسيم، مع الأخذ في الاعتبار اعتماد الفنان المسلم على موهبته في نقل الواقع،[99] وبدراسة صور الأشخاص في "مخطوط العراقين" تبين لنا أنها رسمت أقرب إلى الصور الفردية المستقلة حيث يعبر كل شكل آدمى عن ماهيته، من ذلك صياد ممسكاً بالقوس مصوباً سهمه ناحية الفريسه (شكل 42–أ)، أو محارب بكامل عدته (شكل 43–أ)، أو صياد ببندقية (شكل 45)، أمير يتضح عليه مظاهر الثراء والأناقة (شكل 46)، وأمير صياد بكامل عدته على صهوة جواده (شكل 47)، وجميع الشخوص يملكون أدوات التعبير عن أنفسهم من خلال الملابس وأغطية الرؤوس والوضعيات المختلفة لكل منهم، فضلاً عن الأجسام المفرودة والقد الممشوق، كذلك ما تتميز به الوجوه من استدارة وامتلاء، مع كبر حجم العمامة بشكل يطابق العمائم الكبيرة متعددة الطيات التى عرفت في 11هـ/17م، مع رسم القلانس على شكل المروحة ذات حواف من الفراء، والمعروف أن هذا الشكل من القلانس انتشر في عهد الشاه عباس.

بناء على ما سبق نرجح نسبة تصاوير المخطوط إلى المدرسة الصفوية الثانية، مستهل القرن 11هـ/17م، وبدراسة التفاصيل الفنية للتصاوير يتضح أنها تتبع أصفهان.

الخاتمة ونتائج الدراسة:

–اهتم البحث بدراسة ونشر تصاوير أحد المخطوطات الهامة التى لم يسبق دراستها، وهو مخطوط "تحفة العراقين"، المحفوظ بمكتبة هيوتون Houghton Library تحت رقم MS Typ536، إحدى مكتبات جامعة هارفارد، بالولايات المتحدة الأمريكية، ويصنف المخطوط ضمن الأعمال الأدبية وهو عبارة عن نص شعرى

[99] جمعه أحمد عطية قلجة، الفن الإسلامي ومكانته الدولية، رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون، 1976م، ص 180– أبو الحمد فرغلى، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، القاهرة، 2000م، 319 – هبه محمد حامد، القيم الفنية للمنمنمات الفارسية، ص 222.

كتب في 128 ورقة، ومسطرتها 12–14 سطر، كتبت باللغة الفارسية بخط نستعليق جيد، وقد اهتمت الدراسة بقراءة وترجمة حوالى (28 سطر) من الأشعار الفارسية تقرأ وتترجم لأول مرة، مما ساهم في إيضاح موضوعات التصاوير وتفسير اشتمالها على بعض العناصر الفنية، كذلك نشر عدد (7 لوحات) تنشر لأول مرة، وعدد (47 شكل) من عمل الباحثة.

– تاريخ الانتهاء من كتابة هذا المخطوط هو غرة شهر ذى القعدة سنة 1012هـ (الموافق إبريل 1604م)، إذ اشتملت الخاتمة (ورقة 128 ظهر) على تاريخ الفراغ من الكتابة، كما تحوي تلك الخاتمة اسم الناسخ وهو "شاه قاسم"، ولكن يلاحظ أن تصاوير هذا المخطوط غير موقعة من قبل المصور.

– قدم البحث تعريفاً بمؤلف المخطوط وهو الخاقانى الذي يعد من أكبر شعراء القصيدة في اللغة الفارسية، وأوضحت الترجمة العربية للشعر الفارسى بورقة (2 ظهر) ما يلي:

– اشتمال المخطوط على اسم مؤلفه بنص "خاقانى" في السطر الثانى من الورقة.

– أضافت الترجمة إلى ألقاب الخاقانى المعروفة لقب "خليفة الكُتاب" ووصفه نفسه "بالطفل النجيب""، مع وصف مؤلفه "تحفة العراقين" ب "عنوان الخطاب".

– أكدت الترجمة على ما اشتهر به الخاقانى من أسلوب متميز يتسم بقوة الفكر، والمهارة في مزج الألفاظ، وإبداع المعانى، وابتكار طرق خاصة في الوصف والتشبيه، وما تحويه تراكيبه من تخيلات بديعة واستعارات وكنايات لم تكن مستعملة قبله.

– بدراسة الأسلوب الفني المتبع في تزويق فاتحة المخطوط، اتضح تشابه فاتحة مخطوط "تحفة العراقين" من حيث تداخل الفروع النباتية الدقيقة المنفذة لزخارف الأرابيسك النباتي، ومن حيث التفاصيل الزخرفية الدقيقة والألوان مع زخارف فاتحة نسخة من مخطوط خمسة نظامى، تنسب إلى القرن 11هـ/17م، محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ، كذلك نسخة أخرى من مخطوط خمسة نظامى أيضاً مؤرخة بغرة شوال 1042هـ/11 إبريل 1633م، والمحفوظ بدار المصرية تحت رقم 137–م أدب فارسى.

– على الرغم من قلة عدد التصاوير التي اشتمل عليها المخطوط محل البحث حيث يضم تصويرتين فقط، إلا أننا نرجح أن تزويق هذا المخطوط قد استغرق وقتاً طويلاً وجهداً مضنياً لتخرج صفحات المخطوط ذات

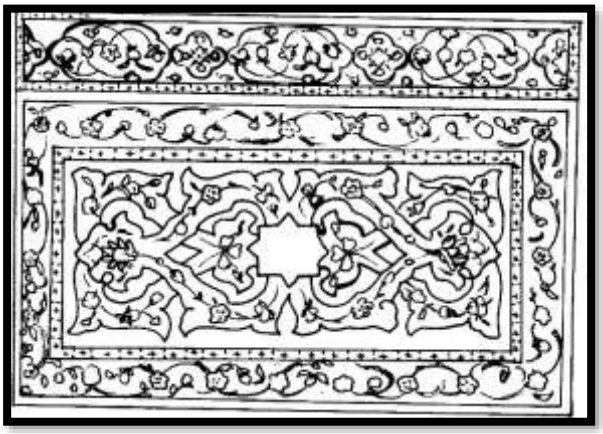
الهوامش المزوقة بهذه الكيفية من التأنق والجمال، حيث ضمت عناصر زخرفية متكاملة تجمع بين الرسوم الحيوانية والطيور وزخارف النباتات والكائنات الخرافية في تناسق محبب.

– تتناول تصاوير المخطوط موضوعي الصيد ومواكب الفرسان وكلاهما غلب عليه الطابع الملكي، وقد قدم البحث دراسة وصفية محكمة للتصاوير، تبعها دراسة تحليلية بينت تأصيل العناصر الزخرفية الهامة الواردة بالتصاوير، من ذلك دراسة وافية للرسوم الآدمية والحيوانية ورسوم الطيور والكائنات الخرافية، وأكدت الدراسة أن صور الأشخاص في "مخطوط العراقين" رسمت أقرب إلى الصور الفردية المستقلة حيث يعبر كل شكل آدمى عن ماهيته، الأمير والتابع، والصياد وجميعهم يملكون أدوات التعبير عن أنفسهم من خلال الملابس وأغطية الرؤوس والوضعيات المختلفة لكل منهم، فضلاً عن الأجسام المفرودة والقد الممشوق، كذلك ما تتميز به الوجوه من استدارة وامتلاء، تذكرنا بأسلوب رضا عباسى، مع كبر حجم العمامة بشكل يطابق العمائم الكبيرة متعددة الطيات التى عرفت في 11هـ/17م، ورسم القلانس على شكل المروحة ذات حواف من الفراء، والمعروف أن هذا الشكل من القلانس انتشر في عهد الشاه عباس، كذلك فإن الثياب تعكس الذوق الصفوى في نهاية القرن 10هـ/16م، ومستهل القرن 11هـ/17م.

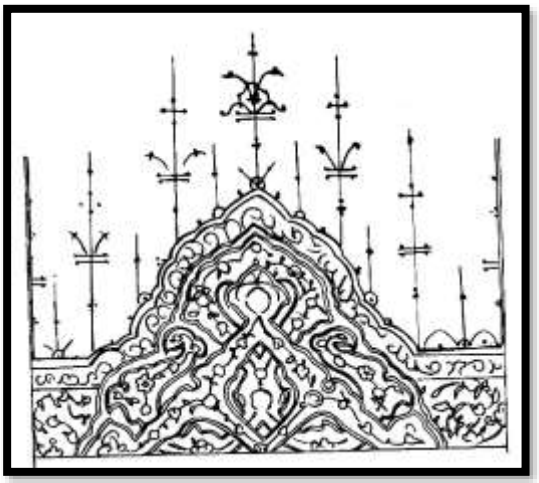
– اهتم البحث بدراسة التكوين الفني للتصاوير وخلص إلى توفيق المصور فى الجمع بين عدة تكوينات فنية في صورة منظمة معبرة عن الأحداث، كما كشف البحث عن أسلوب المصور في الرسم على مستويات أفقية متعددة، والبراعة في الجمع بين الحشود في كل مستوى، مع إبراز الدور الذى لعبته الألوان في إضفاء بعداً ثالثاً على التصاوير، تناولت الدراسة أسلوب زخرفة الهوامش بالوصف والتأصيل، كما أوضحت الأسلوب المتبع في زخرفة هوامش التصاوير وأسلوب تنفيذ أطر التصاوير، وبرهنت على الانسجام التام بين المصور والخطاط، كما أفردت دراسة مفصلة لعناصر التصاوير من رسوم آدمية، ورسوم حيوانات وطيور، وكائنات خرافية ومرده، وأدوات الصيد والأسلحة، بالإضافة إلى رسوم المناظر الطبيعية، واهتمت الدراسة بتسمية الأشجار والزهور الواردة بالمخطوط، بناء على مقارنتها بالنباتات الطبيعية الشهيرة في إيران، وتوصلت الدراسة إلى أن أهم الأشجار المرسومة بالتصاوير هي أشجار الزعرور والصنوبر والشنار، وزهور القطيفة.

– رجحت الدراسة بناء على أدلة المقارنة نسبة التصاوير إلى المدرسة الصفوية الثانية مستهل القرن 11هـ/17م، كذلك بينت أن الأسلوب الفني المتبع في تزويق المخطوط هو أسلوب أصفهان في الفترة المذكورة.

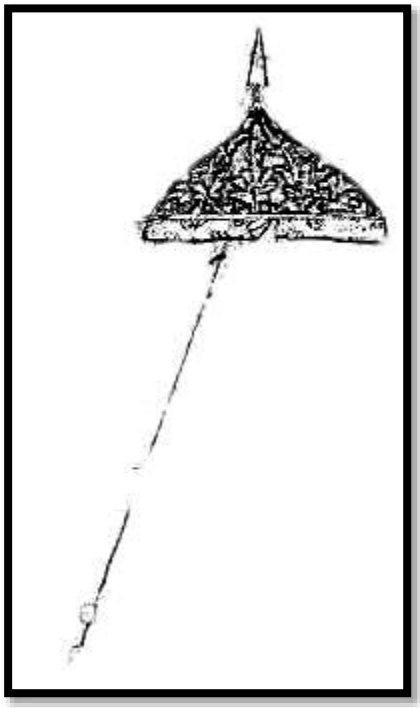
أولاً: الأشكال



(شكل 1) تفصيل من فاتحة المخطوط (لوحة 4) زخارف المستطيل الذى تحدده عدة إطارات مزخرفة بزخارف نباتية متكررة من فروع وأوراق دقيقة
(عمل الباحثة)



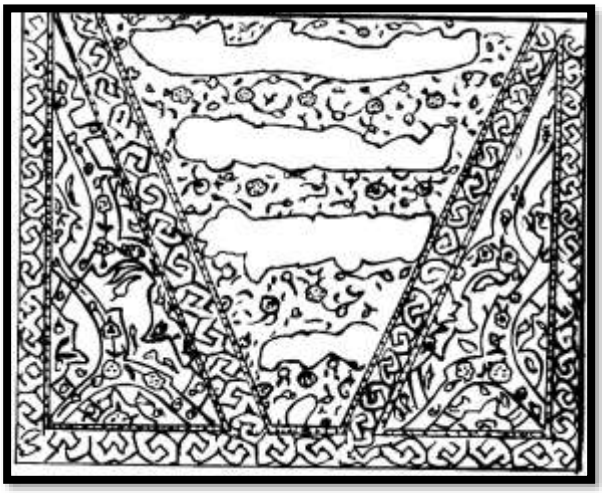
(شكل 2) زخرفة الجزء العلوى من فاتحة المخطوط بشكل عقد مفصص مدبب الشكل تتعامد على الإطار الخارجى للعقد سبعة أفرع نباتية بخطوط ووريدات دقيقة، تفاصيل من لوحة 4
(عمل الباحثة)



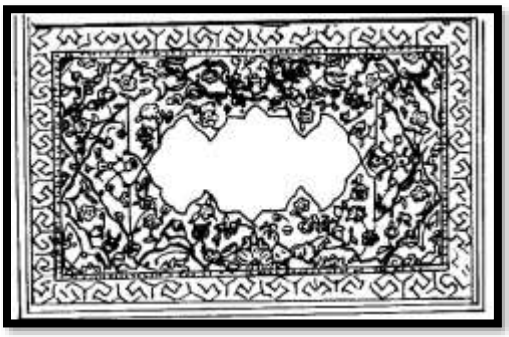
(شكل 3) رسم توضيحى مظلة قطاعها بهيئة نصف قبة، يدور رفرف بدائرها من أسفل تفاصيل من لوحة 6
(عمل الباحثة)

(شكل 4) رسم توضيحى للمربع على صدر بعض الفرسان ملون باللون الذهبى من تصويرة "موكب فرسان" تفصيل من لوحة 6
(عمل الباحثة)

(شكل 5) العصا التى يسندها السائس على كتفه، تفاصيل من تصويرة "موكب فرسان" لوحة 6
(عمل الباحثة)



(شكل 6) المستطيل الأوسط من ورقة 128 ظهر (خاتمة المخطوط)، يتضح بها بحور الكتابة المحصورة داخل مناطق مفصصة على أرضية من زخارف نباتية دقيقة
(عمل الباحثة)



(شكل 7) رسم توضيحى لزخرفة المستطيل السفلى من خاتمة المخطوط، ورقة 128 ظهر، يوضح الزخرفة بشكل بخارية على أرضية من زخارف نباتية دقيقة
(عمل الباحثة)

(شكل 8) تفصيل من لوحة 5 لرسم وجه في وضعية ثلاثية الأرباع
(عمل الباحثة)

(شكل 9) تفصيل لرسم الوجه المستدير في وضعية ثلاثية الأرباع بعيون ضيقة ناعسة وحواجب رفيعة مقوسة
(عمل الباحثة)

(شكل 10) تفصيل لوجه مرسوم في وضعية ثلاثية الأرباع بعيون منحرفة ضيقة متأثرة بالأسلوب المغولى
(عمل الباحثة)

(شكل 11) تفصيل لرسم وجه بوضع جانبى وله شارب بهلوانى
(عمل الباحثة)

(شكل 12) تفصيل لرسم وجه في وضعية ثلاثية الأرباع بشارب عريض وأنف أفطس
(عمل الباحثة)

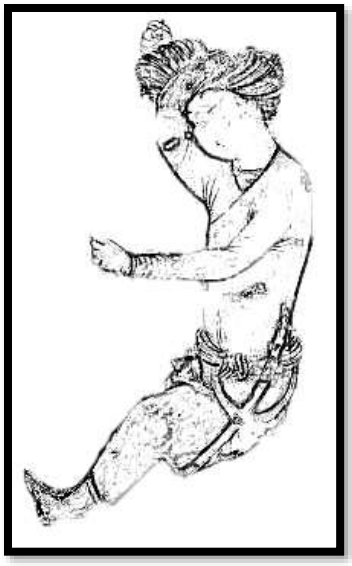
(شكل 13) تفصيل لزخارف الملابس
عمل الباحثة

(شكل 14) تفصيل يوضح شكل وزخارف الملابس المتأثرة بالزخارف الصينية من رسوم نباتية دقيقة متكررة
(عمل الباحثة)

(شكل 15) تصميم ملابس تتميز بالخطوط والطيات بشكل يتناسب مع أعضاء الجسم أثناء تأدية الحركات المختلفة
(عمل الباحثة)

(شكل 16) تفاصيل رسم الملابس وأجزائها مع البوت الطويل ذى الكعب المرتفع، صممت الملابس بتفاصيلها لتتناسب مع تأدية الجسم لحركات مختلفة تناسب عملية الصيد
(عمل الباحثة)

(شكل 17) تفاصيل لرسم الملابس المحبوكة على الصدر ذات الأكمام الطويلة الضيقة حتى الرسغين ويتضح بها شكل الطيات بهيئة خطوط قصيرة مائلة
(عمل الباحثة)



(شكل 18) تفاصيل لرسم الملابس من قباء وسروال وبوت برقبة قصيرة وقمة مدببة
(عمل الباحثة)

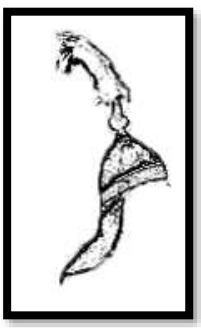
(شكل 19) تفاصيل لشكل قباء مزخرف بزخارف نباتية مستوحاه من الزخارف الصينية
(عمل الباحثة)

(شكل 20) عمامة من قماش يلتف حول الرأس في بساطة
(عمل الباحثة)

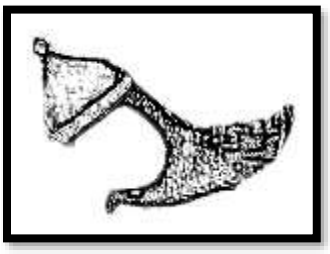
(شكل 20-أ) عمامة متعددة الطيات من شال عريض تمتد للأمام والخلف
(عمل الباحثة)

(شكل 21) عمامة من قطعة قماش بسيطة لها ذوابة لها طرف طويل ممتد على الظهر
(عمل الباحثة)

(شكل 22) تاج له دائر معدنى ذهبى ويتوسط قائمه ريشه عريضة خصصت للأمراء
(عمل الباحثة)



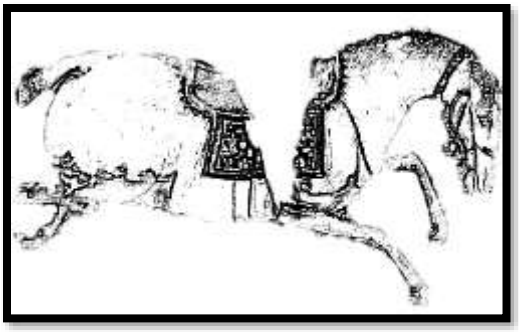
(شكل 23) تاج شبيه بالخوذات يتوسط قائمه ريشه عريضة، له دائر من زخارف حلزونية بسيطة نفذت بدقة، خصص للسيدة التى تمتطى صهوة جوادها في تصويرة موكب فرسان



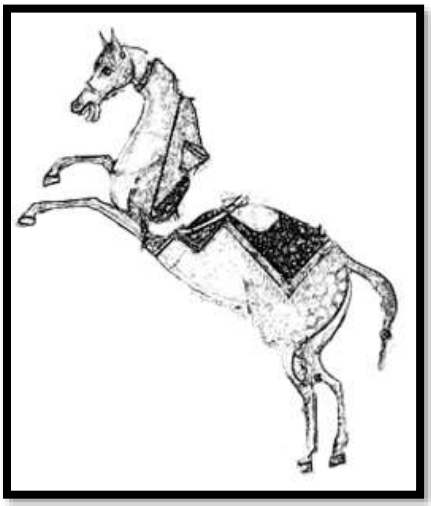
(شكل 24) خوذة من نوع المغفر خصصت للفرسان في تصويرة (موكب فرسان)
(عمل الباحثة)

(شكل 25) عمامة من القماش ذات قمة مستطيلة ودائر مقلوب للداخل (قلنسوه) لبسها الأتباع
(عمل الباحثة)

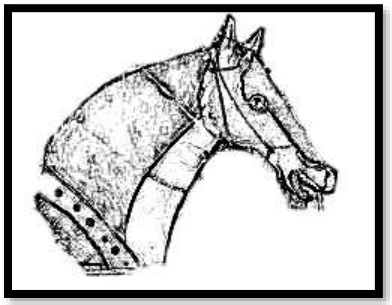
(شكل 26) عمامة ذات قمة هرمية ودائر مقلوب للداخل وأطراف منسدلة على الأذنين (قلنسوه) لبسها الأتباع
(عمل الباحثة)



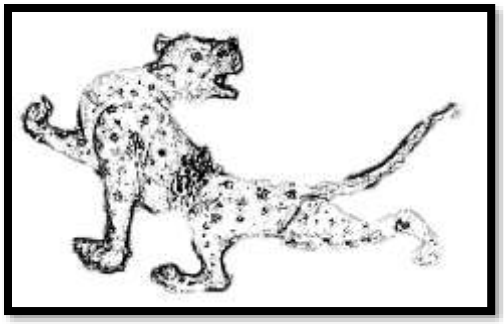
(شكل 27) رسم الخيل موحياً بالحركة موضحاً لتفاصيلها
(عمل الباحثة)



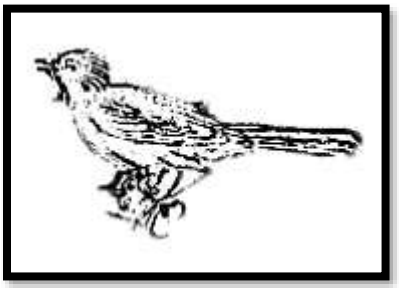
(شكل 28) رسم الخيل يصهل مستندا على قائميه الخلفيين
(عمل الباحثة)



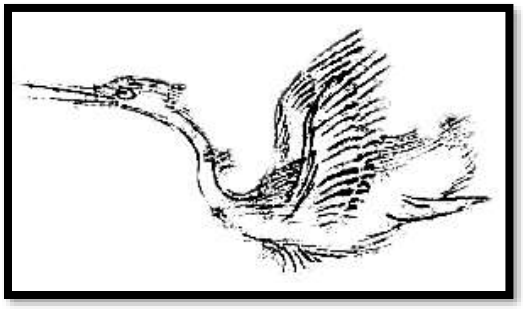
(شكل 29) تفصيل لرسم رأس خيل مسرج وملجم يوضح صغر حجم الرأس مقارنة بالرقبة العريضة التى لا تتناسب مع حجم الرأس
(عمل الباحثة)



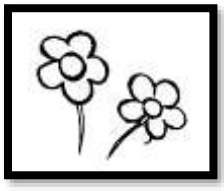
(شكل 30) رسم الفهد مرقطاً رقطاً متفرقة
(عمل الباحثة)



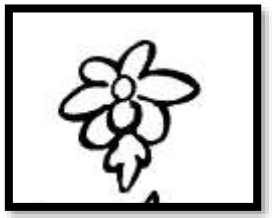
(شكل 31) رسم العصافير والبلابل ويتضح بها العناية برسم التفاصيل وسلامة النسب التشريحية للطائر
(عمل الباحثة)



(شكل 32) رسم البط السابح ناشراً جناحيه لأعلى
(عمل الباحثة)

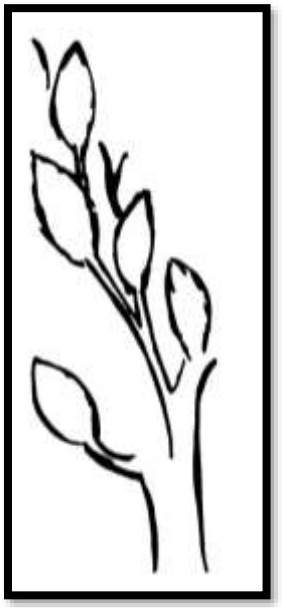


(شكل 33) زهور بسيطة ترصع أرضية التصاوير
(عمل الباحثة)



(شكل 34) رسم توضيحي لزهرة القطيفة ترصع أرضية التصاوير
(عمل الباحثة)

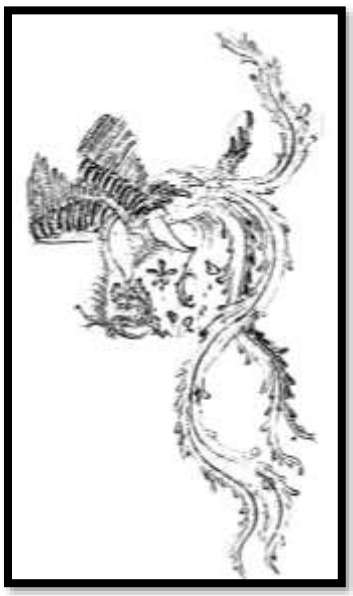
(شكل 35) رسم توضيحى لفرع من شجرة الزعرور
(عمل الباحثة)



(شكل 36) أوراق المدببة لشجرة الصفصفاف
(عمل الباحثة)

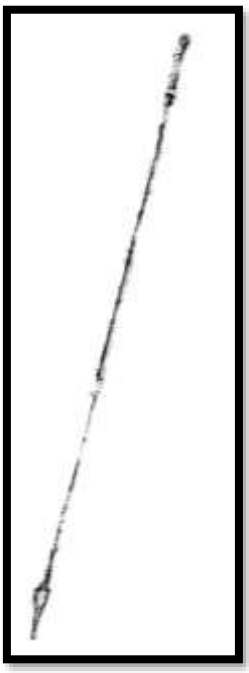
(شكل 37) رسم توضيحى لأوراق شجرة الصنوبر
(عمل الباحثة)

(شكل 38) رسم توضيحى لرأس تنين له قرون قصيرة فاتح فاه يمتد لسانه خارجه، يزخرف حواشى المخطوط
(عمل الباحثة)



(شكل 39) رسم توضيحى لطائر السيمرغ الخرافى ضاماً جناحيه يزخرف حواشى المخطوط
(عمل الباحثة)

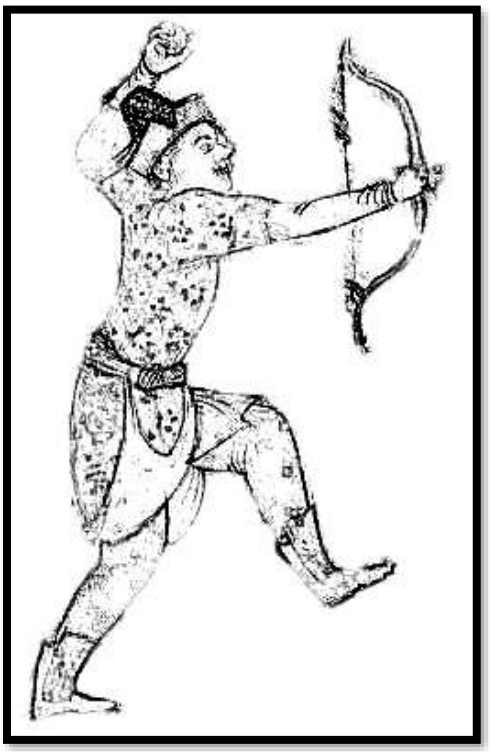
(شكل 39-أ) رسم توضيحى لطائر السيمرغ الخرافى ناشراً جناحيه بحواشى المخطوط
(عمل الباحثة)



(شكل 40) الرمح ذى السن المدبب وواضح به شكل المقبض المزخرف بزخارف حلزونية حتى تمكن من إحكام القبض عليه أثناء الصيد، تفصيل من تصويرة منظر صيد (لوحة 5)
(عمل الباحثة)

(شكل 41) الرمح ذى الشوكتين، تفصيل من تصويرة موكب فرسان، تفصيل من لوحة 6
(عمل الباحثة)

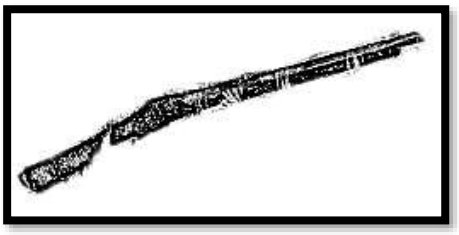
(شكل 42) رسم توضيحى للقوس



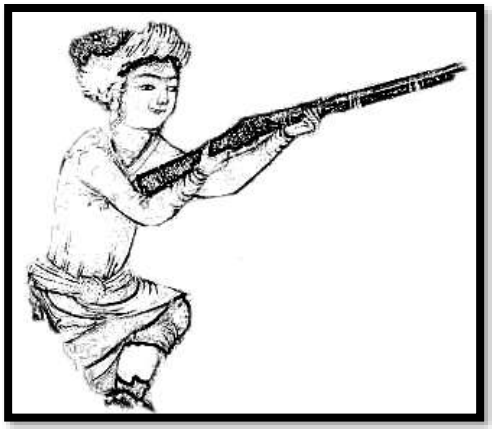
(شكل 42-أ) وضعية تصويب القوس ولحظة إطلاق السهم
(عمل الباحثة)

(شكل 43) رسم توضيحى للدرع من لوحة 6
(عمل الباحثة)

(شكل 43-أ) محارب يكامل عدته الحربة والترس وواقيات الأذرع
(عمل الباحثة)



(شكل 44) رسم توضيحى للبندقية من لوحة 5
(عمل الباحثة)



(شكل 45) رسم توضيحى لصياد مصوباً بندقيته من تصويرة منظر صيد، يوضح الإمساك بالبندقية من أسفل بكلتا يديه
(عمل الباحثة)

(شكل 46) رسم توضيحى لأمير على صهوة جواده من تصويرة موكب فرسان
(عمل الباحثة)

(شكل 47) رسم توضيحى لأمير على صهوة جواده بكامل عدته يصطاد من تصويرة منظر صيد
(عمل الباحثة)

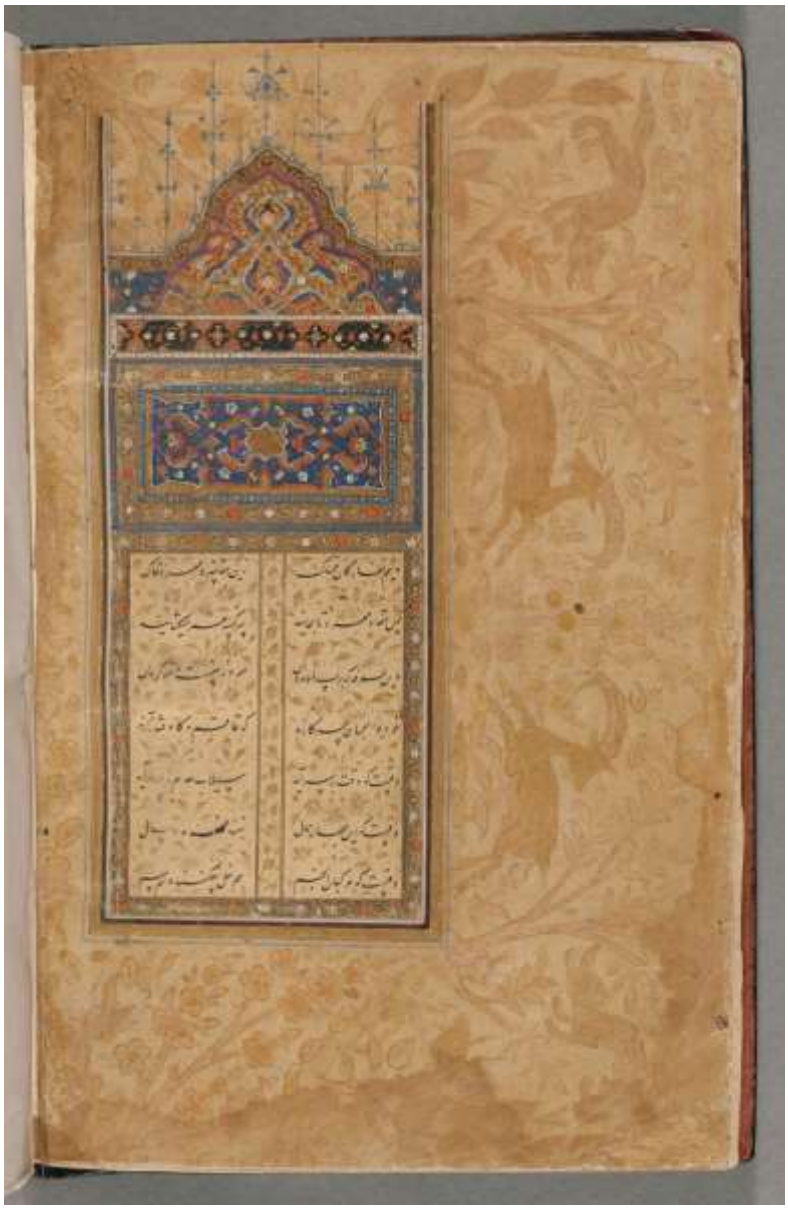
ثانياً: اللوحات

(لوحة1) غلاف داخلى حديث من الورق المقوى لمخطوط (تحفة العراقين) موضحاً عليه رقم الحفظ وهو MS Typ 536
(ينشر لأول مرة)

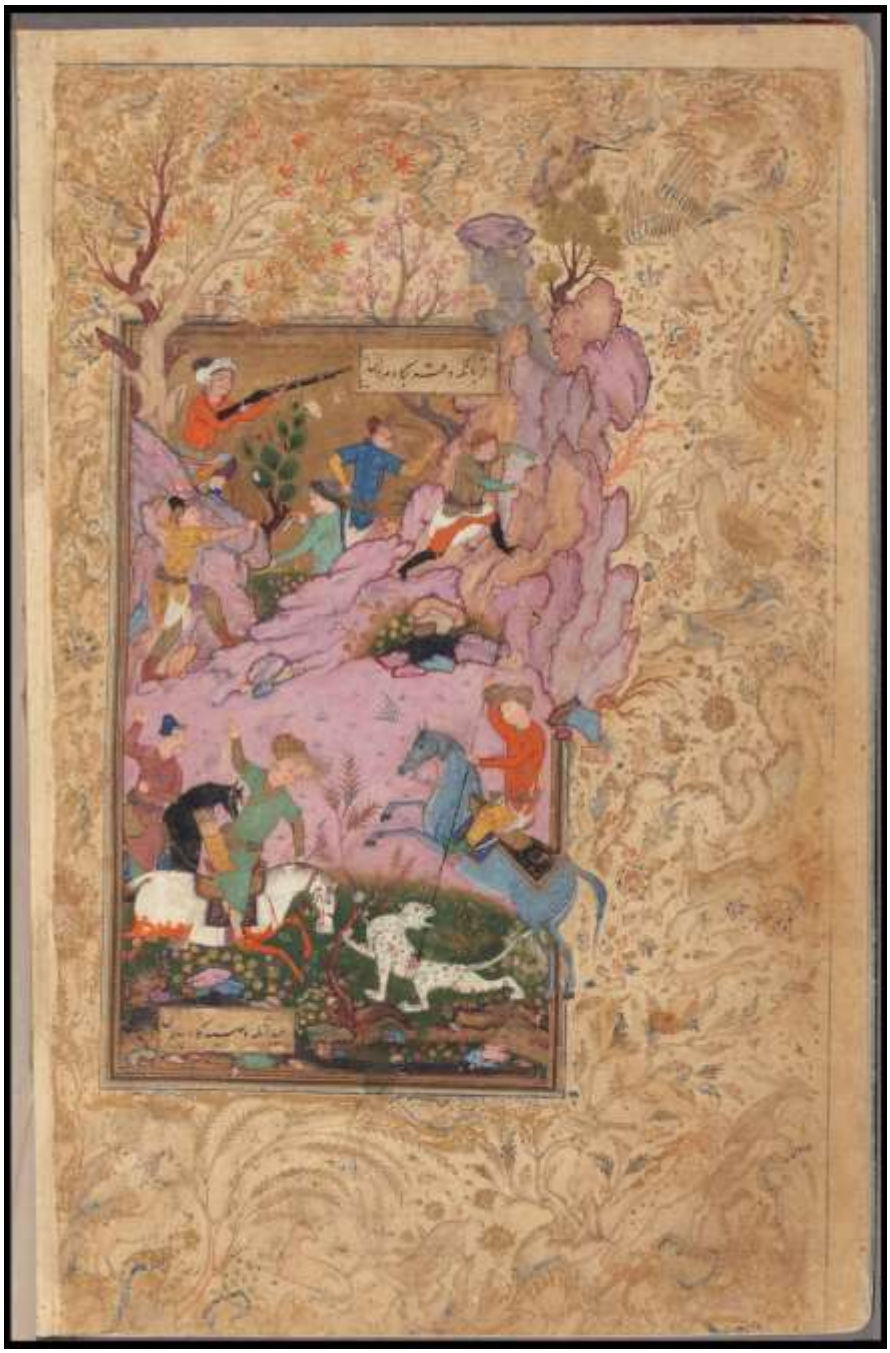
(لوحة 2) غلاف داخلى حديث من الورق المقوى موضحاً عليه اسم المكتبة Harvard College University، والتى تضم مكتبة هيوتون للمخطوطات، كما يشمل الغلاف اسم آخر مالك للمخطوط وهو Hofer Philip
(ينشر لأول مرة)

(لوحة 3) ورقة 2 ظهر، مخطوط "تحفة العراقين" رقم MS Typ 536، محفوظة بمكتبة هيوتون، جامعة هارفارد، الولايات المتحدة الأمريكية، يتضح بها لقب المؤلف بصيغة (خاقانى) فى أول السطر الثانى

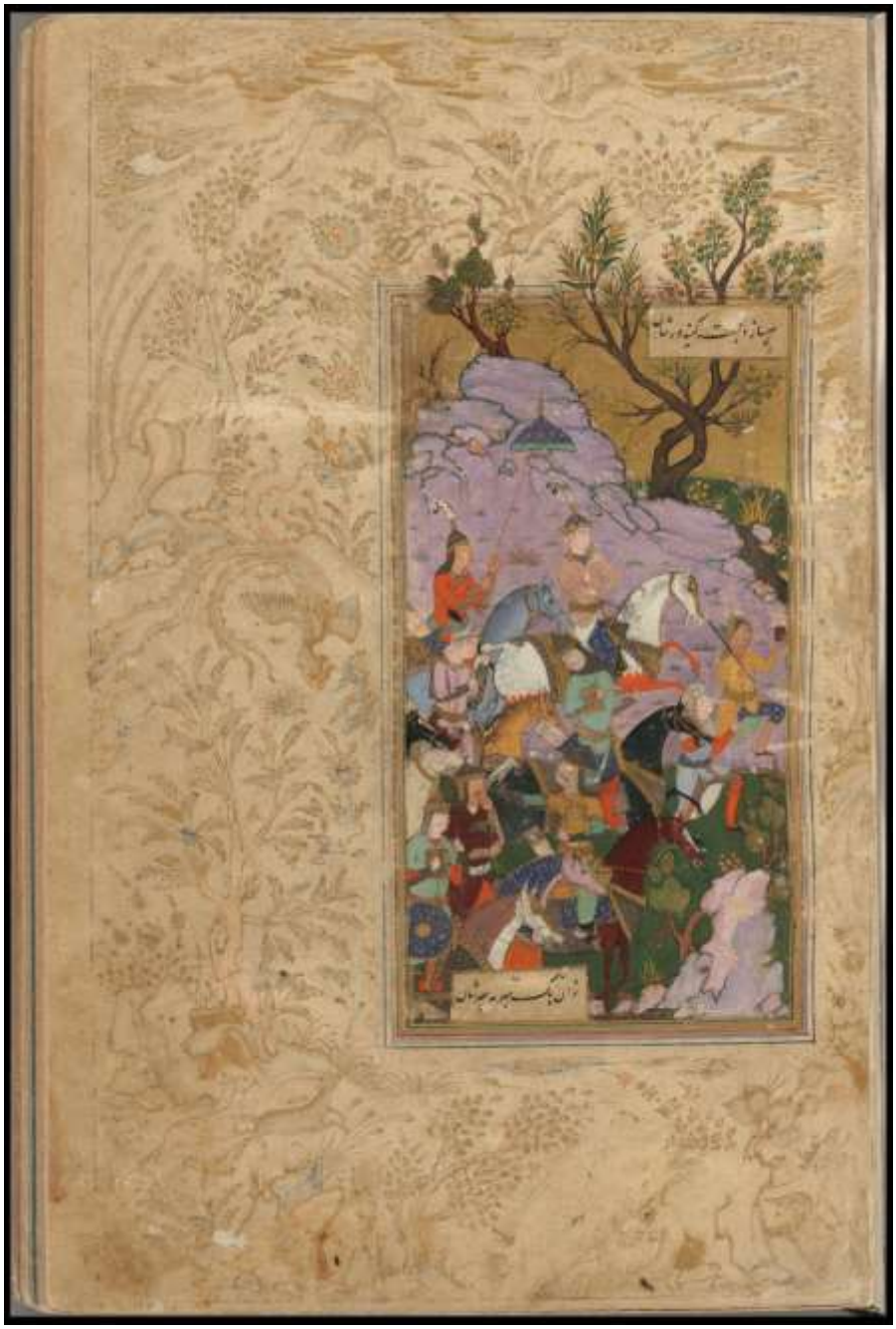
(تنشر لأول مرة)



(لوحة 4) ورقة 1 ظهر، افتتاحية المخطوط، "تحفة العراقين" رقم MS Typ 536،
محفوظ بمكتبة هيوتون، جامعة هارفارد، الولايات المتحدة الأمريكية
(تنشر لأول مرة)



(لوحة 5) تصويرة منظر صيد، ورقة 14 ظهر، مخطوط "تحفة العراقين" رقم MS Typ 536،
محفوظ بمكتبة هيوتون، جامعة هارفارد، الولايات المتحدة الأمريكية
(تنشر لأول مرة)



(لوحة 6) تصويرة موكب فرسان، ورقة 14 ظهر، مخطوط "تحفة العراقين" رقم MS Typ 536،
محفوظ بمكتبة هيوتون، جامعة هارفارد، الولايات المتحدة الأمريكية
(تنشر لأول مرة)

(لوحة 7) خاتمة المخطوط، ورقة 128 ظهر، موضح بها اسم الناسخ "شاه قاسم" وتاريخ النسخ غرة شهر ذى القعدة سنة 1012هـ
(الموافق إبريل 1604م)، مخطوط "تحفة العراقين" رقم MS Typ 536،
محفوظ بمكتبة هيوتون، جامعة هارفارد، الولايات المتحدة الأمريكية
(تنشر لأول مرة)