دراسة فنية لنماذج مختارة من تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة

إعـــــداد

د. تامر مختار محمد

أستاذ الآثار والحضارة المساعد

كلية الآداب - جامعة حلوان

تاريخ الاستلام : ٢٠٢٢/١/٣١م

تاريخ القبول : ٢٠٢٢/٢/٢٤م

ملخص:

يعد مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع لمؤلفه محمد بن ظفر الصقلي من أهم وأقدم المؤلفات التي تتحدث عن فن السياسة، وقد كتب المخطوط في قالب أدبي يشبه في أجزاء منه مخطوط كليلة ودمنة، ومؤلفه الأديب العلامة أبو عبد الله محمد بن ظفر العربي الصقلي، وكتبه في عام ٥٥٤هـ/ ١١٥٩م، وقد أهداه إلى قائد صقلية في تلك الفترة أبي القاسم بن حمود بن الحجار.

وتحتفظ مكتبات المخطوطات المصرية والعالمية بعدد كبير من نسخ مخطوط سلوان المُطاع فى عدوان الأتباع، وهذه النسخ خالية من التصاوير فيما عدا ثلاث نسخ، وقد وقع اختياري على نسخة مصورة من النسخ الثلاث لدراسة بعض التصاوير الواردة فيها دراسة فنية، وهي النسخة المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة، والتي تحمل رقم حفظ MS.27.1999، وسوف تتبع الدراسة الأسلوب الوصفي التحليلي من خلال وصف عدد (٢٢) تصويرة فقط، وسيحاول الباحث تأريخ تصاوير المخطوط ونسبتها إلى إحدى المدارس الفنية من خلال الدراسة المقارنة مع بعض تصاوير هذه المدارس التي تتشابه معها في السمات الفنية.

Abstract:

The manuscript Sulwan Al-Muta'a fi 'Udwan al-Atba' by the author of Muhammad Ibn Zafar Al-Siqali is one of the most important and oldest works that talk about the art of politics. In 554 AH / 1159 AD, it was gifted to the leader of Sicily in that period, Abu al-Qasim - ibn - Hammoud. The Egyptian and international manuscript libraries preserve a large number of copies of the manuscript of Sulwan Al-Muta'a fi 'Udwan al-Atba'. These copies are free of illustrations except for three copies, and I have chosen one of the three copies, preserved in the Museum of Islamic art in Doha (number MS.27.999). The researcher will study the descriptive analytical method by describing (22) illustrations. The researcher will date the manuscript's illustrations and attribute them to one of the art schools through a comparative study with some illustrations that are similar to them in artistic features.

المقدمة:

كان لتشجيع الحكام للمصورين في الحضارات الإسلامية الأثر الأكبر والمهم في إبداع تصاوير المخطوطات الإسلامية، ونتيجة لذلك ظهرت وتولدت مراكز فنية في معظم المدن الإسلامية، وكانت هذه المراكز تحت رعاية الخلفاء والسلاطين.

ونتيجة لذلك التشجيع وتوفر مقومات النهضة الفنية في تلك البلاد فقد أنتجت لنا على مر العصور الإسلامية عددًا ضخمًا من المخطوطات المصورة، تشهد على ما وصل إليه فن التصوير من تطور ورقي، ولاتزال المكتبات والمتاحف المصرية والعالمية تحتفظ بعدد ضخم من المخطوطات المصورة متنوعة الموضوعات والمدارس.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالدوحة بنسخة فريدة ونادرة من مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع، تحمل رقم حفظ MS.27.1999، ويعد مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع من ضمن المخطوطات السياسية ذات الطابع الاجتماعي، وفيه يتم سرد الحكايات المليئة بالمواعظ والوصايا والحكم والأمثال مما يناسب سياسة الملوك وينتفع بها القادة والرؤساء.

ويتميز المخطوط باحتوائه على مجموعة من التصاوير تربو على الأربعين تصويرة تمثل شرحًا وتوضيحًا لبعض القصص الواردة بالمخطوط، ولقد وقع اختيار الباحث على سبع عشرة تصويرة متنوعة لدراستها في هذه الورقة البحثية.

وتهدف الدراسة هنا إلى:

- تسليط الضوء على تاريخ كتابة مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع.
- الدراسة الفنية للتصاوير الواردة في مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة تحت رقم (MS.27.1999).
- التعرف على مميزات تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع ومدى تشابه واختلاف تصاويرها مع تصاوير المخطوطات المنسوبة لمدارس التصوير العربية.

وسوف تتبع الدراسة في نشرها لنماذج منتقاة من تصاوير مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع المحفوظ بمتحف الفن الاسلامي بالدوحة المنهج الوصفي والتحليلي على النحو التإلى:

- تمهيد: نبذة عن المخطوط ومؤلفه وسبب التسمية.
- أولًا: الدراسة الوصفية لنماذج منتقاة من تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع.
- ثانيًا: الدراسة التحليلية لتصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع.

تمهيد: نبذة عن المخطوط ومؤلفه.

بيانات المخطوط: نسخة من مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع[١]		التأريخ: حوالي القرن ٨ هـ/ ١٤م
مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالدوحة	رقم الحفظ: MS.27.1999	الأبعاد: ٢٤,٧X ١٦,٩ سم
المؤلف: ابن ظفر الصقلي	صفحات المخطوط: ١١١ صفحة	المسطرة: ١٣ سطرًا

أ- **موضوع المخطوط:** يعد مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع من أهم المؤلفات السياسية ذات الطابع الاجتماعي التي تتحدث عن سياسة الملوك، وتعتمد على الأخلاق والقيم كمنطلقات أساسية في الإرشاد والتوجيه السياسي، وهو تصوير حي لظروف الحياة السائدة والواقع الاجتماعي وتجربة الأمة التاريخية[٢]. وقد كتب هذا المخطوط في قالب أدبي يشبه في أجزاء منه مخطوط كليلة ودمنة، وهو مؤلف نسخ في صقلية، وقد ألفه الأديب العلامة أبو عبد الله محمد بن ظفر العربي الصقلي[٣].

ب- **ترجمة مؤلف المخطوط (محمد بن ظفر):** هو الفقيه محمد بن أبي محمد بن ظفر الصقلي (المتوفى عام ٥٦٥هـ/ ١١٧٠م)، وكنيته أبو عبد الله، ولُقّب – رحمه الله – بـ "حُجة الإسلام"، "حُجة الدين"[٤].

وهو عالم بزغ نجمه في الغرب الإسلامي، وبالتحديد في جزيرة صقلية[٥]، وقد ولد محمد بن ظفر بصقلية في عام (٤٩٧هـ/ ١١٠٣م) حسب قول أكثر المترجمين له، وكانت صقلية في تلك الفترة خاضعة للنورمان[٦]، الذين استطاعوا إخراج المسلمين منها بعد فترة من الصراع. وقد مال ابن ظفر منذ سنى عمره الأولى إلى حب الأسفار ولقاء العلماء والشيوخ، فكان لكثرة أسفاره في البلدان أثره الواضح على تنوع مصادر ثقافته، فذكر أنه سافر إلى مكة المكرمة، وبها بدأ تعليمه، ثم تركها بعد ذلك متوجهًا إلى مصر، فدخلها وما يزال صبيًا، وتوجه إلى الإسكندرية، حيث كانت قلعة من قلاع العلم، وملتقى كثير من العلماء، فسمع فيها من العلماء، وعلى رأسهم أبو بكر الطرطوشي والعلامة أبو طاهر السلفي[٧]. ثم سافر إلى المهدية بشمال إفريقيا، ثم إلى الأندلس، وحال وصوله إليها سارع إلى العلماء وسمع منهم فاستفاد وأفاد، حيث كانت الأندلس زاخرة بالعلماء، فقد التقى فيها بأبي بكر بن العربي، والباجي، وأبي الوليد الدباغ وابن مسرة وأخذ عنهم[٨]. وغادر ابن ظفر الصقلي الأندلس متوجهًا إلى صقلية، واستقر فيها، وبها ألف كتابه "سلوان المُطاع في عدوان الأتباع"[٩]. وترك الصقلي بلده مرة أخرى وتوجه إلى حلب، ثم توجه إلى حماة واستقر فيها، ورتب له راتب من ديوانها، لكنه قليل دون الكفاف، فظل يكابد الفقر حتى اضطر إلى أن يزوج بنته بغير كفء، وفي حماة ألف تصانيفه[١٠] وبقي بها حتى مات في سنة ٥٦٥هـ/ ١١٧٠م[١١].

ج- **التعريف بسلوان المُطاع لغويًا:** عُرف المخطوط بـ (سلوان المُطاع في عدوان الأتباع) والسلوان من سلا: سَلاهُ وسَلا عنه وسَلِيَه سَلْواً وسُلُوّاً وسُلِيّاً وسِلِيّاً وسُلْواناً: نَسِيَه، وأَسْلاهُ عنه وسَلاَّه فتَسَلَّى، وسلاني من همي تسلية، وأسلاني أي كشف عني[١٢]. والسلوانة هى خرزة تزعم العرب أن الماء المصبوب عليها إذا شربه المحب سلا، وهي أيضًا دواء يسقاه الحزين فيسكن حزنه، والأطباء يسمونه المُفرِح، قال الشاعر: "وسلاني من همي تسلية وأسلاني أي كشفه عني". وقال أبو عمر السعدي: السلوانة خرزة تسحق ويشرب ماؤها فيسلو شارب ذلك عن حب من ابتلي

بحبه"، وقال بعضهم: السلوان دواء يسقاه الحزين فيسلو والأطباء يسمونه المفرح[١٣]"، وهنا ندرك أن ابن ظفر أراد أن يؤلف كتابه هذا في الأساس بغرض تسلية القائد الصقلي محمد بن أبي القاسم، وهو بحاجة لنوع من الرياضة الروحية لتنسيه ما ابتلي به من الأتباع، وهنا يقدم ابن ظفر بسلواناته مدركًا قيمتها من حيث إنها روضة للقلوب والأسماع، ورياضة للعقول والطباع[١٤]. والمقصود بالمُطاع (أي الأمير)، في حالة تعرضه لعدوان الأتباع في الداخل أو لعدوان من الخارج من جانب الملوك والأمراء الآخرين[١٥].

وعدد سلوانات الكتاب خمسة أجملها الكاتب فيما يلي: السلوانة الأولى في "التفويض"، السلوانة الثانية في "التأسي"، السلوانة الثالثة في "الصبر"، السلوانة الرابعة في "الرضا"، "السلوانة الخامسة في "الزهد"[١٦].

د- الدراسة الوصفية لمخطوط سلوان المُطاع:

أولًا غلاف المخطوط: للمخطوط دفتان عليا وسفلى حديثتان متشابهتان من الجلد الأحمر.

ثانيًا افتتاحية المخطوط: جاءت غرة المخطوط في الصفحة اليمنى منه (لوحة١)، كُتبت بالمداد الأسود، وقد نفذت افتتاحية المخطوط في ثلاثة عشر سطرًا بخط الثلث غير المتقن، وتبدأ بالبسملة، يلي ذلك شكر مؤلف الكتاب ابن ظفر الله عز وجل على عطاياه وفضله، وعلى تعرفه على الأمير أبي عبد الله محمد بن أبي القاسم بن علي بن علوى القرشي. وقد جاءت صفحة الافتتاحية خالية من أي إطار يحيط الصفحة أو من أي عنصر زخرفي.

ثالثًا خاتمة المخطوط: جاءت في الصفحة الأخيرة منه (لوحة ١٩)، وجاء نص الخاتمة في ستة أسطر باللغة العربية، وذكر فيه تاريخين للانتهاء منه، الأول وهو ٥٥٤هـ/ ١١٥٩م وهو تاريخ انتهاء المؤلف من كتابة النسخة الأصلية، والتاريخ الثاني

٥٦٤/ ١١٦٩م، وجاء نص الخاتمة على النحو التالي "نجز كتاب سلوان المُطاع في عدوان الأتباع/ في البلد المبارك المحروسة صقلية فانتهي/ بحمد الله وعونه ولطف توفيقه ومنه/ وكان الفراغ منه في رجب سنة أربع وخمسين وخمسمائة/ والحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم/ تسليما وحسبنا الله ونعم الوكيل تم كتابته سنة أربع وستين وخمسمائة.

رابعًا الخط: سُجلت كتابات نسخة مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع باللغة العربية بخط النسخ غير المتقن[١٧]، ونُفذت أرقام السلوانات بمداد الذهب[١٨] مثل (السلوانة الأولى– السلوانة الثانية)، أما عنوان السلوانات وعنوان الموضوعات التي يسردها المؤلف فقد كُتبت بالمداد الأحمر مثل (وهي سلوانة الرضى– خبر نبوي في الرضى)، أما المتن فكتب بنفس نوع الخط (النسخ غير المتقن) بالمداد الأسود ومسطرتها ١٣سطرًا، وعدد الأسطر ثابت في كل صفحات المخطوط ماعدا الصفحات التي اشتملت على تصاوير، حيث تشغل كل تصويرة طبقًا لحجمها حيزًا من أسطر كل صفحة، ويبقى عدد من الأسطر وزعه الكاتب في الغالب أعلى أو أسفل التصويرة، وفي بعض الأحيان تكون التصويرة في منتصف الصفحة والكتابة أعلاها وأسفلها.

ويلاحظ في صفحات نسخة المخطوط أنها لم تُرقم، وإنما اعتمد الخطاط في هذه النسخة على نظام التعقيبة[١٩]، وهو أحد أنظمة الترقيم في التراث العربي المخطوط حيث تسجل في نهاية كل صفحة من صفحات المخطوط أول كلمة في الصفحة التالية[٢٠]، ويعد استخدام نظام التعقيبة للترقيم في هذا المخطوط سمة مميزة لهذه النسخة، ويلاحظ إضافة الترقيم بالأرقام الهندية حديثاً في قمة صفحات هذه النسخة بحبر أسود.

هـ– تاريخ المخطوط ولمن كتب وسبب تأليفه:

ألف ابن ظفر الصقلي كتاب "سلوان المُطاع في عدوان الأتباع" في عام

٥٥٤هـ/ ١١٥٩م، واستهل ابن ظفر الكتاب بمقدمة أوضح فيها أنه كتب هذا الكتاب إلى قائد صقلية أبى عبد الله محمد بن أبى القاسم علي القرشي[٢١] والذى اصطحبه زمنًا طويلًا وجرت بينهما مجالس سمر فأراد أن يرد جميله فلم يجد أفضل من إهدائه العلم والفائدة التي احتواها هذا الكتاب[٢٢] حيث قال: "ولما كانت الهدايا تزرع الحب وتضاعفه وتعضد الشكر وتساعفه أحببت أن أهدي له هدية فائقة رائقة لتكون عنده نافعة وبقدره لائقة، فلم أجد ذلك إلا العلم الذى شغفه حباً والحكمة التي لم يزل بها صباً، والأدب الذى استوعبه مولوداً وكسباً، واستعمره حلياً وقلباً فأتحفته..... بكتابي هذا[٢٣]". كما أشار ابن ظفر في مقدمته إلى الدافع لتأليف كتاب "سلوان المُطاع"، وهو أن القائد محمد بن أبي القاسم بن علي كان يمر آنذاك بمحنة ليس سببها غضب الملك عليه، وإنما سببها خذلان بعض أصدقائه ورجاله وأتباعه له، حيث سعوا بالوشاية بينه وبين ملك صقلية روجر الثاني[٢٤]، لكن ملك صقلية روجر الثاني كان من الحكمة والكياسة ما جعله لا يلتفت للوشاة، ولهذا لم يكن محمد بن أبي القاسم يخشاه بقدر ما كان يخشى أولئك الأتباع الذين كانوا يتربصون به الدوائر، ويحيكون ضده المؤامرات، وفي هذا المعنى يقول ابن ظفر "وقال سبحانه فعسى أن تكرهوا شيئًا ويجعل الله فيه خيرًا كثيرًا[٢٥]، وقال تعالى أيضاً "وعسى أن تحبوا شيئًا وهو شر لكم والله يعلم وأنتم لا تعلمون[٢٦]، فاستوقف من عقل أمره عن الاقتراح عليه وأفهمهم ما يرضاه من التفويض إليه والعاقل تارك الاقتراح على العالم بالصلاح ووجه أوهام الندب إلى التفويض من هاتين الآيتين أنه اذا كان المكروه قد يأتي بالمحبوب والمحبوب قد يأتي بالمكروه فالأولى بذي البصيرة أن لا يأمن من المضرة بالمسرة ولا ييأس من المسرة بالمضرة فيستخر الله تعالى ولا يختار عليه وهذا هو التفويض المستمد من الله تعالى[٢٧]". وموضوع هذا الكتاب بصورة عامة وعظي إرشادي يقدم فيه ابن ظفر قواعد للأمير يجب أن يتبعها في الحفاظ على إمارته وأن الأمير الناجح –عنده– هو الذى يملك من أدوات الحيلة ما تجعله الأكثر قوة بين نظرائه، ويعرف كيف يتعامل مع أفراد إمارته[٢٨]. ويقدم ذلك من خلال القصص والحكايات التي تدور في إطار حياته، وإلى

ذلك يشير ابن ظفر بقوله في سلوانة الصبر: "والنوع اللائق بكتابنا هذا منها صبر الملوك". أما موضوع السلوانات فيختلف بحسب ما يدل عليه عنوان السلوانة التي يتحدث عنها، وهي على نحو عام وعظيه تقدم للقارئ ثمرة الحكم وتجارب الحياة لهذه الطبقة الخاصة ليسلكو في حياتهم سواء السبيل، فقول ابن ظفر في افتتاحية الكتاب "نقشت في صورها أرواح الأخلاق الزكية، وكسوت جسومها حلل الملوكية، وتوجت رؤوسها تيجان الهمم الأبية، وقلدت عواتقها سيوف المكابد الحربية[٢٩]".

أولا: الدراسة الوصفية لنماذج منتقاة من تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع.

تضم كل سلوانة من السلوانات الخمسة في الكتاب موضوع الدراسة ثلاثة أقسام، **الأول:** يصدره المؤلف بذكر بعض الآيات القرآنية الكريمة التي تشير إلى عنوان السلوانة، ويتبعها بذكر بعض الأحاديث النبوية والأقوال المأثورة. **الثاني:** يضم ذكر منثور الحكم وموزونها في موضوع هذه السلوانات فيختار نماذج من أشعار عدد من شعراء العرب. **الثالث:** هو القسم القصصي الذى يستهله ابن ظفر بهذا العنوان "روضة رائقة ورياضة فائقة"، وهذا القسم أهم ما في الكتاب ويختص بالقصص الشائعة والسير الجميلة التي كان بها في سلواناته المختلفة". وكان ابن ظفر يستمد حكايات هذا القسم من مصادر تاريخية متعددة منها، التاريخ اليوناني، التاريخ الفارسي، التاريخ العربي، والتاريخ الإسلامي، كما استمد أيضًا من النصرانية مجموعة من القصص[٣٠]، ويتوالد من هذه الحكاية حكايات أخرى، وهو توالد يتحقق عن طريق التسلسل ، ثم ينقل القصص/ الحكي على لسان الحيوانات والطير.

ومخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع اشتمل على عدد كبير من التصاوير يربو على الأربعين تصويرة، وغالبية القصص فيه تم التعبير عنها في تصويرتين أو ثلاث وفي بعض الأحيان أربع تصاوير، والقليل منها تم تناوله في تصويرة واحدة.

وقد قام الباحث بانتقاء ودراسة مجموعة من تصاوير هذا المخطوط، وقد حرص أثناء اختيارها أن تكون مميزة ومتنوعة في موضوعاتها الفنية والزخرفية وبعيدة عن التكرار، وقد تنوعت هذه التصاوير ما بين تصاوير تحتوى على رسوم آدمية، وأخرى تحتوي علي رسوم حيوانات، وثالثة تجمع ما بين الرسوم الآدمية والحيوانية.

السلوانة الأولى: تتحدث عن التفويض في الأمور، ضمنها حكايات تدور في فلك الموضوع الذي اختاره عنوانًا للسلوانة: فيأتي بقصة مؤمن آل فرعون في محاولة لكشف عواقب الغدر والخيانة، ثم لا يلبث أن يتبعها بحكاية الوليد بن يزيد بن عبد الملك مع ابن عمه يزيد بن الوليد، وهى حكاية تاريخية معروفة، تتولد عنها حكاية صراع عبد الملك بن مروان مع عمرو بن سعيد الأشدق وعبد الله بن الزبير[٣١]، وكعادته في (سلواناته) يسوق ابن ظفر حكاية أخرى على لسان الحيوان وهى حكاية "الثعلب ظالم والحية" ليدعم الفكرة المطروحة في الحكاية الأم، وفي نهاية السلوانة يورد المؤلف حكاية مستوحاة من التاريخ الفارسي[٣٢].

وقد ورد في هذه السلوانة مجموعة من التصاوير تم انتقاء ثلاث منها، وهى:

التصويرة الأولى (لوحة ٢): ويدور موضوعها حول "ثلاثة من الصيادين في طريقهم لرحلة صيد"، وتقع هذه التصويرة في الصفحة اليمنى رقم ٩ ظهر، وهي أول تصويرة في المخطوط موضوع الدراسة، والصيادون يرتدون قباء[٣٣] فخمة ذات طيات مزينة بزخارف متنوعة ومتعددة الألوان، الصياد الأول ناحية اليمين تزخرف ملابسه رسوم (الآرابيسك) المحورة منفذة بالألوان الأزرق والأحمر والأصفر، الثاني قوام زخارف ملابسه زخرفة قشر السمك، أما الثالث فتزين ملابسه زخارف الديدان المجمعة، ويزين أكمام الفرسان الثلاثة شريطان زخرفيان نباتيان مذهبان واحد على كل ذراع، وتغطي رؤوس الثلاثة عمامة عربية عبارة عن شال أبيض ذُهَّب جزء منه، والعمامة لها ذؤابة تنسدل جهة اليمين، وينسدل من أسفل العمامة خصلات من شعورهم على الأكتاف

وخلف الرؤوس. ويظهر تأثير المدرسة المغولية للتصوير في إيران في رسم الصيادين بسحن مغولية ذات وجه قمري وعيون ضيقة ومسحوبة، وينتعل الصيادون الثلاثة أحذية ملونة لها رقبة متوسطة الطول.

والصياد الأول في الجانب الأيمن يقف علي يده اليسرى طائر أزرق طويل العنق، والصياد الثاني في الوسط يقف على يده اليسرى طائر يشبه صقر أو باز بني اللون، أما الصياد الثالث في الجانب الأيسر فيمسك في يده اليمنى مجموعة أسهم وفي يده اليسرى جعبة السهام بنية اللون. وجاءت خلفية التصويرة منفذة بالتذهيب.

التصوير الثانية (لوحة٣): ويدور موضوعها حول "مجلس شراب ملكي بداخل قاعة أو أيوان" تقع هذه التصويرة في الصفحة اليسرى رقم ١٠ وجه، وهي ثاني تصويرة في ترتيب التصاوير داخل المخطوط موضوع الدراسة، احتل فيها الملك الجانب الأيسر ورسم بحجم أكبر وهو يجلس على كرسي ويمسك في يده اليمنى منديل أبيض اللون وفي اليد اليسرى كأس، وعلى يساره خادم يجلس على إحدى ركبتيه ويمسك في يده اليسرى قنينة واليسرى يمسك بها كأس ويهم بتقديمه للملك، ويجلس الملك وقدماه مربعتان على كرسى بدون أرجل، ويرتدي عباءة ذات أكمام قصيرة بشكل نصفي والعباءة زرقاء اللون، مزركشة وحافتها مذهبة، ويزين الأكمام شريطان زخرفيان نباتيان مذهبان بواقع شريط على كل ذراع، وأسفل العباءة قباء ملون، ورسم بسحنة مغولية ذات وجه قمري والعيون ضيقة وتحيط وجهه هالة مذهبة، وتعلو رأسه عمامة عربية عبارة عن شال أبيض وجزء منه مذهب، والعمامة لها ذؤابة تنسدل جهة اليسار، وتنسدل خصلات شعره من أسفل العمامة على جانبي وجهه وعلى الأكتاف. والكرسي خلف ظهر الملك مزخرف بالتذهيب بزخارف نباتية، ويؤطر الجزء العلوي منه شريط كتابي غير مقروء بخط النسخ.

ورسم الخادم على يسار الملك بحجم أصغر ويرتدي قباء أحمر مزركش، وتوجد عضادتان مذهبتان على ذراعيه بواقع واحدة في كل ذراع، وتشبه ملامح وجهه الملك، وتشبه العمامة التي يرتديها عمامته أيضًا. ويقف خلفهما ثلاثة من الرجال يرجح أنهم خدم وحراس، يحمل الرجل الذي في اليمين بكلتا يديه إناء ذهبي يمتلئ بالفاكهة، ويحمل الثاني في المنتصف إناءً أحمر اللون ذو حافة مذهبة، وملامح الرجال الثلاثة تشبه ملامح الملك، وتشبه ملابسهم وأغطية رؤوسهم ملابس الخادم في مقدمة التصويرة. وجاءت خلفية التصويرة مذهبة.

التصوير الثالثة (لوحة ٤): ويدور موضوعها حول "مقابلة الثعلب مفوض للثعلب ظالم"، وتقع هذه التصويرة في الصفحة اليمنى رقم ١٢ ظهر، وهى التصويرة الرابعة وفقًا للترتيب الذى ورد في المخطوط موضوع الدراسة، وتلائم التصويرة الموضوع، حيث قام المصور برسم ثعلبين بأذنيهما الطويلة متقابلين على أرضية صخرية باللون البني الفاتح يتخللها مجرى مائي باللون الأزرق، والصخور والمياه رسمت على هيئة زخرفية تشبه تجمع الديدان، ويظهر التأثير الاساساني على هذه التصويرة في تنفيذ المصور لفرع نباتي يفصل ما بين الثعبانين، ويمتد الفرع النباتي لأعلى وينتهي بورقتين نباتيتين محورتين وبيضاويتين الشكل، وفي الجانب الأيمن من التصويرة خلف الثعلب رسوم صخور متداخلة مع رسوم المياه. ويخرج العشب والأفرع النباتية الخضراء من أرضية التصويرة، ونفذت خلفية التصويرة بالتذهيب، وقد رسمت السماء باللون الأزرق على هيئة ستارة متدلية من أعلى.

السلوانة الثانية: خصصت للبحث في موضوع التأسي، وبعد ذكر الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة وكذلك الأمثال، يسوق حكاية "تجسس سابور بن هرمز الفارسي على قيصر الروم ووقوعه في الأسر" التي استغرقت الباب بأكمله، وقد تولد عنها عدد من الحكايات منها حكاية الفتى عين الحياة، يليها حكاية الفرس التائه والخنزير، ثم حكاية ابن التاجر والظبى والغزال[٣٤].

وقد وردت في هذه السلوانة مجموعة من التصاوير تم انتقاء منها أربع تصاوير فقط، وهى:

التصويرة الأولى (لوحة٥): يدور موضوعها حول "دخول الملك سابور بن هرمز متنكرًا قصر قيصر الروم لحضور احتفال وقد تم التعرف عليه[٣٥]"، وتقع هذه التصويرة في الصفحة اليسرى رقم ٣١ وجه، وترتيبها الأولى في ترتيب تصاوير السلوانة الثانية في المخطوط موضوع الدراسة، والتصويرة تلائم الموضوع، ونلاحظ من خلال التكوين العام للمشهد، أنه يدور بداخل إحدى القاعات، وقد تألف تكوين التصويرة من خمسة رجال متمركزين في مقدمة التصويرة، يجلس سابور في المنتصف، وقد رسم بحجم أكبر من الرجال الآخرين، ويظهر بوضعية ثلاثية الأرباع، وبملامح وجه تركية ذات وجه بيضاوي وعيون لوزية وحاجب على هيئة قوس، وذو لحية بنية وشارب، ويرتدي قباء باللون الأزرق المزركش وأطراف القباء والرقبة مزخرفين باللون الذهبي، وتعلو رأسه عمامة عربية متعددة الطيات يزين الجزء الأمامي منها مستطيل مزين بزخارف مذهبة على أرضية زرقاء اللون، ويظهر جزء من شعره أسفل العمامة باللون البنى المحمر وينسدل على كتفيه، ويحمل في يده اليسرى كأس يرفعه لأعلى ليهم بالشراب منه، أما اليد اليمنى فيضعها على ركبته، ويجلس على جانبيه أربعة من الرجال، اثنان عن يمينه واثنان عن يساره، والجميع يتجه بالنظر إلى سابور، ويشيرون بأيديهم اليمنى تجاهه كأنهم تعرفوا عليه، ويشبه الرجلان اللذان على يمين التصويرة سابور في ملامح الوجه، وقد ميز المصور الجالس إلى جوار سابور مباشرة بلحية بيضاء وشارب للتعبير عن حكمته ودهائه، وللإشارة إلى أنه هو الذى تعرف عليه وفقًا للقصة. أما الرجلان اللذان في يسار التصويرة فهما ذو سحن مغولية وبدون لحى، وتنسدل خصلات شعرهم الأسود على جانبي الوجه وخلف الرؤوس. ويحملان في اليد اليسرى كؤوس الشراب ويشيران باليد اليمنى على الرجل في منتصف التصويرة، ويرتدي الرجال الأربعة قباء تشبه ملابس سابور ولكنها مختلفة في اللون عنه، ويرتدوا عمائم

مشابهة أيضًا. ويتقدم القاعة عقد يرتكز على عمودين ذوي تيجان وقواعد، وينسدل ستارة معقود على الجانب الأيمن من التصويرة أسفل العقد، تزخرفه رسوم الآرابيسك باللونين الأحمر والذهبي. وتوجد بالجزء الأيسر خلف الجلوس صينية ذات قاعدة مرتفعة تبدو وكأنها معلقة في الهواء عليها قنينة على جانبيها كأسان. ونفذت خلفية التصويرة بالتذهيب. وقد أظهر المصور جزء من القصر الذى يضم الإيوان وتعلو الجزء الأوسط من سقف القصر قبة مرتفعة زرقاء اللون مرتكزة على قاعدة، وفي طرفي البناء تظهر أنصاف قباب أقل ارتفاعًا من القبة الوسطى.

التصويرة الثانية (لوحة ٦): ويدور موضوعها حول "حبس قيصر الروم لسابور بن هرمز بداخل سجن على هيئة بقرة عظيمة صنعت من سبع طبقات من الجلد"، وتقع هذه التصويرة في الصفحة اليمنى رقم ٣٢ ظهر، وهى التصويرة الثانية في ترتيب تصاوير السلوانة الثانية موضوع الدراسة. والتصويرة تلائم الموضوع، حيث قام المصور برسم بقرة عظيمة بنية اللون في وسط التصويرة، وهى ذات قرون ضخمة وحوافر بارزة، وحاول الفنان التعبير عن الحركة في رسمه لقدمي البقرة اليمنى الأمامية والخلفية وهما مرفوعتان عن الأرض، ويحيط البقرة أربعة من الرجال، يرتدون قباء عربية مزركشة مختلفة الألوان، وعمائم عربية متعددة الطيات تشبه التي ظهرت في التصاوير السابقة، وقد ظهر الشعر الأسود من أسفل عمامات بعض الرجال ينسدل على الكتفين. ووجوه الرجال متنوعة اثنان بملامح تركية ذات عيون لوزية ولحية وشارب، واثنان بملامح وجه مغولية ذات عيون ضيقة ومسحوبة، وينتعل الرجال أحذية بألوان مختلفة ولها رقبة متوسطة الطول، ورسمت أرضية التصويرة يخرج منها مجرى مائي صغير، ويخرج العشب والأفرع النباتية الخضراء من أرضية التصويرة، وجاءت خلفية التصويرة كالعادة مذهبة.

التصويرة الثالثة (لوحة ٧): ويدور موضوعها حول "حبس رجل يسمي "عين أهله" وتقف على حراسته سيدة عجوز[٣٦]"، وتقع التصويرة في الصفحة اليسرى رقم ٣٧

وجه، وهي التصويرة الثالثة في ترتيب تصاوير السلوانة الثانية في المخطوط موضوع الدراسة، والمنظر التصويري منفذ داخل حجره، ويظهر عين أهله في الجانب الأيمن من التصويرة وهو جاثم علي ركبتيه ويداه مقيدتان خلف ظهره في عمود أحمر اللون، وقد صور عين أهله بملامح شاب ذو سحنة مغولية وعيون ضيقة ومسحوبة، ورسم الحاجب الأيمن مرفوع عن الحاجب الأيسر، ويرتدى قباء أزرق اللون مزركش ومذهب، ويتمنطق بحزام أبيض حول وسطه معقودٍ بعقدة صغيرة عند المنتصف، وتعلو رأسه عمامة عربية بها شريط مذهب، ويظهر الشعر الأسود من أسفل العمامة وينسدل على جانبي الوجه وخلف الرأس، وتقف في مواجهته امرأة بوضعية جانبية في الجانب الأيسر من التصويرة، وترتدي رداء طويل الأكمام مزركش ومذهب وغطاء رأس طويل (طرحه) يلتف حول الرأس وينسدل على الظهر حتى قرب قدميها، وتظهر خصلة من شعرها من أسفل غطاء الرأس منسدله على جانب وجهها، وتنتعل السيدة حذاء أسود اللون. ويظهر من حركة يديها أنها تتوجه بالحديث إلى عين أهله. ويتوج القاعة عقد يرتكز على عمودين ذوي تيجان زرقاء، العمود الأيمن باللون الأحمر والأيسر باللون البني، وقاعدة العقدين باللون البني. ونفذت خلفية الإيوان بالتذهيب. وعلى الرغم من أن المنظر بالكامل منفذ داخل قاعة، ولكن يلاحظ أن المصور رسم أعلى الإيوان قبة الشكل بصلية حمراء اللون.

التصويرة الرابعة (لوحة٨): يدور موضوعها حول قصة "الفرس والخنزير[٣٧]"، وتقع هذه التصويرة في الصفحة اليمنى رقم ٣٩ ظهر، حيث يظهر في وسط التصويرة فرس بني اللون مائل للحمرة وحوافره منفذة باللون الرمادي، كما رسم الفنان قدميه اليسرى الأمامية والخلفية مرتفعتان عن الأرض للتعبير عن الحركة، ويقف بجانب الفرس رجل يرجح أنه صاحبه يضع يده على ظهر الفرس، والرجل يرتدي قباء باللون الأزرق مزركش ومذهب، ويقف أمام الفرس في الجانب الأيمن من التصويرة خنزير باللون الرمادى، ويلاحظ أن جسم الخنزير يخرج عن إطار التصويرة، وأن المصور لم

يرسم ملامح الخنزير كما ورد في الموضوع وصفه في الموضوع الأصلي للسلوانة بل رسمه وكأنه ثور، وقد حاول الفنان التعبير عن الحركة في رسمه للخنزير من خلال رسم قدمه اليسرى الأمامية ترتفع عن الأرض، وأرضية التصويرة ممتلئة بالنباتات والحشائش الخضراء، ويرتفع إلى أعلى فرعان من الأفرع النباتية المورقة في يمين ويسار التصويرة، الأيمن ينتهي بزهرة محورة تشبه زهور الرمان، أما الأيسر فينتهى بورقة نباتية قلبية. وجاءت خلفية التصويرة مذهبة، وقد نفذت السماء أعلى التصويرة باللون الأزرق على هيئة ستار متدلية من أعلى.

السلوانة الثالثة: يدور الحديث فيها عن الصبر وفضائله، ويرد فيها حكايتين، الأولى حكاية كسرى أنوشروان والفيل الهائج، والثانية حكاية جرأة موسى الهادي وتصديه للخارجي الذى حاول قتله، ويكمل ابن ظفر السلوانة بذكر حكاية: طمع كسرى أنوشروان بأرض الأركن ملك الهند، وهو لا ينسى في أثناء ذلك أن يورد بعض حكايات الحيوان مثل "الجرذ والفأر واليربوع" والتي تكشف من خلال الرمز فيها عواقب الجهل والتسرع[٣٨]. وقد ورد في هذه السلوانة مجموعة من التصاوير تم انتقاء تصويرتان منها، وهى:

التصويرة الأولى (لوحة٩): ويدور موضوعها حول مقابلة رسول كسرى لملك الهند الأركن[٣٩]، وتقع هذه التصويرة في الصفحة اليسرى رقم ٥٦ وجه. والمنظر التصويري منفذ داخل إيوان، يشاهد في يسار التصويرة ملك الهند "الأركن" جالسًا يتحدث إلى اثنين من الرجال جاثمين على أرجلهما في يمين التصويرة، أحدهما في المقدمة يرجح أنه رسول كسرى، الذي يهم بتقديم رسالة كسرى إلى ملك الهند، وظهر ملك الهند يعتلي العرش، ويرتدي عباءة ذات أكمام طويلة زرقاء اللون، ذات حافة مذهبة، ويزين الكمين شريط يضم زخارف نباتية مذهبة بواقع واحد على كل ذراع ، ويرتدي أسفل العباءة (قباء) ملون، وتعلو رأسه عمامة عربية بيضاء ملتفة حول قلنسوة مذهبة، والعمامة لها ذؤابة تنسدل جهة اليمين، وسحنة ملك الهند مغولي بعيون ضيقة

ومسحوبة، وتحيط رأسه هالة مذهبة. ويقف خلفه رجل يرجح أنه أحد حراسه وملامح وجهه تشبه ملامح ملك الهند وتعلو رأسه عمامة شبيهه بعمامة الملك. ويرتدي رسول كسرى الجالس على يمين الملك قباءً فضفاضًا مسدلة بأكمام متدلية تزخرفها رسوم نباتية تشبه زهور اللوتس الصينية، وينسدل شعره الأسود من أسفلها، وسحنه تركية والعيون لوزية ويظهر بلحية سوداء وشارب. ويجلس بجانبه رجل يظهر من هيئته أنه طاعن في السن بوجه بيضاوي مستدق من أسفل وذو لحية، وهو ذو شارب طويل أبيض، ويرجح أنه مستشار ملك الهند وفقًا للقصة المذكورة. ويقف خلفهم في أقصى اليمين رجل لا يظهر منه سوى وجهه وهو ذو لحية سوداء وشارب وتعلو رأسه قلنسوة وهو يشبه رسول كسرى، ربما أراد المصور الإشارة إلى غلامه الذى ورد ذكره في القصة، ورسمت عيناه بشكل لوزي وواسعة مسحوبة لأعلى، ويبدو من نظرة العين الواسعة الترقب.

ويتوج الإيوان عقد يرتكز على عمودين ذوي تيجان، ويظهر أعلى الإيوان قبه يزخرفها منظر عدو لحيوان مفترس "أسد" يعدو خلف غزالة، ومنظر العدو منفذ على أرضية من الزخارف النباتية باللون البني، ويلاحظ هنا دقة المصور ونجاحه في رسم عناصر الكائنات الحية المندمجة مع العناصر النباتية والتي تذكرنا بالمدرسة المغولية للتصوير في إيران. وقد أظهر المصور جزء من القصر الذى يضم الإيوان وتعلوه قبة مرتفعة زرقاء في الوسط، وتظهر في طرفي البناء الرايات أو الأعلام باللون الأحمر.

التصويرة الثانية (لوحة ١٠): ويدور موضوعها حول "مقابلة الجرذ لليربوع[٤٠]"، تقع هذه التصويرة في الصفحة اليسرى رقم ٦٢ وجه، فنجد اليربوع باللون البني في الجانب الأيمن ويقف أمامه الجرذ بذيله الطويل وأذنه المميزة في الجانب الأيسر فوق ربوة عالية رسمت على هيئة قوس مرتفع أخضر اللون، ورسم أسفلها مجرى مائي متماوج باللون الأزرق وهو طابع زخرفي متطور لرسم المياه، وقد استطاع الفنان أن يظهر اليربوع والجرذ وكأنهما يتجاذبان أطراف الحديث. ورسم في الجانبين

الأيمن والأيسر خلف اليربوع والجرذ الأعلى اثنان من الأفرع النباتية المورقة، الأيمن ينتهي بورقة نباتية قلبية، والأيسر ينتهي بوريده متفتحة سداسية البتلات. ورسمت خلفية التصويرة والسماء في قمتها بنفس الشكل المعتاد.

السلوانة الرابعة: في الرضى بالقضاء، فتتضمن من الحكايات: حكاية يزدجرد وولي عهده بهرام، وهى حكاية تكشف فظاظة الطباع وعاقبة التسرع في الأعمال والأقوال وهذه السلوانة كسابقتها، تتضمن حكاية إطارية، وهي التي أشرنا اليها سابقًا، وقصص متولدة عنها مثل قصة الدب والقردة، وحكاية الراهب واللص(٤١).

وقد ورد في هذه السلوانة مجموعة من التصاوير تم انتقاء منها أربع تصاوير فقط، وهى:

التصويرة الأولى (لوحة ١١): ويدور موضوعها حول "سقوط الدب من أعلى الشجرة أمام مجموعة من القردة(٤٢)"، وتقع هذه التصويرة في الصفحة رقم ٧٦ وجه، فنشاهد في يمين التصوير ثلاثة من القرود مختلفة الألوان تقف على أرجلها الخلفية وتشير بيدها نحو دب ضخم يكاد يسقط على الأرض في يسار التصويرة، ويحتل الدب ثلثي التصويرة، وتظهر أرضية التصويرة علي هيئة مجرى مائي متماوج باللون الأزرق، وأعلى التصويرة سيقان تخرج منها أوراق خضراء وزهور تشبه زهرة الرمان المتفتحة وغير المتفتحة، ورسمت خلفية التصويرة والسماء في قمتها بنفس الشكل المعتاد.

التصويرة الثانية (لوحة١٢): ويدور موضوعها حول "مقابلة القرد الطبيب فوق الشجرة للقرد صاحب الحكاية لتدبير مكيدة للخلاص من الدب"، وتقع التصويرة في الصفحة اليمنى رقم ٧٨ ظهر، وتستكمل هذه التصويرة قصة الدب والقردة، فتظهر في يمين التصويرة شجرة ضخمة، ارتقى أفرعها اثنان من القردة يتجاذبان أطراف الحديث، وحاول المصور التمييز بينهما من خلال رسم الأيمن باللون البني والأيسر باللون الرمادي، ويظهر أسفل الشجرة في الجانب الأيسر الدب الضخم الوارد في التصويرة

السابقة، ويقف على قدميه الخلفيتين ويده اليمنى يستند بها على حجر واليسرى ترتفع لأعلى، ويهم برفع رأسه لأعلى لمشاهدة القردة والاستماع للحديث الدائر بينهما في ترقب، وأرضية التصويرة بها مجرى مائي رسم باللون الأزرق، وتخرج من الأرضية حشائش خضراء اللون، وجاءت خلفية التصويرة مشابه للتصويرة السابقة.

التصويرة الثالثة (لوحة ١٣) : ويدور موضوعها حول "قصة الراهب واللص"[٤٣]، وتقع التصويرة في الصفحة اليسرى رقم ٧٧ وجه، والمنظر التصويري في يسار التصويرة منفذ داخل قلاية[٤٤]، ويظهر فيها رجل يسقط من أعلى، ومرسوم بشكل مقلوب، رأسه لأسفل تكاد تلمس الأرض وقدماه لأعلى، ويظهر الرجل عاري الرأس ويرتدي قباء قصير يصل إلى منطقة الركبة وهو ذو حواف مذهبة يكشف عن جزء كبير من ساقيه، ووجهه قمري ذو عيون لوزية، ويظهر من البيت بعض العناصر المعمارية مثل النوافذ المعقودة، ويلاحظ أن المصور رسم ثلاثة أنواع من الأسقف قوامهم قبتان وسقف هرمي أعلى البناء. وهذه الأسقف رسمت خارج إطار التصويرة الخارجي، ويتوج واجهة المبنى من الخارج نص كتابي غير مقروء.

ويظهر في يمين التصويرة مجرى مائي صغير باللون الأزرق، ويخرج من الأرضية فرع نباتي مورق ينتهي بزهرة تشبه زهرة الرمان، وربما أراد الفنان أن يعبر عن البيئة الخارجية المحيطة للمبنى.

التصويرة الرابعة (لوحة ١٤): ويدور موضوعها حول "الصراع على تاج ملك بلاد فارس"[٤٥]، وتقع التصويرة في الصفحة اليسرى رقم ٩٠ وجه، ويظهر في وسط أرضية التصويرة تاج ملك الفرس الأحمر اللون يربض على جانبيه اثنان من الأسود. ويظهر من خلال التصويرة حرص المصور على التماثل في التصويرة فقد رسم ستة رجال خلف الأسدان، بواقع ثلاثة في كل جانب، ويظهر من حركة أياديهم تبادلهم لأطراف الحديث، وقد رسم المصور الرجال في الجانبين بسحن مختلفة تركية ومغولية،

ويرتدون قباءً متشابهة ولكنها مختلفة الألوان، وتغطي رؤوسهم عمامات عربية متعددة الطيات ذات مقدمة مذهبة، وأرضية التصويرة خضراء مليئة بالنباتات، ويحلق في أعلى التصويرة طائران يبدوان وكأنها سابحان في السماء.

السلوانة الخامسة: تتكلم عن زهد الملوك، ويفصل الموضوع في خمس قصص مستوحاة من تاريخ فارس والتاريخ الإسلامي(٤٦)، يبدأها بحكاية إيمان ملك الحيرة النعمان بن امرئ القيس، ثم حكاية إيمان ملك اللان وزهده، ثم حكاية بابر بن أزدشير وزهده في الملك، وينتهي بحكاية خرافية للحيوانات بعنوان الفيل الأديب والفيل الوحشي، ثم حكاية الراهب والراعى(٤٧).

وقد وردت في هذه السلوانة مجموعة من التصاوير تم انتقاء منها أربع تصاوير، وهى:

التصويرة الأولى (لوحة ١٥): ويدور موضوعها حول "مجلس شراب وطرب لملك الحيرة النعمان بن امرؤ القيس(٤٨)"، وتقع التصويرة في الصفحة اليسرى رقم ٩٧ وجه، والتصويرة تلائم الموضوع، وقد قَسَّمَ الفنان التصويرة إلى ثلاثة مستويات، المقدمة وقد رسمت فيها الأرضية على أرض مليئة بالحشائش الخضراء والورود متعددة الألوان ومجرى مائي صغير، المستوى الثاني منفذ فيه منظر الشراب والطرب أمام مدخل إحدى الخيام، يجلس فيه ثلاثة رجال بسحن تركية وامرأة على بساط مزخرف برسوم الارابيسك، ورسم النعمان بن امرؤ القيس علي اليسار بوضع جانبي على مقعد أزرق ذو حافة مذهبة، ويرتدي قباء أحمر مزركش وعمامة متعددة الطيات ويمسك في يده اليمنى كأس ويشير بيده اليسرى إلى شخص يجلس على يساره يرجح أنه عدي بن زيد، وبجانب عدي بن زيد سيدة تمسك بكلتا يديها آله وترية تعزف عليها وترتدي غطاء رأس أزرق مربوط بشريطة حمراء تتطاير وتنسدل على كتفها، وفي الخلف رسم شخص رابع لم تظهر منه سوى رأسه، والجميع يرتدي ملابس وعمامات تشبه التي يرتديها نعمان بن امرؤ القيس، المستوى الثالث: تظهر فيه الخيمة وقد رسمت باللون الأخضر

ويخرج الجزء الأيسر منها خارج إطار التصويرة، وتظهر خلفها رؤوس وأرجل لاثنين من الجمال وفرس.

التصويرة الثانية (لوحة ١٦): ويدور موضوعها حول قصة "الفيل الأديب والفيل الوحشي[٤٩]"، وتقع التصويرة في الصفحة اليسرى رقم ١٠٤ وجه، والتصويرة توافق الموضوع، حيث قام المصور برسم اثنين من الأفيال متواجهان يقفان على أرضية ممتلئة بالحشائش الخضراء[٥٠]، ويبدو وكأنهما يتبادلان أطراف الحديث. والفيلان يحتلان التصويرة بالكامل، وتزين أرجلهما أطواق ذهبية، والفيل في الجانب الأيسر تغطي ظهره لبادة[٥١]، وتخرج من خلف كل فيل أفرع نباتية تخرج منه أوراق خضراء، ينتهي الفرع الأيسر بثمرة الرمان، والفرع الأيمن ينتهي بزهرة لوتس وورقة نباتية ثلاثية الفصوص، أما خلفية التصويرة وقمتها فقد رسمت بالشكل المعتاد في التصاوير السابقة.

التصويرة الثالثة (لوحة ١٧): ويدور موضوعها حول "موكب احتفالات"، وتقع هذه التصويرة في الصفحة اليمنى رقم ١٠٤ ظهر، ويظهر في وسط التصويرة فيل ضخم يقف على أرضية خضراء من الحشائش، ويغطي ظهر الفيل اللبادة ويعلوها هودج خشبي ضخم مزين يجلس عليه خمسة محاربين مدرعين[٥٢]، وتغطي رؤوسهم خوذات، وجميع الدروع والخوذات رسمت باللون الأزرق. وتظهر خلفهم في يسار التصويرة أعلام حمراء، ويجلس على رقبة الفيل سائسه عاري الرأس، وركب على عنق الفيل درع ينتهي بكُلاب أزرق اللون، وعلى الجانب الأخر من التصويرة اثنان من المحاربين المدرعين يمسك أحدهما نابي الفيل ويحمل الثاني آلة النفخ باللون الأزرق، وتظهر الأعلام الصفراء المتطايرة المرفوعة على ساري طويل.

ويلاحظ أن التصويرة– محل الدراسة– تتشابه في تكوينها الفني مع تصويرة الفرسان يوم العيد في برقعيد[٥٣]، لاسيما فيما يعرف بأسلوب الكتلة في تنفيذ مكونات التصويرة ، وهو في الأساس أسلوب مستخدم في النحت.

التصـويرة الرابعـة (لوحـة ١٨): ويـدور موضـوعها حـول قصـة " الراعـي والراهب[٥٤]"، وتقع هذه التصويرة في الصفحة اليسرى رقم ١٠٧ وجه، ويظهر في وسط التصويرة اثنان من الرجال يتبادلان الحديث، ويتضح من خلال الملابس أن الرجل المرسوم في يمين التصويرة راهب يرتدي جلباب طويل وعليه عباءة سوداء (البرنس[٥٥]) تغطى ظهره ورأسه، والراهب حافي القدمين ويشير بيده اليمنى للرجل الواقف أمامه، وخلف الراهب رسمت مجموعة من الصخور، ورسم الرجل الواقف في يسار التصويرة أمام الراهب بسحنة تركية ويرتدي قباء أزرق مزركش ومذهب، وتغطي رأسه عمامة عربية بيضاء تشبه المنفذة في التصاوير السابقة، ويشير الرجل بيده اليمنى للراهب، وتغطى الأرضية رسوم الحشائش باللون الأخضر.

ثانيًا: الدراسة التحليلية لتصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع

بعد الدراسة التاريخية والوصفية لتصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع والمحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة، ومن خلال العرض السابق يتضح لنا جليًا بعض السمات والمميزات التي انفردت بها هذه النسخة من المخطوط عن غيرها من النسخ الأخرى التي سبق دراسة تصاويرها وأهم هذه السمات:

١-التكوين الفني للتصاوير:

فيما يخص التكوينات والأساليب الفنية للمخطوط، يلاحظ أن المصور تمكن من التعبير عن العمق في تنفيذه لتصاوير مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع، وهذا عكس ما هو معروف عن مدارس التصوير العربية، وقد استخدم المصور مجموعة من الأساليب غير التقليدية للتعبير عن العمق في بعض تصاوير المخطوط -موضوع الدراسة-، وأول هذه الأساليب:

أ- التتابع وإخفاء أجزاء من الأجسام: اعتمد مصور نسخة مخطوط سلوان المُطاع - موضوع الدراسة - على التعبير عن العمق من خلال تتابع الشخوص في

التصاوير، بالإضافة لإظهار أجسام وإخفاء أجزاء أخرى من أجسام بعض شخصيات التصاوير[٥٦]، ومن أمثلة ذلك: تصويرة . "الثلاثة صيادين"، اختفى جزء من جسم الصياد الأوسط خلف الصياد الأول في يسار التصويرة (لوحة٣)، واختفي أيضًا جزء من جسم الصياد الثالث في يمين التصويرة خلف جسم الصياد الأوسط.

ومن أمثلة ذلك أيضا تصويرة "دخول سابور بن هرمز متنكرًا قصر قيصر الروم"، فقد أخفي جزء من جسم سابور خلف الرجلان عن يمينه ويساره (لوحة٥)، وأخفيت أيضًا أجزاء من أجسام بعض الرجال في التصويرة.

وفي تصويرة "حبس سابور داخل بقرة عظيمة"، يلاحظ أن المصور أخفى الجزء السفلي من أجسام الرجال خلف البقرة (لوحة٦)، وزيادة في التعبير عن العمق أخفى المصور أجزاءً من أجسام بعض الرجال خلف بعضها البعض. وفي تصويرة حكاية الفرس والخنزير (لوحة ٨) أخفى أيضًا الجزء السفلى من جسم الرجل الواقف خلف الفرس.

وفي تصويرة "مقابلة رسول كسرى لملك الهند"، عبر المصور عن العمق من خلال اخفاء جزءاً كبيراً من جسم مستشار ملك الهند خلف رسول كسرى (لوحة٩)، كما أظهر رأس خادمه أو حارسه خلف كرسي العرش وأخفى كامل جسمه، وزيادة في التعبير على العمق أخفى جزءاً كبيراً من جسم أحد الرجال في أقصى يمين التصويرة ولم تظهر منه سوى رأسه وجزء من كتفه.

وأخيرًا في تصويرة "مجلس شراب وطرب النعمان" أخفى المصور جسم الرجل الجالس خلف العازفة بالكامل ولم تظهر منه سوى رأسه (لوحة ١٥)، وزيادة في التأكيد عن العمق أخفى المصور أجزاءً من أجسام بعض الحيوانات خلف الخيمة ولم تظهر منها سوى رأسها وأرجلها.

وقد سبق ظهور هذه السمة الفنية في بعض تصاوير المخطوطات التي تنسب للمدرسة العربية للتصوير. ومن أوائل المخطوطات التي يظهر فيها استخدام هذا الأسلوب مخطوط "كتاب البيطرة"، حيث نرى هذه السمة في بعض تصاوير النسخة المحفوظة في استانبول والتي تحمل تاريخ ٦٠٦هـ/ ١٢١٠م وهى منسوبة إلى مدرسة بغداد. أذ توضح إحدى التصاوير "فارسين على جواديهما" (لوحة٢٣)، وقد استخدم المصور اللون الأزرق الداكن للتعبير عن الجواد الخلفي، كما أظهر من جسمه المقدمة والأرجل فقط، بينما أخفى باقي الجسم خلف الجواد الذي في المقدمة، والملون باللون الأبيض، ومرسوم كاملًا. ولم يقتصر الأمر على لون الجوادين فقط، وإنما تكرر أيضًا في تلوين ملابس الفارسين بألوان مختلفة، وإخفاء جزء من بدن الفارس الذي في الخلف، للتأكيد على وجود مساحة متسعة في التصويرة(٥٧).

ب- تقسيم الأرض لعدة مستويات: لجأ المصور إلى فكرة تقسيم الأرض إلى عدة مستويات أفقية(٥٨) كنوع من التأكيد على العمق في بعض تصاوير مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع، ونرى ذلك في تصويرة " مقابلة الثعلب موفق للثعلب ظالم" (لوحة٤) حيث قَسَّمَ المصور التصويرة إلى مستويين، السفلي يقف فيه الثعلبان على أرضية صخرية وما يشبه مجرى مياه، والعلوي رسمت به مجموعة من الصخور المختلطة بالمياه ويظهر أعلاهم عشب أخضر للتعبير عن الارض.

وفي تصويرة "مقابلة الجرذ لليربوع" (لوحة ١٠) قسم المصور التصويرة لمستويين، السفلى يمثل مجرى مائي، أما العلوي فرسم على هيئة ربوة عالية على هيئة قوس مرتفع يقف عليها الجرذ واليربوع.

وقد سبق ظهور هذه السمة الفنية في بعض تصاوير المخطوطات التي تنسب للمدرسة العربية للتصوير، ومن النماذج المبكرة التي استخدم فيها هذا الأسلوب مخطوط "الترياق لجالينوس" النسخة المحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس برقم ٢٩٦٤

عربي (لوحة ٢٤)، والتي تحمل تاريخ ربيع الأول عام ٥٩٥هـ/ ١١٩٩م. ويمكن أن ينطبق هذا على التصويرة التي تتناول "أعمال الزراعة بالحقل". حيث قسم المصور الأرضية إلى مستويين وضع في المستوى السفلي أعمال درس القمح ووضع في المستوى العلوي أعمال الحصاد وغيرها من الأعمال[٥٩].

٢- **لغة الجسد**[٦٠] نجح المصور في التعبير عن الحركة في بعض تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع، مستخدمًا في ذلك إيماءات أو حركات مختلفة ترتبط بلغة الجسد مثل (إيماءات الرأس، إيماءات الوجه، إيماءات العيون، إيماءات الكف وراحة اليد، وحركات الجسم[٦١]). وقد تفوق الفنان على نفسه في ذلك، ويؤكد على ذلك أنه أستطاع رسم الأشخاص والحيوانات بوجوه وملامح وأوضاع تتفق والأحداث.

فمثلًا في تصويرة "تعرف الرجال على الملك سابور بن هرمز" (لوحة ٥)، استخدم الفنان إيماءات لغة الجسد للتعبير عن أحداث القصة، فقد جمع المصور بين اثنان من الإيماءات، الأول: إيماء الأوجه، فالأربعة رجال حول الملك سابور ينظرون في ترقب ويدققون النظر تجاه الملك سابور لمحاولة التأكد والتعرف عليه، بالإضافة لاستخدامه إيماء ضم راحة اليد والإشارة بالإصبع إلى الملك سابور للتأكيد على التعرف عليه.

وفي تصويرة "مقابلة رسول كسرى لملك الهند (لوحة ٩)، رأينا نجاح الفنان في التعبير عن لغة الجسد من خلال التركيز على إيماء الوجه والأعين بين ملك الهند ورسول كسرى للتعبير عن تبادل الحديث بينهما، وأكمل المصور براعته في التعبير عن لغة الجسد من خلال رسمه لرجلين يقفان في الخلف يظهر من خلال تعبيرات وجهيهما ونظرات العيون الركنية المنحرفة التعبير عن حالة اليقظة والترصد لما يحدث بين ملك الهند ورسول كسرى.

ويظهر في تصويرة "الراهب والراعي" (لوحة ١٨)، أن المصور وفق في التعبير عن لغة الجسد من خلال الجمع بين اثنين من الإيماءات، فقد استخدم إشارات الأيدي وإيماءات الوجه معا لكلا الرجلين للتعبير عن تبادلهما لأطراف الحديث.

وفي بعض التصاوير التي احتوت على رسوم الحيوانات استخدم المصور إيماءات لغة الجسد لتوضيح القصة، فمثلًا في تصويرة "مقابلة الثعلب موفق للثعلب ظالم" (لوحة ٤)، يلاحظ أن المصور رسم الثعلبان متقابلان ويظهر من إيماءات الوجه تبادلهما أطراف الحديث، ونفذ نفس الشكل في تصويرة ""مقابلة الجرذ لليربوع" (لوحة ١٠) رسم المصور كلا الحيوانان متقابلان ويفهم من خلال إيماءات الوجه تبادلهما أطراف الحديث، ونفس الإيماء يظهر في تصويرة "قصة الفيلين" (لوحة ١٦).

ويظهر في تصويرة "حديث القردة أعلى الشجرة" (لوحة ١٢) أن المصور استخدم إيماءات لغة الجسد للتعبير عن القصة، فيظهر فوق الشجرة قردان متقابلان يظهر من إيماءات وجهيهما تبادلهما أطراف الحديث، والدب أسفل الشجرة يظهر من خلال إيماءات وجهه وحركة يده اليسرى والتي ترتفع لأعلى صوب القردان أنه يستمع لحديثهما.

٣- **الألوان والخطط اللونية:** برع المصور في اختيار الخطة اللونية المناسبة لزخرفة تصاوير مخطوط سلوان المُطاع بما يدل على قدرته على تحقيق التوافق اللوني، ومن الواضح أن المصور اختار تركيبة لونية زاهية وبراقة متكاملة اعتمد فيها علي اللون الذهبي كدرجة لونية رئيسة متداخلة مع كل عناصر التصويرة، فقد استخدمها في تنفيذ خلفية جميع التصاوير لإبراز عناصر التصويرة، وفي تزيين العمامات والملابس وفي تنفيذ الكتابات، وقام باختيار مجموعة من الألوان البديعة التي تتوافق مع هذا اللون مثل الأزرق[٦٢] الفيروزي، الأحمر[٦٣] بدرجاته، الأخضر[٦٤]، والبني، وقام بدمجهم معًا في تناغم وانسجام تامين ليخرج لنا خطة لونية متوافقة

وأن كانت تبدو زاهية بعض الشيء. والخطة اللونية كانت ثابتة ومتشابهة في كل تصاوير المخطوط. وتتشابه الخطة اللونية لمخطوط سلوان المُطاع – موضوع الدراسة – مع الخطة اللونية لتصاوير مخطوط (مقامات الحريري) المحفوظ بدار الكتب القومية بفيينا والمؤرخ بعام ٧٣٥هـ/ ١٣٣٤، ومع الخطة اللونية لمخطوط مقامات الحريري المحفوظ بمكتبة البودلية بأكسفورد والمؤرخ بعام ٧٣٨هـ/ ١٣٣٧م.

ويلاحظ أن استخدام التذهيب بكثرة إنما يعكس تأثير من مدرسة التصوير المغولية بإيران في التصوير وأن هناك احتكاك حدث بين التصوير العربي[٦٥] والمغولي إبان القرنين ٧– ٨هـ/ ١٣– ١٤م .

ويلاحظ أيضًا أن المصور أغفل في تنفيذه لتصاوير مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع قواعد الظل والنور، ويؤكد على ذلك أن جميع تصاوير المخطوط المنفذة داخل القاعات تبدو مضيئة، ولم يحاول الفنان رسم مصباح أو فتح نافذة للتعبير عن الضوء. وقد استعاض المصور عن الظل والنور باستخدامه للألوان الصافية المتألقة الزاهية، نظرًا لأن هذا النوع من الألوان الزاهية يتمتع بضوء ذاتي ينبع منها، ونتيجة لذلك استطاع المصور أن يحقق بهذه التصاوير التعبير عن الإيقاع الشاعري المتجانس[٦٦].

٤– **الأطر المحيطة بالتصاوير:** تميزت تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع بأنها محاطة بإطار مستطيل وملون باللون الأزرق، وفي بعض الأحيان مزخرف بأشكال هندسية في أركانه من الخارج وفي أنصاف أضلاعه، وهذا عكس معظم تصاوير مخطوطات المدرسة العربية الأخرى والتي لا يحيط بصورها أي إطار يفصل بينها وبين المتن[٦٧]، وهذا يؤكد على تميز هذا المخطوط وتطوره عن غيره من المخطوطات المنسوبة لنفس المدرسة.

ومن الملاحظ ظهور الأطر التي تحيط التصاوير في مخطوطات المدرسة العربية المنسوبة للقرن ٨هـ/ ١٤م، ومنها على سبيل المثال الأطر التي تحيط تصاوير مخطوط (مقامات الحريري) المحفوظ بدار الكتب القومية بفيينا والمؤرخ بعام ٧٣٥هـ/ ١٣٣٤م، وأيضًا أُطر تصاوير مخطوط (كتاب منافع الحيوان) والمحفوظ بمكتبة الإسكوريال والمؤرخ بعام٧٥٥هـ/ ١٣٥٤م، والأطر المحيطة لتصاوير هذا المخطوط (لوحة ٢٩) تتطابق تمامًا مع أطر المخطوط موضوع الدراسة.

كما تميزت بعض تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع – موضوع الدراسة – بسمة مهمة إلا وهي أن جزءًا من الرسوم يخرج عن إطار التصويرة، وهى ظاهرة فريدة ومميزة تميزت بها تصاوير المدرسة العربية في القرن ٨هـ/ ١٤م، ومن الواضح أن الفنان لجأ إلى الخروج عن المساحة المخصصة له في بعض تصاوير هذا المخطوط ليعبر بحرية عن الموضوع، وقد ظهرت هذه السمة في تصويرة "الحصان والخنزير" (لوحة ٨) فيلاحظ خروج أكثر من نصف جسم الخنزير عن إطار التصويرة.

ونجدها تظهر أيضًا في تصويرة "الراهب واللص" فقد رسم المصور بعض العناصر المعمارية خارج إطار التصويرة (لوحة ١٤)، وفي التصويرة الخاصة "بمنظر الشراب والطرب للنعمان" (لوحة ١٥) رسم المصور جزء من الخيمة في الجانب الأيسر يخرج عن إطار التصويرة.

٥- الرسوم الآدمية:

حرص المصور على تنفذ الرسوم الآدمية في تصاوير مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع بعيدة عن الطبيعة حيث رسمها المصور بأسلوب تجريدي بعيد عن محاكاة خلق الله وأهمل فيها مراعاة النسب التشريحية للجسم الإنساني (لا تفاصيل للأجسام) ولم يظهر سوى الوجوه والأيدي، وقد تغلب المصور على ذلك برسم الأشخاص بملابس واسعة فضفاضة. وذلك وفقًا لفكر المصور المسلم من البعد عن

مضاهاة الطبيعة، ويذكر بابا دوبولو أن الوجوه والأيدي هي وحدها الظاهرة في كل الرسوم الإسلامية وما بقى من الجسد فقد غطي بالثياب، ودائمًا يظهر الرجال والنساء بملابسهم كاملة[٦٨]. ويلاحظ أيضًا أن رسوم الأشخاص تملأ مساحة التصويرة كلها أو غالبيتها مثال ذلك (اللوحات ٢- ٣- ٥- ٩ - ١٤).

وبالإضافة إلى ما سبق فقد حرص المصور على رسم الوجوه إما بوضعية ثلاثية الأرباع وهى الغالبة كما في اللوحات (٢- ٣- ٩- ١١- ١٤)، أو بوضعية جانبية وهي الأقل، فنجدها هذه الوضعية في رسم وجه الرجل الجالس علي يمين سابور مباشرة (لوحة ٥)، كما رسم الرجل علي يسار كسرى في التصويرة الثامنة (لوحة ٩) بوضعية جانبية، وفي تصويرة "الراهب واللص" رسم وجه الراهب بشكل جانبي (لوحة ١٨).

وبالنسبة لسحن الأشخاص في تصاوير المخطوط - موضوع الدراسة - فقد أظهر المصور التنوع في رسمها(شكل ١)، فقد تنوعت ما بين سحن ذات ملامح تركية وأخرى سحن ذات ملامح مغولية[٦٩]، فالسحن التركية جاءت بيضاوية ومستدقة والعيون لوزية متفاوتة في اتساعها ورسم المصور الحاجب على هيئة قوس، وغالبًا ترسم الأنوف بخط مستقيم باللون الأحمر، وميز المصور السحن التركية باللحى المرسلة والشوارب سادت قسمات الوجوه (اللوحات ٨- ١٤- ١٥). أما السحن المغولية[٧٠] فقد جاءت مستديرة (قمرية) والعيون ضيقة ومسحوبة أو مائلة الشكل ومنحرفة والحواجب رسمت على هيئة قوس وقد رسم المصور الأنوف باللون الأحمر بطريقتين، إما منفرجة أو على هيئة خط مستقيم، ودائمًا ترسم الوجوه المغولية بدون لحى أو شوارب (اللوحات ٢- ٣- ٧).

وفي بعض الأحيان رسم المصور بعض السحن تجمع بين الملامح العربية والمغولية، وقد ظهر هذا في سحنة السائس في تصويرة "موكب الاحتفالات" (لوحة ١٧).

أما رسوم السيدات فهي نادرة، وظهرت في تصويرة واحدة (لوحة ٧) وجاء رسم السيدة بوضعية جانبية، والوجه يميل إلى الشكل القمري والعين لوزية مسحوبة الشكل ومنحرفة، وتتدلى خصلة من الشعر على جانب الوجه، ويختفي باقي الشعر تحت غطاء الرأس.

وقد حرص المصور على التمييز بين ملامح الأشخاص في بعض التصاوير، فرسم بعضهم بشوارب ولحى، والبعض الأخر فتيان حليقي اللحية والشارب (اللوحات ٢- ٣- ٥- ٦- ٩- ١٤)، كما حرص على التمييز بين الرجال في السن من خلال رسم بعض الرجال بلحى وشوارب بيضاء اللون للدلالة على كبر سن الرجال كما في تصويرة استقبال ملك الهند لرسول كسرى، فقد رسم لحية وشارب مستشار الملك باللون الأبيض (لوحة٩)، كما ظهر رجل يجلس على يسار الملك سابور بلحية بيضاء وشارب بنفس اللون (لوحة٥).

كما حاول المصور التركيز على إبراز شخصيات معينة في التصاوير دون غيرها في بعض تصاوير مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع متبعًا في ذلك عدة طرق، **الأولى:** بوضع الشخص في مكان بارز من منتصف التصاوير، كما في تصويرة دخول الملك سابور متنكرًا قصر قيصر الروم" فقد رسم سابور في منتصف التصويرة. **الثانية:** من خلال رسمهم بحجم أكبر إذا ما قورنوا ببقية الأشخاص في التصويرة وتجدر الإشارة أن هذه الطريقة ظهرت في عدد من التصاوير منها على سبيل المثال "منظر الشراب الملكي" (لوحة ٣) ويظهر الملك في يسار التصويرة بحجم أكبر من الجالس بجواره، **الثالثة:** من خلال وضع هالة مستديرة ومذهبة حول الرأس، وقد استخدمت الهالة[٧١] المستديرة المذهبة لتميز الشخصيات الرئيسة في تصاوير المخطوط – موضوع الدراسة – مرتين فقط، الأولى في تصويرة تمثل مجلس شراب ملكي (لوحة ٣)، ويلاحظ أن المصور رسم الهالة خلف رأس الرجل للفت الأنظار إليه وتمييزه عن باقي الأشخاص في التصويرة، والثانية في تصويرة مقابلة ملك الهند لرسول

كسرى (لوحة ٩)، وظهرت خلف رأس ملك الهند بنفس الشكل السابق ذكره في التصويرة الثانية، وقد جاءت الهالة مستديرة ومذهبة، ويلاحظ دائمًا ظهور حارس أو خادم خلف الملك الذى تحيطه الهالة ليظهر الهالة ويوضحها، ويرجح الباحث أن السبب الرئيس لعدم وجود الهالة في تصاوير المخطوط سوى مرتين، أن جميع التصاوير جاءت خلفيتها مذهبة، لذا فلن يستطيع تنفيذ رسوم الهالات المذهبة خلف رؤوس الشخصيات المهمة في التصويرة نظرًا لأنها لن تظهر.

٦- الرسوم الحيوانية:

تنوعت رسوم الحيوانات في تصاوير مخطوط سلوان المُطاع وجاءت جميعها شبيهة برسوم الحيوانات في مخطوطات كليلة ودمنة المنسوبة لمدارس التصوير العربية، ومن الملاحظ أن المصور رسم غالبية الحيوانات بطريقتين، **الأولى** وهي في وضع الحركة ويظهر فيها جميع أرجلها بالرغم من عرضها بطريقة جانبية، **الثانية** وهي رابضه وفي تلك الحالة يظهر في الغالب اثنان أو ثلاثة أرجل فقط منها، ومن أنواع الحيوانات التي ظهرت في المخطوط موضوع الدراسة: (الثعلب، البقرة، الحصان، الجمل، الخنزير، الجرذ، الفأرة، الغزال، اليربوع، الدب، القرد والفيل). وقد نفذت غالبية رسوم الحيوانات في هذا المخطوط بأسلوب قريب من الطبيعة (أكثر واقعية)، ورسمت بخطوط انسيابية تعبر عن الحيوية والحركة مثل رسوم الثعلب، البقرة، الحصان، الجرز، الفأر، اليربوع، الدب والقرد (أشكال ٣- ٥- ٦).

وقد جاءت جُل رسوم الحيوانات ترجمة دقيقة للنص الذي توضحه ولما كان النص غني في وصفه للواقع جاءت التصاوير مرآة صادقة لذلك الواقع، ومن أمثلة الحيوانات التي جاءت معبرة عن واقع القصة رسم البقرة (شكل٥)، فطبقًا للقصة صنعت البقرة من سبع طبقات جلدية كسجن حبس بداخله الملك سابور، وقد وفق المصور في رسم البقرة في التصويرة والتي ظهرت بشكل ضخم تحتل فيه نصف التصويرة تقريبًا. ونفس الشيء ينطبق على رسم المصور للفيل الذى صور أثناء

مشاركته في إحدى المواكب الاحتفالية (لوحة ١٧)، فقد وفق المصور في التعبير عن النص بشكل دقيق وصور الفيل يعلوه هودج خشبي ضخم يجلس عليه مجموعة من المحاربين المدرعين (شكل ٤)، وصور السائس يجلس علي رقبة الفيل، ورسم اثنان من المحاربين المدرعين يمسكان بنابي الفيل.

ومن الملاحظ أن المصور رسم الخنزير في إحدى التصاوير بشكل محور (لوحة٨)، حيث رسم بملامح محورة برأس ثور، ويرجح الباحث أن السبب في رسم الخنزير بشكل محور (شكل٣)، أن المصور التزم بتعاليم الدين الإسلامي التي تبغض الخنازير فقام برسمه بأسلوب محور.

٧- **العناصر النباتية:** اهتم المصور بتنفيذ العناصر النباتية في تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع موضوع الدراسة، وأفرد للنباتات مكانة بارزة في التصاوير المنفذة في الهواء الطلق، والعناصر النباتية لم تكن عناصر ثانوية أو مكملة لموضوعات التصاوير بل لعبت دورًا بارزًا مع الرسوم الآدمية والحيوانية، وقد وصل اهتمام المصور بالعناصر النباتية لدرجة وصلت إلى رسمها بحجم كبير يفوق في بعض الأحيان الرسوم الآدمية والحيوانية. فنجد فرعين من الأفرع النباتية ذات الأوراق الخضراء تنتهيان من أعلى بزهرة الرمان[٧٢] الكبيرة والملونة في الجانب الأيمن من تصوير "الفرس والخنزير" (لوحة٨)، وتظهر ثمرة الرمان للمرة الثانية في تصويرة سقوط الدب من أعلى الشجرة، ونجدها ترسم بشكلين مختلفين مره مغلقة وأخرى متفتحة (لوحة ١٠)، كما ظهرت زهرة الرمان في الجانب الأيسر من تصويرة تمثل "قصة الأفيال" وقد لامست الزهرة السماء (لوحة ١٦). ومن الملاحظ أن زهرة الرمان قد ظهرت في الكثير من تصاوير المخطوطات المنسوبة لمدارس التصوير العربية، فنجدها ظهرت في تصويرة بعنوان "أبوزيد وولده" في نسخة مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بدار الكتب القومية بفيينا (لوحة ٢٥) والمؤرخة بعام٧٣٥هـ/ ١٣٣٤م. كما ظهرت زهرة اللوتس الصينية[٧٣] المورقة

بساقها الأخضر في الجانب الأيمن من تصويرة "الراهب واللص" (لوحة١٣)، ونجدها تظهر للمرة الثانية في الجانب الأيمن في تصويرة "الأفيال" (لوحة ١٦). وقد استخدمت زهرة اللوتس في زخرفة ملابس رسول كسرى في يمين تصويرة "مقابلة رسول كسري لملك الهند" (لوحة٩).

وتعد زهرة اللوتس الصينية من أهم العناصر الزخرفية المستخدمة في مدرسة التصوير المغولية بإيران والتي تسللت إلى تصاوير المدرسة العربية خلال القرن ٨هـ/ ١٤م(٧٤). وقد ظهرت زهرة اللوتس في عديد من تصاوير مخطوطات المدرسة العربية المنسوبة للقرن ٨هـ/ ١٤م، فنجدها تظهر في تصويرة الحارث يفقد ناقته من مخطوط مقامات الحريري المؤرخ بعام ١٣٣٧م والمحفوظ بمكتبة البودلية بأكسفورد. كما ظهرت الأفرع النباتية المورقة التي تنتهي بورقة نباتية قلبية في تصاوير مخطوط سلوان المُطاع موضوع الدراسة (اللوحات ٨– ١٠)، كما ظهرت الورود متعددة البتلات تزين بعض تصاوير المخطوط (اللوحات ١٠– ٢٠).

٨– رسوم الملابس وأغطية الرؤوس:

تمثل المخطوطات المصورة بصفة عامة مصدرًا من أهم مصادر التعرف على الأزياء والملابس خلال العصور المختلفة بوجه عام والمدرسة العربية للتصوير بوجه خاص، لاسيما في ضوء قلة النماذج الباقية من الملابس التي قد تصل إلى حد الندرة(٧٥)، وتعد تصاوير مخطوط سلوان المُطاع – موضوع الدراسة – من ضمن المصادر المهمة التي تعطينا فكرة عامة عن الملابس العربية خلال فترة كتابة المخطوط، وقد تنوعت الملابس الواردة في هذه التصاوير ما بين ملابس خاصة بالملوك ورجال البلاط والتي جاءت مترفة وذات زخارف منمقة (اللوحات ٢– ٣– ٥– ٩– ١٥)، كما أعطتنا التصاوير فكرة عامة عن أزياء المحاربين (أشكال الدروع، وأغطية الرؤوس)، وأمدتنا التصاوير بفكرة عامه عن أزياء رجال الدين المسيحي خلال فترة تزويق المخطوط (لوحة ١٨).

وقد تميزت الملابس الواردة في تصاوير مخطوط سلوان المُطاع بالتنوع ما بين عباءات واسعة وهى سمة عامة تميزت بها تصاوير المدرسة العربية، وأخرى مجسمة متأثرة بالملابس في تصاوير المخطوطات المغولية بإيران، ففي بعض التصاوير جاءت الملابس واسعة مسدلة بأكمام واسعة، ومثال على ذلك ملابس الرجال في تصويرة الاحتفال في قصر قيصر الروم (لوحة ٥)، وظهرت الملابس الواسعة في التصويرة الخاصة بمجلس شراب النعمان بن امرئ القيس (لوحة ١٥)، وفي البعض الآخر جاءت الملابس مجسمة، ونجدها تظهر في التصويرة التي تمثل حكاية الفرس والخنزير (لوحة ٨)، فقد ارتدى الرجل الذى يقف بجانب الفرس قباء باللون الأزرق شديد الضيق من أعلى والأكمام ضيقة، وتظهر الملابس مره أخرى في التصويرة الخاصة بحبس "عين أهله" (لوحة ٧)، ويرتدي الرجل قباءً أزرقاً مزركشاً ذي أكمام ضيقة، كما ظهر نفس الرداء (القباء) مجسم في تصويرة "ثلاثة من الصيادين" (لوحة ٢). ومن الملاحظ أن المصور قد رسم طيات الثياب الضيقة بواقعية تتناسب مع أعضاء الجسم أثناء تأدية الحركات المختلفة.

وقد تميزت زخارف الملابس في تصاوير مخطوط سلوان المُطاع بالثراء الزخرفي الشديد والألوان المتنوعة، وكل هذا ينم عن التطور في تنفيذ الزخارف، فتارة يرسم الملابس وعليها زخارف تشبه تجمع الديدان وهي سمة من سمات زخارف الملابس في مدارس التصوير العربية، وتارة أخرى يزين الملابس بزخارف تشبه قشور الأسماك، ويزين بعض الملابس برسوم الآرابيسك، وأجمل مثال يجمع ما بين الثلاثة أنواع من زخارف الملابس تصويرة "الصيادون الثلاثة" (لوحة ٢)، فالأول في المقدمة جهة اليسار تزين ملابسه زخرفة الديدان، والأوسط تزين ملابسه زخرفة تشبه قشور الأسماك، والثالث تزين ملابسه رسوم الآرابيسك.

وتتميز الملابس الواردة في تصاوير مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع سواء الواسعة منها أو الضيقة بأن أكمامها زينت بأشرطة مذهبة بعضها خالٍ من

الزخرفة، وغالبيتها مزينة بزخارف نباتية أو كتابية بخط النسخ غير مقروء (اللوحات ٢- ٣- ٥- ٦- ٧- ٨- ٩- ١٤ - ١٥).

وبالنسبة لأغطية الرؤوس فقد تميزت بالتنوع، فنجد العمامة العربية البيضاء تظهر بأكثر من شكل، بعضها متعدد الطيات (اللوحات ٢- ٣- ٥- ٦- ٧- ٨- ٩- ١٤ - ١٥)، والبعض الآخر يخلو من الطيات، مثال ذلك عمامة ملك الهند (لوحة٩)، والجزء الأمامي من العمامات متعددة الطيات مزين بمستطيلات البعض منها مذهبة وخالية من الزخرفة، والبعض الآخر مزين بزخارف نباتية مذهبة على أرضية زرقاء اللون، وبعض العمامات تظهر من أسفلها قلنسوة مذهبة ومزينة بزخارف نباتية محورة، وهذا النوع من أغطية الرؤوس يتشابه مع أغطية الرؤوس التي وردت في تصاوير مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بدار الكتب القومية بفيينا، والمؤرخ بعام ٧٣٥هـ/ ١٣٣٤، ومع تصاوير مخطوط مقامات الحريري، محفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد، والمؤرخ بعام ٧٣٨هـ/ ١٣٣٧م (اللوحات ٢٥- ٢٦- ٢٨).

كما ظهرت بعض القلنسوات تغطي رؤوس بعض الأشخاص المصورة، مثال ذلك الرجل الذى ظهر في نهاية التصويرة الخاصة باستقبال ملك الهند الأركن لرسول كسرى (لوحة٩)، والقلنسوة مزخرفة بزخارف نباتية محورة، كما ظهرت أيضًا في التصويرة الخاصة بحبس "عين أهله" (لوحة٧) سيدة ترتدي غطاء رأس طويل (طرحة)، كما ظهر غطاء رأس أسود يتميز به رجال الدين المسيحين عن غيرهم في تصويرة "الراهب والراعي" (لوحة ١٨).

١٠- **رسوم العمائر:** عمد المصور في تنفيذه لرسوم العمائر في تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع إلى التصوير الداخلي والخارجي لهذه العمائر، فبالنسبة للعمائر من الداخل فقد رسمها بشكل اصطلاحي وكأنها عمائر زجاجية شفافة يرى المشاهد كل ما يجرى بداخلها (اللوحات ٥- ٧- ٩)، ولا نجد ما يدل على أرضية

الحجرات سوى حد مستقيم هو في الواقع الحد الأسف للصورة، وغالبًا تظهر التصاوير المنفذة داخل الأواوين أو القاعات متوجة بعقد ناقص محمول على عمودين ذوي تيجان وقواعد (اللوحات ٥- ٧)، وبالنسبة للعناصر المعمارية في الخارج فقد جاءت معظمها بشكل اصطلاحي كما سبق ذكره ، فيلاحظ في تصويرة دخول الملك سابور بن هرمز متنكرًا قصر قيصر الروم (لوحة ٥)، حيث نجد أن المصور رسم قبة بصلية الشكل تغطي منتصف القاعة من أعلى والقبة ذات لون أزرق وتتوجها من أعلى كرة ذهبية، وترتكز القبة على رقبة مربعة فتحت في الجانب الأمامي منها نافذة ذات عقد مدبب، وعلى جانبيها تظهر أنصاف قباب واحدة في كل جانب. كما ظهرت القبة الدائرية باللون الأحمر تغطي القاعة التي حبس فيها "عين أهلة" (لوحة٧). وقد رسمت قبة مشابهة باللون الأزرق تغطي قمة الإيوان في تصويرة مقابلة رسول كسرى لملك الهند "الأركن" (لوحة٩). وفي تصويرة سقوط اللص في دهليز القلاية (لوحة ١٣) رسم أعلى المبنى قبتان يتوسطهما سقف هرمي (جملونى).

١١- **رسم السماء:** رسمت السماء في بعض تصاوير مخطوط سلوان المُطاع بطريقة اصطلاحية باللون الأزرق على هيئة ستار متدلية من أعلى التصويرة (اللوحات ٤- ٨- ١٠- ١١- ١٥- ١٥- ١٦- ١٧)، وهو أسلوب فريد في رسم السماء لم يظهر كثيرًا في تصاوير مخطوطات المدرسة العربية، فنجده ظهر بنفس الشكل في بعض تصاوير مخطوط كليلة ودمنة المحفوظة بمكتبة البودلية بأكسفورد، والمؤرخ بعام ٧٥٥هـ/١٣٥٤م، ومثال ذلك تصويرة "الأرنب البري وملك الفيلة عند بئر القمر" (لوحة ٢٧) فقد رسمت السماء في التصويرة على هيئة ستار متدلى من أعلى التصويرة بشكل قريب الشبه من تصاوير المخطوط موضوع الدراسة، ورسم بنفس الشكل في تصويرة الحارث يتحدث إلى أبي زيد في خيمة قرب مدينة الأهواز (لوحة٢٨)، والمؤرخة بعام ٧٣٥هـ/ ١٣٣٤م.

١٢- **رسوم المياه:** جاءت رسوم المجاري المائية في تصاوير مخطوط سلوان المُطاع منفذة باللون الأزرق وقد رسمت بطريقتين، الأولى رسمت فيها المياه على هيئة تجمع الديدان وهى سمة من سمات مدارس التصوير العربية وقد رسمت بهذا الشكل في أكثر من تصويرة (اللوحات ٤، ٦، ١١، ١٢، ١٣- ١٥)، أما الثانية فقد رسمت فيها المياه بشكل أكثر تطورًا وجاءت على هيئة أمواج البحر تتخللها زخارف تشبه تجمعات الديدان (اللوحات ١٠- ١١).

١٣- **موضوعات تصاوير المخطوط:** تميز مخطوط سلوان المُطاع بكثرة عدد التصاوير المعبرة عن النص، وقد تعددت وتنوعت موضوعات هذه التصاوير ما بين تصاوير قوام المحور الرئيس فيها الرسوم الآدمية، وآخر قواتم محورها الرئيس الرسوم الحيوانية وتشبه الواردة في نسخ مخطوط كليلة ودمنة، وثالثة تجمع ما بين الاثنان معًا، مما ساهم بشكل كبير في إعادة إحياء الصورة البصرية غير الموجودة لهذ الفترة التاريخية، وقد لوحظ من خلال دراسة هذه التصاوير أنها جاءت محملة بالتأثيرات الفنية الساسانية التي ظهرت في الفن الساساني سواء من حيث الموضوعات أو من حيث العناصر الزخرفية، وقد جاءت هذه التصاوير شبيهة بموضوعات الفن الساساني، والتي تنوعت ما بين: **رسوم ذات طابع ملكي (مناظر البلاط**[٧٦]**)** وتشتمل على مناظر العرش (اللوحات ٣-٩- ٢١- ٢٢)، مناظر الشراب (لوحات ٥)، مناظر الطرب (لوحة ١٥)، ومناظر الصيد (لوحة ٢)، **رسوم الحيوانات المتقابلة والمتدابرة** (اللوحات٤- ١٦)، **مناظر الافتراس والقنص** (لوحة ٩)، و**مناظر العدو** (لوحات ٢٠).

- تأريخ ونسبة المخطوط

فيما يخص تاريخ نسخة مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع موضوع الدراسة، فهو من المخطوطات غير المؤرخة، ولكن من خلال الدراسة المقارنة يُرجح

الباحث أن المخطوط يعود للنصف الأول من القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، وذلك لأن الأسلوب الفني لتصاويره ينسب لأسلوب المدرسة العربية المتطور، وتتشابه تصاوير هذا المخطوط بل وتكاد تتطابق في تكوينها الفني مع تصاوير مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بدار الكتب القومية بفيينا، والمؤرخ بعام ٧٣٥هـ/ ١٣٣٤، ومع تصاوير مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد، والمؤرخ بعام ٧٣٨هـ/ ١٣٣٧م، وأيضًا تتشابه مع تصاوير مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد والمؤرخ بعام ٧٥٥هـ/١٣٥٤م، وجميعهم تنسب تصاويره لأسلوب المدرسة الفنية نفسها في طورها المتطور والأخير والذي يرجع للنصف الأول من القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي.

أما نسبة المخطوط: فمن خلال دراسة ملامح الأشخاص الواردة في مخطوط سلوان المُطاع – موضوع الدراسة – والتي تنتمي جميعها إلى أواسط آسيا (تركي/ مغولي)، وقسمات الوجوه ذات العيون المنحرفة وخصلات الشعر المنسدلة على الوجوه والأكتاف وخلف الظهر، والملابس ذات الطيات المزركشة والعمائم متعددة الطيات، وخلفيات التصاوير المذهبة بإطارها المميز[٧٧]، يرجح الباحث أن تصاوير هذا المخطوط تنسب لمدرسة التصوير العربية في مصر خلال العصر المملوكي[٧٨]، ويؤكد على ذلك أيضًا تشابه تصاوير هذا المخطوط مع بعض تصاوير المخطوطات المنسوبة لمصر في العصر المملوكي ومنها على سبيل المثال تصاوير مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بدار الكتب القومية بفيينا، والمؤرخ بعام ٧٣٥هـ/ ١٣٣٤، ومع تصاوير مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد، والمؤرخ بعام ٧٣٨هـ/ ١٣٣٧م، وأيضًا مع تصاوير مخطوط كليلة ودمنة المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد، والمؤرخ بعام ٧٥٥هـ/١٣٥٤م.

ج- دراسة مقارنة بنسخ أخرى مصورة

تحتفظ مكتبات المخطوطات المصرية والعالمية بعدد كبير من نسخ مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع، وهذه النسخ خالية من التصاوير (المنمنمات) فيما عدا ثلاث نسخ، ومن خلال الاطلاع على النسخ الثلاث اتضح وجود أوجه اختلاف بين تصاوير المخطوطات الثلاثة، وهي كالآتي:

مكان الحفظ	نسخة المتحف الإسلامي بالدوحة، برقم حفظ (MS.27.1999)	نسخة مكتبة الإسكوريال[٧٩] برقم حفظ (Arabe 3511)	نسخة المكتبة الوطنية بباريس برقم حفظ (٥٢٤)
التاريخ	يرجح نسبتها للقرن ٨هـ/ ١٤م	يرجح نسبتها لنهاية القرن١٠- بداية القرن ١١هـ /١٦- ١٧م	يرجح نسبتها للقرن١٠- ١١هـ/ ١٦-١٧م
نوع الخط	خط النسخ غير المتقن	المتن بخط النسخ المغربى العناوين بخط المجوهر	خط الثلث المشرقي
الأسلوب الفني	المدرسة العربية	مدرسة تصوير المغرب العربي	مدرسة التصوير العثمانية
عدد التصاوير	بضع وأربعون تصويرة	٤٧	٥٧
ترتيب التصاوير	التصاوير مرتبة وفقًا لتسلسل القصص داخل السلوانات.	التصاوير مرتبة وفقًا لتسلسل القصص داخل السلوانات.	التصاوير غير مرتبة وفقًا لتسلسل القصص داخل السلوانات
عناوين التصاوير	لا يوجد عنوان للتصاوير	يوجد عنوان لموضوع كل تصويرة	يوجد عنوان لموضوع كل تصويرة
إتمام	تم استكمال تصاوير	تم استكمال تصاوير	لم يتم استكمال تصاوير

مكان الحفظ	نسخة المتحف الإسلامي بالدوحة، برقم حفظ (MS.27.1999)	نسخة مكتبة الإسكوريال[٧٩] برقم حفظ (Arabe 3511)	نسخة المكتبة الوطنية بباريس برقم حفظ (٥٢٤)
النسخة	النسخة بالكامل	النسخة بالكامل	النسخة بالكامل
الأزياء	تشبه الأزياء العربية في المشرق	تشبه الأزياء العربية في الأندلس والمغرب العربي، مع بعض التأثيرات الأوربية الواضحة.	تشبه الأزياء العثمانية
الخلفيات	مذهبة	طبيعية	طبيعية
الألوان	زاهية وبراقة	خطة لونية هادئة	ألوان طبيعية
السحن	تركية + مغولية	عربية + أوربية	سحن تركية

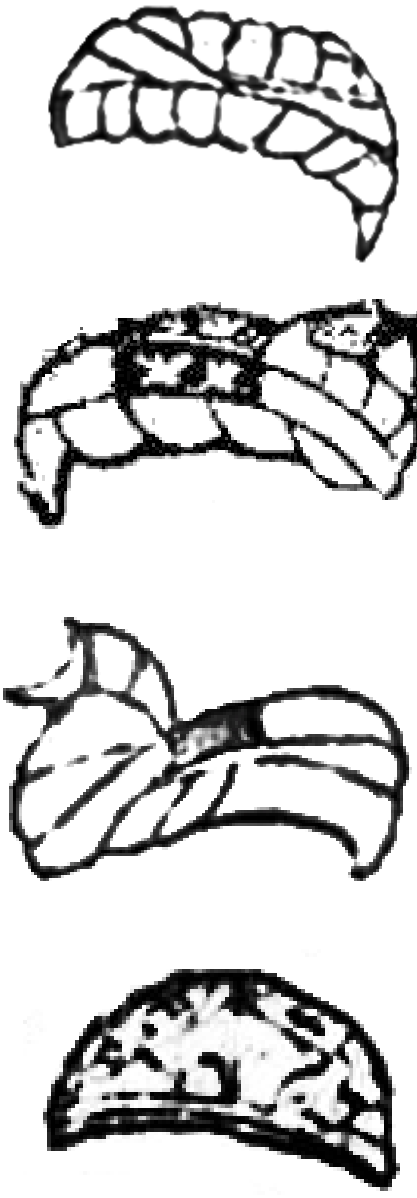
يتضح من خلال الاطلاع على النسخ الثلاث أن نسخة المدرسة العربية ونسخة مدرسة التصوير في المغرب كاملتين وتم الانتهاء منهما، أما نسخة المخطوط المنسوبة لمدرسة التصوير العثمانية يلاحظ فيها أن المصور لم يستكمل تصاوير النسخة بالكامل، فمن الملاحظ من خلال الاطلاع على تصاوير هذه النسخة أنها كانت معدة لتنفيذ عدد كبير من التصاوير التي تعبر عن النص تصل إلى ٥٧ تصويرة، ولكن هذه النسخة لم يكتمل رسم بعض تصاويرها، فنجد أن عدد التصاوير المكتملة ٢٨ تصويرة، وعدد التصاوير التي رسمت ولم يكتمل تلوينها خمس تصاوير، وعدد التصاوير التي كتبت عناوينها وأفرد لها مساحة ولم ترسم يبلغ عددها ٢٣ تصويرة، وأخيرًا هناك تصويرة أفرد لها مساحة ولم ترسم ولم يكتب لها عنوان. ويرجح الباحث أن هذه النسخة تعرضت للقطع، وأعيد تجميعها مره أخرى، ولكن للأسف جمعت بشكل خاطئ أثر على ترتيب التصاوير.

النتائج

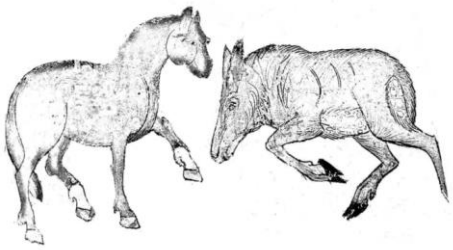
- تناولت الدراسة مجموعة منتقاة من تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع والمحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالدوحة، وصلت إلى إحدى وعشرين تصويرة. عشرة منها تنشر لأول مرة.
- تميزت تصاوير هذا المخطوط بتنوع مساحتها، فبعض التصاوير مرسومة في صفحة كاملة، وبعضها الآخر في ثلثي صفحة، والغالبية في نصف صفحة، ومن دراسة التصاوير يتضح أن الناسخ هو الذي حدَّد المساحة المخصصة لرسم التصويرة والتي عبر فيها المصور عن الموضوع.
- أمكن تأريخ تصاوير نسخة مخطوط سلوان المُطاع في عدوان الأتباع بالنصف الأول من القرن الثامن الهجري/ القرن الرابع عشر الميلادي، نظرا لأسلوب تنفيذ التصاوير المتطور وبالدراسة المقارنة مع تصاوير بعض نسخ مخطوطات المدرسة العربية، والتي تتشابه بل وتكاد تتطابق في تكوينها الفني مع تصاوير المخطوط موضوع الدراسة.
- توصلت الدراسة من خلال السمات التي تميزت بها تصاوير المخطوط من سحن تنتمي إلى أواسط آسيا، وقسمات الوجوه ذات العيون المنحرفة وخصلات الشعر المنسدلة على الوجوه والأكتاف وخلف الظهر، والملابس ذات الطيات المزركشة والعمائم متعددة الطيات، وخلفيات التصاوير المذهبة بإطارها المميز إلى نسبتها إلى مدرسة التصوير العربية في مصر خلال العصر المملوكي.
- اتضح من خلال قراءة متن المخطوط وما جاء به من موضوعات أن جميع تصاوير المخطوط تتوافق مع المتن.

الأشكال واللوحات

شكل (١) نماذج متنوعة لقسمات الوجوه، عمل الباحث



شكل (٢) نماذج متنوعة لأغطية الرؤوس، عمل الباحث



شكل (٣) تفريغ للفرس والخنزير،
عمل الباحث

شكل (٤) تفريغ لتصويرة "موكب الاحتفالات"،
عمل الباحث

شكل (٥) تفريغ لرسم البقرة،
عمل الباحث

شكل (٦) تفريغ لرسم القردان والدب،
عمل الباحث

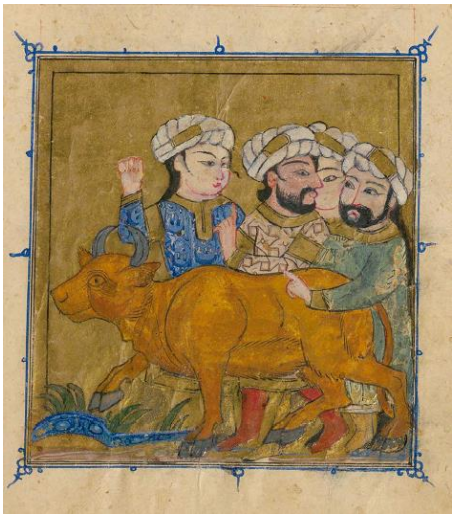
لوحة (١) صفحة الافتتاحية لمخطوط "سلوان المُطاع فى عدوان الأتباع"

لوحة (٢) تصويرة تمثل "ثلاثة من الصيادين فى طريقهم لرحلة صيد"

لوحة (٣) تصويرة تمثل "مجلس شراب ملكي بداخل قاعة أو إيوان"

لوحة (٤) "مقابلة الثعلب مفوض للثعلب ظالم"

لوحة (٥) تصويرة تمثل "دخول الملك سابور بن هرمز متنكرًا قصر قيصر الروم لحضور احتفال وقد تم التعرف عليه"



لوحة (٦) تصويرة تمثل "حبس قيصر الروم لسابور بن هرمز"

لوحة (٧) تصويرة تمثل "حبس رجل يسمى عين أهله وتقف على حراسته سيدة عجوز"

لوحة (٨) تصويرة تمثل "الفرس والخنزير"

لوحة (٩) تصويرة تمثل "مقابلة رسول كسرى لملك الهند الأركن"

لوحة (١٠) تصويرة تمثل "مقابلة الجرذ لليربوع"، ننشر لأول مرة.

لوحة (١١) تصويرة تمثل "سقوط الدب من أعلى الشجرة أمام مجموعة من القردة""، تنشر لأول مرة.

لوحة (١٢) تصويرة تمثل "مقابلة القرد الطبيب فوق الشجرة للقرد صاحب الحكاية لتدبير مكيدة للخلاص من الدب".

لوحة (١٣) تصويرة تمثل ""قصة الراهب واللص"

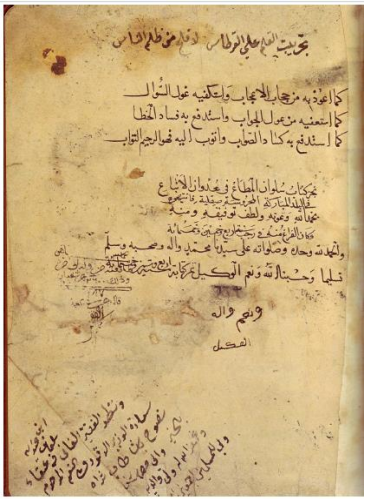
لوحة (١٤) تصويرة تمثل "الصراع على تاج ملك بلاد فارس"، ننشر لأول مرة

لوحة (١٥) تصويرة تمثل "مجلس شراب وطرب لملك الحيرة النعمان بن امرؤ القيس"، تنشر لأول مرة.

لوحة (١٦) تصويرة تمثل "الفيل الأديب والفيل الوحشي"، تنشر لأول مرة.

لوحة (١٧) تصويرة تمثل "موكب احتفالات"، ينشر لأول مرة

لوحة (١٨) تصويرة تمثل "الراعي والراهب"، تنشر لأول مرة



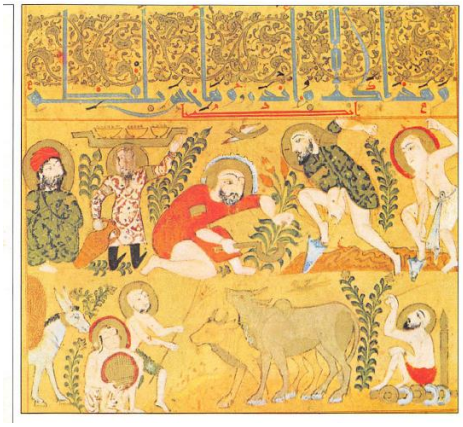
لوحة (١٩) تصويرة تمثل خاتمة المخطوط

لوحة (٢٠) تصويرة تمثل قصة "عدو الظبى خلف الغزالة"، تنشر لأول مرة

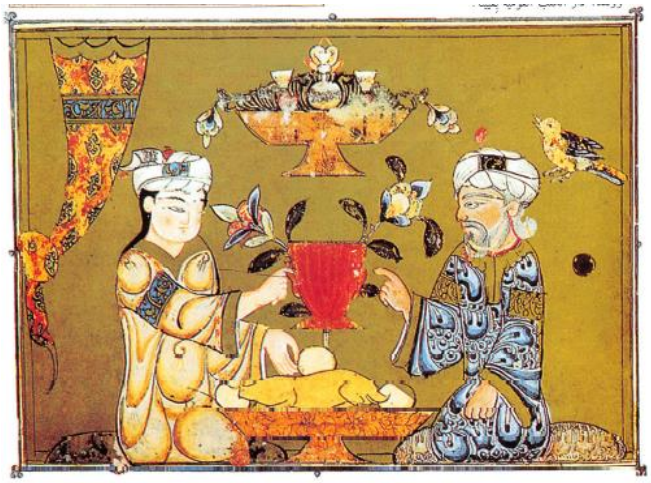
لوحة (٢١) تصويرة تمثل "مقابلة الملك الأركن لمستشاريه"، تنشر لأول مرة"

لوحة (٢٢) تصويرة تمثل "حديث المضحك مع الملك يزدجرد"، تنشر لأول مرة

لوحة (٢٣) كتاب البيطرة، محفوظ دار الكتب القومية بباريس، نقلاً عن، عكاشة، التصوير الإسلامي، لوحة ٨٧م.

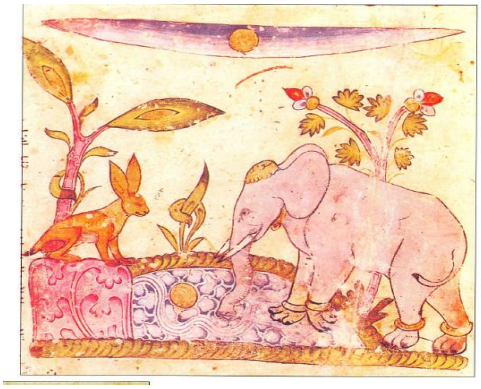


لوحة (٢٤) كتاب الترياق، محفوظ بمكتبة متحف طوبقابي، نقلاً عن، عكاشة، التصوير الإسلامي، لوحة ٩٦م.



لوحة (٢٥) مقامات الحريري، محفوظ بدار الكتب القومية بفيينا،
نقلاً عن، عكاشة، التصوير الإسلامي، لوحة ١١٥م.

لوحة (٢٦) مقامات الحريري، محفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد ،
نقلاً عن، عكاشة، التصوير الإسلامي، لوحة ١٠٧م.



لوحة (٢٧) كليلة ودمنة، محفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد، نقلاً عن، عكاشة، التصوير الإسلامي، لوحة ١١٦م.

لوحة (٢٨) مقامات الحريري، محفوظ بدار الكتب القومية بفيينا ، نقلاً عن، عكاشة، التصوير الإسلامي، لوحة ١١١م.

لوحة (٢٩) كتاب منافع الحيوان لابن الدريهم الموصلى، مكتبة الاسكوريال، نقلاً عن، عكاشة، التصوير الإسلامي، لوحة ١٢١م.

الهوامش

(١) اتقدم بخالص الشكر والتقدير لمسئول التصوير فى متحف الفن الإسلامي بالدوحة لإرساله بعض التصاوير الخاصة بنسخة مخطوط سلوان المطاع فى عدوان الاتباع.

(٢) يوسف، مي أحمد، الحكائية ودلالة السرد في كتاب سلوان المُطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصقلى (ت: ٥٦٥هـ/ ١١٦٩) حكاية سابور بن هرمز وقيصر الروم، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، المجلد ٢٦، ١٩٩٩، ص ٨٧٧.

(٣)– الحسينى، محمد عبد الحفيظ خبطة، الرسم والنمنمة في المغرب إبان العصرين المريني والسعدي دراسة تاريخية – فنية من خلال مخطوطات: الكواكب الثابتة– بياض ورياض– سلوان المُطاع، مطبوعات أمنية الأنصاري، فاس، الطبعة الأولى، ٢٠١٤، ص ١٤٢.

(٤) الفايز، صالح عبد الرحمن، ابن ظفر الصقلي ومنهجه في التفسير من خلال كتابه الينبوع، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الدراسات العليا، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ١٩٩٠، ص٢٥.

(٥) الشريف، زيد، البيان المختصر في كلاميات ابن ظفر الصقلي ت: ٥٦٥هـ، أعمال الندوة العلمية الدولية واقع وآفاق البحث في تاريخ الفكر بالغرب الإسلامي– مراجعات في الفلسفة والتصوف وأصول الفقه، جامعة ابن طفيل بالقنيطرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ومركز روافد للدراسات والأبحاث في حضارة المغرب وتراث المتوسط، المجلد ١، ٢٠١٨، ص ٢٦٥.

(٦) استطاع النورمان في سنة ٤٨٤هـ/ ١٠٩١م من الاستيلاء على جزيرة صقلية وإنهاء الوجود العربى الإسلامي في هذه المنطقة والذى استمر لأكثر من قرنين ونصف من الزمان. وساعدهم على ذلك حالة الانقسام الذى كانت تعيشه الجزيرة المذكورة، بسبب الصراع على السلطة بين ابن الحواس وابن الثمنة، واستنجاد الأخير بالنورمان من أجل تخليصه من خصمه ابن الحواس، وكان ذلك بداية تدخل النورمان في صقلية، رافق تلك الأحداث ضعف إمارة بنو زيري وتقلص مناطق نفوذها في إفريقية، بسبب انشغالها بالصراع مع القبائل الهلالية التي غزت بلاد المغرب حدود سنة ٤٤٣هـ/ ١٠٥١م، بأمر من الخليفة الفاطمي المستنصر بالله (٤٢٧– ٤٨٧هـ/ ١٠٣٦–

١٠٩٤م)، فضلًا عن ضعف الدولة الفاطمية وانشغالها بالحروب الصليبية، أما بالنسبة للمرابطين فقد ركزوا جل اهتمامهم على مقاتلة الموحدين الذين ظهروا كقوة لا يستهان بها على مسرح الأحداث السياسية في المغرب الأقصى، حياوي، فراس سليم وآخرون، الدولة النورماندية في صقلية دراسة في تاريخها السياسي وعلاقاتها بالمغرب العربي، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، المجلد٣٣، العدد الأول، ٢٠١٥، ص ٢٢٢..

(٧) الفايز، ابن ظفر الصقلي ومنهجه في التفسير، ص ص ٢٩- ٣٠.

(٨) الزهرانى، على محمد سعيد، ابن ظفر الصقلي ومكانته العلمية، مجلة المؤرخ العربى، المجلد عدد٨، ٢٠٠٠، ص ص ٦٠٨ – ٦٠٩.

(٩) الشريف، البيان المختصر في كلاميات ابن ظفر الصقلي، ص ٢٦٦.

(١٠) كانت حياة ابن ظفر الصقلي حافلة بالعطاء والإسهام في مختلف العلوم الإسلامية، فقد كان متعمقًا في علوم الدين واللغة والنحو، وقد أطلق عليه (حُجة الدين) لتصانيفه العميقة في العلوم الدينية، وقد ترك لنا ابن ظفر الكثير من المؤلفات وصلت إلى ثلاثين مؤلفًا في التفسير واللغة والأدب والشعر، ومن هذه المؤلفات على سبيل المثال: (سلوان المُطاع في عدوان الأتباع – أنباء نجباء الأبناء- خير البشر بخير البشر- حاشية ابن ظفر على درة الغواص في أوهام الخواص للحريري- المطول في شرح المقامات الحريرية – التنقيب على ما في المقامات من الغريب- الاشتراك اللغوي والاستنباط المعنوي- ينبوع الحياة في تفسير القرآن- اكسير كيمياء التفسير – الجنة من فرق أهل السنة في الاعتقاد – التشجين في أصول الدين – أساليب الغاية في أحكام آية،..... وغيرها من الكتب النفيسة، ابن بِرّي، أبو محمد عبد الله بن بري بن عبد الجبار المقدسي المصري، وابن ظفر، أبو عبد الله محمد بن أبي محمد بن محمد الصقلى، درة الغواص وشرحها وحواشيها وتكملتها، تحقيق عبد الحفيظ فرغلي علي قرني، دار الجيل، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٧ هـ – ١٩٩٦ م، ص ص ٧٢٢- ٧٢٣. العاتري، علي سلطاني، فن السياسة عند ابن ظفر الصقلي، مجلة شؤون اجتماعية، جمعية الاجتماعيين في الشارقة، المجلد ٣٣، العدد ١٢٩، ٢٠١٦، ص ١٦٥. الزهراني، ابن ظفر الصقلي، ص ٦١٤- ٦١٥ . الشريف، البيان المختصر، ص ٢٦٧.

(١١) العاتري، فن السياسة عند ابن ظفر ، ص ٦١١.

(١٢) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة، الجزء ١٤، ١٤١٤هـ، ص ٣٩٤.

(١٣) الغزالي، عبد الله محمد عيسى، تناسل السرد ومستوياته في سلوان المُطاع في عدوان الأتباع: لابن ظفر الصقلي المكي المتوفى سنة ٥٦٥هـ ١١٧٠م، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الحولية ٢٧، الرسالة ٢٥٣، ديسمبر ٢٠٠٦، ص ص ١٧– ١٨.

(١٤) الصقلى، حجة الدين أبو عبد الله بن ظفر الصقلي، السلوانات سلوان المُطاع في عدوان الأتباع، تحقيق أيمن عبد الجابر البحيري، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى، ١٣٢١هـ/ ٢٠٠١م، ص ص ٧– ١٧.

(١٥) العاتري، فن السياسة عن ابن ظفر، ص ١٦٢.

(١٦) الزهراني، ابن ظفر الصقلي، ص ص ٦٢٧: ٦٢٩.

(١٧) ترجع تسمية الخط النسخ بهذا الاسم إلى أنه كان يستخدم في نسخ المخطوطات ولا سيما القرآن الكريم، ونال خط النسخ عناية كبيرة في العصر العباسي وجود في العصر الأتابكي حتى عرف بالخط النسخ الأتابكي، وساد هذا الخط في القرن ٦هـ/ ١٢م وحل محل الخط الكوفي في كتابة المصاحف، وإذا تحدثنا عن السبب في استخدام خط النسخ في كتابة المصاحف، نجد أن حسين، والسعدي يذكران أنه " تتجلى القيم الجمالية المطبقة كتابة والمقننة في قواعد الخط العربي عند مقارنتها بالقيم الجمالية التي تتضمنها قواعد الخط العربي عند مقارنتها بالقيم الجمالية التي تتضمنها قواعد التجويد النطقي وأحكامه، فالتجويد يعني إعطاء كل حرف حقه ومستحقه من الصفات والمدود وهذا ما يمكننا ما لحظته في تدوين القرآن الكريم بخط النسخ، فإنها تتم جميعًا على وفق قواعد متبعة وأصول يقصد بها إتقان رسم الحروف والكلمات وبالتالي قراءتها قراءة صحيحة حافلة بالتذوق الرفيع، عبد الواحد، محمد، فلسفة الفنون الإسلامية، الإسكندرية، دار الوفاء للنشر، د.ت، ص ص ١٧٤–١٧٥. حسين، وسام جاسم، وآخرون، "جمالية الخطوط في تصميم صفحات القرآن الكريم"، عدد١، عدد خاص لمجلة مؤتمر العلوم الإنسانية، وزارة التعليم العالي، كلية التربية، العراق، ٢٠١٠م ، ص٣٧٦. الجبوري، يحيى وهيب، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٤م، ص ص ١٣٧– ١٤٢.

(١٨) التذهيب أو الإذهاب: اسم مشتق في معاجم اللغة العربية من الفعل الثلاثي ذهَّب ومعناها يفيد الطلاء والتمويه والتوشية بالذهب، ويطلق على الشيء المطلي بالذهب أو المُذهَّب، وقد صار هذا المعنى اللغوي أساسًا معرفيًا رئيسًا لمفهوم التذهيب، فعلى مستوى المفهوم كان التذهيب عبارة عن التحلية والتزيين بالذهب المصنع حصرًا على أشكال الحلي الذهبية المتنوعة، والصفائح الورقية الرقيقة جدًا، وحبيبات الذهب الدقيقة، وماء الذهب السائل، وغير ذلك من مصنوعات الذهب المختلفة. ولكن هذا المفهوم ما لبث أن توسع في المواد القابلة للتذهيب بها، ليشمل كل ما له علاقة بالذهب، من حيث الكنه أو المكونات أو طريقة الصنع أو القوام أو اللون أو أي شيء من هذا القبيل الذي يخدم تذهيب الكتب بخاصة، ومن هنا استقر التذهيب مصطلحًا فنيًا في المعرفة العربية الإسلامية، إذ نلاحظ الكثير من المصادر العربية المتعلقة بصنعة الكتابة وفنون الكتاب تشير إلى أنه أحد أركان هذه الصناعة، وأحد فنون الكتاب الإسلامي، للاستزادة، الدسوقي، شادية، فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية، دار القاهرة، ٢٠٠٢.- حنش، إدهام محمد، التذهيب الإسلامي المنطلقات التاريخية وأسس التصنيف، مجلة الأكاديمي ، العدد ٥٥، ٢٠١٠، ص ص ٢٠٨ – ٢٠٩.

(١٩) التعقيبة يقال لها الكعب والوصلة وأيضًا الرقاص، والوصلة، والرابطة في الجامعات المغربية العتيقة، والتعقيبة إحدى أهم الطرق التي استخدمها العرب لترتيب المؤلفات من جهة، ولمساعدة المختصين في صناعة المخطوط كالمرقمين والمسفرين وغيرهم في ترتيب ملازم المخطوط ومن أجل الحفاظ على ترتيب أوراق وكراسات وملازم المخطوطات الإسلامية، ويجمع الباحثون على أن استعمال أسلوب التعقيبة في لغتنا متأخرة، ولم تظهر في المخطوط العربي إلا بعد القرن الرابع للهجرة، ولكن بعد البحث المتواصل والفحص الدقيق لأقدم المخطوطات التي تحمل التعقيبة المحفوظة في مختلف الخزانات الأوربية، تأكد أن نظام التعقيبة في العربية أقدم مما يُظن، حيث تحتفظ الخزانة الوطنية الفرنسية بنسخة من كتاب المدخل الكبير في علم أحكام النجوم لأبي معشر جعفر البلخي ٢٧٢/ ٨٨٥م، نسخة على المطرز عام ٣٢٥هـ/ ٩٣٦م، مستعملًا التعقيبة لترتيب أوراقه، بنين، أحمد شوقي، نظام التعقيبة، (فن فهرسة المخطوطات)، ندوة قضايا المخطوطات، تنسيق وتحرير فيصل الحفيان، معهد المخطوطات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٩٩، ص ص ٦٥– ٦٦، حاشية ١، ص ص ٦٥– ٦٨.

(٢٠) البنا، سامح فكري، *نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة "دراسة ونشر لأول مرة"*، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد ٢١، ٢٠٢٠، ص ٦٣.

(٢١) القائد أبي عبد الله محمد بن أبي القاسم القرشي، والمعروف أبو القاسم بن حمود بن الحجار وهو زعيم المسلمين في جزيرة صقلية خلال العصر النورماندي، وكان يلقب بقائد صقلية أو (القائد) وهو من أهل بيت بالجزيرة توارثو السيادة كابرًا عن كابر، وكان من الأغنياء ذوي الإقطاعيات الواسعة، وكان لإخوته وأهل بيته في بالرمو قصور مشيدة أنيقة، وشُهد له بالعمل الصالح من افتكاك الأسارى وبث الصدقات في الغرباء. حتى كان المسلمون منحرفين عن ملك صقلية آنذاك روجر الثاني بتأثير نفوذ ابن حمود الذى كان يوزع الأموال علي الناس لعله يميلهم وخاصة عن القائد ابن السديد المنافس له في زعامة المسلمين بالجزيرة، ولقد كان ابن حمود رجلًا طموحًا يريد الزعامة وكان يحلم بعودة جزيرة صقلية إلى حوزة المسلمين، ويعمل لذلك حتى أنه اتصل بسلطان الموحدين وأرسل إليه كتابًا يحثه فيه علي استرداد الجزيرة، ولعل هذا التدبير قد استغل ضده فوشوا به إلى ملك صقلية روجر الثاني فغضب عليه وصادر أمواله وتخلى ابن حمود تبعًا لذلك عن جميع دياره وأملاكه الموروثة عن أسلافه حتى بقي دون مال فعفا عنه روجر الثاني، وكان ابن حمود صاحب ديوان في بالرمو صاحب قلم يدبر الأقاليم، وكان راعي للشعراء والأدباء في عصره، عباس، إحسان، العرب في صقلية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٥، ص ص ١٥٠– ٢٦٥.

Johns, Jeremy, Arabic Administration in Norman Sicily. The Royal Dîwân, Cambridge Studies in Islamic Civilization, Cambridge University Press, 2002, pp. 235 : 241.

(٢٢) الشريفي، يسرى إسماعيل إبراهيم، ابن ظفر الصقلي وسلواناته: عرض ودراسة، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد ٣١، ١٩٩٨، ص ٢٢٥.

(٢٣) الزهراني، ابن ظفر الصقلي، ص ٦٢٦.

(٢٤) تولى روجر الثاني أمر صقلية بعد فترة من الوصاية لوالدته، وكان أشهر ملوك النورمان، وذلك لأنه وحَّد ممتلكات النورمان في جنوب إيطاليا وصقلية واتخذ لنفسه لقب (ملك صقلية وإيطاليا)، وقد اتبع روجر الثاني نفس سياسة والده في معاملة المسلمين بجزيرة صقلية، وإن كانت هذه

السياسة قد تراوحت بين التسامح وبين فرض القيود على المسلمين وفقًا للظروف التي مر بها الملك في الجزيرة، وقد عين روجر الثانى العرب في المناصب السامية في دولته ولهذا وصف بأنه (سلطان عربى يحمل تاجًا لملوك الإفرنج، وكان بلاطه يتميز بوضوح المؤثرات الإسلامية فيه، وذلك لأن الحضارة الإسلامية كانت غالبة على الجزيرة، وكان يثق بالمسلمين لدرجة أن أغلب عناصر جيشه وأسطوله من العرب، حياوي، الدولة النورمانيه في صقلية، ص ٢٢٦.

[٢٥] سورة النساء، الآية ١٩.

[٢٦] سورة البقرة، الآية ٢١٦.

[٢٧] الحسني، الرسم والنمنمة في المغرب إبان العصرين المريني والسعدي، ص ص ١٠٦- ١٠٧.

[٢٨] العاتري، فن السياسة عن ابن ظفر، ص ١٦٢.

[٢٩] الغزالى، تناسل السرد، ص ٢٦.

[٣٠] الشريفي، ابن ظفر الصقلي وسلواناته، ص ص ٢٢٧- ٢٢٨.

[٣١] يوسف، الحكائية ودلالة السرد، ص ٨٧٧.

[٣٢] الغزالي، تناسل السرد، ص ٢٦ – ٢٧.

[٣٣] القباء لباس خارجي للرجال والنساء وهو فارسي الأصل أخذته العرب، وصار عند الاستعمال زياً واحداً يشتهر لدى المسلمين، وعلى هذا الأساس يبدو القباء لباساً إسلامياً عاماً، ويصف شاردان قباء الفرس أنه ثوب واسع يشبه فستان المرأة، ولكنه شديد الضيق من أعلى، واسع من أسفل. ويصنع عادة من القطن الناعم للغاية، للاستزادة: أبو ناب، أسامة كمال، المدرسة التركمانية في التصوير الإسلامي دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٥، ص ص ٥٩٥- ٥٦٠.

[٣٤] الغزالي، تناول السرد، ص ص ٤٠- ٤٩.

[٣٥] تدور الحكاية حول أن الملك سابور أراد دخول بلاد الروم متنكرًا، فنهاه نصحاؤه عن ذلك، لكنه عصاهم، وتوجه إليها، واصطحب معه وزيرًا له كان ذا دهاء وحنكة. وقد طلب سابور من وزيره

أن يبقى على مقربة منه، دون أن يكون ملازمًا له. وتزيا الوزير بزي الرهبان، وتحرف بمهنة الطبيب، فأخذ يداوي الجرحى دون أن يأخذ أجرًا على ذلك. وقصد سابور ووزيرة القسطنطينية، ودخل الوزير في خدمة البطرك وألحق ببطانته، وأعجب به لنباهته، وصنع القيصر وليمة في القصر دعا إليها الناس بمختلف طبقاتهم، فأراد سابور حضورها ليطلع على القصر وما فيه، فنهاه وزيره عن ذلك، فعصاه وتخفى ودخل القصر وكان قيصر قد أمر– سابقًا– بتصوير سابور في أحواله كلها، ولما دخل سابور القصر، عرفه أحد رجال الروم ودهاتهم الحاضرين ووشى به إلى القيصر، الذى حبسه وأمر أن يصنع له هيكل بقرة من الجلد، حبسه فيه، ووكل به مأئة رجل قوي، وكان القيصر يأخذ سابور (وهو على تلك الشاكلة) إلى كل مكان يقصده....إلخ، يوسف، الحكائية ودلالة السرد، ص ص ٥ – ٦.

(٣٦) عين أهله فتى من "جليقية" كان متزوجا من فتاة جميلة اسمها "سيدة النار". وكانا متحابين. سمع عين أهله بامرأة بارعة الجمال واسمها "سيدة الذهب" فمال قلبه اليها فانطلق إلى قريتها، وعرف أين تسكن، ولم يزل يتردد على منزلها حتى رآها. وكان لها زوج قاسي القلب يسمى "الذئب" فطن إلى عين أهله، فوثب عليه مستعينا بأهله، وحبسه في بيته وربطه في سارية وأوقف عليه امرأة عجوزا مشوهة، وقد سألته عن سبب حبسه وقص عليها حكايته، والتي انتهت بهروبه هو والسيدة العجوز، الصقلى، السلوانات سلوان المُطاع، ص ص ٦٠ – ٦١.

(٣٧) يدور موضوع القصة حول رجل يمتلك فرس يحبه ويكرمه، وكان يخرج به إلى المرج، فيزيل عن الفرس السرج واللجام، فيتمرغ ويرعى حتى ترتفع الشمس فيرده وفي إحدى المرات فرَّ الفرس يعدو بلجامه، ولم يستطع الفارس اللحاق به، وأما الفرس فقد مر عليه الليل وأراد الرعي فمنعه لجامه، وأراد أن يستقر على أحد جنبيه، فمنعه الركابان، وأراد أن يتمرغ فمنعه السرج، فبات يعاني، وفي الصباح ذهب يبتغي فرجًا، فاعترضه نهر، فدخله يريد الضفه الأخرى، فسبح فيه، فأثرت المياه على الحزام الجلدي، فيبس من أشعة الشمس بعد البلل، فاشتد به الضرر، إضافة إلى الجوع وخارت قواه فمر به خنزير فهم بقتله، ولكنه امتنع لما رأى ما به من الضعف. وسأله الخنزير عن سبب ما به، فزعم أنه لا ذنب له، فكذبه الخنزير، فبادر الفرس بإخباره عن شأنه، فرق له الخنزير، فخلع عنه لجامه وركابه وخفف عنه آلامه، يوسف، الحكائية ودلالة السرد، ص ٦.

(٣٨) الغزالي، تناول السرد، ص ص ٥١– ٦٣.

(٣٩) تدور القصة حول طموح نفس أنوشروان إلى تملك أرض الهند، فأرسل إلى ملك الهند رسول ذو مكر ودهاء، وأمره بتأمل مسالك المملكة وثغورها ومعاقلها، وحمله برسالة إلى الأركن يدعوه فيها إلى الدخول في طاعته، ويحذره التعرض لصولته بمخالفته، فانطلق الرسول لمقابلة ملك الهند، فأحسن منزله وبالغ في بره وتكرمته، واحتجب عنه ولم يستدع الكتاب منه، وأمر بالتجسس عليه ومعرفته الهدف من مجيئه برسالة من قبل كسرى، للاستزادة، الصقلي، السلوانات سلوان المُطاع، ص ٨١.

(٤٠) تدور القصة حول تاجر كان يأوي إلى بيت مبطن السقف، وفيما بين ذلك السقف وبطانته فئران كثيرة، هذه الفئران تمرح في النهار، فإذا جاء الليل نزلن من السقف، فتفرقن في مخازن التاجر يأكلن كل شيء، وذات يوم جلس التاجر يفكر في أمر ما، ودخلت الفئران تمرح على السقف والتراب يتساقط من السقف فضجر التاجر وأسقط بطانة السقف بما عليها من فئران وقتل معظمهم، وتبقى جرذ وفأرة كانا غائبين عن السقف، وعند عودتهم شاهدا موت كل الفئران، فخرجا من البيت بحثًا عن مسكن، فنزلا بأرض جرداء تحيط وادى معشبًا فيه ماء. فأعجبهما ذلك وسارا في الوادي يتلمسان موضعًا يحتفران فيه جحرًا، وانتهيا إلى ربوة عالية في وسط الوادي قد قطع عنها سيل الماء، فاحتفرا جحرًا وأوطناه، وذات يوم تسلقا ربوه عالية، فرأيا يربوعًا على باب جحره، فرحب بهما ونصحهما بعدم المكوث في جحرهما لأنه في مكان السيل، فخرجا يسخران منه، ومكثا فترة بجحرهما وولد فيه أولادًا، ثم إن الجرذ خرج يومًا من الأيام فأوغل في الأرض بحثًا عن طعام، و عند عودته وجد المياه تغمر جحره وأدت إلى هلاك إلفه، وعندما رآه اليربوع ناداه وقال له كيف وجدت ثمرة إضاعة الحزم ومعصية الخبير النصيح؟ فقال الجرذ : وجدتها مرة، للاستزادة، الصقلى، السلوانات سلوان المُطاع،ص ص ٨٩: ٩١.

(٤١) الغزالي، تناول السرد، ص ص ٦٤- ٧٠.

(٤٢) تدور القصة حول دب أراد أن يصيد قردًا يجمع له الثمار من أعالي الأشجار، فتظاهر بأنه ميت، فاعتقد القردة أنه الدب يتصنع الموت، وجاء قردًا لم يسمع الحكاية واقترب من الدب ليتسمع نفسه، فمسكه الدب، وربطه بحبل واستعمله في قطف الثمار من الأشجار، ثم ضجر القرد واستاء، فتحايل بضعف بصره، ولم يعد يخدم الدب كما كان يفعل سابقًا، فعزم الدب على قتله، فقال له إن قتلتني تندم، وطلب أن يأخذه إلى طبيب من القردة خبيثًا، فاستجاب الدب، وقدما على القرد

الطبيب، ثم اتفق القرد والقرد الطبيب على التحايل على الدب لخلاص القرد منه، وأشار القرد الطبيب على الدب إطلاق صراح القرد بدلًا من ربطه، وفي ليلة من الليالي تظاهر الدب بأنه نائم، ليختبر القرد، فما كان من القرد أن وثب هاربًا، فجذبه الدب بالخيزرانة جذبة شديدة، فانقطع ظهره ومات، الغزالي، تناسل السرد، ص ص ٦٥- ٦٨.

(٤٣) تدور القصة حول راهب كان متبتلًا في قلاية له بظاهر اللاذقية، وكان شيخًا فانيًا قد نهكته العبادة، وكان النصارى يخصونه بالصدقات فيقبلها، ويعطيها أهل الفاقة لزهده في الدنيا، وذات يوم طمع لص بالصدقات التي اعتقد أنها لدى الراهب، فدخل عليه القلاية، وطالبه بالهروب قبل أن يقتله، فهرب الراهب في ناحية من البيت في حائطها طاق، فأدخل الراهب رأسه في الطاق، ورد يديه إلى خلفه كما يصنع بالكتوف، وعندما رأى اللص ما فعله الراهب وثب نحوه ليقبض عليه، فانخسف باللص ما تحته وسقط في دهليز، وقبض عليه الراهب وصلبه، وكان الراهب قد صنع ثقبًا وجعل عليه طبقًا ينقلب ويسقط من يضع قدمه عليه وغَطّاه ببعض فرش البيت، للاستزادة، الصقلى، السلوانات سلوان المُطاع، ص ص ١١٠- ١١١.

(٤٤) القلاية: اسمها القبطي NIPI والإنجليزي CELL جمعها Cells ومنها جاءت كلمة كيليا أي القلاقى Cellia وهى كلمة يونانية معناها حجرة أو حجيرة في دير، وتسمى أحيانًا صومعة وسُمَّيَ الرهبان لذلك "ساكني القلاقي" cellulani ordwellerin cells وسميت القلاية عند القديس باخوميوس أب الشركة Syncellita أي المشاركين في قلاية Sharer of the Cell، والقلاية هي سكن الراهب، السريانى، حنانيا، القلاية السكنى مع الله، دير السيدة العذراء البرموس، ١٩٩٢، ص ١٣. محمد عبد العزيز فراج، كنائس كفر الزيات في القرنين (١٣- ١٤هـ/ ١٩- ٢٠م) دراسة أثرية معمارية، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الاثار، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠١٦، ص ١٥.

(٤٥) تدور القصة حول صراع بهرام جور وأحد أبناء ملوك فارس القدامى على العرش بعد وفاة الملك يزدجرد، فعمد زعماء فارس لأسدين ضاريين فجوعوهما وأخرجوهما إلى ظاهر المدينة في قفصين من حديد، وفي عنق كل واحدٍ منهما سلسلة في طرفها وتد من الحديد، فضربوا الوتدين في جهتين مختلفتين وجعلوا بينهما بقدر ما إذا خرج كل واحد من الأسدين فقصد الآخر بلغ إليه، وجعلوا تاج الملك وزينته بينهما، وبحيث يمكن كل واحد من الأسدين الوصول إليهما والذب عنهما، وخرجا

الأسدين، وخرج بهرام من قبته وقد شدَّ وسطه بنطاق، فدنا بهرام من الأسدين ولا سلاح معه وقتلهما، وتناول تاج الملك فوضعه على رأسه، الصقلى، السلوانات سلوان المُطاع.

(٤٦) يوسف، مى أحمد، الحكائية ودلالة السرد في كتاب سلوان المُطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصقلي (ت٥٦٥هـ/ ١١٦٩م): حكاية سابور بن هرمز وقيصر الروم، مجلة دراسات – العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، مجلد ٢٦، ١٩٩٩، ص ٢.

(٤٧) الغزالي، تناسل السرد، ص ص ٧٢– ٨٠.

(٤٨) تدور القصة حول إيمان ملك الحيرة النعمان بن امرئ القيس، ويتدفق السرد حول خروج النعمان في أحد أيام الربيع إلى منتزه، فوضع له بساطًا موشى بالحرير، ونصبت عليها قبة من الديباج الأحمر قد شحنت من المقاعد والحشايا والنمارق والمساند، فشرب وطرب، ثم جلس عدى يعظه، الصقلى، السلوانات سلوان المُطاع، ص ١٣٦.

(٤٩) تدور القصة حول فيلا كان مكرمًا عند بعض الملوك، وكان ربيبًا أنيسًا أديبًا وأنه صيد لذلك الملك فيل وحشي، فعسرت على السواس أن يخلوه مع ذلك الفيل الأنيس الأديب، ليأنس به، ويقتبس من أدبه، وقد تحدث الفيل الربيب إلى الفيل الوحشي أنه يراد بك الخير، واستمع الفيل الوحشي لكلامه ليرى نتيجة ذلك، ثم لما رأى الفيل الربيب ما أصاب الفيل الوحشي من خير وعز، اتفق معه على الهرب، فتمارضا بالزجر، حتى سمح لهما السواس بالخروج إلى الصحراء، فهربا، ولحقا بالفيلة المتوحشة، الغزالي، تناسل السرد، ص ٧٨.

(٥٠) تتشابه رسوم الأفيال في هذه التصويرة مع رسمة القيل المنفذ في إحدى تصاوير مخطوط مقامات الحريري المحفوظ بالمكتبة البودلية بأكسفورد ، والوارد في تصويرة موضوعها "الفيل والأرنب عند البئر"، فقد رسم الفيلان بشكل مشابهة تمامًا مع الفيل وبنفس الأطواق الذهبية المحيطة لأرجله.

(٥١) اللبادة تعد من ملحقات السرج واللبد من البسط، وكذلك لبد السرج، واللبد السرج: أي عمل له لبدًا، ومعنى لبد الشيء ألزقه بشيء لزج أو صمغ حتى صار كاللبد، وهى بطانه تطرح على ظهر الفرس من فوقها السرج، وهى عادة تكون من الصوف أو الشعر أو الوبر، محمد، روفيدة عادل علي، رسوم الخيول وأدواتها في ضوء مدارس التصوير الإيرانية منذ العصر المغولي حتى نهاية العصر القاجاري دراسة فنية مقارنة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ٢٠١٨، ص ٣٣٥.

(٥٢) يلاحظ أن أسلوب رسم المحاربين المدرعين أسلوب زخرفي قوي يوحي للناظر بالتطور الفني، وهو أسلوب زخرفي ظهر في بعص تصاوير المدرسة العربية في القرن ٨هـ/ ١٤م.

(٥٣) هذه التصويرة من تصاوير مخطوط مقامات الحريري ٦٣٤هـ/ ١٢٣٧م والمحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس.

(٥٤) تدور القصة حول راعيًا كان يرعى البقر لأهل قرية، فيحسن لبقرهم، ولقد اطمأن أصحاب البقر على أبقارهم، ولم يعودوا يسألون عنها لثقتهم بالراعي، وكان الراعي يتقيل بظل صومعة الراهب حين يتعب من الرعي، وتناول الراهب السرد وأشار على الراعي أن يرجع الأبقار إلى أصحابها ويخفف عن نفسه، لأن خير الأبقار لأصحابها، وسمع الراعى بالنصيحة التي أضرت به في نهاية القصة، الصقلي، السلوانات سلوان المُطاع، ص ص ١٤٦- ١٥٠.

(٥٥) البرنس من الباس الخارجي للرجل والمرأة، وجاء في تعريفه أنه ثوب رأسه منه متصلة به، وتعنى كلمة برنس في الأزمنة القديمة طاقية، وقد كان البرنس قديمًا من ملابس اليهود، أطلق عليه اليهود اسم براطيل، وقد كانت البرانس التي يرتديها الرهبان بسيطة، بينما كانت البرانس التي يرتديها الأساقفة والرهبان ملحقة بها قلنسوة، حسن، عاطف ربيع أبو زيد، تصاوير مخطوط الأناجيل الأربعة لجرجس بن حنانيا بمكتبة المخطوطات بسويسرا دراسة آثاريه فنية ، رسالة دكتوراة، غير منشورة، قسم الاثار، كلية الآداب، جامعة المنيا، ص ١٨٣.

(٥٦) عبد الدايم، نادر محمود، الأساليب غير التقليدية للتعبير عن العمق في تصاوير المدرسة العربية، مجلة كلية الآثار بقنا، العدد ١، ٢٠١٨، ص ١٥٢.

(٥٧) عبد الدايم، الأساليب غير التقليدية للتعبير عن العمق، ص ص ١٥٢- ١٥٣.

(٥٨) استخدم المصور طريقة ثانية في رسمه لمقدمة بعض التصاوير وهى، توزيع عناصر التصاوير على خط واحد بمقدمة التصويرة ويظهر هذا الأسلوب بشكل واضح في التصاوير المنفذة بداخل القاعات (اللوحات٣- ٦- ٧- ١٠- ١١)، وهذا الأسلوب كان شائع في تصاوير المخطوطات المنسوبة لمدارس التصوير العربية.

(٥٩) عبد الدايم، الأساليب غير التقليدية للتعبير عن العمق، ص ١٥٠.

(٦٠) لغة الجسد انعكاس ظاهري لحالة الشخص العاطفية، إذ أن كل حركة إرادية أو غير إرادية، وتتمثل لغة الجسد في تعابير الوجه والحركات والإيماءات والإشارات المختلفة لأعضاء الجسد من اليدين والأصابع وغيرهما، والتي تستخدمهم كناقل للمعنى، ومعولًا يعول عليها في تفسير حالته الانفعالية، فيظهر الإنسان من خلالها إظهار الحب والكره والدهشة والموافقة، ومن هذا المنطلق وإدراكًا من المصور على عدم قدرة شخوصه المصورين في الإفصاح عما يريده من انفعالات وأحاسيس من خلال اللغة المنطوقة، فإنه استعان بحركات الأيدي ليوضح بعض الانفعالات والأحاسيس على شخوصه، وبشكل يحاكي الطبيعة ويتفق مع ما تكون عليه التفاتات الرؤوس وأشكال الوجوه ونظرات الأعين وحركات الأيدي وإشارات الأصابع مع ما يمليه عليه الموقف من انفعالات، للاستزادة ، رباعية، أسامة جميل، لغة الجسد في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠١٠، ص٢٢. أبو النصر، مدحت، *لغة الجسد دراسة في نظرية الاتصال غير اللفظي*، مجموعة النصر العالمية، (د.ت)، ص٦٥. عيسى، جورج، شيخ المصورين العرب يحيي الواسطي، ط١، دار الكنوز، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص ٣٢.

(٦١) الشوكي، أحمد، تصاوير المدرسة العربية في ضوء قواعد علم لغة الجسد، أعمال المؤتمر الخامس عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب، ٢٠١٢، ص ٧٩٠.

(٦٢) اللون الأزرق ومشتقاته من الألوان الباردة التي تبعث إلى الهدوء والطمأنينة والإحساس بالبرودة والإحساس بالكآبة والحزن، خلوصي، محمد ماجد، التصميم الداخلي والألوان، دار المعرفة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣٣.

(٦٣) اللون الأحمر ومشتقاته من الألوان الساخنة وهى تبعث في النفس الإحساس بالحرارة والحياة وتقترن بالعاطفة والطاقة وترمز هذه الألوان إلى الإثارة، خلوصي، التصميم الداخلي والألوان، ص٣٣.

(٦٤) من الألوان الهادئة والمضادة للتوتر وفي القرآن لون لباس أهل الجنة، عبد الدايم، نادر، الخزف الإيراني في العصر الصفوي من خلال مجموعات متاحف القاهرة، رسالة دكتوراة، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥، ص ١١٦.

(٦٥) يوحي الطابع العام للتصويرة ذات الخلفية الذهبية وبإطارها التقليدي بانتمائه إلى التصوير في مصر في العصر المملوكي، عكاشة، ثروت، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص ١٢٠.

(٦٦) للاستزادة، المليجي، صلاح، الضوء كمؤثر درامي في العمل الفني المطبوع، مجلة علوم وفنون، مجلة دراسات وبحوث، جامعة حلوان، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، يناير ٢٠٠٣، ص٢٠.

(٦٧) من المعروف أن مدارس التصوير العربية تميزت بمميزات تختص بها دون غيرها من مدارس التصوير الإسلامي الأخرى، ألا وهى أن تصاوير المخطوطات تكون جزءًا من المتن يقصد بها شرحه وتوضيحه، ومن ثم نجد بعض المخطوطات قد زوقت بصور ذات أحجام صغيرة طبقًا للمساحة الخالية التي تركها الخطاط الذى قام بنسخ المخطوط، فرغلي، أبو الحمد محمود، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٨٣.

(٦٨) بابا دوبولو، الكسندر، جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة علي اللواتي، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٧٩، ص ٣٨.

(٦٩) أدت مسألة التقارب في الصفات العرقية والمظهر الخارجي بين الترك والمغول إلى نوع من الخلط عند الإشارة إلى ملامح وجوه الأشخاص في بعض التصاوير المملوكية، وإن كان من الواضح من خلال ما ورد في المصادر الصينية والإسلامية وكتب الرحالة أن هناك تشابهًا في الصفات العرقية والمظهر الخارجي بين المغول والترك، بل أن المسلمين عندما عرفوا المغول والتتار جعلوهم ضمن قبائل الترك، وإن ظلت هناك بعض الفروق التي يمكن من خلالها إظهار الاختلاف ، خليفة، ربيع حامد، فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامي، دار طيبه للطباعة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص ١٠٢.

(٧٠) يذكر البعض إلى أن استدارة وجوه الأشخاص وميل عيونها الضيقة وشواربها ولحاها في تصاوير هذا المخطوط هى سمات مغولية نتجت عن التأثر بالفن المغولي، محرز، جمال، من التصوير المملوكي نسخة من كتاب دعوة الأطباء لابن بطلان، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد ٧، الجزء ٢، نوفمبر ١٩٦١، ص ٧٨.

(٧١) أثارت رسوم الهالة أحد العناصر الفنية نقاشًا بين مؤرخي الفنون الإسلامية بسبب البحث عن أصلها، ويعتقد أن مهد رسم الهالة حول الرؤوس كانت القارة الآسيوية، كما عرفها الفن البوذي في جندار على الحدود الشمالية الغربية للهند في نهاية العصر الهلنستي وبداية العصر المسيحي، وقد عرف البيزنطيون الهالة، وكانوا يرسمونها على شكل دائرة تكلل بها رؤوس الأباطرة والأبطال، وحين اعتنقت بيزنطة المسيحية شاعت تلك الهالة أيضًا بين المسيحين، وترجع بعض الدراسات أن تصوير المسيحيين للسيدة العذراء تحمل ابنها المسيح عليه السلام وفوق رأسها هالة من النور كرموز دينية استوحاها الفن المسيحي من الإلهة إيزيس ربة القمر عند قدماء المصريين، فكانت تصور إيزيس في تماثيل تحمل ابنها حورس وفوق رأسها قرنان بينهما قرص القمر، فكان لاستبدال الإلهة إيزيس بالسيدة العذراء والقمر بهالة النور والإله حورس بالسيد المسيح عليه السلام، حسين، محمود إبراهيم، موسوعة الفنانين "المصورون المسلمون" ج١، ط٢، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٤٤. العلي، بلال موسى، قصة الرمز الديني "دراسة حول الرموز الدينية ودلالاتها بالشرق الأدنى القديم والمسيحية والإسلام وما قبله، الناشر المؤلف، ٢٠١١، ص ٢٠١.

(٧٢) ظهر الفرع النباتي المنتهي بزهور الرمان في الكثير من تصاوير المخطوطات المنسوبة لمدارس التصوير العربية

(٧٣) تميز عصر المغول في إيران بطابعة الصيني المغولي والذي كان نتيجة اصطحاب المغول لعدد كبير من الفنانين الصينيين معهم بل ودعوة عدد آخر من الفنانين الصينيين إلى إيران، وكان من أثر ذلك على الفن في إيران أن ظهر هذا التأثير بالفن الصيني على إبداعات الفنان الإيراني والتي أصبحت تحمل صفات التأثيرات والصفات التقليدية للفن الصيني، ونشاهد هذه التأثيرات في الاهتمام بتمثيل الطبيعة وبعض الوحدات الزخرفية مثل زهرة اللوتس الصينية والسحاب الصيني والحيوانات والطيور الخرافية كالسميرغ والتنين ورسوم الأشجار والمياه والجبال، حسني، مديحة رشاد الدين، فن التصوير في إيران في مرحلة الانتقال من التصوير المغولي إلى التصوير التيموري، رسالة دكتوراة، غير منشورة، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠١٤، ص٤.

(٧٤) عكاشة، التصوير الإسلامي، ص ١٢٠.

(٧٥) أبو ناب، المدرسة التركمانية، ص ٥٩١.

(٧٦) تعد مناظر البلاط من أهم الموضوعات التصويرية التي ظهرت علي الفنون الإسلامية وفي متون المخطوطات المصورة، لأنها ترتبط بفئة الحكام الذين عنوا في الأساس بفن التصوير، فهى تمثل مناظر حياة البلاط المكتظة بالأشخاص بملابسهم الفاخرة وسط قاعات القصور المقببة أو الحدائق الملكية، وهؤلاء الأشخاص يمثلون الحكام والأمراء وكبار رجال الدولة والخدم والموسيقيين وغيرهم من الفئات المرتبطة بالطبقة الحاكمة كل ذلك في رسم دقيق وألوان زاهية، ويمكن تقسيم مناظر البلاط إلى ثلاثة أقسام، وهى مجالس الملوك، والاحتفالات، والاستقبالات الرسمية، أبو ناب، أسامة كمال، المدرسة التركمانية في التصوير الإسلامي دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٥، ص ٥٥٣.

(٧٧) للاستزادة حول سمات تصاوير العصر المملوكي، راجع، محرز، من التصوير المملوكي، ص ص ٧٥: ٨٠. عكاشة، موسوعة التصوير، ص ص ١١٨– ١٢٥. خليفة، أثر الأساليب الفنية للتصوير الأويغورى، ص ص ١٠١ : ١٠٥.

(٧٨) يذكر دكتور جمال محرز أن السحن المغولية الواردة في تصاوير المخطوطات المصرية في العصر المملوكي ناتجه عن التأثر بالفن المغولي، وأن ظهور مثل هذه السمات المغولية بم يكن مرتبطًا بالتأثر بالفن المغولي بل أنه نتج عن الصلة الفنية بين مصر والموصل في هذه الفترة من ناحية، وإلى وجود بعض العناصر المغولية بين صفوف المماليك أنفسهم من ناحية أخرى. بل أنه كان هناك ممن تولى سلطنة مصر من المماليك من هم مغولي الجنس مثل السلطان كتبغا، محرز، من التصوير المملوكي، ص ٧٨. خليفة، أثر الأساليب الفنية للتصوير الأويغورى، ص١٠٣.

(٧٩) تنسب للمغرب العربى في العصر السعدى، ويرجح أن تكون نسخت برسم خزانة أبى المعالي زيدان السعدي (١٠١٢: ١٠٣٧هـ/ ١٦٠٣ : ١٦٢٨م)، أو برسم خزانة أبيه أحمد المنصور الذهبي (٩٨٦: ١٠١٢هـ/ ١٥٧٨ : ١٦٠٣م)، والذي كان له الباع الطويل في هذا الشأن، بدليل أنها كانت من النسخ المخطوطة التي تم قرصنتها ضمن المكتبة الزيدانية الشهيرة عام (١٠٢٣هـ/ ١٦١٤م)، ليؤول أمرها نهائيا إلى الإسكوريا ل، وتتميز هذه النسخة بأنها تحتوى على ٤٧ تصويرة تعبر عن النص، الحسني، الرسوم والنمنمة في المغرب، ص ١٠٨.