أسلوب "خط گلزار" الإيراني في ضوء نماذج مختارة من العصر القاجاري
دراسة آثارية فنية

د/ حسام عويس طنطاوي
أستاذ الآثار الإسلامية المساعد بقسم الآثار
كلية الآداب– جامعة عين شمس

ملخص:

سعى المتميزون من الخطاطين والمصورين الإيرانيين بعد انتشار الإسلام في بلادهم ومع موقفه من فنون الكتابة إلى تطوير فنون الخطاطة، وجمع عدد منهم بين بعض أنواع الخطوط المتعارف عليها والزخارف المختلفة ليخلقوا أساليب جديدة للكتابة، وقد شكلت بعض هذه الأساليب ظواهر كتابية تميزت بها إيران عن غيرها من أقاليم العالم الإسلامي.

ومن أمثلة ذلك ما يعرف في الفارسية باسم "خط گلزار" الذى يتميز باستخدام عناصر نباتية ورسوم طيور وحيوانات وأشكال آدمية في زخرفة الحروف، وتهدف الدراسة فيما يلي إلى التعريف بهذا الأسلوب وخصائصه وبعض أشهر نماذجه والخطاطين ممن اتقنوه عبر محورين الأول وصفي والثاني تحليلي.

Persian Gulzar Technique in light of chosen examples from Qajar Period
An Archaeological, Artistic Study

Abstract

After the spread of Islam in Iran and its attitude towards the arts of inscription, professional Persian calligraphers and drawers sought improving the art of calligraphy. Some of these professionals succeeded in combining between the well known types of calligraphy and the various decorative items so as to create new styles of inscription. Iran surpassed other Islamic regions by these styles which are considered to be an inscription phenomenon.

"Gulzar calligraphy" ,as known in the Persian language, is a distinctive example of these styles of inscription. It is distinguished by using floral motifs, birds, animals as well as human figures in the characters' decoration. It is worth mentioning that the study aims at identifying this technique and its properties in addition to its most famous calligraphers and examples in a descriptive and analytical approach.

أسلوب "خط گلزار" الإيراني في ضوء نماذج مختارة من العصر القاجاري
دراسة آثارية فنية

سعى المتميزون من الخطاطين والمصورين الإيرانيين بعد انتشار الإسلام في بلادهم ومع موقفه من فنون الكتابة إلى تطوير فنون الخطاطة، وجمع عدد منهم بين بعض أنواع الخطوط المتعارف عليها والزخارف المختلفة ليخلقوا أساليب جديدة للكتابة، وقد شكلت بعض هذه الأساليب ظواهر كتابية تميزت بها إيران عن غيرها من أقاليم العالم الإسلامي.

ومن أمثلة ذلك ما يعرف في الفارسية باسم "خط گلزار"[١] الذى يتميز باستخدام عناصر نباتية ورسوم طيور وحيوانات وأشكال آدمية في زخرفة الحروف، وتهدف الدراسة فيما يلي إلى التعريف بهذا الأسلوب وخصائصه وبعض أشهر نماذجه والخطاطين ممن اتقنوه عبر محورين الأول وصفي والثاني تحليلي على النحو التالي:

أولا: الدراسة الوصفية[٢]

لوحة رقم(١)

المادة الخام: ورق مقوى. المقاييس:٢٠×٣٠ سم. الوزن ٢٥٠-٣٠٠جم.

مكان الحفظ: مجموعة عائلة غلام حسين قاجار. رقم الحفظ: بدون.

التاريخ:١٣٠١هـ/١٨٨٣م.

مكان الصنع: إيران. الخطاط: عباس بن قادر صبورى. مالك اللوحة: غلام حسين قاجار[٣].

الوصف: لوحة كتابية مصنوعة من الورق المقوى قوامها جزء من الآية ٣٣ من سورة الأنبياء، وهى نفسها جزء من الآية ٤٠ من سورة يس، ونصها: ﴿كُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾ منفذة بخط نستعليق باستخدام قلم أسود اللون، والخط سميك نسبيا تزين سطحه مجموعة من الزخارف قوامها رسوم نباتية تتكون من شجيرات صغيرة بما تحمله من فروع وأوراق بالاضافة إلى ورود طبيعية بعضها مركب، وأغلبها بسيطة سداسية البتلات، وتتناثر بينها مجموعة من رسوم الطيور والحيوانات والبشر وبعض النصوص الكتابية؛ وتبدأ هذه الزخارف على سطح شرطة حرف الكاف في كلمة "كل" بعدد من الطيور المتتابعة، وتنين فاغرا فاه ليلتهم طائرًا أمامه، ويلي ذلك منظر تصويري لسيدة ترتدى قباءً وقد وضعت إناءً على الأرض أمامها بينما تمسك بيديها ضرع ماعز جبلي لتقوم بحلب اللبن منه في الإناء، ويظهر أسفل قدم الماعز طائر له عرف طويل في وضعية الطيران، وتشغل نهاية حرف الكاف كتابة دعائية نصها: "اللهم اغفر لي وارحمني وعافني" (لوحة١/أ). ويزين الجزء المنتصب من حرف اللام صف من رسوم البط، وتقتصر زخرفة عراقته على الرسوم النباتية. وتغطي حرف الفاء في حرف "في" تصويرة نصفية لسيدة لها ملامح دقيقة، والياء الراجعة شكلت نهايتها على هيئة نصل السيف، ويكسو أغلب سطحها زخرفة نباتية لورود مختلفة البتلات ويصاحبها رسم لغزال يلتفت برأسه للخلف، ومشهد صراع غير واضح قد يكون بين حيوانين يفترس أحدهما الآخر.

وتحتل تصويرة للإمام علىّ بن أبي طالب جاثيا مركز حرف الفاء في كلمة "فلك"، وقد أمسك بيده اليمنى نصل سيفه في حين تمسك يده اليمنى بغمده، وقد صور وجهه في وضعية ثلاثية الأرباع وله ملامح عربية لرجل ذي لحية كثيفة وشارب كث، ويرتدى عمامة متعددة الطيات وقباءً عربيا ينتهى بأكمام واسعة، ويليها مشهد لأسد يفترس غزالًا، بينما يشغل حيوان صغير النقطة أعلى الفاء. وقد أصاب البهتان معظم سطح حرف اللام والجزء المنتصب من حرف الكاف فلا يمكن تبين زخارفها، وعلى العكس من

ذلك تبدو مجموعة من الورود المركبة وضأن بري ذو عضلات كبيرة تزخرف الجزء المستقيم في نهاية حرف الكاف(لوحة١/ب).

وعلى الرغم من أن زخارف حروف الياء والسين والباء في كلمة "يسبحون" غير واضحة خاصة في بدايتها نتيجة تلف أصابها، إلا أنه يمكن التعرف بسهولة على بعض زخارفها النباتية المكونة من ورود مركبة وما يصاحبها من فروع وأوراق، بالإضافة إلى زخرفة هندسية على هيئة بحر كتابي خال تماما مما يؤكد أن هذا العمل لم ينتهِ بعد. ونجد نقطتى الياء ونقطة حرف الباء يشغلهم على الترتيب طاووس وأوزة تقف منتفخة الصدر ناشرة جناحيها(لوحة١/ب)، ثم طائر في وضعية الطيران.

وتقتصر زخارف حرف الحاء على قليل من العناصر النباتية وخطوط مزدوجة تكون شكلا هندسيا يتكون من مستطيل له جانبان مثلثان ويخلو من الزخارف مما يدعم الرأي السابق ذكره بصدد أن هذا العمل لم يكتمل لأسباب غير معروفة.

وتزين حرف الواو(لوحة١/ج) تصويرة نصفية لسيدة ذات طابع قاجاري واضح وبصحبتها قط تربت عليه بيدها اليمني، ويظهر وجه السيدة في وضعية أمامية تتوسطه عيون لوزية وأنف طويل وفم دقيق، ولها شعر أسود كثيف داكن اللون يتدلى على جانبي وجهها، كما تتدلى على جبهتها حلية تنتهى بثلاث زوائد دائرية. ويواجه القط طائر له هيئة البلابل المعروفة في إيران، والأخير مصور وكأنه يقف على وردة تشغل باقي حرف الواو.

وزين سطح حرف النون زخرفة نباتية لوريدتين يتوسطهما مساحة هندسية على هيئة بحر كتابي تشغله عبارة "حرره عباس ابن قادر صبورى". بينما يزين نقطة النون زخرفة لوريدة صغيرة يقف عليها طائران متقابلان.

وإلى جانب الآية القرآنية هناك عبارة صغيرة تم إضافتها إلى اللوحة نصها: "العبد غلامحسين قاجار سنة ١٣٠١".

التأريخ: على الرغم من أن القراءة الأولى للتاريخ المسجل فوق كلمة "سنة" هى ١٠٤١ إلا أن الفاحص لها بدقة يجد أن الرقم٤ ما هو إلا الرقم صفر وأسفله نقطتى التاء المربوطة في نهاية كلمة سنة، والصفر ما هو إلا نقطة حرف النون في نفس الكلمة، وبذلك لا يظهر من التاريخ إلا رقمان هما ١..١ في الوقت الذى يؤكد فيه ناشر هذا العمل على أنه يحمل تاريخ ١٣٠١ قمري الموافق ١٢٦٢ شمسي و ١٨٨٣م.

وهذا التاريخ تدعمه قرينة على درجة كبيرة من الأهمية تتمثل في المناظر التصويرية الواردة ضمن زخارف العمل التى شاع معظمها خلال العصر القاجاري خلال القرن ١٣هـ/١٩م ومنها السيدة التي تحمل قطًّا بين يديها ومشهد حلب الماعز...الخ. فضلا عن أن الوجه الآخر لهذا العمل مسجل عليه منظر تصويري يمثل مجلس سيدنا سليمان، وفيه يظهر نبي الله جالسا على عرش يحمله اثنان من الملائكة في الأمام ومثلهما من الشياطين في الخلف. وتحيط برأسه هالة بينما تم إخفاء ملامح وجهه، ويمسك بيديه سيفًا ذا حدين يسنده إلى رجليه، ويظهر أمامه ثلاثة أشخاص؛ اثنان منهم جلوسا والثالث وقوفا، وفي

المسافة المحصورة بينهما يبدو عدد من الحيوانات والطيور منها السيمرغ والهدهد الذي يقف على مسند العرش(لوحة١/د، هـ). ولهذا المنظر التصويري أهمية كبيرة لما يتضمنه من عناصر ذاعت في العصر القاجاري ونجد لها أمثلة كثيرة في الفنون القاجارية التي نُفذت بالألوان المائية والزيت والمينا الزجاجية مما يدعم نسبة اللوحة الكتابية إلى القرن ١٣هـ/١٩م.

المراجع والنشر: محسن احتشامی، رؤياهای تصويری، ١٠٠٣-١٠٠٧.؛

http://honar.tama.ir/site/akhbar/khabar/7579;http://ligheh.ir/%D8%AE%D8%B7-%DA%AF%D9%84%D8%B2%D8%A7%D8%B1 (accessed 17 Dec. 2017)/

لوحة رقم(٢)

المادة الخام: ورق مقوى. المقاييس: ١٦.٥×٢٣.٥سم.

مكان الحفظ: كانت معروضة للبيع في صالة كريستى للمزادات يوم ٢٠١٢/٤/٢٣م. رقم الحفظ: Sale 4795.

التاريخ: النصف الثاني من القرن١٣هـ/١٩م. مكان الصنع: إيران. الخطاط: محمد الحسينى بن علي النقي[٤].

الوصف: لوحة كتابية مصنوعة من الورق المقوى تم تنفيذها بالحبر الأسود على أرضية عسلية، تحتوي على كتابة نصها: "عضد الملك[٥]" سُجلت بخط نستعليق سميك نسبيا، يملأ سطحها زخارف مختلفة ما بين نباتية ورسوم طيور وحيوان وصورة آدمية وكتابات دقيقة؛ والواضح أن الغلبة للزخارف النباتية القريبة من الطبيعة المنفذة بأسلوب الخطاي التي تشغل كامل سطح الكتابة، متمثلة في فروع وأوراق نباتية وزهور منها الأقحوان[٦] وعود الصليب واللوتس الصينية بالاضافة إلى الورد الجورى، والزهور المتعددة البتلات المرسومة على شكل يتكون من اجتماع الأوراق داخل كأسها.

ويشاهد ظهور لثلاثة من الطيور تتوسط بعض الزهور والورود، تحقيقا لما شاع في الفنون الإيرانية من تلازم بين الورود والبلابل "گل و مرغ"، وتتشابه الطيور الثلاثة في هيئتها العامة وتختلف في وضعيتها، ويمكن اقتفاء أثرها مرتين في كلمة "عضد"، الأولى في الجزء المستلقي من حرف الضاد، وفيها صُور الطائر كاملا واقفا على الأرض بين زهرتين بينما يتجه بنظره إلى اليمين، والثانية عند التقاء حرف الضاد مع حرف الدال. والطائر مصور في هيئة نصفية ملتفتا برأسه إلى الخلف، والمرة الثالثة في الجزء المستلقي من حرف الكاف في كلمة "الملك" ويبدو فيها الطائر كاملا ملتفتا برأسه إلى الخلف.

وتجتمع الرسوم الحيوانية والآدمية في منظر واحد يشغل نقطة حرف الضاد يتمثل في شخص يجلس على الأرض وقد ثنى قدميه أسفل جسمه، مرتديا قباءً واسعا له فتحة مثلثة عند الصدر وياقة عريضة، ويبدو أسفله قميص، والوجه مصور في وضعية ثلاثية الأرباع مع أنف مستقيم وفم دقيق وعينين واسعتين، وقد مد ذراعيه أمامه مباعدا بينهما ممسكا في قبضتيه بثعبان له جسم أسطواني مسلوب وطويل ورأس مثلثة الشكل وذيل رفيع.

وإلى جانب الزخارف السابقة نجد تواجدا لنص كتابي منفذ بخط دقيق على سطح كلمة "الملك"، سُجل أوله على سطح حرف الميم واستكمل بقيته على سطح حرف الكاف ونصه: " كتبه الأقل محمد الحسينى بن علي نقي".

التأريخ: على الرغم من أن هذه اللوحة لا تحمل تأريخا إلا أن النص المسجل عليها يقتصر على لقب "عضد الملك" الخاص بعميد الأسرة القاجارية "عليرضا خان" دون غيره من ألقاب، وهو ما قد يرجح أنها قدمت إليه في تاريخ سابق على توليه منصب نائب السلطنة والوصي على عرش أحمد شاه قاجار عام١٣٢٧هـ/١٩٠٩م، وتحديدا خلال الفترة التي عمل فيها بخدمة ناصر الدين شاه قاجار(١٢٦٤-١٣١٣هـ/١٨٤٨-١٨٩٦م) بعد أن حظى بثقة والدته مهد عليا، يدعم ذلك أن أسلوب تنفيذ الزخارف على اللوحة بعيد تماما عن أسلوب الطباعة الحجرية الذى شاع في الربع الأخير من القرن١٣هـ/١٩م، ومن ثم يمكن نسبتها إلى النصف الثاني من القرن ١٣هـ/١٩م، ومن القرائن على ذلك أعمال أخرى ل"محمد الحسينى بن علي نقي" التي تكشف عن أنه نشِط خلال منتصف القرن ١٣هـ/١٩م[٧].

المراجع والنشر:

https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-panel-of-gulzar-calligraphy-signed-muhammad-5556238-details.aspx (accessed 5 Mar. 2018)

لوحة رقم(٣)

المادة الخام: ورق مقوى. المقاييس: ٣٦.٩×٢٢.٦ سم.

مكان الحفظ: قسم أفريقيا والشرق الأوسط، مكتبة الكونجرس، واشنطن. رقم الحفظ: ١-٨٥-١٥٤.٩٥.

التاريخ: ربيع الثاني ١٣١٢هـ/أكتوبر١٨٩٤م. مكان الصنع: إيران. الخطاط: حسن زرين قلم.

الوصف: لوحة كتابية مصنوعة من الورق المقوى تم تنفيذها بألوان الأسود والأحمر والقليل من الأزرق والأصفر على أرضية عسلية مع التذهيب أحيانا[٨]، تحتوي على عدد من الصلوات والأدعية الشيعية الموجهة إلى الله وسيدنا محمد والإمام علي بن أبي طالب. والكتابة الرئيسية فيها عبارة عن بيت شعر باللغة الفارسية للشاعر جامي[٩] منقول عن مؤلفه الكبير العروش السبع "هفت اورنگ"، وتحديدا من منظومة "سبحة الأبرار" ونصه: "أي قمر طلعت مكي مطلع مدني مهد يماني برقع"[١٠]، وترجمته[١١]: "يا قمري الطلعة مكي المطلع مدني المهد ويماني البرقع"[١٢]، وهي منفذة بخط نستعليق سميك نسبيا حروفه متشابكة ومتداخلة بحيث يمكن توظيف الحرف الواحد في قراءة أكثر من كلمة، كما أنها مليئة بزخارف مختلفة ما بين هندسية ونباتية وحيوانية ورسوم آدمية؛ ويغلب على زخارف سطح حرفي الألف والياء في حرف النداء "أي" الدوائر الصغيرة المنفذة بالألوان الأحمر والأسود والأبيض بالإضافة إلى القليل من الزهور الرباعية والخماسية البتلات وثلاثة من الغزلان منها اثنتان متدابرتان. ويشغل حرف القاف في كلمة قمر صورة لرجل في هيئة ثلاثة أرباع طول الجسد ينظر إلى جهة اليمين، مرتديا قباءً عربيا ينتهى بأكمام واسعة وعمامة قد أرسل طرفيها خلف رأسه، واضعا يده اليمني فوق اليسري أعلى البطن، وقد

تعمد المصور إخفاء وجهه مع وضع هالة دائرية حول رأسه. وهو العنصر نفسه الذى نجده مكررا بنفس الهيئة داخل النقطة بجوار حرف القاف، ثم بعد ذلك خمس مرات داخل النقط التى تعلو حروف النص، غير أنه يلتفت بوجهه إلى جهة اليسار مع تنويع لون القباء الذى يرتديه ما بين الأحمر والأبيض والأصفر. وفي الغالب تصاحبه دائرة صغيرة أو وريدة تشبه زهرة دوار الشمس. ويزين حرف الميم ثاني حروف كلمة "قمر" صورة نصفية لشاب يرتدى قباءً ويضع على رأسه تاجا، وقد صور وجهه في وضعية ثلاثية الأرباع مع عيون لوزية وأنف طويل وفم دقيق وبجواره الوريدة التي تشبه زهرة دوار الشمس.

ويغلب على زخارف حرفا الطاء واللام في كلمة "طلعت" الدوائر الصغيرة مختلفة الألوان، ويبرز من وسطها أسد فاغرا فاه. ويعاود الشاب السابق وصفه الظهور داخل حرف العين مع إضافة جناحين له للتعبير عن كونه مَلَكًا. ويتميز حرف التاء بوجود منظر تصويري ديني كامل يظهر فيه الإمام علي بن أبي طالب جالسا على الأرض وقد ثنى قدميه أسفل جسمه، مسندا سيفه "ذو الفقار" على فخذيه، وتحيط برأسه هالة دائرية الشكل ولم تخرج ملابسه عن القباء والعمامة السابق ذكرها مع تعمد إخفاء وجهه، ويتجه الإمام برأسه جهة اليمين حيث يصطف أمامه وقوفا أحد عشر شخصا آخرون لهم نفس هيئته ولا خلاف على أن مجموع هؤلاء الأشخاص يمثل الأئمة الاثني عشرية لدى الشيعة الإمامية. وإلى الخلف منهم يظهر اثنان من الملائكة المجنحة لهما صورة شاب يضع على رأسه تاجا. ويزين مَلَكُ شاب حرف الضمة فوق تاء كلمة طلعت، ونشاهد وراءهما زهرة دوار الشمس.

ويملأ حرف الميم المشترك ما بين كلمتى "مكي" و"يماني" زخرفة لأسد ويغلب على زخرفة سائر الحروف التصميمات الهندسية خاصة الدوائر المنفذة بألوان وأحجام مختلفة. ويزين حرف الميم في كلمة "مدني" ما يشبه أرنبًا كبيرًا، وتقتصر زخارف حرف الدال على الأشكال المفصصة رباعية الفصوص والدوائر الصغيرة. ويزخرف حرف الميم في كلمة "مهد" شخص متوسط العمر يرتدي قباءً، ويضع على رأسه خوذة عسكرية، والوجه مصور في وضعية ثلاثية الأرباع تظهر به عينان لوزيتان، يعلوهما حاجبان سميكان، ويبرز فوق الفم شارب كثيف وطويل يمتد إلى خارج الوجه. وتنتهي الدوائرة الصغيرة المكررة التى تزين حرف الهاء بأسد فاغرا فاه يسير باتجاه اليمين، لتعاود الأشكال المفصصة والدوائر الظهور فوق سطح حرف الدال.

وتقتصر زخرفة حرف الباء في كلمة "برقع" على أسد فاغرا فاه يسير باتجاه اليمين، بينما يجمع سطح حرف الراء بين الدوائر والأشكال الرباعية الفصوص، ويعاود الشاب الذى يضع تاجا على رأسه داخل حرف القاف وقد أحاطت به دوائر صغيرة، ويُشبهه شاب يرتدى القباء بدوره يزين رأس حرف العين غير أنه يضع على رأسه غطاءً يُشبه الطربوش، ويغلب على زخارف عراقة حرف العين الأشكال الهندسية المكونة من دوائر صغيرة مختلفة الأحجام منفذة باللونين الأحمر والأزرق، وبحر يخلو من الكتابة مع أشكال رباعية، ويتوسطها زخرفة مكررة سبق ظهورها لغزالتين متدابرتين.

وتشغل النقاط الثلاث أسفل النص ثلاث تصاوير لأشخاص في مرحلة الشباب يرتدون أقبية ويرتدي اثنان منهم غطاء رأس يشبه الطربوش بينما يضع الثالث تاجًا.

وتتناثر في أرضية اللوحة حول النص الرئيسي عدة نصوص منفذة بأنواع مختلفة من الخطوط تشمل الثلث، والنسخ، والنستعليق، والشكسته[١٣]، والتوقيع[١٤]، والكوفي. وبعضها مسجل باللغة العربية وبعضها الآخر باللغة الفارسية؛ ومن الكتابات العربية نقرأ: "يا ديان – يا منان – يا حي يا قيوم – يا واجب الوجود – يا شافي – يا واحد يا أحد – يا قاضي الحاجات – يا مغني – يا غني – يا مقتدر يا قادر – ياهادي يا باقي – يا رحمن يا رحيم – قال الله تبارك وتعالى شأنه العزيز ولاية علي بن أبي طالب حصني فمن دخل حصني أمن من عذابي.

ومن الكتابات الفارسية السطر الأخير ونصه: "آن برای یادگاری در خدمت دوست حقیقی یحی خان حسب الخواهش سرور معظم قبله ملزم مخدوم والا مقام حسین خان سلطان تحریر شد. كاتبه العبد العاصي حسن زرين قلم سنة ١٣١٢هـ/الموافق ١٨٩٤م". وترجمته: "كتب هذا كتذكار مقدم لخدمة الصديق الحقيقي يحي خان بحسب رغبة القائد المعظم قبلة الملتزم المخدوم عالى المقام حسين خان سلطان، كاتبه العبد العاصي حسن زرين قلم سنة١٣١٢هـ/الموافق ١٨٩٤م". ويمكن ملاحظة نص فارسي فوق حرف التاء في كلمة "طلعت" له أهمية كبيرة إذ إنه ينتهي بتاريخ شهر ربيع الثاني ١٣١٢هـ/ الموافق أكتوبر ١٨٩٤م، وقد تعذر قراءته كاملا.

وإلى جانب النصوص السابقة هناك أربعة أخرى مكتوبة بشكل معكوس منها ثلاثة باللغة الفارسية تعذر قراءتها جميعا، والرابع باللغة العربية أمكن قراءته ونصه كما يلي: "يا كافي ويا باقي ويا شافي ويا هادي ويا منان...".

التأريخ: هذه اللوحة مؤرخة حيث يظهر التاريخ ثلاث مرات؛ الأولى والثانية بالأرقام في نهاية عبارة: "كاتبه العبد العاصي حسن زرين قلم". والثالثة فوق حرف التاء في كلمة "طلعت" في نهاية نص فارسي، وسجل فيها التاريخ بالشهر والعام على النحو التالي: " شهر ربيع الثاني ١٣١٢"هـ/الموافق أكتوبر١٨٩٤م. وللأخير أهمية كبيرة نظرا لأن موقع مكتبة الكونجرس ينسبها إلى عام ١٢١٢هـ/ الموافق١٧٩٧م ومن ثم أرجعها إلى فترة مبكرة من تاريخ الدولة القاجارية، ويرجع السبب في ذلك إلى إهمال قراءة النص الآخر السابق ذكره الذى يبدو فيه رقم ٣ الفارسي كاملا، مع قراءة جانبها الصواب لرقم المئات إذ يتشابه مع رقم الآحاد في الشكل العام؛ إلا أن المدقق سيجد أن هناك عملية مسح متعمدة حدثت للجزء المتوسط البارز من رقم ٣ الذى يمثل المئات ويدعم ذلك المساحة العرضية التى يشغلها هذا الرقم التى تبدو أكبر من الحيز الفراغي الذى يشغله الرقم ٢ في الآحاد، وهو ما يدل على أن هناك جزءًا ناقصًا منه.

المراجع والنشر:

https://www.wdl.org/en/item/102;/ http://hdl.loc.gov/loc.amed/ascs.138 (accessed 10 Dec. 2017)

لوحة رقم(٤)

المادة الخام: ورق مقوى. المقاييس:٣٩×٤٧ سم. مكان الحفظ: متحف خط وكتابات مير عماد بالمجمع الثقافي والتاريخي بسعد آباد "موزه خط وكتابت مىرعماد – مجموعه فرهنگى تارىخى سعدآباد" بتهران.

رقم الحفظ:-. التاريخ: ١٣٢٠-١٣٢٩هـ/١٩٠٢-١٩١١م. مكان الصنع: إيران. الخطاط: حسن زرىن قلم.

الوصف: لوحة كتابية مصنوعة من الورق المقوى تم تنفيذها بألوان الأسود والأحمر والأزرق على أرضية عسلية مع التذهيب أحيانا، تحتوي على مجموعة من النصوص الكتابية الفارسية والعربية قوامها الأساسي بيت شعر باللغة الفارسية يتعلق بعيد النوروز ونصه: "عىد سعىد نوروز بدوست مهربان مبارک باد" وترجمته: "مبارك عيد النوروز السعيد لصديقي العطوف". وهي منفذة بخط نستعليق سميك نسبيا، كما أن سطحها تملؤه زخارف مختلفة ما بين هندسية ونباتية وحيوانية وآدمية وكتابات دقيقة؛ فنجد أن كلمة عيد يسود فيها العناصر الهندسية المكونة من دوائر صغيرة ذات لون أحمر وأزرق، وتتوزع بينها ثلاثة عناصر أخرى تتمثل في وريدة شديدة الشبه بزهرة دوار الشمس في المنتصف، وإلى اليمين منها صورة نصفية لشخص يرتدى قباءً له ياقة مقورة، ويضع على رأسه غطاءً للرأس يشبه الطربوش، وإلى اليسار نشاهد أسدا يسير إلى جهة اليمين. ويشغل نقطتي حرف الياء وحدة حيوانية مكررة لما يشبه غزالًا له بدن منتفخ.

وتجمع زخارف كلمة "سعيد" بين الدوائر الصغيرة والمفصصة الزرقاء والحمراء والوريدة التى تشبه زهرة دوار الشمس مكررة ثلاث مرات، وإلى جانب ذلك يُشاهد داخل حرف العين شاب يرتدى قباءً ضيقا، ويضع على رأسه تاجا تتدلى من أسفله خصلات الشعر على جانبى الوجه، والوجه مصور في وضعية ثلاثية الأرباع مع عيون لوزية وأنف مستقيم وفم دقيق وغياب للرقبة، وتظهر فوق كتفه الوريدة السابق ذكرها. ويشغل القسم الأعظم من حرف الياء كتابة فارسية دقيقة محجوزة داخل قوسين نصها: "أين عيد سعيد نوروز فيروز مبارك" وهى الكتابة التى تكملها كلمة "سلطاني" داخل نقطة حرف الزاء في كلمة نوروز، ثم عبارة "بدوست خودم مهربان" المسجلة على سطح حرف الواو في كلمة نوروز أيضا، وبذلك يكون النص الكامل: " أين عيد سعيد نوروز فيروز مبارك سلطاني بدوست خودم مهربان" وترجمتها: " مبارك عيد النوروز السعيد الفيروزي السلطاني لصديقى العطوف". وتقتصر زخرفة نقطتي حرف الياء على وحدة مكررة لوريدة نباتية.

وإلى جانب الكتابة الفارسية السابق ذكرها التى تزين سطح كلمة " نوروز" يُشاهد شاب داخل نقطة حرف النون يرتدي عباءة(جبة) يبدو من أسفلها قميص، ويضع على رأسه غطاءً للرأس يشبه الطربوش، وبجواره وريدتان إحداهما تشبه دوار الشمس. ويشغل حرف الواو رجل في منتصف العمر يرتدي عباءة (جبة) واسعة مفتوحة من الأمام يبدو من أسفلها قميص يلتف حوله عند الوسط نطاق، وعلى الرغم من تشابه الملامح وغطاء الرأس مع بعض التصاوير الأخرى إلا أن الوجه يتميز بشارب كثيف طويل يمتد خارج الوجه وتحيط به ثلاث من الزهور الصغيرة.

ويغلب على زخارف كلمة "بدوست" الدوائر الصغيرة والجامات الرباعية الفصوص المنفذة باللونين الأحمر والأزرق وأشكال الزهور السابق ظهورها داخل نقطتي حرف الياء في كلمة "سعيد"، وتتخللها زخرفة داخل حرف الواو للشاب الذى يرتدى تاجا السابق ظهورها أيضا في كلمة "سعيد" داخل حرف العين. ويتميز حرف التاء بزخرفة كتابية دقيقة باللغة الفارسية تبدأ بكلمتى "ميمون ومبارك" داخل نقطتي حرف التاء ثم عبارة "وكامياب باد" التى نجدها تزين الجزء المستلقي من حرف التاء نفسه، لتكون العبارة كاملة: "ميمون ومبارك وكامياب باد" التى تعني: "ميمون ومبارك وموفق".

وتتشابه زخارف كلمة "مهربان" مع كلمة "بدوست" في الجمع بين الدوائر الصغيرة والجامات الرباعية الفصوص المنفذة باللونين الأحمر والأزرق وأشكال الزهور، وتتميز بوجود زخرفة داخل حرف الميم تمثل شخصًا ذا شارب كثيف وطويل يمتد خارج وجهه على النحو الذى سبق وصفه، ويزين حرف الهاء عنصر حيواني يتمثل في أنثى غزال، وهو العنصر نفسه الذى يتكرر على سطح حرف الباء، وثالث هذه العناصر الحيوانية أسد ذو لبدة كثيفة مصور داخل حرف النون.

ولا يختلف التصميم الزخرفي لكلمة "مبارك" عن السابق كثيرا، فبالإضافة إلى العناصر الهندسية والنباتية المكررة نجد تكرارا للشاب الذى يضع تاجا على رأسه داخل حرف الميم، ويتميز الجزء المستلقي من حرف الكاف الأخير بوجود مشهد مطاردة لأسد وأمامه غزال يهرب منه مسرعا.

ويتفرد حرف الدال في كلمة "باد" بوجود وحدة نباتية تظهر لأول مرة ضمن الثروة الزخرفية للوحة تتمثل في زهرة لوتس صينية.

ويشار إلى أن الخمس النقاط المستخدمة لإعجام حروف الباء والنون في عبارة "بدوست مهربان مبارك باد" تشغلها على الترتيب وريدتان ثم رجلان وشاب يرتدون الأقبية، ويضع الأول منهم عمامة على رأسه، بينما يضع الآخران غطاءً يشبه الطربوش.

وإلى جانب الكتابة الأساسية المنفذة بخط النستعليق هناك أربعة نصوص فرعية منها اثنان باللغة العربية واثنان باللغة الفارسية؛ يبدأ النص الأول المنفذ باللغة العربية فوق حرف العين في كلمة "عيد" نصه: "عليك بحسن الخط فإنه من مفاتيح الرزق"، والثاني محله أسفل حرف الباء في كلمة "بدوست" ونصه: "أحقر الخطاطين حسن زرين قلم تاج الشعراء سنة ١٣٢٢هـ".

ويتخلل النص الأول المنفذ باللغة الفارسية المسافات الخالية بين حروف السطر الأول وتحديدا فوق حرف الياء في كلمة "سعيد" ونصه: "خوش باش هميشه در زمانه"، وبقيته نشاهده في السطر الثاني حيث يبدأ أسفل حرف التاء في كلمة "بدوست" ونصه:" تاهست زمهر و مه نشانه"، ليكون النص الكامل: "خوش باش هميشه در زمانه تاهست زمهر و مه نشانه"، وترجمته: "فلتهنأ على دوام الأزمان طالما كان للشمس والقمر علامة". والثاني معكوس ونراه أسفل عبارة "عيد نوروز سعيد" وقد تعذر قراءته.

وتشغل حواشي إطارات اللوحة كتابة فارسية نصها:" چون شرافت ولیاقت وامتیاز وعزت وافتخار واعتبار صوری ومعنوی حضرت انسان که عالم اکبر است وهستی موجودات/وخلقت اشیاء ونباتات وذرات ممکنات از برای تشریفات وتکلیفات وآسایش وآرامش وآرایش وجود/آفتاب نمود انسان است چنانچه حضرت استاد فرموده ابرو باد و مه و خورشید و فلک در کارند تا تو نانی بکف آری و بغفلت نخوری، چه خوش است با این رتبه و مقام ای والا مقام/عمر عزیز شریف خود را صرف در را هنر وچهار صفت ومعرفت وحقیقت نموده با وجود محبت تو خواه ازسخنم پند گیر خواه ملال". وترجمتها: "لما كان الشرف واللياقة والامتياز والعزة والفخر والمكانة الصورية(الحِسِّيَّة) والمعنوية للسيد الإنسان الذي هو العالم الأكبر ووجوده كيان الموجودات/ وخلق الأشياء والنباتات والذرات ممكنات من أجل تشريفات وتكليفات وراحة واستقرار وزينة الوجود/ شمس ظهور الإنسان كما قال السيد الأستاذ: السحاب والريح والقمر والشمس الفلك في عمل حتى تحصل على رغيف خبز ولا تأكله وأنت غافل، فما أطيب أن تكون هذه الدرجة وهذا المقام لك يا عالي المقام/ لقد صرفت عمرك العزيز الشريف في الفضل والصفات الأربع والمعرفة والحقيقة مع وجود محبتك سواء من كلامي الناصح أو من الحزن".

ويشغل الإطار الفاصل ما بين مصراعي بيت الشعر الأساسي كتابة فارسية بدورها ونصها كما يلي: "در تبریک عید مسعود نوروز فیروز سلطانی از برای یادگاری و معمولی دوست مهربان والا شان میرزا سیاوش پارسی زید محبته تحریر شد". وترجمته: "تمت الكتابة لصديقي الكريم العالي الشأن ميرزا سياوش بارسي زادت محبته بالتهنئة بعيد الربيع المسعود الفيروز السلطاني من أجل التذكرة والعادة".

التأريخ: تتضمن كتابات المسجلة على هذا العمل الفني تاريخا من ثلاثة أرقام حيث يفتقد رقم الآحاد؟١٣٢هـ، ومن ثم يمكن نسبته إلى الفترة الممتدة ما بين عامي ١٣٢٠ و ١٣٢٩هـ/١٩٠٢ و ١٩١١م.

المراجع والنشر: ج.م.، كارت تبريک نوروز از سال ١٢٨٤ خورشیدی، نکته ها، ایران شناسی، سال هشتم، شماره١، بهار ١٣٧٥هـ ش/١٩٩٦م، ١٩٣-١٩٥

http://ligheh.ir/wp-content/uploads/2016/05/4_3100585080515463 92-2.jpg; http://sadmu.ir/detail/5145; http://tnews.ir/news/d7bf82510191.html (accessed 12 Dec. 2017)

ثانيا: الدراسة التحليلية

سوف يتم فيها التعرض لدراسة عدة نقاط رئيسية تنحصر فيما يلي:

- التسمية والتعريف:-

الحق أن تحلية الكتابة العربية بالزخارف المختلفة أمر معروف، فلم يقف الخطاط المسلم عند حد إجادة الكتابة وتحسينها وتنويعها، ولكنه عني أيضا بزخرفتها، فزودها تارة بالألوان وأخرى بالأشجار، وزينها أحيانا بالأوراق وأحيانا بالأزهار، كما فرش لها الأرضية في كثير من الأحيان بالزخارف النباتية الجميلة، وحفها بالتوريق البديع.

كما أدخل الفنان المسلم صور الكائنات الحية في كتاباته[١٥] في بعض الأحيان، وتفشى الأسلوب الأخير من زخرفة الخط العربي بصور الكائنات الحية في فن تكفيت المعادن بشكل خاص خلال القرنين ٦ و٧هـ/١٢ و١٣م، وبدأ بتشكيل بدايات الحروف ونهاياتها بصور الرءوس الآدمية أو رءوس غيرها من الحيوان والطيور[١٦]، ثم أخذ يتطور حتى صارت الحروف كلها تتشكل على هيئات آدمية وحيوانية[١٧]، فصار الحرف أو جزء منه يصور على هيئة كائن حي قد يكون إنسانا، حيوانا، طائرا، سمكة، أو كائناً خرافيا، كما قد يتكون الحرف بتجميع جزءين أو أكثر من هذه الكائنات. وعرف هذا الأسلوب بأسماء متعددة؛ أعمها وأشملها "الكتابات المصورة"،[١٨] ويزيد عنه في الشيوع اسم "الكتابات الحية"، وأقلها استعمالا التسمية ب"الكتابات الناطقة"[١٩].

وشهدت إيران ميلاد أسلوب آخر يجمع بين التصوير والخط[٢٠] ما لبث أن شاع خلال العصر العثماني[٢١] يُعرف باسم "التصوير بالحروف والكلمات[٢٢]" الذى يُراد به تشكيل بعض الحروف والكلمات والعبارات على هيئة عناصر تصويرية منها رسوم الكائنات الحية الآدمية والحيوانية والطيور فضلا عن رسوم العمائر والسفن والقناديل والأباريق وغيرها[٢٣].

إلا أن المتأمل سيجد اختلافا واضحا بين الأسلوبين السابقين والأسلوب المنفذة به الأمثلة الواردة في هذه الدراسة، فعلى الرغم من اتفاق الثلاثة في الجمع بين الكتابات وصور الكائنات الحية؛ إلا أن الأسلوب الأخير يتميز باستقلال الحروف التام فلا تتصل بها لواحق خطية أو زخرفية أو تستبدل بهيئة كائنات حية كما في الأسلوب الأول، كما أنها تكتب وفقا للقواعد المحددة لخصائص الخط الذى تنتمي إليه، فلا يصيبها ما يصيب الحروف من انحناءات وانثناءات عند "التصوير بالحروف والكلمات"، وفي نفس الوقت تُنفذ الكتابة سميكة نسبيا مما يسمح بإضافة الزخارف إلى سطحها.

وهذا الأسلوب الكتابي يعده الإيرانيون نوعا من أنواع الخطوط ويحمل لديهم اسم "خط گلزار"؛ وگلزار في اللغة الفارسية لفظة مؤنثة تتكون من مقطعين؛ الأول "گل" التى تعنى ورد والثانى "زار" التى تعنى مكان، وبذلك يكون المعنى الإجمالي لها مكان الورد أو حديقة الورد وتُنطق "Gulzar"، ومن مرادفاتها " گلستان" و"لاله زار"[٢٤].

وعلى الرغم من أن هذه التسمية ظاهريا غير جامعة لكافة عناصر الثروة الزخرفية التى تزين هذا الخط؛ إلا أن ذلك غير صحيح نظرا لأن الدلالة اللغوية الكاملة لكلمة "گلزار" ومرادفاتها تشير إلى الحديقة، البستان، المرج أو الروضة[٢٥]، وغني عن البيان أن مثل هذه الأماكن لا تقتصر على النباتات والزهور، ولكنها تتجاوز ذلك إلى بعض الطيور أو الحيوانات التى تتواجد أو تعيش فيها، فضلا عن كونها مسرحا للنشاط البشري.

وفي ضوء ما سبق لا يكون أمامنا إلا الإقرار بأن تسمية هذا الأسلوب الكتابي ب"خط گلزار" هي الأنسب له، ويكون التعريف الأفضل له هو الذى وضعه "ياسين صفدى" في مؤلفه عن الخط الإسلامي ونصه: "...أسلوب ملء المساحات داخل الخطوط الخارجية للحروف الكبيرة نسبيا بعناصر زخرفية متنوعة تشمل التصميمات النباتية والأنماط الهندسية ومشاهد الصيد والتصاوير الشخصية ونصوصًا أصغر وغير ذلك...[٢٦]".

الأصل والتاريخ:- البدايات الأولى لهذا الأسلوب غامضة؛ إذ تصمت المصادر والمراجع الفارسية والكتابات الغربية عن تأصيله وتكتفي بالإشارة إلى أن أصوله في الغالب ترجع على أقل تقدير إلى القرن ١٠هـ/١٦م عندما كانت تكتب عبارات بسيطة مثل البسملة مليئة بآيات قرآنية مكتوبة بدقة على سطحها[٢٧]، وهو الأسلوب الذى سار به الخطاطون الإيرانيون خطوة أبعد ورتبوا الكلمات المكتوبة بخط الغبار[٢٨] الدقيق لتكوين كلمة أو جملة أكبر[٢٩]، ولجأوا إلى نسخ النصوص على لفائف طويلة بما يسمح بأن تُفرد وتقرأ بصوت مرتفع. ومن أمثلة ذلك لفافة محفوظة في مكتبة قصر گلستان بتهران عليها ختم ناصر الدين شاه قاجار، تحمل رقم "دفتر ١٤٢٣"، وتبلغ أبعادها ٨.٥×٤٩٤ سم، والكتابات فيها منفذة بخط الغبار والثلث، وتتضمن القرآن كاملا بداية من سورة الفاتحة وحتى الناس، وتنسب إلى القرن١٢هـ/١٨م(لوحة٥)[٣٠].

وإذا تتبعنا الممارسات الفنية الإيرانية خلال العصر الإسلامي سنجد أنفسنا أمام ظاهرة فنية أخرى تصويرية إلى جانب الظاهرة الكتابية السابقة، ألا وهى تصاوير الكائنات المعشقة "المجمعة"، والتى يقصد بها استخدام مجموعة كبيرة من رسوم الآدميين والحيوانات والطيور لتكوين صورة كبيرة، وهو الأسلوب الذى ترجع أصوله إلى القرن١٠هـ/١٦م وتحديدا إلى مدرسة بخارى التصويرية صاحبة اليد العليا في ظهوره تحت حكم الشيبانيين والصفويين، حيث بدأ فيها بزخرفة الثياب، واستمر في إيران حتى القرن١٣هـ/١٩م، ومن أمثلة ذلك تصويرة تمثل حصاناً مركبًا من مجموعة من الحيوانات والآدميين مع الحارس محفوظًا ضمن مرقعة بدار الكتب المصرية تحمل رقم سجل "٤٢ تاريخ فارسي"، تنسب إلى بخارى خلال منتصف القرن١٠هـ/١٦م(لوحة٦)[٣١].

وفي الغالب أن الفنانين الإيرانيين في بحثهم عن أساليب جديدة لتطوير فن الخطاطة استفادوا من جوهر الأسلوبين السابقين، ولجأوا إلى المزج بينهما، ففي الظاهرة التصويرية كانت تنفذ تصاوير صغيرة داخل تصويرة كبيرة، وفي الظاهرة الكتابية نُفذت الكتابات الدقيقة على سطح كلمة أو عبارة كبيرة. ولما كان

المراد هنا تطوير فن الخط، لذا استبدلوا الكتابات الدقيقة في الظاهرة الثانية بالتصاوير اشتقاقا من الأسلوب التصويري، إدراكا منهم لمدى قوة تأثير الصورة في المجتمع الإيراني، وطبيعة الشخصية الفارسية التي تميل بطبيعتها إلى التعبير بالصورة، والربط بينها وبين النص الكتابي المصاحب.

وتدل التسمية "گلزار" على أن البدايات الأولى لهذا الأسلوب اقتصرت الزخرفة فيها على العناصر النباتية من أوراق وفروع وورود، ويدعم ذلك أن أقدم الأعمال المعروفة حتى الآن التى استخدم هذا الأسلوب في زخرفتها نموذج[٣٢] ينسب إلى مدرسة بخارى في بداية القرن١٠هـ/١٦م، يشتمل على نصين كتابيين بخط الثلث؛ الأول منفذ بلون أزرق محدد بالأحمر نصه: "هو الغفور ذو الرحمة"، والثاني منفذ باللون الأسود ونصه: "توكلت بمغفرة المهيمن"، يتميزان بأن سطح الحروف نفسها تتناثر عليه رسوم لزهور دقيقة متعددة الألوان[٣٣](لوحة٧). ويُشاهد نص منفذ بخط النستعليق في الجزء السفلى من اللوحة إلى اليمين يحمل اسم الخطاط ونصه: "زين الدين محمود مذهب"[٣٤].

وفي الغالب أن خضوع هذا الأسلوب لقانون التطور-البقاء للأفضل- نتيجة الممارسات المتكررة للخطاطين وسعيهم نحو الأفضل أدى إلى إضافة رسوم الطيور والحيوانات بها وصولا إلى الرسوم الآدمية والمناظر التصويرية الكاملة. وهو ما يتوافق مع الثروة المعروفة من الأعمال الكتابية الإيرانية التى استخدم أسلوب "گلزار" في تنفيذها، فقد وصلنا على سبيل المثال من العصر القاجاري ثلاثة أعمال لفنان واحد هو اسماعيل جلاير تقتصر زخارف العمل الأول على النباتية(لوحة١١)، بينما يجمع الثاني بين النباتية ورسوم الطيور "گل و مرغ"(لوحة١٢)، وشهد العمل الثالث ظهور رسوم حيوانية إلى جانب رسوم الطيور والأرضية النباتية(لوحة١٣)[٣٥]، ويتجلى الشكل الأخير والكامل لهذا الخط في الأمثلة الواردة في هذه الدراسة التى تتضمن ضمن زخارفها رسوما آدمية ومناظر تصويرية إلى جانب العناصر النباتية ورسوم الطيور والحيوانات (لوحات١، ٢، ١٠). وهو ما قد يعكس مراحل مر بها هذا الخط وصولا إلى الشكل الكامل المعروف به حاليا، ويدل على الأنماط الزخرفية المختلفة له.

- أشهر الخطاطين:- زين الدين محمود مذهب (القرن١٠هـ/١٦م)(لوحة٧)، على قلى بيک جبه دار (متوفى١١٦٣هـ/١٧٥٠م)[٣٦]، ميرزا عباس نورى[٣٧](ت١٢٥٥هـ/١٨٣٩م)، عباس ابن قادر صبورى[٣٨](لوحة١)، محمد الحسينى بن علي نقي(القرن١٣هـ/١٩م)(لوحة٢)، محمد على خيارچى قزوينى(لوحة٨)[٣٩]، محمد علي (القرن١٣هـ/١٩م)[٤٠](لوحة٩)، عليخان(لوحة١٠)، اسمعيل جلاير القرن(١٣ و١٤هـ/١٩ و٢٠م)[٤١] (لوحات١١-١٣)، حسن زرين قلم (تاج الشعرا)[٤٢] (القرن١٣ و١٤هـ/١٩ و٢٠م) (لوحات٣، ٤، ١٤-٢٠)[٤٣].

- أسلوب "خط گلزار" خلال العصر القاجاري:-

شهد العصر القاجاري تلازما بين هذا الأسلوب وخط النستعليق (الفارسي) بشكل خاص؛ إذ عادة ما يزين سطح الكتابات المسجلة بهذا الخط دون غيره من أنواع الخطوط الأخرى وقد يرجع ذلك من ناحية إلى خصائص خط النستعليق[٤٤] الذى يتميز بعدم وضع حركات الإعراب عليه إلا نادرا، فتكتب حروفه بصورة

محضة، مما يجعله ملائما للكتابات الفارسية، كما أن مداته معتدلة وحروفه سمينة ودقيقة وحادة[٤٥]، تتسم بالانسيابية والحركة وقابليتها على القصر والمد ما بين الحروف والكلمات، واختلاف عرضها من جزء لآخر في الحرف الواحد[٤٦]، مما يجعل السطح جاهزا لاستقبال الزخارف المختلفة، خاصة بعد أن ساهم عدد من الخطاطين الإيرانيين خلال العصر القاجاري في تطويعه لآلات وأدوات الطباعة خلال القرن ١٣هـ/١٩م وعلى رأسهم ميرزا غلامرضا[٤٧] الأصفهاني[٤٨]. ومن ناحية أخرى قد يرجع ذلك التلازم إلى طبيعة الشخصية الإيرانية التى تميل إلى كل ما هو فارسي، وهى الطبيعة التى واجهت تحديا كبيرا منذ بداية العصر القاجاري نتيجة تغلغل التيار الأوروبي مما نتج عنه مقاومة شديدة كان من أهم مظاهرها التمسك بكل ما هو فارسي وهو هنا بطبيعة الحال خط النستعليق الفارسي النشأة.

وتكشف الأعمال المستخدم في تنفيذها أسلوب "خط گلزار" خلال العصر القاجاري عن قسمين؛ الأول بسيط تقتصر فيه الكتابات على نص أساسي مكتوب بخط النستعليق (لوحات١، ٢، ٨، ٩، ١٠، ٢١)، وفي حالات قليلة لجأ الخطاط إلى شغل الأرضية بالزخارف النباتية (لوحات٧، ٩، ١٠).

والقسم الثاني مركب (لوحات٣، ٤، ١١-٢٠) الذى ينقسم بدوره إلى نمطين؛ الأول (لوحات١١-١٣) تصاحب فيه النصوص الرئيسية المنفذة بأسلوب "خط گلزار" نصوص فرعية يقتصر تنفيذها على خط نستعليق أبيض اللون، وتتميز بأرضيتها التى تزخر بثروة من الزخارف النباتية ورسوم الطيور والحيوانات، وينفرد بهذا النمط اسماعيل جلاير ويعد رائدا له، ومن أهم خصائصه- وهي بطبيعة الحال جزء من الخصائص العامة لأسلوب جلاير الفني- السمك الواضح لحروف النص الرئيسي مع تحديد حدودها الخارجية بلون داكن من درجات الرمادي، كما أن المساحات التى تحيط بها من الخارج ملونة باللون الأبيض (لوحات١١-١٣). ولونيا أيضا استخدمت ألوان براقة كالأزرق والأحمر والأصفر والأخضر لتلوين معظم أجزاء الزهور والورود الدقيقة في الارضية النباتية (لوحة١١، ١٢). واقتصرت الزخارف التى تشغل المساحات الداخلية فوق سطح الحروف على اللون الذهبي. ويخلو هذا النمط من الإطارات الخارجية.

ويضاف إلى ذلك تنوع الثروة الزخرفية من رسوم الطيور والحيوانات التى يمكن تمييزها بسهولة شديدة، ومن بينها الهَدَاهِد والحمام والبلابل والديوك والبط، ورءوس النمور والأسود والكباش (لوحة١١، ١٣). وتنفيذ النصوص الفرعية على مساحات مستقلة محجوزة من الارضية ذات زخارف نباتية من زهور ووريدات دقيقة مكررة (لوحات١١-١٣).

والنمط الثاني (لوحات٣، ٤، ١٤-٢٠) تصاحب فيه النصوص الرئيسية المنفذة بأسلوب "خط گلزار" كتابات أخرى منفذة بانواع مختلفة من الخطوط العربية مع استخدام أساليب مختلفة في تنفيذها إثراءا للعمل واظهارا لمهارة الخطاط. وأكثر هذه الخطوط ظهورا الثلث، والنسخ، والتعليق والشكسته، والتوقيع، والكوفي الهندسي، والغالب عليها تنفيذ الكتابات العربية بخطى الثلث والنسخ، في مقابل الشكسته والتعليق والتوقيع والكوفي الهندسي للكتابات الفارسية.

وأسلوبيا يُعد أسلوب الكتابة المعكوسة أكثر الأساليب ظهورا بصحبة أسلوب "خط گلزار"(لوحات٣، ٤، ١٤، ١٧-٢٠)، وفيه تكتب النصوص مرة واحدة كاملة ومعكوسة بحيث تقرأ من الشمال إلى اليمين في غياب تام للنص المعدول. وأحيانا يُشاهد نص أو أكثر بين النصوص المصاحبة للنص الرئيسي منفذا بأسلوب المرآة أو المثنى أو المتقابل[٤٩](لوحة١٤)، أو التصوير بالكلمات والحروف(لوحة١٤، ١٧).

ويبرز من بين خطاطى أسلوب ""خط گلزار" حسن زرين قلم باعتباره رائدا في الاستعانة بالأساليب الثلاثة السابقة لإعداد هذا النمط الذى تميز به عن غيره من الخطاطين داخل إيران أو خارجها، واعتمد في ذلك على إجادته لأنواع وأساليب مختلفة من الخط، ويكاد يتفرد أسلوبه باستخدامه أسلوب الكتابة المعكوسة، بالاضافة إلى عدة خصائص أخرى لا تخطئها العين تتمثل في السمك الواضح لحروف النص الرئيسي مع تحديد حدودها الخارجية بخطوط مكونة من دوائرة صغيرة متجاورة ذات لون أبيض(لوحة٣، ٤)، كما أن المساحات التى تحيط بها من الخارج ملونة باللون الأبيض(لوحات٣، ٤، ٩، ١٤-١٧، ٢٠)، وغالبا ما تدور حول النصوص الفرعية خطوط بلون أسود لتحجز المساحة أسفلها لتلون بلون فاتح(لوحات٣، ٤، ١٤-١٧، ٢٠)، أو أحيانا لون داكن(لوحة١٨، ١٩).

ويتميز أسلوب حسن زرين قلم بالتصميمات التصويرية التى تتضمن رسوما للأئمة (لوحات٣، ١٤-١٧، ١٩، ٢٠)، مع التكرار الواضح لبعض أعماله مستعينا في ذلك بقوالب الطباعة الحجرية[٥٠] والأختام، فنجد أحيانا تكرارا لعمل واحد كاملا(لوحة٤)[٥١]، وأحيانا أخرى أجزاء من العمل الواحد(لوحات٤، ١٤-٢٠) وهو الأمر الذى يتأكد من خلال تكرار بعض النصوص والزخارف بحيث لا يقتصر الأمر على التشابه فقط ولكنه يتعدى ذلك إلى التطابق في الحجم وبالتالي المساحة التى يشغلها النص الكتابي أو العنصر الزخرفي، ومن أمثلة ذلك عبارة "يا كافي ويا باقي ويا شافي ويا هادي ويا منان" المكتوبة عكسيا التى نشاهدها في لوحات٣، ١٤) والبسملة على هيئة طائر التى تبدو في لوحة ١٤، ١٧ ومن العناصر الزخرفية المكررة رسوم الأئمة الاثنى عشر التى نراها في لوحات٣، ١٤- ١٧، ١٩.

وتبنى حسن زرين قلم لبعض أعماله تصميما عاما يعتمد على وجود أربعة اطارات(هوامش) مكونة من مجموعة من البحور الكتابية التي تحيط بالنصوص الكتابية، وأحيانا أضاف إطارًا خامسًا عرضيا يقسم مركز اللوحة إلى نصفين(لوحات٤، ١٦، ١٨، ٢٠)، وفي أحيان أخرى استغنى عن الإطار الأخير ليصبح مركز اللوحة بدون تقسيم (لوحة١٤، ١٥، ١٧، ١٩)، وفي حالات قليلة اختفت الإطارات من أعماله (لوحة٣، ١٤).

ولأسلوب ""خط گلزار" منذ نشأته خصائص خطية بعينها من أهمها حبس الحرف بقلم رقيق جدا(لوحة٧) إما بلونه الأصلي أو بلون مخالف، ويرجع ذلك إلى السمك الواضح لحروف الكتابة وشغل سطحها وأرضيتها أحيانا بالزخارف المختلفة مما أدى إلى ضرورة تحديد الحدود الخارجية للحروف وترك المساحات الداخلية لها خالية استعدادا لاستقبال الزخارف على سطحها، وهذه الخاصية تعد من السمات المميزة لهذا الأسلوب التى استمرت حتى العصر القاجاري لضرورتها الوظيفية(لوحات١-٢، ٩-٢٠)،

غير أن بعض الخطاطين استبدلوا الخط المستمر الرفيع بخط قوامه نقاط صغيرة متجاورة(لوحات٣، ٤، ٨).

كما يلاحظ منذ البدايات الأولى لهذا الأسلوب تراكب وتشابك الحروف الفردية المشتركة ما بين الكلمات[٥٢]، وهى الخاصية التى نجد لها صدى خلال العصر القاجاري؛ إذ تتشابك حروف عبارة: "اي قمر طلعت مكي مطلع مدني مهد يماني برقع" في لوحة٣ لتبدو كلها وكأنها كلمة واحدة. كما تمتعت بعض اعمال "حسن زرين قلم" بخاصية أخرى تتمثل في توظيف الحرف الواحد مع أكثر من كلمة وصولا إلى تركيبات لغوية متعددة، فنشاهد على سبيل المثال في العبارة السابقة حرف الياء موظفا مرتين بحيث يُقرأ مع حرف النداء "أي" ويكمل جزء منه حرف الراء في كلمة قمر، كما أن حرف الميم في كلمة قمر استخدمه الخطاط مع كلمة مطلع، وتشترك الحروف الثلاثة الأخيرة من كلمة مطلع مع كلمة طلعت. وهناك تداخل كبير بين كلمات مكي، مدني، يماني؛ حيث يُقرأ حرف الميم مرتين مرة مع كلمة مكي والثانية مع يماني، ووظف الكاتب حرف الكاف مرتين، تارة مع كلمة مكى وتارة مع يماني، وكذلك الحال مع حرف الياء الأخيرة، وهو ما تكرر مع حرفي النون والياء في كلمتى يماني ومدني. والياء الأخيرة كتبت راجعة متصلة بحرف التاء الأخير في كلمة طلعت.

ومن الخصائص العامة لأسلوب "خط گلزار" في إيران خلال العصر القاجاري التى يشترك فيها كلا القسمين البسيط والمركب استخدام لوحات من الورق عسلية اللون (لوحات١-٤، ٨-١٤، ١٧-٢٠)، التى قد تلون أرضيتها بالأخضر (لوحة١٥، ١٦) وأحيانا ما استخدم التذهيب في كتابة وتلوين النصوص الرئيسية(لوحة١١،٢١).

ومنها أيضا تعدى الزخارف التى تزين سطح حروف الكلمات إلى الكتابات المنفذة بخطوط دقيقة(لوحات١، ٢، ٤، ٨، ١٠، ١٤، ١٥، ١٧-٢٠)، وهي الخاصية التى وظفها بعض الخطاطين في هذا العصر لتسجيل أسمائهم(١، ٢، ٨، ١٠).

وعلى الرغم من الصغر النسبي للمساحة المخصصة لتنفيذ الزخارف المختلفة على سطح الحروف في أسلوب "خط گلزار" إلا أنها ذات ثراء واضح وتنوع كبير، ولنا في المناظر والموضوعات التصويرية[٥٣] خير مثال على ذلك إذ إنها تتضمن منظرا لسيدة تحمل بين يديها قطة(لوحة١)، وسيدة تجلس وقد أمسكت في يديها بتنين أو ثعبان ضخم(لوحة٢)، ومشاهد دينية مكررة للإمام علي بن أبي طالب تارة بمفرده وتارة أخرى بصحبة الحسن والحسين مع إخفاء وجوههم جميعا(لوحة٩)، وتارة ثالثة يُشاهد بصحبتهم اثنان من المرافقين يمسك كل واحد منهما طبرا في يده مسندا إياه على كتفه(لوحة١٠) والجميع وجوههم مكشوفة مع تمييز الأئمة الثلاثة من خلال هالة نارية تحيط برءوسهم.

وتتكرر في أعمال "حسن زرين قلم" تصاوير للنبي محمد واثني عشر إماما يقفون صفا واحدا وخلفهم ملائكة مجنحة، بالإضافة إلى شباب ورجال -تم التمييز بينهما من خلال شارب كث- يرتدون أقبية ويضعون أغطية للرأس تشبه الطربوش"گلاه"، وارتدى الشباب أحيانا تيجانا(لوحات٣، ٤، ١٤-٢٠).

كما نجد في اللوحة التى نفذها "محمد على خيارچى قزوينى"(لوحة٨) مزجا بين مشاهد دينية وأخرى للحياة اليومية منفذة باللون الأسود فقط، من بينها مشاهد متعددة للإمام علي بن أبي طالب تارة جالسا بمفرده وقد أسند على فخذيه سيفه ذو الفقار، وتارة آخرى جالسا وبصحبته الإمامان الحسن والحسين وآخرون، ويُرى أيضا مشهد للإمام الحسين ممتطيا صهوة حصان حاملا على ذراعه الأيسر "على الأصغر". وخطيب يعتلى منبرا، بينما يجلس على الأرض أمامه ثلاثة أشخاص يرفعون أيديهم بالدعاء. وهناك مشهد مكرر مرتين لشخص يقود عربة ذات أربع عجلات يجرها اثنان من الخيول، ويواجهها في إحدى المرتين أربعة من الفرسان يعتلون صهوة جيادهم وقد أمسكوا بأيديهم سيوفا بينما يقف خامسهم برأسه فوق الحصان. ويتقدمها في الثانية حاد (الجمع حُداة) يقود اثنين من الإبل الآسيوية ذات السنمين. ويتكرر مرتين منظر لشخص يسوق عددا من الحيوانات أمام مجموعة من الخيام، ويرعى ثالث مجموعة أخرى وبجواره حصان. ويمكن رؤية مناظر لرمي بالقوس، وقتال بين شخصين بالسيوف وقد حمل أحدهما درعا في يده اليسري، كما يتبارز فارسان بالسيوف من فوق صهوة جوادين. ويقف جوادان فوق قنطرة مائية ذات سطح مستقيم مكونة من مجموعة من العقود، ويعبر ثلاثة من الجياد فوق قنطرة كبيرة نصف دائرية الشكل بمساعدة شخص يتقدمهم. ويُشاهد أيضا مشهد لمجموعة من عمال البناء، وشخص يحمل ميزانا من النوع القباني. ويتوزع في خلفية المناظر التصويرية عدد من المباني ذات أنماط معمارية ووظائف مختلفة. وغير ذلك كثير مما بحاجة إلى تفسير ولا يتسع المجال هنا لتفصيله.

وتضيف اللوحة التى نفذها "عليخان"(لوحة١٠) إلى مناظر الحياة اليومية واحدا لرعى أغنام، وآخر لسيدة تحلب بقرة من نوع البراهما، كما أنها لم تخلو من مناظر للمتصوفة لما لهم من حضور يومى كبير وتأثير عظيم خلال القرن١٣ه/١٩م فنشاهد شيخا كبيرا جالسا على الأرض، وآخر يُنصت إلى شاب يجلس أمامه في مقام النطق، وثالث يسير متكئًا على عصا، ويسير رابع بمفرده من دون عصاه، ويستلقي خامس على الأرض وبجواره كشكول، ويعلق السادس الكشكول في ذراعه. ويجلس ثلاثة منهم معا وقد استلقى الرابع على الأرض بجوارهم. وكان للنساء نصيب ليس بالقليل إذ تظهر سيدة جالسة على الأرض بينما تحمل طفلا بين يديها وبجوارها سيدة أخرى تمد يديها إليها، وتتقدم الصوفي الذى يعلق الكشكول في ذراعه سيدة وتسير خلفه سيدة أخرى، وتجلس أخرى على الأرض وقد استلقى أمامها شخص، فضلا عن عدة نساء أخرى في أوضاع مختلفة.

وإلى جانب ما سبق هناك تواجد قوي في اللوحة السابقة لمناظر تمثل جزءا من السجل الفني التقليدي الموروث من الملكية القديمة في إيران قبل الإسلام وعلى رأسها الصيد؛ لذا نرى ثلاثة من الفرسان يرتدون أقبية فارسية، يمارس اثنان منهم الصيد؛ فيواجه الفارس الأول مترجلا أسدًا بسيف يشهره فوق رأسه، وفي الثانية من فوق صهوة حصان. وهناك منظر افتراس لأسد ينشب مخالبه في ظهر جواد، وعموما هذه اللوحة غنية بمناظر للحياة اليومية وغيرها.

ولم تكن المملكة الحيوانية أقل حظا من المناظر التصويرية إذ تتميز بالتنوع الشديد والثراء الكبير فنشاهدها تارة ضمن مناظر تصويرية أو مستقلة بذاتها، ومن اهم أمثلة ذلك الأسود، الغزلان (لوحات١، ٣، ٤، ١٤-٢٠، ٢١)، الخيول، الجمال الآسيوية، ثيران البراهما وبقرها، الأغنام، الأرانب، الكلاب (لوحات٨، ١٠، ٢١) والفيلة(لوحة١٤)، بالإضافة إلى رءوس النمور والأسود والكباش (لوحة١٣). ومن الحيوانات الزاحفة (لوحات٢، ١٠) الثعابين والتَنانينُ، ومن الطيور(لوحات١، ٢، ٩- ١٣) الطاووس والبلبل والديك والهدهد، كما ظهرت الأسماك أيضا(لوحة١٤).

وتكشف دراسة الخطة اللونية لمجمل الأعمال التى ترجع إلى العصر القاجاري الواردة في هذه الدراسة عن أن الأصفر والبني هما الأكثر انتشارا للأرضيات يليها في الترتيب الأسود والذهبي (لوحة٢١، ١١)، بينما الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر هى الأكثر استعمالا للزخارف المختلفة(لوحات٢-٤، ٩-٢١)، وفي الغالب أن الاقتصار على الألوان السابق ذكرها دون الأخرى مقصودا بسبب الدلالات المجازية للألوان[٥٤] في القرآن[٥٥] والفكر الشيعي الإمامي؛ إذ نجد أن اللون الأصفر يوجد في الشمس التي تهب الحياة وبذلك يثير انطباعاً دافئاً ومقبولاً. وهو أقرب الألوان إلى الضوء، ولذا يعد لون التنوير والحكمة والتفاؤل والأمل والوضوح والثقة ويفيد الحياة ومعايشة اللحظة ذهنيا[٥٦]. وهو رمز ثابت للضوء، والشمس، والذهب والحياة والصحة[٥٧]. ومن الملاحظ تواجد هذا اللون – الأصفر أو الذهبي[٥٨]– بقوة في الأعلام المعدنية للشيعة، فضلا عن بعض الشعارات الأخرى المستخدمة في الاحتفالات الدينية المتعلقة بكربلاء وذكرى استشهاد الحسين مثل السيوف، والرماح، والقباب لما له من رمزية لديهم تتمثل في أن هذا اللون يبرز النور والضياء، ويرمز للشمس والذهب، كما يرمز إلى نور وإشعاع الشخص المؤمن، وقد يرمز أحيانا إلى زوار الإمام الحسين[٥٩].

وأعطت اللغة العربية دلالات مجازية للون الأسود، فاستعمل العرب لفظة السواد للدلالة على الأعداء والعداوة كقولهم: "سود الأكباد"[٦٠]. ويرمز هذا اللون من منظور نفسي إلى الحزن عند معظم الشعوب، ويحمل إحساسا بالكآبة والهم والغم. ونجد له في القرآن الكريم عدة دلالات منها معادلته ظلمة الليل، ووجوه أهل النار، والكرب والحزن والهم، واليبوسة والفناء[٦١]. وفي إيران أصبح اللون الأسود من الألوان التي تستعمل كثيرًا بواسطة الفنانين الإيرانيين بعد ظهور الصبغة الشيعية في الفنون الإيرانية عقب قيام الدولة الصفوية، واكتسابه معنىً مرجعيًّا دالًّا على الحزن والحداد على مصرع أئمة الشيعة الذين استشهد أكثرهم وفي مقدمتهم الحسين بن عليّ[٦٢] الذى صار الأسود بشكل خاص –في مناسبات بعينها– رمزا له وشعارا لإظهار الحزن عليه والعزاء[٦٣].

وللون الأحمر دلالات عدة فهو يدل على إسالة الدماء لارتباطه بلون الدم، ويدل أيضا على التعب والمشقة وعلى الموت والحروب واحتدام القتال بين المتقاتلين، وتقول العرب "موت أحمر" للدلالة على هول الموقف وشدته[٦٤]. وذاع هذا اللون بين الشيعة كرمز على كثرة الدماء والشهادة والظلم وإلى الاستعداد للحرب.

وعلى خلاف اللون السابق للون الأخضر علاقة بالحقول والحدائق والأشجار ومنه ثياب أهل الجنة ومجلسهم[٦٥]، ولهذا هو من الألوان المريحة المحببة للنظر التى ترتبط بهدوء الأعصاب، وهو رمز دائم للحب والأمل والخصب والخير والنماء والسلام والأمان[٦٦]. وفي الخبرة الشيعية هو لون مجالس الشيعة، ورمز أهل بيت النبوة والأئمة خاصة الحسين والعباس[٦٧]، لما هو معروف من أحاديث كثيرة بصدد أن الرسول ﷺ والأئمة من أهل البيت كانوا يلبسون الأخضر، فقد أعطى النبي ﷺ عليًّا في ليلة الهجرة عند المبيت في فراشه رداءه الأخضر[٦٨]، ويركب الإمام عليّ يوم القيامة ناقة وعَلَيْهِ حُلَّتَانِ خَضْرَاوَانِ، ممسكا بِيَدِهِ لِوَاءَ الْحَمْدِ الأخضر[٦٩].

وعلى الرغم من أن اللون الأزرق في القرآن يمثل لون وجوه الكافرين عند الحشر، ويرمز للخوف والرهبة والوجل[٧٠]، إلا أن الروايات الشيعية ورد بها ما يشير إلى ارتداء الأئمة لملابس لها هذا اللون[٧١].

خاتمة

تمثل هذه الدراسة إضافة جديدة إلى فنون الكتابة الإسلامية عامة والإيرانية خاصة، إذ لم يسبق أن أُفرد لأسلوب "خط گلزار" دراسة مستقلة بلغة أجنبية أو عربية، وهو ما يضع هذه الدراسة مقام الحجر الذى ألقي ليحرك مياه "الكتابات التصويرية" الراكدة، وتفتح الباب أمام دراسات أخرى مستقبلية تتتبع أنواعها وأصولها وخصائصها والغرض منها بالتحليل والتفسير...الخ. وعموماً من أهم ما تكشف عنه ما يلي:

- التأكيد على ما سبقت إليه دراسة سابقة بصدد الدور الواضح لإقليمى هراة وبخاري في ظهور أنواع متباينة من أساليب الكتابة بحسب بعض الإشارات التاريخية التى توضح أن الخطاط "مجنون" هو مبتكر الكتابة المعكوسة، وأسلوب المرآة (المثني)، بالإضافة إلى تشكيل الكتابة على هيئة إنسان وحيوان[٧٢]، والأدلة الأثرية التى تبين أن أقدم أمثلة أسلوب "خط گلزار" المعروفة حتى الآن تحمل اسم "محمود مذهب" أحد خطاطي البلاط في هراة.

- ظهور اتجاه فني في إيران منذ القرن ١٠هـ/١٦م -على أقل تقدير- قوامه الجمع بين الكتابة والتصوير وتوظيفهما لخدمة البعد الديني والمذهبي عبر ما يسجل عليها من كتابات وتصاوير تنفذ على الورق المقوى أو القماش لكى تعلق على الجدران بعد وضعها داخل إطارات مناسبة. ومثل هذه الأعمال لم تكن جزءا من فنون الكتاب ولكنها عبارة عن "قطع" مستقلة يمكن إعادة إنتاجها لجمهور أوسع، وعادة ما اشتملت على ألغاز وتوريات ورموز إما في الكتابات أو التصاوير وأحيانا الاثنين معا[٧٣]. وهذا الاتجاه يعكس سياقا ثقافيا ساد إيران وبعض الأقاليم المجاورة لها تم التعبير عنه بأشكال متعددة منها هذا الاسلوب وشهادات(تذكارات) الحج والحليات النبوية وهو ما يحتاج إلى دراسة مفصلة وموسعة.

- طرح رأي بصدد نشأة أسلوب "خط گلزار" يرى أن وراء ذلك المزج بين أسلوبين زخرفيين ظهرا في إيران منذ القرن١٠هـ/١٦م أحدهما كتابي يتضمن عبارات بسيطة يُسجل على سطحها بخط دقيق نصوصًا أخرى، والثاني تصويري يحمل اسم "الكائنات المعشقة "المجمعة"".

- تقسيم الأعمال الواردة في هذه الدراسة من الناحية الأسلوبية إلى ثلاث مدارس؛ الأولى التقليدية ويمثلها معظم الخطاطين ومنهم عباس بن قادر صبورى(لوحة١)، محمد الحسينى بن علي النقي(لوحة٢)، محمد على خىارچى قزوىنى (لوحة٨)، محمد علي (لوحة٩)، عليخان (لوحة١٠) وتتميز مدرستهم الفنية بالبساطة وعدم التكلف والاقتصار على النصوص المنفذة بأسلوب "گلزار" مع إضافة أرضية نباتية في أحيان قليلة. والثانية مدرسة "حسن زرين قلم" (لوحات٣، ٤، ١٤-٢٠) التى تتميز بالتكلف الشديد في إضافة نصوص منفذة بأساليب كتابية أخرى وتعتمد هذه المدرسة في تنفيذ زخارفها على الطباعة بالقوالب والأختام وتخلو من رسوم الطيور. والثالثة مدرسة "اسماعيل جلاير" وتتميز بالاقتصار على نص رئيسي منفذ بأسلوب "خط گلزار" تصاحبه نصوص أخرى مسجلة بخط نستعليق أبيض اللون مع ثراء زخرفي واضح في الأرضية تشغله أحيانا رسوم للطيور والحيوانات (لوحات١١-١٣). وبذلك يكون إسماعيل جلاير قد جمع في أعماله بين أسلوب "خط گلزار" والأسلوب المقابل له ذو الخلفيات التصويرية[٧٤].

- أن العصر القاجاري شاع فيه إعداد لوحات "خط گلزار" من قبل الخطاطين إما بصيغ عامة تصلح للجميع سواء من العامة أو الخاصة، أو بصيغ محددة بناء على طلب أشخاص بعينهم برسم الإهداء لأصدقائهم، والأخيرة تمثل انعكاسا لثقافة العصر القاجاري الذى ذاعت فيه ممارسات اجتماعية وعادات منها المجاملات بين الأصدقاء عبر تبادل الهدايا، وهذه الهدايا اتخذت أشكالا متعددة لم تقتصر على العينية المتعارف عليها بل تجاوزت ذلك إلى أعمال فنية كتابية وتصويرية. وهو ما تؤكده اللوحة التى تحمل اسم "حسين خان سلطان" (لوحة٣)، إذ ذُكر صراحة بين النصوص المسجلة عليها إعدادها كتذكار برسم الإهداء إلى يحي خان من قبل حسين خان. ولا ينفي ذلك أن هناك من بين الخطاطين من كان يلجأ إلى إعداد أعمال تحمل أسماء شخصيات معروفة ويقدمونها لهم على أمل أن يتم مكافأتهم.

- الدور المتعاظم لأسلوب الطباعة الحجرية في إيران منذ ظهوره هناك خلال أربعينيات القرن ال١٩م مما أدى إلى تشابه بعض العناصر الزخرفية النباتية ورسوم الكائنات الحية الذى يصل إلى حد التطابق في الشكل والحجم. وأن ذلك لا يعيب الخطاطين ممن عملوا بأسلوب "خط گلزار" – وعلى رأسهم حسن زرين قلم– لأن الأصل هو إتقانهم فنون الكتابة، وقد ساعدهم هذا الأسلوب في إضافة التصاوير المختلفة لأعمالهم، وإن كان من ناحية أخرى أدى إلى عدم ثراء هذه الأعمال فنيا نتيجة تكرار الاستعانة بنفس العناصر والوحدات المنفذة على قوالب أو أختام سابقة التجهيز صغيرة الحجم. وهنا يثور تساؤل على درجة كبيرة من الأهمية يتعلق بموقف بعض العلماء المسلمين قديما من كل صناعة آلية للنصوص التي تحمل اسم الله خوفا من تدنيسه عن طريق طباعته بحروف متحركة. فلماذا إذن كانت مثل الأعمال الواردة في هذه الدراسة تنسخ بواسطة القوالب الحجرية والأختام تقبل من دون أي إشكال، رغم أنها تحتوي على ابتهالات وتضرع لله، وقد يحمل بعضها آيات من القرآن؟[٧٥]. وهو ما يحتاج إلى دراسة مستقلة مفصلة وموسعة.

- تصنيف النصوص المسجلة على الأعمال المنفذة باستخدام أسلوب "خط گلزار" الواردة في هذه الدراسة إلى ثلاثة أقسام رئيسية؛ الأول أدبي يتمثل في أبيات مختارة من مشاهير الشعراء الإيرانيين من أمثال حافظ وسعد الشيرازي وجامي (لوحة٣، ١١، ١٢، ٢١)، والثاني ديني تعكسه مجموعة من الآيات القرآنية (لوحة١، ١٠) وأحاديث وأدعية مشهورة لها حضور يومي بين الشيعة (لوحة٨، ١٦، ١٧، ١٩، ٢٠)، وثالثها عبارة عن أسماء وألقاب بعض كبار رجال الدولة ممن نُفذت برسمهم أعمال بعينها (لوحة٢، ١٨). ومن الواضح أن الخطاطين كانوا على قدر كبير من الثقافة وهو ما انعكس في اختياراتهم لهذه النصوص. وزخرفيا يمكن تقسيم هذه الأعمال بحسب العناصر التى تزينها إلى ستة أقسام رئيسية؛ يقتصر الأول على الرسوم النباتية (لوحة١١)، ويجمع الثاني بين النباتية ورسوم الطيور (لوحة١٢)، والثالث يشتمل علي رسوم نباتية وطيور وحيوانات (١٣)، ورابعها يُضاف فيه إلى الثلاثة السابقة الرسوم الآدمية (لوحات١، ٢، ١٠)، والقسم الخامس تجمع زخارفه بين الرسوم النباتية والحيوانية والآدمية وتخلو من رسوم الطيور (لوحة٣، ٤، ٨، ١٤-٢٠)، والسادس تتضمن زخارفه رسوما نباتية وطيورًا وأخرى آدمية وتخلو من رسوم الحيوانات (لوحة٩). ولا ينفي ذلك وجود أقسام أخرى، غير أنها لم ترد في هذه الدراسة، حيث لا تعرف قاعدة ثابتة للجمع بين الزخارف المختلفة سواء كانت نباتية أو رسوم الطيور أو الحيوانات أو الرسوم الآدمية، فقد يجمع الفنان بين اثنين منها أو أكثر وأحيانا يلجأ إلى الاقتصار على واحد منها دون الباقي، والمعيار الوحيد في ذلك يخضع ذلك لذوق الخطاط وثقافته ورغبته في التميز والاختلاف.

- أن مثل هذه الأعمال التى تجمع بين الكتابات والتصاوير لا يمكن فهمها وتفسير ما تتضمنه من نصوص ومناظر وموضوعات إلا في ضوء ثقافة العصر القاجاري وما ساد فيه من اتجاهات دينية ومذهبية؛ فعلى سبيل المثال سيجد المدقق من الناحية الدينية أن العمل الذى يحمل اسم "عباس ابن قادر صبورى"(لوحة١) يتضمن التصميم النهائي لزخارفه سطحًا من الزهور والشجيرات والطيور والحيوانات والبشر[٧٦]، بهدف توسيع معنى الآية وتوضيحه بالصور، بحيث يدل على أن كل المخلوقات الحية وغير الحية – وليس الشمس والقمر والليل والنهار فقط- مطاوعة لمشيئته مطيعة لأمره تعالى، لذا تدور في فلك نعمة من الله عليكم وحجة، ودلالة عظيم سلطانه، وأن الألوهية له دون كلّ ما سواه[٧٧]. كما سيجد المدقق من الناحية المذهبية أن بعض المناظر التصويرية المنفذة باللون الأسود في العمل الذى يحمل اسم "محمد على خیارچی قزوینی" (لوحة٨) ذات صلة واضحة بما شاع في إيران القاجارية من "تشابيه" أو "شبيه" التى تعنى تمثيل مشاهد من واقعة الطف بكربلاء في مسرحيات شعبية وما يسبق ويعقب ذلك من مواكب وعلى رأسها "موكب السبايا"[٧٨].

- تصحيح تاريخ تنفيذ اللوحة المحفوظة في مكتبة الكونجرس (لوحة٣) عبر قراءة النصوص المسجلة عليها والتى من بينها تاريخ الانتهاء منها في شهر ربيع الثاني عام ١٣١٢هـ/أكتوبر١٨٩٤م، بينما كانت مكتبة الكونجرس قد نسبتها الى عام ١٢١٢هـ/١٧٩٧م.

- أن من بين الظواهر الملفتة للنظر في تسجيل النصوص المكتوبة الاعتماد أحيانا على أسلوب الكتابات المعكوسة، وقد تذهب التفسيرات إلى القول إن ذلك استعراضٌ من الخطاط لمهارته، غير أننا لا نملك دليلا على كتابة الخطاط للنصوص المعكوسة بيده مباشرة على الورق، لأن هناك احتمالية للاستعانة بالقوالب السابقة التجهيز، وفيها تنقش الكتابات معدولة على سطح القالب أو الختم فتظهر معكوسة بعد طبعها، والقول الفصل في ذلك يحتاج إلى فحص مجهرى دقيق للنصوص. ومن الأهمية هنا الإشارة إلى أن هذه الكتابات المعكوسة في الغالب تحتاج عند القراءة إلى مرآة، وإذا أخذنا في الاعتبار أن هذه الأعمال كانت تُعد لتوضع داخل إطارات يتم تعليقها على الجدران، وإذا علمنا أن عمارة العصر القاجاري شهدت استخداما واسعا للمرايا في تزيين الجدران الداخلية والخارجية حتى أن هناك قاعات كاملة داخل القصور والبيوت القاجارية[٧٩] اقتصرت زخارفها على تصميمات متنوعة من المرايا والزجاج الملون لذا حملت اسم "قاعات المرايا" ومن أشهرها قاعة المرايا في "قصر گلستان" بطهران، لوجدنا أن قراءة هذه النصوص سيكون أمرا يسيرا عند النظر إلى صورة اللوحة في المرآة المقابلة. وبذلك يكون استخدام الكتابات المعكوسة في أعمال بعض الخطاطين يتناسب وظيفيا مع الأساليب الشائعة في عصرهم لزخرفة الجدران.

- أن المناظر والموضوعات التصويرية التى تزين الأعمال المنفذة بأسلوب "خط گلزار" رافد من الروافد غير المعتادة لدراسة التصوير الإسلامي ومظاهر الحياة اليومية الاجتماعية في إيران خلال العصر القاجاري. ويمثل أغلبها تيار الحداثة وقدرة الفنانين على التجديد عبر نقل موضوعات الحياة اليومية والنشاط البشري في عصرهم إلى منتجاتهم الفنية. في مقابل استمرار لموضوعات تمثل جزءا من السجل الفني الموروث من الفرس القدامي قبل الاسلام الذى استمر بعده بدون انقطاع. كما أنها بما تتضمنه من رسوم للنباتات والطيور والحيوانات تقتصر على ما هو معروف في إيران دون التجاوز إلى ما هو خارجها يجعلها بمثابة سجلٍّ للحياة النباتية والمملكة الحيوانية ويفتح الباب لدراسات مستقبلية تهدف إلى تحليل وتفسير العناصر البيئية وتربطها بالمراكز التى أنتجت فيها الأعمال، وبقدرة الفنان–وهو هنا الخطاط– على نقلها إلى أعماله.

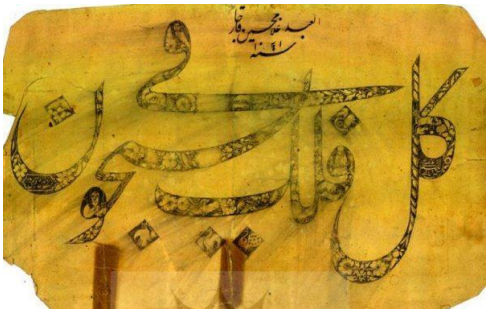
- أن تصاوير الإمام علي والأئمة من نسله بالإضافة إلى تصاوير سيدنا محمد ﷺ الواردة ضمن زخارف الأعمال الواردة في هذه الدراسة تبين ظهورا للوجوه أحيانا وحجبها أحيانا أخرى وهو ما يعكس اتجاهين متباينين خلال العصر القاجاري؛ أحدهما متشدد يرى بضرورة الحجب والثاني أكثر تساهلا لم يجد غضاضة في ذلك، وسيجد المتتبع للكتابات الدينية خلال هذا العصر من الفتاوي ما يدعم ذلك.

- أن الخطة اللونية لأعمال "خط گلزار" اعتمدت على الألوان الأساسية وهى نفسها الواردة في القرآن الكريم ممثلة في الأبيض والأسود والأخضر والأصفر والأزرق والأحمر، مما يعكس من ناحية معرفة منفذيها الكاملة بالألوان الأساسية والفرعية، وقد يعكس من ناحية أخرى أثرا دينيا. وفي هذا السياق المتعلق بالألوان يلاحظ أن الألوان المخصصة لملابس الأشخاص المصورين يغلب عليها تلك

المستحبة في الفقه الإمامي مثل الأخضر والأزرق والأصفر والأحمر[٨٠]، ولا يخلو توزيعها من مغزى عقائدى، فعلى سبيل المثال نلاحظ أن التصاوير التى تجمع بين الإمام على بن أبي طالب وابنيه اختير فيها لملابس الإمام على والإمام الحسن اللون الأخضر لما هو متواتر من أن الأئمة كانوا يلبسون الأخضر، في حين أن الحسين يرتدى قباء أحمر في إشارة واضحة إلى دمه الذى سال في كربلاء.

- انتشار أسلوب "خط گلزار" بين الإيرانيين يتناسب مع الشخصية الفارسية التى تعشق الرمز وتميل بطبيعتها إلى التعبير بالصورة، ويتماشي مع الاتجاهات الصوفية السائدة خلال العصر القاجاري، حيث إن تعدد الأشكال والشخصيات والعناصر (الزخارف) في كينونة واحدة (النصوص) يدل على فكرة "وحدة الوجود" في الفكر الإسلامي الصوفي.

اللوحات:



لوحة١

لوحة ١/أ

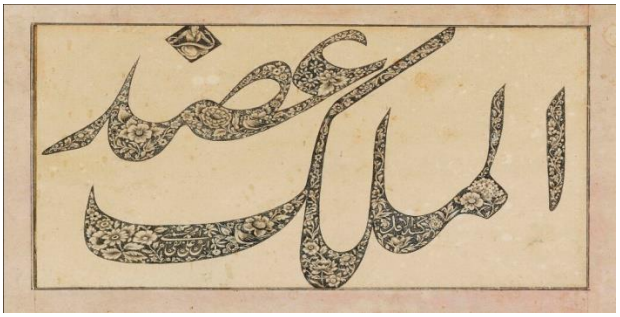
لوحة١/ب

لوحة١/ج

لوحة١/د

لوحة١/هـ

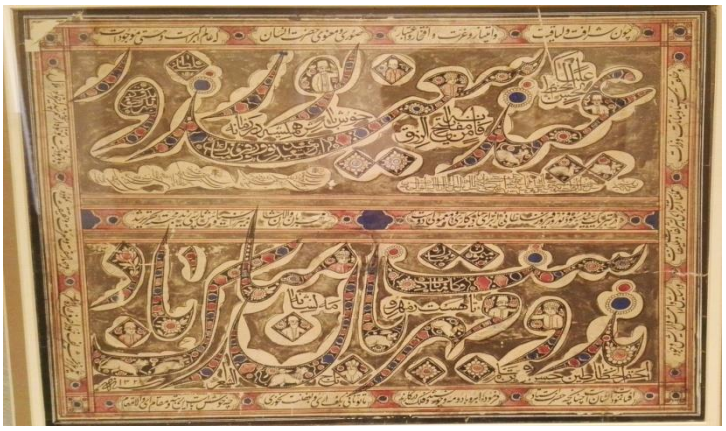
لوحة رقم(١، أ، ب، ج): لوحة كتابية من الورق المقوى للخطاط عباس بن قادر صبورى، تبلغ أبعادها ٣٠×٢٠ سم، محفوظة لدى عائلة غلام حسين، تنسب إلى إيران عام ١٣٠١هـ/١٨٨٣م. نقلا عن: محسن احتشامى، رؤياهاى تصويرى؛ ١٠٠٤-١٠٠٧.



لوحة رقم(٢): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر الأسود للخطاط محمد الحسينى بن علي النقي، تبلغ أبعادها ١٦.٥× ٢٣.٥سم، كانت معروضة للبيع في صالة كريستى للمزادات يوم ٢٠١٢/٤/٢٣م تحت رقم Sale 4795، تنسب إلى إيران خلال النصف الثاني من القرن١٣هـ/١٩م. نقلا عن:

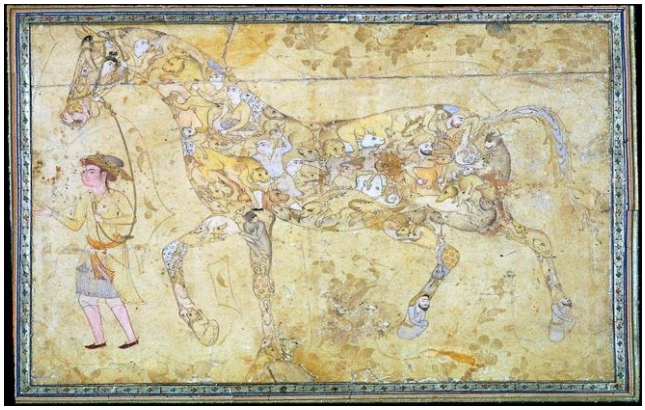
https://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-panel-of-gulzar-calligraphy-signed-muhammad-5556238-details.aspx (accessed 5 Mar. 2018)

لوحة رقم(٣): لوحة كتابية من الورق المقوى للخطاط حسن زرين قلم، محفوظة في مكتبة الكونجرس بواشنطن تحت رقم١-٨٥-١٥٤.٩٥، تنسب إلى إيران، مؤرخة بشهر ربيع الثاني عام ١٣١٢هـ/أكتوبر١٨٩٤م.نقلا عن: http://hdl.loc.gov/loc.amed/ascs.138 (accessed 10 Dec. 2017)



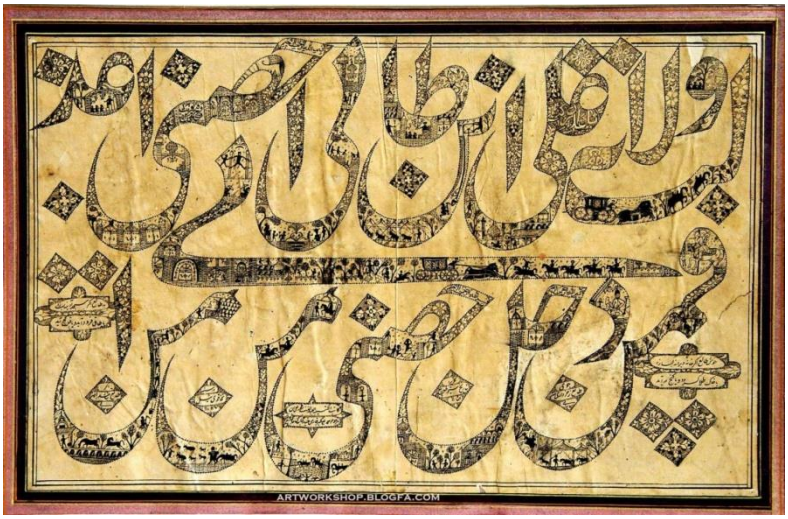
لوحة رقم(٤): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش) للخطاط حسن زرين قلم، تبلغ أبعادها٣٩×٤٧ محفوظة في متحف خط وكتابات مير عماد بالمجمع الثقافي والتاريخي بسعد آباد "موزه خط وكتابت مىرعماد – مجموعه فرهنگى تارىخى سعدآباد" بتهران، تنسب إلى إيران خلال ١٣٢٠-١٣٢٩هـ/١٩٠٢-١٩١١م. نقلا عن:http://sadmu.ir/detail/5145 (accessed 12 Dec. 2017)

لوحة رقم(٥): جزء من لفافة محفوظة في مكتبة قصر گلستان بتهران تحت قم "دفتر ١٤٢٣"، تبلغ أبعادها ٨.٥×٤٩٤ سم، تنسب إلى إيران خلال القرن١٢هـ/١٨م. نقلا عن: Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, p.452, Fig. 10.18.



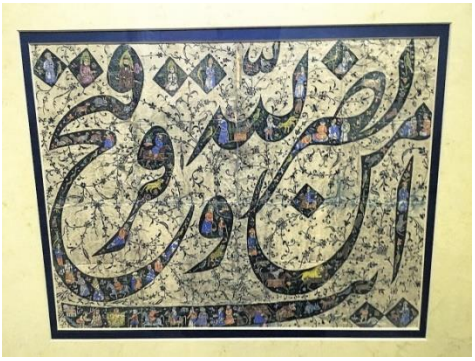
لوحة رقم(٦): تصويرة تمثل حصاناً مركبًا من مجموعة من الحيوانات والآدميين مع الحارس محفوظ ضمن مرقعة بدار الكتب المصرية تحمل رقم سجل "٤٢ تاريخ فارسي"، تنسب إلى بخارى خلال منتصف القرن١٠هـ/١٦م. نقلا عن: رباب فرحات حسين على، دراسة أثرية فنية لتصاوير ألبوم أثرى (مرقعة)، لوحة١٨.

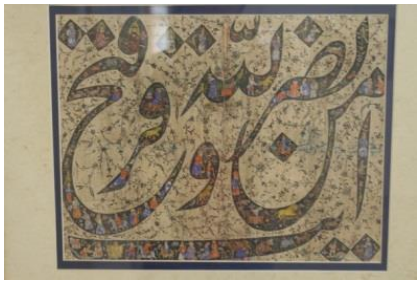
لوحة رقم(٧): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، من عمل محمود مذهب، تنسب إلى إيران في بداية القرن١٠هـ/١٦م. نقلا عن: Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, p.453, Fig. 10.17.



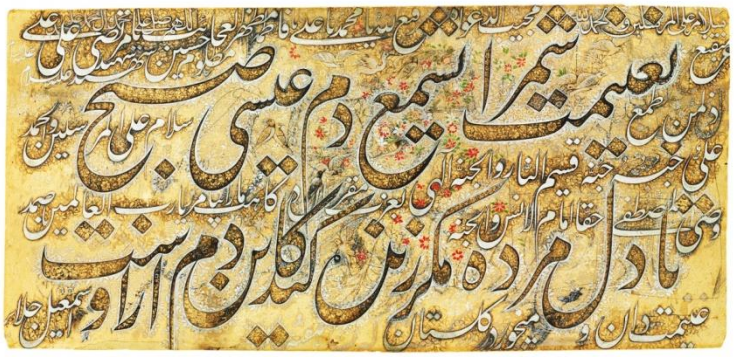
لوحة رقم(٨): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، من عمل " محمد على خىارچى قزوىنى"، تنسب إلى إيران عام١١٣٧هـ/١٧٢٤م. نقلا عن:
http://soltanian.persiangig.com/image/5/khiyarajy%20sh.jpg (accessed 17 Mar. 2018)

لوحة رقم(٩): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، من عمل "محمد علي" محفوظة في مجموعة نگارنده بتهران، تنسب إلى إيران خلال النصف الثاني من القرن١٣هـ/١٩م نقلا عن: محمدعلى كريم زاده تبريزى، أحوال وآثار نقاشان قديم إيران، جلد دوم، ص١٠٢٣، تصوير١١٢.

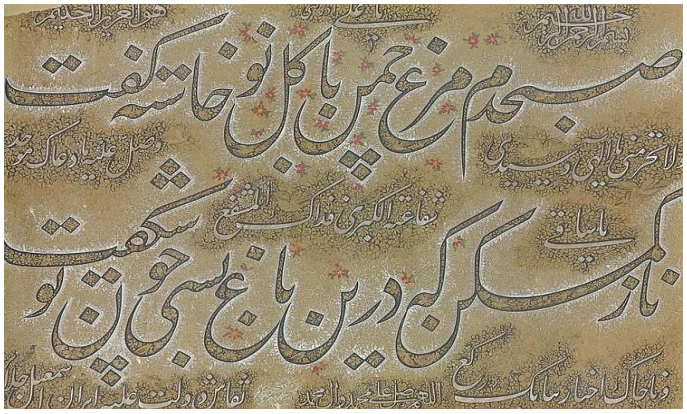




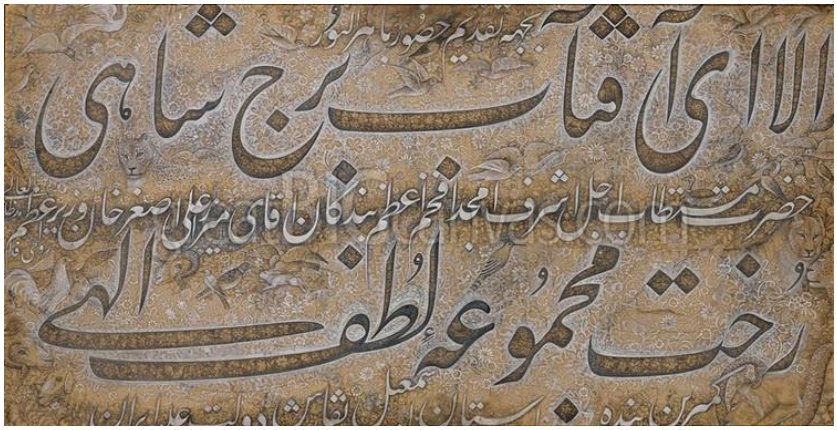
لوحة رقم(١٠): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، من عمل "عليخان"، محفوظة في متحف مير عماد للخط والكتابات بالمجمع الثقافي والتاريخي بسعد آباد "موزه خط وكتابت ميرعماد – مجموعه فرهنگى تاريخى سعدآباد" بتهران، تنسب إلى إيران خلال القرن١٣هـ/١٩م. نقلا عن:
http://sadmu.ir/detail/2675;https://scontent-lga3-1.cdninstagram.com/vp/40c8328d1232cf1d9b7a6281;f1fa5f1f/5B0ABE40/t51.2885-15/e35/13714146_1674877806169138_1997564084_n.jpg (accessed 17 Mar. 2018)



لوحة رقم(١١): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، مسجل عليها بيت من غزلية لسعدي الشيرازي، من عمل إسماعيل جلاير، كانت معروضة للبيع في موقع صالة كريستي للمزادات بلندن يوم ٢٠١١/٤/٧م تحت رقم " Sale 7959–Lot 177"، تنسب إلى القرن١٣هـ/١٩م. نقلا عن:
http://www.christies.com/lotfinder/drawings–watercolors/a–calligraphic–panel–signed–ismail–jalayir–qajar–5421998–details.aspx (accessed 16 Oct. 2016)



لوحة رقم(١٢): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، مسجل عليها بيت من ديوان حافظ الشيرازي، من عمل إسماعيل جلاير كانت معروضة للبيع في موقع صالة كريستي للمزادات بلندن يوم ٢٠١١/١٠/٦م تحت رقم "Lot 276 "، تنسب إلى الفترة ما بين عامي ١٢٨٨ و ١٣١٣هـ/١٨٧١ و١٨٩٦م. نقلا عن: http://www.invaluable.co.uk/auction-lot/a-calligr-276-c-2a096b3728 (accessed 12 Dec. 2016)



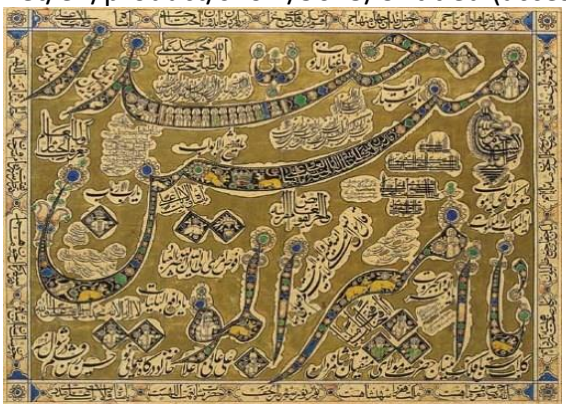
لوحة رقم(١٣): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، عليها كتابة باسم الوزير الأعظم علي أصغر خان، من عمل إسماعيل جلاير، محفوظة في مجموعة خاصة، تنسب إلى عام ١٣٠٦هـ/١٨٨٨م. نقلا عن:-http://www.greatbigcanvas.com/view/decorated-calligraphic-panel-comprising-a-persian-couplet-by-ismail-jalayir,2151546/ (accessed 26 Sep. 2016)

لوحة رقم(١٤): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، من عمل الخطاط حسن زرين قلم محفوظة في مجموعة خاصة، مؤرخة بعام ١٣٠١هـ/١٨٨٣م. نقلا عن:

Yasin Safadi, Islamic Calligraphy, p. 110, fig. 123.

لوحة رقم(١٥): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، من عمل الخطاط حسن زرين قلم، تبلغ أبعادها ٣٥.٥×٢١.٧ سم، كانت معروضة للبيع في صالة "كريستي" للمزادات بلندن يوم ٢٠٠٧/٤/٢٠م تحت رقم Lot 395، مؤرخة بشهر شوال عام ١٣٠٢هـ/ يوليو وأغسطس١٨٨٥م. نقلا عن:
https://www.christies.com/lotfinder/Lot/calligraphy-by-hasan-zarin-qalam-shawwal-ah-4894164-details.aspx (accessed 17 Mar. 2018)

لوحة رقم(١٦): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، من عمل الخطاط حسن زرين قلم، مؤرخة بشهر شعبان عام ١٣٠٨هـ/ مارس ١٨٩١م. نقلا عن:
http://arthibition.net/en/product/show/9673/Untitled (accessed 18 Mar. 2018)



لوحة رقم(١٧): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة(جواش)، من عمل الخطاط حسن زرين قلم، تبلغ أبعادها ٤٢×٣٣ سم، كانت معروضة للبيع في صالة "كريستي" للمزادات بلندن يوم ٢٠٠١/١٠/١٠م تحت رقم Sale 6497، مؤرخة بعام ١٣١٠هـ/٢-١٨٩٣م. نقلا عن:
https://www.christies.com/lotfinder/Lot/gulzar-calligraphic-panel-by-husayn-zarin-qalam-3052244-details.aspx?sc_lang=zh-CN (accessed 17 Mar. 2018)

لوحة رقم(١٨): لوحتان كتابيتان من الورق المقوى منفذتان بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، من عمل الخطاط حسن زرين قلم، تبلغ أبعادهما ٣٤.٣×٤٣ و٣٥.٥×٤٣ سم، كانتا معروضتين للبيع في صالة "كريستي" للمزادات بلندن يوم ٢٠١٣/١٠/١١م تحت رقم Lot746، مؤرختين بعامى ١٣١٠هـ/١٨٩٣-٢م و١٣١٥هـ/١٨٩٨-٧م. نقلا عن:
https://www.the-saleroom.com/en-us/auction-catalogues/christies-south-kensington/catalogue-id-srchristi10139/lot-1974e385-e038-4667-9dda-a43d0042139f (accessed 17 Mar. 2018)

لوحة رقم(١٩): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، من عمل الخطاط حسن زرين قلم، تبلغ أبعادها ٥١×٤٥ سم، كانت معروضة للبيع في صالة تهران للمزادات "حراج تهران" يوم٢٠١٥/٣/١٠م، مؤرخة بعام ١٣١٥هـ/١٨٩٨-٧م. نقلا عن:
http://tehranauction.com/en/auction/hassan-zaringhalam-1863-1929/ (accessed 17 Mar. 2018)

لوحة رقم(٢٠): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، من عمل الخطاط حسن زرين قلم، تبلغ أبعادها ٥١×٤٥ سم، كانت معروضة للبيع في "بونهامسBonhams " للمزادات يوم ٢٠١٥/١٠/٦م تحت رقم Lot 20، مؤرخة بشهر المحرم عام ١٣٢٦هـ/فبراير ١٩٠٨م. نقلا عن:
https://www.bonhams.com/auctions/22816/lot/20 (accessed 17 Mar. 2018) /

لوحة رقم(٢١): لوحة كتابية من الورق المقوى منفذة بالحبر والألوان المائية المعتمة (جواش)، مسجل عليها بيت من غزليات حافظ٨١، تبلغ أبعادها ١٢.٥ بوصة (٣١.٧٥ سم) × ١٨.٢٥ بوصة (٤٦.٣٥ سم) محفوظة في مجموعة خاصة، تنسب إلى إيران خلال النصف الثاني من القرن١٣هـ/١٩م. نقلا عن:

http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00xcallig/coloniallate/zziran/gulzar.html (accessed 11 Feb. 2018)

الهوامش

[١] تجدر الإشارة إلى أن هناك أقاليم أخرى من العالم الإسلامي عرفت "خط گلزار" أيضا بعد أن انتقل إليها من إيران، وعلى رأسها الهند وتركيا العثمانية.

[٢] لن تتناول الدراسة الوصفية اللوحات من ٥-٢١ التى وردت للتوضيح فقط. مع ملاحظة أن مجموع اللوحات التى مصدرها شبكة المعلومات لا تحتاج إلى إذن أو موافقة للنشر لأنها متاحة للجميع، كم أن معظم المواقع التى تعرضها تستثني الأغراض العلمية مثل البحوث والدراسات من ذلك.

[٣] هو غلام حسين ميرزا الملقب شهاب السلطان ابن خانلر ميرزا احتشام الدوله حاكم يزد وحفيد ميرزا عباس نائب السلطنه، وهو والد خانلر ميرزا المعروف بشمس الممالك. كريم سليماني، القاب رجال دورهٔ قاجاريه، (نشر ني، تهران، ٢٠٠٠م)، ٢٦.؛ محسن احتشامى، رؤياهاى تصويرى؛ نگاهى به يک خط نوشته قاجارى، پيام بهارستان، شماره ٥، (١٣٨٨هـ ش/٢٠٠٩م)،١٠٠٣.

[٤] مما يؤسف له عدم توافر معلومات كافية عن هذا الخطاط فيما تم الاطلاع عليه من مصادر ومراجع فارسية.

[٥] هو عليرضا خان عضد الملك قاجار قونلو، عميد الأسرة القاجارية وواحد من رجال إيران في أواخر العصر القاجاري، ولد عام ١٢٣٨هـ/١٨٢٢م، عُرف باقتداره المالي وسعة أملاكه وخلقه الرفيع، وبسبب انتمائه إلى قبيلة قاجار ورئاسته لها حظى بثقة "مهد عليا" أم الملك ناصر الدين شاه، وعمل فى خدمة عدد من شاهات إيران، فعلى سبيل المثال عينه ناصر الدين شاه عام١٢٨٢هـ/١٨٦٥م مسئولا عن إعمار مرقد الكاظمين وتذهيب قبتيهما، وعندما أسس ناصر الدين شاه عام ١٣٠٤هـ/١٨٨٧م صندوق العدالة"صندوق عدالت" عينه رئيسا له لكنه أصر على الاستقالة فيما بعد، وقد تم اختياره نائبا للسلطنة ووصيا على العرش عقب خلع محمد علي شاه وتولية ابنه أحمد شاه قاجار(١٣٢٧-١٣٤٤هـ/١٩٠٩-١٩٢٥م)، وهو المنصب الذى تولاه حتى وفاته في رمضان ١٣٢٨هـ/سبتمبر١٩١٠م. علي أكبر دهخدا، لغتنامه دهخدا، ٣٤جلد، (سازمان مدیریت و برنامه ریزی کشور، ١٣٤١و١٣٤٢ش/١٩٦٢و١٩٦٣م)، ج٢٢، ١٥٢٥.؛ مهدي بامداد، شرح حال رجال ايران در قرن ١٢ ، ١٣ ، ١٤ هجري، جاب ششم، (کتابفروشی زوار، تهران، ١٣٥٧هـ ش/١٩٧٨م)، ج٢، ٤٣٥-٤٤٢.؛ علاء حسين الرهيمي وعدي محمد كاظم السبتي، "موقف مجلس الشورى الوطني الإيراني من السلطة التنفيذية"الوزارة"١٩٠٩-١٩١١"، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد٤، العدد١، جامعة بابل، (٢٠١٤م)، ٩٢.

[٦] زهرة الأقحوان واحدة من زهور شهر نوفمبر التي تلقب أيضاً باسم زهرة الذهب بسبب لونها الأصفر البديع، تتمتع هذه الزهرة الجميلة الخلابة بمجموعة متنوعة من المعاني الكثيرة في جميع بقاع الأرض. ففي آسيا، تعني تلك الزهرة الحياة والبعث مما يجعلها بمثابة هدية رائعة في أعياد الميلاد والسبوع لتمني طول العمر للمولود. أما معناها في أوروبا؛ فهي تعني التعبير عن الشعور بالتعاطف، وتعتبر دلالة عن الاحترام والتكريم في أمريكا. كما يمكن للون زهرة الأقحوان أن يؤثر تأثيرًا كبيرًا على معناها؛ فعلى سبيل المثال: إذا تلقيت زهرة أقحوان حمراء من شخص ما، فهي هنا تعد مثالاً للتعبير عن الحب. ومن الناحية الأخرى، ترمز زهرة الأقحوان الصفراء للحب المهمل أو الحزن. أما البيضاء منها فهي تعد رمزًا للولاء والحب المخلص. ويُعتقد بشكل عام أن أزهار الأقحوان تمثل السعادة والحب وطول العمر والفرحة.
https://www.rosepedia.com/daisy-flower.html (accessed 2 May 2018)

[٧] من أمثلة ذلك مجموعة أعمال تحمل اسم هذا الخطاط محفوظة ضمن مجموعة المكتبة المركزية بجامعة طهران، يحمل أحدها تاريخ ١٢٥٦هـ/١٨٤٠م. سوسن أصيلى، جلدهاى داراى رقم، تاريخ يا كتيبه (در مجوعه ى نسخه هاى خطى كتابخانه ى مركزى و مركز اسناد دانشگاه تهران)، نامه بهارستان، شماره ٦، (پاييز و زمستان ١٣٨١ش/٢٠٠٢م)، ٤٨٥.

[٨] من الأهمية بمكان هنا الإشارة إلي أن مجموعة ناصر خليلي تحتفظ بلوحة متشابهة مع هذه اللوحة تحت رقم"CAL256" تبلغ أبعادها ٢١×٤١سم، نفذها حسن زرين قلم بالحبر الأسود والالوان المائية والقليل من التذهيب على الورق، وتحمل تاريخين؛ الأول هو شوال سنة ١٢٩٥هـ/ اكتوبر ١٨٧٨م، والثاني عام١٢٩٧هـ/٧٩-١٨٨٠م. وشأنها شأن اللوحة السابق وصفها قوامها الرئيسي كتابة رئيسية منفذة بخط النستعليق عبارة عن الاقتباس من سبحة الابرار لجامي: "أي قمر طلعت مكي مطلع مدني مهد يماني برقع"، وسطحها مزين باسلوب" گلزار"، ويصاحبها نصوص أخري منفذة بخطوط الشكسته والنسخ والثلث والكوفي والطغراء، كما أن بعضها منفذ باسلوب المرآة، ويبلغ عدد هذه النصوص المستقلة ثلاثة وأربعون تتضمن آيات قرآنية وأحاديث نبوية وأدعية شيعية وكتابات فارسية. لمزيد من التفاصيل راجع:

The Nasser D. Khalili collection of Islamic art, V.XXIII, General Editor, Julian Raby, The Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, (1992-1998), pl.68, p.122.

[٩] عبد الرحمن بن نظام الدين أحمد بن محمد، وتخلصه "جامي"، ولقد بين الشاعر تخلصه هكذا في أن موضع ولادته قد كان في ولاية "جام"، وأيضا نسبة إلى مرشده شيخ الإسلام أحمد جامي. ولقد كان يكني ب "أبو البركات"، ولقبه الأصلى "عماد الدين"، ولكن المشهور هو "نور الدين". أجمعت كتب التذاكر على ولادته في ولاية جام التابعة لإقليم خراسان عام ٨١٧هـ/١٤١٤م، وتوفي عام ٨٩٨هـ/١٤٩٢م في هراة ودفن بها. والمرجح أن مؤلفاته بلغت سبعة وأربعين كتابا ورسالة، ومن أشهرها ديوانه الذى يشتمل على قصائد وغزليات ومراثي ومثنويات ورباعيات، يليه "هفت اورنگ" الذى ألفه على غرار مؤلف الكنوز الخمسة "پنج گنج" للشاعر نظامي الگنجوي، ويحتوى على سبعة مثنويات هي: سلسلة الذهب، سلامان وآبسال، تحفة الأحرار، سبحة الأبرار، يوسف وزليخا، ليلي والمجنون، خردنامه اسكندرى. محمد رضا شفيعي كدكني، الأدب الفارسي منذ عصر الجامي وحتى أيامنا، ترجمة بسام الربابعة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٦٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت، أكتوبر ٢٠٠٩م)، ٢٨-٣٠.؛ جامي(نور الدين عبد الرحمن بن أحمد ت٨٩٨هـ/1492م)، منظومة خردنامه إسكندرى، ترجمة محمود إبراهيم النجار، تقديم محمد محمد يونس، مراجعة السباعي محمد السباعي ومحمد محمد يونس، المركز القومي للترجمة، سلسلة الشعر، العدد ١٥٠٦، (القاهرة، ٢٠١٠م)، ٩-١٤. وسبحة الأبرار مؤلف ديني وصوفي به حكايات لطيفة ومواعظ وأمثلة وتمثيليات ظريفة، وجاء على وزن بحر الرمل، ويحتمل أن يكون تم نظمه عام ٨٨٧هـ/١٤٨٢م. ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامي، مكتبة لبنان-ناشرون، (بيروت، ٢٠٠١م)، ٣٣١. ؛ جامي، منظومة خردنامه إسكندرى، ١٢.

[١٠] جامي (نور الدين عبد الرحمن بن أحمد ت٨٩٨هـ/1492م)، مثنوى هفت اورنگ، ٢ جلد، مقدمه از اعلاخان افصح زاد، تحقيق وتصحيح جابلقاداد عليشاه واصغر جانفدا، ظاهر احرارى وحسين احمد تربيت، مركز مطالعات إيراني، دفتر نشر ميراث مكتوب، (تهران، ١٣٧٨هـ ش/١٩٩٩م)، جلد اول، ٥٦٤.

[١١] تتسابق الكلمات وتتزاحم العبارات لتنظم عقد الشكر والتقدير الذي يستحقه د. محمد السعيد عبد المؤمن أستاذ الدراسات الإيرانية بقسم اللغات الشرقية، كلية الآداب، جامعة عين شمس سابقا لجهوده الثمينة والقيّمة في قراءة وترجمة عدد من النصوص الفارسية، و د.عادل عبد المنعم سويلم الأستاذ بقسم اللغات الشرقية، كلية الآداب، جامعة عين شمس لما منحنى إياه من وقت وجهد في سبيل توضيح وفهم ما استعصي عليّ من نصوص فارسية واستجلاء معانيها ودلالاتها، ولا أنسى الأخت والزميلة الفاضلة د/شيرين غيتة المدرس بذات القسم لما تكبدته من مشاق في سبيل قراءة وترجمة بعض النصوص الفارسية. وللزميلة د.رحاب إبراهيم الصعيدي مدرس الآثار الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة شكر خاص لما بذلته من مجهود ووقت في سبيل تزويدي ببعض المراجع التى تعذر الحصول عليها إلا من خلال عدد من مكتبات الجامعات والمتاحف الألمانية والبريطانية.

[١٢] وهذا البيت مطلع مثنوى قوامه خمسين بيتا في مدح الرسول الكريمﷺ بعنوان "تزيين وجه حسناء الكلام بزينة الخطاب وطلب ختم السعادة من خاتم النبوة". ومما جاء فيه: اي قمر طلعت ومكّي مطلع مَدَني مهد ويماني برقع

شقّة برقع توبرق افروز	لمعة نور رُخت برقع سوز
ليلة القدر ز مويت ثاري	وحي منزل ز لبت گفتاري
با توآنان كه در جنگ زدند	دُرّ دندان تورا سنگ زدند
گوهرين جام لبت را خستند	ساغر دولت خود بشكستند
دُر دندانت به خون پنهان شد	رشتة لؤلوتومرجان شد
گوئيا صيرفي مُلك وملَك	زد از آن سنگ زرت را به محك
لا جرم حُقّهات از ضربت سنگ	اهد قومي به برون داد آهنگ

والترجمة: يا قمر الطلعة ومكّيّ المطلع، مدنيّ المهد ويمانيّ البرقع.

إنّ قطعة برقعك تضيء البرق، وإنّ تألّق نور وجهك يُحرق البرقع.

إنّ ليلة القدر شعرة واحدة منك، وإنّ الوحي المنزل كلام من شفتك.

إنّ الذين طرقوا عليك باب القتال، وحَصَبوا درّ أسنانك.

وجرحوا شفتك التي هي كالجوهرة، إنّما كسروا كأس حظّهم.

لقد اختفي درّ أسنانك بالدم، وصارت أسنانك مرجاناً.

كأنّ صيرفيّ المُلك والمَلَك (الله تعالي) أراد أن يضع حجر ذهبك علي المحك (أراد اختبارك).

لا جَرَم أنّ ما نطق به فمك وما ردّدته نغمة صوتك بعد ضربك بالحجر هودعاؤك: اللهمّ اهدِ قومي إنّهم لايعلمون.

لمزيد من التفاصيل راجع: منى رمضان إبراهيم السيد، منظومة سبحة الابرار لمولانا عبد الرحمن الجامي دراسة تحليلية ونقدية مع الترجمة، (رسالة دكتوراه، غير منشورة، قسم لغات الأمم الإسلامية، فرع اللغة الفارسية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٩٩م)، ٢٩، ٢٤٦-٢٤٨.؛

http://motaghin.com/ar_booksPage_3964.aspx?gid=42;http://www.haydarya.com/maktaba_moktasah/18/book_46/g13/180-85-4.htm (accessed 6 Jan. 2019)

[١٣] كتب الفرس رسائلهم العادية بخط دارج مكسر أطلقوا عليه خط الشكسته، وهو خط صغير ورفيع صعب القراءة، لم تطبق عليه قواعد الخط، وهو خال من الأعجام، ويسمى بالتركيه قرمه، ويعد هذا النوع طلسما ولغزا من الالغاز المعقدة، حيث لا يعرفه كل شخص، وليس في بلاد العرب من يعرف قراءته أو كتابته، وفي بلاد الفرس والعجم لا يعرفه إلا من تعلمه ومارسه. وأول من وضع قواعد هذا الخط شخص اسمه شفيع، ويقال له شفيعا بألف الإطلاق، ثم جاء بعده درويش عبد المجيد طالقاني فأكمل قواعده (ت١١٨٥هـ/١٧٧١م). ومنه "شكسته آميز" وهو ما كان خليطا بين النستعليق والشكسته، وهو أيضا كالطلسم ولكنه أخف من الأول. حمدى بخيت عمران، الكتابة العربية: نشأتها وتطورها، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، (القاهرة، ٢٠٠٩م)، ١٠٤. لمزيد من التفاصيل راجع: حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، ترجمة محمد التونجي، الطبعة الثانية، دار طلاس، (دمشق، ١٩٩٣م)، ٤٩٧-٥١٥.

A. K. M. Yaqub Ali, Muslim Calligraphy: Its Beginning And Major Styles, Islamic Studies, Islamic Research ؛ Institute, International Islamic University, Islamabad, Vol. 23, No. 4, Winter 1984, 377.

[١٤] عن نشأة هذا الخط وتكونه ووجه تسميته ووصفه راجع: حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، ٢٦٩-٢٧٨.

[١٥] يعرف هذا الأسلوب في الفارسية باسم "خط نقاشيKhat-Naqqashi" الذى يعنى الجمع بين الخط والتصوير. وأطلقت عليه "شيلا بليرSheila S. Blair" اسم "الكتابات التصويرية pictorial writing" وصنفتها إلى أربعة أساليب؛ الأول

"Zoomorphic" وفيه يتم تشكيل الحروف والكلمات على هيئة طيور وحيوانات ووجوه آدمية. والثاني "Micrography" وفيه تستخدم كتابات تُنفذ بخط دقيق لتكوين صورة، على النحو الذى كان مستخدما منذ العصور الوسطي في المخطوطات العبرية والعربية، وخلال عصر الشاهات في إيران سار به الخطاطون خطوة أبعد ورتبوا الكلمات المكتوبة بخط الغبار الدقيق لتكوين كلمة أو جملة أكبر. والثالث "Gulzar"– وهو موضوع هذه الدراسة– واستبدل فيه الخطاطون الكتابات الدقيقة التى تزخرف عبارة كبيرة في الأسلوب السابق بالزهور والتصاوير. والأسلوب الرابع عكس الأسلوب الثالث، وفيه تكتب نصوص بخط نستعليق كبير ورشيق على خلفية مزخرفة بالتصاوير، ويُعد إسماعيل جلاير أستاذا في هذا الأسلوب. لمزيد من التفاصيل راجع:

Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, (Edinburgh University Press, 2008), 449-456.

ويلاحظ في التصنيف السابق استبعاد أسلوب "الكتابات الناطقة" لاستخدامه على التحف المعدنية فقط، لذا لم يصنف ضمن فنون الكتاب.

[١٦] م. س. ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسي، مراجعة وتقديم أحمد فكري، دار المعارف بمصر، (القاهرة، ١٩٨٢م)، ١٤٧.

[١٧] حسن الباشا، شمعدان كتبغا: القاهرة، تاريخها، فنونها، آثارها، مطابع الأهرام، (القاهرة، ١٩٧٠م)، ٥٢٨.

[١٨] مني محمد بدر، أثر الحضارة السلجوقية في دول شرق العالم الإسلامي على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، ج٣ الفنون الزخرفية، مكتبة زهراء الشرق، (القاهرة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م)، ١٨٢–١٨٤.

[١٩] راجع: حسين مصطفي حسين رمضان، الكتابات المصورة على التحف المعدنية في القرنين (٦–٧هـ/١٢–١٣م)، ندوة الآثار في شرق العالم الإسلامي، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (٣٠ نوفمبر– ١ ديسمبر ١٩٩٨م)، ٣٩١–٣٩٣.

[٢٠] من الأهمية هنا بمكان الإشارة إلى أن تاريخ الخط والخطاطين في إيران يعرف خطاط وشاعر هو ابن كمال الدين محمود رفيقي، لم يذكر اسمه أحد من المؤرخين، واكتفوا جميعا باللقب الذى تخلص به وهو "مجنون"، ومن المسلم به أنه وأباه كانا يعيشان في هراة ومن مشاهير الخطاطين فيها، عمل في بلاط سام ميرزا حاكم خراسان تحت حكم الشاه طهماسب الصفوي (٩٣٠–٩٨٤هـ/١٥٢٤–١٥٧٦م)، وله رسالة في الخط عنوانها "الخط والتعلم" نص فيها على أنه ابتدع: "...خطا غريبا مركبا من المعكوس وغير المعكوس، مشكلا بشكل الإنسان وغيره، وسميته "التوأمان" فقسمته صورتين متشابهتين متقابلتين..."، أى أنه ابتكر خطا من مجموع كلماته تتشكل صورة إنسان أو حيوان. واشتهر عنه أنه رجل درويش، ذو طبع مرح، متفنن في الخط، هو يكتب باليد اليمنى حينا وباليد اليسرى حينا آخر. كما أنه يكتب بعض الكلمات من اليسار إلى اليمين. ويتفق المؤرخون على أنه لم يُسبق إلى الكتابة باليسرى. حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، ٤٣٦. ؛ حبيب افندي بيدابيش، الخط والخطاطون، ترجمة سامية محمد جلال، مراجعة الصفصافي أحمد القطوري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠م، ٢٨٨، ٢٨٩.

Calligraphers And Painters, A Treatise By Qadi Ahmad, Son Of Mir-Munshi (Circa A.H. 1015/A.D. 1606), Translated From The Persian By V. Mlnorsky, Smithsonian Institution, Freer Gallery Of Art, Occasional Papers, Volume Three, Number Two, Washington, 1959, 132, 133.; Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 473.

[٢١] للوقوف على أسباب ذلك وأشهر الأمثلة راجع: نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، (رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م)، ٤٤–٤٨.

[٢٢] يُشار إلى أن اللغة الإنجليزية تستخدم مصطلح "calligram" الذى ورد عنه في قاموس أكسفورد أنه "...يدل على كلمة أو قطعة من نص يتم ترتيب حروفها بحيث تخلق صورة مرئية تتعلق بمعنى الكلمة نفسها أو محتويات النص..."، ويضيف القاموس أن هذا المصطلح عرف منذ ثلاثينيات القرن العشرين، والتركيب اللغوي له عبارة عن مزيج بين الخط "calligraphy" واللاحقة gram التى تعنى الرسم.

https://en.oxforddictionaries.com/definition/calligram (accessed 25 Jan. 2018)

ولمزيد من التفاصيل راجع:

Sonja A.J. Neef, Kalligramme, Zur Medialität einer Schrift, Anhand von Paul van Ostaijens "De feesten van angst en pijn", ASCA Press,(Amsterdam, 2000), S. 8-349.

وبالبحث في قواميس اللغة الإنجليزية تبين وجود لمصطلح آخر هو"Micrography" ويسمى أحيانا "Microcalligraphy" ، ويُعرفه قاموس "collins" بأنه فن الكتابة بحروف صغيرة جدا.

https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/micrography (accessed 28 Jan. 2018)

ويدل كلا المصطلحين في الكتابات الأجنبية على الشكل اليهودي للكتابة المصورة "calligram" الذى تطور منذ القرن٩م/ ٣هـ – بالتوازي في المسيحية والإسلام– في مصر وفلسطين ومنهما انتقل إلى اليمن وأوروبا، وأحسن أمثلته تنسب إلى الفترة الممتدة ما بين القرنين ١٣ و١٥ م/ ٧ و٩هـ، وفيه تستخدم حروف دقيقة لتشكيل تصميمات تصويرية وهندسية ومجردة، وجرت العادة أن تُنفذ باللونين الأبيض والأسود والقليل منها ملون.

Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 450.; Dalia-Ruth Halperin, Micrography - a Jewish art, British Library Hebrew manuscripts project in:https://www.bl.uk/hebrew-manuscripts/articles/micrography-a-jewish-art;http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/prophpent_lg.html;http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/prophpent.html;https://en.wikipedia.org/wiki/Micrography (accessed 28 Jan. 2018)

[٢٣] لمزيد من التفاصيل راجع: Annemarie Schimmel, Calligraphy and Islamic Culture, (New York: New York University Press, 1990), 110–114. ؛ إيهاب أحمد إبراهيم، التصوير بالكلمات في الفن الإسلامي، ندوة الآثار في شرق العالم الإسلامي، كلية الآثار، جامعة القاهرة، (٣٠ نوفمبر– ١ ديسمبر ١٩٩٨م)، ٣٣٩.

[٢٤] علي أكبر دهخدا، لغتنامه دهخدا، ٣٤جلد، سازمان مدیریت و برنامه ریزی کشور،(١٣٤١ و ١٣٤٢ش/١٩٦٢ و ١٩٦٣م)، ج٢٧، ١٠٩٨.

[٢٥] جدير بالذكر أن اسم "گلزار" شائع في إيران للنساء، ويقابله في العربية اسم "روضة".

[26] "…Gulzar is the technique of filling the area within the outlines of relatively large letters with various ornamental devices, including floral designs, geometric patterns, hunting scenes, portraits, small script, and other motifs…". Yasin Hamid Safadi, Islamic Calligraphy, Thames & Hudson, (London, 1987), 31.

[27] http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00xcallig/coloniallate/zziran/gulzar.html (accessed 11 Feb. 2018)

يُشار إلى أن هذا الأسلوب لم يكن قاصرا على فنون الكتاب ولكنه تجاوز ذلك إلى المنشآت المعمارية في إيران، إذ نجد على سبيل المثال ضمن كتابات مسجد "أمير جقماق" في يزد الذى انتهى بناؤه عام ٨٤١هـ/١٤٣٧م كتابة بخط بنائي نصها "الله" ، "محمد"، وفي داخل كلمة "الله" المعوذة والفاتحة، وفي كلمة "محمد" الصلوات على الأئمة الأربعة عشر المعصومين، رسم إسماعيل زهرة القاشاني الأصفهاني. حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، ١٦٩.

[٢٨] عن نشأة هذا الخط وتكونه ووجه تسميته و وصفه راجع: حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، ٢٨٥، ٢٨٦.

[29] Nasser D. Khalili Islamic Art and Culture: Timeline and History, (The American University in Cairo Press, 2005), 48.

[٣٠] بدري آتاباي، فهرست قرآنهای خطی کتابخانه سلطنتي، (تهران، مرداد ماه ١٣٥١هـ ش/١٩٧٢م)، ٤٢٦، ٤٢٧، قرآن١٨٣. ؛ Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 451, 452. وتحتفظ نفس المكتبة بلفافة أخرى تحمل رقم "دفتر١٤٣١" تنسب إلى القرن السابق أيضا، تبلغ أبعادها٧.٥×٨٨٠ سم، مسجل عليها بخط النستعليق آيات القرآن الكريم كاملة، غير أن مقدمتها "سرلوح" اُستخدم الأسلوب السابق في زخرفتها، وتتضمن الكتابات عبارة باسم الخطاط نصها: "كتبه العبد إلى الله الغني ابن مظفر عبد الله الحسني". بدري آتاباي، فهرست قرآنهای خطی کتابخانه سلطنتي، ٤٤٠، ٤٤١، قرآن١٩١. وهناك لفافة ثالثة محفوظة ضمن مجموعة ناصر خليلي، تنسب إلى إيران خلال القرن١٢ أو ١٣هـ/١٨ أو ١٩م استخدم الأسلوب السابق في كتابة دعاء "ناد عليا" عليها وتم الاستعانة في تنفيذه بالحبر ذي اللونين الأسود والأحمر وعليها توقيع محمد كاظم وآله الأصفهاني (ت١٢٢٩هـ/١٨١٣م).

Nasser D. Khalili Islamic Art and Culture: Timeline and History, (The American University in Cairo Press, 2008), 48.; Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 474.

[٣١] لمزيد من التفاصيل راجع: رباب فرحات حسين على، دراسة أثرية فنية لتصاوير ألبوم أثرى (مرقعة) بدار الكتب المصرية سجل رقم ٤٢ تاريخ فارسي، (رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠١٨م)، لوحات١٨، ١١٨-١٣١.

[٣٢] يلي هذا النموذج في الأهمية نموذج آخر من عمل الخطاط أحمد قره حصارى، تتمثل أهميته في أنه الدليل المادي على انتقال هذا الأسلوب من إيران إلى أقاليم أخرى من العالم الإسلامي، ووضوح التأثيرات الفارسية على فنون الكتابة في تركيا العثمانية، وهذا النموذج عبارة عن صفحة مزدوجة في مقدمة مخطوط ديني كتبه هذا الخطاط في عهد السلطان سليمان عام٩٥٦هـ/ ١٥٥٠م، واستخدم فيه أسلوبين إيرانيين؛ الأول الخط المعقلي"الهندسي" المربع، والثاني أسلوب الگلزار حيث إن عبارة "الحمد لولي الحمد" المسجلة بخط الثلث المسلسل يلاحظ فيها أن سطح كلمة "لولي" تشغله زخرفة نباتية مكونة من مجموعة من الزهور الدقيقة.

Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 495, fig.11.8.;
http://www.discoverislamicart.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;34;en (accessed 11 Mar. 2018)

ومن المعروف عن هذا الخطاط أنه عثماني ولد عام ٨٧٣هـ/١٤٦٩م، وتوفي باسطنبول عام ٩٦٣هـ/١٥٥٥م، أدرك أربعة من السلاطين العثمانيين من بايزيد حتى سليمان القانوني، وهو من معاصرى حمد الأماسي، وأخذ الخط عن أسد الله الكرماني ت٨٩٢هـ/١٤٨٦م، وتشهد آثاره أنه كان من أبرز مجودي الخط الأتراك، وكانت منزلته الخامسة بين كبار الخطاطين الأتراك، ومن أبرز أعماله كتابات جامع السليمانية ومصحف شريف كتبه في عهد السلطان القانوني، تبلغ ابعاده ٦١.٥×٤٢.٥ سم، يتكون من ٣٠٠ صفحة، كتب منها أول ٢٢٠ صفحة خلال الفترة ما بين عامي ٩٥١هـ/١٥٤٥ و٩٦٣هـ/١٥٥٥م، وبعد وفاته أكمل كتابة الثمانين صفحة الأخيرة تلميذه حسن جلبي خلال الفترة ما بين عامي ٩٩٢هـ/١٥٨٤م و٩٩٥هـ/١٥٨٧م مقلدا خط أستاذه. عفيف البهنسي، معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين، مكتبة لبنان ناشرون، (بيروت، ١٩٩٥م)، ١٢٠.؛ حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، ٣٢٩.؛ حبيب افندي بيدابيش، الخط والخطاطون،١٦٧، ١٦٨

Hilmi Aydın, The Sacred Trusts: Pavilion of the Sacred Relics, Topkapı Palace Museum,(Istanbul, Tughra Books, 2011), p.262.

[33] Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 453, Fig. 10.17.

[٣٤] هو مذهب ونقاش وخطاط هروى، عمل في بلاط السلطان حسين بيقرا، وهاجر من هراة بعد استيلاء الصفويين عليها إلى بخارى ليصبح واحدا من مؤسسي مدرستها الفنية وأشهر رجالها خلال منتصف القرن١٠هـ/١٦م، وينسب له مجموعة تصاوير في مخطوط من "تحفة الأحرار" للشاعر جامي، كُتب في بخارى كان محفوظا في مجموعة هومبرج. كما تنسب إليه مجموعة تصاوير في نسخة أخرى من "تحفة الأحرار" محفوظة في المكتبة الأهلية بباريس، وعلى بعضها عبارة "صوّره العبد محمود المذهب". ويُعرف له تصويرة مزدوجة ضمن مخطوط "المنظومات الخمسة" لنظامي، كتب في بخاري سنة ٩٤٤هـ/١٥٣٧م بقلم الخطاط مير علي، محفوظ في المكتبة الاهلية أيضا، تمثل عجوزا تقدم شكواها إلى السلطان سنجر، وعليها إمضاء محمود مذهب وتاريخ ٩٥٤هـ/١٥٤٦م. وله في الخط سلسة نسب علمية مؤثرة؛ فهو تلميذ "سلطان علي مشهدي"(٨٤١-٩٢٦هـ/١٤٥٣-١٥٢٠م)، وكان بدوره معلما ل"مير على هروى"(٨٨١-٩٥١هـ/١٤٧٦-١٥٤٤م)، ومن أشهر ما كتب بقلمه نسخة من "سبحة الأبرار" لجامي، وعليها عبارة نصها: "كتبه العبد محمود المذهب هروي، بمكه المباركة زاد الله شرفا وتعظيما وتكريما غفر الله لوالديه في شهور سنه٩٥١". للاستزاده راجع: زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، مطبعة دار الكتب المصرية، (القاهرة، ١٩٤٦م)، ١١٥، ١١٦.؛ التصوير وأعلام المصورين في الإسلام،١٧.؛ محمدعلى كريم زاده تبريزى، أحوال وآثار نقاشان قديم إيران، (لندن، ١٣٧٠هـ

ش/١٩٩١م)، جلد سوم، ١١١٨-١١٢٢.؛ عفيف البهنسي، معجم مصطلحات الخط، ٧٤.؛ صلاح احمد البهنسي، فن التصوير في العصر الإسلامي، ج٣، التصوير الصفوي في إيران والعثماني في تركيا والمغولى في الهند، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (الإسكندرية، ٢٠١٦م)، ١٣.

Armenag Sakisian, Maḥmūd Mudhahīb-Miniaturiste, enlumineur et calligraphe person, Ars Islamica, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, Vol. 4, 1937, pp. 338-348.; Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 452.؛

[٣٥] لمزيد من التفاصيل راجع: حسام عويس طنطاوي، إسماعيل جلاير (حياته – أعماله – أسلوبه الفني)، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، جامعة عين شمس، المجلد ٣٤، (القاهرة، ٢٠١٧م)، لوحات ١٩، ٢٣، ٣٠.

[٣٦] واحد من أهم مصورى البلاط الإيراني في أواخر القرن ١١ وأوائل القرن١٢هـ/١٧ و١٨م، حيث تركز نشاطه الفني في الفترة من١٠٧٠-١١٢٩هـ/١٦٦٠-١٧١٧م، وأصله من آرناؤط البانيا، ولا يُعرف تاريخ ولادته على وجه التحديد، والثابت أنه كان يعتنق المسيحية، غير أنه في حدود العشرين من عمره هاجر إلى إيران وهناك تحول إلى الإسلام وغير اسمه إلى عليقلي (الذى يعنى علي عبد الله)، ومن المرجح أن ذلك حدث عام١٠٦٥هـ/١٦٥٤م في عهد الشاه عباس الثاني (١٠٥٢-١٠٧٧هـ/١٦٤٢-١٦٦٦م)، وأعقب ذلك عمله بخدمة سلاطين الدولة الصفوية حتى أنه شغل منصب "كتابدار" في عهد الشاه عباس الثاني، ثم "نقاش باشي" في بلاط الشاه طهماسب الثاني(١١٣٥-١١٤٥هـ/١٧٢٢-١٧٣٢م، ثم نادر شاه (١١٤٨-١١٦٠هـ/١٧٣٦-١٧٤٧م)، واشتهر باسماء متعددة منها "علىقلى بىگ فرنگى"، "علىقلى جبەدار عباسى"، "علىقلى آرناوت"، و"علىقلى بىگ ارناوت نادرى اصفهانى"، وتوفي بمازندران عام١١٦٣هـ/١٧٥٠م أو ١١٧٢هـ/١٧٥٨م، وكان ماهرا في فنون الخط والتصوير بأسلوب سياه قلم والألوان المائية والزيت وصناعة المقالم، ومن أشهر أعماله مجموعة من التصاوير محفوظة في متحف المتربوليتان بنيويورك والهرميتاج بسان بطرسبرج ورضا عباسي بتهران، وقد تعددت صيغ توقيعه على أعماله ومنها: "بتاريخ شهر صفر ختم بالخير والظفر در دار السلطنهٔ قزوىن مرقوم شد، رقم كمترىن غلامان علىقلى جبادار سنه١٠٨٥"، "رقم كمترين آرناوت ١٠٨٨"، "عليقلي آرناوت سنة ١١١٢"، "بر حسب امر اشرف اعلى عليقلي سنة ١١١٧"، "رقم علىقلى سنه١١٢٩". لمزيد من التفاصيل راجع: محمدعلى كرىم زاده تبرىزى، احوال و آثار نقاشان قدىم اىران، (لندن، ١٣٦٣هـ ش/١٩٨٥م)، جلد١، ٣٨٨-٣٩٧.؛ ىعقوب آژند، على قلى بىک جبه دار – كتابدار، هنرهاى زىبا، شماره ١٦، شماره پىاپى ٤٧٥، (زمستان ١٣٨٢هـ ش/٢٠٠٣م)، ٨٣-٩٢.

[٣٧] هو ابن رضاقلى بىک بن ميرزا عباس بن حاج محمد رضا بيک بن آقا محمد علي بن آقا فخر بن شهريار حسن، والاسم الاكثر شهرة له هو "مىرزا بزرگ نورى" وهو اديب وخطاط وواحد من نبلاء الفرس ولد في قرية "تاكر نور" بمازندران، وعمل وزيرا للابن الثاني عشر لفتحعليشاه ثم عُين حاكما على بروجرد ولُرستان، والتحق ببلاط فتحعليشاه خلال القرن ١٣هـ/١٩م، واشتهر باجادته خط النستعليق وتدرب على اعمال "مير عماد" لذا اشتهر بلقب "مير عماد الثاني"، توفي بتهران عام ١٢٥٥هـ/١٨٣٩م ونُقل جثمانه بناء على وصيته إلى النجف حيث دفن في مقبرة بوادى السلام. ومن أعماله نسخة بخط النستعليق من الترجمة الفارسية لكتاب "زاد الميعاد" لمؤلفه محمد جعفر قمي وموقع عليه بصيغة "حرره الفقىر عباس نورى ١٢٢٥"، و نسختين من كتاب فارسي لمحمد فاضل عنوانه "في الأخلاق" بخط النستعليق وفي نهايته عدد من الصفحات بخطوط رىحان وثلث ونسخ رقاع وقلم شكسته نستعلىق، وورد توقيعه عليها بصيغة "لهذا اىنكمترىن چاكران... عباس نورى... وقع الفراغ من تسوىد هذا الرسالهٔ الشرىفهٔ فى١٢٣٧"، وتعرف له لوحتين بخط "سياه مشق" عليهما توقيعه بصيغة "مشق فقىر عماد، در دار الخلافه تهران... عباس نورى از خط استادى مىرعماد الحسنى رحمهٔ الله نقل نمود، سنهٔ هزار و دوىست و سى و هفت/١٢٣٧"، هذا فضلا عن اعمال اخرى تعددت عليها صيغ

توقيعه ومنها: "... بندهٔ درگاه عباس نوری... سنهٔ١٢٣٧"، و "الفقير الحقير المذنب ، عباس نوری غفرله سنهٔ١٢٣٩". حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، ٤٧٣، ٤٧٤.؛

http://farspage.com/w/24/xw4r3;http://www.vang.blogfa.com/post/26;
http://enacademic.com/dic.nsf/enwiki/881377;http://malekmuseum.org/tag/649/%D8%B9%D8%A8%D8%A7%D8%B3-%D9%86%D9%88%D8%B1%DB%8C (accessed 16 Dec. 2017)

[٣٨] مما يؤسف له عدم العثور على تراجم لبعض هؤلاء الخطاطين فيما تم الاطلاع عليه من مصادر ومراجع فارسية.

[٣٩] لا تتوفر عنه معلومات كافية، والثابت أنه واحد من مشاهير خطاطي مدينة قزوين، والمشهور عنه أنه كان وحيد عصره في التصميم والخط، وهو أول من كتب البسملة على هيئة طائر. راجع: مهدی نور محمدی، مرقع دلگشا: زندگی و آثار ملک محمد قزوینی، شیخ علی سکاک و محمد علی خویارچی از پیشگامان خط تزئینی، خط گزار و نقاشی خط، انتشارات پیکره، (تهران، ١٣٩٥هـ ش/٢٠١٦م)، ٩٧-١١٠.؛ مريم علیپور دورورق، نقد و بررسی کتاب مرقع دلگشا، نقد کتاب هنر، شماره ١٣، ١٤، (بهار و تابستان ١٣٩٦هـ ش/٢٠١٧م)، ١١٩-١٢٨.؛

http://www.khoshnevisi.blogfa.com/post-9.aspx (accessed 13 Mar. 2018)

[٤٠] مذهب ونقاش وكاتب گلزار خلال القرن١٣هـ/١٩م، واشتهر بأن له أسلوبًا خاصًّا في التذهيب والتشعير. وكان يوقع على أعماله بعبارة: "يا علي أدركني". محمد على كريم زاده تبريزی، احوال وآثار نقاشان قديم ايران، (لندن، ١٣٦٩هـ ش/١٩٩٠م)، جلد دوم، ٩٠٨، ٩٠٩، ١٠٢٣، تصوير١١٢.

[٤١] سبق للباحث إعداد دراسة مستقلة عن هذا المصور تتضمن حياته وأشهر أعماله وأسلوبه الفني بالتفصيل. راجع: حسام عويس طنطاوي، إسماعيل جلاير، ١٤٥-٢٣٣.

[42] http://honar.tama.ir/site/akhbar/khabar/7579 (accessed 16 Dec. 2017)

[٤٣] كان حسن زرين قلم (١٢٧٩-١٣٤٧هـ/١٨٦٣-١٩٢٩م) خطاطا ورساما وشاعرا خلال النصف الثاني من القرن ١٣هـ/١٩م والنصف الأول من القرن١٤هـ/٢٠م، وتخلص ب"تاج الشعرا" وعُرف بين الدراويش ب"نصرت عليشاه". وعمل كاتبا لدى كل من ناصر الدين شاه ومظفر الدين شاه قاجار، وكانت له مهارة في الكتابة بسبعة أقلام: النستعليق والنسخ والثلث والتعليق والتوقيع والشكسته نستعليق، والطغراء الزخرفية، ونجح في خلق ودمج خطوط مختلفة وزخرفتها بالتصاوير الدينية، وكان يجمع في أعماله بين عدة أنواع من الخطوط، وهذه الأعمال بعضها مؤرخ بأعوام ١٣٠١ ، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٩، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٤هـ، وتعددت صيغ توقيعه عليها ومنها: "حسن زرين قلم خانه زاد آستان همايون شاهنشاهی حسن زرين قلم"، "مداح ركاب همايون ناصر الدين شاه"، "كتبه ومشقه كلب آستان شاه اوليا علي"، "ختم وتحرير اين مرقع در عهد دولت شاهنشاه عادل مظفر الدين شاه"، "خاک پای عرفا وادبيان با فررومنشيان واستادان با خبر حسن زرين قلم". محمدعلی كريم زاده تبريزی، احوال و آثار نقاشان قديم ايران، ١٥٣.؛ عباس سرمدي، دانشنامه هنرمندان إيران و جهان إسلام: از ماني تا معاصرين كمال الملك، هيرمندن، (١٣٨٠هـ.ش./٢٠٠١م)، ١٧٩.؛

http://tehranauction.com/en/auction/hassan-zaringhalam-1863-1929/ (accessed 12 Dec. 2017) /

[٤٤] لمزيد من التفاصيل عن هذا الخط وخصائصه راجع: حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، ٤١٧-٤٩٣.؛ A. K. M. Yaqub Ali, Muslim Calligraphy, 376.

[٤٥] حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، ٤٩٢.

[٤٦] نصار منصور ورائد الشرع ووائل منير الرشدان، خط النستعليق الجذور التاريخية والخصائص الفنية، المجلة الأردنية للفنون، مجلد٦، عدد١، (٢٠١٣م)، ٢٦٦، ٢٦٧.

[٤٧] خطاط إيراني ولد عام١٢٤٦هـ/١٨٣٠م وتوفى عام١٣٠٤هـ/١٨٨٦م، ويعد من أبرز الخطاطين خلال العصر القاجاري، قدم أبوه من أصفهان إلى تهران وعمل ببيع السكر، اشتغل ابنه بحفظ كتاب الله في طفولته، ثم تعلق بخط

النستعليق وامتاز به حتى غدا كاتبا لدى محمد شاه قاجار ثم معلما لاولاده، ثم انتقل إلى بلاط ناصر الدين شاه، توفي بتهران عام ١٣٠٤هـ/١٨٨٦م. اشتهر بإجادة خط النستعليق والشكسته، وكان توقيعه يشتمل على عبارة "یا علی مددست"، ومن أمثلة أعماله المعروفة "رسالة تحفة الوزرا ١٢٥٩هـ/١٨٤٣م" محفوظة في متحف قصر گلستان، و"مناجات نامه حضرت علی علیه السلام"، و٢٩٨ صفحة بیضاء كتب عليها أشعاره بخط الشكسته، "ورسالة فی المصطلحات الصوفية" و"گلستان سعدی"، و"سفرنامه حاج سیاح" وتبلغ عدد صفحاته ٢١٦ صفحة ومحفوظ في مكتبة كلية الآداب بمشهد، وكتاب" پاتولوژی" ترجمه میرزا علی خان كبير الاطباء فی حدود ٢٠٠ صفحة، وكتابات مسجد "سپهسالار بطهران. لمزيد من التفاصيل راجع: حبيب الله فضائلي، أطلس الخط والخطوط، ٤٧٥، ٤٧٦.؛ رامين قديمی، گذری بر شیوه ی میرزا غلامرضا اصفهانی، كتاب ماه هنر، شماره ٧١، ٧٢، (تهران، ١٣٨٣هـ.ش./٢٠٠٤م)، ٣٥-٥٠.؛ علي اصغر میرزایی مهر، پشت هیچستان-بر مزار غلامرضا اصفهاني، كتاب ماه هنر، شماره ٧١، ٧٢، (تهران، ١٣٨٣هـ.ش./٢٠٠٤م)، ٤٦-٤٨.؛ مهدی صحراگرد، ناصر الدین شاه وخوشنویسی، گلستان هنر، شماره ٨، (تهران، تابستان ١٣٨٦هـ ش/٢٠٠٧م)، ٨١، ٨٢. مجلس شورى إسلامي، رقعه میرزا غلامرضا اصفهانی به مشیر الدوله یحیی خان درباره کتیبه های جلوخان مسجد سپهسالار، نامه بهارستان، شماره١٥، سال دهم، (تهران، ١٣٨٨هـ.ش./٢٠٠٩م)، ٣٣١-٣٣٤.؛ كاوه تيموری، زیباشناسی در شیوه میرزا غلامرضا اصفهانی، رشد آموزش هنر، شماره٢٧، (پاییز ١٣٩٠هـ.ش./٢٠١١م)، ٣٦-٤٥.؛ حميد رضا كريمی، نگاهی به زندگی وآثار استاد میرزا غلامرضا اصفهانی، شمسه، نشريه الكترونيكي سازمان كتابخانه ها، موزه ها ومركز اسناد آستان قدس رضوي، دوره ٥ شماره ٢٢-٢٣، (مشهد، بهار وتابستان١٣٩٣هـ.ش./٢٠١٤م)، ١-١٥.

[48] (accessed 24 Feb. 2018) http://www.al-vefagh.com/News/103043.html

[٤٩] هو أسلوب زخرفي يستخدم لتنفيذ كتابات متقابلة متعاكسة تُقرأ طردا وعكسا، وفيه تكتب العبارة الواحدة مرتين، بحيث يمكن قراءتها من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين. عفيف البهنسي، معجم مصطلحات الخط، ١٣٧.؛ مصطفي محمد رشاد إبراهيم، جماليات الخط العربي وتطبيقاتها في التصميمات الجرافيكية والمطبوعات، عالم الكتب، (القاهرة، ٢٠١٤م)، ٦٨، ٦٩.

[٥٠] عرفت إيران الطباعة الحجرية خلال أربعينيات القرن ال١٩م، بعد اختراعها في نهاية القرن١٨م وتحديدا عام ١٧٩٦م على يد الكاتب الالماني "الويس سانفيلدرAlois Senefelder" كوسيلة من الوسائل المنخفضة التكلفة لنشر الأعمال المسرحية، وتقوم فكرتها أساسا على الكتابة والرسم على سطح حجر معد خصيصا باستخدام قلم تلوين دهني أو حبر زيتي خاص وبصورة معكوسة على سطح الحجر مباشرة، وكخطوة ثانية يبلل وجه الحجر بالماء ومن ثم يغطى بالحبر. واعتمادا على التنافر الطبيعي الموجود بين المواد الدهنية والماء فإن الحبر لا يلتصق على وجه الحجر إلا على الكتابة الدهنية، وهكذا يكون الحجر جاهزا لعملية الطباعة، فإذا مرت عليه الأسطوانة المدهونة حبرا استمدت الكتابة أو الرسم من الحبر وبقيت الأجزاء الرطبة نظيفة، ثم يضغط الورق على الحجر فتخرج الكتابة أو الرسم نظيفا. وبذلك يمكن الحصول من الحجر على عدد غير محدود من الطبعات طالما أنه سليم ولم يتعرض للكسر. ومن أجل الحصول على تصميمات كبيرة غنية بالنصوص الكتابية والزخارف المختلفة لجأ الخطاطون إلى إعدادها على ورق التحويل الشفاف، ومنه تنقل إلى الحجر. وبطبيعة الحال تختلف طريقة الطباعة الحجرية عن طريقة الطباعة بواسطة الأختام نظرا لأن الطباعة الحجرية قائمة على تركيبات كيماوية، بينما تقوم طريقة الأختام على الحفر. لمزيد من التفاصيل راجع: فوزي عبد الرزاق، المطبوعات الحجرية في المغرب: فهرس مع مقدمة تاريخية، دار نشر المعرفة، (الرباط، ١٩٨٩م)، ٧، ٨. ؛ عابد سليمان

المشوخي، المخطوطات العربية: مشكلات وحلول، مكتبة الملك عبد العزيز العامة، سلسلة الأعمال المحكمة (٣٠)، (الرياض، ١٤٢١هـ/٢٠٠١م)، ١٢٥-١٢٨.؛ Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 474.

[٥١] تُعرف أعمال أخرى لحسن زرين قلم قوامها الأساسي عبارة "عيد سعيد نوروز بدوست مهربان مبارک باد" مع اختلافات قليلة تتمثل في إضافة كلمة أو حذف أخرى، وتغيير شكل الإطار الخارجي أحيانا ونص الكتابات الشعرية المسجلة داخله، وتحمل تواريخ متباينة من بينها عام ١٣٠٦و ١٣٠٧، ١٣٢٣هـ/ ١٨٨٨ و١٨٨٩ و ١٩٠٥م، ويلاحظ أن هناك تباينا في أبعادها فمنها واحدة على سبيل المثال أبعادها ١٤.٥×١١ سم، وقد نشر منوجهر كاشف لوحتين منهم. لمزيد من التفاصيل راجع: ج.م.، كارت تبريک نوروز، ١٩٤، ١٩٥. كما يحتفظ متحف "محمد صادق محفوظي" بلوحة منها.
https://piceland.com/view/BWK44sQAYBQ (accessed 18 Mar. 2018)

[٥٢] إذ يلاحظ في اللوحة التى تحمل توقيع محمود مذهب السابق ذكرها قيام الخطاط- بمهارة واضحة بتركيب وشبك الحروف الفردية المشتركة بين العبارتين المسجلتين، مثل حرفى الغين والفاء في كلمتى الغفور وبمغفرة. كما نجد تداخلا وتشابكا بين حرف التاء المربوطة في نهاية كلمة بمغفرة وحرف الميم الأولى في كلمة المهيمن. Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 453.

[٥٣] ستكتفى الدراسة برصد هذه المناظر والموضوعات وتصنيفها، ولن تمتد بأى حال من الأحوال إلى التأصيل أو التفسير أو المقارنة أو الربط بينها وبين الكتابات المصدرية والمرجعية التاريخية والحضارية، علما بأن الباحث سبق تناول بعضها في دراسات سابقة، ومن ذلك على سبيل المثال مناظر الصيد والافتراس، التصوف، الشراب والطرب والغرام، الحياة اليومية، البلبل والوردة، والرسوم الآدمية والملابس والحيوانات وتحديدا الأسود والخيل والكلاب والتنين التى يمكن الرجوع بشأنها إلى: حسام عويس طنطاوي، أدوات الجزارة في إيران خلال العصر القاجاري، حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس، المجلد٤٢، العدد٢، (أبريل- يونيه ٢٠١٤م)، ٢٦٧-٢٨١.؛ أوراق اللعب الإيرانية خلال العصر القاجاري (١٢٠٩-١٣٤٤هـ/١٧٩٤-١٩٢٥م) في ضوء مجموعة متحف مقدم بطهران، دراسات آثارية إسلامية، العدد السادس، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، (القاهرة، ٢٠١٦م)، ٨٨-٩٢؛ أمشاط الزينة في إيران خلال العصر القاجاري في ضوء نماذج مختارة من المتحف الإبداعى" Creative Museum "(دراسة آثارية فنية)، مجلة معهد الدراسات العليا للبردي والنقوش وفنون الترميم، جامعة عين شمس، أعمال المؤتمر الدولى الأول للمعهد، القاهرة، ٢٨ -٣٠ مارس ٢٠١٧م، ٢٠٠-٢٠٨.

[٥٤] أورد الثعالبي في مؤلفه "فقه اللغة" فصلا في استعارة الألوان ضمن الباب الثالث عشر "ضروب الألوان والآثار" نصه: "عيش أخـــضر، ومـــوت أحمر، ونعمة بيضاء، ويوم أسود، وعدو أزرق". الثعالبي(أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ت ٤٢٩هـ/١٠٣٧م)، فقه اللغة وسر العربية، ٢ جزء، تحقيق وتعليق خالد فهمى، مكتبة الخانجي، (القاهرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م)، ج١، ١٢٨.

[٥٥] ورد في القرآن من الألوان ستة فقط هى بحسب ترتيب ورودها: الأصفر، الأبيض، الأسود، الأخضر، الأزرق، والأحمر. وقد ذُكر منها الأبيض اثنتي عشرة مرة، ويتساوى الأسود والأخضر في العدد بثماني مرات، بينما ورد اللون الأصفر في خمس آيات هى على الترتيب: الآية٦٩ من سورة البقرة ونصها: ﴿قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾، والآية٥١ من سورة الروم ونصها:﴿وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَّظَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ﴾، والآية٢١ من سورة الزمر ونصها:﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعاً مُّخْتَلِفاً أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَراً ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَاماً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لأُوْلِي الأَلْبَابِ﴾، والآية٢٠ من سورة الحديد ونصها: ﴿اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الأَمْوَالِ وَالأَوْلادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَراً ثُمَّ يَكُونُ حُطَاماً وَفِي الآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ مَتَاعُ الْغُرُورِ﴾، الآية٣٣ من سورة المرسلات ونصها: ﴿كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ﴾. وظهر اللون الأزرق مرة واحدة

في الآية١٠٢ من سورة طه ونصها: ﴿يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ ونَحْشُرُ المُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقاً﴾، ومثله اللون الأحمر الذى ذُكر مرة واحدة فقط في الآية من سورة فاطر ونصها: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفاً أَلْوَانُهَا ومِنَ الجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وغَرَابِيبُ سُودٌ﴾. لمزيد من التفاصيل راجع: نجاح عبد الرجمن المرازقة، اللون ودلالاته في القرآن الكريم، (رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الكرك، ٢٠١٠م)، ٣٤-٦٨.؛ ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، (دمشق، ٢٠١٢م)، ١١-٢٢١.

[٥٦] حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها فى الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات العربية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد ١٨، (القاهرة، ٢٠١٧م)، ٤٢٥.

[٥٧] أماني جمال عبد الناصر، دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلامية في عصر صدر الإسلام، (رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م)، ٢٢.

[٥٨] اللون الاصفر، وهو لون له أصول إيرانية قديمة، حيث يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالديانة الزرادشتية، فقد اختص الكهنة بلبس اللون الأصفر الذي اشتق من كلمة زرادشت التي تتكون من مقطعين "زرد" بمعنى أصفر، و"شتر" بمعنى جمل وتعني بذلك "الجمل الأصفر"، كما يرمز هذا اللون عند المجوس إلى الأرض التي يُكرمّوها، حيث يزعمون أنها أحد الأركان التي تنبت العوالم الخمسة عليها. وفي نفس الوقت يرمز اللون الأصفر عند الشيعة إلى النذر الذى يُقدم للتضرع إلى الله. رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العمائر الدينية بمدينة أصفهان في عهدي الشاه عباس الأول وعباس الثاني، دراسة أثرية فنية، (رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م)، ٨٠١. وترتب على ذلك أن احتل هذا اللون مكانة كبيرة خلال العصر الصفوي، فقد عمل الصفويون على إحياء التراث الفني القديم، فاقتبسوا هذا اللون للتعبير عن الصيحة القومية التي تميز بها عصرهم، ولذا اعتبروه من الألوان المميزة للخزف الصفوي. غادة عبد المنعم الجميعي، مساجد أصفهان في العصر الصفوي عهدي الشاه عباس الأول وعباس الثانى، (رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م)، ٤٨٤. واستخدموا النحاس الأصفر بكثرة في صناعة التحف المعدنية، وأصبح في عصرهم أكثر لمعاناً وأكثر ميلاً إلى اللون الذهبي. زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية، ٢٨٣.؛ أبو الحمد محمود فرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، (القاهرة، ١٩٩٠م)، ١٨٨. وتميزت خلفيات المخطوطات باللون الأصفر الشاحب أو الذهبي. صلاح أحمد البهنسي، الموروث الفني في فن التصوير الإسلامي في إيران، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، كلية الآثار، جامعة القاهرة،(٣٠ نوفمبر-١ ديسمبر ١٩٩٨م)، ٤٧١، ٤٧٢.

[٥٩] حسام عويس طنطاوي، الأعلام المعدنية للشيعة الإثنى عشرية في ضوء نماذج مختارة(الشكل-الأصل- الوظيفة- الرمزية)، حوليات آداب عين شمس، المجلد٤٣، (أكتوبر – ديسمبر ٢٠١٥م)، جزء (ب)، ٣٨٩.

[٦٠] أماني جمال عبد الناصر، دلالة الألوان، ٢٠.

[٦١] نجاح عبد الرحمن المرازقة، اللون ودلالاته، ٤٨.

[٦٢] عبد النعيم حسنين، إيران في ظل الإسلام في العصور السنية والشيعية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، (المنصورة، ١٩٨٩م)، ١٠٧، ١١٨.

[٦٣] أحمد لاشين، كربلاء بين الأسطورة والتاريخ "دراسة في الوعي الشعبي الإيراني"، رؤية للنشر والتوزيع، (القاهرة، ٢٠٠٩م)، ٣٢٩. ولذلك أيضًا يلبس رجال الدين عندهم السواد خاصة العمامة السوداء إظهارًا للحزن على استشهاد الحسين

بن عليّ. لمزيد من التفاصيل راجع: محمد السند البحراني، الشعائر الحسينية، جزءان، تحقيق: السيد حسن علوي طاهر الموسوي، دار زين العابدين، (قم، ٢٠١١م)، ج١، ٣٨٦-٣٩٤.

[٦٤] أماني جمال عبد الناصر، دلالة الألوان، ٢٠.

[٦٥] لمزيد من التفاصيل عن اللون الأخضر في القرآن راجع: ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن، ٢٩-٣٣.

[٦٦] نجاح عبد الرحمن المرازقة، اللون ودلالاته، ٤٤.؛ حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها، ٤٢٤.

[٦٧] أحمد لاشين، كربلاء بين الأسطورة والتاريخ، ٣٢٩.

http://www.annabaa.org/munasbat/ashura/1432/091.htm (accessed 7 May 2018)

[٦٨] عن الرواية الشيعية لهذا الحدث راجع: جعفر النقدي، الأنوار العلوية والأسرار المرتضوية في أحوال أمير المؤمنين وفضائله ومناقبه وغزواته، انتشارات الشريف الرضي، الطبعة الثانية، المطبعة الحيدرية، (النجف، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م)، ٤١-٤٤.

[٦٩] لمزيد من التفاصيل راجع: محمد باقر المجلسي (ت١١١١هـ/١٦٩٩م)، بحار الأنوار الجامعة للدرر أخبار الأئمة الأطهار، ٢٥ مجلد، مؤسسة إحياء الكتب الإسلامية، (قم، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٨م)، المجلد٣، باب١٨، ٥٢٦-٥٢٩.؛ ج٩(القسم الثاني)، باب ٨٥، ١٠٣-١٠٧.

[٧٠] نجاح عبد الرحمن المرازقة، اللون ودلالاته، ٥٩.؛ ضاري مظهر صالح، دلالة اللون في القرآن، ١١.

[٧١] فعلي سبيل روي عن سليمان بن رشيد، عن أبيه قال: رأيت على أبي الحسن دراعة- جُبة مشقوقة من المقدم- سوداء وطيلسانا أزرق. الطبرسي (رضي الدين أبى نصر الحسن بن الفضل ت٥٤٨هـ/١١٥٣م)، مكارم الأخلاق، مكتبة الألفين، (الكويت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م)، ١٣٦. وعن محمّد بن الحسين، عن علي بن جعفر بن ناجية أنّه كان اشترى طيلساناً طرازيّاً أزرق بمائة درهم وحمله معه إلى أبي الحسن الأول فأرسل أبو الحسن يطلبه فبعثه إليه ثمّ اشترى من قابل مثله فلمّا قدم طلبه فبعثه إليه. العامِليّ(محمّد بنْ الحسن الحُرّ ت١١٠٤هـ/١٦٩٢م)، وسائل الشيعة إلى تحصيل مسائل الشريعة، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، الطبعة الثانية، (قم، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م)، ج٥، ٣٤.

[72] Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 449.

[73] Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 473.

[74] عن الأسلوب المقابل لخط گلزار راجع: حسام عويس طنطاوي، إسماعيل جلاير، لوحات١٧، ٢٠-٢٢، ٢٦، ٢٩.؛ Sheila S. Blair, Islamic Calligraphy, 454-455.

[75]https://www.encyclopedie-humanisme.com/?%D8%A7%D9%84%D8%B7%D8%A8%D8%A7%D8%B9%D8%A9 (accessed 25 Apr. 2018)

[٧٦] محسن احتشامی، رؤیاهای تصویری، ١٠٠٤.

[٧٧] عن تفسير الآية بالتفصيل راجع: القرطبي(أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر الأنصاري ت٦٧١هـ/١٢٧٢م)، الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي)، ٢٤ جزء، تحقيق عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، (بيروت، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦ م)، ج١٤، ٢٠٠، ٢٠١، ج١٧، ٤٥٠-٤٥٢.؛ محمد حسين الطباطبائي، الميزان في تفسير القرآن، ٢٠ جزء، تصحيح حسين الأعلمي، مؤسسة الأعلمي للطباعة، (بيروت، ١٩٩٧م)، ج١٤، ٢٨١، ٢٨٢، ج١٧، ٩١.

[٧٨] للتفاصيل راجع: إبراهيم الحيدري، سوسيولوجيا الخطاب الشيعي، دار الساقي، (بيروت، ١٩٩٩م)، ١٢٢-١٣٠.

[٧٩] لبعض امثلة ذلك راجع: محمد علي آبادي، سميه جماليان، بازشناسي الگوهاي آين هكاري در بناهاي قاجاري شيراز، فصلنامه نگره، شماره ٢٣، دانشگاه شاهد، (پاىيز ١٣٩١هـ ش/٢٠١٢م)، ١٧-٣٠.

[٨٠] يستحب لبس الابيض والاسود والاخضر ويجوز المعصفر والاحمر والازرق. لمزيد من التفاصيل راجع: الكليني(محمد بن يعقوب ت٣٢٩هـ/ ٩٤٠م)، فروع الكافي، ٨ أجزاء، منشورات الفجر، (بيروت، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م)، ج٦، ٢٧٩-

٢٨٢.؛ العامِليّ(محمّد بنْ الحسن الحُرّ ت١١٠٤هـ/١٦٩٢م)، وسائل الشيعة إلى تحصيل مسائل الشريعة، مؤسسة آل البيت لإحياء التراث، الطبعة الثانية، (قم، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م)، ج٥، ٢٦-٣٤.

[٨١] النص الكامل لهذه الغزلية: "ما بدين در نه پی حشمت و جاه آمدهايم. از بد حادثه اين جا به پناه آمدهايم". وترجمتها: "لم نأت الى هذا الباب سعيا للمنصب والجاه إنما نلجا الى هذا المكان من سوء الأحداث".