مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد
https://jfpsu.journals.ekb.eg/

P-ISSN: 2356-6493 E-ISSN:2682-3551

دراسة لتصاوير مخطوط منطق الطير رقم "١٤٩٨٨"، المحفوظ بمركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية بالرياض، بالمملكة العربية السعودية (ينشر لأول مرة)

د. مروة عمر محمد حسن المتولي

مدرس بكلية الآثار

جامعة القاهرة

d.marwaomar@gamil.com

10.21608/jfpsu.2024.259529.1321

This is an open access article licensed under the terms of the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0). http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

دراسة لتصاوير مخطوط منطق الطير رقم "١٤٩٨٨"، المحفوظ بمركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية بالرياض، بالمملكة العربية السعودية (ينشر لأول مرة)

مستخلص

تهتم هذه الدراسة بكشف اللثام عن أحد المخطوطات الأدبية المهمة؛ وهو مخطوط منطق الطير رقم "١٤٩٨٨" المحفوظ بمركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية، بالرياض، بالمملكة العربية السعودية، ونشره ودراسته لأول مرة، – بعد موافقة القائمين عليه كتابةً[١]–، والتعريف به وبمؤلفه، ومدى أهميته للأدب والشعر الفارسي بل للأدب والشعر عمومًا، والوقوف على الموضوعات التصويرية التي ضمتها النسخة – موضوع الدراسة– والعناصر الفنية لتحديد المدرسة التصويرية التي تنتمي إليها تصاوير المخطوط، وذلك من خلال وصف هذه التصاوير بدقة وتحليلها تحليلًا فنيًّا دقيقًا، وقد أسفرت الدراسة في الوقوف على مجموعة من النتائج من بينها: أكدت أن تصاوير المخطوط غير موقَّعة من قبل المصور، كما أن الفنان قام بتصوير القصص والحكايات التي توضح أفكار القصة الرئيسية للمخطوط؛ مثل قصة الشيخ صنعان، وشراء سيدنا يوسف عليه السلام ...إلخ، ولم يقم بتصوير تجمع الطيور أو رحلتها في البحث عن طائر السيمرغ.

الكلمات المفتاحية: مخطوط، منطق، الطير، فيصل، الرياض.

[١] - أتقدم بالشكر لمركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية بالرياض، بالمملكة العربية السعودية، على السماح لي بدراسة هذا المخطوط، وأخص بالشكر الدكتور/ عمار سعيد تمالت، رئيس قسم المجموعات الخاصة بالمركز.

A Study of the Paintings of the Manuscript "Mantiq Al-Tair " Preserved at the King Faisal Center for Islamic No. 14988" Studies and Research in Riyadh, the Kingdom, Saudi Arab (Published for the First Time)

Abstract

This study is concerned with uncovering one of the important literary manuscripts. It is the manuscript of Mantiq Al-Tair No. 14988, which is preserved in the King Faisal Center for Islamic Studies and Research, in Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia. It was published and studied for the first time, - after the written approval of those in charge of it -, and introducing it and its author, and the extent of its importance to Persian literature and poetry, and indeed to literature and poetry in general, and examining the pictorial topics that it included. The copy - the subject of the research - and the artistic elements to determine the Painting school to which the Paintings belong The manuscript was created by carefully describing these Paintings and analyzing them in a precise technical manner. The study resulted in a number of results, including: It confirmed that the manuscript's Paintings were not signed by the Painter, and that the artist Painted the stories and anecdotes that illustrate the main story ideas of the manuscript ; Such as the story of Sheikh Sanaan, and the purchase of our master Yousef , peace be upon him, etc., and he did not Paint the gathering of birds or their journey in search of the Simorgh bird.

Keywords: Manuscript, Mantiq, Al-Tair, Faisal, Riyadh.

أهداف الدراسة: تهدف هذه الدراسة إلى كشف اللثام عن تصاوير نسخة مخطوط منطق الطير رقم (١٤٩٨٨) المحفوظ بمركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية بالرياض، بالمملكة العربية السعودية، حيث إنها تنشر وتدرس لأول مره في هذه الدراسة، كما تهدف إلى التعرف على الموضوعات والعناصر الفنية بها لتحديد المدرسة والمركز الفني اللذين تنتمي إليهما.

منهج البحث والدراسة: اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي المقارن، من خلال وصف عدد (٧ تصاوير) ضمتها نسخة المخطوط موضوع الدراسة، والتعرف على مضمونها وتحليل ما ضمَّته هذه اللوحات من موضوعات تصويرية وعناصر فنية مختلفة، ومقارنة هذه التصاوير وما تضمنته من عناصر وأساليب فنية مع مثيلاتها في النسخ الأخرى لتحديد المدرسة والمركز الفني لها.

إشكالية الدراسة: تحاول هذه الدراسة الإجابة على عدد من التساؤلات؛ منها: ما ماهية المخطوط موضوع البحث ومضمونه العلمي؟ وما الموضوعات التصويرية التي تناولتها التصاوير داخل المخطوط؟ وما هي خصائص ومميزات عناصر التكوين ومكونات تصاوير المخطوط؟ وإلى أي مدرسة ومركز فني ترجع تصاوير هذا المخطوط؟

أدبيات الدراسة: لا توجد – على حد علمي– دراسة علمية متخصصة لتصاوير مخطوط منطق الطير رقم "١٤٩٨٨" المحفوظ بمركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية بالرياض، بالمملكة العربية السعودية، – موضوع الدراسة– وقد استفادت الدراسة من بعض الدراسات المتخصصة في مجال البحث؛ لا سيما في الجانب التاريخي والتحليلي المقارن، ومنها على سبيل المثال لا الحصر؛ الدراسة التي أعدها النيسابوري، "منطق الطير"[١]، وقد أمدت الدراسة ببنية المخطوط، والتعريف بمؤلفه، والدراسة التي قام بها ثروت عكاشة، "موسوعة التصوير الإسلامي"[٢]، التي أفادت الدراسة في الجانب المقارن لتحديد المدرسة والمركز الفني لتصاوير المخطوط.

[١]- النيسابوري، فريد الدين العطار، منطق الطير، ترجمة وتقديم: بديع محمد جمعة، ط١، آفاق، ٢٠١٤م.
[٢] - عكاشة، ثروت، موسوعة التصوير الإسلامي، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.

المقدمة:

يزخر مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية[١] بكنوز من المخطوطات الإسلامية، ويعد مخطوط منطق الطير[٢] لفريد الدين العطار أحدها، فهو ركيزة مهمة من ركائز الأدب الصوفي[٣]، وبرهان لتفوق العطار في نظم الشعر القصصي[٤]، وتحوي المنظومة مجموعة من الأبيات الشعرية[٥] باللغة الفارسية وقد نظمت بطريقة المثنوي[٦]. وينقسم المخطوط إلى مقدمة وموضوع وخاتمة[٧]، وأثناء عرض العطار لهما كان يقص قصصًا وحكايات لتوضح أفكار القصة الرئيسية، مثل قصة الشيخ صنعان[٨] وغيرها من القصص، ويبدأ الموضوع باجتماع جميع الطيور ويقررون أن يجعلوا لهم ملكًا ليوجههم، ويختارون الهدهد مرشدًا لهم، ويخبرهم الهدهد أن ملكهم هو طائر السيمرغ[٩] الموجود وراء

---

[١]- أسست مؤسسة الملك فيصل الخيرية مركز الملك للبحوث والدراسات الإسلامية في عام ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣م، لنشر الرسالة السامية للملك فيصل رحمة الله عليه في نشر العلم والمعرفة؛ للمزيد راجع:
https://www.kfcris.com/ar/about

[٢]- تُعرف منظومة منطق الطير أيضًا باسم "مقامات الطيور"، ويرجح أن يكون العطار أخذ اسم المنظومة من القرآن الكريم في قولة تعالي: ﴿ وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ ﴾. سورة النمل. الآية ١٦؛ النيسابوري، منطق الطير، ص٥١، ٥٢.

[٣]- الأدب الصوفي هو الأدب الذي أنشأه الصوفية شعرًا ونثرًا، ويتضمن فلسفتهم وما يشعرون به من العشق والوجد ودعاءهم ومناجاتهم، وأئمة الشعر الصوفي هم فريد الدين العطار، ومجد الدين سنائي، وجلال الدين الرومي. عزام، عبد الوهاب، التصوف وفريد الدين العطار، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣م، ص ٩، ٣٣.

[٤]- النيسابوري، منطق الطير، ص٥.

[٥] - يتراوح عدد أبيات المخطوط ما بين(٤٣٠٠) بيتًا، و(٤٦٠٠) بيتًا في بعض النسخ، أما نسخة قونية فتتألف من (٤٦٩٦ بيتًا)، ويرجع هذا الاختلاف لكثرة نسخ هذا المخطوط، لما يحظى من عظيم التقدير في نفوس الصوفيين. القيسي، أحمد ناجي، عطار نامه أو كتاب فريد الدين العطار وكتابه "منطق الطير"، ط١، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧٨م، ص٥٠٦.

[٦] - فن المثنوي أو المذوج هو عدم التزام جميع أبيات القصيدة بقافية واحدة، وإنما لكل شطري بيت قافية، وهذا الضرب فارسي النشأة. النيسابوري، منطق الطير، ص٥٥.

[٧] - تحتوي المقدمة على مدح للخلفاء الأربعة، والموضوع فيشتمل (٤٥ مقالة) عن قصة الطيور، والخاتمة ضمت تاريخًا في بعض النسخ. النيسابوري، منطق الطير، ص٦٠، ٦١.

[٨]- النيسابوري، منطق الطير، ص٦٠، ٦١.

[٩] - السيمرغ هو طائر خرافي يُعرَف في العربية بـ(العنقاء) وفي الفارسية بـ(سيمرغ)، أما عن أصل هذه التسمية فيذكر أن كلمة (سي) تعني ثلاثين، لذا فتكون بمعنى (ثلاثين طائرًا)، أو أن المقطع الأول من الاسم (سه) يعني ثلاثة، أي أنه طائر ذو طبائع ثلاثة، ورأي آخر يذكر أنها من اللفظ البهلوي (سين) وتُكتب (سيمرغ)، وقد أشارت المصادر العربية إلى أن لفظ العنقاء دال على طائر معروف الاسم مجهول الجسم فلم يره أحد، بينما أشار الدميري إلى أن الخليفة العزيز الفاطمي كان يمتلك عنقاءً، أما عن سبب استخدام العطار لهذا الطائر فيشار إلى أن هذا الطائر مجهول المكان والوصف، ولكن هذا الرأي مخالف لما ورد في الشاهنامه السابقة على منطق الطير، التي وصفته بأنه ملك الطيور، والحاكم النافذ الأمر الذي يعرف سر القدر، وربما هذا ما دفع العطار لاستخدام هذا الطائر، ولقد تنوعت المخطوطات التي كان السيمرغ أحد أبطالها ما بين مخطوطات الحيوان مثل (منافع الحيوان، عجائب المخلوقات)، والشاهنامه ومنطق الطير. رمضان، حسين مصطفى حسين، سيمرغ العنقاء في الفن الإسلامي، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد السادس، ١٩٩٥م، ص٢٤٦، ٢٥٣، ٢٥٤، ، ٢٦٢، ٢٨٢، ٢٨٣.

جبل قاف، ومن أجل الوصول إليه عليهم أن يعبروا سبعة أودية[١] صعبة للغاية، فيتحجج كل طائر بحجة، ولكنهم يبدؤون الرحلة وتموت العديد من الطيور، وفي النهاية يصل (٣٠ طائرًا) إلى آخر وادٍ (وادي الفقر والفناء)، يفتح البواب الباب بعد تردد كبير، فتحدث المفاجئة وتفهم الطيور أنهم أنفسهم هم السيمرغ[٢]، ونجد أن هذه المنظومة تُعبِّر عن جوهر العقيدة الصوفية، سواء في تأثر العطار بالقرآن الكريم أو باستخدامه للرمز الصوفي[٣]، فنجد أن العطار اختار الهدهد ليكون المرشد للطيور، ويرجع ذلك إلى تأثره بالقرآن الكريم؛ فالهدهد في سورة النمل قد بلغ منزلة عظيمة عند نبي الله سليمان عليه السلام[٤]، والطيور رمز لكل نوع من النفوس البشرية[٥] ، وطائر السيمرغ رمز للإله، والوديان السبعة رمز لمقامات السالكين[٦] التي يمرون بها في حياتهم[٧].

أولًا: مؤلف المخطوط: إن الغموض يحيط بسيرة مؤلف المخطوط، بكل جانب من حياته؛ سواء في اسمه ولقبه وكنيته، وتاريخ ميلاده ووفاته، ومذهبه، فيقال إن اسمه الحقيقي هو "فريد الدين أبو حامد محمد بن أبي بكر إبراهيم بن أبي يعقوب إسحق العطار" [٨] ، وقد ورد اسمه، وتاريخ الفراغ من الكتابة بخاتمة النسخة – موضوع البحث– في سبعة أسطر، بالورقة ٢٥٧ وجه، بصيغة: (تم الكتاب المنطق الطير من كلام/ قدوة العارفين شيخ / فريد الدين عطار عليه / الرحمة والمغفرة / في تاريخ ١٥ شعبان / ٨٦٩ / م)، (لوحة٨)، ويتضح أن المؤلف لقَّب نفسه في هذا المخطوط بعدة ألقاب صوفية؛ مثل قدوة العارفين، وشيخ، كما لقب نفسه بعطار، وذلك لأنه كان يعمل بمهنة العطارة والصيدلة،

---

[١]- عطار، فريد الدين، منطق الطير، شرح آز آغا محمد أشرف صاحب دهلوي، تحقيق وتهذيب طاهر غفور، الفيصل، لاهور، ٢٠١٨م، ص ٢٤، ٢٥؛ وهذه الأودية هي وادي البحث، ووادي المحبة، ووادي المعرفة، ووادي الانفصال، ووادي الوحدة، ووادي العجب، ووادي الفقر والفناء.

Ghosh, Soma, Illustrating a classic – revisiting art Works On The Conference Of The Birds, Or The " Mantiq Al Tair" by Attar Of Nishapur, Ijcrt Journal, Volum 9, Issue 1, January 2021,p. 4200.

[2] - Ghosh, Mantiq Al Tair, p. 4200, 4201.

[٣] - القيسي، عطار نامه، ص ٥٠٥، ٥٠٦.

[٤] - القيسي، عطار نامه، ص ٥٠٦.

[٥]- الهدهد رمز للشيخ والدليل الهادي، والبلبل رمز لمحبي الجمال والعشق، والببغاء رمز لمن يحبون الحياة؛ للمزيد من التفصيل حول رمزية مختلف الطيور؛ راجع: القيسي، عطار نامه، ص٥٤٢ – ٥٤٥.

[٦] - عزام، التصوف وفريد الدين، ص٧٥.

[7] - Ghosh, Mantiq Al Tair, p. 4201.

[٨] - النيسابوري، منطق الطير، ص١٢.

وقد ورث مهنة العطارة عن والده[١]. ولد العطار في قرية گدگن بالقرب من نيسابور[٢] وعاش بها[٣]، ورُجِّح أنه ولد عام ٥١٣هـ / ١١٢٠م [٤]، وقيل ما بين سنة ٥٢٨ – ٥٣٦هـ / ١١٣٣– ١١٤١م[٥] ، كما رُجِّحت عدة تواريخ لوفاته منها؛ عام ٥٨٦هـ/ ١١٩١م، و٧٢٧هـ/ ١٣٢٦م[٦]. ويمتد الغموض أيضًا إلى الأعمال الأدبية للعطار وعددها؛ فقيل إن الكتب الصحيحة النسب إليه عددها تسعة[٧]، ولكن أشهرها على الإطلاق هو منطق الطير الذي ارتبط به اسم العطار، فلا يكاد يذكر اسم العطار، حتى يذكر بجانبه اسم منطق الطير[٨].

ثانيًا: ماهية المخطوط: تُصنَّف نسخة مخطوط منطق الطير – موضوع الدراسة– إلى المخطوطات الأدبية؛ حيث إنه يتناول منظومة منطق الطير التي تنتمي إلى الشعر الصوفي القصصي، وللمخطوط غلاف أصلي[٩]، من الورق المقوَّى المغطَّى بالجلد الأحمر الداكن، ويخلو من أي زخارف، والمخطوط بحالة جيدة، ولكن به بعض التقشير الطفيف، وتحوي هذه النسخة (٢٥٧ ورقة) مزدوجة من كتابات تتخللها (٧صور) ملونة تتضمن عدة تصاوير من بينها؛ الشيخ صنعان والفتاة المسيحية، السلطان محمود والصياد، شراء زليخا لسيدنا يوسف علية السلام، وكتب المخطوط باللغة الفارسية بخط النستعليق[١٠] بالحبر الأسود، ومسطرتها (١٠ أسطر) كتبت في عمودين مزدوجين يفصل بينهما خطان رأسيان

---

[١] - عزام، التصوف وفريد الدين، ص٤٢.

[٢] - نيسابور هي إحدى مدن خراسان، وهي منبع للعلم والعلماء، وعُرفت باسم أبر شهر، ويقول البعض إبر إننشهر؛ للمزيد راجع: الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت، معجم البلدان، مج ٥، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م، ص ٣٣١- ٣٣٣.

[٣]- عزام، التصوف وفريد الدين، ص٤٢.

[٤] - عزام، التصوف وفريد الدين، ص٤١.

[٥] - القيسي، عطار نامه، ص٧٢ – ٨٢، للمزيد من التفصيل حول ميلاد العطار يُنظَر على سبيل المثال: النيسابوري، منطق الطير، ص١٢ – ٢٠.

[٦]- للمزيد من التفصيل حول تاريخ وفاة العطار يُنظر على سبيل المثال: النيسابوري، منطق الطير، ص٣٩- ٤٣.

[٧] - من هذه الكتب تذكرة الأولياء، وأسرار نامه، والهي نامه... إلخ؛ للمزيد من التفصيل حول مؤلفات العطار ينظر على سبيل المثال: النيسابوري، منطق الطير، ص٤٩، ٥٠.

[٨] - النيسابوري، منطق الطير، ص٥١؛ للمزيد من التفصيل حول فريد الدين العطار وأسرته يُنظَر على سبيل المثال: القيسي، عطار نامه، ص٥٢ – ٥٩.

[٩]- الغرض من تغليف المخطوط هو الحفاظ على المخطوط وأوراقه الداخلية من التلف والاهتمام بمظهره الخارجي. كشك، شادية الدسوقي عبد العزيز، المدخل إلى فنون الكتاب في العصر الإسلامي، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠١٥م، ص١٦٦.

[١٠]- يتميز خط النستعليق بالبساطة والليونة؛ لذا فهو سريع في تنفيذ كتاباته، وهو مزيج من خط النسخ والتعليق. كشك، شادية، المدخل إلى فنون الكتاب، ص٢٥.

من اللون الذهبي بينهما مسافة متسعة نسبيًّا تخلو من أي زخارف، ويحيط بالكتابات والصور إطار ذهبي سميك بعض الشيء يليه إطار رفيع من اللون الأزرق الفاتح، تخلو المساحة التي تلي هذا الإطار من أي زخارف أو كتابات، أما العناوين الرئيسية فكُتِبت بخط النسخ بالحبر الذهبي داخل أشرطة من مضلع سداسي أفقي غير منتظم على أرضية ذهبية، ويحيط بها لفائف نباتية من اللون الأزرق والبني، ومقاس ورقة المخطوط (١٣,٥ × ٨,٧ سم)، ومقاس الكتابات والتصاوير داخل الإطار الذهبي (٧,٩ × ٥ سم)، لذا فيمكن تصنيفه ضمن المخطوطات صغيرة الحجم أو مخطوطات الجيب[١]، وتشير خاتمة المخطوط (الورقة ٢٥٧ وجه) إلى تاريخ الفراغ من نسخه؛ وهو (١٥ شعبان ٨٦٩ هـ)، الموافق (١١ إبريل ١٤٦٥م)، وتسجل اسم مؤلف المخطوط، – كما سبق الإشارة إليه– ، ولكنها لم تشر إلى الناسخ، ومكان وتاريخ تزويق لوحاته، كما أن تصاوير المخطوط غير موقعة من قبل المصور.

ثالثًا: الدراسة الوصفية لتصاوير المخطوط:

الصورة الأولى: وتمثِّل (فاتحة الكتاب، تصويرة مزدوجة لحاكم يجلس في الحديقة) (ورقة ١ظهر، ٢ وجه، لوحة ١): وهي عبارة عن تصويرة مزدوجة لحاكم يجلس في الحديقة، وحوله بعض الخدم، أما الورقة اليمنى للمشاهد، فنرى من خلالها الحاكم يشغل يسار منتصف مقدمة التصويرة تقريبًا، ويجلس متربعًا على سجادة مستطيلة من اللون الأزرق الداكن ينتشر بها وريدات من اللون الأصفر الذهبي، ويستند بظهره على وسادة مستطيلة كبيرة الحجم من اللون الأخضر المائي، وتزين الوسادة بإطارين رأسيين من وريدات محورة باللون الذهبي بواقع إطار على كل جانب، ويجلس الساقي على يمينه، ويجلس شخص بأدنى يسار مقدمة التصويرة، ويظهر الحاكم في وضعية المواجهة للبدن، ووضعية ثلاثية الأرباع للوجه ويتجه به تجاه الساقي، ويمد يده اليمنى تجاهه ليتناول كأس شراب صغيرًا من اللون الذهبي، ويثني يده اليسرى تجاه صدره، وتعرض وجهه للتقشير فلا تظهر ملامحه، ويعلو رأسه قلنسوة مرتفعة ذات مقدمة تشبه التاج من اللون الأزرق والأبيض،

[١]- تتميز مخطوطات الجيب بصغر حجمها لتتناسب مع الاستخدام اليومي للتنقل والسفر بها، ولم تصنع لتستخدم في المكتبة أو المسجد. حمدي، إسراء محمد محمود، مخطوطات الجيب في العالم الإسلامي "دراسة أثرية فنية"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد ٢٣، العدد ١، ٢٠٢٢م، ص٣٨٤.

ويظهر من أسفلها شعر رأسه باللون الأسود ينسدل على رقبته، ويرتدي قباءً طويلًا من اللون الأصفر الذهبي، وله أكمام نصفية، ونرى من أسفل هذه الأردان وأعلى القدم قميصًا طويلًا باللون الأزرق الداكن ذا أردان طويلة ضيقة محكمة من منطقة المعصم، وقد تعرضت القدم اليمنى للتقشير، بينما تختفي القدم اليسرى من أسفل الساق اليمنى، أما الساقي فيجلس على الأرض ويثني ساقه اليمنى أسفل جسده، ويتكِّئ بقدمه اليسرى على الأرض، فيثني ساقه اليسرى لأعلى ويقوم بإعطاء كأس الشراب للحاكم، أما الشخص الآخر فيجلس جاثيًا في وضعية ثلاثية الأرباع سواء للبدن أو الوجه، ويتجه بهما تجاه يمين التصويرة، ويمسك شيئًا ما بيده اليمنى؛ يبدو أنه كتاب مفتوح يرفعه لمستوى وجهه ليقرأ منه للحاكم ويضع يده اليسرى على فخذه الأيسر، وتظهر من أمامه منضدة مستطلية صغيرة الحجم قليلة الارتفاع تستند على أربع أرجل، ولكن لا يظهر في الصورة سوى ثلاث أرجل فقط، ووضع أعلاها ثلاثة قوارير ذات بدن كروي ورقبة مرتفعة وفوهة مستديرة، والوسطى تأخذ اللون الأزرق الفاتح بينما الأخريان فتأخذان اللون الأبيض وجميعها مزخرفة بأوراق نباتية باللون الأزرق السماوي، ويظهر بالورقة اليسرى للمشاهد جدول مياه بأدنى يسار مقدمة التصويرة، ويقف على حافتها السائس في وضعية ثلاثية الأرباع للبدن والوجه ويتجه بهما تجاه الجدول، ويظهر من خلفة الجواد بصورة نصفية، ويقوم سائس الجواد بتشبيك يديه ووضعهما بمنتصف صدره، في حين نشاهد خادمين يقفان في وضعية ثلاثية الأرباع للبدن والوجه، ويتجهان بهما تجاه يسار التصويرة، ويحمل كل منهما بيديه وعاءً ذهبي اللون، وجميع الأشخاص ماعدا سائق الجواد يرتدون أردية طويلة الأردان محبوكة من منطقة المعصم، ويلتف حول وسط كل منهم حزام أسود مزين بحليات معدنية من اللون الذهبي، ويضعون على رؤوسهم العمامة البيضاء أو القلنسوة ، وتميزت هذه الملابس وأغطية الرؤوس بأنها متعددة الألوان من البنفسجي أو البني أو الأزرق أو الأحمر، أما السائس فيرتدي قميصًا ذهبي اللون بداخل سروال برتقالي ويتمنطق حول الوسط بحزام أسود مزين بحليات معدنية من اللون الذهبي، وجميع الأشخاص يرتدون حذاء ذا رقبة، ورسم هذا المشهد المزدوج على مقدمة متسعة يتخللها الحشائش والأزهار وثلاثة أشجار، وتنتهي المقدمة بخط الأفق الذي شُكِّل على هيئة مجموعة من الأقواس المتتالية

والمتقاطعة وذلك للتعبير عن التراكمات الصخرية، ويلي خط الأفق خلفية الصورة التي تمثل السماء الذهبية اللون ويظهر بها سحابة من اللون الأزرق والأبيض، ويحيط بكامل المنظر إطار ذهبي اللون.

الصورة الثانية: وتمثل (ملك صوَّب قوسًا تجاه تفاحة من فوق رأس خادم) (ورقة٥٣ ظهر، لوحة ٢): يظهر على يمن التصويرة ملك يجلس على ركبتيه في وضعية ثلاثية الأرباع سواء للبدن أو الوجه، ويتجه بهما تجاه خادمه الذي يجلس بيسار التصويرة، ونجح الملك في تصويب التفاحة من فوق رأس هذا الخادم، حيث يظهر السهم وقد اخترق التفاحة، ويمسك الملك القوس بيده اليسرى ويرفع يده اليمنى لأعلى بطريقة توحي بشدة وقوة القوس الذي صوَّبه تجاه التفاحة، ووجه الملك بيضاوي وبشرته فاتحة، ويغطي ذقنه لحية سوداء مشذَّبة تصل إلى سوالف شعره، ويعلو الفم شارب أسود مشذب يصل إلى الشارب، أما العيون فهي لوزية مسحوبة توحي بمدى تركيز الملك بشدة في تصويبه السهم، ويعلوهما حواجب سوداء مفصولة مقطبة، ويظهر الخادم وهو يجلس جاثيًا على الأرض، وقطع جزء من الجهة اليسرى من بدنه من خلال الإطار الذهبي اللون الذي يحيط بالصورة، ويبدو أنه مكبَّل اليدين من وراء ظهره، وتظهر التفاحة وبها السهم من أعلى رأسه الحاسرة، وقد بدا على وجهه ملامح القلق والخوف الشديد، ويظهر شخصان من وراء المنطقة التي يجلس بها الخادم وهم يراقبون الحدث وقد حجب الجزء الأيسر من بدنيهما بشكل رأسي، ويبدو عليهما القلق والتوتر من جراء ما يشاهدانه، وجميع الأشخاص إما يرتدون أردية طويلة ذات أكمام طويلة ضيقة محبوكة من منطقة المعصم، أو أردية ذات أكمام نصفية، ويظهر من أسفلها قميص محبوك من منطقة المعصم، وكلاهما ذا ياقة سوداء اللون، ويلتف حول الوسط حزام أسود اللون مزين بحليات معدنية ذهبية اللون، ويزين صدر بعض الأردية بوريدة كبيرة محوَّرة من اللون الذهبي، وتنوعت أغطية الرؤوس بين عمامة بيضاء صغيرة، أو قلنسوة، وقد تعددت ألوان هذه الملابس وأغطية الرؤوس من الأسود أو الأزرق أو الأخضر أو البرتقالي، أو الذهبي، أما الحذاء فهو البوت الأسود والبني، أما القاعة التي تمثل مسرح الحدث، فهي معقودة من أعلى بعقد ذهبي اللون ويتدلى من مفتاح العقد مشكاة من اللون الأزرق والأبيض، وكسيت جدران القاعة بكسوة

خزفية زرقاء اللون تزينها زخرفة المسدس الدقماق بشكل متكرر، و تنتهي هذه المساحة بشريط ذهبي يزين بزخارف زجزاجية باللون الأحمر (شكل ٧)، يليها مساحة بيضاء متسعة زينت بوريدات ذهبية اللون بسيطة، يبدو أنها نفذت بأسلوب الفرسكو، وزينت أرضية القاعة ببلاطات خزفية سداسية الشكل باللون الأصفر الباهت، ويقطعها قناة مياه صغيرة ويتوسطها حوض يظهر منه الجزء الخلفي، أما الجزء الذي يجلس به الخادم فهو عبارة عن مساحة مكسية باللون الذهبي معقودة بعقد أحمر اللون، وإطار من اللون الأحمر، ويحيط بهذا الإطار من أعلى ومن الجهة اليسرى منه، كسوة من البلاطات السداسية الخزفية زرقاء اللون، وإن كانت قد تعرَّضت لبعض التقشير وظهر اللون الأبيض، وتزين هذه البلاطات بالداخل بنجمة سداسية حمراء اللون متكررة بكل بلاطة.

الصورة الثالثة: وتمثل (الشيخ صنعان والفتاة المسيحية) (ورقة ٧٤ ظهر، لوحة٣):

فنرى الشيخ صنعان وهو يجلس داخل الدير على الأرض جاثيًا في منتصف مقدمة التصويرة تقريبًا في وضعية ثلاثية الأرباع سواء للوجه أو البدن، ويتجه بهما تجاه الفتاة المسيحية التي تجلس على يمينه، ويمد يده اليمنى تجاهها ويشير إليها بإصبعه السبابة ليده اليسرى، تعبيرًا عن الحديث الدائر بينهما، ووجهه بيضاوي ولكن تعرضت ملامح وجهه للطمس، ويرتدي عمامة بيضاء، ويرتدي عباءة طويلة، باللون الأخضر الزيتي؛ ولها أكمام فضفاضة بعض الشيء، ولها ياقة وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة فيظهر منها قميص سفلي من اللون البرتقالي، أما الفتاة فتجلس على الأرض جاثيةً هي الأخرى، ويأخذ وجهها وبدنها نفس وضعية الشيخ، وتتجه بهما تجاهه وتضع يدها اليمنى على فخذها الأيمن، وتمد يدها اليسرى تجاه الشيخ، وترتدي رداءً أصفر اللون طويلًا له أردان طويلة ضيقة محبوكة من منطقة العضدين، وله شريط أفقي أسود اللون من أعلى منطقة الصدر، ووجهها مستدير ممتلئ وبشرتها فاتحة وهي غاية في الجمال، فالفم صغير والشفاه حمراء، والأنف صغير متقن، والعيون لوزية متسعة نسبيًّا ومسحوبة للخارج، والحواجب سوداء مفصولة مقطبة، ويعلو رأسها خمار أبيض، وتظهر من أسفله خصلة شعر سوداء تتدلى على الجهة اليمنى من رأسها (شكل ٢)، ويتقدم الشيخ والفتاة شخصان يقفان في يسار المقدمة، وامرأة تقف على يمين المقدمة، أما الشخصان فيبدو من هيئتهما

أنهما كاهنان، ووجههما في وضع جانبي متقابل، وتتلامس أكتافهما، ويثني كل منهما ذراعه الأيمن بشكل مثلث مقلوب، ويرتديان رداءً متسع الأردان وقصيرًا نسبيًّا، ويعلو صدر أحدهما وشاح أسود اللون يأخذ شكل مثلث مقلوب، فيظهر بطرفه العلوي فتحة تمر من خلالها الرأس، ووجه كلٍّ منهما قريب من الاستطالة والعيون جاحظة والفم صغير يعلوه شارب أسود يتصل بلحية سوداء تصل إلى الأذنين، ويعلو رأس كل منهما طاقية سوداء مرتفعة تتدلى على الرقبة بشكل متدرج لتغطي الأذن، والمرأة التي تقف على يمين التصويرة فحجب الجزء الأيمن من جسدها خلف الإطار الذهبي اللون للتصويرة، وتمسك إطار التصويرة بيدها اليسرى فيأخذ الساعد شكل مثلث مقلوب، ورداء جسدها وغطاء رأسها يتشابهان مع رداء جسد الفتاة وغطاء رأسها ولكن يتميز رداء هذه المرأة بأنه برتقالي اللون ويخلو من الوشاح الأسود الذي يزين منطقة الصدر بملابس الفتاة، وظهر الخف كلباسٍ لقدم الكاهنين والمرأة، ويتوج الدير كوشتا عقد من اللون الذهبي، بواقع واحدة بكل جانب، وكسيت جدرانه بكسوة خزفية من اللون الأزرق الداكن تزينها زخارف نباتية محورة متكررة، عبارة عن رسوم زهور محورة مشعة تشبه الشمس من اللون الأزرق الفاتح أو الأحمر الفاتح، وتنتهي هذه المساحة بشريط ذهبي اللون يزين بزخارف زجزاجية باللون الأحمر، ويجلس على هذا الشريط تمثالان من اللون الأصفر الذهبي بينهما رسم لثريا من اللون الأزرق والأبيض، وزخرفت المنطقة التي تلي هذه الوزرة بالسحب الصينية تشسي باللون الأزرق والأبيض، وأما أرضية الدير فهي عباره عن بلاطات خزفية مستطيلة الشكل من اللون البني الفاتح، و وضع عليها قارورتان تتشابهان في الشكل العام مع القوارير التي ظهرت (بلوحة ١).

الصورة الرابعة: وتمثل (الشاه محمود والصياد) (ورقة ٨٩ ظهر، لوحة٤): يظهر الشاه محمود وهو يقوم بالصيد من بحر على يسار مقدمة التصويرة؛ حيث يمتد هذا البحر تقريبًا من ثلث المقدمة بشكل رأسي إلى منتصف المقدمة بشكل أفقي وتأخذ المياه اللون البني الداكن، ونرى الشاه وهو يقف ووجهه وبدنه في وضعية ثلاثية الأرباع يتجه بهما بميل تجاه البحر، ويمسك بشبكة لها خيط طويل، ونشاهد سمكة ضخمة نسبيًّا بداخل هذه الشبكة، نجح الشاه في اصطيادها، ويرتدي الشاه قباءً قصيرًا بعض الشيء من اللون

البرتقالي، وذا أكمام نصفية يظهر من أسفلها ومن أسفل المنطقة المشقوقة أسفل القباء قميص باللون الأسود، ويلتف الوسط بحزام أسود اللون به حليات معدنية من اللون الذهبي، ووجهه بيضاوي ولكن طُمِست ملامحه، ويغطي رأسه تاج يشبه الطاقية وله حافة ذهبية مسننة، ويرتدي بوتًا مدببًا من الأمام ومرتفع نسبيًّا من الخلف (شكل ٣)، ونرى من خلف الشاه الجزء الأمامي من جواده حيث اختفى الجزء الخلفي وراء الإطار الذي يحدد الصورة، ويأخذ الجواد اللون الذهبي وله سرج ذهبي، ونشاهد الصياد وهو يجلس بنهاية مقدمة التصويرة ويقوم بتربيع قدمة اليمنى، ويثني ساق قدمه اليسرى لأعلى وقد حُجِب جزء من هذه الساق خلف إطار الصورة، وبدنه في وضعية ثلاثية الأرباع قريبة من المواجهة، ورأسه في وضع ثلاثي الأرباع ويميل به قليلًا تجاه يمين التصويرة، وهو وجه مستدير ممتلئ ذو بشرة فاتحة، والفم صغير والشفاه حمراء، والأنف صغير متقن، والعيون سوداء لوزية متسعة تعلوها حواجب سوداء مفصولة مقطبة، ويغطي الرأس قلنسوة حمراء صغيرة ينسدل من أسفلها الشعر الأسود على رقبته وكتفه الأيمن، ويرتدي رداءً أزرق طويلًا ذا أردان طويلة ضيقة محبوكة من منطقة المعصم، ويتمنطق وسطه بحزام أسود يزين بحليات معدنية من اللون الذهبي، ويرتدي خفاً من اللون البني، ويمسك بيده اليسرى خصلة شعره المنسدلة على كتفه الأيمن، بينما يقوم بمد يده اليمنى للأمام ويفرد كف اليد تجاه أربع أسماك نجح الشاه في اصطيادها، ورسم هذا المشهد على مقدمة متسعة من اللون الأبيض الثلجي يتخللها بعض الحشائش، ويتوسطها شجرة تفاح ضخمة مثمرة، قطعت قمتها بإطار الصورة، وتنتهي المقدمة بخط الأفق الذي شُكل على هيئة أقواس متتالية وذلك للتعبير عن التراكمات الصخرية، ويلي خط الأفق خلفية الصورة التي تمثل السماء باللون الذهبي، ويحيط بكامل المنظر إطار ذهبي اللون.

الصورة الخامسة: وتمثل (شراء السيدة زليخا سيدنا يوسف عليه السلام) (ورقة ١٤٩ وجه، لوحة٥): نشاهد سيدنا يوسف علية السلام وهو يُباع بسوق النخاسة، فيجلس داخل الكفة اليمنى من ميزان معلق بمنتصف التصويرة ويتدلى منه كفتان بواسطة سلاسل معدنية، تأخذ كل كفة شكل وعاء معدني مجوَّف نسبيًّا من اللون الذهبي، ويختفي الجزء السفلي من قدم سيدنا يوسف علية السلام داخل كفة الميزان، ويأخذ بدنه وضعية الثلاثية

الأرباع قريبة جدًّا من المواجهة، ويمسك بيديه إحدى سلاسل الميزان؛ فيمسك أسفل السلسلة بيده اليمنى، وأعلاها بيده اليسرى، ووجهه في وضع ثلاثي الأرباع ويميل به تجاه يمين الصورة، وينظر بوجهه إلى أدنى الصورة بعض الشيء، ولكن ملامح وجهه تعرضت للطمس (شكل ٤)، بينما وضع في الكفة اليسرى للميزان مادة بيضاء هاشة تشبه القطن أو الصوف، ونرى التاجر في الوضعية ثلاثية الأرباع سواء للبدن أو الرأس ويتجه بهما تجاه زليخا التي تقف أدنى يسار مقدمة الصورة، تعبيرًا عن حالة الحوار بينهما، ويثني يده اليمنى ويرفعها لأعلى قليلًا ويلامس الكفة اليسرى للميزان بيده اليسرى، ووجهه بيضاوي وبشرته فاتحة، ويغطي الذقن لحية سوداء مشذَّبة، ويعلو الفم شارب أسود يمتد على الجانبين ليتصل باللحية وتظهر خصلة شعر سوداء من أسفل الفم، والأنف مستقيم، والعيون سوداء لوزية مسحوبة للخارج تعلوها حواجب سوداء مفصولة مقطبة، ونرى زليخا في صورة سيدة عجوز منحنية الظهر، يختفي الجزء السفلي من بدنها خلف إطار التصويرة، وتتكئ على عصا بيدها اليسرى، وتمسك صرة المال بيدها اليمنى وتمدها نحو البائع، وبدنها في وضعية ثلاثية الأرباع، ووجهها في وضع جانبي، وهو وجه بيضاوي صغير، والفم صغير وكذلك الأنف، وتظهر العين اليسرى سوداء مستديرة ضيقة، وترتدي رداء ذا أكمام متسعة، ويغطي رأسها طرحة بيضاء اللون تلتف حول رأسها وتغطي جيدها وتتدلى من الخلف لتغطي ظهرها، ويلتف حول الطرحة من أعلى الرأس منطقة سوداء اللون، ونشاهد مُشتريين على يسار التصويرة وآخرين على يمينها، وقد حجبت أجزاء من بعضهم خلف إطار الصورة، وجميعهم يتجهون تجاه التاجر، ويمسك بعضهم بصرة مال بيضاء ويمدها للأمام تجاه التاجر، وجميع الرجال في الصورة يرتدون إما أقبية ذات أردان طويلة أو ذات أردان نصفية، ويظهر ثياب آخر من أسفل هذه الأقبية، وظهرت العمامة البيضاء كغطاء رأس لأكثرهم كما نرى القلنسوة أيضًا كغطاء للرأس، وقد تعددت ألوان هذه الملابس وأغطية الرؤوس من اللون الأخضر والأزرق والأسود والبرتقالي والبني، ويظهر البوت الأسود كلباس لقدم التاجر، وأحد المشترين، ونُفِّذ المنظر السابق على أرضية من اللون البنفسجي الفاتح يتخللها فسائل نباتية خضراء، ويعلو جانبي الصورة كوشتا عقد من اللون الذهبي، بواقع واحدة بكل جانب.

الصورة السادسة: وتمثل (الوقاد والسلطان محمود) (ورقة ١٦٥ وجه، لوحة ٦): يظهر السلطان محمود وهو يجلس جلسة القرفصاء على الأرض في وضعية ثلاثية الأرباع للبدن والوجه، ويتجه بهما تجاه يسار التصويرة أي تجاه الوقاد الذي يتبادل معه الحوار، ووجهه بيضاوي وبشرته فاتحة، والفم صغير يعلوه شارب أسود مشذب يمتد على الجانبين، وتظهر خصلة شعر سوداء من أسفل الفم، والأنف مفرطح، وتعرضت العين اليمنى للتقشير، والعين اليسرى سوداء لوزية، والحواجب سوداء مقطبة مفصولة، ويعلو الرأس تاج يشبه الطاقية وله حافة ذهبية مسننة، وينسدل شعر الرأس الأسود على الرقبة من أسفل التاج، ويرتدي قباءً برتقاليًّا ذا أردان طويلة تغطي الكفين، وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة متسعة تمتد إلى السرة تقريبًا، ويظهر من أسفل هذه المنطقة قميص أسود اللون يأخذ شكل سبعة من منطقة الصدر، ويزيّن القميص من أسفل منطقة الصدر بفرع نباتي من اللون الذهبي بشكل أفقي، أما الوقاد فيجلس القرفصاء ويتجه ببدنه تجاه الفرن الذي يشغل يسار التصويرة، ولكنه يميل بالجزء العلوي من بدنه ورأسه تجاه السلطان ويتكئ بيده اليسرى على فخذه الأيسر، ويقوم بثني ساعد يده اليمنى ويشير بكفه إلى السلطان تعبيرًا عن الحديث الدائر بينه وبين السلطان، ويرتدي قميصًا قصيرًا ذا أكمام نصفية من اللون الأزرق الزهري، وفتحة الصدر تأخذ شكل سبعة تصل إلى قرب السرة تقريبًا، ويتمنطق القميص بحزام أسود اللون مزيَّن بحليات معدنية من اللون الذهبي، ويرتدي من أسفله سروالًا أبيض، ووجهه بيضاوي ذا بشرة فاتحة، ويعلو الفم شارب أسود مشذَّب يمتد على الجانبين، وتظهر خصلة شعر سوداء من أسفل الفم، ويغطي الذقن لحية سوداء مشذَّبة، يبدو أنها تصل إلى سوالف الشعر، والأنف مستقيم، ويغطي الرأس عمامة زرقاء بها بعض الخطوط البيضاء وتتدلى هذه العمامة على جانبي الوجه لتصل إلى مستوى الكتفين، (شكل ٥)، أما الفرن الذي يشغل يسار التصويرة، فيمتد من أدنى التصويرة إلى أعلاها، بشكل قطع من الآجر من اللون البني الفاتح يتخللها فتحة الفرن، وهي فتحة معقودة بعقد مدبب من أعلى، وتظهر منه ألسنة اللهب التي تمتد لأعلى، أما الجزء الذي يجلس فيه السلطان والوقاد فهو عبارة عن قاعة معقودة من أعلى بعقد مفصص من اللون الذهبي، ويزين كوشتا العقد بفرع نباتي باللون الأخضر، وتأخذ خلفية القاعة اللون الأزرق السماوي

الفاتح، ويظهر على يمين الصورة مصراع باب مستطيل الشكل وهو من اللون البني ومقسم إلى ثلاثة أقسام تزخرف بأشكال معينات كبيرة الحجم متداخلة تحصر بينها أشكال معينات صغيرة الحجم، أما الجزء العلوي فيتميز عن القسمين الآخرين بأنه ينتهي بشكل نصف تاج مفصص.

الصورة السابعة: وتمثل (الأمير والمتسول) (ورقة ٢٢٨ ظهر، لوحة ٧): يظهر الأمير على يسار التصويرة بصحبة أربعة من أتباعه، بينما نشاهد المتسول معلقًا على مشنقة من اللون الذهبي تشغل الجانب الأيمن من التصويرة، أما الأمير فيقف بوضعية ثلاثية الأرباع سواء للبدن أو الوجه ويتجه بهما تجاه المتسول، ويلوح بيده اليمنى تجاه المتسول تعبيرًا عن الحديث بينه وبين هذا المتسوِّل ويمسك ثيابه بيده اليسرى، ووجهه مستدير ممتلئ نسبيًّا، ذو بشرة بيضاء بها لمسات من الحمرة، والفم صغير والشفاه حمراء، والأنف مفرطح بعض الشيء، والعيون سوداء لوزية متسعة إلى حدٍّ ما، تعلوها حواجب سوداء مفصولة كثيفة إلى حد ما، وتظهر الأذن اليسرى في حين تختفي الأذن اليُمنى من التصويرة نتيجة لاستمالة الأمير برأسه تجاه المتسول، ويغطي رأسه تاج يشبه الطاقية وله حافة ذهبية مسننة، ويرتدي قباءً برتقاليًّا نصفي الأردان، وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة، يظهر من أسفلها قميص باللون الأحمر النبيتي، وله ياقة سوداء، ويتمنطق الوسط بحزام أسود يُزيَّن بحليات معدنية من اللون الذهبي، ويظهر قميص أخضر زيتي من أسفل أردان اليد اليمنى، في حين يرتدي عباءة من أعلى القباء باللون الأخضر المائي، وهذه العباءة تغطي يده اليسرى والجزء الأيسر من بدنه فقط، أما أتباعه فيقف أحدهم على يسار الأمير، ويحمل بيده اليمنى عصا سوداء اللون معقوفة من الأمام ويمدها لأعلى فيظهر الجزء العلوي منها من أعلى رأس الأمير، ويرتدي قميصًا أزرق زهريًّا، وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة، والأردان ضيقة محبوكة من منطقة المعصم، وهذا القميص بداخل سروال برتقالي من أسفل، ويلتف حول الوسط حزام أسود يُزيَّن بحليات معدنية من اللون الذهبي، بينما يقف الثلاثة الآخرون من خلف الأمير، بشكل صف رأسي، ويستدير الشخص الذي يقف بالمنتصف بوجه إلى الشخص الذي يقف بنهاية الصف تعبيرًا عن حالة الحوار بينهما، ويرتدون أقبية متعددة الألوان، ورسمت وجوه هؤلاء الأتباع إما

بيضاوية وإما مستديرة، ويغطي ذقن أحدهم لحية سوداء، ويعلو فم ثلاثة أشخاص شارب أسود يمتد على الجانبين، ولكنهم حليقو الذقن، في حين ظهر أحدهم بدون شارب، وظهرت العمامة البيضاء التي تحتوي على خطوط سوداء رأسية، كغطاء رأس لهؤلاء الأشخاص، أما المتسوِّل فيظهر وهو معلَّق برقبته على المشنقة من خلال حبل أحمر معلَّق بالخطاف الأيسر للمشنقة، فهي تشتمل على خطافين ويلتف حول العمود الأيسر لهذه المشنقة، في حين يختفي العمود الأيمن خلف الإطار الذهبي الذي يحيط بكامل التصويرة، أما المتسول فهو متدلٍ بشكل جانبي بحيث تلامس قدماه ويده اليمنى الأرض، ويبدو أن هذا المتسول ما زالت الروح بجسده، ويبدو ذلك من خلال يده اليسرى الموجهة نحو الأمير، التي ربما تنُمُّ عن حالة الحوار بينه وبين الأمير، ووجهه بيضاوي وبشرته فاتحة، ويغطي ذقنه لحية سوداء مشذبة تصل إلى سوالف شعر الرأس، ويعلو الفم شارب أسود يمتدّ على جانبي الفم، وتظهر خصلة شعر سوداء من أسفل الفم، والأنف مفرطح، والعيون سوداء ضيِّقة مسحوبة للخارج، والحواجب سوداء مفصولة مقطبة، وهو حاسر الرأس فيظهر شعر رأسه أسود أشعث، ويرتدي قميصًا باللون الأزرق الداكن، طويلًا بعض الشيء فيصل إلى مستوى الركبة، وهذا القميص له أردان نصفية، وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة تمتد إلى أسفل، ويلتفّ حول الوسط حزام أسود يُزيَّنُ من الوسط بحلية معدنية من اللون الذهبي تأخذ شكل وريدة خماسية البتلات (شكل ٦)، ورسم هذا المنظر على مقدمة متسعة من اللون الأخضر الفاتح يتخلَّلها بعض الحشائش والوريدات، وتنتهي المقدمة بخط الأفق الذي شُكِّل على هيئة أقواس متتالية من اللون الأزرق، والتي تعبر عن التراكمات الصخرية، ويلي خط الأفق خلفية الصورة التي تمثل السماء الذهبية اللون، لتعبر بذلك عن الشمس المشرقة، ويتخللها سحابة بيضاء.

رابعًا: الدراسة التحليلية لتصاوير المخطوط:

أ: التكوينات الفنية: تتميز جميع تصاوير هذا المخطوط بوجود إطار سميك نسبيًّا من اللون الذهبي يحيط بها، وفي أغلب التصاوير قطع هذا الإطار أجزاء من بعض عناصر الصورة (لوحات ١– ٥، ٧)، كما تتميز أيضًا التكوينات الفنية لتصاوير هذا المخطوط بالتنوع، فرُسمت بعض المشاهد في مناظر خارجية، فاتسعت مقدمة التصويرة التي تمثل

الأرضية على حساب الخلفية التي تمثل السماء، وتنتهي المقدمة عند خط الأفق بهيئة أقواس متقاطعة لتعبر بذلك عن التراكمات الصخرية (لوحات ١، ٤، ٧)، مما أكسبها التسطيح التام، وأصبح الفضاء يبدأ من أسفل التصويرة إلى أعلاها، وإن كان هذا التكوين قد ظهر في تصاوير المدرسة المظفرية والجلائرية، غير أنه ظهر بشكل إبداعي في المدرسة التيمورية، وأصبح هو التكوين السائد للتصويرة التيمورية[١]، بينما طغت المقدمة تمامًا في بعض تصاوير المخطوط – محل الدراسة– على وسط الصورة، وظهرت الخلفية على جانبي التصويرة بهيئة كوشتي عقد من اللون الذهبي (لوحة ٥)، في حين نُفِّذت بعض المناظر في مواضع داخلية فجاءت عبارة عن قاعات بسيطة، زُيِّنت جدرانها بوزرة رخامية يعلوها رسوم منفَّذة بأسلوب الفرسكو[٢] (لوحة ٢، ٣، شكل ٧، ٨) وكسيت أرضيتها ببلاطات خزفية، وهي من مميزات المدرسة التيمورية[٣]، ، في حين زادت بساطة القاعات في إحدى التصاوير حتى إن الفنان قد ألغى الأرضية، واكتفى برسم المنظر الرئيسي فقط (لوحة ٦).

ب: الموضوعات التصويرية: ومن الجدير بالذكر أن الموضوعات الصوفية هي التي غلبت على تصاوير هذا المخطوط؛ حيث عالجت بعض المعتقدات الصوفية باستخدام الرمز الصوفي، ومن ذلك التصويرة التي تمثل "حاكم يجلس في حديقة" (لوحة ١)، فالمعتقد الصوفي من هذه التصويرة "أن الولاية والحكم منحة من الله عز وجل"[٤]، كما أن

---

[1]- Ashrafi, M. M, and Soucek, P, Arts Of The Book and Paintings, Unesco, 1996, P. 481.
ويعد مركز شيراز في العصر التيموري هو الأكثر اتصالًا بمدارس التصوير السابقة عليه من مدرسة هراة. حسن، ذكي محمد، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، هنداوي، ٢٠١٨م، ص٧٧.
فتعد كل من المدرسة المظفرية والجلائرية بمثابة النواة للمدرسة التيمورية؛ حيث استطاع تيمورلنك القضاء على الدويلات التي كانت تحكم إيران مثل المظفرين والجلائرين، وأن يؤسس الدولة التيمورية.
Bosworth, C.E, Islamic Dynasties, A chronological and Genealogica Manual, Edinburgh, 1996, pp.270-273.

[٢] - الفرسكو هو الرسم بالألوان المائية على الجص. الباشا، حسن، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٩م، ص٤٩.

[٣] - نرى هذه الظاهرة في المدارس السابقة على المدرسة التيمورية وخاصة المدرسة الجلائرية، ولكنها ازدهرت وتطورت في المدرسة التيمورية . فرغلي، أبو الحمد محمود، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، ط٢، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٤٣.

[٤] - النيسابوري، منطق الطير، ص٨٢.

الحديقة ترمز عند الصوفي إلى الحياة الروحية[١]، كما قام الفنان برسم شجرة السرو بها؛ التي يعتقد الصوفي أنه يصعد منها من عالم الوجود إلى الله سبحانه وتعالى[٢]، كما أن الصورة التي تمثل "ملك صوَّب قوسًا تجاه تفاحة من فوق رأس خادم" (لوحة ٢)، تعبر عن المعتقد الصوفي القائل: "إنه على المريد الطاعة التامة لأوامر شيخه حتى لو أمره بإفناء نفسه"[٣]، بالإضافة إلى التصويرة التي تمثل "الشيخ صنعان والفتاة المسيحية" (لوحة ٣)، التي عبَّرت ببراعة عن قول العطار: "العاشق لا يعرف الكفر من الإيمان ويتساوى عنده الخير و الشر"[٤]، والصورة التي تمثل "الشاه محمود والصياد" (لوحة ٤) فقد نجحت هذه التصويرة في تحقيق الغرض الصوفي من قول العطار: "يجب على السالك أن يتحلى بالصبر"[٥] فلا يوجد أصدق من الصيد للتعبير عن الصبر، كما أن المصور نجح في التعبير عن الصبر، وذلك من خلال رسمه للصياد في هذه التصويرة بطريقة توحي بالاسترخاء والهدوء، ورسم ارتدائه الطاقية باللون الأحمر الذي يدل على طول الوقت فهو لون التحدي المطلق[٦]، كما أن رسم الماء بها يرمز إلى الطهارة التي يجب أن يتحلى بها الصوفي، ورسم البحر أيضًا بهذه التصويرة يرمز إلى عالم الوجود الذي يهيم فيه السالك بحثًا عن المعرفة، وهو بذلك يكون قريبًا من الله يمده بعلمه الإلهي الذي لا نهاية له[٧]، كما أن التصويرة التي تمثل "شراء السيدة زليخا سيدنا يوسف عليه السلام" (لوحة ٥)، فهي تعبر عن المعتقد الصوفي القائل: "إن العاشق الذي يتخلَّى عن معشوقه طواعية يستحق

---

[١]- المراكبي، رامي محسن يونس، تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش في إيران منذ بداية العصر المغولي وحتى نهاية العصر الصفوي- دراسة أثرية فنية في الفترة (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) إلى ١١٤٨هـ / ١٧٣٦م)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٠م، ص٢٨٩، ٢٩٠.

[٢] - المراكبي، رامي محسن، تصاوير المتصوفين والزهاد، ص٢٩٠.

[٣]- النيسابوري، منطق الطير، ص٨١.

[٤]- كان الشيخ صنعان يسكن بمكة، وهو على درجة عظيمة من تقوى الله، فحلم في نومه أنه ذهب لبلاد الروم وسجد لصنم، فتوجه لبلاد الروم وعشق فتاة مسيحية، فاشترطت عليه عدة أمور من بينها؛ شرب الخمر والسجود لصنم، فقبل شرب الخمر وعندما شربها حمله النصارى للدير، وبعدما سيطر عليه العشق أصبح مسيحيًّا، وكان له صديق يقطن بمكة عندما علم بما حدث، توجه لبلاد الروم وظل يتضرع لله أربعين ليلة ويدعو للشيخ صنعان أن يعود إلى صوابه، فتقبل الله وعاد الشيخ صنعان للإسلام ورحل إلى مكة، وبعد رحيله رحلت الفتاة إليه وأسلمت. النيسابوري، منطق الطير، ص٧٢، ٧٣، ١٠٣.

[٥]- النيسابوري، منطق الطير، ص١٠٣.

[٦] - مطاوع، حنان عبد الفتاح محمد، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات الإسلامية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد ١٨، العدد ١، ٢٠١٧م، ص٤٢٥.

[٧]- المراكبي، تصاوير المتصوفين، ص٢٩٤.

البلاء والمتاعب"[١]، والتصويرة التي تمثل "الوقاد والسلطان محمود" (لوحة ٦)، فهي تعبر عن القول الصوفي "إن العاشق يفضل المعشوق على كل الأموال والنعيم"[٢]، كما أن التصويرة التي تمثل "الأمير والمتسول" (لوحة ٧)، تعبر عن المعتقد الصوفي القائل: "إن العاشق الحق هو الذي يتخلَّى عن روحه من أجل من يحب"[٣].

ج- العناصر الفنية:

١-رسوم الأشخاص: برع مصور هذا المخطوط في تصوير الأشخاص بدقة

وإتقان شديد؛ فعبرت عن الحياة الطبيعية، أما الوجوه (السِّحَن) فقد نُفذت في وضعية ثلاثية الأرباع، فالمصور الإيراني كان يفضل رسم الأشخاص في وضع الثلاثي الأرباع[٤]، وتميزت بأنها وجوه بيضاوية أو مستديرة، والعيون اللوزية، والأنف الأفطس، ويمكن التمييز بين ملامح الرجال والنساء؛ فتميزت وجوه بعض الرجال بوجود لحية وشارب (شكل ٢، ٥، ٦)، والبعض الآخر حليق الذقن (شكل١، ٤)، بينما رسمت سحن بعض النساء بفم صغير وشفاه حمراء اللون، والأنف صغير متقن، والحواجب سوداء مفصولة مقطبة (لوحة ٢، شكل ٢)، ويعلو رأسهن خمار أبيض (لوحة ٢، ٥)، وقد ظهر أغلب الأشخاص في مرحلة الشباب باستثناء الشيخ صنعان (لوحة ٣، شكل ٢)، والسيدة زليخا بهيئة امرأة عجوز (لوحة ٥)، أما عن طريقة تصفيف الشعر فظهرت خصلات شعر من أسفل أغطية الرؤوس مختلفة الأشكال، ماعدا المتسول في تصويرة إعدام المتسول (لوحة ٧، شكل ٦) فظهر حاسر الرأس بشعر أسود قصير أشعث، كما امتازت رسوم الأشخاص بالأجسام الممشوقة القوام، ومراعاة النسبة والتناسب سواء بين أجزاء الجسم، أو بين رسوم الأشخاص والعناصر المحيطة بها في الصورة، ومن الملاحظ أن المصور وفق في استخدام الإشارات الجسدية لدى الأشخاص لإبراز المشاعر والانفعالات، فإخفاء اليدين خلف الظهر يوحي بالخضوع التام، كما في صورة الخادم (بلوحة ٢، شكل ٢)، ووضع أحد أصابع اليد بالفم

---

[١] - النيسابوري، منطق الطير، ص٩٥.

[٢] - فقد كان السلطان محمود الغزنوي ينزل ضيفًا على الوقاد، وفي آخر زيارة له قال للوقاد اطلب مني ما تريد، ولكن الوقاد قال إنني أريدك أنت. النيسابوري، منطق الطير، ص٩٣.

[٣] - كان هناك فقير أحب أميرًا فخيَّره الأمير بين قتله أو الرحيل فاختار المتسوّل الرحيل، فأمر الأمير بقتله لأنه غير جاد في حبه. النيسابوري، منطق الطير، ص٩٣.

[٤] - محمد، عزة عبد المعطي عبده، دراسة لألبوم "مرقعة" محفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤١ م – تاريخ فارسي، دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٤٩٩.

يشير إلى الاندهاش والتعجب، كما في صورة أحد الأشخاص (لوحة ٢)، وضم الكفين إلى الصدر يوحي بالاحترام كما في صورة السائس (لوحة١)، بالإضافة إلى ما سبق، نلاحظ أن بعض تصاوير المخطوط – موضوع البحث– تميزت بقلة عدد رسوم الأشخاص بها، فقد تكون صورة ثنائية (لوحة ٤، ٦)، بينما تميز البعض الآخر برسم الأشخاص في مجموعات (لوحة ١ – ٣، ٥، ٧).

٢–رسوم الملابس (الأزياء): تنوعت أغطية الرؤوس الخاصة بالرجال في صور

هذا المخطوط ما بين العمامة، والقلنسوة، والتاج، وفيما يخص العمامة[١]، فهي أكثر أغطية الرؤوس ظهورًا في تصاوير هذا المخطوط، وقد رسمت بحجم صغير إما على هيئة قطعة قماش متعددة الطيات تلتف بإحكام حول قلنسوة (لوحات ١، ٢، ٣،٧، شكل١٩)، أو لها ذؤابة تنسدل من الخلف كما في صورة التاجر (لوحة ٥)، كما ظهرت العمامة بشكل قطعة قماش متعددة الطيات تلتف حول نفسها كما في صورة سيدنا يوسف عليه السلام (شكل ٤)، أو لها ذؤابة تنسدل من الأمام من جهة اليمن واليسار لتغطي الأذن كما في صورة الخباز (لوحة ٦، شكل ٥)، أما عن القلنسوة[٢] فقد رسمت في بعض صور هذا المخطوط كجزء من غطاء الرأس كما هو الحال في العمامة (لوحات ١، ٢، ٣، ٥، ٧)، فضلًا عن ظهورها كغطاء منفرد للرأس؛ فرسمت إما بحجم صغير تغطي منطقة الرأس فقط (لوحة ١، ٢، ٤، ٥، شكل ١٧) أو لها قمة مخروطية وتنسدل على الأذن بشكل متدرج كما في صورة الكاهنين (بلوحة ٣، شكل ١٦)، كما ظهرت بهيئة التاج، ولكنها ذات حافة مستديرة بدلًا من الحافة الذهبية المسننة (لوحة ١)، أما بالنسبة للتاج[٣] فقد رسم في صور المخطوط – موضوع الدراسة– بهيئة غطاء كامل للرأس يشبه الطاقية وله حافة ذهبية مسننة، وكان يمثل غطاء الرأس للسلاطين (لوحة ٤، ٦ ، شكل ١٤)، أما عن

[١] - العمامة هي لباس للرأس، ولها مدلولان؛ الأول: يشير إلى الكلوتة بقضها وقضيضها أي الكلوتة وقطعة القماش التي تلتف حولها، والمدلول الثاني: يشير إلى قطعة القماش فقط. دورذي، رينهارت، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، ط١، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ٢٠١٢م، ص٢٧٣.

[٢] - القلنسوة هي غطاء للرأس ويطلق عليها أيضًا الكلوتة أو الطاقية أو العرقية. دورذي، المعجم المفصل، ص٣٢٤.

[٣] - التاج هو لفظ أطلقه الفرس على غطاء للرأس للزينة . دورذي، المعجم المفصل، ص ٩١.

أغطية الرؤوس الخاصة بالنساء في صور هذا المخطوط فظهر الخمار[١] الأبيض الذي يغطي الرأس وينسدل على الجسد ليغطي الصدر (لوحة ٣، شكل ٢)، كما ظهرت الطرحة البيضاء كبيرة الحجم، التي تغطي الرأس وتنسدل على الظهر، وقد ثبتت هذه الطرحة بعصابة سوداء تلتف بشكل مستدير حول محيط الرأس كما هو الحال في صورة السيدة زليخا (بلوحة ٥، شكل ١٥).

وفيما يخص رسوم الملابس، فقد تعددت رسوم الملابس في صور هذا المخطوط ما بين القباء، والعباءة، والقميص، والسروال، أما بالنسبة للقباء[٢]، فظهر في بعض صور هذا المخطوط بهيئة رداء خارجي طويل، وذي أردان طويلة، ويلتف أحيانًا حوله حزام من الجلد مزين بمجموعة من الحليات المعدنية (لوحات ١، ٢، ٤، ٥)، كما ظهر القباء في البعض الآخر بهيئة رداء طويل ذي أكمام نصفية، ويظهر من أسفله رداء آخر (لوحات ١، ٢، ٤، ٥، ٧)، كما جاء القباء نفسه كرداء داخلي يعلوه عباءة تغطي الجهة اليسرى من البدن كما هو الحال في صورة الأمير (لوحة ٧)، أما عن القميص[٣] والسروال[٤] فرسما في صور هذا المخطوط بهيئة قميص له أردان طويلة محبوكة من منطقة المعصم، وهذا القميص بداخل سروال متسع ويلتف حول الوسط حزام من الجلد زين بحليات معدنية، وقد اختص بهما السائس أو الحارس (بلوحة ١، ٢).

وفيما يخص رسوم ألبسة القدم في هذا المخطوط، فظهر منها الخف والبوت، أما عن الخف[٥] فصور بشكل حذاء ذي رقبة قصيرة ومقدمة مدببة وله كعب قصير، وجاء باللون البرتقالي أو الأسود، وقد استعمل من قبل الكاهنين والمرأة والصياد (لوحة ٣، ٤، شكل

---

[١] - الخمار هو غطاء رأس للمرأة يغطي رأسها وعنقها ونحرها. إبراهيم، رجب عبد الجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص١٥٩.

[٢] - القباء هو لفظ معرب من الكلمة الفارسية قُباي، وهو لباس علوي أسفله ثياب أو قميص، يتمنطق من الوسط. إبراهيم، رجب عبد الجواد، المعجم العربي، ص٣٧٨، ٣٧٩.

[٣] - القميص هو لباس للرجال والنساء، وهو عبارة عن رداء له أكمام طويلة تصل إلى معصم اليد، ويتدلى إلى منتصف الساقين. دوزي، رينهارت، المعجم، ص٣٢٤.

[٤]- السروال بالفارسية شلوار وعرّبت إلى سروال، وهو رداء يستر العورة إلى أسفل الجسم. إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص٢٤٤.

[٥] - الخف كلمة فارسية معربة من اللفظ الفارسي كفشن، وهو حذاء من يلبس فوقه حذاء آخر. إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص١٥٢، ١٥٣.

٢٠)، وبالنسبة للبوت[١] فرسم بهيئة حذاء له رقبة طويلة تغطي جزءًا من الساق، وله كعب مرتفع، ومقدمة مدببة، وقد تعددت ألوانه من اللون البني أو الأسود أو الأخضر أو الأزرق (لوحات ١، ٢، ٤، ٥ ، ٧، شكل ١٨)، وقد اختص به الحكام والسلاطين والخدم والسائس والتاجر.

٣-رسوم المناظر الطبيعية: وفق مصوِّر هذا المخطوط في الجمع بين شتى

عناصر الطبيعية، من أشجار ووريدات وحشائش ومياه وصخور وسحب وسماء، أما عن رسوم الأشجار والنباتات، فيبدو مهارة الفنان في رسم الزهور والحشائش والأشجار المختلفة الأشكال والأنواع، مع حسن تنسيقها وتوزيعها على مقدمة الصورة، والتي تعد من خصائص المدرسة التيمورية[٢]، وقد قطعت هذه الأشجار من أعلى بواسطة إطار الصورة، ومنها شجرة التفاح (لوحة ٦، شكل١٠) والتي رسمت بحجم كبير في وسط مقدمة الصورة، والتي تنم عن صدق المصور في تمثيل الطبيعة بواقعية شديدة، فرسمت بواقعية بكل تفريعاتها وألوانه، فرسم الجذع والأغصان باللون البني، والأوراق باللون الأخضر، والثمار باللون الأحمر، كما قام الفنان برسم شجرتين من أشجار السرو في مقدمة الصورة التي تمثل حاكمًا يجلس في حديقة (لوحة ١، شكل ١٢)، وقد صورها الفنان بواقعية، وراعى فيها النسب التسريحية، فرسم الجذع بتفاصيله الدقيقة باللون البني، والأوراق باللون الأخضر، كما قام المصور برسم شجرة جرداء (لوحة ١)، زادت من واقعية الصورة، وقد رصِّعت مقدمة التصاوير التي صورت في مناظر خارجية بالزهور الحمراء، والحشائش، والفسائل النباتية الخضراء.

أما عن رسوم المياه فقد رسمت بعدة أشكال من خلال التصاوير- موضوع الدراسة- فظهرت إما على هيئة جدول مياه متعرج تحف مساحة خضراء وزهور بضفتيه (لوحة ١)، أو صورها الفنان على هيئة بحر به سمكة كبيرة الحجم داخل شبكة (لوحة ٤)، أو رسمت كجزء من قناة مياه صغيرة مصورة داخل قاعة، ويتوسطها حوض يظهر منه الجزء الخلفي (لوحة ٢)، وقد برع المصور في التعبير عن حركة المياه وما بها من تكسرات وتموجات،

[١] - البوت اسم من الإنجليزية الوسطى والفرنسية القديمة، وهو حذاء من الجلد أو القماش أو المطاط يغطي كل الساق أو جزءًا منه . إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص٨٢.

[٢] - محمد، عزة عبد المعطي ، دراسة لألبوم "مرقعة"، ص٤٨٩.

وأخذت المياه اللون البني الداكن، كما قام مصور هذا المخطوط برسم الصخور في نهاية المقدمة بخط الأفق الذي شكل بهيئة مجموعة من الأقواس المتتالية والمتقاطعة باللون اللبني الفاتح أو الداكن، وذلك للتعبير عن التراكمات الصخرية (لوحات١، ٤، ٧)، كما نوع مصور هذا المخطوط في رسوم السحب، فرسمها كتكتلات باللون الأزرق والأبيض (لوحة ١، ٧، شكل ١١) أو صوَّرها بهيئة السحب الصينية تشي (لوحة ٣) التي تتميز بأنها زخرفة إسفنجية الشكل كثيرة الالتواءات والانحناءات وبأطوال ممتدة غير محددة المعالم في الغالب[١]، أما عن رسوم السماء في صور هذا المخطوط، فظهرت كخلفية للصورة باللون الذهبي، لتعبِّر بذلك عن الشمس المشرقة (لوحات ١، ٤، ٧).

٤-الرسوم الحيوانية: تميزت تصاوير المخطوط – موضوع الدراسة- بقلة الرسوم الحيوانية بها، سواء في نوعها أو في عددها، فظهرت رسوم الخيل في صورتين فقط (لوحة١، ٤)، وصوِّرا بشكل واقعي بيمين مقدمة الصورة بشكل نصفي؛ حيث قطع إطار التصويرة الجزء الخلفي منهما، ويبدو عدم التناسق في النسب التشريحية لهما، فأجسامهما ممتلئة والسيقان نحيلة، وقد صوِّر أحدهما باللون البني والسرج باللون الأخضر الفاتح والجام باللون الذهبي، ويقف في وضع سكون للرجل اليمنى وحركة للرجل اليسرى (لوحة ١)، بينما الآخر فصوِّر باللون الأسود وسُرِّج بلجام ذهبي اللون، ويقف في وضع سكون تام للرجلين (لوحة ٤)، كما رُسِمت الأسماك في هذا المخطوط (لوحة٤، شكل٩)، وقد صوِّرت إما بشكل منفرد داخل شبكة في البحر، أو في تكوين رباعي، وظهرت بشكل واقعي، وحجم كبير، وقد تنوعت ألوانها ما بين اللون اللبني أو البنفسجي الفاتح.

٥-الزخارف الهندسية: تميزت الزخارف الهندسية في تصاوير هذا المخطوط بقلَّتها،

وقد رسمت داخل القاعات لتزين الجدران بها، ومن ذلك زخرفة جدار القاعة (لوحة ٢)، فقد كُسِي الجدار بكسوة خزافية قوامها عبارة عن رسوم وريدات محورة من زخرفة المسدس

[١] - شادية الدسوقي عبد العزيز، السحب والأقمار – رؤية جديدة – الأصل – الفكرة- الزخرفة، مجلة كلية الآثار، العدد العاشر، ٢٠٠٤م، ص ٣٢، ويعد التأثير الصيني من سمات المدرسة التيمورية في التصوير الإسلامي بوجه عام، ومركز سمرقند بشكل خاص.
pope, A.U, Asurvy Of Persian Art, Arthur Upham Pope, Vol. 3, Editor aud Phyllis Arckerman, Assistant Edtitor, Oxford, 1938, P.1842.

الدقماق[١]، وذلك باللون الأحمر الداكن على أرضية من اللون الأزرق الداكن، وتنتهي هذه المساحة بشريط ذهبي يزين بزخارف زجزاجية[٢] باللون الأحمر (شكل ٧)، ويؤطر الحنية التي يجلس بها الخادم بالقاعة نفسها (لوحة ٢) مجموعة من البلاطات الخزفية ذات الزخارف الهندسية المكونة من نجوم سداسية البتلات وأجزاء منها، وأيضًا زخرفة جدار القاعة (لوحة ٣) وهذه الزخرفة تتألف من زخارف نباتية محورة من رسوم زهور محورة مشعة تشبه الشمس خماسية البتلات من اللون الأزرق الفاتح والأخضر الحمصي أو الأحمر الفاتح، وذلك على أرضية من اللون الأزرق الداكن.

٦- رسوم الأثاث والأدوات: تنوعت قطع الأثاث في تصاوير المخطوط

موضوع الدراسة ما بين رسوم الوسائد، والسجاجيد، والمناضد، أما عن رسوم الوسائد فظهرت من خلف ظهر الحاكم، بهيئة وسادة كبيرة الحجم ومستطيلة الشكل، وهي من اللون الأخضر المائي وتُزيَّن بإطارين طوليين من وريدات محورة باللون الذهبي بواقع إطار على كل جانب (لوحة ١)، وفيما يخص رسوم السجاجيد فجاءت صغيرة الحجم تكفي لجلوس شخص واحد، وتأخذ شكلًا مستطيلًا أفقيًّا، وقد قطع إطار الصورة جزءًا منها، وظهرت باللون الأزرق الفاتح أو الداكن وتزخرف بوريدات ذهبية محورة، وقد تعرض بعضها للطمس (لوحة١، ٢). أما بالنسبة لرسم المنضدة فهي عبارة عن منضدة خشبية صغيرة الحجم ومستطيلة الشكل وقصيرة من اللون الذهبي، تحمل فوقها ثلاث قوارير زجاجية، وتستند على أربع أرجل قصيرة، ولكن لا يظهر في الصورة سوى ثلاث أرجل فقط، وقد رسمت هذه المنضدة بمقدمة الصورة (لوحة ١)، فأما عن رسوم الأدوات في هذا المخطوط فقد تعددت ما بين رسوم الأواني، ورسوم أدوات الإضاءة، بالإضافة إلى رسوم لبعض الأدوات الأخرى، وفيما يخص رسوم الأواني فقد تنوعت ما بين رسوم القوارير ورسوم الأوعية المعدنية، فبالنسبة لرسوم القوارير، فجاءت عبارة عن قوارير زجاجية ذات

[١] - تتألف زخرفة المسدس الدقماق من نجمة سداسية مركزية يدور حولها ست لوزات تحصر بينها حرف t باللغة الإنجليزية. جعفر، آثار شكري محمد، الزخارف الهندسية تطبيقًا على مجموعة من التحف المنقولة بعمائر وسط الدلتا خلال عصر أسرة محمد علي باشا، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات، مجلد ٢٣، العدد ٦٧، يوليو ٢٠٢١م، ص٨.

[٢] - عرفت الزخارف الزجزاجية أيضًا بالزخارف الدالية أو موج البحر، وهي عبارة عن أشرطة أو خطوط منكسرة. جعفر، آثار، الزخارف الهندسية، ص٧.

قاعدة مستديرة قليلة الارتفاع وبدن كروي منتفخ، ورقبة مرتفعة وفوهة مستديرة متسعة نسبيًّا، وقد رُسِمت باللون الأبيض أو الأزرق الفاتح، وزُيِّنت بعضها بلفائف نباتية محورة من اللون الأزرق الداكن أو الأسود، وقد وضع بعضها على منضدة خشبية (لوحة١)، بينما وُضِع اثنان آخران على أرضية القاعة بشكل متباعد بعض الشيء (لوحة ٣)، كما ظهرت الأواني المعدنية بهيئة أوعية لها بدن إسطواني الشكل مجوف نسبيًّا، وبدون قاعدة، وقد حملت هذه الأواني من قبل بعض الخدم بمقدمة الصورة (لوحة ١)، وجاءت باللون الأصفر الذهبي، أما عن أدوات الإضاءة فظهرت رسوم الثريا منفَّذة بأسلوب الفرسكو وتتدلَّى هذه الثريا من أعلى القاعة (لوحة ٢،٣، شكل ٨)، كما ظهرت صور لبعض الأدوات الأخرى، ومن ذلك الميزان، وقد جاء بشكل ميزان معدني من اللون الأصفر والبني، وقد علق هذا الميزان بمنتصف التصويرة ويتدلَّى منه كفتان بواسطة سلاسل معدنية، وتظهر كل كفة بهيئة وعاء معدني مجوَّف نسبيًّا من اللون الأصفر والبني (لوحة ٥)، ويجلس سيدنا يوسف عليه السلام بكفة (شكل ٤)، بينما وضعت مادة هاشة تشبه القطن أو الصوف بالكفة الأخرى، كما صورت المشنقة في هذا المخطوط بهيئة مشنقة معدنية من اللون الأصفر والبني، وتستند هذه المشنقة على عمودين من المعدن، ولكن لا يظهر بالتصويرة سوى العمود الأيمن لها، ويتدلى منها خطافان، وقد علق المتسول على الخطاف الأيمن للمشنقة، بواسطة حبل أحمر يتدلى منه (لوحة ٧، شكل ٦).

د: الخطة اللونية: استخدم مصوّر هذا المخطوط الألوان الزاهية البراقة بكثرة، التي تعطي إحساسًا بالبهجة والسرور، ونفذت هذه الألوان بدقة عالية وإتقان وانسجام، فقد استخدم الفنان اللون الذهبي بكثرة سواء في رسم الإطار الذي يحدد صفحة هذا المخطوط، أو في الإطار الذي يحدد صور المخطوط، فضلًا عن استخدامه في تلوين الخلفيات للصور (السماء)، ليعبر بذلك عن الشمس المشعة (لوحات١، ٤، ٧)، ورسوم بعض الوحدات المعمارية، ومن ذلك رسوم العقود التي تعلو بعض القاعات (لوحتا ٢، ٦)، أو رسوم كوشتي العقد (لوحتا ٣ ، ٥)، ورسم الحنية التي يجلس بها العبد (لوحة ٢)، بالإضافة إلى استخدام اللون الذهبي في رسوم بعض قطع الأثاث والأدوات، ومن ذلك المنضدة الخشبية (لوحة ١)، ورسوم بعض الأواني المعدنية (لوحة ١)، ورسم المشنقة (لوحة ٧) وكفَّتا

الميزان (لوحة ٥)، كما ظهر اللون الذهبي في رسوم بعض الملابس (١- ٣)، ورسوم التيجان (لوحات ٤، ٦، ٧)، وقد استخدم مصور هذا المخطوط الألوان الواقعية في رسوم الأشجار والنباتات؛ فاستخدم اللون البني الداكن في رسم جذوع الشجر، واللون الأخضر في رسم الأوراق (لوحة ١، ٤)، كما استخدم اللون الأحمر في رسم ثمار التفاح (لوحة ٤)، وكذلك رسوم الأزهار، ورسم الحشائش باللون الأخضر (١، ٤، ٥، ٧)، كما استخدم اللون الأزرق والأبيض في رسوم السحب (لوحة ١، ٣، ٧)، ورسوم التراكمات الصخرية (لوحات ١، ٤، ٧)، كما استخدم اللاواقعية في لون المياه فرسمها باللون البني الداكن (لوحات ١، ٢،٤)، أما عن الألوان المستخدمة في رسوم الملابس بهذا المخطوط، فظهر اللون الذهبي – كما ذكرت الدراسة سابقًا- أو اللون البني الفاتح والداكن، أو الأزرق الفاتح والداكن، أو البنفسجي، أو الأحمر، أو الأخضر، أو البرتقالي، أو الأسود، أو الأبيض (لوحات ١-٧).

خامسًا: الدراسة الفنية المقارنة وتحديد تاريخ المخطوط والمركز الفني له

على الرغم من أن خاتمة المخطوط محل الدراسة لم تُشِر إلى تاريخ أو مركز تزويق تصاويره – كما أشارت الدراسة سابقًا- فإنه ليس من العسير تحديد ذلك، من خلال الخصائص الفنية لتصاوير المخطوط موضوع الدراسة، ومقارنتها مع تصاوير المخطوطات المحددة التاريخ والمركز الفني، التي تتطابق في مجملها مع المميزات الفنية لتصاوير المخطوط موضوع الدراسة، ومن أمثلة ذلك تصويرة تمثل "تيمور يحتفل بغزو دلهي" ، مخطوط ظفرنامه لشرف الدين علي التبريزي، المحفوظ بمتحف هارفارد للفنون، تحت رقم (198 -1960) ، ويرجع إلى إيران، العصر التيموري، شيراز، (٨٤٠ هـ/ ١٤٣٦م) ، (لوحة ٩) [1]، ويظهر التشابه بينها وبين (لوحة ١،٤) في الشكل العام، وانتهاء المقدمة بأشكال أقواس متقاطعة، تليها خلفية الصورة باللون الذهبي التي تمثل السماء، وطريقة جلسة الحاكم وموضعه في التصويرة (لوحة ١)، والشجرة كبيرة الحجم المغروسة بمقدمة التصويرة التي يقطعها إطار الصورة، وجدول المياه باللون الأسود (لوحة ١) والبحر باللون البني الداكن (لوحة ٤)، والمنضدة التي تحمل بعض القوارير (لوحة ١)،

[1] - https://www.pinterest.com/pin/253116441532150413/sent/?invite_code=fa0626ac6ebc4d2bab69c469ea6589d4&sender=688699105425362918&sfo=1 (11/4/2023)

وبعض أغطية الرؤوس التي يرتديها الأشخاص (بلوحة ١)، كما تظهر الخصائص الفنية ذاتها في صورة تمثل "لقاء ليلى والمجنون في الصحراء" مخطوط خمسة نظامي، المحفوظ بمكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج، ويرجع إلى إيران، العصر التيموري، شيراز، (٨٩٦هـ / ١٤٩١م)، (لوحة ١٠) [١] تتشابه مع (لوحة ١، ٤) في التكوين العام للتصويرة، من مقدمة تتسع على حساب الخلفية، يتخللها أزهار وفسائل نباتية، وتنتهي بخط الأفق من أقواس متتالية وخلفية باللون الذهبي تمثل السماء، يتخللها رسوم السحب (لوحة ١)، والشجرة الضخمة التي تتخلل مقدمة الصورة وما يحويه ساقها من أشكال مستديرة، كما تتشابه ملامح وجه الرجل الذي تستند عليه ليلى في هذه التصويرة مع ملامح الرجل الذي يتحدث مع زليخا (لوحة ٥) ويتجلى هذا التشابه من خلال البدن الذي يتميز بالطول والرشاقة، وكذلك الوجه البيضاوي ذو البشرة الفاتحة والشارب الأسود الذي يتدلى على الجانبين ليتصل بلحية سوداء مشذَّبة تصل إلى الأذن وخصلة الشعر التي تظهر من أسفل الفم، فضلًا عن توافق شكل العمامة التي لها ذؤابة تتدلى من الخلف، وكذلك الحذاء الخاص بالرجلين سواء في النوع (البوت) أو في اللون الأسود، كذلك تتشابه تصويرة تمثل "بهرام جور يطل على الجارية فتنة وهي تصعد الدرج حاملة الثور"، مخطوط خمسة نظامي، المحفوظ بمكتبة سالتكوف تشدرين بسان بطرسبرج، إيران، العصر التيموري، شيراز، (٨٩٥ هـ / ١٤٩١م) ، (لوحة ١١،١١أ)[٢]، وتتشابه مع (لوحة ٣) بالمخطوط – موضوع الدراسة– ، من خلال الشكل العام للقاعة التي يجلس بها الأشخاص، ويبدو ذلك من خلال العقد الذهبي اللون الذي يزين القاعة من أعلى، كذلك جدران القاعة المكسية بكسوة خزفية ومزخرفة بزخارف هندسية، والشريط الذهبي الذي تنهي به هذه المنطقة، فضلًا عن استخدام أسلوب الرسم بالفرسكو باللون الأزرق على أرضية بيضاء في المنطقة المحصورة بين كوشتي العقد، كما يظهر التشابه من خلال التركيز على الشخصيتين الرئيسيتين في الصورة، والتعبير عن حالة الحوار بينهما بدقة وإبداع، كما يتشابه الشكل العام للقاعة (بلوحة٣) مع (لوحة١٢) وتمثل "ربط هرمز في عمود وضربه" مخطوط

[١] - عكاشة، موسوعة التصوير، لوحة ١٩٥م.
[٢] - عكاشة، ثروت، موسوعة التصوير، لوحة ٢١٨م.

الشاهنامه للفردوسي، محفوظ بمجموعة The Nasil . M Heer Maneck Collection, gift Of Joan, تحت رقم M. 73.5. 463، إيران، الفترة التيمورية، شيراز، (٨٩٤ هـ، ١٤٩٠م)[١]، فهي تتشابه معها من خلال الخصائص سالفة الذكر، بالإضافة إلى أن أرضية القاعة عبارة عن بلاطات مستطيلة الشكل.

ومما سبق يمكن القول إنه من خلال المميزات الفنية لتصاوير مخطوط منطق الطير – موضوع الدراسة– ، والتي تتفق مع الخصائص الفنية للمدرسة التيمورية في التصوير الإسلامي، ومقارنتها بلوحات مماثلة لها في المميزات الفنية، وتنتمي إلى مركز شيراز في العصر التيموري، لذا يُرجَّح نسبة تصاوير مخطوط منطق الطير– موضوع الدراسة– إلى مركز شيراز[٢] في العصر التيموري.

سادسًا: الخاتمة والنتائج:

تناولت هذه الدراسة نشر ودراسة لتصاوير مخطوط منطق الطير رقم "١٤٩٨٨" المحفوظ بمركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية بالرياض، بالمملكة العربية السعودية، حيث قامت الدراسة بالتعريف بالمخطوط وبمؤلفه، ووصف وتحليل التصاوير التي يتضمنها المخطوط والتي يبلغ عددها (٧ تصاوير)، والوقوف على الخصائص الفنية لها، بالإضافة إلى ترجيح المدرسة والمركز الفني اللذين تنتمي إليهما من خلال الدراسة الفنية المقارنة، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج؛ منها:

١– تضمنت الدراسة نشر جديد ودراسة ووصفًا وتحليلًا لتصاوير مخطوط منطق الطير المحفوظ بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية بالرياض بالمملكة العربية السعودية تحت رقم ١٤٩٨٨.

٢– أكدت الدراسة أن تصاوير مخطوط منطق الطير – موضوع الدراسة – غير موقَّعة من قبل المصور.

٣– أوضحت الدراسة أن الفنان قام بتصوير القصص والحكايات التي توضح أفكار

---

[1] https://www.pinterest.com/pin/359162139033330651/sent/?invite_code=48d50034f1734ae3aa4135b8d84c7dc8&sender=688699105425362918&sfo=1 (11/ 4/ 2023)

[٢] - استمرت شيراز في العصر التيموري مدينة للثقافة والفنون وملجأ للشعراء والفنانين، كما كانت في عصر المغول والمظفرين، فقد عاش بها الشاعر سعدي والشاعر حافظ.

Gary, B, Persian Painting, London, 1930, p.57

القصة الرئيسية، مثل قصة الشيخ صنعان، وشراء سيدنا يوسف عليه السلام... إلخ، ولم يقم بتصوير تجمع الطيور أو رحلتها في البحث عن طائر السيمرغ.

٤- أوضحت الدراسة أن خاتمة المخطوط – موضوع البحث- تشير إلى تاريخ نسخه؛ وهو (١٥ شعبان ٨٦٩ هـ)، الموافق (١١ إبريل ١٤٦٥م)، كما تسجل اسم مؤلف المخطوط فريد الدين العطار، ولكنها لم تشر إلى الناسخ، ومكان وتاريخ تزويق تصاوير هذا المخطوط.

٥- أكدت الدراسة أن الموضوعات التصويرية التي يتضمنها مخطوط منطق الطير – موضوع الدراسة – تُعد موضوعات صوفية؛ حيث إن المخطوط عالج بعض المعتقدات الصوفية باستخدام الرمز الصوفي.

٦- رجَّحت الدراسة نسبة تصاوير مخطوط منطق الطير- موضوع الدراسة - إلى مركز شيراز، في العصر التيموري بإيران.

٧- أوضحت الدراسة استخدام المشنقة لشنق الأشخاص، وذلك في المدرسة التيمورية.

٨- أظهرت لنا الدراسة وجود نوع من الموازين يستخدم لوزن الأشخاص بالمدرسة التيمورية.

- **سادسًا: المراجع العربية والمعرَّبة والأجنبية:**
- **أ- المراجع العربية والمعربة:**

- إبراهيم، رجب عبد الجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- الباشا، حسن، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٩م.
- الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت، معجم البلدان، مج ٥، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.
- القيسي، أحمد ناجي، عطار نامه أو كتاب فريد الدين العطار وكتابه "منطق الطير"، ط١، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧٨م.
- المراكبي، رامي محسن يونس، تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش في إيران منذ بداية العصر المغولي وحتى نهاية العصر الصفوي- دراسة أثرية فنية في الفترة (٦٥٦هـ / ١٢٥٨م) إلى ١١٤٨هـ / ١٧٣٦م)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٠م.
- النيسابوري، فريد الدين العطار، منطق الطير، ترجمة وتقديم: بديع محمد جمعة، ط١، آفاق، ٢٠١٤م.
- جعفر، آثار شكري محمد، الزخارف الهندسية تطبيقًا على مجموعة من التحف المنقولة بعمائر وسط الدلتا خلال عصر أسرة محمد علي باشا، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات، مجلد ٢٣، العدد ٦٧، يوليو ٢٠٢١م.
- حسن، ذكي محمد ، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، هنداوي، ٢٠١٨م.
- حمدي، إسراء محمد محمود، مخطوطات الجيب في العالم الإسلامي "دراسة أثرية فنية"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد ٢٣، العدد ١، ٢٠٢٢م.
- دورزي، رينهارت، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، ط١، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ٢٠١٢م.

- رمضان، حسين مصطفى حسين، سيمرغ العنقاء في الفن الإسلامي، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد السادس، ١٩٩٥م.
- عزام، عبد الوهاب، التصوف وفريد الدين العطار، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣م.
- عكاشة، ثروت، موسوعة التصوير الإسلامي، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.
- فرغلي، أبو الحمد محمود، التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، ط٢، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- كشك ، شادية الدسوقي عبد العزيز، السحب والأقمار – رؤية جديدة – الأصل – الفكرة– الزخرفة، مجلة كلية الآثار، العدد العاشر، ٢٠٠٤م.
- كشك، شادية الدسوقي عبد العزيز، المدخل إلى فنون الكتاب في العصر الإسلامي، مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، القاهرة ٢٠١٥م.
- محمد، عزة عبد المعطي عبده، دراسة لألبوم " مرقعة" محفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤١ م – تاريخ فارسي، دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م.
- مطاوع، حنان عبد الفتاح محمد، الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية مع تطبيق على نماذج من المخطوطات الإسلامية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد ١٨، العدد ١، ٢٠١٧م.
- **ب– المراجع الأجنبية:**

- Ashrafi, M. M, and Soucek, P, Arts Of The Book and Paintings,Unesco, 1996.
- Bosworth, C.E, Islamic Dynasties, A chronological and Genealogica Manual , Edinburgh,1996.
- Gary,B, Persian Painting, London, 1930.
- Ghosh, Soma, Illustrating a classic – revisiting art Works On The Conference Of The Birds, Or The " Mantiq Al Tair" by Attar Of Nishapur, Ijcrt Journal, Volum 9, Issue 1, January 2021.
- Pope, A.U, Asurvy Of Persian Art, Arthur Upham Pope, Vol. 3, Editor aud Phyllis Arckerman, Assistant Edtitor, Oxford, 1938.

- عطار، فريد الدين، منطق الطير، شرح آز آغا محمد أشرف صاحب دهلوي، تحقيق وتهذيب طاهر غفور، الفيصل، لاهور، ٢٠١٨م.

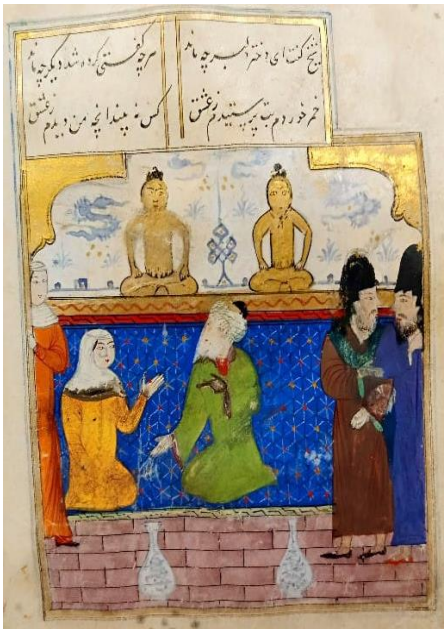
ج- مواقع الإنترنت:

https://www.kfcris.com/ar/about
https://www.pinterest.com/pin/253116441532150413/sent/?invite_code=fa0626ac6ebc4d2bab69c469ea6589d4&sender=688699105425362918&sfo=1
(11/ 4/2023)
https://www.pinterest.com/pin/359162139033330651/sent/?invite_code=48d50034f1734ae3aa4135b8d84c7dc8&sender=688699105425362918&sfo=1
(11/ 4/ 2023)

لوحة ١: فاتحة الكتاب، تصويرة مزدوجة لحاكم يجلس في حديقة، مخطوط منطق الطير(تنشر لأول مرة).

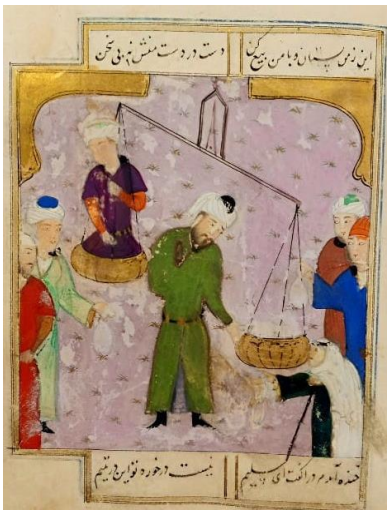
لوحة ٢: ملك صوَّب قوسًا تجاه تفاحة من فوق رأس خادم، مخطوط منطق الطير.(تنشر لأول مرة)

لوحة ٣: الشيخ صنعان والفتاة المسيحية، مخطوط منطق الطير (تنشر لأول مرة).

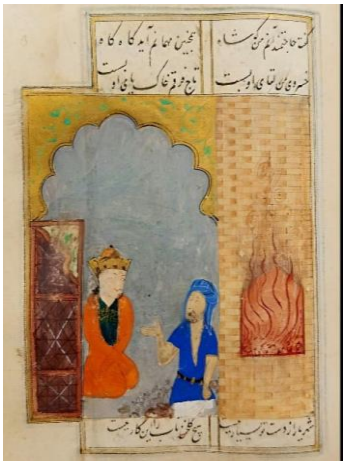


لوحة ٤: الشاه محمود والصياد، مخطوط منطق الطير (تنشر لأول مرة).

لوحة ٥: شراء السيدة زليخا سيدنا يوسف عليه السلام، مخطوط منطق الطير (تنشر لأول مرة).



لوحة ٦: الوقاد والسلطان محمود، مخطوط منطق الطير (تنشر لأول مرة).



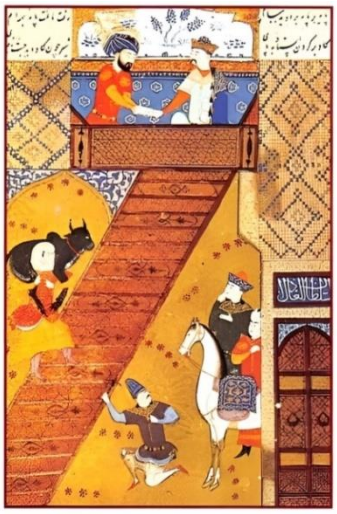
لوحة ٧: الأمير والمتسول، مخطوط منطق الطير(تنشر لأول مرة).

لوحة ٨: خاتمة مخطوط منطق الطير(تنشر لأول مرة).

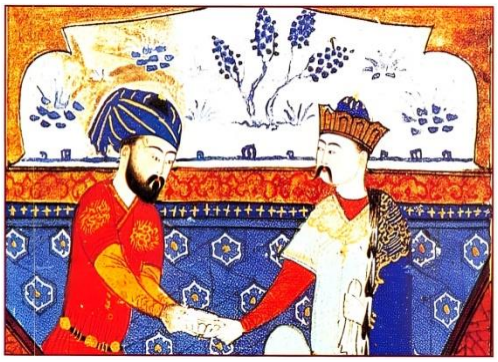
لوحة ٩: تيمور يحتفل بغزو دلهي، ظفرنامة.

لوحة ١٠: لقاء ليلى والمجنون، خمسة نظامي.

لوحة ١١: فتنة تحمل الثور، خمسة نظامي.

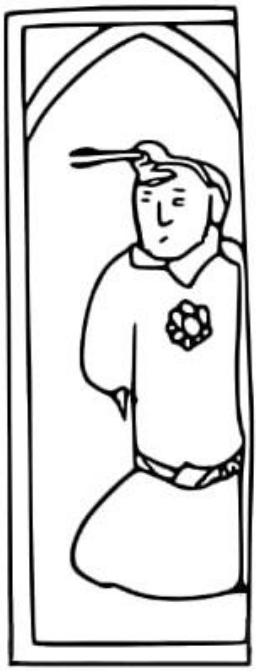


لوحة ١١أ: تفصيل للقاعة.



لوحة ١٢: ربط هرمز، شاهنامه الفردوسي.

شكل ١: تفصيل للخادم، عمل الباحثة



شكل ٢ : تفصيل للشيخ صنعان والفتاة المسيحية، عمل الباحثة.

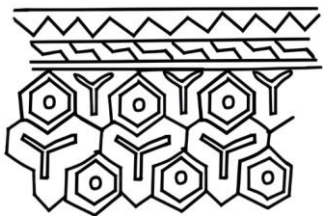
شكل ٣: تفصيل للشاه محمود وهو يصطاد، عمل الباحثة.

شكل ٤: تفصيل لسيدنا يوسف علية السلام، عمل الباحثة.

شكل ٥: تفصيل للوقاد، عمل الباحثة.

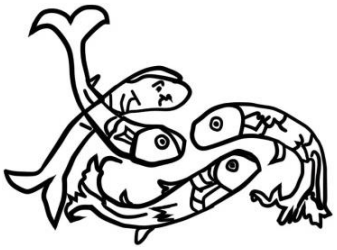
شكل ٦: تفصيل لإعدام المتسول، عمل الباحثة.

شكل ٧: تفصيل لزخرفة القاعة، عمل الباحثة.

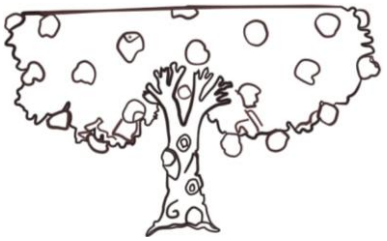


شكل ٨: تفصيل للثريا، عمل الباحثة.

شكل ٩: تفصيل للأسماك، عمل الباحثة.



شكل ١٠: تفصيل لشجرة التفاح، عمل الباحثة.



شكل ١١: تفصيل للسحب، عمل الباحثة.

شكل ١٢: تفصيل لشجرة السرو، عمل الباحثة.

شكل ١٣ :تفصيل للخمار، عمل الباحثة.

شكل ١٤ : تفصيل للتاج، عمل الباحثة.

شكل ١٥ :تفصيل للطرحة، عمل الباحثة.

شكل ١٦ : تفصيل لطاقية الكاهن، عمل الباحثة.

شكل ١٨ : تفصيل للبوت، عمل الباحثة.

شكل ١٧ : تفصيل لطاقية صغيرة، عمل الباحثة.

شكل ١٩ : تفصيل للعمامة، عمل الباحثة.

شكل ٢٠ : تفصيل للخف، عمل الباحثة.