دراسة فنية لتصاوير مخطوط "ديوان حافظ" لم يسبق نشره

د. هناء محمد عدلى حسن♦

تعريف بالمخطوط:

تحتفظ مكتبة هوتن 'Houghton Library' إحدى مكتبات جامعة هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية بمخطوط مهم تحت رقم (MS Persian 8.5)، أهدته للمكتبة Miss Mary Pratt[١] (لوحة ١)، له غلاف حديث من الورق المقوى المغطى بالجلد البنى ومحلى بالذهب ومدون عليه اسم المخطوط باللغة الإنجليزية من الجهة اليسرى بحروف مذهبة (Divan-i-Hafiz) وتاريخ ١٨٧٨م٢، والمخطوط مكتوب باللغة الفارسية بخط نستعليق جميل، ويقع فى ١٥٧ ورقة، كل ورقة مقسمة إلى عمودين ومسطرتها من ١٢-١٤ سطر، ومقاسها ٢٢×١٢سم ومقاس الكتابات داخل الإطار المذهب ١٤×٦,٥ سم، وهو غير مؤرخ ولم يرد فيه اسم الناسخ، أما مؤلفه فهو الخواجة شمس الدين محمد حافظ المعروف باسم حافظ شيرازى والمتوفى فى ٧٩٢هـ/١٣٩٠م، وقد ورد اسم المؤلف بالصفحة الأولى من المخطوط بما نصه "ديوان خواجه حافظ شيرازى"، يصنف هذا المخطوط ضمن الأعمال الأدبية، ويضم الأعمال الكاملة لحافظ شيرازى من غزليات[٣] وقصائد ورباعيات وأعمال شعرية قصيرة ، يشتمل المخطوط على خمس تصاوير نفذت بالذهب والفضة والألوان تقع جميعها فى الجزء الخاص بالغزليات فضلاً عن الافتتاحية التى رسمت على صفحتين متقابلتين، يتناول البحث عرض لتصاوير المخطوط مع دراسته وصفياً وتحليليا، وعقد مقارنة مع

♦ المدرس بقسم الآثار والحضارة، كلية الآداب-جامعة حلوان

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

[٢] تاريخ إهداء المخطوط للمكتبة

[٣] الغزل من حيث الشكل عبارة عن منظومة قصيرة، قائمة بذاتها تتكون فى العادة من خمسة أبيات إلى خمسة عشر بيتا، وقد تزيد على ذلك فى بعض الأحيان، والغزل ينتهى عادة بأن يذكر الشاعر لقبه الشعرى فى البيت الأخير منه، وهذا ما يعرف فى الفارسية بالتخلص، ولعلهم لجأوا إلى ذلك ليجعلوا أشعارهم فى مأمن من أن يسطو عليها الغير، أما من حيث الموضوع يمتاز الغزل بأن موضوعه العشق المنزه والحب العفيف، يعبر عن معانى الروح وما تحتويه من أحلام وآمال.
ويعد جزء الغزليات فى ديوان حافظ هو الجزء الأكبر والمهم من الديوان كله، وعليه قامت شهرة حافظ فى جميع العصور، وفيه انحصرت فلسفته وآراءه ومميزات فنه.
إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز أو غزليات حافظ الشيرازى، ج١، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥م، ص ٣٩.

نماذج أخرى مشابهة فى محاولة لتأريخ المخطوط والتعرف على المركز الفنى الذى زوق به.

تعريف بمؤلف المخطوط "الشاعر حافظ شيرازى"

ألف هذا المخطوط الخواجة شمس الدين محمد حافظ المعروف باسم "حافظ شيراز" أو "حافظ الشيرازى"، والملقب "بلسان الغيب وترجمان الأسرار" توفى عام ٧٩٢هـ/١٣٩٠م، وقد نال حافظ شهرة واسعة فى حياته، ومازال يحتل مكانة رفيعة، ولد حافظ فى شيراز وتوفى فيها، مقبرته معروفة باسم "الحافظية"، وتزوج وأنجب أبناءه بعد وفاة والده وتفرق إخوته، وبسبب ضيق العيش عهدت به أمه إلى أحد أقاربها للعناية به، لكن لم يطل به المقام مع راعيه بسبب سوء المعاملة، فهرب ليعمل خبازاً، وكعادة الخبازين كان شمس الدين يعمل طوال الليل حتى الفجر فإذا فرغ من عمله تفرغ للعبادة، ثم توجه إلى المدرسة فحفظ القرآن الكريم كاملاً ولذلك عرف "بالحافظ" وهو الاسم الذى لازمه بقية حياته، عمل حافظ أستاذاً فى مدرسة وظل فى هذا العمل طوال حياته، وكان تلاميذه يطربون لقصائده التى يلقيها عليهم بعد الدرس، ويرددونها فى المحافل والمجالس.[٤]

لاقت أشعار حافظ وغنائياته استحساناً كبيراً عند الناس فعمت شهرته، ورددت قصائده ورفعه الناس إلى مراتب القديسين الذين تروى عنهم الأساطير والحكايات، ومازال ديوانه متداول فى معظم البيوت الإيرانية، كما ترجم إلى لغات عديدة، ولا شك أن الانتشار الكبير لشعر حافظ يعود إلى تضافر العديد من المقومات والأسباب من أهمها محتوى الشعر الذى يجسد المعانى الإنسانية التى تحيا فى ضمير كل إنسان لديه فكر وثقافة ويعتبر القارئ شعر حافظ نموذجاً من تجربته الحياتية فيتعلق به، ولعل أحد أهم المعانى التى تناولها حافظ هى العشق وفكرة الأمل فحافظ كباقى الشعراء تكلم عن المرارة والصعوبات ولكنه كان حريصاً على أن يترك باب الأمل والخلاص مفتوحاً، وقصائده تفيض بالأمل وتعد بتحرر نفوس البشر كلها، لقد نجح حافظ بلفظه الراقى وكلماته البهيجة أن يشرح ويبسط المعانى الإنسانية الواسعة والجميلة.[٥]

تصف أشعار حافظ الورد والبلبل والخمر وتتحدث عن الجمال الآزلى الذى يعكس كافة الأشياء الجميلة، وقد كان بين الحين والآخر يذكر بعض السلاطين والعلماء الذى كان يعيش فى ظل حمايتهم، ومع أنه خلف كافة أنواع الشعر مثل المثنوى والمقطع

---

[4] The Rose Garden of Persia, Hafiz, Great Britain 1924, p.p.123-124.

[٥] مختارات من غزليات حافظ الشيرازى، ترجمة: على عباس زليخة، الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ت، ص ص ٩-١٠.

والقصيدة والرباعى إلا أنه تفوق فى نظم الغزل،[٦] ولعل أهم خصائص شعر حافظ هى التكرار دون ملل، الجو الموحد للديوان وأسلوب حافظ مترابط غير مفكك، وأشعاره أصداء لطيفة لانفعالات شاردة تتوالى على حس مرهف، وفى شعر حافظ وغزلياته محاوله لاستجلاء السر الأعظم للكون وهو يواجه المواقف فى وداعه واستبشار لذا فهو يوحى بالراحة والسلوى.[٧]

النسخ المخطوطة من ديوان حافظ

النسخ المخطوطة من ديوان حافظ فى الشرق والغرب لا يمكن حصرها، فالمخطوط من هذا الديوان كثير كثرة قلما تشاهد فى ديوان شاعر آخر، ويزداد غرام الشرقى باقتناء نسخة مخطوطة من ديوان حافظ، ولذلك اشتغل الخطاطون بإنتاج هذه النسخ وتزويقها إلى اليوم حتى فى عصرنا هذا الذى ازدهرت فيه الطباعة، وكثرة المخطوط من ديوان حافظ واختلاف العصور التى كتبت فيها هذه المخطوطات استدعى اختلافات كثيرة وقعت فى نصوص الديوان، كما تناولت محتوياته فزادت عليها أو نقصت منها أحياناً[٨]، غير أننا نذكر من نسخ المخطوط على سبيل المثال لا الحصر منها **خارج مصر** المئات من النسخ المحفوظة فى متحف إيران الوطنى بطهران، وفى المكتبة العربية الكبرى بكجرات بالهند نسخة مكتوبة باللغة الفارسية، تحمل تاريخ ١٠٨٧م، ورقم الميكروفيلم ١٨ موضوع ديوان، عدد أوراقها ٢٢٦ ورقة، ومسطرتها ١٤ سطر، ونسخة من مخطوط ديوان حافظ مكتوبة بخط النستعليق وموقعه بشاه قاسم وتاريخها ١٦١٧م[٩]، وفى مكتبة النجف بالعراق عدة أوراق متبقية من نسخة كاملة من ديوان حافظ مكتوبة بخط فارسى غاية فى الجمال، كتبها أحد خطاطى القرن العاشر على ورق مذهب، والباقى من أوراق هذه النسخة ١٠ أوراق برقم ١٦٧٢،[١٠] كذلك نسخة من مخطوط ديوان حافظ لا تحمل تاريخها أو اسم ناسخها، وهى تشتمل على ١٧٦ ورقة، وهو محفوظ حالياً بمتحف فوج (Fogg Museum) بجامعة

---

[٦] إدوارد براون، تاريخ الأدب فى إيران "من السعدى إلى الجامى ٦٦٣ – ٩٠٧هـ/ ٩٠٧ – ١٥٠٢م"، ج٣، ترجمه: محمد علاء الدين منصور، المشروع القومى للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥م، ص ص ٣١٢-٣٣٠.

[٧] محمد على آذرشب، أدباء إيرانيون فى دراسات سيد قطب، رسالة التقريب، المجمع العلمى للتقريب بين المذاهب الإسلامية، العدد ٢٢، ص ص ٨-١١.

[٨] فيما يتعلق بشروح حافظ: تحتفظ مكتبة جامعة القاهرة ستة مخطوطات من شرح سرورى على ديوان حافظ وأرقامها ٦٧٠٩ت، ٦٥٢٧ ت، ٧٧٤٣ ت، ٧٧٠١ ت، ٢٢٦٣ ت، إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ص ١٦.

[٩] فهرس مخطوطات مكتبة عالية حسبية، المكتبة العربية الكبرى، كجرات، الهند، د.ت.

[١٠] علامة محقق سيد عبد العزيز طباطبائى، فهرس مخطوطات مكتبة أمير المؤمنين بالنجف، د.ت.

هارفارد،[١١] وفى إيطاليا تحتفظ مكتبة بالاتينا (Bibliotica Palatina) بنسخة من نفس المخطوط تنسب إلى تركيا، تحمل رقم 199 وعدد أوراقها ١٦٤ورقة ومقاساتها ١٧,٥×٩,٥سم وتحمل اسم ناسخها، ونسخة أخرى فى نفس المكتبة تحت رقم Ms 2136 وعدد أوراقها ٢٠٠ ورقة ومسطرتها ١٢ سطر، ومقاساتها ٢٠×١٣سم.[١٢]

أما **داخل مصر** فتحتفظ دار الكتب المصرية بالقاهرة بعدد من النسخ لديوان حافظ برقم ٣٥م-أدب فارسى تتضمن تاريخ المخطوط ٨٩١هـ/١٤٨٦م، واسم ناسخه والمذهب وتحتوى المخطوطة على ٢٣٧ صفحة تتخللها ٤ صور، وتحتفظ نفس الدار بنسخة أخرى من الديوان برقم ٢ أدب فارسى خليل أغا، والمخطوط فى مجلد أثرى وبأول المخطوط حليه باللازورد والذهب بديعة مكتوب عليه (ديوان خواجه حافظ عليه الرحمة) والنسخة مكتوبة بقلم فارسى جيد، وهى بدون تاريخ وإن كانت تنسب إلى أواخر القرن التاسع أو أوائل القرن العاشر الهجرى/أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر الميلادى، وعلى هامشها وتحت الصور شروح باللغة التركية، ويحتوى هذا المخطوط على سبع صور ملونة، قوية التعبير متقنة الرسم، ونسخة أخرى من مخطوط ديوان حافظ بدار الكتب المصرية بدون تاريخ برقم ٤١- أدب فارسى طلعت، وهو ناقص المقدمة حيث يبدو أن الصفحات الأولى منه قد قطعت، ومع ذلك فإن الصفحة الأخيرة كاملة غير منقوصة، وبالصفحة قبل الأخيرة نقرأ جملة "تمت النسخة المباركة ديوان حافظ شيراز"، والمخطوط فى مجلد أثرى بأوله حليه بالذهب والألوان، وهو مكتوب بقلم تعليق جيد.[١٣]، ونسخة رقم ٣٦م أدب فارسى للخطاط حيدر الحسينى بتاريخ ٩٧٣هـ/١٥٦٦م، وهى مدونة فى ٣٠٠ ورقة مقدمتها

---

[١١] هذا المخطوط مزوق بخمسة تصاوير فقدت إحداها ويحمل اثنان منها توقيع سلطان محمد فى حين تحمل تصويرة أخرى توقيع المصور شيخ زاده، وكان هذا المخطوط محفوظ سابقاً بمجموعة كارتييه الفنية الخاصة.

Welch, (S.C.), Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting, 1501-1567, Cambridge, Massacusettes, Harvard University Press, USA, 1979, p. 119.- Bihzad, (E.B.), Master of Persian Painting, USA 1996, p. 249

أبو الحمد فرغلى، التصوير الإسلامى، نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩١م، ص ٣١٣.

[12] Indici, (E.), Catalog Dei Manoscritti, Persiani Conservati Nelle Biblioteche D'Italia, Nuova Serie V, Roma 1989, pp. 215, 336, 337.

[١٣] سامح فكرى طه البنا، فن التجليد فى العهد التيمورى (٧٧١-٩١٢هـ/١٣٧٠-١٥٦٠م) فى ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٤٣.

صفحتا عنوان مزخرفتان بالألوان والذهب وتتوسط الورقتان ١٩٣-١٩٤ تصويرتان، ونسخة برقم ٣٢م أدب فارسى، للخطاط محمد بن علاء الدين رزه، التاريخ ٩٧٦هـ/١٥٦٨م، ويتكون المخطوط من ١٩٣ ورقة، وكذلك نسخة أخرى برقم ٦٠ أدب فارسى طلعت، والخطاط غير معروف، وترجع إلى القرن ١٢هـ/١٨م، وتتبع الأسلوب القاجارى فى إيران، وتقع فى ١٣٧ ورقة وصفحة عنوان مزخرفة بأشكال نباتية، ويحمل هذا المخطوط إهداء للديوان إلى "موصلى خان"، ونسخة من مخطوط ديوان حافظ بتجليد لامع برقم ٤٣١٨ س للخطاط الحاج محمد المشتهر باب زرمكشى بتاريخ ١٢١١هـ/١٧٩٨م، تقع فى ١٩٣ ورقة، وهى خالية من الزخارف باستثناء رسم لشاب ببطانة التجليد اللامع المصقول.[١٤] وترجع أهمية النسخ المحفوظة فى كل من دار الكتب المصرية ومتحف الفن الإسلامى بالقاهرة أنها تنسب إلى حقب زمنية متعددة بشكل يثرى الدراسة التحليلية لنسخ هذا المخطوط حيث تمكنا هذه الوفرة من نسخ المخطوط من تأريخ غير المؤرخ منها، فضلاً عن دراسة الأساليب الفنية والمدارس المختلفة التى زوق المخطوط وفقاً لها.

أولاً: الدراسة الوصفية والتحليلية لتصاوير المخطوط:

فاتحة المخطوط (لوحة ٢)

تقع هذه الفاتحة فى الورقة (١ ظهر)، وتبلغ مقاساتها حوالى ١٦,٥×٨ سم، وهى الصفحة الأولى من صفحتين متقابلتين متشابهتين من حيث التقسيم الفنى والأسلوب الزخرفى يبدأ بهما هذا المخطوط، أودع فيهما الفنان داخل كل إطار دروباً من الفن ممثلة فى غابة من التوريقات النباتية المتشابكة المذهبة.

يتألف الشكل الزخرفى الذى يزين هذه الفاتحة من مستطيل مذهب عريض تشغل بعض أجزائه زخارف هندسية، ويحصر هذا المستطيل آخر له إطاران رفيعان يحصران زخارف متراصة تشبه حبات اللؤلؤ الساسانية ملونة باللون الأزرق الذى ضاع فى بعض الأجزاء بفعل الزمن، وحدد من الخارج باللون الذهبى، ويتوسط المستطيل رسم بخارية شبه بيضاوية ذهبية اللون تتصل من أعلى وأسفل بشكل معين ذهب كل منهما فى الوسط، يتصل بهما من أسفل ذيلان مذهبان بينما يشغل أركان المستطيل أرباع بخاريات، فى حين تحيط بالبخارية التى تتوسط المستطيل زخارف نباتية عبارة عن أفرع نباتية وأشكال زهور منفذة بالألوان الذهبى والأحمر والسماوى على أرضية ذات لون أزرق لازوردى، وكتب داخل هذه البخارية سبعة أسطر نصها:

[١٤] كتالوج روائع المخطوطات الفارسية المصورة بدار الكتب المصرية، إعداد: هبه بركات، دار الوثائق القومية، القاهرة ٢٠٠٨م.

س١: ديوان خواجه
س٢: الا يا ايها الساقى! ادر كاسا وناولها
س٣: كه عشق آسان نمود اول، ولى افتاد مشكلها
س٤: به بوى نافه اى، كاخر صبا زان طره بگشايد
س٥: ز تاب جعد مشكينش، چه خون افتاد در دلها
س٦: مرا در منزل جانان چه امن عيش، چون هر دم15
س٧: عليه الرحمه

ويستلفت النظر أن الفنان يعبر عن إحساسه بكل حرف من أحرف الكتابة فميز لون الإطارات والفراغ المحيط بالبخارية الوسطى باللونين الذهبى والأزرق مع لمسات من ورود متنوعة فى الحجم والشكل بين متفتحة وغير متفتحة كلاهما نفذ باللون الأحمر، نفذت الكتابات داخل الجامة البيضاوية بلون ذهبى، كما أن المزوق لم يترك ما بين السطور خالياً من الزخرفة حيث شغلها بشبكة من التفريعات النباتية الحلزونية ذات اللون الذهبى التى تنتهى بزهرة صغيرة غير متفتحة ذات لون أحمر.

تزدان المساحة بين البخارية وبين أضلاع المستطيل الداخلى بزخارف نباتية قوامها أفرع ووريقات وزهور خماسية وورود وتوريق وعناصر من زخرفة الهاطاى[١٦] وهى زخارف تشبه زخرفة الرومى والأوراق النباتية المحورة عن الطبيعة بشكل يغلب عليه الروح الصينية فتتجلى فيها زخرفة السحب الصينية وقد استخدم هذا الشكل بكثرة فى زخرفة جلود المخطوطات، ويوجد أعلى وأسفل البخارية ذيلان صغيران تزخرف كل منها رسوم نباتية مورقة (أرابيسك)، كما يشغل كل من ربعى البخارية السفليين والعلويين أفرع نباتية وأشكال ورود خماسية بالألوان الأحمر والسماوى واللازوردى بالذهبى على أرضية من اللون الأزرق، يلاحظ أن الزخرفة التى توجد أعلى البخارية تماثل الزخرفة أسفلها.

يحيط بهذه الزخرفة إطار عريض من ثلاث جوانب يعد نموذجاً رائعاً لزخرفة الأطر ويتكون من شريط عريض من أشكال شرافات زرقاء مزخرفة بزخارف نباتية دقيقة ينتج عن تتابعها أشكال أرباع الجامة فى الأركان، أطلقت فى الإطار العريض على مسافات متساوية وبنفس الحجم أشكال كأسية ثلاثية التكوين لها عنق مزدوج وقاعدة مستقيمة وبتلاتها الوسطى مدببة الشكل، ملئت الأشكال الكأسية بفروع نباتية

---

[15] عباس مستوفى الممالكى، ديوان خواجه شمس الدين محمد حافظ شيرازى، انتشارات فخررازى، ارمغان ١٣٧٣هجرى شمسى، ص ٧.

[١٦] الهاطاى هو أسلوب زخرفى عرف فى بلاد التركستان الشرقية ثم انتقل إلى السلاجقة والعثمانيين واستخدم فى زخرفة البلاطات الخزفية والسجاد والمعادن.
ربيع حامد خليفة، الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، زهراء الشرق، القاهرة ٢٠٠١م، ص ٣٥٠.
Arsevan, (G.E.), Les Arts Decoratifs Turcs, Istanbul 1952, p. 52.

رفيعة مجدولة، ويشغل الفراغ فيما بينها فروع نباتية دقيقة ملتفة ينبثق منها وريقات نباتية بسيطة ودقيقة ذات أطراف مدببة، وهذه الأوراق تشكل تكوين ثلاثى صغير.
ويحف بالإطار الخارجى فى الأركان وفى أعلى الإطار وأسفله شكل رماح مسننة صغيرة، ويبدو أن بعض الرماح المسننة قد محيت بفعل الزمن من ذلك زخرفة الرماح بالركن الأيمن السفلى، وأربع رماح مسننة فى الجانب الأيمن من نفس الورقة.
وقد نجح الفنان فى إظهار تفصيلاته الزخرفية بالتباين اللونى بين اللونين الأزرق والأحمر، مما زاد من جمال هذه الأطر التوزيع الموفق للونين الذهبى والأحمر حيث استخدم الأول لإبراز التوريقات والسيقان واستخدم الثانى فى تحديد قلب العنصر النباتى بينما استخدم اللون الأزرق للفراغات فيما بينهما، الملاحظ ضياع اللون الأزرق فى بعض الأجزاء بفعل الزمن.

الصفحة المقابلة لفاتحة المخطوط لوحة (٣)

تقع هذه الفاتحة فى الورقة (٢ وجه) وتبلغ مقاساتها حوالى١٦,٥×٨ سم، وزخارفها مماثلة تماماً لزخرفة الصفحة الأولى من المخطوط، وذلك من حيث التكوين الزخرفى والألوان، فى حين كتب داخل البخارية التى تتوسط المستطيل سبعة أسطر نصها

س١: حافظ شيرازى
س٢: جرس فرياد مى دارد كه: بربندید محملها
س٣: بمى سجاده رنگين كن گرت پير مغان گويد
س٤: كه سال بى خبر نبود زراه ورسم منزلها
س٥: شب تاريك وبيم وموج وگردابى چنين هايل،
س٦: كجا دانند حال ما سبكباران ساحلها[17]
س٧: والغفران

والترجمة[18] المنثورة لهذه الفاتحة المكتوبة على الورقتين(١ ظهر، ٢ وجه)كما يلى:

- ألا أيها الساقى أدر "الكأس" وناولها لى

فإن "العشق" ظهر لى سهلاً فى البداية، ولكن وقعت بعد ذلك الصعوبات والمشاكل

- وفى نهاية الأمر، على رائحة النافجة التى يفتحها "نسيم الصبا" عن تلك الذؤابة ومن طيات شعراتها المموج المسكية السوداء، أى دم وقع فى القلوب!!

- وأى أمن أو راحة لى فى منزل الأحبة، وفى كل لحظة من اللحظات يصلصل الجرس قائلاً: "أعقد الأحمال واربط الرحال" !!

[17] عباس مستوفى الممالكى، ديوان خواجه حافظ شيرازى، ص ٧.
[18] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ص ٥٠.

– فلون "السجادة" بالخمر، إذا قال لك ذلك "شيخ المجوس"
فإن "سالكاً" مثله لا يجهل الطريق ورسم المنازل

– والليل المظلم، والخوف أمواج متلاطمة، والأعاصير هائلة جامحة
فكيف يعلم بحالنا من ينتقلون بخفة على السواحل؟![١٩]

والملاحظ أن المزوق حاول الربط بين الصفحتين المذهبتين (لوحة ٤) فى السطرين الأول والأخير فى كل منهما بحيث تتم قراءتهما بطريقة أفقية، بعكس أبيات الشعر فى الديوان والتى تقرأ بطريقة رأسية منفصلة فى كل صفحة، ويظهر ذلك فى السطر الأول فيما نصه ديوان خواجه فى الصفحة اليمنى وتتمتها فى السطر الأول من الصفحة اليسرى باسم المؤلف "حافظ شيرازى"، وفى السطر الأخير دعاء لمؤلف الديوان بما نصه فى الصفحة اليمنى "عليه الرحمه" ويتممها السطر الأخير فى الصفحة اليسرى المقابلة بكلمة "والغفران" لتصبح العبارة كاملة "ديوان خواجه حافظ شيرازى[٢٠]، عليه الرحمة والغفران".

الدراسة التحليلية:

يعد تصميم الجامة والأرابيسك Arabesque Medallion Design الذى يتألف من جامة مركزية ذات دلايات صغيرة فوق مهاد من تفريعات نباتية مورقة ومزهرة الذى تتميز به هذه الافتتاحية (شكل ١) هو التصميم الرئيسى الذى ساد فى زخرفة جلود الكتب التيمورية فى القرن ٩هـ/١٥م[٢١]، والمعروف أن المصورون الإيرانيون كانوا يعاونون صناع الجلود فى رسوم جلود الكتب وزخرفتها[٢٢] ويعد الإطار بهيئة شرافات من سمات تصاوير شيراز فى النصف الثانى من القرن ٩هـ/١٥م[٢٣]، وقد استخدمت زخرفة الجامة أو الصرة المركزية التى اتخذت أشكالاً مختلفة منها الجامة المفصصة فى زخرفة السجاجيد الصفوية بصفة عامة وسجاجيد تبريز بصفة خاصة من ذلك سجادة ترجع إلى أوائل القرن ١٠هـ/١٦م محفوظة ضمن مجموعة جلبنكيان

---

[١٩] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ص ص ٥١–٥٢.

[٢٠] كثيراً ما يرد اسم مؤلف المخطوط فى بدايته والنماذج على ذلك كثيرة راجع: عبد القادر أحمد عبد القادر، صنعة الخط والمخطوط والوراقة والفهرسة فى الحضارة العربية الإسلامية، دار الوثائق للدراسات والطبع والنشر والتوزيع، سوريا ٢٠٠٤م، ص ٨٠.

[٢١] داليا سيد توفيق، السجاد الإسلامى فى التصوير الإيرانى من القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) وحتى نهاية القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)، دراسة آثارية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٢٦١.

[٢٢] أحمد محمد توفيق الزيات، دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها على التحف التطبيقية (دراسة آثارية فنية)، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ١٥٥.

[٢٣] صلاح بهنسى، مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، مكتبة مدبولى، ط١، القاهرة ١٩٩٠م، ص ٢٨٧.

فى لشبونة[٢٤]، ويعد هذا النوع من الزخرفة أسلوباً زخرفياً عاماً فى الفنون الإسلامية وهو دليل على ولع الفنان المسلم بالتوازن والتقابل فى رسم زخارفه.

تتشابه زخارف هذه الفاتحة مع زخارف فاتحة نسخة أخرى من مخطوط ديوان حافظ محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٣٧٢٧ (خزانة ٢) (لوحة٥) وتبدو أوجه التشابه بين التصويرتين فى زخرفة الافتتاحية بهيئة مستطيل مذهب عريض تشغل بعض أجزائه زخارف هندسية، ملونة باللونين الأزرق والذهبى، ويتوسط المستطيل رسم بخارية شبه بيضاوية لها إطار مفصص، وتزدان المساحة بين البخارية وبين أضلاع المستطيل الداخلى بزخارف نباتية قوامها أفرع ووريقات وزهور خماسية وورود وتوريق ويشغل أركان المستطيل أرباع بخاريات، ويستلفت النظر تشابه زخرفة فاتحة مخطوط هوتن مع زخارف جلود الكتب من ذلك جلدة مخطوط فارسى يرجع إلى القرن ١٠هـ/١٦م محفوظ بمتحف الجلود بألمانيا[٢٥] German Leather Museum (لوحة ٦) ويظهر التشابه فى التكوين الزخرفى العام وفى التفاصيل الزخرفية، ذهب[٢٦] الفنان الصفحات الأولى من المخطوط وكذلك عناوين الصفحات، فى حين يظلل الكتابات والأسطر بظل من اللون الذهبى كما هو الحال فى فاتحة مخطوط ديوان حافظ ٣٢-م أدب فارسى بدار الكتب المصرية[٢٧].

أما التاثيرات الفنية على فاتحة هذا المخطوط فأبرزها التأثيرات الصينية[٢٨] التى غلبت على الفنون الإيرانية بصفة عامة وقد زاد وضوح هذه التأثيرات على تصاوير

---

[24] داليا سيد توفيق، السجاد الإسلامى، ص ٣٠٧.

[25] Rathke (C.), Islamic Art in the German Leather Museum in Offenbach, Islamic Art in Germany, Ed: Gierlichs (J.) & Others, PHVZ, 2004, p. 182.

[٢٦] استخدم الإيرانيون الذهب فى رسومهم ومخطوطاتهم واستعملوا ماء الذهب أو مداد الذهب فى رسم الصور وتلوينها، والمعروف أن الخطاط كان يتم كتابة المخطوط تاركاً فراغاً للمصور ليرسم= =الصور التى توضح المتن، ثم يسلم المخطوط إلى فنان متخصص فى التزيين بالزخارف ثم آخر لتذهيب صفحاته الأولى والأخيرة وبداية الفصول وعناوينه.

محمد عبد العزيز مرزوق، الفنون الزخرفية الإسلامية فى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٤م، ص ٢٢٣- شادية الدسوقى عبد العزيز، فن التذهيب العثمانى فى المصاحف الأثرية، ط١، دار القاهرة، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ص ٢٦-٣٣.

[٢٧] سامح فكرى طه البنا، فن التجليد فى العهد التيمورى، ص ٢٦، لوحات ٢٨، ٢٩، ٣٠-٣٧.

[٢٨] معابر انتقال التأثيرات الصينية إلى إيران راجع: حسين مؤنس، الحضارة الإيرانية (دراسة فى أصول وعوامل قيامها وتطورها)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨م، ص ٢٠١. - كانت الصلات التجارية بين الصين وإيران أقوى من الصلات السياسية ولعلها كانت السبب الرئيسى فى انتشار التأثيرات الصينية على الفنون الإيرانية.

زكى محمد حسن، الصين وفنون الإسلام، القاهرة ١٩٤١م، ص ٧.

المخطوطات فى العصرين التيمورى والصفوى[٢٩]، وأهم هذه التأثيرات على فاتحة المخطوط هى رسوم السحب الصينية "تشى"، وهى عبارة عن زخرفة أسفنجية الشكل يظن أنها كانت فى الشرق الأقصى، وقد اقتبسها الفنانون المسلمون وزادوا فى تعاريجها الدقيقة واشتقوا منها أشكالاً أخرى وحوروها مما جعلها تبتعد عن أصولها الصينية حتى أصبحت خطوطاً متعرجة دقيقة.[٣٠] فضلاً عن التكوينات النباتية الزهرية والورقية ذات الأصل الصينى وتدلنا هذه الصفحة من المخطوط على مدى ما حققه المصور فى استخدام الزخارف النباتية الصينية فى فنون الكتاب.[٣١]

وتجدر الإشارة إلى زخرفة الإطارات سواء العريضة أو الضيقة التى تحصر مزيجاً من التعبيرات الزخرفية الموفقة بين خطين متوازيين، الواسع منها يحوى زخارف نباتية منسقة بشكل هندسى وبألوان دافئة، والضيق يحوى زخارف هندسية من حبات صغيرة متلاصقة تذكرنا بحبات اللؤلؤ الساسانية، وفى الحالتين فزخرفة الإطار مرتبطة فنياً بمختلف الوحدات الزخرفية الأخرى، والملاحظ فى تصميم هذه الفاتحة ترتيب العناصر الزخرفية ترتيباً موفقاً وإلمام الفنان بقواعد التصميم والسعى إلى تحقيق الارتياح التام بين العناصر الزخرفية فى تكرارها وتضادها وكثافتها وانسجامها لإخراج عمل فنى متكامل، وبوجه عام اشتملت زخارف هذه الفاتحة على قواعد التكوين الفنى المتكامل من حيث التوازن فى توزيع الوحدات الزخرفية وتناسق الألوان مع مراعاة علاقاتها ببعضها وبالفراغات المحيطة بها، كذلك التناظر أو التماثل بين التكوينات الزخرفية والتكرار للعناصر الزخرفية بين كل جزء من أجزاء الزخرفة وكل جزء للآخر، ولا تقتصر الوحدة فى هذا التكوين الفنى المتناظر المتماثل المتوازن على تجميع عناصر محددة فى كل منسجم، وإنما تمتد لتعكس وحدة الفكرة والشكل والأسلوب، بينما تحقق بمهارة التشابك بين التوريق النباتى فى هذه الزخرفة بالتفافات وأشكال حلزونية بسيطة تضم إما أوراقاً وأزهاراً متتابعة أو بالتفاف ساقين من النبات بشكل متعاكس تتخللهما الأوراق والأزهار.

برع الفنان فى اختيار الخطة اللونية المناسبة لزخارف فاتحة مخطوط هوتن بما يدل على حبه للتأنق وقدرته على تحقيق التألف اللونى إلى حد كبير مع الميل إلى استخدام الخلفيات الداكنة مثل الأزرق الداكن، ويمكن القول أن هذا التكوين اللونى يخضع لقواعد الفن الإيرانى الذى تغلب عليه الألوان الثانوية والثلاثية وهى الأزرق والأحمر والذهبى ويختص فيه قلب التصميم بلون عميق كالذهبى أو الأحمر.[٣٢]

---

[٢٩] زكى حسن، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، ط٢، بيروت ١٩٨١م، ص ٩٣.

[٣٠] زكى حسن، الفنون الإيرانية، ص ص ٣٣-٣٧.

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

[٣٢] عبد الحفيظ فياض وآخرون، موسوعة الزخرفة المصورة، ط١، عمان ٢٠٠٥م، ص ١٢٧.

وعن مغزى الشعر الفارسى المنفذ بالجامة المفصصة التى تتوسط الافتتاحية فيمكن القول أن هذا النص يتناسب تماماً مع الافتتاحية ومع التعريف بالمخطوط خاصة إذا تطرقنا إلى المغزى الصوفى والمعانى الرمزية خلف نص الافتتاحية يتبين أن الصوفية ومن يتبعهم ممن يأخذون أشعار حافظ على أن لها مدلولات لا يدركها إلا الخبير بلغتهم، يفسرون هذه الأبيات على النحو الآتى: يقول حافظ ألا يا أيها "الساقى" أى يا أيها المرشد الحقيقى والهادى إلى الله أدر كأسك بما احتوته من خمر إلهية ثم ناولنيها حتى استقى منها، فإنه قد ظهر لى العشق فى البداية عندما عاهدت الحبيب سهلاً يسيراً لا صعوبة فيه، ولكن عرضت بعد ذلك مشكلاته، حتى أحسست أنى أنوء بما حملت، ويقال أنه يقصد بعهده مع "الحبيب" العهد الذى قطعه الإنسان مع الله، وفى البيت الثانى يقول وعلى "رائحة" أى الأمل فى هذه "النافجة" أى الرسالة التى يبعث بها الحبيب بواسطة "الصبا" أى الرسول بين العاشق والمعشوق والبيت كناية عما يقع فى قلب السالك من حيرة، البيت الثالث يقصد به وأى أمن للعيش لى فى منزل الحبيب عندما أصل إليه و أفنى فيه، وأنه على الرحيل إلى عالم آخر، أما البيت الرابع، فلون "سجادتك" المقصود بها كيانك ووجودك "بالخمر" الإلهية واتبع فى ذلك "شيخ المجوس" أى شيخ الطريقة فإنه لن يضلك، وفى البيت الخامس "الليل المظلم" أى الجهل الذى نضرب فيه شديد القتام والدنيا حالكة السواد وخوفنا ألا نصل إلى الحبيب متكاثر كالأمواج المتلاطمة، فإذا كانت حالنا على هذا فكيف يعلم بها أصحاب الأحمال الخفيفة الذين يلزمون ساحل اللجة، ولا يخوضون عبابها، وقيل أنه يقصد بهؤلاء السلف الصالح أو الملائكة الأطهار.[٣٣]

تصويرة تمثل تنزه فرسان على الجياد (لوحة ٧):

تقع هذه الصورة فى الورقة (٢٠ وجه) ومقاساتها ١٤,٥×٦,٥ سم، أما مقاسات الصورة بدون كتابات ١٢×٦ سم، والتصويرة تمثل تنزه فرسان على الجياد.

الوصف:

يشاهد فى وسط التصويرة فارس يمتطى صهوة جواده، ويرتدى الفارس قباء أخضر يعلوه خفتان قصير الأكمام من اللون البرتقالى له رقبة على هيئة حرف V، ومشدود حول الوسط حزام معدنى من حلقات ذهبية مستطيلة رأسية ودائرية، ويغطى هذا الزى كامل الساقين، ويلاحظ أن الرداء يتطاير إلى الخلف بطرف مدبب، ينتعل الفارس حذاء له طرف مدبب بادياً من الركاب[٣٤] وقد لون باللون الأسود، أما غطاء

[٣٣] إبرهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ص ٥٢.

[٣٤] مفردها ركب ويكون فى السرج وهو ما توضع فيه الرجل عند الركوب، وكان يصنع من الجلد أو الخشب ثم عدل إلى الحديد.

الرأس فهو عبارة عن عمامة من اللون الأبيض يتوسطها طاقية من اللون الأزرق يخرج منها ريش باللون الأزرق أيضاً، ثبت فى مقدمة العمامة تاج مذهب بشكل مروحى لعله يشير إلى مكانة هذا الفارس الذى ربما يكون أميراً، ويبدو الأمير رافعاً إحدى يديه مشيراً بأنامله محدثاً الشيخ الذى يقف أمامه.

أما الفرس فيظهر منه أكثر من ثلثيه الأماميين، ويبدو وهو يسير بتؤده فالقائم الأيمن الأمامى مرفوع قليلاً منثنى إلى الخلف بينما القائم الأيسر ثابت على الأرض، والجواد لونه بنى وله جبهة مثلثة بيضاء، وهو ملجم ومسرج، أما اللجام[٣٥] فيظهر من أجزائه أحزمة الأنف والفك، ويوجد فى أعلى رقبة الفرس شريط يتدلى منه حلية معدنية يخرج من وسطها شعر مرتب ينتهى بطرف مدبب ملون بلون أبيض وحدد باللون الذهبى، وأما السرج[٣٦] فهو مذهب ويظهر منه جزء خلف جلسة الفارس، وأسفل السرج لبد[٣٧] مستطيل الشكل يصل قرب مؤخرة الفرس، ويتكون من ساحة وإطار، أما الساحة فذات لون أزرق منقوط باللون الذهبى، والإطار مزخرف بأشكال دائرية وحلزونات على أرضية مذهبة، وينتهى بخطوط تمثل خيوط سداة اللبدة (لوحة٧ – أ).

ويظهر أمام الفارس مترجلاً شيخ[٣٨] ملتحى يرتدى قفطان ذهبى اللون، وفوق القفطان عباءة من نفس لونه، ويظهر أسفل القفطان المفتوح من الأمام سروالاً من اللون الأزرق، ويتمنطق الشيخ بحزام من القماش اللون الأبيض كما يضع على رأسه عمامة متعددة الطيات حول طاقية، وينتعل الشيخ خف مدبب من الأمام له لون

القلقشندى (أبو العباس شهاب الدين أحمد بن على بن أحمد ت ٨٢١هـ) صبح الأعشى فى صناعة الانشا، ج٢، مطبعة القاهرة، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩١٣-١٩١٩م، ص ١٤٤.

[٣٥] اللجام : ما يوضع فى فك الفرس ليمنعه من الجماح من حبل أو عصاه أو حديده.
نبيل عبد العزيز، الخيل ورياضتها فى عصر سلاطين المماليك، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٦م، ص ص ٧٨-٨٣.

[٣٦] السرج: هو ما يقعد فبه الفارس على ظهر الفرس، ومن السروج ما يكون مغشى بالذهب أو الفضة، وقد يكون منقوشاً أو غير منقوش.
نبيل عبد العزيز، الخيل ورياضتها، ص ص ٨٤، ٨٧-٩١.

[٣٧] الجمع لبود وهى بطانة تطرح على ظهر الفرس ليوضع من فوقها السرج.
نبيل عبد العزيز، الخيل ورياضتها، ص ٨٠.

[٣٨] الشيخ فى اللغة هو الطاعن فى السن، ولقب به أهل العلم والصلاح توقيراً لهم كما يوقر الشيخ الكبير، استمر هذا اللقب عبر العصور واستعمل بكثرة فى عصر المماليك فكان يأتى أحياناً فى مقدمة الألقاب فى المكاتبات والولايات، كما أضيف هذا اللقب إلى كلمات أخرى لتكوين بعض الألقاب المركبة مثل "شيخ الإسلام" ولقب "شيخ المشايخ"
مصطفى بركات محسن، النقوش الكتابية على عمائر مدينة القاهرة فى القرن التاسع عشر، دراسة فنية أثارية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١م، ص ٢٩٢-سعيد مغاورى، الألقاب وأسماء الحرف والوظائف فى ضوء البرديات العربية، مج١، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ٢٠٠٠م

أسود.وخلف الفارس وفى نفس المستوى أحد الأتباع أو رجال الحاشية ممتطياً جواده الأبيض الواقف فى ثبات، ويظهر منه أجزاء من الشعر المنسدل على هادى الفرس وأجزاء من اللجام وكلاهما باللون الذهبى، باقى الجواد والشخص محجوبان خلف الشخصية الرئيسية فى التصويرة، ويبدو الفارس جالساً فى وضع أمامى على سرج مذهب، مرتدياً قباء من اللون الذهبى تظهر أكمامه، ويعلوه خفتان قصير الأكمام، له فتحة رقبة على هيئة حرف V من اللون الذهبى أيضاً، والزى مضموم عند الوسط بحزام له حلقات معدنية مستطيلة ودائرية بالتبادل، وهناك محاولة للتعبير عن طيات الثياب بهيئة خطوط جانبية منحنية أسفل الحزام وعند الأكمام، والفارس يبدو رافعاً يديه إلى صدره مشيراً بأنامه مشاركاً فى الحديث بين الأمير والشيخ.

ورسم فى مقدمة الصورة النصف العلوى لفارس على جواده الأسود، ويمكن أن نتبين ما يرتديه الفارس من قباء أحمر يعلوه خفتان أخضر قصير الأكمام وعمامة بيضاء يظهر منها طاقية حمراء تنتهى فى أعلاها بريشة حمراء،ثبت فى مقدمة العمامة تاج ذهبى مروحى، ويبدو من حركات الأيدى والأنامل أن الفارس ربما يكون مشاركاً فى الحوار بين الأمير والشيخ،أما الفرس فلا يظهر منه سوى جزء من هادى الفرس.

وزع على أرضية التصويرة بانتظام مجموعات من التفريعات النباتية البسيطة ذات اللون الذهبى وتبدو هذه التفريعات النباتية كأنها منبثقة من حزم دائرية باللون الذهبى وتنتهى بوريدات متعددة البتلات محمولة على نهايات الفروع وهى باللون الأحمر،وذلك على أرضية التصويرة ذات اللون الأبيض،فى أعلى يسار التصويرة شجرة لها جذع قصير باللون البنى وبدن كمثرى له طرف مدبب منفذ باللون الذهبى، خلف الشجرة عن اليمين واليسار تظهر أجزاء من شجيرتين صغيرتين ملونة باللون الذهبى.

أما مؤخرة الصورة فيشغلها اثنان من الأتباع خلف مجموعة من التلال باللون الأبيض يظهر نصفهما العلوى وهما متقابلان ويفصل بينهما تكوين نباتى، يرتدى أحدهما قباء أخضر يعلوه خفتان ذهبى اللون وعلى رأسه عمامة بيضاء يتوسطها طاقية من اللون الأزرق، مثبت فى مقدمة العمامة تاج ذهبى مروحى بينما يرتدى الآخر قباء أصفر يظهر جزء منه على الرقبة ويعلوه خفتان أزرق، أما العمامة فبيضاء يتوسطها طاقية من اللون الأحمر ثبت فيها من الأمام تاج ذهبى مروحى، حاول الفنان إبراز الحركة فى حركة الأيدى المرفوعة موازية لصدر أحدهما وفى إيماءة رأس الآخر، وتظهر خلفهما السماء التى رسمها المصور باللون الذهبى.

الدراسة التحليلية

قام المصور بتوزيع عناصر التصويرة توزيعاً متوازناً فالشخصية الرئيسية بحجم كبير فى مقدمة الصورة، حولها الأتباع يظهر أجزاء منهم ومن جيادهم دون الاهتمام بإبراز جميع التفاصيل، أما عن التأثيرات الفنية المختلفة على التصويرة، فأهمها التوزيع المتماثل لاثنين من الأتباع خلف مجموعة من التلال باللون الأبيض يظهر

نصفهما العلوى وهما متقابلان ويفصل بينهما تكوين نباتى أحد تأثيرات الفن الساسانى[٣٩] التى ظهرت فى الفنون الإسلامية بصفة عامة والإيرانية بصفة خاصة، كما يعد رسم الأشخاص ذوى الشوارب من الظواهر القليلة فى رسم الأشخاص فقد كان رسم الشارب يرتبط فى معظم الأحيان برسم اللحية ويظهر ذلك فى رسم بهرام جور وأزده على ظهر الجمل على أطباق الخزف المينائى ذى لحية وشارب، وفى معظم تصاوير العصر التيمورى كان الشارب يرتبط باللحية.[٤٠]

يتشابه شكل الجواد من حيث طريقة زخرفة لبد الفرس وألوانه وفى الحلقة المعدنية التى تلتف حول عنق الفرس مع رسم بعض الجياد فى تصاوير مخطوط الشاهنامة منها تصويرة "قتال بين الإيرانيين والتورانيين" (ورقة ٧٤ يمين) من مخطوط شاهنامه الفردوسى غير معروف ناسخها، ترجع إلى أصفهان وتاريخها ١٦٠٤م، محفوظة فى المكتبة البريطانية برقم MSS966[٤١] (لوحة ٨)، كما تظهر الخيول ذات الحلقة المعدنية حول العنق فى تصويرة "رستم يقتل العفريت الأبيض" من مخطوط الشاهنامة تنسب إلى سلطان محمد وتاريخها ١٥٢٥م محفوظة فى متحف آرثر م. سكلر (معهد سماثونيان Smithoninan Institute)، بواشنطن.[٤٢] وفى تصويرة أخرى موضوعها "فريدون يمتحن أبنائه" رسمها آقا ميرك ترجع إلى ١٥٢٠-١٥٣٠م ورقة (٤٢ ظهر) محفوظة ضمن مجموعة خاصة[٤٣] وفى تصويرة أخرى لمصور مجهول تزين رقبة الفرس حلقة معدنية بنفس الشكل المشار إليه فى تصويرة "التجربة الرابعة لرستم" من مخطوط شاهنامه الفردوسى ١٥٢٠-١٥٣٠م (ورقة ١٢٠ وجه) محفوظ بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[٤٤] مما سبق يتضح أمران، **الأول:** معظم تصاوير مخطوط شاهنامه الفردوسى (١٥٢٠-١٥٣٠م) رسمت فيها الجياد يزين عنقها حلية معدنية يتصل بها شعر منسدل مرتب بطريقة زخرفية له نهاية مدببة ملون باللون الأبيض، الأمر **الثانى:** تأثر مزوق مخطوط هوتن برسوم الفرس فى مخطوط

---

[٣٩] كانت هذه السمة من السمات التى ظهرت فى الزخارف الجصية والنقوش الساسانية.
على أحمد الطايش، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة، ط٢، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ٢٠٠٣م، ص ٩، لوحة ٤.

[٤٠] صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص ٣٠٧.

[41] Yarshater, (E.), The Lion and the Throne, Stories from the Shahnameh of Ferdowsi, Translated from the Persian by: Davis, (D.), Illustrated by: Welch, (S.C.), Washington, D.C 1998, p. 269.

[42] Yarshater, (E.), The Lion and the Throne, p. 271.

[43] Yashater, (E.), The Lion and the Throne, p. 263, details pp. 56, 59.

[44] Yarshater, (E.), The Lion and the Throne, p. 265.

الشاهنامه ولعله متأثراً فى بعض التفاصيل بمصورى التصاوير التى سبق الإشارة إليها مثل آقا ميرك، وسلطان محمد، ومير مظفر.

أما رسم الأشجار المتداخلة (شكل ٢) فى هذه التصويرة فتتشابه مع رسوم الأشجار خلف وأمام التلال فى تصويرة "تيمور يهزم الشيطان" من مخطوط شاهنامه الفردوسى للمصور سلطان محمد وترجع إلى سنة١٥٢٠-١٥٣٠م محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك برقم 197.3.1.3[45]، وتظهر الشجرة بنفس الشكل فى تصويرة "رستم يأسر سهراب" من مخطوط شاهنامه الفردوسى محفوظة Royal Asiatic Society بلندن.[٤٦]

وعن علاقة الشعر بموضوع الصورة يتضح أن أعلى الصورة وأسفلها بيتان من الشعر الفارسى بما نصه:

أعلى الصورة:

عنان كشيده بروى پادشاه كشور حسن
كه نيست بر سر راهى كه او خواهى نيست[٤٧]

الترجمة:

ويا مليك إقليم الحسن اذهب مطوى العنان
فليس على رأس الطريق الذى تسلكه من يطلب منك الإنصاف والإحسان[٤٨]

أسفل الصورة

خزينهء دل حافظ بزلف وخال مده
كه كارهاى چنين حد هر سپاهى نيست[٤٩]

الترجمة:

فلا تسلم خزائن قلبك "يا حافظ" من أجل نواسة الحبيب وشامته
فمثل هذه الخزائن ليست فى قدرة كل جيش وطاقته

هذه الأبيات من الغزلية رقم ٤٠ من مخطوط ديوان حافظ، والغزلية فى مجملها تركز على بعض المفردات منها "الطريق" "الشيخ" وقد أصبحت رسوم الدراويش

---

[45] Yarshater, (E.), The Lion and the Throne, p. 261.
[46] Yarshater, (E.), The Lion and the Throne, p. 271.
[47] عباس مستوفى الممالكى، ديوان خواجة شمس الدين، ص ٥٢.
[٤٨] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ص ٩٦.
[49] ديوان حافظ، جمع: ذبيح الله بداغى، چاپ: دوم (ط٢)، انتشارات جانزاده، ١٣٦٧ هجرى شمسى، ص ٥٢.

وتصاوير مجالسهم من الموضوعات التى شكلت ملمحاً هاماً من ملامح التصوير فـــى إيران فى العصرين التيمورى والصفوى، ومن المعروف أن التصوير الإيرانى ظل فناً ارستقراطياً يخدم الحكام والأمراء حتى أواخر القرن ١٠هـــ/١٦م، ولم يكن المصورون إلا ليعبروا عن أهواء الحكام وميولهم ولم يقتصر الأمر على تصوير مجالس الصوفية، بل يظهر الصوفية إلى جانب الحكام يسترشدون برأيهم ويعملون بنصحهم وتعد هـــذه التصاوير معبراً حقيقياً عما كان عليه المتصوفة فى تلك الفترة.[٥٠] أما "الحبيب" ومشار إليه صراحة ورمزاً ضمن أبيات الغزلية فأشير إليه بشجرة السرو ويمثلها الشجرة فى أعلى يسار التصويرة، مما سبق يتضح أن المصور كان على دراية بالنص الـــشعرى الذى حول رموزه إلى صور، تعبر الصورة عن معانى الغزلية كاملة ولا تقتصر على الأبيات أسفل وأعلى الصورة.

تصويرة توضح شيرين تزور فرهاد فى أثناء عمله (لوحة ٩)

تقع هذه الصورة فى الورقة (٦٨ ظهر) ومقاساتها ١٢×٦ سم، وهى تمثل قـــصة زيارة شيرين للمهندس فرهاد[٥١] أثناء حفره لجبل بيستون كى يسهل وصول اللبن مـــن المراعى إلى قصرها.[٥٢]

الوصف:

---

[٥٠] صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص ٢٥١.

[٥١] تقع هذه القصة ضمن مخطوط خمسهء نظامى، وتعد أحد أنواع القصص الرومانسى، وتمثل الحب الذى ربط بين قلب خسرو أبرويز الملك الساسانى وقلب معشوقته الأرمينية أو الأذربيجانية شيرين، وللقصة بطل ثالث هو فرهاد، وكان من المهندسين البارعين الذى طلب منه أن يحفر قناة ليجرى فيها اللبن من مراعى الملك إلى قصر شيرين، وقبل أن يبدأ فرهاد بحفر القناة رأى أن يستأنس برأى شيرين، فلما جلس إليها وكانت من وراء حجاب إذا هو يهيم بحبها عند سماع صوتها، وإذا هو يقبل المهمة التى ألقيت على عاتقه على الرغم من صعوبتها، وكان خسرو يعلم كم كان حفر القناة أمراً صعباً يستحيل على فرهاد إنجازه، فأعزى إلى فرهاد بأن يكون إنجازه لهذا العمل هو المهر لزواجه من شيرين، وخفت شيرين إلى فرهاد تستحثه وتشجعه على إنجاز العمل.
بديع محمد جمعه، من روائع الأدب الفارسى، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ص ٢٣٧-٢٤٥.- ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، ط١، مكتبة لبنان، ٢٠٠١م، ص ص ١٩٤-١٩٦.
Barbara(B.),The Emperor Akbar's Khamsa of Nizami, The British Library, London 1995,p. 24.

[٥٢] جاء ذكر هذه القناة المنحوتة فى جبل بيستون والتى قيل أن النحات فرهاد شقها لتوصيل المياه أو اللبن لقصر شيرين فى كتاب القزوينى الذى أورد قصة فرهاد على أنها حقيقة واقعة.
القزوينى (أبو عبد الله زكريا بن محمد بن محمود)، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر بيروت، د.ت، ص ٣٤٢.
Bloom, (J.M.), Images Revisited: An Ilkhanid Legacy in Early Safavid Painting, Ed: Newman, (A.J.), Society and Culture in the Early Modern East, Studies on Iran in the Safavid Period, Vol. 1998, University of Edinburgh, Leiden 2003.

تشاهد شيرين فى مقدمة التصويرة وهى تمتطى صهوة جوادها فى وضعية ثلاثية الأرباع، وترتدى قفطاناً ذا لون أخضر مفتوح عند الصدر حتى الوسط ومشدود بحزام من اللون الأخضر عند الوسط وفوقه عباءة مفتوحة من اللون الأحمر، والملاحظ أن طرف العباءة يطير إلى الخلف وتضع على رأسها تاج ملكى من اللون البرتقالى له دائر ذهبى وأسفله منديل بيضاء يتوسطها خط عرضى من اللون الأحمر الذى يظهر جزء منه، وفى قدميها خفاً ذا لون أسود وجورباً أبيض اللون، وتمد شيرين يدها اليمنى لتتناول إبريقاً مذهباً يقدمه لها فرهاد الواقف مترجلاً أمامها، أما اليد اليسرى فمختفية أسفل العباءة، وتقف شيرين بجوادها على حافة قناة تخرج من بركة مربعة وتجرى القناة مستعرضة فى التصويرة وتحف بها الصخور من كلا الجانبين.

أما الفرس فيظهر منه أكثر من ثلثيه الأماميين،ويبدو وهو يسير بتؤده والقائم الأيمن الأمامى مرفوع قليلاً فى انثناءة إلى الخلف بينما القائم الأيسر ثابت على الأرض، والجواد لونه أسود وله جبهة مثلثة بيضاء، وهو ملجم ومسرج، أما اللجام فيظهر من أجزائه أحزمة الأنف والفك، والسرج مذهب يظهر منه جزء خلف جلسة شيرين، وأسفل السرج لبد مستطيل الشكل يصل قرب مؤخرة الفرس وهو من اللون الأخضر.

ويقف فرهاد أمام شيرين فى وضعة ثلاثية الأرباع، ويبدو بهيئة رجل ملتحى له شارب، ويمد يديه إليها حاملاً الإبريق ويرتدى قميصاً أزرق اللون وسروالاً ذا لون بنى يصل إلى ما تحت الركبتين ويتمنطق بحزام مثبت فيه من الخلف معول يظهر رأسها باللون الأسود، كما يضع على رأسه عمامة من اللون الأبيض أسفلها طاقية من اللون الأحمر، ويلبس فى قدميه حذاء لونه بنى أسفله جورب يلتف حول القدم بهيئة خطوط عريضة متقاطعة من اللونين البنى الفاتح والغامق، على الأرض بجوار فرهاد معوله الخاص ذى الرأس المنحنى من المعدن الأسود مثبتة فى قائم من اللون الأحمر.أما المنطقة التى يقف بها فرهاد فهى عبارة عن جزء من جبل لون باللون الأصفر البراق والأبيض والأحمر بدرجاته ومزخرف بهيئة قشور السمك، والخلفية عبارة عن مجموعة من التلال التى تنتهى فى الجهة اليسرى بأشجار يختفى اثنان منهما خلف الثالثة التى يظهر جزء منها وقد رسمت الشجرة الأمامية بحجم أكبر نسبياً من الشجرتين المختفيتين خلفها، وفى الجهة اليمنى يظهر خلف التلال النصف العلوى أربع سيدات، وزعن بحيث يكون ثلاثة منهن على يمين التصويرة أما الرابعة فتبدو فى الناحية المقابلة، السيدات ممثلات فى وضعة ثلاثية الأرباع، وهن يرتدين ملابس وأغطية رءوس متشابهة لا تختلف سوى فى ألوانها، والملابس عبارة عن خفتان مفتوح من الأمام حتى الوسط بقياطين من اللون الأسود وأسفله قميص من اللون الذهبى، أما ألوان الخفتان بالترتيب من اليمين إلى اليسار أصفر ذهبى، وأزرق وأخضر وأصفر ذهبى، وغطاء رأس السيدات عبارة عن طرحة قصيرة تغطى الرقبة

من الخلف وهى بيضاء مزخرفة بخطوط عرضية أعرضها أوسطها لون باللون الأحمر الذى يظهر بشكل مروحى أعلى الجبهة، المرجح أن إحدى السيدات لها مكانة إجتماعية أعلى من الآخريات حيث زخرفت ملابسها بالتنقيط باللون الذهبى كما أن غطاء الرأس الذى ترتديه يخرج من أوسطه عصى ثلاث تنتهى كل منها بياقوته حمراء، وفى الخلفية السماء باللون الذهبى.

ويستلفت النظر أن أعلى يسار التصويرة خلف فرهاد منظر شراب (لوحة ٩ – أ) لأمير يجلس جلسة متربعة، ويرتدى الزى الفارسى من قباء قصير الأكمام وفوقه خفتان طويل الأكمام له أزرار أمامية موضوعة على مسافات متساوية تمتد حتى الوسط وعلى رأسه عمامة، وقد استند بإحدى يديه إلى ساقيه بينما يمد اليد الأخرى ليأخذ الكأس[٥٣] الذى تقدمه له السيدة التى تجلس قبالته جاثية، وترتدى خفتان مزرر على الصدر بقياطين وعلى رأسها طرحة قصيرة تخرج من مقدمتها عصى ثلاث، يتوسط الأمير والسيدة قبالته قنينة من الذهب ذات بدن دائرى لها رقبة طويلة وفوهة متسعة. نفذ هذا المنظر داخل خيمة[٥٤] ذات شكل هرمى ملونة باللون الرمادى.

الدراسة التحليلية:

تعد قصة خسرو وشيرين من أكثر القصص التى ظهرت مناظر منها مصورة على التحف التطبيقية الإيرانية فى العصر الصفوى من ذلك جزء من قطعة من نسيج الحرير موزعة على العديد من المتاحف وجزء منها محفوظ بقسم الفن الشرقى بمتحف مدينة تورينو بإيطاليا وترجع إلى أواخر القرن ١٠هـ/١٦م وأوائل القرن ١١هـ/١٧م، وضمن زخارف تلك المنسوجة منظر لشخص يركع بجانب غدير ماء ويستخدم معول لتقطيع الصخور، وهو يمثل على ما يبدو فرهاد يقطع الصخور، ويظهر مرتدياً قميصاً بسيطاً بكمين ضيقين يصلان إلى الرسغين مشدود حول الخصر بحزام أبيض إلا أن الفنان نجح فى التعبير عن همة فرهاد فى حفر تلك القناة من خلال حركة اليدين اللتين ترتفعان لأعلى بشدة لتهويان على الصخور بقوة، أما المنطقة الأفقية فقد صور بها شخص آدمى يمتطى صهوة جواده يبدو أنها الأميرة شيرين، وقد صورت بملامح

---

[٥٣] القدح أو الكأس هو إناء للشرب ولا يقال قدح إلا إذا كان فارغاً أما إذا كان فيه شراب قيل كأس.=
=فايزة محمود عبد الخالق الوكيل، جهاز العروس فى مصر فى عصر سلاطين المماليك، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ١٢١.

[٥٤] كلمة خيمة كلمة عربية مشتقة من الفعل خام، وخام بالمكان أى أقام فيه، ويطلق لفظ الخيمة على كل بيت يتخذ من الصوف أو القطن ويقام على أعواد الشجر ويشد بأوتاد.
المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط٣، ج١، د.ت، ص ٢٧٦.

بسيطة ترتدى قميصاً أحمر ذا أكمام قصيرة تصل للساعدين أسفله زى أسود بأكمام ضيقة وتمتطى صهوة جواد ملجم ومسرج وذا لون أحمر قاتم.[٥٥]

وفق المصور فى التعبير عن القصة حيث صور ببراعة الجو العام للحدث ويعد موضوع التصويرة من الموضوعات التى صورت فى العديد من مخطوطات خمسهء نظامى المختلفة وإن كانت جميع التصاوير التى تناولت تلك القصة متشابهة من ناحية التكوين العام على الرغم من تنوع المراكز الفنية التى أنتجتها واختلاف العصور التى تنتمى لها، حيث تتشابه هذه التصويرة من حيث التكوين الفنى مع عدد من التصاوير تمثل نفس الموضوع من ذلك مخطوط "خمسهء نظامى" المؤرخ بسنة ١٤٩١م، وآخر محفوظ فى مكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج وينسب إلى شيراز (لوحة ١٠)، وأخرى محفوظة بنفس المكتبة وتنسب إلى بخارى ١٥٧٨-١٥٧٩م[٥٦] (لوحة ١١)، وأخرى من مخطوط خمسهء نظامى (٨٩٢هـ/١٤٧٨م) ترجع إلى شيراز ومحفوظة فى متحف طوبقابوسراى[٥٧]، وتتشابه هذه التصويرة من حيث الموضوع مع أخرى محفوظة بدار الكتب المصرية من مخطوط خمسه دهلوى ١٤٩٠م.[٥٨]

فيما يخص تصاوير المخطوطات التى تتشابه مع تصويرة مخطوط هوتن من حيث التكوين الفنى يتضح أن المصور قد قام بتمثيل الموضوع الرئيسى فى مقدمة التصاوير، حيث تشاهد شيرين وهى تمتطى صهوة جوادها وتمد يدها اليمنى لتتناول إبريق يقدمه لها فرهاد، ويماثل هذا التكوين تماماً تكوين التصويرة –موضوع البحث– من حيث التماثل فى وضعية شيرين أمام فرهاد، والاتفاق فى ملابس فرهاد بين تصويرتى شيراز وهوتن وفى كلتاهما يثبت فرهاد قميصه فى حزام الوسط حتى لا يعيقه عن العمل، كما يبدو التشابه فى تمثيل فرهاد بهيئة رجل وقور له شارب كثيف ولحية متصلين مع تشابه فى شكل ووضعة المعول فى التصويرتين، واتفاق فى شكل الصخور الاسفنجية ذات القمم نصف الدائرية والمدببة التى ترتفع خلف فرهاد يسار التصويرة، كذلك تتشابه التصويرتان من حيث جمعهما بين أكثر من مشهد، والمعروف أن الفنان مير سيد على امتاز بجمعه عدة مناظر فوق بعض فى الصورة الواحدة[٥٩]،

---

[٥٥] هيام أحمد محمد أحمد، التصوير القصصى على التحف التطبيقية الإيرانية من العصر السلجوقى حتى نهاية العصر الصفوى، رسالة ماجستير، كلية الآثار،جامعة القاهرة،٢٠٠٩م،ص١١١ لوحة ٨٤.

[٥٦] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٣٣.

[57] Soudavar (A.), Art of the Persian Courts, Selection from the Art and History Trust Collection, New York 1992, p. 139, pl.519.

[٥٨] ثروت عكاشه، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٦١.

[٥٩] محمد عبد الجواد الأصمعى، تصوير وتجميل الكتب العربية فى الإسلام ونوابغ المصورين والرسامين من العرب فى العصور الوسطى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١م، ص ٤٤.

وبوجه عام عرف الجمع بين مشهدين فى تصويرة واحدة فى بعض تصاوير المدرسة العربية ومثال على ذلك تصويرة "قصة الطبيب أندروماخس والفتى الملسوع" التى يضمها كتاب الترياق المحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس وفيها نرى الطبيب أندروماخس على جواده يراقب الغلام، وقد لسعته حية، ثم نراه فى يسار نفس التصويرة متجهاً نحو الغلام يسأله أى شئ يفعل فيرد عليه[٦٠]، ويبدو الجمع بين أكثر من مشهد فى التصويرة –موضوع المقارنة– فى نقش خلف فرهاد عبارة عن مساحة مستطيلة مقسمة إلى جزئين صور فى الجزء العلوى أمير جالس على سجادة مربعة وتجلس أمامه سيدة تقدم له كأس شراب، وفى الجزء السفلى من منظر صيد، وقد عبر الفنان فى كلتا التصويرتان عن السماء باللون الذهبى، وبالرغم من ذلك فلا تخلو التصويرتان من الاختلاف فى بعض التفاصيل من ذلك تفاصيل ملابس كل من شيرين وفرهاد وشكل أغطية الرءوس، وخلو تصويرة سالتيكوف تشدرين من القناة التى رسمت مستعرضة فى مقدمة تصويرة هوتن، ووضعة فرهاد الذى رسم جاثيا على ركبتيه فى تصويرة سالتيكوف تشدرين وواقفاً فى التصويرة–موضوع الدراسة–.

ويظهر التشابه فى التصويرتين فى وضعة شيرين وفرهاد وفيهما تبدو شيرين تمتطى صهوة جوادها فى الوسط، أما فرهاد فواقفاً فى تصويرة ديوان حافظ بينما يبدو جاثياً أمام شيرين فى التصويرة –موضوع المقارنة–، كما أن خلف فرهاد فى التصويرتين مجموعة من الصخور الممتدة لأعلى.

وفى تصويرة أخرى موضوعها "شيرين تزور فرهاد" من مخطوط خمسهء نظامى وتنسب إلى إيران فى القرن ١٠هـ/١٦م[٦١] رسمت شيرين تتوسط التصويرة ممتطية صهوة جوادها، وفرهاد مترجلاً أمامها ناظراً إليها بيد ممدودة بإبريق اللبن ويتطابق هذا المشهد مع ما رسم فى تصويرة هوتن، ولا يقتصر التشابه بين المشهدين على وضعة شيرين وفرهاد إنما امتد ليشمل بعض التفاصيل منها رسم بعض السيدات أعلى يمين التصويرة يتابعن الحديث كذلك تكاثر السحب فى الخلفية وامتدادها رأسياً لأعلى وظهور شجرة ذات بدن كمثرى وجذع قصير أعلى يسار التصويرة، فضلاً عن شكل المعاول سواء الملقاة على الأرض أو تلك التى يعلقها فرهاد فى حزامه، أما الاختلاف فى التفاصيل فيظهر فى شكل ملابس شيرين وفرهاد وشكل أغطية الرءوس، وفى موقع القناة التى رسمت أفقية فى مقدمة تصويرة هوتن فقد رسمت رأسية تفصل بين شيرين وفرهاد فى التصويرة الأخرى بحيث تقسم الصورة رأسياً، غير أن القناة التى تمتد أفقياً بمقدمة تصويرة مخطوط هوتن رسمت بنفس الشكل (لوحة ١٢) بمقدمة

---

[٦٠] سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م، ص ٢٣٠.

[61] Sari (M.) & Others, The Persian Garden Echoes of Paradise, Echoes of Paradise, Washington, USA 1998, p. 48.

تصويرة "فرهاد وقد فرغ من شق القناة حتى قصر شيرين"من مخطوط خمسهء نظامى أصفهان القرن ١٠هـ/١٦م (لوحة ١٣).[٦٢] وبوجه عام تجدر الإشارة إلى أن المصور قد ترك لنفسه حرية التعبير عن شكل شيرين فى كل التصاوير السابقة، كذلك فى التعبير عن الأرضية الصخرية بعدة مستويات بواسطة خطوط متعرجة بعضها له قمة مدببة والبعض الآخر ينتهى بقمم هرمية أو بيضاوية تمتد بانحراف على الجانب الأيسر من التصويرة لها ألوان مختلفة من البنى الفاتح والغامق والأصفر بتدرجه والبرتقالى واللون الأبيض وتنتهى هذه المقدمة عند خط الأفق حيث تظهر السماء بلونها الذهبى.

أما ملمح تثبيت الأدوات الوظيفية مثل البلطة فى حزام من الخلف فيتفق مع بعض تصاوير المدرسة الصفوية من ذلك صورة تمثل "بابا أمير عيار" من ألبوم صور بدار الكتب المصرية تحت رقم(٤١م–تاريخ فارسى)، وكذلك صورة تمثل "صياد يحمل آيل" من نفس الألبوم.[٦٣] فضلاً عن أن شكل المعول الذى ظهر فى هذه التصويرة يماثل ما ظهر فى تصويرة "تشييد قصر الخورنق" من مخطوط خمسهء نظامى من مدرسة التصوير التيمورية فى إيران وتاريخه ٩٠٠هـ/١٤٩٤م للمصور بهزاد ومحفوظ بالمتحف البريطانى.[٦٤] ومعول بنفس الشكل فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى من مدرسة التصوير المغولية الهندية (١٠١٤-١٠١٥هـ/١٦٠٥-١٦٠٦م) وفيها يمسك الحفار معوله ذو الطرف المدبب المعقوف والذراع الخشبية الطويلة بقبضة يده اليمنى وقد تناثرت أمامه كتل الأحجار.[٦٥]

يتطابق شكل الطرحة القصيرة التى تغطى رأس السيدات فى هذه التصويرة مع غطاء رأس السيدات فى تصويرة "بهرام جور مع الأميرة اليونانية فى القصر الأبيض" من مخطوط المنظومات الخمس تنسب للعصر الصفوى تاريخ ٩٣١هـ/١٥٢٤م[٦٦]، وفى تصويرة أخرى موضوعها "منازلة بين بلتان وبلكان" من مخطوط (مجهول العنوان) مؤرخ فى ٢٥ شعبان ٩٧٢هـ/ ٨ مارس ١٥٦٥م، محفوظ فى المكتبة البودلية باكسفورد[٦٧] حيث يبدو غطاء الرأس من طرحة بيضاء قصيرة تزخرفها خطوط

---

[٦٢] ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٣٥.

[٦٣] عزة عبد المعطى عبده محمد، دراسة لألبوم (مرقعة) محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٤١م–فارسى– دراسة أثارية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٥٧٩، لوحات ٥٥، ٥٦، شكل ٤٠.

[64] Blunt (W.), The Golden Road to Samarkand, London 1973, pl. 84.

[65] Soudavar (A.), Art of the Persian Courts, pl. 137t.

[66] Rogers (J.M.), The Topkapi Saray Museum, The Album and Illustrated Manuscripts, 1980, p. 181, pl.121.

[٦٧] صلاح بهنسى، مناظر الطرب، ص ٣٧٢.

عرضية حمراء ويزين مقدمتها ثلاث عصى ذهبية تخرج من فرع واحد ينتهى كل منها أو بعضها بلؤلؤة أو حجر كريم.

أما الخيمة ذات الشكل الهرمى التى رسمت فى المنظر الليلى من هذه التصويرة فنجدها فى التصاوير الإيرانية فى تصويرة "إخراج يوسف عليه السلام من الجب" من مخطوط يوسف وزليخا الذى يرجع تاريخه إلى سنة ١٥٦٥م، ومحفوظ فى الفرير جاليرى بواشنطن (ورقة ١٠٥ وجه)[٦٨] وإن كانت الخيمة فى التصويرة –موضوع المقارنة– لا ترتكز على عمد، والمعروف أن مناظر الخيام ترتبط بقصص جرت أحداثها فى البرية أو فى الصحراء، والملاحظ أن المنظر داخل الخيمة فى تصويرة هوتن بدا مظلماً أو أن أحداثه تدور ليلاً، ولون المنظر باللون الرمادى وجعل لون القماش من الخارج يشبه لونها من الداخل (لوحة ٩ - أ).

ولعل أبرز التأثيرات على هذه التصويرة تظهر فى تنظيم الأشخاص فى صفوف ويبدو ذلك فى رسم السيدات فى صف خلف التل بشكل متقابل أعلى التصويرة(شكل ٣) وهى إحدى التأثيرات الساسانية المعروفة[٦٩]، كذلك استعارة الفنان لبعض العناصر الساسانية ومنها شكل التاج[٧٠] الذى ترتديه شيرين، أما ارتداء طرحة أسفل التاج وهو ما رسم فى تصويرة هوتن حيث ترتدى شيرين طرحة قصيرة أسفل التاج فيعد أحد الملامح التركمانية[٧١]، ويحسب للفنان فى هذه التصويرة محاولة إضفاء مظهر العمق على التصويرة وحقق ذلك بأن جعل المنظر يشتمل على مقدمة ومؤخرة تمثلان الأرض والسماء وجعل الأرضية تتكون من عدة خطوط تمثل مستويات متعددة متأثراً فى ذلك بالفن الصينى.

وفيما يخص علاقة النص الشعرى أعلى وأسفل الصورة التصويرة نلاحظ أن أعلى الصورة ثلاث شطرات من الغزلية رقم (١١٩) وتقرأ **أعلى التصويرة:**

---

[٦٨] محمود مرسى، تصاوير قصة يوسف وزليخا فى مدارس التصوير الإيرانية والتركية والمغولية الهندية، دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٣٠٦، لوحة ٣٩.

[٦٩] يعد ترتيب الأشخاص فى صفوف أحد التأثيرات الساسانية التى انتقلت إلى الفن الإسلامى وتبدو هذه السمة بشكل واضح فى الصورة التى تسمى أعداء الإسلام فى قصير عمره، كذلك بعض المنحوتات الحجرية الساسانية عند بيستون ونقش رجب ونقش رستم.
حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، دار النهضة العربية،القاهرة١٩٩٢م،ص ٦٥.

[٧٠] عرف العرب التيجان عن طريق الفرس الذين كانوا يمنحون لأتباعهم تيجاناً، وكان ملوك الفرس يصورون وعلى رءوسهم التيجان فى كافة المناسبات، وقد تنوعت أشكال هذه التيجان سواء للرجال أو للنساء.
ديماند(م.س)،الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م، ص٣١.

[٧١] صلاح بهنسى، مناظر الطرب، ص ٢٩٩.

يا رب اندر دل آن خسرو شيرين انداز
كر بر رحمت گذرى بر فرهاد كند
شاه را به بود از طاعت صدسال در زهد[٧٢]

الترجمة

ويا رب ضع "شيرين" فى قلب "خسرو"
فربما يمر – شفقة ورحمة، بـ "فرهاد"..!!
وخير للمليك من الطاعة والزهد فى مئات من السنين[٧٣]

أسفل الصورة ثلاث شطرات من نفس الغزلية وتقرأ:

قدر يكساعت عمرى كه دراو داد كند
گوهر پاك تو از مدحت ما مستغنست
فكر مشطه چه باحسن خدا داد كند[٧٤]

الترجمة

أن يعدل قدر ساعة من عمره...!!
وجوهرك المنقى، غنى عن مدحنا
وماذا تفعل الماشطة، فى الحسن الموهوب من الله...؟![٧٥]

ساهمت تلك الأبيات الشعرية فى التعريف بموضوع التصويرة، كما يتضح أن الفنان اختار اللحظة الدرامية المناسبة من القصة ليصورها بما يتفق مع سياق النص الشعرى الذى ورد فيه ذكر فرهاد، كما استخدم الفنان الأزياء كأداه من أدوات التعبير عن أحداث القصة كذلك فقد استخدمه كوسيلة للتعريف ببعض أبطال المنظر كشيرين التى قد يظن للوهلة الأولى أنها فارس غير أن ارتداؤها لطرحة قصيرة أسفل تاج كشف عن شخصيتها، أما العناصر الفنية المختلفة الممثلة فى هيئة فرهاد وملابسه وأدواته مع خلفية الصورة فقد كشفت عن شخصيته.

تصويرة تمثل تنزه فرسان على الجياد (لوحة ١٤)

تقع هذه الصورة فى الورقة (١١٥ ظهر) ومقاساتها حوالى ١٠,٢×٦,٢ سم والمقاسات بالكتابات ١٤,٥ × ٦,٥ سم، وهى تمثل تنزه فرسان على الجياد.

الوصف:

يشاهد فى وسط التصويرة فارس يمتطى صهوة جواد واقف فى وضع ثبات،ويرتدى الفارس قباء أخضر يعلوه خفتان قصير الأكمام من اللون الأحمر يصل

---

[72] عباس مستوفى الممالكى، ديوان خواجة شمس الدين، ص ١٢٥.
[٧٣] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ج١، ص ١٦٧.
[74] عباس مستوفى الممالكى، ديوان خواجة شمس الدين، ص ١٢٥.
[٧٥] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ج١، ص ١٦٧.

إلى أسفل الركبتين وله رقبة على هيئة حرفV،ومشدود حول الوسط حزام من الجلد تتخلله حلقات ذهبية دائرية ومستطيلة رأسية ودائرية معلق فيه سيف[٧٦] يظهر منه المقبض والواقية وجزء من النصل الموضوع فى غمد[٧٧] من الجلد الأسود، ينتعل الفارس حذاءله طرف مدبب بادياً من الركاب وقد لون باللون الذهبى، أما غطاء الرأس فهو عبارة عن عمامة من اللون الأبيض يتوسطها طاقية من اللون الأزرق يخرج منها ريش باللونين الأزرق والأحمر يتقدمه عصا معقوفة محددة باللون الأسود وملونة باللون الأبيض، مثبت فى مقدمة العمامة البيضاء تاج مذهب بشكل مروحى مما يشيرإلى مكانة هذا الفارس الذى ربما يكون أميراً،ويبدو الأميررافعاً يده اليمنى مشيراً بأنامله محدثاً الشيخ الذى يقف أمامه،بينما اليد اليسرى مضمومة إلى صدره ومعلق بها لجام الفرس.

أما الفرس فيظهر منه أكثر من ثلثيه الأماميين، ويبدو وهو فى وضع ثبات، والجواد لونه أبيض وأسود،وهو ملجم ومسرج،أما اللجام فيظهر من أجزائه أحزمة الأنف والفك،ويوجد فى أعلى رقبة الفرس شريط يتدلى منه حلية معدنية بهيئة طاقة نصف دائرية يخرج منها شعر منسدل مرتب ينتهى بطرف مدبب ملون بلون أبيض ومحدد باللون الذهبى، وأعلى ظهر الجواد سرج مذهب يظهر جزء منه خلف جلسة الفارس،وأسفل السرج لبد مستطيل الشكل ملون باللون الذهبى يصل قرب مؤخرة الفرس. بينما يظهر أمام الفارس مترجلاً شيخ ملتحى يرتدى خفتان طويل الأكمام وأزرق اللون، ويتمنطق بحزام من القماش ملون باللون البنى، ويضع على رأسه عمامة أسفلها طاقية من اللون الأحمر، ويظهر سروال أسفل القفطان، ويبدو الشيخ رافعاً يدية بمحاذاة

---

[٧٦] كان السيف من الأسلحة العامة عند العرب والفرس، وقد حرص الساسانيون على تصوير ملوكهم يتقلدون السيف أو يصطادون به ويظهر ذلك فى النقوش الحجرية مثل نقش شاه بور وطاق-ى-بستان، وكذلك فى المناظر المحفورة على الأوانى المعدنية التى ترجع لنفس العصر.
سعاد ماهر، مشهد الإمام على بالنجف وما به من الهدايا والتحف، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩م، ص ٣٤٧.

[٧٧] غالباً ما يكون هناك توافق بين شكل السيف وحجمه وشكل الغمد وحجمه، أى أنه إذا كان السيف مستقيماً يكون الغمد كذلك مستقيماً وإن كان السيف قليل التقوس كان الغمد مثله، ونفس الحالة إن كان السيف طويلاً أو قصيراً.
عن السيف راجع:عبد الرءوف عون، الفن الحربى فى صدر الإسلام، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١م، ص ١٥٠، شكل٦-أونصال يوجل، السيوف الإسلامية وصناعتها، ترجمة:تحسين عمر أوغلى، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة، الكويت ١٩٨٨م-دعاء طه حسن محمد على، أدوات القتال المعدنية الإيرانية والتركية المحفوظة بمجموعة متحف قصر عابدين بالقاهرة (دراسة مقارنة لأدوات القتال الأوروبية المعاصرة)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م - عبد الناصر ياسين، الأسلحة الدفاعية أو الجنن الواقية فى ضوء المصادر المكتوبة والفنون الإسلامية (الكتاب الأول)، دار القاهرة، القاهرة ٢٠٠٧م، ص ٨٤.

صدره محدثاً الفارس الأمير محركاً أنامله فى تعبير عن الحوار بينما الفارس يومأ برأسه فى لحظة إصغاء واهتمام بحديث الشيخ.

فى مؤخرة الصورة ثلاثة من الأتباع خلف مجموعة من التلال باللون الأبيض يظهر نصفهما العلوى،وقد وزعا بحيث يبدو اثنان يمين الصورة والثالث مقابل لهما، الأول يمتطى جواداً ذهبى اللون، ويرتدى قباءاً ذهبى اللون يعلوه خفتان أصفر اللون ويتمنطق الفارس بحزام من الجلد به حلقات ذهبية معدنية مفصصة، وعلى رأسه عمامة بيضاء مثبت فى مقدمتها تاج ذهبى مروحى،ويبدو الفارس مشيراً بيده اليمنى أما اليد اليسرى فيقبض بها على لجام الفرس الذى يظهر منه لجام الفك والأنف باللون الأحمر، كما يظهر أيضاً هادى الفرس المغطى بالشعر البنى اللون، أما الفارس الثانى فيمتطى جواداً بنى اللون،ويرتدى قباءاً من اللون الذهبى ويعلوه خفتان أزرق اللون مزرر حتى الوسط، وعمامة بيضاء اللون يتوسطها طاقية من اللون الأزرق مثبت فيها من الأمام تاج ذهبى مروحى، حاول الفنان إبراز الحركة فى حركة الأيدى المرفوعة موازية لصدر هذا الفارس،أما الفارس الثالث والذى رسم يسار الصورة مقابلاً للفارسان الآخران فيظهر منه أكثر من ثلثه العلوى ويبدو ممتطياً صهوة جواد أبيض اللون، وهذا الفارس له شارب ولحية قصيرة لذلك فهو يبدو أكبر سناً من باقى الفرسان،وهو يرتدى قباءاً قصير الأكمام من اللون الأحمر يعلوه خفتان من اللون الأخضر وعلى وسطه حزام من الجلد تتخلله حلقات معدنية مذهبة لها أشكال مستطيلة ودائرية مفصصة،ويبدو رافعاً يده اليسرى مشيراً بأنامله محدثاً الفرسان قبالته،بينما يقبض على لجام فرسه بيده اليمنى، وفى الخلفية السماء التى رسمها المصور باللون الذهبى.

وزع على أرضية التصويرة بانتظام مجموعات من التفريعات النباتية البسيطة ذات اللون الذهبى وتبدو هذه التفريعات النباتية كأنها منبثقة من حزمة دائرية باللون الذهبى وتنتهى بوريدات متعددة البتلات محمولة على نهايات الفروع وهى باللون الأحمر، وذلك على أرضية التصويرة ذات اللون الأصفر البراق، بينما فى الجزء الأيسر شجرة لها جذع باللون البنى أما البدن فمنفذ باللون الذهبى.

الدراسة التحليلية

تتميز هذه التصويرة ببساطة التكوين وقلة عدد الأشخاص وعلى الرغم من ذلك فقد نجح الفنان فى التعبير عن فكرة التنزه والتمتع بالطبيعة، وقد يوحى حمل الفارس لسلاحه بأنه فى رحلة صيد غير أنه لما كان المنظر يخلو من أى مظاهر تدعم هذا القول كظهور لفريسة أو باز للصيد لذلك صنفنا هذه التصويرة ضمن مناظر التريض والتنزه.

تتشابه هذه التصويرة مع أخرى لدرويش يقابل الأمير من مخطوط جوى وجوكان يحمل اسم ناسخه مير على والمصور شيخ زاده وتاريخ النسخ ٩٢٥هـ/١٥١٩م وينسب

إلى هراه ومحفوظة ضمن مجموعة خاصة (لوحة ١٥)، ويتضح التشابه بين التصويرتين فى: رسم الفارس على صهوة جوادة والشيخ مترجلاً أمامه، زى الفارس وشكل السيف المعلق فى الحزام، وطرف الملابس المرفوع حتى لا يعيق حركة الفارس، كذلك التشابه بين وضعة وزى وغطاء رأس الأمير المكون من طاقية تلتف حولها عمامة ثبت فى مقدمتها عصا معقوفة فى التصويرتين، وتختلف التصويرتان فى اشتمال تصويرة هوتن على بعض الأتباع خلف التلال بينما خلت التصويرة –موضوع المقارنة– من هؤلاء الأتباع.[٧٨]

اتسمت الرسوم الآدمية فى هذه التصويرة بالجمود الذى حاول أن يتغلب عليه الفنان بتنوع حركة الأيدى وإشارات ولفتات الوجوه فى محاولة لكسر هذا الجمود وإضفاء طابع الحيوية على التصويرة.

أما الجواد المزركش باللونين الأبيض والأسود المرسوم فى هذه التصويرة فقد ظهر فى عدة تصاوير تنسب إلى القرنين ٩-١٠هـ/١٥-١٦م وتنسب إلى مراكز فنية مختلفة منها على سبيل المثال تصويرة "منظر صيد" ورقة (٢٣ وجه) من مخطوط ديوان حافظ رقم ١٣٧٢٧ (خزانة ٢) محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة وعلى الرغم من الاختلاف فى موضوع الصورة وفى التكوين العام بين التصويرتين إلا أن التشابه يصل إلى حد التطابق فى وضعة الشخصية الرئيسية فى وسط يمين التصويرة وفى شكل الجواد وأسلوب زركشته باللونين الأبيض والأسود (شكل ٤)، وهو نفس الشكل الذى ظهر فى تصويرة "بهرام جور يصطاد أسد وحمار وحشى بسهم واحد" من مخطوط خمسهء نظامى، ينسب إلى شيراز ومؤرخ بسنة ٩٢٤هـ/١٥١٧م محفوظة بمتحف لوس انجلوس للفن برقم M.73.5.565 ومقاسات الصورة ١٢,٥×٨,٢٥سم، وفيها يظهر بهرام جور ممتطياً صهوة جواده المزركش باللونين الأبيض والأسود، وخلف التلال مجموعة من الأتباع يظهر جزء من جيادهم خلف التلال على نفس النسق الوارد فى التصويرة،[٧٩] وتصويرة أخرى تمثل "الأمير مهر يقطع رأس أسد" من مخطوط مهر ومشترى مؤرخ بسنة ٩٣٠هـ/١٥٢٤م، ومحفوظ بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن وينسب إلى بخارى.[٨٠] وفى"تصويرة قران يأسر بارمان"(ورقة ١٠٢ظهر) من

[78] Arifi of Heart, The Ball and Polo Stick or the Book of Ecstacy, Ed: Thackstor, (W.M.) & Others, California 1999, xi, xiii.

[79] Robinson, (B.W.) & Others, Islamic Art in the Keir Collection, London 1988, p.10, pl. pp11.

[٨٠] ريم عبد المنعم عبد الصمد، تصاوير مخطوط "خمسهء نظامى" فى ضوء مجموعة دار الكتب المصرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ١٤٠، لوحة (٣).

مخطوط شاهنامه الفردوسى١٥٢٠-١٥٣٠م،للفنان سلطان محمد محفوظ ضمن مجموعة خاصة[٨١] زركشت الجياد ذات الجباه البيضاء إما باللونين الأبيض والأحمر أوالأبيض والأسود(لوحة١٧)وذلك بنفس الأسلوب الذى زوقت به الجياد فى تصويرة هوتن.

أما أغطية رءوس الأتباع التى تظهر فى تصويرة هوتن فتتشابه مع أغطية رءوس الأتباع خلف التلال فى تصويرة "كسرى فى بلاطه يتفقد صور مذهبة لثلاث نساء" من مخطوط شاهنامه الفردوسى (ورقة ٤٩٠ وجه) تنسب إلى شيراز بتاريخ ١٥٣٩م، ومقاسات الصورة ٣٨,٥×٢٥,٥سم والمخطوط محفوظ بمجموعة كير (Keir Collection)، وفيها رسم رجال البلاط وعلى رءوسهم عمائم بيضاء تنتهى بقمة مدببة ومثبت فى العمامة من الأمام تاج مذهب ثلاثى الشكل يماثل ذلك الذى يظهر فى التصويرة موضوع المقارنة.[٨٢]

فيما يخص علاقة النص الشعرى بالتصويرة، نلاحظ أن **أعلى الصورة** أربعة أبيات من الغزلية رقم ٣٤٥ تقرأ:

من نه آن رندم كه ترك شاهد وساغر كنم
محتسب داند كه من اين كارها كمتر كنم
باز كش يكدم عنان اى ترك شهر آشوب من
تاز اشك وجهره را هست پرزر وگوهر كنم[٨٣]

الترجمة:

لست أنا ذلك العربيد الخليع الذى يهجر المحبوب ويترك كأس الخمر
و "المحتسب" نفسه يعلم ذلك وأننى قلما أصنع هذا الأمر..!
ويا محبوبى التركى الذى يملأ البلدة بالفتن .. اثن عنانك عنى لحظة من اللحظات
حتى املأ طريقك بالذهب والدرر من دموعى وورود الوجنات...!! [٨٤]

أسفل الصورة أربع أبيات من نفس الغزل تقرأ

من كه عيب توبه كاران كرده باشم بارها
توبه ار مى وقت كل ديوانه باشم كركنم
عشق در دانه هست ومن غواص ودريا ميكده
سر فرو بردم در آينجا تا كجاسر بركنم[٨٥]

الترجمة:

---

[81] Yashater, (E.), The Lion and The Throne, p. 264.
[82] Robinson, Islamic Art, p. 18, pl. pp26.
[83] عباس مستوفى الممالكى، ديوان خواجه حافظ، ص ١٣٠.
[٨٤] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ج٢، ص ٢٠٨.
[٨٥] عباس مستوفى الممالكى، ديوان خواجه حافظ، ص ١٣٠.

وأنا الذى كثيراً ما عبت على التائبين توبتهم
لو أننى تبت عن الشراب فى موسم الورد لكنت مجنوناً ودخلت فى زمرتهم؟!
فالعشق درة يتيمة... وأنا الغواص ... والحانة هى البحر الوسيع
ولقد أنزلت رأسى فيه... فلأر كيف أرفعها ومتى استطيع...؟![٨٦]

الملاحظ أن التصويرة هى تكرار لنفس موضوع "تنزه فرسان على الجياد" من نفس المخطوط (لوحة ٧)، وقد جاءت عناصر التصويرتان متشابهتان من حيث اشتمالهما على فارس يمتطى صهوة جواده يقف أمامه مترجلاً محدثاً شيخ ملتحى، حتى العناصر الثانوية من أتباع وأشجار وأرضية وخلفية كانت متشابهة، والمرجح أن هذا التشابه نابع من التشابه فى فكرة النص الشعرى بشكل لم يساعد الفنان على استخدام مخيلته أو المخزون فى ذاكرته عند تصوير المنظر، فحافظ يركز فى النص الشعرى على موضوعات بعينها ورموز يكرر استخدامها بأساليب مختلفة غير مبالياً بصياغة تفاصيل المنظر وغير مصرحاً بها، ولعل الرمز فى شعر حافظ قيد الفنان وجعله يكرر نفسه.

أما ملابس الشيخ ذات اللون الأزرق فهى تعكس أن لكل طريقة صوفية لون يميزها ويعبر عن بعض فلسفاتها ومدلولاتها الصوفية أكثر الألوان ظهوراً فى تصاوير الصوفية الأبيض والأزرق، ويبدو أن الأزرق كان اللون المميز للصوفية فقد أشار حافظ الشيرازى فى كثير من غزلياته إلى الصوفية بقوله "هؤلاء الذين يرتدون الملابس الزرقاء" وقد كان هذا اللون تعبيراً عن الإبحار والسباحة والتى كانت ركناً هاماً من أركان التصوف.[٨٧]

تصويرة تمثل مجلس شراب وطرب فى الهواء الطلق (لوحة ١٨)[٨٨]

تقع هذه الصورة فى الورقة (١٢٧ ظهر) ومقاسها ١١,٦×٧ سم، ويتسع الإطار ليخرج ١ سم من اليمين حتى يستوعب كامل الرسم.

---

[٨٦] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ج٢، ص ٢٠٨.

[٨٧] أمين الشواربى، أغانى شيراز، غزليات رقم ١٣٣، ٣٣٤ – البهنسى، مناظر الطرب، ٢٥٨.

[٨٨] أثناء التقاط هذه الصورة طلب منى ضبط الكاميرا بطريقة معينة لم أكن على دراية بها فكانت نتيجة التصوير غير مرضية، ونظراً لقصر المدة التى قضيتها بمدينة بوسطن لم أتمكن من الاستعانة بأحد المصورين للمساعدة، وتحرياً لأمانة البحث العلمى فقد اعتمدت فى وصف هذه الصورة ودراستها على ما دونته من وصف دقيق للتفاصيل حال إطلاعى على أصل المخطوط، كذلك استعنت بتقنية الفوتو شوب "PhotoShop" لتكبير وتوضيح الصورة وإظهار بعض العناصر الزخرفية.

الوصف:

يجلس الأمير جلسة متربعة فى الجهة اليمنى من التصويرة على بساط[٨٩]مستطيل باللون الأخضر الفاتح المائل إلى الصفرة ويرتدى الزى الفارسى من اللون الأزرق، يعلوه خفتان قصير الأكمام من لون أحمر مزخرف بزخارف دقيقة دائرية مذهبة، له أزرار أمامية موضوعة على مسافات متساوية تمتد حتى الوسط باللون الذهبى ومربوط على الوسط حزام من الجلد تتخلله حلقات ذهبية مفصصة،وقد استند بإحدى يديه إلى ساقيه بينما يمد اليد الأخرى ليتلقى الكأس الذى تقدمه له السيدة التى تجلس قبالته جاثية، وترتدى رداءاً من اللون الأصفر،وهو مزرر على الصدر بقياطين، ويعلوه خفتان مفتوح من الأمام من اللون الأصفر طرزت حوافه وإن كان خالياً من الزخارف، وغطاء الرأس عبارة عن طرحة بيضاء قصيرة تغطى الرقبة من الخلف ومزخرفة بخطوط عرضية أعرضها أوسطها يظهر بها بقايا اللون الأحمر،مثبت فى الطرحة من الأمام حلية مذهبه تخرج منها ثلاث عصى رفيعة تنتهى كل منها بقطعة من الياقوت الأحمر،وأمام الأمير صحناً ذهبياً به مجموعة من الثمار ذات اللون الأحمر.

فى منتصف الصورة يجلس شخصان متقابلان خلفهما آخر واقف على يسار الصورة وذلك على أحد جوانب جدول مائى يمتد بعرض الصورة لون باللون الفضى الذى تأكسد بفعل الزمن إلى اللون الأسود، فيما يخص الشخصان الجالسان، يظهر الأول يمين الصورة وهو ملتحى يومأ برأسه إلى الخلف ويبدو جاثياً فى وضعة ثلاثية الأرباع يرتدى قباء من اللون الأخضر عليه حزام من القماش من نفس لون القباء يعلوه جبة قصيرة الأكمام من اللون الأحمر، ويغطى الرأس عمامة من اللون الأبيض مثبت فيها من الأمام تاج مروحى مذهب خلفه ريش من اللون الأزرق، ويظهر الرجل رافعا كلتا يديه بمحاذاة الصدر كأنه متحدثاً، يجلس قبالته شخص آخر يرتدى قباء من اللون الأزرق منقوط باللون الذهبى، يعلوه خفتان له أزرار أمامية موضوعة على مسافات متساوية تمتد حتى الوسط باللون الذهبى ومربوط على الوسط بمنطقة حزام

---

[٨٩] البساط يعنى ما بسط أو مد.

فايزة الوكيل، جهاز العروس، ص ٧٢.

صناعة البسط فى الأناضول على أيدى السلاجقة قبل دخولهم إلى الأناضول وتأسيس دولة السلاجقة الروم، وقد ساعدت طبيعة الموطن الجديد على قيام هذه الصناعة واستمرارها وتطورها فمراعى الأغنام والماعز المنتشرة على سفوح مرتفعات الأناضول قريباً من ساحل البحر المتوسط قد أمدتتهم بأحسن أنواع الصوف وأحسن مواد الصباغة.

ربيع خليفة، الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، ط١، القاهرة ٢٠٠١م، ص ص ٢٧٢-٢٧٣.

من الجلد به حلقات ذهبية مفصصة، والعمامة مرتفعة وذات قمة مدببة يخرج منها ريش باللونين الأزرق والأحمر، مثبت على العمامة من الأمام تاج مروحى من اللون الذهبى، وقد رسم ممسكاً بكلتا يديه بقارورة مذهبة لها بدن بصلى وعنق طويل ضيق وفوهة متسعة، خلف هذا الساقى أحد الأتباع واقفاً يرتدى قباء من اللون الأخضر يعلوه خفتان قصير الأكمام من اللون الأحمر مزرر من الأمام بأزرار صغيرة من اللون الذهبى ومربوط على الوسط حزام من الجلد تتخلله حلقات ذهبية مفصصة، ويغطى الرأس عمامة من اللون الأبيض ذات قمة مدببة ومثبت فيها من الأمام تاج ذهبى مروحى، وينتعل فى قدمه خف باللون البنى.

على الجانب الآخر من الجدول المائى يجلس عازف عود وضارب دف يتوسطهما قنينة لها بدن بصلى ورقبة طويلة ضيقة وفوهة متسعة، أما عازف العود فيبدو جالساً فى وضع أمامى، يرتدى قباء من اللون الأسود ويعلوه خفتان أحمر ذى أكمام قصيرة وعمامة ذات لون أبيض تنتهى من أعلاها بريش من اللون الأزرق، ويبدو العازف محتضناً العود بذراعه اليسرى والأصابع ممسكة بالريشة بينما تمسك اليد اليمنى بأعلى الرقبة بحيث وضع الإبهام خلف الرقبة بينما بقية الأصابع فى مواجهة لوحة العفق، ويوحى التعبير عن حركة الأصابع فى الإمساك بالعود بأنه بدأ العزف فعلاً (شكل ٥)، ويجلس قبالته ضارب الدف مرتدياً قباء ذى أكمام طويلة محبوكة ولونه ذهبى، يعلوه خفتان من اللون الأصفر، وهو مفتوح من الأمام طرزت حوافه باللون الأسود، على الوسط حزام من الجلد الأسود، وغطاء الرأس عبارة عن عمامة من اللون الأبيض لها قمة مدببة تنتهى بريش من اللون الأحمر.

هذا المجلس فى الهواء الطلق وقد أضفى المصور على الصورة جواً مفعماً بالحيوية حيث تناثرت على أرضية الصورة بعض الزهور، كما تتخذ خلفية التصويرة مجموعة من التلال الصخرية تتخللها الحشائش والصخور، ويظهر خلف تلك التلال – فى منتصف التصويرة– شجرة من أشجار الدلب الكبيرة ذات سيقان بنية اللون وأوراق ملونة باللون البنى الداكن الذى يميل إلى الحمرة واللون البنى الفاتح، فضلاً عن جدول المياه الذى يجرى بعرض الصورة.

الدراسة التحليلية:

توضح التصويرة براعة المصور فى توزيع الأشخاص توزيعاً متماثلاً متوازناً، وتنفيذهم بحجم كبير نسبياً، وقد نجح فى التعبير عن الحركة فى حركة العازفين الهادئة، وفى وضعة السيدة التى تمد كأس الشراب للأمير الذى مد يده هو الآخر ليتناوله، كما أن فى تنوع الجلسات ما يضفى على التصويرة حركة فجلس البعض متربعاً بينما الباقون جاثون، كما تنوعت الحركات فى التصويرة بتنوع دور كل شخص، وعبر المصور عن الانفعال فى شكل عازف العود الذى يحتضن عوده والواقعية فى الجلسة وحركة اليد والأنامل، أما عن الأسلوب الفنى الذى نفذت به هذه

التصويرة فيلاحظ أن المصور قد اكتفى بعدد قليل من الألوان التى تبدو ساطعة إلى حد ما فضلاً عن الثراء فى التذهيب الذى شمل جميع عناصر التصويرة تقريباً، وشكل خط الأفق على هيئة قوس صغير أعلى الزاوية اليسرى من التصويرة كما تبدو الدقة فى تنفيذ الزخارف النباتية والاهتمام بتغطية الخلفية برسوم شجرة الدلب والتى ظهرت فى العديد من المخطوطات الإيرانية ومن أمثلتها تصويرة تمثل مصرع رستم من مخطوط الشاهنامه تبريز ١٥٢٠-١٥٣٠م، محفوظ ضمن مكتبة جون ريولندز، وتصويرة تمثل أحد الإحتفالات من مخطوط چوى وچوكان ١٥٦٠-١٥٩٠م.[٩٠]

تتفق هذه التصويرة مع تصويرة أخرى من ديوان حافظ محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٣٧٢٧ (خزانة ٢)[٩١] (لوحة ١٩) وتمثل مجلس طرب فى الهواء الطلق وتبدو أوجه التشابه بين التصويرتين فى: شكل ملابس الأمير والحزام المعدنى، وتتفق شكل أغطية رءوس السيدات فى التصويرتين، وفى طريقة نثر الحزم النباتية على أرضية التصويرة، كذلك فإن صوانى الفاكهة تتفق فى التصويرتين من حيث الشكل والزخارف، وتختلف تصويرة هوتن عن تصويرة متحف الفن الإسلامى فى أن الأولى بها مجرى مائى فى مقدمة التصويرة ويمكن القول أن المصور استخدم الجدول المائى الذى ينساب بشكل خط منحنى بانحدار من اليسار إلى اليمين بعرض التصويرة كوسيلة للفصل بين كل حدث من أحداث التصويرة كالفصل بين المغنى (المنشد) والساقى من جهة وبين العازفين من جهة أخرى، كما تختلف التصويرتان المذكورتان فى الشخص الواقف على إحدى ضفتى المجرى المائى أعلى يسار التصويرة وفى رسم شجرة الدلب وكلها عناصر تظهر فى تصويرة هوتن وتختفى فى تصويرة متحف الفن الإسلامى.

تتشابه هذه التصويرة من حيث الموضوع والتكوين الفنى مع أخرى لأمير وأميرة فى مجلس شراب وطرب من مخطوط بستان سعدى مؤرخ بسنة ٩٤١هـ/١٥٣٥م محفوظ بمكتبة طوبقابوسراى باستانبول وتنسب إلى العصر الصفوى[٩٢]، ويظهر التشابه فى طريقة جلسة الأمير وشكل أدوات الشراب من قنينات وصينية الفاكهة وفى رسم شجرة الدلب التى تشغل أكبر حيز من الخلفية.

أما جوقة العزف فى التصويرة–موضوع الدراسة–فتتشابه مع تلك(لوحة٢٠) التى تحتل مقدمة تصويرة "مجلس بهرام كور والأميرة اليونانية فى الجوسق الأبيض"

---

[90] Golerkina (O.), Some Characteristics of Persian Miniatures Painting in the Latter Part of the 16th Century, Oriental Art, No.3 Autum, 1975, vol 12, p. 238, fig 193-196.

[٩١] صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص ٣١٩ لوحة ١٩.

[92] Soudavar (A.), Art of the Persian Court, pl.71c.

بالورقة(٢٤٦ وجه)من مخطوط خمسهء نظامى ينسب إلى شيراز(٩٤١هـ/١٥٣٤م)ومحفوظ فى مكتبة طوبقابوسراى باستانبول(حزين٧٦٠)[٩٣]وفى التصويرتين يحتل عازف العود مقدمة يمين التصويرة وفى المقابل ضارب الدف فى الطرف الأيسر من مقدمة التصويرة، أما طريقة التعاطى مع الآلات الموسيقية فمتطابقة فى التصويريتن، كما يبدو التشابه فى التفاصيل من أغطية رءوس السيدات التى تتكون من طرحة بيضاء قصيرة تزخرفها خطوط عرضية حمراء يخرج من مقدمتها ثلاث عصى تنتهى بياقوته أو لؤلؤة فى حين يثبت فى أغطية رءوس الرجال تاج ذهبى مروحى الشكل،فضلاً عن تشابه التصويرتان من حيث الأدوات والأوانى المذهبة المستخدمة فى الطعام والشراب.

خرج المصور عن إطار التصويرة ليتيح لنفسه حرية التعبير عن الموضوع بكافة عناصره، وهذا الأسلوب فى تجاوز التصويرة للإطار ظهر فى مخطوط "الترياق" لجالينوس ٥٩٥هـ/١١٩٩م، محفوظ فى المكتبة الأهلية بباريس[٩٤]، وعرفت هذه الظاهرة فى بعض تصاوير "كليلة ودمنة" فى مرقعة جمعت للشاه طهماسب فى مكتبة جامعة استانبول، وفى تصويرة من الشاهنامه شيراز ٧٧٢هـ/١٣٧١-١٣٧٢م فى مكتبة طوبقابوسراى تمثل "رستم يقتل سهراب"[٩٥].

أما من الناحية الإجتماعية فقد كان المتبع فى تمثيل مجالس الطرب مع زوجاتهم أو محبيهم أن يقتصر الحضور على النساء فقط، وكان يظهر رجل واحد وهو الحارس، أما هذه التصوير فيلاحظ أن العازفين كلهم من الرجال وهذا مخالف لما كان متبع فى تصوير مثل هذه المجالس، إلا أن هذه التصويرة تتفق فى هذه السمة الإجتماعية مع أخرى بعنوان "مجلس طرب فى الهواء الطلق" من مخطوط ديوان حافظ غير مؤرخ ومحفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة برقم٢أدب فارسى خليل ورقة (٢٥ وجه).[٩٦]

وعن علاقة النص الشعرى بموضوع التصويرة يتضح أن أعلى التصويرة وأسفلها ثلاث شطرات تقرأ:

أعلى الصورة:

مكن در اين چمنم سرزنش به خود روي
چنان كه پرورشم مى دهند مى رويم

[٩٣] داليا سيد توفيق، السجاد الإسلامى، ص ٥٤.
[٩٤] حسن الباشا، موسوعة التصوير الإسلامى، ص ١٤٦.
[٩٥] حسن الباشا، موسوعة التصوير الإسلامى، ص ٢٦٥.
[٩٦] صلاح بهنسى، مناظر الطرب، ص ٢٩٩، لوحة ١٥.

ز شوق نرگس مست بلند بالاي
چولاله باقدح افتاده برلب جويم[٩٧]

الترجمة:

ولا تلمنى لأننى نبت وحشياً ومن تلقاء نفسى فى هذه الخميلة
فإنهم أخذوا يغذوننى، فاستمررت فى النماء بغير ما حيلة... !!
– وأنا فى شوق إلى نرجسة مخمورة ذات قامة طويلة هيفاء
وقعت ومعى القدح كزهرة الشقائق على حافة النهر والماء...!! [٩٨]

أسفل الصورة

گرم نهب پير مغان دربه روى بگشايد
كدام در بزنم؟ چاره از كجا جويم[٩٩]

الترجمة:

وإذا لم يفتح لى "شيخ المجوس" أبوابه فى غير تمهل
فأى باب آخر أطرقه؟.. وأين ألتمس العلاج والتجمل؟[١٠٠]

هذه الأبيات من الغزلية رقم ٣٤٥ وهى فى مضمونها تتحدث عن الحبيب والخمر والشراب والطرب وهو ما تعكسه عناصرها التى اشتملت فى الجزء العلوى منها على منظر شراب بين أمير وأميرة ويفسر الصوفية وجود النساء الجميلات فى مجالسهم بأنها للاستدلال بالصنعة على الصانع[١٠١]، وفى مقدمة الصورة منظر طرب والمعروف أن الموسيقى ارتبطت بالتصوف ارتباطاً وثيقاً إذ كانت ركناً أساسياً فى حلقات سماع الصوفية التى يجتمعون فيها للرقص بينما ينفخ فى الناى ويقرع الطبل،[١٠٢] أما المجرى المائى الذى يجرى منحدراً بعرض التصويرة فيعبر عن نهر الكوثر ويدلنا على ذلك أحد أبيات نفس الغزلية التى تترجم "فما أضيق نظرى إذا تطلعت إلى نبع الكوثر فى جنة الرضوان"[١٠٣]، كما عكس المصور ما ذكر فى الأبيات من مفردات مثل "مجموعة الأزهار والورود" و "ورود وجنات"[١٠٤] فاهتم الفنان بالطبيعة برسم شجرة الدلب فى الخلفية والإكثار من الزهور والنباتات التى ترصع الأرضية، أما لفظ "الكأس الدوار"

---

[٩٧] ديوان حافظ، جمع: دبيح الله بداغى، ص ٣٥٥.
[٩٨] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ج٢، ص ٢١٢.
[٩٩] ديوان حافظ، جمع: ذبيح الله بداغى، ص ٣٥٤.
[١٠٠] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز،ج٢، ص ٢١٣.
[١٠١] آمال منصور محمد، التأثيرات الإيرانية والصينية على خزف أزنيك خلال القرنين العاشر والحادى عشر للهجرة (١٦-١٧م)، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٧٣.
[١٠٢] حسين مجيب المصرى، أثر الفرس فى حضارة الإسلام، ص ٢٠٦.
[١٠٣] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ج٢، ص ٢٠٨.
[١٠٤] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ج٢، ص ١٤.

الذى ورد ضمن أبيات الغزلية حبذ الفنان وضع الساقى فى منتصف التصويرة وجعله أساس التكوين الدائرى المحورى الذى يقوم على نقطة مركزية فى وسط التصويرة تدور حولها بقية العناصر على خط دائرى بحيث تكون هذه النقطة إما مركزاً لتأليف دائرى، وإما شكلاً يحتل وسط العمل لتتشعب منه خطوطاً وهمية لعناصر اللوحة وفى هذه الحالة تشكل العنصر الرئيسى كالبطل مثلاً تدور حوله بقية العناصر الثانوية الأخرى، وتجسيد المصور لهذه المفردات يؤكد علم المصور بمفردات الصوفية ومعانيها وأنه أحسن جمعها فى تصويرة واحدة.

تصويرة تمثل منظر شراب وطرب فى الهواء الطلق (لوحة ٢١):

تحوى الورقة (١٤١ وجه) ومقاساتها حوالى ١١,٤×٦,١ سم صورة داخل إطار مذهب يضم سطرين من الكتابة أعلاها وأسفلها ومقاسات الصورة والإطار حوالى ١٤,٤×٦,٥ سم، والصورة تعبر عن منظر شراب فى الهواء الطلق.

الوصف:

يجلس الأمير جلسة متربعة فى الجهة اليمنى من التصويرة على بساط مستطيل منقوط من اللون البنفسجى الفاتح، ويرتدى الزى الفارسى من القباء الأخضر الفاتح، يعلوه خفتان قصير الأكمام من لون أحمر منقوط باللون الذهبى، ومربوط على الوسط حزام معدنى من حلقات ذهبية مفصصة مختلفة الأحجام، والعمامة مرتفعة تلتف حول طاقية زرقاء ذات قمة غير مدببة، وقد استند بإحدى يديه إلى ساقيه بينما يمد اليد الأخرى ليتلقى الكأس الذى تقدمه له السيدة التى تجلس قبالته جاثية، وترتدى رداءاً من اللون البنفسجى مزخرف بزخارف هندسية متلاصقة تشبه عش النحل، ويعلوه خفتان مفتوح من الأمام من اللون الأصفر طرزت حوافه، وبوجه عام اتسمت هذه السيدة بأناقة الملبس، وغطاء الرأس عبارة عن طرحة بيضاء قصيرة تغطى خلف الرأس مثبت فيه من الأمام حلية مذهبة تخرج منها ثلاث عصى رفيعة تنتهى كل منها بقطعة من الياقوت الأحمر، بينما ينثنى ذراعها الأيمن لأعلى بمحاذاه الصدر وقد راحت تقدم للأمير الجالس أمامها كأساً من الشراب كما تبسط كف اليد اليسرى معبرة عن الاحترام والامتنان بإيماءة الرأس، وأمامها صينية مذهبة بها ثمار من الفاكهة ذات لون أحمر، وقنينة مذهبة لها بدن بصلى وعنق طويل ضيق وفوهة متسعة.

وزع باقى الأشخاص فى الصورة توزيعاً متوازناً متماثلاً على المساحة المتبقية من الصورة فيظهر فى منتصف الصورة شخصان يتقدمهما آخران بينما يجلس فى المنتصف ساقى يحمل دورق وقد انشغل بصب الشراب وتقديمه، فى الجزء الأوسط من الصورة على اليمين شخص يجلس جاثياً فى وضع جانبى يرتدى قباء من اللون الأحمر مزحرف باللون الذهبى يعلوه خفتان قصير الأكمام من اللون البنى ويتمنطق عند الوسط بحزام من القماش أبيض بسيط، أما الرأس فيغطيها قلنسوة تشبه الطرطور

ويبدو ملوحاً بكلتا يديه فى انتشاء مستمتعاً بالموسيقى كأنه منشداً، يجلس قبالته شخص آخر يرتدى قباء من اللون الأحمر المزخرف بالذهبى، يعلوها خفتان له ازرار أمامية موضوعة على مسافات متساوية تمتد حتى الوسط باللون الذهبى ومربوط على الوسط حزام من الجلد به حلقات ذهبية مفصصة، والعمامة مرتفعة وذات قمة غير مدببة باللون الأزرق يتقدمها تاج معدنى من اللون الذهبى، وهو يسند كلتا يديه على رجله، ويبدو من جلسة وملابس هذا الشخص أنه أحد أتباع الأمير، يتوسط هذين الرجلين ساقى يرتدى قباء من اللون الأصفر يعلوه خفتان قصير الأكمام من اللون الأزرق مزرر من الأمام بأزرار من اللون الذهبى ومربوط على الوسط حزام معدنى من حلقات ذهبية مفصصة، ويرتدى عمامة بيضاوية كروية مفصصة محبوكة على مقدمة رأسه مزخرفة بزخارف تشبه عش النحل بخطوط رفيعة حمراء يخرج من أعلى منتصف العمامة ريشة زرقاء ويمسك الساقى بيده اليمنى قارورة معدنية مذهبة ذات بدن بصلى زخرف ثلثه العلوى بخطوط إشعاعية ولها رقبة طويلة ضيقة وفوهه متسعة، ويمد الساقى يده اليسرى مقدماً كأس الشراب لأحد أتباع الأمير منتصف يسار التصويرة، خلف هذا الساقى صينية مذهبة بها ثمار فاكهة من اللون الأحمر.

أما مقدمة الصورة فيشغلها عازف ناى وضاربة دف يتوسطهما قنينة بصلية البدن لها رقبة طويلة ضيقة وفوهة متسعة، أما عازف الناى فيبدو جاثياً فى وضع ثلاثية الأرباع، يرتدى خفتان أحمر ذى أكمام طويلة وعمامة متعددة الطيات ذات لون أبيض تنتهى بريش مثبت فى العمامة من الأمام تاج مروحى ملون، ويبدو العازف ممسكاً بكلتا يديه بالناى ومقرباً إياه إلى فمه وفى حين تمسك اليد اليسرى بمقدمة الناى تمسك اليد اليمنى بمؤخرة الناى، ويوحى التعبير عن حركة الأصابع فى الإمساك بالناى بأنه بدأ العزف فعلاً، وتجلس قبالته الدفافة (ضاربة الدف) مرتدية خفتان ذى أكمام طويلة محبوكة ولونه بنى، وهو مفتوح من الأمام طرزت حوافه باللون الأسود، وغطاء الرأس عبارة عن طرحة قصيرة من اللون الأبيض مثبت فيها من الأمام حلية مذهبه تخرج منها ثلاث عصى رفيعة تنتهى كل منها بقطعة من الياقوت الأحمر.

هذا المجلس فى الهواء الطلق حيث تناثرت فى أرضية الصورة بعض الزهور وشكل خط الأفق على هيئة قوس، كما لونت السماء باللون الذهبى.

الدراسة التحليلية:

النظرة الأولى علي هذه التصويرة توحى ببساطة التكوين إلا أنه يسجل للمصور الإبداع فى توزيع الأشخاص فى مقدمة التصويرة توزيعاً منسجماً متناغماً، كما نجح فى التعبير عن الحركة والانفعال وذلك بالإيماءات الخفيفية بالرأس، وإشارات الأيدى الممتدة فى حركات مختلفة، كما أن التنويع فى رسم شخص واقف والباقى جلوس أضفى على التصويرة حركة وأقصاها قليلاً عن حيز الجمود، كما استطاع المصور

التعبير عن الاحترام والوقار الذى ينبغى أن يغلف مجلس الأمير فظهرت السيدة التى تقدم الشراب وقد أمالت رأسها فى انحناءة بسيطة احتراماً للأمير.

تكرر التكوين العام لهذه التصويرة فى عدة تصاوير من نسخ مخطوط "ديوان حافظ" محفوظة فى العديد من المكتبات والمتاحف العالمية وتنسب إلى أقاليم فنية فى عصور مختلفة من ذلك نسخة من مخطوط "ديوان حافظ" محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم١٧٣٧١، وتحوى الورقة(١٩وجه) تصويرة تمثل مجلس طرب وفيها يجلس الأمير فى حديقة قصره فى حين تقدم له إحدى السيدات كأساً من الشراب فى وجود ثلاثة من العازفين على المزمار (الناى) والدف وثالثة تعزف على آلة الجنك (لوحة ٢٢)، وفى الورقة(٢٣ وجه)تصويرة تمثل مجلس أنس وطرب فى الحديقة، وفيها يظهر الأمير ومحبوبته أعلى يمين التصويرة، والخدم والأتباع حولهما وفى مقدمة الصورة عازف ناى وعازف دف، وفى تصويرة أخرى لمجلس محبين فى الهواء الطلق من مخطوط ديوان حافظ غير مؤرخ وينسب إلى نهاية القرن ٩هـ/١٥م محفوظ فى دار الكتب المصرية بالقاهرة برقم١٠٢أدب فارسى خليل أغا(لوحة23) وتتشابه هذه التصويرة مع تصويرة هوتن من حيث توزيع الأشخاص توزيعاً متوازناً متماثلاً، وفى محاولة التعبير عن الحركة فى جوقة العزف، واتساع المقدمة على حساب المؤخرة وظهور السماء باللون الذهبى فى الخلفية ويتضح فى كلتا التصويرتان الثراء الشديد فى الخلفية المذهبة وجميع أوانى الطعام والشراب والاهتمام بزخرفة الثياب.

أما عن التأثيرات الفنية المختلفة على هذه التصويرة فيبدو تأثير المدرسة المغولية فى رسم غطاء الرأس ذو القمة المخروطية الذى يرتديه المنشد وظهر مشابهاً له غطاء رأس على ورقة من مجموعة الأرشيدوق رينر محفوظة بمكتبة الدولة بفيينا وترجع إلى العصر الفاطمى القرن ٤هـ/١٠م[١٠٥] ، كما ظهر فى تصويرة تمثل كلاب الصيد مع حارسها من مخطوط فارسى من كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع محفوظ فى مكتبة مورجان بنيويورك نسخت فى مراغه وترجع إلى القرن ٧هـ/١٣م، كذلك فإن بعض وجوه قد رسمت بحجم أكبر فى هذه التصويرة عن تصاوير المخطوط الأخرى ومن أكثرها وضوحاً رسم العيون الضيقة المسحوبة لضاربة الدف بشكل يعكس التأثير المغولى على هذه التصويرة.[١٠٦]

---

[١٠٥] سومة عبد المنعم إبراهيم، مناظر الصيد والقنص على التحف التطبيقية وفى تصاوير المخطوطات فى العصر الفاطمى حتى نهاية العصر المملوكى، دراسة فنية آثارية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٢م، لوحة ١٠٦.

[١٠٦] كان من نتيجة غزو المغول لإيران أن دان الإيرانيون للخان الأكبر فى بلاد الصين بولاء اسمى، إلا أنهم كانوا معجبين بالحضارة والثقافة الصينية فأدخلوا فى دولتهم كثيراً من التقاليد الصينية كما=

أما عن علاقة النص الشعرى بالتصويرة فيتضح بدراسة أبيات الغزلية رقم ٤٨٣ والتى يظهر منها بيتان أعلى التصويرة وبيت أسفلها ونص الأبيات **أعلى الصورة:**

خمور جام عشقم، ساقى! بده شرابى
پركن قدح كه بى مى مجلس ندارد آبى
عشق رخ چو ماهش در پرده راست نآيد
مطرب بزن نوايى، ساقى بده شرابى[١٠٧]

الترجمة:

أيها الساقى..! إننى مخمور بكأس العشق فناولنى الشراب المروق
واملأ قدحى ... فالمجلس بغير خمرك لا بهجة له ولا رونق
ولا يتأتى وصف وجهه الذى يشبه القمر... وهو منتقب بالحجاب
فيا أيها المطرب اعزف لى هزجا... ويا أيها الساقى ناولنى كأس الشراب[١٠٨]

أسفل الصورة

شد حلقه قامت من، تا بعد ازاين رقيبت
ز اين در دگر نراند مارا به هيچ بابى[١٠٩]

الترجمة

ولقد أصبحت قامتى حلقة على بابك ... حتى لا يستطيع الرقيب بعد الآن
أن يطردنى عن بابك إلى باب آخر فى كل لحظة وفى كل آن...[١١٠]

صورت الأبيات موضوع "منظر شراب وطرب فى الهواء الطلق"، ويلاحظ أنه بالرغم من تشابه موضوع هذه التصويرة مع السابقة عليها (لوحة ٥) من نفس المخطوط إلا أن المصور الذى حرص على ترجمة مفردات النص الشعرى قد عبر بمفردات مختلفة عن مضمون الموضوع، ففى هذه التصويرة استغنى عن رسم المجرى المائى الذى لم يرد فى الأبيات، بينما رسم المطرب الذى يتوسط يمين التصويرة وورد ذكره فى النص الشعرى بما ترجمته "فيا أيها المطرب اعزف لى هزيجاً"، كما كانت مجالس السماع تطوراً طبيعياً لحلقات الذكر التى كان الصوفية يعدونه من الرياضات النفسية ويحثون المريدين على الانشغال به وقت فراغهم، ثم ما لبث أن تحول هذا اللون من الذكر الفردى إلى لون جماعى فكانوا يعقدون حلقات الذكر

=استقدموا التراجمة والفنانين من بلاد الصين واستوردوا التحف الصينية ونتيجة لذلك ظهر الأثر الصينى فى التصوير الإسلامى فى إيران.
حسن الباشا، التصوير الإسلامى، ص ٢٠٧.

[١٠٧] ديوان حافظ، جمع: ذبيح الله بداغى، ص ٤٨٥.
[١٠٨] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز، ج٢، ص ٣٥١.
[١٠٩] ديوان حافظ، جمع: ذبيح الله بداغى، ص ٤٨٥.
[١١٠] إبراهيم أمين الشواربى، أغانى شيراز،ج٢، ص ٢١٣.

الجماعية التى يرددون خلالها بعض الألفاظ والعبارات الدينية ترديداً موزوناً ثم أصبحت أناشيد وأغانى دينية وبمرور الوقت استبدلت بالأشعار الفارسية التى تنشد على مسمع الصوفية فيفسرونها تفسيراً يتلاءم مع مقاصدهم.

أما "الساقى" فمكانته وأهميته فى الشعر الصوفى تنعكس على موقعه فى التصويرة حيث يتوسط التصويرة ويظهر بنفس حجم الشخصية الرئيسية وهى شخصية الأمير، ولعل الفنان قد عبر عن لفظ "الحبيب" بصورة السيدة الجاثية قبالة الأمير.

خاتمة المخطوط

تقع هذه الخاتمة فى الورقة (١٥٧ وجه) وهى صفحة تقليدية من صفحات المخطوط، مسطرتها من ١٤ سطر فى عمودين ، وهذه الصفحة لا تشتمل على تاريخ الفراغ من نسخ المخطوط[١١١] أو مكان النسخ أو اسم الناسخ أو المصور، إلا أنه بفحص صفحات المخطوط وجد أن الورقة (١٥٧ ظهر) وهى الورقة الأخيرة بالمخطوط تحوى أختام ثلاث متشابهة (لوحة ٢٤) وهى موزعة فى الورقة بواقع ختم واحد فى أعلى يسار الورقة، وختمان فى أسفل يسار الورقة، وكل منها عبارة عن ختم داخل شكل هندسى ثمانى الأضلاع ومقسم إلى ثلاثة سطور يتخللها زخارف من أوراق نباتية (شكل ٥) تقرأ:

س١ : دارم اميد على ولى
س٢ : بنده خان[١١٢] على
س٣ : ز صبر

الترجمة:

س١: عندى الرجاء من ولاية على
س٢: عبد خان (أى خوان) على
س٣: من صبر (أى تحمل)

الترجمة السابقة تعنى فى السطر الأول أن مالك هذا المخطوط عنده الرجاء والأمل من ولاية على بن أبى طالب رضى الله عنه، أما السطر الثانى فمعناه بلاغى يقصد به آخذ طعامى من على أى أن كل النعم "على مائدة" هذا الرجل "صاحب الختم

---

[١١١] يصنف هذا المخطوط ضمن ما يعرف بالمخطوط المطلق لأنه يخلو من تاريخ النسخ.
أحمد شوقى بنبين، ما المخطوط؟، مقال بمجلة تراثيات، العدد الثالث ، يناير ٢٠٠٤م، ص ١٥.

[112] خان: تعنى زعيم أو أمير أو سلطان وهو لقب تركى مغولى يعنى (الحاكم)
المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بجمهورية مصر العربية، ط٣، ١٩٦٠م
غير أن لفظ خان فى هذا الموضع المقصود بها خوان الفارسية بمعنى صينية أو مائدة، تم الاستدلال على هذا المعنى المجازى بمساعدة مشكورة من الأستاذة الدكتورة فاطمة جان أحمدى، أستاذ مساعد قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة الزهراء، طهران، إيران، كما راجعت الترجمة –مشكورة– الدكتورة سامية شاكر، مدرس اللغة الفارسية، قسم اللغات الشرقية، كلية الآداب، جامعة حلوان.

أو التوقيع" مصدرها على بن أبى طالب رضى الله عنه، ولعل هذا التوقيع لشخص كان يمتلك المخطوط فى وقت ما، وعلى الرغم من أن هذا الختم لا يمدنا بالكثير من المعلومات عن اسم المالك أو لقبه إلا أنه يؤكد المذهب العقائدى الذى يعتنقه وهو المذهب الشيعى.

ثانياً: المميزات الفنية العامة لتصاوير المخطوط

- الموضوعات

تقتصر موضوعات تصاوير هذا المخطوط على الموضوعات التى تمثل مناظر طرب وشراب أو مناظر تنزه فرسان على الجياد، فيما يخص مناظر الطرب المعروف أن الفنان المسلم قد أقبل منذ بداية العصر الإسلامى على تمثيل مناظر الطرب، فظهرت رسوم العازفات والراقصات فى الرسوم الجدارية لقصير عمره، وبقسم الحريم فى قصر الجوسق فى العصر العباسى، وفى رسوم المدرسة العربية فى التصوير[١١٣]، وقد انعكس ذلك الاهتمام على زخارف التحف التطبيقية فى العصر الإسلامى[١١٤] كما ظهر هذا النوع من الموضوعات بكثرة فى المدرسة العربية فى التصوير من ذلك نسخة من مخطوط مقامات الحريرى محفوظة بالمكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم Marsh 458 وتؤرخ بعام ٧٣٨هـ/١٣٣٧م، وهى تمثل أبو زيد السروجى يتطفل على مجلس طرب ويظهر فيها الحضور جالسون فى حديقة يستمتعون بالشراب وينصتون إلى عازف العود، واستمرت مناظر الطرب والشراب فى المدرسة التيمورية فى إيران من ذلك نسخة من مخطوط جامع التواريخ للوزير رشيد الدين محفوظة بالمكتبة الأهلية فى باريس مؤرخ بأواخر القرن ٨هـ/١٤م، وفيها يشاهد السلطان جالساً على عرشه

---

[١١٣] أحمد تيمور، التصوير عند العرب، سلسلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م، ص ٩٤، ص ٢٨٠ (شكل و).

[١١٤] ظهرت مناظر الطرب على التحف التطبيقية التى ترجع إلى العصر العباسى وبصفة خاصة الخزف ذى البريق المعدنى حيث يحتفظ متحف الفن الإسلامى بعدد من الطباق والشقفات الخزفية عليها رسوم لعازفين، أقبل الفنانون فى العصر الفاطمى على تمثيل هذه المناظر على التحف التطبيقية من ذلك رسم عازف عود على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى محفوظ بمتحف كلية الآثار بجامعة القاهرة، كما شهد العصر السلجوقى إقبالاً متزايداً على تصوير مناظر الطرب وقد كان الخزف المينائى المتعدد الألوان من أهم المواد التى عبر المصور فيها عن ميله لتصوير هذه المناظر من ذلك طبق من الخزف المينائى محفوظ بمتحف كلية الآثار، جامعة القاهرة، مزخرف لرسم لسيدة تعزف الطنبور وإلى جانبها سيدة تستمع إلى عزفها وقد أمسكت بكأس شراب، ومن العصر السلجوقى بلاطة من الخزف المرسوم تحت الطلاء يزينها رسم شخص يعزف على عود من قصر علاء الدين فى قونيه، وقد نجح الفنان فى إبراز إنهماك هذا العازف فى عزفه وذلك من خلال حركة الرأس واليدين مما اكسب الرسم تعبيراً وحيوية.
أسماء حسين عبد الرحيم، مدرسة التصوير فى عهد سلاجقة الأناضول، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١٣٢، لوحة ٢٠٨.

ممسكاً بكأس صغيرة وحوله بعض الأتباع وأمامه يجلس عازف عود.[١١٥] ، وتصاوير هذا المخطوط مثال جيد لمناظر الطرب التى اقتصرت فيها فرقة العزف على وجود عازف واحد مع دفافة (ضاربة دف) فى معظم الأحيان، ويخلو من العازفين على الآلات المختلفة أو الراقصين غير أن مهارة الفنان تمثلت فى التنوع فى أوضاع الأشخاص وفى التفاتات بعضهم لبعض ويبدو التوازن والتماثل طاغياً على مناظر الطرب، وبوجه عام فقد استمرت هذه المناظر فى المدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية فى إيران، كما اشتهرت إقامة الحفلات ومجالس الطرب والشراب فى كل من هراه وسمرقند، وكان الغناء والموسيقى من لوازم تلك الحفلات فى الهواء الطلق.

فيما يخص مناظر تنزه الفرسان على الجياد تملك إيران ثروة عظيمة من مناظر التنزه والتريض التى نفذت على التحف التطبيقية وخاصة الخزف، والحقيقة أنه لا يمكن الفصل بين مناظر الفرسان فى حالة تنزه وممارسة الفرسان لرياضة العدو إذ أن الحالتين قد تتلازمان فى آن واحد، وإن كانت رياضة السبق والعدو تتم فى حلبات خاصة بها، إلا أنه ليس هناك ما يمنع الفارس أن ينطلق عدواً للتريض فى البرارى، وقد نجد منظر رسم لفارس يحمل سلاحه ربما يرى البعض أنه فى رحلة صيد (لوحة١٤) غير أنه لما كان المنظر يخلو من أى شئ يدعم هذا القول كظهور الفريسة أو باز الصيد فنميل إلى تصنيفها ضمن مناظر التنزه والتريض.[١١٦]

أما النوع الثالث من الموضوعات التى ضمتها تصاوير هذا المخطوط فهى موضوعات أبطال القصص الإيرانية، ومن أشهرها القصص التى وردت فى منظومة خمسهء نظامى، واختار الفنان لحظة درامية هامة وحاسمة فى القصة لتكون ضمن تصاوير المخطوط، وهى زيارة شيرين للمهندس فرهاد وهو يحفر القناة (لوحة ٩)، والملاحظ فى تصاوير المخطوط –موضوع الدراسة– اهتمام المصور برسم الموضوعات التى تمثل فى الخارج وخلت المخطوط من الموضوعات الداخلية.

– التصميم العام للمخطوط

اتسعت المقدمة التى تمثل الأرضية على حساب المؤخرة التى تمثل السماء حتى تكاد المقدمة تشغل التصويرة كلها فى حين أن المؤخرة لا تشغل إلا حيزاً ضيقاً فى

---

[١١٥] رجب سيد أحمد المهر، مدارس التصوير الإسلامى فى إيران والهند منذ القرن ١٠هـ/١٦م وحتى منتصف القرن ١٢هـ/١٨م فى ضوء مجموعة متحف كلية الآثار–جامعة القاهرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٣٣.

[١١٦] عبد الناصر ياسين، مناظر الفروسية فى ضوء فنون الخزف الإسلامى، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٥م، ص ١٥١ – موقف الإسلام من رياضة سباقات الخيل والعدو راجع: عبد العزيز صلاح سالم، الرياضة وأدواتها فى مصر الإسلامية فى ضوء مجموعتى المتحف الإسلامى والقبطى بالقاهرة، دراسة آثارية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٣م،ص ص١٢–١٧.

أعلى التصويرة، وكان الفنان ينفذ على تلك المقدمة الموضوع الرئيسى للتصويرة، واستخدمت رسوم التلال المرتفعة لتفصل المقدمة عن المؤخرة ويحسب للفنان محاولة التعبير عن العمق (لوحة ٩) وذلك من خلال تصوير الأرضية بهيئة أقواس متتالية يقف على كل منها أحد أبطال المنظر أو يخرج منها فرع نباتى أو شجرة ويلاحظ أن المصور قام بتوزيع عناصر التصاوير توزيعاً متوازناً على الأرضية، كما لجأ إلى الخروج عن المساحة المخصصة له فى تصويرة واحدة ليعبر بحرية عن الموضوع (لوحة ١٨) ولكنه لم يكرر ذلك فى تصاوير المخطوط الأخرى، وإنما التزم بالمساحة المخصصة له، والمعروف أنه فى التصوير الفارسى يحدد الناسخ أو الخطاط المساحة التى يقوم فيها المصور بالتعبير عن الموضوع وسط النص الشعرى.

تختفى فى تصاوير هذا المخطوط الخلفيات المعمارية وقطع الأثاث من مقاعد وجواسق ومظلات، والأكتفاء بتصوير الأمير أعلى يمين التصويرة جالساً على بساط ملون بلون واحد (لوحات ١٥، ١٧).

ثالثاً: العناصر الزخرفية والتكوين الفنى للمخطوط

- الرسوم الآدمية

كانت إيران من أكثر الأمم الإسلامية استخداماً للرسوم الآدمية فى زخرفة منتجاتها الفنية، وإن كان الفنان لم يراع التناسب بين أحجام الأشخاص فى التصويرة وبين مكوناتها الأخرى من أشجار وتلال، وإن تفوقت الرسوم الآدمية على سائر العناصر الزخرفية وعلى الرغم من اهتمام المصور بالشخصية الرئيسية إلا أنه كان يرسم العديد من الأشخاص فى أعلى التصويرة يبرز نصفهم العلوى أو رءوسهم خلف قمم التلال(لوحات ٧، ٩، ١٤)،ولم تخل تصويرة واحدة فى المخطوط من رسم الأشخاص فى مختلف الأوضاع ما بين جلوس ووقوف(لوحة١٨)والبعض يحمل أوانى الشراب ليصبح الساقى فى بعض التصاوير محوراً وأساساً للموضوع(لوحة ٢١).

قام المصور برسم أشخاص ذوى قامات متوسطة الطول، وأجساد معظمها نحيلة أو غير ممتلئة وقد ظهرت الشخصيات بمظهر الحيوية والثراء والشباب، أما وجوه الرجال فظهرت أغلبها فى أوضاع ثلاثة أرباع بملامح متقاربة وبشرة بيضاء ووجوه قمرية مستديرة وأنف مستقيم وفم صغير، ولعل هذه الملامح قريبة الشبه من الملامح التى ظهرت فى تصوير الأشكال الآدمية التركية[١١٧]، استعمل المصور فى بعض الأحيان الشارب القصير الدقيق أسفل الفم مباشرة، وفى أحيان أخرى الشارب الكثيف

[١١٧] طرق انتقال التأثيرات التركية إلى إيران راجع: ربيع حامد خليفة، فن التصوير عند الأويغور وأثره على الفن الإسلامى، ط١، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ص ٤-٥ – بديع جمعه وآخرون، تاريخ الصفويين وحضارتهم، ج١، دار الرائد العربى، ١٩٧٦م، ص ٨٨.

الذى يتصل باللحية (لوحة ٧) التى ظهرت مشذبة، وهكذا يلاحظ أن المصور أضاف إلى بعض الوجوه شارب وإلى البعض الآخر شارب ولحية خاصة عندما يرسم شيخ أو رجل أكبر سناً بما يعد استمراراً للتأثيرات السلجوقية فى رسوم الوجوه[١١٨]، وترك آخرين ذوى وجوه حليقة.

أما النساء فقد تميزت وجوههن بلون البشرة الأبيض الناصع أو الوردى ويزين الوجنتان لون أحمر فاتح، كما لونت الشفاه باللون الأحمر أيضاً، معظم عيون السيدات ضيقة ومسحوبة تعلوها حواجب غير متصلة مقوسة تقويساً خفيفاً بعضها قريب الشبه من السحن المغولية (لوحة ٢١)، يختفى شعر المرأة فى كل التصاوير بغطاء رأس محكم، وبصفة عامة تميزت رسوم النساء بالتأنق والثراء وجمع الفنان بين رسوم النساء والطبيعة جمعاً موفقاً.

- الرسوم الحيوانية

الحصان هو الحيوان الوحيد الذى رسم فى تصاوير هذا المخطوط ولعل ذلك لما يرتبط به من شئون الفروسية كالحروب والصيد والسباق والتنزه ولأنها وسيلة انتقال رئيسية من مكان لآخر النصيب الأكبر بين أنواع الحيوانات التى تزدان بها التحف التطبيقية الإسلامية والمخطوطات المزوقة بشكل عام، وقد رسمت الجياد فى أكثر من تصويرة بالمخطوط، كما زخرفت بمختلف الزخارف وخاصة فى رحلات التنزه، وأهم ما يلفت النظر فى رسوم الخيل فى هذا المخطوط أن الحصان رسم دائماً وضع جانبى، ويبدو أن الفنان فضل هذا الوضع حتى يفرد له مساحة أكبر تبرز تفاصيله وتساعد المصور فى التركيز على الشخصية الرئيسية، لم يحافظ المصور على النسب التشريحية، إذ تظهر الخيول ذات سيقان نحيلة دائماً بما يتفق مع الواقع فالخيول الإيرانية ذات سيقان نحيلة طويلة، وأجسام متناسبة الأعضاء ورءوس صغيرة[١١٩]، والمؤكد أن الفنان لم يحاول التعبير عن التفاصيل التشريحية مثل عضلات الرقبة والأقدام فاهتم بالهيكل الخارجى على حساب التفاصيل وإن كان رسم الحصان لا يخلو من براعة فنية.

وقد رسمت الخيول فى هذا المخطوط ملجمة ومسرجة وبعضها مغشى[١٢٠] بالذهب وعليها لبود (لوحات ٧، ٧ - أ)، ورسم اللجام بأسلوب إجمالى لا يظهر تفاصيله بوضوح وإن ظهر بعض أجزائه كأحزمة قطعة الرأس والوجنة والأنف والفك ويحيط بأعلى رقبة كل فرس شريط يلحظ أنه يتدلى منه حليه ذهبية (لوحات ٧، ١٤)، ويلاحظ أن ركاب الفارس يتدلى من السرج فى هيئة مستقيمة الشكل. الملاحظ عدم تنوع

[١١٨] هيام أحمد محمد، التصوير القصصى، ص ١٧٨.
[١١٩] صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص ص ٢٣٦-٢٣٧.
[١٢٠] عبد الناصر ياسين، مناظر الفروسية، ص ٢٢٦.

رسوم الخيول فى هذا المخطوط تنوعاً كبيراً من حيث الحركة أو موضعها أو لونها أو ظهور جزء منها، فمن حيث الحركة فالجياد إما واقفة فى ثبات واضعة قائميها الأماميين على الأرض (أشكال ٦، ٧) أو معبرة عن السير بتؤدة فى انثناءة خفيفة لإحدى الأرجل الأمامية (شكل ٨)، ومن حيث موضعها فجميع الخيول التى تمتطيها الشخصية الرئيسية فى التصويرة موضعها ثابت حيث يظهر ثلثيها الأماميين يمين وسط التصويرة (لوحات ٧، ٩، ١٤) أو تظهر أجزاء من الرأس خلف الصخور والتلال إما أعلى الصورة (لوحة ١٤) أو فى مقدمة الصورة (لوحة ٧) غير أن الفنان فى كل الحالات رسم جزء من الخيول ولم يرسمها كاملة فى أى تصويرة (أشكال ٩، ٩-أ، ٩-ب)، وربما كان ذلك نابعاً من اقتناع المصور بأن الجزء يعبر عن الكل أو لضيق المساحة المخصصة لرسم الموضوع التصويرى.

يظهر الطابع الزخرفى فى الألوان التى رسم بها الفنان الحصان مثل اللونين الأسود (لوحة ٩) والبنى بدرجاته (لوحة ٧) كما رسم الجواد المزركش باللونين الأبيض والأسود (لوحة ١٤) وبوجه عام صورت الجياد بألوان قريبة من الواقع.

- **المناظر الطبيعية**

يعد تصوير الطبيعة من الأمور التى رغب فيها الإسلام، فقد أمر القرآن الكريم بتأمل الطبيعة وحث عليه، فضلاً عن ذلك فإن اهتمام مصورى المخطوطات بالرسوم الطبيعية يعزى إلى ما تميزت به المدن الإيرانية من طبيعة ساحرة فجرت قدرات وإمكانات المصورين بشكل انعكس على تصاويرهم.

عبر مصور هذا المخطوط عن الأرضية برسم خطوط منحنية تمتد بعرض التصويرة نتج عنها مرتفعات ومنخفضات وزع عليها بطريقة زخرفية حزم نباتية تخرج من منطقة دائرية يتخللها زهور حمراء رباعية وخماسية يحيط بها أوراق نباتية صغيرة ذات طرف مدبب(شكل ١٣)،ويعد توزيع الحزم النباتية بشكل متناسق على مقدمة التصاوير من تأثير المدرسة التيمورية.[١٢١]أما رسوم الأوراق النباتية فقد تميزت بالبساطة فى القرن١٠هـ/١٦م،وظهرت فى معظم منتجات العصر الصفوى فى حين تعددت أشكالها وظهرت الأوراق المسننة والرمحية بكثرة فى منتصف القرن ١٠هـ/١٦م.

كما تعكس تصاوير مخطوط هوتن المناظر الخلوية فى شكل الحدائق المفتوحة بما يتفق مع رقة النص الشعرى، وإن بدت بشكل اصطلاحى بسيط يشبه رسوم

[١٢١] حسن الباشا، التصوير الإسلامى، ص ٢٨٤.

المدرسة العربية فى التصوير من حيث اشتمالها على بعض الورود والحشائش بشكل حزم نباتية كما ذكرنا (لوحات ١٨، ٢١)، وهى بذلك تقع ضمن طراز الحدائق العامة المفتوحة للتنزة والتسلية، أما رسوم الأشجار والأزهار التى اشتملت عليها هذه الحدائق فأبرزها رسوم الأشجار بشكل مخروطى بعيد عن الواقع وتبدو ذات قمة مدببة وجذع قصير وبدن مستدير(شكل ١٠)، أو تخفى خلفها شجرتين عن اليمين واليسار (شكل ٢)، أو تظهر قمتها المدببة خلف التلال التى تخفى الجذع ويتفرع عن يمينها ويسارها شجيرات صغيرة (شكل ١١) أما موضع هذه الأشجار فغالباً ما تحتل أعلى يسار التصويرة، وتعد شجرة الدلب من الأشجار الشهيرة التى رسمت ضمن تصاوير هذا المخطوط والمعروف أن هذه الشجرة قد حظيت باهتمام كبير في التصاوير الإيرانية وقد ارتبطت هذه الشجرة لدى الفرس بطرد الأمراض والأوبئة[١٢٢] رسمت شجرة الدلب فى مخطوط هوتن بنفس الطريقة التى صورت بها فى المدرسة التيمورية فى هراه من حيث رسم الشجرة منحنية الجذوع متعددة الفروع تنتهى آخرها بأوراق خماسية تشبه أصابع اليد تتميز بواقعية فى رسم الأغصان، وتتراوح ألوان الشجرة ما بين الأصفر والبنى الفاتح والداكن فضلاً عن ذلك تبدو البراعة فى رسم شجرة الدلب بصورة ضخمة (لوحة ١٨) وقد شغلت جزءاً كبيراً من خلفية الصورة، وتبدو بكل تفريعاتها من جذع وأغصان وأوراق، وبهذا تقع تصاوير هذا المخطوط فى نطاق التصاوير التى بدأت تتحرر من رسوم النباتات الصينية وتستبدلها بالأشجار الفارسية، والمعروف أنه فى أوائل القرن ١٠هـ/١٦م حيث بدأت الأشجارالفارسية تحل محل النباتات الصينية التى ملأت تصاوير العصر المغولى.[١٢٣]

أما رسوم الأزهار فى مخطوط هوتن فتتميز بالتنوع ما بين استخدام الزهور أو أجزائها فى الزخرفة أو تداخلها مع العناصر الأخرى (شكل ١٢)، ومما لا شك فيه أن نظام ترتيب الأزهار بتصاوير المخطوط به إحساس صادق بالنسب، مع حسن التوزيع الدقيق لهذا التنوع وحيوية الألوان، وكل ذلك يشهد بمهارة الفنان الإيرانى، ومن أنواع الأزهار ما أطلق عليه اسم الوردة التى كانت من أكثر العناصر الزخرفية النباتية ظهوراً واستخداماً فى زخارف ورسوم المخطوطات خاصة فى العصر الصفوى[١٢٤] فقد

---

[١٢٢] يرجع الفضل إلى المصور بهزاد الذى جعل هذه الشجرة إضافة محببة لخلفيات تصاويره كما فى تصويرة من بستان سعدى (٨٩٣هـ/١٤٨٨م) وتمثل وليمة السلطان حسين ميرزا بايقرا.
رجب سيد أحمد المهر، مدارس التصوير الإسلامى، ص ١٦٩.

[١٢٣] أمين عبد الله الرشيدى، المناظر الطبيعية فى التصوير العثمانى فى تركيا ومصر (دراسة آثارية فنية مقارنة)، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ص ٢٧٦-٢٧٨.

[١٢٤] أحمد محمد توفيق الزيات، دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها على التحف التطبيقية (دراسة أثارية فنية)، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٢٥٣.

رسمت الوردة الرباعية فى تصاوير مخطوط هوتن بشكل بسيط المظهر يميزها وجود أربعة فصوص أو بتلات تحيط بزهرتها (لوحة ٤، شكل ١)، وأسرف مصور المخطوط فى استخدامها كأرضية وخلفية لزخرفة فاتحة المخطوط، والمعروف أن أشكال الوريدات ذات البتلات الأربع ظهرت فى رسوم وتصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية فى القرن ١٠هـ/١٦م، وقد زاد عدد البتلات إلى أن صارت ست بتلات فى نهاية القرن ١٠هـ/١٦م، كما استخدمت الأوراق الكأسية الثلاثية فى زخرفة فاتحة المخطوط وهذه الورقة من العناصر التى استخدمت فى المنحوتات السلجوقية وقد نحتت باتقان فى تصميمات زخرفية تقوم على تكرار نحت الورقة داخل إطار يزخرف واجهات العمائر، وقد ظهر الإقبال على استخدام هذه الورقة كرمز من رموز الطرق الصوفية المنظمة، لأن هذه الورقة حسب اعتقادهم تشير إلى السماء والأرض والإنسان[١٢٥]، وتجدر الإشارة إلى أن هذا العنصر قد استخدم بكثرة فى زخرفة صفحتا الافتتاحية فى المصحف الشريف فى العصر المملوكى.[١٢٦]

عبر مصور المخطوط عن الطبيعة فى بعض التصاوير برسم التلال ذات القمم المخروطية والصخور بالألوان الذهبى والأصفر والأبيض، وقد وردت فى التصاويرة بخطوط سميكة وأشكال متعددة منها أشكال المرتفعات من جبال وتلال منبسطة بيضاوية الشكل (لوحة ٩) فضلاً عن رسم مجموعة من الصخور القليلة الارتفاع، وقد يخترق التصويرة مجرى مائى يمثل نهيراً صغيراً (لوحة ١٨).

فيما يخص رسم السماء فإنه يلاحظ بالنسبة لتصاوير هذا المخطوط أن السماء قد انحصرت وأصبحت مجرد مساحة صغيرة ذات أهمية ثانوية أعلى التصويرة، وذلك نظراً لاتساع المقدمة على حساب المؤخرة وهو أحد تاثيرات المدرسة التيمورية.[١٢٧] كما بدت التصاوير متأثرة بمركز هراه فى العصر التيمورى من حيث رسم السماء باللون الذهبى (لوحات ٧، ٩، ١٤، ١٨، ٢١).

- رسوم الأزياء

يؤدى الزى دوراً هاماً فى المجتمعات الإنسانية، فهو فى مستوى حاجة المجتمع للمأكل والمشرب والمأوى، حيث يعد جزء من وجوده ويعبر عن ذاتية الإنسان ويفصح عن شخصيته، وقد استخدمت الملابس فى الحماية والوقاية ومن أجل حب الحياة

---

[١٢٥] منى محمد بدر، أثر الحضارة السلجوقية فى دول شرق العالم الإسلامى على الحضارتين الأيوبية والمملوكية بمصر، ج٣، الفنون الزخرفية، زهراء الشرق، القاهرة ٢٠٠٣م، ص ١٥٤.

[١٢٦] يمنى محمد أحمد مرتضى، زخرفة المصحف الشريف فى العصر المملوكى، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٧٧.

[١٢٧] أبو الحمد فرغلى، التصوير الإسلامى، ص ١٩٨.

والترف[١٢٨] وقد مر الزى الإسلامى بالعديد من التطورات حيث أن الزى كالفن سريع التطور من عصر لآخر ومن قطر لآخر، ويعتبر الزى من مظاهر الحضارة وفنونها، كما عرف العصر الإسلامى بعض الرجال ذوى الذوق الرفيع من حيث الترف واختيار وابتكار الألوان المختلفة وتنسيقها بشكل ساعد على الارتقاء بفنون الأزياء وتغيير الموضة وتطويرها من عصر لآخر.[١٢٩]

أوضحت تصاوير هذا المخطوط رغم قلة عددها العديد من قطع الملابس التى أظهرت بعض أنماط الأزياء فى إيران ويمكن تقسيمها إلى ما يلى:

الخفتان (القفطان):[١٣٠]

يصنف الخفتان ضمن الملابس الخارجية ويرتدى فوق السروال والقميص وله كمين يصلا إلى المعصمين وأحياناً يكونا قصيرين وتتخذ فتحة رقبته شكل V فى أغلب التصاوير مع وجود ياقة أحياناً بينما تظهر بشكل مستدير فى عدد محدود من التصاوير ويتدلى القفطان حتى يتجاوز الركبتين، ويطول فى بعض الحالات حتى يصل أعلى القدمين مباشرة (أشكال ١٣، ١٤)، ومن القفاطين التى وردت فى المخطوط قصيرة الأكمام (أشكال ١٤، ١٥، ١٦) أو قفاطين طويلة الأكمام كما فى صورة عازف الناى فى تصويرة مجلس شراب وطرب (لوحة ١٧)، والشيخ المترجل ذى الخفتان الأزرق طويل الأكمام (لوحة ١٣، شكل ١٦)، وقد توجد فتحة عند العضد لإخراج الذراع فى زى الشيخ المترجل فى تصويرة تنزه فرسان (لوحة ١٨)، وقد صور يخلو تماماً من الزخارف كمعظم القفاطين الواردة فى تصاوير المخطوط.

---

[١٢٨] إبراهيم ماضى، زى أمراء المماليك فى مصر والشام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٩م، ص ١١٣.

[١٢٩] إبراهيم ماضى، زى أمراء المماليك، ص ١١٧.

[١٣٠] القفطان قديم الأصل وقد ظهر فى آسيا، وهو من الملابس الشرقية التى يرتديها الرجال وهو عبارة عن سترة طويلة من القطن الذى يكون إما مخططاً أو مزيناً بالرسوم – ثريا نصر، الأزياء التركية للرجال، مجلة الاقتصاد المنزلى، العدد الثانى، ديسمبر، القاهرة ١٩٨٠م، ص ٤٩. يطلق عليه خفتان وقد حرفت الكلمة إلى قفطان ولعلها حرفت فى مصر بعد فتح الأتراك لها، وقد عرف فى اللغة التركية باسم (قفتان) وفى اللغة الكردية باسم (خفتان)، وحينئذ يكون من القطن، وأما إن كان من القز (الحرير) يقال له بالفارسية (قزاكنده) وبالتركية (جوقال)– أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير الصفوية على التحف التطبيقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م، ص ١٥٦ – لم يعرف القفطان على عهد النبى صلى الله عليه وسلم وإنما استعمله العرب بكثرة فى العهود اللاحقة. دوزى رينهارت، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: أكرم فاضل، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد ١٣٩١هـ/١٩٧١م، ص ١٣٣ – آدم ممتز، الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى أو عصر النهضة فى الإسلام، ترجمة: محمد عبد الهادى أبو ريده، جـ١، ط٣، ١٩٥٧م، ص ٢٢٤.

بالانتقال للحديث عن ملابس المرأة فى تصاوير مخطوط هوتن ينبغى أن ننبه الأذهان إلى أن تفكير المرأة فى كل زمان ومكان يبدو متجانس، وملابسها كانت ولازالت عرضة للتغيير والتبديل، وإذا ابتكر زى جديد عد مثال الأناقة فى وقته فتنقاد له كما هو معروف نفوس النساء جميعاً، ولعل مرجع تلون الأزياء والملابس وتنوعها عند النساء فى مختلف أدوار التاريخ إلى اختلاف الذوق والأهواء ومراعاة البيئة المحلية خاصة عندما تلعب الظروف الاجتماعية دوراً هاماً فى تشكيل الأزياء وتنوعها عند النساء، وليس ثمة شك فى أن لكل عصر طابع خاص يميزه عن غيره ولا سيما فى أحواله الإجتماعية[١٣١]، وبمضاهاة شكل وألوان الخفتان الذى ارتدته سيدات الطبقة الراقية مع خفتان العازفات يلاحظ أن الأول عليه مسحة من الأناقة وملون بألوان ساطعة مثل الأصفر والذهبى (لوحة ١٨)، وهو خفتان واسع يغطى كامل الجسم له ذيل ذى طرف مدبب والخفتان أسفل منه القميص (شكل ١٨)، أما سيدات الطبقة الإجتماعية الأقل مثل العازفة (لوحة ٢١) فقد ارتدت خفتان ملون باللون البنى غير لافت للنظر، طويل الأكمام محبوك مفتوح الصدر بشكل بيضاوى متواضع التصميم (شكل ١٩).

القباء:[١٣٢]

عادة ما يصنع القباء من تيل القطن الناعم، وهو عبارة عن سترة تصل إلى منتصف الساق، مقورة كل التقوير من الأمام، ينساب فيها الجانب الأيمن على البطن تماماً حتى تحت الإبط بواسطة شرائط ويمتد الجانب الأيسر فوقه حتى يتصل بالجانب الأيمن بقياطين وينفرد قيطان واحد بعدم الارتباط بشئ البته ولكنه يتعلق بالقياطين الأخرى.[١٣٣]

ويعد القباء من أكثر أنواع الملابس شيوعاً فى المناظر التى صورت على التحف الإيرانية التيمورية والصفوية مما يدل على استمرار شيوع ارتداء القباء عند أهل إيران طوال فترة تصل إلى ستة قرون، كما يلاحظ أنه كان من أنواع الملابس التى يرتديها كافة فئات الشعب، وقد صور كلباس للأمراء والفرسان، والملاحظ أن الفنان كان يصور القباء فى التحف التى تعود للعصرين السلجوقى والمغولى كلباس خارجى رئيسى للشخص لا يعلوه رداءاً آخر، أما فى العصرين التيمورى والصفوى صار القباء من الملابس التى يرتديها الشخص أسفل ردائه الرئيسى، وقد ظهر هذا النوع من الأقبية وارتداه الأمراء والخانات فى العصر الصفوى بإيران.

---

[١٣١] أحمد عبد الرازق، المرأة فى مصر المملوكية، تاريخ المصريين، ع ١٤٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩م، ص ١٧٣.

[١٣٢] القباء هو لباس خارجى للرجال وهو فارسى الأصل، وعبارة عن ثوب واسع ضيق من أعلى يمر مرتين فوق البطن.
صلاح العبيدى، الملابس العربية الإسلامية فى العصر العباسى الثانى، بغداد ١٩٨٠م، ص ٢٨٠.

[١٣٣] رينهات دوزى، معجم الملابس، ص ٢٩١.

والقباء فى تصاوير مخطوط هوتن عبارة عن رداء يصل لمنتصف الساق بكمين ضيقين وطويلين يصلان إلى الرسغين، ويبدو مربوطاً تحت الذراع الأيسر/الأيمن، ويكون القباء مفتوحاً من الأمام حتى منطقة البطن ومزراراً بأزرار وقياطين وللرداء ياقة على شكل كوله تشبه Y وهذه الياقة (الكوله) تكون من لون مخالف للون الرداء وغالباً ما تكون من اللون الذهبى ومزركشة بزخارف دقيقة من دوائر صغيرة (منقوطة) مذهبة من ذلك القباء الأزرق أسفل خفتان أحمر فى تصويرة مجلس طرب وشراب (لوحة ١٨)، وقباء الأمير الذى يتوسط أيسر تصويرة مجلس طرب وشراب (لوحة ٢١) وكلها من نوع الأقبية ذات الأكمام الطويلة الضيقة المحبوكة التى تصل إلى الرسغين.

الحزام[١٣٤]

الحزام من الأدوات التى يثبت بها اللباس الخارجى على الجسم، ويمكن القول أنه لا تخلو مدرسة تصويرية من ظهور الحزام كأحد أهم الأربطة حول الوسط فوق الملابس الخارجية، غير أنه اختلف أسلوب تصوير الحزام من عصر لآخر، فبعد أن كان يصور بشكل حزام رفيع يلتف حول اللباس الخارجى فى المدرسة السلجوقية دون محاولة للتعبير عن العقدة أو الطريقة التى ربط بها، وقد استمر تصوير الحزام بنفس هذا الشكل البسيط فى المناظر المغولية، صار أعرض فى تصاوير المدرسة التيمورية كما صور العقدة التى ربط بها الحزام والتى يتدلى منها طرفان طويلان، كما ظهرت طريقة أخرى لربط الحزام فى العصر الصفوى وهى المشبك الذى يأخذ أحياناً شكل وريدة متعددة البتلات.[١٣٥]

فيما يخص مخطوط هوتن فكل الطبقات من أمراء وأتباع وجوقة العزف لبست الحزام، فالطبقات العليا لبسته فوق القفطان واتخذته من الجلد ويبدو ذلك فى رسوم الأمراء وأتباعهم (لوحات ٥، ١٣، ١٨، ٢١)، فى حين لبسته الطبقات الشعبية كما فى تصويرة مجلس شراب وطرب (لوحة ٢١) فى شخصية المغنى وعازف الناى وحزامهما رفيع من قماش الصوف الأبيض كذلك حزام الشيخ المترجل (لوحة ٧)، واختلفت أشكالها ما بين الرفيع والسميك وبدت الأحزمة مشدودة على الملابس عند رفعها لأعلى خشية إعاقتها لصاحبها أثناء العمل من ذلك الفارس على صهوة جواده فى تصويرة تنزه فرسان (لوحة ١٤، شكل ١٥)، وفرهاد مترجلاً يقدم إبريق لشيرين فى تصويرة "شيرين تزور فرهاد" (لوحة٩،شكل١٣)، وكلاهما رفع طرف الثياب وقد ظهرت ثنية الثياب فى التصويرتين باللون الأبيض بشكل يظهر التباين اللونى بين وجه وظهر القماش.

---

[١٣٤] المحزم والمحزمة والحزام، والجمع حزوم وحزم وهو نفسه الزنار.

[١٣٥] هيام أحمد محمد، التصوير القصصى، ص ٢١٠.

العباءة:[١٣٦]

كانت العباءة هى الثوب الخاص بالبدو فى جميع الأوقات كما كانت لباس الزهاد والمتصوفة (شكل ١٦، ١٧) وكانوا يتخذونها من الصوف الخشن حيث تبدو باللون البنى الفاتح (لوحة ٧) خالية من الزخارف، وهى لباساً الأمراء تصنع من الجوخ المقصب بالذهب والفضة عند الأكتاف، وفى تصاوير هوتن ارتدت شيرين عباءة ذات تصميم بسيط ملقاه على الأكتاف منسابه بحرية تغطى ما أسفلها من رداء بشكل يضفى على شيرين مظهر الأمير أو الفارس ومربوطة برباط بسيط يلتف حول العنق حتى لا تنزلق (لوحة ٩، شكل ١٣) والعباءة من اللون الأحمر مزخرفة بزخارف منقوطة مذهبة مما يضفى عليها مظهر الثراء وإن كانت غير مطرزة.

الشال:

الشال عبارة عن قطعة طويلة من القماش الموصلى، أو النسيج الصوفى، ويتخذ الأثرياء هذا الشال من الكشمير وقد استخدم فى تغطية الرءوس أو لربط الملابس الخارجية وكان طويلاً يعقد عند الوسط بعد التقاء طرفاه من الأمام ثم ينسدل أحد طرفيه إلى أسفل، وفى تصاوير هذا المخطوط استخدم الشال فوق القفطان على الكتفين ثم ترك لينسدل طرفاه إلى أسفل كما فى زى الشيخ (لوحة ٧، شكل ١٧).

السروال:[١٣٧]

يتكون السروال من حجزه وساقين بحيث تبلغ العقبين وقد تطول عن ذلك قليلاً من باب التجاوز وتختلف السراويل الشرقية فيما بينها اختلافاً كبيراً باختلاف البلاد، ويوجد منها أنواع على كل سعة ممكنة فمنها فضفاضة ومنها سراويل ضيقة محبوكة.[١٣٨] وقد ظهر السروال فى تصويرة "شيرين تزور فرهاد" (لوحة ٩) وفيها

---

[١٣٦] العباءة عبارة عن ملحفة مفتوحة من الجهة الأمامية لا أكمام لها، ولكن تستحدث فيها تقويرات لإمرار الذراعين.
دوزى، معجم الملابس، ص ٢٧١.

[١٣٧] الجمع سراويل، وهو لفظاً فارسياً وليس عربياً مشتق من الكلمة الفارسية زروار أو زردارد، وهى فى الفارسية الحديثة شلوار.
المقريزى (تقى الدين أحمد بن على ت ٨٤٥هـ)، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار فى مصر والقاهرة وما يتعلق بهما من أخبار، جـ٢، القاهرة، د.ت، ص ٤. -محمد عبد الحكيم القاضى، اللباس والزينة فى السنة المطهرة، دار الحديث، ط١، القاهرة ١٩٨٩م، ص ٣٨ - إبراهيم خورشيد وآخرون، دائرة المعارف الإسلامية، مج١١، مادة سروال، ص ٣٧٤.

[١٣٨] أحمد الزيات، الأزياء الإيرانية، ص ١٤٧.

يصور فرهاد وقد رفع أطراف القباء الزرقاء التى بدت بشكل دوائر صغيرة مثبتة فى حزام من القماش حتى لا تعيقه عن العمل ويظهر أسفل القباء سروال واسع ملون باللون البنى الغامق يصل إلى ما تحت الركبتين بقليل (شكل ٢٠)، كما يظهر الطرف السفلى من سروال بنى اللون ضيق طويل يصل إلى الكعبين أسفل خفتان الشيخ المترجل فى تصويرة "تنزه فرسان على الجياد" (لوحة ١٤، شكل ١٦).

- أغطية الرءوس:

العمامة[١٣٩]

كان ارتداء العمامة عادة من عادات العرب وكانوا يعتبرونها مظهراً من مظاهر السيادة حتى أنها وصفت بأنها تيجان العرب[١٤٠] وكانت ذات شكل واحد عبارة عن طاقية صغيرة يلف حولها شال، ثم اتخذت العمامة عدة أشكال على التحف التطبيقية وفى التصاوير الإسلامية[١٤١]، ويبدو أن العمامة كانت من أغطية الرأس التى دخلت إيران مع الفتح الإسلامى كتأثير من تأثيرات العرب الفاتحين على أهل إيران، وقد استمرت العمامة من أغطية الرأس المنتشرة بين كافة طبقات الشعب على مر العصور، حتى بعد أن حكم إيران أسرات ودول ليست ذات أصل عربى كدولة السلاجقة ذات الأصل التركى، ودولة المغول القادمة من جنوب شرق آسيا، ثم الدولة التيمورية ذات الأصول الآسيوية تليها الدولة الصفوية الإيرانية الأصل.[١٤٢]

فيما يخص تصاوير هذا المخطوط فقد كانت العمامة من أغطية الرأس التى ارتدتها كافة فئات الشعب الإيرانى فارتداها الأمراء وأتباع الأمراء، والعازفين، وكذا أشهر الأبطال الإيرانيين، وبوجه عام صورت عمائم هذا المخطوط بأسلوب بسيط بحجم صغير وخطوط رفيعة، ووضعت العمامة على الرأس بشكل متقن فتبدو محبوكة

---

[١٣٩] الجمع عمائم وعمام، وهى ما يعقد على الراس ويلوى عليه فوق القلنسوة أو بدونها.
ابن منظور (جمال الدين محمد بن جلال الدين الأنصارى، ت ٧٧١هـ)، لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، ج١٢، دار المعارف، القاهرة د.ت، ص ٢٢٤.

[١٤٠] أحمد مطلوب، معجم الملابس فى لسان العرب،ط١،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت١٩٩٥م،ص ٨٨.

[١٤١] عرف العرب العمامة قبل العصر الفاطمى ويذكر أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يعتم بعمامة معروفة باسم السحاب ورثها على بن أبى طالب كرم الله وجهه، كما عرفت العمامة فى العصر الفاطمى، وكان يرتديها السلطان فى العصر المملوكى حتى أنها كانت شعاراً للسلطنة، وكان منها ما يميز طائفة رجال الدين الذين كانوا يعرفون بأرباب العمائم، وقد نفذت بأشكال عديدة إما مستديرة ومرتفعة بعض الشئ عن الرأس وخالية تماماً من الزخرفة، ثم أصبح حجم العمامة أكبر وزخرفت بخطوط طولية وعرضية.=
=ماير (ل.أ)، الملابس المملوكية، ترجمة: صالح الشيتى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢م، ص ٣٨.

[١٤٢] هيام أحمد محمد، التصوير القصصى، ص ١٩٨.

على الرأس من الأمام بهيئة قوس (شكل ٢١)، ومن حيث أشكال العمائم التى ظهرت فى المخطوط فهى إما عمامة مكونة من قلنسوة زرقاء أو حمراء يحيط بها شال ملفوف بطريقة دائرية من لون أبيض، وهذا النوع البسيط من العمائم هو غطاء رأس المتصوفة والشيوخ فى تصاوير المخطوط –موضوع الدراسة– (لوحات ٧، ٩، ١٤)، أما غطاء رأس الأمراء والأتباع فكان عبارة عن عمامة ذات قمة مدببة تزينها ريشة إما زرقاء أو حمراء ومثبت فى العمامة من الأمام تاج ذهبى مروحى الشكل (شكل ٢٢) وقد يتقدم الريشة عصا معقوفة ويمكن القول باختفاء العصا التى تبرز من العمامة فى معظم تصاوير هذا المخطوط وحل محلها الريشة[١٤٣] التى تكون إما حمراء أو زرقاء ويستلفت النظر أن الأمير الذى يمتطى صهوة جواده فى تصويرة "تنزه فرسان على الجياد" (لوحة ١٤، شكل ٢٣) رسم بعمامة ثبت فيها ما بين الريشة الزرقاء والتاج الذهبى المثلث عصا معقوفة إلى الداخل.

القلنسوة:[١٤٤]

بدراسة تصاوير هذا المخطوط نتبين أن القلانس أو الطواقى[١٤٥] رسمت إما كغطاء رأس رئيسى أو كجزء من غطاء الرأس وفى حالة ظهورها منفردة دون الشال حولها اتخذت عدة أشكال منها المخروطى الشبيه بالطرطور ذات تضليع مشع من مركز دببها ومثبت فى مقدمتها عصا معقوفة إلى الخارج (لوحة ١٨، شكل ٢٤)، والشكل النصف كروى يزينها ما يشبه الفصوص المتجاورة يخرج من أعلاها ريش أزرق ومثبت فى مقدمتها تاج ذهبى مروحى الشكل (شكل ٢٥)، وقد يكون الجزء العلوى من

---

[١٤٣] تحفل الكثير من التصاوير التى تنتمى فى أسلوبها إلى العصر التيمورى والصفوى برسوم أشخاص من رجال ونساء وعلى رءوسهن ريش طويلة، وهو من التقاليد المعروفة عند الأويغور، وتوضح أحد التصاوير المانوية حاكم تركى أويغورى وهو يرتدى خوذة ذهبية مزينة بالريش.
ربيع حامد خليفة، الصور الشخصية فى التصوير العثمانى، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م، ص ص ٢٧٢–٢٧٣.

[١٤٤] كلمة قلنسوة كلمة لاتينية معربة وتعنى قبعة أو غطاء الرأس.
رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربى لأسماء الملابس فى ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، دار الآفاق العربية، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ٤٠٢.

[١٤٥] الطاقية عبارة عن كلوته صغيرة تلبس تحت العمامة ولعلها من أصل فارسى ويقصد بها نوع من العصابات توضع على الرأس ولعل الطبقات الدنيا كانت تلبس الطاقية دون استعمال شئ معها.
ماير، الملابس المملوكية، ص ٩٠.

القلنسوة قريب من شكل المربع أو ممتد للخلف ينتهى بتدبيب وهو الشكل الغالب لقلانس الأمراء والأتباع فى تصاوير هذا المخطوط.

التاج[١٤٦]

التاج هو حلية لزينة الرأس ورمزاً لرتبة الملك، وقد يكون من الذهب الخالص أو مرصعاً بالأحجار الكريمة، وقد رسم فى تصاوير مخطوط هوتن بشكل بسيط عبارة عن تاج ذهبى مروحى الشكل يثبت فى مقدمة العمامة (لوحات ٧، ١٤، ١٨، ٢١)، والملاحظ أنه لم يقتصر ارتداءه على الرجال بل ارتدته النساء حيث ارتدت شيرين التاج ذى الدائر الذهبى فوق طرحة قصيرة بيضاء مزخرفة بخطوط عرضية ملونة باللون الأحمر (لوحة ٩، شكل ٢٦).

المنديل أو الطرحة:[١٤٧]

هو عبارة عن قطعة مستطيلة من القماش تلقى على الرأس وتترك أطرافها تنسدل فى زوايا على جوانب ومؤخرة الرأس.[١٤٨] ويصنع المنديل فى أغلب الأحيان من القطن أو من قماش حريرى آخر ناعم رفيع الخيوط مختلف الألوان، ويظهر المنديل فى تصاوير هذا المخطوط بهيئة قطعة قماش صغيرة صغر واضح تغطى الرأس دون

---

[١٤٦] عرف التاج فى الشرق والغرب، وقد عرفه ملوك مصر واليونان والرومان كما تنوعت أشكاله، والتاج هو لفظ فارسى معرب عن كلمة "تك"، بيوركمان، دائرة المعارف الإسلامية، دار المعارف، بيروت، لبنان، مج ٤، مادة تاج، ص ٤٤٦.

تعد التيجان تقليد مصرى بحت وكان يصنع من الذهب الخالص أو الأحجار الكريمة، أما العرب فكانوا يلبسون التيجان كشعار للخلافة الإسلامية ومعظم خلفاء بنى العباس كانوا يضعون فى عمائمهم جوهرة نفيسة، أما فى عصر الدولة الفاطمية فقد كان التاج تقليداً رسمياً من تقاليد الخلافة، وكان التاج يصنع من الذهب الخالص والأحجار الكريمة النادرة،وكان بيضاوى الشكل أو مستدير، وكان يشد عليه بشده من الحرير الثمين تسمى (شدة الوقار)كان يتولى عملها أحد كبار رجال الحاشية ويلقب بالأستاذ المحنك، ومن أبدع التيجان تاج السلطان الغورى وهو التاج المعروف بذى القرون،لأنه كان مصنوعاً على هيئة قرون، وكان يلبسه السلطان فى المواكب الرسمية، وقد تتوسطه أوراق ثمينة، وحولها جواهر أخرى متعددة، وكان سلاطين تركيا إلى عهد قريب يحلون طرابيشهم بالريش والمجوهرات رمزاً للتاج، وكانت تيجان النساء عبارة عن حلقة من الذهب تحيط بالرأس تعلوها من الأمام زينة مثلثة الشكل.– هبه أحمد يس على، طرز الأزياء فى مصر من عصر الخديوى إسماعيل إلى نهاية عصر الملك فاروق "دراسة تاريخية تحليلية"، رسالة دكتوراه، كلية الاقتصاد المنزلى، جامعة حلوان، ٢٠٠١م، ص ص ٣٣٥–٣٣٧. – سعاد ماهر، مشهد الإمام على بالنجف، ص ٢٠٣.

[١٤٧] لفظ عام لما يتمسح به، وهو من الندل الذى هو التناول، وقد يخلط البعض بين المنديل والطرحة التى تعد هى الأخرى من أغطية الرأس التى استخدمتها المرأة إلا أن المنديل قد ترتديه طبقات مختلفة من النساء، وإن كان غالباً ما اختص به الطبقات الشعبية والعامة، فى حين أن الطرحة كانت من أغطية رءوس سيدات الطبقة العليا والميسورة وقد تكون أحياناً مطرزة أو مزخرفة.

دوزى، معجم الملابس، ص ص ٢١٣–٢١٥.

[١٤٨] أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية، ص ١٣٨.

أن تلتف حول العنق أو تغطى الكتفين، وظهر باللون الأبيض مزخرف بخطوط عرضية أوسعها أوسطها لون باللون الأحمر، وقد استخدم غطاء الرأس للإشارة إلى مكانة صاحبته، فأضاف المصور إلى بعض السيدات عصى ثلاث تخرج من مقدمة المنديل تنتهى بياقوت أحمر (شكل ٢٧)، والملاحظ فى هذا المخطوط عدم التنوع فى أغطية رءوس السيدات على الرغم من تنفيذها بشكل متقن.

الأحذية:

اتخذت الأحذية شكلين رئيسيين وهما الحذاء ذو الرقبة الطويلة الممتدة لأعلى حتى منتصف الساق وقد تصل أحياناً إلى الركبتين وكان الفرسان يرتدون هذا النوع من الأحذية ذات الرقبة الطويلة حتى تحمى سيقانهم من الاحتكاك بجسم الحصان وحتى تمكنهم من وضع الأقدام فى الركاب والتحكم فيه كما فى حذاء الفارس ذى اللون الذهبى والطرف المدبب والرقبة الطويلة التى تصل حتى الركبتين (لوحة ١٤)، أما النوع الثانى فعبارة عن حذاء قصير بسيط له طرف مدبب وهذا الحذاء يغطى مساحة القدم الأمامية وبلا رقبة [١٤٩] وهذا النوع من الأحذية هو الغالب على تصاوير الفرسان فى المخطوط موضوع الدراسة (لوحات ٧، ٩، ١٤)

فيما يخص الجورب فيذكر فى تعريفه أنه لفافة الرجل وهو لفظ معرب عن كورب وأصله كوربا، ويذكر أن الشرقيون كانوا يلفون أقدامهم بخرق صوفية كبيرة وفوق تلك اللفافات يلبسون خفافهم [١٥٠] الواسعة، وفى هذا المخطوط ارتدى فرهاد(لوحة٩) جورب من لفافة تصل أسفل الركبتين ومربوطة حول الساق بطريقة جدائلية بحيث يبدو كأن طرفا الجورب مضفران حول الساق.

- **الأدوات:**

أدوات الطرب [١٥١]

---

[١٤٩] أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية، ١٣٨.

[١٥٠] الخف هو ما يحيط بالقدم كلها وسمى خف لخفته.
أحمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية، ص ١٦٥.

[١٥١] تعتبر الموسيقى مظهراً من مظاهر النشاط البشرى التى مارسها الإنسان فى مختلف أطوار حياته، وفى مختلف المجتمعات مع اختلاف الأساليب، وليس غريباً أن تكون الموسيقى من الفنون الحركية أول ما عرفه الإنسان من ألوان الفن، وكان الفرس القدامى من أكثر الأمم ولعاً بالغناء والموسيقى، وكان ملوكهم يتخذون ذلك ويولعون به وكان لأهل هذه الصناعة مكاناً بارزاً فى دولتهم.
ابن خلدون (ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد بن محمد ت ٨٠٨هـ)، المقدمة، دار ابن خلدون، الإسكندرية، د.ت، ص ٤٧٣.
جدير بالذكر أن الموسيقى نشأت وترعرت فى الحضارة الفرعونية وتدل الكتابات المحفورة على جدران المعابد والمقابر والخاصة بالمناظر الموسيقية على مكانة الموسيقي فى المجتمع وعند البلاط الملكى.

بدراسة جوقة العزف والآلات الموسيقية التى رسمت فى مناظر الشراب والطرب فى تصاوير المخطوط يتضح ما يلى:

- اقتصار جوقة العزف على آلتين فقط وعدد محدود من العازفين لا يتجاوز اثنين يصاحبهما أحياناً منشد.
- أكثر الآلات الموسيقية ظهوراً هو آلة الدف التى رسمت مرة مع آلة العود وأخرى مع آلة الناى بما يعنى أنه كان ضرورياً أن يصاحب العزف آلة إيقاع وأن الدف كآلة إيقاعية كان آله مشتركة مع الآلات الوترية وآلالات النفخ
- إن ممارسة فن العزف لم يكن قاصراً على الرجال بل ظهرت السيدات تعزف على آلة الدف.
- التزام الفنان الدقة فى تصوير الآلات الموسيقية وإظهار تفاصيلها وعدد ما تشتمل عليه من أوتار فى تصوير آلة العود، وإظهار الصنوج عند رسم الدف ذى الصنوج، وتوضيح طريقة الإمساك بالآله والعزف عليها بصورة كاد تكون مطابقة للواقع.
- انقسمت الآلات الموسيقية التى ظهرت فى المخطوط -موضوع الدراسة- إلى آلالات وترية وآلالات إيقاعية وآلالات هوائية أو آلالات نفخ، وسوف نعرض لكل منها حسب ظهوره بالمخطوط:

العود:[١٥٢]

يصنف ضمن الآلات الوترية، وأصل العود العربى القديم هو العود الرباعى الأوتار، وقد كان من المعتاد لتفخيم النغم الحادث من الآلات ذوات الأوتار أن تجعل سطوح صناديقها المصوتة كلها أو بعضها مغطى بالجلد، فلما لم يحتمل بعض هذه الصناجيق ضغط الأوتار تحت قوة الشد، مع كثرة الضرب عليها، جعلت سطوح

نبيل السيد الطوخى، طوائف الحرف فى مدينة القاهرة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر (١٨٤١-١٨٩٠م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٩م، ص ٩٥.

[١٥٢] الجمع عيدان، ويراد به كل ما دق أو هذب أعواد من الخشب، وهو لفظ عربى مستحدث فى أوائل القرن الثانى للهجرة، أطلق على نوع من الطنابير الشرقية له وجه الخشب الرقيق على صندوقه وساعده أقصر من ساعد الطنبور.
غطاس عبد الملك الخشبة، آلات الموسيقى الشرقية منذ عهد الفراعنة المصريين إلى العصر الحديث فى رتبها وأصنافها وتسمياتها المشهورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٩م، ص ٢١٦.

المعازف من الخشب الأبيض الرقيق وقد يثبت فى بعضها أجزاء من الجلد المشدود تكون فى مواضع منها بعيدة عن تأثير قوة شد الأوتار أو الضرب عليها.[١٥٣]
وقد مثل العود بكثرة على التحف التطبيقية الإسلامية كما ظهر فى رسوم المخطوطات التى تعد مرجعاً للتعرف على شكل العود فى مختلف العصور، فقد تميزت تصاوير العصر المغولى والنصف الأول من العصر التيمورى بنوع من العيدان الصغيرة الحجم والتى تأخذ الملاوى[١٥٤] فيها شكل مروحة نصف نخيلية أو شكل نصف دائرى إلى أن وصل إلى أواخر العصر التيمورى إلى العود الكامل الذى استمر حتى نهاية العصر الصفوى[١٥٥]، ويظهر نمط الأعواد الكاملة فى تصويرة من مخطوط بستان سعدى ٨٩٣-٨٩٤هـ/١٤٨٨-١٤٨٩م فى دار الكتب المصرية وتمثل "السلطان حسين ميرزا بايقرا فى مجلس طرب" كما يظهر نفس شكل العود فى تصويرة "برباد يعزف لخسرو من مخطوط خمسهء نظامى" فى تبريز ٩٤٦-٩٥٠هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م فى المتحف البريطانى، وفى تصويرة تمثل "بهرام جور فى مجلس طرب" من مخطوط خمسهء نظامى ٩٨٣-٩٨٧هـ/١٥٧٥-١٥٧٩م محفوظ فى دار الكتب المصرية (رقم ١٤٢-م أدب فارسى) وتجدر الإشارة إلى أن العود الذى ظهر فى تصويرة هوتن من نوع العود الرباعى الأوتار (لوحة ١٨، شكل ٢٨).

الدف:

هو أحد الآلات الإيقاعية التى تتميز بإطار دائرى رفيع من الخشب يشد عليه رق من جلود الحيوانات الرقيق المرن، وتطرق الدفوف باليد اليمنى غالباً بينما تمسك باليد اليسرى، وقد يكون للبعض منها عدة أزواج من الصنوج النحاسية المثبته فى الإطار الخشبى من خلال ثقوب بها تجعلها حرة الحركة ليسمع صليلها عند النقر عليها بالأصابع مباشرة أو برج أو هز الآله بالكامل[١٥٦]، ويعتبر النوع المستدير من الدفوف

---

[١٥٣] غطاس، آلات الموسيقى الشرقية، ص ٢١٦.

[١٥٤] هى المفاتيح وعددها ١٢ تشد إليها الأوتار، ويتم بها ضبط قوة شد الأوتار حسب الدرجة المطلوبة.
فتحى الصنفاوى، تاريخ الآلات االموسيقية الشعبية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م، ص ١٤٢.

[١٥٥] صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص ص ١٩٤-١٩٥، لوحات ٣٤، ٤٥، ٥٠.

[١٥٦] ترجع الدفوف بأنواعها تاريخياً إلى الشرق القديم خاصة مصر الفرعونية، فقد عرف االمصريون القدماء الدفوف بأشكالها وأنواعها وأحجامها المختلفة، المستديرة أو المربعة ، وعرفها بعدهم البابليون والأشوريون ثم الفرس والأتراك، كما عرفت نماذج منها فى آسيا الوسطى والهند والصين واليابان منذ أكثر من ألفى عام، وقد انتقلت الدفوف إلى أوروبا عن طريق الأندلس.
فتحى الصنفاوى، تاريخ الآلات الموسيقية، ص ٦٤.
وقد كان الدف من أشهر الآلات الموسيقية عند العرب قبل الإسلام، ثم أصبح الآله البارزة فى الحياة الإجتماعية فى العصور الإسلامية، وهو يؤذن بحادث من الحوادث الإجتماعية.

من أكثر الآلات الإيقاعية ظهوراً فى العصرين التيمورى والصفوى سواء كان فى المخطوطات أو على التحف التطبيقية، وقد ظهر مصاحباً للآلات الأخرى فى معظم التصاوير ولكن ذلك لم يمنع ظهوره منفرداً وخاصة فى النصف الثانى من العصر الصفوى من ذلك تصويرة "نزهة فى الهواء الطلق" من مخطوط يوسف وزليخا ٩٧٧هـ/١٥٦٩م فى المكتبة البودلية باكسفورد، وفى تصويرة بستان سعدى ٩٩٩-١٠٠٩هـ/١٥٩٠-١٦٠٠م فى مكتبة شيستر بيتى وتمثل "جمع مرح"[١٥٧] وهذا النوع من الدفوف المستديرة هو المصور بمخطوط هوتن (لوحات ١٨، ٢١، شكل ٢٩).

النـــاى:[١٥٨]

يصنف ضمن آلالات النفخ وهو آله شعبية مصرية الأصل شهيرة وقديمة ويصنع من قصبة جوفاء مفتوحة الطرفين من أعواد الغاب(البوص)،وينفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها العلوية المواجهة لشفتى العازف، لكى ينكسر الهواء ويتذبذب إلى داخل العمود الهوائى ليصدر الصوت فى طبقة تعتمد على طول وسمك القصبة وحسب قوة النفخ.[١٥٩]

من المعروف أن الناى كان الآله الرئيسية مع الدف فى جميع التصاوير التى تمثل مجالس سماع الصوفية،[١٦٠] وقد ظهر فى معظم تصاوير أواخر العصر التيمورى وتصاوير العصر الصفوى[١٦١] يتخذ الناى عدة أشكال مختلفة من حيث الطول ويرتبط ذلك باختلاف الموسيقى، والناى فى تصاوير مخطوط هوتن يبدو من النوع المتوسط الطول وقد صور عازفه ينفخ فى حافته العلوية المواجهة لشفتيه وكأنه قد شرع فى العزف عليه (لوحة ٢١، شكل ٣٠).

أدوات الطعام والشراب:

دائرة المعارف الإسلامية، مج٩، ص ص ٢٤٨-٢٤٩.

[١٥٧] صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص ٢١٤ لوحات ٢٦، ٣٥.

[١٥٨] ناى لفظ معرب عن الفارسية بمعنى القصبة من الغاب الأجوف، والمراد به القصب مفتوح الطرفين يحدث منه النغم بالإرادة عند تحكم الزامر فى تغيير مجرى العمود الهوائى النازل من الفم على جدار القصبة وإخراجه من الثقب بالتبديل بين الأصابع.
غطاس عبد الملك، آلات الموسيقى الشرقية، ص ١١١.

[١٥٩] فتحى الصنفاوى، تاريخ الآلات الموسيقية، ص ص ٧٤-٧٨.

[١٦٠] ظهر الناى فى القرن الرابع للهجرة بعد انتشار طبقات المتصوفة فى الإسلام، ثم ازداد انتشاره فى القرن السادس الهجرى فى تكايا المولوية الدراويش الأتراك عندما دعت الحاجة أصحاب التكايا إلى التوسع فى استعمال آلات الطرب والإيقاع التى تتسم أصواتها بكيفيات عميقة تناسب جلال= =القول عند التغنى بشعر المتصوفة والزهاد، فكانت تستعمل آلات النغم ذوات الطبقات الثقيلة على نقرات الدفوف الكبيرة.
غطاس عبد الملك، آلات الموسيقى الشرقية، ص ١١١.

[١٦١] صلاح بهنسى، مناظر الطرب، ص ٢٠٨.

القارورة:

القوارير هى أوانى لحفظ السوائل وظهرت القوارير فى تصاوير هذا المخطوط بشكل بدن دائرى يزدان بدنها بخطوط بنية اللون ولها رقبة طويلة تنتهى بفوهة مخروطية متسعة، يلاحظ أن القوارير ذهبية اللون ليعبر فى الغالب عن أنها مصنوعة من الذهب وهو ما يتلائم مع جلسة الأمراء، والواقع أن الفنان الإيرانى أراد للمناظر المصورة أن تعبر بواقعية عن المستوى الإجتماعى للأشخاص الذين يصورهم، فمن الطبيعى أن تكون القوارير التى يتناول فيها الأمراء الشراب مصنوعة من الذهب فضلاً عما قد عرف عن هذا العصر من مظاهر الترف والثراء (شكل ٣١) ،أما موضع القارورة فغالباً ما كانت تفصل بين الأمير والأميرة الجاثية قبالته وتبدو إما فى منتصف المسافة بينهما كما فى منظر الخيمة الخلفى الليلى فى تصويرة "شيرين تزور فرهاد وهو يحفر القناة" (لوحة ٩-أ)، أو تبدو القارورة فى موضع أقرب ليد الأميرة منه ليد الأمير وهو أمر منطقى لأنها تقوم بصب الشراب (لوحة ١٨)، وفى تصويرة واحدة تكرر ظهور القارورة فى أكثر من موضع **الأول:** رسمت فيه القارورة بين الأمير والأميرة فى وضع تكرر فى أكثر من تصويرة -كما ذكرنا- وإن كانت قد بدت أقرب إلى جلسة الأمير منه إلى الأميرة، والموضع **الثانى:** رسمت القارورة محمولة بكلتا يدى الساقى الذى قربها إلى صدره واضعاً إحدى يديه أعلى العنق والأخرى أسفل البدن، أما الموضع الثالث تبدو القارورة موضوعة فى مقدمة التصويرة تفصل بين عازف الناى وضاربة الدف (لوحة ٢١).

الكأس: [١٦٢]

ارتبط شكل الكأس منذ أقدم العصور بالاحتفالات والولائم التى كان من ضمن مظاهرها احتساء أنواع مختلفة من الشراب أهمها الخمر لذا فقد حرص الفنان الإيرانى منذ أقدم العصور على تصوير أشخاص يمسكون بالكأس عند تصوير الأعياد أو الانتصارات العسكرية، وقد استمر الفنان الإيرانى المسلم على نفس النهج بتصوير أشخاص يمسكون بالكأس كإشارة للاحتفال.[١٦٣] كما رسم الكأس فى مناظر الطرب والشراب فى التصاوير الإيرانية بهيئة إناء صغير قليل العمق بدون يد له فتحة بيضاوية ويلون باللون الذهبى (شكل ٣٢).

الإبريق: [١٦٤]

---

[١٦٢] القدح أو الكأس هو إناء للشرب ولا يقال قدح إلا إذا كان فارغاً أما إذا كان فيه شراب قيل كأس. فايزة الوكيل، جهاز العروس، ص ١٢١.

[١٦٣] هيام أحمد محمد أحمد، التصوير القصصى، ص ٢٢٤.

[١٦٤] الإبريق لفظ فارسى معرب عن إبريز ومعناه يصب الماء وهو ما يطلق فى الفارسية على الدلو.

الإبريق الوحيد المرسوم بالمخطوط له بدن كمثرى منتفخ ورقبة قصيرة تضيق كلما اتجهما لأعلى وله عروة صغيرة تصل بين البدن والصنبور، وهو معدنى مذهب يزدان بخطوط دائرية تفصل بين البدن والرقبة، وقد ظهر فى تصويرة "شيرين تزور فرهاد وهو يحفر قناة فى الصخر"، ويستلفت النظر فى هذه التصويرة أن فرهاد "المترجل" كان يقدم الإبريق فى إشارة ترحيب بالزائرة شيرين فيرفع الإبريق بكلتا يديه من أسفل مقرباً وموجهاً عروته إلى شيرين حتى يمكنها من حمله، وفى هذا ملمح ينم عن الذوق والاحترام (لوحة ٩، شكل ٣٣).

صينية الفاكهة

نفذت الصينية فى مناظر الطرب والشراب بتصاوير المخطوط بشكل بسيط عبارة عن مستطيل يرتكز على قاعدة منشورية، زينت جوانبها بأشكال عقود نصف دائرية، رصت عليها فاكهة ذات لون أحمر(شكل ٣٤)، وقد انتشرت صوانى الفاكهة لأحد أدوات الطعام المكملة لمناظر الشراب ولم تكن تخلة من ثراء حيث رسمت الصوانى بلون ذهبى ورصت عليها الفاكهة بطريقة أنيقة وبدت موضوعة أمام الأمير (لوحة ١٨)، أو أمام الأميرة الجاثية، وفى موضع قريب من جوقة العزف (لوحة ٢١) حيث ظهرت أكثر من صينية فاكهة فى التصويرة الواحدة ولعل فى ذلك دليل على اشتراك الجميع فى الطعام والشراب وعدم اقتصاره على الأمير. وبوجه عام فقد تطابقت فى الشكل والحجم جميع أوانى الشراب وصوانى الفاكهة التى رسمت فى تصاوير المخطوط.

الأدوات الوظيفية

المعول

يعد المعول هو الأداة الوظيفية الوحيدة التى ظهرت فى تصاويرمخطوط هوتن، والمعول هو آله من الحديد ينقر بها فى الصخر والجمع معاول وهو من الأدوات التى لا غنى عنها للحجار والبناء على حد سواء حيث يستخدم فى تكسير الأحجار وتفتيتها.[١٦٥] وقد رسم المعول فى تصويرة"شيرين تزور فرهاد وهو يحفر قناة الصخر"، وقد رسم بهيئة ذراع خشبى طويل أملس اسطوانى الشكل يثبت فى طرفه العلوى رأس حديدية ذات طرف مدبب فى نهايتها فى حين تثبت الذراع الخشبى عن طريق ثقب مستدير أو بيضاوى فى منتصفها يدق فيه عدد من المسامير لإحكام التثبيت على نفس النسق الذى يحدث فى تثبيت الرأس الحديدية لكل من الفأس والقدوم، ورسم أكثر من معول فى هذه التصويرة الأول ملقى على الأرض، وأما المعول الثانى فنراه

[١٦٥] وليد على محمد محمود، فئات الصناع والعمال فى تصاوير المخطوطات الإسلامية من القرن السابع الهجرى وحتى القرن الثانى عشر الهجرى (١٣-١٨م)، دراسة آثارية حضارية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٧٢٥.

معلقاً فى حزام فرهاد من الخلف وفى هذا المشهد نقل لصورة واقعية نراها حتى اليوم، حيث جرت العادة أن يحمل العامل أدواته فى حزامه حتى تكون قريبة إلى يده(لوحة٩).

- **الألوان**

يمثل اللون طاقة تعبيرية وجمالية كبيرة، ويعبر عن اللون أحياناً بأنه الموسيقى المرئية، إن معرفة اللون وخواصه مسألة لا يمكن إدراكها بعيداً عن كونها ظاهرة فيزيائية مصدرها الضوء والمرئيات فى الطبيعة لأن كل لون يحمل تردداً معيناً يتأثر به البصر فبين الألوان الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر تدرجات توصف بأنها متجاورة ومتجانسة ومتوافقة، وبين الأزرق والأخضر العديد من التدرجات المتصلة بهما معاً، كذلك بقية الألوان، وكلما زاد الابتعاد بين كل نوعين من الألوان زاد التباين والاختلاف وتغير اللون، وفى تصاوير هذا المخطوط يتخذ اللون الأزرق درجات متعددة كما فى زخرفة الافتتاحية (لوحة ٤)، كما تتدرج الألوان الأزرق والأخضر مع درجات اللون الأحمر فى ألوان ملابس الأمراء والأتباع وفى المزج بين ألوان القباء والخفتان الذى يعلوه فى توافق واضح.

ولا شك ان استخدام الألوان بطريقة مدروسة منظمة تعكس تحكم وسيطرة المصور على ألوانه بما يوحى بالهدوء والاستكانة وهى صفات قادرة على إبراز المعانى الروحية التى يعبر عنها مضمون ديوان حافظ، ولعملية تنظيم الألوان شروط ترتبط بطبيعة العمل الفنى ودلالات الألوان وتأثيرها على المشاهد وأن تؤدى الغرض من خلال التأثير الذى تحدثه هذه الألوان سواء توافقها أو تكاملها أو تعارضها أحياناً[١٦٦]، ولتحقيق ذلك استخدم المصور مجموعة كبيرة من الألوان مما أضفى على المنظر المسطح الخالى من التجسيم جمالاً، وقد لجأ الفنان فى الغالب لهذا الأسلوب فى محاولة لإدخال السرور والبهجة على نفس المشاهد، ويؤكد ذلك استخدام الألوان البراقة الزاهية بجميع درجاتها فى الملابس مثل: الأزرق والأصفر والأحمر والأخضر والبرتقالى، واستخدم الألوان الواقعية فى رسوم الحيوانات كالأبيض والأصفر والبنى، كذلك استخدم الأخضر بدرجاته للأشجار والنباتات، أما اللون الذهبى استخدم للتعبير عن السماء، وفى رسم التيجان التى تتوج رءوس الأمراء والأتباع، وكذلك الأوانى الخاصة بالطعام والشراب.

كما احتلت الألوان الدافئة مثل الأحمر والأصفر مقدمة الصورة وتشغل مساحات كبيرة، أما الألوان الباردة مثل الأزرق والأخضر والبنفسجى فكلها ألوان هادئة وصافية شغلت مساحات صغيرة ولونت الأزياء، كما تتفاوت الألوان المستخدمة فى رسم

[١٦٦] إياد حسين عبد الله الحسينى، التكوين الفنى للخط العربى وفق أسس التصميم، ط١، وزارة الثقافة، بغداد، دار صادر بيروت ٢٠٠٣م، ص ١٤٨.

مستويات التصاوير من حيث حدتها وبريقها ويظهر ذلك فى لون الصخور المتراكمة (لوحة ٨)، ولعل هذا التوزيع الناجح أدى إلى استقرار العناصر الفنية للتصويرة.

- الرمزية فى موضوعات وعناصر تصاوير المخطوط:

إجمالاً يمكن أن نحدد الموضوعات التى تغنى بها حافظ فى غزلياته بموضوعات ثلاث، بعض الأبيات فى الشراب، وبعض الأبيات فى التصوف، والبعض الآخر فى وصف الأحبة، وقد انقسمت الآراء حول تفسير أشعار حافظ فقد رأى البعض أن أشعاره يجب أن تفسر على ظاهرها دون أن نلتمس لها من المعانى الأخرى ما لا تحتمله الألفاظ والعبارات، والحب فى منطق الصوفية هو أسمى العبادات وأزكاها وهو معراج المعرفة والحب عندهم أساس كل شئ فى العبادات الروحانية لأنه الموصل إلى معرفة الله، والصوفية لا يقفون فى فهم الحب عند المعانى الفطرية ولكنهم يصبغون الحب بصبغة الفكر والعقل فهم ينظرون إلى الحب نظرة فلسفية ويضيفونه إلى دقائق المشكلات العقلية فيجعلون الحب طريقة السالكين حتى يترقى من محبة المخلوق إلى محبة الخالق، ومهما يكن من أمر فإن الحب الحسى عند الصوفية أساسه الجمال والله عز وجل هو خالق الجمال وهو مصدر كل جميل، ولا شك أن الصوفية أولوا العاطفة قدراً كبيراً من الأهمية وجعلوها طريقاً للهداية وفضلوا إتباع القلب على إتباع العقل، وقد استغرق التصوف جانباً كبيراً من أدب الفرس فألفوا فيه وحققوا أو نظموا الكتب بنزعة تعليمية ونظموا الأشعار، وقد خلقوا بذلك فى الأدب وسائل للتعبير عن المعانى الروحية وجمالها فكان للمعانى الغزلية فى شعرهم روعة لم يكن إليها سبيل إلا بتجاوز حدود المادة.[١٦٧]

فى هذه الحالة يكون الخمر والمعشوق والربيع والزهور والطير أسماء واردة فى أشعاره بصفاتها الحقيقية، أما فى حالة أن تؤخذ أشعار حافظ على غير معانيها الظاهرة فتكون بذلك غطاء تستتر دونه معان أخرى أسمى وأروع مقصداً، وقيل فى هذا أن حافظ صوفى يسلك مسلك العارفين، ويستعمل مصطلحاتهم وعباراتهم، وبذلك تكون "الخمر" معناها "الوجد" أو أنها "خمر" أزلية يديرها "الساقى" وهو المرشد إلى "طريق" الهداية، فيملأ "الكأس" من تعاليمه العالية التى تدفع الغواية والضلالة كما تدفع "خمار الليل" فيفيق الإنسان إلى "معشوق" جميل والله جميل، وهو كنز مخفى و"صديق" وفى، وأما "الربيع" عندهم فربيع الأبرار، وأما "الخميلة" فروضة الصلحاء والأخيار و"الحانة" هى "خانقاة الصوفية" و"شيخ المجوس" يشار له على أنه "شيخ الطريقة".[١٦٨] وجميعها مفردات وردت فى الموضوعات الثلاثة لتصاوير المخطوط السابق ذكرها.

---

[١٦٧] حسين مجيب المصرى، صلات بين العرب والفرس والترك (دراسة تاريخية أدبية)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧١م، ص ٢٢٨.

[١٦٨] أمين الشواربى، أغانى شيراز، ج١، ص ٤٣.

وفيما يخص العناصر المكونة للموضوعات السابق الإشارة إليها، نجد أن رسوم الحدائق تكاد تكون خلفية ثابتة لجميع موضوعات تصاوير مخطوط هوتن، خاصة مناظر الطرب والشراب (لوحات ١٨، ٢١) وبالنظر إلى تصاوير المخطوط نجدها جميعاً قد رسمت لتعكس جواً من الهدوء وتحفز على التأمل، فالموضوعات جميعها كأنها مناظر خلوية فى حدائق مفتوحة ترمز إلى التأمل والإلهام.[١٦٩] أما بركة المياه(لوحة ١٨) فترمز إلى المحيط السماوى، كما أن لعنصر الماء أهمية خاصة وتأثير كبير على تصميم الحدائق فعلى جانبى المجرى المائى تتولد العديد من العناصر مما جعل للماء مغزى عميق[١٧٠]، وأما ارتباط أشعار حافظ بالنباتات والورود فهو نابع من ارتباط شعر الصوفية بها، "فالبستان" هو الحياة الروحية التى يعيشها الصوفى و"الوردة" عند الصوفية ترمز إلى المتصوف العابد[١٧١] ويفسر ذلك اهتمام مصور هذا المخطوط بالحياة النباتية التى تستمد جمالها من "الخمر" وللون الخمر رمزية خاصة لدى الإيرانيين، و"الكأس" هو الحياة التى يمنحها الحاكم لأتباعه والموت الذى يناله أعداؤه[١٧٢]، وقد انعكست هذه الرمزية الدينية والسياسية على تصاوير المخطوط بشكل يجعلنا نجزم أن لتصاوير هذا المخطوط دلالات خاصة ذات علاقة بأفكار الصوفية.

تأريخ المخطوط

بدراسة المخطوط وصفياً، وتحليل عناصره الزخرفية وتكويناته الفنية يتبين لنا أنه لم يشترك أكثر من مصور فى تزويق هذا المخطوط وذلك للوحدة الفنية بين تصاوير المخطوط واستخدام خط فنى واحد مشترك بين هذه التصاوير امتاز ببساطة التصميم والاكتفاء بتصوير عدد قليل من الأشخاص والعناصر، وعلى الرغم من البساطة يسود الاهتمام بالتفاصيل الفنية مع الثراء والفخامة فى الثياب والتنوع فى أغطية الرءوس ذات الطيات المحكمة، والزخارف المتقنة لأدوات الطعام والشراب

---

[١٦٩] للحديقة الإسلامية وما ترتبط به من رمز للجنان وخصائصها خلفية فكرية ناتجة عن تراكم الخبرات منذ بداية الإسلام حتى الأنتهاء إلى التفكير بطريقة إبداعية ترتبط بعقل وقلب الإنسان.
أحمد مصطفى عبد الحميد عبد الغفار، الحديقة الإسلامية بين المفهوم والتطبيق، انعكاسات على عمارة العالم الإسلامى، رسالة ماجستير، كلية الهندسة، جامعة القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٢٥ – كمال الدين البتانونى وآخرون، معجم النبات، الكويت ١٩٩٢م، ص ٩٦.

[170] Lings,(M.),The Quranic Symbolism of Water, Studies in Comparative Religion,1989, p. 95.

[١٧١] نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية فى الفن العثمانى، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٩م، ص ٥٦.

[172] Daneshvari, (A.), Cup, Branch, Bird and Fish: An Iconographical Study of the Figure Holding a Cup and a Branch Flanked by a Bird and a Fish, Ed: Bernard O'Kane, USA, Cairo 2005, p. 115, fig.7.16 - Flood, (F.B.), A Royal Drinking Scene from Alchi: Iranian Iconography, Ed.: Hillenbrand, (R.), Al Tajr Trust, 2005, p.92.

والملابس ولبد الجياد والألوان الزاهية مع التذهيب، بالإضافة إلى إضفاء جواً شاعرياً هادئاً على التصاوير نابع من رسوم الزهور والحزم النباتية المتناثرة فضلاً عن النجاح فى تحقيق التماثل والتوازن، وهذه الخصائص تقودنا للحديث عن المركز الفنى الذى زوق به المخطوط، فبنظرة عامة على المميزات الفنية لتصاوير مخطوط هوتن يتضح أنها تعكس جميعاً مميزات مدرسة شيراز، وتعد هذه المدرسة أحد المراكز التصويرية التى كان لها دور هام فى تاريخ التصوير الإيرانى، وهناك عدة عوامل ساعدت شيراز على بلوغ تلك المكانة الفنية العالية، فكان للهدوء السياسى الذى نعمت به شيراز فى أواخر القرن ٧هـ/١٣م أكبر الأثر فى إثراء الحركة الفنية[١٧٣] مما هيأ لهذا الإقليم فرصة تكوين الأسلوب الإيرانى الوطنى ذلك أن موقع إقليم فارس وطبيعته وتاريخه الأدبى والسياسى وروحه العامه جعلته أقل خضوعاً للغزو الأجنبى من سائر أقاليم إيران، وأشد حرصاً على المظاهر الوطنية إلى الحد الذى جعل هذا الإقليم يحتفظ بالطابع القديم فى فن التصوير فى ظل العصر المغولى، وأن يقاوم التأثيرات الصينية والمغولية،ففى القرن ٨هـ/١٤م كانت شيراز مقراً لعدد من الأسر الحاكمة التى امتازت برعايتها للفن والفنانين، واستمرت شيراز من أهم مراكز إنتاج المخطوطات خلال النصف الثانى من القرن ٩هـ/١٥م، وفى القرن ١٠هـ/١٦م أبقى على شيراز التى كانت تعد أحد مراكز الحركة الفنية فى إيران فى العصر التيمورى تمارس أنشطتها الفنية فأمدتنا إيران فى العصر الصفوى فى القرن١٠هـ/١٦م بعدد من المخطوطات التى كانت تنسخ فى شيراز.[١٧٤]

وإذا كان بعض مؤرخى الفن يرجع الأصول التى استقت منها المدرسة التيمورية طرزها وخصائصها إلى شيراز[١٧٥] تلك المدرسة التى عكست تصاويرها فكرة العناية بالطبيعة والتعبير عن جمالها بما يتفق مع ما عرف عن غنى إقليم شيراز بمناظره الطبيعية الرائعة، وما تشتمل عليه من أشجار وارفة وأزهار جميلة، ومياه جارية تبعث على النشوة والطرب وتغرى بالإقبال على التمتع بالحياة، فلا عجب أن يشتمل المخطوط الذى بين أيدينا والمرجح نسبته إلى شيراز على العديد من أساليب المدرسة التيمورية فى التصوير التى تظهر بوضوح فى اختيار الموضوعات التى تمثل مسرات

---

[١٧٣] إبراهيم أمين الشواربى، حافظ الشيرازى شاعر الغناء والغزل فى إيران، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩٤٤، ص ١٦٥.

[١٧٤] منها على سبيل المثال المخطوطات التى تضم مجموعة من صو المناظر الطبيعية مثل كتاب الزرادشتين "داديستانى دنك" والذى تبقى منه نسختان الأولى مؤرخة فى ٩٣٧هـ/١٥٣٠م، والثانية فى ٩٨٠هـ/١٥٧٢م.
صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص ٧٠.

[١٧٥] حسن الباشا، التصوير الإسلامى، ص ٢٩٥.

الحياة مثل رحلات التنزه ومجالس الطرب والشراب، ومن حيث التكوين الفنى العام فتتمثل خصائص المدرسة التيمورية فى اتساع المقدمة (الأرضية) على حساب المؤخرة (السماء) مع استخدام خط الأفق المرتفع ليتيح الفرصة لشغل أرضية التصويرة التى تعد مسرحاً للأحداث بالرسوم الآدمية والحيوانية فى وسط المناظر الطبيعية، وتتضح مهارة المصور فى توزيع الأشخاص وتشكيل المجموعات، وإن كانت هذه الرسوم جامدة حاول كسر حدتها بمجموعة من الالتفاتات والحركات البسيطة، والإقبال على رسم المناظر الطبيعية مثل الجبال والتلال الصخرية والأشجار المتنوعة وأشهرها شجرة الدلب والحزم النباتية، أما الألوان فالمعروف عن مصورى المدرسة التيمورية استخدام ألوان الثياب الدافئة[١٧٦] الجميلة كالأحمر والبرتقالى والأزرق اللازوردى والأخضر بدرجاته والأصفر والبنفسجى والذهبى، واستخدامها جميعاً بدقة وانسجام كما هو مفصل فى الشرح والتحليل.

بالإضافة إلى ما سبق فإنه يتضح بمقارنة المخطوط-موضوع الدراسة-مع نسخة أخرى من مخطوط "ديوان حافظ"وينسب إلى شيراز[١٧٧] محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٣٧٢٧ (خزانة٢)، ويضم أربع تصاوير (الورقة١٩وجه،الورقة٢١ وجه، الورقة ٢٣وجه، الورقة٣٧وجه)، اثنان موضوعهما مناظر طرب وشراب (لوحات١٩، ٢٢) واثنان يعبران عن مناظر صيد(لوحة١٦)[١٧٨]، والمخطوط-موضوع المقارنة-يحمل سمات وخصائص فنية عديدة مشتركة مع المخطوط-موضوع الدراسة- وهوما أوضحناه فى سياق التحليل الذى أكد تشابه كبير بين تصاوير المخطوطين،بما يجعلنا نرجح نسبة مخطوط "ديوان حافظ" المحفوظ بمكتبة هوتن إلى شيراز.

وفيما يخص تأريخ المخطوط فإن سمات عدة تجعلنا نرجح نسبته إلى القرن ١٠هـ/١٦م ولعل أبرزها غطاء الرأس الذى يظهر فى أغلب التصاوير مكون من عمامة ترتفع باستدارة يبرز من أعلاها عصا صغيرة كما أشرنا فى سياق البحث، فضلاً عما لاحظناه من تحديد لتصاوير مخطوط هوتن بإطار من مجموعة خطوط وإحاطته بإطار عريض مذهب وهو ما تتميز به المخطوطات الإيرانية فى القرن ١٠هـ/١٦م.[١٧٩] فضلاً عما ورد من مقارنات لعناصر فنية وزخرفية فى تصاوير هوتن

---

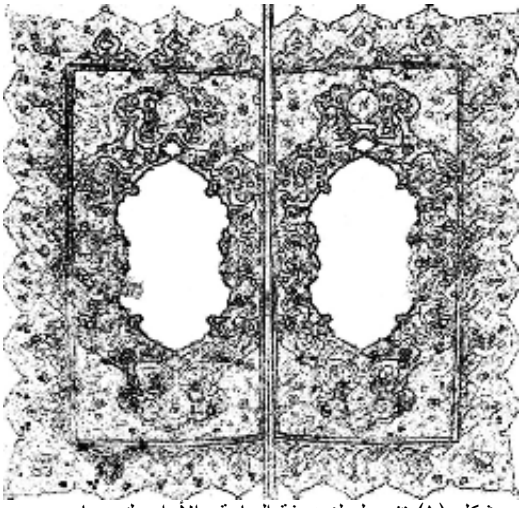
[١٧٦] حسن الباشا، التصوير الإسلامى، ص ص ٤١١-٤١٢.

[١٧٧] صلاح البهنسى، مناظر الطرب، ص ٣٠٥، لوحات ١٨-١٩، أحمد توفيق الزيات، المخطوطات الأدبية، ص ص ٥٧-٥٨.

[١٧٨] سبق تناول بعض صور هذا المخطوط للمقارنة ضمن الدراسة التحليلية لتصاوير هذا البحث.

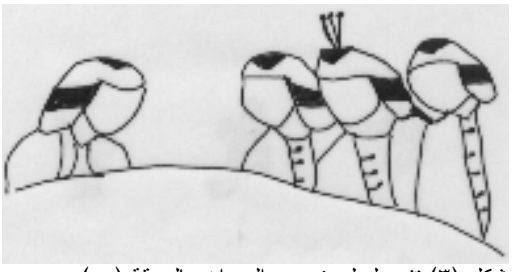
[١٧٩] ظهر هذا الأسلوب الزخرفى فى تصاوير الشاهنامه بتاريخ ٩٣٤هـ/١٥٢٧م والمحفوظة فى متحف المتروبوليتان، وديوان على شيرنوائى بتاريخ ٩٣٤هـ/١٥٢٦-١٥٢٧م محفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس، وفى ديوان حافظ المحفوظ فى جامعة هارفارد وتاريخه ٩٣٣هـ/١٥٢٧م.

بدت جميعاً متشابهة مع أخرى وردت في تصاوير مؤرخة جميعها بالقرن ١٠هـ/١٦م، أضف إلى ما سبق أن الصفحة الأخيرة من نسخة متحف الفن الإسلامى –مخطوط المقارنة– تحوى تاريخ المخطوط بما نصه (تمت الكتابة بعون الله تعالى وحسن توفيقه فى تاريخ شهر ربيع الثانى سنة ٩٣٩هـ) أى عام ١٥٣٢م، واعتماداً على ما ذكرناه من تشابه فى الأسلوب والتكوين الفنى والتفاصيل والعناصر الزخرفية بشكل يصل إلى حد التطابق أحياناً بين نسختى مخطوط هوتن ومتحف الفن الإسلامى، نرجح نسبة المخطوط –موضوع الدراسة– إلى النصف الأول من القرن ١٠هـ/١٦م. بناء عليه فإننا نرجح نسبة مخطوط ديوان حافظ المحفوظ بمكتبة هوتن، جامعة هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية برقم Persian MS 8.5 إلى شيراز فى النصف الأول من القرن ١٠هـ/١٦م.



شكل (١) تفصيل لزخرفة الجامة والأرابيسك وما تحوية من تكوينات زهرية وورقية بافتتاحية مخطوط "ديوان حافظ" مكتبة هوتن، رقم MS Persian 8.5 (عمل الباحثة)

شكل (٢) رسم أشجار متداخلة بالورقة (٢٠ وجه) من مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

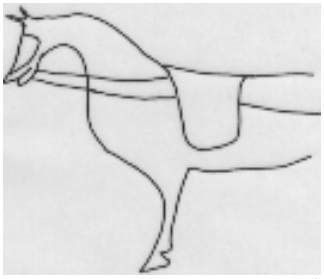


شكل (٣) تفصيل لصف من السيدات بالورقة ( ) من مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

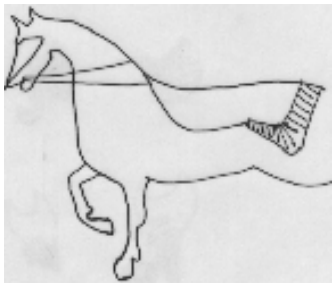
شكل (٤) الجواد المزركش بالورقة (١١٥) من تصويرة تنزه فرسان على الجياد، مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

شكل (٥) تفصيل عازف العود من الورقة (١٢٧ ظهر)، مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

شكل (٦) توضيح لأحد الأختام بالورقة (١٥٧ ظهر)، مخطوط ديوان حافظ مكتبة هوتن (عمل الباحثة)



شكل (٧) جواد فى وضع ثبات مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

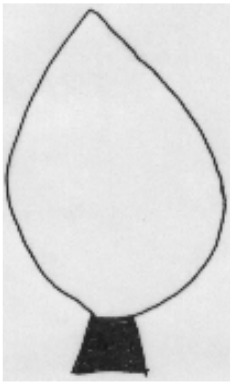


شكل (٨) جواد فى وضع حركة رافعاً إحدى قائميه الأماميين، مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

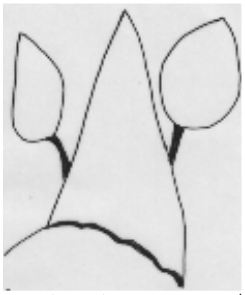
شكل (٩) أوضاع الفرسان والجياد فى تصاوير مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

شكل (٩-أ) أوضاع الفرسان والجياد فى تصاوير مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

شكل (٩–ب) أوضاع الفرسان والجياد فى تصاوير مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)



شكل (١٠) شجرة ذات بدن منتفخ وجذع قصير، مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

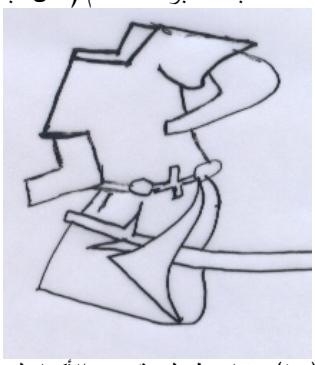


شكل (١١) شجرة ذات قمة مدببة تخفى شجرتان خلفها، مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

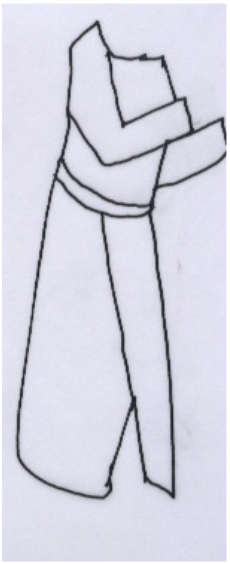
شكل (١٢) تفصيل للزخارف النباتية بأرضية تصاوير مخطوط ديوان حافظ، مكتبة هوتن (عمل الباحثة)

شكل (١٣) خفتان طويل يغطى القدمين له أكمام طويلة محبوكة ومفتوح بقياطين عند الصدر بشكل بيضاوى، وفوقه عباءة ذات طرف مدبب (عمل الباحثة)

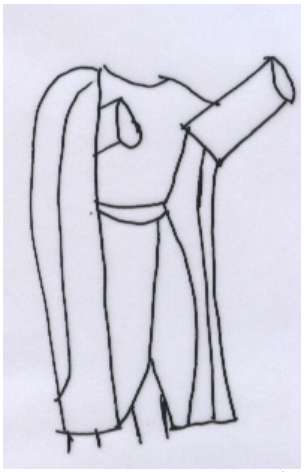
شكل (١٤) خفتان طويل، قصير الأكمام له طرف مدبب أسفله قباء محبوك الأكمام (عمل الباحثة)



شكل (١٥) خفتان طويل، قصير الأكمام له طرف معلق فى الحزام، ومغمود فيه سيف وأسفله قباء محبوك (عمل الباحثة)



شكل (١٦) خفتان طويل محبوك على الوسط بحزام بسيط من القماش (عمل الباحثة)



شكل (١٧) خفتان طويل محبوك على الوسط بحزام بسيط من القماش أسفل الخفتان سروال طويل يصل إلى الكعبين، وفوق الخفتان عباءة لها فتحتان جانبيتان لإخراج الأيدى، وفوق العباءة شال طويل على الأكتاف (عمل الباحثة)

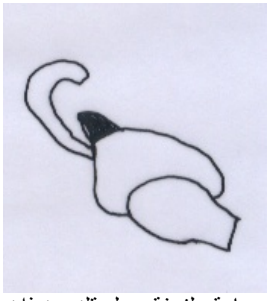
شكل (١٨) خفتان قصير الأكمام له ذيل طويل ذى طرف مدبب، تبدو عليه مسحة من الأناقة (عمل الباحثة)

شكل (١٩) خفتان ضاربة دف، طويل له ذيل ذى طرف مدبب، وأكمام طويلة، على الصدر قياطين (عمل الباحثة)

شكل(٢٠) قباء ثبتت أطرافه فى حزام الوسط (عمل الباحثة)

شكل (٢١) عمامة بسيطة بحجم صغير محبوكة على الرأس (عمل الباحثة)

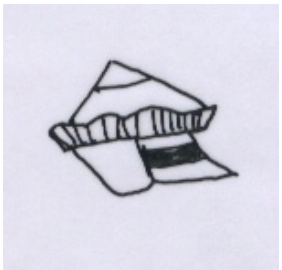
شكل (٢٢) عمامة مثبت فى مقدمتها تاج ذهبى مروحى الشكل، أسفل العمامة قلنسوة ذات قمة مدببة (عمل الباحثة)



شكل (٢٣) عمامة ملفوفة حول قلنسوة ذات قمة مدببة، مثبت فى مقدمة العمامة عصا معقوفة (عمل الباحثة)

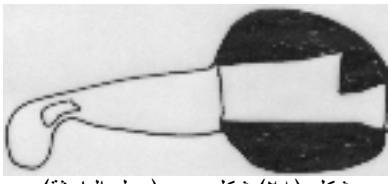
شكل (٢٤) قلنسوة ذات زخارف مشعة من قمتها أشبه بالطرطور مثبت فى مقدمتها عصا معقوفة (عمل الباحثة)

شكل (٢٥) قلنسوة ذات شكل نصف كروى مزخرفة بالتفصيص مثبت فى مقدمتها تاج ذهبى مروحى الشكل (عمل الباحثة)

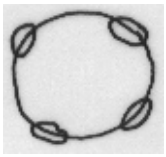


شكل (٢٦) تاج له دائر ذهبى أسفله منديل أبيض بسيط مزخرف ب خطوط عريضة ملونة باللون الأحمر (عمل الباحثة)

شكل (٢٧) منديل أبيض بسيط مزخرف بخطوط عريضة ملونة باللون الأحمر يخرج من مقدمتها عصر ثلاث تنتهى كل منها بلؤلؤة أو حجر كريم (عمل الباحثة)



شكل (٢٨) شكل عود (عمل الباحثة)



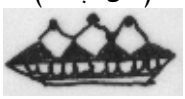
شكل (٢٩)
الدف ذى الصنوج (عمل الباحثة)

شكل (٣٠) ناى (عمل الباحثة)

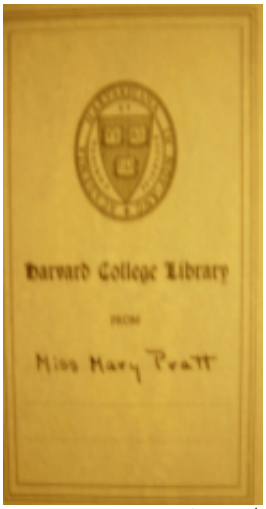
شكل (٣١) قنينة ذات بدن دائرى مزخرف بزخارف مشعة حتى الوسط، ورقبة طويلة ضيقة وفوهة دائرية متسعة (عمل الباحثة)

شكل (٣٢) إبريق ذى بدن كروى وفوهة متسعة، ويد صغيرة تصل بين البدن والفوهة، مزخرف بزخارف دائرية على الرقبة (عمل الباحثة)

شكل (٣٣) كأس صغير قليل العمق خال من الزخارف (عمل الباحثة)



شكل (٣٤) صينية فاكهة مستطيلة ترتكز على قاعدة منشورية، زينت جوانبها بأشكال عقود نصف دائرية، رصت عليها فاكهة (عمل الباحثة)



لوحة (١) صفحة تعريف مدون بها اسم المكتبة المحفوظ بها مخطوط "ديوان حافظ" واسم الشخص الذى أهدى المخطوط للمكتبة "Miss Mary Pratt" مخطوط "ديوان حافظ" مكتبة هوتن رقم MS Persian 8.5 (لم يسبق النشر)

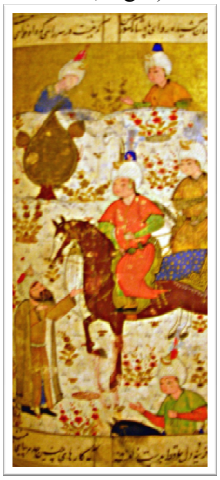
لوحة (٢) الصفحة اليمنى ورقة (١ ظهر) من فاتحة مخطوط مخطوط "ديوان حافظ" مكتبة هوتن رقم MS Persian 8.5 (لم يسبق النشر)

لوحة (٣) الصفحة اليسرى ورقة (٢ وجه) من فاتحة مخطوط مخطوط "ديوان حافظ" مكتبة هوتن رقم MS Persian 8.5 (لم يسبق النشر)

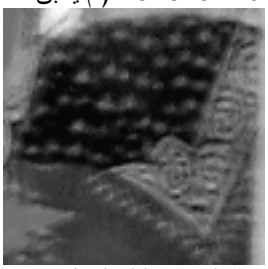
(لوحة ٤) الصفحتان المتقابلتان ورقة (١ ظهر، ٢ وجه) لفاتحة مخطوط ديوان حافظ مكتبة هوتن رقم MS Persian 8.5 (لم يسبق النشر)

(لوحة ٥) الصفحتان المتقابلتان ورقة (١ ظهر، ٢ وجه) لفاتحة مخطوط ديوان حافظ متحف الفن الإسلامى رقم ١٣٧٢٧ (خزانة ٢) (عن: متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)

لوحة (٦) جلدة مخطوط "ديوان حافظ" ينسب إلى إيران القرن ١٠هـ/١٦م محفوظ بمتحف الجلود بألمانيا German Leather Museum in Offenbach
(عن: Christian Rathke, Islamic Museum in Germany, ed: Joachim Gierlichs & Others, 2004, p. 182, fig 1)

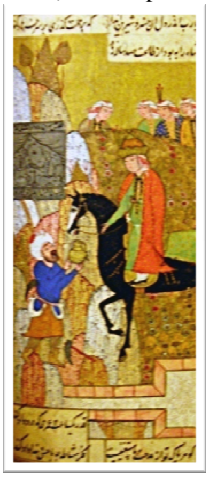


لوحة (٧) تصويرة تمثل تنزه فرسان على الجياد من مخطوط "ديوان حافظ" ورقة (٢٠ وجه) مكتبة هوتن رقم MS Persian 8.5 (لم يسبق النشر)



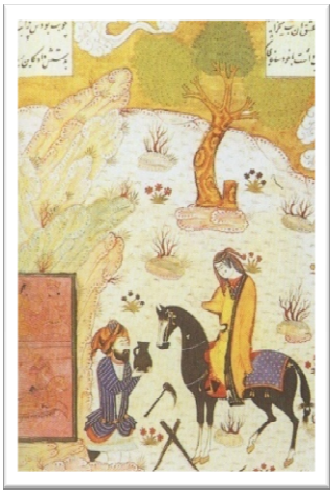
لوحة (٧-أ) تفصيل من الصورة السابقة، لبد مستطيل الشكل يتكون من ساحة وإطار ينتهي بخيوط سداه

لوحة (٨) تفصيل من تصويرة قتال بين الإيرانيين والتورانيين ورقة (٧٤) يمين من مخطوط شاهنامه الفردوسى، أصفهان ١٦٠٤م، محفوظ فى المكتبة البريطانية برقم MSS 966 (عن: Yarshater, (E.), The Lion and the Throne, details p. 201.)

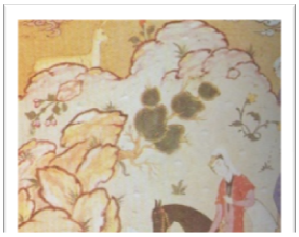


لوحة (٩) تصويرة شيرين تزور فرهاد أثناء عمله من مخطوط "ديوان حافظ" ورقة (٦٨ ظهر) مكتبة هوتن رقم MS Persian 8.5 (لم يسبق النشر)

لوحة (٩-أ) تفصيل من التصويرة السابقة لمنظر ليلى شراب وطرب داخل خيمة



لوحة (١٠) تصويرة شيرين فى زيارة لفرهاد أثناء قيامه بحفر قناة اللبن فى الصخر، تنسب إلى شيراز، مكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج (عن: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى، لوحة ٢٢٣مم)



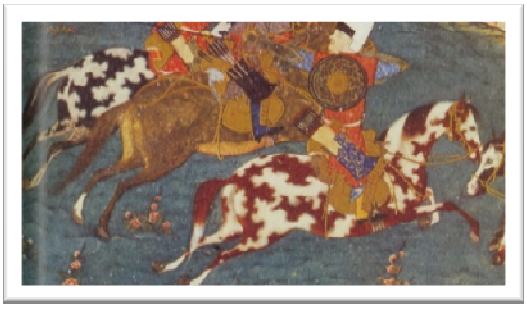
لوحة (١١) تصويرة شيرين فى زيارة لفرهاد وهو يشق قناة فى الصخر ويناولها قدحاً من اللبن من مخطوط خمسة نظامى، بخارى ١٥٧٨-١٥٧٩م، مكتبة سالتيكوف تشدرين بسان بطرسبرج (عن: ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الإسلامى،٢٣٣م)

لوحة (١٣) تفصيل لقناة أفقية بمقدمة تصويرة فرهاد وقد فرغ من شق القناة حتى قصر شيرين من مخطوط (عن: ثروت عكاشة، موسوعةالتصوير الإسلامى، لوحة ٢٣٥م)
خمسة نظامى أصفهان تنسب للقرن ١٠هـ/١٦م

(لوحة ١٢) تصويرة شيرين تزور فرهاد من مخطوط خمسة نظامى تنسب للقرن ١٠هـ/١٦م
(عن: Mehdi Khan Sari & Others, The Persian Garden Echoes of Paradise, p. 48)

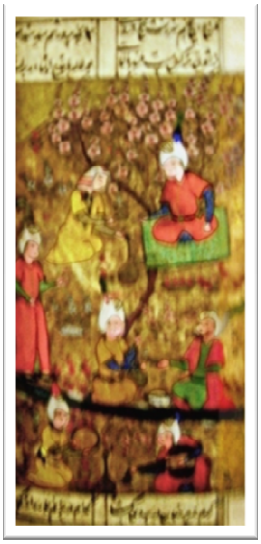
لوحة (١٤) تصويرة تنزه فرسان على الجياد ورقة (١١٥ ظهر) مخطوط "ديوان حافظ" محفوظ، مكتبة هوتن، Persian MS 8.5 (لم يسبق النشر)

لوحة (١٥) تصويرة درويش يقابل الأمير من مخطوط جوى وجوكان، هراه، يحمل اسم الناسخ مير على والمصور شيخ زاده، تاريخ النسخ ٩٢٥هـ/١٥١٩م محفوظ ضمن مجموعة خاصة (عن: Arifi of Heart, The Ball and Polo Stick, ed: Thackstor (M.W.) & Others, California, 1999)



لوحة(١٧)تفصيل لجوادين مزركشين من تصويرة قران يأسر بارمان من مخطوط شاهنامه الفردوسى بالورقة(١٠٢ ظهر)١٥٢٠-١٥٣٠م(عن: Yarshater (E.),The Lion and The Throne, Stories from the Shahnameh of Ferdowsi,Washington,1998, p.264,details p. 71)

لوحة (١٦) تصويرة منظر صيد من مخطوط ديوان حافظ، ورقة (٢٣ وجه)، ينسب إلى شيراز، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى رقم ١٣٧٢٧ (خزانة ٢)(عن: متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)



لوحة (١٨) تصويرة منظر طرب وشراب فى الهواء الطلق ورقة (١٢٧ ظهر) من مخطوط "ديوان حافظ"، مكتبة هوتن برقم MS Persian 8.5 (لم يسبق النشر)

لوحة (١٩) تصويرة مجلس محبين من مخطوط "ديوان حافظ" الورقة (٢١ وجه) ينسب إلى شيراز، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى رقم ١٣٧٢٧ (خزانة ٢) (عن: متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)

لوحة (٢١) تصويرة منظر شراب وطرب فى الهواء الطلق بالورقة (١٤١ وجه) مخطوط ديوان حافظ، محفوظ بمكتبة هوتن MS Persian 8.5 (لم يسبق نشرها)

لوحة (٢٠) تفصيل لمنظر طرب من تصويرة بهرام كور مع الأميرة اليونانية فى الجوسق الأبيض بالورقة (٢٤٦ ظهـر) من مخطوط خمسة نظـامى: شـيراز (٩٤١هـ/١٥٣٤م) مكتبة قصر طوبقابوسراى باستانبول (حزين ٧٦٠) (عـن: داليا سيد توفيق، السجاد الإسلامى، ج٢، ص ٥٤)

لوحة (٢٢) مجلس طرب لشاب وفتاة بالورقة (١٩ وجه) مخطوط "ديوان حافظ" شيراز،، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى رقم ١٣٧٢٧ (عن: متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)

لوحة (٢٣) مجلس طرب لشاب وفتاة بالورقة (١٧ ظهر) مخطوط "ديوان حافظ" أواخر القرن ٩هـ/١٥م ، محفوظ بدار الكتب المصرية رقم ٢-أدب فارسى خليل أغا (عن: دار الكتب المصرية بالقاهرة)

لوحة (٢٤) الورقة (١٥٧ ظهر) ستحوى ثلاثة أختام من مخطوط ديوان حافظ مكتبة هوتن MS Persian 8.5 (لم يسبق النشر)