غلاف مخطوط محفوظ بمتحف جورجيا الوطني[1] بمدينة تفليس[2]، ينشر لأول مرة (دراسة وصفية تحليلية مقارنة)

Manuscript cover preserved in Georgian National Museum in Tbilisi city, first publishing (descriptive analytical comparative study)

عماد سليمان عبد السلام مبارك

مدرس بقسم الآثار الإسلامية – كلية الآثار – جامعة القاهرة
Emad_mubarak@cu.edu.eg

الملخص

يحتفظ متحف جورجيا الوطني بمدينة تفليس بمجموعة متنوعة من جلود المخطوطات الإيرانية، التي تشهد وتؤكد مدى تطور وتقدم فن تجليد المخطوطات خلال العصرين الصفوي والقاجاري؛ بصفة خاصة تلك الجلود المنفَّذة بأسلوب اللاكيه، التي أصبحت حقلًا واسعًا أمام المصورين لممارسة فنونهم. يتميز الغلاف بالثراء الزخرفي، بالجمع بين أسلوب التذهيب وأسلوب الرسم بالألوان المتعددة في تنفيذ موضوعاتها الزخرفية، وتنوع العناصر الزخرفية النباتية والهندسية، والمناظر التصويرية لموضوعات شراب وطرب وصيد وانقضاض. تتضمن الدراسة الجانب الوصفي لتصاوير وزخارف غلاف المخطوط، ثم الجانب التحليلي المقارن للمواد الخام والأسلوب الصناعي والزخرفي ومفردات الموضوعات التصويرية. وتهدف الورقة البحثة إلى محاولة نسبة وتأريخ غلاف الدراسة من خلال مقارنتهما بغيرهما من جلود المخطوطات المماثلة المؤرَّخة.

الكلمات الدالة: فنون الكتاب، تجليد، لاكيه، صفوي، قاجاري، مخطوط

Abstract

The National Museum of Georgia in Tbilisi city has A variety from Iranian Bookbinding, That Confirm the development and progress the art of Bookbinding during the Safavid and Qajar eras, Especially the Lacquer bookbinding, That became an important field

[1] يقع متحف جورجيا الوطني بمدينة تبليسي (تفليس)، عاصمة جمهورية جورجيا، وتعود بدايات المتحف إلى عام 1852م حيث تم إنشاء متحف القوقاز بمدينة تبليسي كجزء من الجمعية الجغرافية الملكية، ومع العدوان البلشفي على المدينة عام 1921م تم نقل المجموعة الأثرية خارجها، وفي عام 2004م تم تأسيس مجمع متاحف جورجيا الوطني وتضمنت بداخلها مبنى متحف القوقاز القديم. ويتضمن المتحف مجموعة فريدة من التاريخ الطبيعي لبقايا حيوانات تعود إلى 40 مليون عام، ومجموعة غنية من الآثار من العصور القديمة والحجرية والبرونزية والحديدية والعصور الوسطى، من بينها مجموعة هائلة من المخطوطات الإسلامية والتحف المختلفة التي يرجع معظمها لإيران، ما بين المشغولات الذهبية والفضية والمعدنية التي ترجع للعصور الوسطى، مع العديد من التحف الفنية المسيحية.

- https://www.aejm.org/members/georgian-national-museum/
- http://museum.ge/index.php?lang_id=ENG&sec_id=44

[2] مدينة تفليس عاصمة جمهورية جورجيا، تقع في أعالي وادي نهر الكر (كورا) إلى الغرب من مدينة باب الأبواب، ويقسمها هذا النهر إلى قسمين، لم تحدد المصادر التاريخية التاريخ الدقيق لبناء مدينة تفليس، إلا أن بعض المصادر أشارت إلى أن المدينة بُنِيت على يد الملك الفارسي كسرى أنوشروان، ولعبت المدينة دورًا بارزًا في الحياة السياسية والحضارية والاقتصادية؛ إذ إنها تقع في وسط منطقة سهلية خصبة صالحة للزراعة، وقبل الفتح الإسلامي لمدينة تفليس عام 22هـ في عهد الخليفة عمر بن الخطاب على يد القائد حبيب بن مسلمة، كانت خاضعة للسيطرة الفارسية، وكانت مسرحًا للصراع الفارسي البيزنطي. أما عن تسمية المدينة فقد أطلق عليها عدة تسميات منها تفليسي أو تبليسي، وهي كلمة جورجية الأصل مأخوذة من كلمة "تفلي" أي: (حار)، وقد تكون هذه الكلمة مستمدة من منابع تفليس الحارة. فتحي سالم حميدي: مدينة تفليس، دراسة تاريخية من الفتح الإسلامي وحتى سنة 515هـ/ 1121م، بحث بمجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 8، العدد 1، الموصل 2008م، ص.ص.220- 225.

for the artists to practice their arts, The pair of Bookbinding of the study distinguished by the multiplicity of its artistic styles between gilding, and using of multiple colors in the decorative elements and paintings. There are also characterized by the diversity of its Floral and Geometric decorative elements, Musical, Hanting and Drinking paintings.

This paper will be divided into: A descriptive study for the decoration and paintings on the pair of Bookbinding of the study, Then the Analytical comparative study of the raw materials, industrial and decorative methods, and the paintings elements. This study points to date these pair of Bookbinding by the comparative similarities of this collection with some dated Bookbinding's.

Keywords: Art of the book, Bookbinding, Lacquer, safavid, Qajar, Manuscript.

المقدمة:

تزخر المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة بالعديد من نماذج جلود المخطوطات، بصفة خاصة تلك التي تنسب إلى إيران، والتي تشهد على تفرد وتقدم إيران في هذا المجال، منذ العصر التيموري (771- 911هـ/ 1369- 1506م) ؛ العصر الذهبي لفن تجليد المخطوطات، واستمرار التطور والإضافة في العصور اللاحقة. ويُعد فن التجليد بصفة عامة أحد فنون الكتاب المهمة التي تجمع بين أسلوبي التذهيب والتصوير؛ بصفة خاصة الجلود المزخرفة بأسلوب اللاكيه، التي أصبحت منذ العصر الصفوي (907- 1148هـ/ 1502-1735م) حقلًا مهمًّا لممارسة فن التصوير لتحل محل المنمنمات المصورة شيئًا فشيئًا، فأصبحت تلك الجلود تتبع الأساليب الفنية لمدارس التصوير التي أنتجت خلالها. يحتفظ متحف جورجيا الوطني بمدينة تفليس بمجموعة من جلود المخطوطات التي لم تنشر من قبل، وقد وقع اختياري على زوج منها لتناوله من خلال هذا البحث؛ وذلك لندرة شكله العام وتقسيم سطحه وكونه يجمع بين التذهيب واستخدام الألوان المتعددة في تنفيذ زخارفه وموضوعاته التصويرية. وتكمن إشكالية البحث في كون الغلاف لا يحمل تاريخًا، وفي نفس الوقت تحملان أساليب فنية لمدرسة التصوير الصفوي التي استمرت بدورها وأعيد إحياؤها خلال العصر القاجاري (1193- 1344هـ/ 1779- 1926م). أما فيما يتعلق بالمنهج العلمي الذي اعتمد عليه الباحث في دراسته: فهو المنهج الوصفي في وصف وتسجيل العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية، بالإضافة إلى المنهج التحليلي المقارن في تتبع المادة الخام التي صنع منها الغلاف والأساليب الفنية المستخدمة في تنفيذ زخارفه، مع تحليل العناصر الزخرفية ومفردات المناظر التصويرية ومقارنتها بغيرها من النماذج المؤرخة في محاولة للوصول إلى محاولة نسبة وتأريخ هذا الغلاف.

الدراسة الوصفية:

- **نوع التحفة:** دفَّتا غلاف مخطوط من الورق المقوّى.
- **مكان الحفظ:** متحف جورجيا الوطني.
- **رقم السجل:** 1/3630 ، 2 /3630
- **التأريخ:** بدون تاريخ
- **المقاسات:** الطول 26سم، العرض 16سم.
- **اللوحات والأشكال:** اللوحات (1: 11)، الأشكال (1: 12).
- **التقنية الزخرفية:** أسلوب اللاكيه.
- **الزخارف:** موضوعات تصويرية.
- **حالة التحفة:** جيدة.

الدفة العليا (لوحة: 1):

يتكون الغلاف من دفتين منفصلتان، دفة علوية وأخرى سفلية، بدون كعب أو لسان؛ متشابهتان في الأسلوب الفني والزخارف والموضوعات الزخرفية، نفذت زخارف دفتي الغلاف بأسلوب اللاكيه، وتبدأ الزخرفة من الخارج بإطار يكتنفه من الداخل والخارج خطان باللون الأسود على أرضية مذهبة، ويزين الإطار زخارف نباتية مذهبة على أرضية سوداء اللون؛ قوامها زخرفة الخطاي؛ التي تتكون من رسوم أفرع نباتية متماوجة ومتداخلة ينبثق منها أوراق رمحية وأزهار متفتحة أقرب في شكلها إلى زهرة اللوتس وأنصاف مراوح نخيلية ولفائف نباتية محورة عن الطبيعة.

شكل (1) تفاصيل من الإطار الزخرفي الذي يؤطر دفتي المخطوط (عمل الباحث)

يلي الإطار السابق من الداخل إطارٌ آخر مستطيل الشكل أكثر اتساعًا من الإطار الخارجي السابق؛ يحده من الداخل ومن الخارج خط عريض مذهب؛ يزين ذلك الإطار منظَرا شراب وطرب في الهواء الطلق يتوسطان الضلعين العلوي والسفلي، ويحيط بهما مجموعة من الأشجار والطيور والحيوانات والجبال والسحب الصينية، وذلك بالألوان الأحمر والبني والأخضر، على أرضية صفراء مع استخدام أسلوب التذهيب في بعض عناصر التصاوير، وذلك على النحو الآتي:

يتوسط الضلع العلوي من الإطار (لوحة: 3) منظر طرب لشاب وفتاه في وضع متقابل نُفِّذا بأسلوب الرسم الخطي فقط باستخدام اللون الأسود فقط؛ إذ يظهر الشاب بوضعية ثلاثية الأرباع، جاثيًا على ركبتيه بوجه بيضاوي، حليق اللحية والشارب، له عينان لوزيتان وأنف وفم صغيران، يرتدي قفطانًا بنصف كم يصل إلى أسفل الركبة، ذا ياقة عريضة مفتوحة على هيئة حرف V اللاتيني، منفَّذة بأسلوب التذهيب، يظهر من أسفل القفطان أكمام القميص السفلي الضيقة، وسروال واسع، يمنطق وسطه حزام عريض متعدد الطيات، في حين يغطي رأسه عمامة كبيرة متعددة الطيات ينسدل من أسفلها بعض خصلات الشعر القصيرة، ويقوم الشاب بمد كلتا يديه نحو الفتاة بشكل زاوية قائمة ليظهر تفاعله مع عزف الفتاة، في حين تظهر الفتاة في وضعية ثلاثية الأرباع أيضًا في مواجهة الشاب، تجثو على الركبة اليمنى في حين ظهرت الرجل اليسرى لها بهيئة زاوية قائمة لتحمل عليها آلة الطنبور الموسيقية، تظهر الفتاة بوجه بيضاوي ذي عينين لوزيتين وحاجبين رفيعين وأنف وفم صغيرين، ترتدي قفطانًا واسعًا بنصف كم، ذا ياقة مذهبة على هيئة حرف V اللاتيني؛ يغطي رأسها طرحة تنسدل خلف ظهرها ويتدلى منها خصلات شعرها الطويل المتماوج ليصل إلى نهاية فتحة القفطان؛ ويثبِّت الطرحة من أعلى عصابة رأس بيضاوية يزيِّنها صف من الدوائر الصغيرة، ويمنطق وسطها حزام عريض متعدد الطيات، ويتوسط الشاب والفتاه قنينة شراب ذات قاعدة مستديرة قليلة الارتفاع وبدن بصلي الشكل يزيِّنه زخرفة أقرب إلى أشكال العقود المنكسرة المتتالية، ورقبة ضيِّقة مرتفعة تنتهي بفوهة متسعة، يظهر أعلى الشاب والفتاة ثلاثة تكوينات من السحب الصينية المنفذة بالألوان الأحمر والبرتقالي والذهبي، في حين يكتنف الشاب والفتاة مجموعة من التلال الإسفنجية استخدم في رسمها أسلوب التذهيب واللون البني بدرجاته المختلفة لإبراز البعد الثالث في التصويرة، ينبثق من أعلاها وخلفها مجموعات من النباتات العشبية خضراء اللون ذات أوراق رمحية، يقف على التل الجبلي خلف الفتاة حيوان الوعل بهيئة جانبية، يتجه نحو اليسار، استُخدِم في رسمه اللون الأسود والبني بدرجاته المختلفة لإيجاد عمق في التصويرة، نفذ الفنان الوعل بجسم رشيق ذي أقدام نحيفة ومخالب طويلة للأقدام الخلفية، في حين تختفي قدماه الأمامية خلف التل الجبلي؛ يظهر الوعل وكأنة شديد الانتباه لشيء ما في مواجهته؛ يبدو ذلك من

خلال إرجاع رأسه إلى الخلف قليلًا وأذناه المرتفعتان لأعلى وحدقة عينه المتسعة وهو ما يشعر المشاهد بأن هناك شيئًا ما أو حيوانًا آخر في مواجهته ليكسب التصويرة نوعًا من الحيوية والحركة.

على الرغم من أن الشاب والفتاة تم رسمهما بأسلوب خطِّي واقتصر استخدام الألوان على اللون البني في رسم الآلة الموسيقية واللون الذهبي في ياقتي قفاطين الشاب والفتاة، فإن الفنان نجح إلى حد ما في إبراز العمق في المشهد التصويري، وذلك من خلال الخطوط التي عبَّر بها عن طيات الملابس، ومن خلال لغة الجسد بين الشاب والفتاة وتلاقي نظرات أعينهم وحركة أيدي الشاب نحو الفتاة وهي تعزف بما يضفي على التصويرة نوعًا ما من الحركة والحيوية.

شكل (2) تفاصيل للمنظر التصويري أعلى الدفة العلوية للمخطوط (عمل الباحث)

أما الضلع السفلي من الإطار السابق (لوحة: 4) فيتوسطه منظر شراب لشاب وفتاة في وضع متقابل منفذ بنفس أسلوب الرسم الخطي المستخدم في المنظر التصويري السابق؛ إذ يجلس الشاب والفتاة في وضع متقابل في هيئة ثلاثية الأرباع يجثو كل منهما علي ركبتيه، يرتديان قفطانًا فضفاضًا بنصف كم يصب إلى أسفل الركبة، يظهر من أسفله كم القميص السفلي الضيق، ويظهر عند نهاية القفطان من أسفل طرف سروال فضفاض، وللقفطان ياقة على هيئة حرف V اللاتيني استخدم أسلوب التذهيب في تلوين ياقة قفطان الفتاة في حين يخلو قفطان الشاب من أي ألوان، ويمنطق وسط كل منهما حزام عريض متعدد الطيات، تظهر الفتاة بملامح وجه بيضاوي ذي عينين لوزيتين وحاجب كثيف وأنف وفم صغيرين، يغطي رأسها تاج ذو قمة مدببة مذهب ومقسم إلى مساحات رأسية عن طرق خطوط باللون الأسود؛ ينسدل خلف ظهر الفتاة طرحة طويلة مثبتة في مقدمة التاج تصل إلى مستوى قدميها يزينها وريدات بسيطة؛ في حين تنبثق من على جانبي وجهها خصلات شعرها الأسود الطويل المتماوج الذي يصل إلى منطقة صدرها. أما عن ملامح وجه الشاب فهو بيضاوي الشكل ذو وضعية ثلاثية الأرباع، ذو عينين لوزيتين وحواجب كثيفة وأنف وفم صغيرين ولحية متوسطة وشارب طويل على هيئة قوس يتدلى طرفاه لأسفل، يغطي رأسه عمامة كبيرة متعددة الطيات ينبثق من قمتها عذبة تتجه نحو الخلف؛ يزين العمامة مجموعات من خطوط رأسية باللون الأسود.

يظهر الشاب وهو ممسكٌ بيده اليمنى قنينة شراب باللون البني الفاتح بدون قاعدة ذات بدن بيضاوي يزينه خطوط رأسية ورقبة طويلة ضيقة وفوهة متسعة، وفي اليد اليسرى يمسك كأس شراب يقدمه للفتاة في المواجهة، في حين تظهر الفتاة وهي تمد كلتا يديها نحو الشاب لتتناول منه كأس الشراب، ويفصل بين الشاب والفتاة من أسفل التصويرة قنينة شراب أكبر في الحجم من تلك التي بيد الشاب، ذات قاعدة أسطوانية قليلة الارتفاع وبدن كروي مفصص يزينه من أسفل صف من العقود المدببة، ورقبة طويلة ضيقة، وتنتهي القنينة من أعلى بفوهة متسعة، في حين يشغل الجزء العلوي حزمتان من الأعشاب النباتية ذات الأوراق رمحية الشكل، ويتوج المنظر التصويري ثلاثة تكوينات من السحب الصينية رسمت حدودها باللون الأسود، وتتنوع ألوان كل تكوين ما بين اللون البني والذهبي والأصفر، هذا ويكتنف الشاب والفتاة على يمين ويسار المنظر التصويري هضبة جبلية استخدم في رسمها درجات متدرجة من اللون البني لتعطي المشاهد إحساسًا بالعمق في التصويرة، ينبثق من تلك

الهضاب مجموعة حزم من النباتات العشبية المتنوعة، خضراء اللون تتكون كل حزمة من مجموعة من السيقان التني تنتهي بأوراق متنوعة ما بين أوراق سعفية رمحية الشكل، وأوراق ثلاثية الفصوص، وأوراق عريضة مدببة الشكل.

وعلى الرغم من الأسلوب الخطي الذي استخدم في رسم الشاب والفتاة دون استخدام أي درجات لونية باستثناء استخدام التذهيب في رسم ياقة القفطان لكل منهما وفي التاج الذي يتوج رأس الفتاة، فإن الفنان نجح في إبراز العمق والبعد الثالث في المشهد، وذلك من خلال رسم طيات الملابس بواقعية شديدة، كما أنه نجح في الربط بين عنصري التصويرة وإعطاء طابع الحركة عليها من خلال قيام الشاب بصب كأس الشراب وتقديمه للفتاة، وكذلك قيام الفتاة بالانتباه له ومد كلتا يديها لتتناول هذا الكأس بكل اهتمام، كما يبدو أن الفنان قد نجح في إبراز المشاعر في المشهد، وذلك من خلال الربط بين خطي النظر للشاب والفتاة بكل اهتمام، وكذلك لغة الجسد التي تعكس حوارًا واهتمامًا متبادلًا بينهما.

شكل (3) تفاصيل للمنظر التصويري أسفل الدفة العليا للمخطوط (عمل الباحث)

أما الضلع الأيمن للإطار السابق فيشغله عدد من الأشجار المتتالية بشكل رأسي؛ تبدأ من أسفل بجذع شجرة عند الركن الأيمن السفلي أقرب إلى شكل شجرة الكافور، ينبثق منه عدة فروع مورقة ذات أوراق شريطية مدببة، نفذ الجذع بدرجات مختلفة من اللون البني والأوراق باللون الأخضر، يقف على جذع الشجرة طائر البلبل يتجه برأسه نحو اليمين، يلي ذلك من أعلى تل جبلي إسفنجي منفذ بدرجات مختلفة من اللون البني لإبراز البعد الثالث في الصورة؛ ينبثق منه حزمتان من الأعشاب النباتية ذات الأوراق الشريطية التي تنتهي بنهايات مدببة وأخرى عريضة ذات هيئة مفصصة ثلاثية تنبثق من سيقان رشيقة؛ يتوسطهما جذع شجرة كبير ينبثق منه عدد من الفروع المتماوجة ذات اللون البني الداكن، ينبثق منها الأوراق في هيئة تكوينات لوزية الشكل باللون الأبيض، يلي ذلك من أعلى تل جبلي آخر بنفس هيئة وتكوين التل السابق ، يليه من أعلى رسم غزالتين متتاليتين في حالة ركض سريع في اتجاه يمين الصورة نُفِّذا بجسم ممتلئ وأرجل رشيقة وحوافر مدببة وذيل قصير ورقبة متوسطة مرتفعة لأعلى كنوع من الانتباه أثناء الركض، وكأنها تهرب من شيء ما خلفهما وهو ما يضفي على المشهد التصويري نوعًا من الحركة والحيوية، وهو ما يؤكده ملامح الوجه التي تدل على الانزعاج، ذات الأعين اللوزية متسعة الحدقة والأذن المرتفعة لأعلى وهو ما يؤكد الانتباه الشديد لما يطاردهما. نُفِّذت الغزالة العليا وهي ملتفتة للخلف وكأنها تترقب وتراقب الشيء أو الشخص الذي يطاردها، ونُفِّذت الخطوط الخارجية باللون الأسود والبدن بدرجات متدرجة من اللون البني، يشغل المساحات بين الغزالتين مجموعة من الحزم العشبية بنفس الشكل والأسلوب الذي ظهر في باقي أجزاء الإطار؛ يلي ذلك من أعلى شجرة القيقب، وهي الأكبر في الحجم بين الأشجار التي ظهرت في ذلك الإطار؛ وتتكون من جذع كبير وعريض باللون البني الداكن ينبثق منه عدة فروع تشغل المساحة في الركن الأيمن العلوي، وتأخذ أوراقها هيئة مفصصة ذات خمسة فصوص منفَّذة بألوان متباينة من اللون الأصفر والبني الفاتح والذهبي، يقف على أغصانها طائران –أقرب لشكل طائر البلبل أيضًا- متقابلين؛ الطائر الأيسر منهما ذو جناحين مرتفعين وكأنه في وضع هبوط يؤكد ذلك حركة قدميه بين فرعي الشجرة وكأنه

ينتقل بينهما، ونجح الفنان في الربط بين الطائرين من خلال حركة رأس الطائر الأيمن للخلف وفتحة فم الطائر الأيسر وكأن هناك حالة حوار بينهما، كما نجح في إبراز تفاصيل الطيور من البدن والأجنحة والذيل وما تتضمنه من ريش متدرج الألوان بين الأسود والرمادي، يعلو الشجرة من أعلى تكوين من السحب الصينية بنفي الأسلوب السابق.

أما الضلع الأيسر فتبدأ زخارفه من أسفل بوجود تل جبلي يشغل الركن الأيسر السفلي للإطار، ينبثق من أعلاه جذع شجرة أقرب لشكل شجرة الزيتون باللون البني الداكن، يتفرع منه مجموعة من الفروع النباتية المقوسة التي تتدلى على الجانبين، ينبثق منها أوراق نباتية بهيئة مدبَّبة بدرجات مختلفة من اللون الأخضر، يلي ذلك من أعلى تل جبلي إسفنجي أيضًا، ينبثق من أعلاه جذع شجرة كبير تم قطع الجذع ولم يتبق منه إلا جزء صغير ينبثق من جانبه فرع صغير يتضمن أوراقًا نباتية مدببة الشكل وثمارًا لوزية الشكل ذات لون بني فاتح، على يمين تلك الشجرة حزمة من الأعشاب ذات السيقان الدقيقة التي تنتهي من أعلى بورقة مفصصة ثلاثية بهيئة مدببة الشكل. يلي ذلك من أعلى تل جبلي آخر يتوسطه من أعلى جذع شجرة أقرب إلى شجرة الكافور منفذ باللون البني الداكن، يتفرع منه عدة أفرع رأسية ينبثق منها أوراق مفصصة بهيئة مدببة الشكل باللونين الأخضر والأصفر، يرتكز على أحد فروع الشجرة طائر أقرب لشكل طائر البلبل في حالة سكون يتجه نحو اليسار، يعلوه طائر آخر أقرب لشكل طائر البلبل في وضعية هبوط على الشجرة ويفرد جناحيه. يلي ذلك من أعلى تل جبلي إسفنجي آخر أكثر ارتفاعًا من سابقيه، يتوجه من أعلى جذع شجرة ضخم باللون البني مقطوع أيضًا ولم يتبق منه سوى جزء قليل الارتفاع، يخرج من جانبه من أسفل فرع يتفرع منه فروع أخرى أصغر ينبثق منها أوراق نباتية مدببة برتقالية اللون. يشغل المساحات بين تلك التلال الجبلية مجموعة من الحزم النباتية بنفس الهيئة والألوان السابقة.

يلي ذلك من الداخل مستطيل رأسي يحده من الخارج إطار ضيق باللون الذهبي يشغله من الداخل جامة مفصصة نجمية الشكل نُفِّذ إطارها الخارجي بأسلوب التذهيب، تأخذ في مجملها هيئة نجمة ثمانية الرؤوس تتماس أربعة رؤوس منها مع منتصف أضلاع المستطيل السابق (لوحة: 5)، يفصل بين كل رأسين من رؤوس النجمة من شكل ربع دائري، مع تنفيذ رأسي النجمة الجانبيين بهيئة نصف دائرية. يشغل المساحات الأربعة المحصورة عند أركان المستطيل من الداخل بين إطاري المستطيل والجامة المفصصة زخارف نباتية ورسوم طيور وأرانب منفذة بأسلوب التذهيب على أرضية حمراء اللون؛ إذ يشغل المساحة في الركن الأيمن العلوي رسم شجرة يتفرع من جذعها عدة فروع نباتية ينبثق منها أوراق نباتية عريضة ذات نهايات مدببة يرتكز على أحد فروع الشجرة طائر البلبل يرفع رأسه لأعلى وكأنه يغرد، يعلو تلك الشجرة رسم أرنب يقفز جهة يسار اللوحة في حين يلتفت للخلف وكأنه يراقب شيئًا ما يطارده، نجح الفنان في إضفاء طابع الحركة على الأرنب من خلال رسمه في حالة قفز والتفاتة رأسه للخلف، كما نجح في إبراز تفاصيل فراء الأرنب من خلال خطوط باللون الأسود بالتبادل مع خطوط أخرى باللون الذهبي، في حين يشغل باقي المساحات أعلى الشجرة والأرنب رسم السحب الصينية (تشي) باللون الأسود مع تنفيذ أطرها الخارجية باللون الذهبي. أما الجانب الأيسر العلوي فهو يتوازن تمامًا مع الجانب الأيمن ويكاد يتماثل معه إلا أن أوراق الشجرة هنا رفيعة بنهايات مدببة، كما أن الأرنب والطائر رُسما بوضعية معكوسة وبنفس الأسلوب في المقابل وكأنهما أمام مرآة.

تبدأ زخارف المساحة السفلية اليمنى عند ركن المستطيل من الداخل بشكل تكوين جبلي ينبثق منه مجموعة من النباتات العشبية ذات الأوراق الشريطية حول جذع شجرة كبيرة تشغل معظم المساحة، بنفس هيئة وتكوين الشجرة التي تعلوها في المساحة العلوية، يقف على أحد فروعها طائر البلبل، على يسار تلك الشجرة يقف على الأرض طائران يتجه جسدهما نحو الجهة اليمنى ويلتفت الطائر الأيمن منهما نحو الخلف وكأن هناك حالة حوار بينه وبين الطائر الآخر وذلك وسط حزم من النباتات العشبية، يتوج الطيور رسوم السحب الصينية، وتنتهي تلك المساحة من جهة اليسار برسم تل صخري يدور حوله أوراق نباتية عريضة مدببة تنبثق من سيقان رشيقة. أما المساحة الرابعة فتقع عند ركن المستطيل الأيسر السفلي من الداخل ويزينها زخارف متوازنة ومتماثلة إلى حد كبير مع تلك المنفذة في المساحة المقابلة؛ إلا أن أوراق الشجرة هنا مختلفة وتأخذ هيئة مدببة كالتي تعلوها، والطائران هنا في وضع متدابر مع التفاف رأس كل منهما نحو الآخر وكأنهما في حالة حوار أيضًا.

أما الجامة المفصصة الداخلية لتلك الدفة فتمثل مركز الدفة والأكبر حجمًا بين الأطر الزخرفية التي تدور حولها (لوحة: 5)، يشغلها منظر تصويري يمثل المنظر الرئيسي لتلك الدفة، رُسِمَ الشاب يمتطي صهوة جواده في حالة عدو وهو يطعن التنين، يظهر الشاب بهيئة ثلاثة الأرباع يرتدي قفطانًا قصيرًا يصل إلى الركبة أخضر اللون يزينه زخارف نباتية مذهبة قوامها مجموعة من أزهار العباسي والأوراق النباتية متعددة الأشكال والأحجام، القفطان بنصف كم يظهر من أسفله كم القميص الداخلي باللون البرتقالي وهو ضيق يلامس الجسد يزينه زخارف مذهبة كالتي تزين القفطان، ومن أسفل يرتدي سروالًا ذا لون أحمر يزينه مجموعة من الورود المتفتحة متعددة البتلات باللون الذهبي أيضًا، يغطي رأسه عمامة ضخمة بيضاء اللون متعددة الطيات تنتهي من أعلى بعذبة ترتد للخلف ويتوسط العمامة عصا حمراء اللون، يظهر من خلف ظهره جعبة سهام باللون الأخضر الفاتح تضم عددًا كبيرًا من السهام حمراء اللون، أما عن ملامح وجهه فتأخذ عيناه شكلًا لوزيًّا متسعًا كتعبير على تركيزه الشديد وانتباهه وهو يقاتل التنين، كما أن بوجهه حاجبًا كثيفًا وشاربًا متوسطًا يأخذ هيئة مقوسة لأسفل وذقن قصيرة، يظهر الشاب وهو ممسك بيده اليمنى الجزء السفلي من فم التنين ويوجه إليه ضربة بخنجره باليد اليسرى التي ارتفعت لأعلى كدليل على قوة الضربة، وهنا راعى الفنان استخدام السلاح المناسب للقتال عن قرب وهو الخنجر.

شكل (4) تفاصيل المنظر التصويري بالجامة التي تتوسط الدفة العليا

يظهر التنين بهيئتة الثعبانية[1] الملتوية – التنين الزاحف ذي الأربعة قوائم- وهو يحزم الحصان ويلتف من أسفل بطنه ليظهر من خلف الحصان مهاجمًا الفارس يشغل جسد التنين ذي اللون الرمادي حراشف على هيئة

[1] يعد التنين من الكائنات الخرافية المركَّبة التي ظهرت بكثرة في الفنون الإسلامية على اختلاف أنواعها، والتي كان يرمز من خلالها إلى الشر، فمنها التنين المجنح الطائر، والتنين الزاحف؛ وينقسم كل قسم منهما إلى عده شعب، ويعد التنين الزاحف غير المجنح ذو الأربعة قوائم –الذي ظهر على مجموعة الدراسة- هو النوع القياسي الذي ساد بين أشكال التنانين التي ظهرت في الفن الإسلامي، فقد نقله الفرس نقلًا حرفيًّا عن الفن الصيني خلال الأسرة المظفرية، وتطور فيما بعد وابتكروا تصميمات وحركات متعددة في رسم التنين. للمزيد عن أنواع التنين وأشكاله وتطوره راجع: محمد أحمد التهامي السيد شبانة: الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في إيران من العصر المغولي حتى نهاية العصر الصفوي، دراسة آثارية فنية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الآثار- جامعة القاهرة 1428هـ/ 2007م، ص23- 27، عبد الناصر محمد حسن ياسين: الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية" دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي"، مجلة كلية الآداب- جامعة سوهاج، العدد 23، الجزء 2، أكتوبر، سنة ٢٠٠٠م، ص١ -١٥٧.

صفوف من أنصاف الدوائر المتراكبة، وله أربعة أرجل ذات مخالب طويلة يمسك باثنتين منهما رجلان من أرجل الحصان والثالثة يغرسها في فخذ الحصان الأيمن، أما الرجل الرابعة فيمسك بها وجه الحصان، يظهر ذيله بشكل ملتوٍ يتجه لأسفل ويستضيق الذيل كلما اقترب من نهايته، وللتنين رأس ضخم ذو شعر كثيف وقرنان مرتفعان، وله عين ضيقة مستديرة وفم كبير مفتوح يهاجم الفارس، في حين نجح الفارس بالإمساك بفكه السفلي ليسدد له ضربة بخنجره، أما الحصان فيظهر بوضع جانبي ويأخذ اللون الأصفر المائل إلى البرتقالي، ذي جسد ممتلئ وأرجل رشيقة، يظهر في حالة عدو وهو يصارع التنين الذي يحاول أن يكتِّف حركته ويجذب وجهه للخلف محاولًا إيقافه، وللحصان عين لوزية وذيل طويل، اهتم المصور بتفاصيل سرج الحصان الذي يأخذ اللون البني الفاتح وزيَّنه بزخارف نباتية قوامها زخرفة الهاطاي باللون الذهبي، واللجام والركاب باللون الذهبي أيضًا.

نفذ المشهد التصويري وسط بيئة صحراوية تمثل مقدمة الصورة يتخللها مجموعات من الحزم النباتية المتنوعة التي ينبثق منها أوراق نباتية متنوعة ما بين أوراق شريطية ومفصصة ثلاثية وخماسية الفصوص ينبثق من بينها أزهار متفتحة أقرب لأزهار القرنفل، إضافة لوريدات أخرى متفتحة متعددة البتلات بالألوان الأخضر والأحمر والأصفر، بينما يظهر في خلفية الصورة مجموعة من التلال الجبلية ذهبية اللون يشغل سطحها حزم أعشاب شبيهة بتلك التي ظهرت في مقدمة الصورة، ويظهر على اليمين شجرة يأخذ جذعها درجات مختلفة من اللون البني، يتفرع منها عدة فروع ينبثق منها أوراق عريضة ثلاثية الفصوص باللونين الأخضر الداكن والفاتح بالتبادل، في حين يظهر من خلف الجبل في أقصى ارتفاع المشهد التصويري رسوم السماء باللون الأزرق السماوي يتخلله عدد من السحب الصينية ذات اللون الأبيض.

الدفة السفلية (لوحة: 2):

نفذت زخارف الواجهة الخارجية من تلك الدفة بنفس الأسلوب المستخدم في واجهة الدفة العليا؛ وهو أسلوب اللاكيه، وتم تقسيم مساحة الدفة بنفس الأسلوب أيضًا؛ فتبدأ زخارف الدفة من الخارج بإطار عريض يكتنفه من الداخل والخارج خطان باللون الذهبي والأسود، يزين ذلك الإطار زخرفة الهاطاي باللون الذهبي على أرضية سوداء اللون بنفس الأسلوب الذي ظهر في إطار الدفة العليا، يلي ذلك من الداخل إطار آخر أكثر اتساعًا من الإطار الخارجي يشغله مجموعة من المناظر التصويرية قوامها منظرا شراب في الخلاء، وذلك في الضلعين العلوي والسفلي، وذلك بأسلوب خطي دون استخدام ألوان باستثناء استخدام اللون الذهبي في أضيق الحدود؛ خاصة في ياقات القفاطين، ويشغل باقي مساحة الإطار رسم مجموعة من الأشجار والنباتات والطيور والحيوانات والتلال الجبلية، وذلك على النحو الآتي:

يتوسط الضلع العلوي (لوحة: 6) منظر شراب لشاب وفتاة يظهران في وضع متقابل، يظهر الشاب على يمين المشهد في مواجهة الفتاة وسط مجموعة من التلال الجبلية الإسفنجية وحزم النباتات العشبية، وفي الخلفية تظهر رسوم السحب الصينية بنفس الأسلوب على الدفة العليا، يظهر الشاب جاثيًا على ركبتيه بوضعية ثلاثية الأرباع مرتديًا قفطانًا متسعًا ذا ياقة تأخذ شكل حرف V اللاتيني، ويمنطق وسطه حزام عريض متعدد الطيات باللون البني معقود في الوسط ويتدلى طرفه لأسفل، ويرتدي من الخارج جبة/ عباءة خارجية فضفاضة تغطي الجسم حتى أسفل الركبتين؛ تتدلى أكمامها لأسفل في حين يُخرج الشاب يده اليسرى ويمدها باتجاه الفتاة ليتناول كأس الشراب الذي تقدمه له، يظهر وجه الشاب بوضعية ثلاثية الأرباع ذي عينين لوزيتين يعلو كل منهما حاجب كثيف، وله أنف وفم صغيران، ويظهر الشاب حليق اللحية والشارب، ويغطي رأسه عمامة كبيرة متعددة الطيات ذات عذبة منبثقة لأعلى ومائلة قليلًا نحو الخلف، ينسدل من جوار أذنه خصلة من شعر الأسود، أما الفتاة فتجلس الجلسة العربية بوضعية ثلاثية الأرباع أيضًا، ترتدي قفطانًا طويلًا فضفاضًا بنصف كم؛ إذ يظهر كم القميص التحتاني الضيق، ويمنطق وسطها حزام عريض أيضًا باللون الذهبي، كما نفذت ياقة القفطان على هيئة حرف V باللون الذهبي، أما وجه الفتاة فيأخذ شكلًا بيضاويًّا بوضعية ثلاثية الأرباع بعينين لوذيتين وحواجب كثيفة وأنف وفم صغيرين، ويغطي رأسها عصابة رأس يتجه طرفاها للخلف وينسدل من أسفل العصابة طرحة طويلة خلف ظهر الفتاة، يزين العصابة صف من الدوائر الصغيرة، ينسدل من أسفل غطاء رأس الفتاة خصلات شعرها المتماوج الذي يكتنف وجهها، تظهر الفتاة وهي ممسكة بيدها اليمنى قنينة شراب ذات بدن كمثري الشكل ورقبة طويلة ضيقة تنتهي بفوهة متسعة، وفي اليد اليسرى تمسك كأس شراب تقدمه نحو الشاب الذي هم بتحريك يده اليسرى لتناول ذلك الكأس وهو ما نجح من خلاله المصوّر في إبراز طابع الحركة على المشهد التصويري، نجح

المصور أيضًا في رسم طيات الملابس بأسلوب واقعي ليشغل المشاهد بالبعد الثالث على الرغم من عدم استخدام ألوان.

شكل (5) تفاصيل للمنظر التصويري أعلى الدفة السفلية للمخطوط (عمل الباحث)

أما الضلع السفلي (لوحة: 7) لنفس الإطار فيتوسطه منظر شراب أيضًا لشاب وفتاة في وضعية متقابلة وسط بيئة صحراوية يشغلها حزم من النباتات المتنوعة، يجلس الشاب على يمين الصورة جاثيًا على ركبة واحدة ومرتكزًا بقدمه اليمنى على الأرض مرتديًا قفطانًا بنصف كم فضفاض طويل يصل إلى القدمين نفذت ياقته بأسلوب التذهيب، ويتمنطق بحزام عريض يتدلَّى طرفه لأسفل عند جانب الشاب الأيسر، يظهر من أسفل كم القفطان القميص التحتاني الضيق للشاب، أما عن ملامح وجه الشاب فيأخذ شكلًا مستديرًا ذا عينين لوزيتين وحواجب كثيفة وأنف وفم صغيرين، حليق اللحية والشارب، يغطي رأسه عمامة كبيرة متعددة الطيات بدون عذبة، يظهر الشاب فاتحًا ذراعيه ممسكًا بيده اليسرى قنينة شراب تشبه التي ظهرت في المشهد السابق، وفي اليد اليمنى يمسك كأس شراب يقدِّمه للفتاة التي تهم بتحريك يدها اليمنى لتلتقطه منه، أما الفتاة فتظهر بوضعية ثلاثية الأرباع أيضًا في مواجهة الشاب جاثيةً على ركبتيها، مرتدية قفطانًا فضفاضًا طويلًا خاليًا من الزخرفة تأخذ ياقته شكل حرفV باللون الذهبي ويمنطق وسطها حزام عريض، والقفطان بنصف كم يظهر من أسفله القميص التحتاني الضيق، أما ملامح وجهها فيأخذ شكلًا بيضاويًّا ذا عينين لوزيتين وحواجب كثيفة وأنف وفم صغيرين، يغطي رأسها تاج ذهبي اللون ينسدل من أسفله نحو ظهر الفتاة طرحة طويلة تصل حتى الكعبين يزين تلك الطرحة مجموعة من النقاط موزعة في تكوينات من ثلاث نقاط تأخذ شكل المثلث، وينسدل على جانبي وجه الفتاة خصلات شعرها الطويل باللون الأسود. تظهر الفتاة وهي تهم بمد يدها اليمنى نحو الشاب لتتناول منه الكأس، في حين وضعت يدها اليسرى نحو رأسها ربما لتعبر عن دهشتها من قيام الشاب بفتح ذراعيه بتلك الطريقة.

شكل (6) تفاصيل للمنظر التصويري أسفل الدفة السفلية للمخطوط (عمل الباحث)

أما الضلعان الجانبيان للإطار السابق فيشغلهما رسوم مجموعة من الأشجار بواقع نصف رأسي من ثلاثة أشجار متنوعة ترتكز على تلال من الجبال الإسفنجية، وهي مماثلة تمامًا للأشجار التي ظهرت في الإطار الزخرفي على الدفة العليا للمخطوط، يتضمن كل جانب من الجانبين الأيمن والأيسر للإطار رسم ثلاث أشجار، بواقع ست أشجار، أربع منها تشغل أركان ذلك الإطار واثنتان تتوسطان الضلعين الجانبين، نُفِّذت السيقان بدرجات مختلفة من اللون البني، وتتفرع منه عدة فروع نباتية، أما الأوراق التي تنبثق من تلك الفروع فتختلف وتتنوع من شجرة لأخرى كما في الدفة العليا تمامًا، يقف على أحد الأشجار طائر من طيور البلبل في حين رسم آخر يهبط على نفس الشجرة باتجاه الطائر الواقف عليها، يلتفت ذلك الطائر الواقف عليه وكأن هناك حوارًا ما يدور بينهما، في حين يشغل المساحات حول تلك الأشجار مجموعة من حزم النباتات العشبية والمزهرة بنفس الشكل والأسلوب الذي سبق ظهوره على الدفة العليا، كما يتضمن الإطار الأيمن رسم حيوان الغزال يرتكز على تل جبلي يتجه نحو اليسار في حين تلتفت رأسه نحو الخلف، وروعي في رسمه الاهتمام بالنسب التشريحية ورسوم الخطوط المعبرة عن تفاصيل وعضلات الجسم، أما الإطار الأيسر فقد رسم الفنان طائر الكركي بحجم كبير يرتكز على تل جبلي أيضًا يتجه جسمه نحو اليسار ويلتفت برأسه إلى جهة يمين الصورة، روعيت في رسمه أيضًا النسب التشريحية ورسم تفاصيل الرأس وريش الجسم والأرجل بدقة عالية، أما التل الصخري الذي يشغل الركن العلوي الأيسر من الإطار فيظهر من خلفه النصف الأمامي لجسم لذكر غزال متجهًا ناحية اليسار، بنفس هيئة وطريقة تنفيذ رسوم الغزلان التي ظهرت على الدفة العليا، ولكن يميزه هنا أن الفنان رسم له قرنين كبيرين.

يلي ذلك من الداخل مساحة مستطيلة يحدها إطار ضيق باللون الذهبي (لوحة: 8)، يشغله جامة مفصصة على هيئة نجمة ثمانية الرؤوس بنفس الشكل على الدفة العليا، نتج عن تماس أربع رؤوس من رؤوس النجمة بمنتصف أضلاع المستطيل أربع مساحات على هيئة حرف L اللاتيني تشغل أركان المستطيل؛ يزينهم رسوم أشجار ونباتات وحيوانات وطيور باللون الأسود مع تحديد الحدود الخارجية والخطوط المعبرة عن تفاصيل تلك الرسوم باللون الأبيض وذلك على أرضية حمراء اللون تميل إلى اللون البني، تبدأ زخرفة كل مساحة من المساحتين العلويتن رسم جذع شجرة كبير مقطوع ينبت من جانبه فرع ينبثق منه أوراق نباتية مدببة الشكل، ويقف عليه طائر يبدو وكأنه طائر البلبل، يلي ذلك من أعلى رسم غزالة تركض على أرضية من النباتات العشبية ذات الأوراق العريضة مدببة الشكل؛ روعي في رسم الغزالتين أن يكونا في وضع متقابل متماثل إلا أن الغزالة في المساحة اليسرى تلتفت برأسها إلى الخلف، ويشغل المساحة أعلى الغزالة رسوم مجموعات من السحب الصينية.

أما المساحتان السفليتان فيشغل كل منهما رسم ذئب على أرضية نباتية قوامها رسم حزم نباتية عشبية ذات أوراق عريضة بنهايات مدببة؛ بعضها ينبثق منه أزهار كف السبع المتفتحة خماسية البتلات، وذلك باللون الأسود مع استخدام اللون الأبيض في رسم حدود العناصر الزخرفية وذلك على أرضية حمراء اللون، وقد رسم الذئبان واقفين في وضع متدابر؛ يظهر الذئب الأيمن يتجه نحو يمين المشهد ويلتفت برأسة للخلف، في حين يظهر الذئب الأيسر متجهًا ناحية اليسار ويرفع رأسه للسماء وكأنه يعوي، وقد برع الفنان في التعبير عن وضعية الذئب وهو يعوي محاولًا توصيل التعبير الصوتي للمشاهد.

يزين الجامة النجمية التي تتوسط دفة المخطوط (لوحة: 8) مشهد انقضاض قوامه أسد ينقض على فارس ممتطيًا صهوة جواده، يبدأ المنظر من أسفل بمقدمة التصويرة على هيئة جدول ماء باللونين الأسود في الأعلى والأخضر في الأسفل على هيئة قوس يتجه طرفاه لأسفل ينبت على ضفته العليا مجموعة من النباتات ذات السيقان الرشيقة التي ينبثق من جانبيها أوراق متنوعة بين شريطية وعريضة ذات نهايات مدببة أو تنتهي برسم أزهار متنوعة ما بين وريدات متفتحة متعددة البتلات، وأزهار أخرى كأسية متفتحة وذلك بالألوان الأخضر والأحمر والأصفر والأزرق. ويبدو أن الفنان قد حاول رسم انعكاس لبعض تلك النباتات في الماء تم رسم مجموعة من الحزم النباتية على سطح الماء تتجه هاماتها لأسفل. أما مركز الصورة فيشغله الموضوع الرئيس الذي يظهر فيه رسم لفارس في مرحلة الشباب ممتطيًا صهوة جواده متجهًا ناحية اليسار في حالة عدو وينقض عليه أسد على أرضية صحراوية ذهبية اللون يشغلها مجموعة من الحزم النباتية تشبه الموجودة في مقدمة الصورة، يظهر الحصان بوضعية جانبية بينما يظهر النصف العلوي للفارس في وضعية مواجهة مستعدًّا لمواجهة

الأسد الذي يهاجمه من ناحية اليمين، مرتديًا قفطانًا قصيرًا ينتهي أعلى الركبة ذا أكمام قصيرة أيضًا باللون الأخضر ويزيّنه زخارف نباتية مذهبة ومحورة عن الطبيعة، ويمنطق وسطه حزام عريض باللون الأزرق السماوي، ويظهر من أسفل القفطان أكمام القميص التحتاني باللون الأحمر مزين بزخارف نباتية مذهبة أيضًا، ومن أسفل يظهر السروال باللون الأحمر الوردي الفاتح يزينه زخارف نباتية بنفس أسلوب القفطان، ويرتدي في قدمه حذاء من نوع البوت الطويل يصل إلى أسفل الركبة باللون الأحمر، أما وجه الشاب فيظهر بهيئة ثلاثية الأرباع ملتفتًا نحو الأسد الذي يهاجمه من الخلف، ذا عينين لوزيتين وأنف وفم صغيرين وشارب قصير، حليق اللحية، وتغطي رأسه عمامة كبيرة متعددة الطيات باللون الأبيض يزينها مجموعة من الوريدات المتفتحة بأسلوب التذهيب، ينسدل خصلات شعر الفارس القصير من أمام أذنه اليمنى، يمسك الشاب بيده اليسرى عاتق الأسد محاولًا تثبيته في حين يقوم بتسديد خنجره الذي بيده اليمنى نحوه، وقد نجح الفنان هنا في التعبير عن ملامح وجه الفارس الجادة وتركيزه أثناء الاشتباك مع الأسد، التعبير عن قوة الضربة من خلال بدء الضربة من أقصى مكان تصل إليه يده اليمنى، وكذلك تناسب سلاح الفارس -الخنجر- مع الاشتباك القريب.

أما الأسد فيظهر مرتكزًا على قدميه الخلفيتين، بينما يقفز بقدميه الأماميتين مهاجمًا الفارس محاولًا غرس مخالبه في صدره وفي رقبة الحصان، فاتحًا فمه بدرجة كبيرة أثناء الهجوم، رسم الأسد بوضعية جانبية باللون الأصفر الذهبي، ونجح الفنان في التعبير عن تفاصيل جسده التشريحية والنسبة بينها. أما الحصان وهو العنصر الثالث في المشهد الرئيس فيظهر بوضعية جانبية باللون الأصفر الذهبي أيضًا مع رسم الذيل وشعر العرف وأماكن من الصدر والبطن باللون الأسود والعين باللون الأزرق، والأسد ذو جسم ممتلئ يغطي ظهره سرج ذهبي اللون يزينه وريدات متفتحة خماسية وسداسية البتلات باللون الأسود وسرج ذهبي اللون أيضًا، وعلى الرغم من أن الفنان قد نجح في التعبير عن حركة الحصان وتفاصيل جسده؛ لكن يبدو أنه أخفق في مراعاة النسبة والتناسب بين أعضاء جسم الحصان فيظهر بجسم ممتلئ وأرجل نحيفة ورأس صغير لا تتماشى مع كبر جسمه؛ ربما دفع الفنان إلى ذلك ضيق المساحة.

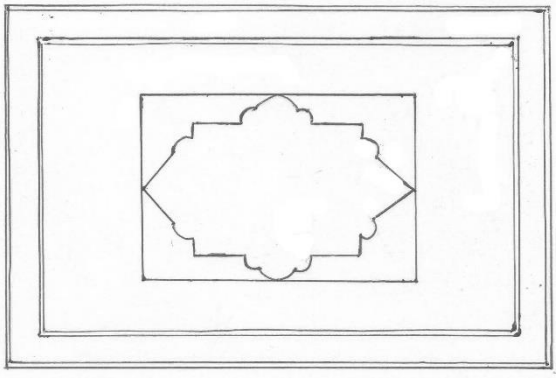
يظهر في نهاية المنظر التصويري من أعلى خلفية الصورة؛ وتبدأ من أسفل برسم مجموعة من التلال الجبلية الذهبية يتخلل قمتها مجموعة من الحزم النباتية العشبية، وعلى اليمين شجرة صغيرة ذات جذع بني اللون يتفرع منه مجموعة من الأفرع التي ينبثق منها أوراق صغيرة مدببة الشكل وأزهار متفتحة رباعية البتلات، يلي ذلك من أعلى رسم السماء باللون الأخضر يتخللها تكوينات من السحب الصينية بيضاء اللون مماثلة للتي ظهرت في باقي المناظر التصويرية على دفتي المخطوط.

شكل (7) تفاصيل المنظر التصويري بالجامة التي تتوسط الدفة السفلية

الدراسة التحليلية:

أولًا: الشكل العام:

تأخذ كل دفة من دفتي غلاف الدراسة شكلَ مستطيل، نُفِّذت زخارفه داخل أشكال هندسية وجامات على النحو المبيَّن بالشكل التالي؛ حيث يبدأ من الخارج بإطار مستطيل الشكل يشغله زخرفة الهاطاي، يليه من الداخل إطار مستطيل أيضًا أكثر اتساعًا تشغله منظران تصويريان في الضلعين السفلي والعلوي ورسوم أشجار وطيور وحيوانات وجبال في الضلعين الجانبيين، يلي ذلك من الداخل مساحة مستطيلة يشغل معظم مساحتها جامة نجمية مفصَّصة يشغلها المنظر التصويري الرئيسي بالدفة، في حين يشغل المساحة المحصورة بين إطار الجامة وإطار المستطيل الذي يحويها رسوم طيور وحيوانات وسط مجموعة من النباتات.



شكل (8) يوضح توزيع الأطر الزخرفية على سطح دفتي المخطوط (عمل الباحث)

ثانيًا: أسلوب الصناعة:

صنعت دفتا الغلاف موضوع الدراسة من الورق المقوى، وهو أسلوب صناعي أطلق عليه المتخصصون مصطلح "Papier mache" التي تعني في اللغة العربية "عجينة الورق" أو "الورق المقوَّى"، وهو لفظ أطلق على دفوف المخطوطات المهيئة للرسم عليها وطلائها بطبقات اللاكيه فيما بعد، كانت دفوف المخطوطات المصنوعة من الورق المقوى تصنع وفقًا لواحدة من كلتا الطريقتين؛ **الطريقة الأولى:** تتلخص في غمر الورق في الماء لمدة ثلاثة أيام حتى يصبح عجينة لينة؛ ومن ثم يخلط بالغراء ويعجن باليد ويشكل ويتم الضغط عليه وطلائه بطبقة رقيقة من اللاكيه وبذلك يكون مُعَدًّا للرسم عليه، أما **الطريقة الثانية:** فيتم من خلالها تكوين الورق المقوى بلصق عدة طبقات من الورق والضغط عليها بمكبس لتصبح صلبة[1].

والملفت للنظر أن هذا الأسلوب الصناعي قد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بأسلوب اللاكيه في الزخرفة، وقد ظهر الورق المقوى في القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، إلا أن المنتجات المزخرفة باللاكيه؛ المصنوعة من الورق المقوى تتصف بالندرة النسبية، وربما يرجع السبب في ذلك إلى هشاشة المواد المستخدمة في الصناعة وقابليتها للتآكل والتحلل السريع، وهو العيب الذي تم معالجته فيما بعد في أواخر العصر الصفوي وخلال العصر القاجاري، الأمر الذي دفع العديد من الباحثين في الفنون الإسلامية إلى ربط الأعمال الفنية التي تتبع تقنية اللاكيه بالورق المقوى كمادة خام يصنع منها المنتجات قبل زخرفتها بأسلوب اللاكيه[2]. وخلال النصف الثاني من العصر الصفوي ازدهرت صناعة الورق المقوى المزخرف بأسلوب اللاكيه ازدهارًا لم يكن مشهودًا من قبل، وأصبح من أهم روافد فن التصوير الصفوي؛ وبصفة خاصة مع تراجع إنتاج المخطوطات المزوَّقة كما كان في العصر

---

[1] سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر الصفوي في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية، دراسة فنية مقارنة، رسالة دكتوراه ، كلية الآثار- جامعة القاهرة 2008م، ص196- 197.

- رحاب إبراهيم الصعيدي: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسي بطهران، دراسة فنية مقارنة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار- جامعة القاهرة، 1431هـ/ 2010م، ص 506- 508.

[2] للمزيد راجع: Nasser D. Khalili, B.W. Robinson and Tim Stanley: Lacquer of the Islamic Lands (the nasser d. khalili collection of islamic art), Oxford 1997, P.10.

- سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر الصفوي ، ص198.

التيموري وبداية العصر الصفوي، وأصبحت جلود الكتب والأبواب والصناديق والمرايا والمقالم وأُطر الصور المزخرفة باللاكيه حقلًا مهمًّا للمصورين لممارسة فنونهم؛ لا سيما مع تزايد التأثيرات الأوروبية خلال تلك الفترة[1].

ثالثًا: أسلوب الزخرفة:

وصلت صناعة تجليد المخطوطات خلال العصر الصفوي إلى درجة كبيرة من التقدم والازدهار لا تقل أهمية عما كانت موجوده عليه خلال العصر التيموري – العصر الذهبي لهذا الفن- وقد ابتكرت العديد من الأساليب الصناعية الجديدة في محاولة من الفنانين إضفاء طابع مبتكر لعملهم، بصفة خاصة مع مشاركة المصورين في تنفيذ بعض الموضوعات التصويرية على دفوف المخطوطات خلال هذا العصر، والتي تتبع المدارس التصويرية المعاصرة[2]، فطوَّر الفنان أسلوب الضغط باستخدام القوالب المعدنية للضغط من خلالها وأسلوب اللاكيه وأسلوب التفريغ[3].

نفذت زخارف غلاف مخطوط الدراسة بأسلوب اللاكيه[4]، وتعد أعمال اللك/ اللاكيه أحد الأساليب الفنية التي شهدها الفن الإسلامي في فترات متأخرة في إيران وتركيا العثمانية والهند، إلا أنه تطور وزاد استخدامه في إيران بدءًا من العصر الصفوي واستمر على نطاق واسع خلال العصر القاجاري، فقد شاع استخدامه في تجليد الكتب وصناعة الصناديق وأوراق اللعب وعلب المرايا والمقالم وصناديق أدوات الجراحين؛ وكان يتم طلاء هذه الزخارف بالألوان المائية المعتمة مع تذهيبها أحيانًا، إما عن تصاوير تلك التحف المزخرفة بأسلوب اللك فكانت تعكس أسلوب المدرسة التصويرية التي تنتمي إليها[5].

وصلت تقنية التصوير باللاكيه لإيران من الصين في القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، منذ عصر التيموريين[6]؛ حيث كانت مدينة هراة – العاصمة الثانية للتيموريين- مركزًا مهمًّا لرعاية الفنون

---

[1] رحاب إبراهيم الصعيدي: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص 504- 505.
- Layla Diba; lacquer of Safavid Persia and its relationship to Persian Painting, Ph. D. New York University 1994, P. 339- 344.

[2] سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر الصفوي، ص180.

[3] سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة، مؤسسة نور للنشر، 2017م. ص، 4، 5.

[4] تعني كلمة "لاك" الصبغ الأحمر، الشمع الأحمر، شمع الختم ، كما تعني طلاء اللاكيه "اللك"، في حين يعني مصطلح "لاكي" مصنوع من اللاكيه " اللك"، "لون اللاكيه" عادة هو اللون الأحمر الفاقع، وتعني لاكيه " لك " مخلوط بالكحول أو الجملكة أو ورنيش اللك؛ وفي القواميس العربية "اللك" هو نبات يصبغ به، وهو الصبغ الأحمر؛ وتعبر هذه المصطلحات عن مواد ملونة حيوانية ونباتية مأخوذة إما من حشرة (Cohineal) التي تنتج صبغة باللون الأحمر أو من صمغ أو عصارة راتنجية يُحصَل عليها عن طريق شجرة اللك، تحلل هذه المواد عن طريق الذوبان في قواعد أرضية مثل الألومونيا والطباشير وأكسيد القصدير، وكان يطلق ذلك المصطلح بصفة خاصة على الصبغة الحمراء اللون التي يحصل عليها من مادة اللك، ويحصل على مادة اللك من مصدرين أساسيين، أحدهما نباتي والآخر حيواني، وكلاهما يتميز بالبريق واللمعان، رحاب إبراهيم الصعيدي: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص.ص480- 485.

وكان هذا الصمغ معروفًا من قديم الزمان على أنه مادة صباغة، وكان منتشرًا جدًّا في تجارة الشرق؛ فكان اللك يستعمل في صناعة الصباغة والصقل وفي الطب، ف. هايد: تاريخ التجارة في الشرق الأدنى في العصور الوسطى، ترجمة: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994م، الجزء الرابع، ص.ص127- 130.

وقد اعتبر الفرس القدماء هذا الصمغ هبة أو منحة من السماء واستخدموه في الكتب الدينية والفرمانات الرسمية للدولة، سوسن بياني: تاريخچه لاک سازى، موزه ها بهار و تابستان ١٣٧٢، شماره ١٣ و ١۴، ص6.

[5] جيه إم روجرز: فنون الإسلام "كنوز من مجموعة ناصر خليلي، ترجمة: شركة التطوير والاستثمار السياحي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2008م، ص281.

[6] كان للرعاية الفنية التي أولاها شاهات وحكام وأمراء العصر التيموري أثره البالغ في تطور الفنون؛ لا سيما فنون الكتاب وإنتاج المخطوطات المزوَّقة، والتي كان يشارك في إنتاجها الخطاطون والمذهبون والمصورون والمجلدون، مما أدى

وخاصة تزويق المخطوطات والتذهيب والتجليد واستخدام اللاكيه في زخرفة جلود الكتب، ومن الأمثلة المبكرة لاستخدام اللاكيه في زخرفة المخطوطات التيمورية، غلاف مخطوط المثنوي لجلال الدين الرومي، المؤرخ بسنة 881هـ/ 1483م، ولم يقتصر الأمر على نقل الأسلوب الصناعي –التصوير باللاكيه- فحسب، بل انتقلت معه الموضوعات والعناصر التصويرية الصينية أيضًا؛ مثل السحب الصينية، ورسوم التنين والعنقاء التي حفلت بهم أساطير الشرق الأقصى، إلى جانب الزخارف النباتية ومناظر الافتراس الإيرانية[1]، وفي نهاية العصر الصفوي في إيران، وصلت المنتجات الفنية المزخرفة بأسلوب اللاكيه إلى ذروة تطورها الصناعي والزخرفي، وبصفة خاصة مع ازدياد التأثيرات الأوروبية على تلك الأعمال[2]، واستمر هذا التطور في صناعة اللك من قبل الصناع الإيرانيين إلى أن وصل ذروته خلال العصر القاجاري[3].

تتلخص الخطوات التنفيذية لهذا الأسلوب الفني بأن يقوم الفنان بدايةً بجعل الدفة صالحة للرسم عليها وطلائها بطبقات من مادة اللاكيه، لذلك كان يجب عليه أولًا عمل طبقة رقيقة من المعجون أو الجص على الورق المقوى، الذي بدأ يحل محل الجلد خصوصًا مع استخدام أسلوب اللاكيه لكون الزخارف المنفذة بأسلوب اللاكيه على الجلد تتعرض للتلف والتشقق، وفي بعض الأحيان كان يدمج الفنان الجلد مع الورق المقوى – عجينة الورق- إذ ظهرت مجموعات من الدفوف من الجلد يكسوها طبقة خارجية من عجينة الورق/ الورق المقوى المزخرف بأسلوب اللاكيه، أطلق عليها دفوف اللاكيه الجلدية[4].

أما الخطوة التالية من خطوات الزخرفة بأسلوب اللاكيه فهي طلاء الدفة بالكامل بطبقة رقيقة من اللاكيه الشفاف لتمثل الرابط بين الطبقات اللونية التالية وجسم الدفة، ثم يلي ذلك الرسم بالألوان المائية أو التذهيب على تلك الطبقة الشفافة، وبعد جفافها تُغطَّى بطبقة أخرى من اللاكيه الشفاف لتثبيت درجة اللون والحفاظ عليه وعدم اختلاط الألوان بعضها ببعض[5].

أما عن طريقة التلوين وتنفيذ الزخارف والموضوعات التصويرية على غلاف الدراسة؛ فقد جمعت بين أسلوبين: الأول منهما يعتمد على الزخرفة بأسلوب التذهيب[6] على أرضية سوداء اللون وهو الأسلوب الأقدم في

بدوره إلى تطور وتقدم فن تجليد تلك المخطوطات خلال تلك الحقبة التاريخية. أبو الحمد محمد فرغلي: التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى 1991م، ص244.

[1] سمية حسن محمد إبراهيم: المدرسة القاجارية في التصوير (1193- 1343هـ/ 1779- 1925م) دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار- جامعة القاهرة 1977م، ص153.

[2] A. C. E.: A Persian Laquered and Painted Mirror Case, Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit, Vol. 7, No. 8, The University of Chicago Press 1926, *P. 90.*

[3] للمزيد حول صناعة اللك وتطورها خلال العصرين الصفوي والقاجاري؛ راجع:

- Layla Diba; lacquer of Safavid Persia and its relationship to Persian Painting, Ph. D. New York University 1994.

- G. Fehérvári.: A Seventeenth-Century Persian Lacquer Door and Some Problems of Ṣafavid Lacquer-Painted Doors, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol.32, No. 2 (1969.

- Robinson (B. W.): Persian Lacquer in the Bern Historical Museum, Iran, Vol. 8 (1970), Published by: British Institute of Persian Studies.

[4] سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر القاجاري. ص، 4، 5. وللمزيد راجع:

- Sarre (F.); Islamic bookbinding, London 1923, p. 19.

- Robinson (B. W.); Book cover and Laque, Islamic Painting and the arts of the Book, Part VIII, London 1976, p. 303.

[5] سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر القاجاري. ص 6

[6] **التذهيب** هو فن تزيين المعدن والخشب والجص والزجاج والمخطوط ومواد أخرى بزخارف أو قطع من الذهب، وتذهيب المعادن المختلفة كالفضة والنحاس والبرونز والصلب وغيرها، هو إعطاؤها لون الذهب زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين: معرض بقاعة الفن الإسلامي بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض 1988- 1989م، ص195.

الاستخدام حيث ظهر على مجموعة من جلود المخطوطات التيمورية ويرجح أن هذه التقنية تقنية صينية[1]، وقد استخدم التذهيب على دفتي الدراسة في زخرفة الإطار الخارجي لدفتي الدراسة على أرضية سوداء اللون؛ كما استخدم في مواضع محدودة في تحديد الأطر الزخرفية التي تقسم سطح كل دفة وكذلك في تلوين أجزاء من السحب الصينية وأجزاء من ملابس الرجال والنساء التي ظهرت على مجموعة الدراسة[2].

أما الأسلوب الثاني المستخدم في تنفيذ زخارف وتصاوير دفتي مخطوط الدراسة فهو أسلوب الزخرفة بالألوان المتعددة، ويبدو أن هذا الأسلوب لم يكن منتشرًا على أعمال اللاكيه التيمورية لندرة ما وصلنا من أعمال لاكيه نُفِّذت زخارفها بألوان متعددة؛ لكن كما سبقت الإشارة كان أسلوب التذهيب هو السائد، إلا أنه قد شاع استخدامه خلال العصر الصفوي على الأعمال المنفَّذة بأسلوب اللاكيه، وأصبح سمة من السمات الفنية لهذا العصر واستمرَّ فيما بعد خلال العصر القاجاري[3].

رابعًا: العناصر الزخرفية:

مناظر الصيد والانقضاض (شكل: 4، 7)[4]:

ظهرت مناظر الصيد في التصوير الإيراني ضمن رسوم المخطوطات المزوقة وزخرفة التحف المختلفة على حد سواء وذلك على نطاق واسع منذ العصر السلجوقي (429- 552هـ/ 1038 -1157م) – كموروث فني ساساني- واستمرت في العصور المتعاقبة؛ فقد كان من أكثر الموضوعات التصويرية ظهورًا في العصور: التيموري والصفوي والقاجاري، بما تعبر به تلك الموضوعات عن مهارة وقوة الشخص المُصَوِّر وبراعته في ألعاب الفروسية[5].

ظهرت موضوعات الصيد على غلاف الدراسة متمثلة في منظرين يتوسط كل منها مركز إحدى دفتي الدراسة، حيث يظهر على الدفة العليا منظر تصويري لفارس يمتطي صهوة جواده منفردًا وهو يقتل التنين، وقد كانت مناظر قتل التنين من الموضوعات التصويرية التي ترمز إلى القضاء على الشر، والتي أخذها الفن الفارسي من الفنون الصينية وأضافوا لها كثيرًا من خلال تطور وتنوع شكل التنين ونوعه، وكذلك وضعياته المتنوعة التي

كان التذهيب يُستعمل وفقًا لأحد أسلوبين إما في هيئة شرائح ذهبية رقيقة أو في هيئة مسحوق ذهبي، وتتم الطريقة الأولى بعد إعداد السطح جيدًا ودهانه بالبطانة والغراء يتم لصق شرائح الذهب عليه مباشرة ثم صقلها، أما بالنسبة للتذهيب باستخدام المسحوق الذهبي فيتم عن طريق إذابة بودرة البرونز "مسحوق النحاس" في الغراء الحيواني ومن ثَمَّ يتم طلاء الأسطح المراد تذهيبها بهذا السائل، وبعد الانتهاء من الجفاف يتم طلاء السطح بطبقة رقيقة من شمع العسل المسخن ليعطي تأثيرًا ناعمًا. شادية الدسوقي عبدالعزيز: فن التذهيب العثماني، دراسة فنية في ضوء مجموعات المصاحف الأثرية بالقاهرة، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار- جامعة القاهرة، 1409هـ/ 1988م، ص133.

[1] سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر الصفوي، ص200.

[2] مما هو جدير بالذكر أن أسلوب التذهيب من أقدم الأساليب الزخرفية التي ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بفنون المخطوط الإسلامي؛ لا سيما زخرفة المصاحف، لمزيد عن أنواع وأساليب تنفيذ أسلوب التذهيب وتطوره في الفنون الإسلامية. راجع: محمد فراج محمد الغول: خط وتذهيب وزخرفة المصحف الشريف، دراسة أثرية فنية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى القاهرة 2019م، ص 329- 365.

[3] سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر الصفوي، ص200.

[4] مناظر الصيد من أقدم وأكثر المناظر التصويرية التي تناولتها الحضارات المختلفة، ومنهم الحضارة الساسانية التي ورثها الإيرانيون في ظل حكم العهود الإسلامية المتتابعة، ومن أقدم مناظر الصيد التي ترجع للعصر الإسلامي في إيران الصور المائـية التي عـثر عليها في نيسابور، مرســـومة بلون واحد على الجص ترجع للقرن 2-3 هـ / 8-9 م وتمثل صيادًا على صهوة جـواده.
للمزيد: صـلاح أحمد البهنسي: الموروث الفني في فن التصوير الإسلامى في إيران، ضمن كتاب "ندوة الآثار في شرق العالم الإسلامي 30 نوفمبر – 1 ديسمبر 1998م، كلية الآثار – جامعة القاهرة، ص 477.

[5] أحمد عبدالرازق أحمد: وسائل التسلية عند المسلمين، ضمن كتاب (دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجري) المجلد الأول، القاهرة 1985م، ص117- 118.

وصلت لدقة بالغة في العصرين التيموري والصفوي واستمرت فيما بعدهما[1]. أما الدفة السفلية فيشغل مركزها رسم لفارس وهو يقتل الأسد[2].

مناظر الطرب والشراب:

لمناظر الطرب والشراب أهمية خاصة في التصوير الإسلامي بصفة عامة والإيراني على وجه الخصوص، وذلك في التعرف على مظاهر وممارسات الحياة اليومية الاجتماعية والفنية بما تتضمنه تلك المناظر من رسوم لآلات موسيقية متنوعة وأوانٍ وأدوات شراب مختلفة تعد صورة للآلات الموسيقية[3] وأدوات الشراب المحفوظة بالمتاحف والمجموعات الخاصة التي تعود بدورها لنفس فترة تنفيذ تلك التصاوير.

تضمنت دفَّتا غلاف المخطوط موضوع الدراسة أربعة مناظر تصويرية لمناظر طرب وشراب بواقع منظرين على كل دفة يتوسطان الضلعين العلوي والسفلي من الإطار الثاني بكل دفة (أشكال: 2، 3، 5، 6)، وقوام كل منظر منهما مشهد خارجي في الخلاء لشاب وفتاة بهيئة ثلاثية الأرباع يجلسان وسط التلال الجبلية والأعشاب المتنوعة، في المنظر الأول تقوم الفتاة بالعزف على آلة الطنبور[4] في مواجهة شاب يجثو على ركبتيه على يمين المنظر. وفي المنظر الثاني والرابع يقوم الشاب بتقديم كأس الشراب للفتاة التي تواجهه، على اختلاف ترتيبهم في المنظرين؛ إذ يجلس الشاب في المنظر الثاني على يسار المشاهد، بينما يجلس في المنظر الرابع على يمين المشاهد. أما المنظر التصويري الثالث من مناظر الطرب والشراب فتقوم الفتاة بتقديم كأس الشراب للشاب.

رسوم الحيوانات والطيور (لوحات 10، 11):

أ: أشكال الحيوانات:

تضمنت دفتا غلاف الدراسة مجموعة من رسوم الحيوانات كمفردات للمناظر التصويرية، متمثلة في رسم الخيول والأسد والتنين في المنظرين الرئيسَيْن بمركز دفتي الدراسة، كما ظهرت مجموعة من الغزلان والأرانب والثعالب في الإطارين حول المنظر الرئيسي بكل دفة، تم رسمها إما في حالة سكون تقف على الأرض وسط النباتات أو على قمة تل جبلي؛ وذلك كما في رسوم الغزلان والثعالب على سطح الدفة السفلية، أو رسمها في حالة عدو وقفز كما في رسوم الغزلان[5] والأرانب على سطح الدفة العليا. وعلى الرغم من رسمها جميعًا بشكل

---

[1] للمزيد عن أنواع التنين وأشكاله وتطوره راجع: محمد أحمد التهامي السيد شبانة: الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في إيران، ص23- 32.

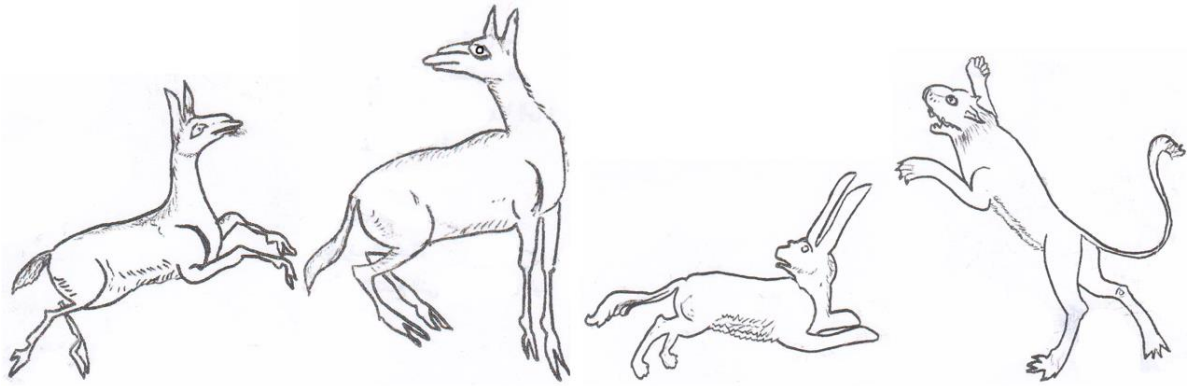
[2] الأسد من الحيوانات التي استخدمت على نطاق واسع من قبل الإيرانيين؛ إما بغرض الزخرفة أو كأحد مفردات المنظر التصويري الذي يعبر عن موضوعات الانقضاض والصيد، ويذكر أن الشاه إسماعيل كان يهوى صيد الأسود، لدرجة أنه كان يُنعِم على كل من يخبره بوجود أسد في جهة ما بفرس مُجَهز بعدته، ثم يخرج لصيده منفردًا. عماد سليمان عبدالسلام مبارك: التحف المعدنية الإيرانية المحفوظة بمتحف جورجيا الوطني بمدينة تبليس (تفليس)، دراسة آثارية فنية في ضوء مجموعة جديدة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار- جامعة القاهرة 2020م، ص455، 470- 471.

[3] صلاح أحمد البهنسي: مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، رسالة ماجستير، كلية الآثار- جامعة القاهرة 1988م ، ص 29، 30.

[4] الطنبور من الآلات الوترية، من فصيلة العود، وكان الطنبور من أكثر الآلات الموسيقية ظهورًا في تصاوير العصرين التيموري والصفوي، فقد استخدم بكثرة في تصاوير بهزاد، ببدن كمثري وعنق طويل، واستمر بنفس الأسلوب خلال العصر الصفوي، كما انتشر على كافة الموضوعات التصويرية المنفذة على مختلف أنواع الفنون التطبيقية، من خزف ونسيج ومعادن وورق مقوى... وغيرها، كما استمر ظهوره بكثرة في العصر القاجاري مصاحبًا لغيره من الآلات الموسيقية الأخرى، وتحتفظ المتاحف العالمية بالعديد من التحف الفنية التي تتضمن رسوم آلة الطنبور.
للمزيد راجع: صلاح أحمد البهنسي: مناظر الطرب في التصوير الإيراني، ص.ص196- 199. عهود سعيد عبدالحميد: مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصر القاجاري في ضوء تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية (1193- 1343هـ/ 1779- 1925م)، دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار- جامعة القاهرة 1439هـ/ 2018م، ص488.

[5] رسوم الغزلان من أهم العناصر الحيوانية التي نفذت ضمن مناظر الصيد والقنص، كما أنها كانت مصاحبة أيضًا لموضوعات الصور الشخصية وموضوعات العشق والموضوعات الدينية التي ترجع إلى العصرين الصفوي والقاجاري، رحاب إبراهيم الصعيدي: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص337.

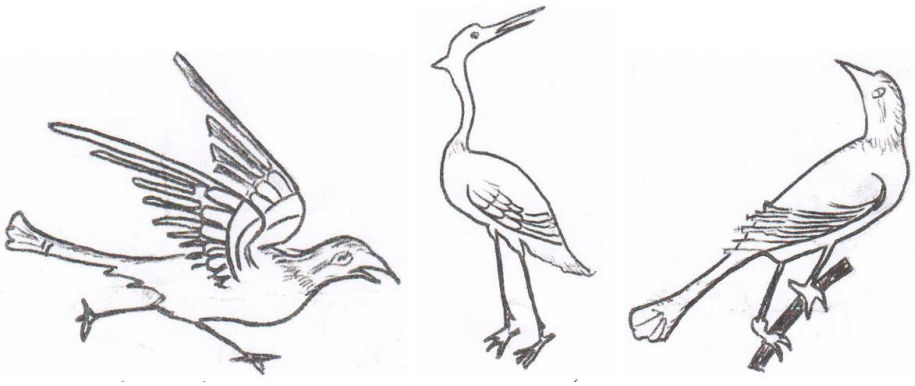
منفرد فإن الفنان نجح في التعبير عن كونها ضمن مشهد تصويري كبير لصيد أو قنص، وذلك من خلال التفاتات تلك الحيوانات ورسمها في أحيان أخرى وهي تعدو بسرعة وكأنها تفر من شيء ما يطاردها.



شكل (9) يوضح نماذج من أشكال الحيوانات التي ظهرت على غلاف الدراسة (عمل الباحث)

ب: أشكال الطيور:

أما عن رسوم الطيور، فقد تضمن غلاف الدراسة رسم عدد من طيور البلبل إما بشكل منفرد يرتكز على غصن أحد الأشجار، أو بشكل مزدوج على أحد الأشجار أيضًا فقد رسم أحد الطائرين يقف على غصن شجرة ة والآخر أثناء هبوطه على نفس الشجرة أو رسمهما واقفَيْن على الأرض مباشرة وسط الأزهار والنباتات، وقد نجح الفنان أيضًا في التنوع بين وضعيات تلك الطيور وخلق حالة ما من الحوار فيما بينهم ليضفي على المناظر التصويرية نوعًا ما من الحيوية والحركة، هذا إضافةً إلى رسم طائر الكركي يرتكز على قمة تل جبلي في يسار الدفة السفلية.



شكل (10) يوضح نماذج من أشكال الطيور التي ظهرت على غلاف الدراسة (عمل الباحث)

رسوم الأشجار والنباتات (لوحة: 9):

ظهرت على الغلاف موضوع الدراسة زخارف نباتية متنوعة ما بين الزخارف المحوَّرة عن الطبيعة التي تتمثل في زخرفة الهاطاي/ أو الخاطاي[1]؛ وذلك متمثلًا في الإطار الخارجي لكلٍّ من الدفتين وذلك بأسلوب

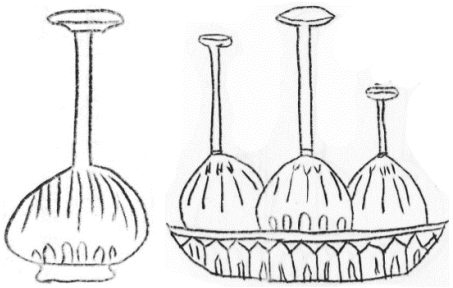
[1] زخرفة الهاطاي أو الخاطاي هو نوع من الزخارف النباتية المحورة عن الطبيعة التي تجمع الفروع واللفائف النباتية مع العناصر الصينية المحورة عن الطبيعة، وهي كلمة تركية الأصل تطلق على التركستان الشرقية؛ الموطن الأول للأتراك، وتعد هذه الزخرفة من أكثر وأقدم الزخارف النباتية التي استخدمت في زخرفة جلود المخطوطات المزخرفة بأسلوب اللاكيه، وكانت تنفذ بطريقة التذهيب في العصر التيموري، واستمرت بنفس الأسلوب خلال العصور اللاحقة، للمزيد راجع: سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر الصفوي، ص327، رحاب إبراهيم الصعيدي: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص383.

التذهيب على أرضية سوداء اللون، كما تنوعت الأشجار التي استخدمت في زخرفة دفتي الدراسة كخلفيات للموضوعات التصويرية المنفذة داخل الجامة النجمية التي تتوسط كل دفة، وكذلك في جانبي الإطار الزخرفي الأوسط، فيزين كل جانب ثلاث أشجار متنوعة ما بين شجرة الصفصاف والكافور والقيقب والدلب، وهي من الأشجار التي عرفت في بيئة إيران الطبيعية التي اهتم المصورون منذ العصر التيموري بتناولها في موضوعاتهم التصويرية[1]، هذا بالإضافة إلى الحزم النباتية من الأوراق السعفية الطويلة والحزم ذات السيقان المورقة والمزهرة بأزهار متفتحة متعددة البتلات، منتشرة على أرضية الموضوعات التصويرية سواء في الإطار الأوسط أو الجامة المركزية لكل دفة من دفتي مخطوط الدراسة.

رسوم التحف التطبيقية والأسلحة:

أ: رسوم التحف التطبيقية:

تشتمل المناظر التصويرية على دفتي غلاف الدراسة على مجموعة من أواني الشراب التي تمثل عناصر مساعدة في تلك المشاهد التصويرية التي بدورها تمثل مناظر شراب وطرب تتطلب رسم كؤوس وقنينات لحفظ الشراب وصواني لحمل تلك القنينات، وتتشابه أشكال الكؤوس التي نفذت على دفتي مخطوط الدراسة فتأخذ شكل مخروط مقلوب ذي قاعدة ضيقة وبدن مفصص، أما القنينات فتأخذ شكل مفصص ذي بدن بصلي الشكل وقاعدة قليلة الارتفاع ورقبة أسطوانية ضيقة مرتفعة تنتهي بفوهة متسعة، وتشبه تلك القنينات من حيث الشكل العام دوارق وقنينات محفوظة بمتحف الفن الإسلامي برقم سجل 12082، وأخرى محفوظة بمتحف جاير أندرسون بالقاهرة تحت رقم سجل 1364[2]. كما تتشابه تلك القنينات ودوارق الشراب مع تلك التي ظهرت على أعمال اللاكيه التي تنسب لأواخر العصر الصفوي والعصر القاجاري[3]؛ وكذلك تلك التي ظهرت على التحف المعدنية المزخرفة بأسلوب اللاكيه التي ترجع إلى العصرين الصفوي والقاجاري في إيران[4].



شكل (11) تفاصيل من أشكال التحف التطبيقية التي ظهرت على مجموعة الدراسة (عمل الباحث)

ب: رسوم الأسلحة:

يقتصر ظهور الأسلحة في المناظر التصويرية على غلاف المخطوط موضوع الدراسة، فتتمثل في الخنجر[5]؛ إذ يشغل وسط كل دفة جامة نجمية الشكل يزينها منظر تصويري يمثل انقضاض أسد أو تنِّين على فارس يمتطي صهوة جواده ويقوم الفارس بتسديد ضربة من خنجره نحو الأسد أو التنين، وقد أصاب التوفيق الفنان هنا في استخدام الخنجر لكونه من الأسلحة الهجومية التي تستخدم للقتال عن قرب والاشتباك المباشر.

---

[1] رحاب إبراهيم الصعيدي: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص380- 382.

[2] حسن محمد نور عبدالنور: تحف زجاجية وبلورية من عصر الأسرة القاجارية، دراسة آثارية فنية لنماذج هذا القرن 13هـ/ 19م، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية 22لسنة 2002م لوحات: 7، 13، 14، 15.

[3] رحاب إبراهيم الصعيدي: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص429.

[4] عماد سليمان عبدالسلام مبارك: التحف المعدنية الإيرانية، ص. 497- 498، شكل: 168

[5] تميزت الخناجر الإيرانية منذ العصر الصفوي بأن أغلبها منحنية، كانت هذه الخناجر شأنها شأن مختلف التحف المعدنية الصفوية غنية زخرفيًا، فكان يزينها زخارف مموهة بالذهب، كما كانت بعض الخناجر الأخرى تكفت بالذهب والفضة.
- James W. Allan; Persian Metal Technology, 700-1300 A.D, Ithaca Pres for the Faculty of Oriental Studies and the Ashmolean Museum, University of Oxford, London, 1979, P. 33.

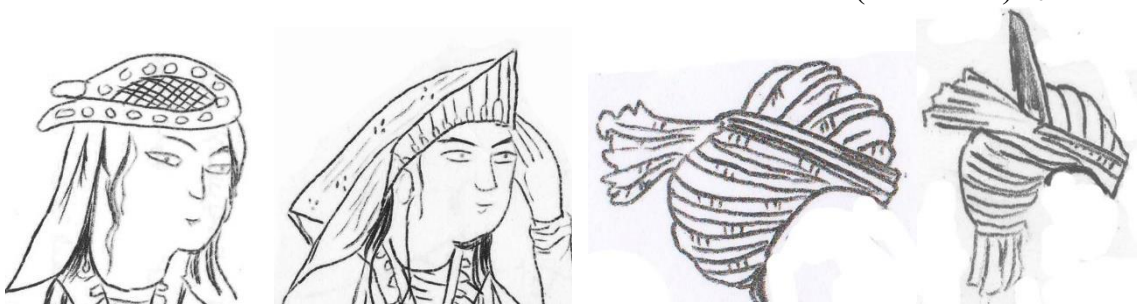
الملابس وأغطية الرؤوس:

أ: الملابس والأردية:

يرتدي الرجال والنساء في المناظر التصويرية التي تعبّر عن موضوع الشراب والطرب (أشكال: 2، 3، 5، 6) قفاطين طويلة تصل إلى الكعبين أو تغطي القدمين في بعض الأحيان ذات نصف كم؛ إذ يظهر من أسفلها كم القميص التحتاني، ولها ياقة على هيئة مثلث مقلوب منفذ بأسلوب التذهيب، ويمنطق وسط كل منهم حزام عريض متعدد الطيات، أما رسوم الصيد والانقضاض في الجامة المركزية بكل دفة (أشكال: 4، 7) فيرتدي الفارس فيهما قفطانًا قصيرًا يصل إلى الركبة بنصف كم أيضًا ويظهر من أسفله السروال وكم القميص التحتاني ويزين كلًّا من القفطان والقميص والسروال زخارف نباتية منفذة بأسلوب التذهيب.

ب: أغطية الرؤوس:

أما عن أغطية رؤوس الرجال فتنوعت ما بين عمامة الرأس الصفوية التي تتكون من شال أبيض الذي يلتف حول عصا حمراء اللون باثنتي عشرة طية[1]؛ وذلك في المشهد التصويري بالجامة المركزية بالدفة العليا للمخطوط، كما استخدمت العمامة الكبيرة متعددة الطيات التي يخرج من أعلاها عذبة مائلة للخلف (أشكال: 3، 5، 7)، أو عمامة متعددة الطيات بدون العذبة (أشكال: 2، 6). وفيما يخص أغطية رؤوس النساء فتنقسم إلى نوعين: الأول منهما يتكون من تاج معدني ذهبي اللون يتدلى من أسفله طرحة طويلة مزينة برسوم وريدات متفتحة متعددة البتلات (أشكال: 3، 6)، والنوع الثاني قوامه عصابة رأس يتدلى طرفاها إلى الخلف ويظهر من أسفله طرحة قصيرة (أشكال: 2، 5).



شكل (12) يوضح أشكال عمائم رأس الرجال وأغطية رؤوس النساء على مجموعة الدراسة (عمل الباحث)

الدراسة المقارنة والتأريخ:

غلاف مخطوط الدراسة لا يتضمن تاريخ أو توقيع صانع أو نصوص تسجيلية يمكن الاعتماد عليها في تأريخ هاتين الدفتين، لكن من خلال الدراسة المقارنة بين الأسلوب الفني والعناصر الزخرفية التي استخدمت في زخرفة هذا الغلاف ومقارنتها بغيرها من التحف المزخرفة بأسلوب اللاكيه والمؤرَّخة بالفعل يمكننا ترجيح نسبة دفتي الدراسة إلى إيران خلال فترة النصف الثاني من القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، وذلك استنادًا على ما يلي:

- ❖ سبقت الإشارة إلى أن الأسلوب الفني المستخدم في تنفيذ زخارف دفتي غلاف المخطوط موضوع الدراسة؛ والذي يجمع بين طريقة التذهيب واستخدام الألوان المتعددة لم يظهر بشكل جلي إلا مع منتصف العصر الصفوي، كما أن ملامح الوجوه وملابس الرجال والنساء وأغطية رؤوسهم تشبه إلى حد كبير تلك التي ظهرت في الأسلوب التصويري للمدرسة الصفوية الثانية بصفة خاصة ظهور العمامة الصفوية ذات العصا الحمراء يرتديها الفارس الذي يصارع التنين بالجامة المركزية على دفة المخطوط العليا.

[1] اتخذ الصفويون عمامة رأس معبرة عن مذهبهم الديني تتكون من عصا حمراء اللون يلتف حولة شال أبيض في اثنتي عشرة طية معبرة عن المذهب الشيعي الاثنى عشري. للمزيد راجع: بديع جمعة، أحمد الخولي: تاريخ الصفويين وحضارتهم، القاهرة 1976م، ،ص44- 47

.

- كما أن أسلوب الرسم الخطي بدون استخدام ألوان؛ أو استخدامها في أضيق الحدود باللون الأحمر والذهبي (لوحات: 3، 4، 6، 7) (أشكال: 2، 3، 5، 6) كانت من مميزات فن التصوير في نهاية المدرسة الصفوية الثانية؛ لا سيما أسلوب المصورين صادق ومحمدي ورضا عباسي[1].

- هناك العديد من الأعمال الفنية المزخرفة بأسلوب اللاكيه المحفوظة بالمتاحف العالمية والمجموعات الخاصة تحمل نفس الخصائص الفنية لدفتي الدراسة؛ إذ يحتفظ متحف الدولة للفنون الشرقية بموسكو بدفتي مخطوط من الورق المقوى المزخرف بأسلوب اللاكيه رقم سجل (8898 II, 8899– II)[2] (لوحة رقم: 12)، منسوبتان لفترة النصف الأول من القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي، يلاحظ التشابه الكبير بينهما وبين زخارف دفتي الدراسة، وذلك من خلال زخارف الإطار الخارجي للوجه الداخلي لكلتا الدفتين ومشابهته تمامًا مع زخارف الإطار الخارجي في دفتي الدراسة؛ إذ يزينهما زخرفة مذهبة على أرضية سوداء اللون قوامها زخرفة الهاطاي، ويشتمل الوجه الخارجي هاتين الدفتين على موضوع تصويري يمثل منظر شراب في الهواء الطلق، تتشابه فيه الجلسات وأزياء الرجال والنساء وبصف خاصة غطاء رأس السيدات مع مثلتها على دفتي الدراسة، كما تتشابه تمامًا الحزم النباتية المزهرة المنتشرة على أرضية الدفتين مع تلك الحزم التي زهرت على دفتي الدراسة، وكذلك أسلوب رسم الجبال والأشجار والسحب الصينية.

- كما يتشابه الشكل العام لدفتي الدراسة وبصفة خاصة في الجامة النجمية الثمانية المفصصة مع وجه صندوق من الورق المقوى مزخرف بأسلوب اللاكيه يُنسب للنصف الثاني من القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، محفوظ بمتحف الدولة للفنون الشرقية بموسكو أيضًا (رقم سجل 7543 II)[3] (لوحة: 13) كما تتشابه كذلك الموضوعات التصويرية وأسلوب تنفيذها مع دفتي الدراسة، يزين المساحة خارج الجامة النجمية مناظر طبيعية لأشجار وجبال إسفنجية وحيوانات وطيور بأسلوب خطي دون استخدام ألوان، فقد اقتصر الرسم على استخدام اللون الأسود فقط كما هو الوضع في دفتي الدراسة، أما الجامة فيزيّنها موضوع تصويري يمثل شراب في الهواء الطلق وسط التلال الجبلية والأشجار والحزم النباتية العشبية المنتشرة حول عناصر التصويرة، كما تتشابه أيضًا الأزياء وأغطية الرؤوس وأواني الشراب التي ظهرت على ظهر تلك المرآة مع تلك التي ظهرت على دفتي الدراسة.

- هناك أيضًا ظهر مرآة مثمن الشكل مزخرف بأسلوب اللاكيه ينسب للقرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي محفوظ أيضًا بمتحف الدولة للفنون الشرقية بمدينة موسكو (رقم سجل: 10639 II)[4] (لوحة: 14) تتشابه في أسلوب تنفيذها وفي الموضوع التصويري مع دفتي الدراسة، وكذلك الأزياء وأغطية الرؤوس ورسوم الجبال والحزم النباتية المنتشرة على أرضية التصويرة وشجرة الصفصاف بنفس أسلوب رسمها على دفتي الدراسة، وكذلك أسلوب رسم السحب الصينية.

- يجب أيضًا الوضع في الاعتبار أنه كان هناك اهتمام من قبل شاهات الأسرة القاجارية بالمخطوطات التي أُنتجت خلال العصر الصفوي وتكليف الفنانين بإعادة تجليدها وبصفة خاصة خلال عهد فتح علي شاه (1212- 1250هـ/ 1797- 1834م)[5]، وقد كانت زخارف وتصاوير هذه الجلود بمثابة إحياء لفنون

---

[1] للمزيد راجع: ربيع حامد خليفة: مدارس التصوير الإسلامي في إيران وتركيا والهند، الطبعة الأولى، القاهرة 1428هـ/ 2007م، ص 128، 129، 194، لوحات 42، 53.

[2] Natalia Sazonova: Iranian Lacquer Work in the State Museum of Oriental Art, Catalogue of the Collection, Moscow 2015, P. 94.

- Н.В. Сазонова: Иранские лаки в собрании Государственного музея Востока, Каталог коллекции, Москва 2015. P. 94.

[3] Natalia Sazonova: Iranian Lacquer Work P. 216- 217.

[4] Natalia Sazonova: Iranian Lacquer Work P. 215.

[5] سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر القاجاري. ص 26.

العصر الصفوي وإبراز سماته الفنية من قبيل الاعتزاز بتاريخ الأجداد في ظل طغيان التأثيرات الأوروبية على فنون تلك الفترة.

وبناءً على ما تقدم يمكن ترجيح نسبة دفتي غلاف المخطوط موضوع الدراسة إلى إيران خلال فترة النصف الثاني من القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي.

الخاتمة ونتائج الدراسة:

من خلال الدراسة الوصفية التحليلية المقارنة لدفتي غلاف المخطوط موضوع الدراسة، والمزخرف بأسلوب اللاكيه، ونشرهما لأول مرة، يمكن الخروج بالنتائج الآتية:

- أكدت الدراسة استمرار الأساليب التصويرية الصفوية خلال العصر القاجاري.
- أوضحت الدراسة استخدام أسلوب التذهيب –السائد خلال العصر التيموري- جنبًا إلى جنب أسلوب التلوين بالألوان المتعددة، الذي ظهر وانتشر انتشارًا واسعًا خلال العصر الصفوي.
- رجحت الدراسة نسبة هذا الغلاف لفترة النصف الثاني من القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، وفقًا لتحليل أسلوبهما الفني، ومقارنتها بنماذج أخرى مؤرخة.
- أظهرت الدراسة ندرة الشكل العام وتقسيم سطح دفتي الدراسة إلى عدة أطر زخرفية خارجية، وفي مركزها جامة نجمية ثمانية الرؤوس تحصر بين رؤوسها فصوص نصف دائرية، وذلك بخلاف الشكل العام لدفوف اللاكيه المعروفة بطراز الجامة الوسطى وأرباعها في الأركان، أو طراز باقات الزهور، أو طراز المنمنمات، وهي الطرز التي سادت في تقسيم دفوف المخطوطات خلال العصر الصفوي والقاجاري.
- بينت الدراسة استخدام الفنان أسلوب الرسم الخطي دون ألوان – إلا في مواضع محدودة- في تنفيذ مجموعة من المناظر التصويرية، إلا أنه استطاع إكسابها واقعية وحيوية من خلال خلق لغة حوار بين أفراد كل مشهد، والتعبير عن طيات الملابس وتفاصيلها بواقعية شديدة.
- أكدت الدراسة أنه على الرغم من استخدام أسلوب اللاكيه في زخرفة الجلود والخشب والمعادن، فإن العجينة الورقية/ الورق المقوى كانت أكثر استخدامًا منذ العصر الصفوي لسهولة تنفيذ أسلوب اللاكيه عليها.

قائمة المراجع:

أولًا: المراجع والرسائل والأبحاث العربية:

- أبو الحمد محمد فرغلي: التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى 1991م.

- أحمد عبدالرازق أحمد: وسائل التسلية عند المسلمين، ضمن كتاب (دراسات في الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجري) المجلد الأول، القاهرة 1985م.

- بديع جمعة، أحمد الخولي: تاريخ الصفويين وحضارتهم، القاهرة 1976م

- جيه إم روجرز: فنون الإسلام "كنوز من مجموعة ناصر خليلي، ترجمة: شركة التطوير والاستثمار السياحي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2008م.

- حسن محمد نور عبد النور: تحف زجاجية وبلورية من عصر الأسرة القاجارية، دراسة آثارية فنية لنماذج هذا القرن 13هـ/ 19م، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية 22لسنة 2002م.

- ربيع حامد خليفة: مدارس التصوير الإسلامي في إيران وتركيا والهند، الطبعة الأولى، القاهرة 1428هـ/ 2007م.

- رحاب إبراهيم الصعيدي: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسي بطهران، دراسة فنية مقارنة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار- جامعة القاهرة، 1431هـ/ 2010م.

- زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين: معرض بقاعة الفن الإسلامي بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض 1988- 1989م.

- سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر الصفوي في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية، دراسة فنية مقارنة، رسالة دكتوراه ، كلية الآثار- جامعة القاهرة 2008م.

- سامح فكري البنا: فن التجليد في العصر القاجاري، في ضوء مجموعة جديدة، مؤسسة نور للنشر، 2017م.

- سمية حسن محمد إبراهيم: المدرسة القاجارية في التصوير (1193- 1343هـ/ 1779- 1925م) دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار- جامعة القاهرة 1977م.

- شادية الدسوقي عبدالعزيز: فن التذهيب العثماني، دراسة فنية في ضوء مجموعات المصاحف الأثرية بالقاهرة، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار- جامعة القاهرة، 1409هـ/ 1988م

- صلاح أحمد البهنسي: الموروث الفني في فن التصوير الإسلامى في إيران، ضمن كتاب "ندوة الآثار في شرق العالم الإسلامي 30 نوفمبر – 1 ديسمبر 1998م، كلية الآثار – جامعة القاهرة.

- صلاح أحمد البهنسي: مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، رسالة ماجستير، كلية الآثار- جامعة القاهرة 1988م.

- صلاح أحمد البهنسي: مناظر الطرب في التصوير الإيراني، ص.ص196- 199.

- عبد الناصر محمد حسن ياسين: الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية "دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي"، مجلة كلية الآداب- جامعة سوهاج، العدد 23، الجزء 2، أكتوبر، سنة ٢٠٠٠م.

- عماد سليمان عبدالسلام مبارك: التحف المعدنية الإيرانية المحفوظة بمتحف جورجيا الوطني بمدينة تبليس (تفليس)، دراسة آثارية فنية في ضوء مجموعة جديدة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار- جامعة القاهرة 2020م.

- عهود سعيد عبدالحميد: مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصر القاجاري في ضوء تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية (1193- 1343هـ/ 1779- 1925م)، دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار- جامعة القاهرة 1439هـ/ 2018م.

- ف. هايد: تاريخ التجارة في الشرق الأدنى في العصور الوسطى، ترجمة: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994م، الجزء الرابع.

- فتحي سالم حميدي: مدينة تفليس، دراسة تاريخية من الفتح الإسلامي وحتى سنة 515هـ/ 1121م، بحث بمجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 8، العدد 1، الموصل 2008م.

- محمد أحمد التهامي السيد شبانة: الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في إيران من العصر المغولي حتى نهاية العصر الصفوي، دراسة آثارية فنية مقارن، رسالة ماجستير، كلية الآثار- جامعة القاهرة 1428هـ/ 2007م.

- محمد فراج محمد الغول: خط وتذهيب وزخرفة المصحف الشريف، دراسة أثرية فنية، مكتبة زهراء الشرق، الطبعة الأولى القاهرة 2019م.

ثانيًا:المراجع الفارسية:

- سوسن بياني: تاريخچه لاک سازی، موزه ها بهار و تابستان ۱۳۷۲، شماره ۱۳ و ۱۴.

ثالثًا:المراجع الأجنبية:

- A. C. E.: A Persian Laquered and Painted Mirror Case, Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit, Vol. 7, No. 8, The University of Chicago Press 1926.
- G. Fehérvári.: A Seventeenth-Century Persian Lacquer Door and Some Problems of Ṣafavid Lacquer-Painted Doors, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol.32, No. 2 (1969.
- James W. Allan; Persian Metal Technology, 700-1300 A.D, Ithaca Pres for the Faculty of Oriental Studies and the Ashmolean Museum, University of Oxford, London, 1979.
- Layla Diba; lacquer of Safavid Persia and its relationship to Persian Painting, Ph. D. New York University 1994, P. 339- 344.

- Layla Diba; lacquer of Safavid Persia and its relationship to Persian Painting, Ph. D. New York University 1994.

- Nasser D. Khalili, B.W. Robinson and Tim Stanley: Lacquer of the Islamic Lands (the nasser d. khalili collection of islamic art), Oxford 1997.

- Natalia Sazonova: Iranian Lacquer Work in the State Museum of Oriental Art, Catalogue of the Collection, Moscow 2015.

- Robinson (B. W.): Persian Lacquer in the Bern Historical Museum, Iran, Vol. 8 (1970), Published by: British Institute of Persian Studies.

- Robinson (B. W.); Book cover and Laque, Islamic Painting and the arts of the Book, Part VIII, London 1976.

- Sarre (F.); Islamic bookbinding, London 1923.

- Н.В. Сазонова: Иранские лаки в собрании Государственного музея Востока, Каталог коллекции, Москва 2015.

ثالثًا:المواقع الإلكترونية:

- http://museum.ge/index.php?lang_id=ENG&sec_id=44
- https://www.aejm.org/members/georgian-national-museum/

اللوحات:

لوحة (1) الدفة العليا من دفتي الدراسة رقم سجل 2630/ 1

لوحة (2) الدفة السفلية من دفتي الدراسة رقم سجل 2630/ 2

لوحة (3) المنظر التصويري أعلى الدفة العليا

لوحة (4) المنظر التصويري أسفل الدفة العليا

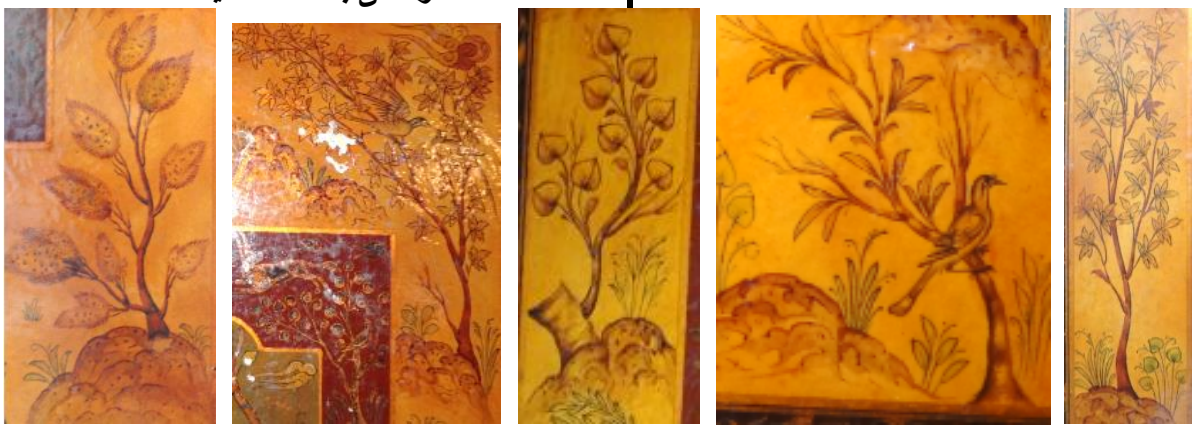
لوحة (5) تفاصيل المنظر التصويري بالجامة النجمية الوسطى بالدفة العليا

لوحة (6) المنظر التصويري أعلى الدفة السفلية

لوحة (7) المنظر التصويري أسفل الدفة السفلية

لوحة (8) تفاصيل المنظر التصويري بالجامة

الوسطى بالدفة السفلية



لوحة (9 أ، ب، ج، د، هـ) تفاصيل لرسوم الأشجار على دفتي الدراسة

لوحة (10 أ، ب، ج) تفاصيل رسم الطيور على دفتي الدراسة

لوحة (11 أ، ب، ج، د، هـ) رسوم الحيوانات على دفتي الدراسة

لوحة (12) دفة مخطوط من الورق المقوى المزخرف بأسلوب اللاكيه محفوظة بمتحف الدولة للفنون الشرقية بموسكو، عن:
Natalia Sazonova: Iranian Lacquer Work P.94.

لوحة (13) جانب صندوق من الورق المقوى المزخرف بأسلوب اللاكيه محفوظ بمتحف الدولة للفنون الشرقية بموسكو، عن:
Natalia Sazonova: Iranian Lacquer Work P. 216

لوحة (14) ظهر مرآه من الورق المقوى المزخرف بأسلوب اللاكيه محفوظة بمتحف الدولة للفنون الشرقية بموسكو، عن: Natalia Sazonova: Iranian Lacquer Work P.215.