BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

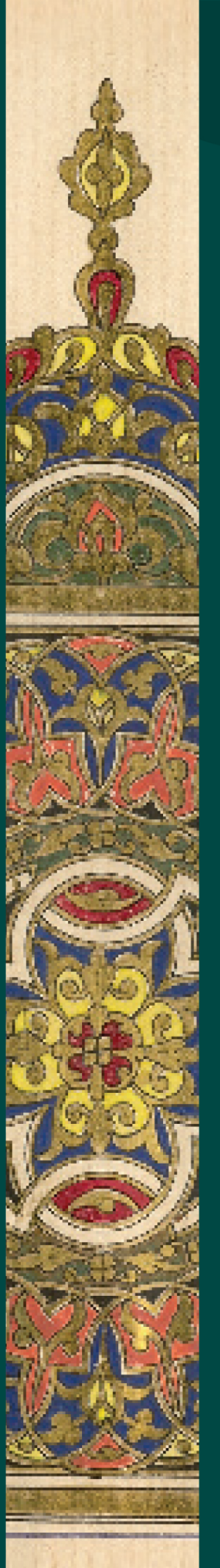
ISSN 3283-2636

علوم المخطوط

دورية علمية سنوية محكَّمة

العدد السادس
٢٠٢٣

مركز المخطوطات
Manuscripts Center



دورية علمية سنوية محكَّمة

رئيس مجلس الإدارة
أ. د. أحمد عبد الله زايد

المشرف العام
د. محمد سليمان

رئيس التحرير
د. مدحت عيسى

هيئة التحرير
د. حسين سليمان
ليلى خوجة

مراجعة اللغة الإنجليزية
وجدان حسين

فريق عمل إدارة النشر

الإشراف الفني
ومراجعة التنسيق
مروة عادل

التدقيق اللغوي
د. محمد حسن
شيماء علوان
آلاء شلتوت

معالجة النصوص
صفاء الديب

المتابعة الفنية
جيهان أبو النجا

التصميم الجرافيكي
آمال عزت

دورية
علوم المخطوط

حولية تراثيَّةٌ محكَّمة مطبوعةٌ (لها موقعٌ إلكتروني) تصدر عن مركز المخطوطات بمكتبة الإسكندرية، تختص بنشر ما يتَّصل بعلوم المخطوطات، والدراسات والترجمات التراثية، والتحقيقات، بالإضافة إلى التعقُّبات والنقود.

الهيئة الاستشارية

الأستاذ الدكتور إبراهيم شبوح (تونس)

الأستاذ الدكتور أحمد شوقي بنبين (المغرب)

الأستاذ الدكتور أيمن فؤاد سيد (مصر)

الأستاذ الدكتور بشار عواد معروف (العراق/ الأردن)

الأستاذ الدكتور بيتر بورمان (ألمانيا)

الأستاذ الدكتور عبد الستار الحلوجي (مصر)

الدكتور فيرنر شفارتس (ألمانيا)

الأستاذ الدكتور ماهر عبد القادر (مصر)

الأستاذ الدكتور يحيى بن جنيد (السعودية)

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

علوم المخطوط

دورية علمية سنوية محكَّمة

العدد السادس
٢٠٢٣

مركز المخطوطات
Manuscripts Center

مكتبة الإسكندرية بيانات الفهرسة- أثناء - النشر (فان)

علوم المخطوط. – ع6 (2023)- . – الإسكندرية، مصر : مكتبة الإسكندرية، مركز المخطوطات، 2023.

مجلدات ؛ سم.

سنوي

ردمد 3283–2636

«دورية علمية سنوية محكمة»

1. المخطوطات-- دوريات. أ- مكتبة الإسكندرية. مركز المخطوطات.

ديوي –011.31 2020591848848

ISSN 3283–2636

رقم الإيداع: 24367/ 2023

© مكتبة الإسكندرية، ٢٠٢٣.

الاستغلال التجاري

يحظر إنتاج نسخ متعددة من المواد الواردة في هذه الدورية، كلها أو جزء منها، بغرض التوزيع أو الاستغلال التجاري، إلا بموجب إذن كتابي من مكتبة الإسكندرية. وللحصول على إذن لإعادة إنتاج المواد الواردة في هذه الدورية، يُرجى الاتصال بمكتبة الإسكندرية، ص. ب. ١٣٨، الشاطبي ٢١٥٢٦، الإسكندرية، مصر.

البريد الإلكتروني: secretariat@bibalex.org

طُبِع بمصر

قواعد النشر

- ألا يخرج البحث عن موضوعات الدورية: (الكوديكولوجيا، تاريخ وفلسفة العلوم، تحقيقات، ترجمات لنصوص تراثية أو لتحقيقات، تعقُّبات ونقد للتحقيقات والدراسات التراثية).
- أن يكون البحث متسمًا بالأصالة والابتكار والمنهجية؛ مستوفيًا شروط البحث العلمي.
- أن يكون البحث غير منشور من قبلُ بأيّ صورةٍ من صور النشر، وغيرَ مستلٍّ من كتابٍ منشور أو رسالة جامعية (ماجستير، دكتوراه). وفي حال قبول البحث للنشر، لا يجوز نشره في أي منفذ نشرٍ آخر ورقيٍّ أو إليكترونيّ دون إذن كتابي من رئيس هيئة التحرير.
- ألا يزيد عدد كلمات البحث -كاملًا- على ١٠ آلاف كلمة، ولا يقل عن ٥٠٠٠ كلمة (للبحوث، والدراسات، والنصوص المحققة)، ولا يقل عن ٢٠٠٠ كلمة (للنقود، والمراجعات، وعرض الكتب، والترجمات). ويحسب ضمن ذلك: الهوامش، والملاحق، والفهارس، والمراجع والمصادر، والرسوم والأشكال، وصور المخطوطات أو الوثائق.
- يُصدَّر كل بحث بملخص لا يزيد على ١٥٠ كلمة، باللغتين العربية والإنجليزية.
- يقدَّم البحث مكتوبًا إلكترونيًّا بصيغة (Ms Word)، عبر البريد الإلكتروني للمجلَّة، مع سيرةٍ ذاتيَّة معبِّرة عن صاحبه. مع ضرورة أن تكون الأبحاث العربية مكتوبة بخط Traditional Arabic (للمتن بنط ١٦، للهامش بنط ١٢)، أما الأبحاث المكتوبة بالإنجليزية أو الفرنسية فتكتب بخط Times New Roman (للمتن بنط ١٢، للهامش بنط ١٠)، ويُراعى أن تكون المسافات بين الأسطر ١,٥سم. والالتزام باستخدام الأقواس، وتوحيد الترقيم، وفي حالة كون النص عربيًّا يستخدم الأرقام Hindi. وفي حالة وجود صور ملحقة، لا يقل درجة وضوح الصور عن ٣٠٠ بصيغة TIF أو JPG.
- أن تتسم لغة البحث بالسلامة والفصاحة والدِّقة، وأن يكون البحث دقيقًا في التوثيق والتخريج، وتضبط الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأشعار والأمثال المأثورة، وأن تُراعى علامات الترقيم مراعاةً تامَّة.

- توضع الهوامش والإحالات في أسفل الصفحة إلكترونيًّا، وتُفصل بخط عن «المتن». ويكون تسلسل أرقام الهوامش متتاليًا متسلسلًا في البحث كله.
- أن تُثبت المصادر والمراجع في آخر البحث، ويراعى في ثبت المصادر والمراجع -وكذلك في الهامش السفلي للصفحات- أن يكتب اسم المصدر أو المرجع أولًا، فاسم المؤلف، يليه اسم المحقِّق أو المراجِع أو المترجِم في حال وجوده، ثم دار النشر.. إلخ.
- التحكيم سري، وقرار إجازة نشر البحث أو رفض نشره قرارٌ نهائيّ. وفي حال الإجازة مع التعديل يلتزم الباحث بإجراء التعديلات المطلوبة -في مدة محددة- إذا كان قرار هيئة التحكيم بإجازة نشر البحث مشروطًا بذلك. أما في حال الرفض فإن هيئة التحرير تحتفظ بحقها في عدم إبداء الأسباب، واستثناءً يجوز لهيئة التحرير أن تزوِّد الباحث بالملحوظات والمقترحات التي يمكن أن يفيد منها في إعادة النظر في بحثه.
- لهيئة التحرير إجراء أي تعديلات شكلية تراها مناسبة لطبيعة المجلة.
- تلتزم هيئة التحرير بإخطار الباحث بنتيجة صلاحية بحثه للنشر.
- تراعي الدورية في أولوية النشر عدة اعتبارات، هي: حداثة موضوع البحث، تاريخ التسلُّم، صلاحية المادة للنشر دون إجراء تعديلات، تنوُّع مادة العدد.
- المواد المنشورة في الدورية لا تعبر بالضرورة عن مركز المخطوطات أو مكتبة الإسكندرية، ويعد كاتب البحث مسؤولًا عما ورد في النص الذي قدَّمه للنشر.
- يُمنح صاحب البحث نسختين مجانيتين من العدد المنشور فيه البحث.

المراسلات:

توجه جميع المراسلات عبر البريد الإلكتروني الخاص بهيئة التحرير:
manuscripts.center@bibalex.org أو layla.khoga@bibalex.org

الفهرس

تصدير ٩

تقديم ١١

افتتاحية العدد ١٣

دراسات التحقيق والفهرسة

تحزيب أبي صفوان حُميد بن قيس الأعرج المكي (ت: ١٣٠هـ) بين مصادر الخبر وعد الآي: دراسة استقرائية تحليلية نقدية مقارنة
د. بشير بن حسن الحميري ١٧

تحقيق مخطوطات التراث الشعبي: نظرات تطبيقية في الأدوات والإجراءات المنهجية
د. هشام عبد العزيز ٦٧

دراسات منجَز الشخصيات التراثية

السيرة العربية للقديس الفارس الشهيد فيلوباتير مرقوريوس (أبي سيفين): أضواء على التراث الشعبي المسيحي المصري
د. باسم سمير الشرقاوي ١٠٩

دراسات كوديكولوجية

دراسة أثرية لفنون الكتاب لمخطوط أدبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة برقم ١٣٠٩٩ (ينشر لأول مرة)
د. أحمد سامي بدوي زيد، د. محمد قطب أبو العلا ١٥٥

بحوث مترجمة

طب النساء والولادة من اليونان إلى ابن سينا (الجزء الثاني)
ماكس مايرهوف، ترجمة: د. محمد علي الكردي ٢٣٣

تصدير

يُعد التراث العربي المخطوط من أهم الآثار التي ورثناها من تاريخ الحضارة الإسلامية، فهو الحافظ للتراث الديني، بالإضافة إلى أنه يُسجل لنا الإسهام العلمي والمعرفي الذي قدمه العرب في كل العلوم الطبيعية، ولولاه لفقدنا الكثير من تراثنا العقائدي والفكري، ولذلك وجب علينا تسخير كل الإمكانات في المحافظة على ذلك التراث والعمل على نشره والتعريف به.

وحقيقٌ بنا في ظل ما نعيشه الآن من حالة الارتباك الثقافي الاهتمامُ بالمحتوى المعرفي للكتاب المخطوط، فهو الفيصل في ترجيح المعطيات التاريخية الملتبسة في تاريخنا الإسلامي. ولا شك في أننا نقرأ على صفحات تلك المخطوطات الجوانب المشرقة لما قدمه علماء الدين والفلاسفة المسلمون من إسهام فكري وتقدم علمي اعتمد عليه العرب وغيرهم في تأسيس المعرفة والقيام بدور مهم في الإضافة إلى الفكر البشري كله.

وأخيرًا، لا بد من القول بأن الاهتمام بنشر مثل تلك الدراسات المتخصصة في المخطوط العربي لهو دليل على المسار المعرفي الواضح الذي تقوم به مكتبة الإسكندرية من خلال تقديم أعمالٍ بحثيةٍ جادة في تراثنا العربي الإسلامي، والذي ما زلنا نعمل على الكشف عن كنوزه المعرفية.

أ. د. أحمد عبد الله زايد

مدير مكتبة الإسكندرية
ورئيس مجلس إدارة الدورية

تقديم

يقدم مركز ومتحف المخطوطات التابع لقطاع التواصل الثقافي بمكتبة الإسكندرية جهدًا كبيرًا في المساهمة في عملية الحفاظ على التراث المخطوط من خلال أعمال استمرت لسنواتٍ عدة؛ بدءًا بالفهرسة والتوثيق، ومرورًا بالترجمة، والتحقيق، والترميم، والحفظ، والعرض المتحفي.

ويستمر القائمون على مركز ومتحف المخطوطات في العمل على كل ما يخدم ذلك التراث المكتوب بأيدي النساخ والعلماء المسلمين بإخراج دورية «علوم المخطوط» التي تضم في أعدادها السنوية أهمَّ ما يكتبه الباحثون المعاصرون في التراث المخطوط من علوم وفنون تحتاج إلى الإضاءة الدائمة للتذكير بإسهام المسلمين في كل العلوم.

وها هو العدد السادس يصدر في حُلة قشيبة، ويغطي مجالات متنوعة من دراسات التراث المخطوط. وسيرًا على هدي الأعداد السابقة، يحافظ فريق هيئة تحرير المجلة على مستوى البحوث المنشورة، من حيث الرصانة العلمية والتحكيم الدقيق.

وأخيرًا، فإن على مركز ومتحف المخطوطات مسؤولية كبيرة تجاه حفظ التراث العربي والإسلامي، وإتاحة المعرفة التراثية لكل ذوي الاهتمام والتخصص، في محاولةٍ لجعل شبابنا يؤمنون بأن لهم تاريخًا عظيمًا، وأن الحضارة العربية أسهمت إسهامًا كبيرًا في خدمة الإنسانية.

د. محمد سليمان

رئيس قطاع التواصل الثقافي
والمشرف العام على الدورية

افتتاحية العدد

في هذا العدد السادس، تقدم دورية «علوم المخطوط» مجموعةً متنوعة من الدراسات البحثية في علوم المخطوط وفنونه، ففي دراسات التحقيق والفهرسة نقرأ للدكتور بشير بن حسن الحميري بحثه المعنون بـ: تحزيب أبي صفوان حُميد بن قيس الأعرج المكي (ت: ١٣٠هـ) بين مصادر الخبر وعد الآي: دراسة استقرائية تحليلية نقدية مقارنة. وقد قدَّم البحث أحد الأوجه في العدد المكي، من خلال التحزيب الذي وضعه حُميد الأعرج، بعيدًا عن التصحيفات والتحريفات؛ بمقارنته بعدة مصادر.

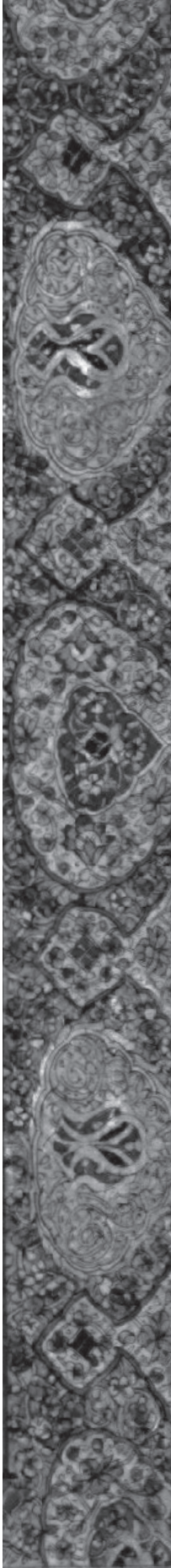
أما البحث الثاني في القسم ذاته فعنوانه: تحقيق مخطوطات التراث الشعبي: نظرات تطبيقية في الأدوات والإجراءات المنهجية، للدكتور هشام عبد العزيز الذي عرض بعض أهم التجارب السابقة في مجال تحقيق التراث العربي لباحثين عرب وأجانب، وما استطاعوا إنجازه في هذا الصدد، من وجهة نظره. وفي هذا السياق، استعرض الباحث بعض الإجراءات المنهجية الأساسية في علم تحقيق التراث محاولًا الكشف عن التغييرات الضرورية في هذه الإجراءات عند تحقيق نص شعبي مخطوط.

وفي دراسات منجَز الشخصيات التراثية نقرأ البحث المعنون بـ: السيرة العربية للقديس الفارس الشهيد فيلوباتير مرقوريوس (أبي سيفين): أضواء على التراث الشعبي المسيحي المصري، للدكتور باسم سمير الشرقاوي، كنموذج للسير الشعبية المصرية المسيحية المدونة باللغة العربية بلهجتها المحلية، ساعيًا للكشف عن هوية المؤلف المنحولة إليه السيرة، وتتبع بعض المفردات المستخدمة بالنص والشائعة في الحضارة العربية.

أما الدراسات الكوديكولوجية، فننشر فيها: دراسة أثرية لفنون الكتاب لمخطوط أدبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة برقم ١٣٠٩٩ (ينشر لأول مرة)، للدكتور أحمد سامي بدوي زيد والدكتور محمد قطب أبو العلا. وتحاول الدراسة أن تثبت أن المخطوط هو نسخة من مخطوط ديوان حافظ الشيرازي، وأن المخطوط لا ينسب إلى إيران، وإنما ينسب إلى مركز كشمير بالهند، وتمكنت الدراسة من تأريخه بالقرنين (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م)، وفقًا لمقارنة هذه النسخة بمجموعة من النسخ الأخرى المشابهة.

وأخيرًا في قسم البحوث المترجمة نورد نصًّا مهمًّا من نصوص المستشرق ماكس مايرهوف: طب النساء والولادة من اليونان إلى ابن سينا، الجزء الثاني، ترجمة الأستاذ الدكتور محمد علي الكردي (رحمه الله).

د. مدحت عيسى
مدير مركز المخطوطات
ورئيس تحرير الدورية



دراسات كوديكولوجية

دراسة أثرية لفنون الكتاب لمخطوط أدبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة برقم ١٣٠٩٩

(ينشر لأول مرة)

د. أحمد سامي بدوي زيد(*)

د. محمد قطب أبو العلا(**)

ملخص البحث

يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بنسخة مخطوط تحمل رقم ١٣٠٩٩ لم تُنشر من قبل، وورد في سجلات المتحف أنها نسخة مخطوط إيراني أدبي يحتوي على غزل وشعر، ولكن بمعاينة المخطوط والتدقيق في محتوياته تمكّنت الدراسة من أن تثبت أن المخطوط هو نسخة من مخطوط ديوان حافظ الشيرازي، وأن المخطوط لا يُنسب إلى إيران، وإنما ينسب إلى مركز كشمير بالهند، وتمكنت الدراسة من تأريخه بالقرنين (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م)، وفقًا لمقارنة هذه النسخة بمجموعة من النسخ الأخرى المشابهة.

(*) مدرس قسم الآثار، كلية الآداب - جامعة الوادي الجديد، مصر.

(**) مدرس قسم الآثار، كلية الآداب - جامعة الوادي الجديد، مصر.

وجاء المخطوط في مجلد واحد يحتوي على كافة فنون الكتاب المخطوط، حيث جُلِّد المخطوط جلدة بسيطة مزينة بإطار مزين بزخارف نباتية، وجاء نص المخطوط باللغة الفارسية، بخط النستعليق باللون الأسود، عدد مسطرته (١١) سطرًا في عمودين، وتُحدد الكتابات بإطارات وتشكيلات زخرفية مذهبة وملونة، وجاء النص الكتابي عبارة عن غزليات غير مرتبة ولا تحتوي على نص تأريخي، أو اسم الناسخ أو المُذهِّب أو المصوِّر، ويتخلل النص الكتابي (١٣) تصويرة ملونة ومذهبة. وتهدف الدراسة إلى دراسة كافة فنون الكتاب للمخطوط من تجليد وتذهيب وكتابات وتصاوير، وتحليلها تحليًا علميًّا وافيًا، ومقارنتها مع نسخ أخرى لنسبتها لمركزها الفني وتأريخها.

الكلمات المفتاحية: مخطوط - ديوان حافظ - كشمير - تجليد - تذهيب - نستعليق - تصاوير.

An Archaeological Study of the Book Arts of a Literary Manuscript Preserved in the Islamic Art Museum in Cairo, No. 13099

(Published for the First Time)

Dr. Ahmad Samy Badawey Zaid(*)
Dr. Mohamed Kotob Abo El Ala(**)

Abstract

The Islamic Art Museum in Cairo preserves the manuscript with accession number 13099, that has not yet been published. The Museum's records state that the copy is an Iranian literary manuscript containing poetry and odes. However, after careful examination of the manuscript, the study concludes that the manuscript is a copy of the Divān of Hāfiz, and that it is not attributed to Iran, but rather to Kashmir in India. The study dates it to the 12-13 centuries AH / 18-19 AD following a collation of similar copies.

The one-volume manuscript showcases all elements of codicology. It is bounded in a simple binding and decorated with a frame of floral decorations.

(*) Lecturer, Department of Archaeology, Faculty of Arts, New Valley University, Egypt.

(**) Lecturer, Department of Archaeology, Faculty of Arts, New Valley University, Egypt.

The manuscript is written in Persian, in black *Nastaliq* script, with a ruler of eleven lines in two columns. The text is surrounded by golden colored decorative frames and borders. The text is composed in *ghazal* verses that are unarranged, and do not contain any dating references or the name of its copyist, illuminator, or illustrator. The text is interspersed with thirteen colored and gilded illustrations. The study aims at examining and analyzing all the codicological aspects of the manuscript, including binding, gilding, writing, and illustrating through a comprehensive scientific analysis and collation in order to stand on its country of origin and date.

Keywords: Manuscript – Divān of Hāfiz – Kashmir – binding – gilding – Nastaliq – illustrations.

المقدمة

لقد نُسخت العديد من النسخ الأدبية للشعراء العظماء الإيرانيين[1] في العديد من العصور والأقطار، وكان نتيجة لكثرة النسخ اختلاف بعض التفاصيل الداخلية للمخطوطات، ومن بين المخطوطات الأدبية التي نُسخت بأماكن متعددة نسخة من مخطوط أدبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة برقم ١٣٠٩٩.

المشكلة البحثية وأهداف الدراسة

جاءت أهمية البحث في دراسة المخطوط محل الدراسة لأول مرة، ونشر لفنون الكتاب المختلفة من تجليد وكتابات وتذهيب وتصاوير، وجاء المخطوط في سجلات المتحف خالية من الاسم والتاريخ؛ حيث ورد بنص «مخطوط أدبي إيراني يحتوي على شعر وغزل وبه تصاوير»، وبالتمحيص في محتويات المخطوط اتضح عدم ترتيب صفحاته. ومن هذا المنطلق كان الهدف من البحث التعرف على المخطوط[2]، ناسخه، ومذهِّبه، ومصوِّره، وتأريخه، ودراسة ونشر لفنون

(١) بدون شك أنتجت إيران منذ القرن السابع طائفة كبيرة من شعراء التصوف في الفارسية في مقدمتهم جلال الدين الرومي (ت: ٦٧٢هـ)، والشيخ سعدي الشيرازي (ت: ٦٩١هـ)، وخلفه الصوفي الكبير حافظ الشيرازي (ت: ٧٩١هـ)، والحق أن التصوف ظل مزدهرًا في إيران قرونًا متطاولة، انظر: **تاريخ الأدب العربي**، شوقي ضيف، جـ٥، دار المعارف – مصر، ١٩٦٠ – ١٩٩٥م: ٥٢٠.

(٢) لقد تعددت الدراسات التي تناولت نسخ مخطوط ديوان حافظ الموزعة بين المتاحف ودور الكتب والمكتبات، ومن بين الدراسات التي تناولت النسخ الأدبية:

– **حافظ الشيرازي شاعر الغناء والغزل في إيران**، إبراهيم أمين الشواربي، مطبعة المعارف، ١٩٤٤م.

– **أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي شاعر الغناء والغزل في إيران**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤م.

– **روائع من الشعر الفارسي: جلال الدين الرومي، سعدي الشيرازي، حافظ الشيرازي**، ترجمة: محمد الفراتي، سلسلة روائع الأدب الشرقي، دمشق، ١٩٦٣م.

ومن الدراسات الهامة التي تناولت تصاوير مخطوط ديوان حافظ:

– **دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها على التحف التطبيقية دراسة أثرية فنية**، أحمد محمد توفيق الزيات، دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٨٩م.

– **مدرسة كشمير في تصاوير المخطوطات الإسلامية في الفترة من القرن (١١–١٣هـ/ ١٦–١٩م)**، عاطف علي عبد الرحيم، دكتوراه، جامعة سوهاج كلية الآداب، ٢٠١٠م.

– «دراسة فنية لتصاوير مخطوط ديوان حافظ لم يسبق نشره»، هناء محمد عدلي، **مجلة دراسات في آثار الوطن العربي** ١٢، ٢٠١٠م.

– **دراسة أثرية فنية لنسخ مخطوط ديوان حافظ المصورة المحفوظة بدار الكتب المصرية**، نيرة حامد محمد بخيت، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠١٨م.

ومن خلال ما سبق يتضح وجود العديد من الدراسات لمخطوط ديوان حافظ الشيرازي، ولكن كانت الدراسة تتناول في البداية مخطوطًا مجهولًا غير مؤرخ وينسب إلى إيران، ومن ثم كان الهدف الأساسي هو التعرف على المخطوط ومحتوياته وتأريخة ونسبته إلى مركزه الفني ونشر لفنون الكتاب المختلفة.

التجليد والتذهيب والتصاوير الواردة بالمخطوط، والتعرف على الموضوعات التصويرية والغزلية التي جاءت فيها التصويرة وتحليلها تحليلًا علميًّا وافيًا. كما تستهدف الدراسة المقارنة بين محتويات نسخة المخطوط ونسخ أخرى منه، من حيث التجليد والكتابات والتصاوير؛ حتى يتسنى للباحث تأريخها ونسبتها إلى مركزها الفني.

المنهجية

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي المقارن، ونشر لفنون الكتاب المخطوط[٣]، حيث يقوم الباحث بتناول كافة فنون الكتاب من تجليد وتذهيب وكتابات وتصاوير للمخطوط محل الدراسة، وذلك من خلال وصف لجلدة المخطوط، والتعرف على الأسلوب الصناعي والزخرفي، ودراسة لنماذج من الكتابات كصفحتي البداية والنهاية، ودراسة فن التذهيب ومواضعه وعناصره الزخرفية، ودراسة التصاوير بالوصف والتحليل. كما تقوم الدراسة على المقارنة بين محتويات المخطوط ومخطوطات أخرى من نفس المخطوط، ونسخ معاصرة من أجل نسبته لمركزه الفني وتأريخها.

(٣) تقدم الباحث بخطاب رسمي للمسئولين بمتحف الفن الإسلامي؛ لنشر ودراسة المخطوط محل الدراسة، وقد تمت الموافقة من جانب اللجنة الدائمة والمسئولين بقطاع المتاحف والمسئولين بمتحف الفن الإسلامي، وبهذه المناسبة يتقدم الباحثان بوافر الشكر والاحترام والتقدير لكل من أسهم في هذه الموافقة، وعلى رأسهم السيد الدكتور ممدوح عثمان مدير متحف الفن الإسلامي، والدكتورة سامية والأستاذة هالة، لما قدموه من تسهيلات للباحث لإتمام دراسته.

المبحث الأول

التعريف بالمخطوط

يتناول هذا المبحث التعريف بالمخطوط ومؤلفه ومحتوياته، والنسخ الموزعة بالمتاحف والمكتبات، كالآتي:

أولًا: ما هو اسم المخطوط؟

يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بنسخة من مخطوط أدبي يحتوي على أبيات شعر وغزل تحت رقم ١٣٠٩٩، ونُسب إلى إيران دون تأريخ. ولكن من خلال معاينة المخطوط والتمحيص في نص المخطوط ومقارنته بنسخ أخرى استطاع الباحث التعرف على اسم المخطوط، والتأكد من أنه نسخة من مخطوط ديوان حافظ الشيرازي، كما أنه نُسب إلى إيران وفقًا للغة الفارسية ونوع الخط المكتوب به؛ ولكن يمكن من خلال الأسلوب التصويري للمخطوط - كما سيأتي لاحقًا - يمكن نسبة المخطوط إلى أسلوب مدرسة كشمير بالهند، ونسبته إلى فترة القرنين (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م).

بيانات المخطوط		
١	اسم المخطوط	نسخة من ديوان حافظ الشيرازي
٢	مكان الحفظ	متحف الفن الإسلامي بالقاهرة
٣	رقم الحفظ	١٣٠٩٩
٤	المؤلف	خواجة حافظ الشيرازي
٥	الناسخ والمصور	غير معروف
٦	المركز الفني	أسلوب كشمير

بيانات المخطوط		
٧	التأريخ	يرجح ق ١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م
٨	لون المداد	الأسود
٩	نوع الخط	النستعليق
١٠	عدد التصاوير	١٣ تصويرة
١١	عدد الأسطر	١١ سطرًا
١٢	نوع المخطوط	أدبي
١٣	حالة المخطوط	جيدة
١٤	الوصف العام	نسخة مخطوطة من مجلد واحد، تحتوي على تصاوير وبها تذهيب. أوراقه (٦١)، مقاساته: ٣٠/ ١٦ سم

ثانيًا: مؤلف المخطوط

يعد حافظ[٤] من الثلاثة الذين يطلق عليهم كبار شعراء الفرس، وهم: سعدي، وفردوس، وحافظ[٥]. هو شاعر شعراء إيران شمس الدين محمد، المعروف بـ«خواجة حافظ الشيرازي»، وملقب بـ«لسان الغيب وترجمان الأسرار»[٦]. ويرجح اقترانه بهذا اللقب أثناء حياته أو بعد مماته بقليل؛ لأن «جامي» الذي عاش في القرن التالي لعصر حافظ لقَّبه بهذا اللقب في كتابه «نفحات الأنس»، ولُقب بذلك لأن أشعاره خالية من التكلف والاضطراب[٧].

(٤) هو حافظ الشيرازي شمس الدين محمد الحافظ كمال الدين ابن الشيخ غياث الدين الشيرازي، **هدية العارفين: أسماء المؤلفين وآثار المصنفين**، إسماعيل باشا البغدادي، ج٢، وكالة المعارف الجليلة في مطبعتها البهية، إستانبول، ١٩٥١م: ١٧٣.

(٥) «الأثر العربي في شعر حافظ الشيرازي»، صباح عبد الكريم مهدي، علي لازم مربان، **مجلة دراسات إيرانية**، ع١٠-١١، ٢٠٢٠م: ١١٩.

(٦) **أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي شاعر الغناء والغزل في إيران**، إبراهيم أمين الشواربي، ج١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤م: ١.

(٧) **حافظ الشيرازي شاعر الغناء والغزل في إيران**، إبراهيم أمين الشواربي، مطبعة المعارف، ١٩٤٤م: ١٧١.

لا توجد معلومات دقيقة حول تاريخ مولده، ولكن تذكر بعض الكتب أنه ولد في الربع الأول من القرن الثامن الهجري[٨]. كان جده الأعلى من ناحية «كوبا» بأصفهان جاء إلى شيراز في زمان الأتابكان، استوطنها ورُزق فيها ابن أسماه «بهاء الدين» الذي اشتغل بالتجارة، وتزوج بامرأة من أهل كازرون[٩] ولكن ماتا في حياته وورثهما[١٠]. وكان أبوه «بهاء الدين» يشتغل بالتجارة في شيراز، ويقال أصله من أصفهان، وأقام في شيراز وتزوج بها فأنجب ثلاثة أولاد، كان شمس الدين محمد أصغرهم، وتوفي بهاء الدين وتفرق أولاده وبقي شمس الدين مع أمه حتى ضاقت بها الحال، فدفعته إلى أحد من أهلها ليتولاه برعايته وتربيته، وظل شمس الدين مع راعيه فترة من الزمن، ثم هرب منه لِما لاحظه من سوء المعاملة، واشتغل خبازًا، وكان يشتغل بالعبادة والدرس بعد الفراغ منه، واستطاع أن يكمل القرآن حفظًا، فلُقِّب بـ«الحافظ»[١١]، وكان حافظ من المواظبين على دروس الشيخ قوام الدين عبد الله (ت: ٧٧٢هـ)، وكان يشتغل بتحشية الكشاف، والمصباح، ومطالعة المطالع، والمفتاح، وتحصيل قوانين الأدب[١٢].

وأُسند إليه التدريس بالمدرسة التي أسسها «خواجة قوام الدين محمد» الذي تولى الوزارة للشاه شجاع في سنة ٧٦٠هـ، وذاع صيته في قول الشعر وإنشاد القصيد، وكان يدرِّس للطلاب «كشاف الزمخشري» في التفسير، و«طوالع الأنوار» في الحكمة والتوحيد، و«مفتاح العلوم» في الأدب، و«مصباح الطرزي» في النحو، وبعد الانتهاء أسمعهم شيئًا من شعره، الذي يأخذ الطلاب ترديده في المحافل والمجالس، فانتشر بين الناس، وظل يقوم بالتدريس في المدرسة بقية حياته[١٣]، وبجوار عمله في المدرسة عمل ناسخًا، حيث توجد نسخة موقَّعة باسمه من مخطوط الأعمال الكاملة لأمير خسرو دهلوي مؤرخة بسنة (٧٥٥هـ/ ١٣٥٤م)، محفوظة بطقشند[١٤].

(٨) **الأثر العربي في حافظ**، صباح عبد الكريم مهدي، علي لازم مربان: ١١٨.

(٩) **حافظ الشيرازي**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١: ١٦٨.

(١٠) *Poems from the Divan of Hafiz*, Translated by Gertrude Lowthian Bell, London,William Heinemann, 1897, p. 30.

(١١) **أغاني شيراز**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١: ٢.

(١٢) **حافظ الشيرازي**، إبراهيم أمين الشواربي: ١٧٣.

(١٣) **أغاني شيراز**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١: ٥.

(١٤) **دراسة أثرية فنية لنسخ مخطوط ديوان حافظ المصورة المحفوظة بدار الكتب المصرية**، نيرة حامد محمد بخيت، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠١٨م: ٥.

وكان عصر حافظ مضطربًا، ووقعت شيراز في أيدي جملة من الحكام[١٥]، ولكنه كان ينظر إليهم نظرة المتفرج[١٦]، ولم يغادر شيراز إلا في سفره القصير إلى ميناء هرمز، ومرة إلى مدينة يزد[١٧]، وكان حافظ صديقًا لجميع الحكام والأمراء الذين حكموا شيراز، وأشهرهم «جلال الدين مسعود شاه إينجو» و«شاه غياث الدين كيخسرو إينجو» و«شاه شيخ جمال الدين أبو إسحق إينجو»[١٨]. ويقال إنه مات فقيرًا بكل المزايا التي تلقاها من العظماء في عصره[١٩].

يعتبر حافظ الشاعر الذي تدور حوله أكثر المناقشات المؤثرة من حيث السمات الصوفية والدنيوية للغة الشعرية[٢٠]. وعند وفاته أراد جماعة من رجال الدين تشييع جنازته، وقالوا إنه متهم في دينه مطعون عليه في عقيدته، فجادلهم آخرون، ثم احتكموا إلى أشعاره، فكتبوا بعض أبياته على جزازات من الورق، ثم اقترعوا، فخرج البيت الأخير من الغزل ٤٨، ونصه:

قدم دريغ مدار از جنازة حافظ ... كه كرجه غرق كناهست ميرود بهشت

ومعناه: لا تؤخر قدمك أو تتردد عن جنازة حافظ، فهو غريق في الإثم ولكنه ذاهب إلى الجنة.

وعند ذلك دفنوه في روضة المصلى التي كان يحبها، وأصبح قبره يعرف في شيراز باسم الحافظية[٢١].

---

(١٥) كان أول من رعى الشاعر واحتضنه هو «أبو إسحاق» الذي عينه غازان خان حاكمًا على جنوب إيران. وأولع أبو إسحاق بالشعر أيما ولع، وأهمل شئون الحكومة، انظر، **قصة الحضارة**، وِل ديورانت، ويليام جيمس ديورانت، ترجمة: زكي نجيب محمود، وآخرين، جـ٢٦، دار الجيل، بيروت – لبنان، ٢٠٠٢م: ٣٥.

(١٦) **حافظ الشيرازي**، إبراهيم أمين الشواربي: ١٨٢.

(١٧) **روائع من الشعر الفارسي**: **جلال الدين الرومي، سعدي الشيرازي، حافظ الشيرازي**، ترجمة: محمد الفراتي، سلسلة روائع الأدب الشرقي، دمشق، ١٩٦٣م: ط.

(١٨) **أغاني شيراز**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١: ٦.

(١٩) *Poems from the Divan of Hafiz*, Translated by Gertrude Lowthian Bell, London, William Heinemann, 1897, p. 30.

(٢٠) "A Sufi View on the Divan of Hafiz in Ottoman Era: Mehmed Vehbi Konevi's Commentary on the Divan of Hafiz", Osman Sacid ARI, *TALİD*, 15(30), 2017, p. 262.

(٢١) **أغاني شيراز**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١: ١١.

ثالثًا: محتويات المخطوط وموضوعاته

يرجَّح أن أول جامع للديوان هو محمد كلندام؛ أحد المعجبين بحافظ، الذي كان يحضر معه دروس مولانا قوام الدين عبد الله. ولما توفي حافظ وجد أن سوابق حقوق الصحبة، وتحريض الخلان الأوفياء، إلى ترتيب الكتاب وتبويبه[٢٢]. وهناك قول آخر يجعل أول جامع للديوان الشاعر قاسم الأنوار المتوفَّى سنة ٨٣٥هـ، ولكن هذا القول لا يستند إلى قرينة تؤيده[٢٣]. ويمكن تحديد موضوعات حافظ في سائر أشعاره في الموضوعات الثلاثة التي أدركها الشاه شجاع المظفري حينما اعترضه يومًا وقال له: «إن غزلياتك لا تجري على منوال واحد ولا تصاغ على نمط واحد، بل كل واحدة منها تشتمل على بعض الأبيات في الشراب، وبعض الأبيات في التصوف، والبعض الآخر في وصف الأحبة»[٢٤]. وفيما يلي توضيح لمكونات المخطوطات في النسخ المختلفة[٢٥]:

	بروكهاس	تركيا	مصر	الهند	طهران
غزل	٥٧٣	٥٦٣	٥٧٣	٥٨٤	٤٩٦
رباعي	٦٩	٦٨	٦٩	٧٧	٤٢
مثنوي	٦	٥	٦	٣	٢
قصيدة	٢	٢	٢	٦	–
مخمس	١	١	١	١	–
ترجيع بند	–	–	–	١	–
تركيب بند	–	–	–	١	–
مقطعات	٤٢	٣٢	٤٢	٤٢	٢٩
المجموع	٦٩٣	٦٧١	٦٩٣	٧١٥	٥٦٩

(٢٢) **حافظ الشيرازي**، إبراهيم أمين الشواربي: ٢٦٣.
(٢٣) **حافظ الشيرازي**، إبراهيم أمين الشواربي: ٢٦٤.
(٢٤) **أغاني شيراز**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١: ٩.
(٢٥) **حافظ الشيرازي**، إبراهيم أمين الشواربي: ٢٦٥.

يوجد لديوان حافظ ثلاثة شروح بالتركية وثلاثة شروح بالفارسية، وترجمها إلى العربية الدكتور إبراهيم الشواربي، وقلدها الشعراء اللاحقون، مثل كمال الدين خجندي (ت: ٨٠٣هـ)، وملا محمد شيرين نائيتي (ت: ٨٠٩هـ) وغيرهما[٢٦].

رابعًا: نسخ المخطوط

إن النسخ الموجودة من ديوان حافظ في الشرق والغرب لا يمكن حصرها، وكثرة المخطوط من الديوان، واختلاف الأعصر، كل ذلك استدعى اختلافات كثيرة في نصوص الديوان، واستتبع ذلك أيضًا اختلاف في نسخ الطباعة[٢٧]. وانتقل الولع بالديوان وتصوره إلى الهند، وخاصة إقليم كشمير. وتحتفظ العديد من المكتبات والمتاحف بالعديد من النسخ، مثل: دار الكتب المصرية، ومتحف والترز للفنون، ومتحف المتروبوليتان، ومعهد الريحان البيروني، والمكتبة العامة بلينجراد[٢٨].

من الواضح أن نسخ ديوان خواجة شمس الدين حافظ لا حصر لها من هذا العمل الشهير الذي تمت كتابته ورسمه في كشمير[٢٩]، واختلفت نسخ الهند في ترتيب الديوان[٣٠] وتبويبه، فاتفقت النسخ جميعها في إيراد الغزليات في البداية، ثم المقطعات فالرباعيات فالمثنويات فالقصائد ثم تنتهي بالمخمس. ولكن في نسخ الهند، تبدأ بالقصائد ثم الغزليات، ثم قطعة من «تركيب بند» ثم قطعة أخرى من «ترجيع بند» ثم المثنويات ثم المقطعات ثم المخمس ثم الرباعيات[٣١].

(٢٦) **الأثر العربي في شعر حافظ**، صباح عبد الكريم مهدي، علي لازم مربان: ١١٩.

(٢٧) **أغاني شيراز**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١: ١٦.

(٢٨) **دراسة أثرية فنية لنسخ مخطوط ديوان حافظ المصورة المحفوظة بدار الكتب المصرية**، نيرة حامد محمد بخيت، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠١٨م: أ.

(٢٩) *Kashmiri Painting Assimilation and Diffusion; Production and Patronage,* Karuna Goswamy, Indian Institute of Advanced Study Shimla Aryan Books International, New Delhi, 1998. p. 68.

(٣٠) ويقسم ضروب نظم الشعر الفارسي إلى قسمين: الأول المثنوي، ويمكن تسميته بالقسم التي تتعدد فيه القوافي، أما القسم الثاني فتستلزم فيه القافية نهاية الأبيات، وينقسم إلى القصيدة، والقطعة، والغزل، والترجيع بند، والتركيب بند، والرباعي، والمربع، والمخمس، والمسدس إلى المعشر، انظر: **تاريخ الأدب في إيران من السعدي إلى الفردوسي**، إدوارد جرانفيل براون، ترجمة إبراهيم أمين الشواربي، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٤م: ٣٦-٣٧.

(٣١) **أغاني شيراز**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١: ٢١.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بنسخة أخرى برقم ١٢٧٢٧ مؤرخة بسنة (٩٢٩هـ/ ١٥٢٢م)، ترجع إلى أسلوب المدرسة الصفوية[٣٢]، وتحتفظ دار الكتب المصرية بالقاهرة بالعديد من النسخ التي تنتمي لفترات مختلفة، مثل نسخة ٣٥- م أدب فارسي مؤرخة بسنة ٩٩١هـ، بها أربع تصاوير؛ نسخة ٣٦- م أدب فارسي غير مؤرخة؛ نسخة ٢- أدب فارسي خليل أغا غير مؤرخة، بها سبع تصاوير؛ نسخة ٤١- أدب فارسي طلعت غير مؤرخة؛ نسخة ٣٢- م أدب فارسي، غير مؤرخة؛ نسخة ٥٩- أدب فارسي طلعت، بدون تاريخ، بها اثنتان وخمسون تصويرة بالأسلوب المغولي بالهند؛ نسخة ٦٠- أدب فارسي طلعت، بدون تاريخ، ترجَّح نسبتها إلى الهند في القرن الثامن عشر الميلادي؛ نسخة ٤٣١٨ س مؤرخة بسنة (١٢١١هـ/ ١٧٩٨م)[٣٣]. كما تحتفظ المتاحف العالمية والمجموعات بالعديد من النسخ، منها على سبيل المثال نسخة بمكتبة الأهلية بفينا برقم MS. AF. 134، مؤرخة بسنة (٩٠٠هـ/ ١٤٩٥م)، تُنسب إلى أسلوب مدرسة بخارى[٣٤]؛ نسخة بمكتبة الإسكوربال برقم ٤٠٠ عربي، مؤرخة بسنة (٩٦٢هـ/ ١٥٥٤م)[٣٥]؛ نسخة بمكتبة هوتن بجامعة هارفارد، غير مؤرخة، ولكن تُنسب إلى أسلوب شيراز الصفوي[٣٦].

ومن النسخ التي تتبع نفس الأسلوب الفني نسخة بدار الكتب المصرية برقم ٥٩- أدب فارسي، القرن (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م)؛ ونسخة بمتحف والترز للفنون برقم W. 635، مؤرخة بسنة (١٢٠٢هـ/ ١٧٨٨م)؛ ونسخة أخرى بمتحف والترز للفنون برقم W. 636، مؤرخة (١٢١٠هـ/ ١٧٩٦م)؛ ونسخة بالمكتبة العامة بلينجراد برقم SPLPNS. 335، منتصف القرن (١٢هـ/ ١٨م)؛ ونسخة معهد أبي الريحان البيروني بطقشند برقم 100042-C.O.M.VIII.No.5734.FOT.1400، مؤرخة بسنة

(٣٢) **دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها على التحف التطبيقية دراسة أثرية فنية**، أحمد محمد توفيق الزيات، دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٨٩م: ٥٧.

(٣٣) **الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمحفوظة بدار الكتب**، نصر الله مبشر الطرازي، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٨م: ٢٠، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤٢، ٨٠، ١١٣، ١٢١، ١٣٣.

(٣٤) **مدرسة بخارى في التصوير الإسلامي خلال القرن العاشر الهجري (١٦م)**، مصطفى جابر مصطفى، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠٠٥م: ٤٥-٤٦.

(٣٥) «ديوان حافظ الشيرازي»، جمال محرز، مخطوطة مصورة، **مجلة المجلة**، مايو ١٩٥٩م: ٦١.

(٣٦) «دراسة فنية لتصاوير مخطوط ديوان حافظ: لم يسبق نشره»، هناء محمد عدلي، **مجلة دراسات في آثار الوطن العربي ١٢**، ٢٠١٠م: ١٧٢١.

(١١٩٤هـ/ ١٧٨٠م)؛ ونسخة بمتحف المتربوليتان برقم ١٣,٢٨٨,١٥، مؤرخة بالقرن (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م)؛ ونسخة بمتحف والترز للفنون برقم W. 637، مؤرخة بالقرن (١٣هـ/١٩م)[٣٧].

ويحتفظ متحف أمير ويلز، بومباي، بنسخة تعود إلى عام (١١٩٨هـ/ ١٧٨٣م)؛ وتوجد نسخة أخرى من ديوان حافظ، موجودة أيضًا في متحف أمير ويلز، بومباي، تتشابه مع أسلوب المخطوط السابق، إلا أنها تحمل ختمين يرجع تاريخهما إلى عام (١٢٨٦هـ/ ١٨٦٩م)، محفور عليهما اسم باندیت شیام نارایان بأحرف النستعليق[٣٨].

(٣٧) **دراسة أثرية فنية لنسخ مخطوط ديوان حافظ**، نيرة حامد محمد بخيت: ٢٠-٢١.

(٣٨) *Kashmiri Painting*, Karuna Goswamy, p. 68.

المبحث الثاني

الدراسة الفنية لفنون التجليد والكتابة والتذهيب

أولًا: فنون التجليد

ظهر بفن تجليد الكتاب بالهند[٣٩] العديد من الأساليب الإيرانية التي جاءت مشابهة للدفوف الإيرانية الصفوية، ثم ما لبثت أن تلاشت تدريجيًّا، حيث نتج الأسلوب الهندي في البداية عن مزيج بين الأسلوب الإيراني، والأسلوب الهندي القديم، والأسلوب الأوروبي، وأنتج مدرسة جديدة بتشجيع الأباطرة المغول، وأن الفنان الهندي في فترة القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي، وبالأدق خلال القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي، أصبح متمرسًا على هذا الفن للدرجة التي جعلته يتقنه ويقوم بتنفيذ بعض التصميمات المبتكرة[٤٠].

الدراسة الوصفية لدفتي المخطوط

جاء المخطوط في مجلد واحد عبارة عن طبقة من الورق المقوى يعلوها جلدة بسيطة، وجاءت الدفتان (لوحة ١) من الخارج متشابهتين تمامًا وخاليتين من الزخارف، إلا من إطار بسيط مزين بفرع نباتي ملتف، يخرج منه أوراق نباتية بسيطة مذهبة، وجاءت الدفتان من الداخل خالية من الزخرفة تمامًا.

(٣٩) للمزيد عن أسلوب التجليد الهندي، ونماذج له، انظر:
Islamic Book Bindings in the Victoria and Albert Museum, Duncan Haldane,World of Islam Festival Trust, The Victoria and Albert Museum, London, 1983, p. 177-191, pl. 166-175.

(٤٠) **فن التجليد في العصر الصفوي في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية: دراسة فنية مقارنة**، سامح فكري البنا، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠٠٨م: ٥٣٩، ٥٥٠.

الدراسة التحليلية

يعد فن التجليد من فنون الكتاب، وكانت بداية التجليد عند المسلمين عن طريق التقاليد القبطية والحبشية، ثم أخذت في التطور حتى وصلت إلى شكلها الحالي(٤١). ويعد عمل المجلِّد استكمالًا لعمل الخطاط والمذهِّب والمصوِّر؛ حيث كان الجميع يتعاونون لإخراج المخطوط في أجمل شكل، بالإضافة إلى القوة والمتانة(٤٢). ولقد كان الأسلوب الفني والصناعي لفن التجليد في الهند منغلقًا ومتأثرًا تأثرًا شديدًا بفن التجليد الإيراني(٤٣)؛ حيث اتبع الفنانون في صناعة دفوف الكتب المغولية الهندية جميع الأساليب الصناعية، التي كانت تُتَّبع في الدفوف الصفوية المعاصرة لها في إيران، مثل طريقة الضغط بالقالب، واستخدمت فيها طريقة التفريغ. كذلك استخدمت طريقة اللاكيه بأسلوبيها المعروفين في إيران، ولم يظهر في الطرق الصناعية المتبعة في الدفوف المغولية طرق صناعية خاصة بها، إلا أن الزخارف المنفَّذة في الإطار الخارجي تبدو أنها لم تُنفَّذ بواسطة الضغط بالقالب، وإنما بطريقة الرسم مباشرةً على سطح الجلد(٤٤). ويلاحظ شيوع استخدام القوالب في تنفيذ الزخارف، بالإضافة إلى التذهيب على الجلود الهندية في القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي(٤٥). ولكن نتيجة قلة الخبرة النسبية لبعض الفنانين الهنود المشاركين مع الفنانين الإيرانيين في مجال فن تجليد الكتاب المغولي الهندي، فقد رسموا الزخارف النباتية بشكل غير واضح، فإعطاء الزخارف النباتية وأرضيتها نفس الدرجة من التذهيب، ساهم كثيرًا في عدم وضوح الزخارف(٤٦).

أما عن الزخارف فقد امتاز الأسلوب الهندي في فن التجليد، الذي ظهر واضحًا في الإطار الخارجي، برسم الورود والسيقان والأوراق النباتية بواقعية شديدة، كذلك نجد أن أسلوب الرسم

---

(٤١) "The Art of Binding in Islamic Manuscript Is a Historical Study", Ahmed Karim Mohamed Habi, *Journal of Historical and Cultural Studies*, Vol. 11, 2020, p. 272-273.

(٤٢) «فن التجليد في العصر الإسلامى والاستفادة منه في عمل أغلفة بالورق المجسم»، آيات محمد عبد العزيز محمد، **مجلة كلية التربية**، جامعة أسيوط، مجـ٣٣، ع٩، جـ٢، ٢٠١٧م: ٢٣١.

(٤٣) *Islamic Book Bindings*, Duncan Haldane, p. 177.

(٤٤) **فن التجليد في العصر الصفوي**، سامـح فكري البنـا: ٥٤٠.

(٤٥) *Islamic Book Bindings*, Duncan Haldane, p. 177.

(٤٦) **فن التجليد في العصر الصفوي**، سامـح فكري طه البنـا، ٥٤٦.

مختلف عن أسلوب الرسم الإيراني، واستخدام الخرطوش الصغير الذي يفصل بين ذيلي السرة والسرة المركزية نفسها، والذي ازدان أيضًا بوريدة وأوراق نباتية، كما امتازت بقلة وندرة الزخارف الآدمية(٤٧).

جاءت جلدة المخطوط بسيطة جدًّا؛ حيث جاءت الدفتان العلوية والسفلية متطابقتين، مكوَّنة من الورق المقوى يغطيها طبقة من الجلد البني، وتحمل زخرفة بالضغط بالقالب عبارة عن إطار من شريط زخرفي نباتي، لوحة (١). وبالمقارنة مع جلدة نسخة أخرى من ديوان حافظ، لوحة (٣)، تُنسب إلى القرن (١٣هـ/ ١٩م)، ومحفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 637؛ نجد أنها مختلفة تمامًا؛ حيث جاءت الأخيرة مزيَّنة بباقات الزهور والورود، وجاءت مذهبة وملونة بالأحمر والأصفر والبرتقالي، ولكنها تشابهت مع تجليد نسخة أخرى من ديوان حافظ، لوحة (٢)، مؤرخة بسنة (١٢١٠هـ/ ١٧٩٦م)، ومحفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 636، وجاءت زخارفها بسيطة؛ حيث لا يوجد عليها سوى إطار مزين بزخارف نباتية، ويلاحظ التشابه في التصميم العام للجلدة مع الاختلاف في الألوان.

ثانيًا: فنون الكتابة

جاءت كتابات المخطوط باللغة الفارسية، بخط النستعليق، بمداد أسود، عدد مسطرته ١١ سطرًا في معظم الصفحات؛ ما عدا الصفحات التي تحتوي على تصاوير، وجاءت الكتابات في عمودين، ويفصل بينهما شريط زخرفي مكوَّن من فروع نباتية وأزهار مذهبة وملونة، وجاءت كل صفحة محددة بإطار مكون من شريط مذهب يحده من الداخل شريط آخر مزين بزخارف نباتية، قوامها فروع وأوراق وأزهار مذهبة وملونة، ويزين أركان الصفحات مستطيل به زخارف نباتية، قوامها فروع نباتية وباقات الورود مذهبة وملونة بالأحمر والبرتقالي والفيروزي، لوحات (٤، ١٠، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦)، ويلاحظ أن الناسخ لم يستخدم نظام الترقيم أو نظام التعقيبة.

(٤٧) **فن التجليد في العصر الصفوي**، سامح فكري البنا: ٥٤٤، ٥٥١.

فاتحة المخطوط: جاءت فاتحة المخطوط تشبه باقي صفحات المخطوط وغير مميزة عنها، وهذا ما يؤكد أن المخطوط مفقودة منه أوراق أو غير مكتمل، وجاءت الكتابات في أحد عشر سطرًا بخط النستعليق باللغة الفارسية بمداد أسود، وجاء نص مطلع الصفحة اليمنى، لوحة (٤):

آنكس كه بست جام دارد ... سلطانى جم مدام دارد

وترجمته:

ذلك الشخص الذي يمسك في يده الكأس والجام ... يكون له ملك جمشيد على الدوام[٤٨].

وجاء في مطلع الصفحة اليسرى، سطرٌ من نهاية غزلية ثم يبدأ الغزلية الأخرى نصه، لوحة (٤):

حديث توبه درين بزمكه مكو حافظ ... كه ساقيان حكمان ابرويت رتبد به يتر

وترجمته:

حديث التوبة في كتاب الحافظ ... أن السقاة حكماء الحاجبين في مرتبة أعلى من غيرهم[٤٩].

وبالتمحيص والمقارنة مع النسخ الأخرى مثل نسخة والترز جاليري التي تنسب إلى كشمير بالهند المؤرخة بالقرن (١٣هـ/ ١٩م) نجد تطابق الصفحة اليمنى من المخطوط محل الدراسة مع الورقة (٣٢) وجه مع نسخة والترز جاليري، التي تنسب إلى الغزلية (١٣٩)، لوحة (٥)، وتطابق الصفحة اليسرى من المخطوط محل الدراسة للورقة ٩٦ وجه لنسخة والترز جاليري، لوحة (٦)، كما أن فاتحة مخطوط ديوان حافظ، لوحات (٧، ٨، ٩)، تبدأ بأبيات أولها:

ألا أيها الساقي أدر كأسًا وناولها ... كه عشق آسان نمود أول ولى افتاد مشكلها

وترجمته:

ألا أيها الساقي أدر كأسًا وناولها ... فإني هائم وجدًا، فلا تمسك وعجلها[٥٠].

وهي لم ترد في بداية المخطوط محل الدراسة.

(٤٨) انظر، ترجمة غزلية رقم (١٤٩)، **أغاني شيراز**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١: ٥.

(٤٩) تترجم لأول مرة بمعرفة الباحث.

(٥٠) انظر، ترجمة غزلية رقم (١)، **أغاني شيراز**، إبراهيم أمين الشواربي، جـ١: ٤٩.

أما خاتمة المخطوط، لوحة (١٠)، فجاءت محددة بالتصميم العام للصفحات، وبنفس عدد الأسطر، ونوع الخط، ولون المداد، وجاء في مطلعها، ما نصه:

دعا می جان تووددو زبان حافظ باد ... دام تا که بود کوروش صباح ورواح

ببین بـلال محـرم بخوادس غرماح ...که.. من داعان شـارل صلح وصلاح

وترجمته:

أدعو الله على لسان حافظ ... بارك الله فيك ما دام كل صباح ومساء

انظر إلى قلبك يا بلال محرم، أريد أن أكون سعيدًا ... لأن.. أصلي من أجل السلام والاستقامة(٥١).

وبالتمحيص والمقارنة مع نسخة والترز جاليري برقم W. 637، نجد تطابقًا مع الورقة ٣٢ وجه وظهر، لوحتا (١١، ١٢)، وأنها لا تمثل الغزلية الأخيرة للمخطوط. وبذلك يمكن التأكيد على أن أوراق المخطوط غير مرتبة، وربما أعيد تجليد المخطوط وتجميع غزلياته في فترة لاحقة.

الدراسة التحليلية للكتابات

خط النستعليق في الهند: يعد خط النستعليق أحد الخطوط الرئيسية في الهند، الذي استخدم في وقت متأخر نسبيًّا، وشاع بعد قدوم المغول، على الرغم من معرفته في الهند خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين. ويحتفظ المتحف الوطني ببنغلاديش بمخطوطات منفَّذة بخط النستعليق، منها نسخة من شرح رباعيات لناسخها سلطان علي مشهدي مؤرخة بسنة (٨٨٢هـ/ ١٤٧٧-١٤٧٨م)، وأوراق من مخطوطة «مخزن الأسرار» لناسخها محمد علي. وازدهر هذا الخط في فترة المغول، وكان يستخدم في كتابة الدواوين والمراسلات الرسمية والمخطوطات وسك النقود والنقوش الحجرية. وتحتفظ المتاحف ببنغلاديش والهند وباكستان بالعديد من المخطوطات المنفذة بهذا الخط(٥٢).

(٥١) تترجم لأول مرة بمعرفة الباحث.

(٥٢) **دراسة النقوش العربية في الدولة المغولية في بلاد الهند وأثرها الحضاري (٩٣٣-١١٨هـ/ ١٥٢٦-١٧٠٧م)**، محمد يوسف صديق، دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، ١٩٨٧م: ٢٢٠-٢٢٢.

مضمون المخطوط ومحتوياته

تختلف النسخ في عدد الغزليات، فيجعلها البعض قريبة من خمسمائة، ويرفعها البعض إلى ستمائة غزلية، وهذه الغزليات مجموعة حسب قافيتها، فما كان منها على حرف الألف جمع على حدة، وما كان على حرف الباء جمع على حدة، ثم تتعاقب على النحو الأبجدي في قافيتها. ويرى علماء العروض أن جامع الديوان فاته أن يحدد معنى القافية، فأدخل في عدادها مايعرف باسم الرديف فجاء ترتيبه لأشعار حافظ وفقًا للكلمة الأخيرة من البيت سواء قافية أو رديف(٥٣).

كان حافظ شاعرًا مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالصوفية. وقد جعل ديوانه منطقيًّا باعتباره عملًا يشير إلى المعاني الصوفية، ويعبر عن «الحقيقة الملبسة بالمجازات»(٥٤). وكان شعره بعيدًا عن الزينة الزائفة، وامتاز بمقامه الصوفي، وعظمته الروحية، بل اكتسب شهرته من ألحانه اللطيفة، ونظمه العذب(٥٥).

وتعد أشعار حافظ أصعب في ترجمتها من أشعار دانتي؛ حيث تحوي قوافي كثيرة، مما جعل منها في الإنجليزية شعرًا غير مصقول. كما تعج بالإشارات الغامضة التي كانت تبهج عقول الناس في ذاك الزمان، ولكنها الآن ثقيلة على السمع في الغناء، والأفضل أن توضع نثرًا في الغالب(٥٦).

جاء نص المخطوط باللغة الفارسية، بخط النستعليق، داخل تشكيل هندسي زخرفي مزين ومذهَّب. وبالمقارنة بين النسخة محل الدراسة ونسخ أخرى، نجد أنه من حيث التصميم العام للصفحات تتشابه مع نسخة والترز جاليري برقم W. 636 التي تنسب إلى كشمير، لوحتا (٨، ١٣)؛ حيث جاءت بداخل نفس أسلوب التشكيل الهندسي والإطارات والزخارف والتذهيب، وجاءت متشابهة إلى حدٍّ كبير مع نسخة أخرى بمجموعة والترز جاليري برقم W. 637، لوحات (٥، ٦، ٩، ١١، ١٢)، في التصميم العام للصفحات، إلا أنها جاءت أقل زخرفة وتذهيبًا. ولكن

(٥٣) **حافظ الشيرازي**، إبراهيم أمين الشواربي: ٢٧٧.

(٥٤) "A Sufi View on the Divan of Hafiz in Ottoman Era: Mehmed Vehbi Konevi's Commentary on the Divan of Hafiz", Osman Sacid ARI, *TALİD*, 15(30), 2017, p. 281.

(٥٥) **روائع من الشعر الفارسي**: **جلال الدين الرومي، سعدي الشيرازي، حافظ الشيرازي**، ترجمة: محمد الفراتي، سلسلة روائع الأدب الشرقي، دمشق، ١٩٦٣م: ي.

(٥٦) **قصة الحضارة**، وِل ديورانت ويليام جيمس ديورانت، ترجمة: زكي نجيب محمود، وآخرين، ج٢٦، دار الجيل، بيروت – لبنان،٢٠٠٢م: ٣٨.

يلاحظ الاختلاف الكبير بين زخرفة صفحات فاتحة المخطوط محل الدراسة والنسختين اللتين سبق ذكرهما ونسخة أخرى بمجلس شوري ملي، لوحة (٧)، حيث جاءت النسخ الأخرى مليئة بتشكيلات زخرفية وتذهيب وتلوين؛ على عكس صفحة البداية في المخطوط محل الدراسة الذي جاء مشابهًا لباقي صفحات المخطوط؛ أما عن نص المخطوط فنجد تشابهًا وتطابقًا في الكتابات للغزليات بين النسخة محل الدراسة والنسخ الأخرى. ومن المعلوم وجود بعض الاختلافات بين النسخ في بعض الأبيات، لكثرة عدد النسخ وبعدها الزمني. وبالتمحيص في أوراق المخطوط وكتاباته يتضح عدم ترتيب أوراقه.

ثالثًا: فنون التذهيب

التذهيب اسم مشتق من الذهب، ويطلق على تزيين وزخرفة المخطوطات بالرسوم والأشكال الزخرفية بطلاء الذهب أو الفضة، ويطلق على من يقوم بالتذهيب المذهِّب[٥٧]. ولقد كان التذهيب عادة هو المرحلة الثالثة بعد مرحلتي الكتابة والتزيين بالتصاوير، وكانت وظيفة المذهب مكمِّلة للخطاط والرسام[٥٨]. وفن التذهيب هو فن زخرفة صفحات المخطوط بشكل عام إما بزخارف مذهبة وملونة وتعرف باسم بلكارى، أو الزخرفة المذهبة بدون لون[٥٩]. وما لا شك فيه أن كل لون أدى دورًا مهمًّا في نسخ وزخرفة المخطوط، كما كان لبراعة ومهارة الفنانين وفلسفتهم التوظيفية في استخدام الألوان وتباين درجاتها وتنوع مواضعها أثرٌ كبير في عملية الإخراج[٦٠].

ولقد اعتنى المسلمون بالتذهيب على مر العصور كنتيجة طبيعية للتقدم والتطور الذي حدث للخط العربي وفنون الكتاب[٦١]. ووصل فن التذهيب أوج عظمته خلال العصر التيموري في القرن التاسع الهجري، واتسم بطابع الزخرفة الطبيعية من النباتات والحيوانات والطيور. وازدهر فن التذهيب في العصر الصفوي، وأصبح على درجة كبيرة من الروعة والرقي[٦٢]، ولم يقتصر التذهيب في القرن الرابع عشر الميلادي على المصاحف، ولكنه انتقل إلى المخطوطات وزينت مطالع أو خواتم الفصول[٦٣]. ولقد اتبع الفنانون المذهبون الإيرانيون العديد من أساليب التذهيب منها: التذهيب الخالص، والتذهيب الملون، زراقشان، طلاانداري. ونفذت تلك الأساليب في العديد من المواضع للكتاب المخطوط[٦٤].

(٥٧) **فن الكتاب المخطوط في العصر العثماني**، عبد العزيز عبد الرحمن مؤذن، جامعة أم القرى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، ١٩٨٩م: ٢٣٦.

(٥٨) **المخطوط العربي**، عبد الستار الحلوجي، مكتبة مصباح، القاهرة، ١٩٨٨م: ٢٢٩.

(٥٩) **فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية**، شادية الدسوقي عبد العزيز، دار القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٢م: ٨٤.

(٦٠) **فن تزويق المصاحف الإيرانية: دراسة آثارية فنية مقارنة في ضوء مجموعات جديدة بمتاحف القاهرة ودار الكتب المصرية**، محمد فراج الغول، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠١٩م: ٥٦٨.

(٦١) **فن الكتاب المخطوط في العصر العثماني**، عبد العزيز عبد الرحمن مؤذن، جامعة أم القرى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، ١٩٨٩م: ٢٣٩.

(٦٢) **فن الكتاب المخطوط في العصر العثماني**، عبد العزيز عبد الرحمن مؤذن، جامعة أم القرى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، ١٩٨٩م: ٢٤٠.

(٦٣) **الفنون الإسلامية**، م. س. ديماند، ترجمة: أحمد محمد عيسى، ط٣، دار المعارف، ١٩٨٢م: ٨٠.

(٦٤) **فن تزويق المصاحف الإيرانية: دراسة آثارية فنية مقارنة في ضوء مجموعات جديدة بمتاحف القاهرة ودار الكتب المصرية**، محمد فراج الغول، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠١٩م: ٥٦٩.

ويتنوع استخدام التذهيب في المخطوطات ما بين نص كتابي مذهب أو عنصر زخرفي مزين للمخطوط، سواء في المتن أو في هامش صفحة المخطوط. فبالنسبة للنص الكتابي المذهب، فمن المعروف أن ناسخ المخطوط هو مَن يقوم بكتابة الكلمات أو النص المطلوب مباشرة عن طريق استخدام مداد الذهب الذي يضاف إليه الصمغ العربي ليتم تثبيته في الورقة المكتوب عليها. أما بالنسبة للزخارف المذهبة فيتضح أن ناسخ المخطوطات يقوم بكتابة المخطوطات بصفة عامة والمخطوطات الدينية بصفة خاصة، ويترك فراغات محددة تُطلب منه في بعض الصفحات. وبعد أن ينتهي الناسخ من كتابة المخطوط، يسلِّم المخطوط المراد زخرفته وتذهيبه لتُرسم في المناطق الفارغة الأشكال الهندسية والنباتية المورقة، أو تُنقش فيه صور ذات صلة بنصوص معينة في المخطوط(٦٥).

وقد استخدم الفنان المذهب «فنون التذهيب» في المخطوط محل الدراسة بشكل واسع؛ حيث زينت الزخارف المنفذة دفتي المخطوط بالتذهيب، وإن أزيل بعضها، كما استخدمت بشكل واسع في صفحات المخطوط في إطارات الصفحات وفواصل الأعمدة الكتابية، وزينت أرضية الأشرطة الزخرفية بالتذهيب، كما استخدمت في التصاوير. ويلاحظ أن دور المذهب جاء جليًّا وواضحًا في كافة أجزاء المخطوط. وبالمقارنة نجد تشابهًا كبيرًا في أسلوب التذهيب مع نسخة أخرى من مخطوط ديوان حافظ بمجموعة والترز جاليري برقم W. 636.

وإجمالًا، وبعد العرض السابق يمكننا التأكد من أن المخطوط محل الدراسة هو نسخة من مخطوط ديوان حافظ، وذلك وفقًا لتشابه الكتابات مع النسخ الأخرى، وأن المخطوط جاء يحمل كافة فنون الكتاب. ولكن يلاحظ أن صفحات المخطوط جاءت غير مرتبة وجلدته بسيطة، ربما بسبب أن المخطوط قد أعيد تجليده فتداخلت أوراقه، وأن الجلدة ليست من نفس تاريخ المخطوط.

(٦٥) «المتون المذهبة في مخطوطات القرن السابع الهجري: المخطوطات الدينية واللغوية أنموذجًا»، تامر مختار، المؤتمر الثاني، مخطوطات القرن السابع الهجري علوم وأعلام، دار المخطوطات، إستانبول، ٢٠٢١م: ١١.

المبحث الثالث

الدراسة الوصفية لتصاوير المخطوط

يتناول هذا المبحث وصف ثلاث عشرة تصويرة وردت بداخل المخطوط، وقام الباحث بترتيب التصاوير وفقًا لترتيب الغزليات، بعد التعرف عليها ومقارنة النص المحيط بالكتابات بنص نسخ أخرى، وهي كالآتي:

التصويرة الأولى، لوحة (١٤)

موضوع التصويرة: خسرو وشيرين يزوران فرهاد[٦٦]، **رقم الغزلية: ١١٩**[٦٧].

الوصف: تمثل التصويرة منظرًا لخسرو وشيرين يزوران فرهاد[٦٨]، وجاءت التصويرة محددة بالكتابات من أعلاها وأسفلها، وقسم المصور المنظر إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة على حساب الخلفية وتعددت مستوياتها، ويظهر خسرو وشيرين يمتطيان جوادين في المستوى الأول وأمامهما ثلاثة من الخدم، بينما يظهر في الخلف بالمستوى الثاني فرهاد وهو يشق الجبل، ويظهر

(٦٦) تعد هذه القصة إحدى القصص الإيرانية القديمة، وأبطال هذه القصة خسرو وشيرين وفرهاد، كانت قلعة شيرين واقعة بين التلال الصخرية، وكانت الأميرة تحب شرب الحليب الموجود في المراعي بالجانب الآخر، حيث طلبت من المهندس فرهاد أن يقيم قناة تنقل اللبن وتوصله للقصر، انظر: **موسوعة التصوير الإسلامي**، ثروت عكاشة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠١م: ١٩٤، «تنوع التكوينات الفنية وتطور الرسوم الآدمية في تصاوير لقاء فرهاد وشيرين» في المخطوطات الأدبية الإيرانية (العصرين التيموري والصفوي)»، هناء محمد عدلي، **مجلة دراسات في آثار الوطن العربي ١٣**، ٢٠١١م: ١٤١٨-١٤١٩.

(٦٧) جاء في مطلع الغزلية ١١٩: «كلك مشكين تو روزى ما ياد كند بيرد اجر دو صد بنده كه آزاد كند» وترجمته: «في اليوم الذي يذكرنا فيه قلمك المكي الأسود ينال الأجر والمثوبة على مائتين من العبيد الذين خلصهم وحررهم»، لترجمة الغزلية كاملة، انظر: **أغاني شيراز**، إبراهيم الشواربي، جا: ١٦٦.

جاءت الكتابات من غزلية ١١٩ وتتطابق مع نص الغزلية بنسخة مخطوط ديوان حافظ، غزلية ١١٩، الورقة ٧٥ وجه، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 637.

https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

(٦٨) ولقد ورد العديد من التصاوير لفرهاد أثناء شق الجبل بأساليب المدارس المختلفة، كالصفوية والتركية العثمانية والمغولية الهندية في مخطوطات خمسة نظامي وديوان أشعار فارسية وخمسة خسرو دهلوي وخسرو وشيرين لهاتفي، ولكن جاءت جميعًا يظهر فيها شيرين تزور فرهاد أثناء العمل، انظر: **تصاوير خسرو وشيرين في مدارس التصوير الإيرانية والتركية والمغولية الهندية: دراسة آثارية فنية مقارنة**، محمود عنتر حفظي، ماجستير، جامعة المنيا، كلية الآداب، ٢٠١٩م، لوحات (٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥).

خسرو في وضعية ثلاثية الأرباع يمتطي الجواد الأبيض ويمسك بلجامه، وجاء خسرو بوجه بيضاوي مائل إلى الاستدارة حليق اللحية والشارب، ويرتدي تاجًا غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران وحزام للوسط، ويظهر إلى جواره شيرين تمتطي الجواد الأسود، وجاءت في وضعية ثلاثية الأرباع، وترفع كلتا يديها دليلًا على الحديث الدائر بينهما، وجاءت بوجه بيضاوي مائل إلى الاستدارة وعيون لوزية وفم صغير وحواجب مقوسة، وترتدي تاجًا غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي وصديري قصير الأكمام أصفر اللون وحزام للوسط، ويظهر أمامهما ثلاثة من الخدم رُسموا بأسلوب نمطي تتشابه هيئتهم، ورُسموا في وضعية ثلاثية الأرباع، ويرتدون القلنسوة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران وحزام للوسط، جاء بألوان الأحمر والبرتقالي والبنفسجي، بينما يظهر في الخلف فرهاد يقوم بعمل شق في الجبل، وجاء فرهاد في وضعية ثلاثية الأرباع بوجه بيضاوي حليق اللحية والشارب، ويرتدي قلنسوة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أزرق وسروال برتقالي وحزام للوسط، وينتعل حذاء أسود.

ولقد حاول المصور التعبير عن العمق من خلال تنوع لون الأرضية؛ حيث جاء القسم الأمامي مزينًا بالحشائش الخضراء، ولون القسم الخلفي باللون البني، ورسم إحدى الأشجار الخضراء، وجاء في الخلف الجبل باللون البنفسجي، ورسمت السماء عبارة عن شريط بسيط باللونين الأزرق والسماوي. وعلى الرغم من محاولة المصور التعبير عن الواقعية في حركات الأشخاص، فقد أغفل النسب التشريحية، وخاصة في رسوم الجياد التي رسمت بشكل اصطلاحي.

التصويرة الثانية، لوحة (١٥)

موضوع التصويرة: لقاء ليلى والمجنون في البرية[٦٩]، **رقم الغزلية:** ١٥١[٧٠].

(٦٩) تعد قصة ليلى والمجنون إحدى القصص الغرامية التي صورها المصورون الإيرانيون، وهي قصة عربية الأصل، وبعد أن تزوجت ليلى من ابن سلام، عاش المجنون في البرية، وجاءه خطاب من ليلى، وقام شيخ بترتيب لقاء بينهما، وتمكن لقاء المحبين، ولم يكد يراها حتى سقط مغشيًا عليه، ولما أفاق أنشدها الشعر ثم عاد للصحراء، انظر: **في الأدب المقارن: دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي**، محمد عبد السلام كفافي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٢م: ٣٣٤-٣٣٥؛ **نظامي الكنجوي شاعر الفضيلة عصره وبيئته وشعره**، عبد النعيم محمد حسنين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥٤م: ٣٠٩؛ سامح فكري البنا، «نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة: دراسة ونشر لأول مرة»، **مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب**، ع١، مج ٢١، يناير ٢٠٢٠م: ٩٥.

(٧٠) جاء في مطلع الغزلية ١٥١: «درخت دوستى بنشان كه كام دل بيار آرد نهال دشمنى بر كن كه رنج بيشمار آرد»، وترجمته: «اغرس شجرة الحب والصداقة، فإنها تثمر رغبات القلوب والأهواء، واقتلع شجيرة الخصومة والعداء، فإنها تجلب كثيرًا من المتاعب والأرزاء»، لترجمة الغزلية كاملة، انظر: **أغاني شيراز**، إبراهيم الشواربي، ج٢: ٨.

الوصف: تمثل التصويرة منظرًا للقاء ليلى والمجنون في البرية، وجاءت التصويرة في مساحة نصف الصفحة تقريبًا ومحددة بالكتابات من أعلاها فقط، وجاء المنظر في الهواء الطلق حيث قسم المصور التصويرة إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة وقسمت إلى عدة مستويات، ونشاهد في المستوى الثاني لقاء بين ليلى والمجنون حيث يدور الحديث بينهما، ويحيط بهما الحيوانات، ويظهر في المستوى الأول أحد الأشخاص يمسك بخطام الجمل، وجاءت ليلى في وضعية ثلاثية الأرباع، وتجلس على ركبتيها، وتشير بيدها إلى المجنون وهي مستندة على مسند، وتظهر ليلى بسحنة إيرانية بوجه بيضاوي مائل إلى الاستدارة وعيون لوزية وفم صغير، وينسدل شعرها على ظهرها وتتدلى خصلة أمام أذنها، وترتدي قلنسوة تشبه التاج غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران مزين بأشكال هندسية، بينما يظهر المجنون جالسًا في وضعية ثلاثية الأرباع ويشير بيده إلى ليلى، ويظهر المجنون نحيلًا ذا لحية وشارب أسودين كثيفين، ولا يرتدي سوى إزار يغطي الجزء السفلي من جسده ولا يصل إلى الركبة، ويحيط بهم مجموعة من الحيوانات كالأرنب البري والغزال والفهد، وتظهر الحيوانات في حالة من الهدوء وكأنها تستمع إلى حديث العاشقين، ويشاهَد أحد الأشخاص في المستوى الأول أمام الفهد في وضعية ثلاثية الأرباع، يجلس ويمسك بخطام ناقة لا تظهر كاملة ويعلوها الهودج، وجاء الشخص بسحنة إيرانية بوجه بيضاوي وشارب أسود، ويرتدي عمامة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أحمر.

وقدم المصور المنظر في الهواء الطلق حيث جاءت الأرضية مزينة بالحشائش الخضراء، ويظهر في الخلف مجموعة من التلال الصخرية التي يخرج منها الأشجار، ورسمت السماء عبارة عن شريط باللونين الأزرق والسماوي، ويلاحظ أن المصور عبّر عن المنظر بشكل مبسط وأغفل الواقعية، ولم يهتم بالنسب التشريحية سواء الأشخاص أو الحيوانات، وحاول التعبير عن الحركة في بعض اتجاهات الأيدي، ولكن يغلب على المنظر طابع الجمود.

وجاء النص جزءًا من الغزلية ١٥١، ويتطابق مع صفحة من مخطوط ديوان حافظ، الورقة ٩٩ وجه وظهر، كشمير، ١٢١٠هـ/ ١٧٩٦م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 636.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W636/data/636 .W/sap/W636_000011_sap.jpg.

التصويرة الثالثة، لوحة (١٦)

موضوع التصويرة: مجلس شراب العاشقين، **رقم الغزلية**: ١٥٣[٧١].

الوصف: تمثل التصويرة مجلس شراب العاشقين بداخل شرفة، وجاءت التصويرة محاطة بالكتابات من أعلاها وأسفلها، وقسم المصور التصويرة إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة وجاءت من مستويين، ونشاهد المجلس مكوَّنًا من أربعة عاشقين يجلسون على سجادة مزينة بالورود والأزهار، حيث يجلس في الجانب الأيسر الرجلان العاشقان، وفي الجانب الأيمن المعشوقتان، وجاء العاشق في المستوى الثاني يجلس على ركبتيه في وضعية ثلاثية الأرباع بسحنة إيرانية ووجه بيضاوي وبلحية وشارب أبيضين وبعينين لوزيتين، ويرتدي عمامة صفراء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران زهري يعلوه صديري طويل الأكمام أصفر اللون ويتمنطق بالحزام، ويظهر في قبالته المعشوقة تجلس على ركبتيها، وتحمل كأسًا وتظهر في وضعية ثلاثية الأرباع ذات وجه شبه مستدير وعينين لوزيتين، ولها خصلة شعر أمام الأذن، وترتدي منديلًا غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي اللون وصديري أصفر قصيرة الأكمام.

ويظهر في المستوى الأول العاشق الآخر يجلس على ركبتيه في وضعية ثلاثية الأرباع، ويربع يديه بشكل (×)، ورسم بوجه بيضاوي مائل إلى الاستدارة حليق اللحية، وله شارب خفيف وعيون لوزية، ويرتدي قلنسوة مخروطية الشكل غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أزرق وحزام للوسط، ونشاهد في مقابلته معشوقته تجلس على ركبتيها في وضعية ثلاثية الأرباع، وتأخذ نفس السحنة للمعشوقة الأولى، وترتدي قلنسوة تشبه التاج غطاء للرأس، ويزين أذنيها الأقراط، ويغطي البدن فيران أحمر مزين بالورود وصديري قصيرة الأكمام أصفر اللون، ويظهر خلف العاشقين أحد الخدم واقفًا في وضعية ثلاثية الأرباع، ويمسك بقنينة، وجاء الخادم بوجه شبه بيضاوي وعيون لوزية وحليق اللحية والشارب، ويرتدي قبعة سوداء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران وحزام للوسط، وينتعل حذاء برتقاليًّا طويل الرقبة.

(٧١) جاء في مطلع الغزلية ١٥٣: «صبا وقت سحر بوئی ز زلف یار می آورد دل شوریده مارا ببو در کار می آورد» وترجمته: «هبت نسائم الصبا في وقت السحر، بنفخة من طرة الحبيب، فجعلت قلوبنا الضائعة توله بهذا العبير والطيب»، ولترجمة المنظومة كاملة، انظر: **أغاني شيراز**، إبراهيم الشواربي، ج٢: ٩.

وجمعت الخلفية بين المنظر الطبيعي والمعماري، فجاء القسم الأيمن عبارة عن الحشائش الخضراء وأشجار السرو، وجاءت السماء عبارة عن شريط بسيط باللونين الأزرق والسماوي، والقسم الأيسر عبارة عن جوسق أبيض بسيط مزين بأشكال مربعات بداخلها رسوم لقنينات وكؤوس شراب، وبالبناء شباك بسيط، ويجاور الجوسق مظلة.

التصويرة الرابعة، لوحة (١٧)

موضوع التصويرة: مجلس الملك جمشيد وبهمن وقباد(٧٢)، **رقم الغزلية:** ١٦٨(٧٣).

الوصف: تمثل التصويرة مجلس الملك جمشيد وبهمن وقباد، وجاءت التصويرة محاطة بالكتابات من أعلاها وأسفلها، وقسم المصور التصويرة إلى مقدمة وخلفية، اتسعت المقدمة على حساب الخلفية وقسمها إلى مستويين، ونشاهد بالمنظر مجلسًا لثلاثة من ملوك فارس في المستوى الثاني واثنين من الخدم في المستوى الأول، ويظهر الملوك الثلاثة مع صعوبة التفريق بينهم، وجاء الشخص الأوسط جالسًا متربعًا في وضعية ثلاثية الأرباع، وذا سحنة إيرانية بوجه بيضاوي وعيون لوزية وحواجب مقوسة وذا لحية وشارب أسودين كثيفين، ويمسك بيده اليمنى بكأس ويضع يده اليسرى على فخذه، ويرتدي قلنسوة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أحمر وصديري أصفر وحزام للوسط، وجاء الشخص في الطرف الأيمن في وضعية ثلاثية الأرباع ويشير بيده اليمنى، وجاء بوجه بيضاوي وعيون لوزية واسعة ولحية خفيفة غير كثيفة وشارب كبير، ويرتدي قلنسوة يخرج منها منبت للريش غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي وصديري أصفر وحزام للوسط، وأما الشخص الثالث في الطرف الأيسر فجاء في وضعية ثلاثية الأرباع

(٧٢) هم ثلاثة من ملوك إيران الكبار في فترات مختلفة: الأول جمشيد بن طهمورث، و«شيد» في لغتهم هي الشمس، وسمي بذلك لأنه كان موصوفًا بالجمال، **الشاهنامة**، أبو القاسم الفردوسي، ترجمها نثرًا: الفتح بن علي البنداري، جا، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩١٤م: ٢١.

أما بهمن بن إسفنديار فحكم ستين سنة، وقيل أمه تنتسب إلى بنيامين بن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم خليل الرحمن، ومعنى بهمن حسن النية، انظر: **الشاهنامة**، أبو القاسم الفردوسي، جا: ٣٦٩.

وأما قباذ بن فيروز بن يزدجرد بن بهرام جور، فحكم أربعين سنة، واشتهر بالعدل وفتحه بابه ليلًا ونهارًا أمام رعاياه، **الشاهنامة**، أبو القاسم الفردوسي، جؤ: ١١٣.

(٧٣) جاء مطلع الغزلية ١٦٨: «شراب وعيش نهان جبست كار بى بنياد زديم بر صف رندان وهرجه بادا باد»، وترجمته: «ما الشراب الخفي وما اللهو المستور المكنون، إنهما أمران لا أساس لهما، ولقد ضربنا في صفوف المربدين، فليكن بعد ذلك ما يكون»، ولترجمة الغزلية كاملة، انظر: **أغاني شيراز**، إبراهيم الشواربي، جؤ: ٢٣.

بوجه بيضاوي أشبه بالسحنة الصينية، وعيون لوزية وحواجب مقوسة وله شارب أسود ولحية صغيرة، ويضع كلتا يديه أسفل صدره، ويرتدي قلنسوة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أسود يعلوه صديري أحمر وحزام للوسط. ويظهر في المستوى الأول بشكل متماثل اثنان من الخدم في وضعية ثلاثية الأرباع، يظهران حليقي اللحية والشارب، ويرتدي الخادم في الطرف الأيمن قلنسوة بسيطة غطاء للرأس، والثاني قبعة سوداء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي وآخر أحمر وحزام للوسط، ويحمل كلٌّ منهما قنينة.

ولقد قسم المصور المنظر محاولًا التعبير عن العمق في الأرضية، فجاء المستوى الأول مليئًا بالحشائش الخضراء، ويتوسطها مجرى مائي طولي، وعلى جانبيه مجموعة من الزهور، ويظهر في أرضية المستوى الثاني سجادة بنفسجية مزينة بالزهور ولها إطار باللون الأصفر، وفرشت على مكان مرتفع قليلًا، ليكون مجلس الملوك مرتفعًا قليلًا، ويظهر في الخلفية سور الجوسق الأبيض، ويتوسطه نافذة معقودة بعقد بصلي، وعلى جانبيه شرفتان مستطيلتان، وزين الجدار بأشكال قنينات وأوانٍ بداخل مربعات.

التصويرة الخامسة، لوحة (١٨)

موضوع التصويرة: نبي الله يوسف مع عزيز مصر(٧٤)، **رقم الغزلية:** ١٩٤(٧٥).

الوصف: تمثل التصويرة منظرًا لنبي الله يوسف عليه السلام مع عزيز مصر(٧٦)، وجاءت التصويرة محاطة بالكتابات من أعلاها وأسفلها، وجاء حجمها صغيرًا نسبيًّا عن تصاوير المخطوط، وقسم

(٧٤) يذكر ابن الأثير: أنه لما ظهر للملك براءة يوسف وأمانته قال: ﴿ٱئۡتُونِي بِهِۦٓ أَسۡتَخۡلِصۡهُ لِنَفۡسِي﴾، فلما جاءه الرسول خرج معه، ثم اغتسل وقصد الملك، فلما وصل إليه وكلمه قال: ﴿إِنَّكَ ٱلۡيَوۡمَ لَدَيۡنَا مَكِينٌ أَمِينٞ﴾، فقال يوسف: ﴿ٱجۡعَلۡنِي عَلَىٰ خَزَآئِنِ ٱلۡأَرۡضِۖ﴾ فاستعمله بعد سنة، انظر: **الكامل في التاريخ**، ابن الأثير، الأمام أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني، تحقيق: أبي الفداء القاضي، مجـ١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م: ١١١.

(٧٥) جاء في مطلع الغزلية ١٩٤: «دوش می آمد ورخساره بر افروخته بود تاکجا باز دل غمزده سوخته بود»، وترجمته: «ليلة أمس أقبل إلى الحبيب متقد الخدود فلننظر إلى مدى أحرق قلبي الممدود»، ولترجمة المنظومة كاملة، انظر: **أغاني شيراز**، إبراهيم الشواربي، جـ٢: ٥١.

جاءت الكتابات تحتوي على نص غزلية بها أبيات مطابقة لصفحة التصويرة، نسخة مخطوط ديوان حافظ، غزلية ١٩٤، الورقة ٥٢ ظهر، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري.

https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

(٧٦) ولقد جاء موضوع يوسف عليه السلام مع ملك مصر في تصويرة بأسلوب المدرسة المحلية الهندية في كشمير، في مخطوط يوسف وزليخا المؤرخ بالقرنين (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م)، بدار الكتب المصرية برقم ١٢١ أدب فارسي، انظر: **تصاوير قصة يوسف وزليخا في مدارس**

المصور المنظر إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة على حساب الخلفية، ويظهر نبي الله يوسف جالسًا في الطرف الأيمن وإلى جواره عزيز مصر بداخل خيمة بسيطة، ويقف أمامها اثنان من الخدم، بينما يظهر في الجانب الأيسر أحد الأشخاص يقوم بإعطاء ثلاثة أشخاص نقودًا في أيديهم، وجاء يوسف عليه السلام جالسًا على ركبتيه في وضعية ثلاثية الأرباع في هيئة شاب ليس له لحية وشارب، وذي عيون لوزية ويحيط برأسه هالة نورانية، ويرتدي تاجًا غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي يعلوه صديري وحزام للوسط، ويجلس على يمينه عزيز مصر مشيرًا بيده إلى أحد الخدم، وجاء العزيز في وضعية ثلاثية الأرباع بوجه شبه بيضاوي وعيون لوزية ولحية وشارب أسودين، ويرتدي عمامة صفراء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران بنفسجي وحزام للوسط، ويظهر أمامهم صندوقان من الخشب.

ونشاهد إلى جانب الخيمة اثنين من الخدم رسما بشكل نمطي متشابه، بوجه بيضاوي وعيون لوزية، ويظهران حليقي اللحية والشارب، ويرتدي كلٌّ منهما قبعة سوداء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي وحزام للوسط، ويغطي القدم حذاء بني طويل الرقبة، ويظهر خلف التلة أحد الأشخاص وهو يعطي النقود لثلاثة أشخاص، جاءوا في وضعية ثلاثية الأرباع، ورسموا بشكل نمطي بوجه بيضاوي وعيون لوزية ولحية وشارب، ويرتدي كلٌّ منهم عمامة غطاء للرأس، تنوعت الألوان بين الأصفر والأبيض والأحمر والرمادي، وجاء غطاء البدن الفيران وحزام الوسط، وتنوعت ألوانها بين البني والأحمر والأبيض، وغطيت الأرضية بقطعة قماش صفراء مزينة بالورود. ولقد قسم المصور الخلفية إلى قسمين؛ الأول على الجانب الأيمن ويظهر به الخيمة المخروطية، والقسم الأيسر يضم تلة باللون البني ثم السماء عبارة عن شريط باللونين الأزرق والسماوي.

التصوير الإيرانية والتركية والمغولية الهندية دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات، محمود مرسي مرسي يوسف، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٩٦م، لوحة (٨٠).

التصويرة السادسة، لوحة (١٩)

موضوع التصويرة: ليلى بالمحمل متجهة إلى المجنون بالبرية، **رقم الغزلية:** ٢٧١[٧٧].

الوصف: تمثل التصويرة منظرًا لليلى بداخل المحمل متجهة إلى المجنون بالبرية، وتأخذ التصويرة نصف الصفحة ويحدها الكتابات في الجزء العلوي فقط، وقسَّم المصور التصويرة إلى مقدمة وخلفية، واتسعت فيها المقدمة وتعددت مستوياتها، ونشاهد في مركز التصويرة بالقسم الخلفي المجنون يجلس في وضعية جانبية هذيل الجسد حليق اللحية والشارب وله شعر طويل، عاري الجسد إلا من إزار برتقالي يغطي الجزء السفلي ولا يصل إلى الركبة، ويحيط بالمجنون مجموعة من الحيوانات كالكلب البري والفهد المرقط والأرنب والغزال، ورسمت الحيوانات وهي تنظر إليه وكأنها تسمع شكواه، ويظهر بالمستوى الأول ليلى بداخل هودجها على جمل، ويظهر أحد الأشخاص ممسكًا بخطامه، وجاءت ليلى في وضعية ثلاثية الأرباع بوجه بيضاوي مائل إلى الاستدارة وعيون لوزية، وترتدي قلنسوة تشبه التاج غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران بني اللون، وجاء الشخص واقفًا في وضعية ثلاثية الأرباع بوجه بيضاوي وعيون لوزية ولحية وشارب أسودين، ويرتدي عمامة بيضاء بسيطة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أحمر وحزام للوسط.

ولقد حاول المصور التعبير عن العمق في رسم الأرضية، حيث رسم طريقًا يمتد في المستوى الأول بشكل ملتوٍ ويجاوره الحشائش الخضراء، ورسمت الأرضية التي يجلس عليها المجنون باللونين البنفسجي والأسود، وتظهر في الخلفية مجموعة من التلال باللون البنفسجي، ورسمت السماء بسيطة عبارة عن شريط باللونين الأزرق والسماوي.

(٧٧) جاء في مطلع الغزلية ٢٧١: «اى صبا كر بكذرى بر ساحل رود ارس بوسه زن بر خاك آن وادى ومشكين كن نفس» وترجمته: «يا ريح الصبا إذا مررت على ساحل نهر «آراس» فقبّلي تراب الوادي، وعطري منه الأنفاس»، لترجمة الغزلية كاملة، انظر: **أغاني شيراز**، إبراهيم الشواربي، ج٢: ١٣١.
جاءت الكتابات من نص الغزلية ٢٧١، وتتطابق مع صفحة من نسخة مخطوط ديوان حافظ، غزلية ٢٧١، الورقة ٩٩ ظهر، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري، ولكن اختلف هنا السطر العلوي وينسب إلى غزلية أخرى.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

التصويرة السابعة، لوحة (٢٠)

موضوع التصويرة: اثنان من العاشقين وليلى والمجنون، **رقم الغزلية**: ٢٧١.

الوصف: تمثل التصويرة مجلس اثنين من العاشقين بشرفة وخلفها الجوسق، وجاءت التصويرة في مساحة أكثر من نصف الصفحة، وتحدها الكتابات من أعلاها وأسفلها، وقسم المصور المنظر إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة وقسمت إلى مستويات، ويظهر في وسط التصويرة العاشق يجلس على ركبتيه مستندًا على مسند وأمامه معشوقته، ويقوم على خدمتهم مجموعة من الخدم، وجاء العاشق في وضعية ثلاثية الأرباع، ويشير بيده اليمنى إلى معشوقته ويضع يده اليسرى على فخذه، ورسم العاشق بوجه شبه بيضاوي ولحية وشارب أبيضين، ويرتدي عمامة صفراء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران زهري يعلوه صديري طويل الأكمام أصفر اللون ويتمنطق بالحزام، وجاءت المعشوقة تجلس أمامه على ركبتيها في وضعية ثلاثية الأرباع، ولها وجه شبه مستدير وعيون لوزية واسعة وحواجب مقوسة وفم صغير، وينسدل شعرها على كتفيها، ولها خصلة أمام أذنها، وترفع يدها اليمنى حاملة كأسًا تقدمها لعاشقها، وتسند يدها اليسرى على المسند، وترتدي منديلًا غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي اللون وصديري أصفر قصير الأكمام، ويظهر خلف العاشق أحد الخدم في وضعية ثلاثية الأرباع حليق اللحية والشارب، ويرتدي قبعة وفيرانًا برتقاليًّا وحزامًا للوسط، وتقف إلى جوار المعشوقة إحدى الخادمات التي تحمل إناء تقدمه إلى العاشقين، وجاءت الخادمة في وضعية ثلاثية الأرباع، وترتدي طرحة غطاء للرأس وفيرانًا قصيرًا أصفر وسروالًا برتقاليًّا وحذاء أسود، بينما يظهر في مقدمة التصويرة بالمستوى الأول بالجانب الأيسر أحد الخدم يحمل آنية، جاء في وضعية ثلاثية الأرباع، ويرتدي عمامة وفيرانًا وحزامًا للوسط.

ولقد حاول المصور التعبير عن العمق وتعدد المستويات باستعمال أكثر من لون في الأرضية، فجاء المستوى الأول مغطى بالحشائش الخضراء، ثم السجادة الزرقاء ولها إطار أحمر، ويجلس العاشقان على مفرش أحمر، وجمع المصور بين المنظر الطبيعي والمعماري، فجاء القسم الأيمن عبارة عن الحشائش الخضراء وأشجار السرو، وجاءت السماء عبارة عن شريط بسيط باللونين الأزرق والسماوي، والقسم الأيسر عبارة عن جوسق أبيض بسيط مزين بأشكال مربعات بداخلها رسوم

لقنينات وكؤوس شراب، وبالبناء شباك بسيط، ويجاور الجوسق مظلة، ويلاحظ أن المصور حاول استغلال المساحة المتاحة لديه في توزيع الأشخاص، وجعل العنصرين الرئيسين في مركز التصويرة. ولكن لم يراع المصور النسب التشريحية، كما امتازت رسوم الأشخاص بالنمطية والجمود على الرغم من حركات الأيدي.

التصويرة الثامنة: لوحة (٢١)

موضوع التصويرة: لقاء عاشقين في حديقة، **رقم الغزلية: ٣٠٣**(٧٨).

الوصف: تمثل التصويرة لقاء عاشقين في حديقة، وتأخذ التصويرة أكثر من مساحة نصف الصفحة، ويحدها الكتابات من أعلاها وأسفلها، وقسم المصور التصويرة إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة على حساب الخلفية، وتكونت المقدمة من مستويين، ونشاهد في مركز التصويرة العاشق يجلس أمام معشوقته وحولهما مجموعة من الخدم، وجاء العاشق جالسًا على ركبتيه في وضعية ثلاثية الأرباع، ذا وجه بيضاوي، وله لحية وشارب أبيضين، ويشير بكلتا يديه إلى معشوقته، ويرتدي عمامة صفراء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران بنفسجي وصديري وحزام للوسط، وتجلس المعشوقة أمامه على ركبتيها وتستند على مسند في وضعية ثلاثية الأرباع، ورسمت بوجه بيضاوي مائل إلى الاستدارة وعيون لوزية وشعر منسدل، ولها خصلة أمام أذنها، وتضع يدها اليسرى على فخذها وتشير بيدها اليمنى إلى العاشق، وترتدي منديلًا غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي وصديري قصير الأكمام أصفر، ويظهر خلف العاشق إحدى السيدات الخادمات في وضعية ثلاثية الأرباع بوجه بيضاوي وعيون لوزية وحواجب مقوسة، وترتدي طرحة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أصفر وسروال برتقالي، ويظهر في المستوى الأول على اليمين أحد الخدم يحمل قنينة، وجاء الخادم في وضعية ثلاثية الأرباع حليق اللحية والشارب، ويرتدي قبعة سوداء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أحمر وحزام للوسط، ويظهر في مقابلته خادمتان رسمتا بأسلوب نمطي مشابه لملامح الخادمة الأولى، ولا يظهر اختلاف سوى في

(٧٨) جاء في مطلع الغزلية ٣٠٣: «هر نكته كه كفتم در وصف آن شمايل هر كوشنبد كفتا: لله در قايل»، وترجمته: «كل نكتة قلتها في وصف الشمائل قال من سمعها: لله در القائل»، لترجمة الغزلية كاملة، انظر: **أغاني شيراز**، إبراهيم الشواربي، ج٢: ١٦٥.
جاءت الكتابات من نص غزلية ٣٠٣ تتطابق مع صفحة بنسخة مخطوط ديوان حافظ، غزلية ٣٠٣، الورقة ١١٥ وجه، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

ألوان الملابس، حيث جاء غطاء الرأس باللون الأصفر، وغطاء البدن بالأحمر والبنفسجي، وتظهر كلٌّ منهما حاملة إناء.

ولقد حاول المصور التعبير عن العمق واستغلال المساحة المتاحة له بنوع من السيمترية، فيظهر في مقدمة التصويرة في الوسط الفسقية مليئة بالماء وعلى جانبيها الخدم، ويربط الفسقية بمجرى يمتد إلى داخل عمق التصويرة، وعلى جانبيه مجموعة من الورود، ورسم العاشقان على سجادة مليئة بالأزهار، ولها إطار داخلي باللون الأحمر وإطار خارجي باللون البرتقالي، وجاءت الخلفية من قسمين؛ الأول في الجانب الأيمن يضم الحشائش الخضراء والمنظر الطبيعي، وشجرة السرو، ورسمت السماء عبارة عن شريط باللونين السماوي والأزرق، أما القسم الثاني فيظهر الجوسق النمطي الأبيض المزين بأشكال القنينات ويجاوره مظلة برتقالية.

التصويرة التاسعة، لوحة (٢٢)

موضوع التصويرة: لقاء اثنين من العاشقين (الوزير ومحبوبته)، **رقم الغزلية**: ٣٢٧[٧٩].

الوصف: تمثل التصويرة منظرًا للقاء بين اثنين من العاشقين بداخل شرفة تتقدم الجوسق، وجاءت التصويرة محددة بالكتابات من أعلاها وأسفلها، وقسم المصور المنظر إلى مقدمة وخلفية، وجاءت الخلفية مكونة من مستويين يظهر في المستوى الثاني الوزير العاشق جالسًا على ركبتيه في وضعية ثلاثية الأرباع بوجه بيضاوي ولحية وشارب أبيضين وعيون لوزية وحواجب مقوسة، ويظهر الوزير وهو يشير بيده إلى محبوبته بيده اليمنى ويضع يده اليسرى على فخذه، ويرتدي عمامة صفراء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران بنفسجي وصديري أصفر وحزام للوسط، وتجلس محبوبته في مقابلته على ركبتيها في وضعية ثلاثية الأرباع، بوجه بيضاوي مائل إلى الاستدارة وعيون لوزية وحواجب مقوسة، ولها خصلة شعر أمام أذنها، وتظهر المحبوبة وهي تحمل بيدها اليمنى كأسًا وتضع يدها اليسرى على فخذها، وترتدي منديلًا غطاء للرأس، ويغطي

(٧٩) جاء في مطلع الغزلية ٣٢٧: «ديدار شد ميسر وبوس وكنار هم أز بخت شكر درام واز روز كارهم»، وترجمته: «لقد تيسرت لي الرؤية والقبلة وكذلك العناق، فأنا الآن شاكر لحظي السعيد ولأيام الوصل والتلاقي»، ولترجمة الغزلية كاملة، انظر: **أغاني شيراز**، إبراهيم الشواربي، ج٢: ١٩٠.

جاءت الكتابات من نص الغزلية ٣٢٧، وتتطابق مع صفحة من نسخة مخطوط ديوان حافظ، غزلية ٣٢٧، الورقة ١٢٧ ظهر، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 673.

https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

البدن فيران برتقالي وصديري قصير الأكمام أصفر اللون وحزام للوسط، ورسم العاشقان ينظر بعضهما إلى بعض، ويستندان على مسندين، ويغطي الأرض سجادة حمراء ذات إطار أصفر ومزين بزخارف نباتية وهندسية بسيطة، ونشاهد خلف المعشوقة أحد الأشخاص واقفًا في وضعية ثلاثية الأرباع وبسحنة إيرانية، بوجه بيضاوي ولحية وشارب أسودين، ويرتدي عمامة صفراء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أزرق وصديري أحمر وحزام للوسط، ويظهر في المستوى الأول في الطرف الأيمن إحدى الخادمات وفي الطرف الأيسر أحد الخدم، وجاءت الخادمة في وضعية ثلاثية الأرباع، وترتدي منديلًا غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أسود وصديري، وتنتعل حذاء طويل الرقبة، ويظهر الخادم في وضعية ثلاثية الأرباع حليق اللحية والشارب، ويرتدي قبعة سوداء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أحمر وحزام للوسط، وجاءت الأرضية باللون الأخضر حول السجادة، وجمع المصور بين الخلفية المعمارية والطبيعية، ويظهر بالقسم الأيمن المنظر الطبيعي وأشجار السرو، وتنحصر السماء بشريط سماوي بسيط، ويظهر الخلفية المعمارية بالقسم الأيسر، وهي عبارة عن الجوسق الأبيض يتوسطه شرفة.

التصويرة العاشرة، لوحة (٢٣)

موضوع التصويرة: مجلس الملك «مبارز الدين محمد» ووزيره «برهان الدين فتح الله»[٨٠]، **رقم الغزلية:** ٣٢٨[٨١].

الوصف: تمثل التصويرة مجلس مبارز الدين محمد ووزيره برهان الدين، وجاءت التصويرة محاطة بالكتابات من أعلاها وأسفلها، وقسم المصور المنظر إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة على حساب الخلفية وتعددت مستوياتها، ويظهر لنا في مركز التصويرة الملك جالسًا وأمامه وزيره وحولهما الخدم، وجاء الملك ووزيره بأسلوب نمطي ويتشابهان في الشكل، ولا يظهر اختلاف سوى في ألوان الثياب وحركات الأيدي، فجاء كلٌّ منهما في وضعية ثلاثية الأرباع، بوجه بيضاوي وعيون

(٨٠) هو مبارز الدين محمد بن المظفر، حكم شيراز من ٧٥٣هـ حتى ٧٥٩هـ، وأقام حكومته التي امتازت بالمحافظة والشدة والغلظة، حتى لقّبه ظرفاء شيراز «المحتسب»، واتخذ لوزارته جماعه منهم الوزير «خواجه برهان الدين»، وتولى الوزارة في سنة ٧٤٢هـ، واستعفي منها سنة ٧٥٢هـ، ثم تولاها ثانية سنة ٧٥٦هـ، انظر: **حافظ الشيرازي**، إبراهيم الشواربي: ١٩١، ٢٢٢.

(٨١) جاء في مطلع الغزلية ٣٢٨: «حجاب جهره جان ميشود غبار تنم خوشادمى كه ازآن جهره برده بر فكنتم»، وترجمته: «إن غبار جسدي سيبدو الحجاب لروحي والنقاب، فما أحلى اللحظة التي أطرح فيها من وجهي هذا الحجاب»، لترجمة الغزلية كاملة، انظر: **أغاني شيراز**، إبراهيم الشواربي، ج٢: ١٩١.

لوزية وحواجب مقوسة ولحية وشارب أسودين كثيفين، ويرتدي الملك قلنسوة تشبه التاج يخرج منها الريش غطاء للرأس، بينما يرتدي الوزير عمامة تتكون من قلنسوة حمراء ويلتف عليها شال أصفر ويخرج منها الريش، ويغطي بدن كلٍّ منهما فيران بني للملك وبرتقالي للوزير، ويعلو الفيران صديري أصفر وحزام للوسط، ويجلس كلٌّ منهما متكأ على مسند، ويشير بيده للدليل على الحديث الدائر بينهما.

ويظهر خلف كلٍّ منهما أحد الخدم، جاء الخادم في الجانب الأيمن حاملًا مذبة[٨٢]، ورسم في وضعية ثلاثية الأرباع، وله لحية وشارب أسودان، ويرتدي قلنسوة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي وحزام للوسط، وينتعل حذاء أحمر طويل الرقبة، وجاء الخادم في الجانب الأيسر حاملًا مذبة في وضعية ثلاثية الأرباع حليق اللحية والشارب، ويرتدي قبعة سوداء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أحمر داكن وحزام للوسط، وينتعل حذاء برتقاليًّا، ونشاهد في المستوى الأول أحد الخدم يجلس على ركبتيه في وضعية ثلاثية الأرباع حليق اللحية والشارب، ويرتدي قبعة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران أحمر داكن وحزام للوسط، ويحمل كأسًا بيده اليمنى ليقوم بتقديمها للملك، بينما يظهر في مقابلته أحد الأشخاص يجلس على ركبتيه في وضعية ثلاثية الأرباع، له لحية وشارب أسودان كثيفان، ويرتدي عمامة صفراء غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران بنفسجي وصديري أصفر طويل الأكمام، ورسم المنظر على سجادة زرقاء سماوية مزينة بالزهور، ولها إطار أصفر مزين بأوراق حمراء، ورسمت الخلفية عبارة عن منظر طبيعي مكون من الحشائش الخضراء وشجرة السرو، ورسمت السماء عبارة عن شريط بسيط باللونين السماوي والأزرق.

(٨٢) المذبّة هي ما يُذبّ به الذباب، لقد استخدمت المذبات خلال العصر المغولي الهندي، وكان استخدامها يرمز إلى مكانة الشخص المرموقة في المجتمع، للمزيد عن المذبات، انظر: «المذبات: شاورى في العصر المغولي الهندي – دراسة أثرية فنية مقارنة»، **محمد قطب أبو العلا، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، مجـ٢٢، ع٢، ٢٠٢١م: ٥٢٨–٥٤٠.**

التصويرة الحادية عشرة، لوحة (٢٤)

موضوع التصويرة: وفاة الملك كاووس وكيخسرو[٨٣]، **رقم الغزلية:** ٤١٦[٨٤].

الوصف: تمثل التصويرة منظرًا لوفاة الملك كاووس وكيخسرو، وجاءت التصويرة محددة بالكتابات من أعلاها وأسفلها، ولقد قسم المصور التصويرة إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة على حساب الخلفية، وجاء المنظر بداخل قاعة، ونشاهد جثمان كلٍّ من كاووس وكيخسرو، ورسم الشخصان بشكل نمطي متشابه، ولا يظهر اختلاف إلا في ألوان الثياب حيث يصعب التفريق بينهما، ويظهر كلٌّ منهما في وضعية ثلاثية الأرباع، بوجه بيضاوي ولحية وشارب أسودين، ويظهر الجثمان في المستوى الثاني وهو يضع كلتا يديه على صدره بشكل (×)، وأما الجثمان في المستوى الأول فيربع يده على صدره، ويرتدي كلٌّ منهما قلنسوة غطاء للرأس، ويغطي بدنهما فيرانان، أحدهما باللون السماوي والآخر بالبني، ويغطي الجثمانين قطعة قماش باللون البرتقالي والأحمر ولها إطار أصفر، ويشاهد بجوار الجثمان الداخلي من اتجاه القدم أحد الجنود في وضعية ثلاثية الأرباع ويجلس على ركبتيه، وجاء بوجه بيضاوي حليق اللحية، وله شارب أسود، ويمسك بيده ربما ترسًا، ويرتدي الجندي خوذة غطاء للرأس، ويغطي البدن الدرع وبأسفله قميص وسروال، ويظهر إلى جوار الجثمان الأمامي من ناحية القدم أحد الأشخاص جالسًا على ركبتيه في وضعية ثلاثية الأرباع، ورسم بوجه بيضاوي ولحية وشارب أسودين، ويرتدي عمامة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي وحزام للوسط، ويظهر في الطرف الأيمن إلى جوار رأس الجثمان

(٨٣) ويذكر الفردوسي في الشاهنامة: أنه لما بلغ كيكاوس نهاية وطره جعل يناجي ربه ويدعوه ويسبحه، وكان قد بلغ مائة وخمسين سنة، فلم يمضِ القليل حتى قضى نحبه ولقي ربه، فعقد ابنه الملك كيخسرو له مأتمًا، ونزل من التخت وجلس التراب وحضره جميع الملوك في ملابس الحداد انظر: **الشاهنامة**، أبو القاسم الفردوسي، جا: ٢٩٨.

ويذكر الفردوسي في انقضاء مدة الملك كيخسرو وخاتمة أمره: أنه بعد أن استولى على الملك كيخسرو الفكر بعد أن سخّر ممالك البر والبحر، وأخذ يبتهل إلى الله ويتضرع إليه وانعزل عن الناس، وحاول حاشيته إخراجه، ولكنه انعزل وناجى ربه حتى وفاته، انظر: **الشاهنامة**، أبو القاسم الفردوسي، جـ١: ٢٩٩-٣٠٣.

(٨٤) جاء في مطلع الغزلية ٤١٦: «مزرع سبز فلك ديدم وداس مه نو بادم كشه خوبش آمد وهكام درو»، وترجمة مطلعها: «رأيت مزرعة الفلك الخضراء ومنجيل الهلال الجديد فتذكرت ما زرعت.. وفكرت في موسم الحصاد العنيد»، للمزيد عن ترجمة الغزلية، انظر: **أغاني شيراز**، إبراهيم الشواربي، جـ٢: ٢٨١.

جاءت الكتابات المحيطة بالتصويرة تمثل نصًّا من الغزلية ٤١٦، وتتطابق مع أبيات نسخة مخطوط ديوان حافظ، محفوظ بكتابخانه مجلس شوري ملي.

أحد الأشخاص حاملًا قلنسوة وحزامًا، وجاء الشخص في وضعية ثلاثية الأرباع حليق اللحية والشارب، ويرتدي قلنسوة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران وحزام للوسط.

لقد حاول المصور التعبير عن العمق في التصويرة، فجاءت الأرضية عبارة عن سجادة كبيرة بيضاء مزينة بالورود الحمراء، ولها إطار بنفسجي فاتح، ورسم عليها قطعتان من القماش بألوان مختلفة وعليها الجثامين، وجاءت الخلفية عبارة عن سور القاعة الأبيض يتوسطه نافذة معقودة بعقد بصلي يطل على منظر طبيعي، وزينت الجدران بأشكال مربعات بها قنينات، وعلى الرغم من استغلال المصور المساحة والتوزيع المتماثل للأشخاص فقد أغفل النسب التشريحية والتعبير عن الانفعالات الحسية.

التصويرة الثانية عشرة، لوحة (٢٥)

موضوع التصويرة: اثنان من العاشقين وليلى والمجنون، **رقم الغزلية:** ؟؟؟[٨٥].

الوصف: تمثل التصويرة اثنين من العاشقين وليلى والمجنون، وجاءت التصويرة في مساحة نصف الصفحة تقريبًا ويعلوها الكتابات، وجاء المنظر بشرفة تتقدم جوسقًا. وقسم المصور المنظر إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة على حساب الخلفية، وقسمت إلى مستويين، ونشاهد في المستوى الثاني اثنين من العاشقين، والمستوى الأول ليلى والمجنون، وفي الأمام أحد الخدم يقوم بخدمتهم، ويشاهد العاشقان ينظر بعضهما إلى بعض ويتبادلان أطراف الحديث، وجاء العاشق في الجانب الأيسر يجلس على ركبته في وضعية ثلاثية الأرباع، بسحنة شبه إيرانية ولحية وشارب أبيضين ووجه بيضاوي وعيون لوزية، ويرتدي عمامة غطاء الرأس، ويغطي البدن فيران وصديري وحزام للوسط، بينما تظهر معشوقته في مقابلته في وضعية ثلاثية الأرباع تجلس على ركبتيها، ولها وجه يميل إلى الاستدارة وعيون لوزية واسعة وحواجب مقوسة وفم صغير، وينسدل شعرها على ظهرها، ولها خصلة تمتد أمام الأذن، وتظهر ممسكة بيدها اليمنى بكأس وتضع يدها اليسرى على فخذها، وترتدي منديلًا غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران وصديري، ويظهر بالمستوى

(٨٥) لم يستطع الباحث العثور على رقم الغزلية، حيث لم ترد في ترجمة إبراهيم الشواربي، **أغاني شيراز**، ويعلو التصويرة كتابات وجاء نص مطلعها: «جولاله در قدجم زير ساقي مي دوش كه نقش حال لخادم منيرودر»، وترجمتها: «جولالي تشرب تحت كبير الخدم في غرفتي، وهو ليس في دور الخادم». ترجمة بمعرفة الباحث.

الأول المجنون في الجانب الأيسر في وضعية جانبية حليق اللحية والشارب ونحيل الجسد، ولا يغطي جسده إلا إزار، وفي مقابلته ليلى في وضعية ثلاثية الأرباع بنفس أسلوب رسم المعشوقة الأخرى، ولا يظهر اختلاف إلا في ألوان الملابس، وترتدي قبعة أسطوانية وتمسك بيدها كتابًا.

ويظهر في الطرف الأيسر بمقدمة التصويرة أحد الخدم يحمل آنية، وجاء الخادم في وضعية ثلاثية الأرباع حليق اللحية والشارب، ويرتدي قلنسوة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران وحزام للوسط. ولقد قام المصور باتباع نوع من السيمترية والتماثل في التصويرة؛ حيث رسم كل عاشق أمام معشوقته، وفي الوسط صينية عليها مجموعة من القنينات، وفرشت الأرضية بسجادة برتقالية اللون، ولها إطار أصفر ومزينة بالورود والأزهار، وقسم المصور الخلفية إلى قسمين؛ أولهما الأيمن يشمل الخلفية الطبيعية والحشائش وشجرة السرو، وثانيهما الأيسر سور الجوسق الأبيض وبه شباك وإلى جواره مظلة.

التصويرة الثالثة عشرة، لوحة (٢٦)

موضوع التصويرة: مجلس شراب لأحد الملوك، **رقم الغزلية:** ؟؟؟[٨٦].

الوصف: تتمثل التصويرة مجلس شراب لأحد الملوك بشرفة قصر، وقسم المصور المنظر إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة على حساب الخلفية وتعددت مستوياتها، ويظهر الملك جالسًا مع ثلاثة أشخاص، ويقوم بخدمتهم اثنان من الخدم، وجاء الملك بالمستوى الثاني جالسًا على ركبتيه في وضعية ثلاثية الأرباع بوجه بيضاوي وعيون لوزية ولحية وشارب أسود، ويضع الملك يده اليسرى على فخذه، ويشير بيده اليمنى دليلًا على الحديث الدائر بينهما، ويرتدي عمامة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران برتقالي وصديري أصفر وحزام للوسط، ويظهر أمامه في شكل قوس يمتد من المستوى الثاني إلى المستوى الأول ثلاثة أشخاص في وضعيات ثلاثية الأرباع يجلسون على ركبهم، وتشير أيديهم أمامهم ليوحي بالحركة، ورسمت وجوههم بشكل نمطي حيث الوجوه البيضاوية

(٨٦) لم يستطع الباحث العثور على رقم الغزلية، حيث لم ترد في ترجمة إبراهيم الشواربي، **أغاني شيراز**، ويحيط بالتصويرة كتابات وجاء نص مطلعها: «جمال چهره تائيد شيخ ابو إسحاق كه ملك درقد مش زيب بوستان كيرد»، وترجمته: «جمال وجه موافقة الشيخ أبي إسحاق، جعل حديقة الملك جميلة». ترجمة بمعرفة الباحث.

وتتطابق نص الصفحة مع غزلية بها أبيات مطابقة لصفحة التصويرة، **نسخة مخطوط ديوان حافظ**، غزلية غير مترجمة، الورقة ٦٩ وجه وظهر، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 673.

https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

واللحى والشوارب السوداء، ولا يظهر اختلاف في سحنهم إلا قليلًا، ويرتدي كلٌّ منهم عمامة غطاء للرأس، ويغطي البدن فيران وصديري بالألوان البني والبرتقالي والأخضر، ويظهر في الطرف الأيسر بالمستوى الأول اثنان من الخدم يحملان أواني وقنينات لتقديمها للملك وضيوفه، ويظهر الخدمان في وضعيات ثلاثية الأرباع حليقي اللحية والشارب، ويرتدي أحدهما قلنسوة غطاء للرأس والآخر قبعة، ويغطي بدن كلٍّ منهما الفيران أحدهما باللون البني والآخر بالبرتقالي وحزام للوسط.

ولقد حاول المصور استغلال المساحة المتاحة لديه وتوزيع الأشخاص بحيث يعطي عمقًا، ورسم المنظر على سجادة كبيرة صفراء مزينة بالزهور ولها إطار برتقالي، ورسم عليها صينية وكتاب أمام الجلساء، وجمع المصور بين الخلفية الطبيعية والمعمارية، فيظهر في القسم الأيمن منظرًا طبيعيًّا يضم الحشائش الخضراء وأشجار السرو، وينتهي بالسماء التي رسمت على هيئة شريط بسيط باللونين الأزرق والسماوي، وأما القسم الأيسر فيظهر الجوسق باللون الأحمر وبجواره مظلة برتقالية.

المبحث الرابع

الدراسة التحليلية لتصاوير المخطوط

يتناول هذا المبحث تحليل التصاوير الواردة في المخطوط محل الدراسة، من حيث موضوعاتها وتكوينها الفني وعناصرها الزخرفية والألوان، كالآتي:

أولًا: الموضوعات

امتازت موضوعات الرسوم التوضيحية لمخطوط ديوان حافظ، بجلب شخصيات أسطورية وتاريخية مثل يوسف وخسرو وشيرين وفرهاد وليلى والمجنون. ومن خلالهم، لا يتم الارتباط مع الآية فحسب، بل يتم إنشاء ارتباط عاطفي أيضًا في ذهن القارئ. يلاحظ في بعض الأحيان ظهور صور غير مرتبطة في نفس الصفحة لأنها «محفزة» بمراجع مختلفة في الأبيات، حيث جاءت العديد من التصاوير في ديوان حافظ لتصاوير يوسف ووالده وتصاوير ليلى والمجنون، وجاءت مخالفة للنص(٨٧)، لقد تنوعت الموضوعات التصويرية المنفذة بداخل متن ديوان حافظ محل الدراسة، وجاء عدد التصاوير مكونًا من ثلاث عشرة تصويرة، مقسمة موضوعاتها إلى تصاوير مجالس الشراب في لوحات (١٧، ٢٣، ٢٦)، ومجالس العاشقين في لوحات (١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٥)، ومنها تنقسم إلى مناظر تتضمن شخصيات تاريخية إيرانية في لوحتي (١٧، ٢١)، ومناظر القصص الغرامية العربية التي تتمثل في مناظر ليلى والمجنون في لوحتي (١٥، ١٩)، ومناظر تتضمن القصص الغرامية الإيرانية التي تمثل موضوعات خسرو وشيرين وفرهاد في لوحة (١٤)؛ كما تضمنت موضوعات دينية، وتمثلت في لوحة (١٨) لسيدنا يوسف عليه السلام.

ويلاحظ التنوع بين الموضوعات المنفذة بين ثنايا المخطوط، وإن كان معظمها يدور حول مجالس الملوك والعاشقين، حيث توافقت الموضوعات التصويرية مع الموضوعات النصية للمخطوط، الذي يتضمن الشعر والغزل والشراب، ويتشابه موضوعات المخطوط محل الدراسة مع النسخ الأخرى

(٨٧) *Kashmiri Painting*, Karuna Goswamy, p. 69.

الموزعة بين المتاحف والمجموعات، كما شاع أيضًا موضوعات القصص الغرامي العربية والإيرانية مع نسخ أخرى لمخطوط خمسة نظامي ومخطوط يوسف وزليخا.

ثانيًا: التصميم العام والتكوين الفني

امتازت التكوينات الفنية لتصاوير المدرسة الكشميرية بتوفر تنظيم العناصر الفنية وفقًا لأسلوب فني منيع، وإيجاد قدر من الوحدة والتكامل بين عناصر الموضوع ومراعاة العمق والتوازن(٨٨)؛ وامتاز التكوين الفني في تصاوير أسلوب كشمير النمطية واستخدام عناصر مألوفة في التكوين(٨٩). ومن خلال دراسة تصاوير مخطوط ديوان حافظ محل الدراسة نجد أن المصور قد اتبع أسلوبًا فنيًّا موحدًا في تكوين وتصميم تصاويره؛ حيث قسم التصويرة إلى مقدمة وخلفية، واتسعت المقدمة على حسب الخلفية، وقسم المقدمة في الغالب إلى مستويين، وقام بتوزيع العناصر بشكل متماثل، واستغل المساحة بشكل جيد مع التركيز على الشخصية الرئيسية في التصويرة من خلال جعلها في مركز التصويرة. وحاول المصور التعبير عن العمق في الأرضية من خلال تقسيم لون الأرضية فجعل قسمًا منها مليئًا بالحشائش الخضراء، وأضاف جزءًا مغطى بالسجادة ورسمها بأكثر من لون، ولم يغفل زخرفتها ليوحي بالعمق، وأما الخلفية فجمع في الغالب بين الخلفية المعمارية والخلفية الطبيعية، ورسم السماء على هيئة شريط بسيط.

ثالثًا: رسوم الأشخاص (الأحجام/ السِّحن/ الأوضاع/ الأزياء/ الهالة)

تعد رسوم الأشخاص هي العنصر الرئيسي المكوِّن للتصاوير، وعلى الرغم من صغر المساحة فقد وزع الأشخاص بشكل متماثل، ولكن يلاحظ قلة عدد الأشخاص في غالبية التصاوير. ومن مميزات رسوم الأشخاص ما يلي:

(٨٨) **مدرسة كشمير في تصاوير المخطوطات الإسلامية في الفترة من القرن (١٠-١٣هـ/ ١٦-١٩م)**، عاطف علي عبد الرحيم، دكتوراه، جامعة سوهاج، كلية الآداب، ٢٠١٠م: ٥٤٧.

(٨٩) *Kashmiri Painting*, Karuna Goswamy, p. 69.

أ - الأحجام

امتازت رسوم الأشخاص بقصر القامة بعض الشيء(٩٠)، حيث اتسمت بأنها قامات مربوعة تميل إلى الاكتناز، مع كبر حجم الرأس نسبيًّا بالنسبة لباقي الجسم، وعدم مراعاة النسب التشريحية، ويلاحظ وجود قدر واضح من التشابه بين رسوم الأشخاص بصفة عامة في المخطوطات المختلفة(٩١)، وجاءت أحجام الأشخاص في التصاوير بالمخطوط محل الدراسة أشكال (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤) متناسقة بعضها مع بعض، مع الاهتمام بالشخصية الرئيسية على حساب الشخصيات الأخرى بعض الشيء، ولكن لم يراعِ المصور النسب التشريحية للأشخاص، فامتازت أجسامهم بالاكتناز وكبر حجم الرأس قليلًا، كما أن المصور أغفل النسب التشريحية بين الأشخاص ومحيطها.

ب- السِّحن

جاءت الوجوه مائلة إلى الاستطالة، وتبدو مسحوبة قليلًا من أسفل، وفي بعض الأحيان تميل إلى الاستدارة إلى حدٍّ ما، وجاءت العيون واسعة مسحوبة، وأشكال الحواجب سميكة مقوسة، والفم صغير نسبيًّا، واللحى والشوارب كثة سوداء(٩٢)، ويظهر على وجوههم بشكل بارز خصلة من الشعر الكثيف تتدلى على الصدغين، وتتجعد في خطاف بارز يصل إلى الأذن(٩٣). حيث انتشرت في كشمير خلال القرن ١٩م الملامح الإيرانية الفارسية المبسطة، بالإضافة إلى التمييز بين أعمار الأشخاص بواسطة رسوم اللحى والشوارب من عدمها وليس بدقة الملامح(٩٤). ولقد اتبع المصور أسلوبًا نمطيًّا في رسم سحن الأشخاص، أشكال (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤)، ومالت إلى السحن الإيرانية، حيث جاءت الوجوه في الغالب بيضاوية وعيون لوزية وحواجب مقوسة وذات لحى وشوارب سوداء كثيفة، وحاول المصور التنويع في أشكال السحن من خلال

(٩٠) *Kashmiri Painting*, Karuna Goswamy, p. 69.

(٩١) **مدرسة كشمير**، عاطف علي عبد الرحيم: ٤٠٦- ٤٠٧.

(٩٢) **مدرسة كشمير**، عاطف علي عبد الرحيم: ٤٠٧- ٤٠٨.

(٩٣) *Kashmiri Painting*, Karuna Goswamy, p. 69.

(٩٤) **تصاوير الاستقبالات والسفارات في التصوير المغولي الهندي: دراسة أثرية فنية مقارنة**، تامر محيي الدين محمد مندور، دكتوراه، جامعة طنطا، كلية الآداب، ٢٠١٣م: ٦٥٩.

التنوع في أشكال اللحى وألوانها، حيث جاء البعض حليق اللحية والشارب، وكان هذا غالبًا في رسوم الخدم، وامتاز البعض بلحية وشارب أبيضين كثيفين، وامتاز بعض الأشخاص برسم خصلة من الشعر تتدلى أمام الأذن، ولم يقتصر المصور على رسم الوجه البيضاوي فقط، ولكن جاءت بعض الوجوه على هيئة الشكل شبه الدائري، وكان في الغالب يختص به النساء، كما امتازت النساء بالشعر المرسل وخصلة الشعر المتدلية أمام الأذن. ولكن على الرغم من محاولة المصور التنويع بين السحن فقد غلب عليها النمطية.

جـ- الأوضاع

امتازت رسوم وجوه الأشخاص في بعض المراكز الإقليمية للتصوير المغولي في النصف الشمالي من الهند، وبالأخص في كشمير باستخدام الوضع ثلاثي الأرباع، وعودة التأثر بالأسلوب الفارسي الإيراني(٩٥)، وتميزت التصاوير بجانب الوضوح أن تكون الشخصيات جريئة ومعزولة بشكل عام عن الآخرين(٩٦)، وجاءت رسوم الأشخاص سواء الرجال أو النساء في المخطوط محل الدراسة في الوضع ثلاثي الأرباع، أشكال (١، ٢، ٣، ٤، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤)، وخلت من وضعية المواجهة، وظهر الوضع الجانبي في تصوير المجنون في شكل (٥) ولوحتي (١٥، ١٩)، ونلاحظ أن المصور حاول التنوع بين حركات الأشخاص فجاء البعض جالسًا والبعض الآخر واقفًا، كما حاول إضافة بعض الواقعية في رسوم الأشخاص من خلال التنويع في حركات الأيدي ولكن غلب عليها الجمود.

د- الأزياء

لقد كانت كشمير(٩٧) من أهم مراكز إنتاج المنسوجات. لقد تنوعت أشكال الزي في تصاوير المخطوط محل الدراسة؛ حيث استخدم التاج لغطاء الرأس في شكلي (٤، ٧) ولوحتي (١٤، ١٨)،

(٩٥) **تصاوير الاستقبالات والسفارات**، تامر محيي الدين محمد مندور: ٦٥٥.

(٩٦) *Kashmiri Painting*, Karuna Goswamy, p. 69.

(٩٧) ولقد امتازت كشمير بصناعة النسيج حيث كان بها حياكون ماهرون، كما ضمنت العزلة الجغرافية النسبية تركيز العمال المهرة، كما كان لموقعها في تقاطع الطرق التجارية الأسيوية العظيمة أعطاها فرصة لعرض منتجاتها، انظر: **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية: دراسة أثرية فنية**، صالح فتحي صالح، دكتوراه، جامعة طنطا، كلية الآداب، ٢٠١٣م: ٥٨.

واستخدم العمامة في شكل (٣) ولوحات (١٥، ١٦، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦) غطاء للرأس، وامتازت بالتنوع في شكلها بين البسيطة ومتعددة الطيات، كما تعددت ألوانها، ولكن استخدمت القلنسوة بشكل أوسع في أشكال (١، ٢، ٦) ولوحات (١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦)، وامتازت أشكال القلنسوات بالتنوع كالقلنسوة التي تأخذ شكل التاج، والأخرى التي يخرج منها الريش، والقلنسوة الإيرانية، كما استخدم القبعة في شكل (١٤) ولوحات (١٦، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٦)، والخوذة في شكل (١٢) ولوحة (٢٤) غطاء للرأس، واستخدم الطرحة غطاء للرأس في شكل (١٢) ولوحتي (٢٠، ٢١)، واستخدم المنديل في شكل (٩) ولوحتي (٢٢، ٢٤)، ويلاحظ الاختلاف بين غطاء رأس الرجال والنساء؛ حيث استخدم التاج والقلنسوة والقبعة غطاء لرأس الرجال، واستخدم للنساء الطرحة والمنديل. وأما غطاء البدن فجاء بشكل نمطي حيث شاع استخدام الفيران في أشكال (١، ٢، ٣، ٩) ولوحات (١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦)، والصديري في أشكال (١، ٢، ٣، ٩) ولوحات (١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦)، والسروال في شكلي (١١، ١٤) ولوحات (١٤، ٢٠، ٢١)، والإزار في شكل (٥) ولوحتي (١٥، ١٩)، والقميص في شكل (١٢) ولوحة (٢٤)، وحزام الوسط. ويلاحظ اشتراك وتشابه غطاء البدن بين الرجال والنساء؛ حيث شاع استخدام الفيران والصديري، وتنوعت ألوان ملابس البدن وزينت بالزخارف النباتية، أما غطاء القدم فظهر استخدام الحذاء طويل وقصير الرقبة في أشكال (١١، ١٣، ١٤) ولوحات (١٤، ١٦، ١٨، ٢٠، ٢٢، ٢٣)، وجاء باللون الأحمر والأسود والبرتقالي والبني.

ومن خلال تتبع الأزياء الواردة في التصاوير نجد أن المصور حاول التمييز بين مراتب الأشخاص، حيث جاء الملوك والوزراء غالبًا يرتدون القلنسوة غطاء للرأس، ويغطي البدن الفيران ويعلوه الصديري وحزام للوسط، وامتازت الشخصيات الإيرانية القديمة باستخدام التاج غطاء للرأس، بينما جاء الخدم يرتدون القبعة البسيطة والقلنسوة البسيطة غطاء للرأس، ويغطي البدن الفيران البسيط فقط وحزام الوسط، ويلاحظ أن ملابس الطبقة العليا بثراء الملابس بالزخارف النباتية، وجاء المجنون بزي مميز حيث استخدم الإزار فقط، وتميز الجندي باستخدام الخوذة المعدنية غطاء للرأس والدروع التي تغطي البدن.

هـ- الهالة

الهالة هي عنصر الإحاطة التي يرسمها الفنان ليعبر بها عن مدلول رمزي، وتعددت أنواعها وأشكالها في التصوير الإسلامي(٩٨)، ولقد استخدمت الهالة تغطي رأس سيدنا يوسف عليه السلام في شكل (٤) ولوحة (١٨)، واتخذت الهالة الشكل النوراني، وتغطي الرأس فقط.

رابعًا: رسوم الحيوانات

امتازت تصاوير المخطوطات الكشميرية بالعديد من رسوم الحيوانات؛ كالفيلة، والإبل، والأغنام، والخيول، وغيرها. وقد جاء تصويرها بشكل يخدم الموضوع الفني المنفذ، من حيث إنها ذات ارتباط بموضوع التصويرة(٩٩). ولقد حوت المناظر التصويرية بالمخطوط محل الدراسة بالعديد من الحيوانات، وجاءت تلك الحيوانات لخدمة موضوع التصويرة، وهي: الخيل وظهرت في لوحة (١٤) وشكل (٧)، ورسمت باللون الأبيض أو الأسود وبكامل عدتها، واتسمت بالاصطلاحية وعدم الاهتمام بالنسب التشريحية، وعدم الاهتمام بالحركة، فجاءت تميل إلى الجمود، وجاءت الإبل في لوحتي (١٥، ١٩) وشكل (٨) باللون الأصفر الغامق المائل إلى الذهبي أو البني، ورسمت في حالة حركة أو نائمة على الأرض ويعلوها الهودج، ويلاحظ أن حجمها أصغر من الإبل العربية ولها رقبة قصيرة، وجاءت من الحيوانات المفترسة الفهد المرقط في لوحتي (١٥، ١٩)، ورسم باللون الأصفر المرقط بالأسود أو الأبيض المرقط بالأسود، ورسم بشكل اصطلاحي بعيدًا عن الواقعية، ومن الحيوانات المفترسة أيضًا الكلب البري، وجاء باللون الأبيض والأسود في لوحتي (١٥، ١٩) وشكل (١٦)، وجاء قريبًا من الطبيعة، ومن الحيوانات غير مفترسة الغزلان والأرنب والماعز في لوحتي (١٥، ١٩) وشكل (١٧)، وامتازت بعدم الواقعية وعدم الاهتمام بالنسب التشريحية.

وفي المجمل نجد أن المصور استخدم العديد من الحيوانات البرية المفترسة وغير المفترسة والحيوانات المستأنسة، وتنوعت ألوانها محاولًا الميل إلى الواقعية. ولكن يلاحظ أنه لم يراعِ النسب التشريحية، فجاءت الحيوانات بسيطة وغير دقيقة، وتميل إلى الجمود.

(٩٨) للمزيد عن الهالة وأنواعها وأشكالها في التصوير الإسلامي، انظر: **الهالة في التصوير الإسلامي.. دراسة أثرية فنية مقارنة**، رهام سعيد السيد، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠٠٩م: ٢٨٨.

(٩٩) **مدرسة كشمير**، عاطف علي عبد الرحيم: ٤١٣.

خامسًا: رسوم الخلفيات المعمارية

تضمنت تصاوير المخطوطات الكشميرية رسومًا عدة لمنشآت معمارية؛ كالمساجد والقصور والجواسق والمنابر، وإن كانت نسبة تمثيل هذه المنشآت داخل التصاوير متفاوتة[١٠٠]، وشاع في تصاوير المخطوطات الكشميرية الخلفيات المعمارية والغرف ذات المظلات البارزة[١٠١]، حيث تأثرت المدارس المحلية بالهند وخاصة مدرسة كشمير بالمدرسة المغولية الهندية وسارت على نفس أسلوبها في رسم الجواسق، وأعطى المصور الهندي اهتمامًا كبيرًا بتصوير الجواسق من الخارج[١٠٢]، لقد استخدم المصور الخلفيات المعمارية في العديد من المناظر التصويرية، وجاءت بأسلوبين نمطيين؛ الأول معماري فقط، ويكون في الغالب قاعة داخلية، ويضيف إليها شباكًا يطل على الحدائق، والثاني تقسيم الخلفية إلى قسمين الأول معماري والآخر طبيعي. وجاءت العمائر عبارة عن شكل نمطي مكرر فجاءت عبارة عن جوسق أبيض وبه نوافذ، لوحات (١٦، ١٧، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٥) وشكل (١٩)، وله مظلة مخروطية، وزين الجدار الأبيض بأشكال هندسية بداخلها رسوم للقنينات والأواني، وظهر أيضًا الجوسق باللون الأحمر، لوحة (٢٦)، ويأخذ نفس النمط العام.

سادسًا: رسوم المناظر الطبيعية

كان من الطبيعي أن يكون لجمال المناظر الطبيعية في كشمير أبلغ الأثر على الفنانين الذين اشتغلوا في المرسم الفني الكشميري، ونفذوا أعمالًا فنيةً، جاءت معبرةً - إلى حدٍّ كبير - عن هذه الطبيعة الجميلة، وما تتضمنه من أشجار وأنهار وحدائق وجبال، وغير ذلك مما عليه البيئة الكشميرية[١٠٣]، شكلت المناظر الطبيعية حيزًا كبيرًا في التصاوير بالمخطوط محل الدراسة حيث اهتم المصور بإبراز المناظر الطبيعية وإشراكها في المنظر بشكل دائم، فجاءت الأرضية مغطاة بالحشائش وزينت الخلفيات برسوم الأشجار مثل شجرة السرو وشجرة الصفصاف، كما اهتم برسوم الجبال والتلال في الخلفية، ورسم المجرى المائي الذي يمتد من الفوارة، لوحات (١٤، ١٥، ١٨،

(١٠٠) **مدرسة كشمير**، عاطف علي عبد الرحيم: ٤٣١.

(١٠١) *Kashmiri Painting*, Karuna Goswamy, p. 69.

(١٠٢) **تصاوير قصة يوسف وزليخا**، محمود مرسي مرسي يوسف: ٢٤٢.

(١٠٣) **مدرسة كشمير**، عاطف علي عبد الرحيم: ٤٣١.

١٩، ٢٣)، وجاءت السماء بشكل مبسط، وهي عبارة عن شريط ضيق باللونين الأزرق والسماوي، وبالإضافة إلى الجمع بين المنظر الطبيعي في الخلفية في التصاوير التي جاء بخلفيتها الجوسق الأبيض أو الأحمر، فيأخذ القسم الأيسر الجوسق والقسم الأيمن المنظر الطبيعي، لوحات (١٦، ١٧، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٥، ٢٦) وشكل (٢٠).

سابعًا: رسوم التحف التطبيقية

استخدمت أشكال مختلفة للتحف التطبيقية في تصاوير المخطوط محل الدراسة كالأثاث المتنوع من رسوم السجاد، لوحات (١٦، ١٧، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦)، وتنوعت أشكاله وألوانه واهتم المصور بتفاصيله وزخارفه، ورسوم المساند في لوحات (١٦، ١٧، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦)، وجاءت بألوان متنوعة، ورسوم القنينات والأواني والكؤوس في لوحات (١٦، ١٧، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦) وشكل (١٨)، والتي امتازت بالتنوع في أشكالها كالقنينات طويلة وقصيرة الرقبة والكؤوس الصغيرة، كما زينت جدران الجوسق بأشكال للأواني والكؤوس، وامتازت باللون الأبيض، ورسوم المظلات في شكل (١٩) ولوحات (١٦، ٢٠، ٢١، ٢٥، ٢٦)، والتي امتازت باللون الأحمر أو الأبيض، وتأخذ الشكل المخروطي ومزينة بالزخارف النباتية والهندسية، كما ظهر استخدام الهودج.

ولقد تأثرت المدارس المحلية بالهند وخاصة مدرسة كشمير بالمدرسة المغولية الهندية، وسارت على نفس أسلوبها في رسم الجواسق، وأولى المصور الهندي اهتمامًا كبيرًا بتصوير الجواسق من الخارج[١٠٤] وكان يأخذ الشكل المستطيل الذي يعلوه القبة في لوحتي (١٥، ١٨) وشكل (٨)، ورسم باللون البرتقالي.

(١٠٤) واستخدم الهودج في العديد من موضوعات التصاوير الهندية، وكان يأخذ الشكل المستطيل الذي تغطيه قبة مثل تصويرة شد رجال محمل زليخا إلى مصر، وتصويرة زليخا تشاهد يوسف ﷺ مع رجال القافلة، والشكل الثاني يأخذ سداسي الأضلاع وتغطية سقف هرمي مثل تصويرة شد رحال محمل زليخا لمصر، انظر: **تصاوير قصة يوسف وزليخا، محمود مرسي يوسف: ٣١٣**، لوحات (١٢، ١٣، ٤١، ٤٢). يوسف، ص ٣١٣، لوحات (١٢، ١٣، ٤١، ٤٢).

ثامنًا: الخطة اللونية

اعتمد الفنانون الكشميريون على الألوان المتنوعة، وكانت كلها نباتية ومعدنية[١٠٥] مع الاستخدام الغزير للأحمر والبرتقالي والأرجواني والأزرق والأصفر، حيث تميل الخلفيات إلى التباين إلى حدٍّ ما، ويمكن للمرء أن يرى لونًا أخضر موحلًا أو بنيًّا شاحبًا يميز المناظر الطبيعية في بعض الأوراق[١٠٦]. حيث تميزت تصاوير المخطوطات الكشميرية بالاعتماد على مجموعة من الألوان القوية الواضحة، ذات الدرجات اللونية المتعددة، وشيوع الألوان الداكنة[١٠٧]، ونلاحظ تنوع الألوان التي استخدمها المصور في تصاوير المخطوط محل الدراسة كالأحمر والأصفر والأخضر والبرتقالي والأبيض والبني والبنفسجي والأزرق، حيث جمع بين العديد من الألوان في التصويرة الواحدة، واستخدم الألوان للتعبير على العمق، ولكن امتازت الألوان بشيوع الألوان الصريحة الداكنة وعدم التدرج فيها.

(١٠٥) "Painting and Terracotta Art in Ancient Kashmir", Pooja Prashar, *JETIR*, Volume 6, Issue 6, June 2019, p. 200.

(١٠٦) *Kashmiri Painting*, Karuna Goswamy, p. 69.

(١٠٧) **مدرسة كشمير**، عاطف علي عبد الرحيم: ٥٤٨.

المبحث الخامس

الدراسة المقارنة والتأريخ

يتناول هذا المبحث الدراسة المقارنة بين النسخة محل الدراسة ومجموعة من النسخ الأخرى في فترات مختلفة، من حيث تكوينها ومقارنة تصاوير نسخة الدراسة مع نسخ مشابهة لنسبها إلى أسلوبها الفني وتأريخها، كالآتي:

أولًا: الدراسة المقارنة

يعد مخطوط ديوان حافظ من المخطوطات الأدبية التي شاع نسخها في العصر الإسلامي، ولاقت انتشارًا واسعًا في الهند وخاصة كشمير، وتحتفظ المكتبات والمتاحف العالمية بالعديد من النسخ، والتي ترجع إلى عصور وفترات تاريخية مختلفة، وبالمقارنة[١٠٨] بين النسخة محل الدراسة وبين بعض النسخ الأخرى نجد بعض التشابه والاختلاف، كالآتي:

أوجه المقارنة	نماذج المخطوطات ومحتوياتها							
مكان الحفظ	مكتبة هوتن بجامعة هارفارد	متحف الفن الإسلامي	والترز للفنون	والترز للفنون	دار الكتب المصرية	دار الكتب المصرية	والترز للفنون	متحف الفن الإسلامي
رقم الحفظ	MS Persian 8.5	١٣٧٢٧	W. 635	W. 636	W. 367	٣٥م- أدب فارسي	٦٠- أدب فارسي طلعت	١٣٠٩٩

(١٠٨) **الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية**، نصر الله مبشر الطرازي: ٤٠، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤٢، ٨٠، ١١٣، ١٢١، ١٣٣.
دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية، أحمد محمد توفيق الزيات: ٥٧.
«دراسة فنية لتصاوير مخطوط ديوان حافظ»، هناء محمد عدلي: ١٧٢١.
دراسة أثرية فنية لنسخ مخطوط ديوان حافظ، نيرة حامد محمد بخيت: ٢٠-٢١.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W635/data/W.635/sap/W635_000441_sap.jpg.

أوجه المقارنة	نماذج المخطوطات ومحتوياتها							
ذكر تاريخ النسخ	لا	نعم	نعم	نعم	لا	نعم	لا	لا
ذكر تاريخ النسخ	لا	لا	لا	لا	لا	لا	لا	لا
اسم الناسخ	لا	لا	لا	نعم/ غلام محمدي	لا	نعم/ هدايت الشيرازي	لا	لا
عدد الأوراق	١٥٧	ـــــ	٢١٢	٢٣١	١٦٩	٢٣٧	١٣٧	٦١
عدد التصاوير	٥ تصاوير	٤ تصاوير	٤٩ تصويرة	٤٨ تصويرة	٢٠ تصويرة	٤ تصاوير	لا يوجد بها تصاوير	١٣ تصويرة
الأسلوب التصويري	شيراز/ ق١٠هـ	شيراز/ ٩٣٩هـ	كشمير/ ١٢٠٢هـ	كشمير/ ١٢١٠هـ	كشمير/ ق١٩/١٣م	شيراز ٨٩١هـ	قاجاري/ ق١٢هـ/١٨م	كشمير/ ١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م

لقد تعددت النسخ المخطوطة من مخطوط ديوان حافظ، وبالمقارنة بين النسخة محل الدراسة وبين بعض النسخ الأخرى نجد العديد من أوجه الشبه والاختلاف. وعلى الرغم من تشابه الكتابات بين النسخ وبعضها فإنه يوجد العديد من الاختلافات في بعض الغزليات، كما يلاحظ الاختلاف في عدد أوراق المخطوطات وبعضها، وعدد التصاوير المنفذة بداخل كل المخطوطات، كما اشتملت بعض المخطوطات مثل نسخة والترز للفنون برقم W. 636 ونسخة دار الكتب المصرية برقم ٣٦م- أدب فارسي على اسم الناسخ، ولكن لم تحتوِ النسخة محل الدراسة على اسم الناسخ.

أما بالنسبة للتصاوير المزوقة للمخطوط محل الدراسة فامتازت بالتنوع على الرغم من قلة عددها، ومن موضوعاتها مناظر الشراب ولقاء العاشقين، والتي وردت أيضًا في نسخة والترز للفنون W. 635، ونسخة والترز للفنون W. 636، ونسخة والترز للفنون W. 637، ونسخة دار الكتب المصرية ٥٩- أدب فارسي، ونسخة المتربوليتان برقم ١٣,٢٨٨,١٥، وغيرها. ومن المناظر التي وردت بالمخطوط محل الدراسة مناظر خاصة بقصة ليلى والمجنون، ووردت أيضًا بنسخة والترز للفنون W. 635، ونسخة والترز للفنون W. 636، ونسخة المتربوليتان برقم ١٣,٢٨٨,١٥، وغيرها، ومن المناظر أيضًا موضوعات فرهاد وخسرو وشيرين، والتي وردت أيضًا في نسخة والترز للفنون W. 637، كما اشتملت نسخ أخرى على موضوعات متنوعة من قصة خسرو وشيرين مثل شيرين تزور فرهاد، وانتحار فرهاد وغيرها. ومن الموضوعات التي وردت أيضًا في المخطوط محل الدراسة مناظر تخص قصة سيدنا يوسف، من النسخ التي تناولته نسخة والترز للفنون W. 635، ونسخة والترز للفنون W. 636، ونسخة والترز للفنون W. 637 ونسخة دار الكتب المصرية ٥٩- أدب فارسي، ولكن تناولت هذه المخطوطات موضوعات مختلفة من قصة سيدنا يوسف، كما وردت أيضًا بشكل مفصل في مخطوط سيدنا يوسف وزليخا، ويتشابه الموضوع الوارد بالمخطوط محل الدراسة بتصويرة من مخطوط سيدنا يوسف وزليخا المحفوظ بوالترز جاليري برقم W. 647، لوحة (١٣).

ومن الموضوعات أيضًا التي وردت في المخطوط محل الدراسة الموضوعات التاريخية لملوك إيران القدامى، ووردت في العديد من النسخ مثل والترز للفنون W. 635، ونسخة والترز للفنون W. 636، ونسخة والترز للفنون W. 636، ونسخة دار الكتب المصرية ٥٩- أدب فارسي، ونسخة المتربوليتان برقم ١٣,٢٨٨,١٥، وغيرها، وجاءت تلك المناظر تتضمن مجالس ملوك إيران كجمشيد وكيقباد وكيخسرو والإسكندر، ولكن تفردت النسخة محل الدراسة بمنظر وفاة كاووس وقباد. وعلى الرغم من تشابه الموضوعات بين النسخ، بعضها، فنجد أن المصور في النسخة محل الدراسة حاول أن يجمع بين العديد من الموضوعات الشائعة في تصاوير نسخ مخطوط ديوان حافظ، فإنه يوجد العديد من المناظر والموضوعات التي وردت في نسخ أخرى لم ترد في النسخة محل الدراسة مثل تصوير موضوع مناظر الصيد، والتي وردت في نسخة المتربوليتان برقم ١٣,٢٨٨,١٥، ونسخة

المكتبة الأهلية بباريس MS. 207 وغيرها، وموضوعات تخص سيدنا سليمان، وسيدنا موسى، وسيدنا الخضر، وسيدنا عيسى، وتصاوير المعراج، والتي وردت في نسخة والترز للفنون W. 635، ونسخة والترز للفنون W. 636، ونسخة والترز للفنون W. 637، ونسخة دار الكتب المصرية ٥٩- أدب فارسي، وغيرها، كما ورد في نسخة بدار الكتب برقم ٤٣١٨ س مجموعة من الصور الشخصية.

أما بالنسبة للأسلـوب الفني فنجد التشابه الكبير بين تصاوير المخطوط محل الدراسة مع مجموعة أخرى من تصاوير نسخ المخطوط مثل متحف والترز بأرقام W. 635، W. 636، W. 637، ونسخـة متحف المتربوليتان برقم ١٣,٢٢٨,١٥، ونسخة سيدنا يوسف وزليخا بمتحف والترز برقم W. 647، لوحات (٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤)، ويظهر التشابه في رسوم الأشخاص والملابس والتكوين الفني ورسوم الخلفيات، ولكنها اختلفت في بعض التفاصيل وعدد الأشخاص وتوزيعهم، ولكـن بالمقارنة مع نسخ أخرى مثل نسخة محفوظة بدار الكتب مؤرخة بالقرن (١٠هـ/ ١٦م)، ونسخة محفوظة بمكتبة هوتن مؤرخة بالقرن (١٠هـ/ ١٦م) نجد الاختلاف التام في الأسلوب الفني ورسم الخلفيات الذهبية ورسوم الأشخاص الرشيقة والتنوع في الألوان، لوحات (٣٥، ٣٦، ٣٧).

ثانيًا: أسلوب مدرسة كشمير

يقصد بالمدارس المحلية في التصوير الهندي تلك المدارس التي ازدهرت في الأقاليم الهندية، والتي امتازت بطابع محلي في تناول موضوعاتها، وعاصرت تلك المدارس المدرسة المغولية في البلاط الهندي بالعاصمة، وامتازت الأقاليم بأسلوبها المحلي، وامتازت موضوعاتها بتناول الحياة الاجتماعية اليومية والأساطير الهندية وتصوير الطبيعة وفصول السنة، وتميزت بالألوان البراقة الزاهية التي تزخرف الملابس(١٠٩).

تعود أقدم ما وصلنا من مخطوطات مزوقة بالتصاوير فترة القرن (١٠هـ/ ١٦م) تنسب إلى الأسلوب الفني الكشميري في مجال التصوير، وهذا لا يعني عدم وجود مخطوطات مزوقة فيما

(١٠٩) **مدارس التصوير الإسلامي في إيران والهند منذ القرن (١٠هـ/ ١٦م) وحتى منتصف القرن (١٢هـ/ ١٨م)**، رجب أحمد المهر، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٩٩م: ٢٢١.

قبل (١٠هـ/ ١٦م)، بل كانت هناك مدرسة فنية مزدهرة منذ بدايات القرن (٩هـ/ ١٥م)، حيث دعا السلطان زين العابدين أعدادًا كبيرةً من الفنانين والحرفيين من المراكز الفنية المختلفة في بلاد الفرس ووسط آسيا إلى كشمير، وقام بتشجيع الفنانين والحرفيين الكشميريين على الذهاب إلى المراكز الفنية في بلاد الفرس من أجل تعلم الحرف والفنون المختلفة، ويتضح التأثير الفارسي في فن التصوير في عهد سلاطنة كشمير حيث صارت وكأنه جزء من التصوير الفارسي، وكان معتمدًا في كثير من خصائصه على الأعمال الشيرازية(١١٠)، ويظهر التأثير الفارسي - خاصة الشيرازي - سواء في نسخ مثل المخطوطات ذات الصفة الأدبية، وطبيعة الموضوعات، ورسوم الأشخاص والأرضيات والخلفيات وأشكال الملابس وغيرها، ويظهر ذلك في تصاوير مخطوط البستان لسعدي (١٥٠٥م)، ومخطوط ديوان حافظ (١٥٦٩م)(١١١). وقد أخذت تتلاشى التأثيرات الإيرانية، وبرزت الخصائص الفنية التي تتبع الأسلوب الفني الكشميري في مجال التصوير، ارتبط ظهورها ووجودها باستمرار بإنتاج المخطوطات المزوقة بصفة عامة، خاصةً في فترة القرنين ١٨ و١٩ الميلاديين(١١٢). ويتضح بالمخطوطات المنسوبة إلى المدرسة المحلية الهندية بكشمير، أنها امتازت بخلو الأوجه من الانفعالات النفسية، وشيوع الجمود، وغلبة الأوضاع ثلاثية الأرباع، وقلة الأوضاع الجانبية، والعيون اللوزية الواسعة وخصلة الشعر التى تتدلى أمام الأذن، ورسم الأشخاص جالسين على الركبتين، وأشكال الأزياء وزخرفتها بالزخارف النباتية، وعدم العناية برسم الجواسق، وغلبة اللون البرتقالي في الملابس والمظلات(١١٣).

ويتضح من خلال تحليل الأسلوب الفني لتصاوير المخطوط محل الدراسة أنها تمتاز بمميزات أسلوب كشمير في القرنين (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م)، وهي:

- رسم الأشخاص بحجم صغير تميل إلى الاكتناز.
- رسم الوجوه البيضاوية والمستديرة والعيون اللوزية الواسعة، ورسم خصلة الشعر أمام الأذن.

(١١٠) **مدرسة كشمير**، عاطف علي عبد الرحيم: ٥٢٣-٥٢٤.
(١١١) **مدرسة كشمير**، عاطف علي عبد الرحيم: ٥٤٢.
(١١٢) **مدرسة كشمير**، عاطف علي عبد الرحيم: ٥٤٢.
(١١٣) **تصاوير قصة يوسف وزليخا**، محمود مرسي مرسي يوسف: ٣١٧.

- رسم الأشخاص جالسين على الركبتين، وشيوع الوضعية ثلاثية الأرباع، وقلة الوضعية الجانبية.
- شيوع الملابس الكشميرية وتنوع ألوانها.
- الاهتمام برسم المناظر الطبيعية.
- شيوع الخلفية المعمارية التي جاءت عبارة عن جوسق أبيض أو أحمر وتزينه بأشكال الأواني.
- استعمال الألوان الصريحة وغلبة اللون الأصفر والبرتقالي.
- ظهور بعض التأثيرات الإيرانية.

ثالثًا: النسبة والتأريخ

لقد تعددت النسخ المزوقة بالتصاوير من مخطوط ديوان حافظ، والتي رسمت بأساليب فنية متعددة، ولكن بمقارنة النسخة محل الدراسة مع العديد من النسخ، مثل النسخ المحفوظة في متحف والترز بأرقام W. 635، W. 636، W. 637، ونسخه بدار الكتب المصرية برقم ٥٩- أدب فارسي طلعت وغيرها من النسخ، يمكننا ملاحظة التشابه الكبير في الأسلوب والتكوين الفني للتصاوير ورسوم الأشخاص وتوزيعهم والألوان. ومن ثم، فإن نسخة ديوان حافظ محل الدراسة تُنسب إلى أسلوب كشمير. أما عن تأريخها فبالتدقيق في العناصر الفنية وتكوينها الفني يمكن إدراك التشابه الكبير بينها وبين نسخة والترز جاليري برقم W. 636. والتي تؤرخ بعام (١٢١٠هـ/ ١٧٩٦م)، حيث يتضح التشابه الكبير في شكل التجليد وتكوين الصفحة وتقسيمها وزخرفتها وتذهيبها كما تتشابه في تفاصيل رسوم الأشخاص والنمطية في رسوم الوجوه والملابس، كما يظهر التشابه الكبير في رسم الخلفية وتقسيمها إلى القسم المعماري، والذي يتمثل في الجوسق المزين بأشكال الأواني والمظلة، ورسم السماء عبارة عن شريطين ضيقين بالأزرق والسماوي، كما تتشابه في أسلوبها الفني مع نسخة من مخطوط سيدنا يوسف وزليخا بدار الكتب المصرية برقم ١٢١- أدب فارسي مؤرخة بنهاية القرن (١٨هـ/ ١٩م). ومما سبق يمكن تأريخ النسخة محل الدراسة بفترة القرنين (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م).

الخاتمة

لقد تناول الباحث دراسة مخطوط أدبي مجهول محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٣٠٩٩، وقد توصل إلى مجموعة من النتائج، منها:

أولًا: تناولت الدراسة نسخة من مخطوط أدبي محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، وقام الباحث بنشر لأول مرة (١٦) لوحة من المخطوط، وهي موزعة كالآتي: لوحة جلدة المخطوط، ولوحة صفحتي البداية، ولوحة صفحة النهاية، وثلاث عشرة صفحة تحتوي على تصاوير محاطة بالكتابات، هذا بالإضافة إلى إرفاق (٢٠) شكلًا توضيحيًّا من عمل الباحث، وإضافة (٢١) لوحة للمقارنة.

ثانيًا: تمكنت الدراسة من الكشف عن اسم المخطوط، وهو نسخة غير مكتملة من ديوان حافظ، وذلك من خلال تطابق الكتابات مع نسخ أخرى من المخطوط، وعدد صفحاته وتصاويره، كما تمكنت من التعريف بالمؤلف ونماذج من النسخ الموزعة بين المتاحف والمكتبات.

ثالثًا: أوضحت الدراسة نسبة المخطوط إلى أسلوب كشمير وليس لإيران كما ورد في سجلات المتحف، وأن المخطوط يرجح تأريخه إلى القرن (١٢-١٣هـ/ ١٨-١٩م)، وذلك وفقًا للتشابه الكبير بين النسخة محل الدراسة ونسخة والترز جاليري برقم W. 636 .

رابعًا: أوضحت الدراسة من خلال دراسة نص المخطوط أن أوراقه غير مرتبة، واختلاف القافية في الصفحات يؤكد أن المخطوط أعيد ترتيبه دون دراية بمحتوياته، وتعرضه لفقد بعض صفحاته، ومن ثم يوصي الباحث بإعادة ترتيب أوراقه وفقًا للترتيب الصحيح وقافية الغزلية التي ترتب وفقًا للترتيب الهجائي.

خامسًا: تمكنت الدراسة من التعرف على موضوعات التصاوير ونسبتها إلى غزليتها والإشارة إلى تلك الغزلية في نسخ أخرى، وتناول تلك التصاوير بالوصف والتحليل، وترجح الدراسة فَقْد عدد من تصاوير المخطوط، وذلك وفقًا لعدد أوراقه الحالية، ومقارنة النسخة محل الدراسة بالنسخ الأخرى.

سادسًا: ترجح الدراسة نسبة تصاوير المخطوط إلى الأسلوب التجاري، وذلك للنمطية في رسوم الأشخاص، والتشابه الكبير في العناصر الفنية والخلفيات.

سابعًا: أشارت الدراسة إلى إتقان المذهب إلى فن التذهيب وتنوع مواضعه، حيث استخدم في التجليد، وزوقت الصفحات بالتذهيب البسيط والملون، كما استعمل في التصاوير ولكن بشكل بسيط.

ثامنًا: ترجح الدراسة نسبة تصاوير المخطوط إلى فنان واحد، نظرًا إلى عدد التصاوير في المخطوط، وتشابه عناصر الأساليب الفنية بين جميع التصاوير.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع العربية

- إبراهيم أمين الشواربي، **أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي شاعر الغناء والغزل في إيران**، جـ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤م.
- إبراهيم أمين الشواربي، **حافظ الشيرازي شاعر الغناء والغزل في إيران**، مطبعة المعارف، ١٩٤٤م.
- ابن الأثير، الإمام أبي الحسن علي بن أبي الكرم محمد عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني، **الكامل في التاريخ**، تحقيق: أبي الفداء القاضي، مجـ١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.
- أبو القاسم الفردوسي، **الشاهنامة**، ترجمها نثرًا: الفتح بن علي البنداري، جـ١، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩١٤م.
- إدوارد جرانفيل براون، **تاريخ الأدب في إيران من السعدي إلى الفردوسي**، ترجمة إبراهيم أمين الشواربي، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٤م.
- إسماعيل باشا البغدادي، **هدية العارفين: أسماء المؤلفين وآثار المصنفين**، جـ٢، وكالة المعارف الجليلة في مطبعتها البهية، إستانبول، ١٩٥١م.
- ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الإسلامي**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠١م.
- **روائع من الشعر الفارسي: جلال الدين الرومي، سعدي الشيرازي، حافظ الشيرازي**، ترجمة: محمد الفراتي، سلسلة روائع الأدب الشرقي، دمشق، ١٩٦٣م.
- شادية الدسوقي عبد العزيز، **فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية**، دار القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي**، جـ٥، دار المعارف - مصر، ١٩٦٠ - ١٩٩٥م.
- صباح عبد الكريم مهدي، علي لازم مربان، «الأثر العربي في شعر حافظ الشيرازي»، **مجلة دراسات إيرانية**، ع١٠-١١، ٢٠٢٠م.

- عبد الستار الحلوجي، **المخطوط العربي**، مكتبة مصباح، القاهرة، ١٩٨٨م.
- عبد النعيم محمد حسنين، **نظامي الكنجوي شاعر الفضيلة: عصره وبيئته وشعره**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥٤م.
- نصر الله مبشر الطرازي، **الفهرس الوصفي للمخطوطات الفارسية المزينة بالصور والمحفوظة بدار الكتب**، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٨م.
- وِل ديورانت، ويليام جيمس ديورانت، **قصة الحضارة**، ترجمة: زكي نجيب محمود، وآخرين، جـ٢٦، دار الجيل، بيروت - لبنان، ٢٠٠٢م.

ثانيًا: الرسائل العلمية

- أحمد محمد توفيق الزيات، **دراسة لتصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها على التحف التطبيقية: دراسة أثرية فنية**، دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٨٩م.
- آيات محمد عبد العزيز محمد، **فن التجليد في العصر الإسلامي والاستفادة منه في عمل أغلفة بالورق المجسم**، مجلة كلية التربية جامعة أسيوط، مجـ٣٣، ع٩، جـ٢، ٢٠١٧م.
- تامر محيي الدين محمد مندور، **تصاوير الاستقبالات والسفارات في التصوير المغولي الهندي: دراسة أثرية فنية مقارنة**، دكتوراه، جامعة طنطا، كلية الآداب، ٢٠١٣م.
- رجب أحمد المهر، **مدارس التصوير الإسلامي في إيران والهند منذ القرن (١٠هـ/ ١٦م) وحتى منتصف القرن (١٢هـ/ ١٨م)**، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٩٩م.
- رهام سعيد السيد، **الهالة في التصوير الإسلامي: دراسة أثرية فنية مقارنة**، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠٠٩م.
- سامح فكري طه البنا، **فن التجليد في العصر الصفوي في ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية: دراسة فنية مقارنة**، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠٠٨م.
- صالح فتحي صالح، **رسوم الفنون التطبيقية في تصاوير مخطوطات المدرسة المغولية الهندية: دراسة أثرية فنية**، دكتوراه، جامعة طنطا، كلية الآداب، ٢٠١٣م.
- عاطف علي عبد الرحيم، **مدرسة كشمير في تصاوير المخطوطات الإسلامية في الفترة من القرن (١٠-١٣هـ/ ١٦-١٩م)**، دكتوراه، جامعة سوهاج، كلية الآداب، ٢٠١٠م.

- عبد العزيز عبد الرحمن مؤذن، **فن الكتاب المخطوط في العصر العثماني**، دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، ١٩٨٩م.
- محمد عبد السلام كفافي، **في الأدب المقارن: دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٢م.
- محمد فراج الغول، **فن تزيق المصاحف الإيرانية: دراسة آثارية فنية مقارنة في ضوء مجموعات جديدة بمتاحف القاهرة ودار الكتب المصرية**، دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠١٩م.
- محمد يوسف صديق، **دراسة النقوش العربية في الدولة المغولية في بلاد الهند وأثرها الحضاري (٩٣٣-١١١٨هـ/ ١٥٢٦-١٧٠٧م)**، دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، ١٩٨٧م.
- محمود عنتر حفظي، **تصاوير خسرو وشيرين في مدارس التصوير الإيرانية والتركية والمغولية الهندية: دراسة آثارية فنية مقارنة**، ماجستير، جامعة المنيا، كلية الآداب، ٢٠١٩م.
- محمود مرسي مرسي يوسف، **تصاوير قصة يوسف وزليخا في مدارس التصوير الإيرانية والتركية والمغولية الهندية: دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات**، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ١٩٩٦م.
- مصطفى جابر مصطفى، **مدرسة بخارى في التصوير الإسلامي خلال القرن العاشر الهجري (١٦م)**، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠٠٥م.
- نيرة حامد محمد بخيت، **دراسة أثرية فنية لنسخ مخطوط ديوان حافظ المصورة المحفوظة بدار الكتب المصرية**، ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآثار، ٢٠١٨م.

ثالثًا: الأبحاث والدوريات العلمية

- تامر مختار، «المتون المذهبة فى مخطوطات القرن السابع الهجري: المخطوطات الدينية واللغوية أنموذجًا»، المؤتمر الثاني مخطوطات القرن السابع الهجرى علوم وأعلام، دار المخطوطات، إستانبول، ٢٠٢١م.
- جمال محرز، «ديوان حافظ الشيرازي، مخطوطة مصورة»، **مجلة المجلة**، مايو ١٩٥٩م.
- سامح فكري البنا، «نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة: دراسة ونشر لأول مرة»، **مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب**، ع١، مجـ ٢١، يناير ٢٠٢٠م.
- محمد قطب أبو العلا، «المذبات: شاورى في العصر المغولي الهندي - دراسة أثرية فنية مقارنة»، **مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب**، مجـ٢٢، ع٢، ٢٠٢١م.
- هناء محمد عدلي، تنوع التكوينات الفنية وتطور الرسوم الآدمية في تصاوير لقاء فرهاد وشيرين في «المخطوطات الأدبية الإيرانية (العصرين التيموري والصفوي)»، **مجلة دراسات في آثار الوطن العربي**، ١٣، ٢٠١١م.
- هناء محمد عدلي، «دراسة فنية لتصاوير مخطوط «ديوان حافظ» لم يسبق نشره»، **مجلة دراسات في آثار الوطن العربي** ١٢، ٢٠١٠م.

رابعًا: المراجع الأجنبية

- Ahmed Karim Mohamed Habi, “The Art of Binding in Islamic Manuscript Is a Historical Study”, *Journal of Historical and Cultural Studies*, Vol. 11, 2020.
- Duncan Haldane, *Islamic Book Bindings in the Victoria and Albert Museum*, World of Islam Festival Trust, The Victoria and Albert Museum, London, 1983.
- Karuna Goswamy, *Kashmiri Painting Assimilation and Diffusion; Production and Patronage*, Indian Institute of Advanced Study Shimla Aryan Books International, New Delhi, 1998. p. 68.

Osman Sacid ARI, “A Sufi View on the Divan of Hafiz in Ottoman Era: Mehmed Vehbi Konevi’s Commentary on the Divan of Hafiz”, *TALİD*, 15(30), 2017.

Poems from the Divan of Hafiz, Translated by Gertrude Lowthian Bell, London, William Heinemann, 1897.

Pooja Prashar, “Painting and Terracotta Art in Ancient Kashmir”, *JETIR*, Volume 6, Issue 6, June 2019.

خامسًا: المواقع الإلكترونية

https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W636/data/636 .W/sap/W636_000011_sap.jpg.

الأشكال

شكل (١): يوضح أحد الملوك،
من لوحة (٢٣)، عمل الباحث.

شكل (٢): يوضح أحد الملوك،
من لوحة (١٧)، عمل الباحث.

شكل (٣): يوضح العاشق،
من لوحة (٢٠)، عمل الباحث.

شكل (٤): يوضح نبي الله يوسف،
من لوحة (١٨)، عمل الباحث.

شكل (٥): يوضح المجنون،
من لوحة (١٩)، عمل الباحث.

شكل (٦): يوضح أحد الملوك،
من لوحة (١٧)، عمل الباحث.

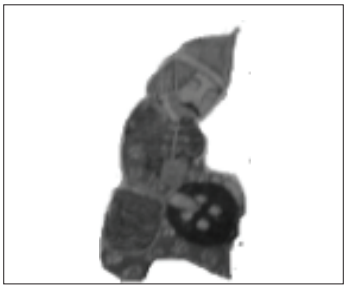
شكل (٧): يوضح خسرو وشيرين،
من لوحة (١٤)، عمل الباحث.

شكل (٨): يوضح ليلى بالمحمل على الجمل،
من لوحة (١٩)، عمل الباحث.

شكل (٩): يوضح المعشوقة،
من لوحة (٢٠)، عمل الباحث.

شكل (١٠): يوضح إحدى المعشوقات،
من لوحة (١٦)، عمل الباحث.

شكل (١١): يوضح الخادمة،
من لوحة (٢٠)، عمل الباحث.



شكل (١٢): يوضح الجندي،
من لوحة (٢٤)، عمل الباحث.

شكل (١٣): يوضح الخادم حامل المذبة، من لوحة (٢٣)، عمل الباحث.

شكل (١٤): يوضح الخادم حامل المذبة، من لوحة (٢٣)، عمل الباحث.

شكل (١٥): يوضح الأسد، من لوحة (١٩)، عمل الباحث.

شكل (١٦): يوضح الكلب السلوقي، من لوحة (١٩)، عمل الباحث.

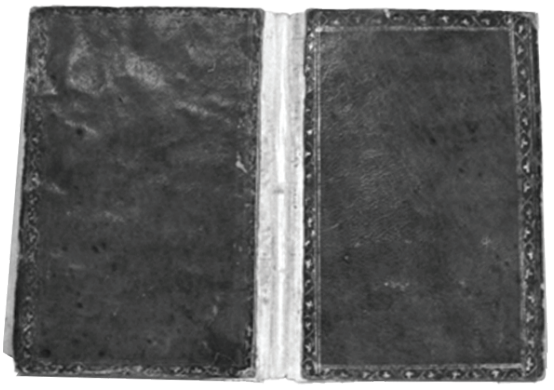
شكل (١٧): يوضح الغزال والأرنب، من لوحة (١٩)، عمل الباحث.

شكل (١٨): يوضح القنينات والصينية، من لوحة (٢٥)، عمل الباحث.

شكل (١٩): يوضح الأمير والخادم وخلفهما الجوسق والمظلة، من لوحة (٢٠)، عمل الباحث.

شكل (٢٠): يوضح شجرة السرو، من لوحة (١٢)، عمل الباحث.

اللوحات



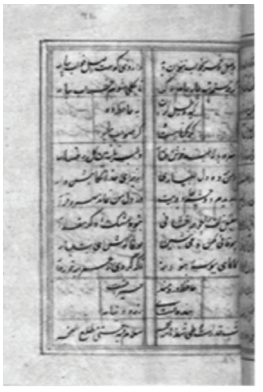
لوحة (١): تمثل دفتي المخطوط العلوية والسفلية من الخارج، مخطوط ديوان حافظ، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (٢): الدفة العليا، نسخة مخطوط ديوان حافظ، كشمير، ١٢١٠هـ/ ١٧٩٦م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 636. https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W636/data/W.636/sap/W636_000011_sap.jpg.

لوحة (٣): الدفة العلوية لنسخة مخطوط ديوان حافظ، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 637. https://www.thedigitalwalters.org/Data/Walters-Manuscripts/html/W637/.

لوحة (٤): تمثل صفحتي البداية بالمخطوط، مخطوط ديوان حافظ، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (٥): صفحة تتضمن غزلية ١٤٩ تحمل نفس النص للصفحة اليمنى من بداية المخطوط محل الدراسة، نسخة مخطوط ديوان حافظ، الورقة ٣٢، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري 637 .W.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.



لوحة (٦): صفحة تتضمن غزلًا مشابهًا للصفحة اليسرى من بداية المخطوط محل الدراسة، نسخة مخطوط ديوان حافظ، الورقة ٩٦، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم 637 .W.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

لوحة (٧): تمثل صفحتي البداية، مخطوط ديوان حافظ، الورقة ١،
محفوظ بكتابخانة مجلس شواري ملي.

لوحة (٨): صفحة البداية، نسخة مخطوط ديوان حافظ، الورقة ١،
كشمير، ١٢١٠هـ/ ١٧٩٦م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري
برقم W. 636.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W636/data/W.636/sap/W636_000011_sap.jpg.

لوحة (٩): صفحة البداية، نسخة مخطوط ديوان حافظ، الورقة ١،
كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري
برقم W. 637.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

لوحة (١٠): تمثل صفحة النهاية بالمخطوط، مخطوط ديوان حافظ، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (١١): صفحة تحتوي على غزل مطابق لصفحة النهاية بالمخطوط محل الدراسة، نسخة مخطوط ديوان حافظ، الورقة ٣٢ وجه، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 637. https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

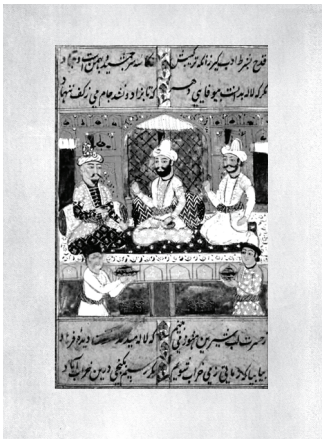
لوحة (١٢): صفحة تحتوي على غزل مطابق لصفحة النهاية بالمخطوط محل الدراسة، نسخة مخطوط ديوان حافظ، الورقة ٣٢ ظهر، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 637. https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

لوحة (١٣): صفحة النهاية، نسخة مخطوط ديوان حافظ، كشمير، ١٢١٠هـ/ ١٧٩٦م، محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 636. https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W636/data/W.636/sap/W636_000011_sap.jpg.

لوحة (١٤): خسرو وشيرين يزوران فرهاد، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ١١٩، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (١٥): لقاء ليلى والمجنون في البرية، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ١٥١، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (١٦): تمثل مجلس شراب العاشقين، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ١٥٣، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

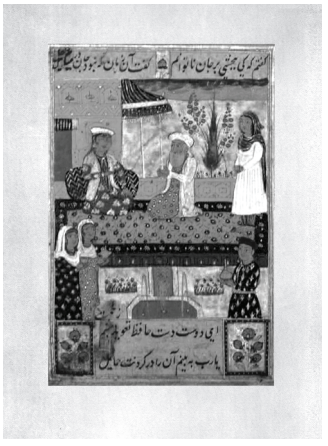


لوحة (١٧): تمثل مجلس الملك جمشيد وبهمن وقباد، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ١٦٨، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (١٨): تمثل نبي الله يوسف مع عزيز مصر، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ١٩٤، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (١٩): ليلى بالمحمل متجهة إلى المجنون بالبرية، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ٢٧١، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

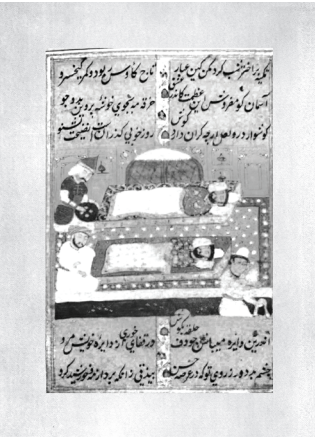
لوحة (٢٠): تمثل مجلس اثنين من العاشقين وليلى والمجنون، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ٢٧١، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.



لوحة (٢١): تمثل لقاء عاشقين في حديقة، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ٣٠٣، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٢): تمثل لقاء اثنين من العاشقين (الوزير ومحبوبته)، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ٣٢٧، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٣): مجلس الملك «مبارز الدين محمد» ووزيره «برهان الدين فتح الله»، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ٣٢٨، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.



لوحة (٢٤): تمثل وفاة الملك كاووس وكيخسرو، مخطوط ديوان حافظ، غزلية ٤١٦، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٥): اثنان من العاشقين وليلى والمجنون، مخطوط ديوان حافظ، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٦): تمثل مجلس شراب لأحد الملوك، مخطوط ديوان حافظ، متحف الفن الإسلامي برقم ١٣٠٩٩. تنشر لأول مرة.

لوحة (٢٧): شيرين تزور فرهاد، مخطوط ديوان حافظ، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، محفوظ بمجموعة والترز جاليري برقم W. 637. https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

لوحة (٢٨): زيارة ليلى للمجنون في البرية، مخطوط ديوان حافظ، كشمير، ١٢١٠هـ/ ١٧٩٦م، محفوظ بمجموعة والترز جاليري برقم W. 636. https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W636/data/W.636/sap/W636_000011_sap.jpg.

لوحة (٢٩): حافظ مع محبوبة الوزير جلال الدين، ديوان حافظ، كشمير، ١٢٠٢هـ/ ١٧٨٨م، متحف والترز للفنون برقم W. 635. https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W635/data/W.635/sap/W635_000441_sap.jpg.

لوحة (٣٠): تمثل مجلس مجموعة من الملوك (رستم، كيخسرو، جمشيد، كيقباد)، كشمير، ١٢١٠هـ/ ١٧٩٦م، نسخة محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 636.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W636/data/W.636/sap/W636_000011_sap.jpg.

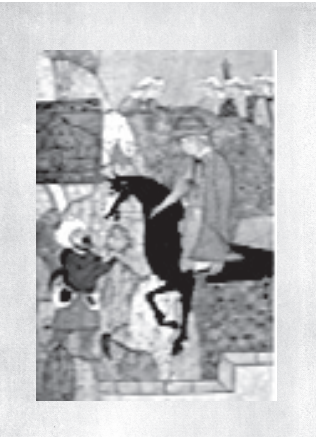
لوحة (٣١): تمثل نبي الله يوسف يفسر الحلم للعزيز، مخطوط يوسف وزليخا، كشمير، ١١٩٠هـ/ ١٧٧٦م، متحف والترز للفنون برقم W. 647.
https://art.thewalters.org/detail/83854/joseph-interprets-the-kingaos-dream/.

لوحة (٣٢): مجلس الملك، نسخة مخطوط ديوان حافظ، كشمير، ١٣هـ/ ١٩م، نسخة محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 637.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W637/.

لوحة (٣٣): تمثل مجلس العشاق، فرهاد وشيرين، وليلى والمجنون، كشمير، ١٢١٠هـ/ ١٧٩٦م، نسخة محفوظة بمجموعة والترز جاليري برقم W. 636.
https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W636/data/W.636/sap/W636_000011_sap.jpg.

لوحة (٣٤): مجلس شراب في حديقة، مخطوط ديوان حافظ، النصف الثاني من القرن ١٢هـ/ ١٨م، متحف المتربوليتان برقم ١٣,٢٢٨,١٥.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446549.

لوحة (٣٥): تمثل العاشقين والناسك، مخطوط ديوان حافظ، مستهل القرن ١٥م، دار الكتب المصرية. ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الإسلامي، لوحة (٢٧٩).



لوحة (٣٦): تمثل ليلى تزور فرهاد أثناء عمله، مخطوط ديوان حافظ، محفوظ بمكتبة هوتن MS 8.5 Persisn.
هناء محمد عدلي: دراسة فنية لتصاوير ديوان حافظ، لوحة (٩).

لوحة (٣٧): تمثل منظر شراب وطرب في الهواء الطلق، مخطوط ديوان حافظ، محفوظ بمكتبة هوتن MS 8.5 Persisn.
هناء محمد عدلي: دراسة فنية لتصاوير ديوان حافظ، لوحة (٢١).