

تأليف : ل.ت.غوزاليان و م.م.دياكونوف

النثمنمات الإيرانية

في مخطوطات "الشاه - نامي"

التاريخية



ترجمة :

ريما علاء الدين



المنهممات الإيرانية

لـ. غوراليان و مـ. ديدارسونوف

ادیب‌ان
دانارس

۲

۵

۲۴

هذا الكتاب

يعتبر هذا الكتاب من المؤلفات النادرة في المكتبة العالمية ، إذ صدر لأول مرة عام ١٩٣٥ في مدينة لينينغراد وشمل اللوحات التصويرية المرسومة حسب طريقة النعمانات الدقيقة ، وفيها عكس الرسامون بعض ملامح المؤلف التاريخي لشاه نامي .

يتميز هذا الكتاب بالدقة العلمية والرجوعية التاريخية الموثقة ، وهو الأول من نوعه في المكتبة العربية .

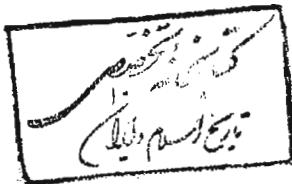
ويفيد هذا الكتاب كافة الطلاب الدارسين في كليات الفنون التشكيلية ، والعاملين في الحالات الفنية الإبداعية ، وكافة المهتمين بتاريخ الأدب والفن القديمين .

الناشر

المنمنمات الإيرانية

في مخطوطات "الشاه - نامى"

التاريخية



تألیف :

ل.ت. غوزالیان و م.م. دیاکونوف

المنمنمات الإيرانية

في مخطوطات "الشاه - نامی"

التاريخية

ترجمة : ريماء علاء الدين

منشورات دار علاء الدين



حقوق الطبع و النشر و الترجمة محفوظة

لدار علاءالدين

الطبعة الأولى - دمشق - ١٩٩٨

/ نسخة ١٠٠٠

التنضيد الضوئي : دار علاءالدين للنشر و التوزيع و الترجمة

الإخراج الفني : ناصر شهاب الدين

يطلب الكتاب على العنوان التالي :

دار علاءالدين للنشر و التوزيع و الترجمة

/ دمشق - ص.ب : ٣٠٥٩٨

هاتف : ٥٦١٧٠٧١ - ٢٣١٧١٥٨

فاكس : ٤١٢٥٤٥ - ٢٣١٧١٥٩ - تلکس :

المدخل

ظهر المؤلف الخالد لأبي القاسم الفردوسي في القرن العاشر الميلادي ، وقد ضم هذا المؤلف العادات الأدية الإقطاعية ، وكذلك مادة غنية من الأساطير الإيرانية . واستطاعت الملهمة أن تحصل على الاهتمام طوال القرون العشرة من وجودها ، وكانت تُفسر على مر العصور من قبل طبقات الشعب المختلفة بمعانٍ متنوعة تخص الطبقة والعصر ، فكل كان يبحث في خزنة المجوهرات تلك عن المعاني الأقرب إليه ، و كثيرة هي المرات التي استغلت فيها ملحمة "الشاه - نامي" كسلاح في الصراع الطبقي بيد المنظمات الاجتماعية .

لم تكن ملحمة "الشاه - نامي" رأسماً ميناً أو زينة في المكتبات ، أو ثالثاً خالداً للكتابة لا يقرؤه أحد ، بل إن الملهمة بقىت حية ، ولذلك فليس غريباً أن تستقطب اهتمام الرسامين الذين تركوا لنا عدداً هائلاً من المنمنمات في مخطوطات "ال Shah - Nami" ، التي عكست لنا عقلية حالقيها و نظرياتهم الفنية .

المنمنمات المعروضة في كتابنا هي أكثر النماذج شيوعاً ، وقد اختيرت من بين ما يزيد عن الألف من المنمنمات التي تربى المخطوطات المحفوظة في لينينغراد .

وقد استطاع المؤلفون التعرف بالتفصيل على المخطوطات اللينينغرادية ، فجاء كتاب مخطوطات "الشاه - نامي" في المجموعات اللينينغرادية كنتيجة لهذا العمل . وقد صدر عام ١٩٣٤ من قبل الأكاديمية العلمية في الاتحاد السوفيتي وعن معرض اللوحات الحكومية وذلك بمناسبة الذكرى السنوية الأولى للفردوسي ، ويهتمي هذا الكتاب على قوائم المنمنمات الكاملة مع شرح موضوعاتها ، أما المدخل فيحتوي على وصف مختصر للمنمنمات الذي يعد أساس مادتنا .

وتمثل منمنمات كتاب "الشاه . نامي" الليينيغرافية مادةً نادرةً وقيمةً لعلماء تاريخ الفن والثقافة الإيرانية . بالإضافة إلى ذلك يجب ملاحظة أن هذه المادة بقيت حتى وقتنا الحالي دون دراسة تقريرياً ، ولم تحصل إلا بعض المخطوطات القليلة على اهتمام الباحثين في الفن . وقد حصلت على درجة تقسيم من ناحية قيمتها الفنية ، كذلك لم يطبع حتى عام ١٩٣٤ م إلا النزر القليل من الأبحاث حول منمنمات مخطوطات "ال Shah - نامي" المحفوظة في ليينيغراد .

وقد أعيد إصدار سلسلة كاملة من المنمنمات الإيرانية في مطبوعات مختلفة بمناسبة الاحتفال السنوي للفردوسي بين عامي ١٩٣٤ - ١٩٣٥ م .

فقمنا باختيار المنمنمات وادخالها في كتابنا بحيث لا نكتفي بتوضيح حول تطور المنمنمات في ملحمة "الشاه - نامي" ، بل يتيّأ أيضاً أن تطور التصوير في مخطوطة "الشاه - نامي" هو حقيقة حادث هام في تطور الفن التصويري في إيران .

ولم يضع المؤلفون هدفهم دراسة المسائل المتعلقة بالمنمنمات الإيرانية تفصيلياً ، بل أرادوا أن يعرّفونا فقط على المادة الموجودة بين أيديهم والتي سُبّحَت وتُدرَس بشكل عميق في المستقبل .

ويتراوح عدد المنمنمات بين العشر والاثنين في المخطوطة الواحدة ، ومع ذلك تبقى إمكانية تحديد بعض المواضيع المفضلة التي بقيت حيّةً خلال قرون طويلة . وتقلب المواضيع البطولية والحوادث المأساوية على ملحمة "الشاه - نامي" ربما بسبب إلهامها القوي للرسامين . وإليها تنسب سلسلة كاملة من حياة البطل رُستم وبالدرجة الأولى صراعه مع سخراً ، وخاصة مشهد مقتل سخراً (الشكل ١٨) . وربما كان هذا هو الموضوع المفضل في منمنمات كتاب "الشاه - نامي" . كما تصادفنا كثيراً مشاهد طيران قُوس إلى السماء (الشكلان ٢٣، ١٥) وساقوش الواثب فوق النار (الأشكال ٤٥، ٣٧، ٢٤) وبخرام غور وأزادي (الشكلان ٤، ١٣) وغيرها .

وتظهر المواضيع البطولية ومشاهد القتال والصيد والاحتفالات في صور كتاب "الشاه - نامي" وهذا طبعاً يتعلّق بمزاج الكتاب ، أما مواضيع العاطفة ومشاعر الحب فتتعدّم تقريرياً ،

وتأتي قصص زال و رودايني (الشكل ٣٥) و ييجيني و مينيجى استثناءً من القاعدة ، وأكثر ما يجذب الانتباه هو المشهد الدرامي لإنقاذ ييجيني على يد رُستم (الشكل ١٦ آ).

وبالإضافة إلى المواضيع الأساسية هناك سلسلة كاملة من المواضيع الثانوية التي لا تحتوي على خصائص مميزة ، وهي مواضيع القتال والاحتفالات والاستقبالات الملكية والمشاهد التشابهة التي نستطيع استبدال أحدها بالآخر ، كما نصادف أحياناً في نفس المخطوطة لوحات تكرر نفسها ، وتشكل هذه المواضيع الثانوية الخلفية التي تبرز على أساسها المواضيع الأساسية .

وبشكل عام يمكننا أن نقول : إن منمنمات كتاب "الشاه - نامي" تناسب المؤلفات التاريخية أكثر من المؤلفات الأدبية ، وهذا طبيعي تماماً لأن كتاب "الشاه - نامي" بقي لفترة طويلة في إيران كتاباً تاريخياً بالإضافة إلى كونه أدبياً .

كما أن مواضيع "ال Shah - Nami" الأساسية ليست خاصة بهذا الكتاب فقط ، بل تصادف في مؤلفات أخرى ، كما يلفت انتباها عدم مطابقة سلسلة كاملة من المواضيع لنص الفردوسي ، خاصةً في الفترة الأخيرة من كتابة المخطوطات ، وكذلك يصادف تحريف في المخطوطات الأولى ، أي حوالي القرن الخامس عشر ، وربما حدث ذلك بسبب انتشار هذه المواضيع بين الناس وتنقلها ، فيدخلها الرسام بشكل طبيعي من دون أن يطلع على نص "ال Shah - Nami" و ليس بسبب خياله الخصب فقط .

ويلفت الانتباه ظهور الموضوع نفسه وبنفس الصياغة تقريرياً في منمنمتين تصوران الملك دجيمشيد محاطاً بالصتاع ، واحداها موجودة في مخطوطة الطبرى (المحفوظة في لندن - في مجموعة خاصة) ، أما الثانية ففي كتابنا (الشكل ١١) . وعند مقارنتنا لهاتين المنمنمتين يظهر سؤال عن مدى انتشار التقليد الذي ستتطرق إليه لاحقاً .

يمتاز كل عصر بطرز خاص لشخصياته ، تماماً كبعض تفاصيل الثياب التي تساعدنا على تحديد الزمن الذي تمثله ، ويحتوى كل عصر بعض الشخصيات الممدوحة كالملوك والأبطال والشبان ، وقليل من الأبطال يمكنون صفات أو علامات مميزة تسمح بمعرفتهم دوماً ، و يعد رُستم بطلاً من بين هؤلاء القلة ، ومن العلامات التي تميزه ، ثوب من جلد

النمر ، وخوذة من رأس الفهد كانت نادرة في صوره قبل القرن السادس عشر ، أما في الخطوطات المتقدمة فإنها ترافق صاحبها دوماً ، باستثناء المنمنمات التي تمثل طفولة وشباب رُسْتِم كصور (مقتل الفيل الأبيض ، واصطياد حصان ريخش وغيرها) . وكثيراً ما نشاهد بين الأبطال والد رُسْتِم " زال " بشعره الشائب . أما بشكل عام فالشخصيات غير واضحة المعالم ، فالمعنى إلى إظهار شكل محدد للبطل وإعطاء تقدير لمواصفاته بأسلوب جميل لا نصادف إلا في منتصف القرن السابع عشر ، وكاستثناء في خطوطه واحدة من خطوطات القرن السادس عشر . ونشاهد محاولات لايجاد سبل جديدة لتصوير الأبطال (الأشكال ٢٣،٢٤،٢٥) .

ونحاول الآن أن نراقب تغير تعامل الفنان مع شخصياته ومع مهمته ، وتغير منمنمات "الشاه - نامي" وتبدل الموضع ، ولهذا علينا أن نعطي تقديرأً للمنمنمات من خلال عدة خطوطات .

ونضع في المرتبة الأولى خطوطه "ال Shah - Nami " الثانية حسب ترتيب قدمها ، وما وصل إلينا من عام ١٩٣٣ .

وتحظى لوحات هذه الخطوط على اهتمام خاص جداً ، رغم أن الأكاديمي دورن قام بتقييمها بشكل سئ . وتخالف هذه المنمنمات في آلية كتابتها بشكل محسوس عما نعودنا أن نراه في منمنمات القرن الخامس عشر والسابع عشر التي يسود فيها كمال الصورة ودقة الملامح وملء المساحات الحددة بدقة بالألوان ، أما هنا فغلب البداية الجميلة فالفنان حر في استخدام أسلوب دهن الألوان ، ساعياً للحصول على توافق مساحات اللون وليس على تجاهس لعب الخطوط التي سادت في المنمنمات الإيرانية المتقدمة ، وهذه المنمنمات هي (الشكل الملون ١) و (الأشكال ١،٢،٣،٤،٥) وهي مرتبطة بالبيتها مع فن الرسم الجداري من جهة و مع الرسم التصويري على المنتجات الفخارية وغيرها من جهة أخرى، والتي تفسر طريقة الدهن الحر بضرورة رسم الصورة بسرعة .

ويكتفى سطح المنمنمات الصغيرة عادة بالشخصيات بشكل كامل ، وهي (الأشكال ١،٢) أحدهما يمثل الصيد والآخر يمثل الملك وسط حاشيته ، و تظهر حقيقة واضحة في أن المنظر هو خلفية الصورة التي تتطور عليها الأحداث ، ويكون الجو العام ثانياً ولا يعد

ضاغطاً كما في المنمنمات اللاحقة .

ولا نستطيع أن نوافق العالم بـ دينيسكي الذي يؤكد أن هذه المنمنمات تعد "مظاهر البداية الإيرانية" . والأصح أنها تعكس طبقةً محددةً ومستوىً معيناً من تطور طبقة الإقطاع السائدة في إيران في بداية القرن الرابع عشر .

وبانتقالنا إلى مخطوطات القرن الخامس عشر يظهر لنا جلياً نقصان حلقة في تطور المنمنمات ، و يظهر أمامنا اتجاهان ، اتجاه نراه بشكل واضح في المخطوطة الرابعة من عام ١٤٤٥م (الشكلان ٨ و ٩) التابعة للعادة القديمة المسماة بالمدرسة المنغولية (أليس علينا أن نسب هذه المنمنمات إلى نواحي إيران الغربية؟) . وفي نفس الوقت تبدأ بالتطور مدرسة أخرى مركزها في خيرات . وتعد المخطوطة الخامسة (متتصف القرن الخامس عشر - الأشكال ١٠، ١١، ١٢، ١٣) من جهة ومنمنمات المخطوطة السادسة (متتصف القرن الخامس عشر . الأشكال ١٤، ١٥، ١٦) من جهة أخرى نمطية بالنسبة ل揆رات هذه المدرسة . ونلاحظ في منمنمات القرن الخامس عشر تبدل الآلية ، فتظهر الملامح العامة محددة بدقة ، ويتم التلوين بخطوط دقيقة سميكة ، وينعدم أسلوب التلوين الحر تماماً ، كما تختلف الألوان التي يستخدمها الفنانون أصحاب الاتجاهات الفنية المختلفة . فإذا كانت الألوان الخافتة العاومة تغلب في المخطوطة الرابعة كاللون الأصفر الرملي الذي يمثل خلفية الصورة ، وألوان الثياب البنية والليلكية ، وألوان الجبال البنفسجية والزهرية الناعمة ، فإنه في المخطوطة السادسة تغلب الألوان الساطعة كلون الثياب الحمراء والزرقاء ، والتناقض الكبير ، وانعدام خصوصية المنمنمة العامة .

وتبقى هذه المنمنمات رسوماً موضحة للنص كمنمنمات القرن الرابع عشر ، و يبقى المنظر إما خلفية للحوادث الحاربة وإما أنه يلعب دوراً هاماً في تطور الموضوع ، كدور الجبال مثلاً في مشهد مقتل الفرسان بعد إحتفاء كي . خسروف (الشكل ١٧٦) . كما يخدم المنظر أحياناً الانسجام في اللوحة مثلاً (الشكل ١٣) و الذي تقسم فيه الشجرة المنمنمة إلى قسمين و نجد في قسم بخراهم غور وأزادي على الجمل وفي القسم الثاني الغزلان . ونلاحظ الدقة في تفاصيل الثياب والأسلحة ، خاصة في المخطوطة السادسة (الأشكال ١٤، ١٥، ١٦) وهذا ما سهل علينا تحديد تاريخها . كما أن هناك منمنمات هامة تمثل الصناع (الشكل

(١١) وفيه يحيط الصناع بالملك دجيمشيد ، و (الشكل ٨ ب) الذي يمثل الحدادين الذين يختبئون عندهم غوشتابس ، وخصوصاً المنمنمة التي تمثل ثورة كاثي ، والتي تعطينا إنطباعاً مشرقاً عن صناع القرن الخامس عشر (الشكل الملون ٢) .

تحصل منمنمات الخطوط الثانية على اهتمام خاص (الشكلان ٧، ٦) و الظاهر أنها الثانية حسب ترتيب قدمخطوطات "الشاه - نامي" في لينينغراد (بداية القرن الخامس عشر) . ومن المؤسف أنها وصلتنا بحالة سيئة جداً . وذلك لأنها تميز برشاقة مدهشة وشجاعة في أسلوبها وحيوية في حركاتها بالإضافة إلى خصوصيتها المميزة ، وهي تشبه لدرجة ما خصوصية الخطوط الرابعة .

إن المنمنمات في مخطوطات القرن السادس عشر التي أعدت في ظل الدولة الصفوية العظيمة ، صاحبة أول محاولة لتوحيد إيران والتي قطعت علاقات الماضي الإقطاعي الذي كان يستخدم "ال Shah - Nami " لأغراض خاصة ، فبدأ بالظهور تعامل جديد من قبل الفنان تجاه ما يصنع ، وسادت بينهم التزعة التزيينية . ونلاحظ ذلك من خلال العدد الكبير من الشخصيات في اللوحة الواحدة والتي لا علاقة مباشرة لها بالموضوع ، بل جاءت نتيجة اهتمام الفنان بجمالية المنظر ، فيبدأ المنظر بلعب دور منفرد ، لأن ما يهم الفنان الآن هو إظهار المسائل الجمالية وتطويرها . وتعد الخطوط السابعة المتهية عام ١٥٢٤م (الشكل ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١) تابعة لهذه المجموعة . فقد استخدم الرسام فيها أساليب متنوعة ، لذلك يبدو لنا عند الفحص السريع للوحات أنه عمل عدة رسامين ، ولكن بالدراسة الدقيقة للتفاصيل نقتصر بأنه عمل فنان واحد ، أو بالأصح لورشة تعمل تحت إشراف فنان واحد . وبالإضافة إلى المواضيع الهامة والقيمة من الناحية الفنية هناك مواضيع أقل قيمة لكنها رسمت بالطريقة نفسها . وتعتبر بعض المنمنمات هامة من الناحية التركيبية ، كرسقوط حصار يران مثلاً على الأرض في مشهد صراع يران وغوديز (الشكل ٢٠) ويدعى فيها لون الصخور وهو ظل الأزرق الناعم الذي ينتقل تدريجياً إلى الأحمر الحديدي ... الخ .

وتعتبر الخطوط الثالثة عشرة المعدّة عام ١٥٨٥م ، وكذلك الخطوط الرابعة عشرة المعاصرة لها نموذجاً واضحاً للتزعة التزيينية (الأشكال ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠) وصياغتها متماثلة تماماً . وتعتبر منمنمات هذه الخطوط كبيرة بحيث تملأ الصفحة بأكملها ، وتتميز بوحدة

تركيبيها مع امتلاء مساحتها بالزينة ، وتغلب على منمنمات هذه المخطوطة الماضية
الثانوية ، ويفرق الحدث في التصوير الفني الفخم ، وتحول المنمنمة من صورة معبرة للنص
إلى زينة للكتاب فقط .

وهناك طبعاً بعض الاستثناءات والانحرافات عن السير العام لتطور المنمنمات في ذلك
العصر ، كالمخطوطة التاسعة مثلاً الخاصة بمنتصف القرن السادس عشر (الأشكال ٢٣، ٢٤
٢٥) . وقد صورها رسام صاحب موهبة نادرة ، ظهرت محاولاته للخروج عن القواعد
العامة المتّبعة آنذاك . وتبّرّز أعماله من الناحية التركيبية فهو يسعى إلى إضفاء الحركة والحيوية
على أجساد شخصياته الضخمة ، ولديه خطوط واقعية طريفة في لوحاته ، خاصة في رسم
الخيال ، فتارة يُرجع الحصان رأسه ليلتقط الشعير المتّبقي في الحقيقة ، وتارة يعود ليلشم جنة
صاحبها لآخر مرة قبل أن يسوقه العدو (الشكل ٢٥) . وهذه الخصائص الخاصة بالفنان لا
تعكر النسق العام لتطور المشهد التقليدي الذي حصل على دلالة خاصة في القرن السابع
عشر .

ولكي نقدر مستوى منمنمة القرن السابع عشر ، أمامنا مادة وفيرة جداً ، فالمخطوطات
التي تطرقتا إليها في كتابنا مزينة بعنى بالمنمنمات الممتعة التي تساعدننا في حل مجموعة من
المسائل التي تهمنا أو على الأقل تحديدها . فالمخطوطة السابعة عشرة التي أنهيت كتابتها سنة
١٩٣٠م (الأشكال ٣١، ٣٢، ٣٣) تحتوي على مجموعات متعددة من المنمنمات ، والأهم
بينها ثالث منمنمات صُورت في كتابنا . المنمنمة الأولى هي الجهة اليمنى من التركيب
الثاني (الشكل ٣١) وهي تمثل السلطان محمود الغزنوي وسط حاشيته ، ويعتبر هذا العمل
ممتازاً، فأناقة التركيب التي انتشرت في السنوات العشر الأولى من القرن السابع عشر
وكذلك تعقيده وغنى ألوانه وطرازه الملفت للانتباه تدفعنا إلى الظن أن راسمها فنان عظيم .
ولكنها لا تحمل توقيعاً ، ويصعب علينا أن ننسبها إلى أي من فناني القرن السابع عشر
المشهورين .

وقد تشكل لدينا انطباع بأن مارتين نسب هذه اللوحات إلى محمد ريزى ، رغم أنه لا
يملك الأساس الكافي لذلك ، لأن الشبه بين هذه الأعمال وأعمال ريزى المحفوظة في
لينينغراد معدوم تماماً .

وأما المجموعة الثانية فتمثلها المنمنمة التي تصور الفردوسي في الحمام ، وهي تشبه بشكل عام ساقتها ولكنها أفضل نوعية منها ، وربما خرجت من ورشة الفنان نفسه ، لكنها لم تصنع بيده مباشرة بل أشرف عليها فقط .

أما المنمنمة الثالثة فمتاز بطبع مختلف تماماً ، وهي تصور التحضير للاحتفال ، وربما يكون احتفال الورشات الصناعية (الشكل ٣٣) .

المخطوطة الثامنة عشرة (الشكلان ٤٤، ٣٤) المعدّة خصيصاً للشاه عباس الثاني (١٦٤٢ - ١٦٥١) تمتاز بفخامة أدائها . وفيها زينت صفحات عناوين النصوص بالزخارف الجميلة (وهي المقدمة ، والبدايات الأربع لأقسام الملحم) وقد تم العمل بدقة كبيرة وبأساليب مختلفة . ويعد (الشكل ٤٠) نموذجاً لصفحة كهذه . والواضح لنا أنه عمل على إنجازها عدد من الفنانين ، وتحتل هذه المخطوطة المرتبة الأولى بعدد منمناتها بين المخطوطات المحفوظة في لينينغراد ، وتضم ١٩٢ منمنة ، ويفكّد هذا العدد الكبير من الرسوم حقيقة وجود مواضيع لنجدتها في غيرها من المخطوطات ، والشيء المشترك بين هذه المنمنات هو تعامل الفنان تجاه الموضوع الذي انتشر في القرن السابع عشر ، فنرى هنا هيمنة البداية التقليدية و تغلبها على الرواية المباشرة ، فتقل دلالة الموضوع ، ويصبح على نفس المستوى مع تفاصيل المنظر . وحتى أثناء الفحص السريع للمخطوطات تلفت الانتباه فوراً لأعمال أحد الفنانين (الشكل ٣٩) . لأن رسومه تكتلى بالحركة (وقد نجح خاصة في تصوير حركات الخيول في ساحات القتال) كما أن رسومه متعددة الألوان ومعقدة في تركيبها ، وهناك ميزة أخرى خاصة في أعمال هذا الفنان وهي الطراز النموذجي لوجوه الشخصيات في لوحته : فالشارب كبير وكثيف ، والخواجـ سوداء متصلة عند الأبطال الشجعان ، والخدان عريضان ، والعيون متقاربة ، والجباه ضيقة والجماجم صغيرة عند الفتىـن والنساء . كما تظهر في أعماله المواقف التقليدية بشكل واضح ، فيتعامل بحب و اهتمام مع الزينة و الزخارف ليحيط بها قاعـات الاستقبال الملكـي ، كذلك لاحظنا اهتمـامـه الكبير بوضـعـيات الفرسـان في ساحـاتـ المـعارـك ، والرؤوس المقطـوعـةـ المتـاثـرةـ علىـ الأرض ، وأجـسـامـ المـقـتـولـينـ المـتشـنـجةـ المتـشـنـحةـ علىـ أـرـضـ المـعرـكةـ . ورأـيناـ فيـ اللـوـحـاتـ المـمـثـلـةـ لـلاـحـفـالـاتـ تـنوـعاـ كـبـيراـ فيـ الـأـطـعـمـةـ وـالـمـأـكـوـلـاتـ،ـوكـذـلـكـ غـاذـجـ كـثـيرـ منـ الـأـوـانـيـ المـصـنـوعـةـ منـ الـمـعـدـنـ وـالـسـيـرـامـيـكـ الـرـيقـ،ـتـلـكـ الـأـوـانـيـ الـمـيـزـةـ لـلـقـرـنـ السـابـقـ عـشـرـ وـالـتيـ عـرـفـتـ بـفـضـلـ الـلـوـحـاتـ الـكـثـيرـةـ فيـ

هذا المجال ، وتقريرياً جميع منمنمات هذا المجال موقعة و مؤرخة ، و اسم راسمها آفراز الحسيني ، وقد رسمت المنمنمات بين عامي (١٠٥٢ - ١٠٥٥ هـ) أي (١٦٤٢ - ١٦٤٥ م) . وقد قام الأكاديمي دورن بوصف هذه المخطوطة في دراسته ، ولكنه لم يتعمق في دراسة المنمنمات ، لذلك نسبها جميراً إلى الرسام آفراز الحسيني ، ولكن الحقيقة هي أن عدة فنانين شاركوا في تزيين المخطوطة ، وقد قام آفراز الحسيني برسم ٦٨ لوحة فقط .

كذلك كرر Martin خطأً دورن فوضع اسم آفراز الحسيني في قائمة الرسامين الإيرانيين في القرن السابع عشر ، ونسب إليه جميع منمنمات المخطوطة ١٨ ، و عدا عن ذلك اعتبر Martin إحدى لوحات هذه المخطوطة من أعمال الحسيني تحديداً ، رغم الشك الكبير في ذلك ، حيث أن أسلوب الرسم والخط والتقطيم مختلف تماماً عما شاهدناه في أعمال الحسيني ، كما تخلو من لقب "الحسيني" .

وأول من أشار إلى خطأً دورن و Martin كانت ف.أ. كراتشكونفسكيا في مقالتها "الفن الإسلامي في مجموعات خانيكوف" . ودون أن تتوقف عند سؤال حول أصلية اللوحة التي تحدثنا عنها سابقاً ، أثبتت أن إحدى لوحات المجموعة التي وصفتها تعود لآفراز الحسيني ، كما شرحت بالتفصيل كل ما يتعلق بمنمنمات المخطوطة ١٨ ، وبعد أن حددت مواصفات منمنمات آفراز ، أثبتت أن هناك مجموعتين آخرين في تلك المخطوطة ، وبفضل وجود التوقيع على إحدى المنمنمات (الشكل ٤٣) حددت اسمًا آخر من أسماء الفنانين الذين عملوا في تزيين هذه المخطوطة .

وهذا الفنان هو "بير محمد الحافظ" . والمنمنمة المرقعة باسمه تحمل تاريخ ١٠٥٤ هـ أي ١٦٤٤ م . وقد أبقى توقيعه على عمل واحد فقط من أعماله ، وكان عمله هذا يفوق بحاجةً جميع أعماله الأخرى (الأشكال ٣٦، ٤٢، ٣٨، ٤٣) التي حددناها بسهولة بفضل وجود كمٌ كبير من الدلائل .

تمييز منمناته بخصوصية تجذب الأ بصار مباشرة ، لأن ألوانه الأساسية هي الأزرق الغامق وألوان البنفسجي ، أما الألوان الفاتحة فتنعدم من لوحاته تقريرياً ، وحتى لو صادفناها فسوف تلون التفاصيل الصغيرة من اللوحة فقط ، والميزة الأخرى التي تميز أعمال هذا الفنان هي مواصفات وجوه أبطاله ، فهو فنان واقعي ، حاول أن يقدر ويصور الصفات المميزة لكل

شخصية ، وابعد عن الأسلوب التقليدي في تصوير الوجه البشري ، كما ابتعد بير محمد عن إغراق لوحاته بالأشخاص ، وحاول إعطاء شكل معين لبطله المفضل ، فاختار بذلك عن آفوال الحسيني ، وقد لاحظنا اهتمامه بتصوير الإنسان من خلال تصوير تطور الأحداث إذ راعى في لوحاته تقدم البطل في السن (مثل رُستم) . وهذه السمة كانت مشتركة في لوحات بير محمد واللوحات الفنية الأوروبية ، فنرى انعكاس تطور الفن الإيراني الذي حصل على قوة دفع جديدة في ظل الدولة الصفوية القومية التي كانت تقوّي علاقاتها مع أوروبا في ذلك الوقت .

هناك بعض المنمنمات المنسوبة إلى بير محمد ، ربما بسبب بعض خصائصها ، و لكننا بالدراسة الدقيقة استنتجنا أنها عمل مشترك قام به هذا الفنان مع فنانين آخرين (الشكل ٤٤) . فخصوصية المنمنمة العامة و وضعيات الأشخاص فيها وكذلك تفاصيل الثياب جميعها تتحدث عن انتمائها إلى أعمال بير محمد ، لكن العلامة الرئيسية والمميزة لأعمال هذا الفنان غائبة وهي الوجوه الحية المعبرة ، كما أن بعض المنمنمات الأخرى تفتقر حتى للقليل من السمات المميزة لأنعماله ، حيث تظهر الألوان الفاتحة ، و يغلب فيها اللونان الأصفر والأحمر . فتقودنا هذه المنمنمات مباشرة إلى فنان ثالث لم يترك لنا اسمه على منمنمات هذه المخطوطة ولكنه وقع ثلاط منمنمات باسمه في المخطوطة ١٩ التي قام بتزيئتها كلها بمفرده (الأشكل ٤٥، ٤٦، ٤٧) والمنمنمات الموقعة باسمه في تلك المخطوطة هي (الشكلان ٤٦، ٤٧) .

وليس هناك أدنى شك في أن منمنمات النوع الثالث من المخطوطة / ١٨ / و جميع المنمنمات القديمة في المخطوطة ١٩ تنسب لشخص واحد أو على الأقل رُسمت تحت إشرافه . و يكفي أن نقارن المنمنمات التي تصوّر سياقوش القافز على حصانه فوق النار ، وهي المنمنمات في (الشكلان ٤٥، ٣٧) . فحتى اللون والطراز وخصائص المنظر في المنمنمات الأخرى كلها تتطابق حتى في تفاصيلها الصغيرة . واسم هذا الفنان ريزا إموسيفير ، وقد كان هذا الاسم مجهولاً تماماً عند الباحثين في تاريخ الفن الفارسي ، ومتنازع لوحات هذا الفنان بألوانها اللطيفة الواضحة ، ولكنها تحمل نوعاً من الجمود لأن وضعيات الأشخاص تنقصها الحيوية ، والخيول الجارية لا تتحرك بل تظهر معلقة في الهواء ، والأهم من ذلك ، وجوه الأشخاص الجامدة والمتباينة ذات الصفات الواحدة : اللحي المتطاولة ، وبروز الشارب والحواجب ، ففي كل شيء نلاحظ العلاقة بين هذا الفنان وبين التقليد ،

لذلك تذكّرنا أعماله للوهلة الأولى بمنمنمات القرن السادس عشر ، وبالإضافة إلى ذلك ، تحمل موهبة هذا الفنان مظاهر الخصوصية فيننجح في الموضع العاطفية ، وأفضل عمل له بلا منازع موجود في المخطوطة / ١٨ / وهو لقاء زال و رودايني (الشكل ٣٥) . وقد ظهر لدينا انطباع أنه كان يجد صعوبة في التعامل مع الحجم الكبير لأوراق المخطوطة / ١٨ / . (الأشكال ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٤١)، وقد كانت أعماله في المخطوطة / ١٩ / أكثر نجاحاً . (الأشكال ٤٥، ٤٦، ٤٧) .

وفي نهاية حديثنا عن المنمنمات في مخطوطات القرن السابع عشر ، يمكننا أن نطرح سؤالاً حول تشارك عدة فنانين لإنجاز منمنمة واحدة . وعلى أساس دراستنا للمخطوطة السابعة (بداية القرن السادس عشر) يمكننا أن نصل إلى نتيجة هي أننا نتعامل مع ورشة فنية ، وفيها تعود للفنان الرئيسي عدة منمنمات فقط قام بها بمفرده . أما المخطوطة (١٨) فقدمن لنا مادة أكثر أهمية ، حيث تظهر حقيقة العمل المشترك بين بير محمد و ريزا إموسيفير عند فحص منمنمات الصنف المختلط . وحتى عند دراسة المنمنمات التي يبدو أنها من عمل فنان واحد يمكننا أن نطرح سؤالاً حول مشاركة عدة فنانين في العمل ، ويمكننا أن نأخذ كمثال المنمنمات الموقعة باسم آفرا ال حسيني . كما يدلنا الإحصاء أنه من أصل ٦٨ منمنمة هناك ٦ أنجذت في عام ١٠٥٢ و ٥ في عام ١٠٥٣ ، و ٣١ في عام ١٠٥٤ و ١٣ في عام ١٠٥٥ . ومن بين الثلاث عشرة منمنمة خمس غير موقعة ، والباقي رغم وجود التوقيع تخلو من التاريخ .

وهكذا نجد أن عام ١٠٥٤ الأكثر إنتاجاً قد خرج بـ ٣١ منمنمة ، أو وسطياً خمس منمنمات في الشهر ، وإذا أخذنا بعين الاعتبار هذا العدد من المنمنمات ، يظهر لدينا سؤال حول قدرة شخص واحد على صنع كل هذه المنمنمات ، ولذلك لا يجب علينا أن نفترس وجود هذا العدد الكبير من المنمنمات المؤرخة بتاريخ سنة واحدة بمشاركة مجموعة من الفنانين في إنجازها و قيام كل واحد بإنجاز جزء من المنمنمة ، وأن التوقيع في النهاية كان يعود للمعلم المشرف على العمل ؟

إن العواصف السياسية التي هزّت إيران في القرن الثامن عشر ، جرّت خلفها جموداً في الحياة الثقافية بشكل عام ، و خاصة في فن المنمنمات ، لذلك نصادف في أعمال القرن

الثامن عشر تقليداً أعمى للقديم وانعدام التطوير ، ف تكون المنمنمة الإيرانية بذلك ، بعد وصولها إلى قمة تطورها في القرن السابع عشر ، قد اضمرحت . وإذا تفحصنا المنمنمات الكثيرة في مخطوطات "الشاه - نامي" الأربع الخاصة بالقرن الثامن عشر أو ما أتى بعدها ، فلن نجد فيها أي جديد ، فالفنانون يقلدون القديم كأنهم عبيد له ، ونرى ذلك جلياً في المخطوطة (٢٥) التي تمثل أفضل منمنماتها تقليداً للقديم أي هي نسخ طبق الأصل عن أعمال ريزا إموسيفير . (قارنا الشكلين ٣٤ - ٤٨) .

إن تقليد المنمنمات انتشر كثيراً في السابق ، فمثلاً من صورة دجيمشيد و الصناع في أغلب الأحيان كانت تقلد أجزاء كالأشخاص أو تفاصيل أخرى ، أما الباقي فيكمل من عندهم . وقد وصف Martin أساليب النسخ المتباينة في كتابه (صفحة ١٠٣ - ١٠٤) على أساس مؤلف مصطفى الدفترى "موناكب إخونيرفيران" نهاية القرن السادس عشر . كما نرى في الكثير من المخطوطات القديمة وخصوصاً في الثانية أنه غطت وخزات إبر دقيقة محيط صور بعض الأشخاص وهي طبعاً آثار النسخ .

إن منمنمات القرن التاسع عشر موجودة لدينا بأعداد كبيرة ، وهي في الغالب بسيطة ، ضعيفة المستوى ، والقليل فقط يصل إلى مستوى راق في صنعه .

وكمثال على ذلك المنمنمة المأخوذة من مخطوطة نهاية القرن السابع عشر ، بداية القرن الثامن عشر ، وتنسب إلى القسم الأول من القرن التاسع عشر (الشكل ٤٩) . وهي من الناحية التكنيكية صنعت بشكل جيد ، ولكنها شكلت مزيجاً من الأساليب التقليدية القديمة والأساليب الجديدة للفن الأوروبي ؛ فمن جهة ظهرت محاولة إبراز المنظر ، ومن جهة أخرى تصوير الخيول والخيوم تصويراً واقعياً بالإضافة إلى الغيم الصيني .

ونحن بعد أن أعدنا تصوير المنمنمات على الجداول الفوتografية ، صنفتها حسب ترتيب مخطوطاتها الزمني ، وداخل كل مخطوطة صنفتها في ترتيب سير الحديث ، والاستثناء الوحيد هو الشكل (١٦٥) حيث أن المنمنمة المصورة عليه يجب أن تتوضع وفق سير الحديث بعد منمنمة الشكل (١٦) . وتتوسع الجداول الملونة وفق التسلسل الزمني للمخطوطات دون الخضوع لترتيب الجداول الفوتografية .

في وصف الجداول تدل أرقام المخطوطات على ترتيبها بين مخطوطات "الشاه - نامي" في المجموعات اللينينغرادية ، أما الأرقام التي بين قوسين فتدل على رقم المخطوطة في المستودعات .

وتطابق أرقام المسميات أرقامها في الكتاب الذي أشرنا إليه ، وقد أوردنا جميع القياسات في المستديمات .

بعض الاختصارات المستخدمة :

م.ع.ج - المكتبة العمومية الحكومية

ج.م - الجامعة المستشرقة التابعة لـأكاديمية العلوم السوفيتية

ج.ك.و.ر - جامعة الكتاب ، الوثيقة ، الرسالة. التابعة لـأكاديمية العلوم السوفيتية

وصف الأشكال

الأشكال الملونة

الشكل - ١ -

مخطوطة ١ (م.ع.ج ٣٤٣) الصفحة ٤٨ ، المنمنمة ، القياس دون اعتبار الرأبة
 $22 \times 10,5$

اتجه القائد بخراط تشويني إلى الصين بعد شجاره مع ملكه خرمذد ملك الدولة الصفوية ، وفي الصين حقق سلسلة من البطولات ، ومن آخر هذه البطولات كان صراعه مع الوحش ، الأسد كاتي ، الذي ملأ البلاد كلها رعباً ، والتهم ابنة الملك ، وبعد أن استدعى بخراط تشويني الوحش إلى نزاله أغرقه بالسهام وبعدها قطعه بسيفه .

وتتمثل المنمنمة ببداية القتال وتصور القصة بدقة ، والشيء الوحيد الزائد في الصورة هو حامل السلاح ، لأن الرواية تقول إن بخراط تشويني خرج إلى القتال وحده ، أما فيما عدا ذلك فنجد أن الرسام التزم بالنص تماماً ، و يظهر ذلك من خلال تصويره للمنظر الجبلي وكذلك تصويره للوحش وصولاً إلى الجنديتين السوداويتين المنسدلتين من رأسه .

وهذه المنمنمة هي إحدى المنمنمات التي احتفظت بحالتها الجيدة في المخطوطة ، و نجد فيها تشابهاً مع فن الرسم الجداري والرسم على السيراميك ، وهذا ما سنتحدث عنه بتفصيل أكبر عند وصف الأشكال المصورة (١، ٤) .

الشكل - ٢ -

المخطوطة ٦ (م.ج ٨٢٢) ، صفحة ١٨ ، منمنمة ٤ ، قياس الإطار المشترك دون اعتبار الأعلام $11,5 \times 17,5$

الحداد كافي يحمل الراية ويرافقه رفقاء

عندما يذكر اسم كافي في إيران يرد إلى الذهن تصور أول حركة تحررية في البلاد ، وقد تسلم كافي العرش بعد دجيمشيد الذي كان أحد ملوك إيران الأوائل (انظروا وصف الشكل ١٢) . وتروي القصة أن زوخاق يبدأ باضطهاد الشعب ليطعم الأفعتين الناميتين من تحت كتفيه نتيجة لقبة الشيطان ، فيقدم لهما يومياً دماغين بشرين ، ويقع ولداً كافى في عداد الضحايا ، وعندما يصل الدور إلى ولده الأخير ، يذهب الحداد محتاجاً إلى زوخاق ويشعل الثورة ، ويتسليم قيادة الثورة ف يريدون ملك إيران الم قبل ، ويصبح مئزراً كافى الجلدي علماً للثائرين ، وقد ثبته كافي على رأس رمحه ، وتصبح "راية كافي" منذ ذلك الوقت رمزاً للحركة التحررية القومية في إيران .

ونلاحظ أن المشاهد الجماعية معروفة تقريباً في منمنمات هذه الخطوط (الشكلان ١٥، ١٦) فالرسام يكتفى بتصوير عدة شخصيات تعوض عن الجماعات ، وهذا ما حدث في هذه الصورة ، ففي مركزها كافي الذي يحمل الراية ، أما باقي الأشخاص فيمثلون الثوار ، ونصادف ظاهرة خروج أجزاء من الصورة على هوا من الصفحة في هذه المنمنمة وفي كثير من المنمنمات اللاحقة .

الشكل - ٣ -

الخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) ، صفحة ٣٣ ، منمنمة ٣ ، القياس $12 \times 14,5$

منتشيخر يعود مع جيشه من أرض المعركة

يقسم الملك يريدون أرضه بين أولاده الثلاثة : سلم وتور وإريدج ، فيندلع الصراع بين الأخوة ، ويقوم سلم وتور بقتل أخيهما إريدج ، فيثأر للقبيل ابنه منتشيخر حيث يقوم بقتل تور الذي كان القاتل غير المباشر أولاً ومن ثم شريكه سلم ، فيما الحزن والألم قلب الجد العجوز إثر المأساة التي قدّر له أن يشهدها ، فيسلم الملك إلى منتشيخر ، وهنا تكمن العقدة الأولى في تطور أحداث "الشاه - نامي" : أي صراع إيران (خلفاء إريدج) وتران (خلفاء تور) ، ويقى هذا الصراع محتفظاً بقوته التي لا تضعف عبر نسج الملحمة كلها ويمثل النابض الأساسي المحرك لجميع المواقف البطولية ومعارك الفرسان .

وتصور المنمنمة الحقيقة بأسلوب صفوی باکر وكان مرتبطاً بالأساليب البدائية البسيطة المميزة لذلک العصر ، كما نشاهد بعض العناصر الجديدة حيث نلاحظ دقة وأناقة حركة المقاتلين والخيول ، ومع ذلك تعتبر هذه المنمنمة بسيطة بالمقارنة مع الأعمال الأخرى في هذه المخطوطة (الشكلان ٢١، ١٧) . أما الصولجان الذي يعلوه رأس ثور ويحمله منتوشىخ في يده ، فتشاهدونه مصورةً في (الشكل ٣) .

الشكل - ٤ -

المخطوطة ١٤ (م.ع.ج ٣٨٢) ، الصفحة ٢١ ، المنمنمة ٢ ، القياس وفق الإطار
٢١ × ٣٠

كِيامورس وسط الناس و الحيوانات (المنظار مكرر في الجدول ٣)

تقول الأسطورة إن أول ملك لإیران كان كِيامورس ، وقد نشر النظام على الأرض لأول مرة ، وكانت الحيوانات والطيور تتجه إليه من جميع الأتجاه ، وقد قام بإدخال الشياط إلى حياة الناس وكانت تُصنع من جلد الحيوانات .

وكان كِيامورس يتصور عادة في وضعية المعلم وحوله الناس والحيوانات ، ويلفت الانتباه تركيب المنمنمة ، فكل شيء يدور حول شخصية الملك الرئيسية المتربع على جلدة النمر . فيتوقف انتباه الناظر على هذه الشخصية ، كما يخرج بنوع يحيط به الحضار من تحت أقدام الملك ، وتعتبر هذه المنمنمة من صور الكتاب التزيينية ، وهناك نماذج أخرى من هذه المنمنمات في (الأشكال ٢٧، ٢٨، ٢٩) .

الأشكال المchorة

الشكل - ١ -

المخطوطة ١ (م.ع.ج) ، صفحة ١ ، منمنمة ١ ، القياس بدون اعتبار الإطار ٢٤ × ١٩,٥ ، عرض الإطار العام ٢,٥ ، و عند الميداليون ٥ .

صيد الغزلان

يصادف بين المنمنمات المchorة الموجودة في نصوص المخطوطات منمنمات ذات طابع تقليدي كانت عادة تزيّن أوراق الغفل وأحياناً الصفحات الفاصلة بين الأجزاء الكبيرة من الكتاب ، ومتناز هذه المنمنمات عن المنمنمات الأولى بأنها لا ترتبط دائمًا بمحظوظة بل إنها غالباً تصوّر حياة وذوق الدوائر الاجتماعية التي صُنعت لأجلها .

ونصادف هذه المنمنمات في مخطوطات "الشاه - نامي" على أوراق الغفل ، وعلى الصفحات الفاصلة بين المقدمة والملحمة ، ويفسر وجودها فاصلة بين المقدمة والملحمة بأن المقدمة أفت بعد الملحمية بفترة طويلة ، حتى إن السؤال عن مؤلف صيغتها الأولى بات مستحيلاً

لكن أوراق الغفل اختفت من مخطوطتنا هذه التي تبدأ من الصفحة الأخيرة للمقدمة ، و المنمنمة التي نتحدث عنها تقع على قفا تلك الصفحة ، كما تنتهي المخطوطة بآخر صفحة من صفحات النص في الملحمية ، لذلك يبقى السؤال حول إمكانية وجود منمنمات على الصفحات المفقودة مفتوحاً .

و المنمنمة التي أعدنا تصويرها تمثل الجهة اليمنى من المنمنمة المركبة الواقعة بين المقدمة وببداية الملحمية ، وهي تختلف عن تركيب المنمنمة المقسمة إلى قسمين ، حيث يقع كل

قسم على صفحة منفصلة فيخلق وحدة فنية وموضوعية ، ولكننا نتعامل في حالتنا هذه مع تركيب يتألف من منممتين منفصلتين مرتبتين بالبيئة المشتركة فقط (الشكل ٢) . والذي يوحد بين المنممتين هو الوحدة الفنية والصفات المشتركة المميزة لهما ، بالإضافة إلى الإطار الموحد للتركيب كله والذي لم يحفظ بحالة جيدة في مخطوطتنا ، وهو مؤلف من حاشية بيضاء تحيط بالمنمنمة مع زخرف أسود ، ومن الجزء الرئيسي الذي هو الإطار ذو الخلية الذهبية والمزین بالزخرف الأسود ، وفي الميداليونات خلفية زرقاء فاتحة ، وزهرة اللوتس ذات اللونين الأصفر والأحمر والورود الصغيرة البيضاء ، وتصور هذه المنمنمة رحلة الصيد الملكي ، وهذا يبرهن على أن صيد الغزلان كان من أحب التسالي عند الأرستقراطيين الإقطاع . كما أن الصفات المميزة للمنمنمة كالنموذج المشترك للفرسان مثلاً وتفاصيل ثيابهم والمجوهرات التي تزين رؤوسهم كالتي يتزين بها أفراد الحاشية الملكية المصورة على الجهة اليسرى من نفس التركيب ، ونصادف هذه الرسوم على السيراميك وأواني البرونز التي كان يستخدمها أفراد الحاشية ، وكذلك نموذج الخيل الذي نصادفه على الأغراض التي عاصرت المخطوطة والكتابات التي تؤكد أنها أشياء تخص أرفع دوائر المجتمع الإقطاعي .

ويجب أن نلاحظ أن الغزلان جميعها إناث وليس بينها ذكور ، كما أن الحيوانات تعدو في اتجاه واحد ، أما الصيادون فباتجاهين مختلفين ولكنهما موازيان لاتجاه ركض الحيوانات ، وهذا ما يعطي المنمنمة حرفة متقاطعة وشاملة .

ونلاحظ أن المنمنمة مليئة بالرسوم المكررة ، فتوزيع الأشخاص مكرر في القسمين العلوي والسفلي من المنمنمة ، وهذه الطريقة في الرسم كانت تقوم على الأنسجة التي يطبع عليها نفس الرسم ، والتقليد ، إذا لم نسمه الاقتباس ، كان يلعب دوراً هاماً هنا .

وقد حفظت هذه المنمنمة بحالة سيئة ، فهناك الشقوف التي رمت من الجهة الخلفية من الصفحة ، وهناك الأماكن التي فقدت لونها أو لُؤُلت .

لُؤُلت خلفية الصورة باللون الأصفر وعليها زخرفة نباتية غير واضحة ، يرتدي الفرسان قبعات ذهبية وحرماء ، أما ثيابهم فمن الديباج والحمل الناعم تتشكل من ثوب دون أكمام فوق ثوب آخر طويل ، ويغطي الخيل وشاح ذهبي ، ويجذب الانتباه رسم دقيق جدّد فيما بعد بيد خشنة .

وضع الذهب على اللوحة بطريقتين : بالريشة على الرسوم الكبيرة وعلى خلفية الإطار ، وبشكله السائل على الرسوم الدقيقة كزخارف الثياب ، وذلك إما بالذهب المصفح أو بالرمل الذهبي الموضوع فوق بياض البيضة .

الشكل - ٢ -

المخطوطة ١ (م.ع.ج ٣٢٩) ، الصفحة ٢ ، المنمنمة ٢ ، القياس بدون الإطار $19,5 \times 24$ ، العرض العام للإطار ٢,٥ ، وعند الميلاديون ٥ .

الملك يجلس على عرشه وسط المقربين إليه

تمثل المنمنمة الجهة اليسرى من التركيب ، الذي صورنا جهته اليمنى على (الشكل ١) . ورغم الصفات التي تحدثنا عنها حول التركيب ، يجب أن نوضح التالي : إن المنمنمة لا تعطينا أية أسس لاعتبر أن الملك المتربع على العرش هو من أحدى الشخصيات الموصوفة في "الشاه - نامي" . إنما يعبر كل شيء عن أن هذه الصورة تمثل المجلس الملكي للملك الحاكم آنذاك أي المعاصر لزمن صنع المخطوطة والذي كانت تصنع لأجله .

تصور الصورة حديث الملك مع المقربين إليه ، ويتجه بحديثه إلى الوزراء الكبار لديه . ما يميز اللوحة هو غياب النساء في مجلس النساء الرجال ، وأربع نساء فقط يجلسن ثانثيات بجانب العرش ، ويسلين الحضور الملكي بالعزف على الكتارة والذئاري وبالغناء أيضاً .

وبقيت خلفية الصورة وثياب الحاشية نفسها التي ظهرت على الشكل (١) . وهنا تظهر شخصية الملك بوضوح على أساس خلفية العرش ذي الظهر الوردي والقعد الأحمر والخلوق العبرى المجنح على خلفية ستائر الحمراء ، كما يوجد على ثوب الملك الذهبى زخرف أسود يمثل صورة لطائر محنى الرأس ، ويدو أن لباس الملك السفلى من الأقمشة ذات النقش المطبوع ، والتي كانت مقدرة جدأى الشرق خلال عصور مختلفة وكانت أغلى من الأقمشة الصوفية والحريرية ، أما العباقة الجنحون في الصورة فيرتدون سراويل واسعة مزخرفة ، ويحملون في أيديهم التيجان فيظهرون بذلك الدعم من جهة القوى العظمى للملك ، وكذلك شرعية حقه في العرش ، وإن شكل هذين العبريين العام والمفصل وصولاً إلى النقش على التيجان والزخارف على الزنانير يحمل شيئاً كبيراً لثاني من العباقة حفراً

على حجر فوق أبواب مدينة كونى و تنسب لنهاية القرن الثامن عشر . انظروا (الشكل ١) . (F. Sarre , Seldschukische Kleinkunst) . و نلاحظ أن اللوين الأبيض والأسود قد لونا سيقان العرش وجناحه الأيمن فقط (لأن الأيسر لم يكمل رسمه) والدكة أيضاً بالألوان نفسها ، كما ظهرت رسوم في بعض الأماكن ، وهذا ما يدفعنا إلى الظن بأن الرسام كان يعني أن يصور العظم المحفور المزخرف ، وحتى لو كان ذلك غير مطابق للواقع وهذا محتمل أيضاً ، فعلى الأقل عكس لنا وجود فكرة في إيران عن العروش الملكية القائمة على أرجل من عاج في ذلك الوقت .

إن وضعية جلوس الملك تقليدية ، حيث يحيي رجله اليسرى تحته ، وقد بقي هذا التصوير لوضعيات الملوك متبوعاً لفترة طويلة لاحقة . حفظت هذه المنمنمة بحالة أسوأ من سابقتها ، فليس بها ترميم لوتي ، كما لحقت بها التمزقات بالإضافة إلى الأضرار الأخرى .

الشكل - ٣ -

المخطوطة ١ ، (م.ع.ج ٣٢٩) ، الصفحة ٨٥ ، المنمنة ١٤ ، القياس دون اعتبار الإطار
١٠,٥ × ١٢,٥ .

احتياز کي خوسروف ، فيرينيغيس وغيره نهر دجيخون (الموضوع مكرر في الشكل
(٣٨)

إن المحرك الرئيسي في ملحمة "الشاه - نامي" هو الصراع الدائم بين إيران وتوران ، على الأقل في جزئها الأسطوري الخرافي . (تضم توران السهل الذي يتصل من الشمال والشمال الشرقي بجبال إيران) . والمشهد المصور هو أحد الحوادث من هذا الصراع .

يقوم الأمير سافوش (الذي نجد وصفه في الأشكال ٤٥،٣٧،٣٦،٢٤) وهو ابن الملك کي کاوس بالتمرد على والده والانضمام إلى صفوف التورانيين ، وهناك يُكرم من قبل ملك توران آفراسياب (الشكل ٤٨) ويتزوج من ابنة الملك فيرينيغيس (الشكل ٣٠) فيأتي الأمير کي خوسروف ثمرة لهذا الزواج ويصبح ولی عرش إيران المقرب ، يغدر التورانيون بسافوش فيقدمون على قتله ، أما أرملته وابنه فيختفيان من دون أي أثر ، يصل الخبر إلى الملك کي کاوس فيرسل إلى توران أحد أبطال إيران الشجعان واسمي غيف ليقوم بالبحث

عن زوجة ابنه وحفيده ، وبعد أن يقضى غيف سبع سنوات من البحث في إيران يجد فيرينيغيس وكي خوسروف الذي يكون وقتها شاباً ، وعندما تبدأ رحلتهم إلى إيران ، ورغم مطاردة التورانيين لهم يصلون سالمين إلى قصر كي كاوس .

تصور المنمنمة الجزء الأخير من رحلة السفر إلى إيران ، وهو اجتياز الفرسان لنهر دجيجخون (آمو - داريا) الذي كان يفصل بين إيران وتوران . عند وصولهم إلى المعبر يختلفون مع صاحب العباره على أجرة العبور بسبب طلبه مالاً كثيراً ، ويقررون عبور النهر على خيولهم بسبب خوفهم من المطاردة ، فيرمي كي خوسروف نفسه أولًا في النهر ثم تتبعه فيرينيغيس وبعدهما يأتي غيف . ويلاحظ تصويرهم في المنمنمات عادة بهذا التسلسل ، يرتدي الفرسان الدروع الواقية ، الرجال بالذهبي ، أما فيرينيغيس فالأخمر ، كما تغطي فيرينيغيس وجهها بشبكة معدنية واقية تحمي الجزء السفلي منه ، وتصویر الغطاء بهذا الشكل لا يعني بالضرورة وجوده في السابق بقدر ما يتحدث عن غطاء الوجه عند المرأة الشرقية ، وربما قدّم في المنمنمة على أنه غطاء حربي لحماية الوجه .

يحمل كي خوسروف في يده صولجاناً ذهبياً يعلوه رأس ثور ، وقد كان هذا السلاح منتشرًا في إيران حتى القرن الثامن عشر (وقد استخدم في القرنين الأخيرين كسلاح تقليدي للزينة فقط) . وتقول الأسطورة إنَّ هذا الصولجان صُنع لأول مرة من الخشب وزُركبت عليه جمجمة ثور ، وبمساعدة هذا السلاح نجح الفارس فريدون لأول مرة في تاريخ إيران وبدعم من الثورة التي قام بها الحداد كافى ، باسقاط الديكتاتور زوخاق وإبعاده عن العرش الإيراني ، ويجب أن نفترض الصولجان في يد كي خوسروف على أنه تعبير عن السلطة الملكية .

أما على ساحل النهر ومن خلف الجدار ، فتطلُّ عليهم رؤوس بشرية ، والظاهر أنها تمثل صاحب العباره ورفاقه الذين كانوا يراقبون العبور الغريب ، ويفسر وجود الرأة التي نشاهدتها عادة في مشاهد القتال على أنها شرط في التركيب العام .

إنَّ ألوان هذه المنمنمة كلها مغبطة تقريباً : فالسماء حمراء والجدار أصفر ، أما الماء الذي كان يصور ابتداء من القرن الخامس عشر باللون الأفقي فيظهر بنفسجيًّا هنا ، واللون الأزرق الذي كان مناسباً أكثر في حالة كهذه غائب تماماً في منمنمات هذه المخطوطة .

ونلاحظ ثانية الشبه بين هذه المنمنمات وبين الرسوم على السيراميك وتثبت ذلك طريقة تصوير الماء ، كما نشاهد على رسم الحجارة في الجدار اللونين الأحمر والأسود المتعاقبين ، وترى المنمنمة ثياب من أقمشة الديباج وخيوط ذهبية ورابة باللون الأحمر الوردي .

للحظ التشقق باللون هذه المخطوطة في بعض الأماكن وبعضاها زال ، وقد أعيد فيما بعد رسم رأس الحصان الأوسط .

الشكل - ٤ -

المخطوطة ١ (م.ع.ج ٣٢٩) صفحة ٢٥٨ ، المنمنمة ٤٠ ، القياس ١٢ × ١٧

بخارام غور و آزادى أثناء الصيد (الموضوع مكرر في الشكل ١٣)

بخارام غور هو الملك الصفوي فارخان الخامس ، أحد الأبطال المحبوبين في ملحمة "الشاه - نامي" وكذلك في سلسلة من القصص والأساطير الأخرى ، ويرتبط اسمه بالتأثير البطولية والغامرات العاطفية المتشابكة مع بعضها ، وقد انتشرت شهرته وهو شاب إذ كان يقوم بتعليمه و تربيته الملك اللخمي المنذر (اليمني حسب ما ورد في الشاه - نامي) . وحدث الصيد ساهم كثيراً في نشر هذه الشهرة ، ونجد تصويره الباكر على طبقين فضيين صفوين محفوظين في مجموعاتنا الأثرية .

حدث في أحد المرات أن قرر بخارام غور أن يذهب إلى الصيد واصطحب معه الأسرة آزادى التي كانت تتقدن العزف على الكثارة ، وكان قد طلبها لنفسه من مريبه ، وبعد لحاقهم بغزالين يقوم بخارام غور بطلب من آزادى بإطلاق سهامين على الغزالة فيصيبان رأسها ويصبحان كقرنون الغزال ، ثم يحطم بسهم واحد قرون الغزال ليصبح شبيهها بالغزال ، وبعدها يقوم بتنفيذ طلب جديد لآزادى فيجرح غزالاً ثالثاً في عنقه ، وعندما يرفع الغزال ساقه ليحك جرحه يطلق عليه سهماً يثبت قدمه إلى عنقه ، لكن بعد أن يُظهر بخارام غور للجميع مهارته بغضب فجأة و يتلىء حقداً على آزادى لأنها طلبت منه أن يقوم بهذه المهام الصعبة التي حسب قوله إن فشل فيها كان سيلحقه العار هو وأسرته .

فيرمي آزادى أرضاً ويترك الجمل يدهسها (تفصيل أعم موجود في "بخارام غور و آزادى

١٩٣٤ في صالة الأرميتاباج الفنية) . وقد انتشر تصوير هذا الصيد في إيران ، فيصادف هناك على الأقمشة ومصنوعات الفخار والمنمنمات .

وتجب ملاحظة تنوع تصوير الموضوع ، ويتبين ذلك النص الذي يستوحى منه الفنان رسمه ، فحسب "الشاه - نامي" يركب بخراط غور وأزادي جملًا واحدًا ، ولكننا كثيراً ما نصادف بخراط غور على جمل ، أما آزادي فمتطهي فرسًا ، وكثيراً ما يستبدل الجمل بالحصان ، وأحياناً نشاهد بدل الحصان اثنين ، كما تصور آزادي إما راكبة وفي يدها الكتارة ، وإما ساقطة تحت قدمي الجمل ، وأحياناً يحاول الفنان تصويرها بحالتين في صورة واحدة كتابع للأحداث ، تكون في نفس الصورة راكبة ومتعددة على الأرض . انظروا : (R.M. Riefsthal , Parish - Watson collection of Muhammed Potteries New - York , 1922 , fig 50) .

ويتراجع الرسام في المنمنمة الموصوفة عن عادته في تصوير ما أتى في النص بدقة ، فلا تحوي المنمنمة أياً من الغزلان التي أظهر عليها بخراط غور مهارته في الصيد ، وهذا ما نعلمه بضيق المكان الذي خصص للمنمنمة (فعادة تصل الخطوط إلى الرسام وفيها النص مكتوبًا كاملاً وقد خصصت فراغات بين النصوص للمنمنمات) . وبما أن المكان المخصص لمنمنمة بخراط غور وأزادي كان غير كافٍ ، فقد أجبر الفنان أن يتعد عن تصوير الغزلان الثلاثة الجريحة ، وأكفى بتصوير زوج الغزال الثالثة الهارب خوفاً من الصيادين ، وقد أدخل إلى المنمنمة شجرتين بالإضافة إلى طيور وأرنب ، وجميعها تتوافق مع الأهداف التركيبية ، وتشبه طريقة تعبية الخلفية على السيراميك ، وقد انعكست هذه الأساليب على منمنمات الخطوط التي نصفها كما ذكرنا سابقاً .

احتفظت هذه المنمنمة بحالة جيدة باستثناء الختم والبقعة السوداء المنتشرة فوق ذيل الجمل ، كما احتفظت الألوان بقوتها ، الخلفية باللون الأحمر والجبال بالأحمر الوردي والأصفر وقممها ذهبية .

ويرتدي بخراط غور ثوباً من الدبياج تزيئنه زخارف كبيرة ويعلو رأسه تاج ذهبي ، ويصعب القول إنَّ الفنان أراد أن يصور تاجاً من النوع القديم ، ورغم ذلك فقد أعطاه شكلاً مغايراً لما صُور في الشكل ٢ ، كما جعل السرج و حبال الزينة التي تحيط به من الذهب

وكانت آزاداً ترتدي ثوباً ليلكياً تخلله دوائر كبيرة بيضاء ، والغزال باللون الزهري .

الشكل - ٥ -

مخطوطة ١ (م.ع.ج ٣٢٩) الصفحة ٣٦٩ ، المنمنمة ٥٢ ، القياس ١٣ × ٢٠,٥

الفردوسي أمام السلطان محمود الغزنوبي (الموضوع مكرر في الشكلين ١٧ . ٢٧)

تقول الأسطورة إن الفردوسي قدم ملحمته للسلطان محمود الغزنوبي (ويوجد تفصيل أعم في وصف الشكل ٢٧) .

كثيراً ما نصادف هذا المنظر في بداية المخطوطات على شكل صورة من المقدمة أو بين أول المنمنمات ، وقد صُورت هذه المنمنمة في نهاية المخطوطة كاستثناء ويعلوها نص كلام ينص على أن عبد الرحمن هو الذي نسخ هذه المخطوطة بخط يده ، من بدايتها إلى نهايتها ، وقد أنهاها سنة ٧٣٣ هـ أي ١٣٣٣ م .

وبما أن راسم المنمنمة كان يصور حقيقة تاريخية ، وليس صورة لنص الكتاب ، فقد عمد إلى خلق مشهد يختلف عن المنمنمات الأخرى في المخطوطة ، وخصوصاً عن مشهد البلاط الملكي المعاصر له ، والذي أعيد تصويره في الشكل ٢ . فبدل العرش الذي صور في الشكل ٢ صور الرسام هنا تخنا يغطي السجاد ، واستبدل ظهر المقدد المستقيم بظهر دائري وهذا لا نصادفه عادة في مثل هذه الحالات . وإذا كان تفصيل ثياب الأشخاص العام يذكر بالثياب في الشكل ٢ فالشبه غير تام ، بل إن القماش هو نفسه ، أي الديباج والأقمشة الملساء التي اشتراك بها جميع منمنمات المخطوطة ، كما استبدلت الثياب الضيقة التي يرتديها الملك في الشكل ٢ بالثياب الواسعة ذات الشايela العريضة التي تتدلى حتى أسفل الثوب ، وقد ظهرت وضعية الملك تقليدية ، حيث يبني ركبته اليسرى تحته ، ويحمل في يده اليسرى سيفاً في غمده ، وتغطي رأس محمود الغزنوبي العمامة بدل التاج ، وتحيط بها عصابة ذهبية ، وهناك شخصان إلى جانب الملك يرتديان نفس العمamas ، والظاهر أنهما وزيران ، ويجب أن نعرف الفردوسي في الشخص الأول من الجهة اليمنى من محمود الغزنوبي الذي ينظر إليه ، والرجل الجالس إلى جانب الفردوسي هو القارئ حيث لم يكن بلاط الملكي يستغنى عن القارئ ، غالباً كان الأدباء والشعراء الذين لا يقرؤون مؤلفاتهم

يصطحبون معهم القراء ، أما الأشخاص في الصف الثاني فهم أفراد الحاشية ، ويتراءى للناظر أن الرسام أراد أن يضفي على الشاعر والقارئ منظراً أبسط من أفراد البلاط الملكي ، فهما يرتديان عمامتين من شكل مختلف ويرتدي الفردوسي ثوباً أشهب بسيطاً يتميز بوضوح بين ثياب الدياج التي يرتديها أفراد الحاشية .

فقدت هذه المنمنمة قوة ألوانها ، كما سقط الدهان في بعض الأماكن ، وقد تحفظت الخلفية الذهبية التي صورت عليها الشخصيات الرئيسية بحالة سيئة ، ورُسمت الشخصيات الثانية على خلفية حمراء عليها دوائر ، ويوجد ختم على هامش الصورة العلوي الحاوي على كتابات والمصور في جهته اليسرى .

الشكل - ٦-

المخطوطة ٢ (قسم ج.ك.و.ر) الصفحة ٨ ، المنمنمة ٢٦ ، (إن هذه المنمنمة غير موجودة في مخطوطات " الشاه - نامي " في المجموعات الليينغرادية) القياس بدون اعتبار قمة شجرة السرو $6,5 \times 17,5$

الملك غوشتابس متربع على عرشه

كما أشرنا سابقاً ، كان الفنان يحصل على مخطوطة جاهزة ليرسم فيها رسمه ، حيث أن الخطاطين كانوا يتذمرون مكاناً مسبقاً للمنمنمات ، وهذا الأمر كان يحرم الرسام من اختيار المكان الأنسب للمنمنمة وكذلك الموضوع ، ولهذا السبب نلاحظ ظهور سلسلة كاملة من المواضيع الثانية وليس بسبب انعدام الخيال عند الفنان ، فقد كان عمله يحدد بين قوسين من قبل ناقل النص وعليه فقط أن يتأقلم ، وقد أدى هذا التقليد إلى تحديد عدد المنمنمات وكذلك مواضعها لعدد كبير من المخطوطات . ومثالاً على ذلك مخطوطة الشاعر نزامي " الخمسات " حيث تصور فيها المنمنمات نفس المشاهد وبنفس المكان . ولقد أخذ بعين الاعتبار التنوع الكبير للمواضيع التي تقدمها للرسام ملحمة " الشاه - نامي " ، لذلك حدد فيها الحد الأدنى لعدد الرسوم . ومخطوطة " الشاه - نامي " تختلف عن " الخمسات " لنزامي لأننا دوماً نصادف فيها ، بالإضافة إلى المواضيع المفضلة ، مواضيع أخرى مختلفة بطبعها تبعاً لاختلاف أصحاب المخطوطات . وتضم مثل هذه المنمنمات

المشاهد التي ينتفي منها أي فعل ومنها صور تسلم الملوك للعرش ، ونحن الآن أمام منمنمة من هذا النوع .

تتوضع هذه المنمنمة في بداية فصل تسلم غوشتابس العرش ، وعدم توفر أي حدث بارز في حياة الملك الجديد حرم الرسام من إمكانية تصوير مشهد حي ، فتشاهد الملك جالساً على وسادة تحتها سجاد يغطي الأرض ويحمل في يده اليسرى قوساً وأمامه على الوسادة سيف ، وعلى بعد مسافة كافية منه ومن الجهة اليمنى ، يجلس الوزراء ، وإلى يسار الملك ، يجلس عازف الموسيقى .

تشكل الجبال والشجرة خلفية الصورة ، وهو أسلوب تركيبي تقليدي خاص بمنمنمات القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، مع العلم أن الشجرة لا تملأ الفراغ فقط بل إنها تحدد مركز المنمنمة والاتجاه العام لتصوير الحدث أيضاً ، وهي مع ذلك لا تطغى على شخصية الملك الرئيسية ، لذلك صور الفنان شجرة سرو إضافية إلى جانب الملك ليظهر أكثر ، وهذا ما لم يكن يسمح به الإطار الضيق للمنمنمة .

ونلاحظ أن السجاد الذي يمثل العرش يغطي من الجهة اليمنى يبوعاً ، وعلى محيط السجاد ينتشر رسم يقلد الزخرف الذي كان يزين العناوين التي كانت تكتب بالخط الكوفي ، وقد لونت السجادة بالألوان البنية ، وثياب الأشخاص بالأزرق والبنفسجي الغامق والأحمر الزمردي ، وقد غطى الذهب الناج والقوس وقسمًا من السماء فقط ، أما الأرض فاللونين الأخضر والأصفر .

حفظت المنمنمة وكذلك المخطوطة بشكل عام ، بحالة غير مرضية . فقد انتشرت عليها البقع البيضاء والثقوب التي نتجت عن تفسخ الألوان ضعيفة الثبات .

شكل - ٧ -

المخطوطة ٢ (قسم ج.ك.و.ر) الصفحة ١٣ ، المنمنمة ٢٩ ، القياس بدون اعتبار العلم $20,5 \times 8$

القتال بين جيش كي خوسروف وجيش آفراسياب (الموضوع مكرر في الشكل ٤١)

ترى هنا هذه المنمنمة بوضوح كثرة عدد المرات التي حوصل فيها الفنان بالمساحة الضيقية المترفة لمنمنته ، ولكن على الرغم من ذلك ، استطاع الفنان عن طريق رسم بعض الأجزاء خارج إطار المنمنة ، أن يحقق نوعاً من الحركة ورؤيه متكاملة للحدث .

الأسلوب التركيبي للمنمنمة عادي ، حيث تقسم إلى قسمين . جيشين ، ويرتفع الأفق بينهما على القسم الخلفي ، أما الشجرة التي كانت تقسم المنمنمة فقد استبدلت بشجرة ضيق المكان ، وقد صور الرسام المحاربين الإيرانيين على الجهة اليمنى ، ونشاهد في صفهم الأمامي رُسْتِيم في خوذته المصوّعة من رأس الفهد وخلفه كي خوسروف الذي يقوم بطبع جسد العدو الهارب بسيفه ، ويرتدى كي خوسروف في هذه المنمنمة ثوباً من جلد النمر الذي كان من العلامات المميزة للبطل رُسْتِيم ، ويصعب علينا تفسير السبب الذي حدا بالرسام لنقل تلك العلامة إلى كي خوسروف - أهو الجهل بتلك العادة أم أن هناك تقليداً آخر نجهله ؟

وصور على يسار المنمنمة الجيش التوراني الذي بقيت صفوفه الأولى تقاتل ، أما الصنوف الخلفية التي يرأسها آفاسياپ (الثالث من اليسار) فقد ولت هاربة ، ويشير العلم الحربي الذي صور على الهامش العلوي إلى اتجاه الحركة العام أي من الإيرانيين المتصررين إلى التورانيين الهاربين .

هذه المنمنمة غنية بالألوان ، حيث يرتدي فيها المقاتلون الخوذ الذهبية والفضية والثياب الطويلة الملونة بالأصفر والزهري والليلكي والأزرق ، وقد لونت دروع الخيل باللون الزهري الفاتح والليلكي والأزرق الفاتح ، والسماء هنا ذهبية والأرض زرقاء فاتحة ، وقد حفظت هذه المنمنمة بحالة تشبه سابقتها في الشكل ٦ .

الشكل - ٨ (أ) -

المخطوطة ٤ (ج.م ١٦٥٤) الصفحة ٩٦ ، المنمنمة ١٢ ، القياس ١١ × ١٢

كي خوسروف يستقبل زال و رُسْتِيم القادمين إلى معسكره
عندما يصل كي خوسروف من توران إلى إيران (انظروا الشكل ٣) يقوم جده

كي كاوس الذي حطمه المأسى بالتنازل له عن العرش ، فيتوجه الفرسان إلى كي خسروف لتقديم ولاء الطاعة له ، ومشهد وصول أهم وأشهر فرسان إيران أي زال وابنه رستم إلى مقر الملك قد صور في هذه المنمنمة ، وقد شُكلت هذه المنمنمة بطريقة ممتازة ، فتصوير الفرسان بثيابهم اللامعة متوازن مع تصوير الحريم المزينة بفخامة ، ومتماز هذه المنمنمة عن غيرها من منمنمات هذه المخطوطة بألوانها اللامعة .

ولوحظ أن طريقة تلوين التخت في هذه المنمنمة مشابه لتلوين التخت في الشكل ٩ .
ففي كلا المنمنتين قسم التخت إلى قسمين ، ولون القسم الأيسر باللون الليليكي . أما القسم الأيمن فاللون الأخضر الزمردي ، وقد شابهت الخيم وزينتها ما صور في الشكل ١٦٥ .

الشكل - ٨ (ب) -

المخطوطة ٤ (ج.م ١٦٥٤) الصفحة ٢١٢ ، المنمنمة ١٩ ، القياس ٩,٥ × ١٢

الأمير غوشتاب بوراب في بلاد الروم

يهرب الأمير الإيراني غوشتاب إلى روم (بيزنطة) بعد شاجره مع أبيه الملك لوخراسب وهناك يصبح تلميذاً للحداد بوراب ويعيش عنده إلى أن يصل إلى قصر القيصر بعد تحقيقه سلسلة من البطولات ، فيتزوج احدى بنات قيصر (انظروا الشكل ٤٢) . والواضح أن هذا المشهد كان منتشرًا بشكل واسع في العصر التيموري والصفوي ، حيث كان تصوير الصناع يصادف بشكل واسع ويتازب بواقعيته وصدقه أكثر من العصر الذي تلا ذلك .

وتحصل هذه المنمنمة على اهتمام كبير بسبب تفاصيل الظروف الحياتية التي تصورها . ويلفت الانتباه شكل الفرن وأنواع الفراء وكذلك أدوات الحداده وطريقة توضع الطوبة المchorة بدقة حيث توضع طوبتان عاديتان من اليسار واليمين ، وواحدة مزخرفة في الوسط . اللون الغالب على المنمنمة هو اللون النبي المائل إلى الزهرى الذي يلوّن الطوب التي تشكل الخلقية الرئيسية ، وتتواضع أكثر بالمقارنة مع ثوب الأمير غوشتاب ذي اللون النبي ، ويتحقق توازن النار الحمراء في الفرن مع الثوب الأحمر على الشخص الأخير من اليمين ، ويرتدى الأشخاص بجانبه ثياباً خضراء وزرقاء غامقة .

المنمنمة مسحوبة بشدة خصوصاً في الزاوية اليسرى ، والدهان الأخضر قد تشهو وأخذ يتتساقط .

الشكل - ٩ -

المخطوطة ٤ (ج.م ١٦٥٤) المنمنمة ٢٤ ، القياس $9,5 \times 12$

بخارام غور يتنزع الناج من عند الأسود

الأمير بخارام غور ابن الملك الشرير يزديغرد ، والمتلعمد على يد الأعرابي المنذر ، يتلقى خبر وفاة والده وتسليم العرش إلى قريبه خوسروف ، فيرجع إلى إيران ويطلب بالعرش لنفسه ، ولإثبات بسالته وملاءته للحكم ، يعرض أن يقوم بانتزاع الناج من الأسود التي تحرسه ، ورغم اعتراض الأستقراطيين ، يصمم على هذا الفعل ويحصل على الناج ويصبح ملكاً .

هذا الموضوع المصور هو أحد أشهر منمنمات "الشاه - نامي" ويصادف في المخطوطات الأولى ، من الناحية التركيبية تعتبر هذه المنمنمة بسيطة جداً، كما هي حال جميع منمنمات هذه المخطوطة ، وقد وضعت فيها الشجرة ملء الفراغ وكذلك لمنع بعض الحركة لجسد الأمير بخارام حيث أن أغصان الشجرة موجهة باتجاه معاكس لانحناء جسد بخارام ، ويجب الانتباه إلى أسلوب الاستنسال في تصوير الشخصيات الثانية بمقارنة شكل الأشخاص في أقصى اليمين من هذا الجدول والأشخاص في الشكل ٨٥ .

ويغلب على هذه المنمنمة اللون البني المائل إلى الصفار ، وذلك بفضل الأرض الرملية والسماء الذهبية وأوراق الشجر البنية والأسود بلون الخشف الغامق .

ويظهر التخت كبقعة مضيئة يتوضع فوقه الناج ، وقد لونت الجهة اليسرى من التخت باللون الأحمر الفاتح أما يعني فاللون الأخضر الرمادي ، والإطار لون باللونين الليلكي والذهبي ، والجزء الأسفل من التخت بلون أصفر يخلله الذهب ، أما الأرجل والظهر فمن الذهب وزينتهم نقش بلونين الأسود والأحمر .

يرتدى بخارام غور ثوباً ليلكياً تظهر تحته بطانة صفراء ، وتوجد خطوط ذهبية على القبة

والأكمام ، اللباس السفلي أخضر زمردي والقبعة حمراء والجزمة سوداء ، أما أفراد الحاشية فيرتدون ثياباً ملونة كل ثوب بلون خاص به .

الشكل - ١٠ -

المخطوطة ٥ (م.ع.ج ٣٣٢) الصفحة ٣ ، المنمنمة ١ ، القياس $15,5 \times 15,5$ الملک کیامورس بین المقربین إلیه (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل الملون الرابع) .

تُظهر المنمنمة بشكل واضح تفاصيل ثياب الحاشية الملكية المعاصرة للفنان ، حيث تقوم جلود الحيوانات مقام الثياب ، وقد صور عالم الحيوانات بالإيحاء فقط : نرى أسددين منقطين ، وهناك صقر جالس على يد الشخص الثالث من اليمين والأفعى على يد الشخص الأول من اليمين .

يتربع کیامورس على صخرة تقوم مقام العرش ، وقد فُرشت فوقها جلد النمر ، وتميل الشجرة نحو اليسار لكي لا تصطـع من الأعلى على شخصية الملك .

وقد تم تصوير الصخور بطريقة الانتقالات الهدئة للألوان يأسّلوب التخفيف بالماء الذي ترسخ في المنمنمات وصولاً إلى القرن الثامن عشر ، أما تصوير النبع فقد تم بالطريقة التقليدية : حيث لُون بالفضة مع رسم أسود للأمواج . وينغلب اللون الأبيض ولون الخشف والبني على الثياب وجلد الحيوانات ، الأرض صفراء فاتحة والسماء ذهبية عليها غيمة صينية شاحبة .

حفظت المنمنمة بحالة سيئة ، والوجوه وصلتنا بأسوأ حال .

الشكل - ١١ -

المخطوطة ٥ (م.ع.ج ٣٣٢) الصفحة ٦ ، المنمنمة ٢ ، القياس $15,5 \times 15,5$ الملك دجيمشيد يعلم الناس أنواع الصنعة

تقول الأسطورة : إن ثاني ناشر للسلام بعد کیامورس هو الملك دجيمشيد ، فقد علم

الناس أنواع الصنعة وقام باستبدال الثياب المصنوعة من جلد الحيوانات بالثياب المصنوعة من الأقمشة ، ويعتبر تصويره بين الصناع المهمكين بأعمالهم هو الأكثر شيوعاً .

يرتدى الملك ثوباً أخضر وتحته ثوب برتقالي ويجلس فوق تخت ذهبي ، ونشاهد على امتداد يده اليسرى وزيره الأكبر ، وبعض أفراد الحاشية على امتداد يده اليمنى ، ونشاهد بين الصناع خياطاً معه مساعديه وهناك الحياك والنجار والمحددون الذين يقوم أحدهم بنفخ الفراء .

تمتاز المنمنمة بألوانها الهادئة حيث يرتدى الأشخاص فيها ثياباً ملونة بالأحمر الوردي والأزرق والليلكي والبرتقالي والأحمر والبني ، أما الأرض فاللون الليلكي الشاحب ، والسماء ذهبية عليها غيمة رسمت بالأسلوب الصيني ، وبالإضافة إلى وجود الشجرة التقليدية هناك شجرتان صغيرتان ألوانهما شاحبة تقومان على جانبي العرش ، وسنصادف هذه الشجيرات كثيراً في المنمنمات المقبلة .

يذكرنا التركيب العام للمنمنمة بمنمنمة لها نفس المضمون ، وهي موجودة في مخطوطة "التاريخ" للطبرى المحفوظة من عام ١٤٧٨ . وقد تحولت إلى "Souvenir" أي تذكار في الكونغرس اللندنـي حول الفن الفارسي سنة ١٩٣١ ، وظاهر أن كلتا المنمنمتين تعودان إلى أصل أكثر قدماً .

إن توزع الأشخاص في المنمنمة لم يترك مساحة كافية لتصوير صانع إضافي في الزاوية اليمنى السفلية ، فاستبدلـه الرسام بتصوير سلاح حربى كشاهد على انتشار صناعة السلاح أيضاً ، ويبقى في المنمنمة شخص واحد لم يُعرف دوره ، وهو صاحب جسد صغير يقف على ركبتيه بين الخياط و النجار .

لقد أضاعت هذه المنمنمة بريقها بفعل الزمن ، و لكنها احتفظت بنعومة ألوانها .

الشكل - ١٢ -

المخطوطة ٥ (م.ع.ج ٣٣٢) الصفحة ٦١ ، المنمنمة ٦ ، القياس ١٢ × ١٥

القتال بين رُستيم و شاه مازنديران (طبرستان)

قتال رُستيم لشاه مازنديران الذي كان يتمتع بقوة سحرية ، يعد من أهم الأعمال البطولية لأعظم فارس في إيران ، حيث استدعي الشاه للمبارزة مع رُستيم ، فيخرج للقائه ، وعندما يستعد رُستيم لرمي الرمح والقضاء على عدوه ، يتحول الشاه وحصانه إلى حجر .

تعتبر هذه المنمنمة عادية وتقلدية في تركيبها ، ولكنها أنجزت بدقة كبيرة ، ويظهر التناقض واضحًا بين الفارس رُستيم الذي يستعد لرمي رمحه وهو فوق حصانه ريششي وبين الشاه وحصانه المتحجرين من جهة أخرى .

وقد حفظ وجه رُستيم بحالة سيئة ، ولكنه احتفظ بلامع التوتر التي حاول إظهارها الرسام ، وهذا ما نلاحظ ندرته في المنمنمات ، ويبدل عادة تصوير الحالة النفسية من خلال الوجه بالرسم الدقيق المحدد لتفاصيله فقط ، ويظهر رُستيم مرتدياً لباسه التقليدي وتغطي حصانه ريششي عدة خضراء غامقة ، وقد لون الجسد الحجري باللون الأخضر الضبابي بطريقة تخفيف اللون بالماء ، و يظهر لون السماء ليكياً حقيقياً ، وتبزر على أساسه خوذتا المقاتلين الذهبية والفضية وكذلك الرماح الحمراء .

الشكل - ١٣ -

المخطوطة ٥ (م.ع.ج ٣٣٢) الصفحة ١٦١ ، المنمنمة ١٢ ، القياس ٩ × ١٥,٥

بخارام غور و آزادى أثناء الصيد (مضمون المنمنمة موجود في الشكل ٤)

هذه المنمنمة تصوّر الموضوع بدقة تامة ، فالشجرة التي تفصل الصيادين عن الغزلان تؤمن بالإضافة إلى ذلك بعض العمق ، معوضة بذلك عن غياب الأفق .

ألوان المنمنمة هادئة ، فالأرض باللون الزهري الفاتح والسوائل بنية و اليابس فضية و حولها أحجار بيضاء وبرتقالية فاتحة وحمراء وليلكية ، الحيوانات باللون البني الفاتح ، أما

الفرسان فيشكلون بقعاً أفتح وألمع حيث يغطي رأس بخراط غور تاج ذهبي قسمه الأعلى من الزمرد ، ويرتدي ثوباً أزرق تخته ثوب برتقالي ، ويحمل في يده اليسرى قوساً أبيض وعلى إبهام يده اليمنى خاتم ذهبي يستعمله في رمي السهام ، وترتدي آزادى فستانًا أحمر فوقه غطاء أبيض يغطي أكتافها ، وتحمل في يدها اليمنى كتارة ذهبية .

تحمل هذه المنمنمة الكثير من الواقعية التي تتجلّى في وضعيات الصيادين وركض الجمل الثقيل ، المختلف عن ركض الغزلان الخفيف ، وأخيراً تصوير الشجرة مناسب للموضوع أكثر من كونه تصويراً إجبارياً كالذى شاهدناه في منمنمات هذه المجموعة ، الرسم دقيق والواضح أنه من عمل فنان كبير .

الشكل - ١٤ -

المخطوطة ٦ (ج.م ٨٢٢) الصفحة ٩ ، قياس الصفحة $٢٥ \times ١٧,٥$

الصفحة الأولى من الملhma

لقد أُعدت أول صفحة من هذه الملhma بالطريقة التقليدية الخاصة بنهاية القرن الخامس عشر ، كما أُعدت الصفحة اليسرى التي إلى جانبها بنفس الطريقة .

الكتاب القصيرة ، مكتوبة بالخط الكوفي الأبيض المزهري موضوعة في أربعة إطارات مزخرفة ، منها الأول والثالث على هذه الصفحة ، أما الثاني والرابع ففي الصفحة المجاورة ، وقد كتب عليها التالي : " بسم الله الرحمن الرحيم - كتاب " الشاه - نامي " - كلمة الكامل بين البلغاء - فردوسي توسي .

اللون الأساسي - هو الكوبالتي ،خلفية الإطارات المزخرفة سوداء ، والإطار الداخلي ذهبي وأسود ، أما الإطار النباتي فملون باللون الأحمر والأخضر والأبيض والأصفر والذهبي .

الشكل - ١٥ (١) -

المخطوطة ٦ (ج.م ٨٢٢) الصفحة ٧٨ ، المنمنمة ١٥ .

الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بواسطة النسور (الموضوع مكرر في الشكل ٢٣)

تروي القصة البداية الشيرية للعالم ، حيث يقرر آخريان القضاء على الملك الإيراني كي كاوس ، فيبعث بالشيطان (إبليس) ليقوم بحرف الملك عن الطريق المستقيم ، فيظهر الشيطان على هيئة شاب ويُقنع كي كاوس بالصعود إلى السماء ، فيأمر كاوس بإطعام النسور جيداً ، كي يستخدمها في الطيران ، وعندما تمتليء النسور بالقوة يأمر الملك بصنع العرش وتركيب عصا طويلة في كل زاوية منه تعلق عليها قطع اللحم ، وعندما سعت النسور المقيدة للحصول على اللحم رفعت الملك فوق الأرض ، ولكن الطيور تعبت سريعاً وأخذت تسقط نحو الأرض ساحبة معها الملك والعرش ، وكاد الملك يفقد حياته في هذه الحادثة ولكنه استطاع العودة إلى قصره بصعوبة .

تصادف هذه المنمنمة كثيراً في مخطوطات " الشاه - نامي " ، ويستوعي هذا العمل الانتباه لبساطته وإيجازه وتناسق تركيبه ، ولا تملك هذه المنمنمة طابعاً خاصاً متفقة بذلك مع أغلب منمنمات هذه المخطوطة ، بل إنها مبنية على أساس التباينات اللونية : فالسماء زرقاء وثوب الملك أحمر وريش الطيور يتسلسل بين الفاتح والغامق .

الشكل - ١٥ (ب) -

المخطوطة ٦ (ج.م ٨٢٢) المنمنمة ٥٩ ، القياس ٩ × ١٢

مخيم إسفنديار المُفْطَى بالثلج

إن هذه الحادثة تعتبر واحدة من المغامرات العجيبة التي يعيش للأمير إسفنديار ، وتُكِرِّرُ هذه القصة تماماً القصة الموجودة في الملحمـة حول المغامـرات السبع لـرسـيم أـعظم فـارـس إـيرـاني .

ويلفت الانتباـه تركـيب المنـمنـمة ، حيث نـظم كلـ شيء حـول درـع إـسفـنـديـار المـلون بلـونـين ، ونـشـاهـد خـيـماً مـثـلـ الـتي عـرـضـتـ فيـ الشـكـل (٨) ، ونـلاحظـ المـخطـوطـ الواـضـحةـ

والصادقة للوضع حيث غطى الخدم أنفسهم بالأكياس للوقاية من الثلج .

تنسم المنمنمة بلونها الهداء ، فالخلفية زرقاء فاتحة ، و تظهر على أساسها الخيم الليلكية والبيضاء والزرقاء الفاتحة مع نقش كوبالتى ، ويرتدى إسفنديار ثوباً أحمر ويحمل درعاً ملوناً بالأبيض والأسود ، ولذلك فهو يجذب الانتباه مباشرة .

الشكل - ١٦ (١) -

المخطوطة ٦ (ج.م ٨٢٢) الصفحة ١٩٦ ، المنمنمة ٢٨ ، القياس ٧,٥ × ١٣

رُستم ومينيچى والمقاتلون حول البئر الذي سجن فيه ييجين

يتحدث الرسم عن قصة دخيلة لا علاقة لها بالتطور العام لأحداث هذه الملحة ، حيث يسافر الفارس الإيراني ييجين مع صديقه غورغين إلى الأرض الأرمنية لتخليص سكانها من الخنازير البرية التي كانت تهلك المحاصيل ، فينجح ييجين في القضاء على الخنازير البرية ويستعد للعودة إلى إيران ، لكن صديقه غورغين الماكر يحسده على نجاحه ويحاول أن ينصب له فخاً فيقوده إلى الأرض التورانية التي يحكمها الملك آفراسياب عدو الإيرانيين ، وفي الغابة يجد الفرسان مرجاً اتخذته الأميرة التورانية ييجينى مكاناً لترتاح فيه ، فيقع الفارس ييجين في حبها وتبادلها ييجينى نفس الشعور ، فيذهبون إلى القصر ويحتفلون هناك ، وعندما يتلقى الملك آفراسياب خبر وصول عدوه يأمر الحراس بالقبض عليه وقتله ، ولكن الفارس التوراني النبيل ييران يرمي الملك عن قراره المتسرع ويعرض عليه سجن الفارس ، فيأمر الملك يرمي ييجين في الحفرة ، أما مينيچى فتطرد من البيت الأبوى ، وفي تلك الأثناء يعود غورغين إلى إيران ويروى قصة ملفقة عن مصير ييجين ، لكن الملك الإيراني كي خوسروف يعلم بالكارثة التي حلّت بـ ييجين بعد أن ينظر في كأسه السحري الذي يرمي أسرار العالم ، فيرسل كي خوسروف الفارس رُستم لنجدته ييجين ، فيدخل رُستم ومعه سبعة فرسان إلى توران متذكرين بزي التجار ويقومون بإخراج ييجين من الحفرة .

وقد كانت هذه القصة تحصل على شهرة كبيرة دائماً ، حيث كانت اللحظة الدرامية التي تصور انفاذ رُستم لـ ييجين تجذب الرسامين ، فنجدتها في جميع مخطوطات " الشاه - نامي " تقريباً ، كما تتميز هذه المنمنمة بصفة خاصة مميزة ، حيث أن جميع المنمنمات التي

تصور إنقاذ ييجيني والمعروفة لدينا ، تصور الحفرة على شكل شق لظهور جسد السجين ، لكن الرسام الذي رسم هذه المتنمية بقي وفياً لماهيم الواقعية والتي ظهرت من خلال تصويره للحفرة من الخارج فقط . ألوان المتنمية مشرقة كما هي ألوان المتنمات الأخرى في هذه الخطوط ، ويظهر غطاء ييجيني الأبيض كبقعة فاتحة . تضررت المتنمة بسبب تفسخ الفضة على السيف وظهور بقع غامقة عليها .

الشكل - ١٦ (ب) -

المخطوطة ٦ (ج.م ٨٢٢) المتنمة ٤٦ ، القياس 13×14

رحل الفرسان الإيرانيين إلى الجبال

يخيب أمل الملك الإيراني كي خسروف بالحياة الدنيا ، فيسلم العرش لغيره ويرحل إلى الجبال ، وهناك يختفي دون أن يترك أثراً ، فيقوم عدد من فرسانه الأوفياء بلحاقه ويموتون في الجبال .

ويجب أن نشير إلى الدور الذي يلعبه المنظر في هذه المتنمة حيث أنه أثجّر بدقة مدهشة ولعب دوراً حاسماً بالنسبة للتركيب كله ، أما الشخصيات الموجودة فتلعب دوراً ثانوياً حتى إنّ صخور الجبال قد غطّتها جزئياً ، ولكن الجبال هنا لم تصور كالعادة بشكل سوداوي ومهدد ، بل العكس فقد ظهرت الألوان الناعمة المتموجة بين الأشهب والأخضر والرمادي والبني بشكل متماسك .

الشكل - ١٧ -

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) الصفحة ٥ ، المتنمة ١ ، القياس 14×15

الفردوسي يقدم ملحمة للسلطان محمود الغزنوي (مضمون المتنمة موجود في وصف الشكل ٢٧) .

لقد قام الرسام بنقل المشهد إلى البستان ، وبذلك ابتعد عن المنظر الصحراوي الدائم وأدخل الطبيعة الخضراء ، ولكنه رغم ذلك بقي تحت سلطة الأسلوب التقليدي في الرسم .

اللامع العامة للخلفية النباتية تشكل رسمًا عاديًّا للأرض : فالشجرة المرسومة في أعلى المنمنمة بقيت موجودة ، والدي تغير فقط مكانها حيث نقلت من الوسط إلى الزاوية اليسرى ، والسماء لونت باللون الذهبي التقليدي ، وقد صُور السلطان محمود جالسًا على تخت ذهبي عالي ، ويعطي رأسه تاج ذهبي ويرتدى ثوباً أزرق فاقعًا فوق لباس زيتوني ، أما رجال الحاشية فيرتدون ثيابًا لها نفس التفصيل لكن بألوان أخرى . الشخص في المركز يحمل الملحة في يده اليمنى ويدعو باليسرى الشاعر ليتبعه ، ونجد أن ثياب الفردوسي أبسط من ثياب الموجودين وملونة باللونين الأحمر والأزرق الراهي ، كما أن عمامته الواسعة والمنخفضة تبرز بين العمamas المكورة العالية التي يرتديها رجال الحاشية ، كما تختلف وضعية وقوف الفردوسي التي يُظهر من خلالها الولاء والطاعة والاحترام عن وضعيات الموجودين اللامبالية ، وهذه الطريقة في تصوير الفردوسي بتواضعه وطاعته تُصادف في جميع المنمنمات التي تصوره (انظروا الجداول ٢٨،٢٣،٥) .

وقد زُينت الخلفية الخضراء للمنمنمة بالحشائش الكثيفة والأشجار التي تحمل ورداً أحمر وبنفسجياً وأصفر ، ويوجد في الواجهة ينبوع فضي .

الشكل - ١٨ -

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) الصفحة ١١٦ ، المنمنمة ٦ ، القياس ١٤,٥ × ١٧,٥

رُستم بجانب سُخَرَابِ الْخَتَنِ

إن قصة سُخَرَاب هي أكثر القصص مأساوية بين قصص " الشاه - نامي " وبعد مشهد موت سُخَرَابِ المحن من أكثر الماضي الشائعة في المنمنمات .

يدخل الفارس رُستم مصادفةً أملاك الملك السمنغاني عدو الإيرانيين أثناء بحثه عن الحصان المفقود ، فيقيم له الملك استقبالاً يليق به ، وتقوم ابنة الملك تاخميني التي كانت قد سمعت الكثير من القصص حول رسالة رُستم بزيارة سراً في الليل ، فيتزوجها رُستم في اليوم التالي ، وعند مغادرته إلى وطنه يترك للوريث المنتظر حجراً ثميناً ، ويبلغ الطفل المولود المسمى سُخَرَاب سن الرشد سريعاً ، ويقرر البحث عن والده فيذهب ليشارك في القتال بين الإيرانيين والتورانيين ، وقبل رحلته تربط والدته الحجر الشمين إلى يده وتأمره بأن يريه لوالده

كي يتعرف إليه ، وأثناء القتال يلتقي سخراً والده ، ويدفعه إحساسه الداخلي إلى معرفته فيطلب منه أن يسمى نفسه ، لكن رُستم يحافظ على سريته فيتراجع سخراً عن تسمية نفسه ، فيقتاتلان ويغلب سخراً على رُستم في الجزء الأول من المعركة ، لكنه لا يقتله احتراماً لعمره ، لكن رُستم يعود ويغلب على سخراً في الجزء الثاني من المعركة ويطعنه فوراً ، وقبل أن يموت سخراً يسمى نفسه ويطلب من رُستم أن ينزع الرباط عن يده ، وعندما يتعرف رُستم إلى ابنه المختضر يصيّه الهلع فيمزق ثيابه من شدة الحزن .

ورغم الخشونة في المنظر بالإضافة إلى كونه تقليدياً تماماً ، فلا تفتقر هذه المنمنمة إلى التعبير ، ولا ننسى أن الفنان أضاف الشخصيات الثانوية التي شاركت بدورها في المشهد ، حتى إنه أضفى الحركة على الخيول ونجم بذلك تماماً ، ونلاحظ أن نظر رُستم موجه إلى الرباط على يد سخراً العارية ، أما خوذة الشاب المختضر فقد تدحرجت إلى ضفة النبع . ألوان المنمنمة غريبة قليلاً : فجذع الشجرة لُؤَنَ باللون الأزرق الفاتح وكذلك السماء التي غطتها غيوم كثيفة ، والأرض بنية ، وقد اختيرت الألوان العامة لزيادة المأساوية إلى اللوحة ، وما يحييها هو الحشائش المزدهرة التي وزعت على الأرض وكذلك الخيول والبشر الذين ظهروا كبقع فاتحة ، ويوجد على الأسلحة والألبسة الحرية الكثير من الذهب ، ويلاحظ غياب التفاصيل في المنمنمة (فلا نشاهد خوذة رُستم مثلاً) وقد جعل الفنان عدد الوجوه الثانوية أي حاملي السلاح أقل ما يمكن ، وهذا ما دل على رغبة الرسام في تركيز انتباه المشاهد على الحدث الرئيسي .

الشكل - ١٩ -

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) الصفحة ١٣٣ ، المنمنمة ٧ ، القياس ١٤,٥ × ١٥,٨

الفارس رُستم عند الشاه كي كاوس

هذا الموضوع هو أحد المواضيع الجامدة الحالية من الحركة ، حيث تصوّر المنمنمة مشهد استقبال ملكي ، وتعتبر هذه المنمنمة من الناحية التركيبية مرحلة متقدمة في استخدام الأساليب التي اتبعت في الشكل ١١ . حيث أن الشجيرات الجانبية المزهرة تحولت هنا إلى أشجار كبيرة ، أما الشجرة التقليدية الكثيفة الأوراق فقد اختفت نهائياً لتحل مكانها الخيمة

الملوكية ، كما ظهر بعض التصنيع في وضعية الملك المائلة ورسم الأشجار المتعرج .

وقد ابتعد الفنان عن استخدام الألوان المعتمة التي صبغت المنمنمة السابقة واختار هنا الألوان المرحة : فالسماء عنده ذهبية وتحمل غيمة صينية مضيئة ، والأرض بنفسجية فاتحة في قسمها السفلي وتنتقل عند الأفق إلى اللون الأخضر السماوي .

وتحت السقف الملون هناك تحت ذهبي ذو مقعد أزرق ، ويرتدى كي كاوس ثوباً برتقاليّاً طويلاً فوقه عباءة زرقاء لها أكمام طويلة معلقة ، ويرتدى رُستم ثوباً زهرياً تحت الثوب من جلد النمر ويتعلل جزمة خضراء ، كما يجلس على كرسي ذهبي ويحنى ساقه اليسرى تحته كالملوك ، ويرتدى الخدم ثياباً ملونة بالأحمر والبنفسجي والأزرق والسماوي والزهري والأصفر ، أما العمامات فيقضاء فقط العمامة اليسرى بنفسجية ، أما الكائنات فكلها ذهبية .

وعند المقارنة بين هذه المنمنمة ومنمنمة من القرن الخامس عشر ، لها نفس الموضوع (الشكل ٦) يظهر لنا أن هذه المنمنمة أكثر زينة . والمثير للاهتمام أن الشكل ٦ يصور الملك حاملاً القوس ، أما السيف فقد وضع أمامه على الوسادة . لكن في موضوعنا هنا هناك أشخاص مختصون لحمل السيف والقوس ، كما أن السيف يبقى في غمده .

وقد حفظت هذه المنمنمة بحالة جيدة ، لكن ما تضرر منها هو تفسخ الدهان الكوباليتي الذي يغطي نهايات سقف الخيمة المعلقة ، وثياب كي كاوس والشخص الجالس إلى جانبه .

الشكل - ٢٠ -

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) الصفحة ٢٥١ ، المنمنمة ١٥ ، القياس ١٥ × ١٦

غوديرز يحاصر بيران في الجبال بعد ملاحقة أثناء القتال

أثناء القتال الحاسم بين الإيرانيين والتورانيين الذي قضى على توران ، يموت في عداد الكثير من الفرسان الفارس بيران ، أبسيل وأكرم التورانيين ، ولم يدخل الفردوسي في ملحمةه بالمدح الصادق لهذا الفارس ، وقد وصف نهايته وصفاً قوياً، حيث لتحق من قبل الفارس الإيراني غوديرز فأضاع سيفه وحوصر في الجبال ، وفضل الاستشهاد في الحرب على الحياة الذليلة فُقتل

ولا تُؤثِّر هذه المتنمية القصة بدقة تامة : حيث كُتب أن بيران يصيب غوديرز الصاعد خلفه إلى الجبل بسكين في يده ويقتل بدوره من سكين رماه بها غوديرز . لكن قياس المتنمية لا يسمح للفنان أن يرسم مقاتلين يرميان السكاكيين على بعضهما لأن ذلك سيأخذ مساحة كبيرة ، فغير الموضوع ولكنه خلق متنمية تمثل نموذجاً فنياً راقياً .

ويغلب على المتنمية اللونان الأزرق والبنفسجي المتعابان ، أما السماء فذهبية وتظهر على أساسها الشجرة الخضراء الكثيفة الأوراق ، والأرض ليكية عند الأفق ، وحرماء في المركز على قمم المرتفعات الثلاثة ، وباللونين الأصفر والأشهب في القسم الأسفل ، والصخور أغلبها زرقاء في القسم الأيسر من المتنمية ونهاياتها بنفسجية وحرماء صدئية وزيتونية ، وقد أجري الانتقال من لون إلى لون بإسلوب التخفيف بالماء ، وينطلي الورد الأحمر الصخور .

وتظهر من بين الصخور رؤوس الحيوانات ورؤوس شبيهة برؤوس الآدميين وجميعها تنظر إلى بيران وكأنها تقف في طريقه لتعيقه عن عمله الحق . ويجب أن نرى في هذه الوجوه التي نصادفها على متنممات القرن السابع عشر انعكاس المعتقدات التي كانت سائدة آنذاك في إيران حول وجود نوع من الأرواح تسكن الصخور وتقول إن بعضها كان صديقاً للإنسان وبعضها عدوه وذلك يتعلّق بالمكان والزمان ، ويخلق امتداد نظر هذه الأرواح حاجزاً بين العدوين القربيين من بعضهما في اللوحة ، وإلى الأسفل من وقوف الفرسان وعلى امتدادهم الذي يشكل أساس التركيب ، يستلقي حصان بيران على ظهره وكأنه يُثْبَّت بمorte عن المصير الذي يتهدّد صاحبه .

وغالباً ما نصادف الخيول جامدة في وضعياتها في المتنممات الإيرانية ، ولكن هذه المتنمية تفاجئنا بالحركة والحيوية التي أضافها الرسام على الخيول (انظروا كذلك الشكلين ٢١، ٢٤ الشكل الملون ٣) . وكما ذكرنا في وصف الشكل ١٨ فإن الخيول تعبّر لدرجة كبيرة عن علاقتها مع الحدث وأحياناً تكون أكثر إقناعاً من الفرسان أنفسهم . ونصادف في الشكلين ٢٤ و ٢٥ ظواهر مماثلة .

ونلاحظ أن حصان غوديرز وحامل سلاحه لم ينشغلا عن القتال بل أخذنا بيران ما يحدث بانتباذه على عكس حصان بيران وحامل أسلحته الذي عض على إصبعه من

المفاجأة ، وهناك الكثير من الذهب و الفضة على أسلحة القتال و ثياب المقاتلين .

الشكل - ٢١ -

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) الصفحة ٣٦٠ ، المنمنمة ٢٠ ، القياس ١٤,٥ × ٢٠

قتال فيرامورز وبخمين

إن بخمين هو ابن اسفنديار وحفيد الملك غوشتابس ، وقد كان عدواً لرُستيم لأن الأخير قام بقتل والده ، وبعد مقتل رُستيم على يد أخيه شيجاد ، تنتقل كراهية بخمين إلى فيرامورز بن رُستيم ، فيلاحقه بشتى الطرق ويقتله أخيراً في الحرب ، ويُستبدل هذا الموضوع الضيق أحياناً بلحمة دخيلة كاملة لا تعود طبعاً للفردوسي ولكنها تتبع نفس الموضوع .

وهذه المنمنمة قريبة بطبعها من المنمنمة السابعة من نفس المخطوطة (الشكل ١٩) أكثر من قربها للمنمنمتين في (الشكلين ١٨ ، ١٩) . وتظهر المنمنتان الأوليان أكثر بساطة وتقليلياً كما تضفي ألوانهما السعادة بالمقارنة مع المنمنمتين الآخرين اللتين تعجان بالحركة والأحساس . وكما ظهر في المنمنمة التي صورت على الشكل (١٩) كذلك هنا يحاول الرسام أن يستبدل انعدام الحركة بالزينة الخارجية .

ورغم تصوير هذه المنمنمة لموضوع حقيقي ، فإنها تُصنّف في عداد المنمنمات اللامبالية ، فالحدث فيها لم يُصوّر بدقة ، والمشهد الأساسي يضيع بسبب تعقيد المنمنمة بإدخال جيوش إليها ألغفت تفاصيل المنظر التي كانت عادة تملاً الفراغات ، ورغم اختلاف هذه المنمنمة عن المنمنمة في الشكل (١٩) من هذه الناحية فإن الألوان في الحالتين هي نفسها ، وإذا لم تكن السماء ذهبية فإن الكثير من الذهب موجود على الأسلحة والألبسة الحرية ، والأرض زرقاء معتمة كما في الحالة الأولى ، وأخيراً لونت الثياب وألبسة الخيل والتفاصيل الدقيقة بالألوان نفسها (البرتقالي والأصفر والأحمر والأزرق والأخضر) والشيء الوحيد الجديد هو الفضة التي لا نجد لها في المنمنمة الأولى .

وكما رأينا في الجدول السابق ، استخدم الفنان هنا أيضاً أسلوب تصوير المرتفعات لإنشاء المنظر وقد وزع خلفها الأشخاص لتتشكل صفوفاً إضافية للوجوه المشاركة ، ورغم

وجود الأعداد الكبيرة فإن الحركة بقيت قليلة في المنمنمة ، والوجوه بشكل عام جامدة طبعاً مع وجود بعض الاستثناء ، غير أن الخيول معبرة جداً كما في الكثير من منمنمات هذه المخطوطة ، ولقد احتفظت الألوان بيريقها في حالة جيدة ، لكن قسماً منها تضرر في الجهة اليسرى بسبب الخدوش .

الشكل - ٢٢ -

المخطوطة ٨ (ج.م. ٥٠) الصفحة ٣٦ ، المنمنمة ٢ ، القياس ١١ × ١٥,٥

الطائر سيمورغ يعيد زال إلى سام

تلد زوجة الفارس سام ، أحد أقدم فرسان الجزء الأهم من مخطوطة " الشاه - نامي " ولدأ شائب الشعر ، فيعتبر الوالد هذه العلامة سيئة ويرمي الطفل للقدر حيث يتركه عند أسفل جبل إلبورس ، ف يأتي الطائر السحري سيمورغ ويأخذ الطفل ويدأ ياطعame ، وبعد فترة زمنية يحمل سام بحلم سماوي يدفعه للمضي في البحث عن ولده فيجد مسكن سيمورغ ، ويرجو الطائر أن يعيد إليه ابنه زال ، فيشقق سيمورغ على الأب المسكين ويعيد إليه ابنه .

تخرج المنمنمة قليلاً خارج نطاق نص المخطوطة ، لأنه حسب رواية الفردوسي يجب أن تمر عدة سنوات قبل أن يعود سام لاسترجاع ابنه ، حيث يصبح الصبي كبيراً عندما يعيده الطائر إلى والده ، أما هذه المنمنمة فتصوره طفلاً رضيعاً .

ومن الناحية الفنية لا تستحوذ هذه المنمنمة على اهتمام خاص ، لكونها مثالاً تقليدياً على المنمنمات الوسطى في المخطوطات الخاصة بتصفيف القرن السادس عشر . ورغم أن هذا العمل يسبق ما صور على (الشكلين ٨ و ١٦) بفترة تصل إلى المائة سنة ، لكنه قريب إلى من الناحية التركيبية ، ونفس التغيير أيضاً لأن المنظر الذي يكون الخلقياً معدوم تقريرياً ، وكذلك يظهر بوضوح جمود الأشخاص ، وحتى التفاصيل الصغيرة كشكل الشجرة والصخرة في الزاوية السفلية اليمنى تشير إلى علاقة الرسام مع العادات الفنية القديمة التي يبدو أنها كانت لا تزال منتشرة بين الرسامين ، رغم أنها احافت من " قمم " الفن الإقطاعي أي من بلاط الدولة الصفوية العظيمة آنذاك .

كما لا جديد في هذه المنمنمة باستثناء العمامة التي يرتديها سام وكذلك اثنان من مرافقيه ، تلك العمamas التي كانت متشرة زمن الشاه تاخمسب (١٥٢٤ - ١٥٧٦) .

وتتميز المنمنمة بألوانها الفاتحة والشرقية : فالسماء ذهبية والخلفية صفراء فاتحة مشرقة ، والأثواب براقة تغلب عليها الألوان الزرقاء والحمراء ، ويظهر الريش السحري برأفأ .

الشكل - ٢٣ -

المخطوطة ٩ (م.ع.ج ٣٣١) الصفحة ١٨٥ ، المنمنمة ٦ ، القياس $14 \times 18,5$

الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بمساعدة التسور [مضمون هذه المنمنمة موجود في وصف الشكل ١٥ (آ)]

في هذه المنمنمة وكما في الكثير من الرسوم التي تصور هذا الموضوع ، يبقى دليل وجود الملائكة غير واضح تماماً ، حيث يحمل في يده سمعة يصيّبها الملك كي كاوس بسهمه ، ويجب أن نتوقع هنا انعكاساً لأحد المعتقدات السائدة التي أثرت على الرسامين ، فالملحمة لم تذكر شيئاً حول ذلك في نصوصها ، ولا تجد في أسطورة الملائكة دعماً لها إلا في هذه السطور الأربع :

سمعت أن الملك صعد إلى السماء
لكي يفوق الملائكة في علوّها
وقال آخر إنه طار إلى السماء
ليأخذها بقوة القوس والسيام

وتشكل هذه المنمنمة مثالاً ممتازاً للنتاج الفني الفريد من نوعه لفنان موهوب جداً قام بتصوير المخطوطة ٩ . فال أجسام هنا ضخمة ومليئة بالحياة ، والتركيب مثير للاهتمام ، كما أن مجموعة الألوان ممتازة وهذا كلّه يعبر عن العظمة الفنية لهذا الرسام ، وتجذب السماء النظر بلونها الأخضر الذهبي وهي تملؤها الغيوم الصغيرة الملونة بألوان ناعمة متنوعة ، والشمس لونت بالذهب وعليها ظل أحمر دافئ ، كما تمتلىء أجنحة الملائكة الطويلة بالحركة التي تضيفها وضعفها وكذلك الطيور المعبرة .

ويسترعى الانتباه وجه كاوس الممحو ، وهذا ما نلاحظه على جميع المتنممات التي تصور هذا الموضوع ، وكذلك على غيرها من المتنممات (انظروا الشكل ٢٤) . ويعتقد أن هذا من فعل القراء الصالحين الذين كانوا يعتبرون أن عمل كاوس كان عملاً كافراً يغضب الله .

الشكل - ٢٤ -

المخطوطة ٩ (م.ع.ج ٣٣١) الصفحة ٢٠٧ ، المتنمة ٨ ، القياس ١٤,٥ × ١٥,٥

سأفوش القافز فوق النار

إن سأفوش هو ابن الملك الإيراني كي كاوس ، وحدث يوماً أن بدأت زوجة والده الشريرة سودابي بالتوعد إليه ومطالبه بالحب الحرام (الشكل ٤٣) لكن سأفوش لم يستجب لرغباتها ، وعندما قررت سودابي أن تقضي عليه ، فحصلت من السحرة على طفلين حديثي الولادة ، ميتين وقيسين ، ثم ذهبت إلى الملك وأدعت أنهاهما ولدتها من سأفوش ، ولكن يرىء سأفوش نفسه أمام والده يقفز فوق النار ويفتى سليماً .

ويعتبر هذا الموضوع من المواضيع المفضلة في ملحمة " الشاه - نامي " كما أشرنا سابقاً . وهناك متنممتان أخرىان لها نفس الموضوع في (الشكلين ٤٥،٣٧) .

ويمكثنا أن نتبع من خلال المتنمة خصائص عمل الفنان التي أشرنا إليها في وصف المتنمة السابقة ، فنلاحظ وجود الديناميكية هنا أيضاً .

ونلاحظ حركة حصان سأفوش الساعي في قفزه إلى اجتياز النار ، والتي تشير إليها الساقان الخلفيتان المندفعتان نحو الخلف ، ويقوى المشهد بفعل التيارات الناروية المناسبة بحركات زوبعة نحو اليسار خلف الفارس المندفع ، ورغم أنه حتى القرن السادس عشر كان تصوير الحصان en face عادياً ، لكن عندها كان تصوير الرأس أيضاً en face . ولكننا هنا نشاهد دوران رأس البغل الذي يعتليه وزير الملك ، وهذه السمة مهمة من الناحية الفنية التاريخية ، فالأشخاص البيروقراطيون كانوا فعلاً يتنقلون على البغال وليس على الجياد ، ولكن هذه الاستدارة لرأس الحيوان الذي كان يرافق رفيقه بدھشة هو مصطلح استثنائي ،

وتغيب الساقان الخلفيتان عند البغل نفسه ، بينما كان يجب أن تظهرا على الرسم .

وكما في الجدول السابق ، استخدم الفنان هنا الذهب بنجاح بلونيه الأخضر للسماء والأحمر للنار . الأرض هنا صفراء ، يظهر عليها البغل بلونه السماوي ، أما الصخور في القسم الخلفي فقد تلألأ بالألوان الزرقاء والزرقاء الفاتحة والليلكية ، وقد أنجز التلوين بطريقة التخفيف بالماء ، وظهر في تلوين الثياب التوافق المحب للألوان : وهو الأزرق الغامق والبرتقالي .

وقد أزيل وجه كاوس وكذلك وجه الملكة السيئة سودايني .

الشكل - ٢٥ -

المخطوطة ٩ (م.ع.ج ٣٣١) ، الصفحة ٣٥٤ ، المنمنمة ١١ ، القياس ١٤,٥ × ٢١

عودة بيجين بعد انتصاره على خومان فيسي

إن هذا المشهد هو جزء من الصراع بين إيران و توران ، الفارس الإيراني الشاب بيجين ، ابن غيشا ، وبطل قصة بيجين و مينيجي [الشكل ١٦ (آ)] يتغلب على أحد أعدائه من توران وهو الفارس خومان فيسي أحد أهم الفرسان التورانيين ، وهو أخو بيران قائد الجيوش التورانية الشهير (الشكل ٢٠) .

ويظهر في هذه المنمنمة الحيوية والتركيب المميز كما في المنمنمات الأخرى لهذا الفنان ، كما صورت الراية بوضعية ناجحة جداً ، حيث يحملها خادم بيجين ، ومن جديد تبرز السمة الواقعية على أساس الأساليب التقليدية المشتركة : كتقسيم الخلفية والصخور الموزعة بتناسق على يمين ويسار رؤوس الفرسان الذين ينظرون إلى خومان الميت ، وتبرز في الصورة قوة عاطفية كبيرة حيث تشم فرس خومان المنقطة جثته وكأنها تودع صاحبها . الألوان تقربياً نفسها التي ظهرت في المنمنتين السابقتين . الأرض باللونين الأصفر والأشهد ، والصخور في القسم الخلفي تلألأً بالألوان ناعمة ، يغلب عليها اللون الأزرق ، وتفتهر نفس البقع الزرقاء والبرتقالية وهي (الراية ، جعبه السهام ، السرج ، ولباس خادم خومان الها رب) . لكن لون السماء هنا مختلف وهو الذهب الأحمر .

غلاف المخطوطة الخارجي

إن تاريخ الغلاف الإيراني غير واضح بشكل تام ، لأننا لا نستطيع أن نعطي تاريخاً دقيقاً للنماذج القديمة المحفوظة ، فأغلب الأغلفة التي وصلتنا تعود إلى القرنين السادس عشر والثامن عشر ، وقاعدة لم تحفظ المخطوطات القديمة بخلافها الأول ، بل كانت تختلف من جديد ، وسيتوضح الأمر أكثر إذا ذكرنا أن الأغلفة الإيرانية هي كجميع الأغلفة الشرقية تهترىء أسرع من الأغلفة الأوروبية وذلك بسبب شكلها ، فخلافاً للأغلفة الأوروبية فإن الغلاف هنا له صفحة سفلی تتد وتحنى لتشكل كعباً للكتاب وتنطبق فوق العلیاً وهكذا تحمي جوانب المخطوطة كلها .

إن كعب الغلاف الأصلي يصنع عادة من الجلد ، ومع الزمن وبفعل الاستخدام المتكرر للمخطوطة يأخذ شكلاً متحيناً ، وعندما يجف يضر بأوراق المخطوطة ، لذلك نلاحظ عادة في المخطوطات الفارسية تلف الأوراق عند كعب الغلاف ، كما أن الغطاء أيضاً بدوره يتلف بسبب جفاف الجلد الذي صنعت منه الحواف ، و كنتيجة لذلك يضيق كعب الغطاء وعندها يوضع الغطاء فوق الصفحة الأولى من المخطوطة بدل أن يوضع فوق صفحة الغلاف العلیاً .

إن صناعة الأغلفة وتشكيلها في شكلها الفني ليست جديدة ، حيث نصادف نسخاً فنية قيمة جداً بين المخطوطات الباكرة التي وصلتنا .

إن القسم الأكبر من الأغلفة العادمة يغطي بالساخيتان (جلد الغنم أو الماعز الخاص بصناعة الأغلفة) وكان يصبح من الداخل بالأحمر الحديدي أو الأصفر ، ومن الخارج بالأحمر أو الأخضر أو الأسود ، وكان للأغلفة الفنية عدة أنواع . النوع الأول يبدو أنه الأكثر قدماً وهو من papier mache (أي الورق المعلم المقوى) . وعليه زخرف ضيق يغطي عادة بالذهب . النوع الثاني ظهر بعد فترة طويلة لاحقة وهو النوع الجلدي الذي لم يكن قطعة واحدة بل شكل من قطع صغيرة من الجلد الملون والمزخرف ، ويشترك هذان

النوعان بنفس طبيعة الوجه الداخلي للغطاء ، الذي طبقت عليه زينة من الكرتون الرقيق أو الجلد ، كما كانت الخلفيات فيما تصنع من نفس المواد ولكنها تأخذ ألواناً مختلفة . أما النوع الثالث فكان معاصرًا لهم تقريباً، حيث كان يصنع الغلاف من الورق المعلم القوى مع زخرف ملون ، وأحياناً كان هناك منمنمة تحت الصبغة ، وقد كانت منتشرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وقد كان أكثر صموداً من الباقيين . وإذا كانت الزخارف النباتية تميز النسخ الأولى وكانت هذه الزخارف تعود إلى الأرایسك وتميز بألوان ناعمة ومعتمة ، فإن النسخ التالية كانت تميز بألوان براقة يغلب عليها اللون الأحمر ، وقد قلل فيها الزخارف التي كانت تشكل العنصر الأساسي في الرسم ، ولم يُستَّر نادرة الحالات التي تصادف فيها مخطوطات النوع الأول وقد غُطي الذهب الذي عليها بالصبغة التي كانت تتزع نعومة وخفة الزخارف ، ويعتبر ذلك نوعاً من الضربة الرمزية على الأذواق الجمالية السائدة التي انجذبت نحو الصبغة ، فاستخدمت بشكل واسع على المنتوجات الإيرانية من الورق المعلم القوى بالإضافة إلى رسم المنمنمات في القرنين السابع عشر والثامن عشر .

الغلاف المصور لدينا يعود إلى النسخ الأولى وهو من النوع الثالث ، وصنع على الأغلب في نهاية القرن السادس عشر ، وهو من الورق المعلم القوى بالإضافة إلى جلد أسود على الكعب ، وقد زين بزخرف عنقود عنب مع أوراق خضراء وعنقائد حمراء وأحيط بإطار ذهبي وغُطي بالصباغ .

وتوجد كتابة على الجزء البارز من الغطاء تقول إنه من عمل السيد رازى . ويختلف طابع هذه الكتابة عن أنواع التوقيع التقليدية عند الرسامين وصانعي المنمنمات ، كما أن الصبغة التي حددت العمل مختلفة ، وهذا يعد دليلاً إضافياً يبرهن على أن جهد الفنانين التصويريين كان متعدد المجالات خلافاً لجهد الرسامين المتخصصين برسم المنمنمات فقط ، فقد كان يوجد معلمون متخصصون يقومون بتزيين الأغلفة وكذلك المنتوجات من الورق القوى .

المخطوطة ١٣ (م.ع.ج ٣٣٤) الصفحة ١١ ، المنمنمة ٣ ، القياس ٢٦ × ٤٠

المنمنمة الخاصة بالمقدمة

تمثل هذه المنمنمة تركيبياً معقداً يضم عدة مشاهد ، وتصور مقدمة " الشاه - نامي " حيث صنفت في نصه ، وتنتمي المشاهد التي تصورها إلى الجزء الأخير من حياة الفردوسي وذلك حسب ما تقوله الأسطورة .

وتقول الأسطورة التي انعكست في مقدمة " الشاه - نامي " [في الإصدارات الثلاثة الأساسية] إنَّ السلطان محمود الغزنوی وعد الفردوسی بدينار ذهبي عن كل بيت شعرى ذي شطرين يقوم بتأليفه ، ولكنَّه عندما حان وقت الدفع للشاعر لقاء أتعابه أمر السلطان أن يُدفع للشاعر دراهم فضية بدل الدنانير الذهبية ، وقد بلغ عدد الأبيات التي ألفها الفردوسي ٦٠ ألفاً حسب ما ذكرته الأسطورة (و تراوح في المخطوطات بين ٤٨ و ٦٠ بيتاً ، ويعتبر تحديد عدد الأبيات الشعرية التي تعود للفردوسي مستحيلاً) . وقد وصل كيس النقود إلى الفردوسي عندما كان يستحم في حمام المدينة ، فثار غضبه على هذا الخداع ، خاصة بعد أن أخذ عمله منه كل حياته ، فقام بتوزيع المال بالتساوي بين المحموم وبائع المشروبات المبردة وحامل المال إليه ، وبعدها هجر الفردوسي مملكة محمود الغزنوی وألف قصيدة هجاء سخر فيها من السلطان وعيشه بيخله ، (ولم تصلنا قصيدة الهجاء في شكلها الأصلي ، أما ما يُقدمُ على أنه الأصل فيخضع للشك الموضوعي من قبل الباحثين المختصين) ، وقد سبب الفردوسي بعمله هذا غضب الحاكم الشديد عليه . لكنَّ بعد زمان سامحة السلطان فعاد الفردوسي إلى موطنه ومات هناك في فقر شديد ، وتقول الأسطورة إنه في الوقت الذي كان فيه الناس يُخرجون جثة الفردوسي من أبواب المدينة كانت تقود السلطان الموعودة للفردوسي وبالغة ٦٠ ألف دينار ذهبي تدخل المدينة من الباب الآخر .

وتصور المنمنمة في الجهة اليسرى مشهد تقديم الشاعر ملحمته للسلطان محمود ، حيث يحمل الفردوسي مخطوطته بوقار ، ويُيد السلطان الجالس على عرشه يده تجاهها ، وأمامهم حشد من أفراد الحاشية والخدم .

القسم الأيمن من المنمنمة يصور الحمام الذي يحوي مسبحاً في القسم الخلفي ومرتفعاً يصادف غالباً في الحمامات الشرقية . في المركز ، الأرض بنية والحائط مزين بالألوان السيراميكية القديمة ، وطبعي أن نبحث عن الفردوسي بين المستحبمين ولكن لا شيء يميز الشاعر هناك بعكس ما نصادفه في الشكل ٣٢ حيث كتب اسم الشاعر فوق رأسه ، وهناك فوق الحمام دولاب مائي يُنَوِّرُه الثور فَيَنْوِدُ الحمام بالماء .

الفارس والفرس المصوران في الزاوية السفلية اليسرى من المنمنمة يجب أن يخصا القصة المصورة ، وفوق سرج الفرس هناك محفظة تتألف من كيسين كانت منتشرة في الشرق ، وكانت الدرام الفضية التي تلقاها الفردوسي موضوعة فيها ، وتميز هذه المنمنمة عن سواها من المنمنمات التي تصرّر الفردوسي (الأشكال ٥ ، ١٧ ، ٣٢) بفنها بالمواضيع .

طابع هذه المنمنمة ليس ابداعياً بل تقليدي (راجعوا المدخل) فقد ترك مكان صغير فقط للمضمون وأدخل أفراد الحاشية والمستحبمون وحتى عاملوا الحمامات وأخيراً الدولاب المائي وبيت الطيور الذي لا يتعلّق بالمشاهد المصورة . كما صُوّر الفردوسي مرة واحدة دون صفات مميزة ، بالإضافة إلى عدم تصوير جسده كاملاً على المنمنمة ، فقد أعطى الفنان الاهتمام الأكبر لتصوير التفاصيل : لوحات الحمام السيراميكية ، الأقمشة والثياب ، حتى ريش الطيور المدجنة في باحة الحمام ، وكذلك لباس الخيل . كثير من التفاصيل لُوّن بالذهب ، كحواشي الصفحة على جانبي المنمنمة التي زخرفت بزخرف وردي يعود إلى الأرایسك ، والخلفية التي كتب عليها النص ، كذلك الأقواس المدوره تحت سقف الحمام ، والأواني المعدنية التي كان بعضها من الفضة ، ويفطي الألواح السيراميكية البيضاء على جدار الحمام زخرف كوباليتي .

الجزء السفلي من ألواح الحمام مرقس ، كالأرض في غرفة الاستقبال عند السلطان محمود ، ويحمل إطار الجهة اليسرى من المنمنمة رسمًا تزييناً بألوان زرقاء وحرماء وبنية ، ويرتدى المستحبمون ثياباً حمراء وزرقاء غامقة بألوان معكّرة ، الثياب في القسم الأيسر من المنمنمة ذات ألوان عادية : البرتقالي والأزرق والأصفر والأحمر .

المخطوطة ١٣ (م.ع.ج ٣٤٤) الصفحة ٢١ ، المنمنمة ٢١ ، قياس الصفحة ٢٧ × ٢٧

عودة بخرايم غور من الصيد

تتوسط المنمنمة في بداية الفصل الذي يتكلم عن لقاء بخرايم غور مع بنات صاحب الطاحونة الأربع ، حيث يدهم الليل بخرايم غور أثناء انهماكه بالصيد ، فيلجمأ إلى أقرب ضوء ويجد عنده طاحونة وقربها أربع أخوات يرقصن وينجين حول النار ، وبعد أن يقضي الليل بصحبتهن يقنع صاحب الطاحونة أن يزوجه إياهن جميماً . وهذا النموذج من القصص الشعبية وجد لنفسه مكاناً في ملحمة " الشاه - نامي " لكنه لا يصادف كثيراً في المنمنمات . ربما لأن المعتقدات التي كانت سائدة في الأوساط العليا من المجتمع لعبت دوراً كبيراً ، هنا حيث لم يكن يُسمح بالتزواج بين أبناء الملوك وبين فتيات من العامة ، أو ربما كانت الأفضلية تعطى للمواضيع البطولية ، ويصعب أن نبتئ بالامر ، مادمنا لم ندرس مادة المخطوطات في مخطوطات " الشاه - نامي " كاملة . ويصادف هذا الموضوع في منمنمات المخطوطات الليينغرادية مرتين فقط : في المخطوطة الثانية (بداية القرن الخامس عشر) وفي المخطوطة ١٥ (نهاية القرن السادس عشر) . والأولى منها هي احدى أغنى المخطوطات في صياغتها ، أما الثانية فتحتوي عدداً كبيراً من المنمنمات التي لا أهمية لها من الناحية الفنية .

ورغم أن الفنان كان يملك مكاناً كافياً تحت تصرفه في بداية القصة ليصور هناك المنمنمة إلا أنه تراجع عن ذلك وصوّر موضوعاً ثانوياً وهو عودة بخرايم غور من الصيد . كما خرج الفنان الذي زخرف الإطار الذي يحمل عنوان الفصل عن النص (فهذا الجزء من العمل يقوم به الأشخاص المسؤولون عن صياغة المخطوطة) حيث كُتب " خروج بخرايم غور إلى الصيد " . وربما كان لكلا التراجعين سبب واحد . حيث يترك عادة كاتبو نصوص المخطوطات ملاحظات على الحوashi ، وهي التي ترشد الرسامين الذين يزيلون المخطوطة ، وفيها تحدد أسماء الفصول وكذلك مواضع المنمنمات .

وباعتمادنا على الطابع المشترك للمنمنمات في المخطوطة التي نتحدث عنها وبمتابعة

النزعه الفنية التي رافقت فن المنمنمات في ذلك العصر ، تفسر اختيار الفنان لهذا المشهد برغبته في توسيع التركيب وجعله يلمع بالألوان ويخلق الفخامة التي كانت تميز أذواق ذلك العصر ، وقد نجح في تحقيق ذلك تماماً.

وللاحظ أن طريقة البناء ليست جديدة لأننا صادفناها سابقاً ، ورغم ادخال الفنان عدداً كبيراً من الأشخاص إلى المنمنمة ، فقد استطاع أن يحافظ على الشخصية الرئيسية واضحة ومميزة في مركزها . ويظهر بوضوح أنه رغم كون المنمنمة حالية من الموضوع وتقلدية فإنها رغم ذلك أكثر صدقأً من منمنمات القرن الخامس عشر القرية للنص والتي تصور الأشخاص الثنائيين ملء الفراغ فقط ، أما هنا فقد وزع الأشخاص بقصد معين ، كالمشاة المغنين مثلاً الذين يسبقون الجموعة الرئيسية ويفتحون الطريق أمامها ، وكذلك جماعة الخدم الذين يحملون الغنيمة خلف الصيادين . ونفس الكلام يمكن أن يقال عن مرافقي الشخصية الرئيسية على جانبيها .

ولقد ضمت هذه المنمنمة جميع الألوان الفنية التي ميزت ذلك العصر ، وقد كانت الألوان مخففة غير حادة ، ولونت الأرض بثلاثة ألوان : في الأسفل عند النبع باللون الأخضر المائل للصفار ، وفي المركز زهرية فاتحة ، أما في الأعلى على الجبال فيضاء مزرقة ، وتظهر أشجار على الخلفية الذهبية للسماء . الألوان الأساسية للثياب هي البرتقالي والأصفر والأخضر والأشهب والسماوي . التفاصيل الصغيرة لوّنت بالذهب ، وتظهر جدران المباني الأخرى في القسم الأعلى من المنمنمة كبقعة هي الأكثر تألقاً بالألوان ، حيث يكون الكوبالت أحد أهم الألوان ، وقد لوّنت الخلفية المشتركة للنص والزخارف على الهوامش بالذهب .

لقد عانى الرسم الدقيق وتضرر بفعل الزمن ، وهناك طية في وسط المنمنمة و يبدو أنها تشكلت قديماً .

المخطوطة ١٣ (م.ع.ج ٣٣٤) الصفحة ٦١١ ، قياس الصفحة ٢٧ × ٤١

الصفحة الأخيرة من المخطوطة

إن التزعة التربيعية لا تظهر فقط من خلال تصوير المخطوطة بالمنمنمات وأوراق الفُفل والإطارات والرسوم الفنية على الهوامش ، بل تمتد إلى جداول النص حيث تملأ الزخرفة الإطار الخيط بالجدول ، فأحياناً تزين المخطوط العمودية فقط ، وأحياناً تملأ الصفحة كلها وهذا ما نصادفه في القرن السادس عشر وخصوصاً في الجزء الثاني منه . بالنسبة للمدرسة التي صنعت هذه المخطوطة و المخطوطة ٤ التالية لها (الشكل ٣٠) فإنها تتسم بطبع تزين الصفحات السابقة واللاحقة للمنمنمة ، واحدة أم اثنان حسب موقع المنمنمة على recto الصفحة أو verso . وصفحات كهذه تزخرف كاملاً باستثناء بعض الإطارات المتوسطة التي ترك فراغاً حول سطور النص .

وقد أعدت الصفحة التي تحمل آخر أبيات الملحمه وشكلت بنفس الطريقة المذكورة ، حيث كتب النص على شكل أبيات أفقية ومائلة ، بالإضافة إلى نص الخاتمة الذي توضع أسفل الشعر في إطار شكله يضيق نحو الأسفل ، ويحتاز الصفحة عمودياً خطين يشيران إلى أن الصفحة كانت مقسومة إلى قسمين قبل إدخال النص . أما الفنان فقد قام بزخرفتها بعد أن أنهى كاتب النص عمله . وقد ذكر في ملاحظة الخاتم أن المخطوطة أنهيت بتاريخ يوافق ميلادياً ١٥٨٥ .

وقد كان عنصر التلوين الأساسي هو الذهب بلونين : الأصفر والأخضر (ويصادف غيرهما كالأحمر والأبيض) . وقد زخرفت حواشي الصفحة بهذين اللونين ، وكذلك الخلفية التي توضع عليها الإطارات المزخرف مع النص والأرابيسك في الجزء السفلي من الإطار . لون الورود الغامق على الأرابيسك هو الأزرق . أما المخطوط الأفقية والمودعية فحراء وخضراء . أما الورود المتوضعة فيها وفي المثلثات بين السطور فزرقاء وليلكية وحراء وصفراء .

وهذه الصفحة لا تعتبر نموذجاً نادراً بل إنها نموذج مميز لذلك الزمان ، وقد حفظت بحالة

سيئة وظهر عليها العديد من البقع والشقوق المرئية . وفي الوسط هناك طية أفقية كالتي توجد على الجدول الذي سبقها .

الشكل - ٣٠ -

المخطوطة ١٤ (م.ع.ج ٣٥٢) الصفحة ١٥٢ ، المنمنمة ٩ ، قياس الصفحة 40×26

عرض ساقوش و فيرينيغيس (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل ٣)

يقيم ساقوش عرشه في قلعته و يحضره قائد التورانيين الفارس بيران مع حاشيته كلها . وقد عكست المنمنمة صوراً حياتية . فالurosan محاطان بالنساء فقط ، و تقوم النساء بخدمتهما ويسلينهما بالغناء الرقص والموسيقى (المطرب في الجبهة الشرقية يعزف على الدف) . أما باقي النسوة فلا يشاركن في الاحتفال بل يقمن بالأعمال والتجهيز للاحتفال و هن متوزّعات في القسم السكني من القلعة . أما الرجال فقد خرجوا إلى الغناء لاستقبال الضيوف .

والشخص الوحيد الذي له علاقة مع النساء هو الرجل الذي ينظر إلى فتاتين تظاهران من خلف ستار النافذة وتنتظران إلى ما يجري في الغناء . كما يشكل الرجل نفسه من الناحية الهندسية حلقة الوصل بين الرجال الذين يشكلون زاوية مع المخلفين بالعرض .

ويلفت الانتباه أغطية رؤوس النساء ، وقد اختار الفنان الألوان نفسها التي رأيناها في الشكل ٢٨ . لكن التشابه لا يتوقف على ذلك فالأشياء نفسها ، والوضعيات ذاتها ، وطابع الأشخاص نفسه ، وهذا ما يشير إلى أنها من إبداع نفس الورشة . ويظهر بوضوح تشابه بيران و مرفاقيه مع الفرسان في الشكل ٢٨ . وهناك تشابه كبير بين هذه المنمنمة والمنمنمة ١٧ من المخطوطة ١٣ والتي لم يرد تصويرها في هذا الكتاب .

الشكل - ٣١ -

المخطوطة ١٧ (م.ع.ج ٦٥) الصفحة ١ ، المنمنمة ١ ، القياس 27×43

القسم الأيمن من التركيب المزدوج يمثل ورقة غفل المخطوطة . وقد كتب عن مثل الأوراق هذه في وصف الجدول ١ والجدول ٣٤ . ويعود هذا التركيب وحدة متكاملة ،

حيث رُكِّزت الأحداث الرئيسية في القسم الأيمن ، أما الأيسر فقد ضم الأشخاص الأقل أهمية .

وقد أُنجزت هذه المنمنمة بدقة كبيرة ، وكان التركيب حرًا ومشوقاً ، كما لاحظنا ذلك في الرسم وغنى بالألوان وحيوية في المشهد ككل ، على الرغم من كونه تقليدياً . وكل هذا يشير إلى أنها نتعامل مع رسام كبير . وهناك كتابة فوق صورة الملك تقول "السلطان محمود" وفوق صورة الشيخ الجالس على السجاد عند العرش كتابة "الحاج حسان" وقد عُرِفَ أن هذا هو اسم الوزير المشهور في بلاط السلطان .

ألوان الثياب متنوعة والجليل ذهبي وكذلك تزيينات الرؤوس وتفاصيل الثياب والأواني . ويلفت الانتباه أسلوب وضع الذهب الذي كان نادراً في المنمنمات الإيرانية . فقد وضع بأسلوب متهاون ، فخرج خارج المساحة التي كان عليه تقطيعها . ألوان الزخارف على الحواشي عادية : كوبالت وذهب بالإضافة إلى وجود زخرف نباتي متعدد الألوان على الخلفيتين الرئيسيتين .

الشكل - ٣٢ -

المخطوطة ١٧ (م.ع.ج) الصفحة ٨ ، المنمنمة ٣ ، القياس وفق الإطار العام 18×21

الفردوسي في الحمام

تخص هذه الصورة مقدمة "الشاه - نامي" (انظروا الشكل ٢٧) . وتصور المنمنمة مشهد تقديم أكياس الفضة للفردوسي من قبل السلطان . وبالإضافة إلى الفردوسي (العجوز في اللباس الأبيض) والوجوه الثانوية ، تصور كذلك ثلاثة أشخاص ، وزع عليهم الفردوسي الفضة التي حصل عليها من عند السلطان ، وهم باائع المشروبات الباردة (في الصف الأمامي ويرتدى قبعة بنية) ، والمحمم (رجل عاري يتغطى بقطاء) ، ورسول السلطان (يجلس على مقعد في الجهة اليسرى من المنمنمة) .

وقد رُسِّمت هذه المنمنمة بنفس أسلوب رسم المنمنمة على الشكل ٣١ ، ولكنها أُنجزت بدقة أقل . ويمكن أن نقول إنها خرجت من نفس الورشة لكنها لم تنجز يد المعلم شخصياً .

تتفق المنمنمة باللون ناعمة : الزهري الفاتح يلوّن الجبال و تُوينت أرضية الحمام بالزهري ، وال亥ط أحضر شاحب تظهر عليه رسوم حيوانات . وأغطية الحمام التي عُلقت فوق رؤوس الموجودين للتجفيف لونت باللون فاتحة هي البرتقالي ، الأزرق ، الليليكي والسماري . وقد تميّرت الشياط بالبريق واللمعان ، خاصة ستة بائع المشروبات الباردة الحمراء . أما السماء فذهبية .

الشكل - ٣٣ -

المخطوطة ١٧ (م.ع.ج ٦٥) ، الصفحة ٦٢٧ ، المنمنمة ٧٥ ، القياس ١٨ × ٣٠,٥

الاستعدادات من أجل حفل الوليمة (العيد الإنتاجي)

إن هذه المنمنمة هي تركيب ثنائي ، جهة اليسرى تختتم المخطوطة . وهي تعد من المنمنمات الخارجية التي لا تملك أي علاقة مع مضمون الكتاب . والجهة اليمنى تصور مدرسة .

وعلى الرغم من ضآلة القيمة الفنية التي تحتويها هذه المنمنمة فإنها تميّز بحيوية كبيرة وتصرّف الكثير من التفاصيل الحياتية الهامة . فنشاهد في هذه المنمنمة الصناع وهم يحضرّون للاحتفال . وقد كان يمكننا أن نخمن أن المنمنمة تصوّر الاستعداد لاحتفال فيودال ، ذلك الموضوع الذي نشاهده كثيراً في التراكيب المزدوجة التي ترتبط بعضها موضوعياً ، حيث يصوّر في الجهة اليمنى فيودال المحتفل وحوله سلسلة من الخدم الذين يحملون الأطعمة ، فيبدأ الرتل من الجهة اليسرى للتركيب ويستمر إلى الجهة اليمنى . ومثلاً على الجهة اليمنى من التركيب تكون المنمنمة المضورة في الشكل ٣١ . كما يصوّر الاستعداد الاحتفالي على منمنمة واحدة أحياناً وعليها الفيوداليون المختلفون . ونضرب مثالاً ممتازاً على هذه الأعمال المنمنمة المشهورة ذات القياس الكبير والتي تصرّف بالوجه ، شجرة العائلة التيمورية وتوجد هذه المنمنمة الآن في المتحف البريطاني وكتب تحته (Laurence Binyon Emperors and Princes of the house of Timur) ولكن افتراضاً كهذا كان يجب أن يسقط لأننا نتعامل هنا مع منمنمة إفرادية متّهية موضوعياً . كما أن الجهة اليمنى من التركيب تصوّر النواحي الحياتية البعيدة عن الحياة في قصور الملوك ، كقسم الدراسة في

المدرسة مثلاً . وكذلك الأشخاص الموجودون ، فشيابهم تدلنا على أنهم صناعاً أكثر من كونهم خدماً . وضعيات الأشخاص تمتليء حيوية (أشخاص يقتلون ، وآخرون يعجنون العجين) ، لون السماء ذهبي ، والعشب أخضر غامق ، والأثواب التي يرتديها الأشخاص براقة . وكل هذا يعطي انطباعاً مشرقاً وسعيداً عن المنمنمة .

الشكل - ٣٤ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٢٦ ، المنمنمة ١ ، القياس ١٩ × ٤٠ ، الرسام

ريزا إموسيفير

غارشاسب يلعب لعبة البولو

هذه المنمنمة مضافة إلى ملحمة "الشاه - نامي" . وهناك الكثير من الإضافات في المخطوطات ، وخاصةً في الفترات الأخيرة من صناعتها ، أي بدءاً من القرن السادس عشر . وتعد الملحم الحماسية التي كتبت بنفس قياس "الشاه - نامي" وتعلق بمراحل مختلفة ، بدءاً من القرن الحادي عشر من الإضافات إلى الملحم .

وهذه المنمنمة تفتح مخطوطة غنية بالرسوم ولكنها بحد ذاتها غير هامة ، وتصور ناحية من نواحي فن الرسام ريزا إموسيفير الذي قدمت نماذج أعماله على (الأشكال ٣٥، ٤٧، ٤٥، ٤١، ٣٧، ٣٥) . وظهر أهمية هذا العمل بشكل خاص في أنه يساعد على كشف السؤال حول النسخ الجزئي الذي تتكلم عنه في وصف (الشكل ٤٨) .

ويكمن في هذه المنمنمة أن تتبع أسلوب الفنان في تصوير الناس والخيول . فالوجوه دائرة مليئة ولطيفة لكنها خالية من أي تعبير ، كما أن اللحى محلقة و الشوارب خفيفة . الأجسام لطيفة لكنها خالية من التعبر . والوضعيات جامدة ، حتى في مشهد حسيوي كهذا وهو لعبة البولو . ويلحق الجمود أجساد الخيول ، حيث أنها تصوّر بشكل واحد ، ولها كروش سميكة وسيقان نحيفة ورؤوس خشبية بعيدة عن طبيعتها الحقيقة . وهي لا تندو بل تظهر معلقة في الهواء . حتى الحصان المركزي الأبيض الذي صور بوضعيّة شجاعة ومقداماً يبقى جاماً .

إن الناحية الأكثر قوة في أعمال ريزا إموسيفير هي مجموعة الألوان التي يستخدمها . فخلفية المنمنمة هنا باللون الذهري الناعم المفضل عند الرسام . ويغلب اللون الرمادي المائل إلى اللون الأحمر و البرتقالي على الثياب . وجميع الثياب مزينة بنقش ذهبي . اللون الأساسي على صفحة المنمنمة أي خلفية سطور النص والحواشي هو الأحمر .

الشكل - ٣٥ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ١٦٢ ، المنمنمة ٢٩ ، القياس ٢٢ × ٢٩ .
الرسام ريزا إموسيفير

زال أمام قلعة روداين

يأتي الفارس زال إلى قلعة حبيبته روداين ابنة ملك كابول مخراب ، قتل الأُميرة جدائلها إليه لكي يصعد بمساعدتها إلى القلعة ، لكن زال يشفق على حبيبته ويرمي التوهق بمهارة ويسعد إلى الأعلى .

وقد كان هذا الموضوع الأدبي يستهوي الرسامين دوماً . ولدينا عدد كبير من المنمنمات التي تصور هذا الموضوع بدءاً من القرن الخامس عشر . (هناك منمنمة رائعة في المخطوطة الثانية ولكنها للأسف متضررة بشدة) . وتعد منمنمتنا هذه ربما أفضل إبداع للفنان ريزا إموسيفير . فقد جاءت خصائص عمل هذا الفنان هنا مناسبة تماماً ، تلك الخصائص التي كانت تضره في أعماله الأخرى . كالوضعيات الحالية للأشخاص والوجوه اللطيفة وخفة التركيب العام والألوان الدقيقة . فكل ذلك خلق عملاً كاملاً متناسقاً وقربياً جداً إلى خصائص الرسم الجداري ولكن بروعة خاصة به .

وحتى هنا يبقى الفنان وفيأً لألوانه المفضلة : فلون الأرض في الجهة اليمنى أخضر فاتح وفي الأعلى زهري . ويرتدى زال ثوباً رمادياً ، أما مرافقه وروداين فثياباً برتقالية . أما خادمة روداين فترتدي ثوباً أبيض مزيناً بالذهب . وقد صورت القلعة كذلك بألوان فاتحة . أما الباب فلونه بالفضة .

الشكل - ٣٦ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٢٦٢ ، المئوية ٦٠ ، القياس ٢٢ × ٣٨ .
الرسام بير محمد الحافظ

محاولة سوداء إغراء ساقوش (مضمون المئوية موجود في وصف الجدول ٢٥)

يصور الفنان حادثة حياتية ويقدم توضيحاً نفسياً لا يخلو من الواقعية . وإذا ابتعدنا عن شروط هذه المئوية فسنجد أمامنا لوحة تصور الجنان النسائي في القصر ، في القرن السابع عشر ، فنشاهد النقش الكوبالي على الرسم الجداري مع وجود تقرارات صغيرة فيه . وللون الرسم المركزي بالبرتقالي . أما الرسمان الجانبيان فاللون الليلي الفاتح . التخت ذهبي عليه وسائل الجلوس ، والستائر تقوم مقام الأبواب ، حيث هناك ستار أخضر فاتح من جهة وفضي من جهة أخرى ونشاهد الأواني الذهبية والفضية المعروفة جيداً بفضل مجموعات اللوحات الأثرية الكثيرة التي تصور مواضع المأدب والأواني مع الأطعمة . وتصور المئوية الدوارق التي تحتوي المشروبات وعلى عنقها الفصابات .

لقد أدخل الفنان إلى المئوية وجهاً لم ير ذكره في الملهمة وهو حارس الحريم الذي أُخرج بلباقة خارج الإطار العام للمئوية ، وأبعد عينيه العمياوين بعيداً عن المحدث . وبظهره الثاني في الوسط حيوية كبيرة ، حيث تصور وضعية الملكة المغربية مع الإشارة إلى صدرها العاري بالمقارنة مع لباس الخادمات ، ووضعية الأمير الذي يصدحها ، وقد أدار رأسه بعيداً عنها ، وحرك يده وكأنه يهد بها الإغراء . ويلاحظ بعض التنويع في الشياط ، وخاصة في أغطية الرأس عند الخادمات ، ونرى في ذلك رغبة الرسام في تصوير نساء من شعوب مختلفة كُن يُسكنن للخدمة في القصور الملكية . وجميعهن تقدمن لساقوش سوداء الأطعمة والمشروبات المتنوعة . وترفع إحداهن ستار المؤدي إلى غرفة نوم الملكة بعنابة .

اللون الغالب على المئوية هو الأزرق : فلماء أزرق والغيوم ذهبية وتصلها نهايات الأشجار الثلاثة ، وتغطي كل منها مجموعة من الأشخاص ، وتخفف الانتقال الفجائي من القوس التزيني إلى السماء ، والإطار في القسم العلوي والجانبين لون باللون السماوي ، وباللون الريتوني في الأسفل ، ويحيط بالإطار خطان ذهبيان . وتحتوي الخطوط التي تحيط

الرسم الجداري أفقياً على أقواس . أما السفلية ففيها غيوم صينية وورود مرسومة بالذهب ، كما لؤنت تفاصيل أغطية الرأس والثياب بالذهب ، وقد غالب على المنمنمة اللون السماوي والليلكي والفضي والذهبي ولكن بصبغة أخرى .

الشكل - ٣٧ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٢٣) الصفحة ٢٦٥ ، المنمنمة ٦١ ، القياس ١٩ × ٢٣
الرسام ريزا إموسيفير

ساقوش القافز فوق النار (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل ٢٤)

تساعدنا منمنمات كهذه أن نصل جسراً بين أعمال ريزا إموسيفير في المخطوطة ١٩ ومنمنمات المجموعة الثالثة في المخطوطة ١٨ (انظروا المدخل) . وتحمل هذه المنمنمة شبهها كبيراً للمنمنمة التي تصور نفس الموضوع في المخطوطة ١٩ (الشكل ٤٥) . ويقوم هذا التشابه على أساس تطابق الأساليب التركيبية وآلية الرسم ومجموعة الألوان . كما أنها لم تأتِ نتيجة التقليد المباشر . وهذا ما توکده المنمنمات ذات المواضيع المختلفة . ولكن في المنمنتين (الشكلين ٣٧ ، ٤٥) تظهر تبعية إحداها المباشرة للأخرى (الثانية للأولى ؟) . والشخصية المركزية في كلتا المنمنتين هي الأمير الذي يعتلي صهوة جواده وقد تكرر نفسه فيهما . ونفس الشيء يمكن أن نقوله عن عنصرين آخرين في المنمنمة : الثنائي الملك والملكة على الشرفة وشايدين من الحاشية .

ويظهر في المنمنمة اتجاه انحناء الصخور وهو نفسه اتجاه ألسنة النيران . وهذا الأسلوب غير مناسب هنا لأنه يوقف حركة الفارس الذي يبدو جاماً دون ذلك . ويلفت الانتباه ساقا الحصان الخلفيتان وهما تنسلان بدون حركة .

ولأن المقارنة مع المنمنمة في الشكل (٢٤) ليست في مصلحة هذا العمل . فالرغم من أن التركيب العام هو نفسه للمنمنتين إلا أن المنمنمة في الشكل (٢٤) تميز بحيوية حركة جميع شخصياتها دون استثناء ، وحتى دون ذكر الشخصية الرئيسية . وللاحظ أن منمنمتنا هذه أنيقة جداً ، ويظهر فيها التناقض بين الحصان الأسود والفارس الأبيض الذي يعتليه على أساس خلفية من النيران الذهبية بصبغتين الخضراء والحمراء . ولوئنت صفحة المخطوطة بالأحمر .

الشكل - ٣٨ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٣١٠ ، المتنمية ٧٥ ، القياس وفق الإطار ١٩
x ٣٥ . الرسام بير محمد الحافظ .

كي خوسروف وفيرينيسيس وغيف يجتازون نهر دجيخون (مضمون المتنمية موجود في وصف الشكل ٣)

لقد خرق الفنان العادة المتّبعة في خلق تركيب خاص به ، واستعار الأسلوب التقليدي في تصوير الطبيعة . ولكنّه غير فيها بما يناسب ذوقه الخاص . وقد استخدم في تصوير النهر الشكل المتبّع للأرض التي تندّ أفقية موازية للفرسان . أما الشجرة فأزيحت إلى اليمين ووضعت مائلة . وهذا ما أدخل الحركة على المتنمية الهدائة بشكل عام . وبالتناسب مع ذلك أقيمت الجبل .

وقد حال البناء الناجع للصورة دون الحاجة إلى إدخال وجوده إضافية . وقد ناسبت الألوان جدية التركيب العام ، فالألوان برقة فاتحة في القسم العلوي من المتنمية وغامقة في الأسفل . والسماء زرقاء وهي التي تميّز بها منمنمات بير محمد . أما الغيوم فيضاء عليها ظلال ذهبية وحرماء . وفي الأعلى توجد قبة الخضار ذات الحواشي الذهبية ، والجبل باللون البنفسجي الناعم ، وفي الأسفل خط الساحل الأصفر المخضر والمياه فضية مع رسم أسود للأمواج . ويرتدي كي خوسروف ثياباً برقاية وزرقاء عليها غيوم صينية ذهبية . وترتدي فيرينيسيس فستانًا ذهبياً وشالاً أبيضاً ، ويرتدي غيف ثوباً سماوياً غاماً . والخيول ثلاثة أحدها باللون الأسود والآخران أشقر وكُمّيت .

خلفية النص غامقة . ولون الأوراق أحمر (يوجد في المخطوطة الكثير من الأوراق الملونة) . وهناك بقع فاتحة تغطي النص بسبب البروق الذهبية (فكثير من المخطوطات كانت تزين بالبروق الذهبية والفضية) .

المخطوطة ١٨ (ع.ج ٣٧٠) الصفحة ٩٤ ، الممنمة ٣٣٣ ، القياس ٢٦ × ٣٤ .
الرسام آفراز الحسيني .

رُسِّيم يُسقط الملك الصيني عن ظهر الفيل بواسطة الوَهْق

الخاكان الصينيون (هكذا كانوا يسمون هؤلاء الملوك في ملحمة "الشاه - نامي") كثيراً ما كانوا يحشدون جيوشاً لغزو إيران ولكنهم كانوا دائمًا يهزمون ، وبيوت أحدهم في الحرب على يد رُسِّيم الذي يرمي عليه الوَهْق بمهارة ويُسقطه أرضاً ، ويصادف هذا الموضوع كثيراً في المنمنمات التي تصور بطولات رُسِّيم . ويتميز آفراز الحسيني عن الرسامين الذين صوروا هذه المخطوطة بحدة الرسم والحركة والحيوية النادرة . فهو نادراً ما كان ينفع في تصوير المواضيع الجامدة ، كالاستقبالات الملكية والاحتفالات .. إلخ . لكنه نجح تماماً في تصوير مشاهد القتال التي تudo فيها الخيول ويطلقون الجنود النار على بعضهم ويقطّعون الأجساد بالسيوف ، فيتساقط الجرحى والقتلى ، ويساعده في ذلك إمكاناته الكبيرة في بناء التركيب ، حيث يظهر صبراً كبيراً في تصوير كل شعرة على اللحى والشوارب الخفية إلى قلبه على وجوه شخصياته . كما أنه بارد تماماً تجاه الطبيعة ويعامل معها على أنها خلفية لا بد منها لتراكتيه . وفي منمنمتنا هذه تغيب السماء تماماً ، وتتحل محلها الخلفية الملونة للصفحة . وتشبه الصخور بشكل عام ما نصادفه في منمنمات فنانين آخرين ، ولكنها لم تصور بطريقة جيدة ، والأرض صورت باللون السماوي . ويفييب اليابس ذو الضفاف الحضراء . ومع ذلك لا تحوي الممنمة أي شخص جامد ، فالجميع يتحرك ويلمع بالألوان البراقة على الثياب والأسلحة ولباس الخييل . وكل ذلك يتناقض مع جو التوتر العام . وتحمييز الألوان الأساسية على أساس الخلفية اللونية وهي البرتقالي والأزرق والفضي .

ويوجد في الجزء السفلي من الممنمة توقيع الرسام والتاريخ ١٠٥٤ - ١٦٤٤ م .

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٢٣) الصفحة ٣٨٤ ، قياس الصفحة ٣٠ × ٤٧

بداية الفصل الثالث من الملhma

تبقى الطريقة التي قسم فيها الفردوسي ملhma مجهولة ، لأن عناوين الفصول والأبواب في المخطوطات ترد بصيغ مختلفة ، حتى إنه غدا تحديد الشكل الأولى لها مستحيلاً^١. لكن يمكن أن نشير إلى شيء واحد مؤكداً وهو أن طريقة تقسيم الملhma إلى أربعة أجزاء كبيرة والتي صادفناها في المخطوطات الفخمة هي مظهر متاخر^٢. أما ما يتعلق بالأبواب فهي كقاعدة تُصادف نادراً و تضم نصاً أكبر من المخطوطات اللاحقة .

أما المخطوطة التي تصيّرها والتي أعدت خصيصاً للشاه عباس الثاني فقد قسمت الملhma فيها إلى أربعة أجزاء ، وصيغ كل جزء بشكل مستقل .

الصفحة المصورة هي الجهة اليمنى من البداية الفنية . و يتبعها حسب ترتيب قراءة الكتابة الجهة اليسرى التي صنعت بنفس الطريقة و لكن دون الرسم الزيتي فوق النص .

الخلفية الأساسية للنص ذهبية ، والألوان الرئيسة هي الذهبي ولكن بصيغات مختلفة والكتابي والأخضر الزمردي والأحمر و يغطي التفاصيل الصغيرة اللونان الأبيض والأسود .

عنوان الفصل في الإطار المركزي الذي يوازي الرسم الزيتي . النص في الإطارات المزخرفة كما في الصفحة المصورة في الشكل ٣ . وتزيين الصفحات كان يشير إلى سرعة تطور فن التزيين في إيران .

الشكل - ٤١ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٤٩٦ ، المئوية ١٣١ ، القياس ١٩ × ٣٩
الرسام ريزا إموسيفير

القتال بين جيوش كي خوسروف وآفراسياب

مشهد من الصراع الإيراني التوراني . حيث كانت الجيوش الإيرانية بقيادة كي خوسروف (الشخصية المركزية على الحصان الأسود) ورؤسهم (الذي يرتدي خوذة من رأس الفهد) ويترأس الجيوش التورانية الملك آفراسياب (يضع تاجاً ويركب حصاناً أليضاً في الزاوية العليا اليسرى من المئوية) .

إن هذا الموضوع جامد وتقليدي . ومشهد القتال هنا يتكرر كثيراً في جميع مخطوطات "الشاه - نامي" وخاصة في المخطوطات الأخيرة ، بدءاً من القرن السادس عشر .

ويحوي المشهد شجرة تفصل بين الجيشين . وكتوضيح أدبرت رايات وعلامات الإيرانيين كلها نحو اليمين والتورانيين نحو اليسار .

وبالمقارنة بين هذا المشهد القتالي ومشهد القتال عند آفازال الحسيني (الشكل ٣٩) . وعلى الرغم من جميع النواص في أعمال آفازال ، فإن مشاهده تتصف بالحيوية والحركة . أما الخصائص المميزة لفن ريزا إموسيفير فهي نفسها التي ظهرت في مشهد لعبة البولو (ولكن هنا ربما بدرجة أكبر) . وهذه الخصائص تعيق الفنان من تحقيق الأهداف التي يرسمها .

الشكل - ٤٢ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٥٣٥ ، المئوية ١٣٧ ، القياس ٢٧ × ٣٦
الرسام بير محمد الحافظ .

ابنة القيصر البيزنطي كتايون تقدم وردة للأمير الإيراني غوشتابس
بعد هرب الأمير غوشتابس من غضب أبيه إلى بيزنطة (انظروا وصف الشكل ٨٥)

تفوده أعماله البطولية إلى قصر القيصر وتهديه إكتايون وردة .

إن القدرة على تصوير المشاهد الجماعية تميز أعمال الفنان بير محمد . فهذه المنمنمة تُذَكِّرنا بفن التصوير الآلي أكثر من فن المنمنمات . والشيء الخاص بالمنمنمات هو الوضعيات الأصطلاحية وجمود الأشخاص .

ونلاحظ أسلوب تصوير أوصاف الشخصيات البعيدة عن الحقيقة . ورغم ذلك تصور المنمنمة تصورات الفنان الإيراني لبيزنطة . وكما ظهر في الشكل (٣٦) هناك تنوع في الثياب وأغطية الرأس . وهذا ما يوضح وجود مثيلين لشعوب مختلفة هناك . ولكن بشكل عام تشبه هذه اللوحة لوحات الفنان التي تصور الحياة في إيران . ورغم تصويرها مشهدًا غريباً تبقى هذه المنمنمة تقليدية . فالرسام لم يهتم أبداً بالموضوع للدرجة أنه نسي تصوير الوردة التي تقدمها إكتايون . ولكنه أعطى اهتماماً كبيراً لتفاصيل الثياب والأسلحة والوجوه وكذلك تمويجات الألوان الدقيقة في المنظر .

السماء زرقاء وعليها غيوم ذهبية . وقد لونَ محيطها بالأسود . وبنفس الأسلوب صُرِّرَ الجبل البنفسجي ، الأرض مغطاة بالخضار ، وتظهر على أساسها الألوان : البرتقالي والأصفر والسماوي والأزرق والليلكي التي تلون الثياب المعقّدة . كذلك نلاحظ وجود ثياب ذهبية وفضية مزينة بالغيم الصيني .

الشكل - ٤٣ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٢٣) الصفحة ٥٨٤ ، المنمنمة ١٥٠ ، القياس وفق الإطار
٢٢ × ٣٧,٥ . الرسام بير محمد الحافظ .

رُستيم أثناء شوائه اللحم يصد بقدمه الحجر الذي رماه بخمين .

أثناء أحد الصراعات يُقتل إسفنديار ابن الملك الإيراني غوشتابس على يد الفارس رُستيم . فيقرر بخمين بن إسفنديار أن يتقمّل لأبيه مهما كلفه الأمر . وفيما هو ينتظر الفرصة السانحة التقى بـ رُستيم في إحدى الغابات الجبلية عندما كان رُستيم يشوي اللحم على النار . فيقوم بخمين برمي حجر على رُستيم على قمة الجبل ولكن رُستيم الذي انتبه للأمر يصد الحجر

في الوقت المناسب بقدمه حتى من دون أن ينهض من مكانه . وهذه المنمنمة ليست نادرة في مخطوطات "الشاه . نامي" والوضعية التي يصور بها رُسِّيم ليست طبيعية .

هذه المنمنمة وُقعت وأُرْخت من قبل الرسام (١٠٥٤ - ١٦٤٤ م) . وهذه الوثيقة هي الوحيدة الأصلية التي تخص هذه المنمنمة .

استخدم الرسام أسلوب ملء الفراغات بين جداول النص بالرسوم ، لكنه دخل إلى النص أيضاً مزياناً خلفيته بالغيم الذي يعد امتداداً للغيم المصور على الخلفية الزرقاء للسماء في المنمنمة . وتحتها جبال باللون البنفسجي الفاتح مع قمم زرقاء ورسم غامق للظلال . ولكن أسلوب الرسم هنا لم يكن بالتحفيف بلماء كما كان متبعاً سابقاً . لون اليابوع فضي وضفافه صفراء مخضرة .

ملابس الأشخاص بألوان أفتح مما ظهر في المنمنمات الأخرى التي رسمها بير محمد والذي لم يكن يرسم عادة بقعافاتحة على الخلفية العامة المحببة إليه من اللوتين الأزرق والبنفسجي في المنمنمات . وبالإضافة إلى الألوان العادية للثياب كالأزرق والسماوي والبني (ثوب رُسِّيم من جلد النمر) ، أدخل إلى المنمنمة اللونان البرتقالي والأحمر الحديدي . قطع اللباس الحربي ذهبية وقد استخدم الفنان إسلوب التلبيس حيث لبست القطع بعد تلوينها بالذهب وهذا ما أعطاها شكلاً متموجاً .

الشكل - ٤٤ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٢٣) الصفحة ٧٤٦ ، المنمنمة ١٦٩ ، القياس ٢٢ × ٣٩

الملك خوسروف آنوشيروان يتفحص جواريه

لقد حلم الملك الساساني خوسروف آنوشيروان في إحدى الليالي حلماً أزعجه ، فقام بتفسيره الحكيم بزرجيمخر ، وقال للملك إن بين جواريه رجلاً مختيناً . وعندما لم يأت التفتيش الأولى بنتيجة أمر الملك بنزع ثياب جميع ساكنات القسم النسائي في القصر ، وعندها اكتشف بينهن رجلاً فقام بقتله هو وشريكه عقوبة على دخوله الحرير .

وفي المنمنمة يتفحص الملك إحدى زوجاته ، حيث تنزع امرأة عجوز هي المشرفة على

الحرير عنها ثيابها ويستندها حارس الحرير . أما باقي النساء فينتظرن دورهن . تحمل المنمنمة أدلة على عمل فنانين قاما بتصويرها . ففي حين أن السماء الزرقاء والغيوم البيضاء والأرض المغطاة بالنبات الأخضر والأصفر والشمار في السلالسل الملونة كلها كانت تخص منمنمات ريزا إموسيفير ، فإن الأشجار تشبه تماماً ما نشاهده في أعمال بير محمد .

كذلك تشبه الوجوه هنا الوجوه في أعمال ريزا إموسيفير (الأشكال ٤١،٣٧،٣٥،٣٤) في حين أن الأجسام والثياب تشبه ما نشاهده في أعمال بير محمد (الأشكال ٤٢،٣٨،٣٦) . فنحن هنا أمام عمل مشترك (انظروا المدخل) شارك فيه كلا الرسامين ، والذين ربما وحدا ورشتهما لإنجاز تلك المخطوطة . وكإشارة بسيطة على ذلك ، فإنهما وقعا عملاً مشتركاً واحداً بين أعمالهما وهو في (الشكل ٤٣) . في حين أن آفراز الحسيني الذي لم يشارك في هذا العمل كان لا يوقع منمناته إلا في حالات استثنائية فقط .

وفي حالتنا هذه لم يكن عمل الفنانين متناسقاً ، فالمنظر الطبيعي الذي صور أولاً كما يبدو أخذ قسماً كبيراً جداً من المنمنمة . ولم يبق للفنان الذي رسم الأشخاص إلا أن ينقل المشهد إلى البستان . في حين أن هذا الحدث كان يجب أن يتم في مكان مغلق مخفي عن الأنظار . والشيء الوحيد الذي يُذكر بالخطأ هو الأرض التي يقفون عليها كأرض الغرفة المغطاة بالحجر الزهري الملون ، وفوقها رميت ثياب الحاربة . وأرض كهذه تشاهد كثيراً في أعمال ريزا إموسيفير .

وتحتوي المخطوطة على ثمانية أعمال مشتركة ، حيث يمكننا أن نحدد دلائل عمل فنان آخر . ورغم ذلك تكون تلك الدلائل متشابكة أحياناً لدرجة كبيرة حتى إننا لا نستطيع تحديد حدود عمل كل فنان في المنمنمة .

الشكل - ٤٥ -

المخطوطة ١٩ (م.ع.ج ٣٨١) الصفحة ٨٠ ، المنمنمة ١١ ، القياس ١١,٥ × ٢١ .
الرسام ريزا إموسيفير

سآفوش القافر فوق النار (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل ٤٢)

المواصفات الرئيسية للمنمنمة ذكرت في وصف الشكل ٣٧ . ورغم أن قياس الأشخاص هو نفسه في هذه المنمنمة إلا أنها موصولة أكثر من المنمنمة في الشكل ٣٧ . ويفسر ذلك بأن المساحة التي تركها الناشر للمنمنمة كانت صغيرة . كما أن حجم الخطوط كانت أصغر بشكل عام . سلسلة أفراد الحاشية في الزاوية اليسرى العليا من المنمنمة تذكر بالتركيب في الشكل ٢٤ ، ولكن حتى هنا يظهر حمود ورتابة كبيران . ويجب أن ننتبه إلى أن وجوه جميع الأشخاص صورت وأدیرت بمقدار ثلاثة أرباع الوجه نحو الجهة اليسرى وكأنها تراقب الحصان في قفزته ، ولكن الفنان لم ينجح بذلك .

الألوان تمثل تقريباً الألوان في الشكل ٣٧ . ويرتدى ساقوش ثوباً فضياً . والسماء كوبالية غامقة . اقرؤوا عن وجه الملك والملكة المحرومين في الشكل ٢٤ .

الشخص الأخير في الجهة اليسرى (المتحي) وهو من أفراد الحاشية ، ربما أضيف فيما بعد ، عند إعادة ترميم الخطوط في بداية القرن التاسع عشر .

الشكل - ٤٦ -

الخطوطة ١٩ (م.ع.ج ٣٨١) الصفحة ١٨١ ، المنمنمة ٢٣ ، القياس ١١,٥ × ٢١ .
الفنان ريزا إموسيفیر

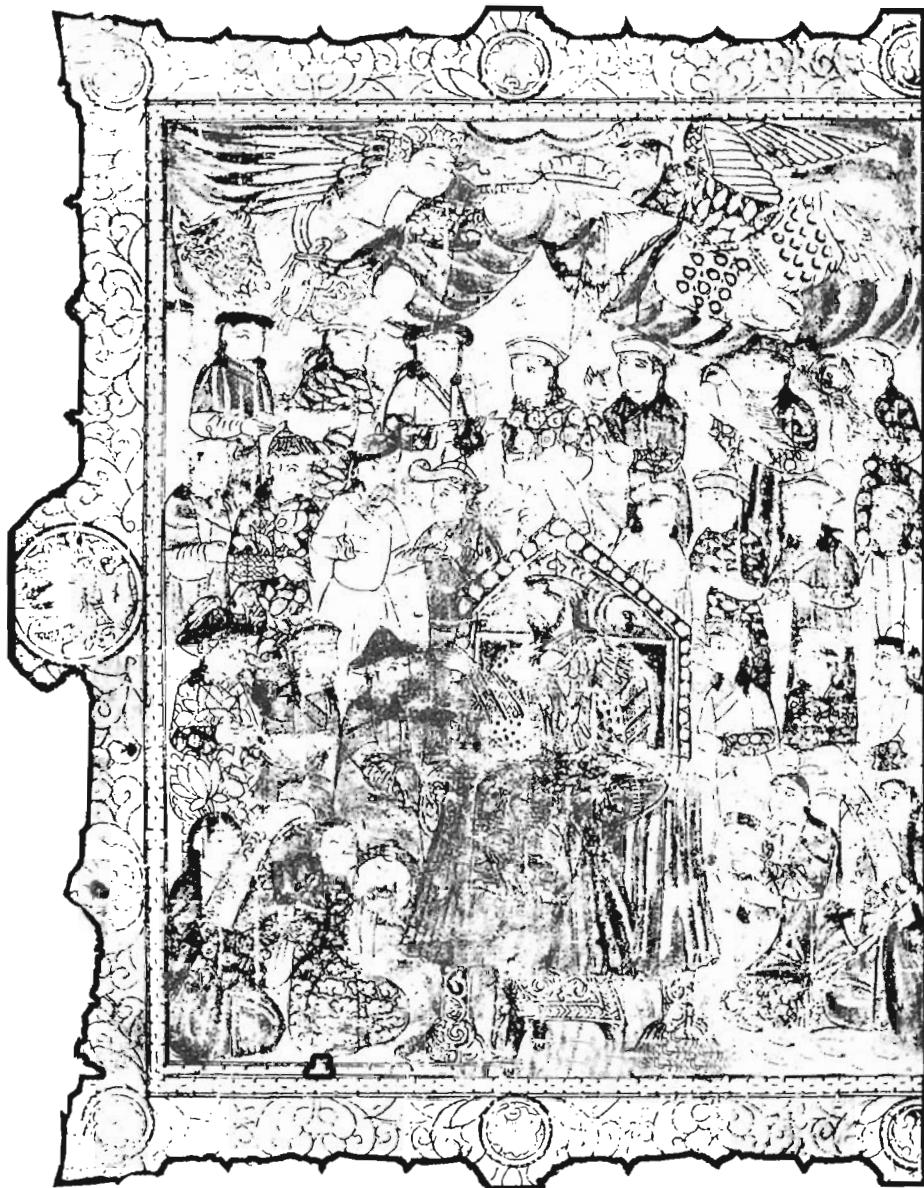
غيف يقاتل لاخاق و فرشيد فيرد

مشهد من الصراع الإيراني التوراني . الفارس الإيراني غيف ، ابن غوديز ووالد بيجين ، يقاتل الفارسين التورانيين لاخاق وفرشيد فيرد وذلك بعد إصاعته حصانه أثناء القتال . وهذه المنمنمة واحدة من ثلاث ، ساعدت مؤلفي هذا الكتاب على تحديد اسم الرسام الذي صور منمنمات الخطوط ١٩ والمجموعة الثالثة من منمنمات الخطوط ١٨ ، حيث كان هناك توقيع بخط رقيق للفنان ريزا إموسيفیر على سرج حصان غيف الميت .

إن تركيب المنمنمة العام والتفاصيل الصغيرة ، وصولاً إلى وضعيات الأشخاص (الفارس الأيسر ، العازفين) وخصائص الألوان (الأثواب والسماء التي رسمت ، وهي الطريقة التقليدية لهذا الفنان ، بالإضافة إلى اللونين الذهبي والكوباليتي) لا تختلف أبداً عن أعمال ريزا إموسيفیر التي قدّمت سابقاً .



شكل ١
صيد الغزلان



شكل ٢

الملك يجلس على عرشه وسط المقربين إليه

بگردان از شاهزاده

بلطف ابریز شاهزاده

پرستی و لذتی

جو شاهزاده را نداشت

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

بتوسنه همچو زنگنه

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

بهم خوشی همچو زنگنه

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

بهم افسوس نداشت

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

باهم افسوس نداشت

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

بهم برخرازندو از زند

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

نمایاب و سعد و شیر

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

خود میکند از دریان

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

نه دنیان کا بلندترین

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

نیز هم باشد این بروز

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

جو اندیزید یعنی و زدن

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

کمان و پند و کله او

بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

می از تو کشی کند خواست

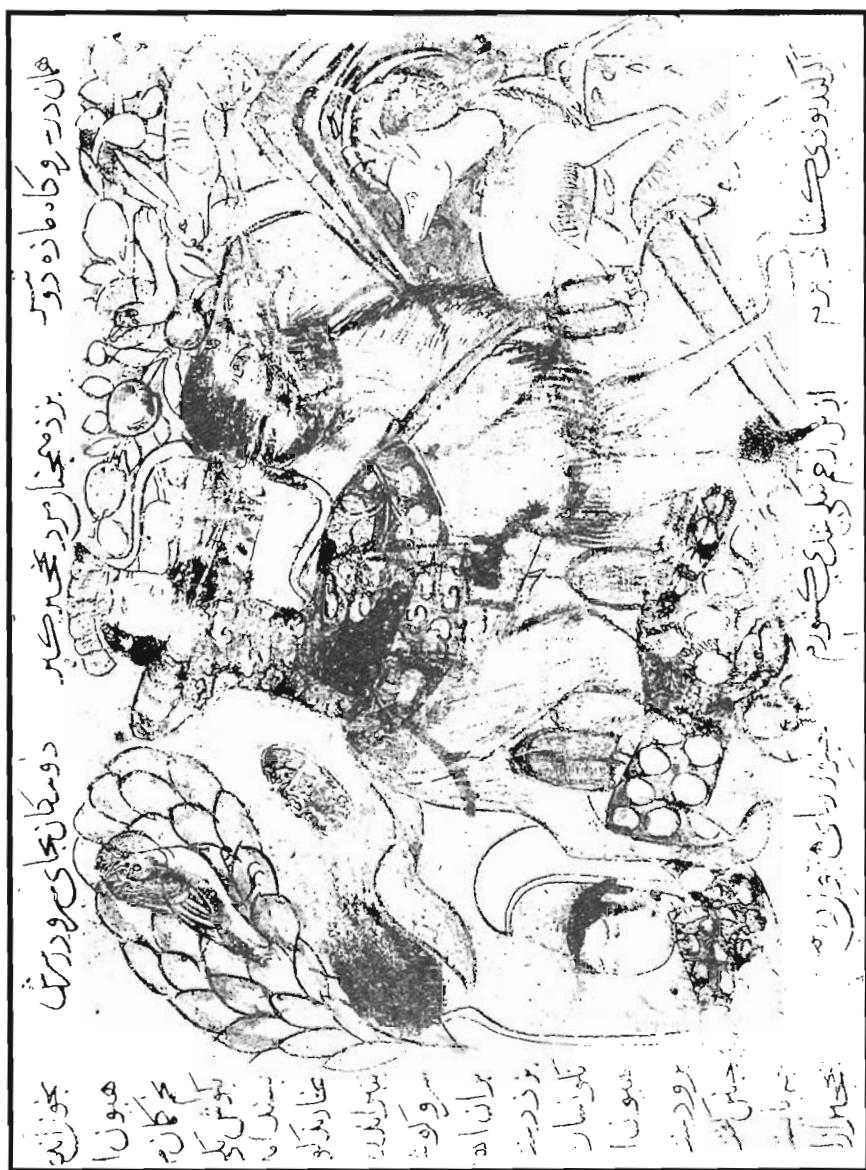
بلطف ابریز شاهزاده

لذتی و لذتی

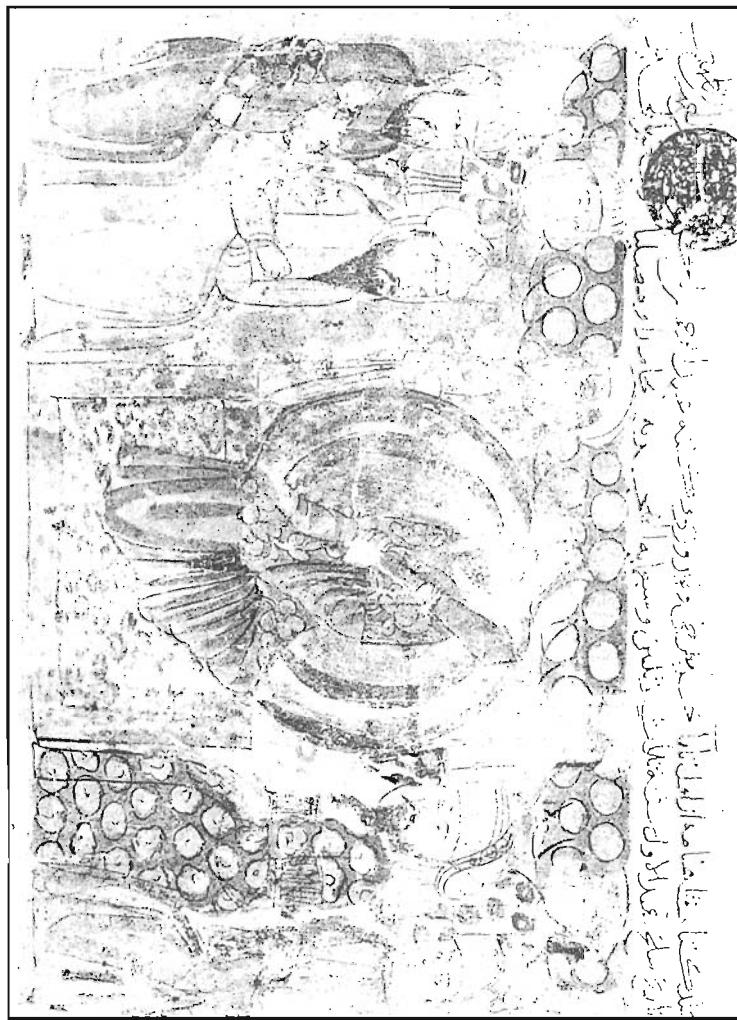
شکل ۳

بغرام غور و آزادی آناء الصيد

شكل ٤



علی درست روایا مازه تکر
بر زنجیر امرد علی برگ بر
دوسکان بجانی خود رش

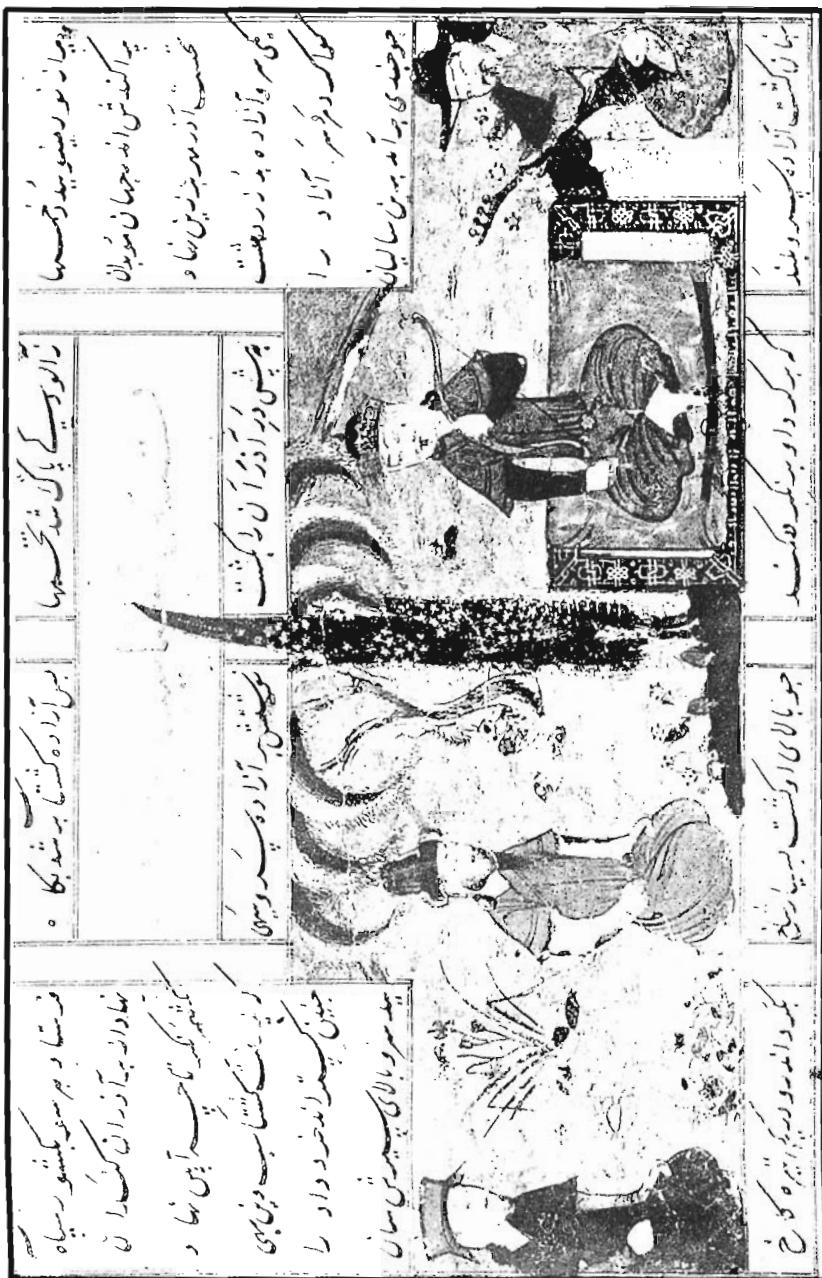


شكل ٥

الفردوسي أمام السلطان محمود الغزوي

الملك غوث شناسب متربع على عرشه

شكل ٦





القتال بين جيش كي خوسروف وجيش آفراسیاب



شكل ٨ - آ

كي خوسروف يستقبل زال ورستم القادمين إلى معسکره

شكل ٨ - ب

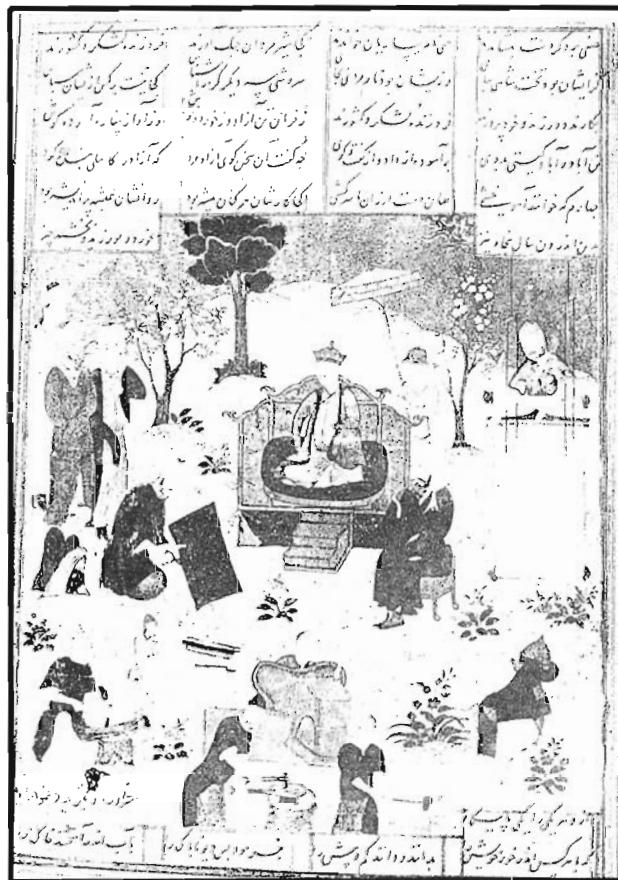


شكل ٩
بهرام خور يسترع الساج من عند الأسود



شكل ۱۰

الملك كيامورس بين المقربين إليه

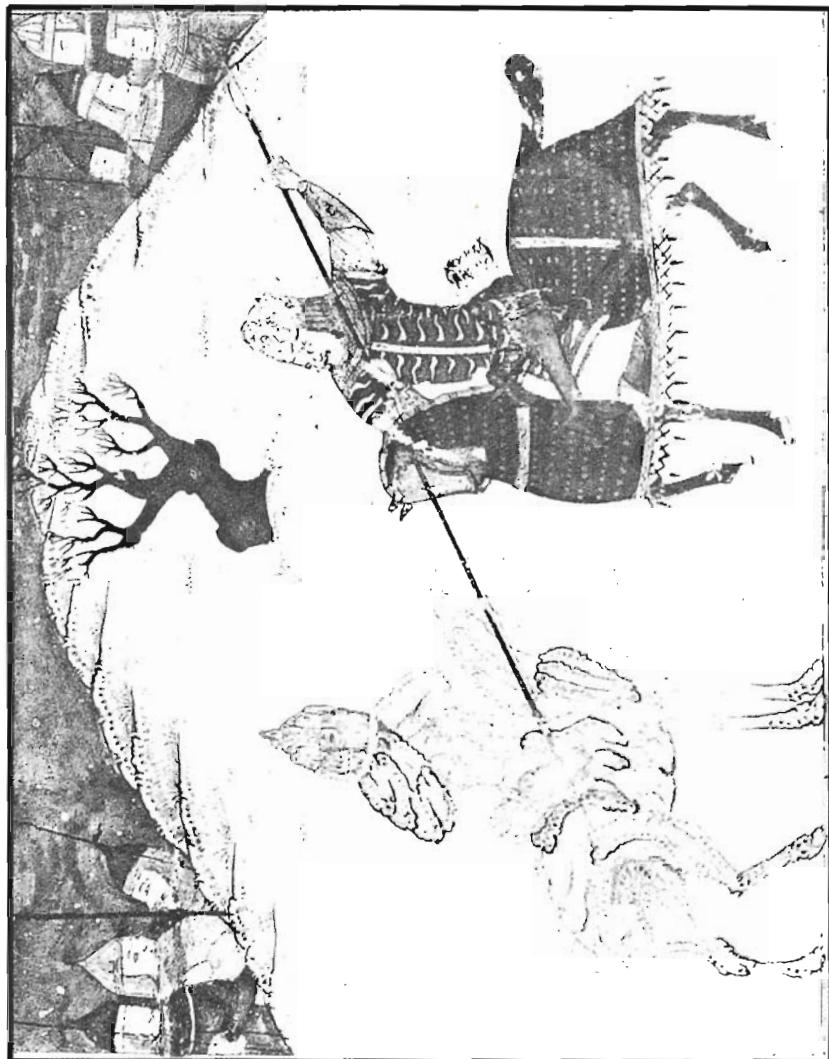


شکل ۱۱

الملك دجيمشيد يعلم الناس أنواع الصنعة

شكل ١٢

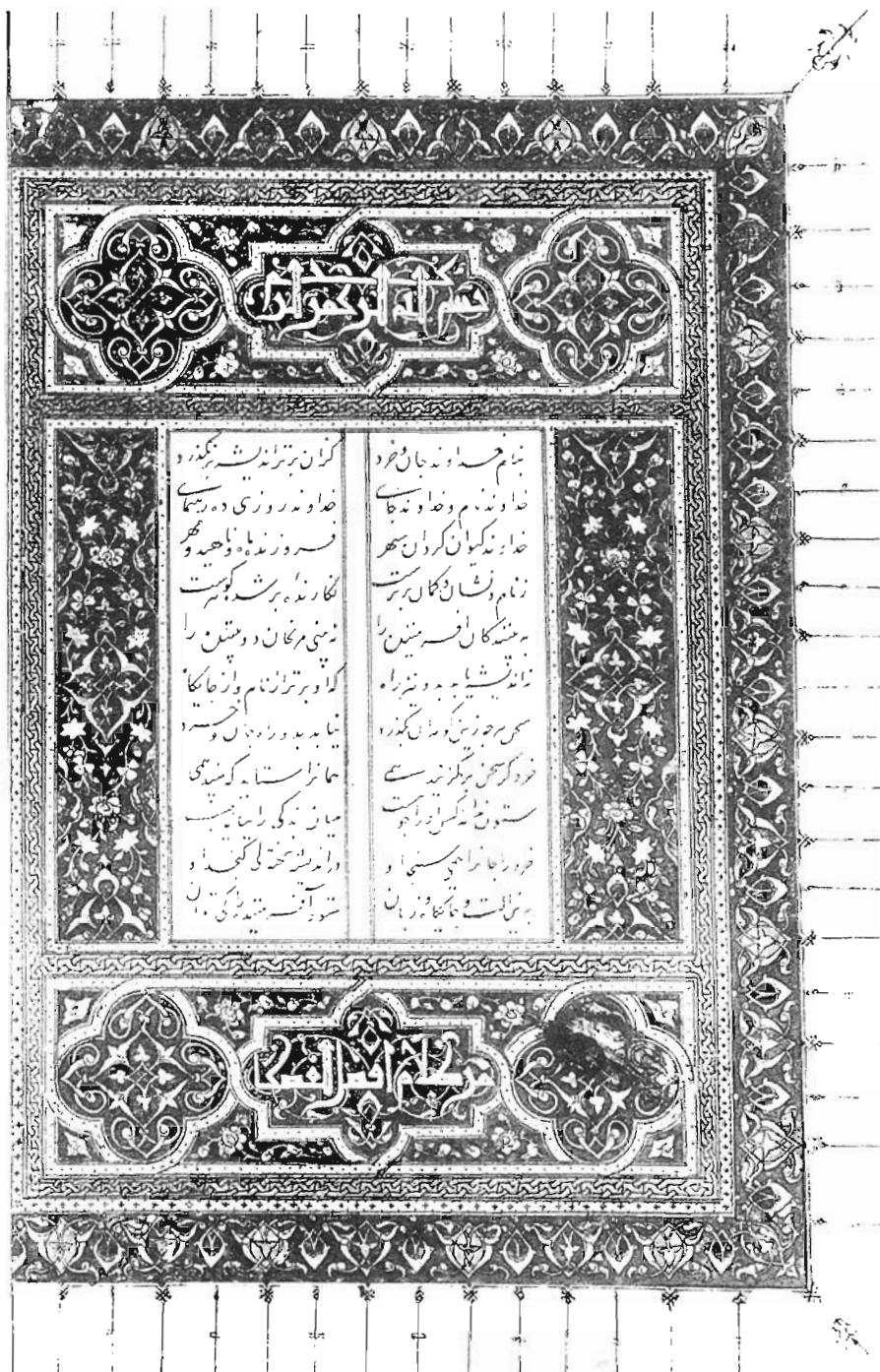
القتال بين رسميم وشاه مازندران [طبرستان]



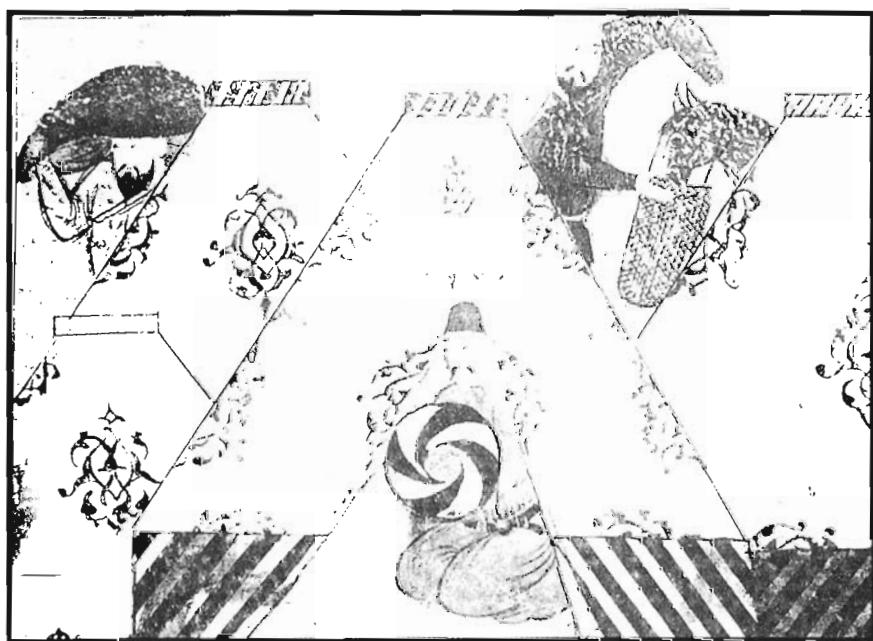
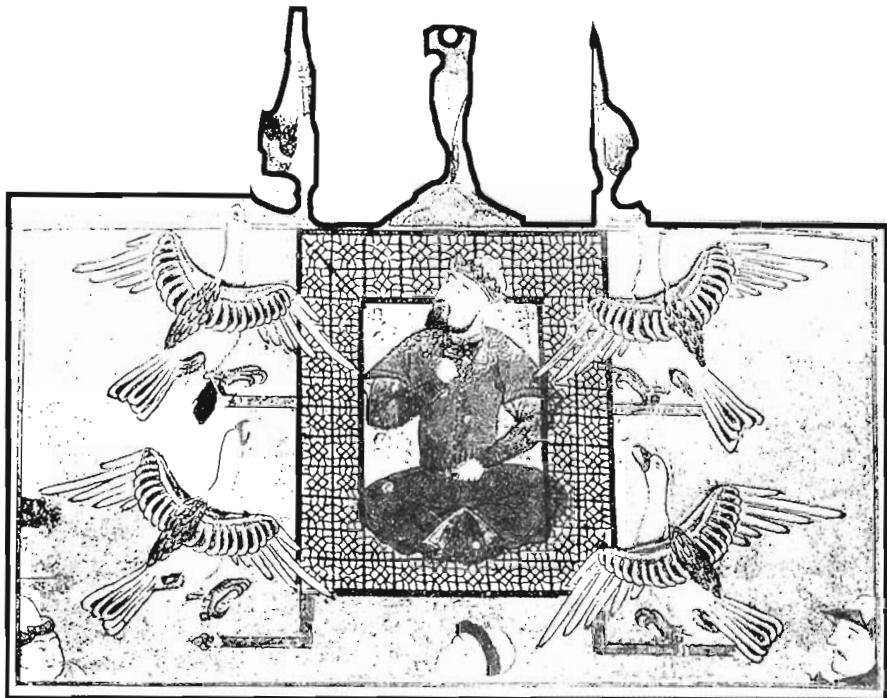
الصياد إثناء حماية وآخرة بحث لم ينجز

شكل ١٣





شكل ١٤
الصفحة الأولى من الملحمة



شكل ١٥ - آ

الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بواسطة النسور

شكل ١٥ - ب

مخيم إسفنديار المغطى بالثلج

جزء بـ زنگنه و زریاب



شكل ١٦ - آ.

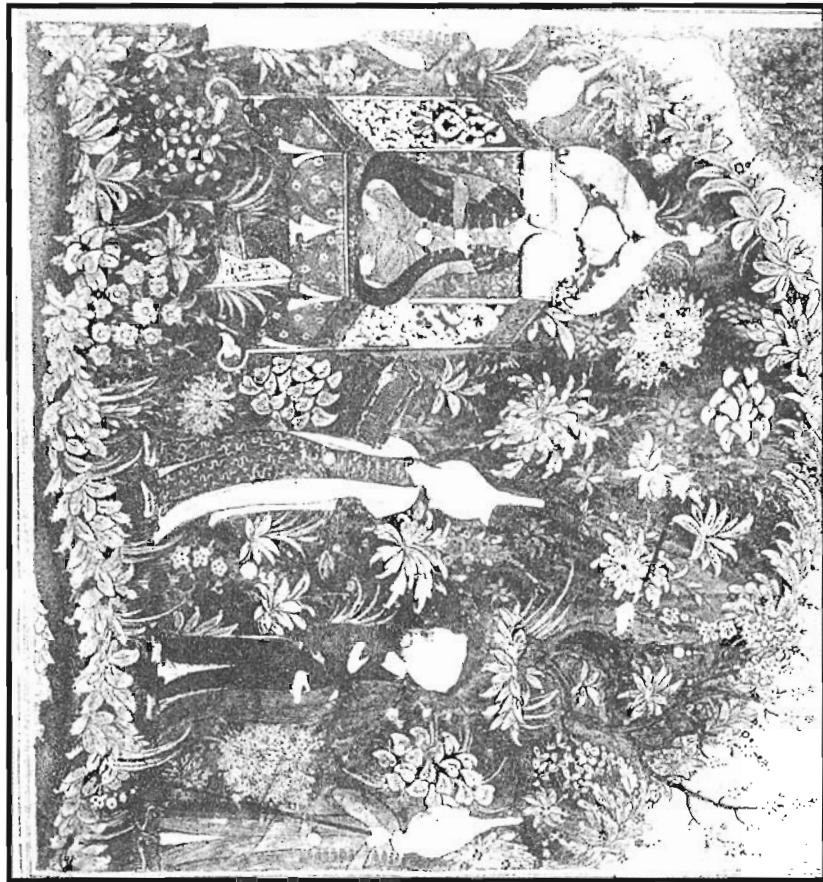
رسيم و مينيجي و المقاتلون حول البشر الذي سُجن فيه بيجين

شكل ١٦ - ب -

حيان، الفسان الإيراني إلى، الجبال

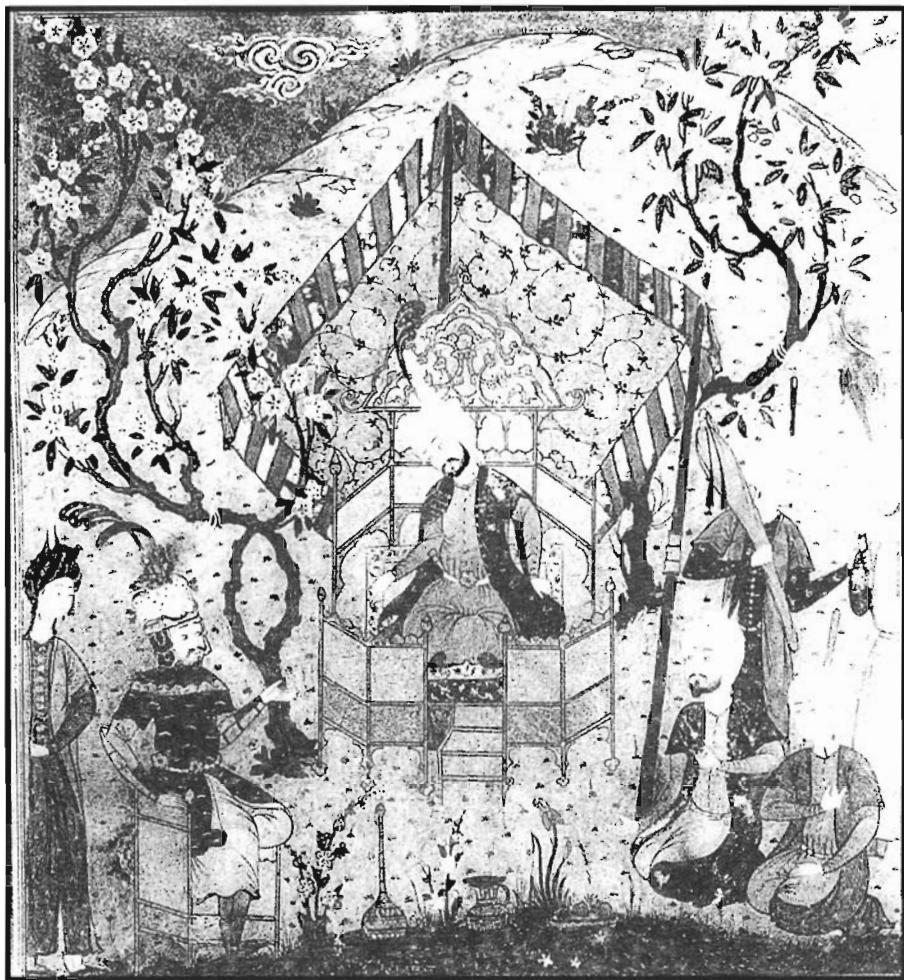
الفدوسي يقدم ملحمته للسلطان محمود الفرزوي

شكل ١٧

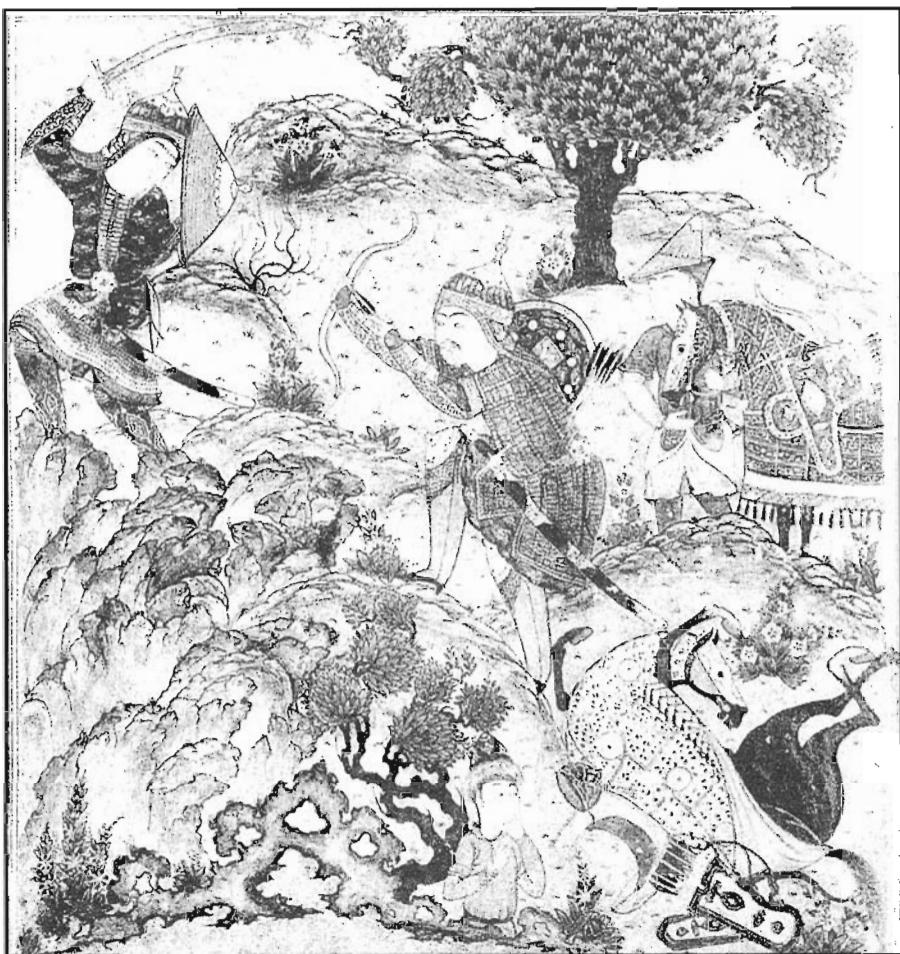




شكل ١٨
رسوم بجانب سُخْرَابِ الْخَتْصَرِ



شكل ١٩
الفارس رُستم عند الشاه کی کاوس



٢٠ شكل

غوديرز يحاصر بيران في الجبال بعد ملاحقةه أثناء القتال

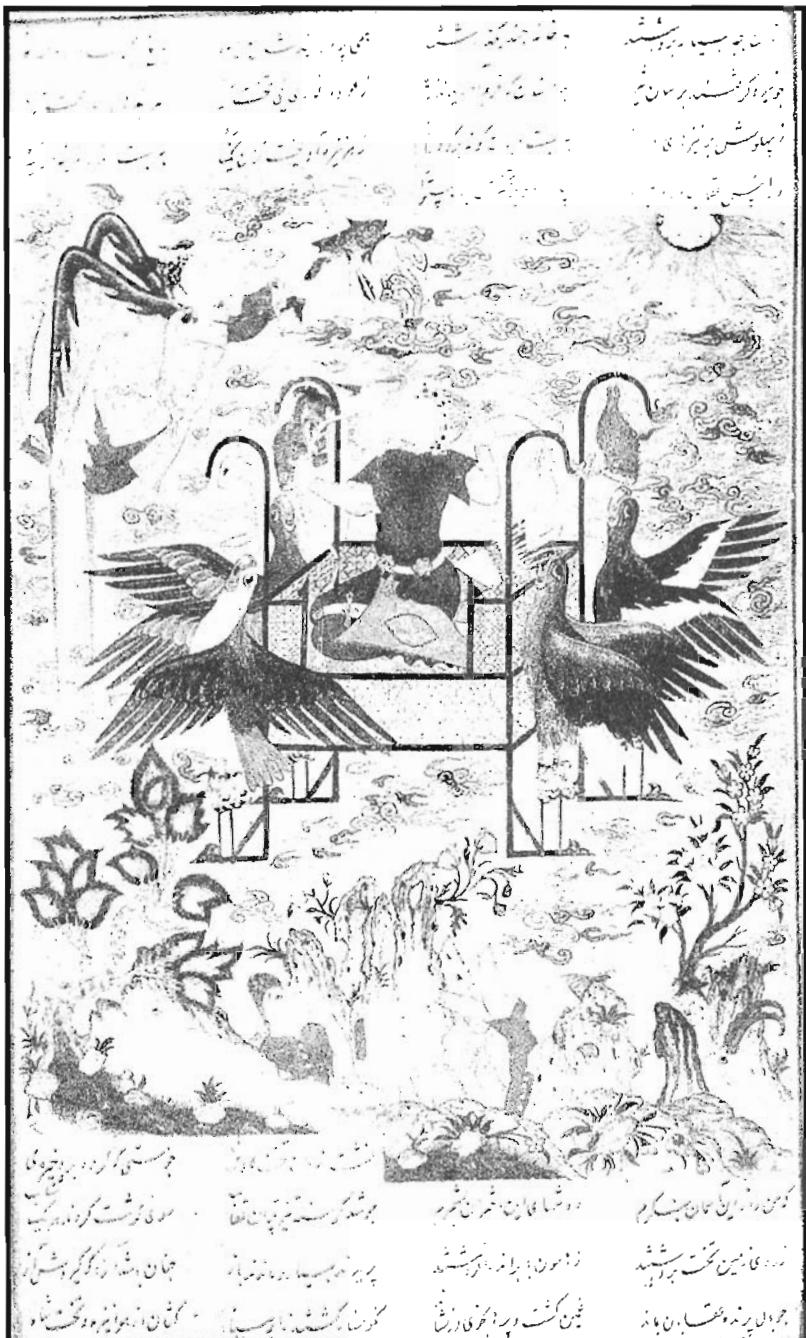


شکل ۲۱
قتال فیرامورز و بخمن



شكل ۲۲

الطائر سيمورغ يعيد زال إلى سام



شکل ۲۳

الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بمساعدة النسور

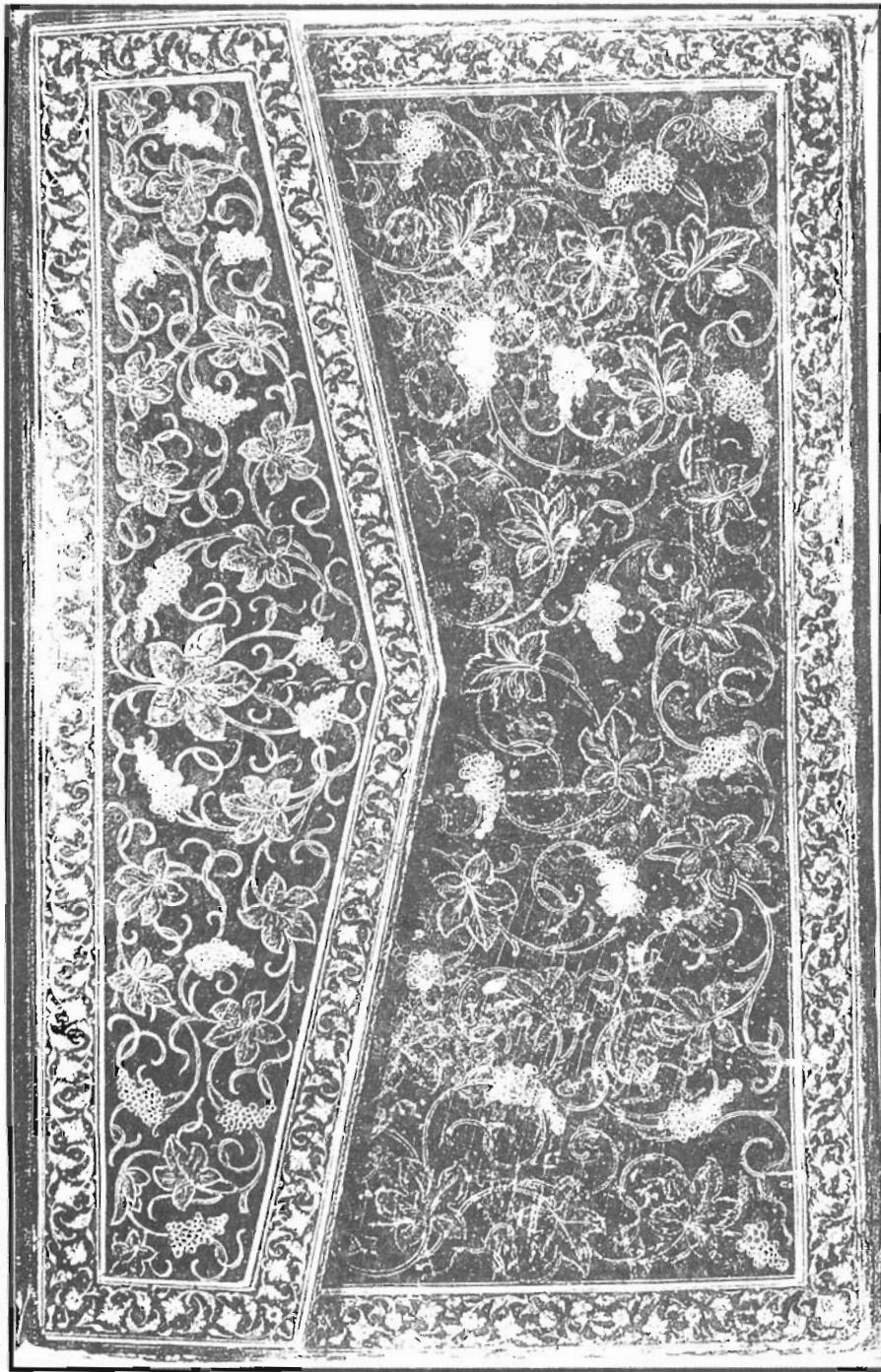


شکل ۲۴ سیاقوش القافز فوق النار

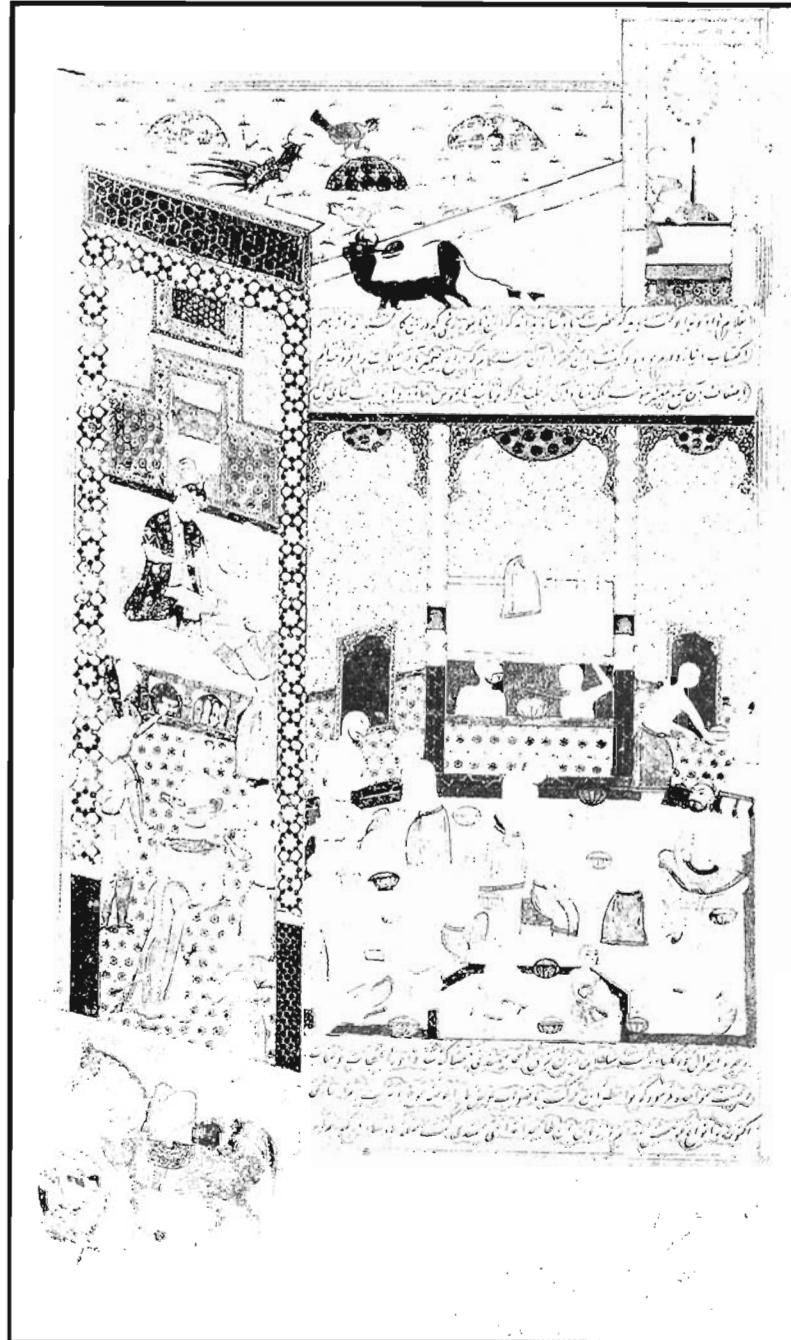


شکل ۲۵

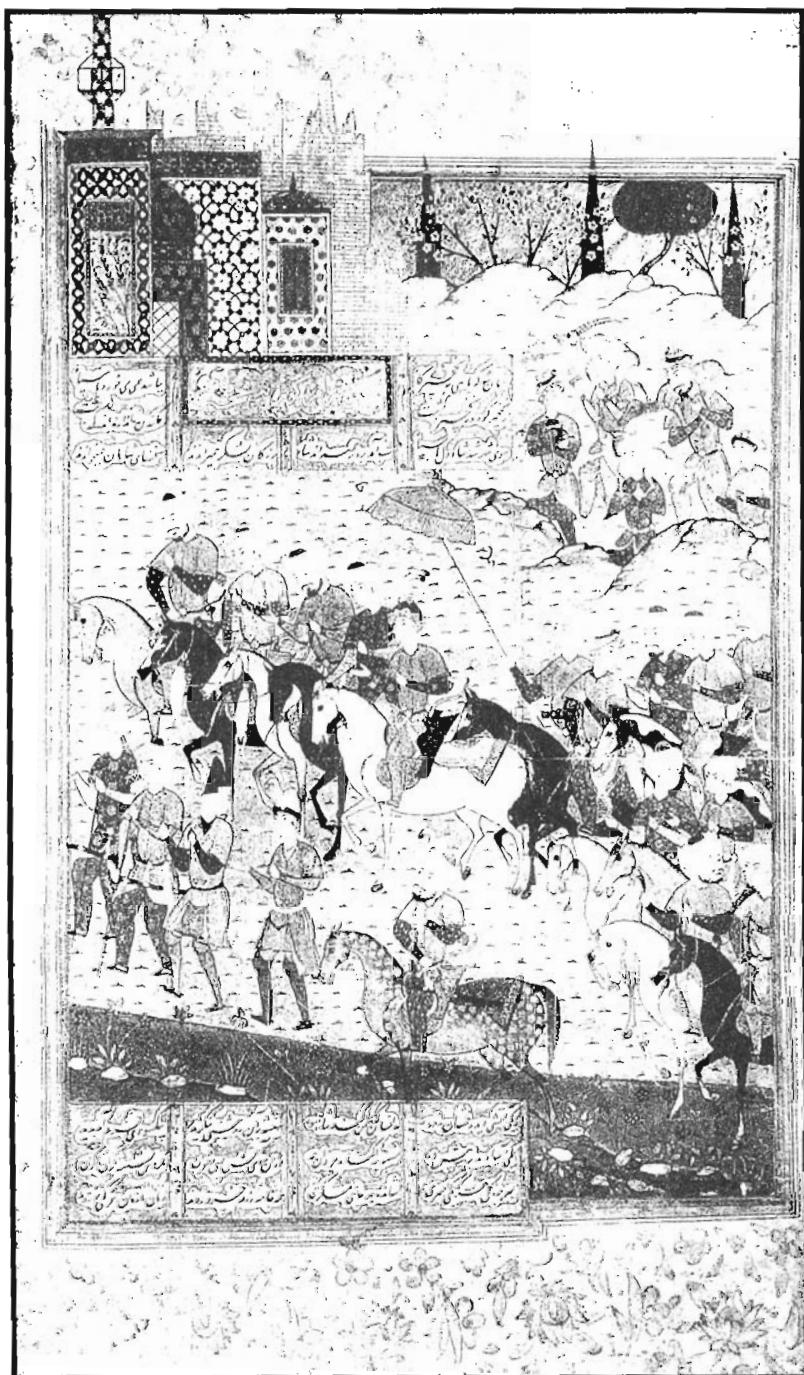
عودة بیجین بعد انتصاره علی خومان فیسبی



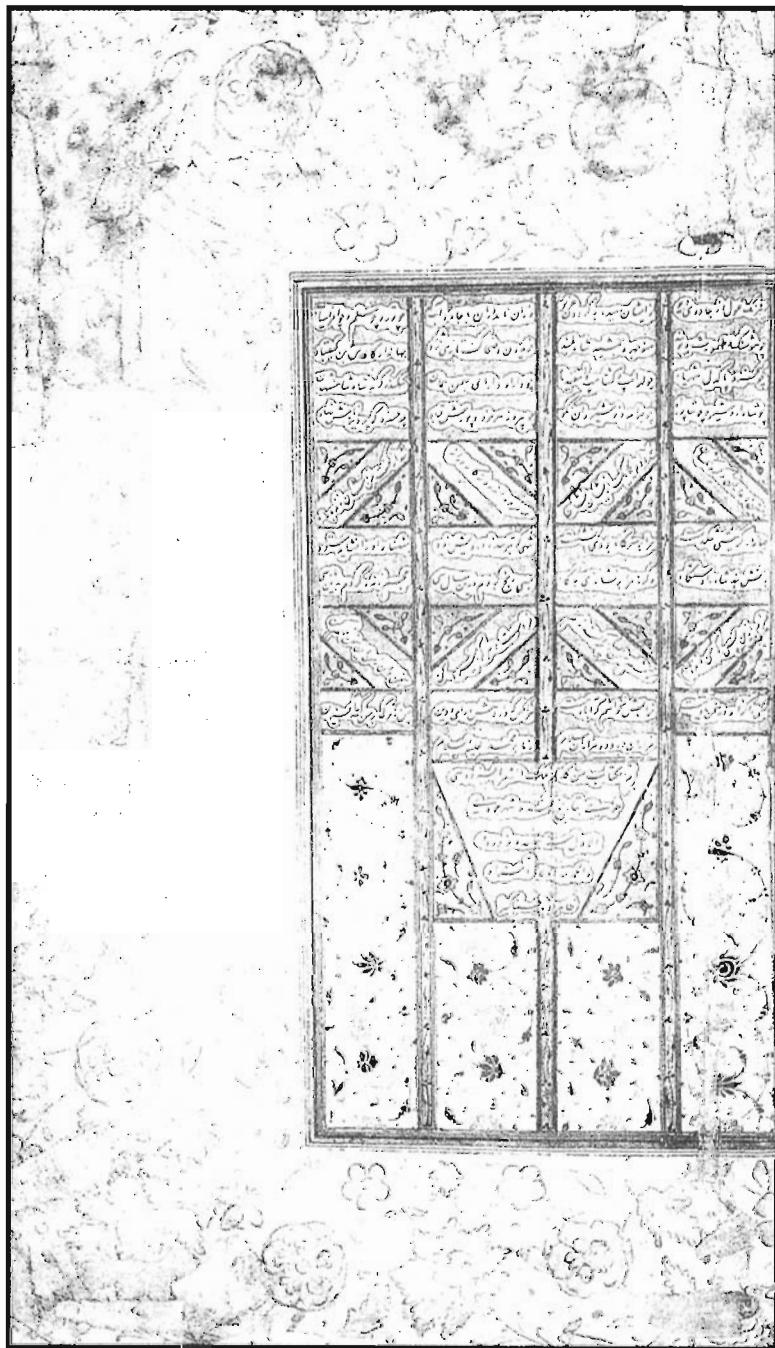
شكل ٢٦
غلاف الخطوط المخطوطة الخارجية



شكل ٢٧
المقدمة الخاتمة بالمقودة

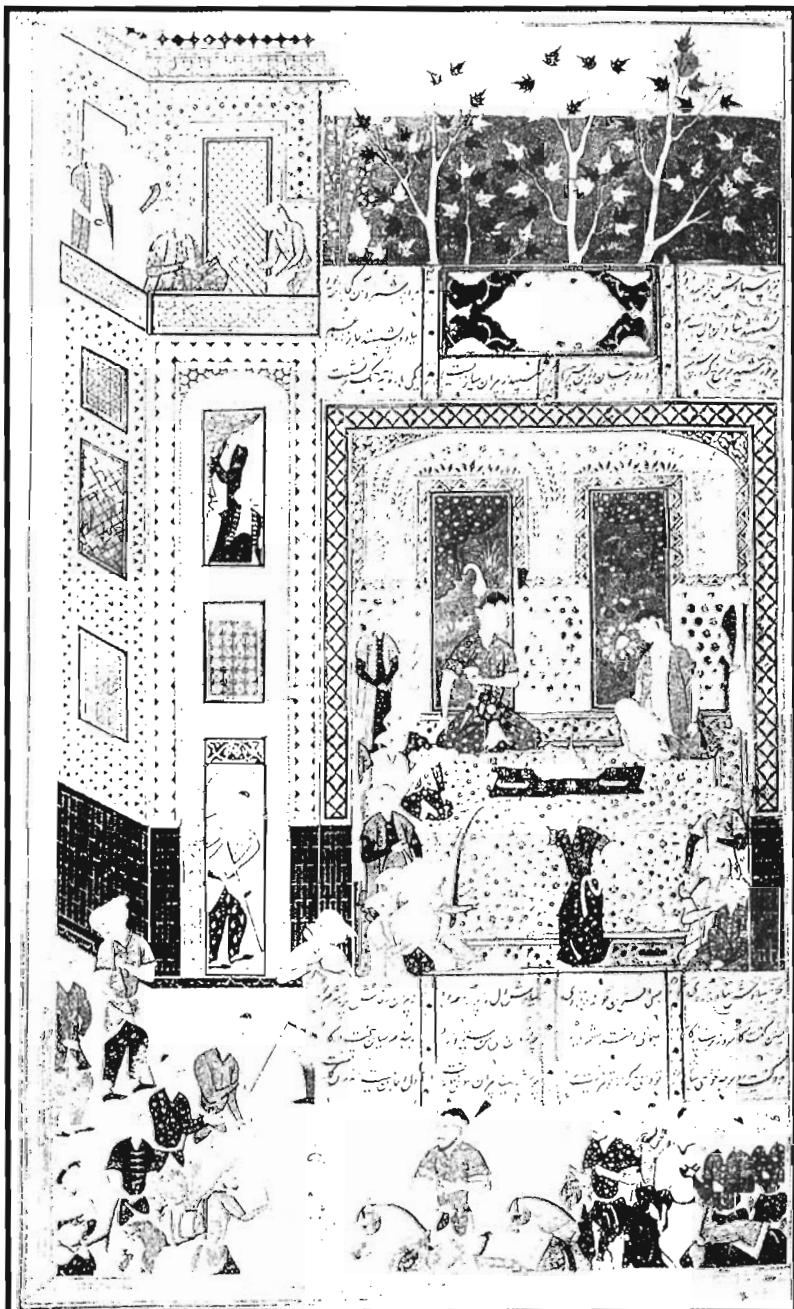


شكل ٢٨
عودة بخرا مغور من الصيد



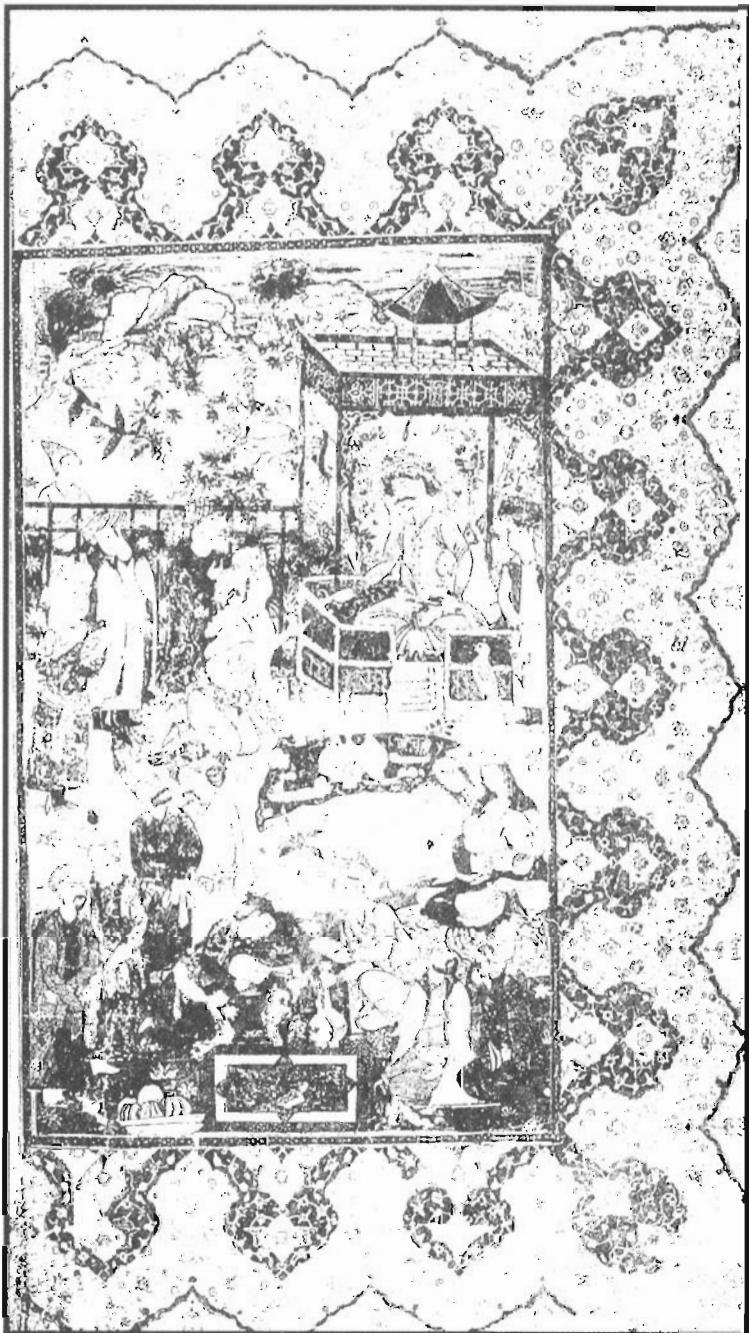
٢٩

شكل
الصفحة الأخيرة من الخطوط



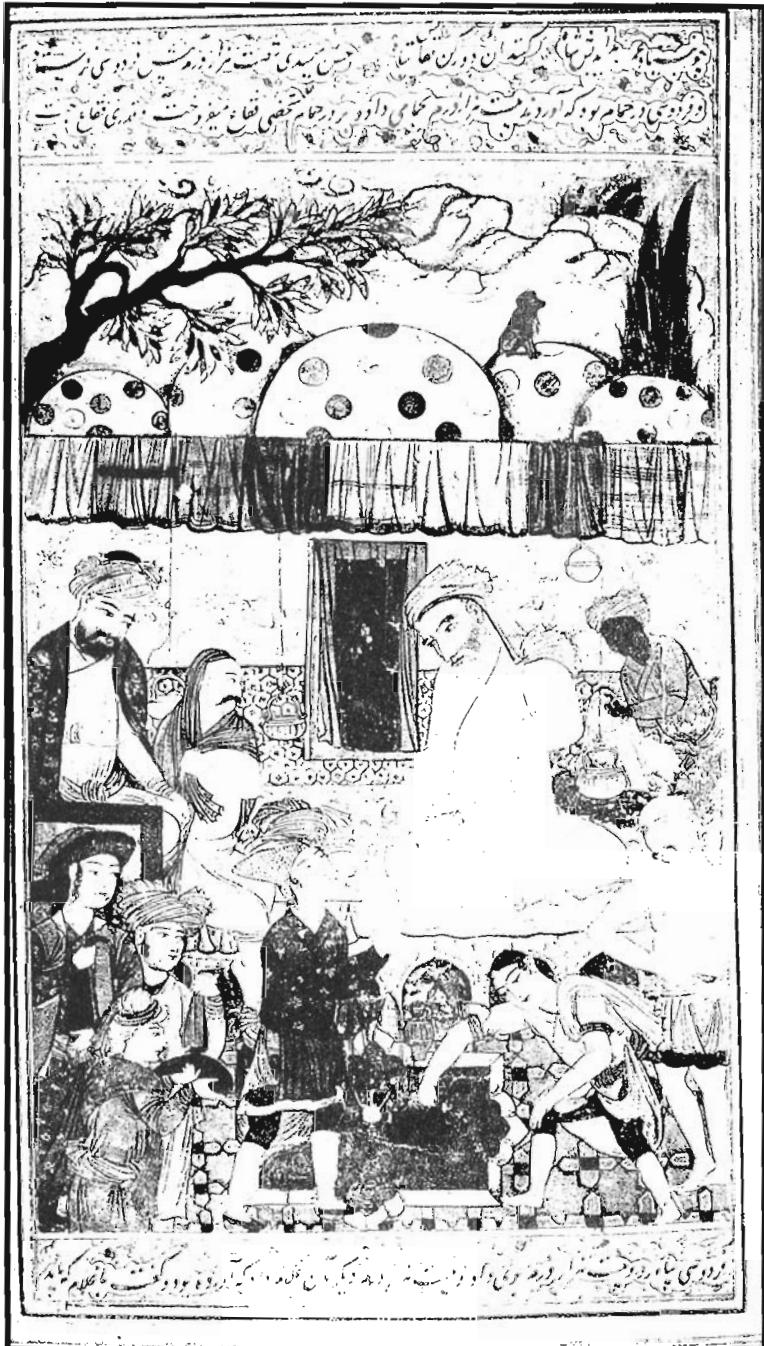
٣٠

عرس ساقوش و فیرینگیس



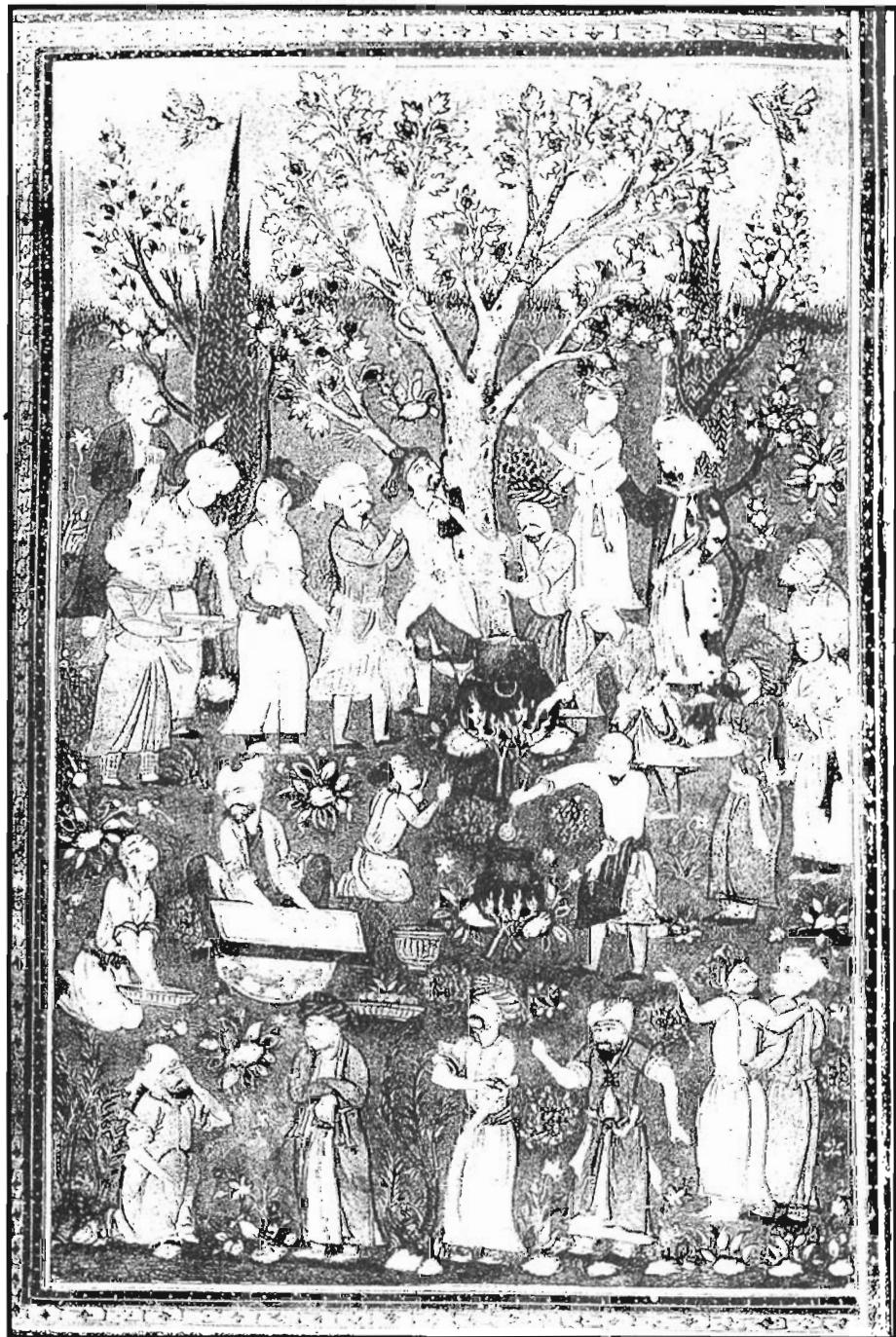
٣١

السلطان محمود الغزنوی على عرشه وسط حاشيته



٣٢

الفردوسی في الحمام



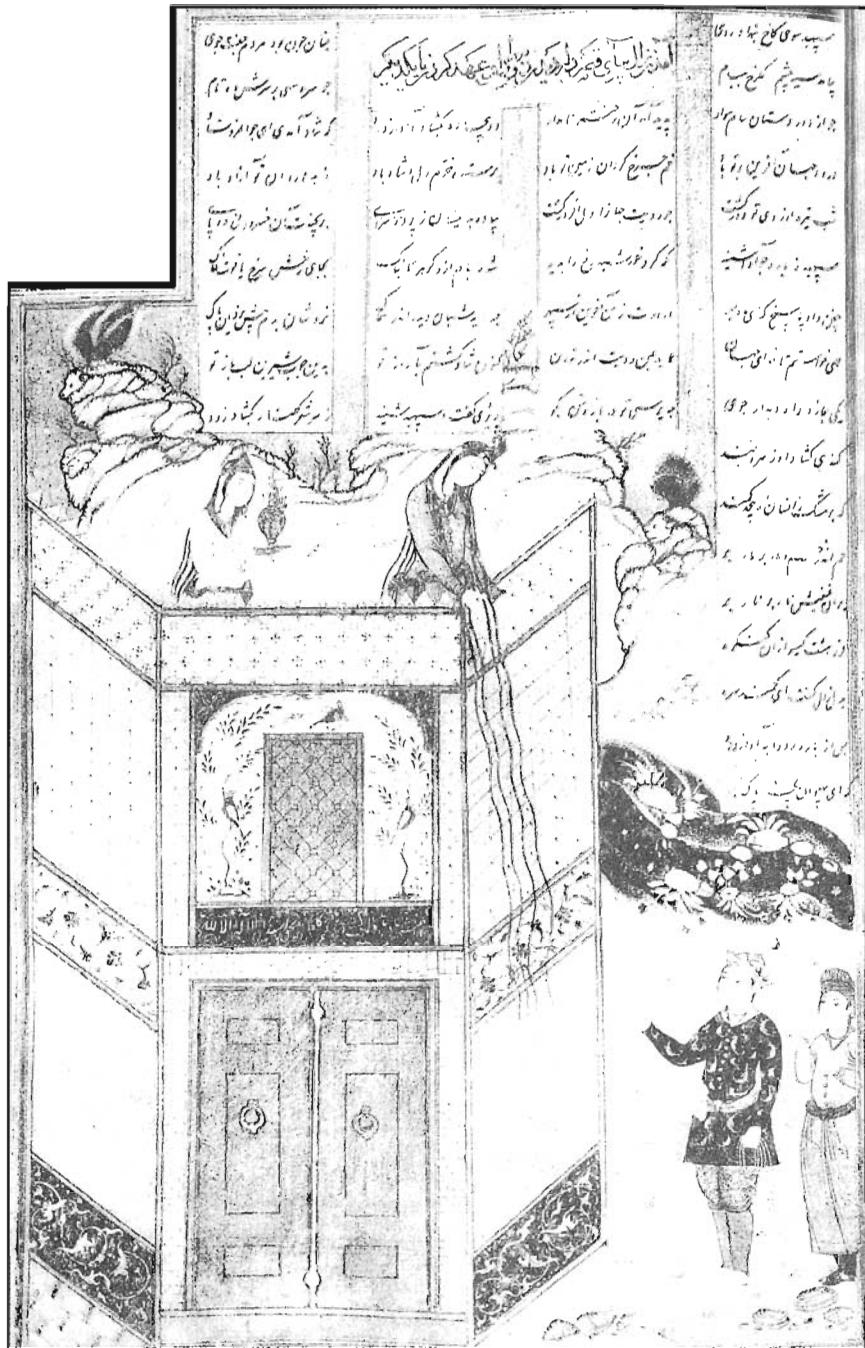
شكل ٣٣

الاستعدادات من أجل حفل الوليمة [العيد الانتاجي]



شکل ۳۴

غوشاسب يلعب البولو



٣٥

زال امام قلعة رودایی



شکل ۳۶

محاولة سودابی اغراء سآفوش



شکل ۳۷
سآفوش القافز فوق النار



خون مرگ شاه خشیب امیرکوهه سر را بست نیز کاشش هر دست بدهیت آن هر سر پرداز	امیرکوهه سر را بست چون ازین در پیش آمد بدهیت آن هر سر پرداز پس از چون هر کشید
نیز کشش هر دست امیرکوهه سر را بست بدهیت آن هر سر پرداز پس از چون هر کشید	خون مرگ شاه خشیب امیرکوهه سر را بست چون ازین در پیش آمد پس از چون هر کشید
نیز کشش هر دست امیرکوهه سر را بست بدهیت آن هر سر پرداز پس از چون هر کشید	خون مرگ شاه خشیب امیرکوهه سر را بست چون ازین در پیش آمد پس از چون هر کشید

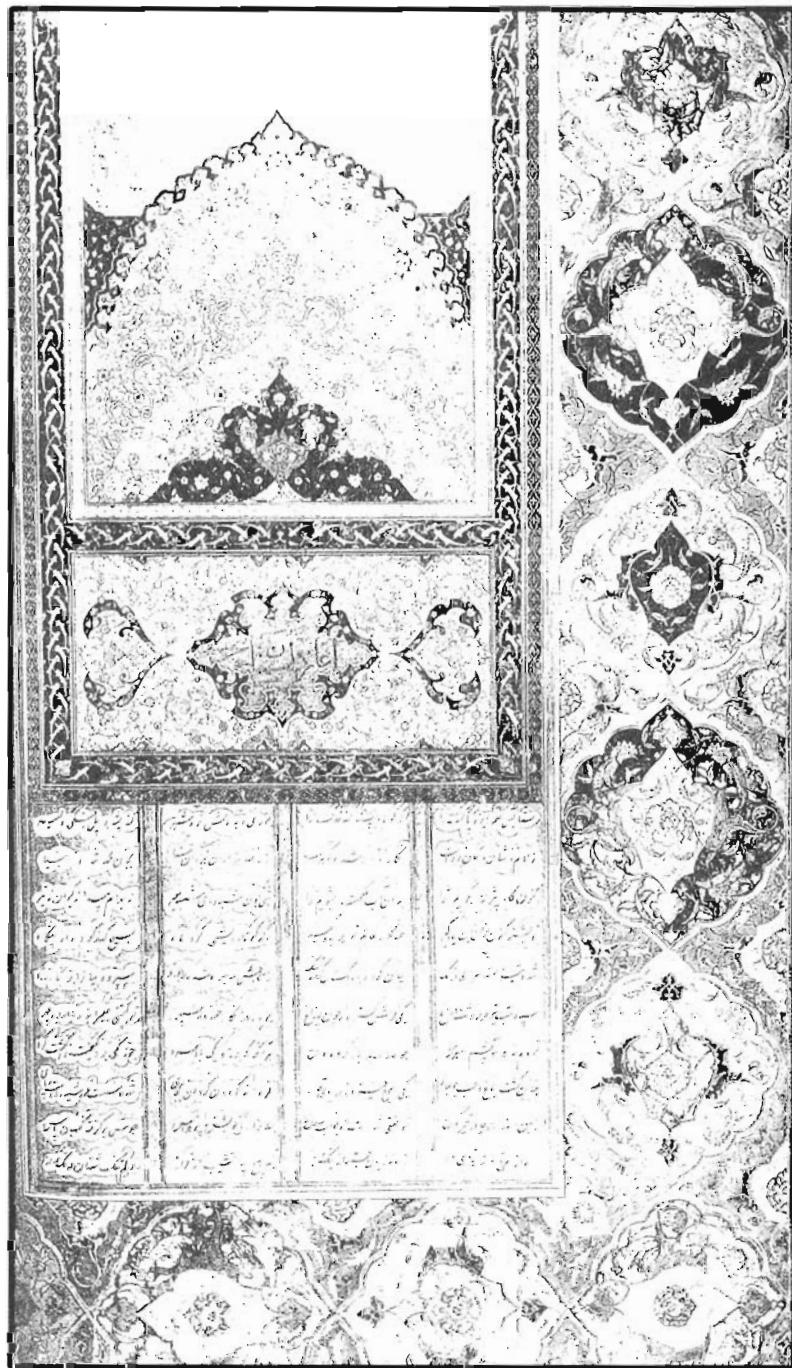
٣٨

کی خوسروف و فرینگیس و غیف یجتاژون نهر دجیخون



٣٩

رُسم يُسقط الملك الصيني عن ظهر الفيل بواسطة الوجه



٤٠

بداية الفصل الثالث من الملhma



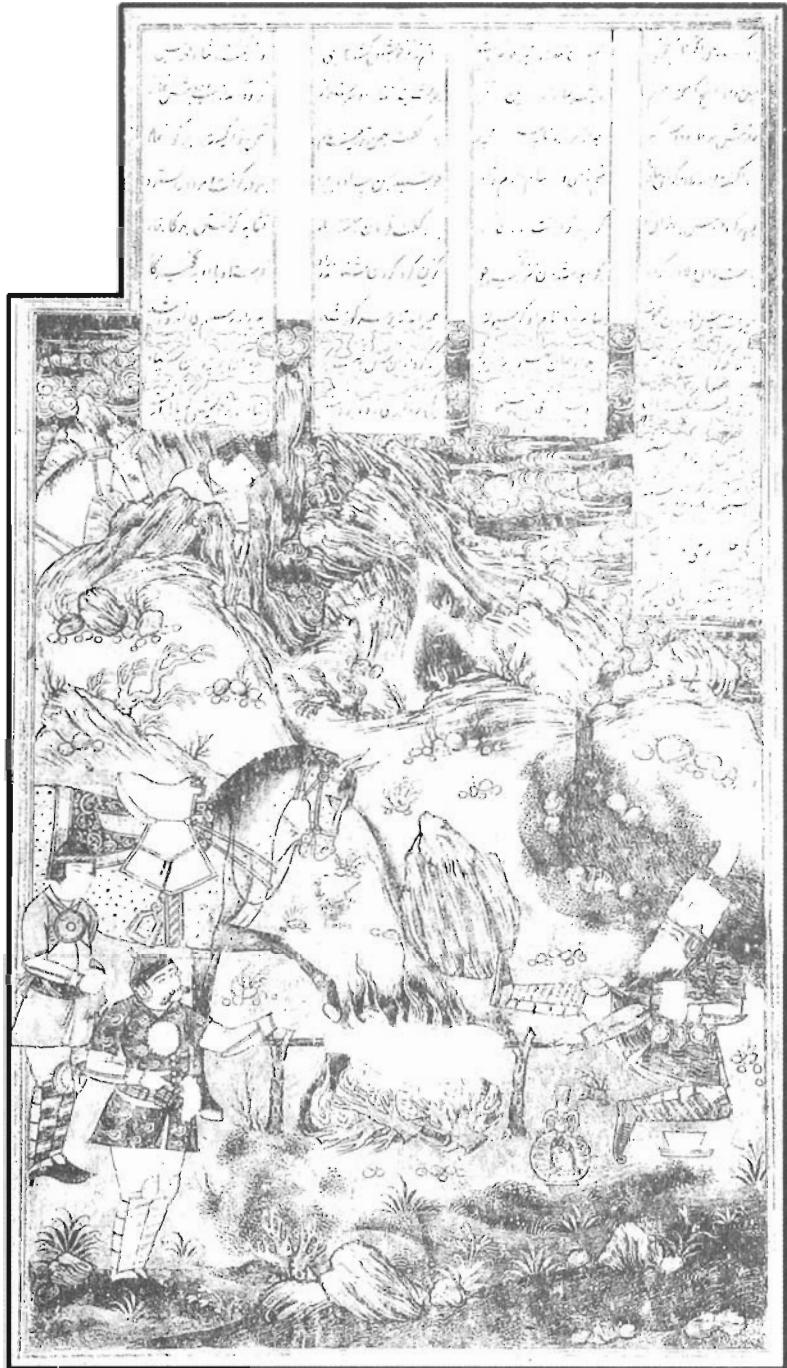
شكل ٤١

القتال بين جيوش كي خوسروف و آفراسياب



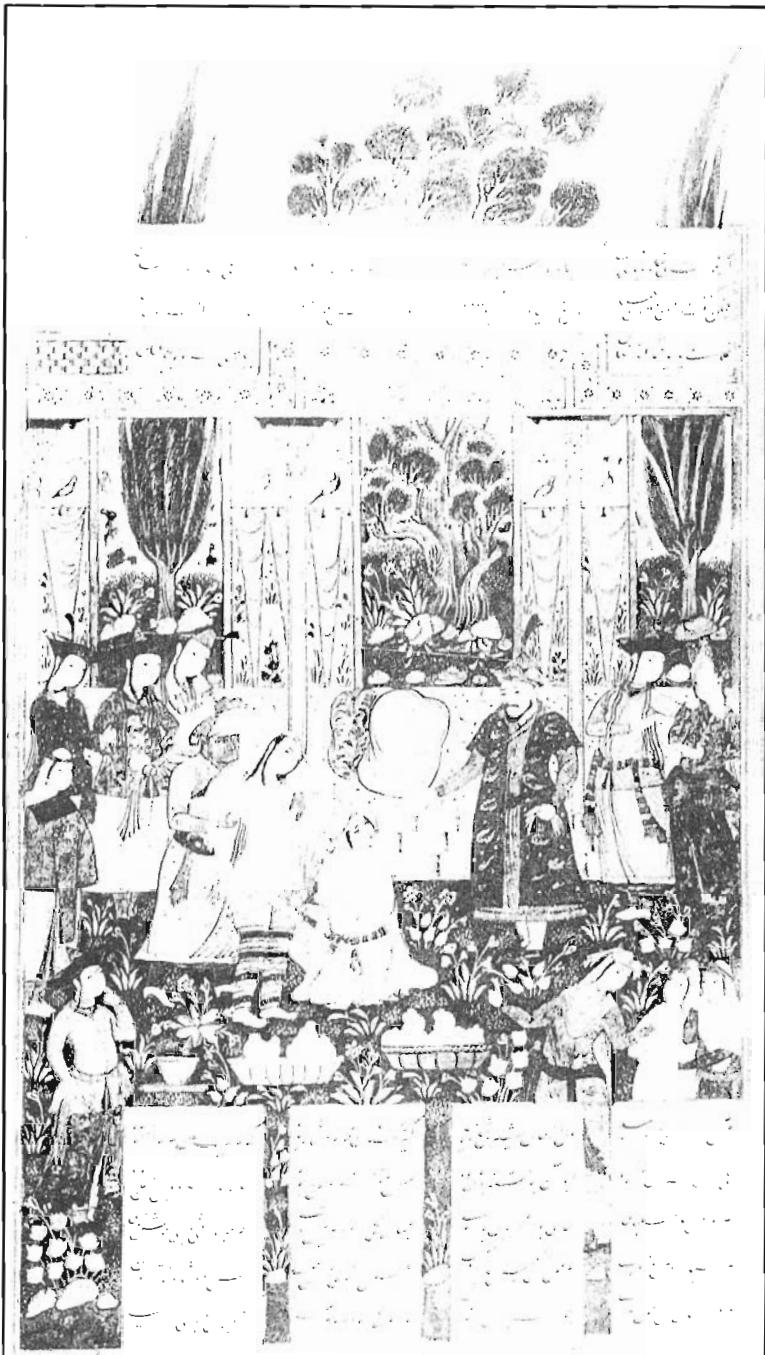
٤٢

ابنة القيصر البيزنطي كتايون تقدم وردة للأمير الإيراني غوشتابس



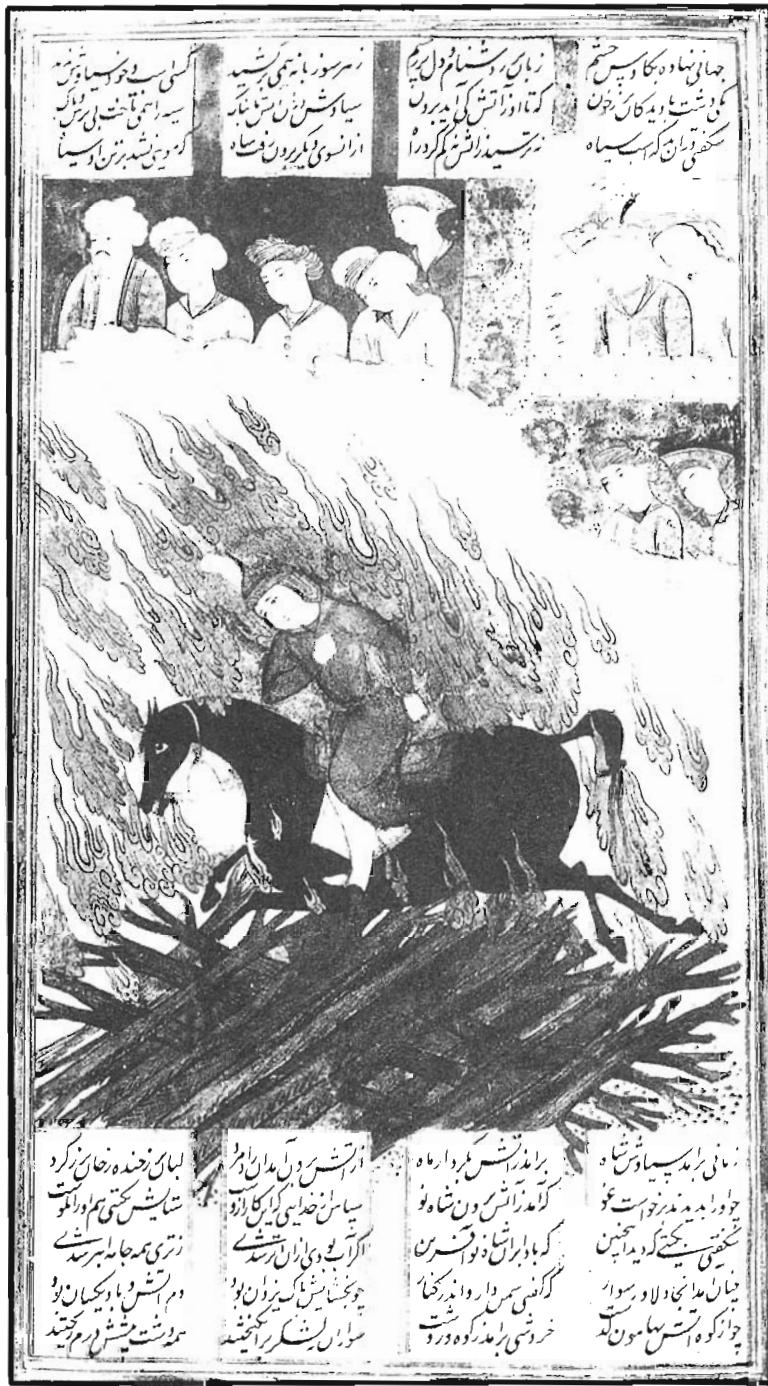
شكل ٤٣

رُسمٌ أثناه شوائه اللحم يصد بقدمه الحجر الذي رماه بخمين



شکل ٤٤

الملك خسروه آنوشیروان يتفحص جواريه



٤٥ شكل آفاق الشفاعة



شکل ۴۶

غیف یقاتل لاخاق و فرشید فیرد



شکل ۴۷

کی خوسروف یحاصر غانغ دیج



شكل ٤٨



رسانی شده از مینیاتور چینی

شکل ۹

الشكل - ٤٧

المخطوطة ١٩ (م.ع.ج ٣٨١) الصفحة ٢٠٠ ، المنمنمة ٢٦ ، القياس ١١,٥ × ٢١ ،
الرسام ريزا إموسيفير

كي خوسروف يحاصر غانغ ديج

تصور المنمنمة محاصرة الإيرانيين لآخر حصن من حصون الملك التوراني آفاسياب . وقد قدمت هذه المنمنمة هنا كمثال إضافي لتقدير مواصفات عمل هذا الفنان ، الذي أدخل لأول مرة في دراسة علمية . فنرى هنا من جديد العناصر المألوفة التي قدمت بتراكيب مغايرة قليلاً . على القسم الأيمن من الباب الملون بالفضة والذهب يوجد توقيع للرسام .

الشكل - ٤٨

المخطوطة ٢٥ (ج.م ٣٧٧) الصفحة ١١٣ ، المنمنمة ٣٥ ، القياس ١٧ × ٣٠

ساقوش يلعب البولو

بعد الاستقبال الحافل الذي قوبل به ساقوش من قبل الملك آفاسياب (انظروا وصف الشكل ٣) يشارك ساقوش في المسابقات ويظهر براعته في اللعب .

وعند أول نظرة إلى المنمنمة ، يدهشنا التشابه الكبير لتفاصيلها مع المنمنمة المصورة في الشكل (٣٤) . وتدلنا الدراسة الدقيقة على أن مقاييس الحصان الأسود (في الصفة الأمامي من اليمين) تطابق بدقة حتى آخر ميليمتر مقاييس الحصان الأبيض في المنمنمة المصورة في الشكل (٣٤) ، ويتعلق هذا بعناصر أخرى من المنمنمة أيضاً . ونحن بلا شك تعامل هنا مع تصوير لأجزاء منفصلة من المنمنمة بأسلوب تحدثنا عنه في المدخل . ثم نسقت هذه الأجزاء بحيث تناسب قياسات المساحة التي تركت للرسام من قبل الناسخ .

ونحن لا يمكننا أن نؤكد أن التصوير تم عن المنمنمة الموجودة في المخطوطة ١٨ ، بل إن افتراضاً أكثر دقة يشير إلى أنه كان بين هذه المنمنمات مرحلة ما .

ولذا كان الرسم في هذه المنمنمة لا يقل جودة عما صور في الشكل (٣٤) فإن الألوان

التي ربما كانت من منشأً أوربي ، تتميز بخشونتها وحدة نغماتها واحتفاظها بنفس المجموعة اللونية التي ظهرت في أعمال ريزا إموسيفير . (الأرض زهرية والثياب خمرية وبرتقالية وزمردية) .

الشكل - ٤٩ -

المخطوطة ٢٤ (م.ع.ج ٦٤) ، الصفحة ١٨٢ ، المئنة ٢٩ ، القياس ١٧ × ٢٦,٥

رُستم يُسقط الحاكان الصيني عن ظهر الفيل (مضمون المئنة موجود في وصف الشكل ٣٩)

تمثل هذه المئنة نموذجاً جيداً للفن الإيراني في بداية القرن التاسع عشر . وقد جمعت هنا الأساليب القديمة التقليدية مع ما أخذَ من الفن الأوربي . الأشخاص والحيوانات صُوروا حسب القوالب القديمة ، والاستثناء الوحيد هو حصان رُستم ، فوضعيّة ساقيه الأماميتين ليست طبيعية بالنسبة للمنمنمات الإيرانية . كما أن تصوير العذاب على وجه الحاكان ربما أتى نتيجة تأثير الفن الغربي ، رغم أن عدة محاولات لتصوير المشاعر على الوجوه ظهرت سابقاً ، إلا أنها كانت محاولات جبانة ، فجميع الوجوه تقريباً تبقى جامدة ولا مبالغة .

ويظهر التقليد الأوربي بشكل رئيسي في المنظر الذي يظهر من خلاله اهتمام الفنان بالمنظر كحد ذاته ، كذلك في التصوير الواقعي للغيوم . طبعاً بالإضافة إلى الغيم التقليدي . والظاهر أن ألوان هذه المئنة هي ألوان أوربية وليس من نوعية جيدة . فلا تملك إشراق ولمعان الألوان القديمة ، رغم اتباع الرسام في اختياره للألوان النماذج القديمة .

الفهرست

٥ المدخل

وصف الأشكال الملونة

- صراع بخرام تشويني مع الأسد كابي (شكل ١) ١٩
- الخداد كافى يحمل الراية ويرافقه رفقاء (شكل ٢) ١٩
- منوتشيخر يعود مع جيشه من أرض المعركة (شكل ٣) ٢٠
- إيكامورس وسط الناس والحيوانات (شكل ٤) ٢١

وصف الأشكال المصورة

- صيد الغزلان (شكل ١) ٢٢
- الملك يجلس على عرشه وسط المقربين إليه (شكل ٢) ٢٤
- اجتياز كي خوسروف ، فيرنغيش وغير نهر ديجخون (شكل ٣) ٢٥
- بخرام غور وآزادى أثناء الصيد (شكل ٤) ٢٧
- الفردوسى أمام السلطان محمود الغزنوى (شكل ٥) ٢٩
- الملك غوشتابن متربع على عرشه (شكل ٦) ٣٠
- القتال بين جيش كي خوسروف وجيش آفاسياپ (شكل ٧) ٣١
- كي خوسروف يستقبل زال ورُسْتِم القادمين إلى معسكره (شكل ٨) ٣٢
- الأمير غوشتابن عند الخداد بوراب في بلاد الوم (شكل ٨ . ب) ٣٣
- بخرام غور يتزعزع الناج من عند الأسود (شكل ٩) ٣٤
- الملك إيكامورس بين المقربين إليه (شكل ١٠) ٣٥
- الملك دجيمشيد يعلم الناس أنواع الصنعة (شكل ١١) ٣٥
- القتال بين رُسْتِم وشاه مازندران [طبرستان] ..(شكل ١٢) ٣٧
- بخرام غور وآزادى أثناء الصيد (شكل ١٣) ٣٧
- الصفحة الأولى من الملحة (شكل ١٤) ٣٨
- الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بواسطة التسور (شكل ١٥ . آ.) ٣٩
- مخيم إسفنديار المقطى بالثلج (شكل ١٥ . ب) ٣٩
- رُسْتِم ومينيجى والمقاتلون حول البقر الذي سُجن فيه ييجين (شكل ١٦ . آ.) ٤٠
- رحيل الفرسان الإيرانيين إلى الجبال (شكل ١٦ . ب) ٤١
- الفردوسى يقدم ملحمة للسلطان محمود الغزنوى (شكل ١٧) ٤١
- رُسْتِم بجانب سُخَرَاب المختضر (شكل ١٨) ٤٢

- الفارس رُستم عند الشاه كي كاوس (شكل ١٩)	٤٣
- غوديز يحاصر بيران في الجبال بعد ملاحقة أثناء القتال (شكل ٢٠)	٤٤
- قتال فيرامورز وبخمين (شكل ٢١)	٤٦
- الطائر سيمورغ يعيد زال إلى سام (شكل ٢٢)	٤٧
- الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بمساعدة التسور (شكل ٢٣)	٤٨
- سياقوش القافر فوق النار (شكل ٢٤)	٤٩
- عودة ييجين بعد انتصاره على خومان فيسي (شكل ٢٥)	٥٠
- غلاف المخطوطة الخارجي (شكل ٢٦)	٥١
- المعنمة الخاصة بالمقدمة (شكل ٢٧)	٥٣
- عودة بخرام غور من الصيد (شكل ٢٨)	٥٥
- الصفحة الأخيرة من المخطوطة (شكل ٢٩)	٥٧
- عرس سياقوش وفيرينغيس (شكل ٣٠)	٥٨
- السلطان محمود الغزنوي على عرشه وسط حاشيته (شكل ٣١)	٥٨
- الفردوسي في الحمام (شكل ٣٢)	٥٩
- الاستعدادات من أجل حفل الوليمة [العيد الانتاجي] .. (شكل ٣٣)	٦٠
- غار شاسب يلعب لعبة البولو (شكل ٣٤)	٦١
- زال أمام قلعة روادي (شكل ٣٥)	٦٢
- محاولة سوداخي لإغراء سياقوش (شكل ٣٦)	٦٣
- سياقوش القافر فوق النار (شكل ٣٧)	٦٤
- كي خوسروف وفيرينغيس وغيره يجتازون نهر ديجيرون (شكل ٣٨)	٦٥
- رُستم يُسقط الملك الصيني عن ظهر الفيل بواسطة الوهق (شكل ٣٩)	٦٦
- بداية الفصل الثالث من الملحمة (شكل ٤٠)	٦٧
- القتال بين جيوش كي خوسروف وأفرايمباب (شكل ٤١)	٦٨
- ابنة القيصر البيزنطي يكابون تقدم وردة للأمير الإيراني غوشتاب (شكل ٤٢)	٦٨
- رُستم أثناء شواثه اللحم يصد بقدمه الحجر الذي رماه بخمين (شكل ٤٢)	٦٩
- الملك خوسروف آنوشيروان يتحقق جواريه (شكل ٤٤)	٧٠
- سياقوش القافر فوق النار (شكل ٤٥)	٧١
- غيف يقاتل لآخر وفريشيدفيرد (شكل ٤٦)	٧٢
- كي خوسروف يحاصر غانغ ديج (شكل ٤٧)	١٢٣
- سياقوش يلعب البولو (شكل ٤٨)	١٢٣
- رُستم يُسقط الحاكمان الصينيين عن ظهر الفيل (جدول ٤٩)	١٢٤

منشورات دار علاء الدين

- * مغامرة العقل الأولى فراس السواح
- * إنانا ودوموزي لغز عشتار
- * الشركس في فجر التاريخ فراس السواح
- * برج سمكوع الحدث التراثي
- * المراحل التاريخية لتطور النظام الاداري في سوريا فراس السواح
- * دنحو داود دين الإنسان
- * اليمين واليسار في الفكر الديني فراس السواح
- * د. حسن حنفي آرام دمشق واسرائيل
- * الاسلام والخروب الدينية فراس السواح
- * د. محمد عمارة جلجامش
- * نظرية الدولة في الفكر العربي المعاصر بدايات الحضارة
- * د. محمد جمعة عبد الحكيم الذنوبي
- * مذكريات عن الانقلاب العسكري تشریعات بابلية
- * ميخائيل غورباتشوف عبد الحكيم الذنوبي
- * الأساطير والحقائق عن عائلة ستالين تاریخ القانون في العراق
- * ت.د. ماجد علاء الدين عبد الحكيم الذنوبي
- * الأخوة كينيدي الديانة الفرعونية
- * ت.د. ماجد علاء الدين وليس بدرج
- * مذكريات امرأة سويداء سورية
- * روشن بدرخان مجموعة مؤلفين
- * من الرماد إلى الرماد شريعة حمورابي
- * عائشة أرناؤوط ت.أسامة سراس
- * ملحمة الزمن ما الأدب المقارن
- * ت.د. ماجد علاء الدين د. غسان السيد
- * الواقعية في الأدبين العربي والسوفيتى د. غسان السيد

من صادرات دار علاء الدين

- * شريعة حمورابي ت. أسامة سراس
 - * التحليل النفسي للأقوال المأثورة سمير عبده
 - * التحليل النفسي لقوة الاستدلال سمير عبده
 - * التحليل النفسي للمكاشفة الباطنية سمير عبده
 - * العلاقات المشتركة بين الرجل والمرأة سمير عبده
 - * تعلم الطفل في الأسرة والمدرسة اسماعيل الملحم
 - * رفيق شكري اللحن الأصيل أحمد بوبس
 - * العرافة وسوسة أم يو . روستسيوس
 - * صفحات من تاريخ فن الرقص فائق شعبان
 - * فن الحب أسامة الحافظ
 - * نحن والأبراج ليانا غودمن
 - * كيف نعتني بالطفل وأدبه اسماعيل الملحم
 - * الحسين بن منصور الخلاج سمير السعدي
- * سيد درويش حياته ونجمه أحمد بوبس
 - * الصحافة السورية بين النظرية والتطبيق د. عدنان أبو فخر
 - * الأقصوصة السوقية المعاصرة د. ماجد علاء الدين
 - * التغلغل في شرائين الكلمات لينا تقلا
 - * ذكراء في القلب آنا غاغارين
 - * الركض عبر أزقة الغربة طلال شاهين
 - * الرواية التونسية حتى عام ١٩٨٥ ك.ك.لومونوف
 - * قصيدة الغناء العميق سعد صائب
 - * رموز مقدسة نقولاي ريريخ
 - * طائر الكناري وهيب سرای الدين
 - * من روائع الشعر الفرنسي الحديث ت. سعد صائب
 - * حياة واحدة لا تكفي سعيد أبو الحسن
 - * الأمثال الشعبية الفلسطينية فوزي حمد قدح