مجلة كلية الآثار بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

مناظر الرومانسية والخطبة واحتفالات الزواج فى العصر القاجارى فى ضوء مخطوط "نوش آفرين" المحفوظ بمتحف جاير أندرسون "دراسة آثارية فنية ونشر لأول مرة"

إعداد

د. نورهان زيد أمين محمد

مدرس الآثار الإسلامية بقسم الآثار والحضارة

بكلية الآداب - جامعة حلوان

مناظر الرومانسية والخطبة واحتفالات الزواج فى العصر القاجارى فى ضوء مخطوط *"نوش آفرين"* المحفوظ بمتحف جاير أندرسون "دراسة آثارية فنية ونشر لأول مرة"

د. نورهان زيد أمين محمد . . . مدرس الآثار الإسلامية بقسم الآثار والحضارة - كلية الآداب - جامعة حلوان

ملخص:

تضم العديد من المتاحف والمكتبات العالمية الكثير من المخطوطات الأدبية الفارسية ذات القصص الرومانسية المتنوعة؛ أمثال: ليلى والمجنون، وخسرو وشيرين، ومهر ومشترى، وهماى وهمايون . . . وغيرها من قصص العشاق المعروفة بين علماء وباحثين التصوير الإسلامى؛ ومما يلفت النظر أنه لم يتطرق أحدًا من الباحثين للدراسة الفنية لتصاوير نسخة فريدة من مخطوط "نوش آفرين" المحفوظة بمتحف جاير أندرسون بالقاهرة تحت رقم حفظ (٤٠٢٤)، وترجع أهمية هذه النسخة أنها لم يسبق دراستها أو نشرها من قبل، وتشتمل على أسلوب فنى خاص ميزها عن غيرها من النسخ الأخرى، فهى تتميز بالأسلوب الفنى الشعبى فى العصر القاجارى، وهو أسلوب فنى يختلف عن الأسلوب الملكى الاستقراطى الذى يتم تحت رعاية الشاهات القاجاريين، كما أنها تلقى الضوء على مراسم احتفالات الزواج، وظاهرة تعدد الزوجات فى العصر القاجارى، وهى تشتمل على مختلف فنون الكتاب من تجليد، وكتابات، وتصوير، وتذهيب.

وبالإطلاع على نسخة المخطوط تبين أنها فاقدة لنص فاتحة المخطوط، وخالية من الخاتمة وبالتالى فهى تخلو من اسم المؤلف، والناسخ، والمصور، ومكان وتاريخ نسخها[1]؛ ولكن مدون اسم المخطوط فقط بصيغة "نوش افرين" بأعلى الصفحة الأولى

[1] وهذا الأمر متكرر في المخطوطات الأدبية الشعبية بصفة عامة، والقليل منها هو ما ورد به اسم الناسخ ومكان النسخ، وتاريخ النسخ، وقد اتخذت هذه المخطوطات المؤرخة دليلاً يستند إليه في محاولة تأريخ المخطوطات غير المؤرخة، وذلك عن طريق مقارنة شكل الخط، وأسلوب الكتابة، والأسلوب الفني المتبع في تزويق المخطوط والصور.

من المخطوط (ورقة١/وجه) (لوحة ١)، ويقع المخطوط فى ٦٣ ورقة، ضمت فيما بينهم ٢٤ تصويرة ملونة، وقد وقع اختيار الباحثة على أحد عشر تصويرة منهم لدراستهم دراسة آثارية فنية ونشرهم لأول مرة، وذلك لتناولهم موضوع من الموضوعات الشائعة فى العصر القاجارى؛ ألا وهو المناظر الرومانسية والخطبة واحتفالات الزواج، وتتم دراسة التصاوير المختارة طبقًا لترتيبها فى نسخة الدراسة، لتعبرعن تسلسل أحداث القصة، وذلك بعد استبعاد التصاوير المتشابهة والمتكررة والبعيدة عن موضوع الدراسة[٢]، فضلاً عن تغطيتها لجوانب مختلفة من القصة سواء من الناحية الإجتماعية والثقافية والتاريخية والدينية والفنية، كذلك اشتمالها على عناصر تكوينية وزخرفية؛ من عناصر آدمية، وحيوانية، ونباتية، ورسوم عمائر، ومختلف الفنون التطبيقية؛ من رسوم الملابس، والأثاث المختلفة، وأدوات الطعام والشراب، وأدوات الموسيقى، إضافة للخطة اللونية المتبعة فى تنفيذ تصاوير الدراسة، والتى تعكس بدورها السمات الفنية لمدرسة التصوير التى ينتمى إليها المخطوط، مما يساعد فى إثراء عملية التحليل الفنى، ومن ثم تأريخ المخطوط.

الكلمات الدالة:

نوش آفرين، گوهرتاج، الأمير إبرهيم، المناظر الرومانسية، الأسلوب الشعبى فى العصر القاجارى، متحف جاير اندرسون.

[٢] حيث يشتمل المخطوط على تصاوير أخرى ذات موضوعات حربية وأسطورية.

"Romantic Scenes, Engagement, and Wedding Celebrations in the Qajar Era in the light of the manuscript *"Nush Afarin"* Preserved at the Gayer-Anderson Museum: "An artistic archaeological study published for the first time"

Summary:

Many international museums and libraries house numerous Persian literary manuscripts featuring a variety of romantic stories, such as Layla and Majnun, Khosrow and Shirin, Mehr and Meshtruy, Homay and Homayun, and others. It's striking that none of the researchers have delved into the artistic study of a unique manuscript of "Nush Afarin" preserved in the Gayer-Anderson Museum in Cairo under the inventory number 4024. The significance of this manuscript lies in its never-before-studied or published nature. It features a distinct artistic style differentiating it from other manuscripts: it showcases the folk art style of the Qajar era, distinct from the royal aristocratic style patronized by the Qajar shahs. Additionally, it sheds light on wedding ceremonies and the phenomenon of polygamy during the Qajar era, encompassing various book arts from binding, Calligraphy, illustration and gilding.

Upon reviewing the manuscript, it's evident that it lacks an opening text and is devoid of a conclusion, thus lacking the author's name, scribe, illustrator, as well as the place and date of its transcription. However, the manuscript is titled "Nush Afarin" at the top of the first page (folio 1/recto), Figure (1). The manuscript consists of 63 folios, including 24 colored illustrations. The researcher selected eleven illustrations for an in-depth archaeological and artistic study, publishing them for the first time. These illustrations depict common themes of the Qajar era, specifically romantic scenes and wedding celebrations. The selected illustrations are studied in accordance with their sequence in the study manuscript, representing the narrative sequence of the story. This includes excluding similar, repetitive, and irrelevant illustrations, as well as covering various aspects of the story socially, culturally, historically, religiously, and artistically. The illustrations also include decorative elements from human, animal, and plant motifs to architectural drawings and various applied arts such as clothing, furniture, tableware, musical instruments, in addition to the color scheme used in executing the study illustrations, reflecting the artistic characteristics of the manuscript's school of illustration. This enriches the process of artistic analysis and consequently contributes to the manuscript's dating.

Key words: Nosh Afarin, Gohrtag, Prince Ibrahim, Romantic Landscapes, Popular Style in the Qajar Era, Geyer Anderson Museum.

مقدمة:

تأسست الدولة القاجارية (١١٩٣- ١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩- ١٩٢٥م) بعد انهيار الدولة الزندية وتوحيد إيران تحت حكم القاجاريين بقيادة "آغا محمد خان"[٣]، وقد لعبت هذه الدولة دورًا مهمًا في تشكيل الحياة السياسية والثقافية والفنية الحديثة لإيران.[٤]

ويعد القرن ١٣هـ/ ١٩م هو عصر النهضة لفن التصوير الإيراني تحت حكم القاجاريين بعد فترة من الركود الفنى بين نهاية العصر الصفوى وبداية العصر القاجارى، حيث أُعيد نسخ وتقليد مخطوطات تيمورية وصفوية تبعًا للمميزات الفنية لمدرسة التصوير القاجارى[٥]، ويمثل التصوير القاجاري فترة تحول فني وثقافي في تاريخ إيران، حيث امتزجت بعض العناصر الفنية من التراث الفارسى العريق مع العناصر الفنية الجديدة المستمدة من الاتصال بالغرب[٦]، وفي أواخر العصر القاجاري تعاظم تأثير الأسلوب الأوروبى في الرسم الإيرانى لدرجة أن الفنانين بدأوا في نسخ أعمال أساتذة عصر النهضة، مما أدى إلى تراجع الأصالة الإيرانية وتبنيهم لأسلوب الرسم الكلاسيكي الأوروبي.[٧]

ولم يقتصر فن التصوير الإيرانى خلال العصر القاجارى على التصوير الجدارى أو تزويق المخطوطات والألبومات بالتصاوير كما كان معهودًا فيما مضى؛ بل اتسع نطاق هذا الفن إلى أكثر من ذلك، باستخدام صور المنمنمات فى زخرفة

---

[٣] للاستزادة راجع؛ كريم مطر الزبيدى؛ فؤاد طارق كاظم العميدى، الدولة القاجارية فى عهد آغا محمد شاه، (بيروت: دار العلوم العربية ، د. ت)، ٦٤- ٦٦.

[4] Behnam Pedram; Mahdi Hosseini, & Gholam Reza Rahmani, "The Importance of Painting in Qajar Dynasty Based on the Sociology Point of View", Journal of History Culture and Art Research, Vol. 6, No. 3, (June 2017), 985.

[٥] إيمان محمد العابد، "التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجارى ١١٩٣- ١٣٤٣هـ / ١٧٧٩ – ١٩٢٥ م"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م)، ١١٢.

[6] Pedram, Hosseini, & Rahmani, "The Importance of Painting in Qajar Dynasty", 986-992.

[٧] العابد، "التأثيرات الأوروبية"، ١١٢.

- More of formation see; Mahshid Modares,"Qajar painting in the second half of the nineteenth century and realism", (Master's Thesis, The faculty of the Department of Art and Humanities, San Jose State University, California December 2006), 1.

وتزيين التحف التطبيقية الأخرى مثل المعادن والمنسوجات. . وغيرهم، والأدوات والتحف المصنوعة من الورق المقوى المعروفة بمنتجات اللاكيه، ورغم الرعاية الفنية التى نالها فن التصوير بكل فروعه خلال عصر أسرة قاجار؛ إلا أن عدد المخطوطات كان قليل[٨]، ومن بين هذه المخطوطات نسخة فريدة من مخطوط نوش آفرين گوهر تاج"[٩]، أو "نوش آفرين نامه" تنسب للعصر القاجارى[١٠]، ومحفوظة بمتحف جاير أندرسون بالقاهرة تحت رقم حفظ (٤٠٢٤) – موضوع الدراسة – وترجع أهمية هذه النسخة أنها لم يسبق دراستها أو نشرها من قبل، وتتميز تصاويرها بالأسلوب الفنى الشعبى فى العصر القاجارى، ويصنف هذا المخطوط ضمن الأعمال الأدبية النثرية[١١] فى وصف قصة شعبية رومانسية وأسطورية شهيرة فى إيران من العصر القاجارى[١٢] عن عشق المحبوبين الأميرة "نوش آفرين" والأمير "إبراهيم"، وهى تتميز بين قصص الحب والغرام المتعارف عليها فى التصوير الإيرانى بإرتباطها بتعويذة سحرية تتحكم فى مصير أبطال القصة، وللكائنات الأسطورية دور فعال بها، كما تعد من القصص الرومانسية المميزة التى لها أبعاد اجتماعية ودينية وسياسية.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى إلقاء الضوء على قصة رومانسية من الأدب الفارسى لم تلق عناية من قِبل باحثي التصوير الإسلامى خاصة فى مصر، ودراسة ونشر نماذج

---

[٨] سمية حسن، "المدرسة القاجارية فى التصوير– دراسة أثرية فنية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م، ٣٦– ٣٧؛ العابد، "التأثيرات الأوروبية"، ١٠٧.

[٩] **گوهر تاج:** أى جوهرة التاج، وهو لقب "نوش آفرين" الذى أطلقه عليها الزاهد "فياض عابد" كما ورد بمتن المخطوط، وما تم عرضه فى ملخص قصة المخطوط فى الأوراق التالية للبحث. (حسن ذو الفقارى، بهادر باقرى، مهر انفر، "قصه شناسى نوش آفرين نامه"، *جستارهاى ادبى*، شمارة ١٧٣، (تابستان ١٣٩٠): ٨٦).

[١٠] وهو ما سيتم اثباته فى نهاية البحث.

[١١] يشتمل على الكثير من العبارات باللهجة العامية. (ذو الفقارى وآخرون، "نوش آفرين نامه": ٨١).

[١٢] كانت أغلب القصص الشعبية القديمة مستمدة من قصص خرافية متنوعة، قد تُروى شفهيًا أو كتابيًا وتتوارثها الأجيال عبر الزمان، وكان غرضها الرئيسى هو الترفيه.

فاطمه ماه وان، "عامه نـــگارى در چـاپ سنگى مصور نوش آفرين گوهرتاج"، *دورماهنامه فرهنگ وادبيات عامه*، سال ٨، شمارة ٣٢، (خرداد وتير ١٣٩٩): ١٥٢– ١٥٣.

تصويرية مختارة من نسخة هذا المخطوط لأول مرة، وترجيح تأريخ المخطوط، وترجمة ودراسة نص المخطوط من الفارسية إلى العربية للتعرف على مضمون قصة المخطوط، وكذلك نوع الخط، ومدى ارتباط مضمون الكتابات بموضوع التصويرة إضافةً لدراسة الأسلوب الفنى لنماذج مختارة من تصاويرها، ومقارنتها بالنسخ التى تحمل السمات الفنية نفسها، مع التركيز على المؤرخة منها، خاصة وأنه يتضح من أسلوبها الفنى أنها تنتمى لأسلوب فن التصوير الشعبى فى العصر القاجارى، وهو ما يختلف عن فن التصوير الارستقراطى الذى تناوله معظم الباحثين عند دراسة تصاوير المدرسة القاجارية، ومنها الإسهام فى التعرف على المزيد من خصائص التصوير فى هذه المدرسة الفنية، وخصائص هذا النوع من التصوير تحديدًا.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفى والتحليلى فى تناول التصاوير، إلى جانب المنهج المقارن الذى ساعد كثيرًا فى تقدير تأريخ المخطوط، إلى جانب ترجمة نص المخطوط بأكمله من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية[١٣] للتعرف على قصة المخطوط من ناحية، ومدى ارتباط التصويرة بمضمون النص من ناحية أخرى، رغم عدم وضوح بعض أجزاء من نص المخطوط نظرًا لتلف بعض أوراقه، والتى فى حاجة إلى الترميم، وعلى هذا تم تقسيم البحث كالآتى:

مقدمة؛ تتناول نبذة عن فن التصوير فى العصر القاجارى وأهمية الموضوع وأسباب اختياره، وأهداف الدراسة، ومنهجية البحث، و**تمهيد**؛ يضم نبذة عن قصة المخطوط، والتعريف بالمخطوط، وأهم نُسخه، يليه **المبحث الأول**؛ ويتناول دفَّتا المخطوط العليا والسفلى؛ ويشمل وصفهما، ودراسة الأسلوبان الصناعى والزخرفى لهما، وتصميمهما الزخرفى، ثم **المبحث الثانى**؛ يشتمل على الدراسة الوصفية للنماذج المختارة من تصاوير المخطوط، ثم **المبحث الثالث**؛ ويحتوى على السمات الفنية العامة للنماذج

---

[١٣] اتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى ا.د سامية شاكر، أستاذ اللغة الفارسية بقسم اللغات الشرقية، كلية الآداب، جامعة حلوان، التى كان لها الفضل فى ترجمة نص هذا المخطوط.

المختارة من تصاوير المخطوط، ويليه **المبحث الرابع**؛ ويتناول تأريخ المخطوط، وأخيرًا الخاتمة وأهم النتائج.

تمهيد:

نبذة تاريخية عن مخطوط "نوش آفرين":

تُعتبر قصة "نوش آفرين گوهر تاج" من أبرز القصص الرومانسية الأسطورية التي انتشرت خلال الفترة القاجارية في إيران، وتدور أحداث القصة حول الأميرة "نوش آفرين"، التي سُمي المخطوط باسمها، وهى الابنة الوحيدة لــ "چهانگير شاه" ملك دمشق قديمًا، والبطل الرئيسى هو الأمير "إبراهيم" ابن ملك الصين "عادل شاه"، الذى وقع فى حب الأميرة من النظرة الأولى عند رؤيته لصورتها؛ مما دفعه للسعي للزواج منها، وتأخذنا القصة في رحلة مليئة بالتحديات والمؤامرات التي يواجهها الأمير "إبراهيم" في سبيل الوصول إلى محبوبته "نوش آفرين"، المعروفة بجمالها الآخاذ فى كل مكان، مما جذب الكثيرين للتقدم لخطبتها رغبة فى الزواج منها، والتخلص من منافسهم الأمير "إبراهيم"[١٤]، وتتصاعد الأحداث مع زيادة حبكة القصة وتورط الحبيبين في مخاطر عديدة، بما في ذلك معارك وتعاويذ سحرية تهدد علاقتهما، وكان للزاهد "فياض عابد" دورًا محوريًا فى معاونة العاشقين، ويظهر بالقصة بعض المخلوقات الأسطورية، وشياطين وجنيَات، وحيوانات، وطيور، تتراوح أدوارهم بين المساعدة والعداء للحبيبين[١٥].

وعلى الرغم من العقبات التى واجهها الأمير "إبراهيم"؛ إلا إنه استطاع أن يثبت فى كل مرة قوته واصراره على الفوز بقلب محبوبته، وتمكن في النهاية من الزواج

---

[١٤] تنافس على خطبة الأميرة "نوش آفرين" سبعة أمراء، وهم : الأمير "إبراهيم" ابن ملك الصين، والأمير "طوفان" ابن ملك مصر، والأمير "محمد" ابن ملك المغرب، والأمير "بهمن" من حلب، والأمير "إلياس" من دمشق، والأمير "سليم"، والأمير "سليمان".

نص مخطوط الدراسة ورقة ٦ أ/ وجه؛ ماه وان، "عامه نــگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٦.

[١٥] ذو الفقارى وآخرون، "نوش آفرين نامه": ٨٦– ٨٧؛ ماه وان، "عامه نــگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٣– ١٥٦.

بالأميرة "نوش آفرين"، وعمت الأفراح أرجاء دمشق، وأُقيم حفل زفافهما مرتين مرة فى دمشق وهى بلد العروس، ومرة أخرى فى الصين وهى بلد العريس[١٦]، ومن ثم توالت الأفراح واحتفالات الزواج؛ حيث احتفل الوزير "خان محمد" بزواجه من الأميرة "ماه زرافشان"[١٧]، ثم يتزوج الأمير "إبراهيم" للمرة الثانية من "خورشيد عالمگير"[١٨]، وفى الليلة الثالثة يتزوج الأمير "إبراهيم" من الجنِيَة "ميمونة خاتون".[١٩]

وفى النهاية يتنازل الملك "عادل شاه" عن الحكم لإبنه الأمير "إبراهيم" ليصبح "إبراهيم شاه" ملك الصين، وينخرط الملك "عادل" فى عزلته وزهده، ويرتدى زى الدراويش، ويأمر ابنه وهو يصعد إلى العرش ببناء ثلاثة قصور عظيمة لزوجاته الثلاث "نوش آفرين" و"خورشيد عالمگير" و"ميمونة خاتون" ويعين لهم الخادمات والغلمان وبعد عدة سنوات يتوفى الملك إبراهيم ملك الصين[٢٠]؛ ولكن تظل قصته الأسطورية وحبه للأميرة "نوش آفرين" خالدة في ذاكرة الناس كمثال للحب الشجاعة.

تعريف بالمخطوط:

المخطوط	نسخة من مخطوط "نوش آفرين".
المؤلف	غير معروف.
نوع المخطوط	مخطوط أدبى– نثر.

[١٦] ذو الفقارى وآخرون، "نوش آفرين نامه": ٨٨؛ ماه وان، "عامه نـگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٧.

[١٧] **ماه زرافشان:** هى الأميرة التى لجأ إلى حديقتها "خان محمد" –وزير الأمير إبراهيم– أثناء إصابته فى معركة ضد الملك "بهمن" ملك حلب، وقد عالجته، وساعدته، وأثناء ذلك وقعت فى حبه، وبإيعاز منها أرسل والدها أربعين جندى مع "خان محمد" لمساعدة الأمير "إبراهيم" فى هزيمة ملك حلب، حتى حقق انتصاره عليه.
نص مخطوط الدراسة، ورقة ٤١ ب ظهر؛ ذو الفقارى وآخرون، "نوش آفرين نامه": ٨٧؛ ماه وان، "عامه نـگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٧.

[١٨] **خورشيد عالمـگـير:** هى أميرة مسيحية فائقة الجمال، عشقت الأمير "إبراهيم" أثناء مساعدته لوالدها "قاينار" ملك الفرنج فى الحرب وإلحاق الهزيمة بأعداءه، وجلست على عرش والدها عقب وفاته، وعبر مؤلف المخطوط عن جمالها بقوله أنه "كانت تنير الكنيسة كلها بنور جمالها، وأمام جمالها تلاشى جمال كلاً من نوش آفرين و"ميمونة خاتون". (المخطوط صدد الدراسة، ورقة ٤٣ أ/ وجه؛ ماه وان، "عامه نـگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٧).

[١٩] **ميمونة خاتون:** هى جنية ابنة ملك الجن، وهى من الشخصيات الإيجابية فى هذه القصة، وساعدت الأمير "إبراهيم" الذى تزوجها فيما بعد. (ماه وان، "عامه نـگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٦).

[٢٠] ذو الفقارى وآخرون، "نوش آفرين نامه": ٨٨؛ ماه وان، "عامه نـگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٧– ١٥٨.

مكان الحفظ	متحف جاير أندرسون.
رقم الحفظ	٤٠٢٤
التاريخ	النسخة غير مسجل عليها تاريخ النسخ، ويرجح نسبتها إلى العصر القاجارى، وتحديدًا للنصف الأول من القرن ١٣هــ/ ١٩م- كما سيتضح فى نهاية البحث.
دفة المخطوط	أثرية نفيسة، أسلوب اللاكيه على ورق مقوى مضغوط.
عدد الأوراق	٦٣ ورقة.
عدد التصاوير	٢٤ تصويرة ملونة بحالة جيدة إلى حدٍ ما، رسمت بالأسلوب الفنى السائد لفن التصوير الإيرانى فى العصر القاجارى.
الكتابات	كُتب نص المخطوط بالمداد الأسود بخط النستعليق[٢١]، وعناوين التصاوير بالمداد الأحمر.
الأبعاد	مقاس حوالى ٣٠ × ١٩سم.
المسطرة	من ٢١- ٢٢ سطر بالصفحات التى لا تحتوى على تصاوير، ومسطرتها من ١٠- ١١ سطر بالصفحات التى تحتوى على تصاوير.
أسلوب ترقيم صفحات المخطوط	اعتمد خطاط هذه النسخة فى ترتيب صفحاته على نظام التعقيبة[٢٢]، ويعد استخدام هذا النظام كأسلوب للترقيم بمثابة عودة للقديم، واُستخدم فى العديد من المخطوطات التى تعود للعصر القاجارى[٢٣].

---

[٢١] **النستعليق:** من الخطوط العربية التى شاع استخدامها عند الخطاطين فى شرق العالم الإسلامى منذ القرن ٨هــ/ ١٤م، وهو من الخطوط المحببة لدى الإيرانيين، حيث يتميز بوضوحه وجمال وتوازن حروفه، وانسياب امتداداته (نصار محمد منصور، "خط النستعليق الجذور التاريخية والخصائص الفنية"، المجلة الأردنية للفنون، مج ٦، ع١، (٢٠١٣م)،٢٦٠)، ومصطلح النستعليق يرتبط بكل من النسخ والتعليق، مما يظهر أن تأثيرات كلا الأسلوبين قد تداخلت وساهمت في تشكيل هذا الخط الجديد.

Sheila S.Balair, *Islamic calligraphy*, (Edinburgh: Edinburgh university press, 2006), 274.

[٢٢] **التعقيبة:** يطلق عليها الوصلة، والرابطة، والرقاص، والسايس بالعامية فى الكتاتيب القرآنية، هو أحد أنظمة الترقيم فى التراث العربى المخطوط، حيث يكتب الناسخ فى نهاية كل صفحة جهة اليسار أول كلمة من الصفحة التالية، وهو أسلوب قديم في الترقيم، وربما يعود استخدامه للقرن ٤هــ/ ١٠م. (للاستزادة راجع؛ أحمد شوقى بنبين، "التعقيبة فى المخطوط العربى"، عالم الكتب، مج١٤، عدد٥، (أكتوبر ١٩٩٣م)، ٥١٩- ٥٢٢).

[٢٣] أمثال: نسخة أخرى من مخطوط "نوش آفرين محفوظة بمكتبة مجلس الشورى الوطنى بطهران تحت رقم حفظ (٢٥٩٥) وتحمل تاريخ ١١ ذى الحجة ١١٩٩هــ/ ١٧٨٥م.

https://ketabpedia.com/٢-نوش-آفرين/تحميل (14- 12-2023).

حالة المخطوط	جيدة نوعًا ما؛ ولكن ومن الواضح أن المخطوط قد تم ترميمه، كما إنه فى حاجة إلى الترميم مرة أخرى لأن معظم أوراقه متهالكة وفاقدة لبعض أجزائها.

نُسخ المخطوط:

كما ذكرنا سابقًا، تُعد قصة "نوش آفرين گوهر تاج" واحدة من أشهر القصص الشعبية وأكثرها رواجًا بين الناس خلال الفترة القاجارية فى إيران؛ لذا فمن الطبيعي أن نجد منها العديد من النسخ المخطوطة المختلفة، والتي قد تختلف في النصوص والتصاوير، وأحيانًا تكون بدون تصاوير، منها على سبيل المثال لا الحصر:

أقدم نسخة مؤرخة لمخطوط "نوش آفرين" – كما تشير بعض المراجع– أنها تعود لعام ١٠٧٩هـ/ ١٦٦٨م؛ ولكنها مفقودة حاليًا، ومؤلفها غير معروف، وإن صح هذا التاريخ فيرجع تاريخه إلى عهد الشاه الصفوى "سليمان الأول"[٢٤] (١٠٧٧-١١٠٦هـ/ ١٦٦٦- ١٦٩٤م) أى فى النصف الثانى من القرن ١١هـ/ ١٧م [٢٥]، ونسخة أخرى محفوظة بمكتبة مجلس الشورى الوطنى بطهران تحت رقم حفظ (٢٥٩٥)، مكتوبة بخط فارسى جميل (نستعليق)، والناسخ "أسد الله بن عبد الرحيم شيروانى"[٢٦]، وتحمل تاريخ ١١ ذى الحجة ١١٩٩هـ الموافق ١٤ أكتوبر ١٧٨٥م،

ونسخة من مخطوط ليلى والمجنون محفوظة بمتحف الفن الإسلامى (رقم ١٤٨٩٥) ، تعود للقرن ١٣هـ/ ١٩م، ونسخة من مخطوط خمسة نظامى المحفوظة فى متحف المعهد الشرقى لجامعة شيكاغو، ومؤرخة بعام ١٢٧١هـ/ ١٨٥٤-١٨٥٥م. (سامح فكرى البنا، "نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة – دراسة ونشر لأول مرة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، مج٢١، ع١، (٢٠٢٠م)، ٦٣).

[٢٤] **سليمان الأول:** هو الابن الأكبر للشاه الصفوى "عباس الثانى" حكم بين عامى (١٦٦٦- ١٦٩٤م)، جلس على العرش بإسم "صفى الثانى"؛ ولكن بعد عامين أعاد تنصيب نفسه على العرش بإسم "سليمان الأول"، وهى حادثة فريدة من نوعها فى التاريخ الإيرانى، وتتميز فترة حكمه بالاستقرار السياسى والاقتصادى؛ ولكنها انطوت فى نفس الوقت على عوامل الضعف والتراجع.

كمال السيد، نشوء وسقوط الدولة الصفوية، (إيران: مكتبة فدك، ٢٠٠٥م)، ٢٢٤- ٢٢٨.

[٢٥] أولريش مارزلف، *قصة نوش آفرين گوهرتاج*، تقديم: مهران افشارى، (طهران: چشمه للنشر، ١٣٩٣هـ. ش/ ٢٠١٤م)، ٩.

[٢٦] شاعراً وخطاطاً إيرانيًا وُلد في شيروان بأذربيجان حاليًا، عاصر مؤسس الأسرة القاجارية "أغا محمد خان" (١١٩٣-١٢١٢هـ- ١٧٧٩- ١٧٩٧م)، عُرف عنه اتقانه لعدة أنواع من الخطوط، بما في ذلك خط النستعليق الذي كان شائعًا في العصر القاجارى، وقد كتب ونسخ العديد من المخطوطات الأدبية والدينية.

عدد أوراقها ١٠٩ ورقة، ومسطرتها ١٧ سطر، مقاسها حوالى ٢١× ٧٠, ٢٩ سم، وتحتوى على تسع تصاوير ملونة[٢٧]، وكذلك نسخة غير مصورة محفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس تحت رقم (١١٢٦)، تقع فى جزءين، ١٨٠ ورقة، لا تشتمل على اسم المؤلف، أو الناسخ، أو التاريخ؛ بينما تشتمل على عنوان المخطوط فى الصفحة الأولى/ وجه بصيغة "حكايت نوش آفرين".[٢٨]

هذ إلى جانب العديد من النسخ المطبوعة حجريًا؛ حيث كان لظهور الطباعة الحجرية وإنشاء أول مطبعة حجرية فى تبريز عام ١٢٣٢هـ/ ١٨١٦م، أحد أسباب انتشار الحكايات والقصص الشعبية ورواجها بين الناس فى العصر القاجارى فى إيران[٢٩]، ومنها قصة "نوش آفرين" التى نالت قبولاً كبيرًا من الناس؛ لذلك نجد منها العديد من النسخ المتبقية، **أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:**

نسخة حجرية مصورة، مؤرخة بعام ١٢٦٣هـ/ ١٨٤٦م، للكاتب "على أصغر تفرشى"[٣٠]، ومحفوظة بأكاديمية لينچى (لينش Lynch) الوطنية بروما، وتحتوى على

سرمدى، عباس، دانشنامه هنرمندان ايران و جهان اسلام، ج١، (طهران: هيرمند، ١٣٨٩ه)، ٧٧.

[٢٧] طبقا للنص الذى ورد بنهاية الصفحة الأخيرة من المخطوط بصيغة "فارغ شد از كتابت كتاب نوش كمترين اسد الله ابن عبد الرحيم شيروانى بتاريخ ١١ ذو الحجة سنة ١١٩٩".

https://ketabpedia.com/تحميل/نوش-آفرين-٢/ (14- 12-2023).

[٢٨] ذو الفقارى وآخرون، "نوش آفرين نامه": ٨٥.

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10087311j/f1.item 9/ 1/ 2024.

[٢٩] افتقرت الكتب المطبوعة حجريًا فى البداية إلى الصور، ثم شاعت المطبوعات الحجرية المصورة فى السنوات التالية، ولعل أول نسخة مطبوعة حجرية مصورة كانت لقصة "ليلى والمجنون" عام ١٢٥٩هـ/ ١٨٤٣.

ماه وان، "عامه نــگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٣.

٣٠ يُعتبر من الخطاطين الإيرانيين الذين تميزوا بإتقانهم لخط النستعليق، وحينما وصلت آلة الطباعة الحجرية إلى إيران إبان العصر القاجارى تم استخدام قلم النستعليق فى كتابة الأعمال المطبوعة حجريًا، وينسب للخطاط "على أصغر التفرشى" بعض هذه الأعمال؛ ولعل من أهمها كتاب "خمسة نظامى" ومؤرخ بعام ١٢٦٤هـ، وكتاب "روضة الصفا" ١٢٧٠هـ. (مصطفى مير سليم وآخرون، دانشنامه جهان اسلام، ج ١٥، (طهران: بنياد دائرة المعارف= =اسلامى، ١٣٧٥ه.ش)، ٦٤٦؛ خان بابا مشار، فهرست كتابهاى چاپى فارسى، ج٢، (إيران: ١٣٥٠ هـ. ش)، ٢٧٥٦).

٧٥ رسمًا مصورًا لأبرز رسامى الكتب المطبوعة حجريًا "ميرزا على قلى خويى" [٣١]، وهى أقدم نسخة حجرية مصورة لقصة "نوش آفرين"، وكذلك مطبوعة حجرية مؤرخة بعام ١٢٦٤هـ/ ١٨٤٧م، محفوظة بالمكتبة الوطنية بإيران، ونفس المكتبة تحتفظ بنسخة أخرى مؤرخة بعام ١٣٥١هـ/١٩٣٢م، وأيضًا مطبوعة حجرية مؤرخة بعام ١٢٩٣هـ/ ١٨٧٦م، ونسخة أخرى مؤرخة بعام ١٣٤٢هـ/ ١٩٢٤م محفوظتان بمكتبة استان القدس فى مشهد بإيران.[٣٢]

المبحث الأول: دفَّتا المخطوط العليا والسفلى: (لوحة ٢ أ، ٣أ):

للمخطوط دفتان عليا وسفلى مصنوعتان من الجلد البنى الداكن، منفذ بأسلوب اللاكيه، زينت دفته العليا من الخارج ببخارية بذيلين فى المنتصف، حددت باللون الذهبى واشتملت على رسوم نباتية واقعية قوامها فروع نباتية يتخللها براعم وأزهار مختلفة الأطوار والأحجام منها المزهر المتفتح، ومنها المغلق، وآخرين فى طور التفتح، وجميعهم ملونين باللون البرتقالى مع لمسات من اللون الأحمر والأصفر ويحيط بهم مجموعة من الأوراق مختلفة الأحجام باللون الأخضر ودرجاته، ويوجد بالأربع أركان أرباع بخارية تشتمل على أزهار وأوراق نباتية على غرار الرسوم النباتية بالبخارية الوسطى (شكل ١)، (لوحة ٢ أ)، ويحيط بهذا التصميم ثلاث أشرطة زخرفية أعرضهم أوسطهم تزينه وريدات خماسية البتلات متكررة باللون الأحمر والأخضر والأزرق مع لمسات باللون الأصفر ويحيط بها أوراق نباتية؛ أما الشريطان الضيقان اللذان يحصران

---

٣١ يعد أشهر مصور للكتب المطبوعة حجريًا فى إيران خلال القرن ١٣هـ/ ١٩م، وينسب له العديد من الكتب المطبوعة، تم التعرف على حوالى ثلاثين مجلدًا، منهم على سبيل المثال لا الحصر: "نوش آفرين گـوهرتاج" ١٢٦٣ه، "خمسة نظامى" عام ١٢٦٤هـ، "عجائب المخلوقات" ١٢٦٤هـ، "مجالس المتقين" ١٢٦٥هـ، "شاهنامة" ١٢٦٥هـ، "كليات سعدى" ١٢٦٩هـ، "روضة الصفا" ١٢٧٠م، وأول طبعة مصورة لكتاب "ألف ليلة وليلة" ١٢٧٢هـ، وتشتمل بعض أعماله على توقيعه بصيغة "بندۀ درگاه"، أو "ميرزا على قلى خويى"، ويبلغ عددهم حوالى ١٣٠٠صورة. (ماه وان، "عامه نـگـارى در چـاپ سنگى مصور": ١٥٨).

٣٢ ماه وان، "عامه نـگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٢.

الشريط الأوسط فيشتمل كلا منهما على زخرفة من نقاط مطموسة ذهبية اللون على أرضية سوداء (شكل ٢).

وعن الدفة العليا من الداخل؛ فمنفذة أيضًا بأسلوب اللاكيه دون الطبقة الأخيرة الشفافة التى تكسبها لمعاناً كما هو الحال من الخارج، وقوام زخارفها فرع نباتى باللون الأخضر بدرجاته، ينبت فى وسطه مجموعة من أزهار النرجس مختلفة الأطوار والأحجام، ويكتنف هذا الفرع فى كل جانب من أسفل فرع نباتى مزهر وصغير الحجم (شكل ٣)، (لوحة ٣ أ).

أما عن تصميم الدفة السفلية من الداخل والخارج فلا يختلف عن تصميم الدفة العليا سواء من الداخل أو الخارج، فقد نفذت بنفس الشكل والأسلوب وتطابقت الرسوم والألوان؛ غير أنها فى وضع منعكس كإنعكاس صورتها بالمرآه.

الأسلوبان الصناعى والزخرفى لدفتى المخطوط:

كما سبق وأشرت أن الأسلوب المستخدم فى تنفيذ دفتى مخطوط "نوش آفرين" هو أسلوب اللاكيه "Lacquer"[٣٣]، واللَكُّ هو صبغ أحمر يصبغ به الجلود[٣٤]، وتفرز مادة اللاكيه من حشرة "الكوكس لاكا Coccus Lacca" التي تعيش على شجرة هندية

---

[٣٣] **Lacquer:** تعنى فى القواميس الإنجليزية طلاء أو ورنيش شفافًا يعطى لمعاناً وصلابة للأسطح.
Albert Sydney Hornby, Anthony Paul Cowie, A.C Gimson, *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, (London: Oxford University press, 1974), 471.
وهو مشتق من المصطلح البرتغالى "Lacré" المشتق من "Lac", "Laca" المشتقان من المصطلحين العربى والفارسى "اللَك"، وأطلق مصطلح "Lacquer" ليشير إلى عملية مزج اللك الخام "Shel- lac" بالكحول لعمل الورنيش أو الطلاء.
Layla Diba, "Laquerwork of Safavid Persia and its relationship to persian painting", (degree of Doctor of philosophy, The institute of Fine Arts, New York university, 1994), 2- 3;
للمزيد راجع؛ رحاب إبراهيم أحمد الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه فى ضوء مجموعة جديدة فى متحف رضا عباسي بطهران– دراسة فنية مقارنة"، مج١،(رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٠م)، ٤٨٤– ٤٨٥).

[٣٤] واللكاء هى الجلود المصبوغة باللك (محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصارى، لسان العرب، مج ٥، ج ٤٥،(القاهرة: دار المعارف، د.ت.)، ٤٠٧٠)؛ ومصطلح "اللَكّ" من المصطلحات المعربة التى دخلت من الفارسية إلى العربية؛ حيث لها نفس المعنى والمفهوم تقريبًا فى المعاجم الفارسية، وورد فى معجم "ادى شير" للألفاظ الفارسية المعربة، بأنه "صبغ أحمر يصبغ به جلود المعزى تعريب لَك. (ادى شير، معجم الألفاظ الفارسية، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٠٨م)، ١٤٢).

تسمى "بوتا فرندوز Butea frondosa"[٣٥]، حيث تفرز هذه الحشرة راتنج اللك الصمغى الذي يتعرض لعدة عمليات صناعية ليصبح في هيئة أوراق الشيلاك "shel-lac"[٣٦]، التى يمكن ذوبانها فى الكحول والقلويات ويتحول إلى سائل، وبعد إعداد قاعدة دفوف العجينة الورقية "papier mâché base"[٣٧] تطلى بطبقة رفيعة من الجص المطلية بطبقة رقيقة من اللاكيه الشفاف أو الملون، ثم يتم تنفيذ الرسوم والزخارف على هذه الطبقة بالألوان المائية، وبعدما تجف تغطى بطبقات أخرى من اللاكيه الشفاف ليثبت ويحمى الرسوم، فضلاً عن إكسابها لامعانًا وثراءًا.[٣٨]

وقد ظهر أسلوب اللاكيه فى إيران منذ أواخر العصر التيمورى (ق ٩هـ/ ١٥م) [٣٩]؛ إلا إنه شهد إزدهارًا ونضجًا خلال القرنين (١٠- ١١هـ/ ١٦- ١٧م)، حيث يعد العصر الصفوى عصر الأصالة لهذا الأسلوب الصناعى[٤٠] الذى ازداد شيوعًا وانتشارًا فى العصر القاجارى لاسيما خلال القرنين ١٢- ١٣هـ/ ١٨- ١٩م، حيث ندر أن نجد دفوف مخطوطات من الجلد كمادة خام فى هذا العصر[٤١]، وهذا ما يؤكد نسبة جلدة مخطوط "نوش آفرين" للعصر القاجارى.

---

[٣٥] لمزيد من التفاصيل انظر؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، مج١، ٤٩١.

[٣٦] **الشيلاك:** هو شكل مادة اللاكيه فى حالتها الصلبة الخام، وهو عبارة عن مادة صمغية على شكل طبقات رقيقة تستخدم لإعطاء ما يعرف بالطلاء أو الورنيش. (سامح فكرى طه البنا، "فن التجليد فى العصر الصفوى فى ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية- دراسة فنية مقارنة"، مج١، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م)، ٢٠١).

[٣٧] تشبه الورق المقوى ومصنوعة من طبقات الورق الملصق مع بعضه البعض.

Nasser D.Khalili, *Islamic art and culture timeline and history*, (Egypt: American University in Cairo press, 2008), 85.

[٣٨] موريس سفن ديماند، الفنون الإسلامية، أحمد عيسى، الإنجليزية، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٢م)، ٨٨- ٨٩؛ B. W. Robinson, "Qajar lacquer", *Muqarnas*, Vol.6, (Jan 1988): 131- 132;

للاستزادة عن أسلوب اللاكيه انظر أيضًا؛ البنا، "فن التجليد فى العصر الصفوى"، مج١، ١٩٩.

[٣٩] أسلوب اللاكيه وصل لإيران من الصين فى القرن ٩هـ/ ١٥م إبان عصر التيموريين.

حسن، "المدرسة القاجارية"، ١٥٣.

[٤٠] البنا، "فن التجليد فى العصر الصفوى"، مج١، ١٩٤.

[٤١] سامح فكرى طه البنا، فن التجليد فى العصر القاجارى فى ضوء مجموعة جديدة، (لندن: نور للنشر، ٢٠١٧م)، ٢٤؛ البنا، "نماذج منتقاه من مخطوط ليلى والمجنون"، ٤٧.

التصميم الزخرفى :

أُستخدم فى تزيين دفتى مخطوط الدراسة من الخارج إحدى التصميمات الزخرفية الشائعة فى العصر القاجارى[٤٢]؛ ألا وهو تصميم البخارية[٤٣] أو السرة المركزية وأرباعها فى الأركان[٤٤] (لوحة ٢أ)، (شكل ١)، وهى من أهم العناصر الهندسية التى استخدمت فى تزيين دفوف الكتب الإيرانية منذ العصر التيمورى واستمرت حتى العصر القاجارى[٤٥]، حيث تتوسط البخارية دفة المخطوط ويذيلها من أعلى وأسفل حلية زخرفية على شكل ورقة شجر، وقد حددت بإطار ذهبى واشتملت رسوم زهور وورود طبيعية، وتظهر أرباعها فى الأركان ذات إضافات زخرفية تجعلها تتقارب بحيث نجد أن كلا من الربعين العلويين والربعين السفليين يعطيان شكلاً أشبه بالعقد المفصص محدد باللون الذهبى وهي في ذلك تشبه سجاجيد السرايا العثمانية.[٤٦]

بينما تتبع دفتى مخطوط الدراسة من الداخل تصميم باقات الزهور(لوحة ٣ أ)، (شكل ٣)، وهو التصميم الزخرفى الذى كان سائدا على المخطوطات القاجارية بصفة عامة، وعلى المصاحف القاجارية بصفة خاصة[٤٧]، وتجدر الإشارة أن رسوم الزهور كانت من أهم الموضوعات المنفذة منذ العصر التيمورى على تحف اللك الإيرانية، ومن

[٤٢] ساد فى العصر القاجارى ثلاثة تصميمات لتزيين الدفوف؛ هم تصميم السرة المركزية أو الجامة وأرباعها فى الأركان، وتصميم باقات الزهور، وتصميم المنمنمات، ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء التصميمات الزخرفية الثلاث كانوا سائدين إبان العصر الصفوى.

البنا، "فن التجليد فى العصر الصفوى"، مج١، ٢٧٩- ٢٨٠؛ البنا، "فن التجليد فى العصر القاجارى"، ٣٠- ٣١.

[٤٣] **البخارية:** وحدة زخرفية هندسية مستديرة الشكل من أعلاها وأسفلها حلية زخرفية تشبه ورقة شجر، والبخارية مصطلح خاص بالصناع، ربما ينسب إلى بخارى فى آسيا الوسطى أو إلى حى البخارية بالبصرة.

محمد محمد أمين؛ ليلى على إبراهيم، المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية، (القاهرة: الجامعة الأمريكية، ١٩٩٠م)، ٢٠، ويطلق على البخارية فى المصطلحات الفارسية اسم "سر ترنج".

الصعيدى، ""التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ٣٩١.

[44] Robinson, *"Qajar laquer"*, 131.

[٤٥] حسن، "المدرسة القاجارية"، ص ١٥٣؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٣٩١.

[٤٦] البنا، "فن التجليد فى العصر الصفوى"، مج١، ٢٨٢.

[٤٧] البنا، "فن التجليد فى العصر القاجارى"، ٣٠.

بينها دفوف الكتب التى تعد الإنطلاقة الرئيسة فى انتشار هذا الأسلوب الصناعى والزخرفى الجديد، وربما يرجع ذلك إلى سهولة تنفيذها بإستخدام الفرشاة[٤٨]، كذلك ارتباط المصور الإيرانى بكل تفاصيل الطبيعة من أزهار وأشجار وصخور وأنهار وغيره[٤٩]؛ نظرًا لما تمتاز به الطبيعة الإيرانية من حدائق ومناظر وخلابة فكان المصور ينقل ما يشاهده أمامه، وفى القرن ١١هـ/ ١٧م خلال العصر الصفوى اتجه المصور فى رسم المناظر الطبيعية إلى الاتجاه الواقعى، وربما ذلك لظهور بعض الملامح الأوروبية فى المجتمع الإيرانى[٥٠]، وهذا ما أشار إليه "ديماند" فى حديثه عن عناصر الزخرفة المنفذة على دفوف اللاكيه خلال القرنين (١١ - ١٢هـ/ ١٧- ١٨م) أنها أُشتقت من أشكال الأزهار الطبيعية ذات الألوان الهادئة [٥١]، وهو الأسلوب نفسه الذى رسمت به باقة زهور النرجس[٥٢] التى تزين دفتى مخطوط الدراسة من الداخل (لوحة ٣ أ)،(شكل ٣)، وكانت زهرة النرجس من أحب الأزهار لدى الفرس وبخاصة النرجس الأبيض، كما عرف عن "كسرى أنوشيروان" أنه كان مغرمًا بالنرجس، ونظرًا للمكانة التى احتلتها تلك الأزهار نجدها نفذت فى العديد من التصاوير، وعلى التحف التطبيقية،

---

[٤٨] الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٢٧٧-٢٧٨.

[٤٩] كانت الأزهار والنباتات من العناصر المقدسة للإيرانيين منذ العصور السابقة على الإسلام وذلك لإرتباطها بعاداتهم منذ القدم، كما كان لظاهرة التصوف التى انتشرت خلال فترات مختلفة فى إيران أثرها البالغ فى اهتمام المصورين بتصوير رسوم المناظر الطبيعية التى لم يقتصر الهدف منها على الاستمتاع والتسلية بل شمل الاستغراق فى التأمل والتفكير.

أمين عبد الله رشيدى، "المناظر الطبيعية فى التصوير الإيرانى حتى نهاية العصر الصفوى- دراسة أثرية مقارنة"، مج١، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م)، ٣٣٥.

[٥٠] رشيدى، "المناظر الطبيعية فى التصوير الإيرانى"، مج١، ٢٧٠- ٢٧٢؛ للمزيد من التفاصيل عن انتقال الملامح الأوروبية للمجتمع الإيرانى انظر؛ إيمان محمد العابد، "التأثيرات الأوروبية"، ٢٢- ٢٣- ٤١- ٤٦- ٦٣- ٦٤.

[٥١] ديماند، "الفنون الإسلامية"، ٨٩.

[٥٢] **زهرة النرجس:** تعرف فى العربية بإسم "نرجس " أو "رنجس"، ويعتقد أن العديد من اللغات اقتبست تلك التسمية من المصطلح الفارسى "نرگس"، ومنها المصطلح الإنجليزى "Polyanthus Narcissus"، كما تعددت تسميتها فى اللغة الفارسية بحسب أنواعها مثل "گـل بهمن" و"گـل نرگس"، وتنتمى هذه الزهرة للفصيلة النرجسية، وتمتاز برائحتها العطرية الذكية، وهى كناية للعين البشرية فى الأدبين الفارسى والتركى.

الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٣٥٥.

وجلود الكتب، كما جاء الاهتمام برسم هذه الأزهار مستقلة منذ منتصف العصر الصفوى.[٥٣]

وعلى هذا نستنتج مما سبق أن التصميم الزخرفى للدفتان العلويتان والسفليتان لمخطوط الدراسة كانا شائعان فى العصر الصفوى، واستمرا فى العصر القاجارى، وهذا ما أكده "ديماند" حيث ذكر أن الأسلوب الصفوى الذى ساد فى القرن (١٠هـ/ ١٦م) استمر متبعًا فى زخرفة جلود الكتب فى القرن (١١ – ١٢هـ/ ١٧– ١٨م)، بل أصبحت طريقة الطلاء باللاكيه أكثر شيوعًا واتقانًا.[٥٤]

أما عن أسلوب التلوين، فمن الجدير بالملاحظة أن مُجلد مخطوط الدراسة –"نوش آفرين"– جمع بين الأسلوبين السائدين للزخرفة والتلوين لأسلوب اللاكيه فى العصر القاجارى فى دفتى المخطوط من الخارج؛ حيث اُستخدم الأسلوب الأول هو الزخرفة بالألوان المتعددة "Tianqi" فى معظم مساحة الدفتين من الخارج، فى حين ظهر الأسلوب الثانى وهو الزخرفة باللون الذهبى على أرضية سوداء "Qiangin" فى إطارات الدفتين من الخارج، فضلاً عن استخدام الأسلوب الأخير فى إطارات دفتى المخطوط من الداخل.

والجمع بين الأسلوبين سمة من سمات الدفوف فى العصر القاجارى[٥٥]، وهو من أسباب نسبة جلدة مخطوط الدراسة للعصر القاجارى.

المبحث الثانى: الدراسة الوصفية لنماذج مختارة من تصاوير المخطوط:

أ– فاتحة المخطوط: (ورقة ١ ظهر، لوحة ٤– أ):

تقع فاتحة المخطوط فى صفحة واحدة فقط هذه الصفحة متهالكة وفقدت نصها وتم ترميمها؛ وهى تشتمل على شكل زخرفى يتألف من مستطيل يبلغ قياسه حوالى ١٠ × ١١سم، وينقسم هذا المستطيل إلى شريطين زخرفيين، الشريط العلوى وهو الأكبر

[٥٣] الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٣٥٥.

[٥٤] ديماند،"الفنون الإسلامية"، ٨٩؛ Robinson, "Qajar laquer", 131

[٥٥] البنا، "فن التجليد فى العصر القاجارى"، ٢٤– ٢٥؛ البنا، "نماذج منتقاه من مخطوط ليلى والمجنون"، ص ٥١.

محدد بإطار من ثلاث جوانب (عدا العلوى)، ويزين الإطار وريدات دقيقة متكررة باللون الذهبى على أرضية حمراء، أما الشريط نفسه فيشغله تصميم زخرفى قوامه شكل قبة فى الوسط يتصل بها نصف قبة من الجانبين كل منها مفصص بتفصيصات بسيطة وتمتلأ القبة المركزية ونصفى القبة على الجانبين بتفريعات نباتية حلزونية متنوعة فى ألوانها باللون الأحمر والأزرق والبنفسجى والأصفر والبرتقالى على أرضية مذهبة، وبداخل هذا التصميم الزخرفى تصميم مشابه له بحجم أصغر، ويختلف عنه فى ألوان الأرضية للقبة المركزية المصغرة فهى باللونين الأزرق وبداخلها شكل مثلث باللون الأحمر، وكذلك ألوان أرضية نصفى القبتين من الجانبين فهما باللون الأحمر وبداخل كل منهما نصف مثلث باللون الأسود، ويعلو هذا التصميم الزخرفى المصغر لشكل القبة ونصفيها شكل زهرة ونصفيها على الجانبين مزينين بتفريعات نباتية ووريدات خماسية البتلات دقيقة ومتنوعة الألوان على أرضية حمراء اللون للزهرة الوسطى، وأرضية زرقاء اللون لنصفيها على كل جانب، وتزدان المساحة بين التصميم الرئيسى لشكل القبة وأنصافها والضلع العلوى من المستطيل بزخارف نباتية قوامها ورقتين ريشيتين الشكل وأوراق نباتية أخرى متنوعة فى الشكل والحجم ملونين باللون الذهبى مع لمسات من اللونين الأزرق والأحمر.

أما الشريط السفلى فهو محدد من جميع الجهات بإطار مزين بوريدات صغيرة متكررة باللون الذهبى على أرضية حمراء، ويتوسطه بحر أو خرطوش ذهبى اللون، وله شكل بيضاوى، وينتهى من الجانبين بتفصيص، وهو خالى من الزخرفة ربما كان سيكتب به البسملة أو عنوان المخطوط، ويتصل من الجانبين بأجزاء من بحرين أخرين يفصل بين كل منهما بزهرة حمراء اللون تزينها فرعين نباتين متقاطعين ووريدات خماسية البتلات باللونين الأزرق والأصفر.

ب- النماذج المختارة من تصاوير المخطوط:

لوحة (٥):

موضوع التصويرة: تصويرة تمثل كثرة المتقدمين لخطبة الأميرة "توش آفرين".

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (٦أ وجه)، وهى التصويرة الثانية وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٣,٥ × ١٣سم، وهى تمثل كثرة الخاطبين المتقدمين للأميرة الجميلة "نوش آفرين" ابنة ملك دمشق، وقد قسم المصور التصويرة إلى مستويين، نرى بالقسم العلوى الأميرة جهة اليسار، وهى جالسة جاثية على ركبتيها فى وضع ثلاثى الأرباع على عرش مستطيل الشكل وله قمة مفصصة، ويحيط به إطار من زخارف هندسية قوامها أشكال معينات متكررة يتوسطهم نقاط مطموسة، وخلف ظهرها وسادة كبيرة باللون الأصفر مزينة بوريدات متناثرة، وتظهر الأميرة بملامحها الرقيقة ذات الوجه المستدير، والعيون اللوزية، والحواجب المقوسة، والأنف المستقيم المنمق، والفم الصغير، والذقن الصغير المستدير، وترتدى قباء باللون الأزرق الفاتح ومزخرف بزخارف نباتية قوامها وريدات صغيرة موزعة على الرداء بأكمله، وهو طويل يصل إلى القدمين، وضيق الأكمام ويظهر أسفله قميص شفاف له فتحة مستديرة عند الرقبة، ويزين رأسها التاج الثلاثى.

ويقف أمامها – كما ورد فى نص المخطوط – "الأمير "طوفان" ابن ملك مصر فى وضع ثلاثى الأرباع ممتطيًا صهوة جواده وممسكًا بتاج ليقدمه للأميرة (شكل ٨ أ)، ويتوج رأسه التاج الثلاثى الذى تبرز منه ريشتان باللون الأسود، ويظهر خلفه أربعة من أتباعه ممتطين صهوات جيادتهم ويرتدون الخوذات على رءوسهم، اثنان منهم ملتحين بلحية كثيفة موصولة بالشارب والاثنين الأخرين بدون، ذُكر بالمخطوط أنه "اصطف أمام قصر الأميرة ألف فارس وكانت الدموع تنهمر من عين الأمير الشاب".[٥٦]

ويتقدم وفد الأمير "طوفان" أحد حراسه – الركابدار[٥٧]– مترجلاً أمام جواد الأمير فى وضع ثلاثى الأرباع، ويمسك بيده اليسرى بمخصرة[٥٨] سوداء معقوفة، ويعلو

---

[٥٦] من نص المخطوط صدد الدراسة، ورقة ٦ أ (وجه).

[٥٧] **الركابدار:** كلمة مكونة من مقطعين "الركاب" العربية، "دار" الفارسية بمعنى الممسك والصاحب، أى ممسك الركاب، ومهمته يمسك بركاب فرس السلطان ولا يفارقه فى المواكب والحفلات، ونجده يتقدم الجواد الخاص بالسلطان أو الأمير أو القائد العام للجيش.

رأسه غطاء رأس مرتفع أشبه بالطرطور ذو حافة سوداء لها أربع زوائد مدببة بواقع اثنين فى كل جانب فى حين يخرج من قمته شرابة سوداء، ويرتدى قميص طويل الأكمام، مشقوق من جهة الصدر ليظهر أسفله قميص داخلى أحمر اللون ذو فتحة دائرية عند الرقبة، وينتهى من الأمام أسفل حزام الوسط بشكل نصف دائرى له إطار من دوائر متماسة، وأسفله ما يشبه جونلة زرقاء اللون تصل إلى ما بعد الركبة، وينتعل بحذاء طويل الرقبة باللون الأحمر.

فى حين نرى بالمستوى السفلى من التصويرة، الأمير "محمد" ابن ملك المغرب – كما ورد فى نص المخطوط – يمتطى صهوة جواده وجاء أيضًا لخطبة الأميرة ويظهر خلفه أتباعه من الفرسان، ويتقدمهم الركابدار بملابس وهيئة تشبه الركابدار بالمستوى الأول، فى حين يقفا فى مواجهته اثنان من حراس الأميرة يرتديان الملابس العسكرية وعلى رءوسهما الخوذات ويحملان السيوف.

وقد ورد بنص المخطوط أنه "كان يبكى من شدة ولعه وشوقه للأميرة، وأن الأمير يظهر بكامل زينته ووصل وراءه ما يعادل خمسة آلاف من الفرسان من مرتدى المخمل ويمتطون صهوات جيادهم"[٥٩]، ويظهر أمير المغرب وأتباعه بالمشهد السفلى ليعبر الفنان عن وصوله بعد الأمير "طوفان" ابن ملك مصر، من الملاحظ أنه لا يظهر بالتصويرة ملامح جميع الأشخاص المرسومين بالمستوى الثانى من التصويرة؛ نظرا لعوامل التلف والتشويه التى أصابت المخطوط بشكل عام وهذه التصويرة بشكل خاص، أما عن الأرضية فهى أرضية واسعة ممهدة ومنقسمة إلى مستويين، وموزع عليهما

حسان حلاق؛ عباس صباغ، المعجم الجامع فى المصطلحات الأيوبية والمملوكية والعثمانية ذات الأصول العربية والفارسية والتركية، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٩م)، ١٠٢.

[٥٨] **مخصرة:** هى ما "اختصر الإنسان بيده فأمسكه من عصا، أو مِقرعة، أو عنزة، أو عُكازة، أو قضيب وما أشبهها، وقد يتكأ عليها، والجمع مخاصر.

ابن منظور، لسان العرب، مج ٢، ج١٤، ١١٧٢؛ للاستزادة عن المخاصر انظر؛ عبد الناصر ياسين، "المخاصر الصولجانية تاريخها وآثارها فى ضوء فنون التصوير الإسلامى"، كتاب المؤتمر الحادى عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب، ، ج٢، (٢٠٠٨م)، ٧٢٦-٧٤٨.

[٥٩] من نص المخطوط صدد الدراسة، ورقة ٦ أ (وجه).

حزم نباتية خضراء مختلفة الأحجام، و يتوسط كل مستوى شجيرة، وتمتد الأرضية لتصل إلى خط الأفق حيث رسمت السماء بدرجات اللون الأزرق لتعبر عن مؤخرة التصويرة.

التعليق على التصويرة: ورد بنص المخطوط أن أحداث التصويرة كانت أمام قصر الأميرة "نوش آفرين" الذى عبر عنه الفنان برسمه للعرش بينما باقى الأحداث فى الهواء الطلق فى حديقة القصر وتعبر عن وصول الخاطبين ووقوفهم أمام القصر.

وجاء بنص المخطوط وصفًا لتقدم الخاطبين أنه "ظهرت جيوش لا حصر لها أمام قصر الأميرة، وأن الأمير "إبراهيم" كان يجلس فى قصر أمام قصر الأميرة ويتابع تقدم الخاطبين إليها ويسأل صديقه "حميد ملاح"[٦٠] من هذا ومن ذاك".[٦١]

لوحة (٦):

موضوع التصويرة: الأمير "إبراهيم" فى قصر الأميرة "نوش آفرين" فى الليلة الأولى.

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (٧ب ظهر)، وهى التصويرة الثالثة وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٣,٥× ١٣,٢سم، نرى بوسط التصويرة تقريبا الأمير "إبراهيم" واقفًا فى وضع ثلاثى الأرباع أمام سرير الأميرة "نوش آفرين"، وهو يمد يده اليمنى تجاهها لخلع خاتمها ووضع خاتمه هو، فى حين يمسك بيده اليسرى حزام الوسط ذو اللون الأحمر الداكن، وقد ورد بالقصة أن الأمير "إبراهيم" ذهب للأميرة متنكرًا[٦٢]، حيث يغطى رأسه غطاء للرأس عبارة عن قلنسوة مرتفعة وينسدل طرفها إلى الخلف (شكل ١٠ د)، بينما يغطى جسده قباء يصل طوله إلى ما بعد الركبة، وهو باللون الأخضر الزيتونى وتزينه زخارف نباتية دقيقة تتناثر

---

[٦٠] هو من الشخصيات التى لديها دور فعال فى هذه القصة، إلتقى به الأمير "إبراهيم" فى جزيرة ملك "موقيا – إحدى الأماكن الواردة بالقصة– أثناء رحلته للوصول إلى الأميرة "نوش آفرين"، حيث روى كلا منهما قصته للآخر، ورافقه خلال ذهابه إلى دمشق مع الوزير "خان محمد" إلى أن وصلوا إلى قصر الأميرة .

ذو الفقارى وآخرون، "قصه شناسى نوش آفرين نامه": ٩٢- ٩٣).

[٦١] من نص المخطوط صدد الدراسة، ورقة ٦ أ (وجه).

[٦٢] ماه وان، "عامه نـگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٤.

على القباء بأكمله، وأسفله قميص له فتحة مستديرة عند الرقبة من نفس لون حزام الوسط، وأسفل القباء سروال أزرق اللون، وينتعل بحذاء له طرف مدبب (پاافزار)[٦٣].

فى حين يقف خلف الأمير "إبراهيم" رفيقيه "خان محمد"[٦٤]، و"حميد ملاح"، يظهران بنفس ملابس وهيئة الأمير "إبراهيم" مع اختلاف الألوان، والأثنان لهما نفس الوضع بالنظر إلى الأمير مع رفع اليد اليمنى بالإشارة تجاهه، ووضع اليد اليسرى على حزام الوسط لكل منهما.

بينما يظهر الأمير "طوفان" خطيب الأميرة فى مقدمة التصويرة[٦٥]، بنفس الهيئة والملابس التى ظهر بها فى التصويرة السابقة لوحة (٥)، وإلى يمينه طبق كبير مملوء بثمار من الفاكهة بشكل هرمى[٦٦]، ونجده ينظر تجاه الأمير "إبراهيم" ويشير بيده تجاهه مستنكرًا لما يفعله.

ونرى فى مؤخرة التصويرة الأميرة الجميلة "نوش آفرين" فى فراشها على سرير أو مقعد يبدو أنه من خشب بنى اللون وجانبه مزين بزخارف هندسية من خطوط متقاطعة ربما لتعبر عن أشغال الخرط، وتظهر الأميرة بنفس الشكل والهيئة ونفس ألوان الملابس التى ظهرت بها فى التصويرة السابقة لوحة (٥)، وتسند رأسها المتوجة بالتاج الثلاثى على وسادة بيضاوية الشكل ربما من المخمل الأحمر، فى حين تنام على فراش أخضر اللون تملأه زخارف نباتية دقيقة، ونفس الزخارف للفرش التى تتغطى به ولكنه أصفر اللون، ومن الملاحظ أن الخلفية طبيعية رغم أن الحدث تم داخل قصر الأميرة؛ إلا أنه من الواضح أن مصور المخطوط عاشق للطبيعة، فجاءت الأرضية نباتية تملأها الشجيرات وباقات من الحشائش والأزهار الحمراء.

---

[٦٣] سيتم تناولها فى الصفحات التالية للبحث عند الحديث عن لباس القدم.

[٦٤] الوزير الأعظم لملك الصين "عادلشاه"، وهو من الشخصيات الإيجابية والمساعدة للأمير "إبراهيم" ابن ملك الصين. (ذو الفقارى وآخرون، "قصه شناسى نوش آفرين نامه": ٩٢- ٩٣).

[٦٥] من الملاحظ عدم تمكن المصور فى تمثيله فى وضع خلفى (للرائى) ليكون فى مواجهة الأمير إبراهيم، فرسمه فى وضع أفقى مهملاً فى ذلك قواعد المنظور بالرسم.

[٦٦] ظهور الأطباق المملوءة بالفاكهة بهذا الشكل من المميزات العامة للمدرسة القاجارية.

حسن، "المدرسة القاجارية"، ص ٥٠.

التعليق على التصويرة: ورد بنص المخطوط أن "السلطان إبراهيم" ذهب إلى قصر نوش آفرين ورؤيتها لأول مرة، وأخذ الخاتم من يديها – خاتم خطيبها الأمير طوفان– ووضع خاتمه هو بيدها، ثم عاد" أى غادر، وعندما تستيقظ "نوش آفرين" تجد فى يديها خاتم من الفضة منقوش عليه بيت شعر يقرأ:

امروز جهان بكام ابراهيم است خورشيد فلك غلام ابراهيم است

بمعنى: اليوم العالم ملك لإبراهيم وشمس السماء هى لإبراهيم[٦٧]

وفى الليلة الثانية وضع الأمير رسالة رومانسية على سرير "نوش آفرين"، وفى الليلة الثالثة تبقى الأميرة "نوش آفرين" مستيقظة لرؤية الأمير، ويتسبب هذا اللقاء فى وقوع "نوش آفرين" فى حب الأمير.

لوحة (٧):

موضوع التصويرة: الأميرة "نوش آفرين" تطلب من مربيتها وحاشيتها إيجاد صاحب خاتم الخطبة.

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (٨ ب ظهر)، وهى التصويرة الرابعة وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٣,٧ × ١٢ سم، وهى تمثل اليوم التالى لأحداث التصويرة السابقة (لوحة ٦)؛ حيث تجتمع الأميرة "نوش آفرين" بمربيتها وحاشيتها فى قصرها وتطلب منهم البحث عن صاحب الخاتم الذى وضعه بيدها ليلة أمس، حيث نرى الأميرة جالسة جاثية على ركبتيها فى وضع ثلاثى الأرباع جهة اليمين على سجادة خضراء مستطيلة الشكل، وتستند بيدها اليمنى على فخذها الأيمن؛ فى حين ترفع يدها اليسرى إشارة للحديث مع المربية والحراس الماثلين أمامها[٦٨]، ويظهر خلفها وسادة صفراء اللون مزينة بوحدة نباتية متكررة قوامها زهرة صغيرة وردية اللون، و لملابس الأميرة نفس الزخرفة، وهى عبارة عن قباء طويل باللون

[٦٧] تُرجم بمعرفة الباحثة.

[٦٨] رسمهم المصور وضع أفقى بدلا من رسمهم مصطفين فى مواجهة الأميرة، بوضع خلفى (للرائى)، مهملاً فى ذلك قواعد المنظور.

الأزرق الفاتح، له فتحة مثلثة تظهر القميص الداخلى باللون الأحمر، وعلى رأسها تاج له ثلاثة قمم مسننة، ومزين بثلاث دوائر، وينسدل من أسفله خصلتي شعر على الوجنتين؛ فى حين يتدلى من الخلف طرحة طويلة باللون الأحمر، وقد عبر المصور عن جمال الأميرة الآخاذ بملامحها الرقيقة الهادئة، حيث الوجه القمرى المستدير المشوب بالحمرة، والعيون اللوزية، والانف المستقيم، والفم الدقيق.

والأميرة جالسة فى إحدى قاعات قصرها، وهى مفتوحة بالكامل على الخارج من خلال فتحة مستطيلة الشكل يشغل زواياها العلوية مثلثثين متعرجين القاعدة، ويعلوها عقد مفصص وله قمة مدببة، ويكتنفها برجان اسطوانيان الشكل يتوجهما شرافات مسننة، وفتح بهما بشكل رأسى فتحات أسطوانية الشكل، ولكن يظهر نصف البرج الأيسر فقط، ثم يمتد الجدار جهة اليمين لينتهى ببرج له نفس أسلوب بناء الجدار المبنى من مداميك الطوب، ويتوجه شرافات مسننة أيضًا، ومبنى القصرممتد بعرض التصويرة، ورسم بأسلوب اصطلاحى، ومن خلفه رسمت السماء بدرجات الأزرق.

لوحة (٨ أ):

موضوع التصويرة: الأمير "إبراهيم" فى قصر الأميرة "نوش آفرين" فى الليلة الثانية.

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (١٠ ب ظهر)، وهى التصويرة الخامسة وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٠,٦× ١٢,٥ سم، وهى تمثل مشهد من الليلة الثانية التى ذهب فيها الأمير "إبرهيم" إلى قصر الأميرة "نوش آفرين".

وطبقًا لما ورد فى المخطوط، من المفترض أن الأحداث تمت داخل غرفة نوم الأميرة "نوش آفرين" بقصرها؛ ولكن نجد المصور عبر عنها بطريقة اصطلاحية، وقسم الخلفية إلى مستويين، مستوى علوى عبر فيه عن السماء باللون الأزرق، والمستوى السفلى عبر فيه عن الأرضية وهى عبارة عن أرضية نباتية موزع عليها باقات من الزهور الحمراء والحشائش فى انتظام، ويتصدر مقدمة التصويرة جهة اليسار طبق كبير مملوء بثمار فاكهة باللون الأحمر بشكل هرمى، وظهور أطباق الفاكهة من السمات المميزة فى تصاوير المدرسة القاجارية.

وفى أعلى نرى الأميرة مستغرقة فى نومها، تظهر على فراشها بملابس النوم عبارة عن ثوب رمادى اللون له ياقة أشبه بياقة المعطف وأسفله قميص داخلى قرمزى اللون، وتغطى رأسها بقلنسوة سوداء، وتستند برأسها على وسادة بيضاوية الشكل لها لون قرمزى وربما تكون من المخمل ويتدلى منها شرابة باللون الأسود، فى حين نرى السرير باللون البنى الفاتح، وله غطاء أصفر اللون يزينه زخرفة وريدات موزعة على الغطاء بأكمله، ويكتنف السرير بإتجاه رأسى فى كل جهة من موضع الرأس والقدم شمعدان فردى.

فى حين يقف بالمستوى الثانى من الغرفة الأمير "إبراهيم" فى وضع ثلاثى الأرباع، ناظرًا للأميرة نظرة المحبوب المتلهف لمحبوبته، ممسكًا بيده اليمنى رسالته الرومانسية ليضعها على فراشها، ويضع يده اليسرى على حزام الوسط، ويرتدى قباء أحمر اللون يصل لأسفل الركبة، يظهر تحته قميص أبيض، وينتعل بحذاء طويل الرقبة أصفر اللون، ويغطى رأسه قلنسوة مرتفعة مخروطية الشكل ينسدل طرفها إلى الخلف، ويتمنطق بحزام أسود اللون ويتدلى منه سيفه المقوس.

ويظهر خلفه رفيقيه "خان محمد"، و "حميد ملاح"، يظهران بنفس ملابس وهيئة الأمير "إبراهيم" مع اختلاف الألوان؛ ولكنهما أصغر حجمًا، ونرى أحدهما ينظر للأمير، والآخر ينظر لمربية الأميرة الراقدة على الأرض وتتابع مشهد الأمير وهو يضع رسالته على فراش الأميرة وتشير بيدها فى دهشة لما يفعله الأمير، وقد ورد بنص المخطوط ورقة (١٠ ب ظهر) أن المربية كانت مستيقظة وتنظر للأمير بطرف العين، وهو ما صدق المصور فى تمثيله.

وتتميز المربية ببشرتها السمراء وعيونها اللوزية الواسعة المقوسة، مع أنف دقيق وفم صغير، وتستند برأسها على وسادة بيضاوية قرمزية اللون، والتى يغطيها قلنسوة باللونين الأبيض والأسود، وترتدى قباء له لون وزخرفة غطاء فراش الأميرة، ويظهر أسفله قميص أحمر اللون ويشد وسطها حزام أسود اللون.

التعليق على التصويرة: ورد بالمخطوط (ورقة ١٠ ب) أن الأميرة "نوش آفرين" حينما قرأت رسالة الأمير رددت على لسانها بيتًا من الشعر:

أيها الحبيب رسالتك لى جعلت قلبى سعيدًا بخطك المبارك

ونلاحظ أن المصور اتبع نفس الأسلوب فى التصويرة السابقة، من حيث تصويره لأحداث التصويرة داخل منظر طبيعى؛ رغم أن الأحداث وفقًا لما ورد فى المخطوط تمت بقصر الأميرة داخل غرفة نومها، مما يشير إلى اهتمام المصور بالطبيعة، ومخالفته لمضمون النص وهو ما لا نشاهده فى نسخ أخرى من المخطوط لنفس موضوع التصويرة محفوظة بمكتبة الشورى الوطنى بطهران (لوحة ٨ ب). [٦٩]

لوحة (٩ أ):

موضوع التصويرة: لقاء الأمير "إبراهيم" بالأميرة "نوش آفرين" فى الليلة الثالثة.

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (١٢ ب ظهر)، وهى التصويرة السادسة وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٣× ١٢سم، وهى تصور لقاء الأمير "إبرهيم" بالأميرة "نوش آفرين" فى الليلة الثالثة من ذهابه إلى قصر الأميرة، حيث ظلت الأميرة مستيقظة تلك الليلة لرؤية الأمير، وهو اللقاء الذى تسبب فى وقوع الأميرة "نوش آفرين" فى حب الأمير "إبراهيم"، حيث يتصدر خلفية التصويرة الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" جالسان على مقعد، وكلا منهما جاثيًا على ركبتيه ويتجه نحو الأخر، والمقعد أسود اللون وتزينه أشغال الخرط ويستند على ثلاثة قوائم.

ونلاحظ أن الأمير ينظر إلى محبوبته نظرة العاشق الولهان ووجه يشوبه الحمرة، ويمسك بيده شيئا ما يقدمه لمحبوبته -ربما خاتم الخطوبة- وعلى رأسه تاجًا ثلاثيًا تخرج منه ريشة سوداء، ويرتدى قباء طويل وردى اللون أسفله قميصًا أحمر، ويشد وسطه بحزام يبدو من القماش، فى حين تبادله الأميرة نظرات الحب والإعجاب، ووجهها مشوب بالحمرة أيضًا، وتمد يدها نحوه لتلامس يدها يداه، ويتوج رأسها التاج الثلاثى وتبرز منه ريشة سوداء أيضًا، وتتسدل منه طرحة طويلة تصل إلى أسفل

[٦٩] من الجدير بالملاحظة أنه بالاطلاع على نسخة المخطوط المحفوظة بمكتبة الشورى الوطنى وجدت تصوريتان تناولتا موضوعين فقط من موضوعات التصاوير المختارة من مخطوط الدراسة، وهما لوحتى (٨ ب- ١٣ب)، وليس هذا بغريب خاصة وأنها تشتمل عدد قليل من التصاوير، وهم تسع تصاوير فقط، وقصة المخطوط مليئة بالتفاصيل والمشاهد والأحداث المختلفة، وبالتالى تختلف موضوعات التصاوير من نسخة لأخرى.

ظهرها، مزينة بخطوط طولية كما يزين طرفها شرابات، وترتدى قباء طويل مزين برسوم زهور حمراء تتناثر عليه بأكمله، ويشد وسطها منديلا أصفر اللون.

نجح المصور فى اظهار المنظر الغرامى بين المحبوبين وما يصاحبه من أدوات الطعام والشراب حيث تتوسطهم قنينة يعلوها كأس شراب، ثم يعلوها طبق يملؤه ثلاث ثمرات باللون الأحمر ولم يلتزم المصور فى رسمهم لقواعد المنظور، إضافة إلى صحبة بعض العازفات، حيث نشاهد خلف الأمير عازفة الدف، بينما نرى عازفة الناى وخلفها وصيفة أو سيدة أخرى تبدو من نفس الفرقة، وجميعهن جاثيين على ركبتهن وملابسهن متشابهة مع اختلاف الألوان عبارة عن قباء طويل أسفله قميص داخلى والوسط محبوك بحزام من القماش، ويغطى رءوسهن عمائم.

ويكتنف المقعد من الجانبين خادمتين، التى على يمين الرائى تمسك كأسًا، والأخرى على اليسار تمسك بكأس وقنينة شراب، وتنظران جهة الأمير والأميرة لتقديم كؤوس الشراب لهما، وتتشابه الخادمتين فى الهيئة والملابس مع اختلاف الألوان، عبارة عن قباء قصير يصل إلى ما بعد الركبة مقور ومفتوح من منتصفه ليظهر أسفله القميص الداخلى، ويغطى الرأس قبعة تنسدل منها طرحة طويلة لتتدلى على الظهر.

فى حين نرى عند مقدمة المقعد رجل وسيدة يجلسان نفس جلسة ووضع الأمير والأميرة، ويبدو أنهما أيضًا فى لقاء رومانسى، كما تتشابه ملابسهما معهما أيضًا مع اختلاف الألوان، وشكل قبعة السيدة التى تنسدل منها طرحة طويلة تتدلى على الظهر.

ونشاهد فى أقصى يسار مقدمة التصويرة الأمير "محمد" ابن ملك المغرب أنه جاء متخفيًا إلى حديقة قصر الأميرة ليرى حبيبته[٧٠]؛ ولكنه رأى الأمير "إبراهيم" يغازل الأميرة فسأل مربيتها من هذا الشاب؟ ومن أين جاء؟ فأخبرته ظنًا منها أنه أحد الغلمان بالقصر، وبدافع الغيرة اعتزم الأمير "محمد" على قتل الأمير "إبراهيم"، ويظهر الأمير

---

[٧٠] ذُكر بالقصة أن الأمير "محمد" جاء إلى قصر الأميرة مرة منذ ثلاث سنوات ولسوء حظه لم يقدر له مقابلتها، راجع لوحة (٥). (ماه وان، "عامه نــگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٥).

"محمد" بنفس الهيئة والملابس التى ظهر بها فى لوحة (٥)؛ ولكنه جاء فى هذه التصويرة مدججًا بالسلاح، وملامحه واضحة فى هذه التصويرة.

وقد نجح المصور فى اظهار ملامح الغضب على وجهه، وكذلك من خلال الإشارة بيده أثناء حديثه إلى مربية الأميرة، التى ترتدى قباء قصير مفتوح من الأمام باللون الأحمر، وأسفله سروار ضيق أخضر اللون، وهو نفس لون الطرحة الطويلة التى على رأسها وتنسدل إلى ما بعد أسفل الظهر، وملامحها غير واضحة نظرًا لإصابة التصويرة ببعض التلف، وتظهر خلف المربية إحدى خادمات أو وصيفات الأميرة تنظر للأمير "محمد" فى أسى، وملابسها مشابهة لملابس المربية مع اختلاف الألوان ويغطى رأسها عمامة ينسدل منها شعرها على الكتفين، فى حين يظهر خلفها صاحبى الأمير "إبراهيم"، وهما: خان "محمد" و"حميد ملاح" بملابسهم الحربية السوداء ومدججين بالسلاح، وبذلك اتفق المصور مع نص المخطوط فى أن رفيقى الأمير "كانا من لابسى السواد".[٧١]

من الملاحظ عناية المصور فى توزيع عناصر التصويرة توزيعًا متماثلاً يتضح فيه التوازن؛ حيث الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" يحتلان مركز خلفية التصويرة ووزع حولهم بقية رسوم الأشخاص المكملة للموضوع فى حركات مختلفة، وجميعهم على أرضية نباتية موزع عليها باقات الزهور فى تناسق وانسجام.

التعليق على التصويرة: مما تجدر الإشارة إليه أنه بالرغم ما ورد ذكره فى نص المخطوط أن اللقاء تم بعد أن مضى أكثر من ثلثى الليل داخل قصر الأميرة؛ إلا أن أحداث التصويرة صُورت داخل حديقة، ولم يوضح المصور أى ظلمة لليل، وهى فى ذلك تختلف مع نسخة أخرى مطبوعة حجريًا، حيث اتفقت مع نص المخطوط وصُوّر بها الحفل داخل القصر (لوحة ٩ ب).

لوحة (١٠):

[٧١] من نص المخطوط صدد الدراسة، ورقة ١٠ ب (ظهر).

موضوع التصويرة: لقاء الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" بقصر الأميرة "خورشيد عالمگير".[٧٢]

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (٤٨ أ وجه)، وهى التصويرة السابعة عشر وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٣,٥× ١٣,٥سم، تمثل التصويرة لقاء الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" بقصر الأميرة المسيحية "خورشيد عالمگير"، حيث يتصدر التصويرة الأميرة تجلس جاثية على سجادة مستطيلة الشكل، فى وضع ثلاثى الأرباع جهة اليسار، وتمسك بيدها اليسرى بقنينة شراب، وتمد يدها اليمنى بكأس من الخمر لتعطيه لحبيبها الأمير "إبراهيم"، الذى يجلس بجانبها بنفس جلستها ووضعها ولكن فى تقابل، ويمد يده اليسرى جهة الأميرة فى حين يستند بيده الأخرى على فخذه الأيمن، ومن الملاحظ أنهما مُثلا بنفس الشكل والهيئة والملابس اللذان ظهرا بهما فى التصويرتين السابقتين مع اختلاف طفيف فى بعض ألوان الملابس، كما أنه جدير بالملاحظة أن المصور حرص على رسمهما بحجم أكبر من باقى الأشخاص بالتصويرة، فهما الأشخاص الرئيسة بالتصويرة، كما أن حجمهما غير متناسب مع المبنى المعمارى للقصر فى الخلفية، وهو يمثل قصر الأميرة "خورشيد عالمگير"، وقد رسم بأسلوب اصطلاحى مكون من ثلاثة طوابق تظهر بهم فتحات المداخل والنوافذ المعقودة، ويزخرف جدران كل طابق من أعلى صف من النقاط المطموسة.

وعلى يمين مقدمة التصويرة خادمة تقف فى وضع ثلاثى الأرباع جهة الأميرة، وترتدى قفطان أحمر اللون يصل إلى ما بعد الركبة، وهو مفتوح من الأمام ومغلق من الصدر حتى الوسط، ليظهر القميص أسفله باللون الأزرق، والوِسط محبوك بحزام من القماش الأسود، وعلى رأسها عمامة صغيرة تلتف حول قلنسوة حمراء باللون، ويتدلى

---

[٧٢] كتب ضمن نص المخطوط بأعلى التصويرة باللون الأحمر " ذهاب الأمير "إبراهيم" و"نوش آفرين" و"ميمونة خاتون" و"خان محمد" و"حميد" إلى قصر "خورشيد عالمگير" (نص المخطوط صدد الدراسة، ورقة ٤٤ أ وجه)؛ عن التعريف بالأميرة "خورشيد عالمگير"؛ راجع الورقة السادسة من هذا البحث، حاشية (٢).

من أسفلها طرحة طويلة تتدلى أسفل الظهر، وتنتعل بحذاء طويل الرقبة "boots"من الجلد الأصفر، وأمامها خادم يجلس جاثيًا على ركبتيه وهو فى وضع ثلاثى الأرباع وينظر جهة الأمير والأميرة، مرتديًا قباء طويل باللون الأخضر له فتحة رقبة مثلثة تظهر القميص الداخلى باللون الأحمر، والوسط محبوك بحزام قماشى، ويغطى رأسه عمامة صغيرة تلتف حول قلنسوة حمراء، أمامه مجموعة من الأطباق والصوانى المملوءة بثمار متنوعة من الفاكهة، وكل ذلك على سجادة حمراء، كبيرة الحجم، ومستطيلة الشكل، تزينها فروع نباتية حلزونية مرسومة بأسلوب زخرفى، وتوضح لنا أشكال السجاد وزخارفه فى العصر القاجارى، أما باقى الأرضية فهى ممتدة وموزع عليها باقات صغيرة من الزهور الحمراء فى تناسق وانتظام بشكل يجعلها أشبه بالسجادة؛ فى حين يرتفع خط الأفق وتليه السماء باللون الأزرق.

التعليق على التصويرة: على الرغم من أن نص المخطوط أوضح أن لقاء الأمير والأميرة كان بقصر الأميرة المسيحية "خورشيد عالمگير"؛ إلا أن المصور صوّر اللقاء فى الهواء الطلق وسط منظر طبيعى، وعبر عن القصر فى الخلفية بأسلوب اصطلاحى.

لوحة (١١ أ):

موضوع التصويرة: احتفال زواج الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" بدمشق.

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (٥٧ ب ظهر)، وهى التصويرة التاسعة عشر وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٣× ١٣ سم، تمثل التصويرة وصول السلطان "إبراهيم"من بلاد الفرنج إلى مدينة دمشق وعقد زواجه على "نوش آفرين" فى الليلة الرابعة عشر من وصوله لدمشق[٧٣]، حيث نرى فى أعلى التصويرة جهة اليمين الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" جالسان جاثيان على مقعد بنفس

[٧٣] وذلك بعد هزيمة "الأمير إبراهيم" لملك المغرب، حيث اتجه إلى الملك "چـــهانگير" ملك دمشق، وعقد زواجه على حبيبته "نوش آفرين" واحتفلا بزفافهما مرتين، مرة فى دمشق ، وأخرى بالصين.

ذو الفقارى وآخرون، "نوش آفرين نامه": ٨٨؛ ماه وان، "عامه نـــگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٧.

شكل المقاعد بالتصاوير السابقة، وكل منهما فى وضع ثلاثى الأرباع ويتجهان كلا منهم للآخر، وتتوسطهما قنينة شراب قد ملئت منها كأسًا لتقدمه للأمير، وقد ظهرا بنفس هيئتهما وملابسهما اللذان ظهرا بهم فى التصاوير السابقة؛ ولكن مع تبادل ألوان ملابسهما، كما لاتوجد الطرحة التى تنسدل على ظهرها بصورها السابقة.

وعلى يمينهما أربعة أشخاص مصطفين على صفين كل اثنين فى صف، ويظهرون جالسين جاثيين فى وضع ثلاثى الأرباع وينظرون إلى العروسين، ويمسك كلاً منهم فى يده اليسرى بورقة كتابية ربما ليدلل المصور أنهم من رجال الديوان[٧٤]، وكما تشابهت هيئتهم وأوضاعهم تشابهت ملابسهم ولكن مع اختلاف ألوانها، وجاءت عبارة عن قباء طويل له فتحة رقبة مثلثة تكشف القميص الداخلى، ويتمنطقون بحزام قماشى أخضر اللون له نفس لون العمائم المميزة التى تغطى رءوسهم، وهى متعددة الطيات التى تكون شكل لثلاثة قمم مقوسة، ولها عذبة تنسدل من الخلف.

ونرى بالمستوى السفلى من مقدمة التصويرة جهة اليمين، "ميمون خاتون"[٧٥] تجلس على مقعد أصغر من مقعد العروسين وهى جاثية على ركبتيها فى وضع ثلاثى الأرباع، ناشرة جناحيها ورافعة يديها فى مستوى خصرها وتتجه جهة الأميرة "خورشيد عالمگير"، التى تجلس جاثية فى الجهة المقابلة لها وتتجه نحوها، والإثنتين ملابسهما متشابهة؛ حيث القباء الطويل المنقوش القميص الداخلى أسفله، وحزام قماش للخصر والتاج الذى يعلو الراس وتنسدل منه طرحة من الخلف، وألوانهما تتشابه مع ملابس العروسين بحيث يكونا ألوانهما متبادلة مع أماكانهما.

ويتقدمهما خادم يجلس جاثيا فى وضع ثلاثى الأرباع، ويقابله فى جهة اليسار خادمة وخادم يجلسان بنفس جلسته وهيئته ولكن فى وضع متقابل، ويتوسطهم طبق مملوء بثمار الفاكهة، ومن الملاحظ أنه يسود رسوم الأشخاص الجمود واتخاذ وضعية

---

[٧٤] حيث ورد بالمخطوط أن الملك جهانگير" "والأمراء والوزراء وأركان الدولة حضروا العرس، كما كان كل الديوان فى خدمة الأمير. (نص المخطوط صدد الدراسة، ورقة ٥٧ ب ظهر).

[٧٥] عن التعريف بـــالجِنيّة "ميمونة خاتون"؛ راجع الورقة السادسة من هذا البحث، حاشية (٣).

ثلاثى الأرباع مع الإشارة بكلتا اليدين فى مستوى الخصر، وجميعهم يجلسون على سجادة كبيرة الحجم بحيث تشغل المستوى السفلى من أرضية التصويرة، وهى مزينة بفروع نباتية حلزونية ومحورة، أما باقى الأرضية فموزع عليها باقات من الزهور الحمراء فى تناسق وانسجام، ويرتفع خط الأفق لتظهر السماء بدرجات اللون الأزرق، حيث صُوّر الحفل فى الهواء الطلق وذلك على غير ما نشاهده فى لوحة (١١ ب).

التعليق على التصويرة: جاءت التصويرة غير ممثلة أصدق تمثيل لما ورد ذكره بنص المخطوط عن بعض مظاهر الاحتفال المتمثلة فى ظهور العروس فى أبهى زينتها، وتشبيهها بالطاووس فى زينته وجماله، كذلك تزين مدينة دمشق بالزينة والمصابيح، وإشعال شموع برائحة الكافور والمشاعل الذهبية والفضية، والفتيات الحسناوات تنثرن الروائح والعطور الجميلة فى كل مكان، كما أفرج "جهانگير" –ملك دمشق– عن المساجين لهذه المناسبة.[٧٦]

لوحة (١٢):

موضوع التصويرة: احتفال زواج الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" بالصين.

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (٥٨ ب ظهر)، وهى التصويرة العشرون وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٣,٧× ١٤سم، تمثل التصويرة الاحتفال بزواج الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" للمرة الثانية؛ حيث أقيم هذه المرة فى بلاد الصين موطن العريس، حيث نشاهد على يمين التصويرة من أعلى العروسين مُثلا بحجم كبير نسبيا عن باقى الأشخاص بالتصويرة، وهما جلسان جاثيان على مقعد فى وضع ثلاثى الأرباع متقابل، حيث تمسك الأميرة بيدها اليسرى بقنينة شراب ملأت منها الكأس الذى بيدها اليمنى لتقدمه للأمير الذى يمد يده اليسرى ليأخذه منها، ويكتنفهما صنيتين أحدهما مملوءة بالفاكهة، والثانية بها قنينة وكأسين شراب، وملابس العروسين متشابهة، عبارة عن قباء طويل، ضيق الأكمام، مزين بزخرفة نباتية قوامها وريدة حمراء، له فتحة رقبة مثلثة تظهر القميص السفلى، ويحيط بالخصر حزام

[٧٦] نص المخطوط صدد الدراسة، ورقة ٥٧ ب ظهر.

قماشى، وعلى الرأس تاج ثلاثى مزين بثلاث دوائر، ويخرج منه شعرتين سوداء، ومن الملاحظ أن لون قباء الأميرة بالأزرق الفاتح، وتاجها باللون الأخضر، ومتبادلين بالنسبة للأمير، وإلى يسار الأميرة نرى عازفان أحدهما يضرب بالدف، والأخر ينفخ بالمزمار، يرتديان ملابس متشابهة ولكن الألوان مختلفة، وهى عبارة عن قباء طويل وله فتحة رقبة مثلثة تكشف القميص الداخلى، وعلى الخصر حزام قماشى عريض أسود اللون، وعلى الرأس عمامة سوداء حول قلنسوة حمراء.

وفى مقدمة التصويرة سجادة عريضة باللون البنى الفاتح وتشغلها زخارف نباتية محورة عبارة عن فروع نباتية حلزونية، يجلس عليها ثلاثة أشخاص ربما من المدعوين أو الخدم، حيث نرى جهة اليمين شخص يجلس جاثى على ركبته فى وضع ثلاثى الأرباع جهة اليسار، تتشابه ملابسه مع نافخ المزمار، وسيدتان جلستان جاثيتان فى المستوى السفلى من العروسين، وهما فى وضع ثلاثى الأرباع متقابل، أحدهما تمسك بكأس شراب، أما عن ملابسهما فهى مشابهة، عبارة عن قباء طويل وله فتحة رقبة مثلثة تكشف القميص الداخلى، وعلى الخصر حزام قماشى عريض أسود اللون، وعلى الرأس ما يشبه القبعة باللون الأحمر ويحيط بها حافة منثنية لأعلى، وينسدل منها طرحة طويلة على الظهر، وموزع بين الأشخاص الثلاث قنينة شراب وصنيتين مملوءتان بثمار الفاكهة، وقد قسم المصور أرضية التصويرة إلى مستويين مما يضفى عمق للتصويرة، المستوى السفلى تشغله السجادة، يليها مستوى علوى من أرضية نباتية موزع عليها باقات الحشائش والزهور الحمراء فى ترتيب وتناسق، ثم يرتفع خط الأفق لنرى السماء باللون الأزرق المتدرج.

التعليق على التصويرة: تعكس التصويرة تقليد اجتماعى؛ وهو أنه حينما يكونا الزوجين من بلدين مختلفين، كثيرًا ما يقام حفل العرس مرتين؛ مرة ببلد العريس، ومرة أخرى ببلد العروس، وهو ما يمكن ملاحظة استمراره فى بلادنا العربية والإسلامية حتى وقتنا هذا.

لوحة (١٣ أ):

موضوع التصويرة: حفل زواج الوزير"خان محمد" والأميرة "ماه زرافشان"[٧٧] فى بلاد الصين.

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (٥٩ أ وجه)، وهى التصويرة الواحدة والعشرون وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٣×١٣ سم، وهى تمثل حفل زواج "خان محمد" والأميرة "ماه زرافشان"؛ حيث نرى فى أعلى التصويرة جهة اليمين "خان محمد" و"ماه زرافشان" جالسان جاثيان على مقعد، يتعانقان فى حب، وملامحهما مطموسة نظرًا لتلف المخطوط، وهما يرتديان ملابس متشابهة عبارة عن قباء طويل له فتحة رقبة مثلثة الشكل تكشف القميص الداخلى، ويحيط بالخصر حزام قماشى، وعلى رأس الوزير عمامة سوداء تلتف حول قلنسوة حمراء، بينما يتوج رأس الأميرة تاج ثلاثى ينسدل منه طرحة طويلة، ويبدو المقعد من خشب الخرط ورسم بنفس الشكل والأسلوب فى التصاوير السابقة من المخطوط، وحولهما صينيتين؛ أحدهما بها قنينة وكأسين شراب، وأخرى مملوءة بثمار الفاكهة، وإلى جوارهما مشهد لراقصة تنظر للزوجين وتقوم بالرقص مع رفع الأيدى وسط اثنين من العازفين الأول يضرب بالدف والآخر ينفخ بالمزمار، وترتدى الراقصة قفطان قصير يصل إلى ما بعد الركبة، باللون الأخضر الفاتح، له فتحة رقبة مثلثة تظهر القميص الداخلى، وتتمنطق على الوسط بحزام عريض من القماش، وترتدى من أسفل سروال ضيق، وعلى رأسها عمامة سوداء تلتف حول قلنسوة حمراء، وينسدل منها طرحة طويلة على ظهرها؛ أما ملابس العازفان فهى عبارة عن قفطان طويل، ضيق الأكمام، وله ياقة مثلثة تكشف القميص الداخلى، ويحيط بالخصر حزام قماشى، وعلى الرأس عمامة سوداء تلتف حول قلنسوة حمراء، وجميعهم على أرضية نباتية اصطلاحية ينبت عليها الحزم النباتية وباقات الزهور الحمراء فى ترتيب وانتظام.

كما يظهر فى مقدمة التصويرة باقى أعضاء الفرقة الموسيقية الذين يحيون الحفل بأجمل المعزوفات، وهم: ضارب الدف، وعازف الطنبور، ويقابلهم نافخ البوق،

---

[٧٧] عن التعريف بالأميرة "ماه زرافشان"؛ راجع الورقة السادسة من هذا البحث، حاشية (١).

وهم جالسين جاثيين على سجادة كبيرة بعرض التصويرة باللون البنى الفاتح وتشغلها زخارف نباتية محورة عبارة عن فروع نباتية حلزونية، وهى تتشابه مع السجادة باللوحة السابقة، وتشغل مقدمة التصويرة، وعلى يمين الفرقة الموسيقية اثنين من الخدم – خادمة وخادم – واقفان فى وضع ثلاثى الأرباع، مع وضع اليدين على حزام الخصر، وينظران للفرقة الموسيقية فى إنصات.

وملابس أعضاء الفرقة الموسيقية متشابهة مع العازفين أعلاهم؛ ولكن ألوانها مختلفة، أما ملابس الخادمة فعبارة عن قفطان قصير يصل إلى ما بعد الركبة برتقالى اللون، له فتحة رقبة مثلثة تكشف القميص الداخلى باللون الأخضر، ثم يغلق من منطقة الصدر حتى حزام الخصر، ثم له فتحة أمامية تظهر رداء أسفله باللون الأحمر، وتنتعل بحذاء طويل الرقبة باللون الأخضر، وعلى رأسها ما يشبه القبعة عبارة عن غطاء للرأس له حواف منثنية لأعلى ويظهر شعرها على الصدغين وجانبى الرقبة، كما تنسدل طرحة طويلة على ظهرها، ويجاورها خادم يرتدى ملابس مشابهة لملابسها؛ ولكن القفطان ليس له فتحة أمامية من أسفل، وكذلك غطاء الرأس مختلف فهو عبارة عن عمامة سوداء حول قلنسوة حمراء.

التعليق على التصويرة: أجاد المصور رسم الجموع، وتوزيع الأشخاص على أرضية التصويرة فى توازن، والتصويرة مليئة بالحركة والحيوية والبهجة بما يتلائم مع موضوع التصويرة، كما جاءت الألوان متنوعة ومبهجة أيضًا، وذلك على خلاف بساطة الاحتفال وقلة عدد الأشخاص فى تصويرة أخرى لنفس الموضوع من نسخة المخطوط المحفوظة بمكتبة مجلس الشورى الوطنى بطهران (لوحة ١٣ ب) .

لوحة (١٤):

موضوع التصويرة: حفل زواج الأمير "إبراهيم" والأميرة "خورشيد عالمگير".

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (٥٩ ب ظهر)، وهى التصويرة الثانية والعشرون وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٣× ١٣سم، وهى تمثل حفل زواج الأمير "إبراهيم" والأميرة المسيحية "خورشيد عالمگير"، نجح المصور فى استخدام منظور عين الطائر، وتوضيح أحداث التصويرة على مشهدين، حيث نرى

المشهد الأول على اليمين، وهو المشهد الرئيسى مصور فى الهواء الطلق، ويمكن تقسيمه إلى مستويين، نرى بالمستوى العلوى الأمير "إبراهيم" والأميرة "خورشيد عالمگير" جالسان جاثيان فى وضع ثلاثى الأرباع متقابل، ويقدم الأمير كأس شراب للأميرة، ويرتدى الأمير زيه المعتاد من قباء طويل ضيق الأكمام برتقالى اللون، له فتحة رقبة مثلثة تظهر القميص الداخلى الوردى اللون، ويحيط بخصره حزام من القماش، ومن الملاحظ ظهور الأمير بدون التاج االثلاثى على الرأس رغم أنه فى مناسبة رسمية، حيث غطى رأسه عمامة سوداء تلتف حول قلنسوة حمراء[٧٨]، فى حين يتوج رأس الأميرة التاج الثلاثى، وملابسها تشبه ملابس الأمير ولكنها مزينة بوحدة نباتية متكررة، والعروسان جالسان فى الهواء الطلق على سجادة مستطيلة الشكل خضراء اللون ومزينة بوحدة نباتية متكررة قوامها وريدة باللون الوردى، أما باقى الأرضية فيزينها باقات صغيرة من الحشائش والزهور الحمراء موزعة على الأرضية فى ترتيب وانتظام.

ونرى بالمستوى السفلى من هذا المشهد مظاهر الاحتفال من قبل راقصة واقفة فى وضع ثلاثى الأرباع، وتؤدى حركات راقصة مع رفع الأيدى، ويقابلها نافخ المزمار، وضارب الدف جالسان جاثيان فى وضع ثلاثى الأرباع، وموزع حولهما على الأرضية طبقين مملوءين بثمار الفاكهة، وقنينة وكأس شراب، وترتدى الراقصة قفطان قصير يصل إلى ما بعد الركبة أصفر اللون، له فتحة رقبة مثلثة تكشف القميص الداخلى باللون االبرتقالى، ويغلق من منطقة الصدر حتى حزام الخصر، ثم له فتحة أمامية تظهر رداء أسفله باللون الأحمر، وتنتعل بحذاء طويل الرقبة، وعلى رأسها غطاء للرأس يشبه القبعة عبارة عن له حواف منثنية لأعلى ولأسفل، وشعرها يتدلى أسفل الرقبة، كما تتسدل طرحة طويلة على ظهرها، أما غطاء الرأس وملابس العازفان يتشابهوا مع ملابس الأمير ولكن الألوان مختلفة، ومن الملاحظ ارتفاع خط الأفق فى هذا القسم من التصويرة لتظهر السماء باللون الأزرق المتدرج.

---

[٧٨] لأول مرة بتصاوير المخطوط يظهر الأمير "إبراهيم" بغطاء الرأس هذا.

أما القسم الثانى من التصويرة فهو يصور مشهد داخلى لغرف قصر الأمير بمنظور عين الطائر، حيث قسمه المصور إلى غرفتين مربعتين الشكل، ويحيط بكلا منهما إطار من مداميك الطوب ليظهر المصور أسلوب البناء، وفى أعلى هذا القسم نرى الحجرة الأولى: صُور بها العروسين فى فراش الزوجية، وإلى جوارهما صينية مليئة بثمار فاكهة باللون الأحمر، وهما ينظران لبعضهما فى حب، ومستلقيان على الظهر ويسندان الرأس على وسادة بيضاوية الشكل باللون الأسود تشغلها نقاط بيضاء، وعليهما غطاء يغطى النصف السفلى لكل منهما باللون الأزرق الفاتح يزينها وحدة نباتية متكررة، أما النصف العلوى لهما فيظهران بملابسهما المعتادة وعلى الرأس التاج الثلاثى المزين بثلاث دوائر، ومن الملاحظ وجود خطر يهددهما حيث يسير ثعبان على النصف العلوى من جسديهما.[٧٩]

فى حين نرى الأميرتان "نوش آفرين" و"ميمونة خاتون" فى غرفة أخرى فى المستوى السفلى لغرفة العروسين، وهما جالستان جاثيتان فى وضع ثلاثى الأرباع متقابل على سجادة خضراء مزينة بوحدة نباتية متكررة قوامها زهور وردية اللون، أما باقى الخلفية فهى خالية من الزخرفة وتنتهى بدرجات اللون الأزرق تعبيرًا عن السماء، وكلاً منها ترفع يديها لأعلى فى حالة من البهجة والسعادة، وملابسهما متشابهة من قباء منقوش له فتحة رقبة مثلثة تظهر القميص الداخلى، وتتمنطقان بحزام حول الخصر، وعلى الرأس التاج الثلاثى المزين بثلاث دوائر، وتنسدل منه طرحة طويلة أسفل الظهر، فى حين تتدلى خصلات الشعر على الصدغين والرقبة، وتنشر "ميمونة خاتون" أجنحتها التى تظهر على يسار الرائى.

[٧٩] ورد بمتن المخطوط أن الاحتفال بالعُرس كان بحضور العاشقتين الأخرتين للأمير "إبراهيم": "نوش آفرين" و"ميمونة خاتون"، اللتان ظلتا تغنيان فرحين طوال الليل، وبعد الأحتفال بالعروس دخل العروسان حجرتهما؛ فى حين رأيت "نوش آفرين" ثعبان ضخم أسود اللون بالقصر، وصرخت هى و"ميمونة خاتون"، وحل الخوف والذعر فى جميع أرجاء القصر، ويروى لهم ساحر أنهم محاطين بتعويذة؛ ولكن يستطيع الوزير "خان محمد" يفك سحر تلك التعويذة. (نص المخطوط صدد الدراسة، ورقة ٥٩ ب ظهر).

التعليق على التصويرة: وفق المصور فى تقسيم التصويرة لمساحات مربعة متساوية لتشمل عدة مناظر وعدد أكبر من العناصر التصويرية، بحيث كلاً منها يمكن أن تكون تصويرة مستقلة بذاتها.

(لوحة ١٥):

موضوع التصويرة: حفل زفاف الأمير "إبراهيم" و"ميمونة خاتون" ابنة ملك الجن.

الوصف العام: تقع هذه التصويرة فى الورقة (٦٣ ب ظهر)، وهى التصويرة الرابعة والعشرون وفقًا لترتيبها بمخطوط الدراسة، ومقاساتها حوالى ١٢× ١٤سم، وهى تمثل حفل الزواج الثالث للأمير "إبراهيم"، وهو زواجه من ابنة ملك الجن "ميمونة خاتون"، حيث يتصدر التصويرة العروسان جلسان جاثيان على الركبة فى وضع ثلاثى الأرباع متقابل ويتعانقان، على تحت خشبى يحملاه خادمان، والعروسين فى حالة رومانسية وتظهر لهفة لقاء المحبين، وللعروسين نفس الوضع والهيئة حتى أن ملابسهما متشابهة؛ ولكن مع اختلاف ألوانها.

مصاحب للحفل ألوان الطعام والشراب المألوف تواجدها، فعلى يمينهما صينية بها قنينة شراب وثمرة فاكهة، وعلى يسارهما قنينة شراب أخرى يعلوها صينية مملوءة بثمار الفاكهة، ويكتنف العروسين من الجانبين خادمتان تنظر كلاً منهما للعروسين، وملابسهما متشابهة مع اختلاف الألوان التى تتبادل مع ألوان ملابس العروسين، وهى عبارة عن قفطان منقوش يصل إلى ما بعد الركبة، له فتحة رقبة مثلثة يظهر تكشف القميص الداخلى باللون الأحمر، ويغلق من منطقة الصدر حتى حزام الخصر، ثم له فتحة أمامية تظهر رداء أسفله باللون الأحمر، وتنتعلا بحذاء طويل الرقبة باللون الأخضر، أما الرأس فيغطيها عمامة سوداء تلتف حول قلنسوة حمراء، ويظهر منها الشعر على الصدغين وجانبى الرقبة، كما تنسدل طرحة طويلة على الظهر باللون الأحمر.

ويتوسط مقدمة التصويرة خادمان حاملان للمقعد، كلا منهما ينظر ويتجه للأخر، ويرتديان ملابس متشابهة مع اختلاف الألوان، عبارة عن قفطان يصل إلى ما بعد الركبة، له فتحة رقبة مثلثة تكشف القميص أسفله، ويتمنطقان بحزام الخصر،

وينتعلان بحذاء طويل الرقبة، وعلى الرأس العمامة السوداء حول قلنسوة حمراء، ويكتنفهما من كل جانب عازف الدف ونافخ المزمار جالسان جاثيان على الركبة، إلى جانب قنينتين للشراب، ويرتدى العازفان ملابس متشابهة للخادمين فى المنتصف ولكن القفطان أطول، وجميعهم على أرضية نباتية متناثر عليها باقات من الحشائش الخضراء والزهور الحمراء.

التعليق على التصويرة: تتميز التصويرة بالتوازن والتقابل سواء بين توزيع عناصر التصويرة، وكذلك الألوان، كما أن التصويرة مليئة بالحيوية والبهجة التى تتلائم مع موضوع التصويرة.

المبحث الثالث: السمات الفنية العامة للنماذج المختارة من تصاوير المخطوط:

الموضوعات:

يقتصر موضوع الدراسة على الموضوعات التى تمثل مناظر رومانسية، ومناظر احتفالات الزواج، وتعد الموضوعات الرومانسية والعاطفية من أكثر الموضوعات شيوعًا فى المخطوطات الأدبية الإيرانية، وقد تميزت القصة الرومانسية التى تناولها مخطوط الدراسة بإرتباطها بأسطورة شعبية انتشرت فى العصر القاجارى، كما تناول موضوع الاحتفال بالزواج، وظاهرة تعدد الزوجات فى العصر القاجارى.

التصميم العام لتصاوير المخطوط:

اتسعت المقدمة التى تمثلها الأرضية على حساب المؤخرة المتمثلة فى السماء، حيث لا تشغل المؤخرة سوى حيزًا ضيقًا؛ بل إنها أحيانًا تختفى تمامًا وتشغل المقدمة التصويرة كلها، وقد حرص مصور المخطوط على التعبير عن العمق وذلك من خلال تقسيم المقدمة إلى مستويين عادةً، كذلك وفق فى توزيعه لعناصر التصاوير توزيعًا متوازنًا على الأرضية، وعلى الرغم أن التصاوير دون إطارات إلا أن المصور حاول مراعاة الحدود الافتراضية للمساحة المتروكة له، ولم يخرج عنها إلا فى أضيق الحدود، لوحة (٥).

العناصر الزخرفية والتكوين الفنى لتصاوير المخطوط:

أ- الرسوم الآدمية:

تميزت الرسوم الآدمية بكثرة عدد الأشخاص نسبيًا، فأقل عدد للأشخاص ظهر فى التصاوير هو أربعة أشخاص (لوحة ١٠)، حيث تتطلب تصاوير الاحتفالات رسم عدد كبير من الأشخاص، ويلاحظ اهتمام المصور بالشخصيات الرئيسة فى معظم التصاوير ورسمها بحجم أكبر نسبيًا؛ لكنه لم يراع التناسب بين أحجام الأشخاص والعناصر الزخرفية الأخرى من عمائر وأشجار.

الملامح والوجوه: تشابهت ملامح وجوه الرجال والنساء فى بعض الملامح، حيث الوجه القمرى المستدير، والعيون المتسعة اللوزية الشكل، والحواجب مقوسة وكثيفة وغير متصلة، والأنف المستقيم المنمق، والفم الصغير، والذقن الصغير المستدير، والبشرة البيضاء ذات اللون الوردى على الوجنتين، وهى الملامح المميزة لسحن الآدميين فى التصوير القاجارى، ومن الملاحظ تمييز المصور لمربية الأميرة "نوش آفرين" ببشرة سمراء ، كما أضاف لبعض وجوه الرجال شارب ولحية كثيفة، وترك آخرين ذوى وجوه حليقة لتنم على صغر سنهم.

الأوضاع: ظهرت الأشخاص بالتصاوير متنوعة فى أوضاعها ما بين جلوس ووقوف، نوم، رقص . . . وغيرها من الأوضاع، وكانت جلسة السجود أو الجثو على الركبتين من أكثر أوضاع الجلوس انتشارًا فى العصر القاجارى[٨٠]، ومن حيث أوضاع الوجه فقد ظهر أغلبهم بوضع ثلاثى الأرباع، وهو الوضع السائد فى تصاوير هذا المخطوط.

ب- الرسوم الحيوانية:

تميزت الرسوم الحيوانية بقلتها فى مخطوط الدراسة، حيث ظهرت الخيول فى تصويرة واحدة فقط من التصاوير المختارة من المخطوط، وهى التصويرة التى تمثل كثرة المتقدمين لخطبة الأميرة (لوحة ٥)، ومما يلفت النظر أن جميع الخيول رسمت

---

[٨٠] حسن، "المدرسة القاجارية"، ٥٠.

بوضع جانبى، وتنوعت ألوانها ما بين الأسود ودرجات البنى، كما تنوعت ألوان السروج وزُيّن بعضهم بوريدات صغيرة، ولم يراعِ المصور النسب التشريحية، فقد اهتم بالهيكل الخارجى، وأهمل التفاصيل التشريحية؛ ولكن على الرغم من ذلك حاول المصور إضفاء نوع من الواقعية عليها سواء من حيث حركة الأرجل، أو الألوان، أو رسم السيقان نحيلة وهو ما يتفق مع واقع الخيول الإيرانية[٨١]، (شكل ٤).

كما ظهر بتصويرة واحدة فقط (لوحة ١٤) ثعبان أسود الذى كان يشكل خطرًا على أبطال القصة، ويرمز له بالشر، وهذا يتفق مع معتقدات الإيرانيين القدامى.[٨٢]

جـ- رسوم الخلفيات:

اشتملت تصاوير الدراسة على نوعين من الخلفيات؛ خلفية طبيعية، وخلفية معمارية، ويمكن تناولهما على النحو التالى:

المناظر الطبيعية:

كان اهتمام مصورى المخطوطات الإيرانية بالرسوم الطبيعية انعكاسًا لبيئتهم الإيرانية ذات الطبيعة الخلابة، وانطلاقًا من ذلك عبر مصور مخطوط الدراسة عن مدى ولعه بالطبيعة؛ بتصويره لجميع الأحداث التى تناولها المخطوط فى الهواء الطلق بين الأشجار، ووسط المناظر الطبيعية، ولا سيما مجالس الطرب والشراب ومشاهد الاحتفالات، وقد استمر هذا التقليد بين الفنانين الإيرانيين، إذ يعد من التأثيرات المحلية خاصة التى كانت منتشرة فى العصر الصفوى.[٨٣]

رسوم الأرضيات:

---

[٨١] الخيول الإيرانية ذات سيقان نحيلة طويلة، وأجسام متناسبة الأعضاء، ورءوس صغيرة.
هناء محمد عدلى، "دراسة فنية لتصاوير مخطوط ديوان حافظ لم يسبق نشره"، حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب- دراسات فى آثار الوطن العربى ١٢، مج١٣، ع١٣، (٢٠١٠م)، ١٧٦٦).

[٨٢] رمز الفرس فى أساطيرهم القديمة إلى معبودهم "إهرمن" معبود الشر والظلام بالأفعى أو الثعبان، ذلك المخلوق الخبيث الشرير الذى يفسد فى الأرض وينال كل شـــئٍ بالأذى.
حسين مجيب المصرى، الأسطورة بين العرب والفرس والترك، (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، د. ت)، ٩٤.

[٨٣] حسن، "المدرسة القاجارية"، ٥١.

أمدتنا تصاوير الدراسة بنماذج من رسوم الأرضيات للمناظر الخلوية الطبيعية، وأشكال الحدائق، والتى تميزت بالإتساع والإمتداد؛ نظرًا لإتساع المقدمة على حساب المؤخرة، وأصبحت الأرضية تمثل مسرح الأحداث، وقد رسمت بطريقة اصطلاحية عبارة عن حشائش وزهور حمراء تخرج من حزم نباتية مقوسة، أو باقات من أوراق وفروع نباتية مزهرة وموزعة على الأرضية بطريقة زخرفية، وهى من تأثير المدرسة التيمورية[٨٤]؛ ولكن من الملاحظ عدم تلوين الأرضية نفسها باللون الأخضر الفاتح وغيره من الألوان الفاتحة فى معظم تصاوير الدراسة، كما هو معتاد فى تصاوير المدرسة التيمورية والصفوية.

رسوم الأشجار:

ظهرت الأشجار بتصاوير الدراسة صغيرة الحجم، لا تتناسب مع العناصر المحيطة بها سواء كانت عناصر آدمية أو رسوم العمائر، وتنوعت ما بين أشجار وارفة متفرعة (شكل ٥ أ)، (لوحة ٦)، تذكرنا بالرسوم الأوروبية، وأشجار العرعر[٨٥] ذات قمم مدببة وجذوع قصيرة (شكل ٤)، (لوحة ٥- ب).

رسم السماء: انحصر رسم السماء بتصاوير المخطوط – موضوع الدراسة- فى مساحة صغيرة ذات أهمية ثانوية أعلى التصويرة، وأحيانًا تختفى فى بعض التصاوير وقد رسمت متدرجة فى ألوانها بأسلوب واقعى متأثرة بالأسلوب الأوروبى.

رسوم العمائر:

عكست رسوم العمائر بتصاوير الدراسة الأسلوب المعمارى المحلى والطراز السائد فى العصر القاجارى، حيث ظهور لبعض القصور المكونة من عدة طوابق،

---

[٨٤] حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٩٢م)، ٣٢١.

[٨٥] **العرعر:** هى شجرة أو شجيرة معروفة فى البيئة افيرانية، وهى من الفصيلة السروية، وهى من الأشجار الجذابة الظليلة، يتراوح ارتفاعها ما بين ٣ إلى ٧م، وذات رائحة ذكية لما تحويه من كميات وفيرة من الزيوت الطيارة، وتستخدم للزينة فى الحدائق والمتنزهات. (غادة عبد السلام فايد، "تأثيرات البيئة والمجتمع فى فن التصوير فى إيران فى العصر التيمورى- دراسة آثارية حضارية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠١٤م)، ٢٧- ٢٨، هامش ٨).

وينتهى الطابق العلوى بسقف مسطح يعلوه بناء ملقف الهواء، والذى يعرف بإسم "بادگير"[٨٦] (شكل ٦ أ- ب- ج)، (لوحة ١٠)، وقصور أخرى اهتم المصور بإظهار أسوارها وما يتخلله من أبراج بأسلوب اصطلاحى، ويؤخذ عليه عدم الدقة فى رسمها (شكل ٧)، (لوحة ٧).

كما اتبع المصور الأسلوب التقليدى فى رسمه للعمائر من حيث تخصيص جانب من التصويرة لرسم القصر، كما فى لوحة (١٠)، أو تخصيص مساحة له فى الخلفية كما فى لوحة (٧)، ومن الملاحظ أن المصور لم يوفق فى تحقيق التوازن والتناسب بين رسوم الأشخاص وأحجام العمائر، وعلى الرغم من محاولاته الطفيفة لإتباع قواعد المنظور والبعد الثالث؛ إلا إنه لم يتقنها، وإنما حرص على إظهار العمق بتطبيقه لمبادئ الظل والنور خاصة فى اظهار تجويف الحنيات والدخلات التى تزين واجهات العمائر كما فى لوحتى (٧، ١٠).

د- رسوم التحف التطبيقية:

١-رسوم الملابس:

أمدتنا تصاوير الدراسة بأشكال الملابس وأنواعها فى إيران فى العصر القاجارى، والتى يمكن تناولها على النحو التالى:

أ- أغطية الرءوس:

التاج: [٨٧]

---

[٨٦] **بادیــگیر:** يعنى ملقف الهواء أو برج الرياح، وهو عبارة عن بناء مستطيل أو مربع يعلو المنشآت المعمارية، ليستقبل الهواء ويرسله داخل المنشآت لتلطيف الجو بها؛ وذلك نظرًا لإرتفاع درجة حرارة الجو صيفاً بالبيئة الإيرانية، وقد يُبنى من الطوب اللبن، ورغم أنه اقتبس من الصفويين إلا أنه وجد تطوره فى العصر القاجارى من خلال التأثر بالفكر المعمارى الأوروبى، وترى د/ إيمان العابد أنه ربما يكون تطورًا لفكرة" البازهنج" أى الملاقف الهوائية التى وجدت من قبل فى العمارة الإسلامية، مثل الجامع الأموى بدمشق، ومسجد الصالح طلائع بن رزيق من العصر الفاطمى، إضافةً لبعض المنازل الطولونية.

للاستزادة، راجع؛ العابد، "التأثيرات الأوروبية"، ٦٥؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٠٠.

[٨٧] **التاج** فى اللغة؛ أكليل (ابن منظور، لسان العرب، ج٥، ٤٥٥)، وهو ما يوضع على رؤوس الملوك (مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، (القاهرة: طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٤م)، ٧٩)، ويجمع على أتواج وتيجان

يرمز التاج منذ القدم إلى الملك والسلطان، وهو تقليد قديم عرفه ملوك الشرق والغرب، تنوعت طرزه وأشكاله، خاصة عند الإيرانيين، وشاع استخدامه لديهم قبل وبعد الإسلام[٨٨]، وينطبق التاج عند الفرس على نوع خاص من أغطية الرأس للزينة[٨٩]، وتطور شكله ليصبح حلية مستديرة تصنع عادة من الذهب الخالص وترصع بالأحجار الثمينة[٩٠]، وارتدته النساء إلى جانب الرجال خاصة فى العصر الصفوى، وتعددت أشكاله، فلبس الرجال ذوى السلطة والحكم نوع من التيجان له شكل مستدير وبه نتوءات، وقد يكون من الذهب الخالص ومرصعًا بالأحجار الكريمة[٩١]، ويتميز العصر الزندى بوجود طراز من التيجان تتكون من ثلاثة أقسام؛ القسم الأول يعلو الجبهة ومرصعًا بالأحجار الكريمة الصغيرة الحجم، ويعلوه القسم الأوسط وهو الأكثر ارتفاعًا ينتهى ببروزات مسننة القمم –فى هيئة مثلثة– ويكون مرصعًا بالأحجار الكريمة التى تأخذ أشكالاً هندسية، ويتخلله قطعتان بيضاويتان من الأحجار الكريمة، يخرج منها ريشة ذهبية مرصعة بالأحجار الكريمة الصغيرة، وأخرى سوداء يطلق عليها "الجيغه"[٩٢]، وانتشر هذا التاج فى العصر الزندى واستمر فى العصر القاجارى خاصة

(أبى الحسن على بن إسماعيل بن سيده، المخصص، ج٣، (الجيزة: المطبعة الأميرية ببولاق، ١٨٩٩م)، ١٣٧)، والتاج كلمة معربة عُرفت فى الفارسية القديمة باسم "تك".

رجب عبد الجواد، المعجم العربى لأسماء الملابس فى ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، (القاهرة: دار الآفاق العربية، ٢٠٠٢م)، ٨٧؛ عبد الرحمن زكى، الحلى فى التاريخ والفن، المكتبة الثقافية ١٢٦، (القاهرة: دار القلم، ١٩٦٥م)، ٣٩.

[٨٨] زكى، "الحلى فى التاريخ والفن"، ٣٨.

[٨٩] عبارة عن طاقية عالية من الصوف المكفت بالذهب ومرصعة بالأحجار الكريمة، لها هيئة خاصة يتوج به الملك، ويتزينون به أعيان المملكة فى أعظم الأعياد الرسمية بحضور الملك.

رينهارت دوزى، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧١م)، ٨٦– ٨٧؛ حسن، "المدرسة القاجارية"، ص ٢٤٠.

[٩٠] إيهاب أحمد حسن محمود، "صور السلاطين والأمراء ورجال الدولة فى المدرسة القاجارية– دراسة أثرية فنية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١١م)، ١٢٩.

[٩١] الزيات، الأزياء الإيرانية، ص ١٣٤.

[٩٢] **الجيغه "Jiqa"**: مصطلح فارسى يطلق على حلى بيضاوية الشكل، يخرج منها ريشتان أحدهما ذهبية والأخرى سوداء اللون (إبراهيم دسوقى شتا، المعجم الفارسى الكبير، مج١، (القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٩٢م)، ٨٦٨؛ الصعيدى، "التحف

فى رسوم قصص الأدب الفارسى[٩٣]، كما يتضح ذلك من تصاوير الدراسة مع بعض الاختلافات البسيطة فى التفصيلات الزخرفية، وأحيانًا ينتهى بثلاث أو أربع قمم مسننة، وقد يخرج من التاج ريشتان أو ريشة واحدة باللون الأسود (شكل ٨ ب، ٨ ج)، (لوحات ٦، ١٠، ١١ أ، ١٢، ١٥)، و أحيانًا أخرى يخلو من عنصر "الجيغه" تمامًا، وهو فى شكله أقرب للتاج الساسانى[٩٤] (شكل ٨ د)، (لوحاتى ٧، ١٤).

العمامة: [٩٥]

لكلمة عمامة مدلولان، المدلول الأول يشير إلى الكلوتة[٩٦]، وقطعة القماش الملفوفة حولها[٩٧]، ويشير لهذا النوع فى الفارسية بمصطلح "كلاه- عمامة"، والتى ربما

الإيرانية"، ٤٦٢، هامش ١)، وتعد الجيغه من الرموز الملكية التى تزين التيجان والعمامات وأحيانًا الملابس، ولا يسمح بوضعها سوى الملوك والأمراء، وقد استخدمت كبديل للريشة التى كانت توضع فى العمامة منذ العصر الصفوى. الصعيدى، "التحف الإيرانية"، ٤٦٢، هامش ١؛

V. B. Meen, & A. D Tushingham, *Crown Jewels of Iran*, (Canada: University of Toronto Press, 1968), 78- 79.

[٩٣] كذلك اشتهر نوع خاص من التيجان منذ عصر السلطان فتح على شاه يعرف بإسم "التاج الكيانى".

لمزيد من المعلومات عن طرز وأشكال التيجان فى العصر القاجارى انظر؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٦٢- ٤٦٣؛ صالح السيد سيد رضوان، "الأزياء القاجارية فى ضوء المخطوطات والتحف التطبيقية ١١٩٣: ١٣٤٤هـ/ ١٧٧٩: ١٩٢٥م- دراسة آثارية فنية"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسن الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠٢٠م)، ١٦٤- ١٦٥.

[٩٤] أراد سلاطين القاجاريين أن يقلدوا ملوك الساسان كمحاولة لإستعادة أمجادهم وموروثهم الفنى، وأنهم لا يقلوا عظمة أو مكانة عن ملوك الساسانيين القدامى.

رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٢١، هامش ٢، لوحة ١٠، شكل ١- ج.

[٩٥] **العمامة:** بكسر العين هى ما يلف على الرأس والجمع عمائم (مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ٤٣٥- ٤٣٦)، وتجمع أيضًا على عمام وعمامات وهى اللباس الذى يُلاث على الرأس تكويرًا. (ابن سيده، المخصص، ج٤، ٨٢؛ ابن منظور، لسان العرب، ج ٣٦، ص ٣١١١؛ صبيحة رشيد رشيدى، الملابس العربية وتطورها فى العهود الإسلامية، (بغداد: مؤسسة المعاهد الفنية، ١٩٨٠م)، ٣٧).

[٩٦] **الكُلوتَة:** تعنى طاقية تؤلف هيكل العمامة (دوزى، "المعجم المفصل"، ٣١٣)، وهى كلمة معربة من اللاتينية "Calotte" وتعنى قلنسوة، وطاقية، وتجمع كلوتات وكلاوت (منير البعلبكى، المورد قاموس انجليزى- عربى، ط ٢٨، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٤م)، ١٨٢؛ عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ٤٣٤)، وقيل أن أصلها فارسى وربما اشتقت من المصطلح الفارسى "كلا" أو "كلاه" الذى يشير إلى أنواع كثيرة من أغطية الرأس؛ الكلوتة أو القلنسوة أو الطاقية أو العرقية، وتطلق كذلك على غطاء يلبس وحده أو بعمامة، وهى ما يلبسه الدراويش المولوية برءوسهم.

تصنع كقطعة واحدة ليسهل استخدامها يوميًا[٩٨]، والمدلول الثانى يقصد به قطعة القماش وحدها، وهى التى تلف عدة لفات حول الكلوتة، والعمامة عادةً تكون بيضاء اللون، ومن شاش الموصلى، هذا إلى جانب أقمشة أخرى وألوان متنوعة.[٩٩]

وقد ظهرت العمائم بمدلولها الأول فى تصاوير الدراسة وقد ارتداها الرجال والنساء، ودائمًا ما كانت تبدو باللون الأسود حول كلوته حمراء (شكل ٩ أ)، (لوحات ٩ أ، ١٠، ١٣أ، ١٤، ١٥)، كذلك ظهر شكل آخر من العمائم تلتف لتكون ثلاث طيات مستديرة الشكل ويتدلى طرفها إلى الخلف، ووجد هذا النوع من العمائم فى العصر الصفوى، واستمر فى العصر القاجارى[١٠٠]، وقد ظهر فى تصويرة واحدة فقط، حيث ارتداها أربعة أشخاص ربما يمثلون كتبة الديوان أو الشهود على عقد القران (شكل ٩ ب)، (لوحة ١١ أ).

الخُوذة:[١٠١]

تضمنت تصاوير الدراسة شكل الخوذات الناقوسية، وخالية من الزخرفة، وأحيانًا تنتهى بقمة مدببة، ويصاحبها المغفر[١٠٢]، ويرتديها العسكريين والفرسان (شكل

شتا، المعجم الفارسى الكبير، مج٢، ٢٢٥٢؛ دوزى، "المعجم المفصل"، ٢٩٦- ٢٩٧؛ عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ٤٢٩- ٤٣٠)؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ص ٤٦٦).

[٩٧] دوزى، "المعجم المفصل"، ٢٥٠.

[٩٨] الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٦٣.

[٩٩] قد تكون من الحرير الأسود المرصع بالذهب، أو من الكشمير أو من الصوف الأحمر أو الأبيض . . وغيره. دوزى، "المعجم المفصل"، ص ٢٥٠.

[١٠٠] حسن، المدرسة القاجارية، ص ٢٤١.

[١٠١] **الخُوذَة:** بضم الخاء وفتح الذال، كلمة فارسية معربة، وهى عبارة عن غطاء معدنى يحمى رأس المحارب، والجمع خِوذ، ويطلق عليها بَيْضَة أيضًا.

مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ٦٩- ٢١٤؛ طوبيا العنيسى، تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية مع ذكر أصلها بحروفه، (القاهرة: دار العرب للبستانى، ١٩٨٨- ١٩٨٩م) ٢٥.

[١٠٢] **المِغفر أو المِغفرة:** بكسر الميم، هو زرد ينسج من الدروع على قدر الرأس ويلبس أسفل القلنسوة، والجمع مغافر (ابن منظور، لسان العرب، ج٥، ٣٢٧٤؛ مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ٤٥٢)، وقيل رفرف البيضة – أى الخوذة- وهو يُرفل على العاتقين و يسبغ على العنق فيقيها، وربما يكون من ديباج ويلبس البيضة فوقه.

عبد الجواد،" المعجم العربى لأسماء الملابس"، ٣٤٥.

١٠ أ)، (لوحة ٥، ٧)، وقد ظهر منها شكل آخر منها أقرب للشكل المخروطى وتشغله خطوط رأسية، وهى التى ارتداها الأمير إبراهيم وتابعيه فى تصويرة تمثل صورة تمثل ذهاب الأمير "إبراهيم" إلى قصر الأميرة "نوش آفرين" ووضع رسالته الرومانسية على فراشها (شكل ١٠ ب)، لوحة (٨ أ).

القبعة: [١٠٣]

القبعة من أشكال أغطية الرءوس التى دخلت إلى الفن الإيرانى عن طريق الصينيين منذ عصر المغول واستمرت فى رسوم الفنون الإيرانية فى العصر الصفوى وخلال العصر القاجارى، لأنها فى نفس الوقت كانت غطاء الرأس المفضل للأوروبيين[١٠٤]، وقد ظهرت القبعة بتصاوير الدراسة متعددة الألوان، وهى مستديرة الشكل ذات حافة بارزة دائرية الشكل، تتسع بإتجاهها إلى أعلى، يرتديها الرجال وكذلك النساء حيث تتدلى منها الطرحة وتنسدل على ظهرها (شكل١١)، (لوحة٩أ).

الطُرْطُور: [١٠٥]

هو غطاء للرأس على هيئة مخروط، يصنع غالبًا من اللباد، وأحياناً من الصوف، وترتديه النساء إلى جانب الرجال[١٠٦]، كما اشترك فى ارتدائه العديد من الطبقات؛ حيث ارتداه السلاطين والأمراء، والرجال من العامة خاصة الدراويش والصوفية، وكذلك الحراس والأتباع، ومن الملاحظ الإقبال عوضًا عن العمامة خلال

---

[١٠٣] **القبعة:** نوع من القلانس يقى الرأس من الشمس والحر (مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ٤٨٨)؛ هى نوع من أنواع أغطية الرؤوس المعروفة عند الأوربيين، لها حافة وتزين أحياناً بالفراء.
قدرى أحمد عبد الحليم محمد عبد الهادى، "مناظر الاستقبال فى تصاوير المخطوطات التاريخية العثمانية"، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٥م)، ٥٥٧، ويطلق عليها برنيطة من الكلمة الإيطالية "berrettino" والمصغر "berreto". (العنيسى، "تفسير الألفاظ الدخيلة"، ١٠).

[١٠٤] رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٢٠٤.

[١٠٥] **طرطور:** بضم الطاء وسكون الراء ثم ضم الطاء، ويعنى قلنسوة طويلة للرأس. (عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ٣٠٣)، أو طاقية مرتفعة، وسُمى بالتاج المبرج أى زينة رأس على هيئة برج، وكلمة طرطور حُرّفت إلى طنطور، والجمع طراطير. (دوزى، "المعجم المفصل"، ٢١٢-٢١٧).

[١٠٦] دوزى، "المعجم المفصل"، ٢١٣-٢١٧.

القرن ١٣هـ/ ١٩م، ويمكننا مشاهدة نوع من هذا الغطاء بتصاوير الدراسة يرتديه الركابدار الذى يتقدم جيوش الأمراء، وله شكل مميز، فهو مخروطى مرتفع، وذو حافة سوداء لها أربع زوائد مدببة بواقع اثنين فى كل جانب فى حين يخرج من قمته شرابة سوداء (شكل١٢)، (لوحة ٥).

الطْرَحة: [١٠٧]

هى قطعة قماش مستطيلة غير مخيطة وكبيرة المساحة[١٠٨] توضع على الرأس وتطرح على الكتف لتتدلى إلى الوراء، وهى نوع من الخمار ترتديه النساء، وكانت تصنع عادة من الكتان أو القطن أو الشاش الموصلى أو الحرير الملون، وقد تطرز أو ترصع بالذهب[١٠٩]، وتختلف طرحة نساء الخاصة عن نساء العامة تبعًا لنوع القماش وقيمته والزخارف المنفذة عليها، وهو ما يمكن ملاحظته فى تصاوير الدراسة؛ فعلى سبيل المثال فى التصويرة التى تمثل: لقاء الأمير "إبراهيم" بالأميرة "نوش آفرين"، (لوحة ٩ أ)، نشاهد الأميرة "نوش آفرين" ترتدى طرحة مزينة بخطوط طولية كما يزين نهاية طرفها بشرابات، بينما ارتدت نساء العامة والخادمات طرحات تبدو أقل قيمةً وخالية من الزخرفة (لوحتى ١٤، ١٥).

ب- لباس البدن:

القباء: [١١٠]

---

[١٠٧] **طْرَحة:** بسكون الطاء وفتح الراء، هى كساء يلقى على الكتف، واستعمل حديثًا بمعنى غطاء يُطرح على الرأس والكتفين والصدر، والجمع: طراح و طرحات. (عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ٢٩٩).

[١٠٨] آمال حامد المصرى، "أزياء النساء فى مصر من الفتح العثمانى حتى عصر محمد على"، (رسالة ماجستير، الآثار الاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م)، ١٨٨؛ رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٢٠٩.

[١٠٩] دوزى، "المعجم المفصل"، ٢١٤- ٢١٥؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٧٢؛ رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٢٠٨- ٢١٠.

[١١٠] **قباء:** فتح القاف والباء والجمع أقبية (عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ٣٧٨) ، ويقال للقباء "اليلمق" وأصله الفارسى "يلمه" (ادى شير، "معجم الألفاظ الفارسية المعربة"، ١٦١) ، والقباء كلمة فارسية معربة وأصلها الفارسى قباى، وقيل أن أول من لبس القباء "سليمان عليه السلام (عبد الجواد، "العربى لأسماء الملابس"، ٣٧٨) ، وقد شاع استعماله من عهد الرسول (ﷺ) واستمر مستعملا فى العهود الاسلامية المتتالية (دوزى، "المعجم المفصل"، ٢٩٠- ٢٩١).

هو نوع من أنواع اللباس الخارجى للبدن، فارسى الأصل، ارتداه الرجال والنساء على السواء [١١١]، وهو عبارة عن سترة تصل إلى منتصف الساق، يشبه القميص المفتوح على الصدر ولكنه يربط إلى الجانب أسفل الكتف الإيسر مباشرة، قد تكون أكمامه واسعة أو ضيقة، وكان يلبس بأشكال وأحجام مختلفة لجميع الطبقات، حيث كان زيًا رئيسًا فى إيران[١١٢]، انتشر فى العصر الصفوى، ومن ثم فى العصرين الإفشارى والزندى حتى العصر القاجارى، وكان يصنع عادة من تيل القطن الناعم، أو الأطلس، أو الديباج، وقد يكون من نسيج سادة أو مزخرف، وكانت أقبية السلاطين تُرصع بالأحجار الكريمة على العضدين والكتفين والذيل، وفى العصر القاجارى كان يطلق مصطلح قباء على العديد من طرز الملابس الخارجية للرجال والنساء، وتنوعت طرزه وأشكاله ما بين قباء طويل أو قصير ذو أكمام طويلة وضيقة، وهو ضيق من أعلى ويتسع من أسفل، ويشد وسطه حزام، ويرتدى أسفله سروال[١١٣]، وقد يكون مقفلاً من الأمام أو مفتوح من الأمام والذى يطلق عليه "قباى پيشواز"[١١٤]، كما تنوعت فتحة الرقبة فبعضها بهيئة مثلث، وبعضها بهيئة مستطيل[١١٥]، أو يكون مقورًا تمام التقوير عند الرقبة ليكشف القميص أسفله، ولا شك أن النسيج الذى يصنع منه الأقبية للخدم والجوارى أقل قيمة وزخرفة من أقبية السلاطين والأمراء. [١١٦]

ومن الملاحظ أن القباء من أكثر قطع الملابس ظهورًا فى تصاوير الدراسة، ارتداه الرجال والنساء على السواء، منه ما يخلو من الزخرفة، ومنه ما يزينه وحدة نباتية دقيقة متكررة، وتنوعت طرزه وأشكاله؛ ما بين الطويل والقصير (أشكال ١٣ أ،

---

[١١١] رشيدى، "الملابس العربية"، ٥٥؛ أحمد محمد توفيق الزيات، "الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية"، (رسالة ماجستير، قسم الآثار الاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م)، ١٥٨.

[١١٢] للاستزادة انظر؛ دوزى، "المعجم المفصل"، ٢٩٠- ٢٩١؛ صلاح حسين العبيدى، الملابس العربية الإسلامية فى العصر العباسى الثانى من المصادر التاريخية والأثرية، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م)، ٢٨٠- ٢٩٠.

[١١٣] رضوان، "الأزياء القاجارية"، ١٧٧.

[١١٤] شتا، "المعجم الفارسى الكبير"، ٢٠٧٠.

[١١٥] للاستزادة راجع؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٤٠- ٤٤٣.

[١١٦] حسن، "المدرسة القاجارية"، ٢٣٦.

١٣ ب)، (لوحات ٦، ٧، ١٠، ١٢، ١٤)، والمشقوق من الأمام ويغلق من الأمام حتى منطقة البطن، وذلك بإستخدام الأزار (شكل١٣ ب)، (لوحات ١٤، ١٣ أ، ١٥)، وأحياناً بخطوط أفقية من القيطان (لوحة ٦)، (شكل ١٣ ج) ، وآخر ذو ياقة مقلوبة وتأخذ شكل سبعة[١١٧]، وقد ظهر الطراز الأخير منه تصويرة واحدة فقط من تصاوير الدراسة، حيث ارتدته الأميرة "نوش آفرين" وهى نائمة فى فراشها (لوحة ٨ أ).

القميص:[١١٨]

بفتح القاف ثوب مخيط بكمين غير مفرج يلبس تحت الثياب[١١٩]، وكان يصنع من القطن أو التيل أو الكتان أو الشاش الموصلى أو الحرير أو صوف بألوان مختلفة، ارتداه الرجال والنساء من جميع الطبقات على مر العصور الإسلامية[١٢٠]، يطلق على القميص فى الفارسية "بيراهن"[١٢١]، وهو يعد من القطع الرئيسة فى الأردية الإيرانية والشرقية[١٢٢]، وقد شاع استعماله فى العصر القاجارى بين أفراد الطبقة الأرستقراطية والعازفات والراقصات[١٢٣]، ويوجد نوعين من القمصان الإيرانية، أحدهما خارجى مفتوح من الأمام حتى سرة البطن، وهو خاص بالنساء، والآخر داخلى، وهو يعد من الملابس الداخلية الأساسية للرجال والنساء على حد سواء، وتميز القميص بتنوع طوله؛ إذ كان يصل أحياناً إلى منتصف الساقين، له فتحة مستديرة من الأمام حول الرقبة وردناه قصيران وكانت تظهر أجزاء من القمصان من خلال الملابس الخارجية[١٢٤]،

---

[١١٧] رضوان، "الأزياء القاجارية"، لوحات ١٦٢ أ- ب، ١٦٣.

[١١٨] **القميص:** يعنى الدرع، والجمع: أقمصة وقمص وقمصان، وقمص فلان أى ألبسه القميص (ابن منظور، لسان العرب، مج ٥، ج ٤٢، ٣٧٣٨)، وقد ذُكر القميص فى أكثر من موضع فى القرآن الكريم، حيث ورد بسورة يوسف فى الآيات (١٨، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٩٣)، كما ذُكر أن سيدنا محمد (ﷺ) كان يرتديه (دوزى، "المعجم المفصل"، ٣٠٢).

[١١٩] عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ٤٠٤.

[١٢٠] للاستزادة راجع؛ دوزى، "المعجم المفصل"، ٣٠٠- ٣٠٢؛ الزيات، "الأزياء الإيرانية"، ١٤٩.

[١٢١] للاستزادة راجع؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٤٠- ٤٤٣.

[١٢٢] الزيات، "الأزياء الإيرانية"، ١٤٩.

[١٢٣] حسن، "المدرسة القاجارية"، ٢٣٧.

[١٢٤] للاستزادة راجع؛ الزيات، "الأزياء الإيرانية"، ١٤٨- ١٤٩.

وهناك نوع من القمصان الداخلية بإسم "قمجون" وهو يستخدم كرداء تحتانى ولا يظهر منه سوى جزء صغير من فتحة الرقبة أسفل الملابس الخارجية[١٢٥]، وهو النوع الذى ظهر فى تصاوير الدراسة، وتظهر من منطقة الرقبة أسفل القباء، وتنوعت ألوانه ما بين أحمر وأبيض وأخضر وأزرق، وأبيض، وفتحة الرقبة تكون محددة باللون الأسود، لوحات (٥، ٦، ٧، ١٠، ، ١٣ أ، ١٤، ١٥).

السروال:

السروال لباس يستر العورة إلى أسفل الجسم[١٢٦]، كلمة سروال مشتقة من الكلمة الفارسية شلوار[١٢٧]، وهناك رأى أخر يقول إن كلمة "سروال" كلمة عربية من المرجح أنها تكون قد تأثرت بالكلمة الفارسية "سربال" ومعناها اللباس بصفة عامة[١٢٨]، إذن فالسروال كلمة عربية ولكنه ليس فى الأصل لباساً عربياً، وإنما هو لباس دخيل انتقل للعرب من فارس[١٢٩]، وكان مستعملاً منذ العهود الإسلامية الأولى للرجال والنساء على السواء[١٣٠]، ويتكون السروال من حجزه وساقين، بحيث يبلغ العقبين وقد يتجاوز ويطول قليلاً، كما تتوع فى الضيق والسعة، وكان له حزام بتكة[١٣١]، وعن المادة الخام التى

---

[١٢٥] رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٢٠٠؛ للاستزادة راجع؛ عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس، ٤٠٣-٤٠٤.

[١٢٦] والجمع: سراويل وسراويلات. (عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ٢٣٤).

[١٢٧] دوزى، "المعجم المفصل"، ١٦٩؛ شتا، المعجم الفارسى الكبير، ج٢، ١٧٤٨؛ ابن سيده، المخصص، ج٤، ص ٨٣؛ وقيل أن كلمة "سروال" مشتقة من الفارسية القديمة "زروارو" أو "زردارد"، وهى فى الفارسية الحديثة من الكلمة المركبة "شلوار"، "شل" بمعنى فخذ، و "وار" لاحقة تفيد النسبة (ادى شير، "معجم الألفاظ الفارسية"، ٨٨).

[١٢٨] و"سربال" مكونة من "سر" أى فوق، و"بال" أى القامة، وقد قلبت الباء واو فى سربال وأصبحت "سروال" (ادى شير، "معجم الألفاظ الفارسية "، ٨٨).

[١٢٩] الزيات، "الأزياء الإيرانية"، ١٤٧.

[١٣٠] دوزى، "المعجم المفصل"، ١٦٩؛ رشيدى، "الملابس العربية"، ٤٨؛ وتشير المراجع إلى أن السروال كان معروفاً أيام النبى (ﷺ)، كما أحاديث نبوية تدعو النساء إلى لبس السراويل.

لمزيد من المعلومات راجع؛ رضوان، الأزياء القاجارية،١٨٣- ١٨٤.

١٣١ رضوان، "الأزياء القاجارية"، ١٨٤؛ **التكة:** جمعها تِكَك، وهى رباط السراويل والتبابين ويعرف بين العامة باسم "الدِكة"، وهو خيط غليظ يشد به السراويل على الخصر، استعملها الرجال والنساء على حدٍ سواء، وقد تكون التكة من القطن أو الحرير (للاستزادة؛ راجع دوزى، "المعجم المفصل"، ٨٢- ٨٥)، وكانت أثمن التكك تصنع من الحرير الفارسى، رغم أنها لاترى وتغطيها الملابس الخارجية. (الزيات، "الأزياء الإيرانية"، ص ١٤٧).

استخدمت فى صناعة السروال فإشتهرت إيران بالسراويل الحريرية[١٣٢]، و أيضًا استعمل القطني منها فى العصر القاجارى، وسمى "زيرجان" بمعنى السروال الداخلى[١٣٣]، وقد ظهر فى تصاوير الدراسة السروال الذى يضيق من أسفل، ومصنوع من نسيج سادة، ويرتديه الرجال والنساء على السواء أسفل القباء، أشكال (١٣ أ، ١٣ ب)، لوحات (٦، ١٣ أ)، وكذلك السروال الضيق المحبوك الذى يرتديه المحاربون والحراس ويدخلون أرجله داخل الحذاء الطويل ذو الرقبة "Boot"، وهو من التأثيرات الأوروبية، كما فى لوحة (٥).

الحِزام[١٣٤] (البند): [١٣٥]

هو من الأدوات التى يثبت بها اللباس الخارجى على الجسم، وهو عبارة عن قطعة من القماش يشد به الخصر[١٣٦]، ويكون فى الصيف من الحرير أو من الموسلين، ويكون فى الشتاء من شال الصوف الكشميرى، واستعمله الرجال والنساء على السواء [١٣٧]، ويطلق "قوشق" على الأحزمة المصنوعة القماش[١٣٨]، وبدت الأحزمة فى جميع تصاوير الدراسة بسيطة فى شكلها، ومتنوعة فى ألوانها، ونجح المصور فى إظهار طياتها، لوحات (٧، ١٠، ١٣ أ، ١٤).

الغِلالة:[١٣٩]

---

[١٣٢] الزيات، "الأزياء الإيرانية"، ١٤٧.

[١٣٣] رضوان، "الأزياء القاجارية"، ١٨٤.

[١٣٤] **الحزام:** بكسر الحاء، والمِحْزم والمِحَزمة والحِزامة اسم ما حزم به، والجمع حُزوم وحُزم.

عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ١٣٢.

[١٣٥] **بند:** كلمة معربة، من الفارسية وتعنى رباط أو حزام، والجمع بنود.

العنيسى، "تفسير الألفاظ الدخيلة "، ١٣؛ عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ١٣٢؛ ادى شير، "معجم الألفاظ الفارسية"، ٢٧؛ دوزى، "المعجم المفصل"، ٧٦.

[١٣٦] الزيات، "الأزياء الإيرانية"، ١٥٢.

[١٣٧] دوزى، "المعجم المفصل"، ١١٥.

[١٣٨] رضوان، "الأزياء القاجارية"، ١٨٧.

[١٣٩] بكسر الغين شعار يلبس تحت الثوب، وسمى بالغلالة لأنه يتغلل فى الثياب أى يُدخل، والجمع غلائل.

عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ٣٤٦.

ثوب رقيق يلبس تحت الثوب السميك، وإذا تكونت من قطعتين تسمى "ريطة، والغلالة من ألبسة النساء[١٤٠]، وتعددت أنماطها فهى عبارة عن قميص أو ثوب مقور من منطقة الرقبة قد يكون قصير[١٤١]، وقد يسبل إلى ما منتصف الساقين ويطلق عليه "Gonela"، وكثيرًا ما تتميز الغلالة بالخفة والشفافية أحيانًا، وتصنع عادة من الجوخ الرقيق الملون أو أطلس أو القطيفة والمخمل[١٤٢]، وقد ارتدت النساء بتصاوير الدراسة الغلالة التى تصل إلى منتصف الساقين والتى تظهر أجزاء منها أسفل القباء المفتوح من الأمام، وكثيرًا ما تكون باللون الأحمر، كما فى (شكل ١٣ د)، (لوحات ٩ أ، ١٠، ١٣ أ، ١٤، ١٥).

جـــ- لباس القدم:

حذاء[١٤٣] (پاافزار):

تشير الكلمة الفارسية پاافزار إلى نوع من الأحذية بلا رقبة ذى طرف مدبب وله كعب، يبلغ طول كعبه حوالى ٧ أو ٨ سم، وكان الأمراء ورجال البلاط يرتدونه فى الشتاء من جلد الحصان أو جلد العجل وهو الأكثر راحة[١٤٤]، وكثيرًا ما نرى هذا النوع من الأحذية فى تصاوير الدراسة (شكل ١٤ ب)، (لوحة ٦).

خُفَ[١٤٥] (گيـــوه):

گيـــوه بالفارسية تعنى الخف، وهو عبارة عن حذاء يحيط بالقدم، ذو وجه من النسيج والقطن ونعل من الجلد[١٤٦]، وقد يصنع من الجلد المراكشى الأصفر أو الأحمر،

---

[١٤٠] رشيدى، "الملابس العربية وتطورها"، ٤٩.

[١٤١] رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٢١٦.

[١٤٢] للاستزادة راجع؛ دوزى، "المعجم المفصل"، ٢٥٩-٢٦٣.

[١٤٣] بكسر الحاء تعنى نعل. (ابن منظور، لسان العرب، مج٢، ج ٩، ٨١٤).

[١٤٤] الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٧٥؛ رضوان، "الأزياء القاجارية"، ١٨٨.

[١٤٥] بضم الخاء وتشديد الفاء؛ كلمة فارسية معربة وأصلها فى الفارسية "كفش"؛ ومعناها نوع من الأحذية الفارسية الجلدية يلبس فوقها حذاء آخر، والجمع خِفاف (عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ١٥٢- ١٥٣)؛ ويبدو أن الخف سمى كذلك نظرًا لخفته، وقد أطلق عليه أسماء متعددة كالمركوب، الجرموق، المداس . . . وغيره. للاستزادة راجع؛ الزيات، "الأزياء الإيرانية"، ١٦٥.

أو الجوخ والقطيفة بألوان متعددة[١٤٧]، وتختلف هيئته عن الحذاء فى كونه دون ساق[١٤٨]، وهو حذاء يلبسه الرجال والنساء على قدم المساواة[١٤٩]، وقد ظهر الخف فى تصاوير الدراسة فى لوحة (٦)، (شكل ١٤ أ)، حيث يرتديه الأمير "طوفان" باللون الأحمر.

بوت "Boot" (پوتين):

بوت "Boot" كلمة إنجليزية تعنى حذاء عالٍ يتخطى الكاحل أو غطاء واقٍ للساق[١٥٠]، ويكون من الجلد أو القماش أو المطاط[١٥١]، وقد دخلت إلى الفارسية وتكتب "پوتين"، ويتميز هذا النوع من الأحذية بطول رقبته التى قد يصل إلى منتصف الساق، بحيث يدخل الجزء السفلى من السروال داخلها، وقد ارتداه الملوك والأمراء والفرسان وبخاصة عند ركوبهم للفرس؛ لحماية سيقانهم من الاحتكاك بجسم الفرس وتمكينهم من وضع الأقدام فى الركاب والتحكم فى سير الحصان[١٥٢]، ولم يقتصر ارتداء البوت على الخاصة، بل ارتداه العامة والعمال خاصة أصحاب المهن الشاقة التى تتطلب تواجدهم بأماكن جبلية وعرة وغابات، ولكن يكون أقل قيمة من حيث الشكل والخامة [١٥٣]، ويعد البوت إحدى المظاهر الأوروبية بالأزياء القاجارية[١٥٤] ، وكان يصنع غالبًا من الجلد الروسى[١٥٥]، وقد ظهر البوت فى العديد من تصاوير الدراسة، شكل (١٤ ج)، لوحات (٥، ٧، ١٠، ١٥).

---

[١٤٦] الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٧٥؛ رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٢٠٢.

[١٤٧] دوزى، "المعجم المفصل"، ١٢٨- ١٣١؛ رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٢٠٢.

[١٤٨] الزيات، "الأزياء الإيرانية"، ١٦٥.

[١٤٩] دوزى، "المعجم المفصل"، ١٢٧؛ رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٢٠٢؛ وكانت الخفاف مستعملة منذ عهد النبى (ﷺ)، إذ ورد ذكرها فى باب المسح على الخفين. (زين الدين أحمد بن عبد اللطيف الزبيدى، التجريد الصريح لأحاديث الجامع الصحيح – مختصر صحيح البخارى، (القاهرة: دار الآثار، ٢٠٠٢م)، ١٠٨).

[١٥٠] البعلبكى، المورد، ١٤٩.

[١٥١] عبد الجواد، "المعجم العربى لأسماء الملابس"، ٤٢.

[١٥٢] الزيات، "الأزياء الإيرانية"، ١٦٤؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٧٣- ٤٧٤.

[١٥٣] رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٢٠٧- ٢٠٨.

[١٥٤] العابد، "التأثيرات الأوروبية"، ٨٤.

[١٥٥] رضوان، "الأزياء القاجارية"، ٣٥٧.

٢- رسوم الأثاث:

تنوعت رسوم الأثاث بمخطوط نوش آفرين ما بين كراسى العرش والمقاعد والأسِرَّة.

كراسى العرش [١٥٦] أو التخت:[١٥٧]

كرسى العرش من أهم مظاهر الملك، يجلس عليه الملوك رفعةً لمكان الملك فى الجلوس عن غيره[١٥٨]، وقد اهتم الفرس بالعروش منذ القدم وتعددت أشكالها [١٥٩]، وقد ظهر عرش "نوش آفرين" فى تصاوير الدراسة مستطيل الشكل له قمة مفصصة ذات أقواس متتالية تنتهى بتدبيب، وأحياناً يزينه من ثلاثة جوانب أشكال معينات متكررة بداخلها نقاط مطموسة (شكل ١٥)، (لوحتى ٥، ٧)، وقد كان هذا الشكل من كراسى العرش شائعًا فى تصاوير المخطوطات الإيرانية خلال القرنين (٩- ١٠هــ/ ١٥-١٦م) [١٦٠].

المقاعد والأسرة:

صُورت المقاعد والأسرة بتصاوير الدراسة فى الحدائق والأماكن المفتوحة، وقد أُهمل المصور اتباع قواعد المنظور والبعد الثالث فى رسمها، حيث بدت المقاعد مستطيلة الشكل، وتستند على ثلاث أرجل مرتفعة ناقوسية الشكل، وله سياج خشبى من أشغال الخرط، يجلس عليه المحبين فى المشاهد الرومانسية، أو احتفالات الزواج (شكل ١٦)، (لوحات ٩ أ، ١١ أ، ١٢، ١٣أ، ١٥)، أما السرير فصُوّر بشكل بسيط، مستطيل

---

[١٥٦] **العرش:** هو سرير الملك وجمعه عروش وأعراش. (ابن سيده، المخصص ،ج٣، بيروت، ١٣٧).

[١٥٧] **تخت:** لفظ فارسي معناها لوح من الخشب، ويقال عنه أنه سرير السلطنة.

آدي شير، "معجم الألفاظ الفارسية"، ٣٤.

[١٥٨] الشيخ أبي العباس أحمد القلقشندي، صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، ج٢، (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٢م)، ١٢٦.

[١٥٩] ويعد أقدمهم عرش كسرى، وكان مصنوعًا من الساج والعاج والذهب والفضة. (صلاح أحمد البهنسى، مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، (القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٩٠م)، ١٣٣).

[١٦٠] للاستزادة راجع؛ البهنسى، مناظر الطرب"، ١٣٣- ١٣٥، شكل ٦، ٧، ٩).

الشكل، لاتقل له وكأنه معلق فى الهواء (لوحتى ٨ أ، ١٤)، واستخدم المقعد فى إحدى الصور كسرير تستلقى عليه الأميرة "نوش آفرين" (لوحة ٦).

٣- رسوم الفرش:

اقترنت رسوم الأثاث ببعض رسوم الفرش، والتى ظهرت فى تصاوير الدراسة متنوعة ما بين الوسائد، ومساند الظهر، إلى جانب أغطية الأسرة، والسجاد؛ ويمكن تناولها كالتالى:

الوسائد ومساند الظهر وأغطية الأسرة:

ظهرت الوسائد ومساند الظهر بتصاوير الدراسة تتخذ الشكل البيضاوى المنتفخ، ويتدلى منها شرابة من كل جانب، اعتمد بعضها فى زخارفه على العناصر النباتية قوامها وحدة أو وريدة متكررة (شكل ١٧ أ)، (لوحة ٥)، فى حين ظهر البعض الآخر خالية من الزخرفة (شكل١٧ ب)، (لوحة ٦)، كذلك كانت لأغطية الأسِرَّة نفس زخرفة الوسائد بالوحدة النباتية المتكررة (لوحة ٦).

السجاد:

بدت جميع السجاجيد بتصاوير الدراسة بالشكل المستطيل، وإن اختلفت أحجامها، وتميزت ببساطة زخارفها، ويمكن تقسيمها من حيث الزخارف إلى طرازين؛ الطراز الأول: قوام زخارفه فروع نباتية متماوجة وحلزونية الشكل على أرضية بنية اللون (شكل ١٨ أ)، (لوحة ١٣ أ)، أما الطراز الثانى فمساحته مملوءة بوريدات بوريدية للون متكررة فى تناسق على أرضية خضراء (شكل ١٨ ب)، (لوحة ١٤).

٤- الأدوات:

أ- أدوات الطعام والشراب:

تعد إقامة مآدب الطعام والشراب فى مختلف المناسبات والحفلات من العادات الفارسية القديمة[١٦١]، والتى ظهرت فى العديد من التصاوير الإيرانية على مختلف

[١٦١] حسن، "المدرسة القاجارية"، ٥٠.

العصور، وكانت أطباق الفاكهة وقنينات وكؤوس الشراب من العناصر الأساسية والأكثر ظهورًا فى مثل هذه الموضوعات.

أطباق وصوانى الفاكهة: (شكل ١٩ أ- ب)

انتشر ظهور أطباق الفاكهة خاصة بمقدمة التصويرة خلال عصر أسرة زند ثم العصر القاجارى[١٦٢]، وتكاد لا تخلو تصويرة من تصاوير الدراسة المختارة بأطباق وصوانى الفاكهة، وتكون موزعة بين عناصر التصويرة، ومتنوعة فى أشكالها وأحجامها، تملؤها ثمار الفاكهة بشكل هرمى (شكل ١٩ ب) وأحيانًا تكون متراصة بجانب بعضها البعض (شكل ١٩ أ)، (لوحات ٦، ٨ أ، ٩ أ، ١٠، ١١ أ، ١٢، ١٣ أ، ١٤، ١٥).

قنينات الشراب والكؤوس: (شكل ٢٠)

يعد ظهور قنينات الشراب والكؤوس من التقاليد الفنية الإيرانية القديمة خاصة فى الموضوعات التى تتعلق بمجالس الشراب والاحتفالات المختلفة التى تتم فى القصور أو حدائقها؛ لذا نجدها من أكثر العناصر ظهورًا بتصاوير الدراسة، وجاءت بنفس شكلها التقليدى المتعارف عليه فى تصاوير المخطوط الإيرانية خاصة التيمورية والصفوية منها، حيث البدن الكروى المنتفخ ذو قاعدة صغيرة، ورقبة طويلة ذات فوهة واسعة (لوحات ٩أ، ١٠، ١١أ، ١٢، ١٣أ، ١٤، ١٥).

ب-أدوات الموسيقى:

تعد أدوات الموسيقى من أهم الأدوات المصاحبة لتصاوير الاحتفالات لما يصاحبها من مجالس رقص وطرب، لذلك فهى تعد من العناصر الأساسية بتصاوير الدراسة، وتنوعت ما بين الآت وترية وأخرى إيقاعية، وعلى الرغم من دخول آلات ونغمات غربية نتيجة للانفتاح الأوروبى فى العصر القاجارى[١٦٣]؛ إلا أن مصور

[١٦٢] حسن، "المدرسة القاجارية"، ٥٠.

[١٦٣] حسن، "المدرسة القاجارية"، ٢٥١؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٣٠.

المخطوط حرص على تصوير الآلات الموسيقية الفارسية فى تصويره، والتى سيتم تناولها فيما يلى:

الطنبور:

هو آلة موسيقية معربة أصلها "تنبور" بالتاء، وكان يعرف بالطنبور الفارسى، وأصله لدى الفرس "دنبره"[١٦٤]، ويعد الطنبور من أكثر الآلات الوترية المستخدمة فى العصر القاجارى، ويمكن مشاهدتها فى تصويرة تمثل حفل زفاف الوزير "خان محمد" و"ما زرافشان" فى بلاد الصين (شكل ٢١ ب)، (لوحة ١٣ أ).

الدف:

يعد من أهم الآلآت الإيقاعية وأكثرها انتشارًا بالتصاوير الإيرانية، خاصة التصاوير التيمورية والصفوية[١٦٥]، ومن ثم القاجارية، وظهر بالشكل المستدير ومصاحبًا للناى فى جميع تصاوير الدراسة (شكل ٢١ أ)، (لوحات ٩ أ، ١٢، ١٣ أ، ١٤).

المزمار:

يعرف فى الفارسية بإسم "سرناى"[١٦٦]، ويعتبر من أبرز آلات النفخ، وهو آلة رئيسة مع الدف فى مناظر الطرب والاحتفالات وحلقات الصوفية[١٦٧]، ويمكن مشاهدته فى معظم تصاوير الدراسة (شكل ٢١ج)، (لوحات ٩ أ، ١٢، ١٣ أ، ١٤، ١٥).

٣- الأسلحة:

السيف:

ضمت تصاوير الدراسة أهم وأبرز أنواع السيوف الإيرانية، وهو الشمشير، وهو سلاح ضيق النصل ذو نصل واحد، تمتاز قبضته بخفتها وبساطة تكوينها، وتتخذ واقيته

---

[١٦٤] الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٣١.

[١٦٥] حسن، "المدرسة القاجارية"، ٢٥١- ٢٥٢؛ البهنسى، "مناظر الطرب"، ٢١٣- ٢١٤.

[١٦٦] البهنسى، "مناظر الطرب"، ٢٠٩، حاشية (٩٦).

[١٦٧] للاستزادة راجع؛ رامى محسن يونس أمين المراكبى، "تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش فى إيران منذ بداية العصر المغولى وحتى نهاية العصر الصفوى- دراسة أثرية فنية مقارنة"، (رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٠م)، ٢٧٨.

شكل الصليب، وتنتهى من أعلى بقبيعة تتجه إلى الجنب، له العديد من المميزات القتالية، إضافة لأغراض الصيد والقنص وفى هذه الحالة يطلق عليه شمشير "شيكارگار" وتعنى المصيد، لذا نجده من أشهر أنواع السيوف التى يحملها الملوك والأمراء والمحاربين فى العديد من التصاوير الإيرانية منذ العصر الصفوى واستمرارًا فى العصر الإفشارى والزندى وصولاً للعصر القاجارى[١٦٨]، ورغم بساطة مصور تصاوير الدراسة فى رسمه وتلوين سيف الشمسير؛ إلا إنه حرص على إبراز جمال وثراء أغماد السيوف بحليتين بيضاويتين الشكل، وكذلك نهاية الغمد ومقبض السيف (شكل٢٢)، (لوحة ٨ أ).

الألوان:

تميزت تصاوير الدراسة بأنها ذات خطة لونية متوازنة، وذات توافق لونى وانسجام بديع، وقد اعتمد المصور فى بعض التصاوير على التباين والتبادل وهو ما يضفى تناسق لونى للتصويرة مثلما (لوحات ١١ أ، ١٢، ١٥)، وكانت الألوان الأساسية بدرجاتها المختلفة هى السائدة فى تصاوير المخطوط كالأحمر، والأزرق، والأخضر، والأصفر، والبرتقالى، إضافة إلى استخدام اللون الأسود والتركيز على الخطوط الخارجية لتحديد العناصر الفنية المختلفة.

وقد اعتمد المصور فى خطته اللونية على تركيبات اللونية قليلية، واستخدام مجموعة من الألوان الدافئة، وألوان بسيطة هادئة ومتدرجة؛ حيث استخدم المصور الألوان الفاتحة أحيانًا فى تلوين الأرضيات[١٦٩] مثل اللون الأخضر، وتدرجاته فى للحشائش وأوراق الشجر، واللون الوردى والأحمر للزهور وثمار الفاكهة، وقد اعتمد على درجات اللون الأزرق فى تلوين السماء، بينما اُستخدم اللون البنى وتدرجاته فى تلوين العمائر ورسوم الأثاث وبعض رسوم السجاد، فى حين اهتم المصور بألوان

---

[١٦٨] حسن، "المدرسة القاجارية"، ٢٥٣؛ الصعيدى، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه"، ٤٢١، حاشية (٣).

[١٦٩] أسماء سليم إبراهيم عامر، "دلالة الألوان ورمزيتها فى مدارس التصوير الإسلامى فى الهند وإيران وتركيا فى الفترة من ٩٠٦هـ- ١٥٠٠م إلى ١١٣٥هـ- ١٧٢٢م- دراسة آثارية فنية مقارنة"، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠٢١م)، ١٩١.

الملابس والتى جاءت مزيج من الألوان الزاهية الداكنة والفاتحة وتدرجاتهم المختلفة كاللون الأصفر والبرتقالى والأزرق والأخضر والأحمر والوردى . . وغيرهم.

المبحث الرابع: تأريخ المخطوط:

من خلال الدراسة التحليلية والمقارنة تم ترجيح تأريخ المخطوط إلى النصف الأول من القرن ١٣هـ/ ١٩م إبان العصر القاجارى، وقد ساعدت عدة عوامل في الوصول إلى هذا الاستنتاج:

أولاً: تعود قصة المخطوط إلى العصر القاجارى، وكان رواج مثل هذه القصص الشعبية القاجارية، وتنفيذ تصاويرها باستخدام الأسلوب الشعبى سائدًا خلال القرن ١٣هـ/ ١٩م، سواء بتصاوير المخطوطات المكتوبة والمنسوخة أو المطبوعة حجريًا[١٧٠]، وذلك لمراعاة ذوق المشترى من الفئة الشعبية، خاصة وأن أول شاهات قاجار "أغا محمد على" (١١٩٣- ١٢١٢هـ/ ١٧٧٩- ١٧٩٧م) لم يكن مهتمًا بفن التصوير ولا المصورين؛ بينما وجه كل عنايته بأمور السياسة وترسيخ دعائم دولته[١٧١]، فوجد المصورين من تجسيد القصص والحكايات الشعبية طريقًا لتسويق أعمالهم الفنية، وكسب العيش.[١٧٢]

ثانيًا: عند عقد مقارنة بين دفة مخطوط "نوش آفرين" موضوع الدراسة، ودفوف مخطوطات أخرى تنسب إلى إيران وتعود للعصر القاجارى؛ منها على سبيل المثال: الدفة العليا من الخارج لمخطوط محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، تحت رقم (١٨٠٨٥) [١٧٣]، والدفة العليا من الخارج لمخطوط محفوظة مكتبة متحف ملك الوطنية فى طهران، تحت رقم (1393.05.00123)[١٧٤]، وكذلك الدفة العليا من الخارج والداخل

---

[١٧٠] ماه وان، "عامه نـگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٣.

[١٧١] حسن، "المدرسة القاجارية"، ١٣.

[١٧٢] ماه وان، "عامه نـگارى در چاپ سنگى مصور": ١٥٣.

[١٧٣] وهو مصحف شريف مؤرخ بعام ١٢٦٢هـ/ ١٨٤٥م. (البنا، "فن التجليد فى العصر القاجارى"، ١٤، لوحة (١٥).

[174] http://malekmuseum.org/artifact/1393.05.00123/%DA%AF%D9%84+%D9%88+%D8%A8%D9%88%D8%AA%D9%87-%D8%AC%D9%84%D8%AF# 20/ 1 2023.

لمخطوط محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، تحت رقم (١٨٠٩٥)[١٧٥]، وجزءين من مخطوط محفوظ بمكتبة مجلس الشورى الوطنى بطهران[١٧٦]، حيث يلاحظ التشابه الكبير بين تصميم دفتين المخطوطين الأخيرين سواء من الداخل أو الخارج وبين دفتى مخطوط الدراسة؛ هذا فضلاً عن الأسلوب الصناعى والزخرفى المنفذ باللاكيه وكذلك تشابه الألوان وأسلوب التلوين إلى حد كبير (لوحات ٢أ، ٢ب، ٢ جـ، ٣أ، ٣ب، ٣ جـ).

وعلى هذا؛ فبعد دراسة الأسلوب الصناعى والزخرفى وكذلك أسلوب التلوين لدفتى مخطوط الدراسة من الخارج والداخل، ومقارنتهما بغيرهما من الدفوف القاجارية المعاصرة، وعلى الرغم من أن الأسلوب الصناعى والتصميم الزخرفى لدفتى مخطوط الدراسة كان مستخدم فى العصر الصفوى؛ إلا أنهما أكثر تأنقًا واتقانًا فى العصر القاجارى، وهو ما ظهر لنا جليًا عند عقد المقارنات؛ لذا يمكن تقدير تأريخ دفتى مخطوط الدراسة "نوش آفرين" بالنصف الأول من القرن ١٣هـ/ ١٩ م إبان العصر القاجارى، وبالتالى فيمكن تأريخ مخطوط الدراسة نفسه بالفترة الزمنية نفسها، لوضوح ارتباط الدفتين بالمخطوط.

ثالثًا: تتميز فاتحة المخطوط بروعة ودقة التصميم، فضلاً عن ثرائها الزخرفى، ومن الجدير بالذكر أن زخارف فاتحة هذا المخطوط نفذت بالأسلوب الفنى الدارج فى العصر

---

[١٧٥] وهذا المخطوط عبارة عن مصحف يعود للعصر الصفوى (١٠٧٧هـ/ ١٦٦٦م)، ولكن أسلوب الجلدة الفنى يعود إلى العصر القاجارى. (البنا، "فن التجليد فى العصر القاجارى"، ١٣- ١٤، هامش (٣٧)، لوحة (١٢، ١٣).

[١٧٦] وهو مخطوط بعنوان "أبواب الجنان"، لمحمد رفيع واعظ قزوينى (١٠٢٧- ١٠٨٩هـ)، الجزء الأول، رقم ١٤٨٧٩، مؤرخ بعام ١٢٤٨هـ/ ١٨٣٢م، وتتشابه دفته الخارجية مع الدفة الخارجية لمخطوط الدراسة؛ فى حين تتشابه الدفة الداخلية للجزء الثانى من نسخة أخرى لنفس المخطوط، رقم ٢٢١٨، مؤرخة بعام ١٢٤٢هـ/ ١٨٢٦م، مع الدفة الداخلية لمخطوط الدراسة.

https://ketabpedia.com/تحميل/ابواب-الجنان؛واعظ-قزوينى،-محمد-رفيع،١٠-٤ 11/2/2024.

الدفة العليا https://ia903004.us.archive.org/26/items/ktp2019-17-01520/ktp2019-17-01520.pdf من الخارج 11/2/2024.

الدفة العليا من https://ia801007.us.archive.org/5/items/ktp2019-07-00627/ktp2019-07-00627.pdf الداخل 11/2/2024.

القاجارى؛ حيث يتضح التشابه جليًا بينها وبين زخارف فاتحة مخطوط الشاهنامة (ورقة ١ ظهر)، وهو مؤرخ بعام ١٢٣٣هـ/ ١٨١٨م، ومحفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم (٧١ تاريخ فارسى طلعت) (لوحة ٤- ب) [١٧٧]، وكذلك زخارف فاتحة مخطوط أبواب الجنان- ج٢ (ورقة ١ ظهر)، مؤرخ بعام ١٢٤٢هـ/ ١٨٢٦م، محفوظ بمكتبة مجلس الشورى الوطنى بطهران (لوحة ٤- ج)[١٧٨]، وهو ما يؤكد أن مخطوط "نوش آفرين" يعود للعصر القاجارى، بل للنصف الأول من القرن ١٣هـ/ ١٩م.

رابعًا: تميزت تصاوير الدراسة بقلة التأثيرات الأوروبية، وهو ما يؤكد نسبتها للنصف الأول من القرن (١٣هـ/ ١٩م)، حيث كان الاتجاه العام فى بداية العصر القاجارى الحفاظ على التقاليد والموروث الفنى، والحد من التأثيرات الأوروبية، ومع النصف الثانى من القرن ١٣هـ/ ١٩م تغلغل التأثر بالمصورين والرحالة الأوروبيين مما أدى إلى تغير الذوق الفنى فى إيران[١٧٩]، وتحديدًا منذ عهد "ناصر الدين شاه" (١٢٦٤-١٣١٣هـ/ ١٨٣٤- ١٨٤٨م)، لما عرف عنه حب المظاهر الحضارية والمدنية الأوروبية [١٨٠]، وبالتالى انعكس ذلك على فن التصوير فى عهده.

هذا فضلاً عن أسلوب المدرسة القاجارية فى التصوير والذى يتضح فى كافة عناصر تصاوير الدراسة، سواء من حيث ملامح سحن الأشخاص، وملابسهم، وكذلك رسوم العمائر وعناصرها ذات الأسلوب المحلى السائد فى العصر القاجارى، وهى تتشابه مع العديد من التصاوير القاجارية المؤرخة والتى وضحت من خلال الدراسة المقارنة التى قامت بها الباحثة، كذلك ظهرت بعض التأثيرات الأوروبية على استحياء فى تصاوير الدراسة والتى بدأت تسود تصاوير العصر القاجارى، وذلك من حيث

---

[١٧٧] أبو الحمد محمود محمد فرغلى، صور مخطوطات الشاهنامة المحفوظة بدار الكتب المصرية- دراسة أثرية فنية، (رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦م)، لوحة ١٠١.

[178] https://ia801007.us.archive.org/5/items/ktp2019-07-00627/ktp2019-07-00627.pdf 11/2/2024

[١٧٩] رحاب إبراهيم أحمد الصعيدى، "نساء القبائل فى التصوير القاجارى"، رسالة المشرق- أعمال مؤتمر المرأة فى الحضارات والآداب الشرقية من ٤ إلى ٥ أكتوبر ٢٠١١م، مج ٢٧، ج٢، (أكتوبر ٢٠١١م)، ٣٢٥- ٣٢٦.

[١٨٠] وكان يظهر فى صوره بمظهرًا أوروبيًا أكثر منه شرقيًا. (حسن، "المدرسة القاجارية"، ٢٠- ٢٢).

الواقعية واستخدام تدرجات الألوان خاصة فى رسوم السماء، كذلك ظهور بعض الأشخاص يرتدون قطع من الملابس الأوروبية كالقبعة والحذاء الطويل الرقبة "البوت".

الخاتمة وأهم النتائج:

تناولت الباحثة دراسة ونشر لأول مرة أحد عشر تصويرة من نسخة مخطوط "نوش آفرين" المحفوظ بمتحف جاير أندرسون، والمسجل برقم (٤٠٢٤)، وتمثل هذه التصاوير موضوعات الرومانسية والخطبة واحتفالات الزواج، وتوصلت الدراسة لعدة نتائج هامة من أهمها:

أولاً: تم ترجيح تأريخ نسخة مخطوط "توش آفرين" موضوع الدراسة؛ بناءً على الدراسة التحليلية والمقارنة إلى النصف الأول من القرن ١٣هـ/ ١٩م إبان العصر القاجارى، نظرًا للأسلوب الشعبى الذى نفذت به تصاوير الدراسة، توصلت الباحثة إلى انتاج نسخة هذا المخطوط فى إيران تحت رعاية من طبقة شعبية، وليست تحت رعاية ملكية من قبل شاهات وأمراء الأسرة القاجارية.

ثانيًا: تبين من خلال الدراسة التحليلية أن تصاوير المخطوط من عمل مصور واحد، فجميع التصاوير المختارة للدراسة خضعت لخطة لونية واحدة، وأسلوبًا فنيًا واحدًا، وهو الأسلوب الفنى المعروف بالأسلوب الشعبى، وهو أحد الأسلوبان اللذان سادا فى العصر القاجارى.

ثالثًا: أبرزت الدراسة أهم سمات هذه النسخة من مخطوط "نوش آفرين"، حيث تميزت ببساطة التكوين، وكثيرًا ما تفتقد النضوج الفنى خاصة فى رسم بعض العناصر المختلفة بلا ثقل أو وزن وكأنها معلقة بالهواء، فضلاً عن وضوح الأسلوب القاجارى فى رسوم الأشخاص وملابسهم، وكذلك الرسوم المعمارية، كما اتبع المصور فى تنفيذ هذه التصاوير خطة لونية موحدة، وتركيبات لونية تبدو قليلة؛ لكنها تميزت بالتناسق والانسجام، واعتمدت على التوافق والتوازن فى بعض التصاوير، والتباين والتبادل فى تصاوير أخرى، هذا إلى جانب افتقار نسخة المخطوط للتذهيب بإستثناء التصميم الزخرفى فى فاتحة المخطوط.

كما ظهرت التأثيرات الأوروبية فى الواقعية، واستخدام تدرجات الألوان، وتقسيم التصويرة أحيانًا لأكثر من مستوى لإضفاء العمق عليها، ومحاولته لتطبيق قواعد الظل والنور، وظهور الحذاء طويل الرقبة "Boot"، وكذلك تأثر المصور فى رسمه للتاج الثلاثى بالأسلوب الساسانى المستحدث، وهو من الأساليب الفنية التى سادت فى العصر القاجارى لا سيما فى عهد "فتح على شاه" (١٢١٢- ١٢٥٠هـ/ ١٧٩٧-١٨٣٤م)، وتدعم كل هذه السمات الفنية التى ظهرت بتصاوير الدراسة ترجيح نسبتها للعصر القاجارى، وتحديدًا للنصف الأول من القرن ١٣هـ/ ١٩م.

رابعًا: أوضحت الدراسة أن قصة المخطوط قصة نثرية شعبية شائعة من الأدب الفارسى فى العصر القاجارى، وأنتج منها العديد من النسخ المصورة وغير مصورة، وأخرى مطبوعة حجريًا.

خامسًا: تبين من خلال دراسة نماذج كتابات هذه النسخة من مخطوط "نوش آفرين" من حيث الشكل؛ أنها كُتبت باللغة الفارسية بخط النستعليق، وهو من الخطوط المحببة والمستخدمة فى نسخ المخطوطات القاجارية، وقد نُفذ نص المخطوط بالمداد الأسود، والعناوين بالمداد الأحمر، وتتراوح أسطر الكتابة فى الصفحة الواحدة من ٢١ إلى ٢٢ سطر بالصفحات التى لا تحتوى على تصاوير، ومن ١٠ إلى ١١ سطر بالصفحات التى تحتوى على تصاوير، بينما جاءت صفحة الافتتاحية خالية من الكتابات، فهى صفحة متهالكة، فقدت نصها، وتم ترميمها، أما طريقة ترتيب صفحات المخطوط، فاستخدم الناسخ نظام التعقيبة.

سادسًا: اتضح من خلال دراسة نماذج كتابات هذه النسخة من مخطوط "نوش آفرين" من حيث المضمون؛ أنها عبارة عن نص نثرى يوضح الأحداث المختلفة للقصة، أحيانًا يتوافق مضمونها مع التصويرة المصاحبة لها تمامًا، وأحيانًا أخرى لا يتوافق معها، وذلك لأن تصاوير المخطوط تصور أهم أحداث القصة وليس جميعها، خاصة وأن القصة مليئة بالتفاصيل.

سابعًا: توصلت الدراسة إلى معرفة الأساليب الصناعية والزخرفية المستخدمة فى تنفيذ دفتى المخطوط، حيث اُستخدم أسلوب اللاكيه كأسلوب صناعى، واُستخدم تصميم

البخارية وأرباعها من الخارج، وتصميم باقات الزهور من الداخل كأسلوبين للزخرفة، وتبين أنهم من الأساليب الشائعة فى العصر القاجارى، كما أن الجمع بين أسلوبين فى زخرفة وتلوين أسلوب اللاكيه لدفتى المخطوط من الخارج؛ وهما الزخرفة بالألوان المتعددة "Tianqi"، والزخرفة باللون الذهبى على أرضية سوداء "Qiangin"، سمة من سمات الدفوف فى العصر القاجارى، إضافة إلى كل هذا دراسة المقارنة بينهما وبين غيرهما من الدفوف المؤرخة تم ترجيح تأريخ دفتى المخطوط إلى نفس الفترة المرجحة لتأريخ المخطوط نفسه، وهى النصف الأول من القرن ١٣هـ/ ١٩م.

ثامناً: عكست تصاوير الدراسة مدى ولع وعشق المصور القاجارى للطبيعة، ورسم المصور جميع أحداث التصاوير فى الهواء الطلق وسط منظر طبيعى، حتى التى وردت فى النص أن أحداثها تمت داخل القصور، مما يدل على مدى عشقه وولعه بالرسوم والمناظر الطبيعية.

تاسعاً: كشفت الدراسة عن استمرار بعض التقاليد الفنية للمدرسة العربية من حيث تسطيح الصورة وبدائية الرسوم، وعدم وجود إطار يفصل بين الصورة ونص المخطوط، وكذلك بعض السمات الفنية لمدرستى التصوير التيمورية والصفوية.

عاشرًا: أمدتنا تصاوير الدراسة بمعلومات عن تقاليد الخطبة والزواج فى العصر القاجارى؛ حيث استخدام التاج والخاتم كوسيلة من وسائل الخطبة كما يتضح فى تصاوير الدراسة (لوحتى ٥، ٦)، وإقامة أكثر من احتفال بالزواج للعروسين، احتفال ببلد العروس (الأميرة نوش آفرين- دمشق)، والآخر ببلد العريس (الأمير إبراهيم- الصين)، وهو عرف وتقليد مستمر فى البلاد الإسلامية يتبعه البعض حتى أيامنا هذه، خاصة وإن كانا العروسين من بلدين مختلفتين.

حادى عشر: عكست قصة المخطوط أثر المذهب الشيعى على العديد من مظاهر الحياة الاجتماعية فى إيران؛ من حيث:

١- تمييز طبقة رجال الدين وتدخلها فى شئون الحياة السياسية والدينية والاجتماعية لدى المجتمع الإيرانى، ولا سيما الاعتقاد بعلمهم للغيب وأن لديهم كرامات، مما أدى إلى انتشار البدع والخرافات وأغلب الحكام القاجاريين كانوا يشجعون ذلك، ولا سيما

الشاه "محمد على شاه"[١٨١]، وقد ورد بقصة المخطوط الاستعانة بالزاهد "عابد" فى حل المشكلات التى واجهت أبطال القصة، والتنبؤ بأحداث غيبية من صعوبات وعراقيل يتعرض لها العاشقان الأميرة "نوش آفرين" والأمير "إبراهيم".

٢- ظاهرة تعدد الزوجات[١٨٢]، حيث تناولت تصاوير المخطوط زواج بطل القصة الأمير "إبراهيم" من ثلاث زوجات فى ليالٍ متتالية، رغم الصعوبات الكبيرة التى واجهها للفوز بزوجته الأولى "نوش آفرين"، وقد حرص علماء المذهب الشيعى على إثبات وجهة نظر الشيعة الإمامية فى إباحة زواج المتعة بتفسير الآيات القرآنية[١٨٣] والأحاديث النبوية الشريفة تفسيرًا موجهًا يتفق مع رأى الشيعة فى مثل هذه الأمور، وكثيرًا ما كانوا يستشهدون بأحاديث نبوية ضعيفة أو موضوعة غير مثبت نسبتها إلى الرسول(ﷺ).[١٨٤]

ثانى عشر: كذلك صبغ المؤلف المخطوط بالصبغة الصوفية كغيره من المؤلفين الإيرانيين لا سيما فى العصر القاجارى، حيث جاء رقم سبعة وهو عدد الخاطبين المتقدمين للأميرة "نوش آفرين"، وهم من بلدان مختلفة، متأثرًا بعقيدة بعض الصوفيين لمدلول ورمزية رقم سبعة، فالعدد سبعة يرمز لديهم إلى سبعة رجال يسمون بالبدلاء

---

[١٨١] عوض راشد عوض الجويسرى، "الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى الدولى القاجارية"، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مج٤٣، ع ١، (يناير ٢٠٢١م)، ٤٣٤- ٤٣٦.

[١٨٢] ارتبطت هذه الظاهرة بجذور اجتماعية وثقافية واقتصادية وسياسية فى المجتمع الإيرانى، وانتشرت بين كافة طبقاته، كما كانت مسألة مقبولة وشائعة في المجتمع كل وحتى بين النساء أنفسهن؛ ولكن كانت لهذه الظاهرة سببًا مباشر للتوتر والاضطرابات في المجتمع الإيراني. (للاستزادة راجع؛ عباس قديمى، قيدارى؛ ندا سنبلى، "زن يكى بيش بود فتنه وشر- پژوهشي دربارة پديدة چندهمسري در متون ادبي- سياسي دورة قاجار"، فصلنامة علمي پژوهشنامة زنان، پژوهشگاه علوم انساني و مطالعات فرهنگي، سال ١٣، شمارة ٣، (پاييز ١٤٠١)، ٨٤ – ٩٠.

[١٨٣] يستخدمون آيات مثل آية (٣) و(١٢٩) من سورة النساء في التفسير القرآنى للإشارة إلى مشروعية التعدد في الزواج، ويمكننى استنتاج توصية الأب للأمير "إبراهيم" ببناء ثلاثة قصور لزوجاته من باب تحقيق العدل بين زوجاته الثلاث. (راجع؛ نهاية قصة مخطوط الدراسة بالصفحة السادسة من هذا البحث).

[١٨٤] للاستزادة راجع؛ الجويسرى، "الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى الدولى القاجارية"، ٤٣٨- ٤٤١.

الأفراد، وأن هؤلاء الأبدال السبعة يحفظ الله بهم الأقاليم السبعة للكون، وأن الله جعل لكل بدل إقليما، ورتب البدلاء كترتيب السموات السبع.[١٨٥]

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم:

الحديث الشريف:

أولاً: المصادر:

أ- المصادر العربية:

- ابن سيده، أبى الحسن على بن إسماعيل، المخصص، ج٣، الجيزة: المطبعة الأميرية ببولاق، ١٨٩٩م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، مج ٥، ج ٤٥،القاهرة: دار المعارف، د.ت.
- البعلبكى، منير، المورد قاموس انجليزى- عربى، ط ٢٨، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٤م.
- الزبيدى، زين الدين أحمد بن عبد اللطيف: التجريد الصريح لأحاديث الجامع الصحيح – مختصر صحيح البخارى، القاهرة: دار الآثار للنشر، ٢٠٠٢م.
- شتا، إبراهيم دسوقى، المعجم الفارسى الكبير، مج١، القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٩٢م.
- القلقشندي، الشيخ أبي العباس أحمد، صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، ج٢، القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٢م.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، القاهرة: طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٤م.

ب- المصادر الأجنبية:

- سرمدى، عباس، دانشنامه هنرمندان ايران و جهان اسلام، ج١، طهران: هيرمند، ١٣٨٩ه.

ثانيا: المصادر المخطوطة:

- مخطوط نوش آفرين، متحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤).

[١٨٥] خالد على عباس القط، "دلالات الأرقام أنموذجًا رمزيًا فى المصطلح الصوفى"، *مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية*، السنة الخامسة، ع ٨، (١٤٣٧هـ/ ٢٠١٦م)، ٣٦٦.

ثالثًا: المراجع العربية:

- ادى شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٠٨م.

أمين، محمد محمد؛ إبراهيم، ليلى على، المصطلحات المعمارية فى الوثائق المملوكية، القاهرة: الجامعة الأمريكية، ١٩٩٠م.

- الباشا، حسن، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٩٢م.
- البنا، سامح فكرى طه، فن التجليد فى العصر القاجارى فى ضوء مجموعة جديدة، لندن: نور "Noor" للنشر، ٢٠١٧م.
- البهنسى، صلاح أحمد، مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٩٠م.
- حلاق، حسان؛ صباغ، عباس، المعجم الجامع فى المصطلحات الأيوبية والمملوكية والعثمانية ذات الأصول العربية والفارسية والتركية، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٩م.
- رشيدى، صبيحة رشيد، الملابس العربية وتطورها فى العهود الإسلامية، بغداد: مؤسسة المعاهد الفنية، ١٩٨٠م.
- الزبيدى، كريم مطر؛ العميدى، فؤاد طارق كاظم ، الدولة القاجارية فى عهد آغا محمد شاه، بيروت: دار العلوم العربية ، د. ت.
- زكى، عبد الرحمن، الحلى فى التاريخ والفن، المكتبة الثقافية ١٢٦، القاهرة: دار القلم، ١٩٦٥م.
- السيد، كمال، نشوء وسقوط الدولة الصفوية، إيران: مكتبة فدك، ٢٠٠٥م.
- عبد الجواد، رجب، المعجم العربى لأسماء الملابس فى ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، القاهرة: دار الآفاق العربية، ٢٠٠٢م.
- العبيدى، صلاح حسين، الملابس العربية الإسلامية فى العصر العباسى الثانى من المصادر التاريخية والأثرية، بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م.
- المصرى، حسين مجيب، الأسطورة بين العرب والفرس والترك، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، د.ت.

رابعا: المراجع الأجنبية المعربة والمترجمة:

- دوزى، رينهارت، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة أكرم فاضل، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧١م.
- ديماند، موريس سفن، الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد عيسى، الإنجليزية، مصر: دار المعارف، ١٩٨٢م.

خامسًا: الدوريات والمقالات العربية:

- البنا، سامح فكرى طه، "نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة – دراسة ونشر لأول مرة"، *مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب*، مج٢١، ع١، (٢٠٢٠م).
- بنبين، أحمد شوقى، "التعقيبة فى المخطوط العربى"، *عالم الكتب*، مج١٤، عدد٥، (أكتوبر ١٩٩٣م).
- الجويسرى، عوض راشد عوض، "الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى الدولى القاجارية"، *مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا*، مج٤٣، ع ١، (يناير ٢٠٢١م).
- عدلى، هناء محمد، "دراسة فنية لتصاوير مخطوط ديوان حافظ لم يسبق نشره"، *حولية الاتحاد العام للآثاريين العرب–دراسات فى آثار الوطن العربى ١٢*، مج١٣، ع١٣، (٢٠١٠م).
- خالد على عباس القط، "دلالات الأرقام أنموذجًا رمزيًا فى المصطلح الصوفى"، *مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية*، السنة الخامسة، ع ٨، (١٤٣٧هـ/ ٢٠١٦م).
- ياسين، عبد الناصر، "المخاصر الصولجانية تاريخها وآثارها فى ضوء فنون التصوير الإسلامى"، *كتاب المؤتمر الحادى عشر للاتحاد العام للآثاريين العرب*، ، ج٢، (٢٠٠٨م).

أ– رسائل الماجستير:

- حسن، سمية، "المدرسة القاجارية فى التصوير– دراسة أثرية فنية"، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.
- رشيدى، أمين عبد الله، "المناظر الطبيعية فى التصوير الإيرانى حتى نهاية العصر الصفوى– دراسة أثرية مقارنة"، مج١، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م.

- رضوان، صالح السيد سيد، "الأزياء القاجارية فى ضوء المخطوطات والتحف التطبيقية ١١٩٣: ١٣٤٤هـ/ ١٧٧٩: ١٩٢٥م- دراسة آثارية فنية"، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠٢٠م.
- الزيات، أحمد محمد توفيق، "الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية"، رسالة ماجستير غير منشورة، الآثار الاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م.
- العابد، إيمان محمد، "التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجارى ١١٩٣- ١٣٤٣ هـ / ١٧٧٩ - ١٩٢٥ م"، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م.
- فايد، غادة عبد السلام، "تأثيرات البيئة والمجتمع فى فن التصوير فى إيران فى العصر التيمورى- دراسة آثارية حضارية "، رسالة ماجستير غير منشورة ، شعبة الآثار الإسلامية، قسم الآثار، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ٢٠١٤م.
- محمود، إيهاب أحمد حسن، "صور السلاطين والأمراء ورجال الدولة فى المدرسة القاجارية- دراسة أثرية فنية"، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١١م.
- المراكبى، رامى محسن يونس أمين، "تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش فى إيران منذ بداية العصر المغولى وحتى نهاية العصر الصفوى- دراسة أثرية فنية مقارنة"، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠١٠م.
- المصرى، آمال حامد، "أزياء النساء فى مصر من الفتح العثمانى حتى عصر محمد على"، رسالة ماجستير، الآثار الاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.

ب-رسائل الدكتوراه:

- البنا، سامح فكرى طه، "فن التجليد فى العصر الصفوى فى ضوء مجموعات متاحف القاهرة ودار الكتب المصرية- دراسة فنية مقارنة"، مج١، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م.
- الصعيدى، رحاب إبراهيم أحمد، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه فى ضوء مجموعة جديدة فى متحف رضا عباسى بطهران دراسة فنية مقارنة"، مج١،رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٠م.

- عامر، أسماء سليم إبراهيم، "دلالة الألوان ورمزيتها فى مدارس التصوير الإسلامى فى الهند وإيران وتركيا فى الفترة من ٩٠٦هـ- ١٥٠٠م إلى ١١٣٥هـ- ١٧٢٢م- دراسة آثارية فنية مقارنة"، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار والحضارة، كلية الآداب، جامعة حلوان، ٢٠٢١م.
- عبد الهادى، قدرى أحمد عبد الحليم محمد، "مناظر الاستقبال فى تصاوير المخطوطات التاريخية العثمانية"، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآداب، جامعة سوهاج، ٢٠١٥م.
- فرغلى، أبو الحمد محمود محمد، صور مخطوطات الشاهنامة المحفوظة بدار الكتب المصرية- دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٦م.

سابعًا: المراجع الأجنبية:

- Balair, Sheila S., *Islamic calligraphy*, Edinburgh: Edinburgh university press, 2006.
- Hornby, Albert Sydney & Cowie Anthony Paul & Gimson, A.C., Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, London: Oxford University press, 1974.
- Khalili, Nasser D., Islamic art and culture timeline and history, Egypt: American University in Cairo press, 2008.
- Meen, V. B., & A. D Tushingham, Crown Jewels of Iran, Canada: University of Toronto Press, 1968.
- مارزلف، أولريش، قصـۀ نوش آفرين گـوهرتاج، تقديم: مهران افشارى، طهران: چـشمه للنشر، ١٣٩٣هـ. ش/ ٢٠١٤م.

ثامنًا: الدوريات والمقالات الأجنبية:

- ذو الفقارى، حسن؛ باقرى بهادر؛ انفر، مهر، "قصه شناسى نوش آفرين نامه"، *جستارهاى ادبى*، شمارة ١٧٣، (تابستان ١٣٩٠).
- فاطمه ماه وان، "عامه نـگارى در چاپ سنگى مصور نوش آفرين گوهرتاج"، *دورماهنامه فرهنگك وادبيات عامه*، سال ٨، شمارة ٣٢، (خرداد وتير ١٣٩٩).
- قيدارى، عباس قديمى؛ سنبلى ندا، "زن يكى بيش بود فتنه وشر- پژوهشي دربارة پديدة چندهمسري در متون ادبي- سياسي دورة قاجار"، *فصلنامة علمي پژوهشنامة زنان،*

پژوهشگاه علوم انساني و مطالعات فرهنگي، سال ١٣، شمارة ٣، (پاييز ١٤٠١)، ٨٣ – ١١٢.

- Basil W. Robinson, "Qajar lacquer", *Muqarnas*, Vol.6, (Jan 1988).
- Behnam Pedram; Mahdi Hosseini, & Gholam Reza Rahmani, "The Importance of Painting in Qajar Dynasty Based on the Sociology Point of View", Journal of History Culture and Art Research, Vol. 6, No. 3, (June 2017).

تاسعًا: الرسائل العلمية الأجنبية:

- Layla Diba, "Laquerwork of Safavid Persia and its relationship to persian painting", (degree of Doctor of philosophy, The institute of Fine Arts, New York university, 1994.
- Mahshid Modares,"Qajar painting in the second half of the nineteenth century and realism", (Master's Thesis, The faculty of the Department of Art and Humanities, San Jose State University, California December 2006).

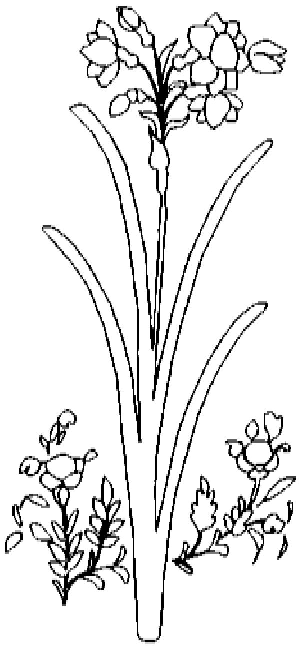
عاشرًا: المواقع الالكترونية:

https://ketabpedia.com/٢-تحميل/نوش-آفرين (14- 12-2023).
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10087311j/f1.item (9-1-2024**).**
http://malekmuseum.org/artifact/1393.05.00123/%DA%AF%D9%84+%D9%88+%D8%A8%D9%88%D8%AA%D9%87-%D8%AC%D9%84%D8%AF# (20/ 1 2023).
https://ketabpedia.com/٤-١٠تحميل/ابواب-الجنان؛واعظ-قزوينى،-محمد-رفيع، (11/2/2024).
https://ia903004.us.archive.org/26/items/ktp2019-17-01520/ktp2019-17-01520.pdf (11/2/2024).
https://ia601006.us.archive.org/31/items/ktp2019-11-03256/ktp2019-11-03256.pdf (16/2/2024).
https://ia801007.us.archive.org/5/items/ktp2019-07-00627/ktp2019-07-00627.pdf (11/2/2024).
https://www.lib.ir/fa/book/65211030/نوش-آفرين-گوهرتاج/ (4/5/2024).
doi:http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v6i3.967 (4/8/2024).

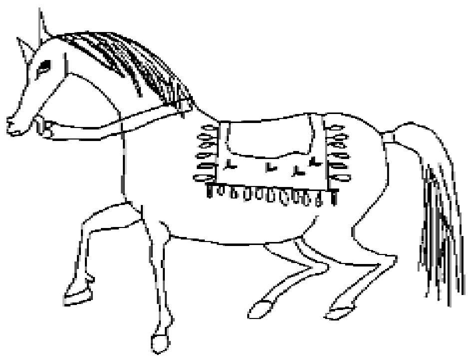
الأشكال واللوحات

شكل (١) البخارية التى تزين دفة مخطوط الدراسة من الخارج، عن لوحة (٢)، عُمل بمعرفة الباحثة.

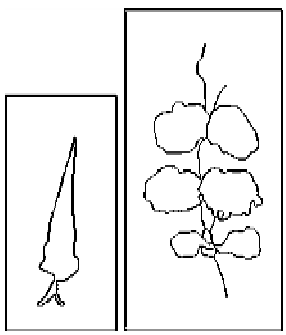
شكل (٢) جزء من الأشرطة الزخرفية التى التى تزين دفة مخطوط الدراسة من الخارج، عن لوحة (٢)، عُمل بمعرفة الباحثة.



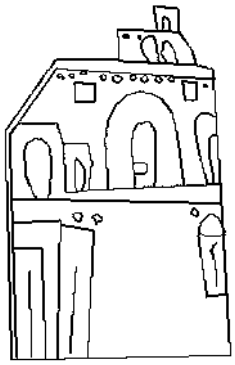
شكل (٣) زهرة النرجس التى تزين دفة مخطوط الدراسة من الداخل، عن لوحة (٣)، عُمل بمعرفة الباحثة.



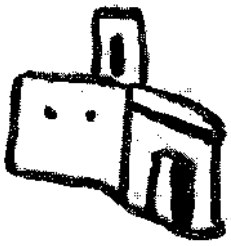
شكل (٤) نموذج لشكل الخيول التى وردت بتصاوير الدراسة، عن لوحة (٥)، عُمل بمعرفة الباحثة.



شكل (٥ أ- ب) نماذج للأشجار التى وردت بتصاوير الدراسة، عن لوحتى (٥، ٦)، عُمل بمعرفة الباحثة.

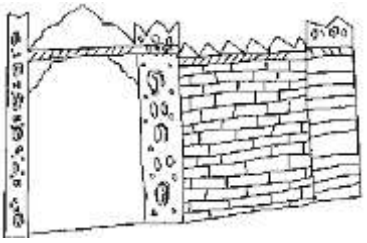


شكل (٦ أ) نموذج لأحد القصور التى تعلوها ملقف هواء "باديـــگير" عن لوحة (١٠)، عُمل بمعرفة الباحثة.



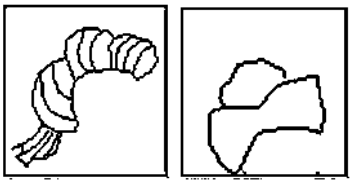
شكل (٦ ب) رسم لمنزل يعلوه ملقف هواء "باديـــگير"، نقلاً عن: الصعيدى، "التحف الإيرانية "، شكل ١٦٤.

شكل (٦ ج) نموذج لأحد القصور الإيرانية المحلية الطراز، نقلاً عن: الصعيدى، "التحف الإيرانية "، شكل ١٦١.

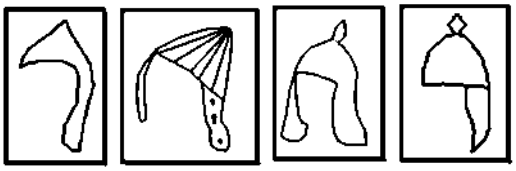


شكل (٧) نموذج لأحد القصور وأسواره عن لوحة (٧)، عُمل بمعرفة الباحثة.

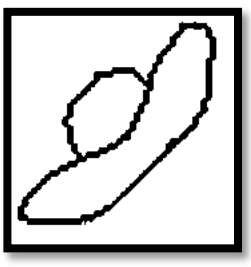
شكل (٨ أ- ب- ج- د) نماذج لأشكال التيجان الواردة بتصاوير الدراسة، عن لوحات(٥، ٦، ٧، ٩) عُمل بمعرفة الباحثة.



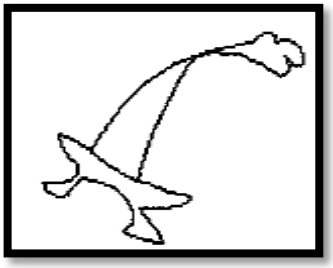
شكل (٩ أ- ب) نماذج لأشكال العمائم الواردة بتصاوير الدراسة، عن لوحتى (١٣، ١١)، عُمل بمعرفة الباحثة.



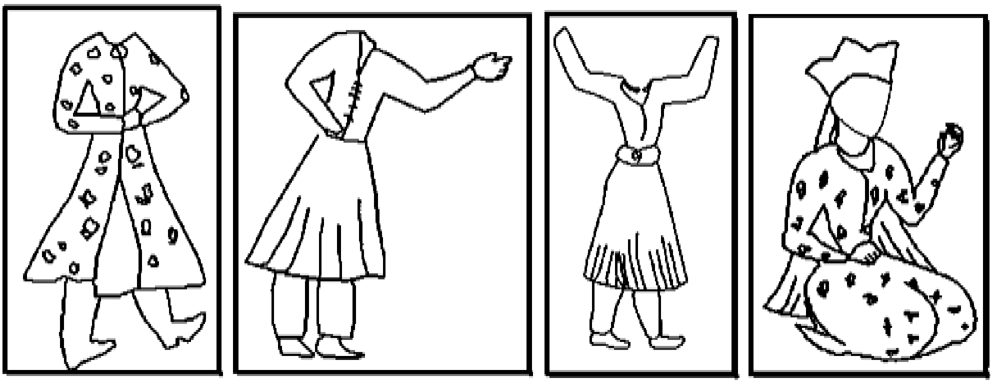
شكل (١٠ أ- ب- ج- د) نماذج لأشكال الخوذات والقلنسوات الواردة بتصاوير الدراسة، عن لوحات (٥، ٦، ٧، ٨)، عُمل بمعرفة الباحثة.



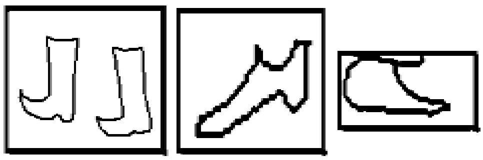
شكل (١١) رسم لقبعة واردة بتصاوير الدراسة، عن لوحة (٩)، عُمل بمعرفة الباحثة.



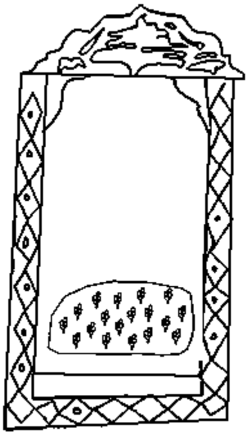
شكل (١٢) رسم لطرطور ورد بتصاوير الدراسة، عن لوحة (٥)، عُمل بمعرفة الباحثة.



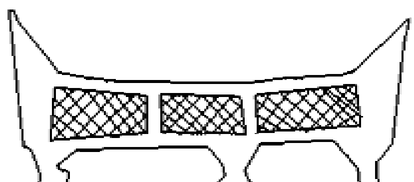
شكل (١٣ أ- ب- ج- د) نماذج لأشكال الأقبية الواردة بتصاوير الدراسة، عن لوحات (٦، ٧، ١٣، ١٥)، عُمل بمعرفة الباحثة.



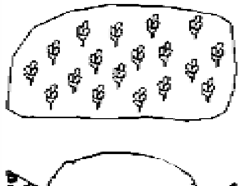
شكل (١٤ أ- ب- ج) نماذج لأشكال االأحذية الواردة بتصاوير الدراسة، عن لوحات (٥، ٦، ١٥) ، عُمل بمعرفة الباحثة.



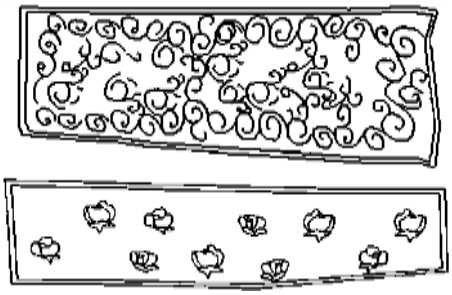
شكل (١٥) رسم للعرش الوارد بتصاوير الدراسة، عن لوحة (٥)، عُمل بمعرفة الباحثة.



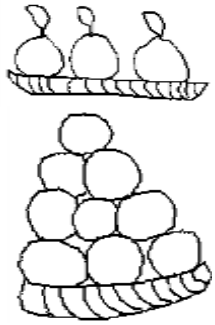
شكل (١٦) نموذج لشكل المقاعد الواردة بتصاوير الدراسة، عن لوحة (٩)، عُمل بمعرفة الباحثة.



شكل (١٧ أ- ب) نموذجين لأشكال الوسائد الواردة بتصاوير الدراسة، عن لوحة (٥)، عُمل بمعرفة الباحثة.



شكل (١٨ أ- ب) نموذجين لأشكال السجاد الوارد بتصاوير الدراسة، عن لوحتى (١٣، ١٤)، عُمل بمعرفة الباحثة.



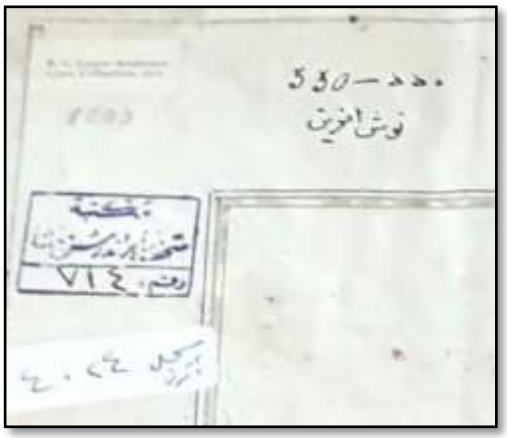
شكل (١٩ أ- ب) نموذجين لأشكال أطباق الفاكهة الواردة بتصاوير الدراسة، عن لوحة (١٨)، عُمل بمعرفة الباحثة.

شكل (٢٠) رسم لقنينة وكؤوس الشراب الواردة بتصاوير الدراسة، عن لوحة(١٣)، عُمل بمعرفة الباحثة.

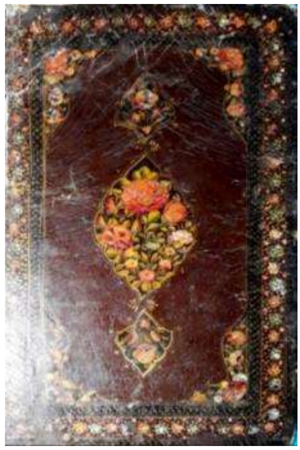
شكل (٢١ أ- ب- ج) رسم للدف، والطنبور، والمزمار الواردين بتصاوير الدراسة، عن لوحة (١٣)، عُمل بمعرفة الباحثة.

شكل (٢٢) رسم لأحد السيوف الواردة بتصاوير الدراسة، عن لوحة (٨)، عُمل بمعرفة الباحثة.

اللوحات



لوحة (١) صفحة تعريف (١/ وجه) مدون بها اسم المخطوط (نوش افرين)، واسم المتحف المحفوظ به (متحف جاير أندرسون)، ورقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.



لوحة (٢- أ) الدفة العليا من الخارج لمخطوط نوش آفرين، رقم (٤٠٢٤)، متحف جاير أندرسون بالقاهرة، العصر القاجارى، لم يسبق نشرها.

لوحة (٢- ب) الدفة العليا من الخارج لمخطوط رقم (١٨٠٩٥)، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، العصر القاجارى، (للمقارنة)، البنا، "فن التجليد فى العصر القاجارى"، لوحة (١٢).

لوحة (٢- ج) الدفة العليا من الخارج لمخطوط رقم (١٤٨٧٩)، مكتبة مجلس الشورى الوطنى بطهران، العصر القاجارى، عام ١٢٤٨هـ/ ١٨٣٢م، (للمقارنة).
https://ketabpedia.com/
تحميل/ابواب-الجنان؛واعظ-قزوینی،-
محمد-رفیع،١٠-٤ (11/2/2024).

لوحة (٣- أ) الدفة العليا من الداخل لمخطوط نوش آفرين، رقم (٤٠٢٤)، متحف جاير أندرسون، العصر القاجارى، لم يسبق نشرها.

لوحة (٣- ب) الدفة العليا من الداخل لمخطوط مصحف رقم (١٨٠٩٥)، متحف الفن الإسلامى، العصر القاجارى، (للمقارنة) البنا، "فن التجليد فى العصر القاجارى"، لوحة (١٣).

لوحة (٣- ج) الدفة العليا من الداخل لمخطوط أبواب الجنان-ج٢ رقم (٢٢١٨)، مكتبة مجلس الشورى الوطنى بطهران، العصر القاجارى، عام ١٢٤٢هـ/ ١٨٢٦م، (للمقارنة).
https://ia801007.us.archive.org/5/items/ktp2019-07-00627/ktp2019-07-00627.pdf 11/2/2024

لوحة (٤- أ) الصفحة اليمنى ورقة (١ ظهر) من فاتحة مخطوط نوش آفرين، متحف جاير أندرسون، رقم (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (٤- ب) فاتحة مخطوط الشاهنامة، ورقة (١ ظهر)، المؤرخ بعام (١٢٣٣هـ/ ١٨١٨م)، دار الكتب المصرية، رقم (٧١ تاريخ فارسى طلعت)، (للمقارنة).
فرغلى، أبوالحمد، تصاوير مخطوطات الشاهنامة المحفوظة بدار الكتب المصرية، لوحة ١٠١.

لوحة (٤- ج) فاتحة مخطوط أبواب الجنان-ج٢، ورقة (١ ظهر)، المؤرخ بعام (١٢٤٢ه/ ١٨٢٦م، ، مكتبة مجلس الشورى الوطنى بطهران، رقم (٢٢١٨)، (للمقارنة).
https://ia801007.us.archive.org/5/items/ktp2019-07-00627/ktp2019-07-00627.pdf 11/2/2024

لوحة (٥) تصويرة تمثل كثرة المتقدمين لخطبة الأميرة "نوش آفرين"، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٦ أ وجه)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (٦) تصويرة تمثل الأمير "إبراهيم" فى قصر الأميرة "نوش آفرين"، مخطوط نوش آفرين فى الليلة الأولى، (ورقة ٧ ب ظهر)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (٧) تصويرة تمثل الأميرة "نوش آفرين" تطلب من مربيتها وحاشيتها إيجاد صاحب خاتم الخطبة، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٨ ب ظهر)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (٨ أ) تصويرة تمثل ذهاب الأمير "إبراهيم" الشاب إلى قصر الأميرة "نوش آفرين" فى الليلة الثانية، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ١٠ ب ظهر)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (٨ ب) ذهاب الأمير "إبراهيم" الشاب إلى قصر الأميرة "نوش آفرين" فى الليلة الثانية، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٣٢ ب ظهر)، مكتبة مجلس الشورى الوطنى بطهران، رقم (٢٥٩٥)، ١١٩٩هـ /١٧٨٥م.
https://ketabpedia.com/تحميل/نوش-آفرين-٢/ (14- 12- 2023).

لوحة (٩ أ) تصويرة تمثل لقاء الأمير "إبراهيم" بالأميرة "نوش آفرين"، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ١٢ ب ظهر)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (٩ ب) الأمير "إبراهيم" ولأميرة "نوش آفرين" فى حفل راقص، نسخة مصورة ومطبوعة حجريًا من مخطوط نوش آفرين،١٢٦٣هـ/ ١٨٤٦م، أكاديمية لينش Lynch الوطنية بروما؛ نقلاً عن: ماه وان، "عامه نگارى در چاپ سنگى مصور نوش آفرين گوهرتاج"، ١٧٠، لوحة ١٤.

لوحة (١٠) تصويرة تمثل لقاء الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" بقصر الأميرة "خورشيد عالمگير"، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٤٨ أ وجه)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (١١ أ) تصويرة تمثل احتفال زواج الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" بدمشق، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٥٧ ب ظهر)، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٤٨ أ وجه)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (١١ ب) حفل زواج الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين"، نسخة مصورة ومطبوعة حجريًا من مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٢٢ ب ظهر)، ١٣٢٢هـ/ ١٩٠٤م مكتبة مجلس الشورى الإسلامى بطهران.
https://ia601006.us.archive.org/31/items/ktp2019-11-03256/ktp2019-11-03256.pdf (16/2/2024).

لوحة (١٢) تصويرة تمثل احتفال زواج الأمير "إبراهيم" والأميرة "نوش آفرين" بالصين، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٥٨ ب ظهر)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (١٣ أ) تصويرة تمثل حفل زفاف الوزير "خان محمد" و"ما زرافشان" فى بلاد الصين، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٥٩ أ وجه)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (١٣ ب) تصويرة تمثل زواج الوزير "خان محمد" و"ما زرافشان"، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٩٨ ب ظهر)، مكتبة مجلس الشورى الوطنى بطهران، رقم (٢٥٩٥)، ١١٩٩هـ/١٧٨٥م.
https://ketabpedia.com/تحميل/نوش-آفرين-٢/ (14-12-2023).

لوحة (١٤) تصويرة تمثل حفل زواج الأمير "إبراهيم" والأميرة "خورشيد عالمگير"، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٥٩ ب ظهر)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.

لوحة (١٥) تصويرة تمثل حفل زفاف الأمير "إبراهيم" و"ميمونة خاتون" ابنة ملك الجن، مخطوط نوش آفرين، (ورقة ٦٣ ب ظهر)، بمتحف جاير أندرسون، رقم الحفظ (٤٠٢٤)، لم يسبق نشره.