نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة "دراسة ونشر لأول مرة"

د. سامح فكري البنا•

الملخص :

يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بنسخة فريدة من مخطوط ليلى والمجنون، تحمل رقم تسجيل ١٤٨٩٥، ولم تنشر من قبل ، ومما يلفت النظر في هذه النسخة – على الرغم من صغرها–احتوائها على فنون الكتاب المتعارف عليها من تجليد، وكتابات، وتذهيب، وتصوير، وتوجد العديد من الأسباب لدراسة هذا المخطوط وفنونه، أهمها ما يأتي:

– دراسة ونشر نماذج منتقاة من فنون الكتاب لهذا المخطوط لأول مرة.

– تأريخ المخطوط، حيث إن هذا المخطوط غير مؤرخ، وذلك من خلال الأسلوب الصناعي والزخرفي لجلدة هذا المخطوط ، وكذلك بناء على الدراسات المقارنة بين تصاوير، ودفتي، وكتابات هذا المخطوط وبين غيرها الذي له السمات الزخرفية نفسها، ومن ثم يستطيع الباحث من خلال تلك الدراسات استقراء تاريخ المخطوط .

–دراسة دفتي المخطوط ونماذج من تصاويره ستعطي بلا شك نموذجًا لفني التجليد والتصوير وسماتهما الصناعية والزخرفية للفترة التي نسخ فيها المخطوط .

– دراسة بعض نماذج الكتابات الملحقة بتصاوير المخطوط موضع الدراسة وترجمة بعضها؛ للتعرف على مدى ارتباط مضمون هذه الكتابات بموضوع التصويرة، فضلا عن التعرف على فن الخط أو الكتابة

على أن يتناول البحث :

المبحث الأول: دراسة أثرية فنية لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة كنموذج لفن التجليد.

• أستاذ الآثار والفنون الإسلامية المساعد– قسم الآثار – كلية الآداب – جامعة اسيوط
drsameh1@hotmail.com

المنارة للاستشارات
www.mar

المبحث الثاني: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاة لفني الكتابة والتذهيب لمخطوط ليلى والمجنون.

المبحث الثالث: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاة من تصاوير مخطوط ليلي والمجنون موضوع الدراسة كنموذج لفن التصوير.

وتنتهي الدراسة بالخاتمة التي تشتمل على نتائج الدراسة، وملحق الأشكال واللوحات التي ينشر أغلبها لأول مرة في هذه الدراسة .

الكلمات الدالة :

ليلى والمجنون؛ أسلوب اللاكيه ؛ تصميم باقات الزهور؛ خط النستعليق؛ التعقيبة؛ أسلوب التلوين؛ أسلوب التزميك؛ الفن الساساني المستحدث؛ الأسلوب الشعبي القاجاري؛ الإله بان؛ الشاعر مكتبي الشيرازي؛ مناظر الغرام ؛ التصوف.

مقدمة :

يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بالعديد من المخطوطات الإسلامية التي لا تقل روعة عما به من تحف تطبيقية تعود إلى العصور الإسلامية المختلفة، وتشهد هذه المخطوطات باختلاف أنواعها وأشكالها على مدى ما وصلت إليه فنون الكتاب المخطوط من رقي وازدهار في تلك العصور، وتوجد بعض من هذه المخطوطات حاليًا في قاعة ١٧[١]، وبعضها الآخر يوجد في مخازن المتحف.

ويستلفت نظر الباحث في هذه المخطوطات النفيسة نسخة فريدة من مخطوط إيراني محفوظة حاليًا في مخازن المتحف، وليست معروضة بين جنباته، والنسخة المقصودة هي نسخة من مخطوط ليلى والمجنون تحمل رقم تسجيل ١٤٨٩٥، ومما يلفت النظر في هذه النسخة صغرها النسبي، وأنها رغم صغرها هذا إلا أن لها جلدة أثرية نفيسة ومزودة بالعديد من التصاوير ذات أسلوب فني مميز، والواقع أن احتواء هذه النسخة – رغم صغرها – على فنون الكتاب المتعارف عليها من تجليد، وكتابات، وتذهيب، وتصوير، كان هو الدافع

---

[١] تجدر الإشارة إلى أن القاعات أرقام ١٧، ١٨، ١٩ في متحف الفن الإسلامي خصصت للكتابات على شواهد القبور، والبلاطات الخزفية، وبعض التراكيب الرخامية وغيرها، ويلاحظ أن قاعة رقم ١٧ على وجه الخصوص اشتملت على نماذج من المخطوطات الإسلامية التي تعود إلى عصور إسلامية مختلفة، وتشتمل على نماذج خطية متنوعة.

المنارة للاستشارات
www.mar

الرئيس للقيام بدراسة نماذج منتقاة من هذه الفنون في ضوء هذه النسخة، والواقع أنه توجد العديد من الأسباب لدراسة هذا المخطوط، نوضحها كما يأتي:

– دراسة ونشر نماذج منتقاة من فنون الكتاب لهذا المخطوط لأول مرة.[٢]

– تأريخ المخطوط، حيث إن هذا المخطوط غير مؤرخ، وذلك من خلال الأسلوب الصناعي والزخرفي لجلدة هذا المخطوط، وكذلك بناء على الدراسات المقارنة بين تصاوير، ودفتي، وكتابات هذا المخطوط وبين غيرها الذي له السمات الزخرفية نفسها، ومن ثم يستطيع الباحث من خلال تلك الدراسات تأريخ المخطوط .

– دراسة دفتي المخطوط ونماذج من تصاويره ستعطي بلا شك نموذجًا لفني التجليد والتصوير وسماتهما الصناعية والزخرفية للفترة التي نسخ فيها المخطوط .

– دراسة بعض نماذج الكتابات الملحقة بتصاوير المخطوط موضع الدراسة وترجمة بعضها؛ للتعرف على مدى ارتباط مضمون هذه الكتابات بموضوع التصويرة من جهة، والتعرف على فن آخر من فنون الكتاب آنذاك، وهو فن الخط أو الكتابة .

– معرفة نبذة عن مؤلف هذا المخطوط، وأهمية قصة ليلى والمجنون العربية الأصل في إيران.

– التعرف على السمات الفنية لهذه النسخة من مخطوط ليلى والمجنون.

وسوف يتناول الباحث هذه الدراسة من خلال مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة على النحو الآتي:

مقدمة: وتتناول أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، ومنهجية البحث.

---

[٢] تقدم الباحث بخطاب رسمي للمسئولين بمتحف الفن الإسلامي؛ لنشر ودراسة المخطوط موضع الدراسة وما يحتويه من فنون الكتاب لأول مرة، وقد تمت الموافقة من جانب المسئولين بقطاع المتاحف بوزارة الآثار والمسئولين بمتحف الفن الإسلامي، وبهذه المناسبة يتقدم الباحث بوافر الشكر والاحترام والتقدير لكل من أسهم في هذه الموافقة، وعلى رأسهم الأستاذة إلهام صلاح الدين رئيس قطاع المتاحف، والسيد الدكتور ممدوح عثمان مدير متحف الفن الإسلامي، كما يتوجه الباحث بالشكر للسادة أمناء متحف الفن الإسلامي، وخاصة الدكتور محمد عبد السلام، والدكتور علاء الدين محمود، والأستاذ عبد الحميد؛ لما قدموه من تسهيلات للباحث لإتمام دراسته .

المنارة للاستشارات
www.mar

تمهيد: ويشتمل على نبذة عن قصة ليلي والمجنون في التراث العربي والفارسي، وأهم مؤلفيها، ونبذة عن مكتبي الشيرازي مؤلف المخطوط موضوع الدراسة .

المبحث الأول: دراسة أثرية فنية لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة كنموذج لفن التجليد.

المبحث الثاني: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاة لفني الكتابة والتذهيب لمخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة .

المبحث الثالث: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاة من تصاوير مخطوط ليلي والمجنون موضوع الدراسة كنموذج لفن التصوير.

وتنتهي الدراسة بالخاتمة التي تشتمل على نتائج الدراسة، وملحق اللوحات والأشكال.

تمهيد:

لا شك أن الشعر الفارسي هو ألمع تعبير عن الثقافة والفن الإيرانيين؛ حيث كانت الثقافة الإيرانية – بالفعل – تحت سيطرة الفنون اللفظية (الشفوية والمكتوبة)، وبشكل عام أثَّر الشعر والأدب الفارسي على الإيرانيين أكثر من الأنواع الفنية الأخرى، ويمكن القول بأن فن التصوير ذو صلة عميقة بالشعر والأدب الفارسي، وتم استخدام اللوحات الإيرانية في تصوير الشعر، والنثر، والكتب، وازدهرت معها، ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك قصة ليلى والمجنون التي تعد إحدى القصص العاطفية التي صوّرهاالرسامون مرارًا وتكرارًا، وهي قصة عربية الأصل[٣]، ثم انتقلت بعد ذلك إلى الأدب الفارسي.[٤]

---

[٣] للمزيد عن قصة ليلى والمجنون في الأدب العربي راجع:الأصفهانى ، أبو الفرج ت ٣٥٦هـ ، كتاب الأغاني، ج٢، طبعة جديدة مصححة، ط١، دار إحياء التراث العربي ، ١٩٩٤م .

الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري، ت ٢٥٥هـ، ، البيان والتبين، مكتبة الخانجي، مصر .

كراتشكوفسكي، ليلى والمجنون، ترجمة: نجاد ، أحمد كامل، ج٢، ط ٣، دار زوار،١٩٩٩م .

حسين ،صالح فتحي صالح ، تصاوير قصة ليلى والمجنون في مدارس التصوير الايرانية وعلى التحف التطبيقية دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا ،٢٠٠٩م .

المنارة للاستشارات
www.mar

وتعد قصة ليلى والمجنون في الأدب الفارسي من الشعر القصصي الغرامي، وقد بلغ نظم القصص الغرامي ذروة الكمال في أواخر القرن ٦هـ / ١٢ م على يد الشاعر نظامي الكنجوي[٥]، فالنظامي الكنجوي يمدح مجنون ليلى، ويرى أنه لم يكن مجنونًا على نحو ما يفهم من العامة من هذه الكلمة، بل كان صوفيًّا [٦] عالمًا بأسرار جعلته مشرق الباطن قريبا من الله، وأنه أختار حياة الخلوة في الصحراء بغية إضعاف قيوده بهذه الدنيا؛ لكي يسرع في التخلص منها؛ لأنها ليست إلا طريقا للخطوة بالعشق الخالد في الحياة الأخرى، حيث إنه لا يترك مجالًا للشك في أن قيس نجا من قيود المادة، وتقرَّب من المعشوق الأزلي، واتخذ العشق طريقة إلى الحق، وكانت ليلى في البدء سببًا لأن يتجه إلى حبها، ثم إنه فكر عن طريق الحب في أسرار الكون حتى توصل بتفكيره إلى أن المعشوق الخالد هو

جميلة، فارح ، ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي "دراسة مقارنة"، رسالة ماجستير، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبدالحميد بن باديس، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية،٢٠١٨م، ص ص ٣٥ : ٣٩ .

[٤] للمزيد عن قصة ليلى والمجنون في الأدب الفارسي راجع:

الراجحي، عبده ، محاضرات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٧م.

الجنان، مأمون بن محيي الدين ، مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة، بيروت، دار الكتب العلمية،ط ١، ١٩٩٠م.

عيد،صلاح،الغزل العذري"حقيقية ظاهرة، خصائص الفن"، الناشر مكتبة الآداب، ط١ ١٤١٤هـ/١٩٩٣ م

[٥]أكبري، صاحبعلي: قصة مجنون ليلى في الأدبين العربي والفارسي، مجلة دانشكده أدبيات وعلوم إنساني، دانشكده تهران، ص ص ٧٩، ٨٠ .

[٦] التصوف: هو فلسفة حياة، تهدف إلى الترقي بالنفس الإنسانية أخلاقيًا، وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية؛ لأنها وجدانية الطبع وذاتية.

التفتازاني،أبو الوفا الغنيمي، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط ٣،١٩٨٢م ص ص ١٠، ١١.

المنارة للاستشارات
www.mar

الله [٧] ، وقد أعطى الشاعر نظامي ليلى دلالة صوفية للجمال الإلهي، وهكذا فإن في توق المجنون إلى ليلى رمزية لتوق الرجل إلى الله عز وجل.[٨]

وقد انعكست تلك الأفكار الصوفية لنظامي وغيره من الشعراء الإيرانيين على مصوري المخطوطات؛ فنجد أن المصور المسلم قد تعامل مع الموضوعات العاطفية داخل المخطوطات التي من بينها قصة ليلى والمجنون على أنها موضوعات ذات صلة مباشرة بالتصوف والعشق الإلهي، وليست موضوعات عاطفية تدل على الحب الإنساني أو الجسدي.[٩]

ومن بين قصص الحب والغرام التي رسمها الرسامون الإيرانيون تتميز قصة ليلى والمجنون عن القصص الأخرى للأسباب التالية، أولًا: موقع الأحداث هو صحراء الحجاز الحارقة ومنطقة البادية. ثانيًا: بدأت قصة حب ليلى والمجنون بفشل العشاق، وألم الفراق، وانتهت بموت العشاق.[١٠]

والجدير بالذكر أنه ليس من الضروري أن يكون شخص قيس بن الملوح تاريخيًا أو غير تاريخي، وإنما الأمر الضروري أن هناك قصة غرامية هي قصة قيس بن الملوح، كذلك ليس من المهم أن يشكك بعض مؤرخي الأدب العربي في وجود المجنون، أو أن يبالغ البعض الآخر في إنكار وجوده، وإنما الذي يهتم به الباحث هو دراسة هذه القصة من الناحية الفنية من خلال النسخة موضع الدراسة، حيث أقبل الفنانون الإيرانيون وغيرهم على تصوير وتزويق هذه القصة في العديد من نسخ المخطوطات ولاسيما الإيرانية، بل اهتموا أيضا برسم موضوعات هذه القصة على التحف التطبيقية من مختلف العصور الإسلامية.

---

[٧] لجنان ، مأمون بن محيي الدين، مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة ، ص ١٣٢ .

[8] Abaza ,Imane M. Sadek, : Color Symbolism in Islamic Book Paintings , Master of Arts , The American University in Cairo ,2017, p 75 .

[٩] إبراهيم، إيهاب أحمد، التصوف والفن الإسلامي، مجلة حوليات إسلامية، العدد ٤١، ٢٠٠٧م، ص ص ١٠٨، ١٠٩.

[10] Kiadeh, Alireza Akrami Hassan, and Arvand ,Parisa, Majnun's isolation from human society and living with wild animals (Comparative study of Iranian literature and painting), International Journal of Arts and commerce Vol. 6 No. 8, November 2017 , p 12.

المنارة للاستشارات
www.mar

وتنال قصة (ليلى والمجنون) في إيران ما نالته من الشهرة في بلاد العرب، بل إنها انفردت في إيران بأن نظمها كبار شعرائهم مثل نظامي الكنجوي[١١] (٥٣٩- ٦٠٨ هـ/ ١١٤٥ - ١٢١١م) الذي يعد من أشهر شعراء الفرس الذين نظموا هذه القصة، وترجع نسبته إلى بلدته كنجة، كما ترجع شهرته إلى منظوماته الخمس التي تعرف باسم "خمسة نظامي"، وهي، (مخزن الأسرار - خسرو وشيرين - هفت بيكر - إسكندر نامه - ليلى والمجنون)، واعتمد في معظم كتابته لقصة ليلى والمجنون على الروايات العربية، وهو أول من أظهرها وأشهرها بفنية وأسلوب أدبي رائع في أقطار اللغة الفارسية، وشرع نظامي في نظم "ليلى والمجنون" في عام ٥٨٤هـ / ١١٨٨م بناءً على طلب أخستان بن منوچهر حاكم شروان، وتشتمل المنظومة على ٤٥٠٠ بيت تقريبًا، وقصة ليلى والمجنون قصة حب - كقصة خسرو وشيرين - يمثل دور البطولة فيها بطلان هما: قيس بن الملوح مجنون بني عامر، ومعشوقته ليلى، وأتم الشاعر نظم هذه القصة في العام نفسه الذى بدأ فيه نظمها، ويبدو أنه فرغ من نظمها في مدة وجيزة، لم تَتَعَدَّ أربعة أشهر، مما نَتَبَيَّنه من قوله: "نظمتُ أكثر من أربعة آلاف بيت في أقل من أربعة أشهر، ولولا الاشتغال بأعمال أخرى، لتمتْ في أربع عشرة ليلة، ولذلك فقد تمت المنظومة في عام ٥٨٤ هـ / ١١٨٨م." [١٢]

---

[١١] نظامي الكنجوي: هو (نظام الدين أبو محمد إلياس بن يوسف بن زكي بن مؤيد الكنجوي)، وقد صرح باسمه في منظومته "ليلى والمجنون"، وتضاربت الآراء حول تاريخ ولادته، ولكن أرجح تلك الآراء تشير إلى أنه ولد ٥٣٩-٦٠٨هـ / ١١٤٥ - ١٢١١م ، ونجده يتحدث بطريقة المتصوفة وأسلوبهم منذ بداية أشعاره، مما يرجح تغلغل الدين في قلبه، وأنه نشأ محبًّا للعبادة والتقوى، وقد نُسب نظامي إلى مسقط رأسه كنجة، وقد كانت كنجة في ذلك الوقت مظهرًا متميزًا في تاريخ الثقافة في أذربيجان، كما كانت مركزًا مشعًّا للثقافة في الشرق الأدنى، وقد كان أبوه رجلًا فقيرًا؛ حيث كان يعمل تاجرًا أو صانعًا، وقد قام بتعليمه على أفضل وجه، ولكنه توفي عنه وهو صغير، ثم ما لبثت أمه أيضاً أن ماتت بعده بقليل، وكانت من أسرة كردية كريمة، ويُظن أنه تربى في حضانة أحد أخواله، ونشأ نظامي نشأة دينية، ونستطيع أن نلمس ذلك من أشعاره. للمزيد راجع:

حسنين،عبدالنعيم محمد، نظامي الكنجوي شاعر الفضيلة "عصره وبيئته وشعره"، مصر، مكتبة الإسكندرية،٢٠١٥م، ص ص ١٣٣: ١٤٤.

[١٢] حسنين، عبد النعيم محمد، نظامي الكنجوي، ص ٣٠٧ .

المنارة للاستشارات
www.mar

وصار كثير من الشعراء الإيرانيين على هدى نظامي الكنجوي؛ فقام الأمير خسرو الدهلوي[١٣]المتوفى عام ٧٢٥هـ / ١٣٢٤م بتقليد نظامي الكنجوي، ونظم القصة تحت عنوان(مجنون وليلى)، كذلك قام كل من الشاعر الصوفي الكبير عبد الرحمن الجامي المتوفى سنة ٨٩٨هـ/١٤٩٢م، وابن أخته هاتفي الجامي المتوفى سنة ٩١٨ هـ/١٥١٢م، والشاعر نامي من شعراء القرن ١٢هـ/ ١٨م في عهد الملك نادر شاه، وغيرهم من شعراء إيران بنظم قصة ليلي والمجنون، ولكل منهم أسلوبه.

هذا بالأضافة إلى شاعر آخر هو مكتبي الشيرازي – وهو الشاعر الذي نظم أبيات النسخة موضوع الدراسة [١٤] وقد سُمي بمكتبي نسبة إلى اشتغاله في مكتب (مدرسة)، وقيل إنه سمي بمكتبي لأنه كانت له مدرسة أدبية شهيرة، ولذلك عرف بمكتبي[١٥]، وهو شاعر فارسي من شعراء القرن ٩هـ / ١٥م، توفي عام ٩٠٠هـ/١٤٩٤م، وقد ألف (خمسة) تقليدًا لنظامي، والحقيقة أن أجملها جميعا (ليلى والمجنون)[١٦]؛ ليروض بها موهبته الشعرية، ولا يُعرف بعد هل أتم هذه الملاحم وفُقدت، أم لم يواته الأجل فلم يُتمها، وعلى أي حال، لم

---

[١٣]أمير خسرو الدهلوي: هو أبو الحسن يمين الدين خسرو بن سيف الدين محمود، ولد في مدينة بتيالي بالهند عام ٦٥١هـ / ١٢٥٣م، كانت أمه هندية، أما أبوه فكان زعيمًا لإحدى القبائل التركية التي دفعها الغزو المغولي للهجرة من موطنها الأصلي، وقد نشأ أمير خسرو بالهند، وكان مرتبطا بإحدى الطرق الصوفية، وقد ظهر تصوفه في غزله، وكذلك في مثنوياته التي سار فيها على نهج نظامي.

بقوش، عبدالعزيز مصطفى، شيرين وخسرو للأمير خسرو الدهلوي، مصر، دار سعاد الصباح ١٩٩٢م، ص٧.

كفافي، محمد عبدالسلام، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي،جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا،٢٠٠٩م، ص ٣٢٨ .

[١٤]توصل الباحث إلى معرفة اسم الشاعر الذي ألف الأبيات الشعرية في النسخة موضوع الدراسة من خلال قراءة اسمه في الصفحة الأولى من المخطوط، حيث ورد اسمه داخل المكان المخصص لعنوان المخطوط في الصفحة الأولى، وسوف تتم دراسة هذا الصفحة لاحقًا.

[١٥]هاشمي،سيد مرتضى مير، تأملي در ليلى ومجنون مكتبي شيرازي، از منظر سبك شناختي، فصلنامه بثرو هشماي أدبي، تابستان،١٣٨٤ هـ، شماره ٨.

[١٦]عبد السلام، يوسف صلاح الدين، ليلى والمجنون ،مكتبي شيرازي، مجلة كلية اللغات والترجمة ،جامعة الأزهر ١٩٨١م ، ص ١١٥.

المنارة للاستشارات
www.mar

يبق منها إلا قصته في المجنون، وهي من نظمه أول عهده بتأليف القصص[١٧]، وقد نظمها في عام ٨٩٥هـ/ ١٤٨٩م في حوالى ألفي ومائة وستين بيتاً .[١٨]

وقد تميز أسلوب مكتبي الشعري في قصته ليلي والمجنون بالعديد من الخصائص؛ أهمها الاهتمام بالإيجاز، والابتعاد عن استخدام التعابير والألفاظ المهجورة، واللجوء للتراكيب البديعة والجديدة، والابتعاد عن الألفاظ العربية والتركية المهجورة، واجتناب الوصف، وأخيرًا الإفادة من الصور الشعرية العزبة . [١٩]

وتجدر الإشارة إلى أنه قد ورد اسم مكتبي الشيرازي في نسخة المخطوط موضوع الدراسة في صفحة العنوان، وكذلك في الصفحة قبل الأخيرة، مما يؤكد نسبة النسخة موضوع الدراسة إلى مكتبي الشيرازي.

معلومات أساسية عن مخطوط ليلي والمجنون موضوع الدراسة:-

المخطوط : نسخة من مخطوط ليلى والمجنون.

نوع المخطوط: مخطوط أدبي.

رقم تسجيل:14895

مكان الحفظ: مخزن متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

التاريخ: لم يرد في النسخة تاريخ النسخ – يرجح القرن ١٣هـ/١٩م.[٢٠]

دفة المخطوط : أثرية نفيسة – أسلوب لاكيه على ورق مضغوط.

عدد التصاوير: ثماني عشرة تصويرة ملونة ومذهبة.

الأبعاد: أبعاد أوراق المخطوط / طول:١٤ سم – عرض : ٩ سم

أبعاد دفتي المخطوط / طول: ١٤,٥ سم – عرض : ٩,٥ سم

---

[١٧]هلال، محمد غنيمي ، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٦م ، حاشية ص ١٦٢.

[١٨] حسين ، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ص ٢١، ٢٢.

[١٩] هاشمي ، تأملي در ليلى ومجنون مكتبي شيرازي، شماره ٨ .

[٢٠]هذا التاريخ توصل إليه الباحث لاحقًا بناءً على الأسلوب الصناعي والزخرفي لدفتي المخطوط موضوع الدراسة، هذا فضلا عن العديد من الدراسات المقارنة التي قام بها الباحث سواء في الكتابات أو التصاوير وغيرها، وقد تناول الباحث جميع هذه الدراسات من خلال مباحث الدراسة المختلفة .

المنارة للاستشارات
www.mar

حالة المخطوط: جيدة.

المسطرة[٢١] : ١١ سطر في غالبية المخطوط.

المبحث الأول: دراسة أثرية فنية لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة **كنموذج لفن التجليد:**

الدفة العليا من الخارج: (لوحة ١، شكل١)

تتألف زخارف الدفة العليا التي نفذت بأسلوب اللاكيه[٢٢]من إطار عريض خارجي أسود اللون، قوام زخرفته زهرة مذهبة متعددة البتلات، ويلاحظ أن الزهرة متتالية، ويفصل بين كل زهرة والتي تليها ورقة نباتية، ويلى هذا الإطار إلى الداخل إطار زخرفي آخر، قوام زخرفته نقط صغيرة مذهبة، وقد حدد هذا الإطار بدوره بإطارين مذهبين، كون الداخلي منهما مساحة مستطيلة، تحوي بداخلها الزخرفة الأساسية للدفة التي تشتمل على باقة من الزهور مثلت بأسلوب واقعي، ويتفرع من هذه الباقة سيقان تنبثق منها أوراق نباتية وأزهار مختلفة الألوان، وقد لونت الأزهار بالألوان الأحمر والأصفر والبرتقالي، في حين اتخذت الأوراق والسيقان التي تخللت باقات الزهور درجات مختلفة من اللون الأخضر، وجميع هذه الزهور والأوراق والسيقان نفذت بواقعية شديدة نتيجة للتأثيرات الأوروبية الواضحة، ونفذت على أرضية ذات لون أحمر طوبي.

---

[٢١]المسطرة أو التسطير هو مجموعة الخطوط الأفقية والعمودية التي تساعد الناسخ أو المزخرف على إنجاز نصه أو زخرفته، والتسطير في المخطوطات العربية الإسلامية مختلف عن ذاك الذي عرف في الحضارة الغربية القديمة؛ فالعرب عرفوا المسطرة، واستعملوها في تسطير مخطوطاتهم، والمسطرة هي آلة خشبية ناتئة، تكبس على الأوراق بقصد بروز الخطوط في هذه الأخيرة ، ويعرفها القلقشندي بأنها " آلة من خشب مستقيمة الجنبين، يسطر عليها ما يحتاج إلى تسطير من الكتابة ومتعلقاتها، وأكثر من يحتاج اليها المذهب.

الطوبي، مصطفى، المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات (علم المخطوط العربي "بحوث ودراسات"، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الإصدار التاسع والسبعون، الكويت، ٢٠١٤م، ص ٣٩.

[٢٢]اللاكيه Lacquer هو عبارة عن مادة صمغية، تُرتشح من شجرة اللاكيه الملونة، أو الغنية بالمساحيق المعدنية البراقة.

- Pope A.U.:, A survey of Persian art. Oxford Universities, Vol. 5, 1939 . Pp. 1926 – 1927.

المنارة للاستشارات
www.mar

الدفة العليا من الداخل: (لوحة ٢)

تمت زخرفتها أيضًا بأسلوب اللاكيه، ولكنها لم تأخذ الطبقة الأخيرة ذات اللون الشفاف الذي يكسب الجلدة لمعاناً كما هو الحال في زخرفة الدفة العليا من الخارج، وذلك ما أعطى تأثيراً بأنه قد تم تبطينها بورق مزخرف إلا أنها في واقع الأمر منفذة بأسلوب اللاكيه.

وقوام زخرفة الدفة العليا من الداخل إطار عريض أسود اللون، حدد بإطار مذهب من الخارج وإطارين مذهبين من الداخل، وقد كون الإطار الداخلي منهما بدوره مساحة مستطيلة، تمثل المساحة الأساسية لزخرفة الدفة، وقوام زخرفة هذه المساحة وريدة في المنتصف، ويتناثر حولها العديد من الوريدات المنبثقة من فروع ذات أوراق نباتية، وقد نفذت جميع هذه الزخارف النباتية المكونة من السيقان والأوراق والأزهار باللون الذهبي على أرضية حمراء اللون.

الدفة السفلى من الخارج والداخل (لوحة ٣، لوحة ٤)

تشبه زخارف الدفة السفلى من الخارج تمامًا زخارف الدفة العليا من الخارج، ولكن يلاحظ أنه قد أصابها قليل من التدهور بمقارنتها بحالة الدفة العليا من الخارج، حيث يلاحظ وجود تآكل في طبقة اللاكيه في أماكن متفرقة من الدفة، مما أدى بدوره الى طمس بعض الزخارف ولا سيما بعض الأزهار (لوحة ٣)، كذلك تشبه زخارف الدفة السفلى من الداخل زخارف الدفة العليا من الداخل لوحة(٤).

الأسلوبان الصناعي والزخرفي، والدراسة المقارنة لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة:-

الأسلوب الصناعي لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة هو أسلوب اللاكيه، وهو أسلوب ظهر في إيران منذ أواخر القرن ٩هـ/١٥م إبان العصر التيموري، ثم انتشر بعد ذلك خلال العصر الصفوي لا سيما خلال القرنين ١٠- ١١هـ/١٦- ١٧م، ثم أصبح لهذه الطريقة الصناعية السيادة والشيوع في العصر القاجاري بإيران في الفترة الزمنية الممتدة فيما بين القرنين ١٢- ١٣هـ / ١٨- ١٩ م، حيث ندر أن نجد في هذا العصر دفوف مخطوطات من الجلد كمادة خام.

المنارة للاستشارات
www.mar

ومما يدل على استمرار وشيوع هذه الطريقة الصناعية في العصر القاجاري بإيران عدم اقتصار استخدامها في هذا العصر على أغلفة الكتب، وإنما استخدمت أيضا بكثرة في عمل المقالم، والمحابر، وأغلفة الكتب، والدروع، وعلب المرايا، وورق اللعب، وقد شجع على انتشار المصنوعات المستخدمة من هذه المادة رخص ثمنها وسهولة حملها، مما يتناسب مع اقتصاد هذه الفترة ، حيث استعملت بدلًا عن المعادن التي كانت تصنع منها المقالم والمرايات أثناء انتعاش الاقتصاد في العهود السابقة.[٢٣]

ولقد تمتعت منتجات اللاكيه بهوية مستقلة؛ إذ اكتسبت ذاتيتها في الفنون التصويرية الإيرانية لكون زخارفها شديدة الارتباط بالموضوعات التصويرية التي ظهرت في تصاوير المخطوطات.[٢٤]

ومما تجدر الإشارة إليه بشأن دفوف اللاكيه في العصر القاجاري ما ذكره السيد ويليام أوسولي – Sir. William Osouly السفير الإنجليزي في بلاط فتح علي شاه (١٢١٢:١٢٥٠هـ/١٧٩٧: ١٨٣٤م) حيث ذكر في تعقيبه على منتجات اللاكيه الأصفهانية عام ١٨١١م ما يأتي:

"شاهدت في أصفهان جلودًا وأغلفة كتب زخرفت بطراز فني غني جدًّا؛ فغالباً ما شغلت برسوم المخطوطات، وحُليت زخارفها بطبقة من الطلاء اللامع، فقد اشتريت عددًا من أغلفة الكتب ذات المقاسات المختلفة، تحتوي على رسومات رائعة لزهور فارسية، استلهمت من الواقع المحيط، ونفذت بألوانها الطبيعية، وقد أنتجت أغلب الولايات الإيرانية المقالم، وأغلفة الكتب، وعلب المرايا، والصناديق، وغيرها التي زخرفت بزخارف رائعة". وتؤكد تلك الفقرة أن رسوم تلك المنتجات كانت تنفذ من منظور شديد الواقعية في ظل التأثر بالفكر الفني الأوروبي.[٢٥]

---

[٢٣] إبراهيم، سمية حسن محمد ، المدرسة القاجارية في التصوير "دراسة أثرية فنية "، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٧٧ م ، ص ١٥٨.

[٢٤] العابد، إيمان محمد ، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري (١١٩٣–١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ١١٢ .

[٢٥] العابد : التأثيرات الأوربية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري، ص ١١٣ .

المنارة للاستشارات
www.mar

وواقع الأمر، إن الدفة الخاصة بمخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة هي دفة لاكيه، يمكن نسبتها بسهولة للعصر القاجاري، حيث لم تكن هي الوحيدة في هذا العصر التي يستخدم فيها هذا الأسلوب الصناعي، بل إنه اعتمادا على الدفوف القاجارية المنشورة[٢٦]، يمكن القول إن غالبية الدفوف القاجارية المحفوظة في المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة كانت عبارة عما يمكن تسميته بدفوف العجينة الورقية (papier Mache) [٢٧] وهي تلك الدفوف المهيئة للرسم عليها وطلائها بطبقات اللاكيه فيما بعد.

وعلى أي حال، فإن طريقة اللاكيه – وفقا لما ذكره الأستاذان ديماند وزاره – كانت تعمل من الورق المضغوط بطبقة رقيقة من المعجون أو الجص، وهذه الدفوف تغطى بعد ذلك بطبقة رقيقة من لاكيه شفاف أو بلا لون، ثم يتم الرسم على هذه الطبقة بالألوان المائية، وعندما تجف تغطى بطبقات أخرى من اللاكيه الشفاف ليثبت الرسم ويحميه.[٢٨]

أما عن مادة اللاكيه نفسها فهي مادة تفرز من حشرة الكوكس، وتنتمي هذه الحشرة إلى الفصيلة غير الفقارية، وتتشابه مع حشرة القرمز في إنتاجها لصبغة حمراء التي عرفت في أوروبا منذ القرن ٤هـ / ١٠م، وتعيش هذه الحشرة على شجرة في الهند تعرف باسم

---

[٢٦] راجع :

Khalili ,Nasser D.-Robinson (B.W)-Stanley ,Tim, , Lacquer of Islamic lands, Oxford,. 1976 pp.16-17

سمسار، محمد حسن ، كاخ كلستان (كنجينه كتب ونفائس خطى)، تهران، ١٣٧٩ هـ ، ص ٣١٠ .

البنا، سامح فكري، فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة، الملتقى الدولى للفنون التشكيلية حوار جنوب جنوب، كلية التربية النوعية جامعة اسيوط ،٢٠١٠ م، لوحات ١٢ ، ١٣ ،١٥، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ،٣٢، ٣٣ .

[٢٧]الواقع أن دفوف العجينة الورقية من واقع بعض التحليلات التي أجريت على بعض دفوف اللاكيه وجد أنها تتكون من أبيض الرصاص (كربونات الرصاص القاعدية)، ونسبة من كبريتات الكالسيوم(الجبس)، وكربونات الكالسيوم، ثم يتم خلطها مع القطن أوالليب.

أبو كرورة، أماني محمد كامل، علاج وصيانة الجلود تطبيقا على بعض الجلود الأثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،١٩٩٧م، ص ٨٠.

[٢٨] ديماند، م.س، الفنون الإسلامية، ترجمة عيسى (أحمد)، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٢م ، ص ص ٨٨ ، ٨٩.

Gratzl , Emil,: Book Covers,(A survey of Persian art from prehistoric times to the present)Volume III, Chapter 51 .London ، 1939 . Pp.1926-1927.

Sarre،F: Islamic bookbinding,London.، 1923, p.19

المنارة للاستشارات
www.mar

(بوتا فرندوز–Butea (Frondose وتفرز الحشرة الأنثى معظم راتنج اللك الصمغي (١٥٠مليجرام لكل حشرة) أثناء فترة الحمل، ويجمع اللاكيه مرة واحدة في السنة، ثم تغسل مادة اللاكيه الخام، وتصنف على شكل بذور، ثم تصهر وترشح وتجمد على شكل ورق الشيلاك. [٢٩]

وأوراق الشيلاك هذه هي التي يقوم المجلد بإذابتها لتصبح لاكيهًا سائلًا، يتم طلاؤه فوق الرسوم الملونة المنفذة على دفوف العجينة الورقية. وقد أكد الأستاذ (دانكن هالدين) أن أسلوب اللاكيه كانت له شعبية عظمى في القرنين ١٠–١١هـ/١٦–١٧م في كل من تبريز وأصفهان، واستمر يلعب دورًا مهمًا في الحياة الثقافية في العصر القاجاري، كما أكد على هذا الرأي أحد الباحثين من كون هذا الأسلوب شاع كثيرًا جدا في العصر القاجاري إبان القرنين ١٢–١٣هـ/١٨–١٩م. [٣٠]

أما عن طريقة التلوين المستخدمة في دفة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة فهي طريقة الزخرفة بالألوان المتعددة، والواقع أنه يوجد أسلوبان لتلوين دفوف اللاكيه استخدما قبل العصر القاجاري، وخاصة منذ العصر الصفوي، الأول هو أسلوب الزخرفة بالألوان المتعددة [٣١] (Tianqi)، والثاني أسلوب الزخرفة باللون الذهبي على أرضية سوداء(qiangin) ، ومن الملاحظ أن أحد الأسلوبين كانت له السيادة في دفوف العصر القاجاري ألا وهو أسلوب الزخرفة بالألوان المتعددة، وإن كان الأسلوب الآخر – وهو أسلوب الزخرفة باللون الذهبي على أرضية سوداء اللون – استمر متواجدًا، ولكن ليس

---

[29] Kleiner,L.Masschelein,:Ancient Binding Media,Varnish&Adhesives.translated by Bridgland,Janet) &Walston,Sue&Werner, A.E, Rome 1985. P.90

[٣٠] البنا ، فن التجليد في العصر القاجاري ، ص ٢٤.

[٣١] شاع هذا الأسلوب في العصر الصفوي، ولم يظهر هذا الأسلوب في دفوف العهد التيموري إلا على نطاق ضيق جدًا في مثل فريد، وهو دفة مخطوط (هشت بيهشت) للأمير خسرو دهلوي التي يرجع تاريخها إلى سنة (٩٠٢–٩٠٣هـ/١٤٩٦–١٤٩٧م) ، ويذكر أن هذا الأسلوب أصوله صينية، حيث ذكر أنه في الصين في أوائل القرن الخامس عشر الميلادي كان أسلوب الزخرفة باللون الذهبي على أرضية سواداء مختلفا، وذلك بإدخال ألوان أخرى لكل من الأرضية والمساحات الزخرفية التي تلون، وهذا النوع الجديد المتعدد الألوان يعرف بلاكيه (Tianqi)، وهذا الأسلوب قلده مجلد المخطوط التيموري هشت بيهشت، ثم ساد بعد ذلك في العصر الصفوي.

Khalili ,Nasser D.)& Robinson(B.W)& Stainly ,Tim,: Lacquer of Islamic lands, pp.16:18.

المنارة للاستشارات
www.mar

على نطاق واسع، كما أنه كان يستخدم أحيانا بالتبادل مع أسلوب الزخرفة بالألوان المتعددة على الدفة نفسها، وهنا تكمن عبقرية المجلد في العصر القاجاري.[٣٢]

ففي الدفتين العليا والسفلى من الخارج لمخطوط ليلى والمجنون نجد المجلد استخدم الأسلوب الأول في التلوين المتعدد الألوان وذلك في غالبية ساحة الدفة، في حين استخدم الأسلوب الثاني وهو استخدام اللون الذهبي على أرضية سوداء في إطارات الدفة، كما أنه استخدم هذا الأسلوب الأخير في بواطن الدفتين العليا والسفلى، مع ملاحظة أن المجلد أبدل اللون الأسود الذي كان متعارفًا عليه في أسلوب التلوين هذا باللون الأحمر، كما أنه يلاحظ جيدًا بصفة عامة أن مجلد المخطوط موضع الدراسة مزج بين أسلوبي التلوين المتعارف عليهما في أسلوب اللاكيه، وهى سمة من سمات دفوف اللاكيه في العصر القاجاري.

الأسلوب الزخرفي للدفة موضوع الدراسة:

تتبع دفتي نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة تصميم باقات الزهور، وهو أحد أشهر التصميمات الشائعة في العصر القاجاري، حيث ظهر في هذا العصر ثلاثة تصميمات؛ هم تصميم السرة المركزية وأرباعها في الأركان، وتصميم باقات الزهور، وأخيرا تصميم المنمنمات.[٣٣]

وينبغي أن نذكر هنا – ونحن بصدد تصميم باقات الزهور – أن الإيرانيين برعوا في رسوم الزخارف النباتية عامة، ووفقوا فيها، فكانت على يدهم أكثر مرونة ولا سيما الأزهار، وتميزت رسوم الأزهار بحسن الاختيار من حيث الترتيب والألوان[٣٤]، ولعل اهتمام الفرس بالأزهار يرجع لارتباطها ببعض المعاني الرمزية بجانب قيمتها الجمالية.[٣٥]

---

[٣٢] البنا ، فن التجليد في العصر القاجاري، ص ٢٤

[٣٣] البنا ، فن التجليد في العصر القاجاري، ص ٢٩.

[٣٤] الزيات،أحمد توفيق، دراسة تصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها على التحف التطبيقية، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٠ ص ٢٥٣.

الرشيدي ،أمين عبدالله ، المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني حتى نهاية العصر الصفوي، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة الفيوم ٢٠٠٥ م ،ص ٣٠١.

[٣٥] بهنسي، صلاح أحمد، :مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٨م ، ص ٨٨.

المنارة للاستشارات
www.mar

وتجدر الإشارة إلى أن تصميم باقات الزهور كان شائعا على المخطوطات القاجارية بصفة عامة، وعلى المصاحف القاجارية بصفة خاصة، ورغم أن بعض المخطوطات الأدبية في هذا العصر قد اتخذت دفوفها تصميم باقات الزهور إلا أن بعضها الآخر قد اتخذ تصميم السرة المركزية وأرباعها في الأركان وتصميم المنمنمات[٣٦]، ومما يلفت الانتباه أنه أحيانا كان هذا التصميم الأخير يزخرف بموضوعات تصويرية ذات صلة بتصاوير قصة ليلى والمجنون (لوحة ٥).

ومهما يكن من أمر، فإن التصميم الذي تناول الزهور كان من أهم الموضوعات المنفذة على تحف اللاكيه التي انتشرت وتطورت في العصر التيموري في العديد من المواد والمنتجات، ومن بينها جلود الكتب التي كانت الانطلاقة الرئيسة في انتشار هذا الأسلوب الصناعي والزخرفي الجديد، وربما يرجع ذلك إلى سهولة تنفيذ تلك الموضوعات باستخدام الفرشاة، وساعد على انتشار هذا الأسلوب الزخرفي على مختلف التحف التطبيقية بصفة عامة، وجلود الكتب بصفة خاصة، ما تتميز به الطبيعة الإيرانية من حدائق تشتمل على أنواع مختلفة من الأزهار، والثمار، والفاكهة، والأشجار، كما زخر القرآن الكريم بإشارات متنوعة للنباتات ومنتجاتها المختلفة، وورد أيضا في آياته الأشجار ومنافعها، والنباتات ودلالاتها على وحدانية الله وقدرته، وحرصت هذه الآيات بصفة عامة على إبراز مواطن الجمال الفني الذي خلق الله عليه تلك النباتات.[٣٧]

وعلى أي حال يقصد بتصميم باقات الزهور تلك الدفوف التي تعتمد في زخرفتها على باقات من الزهور المتنوعة والمختلفة الأوضاع التي تنتشر على مسطح الدفة بالكامل، وغالبا ما تحدد بإطار، ويبدو على هذه الباقات والزهور القرب من الطبيعة أو الواقعية الشديدة المتأثرة بالأساليب الغربية، وظهر هذا التصميم في أواخر القرن ١١هـ/ ١٧م

---

[٣٦] البنا ، فن التجليد في العصر القاجاري، ص ٣٠.

[٣٧] الصعيدي، رحاب إبراهيم أحمد أحمد، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة من متحف رضا عباسي بطهران "دراسة فنية مقارنة"، رسالة دكتوراه ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠١٠ م ، ص ٢٧١.

ياسين، عبدالناصر محمد حسن، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية "دراسة في ميافيزيقيا الفن الإسلامي"، القاهرة، زهراء الشرق، ط ١، ٢٠٠٦ م، ص ١١٥.

المنارة للاستشارات
www.mar

وأوائل القرن ١٢هـ/ ١٨م، أي ظهر في أواخر الحقبة الصفوية، ويؤكد ذلك ما قاله الأستاذ ديماند حينما ذكر "أن الأسلوب الصفوي الذي ساد القرن ١٠هـ/ ١٦م استمر متبعًا في زخرفة دفوف الكتب في القرنين ١١ – ١٢ هـ/ ١٧–١٨ م، إلا أن طريقة الطلاء باللاكيه أصبحت أكثر شيوعًا، وغالبا ما اشتقت عناصر الزخرفة في هذين القرنين من أشكال الأزهار الطبيعية ذات الألوان الهادئة".[٣٨]

وقد برع في تصميم باقات الزهور كوكبة من أروع وأمهر مصوري العصر القاجاري، وعلى رأسهم لطف علي الشيرازي الذي كان قد تخصص في رسم الورود والزهور المختلفة، سواء زهور منفردة أو مجمعة مع بعضها البعض على هيئة باقات من الزهور، وقد شغلت رسوم الورود والزهور مساحة كبيرة من الإبداع الفني لدى الفنان القاجاري وذلك تأثراً بالفنان الأوروبي.[٣٩]

ومما يدل على شيوع تصميم باقات الزهور المنفذ بأسلوب اللاكيه على دفوف المخطوطات القاجارية أنه يمكن مقارنة دفة مخطوط ليلي والمجنون موضوع الدراسة من حيث الأسلوب الصناعي والزخرفي بالعديد من الدفوف القاجارية، ولا سيما دفة مخطوط الشاهنامة للفردوسي المحفوظ بدار الكتب المصرية في القاهرة الذي نسخ وزوق في عهد الشاه عباس الثاني[٤٠](لوحات ٦، ٧)، ويلاحظ أن الدفة العليا من الخارج للمخطوط موضع الدراسة (لوحة١) تتشابه مع الدفة العليا من الخارج لمخطوط الشاهنامة للفردوسي (لوحة٦) من حيث الأسلوب الصناعي والزخرفي، حيث إنها مزخرفة بتصميم باقات الزهور ومنفذة باللاكيه، وكذلك تتشابه دفة المخطوط العليا من الداخل موضوع الدراسة مع دفة مخطوط الشاهنامة العليا من الداخل من حيث الأسلوب الصناعي والزخرفي وكذلك العناصر الزخرفية نفسها (لوحتان٢، ٧).

كذلك يمكن مقارنة باقات الزهور الظاهرة على دفة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة مع تلك الظاهرة على دفة قاجارية أخرى لمخطوط خمسة نظامي المحفوظ بمتحف

---

[٣٨] البنا ، فن التجليد في العصر القاجاري ، ص ٦ ؛ ديماند :الفنون الإسلامية، ص ٨٩ .

[٣٩] العابد : التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية ، ص ١٣٨ .

[٤٠]تجدر الإشارة ان مخطوط الشاهنامة المشار اليه في المتن رغم أنه يرجع للعصر الصفوي إلا أن دفتيه يرجعا للعصر القاجاري للمزيد راجع : البنا، فن التجليد في العصر القاجاري ، ص٢١ .

المنارة للاستشارات
www.mar

والترز[٤١]، وينسب هذا المخطوط إلى إيران، وتم نسخه في عام ١٠٥٩ هـ / ١٦٤٩ م من قبل شمس الدين كرماني، أما دفة المخطوط فتنسب إلى أوائل القرن ١٣هـ / ١٩م كما هو مدون بالبطاقة التعريفية للمخطوط بالمتحف، (لوحتان ٨، ٩)، ويلاحظ تشابه دفة متحف والترز مع الدفة موضوع الدراسة من حيث الأسلوب الصناعي والمنفذ باللاكيه، وكذلك من حيث التصميم الزخرفي للدفة العليا المزينة بتصميم باقات الزهور على الدفة العليا للمخطوط، أما الدفة العليا من الداخل تزينها زخارف نباتية مذهبة، قوامها أزهار وأغصان نباتية مذهبة على أرضية حمراء اللون.

ومن خلال دراسة الأسلوب الصناعي والأسلوب الزخرفي لدفتي مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، وكذلك من خلال الدراسات المقارنة بين الدفتين موضوع الدراسة وبين غيرهما من الدفوف القاجارية المعاصرة، نستطيع تقدير تأريخ الدفة بالنصف الأول من القرن ١٣هـ / ١٩م إبان العصر القاجاري، ومن ثم يمكن تأريخ المخطوط بالفترة الزمنية نفسها؛ لارتباط دفتي المخطوط به بشكل واضح.

المبحث الثاني: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاه لفنى الكتابة والتذهيب لمخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة :-

٢-١ : فن الكتابة في ضوء نماذج منتقاة من مخطوط ليلى والمجنون:

فاتحة المخطوط (لوحات ١٠، ١١، ١٢، وشكل ٢):

تبدأ نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة بصفحتين مزخرفتين، بهما ثراء زخرفي، لا سيما في الجزء العلوي من الصفحة الأولى من المخطوط الذي يشتمل على عنوان المخطوط، هذا فضلًا عن الثراء الزخرفي لهوامش المخطوط، ويُذكِّر هذا الاهتمام بزخرفة وتذهيب الصفحتين الأولى والثانية في هذا المخطوط بما كان يقوم به الخطاطون والمذهبون من الاهتمام بفواتيح المصاحف الكريمة في إيران على مر العصور الإسلامية.

وتبدأ الصفحة الأولى من المخطوط موضوع الدراسة (شكل٢)، بصفة عامة من أعلى بمساحتين مستطيلي الشكل، المستطيل الأول والعلوي منهما أكبر من حيث المساحة، وقد

---

[٤١] هذه الدفة محفوظة بمتحف والترز، رقم الحفظ بالمتحف W.611.binding ، وهذه الجلدة غير موجودة بالعرض الخاص بالمتحف .

المصدر : https://art.thewalters.org/detail/83407/binding-from-five-poems-quintet-7/

المنارة للاستشارات
www.mar

حدد بواسطة إطارين سميكين من ثلاث جهات عدا الجهة العليا، ويلاحظ أن الإطار الأول من جهة الخارج ذو لون أحمر، ومحدد بدوره بإطارين مذهبين رفيعين، يليه إلى الداخل الإطار الثاني، وهو ذو لون بنفسجي، ومحدد بدوره بإطارات رفيعة مذهبة، وقد كون الإطار الأخير مساحة مستطيلة شغلت بزخارف نباتية، قوامها مزيج من زخارف الأرابيسك[٤٢] المحورة، والزخارف النباتية الواقعية المتمثلة في بعض الأزهار ذات البتلات الأربع والسيقان، وقد نفذت هذه الزخارف بألوان الأحمر، والأزرق، والبنفسجي، والأخضر على أرضية أغلبها مذهب، وجزء قليل منها ذو أرضية زرقاء اللون.

يلي ذلك المستطيل من أسفل المستطيل الثاني الأصغر حجمًا، والمحدد أيضا بإطار سميك ذي لون أحمر محدد بدوره بإطار رفيع مذهب، وهذا المستطيل الأصغر حجما شُغل بداخله في المنتصف خرطوشً[٤٣] أو بحر ، كُتب بداخله عنوان الكتاب بالمداد الأحمر على أرضية مذهبة، ما نصه" كتاب ليلى مجنون من كلام مكتبي رحمه الله"، وعلى كل

---

[٤٢]الأرابيسك: اعتمدت هذه الزخرفة على العناصر النباتية المستوحاة من عالم النبات كالأزهار، والثمار، والأوراق، والأشجار، والسيقان، علاوة على تنفيذ أشكال الطيور والحيوانات بعد تحويرها تحويرًا تاما إلى درجة يصعب التعرف عليها، حيث تبدو كأنها زخرفة نباتية بحتة مكونة من الأفرع النباتية المحورة والأوراق النباتية ذات الفصين، وتندمج هذه الوحدة الزخرفية مع بعضها لتعطي مظهرًا جذابًا يستحق الإعجاب، ويطلق على الوحدة الرئيسة في هذه الزخرفة نصف مروحة نخيلية، وإذا كان الأتراك العثمانيون يطلقون على هذا النمط الزخرفي (رومي–Roumi)، فإن الاوربيين يطلقون عليه اسم (أرابيسك – Arabesque) نسبة إلى العرب أي الزخارف العربية .

عبد العزيز، شادية الدسوقي،الأخشاب في العمائر الدينية في القاهرة العثمانية،ط١، ٢٠٠٣م ، ص ١٦٠

وقد بدأ ظهور زخارف الأرابيسك في القرن ٣هـ/٩م؛ فنراها في الزخارف الجصية التي كانت تغطي الجدران في مدينة سامراء بالعراق، وفي مصر في العصر الطولوني الذي كان متأثرًا كل التأثر بالأساليب الفنية العراقية؛ نظرًا لأن ابن طولون نشأ في سامراء، ونقل منها إلى مصر الأساليب الفنية السائدة في العراق. حسن، زكي محمد، فنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت،١٩٨١م، ص ٢٥٠.

[٤٣]الخرطوشة: إطار زخرفي بيضاوي الشكل أو مستطيل، يكون مصورًا، أو منحوتًا، أو محفورًا، أو مطبوعًا، ويخصص لاحتواء نقش أو زخرفة، أما كلمة خرطوش هي كلمة فرنسية لخرطوشة، أعطيت هذا الاسم من قبل جنود نابليون، وذلك للتشابه بينها وبين قذائف البندقية.

عكاشة ، ثروت: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان، ١٩٩٠م ، ص ٧٠.

أمهز، محمود ، تاريخ الشرق الأدنى القديم، دار النهضة العربية ٢٠١٠م، ص ١٦٧.

المنارة للاستشارات
www.mar

جانب من جانبي الخرطوش الذي كتب بداخله العنوان ورقة نباتية ثلاثية الأوراق، وزخارف الأرابيسك التي نفذت بألوان الذهبي، والأحمر، والبنفسجي على أرضية زرقاء اللون.

ويلي المنطقة المستطيلة التي خصصت لعنوان الكتاب من أسفل مساحة مستطيلة أخرى كتب بداخلها بالمداد الأسود البسملة، ثم تلى ذلك المساحة المستطيلة التي خصصت لمتن المخطوط التي قُسِّمَت رأسيا بواسطة إطارين مذهبين في الوسط قسما الصفحة إلى قسمين لتأتي الكتابات بنظام المثنوي[٤٤] أو على هيئة بيتين (لوحة ١١، شكل٢) حيث جاءت الكتابات باللغة الفارسية، ومنفذة بخط النستعليق في الصفحة الأولى في سبعة أسطر، كل سطر على بيتين كالآتي:

الأبيات الشعرية باللغة الفارسية في أول صفحة من مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة:

اى بر احديتت ز اغاز	خلق ازل وأبد هم آواز
اى سايه مثال كاه بينش	در حكم وجودت آفرينش
اى كالبد آفرين جان ها	كوهر كش رشته بيان ها
أى ظرف نه آسمان عالي	در بحر تو جون حباب خالي
اى طاير عقل عرش برواز	بي يادخمش تونا خوش اداز
اى مبدع آفريد كاري	سه مايه ده بزركو باري
أى قطره أبرو ذره ريح	در حلقه طاعت به تسبيح

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة باللغة العربية:

يا رب يا واحد منذ الأزل	خلقت الخلق سواء للأبد منذ الأزل

---

[٤٤] المثنوي كلمة مأخوذة عن اللغة العربية، انتقلت إلى الفارسية في شكل فن من فنون الشعر، ثم انتقل هذا الفن إلى اللغة التركية، ومن أشهر مثنويات الترك مثنوي مولانا جلال الدين الرومي، وقد يقع المثنوي في ألفين أو ثلاثة آلاف من الأبيات.

Bak: ,Amil Çelebioğlu, , Türk Edebiyatında Mesnevi, İstanbul, 1999, pp.21-23.

والشعر المثنوي هو شعر صوفي إيراني خالص، تتساوي فيه قافية شطري كل بيت من القصيدة، وهي قصيدة تقوم على نظم مزدوج مقفى، مكتوبة بالفارسية بصفة خاصة.

جرين، نايل، الصوفية "نشأتها وتاريخها"، ترجمة: مختار (صفية)، مراجعة: فؤاد ،مصطفى محمد، مؤسسة هنداوي للنشر،٢٠١٢ م، ص ٢٧١ .

المنارة للاستشارات
www.mar

يا رب يا من ظل أمثولته بصيرته هي خلق في حكم وجودك
يا نافخ الروح في الأجساد يا مرصع جواهر الكلم على الألسنة
يا من تكون سماواته التسع العلا مثل الحباب الخالي في بحرك
يا من طائر العقل يحلق على عرشك وبدون ذكرك تنكر الأصوات
يا مبدئ الخلق يا عظيم تؤتي الملك من تشاء
يا من تسبح بحمده قطرات المطر وذرات الريح في سرمدية طاعتك[٤٥]

ويلاحظ أن المذهب والمزخرف قاما بالفصل بين كل بيتين استكمالا للزخارف المذهبة والملونة بالصفحة الأولى، أما زخارف هوامش هذه الصفحة فقد جاءت عبارة عن زخارف نباتية، قوامها زخارف الأرابيسك التي تتكون من سيقان تنبثق منها أوراق نباتية مجنحة وأزهار محورة، وقد نفذ أغلبها بالتذهيب مع استخدام ألوان الأزرق، والأحمر، والبنفسجي القليلة لتلوين بعض أجزاء الأوراق أو الازهار.

ويلاحظ أن الصفحة المقابلة للصفحة الأولى في المخطوط موضع الدراسة (لوحة ١٢) سارت على النحو نفسه فيما عدا أنها لا تحوي المنطقتين المستطيلتين اللتين اشتملتا على الزخارف وعلى عنوان الكتاب، وفيما عدا ذلك تتشابه تماما مع الصفحة الأولى، حيث جاءت الكتابات داخل منطقة مستطيلة، وفصل المذهب بين الكتابات بالخطوط المذهبة المتعرجة[٤٦]، كما جاءت هوامش الصفحة مزخرفة بزخارف الأرابيسك على النحو

---

[٤٥]قام بترجمة الأبيات الشعرية من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية د/حسين صوفي أستاذ مساعد اللغة الفارسية وآدابها –قسم اللغات الشرقية – كلية الآداب – جامعة أسيوط ، وفي هذا الموضع يتوجه الباحث بمزيد من الشكر والتقدير للأخ والزميل العزيز لمساعدته للباحث في ترجمة هذه الأبيات، وجميع النصوص الفارسية الواردة بهذا البحث.

[٤٦]زخرفة الخطوط المتعرجة: هي الزخارف التي تمثل الماء، وتعرف أيضا بزخرفة أمواج البحر المنكسرة، وعرفت أيضا بالزجزاج، وهناك من يعتقد بأن زخرفة الأمواج تختلف عن زخرفة الزجزاج، والحقيقة هي العكس، حيث إن تعريف مصطلح زجزاج أو Zigzag هو الزخرفة المتعرجة صاعدة وهابطة تشبه أمواج البحار والأنهار.

القاضي، محمد سامي عدلي إبراهيم ، رسوم المناظر المائية منذ القرن السابع وحتى القرن الرابع عشر الميلاديين في ضوء مجموعة المتحف القبطي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ٢٠١٣م ص ٧٩.

المنارة للاستشارات
www.mar

والألوان نفسها بالصفحة الأولى، ولم تختلف سوى أن الكتابات هنا جاءت على أحد عشر سطرًا، وكل سطر على بيتين، وقد زاد عدد الأسطر هنا نتيجة لعدم وجود المستطيلين اللذين اشتملا على الزخارف النباتية وعلى عنوان الكتاب.

كذلك جاءت الصفحة الأخيرة من المخطوط (لوحة١٣) لا تشتمل إلا على خمسة أسطر كتبوا باللغة الفارسية، وبخط النستعليق، وبمداد أسود هذا من حيث الشكل، أما من حيث المضمون فللأسف لم تحتوِ على تاريخ هذه النسخة ولا اسم الخطاط الذي قام بنسخها؛ ومهما يكن من أمر، فإن الكتابات في المخطوط موضع الدراسة يمكن تناولها من حيث الشكل والمضمون على النحو الآتي:

من حيث الشكل، جاءت الكتابات بالمخطوط موضع الدراسة باللغة الفارسية، ونفذت بخط النستعليق بالمداد الأسود، كما نفذت العناوين بالمداد الأحمر وبالخط نفسه، ومسطرتها أحد عشر سطرًا، وعدد الأسطر هذا هو الغالب في كل صفحات المخطوط التي تشتمل على كتابات بدون تصاوير (لوحة ١٢، ١٣)، فيما عدا بعض الاستثناءات القليلة في بعض الصفحات، نوضحها كما يأتي :

– أول صفحة في المخطوط بلغت سبعة أسطر لوجود زخرفة افتتاحية ووجود عنوان الكتاب.

– بعض صفحات المخطوط التي تحتوي على عنوان ، يأخذ العنوان فيها محل سطر، ويصبح عدد الأسطر عشرة (لوحة ١٦).

– الصفحات التي اشتملت على تصاوير، حيث تأخذ كل تصويرة على حسب حجمها جزءًا من أسطر كل صفحة، ويبقي عدد من الأسطر يوزعه في الغالب الخطاط في أعلى وأسفل التصويرة، فإذا كانت التصويرة – على سبيل المثال لا الحصر – متوسطة الحجم تبقى مساحة لأربعة أسطر يوزعها الخطاط بين سطرين في أعلى التصويرة واثنين في أسفلها

كما أن الخطوط المتعرجة ترمز إلى المياه المتدفقة أوتيارات الماء، وكانت تصور على شكل جملة خطوط متوازية ومتعرجة في إتجاهها وأحيانا ترسم كخط حلزوني.

موسى، رمضان شعبان علي ، تأثير الفن المصري القديم على الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ العصر الفاطمي وحتى عصر الأسرة العلوية (٣٥٨ – ١٣٧٢ هـ / ٩٦٨ – ١٩٥٢م)، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٧م، ص ١٧٧.

المنارة للاستشارات
www.mar

(لوحة ١٧)، وإذا كانت التصويرة كبيرة الحجم نجدها تأخذ معظم الصفحة، ولا يتبقى سوى ثلاثة أسطر، نجد الخطاط يبقى أحدها في الأعلى، والسطرين الآخرين في الأسفل (لوحة ١٩).

-آخر صفحة في المخطوط أو خاتمة المخطوط لم تحتو إلا على خمسة أسطر فقط (لوحة١٣).

ويلاحظ ان جميع الكتابات أو الأشعار في هذا المخطوط قد جاءت داخل مستطيل مكون من إطارين، الخارجي مذهب، والداخلي نفذ بالمداد الأحمر، كما أن الخطوط المذهبة المتعرجة التي كانت تفصل بين الأبيات في الصفحة الأولى والصفحة الثانية لم توجد في باقي صفحات المخطوط.

وبما أن الخط المستخدم في كتابة هذا المخطوط هو خط النستعليق، لذا يجب أن نشير بإيجاز إلى هذا النوع من الخطوط الفارسية وهو خط النستعليق.

خط النستعليق[٤٧] (عروس الخطوط)[٤٨] يذكر ابن المقفع أن للإيرانيين سبعة أنواع من الخطوط [٤٩] لا تقل جمالًا عن مثيلتها العربية، وقد ابتكر الأستاذ (مير علي سلطان

---

[٤٧] **نشأة خط النستعليق** : يعزو المؤرخ والخطاط فضائلي ظهور خط النستعليق لعدم تقبل الذوق الإيراني لخط التعليق؛ بسبب كثرة التفافاته ودوائره الناقصة، بالإضافة إلى عدم انتظامه، خصوصًا عند مقارنته مع خط النسخ المنظم والمعتدل والجميل، فاستخرجوا من الخطين – النسخ والتعليق – خطًا جديدًا يعرف باسم خط النستعليق، وهو خط ليس بطيء الكتابة كالنسخ، ولا متصفًا بدوائره الناقصة كالتعليق، فكان هذا الخط الجديد بعيدًا عن الإفراط والتفريط منظمًا ومتينًا، ذا دوائر كاملة ظريفة وجذابة، إن هذا التوجه الذي يقدمه فضائلي يدفع إلى الشك في الرأي الآخر الذي تذكره الأستاذة بلير بأن خط النستعليق مشتق من خط النسخ بمفرده، بالرغم من وجود العديد من خصائص خط النسخ في خط النستعليق، إلا أن خط التعليق لا بد من أن يكون قد اشترك في تشكيل شخصية خط النستعليق أو على الأقل مهد إلى ظهوره، ومما يؤيد وجهة النظر هذا القول بأن مصطلح النستعليق مركب من النسخ والتعليق.

فضائلي، حبيب الله، أطلس الخط والخطوط، ترجمة: التونجي، محمد، دمشق ٢٠٠٢م، ص ٤١٧ .

Blair , Sheila :Islamic Calligraphy, Edinburgh, 2007, p 274 .

الجبوري ، يحيي وهيب، الخط والكتابة في الحضارة الإسلامية ، بيروت،١٩٩٤ م، ص ١٧٠ .

[48] Schimmel Annemarie,: Calligraphy and Islamic Culture, New York, 1990, p29 .

المنارة للاستشارات
www.mar

التبريزي)[٥٠] خط النستعليق، والسبب في اختراعه أنه طلب من الله عز وجل أن يوفقه لوضع خط لم يسبقه أحد إليه، فرأى في منامه أن علي بن أبي طالب – رضي الله عنه – أمره أن ينظر بإمعان إلى نوع من الطيور وهو البط، فيأخذ من صورة شكله قواعد الخط الجديد الذي يريد إبرازه، فاستنبط(مير علي التبريزي) من جميع أجزاء البط خط النستعليق، ووضع كل حرف بصورة لائقة من تدوير، وتقوير، وتحديب، وبسط، ومد، وطول، وعرض، وغلظة، ودقة، وقرب، وبعد، وتكبير، وتصغير، ...إلخ، وأنه في الحقيقة كان وحيد دهره، وفريد عصره في هذا الفن الجميل، وله مكانة سامية وشهرة تامة[٥١]. وتعد إيران بما فيها من خطاطين أفذاذ أكثر المدارس الخطية جمالًا ورشاقة في كتابة هذا الخط، وقد بلغت هذه المدرسة ذروتها على يد الخطاط الشهير مير عماد الحسني القزويني (ت ١٠٢٤هـ / ١٦١٥م) الذي اتبع أسلوبه خطاطو بلاد الأناضول منذ بداية القرن ١١هـ / ١٧م، وتتلمذ على يديه أساتذة مهرة متميزون.[٥٢]

وقد اختص خط النستعليق بكتابة الأشعار، والأعمال، والملاحم الأدبية، والمنمنمات، وبشكل عام استخدم في نسخ المخطوطات غير الدينية [٥٣]، غير أن هذا لم يمنع استخدامه في المكاتبات الرسمية والأمور الدبلوماسية [٥٤]، وفي دواوين الإنشاء للدولتين الصفوية والعثمانية، وبالرغم من أن خط النستعليق يخلو من حركات الإعراب – كما هو الحال في خط التعليق – إلا أن الخطاط محمود شاه النيسابوري (ت ٩٧٢هـ / ١٤٦٤م)

---

[٤٩] للمزيد عن تلك الخطوط انظر، عبد الرفيع، حقيقت، دور الإيرانيين في تاريخ الحضارة العالمية لمحات ومقتطفات، ترجمة:السباعي، علاء عبدالعزيز، المركز القومي للترجمة، العدد ١٨٢٦، ٢٠١٢م،ص ٤٤.

[٥٠]بهنسي : مناظر الطرب في التصوير الإيراني، ص ٤١ .

عبد الصمد، ريم عبدالمنعم، المدرسة الجلائرية في ضوء مخطوط كليلة ودمنة، رسالة ماجستير ، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠٠٧م، ص ٤٢ .

[٥١]عفيفي، فوزي سالم، الخط الفارسي "تطوره وجمالاته ووسائل تجويده وتشريح الأبجدية بالكتابات الفارسية"، سلسلة تعليم الخط العربي، ١٠ أجزاء، ج ٩، ١٩٩٦م، ص ١٢ .

[٥٢]الشرع ،رائد والرشدان وائل ، خط النستعليق "الجذور التاريخية والخصائص الفنية"، المجلة الأردنية للفنون، مجلد٦، العدد ١، ٢٠١٣ م ص ٢٦٨ .

(53)Safadi , Y. H. : Islamic Calligraphy, London, 1978 p 29 .

(54) Blair, Sheila: Islamic Calligraphy , p 239 .

المنارة للاستشارات
www.mar

أنجز في سنة ٩٤٥ هـ / ١٥٣٨م نسخة من المصحف الشريف بخط النستعليق مشكولة بالكامل، وتعد هذه النسخة إحدى نفائس هذا الخط الجميل.[٥٥]

وقد تطور خط النستعليق على يد مجموعة من الخطاطين حتى وصل إلى أيدي سلطان علي المشهدي، حيث نضج وترسخ على يد مير علي الهروي، ومالك الديلمي، وبابا شاه الأصفهاني، وبلغ قمة الكمال على يد المير عماد، ونهج تلاميذه إلى تحسينه ونشره، وظل على مستواه هذا حتى (القرن ١٢هـ / ١٨م).[٥٦]

ويلاحظ أن خط النستعليق استمر محببًا ومستخدمًا في إيران حتى العصر القاجاري، إذ لم يكن مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة الذي يرجح الباحث رجوعه لهذا العصر هو المخطوط الوحيد الذي نسخ بخط النستعليق (لوحة١٠)، فعلى سبيل المثال لا الحصر، توجد نسخة من مخطوط خمسة نظامي تعود للعصر القاجاري ومحفوظة في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو (لوحتان ١٤، ٢٤) [٥٧]تتشابه كثيرًا من حيث الكتابات بل والتصاوير مع النسخة موضع الدراسة، وعلى الرغم من كون خط النستعليق محببًا ومستخدمًا في العصر القاجاري إلا أنه لم يكن هو الخط الوحيد المستخدم في هذا العصر، ومما يبرهن على ذلك وجود نسخة أخرى من مخطوط ليلي والمجنون محفوظة بمتحف هارفارد للفن، نسخت بخط آخر مغاير لخط النستعليق، وهو خط الشكستة نستعليق[٥٨]

---

[٥٥]الشرع ،الرشدان :خط النستعليق "الجذور التاريخية والخصائص الفنية"، ص ٢٦٦ .

[٥٦] الصعيدي :التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص ٤٠٧ .

[٥٧] هذه اللوحة منشورة على موقع متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو راجع الموقع التالي:
https://oi-idb-static.uchicago.edu/multimedia/302179/_MG_7983.1920x1200.jpg

[٥٨]خط الشكستة نستعليق: ظهر هذا النوع من الخط في مطلع القرن ١١هـ/ ١٧م ، أيام الدولة الصفوية، وكانت الأحكام والمراسلات تكتب بخط الشكستة نستعليق المأخوذ من خط التعليق ثم تركوه عندما ظهر خط الشكسته نستعليق المأخوذ من الخط (النستعليق) المسمى عندنا بالخط الفارسي، وظل يكتب به حتى الآن، ويرجع الفضل في تعقيده إلى الخطاط مرتضى شاملو وشفيعا (ت ١٠٨١ هـ) ثم عبدالمجيد طالقاني (ت١١٨٥هـ)، وكان خط الشكستة بسيطًا في أول الأمر، ثم تصرف فيه الخطاطون، ومالوا إلى التفاف الحروف، ووصلوا الحروف بالكلمات، وأضافوا إليه تعقيدات كثيرة حتى أصبحت قراءته وكتابته عسيرتين حتى جاءت بعض الكتابات شبيهة بالألغاز، للمزيد عن خط الشكستة نستعليق راجع :عفيفي، فوزي سالم، الخط الفارسي، ص ١٤ .

المنارة للاستشارات
www.mar

(لوحة ٢٨)[٥٩]. أما عن **كتابات مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة من حيث المضمو**ن فهي عبارة عن أبيات شعرية لقصيدة ليلى والمجنون على نظام المثنوي، وقد نظمها مكتبي الشيرازى، وهو أحد الشعراء الإيرانيين الذين أعجبوا بقصة ليلى والمجنون العربية الأصل، وتأثر أيما تأثر بما سبقه من شعراء إيرانيين ولا سيما الشاعر نظامي والشاعر جامي كما سبق القول في تمهيد هذه الدراسة، ومن أجمل ما يلفت الانتباه في هذه الأشعار ولا سيما الملحقة بالتصاوير الجانب الصوفي، وهو الجانب الذي اضافه الشعراء الإيرانيون لأصل القصة العربي، وسوف يقوم الباحث عند وصفه لبعض التصاوير في المبحث التالي بترجمة بعض الأبيات الملحقة بهذه التصاوير إلى اللغة العربية لتأكيد هذا المعني من جهة، ومعرفة مدى ارتباط التصويرة بالمضمون من جهة اخرى.

ويلاحظ في النسخة موضوع الدراسة أن صفحات المخطوط لم ترقم، وإنما اعتمد الخطاط في هذه النسخة على نظام التعقيبة[٦٠]، وهو أحد أنظمة الترقيم في التراث العربي

---

(59) https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/422383411?width=3000&height=3000

[٦٠]التعقيبة: يقال لها الرقاص، والوصلة، والرابطة في الجامعات المغربية العتيقة، ويطلق عليها السايس – وهي عامية – في الكتاتيب القرآنية، وقد استعملها يوسف ق. خوري في الفهرس الذي خص به المخطوطات العربية الموجودة في مكتبة الجامعة الأمريكية في بيروت، وهي Reelame عند الفرنسيين، و Frangzeil عند الألمان، و Catchword عند الإنجليز، ويقولون Catch line إذا كانت التعقيبة سطرًا كاملًا، وقد أبرزت الأبحاث النادرة المتعلقة بالموضوع أن هذا النوع من الترقيم قد عرفته اللغات السامية، واللغات الشرقية عمومًا، وبعض اللغات الهندو أوربية في العصور القديمة، أما بالنسبة لمخطوطات اللغات الهندو أوربية فإن التعقيبة كانت مستعملة في اللفافات البردية، ولكنها تختفي في المخطوطات التي على هيئة codex أو كتاب الذي أصبح مادة الكتابة منذ انتشار المسيحية والمسيحيين الأوائل إلى القرون الأخيرة من العصر الوسيط .

بنبين، أحمد شوقي، نظام التعقيبة، (فن فهرسة المخطوطات مدخل وقضايا)، ندوة قضايا المخطوطات، تنسيق وتحرير الحفيان، فيصل، معهد المخطوطات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة،١٩٩٩م، ص ص ٦٥، ٦٦، حاشية ١، ص ٦٥.

يكاد يجمع الباحثون على أن استعمال أسلوب التعقيبة في لغتنا متأخرة، ولم تظهر في المخطوط العربي إلا بعد القرن الرابع للهجرة، ولكن بعد البحث المتواصل والفحص الدقيق لأقدم المخطوطات التي تحمل التعقيبة المحفوظة في مختلف أرصدة التراث العربي المخطوط في مختلف الخزانات الأوربية، تأكد لدينا أن نظام التعقيبة في العربية أقدم مما كان يظن، حيث تحتفظ الخزانة الوطنية الفرنسية بنسخة من كتاب

المنارة للاستشارات
www.mar

المخطوط، حيث كان يرد في نهاية كل صفحة من صفحات المخطوط أول كلمة من الصفحة التالية، ويعد استخدام نظام التعقيبة كنظام للترقيم في المخطوط موضع الدراسة (لوحة ١٣) عودة إلى استخدام أسلوب قديم في الترقيم، وهو من وجهة نظر الباحث عودة إلى القديم، وسمة تميز هذه النسخة لا محالة، ولكن تجدر الإشارة إلى أن نظام التعقيبة لم يقتصر استخدامه في تلك الفترة المتأخرة نسبيًّا على المخطوط موضع الدراسة، وإنما ظهر في مخطوطات أخرى تعود للعصر القاجاري، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر نسخة من مخطوط خمسة نظامي المحفوظة في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو(لوحة ١٤).

وتتشابه كثيرا الكتابات من حيث الشكل، والمضمون، وكذلك الزخرفة، والتذهيب الواردة في نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة مع نسخة أخرى من مخطوط إيراني آخر يحوي قصة ليلى والمجنون، ألا وهي نسخة مخطوط خمسة نظامي المحفوظة في متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو[٦١]، ويمكن ملاحظة ذلك جيداً في الزخرفة الواردة في الصفحة الأولى من نسخة شيكاغو (لوحة ١٤)؛ حيث نجد المنطقة التي تحوي عنوان المخطوط والمزينة بزخارف الأرابيسك، وكذلك المنطقة المخصصة لعنوان الكتاب تتشابه مع الموجودة بالصفحة الأولى من المخطوط موضع الدراسة (لوحة١١)، مع الوضع في الاعتبار أن نسخة شيكاغو لم يرد فيها عنوان الكتاب في الخرطوش أو البحر المخصص لذلك، حيث يبدو أن هذه المنطقة قد تعرضت لعملية ترميم (لوحة١٤)، كذلك يلاحظ وجود

"المدخل الكبير في علم أحكام النجوم لأبي معشر جعفر البلخي ٢٧٢هـ/ ٨٨٥م، نسخة علي المطرز عام ٣٢٥هـ/ ٩٣٦م، مستعملًا التعقيبة لترتيب أوراقه.راجع: بنبين، أحمد شوقي، نظام التعقيبة، ص ٦٨.

[٦١]هذه النسخة من مخطوط خمسة نظامي، ومؤرخة بعام١٢٧١هـ/١٨٥٤-١٨٥٥م، ورقم تسجيلها هو ١٢٠٧٣A، وذلك كما هو مسجل على موقع متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو، وإن كانت تتشابه كثيرا مع النسخة موضع الدراسة في كثير من الأمور، وأهمها الكتابات الموجودة في افتتاحية هذا المخطوط وخاتمته كما ورد في المتن، كذلك تتشابه من حيث الأسلوب الفني في بعض تصاويرها مع تصاوير المخطوط موضع الدراسة، مما يجعل الباحث يرجح أن نسخة متحف شيكاغو تعود للمؤلف مكتبي وليس لنظامي، مع العلم أن الشاعر مكتبي كما هو معروف اعتمد في كثير من مؤلفه على الشاعر نظامي الكنجوي. لمزيد من التفاصيل عن نسخة مخطوط خمسة نظامي راجع موقع متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو للفن :

https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

المنارة للاستشارات
www.mar

الإطارت المذهبة وذات اللون الأحمر التي تحيط بالكتابات التي جاءت بدورها على نظام المثنوي، بحيث تتشابه تماما مع الكتابات والزخارف المذهبة والملونة الواردة في النسخة موضوع الدراسة (لوحة ١١)، ولكن يلاحظ أن هوامش الصفحة الأولى من مخطوط شيكاغو (لوحة ١٤) لم يتم زخرفتها كالمخطوط موضوع الدراسة (لوحة ١١، لوحة ١٢). كذلك يلاحظ أن عدد الأسطر في كل صفحة من صفحات كلا المخطوطين قريب جدًّا من حيث العدد، حيث بلغ عدد الأسطر أحد عشر سطرًا في المخطوط موضع الدراسة (لوحة ١٣)، في حين بلغ عددها اثنى عشر سطرًا في المخطوط المحفوظ في شيكاغو (لوحة ١٥)،وتشابهت أيضًا الأبيات الشعرية الواردة في آخر صفحتين في كلا المخطوطين مع بعضهما البعض، وإن كان ورد في نسخة المخطوط المحفوظ في شيكاغو تاريخ النسخة، وهو عام ١٢٧١هـ/١٨٥٤م (لوحة ١٥)، في حين أنه لم يرد في النسخة موضوع الدراسة المحفوظة في متحف الفن الإسلامي (لوحة ١٣).[٦٢]

أما عن آخر شيء خاص بالكتابات في النسختين – نسخة موضوع الدراسة ونسخة شيكاغو – فهو المتعلق بنظام الترقيم في النسختين، حيث لم يرد في النسختين أي ترقيم، واعتمد الخطاط في غالبية الصفحات على نظام التعقيبة، ويلاحظ بصفة عامة أن التذهيب والزخرفة كانا أكثر دقة في نسخة موضوع الدراسة المحفوظة في متحف الفن الإسلامي.

٢–٢: فن التذهيب [٦٣]في ضوء نماذج منتقاة من مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة:يعد فن التذهيب فنًّا من فنون الكتاب الإسلامي، ويذكر مصطلح التذهيب على أنه

---

[٦٢] يؤكد هذا التشابه أن نسخة المخطوط المحفوظة في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو التي تحوي قصة ليلى والمجنون أن الذي نظم أبياتها هو مكتبي وليس نظامي كما هو مسجل على موقع متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو، ولذلك يرجح الباحث أن النسخة المحفوظة في متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو هي نسخة من مخطوط ليلي والمجنون للشاعر مكتبي وليس نظامي.

[٦٣] **التذهيب** اسم مشتق في معاجم اللغة العربية من الفعل الثلاثي المزيد: ذهَّب، ومعناه يفيد الطلاء، والتمويه، والتوشية بالذهب، ويطلق على الشيء المطلي بالذهب: الذهيب أو المذهب، ولقد صار هذا المعنى اللغوي أساسًا معرفيًّا رئيسًا لمفهوم التذهيب ومصطلحه الفني، فعلى سبيل المفهوم كان التذهيب عبارة عن التحلية والتزيين بالذهب المصنع حصرًا على أشكال الحلى الذهبية المتنوعة، والصفائح الورقية الرقيقة جدًّا، وحبيبات الذهب الدقيقة جدًّا، وماء الذهب السائل، وغير ذلك من مصنوعات الذهب المختلفة، ولكن هذا المفهوم ما لبث أن توسع في المواد القابلة للتذهيب به، ليشمل كل ما له علاقة

المنارة للاستشارات
www.mar

عملية التلوين باللون الذهبي، أو الأثر الفني المزين للأشكال والصور والخطوط في الكتب، أو أنه صناعة الذهب التقليدية لأغراض التزيين والتلوين، وذلك من خلال تصنيع الذهب إلى مواد وقطع عرفت بالحلى الذهبية، وإلى طرقه في صفائح ذهبية رقيقة أشبه ما تكون بالصحائف الورقية، وإلى تحليل هذا المعدن العالي الكثافة إلى سائل لوني حر، يعرف بماء أو مداد الذهب، أي أنها باختصار صنعة إعداد الأَمِدَّة، والأصباغ، والأدهان، والألوان الذهبية"[٦٤].

وقد نشأ التذهيب في وقت مبكر من تاريخ الفن الإسلامي[٦٥] إذا ما اعتبر بداية هذا التاريخ عهد الخليفة الثالث عثمان بن عفان (رضي الله عنه) عند كتابة المصحف الإمام،

بالذهب من حيث المكونات، أو طريقة الصنع، أو القوام، أو اللون، أو أي شيء من هذا القبيل الذي يخدم في تذهيب الكتب الخاصة.

وفي ضوء هذا التطور في مفهوم التذهيب ومصطلحه الفني، قد يصبح التفكير في هذا الموضوع دلاليًا عميقا يمتد إلى فلسفته أكثر منه عملًا تزيينيًا مجردًا من أي معنى، ولذلك ربما يكون المرادف الدلالي الأنسب من اللغة الإنجليزية: في التعبير عن مصطلح التذهيب الإسلامي هو الذي يفيد معنى التنوير، والإضاءة، والبريق الروحاني أكثر مما يفيد التلوين Illumination، والتزيين والتحلية بوصفها مظاهر عملية التذهيب وآثارها اللونية البراقة الناتجة عن استخدام المادة الصبغية الذهبية اللون في الكتابة Gilding، والرسم، والنقش، والمتمثلة في مداد الذهب المستخلص من الذهب الخالص، أو حبر الذهب المستحضر من مواد أخرى غير الذهب الخالص: معدنية أو نباتية أو حيوانية

حنش،إدهام محمد، التذهيب الإسلامي "المنطلقات التأريخية وأسس التصنيف"، مجلة الأكاديمي، العدد ٥٥، ٢٠١٠ م، ص ص ٢٠٨، ٢٠٩ .

[٦٤] القللوسي، أبوبكر محمد، ت ٧٠٧ هـ / ١٣٠٧ م ، تحف الخواص في طرف الخواص، تحقيق: العبادي حسام أحمد مختار، منشورات مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٧ م ، ص ٨.

[٦٥] يستبعد بعض دارسي الفنون الإسلامية أصالة فن التذهيب المعرفية العربية والإسلامية، إذ يزعمون بأن أصولها إما فارسية ساسانية، أو رومانية بيزنطية، أو قبطية مصرية قديمة، أو غير ذلك من المصادر والأصول الحضارية غير العربية وغير الإسلامية، ينظر على سبيل المثال لا الحصر:

تالبوت، دافيد رايس ، الفنون الزخرفية الإسلامية، ترجمة: الأسدي ، محمد أنور، / الأصبحي ،منير صلاحي، دمشق، الشركة الشرقية للمطبوعات١٩٩٥م.

كما يذهب بعض الباحثين إلى أن التذهيب الإسلامي قد أخذ أصوله من التذهيب الفارسي لكتب ماني (ت ٢٧٥ م) التي ترجمت إلى اللغة العربية في حدود القرن ١٣هـ / ١٩م في سياق تأثر التصوير

المنارة للاستشارات
www.mar

وتوسعة المسجد النبوي الشريف وإعماره لأول مرة، فقد كان القرآن الكريم أول شيء يذهب في الإسلام؛ سواء أكان على العمارة أم في المصحف الشريف؛ إذ يذكر ابن النديم أن خالد بن أبي الهياج (كان كاتبًا للوليد بن عبد الملك ت ٨٩ هـ / ٧٠٨م) هو الذي كتب الكتاب في قبلة مسجد النبي (صلى الله عليه وسلم) بالذهب من سورة الشمس وضحاها إلى آخر القرآن الكريم، ويقال إن عمر بن عبدالعزيز قال: أريد أن تكتب لي مصحفًا على هذا المثال، فكتب له مصحفًا، وأقبل عمر يقبله، ويستحسنه، واستكثر ثمنه، فرده إليه، نستدل على ذلك أن خالد بن أبي الهياج كان أول الفنانين المسلمين في مجال التذهيب، وأن المصحف الشريف هو العمل الفني الأول له، وعلى الرغم من أن الفنانين المسلمين اتجهوا إلى تذهيب الكثير من الكتب العلمية، واللغوية، والأدبية، لا سيما المخطوطات المصورة بالمنمنمات التي كانت برسم الخزانات الملكية إلا أن المصحف الشريف ظل هو المجال الأوسع والأرحب لفن التذهيب الإسلامي، ورافق هذا الفن فنون المصحف الأخرى كالخط والزخرفة.[٦٦]

ومهما يكن من أمر فإن فن التذهيب يعد من فنون الكتاب المهمة، ولا يقل فيما يتركه من تأثير جمالي عن فني التجليد والكتابة الظاهرين في مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة، والواقع أن فن التذهيب يعد قاسمًا مشتركًا بين فنون الكتاب قاطبة؛ وذلك لأن جميع فناني الكتب من خطاطين، ومجلدين، ومصورين، ولا سيما في ايران إبان العصور الإسلامية المختلفة استخدموا التذهيب بأساليب وتقنيات مختلفة، من أهمها التزميك، والترقيش، والتلوين، وغيرها.

الإسلامي بالأساليب المانوية في التصوير؛ باعتبار ما هو معروف عن ماني بأنه كان مصورًا ماهرًا، وأنه وأتباعه عنوا باتخاذ الصور والزخرفة المذهبة في كتبهم الدينية، ولا شك في بطلان هذه المزاعم، ولا سيما أن التذهيب الإسلامي نشأ وتطور قبل أن تترجم بعض الكتب المانوية إلى العربية على يد ابن المقفع (ت ١٣٨هـ / ٧٥٦ م)؛ حنش ، التذهيب الإسلامي، ص ص ٢٢٢، ٢٢٤.

[٦٦] حنش ، التذهيب الإسلامي، ص ص ٢٢٢ ، ٢٢٤ .

المنارة للاستشارات
www.mar

أما التزميك فقد جاء هذا المصطلح من الفعل (زمك) وصفًا للتذهيب في المجلد الأخير من مصحف بيبرس الجاشنكير[٦٧] ، وقد عرفه النويري[٦٨] بما معناه حبس حروف الكتابة الذهبية، وتحديد أطرافها الخارجية بلون غير اللون الذي كتبت به؛ ويتم الحبس والتحديد بقلم دقيق جدًّا بالنسبة إلى القلم الكبير الذي كتبت به الكتابة، ويطلق في العادة على عملية الكتابة بمداد الذهب هذه اسم التحرير، وهو مأخوذ من تحرير الكتاب بالنسخ أو الخط على أحسن وجه.[٦٩]

اما الترقيش فهو أسلوب يستخدم لتثبيت تألق الورقة بنثار الذهب الذي يشبه دقيق الرمل في المخطوطات الفاخرة، ويسمى هذا الأسلوب أيضًا بالترميل، وظهر هذا الأسلوب كما يبدو في حدود سنة ٨٦٦ هـ/١٤٦٠م في إيران، ومن هناك أخذه المذهبون العثمانيون، وأطلقوا عليه اسم الزارفشان[٧٠]، وثمة ألفاظ ومصطلحات أخرى تتعلق بعملية التذهيب من حيث الإخراج الفني للعمل المذهب، ومن هذه الألفاظ الدملجة أو الجدولة، والكبس، والصقل. [٧١]

أما عن آخر أسلوب من أساليب التذهيب وأهمها فهو أسلوب التلوين ذلك؛ لأنه إذا ما نظرنا في بعض المخطوطات المصورة نجد أن الألوان فيها نفذت على أساس دلالي ورمزي، ويدخل اللون الذهبي في هذا السياق[٧٢]، حيث يتم الرسم المراد تنفيذه بالتذهيب

---

[٦٧] ديروش، فرانسو، المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، ترجمة: سيد ، أيمن فؤاد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي ٢٠٠٥م، ص١٩٩. وينظر: النص "زمك هذا السبع الشريف وأخواته؛ العبد الفقير إلى الله تعالى؛ الراجي عفو الله ورحمته؛ أيدغدي بن عبدالله البدري؛ عفا الله عنه؛ في سنة ٧٠٥ هـ ، ٢٠٠٥م.

James ,David : Qurans of the Mumluks , thames and Hudson , p 220

[٦٨] النويري، ،شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب، ت ٧٢٢هـ / ١٣٢٢م ، بلوغ الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، ج٩، ص ٢٢٢.

[٦٩] الصولي، أبوبكر محمد بن يحيى، ت ٣٣٥ هـ / ٩٤٦م ، أدب الكتاب، تحقيق بهجة ،محمد ، مصر، المطبعة السلفية، ١٩٢٢م ، ص ١٥٦ .

[٧٠] حنش ، التذهيب الإسلامي، ص ٢١١ .

[٧١] حنش ، التذهيب الإسلامي، ص ٢١٢ .

[٧٢] اختار الشريف الأدريس (أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن إدريس، ت ٥٦٠هـ/ ١١٦٤م)، في كتابه "نزهة المشتاق في اختراق الآفاق" نسخة (٥٤٠هـ/١١٥١م) اللون الوردي المذهب للدلالة على المدن؛

المنارة للاستشارات
www.mar

الملون أولًا على الورق عن طريق ريشة، وبلون داكن، ثم توضع هذه الورقة وتثبت على لوحة معدنية، ثم يبدأ في تثقيب هذا الرسم بدبوس حتى نحصل على رسم كله مثقب، ثم يرش على هذه الثقوب بودرة تساعد على توضيح الرسم بالورقة، وبعد إتمام الرسم المطلوب بهذه الطريقة يوضع على ورق المخطوط المراد تذهيبه وزخرفته، ولكن يشف منها ربع الرسم الزخرفي وليس كله حتى يترك فراغًا لليد التي تتمكن أن تزيل البودرة، وبعد أن يثبت الرسم في موضعه يمرر فوق كيس صغير من الشاش به بودرة ناعمة من الرماد، وبعد أن يشف الرسم على ورق المخطوط يرسم بلون داكن بالريشة الخطوط التي اتضحت عن طريق الرماد، وبعد ذلك يجهز مداد الذهب لكي يستخدم في تذهيب الرسم المطلوب.[٧٣]

وعلى أي حال، فإن فن التذهيب كان قاسمًا مشتركًا في جميع فنون الكتاب بصفة عامة، ويؤكد على ذلك نسخة مخطوط ليلي والمجنون موضوع الدراسة، حيث يلاحظ أن مجلد دفتي مخطوط ليلى والمجنون استخدم التذهيب، ولا سيما أسلوب التلوين في زخارف دفتي المخطوط العليا والسفلى من الداخل حيث نفذت الأزهار، والسيقان، والأوراق النباتية باللون الذهبي على أرضية حمراء (لوحة ٢، لوحة ٤)، وقد سبق الحديث أن هذا الأسلوب هو أحد أسلوبي تلوين ظهر على دفوف اللاكيه في إيران إبان العصر القاجاري، ألا وهو أسلوب (qiangin) الذي يتميز باستخدام اللون الذهبي على أرضية ذات لون واحد، وأن أسلوب التلوين هذا مع أسلوب التلوين المتعدد الألوان كان أحد مميزات استخدام التذهيب السائل الذي يستخدم فيه التذهيب بالفرشاة كباقي الألوان المستخدمة في زخرفة الدفة موضوع الدراسة؛ وتجدر الإشارة أن هناك أساليب أخرى لفن تذهيب دفوف المخطوطات

واللون الأزرق للدلالة على البحار المالحة، واللون الأخضر للدلالة على المياه الداخلية، وهكذا الألوان الأخرى، ينظر: ديروش (فرانسو)، المدخل إلى علم الكتاب المخطوط، ص ٢٠٧.

ولعل من المفيد هنا أن نشير إلى أن كتاب المصاحف استخدموا اللون في ضبط الرسم القرآني، فعولوا على اللون الأصفر/ الذهبي في ضبط الهمزات المفتوحة، راجع: القلقشندي (أبو العباس أحمد، ت ٨٢١ هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق، شمس الدين (محمد حسين)، بيروت، دار الكتب العلمية ١٩٢٢م، ج٣، ص ١٦٤ .

[٧٣] الدسوقي، شادية، فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية، دار القاهرة ٢٠٠٢م، ص ٩٠ .
Arseven ,G .E : L arts Decoratifs Turcs , Istanbul , 1935 , p 329 .

المنارة للاستشارات
www.mar

عامة، أهمها استخدام أسلوب الضغط أو الكبس على الرقائق الذهبية التي كانت تستخدم أكثر على الدفوف الجلدية.[٧٤]

أما عن خطاط مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة فقد استخدم أيضا التذهيب ولا سيما أسلوب التلوين وذلك في إعداد إطارات مذهبة تحوي الأبيات الشعرية التي نظمها مكتبي الشيرازي، كذلك قام خطاط هذا المخطوط بكتابة عنوان المخطوط بالمداد الأحمر على أرضية مذهبة في فاتحة المخطوط، بل وقام بالأمر نفسه في جميع عناوين الفصول الواردة بباقي صفحات المخطوط (لوحة١٦)، ويلاحظ أن الخطاط لم يستخدم أسلوب التزميك السابق الإشارة إليه، كذلك قام الخطاط بعمل خطوط متعرجة مذهبة بين كل سطر والذي يليه وذلك في فاتحة المخطوط (لوحة١٠، لوحة١١)، وكذلك قام كل من خطاط ومذهب هذه النسخة باستخدام التذهيب في تلوين بعض السيقان والأوراق النباتية الظاهرة بهوامش الصفحتين الأولى والثانية (لوحة ١١، لوحة ١٢)، وأخيرا استخدم التذهيب في الحلية الزخرفية التي سبقت عنوان المخطوط.

أما عن آخر مجال يظهر فيه فن التذهيب غير فني التجليد والكتابة بوصفه القاسم المشترك لفنون الكتاب قاطبة فهو فن المنمنمات أو التصوير؛ حيث تعد المنمنمة أسلوبًا من أساليب التزيين والتزويق، ولذلك لا يفرق الباحثون احيانا بين المنمنمة والتذهيب، ويعدونهما شيئًا واحدًا في صناعة الكتاب، لأن كليهما أسلوب للزخرفة، ومن هنا يكون التذهيب في إنتاج المنمنمات جزءًا من العمل التصويري نفسه، سواء أكان ذلك باستخدام اللون الذهبي في تلوين الصورة، أم باستخدام المداد المذهب في تزيين النص المصاحب

---

[٧٤] يأخذ التذهيب في جلود الكتب والمخطوطات خصوصية معينة على مستوى العمل والأسلوب ، في سياق ازدهار التجليد الإسلامي وتطوره التقني الذي كان من أبرز مظاهره : استبدال الخشب بالورق المقوى مادة رئيسية لجلود الكتب ، فضلا عن تذهيبها بطريقة الكبس الساخن : التي ظهرت لأول مرة في الأندلس ؛ ثم أنتقل بعد مائتي سنة إلى أوربا التي تعلمته مع التذهيب على ايدي المسلمين.
سفندال، تاريخ الكتاب من أقدم العصور إلى الوقت الحاضر، ترجمة : حلمي محمد صلاح الدين، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ٦٠ : ص ٦٣

المنارة للاستشارات
www.mar

للصورة، أم باستخدام أساليب التذهيب الأخرى كالترميل ببرادة الذهب في تزويق المنمنمة وغير ذلك. [٧٥]

وعلى أي حال، فقد ظهر أسلوب التلوين بمداد الذهب في تصاوير مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة لا سيما في جميع الإطارات التي تحيط بتصاوير هذا المخطوط، وكذلك في تلوين بعض العناصر الفنية في بعض هذه التصاوير كما سيتضح لاحقًا عند دراسة نماذج منتقاة من هذه التصاوير في المبحث الثالث من هذه الدراسة، ومن هنا يتضح لنا أن أسلوب التلوين بمداد الذهب كان هو الأسلوب المفضل في المخطوط موضع الدراسة حيث استخدمه مجلد المخطوط، وكذلك استخدمه الخطاط والمصور، ولم تستخدم أساليب التذهيب الأخرى مثل التزميك أو الترقيش وغيرها.

المبحث الثالث: دراسة أثرية فنية لنماذج منتقاة من تصاوير مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة كنموذج لفن التصوير.

المخطوط موضوع الدراسة اشتمل على ثماني عشرة تصويرة، وقد انتقي الباحث ثماني تصاوير من هذا المخطوط لدراستها أثريًا وفنيًا دون غيرها؛ لسببين، أولهما: أن بعض هذه التصاوير لها ما يماثلها في النسخ الأخرى لمخطوطات ليلى والمجنون المنشورة في المراجع العلمية أو المحفوظة في المتاحف والمجموعات الخاصة، وبالتالي يسهل وصفها وتحليلها فنيًا، وعمل دراسة مقارنة لبعضها، وثانيهما: أن هذه التصاوير بها من العناصر والمفردات الزخرفية التي يمكن من خلالها تلمس الأساليب والسمات الفنية لفن التصوير آنذاك، ومن ثم معرفة المدرسة الفنية التي تنتمى إليها هذه التصاوير مما سيسهم بدوره في تأريخ المخطوط، وسوف يقوم الباحث بدراسة التصاوير المنتقاة من هذا المخطوط بحسب ترتيب ورودها في النسخة موضوع الدراسة كما يأتي:

التصويرة الأولى: والد المجنون وأحد الأفراد من قبيلة العامري يزوره لنصحه (لوحة ١٧، شكل٣):-

هذه التصويرة هي ثالث تصويرة وردت في المخطوط موضوع الدراسة، وهي تصور أحد أحداث القصة التي تدور حول زيارة من والد المجنون وأحد الأفراد من قبيلة العامري

---

[٧٥] ينظر اينتجهاوزن، ريتشارد ، التصوير عند العرب، ترجمة:سلمان، عيسى والتكريتي،سليم، بغداد، وزارة الإعلام، ١٣٤١ هـ / ١٩٢٢م.

المنارة للاستشارات
www.mar

للمجنون وهو في الصحراء[٧٦]؛ لنصحه لعله يرجع إلى رشده، ويترك زهده وبعده عن الناس، والتصويرة تلائم الموضوع، حيث قام المصور بتصوير المجنون وهو عاري الجسد فيما عدا إزار[٧٧] أحمر اللون يستر جزأه السفلي، ويوازي هذا الإزار العرفان عند الصوفية[٧٨]، كما يرمز اللون الأحمر إلى دورة الحياة مع الحب والرغبة[٧٩]، وقد بدا المجنون هزيلًا وضعيفًا بعد بعده عن الناس، وقد صوره المصور وهو يجلس القرفصاء، في حين يجلس على يمينه وبالجلسة نفسها والده الذي صوره المصور وهو يرتدي قفطانا وردي اللون، وغطاء رأس أو (كلاه)[٨٠]، ويتضح في زي الوالد استخدام المصور للظل والنور، والتدرج اللوني، ويجلس على يسار المجنون شيخ كبير ذو لحية وشارب أبيض اللون، ويرتدي قفطانًا ذا لون بني فاتح، كما يرتدي غطاء الرأس نفسه الذي يرتديه والد المجنون، ويلاحظ أن الشيخ يجلس على بساط دائري الشكل، وذي لون بني داكن، وله

---

[٧٦] للمزيد عن قصة زيارة والد المجنون له في الصحراء راجع:-

Kiadeh and Arvand , Majnun's isolation from human society and living with wild animals , p17.

[٧٧]الإزار أو المئزر: قطعة من القماش غير مخيط تستر العورة، تلبس تحت السرة إلى أسفل، وكثر استعماله لدى النساك والزهاد.

الزيات (أحمد محمد توفيق)، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، ص ١٥٠.

[٧٨]عبد الدايم، نادر محمود، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ماجستير، كلية الأثار، جامعة القاهرة ،١٩٨٩م، ص ٩٦ .

[79]Abaza:, Color Symbolism in Islamic Book Paintings , 2017, p 78 .

[٨٠]كلاه: كلمة فارسية معربة وأصلها في الفارسية: كلا أو كلاه؛ وهي تعني في الفارسية: قلنسوة مخروطية الشكل، قبعة، قلنسوة، تاج، عمامة. وتطلق عند الفرس أيضًا على غطاء للرأس يلبس وحده أو بعمامة، وهي ما يلبسه الدراويش المولوية برؤوسهم، كما أن مصطلح كلاه ربما اشتقت منه كلمة كلوتة التي تعني طاقية، تؤلف هيكل العمامة، ويوجد طراز من أغطية الرؤوس ظهرت إرهصاته في العصر الزندي، وانتشر في العصر القاجاري ذو شكل أسطواني مشطوف القمة، ينتهي بطرف مدبب، ويصنع ببدن من الجلد، وقمته من الجوخ الملون غالبًا باللون الأحمر، ويمتد من الجبهة حتى الخلف.

إبراهيم، رجب عبدالجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس " في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث"، تقديم: حجازي، محمود فهمي ، مراجعة: التازي، عبدالهادي، دار الأفاق العربية، ط ١، ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م، ص ص ٤٢٩، ٤٣٠ .

الصعيدي : التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص ٤٦٦ .

المنارة للاستشارات
www.mar

إطار أبيض اللون، كما يوجد أمامه كتاب، ويلاحظ أن كلًا من المجنون ووالده جلسا على الأرض مباشرة.

وقد بدت مقدمة التصويرة مليئة بالحشائش الخضراء كما يبدو في المقدمة آثار لمياه تبدو باللون الأزرق، كما تبدو في خلفية الصورة جبال لونها المصور بدرجات مختلفة من اللون البنفسجي، كما يظهر خلف الجبال شجرة مورقة، لها ورق ذو لونين أخضر فاتح وأخضر داكن، وقد نجح المصور في أنه أكسب التصويرة نوعًا من الهدوء النسبي الذي يتناسب مع موضوعها، وهو نصح وإرشاد المجنون لدرجة أن المنظر يبدو كأنه منظر تعليمي، وقد أوضح المصور ذلك من خلال إعطائه الجلسة الشرقية لجميع الأشخاص المصورة في التصويرة، ومن خلال ضم المجنون يديه، وكذلك من خلال وضع والد المجنون يده اليمنى على رجل المجنون اليسرى وكأنه يحاول إقناع ابنه بما ينصحه به الشيخ.

ويلاحظ أن التصويرة عكست بعض الاختلافات التي توجد بين قصة ليلي والمجنون العربية الأصل والقصة نفسها حينما تلقفها الشعراء الإيرانيين مثل نظامي والجامي ومكتبي الشيرازي ، فالقصة العربية أحداثها في الصحراء والبادية، ولكن في إيران نجد الصحراء والبادية تتحول إلى مروج خضراء، ومياه، وأشجار، وجبال، وهذا ما عكسه المصور في التصويرة موضع الدراسة.[٨١]

ورغم بساطة الأسلوب الفني الذي يعرف بالأسلوب الشعبي[٨٢] إلا أنه يلاحظ أن المصور نجح في التكوين الفني للتصويرة، كما أنه نجح أيضا في عمل تركيبة لونية لا

---

[٨١] هناك العديد من الدراسات التي تناولت مقارنة قصة ليلى والمجنون في الأدب العربي وكذلك في الأدب الفارسي وللمزيد راجع : جميلة ، فارح، ليلى والمجنون، ص ص ٤١، ٤٦.
كراتشكوفسكي، ليلى والمجنون، ص ١١٣.
الأصفهاني ، كتاب الأغاني، ج٢، ص ٣٤٢.

[٨٢] يعرف هذا الأسلوب الفني باسم الأسلوب الشعبي، وهو الأسلوب الذي اقتصرت منتجاته على أبناء الشعب الإيراني بشتى طوائفه التي ظلت محتفظة بطابعها الإيراني المميز، ومن ثم فقد اصطلح على تسميته بـ الفن الشعبي أو الفلكلور الشعبي، وهو طراز قاجاري إيراني صرف، إلا أنه اتسم بوجود بعض ملامح التأثير الأوروبي المتمثلة في استعارة العديد من الوحدات والتركيبات الزخرفية، أو استخدام الواقعية الأوروبية في تنفيذ موضوعاتهم الزخرفية.

المنارة للاستشارات
www.mar

بأس بها، وواضح جدًّا تأثره بالتأثيرات الأوربية في الألوان، وفي استخدام الظل والنور، وكذلك في التدرج اللوني للألوان المستخدمة، كما تبدو بعض سحن الأشخاص ولاسيما الوالد قريبة من السحن الآدمية التي كانت من سمات المدرسة القاجارية في التصوير بإيران، هذا بالإضافة إلى أشكال الشوارب واللحى لكل من والد المجنون والشخص الآخر تبدو متأثرة بالفن الساساني المستحدث[٨٣] الذي ظهر أيضا إبان العصر القاجاري بإيران، ورغم نجاح المصور وبساطة أسلوبه الفني في التعبير عن موضوع التصويرة الوارد في نص المخطوط إلا أنه يلاحظ أن الأبيات الشعرية التي تعلو التصويرة أو التي توجد أسفلها لا تتلاءم مع موضوع التصويرة، ونستطيع أن نستنتج ذلك عند ترجمة البيتين في أعلى التصويرة والبيتين الموجودين في أسفلها على النحو التالي:

السطران الثاني والثالث (أعلى التصويرة) والرابع والخامس(أسفل التصويرة) باللغة الفارسية:

س٢ – كر جمله سيهر باركيرد	– قنديل ستاركان نمرد
س٣– زنجيري عشق بايدش بود	– كين سلسله ميكشد به مقصود
س٤– بروانه كه شمع برق طور أست	– أز توزش عشق غرق نور است
س٥ – اين كف وفنا بر عزونست	– با قد جو نون به باي مجنون

الترجمة الأبيات السابقة باللغة العربية [٨٤]

س٢– لو أن الفلك كله ذهب مع الريح	– فإن سراج النجوم لا يخبو مطلقا
س٣– ويجب أن تبقى قيود عشقه	– حيث إن تلك القيود تنتهي بنا إلى المراد
س٤– تحوم الفراشة حول نور الطور	– فغرقت من هول نور عشقه

العابد: التأثيرات الأوربية على الفنون الإسلامية الإيرانية، ص ١٥٨.

[٨٣]حيث ظهر الطراز الفني الساساني المستحدث في العصر القاجاري في عهد فتح علي شاه (١٢١٢: ١٢٥٠هـ/١٧٩٧: ١٨٣٤م) الذي كان شديد الولاء للتراث الإيراني ذي الماضي الحضاري العريق؛ إذ تجسد ذلك من خلال حرصه على استعادة أمجاد الفرس الأقدمين واتباعه التقاليد الفارسية القديمة نفسها التي تأكدت من خلال الكم الهائل والمتنوع من التصاوير الجدارية.

العابد، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية، ص ١٠٤.

[٨٤]قام بترجمة الأبيات الشعرية من اللغة الفارسية إلى اللغة العربية د/حسين صوفي أستاذ مساعد اللغة الفارسية وآدابها –قسم اللغات الشرقية –كلية الآداب –جامعة أسيوط ، كما قام بترجمة جميع الأبيات الفارسية التي سترد لاحقا في هذه الدراسة .

المنارة للاستشارات
www.mar

س٥– ومن قال هذا فإن قلبه ممتلئ بالأحزان – بقدّ ملتوٍ عند قدم المجنون

ويتضح من مضمون هذه الأبيات السابقة أنها لا تتلاءم مع موضوع التصويرة التي نحن بصددها، ولكنها تتلاءم مع موضوع القصة بصفة عامة، وهي حزن المجنون لفراقه ليلى وعدم لم شملهما سوياً.

والجدير بالذكر أن موضوع هذه التصويرة وأسلوبها الفني الذي ينسب للمدرسة القاجارية يؤكده ظهور بعض العناصر الفنية، ولا سيما غطاء الرأس (كلاه) الذي ارتداه والد المجنون والشيخ الكبير في التصويرة موضع الدراسة، حيث ظهر مثله تمامًا كغطاء رأس لفردين مصورين على غطاء مقلمة منفذة بأسلوب اللاكيه، وتؤرخ في حدود عام ١٨٦٠م إبان العصر القاجاري (لوحة ١٨).[٨٥]

التصويرة الثانية: المجنون ومعه عشيرته أمام خيمة ليلى وأمامه مياه (لوحة١٩، شكل ٤):

هذه التصويرة هي رابع تصويرة وردت في المخطوط، ويظهر فيها على يمين التصويرة عشيرة المجنون، وهم يركبون جمالهم، وفي كامل زيهم وأغطية رؤوسهم، وفي خلفهم مباشرة يظهر جزء من جبل صخري باللون البني، في حين يظهر المجنون جالساً على الأرض على ركبتيه وبشكله المألوف، حيث إنه عاري الجسد فيما عدا الإزار ذا اللون الأحمر الذي يستر جزأه السفلي، ويمد يده اليمني نحو بضعة مياه على الأرض، أما يسار التصويرة فتظهر فيها ليلى بكامل زيها وهي تجلس القرفصاء على بساط أحمر اللون، كما ترتدي جلبابًا ذا لون بنفسجي، وتغطي رأسها بشال مزخرف بخطوط رأسية بيضاء وحمراء، كما تظهر ريشة في مقدمة رأسها، وتبدو ليلى بملامح قريبة الشبه تماما بسحن السيدات المصورة في المدرسة القاجارية، ويظهر خلف السيدة مجموعة من الخيام ملونة بألوان الأبيض، والأحمر، والبنفسجي، والأصفر، كما تظهر سيدة بجوار هذه الخيام تراقب المشهد، وفي خلفية التصويرة تبدو الجبال ذات اللون البنفسجي، والشجرة المعتادة ذات السيقان والأوراق الخضراء، والسماء التي صورها المصور قريبة تماما من الواقع، حيث تبدو بلون سماوي وبها بعض السحب البيضاء اللون.

---

[٨٥] رابي، جوليان / كارهاي لاكي ، جلد هشتم ازكزيده ده جلدي مجموعة سز إسلامي كر دآورى دكتر ناصر خليلي، بخش دوم ، مترجم غلا محسين على مازندراني، لوحة ٢٦١، ص ٢٦٢.

المنارة للاستشارات
www.mar

والتصويرة هذه تثبت أن تصاوير هذا المخطوط من تنفيذ مصور واحد، حيث نجده متأثرًا تمامًا بالأساليب الأوربية، ويتضح ذلك في قرب الصورة من الواقعية[٨٦]، وإظهار العمق في التصويرة وتقسيمها إلى عدة مستويات، كما يلاحظ أن لهذا المصور التركيبة اللونية نفسها التي تعتمد على ألوان بعينها ولا سيما اللونين الأحمر والبنفسجي، كما أن ملامح سحن الأشخاص المصورة، ولحيهم وشواربهم، وسحنة ليلى أيضا تذكِّر تماماً بأسلوب المدرسة القاجارية في التصوير.

ويبدو أن هذه التصويرة كانت حينما أرادت عشيرة المجنون أن تأخذه من الصحراء، وأراد والده على وجه الخصوص أن يأخذه للحج بعد ذلك، ويبدو أنهم مروا في طريقهم بالقرب من خيمة ليلى، ويتضح لنا ذلك من خلال أبيات الشعر الموجودة في أعلى وأسفل التصويرة التي جاء كل سطر فيها على هيئة بيتين على النحو الآتي:

السطر الأول (أعلى التصويرة) والثاني والثالث(أسفل التصويرة) باللغة الفارسية:

س١- بكريست كه كعبه من اين است – حاجت كه جانم اين زنكى نيست

س٢- زان كعبه كى فزايدم نور – كعبه منزل ليليم كند دور

---

[٨٦]الواقعية: تعد من أهم ما يميز التصاوير القاجارية؛ فقد اعتدنا في مدارس التصوير السابقة أن نرى الرسوم الآدمية قد نفذت بطريقة اصطلاحية، فضلًا عن رسم النبات رسمًا محورًا، وإهمال تصوير المناظر الطبيعية، واهتمام المصور بصورة الشخص الرئيس فقط، سواءً من حيث الحجم أو الملبس، فكان يرسمه بحجم أكبر من الرسوم الآدمية المحيطة به في العمل الفني، ويزخرف ملابسه وأدواته بشكل مميز. أما في الصور القاجارية فنجد أن الفنان الإيراني كان قد تحرر من كل هذه القيود، فبدأ يصور الرسوم الآدمية بشكل واقعي موضحاً الملامح كما هي في الواقع، ولم يهتم المصور بالشخصية موضوع الصورة من حيث الرداء، وغطاء الرأس، ووضعه في الصورة فحسب، ولكنه اهتم كذلك بالجو المحيط به، فدائماً ما كان يبدو خلف الشخص مناظر تبدو من خلال نافذة تتسدل عليها ستارة بديعة. وتتمثل الواقعية أصدق تمثيل في عدم وجود الخط الشيني في التصوير الذي سبق وأن رأيناه في مدارس التصوير الإيرانية السابقة على المدرسة القاجارية. حيث كان المصور يحدد معالم الأشخاص والأشياء بالقلم ثم يقوم بتلوينها. أما في العصر القاجاري فلم يعتمد على هذا الخط، وهنا ظهرت درايته بمراعاة المنظور والتجسيم، وهي من الأساليب الأوروبية التي أتقنها، ولكن ظل أسلوب الرسم بالقلم في التصوير على القطع المزخرفة باللاكيه، فقد كان هذا الفن استمرارًا لظهوره على المنمنمات في العصر القاجاري مع اختلاف المادة المستخدمة.

حسن، سمية ، المدرسة القاجارية في التصوير، ص ٥٩ .

المنارة للاستشارات
www.mar

س٣- ان كز طلبش بكعبه يويم – در كعبه همين مراد جويم

ترجمة الأبيات السابقة باللغة العربية:

س١- تبكى قائلة: هذه هي كعبتي – واحتياجي ليس في هذه الأرض

س٢- فكيف أزداد نورًا من تلك الكعبة – وكعبة منزل ليلتي بعيدًة

س٣- وما أسعى للكعبة في طلبه – وأنا أعثر على مرادي من هذه الكعبة.

ولعل البيت الأخير يتماشى مع موضوع التصويرة؛ فكأن لسان حال المجنون لعشيرته أن دواءه ليس في خروجه من الصحراء أو زيارته للكعبة المشرفة فيما بعد كما يريدون، وإنما دواؤه في لم شمله على محبوبته ليلى التي شبهها في هذه الحالة بكعبته.

ومن هنا نستنتج أنه أحيانا قد يتماشى ما يصوره المصور مع بعض الأبيات الشعرية الموجودة أعلى أو أسفل التصويرة كما حدث هنا، فالمجنون يجلس على الأرض بالقرب من مقام ليلى، في حين أن قومه يركبون جمالهم في أبهى ملابسهم ووضعهم، وكأن لسان حاله يقول لهم إن مرادي في هذا المقام وليس ما تريدون.

التصويرة الثالثة: المجنون في زيارته للكعبة بالحرم الشريف (لوحة ٢٠، شكل ٥) :

هذه التصويرة هي خامس تصويرة وردت في المخطوط، وتمثل هذه التصويرة حدثًا مهمًّا من أحداث قصة ليلى والمجنون، ذلك أن والد المجنون قد قرر أن يأخذ ابنه لبيت الله الحرام؛ لينسى ليلى وما أحل به بسبب هذا الموضوع[٨٧]، ويظهر في التصويرة المجنون ووالده وأمامهما الكعبة الشريفة، حيث يظهر والد المجنون بغطاء رأس أو (كلاه)، وبزيه الكامل ذي اللون الوردي، ويتمنطق بحزام، ويمسك بيده اليمنى كتف ابنه، في حين يظهر المجنون أمامه وهو عاري الجسد فيما عدا الإزار الأحمر اللون الذي يستر نصف جسده السفلي حتى قبل ركبتيه بقليل، ويمسك المجنون بيده اليمنى حلقة ذهبية من بابي الكعبة، وينظر لوالده نظرة يبدو فيها الأسى والحزن، وتظهر الكعبة في التصويرة بحجم صغير مقارنة بحجم الأشخاص.

---

[٨٧] للمزيد عن قصة المجنون ووالده في زيارة الكعبة، راجع :

الراجحي ، عبده ، محاضرات في الأدب المقارن، ص ٧٠.

الأصفهاني ، كتاب الأغاني، ج٢، ص ٣٤٢.

فارح ، ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي، ص ٤٢.

المنارة للاستشارات
www.mar

والتصويرة في مجملها تتميز ببساطة في الأسلوب الفني وفي التركيبة اللونية؛ فتبدو الأرضية باللون الأزرق وكذلك السماء قام المصور بتلوينها بمزيج بين اللونين الأزرق والسماوي، وجاءت الأبيات الشعرية المصاحبة لهذه التصويرة عبارة عن ثلاثة أسطر كل سطر على بيتين، سطران في أعلى التصويرة، وسطر في أسفل التصويرة على النحو الآتي:

السطران الأول والثاني (أعلى التصويرة)، والثالث(أسفل التصويرة) باللغة الفارسية:

س١- أز محنت ليليم برون آن – مجنونيم از دماغ بردار

س٢- مجنون جو بكعبه ديد خيلي – روكرد سوى ديار ليلى

س٣- كفتا نشات ز لطفت يا رب – جون آخكر أز استخوانم أوزدتب

ترجمة الأبيات الفارسية السابقة إلى اللغة العربية:

س١- أخرجني من محنة ليلي – وأمحو جنوني من رأسي

س٢- أطال المجنون الكعبة بنظرة – فتوجه بوجهه لديار ليلي

س٣- قائلًا امنحني لطفك – لأن جمر عظامي جعلني محمومًا

ويلاحظ هنا أن هذه التصويرة من أكثر التصاوير في هذا المخطوط التي جاء مضمون الأبيات الشعرية المصاحبة لها ملائمة تمامًا مع التصويرة، والواقع فقد وفق مصور المخطوط موضع الدراسة في نظرة المجنون لوالده والتفافه برأسه عن الكعبة، حيث جاءت هذه النظرة معبرة جدًّا عما جاء في الأبيات الشعرية المصاحبة للتصويرة، كما يلاحظ أن المصور هنا استخدم التذهيب في تلوين حلقة باب الكعبة، بالإضافة إلى استخدامه التذهيب في الإطار المحيط بالتصويرة والموجود بكل إطارات تصاوير هذا المخطوط.

وتجدر الإشارة أنه يمكن مقارنة هذه التصويرة بتصويرة أخرى تشبهها محفوظة في مجموعة بونهامز(Bonhams) بنيويورك، وهذه التصويرة من نسخة أخرى من مخطوط ليلى والمجنون لمكتبي الشيرازي، وهذا المخطوط نسخ عام ١٠٥٤هـ/ ١٦٤٤م، وقد نسخه الخطاط كارم علي، ومزودة بعدد ٢٦ تصويرة، وقد كتب بخط النستعليق، واستُخدم في هذا

المنارة للاستشارات
www.mar

المخطوط أيضا نظام التعقيبة، وله دفة منفذة بأسلوب اللاكيه ومزخرفة بتصميم باقات الزهور[٨٨]، وهو في المجمل يتشابه مع المخطوط موضع الدراسة.

وعلى أي حال فتصويرة هذا المخطوط (لوحة ٢١) تتشابه مع التصويرة موضوع الدراسة(لوحة٢٠) في العديد من الأوجه؛ منها وجود الوالد ومعه ابنه عند الكعبة، وفي إمساك المجنون حلقة باب الكعبة بيده اليمنى، وفي ظهور المجنون عاري الجسد إلا من الإزار الأحمر اللون الذي يستر جسده السفلي، وفي ظهور والده بكامل زيه وبغطاء رأسه، وكذلك في بساطة الأسلوب الفني بصفة عامة وفي استخدام الألوان القليلة، واختلفت في بعض الأوجه؛ منها أن المرحلة التي بدا عليها والد المجنون مرحلة أكبر عمريًّا، حيث بدا الوالد في تصويرة مجموعة بونهامز بلحية وشارب أبيضي اللون، كذلك بدا المجنون في حالة أضعف في تصويرة مجموعة بونهامز عنها في تصويرة مخطوط متحف الفن الإسلامي، حيث بدا المجنون في تصويرة بونهامز نحيفًا جدًّا، وأظهر المصور ضلوعه، وبدا وجهه وكأنه يحتضر (لوحة ٢١)، كما أن تصويرة متحف الفن الإسلامي امتازت بتلك النظرة العاطفية ووضع الوالد يده على كتف المجنون (لوحة ٢٠)، وهذا ما لا نجده في تصويرة مجموعة بونهامز بنيويورك.

وفي الإجمال كان مصور مخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي أكثر بساطة، إلا أنه استطاع التعبير عن الموضوع من خلال النظرات وحركات الأيدي والرؤوس ببراعة، في حين جاء مصور تصويرة مجموعة بونهامز أكثر تفصيلًا وثراء لونيًّا، ولكنه افتقد التعبير عن بعض الحالات النفسية للشخوص المصورة التي أوضحها مصور المخطوط موضع الدراسة.

التصويرة الرابعة: المجنون في الصحراء وأمامه أحد الأشخاص يبارزه (لوحة ٢٢، شكل ٦):

هذه التصويرة هي سادس تصويرة وردت في المخطوط، ويظهر بهذه التصويرة أحد الأشخاص يشهر سيفه بيده اليمنى أمام المجنون، حيث يدور موضوع هذه التصويرة حول

---

[٨٨] هذا المخطوط محفوظ في مجموعة بونهامز

http://en.51bidlive.com/PreView/PreViewDetails/1075722#prettyPhoto

المنارة للاستشارات
www.mar

شكوى أهل ليلى المجنون إلى الخليفة، فيبيح لهم دمه[٨٩]، ومن ثم يبدو أن الشخص الظاهر في التصويرة هو أحد الأشخاص المكلفة بإهدار دم المجنون.

وقد أظهر المصور الشخص الشاهر سيفه واقفًا على يمين التصويرة، وأهم ما يميز وجهه الشارب المثأثر بالتقاليد الفنية الساسانية في أشكال اللحى والشوارب – وهو ما يعرف بالفن الساساني المستحدث الذي ظهر في العصر القاجاري – ويرتدي غطاء رأس أحمر اللون (كلاه)، وكذلك معطف قصير بني اللون، ويتمنطق بحزام باللون الأبيض، كما يرتدي سروالًا أزرق اللون، كذلك ينتعل في قدميه حذاءً ذا رقبة طويلة، ويتضح في زي هذا الشخص، وغطاء رأسه، وحذائه التأثيرت والنزعة الأوربية[٩٠] التي تتضح في المعطف القصير والسديري والتمنطق بحزام، فضلا عن الحذاء ذي الرقبة الطويلة الذي يطلق عليه اسم بوت [٩١] (BOOt)

وفي حين أظهر المصور الشخص الشاهر سيفه على يسار التصويرة أظهر المجنون على يمين التصويرة وهو في حالة سكون تام حيث يجلس على الأرض، ويتكئ بظهره على كتل صخرية خلفه، كما زاد المصور من سكون المجنون بأن جعله يتكئ برأسه على يده اليمنى، وكأنه لا يأبه أبدًا للشخص الذي يشهر سيفه أمامه، وظهر المجنون في تلك التصويرة وهو لا يرتدي شيئًا سوى الإزار ذي اللون الأحمر، وحوله بعض الحيوانات مثل الأرنب البري[٩٢]، والأسد[٩٣]، والثعبان[٩٤]، وغيرها، وبدت تلك الحيوانات أيضًا في حالة

---

(٨٩) فارح، ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي، ص ٤٢ .

[٩٠]الجدير بالذكر أنه خلال العصر القاجاري زادت التأثيرات الأوربية بشكل واضح خلال القرن ١٣هـ / ١٩م؛ بسبب الانفتاح الكامل على أوروبا سياسيًا واجتماعيًا وفنيًا، ونتيجة لذلك اختلط جوهر الفن الإيراني بوسائل مادية وأساليب فنية حديثة أوروبية الطباع. طنطاوي ، حسام عويس، شواهد القبور الإيرانية المصورة خلال العصر القاجاري "في ضوء مجموعة مختارة من متحف الروضة المقدسة بـ "قم" دراسة أثرية فنية ١٢٠٩-١٣٤٤هـ / ١٧٩٤-١٩٢٥م ، مجلة شدت، العدد ٣، جامعة الفيوم، ص ٩٩.

[91]Pope ,Arther Upham : A Survey of Persian art . Vol. 4 – Oxford university press, 1939 , p. 2255 .

[91]Pope , A Survey of Persian art . Vol. 4, p. 2255 .

[٩٢]يعد الأرنب البري من أبرز الحيوانات التي نفذت في الفنون الإسلامية بشكل عام وفي الفنون الإيرانية بشكل خاص، وكان يعد من أهم العناصر الزخرفية، ومن أقدم الأمثلة تلك الموجودة في قصير عمرة، وعلى النسيج الأموي، وقد ارتبطت الأرانب في التراث الإسلامي والعربي بالحظ السعيد.

المنارة للاستشارات
www.mar

من السكون كالمجنون، وقد وفق الفنان في توضيح النزعة الصوفية الواضحة في تلك التصويرة، وهي أن زهد المجنون وما لاقاه في حبه لليلى قربه من الله، وجعله لا يأبه من

عطاالله ، نسرين علي أحمد محمد، التحف المعدنية الإيرانية في العصر القاجاري "في ضوء مجموعات جديدة"، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص ١٩٤.

(٩٣) الأسد: اتخذت الأسرة القاجارية الأسد والشمس شعارا لها، كما اتخذت الأسد بمفرده عنصرا زخرفيا على التحف التطبيقية، وقد اتخذ الأسد مكانة خاصة في الفن الإيراني لما يتصف به من قوة وشجاعة وبأس، وكان من العناصر الزخرفية في مناظر الصيد، وكان من أهم الحيوانات التي يحرص الملوك والأمراء على صيدها، وبلغ اهتمام الإيرانيين بالأسد حتى أصبح شعارًا رسميا للأسرة القاجارية. للمزيد راجع:البنا، سامح فكري، تماثيل وزخرفة الأسد في مصر خلال عهد الأسرة العلوية (١٢٢٠– ١٣٧٢هـ / ١٨٠٥–١٩٥٢م) دراسة فنية مقارنة مع مثيلتها في إيران خلال عهد الأسرة القاجاري (١١٩٣– ١٣٤٣هـ / ١٧٧٩– ١٩٢٥م)، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، العدد الثالث، جامعة المنيا، ٢٠١٨م، ص ١٩ .

كما كانت رسوم الأسد مرسومة بكثرة في الفن الأخميني والساساني، وقد ذكر الفردوسي في الشاهنامه أن قرص الشمس كان مرسومًا مع الأسد على راية الجيش الإيراني عندما سرد قصة سهراب ورستم، ثم ظهر رسمه في بعض التصاوير الإيرانية بالمخطوطات في العصور التاريخية المختلفة .

عبدالنور، حسن محمد نور، تحف زجاجية وبللورية من عصر الأسرة القاجارية "دراسة أثرية فنية لنماذج من القرن ١٣هـ/ ١٩م"، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الثانية والعشرون، الرسالة ١٧٦، جامعة الكويت، مركز النشر العلمي بدولة الكويت، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١ م ، ص ٢٥.

(٩٤) الثعبان: كان الثعبان أحد الحيوانات التي أظهرت رمزيتها قمة التناقض الواضح ، كما يعد حيوانا كونيا ويعتبر أحد القوى الخالقة للحياة.

لوركر، مانفرد، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة: رمضان، صلاح الدين، مراجعة: ماهر، محمود، مكتبة مدبولي، ط١ ،٢٠٠٠م، ص ٩٦.

والثعبان هو رمز الحياة والخلود والشفاء، فكثيرًا ما نلاحظ في الوقت الحاضر تواجد علامة الثعبان والكأس – دلالات عالمية – حول هذا المعنى بالإضافة إلى دخول الحية في تراكيب الدواء في العصور القديمة،فأصبح رمز الصيدلةLA PHARMACIN أوPHARMACY اشتقاق من اليونانية PHARMACON بمعنى السم، بصفة أن السم يصب في كأس.

العلي، بلال موسى بلال ، قصة الرمز الديني، (د . د . ط) ، ٢٠١١ – ٢٠١٢م، ص ١٣٩.

والجدير بالذكر أن الحية ترتبط في الأساطير الفارسية القديمة بالإله إهرمن وهو إله الشر والظلام، وكانت الأفعى رمزا لهذا المخلوق الخبيث الشرير الذي كان يفسد في الأرض، وينال كل شيء بالأذى.

المصري، حسين مجيب، الأسطورة بين العرب والفرس والترك، الدار الثقافية للنشر،د.ت، ص٩٤.

المنارة للاستشارات
www.mar

الموت، وقد وفق المصور في ذلك تمامًا، لا سيما في حالة السكون التي أضافها على المجنون وما حوله من الحيوانات.

التصويرة الخامسة: المجنون متخفٍّ على هيئة خروف أو ماعز (لوحة ٢٣، شكل ٧):هذه التصويرة هي التصويرة الثانية عشرة التي وردت في المخطوط، ويدور موضوع التصويرة حول زيارة المجنون لليلى متخفيًّا في هيئة خروف[٩٥] ؛ فقد اختلف الشعراء الفرس في عرض زيارة قيس لليلى، فيذكر نظامي أنه بعد سماع قيس عن موت زوج ليلى ذهب في قطيع من الوحوش وألتقى بها، حيث ضربت الوحوش دونهما سورًا يحميهما من عيون الناس، وتعجب القوم لرؤيتهما، وأكبروا أمر العشق[٩٦]، في حين ذكر كل من الجامي، وفريد الدين العطار، ومكتبي رواية أخرى لزيارة قيس لليلى، فيذكرون أن المجنون أراد زيارة ليلى، وظل يبحث عن وسيلة لزيارتها، وذات يوم رأى قطيعًا يمر عن بعد، ويسوقه راعٍ، فطلب منه أن يحمله خفية إلى ليلى، كما طلب منه أن يمنحه فراء خروف يلبسه فوق جسمه، وكان من عادة ليلى أن تلقي نظراتها إلى هذا القطيع عندما يعود، فأراد المجنون أن ينظر إليها عندما تلقي نظراتها على القطيع، فأحضر له الراعى فراء[٩٧]، فألقاه قيس

---

[٩٥] في تلك التصويرة يظهر المجنون على هيئة خروف أو ماعز ولكن بوجه آدمي، ويذكرنا ذلك المنظر بالإله (بان) في الأساطير الإغريقية؛ حيث كان يظهر دائمًا بوجه آدمي وذراعين، وله ذيل وساقان مثل التيس، وهو إله المزارع، والغابات، والمروج الخضراء، ويقوم برعي القطعان خاصة قطعان الماعز والتيوس، واختلفت الروايات حول نسبه، وقيل إن والدته هي العنزة أمالثيا، للاستزادة **راجع:**

شعراوي، عبدالمعطي، أساطير إغريقية "أساطير الآلهة الصغرى"، ٣ أجزاء، ج ٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٥م، ص ص ٦١١ : ٦٣٢.

تدل تلك التصويرة على تأثر فن التصوير في العصر القاجاري بالتأثيرات الأوربية في تلك الفترة التي تحمل في طياتها الأساطير اليونانية والرومانية، وهذا يفسر لنا أن الفنان رسم المجنون في تلك التصويرة بهذا الشكل المموه.

[٩٦]جمعة، بديع محمد، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، ط٢،١٩٨٠م ، ص ٣١٩.

حسين، صالح فتحي صالح، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ٢٥٣.

[٩٧]جمعة، بديع محمد، منطق الطير "لفريد الدين العطار النيسابوري"، بيروت، دار الأندلس،٢٠٠٢م، ص ص ٣٦٨ ، ٣٦٩ .

حسين ، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ٢٥٣.

المنارة للاستشارات
www.mar

على رأسه فبدا شبيهاً بالخروف، وقال للراعي: أستحلفك بالله أن تتركني أسير وسط القطيع، ثم سق القطيع وأنا وسطه صوب ليلى، حتى أنعم بالحبيب ساعة، وأخيرًا تخفى المجنون تحت الفراء، وسار إلى محل المحبوبة مع القطيع، وحينما وصل الراعي بقطيعه خرجت ليلى من خدرها، ودارت حول القطيع وألقت عليه أنظارها، ونظر المجنون إليها فخر صريعًا، فلما رأت ليلى ذلك جلست فجعلت وسادة رأسه صدرها، وحين عاد لوعيه تحدث إلى ليلى، وتحدثت معه، وبقيا معًا حتى الصباح، لم يكفا عن الكلام لحظة واحدة، ثم بعد ذلك ذهبت ليلى إلى خيمتها، ومشى قيس صوب الصحراء باكيا[٩٨] . وبمقارنة هذه الروايات بالروايات العربية نجد أنها تتفق في زيارة قيس لليلى، ولكنها تختلف في طريقة عرض هذه الزيارات؛ فتختلف مع رواية نظامي[٩٩]، والجامي، ومكتبي، وفريد الدين العطار.

ومهما يكن من أمر فإن مصور المخطوط موضع الدراسة قد نجح في التعبير عن هذا الموضوع رغم أسلوبه الفني البسيط وقلة عدد الأشخاص المصورة في التصويرة؛ فقد رسم في مقدمة التصويرة أرضية من الحشائش والمروج الخضراء، يقف عليها قطيع من الأغنام والخراف، وتقدم هذا القطيع المجنون الذي عبر عنه المصور بشكل فني زخرفي حيث صوره بجسد خروف ورأس آدمي، ويوجد على يمين هذا القطيع راعيها الذي ميزه بسحنة آدمية تتميز بعيون مسحوبة وبشارب ملفوف بدون لحية بشكل يتشابه تمامًا مع شكل سحن الآدميين في التصاوير القاجارية، كما أنه يرتدي غطاء رأس مميز على هيئة طاقية صوف بنية اللون، ويرتدي قفطانًا أحمر اللون، ويتمنطق بحزام أبيض اللون،

---

[٩٨] هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص ص ٢٠٣، ٢٠٦ .

حسين ، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص٢٥٣.

[٩٩] يذكر نظامي رواية أخرى لزيارة قيس لليلى فيقول: لما خرج زوج ليلى وأبوها إلى مكة لأداء فريضة الحج، أرسلت ليلى من يبحث عن المجنون وأتى به للقائها، وبمقارنة هذه الرواية مع رواية الأغاني نجد أنها تتفق معها تماماً.

الأصفهاني ، الاغاني، ص ص ٦٢، ٦٩؛ الأنطاكي ، دواد بن عمر، (ت ١٠٠٨ هـ / ١٥٩٩م)، تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق، عالم الكتب، ج١، ص١١٢ ؛ حسين : تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ص ٢٥٣، ٢٥٤.

المنارة للاستشارات
www.mar

ويرتدي سروالًا لبني اللون، وينتعل حذاء أشبه بالبوت أبيض اللون، في حين رسم المصور على يسار القطيع كلب أبيض اللون يراقب القطيع.

وفي منتصف التصويرة تظهر ليلى وخادمتها، حيث ظهرت ليلى وهي تجلس الجلسة الشرقية على بساط أحمر اللون بسحنة آدمية دائرية، وبعيون مسحوبة، وحواجب كثيفة على النحو الذي تظهر عليه سحن النساء في التصوير القاجاري، وتتشح بوشاح ذي أشرطة باللونين الأبيض والأحمر يغطي رأسها، ويظهر جزء من شعرها الأسود اللون، كما ترتدي جلبابًا ذا لون بني فاتح، وأمامها خادمتها ترتدي جلبابًا ذا لون سماوي يبدو عليه الواقعية كثيرًا سواء في التدرج اللوني أو الطيات، كما ترتدي غطاء رأس (كلاه) تتضح عليه التأثيرات الأوروبية كثيرًا أيضًا، ويظهر خلف ليلى وخادمتها مجموعة من الخيام ومن بينها خيمة ليلى، وأعطى المصور لهذه الخيام ألوانًا متعددة ما بين الرمادي، والأحمر، والأبيض، ثم يلي الخيام خلفية التصويرة وهي عبارة عن السماء التي أخذت درجات من اللون الأزرق الفاتح .

وقد وفق الفنان في التعبير عن موضوع التصويرة، حيث يلاحظ أن التصويرة بتفاصيلها تتماشى مع ما ورد في النص الأدبي من حيث اختفاء المجنون على هيئة خروف، حيث رسمه المصور بشكل فني زخرفي على هيئة جسد خروف ورأس آدمي، كما يظهر في هذه التصويرة كباقي تصاوير هذه النسخة من مخطوط ليلى والمجنون سمات ومميزات المدرسة القاجارية في التصوير من حيث البساطة في الشكل العام، وقلة الرسوم الآدمية التي عادة ما يرسمها بملامح واضحة، بعيون مسحوبة، وبشارب غليظ أسود اللون، وبدون لحى [١٠٠]، كذلك يظهر في هذه التصويرة التأثيرات الأوروبية بشدة التي تعد أحد أهم مميزات المدرسة القاجارية في التصويرة، ويظهر ذلك بوضوح في شكل المجنون الذي صور على هيئة جسد خروف برأس آدمي، حيث يذكر ذلك المنظر بالإله (بان) في الأساطير اليونانية الذي كان يظهر بصورة مقاربة لصورة المجنون في التصويرة موضع الدراسة، ومن هنا فإن التأثر بتلك الأساطير يحمل بدوره بين طياته التأثير الأوروبي الواضح.[١٠١]

---

[١٠٠] حسن ، سمية ، المدرسة القاجارية في التصوير، ص ٥٨ .

[١٠١] لمعرفة الشكل الفني للإله بان ودوره في الأساطير اليونانية راجع:

المنارة للاستشارات
www.mar

كما تتشابه تلك التصويرة من حيث موضوع التصويرة، وشكل المجنون المتخفي على هيئة خروف، والتركيبة اللونية مع تصويرة أخرى من مخطوط خمسة نظامي نسخ في إيران، ومؤرخ بعام (١٢٧١ هـ/١٨٥٤-١٨٥٥م)، ومحفوظ في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو[١٠٢] ، وتمثل المجنون يزور ليلى متخفيًا بين القطيع (لوحة ٢٤)، وتتمثل أوجه الاختلاف بينهما في عدد الأفراد المصورة التي انحصرت في فردين في تصويرة مخطوط متحف المعهد الشرقي، وكذلك ظهر الاختلاف في تصويرة هذا المخطوط في أغطية الرؤوس، وفي خلو التصويرة من الخيام الظاهرة في تصويرة مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة (لوحة ٢٣).

التصويرة السادسة: المجنون في الصحراء وسط الحيوانات والوحوش (لوحة ٢٥، شكل٨):

هذه التصويرة هي التصويرة الثالثة عشرة التي وردت في المخطوط موضع الدراسة، وهذه التصويرة هي من أشهر تصاوير النسخ المختلفة من المخطوطات الإيرانية التي تتضمن قصة ليلى والمجنون على الإطلاق، حيث ورد بقصة ليلى والمجنون أن المجنون بعد أن يأس من بني البشر بلم شمله على محبوبته، بل وتزويجها من غيره[١٠٣]، زهد في

شعراوي، عبدالمعطي، أساطير إغريقية "أساطير الآلهة الصغرى"، ٣ أجزاء، ج ٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ،١٩٩٥م، ص ص ٦١١ : ٦٣٢.

[١٠٢] هذا المخطوط محفوظ في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو، رقم الحفظ A12073

المصدر: https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

[١٠٣] يروى في الروايات العربية أنه لما بلغ ليلى مقدار ما أصاب المجنون من ألم وتعب جزعت جزعًا شديدًا، فسقمت، فحج بها أهلها رجاء أن تشفى من سقمها، وهناك رآها ثرى من بني ثقيف يُدعى (ورد بن محمد العقيلي)، وكان رجلًا موسرًا، ويقال: إن قيسًا عرضت خطبته أيضًا لها مع خطبة ورد، وبذل لها قيس خمسين ناقةً حمراء، بينما بذل لها ورد عشراً من الإبل، وراعيها، فقال أهلها: نحن نخيرها بينكما، فمن اختارت تزوجته، ودخلوا إليها، وقالوا: والله لئن لم تختاري ورداً لنُمثلن بك، واختارت ليلى ورداً فتزوجته على كره منها، وندمت ليلى على زواجها؛ لأن والدها أرغمها على ذلك، وصارت محبتها لزوجها تكلفًا، ورؤيتها إياه تعسفًا، وبرح اليأس بقيس عقب زواجها، ولا يبعد أن تكون تلك الصدمة قد طارت بوعيه، وصدعت لُبه، وأخذ يضرب على غير هدى في الأحياء والصحراء.

حسين ، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ص ٩، ١٠.

المنارة للاستشارات
www.mar

الدنيا، وذهب للصحراء لعله يجد في الحيوانات والوحوش الضارية ما لم يجده في بني البشر؛ وهذه التصويرة التي تمثل المجنون في الصحراء مع الحيوانات البرية يتناسب فيها مظهر المجنون مع وصف "مرض الحب" الذي تمثل في رسم المجنون ببشرة شاحبة، وجسم هزيل، إضافة إلى مظهر العري[١٠٤]، وقد جاءت خلفية التصوير بالجبال المعتادة ذات اللون البنفسجي، وفي أعلى التصويرة تبدو السماء بلون سماوي وبها بعض السحب البيضاء .

ويرجح الباحث أن الذي أكسب هذه التصويرة شهرة عن غيرها ما وضعه الفنان بهزاد من أسس لشكل تصوير هذا الموضوع، ولعل تصويرة بهزاد في مخطوط خمسة نظامي المؤرخ بعام ٩٠٠هـ/١٤٩٥م (لوحة ٢٦)، وكذلك تصويرة تلميذه أقاميرك أيضا الموجودة في نسخة أخرى من مخطوط خمسة نظامي المؤرخ بعام ٩٤٦-٩٤٩هـ/١٥٣٩-١٥٤٣م (لوحة ٢٧) [١٠٥]، وضعتا الأساس لكل مصوري المخطوطات في إيران على مر العصور عند تصويرهم لهذا الموضوع، وكان لهما بلا شك تأثير فني على كل تصاوير المخطوطات الإيرانية اللاحقة التي تمثل هذا الموضوع، ومما أكسب هذه التصويرة شهرة أيضا ما تحمله بين طياتها من لمحة صوفية أضافها الشعراء الإيرانيون، وعكسها مصورو المخطوطات بشكل لافت للانتباه، ومن بينهم مصور المخطوط موضع الدراسة.

أما عن التصويرة موضوع الدراسة (لوحة٢٥) فقد صور فيها المجنون في منتصف التصويرة يتكئ على ساق شجيرة مورقة، وقد بدا المجنون عاري الجسد إلا من الإزار الأحمر الذي يغطي جسده السفلي، ويترك جزءًا من ساقيه عارية، وأمامه مزيج من الحيوانات المستأنسة كالأرانب والظبيان[١٠٦]، فضلًا عن الحيوانات الضارية كالأسد والنمر

ويلاحظ هنا أن الشعراء الإيرانيين ولا سيما نظامي ومكتبي الشيرازي مؤلف النسخة موضوع الدراسة حافظا على كثير من أصول القصة العربية لليلى والمجنون مع إضافات ولمحات بسيطة تناسب الثقافة الإيرانية، وكان أهم ما أضافاه على القصة النزعة الصوفية الواضحة.

(104) Abaza, Color Symbolism in Islamic Book Paintings , p 79 .

(105) Kiadeh and Arvand , Majnun's isolation from human society and living with wild animals , p . L . 3,4.

[١٠٦] يذكر في الأدب العربي أن المجنون ألف الحيوانات في الصحاري ولا سيما الظباء التي كانت تذكر المجنون بليلى محبوبته، وكان إذا رأى صيادًا يصطاد ظبيًا سعى بشتى الوسائل في سبيل تخليصها منه، وفي هذا قيل له: أي شيء رأيته أحب إليك؟ فقال ليلى، دع ليلى، فقدعرفنا ما لها عندك، ولكن سواها،

المنارة للاستشارات
www.mar

المرقط، وقد بدت الحيوانات جميعها في حالة هدوء تام، وبدا على المجنون أيضا حالة من السكينة والطمأنينة، وقد أكد المصور على حالة الهدوء التي ينعم بها المجنون برسمه طائرًا فوق رأسه وهو جالس أسفل شجرة.

ويبدو مما سبق الملمح الصوفي الذي أسبغه الشعراء الإيرانيون مثل نظامي، وجامي، وكذلك الشاعر مكتبي الشيرازي شاعر نسخة المخطوط موضع الدراسة، وعكسه مصورو المخطوطات الإيرانية، ويرجع السبب في ذلك إلى أن كبار الشعراء الذين عالجوا تلك القصة في الأدب الفارسي كانوا من الصوفية، وقد وجدوا في أخبار المجنون خصائص لا تتوافر في أخبار سواه من العذريين، فالمجنون أشد العذريين حرمانًا من إرضاء عاطفته، فكان ذلك داعيًا له إلى التسامي بعاطفته إلى أبعد حدود التسامي، فوجد الصوفية في أشعاره وأخباره من هذه الناحية مجالًا لخيالهم وأفكارهم، ومما حبب شخصية المجنون إلى نفوس الصوفية هو أنه حين يئس من ليلى لم يصرفه ذلك عن حبها، بل صرفه عن شئون نفسه وعن مشاغل الحياة، والمتأمل فيما أضافه الصوفية إلى أخبار المجنون سيجدهم قد جعلوا منه صوفيًّا متعبدًا زاهدًا في أكل اللحوم، ذا كرامات كالصوفية، إذ تألفه الحيوانات، وكان يعيش معها.[١٠٧]

ولذلك يتضح المعنى الصوفي[١٠٨] في تلك التصويرة في أن الحيوانات سواء كانت ضارية أو مستأنسة كانت أحن على المجنون من بني البشر، كما أن هناك ملمح آخر هو أن زهد وورع المجنون في الحياة جعل الحيوانات الضارية تهابه ولا تهاجمه، هذا بالإضافة إلى تصوير المجنون وهو جالس أسفل شجرة له دلالة صوفية حيث إن الأشجار عند

قال: والله ما أعجبني شيء قط فذكرت ليلى إلا سقط من عيني، وأذهب ذكرها بشاشته عندي، غير أني رأيت ظبيًا مرة، فتأملته وذكرت ليلى، فجعل يزداد في عيني حسنًا، ثم أنه عارضه ذئب وهرب منه، فتتبعته حتى خفيا عني، فوجدت الذئب قد صرعه وأكل بعضه، فرميته بسهم فما أخطأت مقتله، وبقرت بطنه فأخرجت ما أكل منه، ثم جمعته إلى بقية شلوه ودفنته، وأحرقت الذئب وأنشد في ذلك شعرًا .

حسين ، تصاوير قصة ليلى والمجنون، ص ص ١٠، ١١.

[١٠٧]منظم،هادي نظري ومنصوري، ريحانة، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية "لمحمد غنيمي هلال" رؤية نقدية مقارنة، مجلة إضاءات نقدية، السنة الأولى، العدد الثالث،٢٠١١م، ص ص ١٣٧، ١٣٨.

[١٠٨]للمزيد عن المعنى الصوفي في قصة ليلى والمجنون راجع

Watson , Alasdair ,From Qays to Majnun: the evolution of a legend from ʿUdhri roots to Sufi allegory , The La Trobe Journal June 2013, No.91 , pp 35 :45 .

المنارة للاستشارات
www.mar

الصوفية ترمز للإنسان ومصيره، لقول الله تعالى: "أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ"[١٠٩]، كما أن الأشجار عند الصوفية وخاصة ذات الثمار تصور الحقيقة الواضحة والسماء الصافية التي تشد الصوفي إلى حب الجمال[١١٠] ، كما صُور المجنون وهو جالس ويعلو رأسه طائر، ويتضح هنا ملمح صوفي آخر حيث يرمز الطائر عند الصوفية للبعث، أو بالأحرى الخلود وبعث الروح[١١١]، هذا فضلا عن أن الطائر الذي وقف فوق رأس المجنون يدل بلا شك على السكينة والطمأنينة.

ويؤكد على المعني الأخير أحد أحاديث [١١٢]الرسول الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم– الذي ورد به وصف لسكوت الناس بقوله: "كأن على رؤوسهم الطير" في دلالة واضحة للسكون والترقب، وذلك كناية عن إطراقهم رؤوسهم، وسكوتهم، وعدم التفاتهم يمينًا وشمالًا– أي على رأس كل واحد الطير، (وكأنه) يريد صيدها، ولا يتحرك، وهذه كانت صفة مجلس رسول الله – صلى الله عليه وسلم – إذا تكلم أطرق جلساؤه كأن على

---

[١٠٩]قرآن كريم ، سورة إبراهيم ، آية ٢٤ .

[١١٠]عيسى (ميرفت)، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف، المجلة العلمية لجمعية الآثاريين العرب، العدد ٣، ص ١٣٩.

[١١١] عيسى (ميرفت)، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف، ص ١٣٩ .

[١١٢]يذكِّر منظر الطائر الذي يقف على رأس المجنون بحديث الرسول – صلى الله عليه وسلم –: "حدثنا محمد بن سنان، حدثنا فليح، حدثنا هلال عن عطاء بن يسار عن أبي سعيد الخدري – رضي الله عنه – أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قام على المنبر فقال: إنما أخشى عليكم من بعدي ما يفتح عليكم من بركات الأرض، ثم ذكر زهرة الدنيا، فبدأ بإحداهما، وثنى بالأخرى، فقام رجل فقال: يا رسول الله، أويأتي الخير بالشر، فسكت عنه النبي – صلى الله عليه وسلم – قلناك يوحى إليه، وسكت الناس كأن على رءوسهم الطير، ثم إنه مسح عن وجهه الرحضاء، فقال: أين السائل آنفا أوخير هو– ثلاثًا– إن الخير لا يأتي إلا بالخير، وإنه كلما ينبت الربيع ما يقتل حبطا أو يلم إلا آكلة الخضر، كلما أكلت حتى إذا امتلأت خاصرتاها، استقبلت الشمس فثلطت وبالت، ثم رتعت، وإن هذا المال خضرة حلوة، ونعم صاحب المسلم لمن أخذه بحقه، فجعله في سبيل الله، واليتامى والمساكين وابن السبيل، ومن لم يأخذه بحقه، فهو كالآكل الذي لا يشبع، ويكون عليه شهيدا يوم القيامة"

البخاري (أبو عبدالله محمد بن اسماعيل بن ابراهيم بن المغيرة) (١٩٤–٢٥٦هـ/٨١٠–٨٧٠م) (١٤٢٢هـ)، صحيح البخاري، تحقيق الناصر (محمد زهير بن ناصر)، دار طوق النجاة ، كتاب الجهاد والسير ، باب فضل النفقة في سبيل الله ،الجزء الرابع ، ص ٢٦ ، رقم (٢٨٤٢).

المنارة للاستشارات
www.mar

رؤوسهم الطير، واستخدم العرب هنا الكناية التي جاءت على صورة تشبيه لوصف حالة تتسم بالسكون والترقُّب والخَشية.[١١٣]

ويمكن مقارنة هذه التصويرة من حيث الأسلوب الفني بتصويرة تشبهها من نسخة من مخطوط ليلى والمجنون محفوظة بمتحف هارفارد للفن[١١٤](لوحة ٢٨)، ورغم كبر حجم النسخة عن النسخة موضوع الدراسة إلا أننا نجدها تتشابه مع التصويرة موضع الدراسة في جلسة المجنون في وسط التصويرة وهو في حالة هدوء وسكينة، وكذلك في وجود الحيوانات الضارية والمستأنسة حوله، ولهما الهدوء والسكينة نفسها، كما أن معظم الألوان المستخدمة في التصويرة موضع الدراسة مثل: الأحمر، والأخضر، والأصفر، والسماوي، والأبيض، نجدها مستخدمة في تصويرة متحف هارفارد للفن. أما عن الاختلاف بين التصويرتين فيكمن في وجود بعض الحيوانات مثل: السلحفاة في تصويرة متحف هارفارد (لوحة ٢٨)، ولا نجدها في تصويرة النسخة موضع الدراسة (لوحة ٢٥)، كذلك ظهرت خلفية معمارية بسيطة في تصويرة متحف هارفارد للفن، ولم توجد في تصويرة متحف الفن الإسلامي، وقد وفق فنان تصويرة مخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي في وجود طائر فوق رأس المجنون (لوحة ٢٥)، وهو ما لم نجده في تصويرة متحف هارفارد (لوحة٢٨)، كما أن الإزار الأحمر اللون الخاص بالمجنون ظهر قصيرًا، بحيث يظهر ساقي المجنون في تصويرة نسخة متحف الفن الإسلامي، في حين أنه بدا طويلًا أو يشبه السروال، ويغطي ساقيه بالكامل في تصويرة متحف هارفارد للفن.

كذلك يمكن مقارنة التصويرة موضع الدراسة بتصويرة أخرى محفوظة بمتحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو تمثل المجنون في الصحراء وسط الحيوانات (لوحة ٢٩)، وهي نسخة من مخطوط خمسة نظامى مؤرخ بعام١٢٧١هـ/١٨٥٤–١٨٥٥م، وتتشابه هذه التصويرة مع تصويرة النسخة موضع الدراسة في كثير من الأمور، وأهمها الكتابات

---

[١١٣] مواسي (فاروق)، (٢٧ فبراير ٢٠١٧)، كأن على رؤوسهم الطير، مجلة ديوان العرب الإلكترونية . http://www.diwanalarab.com/%D9%83%D8%A3%D9%86-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%B1%D8%A1%D9%88%D8%B3%D9%87%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%8A%D8%B1

[١١٤] هذه التصويرة من مخطوط ليلى والمجنون والمحفوظ في متحف هارفارد للفن https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/422383411?width=3000&height=3000

المنارة للاستشارات
www.mar

الموجودة في افتتاحية هذا المخطوط وخاتمته، مما يجعل الباحث يرجح أن نسخة متحف شيكاغو تعود للمؤلف مكتبي وليس لنظامي كما هو مسجل على موقع المتحف.[١١٥]

وعلى أي حال، فإن التصويرة التي تمثل المجنون وسط الوحوش التي تنسب لمتحف المعهد الشرقي بشيكاغو (لوحة ٢٩)، وتعود للعصر القاجاري تتشابه مع التصويرة موضع الدراسة (لوحة٢٥)؛ حيث يظهر المجنون في نسخة مخطوط متحف شيكاغو على يمين التصويرة وفي مواجهته أسد، بينما يوجد أمامه في مقدمة التصويرة باقي الحيوانات (لوحة ٢٩)، ويقع خلفه جبل بلون بنفسجي، وأعلاه سماء بلون لبني بتكوين فني أقرب كثيرًا من التكوين الفني الخاص بالنسخة موضع الدراسة (لوحة ٢٥)، ويلاحظ إن فنان تصويرة المخطوط موضع الدراسة المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي يتميز بأنه أكثر دقة فنية، وألوانه أكثر هدوءًا، كما أن حيواناته أكثر من حيث العدد عن تصويرة نسخة مخطوط متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو والتي – كما سبق أن ذكرنا – تتشابه كثيرًا مع النسخة موضوع الدراسة.

والجدير بالذكر أن موضوع التصويرة التي تمثل المجنون في الصحراء وسط الوحوش (لوحة٢٥) المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي، أو ارتباط المجنون بعدد من الحيوانات بصفة عامة قد ظهر على التحف التطبيقية القاجارية، ومثال ذلك سجادة تنسب إلى إيران، ومؤرخة بعام (١٢٧٢ هـ / ١٨٥٦ م)، مزينة بمنظر للمجنون وسط الوحوش والحيوانات[١١٦]، وظهر عاريًا تماما، في حين ظهرت ليلى وهي جالسة فوق هودج يحمله جمل (لوحة ٣٠).

التصويرة السابعة: المجنون على أرجل ليلى وبجواره الحيوانات، (لوحة ٣١):

هذه التصويرة هي التصويرة الرابعة عشرة التي وردت في المخطوط، ويدور موضوع هذه التصويرة حول مقابلة ليلى للمجنون، حيث كانت ليلى قد تشوقت للمجنون، فخرجت من بيتها، فرأت شيخًا على الطريق فسألته عن أخبار قيس، ذلك الذي يجالس الوحوش،

---

[١١٥] **راجع موقع المتحف:**

https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

(116) Ahani ,Lale , and Yaghobzadeh (Azade) and Vandshoari ,Ali , INVESTIGATE LYRICAL THEMES IN IRANIAN INSCRIPTIONCARPETS IN QAJAR ERA , The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, November 2016, p 3541 , Picture 2 .

المنارة للاستشارات
www.mar

فطلبت منه أن يرتب لها لقاء في الخفاء مع قيس، فيلتقي الحبيبان في واحة صغيرة، ويأتي قيس محاطًا بصفين من الوحوش والحيوانات يحرسانه، وجلس العاشقان يتناجيان، ومر اللقاء، وعاد قيس إلى الصحراء، وعادت ليلى إلى خيمتها.[١١٧]

وقد عبَّر مصور مخطوط ليلى والمجنون عن هذا الموضوع بأن مثَّل المجنون على أرجل ليلى، حيث تظهر ليلى وهي جالسة الجلسة الشرقية وترتدي جلبابًا باللون الوردي، وتتشح بوشاح طويل يظهر من خلفها، وتأخذ المجنون على رجليها، وتضع كلتا يديها على المجنون الذي ظهر كالعادة عاري الجسد باستثناء الإزار ذي اللون الأحمر الذي يستر جسده السفلي حتى قبل الركبة بقليل، وتحيط بهما الحيوانات البرية ولا سيما الأسد والأرنب، وتظهر من خلفهما قمم الجبال، حيث أراد الفنان أن يعبر عن طبيعة البيئة التي يدور فيها موضوع التصويرة.

وقد وفق الفنان في هذه التصويرة في تلك النظرة التي تنظرها ليلى للمجنون التي عبر الفنان من خلالها عن مدى الحب الذي تكنه في قلبها للمجنون، كما تدل تلك النظرة أيضا على مدى الحسرة والشفقة، فليلى في الوقت نفسه تتحسر على ما آل إليه حال حبيبها قيس، كذلك وفق فنان هذه التصويرة في صبغها بالملمح الصوفي الذي ظهر في الحيوانات المصاحبة لهما ولا سيما الأسد الذي صوره في مواجهة المجنون، وجعله ينظر له نظرة حسرة تشبه نظرة ليلى إليه، وكأنه إنسان وليس وحشًا ضاريًا.

وتتشابه تلك التصويرة من حيث الموضوع الفني مع تصويرة منفذة على أحد الفنون التطبيقية، ولا سيما سجادة تنسب إلى تبريز بإيران، وترجع إلى أوائل القرن١٣هـ/ ١٩م[١١٨]، (لوحة٣٢)، حيث زين وسط السجادة بليلى وهي جالسة، بينما المجنون نائم على أرجل ليلى، ويظهر المجنون بمظهره المعتاد وهو عاري الجسد فيما عدا الإزار الأحمر اللون، وهي بذلك تتشابه مع التصويرة موضع الدراسة من حيث وضع ليلي ووضع قيس، في حين تكمن أوجه الاختلاف في الأشخاص الثانوية الموجودة بوسط السجادة الذين يشاهدون المجنون وليلى وهما جالسان، وكذلك تنوع أزياء هؤلاء الاشخاص، وأخيرًا

---

(١١٧) جميلة ، ليلى والمجنون بين الأدب العربي والفارسي، ص ٤٥.

(١١٨) محفوظة بمتحف الدولة في أذربيجان.**المصدر** : https://handmadeoldcarpets.com/syaj

المنارة للاستشارات
www.mar

وجود بعض الحيوانات مثل الجمل الذي لم يظهر في تصويرة مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة والمحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

ويلاحظ أنه يغلب على المنظر التصويري المنفذ على السجادة السابقة الطابع العربي بالرغم من أنها إيرانية، وربما يعزى ذلك أن الفنان الذي نسج هذه السجادة أراد أن يعكس لنا أن أصل هذه القصة عربي وليس إيرانيًا، ووضح ذلك جليًّا في ظهور الجمل.

ونعلل ظهور قصة ليلى والمجنون على البسط والسجاجيد بأنه باقتراب نهاية القرن ١٣هـ/١٩م تميزت البسط والسجاجيد باحتوائها على رسوم لأشكال آدمية مستوحاة من رسوم المخطوطات[١١٩]، ولعل هذه السجادة وغيرها تعكس أن موضوعات قصة ليلى والمجنون كانت من أكثر المناظر التصويرية المفضلة لدى الفنانين لتنفيذها على التحف التطبيقية المختلفة ولا سيما السجاد كما عكست هذه السجادة.

كما تتشابه التصويرة المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي (لوحة ٣١) من حيث موضوع التصويرة مع تصويرة أخرى منفذة بالألوان الزيتية [١٢٠]على قماش (الكنافا– canvas)، تمثل ليلى تزور المجنون في الصحراء [١٢١]منتصف القرن ١٢هـ / ١٨م، تنسب إلى إيران، شيراز (لوحة٣٣)، ويظهر بهذه التصويرة المجنون جالسًا وهو عاري الجسد، وحول وسطه إزار، يحمل ظبيًا، وتجلس بجواره ليلى، وترتدي رداءً طويلًا باللون الأحمر، ويغطي رأسها

---

[١١٩] العابد، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية، ص ٩٣.

[١٢٠] يعد فن التصوير الزيتي تطوراً للتصوير باستخدام التمبرا، ويقصد بها استخدام الألوان المائية الممزوجة بصفار البيض في عمل تصاوير على الفريسكو أي الجص قبل إتمام جفافه. وقد استخدمت الألوان الزيتية في إنجلترا في بدايات القرن ١٣م لعمل زخارف بسيطة، إلا أن ذلك النمط الفني الجديد آنذاك لم يكتب له الاستمرارية إلا مع بدايات القرن ١٥م.

علام، نعمت إسماعيل، فنون عصر النهضة، القاهرة، ١٩٧٤م، ص١٥١.

انتقل فن التصوير الزيتي إلى إيران في عهد الشاه عباس الأكبر عن طريق تجار الحرير من الأرمن الذين عينهم الشاه كوكلاء لتجارة الحرير الخارجية حتى استطاع هؤلاء الأرمن أن يؤسسوا أسواقًا عالمية لتلك التجارة لمهارتهم وتفوقهم في هذا المجال، بالإضافة إلى إتقانهم للعديد من اللغات المختلفة، فكانت تسلم لهم بالات الحرير لبيعها بالخارج والعودة بثمنها وأرباحها إلى الأسواق الإيرانية .

Brend , Barbara,: Islamic art – 4th impresition – British Museum press, 2001 , p.150

[١٢١] هذه التصويرة محفوظة بمتحف الميتروبوليتان ، سجل رقم ١٩٨٧,٣٥٥,١ .

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453283?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Laila+and+Majnun&offset=0&rpp=20&pos=2

المنارة للاستشارات
www.mar

طرحة[١٢٢] طويلة باللون الأبيض والأسود، ويوجد حولهما بعض الحيوانات، أما الاختلاف بينهما فيتمثل في وضع الأشخاص في التصويرة، حيث مثل المجنون على أرجل ليلى في التصويرة الخاصة بمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي (لوحة ٣١)، أما في هذه التصويرة المنفذة على قماش (الكنافا– canvas) والمحفوظة بمتحف الميتروبوليتان (لوحة ٣٣) تجلس ليلى بجوار المجنون.

وكذلك نفذت مشاهد قصة ليلى والمجنون على مجموعة من البلاطات الخزفية المرسومة تحت الطلاء، وتمثل لقاء بين ليلى والمجنون[١٢٣] (لوحة ٣٤)، وتظهر ليلى وهي ترتدي رداءً طويلًا باللون الأزرق وغطاء رأس يتدلى خلفها، وتجلس ليلى بجوار المجنون أسفل شجرة وحولهما بعض الحيوانات، بينما يظهر المجنون عاريًا باستثناء إزار حول وسطه مزين بأشرطة رأسية باللونين الأزرق والأحمر، ويحمل حيوانًا فوق قدميه، ويقف خلف المجنون أحد الأشخاص ويضع أحد أصابعه في فمه.[١٢٤]

---

[١٢٢] الطرحة: نوع من الخمار الذي ترتديه المرأة، يوضع على الرأس ويطرح على الكتف ليتدلى إلى الوراء، وتعددت أنواعها حيث يوجد نوع يعمل من الكتان أو القطن وهو الذي ترتديه العامة من النساء. الصعيدي : التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص ٤٧٢.

[123] Maslenitsiayna (s) , Persian art in the collection of the Museum of Oriental art.– Karang publishing Co,p 109 .

والجدير بالذكر أن تلك اللوحة محفوظة في مؤسسة Doris Duke Foundation for Islamic Art: http://www.artnet.com/magazineus/features/karlins/doris-duke6-8-09_detail.asp?picnum=7

[١٢٤] تعد ظاهرة وضع الإصبع في الفم من الحركات الجسدية المركبة، وهي دلالة خارجية يصدرها الجسد، وسلوك حركي بشري يأتي بطريقة عفوية تلقائية وقت اشتداد الندم، أو الغيظ، أو الوقوع في الحيرة والاضطراب، أو الفرح، وغيرها من الانفعالات والأحاسيس الإنسانية، وترتبط هذه الحركة الجسدية بالإنسان منذ صغره، ويعد وضع الإصبع في الفم إحدى صور لغة الجسد.

إبراهيم، كمال عبدالعزيز، لغة الجسد في القرآن الكريم (العين والوجه واليد نموذجا)، دراسة بلاغية، الدار الثقافية للنشر،٢٠٠٩م، ص٧٩.

كلينتون، بيتر، مدلول حركات الجسد وكيفية التعامل معه، دار الفاروق، د . ت، ص ٦.

المنارة للاستشارات
www.mar

التصويرة الثامنة: وفاة المجنون (لوحة ٣٥، شكل ٩):

هذه التصويرة هي التصويرة الثامنة عشرة والأخيرة في المخطوط موضوع الدراسة، ويدور موضوع التصويرة حول وفاة المجنون[١٢٥]، حيث إنه بعدما احتجبت ليلى في بيت أبيها، مرضت مرضا شديدًا حتى وافتها المنية، وقد أبلغت أم ليلى قيسًا بأن ابنتها أخلصت في حبها إليه، وبعلم قيس بموت ليلى يهرع إلى قبرها منحنيًا عليه، وأخذ في البكاء حتى تبلل القبر بدموعه، وظل كذلك حتى تخلص من أسر الجسد، فصعدت روحه مندفعة صوب معشوقته، حيث يلتقيان في عالم الصفاء والبقاء بعيدًا عن هذا العالم .[١٢٦]

وقد عبر مصور مخطوط ليلى والمجنون عن هذا الموضوع بأن أظهر المجنون في مقدمة التصويرة وهو مستلقٍ على ظهره على الأرض عاري الجسد باستثناء إزار قصير أحمر اللون حول وسطه، وحوله الحيوانات الضارية والمستأنسة التي كانت ترافقه منذ ذهابه إلى الصحراء، ويلاحظ أن المصور أظهر هذه الحيوانات وهي ميتة مستلقية على ظهرها كالمجنون، وفي ذلك لمحة صوفية ذكية من المصور؛ فالحيوانات قد ماتت تأثرًا بوفاة المجنون، ويوجد في منتصف التصويرة وبجوار المجنون تابوت خشبي مفتوح وبدون غطاء، وخلف هذا التابوت توجد ثلاثة نسوة؛ إحداهن التي تقع في المنتصف تشق ثيابها [١٢٧] حزنا على وفاة المجنون.

وبعد دراسة العديد من نماذج تصاوير مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة نستطيع أن نستنتج العديد من الأمور:

---

[١٢٥] ذكرت آراء كثيرة عن تاريخ وفاة المجنون، ولكن أقرب هذه التواريخ إلى الواقع ما يقع منها بين عامي ٦٥-٨٠ هـ/٦٨٤-٦٩٩م ، وأول من ذكر تاريخ وفاة المجنون هو المؤرخ المصري أبو المحاسن، وحدد العام ٦٨ هـ/ ٦٨٧م تاريخا لوفاته، ووافقه على ذلك وستنفلد ناشر معجم البلدان لياقوت الحموي. راجع: كراتشكوفسكي، ليلى والمجنون، ص ١١٣.

[١٢٦] جميلة ، فارح، ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي، ص ٤٦.

[١٢٧] أمدتنا بعض التصاوير بما كان متبعًا في إحدى المدن الإيرانية في تلك الفترة، من مشاركة قريبات الميت من النساء في تشييع الجنازة حتى يتم دفنها وهن حاسرات الرؤوس، وكذلك في شق الجيوب، للمزيد عن تصاوير المراسم الجنائزية في تشييع الموتى. راجع:

فداوى، محمد علي محمد، رسوم المناظر الجنائزية في تصاوير المخطوطات الإيرانية "دراسة فنية مقارنة مع المدرسة التركية العثمانية"، رسالة ماجستير ، كلية الآداب، جامعة المنيا ١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م.

المنارة للاستشارات
www.mar

أولًا: إن تصاوير هذا المخطوط من تنفيذ مصور واحد، حيث اتبعت جميع التصاوير المنتقاه للدراسة أسلوبًا فنيًّا واحدًا، وهو ما يعرف بالأسلوب الشعبي، وهو أحد أسلوبين سادا في العصر القاجاري، وما يؤكد أن هذه التصاوير من عمل مصور واحد استخدامه للتركيبة اللونية نفسها التي تعتمد على ألوان بعينها ولا سيما اللونين الأحمر والبنفسجي.

ثانيًا: مما يؤكد نسبة تصاوير المخطوط للمدرسة القاجارية، وأنها من عمل مصور واحد ظهور التأثيرات الأوروبية في تلك التصاوير، واتضح ذلك في قرب التصاوير من الواقعية الذي ظهر من خلال إظهار العمق في التصاوير من خلال تقسيمها إلى عدة مستويات، واستخدام التدرجات اللونية، كما أن ملامح سحن الأشخاص المصورة، ولحيهم، وشواربهم، وسحنة ليلى أيضا تذكِّر تماماً بأسلوب المدرسة القاجارية في التصوير، وتتشابه مع العديد من تصاوير المخطوطات القاجارية المؤرخة التي وضحت من خلال الدراسة المقارنة التي قام بها الباحث.

ثالثًا: عكس مصور هذا المخطوط كغيره من المصورين الإيرانيين الصبغة الصوفية التي كتبها مكتبي مؤلف هذا المخطوط على قصة ليلى والمجنون، وأوضح المصور هذه الصبغة الصوفية من خلال العديد من اللمحات الفنية مثل: زهد المجنون وتقشفه، ومصاحبة الحيوانات الضارية للمجنون وتأثرها لحاله، والإزار ذي اللون الأحمر ذي الدلالات الصوفية، وغيرها الكثير من اللمحات الفنية، كما يلاحظ أن بعض موضوعات تصاوير مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة ظهرت بالشكل نفسه على بعض التحف التطبيقية القاجارية ولا سيما السجاد، مما يعكس بدوره أن المناظر التصويرية لقصة ليلى والمجنون لم يقتصر ظهورها في تصاوير المخطوطات، وإنما كانت من القصص والمناظر المفضلة من جانب فناني التحف التطبيقية في العصر القاجاري.

الخاتمة :

تناول الباحث موضوع (نماذج منتقاة من فنون الكتاب في ضوء نسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة "دراسة ونشر لأول مرة ")، وتوصل الباحث من خلال دراسة هذا الموضوع إلى النتائج الآتية:

المنارة للاستشارات
www.mar

أولًا: نشر الباحث من خلال الدراسة نماذج متعددة من فنون الكتاب الخاصة بنسخة فريدة لمخطوط ليلى والمجنون المحفوظ بمتحف الفن الإسلامي لأول مرة بعد أخذ موافقة النشر من مسئولي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

ثانيًا: تم التوصل من خلال الدراسة التحليلية والدراسات المقارنة إلى تأريخ نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة بالنصف الأول من القرن ١٣هـ/١٩م إبان العصر القاجاري، كما استطاع الباحث التوصل إلى أن هذا المخطوط لم يتم نسخه وتصويره وتذهيبه تحت رعاية ملكية، وإنما تم إنتاجه في إيران تحت رعاية من طبقات الشعب الأخري.

ثالثا: اتضح من خلال الدراسة أن قصة ليلى والمجنون إحدى القصص العاطفية التي صورها المصورون الإيرانيون كثيرًا، وهي قصة عربية الأصل، انتقلت فيما بعد إلى الأدب الفارسي، ونظمها كثير من الشعراء الإيرانيين مثل: نظامي، وخسرو دهلوي، وجامي، ومكتبي الشيرازي، وقد توصل الباحث إلى أن الذي نظم الأبيات الشعرية لنسخة مخطوط ليلي والمجنون موضع الدراسة هو مكتبي الشيرازي الذي ورد اسمه في صفحة العنوان، وهو من شعراء القرن التاسع الهجري، وتميز أسلوبه الشعري بالإيجاز، واللجوء إلى التراكيب البديعة والجديدة، واجتناب الوصف وغيره، وأهم ما تميز به مكتبي وما سبقه من الشعراء الإيرانيين الصبغة الصوفية التي سبغوها على قصة ليلى والمجنون العربية الأصل، حيث إن المجنون لم يكن مجنونا، بل صوفيًّا نجا من قيود المادة وتقرب من المعشوق الأزلي، فكان توق المجنون إلى ليلى رمزية لتوق الرجل إلى الله عز وجل، وقد انعكست تلك الأفكار الصوفية للشعراء الإيرانيين على مصوري المخطوطات؛ فتعاملوا مع قصة ليلى والمجنون العاطفية على أنها موضوع ذو صلة مباشرة بالتصوف والعشق الإلهي، وليست موضوعًا عاطفيًا يدل على الحب الإنساني أو الجسدي.

رابعًا: توصل الباحث من خلال دراسة دفتي مخطوط ليلي والمجنون إلى معرفة الأسلوبين الصناعي والزخرفي للدفتين حيث استخدمت طريقة اللاكيه كأسلوب صناعي، وزخرفت بما يعرف بتصميم باقات الزهور كأسلوب زخرفي، وأكد الباحث أن كلا الأسلوبين شائعان جدًّا في العصر القاجاري، كما توصل الباحث من خلال الأسلوبين الصناعي والزخرفي للدفتين فضلًا عن الدراسة المقارنة بين دفتي مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة وبين

المنارة للاستشارات
www.mar

غيرهما من الدفوف المنشورة والمؤرخة المحفوظة في المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة إلى تأريخ دفتي المخطوط بالنصف الأول من القرن ١٣هـ/١٩م.

خامسًا: وضح من خلال دراسة نماذج من كتابات مخطوط ليلى والمجنون أنها من حيث الشكل كتبت باللغة الفارسية، ونفذت بخط النستعليق بالمداد الأسود في حين نفذت العناوين بالمداد الأحمر، وجاء عدد أسطر الكتابة أحد عشر سطرًا في غالب صفحات المخطوط إلا في صفحة الافتتاحية التي بلغت سبعة أسطر، وجاءت بعض صفحات المخطوط التي اشتملت على عناوين على عشرة أسطر، أما الصفحات التي احتوت على تصاوير فاختلف عدد الأسطر فيها باختلاف حجم التصويرة، كما أوضحت الدراسة أن خط النستعليق كان مستخدمًا ومحببًا في نسخ المخطوطات في العصر القاجاري مع تأكيد الدراسة على وجود خطوط أخرى مستخدمة في مخطوطات هذا العصر ولا سيما خط الشكسته نستعليق.

سادسًا: تبين من خلال دراسة نماذج من كتابات مخطوط ليلى والمجنون أنها من حيث المضمون عبارة عن أبيات شعرية لقصة ليلى والمجنون التى تعبر عن الأحداث المختلفة للقصة، وقد نظمها الشاعر مكتبي الشيرازي على نظام المثنوي، وصبغها كباقي الشعراء الإيرانيين بالصبغة الصوفية، كما اتضح أيضًا من خلال دراسات كتابات المخطوط أن صفحاته لم ترقم، وإنما اعتمد خطاط هذه النسخة على نظام التعقيبة، وهو نظام للترقيم قديم نسبيًا، وقد أوضحت الدراسة أن هذا النظام قد استخدم في مخطوطات أخرى في العصر القاجاري غير المخطوط موضوع الدراسة ولا سيما مخطوط خمسة نظامي المحفوظ في متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو، وقد تشابهت كتابات هذه النسخة كثيرًا مع كتابات النسخة موضوع الدراسة لاسيما كتابات افتتاحية وخاتمة المخطوط، واستخدم في كليهما نظام التعقيبة، مما جعل الباحث يرجح نسبة مخطوط المعهد الشرقي بشيكاغو إلى مكتبي وليس نظامي كما هو موضح على موقع المتحف.

سابعًا: وضح من خلال الدراسة أن فن التذهيب استعمل في مخطوط ليلي والمجنون موضع الدراسة، وكان قاسمًا مشتركًا في فنون الكتاب قاطبة؛ لأن كلًّا من الخطاط والمجلد والمصور في هذا المخطوط استخدموا فن التذهيب، بل استخدموا أسلوبًا بعينه من أساليب التذهيب، ألا وهو أسلوب التلوين، حيث استخدم مجلد المخطوط أسلوبًا من أسلوبي التلوين

المنارة للاستشارات
www.mar

المتعارف عليهما في دفوف اللاكيه، في حين لم يستخدم أساليب التذهيب الأخرى المتعارف عليها في فن التجليد، كذلك استخدم خطاط المخطوط موضع الدراسة أسلوب التلوين، ولم يستخدم أسلوب التزميك أو الترقيش وغيرها، حيث قام الخطاط بإعداد إطارات مذهبة تحوي الأبيات الشعرية، كما قام بكتابة عناوين المخطوط وعناوين الفصول بالمداد الأحمر على أرضية مذهبة، كما قام بعمل خطوط متعرجة مذهبة بين كل سطر والذي يليه، فضلًا عن تلوين وتذهيب بعض السيقان والأوراق النباتية الظاهرة بافتتاحية المخطوط، كما استخدم التذهيب في الحلية الزخرفية التي تسبق عنوان المخطوط، كذلك استخدم المصور أسلوب التلوين كأحد أساليب التذهيب في فن التصوير حيث جاءت جميع المنمنمات مؤطرة بإطارت ذهبية، فضلًا عن بعض العناصر الفنية في بعض التصاوير التي استخدم فيها المصور اللون الذهبي.

ثامنًا: اتضح من خلال دراسة نماذج من تصاوير مخطوط ليلي والمجنون أنها تنسب إلى الأسلوب القاجاري في التصوير ولا سيما الأسلوب الشعبي ، وهو أسلوب فني يختلف قليلا عن الأسلوب الملكي أو أسلوب الفن الذي يتم تحت رعاية الشاهات القاجاريين، ويعتمد على العديد من الأمور التي تظهر في المدرسة القاجارية لا سيما السحن، والشوارب الكثيفة، والوجوه الدائرية، ولكنه يختلف في الأسلوب البسيط، وقلة عدد الألوان، وعدد الأشخاص، وتأثره بالفن الساساني المستحدث، والتكوين البسيط، والتأثر بالأساليب الأوربية، وكل هذه السمات الفنية ظهرت في تصاوير المخطوط موضوع الدراسة مما يرجح بشدة نسبة جميع تصاوير هذا المخطوط إلى إيران إبان العصر القاجاري، ولا سيما خلال النصف الأول من القرن ١٣هـ / ١٩م.

تاسعًا: اتضح من خلال دراسة تصاوير المخطوط أن مصور المخطوط موضع الدراسة قد عكس ما أورده الشعراء الإيرانيون عمومًا والشاعر مكتبي خصوصًا من اختلافات عن القصة العربية، وكذلك ما أضافوه من لمحة صوفية، ففيما يخص الاختلافات نجد القصة العربية أحداثها في الصحراء والبادية حيث الجمال وقلة النباتات في حين نجد تصاوير هذا المخطوط عكست ما نظمه الشعراء الايرانيون من مروج خضراء ومياه، كذلك عكس مصور هذا المخطوط الملمح الصوفي في العديد من التصاوير، نذكر منها ظهور المجنون في صور الزاهد الضعيف بالنسبة لكل عناصر التصويرة، كذلك نظراته المليئة

المنارة للاستشارات
www.mar

بالحزن دائمًا ليس لفراق ليلي فحسب، وإنما خوفًا من الله وحبًّا في الله معشوقه الأزلي، كذلك ظهور المجنون وسط الوحوش، وظهور الطائر فوق رأس المجنون، وغير هذه اللمحات الكثير الذي يدلل على الجانب الصوفي الذي أراد المصور تصويره بشتى الطرق.

عاشرًا: وضح من خلال دراسة تصاوير المخطوط أن منفذ هذه التصاوير هو مصور واحد حيث وضح اتباعه لأسلوب فنى واحد وهو الأسلوب الشعبي وهو احد اسلوبين سادا في العصر القاجاري، فضلا عن استخدامه التركيبة اللونية نفسها التي تعتمد على ألوان بعينها ولا سيما اللونين الأحمر والبنفسجي ، وأخيرا تأثره عامة بالأساليب الأوروبية، والتي أتضحت في قرب التصاوير من الواقعية، وفي أغطية الرؤوس (كلاه) ، وفي بعض الأحذية ولا سيما الحذاء المعروف بالبوت –Boot ، كما اتضحت واقعية هذا المصور المشار إليها في تقسيمه كثير من التصاوير إلى عدة مستويات أدت إلى العمق، كذلك في استخدامه التدرج اللوني بشكل جلي ، أما عن آخر ما يؤكد ان مصور هذا المخطوط هو مصور واحد هو تأثره في رسم ملامح سحن الأشخاص المصورة ولحيهم وشواربهم بما يعرف بالفن الساساني المستحدث والذي يعد احد السمات الفنية التي ظهرت في العصر القاجاري ولا سيما في عهد فتح على شاه.

حادي عشر: اتضح من خلال الدراسة أن تصاوير المخطوط موضع الدراسة أحيانا تأتي متوافقة مع مضمون الأبيات الفارسية المصاحبة لها تمامًا مثل تصويرة (المجنون في زيارته للكعبة (لوحة ٢٠)، وأحيانا لا تتلاءم مع مضمون الأبيات مثل تصويرة والد المجنون في زيارة له (لوحة ١٧)، بل تتلاءم مع موضوع القصة بصفة عامة، وهي حزن المجنون لفراق ليلي وعدم لم شملهما معًا.

ثاني عشر: توصل الباحث من خلال الدراسة إلى أن بعض موضوعات تصاوير مخطوط ليلى والمجنون موضع الدراسة ظهرت بالشكل نفسه على بعض التحف التطبيقية القاجارية ولا سيما السجاد والبلاطات الخزفية، مما يعكس بدوره أن المناظر التصويرية لقصة ليلى والمجنون لم يقتصر ظهورها في تصاوير المخطوطات، وإنما كانت من القصص والمناظر المفضلة من جانب فناني التحف التطبيقية في العصر القاجاري.

المنارة للاستشارات
www.mar

قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم**

أولا : المصادر :

– **البخاري ، أبو عبدالله محمد بن اسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة** (١٩٤– ٢٥٦هـ/٨١٠–٨٧٠م) ، صحيح البخاري ، تحقيق الناصر، محمد زهير بن ناصر ، كتاب الجهاد والسير ، باب فضل النفقة في سبيل الله ، الجزء الرابع، دار طوق النجاة ١٤٢٢هـ.

–**الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري**، ت ٢٥٥هـ، : البيان والتبين، مكتبة الخانجي، مصر، د.ت.

–**الأصفهانى ، أبو الفرج** ت ٣٥٦هـ ، كتاب الأغاني، ج٢، طبعة جديدة مصححة، ط١، دار إحياء التراث العربي ، ١٩٩٤م.

– **القلقشندي ،أبو العباس أحمد**، ت ٨٢١ هـ، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق: شمس الدين (محمد حسين)، دار الكتب العلمية، ج٣ ، بيروت ١٩٢٢م .

– **القللوسي، أبوبكر محمد**، ت ٧٠٧ هـ / ١٣٠٧ م ، تحف الخواص في طرف الخواص، تحقيق: العبادي حسام أحمد مختار، منشورات مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠٧ م.

ثانيا : المراجع والدوريات العربية والمعربة :

– **إبراهيم ، كمال عبد العزيز** ، لغة الجسد في القرآن الكريم (العين والوجه واليد نموذجا) ، دراسة بلاغية ، لدار الثقافية للنشر ، ٢٠٠٩م .

– **إبراهيم، إيهاب أحمد**، التصوف والفن الإسلامي، مجلة حوليات إسلامية، العدد ٤١، ٢٠٠٧م.

– **أكبري، صاحبعلي**، قصة مجنون ليلى في الأدبين العربي والفارسي، مجلة دانشكده أدبيات وعلوم إنساني، دانشكده تهران.

– **بقوش، عبدالعزيز مصطفى**، شيرين وخسرو للأمير خسرو الدهلوي، مصر، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م

– **البنا، سامح فكري**، فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة، الملتقى الدولى للفنون التشكيلية حوار جنوب جنوب، كلية التربية النوعية جامعة اسيوط ، ٢٠١٠ م.

– **التفتازاني،أبو الوفا الغنيمي**، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط ٣،١٩٨٢م

– **جمعة، بديع محمد**، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، ط٢،١٩٨٠م.

– **جمعة ، بديع محمد** ، منطق الطير "لفريد الدين العطار النيسابوري" ، دار الأندلس ، بيروت ٢٠٠٢م.

– **الجنان، مأمون بن محيي الدين** ، مجنون ليلى بين الواقع والأسطورة، بيروت، دار الكتب العلمية،ط ١، ١٩٩٠م.

– **حسنين،عبدالنعيم محمد**، نظامي الكنجوي شاعر الفضيلة "عصره وبيئته وشعره"، مصر، مكتبة الإسكندرية،٢٠١٥م.

– **الدسوقى، شادية** ، فن التذهيب العثماني في المصاحف الأثرية ، دار القاهرة ٢٠٠٢م.

– **ديماند، م.س**، الفنون الإسلامية، ترجمة عيسى ،أحمد، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٢م.

– **الراجحي، عبده** ، محاضرات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٧م.

المنارة للاستشارات
www.mar

– **سمسار، محمد حسن** ، كاخ كلستان (كنجينه كتب ونفائس خطى)، تهران، ١٣٧٩ هـ .

– **شعراوي، عبدالمعطي**، أساطير إغريقية "أساطير الآلهة الصغرى"، ٣ أجزاء، ج ٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٥م.

– **الطوبي، مصطفى**، المخطوط العربي الإسلامي بين الصناعة المادية وعلم المخطوطات (علم المخطوط العربي "بحوث ودراسات")، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الإصدار التاسع والسبعون، الكويت، ٢٠١٤م.

– **عبد السلام، يوسف صلاح الدين**، ليلى والمجنون ، مكتبي شيرازي، مجلة كلية اللغات والترجمة ،جامعة الأزهر،العدد ٥ ، ١٩٨١م .

– **عبدالنور، حسن محمد نور**، تحف زجاجية وبللورية من عصر الأسرة القاجارية "دراسة أثرية فنية لنماذج من القرن ١٣هـ/ ١٩م"، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الثانية والعشرون، الرسالة ١٧٦، جامعة الكويت، مركز النشر العلمي بدولة الكويت، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١ م.

– **علام ،نعمت إسماعيل** ، فنون عصر النهضة ، القاهرة ١٩٧٤م .

– **عيد، صلاح**، الغزل العذري"حقيقية ظاهرة، خصائص الفن"،مكتبة الآداب، ط١ ١٩٩٣م.

–**عيسي، ميرفت** ، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف،المجلة العلمية لجمعيةالآثاريين العرب ، العدد ٣ .

–**كراتشكوفسكي** ، ليلى والمجنون، ترجمة: نجاد ، أحمد كامل، ج٢، ط ٣، دار زوار،١٩٩٩م .

– **كفافي، محمد عبدالسلام**، في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي،جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا،٢٠٠٩م.

– **كلينتون ، بيتر**، مدلول حركات الجسد وكيفية التعامل معه ، دار افاروق ، د.ت .

–**لوركر، مانفرد**، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة: رمضان، صلاح الدين، مراجعة: ماهر، محمود، مكتبة مدبولي، ط١ ،٢٠٠٠م.

– **المصري، حسين مجيب**، الأسطورة بين العرب والفرس والترك، الدار الثقافية للنشر،د.ت، ص٩٤.

– **منظم (هادي نظري) ، منصوري (ريحانة)** ، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية لمحمد غنيمي هلال " رؤية نقدية مقارنة " ، مجلة إضاءات نقدية ،السنة الأولي ، العددالثالث ، ٢٠١١م .

– **هاشمي،سيد مرتضى مير**، تأملي در ليلى ومجنون مكتبي شيرازي، از منظر سبك شناختي، فصلنامه بثرو هشماي أدبي، تابستان،١٣٨٤ هـ، شماره ٨.

– **هلال، محمد غنيمي**، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي)، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٦م .

ثالثا : رسائل الماجستير والدكتوراه :

– **إبراهيم، سمية حسن محمد**، المدرسة القاجارية في التصوير "دراسة أثرية فنية "، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٧٧ م.

– **أبو كرورة، أماني محمد كامل**، علاج وصيانة الجلود تطبيقا على بعض الجلود الأثرية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ،١٩٩٧م .

المنارة للاستشارات
www.mar

- **بهنسي، صلاح أحمد،** مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٨م.

- **جميلة، فارح** ،ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي "دراسة مقارنة"،رسالة ماجستير، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبدالحميد بن باديس، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية،٢٠١٨م.

-**حسين ،صالح فتحي صالح،** تصاوير قصة ليلى والمجنون في مدارس التصوير الايرانية وعلى التحف التطبيقية دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة طنطا ،٢٠٠٩م

- **الرشيدي ،أمين عبدالله** ، المناظر الطبيعية في التصوير الإيراني حتى نهاية العصر الصفوي، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة الفيوم ٢٠٠٥ م.

- **الزيات،أحمد توفيق،** دراسة تصاوير المخطوطات الأدبية الصفوية ورسومها على التحف التطبيقية، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ١٩٨٠.

- **الصعيدي، رحاب إبراهيم أحمد أحمد،** التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة من متحف رضا عباسي بطهران "دراسة فنية مقارنة"، رسالة دكتوراه ، كلية الآثار، جامعة القاهرة ٢٠١٠ م

- **العابد، إيمان محمد** ، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري (١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩- ١٩٢٥م)، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨ م.

- **عبد الدايم، نادر محمود،** التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ماجستير، كلية الأثار، جامعة القاهرة ،١٩٨٩م.

- **عبد الصمد، ريم عبدالمنعم،** المدرسة الجلائرية في ضوء مخطوط كليلة ودمنة، رسالة ماجستير ، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة،٢٠٠٧م.

- **عطاالله ، نسرين علي أحمد محمد،** التحف المعدنية الإيرانية في العصر القاجاري "في ضوء مجموعات جديدة"، رسالة ماجستير ، كلية الآثار، جامعة القاهرة.

- **فداوى، محمد علي محمد،** رسوم المناظر الجنائزية في تصاوير المخطوطات الإيرانية "دراسة فنية مقارنة مع المدرسة التركية العثمانية"، رسالة ماجستير ، كلية الآداب، جامعة المنيا ٢٠١٧م.

- **القاضي، محمد سامي عدلي إبراهيم** ، رسوم المناظر المائية منذ القرن السابع وحتى القرن الرابع عشر الميلاديين في ضوء مجموعة المتحف القبطي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة أسيوط، ٢٠١٣م

- **موسى، رمضان شعبان علي** ، تأثير الفن المصري القديم على الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ العصر الفاطمي وحتى عصر الأسرة العلوية (٣٥٨ – ١٣٧٢ هـ / ٩٦٨ – ١٩٥٢م)، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٧م .

رابعا : المراجع الاجنبية :

- **Abaza ,Imane M. Sadek,** Color Symbolism in Islamic Book Paintings , Master of Arts , The American University in Cairo press ,2017.

-Ahani ,Lale , Yaghobzadeh Azade and Vandshoari ,Ali , INVESTIGATE LYRICAL THEMES IN IRANIAN INSCRIPTIONCARPETS IN QAJAR ERA , The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, November 2016

- **Arseven ,G .E ,** L arts Decoratifs Turcs , Istanbul , 1935

- **Bak: ,Amil Çelebioğlu, ,** Türk Edebiyatında Mesnevi, İstanbul, 1999.

-Blair , Sheila, Islamic Calligraphy, Edinburgh, 2007,

المنارة للاستشارات

www.mar

-Brend , Barbara, Islamic art – 4th impresition – British Museum press, 2001.
- Gratzl , Emil, Book Covers,(A survey of Persian art from prehistoric times to the present)Volume III, Chapter 51 .London ، 1939 .
James ,David , Qurans of the Mumluks , Thames and Hudson
-Khalili ,Nasser D.-Robinson (B.W)-Stanley, Tim, Lacquer of Islamic lands.,Oxford,. 1976.
- Kiadeh, Alireza Akrami Hassan, and Arvand ,Parisa, Majnun's isolation from human society and living with wild animals (Comparative study of Iranian literature and painting), International Journal of Arts and commerce Vol. 6 No. 8, November 2017.
- Kleiner,L.Masschelein, Ancient Binding Media,Varnish&Adhesives.translated by Bridgland,Janet)&Walston,Sue&Werner, A.E, Rome١٩٨٥.
-Maslenitsiayna, S, Persian art in the collection of the Museum of Oriental art.– Karang publishing Co.
-Pope, A.U, A Survey of Persian art. Vols. 4-5 – Oxford University press, 1939
-Safadi , Y. H, Islamic Calligraphy, London, 1978.
- Sarre،F, Islamic bookbinding, London.، 1923.
-Schimmel Annemarie, Calligraphy and Islamic Culture, New York, 1990.
-Watson , Alasdair , From Qays to Majnun: the evolution of a legend from ʿUdhri roots to Sufi allegory , The La Trobe Journal,No.91 June 2013**.**

خامسا :المواقع الاليكترونية :

https://art.thewalters.org/detail/83407/binding-from-five-poems-quintet-7/ :
https://oi-idb-static.uchicago.edu/multimedia/302179/_MG_7983.1920x1200.jpg
https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/422383411?width=3000&height=3000
https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216
http://en.51bidlive.com/PreView/PreViewDetails/1075722#prettyPhoto
https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

http://www.diwanalarab.com/%D9%83%D8%A3%D9%86-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%B1%D8%A1%D9%88%D8%B3%D9%87%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%8A%D8%B1

https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/422383411?width=3000&height=3000
https://handmadeoldcarpets.com/syaj
https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453283?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Laila+and+Majnun&offset=0&rpp=20&pos=2

المنارة للاستشارات
www.mar

لوحة ١

الدفة العليا من الخارج لمخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ،إيران، العصر القاجاري(النصف الأول من القرن ١٣هـ / ١٩)، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم الحفظ ١٤٨٩٥، الأبعاد : الطول ١٤,٥ سم ، عرضه ٩,٥ سم ، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف.**

لوحة ٢ :

الدفة العليا من الداخل لمخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري النصف الأول من القرن ١٣هـ / ١٩ م) ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ ١٤٨٩٥ ، الأبعاد : الطول ١٤,٥ سم، عرضه ٩,٥ سم ، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف**

لوحة ٤

الدفة السفلى من الداخل لمخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، إيران ، العصر القاجاري (النصف الأول من القرن ١٣هـ / ١٩ م) ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ ١٤٨٩٥ ، الأبعاد : الطول ١٤,٥ سم ، عرضه ٩,٥ سم **تنشر لأول مرة بإذن المتحف**

لوحة ٣

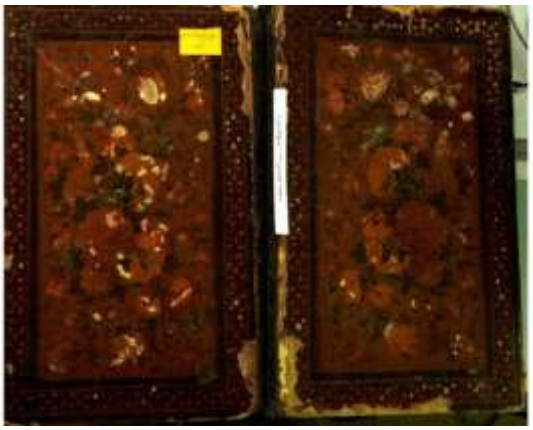
الدفة السفلى من الخارج لمخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري (النصف الأول من القرن ١٣هـ/ ١٩م)، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم الحفظ ١٤٨٩٥ ، الأبعاد : الطول ١٤,٥ سم ، العرض ٩,٥ سم ، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف**

المنارة للاستشارات
www.mar

لوحة ٥

دفة مخطوط تنسب إلى إيران ، العصر القاجاري مزينة بمنظر ليلى تزور المجنون في البرية، محفوظة في احد المجموعات الخاصة . عن :

https://wellcomecollection.org/works/k4hr7z7w



لوحة ٦

الدفتين العليا والسفلى من الخارج لمخطوط الشاهنامة، رقم ٥٣ بدار الكتب المصرية ، منفذان بأسلوب اللاكيه ، تنسب للعصر القاجاري عن :البنا (سامح فكري)، فن التجليد العصر القاجاري (لوحة ٣٠)

لوحة ٧

الدفة العليا من الداخل لمخطوط الشاهنامة ، رقم ٥٣ بدار الكتب المصرية، منفذة بأسلوب اللاكيه، تنسب للعصر القاجاري عن:البنا (سامح فكري)، فن التجليد العصر القاجاري (لوحة ٣١)

لوحة ٨

الدفة العليا من الخارج لمخطوط خمسة نظامي، إيرا ، نسخت من قبل شمس الدين الكرماني في عام ١٠٥٩هـ/ ١٦٤٩م، والدفة ترجع إلى القرن ١٣هـ/١٩م ، منفذة بأسلوب اللاكيه، محفوظة بمتحف والترز ،عن موقع المتحف :https://art.thewalters.org/detail/10473/five-poems-quintet-15/

المنارة للاستشارات
www.mar

لوحة ٩:الدفة العليا من الداخل لمخطوط خمسة نظامي، إيران، نسخت من قبل شمس الدين الكرماني في عام ١٠٥٩هـ/ ١٦٤٩م ، القرن ١٣هـ/١٩م ، اسلوب اللاكيه، محفوظة بمتحف والترزعن موقع المتحف :https://art.thewalters.org/detail/83407/binding-from-five-poems-quintet-7/

لوحة ١٠فاتحة مخطوط نسخة ليلى والمجنون موضوع الدراسة، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم ١٤٨٩٥، إيران، العصر القاجاري (النصف الأول من القرن ١٣هـ/١٩م)، الأبعاد:الطول١٤سم– العرض ٩ سم، تنشر لأول مرة بإذن المتحف

لوحة ١١

الصفحة الأولى من المخطوط موضوع الدراسة محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم ١٤٨٩٥ تنشر لأول مرة بأذن المتحف

لوحة ١٢

الصفحة الثانية من المخطوط موضع الدراسة محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم ١٤٨٩٥ تنشر لأول مرة بأذن المتحف

المنارة للاستشارات
www.mar

لوحة ١٣

خاتمة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم ١٤٨٩٥ ، إيران ، العصر القاجاري تنشر لأول مرة بأذن المتحف

لوحة ١٥ خاتمة مخطوط خمسة نظامي والصفحة المقابلة لها ، مؤرخ بعام ١٢٧١هـ/ ١٨٥٤–١٨٥٥م ، رقم تسجيل A12073 الطول ١٨سم –العرض ١٢,٢سم ،محفوظ في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو ، عن :

https://oi-idb-static.uchicago.edu/multimedia/302179/_MG_7983.1920x1200.jpg

لوحة ١٤فاتحة مخطوط خمسة نظامي، إيران ، مؤرخ بعام ١٢٧١هـ/ ١٨٥٤–١٨٥٥م ، رقم تسجيل A12073 الطول ١٨سم –العرض ١٢,٢سم ،محفوظ في متحف المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو، عن : https://oi-idb-static.uchicago.edu/multimedia/302179/_MG_7983.1920x1200.jpg

لوحة ١٦

احدي صفحات مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ويتضح بها كتابة عناوين الفصول بالمداد الأحمر على أرضية ذهبية ، إيران ، العصر القاجاري ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي ، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف**

المنارة للاستشارات
www.mar

لوحة ١٧والد المجنون وأحد الأفراد من قبيلة العامري يزوره لنصحه، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)
تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

لوحة ١٨

غطاء مقلمة من اللاكيه من الداخل من مجموعة ناصر خليلي ، مؤرخة في حدود ١٨٦٠م ، ويظهر عليها شخصين يرتديان غطاء رأس (كلاه) يتشابه مع أغطية الرؤوس التي ظهرت في تصاوير المخطوط موضع الدراسة . عن :رابي (جوليان) ، كارهي لاكي ، لوحة ٢٦١ ص ٢٦٢.

لوحة ١٩تصويرة المجنون وعشيرته أمام خيمة ليلى ،نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف .**

لوحة ٢٠تصويرة المجنون في زيارته للكعبة بالحرم الشريف، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)
، تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

المنارة للاستشارات
www.mar

لوحة ٢١تصويرة المجنون في زيارته للكعبة بالحرم الشريف، من نسخة أخري من مخطوط ليلى والمجنون لمكتبي الشيرازي، والمخطوط مؤرخ بعام ١٠٥٤هـ/١٦٤٤م، إيران، محفوظة في مجموعة بونهامز عن :
http://en.51bidlive.com/PreView/PreViewDet

لوحة ٢٢تصويرة المجنون في الصحراء وأمامه أحد الأشخاص يبارزه، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

(لوحة ٢٣)تصويرة المجنون متخفي وسط الماشية، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

(لوحة ٢٤)تصويرة المجنون متخفي وسط الماشية ، نسخة من مخطوط خمسة نظامي، إيران ، مؤرخ بعام ١٢٧١هـ/ ١٨٥٤–١٨٥٥م، رقم الحفظ A12073 ، محفوظ في متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو. عن :
https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

المنارة للاستشارات
www.mar

لوحة ٢٥تصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف** .

لوحة ٢٦ تصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات ، نسخة من مخطوط خمسة نظامي ،٩٠٠هـ/ ١٤٩٥م ، إيران،تنسب للفنان كمال الدين بهزاد، محفوظة في المكتبة البريطانية بإنجلترا . عن :
Kiadeh and Arvand , Majnun's isolation from human society and living with wild animals , P. L.3 .

لوحة ٢٧: تصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات، نسخة من مخطوط خمسة نظامي ،٩٤٦ – ٩٤٩هـ/ ١٥٣٩– ١٥٤٣م ، إيران ،تنسب للفنان آقاميرك، محفوظة في المكتبة البريطانية بإنجلترا عن :Kiadeh and Arvand , Majnun's isolation from human society and living with wild animals , P . L . 4.

لوحة ٢٨تصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات ، نسخة من مخطوط ليلي والمجنون ، إيران، محفوظ في متحف هارفارد للفن عن :
https://idscache.harvardartmuseums.org/ids/view/422383411?width=3000&height=3000

المنارة للاستشارات
www.mar

لوحة ٢٩تصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات، نسخة من مخطوط خمسة نظامي، إيران، مؤرخة بعام ١٢٧١هـ/١٨٥٤–١٨٥٥م، رقم الحفظ A12073، محفوظ في متحف المعهد الشرقي بجامعة شيكاغو. عن موقع المتحف :

https://oi-idb.uchicago.edu/id/de70cc08-5c7a-42c2-999b-36f83929e216

لوحة ٣٠سجادة تنسب إلى إيران مؤرخة بعام ١٢٧٢هـ/١٨٥٦م مزينة بمنظر تصويري من قصة ليلى والمجنون ، ويظهر بها المجنون وسط الحيوانات . عن :

Ahani (Lale) and Yaghobzadeh (Azade) and Vandshoari (Ali) , INVESTIGATE LYRICAL THEMES IN IRANIAN INSCRIPTIONCARPETS IN QAJAR ERA , p 3541 , Picture 2

لوحة ٣١تصويرة المجنون على أرجل ليلى وبجواره الحيوانات، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، إيران، العصر القاجاري، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، **تنشر لأول مرة بإذن المتحف .**

لوحة ٣٢سجادة منفذ عليها منظر غرامي من قصة ليلى والمجنون ، تنسب إلى تبريز بايران ، أوائل القرن ١٣ هـ/١٩م ، محفوظة بمتحف الدولة باذربيجان . عن:

https://handmadeoldcarpets.com/syaj

Mradov (V.), (2013) ,Azerbaijani carpets, Ministry of Justice publication, Vol 3, p. 5.

المنارة للاستشارات
www.mar

لوحة ٣٣تصويرة ليلى تزور المجنون في الصحراء منفذ بالألوان الزيتية على قماش، منتصف القرن ١٢ هـ/١٨م ، تنسب إلى إيران ،شيراز، محفوظة بمتحف المتروبليتان بنيويورك، رقم الحفظ ١٩٨٧,٣٥٥,١

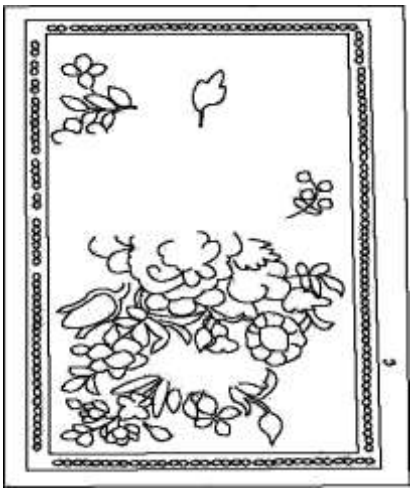
عن موقع متحف المتروبليتان :

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453283?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Laila+and+Majnun&offset=0&rpp=20&p

لوحة ٣٤مجموعة من البلاطات الخزفية مزينة بمنظر يمثل لقاء ليلى والمجنون ، تنسب إلى إيران أوائل القرن ١٣ هـ/١٩م ، الابعاد ١٠١× ١٢٥سم ، والرسومات منفذة تحت الطلاء . عن : Maslenitsyna)♀ S), Persian art, P.109

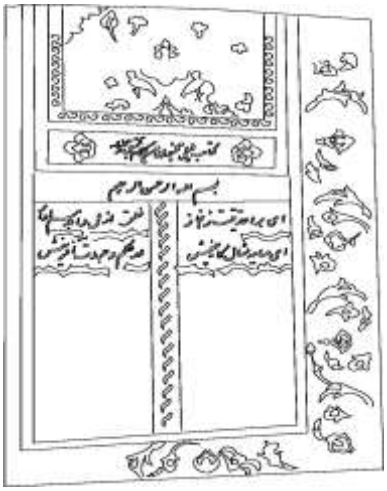
لوحة ٣٥ تصويرة وفاة المجنون ، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، إيران ، العصر القاجاري ، محفوظة في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

المنارة للاستشارات
www.mar



شكل ١ تفريغ لبعض الزخارف النباتية علي الدفة العليا من الخارج (تصميم باقات الزهور)، نسخة من مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة ١).

عمل الباحث



شكل ٢ تفريغ لبعض الزخارف النباتية وبعض الكتابات على الصفحة الأولى من نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة١ ١).

عمل الباحث

شكل٣ تفريغ لتصويرة والد المجنون وأحد الأفراد من قبيلة العامري يزوره لنصحه ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، إيران ، العصر القاجاري ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة١٧).

عمل الباحث ، تنشر لأول مرة بإذن المتحف .

شكل ٤

تفريغ لتصويرة المجنون وعشيرته أمام خيمة ليلى ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، إيران ، العصر القاجاري ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة ١٩).

عمل الباحث

المنارة للاستشارات
www.mar

شكل ٥: تفريغ لتصويرة المجنون في زيارته للكعبة بالحرم الشريف، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)، (لوحة ٢٠).
عمل الباحث

شكل ٧
تفريغ لتصويرة المجنون متخفي على هيئة خروف ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة ٢٣).

شكل ٩
تفريغ لتصويرة وفاة المجنون ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة ٣٥) عمل الباحث

شكل ٦ تفريغ لتصويرة المجنون في الصحراء وامامه أحد الأشخاص يبارزه ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة ، إيران ، العصر القاجاري ، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، رقم الحفظ (١٤٨٩٥) ، (لوحة ٢٢).
عمل الباحث

شكل ٨ تفريغ لتصويرة المجنون في الصحراء وسط الحيوانات والوحوش ، نسخة مخطوط ليلى والمجنون موضوع الدراسة، رقم الحفظ (١٤٨٩٥)،(لوحة ٢٥).
عمل الباحث .

المنارة للاستشارات
www.mar

Selected examples from the book arts through a unique manuscript of Laila and Al Majnoun (the madman) preserved at the Museum of Islamic Art in Cairo "Study and publication for the first time"

•prof.Sameh Fakry Albanna

Abstract:

The Museum of Islamic Art in Cairo preserve a unique copy of Laila and **Al** Majnoun manuscript, with registration number 14895, which has not been published before, and What takes attention about this copy, however it is small, that it contains the traditional book arts of binding, inscriptions, gilding, paintings, and there are many reasons for studying this manuscript and its arts, the most important are the following:

- Study and publication of selected examples of the book arts for this manuscript for the first time.
- The date of the manuscript, as this one is undated, and this is through the industrial and decorative method of the two bindings of this manuscript, as well as based on comparative studies between the miniatures, two bindings, and the inscriptions of this manuscript and others that have the same decorative features, and then the researcher through those studies can extrapolate the history of the manuscript.
- The study of the two bindings of manuscript and examples from its miniatures will undoubtedly give a model for the binding and paintings technicians and their industrial and decorative features for the period in which the manuscript was copied.
- Studying some patterns from the attached inscriptions of the manuscript miniatures, the main study and translating some of them as to know how the core of the inscriptions is connected to the miniatures as well as knowing the art of calligraphy.

The researcher will address this study through an introduction, three sections, and a conclusion as follows:

Introduction: It addresses the importance of the topic, the reasons for selection, and the research methodology.

• Assistant Professor of Archeology and Islamic Arts, Department of Archeology, Faculty of Arts, Assiut University drsameh1@hotmail.com

المنارة للاستشارات
www.mar

-The First section: an archaeological artistic study of the two bindings of Laila and Al Majnoun manuscript as a pattern for the art of binding.

-The Second section: an archaeological artistic study of selected patterns for the writing and gilding arts of Laila and **Al** Majnoun manuscript.

-The Third section: an archaeological artistic study of selected patterns from Laila and **Al** Majnoun manuscripts as a sample of the photography art.

The study ends with the conclusion that includes the results of the study, and the appendix of the forms and paintings, which the most of it are published for the first time in this study.

Key words :

Laila and the madman , lacquered style , flower bouquets design , nasta'liq calligraphy , catch word ,coloring style , tazmik style, modern Sassanid art ,Qajar folk style , god pan, the poet shirazi , love scene, mysticism.

المنارة للاستشارات

www.mar

Copyright of Magazine General Union of Arab Archaeologists is the property of General Union of Arab Archaeologists and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.

www.manaraa.com