

ملخص الرسالة

تناولت في هذه الرسالة العلمية موضوعاً يعد واحداً من أهم موضوعات التصوير الإسلامي في إيران، وأكثرها إسهاماً في دراسة تطور هذا الفن عبر حقبة زمنية طويلة، حيث أتعرض في بحثي هذا لدراسة المناظر القصصية المنفذة على التحف الفنية الإيرانية منذ العصر السلجوقي وحتى نهاية العصر الصفوي، وترجع أهمية ذلك الموضوع أن المناظر القصصية المصورة على التحف الفنية الإيرانية كانت من التنوع والدقة في التنفيذ بما يجعلها ويجعل دراستها دراسة لحلقة هامة من حلقات التصوير الإسلامي في إيران لا يمكن إغفال أهميتها، يؤكد ذلك أن تلك الموضوعات لم ينقطع تصويرها على التحف الفنية في إيران في أي من عصور الحضارة الإسلامية في هذا الإقليم، فظهرت في فنون كل الأسرات التي حكمت إيران مهما اختلفت أجناسهم وأعراقهم وديانتهم ولغتهم، فقد استمر ظهور تلك الموضوعات على التحف التي صنعت تحت ظل خلفاء العرب سواء من الأمويين أو العباسيين، أو كانوا من سلاطين السلاجقة الأتراك، أو خانات أو إيلخانات من المغول، أو شاهات من الصفويين، مما يدل على أن تلك المناظر صارت من أهم تقاليد التراث الفني الإيراني، والتي امتدت جذورها للعصر الساساني، لذا لم يحاول أي من حكام تلك الأسرات تجاهل تلك الموضوعات، كما لم تقضي تقاليدهم الفنية وموضوعاتهم الزخرفية على استخدام المناظر القصصية كواحد من أهم الموضوعات الزخرفية التي ازدانت بها التحف الفنية في إيران، بل استمر ظهورها جنباً إلى جنب مع العناصر الزخرفية الوافدة.

والأكثر من ذلك تبنى الكثيرون من حكام تلك الأسر هذه الموضوعات، واستخدموها بكثرة لزخرفة تحفهم، من ذلك ما يظهر في بلاطات قصر تختي سليمان الذي يعود للعصر المغولي من استخدام كبير لموضوعات من قصص من الشاهنامه كأحد أهم الموضوعات التي زينت البلاطات الخزفية التي زينت بها جدران هذا القصر، بل وصار تصوير تلك المناظر وأبطالها يتم وفقاً للتقاليد والأساليب الفنية لهؤلاء الحكام، فبهرام گور الذي صورته الفنان في العصر الساساني بسحنة وملابس إيرانية، صار يصور بملامح وقباء تركي في العصر السلجوقي، ثم بملامح وقباء وتاج مغولي في العصر المغولي، وصورة الفنان يرتدي عمامة الصفويين في العصر الصفوي.

وقد كان السبب في استمرارية ظهور هذه الموضوعات طوال تلك الحقبة الزمنية الطويلة هو ما كان للقصة من أهمية كبيرة في حياة الشعوب عامة والشعب الإيراني بصفة خاصة، ذلك أن القصة وما تحملته من مدلولات سياسية واجتماعية ودينية أهمية كبيرة في التعبير عن آمال الشعوب، ومعتقداتها الدينية، وقيمها الأخلاقية، وتقاليدها الاجتماعية، كما كانت وسيلة لضرب المثل والعظة للناس، وكوسيلة لتذكيرهم بما ناله الأبطال والخيرين من مجد وتخليد، وما عوقب به المعتدون والأشرار من هلاك وسوء عاقبة، وقد اكتسبت القصة مكانة خاصة عند الإيرانيين ذلك أنهم اتخذوا منها وسيلة لتخليد ذكر أمجادهم التاريخية القديمة، يؤكد ذلك أن معظم القصص الإيراني الذي ظهر مصوراً على التحف في العصر الإسلامي تناول قصصاً من حياة وبطولات ملوك إيران قبل الفتح الإسلامي، ويبدو أن تصوير مناظر من تلك القصص كان الوسيلة التي اتبعها الإيرانيون لتخليد ذكرى أمجادهم وحضارتهم القديمة بشكل لا يتنافى مع دينهم الجديد الذي اعتنقوه وهو الإسلام، ولا يعرضهم لسخط الحكام الجدد وهم الفاتحون العرب.

كما كان لتلك المناظر كذلك قيمة فنية كبيرة في دراسة أساليب التصوير الإيراني عبر مختلف العصور، بل كانت تلك المناظر القصصية المصورة على التحف الإيرانية هي المصدر الرئيسي لدراسة سمات هذا الفن في بعض العصور مثل العصر السلجوقي، والذي لم يصل منه سوى القليل جداً من المخطوطات المزوقة بالصور، لذا كانت المناظر المصورة على التحف هي أهم مصادر دراسة خصائص التصوير الإيراني في العصر السلجوقي.

وكان مما دفعني لاختيار دراسة هذا الموضوع كذلك هو ما لاحظته من قلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع بصفة عامة، وقلة بل وندرة الدراسات العربية التي تناولت هذا الموضوع بصفة خاصة، ذلك أن الدراسات والأبحاث التي تناولت التحف الفنية الإيرانية تناولت تلك المناظر كأحد أنواع الموضوعات الزخرفية التي زينت تلك التحف، وذلك دون التطرق لدراسة مفصلة عن الأساليب الفنية لتصويرها وتكويناتها وتصميماتها وقيمتها الفنية ومدلولاتها السياسية والاجتماعية، وكذلك كان الحال في الأبحاث والدراسات التي تناولت التصوير الإيراني، والتي كانت تتحدث عن هذه التحف بشكل عابر، وكقدمة عن التصوير الإيراني خاصة في العصر السلجوقي، والتدليل على وجود مخطوطات سلجوقية معاصرة صورت فيها نفس تلك الموضوعات وبفس الأساليب الفنية دون التطرق كذلك لدراسة مفصلة لتلك المناظر، لذا أثرت تناول هذا الموضوع بالدراسة رغم صعوبة البحث فيه، ذلك أن التحف المصور عليها تلك المناظر، والتي تشكل مادة البحث الرئيسية ليست موجودة في مصر، أو حتى في إيران، بل توجد موزعة بين المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة في كثير من بلدان العالم، لذا كان لابد من الإطلاع على كتالوجات المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة، والكثير جداً من المراجع العربية والأجنبية لجمع أكبر عدد ممكن من تلك التحف.

وكانت هناك صعوبة أخرى تمثلت في أن بعض تلك التحف ظهرت المناظر القصصية مصورة على كل جوانبها، وكانت الصور المنشورة لتلك التحف تصور في الغالب جانب واحد منها، وكان هذا الجانب أو الوجه هو الذي يصور في معظم- إن لم يكن كل- المراجع والكتالوجات مما كان يتعذر معه دراسة مناظر التحفة بشكل مفصل ودقيق وكان من الصعوبات التي واجهتني كذلك صعوبة معرفة الحدث الذي يصوره الفنان بدقة، منظر قتل أحد الأشخاص للثنين على سبيل المثال، كان من الصعوبة بمكان معرفة من هو الشخ الذي يقتل الاثنين تحديداً، ذلك أن قصة قتل الاثنين كانت من بطولات الكثيرين من ملوك الشاهنامه وأبطالها، وكذلك كانت من الصعوبات أن بعض المصادر الأدبية الفارسية والتي استوحيت منها بعض المناظر محل الدراسة لم تترجم للغة العربية، مثل قصة هماي وهمايون على سبيل المثال، لذا كان من الصعوبة المقارنة بين الذ الأدبي والمنظر المصور على التحف، وكذلك معرفة المنظر الذي يصوره الفنان تحديداً، وحتى في بعض المصادر الأدبية المترجمة للغة العربية كان يوجد بعض الصعوبة في معرفة تفاصيل الحدث المصور، لأن الترجمة العربية للذ حذفت تلك التفاصيل، مثال ذلك على سبيل المثال وليس الحصر، قصة اختبار أفريدون لشجاعة أبنائه والمصورة على احد التحف السلجوقية لم أجد ذكر لها في الترجمة العربية للشاهنامه حيث حذفها الفتح بن علي البنداري الذي ترجم الشاهنامه للغة العربية.

محتويات البحث

وقد قمت بتناول هذا الموضوع من خلال تقسيمه لبايبن:

الباب الأول

تعرضت في الباب الأول لدراسة وصفية لنماذج من التحف الإيرانية التي تزدان بمناظر قصصية، وقد قسمت هذا الباب لثلاثة فصول مرتبة تاريخياً، أتناول في كل فصل منها المناظر المصورة على تحف تعود لنفس العصر، وقد تعرضت في هذا الباب بالوصف والدراسة لعدد ٧١ تحفة إيرانية تزدان بمناظر قصصية كما يلي:

الفصل الأول:

بعنوان – المناظر القصصية المصورة على التحف السلجوقية
وقد تناولت في هذا الفصل بالوصف التفصيلي ٢٨ تحفة تعود للعصر السلجوقي

الفصل الثاني:

بعنوان – المناظر القصصية المصورة على التحف المغولية والتيمورية
وقد آثرت في هذا الفصل الجمع بين وصف تحف تعود لعصرين وليس عصر واحد كما فعلت في الفصلين الأول والثالث لقلّة عدد التحف التي تعود لهذين العصرين، وذلك فيما اطلعت عليه من أبحاث ومراجع، وتناولت فيه ثمان تحف مغولية وتحفتين تعودان للعصر التيموري .

الفصل الثالث :

بعنوان – المناظر القصصية المصورة على التحف الصفوية
وقد تناولت في هذا الفصل بالوصف التفصيلي لعدد ٣٣ تحفة تعود للعصر الصفوي

الباب الثاني

أما الباب الثاني فقد خصصته للدراسة التحليلية للمناظر القصصية المصورة على التحف الإيرانية، ويشتمل هذا الباب على تسعة فصول مرتبة موضوعياً كالتالي:

الفصل الأول:

بعنوان- الأساليب الفنية لتصوير المناظر القصصية:
وقد تناولت في هذا الفصل دراسة ثمانية أنواع من لباس الرأس، وعشر أنواع من لباس البدن، واثنى عشر نوع من أنواع الأسلحة المختلفة، ولم أكتف فقط بتعريف كل نوع منها، ولكن قمت كذلك بالإشارة للتطور في تصوير كل نوع من تلك الأنواع في العصور المتتالية التي تناولتها بالدراسة، وكان ذلك مرفقاً بالعديد من الأشكال التوضيحية لبعض أنواع تلك الملابس، كالتاج ، وأنواع مختلفة من الأسلحة، كالقوس ، جعبة السهام والترس والخوذة.

الفصل الثاني:

بعنوان- مصورو المناظر القصصية على التحف:
تعرضت في هذا الفصل لدراسة أهم السمات الفنية لستة من الفنانين ظهرت توقيعاتهم على تحف فنية إيرانية تزدان بمناظر مستوحاة من القصص الإيرانية، وذلك على اعتبار أن تلك التوقيعات كانت لمصور المنظر ومنفذه على التحفة.

الفصل الثالث:

بعنوان- اللباس في المناظر القصصية :
وقد تناولت في هذا الفصل دراسة ثمانية أنواع من لباس الرأس، وعشر أنواع من لباس البدن، واثنى عشر نوع من أنواع الأسلحة المختلفة، ولم أكتف فقط بتعريف كل نوع منها، ولكن قمت كذلك بالإشارة للتطور في تصوير كل نوع من تلك الأنواع في العصور المتتالية التي تناولتها بالدراسة، وكان ذلك مرفقاً بالعديد من الأشكال التوضيحية لبعض أنواع تلك الملابس.

الفصل الرابع:

بعنوان- قطع الأثاث في المناظر القصصية :

وقد تناولت في هذا الفصل دراسة قطع الأثاث التي ظهرت في المناظر محل الدراسة، وقمت كذلك بالإشارة للتطور في تصوير كل نوع من تلك الأنواع في العصور المتتالية مع مقارنة أسلوب تصوير كل منها بمدارس التصوير المعاصرة، كما درست فيه وسائل السفر التي ظهرت في المناظر القصصية، على اعتبار أنها مع قطع الأثاث كانت الوسيلة التي استخدمها الفنان للتعبير عن مسرح الأحداث الذي تم فيها المنظر، مثال ذلك شكل العرش، والأباريق، والخيام..... الخ.

الفصل الخامس:

بعنوان- وسائل السفر في المناظر القصصية:

وتناولت فيه بالدراسة أهم وسائل النقل التي ظهرت على التحف محل الدراسة وكذا أساليب تصويرها من عصر لآخر.

الفصل السادس:

بعنوان- الأشكال الحيوانية في المناظر القصصية:

وتعرضت فيه لدراسة سبعة أشكال من أشكال الحيوانات الواقعية والخرافية التي ظهرت في المناظر القصصية، مع إشارة للتطور في تصوير كل حيوان من هذه الحيوانات في العصور المتتالية، وتزويد الفصل بالعديد من الرسوم التوضيحية لتلك الحيوانات، كالحصان والغزال والفيل والنتين.

الفصل السابع:

بعنوان- التأثيرات الأجنبية في المناظر القصصية:

درست في هذا الفصل التأثيرات الفنية الأجنبية التي ظهرت في المناظر القصصية، مع التعرض لفتوات انتقال تلك التأثيرات.

الفصل الثامن:

بعنوان- علاقة الذ بالمنظر القصصي المصور على التحفة:

وتناولت فيه مدى التزام الفنان بتصوير المنظر كما صاغه مؤلف القصة أو المنظومة المستوحى منها المنظر.

الفصل التاسع:

بعنوان- المدلولات الرمزية للمناظر القصصية:

حاولت في هذا الفصل معرفة الأسباب التي دفعت الفنان الإيراني لتصوير منظر قصصي على تحفة منقولة، ولما استمر هذا الفنان في اعتبار تلك المناظر واحداً من أهم العناصر الزخرفية التي زين بها تلك التحف، وذلك من خلال محاولة التعرف على الدلالات الرمزية لتلك المناظر والتي دفعته لذلك.

النتائج

وقد توصلت من خلال تلك الدراسة لعدة نتائج منها:

١- كان العصران السلجوقي والصفوي هما العصران الذهبيان لاستخدام المناظر القصصية في زخرفة التحف الفنية، حيث يبلغ عدد التحف التي وصلتني من العصر السلجوقي ٢٨ تحفة، ومن العصر الصفوي ٣٣ تحفة، كما كانا أكبر العصور في تنوع الموضوعات حيث زينت التحف السلجوقية بأحد عشر موضوعاً، بينما زينت التحف الصفوية بثمانية موضوعات، بينما كان العصر التيموري أقل العصور ازدهارا حيث لم يصلني سوى تحفتين تعودان لذلك العصر، وقد زينتا بموضوع واحد، يليه العصر المغولي، الذي وصلني منه ٨ تحف، ازدانت بأربعة موضوعات، ويبدو أن السبب في ذلك هو انشغال حكام الدولتين ورعاة الفن فيهما بالحروب والغزوات.

٢- اختلفت طبيعة المصدر المستوحى منه المنظر القصصي، فبينما كانت غالبية مناظر العصرين السلجوقي والمغولي مستوحاة من الشاهنامة، ظهر في العصرين التيموري والصفوي اتجاه واضح نحو المناظر المستوحاة من المنظومات الشعرية التي تتناول قصص الحب والغرام.

٣- كانت قصة بهرام گور وأزده من أكثر القصص التي صورت على التحف في العصرين السلجوقي والمغولي، حيث ظهرت على نحو ٣٥.٧% من إجمالي عدد التحف السلجوقية، وعلى ٥٠% من إجمالي عدد التحف المغولية، أما في العصر الصفوي فيعد موضوع ليلي والمجنون من أكثر الموضوعات ظهوراً حيث ظهر ٣٥.٤% من إجمالي عدد التحف الصفوية، يليه موضوع خسرو يشاهد شيرين وهي تستحم الذي صور على ٣٢.٢% من عدد التحف الصفوية التي تناولتها.

٤- استطاعت الباحثة من خلال المقارنة بين المناظر المصورة على التحف المختلفة، وبين المناظر المصورة على التحف وتصوير المخطوطات تحديد موضوع تحفتين تعودان للعصر السلجوقي، وكذا التأكد من الموضوع الذي زخرفت به تحفتان تعود أحدهما للعصر المغولي، والثانية للعصر الصفوي، بعد أن كان المنظر المصور عليهما محل خلاف بين الباحثين.

٦- كان المنظر القصصي كعنصر زخرفي من العناصر التي اختصت بها في معظم الأحيان أئمن أنواع المنتجات في كل عصر من العصور، يؤكد ذلك أن معظم نماذج تلك المناظر ظهرت على نوعين من أئمن وأفخر أنواع الخزف في العصر السلجوقي، وهما الخزف ذو البريق المعدني، وخزف مينائي، وكذلك على التحف المعدنية المكفنة بالذهب والفضة، وعلى الخزف ذي البريق المعدني، والتحف المكفنة في العصر المغولي، وكذلك منسوجات الحرير الفاخرة في العصر التيموري، كما تظهر أغلبية تلك المناظر على قطع النسيج الفاخر من الساتان والأطلس المطرزين بخيوط الذهب والفضة في العصر الصفوي، وكما ظهرت تلك الموضوعات كذلك على أفخم وأروع نماذج السجاجيد الباقية من نفس العصر، مع استمرار تصويرها على التحف المعدنية المتقنة، والتحف الخشبية التي اقتناها حكام الدولة الصفوية، مما يؤكد أن تلك الموضوعات كانت من العناصر التي استخدمها الفنان لإضفاء الكمال على التحف الفاخرة.

٥- يؤكد أن الموضوعات القصصية كانت تنفذ على أفخر أنواع التحف في كل عصر هو أن منفذي تلك المناظر كذلك كانوا من أمهر وأشهر صناع وفنانين ذلك النوع من التحف، مثال ذلك ظهور توقيع أبو زيد القاشاني وهو أحد أشهر خزافي العصر السلجوقي على تحفتين ازادانتا بمناظر قصصية، وكذلك ظهور توقيع غياث الدين وهو أشهر وأمهر صناع المنسوجات ليس في إيران وحدها ولكن في العالم الإسلامي كله على العديد من التحف الصفوية التي تزدان بمناظر قصصية، بل ربما كان متخصصاً في إنتاج المنسوجات التي تزدان بتلك الموضوعات.

٦- لم يتعامل الفنان الإيراني مع التحفة المصورة عليها المنظر القصصي كأنها صفحة في مخطوط فقط، بل نجده في بعض الأحيان يتعامل مع التحفة كأنها مخطوط كامل، فصور عليها مناظر متتالية من نفس القصة تعبر عن أحداثها الرئيسية من بدايتها وحتى نهايتها، وهو ما يظهر على بعض التحف السلجوقية والصفوية.

٧- لجأ الفنان لأسلوب آخر لمحاكاة صور المخطوطات في تصوير قصة كاملة من بدايتها لنهايتها من خلال تصوير مناظرها على عدة تحف، تزدان كل واحدة منها بعدة مناظر منها، وهو ما ظهر على تحفة من العصر السلجوقي،

٨- لم يكتف منفذ المنظر على التحف التطبيقية بتصوير مناظر قصة كاملة على تحفة واحدة، بل صور مناظر من أكثر من قصة على نفس التحفة، وهو ما بدأ ظهوره على التحف المغولية، ثم ظهر على العديد من التحف الصفوية.

٩- أتضح من الدراسة أن أشهر ملوك وأبطال الفرس الذين رسخوا في كيان الشعب الإيراني هم: بهرام گور (الملك بهرام الخامس)، خسرو (الملك كسرى الثاني الملقب بأنو شروان)، رستم، حيث استمر تصوير قصصهم على تحف تعود لمعظم العصور محل الدراسة.

١٠- يتضح من الدراسة أن أهم القيم التي حاول الفنان الإيراني تصويرها من خلال المنظر القصصي وأبطاله هي: قيمة الشجاعة والوقوف بجانب الشعب وحكامه وهي القيم التي مثلها البطل

رستم، الوقوف لجانب الحق والتصدي للظلم ومحاربة الطغاة مهما بلغ جبروتهم والتي جسدها الحداد گاوه، والقوة والحسم والتي مثلها بهرام، وقيمة الوفاء والتضحية من أجل المحبوب والتي صورتها منيزه وكذلك المجنون وفرهاد، العفة والطهر والتي مثلها يوسف وشيرين.

١١- يظهر من الدراسة أثر المادة الخام المصور عليها المنظر في أسلوب تنفيذه، وهو ما يتضح في التفاوت الجلي بين دقة وإتقان تصوير المنظر القصصي في نفس العصر حسب نوع المادة التي صنعت منها التحفة، فكانت أكثر المناظر دقة وأقربها لتساوير المخطوطات هي تلك المنفذة على التحف الخزفية، والتحف الخشبية أو المصنوعة من الورق المقوى ونفذت مناظرها باللاكية، وكان أقلها إتقاناً تلك المنفذة على التحف المعدنية، وكان السبب في ذلك بطبيعة الحال نعومة واستقامة سطح التحف الخزفية والخشبية والتي تشابه ما يكون في صفحات المخطوط، كما أن الفنان يرسم المنظر عليها بالألوان كما يرسم المصور على صفحة المخطوط، وذلك على عكس ما يجده منفذ المنظر على التحف المعدنية من صعوبة في حفر تلك المناظر وتكفيته على سطح صلب.

١٢- تتوع تصميمات المناظر القصصية المنفذة على التحف مقارنة بتساوير المخطوطات، فبينما لم يخرج تصميم المنظر في المخطوطات عن التصميم المستطيل أو المربع، يظهر في مناظر التحف عدة تصميمات إضافة لهذين التصميمين، وهي التصميم المستدير، والنجمي، والخماسي، والسداسي، والمثلث.

١٣- نجح الفنان في الغالبية العظمى من المناظر في تحقيق التناسب بين شكل التحفة والمنظر المصور عليها، وابتكر العديد من الوسائل لتحقيق ذلك التناسب.

١٤- التأكيد على الصلة الواضحة بين المناظر المنفذة على التحف التطبيقية وتلك المصورة في المخطوطات من خلال دراسة مقارنة للأساليب والسمات الفنية لكل منهما، وظهور التشابه الواضح بين الأساليب الفنية للمناظر المصورة عليهما، وقد تأكدت تلك الصلة في العصر الصفوي بظهور توقيع نفس الفنان في تساوير المخطوطات وعلى التحف التطبيقية مثل الفنان معين مصور.

١٥- كان للمناظر القصصية المصورة على التحف التطبيقية العديد من المدلولات الرمزية والتي قد تكون اجتماعية أو سياسية أو دينية أو قد تجتمع جميعاً في نفس المنظر، وكان ذلك بلا شك هو ما ساعد على استمرار تصوير نفس القصد والأبطال لقرون طويلة امتدت في بعض الأحيان للعصر الساساني، وهو ما يؤكد على قيمتها ليس فقط الفنية ولكن كذلك الروحية التي رسخت في كيان الإيرانيين عبر السنين، فقد كانت تخذل أمجادهم وأجدادهم وكانت وسيلة للتعبير عن المثل العليا التي يطمحون إليها، والأخلاق والصفات الحميدة التي يرغبون في تعليمها لأبنائهم وأحفادهم.

١٦- على الرغم من التشابه الواضح بين اللحظات أو الأحداث التي صورها كل من مصوري المخطوطات ومنفذي المناظر على التحف التطبيقية، إلا أنه ظهر كذلك في العديد من المناظر أن منفذي المناظر القصصية كانوا يختارون أحداثاً من القصة لتصويرها تختلف عن تلك التي ظهرت في المخطوطات، فبينما اختار مصورو المخطوطات عند تصوير قصة الضحاك وأفريدون تصوير لحظة صلب الضحاك في جبل دنباوند، اختار منفذو المناظر على التحف التطبيقية تصوير لحظة تسبق ذلك بقليل، وهي تصوير الموكب الذي قاده أفريدون لصلبه، وهي لحظة لم تظهر في أي - فيما أعرف- من المخطوطات الإيرانية الباقية، وكذلك كان الحال عند تصوير قصة رجوع بهرام من الهند، وكان الدافع لذلك الاختلاف فيما يبدو حرص منفذ المنظر على التحفة على اختيار تصوير لحظات ومناظر ذات تكوين أبسط من ذلك المصور في المخطوطات حتى يسهل له تنفيذه على التحفة.

١٧- يلاحظ كذلك تشابه تكوين المناظر القصصية التي تعبر عن نفس الحدث في كل النماذج التي تناولتها بالدراسة، فقد كان هناك تكوين عام لنفس القصة ظهر في كل التحف، وكان الاختلاف فقط في قليل من التفاصيل.

فكان التكوين العام لقصة بهرام جور وأزده على سبيل المثال يتكون من بهرام الذي يمسك بالقوس، وأزده التي تمسك بالهارب، يعتليان ظهر جمل، وأسفلهم مجموعة من الغزلان، وكان ذلك في التحف التي تعود للعصرين السلجوقي والمغولي.

وكان التكوين العام لمنظر خروج أفريدون لصلب الضحاك يتكون من الضحاك المقيد، يتقدمه الملك أفريدون يعتلي ظهر ثور يقوده الحداد جاوه، وذلك في التحف التي تعود للعصر السلجوقي. بينما كان التكوين العام لمنظر إنقاذ بيزن من البئر يتكون من بيزن جالس داخل بئر يقف أمامه رستم رافعاً الصخرة التي كانت تغطي فوهة البئر.

بينما كان التكوين العام لمنظر خسرو يشاهد شيرين وهي تستحم يتكون من شيرين تمشط شعرها في بركة ماء، بالقرب منها خسرو الذي ينظر إليها متعجباً، وهكذا.

١٨- حرص الفنان عند تصوير المنظر على التحفة على تصوير أبطالها الرئيسيين فقط، دون باقي الأشخاص الذين ربما ذكرهم الفنان المستوحى منه المنظر، وكذلك تصوير عناصر القصة الأساسية دون محاولة التعبير عن تفاصيل المنظر الكثيرة، وكان ذلك بطبيعة الحال لأن تصوير منظر أكثر تفصيلاً سيكون من الأمور الصعب ملاءمتها مع شكل وحجم التحفة والمادة الخام التي صنعت منها.

١٩- نظراً لأن المنظر المصور على التحفة لم يكن يصحبه في معظم الأحيان كتابي يُعرف به أو يوضحه فقد عمد الفنان على استخدام أساليب أخرى للتعريف به بشكل قاطع للناظر للتحفة، لذا فقد حرص على تصوير أبرز سماته وأشهرها وأرسخها في كيان الإيرانيين، فالضحاك دوماً يخرج من كتفيه ثعبانان، وأفريدون يمسك بصولجانه ذي الرأس الذي يأخذ شكل رأس حيوان، والحداد گاوه دوماً يمسك برأيه، وبهرام يصطاد بقوسه، وأزده تعزف على الهارب، وشيرين تجلس نصف عارية في مجرى مائي، والمجنون دوماً أشعث الشعر رث الثياب.

٢٠- على الرغم مما سبق قوله من أن الفنان عمد في معظم المناظر المصورة على التحف لاستخدام تكوينات بسيطة تعبر عن الحدث، إلا أنه كان هناك مناظر شذت عن هذه القاعدة تماماً، ويبدو الفنان فيها وكأنه يريد أن يثبت أنه لا يستطيع فقط الوصول لدقة ومهارة مصوري المخطوطات بل قد يفوقهم في بعض الأحيان، فقد صور في بعض الأحيان أكثر من خمسين شخصاً في المنظر، وحرص على تصوير التنوع في أشكالهم وأوضاعهم وملابسهم وزخارف تلك الملابس، مثل ذلك المنظر الذي يمثل معركة حربية والمصور على سلطانية من خزف ميناوي تعود للعصر السلجوقي، واللوحين الخشبيين المصور عليهما مناظر من قصة يوسف وزليخا ويعودان للعصر الصفوي، وهو ما يندر رؤيته ليس فقط في صور المخطوطات الإيرانية بل في التصوير الإسلامي بصفة عامة.

٢١- ظهرت على التحف التطبيقية موضوعات ندر ظهورها في صور المخطوطات، وأقصد بها تلك الموضوعات التي تصور أحداث تاريخية معاصرة، كذلك المعركة المصورة على أحد التحف السلجوقية، والتي تمثل معركة حقيقية حدثت في وقت قريب من زمن صنع التحفة، يؤكد ذلك حرص الفنان على كتابة أسماء قادة تلك المعركة فوق رؤوسهم، والمؤكد أن تلك التحفة صنعت لأحدهم، أو لسلطانهم، وظهر ذلك أيضاً فيما يعرف باسم السجاجيد البرتغالية.

٢٢- تعد المناظر القصصية المصورة على التحف الإيرانية سجلاً يذخر بكثير من التقاليد الاجتماعية، وأشكال الملابس، وأنواع الأسلحة، وقطع الأثاث والأواني ووسائل السفر في العصر الذي صور فيه المنظر على التحفة، فقد ظهر في تلك المنظر أكثر من ١٨ نوع من أنواع الملابس التي عرفت في تلك الأزمنة، وكذلك ما يزيد على ١٠ أنواع من الأسلحة، وكذلك ٦ أنواع من الأواني، وأكثر من ٥ أشكال للمقاعد والعروش.

٢٣- ذخرت المناظر القصصية كذلك بتصوير لكل أنواع الزخارف التي عرفت في الفن الإسلامي، حيث ظهرت الزخارف الهندسية، والنباتية وأشكال الكائنات الحية، والتي استخدمها الفنان في زخرفة الملابس، والخلفيات، والعمائر، والخيام، وقطع الأثاث.

٢٤- حملت المناظر القصصية المصورة على التحف الإيرانية لجانب سمات وأساليب مدارس التصوير المحلية المعاصرة، الكثير من المؤثرات الفنية الأجنبية، فظهرت فيها تأثيرات من الفن الفارسي القديم، وتأثيرات صينية وأوروبية وتركية وهندية وغيرها مما يعكس التيارات الثقافية والفنية التي تفاعل معها الإيرانيون خلال الفترة التاريخية التي تناولتها بالدراسة.

٢٥- على الرغم من صعوبة تنفيذ المنظر على التحف التطبيقية كما سبق إلا أن الفنان قد أظهر براعة فائقة في غالبية النماذج في المواءمة بين شكل التحفة وحجمها ونوعها والمنظر المصور عليها وذلك من خلال ابتكار تصميمات وأساليب متنوعة تم الإشارة إليها في مواضعها، كما برع في إكساب المناظر المصورة على التحف في كثير من الأحوال حيوية وواقعية يندر رؤيتها في أي من صور المخطوطات المعاصرة، حيث يكاد المرء يسمع قرع الطبول وصهيل الخيل في معركة حربية مصورة على بلاطة من خزف مينائي، تعود للعصر السلجوقي.