كأس من النحاس محفوظ بمجموعة سمو الأميرة مودي بنت عساف بالرياض "دراسة آثارية فنية"

د/ وليد شوقي إسماعيل البحيري
الأستاذ المساعد بكلية الآداب جامعة كفر الشيخ

المقدمة:

تمتعت إيران بشـهرة واسـعة في مجال إتقانها لمختلف الفنون, فقد أسـهمت منذ أقدم عصـورها التاريخية بدور بارز في تطوير الفن الإسلامي عامة وفي تطوير فن صناعة التحف التطبيقية وخصوصاً التحف المعدنية، حيث وصلت في هذا المجال لدرجة عالية من النضوج والإبداع الفني ، تلك الدرجة التي لم يصل إليها غيرها من الشعوب الإسلامية الأخرى ، حيث عرف هذا الشعب كيف يتقن ويبدع في منتجاته الفنية المختلفة, كما استطاع أن يضفي عليها نوعاً ومظهراً من مظاهر الفخامة والعظمة التي اتسم بها حكام إيران.[1]

وقد تميزت المشـغولات والمنتجات المعدنية بتعدد أشـكالها وتنوع المواد الخام المصـنوعة منها ، وكذلك اختلاف وتعدد الأسـاليب الصـناعية والزخرفية المتبعة في صـناعتها وزخرفتها ، وقد تنافس صـناع تلك المعادن – وخصـوصـاً في الفترة القاجارية– في إنتاج قطع فنية فريدة وشديدة الإثارة والإتقان حرصاً منهم على إرضاء ملوك هذا العصر.[2]

حيث إن الأعمال الفنية القاجارية تتسم بسحر بسيط يتجسد من خلال تفاصيل فنية متعددة عبرت بصدق عن مرحلة استعادت فيها إيران الحياة مرة أخرى خلال القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي.[3]

وازدهر فن التصوير خلال العصر القاجاري على يد كوكبة من الفنانين والمصورين الذين أسهموا في إيقاظ فن التصوير الإيراني من سباته العميق الذي دام لفترة طويلة امتدت من نهايات العصر الصفوي وحتى بدايات العصر القاجاري, تلك الفترة التي شهدت انتكاسة واضحة لفن التصـوير, حيث يرى مؤرخوا الفن الإيراني أنه على الرغم من وجود أعمال فنية تنتمي لتلك الفترة ، إلا أنها كانت ضـعيفة على المسـتوى الفني إذا ما قورنت بمثيلاتها التي تعود للعصر الصفوي أو تلك التي أنتجت فيما بعد في العصر القاجاري.[4]

فقد استيقظ فن التصوير الإيراني في العصر القاجاري على يد نخبة من الفنانين الذين عشقوا فن التصوير الإيراني, فراحوا يعبرون عن مدى عشقهم هذا من خلال أفكارهم وأدواتهم الخلابة التي أسـهمت في استعادة نهضـة فن التصـوير الإيراني مرتدياً حلة جديدة جعلت منه فنًّا مميزاً لا تخطئه عين الناقد أو المشـاهد لتلك الأعمال الفنية ، لذلك ظهر ما يعرف بالتصـميم الزخرفي الجيد بمعناه الصـحيح حيث يعطينا التصميم التركيبي ويؤكد استناداً على صفاته الجميلة ووظيفته ؛ ولهذا يجب ألا يكون التصميم الزخرفي وحدة منفصلة عن العمل.[1]

وتقوم هذه الدراسة على دراسة كأس من النحاس بمجموعة سمو الأميرة موضـي بنت عساف[2] بالرياض بالمملكة العربية السعودية ينشـر لأول مرة ، مزين بزخارف الكائنات الحية والزخارف النباتية والهندسـية التى لا تقل أهميتها عن مثيلاتها في تصـاوير المخطوطات القاجارية والتحف الإيرانية المزخرفة بالمينا أو اللاكيه مما يجعله نموذجاً جيداً لدراسة التصوير القاجاري على التحف المعدنية ، بالإضافة إلى أنه يلفت انتباه المتخصص في الآثار والفنون الإسلامية بما يشتمل عليه من زخارف، وعلاوة على ذلك لم تتطرق إليه دراسة سابقة, وسيتم تناوله عن طريق الدراسة الوصفية، يليها الدراسة التحليلية والمقارنة، ثم النتائج التي توصل إليها البحث .

DOI:10.12816/0036549

---

[1] رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسي بطهران دراسة فنية مقارنة, مخطوط رسالة دكتوراه, كلية الآثار, جامعة القاهرة, 1431هـ/2010م, ص2.

[2] منى محمد بدر: ثلاث تحف قاجارية من النحاس مزخرفة بتصاوير من المينا الملونة, مؤتمر الفيوم الخامس, 2005م, ص14.

[3] Bernard Lewis: The World of Islam, Thames and Hudson, 1997,p.271.

[4] دوجلاس باريت: الفن الإسلامي ببلاد فارس, (د.ت), ص36.

[1] فريال عبد المنعم: نظريات في أسس التصميم والإفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية معاصرة, مخطوط رسالة دكتوراه, كلية الفنون التطبيقية, جامعة حلوان, 1979م, ص193.

[2] الأميرة موضي: هي والدة سمو الأمير محمد بن فهد بن محمد بن عبد الرحمن آل سعود،ولقد اشتهرت سمو الأميرة بحبها الشديد لاقتناء التحف الأثرية، من بينها هذا الكأس, وهى بصدد إنشاء متحف في الرياض بالمملكة العربية السعودية.

A Cup of Cooper Preserved in the Collection of Her Highness The Princess Modi bent Assaf, al-Riyadh: An Archaeological-Artistic Study

Dr : Waleed Shawky Ismail ELbehery

Abstract"

This research is based on the study of a Cup of copper belonging to a set of items in the collection of Her Highness The Princess Modi bent Assaf at al-Riyadh, Saudi Arabia. The Cup is published for the first time and decorated with organisms, plants, and geometrical decorations which are not less important than its equivalences found on the paintings of Qajar manuscripts and Iranian antiques decorated with enamel or lacquer. This makes the Cup a good model to study the Qajari painting on metal objects. This study followed a descriptive approach, examining the cup in terms of its form and decorations. The artist followed the drawing technique of enclosing the artistic issues represented within geometric forms so that the Cup accommodates the largest number of pictorial topics, such as hunting scenes, mirth, and daily works like farming and ceramics-making. Moreover, the analytical study examined the raw material used; methods of industry; decoration; pictorial topics; the perspective, Human paintings; fashion; animals and birds paintings; and plant and geometrical decoration. The study examined also the history of the Cup. Finally, the most important results of the study were presented.

الدراسة الوصفية:

نوع التحفة: كأس من النحاس لوحة رقم (1)

مكان الحفظ: مجموعة سمو الأميرة موضي بنت عساف بالرياض تحت رقم 14.

الحالة: ممتازة.

المقاس: الارتفاع 67 سم, قطر الفوهة من أعلى 19سم, العمق 9 سم

الوصف: كأس من النحاس يتميز بالرشاقة الشديدة وتناسق أجزائه مما يدل على مدى تمكن الصانع ومهارته في إنتاج مثل هذا النوع من الأواني، ولعل السبب في هذه الصناعة المتقنة أن الكؤوس من أكثر الأواني استعمالاً في كافة البلاد والعصور وفي مناسبات متعددة ، منها استخدامه لتقديم السوائل والمشروبات لأهل الدار وضيوفهم ، وكثيراً ما كان أهل الخير يقدمون بعض الأواني المعدنية ومنها الكؤوس كهبة أو هدايا ، لذا اهتم مصوروا المخطوطات الإسلامية بتصويره ضمن خلفيات مجالس الطرب والشراب والاحتفالات كعنصر مهم في التخديم على الأشخاص في هذه المناسبات[1] .

ولقد اتبع الفنان أسلوب رسم الموضوعات الفنية داخل أشكال هندسية ؛ وذلك لكي يستوعب الكأس أكبر عدد من الموضوعات التصويرية، كمناظر الصيد والطرب والأعمال اليومية كزراعة الأرض وصناعة الخزف.

زخارف قاعدة الكأس:

الكأس ذو بدن كروي الشكل وقاعدة مستديرة، والقاعدة عبارة عن شكل مستدير ذو حافة تستند عليها القاعدة مزخرفة بعدة جامات تحتوي واحدة منها على زخارف طيور في وضع تقابل على أرضية من الزخارف النباتية، والأخرى تحتوي على زخارف نباتية وبنفس النمط بالتبادل, والجامات منفذة على أرضية من الزخارف النباتية تصويرة(2), شكل(1).

زخارف كتف الكأس:

يلي هذه القاعدة كتف على هيئة ناقوس مقلوب يبدأ بزخارف مسننة ويحتوي على مجموعة من الجامات كلها مزخرفة بزخارف نباتية فيما عدا اثنين تحتوي واحدة منهما على رسم فارس في حالة صيد تصويرة(3) والآخر في حالة تريض تصويرة(4) شكل(2) وهم على النحو التالي:

الأول: فارس يمتطي صهوة جواده في منظر صيد تصويرة(3), ويطلق السهم نحو الفريسة وهو ينظر للخلف، ويرتدي قميصاً مزيناً ببعض الدوائر المطموسة والقميص له فتحة رقبة دائرية محكمة القفل حول الرقبة, كما أن له كمين ضيقين طويلين يصلان إلى الرسغين، ومشدود حول وسطه بحزام ، ويضع على رأسه غطاء رأس صغير عبارة عن خوذة حربية ، وقد زينت بأشرطة طولية ، ويرتدي سروالاً منتفخ ، وينتعل حذاء مدبب الشكل طويل الرقبة يسمى البوتن لكي يضعه بسهولة في حلقة الركاب، والرقبة الطويلة تساعده على وقاية الساق, يوضح هذا الشكل قدرة الفنان المسلم على التعبير عن نوع الحيوان(الغزال) وهو يقفز بأبسط الخطوط والمساحات مما يوضح قدرته على التشخيص، كما تتضح

---

(1) Allan(J.W): The Metalwork in duster in Iran in the early Islamic period, D.Phil. thesis, University of Oxford, Vol.1,1976, p.76.

جرأة الفنان وتمكنه من الرسم عن طريق ملاحظة هذه الخطوط وهى مرسومة بحرية وثقة ، مع مراعاة الفنان لجماليات الخط وتدرجه من التخانة إلى الدقة وكذلك توفر المرونة مع القوة مما يعبر عن حركة الحيوان الرشيقة.

الثاني: فارس يمتطي صهوة جواده في منظر تريض,[1] تصويرة(4) شكل(2) يرتدي قميصاً مزيناً ببعض الدوائر المطموسة والقميص له فتحة رقبة دائرية محكمة القفل حول الرقبة, كما أن له كمين ضيقين طويلين يصلان إلى الرسغين, ومشدود حول وسطه بحزام, ويضع على رأسه غطاء رأس صغير عبارة عن خوذة حربية ، وقد زينت بأشرطة طولية ، ويرتدي سروالاً منتفخاً وينتعل حذاء مدبب الشكل طويل الرقبة يسمى البوتن لكي يضعه بسهولة في حلقة الركاب, والجواد مسرج وملجماً والسرج له بحر مناسب لجلسة الفارس ، ويزخرف بخطوط متشابكة لتكون مربعات، أسفله لبدة ، أما بالنسبة للجام فهو منفذ بأسلوب اصطلاحي ويظهر من أجزائه قطعة الرأس والجبهة والوجنة والأنف والفك ويمسك الفارس اللجام باليد اليمنى ويرفع اليد اليسرى ليضرب الجواد مما يدل على أنه في مسابقة للعدو.

وقد صور المشهد في منظر طبيعي حيث ظهرت مميزات المدرسة القاجارية[2] في التصوير من حيث الرسوم الآدمية التي ترسم وتنفذ بطريقة واقعية شديدة, وقد وفق الفنان في مراعاة النسب التشريحية للكائنات الحية الموجودة في هذا المشهد ، واهتم برسم المناظر الطبيعية بطريقة واقعية مراعياً قواعد المنظور.

أما الجامات الأخرى فيوجد بها فرع نباتي ينتهي بشكل وريدات أو على شكل شجرة نباتية ، وبين الجامة والأخرى يوجد زخرفة نباتية على شكل فرع نباتي على شكل الأرابيسك.

زخارف الكرة المستديرة التي تتوسط بين القاعدة والبدن تصويرة(5) شكل(3)

ويخرج من هذا الكتف ناقوس معدول مزخرف بزخارف نباتية ، ثم كرة مستديرة مزخرفة بثماني جامات تحتوي على زخارف لطيور على أرضية من الزخارف النباتية ، ثم تتصل الكرة بناقوسين واحد معدول والآخر مقلوب مزخرفان بزخارف نباتية, ويتصل الناقوس بمخروط ضيق من أسفل ويتسع كلما اتجهنا لأعلى ويعد بمثابة قاعدة لبدن الكأس ومزخرف بزخارف نباتية.

بدن الكأس من الخارج :

وبدن الكأس كروي الشكل عليه زخارف محصورة بين شريطين مستعرضين الأول: صغير من أعلى وهو عبارة عن جامات تحصر بداخلها زخارف نباتية لوريدات ومراوح نخيلية، والجامات منفذة على أرضية من الزخارف النباتية.

أما الشريط الأكبر فيبدأ من أسفل بزخارف لباقات عشبية تنتهي بشكل الورقة النباتية يليها جامة بها منظر يمثل أحد المشاهد اليومية تصويرة(6) شكل(4), حيث قسم المنظر إلى ثلاثة أقسام ومحددة بالصخور الاصطلاحية حيث يقوم الفلاح بحرث الأرض الزراعية بواسطة ثورين مربوط بهما المحراث الذي يستخدمه لحرث الأرض وهو مطابق للواقع ، ويمسك الفلاح المحراث باليد اليسرى ، ويمسك باليد اليمنى العصا ويرفعها لأعلى لضرب الحيوانات, وقد صوره المصور على هيئة شيخ كبير يظهر وجهه في وضع ثلاثي الأرباع وهو وجه بيضاوي ذو عيون لوزية مسحوبة يعلوها حواجب كثيفة ، والأنف مفرطح ، ويعلو الفم الشارب الكبير ، وله لحية طويلة تصل إلى الأذن ، ويرتدي قباءً طويل الأردان أسفله سروالُ، ويرتدي عمامة على رأسه، وينتهي هذا القسم بوجود رسم نصفي لحيوان الجمل ، والمنطقة محددة بوجود الباقات العشبية الطبيعية

---

[1] التريض من الرياضة ، وفيها يقوم الفرسان بممارسة الرياضة, التي قد تكون في حلبات سباق خاصة, أو في ميادين مجهزة, أو في القفار, والرياض, والبساتين, وما شابه ذلك, الغرض الرئيسي من ممارسة الفرسان للرياضة هو إفادة أجسامهم من ناحية, واكساب خيولهم القوة والمرونة من ناحية أخرى, هذا إلى جانب منافعها للنفس والذهن.

عبد الناصر ياسين: مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف الإسلامي, الطبعة الأولى, مطبعة زهراء الشرق, القاهرة, 2005م, ص137.

[2] القاجاريون هم طائفة من الجنس المغولى، بدأ ظهور أمرهم فى أواخر القرن الثانى عشر الهجرى/الثامن عشر الميلادي, عندما كانت كل البلاد الإيرانية مشتعلة بنار الفتنة ووصل أحد أفراد قبيلة قاجار ويسمى أقا محمد خان إلى السلطة فى عام(1200هـ /1785م) الذى استغل فترة ضعف عمر خان الزندى فتوجه إلى طهران ومعه عدد من القاجارية واستولى على شمال إيران ووسطها ، وقتل عام(1211هـ/1796م) واضطربت أحوال البلاد حتى تولى فتح على شاه (1212-1250هـ/1797-1834م) الحكم, وكان من أهم حكامها بعد ذلك محمد شاه(1250- 1264هـ/1834- 1847م)، وناصر الدين شاه (1264-1313هـ/1847-1895م)، ومظفر الدين شاه (1313-1324هـ/1895-1906م)، ومحمد على شاه (1324-1327هـ/1906-1909م)، وأحمد شاه(1343-1327هـ/1909-1924م) لمزيد من التفاصيل انظر:

أحمد كمال مظهر: دراسات فى تاريخ إيران الحديث والمعاصر، بغداد, 1958م، ص23, شاهين مكاريوس: تاريخ إيران, دار الآفاق العربية, القاهرة,2003م, ص ص235-256, شعبان ربيع محمد طرطور: تاريخ إيران من السلاجقة إلى الجمهورية الإسلامية مع نصوص فارسية، طبعة خاصة، القاهرة, 2007م, ص ص170-195, إيمان محمد العابد ياسين: التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري 1193-1343هـ/1779-1925م, مخطوط رسالة ماجستير, كلية الآثار, جامعة القاهرة, 2010م, ص ص1-3.

يليها منطقة أخرى محددة أيضاً بالصخور الاصطلاحية ينتشر بها شجيرات صغيرة, ثم يوجد سيدة كبيرة في وضع منحن ذي وجه صغير مستدير ممتلئ ، وعيون لوزية تعلوها الحواجب المقطبة ، والأنف الصغير، وتمسك قدراً كبيراً تحاول سقي ثور صغير حيث تقوم هذه السيدة بمساعدة زوجها في أعمال الزراعة ، وترتدي سارداري وتلبس خماراً على رأسها وتلبس في قدمها البوتن, أما القسم الثالث من المنظر فيوجد به تصاوير شجيرات كبيرة, كما يظهر هذا المشهد الأسلوب المميز في رسم الصخور والأشجار والنباتات الذي عرفته المنمنمات.[1], ويتضح في هذا المشهد سمات المدرسة القاجارية من حيث ظهور الطابع الإيراني في سحن الرسوم الشخصية، بالإضافة للملابس فهي إيرانية على الرغم من وجود التأثيرات الأوروبية في تصميمها، التمثيل الواقعي حيث تحرر الفنان من القيود القديمة مثل تصوير الرسوم بطريقة اصطلاحية ، وبدأ يصور الأشخاص بصورة واقعية موضحاً الملامح[2] كما ظهر في هذا المشهد, وقد وفق الفنان في مراعاة النسب التشريحية للكائنات الحية الموجودة في هذا المشهد، واهتم برسم المناظر الطبيعية على الرغم من كونها مناظر ثانوية ، إلا أنه أعطى لها أهمية خاصة فرسمها بطريقة واقعية مراعياً قواعد المنظور.

ويقابلها في الجهة الأخرى جامة كبيرة تحتوي على منظر لفارسين تصويرة(7) شكل(5) يصطادان على جامة مفصصة الشكل ، وقوام المنظر فارسان يمتطيان صهوة جواديهما الراكضين ويقومان بالهجوم على غزلان وأرانب برية، ويتميز المنظر بأنه مفعم بالحيوية والحركة التي نلمسها في عدو الجوادين من ناحية وحركة أذرع الفرسان من ناحية أخرى، بالإضافة للحركات القوية بالنسبة للأرانب البرية والغزلان وهم يتلقون السهام المنطلقة من أقواس الفرسان، كما أن عنصر التوازن توافر في المنظر ، حيث نرى في مقدمة التصويرة الفارس الأول يوجه القوس تجاه أرنب بري وهو ينظر للخلف و في أعلى التصويرة يوجد الفارس الآخر وهو يوجه القوس أيضاً تجاه غزالة وهو ينظر للخلف ويرتدي الفارسان قميصاً مزيناً ببعض الدوائر المطموسة والقميص له فتحة رقبة دائرية محكمة القفل حول الرقبة, كما أن له كمين ضيقين طويلين يصلان إلى الرسغين, ومشدود حول وسطه بحزام, ويضع كلٌ من الفارسين غطاء رأس صغير عبارة عن خوذة حربية ، وقد زينت بأشرطة طولية ، ويرتديان في الجزء السفلي سروالاً منتفخاً وينتعل الفارسان حذاء مدبب الشكل طويل الرقبة يسمى البوتن لكي يضعه الفارس بسهولة في حلقة الركاب، والرقبة الطويلة تساعده على وقاية الساق، وبذلك فإن الفارسين يرتديان العديد من المعدات الواقية للجسم وهى تتمثل فيما يلبسه على بدنه من قميص بهذه الكيفية والخوذة التي يضعاها على رأسهما ، والحذاء ذو الرقبة الطويلة الذى ينتعلاه ، كل ذلك ضروريٌّ في حالة صيد الحيوانات الضارية, إذ إنها تساعد على حماية الصائد من هجوم الحيوانات.[3]

مما يؤخذ على الفنان أنه لم يصور الحالة النفسية للأمير كما ينبغي ، فعلى الرغم من موضوع الصيد المرعب الذي يوضح قوة الفارس وإقدامه وحركة الجسم التي تنم عن الاهتمام الشديد بحركة القتال, ومع ذلك فإنه أمام كل هذه الأحداث لا يعبأ ، بل صورت قسمات وجهه هادئة وهناك احتمال أن هذا الانطباع متعمد لإظهار شجاعة الأمير، وقد نجح الفنان في إعطائنا العمق مراعياً المنظور للأرضية والأشجار.

والجواد مسرج وملجم ، والسرج له بحر مناسب لجلسة الفارس ، ويزخرف بخطوط متشابكة لتكون مربعات والإطار عبارة عن زخارف زجزاجية تمثل أشكال مثلثات ، في وسط كل مثلث نقطة ، أما بالنسبة للجام فهو منفذ بأسلوب اصطلاحي ويظهر من أجزائه قطعة الرأس والجبهة والوجنة والأنف والفك وترك الفارسان العنان طليقاً لانشغال أيديهما بالقوس.

وقد صور المشهد في منظر طبيعي حيث تظهر الصخور الاصطلاحية يخرج من بينها بعض الشجيرات الصغيرة الممثلة في أشجار السرو, وظهرت مميزات المدرسة القاجارية في التصوير من حيث الرسوم الآدمية ، ترسم وتنفذ بطريقة واقعية شديدة ، وقد وفَّق الفنان في مراعاة النسب التشريحية للكائنات الحية الموجودة في هذا المشهد ، كما اهتم برسم المناظر الطبيعية بطريقة واقعية مراعياً قواعد المنظور.

ويتناوب مع هذين الجامتين الكبيرتين جامات كبيرة تحتوي على زخارف نباتية ورسوم طيور، ويفصل بين الجامات الكبيرة جامات صغيرة متقابلة بالرأس مع بعضها إحداها تحتوي على رسم لغزالة واحدة تصويرة(8) شكل(6) أو غزالتين والأخرى تحتوي على زخارف نباتية تكون شكل الأرابيسك ؛ لتعطي أشكالاً زخرفية مجردة كما في باقي الشكل ، حيث يوضع كل ذلك داخل شكل هندسي وهو الصرة التي هى أيضاً مزخرفة بعدة أنواع من الزخارف المتتابعة أو المتكررة ، وتتكرر هذه الصرة أو الجامة بطريقة هندسية فيها تتابع وتتطابق ، وبالرغم من ذلك فقد ملأ الفنان الفراغ المحيط بهذه الدوائر بأشكال أخرى وعناصر مختلفة من حيوانية ونباتية تتكرر بنفس أسلوب التطابق فاليمين كاليسار تماماً.

---

[1] سمير الصايغ: الفن الإسلامي, قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية, دار المعرفة, بيروت, لبنان, 1988م, ص144.

[2] سمية حسن محمد إبراهيم: المدرسة القاجارية في التصوير دراسة أثرية فنية (1193-1343هـ/1779-1925م), مخطوط رسالة ماجستير, كلية الآثار, جامعة القاهرة 1977م, ص59.

[3] عبد الناصر ياسين: الأسلحة الدفاعية في العصر الإسلامي (بالتطبيق على زخارف الفنون التطبيقية والعمائر), المؤتمر الخامس لجمعية الآثاريين العرب, دراسات في الوطن العربي(3), الندوة العلمية الرابعة, أكتوبر 3002م, ص583.

زخارف بدن الكأس من الداخل تصويرة(9) :

بدن الكأس من الداخل ضـــحل غير عميق دليل على أنه كان يســـتعمل للزينة فقط ، يحتوي على خمس جامات بداخلها خمس تصـاوير محددة بخط عريض يفصـل بينها خمس جامات بها زخارف نباتية ، والجامات منفذة على أرضـية من الزخارف النباتية ، وفي وسـط الكأس من الداخل يوجد زخرفة الأرابيسك محددة في شكل دائرة والتصاوير على النحو التالي:

1- منظر يمثل حرفة صناعة الخزف تصويرة(10) شكل(7) حيث يجلس رجل مسن على كرسي لم تتضح معالمه ، ويمسك بيده قدراً كبيراً من الخزف كمثري الشـكل له قاعدة مسـتديرة وفوهة صـغيرة مسـتديرة ومزخرف بزخارف هندسـية ، والقدر موضـوع أمامه كأنه على دولاب لصناعة الخزف حيث يقوم الصانع بالانتهاء من تصنيع هذا القدر، ويظهر وجه الصانع في وضع ثلاثي الأرباع, ذو ملامح قاجارية ، والعيون لوزية مسـحوبة تعلوها الحواجب الكثيفة, والأنف الكبير المفرطح ، وقد صـوره المصـور على هيئة شـيخ كبير له لحية كبيرة متصـلة بشـارب كبير، ويلبس قباءً قصـير الأردان طياته محددة باللون الأسـود دليل على الاتسـاع ويلبس أسـفله سـروالاً فضـفاضـاً ليعطي له مسـاحة للحركة ، ويرتدي فوق رأسه عمامة متعددة الطيات, والمشهد مصور في فناء محدد بسياج خلفه أشجار، والأرضية مزخرفة ببلاطات على شكل معينات بالإضـافة للزخارف النباتية المنتشـرة التي على هيئة الوردة الهندسـية، ويوجد في مقدمة المنظر مجموعة من الأواني التي تم تصـنيعها، ويظهر خلف الرجل حائط مرتفع من الآجر مزخرف ببلاطات القاشـاني المسـتطيلة والملبسـة بأشـكال نجمية رباعية الرؤوس, وعلى جانبي هذا الحائط يوجد سوران صغيران, بواقع سور في كل جانب، الأيمن أكثر ارتفاعاً من الأيسر، ويبدو المبنى وكأنه ورشة عمل لهذا الرجل، وقد وفق الفنان في أن يوصـل للمشـاهد تركيز هذا الصـانع في عمله؛ وذلك من خلال انحناء الجسـد والرأس ناحية اليمين, وطريقة مسـك الإناء باليد اليسرى، وإدارته باليد اليمنى, فضـلاً عن نظرة العين التي توحي بالتركيز الشديد في العمل، ووجود العضـلات في اليد تدل على تمرسه في هذه الحرفة.

وتظهر خصـائص المدرسـة القاجارية في التصـوير من حيث الملامح، ووجود اللحية والشـارب، والاهتمام بالخلفية سـواء المعمارية أو الطبيعية بطريقة واقعية مراعياً قواعد المنظور، والاهتمام بالزخرفة وتناسـق هذه الزخارف مع بعضـها البعض، حيث زخارف الحائط الممثلة في أشكال النجمة رباعية الرؤوس مع أشكال المعينات, وقد وفق الفنان في مراعاة النسب التشريحية للرجل.

2- حرص الفنان على تصـوير مجالس الطرب والموسـيقى والعزف التي كانت تقام في البلاط الملكي ، وكانت تلك المجالس تضـم العديد من الراقصات والعازفات التي امتلأ بهم البلاط القاجاري[1]

حيث بدأ الاهتمام بتصـوير النسـاء في الفن الفارسـي منذ العصـر الايلخاني, وازداد تدريجيًا في العصـور اللاحقة، وخاصـة في الموضوعات التي تهتم بصور قصص الأدب الفارسي، ولكنها كانت غالباً ، ما تكون عنصراً من عناصر الموضوع الزخرفي, ولم يكن المصور يميل إلى تصوير النساء بملابس شفافة قبل العصر الصفوي ، ولكن مع حلول العصر الصفوي الثاني أصبحت رسوم النساء لا تمثل مجرد شريك في الموضوعات بل أفردت لها موضوعات مستقلة بذاتها في صور مستقلة ، وخاصة تلك التي تمثل الصور الشخصية ولم يجد المصور غضاضة في تصويرهن بملابس شفافة وكان من أبرز هؤلاء المصورين الذين تميزوا بتصوير النساء والمرأة عامة هو المصور رضا عباسي.[1]

وقد وصـل الاهتمام بصـور المرأة في العصـر القاجاري حيث كان القصـر مملوء بالنسـاء من زوجات للشـاه ووصـيفات وعازفات وراقصات.[2]

فقد كانت المرأة ذات تأثير قوي جداً في الفترة القاجارية ؛ لذا فإن العصـر القاجاري كان يعد بمثابة العصـر الذهبي لرسـوم المرأة في كافة أوضاعها.[3]

ومن هذه الأوضاع هذا المشهد الذي يمثل منظراً في الهواء الطلق لأحد مناظر الطرب في المدرسة القاجارية تصويرة(11) شكل(8) وهو عبارة عن رجل مصور في وضع ثلاثي الأرباع بملامح قاجارية, حيث الوجه المستدير الممتلئ، والعيون اللوزية المتسعة، والحواجب المقطبة، والأنف والفم الصغيران، يجلس مربع الأرجل ويمسك العود بيده اليسرى ويقوم بالعزف على العود باليد اليمنى، رغم التجريد والبساطة في الرسم إلا أن وضع الجسم صحيح حتى أن اليد التي أمسكت العود تعطي إيحاءاً بصغرها ولكن هذه اليد رسمت بمنظور, فأدى ذلك إلى تقصيرها

---

(1) Julian Raby: Qajar Portraits, Azimuth Editions Iran Heritage foundation, London, 1999, p.89.

(1) حسن عبد الشافي محمد حسن إبراهيم: تصاوير المرأة في إيران في العصرين التيموري والصفوي من خلال المخطوطات والفنون التطبيقية دراسة أثرية حضارية مقارنة, مخطوط رسالة ماجستير, كلية الآثار, جامعة القاهرة, 2006م, ص ص 276-277.

(2) سمية حسن محمد إبراهيم: المدرسة القاجارية, ص15.

(3) إيمان محمد العابد ياسين: التأثيرات الأوروبية, ص36.

وحدوث هذا الإيحاء, ويرتدي قباءً طويل الأردان واسعاً فضفاضاً مزخرفاً بأشرطة طويلة ويرتدي طاقية فوق رأسه التي تلتف حولها العمامة, وتظهر السوالف من أسفل الطاقية، ويظهر الشعر من الخلف، وقد صوره المصور على هيئة شاب صغير حليق الوجه, وتتمايل خلفه فتاة صغيرة يظهر وجهها في وضع ثلاثي الأرباع، وهى ذات ملامح قاجارية, فالوجه بيضاوي, والعيون لوزية تعلوها الحواجب المقطبة، وترتدي قباءً قصير الأردان أسفله قميص وتتمنطق من الوسط ببند وترتدي فوق رأسها طرحة طويلة تتدلى من الخلف وعلى الجانبين ، ويظهر شعرها من الأمام, وترفع يدها إلى أعلى وتتمايل ، دليل على أنها تقوم بحركات للرقص.

وفي مقدمة المنظر يوجد بعض الصـــخور الاصـــطلاحية وبعض الصـــخور تظهر على هيئة حروف ولكنها غير مقروءة، وتظهر شجرتان للسرو في مقدمة المنظر وفي خلفية المنظر يوجد بعض الأشجار الباسقة تنظم بشكل دائري حول هذا المنظر، هذا المشهد رسم دون تحديد المكان أو الزمان أو حتى الشـــخص فلا يظهر في أي وقت حدث ليلاً أم نهاراً ولا في أي مكان بالتحديد إنه فقط في مكان طبيعي، وقد ظهر في هذا المشـهد مميزات المدرسـة القاجارية في التصـوير من حيث الواقعية سـواء في ملامح الأشـخاص، أو الحركة من خلال حركة يد العازف وميل الراقصـة بجسـدها وحركة يدها, وقد وفق الفنان في مراعاة النسـب التشـريحية, والاهتمام بالخلفية الطبيعية ورسـمها بطريقة واقعية مراعياً قواعد المنظور.

3- يمثل هذا المنظر مشهد في الهواء الطلق تصويرة(12) شكل(9) بين متصوف وسيدة تتمايل أمامه كأنها ترقص حيث يجلس على يسار المنظر شيخ بجلسة ساسانية (ركبة ونصف)[1] على سجادة ويستند من الخلف على مسند, يرتدي فرجية كثيرة الطيات دليل على الاتساع ويتضح ذلك من خلال الخطوط السوداء الموجودة على الفرجية ويرتدي عمامة متعددة الطيات تلتف حول قلنسوة, ويظهر الشعر الكثيف من أسفل العمامة على الرقبة من الخلف, وقد صوره المصور على هيئة شيخ كبير صور وجهه بوضع ثلاثي الأرباع, ذو ملامح قاجارية بوجه بيضاوي, وعين لوزية متسعة تعلوها حواجب كثيفة نسبياً, والأنف المفرطح, له لحية سمراء متصلة بشارب أسمر, ويشير بيده للسيدة التي تقف أمامه كأنه يتبادل معها الحديث حيث ترتدي قباءً قصير الأردان مزخرف بنفس طريقة فرجية الشيخ, وتتمنطق من الوسط ببند, وترفع يدها اليسرى إلى أعلى وتخفض يدها اليمنى إلى أسفل دليل على الرقص, أما وجهها فهو في وضع ثلاثي الأرباع, ذو ملامح قاجارية فهو بيضاوي ممتلئ ذو عيون لوزية متسعة ومسحوبة تعلوها حواجب مقطبة, والأنف مفرطح, والفم صغير جدا, وشعرها عارٍ, ويظهر حسن تعبير الفنان عن الليل من خلال رسم الهلال, ولقد كان الفنان صادقاً في التعبير عن وجود موسيقى ورقص وذلك من خلال عيون الرجل التي يظهر فيها الانسجام مع العزف, فضلاً عن نظرة عيون السيدة, وتعبيرات الوجه, وانحناء جسد السيدة تجاه الرجل ورفع يدها, والمشهد مصور في منظر طبيعي حيث الصخور الاصطلاحية يخرج من خلفها أشجار السرو, ويتضح مميزات المدرسة القاجارية في التصوير من حيث الواقعية سواء في ملامح الأشخاص, أو الحركة من خلال حركة يد العازف وميل الراقصة بجسدها وحركة يدها, والجلسة الساسانية للرجل, وقد وفق الفنان في مراعاة النسب التشريحية, والاهتمام بالخلفية الطبيعية ورسمها بطريقة واقعية مراعياً قواعد المنظور.

4- منظر يمثل عابد أمام صومعته تصويرة(13) شكل(10) حيث يجلس شيخ مسن قد صوره المصور على هيئة شيخ كبير, يظهر وجهه في وضـع ثلاثي الأرباع, ذو وجه بيضـاوي, وعيون لوزية مسـحوبة يعلوها الحواجب الكثيفة, والأنف المفرطح, له لحية متصـلة بشـارب ويرتدي فرجية, ويوجد على كتفه شال كبير, ويرتدي سروالاً ويظهر حافي القدمين ويرفع يديه الاثنين إلى أعلى ويمسك بها وعاءً كبيراً مزخرف بزخارف هندسـية ويوجد أمامه إناءً مكسـوراً دليل على أنه يحاول كسـر هذا الإناء الذي يمسـكه, ويجلس العابد على منطقة صـخرية وظهرت الصـخور الاصـطلاحية أسـفله, كما يوجد خلفه مجموعة من القمم الجبلية يخرج من بينها أشـجار للسـرو, ويوجد خلف هذه القمم الجبلية منظر لأحد البيوت، كما يوجد خلفه شـجرتان للسـرو, وقد وفق المصـور في رسـم هذا المنظر الذي يوحي بأن العابد يسـكن الجبال، ويتضـح مميزات المدرسـة القاجارية في التصـوير من حيث الملامح القاجارية، ووجود اللحية والشـارب، والاهتمام بالخلفية سـواء المعمارية أو الطبيعية بطريقة واقعية مراعياً قواعد المنظور، والاهتمام بالزخرفة وتناسق هذه الزخارف مع بعضها البعض،وقد وفق الفنان في مراعاة النسب التشريحية للرجل.

5- مظر لأميرتين في الهواء الطلق تصويرة(14) شكل(11) ويرتديان أردية طويلة أوروبية الشكل ، حيث تظهر الأميرة الأولى في يمين المنظر ، ووجهها في وضع ثلاثي الأرباع، ذو ملامح قاجارية فهو بيضاوي ممتلئ ذو عيون لوزية متسعة ومسحوبة تعلوها حواجب مقطبة، والأنف مفرطح، والفم صغير جدا، وترتدي رداءً طويلاً مزخرفاً بزخارف هندسية وتتمنطق من الوسط ببند ويدها اليسرى مُنثنية على صدرها ، وترتدي البوتن في قدمها ويدها اليمنى تختفي خلف زميلتها التي وجهها أيضاً في وضع ثلاثي الأرباع ، ذو ملامح قاجارية بيضاوي ممتلئ ذو عيون لوزية متسعة ومسحوبة تعلوها حواجب مقطبة ، والأنف مفرطح، والفم صغير جدا، وترتدي أيضاً رداءً طويلاً مزخرفاً بزخارف هندسية

[1] سمية حسن محمد إبراهيم: المدرسة القاجارية, ص59.

وتنمطق من الوسط ببند وترفع يدها اليمنى إلى أعلى كأنها تتبادل معها الحديث ، وترتدي عمامة فوق رأسها وتلبس خفًا في قدمها ، والمشهد مصور في منظر طبيعي حيث تظهر الصخور الاصطلاحية أمامهما وعلى يمينهما ويسارهما، ويحيط بها أشجار السرو والأشجار اليانعة من كل جهة ويظهر في أقصى يمين التصويرة منظر لبيوت متعددة يظهر من خلفها ثلاثة أشجار للسرو، وقد نجح الفنان هنا في التعبير عن المشهد ، وذلك عن طريق ملامح الصديقتين والتي تعبر عن مشاعر الصداقة والحب بينهما، وتتضح دقة الرسم في كل التفاصيل الموجودة في الأشخاص والأشجار والأوراق والتصويرة ككل، حركة الأشخاص داخل التصميم وحركة الأشجار وخطوط الأرض التى ساعدت العين على أن تدور وتلف في التصويرة وتركز على كل جزء في التصميم.

نجد أن التصميم ناجح حيث إن عين المشاهد تنتقل في التصويرة بارتياح وهى تشاهد كل التفاصيل والعناصر ؛ وذلك نتيجة لخطوط الحركة الخفية في التصويرة والتي نتجت من أوضاع الأشخاص وحركات رؤوسهم وأيديهم وأطرافهم بوجه عام ، وتفاعل ذلك مع الخلفية والخطوط الرئيسة العامة ، وقد ظهرت مميزات المدرسة القاجارية في التصوير من حيث الرسوم الآدمية التى ترسم وتنفذ بطريقة واقعية شديدة ، ومراعاة النسب التشريحية لها ، والاهتمام بالخلفية سواء المعمارية أو الطبيعية بطريقة واقعية مراعياً قواعد المنظور.

الدراسة التحليلية :

تميزت إيران بموقعها الجغرافي المتميز والذي أتاح لها فرصة لإقامة علاقات واتصالات بالدول المجاورة ، ومن ثمّ أتاح لها الفرصة في التعرف على فنون وحضارات تلك الدول والأقطار المجاورة، الأمر الذي أدى بدوره إلى ظهور ظاهرة التأثر بفنون تلك الدول وذلك بما يتوافق مع المجتمع الإيراني، فقد كانت إيران دوماً تتلقى الأفكار وتطورها لتنتج منها في النهاية أفكاراً خاصة تناسب أحوالها.[1]

حيث جسد العصر القاجاري استمراراً لفن التصوير الإيراني ولكن وفق مفهوم جديد يتعلق بالميل الشديد نحو التغريب ، الأمر الذي جعل الفنان الإيراني آنذاك يتأثر بالعديد من الأساليب الفنية الأوروبية.[2]

وتميز الأسلوب الفني بالتأثيرات الأوروبية التي بدأت تغزو إيران منذ النصف الثاني من العصر الصفوي ، عندما لجأ الحكام الصفويون إلى الأوروبيين ، لكي يتعاونوا معهم ضد الغزو العثماني, ثم جاء القاجاريون وانغمسوا في حب الأوروبيين وأوروبا والسفر الدائم لهذه البلاد، فظهر تأثير فن عصر النهضة الأوروبية في التصوير الإيراني بصفة عامة وعلى التحف التطبيقية بصفة خاصة من حيث ظهور قواعد الضوء والظل واستخدام أسلوب التظليل في التعبير عن التجسيم ومراعاة قواعد المنظور, ورسم الزهور والنباتات الأوروبية.[3]

وفي أواخر العصر القاجاري استخدم الفنانون الإيرانيون ورعاتهم الأسلوب الأوروبي الواقعي، هذا الأسلوب الجديد جعل الإيرانيين يهجرون الأسلوب القديم ويتكيفون مع التصوير الأوروبي، وفي هذه الفترة بشكل عام لم تحتو تصاويرهم على الأسلوب الإيراني التقليدي في التصوير، حيث تخلوا من الصور ثنائية الأبعاد والألوان الواضحة البراقة, وفضلوا الصور القريبة من الطبيعة، وإن رسموا الأشخاص بالأسلوب الأوروبي الذي يستخدم المنظور والأبعاد الثلاثية.[4]

وفي القرن الحادي عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي سافر فنانون أوروبيون إلي بلاد الشرق وهؤلاء الفنانون كانوا إما مستشرقين أو ضمن بعثات دبلوماسية وهؤلاء المستشرقون كانوا يبحثون عن الأفكار الجديدة الغربية ؛ وذلك بغرض نقلها للغرب، كل ذلك كان له أكبر الأثر على الرعاة والفنانين الإيرانين لمعرفة السمات والأساليب المختلفة للتصوير الأوربي في القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي.[1]

---

[1] سليمان أحمد سليمان: قطع من السلاح الإيراني بمتحف الفن الإسلامي, مقال ضمن كتاب دراسات في الفن الفارسي, كتاب تذكاري احتفال بمرور 2500عام على تأسيس الامبراطورية الفارسية, دار التأليف والنشر, القاهرة, 1971م, ص67.

[2] منها حدة الخطوط المستخدمة حيث اعتمدت الرسومات والتصميمات على الخطوط المستقيمة والحادة الزاوية, مما أفقدها ليونتها ومرونتها المعتادة في مدارس التصوير الأوربية, أو كالتي ظهرت في رسوم المدرسة الصفوية الثانية مما جعل الموضوعات الفنية تدور في قالب محدود الاتجاهات, فتحد بذلك من اتساع تخيلات المشاهد لتلك الأعمال الفنية, فقد ألزمه المصور القاجاري بفكرة معينة محدودة فرضها عليه في العمل الفني مما منعه من محاولة التعمق في عمله الفني على عكس ما ظهر لدى الفنان الأوروبي, ومن ثم بدت الصورة القاجارية مسطحة تخلوا من مظاهر العمق التي اقتصر وجودها في رسوم المناظر الطبيعية التي استخدمها الفنان القاجاري كخلفية في أعماله الفنية فصارت موضوعات ثانوية.

Eleanor Sims: Persian Painting and its sources, Yale University press, 2002, p.83.

إيمان محمد العابد ياسين: التأثيرات الأوربية, ص150.

[3] منى محمد بدر: ثلاث تحف قاجارية, ص682.

[4] Ustephen F. Eisenman: Nineteenth century Art, Acritical history, London, 1998, p.7.

[1] Gillian Vogelsang Eastwood, Qajar Dress from Iran in the National Museum of Ethnology, Leiden, September,, 2001, pp.10-15.

إن مجئ الفنانون الغربيين زاد من الوعي بالأساليب والتقنيات الحديثة في التصوير فقد كان رعاة الفن القاجاريون على اتصال مباشر مع الفنانيين الرحالة، ومن ثم قام فنانوا البلاط الملكي بمحاكاة أسلوب هؤلاء الفنانين الأوروبيين ، ومن المحتمل أن فناني البلاط قابلوا هؤلاء الفنانيين الأوربيين, وتعلموا منهم التقنيات الأوربية الحديثة.[2]

والعامل الآخر الذي قاد التصوير القاجاري نحو الواقعية هو إرسال الفنانيين الإيرانيين إلى أوروبا، فقد اعتقد الحكام القاجاريون بأن ذلك يساعد الطلاب المبعوثين في معرفة العلوم الغربية الحديثة.[3]

وسوف يتم التعرض لدراسة عدة نقاط رئيسة على النحو التالي:

المادة الخام: النحاس يعد من أقدم المعادن التي عرفها الإنسان وهو معدن طري مطاوع يسهل تشكيله بالطرق والضغط ويراعى في تشكيله أن يسخن على ألا يبرد فجائيًا في الماء بعد التسخين حتى لاينكمش فجائياً فيؤدي ذلك إلى تشققه أو يتعرض للكسر عند معاودة الطرَّق عليه.[4]

وبذلك يمكن القول بأن النحاس كان يأتي على قائمة المعادن المهمة التي تدخل في أغلب الصناعات المعدنية ، لاسيما تلك المنتجات التي يكثر استخدامها في المنازل والبيوت مثل الكأس موضوع البحث.

طرق الصناعة والزخرفة :

معظم الأواني التي كانت تستخدم في الطهي قد تخلوا من الزخارف، أما الأواني التي تستخدم للماء فقد يلجأ الفنان إلى الاعتناء بزخارفها.[5]

الأمر الذي تظهره لنا طرق صناعته حيث استخدمت في صناعة هذا الكأس طريقة الطرق.[1]

وهذه العملية التي تغير شكل المعدن المسخن عن طريق طرقات المطرقة, وتعتمد أبدان الكؤوس المطروقة في تشكيلها على خاصية قابلية المعادن للتشكيل.[2]

مثل المعدن المستخدم في تنفيذ هذه التحفة وهو النحاس الأصفر المغلف بطبقة من الفضة الرقيقة حيث يبدو مثل الفضة.[3]

وتتفاوت المعادن في قابليتها للطرق فمنها ما يحتفظ بخواصه رغم تعرضه لتغيرات كثيرة في الشكل بواسطة الطرق مثل الذهب والرصاص, ومنها ما تزيد صلابته كلما تغير شكله بالطرق مثل النحاس.[4]

وتتم عملية الطرق عن طريق وضع واختيار الألواح المعدنية المناسبة للتصميم المطلوب تنفيذه ،[5]على السندال المصنوع من الحديد والمنتهي عند طرفه بجزء من الصلب ليتحمل عملية الطرق, ثم يطرق المعدن بمطرقة تشبه الجاكوش الصغير, ثم ترسم الزخارف من الخلف بشكل خفيف أو برفق ؛ وذلك حتى تبرز على السطح وتصبح مجسمة.[6]

---

(2) Jonathan M. Bloom, Sheila Blair, The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture, oxford University Press, New York, 2009, vol.3, P.511.

(3) Jonathan M. Bloom, Sheila Blair, The Grove Encyclopedia of Islamic Art, vol.3, P.513.

(4) سهام عبد الله جاد عبد الله: التحف المعدنية الصفوية, مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة, كلية الآثار, جامعة القاهرة, 2004م, ص103.

(5) ناصر بن علي بن عيضة الحارثي: تحف الأواني المعدنية والأدوات المعدنية في العصر العثماني دراسة فنية حضارية, مخطوط رسالة دكتوراه, كلية الشريعة والدراسات الإسلامية, جامعة أم القرى, المملكة العربية السعودية, 1989م, ص ص75-76.

(1) محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1974م, ص148.

(2) محمد علي عبد الحفيظ: أشكال المعادن في القاهرة العثمانية في ضوء مجموعات متاحف القاهرة وعمائرها الأثرية, مخطوطة رسالة ماجستير, كلية الآثار, جامعة القاهرة, 1995م, ص163.

(3) أولكر أرغين صوي: تطور فن المعادن الإسلامية منذ البداية حتى نهاية العصر السلجوقي, ترجمة وتقديم الصفصافي أحمد القطوري, المجلس الأعلى للثقافة, 2005م, ص ص151-152.

(4) ناصر إبراهيم: أصول التشكيل المعدني, القاهرة, 1952م, ص53.

(5) حسين عبد الرحيم عليوه: المعادن الإسلامية, بحث في كتاب القاهرة تاريخها فنونها آثارها, مؤسسة الأهرام بمناسبة احتفالها بمرور ألف عام على إنشاء القاهرة, القاهرة, 1971م, 371.

(6) عبد العزيز صلاح سالم: الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي, الجزء الأول, التحف المعدنية, مركز الكتاب للنشر, الطبعة الأولى, 1999م, ص106.

وتبدأ عملية الطرق بمرحلة التخمير وتعني تسخين المعدن إلى درجة الاحمرار ثم تركه ليبرد ببطء ؛ مما ينتج عنه نقص واضح في صلابة المعدن, ويصبح قابلاً للتشكيل بسهولة،[7]ويجب أن يكون التسخين متدرجاً لتجنب التمدد غير المتساوي.[8]

ثم تأتي عملية التقبيب وهى عملية تؤهل المعدن للانقباض والانبساط وتعرضه لتقليل السمك.[9]

وتتم عملية الجمع التي تمكن المعدن من الانقباض والانبساط وتزيد من سمكه بالجاكوش على السندال المناسب, ويجب أن تكون الدقات في اتجاه دائري منظم.[1]

وتأتي عملية الخصر والتفليج وهى عملية تطويع المعدن ؛ وذلك لتقليل القطر؛ وتجري عملية الطرق من الخارج أثناء الخصر على سندال جمع ، أما عملية التفليج فتجرى على السطح الداخلي أوالخارجي ويجب مراعاة أن يكون تقوس السندال مناسباً لتقوس شكل الإناء المطلوب عمله ،[2] مثل الكأس موضوع البحث.

ثم تأتي عملية التشفير وينتج عن هذه العملية شفة ذات محيط أكبر من الجسم وهى إحدى عمليات تطويع المعدن بالطرق.[3]

وتتم عملية اللحام حيث يتم لحام البدن والقاعدة عن طريق لحام معدني من الزنك والنحاس.[4]

وبعد ذلك تتم عملية التنعيم والغرض منها هو تحويل آثار الطرق على سطح الأواني المعدنية المشكلة بطريقة الطرق لتعطي التحفة مظهراً جميلاً ناعماً.[5]

أما عن طريق زخرفة الكأس موضوع الدراسة فلقد استخدمت طريقة الحز والحفر البارز وهما طريقتان تم استخدامهما منذ وقت مبكر في زخرفة شتى أنواع المعادن منها النحاس الأصفر, وخصوصاً في تنفيذ الزخارف النباتية والهندسية.[6]

حيث يقوم الصانع برسم الزخارف المطلوبة بالقلم ، ثم يحفر هذه الزخارف بواسطة أقلام معدنية لها حافة من الصلب تسمى "المحفار" ويدق على هذه الأقلام بواسطة مطرقة أو جاكوش.[7]

لذلك يعرف الحفر بأنه إجراء نقوش غائرة على سطح المعدن ، وتستخدم هذه الطريقة على المعادن التي تمتاز بأنها ذات سمك مناسب حتى تتحمل الطرق فوقها بقلم حاد ؛ لذلك يعد النحاس من أنسب المعادن لعملية الحفر.[8]

والحز هو إجراء حزوز خفيفة غير غائرة على سطح المعدن ويستعمل في المعادن الصلبة التي يراد زخرفتها برسوم دقيقة معقدة، وهى مكملة لعملية الحفر، حيث إنها تهتم بالمناطق والمساحات الدقيقة التي يتم حفرها.[1]

ولقد كان هذا الأسلوب في تنفيذ العناصر الزخرفية والرسوم داخل أشكال هندسية على التحف المعدنية حتى تستوعب التحفة أكثر من موضوع تصويري موجود في إيران من قبل العصر القاجاري, فلقد وجد ذلك بكثرة على المعادن الصفوية.[2]

الموضوعات التصويرية :

---

[7] عبد الله عطية عبد الحافظ: الآثار والفنون الإسلامية, مكتبة زهراء الشرق, الطبعة الثانية, القاهرة, 2006م, ص225.

[8] محمد أحمد زهران: فنون أشغال المعادن والتحف, مكتبة الأنجلو المصرية, الطبعة الأولى, القاهرة, 1965م, ص15.

[9] سعيد مصيلحي: أدوات وأواني المطبخ المعدنية في العصر المملوكي, مخطوط رسالة دكتوراه, كلية الآثار, جامعة القاهرة, 1984م, ص224.

[1] عبد الله عطية عبد الحافظ: الآثار والفنون الإسلامية, ص225.

[2] أمل مختار علي الشهاوي: أواني الشرب الفخارية والمعدنية في العصرين المملوكي والعثماني في ضوء مجموعة متحف الفن الإسلامي بالقاهرة, مخطوطة رسالة دكتوراه, كلية الآثار, جامعة القاهرة, 2007م, ص268.

[3] محمد أحمد زهران: فنون أشغال المعادن والتحف, ص ص117-118..

[4] عايدة إسماعيل فراج: الاستفادة من الأصول والقواعد التشكيلية للمعادن الإسلامية في تصميم منتجات معدنية سياحية, مخطوط رسالة ماجستير, كلية الفنون التطبيقية, جامعة حلوان, 1986م, ص100.

[5] محمد علي عبد الحفيظ: أشكال المعادن في القاهرة العثمانية, ص165.

[6] أبو الحمد محمود فرغلي: الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران, ص187.

[7] حسين عليوه: المعادن الإسلامية, ص177.

[8] محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1997م, ص149.

[1] حسنين صلاح العبيدي: التحف المعدنية في الموصل في العصر السلجوقي, مخطوطة رسالة دكتوراه, جامعة القاهرة, 1965م, ص187, عبد الحسين عبد الأمير محمد الشمري: التحف المعدنية المغولية دراسة أثرية فنية, مخطوط رسالة ماجستير, كلية الآثار جامعة القاهرة, 1975م, ص114.

[2] نبيل علي يوسف: موسوعة التحف المعدنية الإسلامية منذ ما قبل الإسلام وحتى نهاية العصر الصفوي, المجلد الأول, الطبعة الأولى, دار الفكر العربي, 2010م, ص231.

1- لقد تنوعت الموضوعات التصويرية التي يغلب عليها الطابع الصوفي[3] على قطعة الدراسة تنوعاً ملحوظاً, وبالتبعية تنوعت هيئة الأشخاص رجالاً ونساءً, كما أظهرت هذه الموضوعات مميزات كثيرة من الطابع القومي الإيراني بصفة عامة, ومن خصائص الحضارة القاجارية بصفة خاصة, فقد تبين لنا من رسوم الكأس مدى ولع المصور كعادة الفرس الإيرانيين في الإقبال على رسوم النباتات والزهور كخلفية للموضوعات التصويرية والتي تدور من خلال مناظر الطبيعة الخلابة والهواء الطلق للاستدلال على أن المناظر تدور في طبيعة هادئة وبها أشجار وافرة الظلال, كما يدل على حب المتصوفة للنبات، لذا صورهم يجلسون في البستان.

وقد أولى ملوك القاجار اهتماماً منقطع النظير بالطقوس والتقاليد والشعائر الدينية، وقد أدت المبالغة في هذا الأمر إلى تشويه صورة الدين, بحيث اعتبر بعض الباحثين ملوك القاجار على مذهب غير مذهب عامة الناس.[4]

ولذلك ظهرت في المناظر المنفذة في داخل الكأس, منها منظران للطرب والرقص بين رجل وسيدة تصاوير(12,11) أشكال(9,8), وعابد يحمل وعاء وأمامه قارورة مكسورة, وكانت مناظر الطرب قد ارتبطت بحفلات الغناء والرقص المتعلقة بالحفلات الملكية منذ العصر الساساني, وظهرت بكثرة على التحف المعدنية.[1]

ويلاحظ على هذه المناظر المصورة أن الأشخاص يغلب عليهم جو من المناجاة التي غالباً ما تحدث بين الصوفية، فالعادة لديهم أن يناجي كل منهم الآخر.[2]

الأمر الذي قد يطرح فكرة رمزية هذا المنظر ويسير بالتفسير نحو التأويلات الصوفية والمعاني الباطنية، وبخاصة مع وجود ما يرجح ذلك من شواهد تاريخية وعناصر رمزية صوفية.

أما من ناحية العناصر والرموز الصوفية التي وردت ضمن تصاوير هذه المناظر أواني الشراب[3] كما ظهرت في تصويرة(13) شكل(10).

فالإبريق يرمز للماء الطهور تصويرة(13) شكل(10)وللوعاء تصويرة(13) شكل(10) العلوم الصوفية،[4] وهو ما يحتفظ فيه بالشراب وهو النور الساطع عند جمال المحبوب, والكأس هو اللطف الموصل ذلك إلى أفواه القلوب، والساقي هو الله المتولي للخاصة والصالحين.[5]

2- ظهرت مشاهد من الحياة اليومية في إيران التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة اليومية العادية للناس في البيوت والأسواق والشوارع مثل منظر للفلاح وهو يحرث الأرض تصويرة(6) شكل(4), وسيدة تساعد زوجها في أعمال الزراعة بسقي الثور، وحرفة صناعة الخزف تصويرة(10) شكل(7), والسير في الهواء الطلق، بالإضافة إلى توظيف مجموعة من رسوم الحيوانات بشكل طبيعي دقيق قوامه الواقعية ، فضلاً عن امتزاج عدد من مفردات التصوير الأوروبي التي غزت المدرسة القاجارية ، وقد اختلفت عناصر ومفردات التصوير في تلك التركيبات الفنية كالظل

---

[3] أصبحت رسوم المتصوفة والدراويش وتصوير مجالسهم من الموضوعات التي شكلت ملمحاً مهماً من ملامح التصوير في العصر التيموري والصفوي بصفة خاصة وربما تكون المكانة العالية التي حظي بها المتصوفة في إيران وغيرها من بلدان العالم الإسلامي الدافع لهذه التصاوير, فمن المعروف أن التصوير الإيراني ظل فناً أرستقراطياً يخدم الحكام والأمراء حتى أواخر القرن 10هـ/16م, ولم يكن المصورين إلا معبرون عن أهواء الحكام وإرضاء ميولهم, وكانت الفرق الصوفية قد أخذت تنتشرفي إيران منذ عهد الشيخ صفي الدين, نظراً لما كانت تعانيه البلاد أثناء حكم المغول والتيموريين مما ترك آثاراً مدمرة في نفوس الإيرانيين ، فاستلزم ذلك غمر هذه النفوس المدمرة في فيض من الروحانيات حتى تقوى وتشتد.

صلاح أحمد البهنسي: مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي, القاهرة, 1990م, ص251.

[4] محسن حسام ظاهري: تاريخ المآتم الحسينية في العصر القاجاري, ترجمة مشتاق الحلو, مجلة نصوص معاصرة, العدد9, شتاء 1428هـ/2007م, ص ص113-116.

[1] Willem Floor, Traditional Crafts in Qajar Iran (1800-1925), Mazda Publisher, 2003, P.189.

[2] سمية حسن محمد إبراهيم: مقلمة تحكي قصة التصوف, دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية, الكتاب التقديري للآثاري عبد الرحمن محمود عبد التواب, المجلس الأعلى للآثار, الجزء الثاني, القاهرة, 2001, ص39.

[3] يسمي الصوفية حلاوة الطاعة ولذة الكرامة وراحة الأنس شرباً ولا يستطيع أحداً أن يعمل عملاً بلا شرب, كما أن شرب الجسد من الماء فشرب القلب من الراحات وحلاوة الطاعات.

تغريد عبد العظيم محمد: منظومة ليلى ومجنون عند نظامي الكنجوي ترجمة ودراسة, رسالة ماجستير غير منشورة, قسم اللغة العربية وآدابها, كلية الدراسات الإنسانية, جامعة الأزهر, القاهرة, 1994م, ص93.

[4] نادر محمود عبد الدايم: التأثيرات العقائدية في الفن العثماني, مخطوطة رسالة ماجستير, كلية الآثار, جامعة القاهرة, 1989م, ص87.

[5] رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي, سلسلة موسوعات المصطلحات العربية والإسلامية, مكتبة لبنان, بيروت, 1999م, ص896.

والنور، ورسوم السيدات في زينات وملابس فاخرة تتفق مع المناسبة والجو العام المسيطر على العمل الفني؛ لذا تعد تلك التصاوير بمثابة شهود عيان ومصادر وثائقية يستند إليها للوقوف على طبيعة الحياة اليومية العامة في إيران آنذاك.[6]

وقد عبر المصور عن السيدات العجائز من خلال الهيئة المنحنية للجسد، ووجه تملأه التجاعيد العميقة تصويرة(6) شكل(4), إلا أنه رسم هيئتها وسلوكها متناسب ومتفق مع الموضوع.

3- مناظر الفروسية والصيد وهى من أكثر المناظر المدونة على التحف التطبيقية عامة في محاولة لإحياء تراثه الفني القديم من العصر الساساني,[1]وربما كان سبب ذلك يرجع إلى أن الصيد كان ظاهرة شائعة في مختلف العصور والبقاع الإسلامية وكان يمارسها أهل السيادة, وأهل الفاقة على حد سواء، فأهل السيادة يجدون فيه وسيلة للهو وطريقاً للمتعة ، أما أهل الفاقة فيجدون في الصيد ما يكفيهم عما في أيدي الآخرين.[2]

وقد ظهرت مشاهد الفروسية في ثلاثة مناظر اثنان على قاعدة الكأس تصاوير(4,3) شكل(2) وواحد على بدن الكأس تصويرة(7) شكل(5), جسدت هذه التصاوير مدى تأثر المصور بالطراز الفني القاجاري, والذي تمثل في الأزياء وأغطية الرؤوس التي ارتداها أبطال هذا العمل الفني ، وكذلك المبالغة في التعبير الحركي الذي ظهر في إشارات الأيدي, بالإضافة إلى الرسوم الواقعية لتصاوير الحيوانات ، واستخدامه المكثف للظلال ؛ مما أضفى على هذه التصاوير حالة قاتمة نتجت عن استيعاب الفنان للعبة الضوء الصادر عن مصدر واحد في المنظر والاهتمام بإبراز البعد الثالث؛ مما يؤكد فكرة العمق في التصويرة, والتي تعبر بما لايدع مجالاً للشك عن تأثرهم الشديد بالفكر الأوروبي, وقد استمر هذا الاتجاه طوال العصور اللاحقة على العصر الصفوي حتى وصل لقمة نضجه الفني خلال العصر القاجاري.[3]

المنظور:

الرؤية المنظورية هنا تتجمع فيها كل عناصر التصويرة وتتوزع بطريقة توضح أشكالها من الزوايا التي يختارها الفنان، ولكن الأشجار والجبال في أعلى التصويرة تبدو أصغر قليلاً بشكل غير ملحوظ عنها في أسفل التصويرة, مما يعطي إيحاءً بالبعد، وجميع الأشكال مسطحة ولكن بعضها يحتوي على ظلال خفيفة توضح الشكل فقط، دون أن تؤثر في تسطيح الشكل وكل ذلك يؤكد نوع المنظور وهو المنظور الروحي.[4]

لذلك راعى الفنان الدقة في تنفيذ مثل هذه الموضوعات داخل مساحات ضيقة, فالموضوعات التي بداخل بدن الكأس موضوعات متكاملة يوجد بها أحياناً شخص واحد يقوم بحرفة أو شخصان، فهذا إن دل على شئ فإنما يدل على براعة ومهارة الفنان، وأنه وصل إلى درجة كبيرة في هذا المجال.

الرسوم الآدمية:

تبرز الرسوم الآدمية أن رسوم الرجال هى الأكثر تمثيلاً على التحفة محل الدراسة حيث يوجد عليها عشر تصاوير للرجال وخمس تصاوير للسيدات ، ويغلب على سحن الرجال الجمود والطابع الإيراني,[1]المتمثل في الوجوه والرؤوس المائلة للاستطالة مع طول القامة والقوة البدنية للرياضيين منهم, وفرق الفنان بين المراحل العمرية المختلفة لهؤلاء الرجال ، فميز من كان منهم بالغاً في منتصف العمر من خلال شارب كبير تصويرة(7) شكل(5)، في الوقت الذي استخدم اللحية الكثيفة لتمييز الرجال في مراحل متقدمة منه أقرب للشيخوخة تصويرة(13) شكل(10).

ومن المؤكد أن قلة تصوير النساء هو طبيعة الموضوعات المصورة كالصيد، وحرث الأرض، وسكن الكهوف، وصناعة الخزف التي لا مكان فيها للعنصر الأنثوي بطبيعة الحال، وعلى الرغم من قلة رسوم النساء في التحفة محل الدراسة حيث إنها ظهرت في مساعدة الزوج في زراعة الأرض، ومناظر الطرب، والسير في الهواء الطلق، فإن الفنان نجح في إبراز جنسها من خلال النسب الشريحية مع بساطة شديدة في تنفيذ الخطوط الخارجية للجسم والملابس.

الأزياء:

---

(6) Willem Floor, Traditional Crafts in Qajar Iran, p.225.

(1) رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه, ص ص224-225.

(2) عبد الرحمن رأفت باشا: الصيد عند العرب, أدواته وطرقه – حيوانه الصائد والمصيد, مؤسسة الرسالة, دار النفائس, بيروت, الطبعة الثانية, 1983م, ص34, عبد الناصر ياسين: مناظر الفروسية, ص63.

(3) Eleanor Sims: Persian Painting and its sources, p.84.

(4) سمير الصايغ: الفن الإسلامي, قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية, ص144.

(1) سمية حسن محمد إبراهيم: المدرسة القاجارية, ص58.

في البداية يجب الإشارة إلى صعوبة تحديد أنواع وأسماء الأزياء التي يرتديها الأشخاص في التصاوير المسجلة على التحفة محل الدراسة بدقة، نظراً لصعوبة تحديد أنواع الأقمشة, فضلاً عن غياب الألوان، وإهمال الفنان الكثير من التفاصيل الخاصة التي تبرز تكوين الملابس بسبب صغر حجم الرسوم الآدمية وطبيعة المادة الخام المنفذة عليها.[2]

إلا أن الثابت أن الإيرانيين حافظوا على كثير مما كان معروفاً من الملابس لديهم خلال العصور السابقة حتى العصر القاجاري مع القليل من المتغيرات، ومن أهم قطع الملابس التي ظهرت على زخارف الكأس موضوع الدراسة:

الفرجية:

هى نوع من الأردية الخارجية اختص بها الرجال، وهو ثوب فضفاض هفهاف له كمان واسعان طويلان يتجاوزان قليلاً أطراف الأصابع وهذان الكمان بغير تفريج البتة ، ويلبس هذا الثوب أفراد طبقة العلماء[1]، ويصفه البعض بأنه رداء من الجوخ الملون واسع فضفاض مفتوح من الأمام ولا ياقة له ، وله كمان واسعان أكثر من سعة كمي اليلك والقفطان ؛ وذلك لأنهما يغطيان الذراعين ويلبس أصحاب السمت والوقار هذا الرداء فوق القفطان في كل المواسم, أما الآخرون فيرتدونه في أوقات البرد، والرحالة يلبسونه مع المعطف ولكن يذهب البعض إلى أن الفرجية كساء كماه قصيران[2] وقد ظهرت هذه الفرجية في التصاوير موضوع الدراسة أرقام(13,12) أشكال(10,9).

القباء

هو نوع من أنواع اللباس الخارجى ، والقباء من أصل فارسى[3] وهو عبارة عن سترة مصنوعة عادة من تيل القطن الناعم للغاية حتى يكاد يشبه الأطلس ، وهذه السترة تهبط حتى منتصف الساق ، وهى مقورة كل التقوير من الأمام، وينساب الجانب الأيمن على البطن تماماً ويجرى ليستقر تحت الإبط بمعونة شرايط، ويمتد الجانب الأيسر فوقه حتى يصل بالجانب الأيمن بقياطين وينفرد قيطان واحد بعدم الارتباط بشئ البتة، ولكنه يتعلق بالقياطين الأخرى،[4] والقباء كان من أزياء الخارجية للرجل والمرأة[5]، وقد ظهر في التصاوير موضوع البحث أرقام (12,11,10,6) أشكال(9,8,7,4).

سارداري:

استخدمت النساء في العصر القاجاري أحياناً سترات طويلة واسعة تشبه بعض الأقبية المعروفة باسم سارداري، وهى عبارة عن معطف طويل ضيق عند الخصر[6] تصويرة(6) شكل(4).

القميص :

يلبس فوق السروال وذراعاه غير مشقوقتين[7] وأكمامه تصل حتى المعصم[8] ويتدلى القميص إلى منتصف الساقين[9] ويوجد نوعان من القمصان استعمل أحدهما كلباس داخلى والآخر خارجى, والخارجى مفتوح من الأمام وحتى سرة البطن, أما الداخلى فله فتحة مستديرة من الأمام حول الرقبة وردناه قصيران, ويحيط بهما شريط من الزخارف[1] ، وقد ظهر في التصاوير موضوع الدراسة الخارجي أرقام (7,4,3) أشكال(5,2) والداخلي رقم (11) شكل(8).

السروال:

---

[2] رحاب الصعيدي: التحف الإيرانية, ص ص296-297, حسام عويس طنطاوي, أدوات الجزارة في إيران خلال العصر القاجاري (1209-1344هـ/1794-1925م) السواطير نموذجاً, حوليات آداب عين شمس, مجلد 42, يونيو 2014م, ص276.

[1] دوزى رينهارت: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب, ترجمة أكمل فاضل, وزارة الإعلام, مديرية الثقافة العامة, دار الحرية للطباعة, مطبعة الحكومة بغداد, 1391هـ/1971م, ص 265.

[2] دوزى: المعجم, ص270

[3] العسكرى (أبو هلال ت 395هـ/1004م): كتاب التلخيص فى معرفة أسماء الأشياء, جـ1,تحقيق عزة حسن, مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق, 1389هـ/1969م ص207.

[4] دوزي, المعجم, ص 291

[5] أحمد (رمضان أحمد) 1397هـ/1977م, المجتمع الإسلامى فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية, الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية, ص 286

[6] حسام عويس طنطاوي, أدوات الجزارة في إيران خلال العصر القاجاري, ص278

[7] شايرول (ج . دى): المصريون المحدثون, ضمن كتاب وصف مصر للحملة الفرنسية, جـ1, القاهرة 1993م, ص 110.

[8] ادوارد وليم لاين: المصريون المحدثون (شمائلهم وعاداتهم) ترجمة عدلى طاهر نور, الطبعة الثانية, القاهرة, 1975م, ص 33.

[9] دوزى: المعجم, ص300.

[1] دوزى: المعجم, ص301.

مأخوذ من الكلمة الفارسية شلوار, وقد عربت هذه الكلمة إلى سروال وهى مركبة من مقطعين, الأول (شل) بمعنى فخذ والثانى(وار) وهى لاحقة تفيد النسبة[2]، أما عن شكل السروال فهو يتكون من حجزة وساقين[3] بحيث تبلغ العقبين ولا تجاوزهما، وقد تطول عن ذلك قليلاً من باب التجاوز[4] ويشد السروال حول الوسط بشريط (تكة تجرى فى باكية[5])، ويمتد إلى ما تحت الركبتين بقليل أو ينزل حتى الكعبين[6], وظهر في التصاوير أرقام(13,10,7,6,4,3) أشكال(10,7,5,4,2).

البند:

هو من الأدوات التى استخدمت لتثبيت اللباس الخارجى على الجسم وهو عبارة عن حزام من القماش يشد الوسط[7]، وكان يستخدم لربط القباء وشده على الوسط ، بالإضافة لوجود نوع آخر من الأحزمة يسمى 'باتكة' ويتميز بتدلى جزء طويل منه من الأمام[8]، وظهر النوع الأول في التصاوير موضوع البحث أرقام(14,12,11) أشكال(11,9,8).

الحزام :

الحزام من الأدوات التي يثبت بها اللباس الخارجي على الجسم, ويمكن القول: إنه لا تخلو مدرسة تصويرية من ظهور الحزام كأحد أهم الأربطة حول الوسط فوق الملابس الخارجية، غير أنه اختلف أسلوب تصوير الحزام من عصر لآخر، فبعد أن كان يصور بشكل حزام رفيع يلتف حول اللباس الخارجي في المدرسة السلجوقية دون محاولة للتعبير عن العقدة أو الطريقة التي ربط بها، ثم صار أعرض في تصاوير المدرسة التيمورية، كما ظهرت طريقة أخرى لربط الحزام في العصر الصفوي[1] وهو ما انتقل بنفس الكيفية في التصوير القاجاري ونرى هذه الأحزمة الجلد في التصاوير موضوع البحث أرقام(7,4,3) أشكال(5,2).

أغطية الرؤوس :

العمامة:

كان ارتداء العمامة عادة من عادات العرب وكانوا يُعدونها مظهراً من مظاهر السيادة حتى وصفت بأنها تيجان العرب[2], وكانت ذات شكل واحد عبارة عن طاقية صغيرة يلف حولها شال, ثم اتخذت العمامة عدة أشكال على التحف التطبيقية وفي التصاوير الإسلامية[3]

---

[2] محمد نور الدين عبد المنعم: الألفاظ الفارسية فى العامية المصرية (دراسات فى الحضارة الإسلامية), التقاء الحضارتين العربية والفارسية, القاهرة 1979م, ص 220.

[3] بن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن كرم ت711هـ/1311م): لسان العرب, جـ1, دار صادر بيروت, 1954م, ص 152.

[4] ايتنجهاوزن: دائرة المعارف الإسلامية, مجـ11, طبعة دار الشعب, بدون تاريخ, ص 379.

[5] تستخدم التكة لربط السروال حيث تعد مكملاً له والغرض من ذلك هو ربط السروال حتى تثبت بواسطتها على الجسم فلا تسقط وتحجب التكك عن الرائى بالملابس الخارجية

صلاح حسين العبيدى: الملابس العربية الإسلامية فى العصر العباسى الثانى من المصادر التاريخية والأثرية, منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية, بغداد, 1980م, ص 193.

[6] ادوارد وليم لاين: المصريون المحدثون, ص 32.

[7] ماير . أ: الملابس المملوكية, ترجمة صالح الشيتى, مراجعة وتقديم عبد الرحمن فهمى محمد, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1982م, ص 81.

[8] أمال المصري: أزياء المرأة في العصر العثماني, دار الأفاق العربية, الطبعة الأولى, 1999م, ص150.

[1] هيام أحمد محمد أحمد: التصوير القصصي على التحف التطبيقية الإيرانية من العصر السلجوقي حتى نهاية العصر الصفوي, مخطوط رسالة ماجستير غير منشور, كلية الآثار, جامعة القاهرة, 2009م, ص210.

[2] أحمد مطلوب: معجم الملابس فى لسان العرب, ط1, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, 1995م, ص88 .

[3] عرف العرب العمامة قبل العصر الفاطمي ويذكر أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يعتم بعمامة معروفة باسم السحاب ورثها علي بن أبي طالب كرم الله وجهه, كما عرفت العمامة في العصر الفاطمي, وكان يرتديها السلطان في العصر المملوكي حتى إنها كانت شعاراً للسلطنة، وكان منها ما يميز طائفة رجال الدين الذين كانوا يعرفون بأرباب العمائم, وقد نفذت بأشكال عديدة إما مستديرة ومرتفعة بعض الشئ عن الرأس وخالية تماماً من الزخرفة, ثم أصبح حجم العمامة أكبر وزخرفت بخطوط طولية وعرضية.

ماير . أ: الملابس المملوكية, ص 38.

ويذكر بن منظور فى تعريف العمامة أنها اسـم لما يعقد على الرأس ويلوى عليه فوق القلنسـوة أو بدونها[4] وتحتوى بعض العمامات على عذبة أو ذؤابة[5] أى أنها تلف على الرأس عدة لفات بينما ينسـدل أحد طرفيها الذى يسـمى العذبة أو الذؤابة إلى الخلف أو إلى الأمام أو إلى أعلى، وهذا النوع من العمائم أطلقت عليه المصادر والمعاجم اسم الكوار أو الكواره أو المكور من زيادة لف العمامة[6]، وقد ظهرت العمامة في التصاوير موضوع البحث أرقام(14,12,11,10,6) أشكال(11,9,8,7,4).

الطرحة :

هى خمار مقور مصـنوع من الشـال الموصـلى, الذى يلاث على العمامة، أو يطرح على الكتفين فيتدلى على الظهر[7], وقد ظهرت في التصاوير موضوع البحث رقم (11) شكل (8).

الخمار :

وهو نوع من لباس الرأس الذى اختصت به النساء دون الرجال ، وهو عبارة عن غطاء تغطى به المرأة رأسها ويلتف حول عنقها، أو أنه برقع امرأة يغطى مقدمة عنقها ويستر الفم والذقن ويتعلق بقمة الرأس[1] وقد ظهر في التصويرة رقم (6) شكل(4).

لباس الأقدام :

الجورب :

وهو عبارة عن لفافة الرجل وهو لفظ معرب من كورب وأصـله كوربا أى قبر الرجل[2], ويذكر دوزى أن الشـرقيين كانوا يلفون أقدامهم بخرق صوفية كبيرة، وفوق تلك اللفافات يلبسون خفافهم الواسعة[3].

اتخذت الأحذية شـكلين رئيسـين هما الحذاء ذو الرقبة الطويلة الممتدة لأعلى حتى منتصـف السـاق وقد تصـل أحياناً إلى الركبتين ، وكان الفرسـان يرتدون هذا النوع من الأحذية ذات الرقبة الطويلة حتى تحمي سيقانهم من الاحتكاك بجسم الحصـان ، وحتى تمكنهم من وضـع الأقدام في الركاب والتحكم فيه والأحذية هنا نوعان:

1- نوع ذو رقبة طويلة البوتن تصاوير (7,6,4,3) أشكال(5,4,2).

2- الثانى عبارة عن حذاء بسيط يغطى القدم حتى أعلى الكعب (خف)، ويخلو من وجود الرقبة الممتدة لأعلى تصويرة (14) شكل(11).

كسوات الخيل: ولم يظهر في رسوم الخيل بتصاوير هذا المخطوط غير البشلق أواللجام:

اللجام أو البشلق: يُطلق لفظ بشـلق على جميع ما يوضـع برأس الفرس[4]، ويُطلق لفظ لجام على حبل أو عصـا يُدخل في فم الدابة ويلزق إلى قفاه، وهو لفظ فارسـي معرب[5]، ويتكون من عدة أجزاء منها العذاران، وهما ما سـالا على خدي الفرس ويُجمعان من عند القفا، ومنها الرسـن، وهو الحبل وما كان من الأزمّة على الأنف، جمعها أرسان أو أرسن[6].

ولقد وضـح المصـور في رسـوم الخيل بتصـاوير هذا المخطوط شـكل اللجام أو البشـلق حول رأس ووجه الفرس أو الدابة باللونين الأحمر والأصفر الذهبي والأصفر العادي وقد ظهر في التصاوير موضوع البحث أرقام (7,4,3) أشكال (5,2).

السـرج: هو ما يقعد فيه الفارس على ظهر الفرس، ومن السـروج ما يكون مغشـى بالذهب أو الفضـة وقد يكون منقوشـاً أو غير منقوش[1]، وقد ظهر في التصاوير موضوع البحث أرقام (7,4,3) أشكال (5,2).

---

(4) أحمد الزيات: الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية 'دراسة أثرية فنية', مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة القاهرة, 1980م, ص 150.

(5) العبيدى: الملابس العربية الإسلامية, ص 120.

(6) العبيدى : الملابس العربية الإسلامية, ص 122.

(7) دوزى, المعجم, ص 212 .

(1) دوزى : المعجم , ص 39

(2) أدى شير: معجم الألفاظ الفارسية المعربة, بيروت, 1980م, ص 48 .

(3) دوزى , المعجم, ص 109 .

(4) نبيل عبد العزيز: الخيل ورياضتها في عصر سلاطين المماليك, مكتبة الأنجلو المصرية, القاهرة, 1976م, ص ص78-83.

(5) تامر مندور: تصاوير مخطوطات الطب البيطري الإسلامية في ضوء مجموعة دار الكتب المصرية, رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة طنطا 2009م، ص414.

(6) تامر مندور: تصاوير مخطوطات الطب البيطري، ص414.

(1) نبيل عبد العزيز: الخيل ورياضتها, ص ص84-91.

وأسفل السرج لبدة والجمع لبود وهى بطانة تطرح على ظهر الفرس ليوضع من فوقها السرج[2], وقد ظهرت في التصاوير موضوع البحث أرقام (7,4,3) أشكال (5,2).

الخط من أهم العناصر التي اعتمد عليها الفنان في تنفيذ زخارف هذه التحفة من حيث:

الخط في تحديد المساحات :

الخط يقوم بتحديد المساحات وبالتالي الفصل بين مساحتين مختلفتين ومتجاورتين كالكتلة والفراغ, حيث يصبح الفراغ مكملاً للعمل الفني أو عنصراً مهمًا من عناصره، كما في الزخارف الهندسية, حيث إن الخط يحدد مساحات الأشخاص ومساحات الخلفيات سواء كانت عمائر هندسية أو مناظر طبيعية مختلفة، وبذلك يقوم الخط بتحويل جميع الأجسام والكتل إلى عناصر زخرفية داخل العمل الفني، ومن أهم المبادئ التي جعلت الفنان المسلم يستخدم التحديد في رسم جميع عناصره الفنية هو رغبته في البحث عن الوضوح, وضوح تعاليم الدين وبالتالي وضوح الحياة وغايتها وكل مخلوقاتها، فجاء الفن معبراً عن ذلك عن طريق الخط والذي يعد عنصراً مهمًا من عناصر بناء العمل الفني، فهو يريد الوضوح في كل شئ حتى في البعد وفي التفاصيل الصغيرة حتى يرى المشاهد الموضوع بشكل كامل وواضح.

التعبير عن الحركة :

هناك نوع من الخطوط المنحنية تحدد مسار نقطة ؛ وذلك في الزخارف المستمرة كما في الزخارف النباتية ، ويدعى بالخط المنحني الطياش،[3] هذا الخط ينتج حركة تجعل الخط يتدرج من الرقة إلى التخانة وقد يكون متموجاً فيعبر بذلك عن حركة النبات واتجاهه، وتظهر مهارات الفنان المسلم في الرسم والتصوير وقدرته على التعبير عن الحركات المختلفة والاتجاهات أيضاً عن طريق حرية الخطوط وجرأتها في تحديد الأشكال، وبالرغم من تعدد أساليب الرسم في الخطوط إلا أن الفنان المسلم أثبت أنه على قدر كبير من دقة الملاحظة وقوة التقدير، حيث رسم جميع الأشكال الآدمية والحيوانية بالنسب الصحيحة لها.

الخط في التعبير عن المشاعر الإنسانية:

عمد الفنان المسلم إلى تلخيص خطوطه بما يتناسب مع نوع التصميم ووظيفته وكذلك العناصر الفنية الداخلة في تكوين أعماله.

واستطاع الفنان المسلم عن طريق هذه الخطوط أن يعبر عن المشاعر الإنسانية المختلفة سواء داخل مشاهد مرسومة أو كانطباعات مختلفة عن الشخصيات المرسومة داخل التصويرة وحسب وظيفة الرسم ، حيث إنه في بعض الأحيان يوضح درساً أو مادة علمية عن طريق الرسم ، فقد كان الصانع قديماً عالماً بأمور الصناعة من حيث المادة الخام وطرق الزخرفة، ويوجد تصويرة لصانع الخزف حيث يتمتع بالثقافة والعلم ، ويتضح ذلك من ملامح وجهه وتعبيراته وكذلك في طريقة لبسه والتي تدل على ثبات واستقرار وهدوء نفسي، ويظهر أيضاً من التعبير الذي يظهر على وجهه أنه يستمتع بهذا العمل من خلال هذا التجلي والاحساس العالي.

الرسوم الحيوانية:

شاع في الفن الإسلامي تمثيل مختلف أنواع الحيوانات ، ويمكن القول: إن الفنان المسلم قد ورث رسوم الحيوان عن الفنون السابقة في بلاد الشرق وخاصة الفن الساساني ، وقد لاحظ الباحثون في الفنون الإسلامية أن معظم الحيوانات التي رسمها ونفذها الفنان المسلم كانت من الحيوانات التي تصطاد أو تستعمل في الصيد, وتنوعت الأساليب الفنية التي نفذت بها تلك العناصر، فكانت ترسم بواقعية شديدة في بعض الأحيان، وخاصة من حيث مراعاة النسب التشريحية، في حين اكتفى في بعض الأحيان بإبراز التفاصيل العامة التي تدل على هوية تلك الحيوانات مع عدم الاهتمام بتفاصيلها وخاصة الوجه، وقد نجح المصور في التعبير عن الواقع والمتمثل في حركة تلك الحيوانات في المراعي والأودية.[1]

في حين أرجع بعض الباحثين ظهور مثل تلك الحيوانات على التحف الفنية الإسلامية إلى دعوة الدين الإسلامي نفسه للمسلمين وحثهم على التأمل في الحيوانات وعمل لفت أنظار المسلمين إليها وإلى ما بها من فوائد،[2] كقوله تعالى: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون".[3] وقد ظهرت الحيوانات في التصاوير موضوع البحث أرقام (8,7,6) أشكال (6,5,4).

الطيور:

---

[2] نبيل عبد العزيز: الخيل ورياضتها , ص 80.

[3] أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي, دار المعارف, القاهرة, ص102.

[1] رحاب رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي: التحف الإيرانية, ص328.

[2] عبد الناصر ياسين: الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية, دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي, مكتبة زهراء الشرق, القاهرة, 2000م, ص174.

[3] سورة النحل آية (6).

فقد تميزت تلك الرسوم في الفن الإسلامي بتنوعها الشديد, واختلاف أوضاعها وهيئاتها, وظهرت على العديد من التحف المعدنية المنتجة في الفترة القاجارية, وكانت في معظم الأحيان تتخلل الأشجار والزهور، وقد ظهرت في التصاوير موضوع البحث رقم(5) شكل(3).

الزخرفة النباتية:

هى الزخرفة التي تعتمد في تكوين مفرداتها على العناصر الطبيعية حيث مصدرها فروع النبات وأوراقه وأزهاره من خلالها نستطيع أن نتعرف على نوع النبات ، ولكنه ليس كما هو موجود بالواقع أي محور بعيد عن أصله الطبيعي, وتنوعت أشكال الأوراق وحافتها، وقد اعتمد الفنان على التكرار والتقابل والتناظر في وضع وحداته الزخرفية للحصول على التكوينات الزخرفية،[1] وهى فن من الفنون التشكيلية وتعتمد على مختلف أنواع النباتات, وكانت الطبيعة أحد مصادر الإلهام للفنان المسلم ، فالخيال والعناصر التجريدية كانت أيضاً حاضرة بقوة في أعماله الزخرفية, وتميزت شخصية الفنان المسلم في تعبيره الزخرفي بين التحوير والتجريد المطلق والتكوينات الحرة.

حيث استفاد الفنان من الحركة اللينة للنبات والتي تعبر عن الحياة في تحويرة لشكل النبات ووضعه داخل التصميم باتجاهات وخطوط معبرة تُحدث إيقاعاً متحركاً تجعل عين المشاهد تتجول في كل جزء من أجزائه.

تمتاز الخطوط العامة في بناء التصميم حتى في تحديد الزخرفة خطوطاً مرنة حلزونية، تخرج منها تفريعات أصغر للنبات والأوراق والأزهار.

كما نجد أنها متراصة ومترابطة مع بعضها لدرجة أنها توحي بأنها أشكالاً هندسية، مما يؤكد دقة الصانع في الوصول لهذا الشكل.

يختلف مستوى الأداء من عصر إلى آخر ومن بلد إلى آخر، ومهما يكن من أمر فإن كل الأساليب والاتجاهات في التعبير الزخرفي كان طابعها شرقي وإسلامي, أي لايبعد عن المفاهيم العربية والإسلامية والتحوير في هذا النوع من الزخارف مبدأ أساس في نقل الطبيعة ورغم ذلك تحتفظ بصفاتها الأساسية.

وتعتمد الزخرفة النباتية كما هو الحال في الكثير من أنواع الزخرفة في قواعد التركيب على نظم معروفة من أبرزها:

التناظر: بكافة أنواعه (كلي – نصفي – محور).

التكرار: وهو إعادة رسم العنصر الزخرفي عدة مرات أو توظيف عنصر واحد لعدة مرات.

التناوب: ويعني توظيف عنصرين فأكثر بتوزيع متناوب.

تنوعت أشكال الأغصان في دقة رسمها وعرضها وتركيباتها، وقد بالغ الفنانون المزخرفون في امتداداتها الأغصان والسيقان وفي التوائها ، حيث بدت وكأنها مستمرة في نموها.

ووردت ضمن الزخارف النباتية شجرة سرو، وقد عُرف عن الصوفية إجلالهم للنبات،[1] والشجرة بصفة عامة لديهم ترمز إلى الروح الفكري الذي يبتدئ من أصل واحد, ثم تتشعب منه شعبتان، ثم من كل شعبة شعبتان، وهكذا إلى أن تكثر الشعب بالتقسيمات العقلية، ثم يفضي بالآخرة إلى نتائج هى ثمراتها، ثم تلك الثمرات تعود فتسير بذوراً لأمثالها, كما أنها ترمز للإنسان الكامل.[2]

في حين أن شجرة السرو على وجه الخصوص لها عند الصوفية دلالات رمزية واضحة، إذ يعتقد الصوفي أن ارتفاع هذه الشجرة الشاهق يرفعه من عالم المادة إلى ربه، وهذه الشجرة هى التي تصعد به،[3] وقد ظهرت الزخارف النباتية في جميع تصاوير وأشكال البحث.

الزخارف الهندسية:

---

[1] محمد توفيق جاد: تاريخ الزخرفة, دار المعارف, مصر, 1976م, ص183.

[1] ترمز الطبيعة بكل مظاهرها لدى الصوفية إلى أمرين, الأول سريان التجلي الإلهي في الطبيعة وفي الأشياء دونما حلول أو ممازجة, والثاني تعبيرها عن التجلي الإلهي في ديمومته وتنوعه.

عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية, دار الأندلس, بيروت, 1978م, ص10.

[2] رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي, ص491.

[3] في هذا الإطار يؤكد بعض الباحثين أن هذا الفهم الصوفي لشجرة السرو يزداد وضوحاً إذا لاحظنا الطريقة التي رسم بها العثمانيون هذه الشجرة, فقد فضلوا رسمها في محاريب المساجد أو بجوارها أو على سجاجيد الصلاة أو شكلوا منها نهايات وقمم منابرهم بشكلها, وهى بذلك رمز للمناجاة والقرب من الله.

نادر محمود عبد الدايم: التأثيرات العقائدية, ص58, عبد الناصر ياسين: الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية, ص121.

على الرغم مما يبدو في الزخارف الهندسية من تعقيد فإنها في حقيقتها بسيطة على أصول وقواعد، كان من بينها تقسيم المحيط إلى أجزاء متساوية ثم توصيل النقط بعضها ببعض للحصول على أشكال هندسية مختلفة ، وهذا يدل على عناية المسلمين بعلم الهندسة من الناحيتين النظرية والتطبيقية.[4]

اعتمدت الزخارف الهندسية على المربع والمثلث والدائرة لكي تكون الأساس الذي تقوم عليه جميع الزخارف الهندسية واشتهرت النجمة الإسلامية المتعددة الأضلاع والمتفرعة وما نتج حولها من وحدات وتقسيمات مختلفة في المساحة ، وكل ذلك يعتمد في الأصل على خطوط هندسية بسيطة,[5] ويتضح منها مدى إلمام الفنان المسلم بعلم الهندسة ؛ لأن الزخارف الهندسية تعتمد على قياسات دقيقة للأطوال والزوايا في الأشكال الهندسية المختلفة.

قام الفنان بتقسيم الإطار الطولي إلى مثلثات متعاكسة ملأ بها فراغ الإطار ، الشكل العام يعتمد على تكرار المثلثات والمساحات المتولة بينها وتشكل الفراغات الصغيرة إيقاعاً هندسيًّا متتابعاً يساعد على توضيح شكل الزخرفة ، وقد ظهرت في التصاوير موضوع الدراسة كأطر للزخارف الأخرى سواء كانت زخارف للكائنات الحية أو النباتية.

التأريخ :

تعد محاولة التأريخ لهذا الكأس من الصعوبة بمكان؛ لأن محاولة تأريخها ونسبتها إلى مكان بعينه يفرض علينا مقارنتها بالعديد من التحف التطبيقية بصفة عامة والمعدنية بصفة خاصة في فترات مختلفة من جميع الأقطار المتمثلة في إيران بعصورها المختلفة، ومن خلال ما سبق عرضه، وبناء على ما يمكن ملاحظته من مقارنة زخارف إحدى القطع المؤرخة بالقطعة موضوع الدراسة يتضح الآتي:

*** من حيث الشكل العام:**

إن هذا الكأس لم نشاهده من قبل بهذا الحجم والارتفاع ، لكن في الفترة القاجارية نجد أنه أنتج فيه نماذج من التحف المعدنية ذات شكل مبتكر والتي لم يسبق أن شاهدنا لها مثيلاً في الفترات التاريخية السابقة.

*** موضوعات تصور المناظر الطبيعية:**

نجد أن الفنان الإيراني قد اهتم بتناول الموضوعات الزخرفية على منتجاته المعدنية والتي يظهر فيها التأثر بالروح الأوروبية في تنفيذها وهى الموضوعات التي تمثل المناظر الطبيعية، فقد كان يتناولها في العصور السابقة بشكل اصطلاحي غير واقعي.[1]

ولكن في الفترة القاجارية وبعد اطلاع الفنان الإيراني على المنتجات الأوروبية التي كانت تحوي نماذج لتلك الموضوعات المزخرفة والتي كانت معبرة بصدق عن الواقع ، والتي كان إما أن يراها تعرض في الأسواق الإيرانية أو يراها في البلاط الملكي لدى الشاهات والملوك القاجاريين متواجدة لديهم كهدايا من سفراء الدول الأجنبية الأوروبية, فبعد أن لمس الفنان الإيراني ما بها من واقعية شديدة وإبراز للعمق،[2] أعجب بها إعجاباً شديداً وأخذ في تقليدها على منتجاته الفنية المختلفة وأحرز نجاحاً بارزاً وملحوظاً في هذا التقليد، ويتضح ذلك في الزخارف المنفذة على الكأس من الداخل والخارج.

*** الرسوم الآدمية:**

تجلَّت التأثيرات الأوروبية بوضوح في تنفيذ تلك الرسوم سواء كانت رجالاً أو نساءً كانت ترسم في التصاوير السابقة المبكرة بشكل اصطلاحي, أما في الفترة القاجارية وبعد الانفتاح على دول الغرب الأوروبية والعالم الخارجي ، أصبحت تلك الرسوم الآدمية ترسم وتنفذ بطريقة واقعية مع مرعاة للنسب التشريحية للجسم الآدمي، كما جاءت الوجوه معبرة عما بداخل الشكل الآدمي، وكذلك الحركات سواء حركات الأيدي أو حركات الجسم كله فجاءت معبرة وواقعية تعكس الوضع الذي عليه الشكل الآدمي المنفذ على الكأس.

*** أغطية الرؤوس:**

---

[4] أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي, دار المعارف, القاهرة, ص ص114-115.

[5] Robinson (B.W), Book Covers and Lacquer, (Islamic Painting and Arts of the Book) part VIII .London 1976. p. 303.

[1] سمية حسن محمد إبراهيم: المدرسة القاجارية, ص6.

[2] نسرين على أحمد محمد عطا الله: التحف المعدنية في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة (1193-1343هـ/1779-1925م), مخطوط رسالة ماجستير غير منشورة, كلية الآثار, جامعة القاهرة, 2013م, ص273.

حيث ظهر التأثير الأوروبي بوضوح على الملابس والأزياء وكذا أغطية الرؤوس الخاصة بالرسوم الآدمية المنفذة على التحف المعدنية في الفترة القاجارية والتي بالطبع كانت مرآة عاكسة لما كان يريده الآدميون من رجال ونساء في تلك الفترة.[1]

فبعد الانفتاح والاتصال بأوروبا والعالم الخاجي وتواجد بعض الأوروبيين في المجتمع الإيراني وتعايشهم مع الإيرانيين كان من الطبيعي أن يتأثر الشعب الإيراني في تلك الفترة ببعض عاداتهم وتقاليدهم، والتي كان من ضمنها تغيير طراز ونمط ملابسهم وطرز أغطية الرؤوس, وهو ما ظهر على التصاوير المنفذة على الكأس.

*** طريقة تصفيف الشعر:**

تظهر الروح الأوروبية في تغيير طريقة تصفيف الشعر بالنسبة للسيدات ، إذ إنها في البداية تغطي رأسها بخمار أو طرحة، ولكن فيما بعد وبعد تغلغل التأثيرات الأوربية إلى المجتمع الإيراني أصبحت المرأة تصور وتنفذ على المنتجات الفنية عامة ، وعلى التحف المعدنية خاصة وشعرها عارٍ ولا يغطيه أي نوع من أغطية الرأس،[2] بجانب ظهور الخمار والطرحة.

*** ملامح الوجوه:**

كانت ملامح الوجوه وتقاسيمه في التصاوير المبكرة جاءت غير واقعية، أما في الفترة القاجارية فقد طرأ تغيير في تنفيذ تلك الموضوعات حيث حرص الفنان على الاهتمام بقواعد الظل والنور وإلقاء الضوء على ملامح وجوه شخوصه الآدمية، فبدأ بالوجه وكأنه مجسم الملامح وذو عيون براقة ومعبرة مما أضفى عليه واقعية شديدة وهو التأثير الأوروبي,[3]وهو ما ظهر في التصاوير موضوع البحث.

*** رسوم الحيوانات والطيور:**

يتجلى التأثير الأوروبي في رسم الحيوانات والطيور بطريقة واقعية، فقد برع الفنان في تجسيم تلك الحيوانات والطيور، وفي إبراز نسبها التشريحية.

وبمقارنة التصاوير الخاصة بالفروسية الموجودة على هذا الكأس بالتصاوير الموجودة على واقية ذراع تصويرة رقم (15) تنسب إلى إيران خلال العصر القاجاري في القرن 13هـ/19م,[1] يتضح أنها تتفق في طريقة الصناعة والزخرفة فضلاً عن التصميم العام والعناصر والوحدات الزخرفية المستخدمة والأسلوب الفني لها؛ وذلك من حيث ارتداء العديد من المعدات الواقية للجسم وهى تتمثل فيما يلبسوه على أبدانهم من قمصان بهذه الكيفية والخوذات التي يضعوها على رؤوسهم والحذاء ذو الرقبة الطويلة الذي ينتعلوه ، كل ذلك ضروريٌ في حالة صيد الحيوانات الضارية ، إذ أنها تساعد على حماية الصائد من هجوم الحيوانات ، وظهرت مميزات المدرسة القاجارية في التصوير من حيث الرسوم الآدمية التي رسمت ونفذت بطريقة واقعية شديدة ، ومراعاة النسب التشريحية للكائنات الحية ، ورسم المناظر الطبيعية بطريقة واقعية طبقاً لقواعد المنظور، وجسدت هذه التصاوير مدى تأثر المصور بالطراز الفني القاجاري, والذي تمثل في الأزياء وأغطية الرؤوس التي ارتداها أبطال هذا العمل الفني وكذلك المبالغة في التعبير الحركي الذي ظهر في إشارات الأيدي ، بالإضافة إلى الرسوم الواقعية لتصاوير الحيوانات, والاستخدام المكثف للظلال ، مما يؤكد فكرة العمق في التصويرة، والتي تعبر بما لايدع مجالاً للشك عن التأثر الشديد بالفكر الأوروبي.

ولذلك فإن هذا المشهد الخاص بالفروسية الموجود على الكأس نفذ بنفس الأسلوب الفني الموجود على واقية الذراع ؛ لذا فإن تاريخ صناعتهما واحد وهو القرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي.

وفي هذا التاريخ كانت تشتهر مدينة كرمان بصناعة النحاس وهي أحد المراكز الكبرى في الفترة القاجارية ، حيث أنها تميزت بالمنتجات النحاسية لوجود أكبر منجم للنحاس بها, والتي استمر إنتاجها في العصر القاجاري 1209-1344هـ/1794-1925م ؛[2] لذلك ترجح الدراسة أن يكون هذا الكأس من إنتاج هذه المدينة في هذه الفترة.

وتوصلت الدراسة للنتائج التالية:

- دراسة هذا الكأس وزخارفه ونشره لأول مرة.
- يؤرخ هذا الكأس بالقرن الثالث عشر الهجري/ التاسع عشر الميلادي, وأنتج في مدينة كرمان.

---

(1) نسرين على أحمد محمد عطا الله: التحف المعدنية في العصر القاجاري, ص275.

(2) نسرين على أحمد محمد عطا الله: التحف المعدنية في العصر القاجاري, ص279.

(3) نسرين على أحمد محمد عطا الله: التحف المعدنية في العصر القاجاري, ص279.

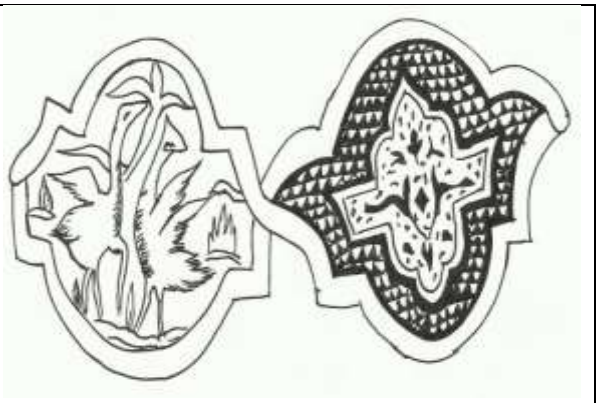
(1) حسام عويس طنطاوي, أدوات الجزارة في إيران خلال العصر القاجاري, لوحة14.

(2) Jonathan M. Bloom, Sheila Blair, The Grove Encyclopedia of Islamic Art, vol.3, P.513

- استمرار بعض الطرق الصناعية والزخرفية التقليدية الموروثة من عصور سابقة لتشكيل النحاس الذي كان يأتي على قائمة المعادن المهمة التي تدخل في أغلب الصناعات المعدنية لاسيما تلك المنتجات التي يكثر استخدامها في المنازل والبيوت مثل الكأس موضوع البحث خلال القرن 13هـ/19م على الرغم من الثورة الصناعية وغزو المنتجات الأجنبية الأقل سعراً.
- استفادة الفنان الإيراني من كل ما وقع عليه نظره لتحقيق أهدافه الزخرفية، فاتبع أسلوب رسم الموضوعات الفنية داخل أشكال هندسية ، وذلك لكي يستوعب الكأس أكبر عدد من الموضوعات التصويرية ، كمناظر الصيد والطرب والأعمال اليومية كزراعة الأرض وصناعة الخزف.
- معظم الأواني التي كانت تستخدم في الطهي قد تخلوا من الزخارف ، أما الأواني التي تستخدم للماء أو للزينة فقد يلجأ الفنان إلى الاعتناء بزخارفها.
- عبر المصور عن السيدات العجائز من خلال الهيئة المنحنية للجسد, ووجه تملأه التجاعيد العميقة إلا أنه رسم هيئتها وسلوكها متناسب ومتفق مع الموضوع ، وعن تصوير الفتيات فقد رسمت بوجوه مزينة في وضعة ثلاثية الأرباع, وظهرت بوجوه مستديرة الشكل وأعين براقة لامعة ومسحوبة ، وحواجب مقطبة.
- راعى الفنان الدقة في تنفيذ الموضوعات المنفذة على الكأس داخل مساحات ضيقة, فالموضوعات التي بداخل بدن الكأس موضوعات متكاملة يوجد بها أحياناً شخص واحد يقوم بحرفة أو شخصين ، وهذا يدل على براعة ومهارة الفنان، وأنه وصل إلى درجة كبيرة في هذا المجال.

الأشكال والتصاوير:

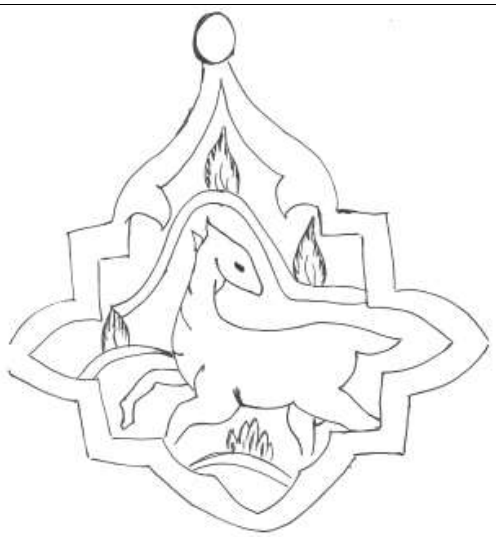
أولاً: الأشكال:

	
شكل (1)	شكل (2)

شكل (3)

شكل (4)

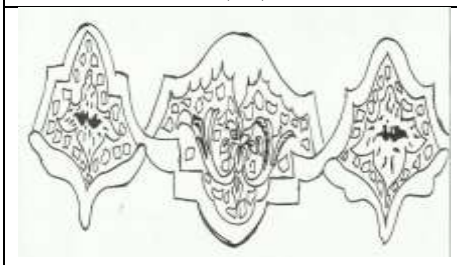
شكل (5)

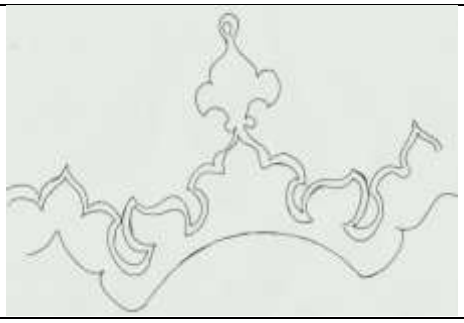
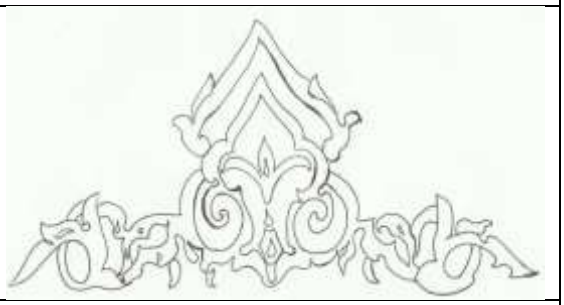
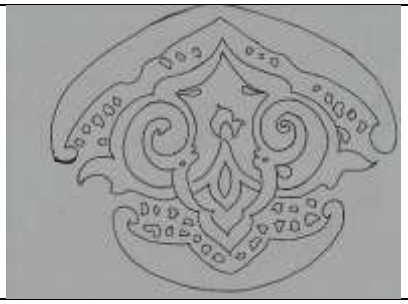
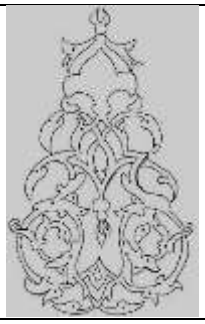
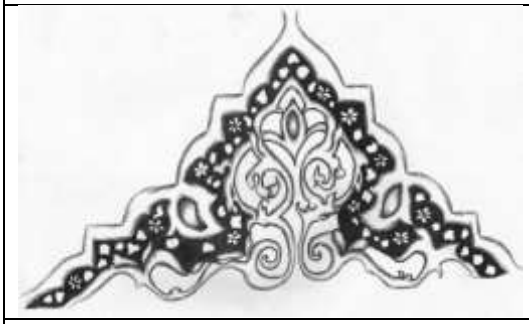


شكل (6)

شكل (7)

شكل (8)

شكل (9)	شكل (10)
	
شكل (11)	شكل (12)

	
شكل (13)	شكل (14)
	
شكل (15)	شكل (16)
	
شكل (17)	شكل (18)

ثانياً: التصاوير

لوحة (1)	تصويرة (2)
تصويرة (3)	تصويرة (4)

تصويرة (5)	تصويرة (6)
تصويرة (7)	تصويرة (8)

تصويرة (9)

تصويرة (10)

تصويرة (11)

تصويرة (12)

تصويرة (13)

تصويرة (14)

تصويرة (15)