# مناظر وزخارف علبة معدنية من العصر القاجارى تضيف سمات جديدة لفن التصوير الإسلامى

**" دراسة أثرية فنية "**

**د/ أهداب حسنى**

دكتور بكلية الآثار – جامعة أسوان

**مقدمة**

انبثق الفن الاسلامى –الذى يعد أحد أهم فروعه فن التصوير الاسلامى– بمكوناته الجمالية والفكرية والروحية؛ ليبهر أبصار المتلقين من الشرق والغرب بروعته وجماليته وأصالة شكله وخطابه، وقد جاء وليدا لثراء روحى وعلمى وفلسفى وفكرى اشتغل عليه الفنان المسلم بشكل عام والفنان القاجارى بشكل خاص الذى فهم الدين عقيدة وعبادة وقيما وسلوكا فترجم ذلك الفكر وجسده فنيا الى رؤية بصرية جمالية خالصة.

ان فلسفة الجماليات والحلول البصرية الجديدة جاءت لانصهار المفاهيم الروحية بالعلمية وبالفكرية وبالإجتماعية فى مركب واحد، ولم يستطيع الفنان المسلم أن يبتكر الحلول الفكرية والتقنية المتفقة مع موقفه الجمالى لولا تفاعله مع الاكتشافات البصرية، حيث عبر الفنان عن جمال الكون من خلال عناصر ومفردات بصرية مختزلة استلهمها من مكونات الطبيعة مثل النباتات والحيوانات وغيرها [(1)]؛ لذلك توصل الفنان إلى صياغة فنية جمالية وفلسفية فريدة لتلك العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية؛ لينقلنا نحو المعانى الدفينة على حد تعبير المؤرخ والباحث الجمالى "هنرى فوسيون" وتلك المعانى الدفينة التى أشار اليها فوسيون التى يصبو البحث فى خصائص الفن الاسلامى إلى ايجاد مفاتيح قراءة بصرية فاعلة لرصدها والكشف عنها بعمق لا تنحصر بالجوانب الروحية المتصلة بالدين الإسلامى فحسب، بل تتصل بما هو قدسى ودينوى فى حياه المسلم على السواء وتتطلب فى الوقت ذاته أدوات ومفاتيح بصرية خاصة؛ لقراءة العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية المنفذة على التحفة – موضوع الدراسة – أدوات تنبع من الفهم العميق للاسلام وصلته بالحياه، ثم ربط ذلك الفهم بثقافة وذائقة بصرية نافذة توصل المتلقى لتلك المعانى الدفينة[(2)].

**DOI:10.12816/0038025**

(1) مازن حمدى عصفور: مفاتيح قراءة بصرية مقترحة لرصد المعانى الدفينة فى الفن الاسلامى "قيم الخير والمنفعة والجمال كما يعكسها السطح التجريدى الاسلامى نموذجا "، الفن فى الفكر الاسلامى، تحرير فتحى حسن ملكاوى، المعهد العالمى للفكر الاسلامى، مكتب الاردن، عمان، ط1، 2013، ص ص 459–460

(2) الثقافة البصرية: هى القدرة على فهم واستخدام الصور بما فى ذلك القدرة على التفكير والتعلم والتعبير عن الذات باستخدام هذه الصور بمنتهى الابداع وتأتى أهمية الثقافة البصرية والتفكير البصرى بمعرفة الأسباب الجوهرية التى تنمى الإبداع، وقد بنيت الثقافة البصرية على ثلاث نظريات هى التفكير البصرى، التعلم البصرى، الاتصال البصرى وجميعها تساعد فى كشف المعنى والمضمون، فمثلا التفكير البصرى هى: تنظيم الصور المرتبطة بالأشكال والخطوط والألوان، والتعلم البصرى: هو التعلم من خلال البصريات، الاتصال البصرى هو: استخدام الرموز البصرية للتعبير عن الأفكار وتوضيح المعانى.
للمزيد انظر: فرانسيس دواير، ديفيد مايك مور: الثقافة البصرية والتعلم البصرى، ترجمة نبيل جاد عزمى، ط2، مكتبة بيروت، القاهرة، 2015

ومما يجدر الاشارة إليه ان الحاجة لبلورة مفاتيح القراءة البصرية ليست ملحة فقط لدورها فى منح الفن الإسلامى ما يستحقه من فهم وتوصيل، بل لدورها فى مسائل تأصيل الهوية والذات الثقافية والروحية، التى باتت من المسائل الملحة فى عصرنا الراهن الذى سادت فيه التغريب والعولمة والدوران فى فلك الآخر، وبالتالى يكون التفكير البصرى فى العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية مرتبط تماما بدراسة **فن التصوير** الإسلامى[1]. – الذى يعد أحد أهم الفروع الهامة فى الفنون الإسلامية –، مما يسهم ذلك فى بعث رؤى تفسيرية جديدة لفتح آفاق لدراسات مستقبلية متنوعة بشأن هذا المجال.

وسوف يسهم عرض ودراسة العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية المنفذة على التحفة المعدنية التى نحن بصددها فى إبراز وتحديد المعالم والأسس التى ينبغى تحقيقها عند بناء الصورة وكيفية معالجة التغيرات الفنية وتوظيفها فى بناء تكوينات مختلفة لتحقيق الأسس العامة؛ ولتكوين الصورة وتنمية الإحساس بالقيم الفنية؛ لتكوين الثقافة الفنية لدى متلقيها، وبالتالى تصبح الصورة مدخل؛ لتذوقها والإرتقاء بالذوق العام وثراءه.

**هدف البحث**

الكشف عن المناظر التصويرية والعناصر الزخرفية المتعددة، والتى لها أهمية قصوى فى التعرف على مظاهر الحضارة الاسلامية القاجارية إذ تعكس جوانب مختلفة من الحياة الدينية والفنية، وتعطى لمحة قيمة عن الحياه الإجتماعية والفكرية السائدة فى ذلك العصر؛ لذلك تم التركيز على قراءة بصرية شاملة من خلال لغة الشكل المرسوم على التحفة بغية تطوير مهارات الإتصال ومهارات التفكير الإبداعى والمنطقى فى مجال فن التصوير الاسلامى، وهذا ما يتوافق مع المحور الثالث من محاور المؤتمر الموقر الذى اشتمل على خصائص الفنون الإسلامية ومظاهر التفاعل الإبداعى مع الثقافات العالمية والتقدم التكنولوجى.

**أهمية البحث**

بما أن الهدف من البحث هو ايجاد أدوات تحليلية بصرية فاعلة ذات مقومات روحية وفكرية وجمالية مختزلة فى علامات ودوال ودلالات بصرية فنية قام الفنان بتوظيفها فى عناصره الفنية ومناظره التصويرية؛ لذا اهتم البحث ليجيب على التساؤلات الآتية:

---

(1) فن التصوير: الأساس (صور) فن تمثيل الأشخاص والأشياء بالألوان، والتصوير كلمة مشتقة من الفعل صار، وصور الشيء: جعل له صورة وشكلاً ورسمه ونقشه. والتصويرة (الجمع) تصاوير: التمثال. (المنجد: في اللغة والكلام، ط4، دار المشرق، بيروت، 1986، ص 375) ، والتصوير أو النقش له معنيان، الأول (إحداث شكل ممثل بطريقة من الطرائق الخاصة بالفنون نحو الرسم والنحت. والثاني تلوين الشكل الممثل. وكلا المعنيين مستعمل في القديم وفي الحديث على السواء. وفي القديم: التصوير بمعناه الأول مشهور، متداول في كتب الحديث والفقه خاصة...ومن الشواهد على المعنى الثاني في القديم أيضا قول ابن المقفع في كتاب كليلة ودمنة (ص52) :" ولينتفع بذلك (الغرض من الكتاب وهو كثرة الإنتاج) المصور والناسخ ابدا.(فارس بشر: سر الخلافة الإسلامية، مطبعة العهد الفرنسي، القاهرة، ب.ت، ص32) ، وبعد الاطلاع على التعاريف السابقة للتصوير، فيمكننا ان نعرفه اصطلاحيا: هو فن تمثيل الأشكال بوساطة عناصر التكوين الفني من خطوط وألوان وفراغات لتكوين صورة وشكل معين لها وفق رسوم التحف التطبيقية.

- كيف يمكن ان تعزز آليات الإرتباط بين العناصر الفنية والمناظر التصويرية فى نتاجات الثقافة البصرية فى مجال التصوير الإسلامى ؟
- هل استطاع الفنان توظيف زخارفه ورسومه بحيث يكشف عن الغرض الجمالي والوظيفى والقيم الفكرية والاجتماعية التى كانت سائدة فى ذلك العصر؟
- هل ساهم هذا البحث في إرساء أسس علمية لمعرفة بنية العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية فى ذلك العصر؟

**منهجية البحث**

ركزت منهجية البحث حول المحاور التالية:

- المقدمة
- تمهيد ويشتمل على تعريف التحفة وأهميتها وطرق صناعتها وأساليب زخرفتها
- الدراسة الوصفية
- الدراسة التحليلية
- الخاتمة والنتائج
- توصيات

**Ornaments views of a metal case from the Qajari period add new features in the Arts of Islamic Manuscripts**

**Dr Ahdab Muhammad Hosni**

Archaeology Faculaty – Aswan university

Islamic art emerged with its components of the aesthetic, intellectual and spiritual components to dazzle all from the East and West with the gorgeous aesthetic and originality of its style and approach, It was born as the fruit of a spiritual, scientific, philosophical and intellectual richness that the Muslim artist, in general, and the artist of Qajari in particular worked on for he understood the religion as a belief, worshiping, principles and behavior, so he formed that concept and made it into a pure beautiful visual art.

The philosophy of aesthetics and the new visual solutions resulted from the merge of the spiritual concepts with the other Scientific, Social and intellectual aspects all together. The Muslim Artist would not create the intellectual and technical solutions that conform with his own aesthetic perspective without his interaction with the visual discoveries for he expressed the beauty of the universe through a symbolistic visual forms and paintings that was inspired from the nature around such as plants, Animals, ...etc. Therefore the artist made a unique aesthetic and philosophical technique for those motifs and pictorials to bring us to "The Hidden Speech" as Mr. "Henrey Fosion", the historian and aesthetic researcher, called it. And those hidden meanings, that the research in the Islamic art features seeking to find an effective visual reading to detect and deeply monitoring them, are not confined only to the spiritual Islamic aspects but it is related to both the divine and the living in the Muslim's life. To read the motifs and pictorials that are executed on the masterpiece, a special tools and visual reading skills are required. Those tools must stems from a deep understanding of Islam and the way it relates to life and then connect that understating with an intelligence and a sensitive visual taste to bring the recipients to those hidden meanings.

It should be mentioned that the importance of the need to develop a visual reading keys not only for its role in assuring attention and awareness of Islamic art as it deserves, but for its role in consolidation of identity and the cultural and

spiritual self, that has become one of the pressing issues in our current era, which dominating by the Westernization and globalization and the rotation in the orbit of the other, therefore, thinking of motifs and pictorials are highly engaged to the so-called visual thinking , which is an attempt to understand these forms through the language of the forms painted on a masterpiece in order to develop communication skills, creative and logical thinking that would contribute to revival of new explanatory insights to open horizons for various future studies on this field.

Reviewing and examining the motifs and pictorials executed on the metal masterpiece concerned may contribute to show and define the features and principles that should be achieved when constituting the picture and the way to deal with technical changes and using them to build different configurations to achieve the general principles of the constitution of the picture and to develop the sense of artistic values; to make the artistic culture among recipients ,and thus the image becomes an entrance to taste it and to improve and to rich the public taste.

**Aim of the research:**

Detecting pictorials and multiple motifs, which are paramount in identifying aspects of Islamic civilization which reflecting different aspects of religious and artistic life and offer a valuable insight about the social and intellectual life prevalent in that era; therefore we have been focusing on a comprehensive visual reading through the language of the form painted on the masterpiece aiming to develop communication skills, creative and logical thinking which consist with the third axis of the conference themes that manage the Islamic Arts characteristics, aspects of creative interaction with world cultures and technological advances.

**التمهيد**

شهد العصر القاجارى تطورا ملحوظا فى فن صناعة التحف التطبيقية، وعلى رأسها التحف المعدنية، حيث وصلت إيران فى هذا المضمار إلى درجة عالية من النضوج والإبداع الفنى التى لم يصل إليها غيرها شعب من الشعوب الإسلامية الأخرى، حيث عرف هذا الشعب كيف يتقن ويبدع فى منتجاته الفنية المختلفة، كما استطاع أن يضفى عليها نوعا ومظهرا من مظاهر الفخامة والعظمة التى اتسم بها حكام ايران [1]، وقد جاء هذا الإبداع نتيجة لما تميزت به المنتجات المعدنية من اهتمام ورعاية سلاطين وشاهات وأمراء إيران بالفن والفنانين على مر العصور سواء من خلال تشجيعهم أو من خلال اغداقهم بالأموال الطائلة وامدادهم بكل ما يحتاجون إليه من مواد خام لازمة لإنتاج أعمالهم الفنية المختلفة.

وقد تنافس وتبارى صناع المعادن فى الفترة القاجارية فى إنتاج قطع فنية فريدة وشديدة الإثارة والإتقان حرصا منهم على إرضاء ملوك هذا العصر[2]، مما انعكس هذا فى تتبع رسوم المناظر التصويرية والعناصر الزخرفية التى ظهرت على علبة من الفضة– موضوع الدراسة – كانت مخصصة لحفظ السجاير[1].

(1) نسرين على أحمد محمد عطاالله: التحف المعدنية الايرانية فى العصر القاجارى فى ضوء مجموعات جديدة 1193-1343هـ/1779-1925م، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الاثار، 2013، ص 2

(2) رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدى: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه فى ضوء مجموعة جديدة فى متحف رضا عباسى بطهران دراسة فنية مقارنة، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الاثار، 2010، ص 2

**الدراسة الوصفية**

**لوحة (1)** علبة من الفضة مخصصة لحفظ السجائر

**نوع التحفة:** علبة

**المادة الخام:** فضة[2]

**مكان الحفظ:** مجموعة انافيان بنيورك

**التاريخ: القرن** 13هـ/19م

**حالة التحفة:** جيدة جدا

**هيئـــة العلبـــة:** علبـة مسـتطيلة الشـكل يزخـرف غطائها من الخارج مناظر تصويرية بديعة المنظر

**تـأريخ التحفـة:** إن من أهم أغراض هذا البحث إبراز علامة معيار العلبة المصنعة من الفضة عيار 847 [1] التى نفذت بأسلوب الحفر البازر، فضلا عن وجود ما يشبه شكل البخارية المختوم فيها اسم الصانع ابراهيم[2] وهو الأمر الذى يجعلها فى حكم التحف المؤرخة.

---

(1) انتشرت العلب المعدنية المخصصة لحفظ السجائر أو المجوهرات أو كتمائم للحرب فى تلك الفترة فى كثير من المتاحف العالمية ولكن بأشكال وخامات متنوعة فمنها على شكل بيضاوى ومنها على شكل مربع، ومنها ما اتخذ شكل متعدد الأضلاع سداسى أو ثمانى ومنها ما هو ذهب أو نحاس أو فضة وغيره.

– نسرين على أحمد محمد عطاالله: المرجع السابق، 103، لوحات 1–8

(2) ذكرت الفضة في القرآن الكريم في سورة آل عمران , أية 14، قال تعالي " زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ "، وقال الحسن بن أحمد الهمذاني عنها " الدينار والدرهم هم رأس المنافع , وأصناف حلي النساء، وللرجال التيجان والأكاليل , والأساور والأطواق , وضروب الأواني , وحلي السيوف , فأنه يجل مقدار الملك , وكان كالخليفة في الإسلام , وكسري في الفرس وقيصر في الروم، البس حلية الذهب والفضة الخام. انظر، (الهمذانى، (أبى محمد الحسن بن أحمد) ت 345هـ: كتاب الجوهرتين العتيقتين المائعتين من الصفراء والبيضاء الذهب والفضة، تحقيق أحمد فؤاد باشا، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 2004، ص 162) ، وقد عرفت الفضة منذ القدم، بل ولعبت دورا هاما في الحضارات القديمة , بالأخص في الحضارة الساسانية التي احتلت فيها الفضة المكانة الأولى بين المعادن، حيث صنعت منها العديد من الأدوات، مثل الأطباق، والصواني، والكوؤس.

– العربي صبري عبد الغنى: التأثيرات الساسانية علي الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامي حتى نهاية القرن الخامس الهجري" دراسة أثرية . فنية . مقارنة" ,رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2000 م، ص193

**لوحة (2)** رقم العيار واسم الصانع شكل (1) توضيح لاسم الفنان المصور "ابراهيم"

**شكل (2)** توضيح رقم عيار التحفة

**طريقة الصناعة والتشكيل والأسلوب الزخرفى**

وتجدر الاشارة بداية إلى أن هذه العلبة نفذت زخارفها بطريقة الطرق أو الضغط وهذه الطريقة كما أشارت المصادر التاريخية والمراجع إلى وجودها منذ العصور القديمة التي يستعملها صناع إيران، ثم انتشرت إلي أنحاء العالم الإسلامي[3]، والطرق هو مصطلح

---

(1) توضّح علامة المعيار أن المعدن المُسْتَعْمل في المصوغة، قد تم فحصه، وأنه يطابق النقاوة المقرّرة، وهذه دمغة المصوغات علامة رسميَّة، تُدمَغ في بلاد عديدة على الأشياء المصنوعة من الذهب، والفضّة والبلاتين ؛ لإثبات عيارها. ويجبر القانون صانعي هذه الأشياء على أن يستعملوا مواصفات معيَّنة من المعادن الثمينة الفضة في لها 4 أنواع عيار 600 و800 و900 و925. وكل ما زاد العيار طبعاً زادت الجودة وزاد السعر.

(2) ابراهيم: (آقا ابراهيم نقاشباشى) : هو آقا ابراهيم او محمد ابراهيم من ابرز المصورين فى نهاية القرن 13هـ/19م، وبداية القرن 14هـ/20م، ويذكر انه تلميذ لعباس الشيرازى المصور المشهور وقد سافر الى روسيا ليتعلم التصوير وكان يوقع احيانا بصيغة "سلام على ابراهيم" ويحتفظ متحف رضا عباسى بمقلمة موقعة بصيغة ابراهيم يتضح فيها مدى تاثره بالأسلوب الأوروبى سواء فى اختياره للموضوعات او كيفية تناولها. للمزيد انظر: رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدى: المرجع السابق، ص 546، لوحات 119، 132.

(3) عبد العزيز صلاح سالم: الفنون الإسلامية في العصر الأيوبي " التحف العدنية "، مركز الكتاب للنشر، ط1، القاهرة، 1991 م، هامش1، ص 31

يطلق علي عملية طرق المعدن اللدن إلي صفائح مستوية قبل القطع والتشكيل[1]، حيث تعتمد المطروقات أثناء تشكيلها علي خاصية قابلية المعدن للتشكيل , وترتب المعادن حسب قابليتها للطرق من الأقل إلي الأكثر: الحديد – القصدير – النحاس – الفضة – الذهب[2].

والطرق من العمليات الصناعية التي تمر بها التحفة المعدنية حتى تصل إلى شكلها النهائي، وتتم هذه العملية بتثبيت الصفيحة المعدنية على السندال المناسب، ثم يطرق المعدن بمطرقة تشبه الشاكوش الصغير أو الدقماق[3]، والهدف من عملية الطرق هو تجميع ذرات المعدن؛ حتى يكتسب مزيدا من الصلابة من جهة، وإعطائه الشكل المراد تنفيذه من جهة أخرى، بحيث تتم هذه الطريقة، بأن ترسم العناصر الزخرفية المتنوعة على الألواح المعدنية اللينة، سواء كانت نحاسا أو فضة أو ذهبا، ثم تطرق هذه الزخارف من الخلف طرقا خفيفا، حتى تبرز على السطح وتصبح مجسمة[4]، أو أن توضع الصفائح في قالب من الخشب، به عدد من المنخفضات المختلفة الأحجام والتصميمات في أسطحها، وتحفر عليه المراد تنفيذها حفرا بارزا أو غائرا حسب الحاجة، ثم يدق أو يضغط على الصفيحة ضغطا شديدا؛ حتى تأخذ شكل الزخارف المحفورة على القالب الخشبي، وبعد أن يتم حز التفاصيل الدقيقة على سطح المعدن، تملأ الشقوق الناتجة عن طريق الحز بمادة النيلو[5]؛ لكي تحدد معالم الزخرفة[6].

---

1) Colyer Ross (H) ; THE Art of Bedouin Asadiarabion Profile, Bedouin Jewellery,1981,p118 )

(2) ناصف عبد السيد إبراهيم: أصول التشكيل المعدنى، مطابع أخبار اليوم، 1959، ص 88.

(3) زينب سيد رمضان: زخارف التحف المعدنية السلجوقية في إيران" دراسة أثرية فنية " ، رسالة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الآداب، جامعة طنطا , 1999م، ص118

(4) عبد العزيز صلاح سالم: المرجع السابق، ص 31

**(5)** النيلو السوداء أو طريقة التمويه بالميناء: يستخدم فيها المينا السوداء التي عرفت باسم النايلو (Niello) تميزا لها في الميناء المستخدمة في تمويه الزجاج وتركب هذه الميناء السوداء من مسحوق الرصاص والنحاس والكبريت وملح النشادر وكانت مساحيق هذه المواد تمزج معا حتى تصير سائلا متجانسا يصب وهو ساخن في الشقوق أو الحزوز المعدة في بدن التحف المعدنية، ثم يترك هذا السائل حتى يبرد وتأخذ التحفة بعد ذلك، وتصقل جيدا فيظهر لامعا سواد التمويه على سطحها لامعا براقا، مما يكسبها الشكل الجمالي المطلوب

AL-JADIR Saad, *Arab and Islamic Silver*, London, Stacey International, 1981, p. 131

ويعتبر هذا الإسلوب من أقدم الأساليب الصناعية فى زخرفة الأعمال المعدنية.

MARYON H. *et al*., Metal Work and Enameling. A Practical Treatise on Gold and Silver Smith Work and their Allied Crafts, Dover Publications Inc., New York, 1971.

الصناعية التي استخدمت على نطاق واسع خلال العصر العثماني خاصة في المشغولات المعدنية المصنوعة من النحاس والفضة.

– ناصر بن علي الحارثي، الحرف والأدوات المعدنية في العصر العثماني (المملكة العربية السعودية – سوريا – مصر – تركيا) دراسة فنية حضارية، الرياض، المهرجان الوطني للتراث والثقافة 212، 1426هـ/2005م، جزآن، ج1، ص57

ياسر اسماعيل عبد السلام: دراسة أثرية فنية لنماذج مختارة من التحف المعدنية العثمانية بمدينة الطائف" بحث منشور on line) ) في مجلة :

Arabian Humanities , French Center for Research in Social Sciences , Sanà, Yemen , 5 issue , june 2015.

(6) سعاد ماهر: الفنون الإسلامية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة ,1986م، ص 123

**أثر معدن الفضة على الزخارف المنفذة فى العلبة – موضوع الدراسة – المخصصة لحفظ السجاير**

نفذت الزخارف المتنوعة التى ظهرت على غطاء العلبة، المصنوعة من الفضة' بمنتهى الدقة والإتقان والتنوع ويرجع السبب فى ذلك الى قابلية المعدن الشديدة للطرق والسحب والليونة[1]. فضلا عن انه ذو لون براق أبيض، وموصل جيد للكهرباء والحرارة، ولا يتأثر بالهواء، ولكن إذا صهرت الفضة وهي نقية، تمتص أثناء انصهارها كمية كبيرة من الأوكسجين، أما لو كانت غير نقية فيحدث العكس، حيث تتصاعد منها نتوءات غريبة الشكل علي سطحها[2]، ولذلك نجد أن الفضة النقية لا تصلح عادة للاستعمال؛ لذلك لابد أن يسبك معها عادة النحاس أو الذهب؛ ليزيد من صلابتها، كما أن إضافة قليل من النحاس لها يخفض من درجة حرارة الانصهار، كما يمنع تكوين فقاعات عند تجميد السبيكة[3].

ومما هو جدير بالذكر أن لمعدن الفضة خواص ربانية وهى انها تستخدم للتعقيم والقضاء على البكتريا والجراثيم[4]، فضلا عن أنها ذكرت فى مواضع كثيرة فى القرآن الكريم؛ وبذلك تتفق وظيفية هذه التحفة التى تستخدم لحفظ السجائر مع معدن الفضة القاتل للبكتريا.

**وصف عناصر العلبة الفضية**

برع الفنان المصور ابراهيم ان يصور الحركة فى صورة مجتمع وذلك الزمان بأسره وأبدع فى خياله الخصب فهو لا يتعارض معه بل يعمقه ويجليه وابدع باستخدام الخطوط وبرز فيها التوافق والانسجام ونجد الحيوية التى يمنحها الفنان لعناصره الفنية فهى **ليست** ساكنة بل فى حركة دائمة تمنح حالة التتابع والانتباه، مما يؤدى الى فاعليته فى عملية المتلقى[5].

---

(1) دعاء طه حسن محمد علي: أدوات القتال المعدنية الإيرانية والتركية المحفوظة بمجموعة قصر عابدين بالقاهرة (دراسة مقارنة لأدوات القتال الأوربية المعاصرة) ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الآثار , جامعة القاهرة، 2004 م، ص202

(2) زينب سيد رمضان: المرجع السابق، ص 115

(3) عبد العزيز صلاح سالم: المرجع السابق، ص 26

(4) المغربى (احمد بن عوض) : قطف الازهار فى خصائص المعادن والازهار ونتائج المعرف والاسرار، تحقيق بروين بدرى توفيق، دار الشئون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1990، ص 321

(5) يذكر الدكتور ادهام محمد حنش " ان للعوامل الصانعة لخصوصية التصوير النظرية تفتح الباب لإمكان ان نصنف بوضوح أنواع الصور الأساسية فى التراث الفكرى الإسلامى إلى أربعة أنواع وهى: 1- الصورة اللغوية وتتمثل فى الكتابة الانشائية الحاملة للألفاظ والمعانى فى النصوص الشعرية والنثرية وغيرها من صنوف الأدب.2- الصورة الخطية وتتمثل فى رسوم الكتابة الخطية الفنية القائمة على الخط بوصفه صورة الكتابة. 3- الصورة الحركية أو التشخيصية: وتتمثل فى الرسوم التعبيرية عن الأشياء والظواهر والأفعال، والأحداث والحكايات وماشابه ذلك من اعمال الرسم التى نراها فى رسوم تصاوير المخطوطات.4- الصورة التوضيحية: وتتمثل فى الرسوم المجردة لحالات الشكل المتعددة المعبرة بشكل رئيس عن المواد العلمية:الهندسية، والطبية، والطبيعية، والجغرافية، والفلكية، وغيرها، ولكن كل هذه الأنواع من الصور يمكن عدها من حيث الطبيعة المعرفية العامة إما صورة ذهنية ادراكية مجردة أو صورة واقعية مادية محسوسة بالبصر؛ لتكون هذه الصور بوصفها أداه أو وسيلة لتسمية الأشياء ووصفها وتعريفها بكل شيء مدرك أو محسوس أو متخيل أو مسموع أو مبصور ماديا أو معنويا أساسا ؛ لتصنيف المعرفة الإتصالية بحسب هذه العلوم الآداب والفنون فى الثقافة الاسلامية إلى عدد من المجالات أو التخصصات التواصلية الأدق التى تكون الصورة

وقد قسم الفنان ابراهيم تحفته التى رسم على غطاءها الخارجى مجموعة من العناصر الزخرفية من خلال موضوعات ومناظر تصويرية متعددة ومتنوعة وقد تم تقسيمها إلى:

1- منظر الشراب
2- منظر الحب والغرام
3- منظر الاقتضاض
4- منظر الزهور والطيور

**أولا: منظر الشراب[1] لوحة (2) شكل (3)**

ظهر هذا المنظر فى الجانب الأيسر من غطاء العلبة المصنوعة من الفضة، ويمثل درويش صور جالسا جاثيا على إحدى ركبتيه على الأرض فى وضع ثلاثى الأرباع ويتجه ناحية اليسار، ويميل وجهه للاستطالة ويتسم بشاربه الرفيع الطويل ولحيته القصيرة وقامته منحنية لأسفل واضعا يديه اليمنى على ركبته اليمنى فى حين يديه الأخرى ممدودة أمامه، وإذ يشير بأصبعه السبابة إلى القارورة التى لها قاعدة مرتفعة وبدن بصلى ورقبة طويلة رفيعة وفوهة قمعية متسعة، ويرتدى قباء ويتوشح بشال طويل يلتف حول رقبته ومنسدل على ظهره ويعتمر عمامة عربية الطراز ملفوفة حول قلنسوة مرتفعة لأعلى، وقد يتقدم الدرويش مغرفة ذات ذراع طويل موضوعة أمامه على صنية مستطيلة صغيرة الشكل.

---

البصرية او الذهنية أو الحركية أو غيرها، مادتها العلمية او تقاليدها المعرفى، او خاصيتها الثقافية، وابرز هذه المجالات او التخصصات هى التواصل الادبى والتواصل الفنى"

– ادهام محمد حنش: نظرية الفن الإسلامى المفهوم الجمالى والبنية المعرفية، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، عمان، 2013، ص ص 178–179.

(1) تعد مناظر الشراب أحد الموضوعات الرئيسية التى أقبل المصورون عليها باعتبارها واقعا عايشته الشعوب ومارسته منذ أقدم العصور فى حياتها اليومية، وكانت ملمحا رئيسيا لمناظر الحياة اليومية ومناظر متع البلاط والمناظر الدينية، وقد ظهرت فى التصوير الايرانى منذ فترات مبكرة حيث ظهرت فى التصوير الساسانى، كما أقبل عليها المصورون المسلمون منذ بداية العصر الاموى ومثلت فى مدارس التصوير الاسلامى المختلفة بداية من المدرسة العربية ثم المدرسة المغولية والمدرسة المظفرية والجلائرية والمدرسة التيمورية ومن ثم الصفوية.

–محمد عبد اللاه محمد عبد الله: المرجع السابق، 48

–صلاح أحمد البهنسى: صلاح أحمد البهنسى: مناظر الطرب في التصوير الإيرانى في العصرين التيمورى والصفوى، مكتبة مدبولى، القاهرة، 1989، ص 28

–رجب احمد المهر: رجب السيد أحمد المهر: مدارس التصوير الاسلامى في ايران والهند منذ القرن 10–16م وحتى منتصف القرن 12هـ/18م، في ضوء مجموعة متحف كلية الاثار، جامعة القاهرة، رسالة ماجستير، 1999، ص ص 53–54، ص 95، ص 131

ومما هو جدير بالذكر أن الدراويش الصوفيين[1]

كانوا يتمتعوا بمكانة خاصة فى قلوب الناس، وكانت لهم الكلمة الأعلى فى مجتمعاتهم حيث كانوا الحكام يقدرونهم ويظهرون لهم المحبة والاحترام[2]، مما انعكس ذلك على شخصيات الفنانين وبلورة فكرهم، وبما ان فن التصوير الاسلامى كان يعتمد على توضيح قصص المتصوفة والأشعار وتوضيح ما فيها من وعظ وإرشاد بشكل الإنسان العادى[3]، ان يفهمه فحتما تأثر الفنان ابراهيم بمجتمعه، مما حدا به أن يرسم منظرا منفردا للدرويش ومعه أدواته مثل القاروة التى كانت ترمز عندهم إلى الطهور وللوعاء الذى به العلوم الصوفية، وهو ما يحتفظ فيه الشراب، وهو النور الساطع عن جمال المحبوب، وحلاوة الطاعة ولذة الكرامة وراحة الأنس شربا ولا يستطيع أحدا أبدا عملا بلا شرب كما أن شرب الجسد من الماء فشرب القلب من الراحات وحلاوة الطاعات، والمغرفة أو الملعقة هى اللطف الموصل إلى أفواه القلوب، والساقى هو الله المتولى للخاصة والصالحين[4] وهذا ما اتضح جليا فى ذلك المنظر. –موضوع الدراسة–

**لوحة (2)** منظر الشراب، ومنظر الحب والغرام المنفذ على السطح الأيسر للعلبة

(1) الصوفية: هى فرقة اسلامية يعتقدون فى مبادىء وآداب وسلوكيات قوامها التقشف والتحلى بالفضائل لتزكو النفس وتسمو الروح، والصوفى هو من يتبع طريقة التصوف والعارف بأصولها، والدراويش جمع درويش وأصل الكلمة فارسى وتعنى الفقير.
– مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، ص 226، ص 374

(2) محمد عبد الحميد محمد: الصوفية والجهاد فى سبيل الله، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، 2004، ص33

(3) للمزيد انظر رامى محسن يونس المراكبى: تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش فى ايران منذ بداية العصر المغولى وحتى نهاية العصر الصفوى دراسة اثرية فنية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الأداب، جامعة حلوان، 2010، ص50

(4) تغريد عبد العظيم محمد: منظومة ليلى والمجنون عند نظامى ترجمة ودراسة، رسالة ماجستير، قسم اللغة الفارسية، كلية الدراسات الانسانية، جامعة الازهر، القاهرة، 1994، ص93
إيهاب أحمد إبراهيم: مدخل إلى أثر الفكر الصوفى، ص314

**شكل (3)** شكل توضيحى للدرويش وأدواته والفتاه والشاب وشجرة الدلب والسرو

يمثل الموضوع مشهدا عاطفيا بين عاشقين (شاب وفتاه) فى الهواء الطلق، حيث يظهر الشاب واقفا ناحية اليسار وتتقدمه الفتاة ناحية اليمين وقد صورت اليدان فى حالة حركة، حيث تظهر اليد اليسرى منثنية بشكل مرفوع للأمام محاولا لمس ذراع الفتاه، بينما تبدو اليد الأخرى مبسوطة على كتفها، حيث تظهر منها الكف، ويميل وجه الشاب للاستدارة ويتسم الجسم بالرشاقة، وهو مائل قليلا للأمام ويعتمر الشاب ملابس جميلة تتكون من عمامة مرتفعة متعددة الطيات ملفوفة حول قلنسوة مرتفعة لأعلى وينسدل من ورائها ذؤابة طويلة، كما يرتدى جبة طويلة بأكمام طويلة متسعة ومنسدلة لأسفل تغطى سائر الجسم، ويلاحظ تزيين القباء بزخارف نباتية مرسومة بأسلوب الحفر الغائر باللون الأسود.

أما الفتاه فنفذت بوجه يميل للإستدارة وتظهر به عينان لوزيتان متسعتان، ويعلوهما حاجبان طويلان رفيعان ومقوسان والأنف طويلة ومستقيمة، يليها فم صغير وينسدل على الجانب الأيمن للوجه خصلات شعر طويلة متعرجة وتعبر ملامح الوجه عن الهدوء وتبدو الرقبة قصيرة ورفيعة والجسم ممشوق، وقد صورت إحدى الأيدى فى حالة حركة منثنية ومرفوعة للأمام لتلامس صدر الشاب، وترتدى تنورة على شكل جونلة مزخرفة بزخارف نباتية وقميص يعلوه جاكت.

**ثانيا: منظر الحب والغرام [1]. لوحة (2) شكل (3)**

ومما هو جدير بالذكر أن هذه المناظر تتعلق بأشهر قصص الحب والغرام فى الأدب الفارسى فى إيران مثل قصة ليلى والمجنون، وقصة خسرو وشيرين، وهماى وهمايون، ويوسف وزليخة، وسوذابة وسياوخش، وكلها قصص أعجب الشعراء بها اعجابا شديدا حتى تغنوا بها جيل بعد جيل، وبالتالى نستطيع القول بان مثل هذه القصص كانت إلهاما للفنان المصور ابراهيم، مما جعل من هذه العناصر الزخرفية منظر تصويرى زين بها جزء من سطح العلبة الخارجى.

**ثالثا: منظر الانقضاض**[2] لوحة(3) شكل (4)

تعد موضوعات الانقضاض والافتراس من أهم الموضوعات التى شغلت الفنانين الايرانيين، وحرصوا على تصويرها ولم يغب ذلك عن المصور الفنان ابراهيم، فقام بالإهتمام بهذه الرسوم فى الجانب الأيسر لغطاء العلبة الفضية، وقام باستغلال المساحة الزخرفية المتاحة له، واستطاع تنويع المناظر التى تندرج تحت هذا الموضوع حيث يوجد منظر ماعز جبلى[3].

---

(1) يقول الله سبحانه وتعالى فى كتابه الكريم وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجاً لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُون. سورة الروم ايه 21، يايُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ﴿١٣﴾. سورة الحجرات 13 وهكذا يتضح أن التعارف أحد أسباب خلق الخالق للرجل والمرأة من أجل الوصول إلى أقصى درجة فى التآلف. محمود ابراهيم: المراءة فى انتاج المصور المسلم، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، 1983، ص17، وقد وردت هذه المناظر كثيرا على التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات قبل العصر القاجارى، ولاقت اهتمام المصورون فى كل العصور بداية من المدرسة العربية ثم تكرر ذات المنظر فى المدرسة المغولية مرورا بالمدرسة التيمورية والصفوية

– للمزيد انظر محمد عبد اللاه محمد عبد الله: المناظر التصويرية على التحف التطبيقية الصفوية (907–1148هـ/1501–1736م) فى ضوء مجموعات متحف القاهرة، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة جنوب الوادى، قنا، 2004، ص 330

(2) يعد منظر الانقضاض من الموروثات المحلية الثقافية الإيرانية التى كانت منذ العصر الساسانى. أهداب محمد حسنى: الزخارف الحيوانية، ص ص 232–233، لوحات 50– 98–102، شكل 15 ، واستمر فى العصر الإسلامى، وكان من ضمن المناظر المكملة للموضوع، وانتشرت وتطورت وأصبح المنظر يزخرف على جميع أنواع التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات حيث ظهر مرسوما فى تصويرة مستقلة فى شاهنامة السلطان ابراهيم التى ترجع الى شسراز 839–1435ومحفوظة بالمكتبة البودلية باكسفورد، وكان من أبرز الموضوعات التى ظهرت فى العصر التيمورى، حيث نفذ المنظر فى جلده مخطوط مثنوى جلال الدين الرومى المؤرخة سنة 887–1483م واستمر منظر الانقضاض إلى أن وصل إلى العصر الصفوى حيث نفذ على جلود الكتب المنفذة باللك ومنه إلى العصر القاجارى

– للمزيد انظر ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الاسلامى، ل 203

– رحاب الصعيدى: المرجع السابق، ص ص 283–284

The art of islam Hayward gallery

(3) المعز: بفتح الميم والعين المهملة وتسكينها، نوع من الغنم خلاف الضأن، وهى ذوات الشعور والأذناب القصار، فيعد اسم جنس، والأنثى ماعزة، الجمع: مواعز وأمعز، وكنيتها أم سحال. **الدميرى**، (الشيخ كمال الدين محمد بن موسى) ت 808هـ: حياة الحيوان الكبرى، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلى، المكتبة العصرية، بيروت . لبنان، 2005م. ، ج 4، ص 391، يطلق على الذكر:

يلتهم أيل المسك[1]. بينما يوجد فى أعلاه منظر آخر انقضاض إحدى الطيور الجارحة، ربما يكون صقر يحلق فى السماء لينقض على حمامة وهى تطير وقد برع الفنان ابراهيم فى تنفيذ هذان المنظرين بأسلوب الحفر الغائر، حيث ظهر المعز الجبلية فى المنظر الأول بجسم متوسط الحجم، وقرون طويلة بها حلقات أشبه ببروزات قرنية، ومنتصبة لأعلى، وتنتهي بطرف منحن، بالإضافة إلى الذيل القصير، المنتصب إلى أعلى، كما تتسم القوائم بالطول والنحافة، وذلك متناسب مع الشكل الواقعى للمعز(2).أما عن الأيل المنقض عليه المعز الجبلى محاولا التهام مؤخرته فظهر برأس صغير، وذو خطم رفيع مستدق من الأمام؛ ليعبر عن الأنف، والفم، وتظهر العين علي شكل دائري، ويبدو أنها مزودة بجفن ذا أهداب، مما أضفى على الوجه شكلا جميلا، فهو يلتفت برأسه نحو الأمام، وتعبر نظرة عينه وفمه المفتوح وذيله القصير المنتصب؛ لتعبر عن مدى فزعه وخوفه وألمه الذى انتابه.

وتظهر الأذن بشكل يتسم بالطول والإنتصاب لأعلى، وتنتهي بطرف مدبب، ونفذ الجسم بشكل يتفق مع الواقع، كما يظهر ظهره بشكل مرتفع ثم ينحني لأسفل، وذلك يتفق مع الصفات الجسمانية الواقعية لأيل المسك.

وإذا انتقلنا إلى منظر الانقضاض الثانى فنجد أن الفنان نفذه بحرفية شديدة غاية فى الروعة والاتقان، حيث ظهر احدى الطيور الجارحة –ربما يكون صقر– فى وضع طائر أو محلق فى السماء ليلتهم بمنقاره الطويل المدبب الحمامة التى توجد أسفله، وقد نفذ جسم الصقر بشكل ممتلىء ذو رقبة قصيرة ناشرا جناحيه الذى يكسوه ريش كثيف محدد بخطوط سوداء على هيئة قشور السمك والأطراف طويلة ورفيعة. أما الحمامة تقف على الأرض فى وضع جانبى وتنظر برأسها إلى الخلف محاولة الفرار من ذلك الطير الجارح.

---

تيس، والجمع: أتياس، وتيوس، وأتيس، وعنز تيساء إذا كان قرناها طويلين كقرن التيس، وقال ابن شميل: التيساء من المعز هي التي يشبه قرناها قرني الأوعال الجبلية في طولها **ابن منظور**، (جمال الدين محمد مكرم الأنصاري) ت 711هـ: لسان العرب، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، 1985م ، ج1، ص 460، ويطلق على الذكر من أولاد المعز، الجدي بفتح الجيم، والجمع أجد وجداء الدميرى: المصدر السابق، ج 2، ص 240. وعندما يبلغ سنة من عمره يسمى تيسا والأنثى عنز. ابن منظور: المصدر السابق، ج 1، 460، ويطلق علي العنز الجبلي بالفارسية: **أحمد سياح**: فرهنك دانشكاهى(2) فارسى به عربي با جمله بنديها وامثله، انتشارات فرحان، تهران 1381 هـ. ش، ص 567وسميت الأنثى، بزماده. محمد التو نجى: فرهنك دانشجويان دولاى زبانها "عربى . فارسى / فارسى . عربي"، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، 2002م، زبانها، ص 307.

(1) يستوطن هذا النوع من الأيائل أواسط آسيا وشرقها، ويتميز بوجود غدة بالقرب من السرة تفرز مادة سائلة مسكية ، تستخدم في صناعة العطور ؛ لذا يسمى بأيل المسك، وتعتبر هذه المادة غالية الثمن فهي تضاهي الذهب في سعرها. ويقدر حجمه بقدر الأيل الصغير، وليس للذكر أو الأنثى قرون

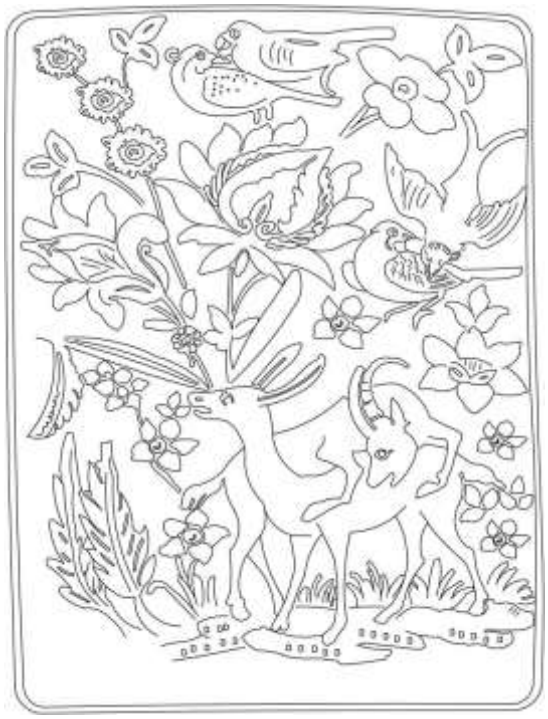
للمزيد انظر: اهداب محمد حسنى: الزخارف الحيوانية على التحف المعدنية الصفوية فى ايران "دراسة أثرية فنية "، رسالة ماجستير، كلية الأداب، قسم الآثار الاسلامية، جامعة جنوب الوادى، 2008، ص 99.

– مسعود مصطفى سعيد الكتاني: أسس بيولوجيا وإدارة الحيوانات البرية، القسم الأول، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، العراق , 1400 هـ /1980م، ص 388

(2) أهداب محمد حسنى: الزخارف الحيوانية، ص.ص 149:155

– مسعود مصطفي سعيد الكتاني: المرجع السابق، ص 494

**لوحة (3) منظر الانقضاض، ومنظر الزهور والطيور منفذ على السطح الخارجى الأيمن للعلبة**

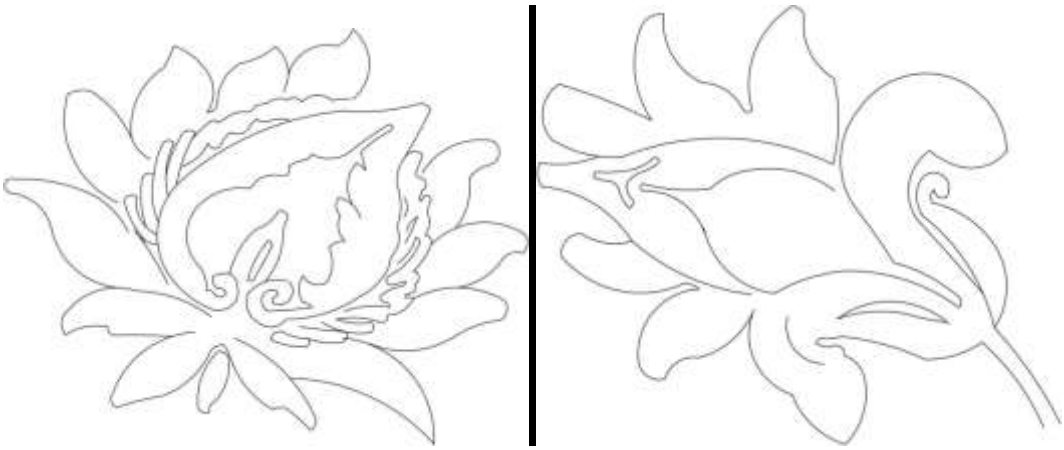


**شكل (4)** شكل توضيحى للطيور والحيوانات والزهور المتنوعة

**رابعا: منظر الزهور والطيور[1] لوحة (3) شكل (4)**

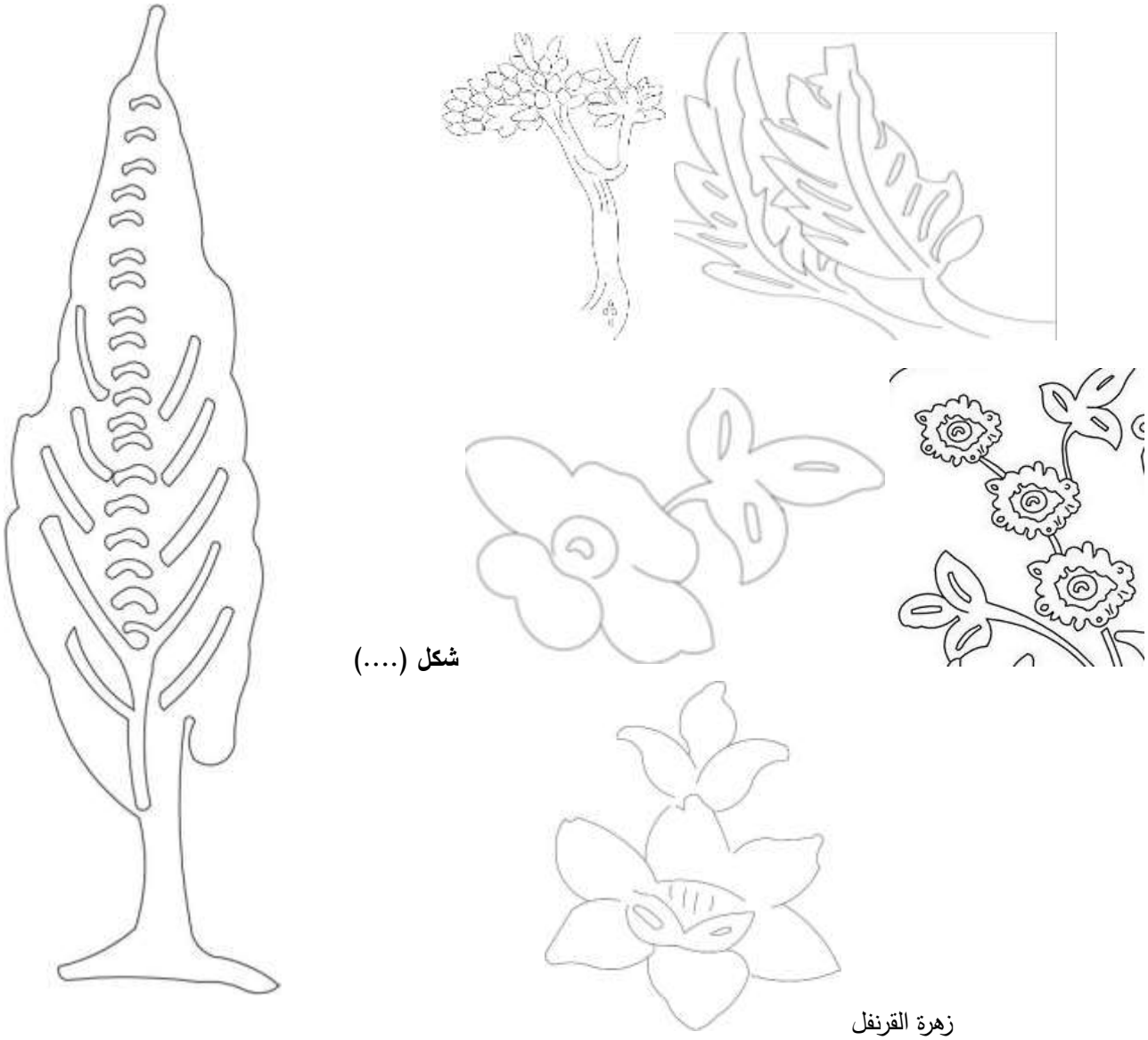
استطاع الفنان المصور ابراهيم استغلال الرسوم النباتية الواقعية وما يتخللها من طيور لتكون خلفية للمناظر التى تم ذكرها سابقا حيث رسم الأزهار قريبة من الطبيعة، ونفذ تفاصيلها بشكل دقيق، وهذا ما يتضح جليا فى المنظر التصويرى الذى اتقنه الفنان، حيث يلاحظ رسوم الأزهار والأشجار بفروعها وسيقانها مثل زهرة التفاح والنسرين والقرنفل وورد الربيع، كما ظهرت فى الناحية اليسرى للغطاء العلبة شجرة السرو والدلب وقد تباين المصور فى رسمه للأزهار والأشجار وبالتالى يعد ذلك انجازا فنيا ملحوظا يفوق خطوط وحدود الرسم المنظورى للبعد الثالث.

وبالتالى يمكن القول بأن الفنان إبراهيم قام بجهد كبير فى سبيل اتقان وتطوير هذا الموضوع؛ للوصول إلى درجة كبيرة من الواقعية بالإضافة إلى إرضاء الذوق الفنى الخاص بهم، فمال إلى تنويع زهوره وأشجاره من حيث الحجم والنوع لمحاكاه الواقع والتعبير عن مكونات الحديقة الكاملة، على الرغم من عدم التحرى الدقة أحيانا عند رسم بعض التفاصيل مثل الأوراق، وبالتالى يمكننا القول احتفاظ الفنان بالطابع الزخرفى فى عملية تنسيق الورود والأزهار فهو نفذ ورد الربيع الذى يعد العنصر الأساسى فى الزخارف النباتية المنفذة على العلبة، ويليها فى الأهمية القرنفل ثم زهرة التفاح والنسرين، بالإضافة إلى رسوم بعض الوريدات الصغيرة والفروع النباتية والأوراق المتنوعة والأغصان والأوراق الرمحية المنبثقة من الأرضية؛ لتملأ كافة المساحة الزخرفية.



**شكل (5)** شكل توضيحى لزهرة التفاح

(1) اتجه المصورون الإيرانيون منذ العصر الصفوى إلى التركيز والعناية برسوم الزهور والورود ويتخللها طيور ومن ثم صار هذا الموضوع من أهم السمات المميزة لأسلوب العديد من المصورين حتى العصر القاجارى حيث كانت رسوم الأزهار مع الطيور من أهم الموضوعات التى حرص مصورو اللك على تنفيذها فى مختلف منتجاتهم.
رحاب الصعيدى: المرجع السابق، ص ص 272–273



**شكل (....)**

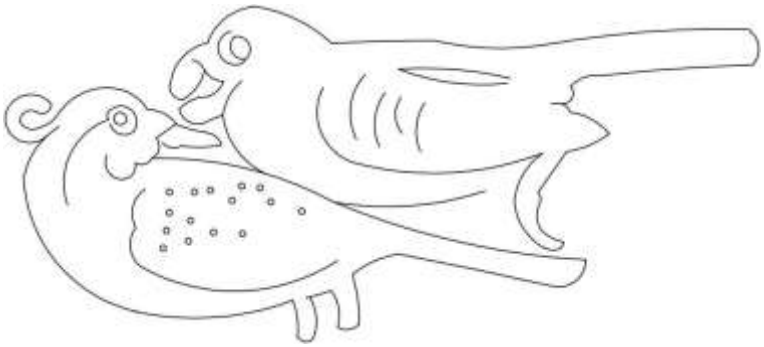
زهرة القرنفل

**شكل (...)** ورد الربيع

وقد وصل الفنان ابراهيم إلى الإبداع فى تنفيذه عناصر هذه العلبة حيث رسم فى الجانب الأيمن لغطاء العلبة طائران من البلابل يقفان كل منهما فوق الآخر فى منظر رائع حيث ينظر البلبل الموجود بالأسفل إلى الخلف نحو الآخر وكأنهما يتحدثان مع بعضهما سويا.

ومن هنا يمكننا القول بأن الفنان المصور ابراهيم كان متاثرا بالأشعار الأدبية الفارسية المرتبطة بهذا الموضوع حيث اشتهرت فى شعرهم حكايات البلبل مع الورد وهى حكاية عشق الروح الإنسانية وشوقها إلى الجمال الإلهى المطلق[1].

(1) انامارى شيمل: الجنينة والأزهار والبساتين فى حضارة المسلمين، مجلة فكر وفن، العدد الثانى، 1963، ط1، ص54



**شكل (...)** شكل توضيحى لمنظر البلابل

**الدراسة التحليلية**

**سمات بصرية مقترحة من خلال القيم الفكرية والجمالية والثقافية والفلسفية التى تؤديها هذه المناظر والعناصر:**

تحليل الغايات والفلسفة والأهداف لكل من العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية توضح مدى ارتباطهم بالفلسفة الروحية والمادية، وبالتالى نتعرف على خصوصية أدوات القراءة البصرية من خلال التعرف على خصائص فن التصوير الإسلامى المرتبطة بالنظرة الخاصة المتفردة ازاء الطبيعة والكون والحياه بصورة أعمق؛ لذلك نشير فيما يلى إلى مظاهر توظيف سمات التجريد فى الرسوم المنفذة على العلبة الفضية –موضوع الدراسة– مثل كل من عنصر الحركة وملىء الفراغ، والتكرار الذى يتضمن التجديد والاستمرارية والانتشار والحرية والمساواه والعودة للأبدية، والتنوع والوحدة والتشابك والحرية والإبداع[1]

وقد حرص الفنان ابراهيم على جعل العناصر الزخرفية والمناظر التصويرية المنفذة على سطح العلبة مفعمة بالحركة والديناميكية البصرية من خلال توظيفه لعناصر نباتية وآدمية وحيوانية وزعها بطريقة هندسية وحسابية، بحيث تبدو للناظر كأنها تتحرك فى كل الاتجاهات مستلهما ذلك من قوله تعالى " **شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ** "، وبالتالى تلزم تلك العناصر عين المشاهد بالحركة المستمرة أو بالحركة والتوقف ثم الحركة؛ لتجعل عين المشاهد تتحول فى جميع ردهات سطح العلبة الخارجى، وبالتالى تتحقق من تسجيل الحركة ثلاث رسائل بصرية هامة:

**الرسالة البصرية الأولى:** جمالية نقية خالصة يتواصل معها الناظر من خلال ايقاعات موسيقية بصرية تحدثها الحركة الدائبة للعناصر الزخرفية التى ظهرت وحوارتها البصرية النشطة التى تثير التأمل، ومن هنا تتبع الخصوصية الزخرفية والتزيينية فى الفن الاسلامى بشكل عام وفن التصوير الاسلامى بشكل خاص، واتضح جليا فى الرسوم المنفذة على العلبة الفضية –موضوع الدراسة– حيث أبدع الفنان ابراهيم في تنفيذه للحيوانات واستخدامه لعناصر التشكيل كالخط واقتناصه للعناصر الملائمة لإنشائه المناظر التصويرية فهو رسم لنا مثلاً المعز الجبلى وايل المسك والصقر والحمامة والبلبل كلاً مع مميزاتهم الخاصة فى الحركة والوقفة وهكذا، كما لم يتقيد بقواعد المنظور الجوي أي (كانت تكويناته ذات طول وعرض فقط)،إلاَّ أنه وظفه حيث استطاع أن يعبر عنه بالمنظور التكراري الذي يتمثل في طريقة رؤية المناظر التصويرية متفاوتة المسافة على أرضية منبسطة.

(1) ثروت عكاشة: القيم الجمالية فى العمارة الاسلامية، القاهرة، دار الشروق 1994ص19.

وقد حاول الفنان ابراهيم أن لا تكون هذه الزخارف –التى سبق ذكرها– متشابهة؛ لذلك وضع بعض الفروق في أجزاء تكوينها الفني، حتى لا يشعر المشاهد بالملل، وقد ارتبط تكوين الزخرفة بحجم سطح العلبة، ولهذا فقد تحددت مساحته بصرامة التى قسمها بشكل متساو؛ ليعبر المنطق الفلسفى الأول ألا وهو الحق والمساواه والعدل والسعى إلى عالم أكثر روحانية والتعبير عن المنطق الآخر وهو منطق الجمالى، حيث زخرف الأرضية بعناصر نباتية تتخللها مناظر تصويرية متنوعة مستعينا بذلك بمتضادات الموضوعات مثل منظر الانقضاض ومنظر عاطفى "حب وغرام".

كما جنح الفنان ابراهيم إلى الميل نحو الزخرفة من خلال رسوماته النباتية، وبالأخص داخل الإطار الذى يحد العلبة، كما استخدم فلسفة التكرار فى هذا العنصر؛ ليؤكد معنى روحيا هو ان الله سبحانه وتعالى ليس له بداية ولا نهاية، ونفس العنصر النباتى تولد منه عنصر اخر أكبر منه، وبالتالى أراد الفنان ابراهيم أن يؤكد عدة معان فلسفية منها التجديد والاستمرارية والاحساس بالعمق الفراغى، وهذا التكرار لا يصل إلى نهاية بل يبدأ فى استمرارية لا حد لها دون أن تمل العين بل تتبعها العين فى اثارة واضحة وبتركيز شديد؛ ليحصل الرائى فى آخر المطاف على رؤى جمالية متنوعة، توحى بالاستمرارية والتجديد والديمومة التى لا نهاية لها والتى وظفها الفنان فى تحقيق الوحدة والترابط بين مكونات العناصر الزخرفية.

ويتولد عن فلسفة التكرار فلسفة الحرية كما كانت حرية اعتناق الدين الجديد والمساواه والعدل من مبادىء الاتجاهات الإسلامية حيث أن من المؤكد تشبع الفنان ابراهيم بتلك المبادىء الفقهية فهو استطاع ترجمتها عن طريق اعتماده على تقسيمات متساوية للخطوط والأضلاع والزوايا وبترديد ايقاعى فى كل من الشكل والمساحة من حيث الضيق والاتساع، والعودة للأبدية مما يتضمنه التكرار فكل منظر تصويرى أو عنصر زخرفى رسمه الفنان لا يمكن التنبؤ ببدايته.

وقد استطاع الفنان ابراهيم أن يدلل على التنوع من خلال العناصر والمناظر المتنوعة التى استطاع ان ينفذها بجدارة وتوحد العلبة فى المضمون المتمثل فى شكلها ووظيفتها، مما أدى إلى ترابط فى الرسوم وظهور الفهم العميق لقيمة كل من الوظيفة والشكل الذى أدى إلى تناسق فنى يحث النفس على التأمل.

**الرسالة البصرية الثانية:** رسالة أخلاقية واجتماعية تتصل بسلوك الفنان ودوره الإجتماعى حيث ان الإسلام لم يضع حاجزا بين الإلهام الروحى وحاجة الفنان البيولوجية والإجتماعية المحمولة بقيم الخير والمنفعة والجمال وهى رسائل حرص الدين والفن الإسلامى على ايصالها للناظر عبر حركة وتنوع العناصر الفنية والزخرفية والمناظر التصويرية التى ظهرت على سطح العلبة الفضية –موضوع الدراسة–؛ لذلك وجب التعرض لعدة نقاط رئيسية تنحصر فيما يلى:

**وظيفة وشكل التحفة:** تعد هذه العلبة التى حرص فيها المصور والفنان ابراهيم على تنفيذ زخارفها وتزيينها بالمناظر التصويرية بمثابة انعكاس لأهميتها سواء فى الحياه الثقافية أو الحياه الإجتماعية أو حتى ما تمثله للطبقة الإرستقراطية وبخاصة الحكام والأمراء، كما استطاع من خلالها اكتساب أهميتها من مكانة الأشخاص الذين يحملونها فقد صنعت من الفضة، وكانت تخصص لوضع وحفظ السجائر فى تلك الفترة.

ولا شك ان الفنان ابراهيم وجد العديد من الأسباب التى أدت إلى الإهتمام بهذا النوع من المنتجات، وربما يرجع السبب إلى حرص الشاهات على اقتناء مثل هذه العلب؛ لإستخدامهم الشخصى أو كهدايا لحاشيتهم، أو لإنها كانت تعرض كتحف تذكارية فى الأسواق؛ ليقتنيها السائحون والتجار الأجانب وغيرهم من مجىء اقتناء مختلف الفنون الذين بدأوا التوافد بأعداد كبيرة منذ عهد الشاه

عباس الأول، والذين كانوا يبحثون عن كل جديد ومفيد ومعبر عن ثقافة وفنون تلك البلاد؛ لينقولونها إلى بلادهم فى هدية سلعة أو كهدايا لذويهم وأصدقائهم.

كما يعد شكل العلبة وعدد أجزائها المكون من جزأين من أهم العوامل التى أثرت على الفنان ابراهيم فى تنفيذ واختيار موضوعاته التى لم تمثل فى حجمها العائق بالنسبة له بل كانت تعد نوعا من أنواع التحدى لديه، ويتجلى ذلك فى الشكل الرأسى والأفقى للتصميم العام لها، واتساع المساحة مما أتاحت للفنان الإكثار من عناصره الزخرفية وتنويع مناظره التصويرية المنفذة بمثابة منظران تصويريان فى أعلى وأسفل غطاء العلبة المستطيلة الشكل المشتملة على عناصر أخرى متعلقة بالموضوع مثل الطيور والزهور ولكنها منفذة بأحجام صغيرة إلى حد ما.

**الرسوم الآدمية:**

راعى الفنان المصور ابراهيم التناسب بين أحجام الشخوص فى الجزء الأيسر من غطاء العلبة وبين باقى مكوناتها من أشجار وتلال وغيرها، حيث أصبحت المحور والعنصر الأساسى الذى اعتمد عليها الفنان؛ لتوضيح موضوع الحب والغرام أو منظر الدرويش، وقد اهتم المصور بالتركيز على الوضع الطبيعى لشخوصه الغير مكلف فظهر الدرويش فى وضع جانبى، في حين ظهر الشاب والفتاه فى وضع أمامى.

وبالنسبة للسحن الآدمية فقد نجح الفنان المصور فى إبراز الفروق الطبيعية بين المرحلة العمرية للشيخ والشاب عن طريق ملامح الوجه وتفاصيله، حيث استخدم اللحية الكثيفة؛ لتمييز الشيخ ومرحلته السنية المتقدمة كما غلب عليه الطابع الإيرانى المتمثل فى

القامة الطويلة والرأس والوجه المائلين إلى الإستطالة والعين المستطيلة والأنف وتقاطيع الوجه المتناسق مع الحواجب الكثيفة، أما وجه الشاب والفتاه فاتسما بالبراءة والجمال والتى كانت من أهم مميزات تصاوير العصر القاجارى[1].

وقد ترمز المرأة بصفة عامة عند الصوفيين رمز للإستدلال بالصنعة على الصانع فهى دليل وشاهد على صنع الله وبديع خلقه (110) واعتبروا أن الجوهر الأنثوى من أتم صور التجلى، وأن الله لا يشاهد إلا الأشكال والصور العينية التى يظهر فيها سواء كانت هذه الصور من محتد الخيال أو محتد المحسوسات ويتنوع التجلى بتنوع الصور كما يتنوع بحسب استعداد المتجلى له؛ لتفاوت الاستعدادات شده وضعفا.

وهنا تبرز المرأة بوصفها رمزا على الله المتجلى فى شكل محسوس وصورة فيزيائية، وعند تجلى الله بوجهه يكون لجماله المطلق جلال، ولما كان فى الجلال نعوته معنى الاحتجاب والعزة لزمه العلو والقهر من الحضرة الالهية والخضوع الهيبة منه، وفى ضوء هذا تكون المرأة فى المنظر المشار اليه رمزا موحيا دالا على الجمال والتجلى الإلهى ويكون فى طريقة جلوس الشيخ الكثير من الخضوع والتوقير ورمزا للجلال [2].

كما يعتبر من أهم ما يميز الرسوم الآدمية فى هذه التحفة القاجارية الملابس التى يرتديها الشيخ الصوفى والشاب والفتاه حيث عبرت عن المظاهر الرئيسية للعادات والتقاليد المرتبطة بالمجتمع القاجارى وإظهار المظاهر الجمالية من خلال دخول عنصر الزخرفة النباتية والخطية مما اعطى الشخصية المتميزة المحلية والقومية التى حاول الفنان ايصالها للمتلقى، وليس ذلك فحسب بل توضح مدى التقدم الحضارى وانتعاش الاقتصادى للدولة القاجارية؛ لذلك نجح ابراهيم فى التفرقة بين ملابس الشاب الذى يبدو عليه بأنه من الطبقة الارستقراطية الغنية وملابس الدرويش الذى يبدو عليه الوقار والعظمة والتبجيل.

ولكن على الرغم من ذلك نجد صعوبة فى تحديد أنواع وأسماء الأزياء والملابس؛ نظرا لصعوبة تحديد أنواع الأقمشة وطبيعة المادة الخام المنفذ عليها إلا أن الثابت حفاظ الإيرانين على كثير مما كان معروفا من الملابس لديهم خلال العصور السابقة.[3]

وتنقسم الملابس من حيث الغاية إلى ثلاث أنواع فبعضها للرأس والبعض الآخر للبدن (منها الداخلى والخارجى) والنوع الثالث للأقدام[4]. وسنقصر الحديث على أهم هذه الأنواع التى ظهرت فى رسوم الشخوص المنفذة على العلبة المعدنية موضوع الدراسة وهى كالآتى:

---

(1) حصة صباح: كنوز الفن الإسلامى، ص 178

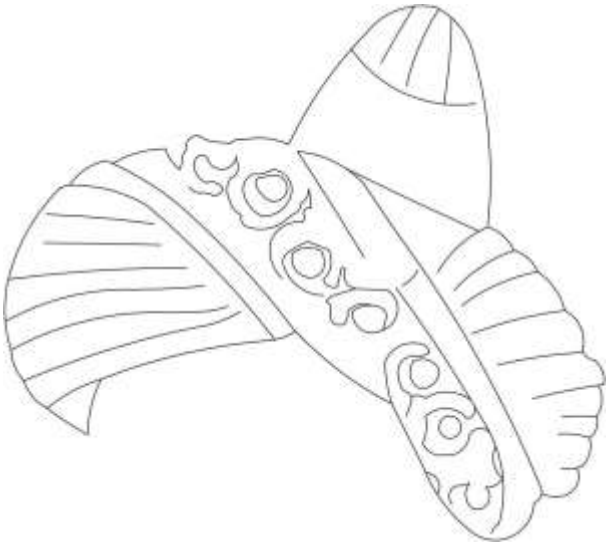
(2) سمية حسن ابراهيم: المدرسة القاجارية، ص 149، ل 70

– حسام عويس طنطاوى: ادوات الجزارة فى ايران خلال العصر القاجارى " السواطير نموذجا"، حوليات اداب عين شمس، مجلد42، ابريل يونيه 2014، ص273، هامش 114، 115

(3) رحاب الصعيدى: المرجع السابق، ص 322

(4) أحمد محمد توفيق الزيات: الأزياء الإيرانية فى مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1980، ص 131.

**العمامة**



ظهرت العمامة التى يعتمرها الشيخ الصوفى بشكل واقعى ومتقن ملفوفة حول قلنسوة [1]بارزة لأعلى بشكل مدبب، وبها طيات عديدة مرسومة بشكل تخطيطي، ونفذت العمامة وفق طيات رأسية متراصة بجانب بعضها البعض بما يوحى بعدد طياتها، وفى المنتصف يخرج شريط عريض ملتف بشكل مائل على الرأس من أعلى حتى يعطى شكلاً انسيابياً جميلاً؛ ولعل القصد منه تثبيت وتقعيط العمامة مما جعل شكلها مشوذا

(1) القلنسوة كلمة عربية لاتينية معربة، وأصلها فى الانجليزية Coule القلنسوة: وممكن أن تنطق قلنسوة أوقلنسية أوقلسوة أوقلساة أوقلنسية أوقلنساة والجمع قلانس، وقلاس، وقلنس بفتح أو ضم القاف وقلانيس.

ابن منظور: المصدر السابق ، ج11، ص 279

– الفيروزابادى (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادى الشيرازى) ت817هـ: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ص731(مادة قلس)

– مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط3، 1983، ج2 .، 754 قلس، وتعنى باللغة التركية العثمانية كولاه Külah بضم الكاف وتخفيف اللام وممكن أن تنطق كلا أو كله محمد على الانسى: المرجع السابق، ص 466 وهذه الكلمة موجودة أيضا في اللغة الفارسية فهى من الألفاظ المشتركة ما بين اللغتين، رجب عبد الجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس "في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث "، تقديم محمود فهمي حجازي، راجع المادة المغربية عبد الهادي التازى، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2002، ص430 وأصلها في التركية كلاه كاه، وتعنى قلنسوة أو غطاء للرأس يلبسه الفقراء أو بعض الفرق الصوفية في المناسبات قديما محمود شوكت: التشكيلات والأزياء العسكرية العثمانية منذ بداية الجيش العثمانى حتى سنة 1825م، ترجمة عن التركية يوسف نعيسة – محمود عامر، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988، ص 69

أما عمامة الشاب فنفذت بحجم دائرى ومنسدل منها عذبة(ذؤابة)[1] ومتدلية من الوراء ومنسدلة على الظهر، واستعمال الخطوط الرأسية مما يعبر عن الطيات، والشريط المرسوم فى المنتصف وملفوف حول الرأس لتثبيتها.

ومن الملاحظ عدم تقيد الفنان فى تنفيذه للعمامتين الملفوفتين التى غطت رأس الشاب والشيخ بالنسب المنظورية بين أحجامها، بل عبر بذلك بشكل رمزى، حيث صورهما بأحجام مختلفة بما يتناسب مع مكانتهم الاجتماعية، لذا رسم العمامة الملفوفة التى غطت رأس الشيخ بحجم كبير تتضاءل معها عمامة الشاب، وربما تعمد الفنان رسمها هكذا حتى يسهل التعبير عن المجتمع الطبقى.

وبعد العرض السابق للعمامتين يتبادر إلى ذهننا سؤال هاما لماذا نفذ الفنان عمامة الشاب منسدل منها الذؤابة ولم ينفذ مثلها فى عمامة الشيخ التى ظهرت بشكل صماء قفداء[2]على الرغم من ان هذا النوع كان يعد من أنواع العمائم المشهورة التى اعتمها المصطفى عليه الصلاة وأفضل السلام[3]، والمرتبطة بملابس الصوفيين وتقاليدهم الخاصة المتعارف عليها فيما بينهم إنسدال طرف العمامة (العذبة) ؟

وذلك لسببين هامين أولاهما: اتفاق أهل العلم أن الأصل فى اللباس الحل إلا إذا ورد دليل على المنع من لبسة معينة، ولم يرد دليل صحيح على المنع من العمامة الصماء وبالأخص لأهل الدين، قال النووى رحمه الله " يجوز لبس العمامة بإرسال طرفها، وبغير إرساله، ولا كراهه فى واحد منهما، ولم يصح فى النهى عن ترك إرسالها شىء"[4].

---

(1) **العذبة أو الذؤابة فى اللغة:** طرف العمامة المنسدل من الخلف أو الأمام، وعذبة كل شىء طرفه، والإعتذاب: أن تسبل للعمامة عذبتين من خلفها، والذؤابة من كل شىء أعلاه، والجمع:ذؤاب أو ذؤابات، الفيروزابادى: المصدر السابق، ص 108، مادة ذاب والمراد عند الفقهاء: أن تدار العمامة على الرأس، ثم يوضع طرف منها تحت كور من أكوارها الخلفية، فيسدل على أعلى الظهر بين الكتفين أو من أحد الجانبين، وقد يسدل طرفاها الفيروز بادى: الصدر السابق، ص145، مادة عذب، ابن منظور: المصدر السابق، مج9، ص

(2) **العمامة الصماء:** هي التى يديرها الرجل على رأسه ويعقدها عليه من غير أن يلتحى بها تحت حنكه، أو يجعل لها ذؤابة. (الهيثمى (أحمد بن حجر) : در الغمامة في در الطيلسان والعذبة والعمامة، عدد الأوراق 35 لوحة، المقاس 21&15، د.ت، محفوظة بدار الكتب المصرية بالقاهرة تحت رقم الحفظ 325 / 57902 الزكية عربى، ص 9

– للمزيد انظر. ناصر الغامدى: المرجع السابق، ج1، ص: ص 26:.267 وتسمى هذه اللبسة للعمامة فى اللغة القفداء، وبمعنى أخر هي أن يلوى الشخص عمامته على رأسه من غير أن يرسل لها عذبة أو يسدلها لها، وتسمى كذلك المقعطة (2) ، وكلمة قفداء بفتح القاف وسكون الفاء، هى العمامة التى تلوى على الرأس، ولا تسدل والميلاء هى العمامة التى تلوى على الرأس ولا تسدل وهى غير القفداء(المصدر نفسه: ج11، ص254

(3) للمزيد انظر ابن الجوزيه (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر ابن قيم الجوزيه) ت751هـ/1349م: زاد المعاد فى هدى خير العباد، تحقيق شعيب الارنؤوط وعبد القادر الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط15، 1407هـ، ج1، ص ص 34–35

(4) النووى (محى الدين أبو زكريا يحيى بن شرف) ت676هـ/1277م: المجموع شرح المهذب للشيرازى، تحقيق محمد نجيب المطيعى، مكتبة الإرشاد، جدة، مطابع المختار الاسلامى، دار السلام القاهرة، ط1، 1980، ج4، ص339

**والسبب الثانى:** هو أن المصور ابراهيم تعمد تنفيذ ذلك واستعاض عن العذبة بوجود شال [1]، مثبت حول رقبته ومتدلى أطرافه إلى أن يصل أسفل الظهر ويبدو أن عرضه يصل أكثر من متر، ويدل ذلك عدد الطيات التى نفذها الفنان بأسلوب خطى عن طرق الحفر الغائر؛ ليرمز عند الصوفى أنه ألقى ظهره ما دون الحق، أما من وضع أمامه الحق، وجعله نصب عينيه فليلق العذبة أو الشال إلى الأمام[2]

وذلك يؤكد أن الفنان ابراهيم على الرغم من تأثره بالتعاليم الأوروبية –كما سبق القول– إلا أنه كان دراسا فقه الدين الإسلامى والإلتزام بقواعده.

كما ظهر القباء[3] الذى يرتديه الشيخ الصوفى وهو عبارة عن ثوب ذو أكمام ضيقة وله أزرار دائرية كبيرة رسمت بأسلوب الحفر الغائر، ونلاحظ عليه القصر ولم يتجاوز الركبة إلا قليلا، ومن ثم لايصل إلى القدم كما يظهر عليه الإتساع، وبالتالى يظهر أسفله سروال. أما الشاب فيرتدى جبة وهى عبارة عن رداء طويل يصل الى القدمين ومفتوح من الأمام وله كمان طويلان ويلبس تحت القباء السفلى كما يتضح فى طريقة تنفيذ ملابس رسم الشاب.

ومما هو جدير بالذكر ان هذه الجبة ترجع الى عصر الرسول محمد عليه أفضل الصلاة والسلام، وقد كان شائع الإستعمال بين التركمان وهى بالنسبة لنساء التركمان فى خراسان عبارة عن أردية فوقانية تشبه أردية الرجال ومصنوعة من نسيج الحرير أو القطن ولا تزال الجبه مستعملة إلى الآن فى ايران والهند، وقد تنوعت طرزها ومن أهمها هذا الطراز السابق الذكر والآخر عبارة عن: جباب قصيرة بأكمام قصيرة أيضا ومفتوحا من الأمام[4].

---

(1) ذاع استخدام الشال فى العصر القاجارى ولبسه الرجال والنساء على حد سواء وكان اكثر الناس استخداما له رجال الدين وكان علامة مكانة صاحبه فارتدى الأغنياء من التجار وموظفى الدولة الشيلان الكرمانية المصنوعة من الديباج او الصوف او اى نوع من المنسوجات الجيدة او تلك المطرزة ولبس الرجال الاقل فى المكانة شيلانا من القطن المطبوع وقد وصل طول الشال الواحد إلى خمسة أمتار وعرضه أكثر من متر واتخذ عدة أشكال

احمد محمد توفيق الزيات: الأزياء الايرانية، ص 33، رحاب الصعيدى: المرجع السابق، ص433

(2) سنية خميس صبحى: أنماط من الأزياء التقليدية فى الوطن العربى، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2007، ص 83 (الهيثمى) احمد بن حجر: المخطوط السابق، ص 8

(3) عن القباء انظر رينهارت دوزى: المعجم المفصل ص ص 291–292، سمية حسن: المدرسة القاجارية: ص236، برويز رجبى لباس وآرايش ايرانيات ص39، جليل ضياء بور، ص 363، رحاب الصعيد ص ص 438– 439، ماير: الملابس المملوكية،ص211 ، ومما هو جدير بالذكر يعد القباء من الملابس القامة وهو فارسى الأصل ويرتديها الملوك والأمراء فى العصر الصفوى، وتنوعت طرزه وأشكاله وانتشر فى العصرين الإفشارى والزندى حتى العصر القاجارى.

(4) للمزيد انظر رحاب الصعيدى : المرجع السابق، ص 498

كما ظهرت الفتاه بلباس يشبه التنورة [1]. المنفذ على شكل جونلة ويعلوها قميص ضيق من أعلى ومتسع عند الوسط ويعلوه جاكت بأكمام ضيقة ومفتوح من الصدر، ولكنه أقصر طولا من القميص.

ومما لاشك فيه اقبال النساء بشكل عام على لبس التنورة فى النصف الثانى من القرن 13هـ-19م التى شبهها الأوروبيون بشكل الجرس[2]. وكانت تتميز بقماش مزخرف بوريدات صغيرة تخرج منها اوراق نباتية وبعضها يميز بوجود طيات عديدة ويؤكد ذلك مجموعة مقالم قاجارية مصنوعة من خامة اللك زخرف غطائها الخارجى بنفس ذات الملابس التى ظهرت على التحفة المعدنية.

ومما هو جدير بالذكر أن التنورة التى كانت على شكل جونلة من أكثر الأزياء شيوعا لدى المرأة المغولية الهندية وكانت تسمى لاهنجا "فرارة"، ورسمت كثيرا داخل تصاوير المخطوطات المغولية الهندية حيث ارتداها الملكات والأميرات والوصيفات وغيره من جميع فئات المجتمع مع تغيير فى خامة القماش المستخدمة والزخارف المزينة بها ويرجح د/ أحمد الشوكى عن سبب انتشارها ربما يرجع إلى ملائمتها إلى تقاليد المسلمين من ستر الجسد، ومراعاه قواعد الاحتشام مع تناسبها فى ذوقها مع جميع طوائف الشعب ابان ذلك العصر [3].

**الزخارف النباتية:**

استخدمت الزخارف النباتية فى هذه التحفة التى نحن بصددها؛ لتزيين أرضية وإطار التحفة حيث تميز الفنان المصور ابراهيم بالمهارة العالية وحسن توزيعه الدقيق للأنواع والأشكال المختلفة من الزهور والورود مثل زهرة القرنفل التى نفذت بشكل تقليدى قديم عبارة عن بتلات لها سنون متعددة حول مركز مكون من دائرة كبيرة، وتعد هذه الأزهار من أقدم رسوم الزهور التى ظهرت فى الفن الاسلامى بصفة عامة والفن الفارسى بصفة خاصة، وكانت تنفذ على مختلف التحف التطبيقية وبخاصة منذ القرن 10هـ-16م والقرن 11هـ-17م[4]. لذلك كان تنفيذها على هذه العلبة الفضية -موضع الدراسة- أمرا منطقيا وطبيعيا، كما ظهرت أيضا زهرة النسرين والتى ورد ذكرها فى بعض قصص الأدب الفارسى مثل قصة خسرو وشيرين حينما وصف نظامى يرين بقوله " ووجهها نسرين وذؤابتها مضخمة بالنسرين " ويطلق عليها بالفارسية كل نسرين وكل عنبرى. كما ظهرت أيضا زهرة النرجس بجانت منظر الانقضاض فى الجهة اليمنى والتى كان من أحب الأزهار لدى الفرس وهى الكناية عن العين البشرية فى الأدبين الفارسى والتركى كما يذكر أن كسرى ابن شيروان كان مغرما بالنرجس ويطلق عليها بالفارسية كل بهمن كل نركس. كما ظهر نوع آخر من النباتات مميزة الشكل يسمى زهرة التفاح ويطلق عليه باللغة الفارسية

---

(1) التنورة بفتح التاء وتشديد وضم النون: هى كلمة معربة وأصلها فى الفارسية تنورة وهى سترة الجسم من الوسط الى الاسفل معرب تن جسم ور علامة اسم فاعل والمعنى حامى الجسد رجب عبد الجواد ص69، محمد التونجى: معجم المعربات الفارسية منذ بواكير العصر الجاهلى حتى العصر الحاضر، راجعه د السباعى محمد السباعى، ط2، مكتبة لبنان، 89، ص45)

(2) رحاب الصعيدى: المرجع السابق، لوحات106، 135، 143، 146، 156، 164، ص 452 هامش 4، 5، 6

(3) أحمد الشوكى: ملابس وحلى المرأة الهندية من خلال تصاوير المخطوطات الهندية الدكنية، مجلة المشرق، مركز الدراسات الشرقية، مصر، مج 27، عدد خاص، ص 10

(4) رحاب الصعيدى: المرجع السابق، ص401

محمد عبد اللاه محمد عبد الله: المرجع السابق، ص234، لوحات 166، 186، 44

شكوفة سيب[1]. وهو عبارة عن ورقة بيضية الشكل فى المنتصف، وورقتين من الجانبين يحيط بها من أعلى زهرة مكونة من اثنتى عشرة بتلة ويحيط بها مجموعة من الأوراق فى شكل مروحى، وقد ترجع أصول هذه الزهرة إلى العديد من الرسوم المنفذة على تحف اللك التى تنسب إلى إيران أو الهند فى القرن 11هـ-17م والمحفوظة فى مجموعة ناصر خليلى

وقد انتشرت زهرة الربيع – وكان يطلق عليها بالفارسية كل نوروز[2] – على أرضية العلبة بأشكال متنوعة تتكون تارة من أربعة وتارة أخرى من خمسة بتلات، وربما أقبل على رسمها الفنان نظرا؛ لوجودها وانتشارها على العديد من التصاوير المنفذة على التحف المصنوعة من خامة اللك التى ترجع إلى العصر القاجارى[3].

ونستنتج مما سبق أن الورد والزهور المنفذة على سطح العلبة كان يمثل عنصرا أساسيا وليس ثانويا؛ وربما يرجع السبب إلى ارتباط الفنان ابراهيم بالمفهموم الشعرى لدى الفرس بالمحبوبة التى تسمى وردة عندما تكون فى أقصى درجات الحب فضلا عن أن الوردة كانت تمثل رمزا للذات الإلهية لدى الصوفية، ومن هنا يمكن القول سيادة النزعة الصوفية عند الفنان ابراهيم مما أثرت عليه فى رسوم زخارفه النباتية.

وقد يتم المزج بين الرسوم النباتية الواقعية والزخارف المنفذة بأسلوب الختاى[4].، كما فى الشريطين الزخرفيين المحيطان بحافة العلبة. والذى يكون قوامه عبارة عن رسوم الزهور والأوراق النباتية المحورة بالطريقة الصينية.

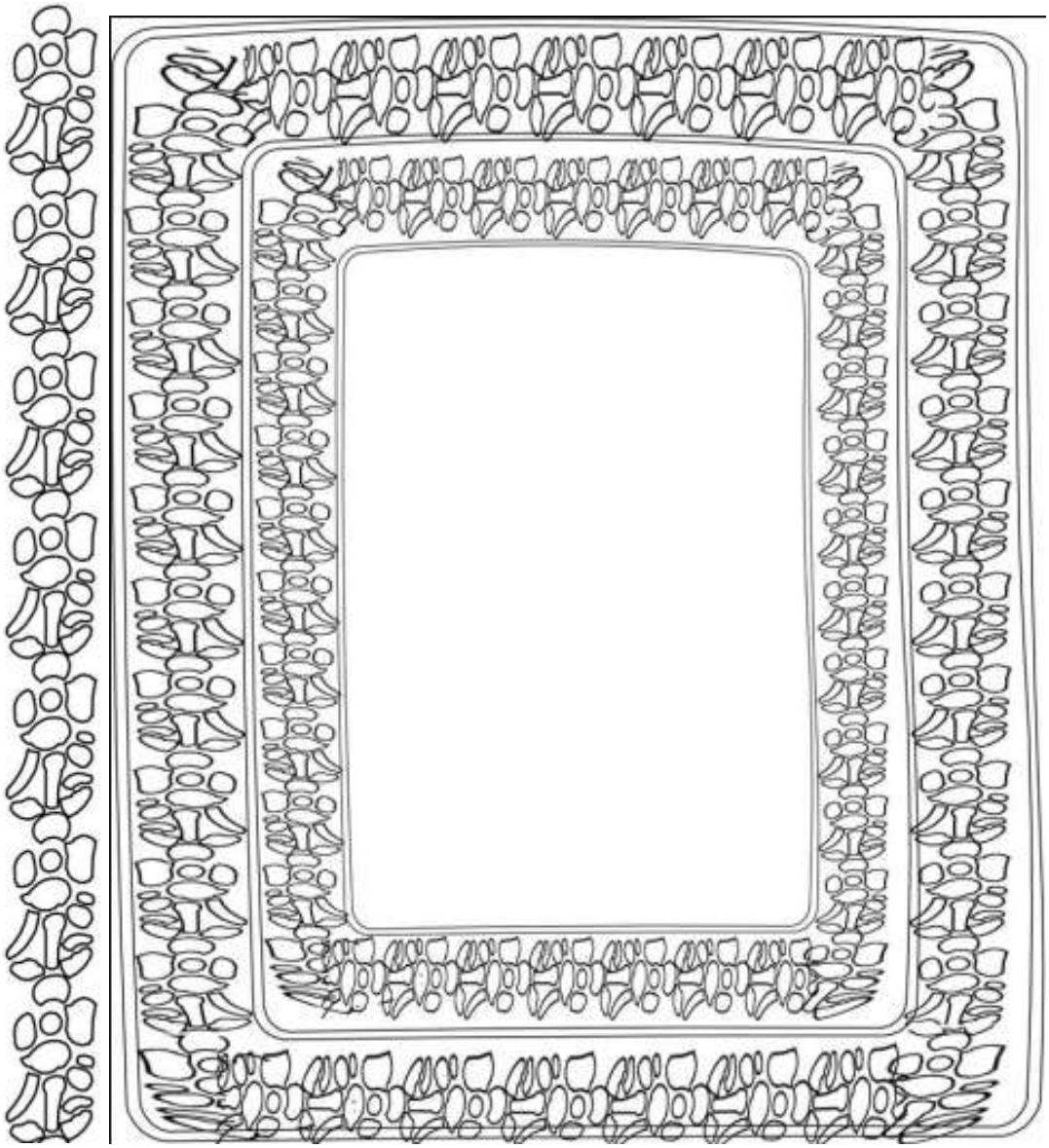
---

(1) جوليان رابى: كارهاى لاك شكل 72، ص78

(2) عفت القاضى: رموز ودلالات الأزهار ص33 – رحاب الصعيدى: ص 406.

(3) رحاب الصعيدى: المرجع السابق، 406.

(4) ختا أو خطاى: هو اسم سكان بلاد الصين القدامى وهم أصول الترك ولهم أسلوبهم الفنى المتميز وهو توريق الخطائى الصينى الأصلى، ومعظم هذه التوريقات تشبه فى مجموعات أشكال السحب الصينية. احمد محمد عيسى: وازكان هنر اسلامى (مصور) فارسى-عربى-انكليسى، بركدان فارسى محمد رضا اجمند، مرجان موسوى كتابخنانه برزك آيت الله العظمى مرعشى نجفى (ره) ، جاب اول، 1377هـ ش، 1419، ص115، وهو أسلوب زخرفى قوامه رسوم الزهور والأوراق النباتية المحورة بالطريقة الصينية، وأول من استعمل هذا الأسلوب هى بلاد التركستان الشرقية التى كان يطلق عليها اسم هاتاى أو الخطا سعاد ماهر: الخزف التركى، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمركزية، 1977، ص66 ؛ ولذلك أطلق عليها زخرفة الهاتاى أو الختاى حيث أنه مستمد من فن أهالى تلك البلاد، وهذا الأسلوب الزخرفى هو فى الأساس مزيج بين العناصر الصينية المتمثلة فى السحب الصينية والعناصر الإيرانية المتمثلة فى اللفائف النباتية والأزهار. حسن الباشا: موسوعة العمارة والآثار والفنون الاسلامية، مج2، اورق شرقية للطباعة والنشر، ط1، 1999، ص101، ولذلك فإنه من اليسير معرفة العناصر الزخرفية والمحورة فيه، ويرجع البعض بداية ظهور هذا الأسلوب إلى عهد السلاجقة واستمر فى العصر التيمورى والصفوى والقاجارى
رحاب الصعيدى: المرجع السابق، شكل 28



**شكل (.....)** شكل توضيحى للشريط النباتى المنفذ بأسلوب الختاى

كما وردت من ضمن الزخارف النباتية شجرة السرو[1] وشجرة الدلب[2] التى تزين الجانب الأيسر من غطاء العلبة، وقد تعمد الفنان رسمها لما لها من دلالات رمزية إذ ترمز فى الشعر الفارسى إلى القد الممشوق؛ لذلك نراها ممثلة فى التصاوير التى تصف المحبين من الشباب[3]، وقد عرف عن الصوفيه إجلالهم للنبات والشجرة بصفة عامة لديهم ترمز إلى الروح الفكرى الذى يبتدى من أصل واحد ثم تتشعب منه شعبتنان ثم كل شعبه شعبتان وهكذا، إلى أن تكثر الشعب بالتقسيمات العقلية ثم يفضى بالأخرة إلى نتائج هى ثماراها ثم تلك الثمرات تعود فتثير بذورا لأمثالها، كما أنها ترمز للإنسان الكامل[4].

(1) كانت تمثل أحد الرموز الآرية القديمة التى تجسد فكرة الخلود، كما كانت مقدمة لدى الزرداشتين وورث الشرقيون عادة زرع السرو على قبور الموتى ووضع أغصانه على التوابيت

نادر عبد الديم: التأثيرات العقائدية.فى الفن العثماني، رسالة ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، 1989، ص 321

(2) كانت هذه الشجرة من أكثر الأشجار ظهورا فى التصاوير اعتبارا من العصر التيمورى وكذلك زخارف بعض التحف التطبيقية كالسجاد وارتبطت لدى الفرس بعدة معتقدات فهى طاردة للأوبئة والأمراض. ويرجع الفضل للمصور بهزاد الذى جعلها إضافة محببة لخلفيات تصاويره وقد قلد مصوروا العصر الصفوى فى القرن 10هـ-16م رسوم تلك الشجرة التى ابتدعها بهزاد واتخذها تلاميذه وقد اتبع المصور الايرانى اسلوبا مميزا فى رسوم الاشجار فغالبا ما كانت تصور مثمرة يانعة الا أنه قد حدث ميل لدى بعض المصورين فى منتصف العصر التيمورى لرسم الأشجار جرداء، وظهرت فى رسوم التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات الصفوية، وكان أكثر ظهورها فى تصاوير الأشخاص فى مدرسة المصور رضا عباسى من القرن 11هـ-17م، اذ كان يكتفى فى تصاوير المدرسة الصفوية الثانية برسم شجرة تكون خلفية للتصويرة، وقد ظهر ذلك فى تصاوير المصور محمدى، ثم ظهر فى معظم تصاوير المصور رضا عباسى على التحف الصفوية المتنوعة.

للمزيد انظر: محمد عبد اللاه محمد عبد الله: المرجع السابق، ص437

(3) للمزيد أنظر، نادر محمود عبد الدايم: المرجع السابق، ص58

- عبد الناصر يس: الرمزية الدينية، ص121

(4) صلاح أحمد البهنسى: المرجع السابق، ص257، وقد ترمز الطبيعة بكل مظاهرها لدى الصوفى إلى أمرين الأول: سريان التجلى الإلهى فى الطبيعة وفى الاشياء دونما حلول أو ممازجة. الثانى: تعبيرها عن التجلى الإلهى وديمومته وتنوعه وتوحده. عاطف جوده نصر: الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الاندلس، بيروت، 1978، ص10

**الزخارف الحيوانية والطيور**

لم تظهر فى هذه التحفة سوى حيوانان واحدا من الحيوانات البرية المفترسة وهو المعز الجبلى والاخر من الحيوانات البرية العشبية وهو ايل المسك وذلك تبعا لموضوع الانقضاض الذى صوره الفنان ابراهيم على تحفته المعدنية.

ولكن ما الذي حدا بالفنان إبراهيم إلى تنفيذ هذان الحيوانين على تحفته المعدنية ؟

يذكر د/زكى محمد حسن في هذا الصدد " أن رسم الحيوان في الفنون الإسلامية لم يكن مقصودا لذاته وإنما اتخذ في معظم الأحيان شكل موضوع زخرفي، يوضع داخل دوائر أو أشرطة أو أشكال هندسية أخرى، منفردة أو متواجهة أو متدابرة، وهى بعد ذلك لا تخرج عن مبدأين عامين:

1- كراهية الفراغ والرغبة في تغطية السطوح والمساحات بالزخارف الكافية.

2- التكرار الضروري لتحقيق المبدأ الأول[1].

كما يذكر أبو صالح الألفي "أن الفنان المسلم حين نفذ الحيوانات على تحفه الفنية كان هدفه جماليا فحسب" [2].

وتذكر د/ عزة عبد المعطى " أن الفنان حين رسم الحيوان على تحفه الفنية لم يكن هدفه جماليا فحسب، أو رغبة في ملء الزخرفة فقط، لكنه أيضا يرغب في تمثيل كائن موجود في الطبيعة أو البيئة المحيطة به، ورغبة في تدبر قدرة الله سبحانه وتعالى، وذلك مصداقا لقوله سبحانه وتعالى " وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِن مَّاءٍ ۖ فَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ وَمِنْهُم مَّن يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ ۚ يَخْلُقُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (45)"[3]

ويتفق مع هذا الرأي د/ عبد الناصر ياسين، الذي يذكر أن الدين الإسلامي قد زخر بالعديد من الإشارات، التي تلفت أنظار المسلمين إلى هذه الحيوانات، وتدعوهم إلى تدبر حكمة الله من خلقها[4]؛ ومنها قوله تعالى " وَإِنَّ لَكُمْ فِي الأَنْعَامِ[5]لَعِبْرَةً ۖ نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِي بُطُونِهِ مِن بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَّبَناً خَالِصاً سَآئِغاً لِشَّارِبِينَ"[6]، " وَالأَنْعَامَ خَلَقَهَا ۚ لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ(5) وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ

---

(1) زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت، 1981، ص 278

(2) أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي أصوله – فلسفته – مدارسه، دار المعارف، ط3، 1984، ص 116

(3) سورة النور: آية 45

(4) عبد الناصر يس: الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية " دراسة في ميتافيزيقيا الفن الإسلامي "، مكتبة زهراء الشرق , ط1 , 2006، ص 174

(5) الأنعام: هي الإبل، والبقر، والغنم.

– النحاس، (الإمام أبى جعفر النحاس) ت 338 هـ: معاني القرآن الكريم، تحقيق الشيخ محمد على الصابوني، مطابع مكة للطباعة والإعلام ، مكة المكرمة، ج5، ط1، 1989، ص 455

(6) سورة النحل: آية 66

حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ"[1]، " وَاللّهُ جَعَلَ لَكُم مِّن بُيُوتِكُمْ سَكَناً وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ الأَنْعَامِ بُيُوتاً تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ ۙ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَثَاثاً وَمَتَاعاً إِلَى حِينٍ (80) "[2]، " وَإِنَّ لَكُمْ فِي الْأَنْعَامِ لَعِبْرَةً ۖ نُّسقِيكُم مِّمَّا فِي بُطُونِهَا وَلَكُمْ فِيهَا مَنَافِعُ كَثِيرَةٌ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ "[3]، " زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ"[4].

ومما هو جدير بالذكر كانت آسيا منذ العصور القديمة أغنى القارات في استخدام الزخارف الحيوانية، بل أن آشور وإيران جل ما استخدمتاه الحيوان في رسومها وزخارفها، ولا غرو أن الفن الإيراني في العصور القديمة، ثم في العصر الإسلامي غني جدا بزخارفه الحيوانية[5]؛ ويرجع ذلك إلى أن الفنانين الإيرانيين لم يهتموا بكراهية التصوير أو تحريمه إلى حد كبير[6]، إذ أنهم كانوا يمتلكون تراثا فنيا ومواهب في التصوير، مما يجعل إقلاعهم عنه ليس أمرا هينا[7].

وتتضح تلك الحضارة والتراث في العصر الساسانى، الذي امتاز بالإسراف في زخارفه الحيوانية، على مختلف التحف الفنية وبالأخص التحف المعدنية[8]، حيث نفذها الفنان الساسانى بأسلوب قريب من الطبيعة إلى حد كبير[9].

وعندما انتقلت الزخارف الحيوانية الإيرانية إلى بداية العصر الإسلامي[10]، نجدها تظهر بشكل يشبه كثيرا رسوم العصر الساسانى في الجفاف والقوة، ولا سيما في رسم المفاصل، كما كانت تشبهها أيضا في إتباع التماثل، والتوازن، وزخرفة الحيوانات متواجهة، أو متدابرة، أو رسمها متتابعة في شريط من الزخرفة، ولا ريب أن الشبه كبير بين بعض الرسوم الحيوانية في الإسلام والزخارف الحيوانية التي عرفتها قبائل السيت[11] (*Seythes*) [12].

---

(1) سورة النحل: آية 5، 6

(2) سورة النحل: آية 80

(3) سورة المؤمنون: آية 21

(4) سورة آل عمران: آية 14

(5) زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص 276

(6) عبد الحسين الأشعرى: المرجع السابق، ص 135

(7) زكى محمد حسن: في الفنون الإسلامية، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، 1938م، ص 26

(8) زكى محمد حسن: في الفنون الإسلامية، ص ص 20–21

(9) سعاد ماهر: الفنون الإسلامية , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة ,1986م، ص 200

(10) أسد، وغزالان متواجهان، وذلك منفذ بأسلوب واقعي وقريب من الطبيعة، داخل بدن إبريق ينسب إلى الخليفة الأموي مروان الثاني، من القرن 1هـ/7م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي، بالقاهرة

– زكى محمد حسن: أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، بغداد، 1958، ص 146، شكل 440.

(11) زكى محمد حسن: الفنون الإيرانية، ص 277

(12) عن قبائل السيت انظر ص (232) ، هامش (2) من الرسالة.

وفى العصر العباسي أي في القرن 3هـ-9م حتى نهاية القرن 4هـ/10م[1]، ظهرت الزخارف الحيوانية بشكل أقل واقعية، كما باتت تغطى بتصاميم منقوشة، وبالتالي اختلفت عن العصر الساسانى[2].

واستمرت الزخارف الحيوانية حتى وصلت إلى العصر السلجوقى، الذي كثر فيه صناعة التماثيل المستخدمة إما في الزينة أو كمباخر، حيث كانت تمثل في البداية مرحلة انتقالية بين الأسلوب الساسانى المتأخر، إلى الأسلوب السلجوقى الواضح في مظهر العنف، فضلا عن ظهور عناصر زخرفية تزين أجسام هذه التماثيل، مكونة من فروع نباتية ممتدة في انحناءات وحلزونات، على نحو ما كان معروفا في الزخارف الساسانية[3].

وكانت الزخارف الحيوانية،من الموضوعات المميزة لأسلوب زخرفة التحف المعدنية السلجوقية، إذ تظهر منفذة بشكل حر، وأحيانا محصورة داخل أشرطة أو مناطق هندسية على أرضية من التفريعات النباتية المورقة[4]، واستمرت الزخارف الحيوانية إلى أن وصلت إلى العصر المغولي حيث لعبت دورا بارزا على التحف التطبيقية، وبالأخص التحف المعدنية ( اهداب حسنى: ص 112)

ومما ساعد على إقبال المغول الشديد على الزخارف الحيوانية، هو تأثرهم بالفن الصيني، الذي امتد حتى العصر التيمورى – الذي ظهر فيه زخرفة لأرنب منفذ على شمعدان من النحاس[5]– وبلغ التشابه بينهما إلى درجة الخلط في بعض الأحيان، وهو ما يرجع إلى تأثر الإيرانيين بالأساليب الفنية الصينية فحسب[6].

وقد أثر هذا الاتصال، على المنتجات الفنية الإيرانية، وعلى الزخارف التي تزين هذه المنتجات، وعلى وجه الخصوص الزخارف الحيوانية، التي أخذت تدب فيها الحياة، كما اكتسبت قسطا وافرا من الحركة، والحيوية، والرقة، والمرونة، فضلا عن مدى الدقة والإتقان، كما أصبحت مطابقة لصورة الطبيعة، ومعبرة عن أجزائها المختلفة تعبيرا صحيحا من الوجهة العلمية[7].

حتى وصلت بشكلها الطبيعي إلى العصر الصفوى والافشارى والزندى والقاجارى الذي استطاع أن يهضم الميراث الفني في زخارفه الحيوانية؛ ليخرجها بشكل قريب من الطبيعة، نتيجة التأثر بالأساليب الفنية الصينية، سواء الموروثة قبل العصر الصفوى، أو التي استمرت خلال العصر نفسه، نتيجة تطوير العلاقات الاقتصادية، والسياسية، والفنية، والسياسية بين البلدين[1].

---

(1) Masterpieces Of Islamic Art In The Hermitage Museum ; Kuwait , 1990 , P30 , Pl 10

(2) وارد (راشيل) : الأعمال المعدنية الإسلامية, ترجمة ليديا البريدي, دار الكتاب العربي, ط1 , القاهرة , 1998م، ص64.

(3) هناء محمد عدلي: التماثيل في الفن الإسلامي من صدر الإسلام وحتى نهاية القرن التاسع الهجري – الخامس عشر الميلادي، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2000، لوحات 35 – 36، 42

- Melikian Chirvani (A.S) ; Islamic Metal work From The Iranian World , 8th-18th Centuries , London , 1983 , P 52, Pl 16

(4) زينب سيد رمضان: زخارف التحف المعدنية السلجوقية في إيران" دراسة أثرية فنية " ، رسالة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الآداب، جامعة طنطا , 1999، ص ص 146-147

(5) وارد (راشيل) : المرجع السابق، ص 119، لوحة 82

(6) زكى محمد حسن: الصين وفنون الإسلام، ص 37

(7) المرجع نفسه: ص ص 39 – 40

وجاءت رسوم الطيور استمرار لاهتمام المصور بها فى العصور السابقة وتحديدا العصر الايلخانى والتيمورى والتى كانت تعكس شغفا خاصا فى نفسه حيث حرص على ادخالها فى العديد من رسوماته وتصاويره والاعتناء بابراز تفاصيلها حتى وان كانت تمثل عنصرا فرعيا

**الرسالة البصرية الثالثة: قراءات فى توظيف المكان فى المناظر والزخارف المنفذة على سطح العلبة الفضية**

خرج الفنان المصور ابراهيم من خلال المناظر والزخارف المنفذة على سطح العلبة الفضية عن التعيين الزمانى ومن ثم المكانى فلا توجد تعيينات لفصول أو أزمنة بقدر ما تجرى الأحداث من خلال مبدأ الديمومة اذ رأى أن الوجود بكل مظهره من طبيعة والشخوص هو وجود اعتبارى، ويؤكد ذلك الرسوم الآدمية والحيوانية وغيره –التى سبق ذكرها فى العلبة– استخدمها رموزا فى المطلق غير محدودة بزمان ولا مكان، وبالتالى رغب المصور ابراهيم فى التغلب على المكان أو على المادة بأن يحل محلها ديناميكية تخاطب الروح بحيث تعكس رفضه بجلاء للجمود والانغلاق فى سلوكه الروحى والإجتماعى على السواء، وبالتالى نجح الفنان فى توصيل المفاهيم والقيم التى أراد ايصالها بمنتهى الروحانية والسلاسة والمتعة البصرية. وانطلاقا من هذه الرؤية وجب ان نتطرق إلى فكرة المكان من خلال طرق تتناسب مع الرسوم المنفذة على سطح العلبة الخارجى وهى كالاتى:

**المنظور الرأسى**

أكدت المناظر والزخارف المتنوعة –السابقة الذكر– على تصوير جديد للمكان فقد شغلت المساحة التصويرية باكملها بالحيوانات والطيور والشخوص اما منفردين او فى محموعات موزعين على مستويات مختلفة باستخدام اداه بسيطة هى احتواء العمل على خط افق مرتفع وهذه التقنية البسيطة المنطوية جعلت اغلب المساحة التصويرية ارضية من منظر طبيعى اى رسم مستويات منظورية مختلفة أحدهما فوق الآخر لذلك اصبح السطح الخارجى لغطاء العلبة مسرحا لمناظر وزخارف متنوعة.

**الميل وسيلة للتعبير عن العمق المكانى**

استخدم المصور ابراهيم الخطوط المائلة للتعبير عن العمق المكانى والتعامل مع مساحة غطاء العلبة الخارجى من خلال حركة الميول فى المناظر التصويرية التى اعتمدت على ترتيب هذه المناظر فوق شرائح مساحية مائلة وبالتالى نجح فى توصيل الاحساس بتونع الميل وبايقاع مكانى حى.

**التقطيع الرأسى للفراغ**

قدم الفنان المصور ابراهيم تركيبة بصرية جديدة فى تصوير المكان واستطاع ان يطرح حلا جديدا للفراغ، مما أدى إلى حرية التصرف فى تناوله لمناظره التصويرية لتلائم شكل العلبة، مما مكنه من فرصة وضع الرسوم بعضها فوق بعض وتقديمها بصورة

(1) محمد عبد اللاه محمد عبد الله: المناظر التصويرية علي التحف التطبيقية الصفوية (907 – 1148 هـ/1501 – 1736م) في ضوء متاحف القاهرة، رسالة ماجستير, كلية الآداب , جامعة جنوب الوادي , 2004، ص 430.

متوالية وبطريقة متنوعة، حيث قسم الفراغ طوليا باستخدام الأشجار الرسوم الحيوانية والآدمية مما أوحى بالعمق الناتج عن هذا الترتيب المتتالى للمناظر فى الفراغ.

**الخاتمة وتوصيات الباحثة**

تأثر الفنان من خلال عناصره الزخرفية ومناظره التصويرية بالتأثيرات الهندية والأوربية فضلا عن تمسكه بتقاليد وطنه الإيرانية حيث قصص الأدب الفارسى والشعر الصوفى وقام بمزجها مما أنتج أسلوبا جديدا ذى طابع خاص، امتاز بالعمق الفكرى، وترسيخ خصوصية مميزة للمدرسة القاجارية، فالناظر إلى نتاجاتها لا يحتاج الى جهد كبير ليميزها، فهو يدرك الجزء من خلال الكل.

نجح الفنان من خلال الزخرفة النباتية الإندماج الكلي في الموضوع حيث خلق احساسا شموليا للجمال وهو يكشف عن الحركة التموجية، مما يوحي بالإنسجام والإنسياب كما أن الوضوح والواقعية الشديدة مكننا من التعرف على بعض أنواع الزهور والورود.

عكس ابراهيم انفعالاته الذاتية في هيئة رموز فكأن تكون مستمدة من الواقع فهي لا تخرج إلا قليلاً عن القواعد الجمالية الأساسية كالانسجام والتوافق والتوازن والتناسب والتقابل، لأن العقل العربي الإسلامي يعتمد في كثير من الأحيان على التكرار المبني على عقيدة دينية، وتأتي فكرة التوازن من مبدأ الحفاظ على هذه العقيدة، لأن الجمال يعتمد في صميمه على القوانين الرياضية، وإن التوازن والتناظر هي ( الكمال الهندسي )

لجأ ابراهيم إلى تسطيح عناصر العلبة وفق منظور متراكم مع ملىء مساحات السطح الخارجى لها بالمناظر التصويرية والعناصر الزخرفية الزخرفية ذات الرسوم الادمية والحيوانية والنباتية، لإعطاءها أبعادا جمالية وفكرية ودينية واجتماعية متناسبة مع شكلها ومضمونها.

وفى ضوء ماتم عرضه من قراءات بصرية فى تلك المناظر التصويرية والعناصر الزخرفية المنفذة على سطح التحفة الفضية، مما نتج عنه بلورة نظرية جمالية بصرية اسلامية، يكون لها دور مهم واضافة جديدة فى مجال فن التصوير الإسلامى، الذى تستهدف بناء شخصية الإنسان ورفع ذائقته الجمالية.

**وفى سبيل تلك الأهداف المنشودة توصى الباحثة بما يلى:**

ايلاء علوم الثقافة البصرية وجمالياتها اهتماما خاصا فى مجال فن التصوير الاسلامى وذلك بتشجيع البحوث والدراسات بين الباحث الفنى الجمالى المتخصص وباحث الفنون الأثرية الاسلامية والباحث الاسلامى الفقهى لإخراج دراسات آثرية فنية وجمالية اسلامية ينصهر فيها الفهم العميق لكل من الدين والثقافة الفنية البصرية فى بوتقة واحدة، وهو ما يسهم فى بلورة نظرية فنية تصويرية اسلامية ذات أدوات تحليلية قابلة للتطبيق.

ادراج مباحث الثقافة البصرية لفن التصوير الإسلامى فى المقررات التدريسية فى مراحل التعليم المدرسى وكذلك العمل الجاد على تغيير تدريس فن التصوير الاسلامى فى كليات الآثار التى غالبا ما تتناوله بوصفه فنا زخرفيا أو حرفيا أو سردا تاريخيا لحقبه الزمنية دون التعمق فى ما يستحقه هذا الفن من مناهج وتدريس جادة وثيقة الارتباط بمكوناته البصرية والجمالية.