دراسة أثرية فنية مقارنة لحامل خشبي لمرآة محفوظ بمتحف الفيصل للفن العربي الإسلامي بالرياض (ينشر لأول مرة)

A comparative archaeological and artistic study of a wooden mirror stand preserved in the Al-Faisal Museum of Arab-Islamic Art in Riyadh (Published for the first time)

مروه عمر محمد حسن المتولي

قسم الآثار الإسلامية – كلية الآثار – جامعة القاهرة
elmetwallymarwa9@gmail.com

الملخص:
تلقي هذه الدراسة الضوء على حامل خشبي لمرآة رقم AIA.0283.2.2000، محفوظ بمتحف الفيصل للفن العربي بالرياض بالمملكة العربية السعودية، ونشره ودراسته لأول مرة[1]. وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على الشكل العام لهذه التحفة، والمادة الخام والأسلوب الصناعي والزخرفي لها، كما تستهدف الدراسة التعرف على الموضوعات التصويرية والعناصر الزخرفية المنفَّذة عليها، وذلك من خلال وصفها وتحليلهما تحليلًا فنيًّا دقيقًا، ومحاولة تأريخها ونسبتها إلى مركز فني؛ ولا سيما أنها لا تحمل تاريخ الصناعة أو مكانها أو اسم الصانع، وذلك من خلال الأسلوب الصناعي والزخرفي لها، والسمات الفنية للتصاوير والعناصر الزخرفية المنفَّذة عليها، ومقارنتها مع مثيلاتها المؤرخة، وقد توصلت الدراسة إلى العديد من النتائج؛ من بينها: رجَّحت الدراسة نسبة هذا الحامل الخشبي إلى مركز أصفهان، في العصر القاجاري بإيران، كما رجَّحت أن هذا الحامل لعله استُخدِم أيضًا كمزهرية أو شمعدان.
الكلمات الدالة: حامل، مرآة، خشبي، الفيصل، الرياض، أثرية.

Abstract:
This study sheds light on a wooden mirror stand, No. 0283.2.2000.AIA, preserved in the Al-Faisal Museum of Arab Art in Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia, and published and studied for the first timeThis study aims to identify the general form of this masterpiece, the raw material, and its industrial and decorative style, The study also aims to identify the pictorial themes and decorative elements executed on it, by describing and analyzing them in a precise technical analysis, and trying to date it and attribute it to an artistic center, In particular it does not bear the date of manufacture, its place, or the name of the maker, through its industrial and decorative style, the artistic features of the paintings and decorative elements executed on it, and its comparison with its dated counterparts, The study reached many results Among them: the study suggested the attribution of this wooden stand to the center of Isfahan, in the Qajar era in Iran, It also suggested This stand may also have been used as a vase or candlestick.
Keywords: stand, wooden , mirror, Al-Faisal, Riyadh, Antique.

- **أهداف الدراسة:** تهدف هذه الدراسة إلى التعرّف على الشكل العام لهذه التحفة الخشبية، وكذلك المادة الخام والأسلوب الصناعي والزخرفي لها، كما تهتم بدراسة الموضوعات التصويرية والعناصر الزخرفية المنفَّذة عليها، ومحاولة تأريخ القطعة - موضوع الدراسة - ونسبتها إلى مركز فني.
- **إشكاليات الدراسة:** تحاول هذه الدراسة الإجابة على العديد من الإشكاليات والتساؤلات؛ منها: إلى أي عصر ومركز فني يُنسَب هذا الحامل ؟ وما هي استخداماته؟

[1] - أتقدم بخالص الشكر إلى سعادة الأستاذ/ صالح بن سالم الشمراني، مدير إدارة الشؤون الإدارية والمالية بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، والأستاذ/ فهد العويس، أمين المتحف، على إعطائي موافقة رسمية بعمل دراسة ونشر على هذه التحفة الخشبية القاجارية، المحفوظة بمتحف الفيصل للفن العربي.

- **منهج الدراسة:** اتبعت الدراسة المنهج الوصفي في وصف الشكل العام لهذه التحفة وصفًا دقيقًا، وكذلك المناظر التصويرية والعناصر الزخرفية المنفَّذة عليها، بالإضافة إلى المنهج التحليلي المقارن لمعرفة المادة الخام التي صُنِعت منها، والأسلوب الصناعي، وكذلك الأسلوب الفني المستخدَم في تنفيذ الموضوعات التصويرية والعناصر الزخرفية التي تضمنتها، مع تحليل هذه العناصر الزخرفية ومفردات المناظر التصويرية، ومقارنتها بغيرها من النماذج المؤرَّخة في محاولة لتأريخها وتحديد مركزها الفني.

المقدمة:

تهتم هذه الدراسة بإلقاء الضوء على حامل خشبي لمرآة رقم AIA.0283.2.2000 محفوظ بمتحف الفيصل للفن العربي[٢] بالرياض بالمملكة العربية السعودية، ونشره ودراسته لأول مرة، وقد أطلق عليه في العصر الحديث مصطلح (تسريحة)، والتسريحة هي كلمة مفردة، وجمعها تسريحات، وهي منضدة منخفضة ذات أدراج توضع فوقها أدوات الزينة وتعلوها مرآة[٣]، وتعد المرآة من أهم التحف التطبيقية التي استُخدِمت لأغراض عدة من مختلف الشعوب على مر العصور[٤]؛ فهي أداة ضرورية في تجميل الإنسان؛ بل ونظافته بشكل عام[٥]، بالإضافة إلى استخدامها كتمائم سحرية، كما أنها كانت من ضمن الأدوات التي تُدفَن مع الموتى في الصين في العصور الوسطى، وقد حظيت المرآة بأهمية كبيرة من قبل الإيرانيين خاصة في العصر القاجاري (١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩- ١٩٢٥م)[٦]؛ فقد حرصوا على التزيُّن وتصفيف شعرهم[٧]، وانتشرت المرايا صغيرة الحجم بشكل كبير، التي تصنع لها علب، وذلك لسهولة حملها والتنقل بها، وقد كانت هذه المرايا وعلبها مجالًا خصبًا لإبداع الفنان القاجاري في تزيينها بالزخارف المختلفة[٨].

وقد اشتهرت إيران منذ فجر الإسلام بصناعة التحف الخشبية[٩]، بينما قلَّت الكمية الإنتاجية لها خلال القرن الثامن والتاسع عشر الميلادي، وظلت طهران من أهم المراكز في إمداد سائر المدن الإيرانية بالأخشاب، كما شهد الفن الإيراني تطورًا غير مسبوق في الفترة القاجارية؛ فالفنان الإيراني في هذه الفترة تطلَّع على كل ما هو جديد لمسايرة التقدم الحضاري الأوروبي دون أن يترك الأسلوب الفني القديم، ولكنه حافظ عليه في صورته الجديدة، فراعي الواقعية في التصوير، وقواعد المنظور، وظهور التأثيرات الأوروبية بكثرة[١٠]، وقد نالت الفنون رعاية الحكام القاجاريين، فظهرت روائع الفنون الزخرفية والتطبيقية سواء في أشغال الخشب وفنون اللاكيه، أو غيرها من الفنون[١١].

---

[٢] - تأسس متحف الفيصل للفن العربي في الرياض بالمملكة العربية السعودية في عام ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م، حيث قام مركز الملك فيصل بجمع القطع الفنية الإسلامية من شتى أنحاء العالم، وأقام أول معرض له في (١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م)، بعنوان وحدة الفن الإسلامي، وأنشئ المتحف على شكله الحالي عام ٢٠١٦م، وافتُتح عام ٢٠١٧م، للاستزادة راجع: (١٠/ ١٢/ ٢٠٢٣) https://www.kfcris.com/ar/view/71

[٣] - عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص١٠٥٤.

[٤] - علي، محمد محمد مرسي، الكتابات المنفذة على نماذج منتقاة من علب المرايا الإيرانية في العصر القاجاري، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد ٢٦، يناير ٢٠٢٣م، ص ٦٣٦.

[٥] - الباشا، حسن، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، مج ٢، ط١، أوراق شرقية، ١٩٩٩م، ص٢٠٦. للاستزادة عن أشكل المرايا الصينية والإسلامية؛ راجع: Takeuch, K, Ancient Chinese Bronze Mirrors,Burlington Magazine,vol xiv September 1911,figs.G,F,M.

[٦] - علي، محمد محمد، الكتابات المنفَّذة على نماذج منتقاة من علب المرايا، ص٦٣٦.

[٧] - محمود، حمادة ثابت، الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، العدد الثامن، مارس ٢٠٢١م، ص٢١٩.

[٨] - علي، محمد محمد، الكتابات المنفذة على نماذج منتقاه من علب المرايا، ص٦٣٦، ٦٣٧.

[٩] - حسن، ذ كي محمد، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الكتب المصرية، ١٩٤٠م، ص٢٦٤.

[١٠] - الأعرج، سمية حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية في التصوير (دراسة أثرية فنية) ١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩-١٩٢٥م، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٣٠، ٣٥.

[١١] - عبد النور، حسن محمد نور، تحف زجاجية وبللورية من عصر الأسرة القاجارية دراسة فنية لنماذج من القرن ١٣هـ / ١٩م، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٢٢، ٢٠٠١م، ص١٣.

أولًا: الدراسة الوصفية:

- **نوع التحفة:** حامل خشبي لمرآة.
- **اللوحات والأشكال:** اللوحات ١ : ١٤، الأشكال ١ : ١٩.
- **مكان الحفظ:** متحف الفيصل للفن العربي، بالرياض بالمملكة العربية السعودية.
- **رقم الحفظ:** AIA.0283.2.2000.
- **المادة الخام:** خشب القرو.
- **التأريخ**: تنسب إلي إيران في العصر القاجاري، القرن ١٩م.
- **المقاسات: الطول :** ٧٢سم، العرض ٦٩سم، العمق : ١٨سم.
- **التقنية الزخرفية:** أسلوب اللاكيه.
- **العناصرالزخرفية:** موضوعات تصويرية.
- **النشر:** تنشر لأول مرة.
- **حالة التحفة:** ممتازة.

أ- **الشكل العام:**

قطعة أثاث خشبية عبارة عن حامل خشبي لمرآة يتكون من قسمين؛ القسم السفلي مستطيل الشكل له أربع أرجل قصيرة يرتكز على منطقة مستطيلة خالية من الزخرفة باللون البني الداكن، أما جسم الحامل فهو مستطيل الشكل ويتوسطه درج له مقبض من المعدن على شكل حرف (S)، من الواضح أنه مضاف حديثًا من قبل المتحف، أما الجزء العلوي من التحفة الفنية فهو عبارة عن مرآة زجاجية لها برواز خشبي يأخذ شكلًا قريبًا من الشكل السداسي، وهو مفصص من الضلعين العلويين والسفليين، بينما الضلعان الأخريان الجانبيان فهما مستقيمان، وقد ارتكز البرواز على عمودين من الخشب يأخذان شكلًا يشبه المزهرية أو الشمعدان، لاحتمالية وضع زهور أو شماعد بهما (شكل ١، لوحة ١).

ب- العناصرالزخرفية:

١- **زخرفة الجزء السفلي:** من الجدير بالذكر أن الفنان قد قام بزخرفة هذه التحفة الفنية بمجموعة من الزخارف التي اعتمدت في الجزء السفلي منها على الرسوم الآدمية ورسوم الطيور والزهور القريبة من الطبيعة، أما الجزء العلوي فقد جمع ما بين رسوم الزخارف الآدمية والزهور الطبيعية والزخارف النباتية المحورة.

وفيما يخص تفاصيل زخرفة الجزء السفلي من التحفة فنجد أن الفنان قد قام بزخرفة الدرج برسوم زخارف نباتية عبارة عن أفرع نباتية تنبثق منها رسوم أوراق نباتية لوزية الشكل صغيرة الحجم، فضلًا عن ورقتين كبيرتي الحجم، تشبهان ورقة الأكنتس، وذلك باللون البني الداكن والفاتح، بالإضافة إلى رسوم زهور نباتية قريبة من الواقع تشبه زهور الورد البلدي، وذلك باللون الأصفر البرتقالي والبني بعضها تفتح والبعض الآخر في طور التفتح، وينبثق من كل زهرة مجموعة من الأوراق النباتية اللوزية المدبَّبة، وذلك باللون البني الداكن والتحديد باللون البني الفاتح، ويقف على غصن كل زهرة طائر رسمه الفنان في وضع جانبي كامل الرأس والجسد والذيل، أما الأرجل فقد اختفت ضمن رسوم الأغصان، وقد برع الفنان في رسم التفاصيل الدقيقة للطائر، ونظرته الثاقبة للزهرة الموجودة أمامه، ولقد أطر الفنان الدرج بإطارين مستطيلين نفذهما بالسدايب البارزة، وذلك على أرضية من اللون البني المحمر (شكل ٣، لوحة ٢)، ويحيط بالدرج من الجانبين جامة بيضاوية الشكل، أما عن الجامة اليمنى للحامل فيظهر بها رجل داخل حجرة، وهو مضجع بشقه الأيمن ويده اليمنى أيضًا على وسادة أسطوانية ضخمة من اللون الأخضر الزيتي، ويضم كف اليد اليمنى ويستند عليها بخده الأيمن، ووجهه مستدير ممتلئ نسبيًّا وبشرته فاتحه، والعيون مغمضة تعلوها حواجب سوداء مفصولة، والأنف والفم صغيران ويعلو رأسه طاقية سوداء مرتفعة، وينسدل من أسفلها الشعر باللون الأسود من الخلف في حين تظهر خصلة شعر من أمام الأذن اليسرى، ويرتدي قباء من اللون الأخضر الزيتي والأبيض السكري، وبه فتحة صدر تتدلى لأسفل فتأخذ شكل حرف (Y) باللغة الإنجليزية، ويظهر من أسفل هذه الفتحة قميص باللون البني الداكن، وهذا القباء مزموم الوسط بمنطقة من اللون الأبيض السكري، ويتسع القباء من أسفل هذه المنطقة ويظهر به تكسُّرات رأسية الشكل، ويعلو هذا القباء عباءة من اللون البنفسجي الفاتح، وهي عبارة عن عباءة طويلة مفتوحة من الأمام ولها أردان طويلة ضيقة ومحبوكة من منطقة المعصم، ويرتدي بقدمه بوتًا من اللون البني الداكن (شكل٢، لوحة٣)، بينما الجامة

اليسرى للحامل فيظهر بها امرأة داخل حجرة، وهذه المرأة تجلس في أرضية الحجرة وتضجع بظهرها وذراعها الأيسر على وسادة أسطوانية الشكل وكبيرة الحجم من اللون البنفسجي الفاتح، وتميل بخدها الأيسر على كفة يدها اليسرى، وتضع يدها اليمنى على فخذها الأيمن، وتثني ركبتها اليمنى وترفعها لأعلى، في حين أنها تقوم بتربيع قدمها اليسرى، ووجهها بيضاوي والعيون مغمضة تعلوها حواجب سوداء متصلة، والأنف صغير متقن والفم صغير وذو شفاه باللون الأحمر، وهي حاسرة الرأس فيظهر شعرها الأسود مفروق من الأمام ويمتد على جانبي الجبهة، وينسدل حتى كتفها، وترتدي بالجزء العلوي من جسدها قميصًا سفليًّا قصيرًا من اللون الأبيض السكري، وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة من اللون الأسود في حين تأخذ نهاية القميص شكل زجزاجي، ويعلو هذا القميص جاكت قصير من اللون الأخضر الزيتي مفتوح من الأمام وله أردان طويلة ضيقة محبوكة من منطقة المعصم، بينما ترتدي بالجزء السفلي من جسدها سروالًا سفليًّا من اللون الأبيض السكري وبه خطوط مستديرة من اللون البني الغامق، وهذا السروال طويل وضيّق ويظهر من الساق فقط، حيث يعلوه سروال آخر متسع من اللون البنفسجي الفاتح، وهو قصير فيصل إلى منطقة الركبة، وترتدي بقدمها خفًّا من اللون البني الداكن، ويظهر من خلف هذه المرآة الجزء السفلي لفتحة نافذة، ونرى على جانبي هذه الفتحة إطارًا رأسيًّا على كل جانب، وهذا الإطار عبارة عن خطين من اللون البني الداكن يحصران بينهما زخرفة زجزاجية من اللون البني على أرضية من اللون الأبيض السكري، ويظهر بجانب كل إطار مساحة مزخرفة بأشكال معينات من اللون البني الداكن على أرضية من اللون البني الفاتح، ويلي ذلك من أسفل إطار يتشابه مع الإطارين اللذين يظهران على جانب فتحة النافذة، ونرى من فتحة النافذة منظرًا طبيعيًّا باللون الأخضر الفاتح والأخضر الزيتي، ويتوسط هذا المنظر قمر مستدير صغير الحجم من اللون الأبيض (شكل ٤، لوحة ٤)، وفيما يخص أرضية الحجرة فجاءت عبارة عن أشرطة أفقية متكررة بهيئة شريط من اللون البني الداكن وشريط من اللون البني الفاتح، وتظهر قارورة زجاجية موضوعة على أرضية الحجرة وبارزة من خلف القدم اليمنى للمرأة، وهي عبارة عن قارورة لها قاعدة مستديرة قليلة الارتفاع وبدن كروي ورقبة طويلة تنتهي بفوهة مستديرة، وجاءت هذه القارورة باللون الأخضر الزيتي (شكل ١٦).

وفيما يخص جانبي التحفة فقد زخرفهما الفنان برسوم جامات بيضاوية الشكل، فتمثلت جامة واحدة في كل جانب، وقد شغلت أغلب مساحة جانبي الحامل، فالجانب الأيمن عبارة عن جامة بيضاوية من اللون الذهبي رُسِم بداخلها منظر تصويري لرجل وهو يمتطي صهوة جواده ويتجه به تجاه خلف الحامل، ويمسك بيديه رمحًا طويلًا جدًّا، فيمتد بشكل مائل من أعلى الجامة ليصل إلى مستوى الأرض، ووجهه وبدنه في وضع ثلاثي الأرباع، وهو وجه بيضاوي ذو بشرة داكنة والعيون مستديرة جاحظة وإنسان العين يأخذ اللون الأسود، وتعلوها حواجب متصلة من اللون الأسود، ويعلو فمه شارب كثيف من اللون الأسود يمتد على الجانبين، وهو حليق الذقن، ويغطي رأسه طاقية سوداء قطعت قمتها بواسطة إطار الجامة الذهبية اللون التي تحيط بكامل المنظر التصويري، وبدنه ممتلئ نسبيًّا، ويرتدي قباءً قصيرًا يصل إلى مستوى الركبة وله أكمام طويله ضيقة محبوكة من منطقة المعصم، ومزموم من منطقة الوسط بمنطقة من اللون الأبيض، وقد جاء هذا القباء باللون الأخضر الزيتي الداكن وبها خطوط أفقية ورأسية من اللون البني الداكن، ويظهر من أسفل هذا القباء سروال ضيق، ويضع قدمه داخل ركاب الجواد ويرتدي بها نعلًا من اللون البني.

أما الجواد فيعدو بسرعة شديدة ويبدو ذلك من حركة أقدامه وذيله الذي يرفعه لأعلى، وبدنه ممتلئ وسيقانه نحيلة، وقد رُسِم باللون البني الداكن ويلجم أيضًا بلجام من اللون البني الداكن، ونرى من أمام هذا الجواد كلبًا نحيلًا يعدو بسرعة ويرفع رأسه لأعلى ويستدير بها تجاه الرجل، وقد رُسِم هذا الكلب باللون الأبيض وقد رُسِم هذا المنظر السابق على أرضية متسعة وعميقة تتألف من عدة مستويات وقد جاءت باللون البني الفاتح، وقد غرست مجموعة من الأشجار على جانبي المقدمة، وقد جاءت هذه الأشجار بهيئة أشجار لها جذع نخيل من اللون البني الداكن ويتفرع منه أفرع نباتية من اللون البني الداكن ويخرج من هذه الأفرع أوراق نباتية من اللون الأخضر الداكن قريبة الشبه من أوراق شجرة الدمس (شكل ١٠، لوحة ١٠)، أما الجانب الأيسر فعبارة عن جامة بيضاوية من اللون الذهبي رُسِم بداخلها منظر تصويري لشخص وهو يمتطي صهوة جواده ويتوجه به أمام الحامل ويحمل بندقية على كتفه ويمسك لحيته بيده اليمنى، وقد رسم هذا الرجل في وضع جانبي سواء للوجه أو البدن، أما الوجه فهو وجه بيضاوي وبشرة داكنة، وتظهر العين اليمنى فقط بالصورة نتيجة للوضع الجانبي للوجه، وهي عين متسعة وإنسان العين باللون الأسود، تعلوها حاجب أسود، ويظهر من أعلى الفم شارب من اللون الأسود يمتد على جانبي الفم، ولكن لا يظهر من هذا الشارب سوى الجانب الأيمن نتيجة للوضع الجانبي للوجه، ويصل الجانب

الأيمن من الشارب إلى لحية كثيفة نسبيًّا من اللون الأسود تصل إلى سوالف الشعر، ويغطي رأسه طاقية مرتفعة تشبه الطربوش من اللون الأسود، وبالنسبة لبدن هذا الرجل فهو بدن ممتلئ بعض الشيء، ويرتدي قباءً قصيرًا يصل إلى مستوى الركبة وله أكمام طويلة ضيقة محبوكة من منطقة المعصم، ومزموم من منطقة الوسط بمنطقة عريضة من اللون الوردي الفاتح، وقد جاء هذا القباء باللون الأخضر الزيتي والأبيض، ويضع هذا الرجل قدمَه بداخل ركب الجواد، ويرتدي بها بوتًا طويلًا يغطي منطقة الساق بأكملها، وقد جاء هذا البوت باللون الأخضر الزيتي الداكن وبه خطوط أفقية من اللون البني الداكن، أما الجواد فيعدو بسرعة شديدة ويبدو ذلك من حركة أقدامه وذيله الذي يرفعه لأعلى، وبدنه ممتلئ وسيقانه نحيلة، وقد رسم باللون الأبيض ويلجم بلجام من اللون الوردي الفاتح، ويغطى بسرج من اللون الوردي الفاتح ويتخلله خطوط أفقية من اللون الوردي الداكن، ونرى من أمام هذا الجواد كلبًا نحيلًا يعدو بسرعة ويرفع رأسه لأعلى ويفتح فمه، وقد رُسِم هذا الكلب باللون الأبيض وله أذن من اللون البني الداكن، وقد رسم هذا المنظر السابق على أرضية متسعة وعميقة باللون البني الفاتح، وغرس بها بعض الحشائش من الأمام، بينما غرست مجموعة من الأشجار على جانبي المقدمة، وقد جاءت هذه الأشجار بهيئة أشجار لها جذع نخيل من اللون البني الداكن ويتفرع منه أفرع نباتية من اللون البني الداكن ويخرج من هذه الأفرع أوراق نباتية من اللون الأخضر الداكن قريبة الشبه من أوراق شجرة الدمس، أما عن الخلفية فرسمت باللون الأزرق الداكن والأبيض لتعبِّر بذلك عن السماء، ويظهر في وسطها قمر صغير الحجم كامل الاستدارة باللون الأبيض (شكل ١١، لوحة ١١).

أما الجزء العلوي من القسم السفلي للتحفة الذي من المفترض أن توضَع عليه أدوات الزينة فقد زخرف بخمسٍ من الجامات، ثلاث منها بيضاوية الشكل، واثنتان دائريتان، الجامة الوسطى المركزية أكبرهم وقد شغلها الفنان بصورة تجمع بين المرأة المصوَّرة داخل الجامة التي توجد على يمين الدرج والرجل المصور داخل الجامة المرسومة على يسار الدرج، أما المرأة فتجلس متربعة على يسار الرجل في وضع ثلاثي الأرباع سواء للوجه ووضع المواجهة للبدن، ويبدو أنها في حالة حوار مع الرجل ويظهر ذلك من خلال استدارة وجهها تجاه الرجل بالإضافة إلى الإشارة بيدها اليمنى للأمام، في حين تضع يدَها اليسرى على فخذها الأيسر، وقد جاءت بنفس ملامحها في الصورة المرسومة داخل الجامة التي توجد على يمين الدرج، ولكنها في هذه التصويرة ظهرت بعيون مفتوحة، وهي عيون ضيقة مسحوبة، كما تتشابه أنواع الملابس التي ترتديها مع الملابس التي ارتداها في الصور – سابقة الذكر- ولكنها تختلف عنها في بعض ألوانها؛ فجاء القميص السفلي باللون الأخضر الزيتي الفاتح، والجاكت الذي يعلوه والسروال العلوي رُسِما باللون الوردي الفاتح، أما الرجل فيجلس في وضع ثلاثي الأرباع ويتجه بهما تجاه المرأة، ويستند بظهره على وسادتين أسطوانيتي الشكل كبيرتي الحجم من اللون الوردي الفاتح، ويقوم بثني ساق القدم اليمنى أسفل الفخذ الأيمن، بينما يقوم بثني ساق القدم اليسرى ويرفعها لأعلى، ويضع كفتي يديه على ركبته اليُسرى بحيث تعلو كف اليد اليسرى على كف اليد اليمنى، أما عن ملامحه فتتشابه مع ملامحه في صورته المصوَّرة داخل الجامة المرسومة على يسار الدرج، فضلًا عن أنه يرتدي بهذه الصورة قباء قصيرًا من اللون الأخضر الزيتي الفاتح، وله أردان طويلة ضيقة محبوكة من منطقة المعصم، وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة يظهر من أسفلها قميص من اللون الأبيض السكري، ويربط الوسط بمنطقة بيضاء معقودة على الجانب الأيمن بعقدة على هيئة فيونكة أو وريدة، ويتسع هذا القباء من أسفل هذه المنطقة، ويرتدي سروالًا ضيّقًا من اللون الأبيض السكري، وبه خطوط رأسية من اللون البني الداكن، وقد صور هذا المنظر داخل حجرة تتشابه مع الحجرات في التصاوير – سالفة الذكر- إلا أنها تتميز بوجود صنيتين معدنيتين مستديرتين على أرضية الحجرة، وتحملان بعض الأواني المعدنية والقوارير الزجاجية، وقد وضعت أحدهما من أمان القدم اليسرى للمرأة، بينما وضعت الأخرى على الجانب الأيمن من الرجل (شكل ٦، لوحة ٥)، وبالنسبة للجامة الدائرية اليمنى فرسم بداخلها رجل بصورة نصفية يبدو أنه خادم، ووجهه وبدنه في وضعية ثلاثية الأرباع ويتجه بهما تجاه الجامة المركزية ويقوم بتربيع يداه على صدره بحيث تعلو كف اليد اليمنى على اليسرى، ووجهه مستدير ممتلئ بعض الشيء، ويعلو رأسه طاقية سوداء مرتفعة ينسدل من أسفلها شعره الأسود سواء من خلف الرأس أو من الأمام بشكل خصلات سوداء تظهر من أمام الأُذن، ويرتدي قباء من اللون البني الداكن وله أردان ضيّقة محبوكة من منطقة المعصم، وتزين بشريط عضد مزين بخطوط رأسية من اللون الوردي وذلك على أرضية من اللون الأبيض، وله ياقة من اللون الأبيض تمتد على الجانبين، وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة يظهر من أسفلها قميص من اللون الوردي، ويزم هذا القباء من الوسط بمنطقة من اللون الوردي، يتدلى طرفاها على الجانب الأيمن، وينتفخ هذا القباء من أسفل هذه المنطقة، وقد ظهرت خلفية الصورة باللون الأخضر الزيتي الفاتح (شكل ٧، لوحة

٦)، أما الجامة الدائرية اليسرى فرسم بداخلها صورة نصفية لخادمة، تظهر وهي واقفة في وضع ثلاثي الأرباع للوجه ووضع المواجهة للبدن، وتحمل بيديها صينية معدنية مستديرة تحمل بعض من الأشياء صغيرة الحجم، أما وجهها فتميل به تجاه الجامة المركزية، وهو وجه مستدير صغير، وهي حاسرة الرأس، فيظهر شعرها باللون الأسود وهو مفروق من الجزء الأمامي للرأس، وينسدل على الجانبي ليصل إلى مستوى الكتف، وترتدي رداءً علويًا يتشابه مع الرداء العلوي للمرأة المرسومة بالجامة الوسطى، أما الرداء السفلي فلا يظهر منه سوى الجزء العلوي الذي يظهر بشكل منتفخ ومقلم فيبدو أنها تنُّورة، وقد جاءت هذه الأردية باللون الأخضر الزيتي الفاتح والأبيض والوردي، وقد ظهرت خلفية الصورة باللون الأخضر الزيتي الفاتح، ويظهر على الجانب الأيمن من أعلى قمر مستدير صغير باللون الأبيض (شكل ٥، لوحة ٧).

وفيما يخص الجامتين الأخريين فاليمنى رسم بداخلها صورة للمرأة المصورة داخل الجامة المركزية، وتظهر وهي في وضع ثلاثي الأرباع سواء للبدن أو الرأس، وتقوم بالعزف على قيثارة، فتقوم بثني ساق القدم اليسرى أسفل الفخذ الأيسر، بينما تقوم بتلر بتربيع قدمها اليمنى وترفعها لأعلى بعض الشيء لكي تستند عليها القيثارة، أما رأسها فتميل بها تجاه يدها اليمنى، وتظهر بنفس ملامحها في صورتها المرسومة داخل الجامة المركزية، وبنفس طريقة تصفيف الشعر أيضًا، وترتدي قباءً سفليًّا قصيرًا نسبيًّا من اللون الأخضر الزيتي الفاتح، ويعلوه عباءة مفتوحة من الأمام ولها أردان طويلة ضيقة محبوكة من منطقة المعصم، وقد جاءت هذه العباءة باللون الوردي، وترتدي سروالًا يظهر من أسفل القباء وهو ضيق من اللون الأبيض وبه خطوط رأسية من اللون البني الداكن، أما الحجرة التي تجلس بها فهي تتشابه إلى حد كبير من الحجرة المرسومة بالجامة المركزية (شكل ٨، لوحة ٨)، أما الجامة اليسرى فيظهر بها الرجل المرسوم بالجامة المركزية بنفس ملابسه، وهو في وضع ثلاثي الأرباع سواء للبدن أو الوجه ويتجه بهما تجاه الجامة المركزية، وهو جاثٍ على الأرض ويميل بجسده للأمام ليستند بالجزء العلوي من بدنه ويديه على وسادة أسطوانية الشكل كبيرة الحجم من اللون الوردي، ويرفع كفتي اليد لأعلى ليستند بوجهه عليهما فيظهر وجهه محصورًا بين كفتي يديه، ويظهر من أمام الوسادة على الجهة اليمنى منها قارورة زجاجية، أما عن الخلفية فهي تتشابه إلى حد كبير مع الخلفية بالجامة المركزية (شكل ٩، لوحة ٩).

٢- **زخرفة الجزء العلوي:** أما الإطار (البرواز) الذي يحيط بالمرآة فقد زين بزخرفة نباتية تتألف من رسوم زهرة الرومان المكررة، وذلك باللون الذهبي على أرضية من اللون البني الداكن، وقد رُسِمت هذه الزهور بشكل متتالٍ كأنها تخرج من بعضها البعض، وقد فُصل بين كل زهرة والأخرى بزهور محورة، سداسية البتلات باللون الأبيض، وبعضها سباعي البتلات يشبه الشمس المشعة وذلك باللون الذهبي، ويتوسط كل زهرة وريدات محورة سداسية البتلات تشبه الزهور – سالفة الذكر – وذلك باللون الأبيض (شكل ١٤، ١٤أ، لوحة ١٤).

أما فيما يتعلق بالقائمين (العمودين) فقد شكلهما الفنان على شكل المزهرية أو الشمعدان، ويتكون كل قائم من قاعدة بصلية الشكل متوسطة الارتفاع تقريبًا، يليها بدن أسطواني منتفج زخرفة الفنان بشكل جامة بيضاوية، فالجامة البيضاوية للقائم الأيمن زينت برسم المرأة المصورة داخل الجامة التي توجد على يمين الدرج، وتظهر وهي واقفة في وضع ثلاثي الأرباع سواء للبدن أو الوجه وتميل برأسها تجاه يمينها، وتضع يدها اليمنى حول رأسها من الأمام وتعكس كف يدها للخارج، بينما تضع يدها اليسرى في وسطها الأيسر وتعكس كف يدها للخارج، أما ملامحها وملابسها فتتشابه مع صورها – سابقة الذكر- (شكل ١٤، لوحة ١٢)، بينما الجامة البيضاوية للقائم الأيسر فرسم بداخلها نفس الرجل المصور بالجامة المركزية المرسومة في الجزء الذي يوضع عليه أدوات الزينة، ويظهر وهو واقف في وضعية ثلاثية الأرباع سواء للبدن أو الوجه ويميل براسه تجاه يمينه، ويظهر بنفس ملامحه في الصور – سالفة الذكر- ويرتدي قباءً سفليًّا من اللون الوردي، وهو قصير نسبيًّا وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة يظهر من أسفلها قميص من اللون الأبيض وله إطار علوي من اللون البني الداكن ويربط هذا القباء من الوسط بمنطقة من اللون الأبيض ويتدلى أحد أطرافها لأسفل، ويعلو هذا القباء عباءة مفتوحة من الأمام تصل إلى مستوى القباء، وقد جاءت هذه العباءة باللون الأخضر الزيتي، ويظهر من أسفل القباء سروال متسع وقصير وقد جاء هذا السروال باللون الأبيض ومزين بخطوط رأسية من اللون البني الداكن، ويرتدي بوتًا من اللون البني الداكن (شكل ١٥، لوحة ١٣)، أما الجزء العلوي فيأخذ شكل كأسي من القائمين، وقد زخرفه الفنان بشكل جامة شبه مستديرة مُلِئت برسوم الزهور الطبيعية التي تنبثق من أفرع نباتية طبيعية واقعية، تمثلت في ثلاثة من الزهور الوردية الجميلة، بعضها تم تفتحه والبعض الآخر في طور التفتح، وجميع الجامات على أرضية من اللون البني الداكن (لوحة ١).

ثانيًا: الدراسة التحليلية للحامل موضوع الدراسة:

أ- المادة الخام: نفذ الحامل - موضوع الدراسة- من الخشب، والخشب هو ما غلظ من جذع الشجرة وفروعها[١٢]، ويعد الخشب من المواد الأساسية في أعمال التعمير[١٣]، لذلك عني المسلمون بالصناعات الخشبية لتزويد المنشآت بما تحتاجه من نوافذ وأبواب أو بما يلزمها من قطع الأثاث وغيرها من التحف الخشبية الأخرى[١٤]، وقد صنع هذا الحامل من خشب القرو ويتميز بالصلابة والمتانة، ويوجد منه نوع تتميز أليافه ببريق فضى لامع، ويعتبر من الأخشاب الباهظة في ثمنها[١٥].

ب- **الأسلوب الصناعي:** أما عن الأسلوب الصناعي المستخدم في صناعة هذه التحفة الخشبية، فقد تعددت الأساليب المستخدمة في صناعتها، فاستخدم الصانع عددًا من الألواح الخشبية وتم تقطيعها بأشكال وأحجام مختلفة، وتم تجميع وتثبيت هذه الألواح معًا بواسطة الغراء لعمل الشكل العام لهذا الحامل، بالإضافة إلى استخدام المسامير المعدنية لتثبيت الجزء العلوي للقائمين الذين يحملون برواز المرآة، كما استخدم أسلوب السدايب البارزة[١٦] للتثبيت والتزين ويظهر ذلك من خلال السدايب التي تحيط بالجزء المخصص لوضع أدوات الزينة وبالدرج، كما استخدم أسلوب الخرط[١٧] في صناعة القائمين الذين يحملون برواز المرآة، واستخدم أسلوب الحفر العميق[١٨] في تنفيذ الثقبين الذين يعلوان هذين القائمين، وكذلك استخدم التفريغ[١٩] في تفريغ برواز المرآة (شكل ١، لوحة ١)، و تفريغ الجزء الخاص بالدرج (شكل ٣، لوحة٢).

ج- الأسلوب الزخرفي: نفذت زخارف الحامل - موضوع الدراسة- بأسلوب اللاكيه، وقد أطلق مصطلح

"اللاكيه" حديثًا على المنتجات التي تتميز أسطحها بأنها شفافة ولامعة، ويشير مصطلح "اللك" إلى الصبغ الأحمر الذي تفرزه بعض الحشرات، ويذاب في الكحول فينتج منه دهان للخشب، ويتم الحصول على مادة "اللك" من بعض الأشجار أو من بعض الحشرات التي تعيش في الأشجار[٢٠]، ويتميز هذا الأسلوب بأن قوام زخرفته عبارة عن مناظر تصويرية متعددة الألوان تمثل مدرسة التصوير القاجارية أصدق تصوير في التحفة – موضوع الدراسة؛ لاسيما أن هذا الأسلوب يتبع إلى حد كبير فن التصوير الإسلامي أكثر من زخرفة الأخشاب[٢١]، أما عن

---

[١٢] - عمر، أحمد ، معجم اللغة العربية، ص٦٤٤، فيذكر ابن خلدون أنه من منافع الأشجار اتخاذها خشبًا إذا يبست. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن محمد (ت ٨٠٨ هـ / ١٤٠٦م)، المقدمة، ج٣، طبعة كاترمير، باريس، د.ت، ص٩٣٧.

[١٣] - عبد العزيز، شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، ط١، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٨١.

[١٤] - الباشا، حسن، موسوعة العمارة والآثار، ص٢٧١.

[١٥] - عبد العزيز، شادية، الأخشاب في العمائر الدينية، ص٨٤.

[١٦] - السدايب البارزة: وهي عبارة عن سدايب بارزة مثبتة على سطح التحفة الخشبية لتشكيل الأشكال الزخرفية كما أنها تكسب التحفة المغطاة بها متانة كبيرة. عبد العزيز، شادية، الأخشاب في العمائر الدينية، ص١٢٨.

[١٧] - أسلوب الخرط: تعتبر أشغال الخرط زينة فنية إبداعية، وتنفذ باستخدام المخرطة لتشكيل الوحدات المتنوعة المكونة لأشغال الخرط، ثم يتم تجميعها، وهناك نوعان لخراطة الأخشاب منها الخراطة البلدية التي تستخدم في خرط البرامق بعض الدرابزين والكوابيل وأرجل الكراسي والبابات، والخراطة الدقيقة وتستخدم في المشربيات وتشمل الخراطة الدقيقة الضيقة الفتحات والواسعة الفتحات. للاستزادة؛ راجع: عبد العزيز، شادية، الأخشاب في العمائر الدينية، ص١١٤ – ١٢٠.

[١٨] - أسلوب الحفر العميق أو الغائر: تعرف هذه الطريقة بالأويمة الغائرة، وتكون الأشكال الزخرفية المنفذة بها أكثر بروزًا وعمقًا في أرضية التحفة الخشبية وتكون على مستوى وعمق واحد. عبد العزيز، شادية، الأخشاب في العمائر الدينية، ص٩٦.

[١٩] - أسلوب التفريغ: تشكل الزخارف بأسلوب التفريغ عن طريق تحديد العناصر الزخرفية في الأجزاء المراد زخرفتها ثم نفرغ المناطق غير المزخرفة الأرضية التي تفصل بين الوحدات الزخرفية. للاستزادة؛ راجع: عبد العزيز، شادية، الأخشاب في العمائر الدينية، ص١٢٦، ١٢٧.

[٢٠] - الصعيدي، رحاب إبراهيم أحمد أحمد، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسي بطهران "دراسة فنية مقارنة"، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٠م، ص ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٩١، للاستزادة عن أسلوب اللاكيه؛ راجع: مبارك، عماد سليمان عبد السلام، غلاف مخطوط بمتحف جورجيا الوطني بمدينة تفليس، يُنشَر لأول مرة (دراسة وصفية تحليلية مقارنة)، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد ٢٦، يناير ٢٠٢٣م، هامش٤، ص٨٧٧.

[٢١] - محمد، سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص٢٠٣.

بداية ظهور أسلوب الزخرفة باللاكيه فقد أجمع العديد من العلماء أنها ظهرت في القرن (٩هـ/ ١٠م) في نهاية العصر التيموري، ولكنها نضجت خلال القرن (١٠هـ/ ١٦م) في العصر الصفوي[٢٢]، فهي تعد من التأثيرات الصينية على الفنون الإيرانية[٢٣]، واستمر هذا الأسلوب في التطور إلى أن وصل قمته في العصر القاجاري (١١٩٣-١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩- ١٩٢٥م)، ولاسيما مع تزايد التأثيرات الأوربية في تلك الفترة[٢٤]، فتدهور أسلوب الحفر على الخشب ودهنت معظم التحف الخشبية في هذه الفترة باللاكيه ليكون عوضًا عن أسلوب الحفر[٢٥].

أما من حيث الأسلوب التطبيقي لزخرفة اللاكيه على الحامل - موضوع الدراسة- فتمت من خلال عدة مراحل؛ المرحلة الأولى: وهي مرحلة إعداد سطح الحامل؛ وذلك من خلال نحت سطح التحفة وتنظيفها وصقلها حتى أصبح السطح خاليًا من أي بروزات، ثم غُطِّي السطح بعدد من طبقات اللك، ويتم ذلك من خلال قلم شعر أو بقطعة قماش ناعمة، ثم صقل سطح هذه التحفة بحجر العقيق حتى يمتص الخشب اللك، وتغطي آخر طبقة بالتراب المحروق وذلك لتجنب فساد الألوان نتيجة للرطوبة، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة البطانة المعدة للرسم: وتُسمَّى هذه المرحلة بالتنشية، وقد غطت هذه التحفة بطبقة من اللون البني المحمر[٢٦]، وبالنسبة للمرحلة الثالثة فهي مرحلة إعداد الرسوم: وقد اعتمد التصميم العام لزخارف بدن هذا الحامل والقائمين الذين يحملان برواز المرآة على رسم المناظر التصويرية داخل جامات من اللون الذهبي، وهذا التصميم ظهر بكثرة على التحف القاجارية خاصة المقالم والعلب المنفَّذة بأسلوب اللاكيه، وبعد رسم هذا التصميم قام الفنان بتنقيط الشكل المرسوم بالإبرة ثم نشر مسحوق التلوين الأبيض عليه ثم رفعه من على هذه التحفة، فظهرت الرسوم المطلوب تنفيذها ثم قام بتخطيط هذه الأشكل بقلم دقيق ومسحوق التلوين الأبيض، وبعدها استخدم الألوان لتلوين الرسوم المطلوبة[٢٧]، بينما استخدم أسلوب التذهيب[٢٨] في رسم الزخارف النباتية التي تحيط بالمرآة (لوحة ١٤)، وقد نفذت هذه الزخرفة النباتية بمداد الذهب دون أن يتم تحديدها بأي لون[٢٩]، أما المرحلة الرابعة فهي مرحلة الطلاء: طلي سطح هذا الحامل بالورنيش بعد جفاف الألوان تمامًا، ثم وضعت هذه التحفة داخل حافظة زجاجية تحت أشعة الشمس لتجف وتكرر هذه العملية عدة مرات[٣٠].

د. السمات الفنية لتصاوير الحامل موضوع الدراسة: بناء على الدراسة الوصفية السابقة للموضوعات التصويرية والعناصر الزخرفية والألوان المنفَّذة على الحامل موضوع الدراسة تظهر السمات الفنية للمدرسة القاجارية جلية، وقد ظهر هذه السمات على الموضوعات التصويرية والعناصر الزخرفية و الألوان كالآتي:

١ - المناظر التصويرية للحامل موضوع الدراسة: فيما يخص المناظر التصويرية المنفَّذة على هذا

---

[٢٢] - البنا، سامح فكري طه، فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة، الملتقى الدولي الثاني للفنون التشكيلية (حوار جنوب – جنوب) الفن التشكيلي بين القيم المادية والقيم الروحية، كلية التربية النوعية، جامعة أسيوط، ٢٠١٠م، ص٣٣.

[23] - Dong, Lina, The Lacquer Painting from Chinese Traditional Lacquer, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 3rd International Conference on Arts, Design and Contemporary Education Atlantis Press, volume 144, 2017, P.P197: 199.

[24] - Dida, Layla, Lacquer Of Safavid Persia and Its relation ship To Persian Paintings , Ph. D, New York University, 1994, P. 339 – 344.

للاستزاده عن أسلوب اللاكيه في العصر القاجاري راجع: D. Khalili, Nasser Persian Lacquer Painting In The 18 th and 19 th centuries, Ph. D, London University, 1988, Proquest, London, 2017, P. 144- 205.

[٢٥] - ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة : عيسى، أحمد محمد، تقديم : فكري، أحمد، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م، ص١٢٨.

[٢٦] - الصعيدي، رحاب إبراهيم، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص٥٠٨ – ٥٠٩.

[٢٧] - الصعيدي، رحاب إبراهيم، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص٥١٢.

[٢٨] - فن التذهيب هو الزخرفة إما بزخارف مذهبة وملونة، وهنا يُعرف بالتذهيب الملون أو التذهيب بدون لون.عبد العزيز، شادية الدسوقي، فن التذهيب في المصاحف الأثرية، ط١، دار القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٢م. ص٨٤.

[٢٩]- عبد العزيز، شادية، فن التذهيب، ص ٨٨.

[٣٠] - الصعيدي، رحاب إبراهيم، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص ٥١٢، ٥١٣.

الحامل- ماعدا جانبي الحامل - فأرجح أن هذه الرسوم تعبر عن موضوع تصويري متكامل وهو قصة الحب والعشق بين الرجل والمرأة اللذين تتكرر صورهما الشخصية على هذا الحامل، فقد نالت موضوعات العشق والغرام اهتمامًا شديدًا من قبل الفنان الإيراني، وشاعت بكثرة في العصر القاجاري[٣١]، سواء على التحف التطبيقية أو في المخطوطات، فظهرت على التحفة موضوع الدراسة بالجامة المركزية المرسومة على الجزء المخصص لوضع أدوات الزينة منظر تصويري للعاشقين وهما في حالة حوار، ويبدو ذلك من خلال التعبيرات والإشارات الجسدية لهما، فاستدارة المرأة بوجهها تجاه الرجل ومد يدها اليمنى للأمام يوحي بأنها هي المتحدثة، كما أن طريقة استدارة الرجل بوجهه تجاه هذه المرأة فضلًا عن وضعه كفتي يديه على ركبته اليسرى يوحي بإصغائه التام لحديث هذه المرأة، واهتمامه الشديد لما تقول (شكل ٦، لوحة ٥)، ويظهر على يمين الجامة المركزية – سالفة الذكر- جامة بيضاوية بداخلها صورة نصفية لخادم (شكل ٧، لوحة ٦)، بينما يظهر على الجانب الأيسر جامة بيضاوية تشتمل على رسم لخادمة (شكل ٥، لوحة ٧)، أما الجامة المستديرة المنفذة على الجانب الأيمن من الجزء المخصص لوضع أدوات الزينة فتشتمل على صورة للمرأة العاشقة [٣٢] وهي تعزف على العود لمحبوبها ويبدو من خلال إغماض عينيها أنها منغمسة بالتفكير في محبوبها (شكل ٨، لوحة ٨)، أما محبوبها فقد صور داخل الجامة البيضاوية اليسرى المرسومة بالجزء المخصص لأدوات الزينة وهو مضجع على الوسادة ليستمع إلى عزف محبوبته وتوحي تعبيراته الجسدية وكذلك طريقة جلسته ووجهه المحصور بين يديه بأنه في حالة شديدة من العشق والهيام (شكل ٩، لوحة ٩)، ويكتمل المنظر التصويري بالجامتين المرسومتين على جانبي الدرج حيث يظهر الرجل العاشق داخل الجامة اليمنى من الدرج وهو مضجع على وسادة ومغمض العينين ربما يكون هذا للدلالة على تفكيره الشديد وهيامه في محبوبته (شكل ٢، لوحة ٣)، أما محبوبته التي رسمت داخل الجامة اليسرى من الدرج فيبدو أنها تبادله نفس مشاعر الحب فرُسِمت هي الأخرى وهي مضطجعة على وسادة ومغمضة العينين فربما يوحي ذلك بأنها منغمسة في التفكير في محبوبها (شكل ٤، لوحة ٤)، والذي يرجح أن هذه المناظر التصويرية - سالفة الذكر- تعبر عن موضوع عشق وغرام بين الرجل والمرآة المرسومين بشكل متكرر على التحفة موضوع الدراسة هو المنظر التصويري المنفذ على الدرج (شكل ٣، لوحة ٢)، فقد حرص الفنان على رسم العصفورين على أغصان الزهور في وضع مقابلة ونظرة كل منهما للوردة الموجودة أمامه، وهذا التكوين يعرف باسم "گل وبلبل" الذي يعني الورد والبلبل، ولكن الفنان استبدل البلبل بأنواع أخرى من العصافير كما في المنظر المصوَّر؛ وهذا المصطلح في الأصل يُطلَق على نوع من الأدب الفارسي، يهدف إلى العشق الإلهي، كما ارتبط أيضًا بالعديد من الأشعار للدلالة على العاشق ومحبوبته[٣٣]، الذي يزيد من الترجيح السابق هو حرص المصور على رسم الصور الشخصية[٣٤] لهذين العاشقين، على الحاملين اللذين يحملان المرآة الخاصة بالتحفة؛ فرسم الصورة الشخصية للمحبوبة داخل الجامة البيضاوية المنفَّذة على القائم الأيمن لهذه التحفة (شكل ١٤، لوحة ١٢)، بينما قام برسم الصورة الشخصية للعاشق داخل الجامة البيضاوية المرسومة على القائم

---

[31] - Koshoridze (I.) : Iranian painting and Georgian –iranian cultural relations from safavid till qajar time,hadeeth ad-Dar , El-kwet , Vol.32 , 2010 , p.28.

[٣٢] - نجد أن الفنان القاجاري في كثير من المناظر التصويرية يجعل أحد العاشقين عازفًا، ويراعي في ذلك إبراز المشاعر والأحاسيس لديه. عبد الحميد، عهـود سعيد، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصر القاجاري في ضوء تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية (١١٩٣هـ - ١٣٤٣هـ / ١٧٧٩م – ١٩٢٥م) دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي، ٢٠١٨م، ص٣٩٥.

[٣٣] - الصعيدي، رحاب إبراهيم، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص٢٧٢، للاستزادة عن التكوين الفني "گل وبلبل" راجع: جلال، حسني، أهداب محمد، الشعار الديني في لوحتي: (الطيور، والزهور - گل، ومرغ) من العصر القاجاري (محفوظة بمتحف قصر الأمير محمد علي في القاهرة) "دراسة ونشر لأول مرة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد ٢٣، العدد ١، ٢٠٢٢م، ص٤٩٧ – ٥٤٢.

[٣٤] - تقسم الصور الشخصية إلى ثلاثة أنواع؛ النوع الأول: هو رسم الفنان لشخص ما دون أن يحدد هذا الشخص، والنوع الثاني هي صورها ينفذها الفنان لشخص معين، والنوع الثالث: هي الصورة التي يرسمها الفنان لنفسه باستخدام المرآة. الصعيدي، رحاب إبراهيم، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص٢٣٠، والنوع الأول من الصور الشخصية هو ما تضمنته هذه التحفة، وقد تميز العصر القاجاري بوضوح التأثيرات الأوروبية على فن الصور الشخصية. خليفة، ربيع حامد، فن الصور الشخصية في العصر العثماني، ط٢، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٨.

الأيسر للحامل (شكل ١٥، لوحة ١٣)، وقد اهتم الفنان القاجاري كثيرًا بالصور الشخصية؛ فظهرت صور السلاطين والأمراء وصور الراقصات والعازفين[٣٥].

وتضمنت الجامة المرسومة على الجانب الأيمن من الحامل، وكذلك الجامة المنفَّذة على الجانب الأيسر منها، رسم لرجل ربما يتجه إلى رحلة صيد، ويبدو ذلك من خلال اصطحابهما لكلاب الصيد وكذلك أسلحة الصيد من الرمح والبندقية (شكل ١٠، ١١، لوحة ١٠،١١).

٢ – العناصر الزخرفية للحامل موضوع الدراسة:

٢ -١ الرسوم الآدمية: تدور الفكرة المحورية في رسوم هذا الحامل حول الإنسان؛ إذ يظهر التركيز

حول الأفعال التي يقوم بها الأشخاص والإشارات الجسدية لهم وكذلك انفعالاتهم، وقد رسم هؤلاء الأشخاص داخل جامات بيضاوية أو مستديرة من اللون الذهبي، وقد جاءت أغلبها عبارة عن رسوم فردية (لوحات ٣،٤، ٦: ١٣)، في حين ظهرت صورة ثنائية (لوحة رقم ٥)، أما عن الوجوه فقد رسمت بوضع ثلاثي الأرباع (لوحات ٣: ١٠، ١٢، ١٣) أو بوضع جانبي (لوحة رقم ١١)، وتميزت بأنها ذات ملامح إيرانية، وهذا يعد من خصائص مدرسة التصوير القاجارية[٣٦]، فظهرت الوجوه بشكل بيضاوي أو مستدير، والعيون مغمضة لبعض الأشخاص (لوحة ٣، ٤، ٨) أو ضيقة مسحوبه للخارج للبعض وإنسان العين باللون الأسود (لوحات ٥، ٦، ٧، ١١)، في حين ظهرت العيون بشكل عيون مستديرة جاحظة ونن العين باللون الأسود، وقد اختص بها الحارس (بلوحة ١٠)، ويمكن التمييز بين ملامح الرجال والنساء، حيث ظهر رسم لرجل بشارب أسود ولحية سوداء (لوحة ١١) كما ظهر آخر بشارب أسود كثيف يمتد على الجانبين من أعلى الفم (لوحة ١٠)، في حين ظهر البعض الآخر حليق الذقن والشارب (لوحات ٣، ٥، ٦، ٩، ١٣)، كما يمكن التمييز بين ملامح الرجال والنساء من خلال طريقة تصفيف الشعر، أما عن رسوم النساء فتعد الفترة القاجارية بمثابة العصر الذهبي لرسوم المرأة بكافة أوضاعها[٣٧]، فقد نالت رسوم المرأة النصيب الأوفى من اهتمام الفنان القاجاري[٣٨]، وهذا ما يبدو جليًّا على الرسوم المنفَّذة على هذا الحامل فظهرت أغلب رسوم النساء على هذه التحفة وهن حاسرات الرأس ويظهر الشعر باللون الأسود مفروقًا من الأمام ويمتد على جانبي الجبهة، وينسدل حتى الكتفين (لوحات ٤، ٧، ٨، ١٢)، في حين جاء تصفيف الشعر للرجال بهيئة شعر من اللون الأسود ينسدل من أسفل غطاء الرأس من الخلف في حين تظهر خصلة شعر من أمام الأذنين (لوحات ٣، ٥، ٦، ٩: ١١، ١٣)، وقد ظهر أغلب الأشخاص في مرحلة الشباب (لوحات ٣: ٩ ، ١٢، ١٣)، في حين ظهر الحارسان في مرحلة متقدمة نسبيًّا من العمر (لوحة ١٠، ١١)، كما قام الفنان برسم الأشخاص في هذا الحامل بأجسام ممشوقة القوام باستثناء الرسوم الخاصة بالحارسين فجاءت أجسامهما ممتلئة بعض الشيء (لوحة ١٠، ١١)، كما راعى الفنان في رسوم هؤلاء الأشخاص النسبة والتناسب سواء بين أجزاء الجسم، أو بين رسوم الأشخاص والعناصر المحيطة بها في الصورة، وهذا يعد من سمات التصوير في العصر القاجاري[٣٩]، ومن الملاحظ أن الفنان قد وفق في استخدام الإشارات الجسدية لدى الأشخاص لإبراز المشاعر والانفعالات الخاصة بهم، فنجد الرجل العاشق يقوم بإغماض عينيه ويستند بخدِّه على يده (شكل ٢، لوحة ٣)، وكذلك وجه المحصور بين يديه وطريقة جلسته وهو يستمع لعزف محبوبته (شكل ٩، لوحة ٩) يوحي بأنه في حالة شديدة من العشق والهيام وأنه منغمس بالتفكير في محبوبته، أما عن الإشارات الجسدية للمرأة العاشقة فطريقة جلوسها وهي تقوم بالعزف وميلها برأسها يوحي بمدى تركيز وانسجام هذه المرأة في العزف فضلًا عن انغماسها الشديد في التفكير بمحبوبها (شكل ٨، لوحة ٨)، كما أن طريقة وقفة الرجل والمرأة وحركات الأيدي لكلٍّ منهما على الجامتين المرسومتين على القائمين توحي بالدلال والأناقة والجمال لكلٍّ منهما (شكل ١٤، ١٥، لوحة ١٢، ١٣).

---

[٣٥] - الأعرج، سمية حسن، المدرسة القاجارية، ص٦٤.

[٣٦] - الأعرج، سمية حسن، المدرسة القاجارية، ص٥٨.

[٣٧] - البحيري، وليد شوقي إسماعيل، كأس من النحاس محفوظ بمجموعة سمو الأميرة مودى بنت عسَّاف بالرياض دراسة أثرية فنية، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، مجلة الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، العدد ٢، إبريل ٢٠١٦م، ص٥.

[٣٨] - الأعرج، سمية حسن، المدرسة القاجارية، ص٦٦.

[٣٩] - الأعرج، سمية حسن، المدرسة القاجارية، ص٦٠.

وفيما يخص رسوم الملابس لهؤلاء الأشخاص فجاء بعضها ذا طابع إيراني والبعض الآخر ذا طابع أوروبي، وهذا يعد من مميزات التصوير القاجاري، فعلى الرغم من ظهور التأثير الأوروبي فإن الفنان لم يتخلَّ عن الطابع الإيراني في أعماله الفنية[٤٠] فظهر طراز فني جديد عُرِف بالطراز الأورو قاجاري[٤١]، وقد تمثلت رسوم الملابس في رسم القباء والعباءة والقميص والسروال والجكت (اليك) والتنورة، أما عن القباء[٤٢] فظهر إما بهيئة رداء علوي أو رداء سفلي يعلوه رداء آخر، وبالنسبة لظهور القباء كرداء علوي فجاء إما بهيئة قباء قصير يصل إلى مستوى الركبة، وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة، يظهر منها قميص، وله أردان طويلة ضيقة محكومة من منطقة المعصم، وتزم منطقة الوسط بمنطقة تتدلَّى طرفاها لأسفل، ويظهر من أسفله سروال، وقد استعمل من قبل الرجال من دون النساء وقد جاء باللون الأخضر الزيتي الفاتح أو الداكن (أشكال ٦، ٩، لوحات ٥، ٩، ١٠، ١١) أو جاء بشكل رداء نصفي من اللون البني الداكن، وله أردان ضيقة محبوكة من منطقة المعصم، تزين بشريط عضد مزخرف بخطوط رأسية من اللون الوردي وذلك على أرضية من اللون الأبيض، وله ياقة تمتد على الجانبين، وتأخذ منطقة الصدر شكل سبعة يظهر من أسفلها قميص من اللون الوردي، ويزم هذا القباء من الوسط بمنطقة من اللون الوردي، يتدلَّى طرفاها على الجانب الأيمن، وينتفخ هذا القباء من أسفل هذه المنطقة، وقد استعمل من قبل الخادم (لوحة ٦، شكل ٧)، أو رسم القباء بهيئة رداء سفلي يعلوه عباءة، فجاء بشكل قباءً قصيرًا نسبيًّا فلا يغطي منطقة الساق بأكملها وتظهر منطقة الصدر بشكل سبعة، ويظهر من أسفل هذه المنطقة قميص، ويزم الوسط بمنطقة تتدلى طرفاها لأسفل، ويعلوه عباءة تصل إلى نفس مستوى هذا القباء، وقد جاء هذا القباء باللون الوردي الفاتح، بينما رسمت العباءة باللون الأخضر الزيتي الداكن، ويظهر من أسفله سروال، وقد اختص به الرجل المصور داخل الجامة البيضاوية المرسومة على القائم الأيمن لهذا الحامل (شكل ١٥، لوحة ١٣) في حين ظهر القباء نفسه وبه فتحة صدر تتدلى لأسفل فتأخذ شكل حرف (Y) باللغة الإنجليزية، ويظهر من أسفل هذه الفتحة قميص باللون البني الداكن، ويتسع القباء من أسفل هذه المنطقة ويظهر به تكسُّرات رأسية الشكل، وقد جاء باللون الأخضر الزيتي والأبيض السكري، وقد استعمل من قبل الرجل المرسوم داخل الجامة التي توجد على يمين الدرج (شكل ٢، لوحة ٣)، كما ظهر نفس القباء بدون فتحة للصدر وبدون منطقة تزم الوسط، وقد رسم باللون الأخضر الزيتي، وقد ارتدته السيدة التي تعزف على القيثارة والمرسومة داخل الجامة اليمنى من الجزء المخصص لوضع أدوات الزينة (شكل ٨، لوحة ٨)، ويعتبر رسم الفنان القاجاري لكل من القباء والعباءة هو إحياء للتراث الإيراني، ويعد ذلك من مميزات التصوير القاجاري[٤٣]، أما بالنسبة للعباءة[٤٤] فظهرت بشكل رداء مفتوح من الأمام تعلو القباء وتصل إلى نفس مستوى طول القباء، ولها أردان طويلة ضيقة محبوكة، وقد استعملت من قبل الرجال والنساء (أشكال ٢، ٨، ١٥، لوحات ٣، ٨، ١٣)، أما عن القميص[٤٥] فظهر كرداء سفلي، فجاء البعض منه وهو لا يظهر منه سوى جزء بسيط من أسفل الفتحة التي توجد في منطقة الصدر، التي تأخذ شكل سبعة في أغلب الأحيان، وقد استعمل هذا القميص من قبل الرجال والنساء (أشكال ٢، ٥: ٧،١٥، لوحات ٣، ٥، ٦، ١٣)، في حين جاء البعض الآخر على هيئة قميص قصير يغطي الجزء العلوي من البدن، ويظهر من الأمام فقط حيث يعلوه جاكت، وقد اختص به النساء من دون الرجال (أشكال ٤: ٦، ١٤، لوحات ٤، ٥، ٧، ١٢)

---

[٤٠] - الأعرج، سمية حسن، المدرسة القاجارية، ص٥٨.

[٤١] - الطراز الأورو قاجاري هو طراز فني جديد كنتيجة لاندماج التأثيرات الأوروبية مع الفن الإيراني المحلي، وقد تميَّز هذا الطراز بغلبة التأثيرات الأوروبية عليه. ياسين، إيمان محمد العابد، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري (١١٩٣- ١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩ – ١٩٢٥م)، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٧٢.

[٤٢] - القباء هو لفظ معرب من الكلمة الفارسية قُباي، وهو لباس علوي يزم من الوسط ويظهر من أسفله ثياب أو قميص. إبراهيم، رجب عبد الجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٣٧٨، ٣٧٩.

[٤٣] - الأعرج، سمية حسن، المدرسة القاجارية، ص٨١.

[٤٤] - العباءة هي ملحفة قصيرة مفتوحة من الأمام ولا أكمام لها، ويمرر الذراعان من خلال تقويرات تستحدث فيها، وقد تكون العباءة ثيابًا للزاهدين والمتصوفة والأمراء. إبراهيم، رجب، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص٣١٦، ٣١٧.

[٤٥] - القميص هو لباس يتم ارتداؤه من فوق السروال وتصل أكمامه إلى المعصم، وقد يستخدم كلباس داخلي أو خارجي. البحيري، وليد شوقي، كأس من النحاس، ص١٣.

وبالنسبة للسروال[٤٦] فظهر البعض منه كرداء سفلي ضيق محكوم، وقد استعمل من قبل الرجال والنساء وجاء باللون الأبيض (أشكال ٤، ٦، ٨، ٩، ١٤،١٥، لوحات ٤، ٥، ٨: ١٣)، في حين ظهر البعض الآخر بهيئة رداء علوي واسع قصير نسبيًّا فلا يغطي منطقة الساق بأكملها ويظهر من أسفله سروال آخر ضيق محبوك، وقد اختص به السيدات دون الرجال، وجاء باللون الوردي (أشكال ٤، ٦،١٤، لوحات ٤، ٥، ١٢)، وفيما يخص الجاكت[٤٧] (اليك)[٤٨]، فقد ظهر بهيئة رداء علوي قصير يغطي الجزء العلوي من البدن، وله أردان طويلة ضيقة محبوكة من منطقة المعصم، ومفتوح من الأمام ويظهر من أسفله قميص وجاء باللون الوردي أو الأخضر الزيتي، وقد استعمل من قبل النساء فقط (أشكال ٤، ٥، ٦، ١٤، لوحات ٤، ٥، ٧، ١٢)، وبالنسبة للتنورة[٤٩] فصورت بشكل نصفي فظهر منها الجزء العلوي فقط بهيئة رداء متسع من منطقة الوسط، وقد جاءت مقلمة باللون الأخضر الزيتي الفاتح على أرضية من اللون البني الفاتح، وقد اختصت بها الخادمة المصورة على الجانب الأيسر من الجامة المركزية المنفذة على الجزء المخصص لوضع أدوات الزينة (شكل ٥، لوحة ٧)، وتعد التنورة من التأثرات الأوروبية التي ظهرت على الملابس في العصر القاجاري[٥٠].

أما عن أغطية الرؤوس المرسومة على هذا الحامل فظهرت طاقية تأخذ شكلًا أسطوانيًّا مشطوفة القمة تنتهي بطرف مدبب، وقد ظهرت كغطاء رأس للرجال وللنساء، وقد رسمت باللون الأسود (أشكال ٢، ٦، ٧، ٩، ١٥،لوحات ٣، ٥، ٦، ٩، ١٠،١١)، وقد ظهرت هذه الطاقية في التصوير الزندي، إلا أنها انتشرت في التصوير القاجاري[٥١].

وبالنسبة لألبسة القدم المصوَّرة على هذه التحفة الخشبية فظهر منها البوت[٥٢] بهيئة حذاء طويل يغطي منطقة الساق بأكملها وجاء باللون الأخضر الزيتي الداكن يتخلله خطوط أفقية من اللون البني الداكن وقد اختص به إحدى الحارسين (لوحة ١١)، أو بهيئة حذاء طويل يغطي جزءًا بسيطًا من الساق، وجاء باللون البني الداكن (لوحة ١٠، ١٣)، كما ظهر الخف[٥٣] بهيئة حذاء ذي رقبة قصيرة ومقدمة مدببة، وقد رسم باللون البني الداكن وقد اختصت به إحدى السيدات (شكل ٤، ١٤، لوحة ٤، ١٢).

٢-٢ الزخارف النباتية[٥٤]: تنوعت الزخارف النباتية المنفذة على هذا الحامل ما بين زخارف لأفرع

---

[٤٦] - السروال بالفارسية شلوار وعرِّبت إلى سروال، وهو رداء يستر العورة إلى أسفل الجسم. رجب عبد الجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص٢٤٤، للاستزادة عن السروال؛ راجع: دوزي، رينهارت، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: فاضل، أكرم ، ط١، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ٢٠١٢م، ص١٨٢- ١٨٨.

[٤٧] - الجكت كلمة إنجليزية الأصل، يرادفها في اللغة العربية السترة أو الصدار، وتعني الجزء العلوي من الحلة للرجال. إبراهيم، رجب، المعجم العربي لأسماء الملابس، ص١٠٤، ١٠٥.

[٤٨] - الأعرج، سمية حسن، المدرسة القاجارية، ص٥٨.

[٤٩] - التنورة هو لفظ معرب من الكلمة الفارسية تنورة، وهو رداء يمتد من وسط الجسم حتى أسفله. رضوان، صالح السيد سيد، الأزياء القاجارية في ضوء المخطوطات والتحف التطبيقية (١٣٤٣-١١٩٣هـ/ ١٧٧٩ – ١٩٢٥م) دراسة آثارية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠٢٠م، ص٣٧٠.

[٥٠] - رضوان، صالح السيد، الأزياء القاجارية، ص٣٥٨.

[٥١] - الصعيدي، رحاب إبراهيم، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص٤٦٦.

[٥٢]- البوت اسم من الفرنسية القديمة والإنجليزية الوسطى، وهو حذاء من القماش أو الجلد أو المطاط يغطي الساق بأكمله أو جزءًا منه. المتولي، مروة عمر محمد حسن، دراسة لتصاوير مخطوط منطق الطير رقم "١٤٩٨٨"، المحفوظ بمركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية بالرياض، بالمملكة العربية السعودية (ينشر لأول مرة)، مجلة كلية الأداب، جامعة بورسعيد، عدد ٢٨، إبريل ٢٠٢٤م، ص١٤٥.

[٥٣] - الخف هو مصلح فارسي معرب من اللفظ كفشن، وهو حذاء من يلبس فوقه حذاءً آخر. المتولي، مروة عمر، دراسة لتصاوير مخطوط منطق الطير، ص ١٤٤.

[٥٤]- يقصد بالزخرفة النباتية كل زينة أو حيلة زخرفية تعتمد في رسمها أو نقشها على عناصر نباتية كأزهار والسيقان والثمار والأوراق وتختلف أشكالها الأصلية، وقد استخدمت الزخارف النباتية في كل الفنون ولكنها حظيت باهتمام كبير من جانب الفنانين المسلمين، وربما ويرجع ذلك إلى عمق إيمان الفنان المسلم وحبه للطبيعة ورهافة حسه ورقة مشاعره. سعيد، هند علي على، الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى من خلال العصر العثماني، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٢م، ص٢٥١.

نباتية تنبثق منها رسوم أوراق نباتية لوزية الشكل صغيرة الحجم، وأوراق نباتية كبيرة الحجم تشبه أوراق الأكنتس، وذلك باللون البني الداكن والفاتح، وقد نفذت هذه الزخارف على درج هذا الحامل (شكل ٣، لوحة ٢)، فضلًا عن رسوم زهور الورد البلدي المنفذة بطريقة قريبة من الواقع، وذلك باللون الأصفر البرتقالي والبني بعضها تفتح والبعض الآخر في دور التفتح، وينبثق من كل زهرة مجموعة من الأوراق النباتية اللوزية المدببة، وذلك باللون البني الداكن والتحديد باللون البني الفاتح، وقد قام الفنان برسم هذه الزخارف داخل الجامة التي تعلو قائمي هذا الحامل (لوحة ١)، كما نفذها بالجزء العلوي من هذه التحفة الخشبية بداخل الجامة التي تعلو البرواز الذي يحيط بالمرآة (شكل ١٣،لوحة ١)، كما ظهرت رسوم الأشجار بهيئة أشجار لها جذع نخل من اللون البني الداكن ينطلق منها سيقان من اللون البني الداكن وينبثق من هذه السيقان أوراق خضراء، وهي قريبة الشبه شجرة الدمس، وقد ظهرت هذه الأشجار بالمنظر التصويري المنفذ داخل كل جامه من الجامتين المرسومتين على جانبي هذا الحامل (شكل١١،لوحة ١٠، ١١)، بالإضافة إلى ظهور زخرفة نباتية محورة[٥٥] تتألف من رسوم زهرة الرومان المكررة، وذلك باللون الذهبي على أرضية من اللون البني الداكن، وقد رُسِمت هذه الزهور بشكل متتالٍ كأنها تخرج من بعضها البعض، وقد فُصِل بين كل زهرة والأخرى بزهور محوَّرة، سداسية البتلات باللون الأبيض، وبعضها سباعي البتلات يشبه الشمس المشعة وذلك باللون الذهبي، ويتوسط كل زهرة وريدات محوَّرة سداسية البتلات تشبه الزهور، وذلك باللون الأبيض، وقد نُفِّذت هذه الزخرفة على البرواز الخشبي الذي يحيط بالمرآة (شكل ١٢، ١٢أ،لوحة ١٤).

٢-٣ الزخارف الهندسية[٥٦]: تعددت الزخارف الهندسية المرسومة على الحامل موضوع الدراسة؛ ومن ذلك الزخرفة الزجزاجية[٥٧]، وقد جاءت على هيئة خطين من اللون البني الداكن يحصران بينهما زخرفة زجزاجية تتألف من شريط من المثلثات المتشابكة من اللون البني على أرضية من اللون الأبيض السكري، وقد ظهرت هذه الزخرفة داخل الجامة الدائرية اليمنى المرسومة بالجزء السفلي لهذا الحامل، فظهرت على جانبي فتحة النافذة بشكل إطار رأسي على كل جانب، كما رُسِمت من أسفل فتحة النافذة بشكل إطار أفقي يمتد بكامل الحائط (شكل ٦،لوحة ٥)، كما ظهر على جانبي فتحة النافذة مساحة مزخرفة بأشكال معينات من اللون البني الداكن على أرضية من اللون البني الفاتح (شكل ٦، لوحة ٥).

٣- ٤ **رسوم الطيور والحيوانات[٥٨]:** حظِيَت رسوم الطيور والحيوانات باهتمام كبير من قبل الفنان

الإيراني، واستمر ذلك في العصر القاجاري، وأصبحت جزءًا مهمًّا في التصويرة، حيث تباينت أشكالها وأحجامها وألوانها وتنوعت ما بين الواقعية والتحوير[٥٩]، وقد تضمنت التحفة - موضوع الدراسة- رسوم الطيور كالعصافير، ورسوم الحيوانات ومن ذلك رسوم الجياد والكلاب، أما عن رسوم العصافير فهي قريبة الشبه من عصفور أبو الحناء، وقد ظهر عصفوران في وضع مقابلة، وصور كل عصفور في وضع جانبي وهو يقف على

---

[٥٥] - إن المتأمل في الزخرفة النباتية المحوَّرة يجد أنها لم تكن زخرفة عشوائية ناتجة عن خيال الفنان لملء الفراغ، وإنما لإيجاد تنوع زخرفي إلى جانب الزخرفة الواقعية الكثيفة، وقد استلهمها الفنان المسلم من تعاليم الدين الإسلامي مما أكسبها القدسية والوقار فأصبحت محبَّبة ومفهومة لدى المسلم كما أنها أبهرت الغرب. سعيد، هند علي، الزخارف النباتية، ص٢٥٣.

[٥٦] - عرفت الفنون السابقة على الفن الإسلامي الزخارف الهندسية، إلا أنها لم تحظ باهتمام كبير من قبل الفنانين بهذه الفنون، فكانت تستخدم كإطارات لزخارف أخرى، أما في الفن الإسلامي فقد حظيت باهتمام كبير من قبل الفنان المسلم، وانتشرت في شتى بقاع العالم الإسلامي. خليل، وليد علي، دراسة أثرية فنية لبلاطتين من الخزف الإيراني محفوظتين بمتحف طارق رجب بالكويت، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد٢٣، العدد١، ٢٠٢٢م، ص٨٣٠، ٨٣١.

[٥٧] - عرفت هذه الزخرفة أيضًا بالزخرفة الدالية أو موج البحر، وهي عبارة عن خطوط متكسرة أو أشرطة، جعفر، آثار شكري محمد، الزخارف الهندسية تطبيقًا على مجموعة من التحف المنقولة بعمائر وسط الدلتا خلال عصر أسرة محمد علي باشا، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات، مجلد ٢٣، العدد ٦٧، يوليو ٢٠٢١م، ص٧.

[٥٨] - المقصود بالزخارف الحيوانية هو استخدام الحيوانات بأشكالها وأنواعها المختلفة سواء واقعية أو محورة كعناصر زخرفية أو تمزج بعناصر نباتية طبيعية أو مجردة. المتولي، مروة عمر محمد حسن، التصاوير الآدمية والحيوانية على الخزف والمعادن والنقود القاجارية في ضوء مجموعة جديدة- دراسة أثرية فنية مقارنة (١١٩٣ – ١٣٤٣هـ / ١٧٧٩ – ١٩٢٥م)، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٤م، ص٢٠٨.

[٥٩] - خليل، وليد ، دراسة أثرية فنية، ص٨٢٨.

غصن زهرة وينظر نظرة ثاقبة للزهرة الموجودة من أمامه، مما أضفى مظهر الواقعية على هذا المنظر، التي تعد من سمات مدرسة التصوير القاجارية[٦٠]، وقد برع الفنان في رسم التفاصيل الدقيقة للعصفور، فرسم الجسد ممتلئًا نسبيًّا، كما أن الجسد والرأس قريبان من الاستدارة، والمنقار قصير والذيل طويل، بينما اختفت الأرجل ضمن رسوم الأغصان، ويغلب على الجسم درجات من اللون البني المائل إلى الاصفرار، وقد نفذ هذا المنظر التصويري على درج هذا الحامل (شكل ٣، ٢). وفيما يخص رسوم الجواد[٦١] فقد أبدع الفنان في رسم الجواد بدقة عالية راعى فيها التفاصيل الدقيقة والاهتمام بالنسب التشريحية مما أضفى عليها الواقعية الشديدة، فقد نُفِّذ بوضع جانبي وجسم ممتلئ وهو في حالة عدو فتظهر جميع الأرجل في حالة حركة، والذيل طويل، وقد حرص الفنان على رسم الضلوع والمفاصل ورسم السرج واللجام، أما عن الرأس فرسمت بكل تفصيلها الدقيقة فيظهر الشعر الذي يعلو الرأس فضلًا عن نظرة العين الثاقبة وفتحة الفم التي توحي بشدة العَدْو، وقد جاء باللون الأبيض أو البني الداكن، وقد نفذت رسوم الجواد بداخل الجامتين المرسومتين على جانبي هذا الحامل بواقع جواد داخل كل جامة (شكل ١٠، ١١، لوحة ١٠، ١١)، أما بالنسبة لرسوم الكلاب المنفذة على هذا الحامل فكانت من النوع المسمَّى بالكلاب السلوقية[٦٢] فقد ارتبطت برسوم الجواد – سالفة الذكر- فتظهر من أمامها، وهي تقوم بالعدو هي الأخرى، وقد حرص الفنان على رسم البدن بتفاصيله الدقيقة ورسم العضلات والمفاصل، فرسمت في وضع جانبي وجسم نحيل فيبدو أنها كلاب للصيد والذيل مرفوع وملتوٍ من أعلى، وظهر أحدهما برأس ممتدة للأمام، بينما ظهر الآخر، وهو يقوم باستدارة رأسه تجاه الجواد والفارس، مما يعطي إحساسًا بالترابط بينهم وأنهم لم يرسموا لملء الفراغ، والأذن مدلَّاة لأسفل، وقد برع الفنان في رسم الكلاب بأسلوب واقعي معبرًا عن حركة الأرجل والذيل، وقد ظهرا باللون الأبيض (شكل ١٠، ١١، لوحة ١٠، ١١).

٢- ٥ رسوم الأدوات والأواني: تضمنت رسوم هذه التحفة شتى أنواع الأدوات والأواني ورسوم الستائر

وفيما يخص الأدوات فظهر منها رسوم الأسلحة، وأدوات الطرب، أما عن رسوم الأسلحة فيبدو أنها نُفِّذت للصيد لا للقتال، ومن ذلك الرمح[٦٣] وقد ظهر محمَّلًا من قبل الرجل المصور داخل المرسومة على الجانب الأيمن لهذا الحامل، وهو يمتطي صهوة جواده ويعكف على الرمح بيديه، ويتدلى باستمالة من أعلى إلى أسفل، فيكاد يلامس الأرض، وقد نُفِّذ بهيئة رمح معدني له عود طويل ينتهي بنصل مدبب قصير (شكل ١٩، لوحة ١٠)، كما ظهرت البندقية[٦٤] وهي محمولة على الكتف الأيسر للرجل المصور داخل الجامة المنفذة على الجانب الأيسر لهذه التحفة وهو يمتطي صهوة جواده، وقد ظهرت بهيئة بندقية طويلة، ولكن الفنان اكتفى برسم الشكل العام لها ولم يهتم بإظهار تفصيلها الدقيقة، وقد جاءت باللون البني الداكن (لوحة ١١)، وبالنسبة لأدوات الطرب فظهر منها العود وهو يعد من أهم وأحب الآت العزف لدى الفرس، وقد أطلقوا عليه اسم بربط[٦٥]، وقد ظهر رسم العود على هذا

---

٦٠ - للاستزادة عن السمات الفنية للمدرسة القاجارية في التصوير الإسلامي؛ راجع: Ali, Wijdan, The Status Of Islamic Art In The Twentie th Century, Maqarnas, vol 9, 1992, P. 186 – 188.

Mahshid Modares, Qajar Painting In The second half of the nineteenth Century and realism, master, San Jose State University, 2006. P. 34.

٦١ - الجواد: عرفت أيضًا بالخيول والأخيال ومفردها خيل، وسميت بذلك لاختيالها في المشي، وقد نالت مكانة كبيرة في الفن الإسلامي، ونفِّذت على بكثرة على التحف التطبيقية وشاعت تصويرها في تصاوير المخطوطات، وقد اقترنت الأنواع الجيد ة منها باسم العرب؛ فالخيل العرَّاب أعلى الخيول قيمة وأغلاها ثمنًا وأفضلها، وقد استخدمت الخيول في الحروب والمعارك وفي الصيد والسباق والفروسية. خليل، وليد، دراسة أثرية فنية لبلاطتين، ص ٨٢٧.

٦٢ - الكلب السلوقي هو كلب يميل للمطاردة والهجوم على الحيوانات غير المفترسة فهو ليس عدوانيًّا، ويعد من أشهر كلاب الصيد فهو يتميز ببدن نحيل مما يجعله سريعًا، ورأسه صغيرة وأذنه متدلية وفمه بارز للأمام. خليل، وليد، دراسة أثرية فنية لبلاطتين، ص٨٢٥.

٦٣ - الرمح: هو أحد أسلحة الطعن، وتختلف في أطوالها، فاستعملت الرماح الطويلة من قبل الفرسان، أما الرماح القصيرة فاختص بها الراجل والفارس. للاستزادة عن الرمح؛ راجع: خليل، وليد، دراسة أثرية فنية لبلاطتين، هامش ١٢٣، ص٨٣٢.

٦٤- البندقية كلمة مفردة جمعها بندقيات وبنادق، وهي نوع من الأسلحة النارية التي تستخدم للحرب أو للصيد، ويطلق منها الرصاص. عمر، أحمد، معجم اللغة العربية، ص٢٤٨.

٦٥ - البهنسي، صلاح أحمد، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، ط١، مدبولي، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٩٣- ١٩٤، للاستزادة عن رسوم العود في العصر القاجاري؛ راجع: عبد الحميد،عهـود سعيد،

الحامل بالمنظر المصور داخل الجامة اليمنى المرسومة بالجزء الذي يوضَع عليه أدوات الزينة، فظهرت امرأة جالسة تقوم بالعزف على العود، وقد اكتفى الفنان برسم الشكل العام لهذا العود فرسمه بمقبض طويل، ولم يهتم بإبراز تفاصيله الدقيقة، وقد جاء باللون البني الفاتح (شكل ١٧، لوحة ٨)، أما عن رسوم الأدوات فتعددت ما بين رسوم القوارير الزجاجية والصواني النحاسية، أما عن رسوم القوارير الزجاجية فقد ظهرت بهيئة قوارير لها قاعدة مستديرة قليلة الارتفاع وبدن كروي منتفخ، ورقبة مرتفعة وفوهة مستديرة متسعة، وقد رُسِمت باللون الأبيض أو الأزرق الفاتح (شكل ١٦)، وبالنسبة لرسوم الصواني المعدنية فقد ظهرت إما على هيئة صينية صغيرة تحمل باليد ووضع عليها بعض الأشياء ومن ذلك الصينية التي تحملها الخادمة المصورة داخل الجامة المنفذة على الجانب الأيسر من الجامة المركزية المرسومة على الجزء الذي يوضع عليه أدوات الزينة، أو بشكل صينية معدنية كبيرة الحجم ولها حافة قليلة الارتفاع وتحمل بعض القوارير الزجاجية وتوضَع على أرضية الحجرة، وظهر ذلك بالحجرة المصوَّرة داخل الجامة المركزية المرسومة على الجزء الذي يوضع عليه أدوات الزينة (شكل ١٨،لوحة ٥)، وفيما يخص رسوم الستائر فظهرت بشكل ستائر مطوية ذات أهداب باللون الوردي الداكن، وظهرت على جانبي النافذة بالمنظر التصويري المصور داخل الجامة المركزية المنفذة في الجزء المخصص لوضع أدوات الزينة (شكل ٦، لوحة ٥)، وتعد هذه الستائر من تأثيرات المدرسة المغولية الهندية، ويعد هذا التأثير المغولي الهندي من سمات مدرسة التصوير في العصر القاجاري[٦٦].

٣-الألوان المنفذة على الحامل موضوع الدراسة:

فيما يخص الألوان المنفذة على هذا الحامل، فقد ظهر من خلالها تأثير مدرسة التصوير القاجارية بجلاء، فقد استخدم اللون البني المحمر في طلاء هذا الحامل (لوحة ١) كما استخدم اللون الأصفر الذهبي في رسوم الزخارف النباتية التي تحيط ببرواز المرأة (لوحات ٢، ١٤، ١٤أ) والإطار الذي يحدد الدرج (لوحة ٢)، وفي تحديد الجامات المرسومة على هذا الحامل، كما استخدم اللون البني الداكن والفاتح في رسوم الأفرع النباتية المنفذة على الدرج، وكذلك اللون الأصفر البرتقالي في رسوم الورد البلدي (لوحة ٢)، كما ظهر اللون الأخضر في رسوم الأشجار (لوحات ٣: ٥، ٨: ١١)، أما عن الألوان المستخدمة في رسوم الملابس فظهر اللون الأخضر الزيتي الفاتح والداكن، واللون البني الفاتح والداكن، واللون الأبيض والوردي واللون الأصفر الذهبي (لوحات ٣: ١٣)، كما استخدم اللون الوردي في رسوم الستائر و رسوم بعض الوسائد (لوحات ٤، ٥، ٩)، وبالنسبة للألون المستخدمة في رسوم الطيور والحيوانات فظهر اللون البني المائل إلى الإصفرار في رسوم العصافير (لوحة ٢)، كما استخدم اللون البني الداكن و اللون الأبيض في رسوم الجواد، كما ظهرت رسوم الكلاب باللون الأبيض (لوحات ١٠،١١).

ثالثًا: الدراسة الفنية المقارنة:

- **تاريخ الحامل ومركزه الفني:** على الرغم من أن التحفة موضوع الدراسة لم تضمن تاريخ الصناعة أو المركز الفني أو اسم الصانع، فإنه ليس من العسير تحديد تاريخها أو مركزها الفني، من خلال الأسلوب الصناعي والزخرفي لها بالإضافة إلى الخصائص الفنية للتصاوير المنفَّذة عليها، ومقارنتها بغيرها من النماذج المؤرَّخة المحددة التاريخ والمركز الفني، والتي تتطابق في مجملها مع المميزات الفنية لتصاوير الحامل موضوع الدراسة؛ ومن أمثلة ذلك: مقلمة تنسب إلى إيران، والعصر القاجاري، وأصفهان، والربع الثالث من القرن ١٣هـ/ ١٩م، (لوحة ١٧)[٦٧]، ومقلمة ترجع إلى إيران، والعصر القاجاري، وأصفهان، ١٣١٩هـ /

مناظر الطرب، ص٤٨٩ – ٤٩٣. وللاستزادة عن الآلا ت الموسيقية في العصر القاجاري؛ راجع: رشيدي، وائل بكري، عبد الحميد، عهود سعيد، الآلات الموسيقية الإيقاعية في إيران في العصر القاجاري (١١٩٣هـ - ١٣٤٣ هـ / ١٧٧٩م – ١٩٢٥م)، مجلة كلية الآثار بقنا، جامعة جنوب الوادي، المجلد ١٢، العدد ١، يوليو، ٢٠١٧م، ص٣١٣ – ٣٥٢.

[٦٦] - الأعرج، سمية حسن، المدرسة القاجارية، ص٧٩، ظهرت هذه الستائر بكثرة في تصاوير المدرسة القاجارية وتميَّزت بلونها الوردي الداكن.

Brand, Robert Hillen, What Defines Qajar Art?, The Lion and The Sun Art From Qajar Persia, Bonhams, London, 30 April, 2019, Pl. 68, P. 31.

[٦٧] - عبد الحميد، عهـود، مناظر الطرب في التصوير الإيراني، لوحة ١٥٣.

١٩٠٠م، (لوحة ١٨)[٦٨]، ويظهر التشابه بينهما وبين التحفة - موضوع الدراسة- في الأسلوب الزخرفي وهو اللاكيه، فضلًا عن التصميم العام للزخارف وهو رسم الموضوعات التصويرية والعناصر الزخرفية داخل جامات، ويظهر ذلك بجلاء من خلال غطاء المقلمتين، وبين الجزء المخصص لوضع أدوات الزينة على الحامل موضوع الدراسة؛ حيث يظهر التصميم العام عبارة عن جامة مركزية، وعلى كل جانب من جانبيها جامتان (لوحة ١).

كذلك تتشابه التحفة موضوع الدراسة مع علبة مرآة من الورق المقوَّى، تنسب إلى إيران، والعصر القاجاري، وأصفهان، ١١٩٥ هـ / ١٧٨٠- ١٧٨١م، وعليها توقيع محمد باقر الأصفهاني (لوحة ١٥)[٦٩]، ويبدو هذا التشابه من خلال الأسلوب الصناعي لكل منهما وهو أسلوب اللاكيه، فضلًا عن المنظر التصويري المنفَّذ على المرآة، وعلى درج الحامل - موضوع الدراسة- وهو العصفور الذي يقف على أغصان الزهور (گل وبلبل)[٧٠] (شكل ٣،لوحة٢).

كما يتشابه الحامل – موضوع الدراسة – مع لوحة زيتية، تنسب إلى إيران، والعصر القاجاري، ١٢٧٣هـ/ ١٨٥٦م، وعليها توقيع آغا لقاء، تعرض بمزاد Christes (لوحة ١٦)[٧١]، ويظهر هذا التشابه جليًّا من خلال توافق الموضوع التصويري المنفَّذ على هذه التصويرة، والمنظر التصويري الذي تزدان به التحفة بالجامة المركزية المرسومة بالجزء المخصص لوضع أدوات الزينة وهو منظر تصويري لعاشقين (لوحة ٥) بالإضافة إلى الشكل العام للصورتين من خلال الوسائد كبيرة الحجم التي يستند عليها العاشقان، والتي صورت في أكثر من منظر تصويري على التحفة - موضوع الدراسة- (لوحة ٣، ٤) بالإضافة إلي شكل النوافذ التي تظهر من خلف الأشخاص والزخارف المحيطة بها والستائر التي ظهرت في هذه التصويرة وفي بعض التصاوير المنفذة على الحامل – موضوع الدراسة- (لوحات ٥، ٨، ٩)، كما يظهر التشابه واضحًا من خلال رسوم النساء المصوَّرة على هذه التصويرة وبين رسوم النساء المنفَّذة على التحفة - موضوع الدراسة- ويظهر هذا التشابه من خلال ملامح الوجه وخاصة الحواجب، وكذلك طريقة تصفيف الشعر، والملابس مثل القميص القصير الذي يظهر من أسفله سروال متسع ويعلوه جاكت قصير (لوحات ٤، ٥، ٧، ١٢)، والتنورة (لوحة ٧)، كما يظهر التشابه بوضوح من خلال رسوم الملابس الخاصة بالرجال كالقباء القصير الذي يظهر من أسفله سروال (لوحة ٥، ٩)، والقباء المنتفخ من منطقة الوسط (لوحة ٦)، وكذلك الطاقية السوداء التي تعلو رؤوسهم (لوحات ٣، ٥، ٦، ٩، ١٠، ١١، ١٣).

ومما سبق يمكن القول إنه من خلال الأسلوب الزخرفي والمميزات الفنية لتصاوير التحفة - موضوع الدراسة- التي تتفق مع الخصائص الفنية للمدرسة القاجارية في التصوير الإسلامي، ومقارنتها بغيرها من النماذج المماثلة لها في السمات الفنية أو في المميزات الفنية والأسلوب الزخرفي، والتي تنتمي أكثرها إلى مركز أصفهان في العصر القاجاري، لذا يُرجَّح نسبة الحامل - موضوع الدراسة- إلى مركز أصفهان[٧٢] في العصر القاجاري.

---

[٦٨] - عبد الحميد،عهـود، مناظر الطرب في التصوير الإيراني، لوحة ٢٧٨.

[٦٩]- نقلاًعن:
https://www.pinterest.com/pin/970455419687674341/feedback/?invite_code=7570143d0b4847cdb71196caadbaa579&sender_id=688699105425362918 (24 /5/2024)

[٧٠] - الصعيدي، رحاب إبراهيم، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، ص٢٧٢.

[٧١] - نقلًا عن:
https://www.christies.com/lot/lot-a-seated-couple-enjoying-music-signed-agha-5479666/? (25/5/2024)

[٧٢] - أصفهان: ذكرت في المصادر بأصبهان، وهي من أعلام المدن، وفي تسميتها خلاف؛ فيقال إنها سُمِّيت بأصبهان نسبة إلى أصبهان نسبة بن فلوج بن لنطي بن يونان بن يافت، وقيل نسبة إلى أصبهان بن فلوج بن سام بن سيدنا نوح عليه السلام، وقيل إنها اسم مركب من "الأصب" ويعني البلد بالفارسية، و"هان" تعني الفارس؛ أي بلاد الفرسان. للاستزادة؛ راجع: ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله (ت٦٢٢هـ /١٢٢٥م)، معجم البلدان، مج١، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م، ص٢٠٦ – ٢١٠.

رابعًا: الخاتمة والنتائج:

تناولت هذه الدراسة نشر ودراسة لمرآة تزيين خشبية قاجارية رقم AIA.0283.2.2000، المحفوظة بمتحف الفيصل للفن العربي، بالرياض بالمملكة العربية السعودية، حيث قامت الدراسة بوصف الشكل العام للحامل- موضوع الدراسة- وصفًا فنيًّا دقيقًا، وكذلك المناظر التصويرية والعناصر الزخرفية المنفَّذة عليه، ثم أتبعتها بدراسة تحليلية لمعرفة المادة الخام التي صُنِعت منها هذه التحفة، والأسلوب الصناعي والفني المستخدَم في تنفيذ الموضوعات التصويرية والعناصر الزخرفية التي تضمنها، مع تحليل هذه العناصر الزخرفية ومفردات المناظر التصويرية، ومقارنتها بغيرها من النماذج المؤرخة لتأريخها وتحديد مركزها الفني، وقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج منها:

١- تضمنت الدراسة نشر جديد ودراسة ووصفًا وتحليلًا لحامل خشبي لمرآة رقم AIA.0283.2.2000، المحفوظ بمتحف الفيصل للفن العربي، بالرياض بالمملكة العربية السعودية.
٢- أوضحت الدراسة أن التحفة – موضوع البحث- لم تشر إلى اسم الصانع، أو مكان وتاريخ صناعتها.
٣- رجَّحت الدراسة نسبة الحامل - موضوع الدراسة - إلى مركز أصفهان، في العصر القاجاري بإيران.
٤- أكدت الدراسة على تعدد الأساليب الصناعية المستخدمة في صناعة الحامل موضوع الدراسة؛ منها أسلوب الخرط والحفر العميق والتفريغ والسدايب البارزة، كما استخدمت الغراء والمسامير المعدنية لتجميع وتثبيت أجزاء الحامل، وكذلك استخدم أسلوب اللاكيه في تنفيذ العناصر الزخرفية والتصاوير التي تزدان بها.
٥- أكدت الدراسة أن السمات الفنية للموضوعات التصويرية والعناصر الزخرفية المنفَّذة على الحامل – موضوع الدراسة - تتفق مع الخصائص الفنية لمدرسة التصوير القاجارية.
٦- أوضحت الدراسة استخدام البندقية في الصيد، وذلك في المدرسة القاجارية.
٧- رجَّحت الدراسة أن هذا الحامل لعله استُخدِم أيضًا كمزهرية أو شمعدان؛ وذلك لوجود ثقب بكل قائم من القائمين اللذين يحملان المرآة، ربما لوضع الشمع أو الزهور بهما.
٨- رجحت الدراسة أن الموضوعات التصويرية المنفَّذة على هذة التحفة تمثل موضع عشق وغرام، الذي يزيد من هذا الترجيح أن هذين العاشقين تتكرر صورهما الشخصية على التحفة – موضوع الدراسة- بالإضافة إلى رسم التكوين الفني "گل وبلبل" على درج هذا الحامل.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر العربية

١) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن محمد (ت ٨٠٨ هـ / ١٤٠٦م)، المقدمة، ج٣، طبعة كاترمير، باريس، د.ت.
٢) ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله (ت٦٢٢هـ /١٢٢٥م)، معجم البلدان، مج١، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م.

ثانياً: المراجع العربية

١) إبراهيم، رجب عبد الجواد، المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ط١، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٢) الباشا، حسن، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، مج ٢، ط١، أوراق شرقية، ١٩٩٩م.
٣) البحيري، وليد شوقي إسماعيل، كأس من النحاس محفوظ بمجموعة سمو الأميرة مودى بنت عسَّاف بالرياض دراسة أثرية فنية، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، مجلة الجمعية العربية للحضارة والفنون الإسلامية، العدد ٢، إبريل ٢٠١٦م.
٤) البنا، سامح فكري طه، فن التجليد في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة، الملتقى الدولي الثاني للفنون التشكيلية (حوار جنوب – جنوب) الفن التشكيلي بين القيم المادية والقيم الروحية، كلية التربية النوعية، جامعة أسيوط، ٢٠١٠م.
٥) البهنسي، صلاح أحمد، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، ط١، مدبولي، القاهرة، ١٩٩٠م.
٦) المتولي، مروة عمر محمد حسن، دراسة لتصاوير مخطوط منطق الطير رقم "١٤٩٨٨"، المحفوظ بمركز الملك فيصل للدراسات والبحوث الإسلامية بالرياض، بالمملكة العربية السعودية (ينشر لأول مرة)، مجلة كلية الأداب، جامعة بورسعيد، عدد ٢٨، إبريل ٢٠٢٤م.

٧) جعفر، آثار شكري محمد، الزخارف الهندسية تطبيقًا على مجموعة من التحف المنقولة بعمائر وسط الدلتا خلال عصر أسرة محمد علي باشا، مجلة مركز الخدمة للاستشارات البحثية واللغات، مجلد ٢٣، العدد ٦٧، يوليو ٢٠٢١م.
٨) حسن، ذ كي محمد، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الكتب المصرية، ١٩٤٠م.
٩) حسني، أهداب محمد ، الشعار الديني في لوحتي: (الطيور، والزهور - گل، ومرغ) من العصر القاجاري (محفوظة بمتحف قصر الأمير محمد علي في القاهرة) "دراسة ونشر لأول مرة"، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد ٢٣، العدد ١، ٢٠٢٢م.
١٠) خليفة، ربيع حامد، فن الصور الشخصية في العصر العثماني، ط٢، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٦م.
١١) خليل، وليد علي، دراسة أثرية فنية لبلاطتين من الخزف الإيراني محفوظتين بمتحف طارق رجب بالكويت، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، المجلد٢٣، العدد١، ٢٠٢٢م.
١٢) دورذي، رينهارت، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: فاضل، أكرم ، ط١، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ٢٠١٢م.
١٣) ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة: عيسى، أحمد محمد، تقديم : فكري، أحمد، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م.
١٤) رشيدي، وائل بكري، عبد الحميد، عهود سعيد، الآلات الموسيقية الإيقاعية في إيران في العصر القاجاري (١١٩٣هـ - ١٣٤٣ هـ / ١٧٧٩م – ١٩٢٥م)، مجلة كلية الآثار بقنا، جامعة جنوب الوادي، المجلد ١٢، العدد ١، يوليو، ٢٠١٧م.
١٥) عبد العزيز، شادية الدسوقي، فن التذهيب في المصاحف الأثرية، ط١، دار القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
١٦) عبد العزيز، شادية الدسوقي، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، ط١، زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٣م.
١٧) عبد النور، حسن محمد نور، تحف زجاجية وبللورية من عصر الأسرة القاجارية دراسة فنية لنماذج من القرن ١٣هـ / ١٩م، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٢٢، ٢٠٠١م.
١٨) علي، محمد محمد مرسي، الكتابات المنفذة على نماذج منتقاة من علب المرايا الإيرانية في العصر القاجاري، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد ٢٦، يناير ٢٠٢٣م.
١٩) عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨م.
٢٠) - مبارك، عماد سليمان عبد السلام، غلاف مخطوط بمتحف جورجيا الوطني بمدينة تفليس، يُنشَر لأول مرة (دراسة وصفية تحليلية مقارنة)، مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة، العدد ٢٦، يناير ٢٠٢٣م.
٢١) محمد، سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
٢٢) محمود، حمادة ثابت، الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، العدد الثامن، مارس ٢٠٢١م.

ثالثا: الرسائل العلمية

١) الأعرج، سمية حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية في التصوير (دراسة أثرية فنية) ١١٩٣-١٣٤٣هـ/١٧٧٩-١٩٢٥م، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م.
٢) - الصعيدي، رحاب إبراهيم أحمد أحمد، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسي بطهران "دراسة فنية مقارنة"، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٠م.
٣) المتولي، مروة عمر محمد حسن، التصاوير الآدمية والحيوانية على الخزف والمعادن والنقود القاجارية في ضوء مجموعة جديدة- دراسة أثرية فنية مقارنة (١١٩٣ – ١٣٤٣هـ / ١٧٧٩ – ١٩٢٥م)، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٤م.
٤) رضوان، صالح السيد سيد ، الأزياء القاجارية في ضوء المخطوطات والتحف التطبيقية (١٣٤٣-١١٩٣هـ/ ١٧٧٩ – ١٩٢٥م) دراسة آثارية فنية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة الفيوم، ٢٠٢٠م، ص٣٧٠.
٥) سعيد، هند علي على، الزخارف النباتية على الفنون التطبيقية في آسيا الصغرى من خلال العصر العثماني، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٢م، ص٢٥١.
٦) عبد الحميد، عهـود سعيد، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصر القاجاري في ضوء تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية (١١٩٣هـ - ١٣٤٣هـ / ١٧٧٩م – ١٩٢٥م) دراسة أثرية فنية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة جنوب الوادي، ٢٠١٨م.
٧) ياسين، إيمان محمد العابد، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري (١١٩٣-١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩ – ١٩٢٥م)، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م.

رابعاً: المراجع الأجنبية

1) Ali, Wijdan, The Status Of Islamic Art In The Twentie th Century, Maqarnas, vol 9, 1992.
2) Brand, Robert Hillen, What Defines Qajar Art?, The Lion and The Sun Art From Qajar Persia, Bonhams, London, 30 April, 2019.
3) Diba, Layla, Lacquer Of Safavid Persia and Its relation ship To Persian Paintings , Ph. D, New York University, 1994.
4) D. Khalili, Nasser Persian Lacquer Painting In The 18 th and 19 th centuries, , Ph. D, London University, 1988, Proquest, London, 2017.
5) Dong, Lina, The Lacquer Painting from Chinese Traditional Lacquer, Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 3rd International Conference on Arts, Design and Contemporary Education Atlantis Press, volume 144, 2017.
6) Koshoridze (I.) : Iranian painting and Georgian –iranian cultural relations from safavid till qajar time,hadeeth ad-Dar , El-kwet , Vol.32 , 201.
7) Mahshid, Modares, Qajar Painting In The second half of the nineteenth Century and realism, master, San Jose State University, 2006.
8) Takeuch, K, Ancient Chinese Bronze Mirrors,Burlington Magazine,vol xiv September 1911.

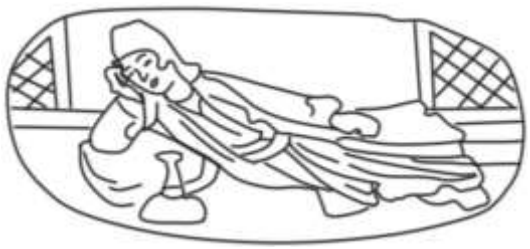
خامساً: مواقع الإنترنت:

1) https://www.kfcris.com/ar/view/71 (10/12/2023)
2) https://www.pinterest.com/pin/970455419687674341/feedback/?invite_code=7570143d0b4847cdb71196caadbaa579&sender_id=688699105425362918 (24 / 5/ 2024)
3) https://www.christies.com/lot/lot-a-seated-couple-enjoying-music-signed-agha-5479666 (25/ 5/ 2024)

الأشكال واللوحات

أولاً : الأشكال (جميع الأشكال عمل الباحثة).

(شكل ١) رسم يوضح الشكل العام للحامل.



(شكل ٢) رسم يوضح الرجل المرسوم بالجامة اليمني من الدرج.

(شكل ٣) رسم يوضح الزخرفة المنفذة على الدرج.

(شكل ٤) رسم للسيدة المنفذة بالجامة اليسري من الدرج.

(شكل ٥) رسم يوضح الخادمة المرسومة بالجامة اليسري من الجامة المركزية.

(شكل ٦) رسم يوضح الرجل والمرأة المرسومان بالجامة المركزية بالجزء المخصص لأدوات الزينة.

(شكل ٧) رسم الخادم بالجامة اليمنى من الجامة المركزية.

(شكل ٨) رسم يوضح المرأة العازفة المنفذة بالجامة اليمنى للجزء الخاص بأدوات الزينة.

(شكل ٩) رسم يوضح الرجل المرسوم بالجامة اليسري بالجزء المخصص لوضع أدوات الزينة.

(شكل ١٠) رسم يوضح الجواد والكلب المرسومان على الجانب الأيمن للحامل.

(شكل ١١) رسم يوضح الجواد والكلب المرسومان على الجانب الأيسرللحامل.

(شكل ١٢) رسم يوضح الزخرفة النباتية المنفذة على برواز المرآة.

(شكل ١٢ أ) تفصيل للزخرفة النباتية

(شكل ١٣) رسم يوضح الزخرفة النباتية بالجامة التي تعلو برواز المرآة.

(شكل ١٤) رسم يوضح المرآة المرسومة على القائم الأيمن لبرواز المرآة.

(شكل ١٥) رسم يوضح الرجل المنفذة على القائم الأيسر لبرواز المرآة.

(شكل ١٦) رسم يوضح القارورة.

(شكل ١٧) رسم يوضح القيثارة.

(شكل ١٨) رسم يوضح الصينية.

(شكل ١٩) شكل يوضح الرمح.

ثانياً: اللوحات، جميع لوحات الحامل تصوير الباحثة.

(لوحة ١) صورة لحامل خشبي، إيران، العصر القاجاري محفوظ بمتحف الفيصل للفن العربي، رقم الحفظ AIA.0283.2.2000، (ينشر لأول مرة).

(لوحة ٢) صورة توضح درج الحامل (موضوع الدراسة).

(لوحة ٣) صورة للرجل المرسوم بالجامة اليمني من الدرج.

(لوحة ٤) صورة للسيدة المنفذة بالجامة اليسري من الدرج.

(لوحة ٥) صورة للرجل والمرأة المرسومان بالجامة المركزية بالجزء الخاص بأدوات الزينة.

(لوحة ٦) صورة للخادم المرسوم بالجامة اليمنى من الجامة المركزية .

(لوحة ٧) صورة للخادمة المرسومة بالجامة اليسري من الجامة المركزية.

(لوحة ٨) صورة توضح المرأة العازفة المنفذة بالجامة اليمنى للجزء الخاص بأدوات الزينة.

(لوحة ٩) صورة توضح الرجل المرسوم اليسرى بالجزء المخصص لوضع أدوات الزينة.

(لوحة ١٠) صورة للفارس المرسوم على الجانب الأيمن للحامل.

(لوحة ١١) صورة للفارس المرسوم على الجانب الأيسر للحامل.

(لوحة ١٢) صورة توضح المرآة المرسومة على القائم الأيمن لبرواز المرآة.

(لوحة ١٣) صورة توضح الرجل المنفذة على القائم الأيسر لبرواز المرآة.

(لوحة ١٤) صورة توضح الزخرفة النباتية المنفذة على برواز المرآة.

(لوحة ١٤ أ) تفصيل للزخرفة النباتية.

(لوحة ١٥) صورة لعلبة مرآة من الورق المقوَّى،إيران،العصر القاجاري، أصفهان، (١١٩٥ هـ / ١٧٨٠- ١٧٨١م)، عن: https://www.pinterest.com/pin (24 / 5/ 2024)

(لوحة ١٦) صورة للوحة زيتية، إيران، العصر القاجاري (١٢٧٣هـ / ١٨٥٦م)، عن: https://www.christies.com (25/ 5/ 2024)

(لوحة ١٧) صورة لمقلمة، إيران، العصر القاجاري، أصفهان، الربع الثالث من القرن ١٣هـ/ ١٩م، عن: عهـود سعيد، مناظر الطرب في التصوير الإيراني، لوحة ١٥٣.

(لوحة ١٨) صورة لمقلمة، إيران، العصر القاجاري، أصفهان، عن: عهـود سعيد، مناظر الطرب في التصوير الإيراني، لوحة ٢٧٨.