الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري في ضوء مجموعة جديدة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة

د\ حماده ثابت محمود
أستاذ مساعد– كلية الآثار– جامعة الفيوم

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث لدراسة ونشر مجموعة جديدة من الأمشاط الخشبية والمزخرفة باللاكيه من صناعة إيران في العصر القاجاري (١١٩٣– ١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م)، وهذه المجموعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وتعتبر هذه المجموعة من المجموعات القاجارية النادرة لأدوات الزينة بصفة عامة والأمشاط بصفة، ويلقي البحث الضوء على أدوات الزينة في العصر القاجاري في ضوء ثقافة العصر والاهتمام بالتزين وخاصة شعر الرأس، ومن خلال هذه المجموعة يتضح تعدد طرز الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه وتنوع الزخارف المنفذة عليها سواء زخارف آدمية و حيوانية و كائنات خرافية والزخارف النباتية والهندسية والكتابية، وارتباط هذه الزخارف المنفذة على الأمشاط بوظيفة التحفة، وتهدف الدراسة إلى تحديد العوامل التي أثرت في تنفيذ الزخارف على الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري، ومدي مراعاة البعد البصري في تنفيذ الزخارف على الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري، واستخدم الخشب المزخرف باللاكيه في صناعة المجموعة محل الدراسة، وتتناول الدراسة أسباب استخدام الخشب في صناعة الأمشاط وزخرفتها باللاكيه وعلاقة مواد الصناعة بوظيفة التحفة، وتتناول الدراسة ايضا أبعاد الأمشاط والأجزاء المكونة لها ومدي مؤامتها الوظيفية، ولقد ظهرت بعض التأثيرات الاوربية على الزخارف المنفذة على المجموعة محل الدراسة وهو ما سوف توضحه الدراسة.

الكلمات المفتاحية :(خشب، لاكيه، قاجاري، ايران، مشط، زينة، شعر)

مقدمة:

شهدت الحركة الفنية في إيران في العصر القاجاري(١١٩٣– ١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م) نهضة كبرى لم تعهدها إيران منذ نهايات العصر الصفوي (٩٠٧-١١٦٩هـ/١٠٠١- ١٧٥٦م)، إذ اهتم حكام وكبار رجال الدولة في إيران آنذاك بمحاولة استعادة النهضة الفنية لإيران مثلما كانت في سابق عهدها، وقد دفعهم إلى ذلك إيمانهم العميق بالتراث والحضارة الإيرانية، وكان على رأسهم سلاطين الدولة القاجارية الذين حرصوا على تبني مختلف الأفكار الفنية آنذاك لاسيما تلك التي كانت قد تأثرت كثيراً بالفكر الفني الأوروبي، وذلك في السبيل لمواكبة حركة التقدم العلمي والفني التي شهدها العالم الغربي[١]، أملاً في التخلص من عباءة التخلف الفني والحضاري التي ارتدتها وعانت منها الحركة الفنية الإيرانية عامة في نهايات العصر الصفوي وانصراف الحكام إلى حياة الترف والرفاهية والبحث عن الملذات الشخصية الخاصة بهم, وهم من اصطلح على تسميتهم برعاة الفن وهم الذين في كنفهم وبرعايتهم تنهض الحركات الفنية المختلفة والعكس صحيح، فاهتم ملوك آل قاجار بالفن والفنانين، فمنحوهم الألقاب، وأغدقوا عليهم الأموال، حتي أخرجوا روائع من الفنون الزخرفية والتطبيقية سواء في الزخارف الحجرية والجصية أو في أشغال الخشب والنسيج والسجاد والمعادن والزجاج وفنون اللاكيه والتصوير[٢].

الاهتمام بالزينة وأدواتها في العصر القاجاري

تعتبر رغبة الإنسان في التزين* والتجمل بها من أقوى الرغبات و أكثرها استمراراً، ويمكن القول أن التزين هو عملية حضارية، فالإنسان بطبعة يميل للتزين حتى بأبسط ما يملك من الإمكانيات، وبتطور حياته تطورت وسائل زينته وطرقها، واختلفت باختلاف البيئات والعصور[٣]، والمشط هو أهم ادوات التزين و والتجميل والتي تعكس مدي اهتمام المجتمع بالزينة والتزين، والمشط في اللغة كما قال ابن منظور في لسان العرب مادة (مشط): " مَشَطَ شَعرَه يَمْشُطُه ويَمْشِطه مَشْطاً رَجَّله، والمُشاطةُ ما سقط منه عند المَشْط وقد امْتَشَطَ وامْتَشَطتِ المرأَة ومشَطتها الماشِطةُ مَشْطاً، والمُشْطُ والمِشْطُ والمَشْطُ ما مُشِطَ به، هو واحد الأمشاط والجمع أَمْشاطٌ"[٤]، وتعرف الأمشاط بالمداري، واحدها مدرى، وأصل المداري القرون، والمدرى والمدارة شيء يعمل من حديد أو خشب على شكل سن من أسنان المشط، وأطول منه يسرح به الشعر المتلبد ويستعمله من لا مشط له[٥]، وقد ذكر المشط في قاموس أكسفورد المختصر بمعاني منها: المشط: (اسم) لشريط مسنن من عظم، معدن، خشب...الخ، لترتيب وتنظيف وتقييد الشعر[٦]، وهو من الأدوات التي استخدمت للتزين من قبل الرجال والنساء ومن المشط أهم أدوات الماشطة*.

واشتهرت أدوات الزينة في العصر القاجاري ولم تصبح قاصرة على السيدات فقط، وكانت أدوات الزينة وخاصة أدوات تسريح الشعر تزخرف بالرسوم الآدمية والزخارف الكتابية المختلفة مما أضفها عليها طابع زخرفي بشكل كبير، وكان ذلك نتيجة الاهتمام بالتزين بصفة عامة وتزين الشعر بصفة خاصة في العصر القاجاري، ولقد شهد العصر القاجاري اهتمام شديد بالزينة وأدواتها مما انعكس علي أدوات الزينة وخاصة الأدوات المتعلقة بتصفيف الشعر[٧]، فكانت السيدات الإيرانيات في تلك الفترة تهتم بالتزين بشكل كبير، فأقبلت على تصفيف شعرها والتكحيل والتطيب حتي تظهر في أجمل صورة، وبذلت جهداً كبيرا في الوصول إلى درجات الجمال، لذلك استخدمت الكثير من الأدوات التي تساعدها على التزين وكان أهمها الأمشاط، واهتمت النساء بتزين شعرها بنظم بديعة ومختلفة، وكانت تحرص على استخدام أدوات تزين الشعر المختلفة مثل النظم*، وكانت تظهر دائما في التصوير بالشعر المزين، بل أظهر التصوير القاجاري صور خاصة للسيدات وهن ينظمن شعرهن ويتزين (لوحة رقم١)، وكذلك الرجال قد اهتموا بتصفيف شعرهم وتزينه، فكانوا يظهرون في الصور بشعر طويل منسدل على الجوانب[٨]

ولقد اهتم ملوك الدولة القاجارية بالتزين وتصفيف شعرهم بشكل كبير ايضاً، فقد عُرف عن "فتح علي شاه" (١٢١٢-١٢٥٠هـ/١٧٩٧- ١٨٣٤م) أنه كان غاية في الأناقة و الوسامة، فقد فاق حكام الأسرة القاجارية جميعاً بملامحه الرائعة ومظهره الأخاذ الذي اتضح من خلال الصور الشخصية التي رسمت له، وكان مهتماً بالمظهر الخارجي محباً للزينة والتزين، فكانت ملابسة تثقل بالمجوهرات الثمينة، بالإضافة الي سيفه وخنجره، و كان يُقرض الشعر و يحب سماع القصص و الحكايات[٩]، وكذلك "ناصرالدين شاه" (١٢٦٤- ١٣١٣هـ/١٨٤٨- ١٨٩٦م) محبا للأناقة والتزين، وكان يحرص على الظهور بكامل زينته[١٠]، مما يعكس ثقافة العصر بشكل كبير من حيث الاهتمام بالتزين بصفة عامة وتصفيف الشعر بصفة خاصة، وهو ما أدي إلى الاهتمام بأدوات الزينة وخاصة الأمشاط التي تستخدم في تصفيف الشعر.

(أ): امرأة تتزين، لوحة زيتية، متحف الفنون الزخرفية بتفليس.سمية حسن: المدرسة القاجارية في التصوير، لوحة ٣٩.

(ب): امرأة تنظم شعرها، لوحة زيتية، متحف الفنون الزخرفية بتفليس.
سمية حسن: المدرسة القاجارية في التصوير، لوحة ٤٠.

لوحة رقم (١): لوحات زيتية توضح اهتمام المرأة الايرانية في العصر القاجاري بتزين وتصفيف شعرها.

أولاً: الدراسة الوصفية:

يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمجموعة من الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه وعددها خمسة أمشاط، والتي تعتبر من المجموعات النادرة لأدوات التزين في العصر القاجاري وخاصة الامشاط الخشبية المستخدمة في تصفيف الشعر، وهذه القطع كما حوت سجلات المتحف قد آلت إلى المتحف من خلال ضبطية قضائية*، وفيما يلي دراسة وصفية لهذه القطع:

التحفة الاولي:

نوع التحفة: مشط لتصفيف الشعر.

مواد الصناعة: الخشب المطلي.

الأسلوب الزخرف: الطلاء باللاكيه.

التاريخ: ق ١٣هـ/ ١٩م.

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

رقم السجل: ٥٥٠.

الأبعاد: الطول ٨.٥ سم العرض ١١ سم.

حالة التحفة: مكتمل وفي في حالة جيدة.

اللوحات: لوحات رقم (٢، ٣).

الوصف:

مشط من الخشب مستطيل الشكل كامل، وأسنان المشط في كلا الجهتين بنفس السمك ومتساوية في الطول يفصل بينهما جسم مستطيل الشكل، وجانبي المشط علي شكل مسمط، اما عن زخارف المشط في كلا الوجهين فجاءت بنفس التكوين ولكنها مختلفة في تفاصيل الزخرفة، فيُزخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط في الوجه الأول جامة مفصصة تحتوي بداخلها على زخارف كتابية عربية

نُفذت بخط الثلث تقرا: "يا مقيم"، ونُفذت الكتابات باللون الأسود على أرضية زرقاء، ويحيط بالجامة زخارف نباتية متماثلة على كلا الجانبين، قوامها فرع نباتي يحمل أزهار الورد الجوري باللون الأحمر والأزرق، اما الوجه الثاني للمشط فيُزخرف بشكل جامة دائرية تتوسط المساحة المستطيلة المحصورة بين أسنان المشط، ويزخرف الجامة الوسطي زخارف آدمية قوامه منظر تصويري لرجل وامرأة في منظر رومانسي، وقد أمسك الرجل بيده الزراع الأيمن للفتاه، ونُفذ منظر الرجل والمرآة في وضع المواجهة في حين ظهرت وجوهم في وضع ثلاثية الارباع، ويظهر الرجل بملامح وسيمة حيث تظهر العيون الضيقة والحواجب الرفيعة غير المتصلة والوجنتان باللون الأحمر، والشعر الطويل المصفف والمرتخي على الكتفين، وكذلك المرآة بالعيون الضيقة والحواجب الرفيعة والشعر المصفف، ويرتدي الرجل العباءة المنفذة باللون الاحمر ومزركشة في منطقة الكم، ومن أسفلها القميص بالون الأزرق، أما السيدة فتردي العباءة بالون الأزرق ومزركشة فوق الكم ومن أسفلها القميص باللون الاحمر، ويحيط بالجامة زخارف نباتية متماثلة على كلا الجانبين قوامها فرع نباتي يحمل أزهار الورد الجوري بالون الأحمر والأزرق.

التحفة الثانية:

نوع التحفة: مشط لتصفيف الشعر.

مواد الصناعة: الخشب المطلي.

الأسلوب الزخرف: الطلاء باللاكيه.

التاريخ: ق ١٣هـ/١٩م.

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

رقم السجل: ٥٥٤.

الأبعاد: الطول ٩.٥سم والعرض ١١سم.

حالة التحفة: مكتمل وفي حالة جيدة.

اللوحات: لوحات رقم (٤، ٥)

الوصف:

مشط من الخشب مستطيل الشكل كامل، بأسنان رفيعة من ناحية وسميكة من ناحية أخري ومتساوية في الطول يفصل بينهما جسم مستطيل الشكل، وجانبي المشط على شكل مفرغ في الوسط، أما عن زخارف المشط في كلا الوجهين فجاءت بنفس التكوين ولكنها مختلفة في تفاصيل الزخرفة، فيُزخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط في الوجه الأول شكل دائري مسنن "ترسة" تضم بداخلها زخرفة نباتية لزهرة "الشاه عباس"، وكرر نفس الشكل المسنن على ساحة الجزء المستطيل لتملأ الساحة الوسطة، أما الأرضية فزُخرفت بزخارف نباتية منفذة بطريقة الخطاي لفروع وأزهار نباتية ملونة باللون الاحمر والأزرق، وفي المساحة المحصورة بين الشكل المسنن المكرر نفذت أشكال حيوانية تضم شكل غزالين إحداهما نُفذ في وضع الحركة ويقف في الجزء السفلي، أما في الجزء العلوي فنُفذ شكل الغزال في وضعية الثبات، وعلى جانبي الشكلين المسننين يوجد زخارف لكائنات خرافية تتمثل في شكل السيمرغ المجنح بواقع طائرين في كل جانب، أما جانبي المشط في هذا الوجه فقد زُخرفت بزخارف نباتية لزهرة كأسية منفذة بالتفريغ وعلى جانبيها تفريغ لورقة لوزية الشكل، ويزخرف الأركان الأربعة شكل حيواني قريب لشكل النمر في وضع الثبات نفذ باللون الأصفر، وعلى جسده ورقبته نقاط وخطوط دقيقة باللون الأسود، أما الوجه الثاني فزُخرف بشكل دائري مسنن "ترسة" تضم بداخلها زخرفة نباتية لزهرة "الشاه عباس"، وكرر نفس الشكل المسنن على ساحة الجزء المستطيل لتملأ الساحة الوسطة، أما الأرضية فزُخرفت بزخارف نباتية منفذة بطريقة الخطاي لفروع وأزهار نباتية ملونة باللون الاحمر والأزرق، وجانبي المشط في هذا الوجه بنفس تصميم الوجه الأول.

التحفة الثالثة:

نوع التحفة: مشط لتصفيف الشعر.

مواد الصناعة: الخشب المطلي.
الأسلوب الزخرف: الطلاء باللاكيه.
التاريخ: ق ١٣هـ/١٩م.
مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.
رقم السجل: ٥٥١.
الأبعاد: الطول ٩سم والعرض ١١سم.
حالة التحفة: مكتمل وفي حالة جيدة.
اللوحات: لوحات رقم(٦، ٧).
الوصف:

مشط من الخشب مستطيل الشكل كامل، بأسنان رفيعة من ناحية وسميكة من ناحية أخري ومتساوية في الطول يفصل بينهما جسم مستطيل الشكل والأسنان الدقيقة أطول من الجهة الأخرى، أما عن زخارف المشط في كلا الوجهين فجاءت بنفس التكوين، فيزُخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط في الوجه الأول جامة مستطيلة مفصصة الجوانب تضم بداخلها زخارف كتابية بخط الثلث لكتابات لنص قرآني من سورة النور تقرأ **"اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأرض"**، ونُفذت الكتابات بالون الذهبي على أرضية زرقاء، وفي الأركان الأربعة المحيطة بالجامة نفذت أشكال أزهار نباتية لزهرة القرنفل باللون الأبيض، أما جانبي المشط في هذا الوجه فقد زُخرفت بزخارف حيوانية قوامها شكل لحيوان محور قريب من الذئب بواقع اثنان في وضع المواجهة في كل جانب، أما عن زخارف الوجه الآخر فيزُخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط جامة مستطيلة مفصصة الجوانب، تضم بداخلها زخارف كتابية بخط الثلث لنص قرآني من سورة النور تقرأ " **مَثَلُ نُورِهِ كَمشكاة فِيهَا**" وهي تكملة لما ورد في الوجه الاول، ونُفذت الكتابات بالون الذهبي على أرضية زرقاء، وفي الأركان الأربعة المحيطة بالجامة نفذت أشكال أزهار نباتية لزهرة القرنفل باللون الأبيض، أما جانبي المشط في هذا الوجه فقد زخرفت بزخارف حيوانية قوامها زخرفة لحيوان محور قريب من الذئب بواقع اثنان في وضع المواجهة في كل جانب.

التحفة الرابعة:
نوع التحفة: مشط لتصفيف الشعر.
مواد الصناعة: الخشب المطلي.
الأسلوب الزخرف: الطلاء باللاكيه.
التاريخ: ق ١٣هـ/١٩م.
مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.
رقم السجل: ٥٥٥.
الأبعاد: الطول ٨.٥سم والعرض ١٤سم.
حالة التحفة: مكتمل وفي حالة جيدة.
اللوحات: لوحات رقم (٨، ٩).
الوصف:

مشط من الخشب مستطيل الشكل كامل، بأسنان رفيعة من ناحية وسميكة من ناحية أخري ومتساوية في الطول يفصل بينهما جسم مستطيل الشكل، وجانبي المشط على شكل حيواني، أما عن زخارف المشط في كلا الوجهين فجاءت بنفس التكوين، فيزُخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط في الوجه الأول جامة بيضاوية، تضم بداخلها زخارف كتابية بخط النستعليق لكتابات فارسية تقرأ "در بازار است"، ونفذت الكتابات بالون الذهبي على أرضية زرقاء، وعلي جانبي الجامة زخرفة نباتية لزهرة الورد الجوري باللون الارجواني، أما جانبي المشط في هذا الوجه فقد زخرفت بزخارف حيوانية قوامها زخرفة لحيوان محور قريب من الذئب بواقع اثنان في وضع المواجهة في كل جانب، أما عن

زخارف الوجه الآخر فجاءت مماثلة تماماً لزخارف الوجه الاول.

التحفة الخامسة:

نوع التحفة: مشط لتصفيف الشعر.

مواد الصناعة: الخشب المطلي.

الأسلوب الزخرف: الطلاء باللاكيه.

التاريخ: ق١٣هـ/١٩م -

مكان الحفظ: متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

رقم السجل: ٥٥٢.

الأبعاد: الطول ٩سم والعرض ١٦سم.

حالة التحفة: مكتمل وفي حالة جيدة.

اللوحات: لوحات رقم(١٠، ١١)

الوصف:

مشط من الخشب مستطيل الشكل كامل، بأسنان رفيعة من ناحية وسميكة من ناحية أخري بفصل بينهما جسم مستطيل الشكل، وجانبي المشط شكلا على هيئة رأسي حيوان شاغرا فاه في وضع تدابر، والأسنان الدقيقة أطول من الجهة الأخرى، أما عن زخارف المشط في كلا الوجهين فجاءت متماثلة، فيزُخرف المنطقة الوسطي المحصورة بين أسنان المشط في الوجه الأول جامة مفصصة، ملئت بالزخارف النباتية الدقيقة، وعلى جانبيها جامة دائرية ملئت بالزخارف النابتة الدقيقة، ونفذت أشكال الجامات بالون الذهبي على أرضية زرقاء، أما الأرضية فقد ملئت بالزخارف النباتية وقوامها الفروع والأوراق النباتية، أما جانبي المشط في هذا الوجه فقد شكلت على هيئة رأس حيوان قريبة من حيوان الذئب وهو شاغرا فاه وفي وضع تدابر وذلك في كل جانب، اما عن زخارف الوجه الآخر فقد جاءت مماثلة تما لزخارف الوجه الاول.

لوحة رقم (٢): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

لوحة رقم (٣): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

لوحة رقم (٤): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

لوحة رقم (٥): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

لوحة رقم (٦): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

لوحة رقم (٧): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

لوحة رقم (٨): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

لوحة رقم (٩): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

لوحة رقم (١٠): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

لوحة رقم (١١): مشط من الخشب المطلي باللاكيه، ايران، ق١٣هـ/١٩م، متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

الدراسة التحليلية:

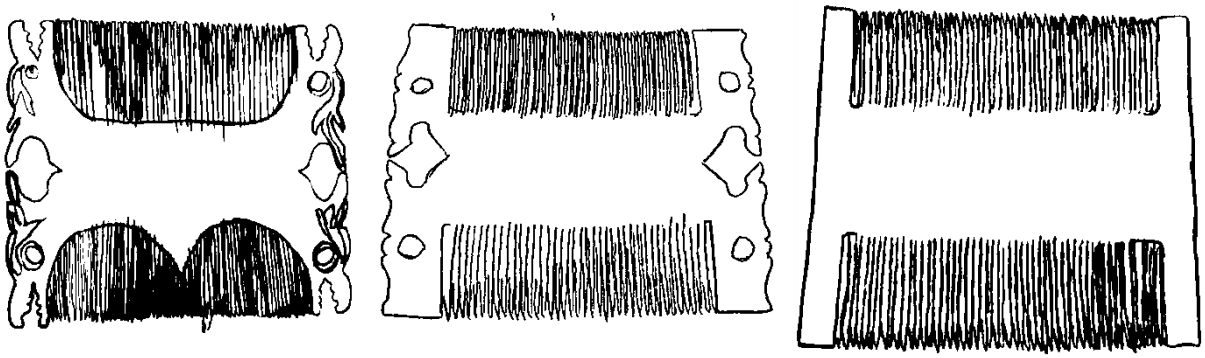
الطراز العام للأمشاط:

الطراز العام أو الهيئة العامة* للأمشاط، ويتكون المشط من منطقة مستطيلة محصورة بين أسنان المشط، واتسمت الأمشاط في المجموعة محل الدراسة بشكلها الذي يشبه شكل الأمشاط المعروفة حالياً باسم "الفلاية"[(١١)]، ويمكن تقسيم طرز الأمشاط إلى ثلاثة طرز، وذلك بناء على تشكيل جوانب المشط:

الطراز الأول: ذو جانبن مسمطين، هذا الطراز التكوين العام له عبارة عن منطقة مستطيلة محصورة بين أسنان المشط، اما جانبي المشط فتكون على هيئة مسمطة خالية من أي زخارف ومنها نموذج رقم ١، لوحات رقم(٢، ٣). (شكل رقم ١أ).

الطراز الثاني: ذو جانبين مفرغين، هذا الطراز التكوين العام له عبارة منطقة مستطيلة محصورة بين أسنان المشط، أما جانبي المشط فتكون على هيئة مفرغة لمنطقة وسطي هي الأكبر حجما وعلى جانبيها تفريغ اصغر حجما، ومنها نموذج رقم ٢، لوحات رقم(٤، ٥). (شكل ١ب).

الطراز الثالث: ذو جانبين علي هيئة حيوانية، ومنها نمطين، النمط الأول ويشكل الجوانب على هيئة أجساد الحيوانات بحيث يكون جانبي المشط بهيئة الحيوان الذي يزخف الجوانب، ومنها نموذج رقم ٣، ٤، لوحات رقم(٦، ٧، ٨، ٩)، والنمط الثاني يشكل الجوانب على هيئة رأس حيوان شاغراً فاه في وضع تدابر مع رأس حيوان اخري، ومنها نموذج رقم ٥، لوحات رقم (١٠، ١١). (شكل رقم ١جـ).



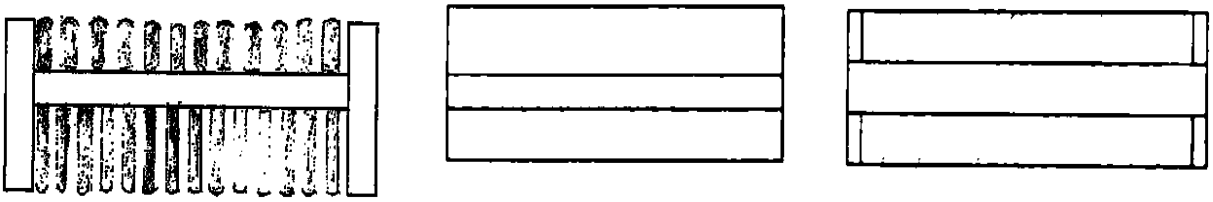
(أ): المشط ذو الجانبين المسمطين (ب): المشط ذو الجانبين المفرغين (جـ): المشط ذو الجانبين على الهيئة الحيوانية

شكل (١): طرز الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري.

مواد وطرق الصناعة:

استخدم في صناعة التحف موضوع الدراسة الخشب المزخرف باللاكيه، وصنعت الأمشاط في العصور الإسلامية من مواد مختلفة مثل الصدف والمعادن والعاج[١٢]، وكان الخشب هو المادة الأكثر استخدام في صناعة الأمشاط بصفة عامة، فهي أكثر صحة للشعر ولا تسبب الضرر، وكذلك رخص أسعارها وتوفره جعله في متناول جميع الطبقات المجتمعية، وكانت الأمشاط تصنع من الأخشاب الجيدة ويجب ألا تكون خضراء عند صناعة الأمشاط، لأنها عندما تجف تتعوج ولكن تصنع بعد جفاف الاخشاب[١٣]، ولقد قلت الكفاءة الفنية والكمية المنتجة من الاخشاب في ايران في القرنين الثامن والتاسع، واستمرت "مازندران"* وهي مركز هام من مراكز إنتاج الاخشاب، في امداد المراكز الأخرى في ايران بما تحتاجه من الأخشاب[١٤].

وتتم طريقة تصنيع الأمشاط كالتالي: يقوم الصانع في البداية بتجهيز مادة الصناعة وهي قطعة الخشب المستخدمة في الصناعة، ثم يتم تقسيم المستطيل (المساحة الرئيسية) إلى ثلاثة مستطيلات علوي وسفلي ويحصرا بينهما الجزء الأوسط، في حالة الرغبة في صناعة أسنان عريضة وأخري دقيقة يتم تحديد الجزء العلوي والسفلي من خلال استخدام قلم رصاص وكذلك تحديد عدد أسنان المشط في كل جهة، ومن خلال استخدام المنشار يتم تفريغ مكان النقط لتحديد أسنان المشط، ثم تتم بعد ذلك زخرفة المشط بطريقة اللاكيه. (شكل رقم٢)



(أ) (ب) (ج)

شكل رقم (٢): خطوات صناعة المشط، عن: فايزة عبد الخالق الوكيل: الشوار (جهاز العروس في مصر) في عصر سلاطين المماليك، دار نهضة الشرق، القاهرة، ٢٠٠١، صـ ٢٠٧، ٢٠٨

وبعد تشكيل المشط يتم زخرفته بطريقة **اللاكيه**، واللاكيه هو طلاء أو ورنيش يستخدم لإعطاء طبقة صلبة ولامعة، وعرف بأنه صمغ أحمر تفرزه بعض الحشرات تعيش في جزر الهند الشرقية، وتعتبر الهند هي المصدر الرئيسي في إنتاج اللاكيه رغم معرفته وانتاجه في بعض دول شرق آسيا، وعُرف أسلوب اللاكيه في إيران منذ العصر التيموري (٧٧١-٩١٢هـ/١٣٧٠م– ١٥٦٠م) وخاصة في هراة وانتقل منها الى مراكز فنية أخري في ايران، فهناك مجموعة من جلود الكتب الايرانية والمزخرفة باللاكيه في مكتبة "طوبقا بوسراي" بإستنبول ترجع الى القرن ٩ه/١٥م[١٥]، وعرف في تلك الفترة على جلود الكتب ثم تطور وانتشر على معظم التحف التطبيقية خاصة في العصر الصفوي، وفي العصر القاجاري وصل الصناع والفنانين درجة عالية من اتقان الزخرفة باللاكيه[١٦]، فقد كان فن اللاكية من الفنون التي تمارس داخل البلاط القاجاري، فقد كانت تتم زخرفة التحف التطبيقية المختلفة مثل المرايا* والمقالم والصناديق[١٧]، وكذلك زخرفة جلود المخطوطات[١٨].

ومن حيث الأسلوب التطبيقي تتم الزخرفة باللاكيه بخطوات معينة، حيث يقوم الصانع بإعداد الأسطح الخشبية عن طريق تنظيف السطح وصقلة حتي يصبح خالياً من أي بروزات، ويتم تجهيز اللاكيه من خلال غلي صمغ السندروس ويضاف نفس وزنه زيت الكتان، وإضافة الصمغ عند تسخين الزيت مع الدقة والعناية فكلما قلت درجة الحرارة أعطي لاكيه شفافاً[١٩]، ثم يغطي الخشب بعدد من طبقات اللاكيه حتي تكون طبقة مصقولة، ويتم ذلك من خلال قلم شعر أو بواسطة قطعة قماش ناعمة، ثم يصقل السطح بالحجر العتيق حتي يتشرب الخشب بمادة اللاكيه، وتغطي آخر طبقة بالتراب المحروق وذلك لتسوية سطح الخشب والحفاظ عليه من رشح الرطوبة التي تسبب في فساد الخشب[٢٠]، وتتم الزخرفة بالتلوين على الاسطح بعد الانتهاء من تنفيذ اللاكيه وذلك باستخدام الفرشة، ومما تجدر الإشارة إليه هو أن الفرش المستخدمة في الرسم كانت ذات أحجام مختلفة، كما أن سمكها متنوع، وكان يتم صنعها من الشعر الناعم الموجود في أذن الثيران والحمير والعجول، وكذلك ألياف ولحاءات أشجار معينة، إلا أن أفضل وأجمل الفرش كان يتم صنعها من شعر ذيل القطط والماعز والسنجاب.[٢١]

الزخاف المنفذة على الأمشاط:

تنوعت الزخارف المنفذة على الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري، ويتضح ذلك من خلال المجموعة محل الدراسة، ويمكن تناول الزخارف المنفذة على الأمشاط الخشبية كما يلي:

الرسوم الأدمية:

ظهرت الرسوم الآدمية على نموذج رقم (١)، وجاءت الرسوم الآدمية في منظر تصويري يمثل أحد المناظر الرومانسية، وظهرت المناظر العاطفية أو الرومانسية والتي تمثل اثنان من العشاق رجل وامرأة على التحف التطبيقة الإيرانية في العصر الصفوي[٢٢]، ونفذت أيضا على جدران المنشآت المعمارية الإيرانية مثل تلك المناظر التي ظهرت في قصر شهيلي ستون (Cilhli sutun*)[٢٣]، واستمرت في العصر القاجاري، فكانت تنفذ مناظر العشاق داخل الجامات الدائرية على التحف التطبيقية وصور المخطوطات، وتتكون مناظر العشاق من صور شخصية لرجل وسيدة، ومنها التصاوير التي جاءت في مخطوط الف ليلة وليلة النسخة القاجارية والتي احتوت على العديد من التصاوير التي تمثل المناظر العاطفية لرجل وأمرة في أوضاع ثلاثية الارباع بصورة نصفية[٢٤]، وربما أراد الفنان من خلال تصوير تلك المناظر أن يهرب من حالة الواقع المليء بالصراعات في مختلف الاتجاهات فأراد أن يهرب من خلال تلك الموضوعات إلى حالة من الهدوء والسكينة والرومانسية، كما حرص الفنان على إظهار عناصر تلك الموضوعات الرومانسية رجل أو سيدة بكل واقعية سواء من خلال مراعاة النسب التشريحية لكل منهما أو من حيث خلق الجو العام المناسب لمثل تلك المناظر، أو من حيث إظهار الانفعالات الملائمة لتلك المناظر وذلك في محاولة منه لتقليد النمط الأوربي في مثل هذه الموضوعات.[٢٥]

ويتكون المنظر العاطفي المنفذ على المشط الخشبي محل الدراسة من صورة شخصية لرجل و امرأه، وتعتبر الصور الشخصية* من أهم الزخارف المنفذة على التحف التطبيقية في العصر القاجاري، فقد شهد

العصر القاجارى* قمة التطور في فن الصور الشخصية، نتيجة لاهتمام الملوك القاجاريين بالصور الشخصية[٢٦]، ولقد عرفت الصور الشخصية في إيران قبل العصر القاجارى، فظهرت منذ نهاية العصر الصفوي الصور الشخصية النصفية التي لا يظهر منها سوى الوجه والرقبة، وتبدوا في وضعية أمامية تلتفت في وضع ثلاثي الأرباع واستمر هذا الأسلوب في العصر الزندي والقاجارى[٢٧]. وكانت الصور الشخصية في العصر القاجاري ترسم للملوك والأمراء وكبار رجال الدولة وأحيانا كانت تنفذ الصور الشخصية لولي العهد مثل بعض الصور التي تظهر فتح على شاه* وولي عهده وعباس ميرزا[٢٨]، وتميزت الصورة الشخصية خلال العصر القاجاري بواقعية شديدة في تمثيل الملامح الشخصية على عكس ما كان متبع في الصور الشخصية الإيرانية المبكرة، ولم يقتصر الأمر في تلك الفترة على تنفيذ صور شخصية للحكام والامراء بل امتد الأمر الى تنفيذ صور شخصية للعامة[٢٩]، ولقد زخرفت التحف التطبيقية بالصور الشخصية وظهر ذلك منذ العصر الصفوي[٣٠] واستمر وانتشر خلال العصر القاجاري وخاصة على التحف المزخرفة بالاكيه, وكان المصورون هم الذين يقومون بزخرفة التحف باللاكيه.

ويتكون المنظر التصويري المنفذ على المشط من رسم لرجل وامرأة، وكانت نسب الجمال في صور الرجال تتمثل في الحواجب الدقيقة الغير متصلة وكذلك في حلق الشارب واللحية، إلا أننا كثيراً ما نشاهد رسوم وصور الرجال وقد غلب عليها العديد من الملامح الأنثوية الطابع لاسيما فيما تعلق بملامح الوجوه الآدميُّة[٣١]، فقد ظهر هذا الأسلوب بقوة خاصة في عهد ناصر الدين شاه (١٢٦٤- ١٣١٣هـ/١٨٤٨-١٨٩٦م) حيث تأثر بهذا الأسلوب إلى حد كبير، وغلب على رسوم الرجال ظهور الرجال بالشعر المصفف الطويل والمنسدل على الكتفين[٣٢]، وظهرت رسم الرجل في التحف موضوع الدراسة (لوحة رقم ٣)، بنفس الأسلوب التصويري المعروف في العصر القاجاري والذي عُرف على العديد من التحف التطبيقية القاجارية، فظهر الرجل على المشط الخشبي بملامح أنثوية وحلق الشارب واللحية والشعر المصفف والمنسدل على الجانبين. لوحة رقم (١٢)، اما رسم المرآة فقد بدأ الاهتمام بتصوير النساء في الفن الفارسي منذ العصر الإيلخانى، وازداد تدريجياً في العصور اللاحقة، وخاصة في الموضوعات التي تهتم بصور قصص الأدب الفارسي، ولكنها كانت غالباً تكون جزء أو عنصر من عناصر الموضوع الزخرفي، وفي العصر الصفوي أصبحت رسوم النساء لا تمثل مجرد شريك في الموضوعات بل أفردت لها موضوعات مستقلة بذاتها في صور مستقلة وخاصة تلك التي تمثل الصور الشخصية[٣٣]، وبلغت تصاوير المرآة ذروتها في العصر القاجاري، فقد كانت المرأة ذات تأثير قوي جداً في العصر القاجاري لذا يعد ذلك العصر بمثابة العصر الذهبي لصور ورسوم المرأة، فقد اهتم المصور القاجاري بتصوير المرأة في كافة أوضاعها وبمختلف أنماطها فصورها في زي الخروج وصورها في الملابس التي ترتديها في المنزل، وصورها كذلك في مختلف مراحلها العمرية وهي طفلة ثم فتاة وصورها كحبيبة أو معشوقة وصورها في مختلف أنماطها الاجتماعية فلاحة وراعية راقصة و عازفة ولاعبة أكروبات أميرة وربة منزل عادية وغير ذلك من الأنماط المختلفة، كما صورها في أوضاع حركية مختلفة واقفة أو نائمة أو جالسة أو راقصة وكذلك وهي تدخن النرجيلة؛ لذا احتلت الصور الشخصية للمرأة جزءً هاماً من تصاوير العصر القاجاري، وذلك نظراً لكثرة إعجاب الملوك والأمراء بالمرأة لاسيما الأجنبيات[٣٤]، وظهرت رسوم السيدات في العصر القاجاري بالعيون السوداء المكحولة والحواجب السميكة والشعر الأسود المنسدل على الكتفين[٣٥]، وظهرت رسوم السيدة على التحف موضوع الدراسة بنفس الاسلوب الذي عرف في العصر القجاري والذي ظهر على العديد من التحف التطبيقية القاجارية، وذلك من حيث الملامح الواضحة والعيون المكحولة والحواجب السوداء السميكة. لوحة رقم (١٢)، (شكل رقم ٣).

وظهرت رسوم الرجال والسيدات بالأزياء الايرانية، وكانت الازياء الايرانية في العصر القاجاري تمتاز بالزخارف المنفذة عليها والزركشة المتأثرة بالزخارف الأوروبية[٣٦]، وهذا كما كانت الأزياء آنذاك قوامها **قفاطين** يوجد أسفلها **قمصان**[٣٧]، ويظهر في الصورة الملابس الإيرانية المزخرفة عند الاكمام بالأسلوب القاجاري وكان الأزياء تتكون من القفطان ومن أسفل منه يظهر القميص، **والقفطان** في التركية قفتان وفي الفارسية خفتان[٣٨] وتعني ثوب يلبس فوق الدرع، وهو ثوب فضفاض مشقوق حتي القدم،

يضم طرفيه بحزام وله كمان قصيران يصلان الى المرفقين وقد يتدلى حتي يبلغ منتصف الساقين وقد يهبط أكثر من ذلك، وكان بألوان مختلفة ويصنع من القطن أو الحرير أو الصوف، فالأغنياء يتخذونه من الأطلس والسيدات يفضلونه من القطيفة والمخمل[٣٩]، وقد عرف كذي في ايران منذ فترات سابقة، فظهر في تصاوير المخطوطات التيمورية[٤٠]، وشاع استعمال القفطان في العصر الصفوي وظهر في كثير من النماذج يرتديه الرجال والسيدات على سواء، وانتشر في تصاوير العصر القاجاري المنفذة على التحف التطبيقية وكذلك في الصور الشخصية المنفذة في العصر القاجاري، وزخرف بالرسوم النباتية والزخارف الدقيقة[٤١]، وزخرفت تلك الأزياء بالوحدات الزخرفية الصغيرة المتكررة والتي تأخذ طابع الزركشة الأوربي، ومن أسفل القفطان يظهر **القميص**، والقميص بفتح القاف تجمع قمصان، وهو ثوب مخيط بكمين يلبس تحت الثياب ويكون من القطن أو الكتان او الصوف[٤٢]، واستخدمت القمصان كجزء من الملابس الايرانية لمختلف الطبقات من الرجال والنساء وعلى اختلاف طبقاتهم الاجتماعية، فقد لبسة الحكام وكبار رجال الدولة والامراء وعامة الشعب، وكانت تظهر أجزاء من القمصان خلال الملابس الخارجية[٤٣]، وقد عرف القميص ايضا كذي في ايران منذ فترات سابقة، فظهر في تصاوير المخطوطات التميورية[٤٤]، وفي التصوير وعلى التحف التطبيقية في العصر الصفوي، وانتشر في رسوم الرجال و السيدات على التحف التطبيقية في العصر القاجاري فظهرت على الخزف والمعادن[٤٥] والتحف الخشبية.

(أ): الرسوم الآدمية المنفذة علي أبريق من النحاس المكفت بالفضه والمموه بالمينا، إيران القرن ١١هـ-١٩م متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

(ب): لوحة رقم (١٠) الرسوم الآدمية المنفذة علي الأمشاط العاجية.

لوحة رقم (١٢): الرسوم الآدمية على التحف القاجارية وعلى الأمشاط محل الدراسة.

شكل رقم (٣): الزخارف الآدمية على الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري

الزخارف الحيوانية:

وفيما يتعلق بالرسوم الحيوانية فقد كان الفنان القاجاري شديد الحرص على إبراز و توضيح النسب التشريحية وقد اثبت قدرة فائقة في تصوير أحاسيسه بمصداقية أكثر من أي فنان أخر من السابقين عليه، ومن الرسوم الحيوانية التي ظهرت على الأمشاط الخشبية:

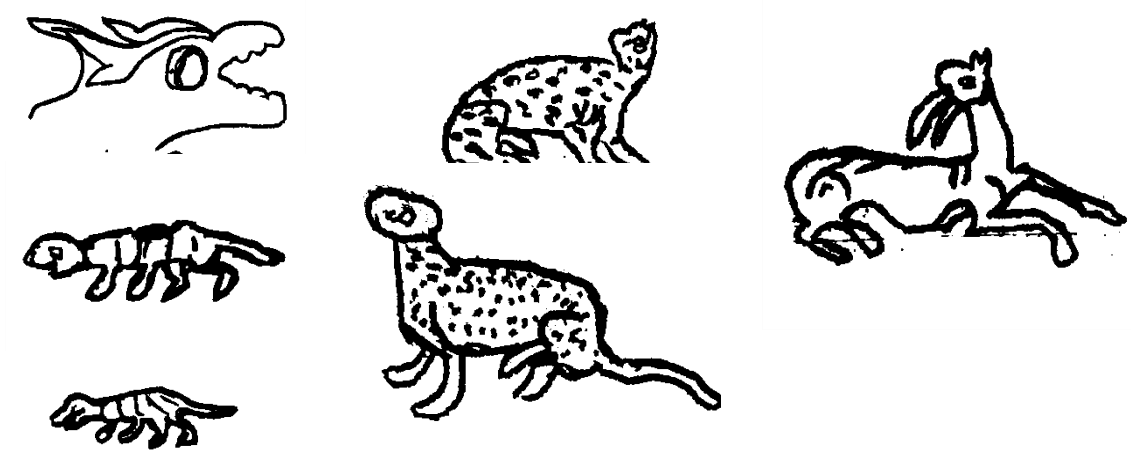
الغزال: وعرفت أشكال الغزلان على الفنون التطبيقية المختلفة في ايران، فظهرت على الفنون التطبيقية في العصر السلجوقي(٤٦)، وانتشرت رسوم الغزلان في مناظر التصوير في العصرين التيموري والصفوي، وظهرت على مختلف المنتجات الفنية في العصر الصفوي، وكذلك على المنشآت المعمارية ضمن زخارف التكسيات الخزفية ومنها زخارف مسجد مقصود بك* ومسجد الشاه*(٤٧)، وانتشرت ايضا على رسوم التحف التطبيقية في العصر القاجاري كاستمرار لانتشار رسوم الغزلان على المناظر التصويرية، وشاع رسم الغزال في مناظر فردية وسط رسوم النباتات على التحف التطبيقية وخاصة المنفذ عليها مواضيع تصاوير شخصية بشكل كبير في العصر القاجاري(٤٨)، وظهرت رسوم الغزلان على المشط المنفذ عليها مجموعة الرسوم الحيوانية وسط مناظر طبيعية. لوحة رقم(٤) كتقليد في الفنون القاجارية فظهرت رسوم الغزلان البرية في وضعيات حركة ومفعمة بالحيوية وكذلك ظهرت في وضع ثبات. (شكل رقم ٤أ).

النمر أو البر: هو حيوان مفترس أرقط من الفصيلة النسورية ورتبة اللواحم، وقد سمى نمراً لأنه "أنمر" أى مرقط، والجمع أنمار وأنمر ونمور والأنثى نمرة، وهو حيوان شديد الرياضة ذو قهر وقوة وسطوة وشباب شديد وهو أعدى عدو للحيوانات، وهو معجب بنفسه فإذا شبع نام ثلاثة أيام ورائحة فيه طيبة ومنزلته من السباع في الرتبة الثانية من ألأسد، وهو بعيد الوثبة، فربما وثب أربعين ذراعاً صعوداً، ولا يأكل من صيد غيره وينزه نفسه عن أكل الجيف وخلقه في غاية الضيق(٤٩)، وظهرت رسوم النمر على التحف التطبيقية في ايران في فترات سابقة وانتشرت في العصر الصفوي، وفي العصر القاجاري حاول الفنان التعبير عنه بواقعية وذلك من خلال استخدام خطوط أو نقاط باللون البني على جسد ورأس النمر(٥٠)، وظهرت رسوم النمور على القطع محل الدراسة بنفس الأسلوب الذي عرف في العصر القاجاري، فظهرت رسوم النمور بوضع التأهب وهو شاغراً فاه، ونفذت على جسده ورأسه نقاط باللون الاسود، ونفذت أشكال النمور بالون الأصفر. (شكل رقم ٤ب).

الذئب: الذئب حيوان شرس بحجم الكلب ومن فصيلته، ويسمي كلب البر، والذئب عند العرب مثال للغدر واللؤم والخيانة، وكانت العرب تعتقد أن الذئب إذا جاع ولم يجد ما يأكله فتح فمه للريح فيمتلئ بطنه ويشبع(٥١)، وظهرت رسوم الذئب على الفنون التطبيقية الايرانية منذ فترات سابقة ومنها ما ظهر على المحابر المعدنية السلجوقية حيث ظهر مناظر حيوانية لأشكال الذئاب وسط تكوينات حيوانية مختلفة(٥٢)، وكذلك في التصوير الإيراني في العصري التيمور والصفوي كجزء من مناظر الصيد(٥٣)، وظهر على الفنون التطبيقية في العصر القاجاري وخاصة التحف المزخرفة باللاكيه(٥٤)، وظهرت رسوم الذئب على القطع محل الدراسة فظهرت في حافتي المشط لوحات (٧،٨)، وظهر الذئب في وضع المواجه وبنفس الشكل في الجانبين وكرر علي وجهي المشط، ويظهر الذئب على هذه النماذج وهو شاغراً فاه، ويظهر فاه وانيابه الحادة، وشُكلت حافتي نموذج آخر علي هيئة رأس الذئب وهو شاغراً فاه وبنفس التكوين السابق لوحة رقم(١٠،١١)، لوحات رقم(شكل رقم ٤جـ).

الكائنات الخرافية: ظهر مثال للكائنات الخرافية على الامشاط الخشبية وهو **السميرغ***: وهو من الكائنات الخرافية التي عُرفت في الفنون الإيرانية القديمة وظهرت عليه بعض التأثيرات الصينية*، ولم يرد أي وصف للسيمرغ في المصادر الفارسية، وكل ما قيل في هذا الصدد لا يتعدى مسألتي الضخامة المفرطة والقوة بحيث كونها تشبه الجبل أو الغمامة (السحابة) السوداء التي تحجب الشمس عندما تطير فيظلم الجو وعلى خلاف المتوقع، كذلك يوجد نوعان من السيمرغ (٥٥)، وظهر السيمرغ في الفنون الإيرانية في العصر الصفوي بأكثر من نمط، منها شكل السيمرغ الذى له رأس أشبه برأس تنين في شكل مسخي ومنها ما ظهر على رسوم السجاد في سجادة صفوية ترجع إلى نهاية القرن١٠هـ/١٦ بداية القرن ١٧م،

وجاءت عليها رسوم السيمرغ بزوج من الأجنحة وبذيل متطاير ومكون من أفرع متعدة وجاء مكرر على السجادة [٥٦]. وظهر هذا النمط على التحف التطبيقية في العصر القاجاري بنفس التكوين السابق وخاصة على رسوم السجاجيد والمنسوجات في نهاية القرن ١٣ه/ ١٩م[٥٧]، و وهو نفس الشكل الذي نفذ به على الأمشاط العاجية فظهر رأس تشبه رأس التنين وبزج من الاجنحة وله زيل متطاير. (شكل رقم ٥)



(أ): شكل الغزال (ب): أشكال النمور (جـ): أشكال الذئاب

شكل (٤): أشكال الحيوانات المنفذة على الأمشاط القاجرية

شكل (٥): أشكال الكائنات الخرافية (السيمرغ) المنفذة على الأمشاط القاجارية

الزخارف الكتابية

نُفذت الزخارف الكتابية على التحف موضوع الدراسة باللغة العربية والفارسية، واستخدم **خط الثلث*** في تنفيذ الكتابات العربية، وظل خط الثلث محتفظاً بمكانته كأحد العناصر والنقوش الهامة على مختلف التحف التطبيقية في العصور التي سبقت الفترة القاجارية، ولقد لعب هذا الخط دوراً هاماً في زخرفة معظم المنتجات الفنية في العصر التيموري، بالإضافة الى المخطوطات[٥٨]، واستمر استخدامه خلال العصر القاجاري، ونفذت به الكتابات المسجلة على التحف التطبيقية المزخرفة بالاكيه في العصر القاجاري، وأصبحت تنفذ الكتابات بالخط الثلث داخل الخراطيش المستطيلة، وظهرت الكتابات المنفذة بالخط الثلث على التحف موضوع الدراسة، وظهرت بنفس التقليد الذي عرف في العصر القاجاري فنفذت الكتابات داخل الجامات المستطيلة التي تشبه الخراطيش. (لوحة رقم ٢، ٦، ٧)، (شكل رقم ٦)،

ومضمون الكتابات المسجلة على الأمشاط، منها ما سجل على النموذج رقم (٣)، وتشتمل علي النص

القرآني من الآية الكريمة رقم (٣٥) من سورة النور { **اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأرض مَثَلُ نُورِهِ كَمشكاة فِيهَا**}، وجاء في تفسير الآية: {اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ} الحسى والمعنوي، وذلك أنه تعالى بذاته نور، وحجابه الذى لولا لطفه، لأحرقت سبحات وجهه ما انتهى إليه بصره من خلقه، وبه استنار العرش والكرسي والشمس والقمر والنور، وبه استنارت الجنة، وكذلك النور المعنوي يرجع إلى الله، فكتابه نور وشرعه نور والإيمان والمعرفة في قلوب رسله وعباده المؤمنين نور، فلولا نوره تعالى لتراكمت الظلمات، {مَثَلُ نُورِه} الذى يهدي إليه، وهو نور الإيمان والقرآن في قلوب المؤمنين، {كَمِشْكَاةٍ} أي: كوة {فِيهَا مِصْبَاحٌ} لأن الكوة تجمع نور المصباح بحيث لا يتفرق ذلك[٥٩]، وقد جاء في تفسير ابن كثير: فقوله: {كَمشكاة} هو موضع الفتيلة من القنديل، هذا هو المشهور؛ ولهذا قال بعده { فِيهَا مِصْبَاحٌ }، وهو الذُّبالة التي تضيء، والمشكاة كوَّة في البيت، وهو مثل ضَرَبه الله لطاعته[٦٠]، وسجلا ايضا كتابات عربية بخط الثلث على النموذج رقم (١)، ومضمون هذه الكتابات جملة " يا مقيم"، وكلمة المقيم تعني الدائم والمستمر، فقد يكون فيها إشارة الى استمرار الجمال الناتج عن التزين بالمشط وتسريح الشعر، ويا مقيم قد تعني يا دائمة الاستمرار، أي يا صاحب الجمال الدائم والمستمر.

أما الكتابات الفارسية فقد سجلت **بخط النستعليق***، وأصبح خط النستعليق هو الخط الرئيسي في ايران والهند، ولقد برع الايرانيون في كتابته، وتفردوا بإجادته وأصبح خطهم المميز، وشاع استعماله وتهافت الخطاطون على استخدامه[٦١]، وشاع استخدام خط النستعليق على التحف التطبيقية في القرن ٩ه/ ١٥م، وانتشر بكثرة في العهد الصفوي، وبدا الاهتمام باستخدام خط النستعليق في تنفيذ النقوش الكتابية منذ عهد الشاه عباس الاول حيث ظهر على التحف التطبيقية[٦٢]، واستخدم الخط النستعليق على الأمشاط الخشبية القاجارية، ونُفذت الكتابات بخط النستعليق داخل الجامات المستطيلة كموضوع رئيسي على التحفة، وظهر ذلك في النموذج رقم(٤)، وسجلت على وجهيي المشط عبار " در بازار است"، وترجمتها "في السوق"*، وقد تحمل العبارة اشارة الى بيع الأمشاط في الأسواق وانه من المنتجات التي تباع في الأسواق، أو تشير إلى التزين عند الخروج للسوق، وتصفيف الشعر باستخدام المشط. (شكل رقم ٧).

شكل رقم (٦): الكتابات العربية المنفذة على الأمشاط القاجارية.

شكل رقم ٧: الكتابات الفارسية المنفذة على الأمشاط القاجارية.

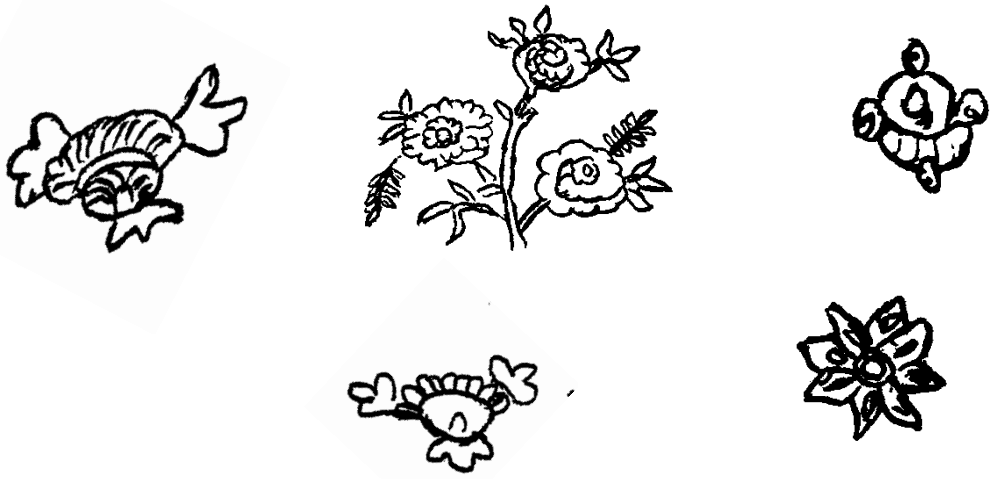
الزخارف النباتية:

انتقي الفنان الايراني الزخارف النباتية ووفق فيها، وبدأت تكون منذ القرن (٨هـ/١٤م) مثالاً صادقاً للطبيعة، وصار الطراز الصفوي أكثر مرونة في الزخارف النباتية، واستخدموا العناصر الزخرفية النباتية على نطاق واسع، ولعبت دور هام في زخرفة التحف التطبيقية واستخدمت كأرضيات للزخارف الأخرى وخاصة المنسوجات والسجاد وكذلك المعادن الصفوية[٦٣]، واستمر هذا الاسلوب بشكل كبير في العصر القاجاري وكانت الزخارف النباتية تتكون من أزهار و سيقان وأوراق نباتية مختلفة، ومن اهم هذه الخارف رسوم الأزهار، فقد اهتم الفنان الإيراني منذ القدم بالتعبير عنها إلا أنه كان يصورها بشكل اصطلاحي رمزي، وساعد على ذلك طبيعة البيئة الإيرانية وكثرة النباتات والاشجار بها[٦٤]، أما في العصر القاجاري فقد صورها بشكل واقعي أوروبي النزعة، إذ حرص على تصويرها داخل أواني بديعة وبشكل منسق[٦٥]، وانتشرت الزخارف النباتية على التحف موضوع الدراسة ولعل السبب في ذلك سهولة تنفيذ هذه الزخارف بالفرشاة على الأخشاب فظهرت الزخارف النباتية كموضوع رئيسي على التحف أو كخلفيات لزخارف الكائنات الحية المختلفة.

ومن أهم هذه الزخارف التي ظهرت على الأمشاط الخشبية، الزخارف النباتية المنفذة بطريقة **الخاطاي***: وهو اسلوب قوامه الزخارف النباتية المحورة، وانتشر هذا الأسلوب وتطور بشكل كبير في العصر التيموري في ايران وانتشر على معظم التحف التطبيقية، وفي العصر الصفوي ظهرت هذه الرسوم في الاشرطة التي تحيط بالزخارف المنفذة علي التحف التطبيقية، وكذلك في الجامات الهندسية التي تزين التحف التطبيقية، وانتشرت على التكسيات الخزفية التي كانت تزين المنشآت المعمارية في العصر الصفوي مثل زخارف مسجد مقصود بيك ومسجد لطف الله* ومسجد الشاه عباس[٦٦]، وعُرفت هذه الزخارف على الفنون التطبيقية في العصر القاجاري وخاصة التحف المزخرفة باللاكيه، وتميزت بالألوان الأحمر والتركوازي على ارضية باللون الأسود[٦٧]، وكذلك انتشرت على جدران القصور والمنشآت المختلفة في العصر القاجاري ومنها الزخارف التي تُزين أعلى مداخل قصر شهل ستون[٦٨]، ومن أهم الازهار التي كانت تنفذ بأسلوب الخطاي **زهرة العباسي***، وظهرت ضمن تكوينات زخارف الخاطاي في عهد الشاه عباس، وانتشرت على الفنون التطبيقية والعمائر في العصر الصفوي[٦٩]، وظهرت زخرفة زهرة الشاه عباس ضمن الزخارف النباتية المنفذة على التحف التطبيقية في العصر القاجاري، وظهرت على التحف موضوع الدراسة، ومنها زخارف الخطاي ويتخللها زهرة الشاه عباس المنفذة على النموذج رقم (٢)، فظهرت اللفائف النباتية الدقيقة تتخللها الأزهار النباتية المختلفة باللون الاحمر والتركوازي على الأرضية السوداء، وذلك على الوجهين، وكذلك نفذت على النموذج رقم (٥)، فنجدها تحيط بالجامات التي تغطي المساحة الوسطي للمشط على الوجهين، فظهرت هذه الخارف بنفس الاسلوب الذي عرف وتطور في ايران في النص الثاني من القرن الثالث عشر الهجري، وبنفس الالوان الشائعة في تلك الفترة، (شكل رقم ٨).

ومن الزخارف النباتية ايضا **زهرة الورد الجوري**، وهي الزهرة المألوفة على الدوام عند أغلب الفرس وقد أجمع الشعراء والمتصوفة على أنها أحسن الأزهار وأبهاها، وقد وردت العديد من الأشعار والإشارات التي تشير إلى ذلك بالإضافة إلى العديد من الدلالات الأخرى للورد، وظهرت أشكال الورد المختلفة على التحف التطبيقية في ايران في فترات سابقة فظهر على المعادن في العصر السلجوقي العديد من الورود المختلفة ومنها أشكال الورد الجوري[٧٠]، و ظهرت هذه الزهرة على التحف التطبيقية الصفوية[٧١]، وربما كانت جلود الكتب المنفذة باللاكيه من أول التحف التطبيقية التي ظهر عليها هذا العنصر كما يتضح من الرسوم المنفذة على جلدة المصحف المؤرخة بسنة (١٠٠٠ه / ١٥٩١م) [٧٢]، وأصبحت هذه الزهرة في العصر القاجاري تنفذ كتصويرة مستقلة وبأحجام كبيرة وحرص الفنان على ابراز كل تفاصيلها، وكانت في الغالب تنفذ متفتحة حيث اوراقها المتعددة، وكان يغلب على تنفيذها استخدام اللون الأحمر والأصفر الذهبي، وظهرت زهرة الورد الجوري على التحف محل الدراسة ومنها الزخارف المنفذة على الأمشاط الخشبية في نموذج رقم(١،٤)، ونفذت بنفس الأسلوب والالوان القاجارية،

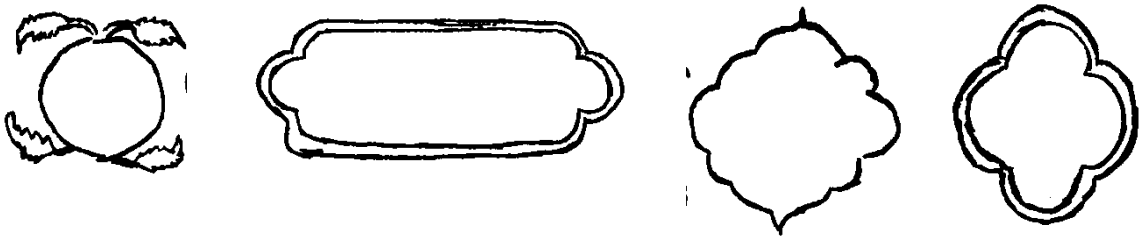
فجاءت باللون الأصفر والأحمر والازرق، وظهرت متفتحة وأظهر الفنان تفاصيلها وأوراقها الكبيرة والمتعددة. (شكل رقم ٨). ومن الأزهار ايضا التي ظهرت على الامشاط الخشبية القاجارية، **زهرة القرنفل** وكان يطلق عليها باللغة الفارسية "كل قرنفل" و "كل سيخك وحشى" "وكل يغلمون"، والقرنفل هو جنس من النباتات العشبية المعمرة من فصيلة القرنفليات[٧٣], أماعن أصلها قفد ذكر البعض أن أصل هذه الزهرة هو إيراني، في حين ذكر البعض الأخر أنها ترجع إلى بلاد الهند[٧٤] وذكر البعض الأخر أن موطنها الأصلي هو الصين[٧٥]، ورجح البعض أن موطنها الأصلي في شمال أفريقيا، وذلك حيث أنه تم اكتشاف العديد من أوراق القرنفل البرية بحالتها الجيدة [٧٦]، وتعد رسوم أزهار القرنفل من أقدم رسوم الأزهار في الفن الاسلامي بصفة عامة وفى بلاد فارس[٧٧] بصفة خاصة، وظهرت لها أمثلة منفذة على الفنون التطبيقية خلال القرن العاشر والحادي عشر الهجري على الفنون الصفوية المختلفة، واستمر ظهورها في العصر القاجاري فُعرفت على التحف التطبيقية المزخرفة باللاكية، وظهرت على الازياء الايرانية القاجارية خاصة القفاطين والمعطف الاوربي الطراز[٧٨]، وظهرت زهرة القرنفل على النموذج رقم (٣)، وجاءت بالسمات التي عُرفت في العصر القاجاري فنجدها بالوان زاهية ومتفتحة. (شكل رقم ٨)



شكل رقم(٨): الزخارف النباتية المنفذة على الأمشاط في العصر القاجاري

الزخارف الهندسية*:

اقتصر استخدام الزخارف الهندسية في التحف موضوع الدراسة على أشكال الجامات المختلفة، وظهرت أشكال الجمات المفصصة، وعُرفت أشكال الجامات المفصصة وانتشرت بشكل كبير على التحف التطبيقية في العصر القاجاري، وكذلك أشكال الجامات المنفذة على هيئة نباتية مفصصة الجوانب، والجامات المستطيلة مفصصة الجوانب، والجامات الدائرية، وعرفت الفنون القاجارية التنوع في أشكال الجامات فقد نفذت بأشكال الجامات المختلفة على التحف المزخرفة باللاكية وتضم بداخلها زخارف متنوعة[٧٩]، وظهرت أشكال الجامات على التحف التطبيقية محل الدراسة، فنجد الجامة المفصصة* وتضم بداخلها زخارف كتابية (لوحة رقم ١، ٢)، والجامة الدائرية والتي تضم بداخلها منظر تصويري لوحة رقم (٣)، وأشكال الجامات المستطيلة مفصصة الجوانب وتضم بداخلها زخارف كتابية لوحة رقم(٦، ٧، ٨، ٩)، وأشكال الجامات المنفذة على هيئة نباتية ومزخرفة من الداخل بالزخارف النباتية لوحة رقم (١٠، ١١)، فتنوعت أشكال الجامات المنفذة على الامشاط القاجارية وتضم بالداخل زخارف متنوعة وذلك كميزة من مميزات الفنون القاجارية. (شكل رقم ٩)



شكل رقم (٩): أشكال الجامات المنفذة على الأمشاط في العصر القاجاري.

تنوع الزخارف وعلاقتها بوظيفة التحفة*:

شهدت القطع محل الدراسة تنوع وثراء في الزخارف، وهناك أسباب أدت إلى التنوع الشديد في الزخارف أهمها: **وظيفة التحفة:** فوظيفة التحف وتعلقها بالزينة والتزين كانت سبب رئيسي في تنوع الزخارف، فحاول الفنان جعل أداة الزينة تتمتع بظهر جمالي وفني عالي، فأستخدم الزخارف المختلفة سواء نباتية أو رسوم حيوانية واستخدم رسوم أدمية. وكذلك **المادة المستخدمة في الزخرفة:** فمادة اللاكيه من المواد التي يسهل تنفيذ موضوعات زخرفية متنوعه من خلالها، حيث تعتمد في استخدامها على الفرشاة، وهي وسيلة سهلة لتنفيذ الزخارف بها بخلاف ما إذا كانت الزخارف تنفذ على الاخشاب من خلال استخدام الحفر أو الحز. **إمكانيات الفنان وذوقه:** وكان لقدرة الفنان والذوق الخاص به أثر كبير في تنوع الزخارف على التحف التطبيقية بصفة عامة وعلى التحف موضوع الدراسة بصفة خاصة، فكان الفنان في العصر القاجاري يتمتع بالذوق العالي وهو ما شاهدناه في مجال التصوير وكذلك في الزخارف المنفذة على التحف التطبيقية المختلفة، ولقد برع المصورون في العصور السابقة للعصر القاجاري في تنفيذ موضوعات زخرفية متنوعة في مساحات صغيرة وبدقة متناهية، لذلك لم يكن صغر المساحة المنفذ عليها الزخارف تمثل عائق امام الفنان في ذلك الوقت بل كانت تمثل تحدياً أمامه، ونجح الفنان في ذلك، ويظهر لنا من خلال التحف التطبيقية المختلفة في العصر القاجاري مثل المقالم والصناديق والمرايا وغيرها مدي قدرة الفنان على تنفيذ موضوعات متنوعة في مساحات صغيرة، فالمنظر التصوير على سبيل المثال نفذ في مساحة لا تتعدي ٣×٣سم على أقصي تقدير، وهي مساحة صغيرة تدل على براعة الفنان القاجاري في تلك الفترة، فهذه المساحة الصغيرة يمكن ان تسمي "منمنمات"*، ولا يرجع الفضل في ابتكارها الى العصر القاجاري بل سبقهم في ذلك فناني العصر المغولي الهندي، فقد نفذوا مثل هذه المناظر على الجواهر التي تزين الصدور والتيجان منذ ق ١٠هـ/١٦م(٨٠)، وقام الفنان باستخدام النظام الأفقي في توزيع عناصره الزخرفية على سطح التحفة، وهو نظام يضمن له استغلال أفضل للمساحة المستطيلة وحسن توبع العناصر ومناسب تماما لتصميم الأمشاط. وايضاً **تصميم التحفة:** كان له دور كبير في الثراء التي شهدته التحف موضوع الدراسة، فالمساحة المستطيلة المسطحة أتاحت للفنان تنفيذ موضوعات زخرفية متنوعة وكأنه ينفذها على مخطوط دون ارتباط بمتن معين مثل المخطوطات، وحاول الفنان استغلال وجهي المشط لتنفيذ موضوعات زخرفية متنوعة على كلا الوجهين، وقام الفنان باستخدام تصميم واحد للزخارف على كلا الوجهين، أما الموضوعات الزخرفية فكانت احياناً تكون واحدة على كلا الوجهين وأحياناً يحدث اختلاف، فنجد نموذج رقم واحد اعتمد الفنان على التصميم الذي يتكون من جامة رئيسية تضم بداخلها الموضوع الزخرفي الرئيسي وتوزيع العناصر الأخرى بجانب الجامة الرئيسة، وذلك في كلا الوجهين، أما الموضوعات الزخرفية فنجدها في الوجه الأول ضمت داخل الجامة موضوع تصوير لرجل وامرأة في حين ضمت الجامة على الوجه الآخر زخارف كتابية، وفي نموذج رقم اثنان استخدم الفنان التصميم العام الذي يعتمد على تقسيم مساحة التحفة من خلال استخدام وحدات زخرفية مكررة وذلك على كلا الوجهين، واختلفت الزخارف المنفذة على كل وجه ففي الوجه الاول نجد

زخارف نباتية فقط في حين الوجه الآخر نجد زخارف نباتية يتخللها رسوم حيوانية، واستخدم الفنان في النموذج الثالث والرابع تصميم يعتمد على الجامة الرئيسية التي تضم زخارف كتابية في كلا الوجهين وتتماثل في العناصر الموزعة على جانبي الجامة في كلا الوجهين في حين اختلفت الكتابات في كل وجه عن الآخر، أما النموذج الخامس فجاءت الزخارف في الوجهين متماثلة وتتكون من حدات زخرفية مكررة يتخللها زخارف نباتية.

أماعن علاقة الزخارف بوظيفة التحفة:

يقصد بالعلاقة بين الزخارف والوظيفة: هي رابط معين، يربط بين الزخارف سواء كانت كتابية أو هندسية أو زخارف كائنات حية وزخارف نباتية والموجود على التحفة التي صنعت لتستخدم في أداء وظيفة معينة، وبين وظيفة التحفة، هذا الرابط يتحقق بتناسب الشكل أو مضمون النص الكتابي مع نوعية الوظيفة التي تؤديها هذه التحفة المكتوب عليها هذا النص، وهناك ثلاثة أنواع لهذه العلاقة:

علاقة مباشرة بين الزخارف ووظيفة التحفة: وهى التي تتضح بطريقة مباشرة من ظاهر الزخارف أو مضمونه، وهذا النوع من العلاقة يتحقق من خلال الزخارف التي ترتبط ارتباط مباشر بوظيفة التحفة الأساسية وهي التزين والزينة، مثل الزخارف الآدمية والتي تظهر الرجل والسيدة بكامل زينتهم وخاصة الشعر المنسدل على الجانبين، وهو ما يرتبط ارتباط مباشر بوظيفة المشط وهو تزين الشعر، وكذلك الطابع الزخرفي في استخدام الزخارف النباتية المتنوعة والعديدة على الأمشاط، والتي زينت جميع القطع واستخدمت كخلفيات للزخارف الآدمية والحيوانية أو على جانبي الجامات في شكل زخرفي، وملئت المنطقة الوسطي للأمشاط في بعض النماذج، وجاءت الزخارف النباتية في مجملها بشكل زخرفي أطفي على الأمشاط طابع الزينة فأصبحت الأمشاط تتسم بطابع زخرفي يتناسب مع وظيفة التحفة وهى الزينة.

علاقة غير مباشرة بين الزخارف ووظيفة التحفة: وهي أن تكون هناك علاقة غير مباشرة بين الزخارف والوظيفة، أي أن لا تشتمل الزخارف على ذكر مباشر لوظيفة التحفة، إنما تشتمل على مدلولات تتعلق بوظيفة التحفة، أي أن الزخارف تتعلق بأشياء تمت بصلة من قريب أو بعيد لوظيفة التحفة، مثال ذلك الزخارف الكتابية المنفذة باللغة العربية والتي تشتمل على نص قرآني من الآية رقم (٣٥) من سورة النور {اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا}، وهي تحمل معني النور، والمرتبط بنور الوجه في اشارة للنور الذي سوف ينبثق من الوجه عند التزين كعلاقة غير مباشرة مع وظيفة التحفة، وعبارة " يا مقيم"، والتي ربما تعني الدائم والمستمر في الإشارة الى استمرار الجمال الناتج عن التزين بالمشط وتسريح الشعر، فقد تعني دائمة الاستمرار، وكذلك الكتابات الفارسية في عبارة "در بازار است"، وهي تعني في السوق ، فقد تكون اشارة للتزين عند الخروج للسوق.

عدم وجودعلاقة بين الزخارف ووظيفة التحفة: مثل الزخارف الحيوانية المتنوعة كزخارف الببر والذئب والغزال وكذلك الزخارف الهندسية والتي استخدمت كشل زخرف لزخرفة الأمشاط كزخارف الجامات.

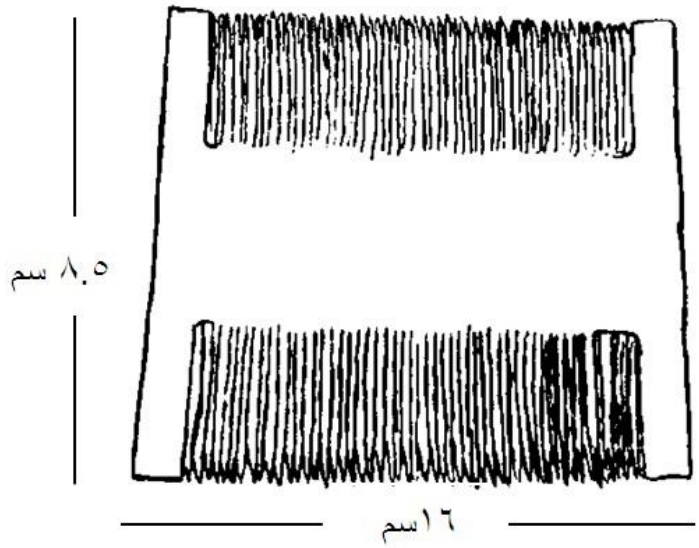
الأبعاد والموائمة الوظيفية*

من المؤكد أنه لن يكون للمنتج فائدة إذا لم يقم بوظيفته، فالمنتج لن يكون استخدامياً إذا لم يحتوي الوظائف الضرورية ليؤدي مهامه، وإلا سيرفض من المستهلك، لذا فإنه من الضروري معرفة المتخصصين في صناعة التحف العوامل الإساسية بمهام هذا المنتج، ووظيفته في السياق الذي يكون فيه وفي بيئته [٨١]، حتي ينجح في تحقيق المعايير الأساسية التي تتضمن تحقيق الوظيفة، ويمكن دراسة مبدأ الوظيفية في الامشاط الخشبية القاجارية كما يلي:

أولاً: التصميم العام للمشط وعلاقته بالوظيفة: يجب أن يحقق الشكل الغرض منه فالشكل لابد أن يصلح لخدمة وظيفته، خاصة انه باختلاف الوظيفة تختلف الخامة ويختلف الشكل، والوظيفة الرئيسة للأمشاط هي تمشيط وتصفيف الشعر، فجاء التصميم العام مناسب لهذه الوظيفة، فيتكون من مساحة رئيسة محصورة بين أسنان المشط والتي جاءت على الجانبين، وتميز التصميم العام المشط بالتناسب بين أجزائه وتحقيق كل جزء الوظيفة المحددة، وأضفي الفنان علي الأمشاط طابع زخرفي ارتبط بوظيفة التحفة وهي

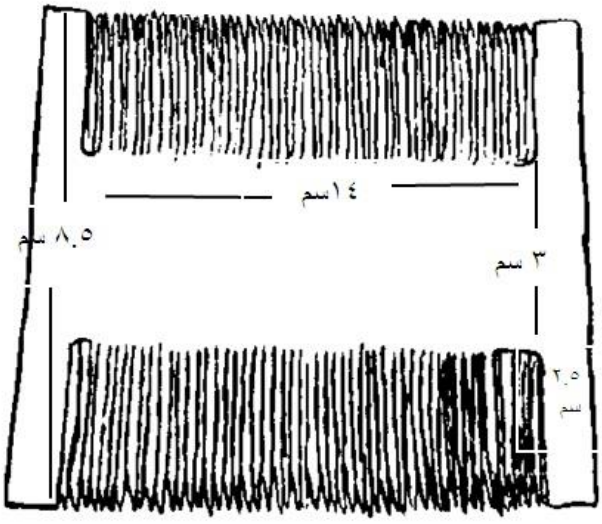
الزينة، وذلك من خلال الزخارف المنفذة على المشط أو من خلال تصميم التحفة بشكل زخرفي من خلال تكوين الجانبين على هيئات حيوانية.

ثانياً: الأبعاد ومدي تحقيق الموائمة الوظيفية: الوظيفة الرئيسة للأمشاط هي تمشيط الشعر، وبالتالي جاءت أبعاد وتصميم الأجزاء المكونة للأمشاط لتناسب تلك الوظيفة، أمشاط تسريح الشعر ينبغي أن يراعى في حجمها ألا تزيد عن حجم معين حتى لا تعوق أداء وظيفتها، وحتى يتم التحكم في الإمساك بها وحتى تلائم حجم الرأس أو اللحية حسب نوع المشط، فالأبعاد الرئيسة للأمشاط يتحقق فيها مبدأ الوظيفية، فجاء الطول الأمشاط يتراوح من ٨ الى ٩سم والعرض يتراوح من ١١ الى ١٦سم، وهي ابعاد مناسبة تمكن الشخص من الإمساك والتحكم في المشط براحة اليد بالمشط، فهي ليست بالأحجام الصغيرة أو الكبيرة التي تصعب من تحقيق هذه الوظيفة. شكل رقم (١٠أ)، أما الأجزاء المكونة للمشط فهي **المساحة الرئيسة:** وهي تلك المساحة المحصورة بين اسنان المشط، وجاء تصميمها يساعد من أداء الوظيفة، فهي تمثل الجزء الرئيسي للمشط وعرضها هو عرض المشط بدون الجوانب، فتراوح عرضها من ٩ الى ١٤سم وطولها في غالبية النماذج يمثل ثلث طول المشط فكان متوسط الطول ٣سم، وهي نسبة تضمن أداء وظيفة هذا الجزء وهي تماسك المشط لأن باقي الأجزاء مفرغة وهي أسنان المشط فلو نقص الطول عن هذه النسبة لأضعف من تمساك المشط، والوظيفة الثانية لهذا الجزء هي وظيفة زخرفية فهي تمثل الساحة الرئيسة التي ينفذ عليها الزخارف، فجاء هذه الأبعاد للمساحة الرئيسة مع التصميم المستطيل مناسب لتوزيع الزخارف عليها مع مهارة الفنان في تلك الفترة في تنفيذ الزخارف على المساحات الصغيرة. شكل رقم (١٠ب)، الجزء الثاني للمشط هو **جانبي المشط:** وهذه الأجزاء لها اكثر من وظيفة فهي الأجزاء التي تحمي الأسنان من الاحتكاك في كلا الجانبين، فلو تم تفريغ الأسنان في المشط بدون احداث هذه الاجزاء لكانت أسنان المشط عرضه للتحطم عند الاستعمال، وكذلك قد تستخدم كمقبض للمشط في بعض النماذج، فهو الجزء الذي يمكن الامساك بالمشط من خلاله، وجاءت أبعاد الجانبي مناسبة لتلك الوظيفة فلم يتعدى عرضها ٢.٥سم وطولها بطول المشط وهذه الابعاد تمكن من الحفاظ على اسنان المشط، كذلك غالبية النماذج تم تفريغ الجزء الأوسط حتي تساعد في أداء وظيفة المقبض من خلال وضع صباع من اليد في كل جانب في الجانبين للامساك بالمشط، اما الوظيفة الزخرفية لهذا الجزء فكانت تستخدم كإطار للزخارف المنفذة على المساحة الرئيسية، فأحيانا تكون مسمطة وأحيانا اخري تكون على هيئة زخرفية لحيوانات أو رؤوس حيوانات. شكل رقم (١٠ب)، والجزء الثالث للمشط هو **الأسنان:** وهو الجزء الذي يقوم بالوظيفة وهي تمشط الشعر، لذلك جاءت الأسنان على الجانبين في كل مشط، ويبلغ طول كل جانب ثلث المشط ويبلغ متوسط عددها في كل جانب ٥٠ سنة للجانب العريض المستخدم في تسريح شعر الرأس و حوالي٦٥ للجانب الرفيع والمستخدم في تسريح وتهذيب اللحية. شكل رقم (١٠ب).



(أ): الأبعاد الرئيسية للأمشاط الخشبية.

٥٠ سنة



٦٥ سنة

(ب): الأبعاد التفصيلية لأجزاء المشط.

شكل رقم (١٠): أبعاد الأمشاط الخشبية.

البعد البصري:

تكمن اهمية مراعاة البعد البصري للتحف التطبيقية بصفة عامة، في مراعاة الجمهور الذي سوف يشاهد هذه القطع والمرتبطة بوظيفتها وفئات هذه الجماهير، وايضا في كيفية تحقيق مبادئ وقواع الرؤية الجلية والمراد تحقيقها للجمهور، ومشاهدة هذ الزخارف المنفذة على الأمشاط بالعين لا يتحقق إلا لمن يستخدم هذه القطع قبل أو أسناء التزين، وبالتالي فالجمهور في هذه الحالة يمارس عملية التزين، فجاءت الزخارف يغلب عليها الطابع الزخرفي وازدانت القطع بالكامل بالزخارف المتنوعة، ولقد نجح الفنان في تحقيق البعد البصري في الزخارف المنفذة على التحف موضوع الدراسة، ونجح الفنان في ذلك من خلال مراعاة عناصر أساسية وهي: **توزيع الالوان:** يعتبر اللون هو أكثر مظاهر التصويرة أهمية، فاستعمال اللون في الفن الإسلامي يؤدي وظيفة جمالية أساسية، فأهمية اللون لا تقل أهمية عن الشكل ولا تنفصل

عنه فالألوان لا يمكن رؤيتها بدون الأشكال[٨٢]، فقام الفنان باستخدام التناسق في الألوان والذي يضمن تحقيق البعد البصري من خلال إظهار وابراز الموضوع الرئيسي المنفذ على التحفة، فعند استخدام الوان داكنة في خلفيات المواضيع الزخرفية مثل اللون الأزرق أو الأزرق القاتم استخدم الألوان الزاهية والبراقة في المواضيع الرئيسية مثل اللون الأحمر والأصفر الذهبي، وهو ما نجده متبع في غالبية النماذج موضوع الدراسة، وعند استخدام اللون الاصفر في خلفية الموضع الزخرفي (مثال نموذج رقم ١) استخدم الفنان ألوان متنوعة في الموضع التصويري، ونجح في إظهار الموضوع التصويري على التحفة من خلال استخدام خلفية للموضوع التصويري فقط داخل الجامة وهو لون مائل للبياض، وقام باستخدام ألوان متنوعة وزاهية للزخارف النباتية الأخرى. **توزيع العناصر الزخرفية:** نجح الفنان في مراعاة البعد البصري للزخارف المنفذة على التحف، وذلك من خلال مراعاة توزيع العناصر لإبراز الموضوع الرئيسي على التحفة، واتبع الفنان في توزيع العناصر على التحفة استخدام الجامة الرئيسة في وسط المساحة المزخرفة سواء جامة دائرية أو مستطيلة أو مفصصة الجوانب، وتضم بداخلها الموضوع الزخرفي الرئيسي المنفذ على التحفة، سواء كان موضوع تصويري او زخرفة كتابية (مثال نموذج رقم ١، ٣، ٤)، وقام الفنان بتوزيع باقي العناصر الزخرفية النباتية على جوانب الجامة الرئيسة لتبرز الموضوع الرئيسي، واتبع الفنان أسلوب أخر في توزيع العناصر وهو تقسيم المساحة الرئيسة من خلال وحدات زخرفية مثل الأشكال النجمية أو الجامة المشكلة على هيئة نباتية ومكررة على مساحة التحفة الرئيسية (مثال نموذج رقم ٢، ٥)، وقام الفنان بتوزيع العناصر الزخرفية الأخرى في المساحة الرئيسة سواء كانت زخارف نباتية او زخارف نباتية يتخللها سوم حيوانية.

التأثيرات الأوروبية على الصورة :

وكان من الطبيعي ظهور التأثيرات الأوربية على الفنون الإيرانية في تلك الفترة، فقد شهدت فترة النصف الثاني من القرن التاسع عشر قمة الانفتاح على أوروبا، وكان للوكلاء التجاريون– مكاتب الاستيراد والتصدير– في إيران دوراً هاماً في انتقال التأثيرات الأوروبية إليها منذ فترة سابقة على العصر القاجاري، لكونهم الوسيط التجاري الذي يتم عن طريقه تبادل الصفقات التجارية فيما بين إيران والدول الأوروبية[٨٣]، وكان مجيء الفنانين الغربيين زاد من الوعي بالأساليب والتقنيات الحديثة في التصوير فقد كان رعاة الفن القاجاريين على اتصال مباشر مع الفنانين الرحالة، ومن ثم قام فنانو البلاط الملكي بمحاكاة أسلوب هؤلاء الفنانين الأوربيين[٨٤]، وبعد أن تولى ناصر الدين شاه استمر في إرسال الفنانين إلى أوروبا، وكانت من هذه البعثات البعثة التي اتجهت إلى فرنسا وكان ذلك في سنة ١٢٧٤هـ/ ١٨٥٨م، وكان من ضمن هذه المجموعة "ميرزا على أكبر كاشانى" الملقب "بمزين الدولة"[٨٥]، وفى عام ١٢٧٥-١٢٧٦هـ/١٨٦٠-١٨٥٩م كان قد وفد إلى بلاط ناصر الدين المبعوث الإنجليزي "هنربراوليسون" لزيارة ناصر الدين شاه لتقديم مجموعة من الهدايا لمحاولة كسب ود الشاه وذلك قبيل قطع العلاقات "الانجلو إيرانية"[٨٦]، وكان للجاليات الأوروبية دور فعال في انتقال التأثيرات الأوروبية إلى الفنون الإيرانية خلال العصر القاجاري بوصفها ملمحاً اجتماعياً على درجة كبيرة من الأهمية، فقد جسد أفراد تلك الجاليات الذين انتقلوا بأسرهم وما يملكونه من أمتعة للعيش في إيران آنذاك، سواء كان ذلك بمحض إرادتهم أو رغماً عنهم، كما هو الحال مع الأسرى، واندمجوا مع أفراد الشعب الإيراني بمختلف طوائفه وفئاته فتأثروا بهم تأثراً كبيراً اتضحت أثاره في أزيائهم ومعتقداتهم وبعض العادات والتقاليد التي تم استحداثها إثر محاكاة هؤلاء الغربيين[٨٧]، وفي منتصف القرن الثالث عشر الهجري/التاسع عشر الميلادي بلغ عدد الأوروبيين أفراد الجاليات الأوروبية في إيران كلها ما يقرب من مائة و خمسين شخصا، في حين وصل عددهم لما يقرب من ثمانمائة فرد وذلك بحلول عام١٣٠٧هـ/١٨٩٠م، وباقتراب نهاية عام١٣١٧هـ/١٩٠٠م وصل عددهم لما يقرب ألف شخص كانوا قد تناثروا في الولايات المحيطة بالعاصمة طهران[٨٨].

وفى أواخر العصر القاجارى استخدم الفنانون الإيرانيون ورعاتهم الأسلوب الأوروبي الواقعي، هذا الأسلوب الجديد جعل الإيرانيين يهجرون الأسلوب القديم ويتكيفون مع التصوير

الأوروبي وخاصة من منتصف القرن ١٣هـ/١٩م، وعمل العديد من الفنانين الأوروبيين في بلاط الشاهات خاصة في عهد ناصر الدين شاه [٨٩]، وفى هذه الفترة بشكل عام لم تحتوى تصاويرهم على الأسلوب الإيراني التقليدي في التصوير حيث تخلوا عن الصور ثنائية الأبعاد والألوان الواضحة البراقة، وفضلوا الصور القريبة من الطبيعة وإن رسموا الأشخاص بالأسلوب الأوروبي، الذي يستخدم المنظور والأبعاد الثلاثية[٩٠].

ولقد ظهرت التأثيرات الأوروبية على الأمشاط الخشبية خاصة في الرسوم الأدمية، وظهر ذلك في استخدام قواعد الظل والنور في المنظر التصويري المنفذ على المشط نموذج رقم(١)، وفي ملامح و تقاسيم وجوه الرسوم الآدمية المنفذة على الأمشاط الخشبية، فمن المعروف أن التصوير الإيراني المبكر لم يهتم بتقاسيم الوجه و تفاصيله أو اتجاهاته، حيث رسمت وجوه الأشخاص في المنمنمات بطريقة اصطلاحية جامدة غير واقعية، أما في العصر القاجاري فقد اهتم الفنان بإلقاء الضوء على الوجوه البشرية التي ظهرت وكأنها مجسمة الملامح، حيث العيون البراقة ذات النظرة المعبرة فضلا عن محاولة تلوين البشرة بلون طبيعي، كما رسمت العيون بالآثمد وحدد الحاجبين، فبدا الوجه في كامل حسنه، وظهرت التأثيرات الأوربية ايضا الأزياء، في زخرفة الملابس والتي ظهرت عليها الزخارف النباتية على منطقة الاكتاف والعضدين وعند الأساور، كسمة من الأزياء الاوروبية (لوحة رقم ٣)، كذلك تظهر الروح الأوربية في تغير طريقة تصفيف الشعر بالنسبة للسيدات، إذ أنها كانت في البداية تغطي رأسها بخمار أو طرحة، ولكن فيما بعد وبعد تغلغل التأثيرات الأوربية إلى المجتمع الإيراني أصبحت المرأة تصور وتنفذ على المنتجات الفنية عامة وشعرها عاري، ولا يغطيه أي نوع من أغطية الرأس، وكانت تصففه بطريقة أوربية على نسق تسريحات المرأة الأوربية، فتقسمه إلى قسمين ينسدلوا على الجانبين وتلوي كل جانب من أسفل على شكل رول[٩١]، وهذا ما ظهر على نموذج رقم (١)،(لوحة رقم ٣)، حيث ظهرت المرأة في التصوير وقد صففت شعرها بالطريقة الأوربية، فظهر شقة منسدل على كتفيها ومنقسم عند جبهتها الى قسمين، وكذلك تظهر التأثيرات الأوروبية بوضوخ في الزخارف النباتية والتي اتخذت الطابع الأوربي من حيث الطابع الزخرفي وزخارف الخطاي المحورة، وظهر ذلك في أكثر من نموذج منها نموذج رقم(٢، ٤، ٥).

التأريخ:

من خلال استعراض الدراسة الوصفية والتي أوضحت الكثير من القرائن التي ترجح نسبة هذه المجموعة الى العصر القاجاري في ايران خلال (١١٩٣– ١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م)، ويمكن ترجيح ذلك من خلال:

الموضوعات الزخرفية: موضوعات إيرانية حيث نفذت على القطع محل الدراسة عدداً من الموضوعات الإيرانية مثل الرسوم الآدمية في مناظر رومانسية بالطابع الإيراني، والزخارف الكتابية العربية والفارسية والزخارف النباتية والهندسية بالأسلوب الإيراني.

الأسلوب الصناعي: وهو أسلوب اللاكيه الذي عرف وانتشر استخدامه في العصر القاجاري، وصل الصناع والفنانين درجة عالية من اتقان الزخرفة باللاكيه، واستخدمت هذه الطريقة في معظم التحف التطبيقية في ايران في العصر القجاري، فاستخدمت على المقالم والصناديق الخشبية وأغلفة وجلود الكتب وكذلك على أدوات الزينة.

الاسلوب الفني: ويظهر ذلك في أسلوب تنفيذ الموضوع التصويري والذي يظهر مميزات المدرسة القاجارية في التصوير في تنفيذ الرسوم الآدمية، فقد استخدم الفنان ريشته الدقيقة، متبعاً في ذلك أسلوب تصوير المنمنمات في المخطوطات الإيرانية مع اختلاف المادة المنفذة عليها، وهو نفس الأسلوب المتبع في زخرفة التحف الايرانية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري، من حيث استخدام الصور الشخصية على التحف، والواقعية الشديدة في تنفيذ ملامح الوجوه بحيث تبدو وكأنها صور شخصية لأصحابها، ومراعاة المنظور ومحاكاة الطبيعة والعناية بالنسب التشريحية للأشخاص وهذا ما افتقدناه في صور المدارس الإيرانية السابقة التي تميزت برسومها الاصطلاحية والبعد عن الواقع[٩٢]، وكذلك تزين الملابس

وخاصة عند منطقة الاكمام بأسلوب الزركشة المتأثر بالتأثيرات الأوروبية، وكذلك الألوان البراقة الواقعية، بمعني استخدام ألوان زاهية براقة ولكن بواقعية في استخدمها مع ما يناسبها[٩٣]، واستخدام الزخارف الحيوانية سواء الحيوانات الواقعية او الخرافية بنفس الأسلوب المعروف في العصر القاجاري، وكذلك الزخارف النباتية مثل الأزهار الايرانية بالأسلوب المنتشر في العصر القجاري، وظهور التأثيرات الاوربية في تنفيذ الزخارف النباتية وخاصة زخارف الخطاي والأزهار كبيرة الحجم، والثراء الزخرفي، واستخدام الزخارف الكتابية باللغة الفارسية بجانب العربية، واستخدام خط الثلث وخط النستعليق كأحد الأساليب الفنية المميزة للفنون القاجارية، واستخدام الزخارف الهندسية كالجامات التي عرفت في العصر القاجاري.

الخاتمة:

ولعل من أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

- شهد العصر القاجاري في ايران (١١٩٣– ١٣٤٣هـ/١٧٧٩– ١٩٢٥م) اهتمام بالزينة وأدواتها بصفة عامة، وبزينة الشعر وأدواتها ومنها الامشاط بصفة خاصة، وظهر هذا الاهتمام بين غالبية الطبقات المجتمعية سواء عامة الشعب أو حكام وأمراء الدولة، وكذلك ظهر الاهتمام بتزين الشعر بين الرجال والنساء على حد سواء.
- من خلال نشر هذه المجموعة النادرة لأدوات الزينة في ايران في العصر القاجاري بصفة عامة والأمشاط الخشبية المزخرفة بالاكيه بصفة خاصة، يتضح صناعة الأمشاط الخشبية المزخرفة بالاكيه في العصر القجاري.
- تعدد طرز الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري، وهي مشط ذو جانبن مسمطين ومشط ذو جانبين مفرغين ومشط ذو جانبين علي هيئة حيوانية ومنه نمطين النمط الأول وتشكل فيه الجوانب على هيئة أجساد والنمط الثاني تشكل فيه الجوانب على هيئة رأس حيوان شاغراً فاه في وضع تدابر مع رأس حيوان اخري.
- تنوعت الزخارف المنفذة على الأمشاط الخشبية في العصر القاجاري، فظهرت الرسوم الآدمية ضمن منظر تصويري يمثل منظر رومانسي، ورسوم الكائنات الحية الواقعية مثل الذئب والنمر والغزال ونجح الفنان القاجاري في إبراز و توضيح النسب التشريحية، وظهور رسوم الكائنات الخرافية مثل السيمرغ، واستخدم الفنان الزخارف الكتابية العربية ومنها الآية القرآنية رقم (٣٥) من سورة النور، والكتابات الفارسية والتي نُفذت بخط النستعليق، وظهرت الزخارف النباتية ايرانية الطراز مثل زخارف الخطاي والأزهار التي عرفت في الفنون الإيرانية مثل زهرة الشاه عباس وزهرة الورد الجوري وزهرة القرنفل، والزخارف الهندسية مثل أشكال الجامات التي عرفت في الفنون القاجارية مثل الجامة المفصصة والجامة المشكلة علي هيئة نباتية والجامة مفصصة الجوانب والتي كانت يتم زخرفتها من الداخل بالزخارف المتنوعة.
- شهدت الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري تنوع وثراء في الزخارف المنفذة، وهناك أسباب أدت إلى التنوع الشديد في الزخارف أهمها وظيفة التحفة، المادة المستخدمة في الزخرفة، قدرة الفنان والذوق الخاص به، وتصميم التحفة، وكانت هناك علاقة مباشرة بين الزخارف المنفذة على الأمشاط ووظيفة التحفة مثل الزخارف الآدمية والثراء الزخرفي في استخدام الزخارف النباتية، وهناك علاقة غير مباشرة بين الزخارف ووظيفة الأمشاط مثل الزخارف الكتابية والتي اشتملت على عبارات قرآنية ودعائية وعبارات لها علاقة غير مباشرة بوظيفة الزينة، وبعض الزخارف كانت لا يوجد علاقة بينها وبين وظيفة الزينة انما استخدمت كشل زخرفي مثل الرسوم الحيوانية والزخارف الهندسية.
- نجح الفنان في تحقيق مبدأ الوظيفية في الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري، وذلك سواء من حيث التصميم العام للمشط وعلاقته بالوظيفة، والأجزاء المكونة للأمشاط وتحقيقها لمبدأ الوظيفية، فالأبعاد الرئيسة للأمشاط يتحقق فيها مبدأ الوظيفية، فجاء طول

الأمشاط يتراوح من ٨ الى ٩سم والعرض يتراوح من ١١ الى ١٦سم، وهي أبعاد مناسبة تمكن الشخص من الإمساك والتحكم في المشط براحة اليد، والمساحة الرئيسية للمشط يتراوح عرضها من ٩ الى ١٤سم وطولها في غالبية النماذج يمثل ثلث طول المشط فكان متوسط الطول ٣سم، وهي نسبة تضمن أداء وظيفة هذا الجزء، وجاءت أبعاد جانبي المشط مناسبة لوظيفتها فلم يتعدى عرضها ٢.٥سم وطولها بطول المشط وهذه الابعاد تمكن من الحفاظ على اسنان المشط، والأسنان هي الجزء الذي يقوم بالوظيفة وهي تمشط الشعر ويبلغ متوسط عددها في كل جانب ٥٠ سنة للجانب العريض المستخدم في تسريح شعر الرأس و حوالي٦٥ للجانب الرفيع والمستخدم في تسريح وتهذيب اللحية.

- ولقد نجح الفنان في تحقيق البعد البصري في الزخارف المنفذة على الأمشاط الخشبية المزخرفة باللاكيه في العصر القاجاري، ونجح الفنان في ذلك من خلال مراعاة عناصر أساسية وهي توزيع الالوان، توزيع العناصر الزخرفية.
- ظهرت التأثيرات الأوروبية على الفنون القاجارية والأمشاط الخشبية نتيجة العلاقات المتبادلة بين البلدين في تلك الفترة والجاليات الأوربية والبعثات الفنية، وظهرت هذه التأثيرات خاصة في الرسوم الأدمية، والأزياء المزخرفة بالزخارف الاوربية، والزخارف النباتية المتأثرة بالطابع الأوربي في تنفيذ الزخارف النباتية وخاصة زخارف الخطاي والأزهار كبيرة الحجم، والثراء الزخرفي.
- من خلال الدراسة يمكن ترجيح نسب هذه المجموعة الي ايران في العصر القاجاري وذلك من خلال الموضوعات الزخرفية و الأسلوب الصناعي و الأسلوب الفني.

حواشي البحث

[١] سمية ابراهيم حسن: المدرسة القاجارية في التصوير دراسة اثرية فنية (١١٩٣-١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩-١٩٢٥م)، ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ٧١٩٧، صـ ٤١.

[٢] حسن محمد نور: تحف زجاجية وبلورية من عصر الأسرة القاجارية دراسة آثارية فنية لمجموعة من القرن١٣هـ/١٩م، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٢٢، ٢٠٠١م، صـ١٣.

* الزينة بالكسر: ما يتزين به، والزين: ضد الشين، وزان الشيء وزينه أي حسنه وزخرفه، وتزين: تجمل في مظهره، وامرأة زائن: متزينة. راجع: ابن منظور (محمد بن مكرم الأفريقي المصري ت٧١١): لسان العرب، دار صادر، الطبعة الأولى ، بيروت ، لبنان، مادة (زين)، الجزء الثالث عشر، ص ٢٠١. عبد الله بن صالح الفوزان، زينة المرأة المسلمة، دار المسلم للنشر والتوزيع، مكة، الطبعة **الثالثة، ١٤١٤هـ، صـ١.**

[٣] عبد الرحمن زكي: الحلي في التاريخ والفن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٨، صـ ٧.

[٤] ابن منظور: لسان العرب، مادة (مشط)، ج ٧، ص ٤٠٢.

[٥] ابن سيده(أبو الحسن على بن إسماعيل الأندلسي ت٤٨٥):المخصص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ج ١، ١٩٩٩، صـ٥٩.

[٦] آمال محمد رشاد محمد شلبي: تطور المشط الخشبي في مصر كمشغولة فنية وتطبيقاته في التربية الفنية،ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٨، صـ١٤.

* الماشطة هي إحدى الوظائف التي تقلدتها السيدات وتنحصر مهمتها في تزين الوجه والرأس ويبدأ دورها بعد البلانة. علاء الدين محمود محمد: القطع الفنية التطبيقية للمرأة في مصر وبلاد الشام في العصر المملوكي، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، صـ ١٩٨.

[٧] سمية ابراهيم حسن: المدرسة القاجارية، صـ ٥٩.

* الصفا "النظم": كانت تستخدم في تزيين الجبين والضفائر، واستخدم فيها الودع والياقوت، وصورت لنا المنمنمات النظم التي تزين الجبين، ومنها منمنمة مؤرخة بعام ٦٣٤هـ/١٢٣٧م محفوظة في المكتبة الوطنية بباريس. رندا محمد حازم السيد: أدوات الزينة والحلي في الفن الاسلامي، ماجستير، كلية السياحة والفنادق، جامعة الاسكندرية، ٢٠٠٧م، صـ ١٨٦.

[٨] سمية ابراهيم حسن: المدرسة، صـ ٥٩.

[9] Welch.A $ Cary.S., Arts of The Islamic Book, The Collection of Prince Sadruddin of Aga Khan, Cornell University Press, Ithaca and London, 1982, p.134.

[10] Ekhtiar.M., Nasir al-Din Shah and the Dar al-Funun: The Evolution of an Institution, Iranian Studies, Vol. 34, No. 1/4, Qajar Art and Society, 2001, p. 154.

* وقد حصل الباحث على موافقة قطاع المتاحف لدراسة ونشر هذه المجموعة بتاريخ ٥/ ٨/ ٢٠٢٠م، ثم موافقة اللجنة الدائمة لقطاع الآثار الإسلامية بوزارة الآثار على الطلب بتاريخ ١٥/ ٩/ ٢٠٢٠.

* كلمة Form مأخوذة من الكلمة اللاتينية Formia ومعناها أسلوب للتنظيم والبناء، وتعنى Form عن ترجمتها عن الإنجليزية شكل أو صورة أو صيغة أو كيفية تكوين، وتعنى Form المظهر الذي يتخذه الشكل ليجعله مميزا عن غيره من الأشكال، ويعرف الـــForm بالهيئة البنائية المحددة للشكل. ايمن مصطفي ادريس: الوظيفية في الفنون التطبيقية الإسلامية في ضوء نماذج من مصر حتى نهاية العصر العثماني (٢١ -١٢٢٠هـ) (٦٤١ -١٨٠٥م) (دراسة أثرية فنية)، دكتوراة، كلية الاداب، جامعة طنطا، ٢٠١٤م، صـ٧٢٣.

[١١] محمود مرسي: ملابس المرآة وادوات الزينة في العصر الايوبي(٥٧٠-٦٤٨هـ/ ١١٧٤-١٢٥٠م)، مجلة كلية الأداب، جامعة قناة السويس، عدد ١٠، ٢٠١٤م، صـ ١٩٩.

[١٢] آمال المصري: أزيار المرآة في العصر العثماني، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولي، ١٩٩م، صـ١٢٦.

[١٣] أحمد عبد الرازق: المرآة في العصر المملوكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م، صـ١٥٩.

* مازندران: تميزت بانتاج العديد من الأخشاب الجيدة وخصاصة خشب الخلنج والبقس وتعد واحدة من أهم مراكز انتاج الأحشاب في ايران.

Floo.W., The Woodworking Craft and Its Products in Iran, Muqarnas, 2006, Vol. 23,2006, p.159.

[14] Floo.W., The Woodworking Craft, p.159.

[15] Robinson. B. W., A Royal Qājār Enamel, Iran, Vol. 10, 1972, p.131.

[16] Robinson. B. W., A Royal Qājār Enamel, p.131.

* وتعد المرآه من أدوات الزينة في الفن الإسلامي، وهي ما تراءيت فيه أي ما نظرت فيه نفسك، والمرآه أداة ضرورية من الأدوات المستخدمة في تجميل الإنسان ونظافته عموما، وقد ارتبط استعمال المرآه بالمرأة، وربما كانت المرآه وسيلة إلى الإسعاد أو اليأس، وربما ارتبطت لذلك في الأذهان بالحظ أو الفأل. حسن الباشا: موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٩٩م، ص ص ٢٠٦ :٢٠٧.

[١٧] نسرين علي أحمد: التحف المعدنية الايرانية في العصر القاجاري في ضوء مجموعات جديدة " ١١٩٣-١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩-١٩٢٥م"، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م، صـ ٣٣.

[18] Goldenweiser.R., The Miniature Paintings of the Barzū-Nāma: An Illustrated Interpolation to a Qajar Shāhnama from Matenadaran Collection, Iran & the Caucasus, Vol. 3/4, 1999/2000, p.217.

[19] Jones.Y and Others, Black Lacquered *Papier-mâché* and Turned Wooden Furniture: Unravelling the Art History, Technology and Chemistry of the 19th-Century Japanning Industry, STUDIES IN CONSERVATION, Vol.64, 2019, pp.531:544.

[20] Jones.Y and Others, Black Lacquered, pp.531:544.

[21] Jones.Y and Others, Black Lacquered, pp.531:544.

[٢٢] سهام عبد الله جاد: التحف المعدنية الصفوية في ضوء التحف التطبيقية وصور المخطوطات، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤، صـ ١٧٦.

* قصر شهل ستون من اكبر القصور في أصفهان أكمل بنائة الشاه عباس الثاني عام ١٦٤٢م، ويضم على جدرانة العديد المناظر والزخارف المتنوعة, مثل مناظر البلاط ومناظر الرقص والطرب والغناء.

Babaie.S., Shah ʿAbbas II, the Conquest of Qandahar, the Chihil Sutun, and Its Wall Paintings, Muqarnas, Vol. 11, 1994, p.126

[23] Babaie.S., Shah ʿAbbas II,p.126.

[٢٤]إيمان محمد العابد ياسين: المصور القاجاري أبو الحسن خان الثاني غفاري "صنيع الملك" وأعمالة الفنية دراسة اثرية فنية (١٢٢٨هـ/ ١٨١٢م- ١٢٨٢هـ/ ١٨٦٢م)، دكتوراة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١٤، صـ ٩١.

[٢٥] نسرين علي أحمد: التحف المعدنية الايرانية، صـ ٢٣٢.

* تلك الرسوم التي يقوم الفنان بعملها نقلا عن نموذج حي أمامه، ويكون صادق التعبير، عن أوصاف هذا النموذج ويقاس نجاح الفنان في ذلك بمقدار توفيقه في التعبير عن أوصاف وملامح نموذجه من الناحيتين الخلقية والُخلقية – أو – بمعنى أخر قدرته على أن يرسم الملامح ويرسم معها في الوقت نفسه روح الشخص. ربيع حامد خليفة: فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٣م، صـ ٣.

* تنتمي الأسرة القاجارية إلى قبيلة تركمانية عرفت باسم الخجر، سكنت المنطقة الشمالية من إيران و التي عرفت باسم حوض نهر آترك، و كانت تلك القبيلة إحدى القبائل التي اضطرت تحت وطأة الغزو التتري بزعامة جنكيز خان خلال القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي إلى الهروب من أواسط آسيا متجهة إلى الغربن إلى أن تسللوا من إيران حتى وصلوا حدود الشام، وعندما قام تيمور لنگ بحملاته العدائية على بلاد الشام عادت تلك القبيلة إلى إيران، وأقامت حول حدودها الشرقية؛ حيث سكنت بلاد استراباد، ثم أخذت تتوسع حتى سكنت المنطقة الشمالية للحدود الإيرانية لأجيال متعاقبة. عباس إقبال، تاريخ ايران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية (٢٠٥هـ/ ٨٢٠م-١٣٤٣هـ/١٩٢٥م)، ترجمة محمد علاء الدين منصور، راجعه السباعي محمد السباعي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م، صـ ٧٤١.

[٢٦] ربيع حامد خليفة: فن الصورة الشخصية، صـ ٨.

[٢٧] رحاب إبراهيم: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباس بطهران دراسة فنية مقارنة، دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، صـ٢٣٧.

* ولد فتح علي شاه عام (١١٨٥.هـ/١٧٧١.م)، اشتهر في صغره باسم بابا خان، كان عمه أغا محمد خان قد تولى رعايته وعينه حاكماً على عدة مقاطعات إيرانية هي يزد كرمان فارس، و بوفاة عمه أسرع إلى العاصمة القاجارية طهران لاعتلاء العرش، و قد تم له ذلك بمساعدة وزير عمه الراحل حاجي إبراهيم و ذلك في (٤ صفر١٢١٢هـ/٣٠ يوليو١٧٩٧م) إلى أن توج رسمياً في (١شوال١٢١٢هـ/٢٣ مارس ١٧٩٨م) هذا و قد استمر عهده قرابة ثمانية و ثلاثين عاماً حفلت خلالها البلاد بأحداث سياسية على درجة كبيرة من الأهمية لاسيما في مجال العلاقات الخارجية. شاهين مكاريوس: تاريخ ايران، القاهرة، ٢٠٠٢، صـ ٢٤٠.

[28] Amanat.A, The Kayanid Crown and Qajar Reclaiming of Royal Authority, Iranian Studies, Vol. 34, No. 1/4, 2001,p.14.

[29] Modares.M., Qajar Painting in The second half of The nineteenth century and Realism,AMaster,The faculty of The Department of art and humanities,San Jose State University,2006,p.43

[٣٠] سمية ابراهيم حسن: المدرسة القاجارية، صـ ١٥٤.

[31] Behdad.A., The Power-Ful Art of Qajar Photography, Orientalism and (Self)-Orientalizing in Nineteenth-Century Iran, Iranian Studies, Vol. 34, No. 1/4 pl.3-4.

[32] Miller.I., Some Iranian and Afghan Portraits in the Public Record Office, Journal of the Royal Asiatic Society, Third Series, Vol. 8, No. 3,1998,p.344.

[٣٣] مروة عمر حسن: التصاوير الآدمية والحيوانية على الخزف والمعادن والنقود القاجارية في ضوء محموعة جديدة دراسة آثرية فنية مقارنة، ١١٩٣-١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩-١٩٢٥م، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، صـ ٢٠١.

[٣٤] مني محمد بدر محمد بهجت: ثلاث تحف قاجارية من النحاس عليها تصاوير مرسومة بالمينا الملونة، مؤتمر كلية الآثارن جامعة الفيوم، ٢٠٠٥، جـ ٢، صـ ٧٠٦.

[35] Robinson. B. W., A Royal Qājār Enamel, P.31

[٣٦] ايهاب احمد حسن: صور السلاطين والأمراء ورجال الدولة فى المدرسة القاجارية دراسة أثرية فنية، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠١١م، صـ١٣٢.

[37] Pope A.U.: A survey of Persian art – Oxford University Press, 1935. Vol. 3 P. 2254

[٣٨] آدي شير: الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب للبستاني، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٨، صـ ٥٧.

[٣٩] رينهارت دوزي: المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، اللسان العربي، بغداد، ١٩٧١م، صـ ١٣٤.

[٤٠] غادة نبيل رشوان: مناظر الفروسية في المخطوطات وعلى التحف التطبيقية في العصر التيمورى، ماجستير، كلية الأداب، جامعة طنطا، ٢٠٠٨م، صـ ٢١٥.

[٤١] ايهاب احمد حسن: صور السلاطين والأمراء، صـ ١٣٢.

[٤٢] رجب عبد الجواد ابراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتي العصر الحديث، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠٠٢، صـ ٤٠٤.

[٤٣] احمد توفيق الزيات: الأزياء الايرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية (دراسة أثرية فنية)، ماجستير ، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م، صـ١٤٩.

[٤٤] غادة نبيل رشوان: مناظر الفروسية، صـ ٢١٥.

[٤٥] مروة عمر حسن: التصاوير الآدمية والحيوانية، صـ ٢٠٥.

[٤٦] زينب سيد رمضان: زخارف التحف المعدنية السلجوقية في ايران دراسة اثرية فنية، دكتوراه، كلية الآداب، جامعة طنطا، ١٩٩٩م، صـ ١٤٧.

* يقع هذا المسجد في مدينة أصفهان في الجهة الشمالية الشرقية من ساحة نقش جهان. تم بناء هذا المسجد عام ٩٨١ه/١٥٧٣م ـ بأمر من مقصود بيك أحد أثرياء بلاط الشاه عباس الأول.

* مسجد جامع يقع في مدينة أصفهان الإيرانيّة، وتحديدًا في جنوب ساحة نقش جهان. يعود تاريخ تشييده إلى عام١٠٣٨هـ/ ١٦٢٩، حيث يُعتبر من أهم المعالم الاثرية المتبقية من عهد شاه عباس الاول.

[٤٧] رحاب ابراهيم أحمد: الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العمائر الدينية بمدينة اصفعان في عهدي الشاه عباس الاول (٩٩٦-١٠٣٨هـ/ ١٥٨٨-١٦٢٩م) والشاه عباس الثاني (١٠٥٢-١٠٧٧هـ/ ١٦٤٢-١٦٦٦م) دراسة اثرية فنية، ماجستير، كلية الاثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥، صـ ٦٨٣.

[48] Hamda. T & Ramy.M., A RARE PERSIAN PORTRAIT RUG “DATING & ANALYSIS”, SHEDET, vol.4, 2017, p.110.

[٤٩] أمين المعلوف، معجم الحيوان، القاهرة، ١٩٣٢، صـ١٤٩.

[٥٠] رحاب ابراهيم : التحف الايرانية المزخرفة بالاكية، صـ ٣٣٩.

[٥١] أمين المعلوف، معجم الحيوان، القاهرة، ١٩٣٢، صـ١٤٩.

[٥٢] نبيل علي يوسف: موسوعة التحف المعدنية الاسلامية في بلاد ايران، دار الفكر العربي، جـ ١، الطبعة الاولي، ٢٠١٠م، صـ ١٨٧.

[٥٣] ثروت عكاشة: التصوير الإسلامي المغولي بالهند، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، لوحات ١٧٢، ١٧٣.

[٥٤] رحاب: التحف الايرانية، صـ ٣٩٣.

* يظهر في كتابات الكثير من الباحثين العرب أكثر من الأجانب خلط بين العنقاء العربية والسيمرغ الفارسية، ولم نجد باحثا يحاول على نحو دقيق التفرقة بينهما – قبل عملية توحيد هوياتهما – سوى "إيفا باير" التي أشارت إلى هذه التفرقة بنذر يسير، وللحق فإنهم معذورون في ذلك لأنه حدثت عملية "توحيد للهوية" بين السيمرغ والعنقاء وذلك بأن اكتسبت السيمرغ بعض صفات العنقاء والعكس على نحو تبادلي حتى أن التسمية أطلقت على نحو مترادف كأن يقال سيمرغ تعبيراً عن العنقاء، ولكن عملية توحيد الهوية هذه لم تحدث فجأة أو اتفاقا، بل كان لها مقدماتها وقبل ذلك كان للعنقاء العربية والسيمرغ الفارسية شخصية أدبية فردية مميزة، ثم حدث بمرور الزمن أن توحدتا سويا (لاسيما من حيث التسمية ومن حيث تبادل بعض الصفات والأدوار المنوطة) ولكن رغم ذلك بقى أن الذي يحكمنا في ذلك هو "المضمون" وهذا المضمون متأثر بطبيعة الموضوع وبطبيعة المخطوطات التي تظهر فيها كل من العنقاء والسيمرغ. محمد أحمد التهامي محمد السيد شبانة: الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في إيران من العصر المغولي حتى نهاية العصر الصفوي ـ دراسة آثارية فنية مقارنة، ماجستير، كلية الأثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م، صـ ٢٢٩.

* التأثيرات الصينية على السيمرغ هي تأثيرات متعلقة بالشكل أساساً، وتخص طريقة التمثيل الأيقونوغرافي للسيمرغ الفارسية بعلامات صينية، يعتبر أقدم ظهور صريح للسيمرغ المتأثرة بتأثيرات صينية في بلاطة عليها نقش بارز للسيمرغ عثر عليها في قصر "أباقاخان" بمنطقة تخت سليمان في إيران من نهاية القرن الثالث عشر، ومقتبسة أساساً من طائر "فنج هوانج" أو العنقاء الصينية الشهيرة، وأحسن سمتين كانتا للفنج هوانج الصينية وأعزيتا إلى شخصية السيمرغ، وصارتا أهم سمتين للسيمرغ يحددان هويتها على نحو لا تخطئه العين هما رياش الذيل ورياش العنق، وما كانا يمثلان به من تطاير

وتماوج مميز للغاية معبرين عن فكرة شعلات اللهب الشهيرة، حتى لو مثلتا شكلياً بشكل مختلف عن شعلات اللهب ، راجع: محمد شبانة: الكائنات الخرافية، صـ ٢٢٩.

[٥٥] حسين مصطفى رمضان: سيمرغ: العنقاء في الفن الإسلامي, مجلة كلية الآثار، جامعة القاهرة, العدد(٦), ١٩٩٥م, صـ ٢٥٨.

[56] Pope: A suervey, vol.5, p.1136.

[٥٧] إيمان محمد العابد ياسين: التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري (١١٩٣– ١٣٤٣هـ/ ١٧٧٩– ١٩٢٥م)، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، صـ ٩٤.

* تعود تسمية هذا النوع بهذا الاسم إلى أنه يساوى في الحجم ثلث خط الطومار، أي يساوى ثماني شعرات من شعر البرزون أي: الخيل. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن الثاني عشر للهجرة (٧- ١٢م)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩١، صـ ٥٨.

[٥٨] غادة نبيل رشوان: مناظر الفروسية، صـ ٢٩٧.

[٥٩] عبد الرحمن بن ناصر السعدى : تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠ م، صـ ٥٦٨.

[٦٠] ابن كثير (الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي ت ٧٧٤هـ): تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد سلامة، جـ ٦، دار طيبة، الطبعة الثانية، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م، ص ٥٨.

*ظهر خط النستعليق في إيران في القرنين ٨-٩هـ/١٤-١٥م، على يدي مير علي التبريزي بدمج خطي النسخ والتعليق ومن هنا جاءت تسميته نسخ التعليق أو النستعليق، ثم ساهم خطاطون آخرون في تطويره ومن بينهم مير عماد حسني قزويني و ميرزا غلام رضا اصفهاني الذي طوعه لآلات الطباعة، بما ساهم في نشره. شبل إبراهيم شبل: دراسة الكتابات الأثرية على المعادن الإيرانية في العصرين التيموري والصفوي دراسة أثرية فنية مقارنة، دكتوراه، كلية الاثار، جامعة القاهرة، صـ١٤٨.

[٦١] كامل البابا: روح الخط العربي، دار العلم للملايين، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٨، صـ ١٢١.

[٦٢] سهام جاد: التحف المعدنية، صـ ١٨٤.

* تمت الترجمة للجملة من قبل أحد أساتذة قسم اللغات الشرقية بكلية الآداب جامعة الفيوم، كل الشكر والتقدير للأستاذة الدكتورة أماني محمد سيد، أستاذ اللغة الفارسية، كلية الآداب، جامعة الفيوم على ترجمتها للجملة.

[63] Wyche.L., A Sixteenth-Century Persian Carpet, The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Vol. 50, No. 2, 1963,p.36.

[٦٤] رحاب ابراهيم أحمد: الحليات المعمارية، صـ ٦٠٤.

[65] Robinson. B. W., A Royal Qājār Enamel, p.30

* ختا او خطاي Hata أو Hatayi هو اسم سكان شمال بلاد الصين القدامى، وهم أصول الترك ولهم اسلوبهم الفني المميزين، وهي عبارة عن توريقات نباتية تشبه في مجموعها العام أشكال السحب الصينية. وأول من استعمل هذا الأسلوب هي بلاد التركستان الشرقية والتي كان يطلق عليها اسم هاتاي او الخطا لذلك أطلق عليها زخارف الهاتاي حيث انه مستمد من أهالي تلك البلاد، ويرجح البعض ظهور هذا النوع من الزخارف الى السلاجقة. محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني، القاهرة، ١٩٧٤، صـ ٧٧.

* هو أحد مساجد مدينة أصفهان في إيران، يقع في الجانب الشرقي من ساحة نقش جهان مقابل قصر عالي قابو، يعتبر هذا المسجد من المساجد التاريخية المشهورة والمعروفة في المدينة. وتم بناء هذا المسجد بأمر من الشاه الصفوي عباس الأول (٩٩٦-١٠٣٨هـ/ ١٥٨٨-١٦٢٩م) وذلك احتفاء منه بالشيخ لطف الله الميسي أحد علماء الدين الشيعة الإثناعشرية آنذاك.

[٦٦] رحاب ابراهيم أحمد: الحليات المعمارية، صـ٦٠٦.

[٦٧] رحاب ابراهيم: التحف الايرانية المزخرفة باللاكيه، صـ ٢٨١.

[68] Islamic Republic of Iran: Iranian Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization, World Heritage Convention, Tehran 2012,P.392.

* يقصد بها تلك الزخارف النباتية التي زخرفت السجاجيد الصفوية منذ القرن ١٠ه/١٦م، واستمرت في القرن ١١ه/١٧م ونسبت إلى الشاه عباس الصفوي ٩٦٦-١٠٣٨ه/ ١٥٨٧- ١٦٢٩م، لأنها انتشرت في عهده بصورة كبيرة أما العناصر النباتية التي يمتاز بها هذا الأسلوب فهي وردة متفتحة تشبه إلى حد ما المراوح النخيلية.

LAN.B., Rugs and Carpets of the world, previously in the Kevorkian collection, London, 1977, P.71.

[69] LAN.B., Rugs and Carpets, p.74.

[٧٠] زينب سيد رمضان: زخارف التحف المعدنية، صـ ١٢١.

[٧١] ثروت عكاشة : التصوير الاسلامي، لوحات ١٤٥: ١٥٠.

[٧٢] رحاب إبراهيم : التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، صـ ٢٨٧.

[٧٣] رحاب ابراهيم : التحف الايرانية المزخلافة بالاكيه, صـ ـ٣٥٦.

[٧٤] رحاب ابراهيم : التحف الايرانية, صـ ٣٥٦.

[٧٥] سعاد ماهر : الخزف التركى،القاهرة، ١٩٧٧، صـ٧٥ .
[٧٦] كوثر أبوالفتوح : دراسات لسجاجيد جُورديز في ضوء مجموعة متحف قصر المنيل، ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة ، ١٩٨٤م، صـ ١٨١.
[٧٧] ميرفت عبد الهادي عبد اللطيف، الزجاج التركي العثماني من خلال مجموعات متاحف القاهرة دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ص ١١٣.
[٧٨] صالح السيد سيد رضوان: الأزياء القاجارية في ضوء المخطوطات والتحف التطبيقية (١١٩٣ :١٣٤٤هـ/ ١٧٧٩: ١٩٢٥م) دراسة آثارية فنية، ماجستر، كلية الأثار، جامعة الفيوم، ٢٠٢٠، صـ ٣١٨.
* بعث الفنان المسلم في الزخارف الهندسية روحاً جديدة، فبدت في ثوب من الجمال الفني، لم يكن من قبل، فلم يخترع الفنان المسلم أشكالاً هندسية جديدة أنما بالغ في تقسيم هذه الأشكال المعروفة وأخرج منها أشكال مختلفة تدل على براعي الفنان المسلم في علم الهندسة. محمد عبد العزيز مرزوق: الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، بغداد، ١٩٦٥، صـ ١٨٥.
[٧٩] رحاب إبراهيم: التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه، صـ ٣٩١.
* ظهرت الجامات المفصصة ذات الستة أو الثمانية الفصوص في الواجهة الحجرية بقصر المشتي، وفي الزخارف الجصية بطراز سامراء الأول، وفي واجهة قصر الحير الغربي الموجودة بمتحف الوطني بدمشق. نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصور الاسلامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، شكل ٦.
* الوظيفة هي: الغرض، أو الاستخدام، أو الاستعمال، والتحفة هي: الأداة المستخدمة، أو المستعملة في تحقيق الغرض المطلوب، فعلى سبيل المثال : الطعام يشتمل على مجموعة من الوظائف، التي تقوم بأدائها أدوات الطعام والشراب، وكذلك الإضاءة وظيفة، تقوم بأدائها أدوات الإضاءة، والكتابة أيضا وظيفة، تقوم بأدائها أدوات الكتابة. محمد البرعي ومحمد التويجرى: معجم المصطلحات الإدارية، مكتبة العبيكان، الطبعة الأولى، المملكة العربية السعودية، ١٤١٤ه، صـ١٨٥، مصطفى بركات: الألقاب والوظائف العثمانية، دراسة في تطور الألقاب والوظائف منذ الفتح العثماني لمصر حتى إلغاء الخلافة العثمانية (من خلال الآثار والوثائق والمخطوطات)، ١٥١٧ ـ ١٩٢٤، دار غريب، القاهرة ، ٢٠٠٠م، صـ ١٢.
* تعني كلمة المنمنمة في المعجم الوجيز الشيء المزخرف والمزركش، ونمنم الشيء أي زخرفه وزركشه، وهي تعني الخطوط المتقاربة والقصيرة، والمنمنمة هي التصاوير الدقيقة التي تنزين الصفحة أو صفحتي الكتاب أو المخطوط، ويقصد بها الصور التوضيحية في المخطوطات الاسلامية، وتتميز بكثرة تفاصيلها ودقتها وكثرة العناصر التشكيلية الأدمية والحيوانية والنباتية، للزيادة راجع: ماريا فيتوريا: المنمنمات الاسلامية، ترجمة عزالدين عناية، دار تنوير، جامعة الكوفة، ١٩٩٨م، صـ ١٣.
[٨٠] حسن محمد نور: ثلاث تحف زجاجية، صـ ٣٤.
* الوظيفية بمعناها الواسع هي: أن تؤدىَ الأشياء المصنوعة الأغراضَ التي تصنع من أجلها، وأن يكون لها من الأشكال ما يأتي تبعاً لهذه الأغراض أو الوظائف. زينب محمد سالم: تطوير خزف المائدة بما يلائم البيئة المصرية، دكتوراه، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٤م، صـ٥٠.
[٨١] منى محمود شمس الدين إسماعيل: بناء منظومة متكاملة لتصميم منتجات خزفية، دكتوراه، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، ٢٠١٠م، صـ ١٢٨.
[٨٢] نعمة محمد: دراسة مقارنة لرسوم العمائر في مدرسة التصوير الصفوية الثانية وما يعاصرها في المدرسة المغولية الهندية، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠١١م، صـ ٩٢٢.

[83]MahshId. M., Qajar Painting, p.19.

[٨٤] إيهاب حسن :صور السلاطين، صـ ١٨٥.

[85] Kia.M.,: Inside the Court of Naser al-Din Shah Qajar, 1881-96: The Life and Diary of Mohammad Hasan Khan E'temados-Saltaneh, Middle Eastern Studies, Vol. 37, No.1, 2001, p.105.

[٨٦]إيهاب حسن :صور الأمراء والسلاطين ، صـ ١٨١.
[٨٧] إيمان محمد العابد: التأثيرات الأوروبية، صـ ٣٠.

[88] Lambton A.K.S.: Qajar Persia- eleven Studies -I. B. Taurus Co. LTD. Publishers , London, 1983, p. 207.
[89] Floor.M., Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan) in Qajar Persia, Muqarnas, Vol. 16, 1999, p.131.
[90]MahshId. M.,,Qajar Painting. p.92.
Stephen. F., Eisenman:NineteenthCenturyArt,Acritical history, ondon,1998,p7.

[٩١] نسرين علي أحمد: التحف المعدنية الايرانية، صـ ٢٨٠
[٩٢] سمية حسن محمد: مقلمة تحكي قصة التصوف في ايران، دراسات وبحوث في الأثار والحضارة الاسلامية، المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، جـ ٢، ٢٠٠١م، صـ ٣٣.
[٩٣] سمية حسن: المدرسة القاجارية في التصوير، صـ٦٢.