ضوابط البيئة التسويقية في العصر القاجارى
الأسباب وعوامل الانتشار من خلال لوحة تصويرية محفوظة في قصر المنيل بالقاهرة " دراسة أثرية فنية "

أهداب محمد حسنى
مدرس بقسم الآثار الإسلامية – جامعة أسوان

مقدمة

تعد دراسة التصوير الإسلامي بصفة عامة من أهم الفروع الهامة في الآثار والفنون الإسلامية وأحد المجالات الفنية في التراث الإسلامي(١) مما أدى إلى وجود مدارس فنية مختلفة ومتنوعة ، وقد جرت العادة في دراسة التصوير الإسلامي الإهتمام بتصاوير المخطوطات والألبومات المحفوظة في المتاحف والمجموعات المختلفة دون النظر إلى بنية المخطوط وصورته الفنية معا ؛ لذا فقد وجهت قبلتى واهتمامى شطر دمج علم الكوديكولوجيا(٢) الذى يختص بعلم صناعة المخطوط المعروف بالحامل "الوعاء" الذى يعنى بشكل رئيسى المواد والخامات التي يتكون منها المخطوط ماديا كالورق والأحبار والأمدة والأصباغ ، وكل ما يتعلق بالكيان المادى للمخطوط ، وبين علم التصوير الإسلامي الذى يعتنى بمحتوى الصورة الفنية من حيث ماهيتها وأشكالها ومعانيها ودلالاتها ووظائفها البيانية والتواصلية التي قد تكون وسيلة ورسالة معا في الإبداع .

ولعل من المفيد أن نذكر ما ذكره الأستاذ الدكتور إدهام محمد حنش عن أهمية الربط بين العلوم الخاصة بالمخطوط حيث قال: " ان صورة المخطوط يمكن أن تكون موضوعا من موضوعات الفلسفة النقدية القادرة على بيان العلاقة العضوية القوية بين صناعة المخطوط المادية*codıcologıcal artistic* بوصفهما الصناعتين المشتركتان في بناء المعرفة الفنية لما يمكن أن نسميه علم جمال المخطوط أو كوديكولوجيا الجمالية ، ونقصد بهذا العلم : الدراسة النقدية الفنية لصورة المخطوط وهندسته الصناعية التي يشترك في إدارتها وفي إنتاجها كل من الخبراتالجمالية والتجارب الفنية والحوامل المادية والمحمولات البصرية المكونة لصورة المخطوط الفنية (ادهام محمد حنش : ٢٠١٢ ،ص ص ١٠-١١) .

ومن هنا جاءت فكرة الدراسة والذى ساعدنى على ذلك تعاون مسئولى متحف قصر المنيل حيث تم الموافقة من قبل رئاسة قطاع المتاحف على الإطلاع والتصوير داخل المخازن الخاصة بقسم المخطوطات وقد وقع تحت يدى لوحة (٤) مليئة بالعديد من المناظر التصويرية المتنوعة تحت رقم أثر ١١ سجل ٥٢٠ ، مرسومة بالألوان المائية على ورق اسبارتو ومغلفة من الخارج بزجاج مقاس٢٦,٥ * ٤١,٥ اللوحة.(٣) في حالة سيئة **(لوحة ١، شكل ١)** حيث وجدت كسر في الزجاج فضلا عن وجود إنفصال جزئى بين الورقة المقوية المنفذ عليها الرسم وبين الحافظة الخشبية التي تحملها ، ووجود تمزق في الورقة المعدنية الموجود حول الإطار الخارجى الملون باللون الذهبى (٤)، مما سمح لى سهولة أخذ عينة أقل من المللى جرام ؛ لمعرفة عناصر البنية المادية للصورة التي تسهم في تقدير عمرها مثل نوع الورق المستحدم والمداد والأحبار وطريقة الأسلوب الصناعى والفنى ، حيث تم الإعتماد على جهاز الميكروسكوب الإلكتروني الماسح*SEM* المزود بوحدة تحليل لعناصر المواد *EADX* للتأكد من تكوين المادة الخام ، وعناصر وتركيبات الألوان(٥) وملاحظة الأسلوب الفنى لإخراجها في شكلها النهائى كصورة –لوحة- فنية مكتملة العناصر والأركان ومن ثم أمكننى توثيقها التوثيق العلمى الأثرى السليم ، وذلك وفق أسلوب تحليلى وتأصيل ومقارنة الموضوع ودراسة عناصر التكوين الفنى وأسس التصميم ، مع تتبع التشابه والإختلاف بين هذا الموضوع والمعاصر له بما يعد ذلك إنطلاقة لمزيد من الدراسات الجادة في مجال فن التصوير الإسلامي .

هدف البحث:

نشر لوحة جديدة ودراستها من حيث: الكوديكولوجيا الجمالية ؛ للتعرف على المادة الخام والأسلوب الصناعى والزخرفي ؛ لتحديد التاريخ والفترة الزمنية التي رسمت فيها بدقة ، مما يمكننا من اظهار مدى الثراء الزخرفي الذى اتسم به فن التصوير الإسلامي في الفترة القاجارية ، وإبراز الضوابط الإقتصادية والإجتماعية والعقائدية لتسويق هذه اللوحة ، ومعرفة الأسباب وعوامل الإنتشار لتلك المناظر والموضوعات المتنوعة المنفذة عليها .

أهمية البحث :

بما أن الهدف من البحث إبراز الضوابط الإقتصادية والإجتماعية والعقائدية التي سيطرت على البيئة التسويقية من خلال لوحة الدراسة ، ومعرفة الأسباب وعوامل الإنتشار ؛ لذا اهتم البحث ليجيب على التساؤلات الآتية:

- ما الغرض التسويقى لإقبال الفنان لهذه اللوحة ؟
- ماهى العوامل والبيئة التسويقية التي ساعدت على انتشار وزيوع مثل هذه اللوحات ؟
- هل عبرت رسوم الصورة عن قدرة الفنان في إحياء الرسوم والزخارف الصفوية أم أنه كان متأثرا بالفكر الفنى والنزعة الأوربية ؟
- هل استطاعت الدراسة من خلال استخدام علم الكوديكولوجيا الجمالية التوصل إلى تحديد تاريخ اللوحة ؟

منهجية البحث: ركزت منهجية البحث حول المحاور التالية:

- **المقدمة :** اشتملت على أهمية دمج علم الكوديكولوجيا بعلم التصوير الإسلامي ، والتعريف باللوحة وهدف وأهمية البحث
- **تمهيد :** تناول أسباب انتشار استخدام الصناع لمثل هذه الصور واللوحات المنفصلة ، ومظاهر العوامل والضوابط التي أثرت على اختيار المصور للموضوعات التصويرية والتي أمكن دراستها من خلال ثلاث محاور رئيسية :
- **المحور الأول** : مظاهر الضوابط الاقتصادية المرتبطة بالبيئة التسويقية وأمكن تقسيها إلى :
- المادة الخام - الأسلوب الصناعى والفنى والتخطيط اللونى
- **المحور الثانى** : مظاهر الضوابط الإجتماعية المرتبطة بالبيئة التسويقية وأمكن تقسيمها إلى :
- الدراسة الوصفية للمناظر المصورة على اللوحة
- منظر صيد باستخدام القوس - أربعة مناظر لصور شخصية فردية - منظران شراب
- منظر طرب وشراب - منظر تقابل وتدابر بين ثعلبين
- الدراسة التحليلية تناولت أساليب الدعاية وعوامل الإنتشار وأمكن تقسيمها إلى :
- مظاهر التأثيرات البيئية المحلية
- مظاهر التأثيرات الصينية
- مظاهر التأثيرات الأوروبية

- **المحور الثالث** : مظاهر الضوابط العقائدية المرتبطة بالبيئة التسويقية
- **الخاتمة والنتائج**

التمهيد:

ازدهرت في إيران في نهاية القرن الثامن عشر مدرسة تصويرية عرفت عند مؤرخى الفنون بالمدرسة القاجارية وقد ظلت هذه المدرسة قائمة طوال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وقد ارتبط اسم هذه المدرسة بانتاجها الفنى من لوحات زيتية وقطع معدنية (نسرين على أحمد محمد عطاالله: ٢٠١٣، ص ٢) مزخرفة بالمينا بجانب منتجات اللاكيه من الورق المقوى والأخشاب وغيره (رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدى: ٢٠١٠، ص ٢) ، المزخرفة بالعديد من المناظر التصويرية المتنوعة التي تساعد في التعرف على جوانب من المظاهر الإجتماعية والإقتصادية والسياسية السائدة في المجتمع آنذاك الوقت . ويؤكد ذلك ما ذكرته أ. د سمية حسن : " أن هذه المدرسة أهمية عظيمة في التصوير الإسلامي الذى ظل لقرون عديدة وقد أدخلت أساليب جديدة على التصوير ، فقد اتسع المجال ، واختلفت المواد الخام ، وتنوعت الموضوعات المصورة ودخلت التأثيرات الأوروبية بصورة واضحة (سمية حسن محمد ابراهيم : ١٩٧٧، ص ٢٨) .ومما هو جدير بالذكر انتشار استخدام الصناع لخامة الورق المقوى *paper machee* وبالأخص في القرن التاسع عشر الميلادى (سمية حسن : المرجع السابق ، ص ٥٨)، إذ أبدع المصورون في الرسوم وأعادوا تصوير العديد من تصاوير المخطوطات مثل: الشاهنامة وكليلة ودمنة وغيرها وبالتالى تم إحياء فن المنمنمات ولكن بصورة جديدة (٦). ونظرا لذلك تميزت لوحة الدراسة – موضوع البحث- بتنوع موضوعاتها وتعددها حيث لم يتقيد المصور بتنفيذ موضوع بعينه ؛ وربما يرجع السبب إلى إرتباط ذلك العصر بالبيئة التسويقية(٧) المحيطة وتحديد ونوعية متطلباته ورغباته التي جعلت الصناع ينتجون مثل هذه اللوحات ، والمصورون يرسمون مشاهد من الحياه اليومية الإجتماعية المعاصرة آنذاك

ومما لاشك فيه أن هناك العديد من العوامل والضوابط(٨) ، التي أثرت على اختيار المصور لموضوعاته وعناصره الزخرفية المرسومة ، والتي ارتبطت بالمادة الخام والأسلوب الفنى والزخرفي له ، وبالتالى أمكن دراستها من خلال ثلاث محاور رئيسية :

المحور الأول: مظاهر الضوابط الاقتصادية المرتبطة بالبيئة التسويقية

أولا: المادة الخام . شكل (٣،٤)

ارتبطت المادة الخام والتقدم في الأسلوب الصناعى والفنى بالحالة الإقتصادية التي وصلت إليها إيران في القرنين الثامن والتاسع عشر الميلادى ، تلك الحالة التي وصلت على درجة كبيرة من الضعف بسبب الحروب المتكررة ، مما كان له أكبر الأثر في استخدام الصناع للورق المقوى لرخص ثمنه (سمية حسن : ص ٣٠ ، فضلا عن أنه له العديد من الإمكانات التي اتضحت من خلال تحليل اللوحة – موضوع البحث – بجهاز الميكروسكوب الماسح(*SEM*)المزود بوحدة تحليل لعناصر المواد (*EADX*) حيث تبين أن التركيب الطبقى لها عبارة عن : ألياف ورقية مصنوعة من خشب الاسبارتو الذى يتميز سطحه بالليونة وله خواص وجودة عالية في الطباعة (أيمن صلاح طه محمد : ٢٠٠٩ ، ص ٥) ، ثم تم لصقه بمادة صمغية لاصقة مكونة من طبقة رقيقة صغيرة الحبيبات ناعمة السطح من الكالسيت ($CaCO_3$ *Calcite*) ثم تم تلوينها وتذهيبها وزخرفتها بعناصر ورسوم مختلفة (عن الكالسيت انظر : مجموعة من العلماء ، ١٩٩٤، ص ص ٢٢-٢٤).

ثانيا : الأسلوب الصناعي والفني والتخطيط اللوني المنفذ بها المناظر التصويرية.

أ- الأسلوب الصناعي والفني:

بدأ الفنان بمرحلة تصميم هذه اللوحة -باستخدامه طريقة التفريغ ورق الاستنسل (٩)" -عن طريق القاطع الذى يقوم بتفريغ الأماكن المراد نفاذ اللون فيها بآله حادة أو سكين مخصصة لهذا الغرض " مدق الاستنسل " (١٠) ، ثم يتم التفريغ بعناية تامة للحفاظ على قوة وجمال الخطوط الخارجية لهذه العناصر التي تضمها المناظر، وتبدأ طباعة(١١) هذه الصورة بمرحلة التصميم من الفنان الذى يقوم بإعطاء التصميم إلى القاطع الذى يقوم بتفريغ الأماكن المراد نفاذ اللون فيها بآله حادة في ورق الاستنسل الذى يتم تحضيره بطريقة خاصة تمنعه من الإنكماش أو الإستطالة ، وقام بتفريغ عدة مناظر "نماذج" تبعا لمجموعة الألوان المحددة في تصميم اللوحة . ثم قام بتسليم اللوحة إلى الصانع الذى قام باستخدام فرشاه خشنة وقوية لدفع اللون في الأماكن المفتوحة في ورقة الاستنسل إلى الورق المقوى .

ب-: التخطيط اللونى (شكل٥)

حقق الفنان من خلال التخطيط اللونى التنوع في المناظر ، حيث أضاف بطانة رقيقة من اللون الأبيض فوق واجهة الورقة قبل البدء في الرسم الفعلى ، وبعد ذلك تصبح التحديدات المرسومة باللون الأسود واضحة تماما ، وتستخدم كدليل للمصور في المراحل التالية ، وعلى أيه حال استطاعت الدراسة من خلال تحاليل العينة -السابقة الذكر- الوصول إلى العناصر اللونية المستخدمة في التصويرة ، حيث وجد عنصرى الزنك (zn) والأوكسجين (O) المكون أكسيد الزنك ؛ ليدل على أبيض الزنك المستخدم كمكون لأرضية التحضير ، كما استخدم كمادة لونية للون الأبيض مع الكالسيت ، كما أثبتت الفحوصات وجود عنصر أكسيد النحاس المائى (Cu_2O) مع الكبريت ؛ ليكون مركب كبريتات النحاس المائية (Cu، So) ليعطى اللون الأصفر والأخضر المصفر ، كما يستخدم كمادة لونية للحصول على اللون الأخضر المزرق أو الأزرق الكريستالى السماوى بتدرجاته اللونية في المنتصف وفي الإطار الداخلى للتصويرة ، كذلك ظهر اللون الأزرق الكريستالى الصينى المكون من الباريوم والنحاس والسليكا وأوكسجين ($BaCuSi_4O_{10}$) ، وأسود الفحم كربون (C) كمصدر للون الأسود "السناج" ، كما أثبت الفحص وجود عنصر الباريوم مع الكبريت ليكون مركب كبريتات الباريوم ($Ba\ So_4$) للحصول على أبيض الليثيون وقد تم انتاجه كمادة لونية سنة ١٩٢٠ م (للمزيد انظر رحاب فتحى همام : ٢٠١٣ ، القاهرة ، ص ص ١٧٩-١٨٠)، كما استخدم الفنان أسلوب التذهيب (١٢) في حافة إطار اللوحة ، ومن خلال الفحص اتضح أنها عبارة عن ورقة معدنية[١٢] وقد كانت طريقة تركيبه- ورق الذهب او الورق المعدنى - من الأعمال الدقيقة جدا ، لإنه قابل بالتمزق لدرجة متناهية ، وتناوله بغير رفق أو رشاقة يؤدى إلى تكسره ، والقاعدة العامة هى مسح أو دلك فرشاه وبر الجمل الخاصة أو ألة التذهيب على الكم أو ظهر اليد لمغنطة الشعر ، ثم ترفع الورقة بطرف ألة التذهيب وتوضع على الغراء اللزج فتفقد المغنطة بحيث يمكن بسطها أو فردها وتركيبها على السطح وبالدق عليها بخفة عليها بقطعة قماش إذا كان السطح غير منتظم وللأشغال الصغيرة تقطع الورقة برفق وبالحجم المطلوب بسلاح حلاقة قبل التركيب وفي بعض الأحيان تبل مثل هذه القطع الصغيرة أولا بمزيج من الماء والكحول لتكتسب وزنا ، أن الورق يلصق فقط حيث يكون الغراء أيه زيادة يجب تركها حتى يجف الغراء تماما ثم تزال برفق وتجمع في صندوق لتستعمل مستقبلا ، وهناك طريقة حديثة لتركيب الورق المعدنى وهى أن تقطع ورقة مشمعة بحجم أكبر من الورقة المعدنية بقليل وتدلك أولا باليد لمغنطتها ، وتوضع فوق الورقة المعدنية فتلصق بها وتحملها هكذا إلى الجزء المصمغ من الشغل ، وهذا مريح بوجه خاص في الأسطح المستديرة أو المشكلة وفي شفافية الورقة ما يمكن العامل من رؤية مكان تركيب الورقة المعدنية بالضبط وبعد وضعها تدلك في مكانها بيد وتمسك باليد الأخرى وبذلك تنفصل الورقة المشمعة عنها . وبعد ذلك تأتى عملية اللصق والتهذيب تكون الورقة المعدنية مهيأة

للصقل وبخاصة في الأركان والأطراف ويجرى هذا بمصقلة من العقيق "اليشم" (وللمزيد انظر : ألبرت بريس – كلارنس لى فون : ، ٢٠٠١، ص٣٥٠) مما هو جدير بالذكر ظهور أوراق معدنية ملونة باللون الذهبى بها نفس ذات العناصر المعدنية الملونة باللون الذهبى " تقليد الذهب " مكونة من عنصرى النحاس والزنك *(brass Cu, Zn)* (١٣) مما يدل على أن هذه اللوحة كانت تعرض في الأسواق كهدايا تذكارية رخيصة الثمن ، ويؤكد ذلك تغيير التركيبة الطبقية للشعب في نهاية القرن ١٩م - نهاية العصر القاجارى- ، حيث بدأت طبقة التجار وأصحاب رؤوس الأموال تتحكم في العديد من الأمور ، مما انعكس على الحياة الفنية ، وظهور رعاه جدد للفن والفنانين والمصوريين ذوى أذواق مختلفة ومتعددة ، حيث قل الإقبال من قبل الحكام والأمراء على تشجيع الفنانين والمصورين ؛ لزيادة انتاجهم في البلاط الملكى ؛ مما دفعهم إلى عرض منتجاتهم في الأسواق والمحلات التجارية لكل من أراد إقتناء مثل هذه السلعة سواء للإستخدام الشخصى أو لإقتنائها كتحفة فنية ، بالإضافة إلى التجار الأجانب والسائحين المغامرين اللذين بدؤا يقدمون بأعداد كبيرة منذ عصر الشاه عباس الأول ، والذين يبحثون عن كل جديد ومفيد ومعبر عن ثقافة وفنون تلك البلاد؛ لينقلونها إلى بلادهم في هيئة سلعة أو كهدايا لأقرابائهم وأصدقائهم (رحاب الصعيدى : ٢٠١٠ ، ص ٥٣٠) ، فكان سببا في كثرة انتاج مثل هذه اللوحات المليئة بالتصاوير والمناظر (١٤) المقلد من فن المخطوطات والتي مثلت الحياة الاجتماعية واليومية .

المحور الثاني: مظاهر الضوابط الاجتماعية المرتبطة بالبيئة التسويقية

لاشك أن المنافسة من أهم العوامل التي تؤدى إلى التطوير والتحسين نتيجة ؛ لظهور عوامل أخرى جديدة ؛ لذلك كان لزاما وحتما على المصور في العصر القاجارى أن ينفرد ويطور حرفته وفنه بما يتناسب مع تطورات تلك الفترة ، وساعده على ذلك امتزاج وتضافر بين التقاليد الفنية الإيرانية الموروثة والأساليب الفنية الأوروبية الوافدة وأخرجها الفنان في ثوب جديد له طابع خاص ومميز عما كان سائدا عليه سابقا ، ويؤكد ذلك هذه اللوحة –موضوع البحث- التي استمدت أهميتها بما احتوته من رسوم ومناظر وموضوعات تصويرية متعددة مما كان له أكبر الأثر في حفظ التراث الحضارى والثقافي لهذا العصر ، حيث أمكن تقسيمها إلى : منظر صيد باستخدام القوس . (لوحة ٢،شكل٦) ، وظهور رسوم الصور الشخصية الفردية ، حيث ظهرت صورة لشاب مرتجلا يمسك مصباح في الهواء الطلق . (لوحة ٣،شكل٧) ، وصورة شخصية فردية لفتى يعزف بالناى .(لوحة٤،شكل٨) وأخرى لشخص يقف على ربوة . (لوحة ٥، شكل٩) ، وصورة أخرى لفتى واقفا وممسكا بشجرة . (لوحة ٦،شكل١٠) ، فضلا عن ظهور مناظر شراب جماعى لثلاث أشخاص في الهواء الطلق . (لوحة ٧، شكل١١) ، ومنظر شراب ثنائى لرجلين إحداهما يمسك نارجيلة والآخر جالسا على الأرض. (لوحة ٨، شكل١٢) ، ومنظر طرب وشراب ثنائى لسيدة ورجل . (لوحة١٠،شكل١٤) ، كما ظهر منظر تقابل وتدابر بين ثعلبين .(لوحة ٩، شكل١٣).

- **الدراسة الوصفية للمناظر المصورة :**

ظهر منظر الصيد باستخدام القوس (للمزيد عن القوس و أدوات الصيد انظر : عبد الرحمن رأفت : ١٩٨٣) ، سومة عبد المنعم ابراهيم : ١٩٩٢، ص ١٧١، ص١٧٧) في الجزء العلوى من الإطار الداخلى في اللوحة ، حيث يظهر شخص يمثل يرتجل سيرا على القدمين أثناء عملية الصيد ، وقد صور في وضع ثلاثى الأرباع متجها ناحية اليمين في وضع تصويب لفريسة الفهد الذى يقف أمامه في الجهة المقابلة له ممسكا بقوس عند منتصفه ، ولكنه لم يشد الوتر للخلف باليد الأخرى التي ظهرت مرفوعة وكأنها في وضع استعداد ، ويميل بجزعه للأمام مرتكزا على ركبته وساقه اليسرى المبسوطة ناحية اليمين ، بينما يضع قدمه اليمنى على الأرض ويثنى الساق فتظهر مرفوعة عند الركبة

، ويظهر بالوجه عينان لوزيتان متسعتان ، ينظران لأسفل يعلوهما حاجبان طويلان مقوسان ، والأنف طويلة ومستقيمة ، يليها فم صغير ، ويعتمر هذا الصائد قلنسوة سوداء اللون يلتف حولها عمامة ظهرت على شكل طاقية بيضاء مرتفعة لأعلى ، ويرتدى قميص وسروال ضيقان ، وخف مدبب من الأمام لونه أسود ويتمنطق وسطه حزام يبدو عليه من القماش الأبيض معقود من الأمام ، فضلا عن وجود جعبة من السهام معلقة في جانبه ، ويظهر الفهد باللون الأبيض ومرقط بالأسود وفي وضع جانبى حيث لم يظهر منه سوى نصفه الأمامى وفي حالة حركة وانطلاق إلى الأمام نحو الصائد ،رافعا جسمه الأمامى ، ويخرج لسانه من فمه المفتوح؛ ليدل على شدة تألمه من السهم المرشوق بمنتصف جسمه ، وتنشر على الأرضية المرسومة باللون الذهبى خط الأرض والذى ظهر عبارة عن لون بنى غامق به الكثير من الإعوجاج والإرتفاعات والتدرج ، وتنبت عليه مجموعات من الحزم النباتية بعضها مزهر وتنبت حولها مرتفعات صخرية رسمت باللون البنى الفاتح والرمادى ، وقد تظهر على يمين المنظر بجانب الصائد تل مرتفع من خلفه شجرة متعددة الفروع يقف عليها إحدى الطيور ينظر برأسه إلى الخلف ، وتمتد بالخلفية رسوم السحب الصينية على هيئة ألسنة لهب مرسومة باللون الأبيض الغامق.

كما يظهر في منتصف الإطار الداخلى للوحة صورة شخصية"فردية" لشاب مرتجل ويمسك مصباح في الهواء الطلق بهيئة متكاملة في وضع ثلاثى الأرباع متجها نحو اليمين ، ويبدو وجهه ممتلىء يميل للإستدارة مرسوم باللون البنى الفاتح ، وتظهر عينان لوزيتان متسعتان ينظران ناحية اليمين وقد تم تحديدهما باللون البنى ويعلوهما حاجبان مقوسان طويلان ملتقيان في منتصف الوجه ومرسومان باللون الأسود ، والأنف قصيرة وغليظة محددة باللون البنى أسفلها الفم الصغير ، وتعبر الملامح عن التركيز ، ويتسم الجسم بالرشاقة وصورت اليدان في حالة حركة حيث يثنى الشاب يده اليمنى ويرفعها للأمام بشكل أفقى ويظهر الكف باللون الأبيض ممسكا بأطراف أصابعه قراية (١٥) على شكل مخروطى مقلوب ومدبب من أسفل ، أما اليد الأخرى فظهرت بشكل منثنى قليلا ومرفوعة عند الوسط ممسكة بأصابعه قطعة من الشال الأبيض ملقى جزء منه على كتفه من الأمام ومنسدلة على ظهره من الخلف كما ظهرت جعبة سوداء اللون بها العديد من السهام معلقة بجانبه . وتتكون الملابس التي يرتديها هذا الشاب من قباء مرسوم باللون الأحمر الداكن وتزينه زخارف نباتية مذهبة ، ويصل إلى الركبة وقد اتخذت فتحة الرقبة على شكل مثلث مقلوب مع وجود ياقة لونها ذهبى ، وله أكمام قصيرة ضيقة ، ويرتدى أسفله قميص يظهر كمه بشكل طويل وضيق ورقبة مستديرة ، وسروال محبوك يصل إلى نهاية القدم ، ويضم الشاب وسطه بحزام أسود ومعقود من الأمام ، كما يعلو رأسه قلنسوة مرتفعة مخروطية الشكل ومائلة للخلف وملونة باللون الازرق الغامق وفي مقدمتها ريشة صغيرة سوداء ، وملفوف حولها شاشية بيضاء مرتفعة ملفوفة بشكل غير محكم ، ومعقودة من الجنب المنسدل منها أحد طرفيها ، فضلا عن ظهور جزء خفيف من الشعر المجعد باللون الأسود ومنسدل على أذنه ورقبته ، ويرتدى بقدميه خف مدبب من الأمام وملون باللون الأسود.

ويتشابه الموضوع السابق مع منظر آخر ظهر في نفس ذات اللوحة -موضوع الدراسة -حيث صور في الإطار الخارجى " فتى يعزف بالناى في الجزء السفلى من الجانب الأيسر ، جالسا على ربوة في وضع ثلاثى الأرباع متجها ناحية اليمين ، ويبدو وجهه مائلا للإستدارة مرسوما باللون الأبيض ، وبه عينان لوزيتان متسعتان ، يعلوهما حاجبان أسود اللون ، وأنف طويلة ومستقيمة ، يليه شارب أسود طويل ثم الفم الذى يعزف به آلة الناى ، وتبدو الرقبة طويلة ورفيعة ، وجسمه يتسم بالقوام الممشوق ، ويد مصورة في حالة حركة ، وتظهر منها الكف الملون باللون الأبيض وأصابع منثية يعزف بها على الناى ، أما ساقى الشاب فواحدة منثنية نحو الخلف والأخرى مصورة بشكل مفرود إلى الأمام ، ويرتدى الشاب قباء مقفول على الصدر بأزرار ، وله أكمام طويلة وضيقة من الأمام وله فتحة رقبة مثلثة تحيط بها ياقة ضيقة باللون الرمادى الغامق ، وقد رسم القباء باللون الرمادى الغامق خالى من الزخارف ، كما يرتدى

خف ذات شكل مدبب من الأمام وملون باللون الأسود ، ويضم وسطه بحزام من القماش مرسوما باللون الأسود ، أما غطاء الرأس عبارة عن تاج ذهبى اللون وينسدل أسفله خصلات من الشعر الأسود على الأذن ، ويرتدى الشاب معطف طويل أحمر ولكنه منسدل على ظهره ، ويقف أمام الفتى كلب أبيض اللون ومرقط باللون الأسود ينظر برأسه إلى الخلف عليه .

ويعلو المنظر السابق منظر آخر يتشابه معه من حيث الموضوع ، لون وشكل السحنة ، خصلات الشعر ولكنه يختلف عنه في وقوف الشاب مرتجلا على ربوة ، وفي وضع ثلاثى الأرباع حيث تتقدم إحدى ساقيه عن الأخرى المنثنية عند الركبة ، ويرتدى قميص قصير مغلق من الجهة اليمنى وبأكمام نصفية ، وفي الوسط حزام ذهبى اللون ، ويبدو أسفله قميص آخر ضيق ذو أكمام طويلة تحته سروال واسع وضيق من أسفل ، مما سمح بإرتداء البوت ذى الرقبة العالية التي تصل حتى ركبته ، كما يظهر على رأسه عمامة على شكل قلنسوة مرتفعة لأعلى مخروطية الشكل وملونة باللون الذهبى وبها حافة مقلوبة سوداء .

كما يظهر في ذات اللوحة داخل الإطار الخارجى في الجزء العلوى من الجهة اليسرى صورة شخصية فردية لشاب مرتجلا وممسكا بيديه شجرة ويرتدى قباء أحمر قصير ومزرر من الأمام وله ياقة على شكل مثلث مقلوب ؛ ليظهر القميص الرمادى اللون من أسفله ويتمنطق خصره بحزام من القماش معقود من الأمام وملون باللون الذهبى حتى يتماشى مع زخارف ملابسه الملونة باللون الذهبى ، وكما يظهر سروال طويل يصل حتى بداية القدمين ، ومرسوم بشكل متسع ، ومن الملفت للنظر شكل عمامة الرأس وهى نفس ذات غطاء الرأس التي كانت تشتهر به شخوص مدرسة التصوير الصفوية الأولى (١٠ه/١٦م)، وهى عبارة عن شاشية بيضاء ملفوفة بشكل مخروطى مرتفع لأعلى ؛ ليبرز في قمتها عصا قصيرة حمراء اللون ؛ لتنم عن قبيلة القزلباش أى ذوى الرؤوس الحمراء – سوف تذكر بالتفصيل لاحقا- ويتسم وجه الشاب بالشارب الأسود القصير ، أبيض اللون ، عين لوزية ، حواجب خفيفة ملونة باللون لأسود على شكل خط ، فم صغير ، فضلا عن ظهور خصلات قصيرة من شعره أسفل العمامة ، ويبدو على الشاب أنه في حالة عشق وتأمل حيث يحتضن شجرة بنية اللون يتفرع منها غصون كثيرة بها أوراق وزهور حمراء ، كما يظهر بلبل واقف على غصن شجرة ، وفي وضع جانبى متكامل ، وينظر إلى الجهة اليسرى وكأنه متأملا جمال الطبيعة .

وقد ظهرت ثلاث مناظر شراب في اللوحة – موضوع الدراسة – فظهر المنظر الأول داخل الإطار الخارجى في الجزء العلوى منتصف الصورة حيث منظر شراب جماعى لثلاث أشخاص في الهواء الطلق ، جالسون على سجادة مستطيلة الشكل ، ومزخرفة بفروع نباتية محورة مثل زخرفة التوريق الإسلامي (تعرف باسم الأرابيسك وتتكون من التراكيب النباتية المحورة من المراوح النخيلية وأنصافها وأرباعها والأفرع النباتية المتعرجة والمتداخلة . shafii farid , 1956, p18ديماند (م .س) : ١٩٥٨ ، ص ١١) ، بحيث تغطى ساحة السجادة كلها ، وملونة باللون الذهبى على أرضية بنية اللون ، ويبدو أن هناك تفاوت في أعمار الشخوص ، ويتضح هذا من خلال : السحن والملابس وغطاء الرأس ، فقد صور الشاب "فتى" جالسا متربعا ويميل وجهه للإستدارة ، وقد رسم باللون الأبيض وملامحه باللون الأسود ، ويتقدم أذنه خصلة شعر منسدلة لأسفل ، ويبسط الشاب زراعه الأيسر أمامه ، ممسكا بأصابع يده كأس شراب ذهبى اللون ؛ ليعطيه إلى الرجل الذى يبدو عليه بأنه في مرحلة متأخرة عمريا ، ويرتكز الشاب يده اليسرى على ركبته اليسرى ، وقد رسمت ساقيه منثنيتان أمام جسمه ، ويرتدى قباء قصير خالى من الزخارف ، رمادى اللون ، وفتحة رقبة مثلثة ، وأزرار من الأمام ، وله أنصاف أكمام وياقة مذهبة عريضة إلى حد ما ، ويظهر جزء من القميص مرسوم باللون الأسود ، وله أكمام ضيقة ، كما يضم وسطه بحزام من القماش ذات اللون

الذهبى معقود من الأمام ، ويلبس في القدم خف أسود مدبب من الأمام ولكنه رسم بشكل اصطلاحى غير متناسب مع حجم جسمه ، أما غطاء الرأس فظهرت بشكل ضحم مما يوضح المكانة الاجتماعية المرموقة لهذا الشخص وأنه من الطبقة الارستقراطية ولونت باللون الأبيض مكونة من قطعة قماشة كبيرة وعريضة ملفوفة بشكل مدمج وطبقات متداخلة في بعضها البعض مكونة في الجزء العلوى شكل مثلث مقلوب لتوضح القلنسوة الملفوفة حولها ذات اللون الذهبي اللون ، ويكتنف الشاب من ناحية اليمين في المنتصف صينية مرسومة على السجادة لها حواف مرتفعة ومرسومة باللون الأسود ويتوسطها قنينة شراب رسمت باللون الذهبى ويميل بدنها للشكل الكروى ورقبتها طويلة ورفيعة ويزينها انتفاخ كروى وفوهتها قمعية متسعة وعلى جانبى القنينة ثمرتى فاكهة رسمتا باللون الأبيض ، ، كما يقف خلف الشاب الجالس فتى آخر يبدو عليه بأنه غلامه أو وصيفه ، حيث يرتدى قباء قصير أزرق غامق مزرر من الأمام باللون الذهبى وله ياقة عريضة على شكل مثلث مقلوب وأكمام ضيقة طويلة ويتمنطق وسط الشاب حزام من القماش الأبيض ومعقود عند منتصفه من الأمام ، كما ظهر السروال بشكل فضفاض واسع يصل إلى القدمين وملون باللون الأحمر ، ويظهر قميص أسود اللون برقبة مستديرة ، وغطى رأسه بعمامة صغيرة بيضاء اللون وملفوفة حول قلنسوة زرقاء لتتماشى مع لون ملابسه .

أما الرجل المتقدم في العمر الجالس أمام الشاب فظهر جاثيا على ركبتيه ، يميل بجسمه إلى الأمام ويثنى زراعه ، ويمد كفه وأصابعه المبسوطة ؛ ليمسك الكأس المقدم له ، بينما رسم ذراعه الآخر بجانب جسمه ومتكأ بيديه البيضاء على الأرض المفروش عليها السجادة المستطيلة الشكل ، ويرتدى الرجل معطف طويل لونه أزرق غامق ومفتوح من الأمام ومزخرف برسوم نباتية ملونة باللون الذهبى ، وله أكمام طويلة واسعة ، كما يظهر أسفله جلباب يتخذ اللون الأحمر مقفول من الجنب الأيمن وفتحة رقبة مثلثة به حافة مذهبة ،وأكمام طويلة حمراء ضيقة ويحيط بخصره حزام من القماش الأبيض معقود من الأمام ، ويتسم وجهه بشارب رفيع ملتصق بلحية سوداء اللون ، أما غطاء الرأس فظهر متطابق مع غطاء رأس الشاب الذى يقف بجانب شجرة ، ويظهر بأرضية الصورة في منتصفها شجرة مرسومة باللون البنى بها العديد من الأغصان خالية من الفروع والأوراق الخضراء ، ويحلق في الجانب الأيمن منها طائرين ناشرين جناحيهما في الهواء الطلق ومرسومان باللون الأبيض. ويتشابه المنظر الثانى داخل الإطار الخارجى في الجزء العلوى أقصى يمين الصورة ، حيث يظهر شخصان إحداهما واقفا يمسك نارجيلة [١٧] ، والآخر جاثيا على إحدى ركبتيه جالسان على سجادة حمراء اللون مزخرفة برسوم نباتية محورة باللون المذهب ، وقد صور الرجل الجالس في وضع ثلاثى الأرباع ومتجه ناحية اليسار واضعا كتاب أمامه ، ويبدو عليه القامة النحيفة ورقبة رفيعة ووجه مائل للإستطالة مرسوم باللون الأبيض ورأسه متكأة على كف يديه اليمنى الموضوعة ، وكأنه في حالة تأمل (١٨) كما يضع عمامته بجانبه متقدمة المنظر التصويرى ورسمت بحجم كبير ليدل على مكانة الرجل الاجتماعية ولونت باللون الأبيض ويقطعها في منتصفها شريط رفيع ذهبى اللون ، ويتسم بشاربه الرفيع وحاجبان مقوسان متصلان ، وقامته منحنية لأسفل واضعا يديه اليسرى على ركبته اليسرى المنثنية أسفل جسمه ، ويضع بجانبه العمامة البيضاء المتوسطة الحجم مما ظهر شعره الأسود القصير وأذنه بشكل واضح وواقعى ، ومن الملاحظ تشابه ملابسه مع ملابس الرجل العجوز الموجود في المنظر السابق من حيث : شكل المعطف الطويل المفتوح وأسفله جلباب ومتمنطق وسطه حزام أبيض ولكنه مختلف في: اللون وشكل زخرفة الملابس ، فضلا عن التشابه بين الفتى الممسك بالنارجيلة والواقف خلف الرجل وبين الفتى - الوصيف – في المنظر السابق الذكر من حيث شكل الملابس ، السحنة ، عمامة الرأس ، حالة الوقوف ، انثناء الذراع ، لون الكف والأصابع الممدودة للأمام وكأنهما في وضع تقابل ، لون وحجم الشاشية البيضاء الملفوفة حول رأسيهما ، ولكنهما مختلفان في لون القباء المرسوم بنفس ذات لون قباء الرجل الذى أمامه ، وظهور الذراع الآخر بشكل منثنى وممسكا بأصابعه النارجيلة ، والطاقية اللاطئة على الرأس

المفلوف حولها الشاشية البيضاء . أما الأرضية فيتخللها من أعلى بعض رسوم السحب الصينية مرسومة باللون الأبيض .

ويضم المنظر الثالث : منظر شراب وطرب داخل الإطار الخارجى في الجزء الأسفل منتصف الصورة ما بين سائس وراعية غنم جالسين في الهواء الطلق ، وبينهما آلة الطنبور وصينية تحوى ثلاث قنينات شراب متشابه في الشكل حيث البدن الكروى والرقبة الطويلة ومختلفة في الحجم واللون . وقد صور الرجل الذى تبدو على ملامحه وقامته بأنه المتقدم في العمر ، وقد أتقن الفنان في وضعه المرسوم من الخلف ، وبالتالى لم يظهر الوجه -المتسم بالنحافة- إلا من الجنب حيث ظهرت لحيته وشاربه الملونان باللون الأسود ، وينظر بإحدى عينيه للأمام إلى السيدة ، ويعلوها حاجب مرسوم باللون الأسود بشكل مقوس والأنف طويلة ورفيعة ، ويتكأ أحد ذراعيه الممدود أمامه على إحدى الساقين المنثنى أسفل جسمه ؛ ليمسك بأصابعه آله الطنبور . (١٩) المرسوم باللون الذهبى وهو عبارة عن : بدن كمثرى الشكل يتصل به رقبة رفيعة وطويلة يتصل بنهايته مفتاحان صغيران ، ويرتدى الرجل جلباب أزرق غامق مزخرف بزخارف نباتية محورة باللون الذهبى يتوسطه حزام قماش أبيض ، ويعتمر على رأسه شاشية بيضاء اللون ملفوفة على رأسه ، وتنتهى بشكل مدبب . كما يظهر خلف الرجل الذى يبدو عليه سائسا الجزء الأمامى من جسم حصانه ، أما السيدة راعية الغنم فتجلس ناحية اليسار في وضع أمامى ثلاثى الأرباع ، وينسدل من الجنب خصلات سوداء من الشعر وذلك على قلنسوة مرتفعة لأعلى على شكل مخروطى ، ويميل وجهها للإمتلاء والإستدارة ، ويتخذ اللون الأبيض وبها عينان لوزيتنان متسعتان ، ويعلوهما حاجبان طويلان مقوسان ومتصلان ملون باللون الأسود ، وأنف طويل ورفيع وأسفله فم صغير ، ورقبة قصيرة ممتلئة تتخذ اللون الأبيض ، وصور الذراع الأيمن بشكل منثنى ومتكأ بشكل متقاطع على الساق اليسرى المنثنية المرفوعة عند الركبة ، أما الساق الأخرى منثية ومضمومة أسفل جسمها ، وترتدى السيدة قباء طويلا يتخذ اللون الأحمر الداكن ونصف كم وضيقا من الأمام ، ويظهر أسفله جزء من قميص رمادى اللون برقبة مستديرة ، ويبدو عليه بأنه مضموم عند الخصر بحزام أبيض قماش ، ويؤكد ذلك تطاير طرفه بشكل متماوج على ساقيها ، فضلا عن ظهور طرحة بيضاء اللون منسدلة من القلنسوة وتصل الى آخر الظهر بشكل متدرج في الطول ، وبرع الفنان في ترتيبه وتنسيقه لحركات الماعز المختلفة حيث بلغ عددهم إحدى عشر حيث تشابهوا في الشكل واختلفوا في اللون .

وبعد عرض ووصف المناظر التصويرية المنفذة في اللوحة –موضوع الدراسة- واستيعاب المصور لمتطلبات وذوق المجتمع القاجارى في بيئته التسويقية ، تأتى مرحلة الدعاية (٢٠) وأسبابها ، وكيف استطاع الفنان أن يروج وينشر ويؤثر في عقول وأفراد مجتمعه من أجل تحقيق غرض معين سواء أكان الغرض عسكريا أو اقتصاديا أو سياسيا أو دينيا وغيره في إطار خطة منظمة وإظهار بيئتهم بمظهر حضارى يجذب أصحاب الثقافات ، ومن هنا كان لزاما بأن نتطرق في الدراسة التحليلية إلى أساليب الإنتشار والدعاية التي كانت مستخدمة في ذلك العصر، حيث ظهرت العديد من مظاهر التأثيرات الفنية الواردة على اللوحة وهى كالتالى :

أولا – مظاهر التأثيرات البيئة المحلية

*** المناظر المنفذة على اللوحة**

تأثرت مناظر اللوحة – موضوع الدراسة - بفنون الحضارات القديمة ، وتجلى ذلك في منظر الصيد الذى كان مرتبطا عند الفرس ببعض المناسبات والأعياد (صلاح احمد البهنسى : ص ص ٢٣٠-٢٣١ ، حيث ظهرت مناظر منقوشة بطاق بستان محمد عبد اللاه المرجع السابق ، ص ١٧٠، وطبق من الفضة يمثل الملك الساسانى خسرو

الأول (٥٣١-٥٧٩م)يصيد الوعل صلاح احمد البهنسى : الموروث الفنى في التصوير الإسلامي في ايران ،ص٤٧٧،لوحة (١٧-١٨)،هامش٧٧)، أما في العصر الإسلامي فقد ظهر أثر ذلك على مختلف المنتجات الفنية من كافة العصور الإسلامية حيث عثر من القرن (٢-٣هـ/٨-٩م) في نيسابور على صورة مائية مرسومة بلون واحد على الجص وتمثل صيادا على صهوة جواده ويحمل بازا فوق رسغه الأيسر حسن الباشا : ١٩٩٢، ص ص ٧٢-٧٣ ، كما اشتملت تصاوير المخطوطات التي تنتمى إلى المدرسة العربية أو السلجوقية على العديد من المناظر المتنوعة للصيد والقنص ومن هذه التصاوير واحدة تمثل " رجلا يصطاد طيورا بها بومة كطعم " تصويرة من مخطوط كتاب الحيوان للجاحظ بمكتبة امبروزيانا بميلانو حسن الباشا : شكل ٧١، ص١٠٥ ، وامتد تلك المنظر إلى المدرسة المغولية فعلى سبيل المثال : ظهور رسوم الصيد بمخطوط جامع التواريخ حيث حرص المصور في معظم تصاوير ذلك المخطوط رسم السلطان أو الأمير حاملا في يده بازا أو صقرا أو شاهينا كناية عن أنه صياد ، ولما تدل عليه هذه الرياضة من الشجاعة والبطولة ، كما مثلت مناظر الصيد في العصر التيمورى وبالأخص المصحوبة بالطرب والموسيقى، فمثلا : استمر تمثيل قصة بهرام كور وازده في رحلات الصيد خلال النصف الأول من تلك المدرسة حيث ظهر بهرام كور وأزده في رحلة صيد على ظهر الهجين ، ولم يقل الإهتمام بالصيد خلال العصر الصفوى فقد عنى به سلاطين الدولة الصفوية ، وكانت من ضمن وظائف الدولة التي تحتل مكانة بارزة بين طبقات المجتمع الصفوى وظيفة "ميرشكارباشى" أمير الصيد وصاحبها مسؤل عن مطالب رحلات الصيد والغابات وشكاوى خدام الصيد وحراسه يصدق عليها ، ويحدد في دفتر حسابات القصر المبالغ التي تلزمه سنويا للمزيد انظر محمد عبد اللاه : المرجع السابق ، ص١٧٥ ، ويدلنا على ذلك كثرة المناظر المسجلة في تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية الصفوية المختلفة من نسيج وسجاد وخزف ومعادن وعاج وغيرها من التحف الفنية الاخرى ، وقد برع المصور في نقل رسوم المخطوطات إلى التحف التطبيقية احمد محمد توفيق الزيات : ص ص ٢٢٨-٢٣١، وخير مثال على ذلك : ثلاث مناظر للصيد باستخدم القوس منفذة بأسلوب الحفر البارز على خوذة مصنوعة من الصلب ومكفتة في بعض أجزائها بالذهب محفوظة بمتحف بيت الكريتلية بالقاهرة وترجع الى فترة حكم الشاه عباس الأول (٩٩٦-١٠٣٨هـ/١٥٨٨-١٦٢٩م) ، والذى يظهر إسمه منقوشا عليها ويزخرف الخوذة مجموعة من المناظر التصويرية تعبر عن أحداث من رحلة صيد وقنص صفوية ، يشارك فيها العديد من الأشخاص بعضهم فرسان يمتطون صهوة جيادهم ، والبعض الآخر يرتجل على قدميه ، ويقومون بصيد وقنص الحيوانات المختلفة من أسود وغزلان وأيائل وغيرها ، مستعملين شتى ألات الصيد وجوراح الطيور ، بحيث تعتبر تلك الخوذة بحق بما عليها من مناظر للصيد والقنص سجلا حافلا يموج بالحياة والحركة ويجسد أحداثا من رحلات الصيد والقنص في العصر الصفوى (صورة١٠١،١٠٢ ،١٠٣،١٠٤) .

كما ظهر بتجلى فن تصوير الصور الشخصية في العصر المغولى ، حيث يحتوى مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين على تصاوير مختلفة لجنكيز خان وخلفائه ، رسمت في أواخر القرن ٨هـ/١٤م ، ورسم لتيمور وأنجاله من عمل خليل مرزا وقد كتب فوق كل شخص اسمه ، وصور أخرى لجلال الدين الرومى ، وسعدى الشاعر وهولاكو ، ولقد كان المصور بهزاد من النابغين في تصوير الصور الشخصية واستاذا عظيما في هذا المجال بل أنه أول من طرق الباب ونجح فيه ، وقد زاول بهزاد في أواخر العصر التيمورى ومن جاء بعده من الفنانين الذين نسجوا على منواله فن رسم الصور الشخصية ، بل أن منهم من نقل عنه بعض رسومه مثل سلطان محمد ، ومعين الدين ، وفروخ بيك ، الذى نقل رسما ينسب الى بهزاد ويمثل آق قويونلى أسير الشاه إسماعيل الصفوى ومن مراجعة الإمضاءات على الصور يمكن أن نعد من المصورين الإيرانيين الذين رسموا صورا شخصية في القرن ٩هـ/١٥م ، بهزاد وشيخ محمد وأغا على ومحمود مذهب ويبدو أن فن الصور الشخصية في القرن ٩هـ/١٥م قد أصبح سمة تميز التصوير الإسلامي ، وبتتبع الشخصيات التي مثلتها هذه الصور الشخصية يلاحظ تنوعها بينا فمن صور سلاطين إلى أمراء

وحكام أقاليم إلى رسوم أدباء وفنانين إلى دراويش وأشخاص عاديين ورسوم نساء إلى رسوم سفراء ورجال أوروبيين وغيره ، كما شهد العصر الصفوى (١٠-١٢ه/١٦-١٨م) ، طفرة في فنون تصوير الصور الشخصية ، وبالأخص في القرن ١١ه-١٧م ، ويعلل كثرة وجودها بإنصراف الشاه عباس عن تشجيع الفنانين وإغلاق المرسم الشاهانى ؛ لزيادة التكاليف الحربية فالتجأ المصورون إلى هذا النوع من التصوير لقلة التكاليف وقصر المدة التي يستغرقها الفنان في انتاج مثل هذه الصور والتربح السريع منها ، غير أن من جاء بعده من الشاهات شجع فن التصوير الشخصى مثل نادر شاه وفتح على .

، ويذكر أن الشاه طهماسب الذى عاصر المدرسة الصفوية الأولى انتج في عهده العديد من التصاوير الفردية إلى جانب صور المخطوطات وعلى سبيل المثال : تصوير شخص يعزف آلة موسيقية بمفرده بحيث تقتصر التصويرة على شخص واحد وكأنها تصاوير شخصية ، وهذا الاتجاه بدأ فردى لدى بعض المصورين في النصف الأول من القرن ١٠ه/١٦م مثل سلطان محمد وأصبح مميزا لرسوم القرن ١١ه/١٧م صلاح أحمد البهنسى : ، ص ص ٩٨-٩٩ ، كما أصبح المصور يكتفي برسم شخص أو شخصين في الصورة إما فتى أو فتاه في أوضاع فيها كثير من التكلف وفتايات وفتيان يكاد المرء يحسبهن نساء بحيث يصعب التفريق بينهما وينسب هذا الطراز الى زعيم المصورين المصور "رضا عباسى" . محمد عبد اللاه : المرجع السابق ، لوحة ٧٢،صورة٢٢٩-٢٤٨، كما نشاهد مناظر عديدة فردية وثنائية منفذة على التحف التطبيقية الصفوية المختلفة مثل ظهور مجموعة من رسوم الصور الشخصية مكونة من عشرين صورة نصفية لفتيان وفتيات وشيخ كبير منفذة على بابا من الخشب مزخرف بأسلوب اللاكيه يؤرخ بالقرن ١١ه/١٧م ، محفوظ متحف بيت الكريتلية بالقاهرة محمد عبد اللاه : ص ص ٢٦٧-٣٦٨، صور ٢٢٩-٢٤٨، فضلا عن ظهور ست صور شخصية فردية كاملة ونصفية لرجال من بينهم درويش منفذة على سيف صفوى مقبضه ونصله من الصلب يؤرخ من القرن ١١ه-١٧م ، محفوظ في مجمع متاحف عابدين بالقاهرة محمد عبد اللاه : ٢٠٠٤ ، ص ص ٣٧٨-٣٧٩ ، صور ٢٥٧-٢٦٢ كما ظهر منظر لفتايات وفتيان يقفون بجانب واسفل شجرة في الهواء الطلق وذلك منفذ على باب من الخشب مزخرف بأسلوب اللاكيه يؤرخ القرن ١١ه-١٧م ، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة أحمد توفيق الزيات : لوحة ٩٣شكل٢٩، محمد عبد اللاه : ٢٠٠٤ ، ص ٣٩١، صور ٢٨٣-٢٨٦ وتشابه ذلك مع المناظر التي ظهرت في مجموعة الدراسة . وبتتبع مناظر الطرب والشراب زمنيا قبل العصر القاجارى ، يتضح أنها من أكثر الموضوعات الفارسية التي لها صلة وجذور عميقة في الفن الساسانى. صلاح البهنسى : ٢٠٠١، ص ٤٧٢،ص٤٧٥ ، حيث ارتبطت بمختلف مظاهر حياتهم الإجتماعية صلاح البهنسى :٢٠٠١، ص ص ١١٧-١١٨ ، وقد أقبل المصورون منذ بداية العصر الإسلامي على تمثيل هذه المناظر والتي احتفظت بكثير من التأثيرات الهلينستية والساسانية ويدلل على ذلك ظهور مناظر توضح رسوم العازفات والراقصات في التصاوير الجدارية بالقصور التي ترجع إلى العصر الأموى ، أما في العصر العباسى قامت الدولة على أكتاف الفرس أصحاب الميراث الحضارى والفنى الزاهر وأصبح للطرب والشراب ومجالسه مكان بارز في المجتمع ولدى الخلفاء والأمراء ويدل على ذلك النقوش الجدارية بقاعة القبة بقسم الحريم في قصر الجوسق الخاقانى من أغنى وأمتع تلك الأمثلة لتلك المناظر ، كما ظهرت على التحف التطبيقية من نفس العصر وبصفة خاصة الخزف ذى البريق المعدنى ، وجدير بالذكر أن هذه المناظر نقشت على المسكوكات حيث ظهرت على بعض قطع العملة العباسية صور لهؤلاء العازفين صلاح البهنسى :٢٠٠١ص ص ٢٢-٢٣ ، كما شهد العصر السلجوقى إقبالا متزايدا على تصوير مناظر الشراب والطرب ومن أمثلة ذلك: طبق من الخزف محفوظ بمتحف كلية الآثار منفذ علية سيدة تعزف على آلة الطنبور ، وإلى جانبها سيدة اخرى تستمتع عزفها وقد أمسكت بكأس شراب . صلاح البهنسى : ٢٠٠١، ص٢٤، لوحة ٣، فضلا عن استمرار ظهور تلك المناظر في تصاوير المخطوطات التي تنتمى الى المدرسة المظفرية في إيران خلال القرن

١٤/ه٨م ، ومن أمثلة ذلك: تصويرة من مخطوط الشاهنامة للفردوسى والمحفوظ بدار الكتب بالقاهرة ، شيراز (٧٩٦/ه١٣٩٤م) وتمثل منظر طرب وشراب لسوذابة وهى تراود سياوش عن نفسه ويظهر بالتصويرة من الألات الموسيقية الجنك ومن اوانى الشراب القنيات ، وكذلك ظهر في المدرسة الجلائرية بايران حيث تصويرة تمثل الاحتفال بزواج الأمير همای والأميرة همايون من مخطوط جواجوى كرمانى المحفوظة بمتحف البريطانى بلندن نسج ٨٩٨ه١٣٩٦م ، صوره المصور جنيد نقاش السلطانى ، وتزدان التصويرة برسوم بعض الراقصات وأوانى للشرب (ثروث عكاشة : ١٩٨٠ ،ص ١٢٤، لوحة ١١٩) كما اشتملت بعض المخطوطات المزوقة بالتصاوير من المدرسة التيمورية مثال ذلك نسخة من مخطوط جامع التواريخ للوزير رشيد الدين والمحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس ومؤرخ بأواخر القرن ١٤/ه٨م ، ومن تصاويره واحدة تمثل مجلس طرب وشراب في الهواء الطلق ويشاهد فيها السلطان جالسا على عرشه يمسك بيديه كأسا ويقف حوله بعض أفراد حاشيته ويجلس أمامه موسيقى يعزف العود. (رجب أحمد المهر : ١٩٩٩ ، ص ١٣٣) كما تزخر رسوم التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات الصفوية بالعديد من مناظر الطرب والشراب وتنفيذها بعدة أساليب فنية متباينة وفي أجواء متنوعة وبعدد مختلف من الاشخاص في كل منظر قد يكون فردى أو ثنائى أو جماعى وخير الأمثلة على ذلك : خمسة مناظر فردية منفذة على عصا خشبية مزخرفة باسلوب اللاكيه تؤرخ في اواخر القرن ١٠/ه١٦م اوائل القرن١١/ه١٧م، ومحفوظة بمتحف بيت الكريتلية بالقاهرة محمد عبد اللاه : ٢٠٠٤ ، لوحة ١ صور ١-٦، ص ص ٥٨-٥٩ ، كما ظهر مناظر شراب ثنائية لفتى وفتاه في الهواء الطلق ، منفذ على أحد جانبى غطاء مرآة زجاجية وهذا الغطاء يؤرخ بالقرن ١١/ه١٧م ، محفوظ بيت الكريتلية بالقاهرة محمد عبد اللاه : ٢٠٠٤ ، ص ص ٨٧-٨٨ ، لوحة ٨ صورة ٤٨.

كما ظهر منظر تقابل وتدابر بين ثعلبين -لوحة الدراسة- وذلك يعد امتدادا لما ظهر بكثرة على التحف المعدنية الساسانية ومن ذلك: ظهور وعلان متقابلان بينهما شجرة نباتية ، منفذان علي ، كأس من الفضة ; Pope (A.u) Asurvey Of Persian Art , Vol 4 , Pl 222 A ، ثم دخل ذلك المنظر في العصور الإسلامية حتى وصل إلى العصر الصفوى وأصبح من الموضوعات المألوفة لدى الفنان الصفوي ، الذي جنح إلى إضفاء طابع الحركة والحيوية والتنويع بين الحيوانات داخل المنظر الواحد مثال لذلك : ظهور أسدان متدابران عند جسميهما ، ومتقابلان أو متواجهان عند رأسيهما ، ويتوسطهما عنصر الشجرة ، وذلك منفذ على خاتم من الفضة. (أهداب محمد حسنى : ٢٠٠٨ ، لوحات ١٢-١٣ ، شكل ٣) .

٢- رسوم الأشخاص ذات السحنة الإيرانية

تعكس سحن الوجوه الأدمية التي ظهرت في اللوحة –موضوع الدراسة -استمرار التقاليد الفنية السابقة وبالأخص سحن الوجوه المدرسة الصفوية الأولى (القرن ١٠/ه١٦م) سواء على التحف التطبيقية أو تصاوير المخطوطات. (محمد عبد اللاه : ٢٠٠٤ ، ص ٤٢٥، لوحة ٧٦، صورة ٢٧٠ ، لوحة ٣٧،٥١ ، صور ١٢٠،١٦٥) حيث الوجه المستدير (القمرى) أو البيضاوى الشكل ، الشارب القصير ، وفي منظر آخر –لوحة الدراسة-شارب طويل وكثيف ، وأخرى شارب يتصل باللحية ، في حين ظهرت العديد من السحن دون شارب أو لحية ، كما حاول مصور التعبير عن الشخصيات والحالات النفسية والإنفعالية عن طريق الإختلاف في الحركة ووضع الجلسة فمثلا ظهر تارة رجل وسيدة في وضع متدابر (لوحة ١٠شكل١٤) ، وتارة أخرى ظهروا الشخوص في وضع متقابل " الشاب الوصيف وبين الشاب الذى يمسك نارجيلة" **.(لوحة ٨،شكل١٢)**

٣- رسوم الأزياء والملابس ذات الطابع الإيرانى المحلى

*** القباء:**

حفلت المناظر التصويرية في اللوحة –موضوع الدراسة- برسوم متنوعة في الأزياء حيث اتسمت بواقعية الألوان بما يتناسب مع زخارفها وتصميمها ، وقد ظهرت معظم الشخوص يرتدون القباء المرسوم على شكل ثوب ذو أكمام ضيقة وطويلة أحيانا ، وأنصاف أكمام أحيانا أخرى ، ومقورة على شكل مثلث مقلوب ، والوسط محبوك بحزام من القماش ومربوط من الأمام ، ومن موضع الوسط يأخذ في الإتساع بحيث يبدو وكأنه ناقوس من أسفل ويستدير كما لو كان هناك دائرة من جديد ، ومزرر من الأمام ، ولكنه اختلف في الطول حيث رسم تارة بشكل طويل يصل إلى الركبة لوحة ، وتارة أخرى رسم بشكل قصير ، وتعد هذه الأقبية استمرار لأشكال الأقبية التي شارع استعمالها منذ عهد الرسول عليه الصلاة وأفضل السلام ، ويقال للقباء : اليلمق وهو لفظ فارسى معرب اصله يلمه واستمر مستعملا في العهود الإسلامية المتتالية وكان من أزياء عامة الرجال المسلمين دوزى(رينهارت) : ١٩٧١ ، ص ص ٢١٥-٢١٦، وبمرور الزمن تغيرت التفاصيل وأصبح القباء لباس رسمى يلبسه الخلفاء ماير(ل . م) : ١٩٧٢) ،كما أصبح من الأزياء الخارجية للمرأة فارتدته النساء عامه والجوارى بصفة خاصة (أحمد توفيق الزيات : ١٩٨٠ ، ص١٥٨ ، لوحة ٥٣-شكل١٧) ، واستمر ظهوره بكثرة في تصاوير المخطوطات(ثروت عكاشة : ١٩٨٢ ، ص٢٨٦، لوحة ١١٤) والتحف التطبيقية الصفوية ومن أمثلته : ما يظهر في مجموعة رسوم الأشخاص ضمن منظر الحب والغرام المنفذة على صدرية (طست) من النحاس الأحمر المزخرف بأسلوب النقش البارز من القرن ١١ه/١٧م ، محفوظ بمتحف بيت الكريتلية بالقاهرة محمد عبد اللاه : ، لوحة ٦٩-صور ٢١٦-٢٢١ ، إذ يرتدى هؤلاء أقبية ضيقة على الجسم لها أكمام طويلة .

العمامة

تأثرت معظم أشكال العمامات التي ظهرت في اللوحة – موضوع الدراسة – (لوحة٦-٧) بالعمامة التي كانت تعرف باسم " تاج القزلباش " أى الرؤوس الحمراء ، حيث كثر شكل تلك العمامة في تصاوير المخطوطات التي تنتمى للمدرسة الصفوية الأولى ، و كانت عبارة عن شاشية بيضاء ملفوفة ومرتفعة بشكل مخروطى وتبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء ، ولقد كانت هذه الميزة تميز بها عصر الأسرة الصفوية في عهدها الأول أى قبل وفاه الشاه طهماسب ٩٣٠-٩٨٤ه/١٥٢٤-١٥٧٦م ، وكانوا المصورون يرسمون العصا الصغير باللون الأحمر ثم ضعف شأنها وبدأ القوم يغيرون لون العصا وسرعان ما ترك للفنان حرية تحديد لونها بما يتناسب مع لون الزى (زكى محمد حسن : ١٩٤٠ ،ص١١٢، صلاح أحمد البهنسى : ٢٠٠٨ ، ص٧٨، ثم أصبح وجودها نادرا في صور المخطوطات التي زخرفت بعد وفاة طهماسب والتحف التطبيقية ، ومن أروع نماذج هذه العمامات من المدرسة الصفوية الأولى في القرن ١٠ه-١٦م بالمناظر التصويرية على التحف التطبيقية الصفوية ما يظهر في منظر صيد وقنص باستخدام القوس والذى يقوم به فارس يمتطى صهوة جواده وذلك على كشكول خشبى مزخرف باسلوب اللاكيه من القرن ١٠-١٦م ، بمتحف بيت الكريتبية بالقاهرة ، اذ يعلو رأس الفارس عمامة مرتفعة متعددة اللفات يبرز من وسطها عصا حمراء اللون محمد عبد اللاه ، ٢٠٠٤ ، لوحة ٣٧، صورة ١١٩-١٢٠ أما صور المدرسة الصفوية الثانية ، ووفقا لطراز رضا عباسى ومدرسته في القرن ١١ه-١٧م ، فقد طرأ على تصوير الأشخاص فيها تطورا كبيرا حيث تميزت المدرسة الصفوية الثانية بأساليب جديدة في فن التصوير خاصة في صور عهد الشاه عباس الأكبر اذ اختلف غطاء الرأس في نهاية القرن ١٠ه-١٦ م عن ذى قبل وأصبح غطاء الرأس بصفة عامة على هيئة عمامة ضخمة متعددة الطيات واللفات المربوطة ربطا غير محكم وتعوزه الأناقة ، وكانت هذه العمامة أحيانا ذات ريش في الوسط محمد

عبد اللاه : ٢٠٠٤ ، شكل ١٤ وفي بداية الربع الثالث من القرن ١١ه-١٧م كان الرجال لا يزالون يلبسون عمامة كبيرة ضخمة متعددة الطيات ، ويبدو أنه في نهاية حكم الشاه عباس الثانى (١٦٤٢-١٦٦٦م) ظهرت تقاليد موضة جديدة وأصبحت العمائم لا تزال ضخمة إلا أنها أصبحت تلف لفات أكثر ضيقا وإحكاما ويظهر لها ذوؤابة زكى محمد حسن :١٩٤٠، ص٣٢ ، أبو الحمد فرغلى ، ص ٣٠٤) محمد عبد اللاه : ٢٠٠٤ : صور ٢-٥، ١١٩،١٢٠ ، لوحات (١-١٦-٣٧)

التاج : يعد التاج الذى ظهر في المنظر التصويرى –موضوع الدراسة - (لوحة ٥) ، من العناصر الفنية الهامة ومظهرا من مظاهر الموروثات الفنية في التصوير الإسلامي في إيران ، حيث يعد من اغطية الرأس المعروفة لدى ملوك الفرس القدامى وظهر بكثرة على قطع السكة الساسانية ، ثم استمر ظهور التاج في العصور الاسلامية وتشهد بذلك التيجان الموجودة بمشهد الإمام على بالنجف ، وبالأخص في تصاوير بعض المخطوطات الإيرانية في القرن ٩ه-١٥م ، حيث يغطى رؤوس الملوك في مجالس البلاط والإستقبال الملكى أو في الحروب وعند الخروج للصيد ، ثم ظهر بأشكال متعددة في العصر الصفوى سواء الذى يلبسه الرجال أو النساء على حد سواء ومن أروع النماذج تيجان الرجال في المناظر التصويرية على التحف التطبيقية الصفوية ما يظهر في منظر شراب وطرب جماعى لأمير مع حاشيته داخل إحدى القاعات منفذ على باب خشبى مزخرف بأسلوب اللاكيه من القرن ١١ه-١٧م ، محفوظ بمتحف بيت الكريتلية بالقاهرة محمد عبد اللاه : ٢٠٠٤ ، لوحة ٢٧، صورة ٨٤، شكل ١٥-(أ-٨) ، محمود مرسى مرسى يوسف : ١٩٩٦ ، ص ٢٨٦)

٤- الأسلوب الواقعى للمناظر الطبيعية والزخارف النباتية (شكل١٥)

أبدع الفنان القاجارى في تزيين التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات بمناظر طبيعية وما بها من أشجار مزهرة تتمايل مع النسيم وتحلق عليها الطيور مثل لوحة الدراسة ، وهذه المناظر مأخوذة بأكملها من البيئة الإيرانية المحلية ولكنها نفذت بحيوية شديدة وظهرت بكثرة في تصاوير المدرسة التمورية والصفوية حيث رسمت الارضية عبارة عن حزم نباتية مزهرة ومنثورة تتخللها العديد من الاشجار للمزيد انظر : صلاح البهنسى :١٩٩٨ ، ص ص ١٢٢-١٢٣ ، أمين رشيد : ٢٠٠٥ ،ص٣٢٤)؛ لتمثل جزءا من الموضوع التصويرى ويرجع الفضل إلى ذلك اهتمام الفرس في تلقين العالم الإسلامي بأسره فن انشاء البساتين ذات المناظر الطبيعية الخلابة والزروع الجميلة والشجيرات المشذبة ، مما جعل المصورين ورسامى المخطوطات والتحف التطبيقية ناقلين للطبيعة بما حوته من مناظر خلابة بديعة ، وفضلا عن ذلك فقد أطلق المؤلفون على كتبهم أسماء تنم عن كونها حدائق وبساتين للشعر والمعرفة كالبستان والكلستان لسعدى الشيرازى ، وكذلك عرفت أنواع من السجاجيد العصر الصفوى باسم سجاجيد الحديقة فضلا عن سجاجيد الأشجار والزهور داليا سيد توفيق : ٢٠٠٩،ص٥٨ ، وسجاجيد **الأرابيسك - زخرفة التوريق- والتي** تعد من أشهر الزخارف المنفذة على السجاجيد الصفوية حيث استمر هذا النوع الأخير من زخرفة السجاجيد حتى العصر القاجارى حيث ظهرت في اللوحة – موضوع الدراسة – مرتان وبشكل مختلف ، فرسمت تارة مربعة الشكل وملونة باللون الأحمر وتخلو من الإطار، وتارة أخرى مستطيلة الشكل وملونة باللون الأخضر ذات إطار وربما جاء الإختلاف ؛ ليتناسب مع عدد الشخوص المنفذ عليه المنظر التصويرى ، مما ينم على دراية الفنان ومدى تمكنه من أدوات رسمه .

٥- الأسلوب الواقعي لرسوم الحيوانات والطيور (شكل١٦)

نقلت هذه الرسوم إلى الفن القاجارى كتأثير إيرانى صفوى ولكنها ذات أصل قديم ، حيث عرفت في الحضارت القديمة لاسيما الحضارة الساسانية القديمةآرثر كريستين : ١٩٥٧ ،ص١١ ، وقد ظهرت العناصر الحيوانية في اللوحة – موضوع الدراسة – بعدما أضفي الفنان القاجارى على هذه الزخارف ذات الأصول الإيرانية القديمة طابع الحيوية

والحركة -وان كان الخيل والأيل لم يظهرا سوى النصف الأمامى من جسميهما - ويمكننا أن نجزم على سبيل المثال أن رسوم الأيائل والوعول والثعالب والخيول والطيور نقلت إلى الفنون القاجارية ، حيث ظهرت في زخارف اللوحة ثعلبان في وضع متقابل في الوجه ومتدابر في الجسم ، كما حاول الفنان اضفاء الواقعية من خلال العصافير والبلابل محلقة في الجو أو على الأغصان أو مرسومة كأزواج متدابرة ومتقابلة كتأثير إيرانى وافد من الفنون الصفوية التي اتسمت بالواقعية . وخير الأمثلة على ذلك تنفيذ الفنان لحيوانات من الأيائل والوعول والطيور في أوضاع وحركات متنوعة على أرضية نباتية ، وذلك على ابريق من الفضة مزخرف بأسلوب الحفر البارز ، يرجع إلى العصر الصفوى بداية القرن ١١ ه/١٧م ، محفوظ بمتحف الملك فيصل بالرياض مركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية : لوحة ١٦٤

ثانيا : مظاهر التأثيرات الصينية

-السحب الصينية تشى

من أهم التأثيرات الصينية على الفنون القاجارية رسوم السحب الصينية تشى وهى زخارف مجردة هندسية الطبع ، حيث عرف في الفن الصينى كرمز لمعبود المطر ، وقد استخدم الفنان القاجارى هذه الزخرفة كعنصر زخرفي مجرد بدون دلالة رمزية ، فكانت رسوم السحب من العناصر الفنية المأخوذة من الفن الصينى القديم ، ورسمت في الموضوع الفنى للوحة في اعلى الصورة لتعبر عن سحب السماء زكى محمد حسن : ١٩٨١،ص٢٢.

-الطريقة الاصطلاحية في رسوم الصخور والجبال والأشجار : اتبع الفنان القاجارى في رسمه لهذه اللوحة الأساليب الصينية، ولكنه نجح في رسمه الذى كان بقصد ملء الفراغ و تغطية الأرضية و اظهار مسافة و بيان المكان الذى كان مسرحا للمناظر المصورة .

وقد كان تقليد الصور الصينية منتشرا في العصر المغولى وفي العصر التيمورى وبلغ التشابه بينهم إلى درجة الخلط في بعض الاحيان الا ان الشبه راجع الى تأثر المصورين المسلمين بالأساليب الصينية فحسب حيث كانت هناك علاقة وطيدة بين إيران والصين والتي كان لها أكبر أثر في نمو التصوير الإسلامي في شرق العالم الإسلامي وفي أن إيران لم تترك كل ما عرفته قبل الإسلام من صور ونقوش وظل الجزء الشرقى من العالم الإسلامي على اتصال بالصين في القرنين ١١-١٢ه/١٧-١٨م وأثر ذلك على المنتجات الفنية الإيرانية الصفوية حتى غدت مسرحا للأحداث بكل ما هو صينى ، وخلاصة القول أخذ الإيرانيين عن الصين في عصر المغول عناصر فنية كثيرة ظلت باقية في إيران على مر العصور التالية . محمد عبد اللاه : ٢٠٠٤ ، ص ص ٤٢٩-٤٣٠.

مظاهر التأثيرات الأوروبية: [٢٣]

تجلت في اللوحة –موضوع الدراسة-ظاهرة ارتداء الملابس والأزياء الأوروبية وتشبه الرجال بملابس النساء ، واتضح جليا في ملابس رجال هذه التصويرة ، حيث ظهرت القبعة على رأس الصائد ، والسراول الضيق اللاطىء على الجسم والقمصان الضيقة التي تشبه ملابس النساء ، فضلا عن ارتداء الرجال جونلة . ويعد ذلك امتدادا لما كان موجود في صور الألبومات الصفوية ذات الرسومات المستوحاة من الفن الأوروبى ، وخير مثال: ظهور صورة تمثل شاب يقرأ في قصيدة يرتدى نفس ذات الجونلة ولكنها مزخرفة برسوم نباتية عليها توقيع المصور محمد قاسم التبريزى- وهو من أتباع المصور رضا عباسى – تؤرخ في الفترة ١٠٥٠-١٠٦٠ه/١٦٤٠-١٦٥٠م ، أصفهان ربيع حامد خليفة : ٢٠٠١ ، ص ١٨٦، لوحة ٥٤ب ، كما تبدو التأثيرات الأوروبية أيضا في مواصفات الزجاجة المربعة (٢٤)، الشكل المنتهية بقاعدة مدببة على شكل مثلث مقلوب والتي تشبه شكل القراية ، ومما هو جدير بالذكر أن هذا الشكل متشابه تماما مع مواصفات وأشكال القرايات التي ظهرت منذ العصر الرومانى ويؤكد ذلك : ما نشره جورج اسكانلون ورالف ولسون عن كسرات زجاجية من وسائل إضاءة عثر عليها في حفائر الفسطاط وعملا إعادة تصور

للهيئة العامة لها فوجدا أنها تنتمى لثلاثة طرز : كروى ، ومخروطى مقلوب ، وكأسى له ساق ممتد ، وكلها طرز مألوفة في منطقة الشرق الأوسط قبل الإسلام (حسن محمد نور : ٢٠١٥،ص ص ١١٩-١٢٠ ، شكل ٣ ، د.ر.ز)

-التكوين الفنى للوحة : (شكل٢)

إن ما يحكم بناء اللوحة الفنية مبدأ النسبية في تقسيم مسطح الصورة ؛ لذا نجد كثيرا من المصورين إستخدموا هيكل الأشكال الهندسية المتشابهة وخطوط انشائية لكى تمدهم بخطوط تنظيمية لتكويناتها ، فمعظم فنانى التصوير يميلون ميل واضح نحو البناء العقلانى للصورة والذى يقوم على أساس رياضى نسبى محدد (رضا مسعد الهوارى : ٢٠١٤، ص ص ٤٦-٤٧)

وقد تميز مصور هذه اللوحة باستخدامه للتكوين والأسلوب الفنى الأوروبى من حيث : تداخل التركيبات الهندسية المختلفة بمناظر تصويرية تعبر عن الحياة اليومية الواقعية ، وسيادة الحركة في تحقيق الترابط ، وتكرار المناظر بشكل متنوع ، والإيقاع في الألوان ، والنسبة والتناسب بين العناصر الفنية واستغلال المساحات بنسب هندسية ، وقد كانت اللوحة على شكل مستطيل بداخلها اطار مربع متساوى الأضلاع بداخله تكوين هرمى وتمثلت قاعدته في خط الأرض المتموج وقمته عند رأس الشاب مما يوحى بالإستقرار والثبات والسيادة والمركزية ، أما خط الأفق رسم بشكل أفقى ؛ ليعطى مساحة مستطيلة ساعدته على رسم منظر الصيد بأسلوب متكامل في العناصر الفنية ، وبالتالى نجح المصور في جمعه ما بين التكوين الهرمى المتمثل في المثلث وأعلاه مستطيل داخل إطار مربع ، واذا انتقلنا إلى التكوينات الفنية المتراكبة للمناظر التصويرية المنفذة في الإطار الخارجى فوجدنا أن كل منظر مرسوم عبارة عن: شكل مثلث (تكوين هرمى)، مما ساعد على تحقيق الوحدة بين العناصر الفنية المتباينة ، والكثرة وظفت فيها العناصر في بناء وتكوين فنى متماسك متكامل .

المحور الثالث : الضوابط العقائدية المرتبطة بالبيئة التسويقة:

ظهر أسفل اللوحة في منتصف الإطار الخارجى للوحة توقيع أو ختم دائرى الشكل وملون بالأسود ومكتوب بخط النستعليق نصه : الإمامى مهدى. (شكل١٧) ، وقد لعب هذا التوقيع دورا كبيرا وفعالا في البيئة التسويقية في العصر القاجارى ولكن قبل أن نتطرق إلى أهمية دوره وتحليله ، كان لزاما أن نجيب على هذا التساؤل: هل كان هذا التوقيع أو الختم اسم لفنان أم أنه لقب وظيفيا أم لقب للتواضع والتذلل إلى الله ، أم أنه لقب مذهبى جاء بشكل صيغة عبارات دعائية؟ وبالأخص أن شاهات القاجاريين عام ١٧٩٧م جعلوا طهران عاصمة لمملكتهم ، ودعموا قوتهم بعلاقات جيدة مع الأكليروس الأورثودكسي الشيعي. وعملوا على اكتساب مودة طبقة علماء الشيعة حيث قربوا البلاطِ منهم، والإغداق عليهم؛ حتى ينالوا رضاهم وثقتهم. وقد كان الدافع لذلك شعورهم بوهن شرعيتهم الدينية والسياسيةحسن البريكى : ٢٠١٠، الشيعة ، مجلة الواحة ، العدد ٦٠ ، ص ص ١٤ -١٥ ، لذلك إذا تمعنا في هذا اللقب نجده أنه ينقسم إلى :

*الإمامي : وهو لقب من ألقاب الدينية المذهبية الشيعية ونسبة لعائلة الإمامى التي تعد من أقدم وأعرق العائلات الفنية الموجودة في أصفان (٢٧)

*مهدى : هو لقب الإمام الإثنى عشر من أئمة الشيعة وهو أبو المهدي المنتظر الإمام الثاني عشرعند القطعية من الإمامية[٢٨] .وبالتالى نستطيع القول بأن هذا الختم استخدم لترويج المذهب العقائدي الشيعى وأصبح من العوامل المهمة لتسويقها ، ويؤكد ذلك وجود خمس لوحات ، ينتمون إلى العصر القاجارى ، محتفظ بهم متحف قصر المنيل بالقاهرة ، ومطبوع عليهم نفس ذات الختم أثر ١٢/سجل ٢١، أثر ١٤/سجل ٥١٧ ، أثر١٥/سجل٥٢٣، أثر٣/سجل ٥١٦ ، أثر٢٠/سجل٥٢٨. كما انتشر وأصبح علامة مميزة لدى بعض مصوري الشيعة إذ ورد ذات الختم في إحدى

التصاوير التي ترجع إلى المدرسة العثمانية وتصويرة أخرى ترجع إلى العصر المغولى الهندى ، ولكن حينما تعرضا الأستاذ الدكتور/ ربيع خليفة (ربيع حامد خليفة : ١٩٩٩ ، لوحة ١٩٢ ، ربيع حامد خليفة : سنة٢٠١٥ ، ص ٣٥٨، الأستاذ الدكتور / فايزة الوكيل فايزة الوكيل : ١٩٩٨ ، ص٦٩٦ لوحة ٢ ، ص ٦٧١.) إلى هاتان اللوحتين فذكروا أنهما توقيع الفنان الإمام المهدى ، وبالتالى قد جانبهما الصواب لإن هناك فرقا واختلافا كبيرا ما بين إمضاء باسم فنان وبين ختم مستخدم من أجل ترويج فكر أو مذهب بعينه والدليل على ذلك تمسك العديد من المصورين الإيرانيين بتقاليدهم الوطنية والتي صاحبت التأثيرات الفنية الأخرى وقاموا بمزجها في عمل أسلوب جديد ذى طابع خاص ، فضلا عن حدوث العديد من القسمات الثورية الاجتماعية والسياسية المضادة للفكر الشيعى للمزيد انظر : موسى النجفي وموسى فقيه حقانى : ٢٠١٣، ص:ص ٢٣١: ٢٥٠، مما دعى إلى عدم اهتمام المصور في تلك الفترة بإمضاء اسمه ولكنه اهتم بخدمة أغراضه المذهبية وإظهار مدى سيادة الدولة ، وبالتالى اصطبغت مثل هذه اللوحات بصبغة فنية دينية مميزة .

الخاتمة والنتائج :

*تمكنت الدراسة من معرفة تأريخ اللوحة بالتحديد سنة ١٩١٨-١٩٢٠م أى بداية القرن العشرين ، وساعد على ذلك دمج علم التصوير الإسلامي الذى يهتم بالصورة الفنية وتحليلها من الناحية الآثارية والجمالية وبين علم الكوديكولوجيا الذى ظهر أثناء القرن ١٩م ويشمل دراسة الصورة الفنية "كيان مادى" من حيث الصناعة والمادة الخام والألوان وغيره .

- ❖ توصلت الدراسة من خلال استخدام جهاز الميكروسكوب الإلكترونى الماسح في الفحص والتحليل إلى توضيح تتابع طبقات اللوحة و شكل الألياف الورقية المصنوع منها الورق المقوى "ورق الاسبارتو" مما ساعدت على طبع الرسوم والمناظر التصويرية بأسوب التفريغ في مساحة صغيرة بمنتهى الدقة .
- ❖ أكدت الدراسة على وجود طبقة الكالسيت في طبقة التحضير لتقوية الورق وتنعيمه وإعطاء اللون الأبيض، ووجود عنصر الزنك والأكسجين ليدل على أبيض الزنك المستخدم كمكون لأرضية التحضير ، كما ظهر عنصر الباريوم مع الكبريت للحصول على ليثيون أبيض شفاف للتلميع والتقوية
- ❖ أكدت الدراسة استخدام ورق معدني ملون باللون الذهبى مكون من عنصرى النحاس والزنك مما يدل على انه تقليد الذهب وذلك متمشيا مع الحالة الاقتصادية المتردية في تلك الفترة .
- ❖ نجحت دراسة اللوحة في نقل مناظر تصويرية متعددة ؛ لتعبر عن الحياة الاجتماعية حيث انقسمت إلى عشرة مناظر تنشر لأول مرة ، مرفق بها أربعة عشر شكل توضيحى من عمل الباحثة .
- ❖ أظهرت اللوحة مدى استيعاب المصور لمتطلبات المجتمع القاجارى حيث برز مدى التشابه والإختلاف بين رسوم المناظر والعناصر الزخرفية المتنوعة وأساليب الدعاية والترويج وسبل الإنتشار المستخدمة وساعده على ذلك تمسكه بالتقاليد الفنية الإيرانية الموروثة والأساليب الفنية الصينية والأوروبية الوافدة ؛ لذا أبدع الفنان في إخراج هذه اللوحة وإعطائها طابع خاص ومميز مما كان له أكبر الأثر في حفظ التراث الحضارى والثقافي لهذا العصر وبالأخص تلك الفترة .
- ❖ أكدت اللوحة من خلال ختم "الإمام مهدى" بأن مصور هذه اللوحة ينتمى للمذهب الشيعى المنتشر في إيران فضلا عن أن هذا الختم كان يستخدم بكثرة كتوقيع في صور الألبومات سواء أكان في العصر القاجارى أو العصر العثمانى أو العصر المغولى الهندى وبالتالى أصبح من العوامل الهامة لتسويق وترويج المذهب الشيعى .

تعليقات الحواشي:

(١)تشير كلمة «التراث» لغويا إلى ما يورث عن الآباء من مال أو جاه ، وقد وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم بمعنى المال الموروث، في قوله تعالى: {وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا } (الفجر: ١٩) المعجم الوسيط : ، ص: ١٠٦٦، ١٠٦٧، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٨م، مكتبة الشروق الدولية. أما مصطلح «التراث» بصفة عامة يمكن تعريفه من «زاويتين: تراث السلوك والعادات والقيم غير المكتوبة؛ وتراث الإبداعات الفكرية والفنية والأدبية، المكتوبة أو المسجلة والمرئية المحفوظة . سامي خشبة: ١٩٩٧م)

(١) الكوديكولوجيا La codicologie أو علم دراسة المخطوطات هو لفظ مشترك من لفظان، أولهما الكلمة اليونانية Logos التي تعني "علم"، والآخر كلمة لاتينية هي Codex والتي تعني الكتاب الرأسي المكون من كراسات، ظهر هذا العلم بشكل مستقل في منتصف القرن العشرين وهو مرحلة تالية بعد ظهور علم تطور الخط أو ما يعرف بـ La paleographie والذي ظهر في القرن التاسع عشر. وبالتالى هو علم دراسة المخطوطات بالمفهوم الحديث . إياد خالد الصباغ : ٢٠١١م ، ص ص ١١٢-١١٣) ، (أحمد شوقي بنين ومصطفي طوبي: ٢٠٠٥ م ، ص ٢٠٢) . وإن كل كتاب مخطوط تتم الدراسة عليه يخضع لظروف بيئته وعصره بمعنى أن كل العناصر التي تتم دراستها بواسطة الكوديكولوجيا من أقلام وأحبار وغيرها تخضع صناعتها وجودتها للعصر الذي كُتب فيه هذا المخطوط وحسب الأعراف التقاليد التي سادت هذا العصر والمرتبطة بصناعته وجودته، لذا اهتم علم الكوديكولوجيا بجانب الأشكال المادية للمخطوط بدراسة الظروف التي أنتج فيها المخطوط والطريقة التي اتبعها النساخ والوراقون والمزخرفون والمجلدون في عملها في عصر المخطوط المدروس، واختلاف البيئة الجغرافية والزمنية وأثر ذلك على إنتاج المخطوط. أحمد شوقي بنين : ٢٠٠٤م ،ص٤٢. أيمن فؤاد سيد: ١٩٩٩م ، ص ١٥) ، فرانسوا ديروش : سنة ٢٠١٥، ص ص ٤٠-٤١ ، أيمن فؤاد سيد :٢٠١٠م ، ص ص ٣٢-٣٣ ، ادهام محمد حنش :سنة ٢٠١٠ ص ص ٥٥-٥٦)

(٢) (اللوحة لغويا : مصدر لاح / لاخ الى اللوحة : النظرة كاللمحة ، واللوحة لوح من الورق الغليظ أو النسيج يصور منظر طبيعى أو مشهد تاريخى نحو ذلك تصويرا فنيا ، اللوحة : اسم الجمع لوحات ، لوحة التسمير : لوحة خشبية تثبت على جدار كى تدق فيها المسامير (المعجم الوسيط : ص٨) ، وقد تم ذكر الكلمة في القران الكريم فِي لَوْحٍ مَّحْفُوظٍ . سورة البروج : أية ١٢٢ ، وَكَتَبْنَا لَهُ فِي الْأَلْوَاحِ . سورة الأعراف : أية ١٤٥) اللوحة كمصطلح : هى كل مساحة مسطحة رسمت فيها يد الفنان خطوطا وأشكالا وسكبت فيها روحه وعواطفه وألوانه، وضمنها عقله قيما وأفكارا وأهدافا تتحدث مع المتذوقين بلغة العيون والأبصار مترجمة لهم أحاسيس الفنان ومشاعره وأرائه في فترة زمنية معينة . (أحمد عبد الرحمن الحرنده في الفنون التشكيلية كيف تتذوق اللوحة الفنية ، ص ٨٠) ، أما اللوحة الفنية لغة بصرية أثرت بشكل كبير في إنتاج مفاهيم جديدة حيث أسهمت في إثراء كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الإنسانية والقيم والمعان الجمالية فأصبحت قوة تعبيرية عالية المستوى فهى نتاج عملى عقلى وعاطفي مشترك ومتماسك . بلجيلانى لطيفة : ٢٠١٦ ،ص٢٥٠)

(٣) تم ذكر هذا النوع من الورق داخل البطاقة التعريفية باللوحة في سجلات المتحف .

(٤) تم الفحص بالمركز القومى للبحوث ، الدقى ، بالقاهرة

(٥) فن المنمنمات(Miniatures) : نوع من الرسم برع فيه الفنانون المسلمون خصوصا في توضيح الكتب المصورة وفي الصور الصغيرة الملونة ، كما هو فن توشيح النصوص بواسطة التصاوير أو الرسوم التوضيحية المصغرة ، ويندرج أيضا تحت ما يسمى بـ "فن الكتاب(ArtofBook) "؛ وهو فن زخرفة وتذهيب وتزيين وتزويق الكتب أو المخطوطات .. وكلمة منمنمة في المعجم الوجيز تعني الشيء المزخرف والمزركش، ونمنم الشيء : أي زركشه وزخرفه، والنمنمة هي : التصوير الدقيق الذي يزين صفحة أو صفحات كتاب أو مخطوط، ومظاهرها الدقة في التصوير وتنميق المخطوط بالرسوم والألوان، وهي الصور والرسوم التوضيحية

في الكتب والمخطوطات التي أنتجتها الحضارة الإسلامية، وتتميز هذه الصور رغم صغرها بكثرة تفاصيلها ودقتها وكثرة العناصر الفنية أو التشكيلية كالآدمية والحيوانية والنباتية وغيرها. . صفا لطفي الألوسى ، ٢٠١٤، ص ١١.

(٦) البيئة التسويقية : هى أي شيء وكل شيء خارج حدود المنظمة، أي أن المنظمة هي جزء من كل، وعليها أن تتفاعل مع المتغيرات المحيطة بها". محمود جاسم محمد الصميدعي: ٢٠٠٤، ص٥٢.وتعرف أيضا بأنها: "مجموعة من القيود التي تحدد سلوك المنظمة والتي بدورها تقوم بتحديد طرق التصرف اللازمة لنجاحها وبقائها".فريد راغب النجار : ١٩٩٩ ، ص٣٠. وقد ورد لها تعريفاً شاملا للبيئة التسويقية وهي الآتي: "ينظر إليها على أنها مجموعة العوامل الداخلية، والخارجية التي تؤثر على قدرة وإمكانات إدارة التسويق في تطوير وتحقيق عمليات التبادل ناجحة مع العملاء أو المستفيدين الفعليين والمحتملين، و حتى تنجح المنظمة فعليها أن تكيف مزيجها التسويقي بما يتناسب مع التطورات المختلفة و المتغيرة في بيئتها الخارجية أو الداخلية . عبد الكريم بن عميرة: ٢٠٠٦، ص ٥٢.

(٨)الضوابط : مفردها ضابط ومعناه لغويا : لزوم الشيء ويقال ضبط الشيء: حبسه وحفظه بحزم ، ورجل ضابط : أى حازم (ابن منظور : لسان العرب ، ج٧ ، ص ٣٤٠) ، أما الضابط اصطلاحا : من العلماء من عرف القاعدة بأنها ضابط ، وعلى هذا إنما قيل في تعريف القاعدة يقال هنا ، اذ لا فرق بينهما ولهذا جاء في المعجم الوسيط : " الضابط عند العلماء : حكم كلى ينطبق على جزئياته " . (ابراهيم مصطفي وآخرون : المعجم الوسيط ، ج١ ، ص٥٣٣) ، وأحيانا عرف الضابط بمعنى : كل ما اختص بباب ، وقصد به نظم صور متشابهة . للمزيد انظر : هنية سالمى : ، ٢٠١٥ ، ص٣٩)

(٩)الاستنسل أو الروسم في اللغة : هو لويح مكتوب بالنقش تختم به ، أو الطابع يطبع به (مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، ط١، العيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص ٢٦٤) ، ومن الممكن أن يكون من معدن أو ورق مقوى أو شمع على صورة حروف أو رسوم ، والروسمة : الطبع بالروسم او الاستنسل ، ويروسم : يخطط أو يطبع بالاستنسل ، ويخرق على شكل روسم او استنسل ، وانتقل هذا المصطلح بنفس معناه في اللغة الانجليزية ويسمى الورق الروسمى "stencil paper"، stencilize ، أما الإستنسل كمصطلح : هوعبارة عن ورق شفاف بلاستيك " وقد كانت هناك مصانع مخصصة لعمل أشكال وتصميمات معينه ، ومما هو جدير بالذكر أن الطباعة بإستخدام الاستنسل لا يحتاج إلى موهبة في الرسم ولكن يحتاج إلى مهارة في استخدام الألوان وتنسيقها بشكل جيد . منى محمد ابراهيم عبد العزيز : طباعة الاستنسل والشاشة الحريرية ، جامعة الملك عبد العزيز ، دار السلام ، ط١ ، ص ص ١٢-١٣ ، وجدان نجاح عبد الرازق الشمرى : آليات الإظهار للطباعة النافذة في فن الكرافيك ، مجلة بابل ، العلوم الانسانية ، مج٢٤،العدد ٣ ، ٢٠١٦ ، ص ١٢٩٢ ، وقد استخدمت هذه الطريقة في العديد من التحف التي تنتمى إلى الفترة القاجارية . رحاب الصعيدى : المرجع السابق ، ص ٥١٢

(١٠)مدق الاستنسل : عبارة عن فرشاة كثيفة الشعيرات مستوية السطح ، وتوجد بمقاسات مختلفة وفقا لمساحات الوحدات المراد طباعتها ويتم ذلك عن طريق ملامستها ألوان الطباعة والتخلص من اللون الزائد عن الحاجة لعدم أحداث عيوب غير مستحبة ويتم =استخدامها حول أو داخل الوحدات المفرغة والفرشاة (المدق) في وضع رأسي فوق السطح المراد طباعته ، كما يجب أن تكون ضربات الفرشاة بشكل متقارب حول الوحدات المفرغة ، وتتم الطباعة بطريقة التفريغ للوحدات بأحد أسلوبين : إما الطباعة داخل الوحدات المفرغة وذلك بدء من الخطوط الخارجية المحددة للوحدات وذلك في اتجاه مركز الوحدة (تستخدم غالبا في مساحات الضيقة) والأسلوب الثاني: يتم بوضع الوحدات على سطح المنسوج المراد طباعته وتلوين حولها بدء بالخط المحيط بالوحدة في اتجاه خارجي (تستخدم المساحات الواسعة) كما أن تغيير مواضع طباعة الوحدات المفرغة إلى الداخل مرة والى الخارج مرة أخرى للحصول على

تنويعات وتأثيرات فنية تمثل في حد ذاتها نمو للخبرات الفنية . (إيمان أحمد محمد عبد الحميد : ٢٠١٣ ، ص ص ٦٥-٦٦)

(١١)الطباعة في اللغة العربية طَبَعَ الكِتَابَ : صَفَّ كَلِمَاتِهِ بِأَحْرُفٍ مَطْبَعِيَّةٍ لِنَقْلِهَا عَلَى الوَرَقِ بِوَاسِطَةِ الآلاَتِ الْمَطْبَعِيَّةِ. نقَلَ صورتَه من الحروف المعدنية المجموعة إلى الورق بوساطة المطبع، طَبَعَ الشَّيْءَ : نَقَشَهُ، رَسَمَهُ . الطَّبَاعَةُ : حرفةُ نقل النسخ المتعددة من الكتابة أَو الصور بالآلات. الطَّبَّاعُ : من حِرْفَتُه الطِّباعة.المَطْبَعَةُ : المكانُ المعدُّ لطباعةِ الكُتُبِ غيرها. (ج) مَطابعُ .والطباعة هي : طبع الكلمات والصور التصميمات فوق الورق أو النسيج أو المعادن أو أي مواد أخرى ملائمة للطبع فوقها. (ابن الفيروزابادى : ١٩٨٧، ص ٣٥٠)، وهذا يطلق عليه فن الجرافيكgraphic arts فنون تخطيطية أو تصويرية كالتصوير والرسم والكتابة . وتتم بنسخ صور من الأصل بطريقة ميكانيكية. للمزيد عن تاريخ الطباعة ونشأتها وتطورها (انظر : خالد عزب : ٢٠٠٧ ، ص ص ٥٠-٥١)

(١٢) التذهيب: اسم مشتق في معاجم اللغة ، من الفعل الثلاثى المزيد : ذهب ، ومعناه يفيد : الطلاء والتمويه والتوشية بالذهب ، ويطلق على الشيء المطلى بالذهب المُذهب أو المَذهب . اما كمصطلح عبارة عن التحلية والتزيين بالذهب المصنع حصرا على أشكال الحلى الذهبية المتنوعة ، والصفائح الورقية الرقيقة جدا ، وحبيبات الذهب وماء الذهب السائل ثم توسع المفهوم ليشمل كل ماله علاقة بالذهب من حيث المكونات وطريقة الصنع او القوام او اللون أو أى شيء من هذا القبيل . للمزيد انظر : شادية الدسوقى : ٢٠٠٢، ص٧٦ ، ادهام محمد حنش : ٢٠١٠ ، ص ص ٢٠٦-٢٠٧. وقد ارتبط أسلوب التذهيب بالك منذ استخدامه على جلود الكتب في العصر التيمورى وكان من إحدى السمات المميزة لهذا الأسلوب الصناعى ، واستمر بنفس القوة حتى العصر الصفوى وبالأخص القرن١٠ه-١٦م للمزيد انظر : رحاب الصعيدى المرجع السابق ، ص ص ٥٧٧-٥٧٨

(١٣) الورق المعدنى : استعمل على حفر الأثاث الراقى واطارات الصور والمصابيح والتحف الفنية ويستعمل أوراق الهب أو مسحوق البرونز والنحاس المؤكسد على نفس الأشياء ولكن بأثمان شعبية وقد وصل في صناعته الفنانين الى أعلى مستوى ، وهذه التقنية كانت موجوة في القرن السادس عشر ووصلت إلى قمتها في النصف الأول من القرن ١٨ حيث كان يتم طبعته ولصقه على الورق المعجن

(١١) -Wolfe,R.J;Marbel Paper, p :p 155:160

(١٢) -A. Haemmerle 1977, p. 77-130

(١٤) مما هو جدير بالذكر ظهور أوراق معدنية ملونة باللون الذهبى بها نفس ذات العناصر المعدنية المكونة من النحاس والزنك وقد كانت مستخدمة في الأسقف الداخلية من الفترة المملوكية ٦٤٨-٩٢٣ه/٢٥٠-١٥١٧م واستمرت حتى العصر العثمانى ٩٢٣-١٣٤١ه/١٥١٧-١٩٢٢م، وفترة حكم أسرة محمد على ١٢٢٠-١٣٧٢ه/١٨٠٥-١٩٥٢م .

Atef A. Brania ; 2009 , p p 5-6

(١٥) يوجد بمتحف بمخزن قصر الامير محمد على العديد من نفس هذه اللوحات المنفصلة ومسجل عليها مناظر يومية اجتماعية والتي كانت ربما تستخدم كهدايا تذكاريا تباع في الأسواق أو تعلق في المنازل تحت أرقام سجل ٢١-أثر١٢،سجل٥١٧-أثر ٤ ، سجل ٥٢٨-أثر٢٠، سجل٢١-أثر١٢).

(١٦) القراية : نوع من أدوات الإضاءة الزجاجية التي كانت توضع داخل المشكاه أو التنور ربما مشتقة من الفعل قرأ لإنه يقرأ في ضوئها ، أو من الفعل قر إذ يقال قر القدر أى صب فيه الماء والقراية تملأ عند ايقادها بالزيت وقد وصف شكلها عبارة عن: كوب من الزجاج مخروطى الشكل متسع الفوهة ذى قاع مسطح أو مدبب بشكل يشبه القرطاس وفي هذه الحالة كان يوضع على حامل ؛ ليرتكز عليه وتزود القراية بكمية من الزيت . حسن محمد نور : ٢٠١٥،ص ص ١١٩-١٢٠ .

(١٧) هي الاسم العربي لأداة التدخين المعدنية الفارسية المعروفة بالشبك الفارسي ، وهى في الفارسية (ناركيل) ، وفي التركية (ناركل) ، و(ناركلة) ، وتطلق لفظة نارجيلة في الأصل على ثمرة جوز الهند ،. انظر : (ربيع حامد خليفة : ١٩٩٨ ، ص ٣٧٠) ، وجاءت في المراجع إما نارجيلة أو أرجيلة ، وانقرض الآن هذا الاسم ، والشائع هو إطلاق كلمة الشيشة على النارجيلة المعدنية أو الزجاجية ، وتتكون من وعاء يتخذ شكلا كرويا أوناقوسى مقلوب يستدق هذا الوعاء بشكل قبة ، ونهاية الرقبة يركب الحجر ويخرج من منتصف البدن أنبوب طويل ، يركب فيها الخرطوم الطويل والمصنوع من الجلد ، ينتهي =بمبسم ، ويمر بداخلها أنبوب طويل متصل بالحجر، وتملأ بقدر ثلثيها بالماء ، ويستعمل لها نوع معين من التبغ الفارسي (تنمباك) ، يجعل في حجر الشبك وهو رطب ، ثم يوضع عليها جمرتان من الفحم . انظر، (فايزة محمود عبد الخالق الوكيل : ١٩٩٠، ص ص ٤٢٦-٤٢٧) ، والنارجيلة نوعان ، النوع الأول رخيص ، ويتخذ من جوز الهند ، أو غيرها من المواد الرخيصة ، أما النوع الثاني فيصنع الجزء السفلي منها أي القاعدة من النحاس وغيره .- ربيع حامد خليفة : ١٩٩٨ ، ص ٣٧٠

(١٨) مما هو جدير بالذكر ظهور تشابه شكل الجلسة مع صورة لشاب متأمل ، يجلس جلسة شرقية وقد اتكأ بمرفقيه على وسادة بينما يستند برأسه على أصبعى السبابة والإبهام يده اليسرى ، تحمل توقيع المصور رضا عباسى ترجع إلى ١٠٤٠-١٦٣٠م ربيع حامد خليفة :٢٠٠٧، ص ١٨٢، لوحة ٥١ ، فضلا عن ظهور الشخوص يخلعون عمامتهم من رؤوسهم ويضعونها بجانبهم وذلك داخل منظر تصويرى لأربع صور شخصية كاملة فردية وثنائية لأشخاص يقرأون في الكتب ، منفذة على باب من الخشب مزخرف بأسلوب اللاكيه يؤرخ بالقرن ١١ه- ١٧م ، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة . محمد عبد اللاه : ٢٠٠٤ ، ص ص ٣٩٥-٣٩٦، صور ٢٨٧-٢٩٠) ،(أبو الحمد فرغلى : ١٩٩٦ ، ص ص ٢٠١-٢٠٢)

(١٩) الطنبور : آلة موسيقية من الآلات الوترية من فصيلة العود ذات صندوق مصوت ، ورقبة طويلة ، وأوتار وقد عرف من الطنبور : آلة موسيقية من الآلات الوترية من فصيلة العود ذات صندوق مصوت ، ورقبة طويلة ، وأوتار وقد عرف من الطنابير صتفان الأول يطلق عليه الطنبور الخرسانى ويستعمل في بلاد خراسان والصنف الآخر يعرف بالطنبور البغدادى ويستعمل بلاد العراق ، والطنبور الخراسانى هو الصنف الكبير من هذه الالات وقد انتقلت هذه الألة إلى أوروبا إلا أنها لم تعن بها كثيرا وظل تطورها وفقا على الحضارات الشرقية ويعتبر الطنبور من أرقى الالات الوترية فهى تدل على المدنية الموسيقية وهو لم يظهر في الآثار الإيرانية إلا في العصر الإسلامي ، وقد تنوعت أشكاله إلى أن أصبح شكله مميز في العصر الصفوى حيث ظهر على شكل صندوق مصوت على شكل كمثرى ، وجدير بالذكر أن المصور سلطان محمد كان من أكثر المصورين ميلا لتمثيل آلة الطنبور واظهارها بشكل دقيق مثلما في تصويرة له تمثل شابا يعزف على الطنبور محفوظة بمتحف سنسيتانى بأمريكا . للمزيد انظر : صلاح احمد البهنسى : ١٩٩٤ ، ص ص ١٩٨-١٩٩ .

(٢٠) الدعاية : هى نشر الأفكار والعقائد والمواقف السياسية على أوسع نطاق بهدف إيصالها إلى أكبر عدد ممكن ، ويستخدم الدعاه أفضل وسائل الاتصال وأكثرها تأثير في الناس وتميل الدعاية إما إلى ابراز الوجه الجميل واخفاء العيوب والأخطاء ، وإما إلى التاثير في الشخص أو القطاع المخاطب . لمياء سامح : ٢٠١٤، ص٣)

(٢١) القزلباش: هى من الفرق المتولدة من الاثنى عشرية ولها صبغتان ، (صبغة شيعية وصبغة باطنيةصوفية) وهى كلمة تركية مركبة من كلمتين :قزل ومعناها : الأحمر وباش معناها : الراس فيكون معنى كلمة قزلباش أحمر

الرأس وهو اسم لاتحاد بعض الاتراك من الأناضول وآزربيجان المكون من سبعة قبائل استاجلوا –شاملو-تكلو-روملو-افشار-ذو القدر-قاجار .للمزيد انظر : عادل عبد المنعم سويلم : ، ١٩٩٤، ص٧٨ ، حنان مطاوع : ٢٠١٠،ص ص ١٤٩-١٥٠

(٢٢) عناصر زخرفية هندسية أخذها الإيرانيون من الفن الصيني، وهو زخرفة إسفنجية الشكل لعلها كانت في الشرق الأقصى رمزا لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق والصخور والجبال ثم اقتبسها الفنانون الايرانيون فيما اقتبسوه من الأساليب الفنية الصينية. أنظر:زكي محمد حسن: ١٩٤١،ص ص ٢٨٥-٢٨٦)

(٢٣) كانت هناك صلات تجارية قوية بين إيران وأوربا عن طريق معابر تجارية مختلفة ، مما ساعد على جلب العديد من المنتجات الفنية إلى إيران ، فضلا عن إتباع العديد من الفنانين الإيرانيين للأسلوب الفنى الأوروبى نتيجة لإقامتهم فترة من الزمن بأوروبا للمزيد انظر : إيمان محمد العابد يس : ٢٠٠٨

(٢٤) انتشرت في الصور القاجارية الأدوات المستخدمة سواء في الشراب والإضاءة والتي كانت تتميز بالشكل المربع لتأثرها بالطراز الأوروبى . ايمان العابد : ٢٠٠٨، ص ١٤٥

(٢٥) التكوين الهرمى في عصر النهضة : كان بداية نحو واقع فكرى جديد وهو ظاهرة ايطالية النشأة لم يكتب ان امتد لكل أوروبا سعت إلى إحياء الفن الكلاسيكى القديم مما كان سببا في تسميتها بهذا الإسم الذى يعنى البعث او الولادة من جديد وسميت أيضا بالحركة الإنسانية ، لقد ساعد الإتجاه التجريبى على فحص الكثير من الأراء العلمية التي استمدتها النهضة من الإغريق وكذلك ما وصل إليهم من علوم وطرق للتجريب والقياس عن الجامعات التي أنشئت لأول مرة في أوروبا في القرنين الثانى والثالث عشر بالإضافة لما وصل إليهم من علوم عربية ومن أهمها أفكار الحسن بن الهيثم عن الضوء وعن مخروط الأشعة الساقط من الأشياء على العين والذى كان أساسا لعلم المنظور ومع ذلك باستثناء علم المنظور وما تضمنه من وضعيات تصميمية جديدة أرست قواعدها النهضة كان استخدام التناسبات الرياضية مرتبطا بالرؤى الإغريقية مثل النسبة الموسيقية (٣:٢:٤) والتي تستخدم في تقسيم مساحة اللوحة وترتيب عناصرها. رضا مسعد الهوارى : ٢٠١٤، ص ص ٥٥-٥٦

(٢٦) كانت تصاوير المدرسة الإيرانية تحدد بأطر من الجهات الأربعة وذلك على عكس المدرسة العربية في التصوير والتي لم تحط بأطر إلا فيما ندر ولعل ذلك يرجع إلى التأثر بالصين وتغير فكرة المصور المسلم الذى اعتبر تصاويره أبعد من كونها شارحة للنصوص وأعدها لتكون بمثابة لوحات فنية مستقلة كما هو الحال في التصوير الصينى .(زكى محمد حسن :١٩٤٠، لوحة ٩شكل١٣)

(٢٧) كانت القبيلة القاجارية من أبرز القبائل السبع التي مهددت للشاه اسماعيل الصفوى سبيل تأسيس الدول الصفوية التي قامت على نشر المذهب الشيعى في ربوع ايران التي دام حكمها لإيران ما يقرب من مائتين وأربعبين عام وقد كلف بعض أفراد هذه القبيلة بالسفارة للدولة الصفوية ؛ لذلك انتشر التشيع في ايران منذ فترة مبكرة كما انتشر التصوف كرد فعل لما شهدته البلاد من اثار مدمرة للنفوس والتف الناس حول شيوخ طريقة وتصوف إلى رجال سياسة ومارسوا إلى جانب حياتهم الدينية الحياة العسكرية . سمية حسن : ١٩٨٨ ، ص ٩

(٢٨) كلمة المهدى في الأصل كلمة بسيطة وهى إسم مفعول من هدى يهدى فكل من هداه الله فهو مهدى وقد استعملت في هذا المعنى أيام النبى صلى الله وعليه وسلم واستمرت الكلمة بمعناها اللغوى مستعملة ومستخدمة إلا أنها بدأت تتحول شيئا فشيئا فخصوا اسم المهدى بعلى وحده وجاء في كتاب أسد الغابة انهم اطلقوا عليه هاديا مهديا ، ثم اطلقوا الكلمة على الحسين بعد مقتله فقالوا : المهدى ابن المهدى .ولما قتل الحسين ومات الحسن رأت طائفة أنه من الطبيعى أن يرث عليا معنويا ابنه محمد ابن الحنفية ، كما رأى غيرهم أن الوارث لعلى هما الحسن والحسين فقط ؛ لإنهما

وحدهما أبناء على من فاطمة بنت الرسول ، أما ابن الحنفية فابن على لكن لا من فاطمة بل من إمرأة بنى حنيفة صليبية ، وقد نشأت فرقة تسمى الكيسانية نسبة إلى كيسان يتزعمها المختار بن أبى عبيد الثقفي وزعم هو وفرقته أن محمد ابن الحنفية هو الإمام وهو المهدى ولكنه نقل كلمة المهدى إلى معنى آخر لزمها إلى اليوم وهو في الحجاز على سبع مراحل في المدينة وأنه وأصحابه إحياء يرزقون وعند عينان نضاختان تجريان عسلا وماء لإنه يرجع إلى الدنيا فيملؤها عدلا ومن هنا ليست للكلمة معان أخرى ، فمن جهة التصقت بالشيعة وهم الذين استخدموها على هذا المعنى ، ومن جهة أخرى أضيفت إلى كلمة المهدى كلمة المنتظر فلزمتها واصبح يقال المهدى المنتظر .وكان هذا سببا في أن الشيعة أخفوا إمامهم عن عيون الأمويين والعباسيين خوفا من قتله ولكنهم يقولون الإمام المهدى ، مهدى المنتظر فيخرج الناس معه ويزيل المظالم ويحقق العدل وشاعت هذه العقيدة بين الشيعة فكانوا من حين لآخر يخرجون ثائرين يطلبون الملك باسم المهدى . أحمد أمين : المهدى والمهدوية ،٢٠١٢، ص ١١-١٢

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر العربية:

الفيروزابادى (مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادى الشيرازى) ت٨١٧هـ : القاموس المحيط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧

ابن منظور (محمد بن بكر بن منظور المصرى) ت٧١١ : لسان العرب ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط٣، ١٤١٩

المراجع العربية:

أحمد شوقي بنين ومصطفي طوبي:٢٠٠٥، معجم مصطلحات المخطوط العربي (قاموس كوديكولوجي)، الخزانة الحسنية، ط٣، الرباط

أحمد شوقي بنين : ٢٠٠٤ ، دراسات في علم المخطوطات والبحث الببلوغرافي ، مطبعة الوراقة المغربية الوطنية، مراكش ، طـ ١،

- أحمد أمين : المهدى والمهدوية ،٢٠١٢

إياد خالد الصباغ :٢٠١١ المخطوط العربي ، دراسة في أبعاد الزمان والمكان ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق

أيمن فؤاد سيد: ١٩٩٩ ،الكتاب العربي المخطوط وعلم المخطوطات، الدار المصرية اللبنانية، ط١، القاهرة

ثروت عكاشة : ١٩٨٣ ، التصوير الفارسى والتركى (موسوعة تاريخ الفن) ، مجلد (٦)،ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت

حسن الباشا : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى ، دار النهضة العربية ، القاهرة ،د ت

أبو الحمد محمود فرغلى : ١٩٩١ ،التصوير الإسلامي نشاته وموقف الاسلام منه وأصوله ودارسته ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة

حسن محمد نور : ٢٠١٥،الزجاج الإسلامي ، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة ، الاسكندرية ، ٢٠١٥

حنان مطاوع : ٢٠١٠، الفنون الاسلامية الايرانية والتركية ، دا الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، ط١

خالد عزب : ٢٠٠٧ ، وعاء المعرفة من الحجر إلى النشر الفورى ، تقديم إسماعيل سراج الدين ، مكتبة الاسكندرية

ربيع حامد خليفة : ٢٠٠٧ ،مدارس التصوير الإسلامي في إيران وتركيا والهند ، ط١، دار الكتب المصرية .

عبد الرحمن رأفت : الصيد عند العرب " أدواته وطرقه حيوانات الصائد والمصيد " ، ط٣، بيروت ، ١٩٨٣

زكى محمد حسن : الصين وفنون الاسلام ، مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العلمية ، القاهرة ، ١٩٤٠

_____ : الفنون الايرانية في العصر الإسلامي ، دار الكتب ، القاهرة ١٩٤٠

سامي خشبة: ١٩٩٧ ، مصطلحات فكرية ، ص: ٦٦، طبعة مكتبة الأسرة .

شادية الدسوقى : فن التذهيب العثمانى في المصاحف الأثرية ، دار القاهرة ، ط١ ،٢٠٠٢

صفا لطفي الألوسى :٢٠١٤، المنمنمات العربية والإسلامية مرجعياتها التاريخية ودلالتها وأسرار الجمال فيها ، دار المنهجية للنشر والتوزيع ، عمان

صلاح أحمد البهنسى : ١٩٨٩ مناظر الطرب في التصوير الإيرانى في العصرين التيمورى والصفوى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة

فريد راغب النجار : ١٩٩٩ ،التسويق التجريبي: تنمية المهارات التسويقية و البيعية، د.م،د.ن

لمياء سامح : ٢٠١٤، الدعايةوالاقناع واستراتيجيات التأثير ، دار غرب للنشر والتوزيع ، ط١، القاهرة

مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، ط٣، ١٩٨٣

مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، ط١، العيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ٢٠٠١

محمد فتحى الله : ١٩٩٤ ، المعادن والصخور والحفريات ، الهيئة المصرية للكتاب ،القاهرة

محمود جاسم محمد الصميدعي: ٢٠٠٤ ، إستراتيجيات التسويق"مدخل كمي و تحليلي، الأردن،دار الحامد للنشر و التوزيع

منى محمد ابراهيم عبد العزيز : طباعة الاستنسل والشاشة الحريرية ، جامعة الملك عبد العزيز ، دار السلام ، ط١

موسى النجفي وموسى فقيه حقانى : ٢٠١٣، التحولات السياسية في إيران : الدين والحداثة ودورهما في تشكيل الهوية الوطنية ، ترجمة قيس آل قيس ، مركز الحضارة لتمنية الفكر الإسلامي " سلسلة الدراسات الحضارية " ، ط١،بيروت

المجلات العلمية :

أحمد عبد الرحمن الحرنده : ٢٠٠١ ، في الفنون التشكيلية كيف تتذوق اللوحة الفنية ؟ مكتبة المنهل ، قسم الثقافة التطبيقية ، العدد ١٠

ادهام محمد حنش :٢٠١٠ ، التذهيب الإسلامي المنطلقات التاريخية وأسس التصنيف ، مجلة الأكاديمية ، العدد٥٥

_____ :٢٠١٢ بنية المخطوط وصورته الفنية : مدخل لتأسيس الكوديكولوجيا الجمالية الإسلامية ، مجلة التراث – مخبر جمع دراسةوتحقيق مخطوطات المنطقة وغيرها –جامعة زيان عاشور الجلفة ، دار المنظومة ، العدد الثانى

ربيع حامد خليفة :١٩٩٨، تحف معدنية هندية من حيدر آباد الدكن "طراز البيدرى" ، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي ، القاهرة

حسن البريكى : ٢٠١٠، الشيعة ، مجلة الواحة ، العدد ٦٠

رحاب فتحى همام : ٢٠١٣ ، منهجية علمية مقترحة لترميم وصيانة اللوحات الجدارية ذات الطرز الأوروبية المنفذة بالقصور الملكية المصرية ، كتاب المؤتمر السادس عشر للاتحاد الاثاريين العرب ، دراسات في آثار الوطن العربى ، الندوة العلمية الخامس عشر ، القاهرة

فايزة محمود عبد الخالق الوكيل : ١٩٩٠ ، أدوات التدخين في مصر في عصر محمد على (دراسة أثرية حضارية) في ضوء مجموعة متحف جاير أندرسون ومتحف قصر الأمير محمد على بقصر المنيل ، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، مطبعة جامعة القاهرة

_____ : ١٩٩٨-١٩٩٩ ، دراسة لمجموعة من التصاوير الايرانية الهندية ، بمتحف قصر المنيل ، ضمن ندوة الاثار الاسلامية المنعقدة بكلية الاثار جامعة القاهرة، ديسمبر ، دار طيبة للطباعة والنشر القاهرة

وجدان نجاح عبد الرازق الشمرى : ٢٠١٦ ، آليات الإظهار للطباعة النافذة في فن الكرافيك ، مجلة بابل ، العلوم الانسانية ، مج٢٤،العدد ٣

المراجع الاجنبية المعربة :

آرثر كريستين :١٩٥٧، ايران في عهد الساسانيين ، ترجمة يحيى الخشاب ، القاهرة

ألبرت بريس – كلارنس لى فون : ٢٠٠١ ،الأثاث دهان الأثاث زخرفته وترميمه ، ترجمة أحمد على حسن غباشى – عبد الهادى زغلول محمود ، ص –ص ٤٠٧-٤١٠. ، أحمد محمد الشامى ، سيد حسب الله: الموسوعة العربية لمصطلحات علوم المكتبات والمعلومات ، ط١

دوزى(رينهارت) : المعجم المفصل باسماء الملابس عن العرب ، ترجمة أكرم فاضل ،وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، سلسلة المعاجم ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧١

ديماند (م .س) : ١٩٥٨ ، الفنون الاسلامية ، ترجمة أحمد عيسى ، دار المعرف ، مصر

فرانسوا ديروش :٢٠١٠، المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي ، نقله إلى العربية وقدم له : أيمن فؤاد سيد ، مؤسسة الفرقان للنشر ، لندن .

ماير(ل . م) : ١٩٧٢ ، الملابس المملوكية ، ترجمة صالح الشيتى ، مراجعة :د عبد الرحمن فهمى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

الرسائل العلمية :

أحمد توفيق الزيات : ١٩٨٠ ، الأزياء الايرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة

أمين رشيد : ٢٠٠٥، المناظر الطبيعية في التصوير الإيرانى حتى نهاية العصر الصفوى ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة

أهداب محمد حسنى : ٢٠٠٨ ، الزخارف الحيوانية على التحف المعدنية الصفوية في إيران "دراسة أثرية فنية ، رسالة ماجستير ، جامعة جنوب الوادى ، قنا

إيمان أحمد محمد عبد الحميد : ٢٠١٣ ،الخصائص الجمالية لمطبوعات الاستنسل اليابانى ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان .

إيمان محمد العابد يس : ٢٠٠٨ ، التأثيرات الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجارى ، رسالة ماجستير ، كلية الاثار ، جامعة القاهرة

أيمن صلاح طه محمد : ٢٠٠٩ ،دراسة تجريبية لتقييم تأثير المعالجات الفيزيوكيميائية على خواص المخطوطات الورقية تطبيقا على نماذج مختارة، رسالة ماجستير ، كلية الاثار ، جامعة القاهرة

إيهاب أحمد حسن محمود : ٢٠١١ ، صور السلاطين والأمراء ورجال الدولة في المدرسة القاجارية " دراسة أثرية فنية " ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، مج١

بلجيلانى لطيفة : ٢٠١٦ ، اللوحة الفنية بين التحليل والنقد "دراسة تحليلية نقدية للوحة المرأة والطفل للفنان محمد اسياخم" ، كلية الآداب قسم الفنون ، رسالة ماجستير ، جامعة أبى بكر بلقايد ، الجزائر

داليا سيد توفيق : ٢٠٠٩ ، السجاد الإسلامي في التصوير الإيرانى من القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى)وحتى نهاية القرن الحادى عشر(السابع عشر الميلادى)، دراسة أثرية فنية ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة

رجب أحمد المهر : ١٩٩٩ ، مدارس التصوير الإسلامي في ايران والهند منذ القرن (١٠ه-١٦م) وحتى منتصف القرن (١٢ه-١٨م) في ضوء مجموعة متحف كلية الآثار ، رسالة ماجستير ، كلية الاثار ، جامعة القاهرة

رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدى: ٢٠١٠ ،التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسى بطهران دراسة فنية مقارنة، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الاثار

رضا مسعد الهوارى : ٢٠١٠ ، التكوين الهرمى في التصوير المعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان

سمية حسن محمد ابراهيم : ١٩٧٧ ، المدرسة القاجارية في التصوير "دراسة آثرية فنية" ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة

سومة عبد المنعم ابراهيم : ١٩٩٢، مناظر الصيد والقنص على التحف التطبيقية وفي تصاوير المخطوطات من العصر الفاطمى حتى العصر المملوكى "دراسة آثرية فنية "،رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة

عادل عبد المنعم سويلم : ١٩٩٤ ، الاتجاهات العقائدية الفكرية في العصر الصفوى وأثرها على الفنون الإسلامية ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس

عبد الكريم بن عميرة: ٢٠٠٦ ، تسويق خدمات المعلومات بالمكتبات الجامعية ، مكتبة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، رسالة ماجستير ،علم المكتبات ، جامعة منتوري ، قسنطينة

محمد عبد اللاه محمد عبد الله : ٢٠٠٤ ، المناظر التصويرية على التحف التطبيقية الصفوية (٩٠٧-١١٤٨ه/١٥٠١-١٧٣٦م) في ضوء مجموعات متحف القاهرة ، رسالة ماجستير ، كلية الاداب ، جامعة جنوب الوادى ، قنا

محمود مرسى مرسى يوسف : ١٩٩٦ ، تصاوير قصة يوسف وزليخا في مدارس التصوير الايرانية والتركية والمغولية الهندية ، دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات ، رسالة ماجستير ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة .

هنية سالمى : ٢٠١٥، ضوابط التسويق في الاقتصاد الإسلامي ، رسالة ماجستير ، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادى ، كلية العلوم الاجتماعية والانسانية .

نسرين على أحمد محمد عطاالله: ٢٠١٣ ، التحف المعدنية الإيرانية في العصر القاجارى في ضوء مجموعات جديدة ١١٩٣-١٣٤٣ه/١٧٧٩-١٩٢٥م، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الاثار.

المراجع الأجنبية :

Atef A. Brania ; Gilding technique in Islamic monumental decorated ceilings in Cairo: analytical study , JOURNAL OF THE GENERAL ASSOCIATION ARAB ARCHEOLOGY ARAB COUNCIL FORGRADUATE STUDIES AND SCIENTIFIC RESEARCH ACGSSR AND SUPREME COUNCIL OF ANTIQUITIES N.10 CAIRO 2009

A. Haemmerle. Buntpapier. Herkommen, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst. München 1977,

Pope (A.u) ; Asurvey Of Persian Art , Vol 4

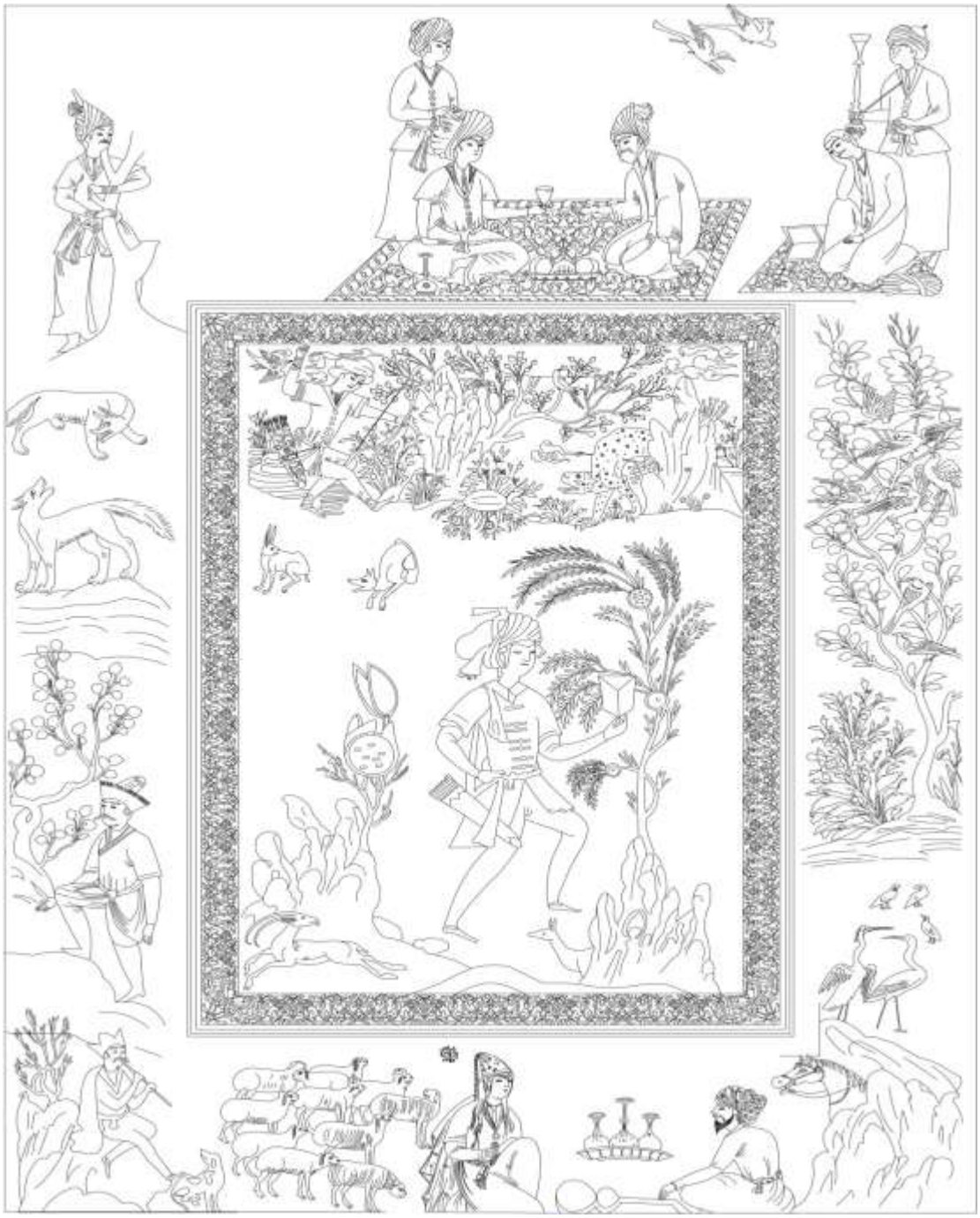
shafii farid; simple calyx ornamented in islamic art a study in arabisque cairo , cairo university press , 1956, p18

-Wolfe,R.J;Marbel Paper : Its History ,Techniques , And Patterns : with refrence to the relation of marbling to booking in europe and the western world , philadelphia : university of pennsylvania press , p :p 155:160

قائمة اللوحات والأشكال:

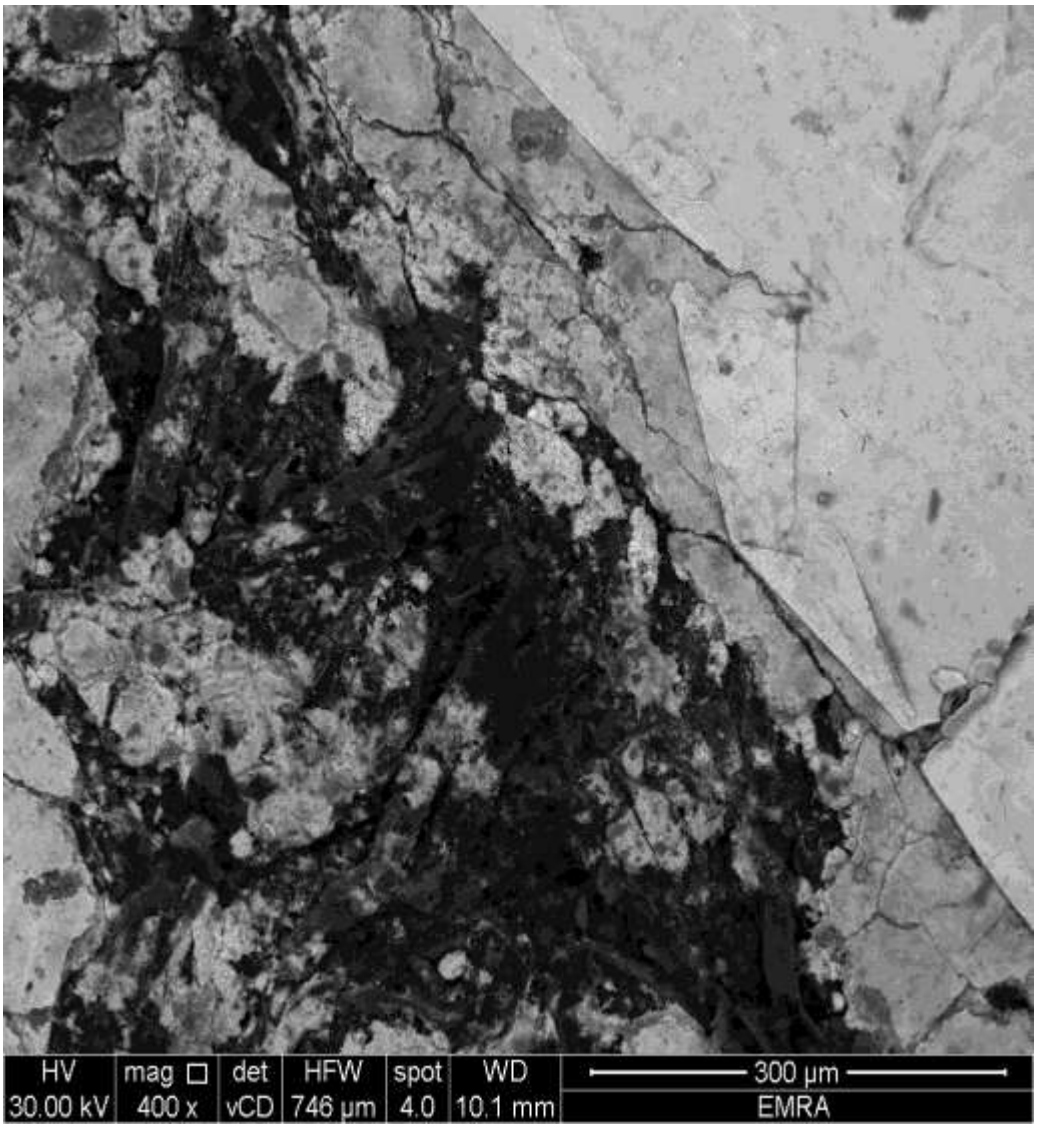
لوحة (١) لوحة تحوى العديد من المناظر التصويرية منفذة بألوان مائية على ورق مقوى محفوظة داخل مخزن المخطوطات بمتحف الأمير محمد على بالمنيل القاهرة

"تنشر لأول مرة"

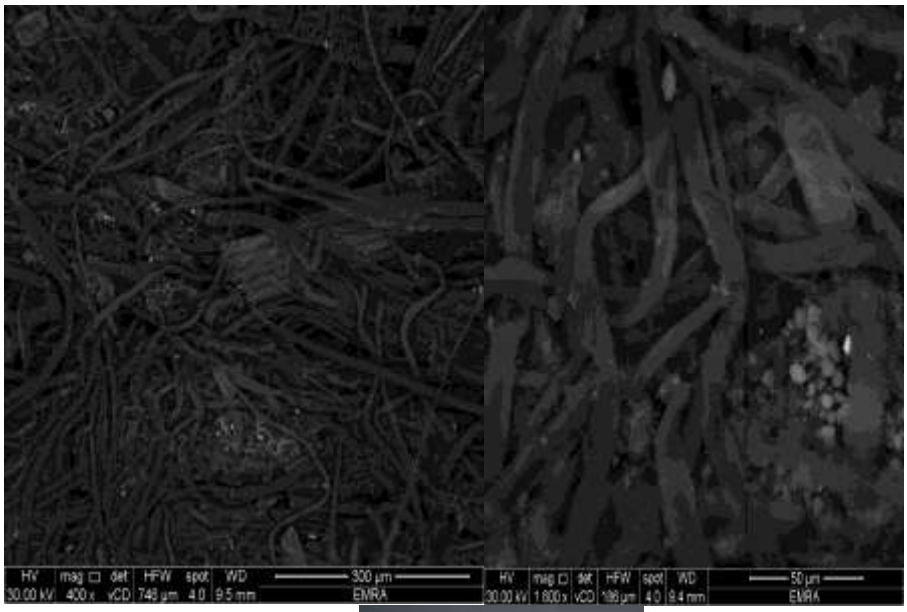


شكل (١) تفاصيل للعناصر والرسوم التصويرية (من عمل الباحثة)

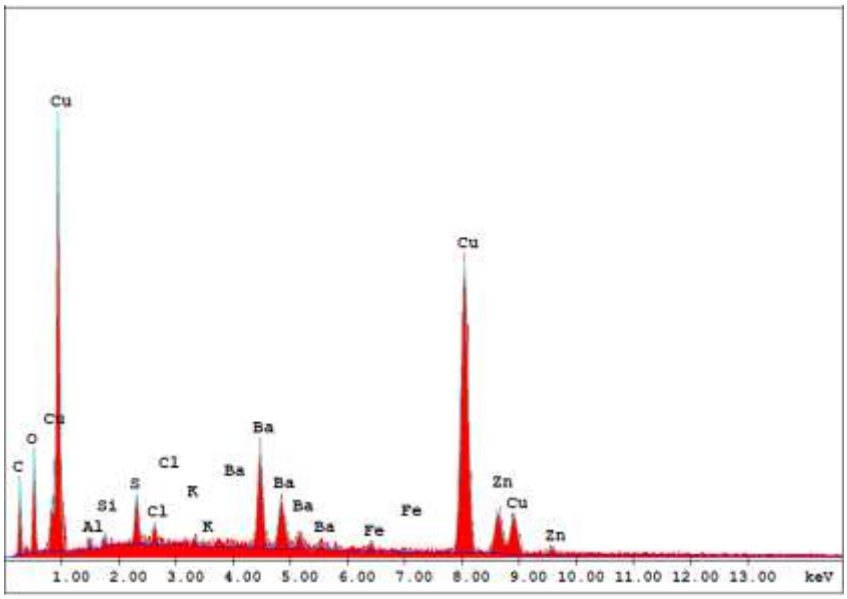
شكل (٢) توضيح لأشكال التكوينات الفنية المتراكبة " التكوين الهرمى " (من عمل الباحثة)

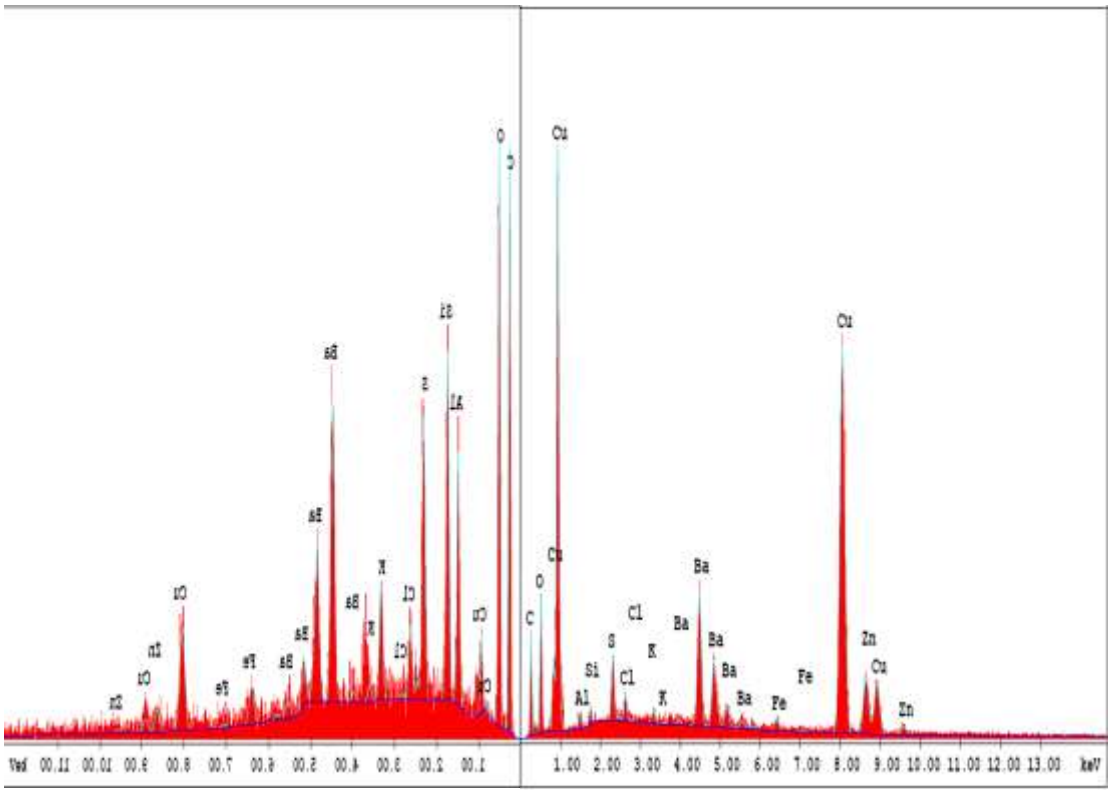


شكل (٣) صورة توضح تتابع طبقات اللوحة واختلاف شكل الالياف بينهم وتجانسها



شكل (٤) صورة توضح شكل ألياف الاسبارتو المستخدمة





شكل (٥) العناصر اللونية التي ظهرت في لوحة الدراسة

لوحة (٢) منظر الصيد باستخدام القوس (تنشر لأول مرة)

شكل (٦) رسم توضيحي لشكل الصائد والفهد (عمل الباحثة)

لوحة (٣) منظر صورة شخصية فردية لشاب مرتجلا في الهواء الطلق "تنشرلأول مرة"

شكل (٧) رسم توضيحى للشاب والقراية التي يمسكها بأصابع يده (عمل الباحثة)

لوحة (٤) منظر صورة شخصية فردية لشاب يعزف بالناى (تنشر لأول مرة)

شكل (٨) رسم توضيحى للشاب العازف وحيوان الكلب الجالس أمامه(عمل الباحث)

لوحة (٥) منظر صورة شخصية فردية لرجل واقف على ربوة "تنشر لأول مرة"

شكل (٩) رسم توضيحي للرجل عمل الباحثة

لوحة (٦) منظر صورة شخصية فردية لشاب واقف وممسك بشجرة "تنشر لأول مرة"

شكل (١٠) رسم توضيح للشاب عمل الباحثة

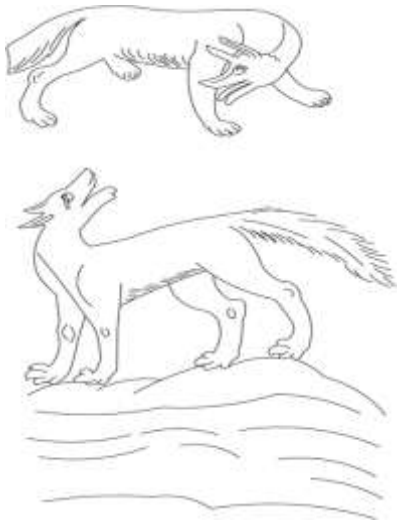
لوحة (٧) منظر شراب جماعي لثلاث شخوص " تنشر لأول مرة "

شكل (١١) رسم توضيحي لمنظر الشراب "عمل الباحثة"

لوحة (٨) منظر شراب ثنائي لرجلين "تنشر لأول مرة"

شكل (١٢) رسم توضيحي للمنظر "عمل الباحثة"

لوحة (٩) منظر تقابل وتدابر بين ثعلبين "تنشر لأول مرة"



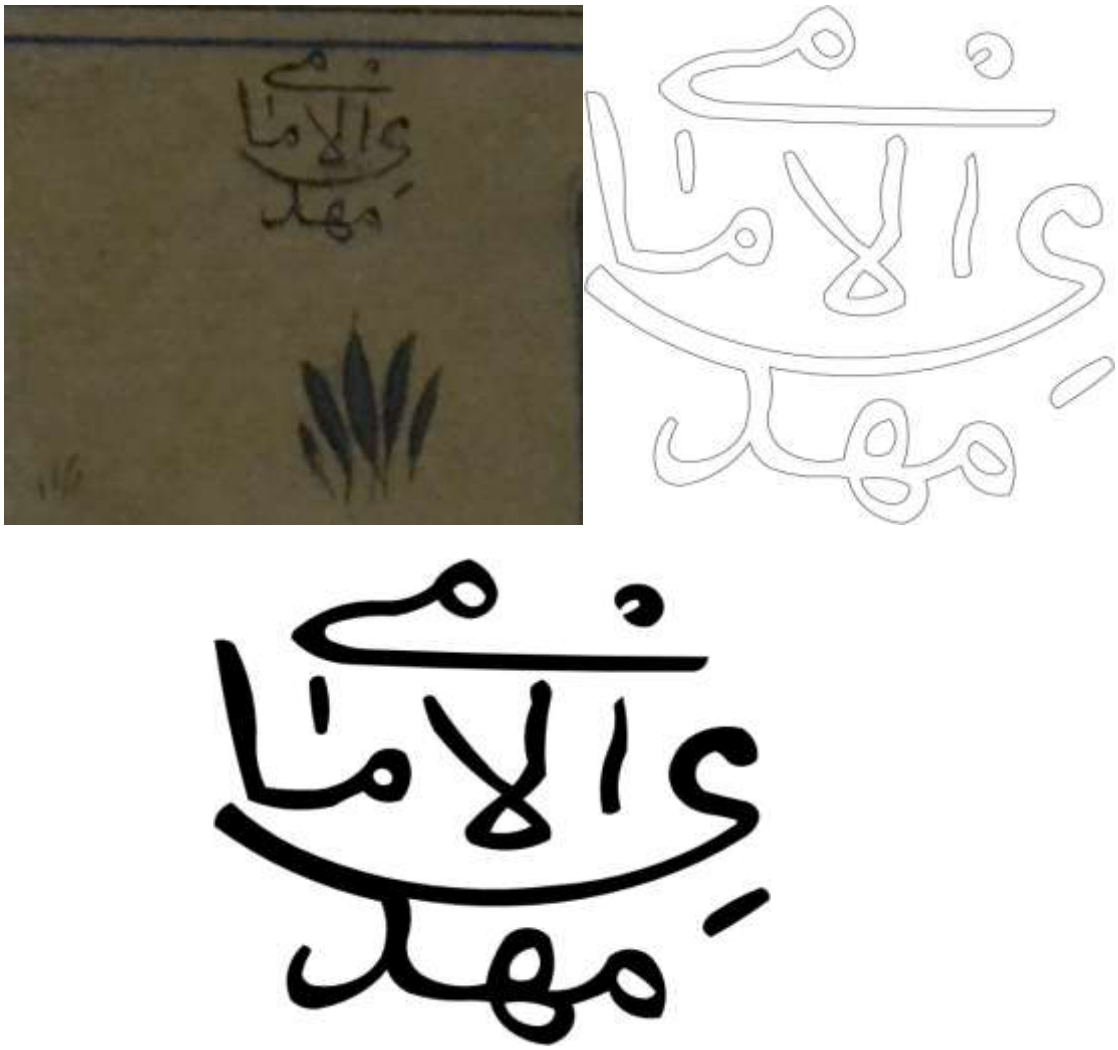
شكل (١٣) رسم توضيحي للمنظر السابق "عمل الباحثة"

لوحة (١٠) منظر طرب وشراب ثنائي لسيدة ورجل "تنشر لأول مرة"

شكل (١٤) رسم توضيحي للمنظر السابق "عمل الباحث"

شكل(١٥) رسم توضيحي للنباتات والأشجار والطيور المتنوعة

شكل (١٦) رسم توضيحي للعناصر الحيوانية المتنوعة "من عمل الباحثة"



شكل (١٧) رسم توضيحى لختم مصور اللوحة " الإمامى مهدى "