

أدوات الجزارة في إيران خلال العصر القاجاري
(1209-1344هـ/1794-1925م)
(السواطير نموذجًا)

حسام عويس طنطاوي (*)

الملخص

يلاحظ الدارس للتحف المعدنية القاجارية أن استخدام الموضوعات التصويرية في الزخرفة لم يعد قاصرا فقط على التحف النحاسية والبرونزية، بل يجد أنها امتدت إلى تحف صنعت من الحديد أو الصلب، وساعد الصناع على ذلك تبنيمهم لأساليب وطرق صناعية وزخرفية تختلف عن تلك التقليدية، وتهدف هذه الورقة البحثية إلى إبراز تبني صناع التحف المعدنية في إيران خلال العصر القاجاري لمواد خام وأساليب صناعية وزخرفية لم تكن منتشرة في إيران من قبل، وذلك من خلال دراسة نوع من التحف ذات طابع غير مألوف إلى حد كبير، ألا وهي السواطير التي تستخدم كسلاح لا غنى عنه في تقطيع اللحم وتكسير عظم الحيوانات سواء في المنازل أو القصور أو حوانيت الجزارة وخلال رحلات الصيد، وتشكل القطع الخمس التي تتناولها الدراسة كل المعروف- على حد علم الباحث- من هذا الطراز للسواطير المزخرفة؛ مما يضيف عليها أهمية بوصفها مجموعة متكاملة ونادرة لا يُعرف لها مثيل في الفنون الإسلامية، كما أن ما تحتويه زخارف هذا النوع من الأسلحة يشغل بشكل خاص أهمية ومكانة في فن التصوير الإسلامي؛ نظراً لما تحتويه لأول مرة من عناصر وموضوعات تصويرية لم يسبق ظهورها على السواطير قبل العصر القاجاري، ولا تقل قيمتها عن مثيلاتها في تصاوير المخطوطات القاجارية والتحف الإيرانية المزخرفة بالمينا أو اللك، مما يجعلها نموذجا جيدا لدراسة التصوير القاجاري على التحف المعدنية.

* مدرس بقسم الآثار - كلية الآداب - جامعة عين شمس

**The Butcher,s implements in Iran during the Qajar
period 1209-1344AH/1794-1925AD**

(The cleavers “saṭurs”)

Hossam Owesse Tantawy

Abstract

The researcher of the metalworks in the Qajar period observed that the use of the pictorial scenes had no longer been confined to the copper and bronze. It belonged to the iron or steel as well. It also enabled the craftsmen to adopt technical and decorative processes different from the traditional ones. The aim of this study is to clarify how the craftsmen in the Qajar period were able to adopt new technical and decorative processes as well as new materials. That's through studying such unusual objects, which were "the cleavers or saṭurs " that were used as weapons. The cleavers were used for cutting meat and breaking animal's bones. They were employed either in houses or palaces or even inside slaughter shops, or during the hunting trips. The study will be focused on five main objects defined as masterpieces. They contained various decoration and pictorial scenes have never been applied on any cleavers from this period. Nevertheless, they are not less in value if compared with any other miniatures in the manuscripts and enameled objects in Iran, the factor that makes those five master pieces as a good example to study The pictorial scenes in Qajar metalworks.

أدوات الجزارة في إيران خلال العصر القاجاري
(1209-1344هـ/1794-1925م)
(السواطير⁽¹⁾ نموذجًا)

عُرف عن الإيرانيين منذ القدم إبداعهم للمشغولات المعدنية الأخاذة التي صارت ضمن المقتنيات القيمة للمتاحف والمجموعات الفنية في العالم، وتميزت هذه المشغولات بتعدد أشكالها وتنوع موادها الخام واختلاف طرق زخرفتها، وخلال العصر القاجاري (1209-1344هـ/1794-1925م) تبارى صناع المعادن في إنتاج قطع معدنية فريدة وشديدة التميز لإرضاء أهل هذا العصر، وبخاصة بعد انتشار طريقة الرسم بألوان المينا مع التذهيب واستخدامها في تكوين موضوعات تصويرية تضاهي في رونقها وروعيتها جمال تصاوير المخطوطات المعاصرة لاستعمالها في المناسبات الخاصة أو العامة أو الاحتفالات أو لوقفها على منشآت معمارية ذات طابع خيرى أو لغير ذلك من الأغراض؛ لذلك كان هذا النوع من التحف المعدنية دومًا مثار العديد من المؤلفات والدراسات الأثرية⁽²⁾، إلا أن الدارس للتحف المعدنية الإيرانية في العصر القاجاري يجد إلى جانب الزخرفة بالمينا استمرارًا للطرق القديمة التقليدية التي اشتهر بها هذا القطر منذ بداية التاريخ، إذ إن هناك عددًا لا يستهان به من التحف النحاسية والبرونزية والحديدية التي استخدمت الأساليب التقليدية في زخرفتها كالتكفيت أو الحفر أو التفريغ... إلخ، ولا تقل جمالا أو ثراء عن تلك التي زُخرفت بأسلوب المينا، وتضاهي موضوعاتها التصويرية مثيلاتها على تحف المينا والمخطوطات المعاصرة لها، بل تتفوق عليها في التنوع، وتشمل هذه التحف مجموعة كبيرة من أدوات الحياة اليومية؛ مثل أواني الطهي وطسوت الغسيل والأباريق والشمعدانات وأدوات الإضاءة وصناديق مستحضرات التجميل وعلب المجوهرات وغير ذلك، وجرت العادة أن تضم زخارفها المحفورة أو المفرغة سلسلة متصلة من الميداليات⁽³⁾ تشتمل على ذخيرة من العناصر الأدمية التي تمثل موضوعات تصويرية مشتقًا أغلبها من حياة البلاط الملكية أو مجالس المتصوفة أو من الأساطير القديمة، والحياة اليومية... إلخ، في حين تشغل أرضية الميداليات فروعًا وأوراقًا نباتية متداخلة⁽⁴⁾.

كما يلاحظ الدارس للتحف المعدنية القاجارية أن استخدام الموضوعات التصويرية في الزخرفة لم يعد قاصرا فقط على التحف النحاسية والبرونزية، بل امتدت إلى تحف صنعت من الحديد أو الصلب، وساعد الصناع على ذلك تبنيهم لأساليب وطرق صناعية وزخرفية تختلف عن تلك التقليدية، ويهدف هذا البحث إلى إبراز تبني صناع التحف المعدنية في إيران خلال العصر القاجاري لمواد خام وأساليب صناعية وزخرفية لم تكن منتشرة في إيران من قبل، وذلك من خلال دراسة نوع من التحف غير تقليدي يختلف إلى حد ما عن الأنواع المعروفة، ألا وهو

السواطير التي تستخدم كسلاح⁽⁵⁾ لا غنى عنه في تقطيع اللحم وتكسير عظم الحيوانات سواء في المنازل أو القصور أو حوانيت الجزارة وخلال رحلات الصيد، وتشكل القطع الخمس التي تتناولها الدراسة كل المعروف- على حد علم الباحث- من هذا الطراز للسواطير المزخرفة؛ مما يضيف عليها أهمية بوصفها مجموعة متكاملة ونادرة لا يُعرف لها مثيل في الفنون الإسلامية، كما أن ما تحتويه زخارف هذا النوع من الأسلحة يشغل بشكل خاص أهمية ومكانة في فن التصوير الإسلامي؛ نظراً لما تحتويه لأول مرة من عناصر وموضوعات تصويرية لم يسبق ظهورها على السواطير قبل العصر القاجاري ولا بعده⁽⁶⁾، ولا تقل قيمتها عن مثيلاتها في تصاوير المخطوطات القاجارية والتحف الإيرانية المزخرفة بالمينا أو اللآلئ، مما يجعلها نموذجاً جيداً لدراسة التصوير القاجاري على التحف المعدنية، فضلاً عن تباين أسلوب توزيع العناصر على سطحها الذي يختلف عن أسلوب الميداليات الشائع في التحف المعدنية الأخرى المعاصرة، وستعتمد الدراسة في سبيل ذلك على المنهج الوصفي ثم التحليلي على النحو التالي:

الدراسة الوصفية لوحة رقم (1)

المادة الخام: حديد صلب Steel.
طرق الصناعة والزخرفة: القطع- الطرق- الحفر بالأحماض etching.
المقاييس: حوالى 38 سم.
مكان الحفظ: قاعة "أتاك همكف برج"، متحف مُقدم بطهران⁽⁷⁾.
رقم الحفظ: يحمل رقم 2 في الرف السفلي من أحد دواليب العرض.
التاريخ: القرن 13 هـ/19 م. مكان الصنع: أصفهان - إيران.
الوصف: صنع هذا الساطور من قطعة معدنية واحدة، ويتكون من نصل ومقبض، وينقسم التصميم الفني لسطح النصل إلى ثلاثة أقسام؛ الأول: عبارة عن خرطوش كتابي يحتل رأس الساطور في الناحية المقابلة للمقبض، ونُقشت به كتابة فارسية نصها: "تيزتر زابروي دلدار(ار)خ(و)ن"، وهذا النص ورد به العديد من الأخطاء الكتابية نتيجة لعدم وجود بعض الحروف، وأصله: "... تيزتر/ زابروي دلدار خون..." وترجمتها: "... عقل... وأكثر سفكا للدماء من حاجب الحبيب".
والقسم الثاني: عبارة عن إطار طولي من زخارف نباتية قوامها فروع وأوراق متشابكة يحتل الحد المقابل لشفرة الساطور، ويشغل القسم الثالث والأخير باقي مساحة السطح، ويبدأ من أعلى بعقد خماسي الفصوص يُزين كوشتيه زخرفة نباتية من زهرة كبيرة في المنتصف تتصل بها فروع وأوراق نباتية، ويتوزع أسفل العقد المفصص منظر صيد ملكي وزعت عناصره ووحداته على أرضية من فروع وأوراق نباتية، وتتمثل أهم هذه العناصر والوحدات الفنية في فارس يمتطي صهوة

جواد يعدو جهة اليمين، وقد أمسك في يده اليمنى رمح يطعن به أسدا يتقدم الجواد، ويرتدى قباء له فتحة رقبة مثلثة معلق من الأمام بأزرار مستديرة وأسفله قميص، وأكمام القباء ضيقة وطويلة تصل إلى المعصم، ويلبس في قدمه حذاء ذا رقبة مرتفعة، ويضع على رأسه غطاء عبارة عن طاقيّة عالية لها هيئة خاصة؛ إذ تتكون من ثلاثة أقسام: الأول عبارة عن شريط صغير فوق الجبهة، ويعلوه القسم الأوسط وهو الأكثر ارتفاعا ويخرج منه ريشتان، وينتهي الغطاء من أعلى بقمم مدببة مثلثة الشكل، وتتميز ملامح وجه الفارس بشارب كبير يمتد يمينا ويسارا خارج الوجه. ويظهر الجواد في لحظة قفز؛ إذ يرفع قدميه الأماميتين، كما تظهر بعض التفاصيل الخاصة به كالشعر في الرأس واللجام، ويضاف إلى ذلك السرج على الظهر، والذيل الطويل، في حين يمكن التعرف على الأسد من خلال اللبدة التي تحيط بالرقبة، وقد رُسم في حالة عدو ملتفتا إلى الخلف ناظرا إلى الفارس بعد أن أصابته الطعنة.

وهناك فارس ثانٍ يمتطى صهوة جواد يعدو جهة اليسار، في الوقت الذي يلتفت فيه الفارس إلى الخلف ممسكا في يده اليسرى بقوس، ويرفع يده اليمنى ممسكا بسهم يطلقه باتجاه حيوان غير واضح في المشهد، ويتشابه الجواد مع الجواد السابق وصفه في كل التفاصيل وبدون استثناء، في حين يختلف هذا الفارس عن الأول في غطاء الرأس؛ إذ يضع على رأسه عمامة تخرج منها ريشة، في الوقت الذي تتشابه فيه ملابس البدن والقدم لكليهما.

ونُقش أسفل الفارس الثاني من فرائس الصيد زوج من الغزلان الدرقية، وكلاهما يسير جهة اليسار ملتفتا إلى الخلف، ويتميز الذكر الذي يحتل واجهة المشهد بما له من قرون طويلة معقوفة إلى الخلف متقاربة عند القاعدة ومتباعدة بعد ذلك، وعنق طويل، وقوائم طويلة، وذيل قصير، والأنثى يخلو رأسها من القرون ويظهر به فقط الأذنان، وهناك فريسة رابعة نُقشت في المسافة ما بين الفارسين إلى جهة اليسار قليلا، ويصعب إلى حد ما تحديد نوعها، ولكن الأرجح أنها أنثى وعل من الوعول الفارسية، ومن المؤكد أن الوجه الآخر للساطور يحمل منظرا تصويريا⁽⁸⁾، غير أن أسلوب عرض التحفة في دولا ب العرض لا يسمح برؤية النقوش المصورة على الوجه الآخر (لوحة 6).

النشر: أول مرة.

لوحة رقم (2)

المادة الخام: حديد صلب Steel.

طرق الصناعة والزخرفة: القطع- الطرق- الحفر بالأحماض etching.

المقاييس: الطول 42.5 سم.

مكان الحفظ: كان معروضا للبيع في صالة سكنر للمزادات، بوسطن Skinner Inc.,

Boston، الولايات المتحدة الأمريكية⁽⁹⁾ عام 2009م.

رقم الحفظ: Sale: 2454 Lot: 257. التاريخ: القرن 13هـ/19م. مكان الصنع: أصفهان - إيران.

الوصف: صنع هذا الساطور من قطعة معدنية واحدة، ويتكون من نصل ومقبض، وينقسم سطح كلا الوجهين إلى قسمين رئيسيين؛ الأول كتابي والثاني تصويري، ويبدو القسم الكتابي في أحد وجهي الساطور على هيئة إطار خارجي يتكون من مجموعة من البحور أو الخراطيش الكتابية يبلغ عددها خمسة، يحتل أكبرها رأس الساطور عند الجهة المقابلة للمقبض، في حين تقع الأربعة الأخرى في الجهة المقابلة لشفرة الساطور، ويشغلها في أحد الوجهين بيت من الشعر باللغة الفارسية نصه: "زهوش/ فلاتون دن مش تيزتر/ زابرروي دلدار/ زابرروي دلدار خون ريزتر"، وأصله "ز هوش فلاتون دمش تيزتر / ز ابروي دلدار خون ريزتر" وترجمته: "حدك أكثر حدة من عقل أفلاتون⁽¹⁰⁾/ وأكثر سفكاً للدماء من حاجب الحبيب"، ويلاحظ في هذا النص تكرار كلمتي "زابرروي دلدار" فضلا عن عدم إجماع بعض الحروف، إلى جانب العديد من الأخطاء الكتابية نتيجة لوجود بعض الحروف الزائدة.

ويشغل القسم الثاني التصويري المساحة المركزية الوسطي، ويبدأ من أعلى بما يشبه عقدا متعدد الفصوص، يزين كوشتيه زخرفة نباتية من فروع وأوراق تتوسطها شجرة سرو صغيرة في الزاوية، ووزع الفنان رأسيا أسفل هذا العقد منظر شراب في أربعة مستويات يبدأ المستوى الأول أسفل مركز العقد المفصص ببناء صغير مربع الشكل على قاعدة مربعة مغطى بقبة، تليه مجموعة متنوعة من الرسوم الآدمية لسيدة وثلاثة رجال جميعهم في منظور جانبي، وفي حين تقف السيدة يظهر الرجال الثلاثة جلوسا على الركبتين (جلسة الصلاة)⁽¹¹⁾.

ويبدو الشخص الجالس أمام السيدة شيخا كبيرا له لحية كثيفة وينسدل شعره إلى الخلف أسفل قلنسوة أو طاقية صغيرة، ويرتدى قباء ضيقا له أكمام واسعة، ويلتف حول الخصر شال عريض، ويغطي رأس السيدة طاقية صغيرة ينسدل من أسفلها شعرها على جانبي الوجه، وترتدي سترة طويلة لها فتحة رقبة مثلثة تحتها قميص، وتغلق من الأمام بأزرار، كما أنها ضيقة في الجزء العلوي ثم تتسع قليلا في الجزء الذي يلي الخصر وحتى الركبتين، ولها أكمام ضيقة طويلة تصل إلى المعصم، ويظهر أسفلها سروال مستقيم له أرجل واسعة، وتضع السيدة قدميها في حذاء مدبب، ولا يخلو الجزء السفلي للسترة والسروال - ومثلها قباء الشيخ - من محاولة الفنان التعبير عن زخرفتها بما يشبه عناصر نباتية⁽¹²⁾.

وفي حين تضم السيدة يدها اليسرى إلى جانب جسدها، ترفع يدها اليمنى إلى مستوى صدرها ممسكة بشيء ما تقدمه إلى الشيخ الذي يجلس أمامها، والأخير بدوره يرفع يده اليمنى ليتناولها منها، ممسكا في يده اليسرى بفرع نباتي ينتهي بوريدة صغيرة، ويلاحظ في الأرضية خلف الشيخ قنينة شراب ذات بدن كمثري يقوم على

قاعدة، ولها رقبة طويلة مخروطية الشكل ضيقة من أعلى عند الفوهة ومنتسعة قليلاً من أسفل.

وإذا كان الشيخ والسيدة يحتلان المستوى الثاني من الموضوع التصويري، فإن المستوى الثالث يقع فيه رجلان يجلسان متقابلان على ركبتيهما، ويرتدي كل منهما قباء يشبه قباء الشيخ إلا أنه يتميز بظهور فتحة رقبة مثلثة الشكل أسفلها قميص، كما تبدو الأزرار التي تغلقه، ويغطي رأس الرجل الجالس أسفل الشيخ قلنسوة مدببة من أعلى ومقوسة من أسفل تزينها خطوط طولية، وتخفى جزء من الشعر الذي يتدلى أسفلها، ويضع الرجل الآخر على رأسه غطاء رأس مقوساً من أعلى.

وإذا كان الرجل الذي يجلس أسفل السيدة يضع يديه على فخذه، فإن الآخر يضع يده اليمنى فقط على فخذه ويمسك في يده اليسرى شيئاً ما يرفعه إلى فمه، ويتوسط الرجلين قنينة شراب تشبه تلك السابق وصفها. والمستوى الرابع والأخير رُسم فيه أسفل كل رجل واحدة من أدوات الإضاءة على شكل قنديل أو مصباح أو مسرجة ذات شكل انسيابي ولها قاعدة تحمل بدناً على شكل القارب ويرتفع في منتصفه قناة مستطيلة الشكل حول فتحة الزيت.

ويشغل الفراغ أسفل المنظر التصويري وحدة زخرفية نباتية يعتمد تصميمها الفني على ورقة خماسية الشكل في المنتصف تتصل بها وتدور حولها مجموعة من الفروع وورقتان ثلاثيتان.

ويتشابه التصميم العام لوجه الساطور الثاني مع السابق ذكره؛ إذ يتكون من قسمين الأول كتابي يشتمل على خمسة خراطيش كتابية تم توزيعها بنفس الأسلوب المتبع في الوجه الآخر، وفي حين يمكن قراءة الكتابة الفارسية المنقوشة على الخرطوش الأكبر الذي يحتل رأس الساطور ونصها: "ز هوش فلاطون دمش تيزتر"، وترجمته: "حدك أكثر حدة من عقل أفلاطون"، إلا أن الكتابة المسجلة على الخراطيش الأربعة الأخرى تتعذر قراءتها.

والقسم الثاني عبارة عن منظر تصويري لموضوع صيد ملكي نُقش أسفل ما يشبه عقد مفصص تشغل كوشتيه زخرفة من فروع وأوراق نباتية ملتفة ومتداخلة تتشابه مع مثيلتها التي تزين الوجه الآخر للساطور.

ويشغل المساحة أسفل العقد بقايا شجرة كبيرة الحجم نسيباً يقف أسفلها إلى جهة اليمين شخص آدمي- الاحتمال الأكبر أنه رجل- وأمامه حيوان صغير، كما يوجد حيوانان آخران لهما نفس الحجم جهة اليسار، ومما يؤسف له التلف الذي أصاب هذا الجزء من الساطور، مما أدى إلى صعوبة تحديد نوع الشجرة وملامح وملابس الشخص أسفلها، فضلاً عن الحيوانات التي تتوزع حولها، ومن المرجح أن من بين الحيوانات المصورة نمراً، أو غزالاً بناءً على ما جرت به العادة في رسم مناظر الصيد الإيرانية.

ويحتل منتصف المنظر التصويري فارس يمتطي صهوة جواده، وفي حين يبدو الجواد في حالة عدو جهة اليسار، فإن الفارس يلتفت إلى الخلف ممسكا في يده اليسرى بقوس، ويرفع يده اليمنى ممسكا بسهم يطلقه باتجاه حيوان غير مصور في المشهد، ويظهر الجواد في لحظة قفز؛ إذ يرفع قدميه الأماميتين، كما يمكن ملاحظة بعض التفاصيل الخاصة برأسه- على الرغم من التلف الذي أصاب هذا الجزء من المنظر التصويري- فيظهر اللجام والشعر، ويضاف إلى ذلك السرج على ظهره. ويبدو في المشهد من الحيوانات التي لا غنى عنها في رحلات الصيد واحد من الكلاب السلوقية في مستوى أقل من الفارس، ويأتي أسفله في المستوى الأخير غزال، وإذا كان الفنان في كلا مشهدي الصيد قد نجح في التعبير عن الحركة وهو ما يتجلى في حركة الخيول الثلاثة والكلب السلوقي، إلا أنه قد جانبه التوفيق في التعبير عن فزع الحيوانات وجريها واضطرابها، وهو ما يمكن رؤيته في وجه الغزلان التي تسير ببطء (الهويني) ولا يبدو على ملامحها أدنى علامات الخوف أو الفزع.

النشر: <https://www.skinnerinc.com/auctions/2454/lots/257>
<http://www.liveauctioneers.com/item/6355894>

لوحة رقم 3

المادة الخام: حديد صلب Steel.
طرق الصناعة والزخرفة: القطع- الطرق- الحفر بالأحماض etching.
المقاييس: الطول: 40 سم، العرض: 14.5 سم.
مكان الحفظ: مجموعة تناولي The Tanavoli Collection⁽¹³⁾.
رقم الحفظ: 303.
التاريخ: القرن 13 هـ/19 م.
مكان الصنع: أصفهان - إيران.

الوصف: صنع هذا الساطور من قطعة معدنية واحدة، ويتكون من نصل ومقبض، ويشبه تصميمه الفني مثيله المحفوظ في متحف مقدم بطهران؛ إذ ينقسم سطح النصل إلى ثلاثة أقسام؛ الأول عبارة عن خرطوش كتابي يحتل رأس الساطور في الناحية المقابلة للمقبض، ونُقشت به كتابة فارسية نصها: "ز هوش فلاتون دمش تيزتر"، وترجمتها: "حدك أكثر حدة من عقل أفلاطون"، والقسم الثاني عبارة عن إطار طولي من زخرفة نباتية قوامها فرع يلتف في أشكال دائرية، ويشغل القسم الثالث والأخير باقي مساحة السطح، ويبدأ من أعلى بعقد خماسي الفصوص يُزين كوشنيه زخرفة نباتية، ويتوزع أسفل العقد المفصص منظر تصويري يمثل جانبا من رياضات "الزورخانه Zurkhaneh"⁽¹⁴⁾ فيشاهد رجلا يمارسان بعض التمارين باستخدام أثقال ذات شكل مخروطي، ولا يرتدي أي منهما سوى سروال قصير وتتميز ملامحهما بشارب كبير، وتظهر ثلاثة من الشيلان معلقة على قوائم مثبتة في

الحائط بجوار المتدربين، ويحتل الجزء السفلي من المنظر التصويري حيوان صغير قد يكون من الكلاب. ويتطابق التصميم العام للوجه الآخر للساطور مع السابق وصفه ويختلف عنه فقط في النقوش الكتابية إذ إن نصها: "ز ابروى دلدار خون ريزتر"، وترجمته: "أكثر سفكا للدماء من حاجب الحبيب"، والاختلاف الثاني في الموضوع التصويري حيث يمثل مشهدا في حانوت جزارة، فيتدلى من أعلى الميزان الذي يُستعمل لوزن قطع اللحم، وأسفله جزار يمسك في يده اليسري ساطورا يهوي به على قطعة لحم موضوعة أمامه على حامل خشبي.

المراجع:- James Allan and Brian Gilmour, Persian Steel: The Tanavoli Collection, New York, Oxford University Press, 2000, p.328.
النشر: James Allan and Brian Gilmour, Persian Steel, p.328, pl.1.1.

لوحة رقم 4

المادة الخام: حديد صلب Steel.
طرق الصناعة والزخرفة: القطع- الطرق- الحفر بالأحماض etching.
المقاييس: الطول: 39 سم، العرض: 13.6 سم.
مكان الحفظ: مجموعة تناولي The Tanavoli Collection.
رقم الحفظ: 302.
التاريخ: القرن 13 هـ/19 م.
مكان الصنع: أصفهان - إيران.

الوصف: صنع هذا الساطور من قطعة معدنية واحدة، ويتكون من نصل ومقبض، وينقسم التصميم الفني لسطح النصل إلى قسمين فقط، إذ يخلو من الخرطوش الكتابي الذي يحتل رأس الساطور في الناحية المقابلة للمقبض؛ القسم الأول عبارة عن إطار طولي من زخارف نباتية قوامها فروع وأوراق متشابكة يحتل الحد المقابل لشفرة الساطور، ويشغل القسم الثاني والأخير باقي مساحة السطح ويبدأ من أعلى بعقد خماسي الفصوص يُزين كوشتيه زخرفة نباتية، ويتوزع أسفل العقد المفصص في أحد الوجهين منظر صيد ملكي وزعت عناصره ووحداته على أرضية من فروع وأوراق نباتية، وتتمثل أهم هذه العناصر والوحدات الفنية في فارس له شارب كبير وملامح وجهه حادة نسبيا، يقف على قدميه ممسكا بقرن فريسة- قد تكون وعلا من الوعول الفارسية- بيده اليمنى ويطعنها في رقبتها بخنجر في يده الأخرى، ويرتدي قباء وسروالا طويلا أسفله، وهناك فارس ثان يتشابه مع الفارس المحفور في الجزء السفلي من منظر الصيد المصور على الساطور المحفوظ في متحف مقدم بطهران، بل يكادان يتطابقان، ونقش في المسافة التي تتوسط الفارسين حيوان من فرائس الصيد.

ويحتل الوجه الآخر موضوع تصويري مشتق أيضا من الزورخانه؛ إذ يظهر في الجزء العلوي أسفل العقد المفصص متصارعان وقد اشتبكا معا ويرتدي كل منهما

سروالا ضيقا وقصيرا، ويبدو في الجزء السفلي شيخ كبير جالس على الأرض قارعا على طبلة كبيرة موضوعة على قدميه، ويرتدي عمامة وقياء له فتحة رقبة مثلثة أسفلها قميص، ويربط خصره بشال يظهر طرفه أسفل الطبلة، وأمام الشيخ إناء كبير للشراب له بدن كمثري وقاعدة مرتفعة ورقبة مرتفعة، وله مقبض يخرج من البدن ويرتفع موازيا للرقبة حتى يتصل بها من أعلى، ويبدو أمامه أيضا رجل لا يظهر منه غير رأسه ويده اليسرى التي يمسك بها شالا يقدمه إلى الشيخ الجالس. ونقش في المساحة التي تقع بين الشيخ الكبير والمتصارعين ثقل مخروطي، بالإضافة إلى أداة تشبه القوس الحربي معلق فيها مجموعة من الحلقات المستديرة⁽¹⁵⁾.

النشر: James Allan and Brian Gilmour, Persian Steel, p.328, pl.1.2.

لوحة رقم (5)

المادة الخام: حديد صلب Steel.
طرق الصناعة والزخرفة: القطع- الطرق- الحفر بالأحماض etching.
المقاييس: الطول حوالي 37.5 سم.
مكان الحفظ: كان معروضا للبيع في صالة كريستي للمزادات، لندن، عام 2014م.
رقم الحفظ: Sale 5744 Lot 264 التاريخ: القرن 13 هـ/19م.
مكان الصنع: أصفهان - إيران.

الوصف: صنع هذا الساطور من قطعة معدنية واحدة، ويتكون من نصل ومقبض، ويشبه تصميمه الفني مثيله المحفوظ في متحف مقدم بطهران؛ إذ ينقسم سطح النصل إلى ثلاثة أقسام؛ الأول عبارة عن خرطوش كتابي يحتل رأس الساطور في الناحية المقابلة للمقبض، ونُقشت به كتابة فارسية نصها: "ز هوش فلاطون دمش ... [تيزتر]"، وترجمته: "حدك أكثر حدة من عقل أفلاطون"، والقسم الثاني عبارة عن إطار طولي من زخرفة نباتية، ويشغل القسم الثالث والأخير باقي مساحة السطح ويبدأ من أعلى بعقد خماسي الفصوص يُزين كوشتيه زخرفة نباتية، ويتوزع أسفل العقد المفصص منظر تصويري موزع في ثلاثة مستويات؛ يحتل المستوى العلوي شعار الشمس مع الأسد الواقف مع سيف في يده ويعلوهما تاج، ويشغل المستوى الأوسط رجل وسيدة يجلسان متقابلين، وتمسك السيدة المصورة باتجاه اليمين في يدها ما تقدمه إلى الرجل الجالس أمامها، في حين يحتل شخص ثالث المستوى السفلي من المنظر، ويظهر واقفا ممسكا في يديه بشال يلتف حول خصره في الوقت الذي يتدلى فيه طرفاه إلى أسفل، وتتشابه الرسوم الأدمية في هذا المنظر مع الأشخاص الذين سبق وصفهم في منظر الشراب على الساطور المحفوظ في صالة سكرن للمزادات من حيث الشكل العام والجلسة والهيئة والملابس... إلخ.

ومن المرجح أن التصميم العام للوجه الآخر للساطور يتطابق مع السابق وصفه ويختلف عنه فقط في النقوش الكتابية، وفي الغالب نصها استكمال للبيت الشعري، فيكون كما يلي: "تيزتر ز ابروى دلدار خون ريزتر"، وترجمته: "أكثر سفكا للدماء من حاجب الحبيب"، ومما يؤسف له عدم وجود إشارة عن الموضوع التصويري المسجل عليه، وليس في الإمكان تخمينه.

النشر:

<http://m.christies.com/sale/lot/sale/23211/lot/5422494/p/4/from//enlarge/1?KSID=e32803775e8507efc39507645805b09d>

الدراسة التحليلية

سوف يتم فيها التعرض لدراسة عدة نقاط رئيسية تنحصر فيما يلي:

المادة الخام:

يعد الحديد⁽¹⁶⁾ من أول المعادن التي عرفها الإنسان، وأكثرها انتشاراً في العالم، ويرمز له بالرمز Fe وعدده الذري 26، وغالباً ما يوجد في الطبيعة في صورة أكاسيد، ويتميز بكونه صلباً وقابلاً للسحب والطرق ومقاوم للحرارة، غير أنه سريع الصدأ ويتأثر بالأحماض، والمعروف أن مصادر الحديد الرئيسية هي فلزاته⁽¹⁷⁾ ومنها أكاسيد الحديد، والهيماتيت وهو خام الحديد الأحمر، وأكسيد الحديد المائي الأصفر⁽¹⁸⁾.

وعرف المسلمون والعرب الحديد على نوعين؛ الأول مذكر وهو يابس ويطلق عليه "الشابرقان"، والثاني مؤنث وهو لين ويعرف باسم "نارمهان"⁽¹⁹⁾، ويقسم أحياناً إلى طبيعي أو معدني وهو غير نقي يشتمل على نسبة كبيرة من الكربون، أما النوع الثاني فهو لا معدني أي صناعي ويعني الفولاذ⁽²⁰⁾ أو الصلب Steel ويصنع من المعدني؛ وطريقة صنعه أن يلقي عليه في السبك شيئاً يصفيه ويشد رخاوته⁽²¹⁾ حتى يصير متيناً لدنا يقبل السقي ويظهر فيه فرنده⁽²²⁾، وبذلك يكون الصلب أو الفولاذ عبارة عن سبيكة تصنع أساساً من الحديد بمحتوى كربون يتراوح بين 0.1 و 2.0%⁽²³⁾ من الوزن، وعندما تزداد نسبة الكربون في السبيكة عن (2.0%)، يطلق على هذه السبيكة اسم الحديد الزهر (Cast Iron) التي تتميز بانخفاض درجة انصهارها وقابليتها للسبك⁽²⁴⁾.

وهناك إجماع من الباحثين على أن إيران كانت تحصل على الحديد المصنع أو الصلب من مراكز إنتاجه في الهند⁽²⁵⁾ وسيريلانكا وأزبكستان⁽²⁶⁾، وكانت سبائك الصلب المستورد تصاغ على هيئة قضبان، ثم تصنع بواسطة الصناع الإيرانيين⁽²⁷⁾، وخلال القرن 13 هـ/19م كان الصلب الهندي⁽²⁸⁾ مفضلاً بدرجة كبيرة على سائر الأنواع المحلية، وعرف باسم "فولاذ الجوهر"، وكان يرد برا وبحرا على هيئة قطع في حجم كف اليد، عبر صادرات بعض الدول الأوروبية إلى إيران وعلى رأسها

بريطانيا، ولما كان الطلب على الحديد والصلب أكثر في طهران والأقاليم الشمالية، فقد أمدتهم روسيا بما يحتاجونه على شكل ألواح وقضبان وأعواد وأشرطة، فضلا عن كميات كبيرة من الخرقة، وكانت أغلب واردات الخليج تُخصص لأصفهان⁽²⁹⁾. وإذا كان معظم خام الحديد الذي يستخدم في العصر الحالي لصناعة المنتجات الحديدية في إيران يُحصل عليه عبر التعدين داخليا، فهناك من الأدلة التاريخية ما يشير إلى تعدين الحديد وصناعة الصلب محليا داخل إيران نفسها منذ بداية العصر الإسلامي، فعلى سبيل المثال، سجل الرحالة العرب والأجانب وجود الحديد في أماكن مختلفة، منها شاهق وتلال إصطخر بفارس، وجبال البرز في كرمان⁽³⁰⁾ التي وصف حديدها بأنه جيد القطع طيب بالغ الجودة في العمل⁽³¹⁾، و"ميريس" التي تقع خلف جشت "Jascht"، وتبعد عن أصفهان مسيرة أربعة أيام، وعلى مقربة منها جبل ديماوند، حيث مناجم الحديد الغنية، واشتهر إقليم ماراثانده وميناك بالحديد الذي كان يُصدر إلى خراسان وأفغانستان وبغداد⁽³²⁾، وغير ذلك كثير، إلا أنه يمكن- وفقا لإحدى الدراسات- أخذ المناطق التالية في الاعتبار على أنها من أهم المناطق التاريخية لتعدين الحديد وصناعة الصلب في إيران وهي: ضاحية كاراداخ Qaradagh بأذربيجان، وجبال البرز Alburz، ومنطقة نيريز بين كرمان وشيراز، وخراسان، وجزيرة هرمز⁽³³⁾.

ومن البدهي أن صلابة الحديد أو الفولاذ جعلته مناسبة لصناعة الأسلحة والدروع الحربية، غير أن إيران- وغيرها من الدول- شهدت منذ القرن 13 هـ/19م استخدام سبائك الحديد المختلفة في صناعة منتجات أخرى بعضها ذات صفة نفعية كأدوات الجراحة والكتابة والأقفال والمشابك... إلخ، وبعضها الآخر كان للزينة فقط. والغالب على الظن أن انتشار استخدام سبائك الحديد والصلب في صناعة أدوات وأواني الحياة اليومية والزينة قد يرجع في الأساس إلى تطور طرق صناعة سبائك الحديد والفولاذ وسهولة الحصول عليهما من مراكز إنتاجه مع تطور وسائل النقل والمواصلات، في الوقت الذي تغيرت فيه أدوات القتال الحربية التقليدية كالسيف والفأس والطبر... إلخ بعد انتشار البارود واستخدامه في صناعة أسلحة تحتاج إلى إمكانيات مؤسسية ضخمة ومصانع كبيرة مثل المدافع والبنادق⁽³⁴⁾ وغير ذلك من أسلحة نارية، الأمر الذي دفع بالحرفيين التقليديين من أصحاب مهنة الحدادة التي تعتمد على سبائك الحديد بوصفه مادة خامًا إلى البحث عن سوق جديدة ومستهلك آخر لإنتاجهم⁽³⁵⁾، ووجدوا ضالته في صناعة الأدوات والأواني على اختلاف أنواعها، ومنها المرايات والأجراس والأطباق والطاسات والقنينات والسلطانيات والمقالم والشعدانات والصواني وصناديق المصحف، وكذلك قاعدة النارجيلة الإيرانية (qalian) والجزء العلوي منها⁽³⁶⁾، وكشاكيل الدراويش⁽³⁷⁾، فضلا عن تماثيل للزينة وعلب للمجوهرات على شكل حيوانات مختلفة كالفيل والطاووس⁽³⁸⁾ والبط والحمام، وبعض أنواع الفواكه⁽³⁹⁾ كالكمثرى والتفاح والرمان⁽⁴⁰⁾.

طريقة الصناعة والزخرفة:

تحتاج عملية تشكيل الحديد وسبائكه كالفولاذ إلى عدة عمليات خاصة نتيجة لطبيعة المادة الخام، وإن كان لم يصلنا نص واضح وصريح عن المراحل التفصيلية لصناعة السواطير في إيران، إلا أن مما لا شك فيه أن طريقة صناعة القطع محل الدراسة هي نفسها تلك التي لا يزال بعض الحرفيين من الممارسين لمهنة الحدادة يتبعونها حتى الآن⁽⁴¹⁾، وفي الوقت نفسه تشبه الطريقة التي استخدمت في صناعة السيوف⁽⁴²⁾ على مر العصور، ومن المعروف أن هذه الصناعة تنقسم إلى عدة عمليات أولها اختيار قطعة الحديد أو الفولاذ المناسبة للشكل المطلوب وقطعها أو قصها من اللوح الأصلي، يلي ذلك عملية التخمئة أو التخمير، حيث يوضع الفحم في كور بدائي، ويوضع فوقه قطعة الحديد أو الصلب حتى يصير لونها أحمر بتأثير نار الكور، مما ينتج عنه نقص واضح في صلابة المعدن، فيصبح طريا قابلا للتشكيل والتصنيع، ثم تشكل بالشكل الذي يرغب به الصانع عبر التطريق والدق عليها عدة مرات⁽⁴³⁾، ويستخدم لذلك عادة الشاكوش أو المرزبة والمطرقة والسندان جنبا إلى جنب مع أدوات أخرى متخصصة ومتنوعة لتكوين قضيب بالطول المطلوب، وفي أثناء ذلك يحدث العديد من أعمال المعالجة الحرارية، إذ يتم تسخين النصل عدة مرات، ثم تبريده ببطء، والهدف من هذه العملية هو التخلص من أي ضعف داخل جسم النصل أثناء تطريقه، وتؤدي هذه المعالجة إلى تصليد الحديد والفولاذ، بحيث يحتفظ السلاح بحافة قوية قاطعة، ثم تمسح القطعة وتنظف على حجر الجلخ، ومن ثم تسن لإكسابها الحد القاطع⁽⁴⁴⁾. ويتم الربط بين الأجزاء المختلفة للقطعة الواحدة باستخدام اللحام، عن طريق تسخين القطعتين المراد وصلهما إلى درجة الاحمرار⁽⁴⁵⁾، وهذا الأسلوب استخدم لتركيب القطعة الدائرية الشكل المثبتة في نهاية مقبض القطع محل الدراسة.

ومن أهم العمليات المرتبطة بهذه الصناعة عملية السقاية⁽⁴⁶⁾، حيث تسقى قطعة الفولاذ المشكل منها النصل؛ لأنها تكون قد فقدت سقايتها بسبب التصنيع والتخمئة، وتكون سقايتها بخليط من مواد معدنية وأحماض وعصائر لأوراق نباتية تخلط وتبقى أياما كثيرة وتزود بمواد أخرى، وذلك بنسب يعرفها الصانع، أما الحد فيعطى عناية أكثر أثناء السقاية ليكتسب القساوة اللازمة⁽⁴⁷⁾.

أما عن الأسلوب الفني الزخرفي فقد عاد التحول إلى استخدام سبائك الحديد لصناعة الأدوات والأواني الخاصة بالحياة اليومية- بعد أن كان استخدام هذه المادة قاصرا على الأسلحة والدروع- بالفائدة على الأدوات والأواني الجديدة التي استفادت من خبرة الحرفيين في زخرفة سبائك الحديد، فقلوا التصميمات الفنية والموضوعات الزخرفية والوحدات والعناصر التي كانت تزين الأسلحة والدروع إلى المنتجات الحديدية الجديدة، ومن المرجح أنهم استخدموا لذلك طريقة الحفر⁽⁴⁸⁾ بالأحماض⁽⁴⁹⁾ etching⁽⁵⁰⁾، وهي الطريقة التي استخدمت لتنفيذ الزخارف على

الأسطح المختلفة عن طريق استخدام مواد كيميائية آكلة، فيعمل المحلول الكيميائي الحمضي على إظهار تكوينات مختلفة على الصلب(51)، والخطوات التفصيلية لهذه الطريقة تبدأ بعملية التنظيف الجيد لسطح القطعة المراد زخرفتها، ثم تغطي الأرضية بطبقة طلاء مقاومة للحمض مكونة من الراتنج والشمع، وبعد أن تجف الأرضية يُنقش التصميم الفني بإزالة طبقة الطلاء بأداة معدنية حادة، أو يدمغ على الطلاء بواسطة الأختام حتى يظهر المعدن من تحته، وعندئذ يتم الحصول على زخارف غائرة، وعند الرغبة في الحصول على زخارف بارزة ترسم الزخارف بالطلاء المقاوم للأحماض بواسطة فرشاة أو تطبع باستخدام الأختام وتترك الأرضية بدون طلاء.

ثم تُغطى الحواف والظهر بالطلاء المقاوم للحمض، ثم تغطس في حمام حمضي- في الغالب حمض النيتريك- فيأكل الحمض المعدن الذي لم تتم تغطيته بطلاء المقاومة، وللحصول على مستويات للحفر فإن الفنان يغطس القطعة في عدة حمامات حمضية على أن تغسل القطعة جيدا بالماء في كل مرة، ثم تجفف وتطلى الأجزاء التي نالت قسطها من الحفر بالطلاء المقاوم للحمض بينما تبقى الأجزاء الأخرى معرضة لمفعول الحمض خلال المغطس التالي(52).

مراكز الصناعة:

تعددت مراكز صناعة التحف المعدنية في إيران خلال الفترة التالية للقرن 11هـ/17م، واستمرت أصفهان العاصمة الصفوية تحتل مركز القيادة لهذه الصناعة، حتى بعد نقل العاصمة إلى شيراز في العصر الزندي (1164-1209هـ/1751-1794م) ثم طهران في العصر القاجاري (1209-1344هـ/1794-1925م)، وازدهر الإنتاج كذلك في خراسان(53) وشيراز وكرمان، والأخيرة تميزت بالمنتجات النحاسية التي استمر إنتاجها أيضا في خراسان شرق إيران(54)، ومن المرجح أن القطع محل الدراسة صنعت في أصفهان نظرا لما تمتعت به من شهرة كبيرة في مجال التحف المعدنية النحاسية والبرونزية بشكل عام والحديدية بشكل خاص، والذي أسهم في ذلك ازدهار مدرسة فيها منذ العصر الصفوي لصناعة الأسلحة على اختلاف أنواعها وأشكالها(55)، وفي هذا الإطار هناك عدة إشارات تاريخية تشير إلى صناعة هذه السواطير في أصفهان دون غيرها من المراكز الصناعية(56)، منها واحدة تذكر أن "جميع أسلحة الفولاذ الإيرانية التقليدية الجيدة الصنع كانت تصنع في أصفهان، وأن الطلب عليها الآن- أواخر القرن 13هـ/19م- قليل، وأن صناع السكاكين ليس لهم زبائن إلا من القبائل وبعض القرويين، وهناك قلة من هؤلاء الصناع غادروا أصفهان، والجزء الأكبر منهم لا يزال يمارس عمله في صناعة السكاكين العادية "Kard" وسكاكين القطع الكبيرة "satur" لحساب الجزارين والطباخين"، وهناك إشارة أخرى

تصرح بأن "من بين ما كانت تصدره أصفهان إلى سائر أنحاء إيران السيف والسكاكين" (57).

ويدعم هذا الرأي النقش الكتابي الشعري الوارد على عدد من التحف الفنية التي تناولتها الدراسة، إذ إنه ينسب إلى الشاعر مهدي بيگ شقاقي الذي أقام في أصفهان لفترة من حياته وتوفي هناك عام 1214هـ/1799م (58).

العلاقة بين التصميم الفني للساطور ووظيفته:

يلاحظ في القطع محل الدراسة التطور الكبير في الشكل، إذ يتميز بالدقة والانسيابية والتناسق، فضلا عن النسب بين المقبض والنصل؛ ويضاف إلى ذلك الملاءمة والتناسب بين الشكل والوظيفة، وهذا يبدو واضحا في النصل الذي تعمد الصانع أن يكون لحده الخارجي شكل انسيابي مقوس يبدأ تقوسه عند المقبض ويمتد إلى أعلى، مما أدى إلى زيادة عرض النصل تدريجيا، ليكون أكبر عرض له عند رأس الساطور، ونتج عن ذلك أن أصبح مركز الثقل العام للقطعة يقع عند الجهة المقابلة للمقبض مما يساعد على سقوط الساطور بسرعة عند استخدامه، ويتجلى ذلك أيضا في المقبض الذي تتصل بنهايته بواسطة اللحام قطعة صغيرة من المعدن دائرية الشكل، مما لا شك فيه أن الغرض الوظيفي لها هو إحكام قبضة اليد على المقبض ومنع انزلاقها عند الاستخدام.

الموضوعات التصويرية:

اشتملت القطع الفنية محل الدراسة على أربعة موضوعات تصويرية رئيسية هي الصيد (لوحات 1، 2، 4) ورياضات الزورخانه (لوحة 3، 4) والشراب (لوحة 2، 5) وحانوت الجزارة (لوحة 4)، ومن المعروف أن الإنسان اعتنى بالصيد والطرده منذ ما قبل التاريخ، وعرفه الإنسان الأول منذ أن أحس بالجوع، فاتخذه وسيلة لتحصيل قوته، ثم تطور الدافع بتطور الإنسان مدنيا وحضاريا، فلم يعد حاجة غذائية أو حياتية فقط، بل حاجة وسلوى وترفا ولذة، وعرفته شعوب الشرق في تواريخها مادة حياة أو مادة متعة، وكان الفرس ذا قدم راسخة في فن الصيد وأدابه ودراية واسعة بضواريه وجوارحه، وسبق ملحوظ في الأهتمام إلى وسائله وآلاته، وولع ملوك فارس بالصيد، وكانت لهم رحلات صيد صاخبة يحتم عليهم العرف أن يقوموا بها (59).

وقد ترك ولعهم هذا أثرا على فن التصوير في العصر الساساني، إذ تكرر ضمن نقوش الساسانيين تسجيل مناظر الصيد، سواء في المنحوتات الجدارية أو التحف التطبيقية وأهمها بطبيعة الحال المعادن، وكان من أهم مشاهد الصيد (60) تمثيل الملك فوق جواده المنطلق بسرعة كبيرة مصوبا سهامه تجاه أحد الحيوانات التي تفر أمامه، وأحيانا يدير رأسه إلى الخلف، كما صور الملك يصارع الأسود ممسكا في يده بسيف أو رمح أو غير ذلك من أدوات الصيد (61)، ومن أهم أمثلة هذه

التصاوير في المنحوتات الجدارية نقش "طاق بستان" الذي يخلد كسرى الثاني في رحلة صيد، حيث صور الملك في لوحتين أربع مرات، منها صورة للملك يركض بالحصان وقد سد رمحاً في إثر الوعول الهاربة⁽⁶²⁾، ومن أمثاله على التحف التطبيقية طبق مذهب من الفضة محفوظ في معرض الفرير للفن نقش عليه الملك يطارد الخنازير على سهوة جواده، ويحتفظ متحف المتربوليتان بمثال آخر تفر فيه الوعول أمام الملك، وهناك نموذج ثالث في متحف الهرميتاج يطارد فيه الملك الوعول، وقد التقت للخلف⁽⁶³⁾ (لوحة 7)، ويمثله في ذلك طبق محفوظ بالمتحف نفسه يستدير فيه الملك برأسه ليوافقه أسداً (لوحة 8)⁽⁶⁴⁾، ويحتفظ متحف الهرميتاج بطبق الفضة المذهب يشترك فيه الملك واقفاً على الأرض مع أسد يطعنه في رقبتة بخنجر، وله شبيه محفوظ في متحف المتربوليتان يقف فيه الملك على قدميه ويطعن وعلا برمح⁽⁶⁵⁾، ومثله طبق آخر محفوظ في المتحف البريطاني⁽⁶⁶⁾.

والدراسة التحليلية لسجل الزخارف خلال العهد القاجاري تبين كيف تم تحديثها وإثرائها عبر موضوعات تصويرية جديدة وابتكار أساليب صناعية وزخرفية لتنفيذها، ومن أكثر الأشياء إثارة للاهتمام فيما يتعلق بذلك تلك الموضوعات التي استمرت أو جرى إعادة إنتاجها من فترة ما قبل الإسلام، فقد كان في إيران دوماً وعي بالماضي هناك⁽⁶⁷⁾، الأمر الذي أدى إلى تعاظم دور مناظر الصيد في الحياة الفنية⁽⁶⁸⁾، وساعد على ذلك خلال العصر القاجاري شخصية فتحعلي شاه (1212-1250هـ/1796-1834م)⁽⁶⁹⁾ الذي حرص على التشبيه بملوك الفرس القدماء من الأخمينيين والساسانيين وبآثارهم، مما انعكس على العديد من النقايد وأبرزته مختلف الفنون في فترة حكمه، ومنها النقوش الحجرية⁽⁷⁰⁾، فقام المصورون نتيجة ذلك الاتجاه بعمل بعض النقوش الصخرية⁽⁷¹⁾ له يقلدون فيها المناظر الفارسية القديمة الأخمينية والساسانية، ومنها على سبيل المثال نقوش الصيد وأبرزها واحد يصطاد فيه الغزلان بصحبة عدد من أبنائه ورجال بلاطه في فيروزكاه Firuz-Kuh شمال شرق طهران (1233هـ/17-1818م) (لوحة 9)، وهناك نقش آخر له في الري وهو يطعن أسداً بالرمح (1247هـ/31-1832م)⁽⁷²⁾ (لوحة 10)، كما كان ناصر الدين شاه (1264-1313هـ/1848-1896م) مغرماً بالصيد والحيوانات، وغالباً ما كان يقضي أوقات فراغه في الصيد، كما كان ماهراً في فن الرماية⁽⁷³⁾ وهو ما انعكس على العديد من التحف الفنية⁽⁷⁴⁾ طوال العصر القاجاري، سواء كان ذلك بسبب استمرارية الموضوعات القديمة في الفنون الإيرانية بعد الإسلام، أو لتبني سلاطين الدولة القاجارية ذلك الاتجاه؛ لذا صارت موضوعات الصيد من الموضوعات المحببة التي جرى فيها استلهاً للأساليب والتكوينات القديمة على النحو الذي ورد على التحف التي تناولها الدراسة، إذ يلاحظ تشابه- إن لم يكن تطابق- التصميم العام للمنظر والعناصر المكونة له

كالحيوانات والفرسان مع مثيلاتها الساسانية، فضلا عن حركة الخيول وحركة جسم الفارس والتفافه إلى الخلف أحيانا عند الطعن بالرمح أو الخنجر أو الرمي بالسهم. وتعد الأسلحة والدروع من أهم أمثلة تحف الفولاذ القاجارية التي ظهرت عليها مناظر الصيد، وهو ما كان استمرارا لاتجاه ساد في إيران منذ العصر الصفوي، إذ ذاع خلال هذا العصر السيف الإسلامي المعروف باسم الشمشير⁽⁷⁵⁾، ولم يقتصر استعماله على الطعن والقتال في ميدان الحرب، فقد استعمل كذلك في أغراض الصيد والقنص، وفي هذه الحالة عُرف باسم "شمشير شيكاجار"، وتوجد عليه عادة نقوش ورسوم تمثل معارك حربية ومناظر وحيوانات الصيد والقنص⁽⁷⁶⁾، كما ظهرت الموضوعات نفسها منقوشة على بعض الأدوات الحربية الأخرى ومن أمثلتها خوذة (Khula Khud) وترس (Dhal) مزخرفان بجامات تمثل معارك ورحلات صيد محفورة ومكففة بالذهب، ويحوي الترس جامة وسطى كتب عليها اسم السلطان "عباس شاه" مما ينسبها إلى إيران في العصر الصفوي خلال القرن 11هـ/17م⁽⁷⁷⁾. ومن النماذج التي تنسب إلى القرن 12هـ/18م واقية ذراع (Bazu-Band) نقش عليها منظر صيد ملكي لثلاثة فرسان (لوحة 12)⁽⁷⁸⁾، ويحتفظ المتحف الحربي في طهران ببليطة (طبر) تنسب إلى العصر الإفشاري (1148-1164هـ/1736-1751م) يزيناها منظر صيد لفارسين على صهوة جوادين، وأسد يفترس غزالة (لوحة 13)⁽⁷⁹⁾.

في حين وصلنا من العصر القاجاري نماذج كثيرة لأسلحة ودروع يزيناها موضوعات صيد وقنص، ومن أمثلتها سيف مستقيم⁽⁸⁰⁾ ذو حدين ينسب إلى القرن 13هـ/19م يزينا أحد وجهي نصله رسوم آدمية ومناظر صيد منها منظر لفارس على صهوة جواد وأسد يفترس غزالة، وهناك واقية ذراع⁽⁸¹⁾ (Bazu-Band) تنسب إلى فيما بعد الربع الأخير من القرن 13هـ/19م، يزيناها منظر صيد لفارسين أحدهما يمسك سيفا والآخر قوساً، وتزخر الأرضية بأنواع مختلفة من الحيوانات منها أسود وخنازير وكلاب سلوقية (لوحة 14).

وإذا كان موضوع الصيد الملكي يمثل جزءا من السجل الفني التقليدي الموروث من الملكية القديمة في إيران قبل الإسلام، فإن الموضوعات التصويرية الأخرى تمثل الحدائث وقدرة الفنانين على التجديد عبر نقل موضوعات الحياة اليومية والنشاط البشري في عصرهم إلى منتجاتهم الفنية، ومن أمثلة ذلك رياضات الزورخانه، التي تمثل ثاني الموضوعات ظهورا على التحف موضوع الدراسة، والزورخانه هي مكان ممارسة التمارين البدنية والتدريب على المصارعة الشعبية التي انتشرت في إيران خلال العصر القاجاري، وما زالت تمارس رياضاتها حتى اليوم⁽⁸²⁾، وتتخذ الزورخانه أشكالا معمارية⁽⁸³⁾ متعددة غير أن جميعها لها مدخل منخفض قليلا عن الأبواب العادية؛ لذلك يحتاج الزائر إلى الانحناء لكي يمر من فتحة الباب، ولها سقف مرتفع مغطى بقبة، والباب يصل إلى قاعة كبيرة يتوسطها

المكان الذي تمارس فيه الألعاب والتمارين والتدريبات ويعرف باسم جود "Gowd" أو گود أو بيت "Pit"، وهو في الغالب مئمن الشكل، وقد يكون دائريا يصل قطره إلى 6م، وتنخفض أرضيته عن القاعة حوالي 80 سم⁽⁸⁴⁾، وقديما كانت أرضيته تفرش بالطين الجاف الحر (التراب) لمرونته تحت أقدام اللاعبين واستبدل به حاليا الخشب أو المواد المطاطية، وقريبا من الباب "الساردام Sardam" وهو مكان مرتفع يخصص لجلوس "المرشد"، قد يكون مربع الشكل أو مستطيله وواجهته في الغالب مقوسة، وقد تكون مستقيمة وعندئذ يتوسطها عقد تعلق فيه الأجراس، وجرت العادة أن يزين بريش الطاووس والحمام، وترخرف واجهته بالرخام والأخشاب الثمينة، وحول "الجود أو الكود" تتوزع كراس للمشاهدين وتخصص أماكن لحفظ أدوات الزورخانه، ومن أهمها أداة خشبية يطلق عليها "الميل Meel" ذات شكل مخروطي لها مقبض من أسفل (لوحة 15) وهي بمثابة الأثقال الحديدية، وتشتهر باسم الهراوات الهندية، ولها ثلاثة أنواع: الأول الأميال التي لا يزيد وزنها عن 2 كجم وارتفاعها حوالي 65 سم، وتستخدم في العروض الترفيهية والاستعراضات، والنوع الثاني الأميال خفيفة الوزن التي تزن 3 كجم وارتفاعها نحو 70 سم، والنوع الأخير ثقيل الوزن إذ يبلغ 30 كجم وارتفاعه 110 سم. ومن الأدوات كذلك "كباد Kabbade" وهي قطعة معدنية تصنع من الحديد على هيئة القوس الحربي، ويصل بين طرفيها سلسلة تعلق فيها أثقال صغيرة من الرصاص مستديرة الشكل لزيادة الوزن (لوحة 16)، ويصل وزنها إلى 14 كجم، وطول القوس 150 سم والسلسلة 200 سم، ويضاف إلى ذلك "السنج سنج Sang" وهي أداة تشبه الدرع الحربي تتكون من لوحين كبيرين من الخشب لهما شكل مستطيل ويتوسطهما فتحة صغيرة بها مقبض، ولم يكن لها وزن محدد فيما سبق، ولكنها حاليا تزن 20 كجم وطولها 100 سم، والعرض 70 سم والسمك نحو 5 سم.

وتعد الطبلية "زرب Zarb" من أدوات المرشد المهمة، وهي طبلية عادية تشبه تلك التي كانت مستخدمة في الحروب، وتصنع من الفخار وتشد عليها طبقة رقيقة من الجلد، ومن أدواته أيضا الجرس "زنج زنگ Zang"، و"الشينا Shena" وهي قطعة خشبية صغيرة طولها نحو مترٍ وعرضها 10 سم، ولها قائمان قصيران.

وتمارس ألعاب الزورخانه تحت إشراف المرشد أو قائد التمرين ويسمى المياندar⁽⁸⁵⁾، وتبدأ بقراءته القرآن والتواشيح الدينية مع قرع ضربات الطبلية ورنة الأجراس. بعدها يبدأ برنامج التدريب بتمارين لتليين العضلات⁽⁸⁶⁾، فيهرول اللاعبون هرولة خفيفة يعبر عنها بالإحماء، ثم تبدأ حركات "الشناو" ويحسب عددها لكل لاعب، يتلوها عملية رفع الأميلات (الأثقال الخشبية أو الهراوات الهندية) والدروع الخشبية (السنج سنج Sang)، ثم تمارس القفزات داخل الحفرة إلى الأمام وإلى الخلف على قدمين تارة، وتارة أخرى على قدم واحدة

لتقوية عضلات السيقان، وتقام كل هذه الحركات والرياضات تحت وقع الطبول والأجراس، وتختم اللعبة بنزال المصارعة⁽⁸⁷⁾، وتقسم النزالات إلى قسمين: الأول نزال ودي يتدرب عليه اللاعبون، والثاني نزال جدي يشرف عليه المرشد ويتحكم بنهايته وتقييمه، ويكون حكمه ورأيه محل قبول وتقدير لدى اللاعبين كافة⁽⁸⁸⁾.

وكما مر بنا من قبل أن القطع محل الدراسة من بينها اثنان ضمن مجموعة تناولي، ورد عليها منظران يمثلان بعضاً من رياضات الزورخانه؛ المنظر الأول على الساطور الذي يحمل رقم حفظ 303، ويشاهد فيه اثنان من اللاعبين يمارسان بعض التمرينات باستخدام الأميال أو الأثقال الخشبية، في الوقت الذي يلاحظ فيه الأرضية النباتية للمنظر مع وجود كلب صغير في أسفل التصويرة، وهو الأمر الذي يرجح أن الفنان يهدف إلى التعبير بذلك عن أن رياضات الزورخانه تتم في الهواء الطلق، وهذا يتناسب مع ما شاع في إيران من اهتمام بالأعياد وخاصة عيد النيروز عبر إقامة احتفالات ومهرجانات ضخمة تتضمن بطبيعة الحال رياضات الزورخانه، وكان الشاه في العصر القاجاري يحضرها بنفسه في العاصمة⁽⁸⁹⁾.

والمنظر الثاني ورد على الساطور المحفوظ تحت رقم 302، إذ نقش على واحد من الوجهين اثنان من المصارعين وقد اشتبكا معاً، وقد نجح المصارع الخلفي في الإمساك بقدم خصمه اليسرى، واضعاً يده اليمنى في ظهره بيده ليدفعه للسقوط أرضاً، غير أن المصارع الثاني نجح في تمرير ذراعه اليسرى خلف الثاني متشبثاً بظهره حتى يتجنب الوقوع أرضاً، في الوقت الذي يجلس المرشد في الجزء الأسفل يقرع الطبل، وتظهر من أدوات الزورخانه في أرضية التصويرة "ميل وكباده"، ومن المرجح أن هذا الحدث أيضاً تدور أحداثه في الخارج بسبب الأرضية النباتية، وإناء الشراب أمام المرشد⁽⁹⁰⁾.

وثالث هذه الموضوعات التصويرية "منظر الشراب" الذي يحتل أحد وجهي الساطور المعروف في صالة سكرن للمزادات، وكانت مناظر الشراب في إيران قد ارتبطت بحفلات الصيد والطرب والغناء والرقص المتعلقة بالحفلات الملكية منذ العصر الساساني، وظهرت آنذاك بكثرة على التحف المعدنية⁽⁹¹⁾، واستمرت على المعادن الإسلامية المبكرة، ولعل من أفضل أمثلتها تلك الواردة على التحف المعدنية الإيرانية في إقليم خراسان التي تنسب إلى الربع الثالث ومنتصف القرن 6هـ/12م⁽⁹²⁾، ويلاحظ أن معظم التحف - إن لم يكن جميعها - التي نُقش عليها مثل هذه الموضوعات كانت من النحاس أو البرونز، ولكن خلال العصر القاجاري انتقلت هذا الموضوعات إلى التحف الحديدية والفولاذية، وأحياناً تم فصلها عن بعضها، ليشكل كل واحد منها موضوعاً مستقلاً، فصار من الممكن أن تُشاهد منظر شراب فقط على التحفة الواحدة أو منظر طرب وموسيقى أو منظر رقص... إلخ، ومن أمثلة مناظر الشراب في هذا العصر المنقوشة على تحف الفولاذ واقية ذراع تنسب إلى القرن 13هـ/19م محفوظة ضمن مجموعة كارافانا Caravana

Collection بالبرتغال يزيناها رسوم آدمية لسته أشخاص وقنينات شراب (لوحة
(18)⁽⁹³⁾.

ويلاحظ على المنظر المصور على القطعة المعروضة في صالة سكنر للمزادات أن الأشخاص الأربعة يغلب عليهم جو من المناجاة التي غالبا ما تحدث بين الصوفية، فالعادة لديهم أن يناجي كل منهم الآخر، ويظل حافظا لعهد وإخلاصه للطريقة والشيخ⁽⁹⁴⁾، الأمر الذي قد يطرح فكرة رمزية هذا المنظر ويسير بالتفسير نحو التأويلات الصوفية والمعاني الباطنية، وبخاصة مع وجود ما يرجح ذلك من شواهد تاريخية وعناصر رمزية صوفية⁽⁹⁵⁾ عديدة اجتمعت ضمن نقوشه؛ فمن الناحية التاريخية أولى ملوك القاجار اهتماما منقطع النظير بالطقوس والتقاليد والشعائر الدينية، وقد أدت المبالغة في هذا الأمر إلى تشويه صورة الدين، بحيث اعتبر بعض الباحثين ملوك القاجار على مذهب غير مذهب عامة الناس؛ إذ كانت عقائدهم متأثرة بشكل كبير بالنزعات الصوفية التي كانت تروج في البلاط من قبل الوزيرين المهمين لهذه السلالة: الميرزا آغاسي والميرزا آغا خان النوري، وظهر الملك محمد القاجاري بمظهر المتسكين وأخلاق المتصوفة، وقد يكون هذا الأمر ناتجا عن تأثره بوزيره الميرزا آغاسي الذي كان محل اهتمام الملك، بحيث أعطاه لقب "قطب عالم الشريعة والطريقة"، وعد نفسه مريدا وتابعا له⁽⁹⁶⁾، وكان يطلق على أكبر رجال الصوفية منذ العصر الصفوي لقب "الملاباش" أي كبير مشايخ الطرق الصوفية، وكان يخصص له مسند عند الحاكم في المجلس الملكي، وكان الغرض من وراء ذلك أن يسترشد الحكام برأيهم والعمل بنصائحهم⁽⁹⁷⁾. ومن أهم الفرق الصوفية التي نشطت في هذا العهد: "نعمة الله" و"النقشبندية" و"القادرية" و"أهل الحق"⁽⁹⁸⁾، كما ظهرت لأول مرة في هذا العصر فرقة "البابية أو البهائية"⁽⁹⁹⁾.

أما من ناحية العناصر والرموز الصوفية التي وردت ضمن نقوش منظر الشراب المصور، فيلاحظ وجود اثنين من أدوات الإضاءة في الجزء السفلي من التصوير، وقد يرجع ذلك إلى أن أدوات الإضاءة تعد من الرموز الصوفية المهمة، إذ يرى المتصوفة أن "المصباح هو الروح العقلي الذي به إدراك المعارف الشريفة الإلهية فلا يخفى عليك وجه تمثيله بالمصباح، وهو كتاب الله وسنة رسوله ﷺ"⁽¹⁰⁰⁾، والقناديل والمشكاوات لها بعض الدلالات عندهم، حيث يعتبرونها روحًا تشبه أنوارها الأنوار التي تبدو في عيون المؤمنين أو في قلب المؤمن الذي دخله النور الإلهي⁽¹⁰¹⁾.

ومن الرسوم الواردة أيضا التي تحمل معاني رمزية صوفية أواني الشراب⁽¹⁰²⁾؛ فالإبريق يرمز للماء الطهور، وللوعاء الذي به العلوم الصوفية⁽¹⁰³⁾، وهو ما يحتفظ فيه بالشراب وهو النور الساطع عن جمال المحبوب، والكأس هو اللطف الموصل ذلك إلى أفواه القلوب، والساقى هو الله المتولي للخاصة

والصالحين⁽¹⁰⁴⁾، ويتمثل ذلك في اثنين من الأواني أو القنينات التي تظهر في أرضية المنظر.

ووردت ضمن الزخارف النباتية لكوشة العقد شجرة سرو صغيرة، وقد عُرف عن الصوفية إجلالهم للنبات⁽¹⁰⁵⁾، والشجرة بصفة عامة لديهم ترمز إلى الروح الفكري الذي يبتدئ من أصل واحد، ثم تتشعب منه شعبتان، ثم من كل شعبة شعبتان، وهكذا إلى أن تكثر الشعب بالتقسيمات العقلية، ثم يفضي بالآخرة إلى نتائج هي ثمراتها، ثم تلك الثمرات تعود فتسير بذوراً لأمثالها، كما أنها ترمز للإنسان الكامل⁽¹⁰⁶⁾، في حين أن شجرة السرو على وجه الخصوص لها عند الصوفية دلالات رمزية واضحة؛ إذ يعتقد الصوفي أن ارتفاع هذه الشجرة الشاهق يرفعه من عالم المادة إلى ربه، وهذه الشجرة هي التي تصعد به⁽¹⁰⁷⁾.

كما استخدم الصوفية الوردية⁽¹⁰⁸⁾ في أشعارهم أحياناً رمزاً للذات الإلهية والمعشوق، وأحياناً رمزاً للصوفي الزاهد⁽¹⁰⁹⁾، وقد يفسر ذلك سبب ظهور الوحدة الزخرفية النباتية التي تتوسطها وريدة في الجزء الأسفل من المنظر، والفرع النباتي الذي ينتهي بوريدة في يد الشيخ الجالس أمام السيدة.

أما عن السيدة التي نقشت صورتها ضمن زخارف المنظر فقد استخدم الصوفية المرأة رمزاً للاستدلال بالصنعة على الصانع فهي دليل وشاهد على صنع الله وبديع خلقه⁽¹¹⁰⁾، واعتبروا الجوهر الأنثوي من أتم صور التجلي الإلهي وأكملها⁽¹¹¹⁾، إذ إن الذي يمكن استخلاصه من مذهب الصوفية في التجلي أن الله لا يُشاهد إلا في الأشكال والصور العينية التي يظهر فيها، سواء كانت هذه الصور من محدد الخيال أو من محدد المحسوسات، ويتنوع التجلي بتنوع الصور، كما يتنوع بحسب استعداد المتجلي له لتفاوت الاستعدادات شدة وضعفاً، ويبدو المتجلي والمتجلى له في وضع المرايا المتقابلة التي ينعكس بعضها على بعض، وهنا تبرز المرأة بوصفها رمزاً على الله المتجلي في شكل محسوس وصورة فيزيائية⁽¹¹²⁾.

وعند تجلي الله بوجهه يكون لجماله المطلق جلال هو قهاريته للكل، فلم يبق أحد حتى يراه وهو علو الجمال، وله دنو يدنو به منا، وهو ظهوره في الكل كما قيل: جمالك في كل الحقائق سافر/ وليس له إلا جلالك ساتر، ولهذا الجمال جلال، هو احتجابه بتعينات الأكوان، فلكل جمال جلال ووراء كل جلال جمال، ولما كان في الجلال ونعوته معنى الاحتجاب والعزة، لزمه العلو والقهر من الحضرة الإلهية، والخضوع والهيبة منا⁽¹¹³⁾.

وفي ضوء هذا تكون المرأة في المنظر المشار إليه⁽¹¹⁴⁾ رمزاً موحياً دالاً على الجمال⁽¹¹⁵⁾ والتجلي الإلهي⁽¹¹⁶⁾، ويكون في طريقة جلوس الشيخ أمام السيدة التي يظهر فيها الكثير من الخضوع والتعظيم والتوقير رمزاً للجلال.

وقد يدعم هذا الرأي تشابه التصويرة التي تمثل المرأة والشيخ من حيث التكوين والعناصر والأسلوب الفني مع تصاوير الشيخ صنعان والمرأة المسيحية؛

ومنها واحدة زيتية على قماش تنسب إلى العصر القاجاري، محفوظة في مجموعة إمري بمتحف نكارستان بطهران، وهي تمثل الشيخ صنعان يشرب الخمر من يد الفتاة المسيحية، وفيها تقف الفتاة ممسكة في يدها بكأس تقدمها للشيخ في حين أنه رقع أمامها على ركبتيه⁽¹¹⁷⁾ (لوحة 19).

وفي ضوء التفسير الصوفي لموضوعات هذا الساطور يمكن الترحيح بأن الوحدة المعمارية التي تظهر في المنظر المصور على ساطور صالة سكنر للمزادات هي عبارة عن "سقاوية أو سقاخانه" من تلك التي كانت تحتل فناء التكايا⁽¹¹⁸⁾ والحسينيات⁽¹¹⁹⁾ الإيرانية خلال العصر القاجاري، إذ جرت العادة أن تشيد هذه الوحدة الخدمية في الفناء⁽¹²⁰⁾ الذي يخصص للاحتفالات الخاصة بأبي الفضل العباس شقيق الإمام الحسين لتكون من ناحية مصدرا للمياه العذبة الصالحة لشرب المقيمين في التكية والمارين عليها، وتكون من ناحية أخرى رمزا يُذكر الناس بموت الحسين عطشا، وبدور العباس في الحصول على الماء بوصفه "سقاء كربلاء"؛ لذا تكتب عليها أبيات من شعر العطش وفضل العباس وآلامه⁽¹²¹⁾.

وقياسا على ما سبق يكون منظر الرجل والسيدة المصور في منتصف الساطور المعروف في صالة كريستي للمزادات يحمل المعاني والرموز الصوفية نفسها، ويكون الرجل المصور أسفلهما- ويلف حول خصره شالا وممسكا به في يديه في حين يتدلى طرفاه إلى أسفل- يؤدي واحدة من الرقصات الصوفية.

ورابع الموضوعات التصويرية "حانوت الجزارة"، ومن المعروف أن الجزارة هي حرفة الجزار⁽¹²²⁾ وصنعته، وتشتمل على عدة عمليات هي الذبح والنفخ والسلخ وشق البطن وتنظيفه، وهذه الأعمال قد يقوم بها الجزار صاحب الحانوت بنفسه، أو يقوم بكل عملية منها صانع مختص ومحترف فيها، بعدها تعلق الذبيحة على كلاليب من الحديد من أرجلها الخلفية؛ بحيث يتدلى رأسها إلى أسفل، وعندئذ يتولى الجزار العملية الأخيرة وهي التقصيب أي تقطيع اللحم، ثم وزنه وبيعه للناس، وهو ما ينقله المشهد المصور على الساطور المحفوظ في مجموعة تناولي تحت رقم 303، إذ يمسك الجزار في يده بساطور يقطع به قطعة لحم كبيرة موضوعة أمامه.

وقد أصاب الفنان- إلى حد كبير- في اختيار هذا الموضوع، إذ نجح بذلك في الربط بين الزخارف والوظيفة، إذ إن الجزارة هي المهنة التي يستخدم فيها الساطور بشكل أساسي، كما وفق كذلك في توظيف عناصر الموضوع على الرغم من قلتها، فالجانب الجزار يظهر في يده ساطور، لا شك أن سبب اختياره يرجع إلى أن الساطور هو الأداة الرئيسية في عمل الجزار داخل الحانوت دون الأدوات الأخرى التي تستخدم في عمليات سابقة على بيع اللحم، وبذلك يكون الفنان قد زين الساطور بساطور، ومن الملاحظ تطابق الشكل العام للساطور المرسوم مع التصميم العام للقطع محل الدراسة، وقد يرجح هذا أن العصر القاجاري شهد طرازا ثابتا

للسواطير، ففي حالة وجود طراز آخر لربما رسمه الفنان رغبة في تنويع زخارفه وهو ما لم يحدث، ويدعم ذلك أن هذا الشكل لا يزال مستخدماً حتى اليوم في إيران. ويعد الميزان الذي يحتل القسم العلوي من التصوير من أهم أمثلة قدرة الفنان على اختيار عناصر الموضوع، فقد استخدمت إيران مجموعتين من الموازين: الأولى ذات ذراعين متساويين حول محور أوسط، والثانية ذات رافعة أو (ذراع) غير متساوية وأثقال متحركة (قباني)⁽¹²³⁾، وتنقسم المجموعة الأولى إلى قسمين: الأول يتدلى من نقطة ثابتة وغلب عليه اسم الميزان (Mizan)، والثاني يحمل باليد عند الاستخدام وحمل اسم (Tarazu)، وهذا التقسيم يعكس حجم وكيفية استخدام الميزان، فالموازين كبيرة الحجم التي يمثلها النوع الأول كانت تعلق في عارضة خشبية مثبتة في سقف حوانيت الأسواق الإيرانية، ويمكن أن تزن حتى 300 باوند أو ما يساوي تقريباً 135 كجم⁽¹²⁴⁾، ومما لا شك فيه أن النوع الأخير هو المصور في منظر الجزارة، وقد أفلح الفنان عندما رسمه في الجزء العلوي من التصوير متدلّياً من السقف، وأسفله الجزار ففي ذلك ما يتطابق مع الواقع، وبذلك يكون الفنان أو المصور عبر عن الموضوع بأقل عدد ممكن من العناصر، ونقل واقعا شاهده في حياته اليومية إلى عمله الفني.

ومنظر حانوت الجزارة من الموضوعات التي لا نصادفها بكثرة في فن التصوير خلال العصور الإسلامية، فقد أحصى أحد الباحثين اثنتي عشرة صورة تتضمن فئة الجزارين وتنتمي إلى مدارس فنية مختلفة، ترجع ثلاث منها إلى المدرسة العربية، واثنان إلى المدرسة الإيرانية في هراة، وأربعة إلى المدرسة الصفوية، واثنان إلى المدرسة التركية العثمانية، وواحدة إلى المدرسة المغولية في الهند، وقد تناولت هذه التصاوير العمليات والمراحل المختلفة للذبح، وكان الغالب أن ترد مرحلة أو عملية واحدة في التصوير الواحدة، إذ إن معظمها كان جزءاً من تصاوير الولائم والاحتفالات، ولم تكن هناك تصويرة مستقلة لمهنة الجزارة بكاملها، أو تتناول حوانيت الجزارة، ويستثنى من ذلك تصويرة واحدة تصور حانوت أو دكان الجزارة من مخطوط روضة العشاق المنسوب إلى المدرسة التركية العثمانية وإلى العام (968هـ/1560م)⁽¹²⁵⁾، وهي في مجملها تُعبّر بالفعل عن حانوت الجزار الذي لا يزال شاهده حتى اليوم، وعلى الرغم من بساطته إلا أنه متكامل لا ينقصه شيء، ففتحة مدخله عبارة عن عقد يبدو نصف دائري اختفت قمته خلف السقف، وهي تفتح على الحانوت من الداخل، حيث يتصدر واجهته الداخلية منضدة مستطيلة الشكل مرتفعة أمامها من جهة اليمين توجد القرمة الخشبية المستديرة ذات الشكل الأسطواني، ويبرز منها ثلاثة نتوءات جانبية، وهي تستخدم لتقطيع اللحم عن طريق استخدام البلطة ذات الرأس الحديدي الموجود أعلاها، ويربط بين رجلي العقد الأمامي للحنوت رابطة خشبية تعرف عند أهل الصنعة "بالخوصة" ويتدلى منها

عدد من الكلايب المعدنية، وهي عبارة عن حلقات معدنية تعلق عليها الذبائح من أرجلها الخلفية، كما يتدلى منها أيضًا الميزان في يمين اللوحة (لوحة 20). كما أن هذا الموضوع لم يرد- على حد علم الباحث- ضمن الثروة الزخرفية للتحف الفنية الإسلامية على اختلاف المواد التي صنعت منها.

الرسوم الأدمية

تبرز الرسوم الأدمية أن رسوم الرجال هي الأكثر تمثيلًا على التحف محل الدراسة، ويغلب على سحنها الجمود والطابع الإيراني⁽¹²⁶⁾ المتمثل في الوجوه والرؤوس المائلة إلى الاستطالة، مع طول القامة والقوة البدنية للرياضيين منهم، وفرق الفنان بين المراحل العمرية المختلفة لهؤلاء الرجال، فميز من كان منهم بالغًا في منتصف العمر من خلال شارب كبير، وهم الأكثر تمثيلًا مثل الفارس الأول أعلى منظر الصيد على الساطور المحفوظ في متحف مقدم، والرياضيين والجزار على الساطور المحفوظ ضمن مجموعة تناولي تحت رقم 303، في الوقت الذي استخدم اللحية الكثيفة لتميز الرجال في مراحل متقدمة أقرب إلى الشيخوخة، مثل المرشد في منظر الزورخانه على ساطور مجموعة تناولي الذي يحمل رقم 302، والشيخ الجالس أمام السيدة في منظر الشراب على الساطور المعروض في صالة سكرنر.

ومن المؤكد أن قلة تصوير النساء لا ترجع إلى أسباب دينية ككراهية التصوير في الفقه الإسلامي، وإلا لما نقشت صور لكائنات حية أخرى، كما أن التصوير القاجاري على سائر التحف المعدنية الأخرى شهد تمثيلًا للمرأة بكثرة، بل صُورت عارية في أحيان ليست بالقليلة، ولذلك فإن التفسير الأقرب إلى الصحة هو طبيعة الموضوعات المصورة كالصيد والزورخانه التي لا مكان فيها للعنصر الأنثوي بطبيعة الحال، وعلى الرغم من قلة رسوم النساء الواردة على التحف التي نحن بصددتها التي لم تتجاوز سيدتين؛ واحدة في منظر الشراب المسجل على الساطور المعروض في صالة سكرنر، والثانية في المنظر المصور على ساطور صالة كريستي للمزادات، فإن الفنان نجح في إبراز جنسها من خلال النسب التشريحية، مع بساطة شديدة في تنفيذ الخطوط الخارجية للجسم والملابس، وإهمال تفاصيل الوجه والملامح بسبب صغر حجم الرأس.

الملابس:

في البداية تجب الإشارة إلى صعوبة تحديد أنواع وأسماء الأزياء والملابس التي يرتديها الأشخاص في التصاویر المسجلة على التحف محل الدراسة بدقة؛ نظرًا لصعوبة تحديد أنواع الأقمشة، فضلًا عن غياب الألوان وإهمال الفنان الكثير من التفاصيل الخاصة التي تبرز تكوين الملابس⁽¹²⁷⁾ بسبب صغر حجم الرسوم الأدمية

وطبيعة المادة الخام المنفذة عليها، إلا أن الثابت أن الإيرانيين حافظوا على كثير مما كان معروفا من الملابس لديهم خلال العصور السابقة حتى العصر القاجاري مع القليل من التغييرات⁽¹²⁸⁾، وطوال الوقت كان القباء⁽¹²⁹⁾ هو الرداء الرئيسي للبدن، واكتسب هذه المكانة منذ العصر العباسي عندما اتخذ زياً رسمياً لرجال الدولة⁽¹³⁰⁾ إلى جانب أزياء أخرى، ويتميز بأنه يلبس بأشكال وأحجام مختلفة من جميع الطبقات⁽¹³¹⁾، وهو واسع من أسفل ولكنه شديد الضيق من أعلى، ويصنع من أقمشة ملونة أو مزينة بوحدات نباتية، وتختلف مادته الخام بحسب فصول السنة ومكانة من يرتديه⁽¹³²⁾، وتتميز أقبية الفرسان بكونها مفتوحة من جهة البطن ولها أزرار⁽¹³³⁾، ويرتديها الفرسان الأربعة في منظري الصيد اللذين تتناولهما الدراسة، بالإضافة إلى الرجال الثلاثة في منظر الشراب على ساطور صالة سكنر والرجلين في المنظر المصور على ساطور صالة كريستي، والجزار في المنظر الذي يمثل حانوت الجزارة، والمرشد في منظر مصارعة الزورخانه، ويلاحظ أن القباء الذي يرتديه الفارس الواقف على قدميه في منظر الصيد المصور على ساطور مجموعة تناولي رقم 302 قصير نسبياً يشبه السترة فلم يتجاوز الركبة إلا قليلاً، ومن ثم لا يصل إلى القدم، وفي هذه الحالة يُرتدى أسفله سروال⁽¹³⁴⁾، وهو ما يلبسه هذا الفارس بالفعل، وكان السروال في العصر القاجاري نوعين: الأول هو الأكثر شعبية ويكون فضفاضاً أكثر ولونه أبيض أو أحمر ويغلب عليه اسم "زيرجامه" *zir-e jamah*، والثاني أقرب إلى الملابس العسكرية الأوروبية، وغلب عليه اسم "شالوار" *shalvar*، ومال إلى ارتدائه أصحاب المناصب العليا وأعضاء البلاط، وألوانه متعددة منها الأبيض والأزرق والأحمر، ويُزينه شريط يمتد على طول الرجل⁽¹³⁵⁾، وهذا ما يتطابق مع السروال الذي يرتديه الفارس السابق ذكره، ويختلف السروال الذي يرتديه اللاعبون في الزورخانه عن النوعين السابقين؛ إذ إن لرياضات الزورخانه زياً خاصاً يُسمى "البشطمال" في العراق⁽¹³⁶⁾ ويُسمى في إيران "باستاني" *Bastani* " يبدأ من الخصر ويغطي الساقين ويمتد حتى تحت الركبتين ويصنع من نسيج سميك متين⁽¹³⁷⁾ متعدد الألوان، وقد يُغطى عند الخصر والركبتين بالجلد أو يصنع بالكامل من الجلد، وتزينه زخارف نباتية تتخذ في الغالب هيئة زهور ذات لون أبيض أو ملونة⁽¹³⁸⁾، وكان يُرسم عليها في كثير من الأحيان "كف أو يد"، ويمسك هذه السراويل حزام، منه يمسك كل مصارع غريمه أو يجذبه⁽¹³⁹⁾.

ومن الملابس التي ظهرت في التصاوير محل الدراسة؛ الشال (*Sash-kamarband*) أو المنديل الكبير الذي حل محل حزام الخصر منذ العصر الصفوي وصار يعقد من الأمام بعقدة كبيرة⁽¹⁴⁰⁾، ثم ذاع في العصر القاجاري ولبسه الرجال والنساء على حد سواء، وكان أكثر الناس استخداماً له رجال الدين والتجار والعاملين في الأسواق وأصحابها، وكان الشال علامة على مكانة صاحبه فارتدى الأغنياء من

التجار وموظفي الدولة الشيلان الكرمانية المصنوعة من الديباج أو الصوف أو أيا من المنسوجات الجيدة أو تلك المطرزة، ولبس الرجال الأقل في المكانة شيلانا من القطن المطبوع، وقد وصل طول الشال الواحد إلى 5م وعرضه أكثر من متر (141)، واتخذ عدة أشكال (142)؛ فقد يكون طرفاه قصيرين من الأمام أو طويلين أو أن يكون أحدهما طويلا والآخر قصيرا، وقد ظهر الشال يرتديه الجزار في منظر حانوت الجزار، والرجل الواقف في المنظر المصور على ساطور صالة كريستي، ويشاهد طرفه المتدلي من حول وسط مرشد الزورخانه التي جرت العادة أن يلف كل اللاعبين فيها، وخاصة المصارعين منهم، حول وسطهم شالا ويضعون على أكتافهم آخر (143)، لذا ظهرت الشيلان معلقة على الجدران في كلا مشهدي الزورخانه سواء للمتدربين على حمل الأميال أو المصارعين، كما يقف شخص ممسك بشال أمام المرشد.

واستخدمت النساء في العصر القاجاري أحيانا سترات طويلة واسعة تشبه بعض الأقبية القصيرة للرجال، المعروفة باسم "سارداری sardari"، وهي عبارة عن معطف طويل ضيق عند الخصر (لوحة 21) (144)، وبعضها يغلق بصف من الأزرار إلى الوسط (145) ومن المرجح أن هذا هو الرداء الذي تضعه السيدة على بدنها في منظر الشراب، وأسفله سروال مستقيم، وأسفل اللبس الخارجي للبدن ارتدى الرجال والنساء على حد سواء القميص، ويعرف في الفارسية باسم "پيرهن pīrāhan" (146)، وتميز بفتحة مستديرة حول الرقبة (147).

ومن أهم أغطية الرؤوس التي ظهرت في تصاوير الدراسة "التاج"، وعلى الرغم من استمرار أشكال التيجان (148) في التصاوير القاجارية كما كانت خلال العصور السابقة، فإنه قد أضيف لها طراز جديد منذ العصر الزندي يتميز بخروج ريشتين، إحداهما ذهبية والأخرى سوداء، وهو الطراز الذي استمر خلال العصر القاجاري مع بعض التعديلات أو الإضافات (149)، وهو ينتشبه إلى حد كبير مع الذي يضعه الفارس في القسم العلوي من منظر الصيد المصور على الساطور المحفوظ في متحف مقدم بطهران، كما يرتدي الفارس الثاني في نفس المنظر عمامة تخرج منها ريشة على النحو الذي انتشر خلال العصر الصفوي (150)، وتظهر العمامة كذلك فوق رأس الفارس الذي يحمل القوس في منظر الصيد المصور على الساطور المحفوظ في مجموعة تناولي تحت رقم 302 ولكنها تخلو من الريشة، ومن أغطية الرؤوس التي أقبل عليها الناس في العصر القاجاري بديلا عن العمامة ما يُعرف باسم (الكلاه) (151) kolah، وهذا المصطلح يطلق على أنواع كثيرة (152) منها قلنسوة (153) مستديرة الشكل مدببة من أعلى وتزينها خطوط طولية (154) وكان هذا النوع خاصا بالصوفية وال دراويش (155)، ويضعها على رأسه الرجل الجالس أسفل الشيخ الكبير في منظر الشراب على الساطور المعروف في صالة سكنر للمزادات، وبناء على الشكل الظاهري فإن المرجح أن كلا من الشيخ والرجل الثالث في

التصويرة يضعان قلنسوتين، إحداهما تخلو من القمة المدببة والزخارف ويضعها الشيخ على رأسه، والأخرى مقوسة من أعلى، وتتميز القلنسوة التي يضعها المرشد في منظر مصارعة الزورخانه بما يزينها من زخرف وزركشة يتشابه أسلوبها مع سروال المصارع في نفس المنظر، إذ تغطي كامل السطح.

ولم يظهر من أحذية القدم في التصاوير موضوع الدراسة ما نطمئن إلى صحة تسميته إلا حذاء عال ذو رقبة يلبسه الفرسان في مناظر الصيد على اختلافها، وكان هذا الطراز من الأحذية الطويلة الرقبة معروفا في إيران من قبل، وكان يُطلق عليه اسم "سرموزه"⁽¹⁵⁶⁾، وعرف في العصر القاجاري باسم "پوتين" بعد دخول كلمة "boot" الأوروبية إلى اللغة الفارسية، وكان الملوك والأمراء والفرسان يرتدونه عند ركوب الخيل في رحلات الصيد لحماية سيقانهم من الاحتكاك بجسم الحصان أثناء الصيد، ولتمكينهم من وضع أقدامهم في الركاب والتحكم فيه وفي سير الحصان⁽¹⁵⁷⁾.

الحيوانات(158):

ارتبط معظم الحيوانات الواردة على التحف موضوع الدراسة بمناظر الصيد⁽¹⁵⁹⁾، وأولها الخيل⁽¹⁶⁰⁾، ومما لا شك فيه أن الخيل من أقدم وأكثر وأبرز الحيوانات ظهورا في مناظر الصيد والحرب بصفة خاصة والفن الإسلامي بصفة عامة، لكونها الوسيلة الأولى للانتقال والحركة⁽¹⁶¹⁾ في السلم والحرب، فقد استخدمت الخيل في السلم بنفس الرغبة التي تستخدم بها في الحرب، فاتخذت رياضة وممتعة ووسيلة رزق عندما دربت على الصيد، كما اتخذت أداة للحماية والحمل على العدو عند الدفاع أو الغارة حين دربت على الكر والفر⁽¹⁶²⁾.

والخيل لا تصيد، وإنما يتوصل بها إلى اللحاق بالصيد لشدة عدوها، فتحتاج تدريبها وتمارينها بالطرد بعد الصيد⁽¹⁶³⁾، ويفضل أن تكون صافية اللون ضامرة البطن ملساء الجسم ناعمة جميلة الخلق ليس فيها ما يعاب، وقد ظهرت في التصاوير موضوع الدراسة في حالة طرد للصيد وعلى متنها الفارس الصياد⁽¹⁶⁴⁾، كما في الساطور المحفوظ في متحف مقدم بطهران والمعروض في صالة سكر للمزادات والمحفوظ ضمن مجموعة تناولي تحت رقم 302.

ومن أهم الحيوانات التي يمكن التعرف عليها بوضوح؛ الكلاب، ومن المعروف أن الكلاب استخدمت للصيد بعد أن تم استئناسها، واشتهر منها نوع عرف بالكلاب السلوقية التي تنسب إلى سلوق باليمن⁽¹⁶⁵⁾، وهذه الكلاب نحيلة الخصر سريعة الجري، ومن أدلة نجوبتها طول ما بين اليدين والرجلين وقصر الظهر وصغر الرأس، وطول العنق وعطف الأذنين وبعُد ما بينهما، وزرقة العينين، وتنتو الجبهة وعرضها وقصر اليدين⁽¹⁶⁶⁾.

ومن أهم الأوضاع التي ظهرت بها الكلاب السلوقية؛ أوضاع الملاحقة والانقضاض على الصيد⁽¹⁶⁷⁾، على النحو الذي نجده في التصاوير محل الدراسة،

حيث نشاهد كلبا سلوقيا في منظر الصيد المصور على الساطور المعروف في صالة سكرنر في وضع عدو وملاحقة لصيد أو فريسة⁽¹⁶⁸⁾ لا تظهر في التصوير، وقد عبر الفنان عن انتباه الكلب عبر رفع ذيله ورأسه⁽¹⁶⁹⁾، ونجح بدرجة كبيرة في نقل خصائصه من حيث الشكل العام والتفاصيل بما يتشابه مع ما هو معروف عن هذه الحيوانات.

وكانت الكلاب السلوقية تستخدم بشكل أساسي في صيد الطياء (الغزلان)⁽¹⁷⁰⁾ والوعول⁽¹⁷¹⁾، لذا ظهر ظبي في المنظر السابق ذكره أسفل الكلب السلوقي ويتميز بما له من قرون طويلة، كما ظهر زوج منها في الجزء السفلي من منظر الصيد المصور على الساطور المحفوظ في متحف مقدم بطهران، ويلاحظ فيه أن قرون الأنتى قصيرة، والذكر له قرنان كبيران، ويشبه إلى حد كبير مثيله الوارد على الساطور المحفوظ في صالة سكرنر.

ويمكن التعرف على أسد يطعنه الفارس المصور في القسم العلوي من الساطور المحفوظ في متحف مقدم بطهران برمح من خلال اللبدة التي تحيط بالرقبة، وهذا الحيوان المفترس احتل مكانة مهمة في الفن الفارسي القديم لما تعكسه صفاته وحدة مظهره من قوة وسيطرة وبأس، ومن ثم فإنه يمثل واحدا من العناصر المهمة في معظم مناظر الصيد⁽¹⁷²⁾ منذ ذلك الحين⁽¹⁷³⁾ وحتى العصر القاجاري.

وإن كان الأسد استخدم رمزا له أهميته في العصر القاجاري، فإن ذلك لا يعني أن ظهور الأسد في مناظر الصيد على التحف محل الدراسة يجعله رمزا يحتاج إلى تفسير، نظرا لأن الرمز المستخدم كان مركبا من أسد وشمس، وعلى ذلك فإن تصوير الأسد لا يخرج عن كونه تقليدا سار عليه الفنانون؛ تماشيا مع الموروث الفارسي القديم.

وعلى العكس من ذلك الأسد⁽¹⁷⁴⁾ المصور على ساطور صالة كريستي الذي يمثل رمزا مهما؛ فقد رأت الحكومة الإيرانية تعزيزا للعلاقات الطيبة التي ربطت بين إيران والدول الأوروبية خلال حكم فتحعلي شاه (1212-1250 هـ/1797-1834 م) أن تتخذ شعارا موحدًا للدولة أمام الأوروبيين، وكان الاختيار الأنسب من بين الرموز القديمة هو الأسد مع الشمس⁽¹⁷⁵⁾ (بالفارسية شير وخورشيد shir-o khorshid)، وخلال عهد محمد شاه (1250-1264 هـ/1834-1847 م) استقر الشعار على أن يكون الأسد مواجهًا الشمال، ناظرا للمشاهدين، رافعا ذيله إلى أعلى مع وجود اللبدة حول رقبتة، وهناك تصويرة على وثيقة ترجع إلى بداية حكم هذا السلطان يظهر فيها الأسد واقفا وممسكا في يده بسيف⁽¹⁷⁶⁾ من النوع المعروف باسم "شمشير"، وهناك ختم يحمل نفس الشكل مؤرخ بعام (1255 هـ/1839 م) وهذا التاريخ يتزامن أيضا مع السنوات الأولى لحكم الشاه محمد، وخلال سنوات حكمه أيضا صور الأسد واقفا بدلا من وضع الجلوس وأعطى سيفًا في يده، وبذلك أصبح للدولة رمزا فريدا، فبذلك تكون حدة

أدوات الجزارة في إيران خلال العصر القاجاري

السيف وصلابته والقوة والحرارة اللامحدودة للشمس قد أضيفت إلى قوة وشجاعة الأسد.

وكان لإيران حتى هذا الوقت علمان؛ الأول يصور عليه سيف، والثاني الأسد والشمس⁽¹⁷⁷⁾، وفي سبيل الوصول إلى شعار واحد للدولة صُور الأسد ممسكا في يده بالسيف ويحمل الشمس على ظهره، ومنذ ذلك الوقت بدأ هذا الشعار في الظهور على الأعلام والسكة والمكاتب الحكومية في الوقت نفسه⁽¹⁷⁸⁾، ومن ثم استخدم أيضا على كثير من التحف الفنية وخاصة الأسلحة والدروع، وهذا يفسر سبب ظهور الأسد على ساطور صالة كريستي باعتباره رمزا قوميا لإيران خلال العصر القاجاري مع الشمس والسيف.

الزخارف النباتية:

استخدمت الزخارف النباتية في التحف التي نحن بصدها في أغلب الأحيان لتزيين الإطارات أو في كوشات العقود، وقليلاً ما ظهرت كأرضية للموضوعات التصويرية، ويغلب عليها جميعا التداخل والالتفاف حول بعضها على النحو الذي عهدناه في التوريق العربي، ويمكن التمييز بين نوعين⁽¹⁷⁹⁾ الأول يتكون من سيقان عارية حلزونية تنتهي بزهور صغيرة على النحو الذي نراه في أرضية وكوشة العقد في الساطور المحفوظ ضمن مجموعة تناولي تحت رقم 303، وأحيانا تنتهي بزهرة تشبه الزنبق أو عود الصليب، ومن أمثلتها الوحدة التي تكرر وجودها مرتين؛ الأولى تحتل الجزء السفلي من منظر الشراب على الساطور المعروض في صالة سكرن للمزادات، والثانية في كوشة العقد المفصص في وجه الساطور المحفوظ بمتحف مقدم.

والنوع الثاني خُصص لزخرفة الإطار الخارجي- في حالة ما إذا تضمنه التصميم الفني- ويتكون من سيقان حلزونية تحمل أنصاف مراوح نخيلية على النحو الذي يُلاحظ في إطار الساطور المحفوظ في متحف مقدم، وقد تكون هذه الزخرفة عبارة عن سيقان وفروع نباتية تلتف في أشكال دائرية وتخلو من الأوراق أو الأزهار ويُشاهد ذلك في الساطورين المحفوظين في مجموعة تناولي بطهران. كما يمكن تمييز شجرة سرو⁽¹⁸⁰⁾ صغيرة تزين كوشة العقد المفصص الذي يعلو منظر الشراب في الساطور المعروض بصالة سكرن للمزادات، وهذه الشجرة تمثل أحد الرموز الأرية القديمة التي تجسد فكرة الخلود، كما كانت مقدسة لدى الزرادشتيين، وورث الشرقيون عادة زرع السرو على قبور الموتى أو وضع أغصانه على التوابيت، وترمز في الشعر الفارسي إلى القدر الممشوق، لذلك نراها في ممثلة في التصاوير التي تصف المحبين من الشباب⁽¹⁸¹⁾، كما ظهرت تزين بعض السجاجيد الصفوية التي أنتجت في شمال إيران خلال القرنين 10، 11هـ/16م،⁽¹⁸²⁾

الكتابات:

تتخصر الكتابات الواردة على التحف محل الدراسة على بيت شعر نصه: "ز هوش فلاطون دمش تيزتر/ز ابروی دلدار خون ریزتر" وترجمته كما سبق القول: "حكك أكثر حدة من عقل أفلاطون/ وأكثر سفكًا للدماء من حاجب الحبيب"، وهذا البيت ينسب إلى "مهدي بيگ شقاقي"، الذي جاء في ترجمته أنه شاعر ساخر من شعراء العصر القاجاري، ينسب إلى طائفة إسيرانلو، ولد في سراب بأذربيجان، سافر في أواخر حياته إلى أصفهان، وتوفي بتلك المدينة عام 1214هـ/1799م، واشتهر عنه أن شاعر جريء لا يعرف الخوف، يتميز بالحدة ولم يكف عن السخرية والهجاء، وله ديوان لم يطبع حتى الآن⁽¹⁸³⁾.

ويتضح مما أمكن الاطلاع عليه من إنتاج لهذا الشاعر؛ أن البيت المذكور لم يرد ضمن أي من قصائده؛ لذا من المحتمل نظمه خصيصاً لينقش على تحف بعينها ذات وظيفة محددة تتعلق بإراقة الدماء، ويدعم هذا تكرار ظهوره على ثلاث تحف من الأربع التي تناولتها الدراسة هي: الساطور المحفوظ في متحف مقدم بطهران، والثاني معروض في صالة سكنر للمزادات، والثالث في مجموعة تناولي تحت رقم 303، ويضاف إلى ذلك سيف إيراني من النوع المعروف باسم شمشير ينسب إلى القرن 13هـ/19م محفوظ في متحف بيرن بسويسرا⁽¹⁸⁴⁾، الأمر الذي يطرح فكرة ارتباط النص الكتابي المنفذ على التحفة وتلاؤمه مع وظيفتها؛ فلما كانت وظيفة الساطور تقوم في الأساس على استخدام شفرة (حد) النصل في قطع اللحوم وتكسير العظم مما يترتب عليه إسالة الدماء، فقد أثنى البيت الشعري على ذلك مشبهاً حدة السلاح بحدة عقل أفلاطون الفيلسوف اليوناني، ومشبهاً كثرة الدماء التي يمكنه سفكها، بالدماء التي تسيل من أجل فتاة وقع في حبها الكثير وتقاتلوا من أجل الفوز بها، وهذه الصورة التي يرسمها الشاعر لوظيفة الساطور تتفق مع الشخصية الفارسية، فمن المتعارف والمألوف أن الفرس (الإيرانيين) بفطرتهم شغوفون بالمجاز والتمثيل والتخيل لا في شعرهم وحسب، بل حتى في متن لغتهم وأصول تشكيل بنيتها، ولهم الميل الذي يجري عندهم مجرى العادة في تفسير الحقيقة بالمجاز، بل في جعل الدلالة اللفظية على الأشياء بالتصوير تفصيلاً⁽¹⁸⁵⁾.

وغني عن البيان دور الكتابات في زخرفة التحف الفنية وسائر الفنون الإسلامية بصفة عامة، و كان المعتاد أن تتضمن نصوصاً باسم صاحب التحفة أو من صنعت له أو صانعها أو غير ذلك من كتابات تسجيلية، إلا أن غياب ذلك على القطع التي تناولها الدراسة يرجح أنها لم تصنع بناء على طلب شخص معين، ولكنها صنعت للبيع في الأسواق لمن يرغب، لذلك استبدلت بالنصوص الكتابية التسجيلية أخرى أدبية، ولم يستبدل بها الآيات القرآنية أو النصوص الدينية الدعائية أو المذهبية- كما على السيوف والدروع مثلاً- لطبيعة وظيفة الساطور وما فيها من دماء ومهانة بما لا يتناسب مع القدسية الدينية، وساعد على ذلك الميول الأدبية لدى

الإيرانيين، ومن ناحية أخرى وجد الإيرانيون في تسجيل الأشعار الفارسية وسيلة لنشر الأدب الفارسي في العالم عبر التحف التطبيقية بسبب نزعة القومية لديهم، وساعد ذلك تصديرها للخارج، والإهداء إلى السفراء والجاليات الأجنبية التي توافدت على إيران خلال العصر القاجاري، ونظرا لعد معرفتهم بجوانب الثقافة المحلية، أخذ الفنانون على عاتقهم تعريف الجميع بهذه الثقافة عبر النقوش الكتابية، ويدعم هذه النزعة استخدام اللغة الفارسية وخط نستعليق الذي يتمتع بمكانة خاصة لدى الإيرانيين ويعد رمزا من رموزهم الحضارية والثقافية⁽¹⁸⁶⁾.

التأريخ:

في البداية يجب الإشارة إلى أنه لا خلاف على أن مجموعة السواطير موضوع الدراسة تنتمي إلى فترة تاريخية واحدة بناء على التشابه بينها في المادة الخام وطريقة الصناعة والزخرفة، فضلا عن التصميم العام والعناصر والوحدات الزخرفية المستخدمة والأسلوب الفني لها، وعلى الرغم من غياب الكتابات التسجيلية التي تؤرخ لها، فإن الدراسة المقارنة لها مع التحف المعدنية الإيرانية الأخرى تدفع بنسبتها إلى القرن 13هـ/19م، ومع قليل من الدراسة المتأنية التحليلية لها يمكن تحديد سنوات بعينها لصناعتها وإنتاجها، وفي سبيل ذلك يمكن الاعتماد على بعض الأدلة من الزخارف الواردة عليها وعلى رأسها الزخارف الكتابية؛ إذ إن بيت الشعر المسجل على العدد الأكبر من هذه المجموعة ينسب إلى الشاعر مهدي بيگ شقاقي الذي توفي عام 1214هـ/1799م مما يدفع إلى القول بنسبة هذه المجموعة إلى الفترة اللاحقة على هذا التاريخ أي إلى القرن 13هـ/19م، أو إلى ما قبل هذا التاريخ بسنوات قليلة خلال حياته، وإذا أضفنا إلى ما سبق الرمز أو الشعار الذي اتخذته حكام الدولة القاجارية لإيران ممثلا في الأسد واقفا ممسكا بيده سيفا حاملا الشمس على ظهره الذي يزين واحداً من سواطير هذه المجموعة، لأمكن نسبتها إلى السنوات التي تمتد ما بين عامي 1250-1344هـ و1834-1925م، فكما مر بنا أن ظهور هذا الشعار على هذه الهيئة حدث خلال السنوات الأولى من حكم محمد شاه القاجاري (1250-1264هـ/1834-1847م)، وبذلك يمكن نسبة هذه المجموعة إلى ما بعد العام الأول لتوليه الحكم أي عام 1250هـ/1834م وليس قبل هذا التاريخ، وتمتد هذه النسبة حتى نهاية العصر القاجاري عام 1344هـ/1925م، وإذا علمنا أن هناك إشارة تاريخية نصها أن: "أصفهان في الماضي كانت تصدر المسدسات والسيوف والسكاكين والمقصات إلى باقي أنحاء إيران، إلا أن ذلك توقف منذ عام 1287هـ/1870م بسبب رخص الواردات الأوروبية، مما أدى إلى تحطم هذه الصناعات بالكامل"⁽¹⁸⁷⁾، وبناء على ذلك يمكن القول بأن هذه المجموعة تنتمي إلى الفترة التاريخية التي تتراوح ما بين عامي 1250هـ/1834م و1287هـ/1870م، وقد يدعم ذلك خلو زخارف هذه المجموعة من التأثيرات الأوروبية التي اجتاحت إيران خلال القرن 14هـ/20م⁽¹⁸⁸⁾.

الخاتمة

تمثل هذه الدراسة إضافة جديدة إلى التحف المعدنية الإيرانية بصفة عامة والقاجارية بصفة خاصة، نظرًا لأن السواطير التي تناولتها الدراسة لم تفرد لها دراسة مستقلة من قبل على الرغم من أهميتها، إذ تتميز عن مثيلاتها بموضوعاتها التصويرية، مع صعوبة تنفيذها على الحديد أو الصلب، كما أن هذه المجموعة لها من الأهمية مكان لكونها تحمل معظم مميزات الفن القاجاري، وبمعنى آخر: تتمثل أهمية هذه الدراسة في نشر مجموعة غير تقليدية من التحف المعدنية الإيرانية المصنوعة من سبائك الحديد وتحديدا الفولاذ مع زخرفتها بموضوعات تصويرية، وعمومًا تكشف الدراسة عما يلي:

- استخدام الحديد والصلب على نطاق ليس بالقليل في صناعة أدوات للحياة اليومية وأخرى للزينة في إيران خلال العصر القاجاري، بعد أن كان استعمالها قاصرا على صناعة الأسلحة والدروع، وهو الاتجاه الذي بدأ منذ العصر الصفوي بصناعة بعض الكشاكيل والصفائح والحلايا لأبواب المباني الدينية(189).
- استمرار بعض الطرق الصناعية والزخرفية التقليدية الموروثة من عصور سابقة لتشكيل الحديد والصلب وزخرفتهما لإنتاج تحف فنية في إيران القاجارية خلال القرن 13هـ/19م على الرغم من الثورة الصناعية وغزو المنتجات الأجنبية الأقل سعرًا.
- الصلة الوثيقة بين الأسلوبين الصناعي والزخرفي للقطع محل الدراسة وبين الأساليب التي استخدمت للأسلحة والدروع الإسلامية، وهي الأساليب التي يرجع الفضل في ابتكارها إلى المسلمين منذ فترة مبكرة من التاريخ الإسلامي، فلا يوجد من ينكر فضل المسلمين في صناعة سبائك الحديد وأسبقتهم إلى صناعة الأسلحة والدروع من الصلب ذي الجواهر الدمشقي والفارسي والهندي، فضلا عن أسبقتهم في زخرفتها بالموضوعات التصويرية مستعينين في ذلك بأسلوب الحفر بالأحماض الذي تناولته الدراسة لأول مرة بالشرح والتحليل.
- ظهور طراز جديد من الأسلحة المستخدمة في الأعمال اليومية ممثلا في مجموعة السواطير التي تناولتها الدراسة، واقتصره جغرافيا على إيران خلال العصر القاجاري وعدم ظهور طراز مشابه له في فترة سابقة أو لاحقة على القرن 13هـ/19م في إيران، أو في إقليم آخر من أقاليم العالم الإسلامي، ونسبت الدراسة هذا الطراز إلى مدينة أصفهان تحديدا دون غيرها من المدن الإيرانية بناء على بعض الأدلة التاريخية.
- أن هذه المجموعة الفنية يمكن نسبتها تاريخيا إلى الفترة ما بين عامي 1250هـ/1834م و1287هـ/1870م في ضوء بعض الأدلة والقرائن والبراهين، منها ما هو فني ومنها ما هو تاريخي.

- هذه المجموعة تعد مثالا للذوق المحلي وملامحه المميزة في مواجهة انتشار التأثيرات الأوروبية، كما يمثل بعضها نموذجا جيدا للفنون الإيرانية المدنية إذا أخذنا في الاعتبار انتشار نوع آخر من الفن تغلب عليه الرموز الدينية.
- استفادة الفنان الإيراني من كل ما وقع عليه نظره لتحقيق أهدافه الزخرفية، فنقل الكثير من مظاهر الحياة اليومية وسجلها ضمن المناظر التصويرية التي تزين التحف المعدنية، ومنها التحف محل الدراسة التي حملت موضوعات لرياضات الزورخانه وحانوت الجزارة، ومناظر الشراب والتصوف، مع ملاحظة أن بعض هذه الموضوعات التصويرية لم تظهر على المنتجات الفنية الأخرى في العصر القاجاري، وانفردت بها التحف المعدنية دون غيرها من الفنون التطبيقية الزخرفية.
- القدرة الفائقة للموروثات الفنية الفارسية القديمة على البقاء حتى القرن 13هـ/19م ممثلة في مناظر الصيد الملكية.
- عمل الصناع الإيرانيين خلال العصر القاجاري على إنتاج تحف ذات مواصفات خاصة لتصديرها للخارج أو منحها هدايا(190) أو بيعها في الداخل للأجانب، ومن ثم حملت زخارفها الكثير من ملامح الشخصية الإيرانية ورموزها السياسية، ونماذج من آدابها للتعريف بها خارجيا، وفرض الثقافة الفارسية داخليا وخارجيا، وهو ما تثبته القطع التي تناولتها الدراسة التي تزين بعضها كتابة أدبية من الشعر الفارسي، وموضوعات تصويرية تعكس بعض مظاهر الحياة في هذا الإقليم، ومنها على سبيل المثال مناظر رياضات الزورخانه ومناظر الصيد الملكية الفارسية الأصل، فضلا عن شعار الدولة القاجارية المكون من أسد يحمل على ظهره الشمس.
- قدرة الفنانين الإيرانيين على اختيار النصوص الكتابية التي تتناسب مع وظيفة التحفة، وهو ما يتمثل في بيت الشعر الذي نجحت الدراسة في التعريف بقائله والترجمة له.

اللوحات



لوحة رقم (1): ساطور ينسب إلى إيران في العصر القاجاري محفوظ بمتحف مقدم بطهران. تصوير الباحث



لوحة رقم (2): ساطور ينسب إلى إيران في العصر القاجاري كان معروضا في شركة سكر للمزادات ببوسطن. نقلا عن:

<https://www.skinnerinc.com/auctions/2454/lots/257>



لوحة رقم (3): ساطور ينسب إلى إيران في العصر القاجاري محفوظ في مجموعة
تناولي تحت رقم 303 . نقلا عن: James Allan and Brian Gilmour,
Persian Steel, p.328, pl.1.1.



لوحة رقم (4): ساطور ينسب إلى إيران في العصر القاجاري محفوظ في مجموعة
تناولي تحت رقم 302. نقلا عن: James Allan and Brian Gilmour,
Persian Steel, p.328, pl.1.2.



لوحة رقم (5): ساطور ينسب إلى إيران في العصر القاجاري كان معروضا في
صالة كريستي للمزادات. نقلا عن:

[http://m.christies.com/sale/lot/sale/23211/lot/5422494/p/4/fr
om//enlarge/1?KSID=e32803775e8507efc39507645805b0
9d](http://m.christies.com/sale/lot/sale/23211/lot/5422494/p/4/from/enlarge/1?KSID=e32803775e8507efc39507645805b09d)



لوحة رقم (6): أسلوب عرض الساطور المحفوظ في متحف مقدم بطهران. تصوير
الباحث



لوحة رقم (7): طبق من الفضة المذهبة ينسب إلى إيران خلال العصر الساساني محفوظ في متحف الهرميتاج يزينه منظر لملك يصطاد الوعول. نقلا عن:
& Pieter Meyers, Silver Vessels of Prudence Oliver Harper the Sasanian Period, pl.18.



لوحة رقم (8): طبق مذهب من الفضة ينسب إلى إيران خلال العصر الساساني محفوظ في متحف الهرميتاج يزينه منظر صيد لملك يصطاد أسود. نقلا عن:
http://www.hermitagemuseum.org/html_En/08/hm88_0_2_79_1.html



لوحة رقم (9): نقش صخري للملك القاجاري فتحعلي شاه يصطاد الغزلان بصحبة عدد من أبنائه ورجال بلاطه في فيروزكاه Firuz-Kuh شمال شرق طهران (1233هـ/17-1818م). نقلا عن:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Qajari_relief.jpg



لوحة رقم (10): نقش صخري للملك القاجاري فتحعلي شاه يطعن أسدًا بالرمح في الري (1247هـ/31-1832م). نقلا عن:
Judith A. Lerner, Sasanian and Achaemenid Revivals in Qajar Art, p.162.



لوحة رقم (11): بلاطة خزفية تنسب إلى إيران في العصر القاجاري خلال القرن
13هـ/19م، يزينها منظر صيد لفارس يطعن أسدًا بالرمح. نقلًا عن:

http://www.1stdibs.com/furniture/asian-art-furniture/ceramics/persian-qajar-tile-19th-century/id-f_860381



لوحة رقم (12): واقية ذراع تنسب إلى إيران في القرن 12هـ/18م نقش عليها
منظر صيد ملكي لثلاثة فرسان. نقلًا عن:

<http://www.faganarms.com/97-1101-AN-INDOPERSIAN-ARM-GUARD-BAZU-BAND-18TH-CENTURY.aspx>



لوحة رقم (13): بلطة (طبر) تنسب إلى إيران خلال العصر الإفشاري (1148-1164 هـ/1736-1751م)، محفوظة في المتحف الحربي في طهران، يزينها منظر صيد لفارسين على صهوة جوادين، وأسد يفترس غزالة.
نقلا عن:

Manouchehr Moshtagh Khorasani, Persian Symbols, p.36.



لوحة رقم (14): واقية ذراع (Bazu-Band) تنسب إلى إيران خلال العصر القاجاري فيما بعد الربع الأخير من القرن 13 هـ/19م، يزينها منظر صيد لفارسين أحدهما يمسك سيفاً والآخر قوساً. نقلا عن:

<http://www.oriental-arms.co.il/item.php?id=2484>

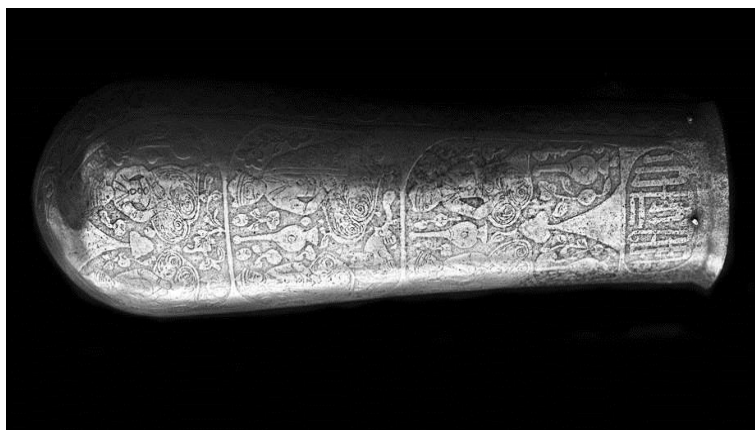
لوحة رقم (15): الأميال الخشبية المستخدمة في الزورخانه. نقلا عن:
<http://www.maxfabrizi.com/photography/zurkhaneh/#/6>



لوحة رقم (16): الكباد Kabbade المعدنية التي تستخدم في الزورخانه. نقلا عن:
<http://zurkhaneh.blogfa.com>



لوحة رقم (17): صورة ضوئية تمثل رياضات الزورخانه التقطها أنتوين سيفرجين Antoin Sevruguin (1840-1933م) . نقلا عن:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Antoin_Sevruguin_zoorkhaneh2.jpg



لوحة رقم (18): واقية ذراع تنسب إلى إيران في القرن 13هـ/19م خلال العصر القاجاري محفوظة ضمن مجموعة كارافانا Caravana Collection بالبرتغال يزينها رسوم آدمية لستة أشخاص وقنينات شراب. نقلا عن: .

<http://www.caravanacollection.com/?project=bazu-band-arm-band>



لوحة رقم (19): تصويرة زيتية على قماش تمثل الشيخ صنعان يأخذ الخمر من الفتاة المسيحية، تنسب إلى العصر القاجاري (1209-1344هـ/1794-1925م)، محفوظة في مجموعة إمري بمتحف نكارستان بطهران. نقلا عن: سمية حسن، المدرسة القاجارية، لوحة 70.



لوحة رقم (20): تصويرة تمثل حانوت أو دكان الجزارة من مخطوط روضة العشاق المنسوب إلى المدرسة التركية العثمانية في عام (968هـ/1560م). نقلا عن:
وليد علي محمد محمود، فنات الصناع، لوحة66.



لوحة رقم (21): "سارداري sardari" ينسب إلى إيران خلال العصر القاجاري محفوظ في THE NATIONAL MUSEUM OF ETHNOLOGY،
ليدن، هولندا. نقلا عن:
Gillian Vogelsang Eastwood, Qajar Dress, p.10,15, pl.
rmv503-274.

الهوامش

- (1) الساطور: سكين عريض ثقيل ذو حد واحد يُكسر به العظم، والجمع سواطير. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، القاهرة، 1420هـ/1999م، ص310.
- (2) مكي محمد بدر، ثلاث تحف قاجارية من النحاس عليها تصاوير مرسومة بالمينا الملونة، مؤتمر الفيوم الخامس النيل ومصادر المياه في مصر عبر العصور، 2-4 أبريل 2005م، ج2، ص677.
- (3) هذه الميداليات لها أشكال كثيرة فقد تكون مستديرة أو مستطيلة ذات زوايا دائرية، أو متعددة الفصوص، وقد تتخذ شكلا مدبباً أو نجمياً، وأحياناً تشكل حدودها الخارجية من السيقان النباتية. Jonathan M. Bloom, Sheila Blair, The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture, Oxford University Press, New York, 2009, vol.3, p.511.
- (4) <http://www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-v-qajar-1-general>
- (5) السلاح: آلة الحرب أو حديدته ويؤنث، والسلاح ربما خص به السيف وربما جمع كل السلاح، والجمع سلخ وسلاحن وأسلحة. ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي ت 458هـ/1065م)، المخصص، المطبعة الكبرى الأميرية، بولاق، 1318هـ/1900م، ج6، ص76. ؛ عبد الرحمن زكي، السلاح في الإسلام، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1951م، ص89.
- (6) تعرض صالات المزادات العالمية عدد من السواطير التي تنسب إلى بعض الأقاليم الإسلامية خلال القرن 13هـ/19م، إلا أنها ليست ذات قيمة فنية بسبب خلوها من الموضوعات التصويرية والعناصر الزخرفية، راجع على سبيل المثال: http://www.ebay.com/sch/i.html?_from=R40&_trksid=p5197.m570.11313&_nkw=Antique+Islamic+Ottoman+Handforged+Iron+Knife+&_sacat=See-All-Categories
- (7) يتبع هذا المتحف جامعة طهران، وعنوانه 251 تقاطع شارع ولي عصر مع شارع شيخ هادي، طهران.
- (8) انظر هامش رقم15.
- (9) <https://www.skinnerinc.com/auctions/2454/lots/257;>
<http://www.liveauctioneers.com/item/6355894>
- (10) أفلاطون (427-347ق.م). فيلسوف يوناني كلاسيكي، رياضياتي، مؤسس لأكاديمية أثينا التي تعد أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو، وهو أول فيلسوف تصل إلينا أعماله كاملة، وهي خمس وثلاثون محاورة وثلاث عشرة رسالة، ويعد مع تلميذه أرسطو مؤسسي التراث الفلسفي الكلاسيكي، فعلى أعمالهما وجدت الفلسفة وعرفت طريقها إلى كل المجتمعات البشرية، وقد أكمل أفلاطون عمل أستاذه سقراط، بحيث يمكن القول بأن محاورات أفلاطون ما هي إلا أثر لحياة سقراط أكثر من أن تكون تقدماً لتعاليم معينة، فهي كلها تبين كيف كان سقراط منشغلاً في إيقاظ مواطنيه ومحاولة توجيههم نحو الحياة الفاضلة، وعلى ذلك أصبح سؤال ما هي الحياة الفاضلة؟ وما هي المدينة الفاضلة؟ هي الأسئلة التي شغلت الفكر الفلسفي الإنساني منذ اليونان وحتى وقتنا هذا، والفضل في ذلك يعود إلى محاورات أفلاطون وكتابات أرسطو والشروح والتفاسير التي تناولت هذه الأعمال طوال تاريخ الفكر الإنساني. لمزيد من التفاصيل راجع: ليو شتراوس وجوزيف كروسبي، تاريخ الفلسفة السياسية، ترجمة: محمود سيد أحمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م، صص63-142.؛
- <http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D9%81%D9%84%D8%A7%D8%B7%D9%88%D9%86>

(11) من السمات الإيرانية في التصوير القاجاري الجلسة؛ فهي إما جلسة ساسانية "على ركبة ونصف" صورها الفنان اعتزازًا بما واستعادة للعناصر القديمة في التصوير، أو جلسة قاجارية حديثة تأخذ شكل الجلوس عند الصلاة. سمية حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية في التصوير دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، القاهرة، 1977م، ص59، 82.

(12) عن زخارف الثياب وطياتها في العصر القاجاري راجع: سمية حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية، ص61، 62.

(13) برفيز تناولي Parviz Tanavoli نحات ورسام وأستاذ جامعي وجامع للتحف، ولد بتهران عام 1937م، وانتقل للإقامة في فانكوفر بكندا منذ عام 1989م.

http://en.wikipedia.org/wiki/Parviz_Tanavoli

(14) تتكون الكلمة من مقطعين "زور" وتعني: قوة، و"خانه" بمعنى بيت، وتدل على صالة الألعاب أو الجيمانزيوم.

Philippe Rochard, *The identities of the Iranian Zūrkhānah*, *Iranian Studies*, Vol. 35, Issue4, 2002, p.313.;

http://www.almaany.com/home.php?language=arabic&lang_name=fa&word=%D8%B2%D9%88%D8%B1%D8%AE%D8%A7%D9%86%D9%87

(15) أشار جيمس ألان في كتابه عن الفولاذ الفارسي إلى أن هناك ساطورًا يشبه هذا الساطور محفوظ في طهران يزين وجهه مشهد صيد، ونقش على الوجه الآخر منظر من الزورخانه، وأشار كذلك إلى أنه قد قيل إنه ورد إلى المتحف من كرمان، ومن المرجح أن هذا الساطور هو الأول الذي تناولته هذه الدراسة، وعلى ذلك يكون الموضوع المنقوش على الوجه الآخر مشتقًا من رياضات الزورخانه، وفي الغالب مشهد التمارين الرياضية باستخدام الأثقال الخشبية. James Allan and Brian Gilmour, *Persian Steel*, p.328.

(16) يذكر القزويني أن الحديد أكثر فائدة من سائر الفلزات، ولذلك قال الله تعالى في سورة الحديد الآية 25: ﴿وَأَنْزَلْنَا الْحَدِيدَ فِيهِ بَأْسٌ شَدِيدٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ﴾ فالبأس في النصول والأسلحة، والمنافع في الآلات والأدوات حتى قيل: ما من صناعة إلا وللحديد منها أو في أدواتها مدخل. القزويني (زكريا بن محمد بن محمود الكوفي ت682/1283م)، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للطبوعات، بيروت، 2000م، ص176.

(17) فاضل أحمد الطائي، مع البيروني في كتابه الجماهر في معرفة الجواهر: الفلزات (3)، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1396هـ/1976م، ص158.

(18) صباح أسطيفان كجه جي، الصناعة في تاريخ وادي الرافدين، بغداد، 2002م، ص45.

(19) الكندي (أبو يوسف يعقوب بن إسحاق القرن3هـ/9م)، رسالة الكندي فيما يطرح على الحديد والسيوف فلا تتلثم ولا تكل، تحقيق: هلال ناجي، مجلة المورد، عدد خاص الفكر العسكري عند العرب، المجلد12، العدد4، 1404هـ/1983م، ص159، 160. ؛ عبد الرحمن زكي، السيوف العربية، مجلة الدارة، العدد2، الرياض،

1395هـ/1975م، ص57، هامش21. ؛ فاضل أحمد الطائي، مع البيروني في كتابه الجماهر في معرفة الجواهر، ص152، 153؛ دعاء طه حسن محمد علي، أدوات القتال المعدنية الإيرانية والتركية المحفوظة بمجموعة متحف قصر عابدين بالقاهرة، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، القاهرة، 2004م، ص194، 195؛ آيت سعيد نبيلة، التحف المعدنية العثمانية المحفوظة بالمتحف الوطني للآثار القديمة دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، معهد الآثار، جامعة الجزائر، 2008-2009م، ص33؛ Ahmad Y. Al-Hassan, Iron and Steel Technology in Medieval Arabic Sources, Journal for the History of Arabic Science, Vol. 2, Number 1, May 1978, Aleppo, pp. 31-43.

(20) الفولاذ في العربية نوع مميز من أنواع الحديد، ويقصد به مُصاص الحديد المنقي خُبثه. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري ت711هـ/1311م)، لسان العرب، دار صادر بيروت، د.ت.، ج3، ص503؛ نافذ سويد، صناعة الأسلحة في العصر الإسلامي وصناعة السيوف العربية وتاريخها، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة19، العدد75، 1999م، ص93.

(21) ويقسم هذا النوع حديثاً إلى العتيق والمحدث والوسيط. فداء صفاء محمد علي، صناعة السيوف الدمشقية وأسرارها العلمية والتقنية، مجلة المجمع العلمي العراقي، العدد105، بغداد، 1423هـ/2002م، ص137.

(22) يطلق عليها اسم الفرند أو الجوهر أو الماء وهو مصطلح استخدم لبيان ظاهرة الخطوط المتداخلة المتباينة المختلفة الألوان والأشكال والأوضاع على صفحات النصول، فهي خطوط نائمة متداخلة على شكل النسيج الشبكي أو هي على شكل يقسم النصل إلى مسافات قصيرة ومتساوية أو على شكل عقد متناسقة متقاربة أو متلاحقة وربما تكون على شكل خطوط عريضة تشكل بقعا مستديرة أو مستطيلة أو أحيانا خطوطا متعرجة أو متوازية. ويرجع هذا الاختلاف إما إلى التغيير في نسب الشوائب الداخلة في الخليط الفولاذي للنصل والذي تدرس كمياته بدقة كالماء والكربون والمغنسيوم والسيلسيوم والكبريت والفوسفور، وبعض المواد العضوية الأخرى، أو إلى التغيير في الطرق الحرارية من إسقاء وتبطين وبحكم في درجات حرارة كل منها وتختلف أنواع الجواهر باختلاف مصادرها واختلاف مناطق الاستخدام وحسب الظروف القتالية، وللجوهر ثلاثة أنواع رئيسية هي: الجوهر الدمشقي والفارسي والهندي. مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الأسلحة الإسلامية: السيوف والدروع، الرياض، 1411هـ/1990م، ص16-18. ؛ فداء صفاء محمد علي، صناعة السيوف، ص138؛ دعاء طه حسن محمد علي، أدوات القتال المعدنية، ص137-139.

(23) Mleziva Jindrich, A Variety of Decorative Steel Objects in the Islamic Art Collection of the Náprstek Museum, Annals of the Náprstek Museum, vol.34/1, Prague, 2013, p.2.

(24) Esin Atil, W.T.Chase, Paul Jett, Metal Work in the Freer Gallery of Art, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1985, p.50. ; http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D8%AF#.D8.A3.D9.88.D9.84_.D8.A5.D9.86.D8.AA.D8.A7.D8.AC_.D9.85.D9.86_.D8.A

7.D9.84.D9.81.D9.88.D9.84.D8.A7.D8.B0;

[http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D9%84%D8%A8_\(%D8%B3%D8%A8%D9%8A%D9%83%D8%A9](http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D9%84%D8%A8_(%D8%B3%D8%A8%D9%8A%D9%83%D8%A9)

(25) مما لا شك فيه أن الهند كانت من أهم البلاد التي وجد فيها الحديد واستخدمه صنّاعها في عمل السلاح الجيد. عبد الرحمن زكي، السيوف العربية، ص52. وتوصلت إلى صناعة الفولاذ المصهور المشهور باسم الهندواني أو الهندي الذي صنعت منه السيوف الهندية الشهيرة في الأدب العربي بالمهند لمئاتها وحدة شفرتها ومرونتها. شوقي عبد القوي عثمان، تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية 41-904هـ/661-1498م، سلسلة عالم المعرفة، العدد 151، الكويت، يوليو 1990م، ص159. B.Prakash, Metallurgy Iron and Steel Making and Blacksmithy in Ancient India, Indian Journal of History of Science, 26(4), 1991, pp.351-371.

(26) راجع: James Allan and Brian Gilmour, Persian Steel, pp.19,47-50.; Manouchehr Moshtagh Khorasani, The Power of Iranian Steel: From Iron to the Crucible Steel: Cultural Institute of Museums Mostazafan Foundation (Weapon Storage), Tehran, 2011, p.2.

(27) Manouchehr Moshtagh Khorasani, The Power of Iranian Steel, p.2.

(28) راجع: H.C.Bhardwaj, Development of Iron and Steel Technology in India During 18th and 19th Centuries, Indian Journal of History of Science, 17(2), 1982, pp.223-233.

(29) Willem Floor, Traditional Crafts in Qajar Iran (1800-1925), Mazda Publisher, 2003, p.211, 212.

(30) عبد الرحمن زكي، السيوف العربية، ص52، جمال فوزي محمد، الأحوال الحضارية في إيران من سنة 485 إلى 628هـ، رسالة دكتوراه، غير منشورة، قسم التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، القاهرة، 1997م، ص142، دعاء طه حسن محمد علي، أدوات القتال المعدنية، ص220، 221.

(31) الإدريسي (الشريف أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله)، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، 2002م، ص442.

(32) لمزيد من التفاصيل عن المراكز الإيرانية لصناعة الحديد والصلب في كتابات الرحالة العرب والأجانب راجع: عبد الرحمن زكي، السيف في العالم الإسلامي، مطابع دار الكتاب العربي، القاهرة، 1957م، ص91-99.

(33) لمزيد من التفاصيل راجع: James Allan and Brian Gilmour, Persian Steel, pp.19-40. وعن

طرق استخراج الحديد من مراكز إنتاجه الإيرانية خلال العصر القاجاري راجع: Willem Floor, Traditional Crafts in Qajar Iran, pp.195-210.

(34) جدير بالذكر أن حكام الدولة القاجارية قد حرصوا على تصنيع مثل هذه الأسلحة، ومنهم ناصر الدين شاه الذي شيد مصنعاً لصناعة المدافع، ومصنعاً لصناعة البنادق والذخائر. فاطمة نبهان عودة، سفر نامه ناصر الدين شاه القاجاري

ترجمة وتحليل ودراسة، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم اللغة الفارسية وآدابها، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، 1986م، ص33.

(35) لا يعني ذلك توقف صناعة الأسلحة التقليدية، إذ إنهما استمرت للأغراض المتعلقة بالاحتفالات، مع انخفاض الإنتاج من حيث الكمية، وأصبح أقل جودة مما كان عليه في السابق. Willem Floor, Traditional Crafts in Qajar Iran, p.265. ولا تزال صناعة بعض أنواع هذه الأسلحة مستمرة حتى اليوم لاستعمالها في الاحتفالات والزينة رمزا للحماية والعزة وحب الدفاع عن الوطن، فضلا عن منحها هدايا للزوار والضيوف. نافذ سويد، صناعة الأسلحة، ص98. فإذا كان صحيحا أن السيف لم يعد له اليوم أثره في القتال، فإنه لا يزال رمزا ينطوي تحته كثير من المعاني، ورفعته نحو المهامة من أرفع ضروب الاحترام، وكسره يعني الضعة، وتسليمه معناه الخضوع. محمود رمضان، الأسلحة الإسلامية في قطر "دراسة أثرية فنية لمجموعة مختارة من الأسلحة الإسلامية في ضوء مجموعات خاصة"، الدوحة، 1431هـ/2010م، ص13.

(36) (Willem Floor, Traditional Crafts in Qajar Iran, p.234.

(37) نبيل علي يوسف، إيران منذ ما قبل الإسلام وحتى نهاية العصر الصفوي، موسوعة التحف المعدنية الإسلامية، المجلد الأول، دار الفكر العربي، القاهرة، 2010م، ص361.

(38) (Rachel Ward, Islamic metalwork, British Museum Press, 1993, p.121, pl.96.

(39) (Mleziva Jindrich, A Variety of Decorative Steel Objects in the Islamic Art Collection of the Náprstek Museum, Annals of the Náprstek Museum, vol.34/1, Prague, 2013, p.17, pls.1-23.

(40) كانت هذه التحف المصنوعة على شكل بعض أنواع الفاكهة تعلق لكي ترمز إلى شجرة الحياة وتلجلب الحظ الحسن، كما كانت تُمنح هدايا للزواج والتهنئة بالعام الجديد. Jonathan M. Bloom, Sheila Blair, The Grove Encyclopedia of Islamic Art, p.512.

(41) في حديث شفهي مع أحد هؤلاء الحرفيين أفاد بأنه عمل لفترة طويلة في صناعة الأسلحة البيضاء على اختلاف أنواعها وكان آخرها السواطير، غير أنه توقف تماما منذ سنوات عن هذا العمل بسبب رخص الواردات الخارجية منها التي أغرقت الأسواق، مع وجود بعض المضايقات الأمنية. (42) دعاء طه حسن محمد علي، أدوات القتال المعدنية، ص ص207-209.

(43) (Willem Floor, Traditional Crafts in Qajar Iran, p.244.

(44) [http://miroir-des-sciences.over-](http://miroir-des-sciences.over-blog.com/article-113018998.html) ؛ <http://www.startimes.com/?t=26879667> محمد أحمد غنيم، الحرف والصناعات الشعبية، إصدارات التراث الشعبي لمحافظة الدقهلية، كلية الآداب، جامعة المنصورة، المنصورة، 1996م، ص564.

(45) دعاء طه حسن محمد علي، أدوات القتال المعدنية، ص211.

(46) راجع: الكندي، رسالة الكندي فيما يطرح على الحديد والسيوف فلا تنتظم ولا تكل، ص ص149-176.

(47) دعاء طه حسن محمد علي، أدوات القتال المعدنية، ص ص213-215.

(48) الحفر engraving من أقدم عمليات التزيين الزخرفي على السطوح المعدنية، وهو عبارة عن اقتطاع جزء من سطح المعدن بواسطة أقلام من الصلب لها أطراف حادة ذات أشكال وقطاعات مختلفة تترك خطوطاً غائرة مختلفة العرض والعمق على سطح المعدن، وتتم هذه العملية على عدة مراحل حيث ترسم الزخارف المطلوبة على سطح المعدن بواسطة قلم معدني خاص بذلك، ثم تحفر الزخارف المرسومة بواسطة أقلام معدنية لها حافة من الصلب مختلفة المقاطع بالدق عليها بالمطرقة والجاكوش، ثم ينعم سطح المناطق المحفورة. راجع: محمد أحمد زهران، فنون أشغال المعادن والتحف، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965م، ص212؛ نادية حسن أبو شال، المبخره في مصر الإسلامية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1984م، ص56؛ عايدة إسماعيل فرج الريفي، الاستفادة من الأصول والقواعد التشكيلية للمعادن الإسلامية في تصميم منتجات معدنية سياحية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان،

1986م، ص109؛ Esin Atil, W.T.Chase, Paul Jett, Metal Work in the Freer Gallery of Art, p.46.; <http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=13&lcid=3944>

(49) بعرض صور هذه التحف على بعض الصناع والحرفيين العاملين في مجال زخرفة وصناعة

التحف المعدنية؛ أفادوا بأن الزخارف التي تزيينها نُفذت بطريقة الحفر بالأحماض، وهو ما رجحه بعض المراجع أيضاً. James Allan and Brian Gilmour, Persian Steel, p.328. ومما لا شك فيه أن الفحص الدقيق تحت الميكروسكوب لأسطح التحف محل الدراسة قد يرجح الطريقة التي استخدمت في تنفيذ الزخارف سواء كانت الحفر العادي engraving أو الحفر بالأحماض etching عبر الخدوش التي تتركها أداة الحفر على سطح التحفة في حالة الأسلوب الأول، في حين أن استخدام الأسلوب الثاني يترك السطح أملس مع خلوه تماماً من الخدوش نتيجة انتظام التآكل بفعل الأحماض.

(50) على الرغم من أن أسلوب الحفر بالأحماض من الأساليب التي شاعت في إيران خلال القرن 13هـ/19م لتنفيذ تصميمات زخرفية بالحفر الغائر على الصلب، فإنه من الصعب تتبع تاريخه، ومن الأمثلة المبكرة المؤرخة المعروفة له طقم من الدروع محفوظ في متحف الأسلحة الملكية بالملكة المتحدة Royal Armouries Museum إذ يحمل تاريخ سنة 1201هـ/86-1787م، وبعد ذلك التاريخ هناك نقص في النماذج الأخرى المؤرخة، والكتابات التاريخية على حد سواء، مما يجعل تاريخ هذا الأسلوب غامضاً بعض الشيء. James Allan and Brian Gilmour, Persian

Steel, p.15.

(51) Esin Atil, W.T.Chase, Paul Jett, Metal Work in the Freer Gallery of Art, p.46.

(52) راجع: http://www.metmuseum.org/toah/hd/dect/hd_dect.htm; http://altshkeely.brinkster.net/2011/univers2011/graphic_technical.htm; http://www.marefa.org/index.php/%D8%AD%D9%81%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D9%83%D9%84%D9%8A%D8%B4%D9%8A%D9%87

(53) (Willem Floor, Traditional Crafts in Qajar Iran, p.263.

(54) (Jonathan M. Bloom, Sheila Blair, The Grove Encyclopedia of Islamic Art, p.511.

(55) يأتي على رأسها تطبيع السيوف، وهي الصناعة التي نال أحد طباعها شهرة عالمية خلال هذه الفترة؛ وهو أسد الله الأصفهاني، واستمرت فيها فيما بعد مدرسته وتلاميذه. عبد الرحمن زكي،

السيف في العالم الإسلامي، ص101، 102، أبو الحمد محمود فرغلي، الفنون الزخرفية الإسلامية في عصر الصفويين بإيران، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1990م، ص200، محمد أحمد غنيم، الحرف والصناعات الشعبية، ص549، 550. Manouchehr Moshtagh Khorasani, Persian Swordmakers (Armeiros Persas), In: Rites of Power: Oriental Arms (Rituais de Poder: Armas Orientais), Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2010, pp. 41-55.

56) (James Allan and Brian Gilmour, Persian Steel, p.328.

57) Willem Floor, Traditional Crafts in Qajar Iran, p.235. راجع:

(58) محمد فتحي، دو شاعر گمنان، مجلة وحيد، شماره 133، دى 1353هـ.ش، ص793. ؛ <http://aryaadib.blogfa.com/post-799.aspx>

(59) راجع: صادق الينة وند، الصيد تاريخه مصطلحاته كتبه، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 63، 1408هـ/1987م، ج3، صص454-457.

(60) عن موضوعات الصيد والقنص في العصر الساساني وأهم أمثلتها راجع: العربي صبري عبد الغني عمارة، التأثيرات الساسانية على الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، القاهرة، 2000م، صص 48-54.

(61) عبد الله عطية عبد الحافظ، دراسات في الفن الساساني والبيزنطي، القاهرة، 2009م، صص 117-130.

(62) نقش هذا المنظر نقشاً بارزاً، وهو عبارة عن لوحتين، يبلغ حجم كل منهما 23.8 م طولاً و5.7م عرضاً، وقد صُور الملك ثلاث مرات في اللوحة اليمنى؛ أول الأمر ممتطياً صهوة جواد وهو على وشك الانطلاق للصيد والمظلة على رأسه، ثم وهو ينطلق في خفة إلى القنص، وأخيراً فوق جواده الراكض حاملاً جعبته بعد فراغه من الصيد، ويظهر الملك في اللوحة اليمنى مرة واحدة وهو يصطاد الخنازير البرية. آرثر كريستنسن، إيران في عهد الساسانيين، ترجمة يحيى الخشاب، مراجعة عبد الوهاب عزام، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2006م، صص451-453، لوحات 46، 47؛ ثروت عكاشة، الفن الفارسي القديم، سلسلة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، القاهرة، 1989م، صص320، 321. لوحات 320، 321.

(63) لمزيد من التفاصيل راجع:

Prudence Oliver Harper & Pieter Meyers, Silver Vessels of the Sasanian Period, Vol. 1: Royal Imagery, The Metropolitan Museum of Art, New York. 1981, pp.40-42, pls.8-18, 24.

64) (http://www.hermitagemuseum.org/html_En/08/hm88_0_2_79_1.html)

65) (Prudence Oliver Harper & Pieter Meyers, Silver Vessels of the Sasanian, pls 16, 24.

66) (http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=ps295640.jpg&retpage=18962)

67) (Jennifer M. Scarce, Ancestral Themes in the Art of Qajar Iran 1785-1625, Islamic art in the 19th century: tradition, innovation, and eclecticism,

edited by Doris Behrens-Abouseif and Stephen Vernoit, Leiden ; Boston : Brill, 2006, p.235.

(68) مما لا شك فيه استمرار فن التصوير في إيران بعد الفتح الإسلامي، وازدهار مدرسة فنية هناك شغلت فيها موضوعات الصيد مكانة كبيرة منذ فترة مبكرة، فقد عثر في نيسابور على صور مائبة مرسومة على الجص ترجع إلى نهاية القرن 2هـ/8م أو بداية القرن 3هـ/9م، وهي من حيث الموضوع والأسلوب متأثرة بالتقاليد الساسانية، ومنها صورة نقلت إلى متحف طهران محددة باللون الأسود تمثل صيادا ممتطيا صهوة جواده وهو يركض، وقد ارتدى فاخر الثياب، ووضع على رأسه خوذة وتمنطق بحزام ومعه سيفان ودرع مستديرة الشكل، وحمل بازا فوق رسغه الأيمن، وربط إلى سرجه حيوانا، من المرجح أنه من الكلاب السلوقية التي تستخدم في الصيد وليس أرنباً برياً. حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، القاهرة، 1992م، ص 72، 73. وبلغ الاهتمام بمناظر الصيد درجة عالية في العصرين التيموري والصفوي حتى إن الصفيحيتين الافتتاحيتين في مخطوط شاهنامه بايسنقر (833هـ/1430م) تمثلان بايسنقر في رحلة صيد، ومن أمثلة العصر الصفوي تصويراً تمثل منظر صيد ملكي من مخطوط هشت بهشت للأمير خسرو دهلوي محفوظ في متحف طوبقابو سراي بإسطنبول. صلاح أحمد البيهسي، الموروث الفني في فن التصوير الإسلامي في إيران، ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 30 نوفمبر-1 ديسمبر 1998م، ص 477، 478. ولم يقتصر استخدام مناظر الصيد في الزخرفة على المدرسة الإيرانية؛ بل استخدمت على نطاق واسع في الفنون الإسلامية بصفة عامة، وحظيت التحف المعدنية بالعدد الأوفر منها. راجع: صلاح حسين العبيدي، الصيد والقتل في الآثار العربية من العصر العباسي، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 30، 1981م، ص 146-152، الصيد والقتل في المصادر الأثرية في العصر العباسي، مجلة المورد، العدد 44، بغداد، 1985م، ص 67-73؛ سومه عبد المنعم إبراهيم شحاتة، مناظر الصيد والقتل على التحف التطبيقية وفي تصاوير المخطوطات من العصر الفاطمي حتى نهاية العصر المملوكي - دراسة فنية أثرية، رسالة ماجستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1993م.؛ العربي صبري عبد الغني عمارة، التأثيرات الساسانية، ص 60، 61.

(69) هناك رأي يقول بأن: "نشأة فتحعلي شاه في دامغان التي ترجع آثارها إلى العصر الساساني تركت أثراً في شخصيته، فقد أوحى البلدة وما يحيط بها من آثار قديمة إلى فتح بتذكر ملوك إيران القدماء وخاصة من كان منهم قد اتخذ المنطقة مركزاً لدولته، ومنهم حكام الأسرة الإخمينية حيث كانت عاصمتهم ببلدة تيسفون القريبة من دامغان". فوزي عبد الواحد الزفافي، فتحعلي شاه القاجاري الملك الشاعر عصره بينته شعره مع ترجمة ديوانه إلى اللغة العربية، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم اللغات الشرقية وآدابها، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، 1982م، ص 70، 71. ولكن هذا الرأي يحتاج إلى مراجعة، إذ إن برسيوليس التي كانت عاصمة للدولة الإخمينية تقع بالقرب من شيراز، وتبعد عن طهران حوالي 400كم، كما أن تيسفون مدينة عراقية اتخذتها الدولة الساسانية عاصمة والمسافة بينها وبين دامغان بعيدة جداً، والحقيقة أن تأثر فتحعلي شاه بالآثار الإخمينية والساسانية حدث عندما شاهد بقايا حكام برسيوليس ونقش رستم وبيشاور خلال توليه حكم شيراز خلال الفترة من ديسمبر 1794 إلى يوليو 1797م، الموافق رجب 1209 إلى ربيع الأول 1212هـ. Jennifer M. Scarce, Ancestral Themes, p.238.

(70) رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكية في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسي بطهران دراسة فنية مقارنة، رسالة دكتوراه، غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2010م، ص16، 215؛

Judith A. Lerner, Sasanian and Achaemenid Revivals in Qajar Art, in *The Art and Archaeology of Ancient Persia: new light on the Parthian and Sasanian empires*, edited by Vesta Sarkhosh Curtis, Robert Hillenbrand and J.M. Rogers, London, New York, 1998, p.163.

(71) يبلغ عدد النقوش الصخرية في عهد فتحعلي شاه نحو سبعة، تتوزع ما بين فارس وفيروزكاه وكرمانشاه والري، ترجع إلى الفترة ما بين عامي 1233-1249هـ/1817-1833م/وهي تخلد ذكرى فتحعلي شاه وابنيه محمد علي ميرزا دولتشاه وحسين علي ميرزا وحفيده تيمور ميرزا، تُظهر أربعة منها فتحعلي شاه إما جالسا على تخت المرمر في قصر جلستان كما في النقش أعلى بوابة القرآن بشيراز (1243هـ/1827م)، ومثله في جشمة علي Cheshmeh-Ali بالري (1248هـ/32-1833م)، وإما يطعن أسد برمح كما في نقش بالري (1247هـ/31-1832م)، وإما يصطاد الغزلان في رحلة صيد كما في نقش فيروزكاه (1233هـ/17-1818م). Jennifer M. Scarce, *Ancestral Themes*, p.237. ولمزيد من التفاصيل راجع:

Judith Lerner, A Rock Relief of Fath 'Alī Shāh in Shiraz, *Ars Orientalis*, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, Vol. 21, 1991, pp.31-43. ; Sasanian and Achaemenid Revivals in Qajar Art, pp.162-165.; Paul Luft, *The Qajar Rock Reliefs*, Iranian studies, Society for Iranian Studies, vol.34, 2001, pp.31-49.

(72) Judith A. Lerner, Sasanian and Achaemenid Revivals in Qajar Art, p.162.

(73) فاطمة نيهان عودة، سفر نامة ناصر الدين شاه القاجاري، ص 24، 26؛ سمية حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية، ص 21؛ رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية، ص 19.

(74) من ذلك على سبيل المثال بلاطة خزفية تنسب إلى القرن 13هـ/19م ، أبعادها 17×24 سم، يزيناها منظر صيد لفارس يطعن أسدا بالرمح (لوحة 11).

http://www.1stdibs.com/furniture/asian-art-furniture/ceramics/persian-qajar-tile-19th-century/id-f_860381/

(75) هو سلاح ضيق النصل سميك ذو حد واحد، وتمتاز قبضته ببساطة تكوينها وخفتها، والواقية لها شكل خاص إذ هي على شكل تقاطع، ويكوّن المقبض في جملته شكل المسدس. عبد الرحمن زكي، السيف في العالم الإسلامي، ص 153، 154؛ مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الأسلحة الإسلامية: السيوف والدروع، ص 21. لمزيد من التفاصيل راجع:

Manouchehr Moshtagh Khorasani, *The History of Persian Šamšir*, Payām-e Bāstānšenās, Journal of the Archaeology of the Islamic Āzād University of Abhar, Volume 4, No. 8., Autumn 2007 – Winter 2008, pp. 9–18.

(76) عبد الرحمن زكي، السيف في العالم الإسلامي، ص154، 155؛ مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الأسلحة الإسلامية: السيوف والدروع، ص 21؛ محمد أحمد غنيم، الحرف والصناعات الشعبية، ص552.

(77) هناك ترس من الجوهر الهندي يحمل رسوما محفورة تمثل رحلات صيد ومعارك بين الحيوانات ينسب إلى الهند في القرن 13هـ/19م، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الأسلحة الإسلامية: السيوف والدروع، صص80، 81، 106، 107، لوحة 67، 115.

(78) (<http://www.faganarms.com/97-1101-AN-INDOPERSIAN-ARM-GUARD-BAZU-BAND-18TH-CENTURY.aspx>)

(79) (Manouchehr Moshtagh Khorasani, Persian Symbols of Power: The Battleaxe, Classic Arms and Militaria, December 2010/January 2011, p.36.

(80) يبلغ طول السيف كاملا 36 بوصة (نحو 90سم)، وطول النصل 29 بوصة (نحو 72.5سم)، وعرضه بوصتين (نحو 5سم).

<http://www.oriental-arms.co.il/photos.php?id=666>

(81) يبلغ طولها 15 بوصة (نحو 37.5سم)، وعرضها 4.5 بوصة (نحو 11سم).

<http://www.oriental-arms.co.il/item.php?id=2484>

(82) تحظى الزورخانه وما يرتبط بها من رياضات بشعبية كبيرة في إيران، فلا يكاد يخلو حي منها، وانتقلت إلى دول كثيرة معظمها في وسط وجنوب وغرب آسيا منها أفغانستان وباكستان والهند والعراق وتركيا والجمهوريات الإسلامية جنوب روسيا مثل أوزبكستان وكازغستان وطاجيكستان... إلخ، ولها اتحاد دولي يعرف باسم "الاتحاد الدولي لرياضات الزورخانه International Zurkhaneh Sports Federation واختصاره "IZSF"، ولهذا الاتحاد نشاط كبير في تنظيم المسابقات الدولية والبطولات العالمية. <http://www.izsf.net/en/home>

(83) هي أقرب من حيث العمارة إلى شكل الحمامات اليونانية والرومانية. إصلاح عبد الحميد ربحان إبراهيم، هرات من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الثاني الهجري "تاريخ سياسي وحضاري"، رسالة دكتوراة، قسم التاريخ، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، 1998م، ص215.

(84) Manouchehr Moshtagh Khorasani, Iranian Martial Arts: Archery, Swordsmanship, Iranian Wrestling. In: Svinth, Joseph R. and Thomas A. Green (eds.), Martial Arts of the World An Encyclopedia of History and Innovation, Volume 1: Regions and Individual Arts. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2010, p.74.

(85) هو الحكم أو المدرب أو أكبر اللاعبين سنا ومكانه دائما في الحلبة. إصلاح عبد الحميد ربحان إبراهيم، هرات، ص 215؛

Manouchehr Moshtagh Khorasani, Iranian Martial Arts, p.74.

(86) إصلاح عبد الحميد ربحان إبراهيم، هرات، ص216.

(87) عن المصارعة بوصفها واحدة من رياضات الزورخانه وأثرها في فن التصوير التيموري راجع: غادة عبد السلام ناجي فايد، تأثيرات البيئة والمجتمع في فن التصوير في إيران في العصر

التيموري "دراسة أثرية حضارية"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، 2014م، صص 349-353.

(88) لمزيد من التفاصيل راجع: كاظم كاظميني، تاريخ مختصر زورخانه و ورزش باستانی و موجدین آن پهلوآنان و عیاران و شاطران، هنر و معماری، هنر و مردم، شماره 55، اردیبهشت 1346 هـ.ش، صص 28-34؛ زورخانه، هنر و معماری، هنر و مردم، شماره 56، 57، خرداد و تیر 1346 هـ.ش، صص 55-62؛ غلامرضا إنصاف پور، تاریخ و فرهنگ زورخانه و گروه های اجتماعی زورخانه رو، مرکز مردم شناسی ایران، وزارة فرهنگ و هنر، شماره 9، تهران، آذرماه 1353 هـ.ش؛ محمود گودرزي، سير تطور ورزش باستانی و زورخانه در ایران، تربیت بدني، حرکت، شماره 22، زمستان 1383 هـ.ش، صص 149-170؛ اصطلاحات زورخانه أي، اطلاع رسانی و کتابداری، کتاب ماه هنر، شماره 121، مهر 1387 هـ.ش، صص 72-75؛

<http://www.izsf.net/en/home>

<http://www.basraelc.com/news.php?action=view&id=13060>

(89) وقد عملت الدولة البهلوية على استمرار هذه التقاليد، ولا يزال يمكن ملاحظتها حتى الآن في بعض المناطق الريفية من إيران.

<http://www.zurkhaneh.com.au/blog.html>

(90) هناك العديد من الصور الضوئية التي تسجل بعض أحداث ورياضات الزورخانه في سنوات سابقة على الثورة الإيرانية خلال القرنين 13، 14 هـ/ 19، 20م، منها على سبيل المثال صورة ضوئية التقطها أنتوين سيفرجين **Antoin Sevruguin** (1840-1933م) في بدايات القرن العشرين (لوحة 17).

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Antoin_Sevruguin_zoorkhaneh2.jpg

(91) عبد الله عطية عبد الحافظ، دراسات في الفن الساساني والبيزنطي، صص 71-73.

(92) كما ظهرت على التحف الموصلية التي ترجع إلى القرن 7 هـ/ 13م، مثل إبريق من النحاس المكفت بالفضة من صناعة محفوظ بالمتحف البريطاني، عليه توقيع الصانع شجاع بن مناع الموصلي وتاريخ صنعه 629 هـ/ 1232م، وعلى شمعدان من النحاس المكفت بالفضة ينسب إلى النصف الأول من القرن 7 هـ/ 13م بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وعلى صينية من النحاس الأصفر المكفت بالفضة باسم بدر الدين لؤلؤ تنسب لسنوات 631-657 هـ / 33-1259م ومحفوظة بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن، وظهرت هذه المناظر تزخرف بعض التحف المعدنية الأيوبية بمصر والشام، ومن أمثلتها طست من النحاس المكفت بالفضة، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة خاص بالسلطان الصالح نجم الدين أيوب ينسب إلى سنوات 637-647 هـ/ 1239-1249م. أحمد عبد الرازق أحمد، الفنون الإسلامية في العصرين الأيوبي والمملوكي، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2003م، صص 115؛ جمال عبد الرحيم إبراهيم، دراسة للزهريّة المعدنية رقم (1468) بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد 21، ج2، القاهرة، يناير 2007م، صص 916، 917.

(93) يبلغ طولها 30.9 سم.

<http://www.caravanacollection.com/?project=bazu-band-arm-band>

- (94) سمية حسن محمد إبراهيم، مقلمة تحكي قصة التصوف، دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية، الكتاب التقديري للآثار عبد الرحمن محمود عبد التواب، المجلس الأعلى للآثار، الجزء 2، القاهرة، 2001م، ص39.
- (95) أصبحت رسوم المتصوفة وال دراويش وتصوير مجالسهم من الموضوعات التي شكلت ملمحا مهما من ملامح التصوير في العصرين التيموري والصفوي بصفة خاصة، وربما تكون المكانة العالية التي حظي بها المتصوفة في إيران وغيرها من بلدان العالم الإسلامي الدافع لهذه التصاوير، فمن المعروف أن التصوير الإيراني ظل فنا أرسقراطيا يخدم الحكام والأمراء حتى أواخر القرن 10هـ/16م ولم يكن المصورون إلا معبرين عن أهواء الحكام وإرضاء ميولهم. وكانت الفرق الصوفية قد أخذت تنتشر في إيران منذ عهد الشيخ صفي الدين؛ نظرا لما كانت تعانيه البلاد أثناء حكم المغول والتيموريين مما ترك آثارا مدمرة في نفوس الإيرانيين فاستلزم ذلك غمر هذه النفوس المدمرة في فيض من الروحانيات حتى تقوى وتشدت. صلاح أحمد البهنسي، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، القاهرة، 1990م، ص251.
- (96) محسن حسام ظاهري، تاريخ المآتم الحسينية في العصر الفاجاري، ترجمة مشتاق الحلو، مجلة نصوص معاصرة، العدد9، شتاء 1428هـ/2007م، ص ص 113-116.
- (97) صلاح أحمد البهنسي، مناظر الطرب، ص251؛ منى محمد بدر، ثلاث تحف قاجارية، ص707.
- (98) Reza Tabandeh, The Rise of Ni'matullāhi Shi'ite Sufism in Early Nineteenth-Century Qājār Persia: Ḥusayn 'Alī Shāh, Majdhūb 'Alī Shāh, Mast 'Alī Shāh and their Battle with Islamic Fundamentalism, a Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Arab and Islamic Studies, University of Exeter, Devon, UK, June 2013, pp.261-301.
- (99) إحسان إلهي ظهير، البابية عرض ونقد، إدارة ترجمان السنة، لاهور، الطبعة الثالثة، 1401هـ/1981م، ص ص45-132؛ عامر النجار، البهائية وجذورها البابية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1996م، ص ص19-23.
- (100) رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، سلسلة موسوعات المصطلحات العربية والإسلامية، مكتبة لبنان، بيروت، 1999م، ص896.
- (101) نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، القاهرة، 1989م، ص85؛ إيهاب أحمد إبراهيم، مدخل إلى أثر الفكر الصوفي في الفن الإسلامي، ندوة المجتمع المصري في العصرين المملوكي والعثماني، الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007م، ص314؛ غادة عبد السلام ناجي فايد، تأثيرات البيئة والمجتمع، ص425.
- (102) يسمى الصوفية حلاوة الطاعة ولذة الكرامة وراحة الأُنس شربًا ولا يستطيع أحد أبدا عملا بلا شرب، كما أن شرب الجسد من الماء فشرب القلب من الراحة وحلاوة الطاعات. تغريد عبد العظيم محمد، منظومة ليلي ومجنون عند نظامي الكنجوي ترجمة ودراسة، رسالة ماجستير، قسم اللغة الفارسية وآدابها، كلية الدراسات الإنسانية، جامعة الأزهر، القاهرة، 1994م، ص93.
- (103) نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية، ص87؛ إيهاب أحمد إبراهيم، مدخل إلى أثر الفكر الصوفي، ص314؛ غادة عبد السلام ناجي فايد، تأثيرات البيئة والمجتمع، ص425.
- (104) رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف، ص473.

- (105) صلاح أحمد البهنسي، مناظر الطرب، ص257. ترمز الطبيعة بكل مظاهرها لدى الصوفية إلى أمرين؛ الأول سريان التجلي الإلهي في الطبيعة وفي الأشياء دونما حلول أو ممزوجة، والثاني تعبيرها عن التجلي الإلهي في ديمومته وتنوعه وجدته. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، 1978م، ص10.
- (106) رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص491. ؛ غادة عبد السلام ناجي فايد، تأثيرات البيئة والمجتمع، ص425.
- (107) وفي هذا الإطار يؤكد بعض الباحثين أن هذا الفهم الصوفي لشجرة السرو يزداد وضوحاً إذا لاحظنا الطريقة التي رسم بها العثمانيون هذه الشجرة، فقد فضلوا رسمها في محاريب المساجد أو بجوارها أو على سجاجيد الصلاة، أو شكلوا منها نهايات وقمم منايرهم بشكلها، وهي بذلك رمز للمناجاة والقرب من الله. نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية، ص58؛ عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية "دراسة في ميثاقها الفني الإسلامي"، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 200م، ص121.
- (108) وصف المحبوب عند الصوفية بأحسن ما في المملكة الزهرية، فقيل: "إن عينه في النرجس وخده في الورد وجسمه الظريف في السرو وثوبه الحرير فيه أوراق الشقائق"، وهذه كنايةات ورموز يختص بها الصوفية في تعبيراتهم، فزهرة النرجس- على سبيل المثال- كانت لديهم رمزا للدلالة على القانتين المتجهدين الشاخصين بأبصارهم بأن الله ليس له شريك. عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية، ص120 هامش1.
- (109) نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية، ص55، 56؛ صلاح أحمد البهنسي، مناظر الطرب، ص257.
- (110) صلاح أحمد البهنسي، مناظر الطرب، ص257؛ منى محمد بدر، ثلاث تحف قاجارية، ص707.
- (111) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص9، 153.
- (112) راجع: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص140-143.
- (113) يرى المتصوفة أن الجمال الإلهي الساري من الجمال المطلق إلى فيما سوى الله من عقل ونفس وفلك وكوكب وملك وطبيعة وجسم وعنصر ومعادن ونبات وحيوان... إلخ، وقد نال منه كل بقدر احتمالته، ولولا ذلك ما بقي وجوده، ولا برزت حقيقته، ولا قامت ذاته، وهو سر الوجود كله. رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف، ص250، 251.
- (114) عن ظهور المرأة في تصاوير مجالس الصوفية راجع: صلاح أحمد البهنسي، مناظر الطرب، ص252-257.
- (115) ومشاهدة الجمال- بحسب معتقداتهم- تجلّي القلوب بالأنوار والسرور والألطف والكلام اللذيذ والحديث الأنيس والبشارة بالمواهب الجسام والمنازل العالية والقرب منه عز وجل، مما سيؤول أمرهم إلى الله وجف به القلب من أقسامهم في سابق الدهور فضلا منه ورحمة وإثباتا منه لهم في الدنيا إلى بلوغ الأجل، وهو الوقت المقدور لئلا يفرط بهم المحبة من شدة الشوق إلى الله تعالى. رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف، ص250، 895.
- (116) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص162.
- (117) سمية حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية، ص149، لوحة70. تكرر ظهور هذا الموضوع في التصوير القاجاري، واتفقت التصاوير في التصميم العام خاصة طريقة وقوف الفتاة والكأس بيدها وجولوس الشيخ أمامها واختلفت جزئيا في الأفراد المرافقين من الرجال والنساء

والخلفيات وبعض التفاصيل الصغيرة القليلة، ومن هذه التصاوير واحدة محفوظة في متحف شيراز يظهر بها تسعة من الأشخاص حول الشيخ صنعان والسيدة المسيحية.

<http://www.mediastorehouse.com/qajar-painting/print/695/1166401.html>

(118) تغير دور التكايا في إيران تدريجياً منذ العصر الصفوي؛ حيث استخدمت معظم التكايا ذات الأفنية الواسعة، والتي كانت تجرى فيها مراسم السماع والرقص والدوران لإقامة مراسم التعزية في شهر المحرم، واتضح هذا التغيير بشكل أكبر في المدن الرئيسية، وأصبحت كلمة تكية تطلق على كل مكان يشيد من أجل إقامة مراسم التعزية، وكان أوج ازدهار التكايا وانتشارها هو عصر ناصر الدين شاه (1264-1313هـ/1847-1896م). راجع:

وعن التكايا الإيرانية <http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=719283&eid=8032> وفي العصر الفاجري ودورها في مراسم العزاء الحسيني راجع: إبراهيم الحيدري، تراجيديا كربلاء سوسولوجيا الخطاب الشيعي، دار الساقى، بيروت، 1999م، صص 138-140.

(119) عن الحسينيات وما يلحق بها من سقايات راجع: عوض عوض محمد الإمام، الحسينيات نمط من العمارة الدينية الإيرانية "دراسة أثرية تحليلية"، مجلة كلية الآداب، جامعة جنوب الوادي، فرع سوهاج، العدد 27، ج 1، مارس 2004م، صص 39-53، لوحة 4.

(120) جرت العادة أن مبنى التكية يقسم إلى ثلاثة أقسام في الغالب الأعم وهي: الفناء الذي كان يطلق عليه اسم "العباسية"، وفيه تقام الاحتفالات الخاصة بحضرة العباس حامل راية الإمام الحسين رضي الله عنه، والفناء المغطى ويطلق عليه اسم "الحسينية"، والغرف الخلفية التي كان يطلق عليها اسم "الزينية". <http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=719283&eid=8032>.

(121) أحمد يحيى لاشين عبد الحميد، حادثة كربلاء في الأدب الشعبي الفارسي الحديث مع ترجمة مجموعة "غريت قبيلة نور" في التعزية، رسالة ماجستير، غير منشورة، قسم اللغات الشرقية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، 2004م، ص 241.

(122) مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ص 103.

(123) الميزان القباني هو ميزان ذو ذراع طويلة مقسمة أقساماً يُحرك عليها جسم ثقيل يُسمى الرُمانة لتبين وزن ما يوزن. مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، ص 489.

(124) والنوع الثاني (Tarazu) صغير الحجم ويستخدمه أهل الصاغة لوزن الذهب والفضة، وهو من الصغر بما يسمح بالاحتفاظ به داخل صندوق خشبي.

[James Allan and Brian Gilmour, Persian Steel, p.331.](#)

(125) عن هذه التصويرة ومزيد من التفاصيل عن فئة الجزارين في تصاوير المخطوطات الإسلامية

راجع: وليد علي محمد محمود، فئات الصناع والعمال في تصاوير المخطوطات الإسلامية من القرن السابع الهجري حتى القرن الثاني عشر الهجري ق (13-18م) دراسة أثرية حضارية مقارنة، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2005م، صص 167-197، لوحة 66.

(126) راجع: سمية حسن محمد إبراهيم، المدرسة الفاجرية، ص 58؛ منى بدر، الرسوم الأدبية على الخزف الإيراني في العصرين الصفوي والقاجاري بين الموروث المحلي والتأثير الصيني الوافد، اللقاء الحضارات في عالم متغير حوار أم صراع، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة، 2003م، ص 151، 152.؛ رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية، ص 296، 297.

(127) رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية، ص 437.

(128) عن ملابس العصر القاجاري راجع: جليل ضياء پور، پوشاک ایرانیان از چهارده قرن پیش تا آغاز دوره شاهنشاهی پهلوی، از انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، 1349 هـ.ش؛ احسان یارشاطر، پوشاک در ایران زمین، از سری مقالات دانشنامه ایرانیکا، ترجمه پیمان متین، مؤسسة انتشارات امیر کبیر، تهران، 1383 هـ.ش، صص 216-226.؛ پیمان متین، پوشاک ایرانیان، دفتر پژوهشهای فرهنگی، چاپ أول، 1383 هـ.ش..؛ رحاب إبراهيم أحمد الصعدي، التحف الإيرانية، صص 437-477.؛

Gillian Vogelsang Eastwood, Qajar Dress From Iran in the National Museum of
Ethnology, Leiden, September 2001, pp.8-20.
<http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-x>

(129) عن الأقبية في العصر القاجاري راجع: سمیة حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية، صص 236، 237؛ رحاب إبراهيم أحمد الصعدي، التحف الإيرانية، صص 438-444.
(130) صبيحة رشيد رشدي، الملابس العربية وتطورها في العهود الإسلامية، بغداد، 1400هـ/1980م، صص 56.
(131) صلاح حسين العبيدي، الملابس العربية الإسلامية في العصر العباسي الثاني من المصادر التاريخية والأثرية، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980م، صص 38، 61، 64.

(132) Gillian Vogelsang Eastwood, Qajar Dress, p.10, pls. rmv503-264, rmv503-258 ,
rmv 503-265.

(133) رينهارت دوزي، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: أكرم فاضل، بغداد، 1972م، صص 290.

(134) اشتقت كلمة سروال في العربية من شلوار، وهي كلمة مكونة من مقطعين "شل" ومعناه ساق، و"وار" وهي لاحقة تفيد النسبة. سمیة حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية، صص 237؛ أحمد محمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية في مدرسة التصوير الصفوية وعلى التحف التطبيقية، دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1980م، صص 146؛ صبيحة رشيد رشدي، الملابس العربية، صص 48؛ إبراهيم ماضي، زي أمراء المماليك في مصر والشام، سلسلة تاريخ المصريين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 281، القاهرة، 2009م، صص 146.

(135) Gillian Vogelsang Eastwood, Qajar Dress, p.8.

(136) (<http://www.basraelc.com/news.php?action=view&id=13060>)

(137) غادة عبد السلام ناجي فايد، تأثيرات البيئة والمجتمع، صص 351.

(138) (<http://www.izsf.net/en/zurkhaneh/zurkhanehspeq>)

(139) إصلاح عبد الحميد ريحان إبراهيم، هرات، صص 216.

(140) احسان يارشاطر، پوشاک در ایران زمین، صص 218.؛

<http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-x>؛

<http://ahramonline.org.eg/articles.aspx?Serial=292727&eid=1872>

(141) Gillian Vogelsang Eastwood, Qajar Dress, p.11, pl. rmv 503-179.

(142) سمیة حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية، صص 238.

143) (<http://www.izsf.net/en/zurkhaneh/zurkhanehspeq>)

144) (Gillian Vogelsang Eastwood, Qajar Dress, p.10,15, pl. rmv503-274.

(145) رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية، ص444.

(146) احسان يارشاطر، پوشاك در ايران زمين، ص218.؛

<http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-x>

(147) أحمد محمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية، ص148، 149؛ رحاب إبراهيم أحمد أحمد

الصعيدي، التحف الإيرانية، ص444-447؛

Gillian Vogelsang Eastwood, Qajar Dress, p.9, 14.

(148) سمية حسن محمد إبراهيم، المدرسة الفاجارية، ص240، 241.

(149) راجع: رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية، ص461-463.

(150) أحمد محمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية، ص142-144؛ رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية، ص463-465.

(151) عنها في العصر الصفوي راجع: منيره سادات نقوي، محسن مرآئي، مطالعه تطبيقي كلاه مردان در سفرنامه ها ونگاره های دوران صفوي با تأكيد بر ديوار نگاره های كاخ چهلستون اصفهان، نشریه مطالعات تطبيقي هنر (دو فصلنامه علمي و پژوهشي)، مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامي، اصفهان، سال دوم، شماره سوم، بهار و تابستان، 1391 هـ.ش، ص1-17.

(152) رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية، ص466-469.

(153) تباينت أشكال القلنوسة ووضعت على الرأس مباشرة منذ العصر الصفوي. راجع: احمد محمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية، ص137.

(154) احسان يارشاطر، پوشاك در ايران زمين، ص217.؛

<http://www.iranicaonline.org/articles/clothing-x>

(155) رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية، ص469.

(156) (<http://ahramonline.org.eg/articles.aspx?Serial=292727&eid=1872>)

(157) أحمد محمد توفيق الزيات، الأزياء الإيرانية، ص164.؛ رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي،

التحف الإيرانية، ص473-475.

(158) مما يؤسف له عدم التمكن من تحديد بعض أنواع وأسماء الحيوانات المصورة على التحف موضوع الدراسة على الرغم من الاستعانة بالمتخصصين في علم الحيوان بسبب التحوير في أشكالها، والفنان له العذر في ذلك بسبب صعوبة تنفيذ التصميمات على الحديد أو الصلب لطبيعتها الصلبة.

(159) كانت رسوم الحيوان مما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التي سبقتها في إيران وآشور وسوريا وغيرها من بلاد الشرق الإسلامي، ومعظم الحيوانات والطيور التي رسمها الفنانون المسلمون كانت من الحيوانات والطيور التي تصاد أو تستعمل في الصيد، ومعظم رسوم الحيوان في الزخارف الإسلامية الأولى تذكر برسوم العصر الساساني في القوة وعنف المظهر ولا سيما في رسم المفاصل. زكي محمد حسن، فنون الإسلام، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1948م، ص253، 255.

(160) عن الخليل راجع: المثني (أبو عبيدة معمر ت209هـ/824م)، كتاب الخيل، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، الهند، 1939م؛ الأصمعي (أبو سعيد عبد الملك ت216هـ/831م)، كتاب

- الخيول، تحقيق: هلال ناجي، مجلة المورد، عدد خاص الفكر العسكري عند العرب، المجلد 12، العدد 4، 1404هـ/1983م، ص ص 177-222؛ ابن سيده، المخصص، ج 6، ص ص 147-204؛ رشيد بن سيد داود السعدي، غاية المراد في الخيل الجياد، مطبعة البيان، بومبي، 1896م؛ نبيل عبد العزيز خليل، الخيل ورياضتها في عصر سلاطين المماليك، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976؛ محمد أحمد سلامة، الخيل والفروسية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993م، ص ص 146-148؛ مصطفى الشهابي، ألوان الخيل وشياتها، مجلة المقطف، مجلد 86، ج 2، فبراير 1995م؛ بشير الزالوق، الخيليات، العلوم البحتة (الحيوان والنبات)، الموسوعة العربية، 22 مجلد، دار الفكر العربي، دمشق، المجلد 9، 2004م؛ نوح زرنان عبد الجابر الحديثي وآخرين، آيات الخيل (دراسة موضوعية)، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد 15، العدد 9، أيلول 2008م؛ سوسن بياني، مكانة الجواد في تصاوير بهزاد، كتاب كمال الدين بهزاد المصور الإيراني، ترجمة محمد نور الدين عبد المنعم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008م؛ حمود الدغيشي، معجم الخيل العربية الأصلية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2010م.
- (161) رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعدي، التحف الإيرانية، ص 331.
- (162) صلاح حسين العبيدي، الصيد والقنص في المصادر الأثرية، ص 66.
- (163) الزبيدي (تقي الدين أبو العباس حمزة بن عبد الله بن محمد بن علي الناشري البمني ت 926هـ/1519م)، انتهاز الفرص في الصيد والقنص، تحقيق: محمد بن عبد الله الحبشي، الدار اليمنية للنشر والتوزيع، صنعاء، 1405هـ/1985م، ص 141.
- (164) من أهم التصاوير الإسلامية التي تظهر فيها التأثيرات الساسانية في مناظر الصيد ورسوم الخيل صورة الفارس في قصر الحير الغربي الذي ينسب إلى الخليفة هشام بن عبد الملك خلال الفترة من سنة (105-125هـ/724-743م)، ويمتطي الفارس فيها صهوة جواده الراكض، وقد شرع يرمي غزالا بسهم، وهذه التصوير ذات صلة كبيرة بتصاوير الفرسان في التصاوير محل الدراسة. حسن الباشا، التصوير الإسلامي، ص 67، 68. ولمزيد من التفاصيل عن رسوم الخيل في مناظر الصيد على الآثار الإسلامية راجع: صلاح حسين العبيدي، الصيد والقنص في المصادر الأثرية، ص 67، 68.
- (165) راجع: كشاجم (أبو الفتح محمود بن الحسن الكاتب ت 358هـ/968م)، المصايد والمطاردة، تحقيق: محمد أسعد أطلس، دار المعرفة، بغداد، 1954م، ص 131؛ الإسكندري (أبو الفتح نصر بن عبد الرحمن ت 561هـ/1165م)، كتاب الأمكنة والمياه والجبال والآثار ونحوها المذكورة في الأخبار والأشعار، تحقيق: حمد الجاسر، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات، دار الملك عبد العزيز، الرياض، 1425هـ/2004م، ص 93، هامش 2.
- (166) كشاجم، المصايد والمطاردة، ص 136، 137؛ الزبيدي، انتهاز الفرص، ص 119.
- (167) صلاح أبو بكر العيدروس، صيد الوعول طقوس تعلمتها الكلاب السلوقية، معلومات مقارنة من خلال لوحة حجرية منحوتة من متحف سيئون للآثار، مجلة المتحف اليمني، دمار، العدد 3، 1429هـ/2009م، ص 52.
- (168) عن أمثلة التصاوير الإسلامية المتعلقة باستخدام الكلاب في الصيد راجع: صلاح حسين العبيدي، الصيد والقنص في المصادر الأثرية، ص 71.
- (169) موريس بيرتون و روبرت بيرتون، حياة الحيوانات آكلات اللحوم، ترجمة: حلمي ميخائيل بشاي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980م، ص 45.

(170) الظبي الجمع أظب وظباء وظبي والأنثى ظبية وهو من الثدييات المجتررة متنوعة الأجناس والأنواع، ومنها الأرام والغفر والأدم، والغزال ولد الظبية إلى أن يقوى ويطلع قرناه، والجمع غزلة وغزلان والأنثى غزالة. ابن سيده، المخصص، ج8، ص22، 25؛ الدميري (كمال الدين محمد بن موسى ت808هـ/ 1405م)، حياة الحيوان الكبرى، تهذيب وتصنيف أسعد الفارس، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1992م، ص113، 129. وللغزال عينان واسعتان سوداوان، وللذكور والإناث قرون سوداء ملساء، ومنها ماله قرنان بحلقات متدرجة حولهما، وللغزال أذنان طويلتان نحيلتان مدببتان، وذيل قصير، وشعره قصير وناعم، وعلى ركب بعض الغزلان خصل شعر.

<http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%BA%D8%B2%D8%A7%D9%84>

والوعل ماعز أو شاة جبلية، والجمع أوعال ووعول ووعلة، والأروية الأنثى من الوعول فإذا كثرت فهي الأروى، وله قرنان قويان منحنيان كسيفين أحديين وله لحية. ابن سيده، المخصص، ج8، ص29. تتميز ذكورها بقرونها القوية المضغوطة بشكل السيف العريض المعقوف للخلف، والإناث قرونها نحيلة وليس لديها لحية. عادة عبد السلام ناجي فايد، تأثيرات البيئة والمجتمع، ص39. الأيل حيوان ثديي من المجترات من فصيلة الأيليات، معتصم بالجبل وعدد سني عمره عدد العقد التي في قرنه، ولا تنبت له قرون إلا بعد سنتين من عمره، فإذا نبت قرناه نبتا مستقيمين كالوتدين، وفي الثالثة ينشعبان. الدميري، حياة الحيوان، ص24. ويخلع قرونها ويلقيها كل عام مرة، وهي كثيرة ومتشعبة ومصمتة أي لا تجوف فيها كما في قرون الظباء، وليس للأنثى منها قرون. كشاجم، المصايد والمطاردة، ص143.

(171) كشاجم، المصايد والمطاردة، ص141، 142.

(172) رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية، ص340، 341.

(173) استخدمت الحيوانات المفترسة بشكل عام والأسد بشكل خاص على نطاق واسع في الفنون الفارسية القديمة للتعبير عن قوة الملك وشجاعته وسطوته عبر تصوير قدرته على إخضاع الأسود، فتارة يصور الملك جالسا على كرسي العرش الذي تحمله الأسود، وتارة يصورها جالسة أسفل قدميه، وأحيانا يصور الملك وهو يصطاد بعضها رميا بالقوس أو طعنا بالرمح أو السيف أو الخنجر، وفي كل الأحوال تبدو على ملامح وجهه علامات الهدوء والسكينة تعبيرا عن قوته التي يستلهمها من إله الخير. راجع: عبد الله عطية عبد الحافظ، دراسات في الفن الساساني والبيزنطي، ص116-119. وكان من أهم مناظر القنص منظر اقتراس الأسد لغيره من الحيوانات. صلاح أحمد البيهسي، الموروث الفني، ص478، 479. وازدان بيرق الملك الساساني إلى جانب صورتى الشمس والقمر بصورة أسد يقبض بمخالبه على هراوة وسيف. ثروت عكاشة، الفن الفارسي القديم، ص321.

(174) حظى الأسد كرمز خلال العصور التاريخية المتعاقبة على إيران سواء قبل الإسلام أو بعده بمكانة لم ينافسها فيها رمز آخر؛ فعلى سبيل المثال كان الأسد في الأساطير الإيرانية القديمة يرمز إلى الشمس والصيف، في الوقت الذي يرمز فيه الثور إلى القمر والشتاء، وعلى ذلك فإن المعركة بين الأسد والثور ترمز إلى تغير الفصول وتعاقب الليل والنهار، وخلال العصر الساساني كان الأسد رمزا للملكية وقدرة الملك على حراسة المملكة وسيادته عليها، واستخدم على الرايات رمزا للرجولة والشجاعة والمملكة والجمال، ونقش السلطان كيخسرو بن علاء الدين كيقباد الذي تولى الحكم عام 634هـ/1237م صورة الأسد مع الشمس لترمز له ولزوجته الجميلة الجورجية الأصل على السكة الخاصة به، ويفترض البعض أن الأسد والشمس عبارة عن رموز فلكية، وهناك نظرية ترى أن الشمس مع الأسد رمز للأنوثة والذكورة، ولما كان لقب الإمام علي بن أبي طالب عند الشيعة هو

"أسد الله" لذا ذاع منذ العصر الصفوي استخدام الأسد ليرمز له. لمزيد من التفاصيل راجع:
Manouchehr Moshtagh Khorasani, The Lion, the Bull and the Sun: Emblems of Power, Classic Arms and Militaria, Volume XIX, Issue 2, April/May 2012, pp.16-21.

¹⁷⁵⁾ (http://en.wikipedia.org/wiki/Flag_of_Iran)

¹⁷⁶⁾ كان فتحعليشاه قد استولى على سيف السلطنة من مقبرة مؤسس الدولة الصفوية وتعهده باستخدام هذا السلاح المقدس في حماية المذهب الشيعي. فوزي عبد الواحد الزفرافي، فتحعليشاه القاجاري، ص34، 35.
¹⁷⁷⁾ لمزيد من التفاصيل راجع:

<http://www.iranicaonline.org/articles/flags-i>

¹⁷⁸⁾ تزامن هذا مع الفترة التي بدأت فيها الكتابات العربية الشيعية في الاختفاء، ومن المحتمل أن ذلك يرجع إلى حقيقة أن الشاعر الشيعي "سيف ذو الفقار" أعطى للأسد وبذلك اكتفى بسيف الإمام على "ذو الفقار" كرمز لمذهب الدولة الشيعي. Manouchehr Moshtagh Khorasani, The Lion, p.21.

¹⁷⁹⁾ **Jonathan M. Bloom, Sheila Blair, The Grove Encyclopedia of Islamic Art, p.511.**

¹⁸⁰⁾ أكثر العثمانيون من استخدام شجرة السرو سواء رسماً على عمائرهم أو فنونهم المختلفة، هذا بالإضافة إلى غرسها بشكل خاص في المقابر، ولعل ذلك يرجع إلى عوامل دينية فإخضرار أوراق هذه الشجرة الدائم جعلها رمزا للخلود، كما أن هذا اللون يذكرهم باللون الأخضر الذي اتخذته الأسرة النبوية شعاراً لها، كما أن ارتفاعها الشاهق كالمأذنة تذكرهم بالأذان من ناحية وبصعود الروح إلى بارئها من ناحية أخرى. نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية، ص57؛ عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية، ص120، 121.
¹⁸¹⁾ صلاح أحمد البيهني، الموروث الفني، ص476.

(182) أبو الحمد محمود فرغلي، الفنون الزخرفية، ص180.

(183) ومن نماذج أشعاره: مخالش بكنار لب فتاده از حق مگذر عجب فتاده

تعليم نديده از معلم يارم بره ادب فتاده

از بهر علاج دردمندان عناب لبش سبب فتاده

در تخته نرد طالع من مهدي دوشش عجب فتاده

وترجمتها: تقع شامته بجانب الشفاة فمن الحق ألا تمضي لقد وقع العجب

لم يتعلم من معلم وسلك حبيبي طريق الأدب

من أجل علاج المعلولين عناب شفاهه يقطر الترياق

في طاولة لعبة النرد، المهدي هو حظي وسعدي لقد ربحت بدوش لقد وقع العجب

ومن نماذج شعره أيضاً: بيغمير ما داده ز دجال نشانها تا امت مرحومه در اضلال نباشد

اين مهدي يك چشم كه آمد به صفاهان اي قوم ببينيد كه دجال نباشد.

- وترجمتها: النبي أعطانا علامات للدجال حتى لا تكون الأمة المحرومة في ضلال هذا المهدي الأعور الذي أتى إلى أصفهان انظروا يا قوم، إنه ليس المسيح الدجال. محمد فتحي، دو شاعر گمنان، مجلة وحيد، شماره 133، دي 1353 هـ.ش، ص 793.
- (184) <http://aryaadib.blogfa.com/post-799.aspx>
- (185) محمد إقبال، ما وراء الطبيعة في إيران، ترجمة: حسين مجيب المصري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م، ص 14.
- (186) رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدي، التحف الإيرانية، ص 411.
- (187) راجع: Willem Floor, Traditional Crafts in Qajar Iran, p.235.
- (188) يخالف ذلك ما ذهب إليه جيمس ألان الذي يرى أن الساطورين المحفوظين في مجموعة تناولي ربما يرجعان إلى أوائل القرن 14 هـ/20م، عندما أصبحت طريقة الحفر باستخدام الأحماض etching تستخدم على نطاق واسع كبديل رخيص للطرق الأخرى الشاقة التي كانت تستخدم عادة لنقش مثل هذه الصور. James Allan and Brian Gilmour, Persian Steel, p.328.
- (189) نبيل علي يوسف، إيران منذ ما قبل الإسلام وحتى نهاية العصر الصفوي، ص 361.
- (190) من الأدلة على ذلك طبق مستدير من الذهب عليه صورة الأسد والشمس محفوظ في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، وهو مشابه للطبق الذي أهده السلطان فتحعليشاه لسير "جورأوزلي" سفير دولة إنجلترا بعد معاهدة الجلستان التي تمت في ذي الحجة 1228 هـ/ أكتوبر 1813م بعد الحرب الروسية الإيرانية، وكان هذا السير وسيطا في هذه المعاهدة. سمية حسن محمد إبراهيم، المدرسة القاجارية، ص 212. عن هذه المعاهدة راجع: عبد الرازق بيك الدنبلي، المآثر السلطانية تاريخ إيران وحروبها مع روسيا في بداية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر الميلادين، ترجمة: محمد سيد أبوزيد، مراجعة وتقديم: عبد الحفيظ يعقوب حجاب، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، 2005، ص 344، 343.