الشِّعارُ الدِّيني في لوحتي: (الطُّيور، والزُّهور – كُل، ومرغ)، من العصر القاجارى (محفوظة بمُتْحَف قصر الأمير محمد علي في القاهرة)

"دراسةٌ ونَشْرٌ لأوَّلِ مرَّةٍ"

The Religious Slogan in the Painting of Birds and Flowers from the Age of Qajar Preserved at the Palace of Prince Muhammad Ali Museum: Study "and Publication for the First Time"

أهداب محمد حسنى مصطفى جلال

مدرس بقسم الآثار الاسلامية كلية الاثار جامعة الأقصر

Ahdab Mohammed Hosni

Lecturer, Department of Islamic ArcheologyFaculty of Archeology, Luxor University

ahdabhosny@yahoo.com

الملخص:

تزخرُ المَتاحفُ العالميَّةُ والمجموعاتُ الخاصَّة، بالتَّصويراتِ المستقلَّة، الَّتي ترجعُ إلى إيرانِ إبان العصر القاجاري. وبعضٌ من هذه التَّصويراتِ قد نُشِرتْ في دراساتٍ علميَّةٍ، وبعضُها لم يُنْشَرْ، على الرَّغمِ من أهميَّةِ هذه التَّصويراتِ وما تعكسهُ، عَمَّا كانَ يدورُ في إيران خلالِ ذلك العصر، من النَّواحي:(الاجتماعيَّة، والسياسيَّة، والفنيَّة). فضلاً عن قيمتِها الوثائقيَّة، من جهةِ و تسجيلها لبعضِ التُّحَفِ التطبيقيَّة الموجودة آنذاك. واستناداً إلى ذلك؛ فقد تناول هذا البحث دراسةً للوحتينِ مستقلَّتينِ مزخرفتين، بالطُّيورِ والزُّهور، وقد حُفِظتا بمخزن مُتْحَفِ قصر الأمير محمَّد علي في المنيل بمدينةِ القاهرة؛ فرأينا من المهمِّ جدًّاً أنْ نتناولَ هاتينِ اللَّوحتينِ، لا سيَّما أنَّهما يُدرسانِ لأوَّلِ مرَّةٍ.

الكلماتُ الدالة:

طيور؛ زهور؛ الإمام المهدي؛ ورق؛ قاجاري.

Abstract:

The international museums and private collections are replete with many independent paintings which were attributed to Iran during Qajar era. Some of these paintings have been published in academic studies while others haven't in spite of being important and of what they reflect on what was happening in Iran during this age concerning the social, political and artistic aspects. Based on this case, this research has examined a study of two independent decorative paintings, with birds and flowers which have been preserved in the magazine of Islamic Department, Prince Muhammad Ali's Museum, Al manial, Cairo. It was found that it is of great importance to study these two paintings that be studied for the first time ,rather than their documentary importance and this is because they showed some of the applied masterpieces of this era.

***Key words*:**

Birds, Flowers, Emam Al , Mahdy, Paper ,Qajar.

المُقَدِّمة:

يوجدُ بمتحفِ قصر الأمير محمَّد علي، بمنيل الرَّوضة في القاهرة سبعُ لوحاتٍ مستقلَّة فارسيَّةٍ، تعودُ إلى العهد القاجاري، محفوظةٌ في داخل المخزن، وصُوِّر على هاتين اللَّوحتينِ مناظرَ ذات موضوعاتٍ شديدةِ الصِّلة والارتباط بالأدبِ الفارسي، وقد مُهِرَتا بختم الإمام المهدي[١].

ولذلك؛ فقد تمَّ انتقاء هاتينِ اللَّوحتينِ، وهما لتصويرتينِ مستقلتينِ، سُجِّلَ عليهما موضوع: (الطُّيور والزُّهور– كُل ومرغ)[٢] ، الَّذي يُعَدُّ – بلا شكٍّ– من الموضوعات الشَّائعة في إيران، عبر العصورِ الإسلاميَّة بصورةٍ عامَّةٍ، وفي العصرِ القاجارى بصورةٍ خاصَّةٍ.

أسبابُ اختيار موضوع البحث وأهدافه:

جاءتْ فكرةُ هذا البحث؛ لتثير غور الربط بين وجود اسم الامام المهدى فى كلا اللَّوحتينِ ، وعلاقته بما تضمنته كلتاهما من رسوم (الطُّيور والزُّهور)، ووظيفتهما الفنيَّة والرمزيَّة، التى أرادها المصور من هذا الارتباط ، مع ما يصاحب ذلك من التعرَّفِ على المادَّةِ الخام لهاتينِ اللَّوحتينِ، والأساليب الصناعيَّة المستخدمة في تشكيلهما، وعناصر الزَّخرفةِ وتاريخها، وذلك لمعرفة الفنَّانين الَّذينَ قاموا بهذا العمل الفني؛ خاصةاً وإنَّ سجلَّ المُتحف لا يتضمن أيَّة معلوماتٍ، تتعلَّقُ بتاريخِ هاتينِ اللوحتين.

وأمام هذه التحديات وفي ضوء ما لدينا من معطيات تتضمن وجود اسم الامام المهدي علي كلا اللوحتين وبحث دلالته لغويا وتراثيا، ومدى ارتباط هذا التوقيع بالرمزية التي تشير اليها رسومِ الطِّيور والزَّهور: (كُل، ومرغ)، التي تضمنتها اللوحتان وعلاقة ذلك بالثقافة السائدة في مجتمع هذه الفترة،الامر الذي يمكن تبيانه من خلال دراسة الشكل والمضمون في رسوم (الطِّيور، والزَّهور)، وكذا المادة الخام التي نفذت

[١] أثر ١٢/ سجل ٢١؛ أثر ١٤/ سجل ٥١٧ ؛ أثر١٥/ سجل٥٢٣؛ أثر٣/ سجل ٥١٦؛ أثر ٢٠/ سجل٥٢٨؛ أثر ١١/ سجل ٥٢٠؛ أثر ١٩/ سجل ٥٢٧؛ أثر ١٦/ سجل ٥٢٤.

[٢] طيورٌ أو أطيارٌ: مصدرُ طارَ، جمعُ طائر أو طير: وهم اسمُ جمعٍ لِما يطيرُ فى الهواء بجناحين. وطائرٌ على الشَّجرة : كُلُّ حيوانٍ له جناحانِ. وهو على أنواعٍ وأشكالٍ، وتُقَسَّمُ إلى طيورٍ داجنةٍ أليفة: دجاجٌ، وأوزٌ، وحمامٌ وهكذا. وطيورٌ جارحةٌ مفترسة: عقاب، باز وهكذا؛ الفيروزآبادى؛ أبو ظاهر مجد الدِّين محمَّد بن يعقوب ت: ٨١٧هـ، *القاموسُ المحيط*، جـ.٢، ط.٣ ، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٧٧م، ١٣٩ –١٤٠. ومعنى الطِّير فى اللُّغةِ الفارسيَّة: پرندگان، جمع پرنده أو مرغان؛ أي مجموعةٍ من الطِّيور، ومعنى دجاجة في اللُّغةِ الفارسيَّة: مرغ. پرهام، سيروس: *دستباف تهاي عشايري وروستايي فارس*، جـ.٢، أمير كبير، تهران، ١٣٧١هـ، ١٥٤. أمَّا مُسَمَّى الزُّهور فى اللُّغة الفارسيَّة؛ فهي:"گُل". كما نجدُ إطلاقها على العديد من الأنواعِ الشَّائعةِ والمختلفة، لمجموعةٍ متنوُّعةٍ من النَّباتات؛ مثل: الورود، والزهور الحمراء:"گل سرخ". ويُطْلَقُ على الزَّهرةِ المحمديَّة:"گل محمَّدي"، وعلى زهرة عبَّاد الشَّمس: "سنبل به كار مى"، وعلى وردة الجلستان: "رود گلستان"، وعلى الزُّهور المفتوحة: "گل باز" أو "جولباز"، وعلى حديقة الورود: "گلستان" أو "جولستان". بينما تعني حديقة الزُّهور: "گلشن" أو "جولشان" أو "گلزار" أو "جولزار". سودآور ديبا، ليلا بختياري فماريبا، افهمى، رضا، *ماه وهنر*، شماره ١٦٠، ١٣٩

DONALD W., *Iran*, 9th ed., Iran: Princeton university–press, 1981 ,289.

عليها ومدى تأثير هذه المادَّة، في تنفيذ التَّكوين الفنَّي للوحتين،وبمقارنة هذا التكوين بنماذج اخري معلومة الهوية يمكن التوصل الي اساليب المصورين المتخصصين في هذا المجالِ الذي يعد اضافة لما هو معروف من مجالات الآثارِ الإسلاميَّة فكان هذا البحث الذي يمكن معالجته وفق المنهج الوصفي والتحليلي المقارن من خلال النقاط التالية:-

١.الدراسةُ الوصفيَّة للتكوين الفني في اللَّوحتينِ.

٢. الدِّراسةُ التَّحليليَّة المقارنة لما تضمنته اللوحتان من عناصر فنية .

- الخاتمة ونتائج البحث

١,١. الوصفُ العامُّ والتَّكوينُ الفنىُّ للوحتى الدراسة:

تعرضُ هذه الورقةُ البحثيَّة، لدراسةِ لوحتينِ مستقلتين تدرسانِ لأوَّلِ مرَّةٍ، مرسومتينِ بالألوان المائيَّة على ورقِ (اسبارتو)[٣].

وهاتانِ اللَّوحتانِ مغلفتانِ من الخارج بزجاجٍ، ويبلغ مقاس كل منهما ٢٦,٥&٤١,٥سم ، وهما بحالة جيدة. كما أنَّهما مهمورتانِ في أسفلِ الإطار الخارجي باسم الإمام المهدي، مكتوبٌ بخطِّ (النَّستعليق)، وأحدُهما: محفوظةٌ تحتَ أثرِ رقم (١٩)- سجلِّ (٥٢٧)، لوحة (١). واللَّوحةُ الثَّانية محفوظةٌ أخرى تحتَ أثر رقم (١٦)- سجلِّ (٥٢٤)، لوحة (٢). كما أنَّ اللَّوحتينِ محفوظتانِ بمخزنِ مُتْحَفِ قصر الأمير محمَّد علي، بمنيلِ الرَّوضةِ في القاهرة.

والحقَّ؛ أنَّ مصوِّر هاتينِ اللَّوحتينِ، قامَ بجهد كبيرٍ من أجلِ إتقانِ وتطويرِ هاتينِ التَّصويرتينِ، اللَّتينِ تضمَّنتا موضوعى: (الطيور، والزهور)؛ من أجل الوصول إلى درجةٍ كبيرةٍ من الواقعيَّة والمُطابقة.

وقد جاءَ وجه التَّشابه بين اللَّوحتين: فى رسومَ كلٌّ منهما، داخلِ إطارين؛ فالإطارُ الخارجي - وهو الإطارُ الكبير- عليه رسومٌ لأشجارٍ مثمرةٍ ومزهرةٍ وطيور محلِّقة، وكأنَّ كُلٌّ من هذه العناصر، تمثِّلُ منظراً مستقلاً في داخلِ الإطار الكبير الخارجي، الَّذي اتَّخذ شكلاً مستطيلاً. ثمَّ بعد ذلك؛ يليه إطارٌ آخرٌ داخليٌّ صغير، على شكلِ مستطيلٍ مزخرفٍ بأسلوبِ الختاي[٤]، ورُسِمَ

[٣] تم ذكر هذا النوع من الورق داخل البطاقة التعريفية باللوحة فى سجلات المتحف .

[٤] ختا أو خطاى: هو اسم سكان بلاد الصين القدامى وهم أصول الترك ولهم أسلوبهم الفنى المتميز وهو توريق الخطائى الصينى الأصلى، ومعظم هذه التوريقات تشبه فى مجموعات أشكال السحب الصينية؛ عيسى، أحمد محمد، *وازكان هنر اسلامى (مصور) فارسى-عربى-انكليسى*، بركدان فارسى محمد رضا اجمند، مرجان موسوى كتابخانه برزك آيت الله العظمى مرعشى نجفى، جاب اول، ١٣٧٧هـ ش، ١١٥،١٤١٩، وهو أسلوب زخرفى قوامه رسوم الزهور والأوراق النباتية المحورة بالطريقة الصينية، وأول من استعمل هذا الأسلوب هى بلاد التركستان الشرقية التى كان يطلق عليها اسم هاتاى أو الخطا؛ ماهر، سعاد، *الخزف التركى*، الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمركزية، ١٩٧٧م،٦٦؛ ولذلك أطلق عليها زخرفة الهاتاى أو=

فـي داخلـهِ وحـدةٌ زخرفيَّـةٌ، تُشْـبِهُ البخاريَّـة، وفـي داخلِهـا مجموعـةٌ مـن الزِّهـور، رُسِـمَتْ بشـكلٍ مُكَـرَّرٍ فـى الأركـانِ الأربعـة، ويتخلَّلهـا أنـواعٌ مُعَيَّنـةٌ مـن الطُّيـور والأزهـار والفراشـات، رُسِـمَتْ بأوضـاع وأحجـام مختلفة، على أرضيَّة ملوَّنة باللَّونِ الذَّهبي.

وتميِّزَ مصوُّرُ هاتين اللَّوحتينِ، باستخدامه للتَّكوينِ والأسلوب الفنيِّ الأوروبي[٥]، من جهةِ: تداخل التَّركيبات الهندسيَّة المختلفة واستغلال المساحات، وتكرار الطُّيور بشكلٍ متنوِّعٍ، والنسبة والتَّناسبِ بينهما؛ ممَّا ساعد على تكوينٍ فنيٍّ متماسكٍ ومتكاملٍ ومنضبطٍ، إذ جاء متماشياً مع موضوعيَّ: (الطُّيور، والزُّهور)[٦].

وتجدرُ الإشارةُ هنا، إلى أنَّ هذا التَّكوينَ الفنيِّ المتراكبِ؛ متشابهٌ مع تصويرةٍ مستقلَّةٍ أُخرى، محفوظة في المُتْحَفِ الَّذي يضمُّ اللَّوحتين موضوع الدِّراسة، إذ جاء التَّشابهُ من جهة: الألوانِ، والحجم، والمادَّةِ الخام، والأسلوب الصِّناعي والزُّخرفي، وشِّعار الإمام المهدي. غير أنَّ الاختلافَ؛ كان من جهة: الموضوعِ المُمثَّل عليها؛ وهو (الحياةُ الاجتماعيَّة واليوميَّة).[٧]

ومن الاختلاف أيضاً؛ ظهورِ كُلٍّ من: (البُلبل، والزَّهرة، والفراشة- گل، وبلبل، وپروانه)، في داخلِ البخاريَّة، الَّتي تتوسَّط لوحتيَّ الدِّراسة، إذ ظهر بلبلان في وضعِ جانبيٍّ شكل (لوحات١، ٢، ٣ ، ٤ شكل ١، ٢، ٣، ٤، ٥) أحدهما فوق الآخر، وتتخلَّلهما زهرةُ الجُّوري المُفصَّصة الملوَّنة بالأحمرِ الفاتح، وفي أسفلِهما زهرة السَّوسن الملوَّنة بالأزرق الفاتح.

وقد صُوِّرَ الطَّائرُ العلوي في حالِ حركةٍ، ويرفعُ برأسهِ الصَّغيرةِ إلى الأعلى، فاتحاً منقاره، وكأنَّهُ في حالِ مناجاةٍ مع الفراشةِ الموجودة أمامه، الَّتي صُوِّرتْ في وضعٍ أماميٍّ بديع الشَّكل واللَّون. ويظهرُ بمنتصفِ رأسِ البلبل، عينٌ لوزيَّةٌ مُحَدَّدةٌ باللَّونِ الأسود، كما تبدو الرَّقبةُ قصيرة وممتلئة، والجِّسمُ طويلٌ ومسحوبٌ قليلاً

=الختاى حيث أنه مستمد من فن أهالى تلك البلاد، وهذا الأسلوب الزخرفى هو فى الأساس مزيج بين العناصر الصينية المتمثلة فى السحب الصينية والعناصر الإيرانية المتمثلة فى اللفائف النباتية والأزهار؛ الباشا، حسن، *موسوعة العمارة والآثار والفنون الاسلامية*، مجـ.٢، اورق شرقية للطباعة والنشر، ط.١، ١٩٩٩م، ١٠١؛ ولذلك فإنه من اليسير معرفة العناصر الزخرفية والمحورة فيه، ويرجع البعض بداية ظهور هذا الأسلوب إلى عهد السلاجقة واستمر فى العصر التيمورى والصفوى والقاجارى؛ الصعيدى، رحاب إبراهيم أحمد أحمد، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه فى ضوء مجموعة جديدة فى متحف رضا عباسى بطهران دراسة فنية مقارنة"، *رسالة دكتوراه*، كلية الاثار/ جامعة القاهرة ، ٢٠١٠م، شكل ٢٨

[٥] العابد، ايمان محمَّد يس، "التَّأثيراتُ الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري"، *رسالة ماجستير* ، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، ١٢- ١٣.

[٦] وتجدرُ الإشارةُ هنا: إلى أن هذا التَّكوين الفنيَّ المتراكب؛ متشابهٌ مع تصويراتٍ مُستقلَّةٍ أُخرى، تعودُ إلى العصرِ المغولي الهندي؛ انظر؛ منى سيد بدر، *التَّصويرُ الإسلامي فى الهند "تسلياتُ البلاط وحياةُ الشُّعوب فى التَّصوير المغولي الهندي"*، ط.١، القاهرة: دار النَّشر للجَّامعات ، ٢٠٠٣م،٧٣- ٧٨.

[٧] حسنى، أهداب محمد، "ضوابط البيئة التسويقية فى العصر القاجارى الأسباب وعوامل الانتشار من خلال لوحة تصويرية محفوظة فى قصر المنيل بالقاهرة دراسة آثرية فنية"، *مجلة كلية الاثار*،ع.٢٢ ، ٢٠١٩م، مطبعة جامعة القاهرة، ٥٩: ١٠١.

من الخلف، وفي نهايتهِ ذيلٌ طويلٌ ورفيعٌ من الأمام، وعريضٌ من الخلف تظهرُ به تهشيراتٍ قصيرةٍ تعبِّرُ عن الرِّيش.

أمَّا البلبلُ الآخر، الموجودُ في أسفلهِ؛ فصُوِّرَ في حالِ حركةٍ، من خلال جناحه المرفوعُ للأعلى المنتهي بطرفٍ مُدَببٍ من الخلف، وتغطِّيه تهشيراتٍ قصيرةٍ تعبِّرُ عن الرِّيش، وتبدو رأسه صغيرة، ويظهرُ بمقدِّمتها منقارٌ مفتوحٌ، وينظرُ البلبلُ إلى فراشةٍ صغيرة الحجم، الَّتي صُوِّرتْ بوضعٍ جانبيٍّ، رافعة جناحيها الصَّغيرينِ إلى الأعلى. كما رُسِمَتْ رجْليّ البلبل بشكل قصير مقوس، واقفاً على غصنٍ نباتيٍّ.

أمَّا التصويرة الأُخرى (لوحات٥،٦ شكل٥،٧) فيظهرُ فى منتصفِ البخاريَّة، وفي وسط الفروع والوريدات النباتيَّة؛ اثنانُ من البلابلِ في وضعٍ متقابلٍ (متدابر)، إذ برعَ المصوِّرُ القاجاري في الكشفِ عن دقة هذه الطيور في الطَّبيعة ومحاولته النَّاجحة؛ للتَّعبير عمَّا تتَّصفُ به في الواقعِ من سمات جسمانية ، جاءتْ متفقة مع شكلها، لا سيَّما الجِسم الممتلئ والرَّأس الصَّغيرة، ويظهرُ إحداهما بذيلٍ وبعيونٍ لوزيَّةٍ صغيرةٍ، رُسِمَتْ باللَّونِ الأسود. أمَّا البلبلُ الآخر؛ فلم يظهرْ منه الذَّيل أو العين، رُبَّما قصدَ المصوِّرُ ذلك؛ ليعطي الإيحاء أنَّه نائمُ.

وإذا نظرنا إلى أعلى البخاريَّة؛ سنجدُ بلبلاً آخر، صُوِّرَ في وضعٍ جانبيٍّ، يلتفتُ برأسهِ إلى الأعلى كأنَّهُ ينظرُ بعينيه؛ ليرى جمالَ الزَّهور والفراشات المتناثرة حوله.

كما اختلفَ الأسلوب التَّنفيذي، لشكلِ الطَّاووس المرسوم فى أسفلِ منتصفِ الإطارِ الخارجيِّ للتَّصويرتينِ، إذ رسمَ إحداهما بوضع أماميٍّ (شكل ٤)

ولا بُدَّ من الإشارة – هنا– إلى أنَّ الفنَّانَ قد برعَ في رسمه؛ فظهرَ بشكلٍ واقعيٍّ، واقفاً بمُنتهى الشَّموخِ والعظمة، وكأنَّه ملكٌ من ملوكِ الأرض، ناشراً ذيلهُ على شكلِ نصفِ مروحةٍ دائريَّةٍ كبيرةٍ خلفه، إذ رُسِمَتْ بشكلٍ مُخَطَّطٍ ببُقَعٍ واضحةٍ، زرقاء وبرونزيَّة اللَّون، تُشْبِهُ شكلَ العيون بجانبِ بعضها البعض؛ ليدلَّ على الفخر والزَّهو والعزَّة. أمَّا الجِّسمُ؛ فغُطِّي بأنصافِ دوائرٍ لكي يعبِّرَ عن الرِّيش، وتميَّز بعُنقٍ ومنقارٍ رفيعٍ طويل، والرَّأسُ الصَّغيرة الَّتي تنظرُ إلى الجانب الأيسر، يعلوها عُرْفٌ كالتَّاجِ، رُسِمَ بشكلٍ مُميَّزٍ مرتفع للأعلى. ومن المُلاحظِ أنَّ الفنَّانَ المُصَوِّرَ لم يرسمْ أظافرَ الطَّاووس – المتباهي– الَّتي لا بُدَّ أَنْ تظهرَ في قدمه، واكتفى بوجودِ السَّاق الرفيع المميَّز له، ورُبَّما يرجعُ السَّببُ – رامزاً– إلى عيبه، ولكُلِّ من يتكبَّر ويغتر[٨].

[٨] يرمزُ الطاووسُ إلى مسائل سلبيَّة؛ وهي: التَّكبر، والتَّباهي، والغرور. وعلى الرَّغمِ منظرهِ البديع؛ إلَّا إنَّ الطَّاووسَ لا يحبُّ النَّظر إلى قدميهِ، ويتجنَّبُ النَّظرَ إليهما، كأنَّهما عيبٌ فيه. ومن هذه النَّاحية؛ فإنَّه يرمزُ لمنْ يتكبَّر ويغتر وينسى عيوبه. ومن ناحيةٍ أُخرى؛ فقد كانَ أحدُ شُعراء المتصوِّفة "قرن ٦هـ/ ١٢م" تمنَّى لو كانتْ أقدامُ الطَّاووس في مثلِ بهاء ريشه. ولذا؛ كانوا يرمزونَ إلى قُبحِ الدُّنيا بأقدام الطَّاووس؛ وذلك في مقابل ذيله الجَّميل الممشوق مرتفعاً نحو السَّماء. ويرتبطُ لدى بعض العُلماء والمُفسِّرينَ، بخطيئةِ سيِّدنا آدم وحوَّاء وهبوطهما من الجنَّة إلى الأرض. ولذلك؛ نجدُ أنَّ الفنَّانَ رسمَ الطَّاووس في أسفلِ الصُّورة، والمقصود هم آدم وحواء وإبليس والحيَّة، إذ تشاركَ الطَّاووسُ– الَّذي كان سيِّد طيور الجنَّة– مع إبليس في الاحتيالِ، من أجلِ=

أما التَّصويرةُ المُسْتَقلَّةُ الأُخرى (لوحة ٦، شكل٧)؛ فقد أظهرتْ طاووسينِ في وضعِ مواجهةٍ، وبينهما فرعٌ نباتيٌّ يحملُ وريداتٍ وبتلاتٍ، وقد انتصبَ ذيلُ إحداهما إلى الأعلى، والآخر ذيلهُ منسدلٌ إلى الأسفل، ويتكوَّنُ من مجموعةٍ من رياشٍ بيضاويَّة الشَّكل. كما نجدُ أنَّ الفنَّانَ لم يهتم – أبداً– بتعدُّدِ ألوان ذلك الرِّيش؛ فاكتفى بتنفيذِ الطَّاووس، بدرجاتِ اللَّون البرونزي، وفيه أشكالٌ تُشْبِهُ العيونَ باللَّونِ الأزرق.

كما نجدُ أنَّ الفنَّانَ قد برعَ في رسميهما، إذ إنَّ الجِّسمَ طويلٌ ممشوقٌ، وكأنَّهما في وضع حركةٍ. وبناءً على ذلك؛ يتَّضِحُ – لنا– جليَّاً، من خلالِ نشرِ جناحيهما، وتمايل رقبتيهما المُغطَّاة بالرِّيش؛ أنَّ رأسيهما الصَّغيرينِ؛ كان يعلوهما عرفا التَّاجينِ المُميِّزينِ لهما، والسَّاقانِ طويلانِ، إذ إنَّهما ينتهيانِ بأظافرٍ تبدو عليهما الواقعيَّة.

وبالاستنادِ إلى كُلِّ ما تقدَّم؛ فمن المُلاحظ، هو اهتمامُ المُصَوِّر بالزِّهورِ والوريداتِ المختلفةِ؛ فرسمها بشكلها الواقعي، وجعلها عنصراً أساساً في داخلِ البخاريَّة، الَّتي تتوسطُ هذه التَّصويرات المُسْتَقلَّة (موضوع الدِّراسة)، إذ ظهرتْ زهرةُ الجَّوري باللَّونِ الأحمر الفاتح، ونُفِّذتْ بشكلِها المُميَّز الكبير الحجم، مع الاهتمام بإبراز تفاصيلها، ورسمها بكاملِ تفتُّحها على شكل أنصافِ دوائر صغيرة بجانب بعضها البعض، والأوراقُ المُتَعدِّدة الكثيرة غير المُنسَّقة في الغالبِ، مع رسمها بأوضاعٍ: سواءٌ أكانتْ من الجَّانبِ، أم في طورِ التفتُّح.

كما ظهرتْ في أعلاها؛ زهرتا (النِّسرين، والتَّيوليب)، على شكل كأسٍ مدببةٍ من الأعلى، ملوَّنة باللَّونِ الأزرق، وقد تشابها من في الجَّزءِ العلوي في داخلِ الإطار الخارجي؛ فظهرتْ أشجارٌ مثمرةٌ، وطيورٌ محلِّقةٌ ترفِّرفُ بأجنحتِها، وقد نُفِّذَتْ بشكلٍ واقعيٍّ يوحي بالحركة والتَّناغم والإيقاع؛ ممَّا يدلُّ على مدى تمكُّن الفنَّان من أدواته (شكل١).

أمَّا جانبا الإطار: (الأيسر، والأيمن)؛ فقد رسمَ فيهما مجموعةً من الطُّيورِ الصَّغيرة، فوق الشَّجرةِ وفي أسفلها، وكأنَّها تبحثُ في الأرض.(شكل٣) أمَّا الاختلاف بين اللَّوحتينِ؛ فقد ظهر في الجُّزء الأسفل، لإحدى اللَّوحتينِ محل الدِّراسة، باقاتٌ من سيقانٍ خضراء اللَّون، منتهية بزهور (التَّيوليب، والنِّسرين، والنَّرجس)، (لوحة ٤، شكل٥).

وقد كان لورق (الإسبارتو) دوره في صياغة التَّكوين وكذا العناصر الفنيَّة:فهو عبارةٌ عن مجموعةٍ من أليافٍ ورقيَّةٍ، تتميَّزُ بالسَّطحِ النَّاعم، له خواصٌّ وجودةٌ عاليةٌ في الطِّباعة[٩]. وبالتَّالي؛ أمكننا من معرفةِ الأسلوب الصِّناعي والزُّخرفي المُستخدم في رسم هذه اللَّوحات، إذ إنَّ المُصَوِّرَ قد استخدم أسلوب التَّفريغ[١٠].

=الدِّخولِ إلى الجنَّة؛ فوسوسَ لآدم وحوَّاء؛ للمزيد من التَّفصيل. انظر؛ يس، عبد النَّاصر، *الرمزيَّةُ الدينيَّة في الزُّخرفة الإسلاميَّة "دراسة ميتافيزيقيا الفنِّ الإسلامي"*، القاهرة: مكتبة زهراء الشَّرق للطِّباعةِ والنَّشر والتَّوزيع، ٢٠٠٦م، حاشية ١، ١٦٢.

[٩] للمزيد من التَّفصيل يُنْظَرُ؛ طه، أيمن صلاح محمَّد،"دراسةٌ تجريبيَّةٌ لتقييم تأثير المعالجات الفيزيوكيميائيَّة على خواصِّ المخطوطات الورقيَّة تطبيقاً على نماذج مختارة"، *رسالة ماجستير*، كُليَّة الآثار/جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ٥.

[١٠] البنَّا، سامح فكرى، *فنُّ التَّجليد في العصر القاجارى في ضوءِ مجموعةٍ جديدةٍ*، ط.١، القاهرة: دار النُّور للطِّباعةِ والنَّشرِ والتَّوزيع ، ٢٠١٧م، ٤– ٥.

ومدقُّ الاستنسل – وهي آلةٌ حادَّة– لنفاذ اللَّون في الأماكنِ المُحَدَّدة بمُنتهى العناية؛ للحفاظ على جمال الخطوط الخارجيَّة للعناصر الفنيَّة، المرسومة على الورق المُقوَّى.

٢. الدِّراسةُ التَّحليليَّة المقارنة لما تضمنته اللوحتان من عناصر زخرفية يمكن تناول ذلك من خلال المفردات التالية:

١,٢.العلاقةُ بين الشعارِ، وبين الوظيفة الشكليَّة للوحتي الدَّراسة:

ويمكنُ توضيح تلك العلاقة (الوضوحِ، أو غير الوضوح)، من خلالِ تفسير مفهوم الإمام المهدي الموجود في الشُّعار: (لُغةً، واصطلاحاً)، ومدى مطابقة المفهوم لِما ظهرَ من رسومٍ لموضوع: (الزُّهور، والطُّيور)، فى الحِقبةِ (موضوع الدِّراسة)؛ وهي كالآتي:

١,١,٢.الدِّلالةُ اللغويَّة:

ويعني المهديُّ في اللُّغةِ العربيَّة: "اسمُ مفعولٍ من: هدى، يهدي، والهدى (بضمِّ الهاء وفتح الدَّال)، وتعني: الرَّشادَ والدِّلالة؛ وهو الَّذي يهديه الله الطَّريق؛ فكُلُّ من هداهُ اللهُ تعالى؛ فهو مهديٌّ، أو الَّذي يهدي النَّاسَ من الضَّلال، ويردَّهم إلى الصَّواب"[١١]. ويعني المهديُّ أيضاً: "هو الَّذي قد هداهُ اللهُ تعالى للحقِّ، وقد استعمل في الأسماءِ الغالبة، وبه سُمِّي المهدي، الَّذي بشَّرَ به النَّبي محمَّد (ص)، وأنَّهُ سيجئُ في آخر الزَّمان"[١٢].

ويعني المهديُّ – أيضاً– كُلَّ من هداهُ الله سبحانه وتعالى، إذ قالَ مُعْظَمُ المسلمين بخروجهِ في آخرِ الزَّمان. كما اختلفَ رأيُ السُنَّة عن رأيِ الشِّيعةِ في التَّفاصيل، إذ ظهر خلال التَّاريخ أكثرُ من واحدٍ ادَّعوا هذا اللَّقب؛ فدعوا النَّاسَ إلى اتِّباعهم.

ولم تُذكَرْ كلمةُ (المهدي) في القُرآن الكريم؛ وإنَّما ذكُرتْ كلمة (المُهتدي): وهو من يهديه اللهُ تعالى؛ فهو المُهتدِ. وذُكِرَ (الهادي) أيضاً؛ وذلك في قوله تعالى: ﴿وَلِكُلِّ قَوْمٍ هَادٍ﴾[١٣]. ولذا؛ فقد كان النَّبي محمَّد (ص)، يُوصف بأنَّه: (الهاديُ المهديُّ)، وأنَّ إضفاء اللَّقب على هؤلاء جميعاً؛ إنَّما قُصِدَ منه المعنى اللَّغوي لا غير[١٤].

وبناءً على ذلك؛ فالمهديُّ رجلٌ هداهُ اللهُ فاهتدى.

---

[١١] يُنْظَرُ في ذلك كُلٌّ من: الحَمَوي، أبو عبد الله شهاب الدِّين ياقوت بن عبد الله، ت: ٦٢٦هـ"، *مُعْجَمُ البُلدان*، مج.٥، ط.٢، تحقيق: فريد عبد العزيز الجَّندي، بيروت: دار الكُتب العلميَّة، ٢٠١٢م، ٢٣٢؛ وظاهر أحمد الزَّاوي، *ترتيبُ القاموس المحيط على طريقِ المصباح المُنير وأساس البلاغة*، جـ.٤، ط.١، القاهرة: مطبعة الرِّسالة، ١٩٥٩م، ٤٤٤.

[١٢] مجموعة مؤلَّفين، *المنجد في اللُّغةِ والأعلام*، ط.٢٣، بيروت: دار المشرق، ١٩٨٦م، ٦٩٠.

[١٣] سورة الرَّعد، الآية ٧.

[١٤] بن منظور، أبو الفضل جمال الدِّين محمَّد بن مكرم بن علي "ت: ٧١١هـ"، *لسانُ العرب*، بيروت: دار صادر، جـ.٤، ط.٣، ١٤١٤هـ، ٧٨٦– ٧٨٧.

٢,١,٢.الدِّلالةُ الاصطلاحيَّة:

تأخذُ الكلمةُ معنىً اصطلاحيَّاً، على اعتبار أنَّ المهديَّ إمامٌ مُنْتَظَرٌ يُبْعَثُ؛ ليملأ الأرض عدلاً كما مُلِئَتْ جوراً، فهو عند الشِّيعة معروفٌ بـ(الإمامِ الغائبِ المُنْتَظر)، وعند السُنَّةِ بـ(المُصْلِحِ) الَّذي يجيءُ إلى العالمِ في آخرِ الزَّمان، ويسمُّونهُ (الإمام المهدي)[١٥].

وبالاستنادِ إلى ما تقدَّم؛ انبثقتْ هذه الفكرةُ أساساً من المفاهيم القُرآنيَّة، الَّتي تؤكِّدُ حتميَّةَ انتصار رسالة السَّماء، وحتميَّة انتصار الصَّالحين والمتَّقين، وحتميَّة انهزام قوى الظُّلم والطُّغيان، وحتميَّة بزوغِ فجرِ غدٍ مشرقٍ سعيدٍ على البشريَّة[١٦].

كما أنَّ الإيمانَ بهذه الفكرةِ أو العقيدةِ؛ ليسَ بالضَّرورةِ أَنْ يكونَ نابعاً، من الاعتقادِ الدِّيني المُجَرَّد بها؛ بلْ يمكنُ تفسيره بعدم تعارضها مع فطرةِ الإنسانِ وطموحاتهِ وتطلُّعاتهِ، إذ يستمدُّ الإنسانُ من هذه الفكرةِ قوَّته في الصَّمودِ إزاء ما يُرى، من انحرافٍ وظُلمٍ وطغيانٍ، ولا يُتْركُ فريسة ليأسهِ، دون أَنْ يُزوَّدَ بخيوطِ الأملِ والرَّجاء، بأنَّ العدلَ يجبُ أَنْ يسود[١٧].

ومن هذا المُنْطلق؛ نجدُ أنَّ هذه الفكرة قد أدَّتْ دوراً كبيراً في العصرِ القاجاري، لِما وصلتْ إليه إيران من ظُلمٍ على يد الحُكَّامِ القاجاريين، ووضعٍ اقتصاديٍّ سيءٍ، جعلَ مجموعةً من النَّاسِ – ومن ضمنِهم الفنَّانون والمُصَوِّريون– تتقبَّل الدَّعوات المهدويَّة؛ ومنها دعوى محمَّد علي الشِّيرازي (ت: ١٨٥٠م)[١٨] ،

---

[١٥] للمزيد من التَّفصيل يُرَاجَعُ؛ الزُّبيدي، مكي خليل، *الحركةُ الباطنيَّة "المُنطلقات والأساليب"*، ط.١، بغداد: دار الطَّليعة، ١٩٨٩م، ٥١.

[١٦] أمين، أحمد، *المهديُّ والمهدويَّة*، ط.١، بيروت: دار الكُتب العلميَّة، ٢٠٠٩م، ٥– ٦.

[١٧] انظر: الزُّبيدي، *الحركة الباطنية*، ٥١؛ أجناس جولد تسيهر: *العقيدةُ والشَّريعةُ في الإسلام*، ط.٢، ترجمة وتعليق: محمَّد يوسف موسى وآخرون، القاهرة : دار الكتاب، ١٩٤٦م، ٩٣.

– منصور، عاطف محمد رمضان، *المهدى والمهدوية على المسكوكات الإسلامية "دراسة تاريخية لأثر فكرة المهدى المنتظر على النقود فى العصر الإسلامى*، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ط.١، ٢٠١٣م، ١١

[١٨] محمَّد علي الشِّيرازي: ولد بمدينةِ شيراز الإيرانيَّة عام ١٨١٩م. وعندما بلغَ السَّادسة من العمر؛ درس النَّحو الفارسي، وأبدع في الخطِّ وسُرعة الكتابة، وانخرطَ بعد ما بلغ السَّابعة عشر من عمرهِ في أعمالِ التِّجارة؛ فأصبح ماهراً في المساومات والمضاربات التجاريَّة. انتقل بعدها إلى مدينة بوشهر، وعكف هناك على دراسة الرَّوحانيات والكواكب للتَّقرب إلى الله سبحانه وتعالى ومرضاته، إذ مارس العُزلة والانفراد. ويعد ذلك؛ من أولويَّات دراسته، وكان هذا له أثرٌ في تفكيرهِ وأقوالهِ وأفعالهِ. وقد غادر الشِّيرازي إلى كربلاء، وهناك التقى بالشَّيخ كاظم الرَّشتي الَّذي كان يتطرَّقُ في أغلبِ دروسهِ إلى قُربِ ظهور الإمام المهدي المُنْتَظَر، ويؤكِّد لطلبتهِ أنَّه قريبٌ منهم، ويمكنُ أَنْ يكونَ بينهم، وأنَّه لا يوصي لمن يخلفه بعد مماته، لقيادة المدرسة الشيخيَّة لكون الإمام سيظهرُ. عاد الشِّيرازي إلى موطنه بعد أَنْ أمضى سنتين من الدِّراسة في كربلاء، وانصرف إلى التِّجارة. وفي عام ١٧٤٣م؛ تُوفِّى كاظم الرَّشتي؛ فادَّعى الشِّيرازي أنَّه الإمام المهدي المُنتَظر؛ للمزيد من التَّفصيل انظر: مهدى، محمَّد حسن، *البابيَّة والبهائيَّة والقاديانيَّة في الميزان*، ط.١، عمَّان: دار المشرق، ٢٠١٣م، ٢١؛ محمود حسن، مهدي العزيز، المدرسةُ الشيخيَّة بين عامي: ١٧٩٧– ١٨٧١م "دراسةٌ تاريخيَّة"، *رسالة ماجستير*، كُليَّة التَّربية للعوم الإنسانيَّة /جامعة ديالى، ٢٠١٥م،

مُؤسَّس الفِرقة البابيَّة[١٩]، الَّذي ادَّعى أنَّه الباب المُوصِلِ إلى الإمامِ الغائب المُنتَظَرِ. وقد أعقبَ ذلك العديد من الادِّعاءات الأُخرى، الَّتي منها: إنَّه المهديُّ المُنْتَظر، وبابُ إمام الزَّمان، فضلاً عن عدمِ مجابهةِ الحكومة المركزيَّة في عهدِ السُّلطان محمَّد شاه قاجار (ت: ١٨٤٨م)[٢٠] دعوته بقوَّةٍ؛ ممَّا أتاح له ولأتباعهِ حُريَّة طرح الأفكار وإقناع البعض بها[٢١]، وساعده على ذلك ثقافته وتعمُّقه في الأمور الدينيَّة وشخصيَّته المميِّزة، لكونهِ من نسب الرَّسول (ص)؛ ممَّا ساعده ذلك على تقبُّلِ النَّاس له ولأفكارهِ[٢٢].

وعلى الرَّغم من ذلك؛ فقد كانتْ دعواه موضع انتقاد من رجال الدِّين، وبعض الكُتَّاب الَّذين تناولوا موقفهم من أفكار الشِّيرازي؛ ممَّا دفع بالبابابيَّة أَنْ تمتزجَ بالسِّياسة، على الرَّغمِ من أنَّ أفكارها دينيَّة ولم تكنْ سياسيَّة، ولكنَّ الإصرار من اتباعها في نشرِ أفكار (الباب)؛ كان له دورٌ كبيرٌ في اتِّساعِ مدى الحركة بإيران[٢٣].

وبناءً على تقدَّم؛ يتبيَّنُ لنا أنَّ هذه الفكرة، تحوَّلتْ إلى شعَارٍ في العصرِ القاجاري، لا سيَّما في أثناء القرن (١٣هـ/ ١٩م)، لدغدغةِ مشاعر النَّاس، وخاصَّةً الفقراء والمظلومين، للنُّفوذِ عن طريقها إلى قلوبهم؛ لكي تحرِّضهم وتثيرهم لخدمةِ الأغراض الدينيَّة والسياسيَّة. ولعلَّ ذلك الاستنتاج نستشفُّهُ من ورودهِ في العديدِ من اللَّوحات المُسْتَقلَّة في تلك الفترة، إذ كانَ استخدامه ينمُّ عن الحالة الفنيَّة الَّتي ظهرتْ في المُجتمعِ

١٥١– ١٦٧؛ ١٥١– ١٦٧؛ الحسيني، معدي، *النَّصيحةُ الإيمانيَّة في كشفِ فضائح البابيَّة والبهائيَّة*، القاهرة: دار النَّهضة العربيَّة، ط.١، ٢٠٠٧م، ١٢– ١٣.

[١٩] البابيَّة: هي عقيدةُ تعني أنَّ النَّاس يتَّصلون بالإمامِ الغائب صاحب الزَّمان، عن طريق محمَّد علي الشِّيرازي، ويأخذون أوامره ونواهيه، وكان كثيراً ما يستشهدُ بالحديث الشَّريف: "أنا مدينةُ العلمِ وعليٌّ بابها"، ويعني نفسه، ولم يقفْ الباب طويلاً عند قوله: إنَّه البابُ إلى الإمام المهدي؛ وإنَّما تجاوزهُ إلى القول: إنَّه هو المهديُّ المُنْتَظر؛ لأنَّ روح المهديِّ الغائب قد حلَّتْ فيه، ثمَّ لم تزلْ نفسهُ تدفعهُ إلى التَّطاول على عقيدة الأمَّة؛ فأدَّعى النبوَّة والرِّسالة ونزول الوحي عليه؛ للمزيد يُنْظَر: اسماعيل، محمود، *فرق الشِّيعة بين الدِّين والسِّياسة*، ط.١، القاهرة: دار رؤية، ٢٠٠٥م، ٤٨؛ مجموعة باحثين، *الموسوعة الميسَّرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة*، ط.٥، مج.٢، الرِّياض: دار الندوة، ٢٠٠٣م، ٧٢٤.

[٢٠] شاه قاجار: هو محمَّد ميرزا الابن الأكبر لعبَّاس ميرزا بن فتح علي شاه، ثالث حكَّام الدَّولة القاجاريَّة، ولد عام ١٨٠٧م، وعهد إليه فتح علي شاه بولاية العهد عقب وفاة أبيه عبَّاس عام ١٨٣٣م، وأرسله بمنصب قائم المقام إلى تبريز، جلس على عرش السَّلطنة في عام ١٨٣٤م؛ في تبريز. تُوفِّى بقصر المحمديَّة غرب طهران، وهو في الثَّانية والأربعين من العمر. استغرق حكمه أربعة عشر عاماً، وكان معروفاً بضعف النَّفس والعجز؛ للمزيد من التَّفصيل يُرَاجَعُ؛ عبَّاس إقبال، اشتياني: *تاريخُ إيران بعد الإسلام "٧٩٧هـ/ ٨٢٠م– ١٣٤٣هـ/ ١٩٢٥م"*، ترجمة: محمَّد علاء الدِّين منصور، مراجعة: محمَّد السُّباعي، دار الثَّقافة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ط.١، ١٩٩٠م، ٣٥

[٢١] انظر: الزُّبيدي، *الحركة الباطنية*، ٥١.

[٢٢] انظر: الحُسني، عبد الرزَّاق، *البابيون في حاضرهم وماضيهم*، ط.١، بيروت: الدَّار العربيَّة للموسوعات، ٢٠٠٨م، ١٣٢؛ و الحُسني منذر، *المُصْلِحُ العالمي من النظريَّة إلى التَّطبيق*، قم : مُؤسَّسة الكوثر للمعارف الإسلاميَّة، ط.١، ٢٠٠٣م، ١٦١.

[٢٣] انظر؛ الزُّبيدي: *الحركة الباطنية*، ٥١– ٥٢.

القاجاري، المتماهية (المنصهرة) في مُصْطَلَحِ الإمام المهديِّ، المنبثق كردِّ فعلٍ على الواقع المليء بالعديد من القسماتِ الثوريَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة، المضادَّة للفكرِ الشِّيعي[٢٤].

وبالاستنادِ إلى ذلك؛ فقد تأثَّر الفنَّانونَ والمُصَوِّرونَ بذلك، وأدَّى إلى تحفُّظهم على إمضاءِ أسمائهم على تحفِهم الفنيَّةِ في تلك الفترة؛ ولكنَّهم اهتمُّوا بخدمةِ أغراضهم المذهبيَّة والعقائديَّة والفكريَّة، وإظهار مدى سيادة الدَولة[٢٥].

كما أنَّ تلك اللَّوحات، اصطبغتْ بصبغةٍ فنيَّةٍ دينيَّةٍ وسياسيَّةٍ مميَّزة، جعلت الإقبال على اقتنائها كتحفةٍ فنيَّةٍ كبيرةٍ، وتُعَلَّقُ على جُدرانِ المنازلِ والمساجد والأضرحة. بالإضافةِ إلى أنَّ حركةَ الأسواق كانتْ تشجِّعُ على إنتاج وبيع مثل هذه اللَّوحات المُستَقلَّة الصَّغيرة الحجم، عن طريق التجَّار الأجانب والسَّائحين المغامرين، الَّذين بدأوا يقدمونَ بأعدادٍ كبيرةٍ، ويبحثون عن كُلِّ جديدٍ ومفيدٍ ومُعَبِّرٍ عن الثَّقافةِ والفنونِ في تلكَ البلاد؛ لكي ينقلونها إلى بلادِهم على هيأةِ سلعةٍ، أو كهدايا لأقربائهم وأصدقائهم ومعارفهم[٢٦].

٣,١,٢.التَّغْلِيق:

يتبيَّنُ ممَّا تقدَّم؛ أنَّ هناكَ علاقةً غير مباشرة، بينَ الشّعَارِ ومدلوله وبين وظيفةِ اللَّوحتينِ (موضوع الدِّراسة)، الَّتي رُبَّما أُنتجتْ خصَّيصاً؛ لتحشدِ التَّأييد الشَّعبي للحركةِ (البابيَّة)، أو لأيِّ ثأئرٍ يرفعُ هذا الشّعار؛ فتقومُ بإضفاءِ نوعٍ من القَداسةِ على ثورتهِ ضدَّ الظُّلمِ والفقرِ، الَّذي كانتْ تمارسهُ السُّلطةُ القاجاريَّة في تلك الفترةِ من تاريخِ إيران.

٢,٢.علاقةُ الشُّعار بـ(الطِّيور والزُّهور) من جهةِ المضمون:

تتحقَّقُ علاقةٌ مباشرةٌ أو غير مباشرة، بين وجود الشعارِ وبين لوحتي الدِّراسةِ؛ وذلك من خلالِ اشتمالها على موضوع: (الطِّيور، والزُّهور)، الَّذي يُعَدُّ أحدَ فروعِ الفنونِ والحِرَفِ التقليديَّةِ. وبناءً على ذلك؛ فقد أُسْتِخدمَ كمُصْطَلَحٍ من المُصْطَلَحات[٢٧].

ولذا؛ فقد أُسْتِخدمَ هذا المُصْطَلَحُ لوصف نوعٍ من اللَّوحات الإيرانيَّة القديمة، الَّتي سُمِّيتْ باللُّغةِ الفارسيَّة، كما سبقَ القول: (گل، ومرغ)؛ أي (الزُّهور، والدَّجاج)؛ وهو أسلوبٌ في الرَّسمِ الإيراني القديم، إذ يرمزُ إلى النِّعمةِ الإلهيَّة والمظهر الخفي للخالق؛ وهذا الموضوع وثيقُ الصِّلة بالشِّعرِ والأدبِ الفارسي؛ نظراً

---

[٢٤] انظر: النَّجفي، موسى و حقَّاني، موسى فقيه: *التحوّلات السياسيَّة فى إيران "الدِّينُ والحداثة ودورهما فى تشكيل الهويَّة الوطنيَّة"*، ط١، ترجمة: قيس آل قيس، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت: سلسلة الدِّراسات الحضاريَّة، ٢٠١٣م، ٢٣١- ٢٥٠.

[٢٥] انظر؛ الزُّبيدي، *الحركة الباطنية* ، ٥١- ٥٢.

[٢٦] للمزيد من التَّفصيل يُرَاجَعُ؛ الصعيدى، *التحف الايرانية* ، ٣٥٠.

[٢٧] سودآور ديبا، *هنر ماه* ، ٤٦- ٥٧.

لاتِّخاذ الشُّعراء والأُدباء هذا الموضوع: (گل، ومرغ)؛ للإلهامِ في شعرهم وأدبهم، وأنَّ الرمزيَّة العقليَّة تتجسَّدُ في مثلِ هذه النوعيَّة، من اللَّوحات (موضوع الدِّراسة)؛ وهي بالطِّبعِ أنماط فنيَّة إيرانيَّة، أكثرُ منها غربيَّة[٢٨].

وهناك عناصر رمزيَّة مُشتركة بينهما، وبين المُعتقدات الإسلاميَّة والتنويريَّة والصوفيَّة. فالطّيورُ في التصوُّف الإيراني؛ إنَّما هي مظهرٌ من مظاهرِ الرَّوح الإلهيَّة، وحالةٌ بشريَّة. أمَّا من جهةِ ارتباطها بالزُّهورِ والأشجار؛ فإنَّما يشيرُ إلى العلاقة الرمزيَّة والأدبيَّة بينهما[٢٩]؛ ويتَّضِحُ ذلك – لنا– جليَّاً، من خلالِ عَرض (شكلِ الطَّاووس ٤، ٧) الآتي:

ومن المُلاحظ فى كُلٍّ من التَّصويرتينِ؛ هو وجود شعار الإمام المهديِّ يعلو الطَّاووسينِ مباشرةً، وكأنَّ الفنَّان تعمَّد وضعه بهذا الأسلوب والشَّكل؛ ممَّا يدلُّ على إنَّه لم يرسمه اعتباطاً أو بغرضِ الزِّينة أو الزَّخرفة، أو من أجلِ إدخال البهجة إلى النُّفوس فقط؛ وإنَّما لكي يتوافقَ مع وظيفة اللَّوحتين اللَّتينِ اُستخدمتا لنشرِ عقيدتهِ المذهبيَّةِ وانتمائهِ الدِّيني، إلى (الفِرقةِ البابيَّة)، واقتناعه بالفكرةِ المهدويَّة وثورتهِ على الظُّلمِ والقهر.

ولذلك؛ فقد رسمهُ بين الزُّهور الملوَّنة بألوانٍ زاهيةٍ، وبين الطُّيور المحلِّقة في وضع مواجهةٍ، ناشرة جناحيها فى منظرٍ تكامليٍّ بديع ، يؤكِّد ارتباط الطَّاووس بفكرةِ الخلود والأبديَّة، ورمزاً للقيامةِ والبعثِ والتَّجديد، وذيلهُ يُعَبِّرُ عن الكونِ والمعرفةِ الإلهيَّة، وأنَّه يرى كُلَّ ظواهر الأمور وبواطنها، من خلالِ العيون الموجودة به[٣٠].

كما أنَّ الطَّاووس "كان يُسَمَّى طائر الجنَّة أو سيِّد طيور الجنَّة[٣١]. ولذلك؛ ظهر على كثيرٍ من المُنتجاتِ الفنيَّة القاجاريَّة؛ بلْ الأكثر من ذلك، أنَّه ارتبطَ ارتباطاً دلاليَّاً بفكرةِ البراق"[٣٢]، الَّذي صعد به الرَّسول (ص) إلى السَّماء، إذ نجحَ المُصَوِّرُ في رسمهِ، داخل تصويرةٍ تمثِّل النَّبي محمَّد (ص)، وهو يمتطى البراق الَّذي صوَّر ذيلهُ على هيأةِ ذيلِ طاووسٍ، وهي نسخةٌ من مخطوطِ (معراج نامه)، الَّتي ترجعُ للقرنِ

---

[٢٨] يُرَاجَعُ؛ إيراني، مهدي، *گل ومرغ إيراني– روش هاي طراحي وساخت وساز*؛ جلد أوَّل، انتشارات يساولى، تهران، ١٣٩٤هـ، ٦٥٦– ٦٦٠.

[٢٩] يُرَاجَعُ؛ شهدادي، جهانگير، *گل ومرغ دريچه أي بر زيبايى شناسى إيراني*، جلد أول، انتشارات كتاب خورشيد، تهران، ١٣٨٤هـ، ٣٥– ٣٦.

[٣٠] شايسته فر، دكتر مهناز، صباغ پور، طيبه، "بررسى نقشمايه نمادين پرنده در فرش هاى صفويه وقاجار از نظر شكل ومحتوا شده در"، *مجله نگره*، شماره ١٦، بهار ١٣٨٩هـ، ٩– ١٠.

[٣١] انظر: البنَّا، سامح فكري، "رسوم ومناظر الخير والشرِّ في إيران منذُ العصر التَّيموري حتَّى العصر القاجاري فى ضوءِ نماذج مُنتقاة من تصاوير المخطوطات والتُّحف التطبيقيَّة المعاصرة"، *مجلة البحوث والدِّراسات الآثريَّة*، ع.٥، القاهرة، سبتمبر، ٢٠١٩م، ١٨– ١٩.

[٣٢] انظر: البنَّا، سامح فكري،"البراقُ في ضوءِ نماذج من مدارس التَّصوير الإسلامي "دراسةٌ فنيَّة مقارنة"، *كتابُ المُؤتمر الثَّامن عشر للاتِّحاد العام للآثاريين العرب*، ٢٠١٥م، ١٠٠٨– ١٠٧٩.

(١٢هـ/ ١٨م). وليسَ ذلك فحسب؛ بلْ رسمَ على العديدِ من صورِ جُدرانِ البيوت التَّاريخيَّة القاجاريَّة، مثلُ الصُّورةِ الجُداريَّةِ، المرسومةُ بالألوانِ المائيَّةِ في (ببيت خانه حريري)، في مدينةِ تبريز الإيرانيَّة[٣٣].

وقد تتشابهُ الصُّورةَ السابقة، مع الطَّاووسين (في اللَّوحتينِ موضوع الدِّراسة)، من حيث الشَّكل ومنظر التَّقابل؛ إلَّا أنَّهما اختلفا فى اللَّونِ والحركةِ؛ نظراً لاختلافِ المساحةِ والمادَّةِ الخام. كما أنَّه زيَّنَ العديدَ من الشُّرفاتِ الأماميَّةِ للمساجد والمدارسِ الدينيَّة، في العصر الصَّفويِّ والقاجاريِّ، على اعتبارهِ بوَّابةٍ ودليلٍ للنَّاسِ إلى المسجد، ووفقاً للاعتقادِ السَّائدِ، الَّذي ورد في قصائدِ فريد الدِّين العطَّار (ت: ٦١٨هـ)[٣٤] ، بأنَّ وجوده فوق باب المساجد للوقوفِ ضدَّ الشَّيطانِ والتَّرحيبِ بالمؤمنين؛ فضلاً عن وجودهِ بكثرةٍ في السِّجادِ القاجاري[٣٥].

وممَّا تجدرُ الإشارة إليه في هذا الصَّدد؛ هو أنَّ هناكَ دراسةً باللُّغةِ الفارسيَّة، جاءتْ تحت عنوان: (استقصاءُ الدَّور الرَّمزي للطِّائرِ في السِّجادِ الصَّفوي والقاجاري)؛ وضَّحَت الأشكالَ المختلفة والفروق بين رسومِ الطَّاووس، المُنفَّذة على السِّجادِ الصَّفوي والقاجاري[٣٦]، كماهى موضَّحة في (الشَّكل ٨) الَّتي تشابهتْ مع لوحتي الدَّراسة، من حيث الشِّكلِ والمنظر.

التَّعليق:

يتَّضِحُ لنا ممَّا تقدَّم؛ أنَّ هناك علاقةً مباشرة، بين رسمِ الطَّاووس في العصرِ القاجاري وبينِ شعارِ الإمام المهدىِّ؛ وذلك لتوافق المغزى الضَّمني لهذا الطَّائرِ، مع المغزى العقائدىِّ للفكرةِ المهدويَّة. كما أنَّ هناك إشارة أيضاً؛ إلى أنَّ الطَّاووسَ هو مظهرٌ من مظاهرِ التَّقوى والصَّلاح، والمرآة الَّتي ينعكسُ فيها النُّور الإلهي على الأرض، بحسب اعتقادهم في تلكَ الحِقبة.

---

[٣٣] نژاد، محمَّد مدهوشيان، و حداديان، محمَّد علي، مهدي رازاني "*مطالعه تطبيقي ديوار نگار ي در تالارهاي شاه نشينِ خانه ي حريري تبريز و خانه ي قوام الدوله ي تهران*"، *هنرهای صناعي إسلامي*، سال دوم شماره ١، پياپى ٢، بهار و تابستان ١٣٩٦هـ، ٣٦- ٥١.

[٣٤] فريدُ الدِّين العطَّار: وهو شاعرٌ فارسيٌّ متصوِّف، ولد في نيسابورِ عام ٥٤٠هـ. قالَ عنه البعلبكي: "إنَّهُ يُعْتَبَرُ أحدَ أعظم الشُّعراء والمفكِّرينَ الصوُّفيينَ المسلمين". عُرِفَ بغزارةِ الإنتاج، وقد تركتْ أعمالهُ أثراً ملحوظاً في الأدبِ الفارسيِّ، وفي الآدابِ الإسلاميَّةِ الأُخرى أيضاً. ومن أشهرِ آثاره: منطقُ الطَّير؛ وهو شبهُ ملحمة نقعُ فيها على أوضحِ تفسيرٍ شعريٍّ للتصوَّف الفارسي؛ للمزيدِ من التَّفصيل يُرَاجَعُ؛

Tadhkirat al-Awliya', part I, ed. R.A. Nicholson. London and Leiden: Luzac & Co. and E.J. Brill, 1905; part II, London and Leiden: Luzac & Co. & E.J. Brill, 1907, (Partial translation by A.J. ARBERRY. Muslim Saints and Mystics: Episodes from the Tadhkirat al-Auliya' ("Memorial of the Saints"). London: Routledge & K. Paul, 1966.

[٣٥] بخش هانا، جهان؛ نارانى هانيه، شيخى، پژوهشى پيرامون *نقش گل و مرغ و كاربرد آن در هنرهای سنتى ايران "دوران زنديه وقاجاريَّة"*، فصلنامه تاريخ نو پاييز ١٣٩٥ – شماره ١٦، ١٢٩– ١٦٢؛ جدول(١) بناهاي مزين به كاشى گل ومرغ.

[٣٦] للمزيدِ من التَّفصيل يُرَاجَعُ؛ صباغ، دكتر مهناز شايسته فر، – پور، طيبه، بررسى نقشمايه نمادين پرنده در فرش هاى صفويه وقاجار از نظر شكل ومحتوا *فصلنامه تحليلي- پژوهشى"، شده در مجله نگره، شماره* ١٦، بهار ١٣٨٩هـ، ٤٠-٤١.

٣,٢.البلبل والزُّهور والفراشة:"گل، وبلبل، وپروانه".(شكل ١، ٦)

قام المُصَوِّرُ بإبرازِ الموضوع الرئيس (في لوحتي الدِّراسة)، المتمثِّلة في ظهورِ كُلٍّ من هذه العناصر الفنيَّة: (البلبل، والزَّهور، والفراشة)، في أوضاعٍ مختلفة؛ لكي يؤكِّد إبراز الارتباط الرُّوحي بين الثُّنائي: (البلبل، والوردة)؛ وهما المظهران الماديَّان، لمفهومينِ مُجَرَّدين من الحُبِّ والجَّمال، وتعبيراً عن الحُبِّ القائم بين الخالق وبين المخلوقات[٣٧].

وأيضاً؛ يفسَّرُ لنا ظهور (الوردة، والبلبل)، بكثرةٍ في العديد من التُّحفِ التطبيقيَّة والتَّصويرات المُسْتَقلَّة، الَّتي ظهرتْ في العصرِ القاجارى، وسوفَ نذكرها لاحقاً بالتَّفصيل. ورُبَّما يرجعُ السَّببُ في ذلك، إلى استعارة الفنَّانِ المُصَوِّر لهذه العناصرِ بالتَّحديدِ؛ لتأثُّرِهِ بعالمِ الشِّعرِ والأدب الفارسي، إذ أشار من خلال رسمه للطُّيورِ والزُّهور، إلى النَّفسِ البشريَّةِ الَّتي تطمحُ بلا انقطاعٍ إلى عودتِها لموطنِها المنشود.

ولذلك؛ فقد نجحَ الفنَّان في التَّعبيرِ عن هذا المغزى، من خلالِ التنوُّع في حركات أشكال الطُّيور؛ فنجدُ رسمها ترفرفُ بأجنحتها تارةً، وتارة أُخرى تقفُ على أغصانِ الشَّجرِ وسيقان الورود، وأُخرى رسمها على شكلِ سربٍ يمشي وراء بعضٍ، كأنَّهُ في رحلةِ بحثٍ، كما هو موضح في (الشكل٣) فضلاً عن تصويرهِ للبلبل وكأنَّهُ مشغولٌ بحديثٍ مع الوردة الحبيبة والفراشة المناضلة، الَّتي تتصارعُ معه في حُبِّ الله.

وبناءً على ذلك؛ فإنَّ ما تقدَّم في أعلاه، يتَّفقُ مع الأسطورةِ الفارسيَّة، الَّتي تحكي عن الحُبِّ القوي، الَّذي شدَّ البلبل إلى الوردة، إذ إنَّ جوهر هذه الأسطورة باختصارٍ شديدٍ؛ هو أنَّ "البلبلَ أخرس وقت ذاك، ولجمالِ الوردة الفاتن اقتربَ منها؛ وطالما هو أخرس، ما استطاعَ أَنْ يردَّ على تحيَّةِ الوردة له، وهذا ما أغضبها كثيراً، ولم تكلِّمه أبداً. وبعد ذلك؛ أصبحَ البلبل في قمَّةِ الحُزنِ والألم؛ فرفعَ دعاءً بعدَ دعاءٍ إلى الخالق، طالباً منه صوتاً، شفقةً وهبةً من الخالق، أجملُ صوتٍ في الكونِ كُلِّه؛ فعادَ البلبلُ إلى الوردةِ، وغنَّى لها عن حُبِّهِ، ولكنَّها لا تريدُ الاستماعَ إليه أبداً؛ فمضى أخيراً، كسير القلب، وانسحبَ البلبلُ. وفي اللَّيلِ؛ شعرتِ الوردةُ بالنَّدمِ على معاملتها للبلبل فبكتْ. وفي الصَّباحِ؛ رأى البلبلُ الدَّموعَ على أوراقها؛ فهرولَ إلى معانقتها، ولكنَّ أشواكَ الوردة طعنتهُ؛ فماتَ، ولوَّنَ دمهُ، الوردةَ بالحُمرةِ"[٣٨].

ولذلك؛ نجد أنَّ هذه الأسطورة، هي الَّتي أترعتْ خيالَ الكثيرين من الشُّعراءِ الفُرس والأتراك والعرب والهنود، الَّذينَ خلَّفوا أبياتاً خالدةً مُكَرَّسةً للحُبِّ والجَّمالِ والموتِ، المُجسَّمة في الثُّنائي: (البلبل، والوردة). وبمُجَرَّدِ ذكرِ أيِّ واحدٍ من هذا الثُّنائي: (البلبل، أو الوردة)، أو ذكرِ الاثنينِ معاً؛ سوف تتبادرُ هذه الأسطورة إلى الخيالِ والذِّهن.

---

[٣٧] سعيدُ النَّورسي المعروف بـ(بديع الزَّمان النَّورسي)، ت: ١٩٦٠م، *المكتوبات (من سلسلةِ كُلِّيَّات رسائل النُّور)*، ط.١، ترجمة: إحسان قاسم الصَّالحي، القاهرة: دار النِّيل للنَّشر، ٢٠١٢م، ١١-١٢

[٣٨] غريغوري، جورج، *الثُّنائي البلبل والوردة تعبيراً عن الحُبِّ القائم بين الخالق والمخلوقات*، ط.١، بيروت: مركز النُّور للدِّراسات الحضاريَّة والفكريَّة، ٢٠١٤م، ٦١

https://dergipark.org.tr/tr/pub/alnur/issue/1664/20605 ,Accessed 15-1-2021

أمَّا في الأعمالِ الصوفيَّة؛ فنجدُ – واضحاً– أنَّ الوردةَ رمزٌ للجَّمالِ، وللحُبِّ الظَّامئ إلى الله، إذ تتحوَّلُ الوردةُ الصوفيَّة، الَّتي تلهمُ الشَّوقَ الأبدي فى قلبِ الصُّوفي نحو خالقه، وأنَّ حُبَّ البلبل الشَّديد للوردة؛ يرمزُ إلى الجَّمالِ الَّذي يكون بمثابةِ مركزٍ كاملٍ للقوَّةِ والجاذبيَّة، في القلبِ الإلهي (الاشتياقُ الصُّوفي الكامنُ فى القلبِ الإنساني)، فضلاً عن وجودِ البلبل والعصافير الصَّغيرةِ على الشَّجرة؛ لتأثُّرِ الفنَّانِ بالشِّعرِ الإيراني، المتمثَّل في قولِ حافظ الشِّيرازي: "حطَّ البلبلُ على غصنِ شجرةٍ، وراحَ يشدو بما حفظَ من مقاماتِ الحُبِّ الرَّوحي"[٣٩].

وبناءً على ما تقدَّم؛ يتَّضِحُ سببُ انطلاق مُصَوِّر (لوحتيَّ الدِّراسة)، في استخدامه للوردة الحمراء، وغيرها من الورودِ البديعةِ اللَّونِ والمنظر، وارتباط البلبل بها، لكونِها قصَّة، كانتْ من القصص المفهومة، في المُجتمع القاجاري آنذاك؛ فخاطبَ الفنَّانُ ذلك المُجتمع بأسلوبٍ يتماشى مع حضارتهِ: (الفنيَّة، والأدبيَّة العريقة).

التَّعليق:

يتَّضِحُ ممَّا تقدَّم؛ أنَّ هذا الموضوع له علاقة مباشرة، مرتبطة بلُغةِ التَّواصل وإقناع المُجتمع القاجاري، بفكرةِ التحرُّرِ والانطلاقِ والبحث عن الرَّمزِ المُطْلَقِ لحُبِّ الله؛ وهذا يتماشى مع فكرةِ شعار الإمام المهديِّ (الموجودُ في لوحتي الدِّراسة).

وكانتْ هذه كُلُّ الغايات والمعاني من رسمهِ للبلبل والورود؛ لتمجيد ظواهر الله. ولذا؛ فالبلبل يغردُ بلُغتهِ؛ ليفهمهُ كُلُّ إنسانٍ، وتعبيراً عن كُنه البشر في الحُبِّ والحُزنِ والفرحِ والموت. وبالتَّالي؛ فقد نجحَ الفنَّان فى تطويعِ فكرةِ الإمام المهديِّ، لِما يتوافقُ مع إمكاناتهِ في الرَّسم.

وبناءً على كُلِّ ما تقدَّم في هذا المبحث؛ يتَّضِحُ لنا أنَّ مسألة الطُّيور والبلابل والزُّهور، لها دلالاتٌ ومعانٍ مختلفة، وهذه الدِّلالات مرتبطة بوظيفةِ اللَّوحة. كما يتَّضِحُ لنا أيضاً؛ أنَّ هذه الرُّسومات ربما غير مرتبطة بالفكر الشِّيعي، بالقدرِ الَّذي ترتبطُ فيه، بالحركاتِ الَّتي ظهرتْ في تلك الفترةِ، في إيران، من الفِرقِ الصوفيَّة.

٤,٢.التطور الفني للوحتيَّ (موضوع الدِّراسة):

لم يظهرْ موضوع (الطُّيور، والزُّهور)، في اللَّوحاتِ المُسْتقلَّة فقط؛ وإنَّما ظهر أيضاً في التُّحفِ التطبيقيَّة الإيرانيَّة، إذ وجدَ الفنَّانونَ الأدبَ والأشعارَ الفارسيَّة، الَّتي تحكي أساطيرَ: البلبل، والزَّهرة، والفراشة، والطُّيور المُحلِّقة، وكذلك الواقفة على أغصانِ الأشجار؛ فهي مصدرٌ خصبٌ لهذا الموضوع الفنَّي الزُّخرفي، الَّذي زيَّنَ العديد من التُّحفِ التطبيقيَّة.

[٣٩] عبد الدَّايم، نادر، "التَّأثيراتُ العقائديَّة في الفنِّ العُثماني"، *رسالة ماجستير*، كُليَّةِ الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٨٣م، ٥٥؛ عبد النَّاصر يس، *الرمزية*، ١٦٩.

ولعلَّ رسوم الطُّيور والزُّهور؛ تُعَدُّ من بين العناصرِ الزُّخرفيَّة المهمَّة، الَّتي تشكِّلُ إحدى مقوِّمات الفنِّ الأساسيَّةِ بصفةٍ عامَّةٍ[٤٠].

ولمَّا كانَ الفنُّ الإسلامي قد قام على أُسسٍ من فنونِ البلادِ المفتوحةِ، الَّتي خضعتْ لسُلطةِ الدَّولةِ الإسلاميَّة، ومن أهمِّها الفنِّ السَّاساني[٤١]؛ فقد سُمِحَ للفُرسِ برسمِ وتصويرِ ذوات الأرواح، إذ استلهمَ الفنَّانُ الفارسي فى العصرِ الإسلامي وحيه الفنَّي، معتمداً على الفنِّ السَّاساني[٤٢]، الَّذي اهتمَّ – بصورةٍ خاصَّةٍ– برسومِ الطيور، إذ كان الفنَّانُ السَّاساني ينفذُّها بصورةٍ قريبةٍ جدًّاً من الطَّبيعة، مع مراعاةِ النِّسبِ التشريحيَّةِ في التَّصوير[٤٣].

وقد ظهرَ التأثُّرُ بذلك – فيما بعد– عن طريقِ التَّصويرِ الإسلامي فى إيران، وخاصَّةً في رسومِ الطِّيور المتواجهة والمتدابرة، الَّتي كانتْ تُرْسَمُ أحيانا حول عنصرٍ أوسطٍ؛ ممَّا يتيحُ تماثلها وتناظرها. وبالتَّالي؛ فقد أُعتبرَ مظهراً مهمَّاً، من مظاهرِ الموروثِ الفنَّي، في فنِّ التَّصويرِ الإسلامي في إيران خلال العهد القاجاري؛ كما هو الحال في صورةِ الغُراب ومعهُ وزراؤهِ المُستشارون، بمخطوطِ كليلة ودمنة[٤٤]، الَّتي تُنْسَبُ إلى مدرسةِ إقليم ديار بكر[٤٥]، المحفوظ في المكتبةِ الوطنيَّة بباريس، المُؤرَّخ بحوالى (٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م). (لوحة ٧)، وتنطبقُ على هذه التصويرة الخصائصُ المميزة للمدرسة العربيَّة من التَّصوير الإسلامي، واستمرَّ اعتناءُ

---

[٤٠] نارانى، هانيه شيخي، *نشانه شناسى شكل ونقش پرنده در إيران*، ج.١، انتشارات كلک سيمى، تهران، ١٣٩٣هـ، ١٦٥– ١٦٧.

[٤١] ماهر، سُعاد، *الفنونُ الإسلاميَّة*، مكتبة الاسرة ، ٢٠٠٥م، ١٩٩.

[٤٢] للمزيد من التَّفصيل يُرَاجَعُ؛ المهدي، عنايات، *روائعُ الفنِّ في الزَّخرفةِ الإسلاميَّة*، ط.١، القاهرة: مكتبة ابن سينا، ١٩٩٣م، ٨٧– ٨٨.

[٤٣] يُنْظَرُ؛ صرفى، محمَّد رضا، نماد پرندگان در مثنوى،" *فصلنامه، هاى أدبى*"، شماره١٨، كرمان، ١٣٨٦هـ، ٣٥– ٤٣.

[٤٤] الفيلسوفُ الهندي بيدبا: كتاب كليلة ودمنة، باب البوم والغربان، ط.١، ترجمة: عبد الله ابن المُقفَّع، نشر: وزارة المعارف العموميَّة، طبع: المطابع الأميريَّة، بولاق، ١٩٣٧م، ٢٠٠. مع الوضعِ في الحُسبانِ وجود بعض الاختلافات البسيطة، من جهةِ عدم الالتزام بمنطوقِ النصِّ تماماً، من نُسْخَةٍ لأخرى من المخطوط نفسه؛ ورُبَّما يرجعُ ذلك إلى أخطاءِ النسَّاخ. أمَّا الإطار؛ فإنَّنا نسمِّيه إطاراً، للتَّناسبِ أو الانسجام بين الموضوع المُقدَّم، وبينَ إطار الصُّورة؛ فلكُلِّ صورةٍ حدودٍ ماديَّةٍ تضبطها، حتَّى لو لم تكنْ موجودةً؛ فإنَّ الإحساسَ بها يظلُّ قائماً،ويؤسِّسُ غيابَ الإطار لقيام صورةٍ مُزاحةٍ عن المركز، ومحفِّزة على بناءٍ تخييليٍّ تكميليٍّ؛ يُنْظَرُ؛ كعسيس، بدرة،"سيميائيَّةُ الصُّورة في تعليمِ اللُّغة العربيَّة"، *رسالة ماجستير*، كلية الاداب، الجزائر ، ٢٠٠٩– ٢٠١٠م، ١٤٢؛

MARTINE , J, *Introduction a l'Analyse de l'Imag* , éd Nathan, Université, 2004. 82

[٤٥] ديار بكر: هو إقليمٌ يشملُ منطقةَ شمال غرب العراق وجنوب تركيا حاليًّاً، إذ كانتْ عاصمتُها آمد، وتخضعُ حاليًّاً للسِّيادةِ التركيَّة. وتُنْسَبُ إلى هذا الإقليم بعض المخطوطات؛ وذلك بناءً على أسلوبٍ فنيٍّ واحدٍ يجمعُ بينها. وتتميَّز تصويرات مخطوطات ديار بكر، بوجودِ عناصر المدرسة العربيَّة الَّتي تتمثَّلُ بالبساطةِ، وعدم الاهتمام بالخلفيَّةِ، والتَّركيز على الموضوعِ الرَّئيس؛ يُنْظَرُ؛ البهنسى، صلاح و عبد الدَّايم، نادر، *فنونُ التَّصوير في العصر الإسلامي*، ط.١، كُليَّة الآداب/ جامعة عين شمس، القاهرة، ب. ت، ٣٩.

الفُرسِ بتزويقِ المخطوطات، الَّتي تحكي مجموعةً من القصص الرمزيَّة والأسطوريَّة، حتَّى دخلت الأساليبُ الفنيَّة الصينيَّة[٤٦]، في تصويراتِ مخطوطات المدرسة المغولية، في أثناءِ القرن (٨هـ- ١٤م)؛ فنجد رسوم الطيور في (لَّوحةِ ٨) بمخطوطِ منافعِ الحيوانِ، لابن بختيشوع.

وكذلك الحال؛ في عجائبِ المخلوقات للقزويني، كما هو موضَّحٌ في (لوحة ٩)، إذ كانتْ تُرْسَمُ كجُزءٍ مهمٍّ في داخلِ المنظر التَّصويري.

ومروراً بالعصرِ التَّيموري؛ فقد ظهرَ فيه جزءٌ من التَّصويرة، الَّتي عليها بطَّانِ وسُلحفاة كجُزءٍ من تصويرةٍ مرسومة بمخطوطِ كليلة ودمنة (هراه، ١٤٢٩م)، المحفوظ بمُتْحفِ طوبقابي سراي باستانبول[٤٧]، كما هو موضَّحٌ في (لوحة١٠).

وقد ظلَّتْ هذه الرُّسومُ موسومةً على المُنتجاتِ الفنيَّة الإيرانيَّة، في عصرِ الدَّولة الصفويَّة، حتَّى غدتْ أصفهان[٤٨] مسرحاً للغرامِ بكُلِّ ما هو صينيٌّ؛ وذلك نتيجةً لتطوُّر العلاقات الاقتصاديَّة والفنيَّة والسياسيَّة بين الصِّينِ وإيران[٤٩].

فنجدُ أنَّ الطِّراز الفنِّي الصَّفوي واضحٌ، باهتمامٍ كبيرٍ، برسومِ الطُّيورِ والزُّهور، إذ مثَّل عنصراً أساسيًّاً ورئيساً في الموضوعات التصويريَّة، ومن أهمِّ الطُّيور الَّتي ظهرتْ على التُّحفِ التطبيقيَّةِ الصفويَّة وتصاويرِ المخطوطات؛ هي: البط، والهدهد، والبلابل، والعصافير، والطَّاووس، والنِّسور، إذ رُسِمَتْ بمختلف أنواعها، بحركاتٍ متنوِّعة: منها في الهواءِ[٥٠]، ومنها ما يظهرُ على فروعِ الأشجار والأغصان، فضلاً عن ميلِ المُصوِّرِ الإيراني، لأنواعٍ تسبحُ في بركِ المياه، أو رسمها فى موضوعاتٍ متنوِّعةٍ في داخلِ جاماتٍ ومناطق مُحَدَّدة[٥١].

كما أُتَّخذَ منها دلالاتٍ ورمزيَّاتٍ صوفية. ولذلك؛ فقد رُسِمَتْ في الأعمال الأدبيَّةِ كرمزٍ للصوفيَّةِ في بحثهم عن الله، وهو ما نجدهُ على سبيل المثال: فى كتاب (منطقُ الطَّير) لفريدِ الدِّين العطَّار[٥٢]، إذ عبَّرَ فيه

---

[٤٦] يُنْظَرُ؛ زكى، محمَّد حسن، *الصِّين وفنون الإسلام*، ط.١، القاهرة: مطبوعات المجمع المصري للثَّقافة العلميَّة،١٩٤٠م، ٤٤- ٤٥

زكى، محمد حسن ، *الفنونُ الإيرانيَّة في العصر الإسلامي*، ط.١، القاهرة: دار الكتب، ١٩٤٠م، ١٥- ١٦.

[٤٧] يُنْظَرُ؛ عكاشة ، ثروت، *التَّصوير الفارسي والتُّركي "موسوعة* تاريخ الفنِّ"، مج.٦، ط.١، بيروت: المُؤسَّسة العربيَّة للدِّراساتِ والنَّشر،١٩٨٣م، ١٣٦.

[٤٨] تسليمى، نصرالله، نيكوبى، مجيد، و منوچهري، ماندانا، *تاريخ هنر ايران*، مج.١، تهران: شركت چاپ ونشر كتاب هاي درسى، ١٣٩٢، ١٣٢- ١٣٣.

[٤٩] زكى، محمد حسن، *الصين وفنون الاسلام*، القاهرة: مطبوعات المجمع المصرى للثقافة العلمية،١٩٤٠م، ٥٨.

[٥٠] يُنْظَرُ؛ عبد الله، محمَّد عبد اللاه،" المناظرُ التصويريَّة على التُّحَفِ التطبيقيَّة الصفويَّة (٩٠٧- ١١٤٨هـ/١٥٠١- ١٧٣٦م) في ضوءِ مجموعات مُتْحَف القاهرة"، *رسالة ماجستير*، كُليَّة الآداب/ جامعة جنوب الوادي، قنا، لوحة ١٢، صورة ٥٢.

[٥١] عبد الله، المناظر التصويرية، لوحة٥، ١٥، صورة : ٢٦، ٢٩.

[٥٢] منطقُ الطَّير: عبارةٌ عن منظومةٍ رمزيَّةٍ، تبلغ (٤٥٠٠) بيتاً، نظَّمها فريدُ الدِّين العَطّار.

المصوِّر عن اجتماع الطُّيور، باحثةً عن ملكٍ لها؛ فظهرَ البلبلُ، والبط، والبجع، والطَّاووس[٥٣]، والهدهد باحثاً عن السِّيمرغ[٥٤]، الَّذي اتَّخذوه رمزاً للإله، له المَثلُ الأعلى والحقُّ، كما هو مُوضَّحٌ في (اللَّوحة ١١).

ثم تطوَّرتْ الأساليبُ الفنيَّة، وأصبحَ الذَّوقُ الفنَّي العام مختلفاً؛ لدخول التَّأثيرات الأوروبيَّة، في أواخر القرن (١١– ١٢هـ/ ١٧– ١٨م)، إذ صُوِّرتْ رسومُ الطيور والزهور؛ لتكونَ موضوعاً رئيساً مُسْتَقِلَّاً بذاته. وقد اكتسبَ هذا الفنُّ مجداً وكمالاً في العصرين: (الأفشاري، والزَّندي)، إذ ظهرَ فيه أسلوبٌ فنيٌّ جديدٌ في مدينة شيراز الإيرانيَّة، يُسَمَّى بـ(مدرسةِ الزُّهور– مكتب گل)، أو (المدرسة الزنديَّة– مكتب زند) أيضاً[٥٥].

وبناءً على ذلك؛ فقد بدأ إرثُ هذا الموضوع الفنِّي، من قِبَلِ (المدرسة الزندية)؛ كتحوُّلٍ من المدرسةِ الصفويَّةِ؛ ومن ثمَّ؛ نقله إلى الفنِّ في العصرِ القاجاري، بأسلوبٍ متطوِّرٍ وواضحٍ، على العديد من التُّحَفِ الفنيَّة المختلفة[٥٦].

٥,٢. أوجه المُقارنة بين لوحتي الدِّراسةِ وبين التُّحَفِ التطبيقيَّة المعاصرة:

أمَّا التُّحَفُ التطبيقيَّةُ المعاصرة المُنتقاة، الَّتي نُفِّذَ عليها موضوع: (الطُّيور، والزُّهور)، فى فترة موضوع الدِّراسة؛ فهي كالآتي:

١,٥,٢.لوحةٌ جداريَّةٌ على واجهةِ مسجدِ الوكيلِ بشيراز[٥٧]:

وهي لوحةٌ تصوِّر منظراً تصويريَّاً، لطيورٍ تقفُ على أغصانِ الأشجارِ، وحولها سيقان الزَّهور الملوَّنة باللَّونِ الأحمرِ والأخضرِ، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحةِ ١٢)، ويتشابهُ هذا المنظرُ الفنيُّ مع الجُزءِ المرسومِ، في داخلِ الإطار الخارجيِّ للوحتيَّ الدِّراسة، مع الاختلاف في الألوان.

وتتشابهُ أيضاً، مع جُزءٍ من لوحةٍ جُداريَّةٍ، مرسومةٍ بالألوانِ المائيَّةِ، منفَّذة على إحدى جُدرانِ بيت قوام الدَّولة (نقاشي خانه قوام الدَّولة) في طهران[٥٨]، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحةِ ١٣)؛ مع لوحتيَّ الدِّراسةِ من حيث

---

[٥٣] الجَّديرُ بالذِّكر هنا؛ هو وجودُ تشابهٍ بين هذا الطَّاووس، وبين طاووس الدراسة. (لوحة ٤) (شكل٤)

[٥٤] للمزيد من التَّفصيل يُرَاجَعُ؛ رمضان، حسين مصطفى، سيمرغ "العنقاء في الفنِّ الإسلامي"، *مجلَّة كليَّة الآثار*،ع.٤، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٩٥م، ٢٦٨– ٢٦٩.

[٥٥] شهدادي، جهانگير، *گل ومرغ دريچه أي بر زيبايى شناسى ايرانى*، جلد أوَّل، تهران: انتشارات كتاب خورشيد، ١٣٨٤هـ، ١٢٢– ١٢٣.

[٥٦] ذكاوت، سحر، قاضى زادة، خشايار، مطالعه ى بازتاب نقوش هنر نقاشى گل ومرغ در هنر قلم زنى معاصر، *نشريه پژوهش در هنر وعلوم انسانى*، سال پنجم، شماره١، "پياپى ٢٤، ارديبهشت"، ١٣٩٩هـ، ٩– ١٠.

[٥٧] المسجدُ الوكيل (بالفارسية: مسجد وكيل– Masjed-e Vakil): وهو مسجدٌ في شيراز– جنوب إيران، ويقعُ إلى الغرب من مزار وكيل عند مدخله. بُني بين عام: ١٧٥١– ١٧٧٣م، خلال حكم الدَّولة الزنديَّة. ومع ذلك؛ تمَّ ترميمه في القرن (١٩م)، خلال حكم الدَّولة القاجاريَّة. وكلمة وكيل: تعني الوصي، وهو اللَّقبُ الَّذي أُطلق على (كريم خان)، مُؤسِّس الدَّولة الزنديَّة. وقد اتَّخذ كريم خان شيراز مقرَّاً للحكم، وشيَّد الكثير من المباني والمساجد، بما فيهم: مسجد الوكيل. ينظر: مصطفى، آزادى، مليحة، تقى بور، مقايسه ساختار، فضايى، عملكردى مسجد أمام اصفهان ومسجد الوكيل شيراز، *مجلة بروهش هاى معمارى اسلامى*، ١٣٩٥هـ، ١٠٥: ١٢٣ .

الموضوع: (ألوانُ الطِّيور وحركتها، ولون زهرة الجَّوري الحمراء، وزهرة النَّرجس الزَّرقاء، وشكل البخاريَّة وبداخلها البلبل، وحوله الزَّهور والفراشات).

٢,٥,٢. بلاطاتٌ خزفيَّة تزيِّن جُدران الجِّهة الغربيَّة والشرقيَّة والشماليَّة لسبيل الدخانتشي[٥٩]:

وهي عبارةٌ عن رسمٍ لبلبلينِ، في منظرِ تقابلٍ، وبينهما زهريَّة (لوحة١٤)، ويتشابهُ مع لوحتيَّ الدِّراسةِ، من حيث: المنظر، وأشكال وألوان الزِّهور، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحة ٥، شكل٦).

٣,٥,٢.سجادةُ حريرٍ من كرمان الإيرانيَّة في العصر القاجارى، أوائل القرن (١٣هـ/ ١٩م)، مقاس (١٥٨ × ٢٢٨سم)، بالمُتْحَفِ الوطني للسِّجاد الإيراني[٦٠]، المعروفة بشجرة توبا: (لوحة ١٥): وهي عبارةٌ عن شجرةٍ كبيرةٍ مُزخرفة؛ تُعْرَفَ في المُعتقداتِ وثقافةِ الشَّعبِ الإيراني باسم (شجرة توبا)؛ لتعبِّر عن شجرةِ الجنَّة. ولذلك؛ نجدُ أن الفنَّانَ كانَ بارعاً ودقيقاً في تمثيلِهِ لها، وما يحيطها من أشكالٍ وأنواعٍ وألوانٍ وحركاتِ طيورٍ مختلفةٍ ومتنوَّعةٍ، إذ ظهرَ كُلٌّ من: الطَّاووس، والبلابل، والدِّيوك، والببغاوات؛ فضلاً عن مجموعةِ الفواكه والثِّمار والفراشات.

وممَّا يجدرُ الإشارة إليه: أنَّ هذه السِّجادة تتشابهُ مع لوحتي الدِّراسة، في تعدُّدِ الإطارات المُستطيلة، واستغلال المساحات في داخلها، في الرُّسومِ المتماشية معها. وبالتَّالي؛ يمثِّلُ المنظر الَّذي يزيِّن الإطار الدَّاخلي الكبير للسِّجادةِ؛ وهو النَّمط الآخر يتشابه مع التَّكوينِ الفنيِّ للوحتي الدراسة، من جهةِ استغلالِ المساحات؛ لتتماشى مع طبيعةِ الموضوع، الَّذي له مغزىً، ومعنىً ضمني؛ وهو الجنَّة، وأنَّ الطِّيورَ هي مظهرٌ من مظاهر تمجيد الله على الأرض.

ومن أروعِ النَّماذج والأمثلة المتشابهة، مع لوحتي الدِّراسةِ من حيث الموضوع؛ هي التُّحَفُ الفنيَّة القاجاريَّة المُنفَّذة بأسلوبِ اللَّك[٦١]، إذ ظهر الموضوع نفسه، مُنَفَّذاً على غطاءٍ لمرآةٍ مصنوعةٍ من الورق المُقوَّى؛ فجاءَ وجهُ التَّشابه في كُلٍّ من: وجود الفراشة، والبلبل الَّذي يقفُ على فرع نباتٍ، والورود الحمراء، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحةِ ١٦).

ويتشابهُ شكلُ البلبلينِ المتقابلينِ (موضوع الدِّراسة)، مع بلبلينِ آخرينِ، يظهرانِ على مقلمةٍ من الورقِ المُقوَّى، ومزخرفة بأسلوب اللَّاكيه، ترجعُ إلى القرن (١٣هـ /١٩م)، محفوظة بمُتْحَفِ ومكتبة مالك الوطنيَّة الإيراني بطهران، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحةِ ١٧).

---

[٥٨] مدهوشيان، محمَّد نژاد وآخرون: مطالعه تطبيقى ديوار نگار ى در تالارهاى شاه نشين خانه ى حريرى تبريز وخانه ى قوام الدوله ى تهران، *دو فصلنامه هنرهاى صناعي إسلامي*، دوره: ٢، شماره: ١، تهران،١٠ – ١١، (جدول ٢).

[٥٩] صفايى، آذر، صادق، محمد ابو القاسمى، ميرزا ، تزيينات معمارى در حوضخانه خانه دُخانچى شيراز، *نشريه نگارينه "هنر اسلامى"*، پياپى ١٧، بهار و تابستان ١٣٩٨هـ ، ١– ٩.

[60] http://persiancarpet.blogfa.com/post/136 Accessed 15-11-2020 .

[٦١] عن مفهوم اللك " اللاكيه " انظر: الصعيدى، *التحف الايرانية*، ٣٥٠: ٣٨٠

فضلاً عن شُهرةِ وإتِّقان العديد من المصوِّرينَ برسومِ النَّماذجِ الأولى، الَّتي رُسِمَتْ بشكلٍ مُبْتَكرٍ للطُّيور والزُّهور وتمثيلها؛ لتكون موضوعاً رئيساً مُسْتَقلّاً بذاته، على تُحَفِ اللك؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر، نجدُها في النَّماذجِ الآتية:

١- مقلمةٌ بإمضاءِ المُصَوِّر (محمَّد باقر)، مرسومة بالألوانِ المائيَّةِ على ورقٍ مُقَوَّى، مُزخرفة بطريقةِ الموضوع نفسه، تعودُ لأواخر القرن (١٢هـ/ ١٨م)، أبعاده (٢٤& ٤)، محفوظة بمُتْحَفِ ومكتبة مالك الوطنيَّة الإيراني بطهران، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحة ١٨).

٢- مقلمةٌ مرسومةٌ على ورقٍ مُقَوَّى بالألوانِ المائيَّةِ، مزخرفة بمجموعةٍ من البلابلِ، تقفُ على أغصانِ الورود، مُوَقَّعٌ عليها باسم (محمَّد زمان)، تعودُ إلى القرن (١٣هـ/ ١٩م)، وأبعادها (٢٣& ٣)، محفوظة بمُتْحَفِ ومكتبة مالك الوطنيَّة الإيرانيَّة بطهران، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحة ١٩).

٣- دفة لاكيه مُزخرفة كالموضوعِ السَّابق، ومن المُحتملِ أنَّها من عملِ الفنَّانِ (محمَّد زمان)، محفوظة بمجموعةِ ناصر خليلي- لندن[٦٢]، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحة ٢٠).

٤- غطاءُ مرآةٍ عليها إمضاءُ المُصَوِّر (كمترين علي أشرف)[٦٣] ، تعودُ لسنةِ ١٢٦٦هـ، بها زخارفٌ مكوَّنة من ورودٍ ذاتُ ألوانٍ وأنواعٍ، مجموعه ناصر خليلي- لندن، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحة ٢١).

٥- إطارُ مرآةٍ مُزخرف بزهورٍ وبلابل وفراشات، بإمضاءِ الفنَّان (عبَّاس الشِّيرازي)، مقاس (٢٨* ٢١سم)، تعودُ إلى القرن (١٣هـ/ ١٩م)، محفوظة بمُتْحَفِ ومكتبةِ مالك الوطنيَّة الإيرانيَّة بطهران، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحة ٢٢).

٦- تتشابه لوحتا الدِّراسةِ مع شكلِ السرَّةِ المركزيَّة، الَّتي تتَّخذُ شكلَ البخاريَّة، إذ ظهرتْ على الدفَّةِ العُليا من الخارجِ، لمصحفٍ بخطِّ الفنَّان (محمَّد شفيع)، وتُنْسَبُ إلى شيراز عام (١٣٢٢هـ/ ١٩٠٤م). مُنَفَّذ زخرفةَ الطيور والزهور بطريقةِ اللاكيه، محفوظة بمكتبةِ مُتْحَفِ كلستان بطهران[٦٤]، كما هو مُوضَّحٌ في (لوحة٢٣).

٧- دفَّةُ مصحف بإمضاء (العبد الأحقر محمود مذهبباشى غفر ذنوبه)، تُنْسَبُ إلى شيراز، ١٩١١م؛ فضلاً عن ظهورِ العديد من التُّحَفِ الفنيَّة المُزخرفة، بزخرفةِ الموضوع نفسه، بإمضاءِ المُصَوِّرينَ: (كار آقا ابراهيم، وميرزا آقا امامى اصفهانى، ورضا فتاحى، ومحمَّد يوسف، وحاجي محمَّد، وآغا محمَّد صادق)، إذ إنَّهم أعطوا رصيداً جديداً لهذه المدرسة، بذوقٍ وأسلوبٍ رائعينِ[٦٥].

---

[٦٢] البنا، سامح فكرى، *فن التجليد فى العصر القاجارى فى ضوء مجموعة جديدة*، دار النور للنشر ،٢٠١٧م، لوحة ٣٦.

[٦٣] آژند، يعقوب، زندگى وآثار على اشرف *قصلنامه هنرهاى تجسمى"*، پياپى ٧٣، "بهار ١٣٩٧"، تهران، ٢٩- ٣٨.

[٦٤] البنا، سامح فكرى، *فن التجليد القاجارى*، لوحة ٣٣.

[٦٥] ذكاوت، سحر* قاضى زاده، خشايار، مطالعه ى بازتاب نقوش هنر نقاشى گل و مرغ در هنر قلم زنى معاصر، *نشريه پژوهش در هنر و علوم انسانى*، سال پنجم شماره (١)، (پياپى ٢٦، ارديبهشت ١٣٩٩هـ)، ١٣- ١٤، (لوحات ١، ١٥).

ونجدُ أنَّ مدرسةَ الطيور والزهور عادتْ للظّهورِ في شيراز، خلال النِّصفِ الثَّاني من القرن (١٣هـ/ ١٩م)؛ بسببِ ذوقِ وموهبةِ فنَّانٍ يُدعى آغا لطفعلي شيرازي (ت: ١٢٨٨م)[٦٦] ، الَّذي يتمتَّعُ بموهبةٍ ومهارةٍ وقوَّةِ عقلٍ وتقدُّمه في هذا المجالِ، لدرجة أنَّ أسلوبه الفنيِّ جمع بين الارتباط الرَّوحي والصُّوفي، المتمثِّل في قصَّةِ (الزَّهرة، والبلبل)، وبين الفنِّ الأوروبي المتمثِّل في إتقانه وتنوُّعه لبتلات الزَّهور والورود؛ ويدلُّ تصويرهُ لموضوع (الزِّهور، والطِّيور)، على تُحَفهِ الفنيَّة المختلفة بشكلٍ واقعيٍّ، مستخدماً الظلَّ والنَّور، والألوان الهادئة؛ مثلُ درجاتِ البُنِّي والأزرق والأحمر، وحجم الطَّائر أصغر من حجم بتلات الزِّهور[٦٧]؛ فضلاً عن رسمهِ لعيونِ الطَّائر بشكلٍ متنوِّعٍ؛ فتارة يرسمها بشكلٍ مُغلق، وكأنَّه نائمٌ، وتارة أُخرى يرسمها مفتوحةً، وكأنَّه مستيقظ[٦٨].

وبناءً على كُلِّ ما تقدَّم في هذا المبحث، من عرضٍ: للتَّكوينِ الفنيِّ، والعناصر الفنيَّة، والمُصَوِّرينَ؛ يمكننا ترجيح تأريخ ونسبة لوحتي الدِّراسةِ، ربما إلى الفنَّان (لطفعلي شيرازي) أو أحد تلاميذه الذين ساروا على نهجه.

ولعلَّ ذلك الاستنتاج؛ استقيناه من وجودِ تشابهٍ بين تُحَفهِ الفنيَّة المتنوِّعة، وبين لوحتيَّ الدِّراسة، من حيث: (أشكال الزِّهور، وأسلوب تنفيذ الطيور، واللَّون، والورق المُقوَّى). وخيرُ مثالٍ على ذلك؛ ما وجدناه في لوحتي الدِّراسة، عندما قمنا بمقارنتها مع نماذج فنيَّةٍ، وصورٍ جُداريَّةٍ؛ تنسب لهذا الفنان، كما هو مُوضَّحٌ في الجَّدولِ الآتي:

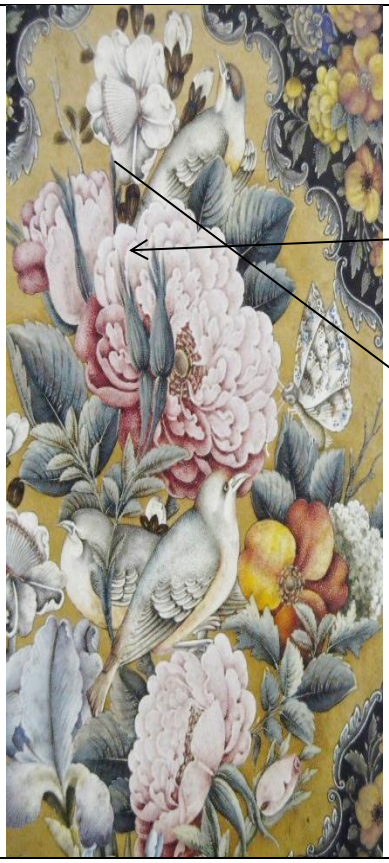
---

[٦٦] آغا لطفلي: ولد في شيراز عام ١٢١٧م، وقضى حكم ثلاثة ملوك، إذ ولد في عهد فتح علي شاه؛ الَّتي كانتْ بداية إعادة الأمن لهذه الأرض المحاصرة، وهي فترة استعاد فيها الرسامون الاهتمام الَّذي حُرموا منه في حكم الأفشار وخلفاء كريم. خان زند وآغا محمَّد خان قاجار. لقد كان تأسيس سلالة القاجار وإعادة توزيع الأراضي والمناصب والمهن، إذ تمكَّن الرَّسامون من تغيير طُرق أسلافهم، ومواصلة البحث عن الشَّكلِ النِّهائي والجَّمال الأبدي في شكلٍ جديدٍ. وآغا لطفلي في فترةٍ وجيزةٍ؛ كان تحت حكم محمَّد شاه، وحكم ناصر الدِّين شاه الطَّويل؛ هو الَّذي استطاع أنْ يجعل عمله مثمراً، ويكتسب الشُّهرة والأهميَّة الَّتي يستحقها. وأمضى بعض الوقت في طهران، وسافر إلى القوقاز وجورجيا خلال سنوات نشاطه، رسم عدداً كبيراً من اللَّوحات المائيَّة للزِّهور والطِّيور، بالإضافة إلى عددٍ كبيرٍ من أغلفة الكتب والأقلام وإطارات المرايا المنتشرة في مجموعات ومتاحف مختلفة. كما قام بعمل العديد من اللَّوحات المائيَّة للرِّجال والنِّساء. تولَّى الإشراف على الجُداريات الخاصَّة بالمقرِّ الملكي لميرزا محمَّد قوَّام الدَّولة في سرششمه، وصمَّمها ورسمها بنفسه. يمكنُ العثورِ على أهمِّ مجموعةٍ من أعماله في كتابِ شاهنامه دافاري؛ وهو عبارةٌ عن خمسٍ وخمسينَ لوحةً تفصيليَّةً من قصصِ الشَّاهنامه للفردوسي، الَّتي تمَّ إجراؤها بين ١٢٧٣-١٢٨٠هـ، وترجع أعماله الأخرى إلى عاميَّ ١٢٥١- ١٢٨٨هـ؛ ارمغان كاظمي: *بررسی آثار گل ومرغ آقا لطفعلی صورتگر شیرازی*، مُتاح على الموقع الإلكتروني:

https://tajasomi.ir/fa/pages/newsdetail,Accessed-1-11- 2021

[٦٧] پنجه، باشی الهه، مطالعه تحلیلی وتطبیقی نقشمایه مرغ درنقاشی های گل ومرغ لطفعلی شیرازی ،"*فصلنامه نگره*"، پیاپی ٣٩، پاییز ١٣٩٥، ٦٠- ٧٥.

[٦٨] سبق أَنْ تحَّدثنا عن رمزيَّة الطِّيور والزِّهورِ، في الدِّراسة نفسها.

التَّشابهُ في العناصرِ الفنيَّة والزخرفيَّة		
	لطفعلي الشِّيرازي	لوحاتُ الدِّراسة
١- الزّهور	 https://magazineflowerbaron.wordpress.com	
٢ -	 www.wdl.org/en/search/?institution=bavarian-state-library	

DOI 10.21608/jguaa.2021.70968.1182 | أهداب محمد حسنى مصطفى جلال

٣ – تصميم خطى للطفعلى شيرازى محفوظ بمتحف أرميتاج . عن: الهه پنجه باشي: مطالعة تحليلي و تطبيقي نقشماية مرغ درنقاش يهاي گ لومرغ لطفعلي شيرازي ،تصوير ١١		
	www.wdl.org/en/search/?institution=bavarian-state-library	

الأمرُ الَّذى أثارَ تساؤلاً عن سببِ عدمِ إمضائه باسمه، في (لوحتي الدِّراسة)، وفضَّلَ أَنْ يضعَ شعار (الإمام المهدىِّ) فقط.

واستنتجنا أنَّه أرادَ الظُّهورَ بمظهر الحريص على: التَّقوى، والصَّلاحِ، والمُعتقدات والشَّعائر الدينيَّة؛ مستخدماً مدى قوَّة تأثير الصُّورة؛ مُمَثِّلٍ عليها هذا الشُّعار في المُجتمع الإيراني، وعمل على استثمارها بشكلٍ منهجيٍّ مُنَظَّمٍ، بعد إدراكَه أنَّ التَّقاليد الرَّاسخة للحُكَّام في إيران؛ هي استثمار الصُّورة مع الحياءِ؛ للتَّأثيرِ في نفوس النَّاس.

ولذلك؛ فإنَّ إعدادَ هذه الصُّور المُستَقلَّة، مع التَّرويج لهذا الشِّعار؛ يفسِّرُ القداسةَ الدينيَّة، الَّتي حظيت بها هذه الصور، ويعطي السبب فى إهدائها إلى المزارات الدينيَّة، ويوضح المغزى من ارتباطها بموضوعيَّ: (الزَّهورِ، والطُّيور).

كما يؤكَّد ذلك؛ أنَّ أعمالَ هذا الفنَّان الموهوب، كانتْ في فترةِ حكم السُّلطانِ محمَّد شاه (١٨٣٤-١٨٤٨م)، والسُّلطان ناصر الدِّين شاه (١٨٤٨-١٨٩٦م)؛ وهي الفترةُ المليئةُ بالصِّراعاتِ والثَّورات – كما سبق الإشارة إليها- وانتشار الفكرة المهدويَّة أيضاً؛ ممَّا جعله يتمكَّنُ من إنتاجِ صورِ الدِّراسة، بأسلوبٍ فنيٍّ مختلف، تجمعُ بين التَّقاليد الفارسيَّة وبين الأوروبيَّة؛ فساعده على ذلك؛ استخدامه وإتِّقانه لأسلوبِ الطِّباعةِ على الورقِ المُقوَّى (ورق الاسبارتو).

ولذلك؛ فقد تعاظمَ دورُ هذه الصُّور، والحصول على مناظر عديدةٍ، في مساحةٍ صغيرةٍ لا تستغرقُ وقتاً طويلاً لإعدادِها. ومن ناحيةٍ أُخرى؛ ستكونُ أقلَّ تكلفةٍ، من تلكَ الَّتي يعهدُ بها إلى المُصَوِّرين من قبل. وبذلك؛ فقد أصبحت الصُّور بأسلوبِ الطِّباعةِ على الورقِ المُقَوَّى، مصدراً اعتمد عليها لطفعلي الشِّيرازي أو أحد تلاميذه ، فى نقلِ موضوعي: (الطيور، والزهور)، إلى سطحِ العديدِ من منتجاتهِ الفنيَّة، وليسَ فقط على (لوحتي الدِّراسة).

وبناءً على كُلِّ ما تقدَّمَ في هذا المبحث؛ يتَّضِحُ لنا من خلالِ المقارنات السَّابقةِ، أنَّ شكلَ الزَّهرة والبلبل والفراشة، كان نمطاً سائداً ليس فقط على اللَّوحاتِ المُسْتَقلَّة؛ بلْ ظهر في غالبيَّةِ التُّحَفِ التطبيقيَّة، ولكن مع الأخذ بنظرِ الاعتبار أنَّه في بعضِ الأحيان، يظهرُ البلبلُ والزَّهرة فقط، وفي أحيانٍ يظهرُ الثَّلاثة معاً.

وفي أحيانٍ أُخرى؛ يظهرُ البلبلُ بشكلٍ صغيرٍ ومتكرر، تبعاً لاختلافِ المساحة والمادَّة الخام، والأسلوب الصِّناعي المُسْتَخدَم في التُّحَفِ.

وبالاستنادِ لِما تقدَّم في أعلاه؛ فإنَّنا نرجِّح أنَّ فنَّانَ هذه التُّحْفَة؛ هو: (لطفعلي الشِّيرازي)، أو أحدُ تلاميذه، الَّذين ساروا على النَّهجِ ذاته .

الخاتمة والنتائج :

– اتضح من لوحتى الدراسة أن هناكَ علاقةً غير مباشرة، بينَ شُعَارِ الامامى المهدى ومدلوله وبين وظيفةِ اللَّوحتينِ، الَّتي رُبَّما أُنتجتْ خصَّيصاً؛ لتحشدِ التَّأييد الشَّعبي للحركةِ (البابيَّة)، أو لأيِّ ثائرٍ يرفعُ هذا الشُّعار.

– اتضح استخدام المادة الخام المكونة من الألياف الورقية المصنوع منها الورق المقوى "ورق الاسبارتو" مما ساعدت على طبع موضوع الطيور والزهور بأسوب التفريغ فى مساحة صغيرة بمنتهى الدقة .

– أظهرت لوحتى الدراسة أن موضوع الطيور والزهور استخدم كمُصْطَلَحُ لوصف نوعٍ من اللَّوحات الإيرانيَّة القديمة أنه وثيقُ الصِّلة بالشِّعرِ والأدبِ الفارسي فالطِّيورُ في التصوُّف الإيراني

– اتضح أن الموضوع الطيور والزهور له علاقة مباشرة، مرتبطة بلُغةِ التَّواصل وإقناع المُجتمع القاجاري، بفكرةِ التحرُّرِ والانطلاقِ والبحث عن الرَّمزِ المُطْلَقِ لحُبِّ الله .

– اتضح وجود علاقة مباشرة بين رسم الطَّاووس وبينِ شُعارِ الإمام المهدىِّ؛ وذلك لتوافق المغزى الضَّمني لهذا الطَّائرِ، مع المغزى العقائدِّى للفكرةِ المهدويَّة.

– أمكننا ترجيح ونسبة لوحتيَّ الدِّراسة ربما إلى الفنَّان (لطفعلي شيرازي) أو أحد تلاميذه الذين ساروا على النَّهجِ ذاته .وبناء عليه تم تأريخ اللوحات والتى ترجع على أقل تقدير إلى أخر القرن ١١هـ/١٩م وهو متوافق مع تاريخ حكم الشاه محمد القاجار .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية:

–إسماعيل، محمود، *فرق الشّيعة بين الدّين والسّياسة*، ط.١، القاهرة: دار رؤية، ٢٠٠٥م.

–ISMĀʿĪL, MAḤMŪD, *Firaq al-Šīʿa baīn al-dīn waʾl-siyāsa*, 1st ed., Cairo: Dār rūʾya, 2005.

–اشتياني، عبَّاس إقبال، *تاريخُ إيران بعد الإسلام (٧٩٧هـ/ ٨٢٠هـ- ١٣٤٣هـ/ ١٩٢٥م)*، ترجمة: محمَّد علاء الدِّين منصور، مراجعة: محمَّد السُّباعي، دار الثَّقافة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، ط.١، ١٩٩٠م

–IŠITYĀNĪ, ʿABBĀS IQBĀL, *Tārīḫ Irān baʿd al-islām (797-1343A.H/ 820-1925A.D)*, 1st ed., Translated by: Muḥammad ʿAlāʾ al-Dīn Manṣūr, Reviewed by: Muḥammad al-Sibāʿī, Dār al-ṭaqāfa liʾl-ṭibāʿa waʾl-našr waʾl-tawzīʿ,1990.

–أمين، أحمد، *المهديُّ والمهدويَّة*، ط.١، بيروت: دار الكُتب العلميَّة، ٢٠٠٩م

– AMĪN, AḤMAD, *al-Mahdī waʾl-mahdawīya*, 1st ed., Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmīya, 2009.

–الباشا ، حسن ، *موسوعة العمارة والآثار والفنون الاسلامية*، مج.٢، ط.١، اوراق شرقية للطباعة والنشر ، ١٩٩٩م

–AL-BĀŠĀ, ḤASAN, *Mawsūʿat al-ʿimāra waʾl-aṯār waʾl-funūn al-islāmīya*, vol.2, 1st ed., Awrāq šarqīya liʾl-ṭibāʿa waʾl-našr, 1999.

–بدر، منى سيد، *التَّصويرُ الإسلامي فى الهند "تسلياتُ البلاط وحياةُ الشُّعوب فى التَّصوير المغولي الهندي"*، ط.١، القاهرة: دار النَّشر للجَّامعات، ٢٠٠٣م

–BADR, MUNĀ SAYĪD, *al-Taṣwīr al-islāmī fī al-Hind "tasliyāt al-balāṭ wa ḥayāt al-šuʿūb fī al-taṣwīr al-Maġūlī al-Hindī"*, 1st ed., Cairo: Dār al-našr liʾl-ğāmiʿāt, 2003.

–البنَّا ، سامح فكري، "البراقُ في ضوءِ نماذج من مدارس التَّصوير الإسلامي (دراسةٌ فنيَّة مقارنة)"، *كتابُ المُؤتمر الثَّامن عشر للاتِّحاد العام للآثاريين العرب*،٢٠١٥م

– AL-BANNĀ, SĀMIḤ FIKRĪ, «al-Barāq fī namāḏiğ min madāris al-taṣwīr al-islāmī (Dirāsa fannīya muqārana)», *The book of the eighteenth conference of the General Union of Arab Archaeologists*, 2015.

–.....، *فنُّ التَّجليد في العصر القاجارى في ضوءِ مجموعةٍ جديدةٍ*، ط.١، دار النُّور للطِّباعةِ والنَّشرِ والتَّوزيع، ٢٠١٧م

–....., *Fan al-taǧlīd fī al-ʿaṣr al-Qāğārī fī ḍūʾ maǧmūʿa ǧadīda*, 1st ed., Dār al-nūr liʾl-ṭibāʿa waʾl-našr waʾl-tawzīʿ, 2017.

–.....، "رسوم ومناظر الخير والشرِّ في إيران منذُ العصر التَّيموري حتَّى العصر القاجاري فى ضوءِ نماذج مُنتقاة من تصاوير المخطوطات والتُّحف التطبيقيَّة المعاصرة"، *مجلة البحوث والدِّراسات الآثريَّة*،ع.٥، القاهرة، سبتمبر، ٢٠١٩م

–....., "Rusūm wa manāẓir al-ḫayīr waʾl-šar fī Irān munḏu al-ʿaṣr al-Taymūrī ḥattā al-ʿaṣr al-Qāğārī fī ḍūʾ namāḏiğ muntaqāa min taṣāwīr al-maḫṭūṭāt waʾl-tuḥaf al-taṭbīqīya al-muʿāṣira", *Journal of Archaeological Research and Studies5*, Cairo, September, 2019.

–تسيهر ، أجناس جولد، *العقيدةُ والشَّريعةُ في الإسلام*، ط.٢، ترجمة وتعليق: محمَّد يوسف موسى وآخرون،القاهرة: دار الكتاب، ١٩٤٦ م

–IGNÁC GOLDZIHER, *al-ʿAqīda waʾl-šarīʿa fī al-islām*, 2nd ed., Translated by: Muḥammad Yūsuf Mūsā& Others, Cairo: Dār al-kitāb, 1946.

–حسن ، زكى محمَّد، *الصِّين وفنون الإسلام* العلميَّة ، ط.١، القاهرة : مطبوعات المجمع المصري للثَّقافة العلمية،١٩٤٠م

–ḤASAN, ZAKĪ MUḤAMMAD, *al-Ṣīn wa funūn al-islām al-ʿilmīya*, 1st ed., Cairo: Maṭbūʿt al-muǧammaʿ al-Miṣrī liʾl-ṯaqāfa al-ʿilmīya, 1940.

DOI 10.21608/jguaa.2021.70968.1182 | أهداب محمد حسنى مصطفى جلال

–.....، *الفنونُ الإيرانيَّة في العصر الإسلامي*، ط.١، القاهرة: دار الكتب، ١٩٤٠ م

–....., *al-Funūn al-Irānīya fī al-ʿaṣr al-islāmī*, 1st ed., Cairo: Dār al-kutub, 1940.

–حسنى، أهداب محمد، "ضوابط البيئة التسويقية فى العصر القاجارى "الأسباب وعوامل الانتشار" من خلال لوحة تصويرية محفوظة فى قصر المنيل بالقاهرة دراسة آثرية فنية" ، *مجلة كلية الآثار*، ع.٢٢، مطبعة جامعة القاهرة، ٢٠١٩م

–ḤUSNĪ, AHDĀB MUḤAMMAD, «Ḍawābiṭ al-bīʾa al-taswīqīya fī al-ʿaṣr al-Qāğārī "al-asbāb wa ʿawāmil al-intišār" min ḫilāl lawḥa taṣwīrīya maḥfūẓa fī qaṣr al-manyal bi al-Qāhira dirāsa aṯarīya fannīya», *The Journal of the Faculty of Archeology 22*, Maṭbaʿat Ğāmiʿat al-Qāhira, 2019.

–الحسنى، عبد الرزَّاق، *البابيون في حاضرهم وماضيهم*، ط.١، بيروت: الدَّار العربيَّة للموسوعات ، ٢٠٠٨م

–AL-ḤUSNĪ, ʿABD AL-RAZZĀQ, *al-Bābyyūn fī ḥāḍirhum wa māḍīhum*, 1sted., Beirut: al-Dār al-ʿarabīya liʾl-mawsūʿāt, 2008.

–الحُسني، نذير، *المُصْلِحُ العالمي من النظريَّة إلى التَّطبيق*، ط.١، مُؤسَّسة الكوثر للمعارف الإسلاميَّة، ٢٠٠٣م

–AL-ḤUSNĪ, NAḌĪR, *al-Muṣliḥ al-ʿālamī min al-naẓarīya ilā al-taṭbīq*, 1st ed., Muʾassasat al-kawṯar liʾl-maʿārif al-islāmīya, 2003.

–الحسيني ، معدي، *النَّصيحةُ الإيمانيَّة في كشفِ فضائح البابيَّة والبهائيَّة*، ط.١، القاهرة: دار النَّهضة العربيَّة،٢٠٠٧م–

–AL-ḤUSAYNĪ, MUʿDDĀ, *al-Naṣiḥa al-imānīya fī kašf faḍāʾiḥ al-Bābīya waʾl-Bahāʾīya*, 1st ed., Cairo: Dār al-nahḍ al-ʿarabīya, 2007.

–الحَمَوي، أبو عبد الله شهاب الدِّين ياقوت بن عبد الله (ت: ٦٢٦هـ)، *مُعْجَمُ البُلدان*، مج.٥، ط.٢، تحقيق: فريد عبد العزيز الجَّندي، بيروت: دار الكُتب العلميَّة، ٢٠١٢م

–AL-ḤAMAWĪ, ABŪ ʿABDULLAH ŠIHĀB AL-DĪN YĀQŪT BIN ʿABDULLAH (D:626A.H), *Muʿğam al-buldān*, vol.5, 2nd ed., Reviewed by:Farīd ʿAbd al-ʿAzīz al-Ğindī, Beirut: Dār al-kutub al-ʿilmīya, 2012.

–عبد الدَّايم، نادر، "التَّأثيراتُ العقائديَّة في الفنِّ العُثماني"، *رسالة ماجستير*، كُليَّةِ الآثار/ جامعة القاهرة، ١٩٨٣م

–ʿABD AL-DĀYM, NĀDIR, «al-Taʾṯīrāt al-ʿaqāʾidīya fī al-fan al-ʿuṯmānī», *Master Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 1983.

–رمضان، حسين مصطفى، "سيمرغ العنقاء في الفنِّ الإسلامي"، *مجلَّة كليَّة الآثار*،ع.٤، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٩٥م

–RAMAḌĀN, ḤUSAYĪN MUṢṬAFĀ, «Symirġ al-ʿanqāʾ fī al-fan al-islāmī», *The Journal of the Faculty of Archeology 4*, Maṭbaʿat Ğāmiʿat al-Qāhira, 1995.

–رمضان ، عاطف منصور محمد، *المهدى والمهدوية على المسكوكات الإسلامية "دراسة تاريخية لأثر فكرة المهدى المنتظر على النقود فى العصر الإسلامى"*، ط.١ ، القاهرة : مكتبة زهراء الشرق ،٢٠١٣م

–RAMAḌĀN, ʿAṬIF MANṢŪR MUḤAMMAD, *al-Mahdī waʾl-mahdawīya ʿalā al-maskūkāt al-islāmīya "Dirāsa tārīḫīya liʾṯar fikrat al-mahdī al-muntaẓar ʿalā al-nuqūd fī al-ʿaṣr al-islāmī*, Cairo: Maktabat zahrāʾ al-šarq, 2013.

–الزَّاوي، ظاهر أحمد، *ترتيبُ القاموس المحيط على طريقِ المصباح المُنير وأساس البلاغة*، جـ.٤، ط.١، القاهرة: مطبعة الرِّسالة،١٩٥٩م

–AL-ZĀWĪ, ẒĀHIR AḤMAD, *Tartīb al-qāmūs al-muḥīṭ ʿalā ṭarīq al-miṣbāḥ al-munīr wa asās al-balāġa*, vol.4, 1st ed., Cairo: Maṭbaʿat al-risāla, 1959.

–الزُّبيدي، مكي خليل، *الحركةُ الباطنيَّة المُنطلقات والأساليب*، ط.١، بغداد: دار الطَّليعة ، ١٩٨٩م

–AL-ZUBĪDĪ, MIKKĪ ḪALĪL, *al-Ḥaraka al-bāṭinīya al-munṭalaqāt waʾl-asālīb*, 1st ed., Baghdad: Dār al-ṭalīʿa, 1989.

–الصعيدى، رحاب إبراهيم أحمد، "التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه فى ضوء مجموعة جديدة فى متحف رضا عباسى بطهران دراسة فنية مقارنة"، *رسالة دكتوراه*، كلية الاثار/ جامعة القاهرة، ٢٠١٠م

–AL-ṢIʿĪDĪ, RIḤĀB IBRĀHĪM AḤMAD, «al-Tuḥaf al-Irānīya al-muzaḫrafa biʾl-lākih fī ḍūʾ mağmūʿa ğadīda fī matḥaf Riḍā ʿAbbāsī bi Ṭahrān dirāsa fannīya muqārana», *Ph.D Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 2010.

–طه محمَّد، أيمن صلاح، "دراسةٌ تجريبيَّةٌ لتقييم تأثير المعالجات الفيزيوكيميائيَّة على خواصِّ المخطوطات الورقيَّة تطبيقاً على نماذج مختارة"، *رسالة ماجستير*، كُليَّة الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م

–ṬAHA MUḤAMMAD, AYMAN ṢALĀḤ, «Dirāsa tağrībīya li taqyīm taʾṯīr al-muʿālağāt al-fizyūkīmyāʾīya ʿalā ḫawāṣ al-maḫṭūṭāt al-waraqīya taṭbīqan ʿalā namāḏiğ muḫtāra» , *Master Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 2009.

–العابد يس، إيمان محمَّد، "التَّأثيراتُ الأوروبية على الفنون الإسلامية الإيرانية خلال العصر القاجاري"، *رسالة ماجستير*، كلية الآثار/ جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م

–AL-ʿABID YASĪN, IMĀN MUḤAMMAD, «al-taʾṯīrāt al-ʾurubbīya al-islāmīya al-Irānīya ḫilāl al-ʿaṣr al-Qāğārī», *Master Thesis*, Faculty of Archeology/ Cairo University, 2008.

– مهدي العزيز، مهدي محمود حسن،" المدرسةُ الشيخيَّة بين عامي: ١٧٩٧– ١٨٧١م "دراسةٌ تاريخيَّة"، *رسالة ماجستير*، كُليَّة التَّربية للعوم الإنسانيَّة/جامعة ديالى، ٢٠١٥م

–MAHDĪ ʿABD AL-ʿAZĪZ, MAHDĪ MAḤMŪD ḤASAN, «al-Madrasa al-šayḫīya baīn ʿāmay 1797-1871A.D "Dirāsa tārīḫīya» *Master Thesis*, Faculty of Education for Humanities/University of Diyala, 2015.

–النَّجفي، موسى و حقَّاني، موسى فقيه، *التحوّلات السياسيَّة فى إيران"الدِّينُ والحداثة ودورهما فى تشكيل الهويَّة الوطنيَّة"*، ط.١، ترجمة: قيس آل قيس، بيروت: مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، سلسلة الدِّراسات الحضاريَّة،٢٠١٣ م

–AL-NAĞAFĪ, MUSĀ& ḤAQQĀNĪ, MUSĀ FAQĪH, *al-Taḥawūlāt al-sīyāsīya fī Irān "al-Dīn waʾl-ḥadāṯa wa dawruhumā fī taškīl al-huwīya al-waṭanīya"*, 1st ed., Translated by:Qayīs ʾĀl Qayīs, Beirut: Markaz al-ḥaḍāra li tanmiyat al-fikr al-islāmī, Silsilat al-dirāsāt al-ḥaḍārīya, 2013.

–عبد الله ، محمَّد عبدالاله محمد، "المناظرُ التصويريَّة على التُّحَفِ التطبيقيَّة الصفويَّة(٩٠٧– ١١٤٨هـ/١٥٠١– ١٧٣٦م) في ضوءِ مجموعات مُتْحَف القاهرة"، *رسالة ماجستير* ، كُليَّة الآداب بقنا / جامعة جنوب الوادي،٢٠٠٨م

–ʿABDULLAH, MUḤAMMAD ʿABD AL-ILĀH, «al-Manāẓir al-taṣwīr ʿalā al-tuḥaf al-taṭbīqīya al-Ṣafawīya (907-1148A.H/ 1501-1736A.D), fī ḍūʾ mağmūʿāt matḥaf al-Qāhira", *Master Thesis*, Faculty of Arts, Qena / South Valley University, 2008.

–عكاشة، ثروت، *التَّصوير الفارسي والتُّركي "موسوعة تاريخ الفنّ"*، مج.٦، ط.١، بيروت: المُؤسَّسة العربيَّة للدِّراساتِ والنَّشر، ١٩٨٣م

–ʿUKĀŠA, ṮARWAT, *al-Taṣwīr al-fārisī waʾl-turkī "Mawsūʿat tārīḫ al-fan"*, vol.6, 1st ed., Beirut: al-Muʾassasa al-ʿarabīya liʾl-dirāsāt waʾl-našr, 1983.

–الفيروزآبادى، أبو طاهر مجد الدِّين محمَّد بن يعقوب (ت: ٨١٧هـ)، *القاموسُ المحيط*، جـ.٢، ط.٣، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، ١٩٧٧م .

–aL-FAYRŪZ ABĀDĪ, ABŪ ṬĀHIR MAĞD AL-DĪN MUḤAMMAD BIN YAʿQŪB, (D:817A.H), *al-Qāmūs al-Muḥīṭ*, vol.2, 3rd ed., Cairo: al-Hayʾa al-miṣrīya al-ʿāmma liʾl-kitāb, 1977.

–كعسيس، بدرة،" سيميائيَّةُ الصُّورة في تعليمِ اللُّغة العربيَّة"، *رسالة ماجستير* ، كلية الأداب والعلوم الاجتماعية / جامعة فرحات عباس، سطيف الجزائر، ٢٠٠٩–٢٠١٠م

–KASIS, BADRA, «Sīmyāʾīyat al-ṣūra fī taʿlīm al-Luġa al-ʿarabīya», *Master Thesis*, Faculty of Arts and Social Sciences / Farhat Abbas University, Setif aljazayir, 2009-2010.

–ماهر، سعاد، *الخزف التركى*، القاهرة: الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمركزية، ١٩٧٧م

–MĀHIR, SUʿĀD, *al-Ḫazaf al-turkī*, Cairo: al-Ǧihāz al-markazī liʾl-kutub al-ǧāmiʿīya waʾl-markazīya, 1977.

– .....، *الفنونُ الإسلاميَّة*، ط.١، القاهرة: مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥م

–....., *al-Funūn al-islāmīya*, 1st ed., Cairo: Maktabat al-ʾusra, 2005.

–مجموعة باحثين، *الموسوعة الميسَّرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة*، مج.٢، ط.٥ ،الرياض: دار الندوة، ٢٠٠٣م

– MAǦMŪʿAT BĀḤIṮĪN, *al-Mawsūʿa al-muyassara fī al-adyān waʾl-maḏāhib waʾl-aḥzāb al-muʿāṣira*, vol.2, 5th ed., Riyad: Dār al-nadwa, 2003.

–مجموعة مؤلَّفين، *المنجد في اللُّغةِ والأعلام*، ط.٢٣، بيروت: دار المشرق، ١٩٨٦م

– MAǦMŪʿAT MUʾLLIFĪ, *al-Munǧīd fī al-luġa waʾl-aʿlām*, 23rd ed., Beirut: Dār al-mašriq, 1986.

–ابن منظور، أبو الفضل جمال الدِّين محمَّد بن مكرم بن علي (ت: ٧١١هـ)، *لسانُ العرب*، جـ.٣، ط٤.، بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ .

–IBN MNẒŪR, ABŪ AL-FAḌL ǦAMĀL AL-DĪN BIN MAKRAM BIN ʿALĪ (D:711A.H), *Lisān al-ʿarab*, vol.3, 4th ed., Beirut: Dār ṣādir, 1414.

–المهدى ، عنايات، *روائعُ الفنِّ في الزَّخرفةِ الإسلاميَّة*، ط.١،القاهرة: مكتبة ابن سينا ، ١٩٩٣م .

–AL-MAHDĪ, ʿINĀYĀT, *Rawāʾiʿ al-fan fī al-zaḫrafa al-islāmīya*, 1st ed., Cairo: Maktabat Ibn Sīnā, 1993.

–مهدي، محمَّد حسن، *البابيَّة والبهائيَّة والقاديانيَّة في الميزان* ، ط.١، عمَّان: دار المشرق، ٢٠١٣م .

–MAHDĪ, MUḤAMMAD ḤASAN, *al-Bābīya waʾl-bahāʾīya waʾl-qādyānīya fī al-mīzān*, 1st ed., Amman: Dār al-mašriq, 2013.

–النَّورسي، سعيدُ المعروف بـ(بديع الزَّمان النَّورسي) (ت: ١٩٦٠م) ، *المكتوبات من سلسلةِ كُلِّيَّات رسائل النُّور*، ط.١، ترجمة: إحسان قاسم الصَّالحي، القاهرة: دار النِّيل للنَّشر، ٢٠١٢م

–AL-NŪRASĪ, SAʿĪD AL-MAʿRŪF BI (BADīʿ AL-ZAMĀN AL-NŪRASĪ) (D:1960A.D), *al-Maktūbāt min silsilat kulliyāt rasāʾil al-nūr*, 1st ed., Translated by: Iḥsān Qāim al-Ṣāliḥī, Cairo: Dār al-nīl liʾl-našr, 2012.

– يس، عبد النَّاصر، *الرمزيَّةُ الدينيَّة في الزَّخرفة الإسلاميَّة "دراسة ميتافيزيقيا الفنِّ الإسلامي"*، القاهرة: مكتبة زهراء الشَّرق للطِّباعةِ والنَّشر والتَّوزيع، ٢٠٠٦م

– YASĪN, ʿABD AL-NĀṢIR, *al-Ramzīya al-dīnīya fī al-zaḫrafa al-islāmīya "Dirāsa mītāfizīqīya al-fan al-islāmī"*, Cairo: Maktabat zahrāʾ al-šarq liʾl-ṭibāʿa waʾl-našr waʾl-tawzīʿ, 2006.

ثانياً: المراجع الفارسية:

– آژند ، يعقوب، "زندگی وآثار على أشرف"، *فصلنامه هنرهای تجسمی*، پياپی ٧٣، (بهار ١٣٩٧)، تهران.

- ARṬAND, YAʿQŪB, "Zandāğī wa aṯār ʿAlī Ašraf", Faṣlnāma hunarhāy tağasmī *73*, Tehran, spring 1397.

– إيراني، مهدي، گل ومرغ إيراني– روش هاي طراحي وساخت وساز، جـ.١، *انتشارات يساولى*، تهران، ١٣٩٤هـ

- IRĀNĪ, MAHDĪ, «Ǧul wa marġ irānī - rawaš hāy ṭarāḥī wa sāḫt wa sāz», vol.1, *Inťšārāt yāsūlī*, Tehran, 1394

– باشی، الهه پنجه، "مطالعه تحلیلی وتطبیقی نقشمایه مرغ درنقاشی های گل ومرغ لطفعلی شیرازی"، *فصلنامه نگره*، پیاپی ٣٩، پاییز ١٣٩٥هـ

- BĀŠĪ, ILHA BANĞA, «Muṭālaʿa taḥlīlī wa taṭbīqī naqšmāya marġ darnaqāšī hāy ğul wa marġ luṭfaʿlī šīrazī», *Faṣlnāma nağra39, 1395.* –

تسليمي، نصرالله، نيكويي، مجيد، منوچهري، ماندانا، *تاريخ هنر ايران*، ج.١، تهران: شركت چاپ ونشر كتاب هاي درسي، ١٣٩٢.

-TASLĪMĪ, NAṢRULLAH, NYKWĪ, MAĞĪD, MANŪĞHŪRĪ, MĀNDĀNA, *Tārīḫ hinr Irān*, vol.1, Tehran : Širkat Ğāb wa našr kitāb hāy darsī, 1392.

– شهدادي، جهانگير، *گل ومرغ دريچه أي بر زيبايي شناسي ايراني*، ج.١، تهران: انتشارات كتاب خورشيد، ١٣٨٤هـ

-ŠAHDĀDĪ, ĞAHĀNĞĪR, *Ğul wa marġ drīğh ay bar šanāsī Iranī*, Vol.1, Tehran : Intišārāt kitāb Ḫūršīd, 1384A.H.

– صرفی، محمّد رضا، نماد پرندگان در مثنوی،"*فصلنامه: های أدبی*"، شماره١٨، کرمان، ١٣٨٦هـ.

-ṢIRĀFĪ, MUHAMMAD RIḌĀ, *Nimād Pirandğān dar maṯnūī,"fiṣlanāma: Ḥay Adabī"*, *Šamāra* 18, Kerman, 1386A.H

– صفایی، آذر، میرزا ابو القاسمی، محمد صادق، تزیینات معماری در حوضخانه خانه دُخانچی شیراز، نشریه نگارینه "*هنر اسلامی*"، پیاپی ١٧ بهار و تابستان ١٣٩٨هـ.

-ṢAFĀĪ, AḌĀR, MĪRZĀ ABŪ AL-QĀSMĪ, MUḤAMMAD ṢADIQ, Tazyīnāt miʿmārī dar ḥūḍḫāna ḫāna duḫānğī Šīrāz, Našrīh nağārīna *"Hinr Islāmī"*, Pīpay 17 spring and summer 1398.

– عيسى، احمد محمد، *وازكان هنر اسلامى (مصور) فارسى–عربى–انكليسى*، بركدان فارسى محمد رضا اجمند، مرجان موسوى كتابخانه برزك آيت الله العظمى مرعشى نجفى (ره)، جاب اول، ١٣٧٧هـ، ١٤١٩هـ.

-ʿYSĀ, AḤMAD MUḤAMMAD, *Wa Azkān Hanr islam (muṣūr) Fārsī -ʿArbī- Anklīsī*, Barkdān fārsī Muhammad Ridā Ağmand, Murgān Musawī kutubḫana birzak Ayatullah al-ʿuẓma Mirʿašī Nağafī (R H), Ğāb awal, 1377-1419 A.H.

– بخش هانا، جهان؛ نارانی هانیه ، شیخی، *پژوهشی پیرامون نقش گل و مرغ و کاربرد آن در هنرهای سنتی ایران دوران زندیه وقاجاریَّة*،*فصلنامه تاریخ نو پاییز* ″ ١٣٩٥ – شماره.

-BAḫŠ HĀNĀ, ĞIHĀN, NĀRĀN HANĪY, Šayḫī, *Pazūhšī pīramūn naqš ğul wa marġ kārbrd An dar hanrhāy santī Irān dūrān zindīya wa qāğārīya*, Faṣlināma Tarīḫ nū Pāyīz" 1395- Šamār

–پرهام، سيروس، *دست بافته هاي عشايري وروستايي فارس*، ج.٢، أمير كبير، تهران، ١٣٧١هـ.

-pirhām, Sīrūs, *Dast bāfta hāy ʿšāyrī warūstayī Fars*, Vol.2, Amīr Kabīr, Tehran, 1371A.h.

–ذكاوت، سحر* قاضی زاده ،**خشایار**،"مطالعه ی بازتاب نقوش هنر نقاشی گل و مرغ در هنر قلم زنی معاصر"، *نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی*، سال پنجم شماره (١)، پیاپی ٢٦، اردیبهشت ١٣٩٩هـ.

- ḌAKĀWAT, SAḤIR QĀḌĪ ZĀDA, Ḥušāyār, Muṭālaʿāt y bāztāb nuqūš hinr naqšī ğul wa marġ dar hinr qalam zanī muʿaṣir, *Našrya Pazūhš dar hanr wa ʿulūm insānī"*, Sāl panğm šamārah 1, pipay 26, Ardībahšat 1399A.H

–سودآور ديبا، ليلا ، مترجم : بختياري، فريبا، دكتر افهمي، رضا، *ماهنامه كتاب ماه هنر*، شماره ، پياپي ١٦٠ ، ١٣٩٠هـ.

-SŪDĀWR DĪBĀ, *Laylā,* transleted by: Biḫtīyarī, Firība, Daktar Afhmī, Riḍā, Mahnāma kitāb Māh hinr, šimārah, Pīpay140.11390A.H

–شيخي ناراني ،هانيه، *نشانه شناسي شكل ونقش پرنده در ايران*، ج.١، انتشارات كلك سيمي، تهران، ١٣٩٣هـ.

-ŠAYḫĪ NĀRĀNĪ, HĀNYA, *Našāna šanāsī šakl wa naqš pirandadar Irān*, vol.1, Intišārāt kālk sīmī, Tehran, 1393A.H.

-صباغ ،دكتر مهناز شايسته فر – پور، طيبه،" بررسی نقشمايه نمادين پرنده در فرش های صفويه وقاجار از نظر شكل ومحتوا "فصلنامه تحليلي– پژوهشی"،*شده در مجله نگره*، شماره ١٦، بهار ١٣٨٩ه

-ṢIBĀĠ, DAKTAR MAHNĀZ ŠAYSTA FAR- PŪR, Ṭība, Birrsī naqšmāya namādyīn pranda dar farš hāy Ṣafawīya wa Qāğārīya az naẓir šakl wa muḥtawā faṣlināma taḥlīlī- Pzūhašī", *Šada dar mağalat Nağra*" šamāra1, Spring 1389.

-مدهوشيان، نژاد، محمَّد، حداديان ، محمَّد علي، رازاني، مهدي، *مطالعه تطبيقي ديوار نگار ي در تالارهاي شاه نشينِ خانه ي حريري تبريز و خانه ي قوام الدوله ي تهران،" هنرهای صناعي إسلامي"*، سال دوم شماره ١، پياپی ٢، بهار و تابستان ١٣٩٦ه.

-MAHŪŠYĀN, NAZĀD, MUḤAMMAD, ḤADĀDYĀN, MUḤAMMAD ʿALĪ, RĀZĀNĪ, MAHDĪ, M*uṭālaʿa taṭbīqī dīwār nağār y dar tālārhāy šāi našīn ẖāna y ḥarīrī tabrīz wa ẖāna y qawām al- dawla tihrān,* Hanrhāy ṣināʿī islāmī, sāl dūm šamārh1, Pipay 2, wa tābstān 1396.

-مصطفى، آزادى، بور مليحة، تقى، ساختار فضايى، مقايسه، "عملكردى مسجد أمام اصفهان ومسجد الوكيل شيراز"، *مجلة بروهش های معمارى اسلامى* ، ١٣٩٥ه

-MUṢṬAFĀ, AZĀDĀ& BŪR MALĪḤA, TUQĀ, AL-TARKĪB AL-MAKĀNĪ, MUQĀRANA, «Waẓīfat masğid Imām Aṣfahān wa masğid Šīrāz al-wakīl», *Kutayībāt Mağallat al-ʿimāra al-islāmīya*, 1395.

ثالثاً: المراجع الأجنبية :

-DONALD, W., *Iran*, 9th ed., Iran: Princeton university- press,1981

-MARTINE, J., *introduction a l'analyse de l'image* , éd Nathan, université, 2004

رابعاً: المواقع الالكترونية:

-ارمغان كاظمي: بررسی آثار گل ومرغ آقا لطفعلی صورتگر شيرازي، مُتاح على

- https://tajasomi.ir/fa/pages/newsdetail

-جورج غريغوري: الثُّنائي(البلبل والوردة تعبيراً عن الحُبِّ القائم بين الخالق والمخلوقات)، ط.١، بيروت: مركز النُّور للدِّراسات الحضاريَّة والفكريَّة، ٢٠١٤م.

- https://dergipark.org.tr/tr/pub/alnur/issue/1664/20605 ,-

- http://persiancarpet.blogfa.com/post/136-

-متحف ومكتبة مالك الوطنية ايران طهران

http://malekmuseum.org

- https://www.wdl.org/en/search/?institution=bavarian-state-library

- https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/samanids/art

https://magazineflowerbaron.wordpress.com

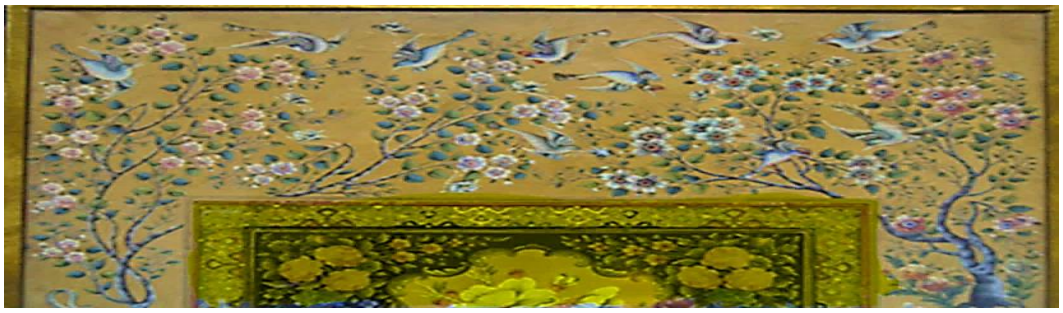
الصور

(شكل ١)

(لوحة ١) لوحة مستقلة الطيور والزهور " كُل ومرغ " منفذة بألوان مائية على ورق مقوى محفوظة داخل مخزن المخطوطات بمتحف الأمير محمد على بالمنيل القاهرة "تنشر لأول مرة"

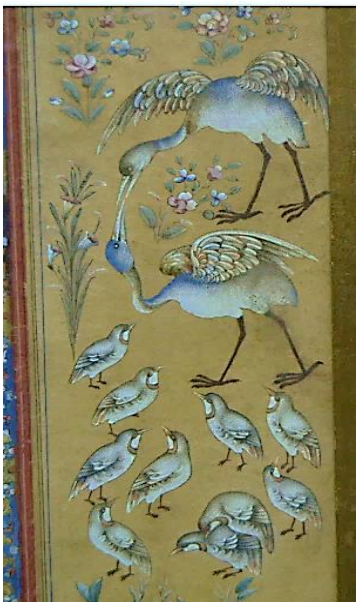
©عمل الباحثة

DOI 10.21608/jguaa.2021.70968.1182 | أهداب محمد حسنى مصطفى جلال



(لوحة ٢) الاطار الخارجى العلوى لجزء من ذات التصويرة السابقة

(شكل ٢) ©عمل الباحثة



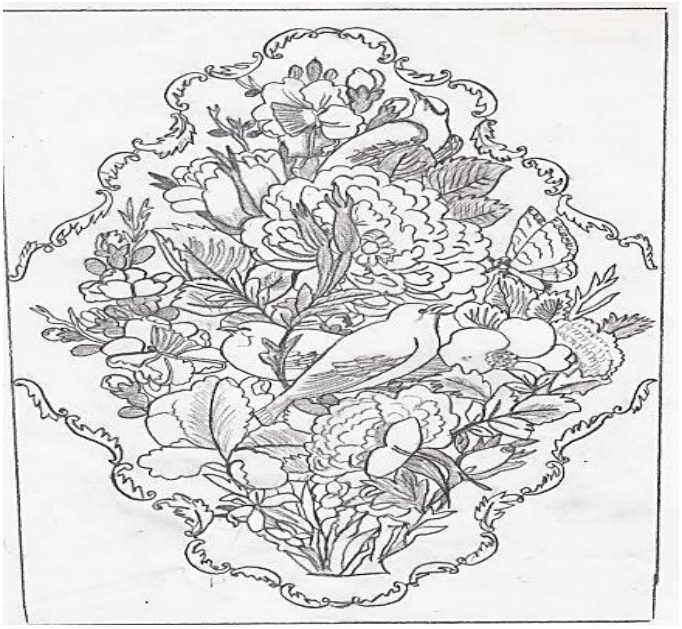
(لوحة ٣) جزء من الاطار الخارجى للجانب الأيمن من التصويرة السابقة

(شكل ٣) © عمل الباحثة

(لوحة ٤) شعار الامام المهدى والطاووس وزهور فى الجزى السفلى من التصويرة السابقة (شكل ٤) تفاصيل الطاووس والشعار©عمل الباحثة

(شكل ٥) تفاصيل من اللوحة السابقة " كُل ومرغ "© عمل الباحثة

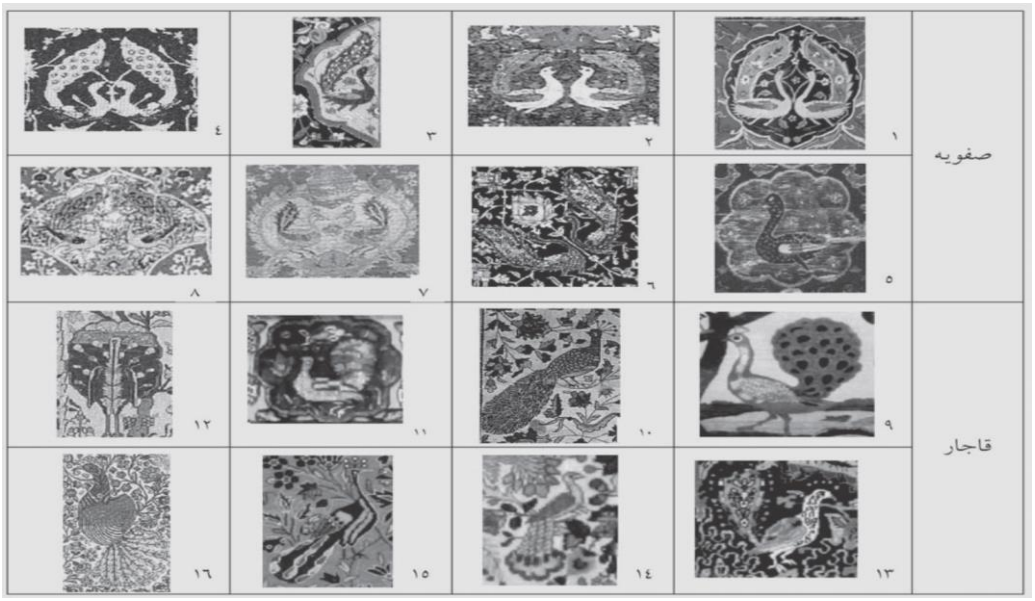
(لوحة ٥) لوحة مستقلة الطيور والزهور " كُل ومرغ " منفذة بألوان مائية على ورق مقوى محفوظة داخل مخزن المخطوطات بمتحف الأمير محمد على بالمنيل القاهرة "تنشر لأول مرة"



(شكل ٦) البلبل والزهرة © عمل الباحثة

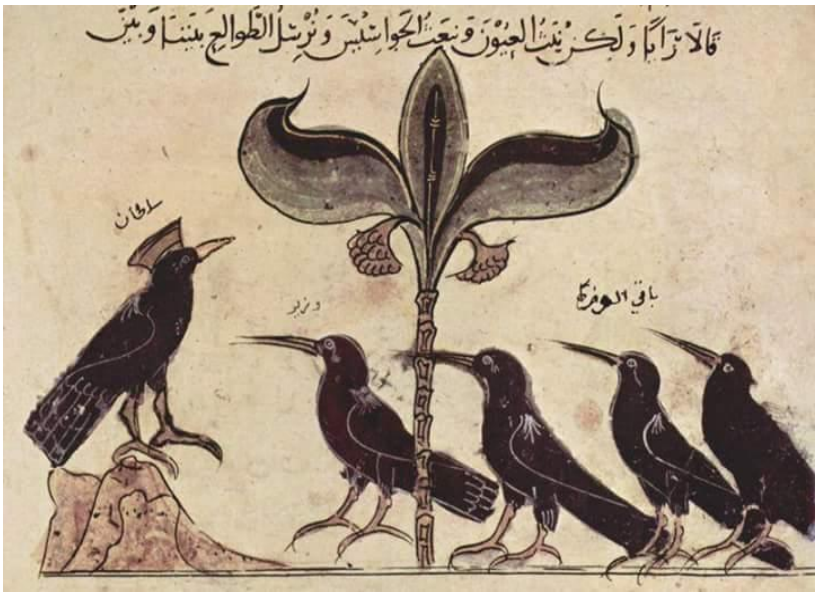
(لوحة ٦) الطاوس وشعار الإمامى المهدى

(شكل ٧) تفصيل لشكل الطاووس والشعارمن ©عمل الباحثة



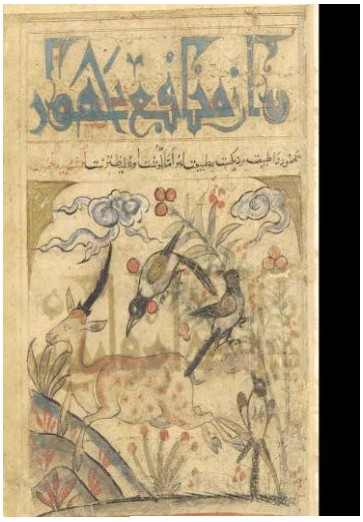
(شكل ٨) تفصيل لشكل الطاووس على السجاد الصفوى والقاجارى. عن: بررسى نقشمايه نمادين پرنده در فرش هاى صفويه وقاجار از نظر شكل ومحتوا ، ٤

DOI 10.21608/jguaa.2021.70968.1182 | أهداب محمد حسنى مصطفى جلال



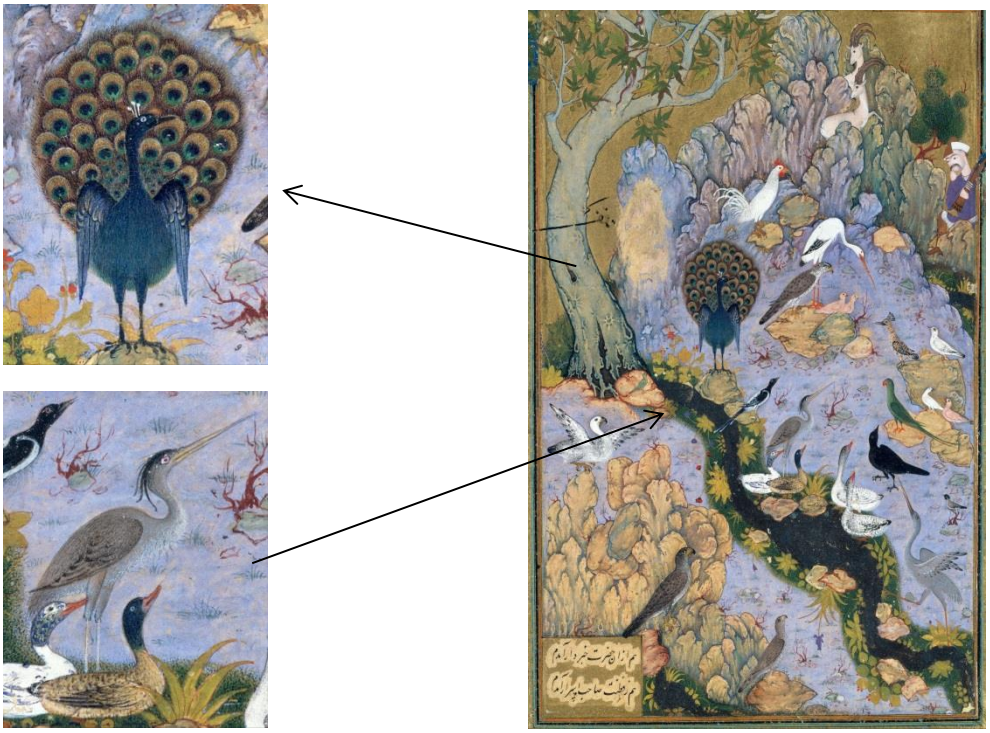
(لوحة ٧) تصويرة ملك الغربان مع وزرائه من مخطوط كليلة ودمنة نسخة المكتبة الأهلية بباريس .

(لوحة ٩) تصويرة طائر صغير على شجرة ، من مخطوط بمكتبة المخطوطات الوطنية لعلم الطب /www.nlm.nih.gov/hmd/arabic/natural_1



(لوحة ٨) تصويرة طيور وزهور من مخطوط منافع الحيوان محفوظ بالمكتبة الاسيوية https://asia.si.edu/collections

(لوحة ١٠) بطتان وسلحفاة كجزء من تصويرة مرسومة، بمخطوط كليلة ودمنة، هراه ،١٤٢٩م، محفوظ بمتحف طوبقابى سراى باستانبول. عن ثروت عكاشة : التصوير الفارسى والتركى ، ١٣٦



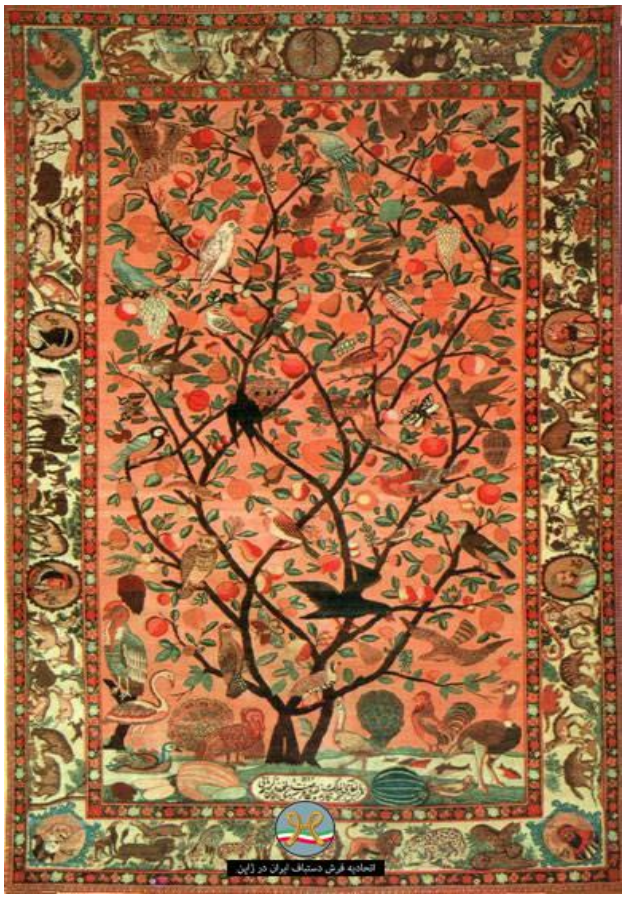
(لوحة ١١) مجموعة من الطيور المتنوعة، بمخطوط منطق الطير، هراه ،١٤٢٩م، محفوظ بمتحف طوبقابى سراى باستانبول. عن: عكاشة، التصوير الفارسى والتركى، ١٣٦

DOI 10.21608/jguaa.2021.70968.1182 | أهداب محمد حسنى مصطفى جلال

(لوحة ١٢) لوحة جدارية على واجهة مسجد الوكيل بشيراز .عن: نارانى، پژوهشى پيرامون نقش گُل و مرغ، تصوير(٤)

(لوحة١٣) لوحة جدارية على إحدى جدران بيت قوام الدولة " نقاشي خانه قوام الدوله " بطهران عن : نژاد وآخرون، مطالعه تطبيقى ديوار نگارى، ١٠ – ١١، جدول ٢

(لوحة ١٤) بلاطات خزفية تزين جدران الجهة الغربية والشرقية والشمالية لسبيل الدخانتشى . عن : آذر، ابو القاسمى، تزيينات معمارى در حوضخانه خانه دُخانچى شيراز، تصوير ٥

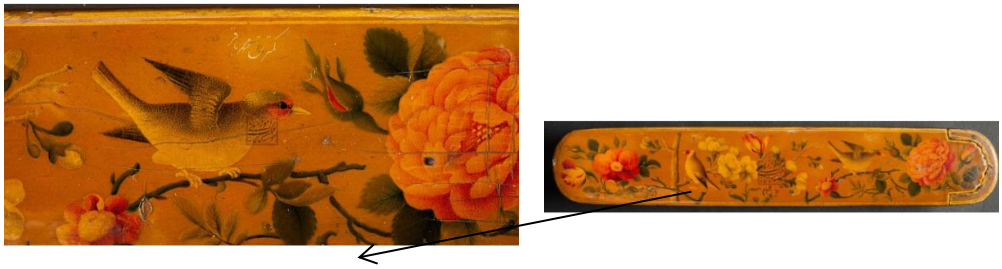


(لوحة ١٥) سجادة حرير من كرمان، ايران، العصر القاجارى، أوائل القرن ١٣هـ / ١٩م، مقاس١٥٨ × ٢٢٨ سم بالمتحف الوطنى للسجاد الإيراني . http://persiancarpet.blogfa.com/post/

DOI 10.21608/jguaa.2021.70968.1182 | أهداب محمد حسنى مصطفى جلال

(لوحة ١٦) غطاء مرآه "البلبل والزهرة " مرسوم على الورق المقوى مزخرف باسلوب اللاكيه محفوظ بمتحف ومكتبة مالك الوطنية ايران طهران . http://malekmuseum.org

(لوحة ١٧) مقلمة "البلبل والزهرة " مرسوم على الورق المقوى مزخرف باسلوب اللاكيه محفوظ بمتحف ومكتبة مالك الوطنية ايران طهران . http://malekmuseum.org



(لوحة ١٨) مقلمة "البلبل والزهرة " امضاء محمد باقر مزخرفة باسلوب اللاكيه محفوظ بمتحف ومكتبة مالك الوطنية ايران طهران . http://malekmuseum.org

(لوحة ١٩) مقلمة "البلبل والزهرة " امضاء محمد زمان مزخرفة باسلوب اللاكيه محفوظ بمتحف ومكتبة مالك الوطنية ايران طهران . http://malekmuseum.org

(لوحة ٢٠)دفة لاكيه مُزخرفة كالموضوعِ السَّابق، ومن المُحتملِ أنَّها من عملِ الفنَّانِ (محمَّد زمان)، محفوظة بمجموعةِ ناصر خليلي– لندن عن : البنا، فن التجليد فى العصر القاجارى، لوحة٣٦ .

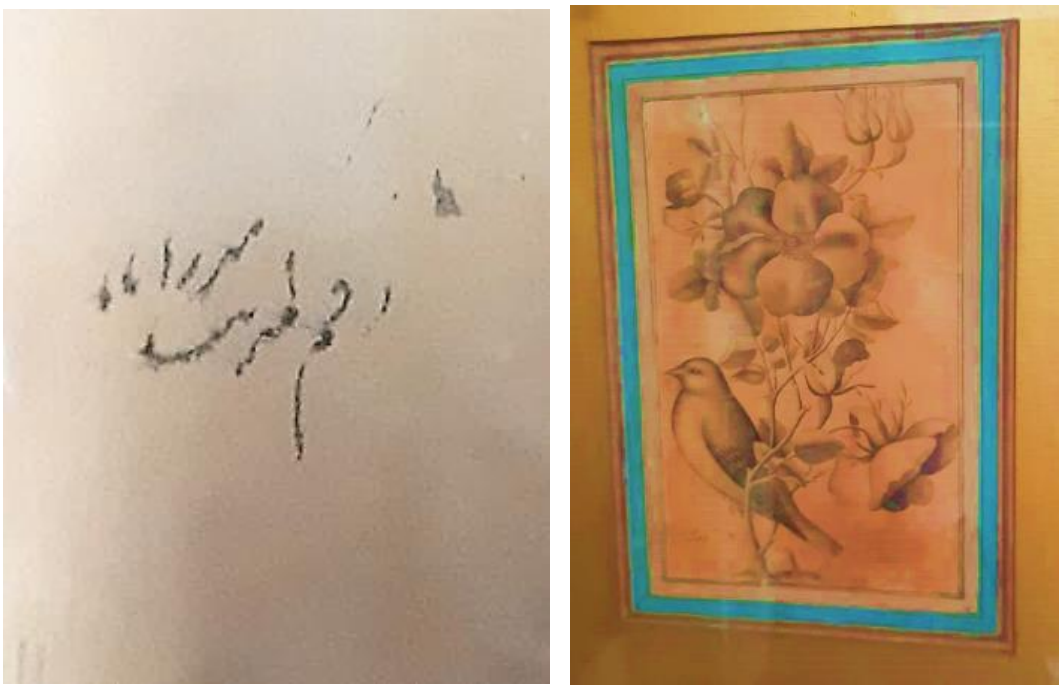
(لوحة ٢١) غطاء غطاءُ مرآةٍ عليها إمضاءُ المُصَوِّر (كمترين علي أشرف) عن: آژند، يعقوب، زندگی و آثار على اشرف، ٣٢ ، لوحة(٢)

(لوحة ٢٢) اطار مرآه "البلبل والزهرة والفراشة" امضاء عباس شيرازى مزخرفة بأسلوب اللاكيه محفوظ بمتحف ومكتبة مالك الوطنية ايران طهران . عن : http://malekmuseum.org

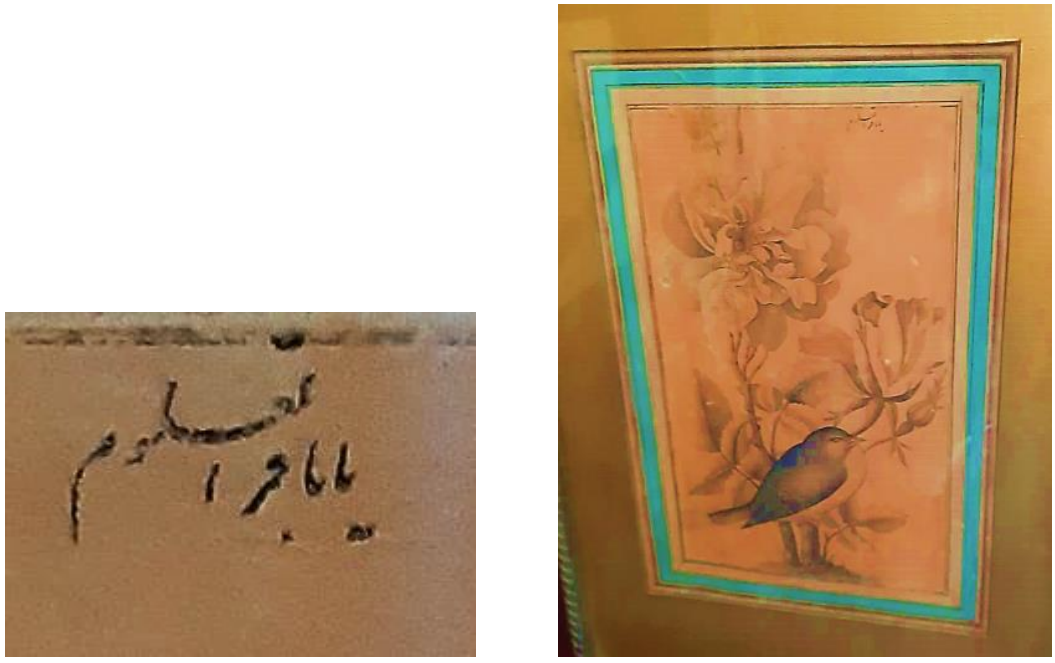
(لوحة ٢٣) الدفَّةِ العُليا من الخارجِ، لمصحفٍ بخطِّ الفنَّان (محمَّد شفيع)، تنسب إلى شيراز عام (١٣٢٢هـ/ ١٩٠٤م). مُنَفَّذ زخرفةَ الطُّيور والزُّهور بطريقةِ اللاكيه، محفوظة بمكتبةِ مُتْحَفِ كلستان بطهران .عن: البنا، فن التجليد القاجارى ، لوحة ٣٣

(لوحة ٢٤)توضيح لأشكال التكوينات الفنية المتراكبة " التكوين الهرمى" ©عمل الباحثة

DOI 10.21608/jguaa.2021.70968.1182 | أهداب محمد حسنى مصطفى جلال



(لوحة ٢٥) لوحة مستقلة الطيور والزهور " كُل ومرغ " امضاء بابا ميرزا منفذة بالألوان المائية على ورق مقوى محفوظة بمتحف بيت الكريتلية "جاير اندرسون"، القاهرة "تحت رقم سجل ٣٥١ "



(لوحة ٢٦) لوحة مستقلة الطيور والزهور " كُل ومرغ " امضاء محمد باقر منفذة بالألوان المائية على ورق مقوى محفوظة بمتحف بيت الكريتلية "جاير اندرسون"، القاهرة "تحت رقم سجل ٣٥٠ "

(لوحة ٢٧) لوحة مستقلة الزهور " كُل "امضاء على أشرف منفذة بالألوان المائية على ورق مقوى محفوظة بمتحف بيت الكريتلية "جاير اندرسون"، القاهرة "تحت رقم سجل ٣٥٢ "

(لوحة ٢٨) لوحة مستقلة الزهور والفراشات " كُل و پروانه" منفذة بالألوان المائية على ورق مقوى محفوظة بمتحف بيت الكريتلية "جاير اندرسون"، القاهرة "تحت رقم سجل ٧٧١"

DOI 10.21608/jguaa.2021.70968.1182 | أهداب محمد حسنى مصطفى جلال

(لوحة ٢٩) لوحة مستقلة الطيور والزهور " كُل وبروانه" منفذة بالألوان المائية على ورق مقوى محفوظة بمتحف بيت الكريتلية "جاير اندرسون"، القاهرة "تحت رقم سجل ٧٠١ "

(لوحة ٣٠) لوحة مستقلة الطيور والزهور " كُل وبروانه " منفذة بالألوان المائية على ورق مقوى محفوظة بمتحف بيت الكريتلية "جاير اندرسون"، القاهرة "تحت رقم سجل ٧٦٩"