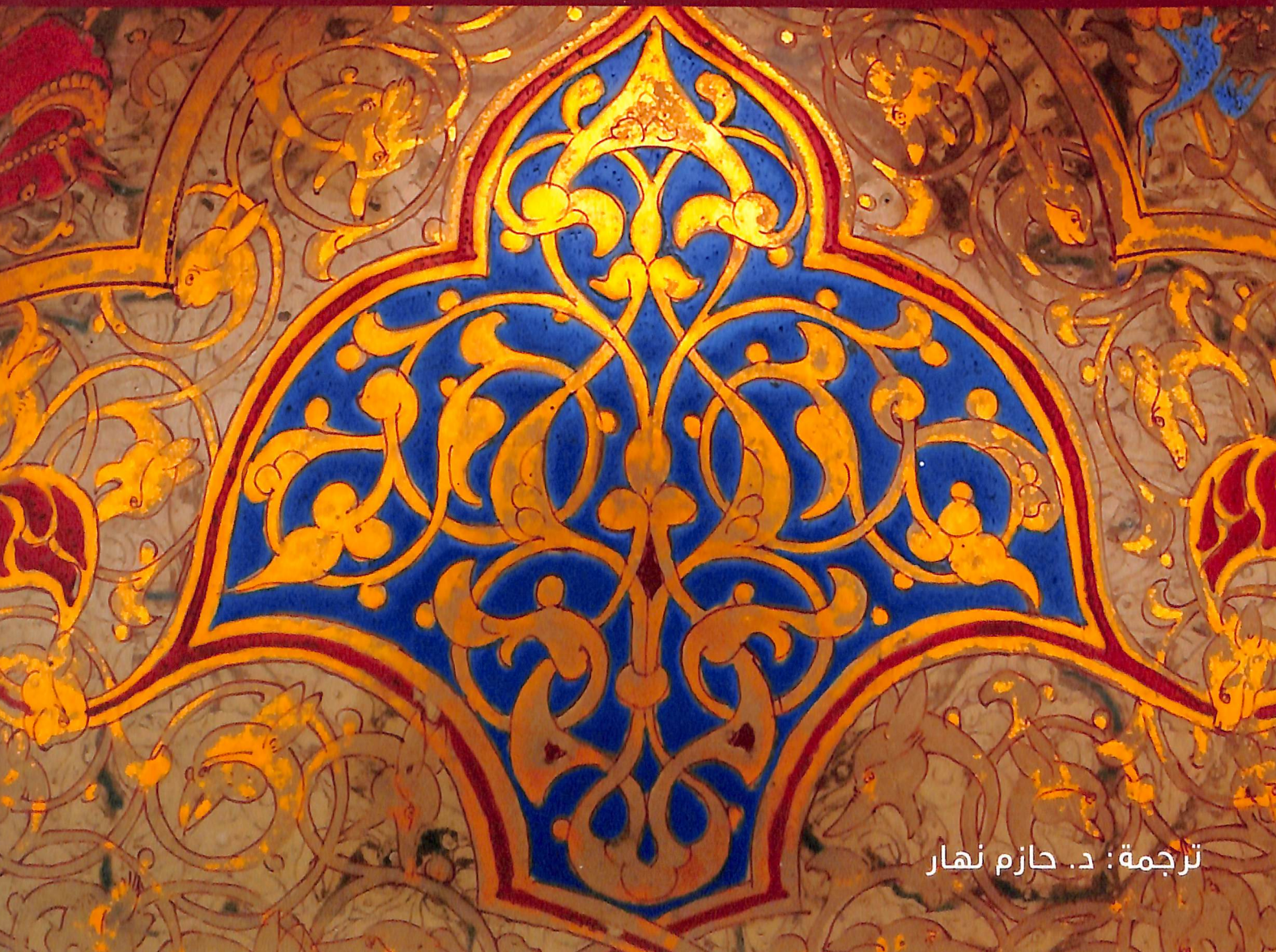
شيلا ر. كانبي

الفن الإسلامي



ترجمة: د. حازم نهار

نبذة عن المؤلفة:

مسؤولة قسم الفن الإسلامي في متحف المتروبوليتان. كما شغلت سابقاً مناصب إدارية وبحثية في متحف بروكلين ومتحف لوس أنجلوس للفنون ومتحف فيلادلفيا للفنون.
محاضرة زائرة في قسم الفن والآثار في كلية الدراسات الشرقية والأفريقية في جامعة لندن، في الفترة 2004-2005.
حصلت على الليسانس من كلية فاسار بدرجة امتياز، وشهادة الماجستير والدكتوراه من جامعة هارفارد.
عضو في مجلس المعهد البريطاني للدراسات الفارسية، وعضو في دائرة الفن الإسلامي في المعهد البريطاني للدراسات الفارسية، وعضو في جمعية الدراسات الإيرانية في الولايات المتحدة، وكذلك زميل في الجمعية الآسيوية الملكية.
ولها عدة مؤلفات وكتب ومنشورات، منها: «شعر الحب الفارسي» 2005، و«الفن والعمارة الصفوية» 2002.

نبذة عن المترجم:

طبيب ومترجم وكاتب وباحث في الشؤون السياسية والثقافية، وينشر في عدة صحف ومجلات عربية. وهو رئيس تحرير مجلة «المشكاة» التي تعنى بدراسات حقوق الإنسان، كما أنه باحث في المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات في الدوحة/قطر.

له عدد من المؤلفات الطبية والثقافية والفكرية، منها: «المخدرات وأثرها الطبي والنفسي على صحة الفرد والمجتمع» 2006، «سعد الله ونوس في المسرح العربي» 1999، «التأخر في المجتمع العربي وتجلياته التربوية في العائلة والمدرسة» 1997، «بناء سنغافورة»، إصدار مشروع «كلمة»، أبو ظبي 2012.

الفن الإسلامي

يدرس الكتاب التفاصيل الخفية للقطع الفنية الإسلامية المزخرفة، في محاولة لتكوين فهمٍ أوفى لأسلوبها ونهجها التصويري. ويستكشف أيضاً، من خلال تحديد المواضيع المرسومة على مجموعة متنوعة من القطع المختلفة، طبيعة انشغالات الثقافات التي صُنعت فيها هذه القطع.

فهذه الزخارف تتيح لنا نافذة نطلّ من خلالها على بيئة واهتمامات الناس، فقد جرى تصوير التسليات المُمتِعة، كالصيد والرقص وعزف الموسيقا، على العديد من القطع؛ وكذلك تشير رموز الأبراج الفلكية ورموز الشمس والقمر على الانبهار بالسماوات، بينما تنتشر عناصر الطبيعة والحيوانات الحقيقية والخيالية في كل مكان في الفن الإسلامي.

9789948171553

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

كلمة
KALIMA

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة
أطفال و ناشئة

شيلا ر. كانبي

الفن الإسلامي

ترجمة: د. حازم نهار

مراجعة: د. أحمد خريس

الطبعة الأولى 1434هـ 2013م
حقوق الطبع محفوظة
© هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة مشروع «كلمة»

N6260 .C3712 2012
Canby, Sheila R.
[Islamic art in detail]
الفن الإسلامي : نظرة تفصيلية / تأليف شيلا ر. كانبي ؛ ترجمة حازم نهار ؛ مراجعة أحمد خريس.–
أبوظبي : هيئــة أبوظبــي للسياحة و الثقافة، كلمة، 2012.
ص. 209 ؛ 21,5×21,5 سم.
مجموعة المتحف البريطاني.
ترجمة كتاب :Islamic Art in Detail.
تدمك: 978-9948-17-155-3
1-الفن الإسلامي.
أ-نهار، حازم. ب-خريس، أحمد.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:

Sheila R. Canby
Islamic Art in Detail
© 2005 The Trustees of the British Museum
First published in 2005 by The British Museum Press
A division of The British Museum Company Ltd
38 Russell Square, London WC1B 3QQ
www.britishmuseum.org

www.kalima.ae

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 300 6215 2 971+ فاكس: 127 6433 2 971+

إن هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة مشروع «كلمة» غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وتعبر وجهات النظر الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف وليس بالضرورة عن الهيئة.

حقوق الترجمة العربية محفوظة لـ مشروع «كلمة»
يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيها التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

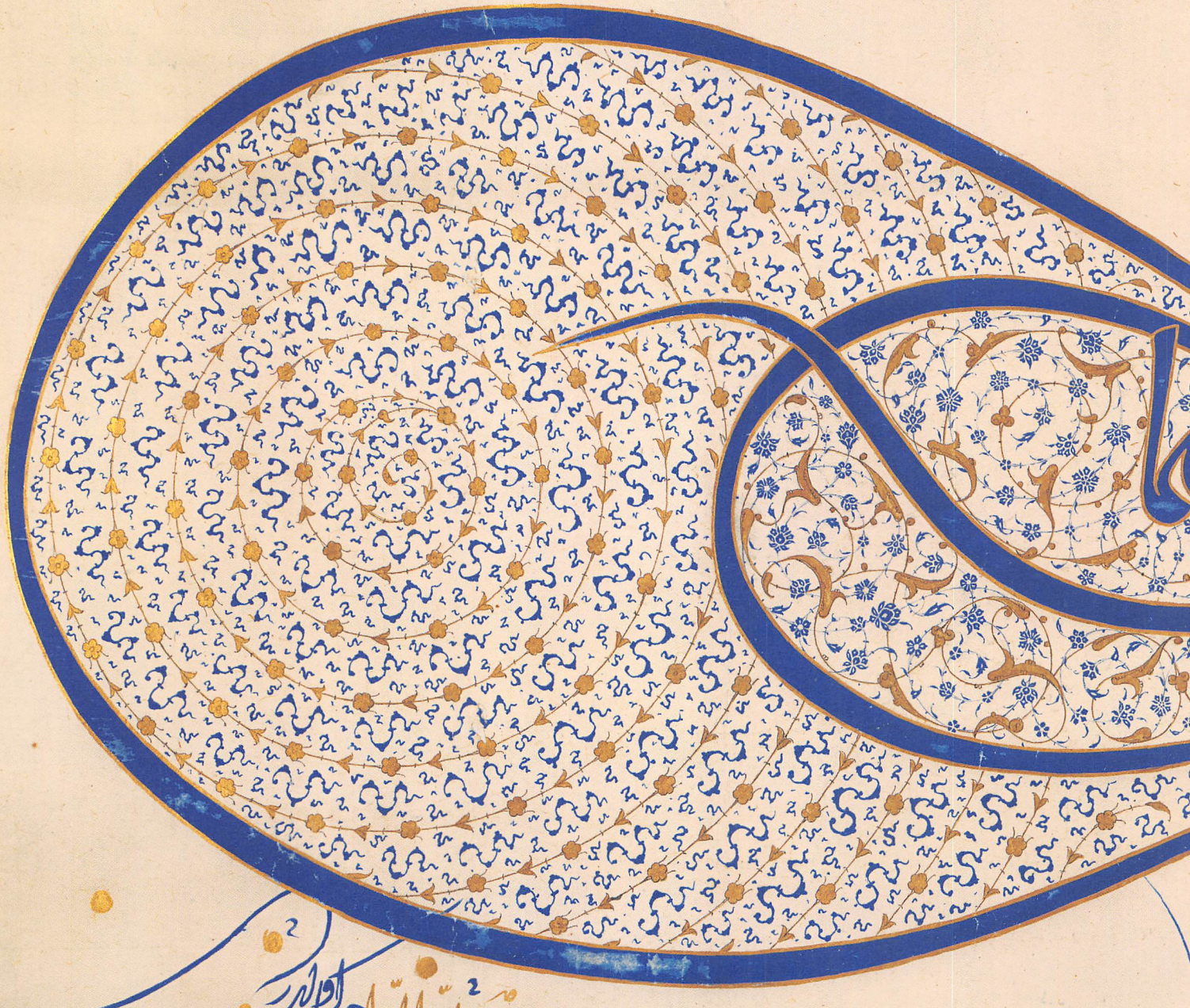
الفن الإسلامي

الفن الإسلامي

تأليف: شيلا ر. كانبي

نظرة تفصيلية

(مجموعة المتحف البريطاني)



صور الغلاف

الصفحة قبل السابقة: **وعاء كبير ذو قاعدة وتفاصيل من داخله وخارجه. تركيا العثمانية إزنيق Iznik، 1545–1550**، (انظر ص 100).

الصفحة السابقة: **طغراء السلطان سليمان العظيم (الذي حكم مابين 1520–1566)**. (انظر ص 19).

اليسار: **تفاصيل عثمانية، لشكل مقطوع من ورقة وألوان، النصف الثاني من القرن السادس عشر**. (انظر ص 90).

المحتويات

فاتحة 8

1– مقدمة: ما الفن الإسلامي 10

2– الدين والمُعتقدات 54

3– العالم الخارق للطبيعة 66

4– العالم الطبيعي 78

5– الولائم 106

6– الصيد 118

7– الحرب 126

8– الموسيقا 136

9– السلطة 148

10– معلومات إضافية 166

قراءات أخرى 166

منشورات المتحف البريطاني 168

مجموعات أخرى في المملكة المتحدة 170

أرقام تسجيل المتحف البريطاني 174

مسرد المفردات 175

هوامش المترجم وملاحظاته 177

فاتحة

كيف نعرف، حالما نتجاوز عتبة رواق متحفٍ ما، أنه يحوي فناً إسلامياً؟ ما الذي يجعلنا نشعر إن المصنوعات اليدوية فيه هي منتجاتٌ من العالم الإسلامي؛ صاحب الحضارة التي امتدت تاريخياً من إسبانيا حتى جنوب شرق آسيا؟

إن غرض هذا الكتاب دراسة تلك العناصر والمواضيع، التي تمكننا من تعريف أشكالٍ من الفن أنها إسلامية، على الرغم من امتدادها التاريخي الطويل – من عام 622م حتى الوقت الحاضر – وانتشارها الجغرافي الواسع: في شمال إفريقيا والشرق الأوسط وآسيا الوسطى وأجزاء من جنوب آسيا وجنوب شرقها، ناهيك عن مناطق التحول الأخيرة عبر أرجاء العالم. وبالطبع لا يمكن للمرء أن يتوقع أن فن العراق في القرن التاسع يشبه فن شمال الهند في القرن التاسع عشر، ومع ذلك فإن الخط العربي والأرابيسك والتصاميم الهندسية تتكرر كلها في فنون هذه البقاع والأراضي الإسلامية الأخرى، ويعاد تأويلها مع تعاقب العصور، وفي كل منطقة.

ولعل إحدى الأساطير الشائعة حول الفن الإسلامي أنه يتسم بالخوف من الفراغ a horror vacui ، مما يقوده إلى الإحجام عن ترك أي سطح فارغ أو غير مزخرف. وعلى الرغم من أن هذا يبدو من قبيل المبالغة والزيادة في التعميم، فإن أسطح كثير من القطع الإسلامية مُغطّاة فعلياً بزخارف، غالباً ما تكون صغيرة، وتدمج عدة أنواع من الزخارف. ولئن كانت صالات العرض أو الصور في المتاحف لا تُمكِّن أحدنا – حتماً – إلا من رؤية جانب واحد فحسب من القطع ذات الزخرفة الكثيفة، فإننا نستطيع في هذا الكتاب أن ندرس تفاصيلها الخفية، ونبدأ بتكوين فهم أوفى لأسلوبها وتقاناتها ونهجها التصويريّ. لكننا مع هذا، وعبر تحديد المواضيع المرسومة على مجموعة متنوعة من القطع المختلفة، يمكننا أن نبدأ بتقدير انشغالات الثقافات، التي صُنعت فيها هذه القطع، حق قدرها.

وعلى غرار فكرة الخوف من الفراغ، تسود بصورة واسعة فكرة أن الأشكال التصويرية مُحرَّمة في الفن الإسلامي. وليس هناك موضع في القرآن الكريم (كتاب المسلمين المقدس) ينصّ على تحريم تمثيل البشر أو الحيوانات. بل إن أحاديث النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – أو سنّته هي التي تشير إلى هذا التحريم. إن صورة الإنسان لم تظهر على نسخ القرآن الكريم، الذي هو حرفياً كلام الله، وهكذا فقد غدا الأمر بمثابة شريعة إلهية لا يمكن تحريفها. لقد غابت الأشكال الحيوانية والإنسانية عن

العمارة الدينية الإسلامية كالمساجد والمدارس الدينية، مع وجود استثناءات نادرة للغاية، ورغم ذلك تكثر صور البشر والحيوانات على الأشياء التي صُنِعت لاستخدامات دنيوية محلية، ومن أجل كتب العلوم والتاريخ والشعر والمنسوجات والقصور وبوابات المدن.

إن أنواع الزخارف الإنسانية والحيوانية والنباتية التي وجِدت في الفن الإسلامي تتيح لنا نافذة نطلّ من خلالها على بيئة الناس الذين صُنِعَت من أجلهم، واهتماماتهم. فقد جرى تصوير التسليات المُمتِعة، كالصيد والشرب والرقص وعزف الموسيقا، على العديد من القطع؛ وكذلك تشير رموز الأبراج الفلكية ورموز الشمس والقمر إلى الانبهار بالسماوات، في حين تنتشر الحيوانات الحقيقية والخيالية على كل مكان في الفن الإسلامي. والطبيعة موجودة أيضاً، دون تضمينات سرديّة أو إيقونية في العادة. وفي بعض الأحيان، قام الفنانون والحرفيون في العالم الإسلامي بتصوير المسيحيين أو غيرهم من غير المسلمين. وبالمثل، لعب المستشارون الروحانيون دوراً كبيراً في العديد من القصور الحاكمة الإسلامية، وكان الفنانون يكلَّفون بتصوير هذه الشخصيات.

لقد أتت الأشكال المعروضة في هذا الكتاب – كلها – من مجموعة المتحف البريطاني British Museum. أما السجاد والمنسوجات والأزياء، والعناصر المعمارية الكبيرة، فهي غير موجودة – بطبيعة الحال– في هذه المجموعة، وهكذا فهي غير متضمَّنة هنا، على الرغم من كونها مظاهر مهمة من الفن الإسلامي. وقد نُظِّم هذا الكتاب حسب المواضيع، مما يسمح أن تكون تفاصيل المعروضات التي تنتمي إلى تشكيلة متنوعة من المصادر الجغرافية والفترات الزمنية، موجودة جنباً إلى جنب. وعلى غرار وجبة مقبلات شرق أوسطية إلى حدٍ ما، يرمي هذا الكتاب إلى تشجيع القارئ على تذوق عينة متنوعة من الصور المعروضة. وبدلاً من التركيز على القضايا التاريخية للفن، فإن الهدف هو إيصال أعجوبة امتلاك وعاء خزف إسلامي أو إبريق معدني مُرصَّع، أو معاينة لوحة مصغرة جرى تكبيرها. إن براعة الفنانين الذين ابتكروا هذه الكنوز ومُخيّلتهم عظيمتان جداً. ولقد أنتجت القطع الفنية المعروضة هنا، في المقام الأول، بهدف متعة مالكيها؛ تلك المتعة التي يمكننا الاستمرار بالإحساس بها دون انقطاع حتى يومنا هذا.

ملاحظة: أبعاد القطع المعروضة في هذا الكتاب، وأرقام تسجيلها في المتحف البريطاني، موجودة في الصفحة (174).

1

ما الفن الإسلامي؟

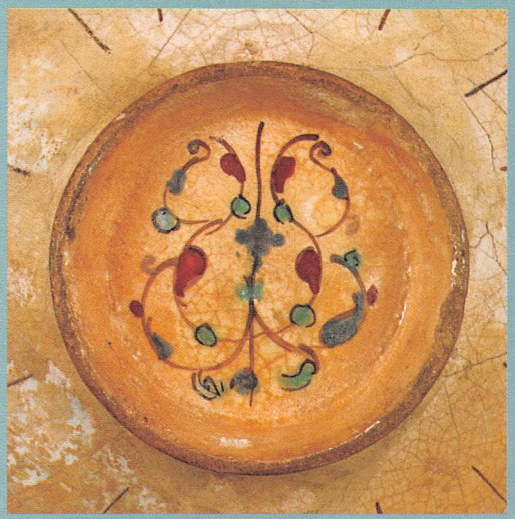
إن الأعمال المُصوّرة هنا قد أُنتجت على خلفيات معقّدة جداً من التاريخ، فالفنّ الإسلامي يتناول الأراضي الصحراوية والجبال والمستنقعات والسهول. إن كثرة السلالات التي حكمت هذه الأراضي من شأنها أن تشوّش أكثر المؤرخين صفاءً فكرياً، كما أن تكرار الحروب وحركات التمرّد والغزو والنزاعات المدنية قد تعطي انطباعاً أن حياة الفنانين ومن يرعاهم قد تكون أي شيء باستثناء أن تكون حياة هادئة مسالمة. مع ذلك، وعلى الرغم من الفوضى الظاهرة، حتى في فترات التفكك السياسي، خلق الفنانون تصاميم إبداعية رائعة مُزيّنة بنقوش ورسوم كان بيانها إيجابياً ومُبشِّراً بالخير.

وتماماً كما نفترض أن أي جسم مُزيّن بحروف صينية أو يابانية قد جاء من شرق آسيا، فإن وجود الخط العربي كذلك يدلّ على صلةٍ ما بالأراضي التي كان الدين الإسلامي سائداً فيها. فكل المسلمين يجلُّون اللغة العربية باعتبارها لغة القرآن، وهو الكتاب المقدّس الإسلامي: الذي يمثل نصّه كلام الله كما أُوحي به إلى النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – ولذلك فهو نص ثابت غير قابل للتغيير، إذ لا تتبدَّل فيه إلا أشكال أحرفه فقط. لقد تلقى محمّد – صلى الله عليه وسلم – الوحي من الله في أوائل القرن السابع، ومنذ وفاته سنة 632 م، التي دوِّنت بعدها كلمات القرآن، باتت الأبجدية العربية المؤلفة من ثمانية وعشرين حرفاً تُستَخدَم من جانب الناطقين بالعربية عبر شمال إفريقيا والشرق الأوسط، وصارت اللغات الأخرى الموجودة في المنطقة، مثل الأردية(1) والتركية والفارسية تُكتب أيضاً بالحروف العربية، مع حروف أخرى لتمثيل الأصوات الإضافية الموجودة في تلك اللغات.

ونظراً للمرونة التي تتمتع بها أشكال الأحرف العربية والرغبة الجليّة لدى المسلمين الأوائل في تمييز ثقافتهم عن ثقافة الشعوب الأخرى التي أخضعوها، فإنهم أعطوا الخصائص الزخرفية للخطوط العربية حقّها، واستغلوها منذ بداية العصر الإسلامي وما بعده.

وبالإضافة إلى الكتابة العربية، ثمة نوع من الزخارف على شكل لفائف كَرْمة مُعرِّشة يُدعى الأرابيسك، وهو يمثّل دعامة من دعائم التصاميم الإسلامية. وباعتبار أن الأرابيسك قد تطوّر عن اللفائف القديمة المتأخّرة وتزيينات ورقة الأقَنْثا الشوكية(2) لمناطق شرقي البحر الأبيض المتوسط التي مرت تحت حكم الرومان، فقد اكتسب الأرابيسك أشكاله المميّزة الخاصة به في العصور الإسلامية. وباعتماده على النباتات الملفوفة (كاللبلاب)، فإنّ الخصائص المعرِّفة للأرابيسك هي «العودة» اللامحدودة للكَرْمة، ممزوجة مع الأشكال المختلفة لزهورها وأوراقها، على شكل أزواج، منفصلة أو مجتمعة.

لقد ظهر الأرابيسك في الزخارف الذهبية التزيينية المحيطة بعناوين السور في نُسَخ المصاحف الأولى. إن الأرابيسك، كما يدل اسمه بالإنجليزية، هو شكل من الزخرفة المجرّدة المحدّدة بالعالم العربي، على الرغم من أننا في الواقع قد نجده في الفنّ الإسلامي من إسبانيا إلى جنوب شرق آسيا، ومن القرن العاشر حتى وقتنا الحاضر.



تفاصيل لقاعدة وعاء من المينا، إيران، مُوقّع من جانب «أبو زيد»، ويعود تاريخه إلى 583 هـ / 1187–8 م.

جسم خزفي من الكوارتز والصلصال ومزيج التزجيج stonepaste (3)، مع تزيينات تحت الزجاج وفوقه، وزجاج شفاف عديم اللون. ينبثق الأرابيسك الثنائي المتناظر من ساق مركزية.

الخط العربي

وبما أن الأرابيسك تزييني وليس تمثيلياً، فمن الممكن دمجه مع عناصر هندسية ونقوش وأشكال، ويشكّل في أغلب الأحيان مستوى واحداً فقط من عدّة مستويات تزيينية على أجسام متباينة، كالمشغولات المعدنية المرصّعة والسجاد. لقد قدم استخدامه شيئاً إضافياً إلى تعقيد التصميم الإسلامي عن طريق منحه التناغم والاستمرارية البصرية على مدى الوسط بكامله.

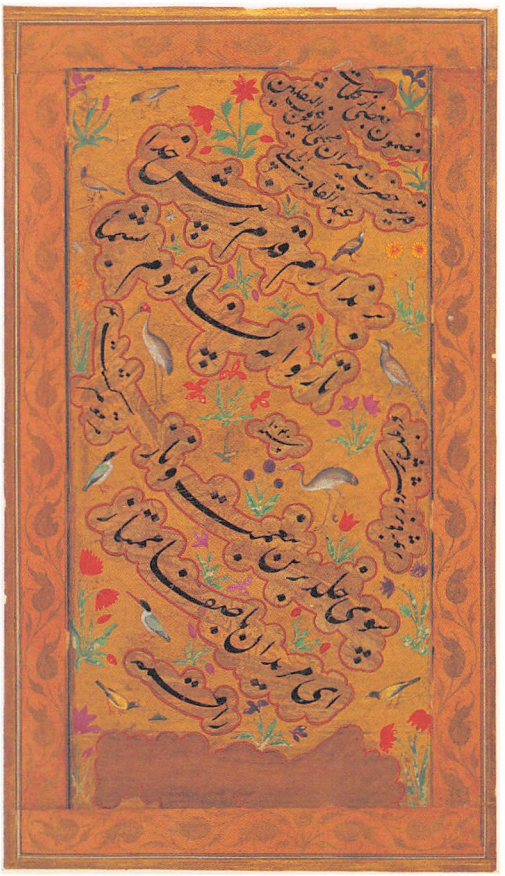
أما العنصر الأساسي الثالث فهو الهندسة. صحيح أن الزخارف الهندسية يمكن أن توجد في أنسجة العصر الروماني والعصر القديم وفسيفسائهما، إلا أنها قد حققت دوراً مهيمناً أكثر بكثير في التصميم الإسلامي، فقد ظهرت الأشكال النجمية والمضلّعات في كلّ الفنون، وكانت مصدراً لكثير من التزيينات المعمارية. وزيّنت العقد البسيطة الكتابة، بالإضافة إلى لفائف الأرابيسك. وعلى غرار الخطوط العربية والأرابيسك، فإن الأشكال الهندسية متعدّدة الاستخدام بشكل كبير، ويمكن أن تكون معقدة للغاية.

كما أن أشكال البشر والحيوانات لعبت دوراً مهماً في مجموعة المفردات التزيينية للفنّ الإسلامي. وقد وسّعت استخداماتها المدى

تفاصيل من خرطوش قلم (قياسي)، إيران، أواخر القرن السابع عشر. نحاس مذهّب مع نقوش مُخرَّمة وزخرفة أزهار. جعفر وموسى، اسمان من أسماء أئمة الشيعة الاثني عشر (قادة مُرشَدون إلهياً)، وهما منقوشان هنا بشكل يحاطان فيه بأرابيسك من الأزهار. إن استطالة الحروف في كلّ اسم تسمح بالتوازن عبر الخرطوش.

الكامل من وظائف قصصية معيّنة إلى نماذج قياسية للتزيين. وعلى سبيل المثال، تحوي القصور التي تعود إلى القرن الثامن في سورية والأردن رسوماً جدارية ومنحوتات مُجسَّمة لأشكال بشرية، وفسيفساء أرضيات لأشكال حيوانية. وفي أغلب الأحيان فإنها تكون مؤطَّرة بشرائط من النباتات، أو موضوعة ضمن مشهد طبيعي بأسلوب معين. وفي حين أن لبعض تمثيلات البشر والحيوانات هذه معنى أيقونياً، وإن بدا غير مفهوم حالياً بصورة جيدة، فإن بعضها الآخر كان لمجرد الزينة فقط. وقد امتدت هذه الثنائية عبر تاريخ الفنّ الإسلامي، حتى بعد تصاعد إنتاج المخطوطات المصوّرة من القرن الثالث عشر وما بعده. وقد دُمجَت الأشكال الإنسانية والحيوانية في النقوش أحياناً مع أشكال الأحرف العربية، أو مع الكَرْمة وأوراق لفائف الأرابيسك؛ إذ غالباً ما استُخدِمت كأدوات تزيينية بحتة.

وحتى في القرن السابع، فقد اعتمد شكل التخطيط العربي على استخدامها، إذ استُخدِمت في المصاحف المبكّرة إلى حد كبير



أشكالٌ مربّعة ذات أسلوب محدّد تماماً من الحروف، وكذلك على العملات المعدنية بخط دُعِي باسم الخط الكوفي. وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب في الكتابة أُلغي في نهاية الأمر وحل محلّه الكتابة بالأحرف المستديرة من أجل نَسخ القرآن، فقد استمر استخدامه للنقش على الحجارة في الأبنية وشواهد القبور، وفي

صفحة من الشعر بخط نستعليق، من الهند المغولية. نُسخت في بُرهانبور(10) Burhanpur، ومؤرخة بتاريخ 1140 هـ / 1630– 1631 م.
نظراً لأن خط النستعليق الأنيق أو الخط المعلّق مناسب تماماً لطريقة الأشطر المقفاة في الشعر الفارسي، فقد كُتبت بشكل قطري. تُعرب هذه القصيدة عن رغبة صوفية للاقتراب من الله والتوحد معه في الجنة. ربما يحتوي الجزء المحو في أسفل الصفحة اسم الأمير دارا شيكوه Dara Shikoh، الذي عاش في بُرهانبور Burhampur في عام 1630 مع أمّه ممتاز محل(11) Mumtaz Mahal وقتل في عام 1659، بناء على رغبة أخيه أورغانزيب Aurangzeb.

اللوحات الخشبية وعناوين فصول الكتب، بالإضافة إلى الأجسام المحمولة. وقد احتفظ الخط الكوفي، كشكل قديم وتذكاري للكتابة، بجاذبيته وجودته المعمارية باستخداماته الملائمة عبر طيف الفنّ الإسلامي.

تمتلك الأبجدية العربية 28 حرفاً ترتكز على 17 شكلاً تتمايز فيما بينها بالنقاط الموضوعة فوقها أو تحتها. وفي النقوش المبكّرة على الأبنية، كما في قبّة الصخرة التي تعود إلى 691–692 ميلادي، أو في العملات المعدنية أواخر القرن السابع، استخدمت الأشكال الأساسية للأحرف العربية دون نقاط فوق الأحرف أو تحتها، ومع مرور الزمن أضيفت النقاط لتفادي التشويش، وازداد استخدام الخطوط ذات الأحرف المستديرة. تُقرأ المخطوطة العربية من اليمين إلى اليسار مما يؤثّر على تدفق الأحرف المتّصلة مع بعضها بصورة طبيعية. وكما الحال في الأبجدية اللاتينية أو الرومانية، فقد تطورت أنماط الخطوط العربية استجابةً لحاجات معيّنة، كالكتابة السريعة للاستعمال الشخصي غير الرسمي، والكتابة بالخطوط المدوّرة الأنيقة لنسخ المخطوطات اليدوية.

ومع حلول القرن العاشر، انتشر الإسلام إلى الغرب حتى إسبانيا، وإلى الشرق حتى وسط آسيا ونهر السند، مما جعل من الضروري توحيد الأنماط المدوّرة للخطوط العربية. وهكذا قام محمد ابن مُقلة(4)، وهو وزير في المحكمة العباسية في بغداد، وكان أيضاً خطاطاً (940 ميلادي)، ومن بعده ابن البوّاب(5) (1022 م)، بتحديد ستّة أنماط من الكتابة المتّصلة استناداً إلى نظام صارم في نسبة أجزائها. في المرحلة الأولى، كان المقصود من هذه الأنماط: النَسخ، والثُلُث، والمُحقَّق، والطَوقي، والرَيحان(6)، والرُقعي، أن تجاري جمال الخط الكوفي، وبذلك تكون مناسبة لنسخ القرآن. لقد كانت الوحدة الأساسية التي بني عليها النظام كوحدة قياس هو المُعيَّن (شبه منحرف متساوي الأضلاع)، الذي يمثل

النقطة المستخدمة فوق الأحرف وتحتها. ومن مضاعفات هذه النقطة حين نرصفها فوق بعضها، نحدّد ارتفاع كلّ حرف من الأحرف وعرضه في كلّ نمط من أنماط الخط الستّة.

وحسب ما ترويه الأسطورة، فإن الكاتب مير علي السلطاني (1340–1420)، الذي عمل لدى حفيدين من أحفاد تيمورلنك(7) في تبريز شمال غرب إيران، قد رأى حلماً بطيران الإوز، وأنه قد وُجِّه من جانب علي، صهر النبي محمد والخليفة الرابع(8)، لمحاكاة أشكالها بشكل من أشكال الكتابة، مما دفع مير علي إلى اختراع خط جديد يُدعى نستعليق(9) nasta῾liq. وناسب هذا «الخط المعلّق» بشكل ممتاز نسخ الشعر الفارسي، خصوصاً في المقاطع المقفّاة، بسبب التشديد على بعض الأحرف كنتيجة لتطاولها القطري. وعلى الرغم من ندرة استخدام خط النستعليق لنسخ القرآن، فإنه أصبح أسلوب الكتابة المهيمن في إيران، بدءاً من القرن الخامس عشر وما بعده.

إن إصدار الوثائق الرسمية قدّم لحكومات الإمبراطوريات الإسلامية اللاحقة (الإمبراطورية العثمانية التركية والصفوية الإيرانية والمغولية الهندية) فرصة لتطوير أشكال خاصّة من الكتابة والمونوغرامات(12) monograms. وأحد أكثر هذه الأشكال إثارة للدهشة هو الطغراء(13) tughra، وهي الرمز المخصّص لكلّ سلطان عثماني من القرن الرابع عشر وما بعده. وقد تألفت هذه الأداة من أحرف تشكّل اسم السلطان، مع حلقات تمتد إلى اليسار وتتخذ امتداداً طولانياً باتجاه الأعلى. والطغراء مثال على تكيّف الأحرف العربية، وهو الأمر الذي أتاح للفنانين من كلّ الأوساط جمع النصوص المكتوبة مع عناصر نباتية وهندسية وأشكال حيوانية ومجسمات بشرية مع الحفاظ على وضوح النقش.

تفاصيل من حواشي زخرفية لمصحف، إيران والهند (؟)، القرن الرابع عشر. الحبر والألوان المائية غير الشفافة والذهب على الورقة.
إلى اليسار: عبارة «عليه السلام» من الحديث (سنة النبي) مكتوبة بالخط الكوفي، وهو أسلوب قديم أعقب القرن الثالث عشر، وربما يكون نقش الحديث في وقت لاحق للنصوص القرآنية.

اليمين: خط المحقق الفخم الذي نُسِخَ به لفظ – والله – هو أحد الأنماط الستّة للكتابة، الذي أتقنه الخطاط ياقوت من القرن الثالث عشر في بغداد. وقد كان أسلوب الخط هذا مُفضَّلاً من جانب كَتَبة القرآن منذ أواخر القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر. إن المفارقة بين استطالة الألف (الحرف الأول في اللغة العربية)، وتسطُّح وامتداد الأحرف التي تنتهي تحت السطر، تُضفي إيقاعاً اعتبِرَ مناسباً تماماً لنَسخ القرآن.

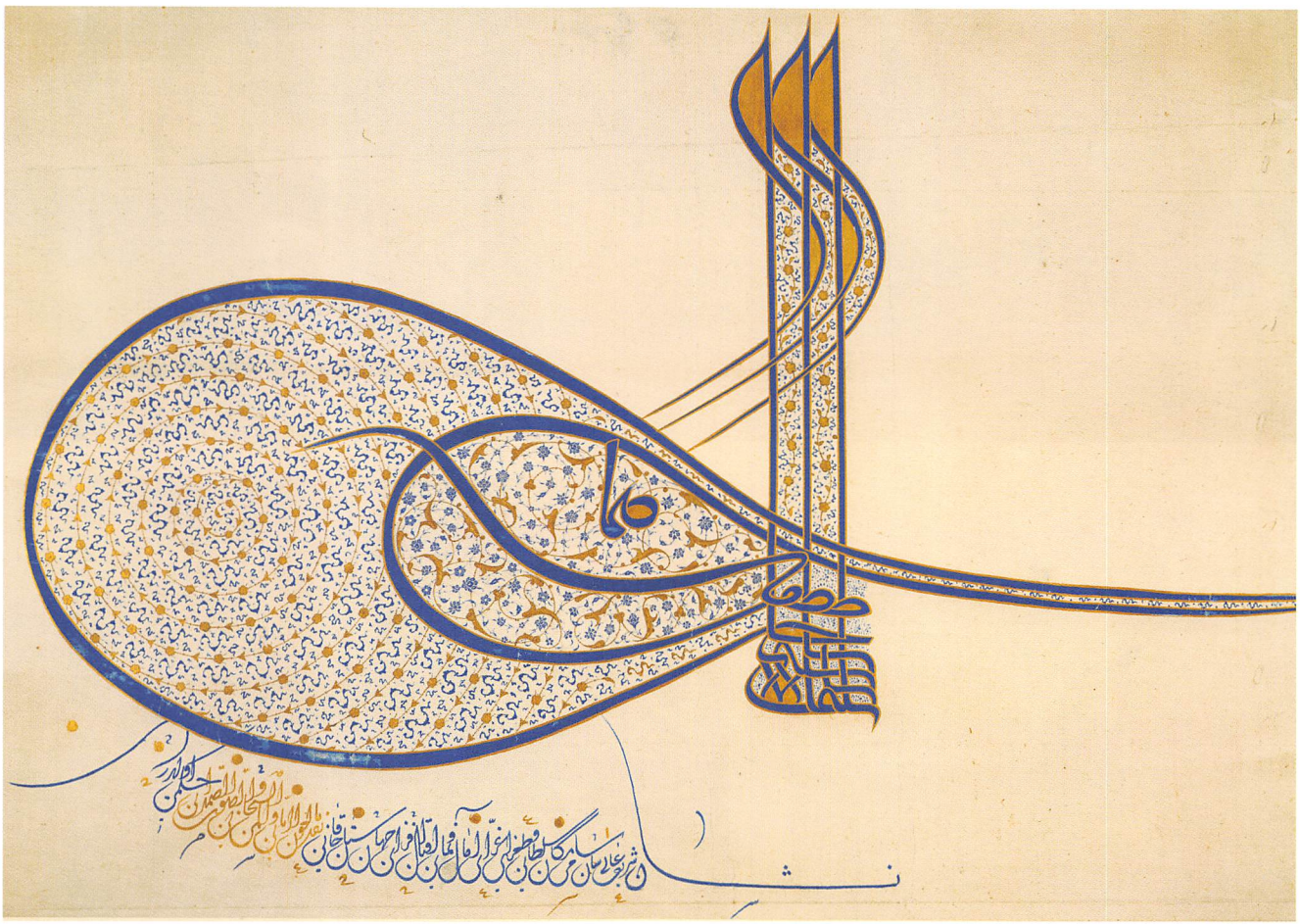
توقيع من مقلمة/حافظة قلم نحاسي، مُرصَّعة بالفضة والذهب، إيران، مؤرّخ 680 هـ/ 1281 م.
النقش بخط النسخ، وهو أحد الأنماط الستّة للكتابة المتّصلة، وينص النقش على أن محمود بن سنقر(14) قد صنع صندوق القلم في عام 680 هـ/ 1281 م. وكان التوقيع الصغير جداً منقوشاً على جانب الصندوق، تحت المِشبك.

تفصيل من طغراء السلطان سليمان العظيم(15)

كانت الطغراءات توضع على ترويسة الوثائق والرسائل العثمانية الرسمية. وهذه الكتابة، خارج الشعار نفسه، هي بالخط الديواني، وهو طراز من الخطوط يستخدم على وجه التحديد من جانب الكُتَّاب ضمن إدارة البَلاط الحاكم.

طغراء السلطان سليمان العظيم (الذي حكم مابين 1520–1566)، من تركيا العثمانية، منتصف القرن 16. ألوان مائية معتمة وذهب على ورق.

ابتداء من القرن 14 وما بعده، كان لكل سلطان عثماني مونوغرام (أو علامة) خاص به فقط، يُدعى الطغراء، وتتألف الأخيرة من اسم الحاكم وأسماء أسلافه مكتوبة في أسفل ثلاثة أعمدة طويلة مع شكلين بيضاويين ممتدين إلى اليسار.



تفصيل لوعاء مطلي بالمينا، إيران، مُوقع باسم «أبو زيد»، يعود إلى 583 هجري / 1187–1188 ميلادي. جسم خزفي من الكوارتز والصلصال ومزيج التزجيج stonepaste، مع زخارف تحت الطلاء الزجاجي وفوقه، وطلاء زجاجي شفاف عديم اللون.

يتضمّن النقشان المرئيان أدناه شريطاً من الخط النسخي مكتوباً على عجل داخل الإطار، ونقشاً بالخط الكوفي لتمنيات طيبة متكرّرة. العديد من أمثلة هذه القطع الفاخرة المشوية مرّتين، التي تعود إلى أواخر القرن الثاني عشر، يبرز صوراً ملكية ممزوجة مع النقوش.

تفاصيل من عنق إبريق «بلاكاس Blacas» وجانبه، شمال العراق، الموصل، تعود إلى 629 هجري / 1232 ميلادي. نحاس أصفر مُرصَّع بالفضة والنحاس.

يبدو على جانب معيَّن من عنق هذا الإبريق (يسار) اسم «شجاع بن منعة الموصلي(16) Shuja° bin Man°a al-Mawsili» المنقوش بعناية بالخط النسخي. إن الاسم والتاريخ والمكان الموجودين على القطعة أتاحت معلومات أساسية مكنت العلماء من تمييز مدرسة صُنّاع الأشغال المعدنية في الموصل في القرن الثالث عشر. أما الكلمات بالقرب من قاعدة الإبريق فهي للمباركة بالصحة والعافية والإجلال، مكتوبة بالخط الكوفي مع أحرف عمودية بشكل مبالغ فيه (أعلاه)، بالتناوب مع أشكال دائرية تحتوي على نسختين من النقوش المتشابكة، التي تميز تصميم الأشغال المعدنية في الموصل إبان هذه الفترة.

شاهدة ضريح جلال الدين علي Jalal al-Din °Ali على شكل محراب (كوّة للصلاة)، إيران، كاشان(17) Kashan، القرن 13–14. بلاطات خزفية مع زخارف مقولبة ومُطبّقة، وكوبالت وطلاء زجاجي أبيض غير شفاف، وطلاء زجاجي فوقي لمّاع.

من الممكن أن تكون هذه البلاطات هي الجزء الداخلي من تكوين أكبر بكثير يتضمَّن ألواحاً عليها تاريخ وفاة المتوفى، وتفاصيل زخرفية مُتقَنة. يتألف النقش داخل القوس ذي الوريقات الثلاثة وتحته، من أسماء سبعة أجيال من القضاة، الذين ينحدر المتوفى منهم. أما الكلمات المحاطة بإطار في المركز فهي آية من السورة الثانية من القرآن. وقد كُتبت النقوش جميعها بخط الثُلث، وهو خط متصل، مناسب تماماً للاستخدامات في النُصب التذكارية.

الهندسة

تقع الهندسة في قلب التصاميم الإسلامية. وكما كانت النقطة المعينية الشكل، هي الوحدة الأساسية لتحديد نسب أبعاد الحروف العربية، فإن الأشكال الهندسية المستوية كذلك (كالدائرة والمثلثات والأشكال الرباعية والمضلعات وأجزائها)، هي جزء من الأساس، الذي ترتكز عليه الزخرفة اللاتصويرية nonfigural decoration في كلٍ من القطع والهياكل في الفن والعمارة الإسلاميين. تعمل الهندسة – من المضلعات والمستطيلات البسيطة المُستخدَمة في تكوين الإطارات حتى التشابكات المعقدة جداً من النجوم والمضلعات غير المنتظمة – كمبدأ تنظيميّ على سطوح المدى الكامل للأوساط المُستَخدَمة.

وتمتلك الهندسة تجارب سابقة في فنون الآثار القديمة المتأخرة والفن البيزنطي في شرق المتوسط وشمال إفريقيا. لكن ما يميز الزخرفة الهندسية في الفن الإسلامي عن سابقاتها هو كلٌ من التشديد عليها، وتنوعها الشكلي الرائع. ولئن كانت مُعيّنات أو أشرطة الزخرفة الرئيسة لدى الإغريق، على سبيل المثال، موجودة في العديد من سياقات ما قبل الإسلام، فإن مثل هذه الأشكال جرى تكييفها وتغييرها تغييراً كبيراً، أو أنها قد زُيِّنت بزخارف إضافية في الفن الإسلامي.

وكما الحال مع العديد من العناصر الزخرفية الأخرى في الفن الإسلامي، نمت الهندسة خلال القرنين السابع والثامن، وكانت ابتداءً من القرن التاسع وما بعده سمةً قياسية للزخرفة الإسلامية. أما أسباب التوطيد الراسخ للهندسة كواحدة من الأساليب المهيمنة في الزخرفة الإسلامية، فليست واضحة تماماً. لكن، ربما تكون البيئة الفكرية في بلاط الخلفاء العباسيين من القرن التاسع حتى القرن الحادي عشر قد لعبت دوراً في توليد اهتمامٍ بالرياضيات امتد إلى ما هو أبعد بكثير من حدودٍ البلاط بحد ذاته.

ففي عهد هارون الرشيد(18) (حكم ما بين عامي 786–809)؛ الخليفة الذي خلّدته حكايات ألف ليلة وليلة، جرت

ترجمة العديد من أطروحات إقليدس(19) Euclid . وخلال عقدين من وفاة هارون الرشيد كان الخوارزمي(20) قد فسَّر النظام العشري، و«أسّس» علم الجبر الحديث في بيت الحكمة(21) House of Wisdom في بغداد. وقد أدى الحماس المحيط بأعمال الخوارزمي إلى المزيد من التطورات في الرياضيات والهندسة في القرنين العاشر والحادي عشر، بما في ذلك المزيد من الترجمات للمصادر اليونانية والاستكشاف المستمر للأنظمة الرياضية الهندية. وقد وجدت هذه الأفكار الجديدة تطبيقاتٍ عملية ولاسيما في حسابات تقسيم العقارات، والاستخدامات الحسابية التي يُجريها موظفو الدولة. لقد كان الناس حتى منتصف القرن العاشر يقومون بالحسابات عبر الحساب الذهني أو عن طريق كتابة الأرقام على لوحٍ مغطى بالرمال. لكن أسلوب الحساب تغير بأكمله بعد مخطوطةٍ كُتبت في منتصف القرن العاشر تشرح كيفية استخدام الوسيلة المُتبنّاة حديثاً، باستعمال الورق والقلم لإجراء العمليات الحسابية.

وبسبب أن منافع مثل هذه التحسينات قد قُبض عليها في وقت مبكر عبر المجتمع الإسلامي في العصور الوسطى، فليس من المستغرب أن الفنانين قد رغبوا في تطبيق الأفكار الجديدة في إبداعاتهم. وكما توضح كثرة الزخرفة الهندسية على الأجسام الإسلامية، فإن الانتقال من شكل إلى آخر (كتحوّل النجوم ذات النقاط الثمان إلى مثمَّنات) يُجسِّد المكافئ الرياضي للتلاعب بالكلمات. وأكثر من ذلك، فإن تضمين اللاتناهي الموجود في تداخل المضلعات الممتدة، خارجاً من نجمة مركزية، يحاكي الجدل الحاصل في القرنين التاسع والعاشر بخصوص الأرقام اللامتناهية.

تفصيل لشكل مُثمّن من إبريق «بلاكاس Blacas»، شمال العراق، الموصل، مُوقّع باسم شجاع بن مَنعة، ومُؤرّخ بتاريخ 629 هجري / 1232 ميلادي. نحاس أصفر مُرصّع بالفضة والنحاس.

مثمّنات ودوائر تحوي جدلات أو نقوشاً شبكية فضية مرصّعة، ومتوضّعة في مركز كلّ وجه بشكلٍ يُرقّط أشرطة زخارف النقوش الكتابية والتصويرية على هذا الإبريق.

وحتى عندما تغير المناخ الفكري في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، واصل الفنانون تزيين أعمالهم بعناصر زخرفية هندسية، وكانت فكرة كفاءتها ومدى ملاءمتها في الفن الإسلامي راسخة جداً.

وعلى الرغم من أن الأشكال الهندسية تضمّنت في كثير من الأحيان عناصر نباتية وحيوانية أو عبارات كتابية مقتبسة، فإن بعض المناطق وبعض الفترات الزمنية أكّدا على الهندسة أكثر من الأنواع الأخرى للزخرفة. وهكذا، فإن المدارس الدينية في القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر في المغرب المرينية(22) Merinid Morocco ومعظم الغرف النصرية Nasrid rooms في قصر الحمراء(23) Alhambra في القرن الخامس عشر مُغطّاة بوفرة من الأنماط الهندسية من القرميد والخشب والجص. ويحوي بعضها عناصر زخرفية نباتية وبعضها يحيط كإطار بنقوش على أرضية نباتية، لكن الانطباع الرئيس هو تقريباً نمط هندسي مسبِّب للدوار على كل سطح. وخلال الفترة نفسها، استكشف أيضاً مزخرفو المخطوطات المصريون والسوريون وصنّاع الأشغال الخشبية إمكانيات الأنماط الهندسية المتتابعة، في حين أن صنّاع الأشغال

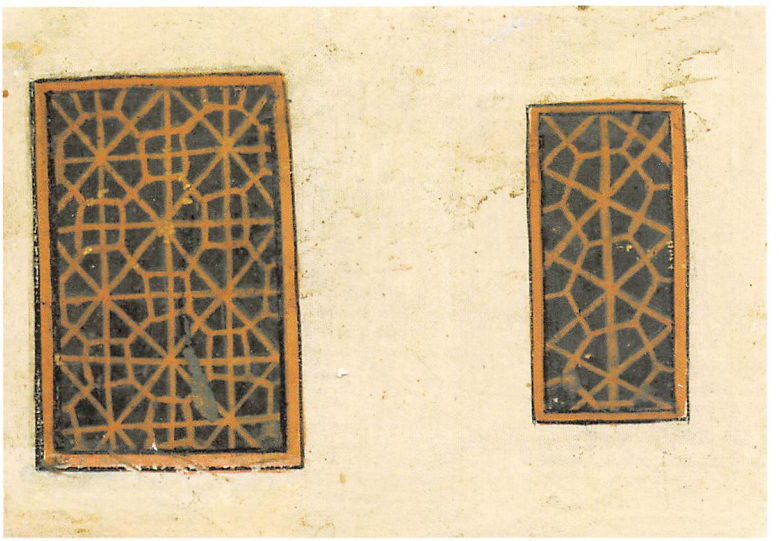
المعدنية والزجاجية والخزفية فضلوا تطويق بضاعتهم بنقوش كبيرة وأشرطة الزخارف النباتية.

أما في المناطق الأبعد شرقاً، في العراق وإيران وأفغانستان، فقد حافظت التقاليد العريقة في تصوير الإنسان والحيوان على حيويتها، وبدت التصاميم الهندسيةُ المعقدة بمثابة أطرٍ وعناصر حشوٍ على كثير من القطع الخزفية والمعدنية في القرن الثاني عشر حتى القرن الرابع عشر. وانطلاقاً من نزعة التصاميم الهندسية الدقيقة على القطع المعدنية والمخطوطات الزخرفية في إيران وآسيا الوسطى في القرن الخامس عشر، تراجَع الاهتمام بالهندسة، وركزت الأنماط الزخرفية السائدة في تركيا العثمانية ومصر والمشرق وإيران الصفوية(24) Safavid Iran وآسيا الوسطى الأوزبكية Uzbek Central Asia والهند المغولية(25) Mughal India، على عناصر زخرفية من الأزهار والنباتات، على الرغم من أن لفائف الكَرْمة المُعرِّشة على القطع الإسلامية – لاحقاً – قد اعتمدت على أنظمة الأجزاء المتناسبة وأشكال أساسية هندسية في جوهرها.

تفاصيل عقدة لانهائية من كتابة قرآنية، إيران والهند (؟)، القرن الرابع عشر. حبر وألوان مائية معتمة وذهب على ورق.
يُشكّل تقاطع الخطوط الحمراء في وسط العقدة أدناه مُعيّناً تزينه أنشوطات ذات زوايا في الأعلى والأسفل، وامتدادات على هيئة دموع إلى اليسار واليمين.

بتمركزها على مربع أسود صغير، تُشكّل الخطوط المتقاطعة ذات اللون البني الفاتح أدناه تصالباً على الرؤوس الأربعة الأساسية وتصالباً أكبر على القطر، حاصرة أربعة أطرٍ زخرفية بسيطة. وتتألف الزهرة الرباعية من أربعة أنصاف دوائر تتقاطع مع الصليب القطري.

تفصيل من «فريد يراقب مشهداً مخموراً»، داستان أمير حمزة(26)Dastan-I Amir Hamza ، الهند المغولية، 1562–1579 ميلادي. ألوان مائية معتمة وذهب على ورق.
هذه القبة المكسوّة بنقوش مُذهّبة ونجوم سداسية خضراء ومضلعات سداسية حمراء، هي تفسير تصوّري لزخرفة معمارية هندسية. تُستخدم مثل هذه الكسوة على الجدران أكثر بكثير من استخدامها على القباب، وفي الهند المغولية لم تكن معظم القباب مكسوّة على الإطلاق.



تفصيل من «فريد يراقب مشهداً مخموراً»، داستان أمير حمزة Dastan-I Amir Hamza ، **الهند المغولية، 1562–1579 ميلادي. ألوان مائية معتمة وذهب على ورق.**

تتألف تعريشة هاتين النافذتين من مثمنات ومربعات على اليسار، ومسدَّسات على اليمين. وكل مضلّع مشطور بخطوط أفقية وعمودية.

الزهور والكرمة في الجزء الداخلي وفي فصوص الخطوط الخارجية أعلاه، تضيف تشويقاً إلى الشكل البيضوي الرئيسي. وتظهر مثل هذه العناصر الزخرفية كميداليات تتوسط المركز في أغلفة الكتب والسجاد.

رأس الصولجان الكبير مزيّن بنجمة ثمانية ذات خطوط خارجية إشعاعية تحصر مسدَّسات ومثمنات غير نظامية قبل أن تتبدَّد في المزيد من النجوم.

الأرابيسك

لقد عمل الأرابيسك – وهو لفيفة مع عناصر متكرِّرة وتبادلية من الزهور وأوراق النباتات، تتصل بكَرْمة مُعرِّشة – شأنه كشأن الزخرفة الهندسية، كأداة للتأطير والحشو في الفن الإسلامي. ونظراً لنشوء الأرابيسك من زخرفة الأقَنْثا الشوكية الأثرية المتأخرة ولفائف الكرمة، فإنه يتميز بتموّجه الإيقاعي. وعلى غرار بعض الزخارف الهندسية، يمكن أن يتضمن الأرابيسك تصميماً لانهائياً دون وجود بداية أو نهاية مُحدَّدة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن المنحى التبادلي للكَرْمة المُعرِّشة في الأرابيسك هندسيٌ أكثر منه طبيعي. ومن العوامل التي تساعد على وجود النمط اللانهائي للأرابيسك، نمو أوراق الشجر والزهور أو غيرها من العناصر الزخرفية بعضها عن بعض، بدلاً من نموها عن ساقٍ وحيدة.

قد يكون الأرابيسك، من حيث عمله كإطار لعناصر أخرى من تكوينٍ ما، بسيطاً متكرراً ومحصوراً ضمن شريط ضيق بين عناصر تصميم أكبر، كالنقوش أو النقوش المصغرة التصويرية. أما بالنسبة إلى عمل الأرابيسك كحشوٍ، فيمكن أن يمتد إلى فجوات أيِّ تكوين. وفي حالات أخرى، يمكن أن يلعب الأرابيسك وحده دوراً رئيساً ويغدو موضع تركيز الزخرفة. وثمة سمة خاصة للأرابيسك هي التعدُّد الملحوظ لاستخداماته، سواء في الشكل أو الوظيفة، مما أسهم في بقائه طويلاً في الفن الإسلامي.

وقد أشار العلماء إلى أن العديد من العناصر النباتية التي تُشكِّل الأرابيسك لم تكن حكراً على الفن الإسلامي وحده، لكن استخداماتها وتوزّعاتها الجغرافية كانت فريدة من نوعها في العالم الإسلامي، الذي كان مُوحَّداً سياسياً لعدة قرون بعد وفاة النبي محمد ذلك العالم الذي وحّده الدين مدة طويلة جداً. وقد كفلت التجارة وتبادل الأفكار من إسبانيا الى آسيا الوسطى وما وراءها، انتشار أنواع محدَّدة من الزخرفة كالأرابيسك. وكما هي الحال مع الهندسة في الفن الإسلامي

قارورة الحاج، سوريا، 1340–1360. زجاج مُذهّب ومطلي بالمينا.
نموذجان من الأرابيسك يغطيان الجانب المدوّر من هذه القارورة. اثنان من الأشكال الثلاثية الورقات متداخلان يحتويان على أرابيسك متناظر ونموذجي جداً. وحوله كَرْمة مُعرّشة لولبية تنتهي محالقُها tendrils برؤوس حيوانية وبشرية.

الباكر، تحرَّر الأرابيسك من ارتباطه بسابقاته من الزخارف الأثرية المتأخرة بصورة تدريجية، لكنه أصبح واضحاً بشكل متزايد ابتداءً من القرن العاشر وما بعده؛ إذ بدأ تقيُّده الصارم بالتناظر يتضاءل، وبدأت الكَرْمة المُعرِّشة والأوراق تلتف أو تتدفق خارج إطارها الهندسي.

يتكوّن أبسط شكل للأرابيسك من ساقٍ تنبثق عنها أوراق نخيل منقسمة. لكن بحلول القرن الحادي عشر، توسع استخدام الأرابيسك لتزيين النقوش وملء الفراغات بين العناصر التركيبية من جميع الأنواع. وربما يكون تطور عملية دمج الأرابيسك مع الكتابة قد بدأ مع ما كان يُدعى بحروف الخط الكوفي المُزهَّرة والمُورَّقة التي وجدت في وسائط مختلفة، من المنسوجات اليمنية إلى خزفيات نيسابور(27) Nishapur في القرن العاشر. ولئن كانت هذه العناصر الزخرفية الزهرية والنباتية قد حسَّنت الحروف العمودية للنقوش الكوفية، فإنها ظلت متصلة بهذه الحروف ومتراكبة فوق النقوش. لكن بفصل الزينة النباتية أو الزهرية عن الأحرف الإفرادية، كان في مقدور الخطاط أن يكتب النقش الذي يقع في أعلى الأرابيسك، إما كتابةً حرفية أو تصويرية اعتماداً على الوسط الذي يُكتب عليه.

وكما في الموسيقا تقريباً، يمنح الأرابيسك القابع وراء النقوش إيقاعاً دون أي زيادة في وحدات الزخرفة الخطية الأساسية. ومع حلول القرن السادس عشر كان النسَّاجون

في البلاط الفارسي يستخدمون واحداً أو أكثر من الأرابيسكات لتغطية مساحات السجاد التي كانت تتوضَّع في مركزها ميدالية كبيرة أو مشاهد صيد كموضوع رئيس لها. وفي هذا السياق، يضيف الأرابيسك عمقاً مع تحسين إيقاع التصميم الكلي.

وبحلول القرن الثاني عشر، لم تعُد الأرابيسكات تتألف من السيقان والأوراق أو الزهور وحسب، فقد بدأت تظهر فيها الرؤوس الحيوانية والبشرية بدلاً من الأوراق النباتية. وكان هذا التطور متوازياً مع ظهور أحرف على هيئة رؤوس بشرية أو أشكال بشرية في النقوش الكتابية، ولاسيما تلك التي عُثِر عليها على الأعمال المعدنية من أفغانستان ثم من الموصل في شمالي العراق. ومع أن ذلك الأسلوب من الكتابة «المتحركة» أُهمِل، فقد استمر استخدام الأرابيسك مع رؤوس الإنسان والحيوان حتى القرن السابع عشر، ربما لأنه كان مستمداً من شجرة الواق واق(28) waq-waq tree، وهي الشجرة الناطقة التي وردت في الأدب العربي والفارسي. وغالباً ما يتردد في الأدب المتعلق بعجائب العالم، أن

أشجار الواق واق ترتبط بشجرةٍ ورد ذكرها في القرآن؛ ثمارها كرؤوس شياطين بدلاً من كونها كالفاكهة. ولئن لم يصوِّر الأرابيسك ذو الرؤوس الحيوانية أو البشرية مثل هذه القصص ،فإنه قد أُنشِئ بروح الانبهار بالمخلوقات الغريبة نفسها، التي يُعتَقَد أنها موجودة فقط خارج حدود العالم المألوف.

لقد قدّم الأرابيسك إلى الفنانين فرصاً لا حدود لها للتكيّف والابتكار المتجدّد، أبعد من الحروف العربية أو الأشكال الهندسية في جميع أنحاء العالم الإسلامي. فعلى سبيل المثال، وبعد الفتوحات المغولية في القرن الثالث عشر، دخلت أنماط لفائف السُحب والأمواج التقليدية الصينية إلى قائمة المفردات المثيرة للصور الذهنية لدى فنانين من آسيا الوسطى إلى مصر، دَمَجوا هذه الأشكال مع الأرابيسك. وهكذا فإن الأرابيسك، الذي يظهر على الوسائط كلها، يعكس الأساليب الفنية للتفاعلات والتطورات الثقافية المتعاقبة.

قارورة الحاج، سوريا، 1340–1360. زجاج مُذهَّب ومطلي بالمينا.
إن نظرة عن كثب للأرابيسك في الوسط (يسار)، تكشف عن أن صانع الزجاج قد أحدث خدوشاً على شكل عروق في أوراق الشجر، وأضاف ثلاث لمسات صغيرة حمراء، مكرّراً المينا الحمراء للحدود و«الأجنحة» المعقوفة للخارج في كلا الجانبين. ويدل تداخل الكَرْمة المُعرِّشة على وجود أرابيسك على مستويين، مع عدم وجود نقطة بداية أو نهاية. وتحيط بالأشكال المركزية الثلاثية الأوراق لوالبُ من لفيفة مشغولة تمنحها إيقاعاً تجاريه «الأوراق» الحيوية ذات الرؤوس المشكّلة من الحيوانات والبشر والطيور في هذا الأرابيسك. ومن السمات الساحرة بشكل خاص رؤوس الحيوانات التي تلتف فوق «أجنحة» الجزء المركزي.

مقلمة/حافظة قلم، غرب ايران، مُوقّعة من جانب «محمود بن سنقر»، تعود لتاريخ 1281 م/680 هـ. نحاس أصفر مسبوك مُرصّع بالفضة والذهب.
كما في قارورة الحاج (يسار)، يتألف الأرابيسك على جانبي هذه الحافظة من الحيوانات والطيور بدلاً من الأوراق. وكذلك ينبثق كل قسم من الأرابيسك من عقدة مركزية تستند على مُعيّن.

اليمين: قصعة كبيرة ذات قاعدة، تركيا العثمانية، إزنيق(29) Iznik، 1545–1550 ميلادي. جسم خزفي من الكوارتز والصلصال ومزيج التزجيج stonepaste، مع تزجيج تحتي فيروزي وأزرق وأسود وأخضر وطلاء زجاجي شفاف غير ملوّن.

يحتوي الجزء الداخلي من قصعة إزنيق الرائعة هذه سبعة إهليلجات فيروزية ذات فصوص تحصر أشرطة سحابية سوداء. وهذه الوحدة الزخرفية، التي تشبه أوشحة عائمة، تنتمي إلى الأرابيسك لكنها لا تشاركه في جميع خصائصه. فالشريط السحابي، كونه مستمداً من الزخرفة الصينية، يتألف من مجموعتين من ثلاثة أشكال ثلاثية الفصوص تنبثق من زهرة مركزية. وخلافاً للأرابيسك، فإن هذه الأشرطة السحابية ليست لانهائية، لكن بعض الأشرطة السحابية – كتلك الموجودة في الأجزاء المتدلّية على طول الحافة الداخلية للقصعة– تنتهي بأوراق سعف نخيل منشطرة كما يوجد عادة في الأرابيسكات.

اليسار: تفصيل من قصعة كبيرة ذات قاعدة، تركيا العثمانية، إزنيق Iznik، 1545–1550 ميلادي. جسم خزفي من الكوارتز والصلصال ومزيج التزجيج stonepaste، مع تزجيج تحتي فيروزي وأزرق وأسود وأخضر، وطلاء زجاجي شفاف غير ملوّن.

على الرغم من أن الزخرفة في الإهليلج إلى اليمين تشبه الزخرفة في الوعاء الموجود إلى اليسار، فإنها في الواقع قصعة كبيرة ذات قاعدة مختلفة، وهي أرابيسك حقيقي، مع محالق tendrils وأوراق نخيل منشطرة.

الأشكال البشرية

«وزن الأمير خُرّام(30) Khurram مقابل الذهب والفضة ومعادن أخرى»، من جهانجيرنامه(31) Jahangirnama مبعثرة، الهند المغولية، 1618 ميلادي. ألوان مائية معتمة، حبر وذهب على ورق.

إن فن التصوير في الهند المغولية تحت حكم الإمبراطور جهانجير(32) Jahangir قد دمج تقنيات أوروبية مع الانفتاح لإنتاج أشكال تشبه العائلة المالكة ومسؤولين كباراً في البلاط الحاكم.

لا يحرّم القرآن الكريم؛ كتاب المسلمين المقدس- صراحةً- تمثيل الأشكال البشرية، على الرغم من أنه ينص أن الله وحده هو الخالق، وهو واهب الحياة للإنسان والحيوان، كما أنه يرفض الأوثان. أما سنّة النبي محمد (أو الحديث)، التي تتألف من مجموعة الأقوال المنسوبة إليه، ففيها مجموعة متنوعة من الإشارات السلبية إلى صُنّاع الصور. ومن المثير للغرابة، أن هذه الأقوال تناقضها أقوال أخرى تشير إلى مقتنيات لدى النبي محمد كانت مُزينة بأشكال بشرية. وهكذا، يبدو أن «الحديث» يقدّم مبررات لكلا الطرفين في هذه القضية.

إن الكمّ المحدود من المواد التي تعود إلى القرن السابع، والتي يمكن تحديد أنها صُنِعت من جانب المسلمين الأوائل أو من أجلهم، غير مفيد بشكل خاص لفهم المواقف الإسلامية المبكرة تجاه تصوير البشر. فالهياكل الدينية كقبة الصخرة (691-692 ميلادي) لا تحتوي على صور بشرية، وتشير نقوشها إلى تفوق الإسلام على المسيحية. وبذا قد يؤكد ذلك صحة استبعاد الأشكال البشرية من الترتيبات الدينية للمسلمين كرفضٍ للسمات المسبِّبة للإلهاء، أو المغرية في التصاوير المسيحية للعائلة المقدسة. أما ما يخص سكّ العملة، فإن المسلمين اعتمدوا بدايةً على إعادة استخدام القطع النقدية البيزنطية والساسانية، وهي تحوي جميعاً تصويرات بشرية. وقد أعيد سكّ العملة في الفترة من بين عامي 695-697 ميلادي، وحلّت النقوش مكان الشخصيات البشرية. وهكذا، بدت الأشكال البشرية غائبة عن اثنين من أكبر المظاهر الرسمية العامة للإسلام؛ هما العمارة الدينية والقطع النقدية.

لكن تمثيل البشر والحيوانات، في العالم الخاص للمسلمين الأوائل، استمر بلا انقطاع. فاللوحات الجدارية في القصور السورية والأردنية، والأجسام المعدنية التي تحوي أشكالاً على هيئة نقوش بارزة ورؤوساً من الجص على جدران القلاع تشهد جميعها على نزعةٍ لتزيين أماكن الأمراء وممتلكاتهم بأشكال بشرية. وقد عُثر على أمثلة لأشكالٍ بشرية في

الفنون الزخرفية التي تعود إلى القرن العاشر في العراق وسوريا وإسبانيا وإيران ومصر. كما ظهرت صور حيوانية للبروج في المخطوطات العلمية التي تعود إلى القرن الحادي عشر، وبعد ذلك بـ 200 سنة على الكُرات السماوية. وبحلول القرن الثاني عشر، ومع تزايد إنتاج الخزف المُزجَّج في مصر وسوريا وإيران، كانت الأواني وغيرها من الأشياء المُزيَّنة بصور بشرية متوافرة على نطاق واسع. بيد أن الأواني الفخارية التي لا تحوي زخارف تصويرية كانت تفوقها في العدد، ولذلك فمن المُسلَّم به أن كلتا النزعتين كانتا موجودتين جنباً الى جنب.

ومع بعض الاستثناءات النادرة، لا يمكن اعتبار أيٍّ من التمثيلات الإسلامية للبشر في العصور الوسطى أو المبكرة صوراً. بل إن معظم الأشكال تبعت معياراً أيقونياً تصويرياً يتعلق بالحياة الموالية للبلاط والتجسيدات التنجيمية أو الفلكية. وفي حين كانت الرسوم التوضيحية في مخطوطات أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر تصوّر الأبطال بحيث يمكن التعرف إليهم، فليس

هناك ما يشير إلى أن الغرض من هذه الأشكال أنْ تُشابه أناساً حقيقيين. وحتى «صور» المؤلفين ورعاتهم في واجهات المخطوطات العربية والفارسية في القرن الثالث عشر كانت مصنوعة بشكل تصوّري؛ إذ لم يحاول الفنانون تجسيد الأشخاص بأبعاد ثلاثية في الرسم الإسلامي حتى أواخر القرن السادس عشر، عندما انكشفت لهم تقنيات رسم اللوحات الأوروبية. وبدلاً من ذلك، فإن تأثير الصين عن طريق المغول Mongols في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وتأثير التيموريين Timurids في القرن الخامس عشر، قد عززا التصوير التقليدي الثنائي الأبعاد؛ أي رؤية الأشخاص من مكان مرتفع ينظر إلى الأسفل على أسطح مرسومة.

وعلى الرغم من هذا التشديد على الوظيفة التخطيطية للأشكال البشرية، فقد طلب أمراءٌ وملوكٌ تيموريون بوضوح، كالأمير بايسونغور Baysunghur في عشرينيات القرن الخامس عشر 1420 والسلطان حسين

بايقرا(33) Husayn Bayqara في ثمانينيات القرن الخامس عشر 1480، صوراً تشبههم فعلياً على صفحات الألبومات والواجهات. وربما جرى إدخال صور الحكام الصفويين في القرن السادس عشر في اللوحات التي توضِّح الأحداث في السرد القصصي للمخطوطات. كيف تَعرَّف الناس إلى الشخصيات في اللوحات التصويرية دون تقنيات الخداع البصري؟ علينا أن نفترض أن الحزام والوقفة والواصفات الأخرى، كالمجوهرات أو قطع الملابس، كانت مميَّزة بما فيه الكفاية للشخص المُصوَّر. وفي الهند المغولية في القرن السابع عشر، جمع الرسامون عناصر الرسم الفارسي والهندي المحلي مع المدرسة الخِداعية الأوروبية European illusionism لإنتاج صور أكثرَ طبيعيةً للرجال، على الرغم من أن النساء احتفظن بشكلهن التصوّري، كما لو أن عفتهن قد حُفِظَت بعدم تصويرهن بالأبعاد الثلاثة.

تفصيل من غطاء وعاء «فاسو فيسكوفالي « Vaso Vescovali »»، إيران أو أفغانستان، إقليم خراسان(34)، 1200 ميلادي. برونز عالي القصدير، منقوش ومُرصّع بالفضة.
الشمس المُصوّرة أعلاه على هيئة قرص ذي ثلاثة وجوه فوق لوح خشبي يدعمه ملاكٌ بين شخصين، تلعب دوراً خيّراً أو شريراً في علم التنجيم الإسلامي، اعتماداً على قرب الكواكب الأخرى.

تفصيل لوعاء مطلي بالمينا، إيران، مُوقعة باسم «أبو زيد»، تعود إلى 583 هجري / 1187–1188 ميلادي. جسم خزفي من الكوارتز والصلصال ومزيج التزجيج stonepaste مع زخارف تحت الطلاء الزجاجي وفوقه، وطلاء زجاجي شفاف عديم اللون.
خلال القرن الذي سبق الغزو المغولي لإيران في عام 1220، كان الأسلوب التصويري، الذي عثر عليه على الخزفيات وفي إحدى المخطوطات الباقية على قيد الحياة، يحبّذ «الجمال ذا الوجه القمري» للأشخاص من كلا الجنسين، حيث الوجوه مُدوَّرة والعيون ضيقة وممتدة.

صورة للشاه عباس الأول(35)، الهند المغولية، منسوبة إلى بشن داس(36) Bishn Das، 1619 ميلادي، ألوان مائية معتمة، وذهب على ورق.

الاجتماع في إيران بين الشاه عباس الأول Shah °Abbas I والسفير المغولي خان علام Khan Alam، كان قد سجَّله الفنان الهندي بشن داس Bishn Das والفنان الفارسي رضائي عباسي(37) Riza-yi Abbasi. لقد أنتج بشن داس Bishn Das عدة صور تمهيدية صوَّر فيها الشاه عباس كصغير وغير ذي شأن. وهنا يؤكد بشن داس المنزلة الدونية للشاه، بإظهاره في فضاء غير محدَّد مع كم كبير من المساحات الخضراء حوله، وبإطالة خصره وجعل ساقيه تبدوان قصيرتين.

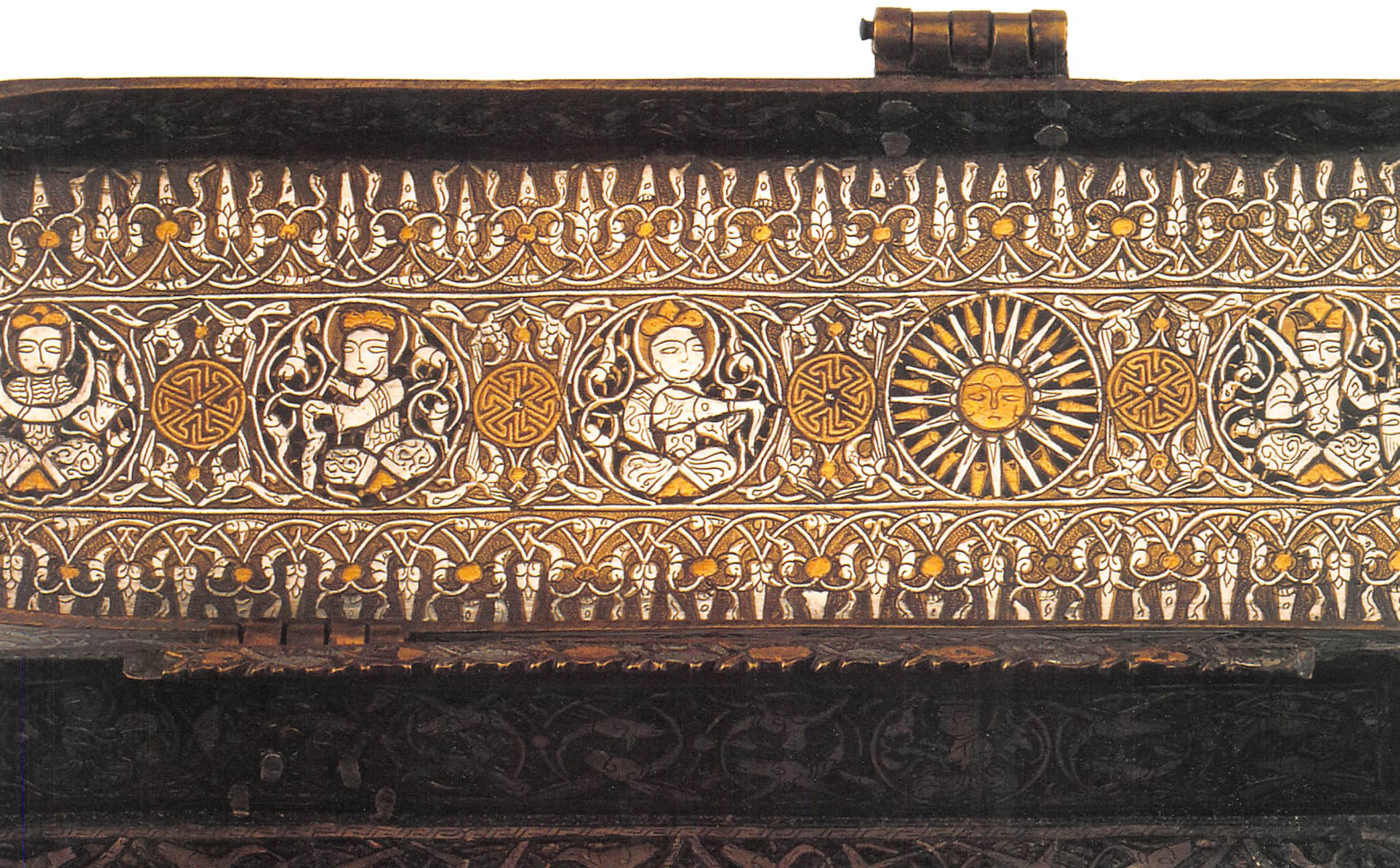
اليسار: هذا المشهد المقرب لرأس الشاه عباس يُظهر التصحيحات التي قام بها الفنان بشن داس Bishn Das على العين اليسرى للشخصية وفي الجانبين الأيمن والأيسر من رأسه، حيث تُرى ضربات الفرشاة باللون الأخضر الداكن.

لوحان من العاج المنحوت، مصر المملوكية، القرن الرابع عشر.

على الرغم من أن وجوه هذه الشخصيات يشبه بعضها بعضاً إلى حد بعيد، فإن ملابسها وسماتها تميّزها عن بعضها. إذ تختلف أنماط الثياب، بدءاً من الأزهار المحصورة ضمن أشكل سداسية في أسفل اليمين، إلى المعيّنات المتقاطعة في أسفل اليسار، وتصاميم الأوراق والكرمة المُعرِّشة. وبسبب تصوير الشخصيات بأوضاع مختلفة، فإنها تقف أو تمشي، في حين تحمل أشياءَ كالسيف أو الصليب أو الزجاجة. ويشير الصليب إلى أن هذين اللوحين قد استُخدما في سياق مسيحي، ربما كإطارٍ لغلاف إنجيل.

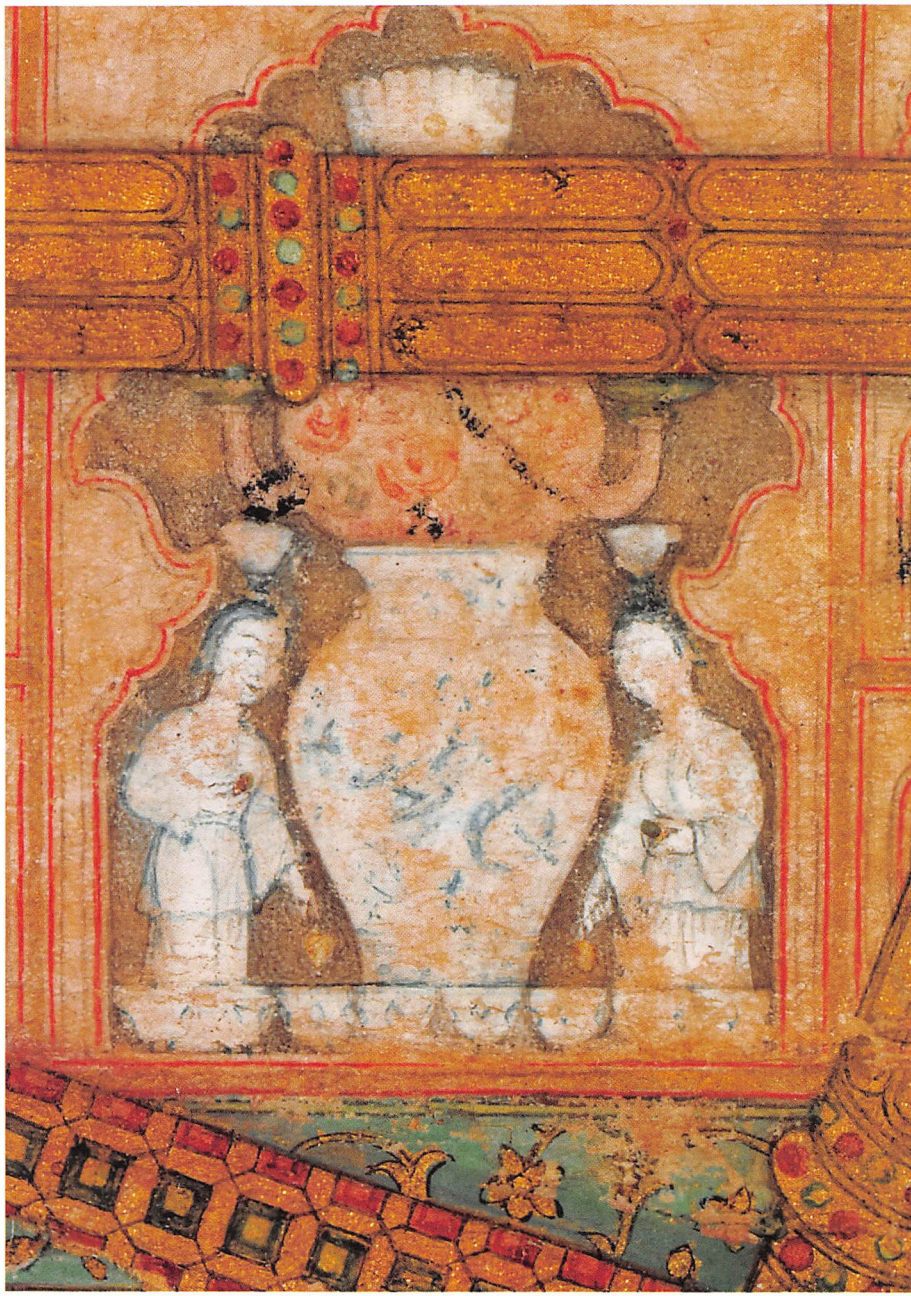
تفصيل للغطاء الداخلي لمقلمة/حافظة قلم، نحاس أصفر مُرصَّع بالفضة والذهب. إيران ،مُوقعة من جانب «محمود بن سنقر»، ومؤرخة بتاريخ 680 هجري/1281 ميلادي.

يعرض الرسم هنا ستة من الكواكب السبعة في أشكال دائرية على الغطاء الداخلي لحافظة القلم. وجميعها مُصوّرة على هيئة إنسان، ماعدا الشمس ذات الوجه المستدير المحوط بالأشعة. من اليسار إلى اليمين الكواكب هي: القمر الذي يحمل الهلال أمامه؛ عطارد الذي يتوازن قلمه على اللفيفة في يده اليسرى؛ الزهرة التي تعزف على العود؛ الشمس؛ المريخ مع سيف ورأس مقطوع؛ والمشتري، الملتحي الذي يحمل زجاجة.



الدرويش ،الهند المغولية، 1570–1580 م. ألوان مائية معتمة وذهب على ورق.
هذا المتسول ذو العينين الزرقاوين والغريب الثياب، مُزيّنٌ بالتعاويذ الريشية والأجراس، وذلك بهدف حمايته من الأذى. كذلك كان للعكاز المنتهي برأس تنين وظيفة سحريّة أيضاً، بينما الدرويش كان يجمع الصدقات في دلوه المربّع.

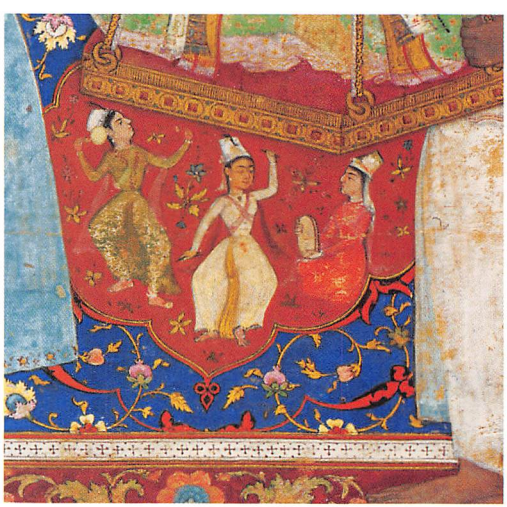
لقد سعى الفنانون المغول، أكثر مما في مدارس الرسم الإسلامية الأخرى، إلى تصوير الشخصيات تصويراً طبيعياً ودمجوا تقنيات الخداع البصري الأوروبية، مثل نمذجة الأشكال. ونرى تطبيق ذلك على وجه الدرويش (اليمين) من خلال التظليل سواءً تحت ذقنه أو بين عينه اليمنى وأنفه. ونرى المفارقة، في هذا التفصيل، واضحة بين عينيه الجامدتين المُحدّقتين وشفتيه المَزْمُومتين وشعره الأجعد الأشعث وحاجبيه. لقد فتنت مثل هذه الأشكال الإمبراطور أكبر(38)Akbar (حكم بين عامي 1556–1605)، الذي رحب بالنقاشات مع الصوفيين من جميع المشارب.



تفصيل من «وزن الأمير خُرّام Khurram مقابل الذهب والفضة ومعادن أخرى»، من جهانجيرنامه Jahangirnama مبعثرة، الهند المغولية، 1618 ميلادي. ألوان مائية معتمة وحبر وذهب على ورق.

اليسار: هذا التفصيل، من مجموعة صغيرة من الخزف الصيني موضوعة في كوّة، يتضمّن شخصيتين واقفتين، وهما امرأتان تحملان فاكهة أو أشياء أخرى. إنها تشبه إلى حدٍ بعيد أباريق الخزف الأزرق والأبيض من فترة الوانلي(39) Wanli period (1573–1620)، التي يمكن أن تكون قد صُدِّرت إلى الهند.

الأسفل: يبيّن هذا التفصيل وحدة الزخرفة الرئيسية في الجزء الأوسط المركزي من سجادة توضع أسفل الدرج، مع فتاتين راقصتين ترفعان أذرعهما، وعازف الدفّ. وتبدو الفتاتان تحملان الأمير خُرّام Khurram وهو معلّق في الهواء.



تفصيل من «الشاه إبراهيم عادل يكرّم صوفياً عارفاً»، الهند، الدكن Deccan، بيجابور(40) Bijapur، مُوقّعة من جانب «علي رضا» Ali Riza 1620– 1630 ميلادي. ألوان مائية معتمة وذهب على ورق.

لقد كان الشاه إبراهيم عادل الثاني (فترة حكمه 1579– 1627) نصيراً بارزاً للموسيقا والفن والشعر، وترأّس ازدهار مدرسة بيجابور Bijapur للرسم. إن ميوله الصوفية ومنهجه التوفيقيّ في الدين أدى إلى مزيج من صور الهندوس والمسلمين في كتاباته. وهنا قد التقط الفنان سمة التفاؤل والهدوء على مُحيّا إبراهيم. وتشير القسمات المدوَّرة لوجهه وعمامته وتورّد شفتيه إلى صحّته، وهي الحال التي يعكسها النقش المكتوب على القارورة، التي يقدمها للشيخ الصوفي، ويعني «صحة وعافية».