

دراسة للتصوير الإسلامي على الخزف المينائي
في ضوء مجموعة لم يسبق نشرها
محفوطة في متحف الشارقة للحضارة الإسلامية
دولة الإمارات العربية المتحدة

د. هناء محمد عدلى حسن*

الملخص:

يحتفظ متحف الشارقة للحضارة الإسلامية، بمجموعة من الخزف المينائي التي تتميز بثرائها من حيث الدلالات الفنية والرمزية التي تحملها، فضلاً عن أنها تعطي فكرة واضحة عن مدرسة التصوير الإسلامي على الخزف المينائي. تتبع الدراسة التي بين أيدينا الأسلوب الوصفي التسجيلي من خلال وصف وتوثيق عدد (٥) سلطانيات، وعدد (١) قدر تنشر لأول مرة، وتتضمن الدراسة الوصفية القياسات والألوان مع وصف تفصيلي للعناصر الزخرفية، ويتجاوز البحث السرد إلى مجال إعمال العقل والفكر وفق أسلوب تحليلي وتأسيس ظهور بعض الموضوعات التصويرية ودراسة لمفردات تصاميمها، مع تتبع لأوجه التشابه والاختلاف بين هذه الموضوعات والمعاصر لها من حيث التصميم والتكوين الفني، ومحاولة قراءة ما تتضمنه من أشرطة كتابية من حيث الشكل والمضمون. يوضح البحث العلاقة الوثيقة بين وظيفة القطع الخزفية وبين الشكل الذي صممت عليه، وبين المنظر التصويري الذي يزخرفها، كما تبرز الدراسة الدور الذي لعبته المدرسة العربية لإعطاء التصوير الإيراني على الخزف طابع عربي مميز أثناء العصر السلجوقي والعصور الإيرانية اللاحقة المغولية والتيمورية، وتناقش التأثيرات المختلفة على الخزف المينائي، من ذلك التأثيرات المغولية في إيران، وإن كانت قد ظهرت على الخزف بنفس القوة التي ظهرت بها على المخطوطات.

الكلمات الدالة:

الخزف الإسلامي- الخزف المينائي - الرسوم الأدمية - الفروسية- التصوير الإسلامي

يحتفظ متحف^١ الشارقة للحضارة الإسلامية^٢، بحوالي خمسة آلاف قطعة منها المخطوطات الإسلامية، والخزف، والمشغولات المعدنية، والنسيج بما يساهم في إلقاء الضوء من زوايا متعددة على تطور الفن والحضارة حيث تشكل كل قطعة فرصة للبحث والتأمل والحوار،^٣ وتتميز المجموعة التي اختيرت للبحث بثرائها من حيث الدلالات الفنية والرمزية التي تحملها، فضلاً عن أنها تعطي فكرة واضحة عن مدرسة التصوير الإسلامي على الخزف المينائي^٤، وتعد دراسة التصوير الإسلامي بصفة عامة إشكالية فنية محيرة عند علماء الغرب، ذلك أنهم يحكمون على التصوير الإسلامي من منظور المقارنة بالتصوير في أوروبا، غير أن هذه النظرة قاصرة، تحتاج مزيد من الجهد من الباحثين العرب لإيضاح التأثيرات الفنية المختلفة على الفن الإسلامي، وتحديد الإبداع في التصوير الإسلامي بعد فصل النماذج المتشابهة مع الحضارات المختلفة عن النماذج التي ابتكرها الفنان المسلم.

^١ المتحف هو مبنى لإيواء مجموعات من المعروضات بقصد الفحص والدراسة والتمتع، وقد تكون المعروضات منقولة من أطراف الأرض، ومن ثم يجمع المتحف تحت سقفه مادة كانت أصلاً متفرقة من حيث الزمان والمكان، لبيسر على رواده رؤيتها. ودجلاس أ. آلان، المتحف ومهامه (دليل تنظيم المتاحف)، ترجمة: محمد حسن عبد الرحمن، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١١.

لمزيد راجع: دليل المتاحف في الوطن العربي، جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٧٣م - درويش مصطفى الفار، سطور عن تاريخ المتاحف، دار الكتب القطرية، ٢٠٠٥م.

^٢ افتتح متحف الشارقة للحضارة الإسلامية في شهر يونيو ٢٠٠٨م، وتعود ملكية المجموعات المعروضة بالمتحف إلى سمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي (حاكم الشارقة)، وقد اقتناها سموه بطريق الإهداء أو الشراء من المزادات العالمية، وبهذا العمل قدم سموه خدمة كبيرة للتراث الإسلامي الذي أعاده إلى موطنه، ويلاحظ الزائر في الجولة المتحفية أن العرض في هذا المتحف يجمع بين عرض الآثار وفقاً للتسلسل التاريخي الزمني، وبين الأسلوب التعليمي والتنقيفي حيث يعد المتحف بمثابة "دار لذاكرة التاريخ"، وتجدر الإشارة إلى أن المتحف مزود بقاعات عرض لمقتنيات ومجموعات المتحف، ثم مكتبة، ومعمل فني، وقاعات محاضرات، وغير ذلك من وسائل ومتطلبات مستلزمات المتاحف الحديثة.

عبد الحليم نور الدين، متاحف الآثار في مصر والوطن العربي (دراسة في علم المتاحف)، ط٢، القاهرة، ٢٠١٠م، ص ص ٤١٦-٤١٧.

^٣ أولريكا الخميس، روائع الفنون من متحف الشارقة للحضارة الإسلامية، ط١، إدارة متاحف الشارقة، الإمارات، ٢٠١٠م.

^٤ يعد هذا النوع من الخزف من ابتكار الخزافين الإيرانيين في القرنين ٦-٧هـ/١٢-١٣م، ويمتاز الخزف المينائي من الناحية الصناعية بالرسوم المنفذة فوق البطانة المعتمة الناتجة عن إضافة مادة القصدير إلى مكوناته، أما عن مناطق إنتاجه فتتمثل في مدينتي الري وقاشان.

Erdmann, K., A Note on So-called Mina'i Fiancé, Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology, Vol 4, no.4, 1936, p.219.

زكي حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، ط٢، القاهرة، ١٩٤٦م، ص ١٨٩.

يزيد من أهمية البحث أنه يتناول قطع تنسب إلى إيران في فترة تاريخية وفنية هامة، شهدت خلالها صناعة الخزف تطوراً كبيراً، وتوحد فيها الفن كمرود للوحدة السياسية التي عاشتها البلاد، وهكذا ابتكرت أنواعاً متعددة من الخزف، ومنها الخزف المينائي الذي عرف في إيران في القرنين ٦-٧هـ/١٢-١٣م، وقع الخزف المينائي تحت تأثيرات مختلفة منها الأساليب الفنية التي ازدهرت في آسيا الوسطى وأطراف الصين، ويتجلى ذلك في دقة رسم الحيوان والنبات، وكذلك التأثيرات الفنية الإسلامية في استخدام الفروع النباتية والأشرطة، وبعض عناصر الزخرفة الساسانية مع ظهور الكائنات الخرافية، كما تعد دراسة المناظر التصويرية على الخزف المينائي مصدراً لفهم العديد من المخطوطات المصورة، وتسهم الدراسة في إيضاح مفردات التصميم والمميزات الفنية له، وتفصيل للزخارف التي تحمل أبعاداً رمزية في الشكل واللون والتأثير.

تتبع الدراسة التي بين أيدينا الأسلوب الوصفي التسجيلي^٥ من خلال وصف وتوثيق عدد (٥) سلطانيات، وعدد (١) قدر تنشر لأول مرة، ويتجاوز البحث السرد إلى مجال أعمال العقل والفكر وفق أسلوب تحليلي وتأصيل ظهور بعض الموضوعات التصويرية ودراسة لمفردات تصاميمها، مع تتبع التشابه والاختلاف بين هذه الموضوعات والمعاصر لها، ومحاولة قراءة^٦ ما تتضمنه من أشرطة كتابية من حيث الشكل والمضمون قدر المستطاع، بما يحدد الملامح الرئيسية لمدرسة التصوير الإسلامي على الخزف المينائي، بما يعد انطلاقة لمزيد من الدراسات الجادة في مجال الخزف والتصوير الإسلامي.

أولاً: الدراسة الوصفية:

رقم اللوحة: (١)

نوع التحفة: سلطانية من الخزف المينائي.

مكان الصناعة: قاشان.

المقاسات: القطر: ٢٠,٠ سم.

الارتفاع: ٩,٠ سم.

^٥ نشير بكل التقدير والإعزاز إلى تعاون إدارة متاحف الشارقة، ومتحف الحضارة الإسلامية بالشارقة في هذا الصدد، حيث تم استقبالي بإدارة متاحف الشارقة في ديسمبر ٢٠١٤م، كذلك بمقر المتحف أكثر من مرة عام ٢٠١٤م، ويسر لي سبل الحصول على المعلومات ومتابعة إنجاز البحث، وأنه إلى استمرار التواصل والتعاون مع إدارة متاحف الشارقة عبر البريد الإلكتروني عامان كاملاً.

^٦ تمكنت من القراءة بعد جهد وتدريب مع الاستعانة بعدد من الكتالوجات والمراجع ذات الصلة

وأهمها: Ghouchani, A., Inscriptions on Nishabur Pottery, Reza Abbasi Museum, 1986. شيل إبراهيم شيل عبدي، دراسة للكتابات الأثرية على الخزف الإيراني حتى نهاية الحكم الإيلخاني (أنواعها - تطورها - مضمونها)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م.

سلطانية من الخزف المينائي، لها حافة تتسع نحو الخارج وترتكز السلطانية على قاعدة اسطوانية قليلة الارتفاع مطلية بطلاء أبيض قصديري، نفذت الرسوم بالألوان الأصفر والأزرق بدرجاته، والأخضر والبنى فوق الطلاء مع إضافة لمسات من اللون الأحمر، يزخرف قاع السلطانية من الداخل دائرة مركزية يتوسطها رسم فارس يمتطى سهوة جواده، ويبدو من حركة القائمين الأماميين أنه يسير بتؤدة في حين يبدو القائمين الخلفيين في وضع ثبات.

تخلو الدائرة من أية زخارف تمثل الأرضية سوى بعض الفروع النباتية المتماثلة المتناثرة حول الفارس، وعددها خمس فروع موزعة على الأرضية، أربعة منها تتفرع قرب نهايتها إلى فرعين، والخامس من فرع واحد (لوحة ١-أ).

رسم الفارس يمتطى سهوة جواده في وضعية ثلاثية الأرباع، ويرتدى قميص طويل ملون باللون الأخضر، وله فتحة رقبة دائرية، وأكمام طويلة محبوكة على الرسغين، ينشق أسفل القميص من الأمام إلى جزئين بحيث يظهر أسفله سروال ضيق ملتصق بالساق تماماً، لا يبدو أن شيئاً يفصله عن البوت الطويل المثبت في الركاب، لون البوت باللون البني الفاتح، اقتصرت زخرفة الملابس على خطوط رفيعة من اللون الأسود تحدد خط الوسط، والحزام المربوط عليه بشكل خطين متوازيين مع تحديد الخطوط الرفيعة الخارجية للملابس.

للفارس سحنة مغولية حيث الوجه المستدير والعيون الضيقة المسحوبة والحواجب الرفيعة المتصلة المقوسة تقويساً شديداً، في حين رسم الأنف والفم بهيئة خطان رقيقان قصيران متوازيان، صفف الشعر بهيئة جدائل طويلة منسدلة إلى الخلف على الظهر، الخصل الأمامية معقوفة أسفل الأذن ملامسة للكتفين، ويحيط برأس الفارس هاله دائرية، غطاء الرأس عبارة عن قلنسوة ذات قمة مقبية تتوسطها ريشة صغيرة، يلفت النظر القصور في رسم الأيدي رغم محاولة التأكيد على حركة الأصابع بتحديداتها باللون الأسود، ورسمها مضمومة للخارج في اليد اليمنى وللداخل في اليد اليسرى.

جسم الفرس ممتلئ وله ذيل معقود بعقدة كبيرة، لون الفرس باللون الأزرق الغامق التركوازي، وعليه لبد خال من الزخارف، حددت خطوطه الخارجية باللون الأسود ولون باللون البني الغامق، والفرس مسرج وملجم بلجام تبدو منه أحزمة الرأس والجبهة والوجنة والأنف والفك، كما يلتف حول أعلى رقبة الفرس شريط عريض ملون باللون الأسود، في حين لونت أحزمة اللجام باللون البني الغامق المائل للحمرة والمذهب في بعض أجزائه، ومازالت آثار التذهيب باقية في بعض الأجزاء، رسمت

عين الخيل واسعة، واتخذت شكلاً بيضاً ولوناً باللونين الأبيض والأسود في محاولة لإظهار اتساعها وإيضاح تفاصيلها.

زخرفت الدائرة المركزية المحيطة بالفارس بزخرفة هندسية من مثلثات متتالية مكررة يخرج من رؤوسها بالتبادل إما ورقة نباتية على شكل قلب تحوى ورقة نباتية ثلاثية ينتهى طرفها بفرع قصير، أو يخرج من رأس المثلث زخرفة نباتية تجريدية لشكل أوراق نباتية محورة عن الطبيعة تخرج من فرع نباتى قصير (لوحات ١-أ، ١-ب، ١-ج، ١-د)، وعلى الرغم من تكرار الزخارف النباتية بالتبادل على محيط الدائرة الخارجي، إلا أنها تتميز بالتنوع اللوني حيث استخدم الفنان في تنفيذها الألوان الأصفر والأحمر والأزرق الباهت.

يزين حافة السلطانية من الداخل شريط كتابى دائرى ضيق يتضمن عبارات دعائية منفذة بالخط الكوفى البسيط ذي الزيادات وذلك باللون الأبيض القصدى على أرضية من اللون الأزرق الداكن ويقراً منه: [العز الدائم الاقبال الزائد والنصر الغالب] (الدو له) واله فا؟ لم؟ ... [لوحة ١-ب].

وبعد النص السابق، تتداخل حروف الكتابة مع إطار الدائرة بحيث تفقد خطوط الحروف الأفقية سمكها، ولا يبق من الحروف سوى حروف رأسية من ألفات ولمات لها زيادات بسيطة، ويصعب التفريق بين خط الدائرة والحروف، وذلك حتى كلمة والسعادة ثم يقرأ كلمات [صا عا؟ العز الدائم والاقبال الزائد الدو له] [لوحة ١-ج]. يلى ذلك شريط ضيق يدور حول حافة السلطانية تزخرفه أنصاف دوائر بهيئة فستونات مكررة متتالية ملونة باللون الأزرق على أرضية من اللون الأبيض القصدى، أما زخارف السلطانية من الخارج فتقتصر على شريط دائرى ضيق محدد باللون الأحمر يدور حول الحافة الخارجية للسلطانية بشكل خطين يحصران حروف لينة بالخط الفارسى مكررة منفذة بالمداد الأسود تقرأ (ايه) (لوحات ١-هـ، ١-و، ١-ى).

رقم اللوحة: (٢)

نوع التحفة: سلطانية من الخزف المينائى.

مكان الصناعة: قاشان.

المقاسات: القطر: ٢١,٠٠ سم.

الارتفاع: ٩,٥ سم.

القرن ١٢هـ/١٢م

التاريخ:

مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم 2006-937 SM

(لوحة ٢-ل).

الوصف:

سلطانية عميقة من الخزف المينائى، ذات حافة تنتسح نحو الخارج، وترتكز السلطانية على قاعدة اسطوانية قليلة الارتفاع، مطلية بطلاء أبيض قصدى، نفذت الرسوم

بالألوان الأصفر والأزرق والأخضر والبنى بدرجاته فوق الطلاء مع إضافة لمسات من اللون الذهبي.

يزخرف قاع السلطانية من الداخل دائرة مركزية محددة باللون الأحمر، يتوسطها فارس يمتطى صهوة جواده، ويبدو من حركة قدمي الفرس أنه يركض، ويوحى المنظر بأن الفارس يؤدي حركة استعراضية فوق جواده، وقد ترك لفرسه العنان. يرتدى الفارس قميصاً له فتحة رقبة دائرية محكمة حول الرقبة، زخرف القميص بخطوط متقاطعة ينتج عن تقاطعها أشكال معينات تكون زخارف بهيئة شبكة، ينشق أسفل القميص من الأمام إلى جزئين بحيث يظهر أسفله سروال ضيق ملتصق بالساق تماماً، لا يبدو أن شيئاً يفصله عن البوت الطويل ذو الطرف المدبب، والملون باللون الأسود ومثبت في ركاب الخيل، أما أكمام القميص فطويلة محبوكة على الرسغين، يزخرف العضدين شريطان لونا باللون الأحمر، ويضع الفارس على رأسه غطاء من النوع المعروف باسم الشاشية، للفارس سحنة مغولية من حيث الوجه المستدير والعيون الضيقة المنحرفة، أما طريقة تصفيف الشعر فبهيئة خصل طويلة منسدلة على الأكتاف، اهتم الفنان برسم رقبة قصيرة للفارس، كما أحاط الرأس بهالة تبدأ من منتصف الكتفين (لوحة ٢-أ).

لون الفرس باللون البنّي، والفرس مسرج وملجم بلجام عبر عن أجزائه بشكل تفصيلي بتحديدتها بخطوط سميكة باللون الأسود، مع تلوين أجزاء منها باللون الأحمر بشكل يوحي بسمك اللجام وقوته، تبدو من أجزاء اللجام أحزمة قطعة الرأس، والجبهة، والوجنة، والأنف والفك، كما يلتف حول أعلى رقبة الفرس شريط، يتدلى منه مجموعة من الأشرطة، تماثلها مجموعة أخرى من الأشرطة تتدلى من حزام البطن، رسمت عينا الخيل بيضاوية واسعة، ولونت باللونين الأبيض والأسود في محاولة لإظهار اتساعها وتفصيلها، أما رقبة الخيل فطويلة رشيقة، والجسم ممتلىء والذيل معقود بعقدة كبيرة.

يحيط بالدائرة المركزية التي تزين قاع السلطانية أربعة من الإبل المتشابهة في الشكل (لوحة ٢-ب)، مختلفة في الألوان، تدور في تتابع حول المنظر الرئيسي للفارس المنفذ في الدائرة المركزية، وقد وزعت بحيث يفصل بين كل منها فرع نباتي يتفرع عند نهايته إلى فرعين، وينتظم على جانبيه بشكل تماثل مجموعتان من الدوائر الصغيرة والكبيرة، أما الصغيرة فقد لونت باللون الأخضر في حين استخدم اللون الأحمر لتلوين الدوائر الكبيرة (لوحات ٢-ج، ٢-د)، وزعت الدوائر الكبيرة على مسافات غير متساوية، وعلى أية حال فإن هذا الفرع يذكرنا بشجرة الحياة، في حين استعاض الفنان عن زخرفتها بالأوراق بمجموعة من الدوائر تذكرنا بجبات اللؤلؤ الساسانية.

أما الإبل فذات سنامين، شد على ظهورها الرحال بواسطة حزام يسمى الغرض، الملاحظ أن هذه الرحال غير مزودة بركاب أو مقود، بينما عليها نمرقة (طنفسة) ككساء يسهل امتطاء ظهر الجمل، اللافت للنظر أن هذه الإبل ليس لها أي مقود

للقيادة في حين رسم حزام بسيط يلتف حول عنق الجمل ويتدلى منه جرس صغير، عنى الفنان بتنوع ألوان الجمال وعبر عنها باللون الأصفر ودرجات اللون البنّي الفاتح والغامق، كما اهتم بألوان الأكسية التي تنوعت بين البنّي الفاتح والأحمر الفاتح المائل للون البرتقالي (لوحات ٢-ب، ٢-ج، ٢-د).

يزخرف حافة السلطانية من الداخل شريط كتابي دائري يحوي كتابات بخط الثلث المنفذ على أرضية من زخارف نباتية كثيفة من فروع وأوراق نباتية صغيرة ملتفة وبعض الدوائر الملونة باللون الأسود، وتقرأ [العز ولسا؟ العز والبقا (ء) لسا (ا) لعز والسا (ا) لبقا (ء) (ا) لدولة العز البقا (ا) لدولة العز والبقا (ء) (ا) لعز اليو(م) السعد العا(م) لبقيا ا والعز السالدو (لة)] (لوحات ٢-ج، ٢-د).

أما حافة السلطانية من الخارج فيزخرفها كتابات دائرية حول الحافة بالخط الكوفي البسيط ذي الزيادات وتقرأ: [الدو (له) الع (ز) الدولة ما له؟ والدو(له) الدو(له) مال (لوحة ٢-و) والدو(له) الدو(له) والبقا (ا) الدو(له) الدو(له) (لوحة ٢-ى) والعز والدو(له) والع(ز) والدو(له) ما له؟ كا؟ (ا) لدولة والعز كالو (له) وال(دو) له و ا م حد فيفال؟ ما (الدو) له الدو(له) (لوحة ٢-ن).

رقم اللوحة: (٣)

نوع التحفة: سلطانية من الخزف المينائي.

مكان الصناعة: قاشان.

المقاسات: القطر: 21.6 سم.

الارتفاع: 8.8 سم.

القرن ٦هـ/١٢م

التاريخ:

مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم 2006-938 SM

(لوحة ٣-م).

الوصف:

سلطانية عميقة من الخزف المينائي، ذات حافة تتسع نحو الخارج، وترتكز السلطانية على قاعدة اسطوانية قليلة الارتفاع مطلية بطلاء أبيض قصديري، نفذت عليها الرسوم بالألوان الأصفر والأزرق بدرجاته الفاتح والغامق الأخضر والأسود والبنّي بدرجاته مع لمسات من اللون الأحمر، يزخرف قاع السلطانية من الداخل دائرة مركزية ملونة باللون الأحمر ويشغلها فارس يمتطي صهوة جواده، ويبدو من قائمي الجواد الأماميتين والخلفيتين أنه في وضع ركض، أما الفارس ففي وضع استعراض لمهارته في الفروسية، حيث الجسم في وضعية ثلاثية الأرباع مع رفع أحد القوائم الأيسر (يسار الناظر للوحة) ويدي الفارس مفردتان بشكل يوحي بتركه لعنان الفارس (لوحة ٣-أ).

يرتدى الفارس قميصاً خالياً من الزخارف ينشق من أسفله إلى جزئين بشكل مكن الفارس من رفع إحدى قدميه فوق ظهر الجواد، يبدو القميص بسيط مفتوح عند الرقبة بشكل حرف V بحيث يظهرها قصيرة وممتلئة، والقميص له أكمام طويلة

محبوكة على الرسغين، وملون باللون الأخضر الفاتح في حين يزين العضدين أشرطة ملونة باللون الأصفر، يضع الفارس على رأسه غطاء من النوع المعروف باسم الشاشية ملون باللون الأحمر، ولل فارس سحنة مغولية حيث الوجه المستدير والعينان الضيقتان المنحرفتين، والحوابج المقوسة، صفف الشعر بهيئة جدائل معقوفة أسفل الأذنين (لوحة ٣-ب).

للجواد جسم ممتلئ يوحى بالثقل والضخامة، ورقبة قصيرة ممتلئة، والملاحظ وجود خلل في رسم وجه الحصان مع إجمال تفاصيله، لون جسم الفرس باللون البني المائل للحمرة، في حين ميز الفنان حدوة الفرس باللون الرمادي، والذيل معقود بعقدة كبيرة، يلفت النظر أن الفرس مسرج وملجم بلجام عبر الفنان عن أجزاءه بشكل تفصيلي، فحدد أحزمة الرأس والجبهة والوجنة والأنف والفك بخطين باللون الأسود مع تلوين الأجزاء باللون الأصفر، أما اللبد فتظهر أجزاءه من الأمام والخلف أسفل الفارس ورسم بهيئة مستطيلة ولون باللون الأخضر الفاتح.

نفذ هذا المنظر الاستعراضى على أرضية زخرفية بسيطة من أربع فروع نباتية، وزعت بواقع فرع في كل جهة من الجهات الأربعة حول الفارس بشكل فرع نباتي يتمائل على جانبيه على مسافات متساوية ودوائر صغيرة ملونة باللون الأخضر الفاتح ربما تعبر عن أوراق الشجر، وعند منتصف الفرع النباتي يتفرع إلى فرعين يخرجوا من دائرة ملونة باللون الأحمر، ولعل الدوائر الحمراء تعبر عن الورود في حين يذكرنا الفرع النباتي بشجرة الحياة الساسانية، والدوائر مستوحاه من حبات اللؤلؤ الساسانية، أما أعلى وأسفل الفارس فقد زخرف كل منه بفرعين نباتيين ينبثق الفرع السفلى من دائرة حمراء مكوناً فرعين متمائلين مانلان وقصيران، يصطف على جوانبها دوائر صغيرة ملونة باللون الأخضر الفاتح وتنتهى الفروع بدوائر حمراء من أعلاها، ويتكرر نفس الشكل في الفرع النباتية أعلى وأسفل الفارس.

يحيط بالدائرة المركزية السابقة شريط دائرى مقسم إلى تسع مناطق، مزخرف بوحدات زخرفية نباتية يتطابق من حيث الشكل والألوان بالفروع السابق وصفها حول الفارس في الدائرة المركزية، أما المناطق التسع المشار إليها فمزخرفة بتسع أشخاص بواقع شخص في كل منطقة، وجميعهم جالسين الجلسة الشرقية، أجسامهم في وضعية أمامية بينما الرأس في وضعية ثلاثية الأرباع، ويبدو من جلستهم وإيماءات رؤوسهم وحركات الأيدي أنهم يتابعون الحركات الاستعراضية للفارس المرسوم في الدائرة المركزية.

أما تفاصيل الشخص في الشريط الدائرى الذى يحيط بالدائرة المركزية، فالأول يرتدى قباء طويل خال من الزخارف، لون بأكمله باللون الأحمر القانى (لوحة ٣-ج)، ويبدو مفتوحاً من الأمام بحيث يظهر أسفله سروال واسع ملون باللون الأخضر الفاتح مقلم بخطوط مائلة باللون الأسود، أما الشخص الثانى المرسوم على الشريط الدائرى في اتجاه سير عقارب الساعة فجالس الجلسة الشرقية بنفس الوضعية السابقة، واليدين توحى بالحركة فأحدهما مسنودة على القدم موازية للخصر

والأخرى مفرودة إلى الأمام، ليبدو الشخص وكأنه منهمكاً في حوار جانبي (لوحة ٣-د).

يجلس الشخص الثالث (لوحة ٣-هـ) الجلسة الشرقية في وضعية أمامية في حين أن الرأس في وضعية ثلاثية الأرباع، أما اليدين فأحدهما منثنيه بمحاذاة الخصر والأخرى مفرودة بأصابع مضمومة إلى الخلف بشكل يوحي بالحركة، ورسم الشخص الجالس مرتدياً قباء ملون بلون واحد هو اللون الرمادي، والقباء مضموم إلى خط الخصر بدون حزام، يظهر أسفل القباء خف له طرف مدبب وملون باللون البني الغامق، أما الشخص الرابع في ترتيب الشريط الدائري (لوحة ٣-و) فجالس متخذاً نفس وضعية الجسم والرأس والأيدي السابق الإشارة إليها، وقد رسم مرتدياً قباء طويل له أكمام طويلة وضيقة ومحبوكة على الرسغين، وللقباء فتحة رقبة دائرية، ويظهر من أسفله سروال ملون باللون الرمادي، أما الشخص الخامس فيميزه إيضاح تفاصيل الملابس، حيث يرتدى قباء طويل وواسع وله فتحة رقبة دائرية وملون باللون البني الفاتح، وقد شد على الخصر حزام بسيط من القماش ملون باللون الأصفر يضم طرفي القباء المفتوح من أسفل، يعلو القباء عباءة مفتوحة من الأمام طويلة الأكمام محبوكة على الرسغين وملونة باللون الأخضر الفاتح (لوحة ٣-ي)، ويزخرفها أشكال نجوم رباعية ملونة باللون الأسود موزعة على مسافات غير منتظمة على الملابس، أما اليدين فمفرودة على جانبي الجسم مع إهمال رسم تفاصيل الأيدي.

تمتثل جلسة الشخص السادس ووضعية جسمه ورأسه وحركة يديه الشخص الخامس كما تطابق ملابسه ملابس سابقة من حيث ارتداء القباء والعباءة غير أن الاختلاف الوحيد في الألوان حيث لونت ملابس الأخير باللون الأزرق الفاتح للقباء في حين لونت العباءة باللون البني الفاتح، أما الشخص السابع في الشريط الدائري فجالس الجلسة الشرقية في وضع المواجهة بينما الرأس في وضعية ثلاثية الأرباع، تنتج كتلة الجسم جهة اليمين، ويظهر ذلك حركة الذراعين المضمومة إلى الصدر والتي تنتهي بيد مفتوحة كأنه منهمك في حوار، أما الذراع الآخر فمفرودة في نفس الاتجاه وينتهي بيد مضمومة إجمالاً دون تعبير عن تفاصيل الأكف والأصابع، يرتدى الشخص السابع قباء طويل الأكمام محبوك على الرسغين، ملون باللون الرمادي (لوحة ٣-ن).

أما الشخص الثامن على المحيط الدائري للسلطانية من الداخل فتمتثل جلسته ووضعيته سابقه، وإن كان يميزه التعبير عن تفاصيل القباء الملون باللون الأخضر الفاتح، في حين أظهرت التفاصيل الدقيقة بالخطوط السوداء الرفيعة مع إبراز الأشرطة على العضادات، كما عبر عن طيات الملابس بخطوط رفيعة بسيطة، أما الشخص التاسع والأخير في الحلقة الدائرية فيماتل في جلسته ووضعية جسمه ورأسه وحركة اليدين التي توحى بالحركة الشخص السابع ليبدو كأنه صورة مكررة منه.

اللافت للنظر في رسم الشخوص هو تطابق شكل الوجه والملاح وطريقة تصفيف الشعر وأغطية الرؤوس، فالوجه مستدير وصغير والملاح مغولية بعيون صغيرة مفتوحة يظهر في بعضها إنسان العين بشكل دائرة لونت باللون الأسود، يعلو العينين حواجب مقوسة رفيعة وطويلة وفم وأنف بشكل خطين متوازيين، أما الشعر فمعقوص بشكل عقدة كبيرة أسفل الأذنين بحيث يلامس الأكتاف، وقد عبر الفنان عن أغطية الرؤوس بشاشية متماثلة في الشكل والحجم وقد تنوعت ألوانها بين البنّي الغامق والأبيض المحدد بخطوط سوداء رفيعة وأخرى ملونة باللون الرمادي.

يلى الشريط الدائري السابق، شريط آخر دائري يحوي كتابات بالخط الكوفي على مهاد من أرضية نباتية من أوراق مختلفة الأحجام بعضها كبير له طرف مدبب، والآخر يتكون من فصين صغيرين، اللافت للنظر أن الزخارف النباتية محددة من الخارج باللون الأسود وملونة باللون الأخضر الفاتح ويتخللها مجموعة دوائر مختلفة الأحجام ملونة باللون الأحمر، ربما أراد بها الفنان التعبير عن الأزهار. نفذت الكتابات بالخط الكوفي وتقرأ: الدولة مكررة وقد كتبت إما كاملة أو بشكل مقاطع لتقرأ الدو (له) أو ناقصة بدايتها بشكل مقطع (الد) أو (الدو) له بطريقة إما مفردة أو مكررة.

يلى الشريط الكتابي الدائري السابق شريط أضيق يزخرف حافة السلطانية من الداخل بأشكال فستونات متتالية مكررة متماثلة الحجم تقريباً ملونة باللون الرمادي تدور مع استدارة السلطانية، أما زخارف السلطانية من الخارج فعبارة عن شريط دائري من خطين رفيغان نفذاً باللون الأحمر يحصران زخارف جزاجية متموجة منفذة بخطوط رفيعة لينة بطريقة غير منتظمة باللون الأسود (لوحة ٣-ل).

رقم اللوحة: (٤)

نوع التحفة: سلطانية من الخزف المينائي.

مكان الصناعة: قاشان.

المقاسات: القطر: 17.1 سم.

الارتفاع: 7.5 سم.

التاريخ: أواخر القرن ١٢هـ/١٢م بداية القرن ١٣هـ/١٣م.

مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم 1996-73 SM

(لوحة ٤-ل).

الوصف:

سلطانية من الخزف المينائي لها حافة تتسع نحو الخارج، وترتكز على قاعدة اسطوانية قليلة الارتفاع، مطلية بطلاء أبيض قصديري، نفذت عليها الرسوم بالألوان الأصفر والأزرق بدرجاته، والأخضر الفاتح والأسود والبنّي مع لمسات باللون الأحمر، يتوسط قاع السلطانية من الداخل فارس يمتطى صهوة جوده، ويبدو من قائمي الفرس أنه يركض، كما توحى وضعية الفارس بحركة استعراضية على جواده تاركاً له العنان حيث يد الفارس حرة غير قابضة على لجام.

يرتدى الفارس قميصاً له فتحة رقبة دائرية محكمة حول الرقبة، وأكمام طويلة محبوكة على الرسغين، يزخرف الأكمام أشرطة على العضدين منفذ بشكل خطين متوازيين، بينما زخرف القميص بخطوط زجراجية منفذة باللون الرمادي متماوجة ينشق أسفل القميص من الأمام إلى جزئين، بحيث يظهر أسفله سروال ضيق ملون باللون البنّي ملتصق بالساق تماماً لا يبدو أن شيئاً يفصله عن البوت الطويل الملون باللون البنّي الموضوع في ركاب الخيل، يضع الفارس على رأسه غطاء رأس بسيط المعروف باسم الشاشية، وملون باللونين الأخضر والبرتقالي (لوحة ٤- أ)

أما ملامح وجه الفارس، فالسحنة مغولية من حيث الوجه المستدير والعيون الضيقة المسحوبة المنحرفة، والحوابج المقوسة الرفيعة المتصلة، صف الشعر بهيئة خصل طويلة منسدلة إلى الأمام والخلف مع إهمال رسم الرقبة وتفصيل الأيدي في حين يحيط برأس الفارس هاله تبدأ من منتصف الكتفين، أما الفرس فقد حددت خطوطه الخارجية باللون الأسود بخط سميك أبرز تفاصيل الجسم، كذلك لونت قوائم الفرس وبطنه باللون الأخضر الباهت، الفرس مسرج وملجم بلجام منفذ بخطوط سميكة ملونة باللون البنّي بشكل يوحي بسمك اللجام وقوته، وتبدو من أجزاء اللجام أحزمة قطعة الرأس والجبهة والوجنة والأنف والفك، رسمت عين الخيل واسعة متخذة شكلاً بيضاوياً، وللخيل رقبة قصيرة وجسم ممتلئ وذيله معقود بعقدة كبيرة (لوحات ٤- ب، ٤- ج).

يحيط بالفارس ثمان أشخاص جلوس الجلسة الشرقية في وضع المواجهة بشكل دائري على محيط السلطانية موزعة بحيث يفصل بين كل شخصين شجرة سرو، نفذت بشكل جذع قصير ملون باللون البنّي الغامق في حين أن الأوراق صممت بهيئة خطوط رفيعة رسمت باللون الأسود مائلة متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال معينة لونت باللون الأخضر الباهت، اللافت للنظر أنه يخرج من جذع الشجرة فروع ملتوية متماثلة منفذة بطريقة زخرفية تجريدية، بحيث يتماثل على جانبيها دوائر صغيرة ملونة باللون الأخضر الباهت (لوحة ٤- د).

أما طراز ملابس الأشخاص وأشكال السحن وطريقة تصفيف الشعر وأغطية الرؤوس فمتماثلة، وتحيط بها جميعاً هالات، يندمج هؤلاء الأشخاص في حوارات جانبية ثنائية أثناء متابعة المهارات الاستعراضية للفارس، نوع الفنان في زخرفة أقبية الجلوس المتابعين للفارس بحيث بدا كل شخصين متقابلين متشابهين من حيث الشكل والجلسة وزخرفة الملابس.

بنظرة عامة على زخرفة الملابس يلاحظ أنها تنحصر في الخطوط الزجراجية الأفقية المنفذة باللون الرمادي، ومكررة على الأكمام بنفس، أو نفذت بتحديد الخطوط الخارجية للملابس بلون واحد مثل اللون البنّي بحيث يزخرف القباء بنجوم خماسية، أو الزخرفة بخطوط طولية عريضة متكسرة ملونة باللون البرتقالي (لوحة ٤- هـ).

يلى الزخارف السابقة على محيط السلطانية شريط دائري محدد بخطين أحدهما برتقالي خارجي ويليه إلى الداخل خط آخر رفيع باللون الأخضر الفاتح، ويحصر

كتابات بالخط الكوفي، وذلك على أرضية نباتية من فروع قصيرة تنتهي بأوراق نباتية ثلاثية صغيرة، وأوراق مدببة محددة باللون الأسود، وملونة باللون الأخضر، يلي هذا الشريط آخر ضيق يحوى زخرفة هندسية متكررة من أشكال نصف دائرة فستونات متتالية ملونة باللون الأخضر الباهت، تحوى كلمة الدولة مكررة وفى منتصفها ألف زائدة بهيئة [الدوالة] (شكل ٣٠).

أما زخرفة حافة السلطانية من الخارج فعبارة عن شريط دائرى عريض من خطوط مائلة متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال معينات تتقابل رؤوسها بشكل مثلثات معدولة ومقلوبة على محيط الشريط الدائرى، زخرفت المعينات بدوائر صغيرة ملونة باللون الأخضر الباهت في حين زخرفت المثلثات بدوائر متمائلة باللون البنى الغامق المائل للحمرة بواقع دائرة واحدة تتوسط كل شكل هندسى.

رقم اللوحة: (٥)

نوع التحفة: قدر من الخزف المينائى.

مكان الصناعة: قاشان.

المقاسات: القطر: 7.9 سم.

الارتفاع: 19.3 سم.

التاريخ: القرن ١٢هـ/١٢م.

مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم 2006-934 SM

(لوحة ٥-٥).

الوصف:

قدر من الخزف المينائى، منتفخ البدن كمثرى الشكل، يرتكز على قاعدة اسطوانية مرتفعة نسبياً، وللقدر فتحة دائرية ذات حافة سميكة، يزخرف بدن القدر من الخارج بمجموعة من الأشربة الدائرية مختلفة الاتساع، أهمها وأوسعها أوسطها، وتبدأ الزخارف من أسفل بشريط كتابى يدور حول البدن يحدده خط مزدوج عريض منفذ باللونين الأحمر يليه من الداخل إلى أعلى خط رفيع ملون باللون الأخضر الباهت، في حين نفذت الكتابات بالخط الكوفى البسيط على أرضية نباتية قوامها فروع قصيرة تنتهى بأوراق نباتية عريضة لها طرف رفيع مدبب مائل، حددت الخطوط الخارجية للأوراق من الخارج باللون الأسود في حين لونت الأوراق باللون الأخضر الفاتح، تتخلل الكتابات نقاط دائرية صغيرة مطموسة ملونة باللون الأحمر موزعة بين الحروف والأوراق النباتية، أما الكتابات فمن كلمة واحدة مكررة تقرأ: الدو (لة)

يلى الشريط الكتابى الضيق السابق شريط عريض رئيسى يدور حول بدن القدر، ويحوى رسم لثمانية أشخاص جلوس الجلسة الشرقية وأجسامهم ورؤوسهم في وضعية أمامية، يفصل بين كل منهم فرع نباتى منفذ بخط رفيع باللون الأسود يتفرع عند نهايته إلى فرعين بحيث يتجه طرفاه إلى الخارج، ويتوزع على جانبي الفرع النباتى دوائر صغيرة ملونة باللون الرمادى، بينما لونت الدوائر الكبيرة باللون

الأحمر وحددت باللون الأسود، ووزعت بحيث ينبثق منها الفرع النباتي ينتهي عندها من أعلى بعد أن ينقسم إلى فرعين (لوحة ٥-أ).

فيما يخص الأشخاص التي تزين الشريط الدائري الأوسط فجميعها يتخذ نفس وضعية الجسم والوجه والأيدى القصيرة المفردة المسنودة على الركبتين، أما ملامح الوجه فذات سحنة مغولية فتتميز بالاستدارة، وعيون لوزية مسحوبة يظهر في بعضها إنسان العين مرسوم بشكل دائرة باللون الأسود وحواجب رفيعة قصيرة مقوسة، والفم والأنف فقد عبر عنهما الفنان بشكل خطين تركز الرأس على رقبة قصيرة ممتلئة، في حين صنف الشعر بهيئة مقفولة أسفل الأذنين ملامساً للأكتاف (لوحات ٥-ب، ٥-ج، ٥-د).

تشابهت الملابس من حيث التصميم حيث ترتدى الشخصوس الأدمية جميعها قباء طويل له أكمام طويلة محبوكة على الرسغين، وفتحة الرقبة دائرية، عنى الفنان برسم أشرطة على العضدين أحياناً، وأهمل رسمها في أحيان أخرى، يظهر أسفل القباء حذاء له طرف مدبب، استخدم الفنان اللونين البنّي الغامق المائل للحمرة والأسود لتلوين الأحذية، أما غطاء الرأس فعبارة عن شاشية تشابهت أشكالها، وتنوعت ألوانها ما بين الأصفر والرمادي وجميعها حددت خطوطها الخارجية باللون الأسود.

اختلفت الملابس من حيث الزخارف وتنوع الألوان، من ذلك زخرفة ثياب الأول بشكل خطوط مائلة متقاطعة نتج عن تقاطعها شكل معينات يحوى كل منها نقاط مطموسة ملونة باللون الأصفر، أما زخارف قباء الشخص الثاني فمن خطوط مائلة ومستقيمة ومتقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال معينات تتخللها خطوط متوازية أفقية تقسم المعينات إلى مثلثات صغيرة، ومن الأقبية ما لون بلون واحد مثل القباء الأخضر الباهت الذى تتخلله خطوط أفقية منتظمة على مسافات متساوية منفذة باللون الأسود، وقد زخرفت الملابس والأكمام إجمالاً بأشكال مثلثات معدولة ومقلوبة بعضها مزدوج، ومن زخارف الأقبية تلك الملونة باللون الرمادى مع خطوط طولية وعرضية تضيق وتتسع بحيث ينتج عن التقائهما أشكال معينات، كذلك تلوين القباء باللون الأحمر بحيث يوزع على امتداده دوائر كبيرة ملونة باللون الأسود مع تكرار الزخارف على الأكمام.

يلى الشريط السابق ذي المناظر التصويرية من أعلى شريط كتابي يماثل الشريط الأول من حيث الزخارف والكتابات المنفذة بالخط الكوفي وتحوى المقطع الأول من كلمة الدو (لة) مكررة، يلى ذلك زخرفة لعدد أربع كائنات خرافية مجنحة يفصل بينها فرع نباتي يماثل ذلك الذى يفصل بين الزخارف الأدمية في الشريط الأوسط الرئيسى.

أما الكائنات الخرافية المجنحة فمتشابهة وممثلة بشكل أبى الهول في وضع سير تجاه اليسار، حيث رسم بوجه آدمى وجسد أسد مجنح في وضع ثلاثى الأرباع أما الوجه، فالجبهة عالية والعيون واسعة والأنف دقيق وشفاه سفلية قوية تتناسب مع بروز الأنف وخط الذقن والوجه القمري، لون جسم الكائن الخرافى باللون الأخضر

الباهت، وله أجنحة طويلة ملتفة للداخل ذات نهاية ملونة باللون البنّي الغامق، ويبدو على الجسم القوة والرشاقة والحيوية، أما الأرجل فقد تقدم إحداها على الأخرى، ويبدو على الكائن المجنح الوداعة والمسالمة التي يعكسها عدم وجود أي مخالب بالأقدام، رسم الذيل بشكل خرافي، وهو قصير ملتف لأعلى يشبه نهاية العصا المعقوفة.

زخرف جسم الكائن بشكل نقاط مطموسة، الملاحظ أن انحناء الذيل مع انحناء الجناح وامتداهما للداخل يخلق سيمتريه في الشكل، والملاحظ أن الأقدام الخلفية تبدو أكثر طولاً من الأمامية، صفوف الشعر بشكل معقوص أسفل الأذنين على جانبي الوجه الأدمى.

يلى ذلك الشريط من أعلى شريط آخر يحوى زخارف تجريدية من دوائر كبيرة لونت بألوان مختلفة منها الأحمر والبنّي بدرجاته الفاتح والغامق والأخضر، وقد وزعت بطريقة دائرية بشكل صف على رقبة القدر، ورغم التماثل في حجم الدوائر وشكله فإن التباين اللوني قد أكسبها جمالاً وتناغم.

تتلخص الزخارف الكتابية المنفذة على بدن القدر في شريطين كتابيان على البدن من الخارج، يتوسط الشريط الأول بدن القدر تقريباً ويحوى مقطع مكرر من كلمة الدولة ويقرأ: [الدوله] منفذة بالخط الكوفي ذي النهايات المورقة، أما الشريط الكتابي الثاني فأصغر في الحجم بحكم موقعه أسفل ظاهر القدر، وهو يعد ترديد للشريط العلوي حيث نفذت بنفس الأسلوب ونفس الألوان، وإن كان حجم الحروف أصغر حتى تتناسب مع حجم الشريط، وتقرأ الكتابات المقطع الأول من كلمة الدولة مكررة [الدوله].

رقم اللوحة: (٦)

نوع التحفة: سلطانية من الخزف المينائي.

مكان الصناعة: قاشان.

المقاسات: القطر: 22.0 سم.

الارتفاع: 8.0 سم.

التاريخ: بداية القرن ١٣هـ/١٣م.

مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم 2006-967 SM

(لوحة ٦-٥).

الوصف:

سلطانية من الخزف المينائي ذات حافة تتسع نحو الخارج مطلية بطلاء أبيض قصديري، نفذت عليها الرسوم بالألوان الأصفر والأزرق بدرجاته الفاتح والغامق والأخضر والأسود والبنّي بدرجاته مع لمسات من اللون الأحمر، قوام زخرفة السلطانية عدة دوائر مختلفة الاتساع متحدة المركز، حدد كل منها بخط مزدوج باللونين الأزرق الباهت والأحمر الباهت، أما الدائرة المركزية الداخلية فمقسمة بواسطة خطين من اللون الأزرق إلى ثلاث مناطق أوسطها أوسعها، يشغلها كائن

خرافي مجنح بشكل جسم أسد مجنح في وضعية ثلاثية الأرباع، ورأس آدمي في وضع سير تجاه اليسار، أما الوجه فقمرى يحيط به هاله دائرية والجبهة عالية، والعيون واسعة مسحوبة يتوسطها إنسان العين، والحواجب رفيعة ومقوسة، وخط الأنف رفيع يبدأ من خط الحواجب ويعبر عن أنف بارز، أما الرقبة فتويلة محاطة بطوق دائري ملون باللون البنّي (لوحة ٦-أ)، لون جسم الأسد باللون الوردى الباهت، والجناح عريض مقسم بخطوط تعبر عن شكل الريش وينتهي بطرف دقيق ملتوى يلامس الهالة المحيطة بالرأس، والشعر معقوص بشكل عقدة على جانبي الرأس أسفل الأذن، ويغطي الرأس شاشية بسيطة ملونة باللون البنّي الفاتح.

يبدو على جسم الكائن الخرافي القوة والرشاقة والحيوية في شكل الذيل القوى الذي يلتف لأعلى ليشبه نهاية عصا معقوفة، وتفاصيل الأقدام وشكل المخالب، كذلك محاولة كسر الجمود في تقدم أحد القائمين الأماميين على الآخر، مع تأخر القائم الخلفي وكأن الحيوان في وضع سير بطيء، بحيث ظهرت الأرجل الخلفية أكثر طولاً من الأمامية، والملاحظ أن انحناء الذيل مع انحناء الجناح وامتدادهما للدخل يخلق سيمتريه في الشكل.

شغل الشريطان أعلى وأسفل الشريط الأفقي العريض بتقسيمات هندسية تزيينها زخارف هندسية، أما السفلى مقسم بخط أفقي غير منتظم إلى قسمين، العلوى يزخره خطوط متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال هندسية غير منتظمة ومثلثات، اعتمد الفنان في زخرفتها على التباين اللوني بين اللونين الأصفر الفاتح والغامق والبنّي في تبادل، أما الجزء السفلى على محيط الدائرة فزخرف بأوراق نباتية كأسية ينتج عن تلاقي أطرافها العلوية المدببة منطقة بيضاوية تحصر دائرة صغيرة (شكل ٢٦) ملونة باللون الأزرق الباهت، في حين تحوى المنطقة الوسطى أوراق كأسية أكبرها أوسطها لونت باللون الأصفر، ولونت الأوراق على جانبيها باللون الأحمر الباهت. أما المنطقة العلوية من الدائرية المركزية فمقسمة بشريط عريض غير منتظم إلى جزئين، يحوي السفلى زخارف لأقواس متقابلة تحصر دوائر صغيرة ملونة باللون الأصفر على أرضية من اللون البنّي الغامق، أما الجزء العلوى فيحوى زخارف هندسية من خطوط مائلة متقاطعة ينتج عن تقاطعها أشكال معينات ملونة باللون الأصفر يفصل بينها مثلثات ملونة باللون البنّي بدرجاته (شكل ٢٦).

يحيط بالدائرة المركزية شريط كتابي دائري منفذ بخطين باللونين الأحمر الباهت والأزرق، ويحوى كتابات منفذة بالخط الكوفي على أرضية نباتية من أوراق عريضة ذات نهاية مدببة، محددة باللون الأسود وتبدو بعض الأوراق متداخلة، شغلت الفراغات بين الكتابات والأرضية النباتية بدوائر مختلفة الحجم، ملونة باللون الأحمر، يخرج من محيط الشريط الكتابي مجموعة من الخطوط المشعة المزوجة التي زخرفت بثلاث دوائر متماسة مرتبة بشكل مثلث مكررة في صف رأسى ومحددة باللون الأسود، وذلك على أرضية من اللون البنّي بدرجاته الغامق إلى الأصفر الفاتح.

تقسم الخطوط المزدوجة المشعة المحيطة بالشريط الكتابي إلى ثمان مناطق متساوية يزخرف كل منطقة شخص واقف، أما المنطقة الأولى (لوحة ٦-ب) فيزخرفها شخص واقف مكتوف الأيدي، رسم جسمه ووجهه في وضعية ثلاثية الأرباع، ويبدو مكتوف الأيدي مرتدياً قباء له أكمام طويلة ضيقة محبوكة على الرسغين، ومفتوح بفتحة على شكل حرف V على الرقبة، يصل القباء إلى ما تحت الركبتين، وقد زخرف بخطوط مائلة متقاطعة مع بعضها من جهة، ومتقاطعة مع خطوط متوازية طولية وعرضية مع الخطوط المائلة من جهة أخرى، نفذت جميع الخطوط باللون الأسود الرفيع، ونتج عنها زخارف هندسية متداخلة تتميز بخاصية الخداع البصري، حيث يمكن أن يرى المشاهد نتاج تقاطع الخطوط الطولية مع العرضية أشكال مربعات، كما نتج عن تقاطع الخطوط المائلة أشكال معينة ومثلثات.

زينت العضادات بأشرطة أحدهما باللون البنّي والآخر باللون الأحمر، أما ملامح الوجه فتركز في الثلثين العلويين من استدارة الوجه، والعيون لوزية مسحوبة والحوابج طويلة رفيعة متصلة تبدأ من نقطة اتصالهما خط الأنف الرفيع، والفم دقيق، أما الشعر فمصفف بهيئة جدائل للخلف بعضها طويل يصل إلى ما بعد الكتفين وينسدل على الظهر والبعض الآخر معقوص أسفل الأذن، يغطي الرأس شاشية تزخرفها خطوط متقاطعة بنفس أسلوب زخرفة القباء، اللافت للنظر التعبير عن حركة الأيدي، والدقة في رسم الأصابع المفردة، وبشكل عام يتميز الشخص باختلال النسب التشريحية.

أما المنطقة الثانية (لوحة ٦-ج) فزخرفها تماثل السابقة من حيث رسم شخص واقف في وضعية ثلاثية الأرباع ويبدو على الجسم اختلال النسب التشريحية، ويظهر الشخص ضاماً إحدى يديه إلى صدره، والأخرى مفردة، ويبدو مرتدياً قباء طويل قباء له أكمام طويلة ضيقة محبوكة على الرسغين، ومفتوح بفتحة على شكل حرف V على الرقبة، يصل القباء إلى ما تحت الركبتين، وقد زخرف بزخارف نباتية باللون البنّي الفاتح على أرضية من اللون البنّي الغامق بشكل دوائر تمثل فروع طويلة تلنف إلى الداخل وتنتهي بورقة نباتية تشبه أوراق العنب الثلاثية، يظهر في بعضها تعريقات الأوراق، من خطوط باللون البنّي، تمتد الزخرفة النباتية بشكل الفروع على الأكمام التي زينت بأشرطة على العضدين، أما ملامح الوجه فتتطابق مع الشخص في المنطقة الأولى السابق وصفها، كما صفف الشعر على جانبي الرأس بهيئة جدائل معقوصة أسفل الأذنين، غطاء الرأس قريب الشبه من القلنسوة التي تخرج منها ذؤابة قصيرة تذكرنا بالعصابة الطائرة.

يلفت النظر محاولة التعبير عن حركة الأيدي بالرغم من إهمال رسم تفاصيل الأصابع، ولكن كف اليد يجعلها تبدو وكأنها تشير لأسفل، يرتدى الشخص الأدمى بوت له كعب مدبب، واللافت للنظر أنه بالرغم من رسم الشخص في وضعية ثلاثية الأرباع إلا أن الأرجل رسمت في وضع جانبي.

يتميز الشخص الواقف في المنطقة الثالثة (لوحة ٦-د) بزخرفة القباء والأكمام بشكل إجمالي لا يفصل بينهما، ونفذت بشكل خطوط طولية وعرضية متقاطعة نتج عن تقاطعها مربعات متكررة متساوية الحجم تقريباً على القباء بالكامل، أما ملامح الوجه وطريقة تصفيف الشعر وغطاء الرأس متشابه مع سابقه.

تزخرف المنطقة الرابعة (لوحة ٦-هـ) بنفس الأسلوب شخص واقف يتشابه في الشكل العام الخارجي مع الشخص السابق، ويختلف عنهم في حركة الأيدي وزخرفة الملابس، أما حركة الأيدي فأحدهما مضمومة إلى خط الخصر في وقفة استعراضية والأخرى منثنية بمحاذاة الخصر، أما زخارف الملابس فتتشابه من حيث الأسلوب والعناصر الزخرفية مع زخرفة ملابس الشخص في المنطقة الثانية من حيث استخدام الزخارف النباتية بفروع ملتفة منفذة باللون البنّي الفاتح على أرضية ملونة باللون البنّي الغامق، وإن كانت تختلف عنها في التفاصيل النباتية، حيث تخرج الأوراق النباتية في الأخيرة من منتصف الفروع ونهايتها وتبدو الأوراق بشكل نصفى المروحة النخيلية.

أما المنطقة الخامسة (لوحة ٦-و) فيزخرفها رسم لشخص واقف بنفس الأسلوب السابق مع الاختلاف في وضعية الأيدي حيث تبدو إحدى اليدين مضمومة إلى الخصر خلف الجسم، في حين رسمت اليد الأخرى مفردة بجانب الجسم مع إهمال رسم تفاصيل الأيدي، زين القباء المماثل في الشكل للطرز السابقة بزخارف نباتية من فروع رفيعة ملتفة بعضها قصير والآخر طويل، تنتهي بأوراق نباتية صغيرة ذات نهايات مدببة، وتمتد الزخارف على الأكمام بدون انفصال بينها وبين زخارف الملابس، نثر على القباء مجموعة من الدوائر الصغيرة موزعة بطريقة غير منتظمة. زينت المنطقة السادسة (لوحة ٦-ي) بشخص واقف في وضع استعراضي رافعاً إحدى يديه في حين تبدو اليد الأخرى منثنية بمحاذاة الخصر وتلامس أطراف الأصابع خط الخصر، أما الملابس فعبارة عن قباء يماثل في تصميمه الأقبية السابق وصفها، إلا أنها زخرفت بزخارف هندسية من خطوط طولية وعرضية متقاطعة، كما زين العضدين بأشرطة ملونة أحدهما باللون البرتقالي والآخر باللون الأصفر.

أما المنطقة السابعة فتتطابق زخارفها مع المنطقة الثانية حيث تتماثل فيها الرسوم الأدمية من حيث الوقفة وزخرفة الملابس، كما تتشابه زخرفة الشخص الواقف في المنطقة الثامنة جملة وتفصيلاً مع زخرفة المنطقة الثالثة.

يتكرر على الثمان مناطق أعلى الرسوم الأدمية شريط يدور مع حافة السلطانية بحيث يقطعه الخطوط المزدوجة المشعة التي تنطلق من الدائرة المركزية، ويضم كتابة بالخط الكوفي يتضمن مقاطع من كلمة الدولة (الدولة) مكررة على أرضية من زخرفة نباتية من أوراق رفيعة ذات أطراف مدببة يتخللها دوائر صغيرة ملونة باللون الأحمر، حددت من الخارج بالمداد الأسود وقد زالت أغلب ألوانها.

تقتصر زخارف السلطانية من الخارج على شريط دائري من خطين رفيعان باللون الأحمر يدور الشريط حول الحافة ويحوى زخرفة من خطوط لينة متصلة متماوجة منفذة بالمداد الأسود بشكل زخرفي والغرض منها جمالي (لوحة ٦-ن).

ثانياً: الدراسة التحليلية

١- التكوين الفني وتصميم الصور على الخزف المينائي:

تعتبر إيران من أكثر الأقطار الإسلامية عناية بالتصوير الإسلامي وإقبالاً عليه،^٧ وموضوعات التصوير الإيرانية وإن اختلفت أحداثها وأشخاصها وأماكن وقوعها، كانت غالباً تهدف إلى نقل الأحداث في إطار يعكس حبه للطبيعة وتأملها والتدقيق فيها، ويعد تركيب الصورة وأحداثها سبيل لمعرفة الموضوع التصويري وفهمه، فإذا حدث ارتباط وعلاقة بين الشخص (الفاعل) والحدث الذي تم لأجله، أصبح لدينا موضوع تصويري، من ذلك رؤية شخص جالس في صورة لا يمكن أن يطلق على ذلك موضوع، أو إذا حدثت مفارقة لهذا الشخص كإسكاه بكأس أو آلة موسيقية أصبح منظر طرب، وهكذا تغير وضعية الأشخاص من موضوع الصورة.^٨

بالمثل يمكن تطبيق الفكرة السابقة على الخزف المينائي المعاصر للمخطوطات الإيرانية، ذلك أن التصوير على الخزف يعد أحد أهم الميادين التي أظهر فيها الفنان الإيراني براعته، فقد استغل المساحة^٩ المتروكة له على قطع الخزف المختلفة ليحولها إلى لوحات فنية مصورة،^{١٠} ويتبين لنا في القطع محل البحث أن التكوين الفني للموضوع اعتمد على التصميم الدائري الذي نتج عن كون الأواني الخزفية- موضوع الدراسة- كانت إما سلطانيات (أشكال ١، ٢،) أو قدور (شكل ٣)، وكان المكان المخصص للرسم هو داخل السلطانية، وظهر التصميم الدائري بطريقة الدائرة الكاملة، أما القدور فكان الفنان يرسم موضوعه التصويري حول البدن الخارجي، ويمكن القول أن الرسم على القدر أسهل إلى حد كبير من الرسم على السلطانيات التي حوت تصميمات دائرية محورياً يقوم على نقطة أو دائرة مركزية في وسط السلطانية، تدور حولها بقية العناصر على خط دائري، هذه النقطة الوسطية المحورية تشد عين المشاهد، وتتمثل في شكل يحتل وسط العمل التصميم الفني، وغالباً ما تفرد للفارس الذي يمتطي صهوة جواده ليكون بمثابة عنصر رئيسي كالبطل، أو كائن خرافي مجنح، تنتشعب منه خطوط إما وهمية (لوحة ٤) أو إشعاعية

^٧ زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، ص ١١.

^٨ محمود إبراهيم حسين، موسوعة الفنانين المسلمين، ج ١، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١١٥.

^٩ المساحة هي الفراغ الموجود بين الخطوط.

عز الدين نجيب، التصوير علم وفن، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٢٠٦.

^{١٠} حسن الباشا، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٨٣.

حقيقية (لوحات ٦، ١-٦، ٢-٦)^{١١} وفي الحالتين تقسم الخطوط الوهمية والحقيقية التكوين إلى مناطق تحوى العناصر الثانوية الأخرى المتصلة بالموضوع، ولعل هذا النوع من التصميمات التي يحتاج فيها الفنان إلى مفردات متنوعة قد تكون رسوم آدمية أو حيوانية أو كائنات خرافية أو نباتية أو كتابات هي الأنسب للموضوعات التي لا ترتبط بقصة أدبية معينة.

فيما يخص حركة الأشخاص، رسم معظم الشخوص في تعلق حول موضوع الفارس على جواده، والمرجح أن التعلق هو تأثير الاهتمام بتنظيم حلقات الصيد، وهو أسلوب مغولى تيمورى يصطف فيه الجند في حلقة تحيط بجزء كبير من الأراضى ثم يأخذ الجند في تضيق الحلقة شيئاً فشيئاً مع المحافظة على ما بداخلها من حيوانات،^{١٢} أضف إلى ذلك أن التوزيع الدائرى للأشخاص يتناسب مع المساحة المخصصة للزخرفة على جوانب الحافة الداخلية للسلطانيات، على أيه حال فقد بدت الشخوص جامدة، رغم حيوية الموضوعات الاستعراضية في رسوم الفرسان، مما جعل الإيقاع الحركى في الصور لا يتناسب مع قوة الحدث.

بوجه عام يلاحظ أن تفاصيل الصورة تنحصر في شكل الحصان والفارس، وحوله مجموعة من الفروع النباتية التجريدية المحورة عن الطبيعة، بشكل فروع طويلة تخرج من الأرضية مباشرة قليلة العدد موزعة على مسافات متباعدة أمام وخلف الفارس، بما يعبر عن الأرضية بطريقة اصطلاحية، أما توزيع الأشخاص على الصورة فقائم على التوازن والتناسق، مع سيطرة الطابع الزخرفى المسطح على عناصر العمل، حيث الشخصيات الثانوية المتابعة لمنظر الفارس على جواده لأشخاص يتحادثون فيما بينهم، أو عدة أشخاص يتحاورون مع بعضهم البعض جلوساً، واتضحت مهارة الفنان في محاولة التنوع في التفاتات الأشخاص وحركة الأيدي، شكلت حافة السلطانيات إطاراً للمنظر التصويرى، ونفذ بهيئة شريط كتابى دائرى يليه إلى الخارج شريط زخرفى دائرى يزينه شكل أقواس متتالية أو فستونات. تدلنا تصاوير المخطوطات على الغرض من صناعة التحف محل البحث وطريقة استخدامها حيث رسمت السلطانيات شديدة العمق على بلاطة كبيرة ترجع إلى إيران

¹¹ Harvard Fine Arts Library, Digital Images & Slides Collection 1972.01203

¹² كانت حلقات الصيد المغولية والتيمورية تبدأ بإرسال قوات استطلاعية لتستكشف مكان الصيد ونوعيته وكميته، ثم تصدر الأوامر لفصائل الجيش بالتحرك فتقسم إلى جناحين وقلب، ثم يقوم كل قائد بتوزيع الفصائل حول منطقة الصيد، فيحيطون بها من جميع الجهات، وقد تصل المسافة بين نقطة البدء ومركز الالتقاء إلى مسافة عشرين يوماً، ثم تبدأ كل كتيبة بإثارة الصيد ليتجه نحو مركز الدائرة، ويظل القوم على هذه الحالة كل من وجهته لمدة قد تستمر من شهر إلى ثلاثة أشهر، والحلقة تضيق شيئاً فشيئاً حتى تلتحم قوات الميمنة مع الميسرة وعساكر الجناحين بأفراد قوات القلب، وبذلك تصبح كل الحيوانات داخل الحلقة.

Poliak, A.N., The Influence of Chingiz-Khan's Yasa Upon the General Organization of the Mamluk State, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol 10, No.4, 1942, pp. 871-872.

في العصر الصفوي، ترجع إلى سنة ١٦٥٠م (لوحه ٦-٣) وفيها رسمت سلطانية عميقة بنفس شكل السلطانيات موضع الدراسة، واللافت للنظر أن لها غطاء معدني مقبي،^{١٣} لذلك فإننا نرجح أن لهذه السلطانيات مجموعة من الأغطية المعدنية أو الخزفية، كذلك فإن العديد منها استخدم في العصر الصفوي للزينة حيث علفت على جدران المنازل للزينة وفي المزارات الشيعية،^{١٤} وإن كنا نستبعد تعليقها في المزارات الشيعية حيث خلت الأشرطة الكتابية على التحف -موضع الدراسة- من أي عبارات ذات صبغة مذهبية أو سياسية كما سنوضح لاحقاً.

فيما يخص القدور ذات البدن الكثرى والقاعدة المرتفعة فإنها تصلح لحفظ المشروبات أو الماء أو الحبوب والمواد الجافة، خاصة إذا علمنا أن القدر موضع البحث يتشابه من حيث الشكل والقياسات مع قدور التخزين التي شاعت في سوريا وإيران في القرن ٨هـ/١٤م والتي ظلت تستخدم حتى القرن ١١هـ/١٧م، وكان اتساعها يتراوح ما بين ٢٧ حتى ٤٣ سم، ولها فتحة دائرية صغيرة وترتكز على قاعدة مرتفعة، كذلك ظهرت القدور في عدد من التصاوير^{١٥} من ذلك تصويرة بعنوان "تجمع دراويش"، رسم رضا عباسي، العصر الصفوي القرن ١١هـ/١٧م (لوحه ٥-١)، كانت فيها القدور ملازمة لمجالس الشراب، ولذلك لا نستبعد استخدامها في إعداد المشروبات أو مزجها بنفس الطريقة الموضحة بالتصويرة المشار إليها

٢- الموضوعات التصويرية على الخزف المينائي (محل البحث)

تشتمل مجموعة الخزف المينائي -محل الدراسة- على موضوع زخرفي واحد هو موضوع تسلييات البلاط، وقد نفذ من خلال منظرين:

المنظر الأول: منظر الفروسية والتريض

المنظر الثاني: منظر الكائنات الخرافية

المنظر الأول: الفروسية والتريض

زينت أغلب قطع الخزف المينائي -محل الدراسة- بمناظر الفروسية،^{١٦} وتعد الفروسية منهج معقد من السلوك والمبادئ، ومثل أعلى من الكمال الأخلاقي

¹³ Golombek, L & Others, Persian Pottery in the First Global Age: The Sixteenth and Seventeenth Centuries, Boston, 2014, p. 43, fig. 1.3.

¹⁴ Pope, A.U., A Survey of Persian Art (From Prehistoric Times to the Present), Vol II, Oxford University Press, 1964, p.1651.

¹⁵ Golombek, L., Persian Pottery, p. 42, fig. 1.2.

¹⁶ يصعب الفصل بين مناظر الفرسان في حالة التنزه وممارسة رياضة العدو، إذ أن الحالتين قد تتلازمان في آن واحد، ويمكن تصنيف موضوعات الفروسية على القطع محل الدراسة بأنها مناظر استعراضية لفرسان على جيادهم، خاصة أنها خلت من الأدوات أو الطيور أو الحيوانات المصاحبة لمناظر الصيد.

عبد الناصر ياسين، مناظر الفروسية في ضوء فنون الخزف الإسلامي، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ١٥١ - عبد العزيز صلاح سالم، الرياضة وأدواتها في مصر الإسلامية في ضوء مجموعتي

والاجتماعي العسكري، والفارس هو الفتى بين الثامنة عشر والأربعين، وهو العمر الذى تكتمل فيه قوته ليستخدمها في سبيل الله، وفي نصرة الضعيف، إن الفروسية العربية لم تكن مقصورة على طبقة أو طائفة دون أخرى بل كانت أسلوب حياة.^{١٧} تمثل مناظر الفروسية صورة صادقة لحياة المرح والشباب مما كان له أبلغ الأثر في إظهار حياة الرغد والترف التي كان يعيشها أبناء الملوك والأمراء،^{١٨} وقد نفذها الفنان الإيراني على الخزف بدقة لا تخلو من جمال تصويرى، وجميعها يبعث على البهجة والسرور، فقد رسمت بروح زخرافية بعيدة عن طابع القسوة،^{١٩} وتؤكد مناظر الفروسية بما فيها التريض والاستعراض حقيقة التنوع في قدرات الفرسان، ووجوب اكتمال صحة أجسامهم وتمامها لجذب المشاهد واتخاذ الفارس مثالا يحتذى، وترجع موضوعات الفروسية إلى التأثيرات الساسانية حيث كان لها وقع محبب في نفوس الفرس، ترك بصمته وأعطى معانى ومفاهيم جديدة لقصص ساسانية قديمة أراد الفنان أن يرسخها في نفوس الإيرانيين حكماً وشعباً، وهى صورة ما يجب أن يكون عليه الحاكم أو الملك من سمات الشجاعة والإقدام، والقدرة على مواجهة المخاطر.^{٢٠} تظهر مهارة الفنان الإيراني بتمثيل نفس المنظر بأساليب مختلفة على الخزف المينائى، من ذلك رسم لفارس على سلطانية من الخزف المينائى ترجع إلى إيران قاشان، القرن ١٢/هـ-١٣م محفوظة بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 2006-936، كموضوع رئيسى للزخرفة في دائرة مركزية منفذة بزخرفة أرابيسك بهيئة الورقة النباتية القلبية مكررة (لوحة ١)، ومن نفس الفترة على سلطانية من الخزف المينائى، إيران، الرى رسم لعدد أربعة فرسان في محور دائرى يفصل بينهم زخارف أرابيسك منفذة بطريقة إشعاعية تخرج من مركز السلطانية^{٢١} (لوحة ١-١)، والتصميم السابق يظهر على الخزف المينائى في القرن ١٣/هـ-١٤م بشكل أربعة

المتحف الإسلامى والقبطى بالقاهرة، دراسة أثرية فنية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٣م، ص ص ١٢-١٧.

^{١٧} واصف بطرس غالى، تقاليد الفروسية عند العرب، ترجمة: أنور لوقا، مراجعة وتحقيق: حسنى محمد النجار، القاهرة ١٩٦٠م، ص ٥.

^{١٨} أسامة البسيونى عبد الله، المدرسة التيمورية في هراة تحت رعاية الأمير بايسنقر (دراسة أثرية فنية)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٢٨٠.

^{١٩} محمود إبراهيم، مدرسة التصوير الإسلامى على الخزف الإيرانى فى العصور السلجوقية والمغولية، مجلة المؤرخ المصرى، ٨٤، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٢م.

^{٢٠} عبد الحفيظ محمد إبراهيم يعقوب حجاب، الأثر الإسلامى فى شاهنامه الفردوسى، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩١م، ص ١٤٤.

^{٢١} ارتفاع السلطانية: ٩,٥ سم اتساع القطر: ٢٠,٥ سم

Yoshida, M., In Search of Persian Pottery, Trans: Ibn M. Shields, Tokyo, 1922, p. 122, fig 63.

فرسان على محور دائري حول منظر لحاكم على عرشه يحيط به اثنين من أتباعه في داخل سلطانية من الخزف المينائي محفوظة في متحف Gemeente تحت رقم OCI 37-1988K،^{٢٢} ويلفت النظر في المثال الأخير رسم الفرسان على محور دائرة السلطانية من الداخل بنفس الشكل الذي نفذت فيه في السلطانيات السابق الإشارة إليها والمنسوبة لإيران في القرن ١٢/هـ م.

أما تصميم الفارسان المتقابلان حول فرع نباتي يذكرنا بشجرة الحياة (لوحة ١-٢) فيظهر على سلطانية من الخزف المينائي تنسب لأواخر القرن ١٢/هـ م أوائل القرن ١٣/هـ م، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن^{٢٣}، ومن نفس الفترة السابقة من إيران، قاشان، موضوع مماثل على سلطانية من الخزف المينائي محفوظة بمتحف Tareq Rajab بالكويت لفارسان متقابلان يفصل بينهما فرع نباتي وذلك على شاطئ بحيرة صغيرة،^{٢٤} ومن القرن ١٣/هـ م سلطانية من الخزف المينائي محفوظة بالمتحف البريطاني بلندن،^{٢٥} يزخرفها رسوم لفرسان ثلاثة في وضع تتابع متجهين يسار الصحن يفصل بينهم شجرتان، كذلك منظر لفارس على صحن من الخزف المينائي المذهب،^{٢٦} رسم الحصان في وضع عدو، على أرضية من زخارف نباتية (أرابيسك)، كما ظهر الموضوع نفسه على صحن من الخزف المينائي المذهب، ينسب إلى مدينة قاشان، القرن ١٣/هـ م.^{٢٧}

إذا كان منظر الفارس قد رسم على الخزف المينائي كمنظر رئيسي بدون أية عناصر آدمية أو حيوانية - كما أوضحنا - ومن أمثلتها في نماذج البحث (لوحة ١)، فإن رسم الفارس مع عناصر أخرى نفذ داخل سلطانية من الخزف المينائي محفوظة بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 2006-937 (لوحة ٢)، وفيها رسم الفارس في الدائرة المركزية الملون محيطها باللون الأحمر يدور على محيطها من الخارج رسم لأربعة جمال متتابعة يفصل بينهم أربع فروع نباتية بسيطة، كذلك رسم منظر لفارس على صهوة جواده بنفس الشكل السابق داخل دائرة مركزية ملونة باللون

^{٢٢} ارتفاع السلطانية: ٩ سم اتساع القطر: ٢١ سم

Teske, J., Ceramics from the Orient, Gemeentemuseum Don Hoog, 1999, p. 77, fig.50.
انظر أيضاً:

Pope, A.U., A Survey of Persian Art, Vol. V, pl. 659, pl. 667.

^{٢٣} اتساع القطر: ١٥,٩ سم.

Islamic Pottery, An Exhibition arranged by the Islamic Art Circle, 800-1400AD, Victoria and Albert Museum, 1 October to 30 November 1969, p. 42, fig. 136.

^{٢٤} Fehervari, G., Pottery of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum, Kuwait, 1998, p. 43, fig. 29.

^{٢٥} Hobson, R.L., A Guide to the Islamic Pottery of the Near East, British Museum, 1932, p. 46, fig. 51.

^{٢٦} زكي حسن، الفنون الإيرانية، شكل ٨٦، لوحة ٧٨.

^{٢٧} Pope, A.U., A Survey of Persian Art, Vol. V, p.655.

الأحمر داخل سلطانية من الخزف المينائي ترجع إلى إيران، قاشان، القرن ١٢هـ/١٢م محفوظة بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 2006-938 (لوحة ٣)، وفيها حلت الرسوم الأدمية محل رسوم الجمال على المحيط الخارجي للدائرة الوسطى، حيث ظهرت الرسوم الأدمية لأشخاص جالسين في وضع مواجهة بينما الرأس في وضعية ثلاثية الأرباع يفصل بين كل منها رسم لفرع نباتي بسيط يمثل شجرة الحياة، ويمكن مقارنة التكوين السابق بأخر على سلطانية من الخزف المينائي، إيران، قاشان، تنسب إلى أواخر القرن ٦هـ أوائل القرن ٧هـ/ أواخر القرن ١٢م أوائل القرن ١٣م، محفوظة بدار الآثار العربية بالكويت تحت رقم LNS 306 C^{٢٨}، وفيها رسم الفارس مع عناصر ثانوية من رسوم أشخاص جلوس متابعين لمهارات الفارس (لوحة ٣-١) بنفس الأسلوب الذي نفذ به الموضوع الزخرفي على سلطانية الشارقة، وإن كانت الأخيرة تختلف عن سلطانية الشارقة في أن رسوم الفروع النباتية التي تفصل بين الجلوس منفذة بهيئة زخارف نباتية لفرع نباتي قصير ينتهي بورقة نباتية ثلاثية.

كما رسم منظر الفارس على صهوة جواده داخل سلطانية من الخزف المينائي، إيران، قاشان، أواخر القرن ٦هـ أوائل القرن ٧هـ/ أواخر القرن ١٢م أوائل القرن ١٣م، محفوظة بمتحف الشارقة تحت رقم SM1996-73 (لوحة ٤)، بحيث شكل الفارس على صهوة جواده المنظر الرئيس للزخرفة محاطاً بمجموعة من الجلوس المتابعين للفارس الذي يستعرض مهارته وقد وزعوا في أربع مجموعات بحيث تتكون كل مجموعة من فردين، ويفصل بين كل مجموعة شجرة منفذة بطريقة اصطلاحية تشبه شجرة السرو، واللافت للنظر أن تقسيم الجلوس إلى مجموعات دون حصر الفارس أو المتابعين داخل أي دوائر أضفى على الصورة مزيد من الحيوية. مما سبق يبدو أن أهم العناصر المصورة في مناظر الفروسية هي الفارس والجواد ويضاف إلى الموضوع مجموعة من المتابعين للسباق أو المهارات الاستعراضية للفارس، وهم رجال يتحادثون في حوارات جانبية ثنائية^{٢٩} وقد وصلنا هذا المنظر التصويري على عدد كبير من الأواني الخزفية بشكل عام، وعلى الخزف المينائي بشكل خاص حيث يزين هذا المنظر سلطانية قليلة العمق من إيران، تنسب إلى أواخر القرن ٦هـ أوائل القرن ٧هـ/ أواخر القرن ١٢م أوائل القرن ١٣م، محفوظة بمتحف

القطر: ٢٠,٧ سم

^{٢٨} ارتفاع السلطانية: ٨,٧ سم

Waston, O., Ceramics from Islamic Lands, Al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum, 2004, p. 369, Cat P.4.

^{٢٩} وصلنا هذا المنظر التصويري لأشخاص يتحاورون وقوفاً أو جلوساً على العديد من الأواني

الخزفية، للمزيد راجع:

²⁹ Pope, (A.), A Survey of Persian Art, Vol. V, pp.651, 653, 637, 690, 691, 693, 710, 711, 714.

Ohara بطوكيو،^{٣٠} وفيها وزع الشخوص على ثلاثة صفوف أفقية بواقع شخص أسفل فرع نباتي، بحيث يضم الصفان العلوى والسفلى شخصان ويضم الصف الأوسط ثلاثة أشخاص.

إذا كان المثال السابق أفردت فيه مساحة الزخرفة لمنظر الجلوس المتحاورين في صفوف أفقية، فإن عدد من السلطانيات زخرف بمتحاورين موزعين على محور السلطانية وزعت بشكل فردي بحيث يفصل كل منها فرع نباتي نفذ بطريقة اصطلاحية زخرفية،^{٣١} وذلك حول المنظر الرئيسى لحاكم على عرشه يحيط به اثنان من الأتباع، وذلك على سلطانية من الخزف المينائي، إيران، قاشان، القرن ١٣/٥٧م محفوظة بمتحف الحروف اليدوية بفرانكفورت - ألمانيا (Museum Fur Kunsthandwerk) تحت رقم ١٥١٠٠،^{٣٢} ومن أمثلة السلطانيات المزخرفة بالجلوس المتحاورين، سلطانية من الخزف المينائي، إيران، قاشان، القرن ١٣/٥٧م محفوظة بمتحف الفيرير جاليري بواشنطن تحت رقم ٣٨،١٣،^{٣٣} وزع فيها الجلوس حول منظر العرش بهيئة مجموعات، تضم كل مجموعة شخصين ويفصل بينها كل مجموعة فرع نباتي ينتهي بورقة نباتية بهيئة القلب.

وعلى هذا فإن منظر الجلوس المتحاورين والمتابعين كان يحيط بمناظر البلاط والعرش كما يحيط بمناظر الفرسان، يوزعوا بشكل فردي، أو في مجموعات بحيث لا تزيد كل مجموعة عن فردين، تجدر الإشارة إلى أن أمثلة الجلوس في وضع المواجهة أسفل فرع نباتي بسيط، أو موزعة بحيث يفصل بينها فرع نباتي بسيط تنسب جميعها إلى قاشان.^{٣٤}

نخلص مما سبق إلى تطابق هذه العناصر المكونة لمناظر الفروسية التي تميزت على كثرتها بتنوع أسلوب المعالجة الفنية، وغلبة الطابع الأرسقراطي على المنظر من

^{٣٠} ارتفاع السلطانية: ٦,٣ سم اتساع القطر: ٢٢,٣ سم

Yoshida, M., In Search of Persian Pottery, fig. 64.

^{٣١} للمزيد راجع: سلطانية عميقة من الخزف المينائي، إيران، قاشان، القرنين ٦-٧/٥٧-١٢/١٣م.

ارتفاع السلطانية: ٣,٥ سم القطر: ٧,٥ سم

Lane, A., Islamic Pottery from the Ninth to the Fourteenth Centuries A.D. (Third to Eight Centuries A.H.), Victoria and Albert Museum, London 1956, p.28, fig.47.

وأيضاً رسم لخمسة أشخاص جالسين يفصل بين كل منهم زخارف نباتية على إناء من الخزف المينائي، نهاية القرن ٦هـ بداية القرن ٧هـ/نهاية القرن ١٢م بداية القرن ١٣م.

اتساع القطر: ١٣,٥ سم

Ceramique Islamiques, Musee D'Art et D'Histoire, Genève, 1981, p.50, fig. 78.

^{٣٢} ارتفاع السلطانية: ٥,٢ سم اتساع القطر: ٢٠,٦ سم

Martina Muller -Wiener, *Islamische Keramik*, Germany, 1996, fig. 61.

^{٣٣} القطر: ٢٠,٨٤ سم.

Medieval Near Eastern Ceramics in the Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1960, fig.28.

Harvard Fine Arts Library, Digital Images & Slides Collection.

^{٣٤} Bahrami, M., Gurgan Faiences, Cairo, 1949, p.p. 100-101.

خلال الأوضاع والسحن والحركة في الصورة، لذلك يمكن الجزم بنجاح الفنان في إضفاء الواقعية على الحدث، وهو ما سنوضحه بالتفصيل من خلال الدراسة التحليلية لمفردات الرسوم الأدمية ورسوم الحيوانات والكائنات الخرافية الواردة على الخزف المينائي محل الدراسة.

المنظر الثاني: مناظر الكائنات الخرافية:

الفن الإسلامي هو الفن الأكثر شمولاً وعمقاً وأكثر ارتباطاً بشخصية العرب وتجديداً للعناصر الزخرفية بالتحوير والبعد عن الطبيعة، والقارئ لفلسفة الفن الإسلامي يدرك أن التحوير ناتج عن تلاقى مبدأ الوحدانية مع مبدأ الكونية^{٣٥}، فالإنسان في نظر الفنان المسلم مألوف إلى زوال محتوم، فلماذا يخلد بفنه ما حكم عليه بالفناء، ولماذا يرسم الوحدات الزخرفية كما هي في الطبيعة ما دامت الصورة ستزول، ولماذا لا يبعث في هذه الوحدات الزخرفية صوراً جديدة يخضعها لأصول الجمال، وفي ذلك ما ينفي عن الفنان المسلم ضعف الملاحظة أو محدودية القدرات الفنية، لذلك لاقت رسوم الأشكال الخرافية والمركبة^{٣٦} التي عرفت في فنون حضارات الشرق الأدنى والأقصى ترحيباً كبيراً عند الفنان المسلم^{٣٧}، وإن كانوا قد حرروها من معانيها الرمزية^{٣٨} لتكون أكثر عمومية وشمولية وتؤخذ بعين البصيرة^{٣٩}، وهناك مبدأ يقول

^{٣٥} أي أن الإنسان كمادة ليس سوى جزء صغير في الكون تحدد قيمته من خلال الجوهر، والله هو الجوهر بذاته العليا.

عفيف البهنسي، جماليات الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٤، الكويت، ١٩٧٩م، ص ٤٦.
^{٣٦} عرفت الكائنات الخرافية في بعض الدراسات باسم الأشكال المركبة.

South, M., Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide, New York, 1987, p. 352.

أحمد سعيد، نشأة الأشكال الخرافية ما بين مصر وبلاد الشرق الأدنى، كتاب الملتقى الثاني لجمعية الآثاريين العرب (الندوة العلمية الأولى)، جامعة القاهرة، ١٤-١٥ نوفمبر ١٩٩٩م، ص ١-٢١.

^{٣٧} زكي حسن، فنون الإسلام، بيروت، ١٩٨١م، ص ٢٥٥.

^{٣٨} الرمزية هي إحدى صور التمثيل غير المباشر الذي لا يسمى الشيء باسمه، وهي بمثابة إشارات أو أمور موحية، عرفت الرمزية منذ بدأت البشرية التعبير عن نفسها، فقد اهتدى الإنسان منذ القدم إلى الرمز بفطرته، فخلع على الأشكال صفة التجريد مستوحياً الرموز للتعبير عن إحساسه وانفعالاته.

عبد الناصر ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية، ط ١، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٦.
^{٣٩} لسنا بصدد تناول نشأة الكائنات الخرافية في الفن الإسلامي وعمّا إذا كان ذلك استجابة لنظريات فلسفية معينة، حيث تذهب بعض هذه النظريات إلى أن الكثير من الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي يعتقد أن لها وجود حقيقي فعلاً، ولكنه قاصر على زمان ومكان معين، وبالتالي صارت بالنسبة لمبدعيها ضرب من الكائنات التي لا تدخل في نطاق الخرافة، فقد عرفت في الغابة كائنات حقيقية وأخرى مفترضة أنها خرافية بشكل تفاعلي ذابت فيه الفوارق في كثير من الأحيان.

بأنه كلما زادت بساطة الجوهر كلما زادت قوته، وكلما زاد تركيبه كلما زاد ضعفه ونزوعه السريع نحو التحلل والفاء من حيث تكوينه المادى لا الروحانى.^{٤٠} أبو الهول المجنح هو الشكل الخرافى الذى رسم على الخزف المينائى محل البحث وهو عبارة عن شكل مركب، والصفة المميزة فيه "صفة الروح" التى لو انتزعت نزعنا معها روح الكائن أو بالأحرى صفته، وصفة الروح فى أبى الهول هو الرأس الأدمى، وعلى الرغم من أن الكائنات المجنحة فى الفن الإسلامى على وجه الخصوص رغم كونها مفرغة من رمزياتها ومضامينها السابقة على الإسلام -كما ذكرنا- إلا أن المرجح أن وجود الأجنحة فى كائن ما مركب هو بالأحرى علامة على فكرة الملائكة وعلى فكرة الصعود للسماء فى الفكر الإسلامى، وما ترتبط به السماء من معانى التبرك والخير واليمن والسعادة والتفاؤل وبهذا تكون رسوم الكائنات المجنحة بمثابة "عبارات دعائية فى صورة مرئية".^{٤١}

ولعل أهم الأدوار التى لعبتها هذه الكائنات الخرافية على الخزف المينائى هو دور الحماية أو الحراسة لأشجار مقدسة مثل شجرة الحياة التى تلازم ظهورها مع رسم أبو الهول المجنح على سلطانيات وقبور مينائى الشارقة.

٢- مفردات تصميم المناظر التصويرية على الخزف المينائى (محل البحث)

١-٢- الرسوم الأدمية:

كانت إيران من أكثر الأمم الإسلامية استخداماً للرسوم الأدمية فى زخرفة التحف التطبيقية بوجه عام، واعتمدت زخرفة الخزف المينائى على العناصر الأدمية بصورة واضحة، وقد أتاح العدد الكبير للأشخاص على مجموعة البحث التى يتراوح عددها بين ٨ إلى ١٠ أشخاص على بعض السلطانيات فائدة كبيرة حيث كانت معرضاً للتنوع والتعدد وصرف العين عن الملل (لوحات ٣، ٤، ٦)

رسم الفنان الأشخاص على الخزف المينائى -محل الدراسة- فى وضعية ثلاثية الأرباع وذوى قامات متوسطة الطول، وأجسام ممثلة نسبياً، تميزت بإهمال قواعد المنظور وعدم مراعاة أحجام وأشكال الأجسام ونسب أعضائها وانعكاس الظل والنور عليها، وموضع العضلات وانحناءات الجسم، فالنسب والمقاييس مغايرة للحقيقة، وغير متكافئة بين أعضاء الجسد الواحد أى طول اليدين والأجسام وحجم العيون والرأس وشكل الأصابع، وقد أدى إهمال التشريح فى الرسوم الأدمية إلى غياب الكتل وسيطرة طابع التسطیح على الرسوم الأدمية (أشكال ٤، ٥، ٦، ٧، ٨،

Gray, B., The Chinoserie Elements in the Paintings in Istanbul Albums, Islamic Art, Vol I, 1981, pp. 85-89.

^{٤٠} الشهرستانى (محمد بن عبد الكريم)، الملل والنحل، تحقيق: عبد العزيز محمد الوكيل، ج ٢، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ١٩٠.

^{٤١} محمد أحمد التهامى محمد السيد شبانة، الكائنات الخرافية والمركبة فى التصوير الإسلامى فى إيران من العصر المغولى حتى نهاية العصر الصفوى (دراسة آثارية فنية مقارنة)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ١١.

٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩)، مع التركيز على الشخصية الرئيسية وهو الفارس في مركز التكوين الفني، وظهر الفارس على جواده بمظهر الحيوية والشباب والثراء (شكل ٢٠).

٢-١-١-٢- الوجوه:

رسمت تفاصيل الوجوه الأدمية في مناظر الفروسية في وضعية ثلاثية الأبعاد، وبملامح متقاربة حيث الوجوه المستديرة والعيون اللوزية المسحوبة التي يظهر بها إنسان العين بشكل دائرة سوداء صغيرة تبرز نظرة العيون الجانبية خاصة في مناظر التحاور والأحاديث الثنائية، مع حاجبا العين الواقعان أعلى العين بمسافة صغيرة، ورسمًا بشكل خطوط طويلة رفيعة ملتصقة يبدأ من منتصفها خط الأنف الرفيع، يليه فم دقيق، مما كان لها دور مساعد في استكمال التعبير عن الأحداث، وتتركز ملامح الوجوه في الثلثين العلويين من دائرة الوجه، في حين يبدو الذقن مكتنزاً وممتلئاً، رسمت كل الوجوه بدون لحى أو شوارب فأعطت لصور الأشخاص على الخزف المينائي مظهر الشباب وهو المطلوب لمناظر الفروسية، رسمت الوجوه الأدمية خالية من انفعالات الدهشة والحزن والفرح في حين يسيطر عليها الهدوء، في حين استخدم الفنان حركات الأيدي للتعبير عن الحركة بإشارات محددة، بشكل عام فإن الوجوه متأثرة بالسحن المغولية (لوحات ١، ٢، ٤، ٥، ٦).

٢-١-٢- تصفيف الشعر:

صفف الشعر على رسوم الخزف المينائي محل البحث بطريقتين إما خصل طويلة تنسدل على الأكتاف على الجانبين وإلى الأمام والخلف مرسلة على الظهر،^{٤٢} (لوحات ٢، ٤) أو بشكل ضفائر معقوفة حول الرأس إلى الأذنين بما يمكن أن يطلق عليه "عصصات شعر جانبية" وتتميز بفرق الشعر فرقتين يميناً ويساراً ثم يتم تجميع الشعر في لمتين يتدليان أسفل الأذنين من الخلف، وقد تكون اللمتان لطيفتين خفيفتين تنتهيان بما يشبه الكرة الصغيرة أو تكون عبارة عن موجتين كثيفتان غزيرتان من الشعر (لوحات ١، ٥، ٦)، وهذه التسريحة بصفة عامة كانت أكثر التسريحات شيوعاً في التصوير الإيراني.^{٤٣}

^{٤٢} يذكر أن الحاكم التركي المحلى في منطقة طالاس والتركستان الغربية كان شعره طويلاً بدرجة يتماوج فيها، أما بقية الرجال فكانوا يضفرون شعورهم، كذلك فإن قبائل تتبع الأويغور كانوا يطيلون شعورهم ويضفرونها.

محمد السيد محمد جاد، حضارة الأتراك قبل الإسلام، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٩٠م، ص ١٥٧.

^{٤٣} يذكر أن رسل السلطان بيبرس إلى بلاد القفجاق عام ٦٦١هـ/١٢٦٣م بأنه "... خفيف اللحية، كبير الوجه في لونه صفره، يلف شعره عند أذنيه".

ابن أبي الفضائل (المفضل القبطي)، النهج السديد والدر الفريد فيما بعد تاريخ ابن العميد (ويشمل من سنة ٦٥٨هـ إلى سنة ٧٤١هـ وله ترجمة فرنسية)، باريس، ١٩١٢م، ص ١١٨.

أحاطت الهالات بالعديد من رؤوس الأشخاص في القطع محل الدراسة، قصد الفنان برسم الهالة في العصر الإسلامي التعبير عن الطاقة النورانية الكامنة داخل أجسام الكائنات الحية^{٤٤} فالفنان إذ يرسم هذه الدائرة المضيئة إنما يضيف الجلاء البصرى على خلق الشخصية التي يرسمها، ويعبر عن عواطفها ونزعاتها النفسية وميولها وأفكارها، ولذا تظهر هالتها البشرية بوضوح في لوحة الفنان، كذلك فإن للهالة رمزية مع الابتعاد عن معانى القدسية والاقتراب من محاولة فهم الشخصية^{٤٥} وفى مجموعة الدراسة أغلب الظن أن الهالة حول رؤوس الفرسان تتصل بمعانى النصر والسيطرة والحكم والمكانة الرفيعة (أشكال ٢٠، ٢٢)، وقد أحاطت الهاله برأس الكائن الخرافى المجنح (شكل ٢٦).

وفى المجموعة موضع البحث أثرت وضعية الرأس وحجم الشاشية أو القلنسوة على رسم الهالة، المستديرة حول الرؤوس المنفذة في وضعية ثلاثية الأرباع، وفى ذلك إخفاء لقصور في رسم العلاقة بين الرأس والجسم وضيق المنكبين (شكل ٢٢)، ومحاولة للتعبير عن العمق، وظهرت بشكل التصميم المستدير المنفذ بخط رفيع حول الرأس والكتفين، كما ساهم غطاء الرأس والذى كان عبارة عن شاشية بسيطة صغيرة في إبراز استدارة الهالة دون مبالغة، وبذلك توافق حجم الشاشية مع حجم الهالة دون الحاجة إلى المبالغة في تصميم الهالة (شكل ٢٠)، والملاحظ أن إهمال الفنان لرسم الخلفيات سواء الطبيعية أو المعمارية على الخزف المينائى ساهم في إبراز شكل الهالة والتأكيد عليها.^{٤٦}

يرتدى الأشخاص على الخزف المينائى أقبية فارسية^{٤٧} مشقوقة بشكل مائل ينساب من الجانب الأيمن على البطن تماماً، والأكمام ضيقة لاتقاء البرودة الشديدة في

^{٤٤} رهام سعيد السيد، الهاله في التصوير الإسلامي، دراسة أثرية فنية مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٣٥٠.

^{٤٥} رهام سعيد السيد، الهاله في التصوير الإسلامي، ص ٣٤٩.

^{٤٦} كان تمثيل الهالة حول رؤوس الحكام واحدة من أهم المميزات الفنية التي يراعيها الفنان، لأن فيها تعبير عن شفافية أرواحهم ونزاهتهم، وظهرت أولى هذه الهالات في التصوير الإسلامي في المدرسة الأموية التي انتقلت إلى الأشخاص العاديين في العصر المملوكى، بينما استطاع الفنان في إيران إيجاد مسلك مختلف عن سبقه من خلال استخدام الألوان خاصة اللون الذهبى لإضفاء أبعاد ضوئية مليئة بالإيحاء على الهالة.

رهام سعيد السيد، الهاله في التصوير الإسلامى، ص ٣٥٤.

^{٤٧} كانت ملابس المغول بسيطة تتفق والبيئة التي يعيشون فيها، وكانت في الغالب مصنوعة من أصواف الغنم ووبر الإبل، وبعد أن برز المغول كقوة سيطرت على مساحات واسعة تغير لباسهم بشكل جذرى، وتطور من حيث النوعية والكمية والشكل، غير أن زيهم الأساسى كان عبارة عن

المناطق الأصلية للمغول والمناطق التي خضعت لهم، وهكذا رسمت الأكمات مجموعة على الخزف المينائي محل الدراسة مطابقاً للشكل الواقعي (شكل ٤)، والملاحظ ابتعاد الفنان عن التركيز على تفاصيل الثياب التي كانت مختصرة وبسيطة، فكانت زخرفة الملابس تهدف إلى ملء مساحة الملابس بالزخارف والخطوط والنقط والنجوم (أشكال ٥، ٦، ٧، ٨)، أو أشربة طولية بداخلها نقاط متجاوزة، أو خطوط عرضية متوازية، أو زخارف هندسية متجاوزة منها أشكال نجمية وأشكال متعددة الأضلاع (أشكال ٩، ١٠، ١١)، أو أشربة طولية تبدأ من أعلى الثوب إلى أسفله (أشكال ١٢، ١٣، ١٤)، وقد زخرفت بعض الملابس بزخارف نباتية محورة عن الطبيعة من نوع الأرابيسك النباتي (لوحة ٣، أشكال ١٦، ١٧، ١٨، ١٩)، كما رسم الفنان الإيراني على المجموعة-موضوع الدراسة- أقبية ذات لون واحد.

مما سبق يمكن القول بظهور الأساليب القديمة في زخرفة الملابس لا سيما في الفترة المبكرة واستمرارها على الخزف المينائي، من ذلك أساليب المدرسة العربية،^{٤٨} والوحدة الزخرفية المتكررة، كذلك أشربة العضدين التي شاعت في المدرسة العربية، ورغم أن الأسلوب المسطح هو الأساس في التعبير عن طيات الثياب إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور أساليب واقعية أو تنحو نحو الواقعية، وقد وردت إما كتأثير هليسنسي شرقي أو بيزنطي.

ومن قطع الملابس التي استخدمها الفرسان على الخزف المينائي السروال^{٤٩} الذي رسم ضيقاً لا يبدو أنه يفصله عن لباس القدم شيء ويمكن تصنيفه من نوع السراويل المحبوكة التي أدخلت في بوت طويل ووضعت في ركاب الخيل (شكل ٢٢).

سترة قصيرة مصنوعة من الجلد أو من المخمل ذات تشكيلات مطرزة، والقباء مفتوح من الأمام، وتميل فتحته إلى أحد الجانبين بنفس الشكل الذي نفذت به على الخزف المينائي. للاستزادة عن الأقبية الإسلامية: رينهارت دوزي، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: أكرم فاضل، بغداد، ١٩٧٢م، ص ص ٢٨٤-٢٩١ - فؤاد عبد المعطي الصياد، المغول في التاريخ، ج ١، ط ١، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٣٢ - غثيان بن علي بن جريس، أهم الملابس العربية خلال العصور الإسلامية الأولى، بحوث في التاريخ والحضارة الإسلامية، ج ١، الإسكندرية، ١٩٩٤م، ص ٢١٨. - منى بدر، أثر غزو إيلخانات المغول على صناعة الخزف الإيراني في ضوء نشر مجموعة جديدة من متحف الفن الإسلامي ومتحف الخزف بالزمالك، دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية، مجلة كلية الآداب بسوهاج، الكتاب الثاني، ٢٠٠٤م، ص ٢٥٥.

^{٤٨} المدرسة العربية في التصوير هي مدرسة فنية نشأت في إقليم العراق وإيران منذ القرن ٦هـ/١٢م، ثم انتشرت في العديد من الأقطار الإسلامية الأخرى، وتميزت بغلبة الطابع العربي على تصاويرها.

حسن الباشا، التصوير الإسلامي، ص ص ١٢٦-١٢٧.

^{٤٩} السروال هو كلمة مصرية وأصلها الفارسي (شلورا)، والسروال في الأصل ليس عربياً، وإنما هو لباس دخيل انتقل من فارس إلى العرب.

تميزت أغطية الرؤوس على الخزف المينائي بالبساطة فكانت إما شاشية^{٥٠}، أو قلنسوة^{٥١} بسيطة، أما الشاشية فهي من أغطية الرأس للرجال والنساء، ومن اسمها يبدو أنها تنسب إلى مدينة شاش في ديار ما وراء النهر، وقد انتقل هذا اللباس إلى بلاد العرب عن طريق العجم منذ عهد الخليفة العباسي المعتصم بالله (٢١٨-٢٢٧هـ/٨٣٣-٨٤٢م)، وانتشر لبس الشاشية بين العامة والخاصة في مصر والشام منذ القرن ١١هـ/١١م، والشاشية بشكل الطاقية الصغيرة رسمت بكثرة على الخزف المينائي (أشكال ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٢٦).

أما القلنسوة التي رسمت على الخزف المينائي فيرتديها الفرسان وتبدو بهيئة نصف قبة، ويخرج من منتصف قمته المقببة ريش (شكل ٢٠)، ويعد غطاء الرأس الذي يخرج منه ريش من أغطية الرؤوس المميزة عند المغول والتموريين، ويعزى اتخاذ الريش في أغطية الرؤوس إلى القبائل التي عاشت في أواسط آسيا، فكان الريش يرمز عندهم إلى الشجاعة ويعد علامة تميز الرئيس، كما كان بمثابة طلسم أو تميمة استخدمها الشامان في وسط آسيا ضد الأرواح الشريرة وفي حالة المرض، واستخدم الريش في أغطية الرؤوس في إيران خلال العصرين المغولي والتموري، كشارة تعبر عن تميز الحكام وكبار القادة العسكريين وكعلامة من علامات الامتياز والكفاءة في مجال الحرب والصيد، كما استخدمت للموظفين ذوي المناصب الرسمية الممنوحة من قبل السلطان.^{٥٢}

رجب سيد المهر، تصاوير المخطوطات العثمانية في القرن ١٠هـ/١٦م في ضوء مجموعة دار الكتب المصرية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م.

^{٥٠} تعرف الشاشية باسم الطربوش ومعناها غطاء الرأس.

دوزي، المعجم، ص ١٤٠، ص ٣٠٠- أحمد الزيات، الأزياء الإيرانية، ص ١٤٠.

^{٥١} القلنسوة في اللغة بفتح القاف، وجمعها قلانس، وتشير إلى الطاقية التي كانت عبارة عن غطاء

للرأس مستدير مبطن من الداخل، وقد تلبس على الرأس مباشرة ووحدها دون أن تلف حولها عمامة.

أبو الحمد فرغلي، صور مخطوطات الشاهنامه المحفوظة بدار الكتب المصرية، دراسة أثرية فنية، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٢٧٧ - أحمد محمد الزيات، الأزياء الإيرانية، ص ١٧٧.

^{٥٢} ربيع حامد خليفه، فن الصور الشخصية في مدرسة التصوير العثماني، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٣٠١-٣٠٥.

٢-١-٦- لباس الأقدام:

رسم لباس الأقدام^{٥٣} على القطع -موضع الدراسة- بشكل حذاء ذو الرقبة الطويلة البوتين (boot) وله مقدمة مدببة ونفذ خالياً من الأزرار والشرائط والأربطة، ويرتديه الفرسان لحماية سيقانهم من الاحتكاك بجسم الحصان أثناء ركوبهم عليه، كما أنه يمكن الفارس من وضع قدمه في الركاب،^{٥٤} (أشكال ٢٠، ٢١، ٢٢) خاصة حينما يوضع فيه السروال المحبوك، والبوتين يكون عادة مصنوع من الجلد، ويختلف عن أحذية الأوروبيين بأن له لسان طويل ينتهي في مقدمته بطرف مائل إلى الأمام ومتجه لأعلى، وكان تحت الكعب مسامير من الصلب ممتدة حتى نعل القدم، وذلك ليحميها من التآكل السريع.^{٥٥}

اتبع في أسلوب التعبير عن الأرجل على الخزف المينائي نمطين، الأول: الأقدام الظاهرة من الملابس (أشكال ٤، ٥، ٧، ٩، ١١)، أو اختفاء الأقدام (أشكال ٥، ٨) داخل الملابس مع استخدام معبر للملابس التي ترتفع لأعلى عن الجسم بشكل مقوس أو مقعر.^{٥٦}

مما تقدم يمكن القول أن صور الأشخاص على الخزف المينائي قد أعطتنا فكرة واضحة عن الملابس وأغطية الرؤوس ولباس الأقدام في إيران في القرنين ٦-٧هـ/١٢-١٣م.

٢-٢- رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية:

أضافت رسوم الحيوانات طابعاً من الحركة والحيوية على تصاوير الفروسية، فخلو زخارف الخزف المينائي -موضوع الدراسة- من تفاصيل الحياة يجعل حركة الحيوان

^{٥٣} مر لباس الأقدام بدرجاته المختلفة من التطور، فبدأ من النعل البسيط وانتهى إلى الحذاء، كما أنه صنع من مواد مختلفة من سعف النخيل ومن ليف النخيل ومن الكتان والجلد، ونلمس في النعال المصنوعة من الليف أو الكتان بساطة الصناعة مقرونة بالمتانة وضآلة التكاليف، ولا شك أنها كانت للعامة من الناس لا سيما الفقراء وأهل البادية، وأما النعال من الجلد، وقد كانت صناعة الأحذية رائجة عند المسلمين وكانت زخارفها متنوعة.
ل. أ. ماير، الملابس المملوكية، ترجمة: صالح الشيبتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ص ٩٢.

^{٥٤} رجب سيد أحمد المهر، مدارس التصوير الإسلامي في إيران والهند، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٦٢.

^{٥٥} أحمد محمد الزيات، الأزياء الإيرانية، ص ١٦٤.

^{٥٦} عرف هذا الأسلوب للتعبير عن الأقدام في تصاوير العصر الصفوي التي تنسب إلى النصف الأول من القرن ١٠هـ/١٦م.

محمد أحمد التهامي محمد السيد شبانة، الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في إيران من العصر المغولي حتى نهاية العصر الصفوي، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ٨٥.

مصدراً لها، ومن أمثلة الحيوانات التي عمد الفنان المسلم على رسمها على القطع محل البحث الجياد للركوب، والجمل للحمل والصبر.

٢-٢-١- الخيل:

الخيول جماعة من الأفراس والجمع أخبال وخبول،^{٥٧} وسميت بهذا الاسم لاختيالها في المشية،^{٥٨} كانت بيئة المغول الأصلية غنية جداً بالحيوانات، امتلك المغول والتموريون في إيران منها أعداداً هائلة، خاصة أن الخيول كان لها دور كبير في حياتهم لكونها سبباً من أسباب قوتهم ومجدهم العسكري،^{٥٩} والخيول من العناصر الزخرفية التي شاعت على التحف التطبيقية وفي تصاوير المخطوطات الإسلامية على مدى العصور المختلفة، وكانت الأنواع الجيدة منها تقترب باسم العرب، إذ تعد الخيل العرب هي أفضل أنواع الخيول وأعلاها قيمة، وأعلاها ثمناً، وكانت تطلب للسبق واللاحق وبغالي في أثمانها، وقد استخدمت الشعوب المختلفة والعرب قديماً الخيول إلى جانب الغزوات في بعض أنواع الرياضة^{٦٠} كالسباق والفروسية وهو ما ظهر على التحف محل الدراسة.

رسم الحصان على مجموعة البحث في وضع جانبي متجهاً ناحية اليسار، ولعل السبب في ذلك إفراد مساحة كبيرة للشخصية الرئيسية في الزخارف، لم يحافظ المصور على النسب التشريحية إذ تظهر الخيول ذات سيقان نحيلة دائماً (شكل ٢٠)، بما يتفق مع الواقع فالخيول الإيرانية كانت ذات سيقان نحيلة طويلة وأجسام متناسبة الأعضاء ورؤوس صغيرة،^{٦١} كما امتازت بالقوة والرشاقة واتساع الخطأ،^{٦٢} والواضح أن الفنان لم يحاول التعبير عن التفاصيل التشريحية مثل عضلات الرقبة والأقدام (شكل ٢١)، وقد اهتم بالهيكل الخارجي على حساب التفاصيل، وإن لم يخل رسم الحصان من براعة فنية (شكل ٢٢).

^{٥٧} المعجم الوجيز، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢١٧.

^{٥٨} الدميري، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق: مصطفى الباني الحلبي، ج ١، ط ٥، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٢٨٠.

^{٥٩} محمد حسن عبد الكريم العمادى ونعمان محمود جبران، المعتقدات الدينية عند المغول حتى نهاية عصر جنكيز خان، مجلة رسالة المشرق، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، مج ٥، ١٩٩٦م، ص ٤٣٤.

^{٦٠} أسامة البسيونى عبد الله، المدرسة التيمورية في هراة تحت رعاية الأمير بايسنقر (دراسة أثرية فنية)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٢٩٦.

^{٦١} صلاح بهنسى، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيمورى والصفوى، ط ١، القاهرة ١٩٩٠م، ص ٢٣٦-٢٣٧.

^{٦٢} سعد بن محمد بن حذيفة الغامدى، الملك الناصر يوسف والمغول، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ع ٣٤، ١٩٨٦م، ص ٣٥.

رسمت على أبدان الخيول أكسية وأغطية ولوازم أخرى كان لها عدة فوائد، فمنها ما خصص للزينة ومنها ما يقي من ضربات الأعداء، وتساعد من يمتطيها على الثبات فوقها والإمساك بزمامها في سهولة ويسر، وتضفي ناحية جمالية على الفرس، ومن أكسية ولوازم الخيول التي رسمت على الخزف المينائي السرج وهو ما يجلس عليه الفارس ويوضع على صهوة الفرس^{٦٣} ويتكون من عدة أجزاء وهي:

- **القربوس:** وهو حنو السرج، ولكل سرج قربوسان في المقدمة والمؤخرة، أما المقدم منها ففيه العضدان وهما رجلا السرج، وأما القربوس ففي المؤخرة، والزيادة أمام القربوسين تدعى دفة السرج (شكل ٢٢)، ويعلق فيها كلاب وحلقة تدعى (العقربة) تستعمل في تعليق الفؤوس والدبابيس، وهي غير موجود في مناظر الفروسية على الخزف المينائي محل البحث، بما يعزز رأينا السابق بأن المناظر التي ندرسها عبارة عن مناظر لفارسان يؤديون حركات استعراضية وترييض، وما تحت القربوس من الدفة، تعلق عليه سيور جلدية تسمى السموط.^{٦٤}

- **اللبود والبرذعة (القرطاط) والمرشحة والبدادان:** جميعها من ضمن لوازم الأكسية، وجميعها يطرح تحت السرج، أما اللبود فهو بطانة من صوف أو شعر أو وبر تطرح فوق ظهر الفرس ليوضع فوقها السرج، وقد يكون اللبود هو الجزء الداخلي من السرج، أما البرذعة فهي ثوب صوفى أو غطاء أو كليم يطرح تحت السرج، ويطلق عليها القرطاط في الفارسية، وتسمى في العربية كوردين ويوضع على جسم الفرس مباشرة بطانة أخرى لتجفيف العرق أو الرشح وتسمى المرشحة،^{٦٥} هذا وقد يكون السرج منقوشاً أو غير منقوش ومنه ما يغشى بالذهب أو الفضة، اللافت للنظر أن السروج في القطع موضع البحث غلف من الزخارف (أشكال ٢٠، ٢١، ٢٢).

- **الركابان:** هما ما يضع فيهما الفارس قديمه (شكل ٢١)، وكانا يتخذان من الجلد والخشب، ثم أصبحا يصنعان من الحديد، ويستحب أن يكون الركاب ثقيل الوزن لا خفيف، وأن تكون سعته على قدر قدم الفارس لا واسعة ولا ضيقة، ويجب أن يكون الركاب ملامساً لعظمة الكاحل الداخلية للفارس في حالة جلسته الصحيحة على صهوة

^{٦٣} محمود سليمان عواد، الجيش والقتال في صدر الإسلام: دراسة عن المقاتلة في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين، الأردن، ١٩٨٧م، ص ٤٢١.

^{٦٤} الحنفى (أحمد بن محمد الحموى ت ١٠٩٨هـ)، النفحات المسكية في صناعة الفروسية، تحقيق:

عبد الستار القرغولى، بغداد، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م، هامش ص ٢٧.

^{٦٥} ابن سيده (على بن إسماعيل أبو الحسن)، المخصص في اللغة، ج ٦، م ٢، المطبعة الأميرية، ١٩٠٠م، ص ١٨٨.

جواده، وطولهما خير من قصرهما لأن القصر ربما يؤدي إلى انقطاع الفارس عن فرسه عند وثبه.^{٦٦}

- **الحزام:** يشد السرج على الفرس بواسطة حزام يتخذ من سير أو حبل، قد يكون من الشعر المنسوج ويدور حول بطن الفرس، ويجب أن يكون وثيقاً، كما يثبت السرج من الأمام بواسطة حزام يسمى اللبب يشد على صدر الفرس (شكل ٢٢)، كما يشد حزام آخر من وراء القربوس الخلفي يسمى القبقب.^{٦٧}

- **اللجام:** هو ما يكون في فم الفرس ليمنعه من الجراح، ويكون من الحديد أو الخشب، أو الحبال ويلزم إلى عنقه، وللجام هيئات مختلفة ومنها ما يكون مطلياً بالذهب أو الفضة، ومنها ما يكون ساذجاً، ويتكون اللجام من الشكيمة ويقال الشكيم وهي حديدة تعترض فم الفرس، وتثبت الشكيمة بشكل مستعرض بين حديدتين تمتد طولياً تسميان المسحلان وفي طرفهما عقدتان تدعى كل منهما باسم الرصيعة^{٦٨} (شكل ٢٢) تجدر الإشارة إلى أن ثقل اللجام وخفته تكون بقدر احتمال الفرس له، أما العنان فكونه إلى القصر أجود منه إلى الطول، لأن الطول ينقص من جرى الفرس، ويشغل الفارس، لذا يجب ألا يتجاوز في طوله عن القربوس إلا بالقدر اليسير.^{٦٩}

- **الحكمة:** هي حديدة اللجام التي تكون على أنف الفرس وتحيط به وتمنعه من مخالفة راحبه، والعذاران وهو ما وقع من اللجام على خدى الفرس ويتخذ من سيور جلدية تجتمع أطرافهما عند العنق،^{٧٠} والعارض هو السير المعترض على جبهة الفرس ويسمى أيضاً الجبهة، والرائدان أو المرودان وهما حلقتان يدخل فيهما طرفي العذاران، والعنان وهو عبارة عن سير جلدي يعترض طرفاه على صفحتي العنق من يمين وشمال، وكان يتخذ من حبال مضمفورة، وقد تختلف أطوال الأعنة ما بين طويل وقصير ومعتدل،^{٧١} والعنان هو ما يقبض عليه الفارس، رسمت الخيول على الخزف المينائي محل الدراسة ملجمة ومسرجة وعليها لبود، ورسم اللجام بأسلوب إجمالي لا يظهر تفاصيله وإن ظهر بعض أجزائه كأحزمة قطعة الرأس والوجنة والأنف والفك (أشكال ٢٠، ٢١، ٢٢)، ويحيط بأعلى رقبة الفرس وحول بطنه حزام يتدلى منه

^{٦٦} الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ت ٢٥٥هـ)، البيان والتبيين، تحقيق: فوزى عطوى، ج ٣، بيروت ١٩٦٨م، ص ٤٢٣.

^{٦٧} عبد الرحمن زكى، السلاح في الإسلام، القاهرة، ١٩٥١م، ص ٣٢.

^{٦٨} أبو عبيدة (معمر بن المثنى ت ٢٠٩هـ)، الخيل، مطبعة دار المعارف العثمانية، حيدر آباد، ١٩٨٢م، ص ١٢٦.

^{٦٩} عبد الرحمن زكى، السلاح في الإسلام، ص ١٧.

^{٧٠} ابن سيده، المخصص، ص ١٨٩.

^{٧١} محمود سليمان عواد، الجيش والقتال، ص ٤٢١.

شرائط رفيعة شبيهه بعصائب بسيطة رفيعة غير ملونة، والمعروف أنه كانت تعلق في رقاب الخيل أحزمة يتدلى منها حلقات (شكل ٢٢).

- **الحدوة (نعل الفرس):** هي قطعة من الحديد، تدور حول حافر الفرس وتثبت بمسامير معدنية، ووظيفة الحدوة حماية الفرس مما يعتريه أثناء السير،^{٧٢} وتظهر ملونة (لوحات ٣-ن، ٤-أ، ٤-ه).

تتميز رسوم الخيول على مجموعة الخزف المينائي بعدم التنوع فرسمت متشابهة من حيث الأسلوب الفني إلى حد بعيد، أما من حيث الحركة فهي إما تعبر عن سير بتؤدة في انثناء خفيفة (شكل ٢٠) أو الركض وبالتدقيق في حالة الفارس على الجواد الراكض يتبين لنا وكأنه يحاول كبح جماح فرسه حيث المبالغة في التباعد بين حركة القائمين الأماميين (شكل ٢٢)، وبوجه عام رسمت الخيول على الخزف المينائي بسرج تحت لبادة صغيرة الحجم، ومثبت على بدن الفرس بثلاثة أحزمة إحداها يلتف حول صدر الفرس وهو اللبب والآخر حول بطن الفرس وثالث يلتف حول مؤخرة الفرس من أسفل ذيله، وزودت بعض هذه الأحزمة الجلدية بقطع أو حلقات معدنية مستديرة تقوم بوظيفة الربط بين الأحزمة والسرج بلبادته الصغيرة الحجم، أما اللجام فرسم مثبتاً بأفواه ورؤوس الخيل بصفة عامة، إذ لم نلاحظ في مجموعة البحث رسماً لأى فرس بدون لجام، وإنما رسم اللجام بمكوناته المختلفة من الحكمة والعداران والعارض والعنان وهو ما أوضحناه سابقاً.

٢-٢-٢- الإبل:

الإبل هي الجمال أو النوق والجمع أبال،^{٧٣} وهي من الحيوانات التي أمرنا الله تعالى بالنظر إليها لتنبصر قدرته وعظمته، وتعد الإبل من الحيوانات التي ظهرت ضمن مناظر الفروسية واستخدمت الإبل في زخرفة الشريط الدائري حول الفارس على الخزف المينائي، وبشكل عام كان اهتمام العرب بالجمال اهتماماً كبيراً إذ استخدم في المسابقات إضافة للأغراض الأخرى، ونتيجة لهذا الاهتمام ظهر الجمل على العديد من التحف التطبيقية^{٧٤} والمسكوكات في العصر الإسلامي.^{٧٥}

^{٧٢} محمود سليمان عواد، الجيش والقتال، ص ٤٢٥.

^{٧٣} ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم ت ٧١١هـ/١٣١١م)، لسان العرب، ج ٣، مطبعة بولاق، ١٩٦٦م، ص ١٢٥.

^{٧٤} رسم الجمل على صحن من الخزف ذي البريق المعدني، مصر، العصر الفاطمي، القرن ١٢/٥٦م محفوظ بمتحف الفن الإسلامي رقم سجل ١٦٣٣٥.

بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية، منشورات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٩٥٢م، لوحة ٣.

رسم الجمل على قطعة من نسيج الصوف والكتان ترجع لمصر في القرنين ٣-٤هـ/٩-١٠م، محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة رقم سجل ٩٠٦١.

زكى حسن، كنوز الفاطميين، دار الرائد العربي، ١٩٨١م، ص ١٣٨.

زودت الجمال بأردية وأكسية لتوفير الراحة (شكل ٢٣)، وأهمها ما يشد على ظهر الجمل رحل والجمع رحال ويتكون من أعواد خشبية مغطاة بالجلد تسمى "القتد" ويشد بواسطة حزام منسوج من الشعر يسمى الغرض، كما يتخذ سير آخر مضاف يرتكز على صدر البعير ليثبت الرجل من الأمام، كما يثبت من الخلف بسير أو حزام آخر، هذه الرجل غير مزودة بركاب من الجلد الذي يمكن الراكب من امتطاء ظهر الجمل، كما يوضع فوق الرجل نمرة (طنفسة) وي طرح على مقدمه قطعة من الأدم يتكئ عليها الراكب تدعى (المجنحة).^{٧٦}

يتكون مقود الجمل من الخزامة المتخذة من حلقة شعر، ويجعل في وترة أنف البعير، وقد يكون المقود من حبل مضاف، وقد يكون عوداً من الخشب تدخل في أنف البعير، وتشد الخزامة بخيط يسمى الزمام يربط في طرفه حبل من جلد أو صوف أو ليف، ويعقد على أنف الجمل ليقاد به ويسمى الخطام، ومن أجزاء المقود أيضاً العذار، ويتكون من حبل يضم إلى حبل الخطام إلى رأس البعير، كما يجعل في المقود حبل آخر يجذب به رأس البعير أثناء القيادة، كانت أخفاف الجمال تحمي بطبقة من الجلد تدعى النعل أو تربط الأخفاف بسيور جلدية.^{٧٧}

بشكل عام رسمت الجمال على مجموعة الخزف المينائي محل الدراسة من نوع الجمل ذو السنامين^{٧٨} برحل وضعت على كساء مكون من حلس وشليل، يكون غالباً ملون خال من الزخارف، مثبت على ظهر الجمل ينسدل حتى منتصف بطنه بشكل مثلثين، بالإضافة إلى رسم مقود الجمل ذي العنان وقد علق في رقاب الجمال أجراس صغيرة (لوحة ٢، شكل ٢٣)، ورسمت الأجراس بهيئة نصف بيضة، أو شكل مخروطي بها ثقب في منتصفها يتدلى منه سلك بنهايته ثقل كروي يحدث صوتاً

^{٧٥} نقش الجمل على المسكوكات الفضية زمن الخليفة المتوكل على الله ٢٣٢-٢٤٧هـ.

السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ت ٩١١هـ)، تاريخ الخلفاء، تحقيق: حمدي الدمرداش، ط١، مكتبة نزار مصطفى الباز، دت، ص ٤٨٧.

^{٧٦} عبد الناصر ياسين، وسائل السفر عند المسلمين، تاريخها وأثارها، دراسة عن اليهودج وإشكالاته في ضوء المصادر المكتوبة والأثرية، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ١٧.

^{٧٧} عبد الناصر ياسين، وسائل السفر، ص ١٧.

^{٧٨} الجمل ذو السنامين أو الفلج أو القرعوس هو حيوان ثديي من رتبة مزدوجي الأصابع، يعيش في المناطق الباردة مثل روسيا، ويتميز بأن له سنامان يساعده على تخزين أكبر قدر من الدهون والغذاء لتحمل البرد، أقدامه عريضة وله ما يشبه اللحية على حلقة، معطفه طويل، يتراوح لونه بين البني الغامق والبني الفاتح، يعيش ضمن جماعات ويمكنه تحمل درجات الحرارة المنخفضة، ويتعرض هذا الجمل حالياً للانقراض، إذ لا يوجد منه سوى أعداد قليلة جداً.

Wilson, Don E. & Others, Mammal Species of the World: A Taxonomic and Geographic Read, Vol. 1&2, Baltimore, 2005.

رناً عند هزه ينتج عن اصطدام هذا الثقل الكروي بالمحيط البيرونز حوله،^{٧٩} واللافت للنظر في رسم الجمال على القطع موضع البحث هو رسمها متتابعة في وضع سير، وكأنها جزء من قافلة تسير في الصحراء، ويؤيد ذلك أن صور الجمال جميعها بدون أن يمتطيه أي شخص، حيث ارتبط منظر الجمل الذي يمتطيه شخص بمشهد الصيد في قصة أزده وبهرام كور، والذي نفذ في العديد من المخطوطات وعلى التحف التطبيقية،^{٨٠} ما عدا ذلك فإننا نرجح أن منظر تتابع الجمال هو جزء من سير قافلة.

٢-٢-٣- أبو الهول المجنح:

تنسب معظم التشكيلات والتكوينات الزخرفية الخرافية المبتكرة إلى العصر السلجوقي، ومن أشكال الكائنات الخرافية التي وردت على التحف موضع الدراسة رسم أبو الهول Sphinx المكون من رأس آدمى وجسد أسد مجنح بما يمثل مجموعة من حيوانات لها رمزية في الحضارات المختلفة، حيث كان الأسد من الرموز الدينية والسياسية في الحضارة المصرية القديمة، واتخذ شعار لنبوخذ نصر حضارة بلاد النهرين وعند الحيثيين،^{٨١} كما رمز أبو الهول في الحضارة المصرية القديمة للحراسة والحماية مستحقاً للتقديس والتمجيد، وعرف في الحضارة الآشورية في تكوين جمع بين الإنسان سيد المخلوقات والأسد ملك الوحوش، وكان يرمز للروح الخيرة، كما استخدم للحراسة والحماية فصور على مداخل المعابد،^{٨٢} وعرف التكوين السابق باسم شاروبيم (Cherubim) في العصر الأخميني في الحضارة الفارسية، واستخدم كحارس لمداخل القصور والمعابد، واعتبر ظهوره في العراق وإيران كأحد التأثيرات المصرية، ورمز في العصر السلجوقي إلى القوة والسلطة، إذا استخدم في مناظر البلاط وكحارس وحامى للعرش الملكي، كما كانت وظيفته أيضاً الحراسة

^{٧٩} سمير الجمال، تاريخ الموسيقى المصرية: أصولها وتطورها، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

٢٠٠٦م، ص ٣٧.

^{٨٠} Bahrami, M., Gurgan Faiences, Cairo, 1949, p.107.

رسم مشهد الصيد من قصة أزده وبهرام كور داخل سلطانية من الخزف المينائي، إيران، قاشان، القرن ١٣هـ/١٣م، محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك. قطر السلطانية: ٢١سم.

Soustiel, J., La Ceramique Islamique, Paris, 1985, p. 105, pl. 116.

Teske, J., Ceramics from the Orient, Gemeentemuseum Den Haag, p.52.

^{٨١} أحمد سعيد، نشأة الأشكال الخرافية، ص ٥.

^{٨٢} العربي صبرى، التأثيرات الساسانية على الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامي وحتى نهاية القرن الخامس الهجري (دراسة أثرية فنية مقارنة)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٩٤.

والحماية الخارقة للطبيعة من الأرواح الشريرة وطردها، وكحارس لشجرة الحياة، كما أنه استخدم كرمز فلكي حال رسمه مع قرص الشمس.^{٨٣}

يعتبر أبو الهول من أكثر الكائنات الخرافية ظهوراً على مختلف التحف التطبيقية السلجوقية المنسوبة إلى إيران في النصف الثاني من القرن ٦هـ/١٢م^{٨٤}، وقد نفذ على مختلف التحف التطبيقية بنفس الشكل الذي ظهر به على الخزف المينائي (أشكال ٢٤، ٢٥، ٢٦) حيث رسم في شريط متتابع أو في محور التكوين الزخرفي، أما رسمه في تتابع فيظهر على سلطانية من الخزف ذي البريق المعدني من إيران، ترجع إلى سنة ٥٨٧هـ/١١٩١م، وتنسب إلى الري، محفوظ بمتحف الفن بشيكاغو،^{٨٥}

زخرف الإطار الخارجي بمجموعة متتابعة من أبي الهول المجنح يزخرف أعلى بدن القدر، والملاحظ زخرفة جسده بنقط مطموسة بنفس الأسلوب الذي ظهر على قدر الخزف المينائي المحفوظ بمتحف الشارقة تحت رقم SM 2006-934 (لوحة ٥)، كما رسم أبو الهول المجنح في وضع تتابع كموضوع رئيسي للزخرفة على ظاهر أنية من الخزف المينائي، إيران، القرنين ٦-٧هـ/١٢-١٣م، محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة،^{٨٦} كذلك زخرف قدر من الخزف المرسوم باللون الأسود تحت الطلاء الأزرق بأشكال أبو الهول المتتابع داخل شريط دائري على الفوهة من الداخل، محفوظ بمجموعة كلبيان، من إيران، وينسب إلى القرن ٧هـ/١٣م.^{٨٧}

صور أبو الهول في مجموعة البحث في محور التكوين الفني للموضوع الزخرفي (شكل ٢٦) على سلطانية من الخزف الإيراني، إيران، قاشان، تنسب إلى القرن ٧هـ/١٣م محفوظة بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 2006-967 (لوحة ٦)، وقد ظهر أبو الهول المجنح بنفس الشكل السابق كمحور للتكوين الزخرفي على مينائي الشارقة، وذلك على شقفة من الفخار غير المزجج بالحفر، محفوظة في متحف الكويت الوطني، وينسب إلى إيران في القرنين ٥-٦هـ/١١-١٢م، وفي^{٨٨} القرن ٦هـ/١٢م، إيران، نفذ أبو الهول المجنح كمحور للتكوين على مرآة من البرونز محفوظة بمتحف County بلوس أنجلوس،^{٨٩} كذلك حفر أبو الهول المجنح ضمن مجموعة من الكائنات الخرافية محفورة في مناطق دائرية على بدن سطل من

^{٨٣} حسناء عبد السلام العوادلي، مناظر الكائنات الخرافية على الفنون التطبيقية في إيران في العصر السلجوقي ودلالاتها الرمزية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٣٢٧.

^{٨٤} حسناء عبد السلام العوادلي، مناظر الكائنات الخرافية، ص ٣٨٤.

^{٨٥} Pope, A.U., Masterpieces of Persian Art, London, 1960, p. 128, pl. 89.

^{٨٦} الارتفاع: ١١،٥ سم

Soustiel, J., La Ceramique Islamique, p. 96, fig. 86.

^{٨٧} Pope, A.U., Masterpieces of Persian Art, p. 1٣٥, pl. ٩9.

^{٨٨} Watson, O., Ceramics from Islamic Lands, p. 155, fig 15.

^{٨٩} Pal, P.P., The Nasli M. Heeramaneck Collection, Gift of Joan Palevsky, Los Angeles County Museum of Art, 1973, p. 162, fig 298.

البرونز، ينسب للقرن ١٢/هـ٦ م من إيران، محفوظ بمتحف الهرميتاج،^{٩٠} كما يتوسط أبو الهول المجنح كعنصر رئيسي للزخرفة ومحور التكوين طست من النحاس الأصفر المكفت بالنحاس الأحمر والنيلو، وينسب إلى إيران في القرن ١٢/هـ٦ م،^{٩١} وحفر أبو الهول المجنح داخل مستطيل بحيث يمثل العنصر الرئيس للزخرفة على صندوق مستطيل من النحاس الأصفر، من خراسان، ينسب إلى الفترة في القرنين ٦-١٢/هـ٧-١٣ م، محفوظ ضمن مجموعة خاصة في نيويورك.^{٩٢}

لعل أشهر أوضاع أبو الهول المجنح على الخزف المينائي هو رسمه متواجهاً أو متدبراً، أو متشابكة، من ذلك صحن من الخزف المينائي زخرف بشكل زوج متقابل حول شجرة الحياة على سلطانية من الخزف المينائي محفوظة ضمن David Collection، وتنسب للقرن ١٣/هـ٧ م،^{٩٣} كما رسم بشكل متقابل حول عقدة هندسية في شريط أفقي يدور من الخارج على بدن إبريق من الخزف ذي البريق المعدني محفوظ بمتحف Gemeente تحت رقم OCI 3-1931، إيران، القرن ١٣/هـ٧ م.^{٩٤} كما رسم أبو الهول في وضع تتابع على كأس من الخزف المينائي محفوظ ضمن مجموعة خاصة ينسب إلى الري، القرن ١٣/هـ٧ م، وفيها رسم عدد من أشكال أبو الهول المجنح في شريط دائري في وضع تتابع،^{٩٥} وبنفس الشكل رسم أبو الهول على صحن من الخزف المينائي داخل شريط زخرفي يتكون من مجموعة متتابعة لأبي الهول المجنح محفوظ بمتحف الفن الإسلامي ببرلين،^{٩٦} كما رسم أبو الهول المجنح متتابع بشكل دائري اتجاه اليسار على كأس من الخزف المينائي محفوظ ضمن مجموعة خاصة بمتحف اللوفر بباريس وينسب إلى القرن ١٣/هـ٧ م.^{٩٧}

تكشف مجموعة البحث عن اهتمام خاص برسم أبو الهول المجنح ويلاحظ التنوع في أشكالها، ورسمها ضمن مناظر منفردة (لوحة ٦، شكل ٢٦) أو جماعية (لوحة ٥، أشكال ٢٤، ٢٥)، ونجده ممثلاً ككائن مركب على الخزف المينائي موضع البحث بشكل رأس آدمي لوجه رجل حيث الوجه الدائري الممتلىء في وضعية ثلاثية

^{٩٠} Piotrovsky, M.B., and Rogers, J.M., Heaven on Earth: Art from Islamic Lands, 2004, p. 160, fig. 115.

^{٩١} Chirvani, A.S., Islamic Metalwork from the Iranian World 8th to 18th Centuries, The University of Michigan, 1982, p.93, fig. 25.

^{٩٢} أولكر أرغين صوى، تطور فن المعادن الإسلامي منذ البداية حتى نهاية العصر السلجوقي، ترجمة: الصفصافي أحمد القطوري، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥ م، ص ٤٦٠، شكل 118b.

^{٩٣} Pope, A.U., A Survey of Persian Art, vol. V, p. 57, fig. 167.

^{٩٤} ارتفاع السلطانية: ١٦,٣ سم

Teske, J., Ceramics from the Orient, p. 78, fig. 51.

^{٩٥} Pope, (A.U.), A Survey of Persian Art, vol. V, p. 666.

^{٩٦} Erdmann, (H.), *Iranische Kunst in Deutschen Museen*, fig 50.

^{٩٧} *Musee du Louvre, L'Etrange et Le Merveilleux Enterres d'Islam, Paris, 23 Avril-23 Julliet 2001*, p. 140, fig. 102.

الأرباع، والعيون اللوزية المسحوبة والحواجب المتصلة، وجسد حيوان أقرب في هيئته للأسد الذي تبرز عضلاته رغم رشاقته جسده واستطالته، وأجنحة قوية قصيرة منحنية تبدأ من أعلى الكتف قرب نهاية الرقبة، عنى الفنان بزخرفة الأجنحة بخطوط قصيرة توحى بشكل الريش (شكل ٢٦)، ولقد رسم إما منفرداً بحيث يشكل العنصر الرئيس في الزخرفة أو رسم متكرراً في وضع دائري البدن (لوحات ٥، ٦)، ولعل في هذا دلالة رمزية حيث تشير الآراء إلى أن الشعار الشمسي لأشكال أبو الهول الدوارة إلى الأوضاع المعكوسة أو المتغيرة لحركة الشمس ودورانها ودورتها اليومية، بينما الأربعة أشكال لأبي الهول تدل بشكل واضح على الدورة النجمية حول السماء وتشتمل على رحلة النجوم الليلية،^{٩٨} أما الهالة التي تحيط برأسه تعبر القوة الكامنة داخل الكائن.^{٩٩}

٣- الزخارف النباتية:

المقصود بالزخارف النباتية هي كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد في رسمها على عناصر النبات كالسيقان والأوراق والزهور بمختلف صورها الطبيعية والمحورة عن الطبيعة،^{١٠٠} وكان للزخارف النباتية دوراً مهماً في زخرفة ميناى الشارقة على الرغم من الشكل البسيط الذى نفذت به تلك الزخارف، وقد نجح الفنان في الموائمة بين العناصر التي استخدمها والمناطق المنفذة عليها الزخارف سواء شكلت إطار، أو وزعت بإتقان بين مفردات التصميم الأخرى، ومن بين الزخارف النباتية التي استخدمت في زخرفة الخزف الميناى محل البحث:

٣-١- الفروع النباتية:

تعد الفروع النباتية من أهم عناصر الزخرفة النباتية حيث لا يكاد يخلو أي تكوين زخرفي من الفروع النباتية التي ظهرت على التحف الخزفية موضوع الدراسة بشكل فروع نباتية مورقة وهي الفروع التي تنبثق منها الأوراق النباتية بمختلف أشكالها كالأوراق الثنائية والثلاثية الفصوص، ظهرت تلك الفروع لتشكل أرضية للكتابات المنفذة في أشرطة على الحافة الداخلية للسلطانيات، وهي في الأمثلة السابقة تعد خلفية للزخارف الكتابية، وفي معظم التحف موضع البحث نجح الفنان في الدمج بين الفروع النباتية والحروف الكتابية مما دعاه إلى إخفاء الغصن المحورى الذى يحمل الفروع خاصة في زخرفة الأطر الداخلية للسلطانيات، ومعنى ذلك التركيز على الأوراق على حساب الفروع والأغصان الرئيسية التي ربما أبقى منها أطرافها دون إظهار لأصلها (أشكال ٢٩، ٣٠، ٣١).

^{٩٨} حسناء عبد السلام العوادلى، مناظر الكائنات الخرافية، ص ٣٢٧.

^{٩٩} رهام سعيد عبد السلام، الهاله في التصوير الإسلامى، ص ٣٨٨.

^{١٠٠} كاظم الجنايى، حول الزخرفة الهندسية الإسلامية، مجلة سومر، مج ٣٤، ج ٢١، ١٩٨٧م، ص ١٣٤.

نفذت الزخارف النباتية بشكل فروع متشابكة ومتداخلة يتخللها أوراق نباتية ثلاثية ومتعددة الفصوص وأوراق رمحية صغيرة ذات أطراف مدببة مائلة، من ذلك زخرفة ملابس الأشخاص على سلطانية من الخزف المينائي تنسب إلى أواخر القرن ٦هـ وأوائل القرن ٧هـ/أواخر القرن ١٢م وأوائل القرن ١٣م (لوحة ٦).

٣-٢- الأوراق النباتية الثنائية والثلاثية:

إذا كان الفنان قد أغفل رسم الأغصان الأصلية وتفرعاتها، فإنه اهتم برسم الأوراق على حساب التفاصيل النباتية الأخرى، وارتبطت الأوراق بشكل مباشر بالسيقان والفروع التي نفذت متشابكة وممتدة تبدو على جوانبها الأوراق النباتية بحجم وشكل يتفق مع تقوسات الفرع النباتي، وجميع الأوراق النباتية طغت عليها البساطة مع الموائمة بين حجم وشكل الورقة النباتية والمساحة المنفذة عليها، ومن الأوراق التي رسمت على التحف موضع البحث الورقة النباتية ذات الفصين التي حظيت باهتمام كبير من قبل الخزاف ورسمت من فصين متدبران بأطراف منحنية، وذلك على أرضية الشريط الكتابي الدائري بحافة عدد من السلطانيات.

أما الأوراق النباتية الثلاثية فظهرت منفردة في زخرفة أطر السلطانيات وتبدو فصوصها بشكل مدبب، ونفذت على بعض التحف بحيث يأخذ فصها الأوسط شكل مدبب على جانبيه فسان نفذاً بشكل خطين دقيقان يميلان نحو الخارج، وقد اتخذت أحياناً الهيئة الكأسية (شكل ٢١)، كما تعد الورقة التي تأخذ الهيئة القلبية من الأوراق التي ظهرت بكثرة على شتى الفنون التطبيقية،^{١٠١} الورقة القلبية التي رسمت بشكل قلب معدول ومقلوب أحياناً، وذلك في صف متراص من الأوراق القلبية ورسمت كإطار على محيط الدائرة التي تشمل الموضوع الرئيسي للزخرفة (لوحة ١-أ، شكل ٢٠).

٣-٣- الأشجار:

كانت رسوم الأشجار من العناصر الزخرفية التي استخدمت منذ أقدم الحضارات، وكان لها أهمية كبيرة عند الإيرانيين القدماء، حيث كانت ترمز لديهم إلى الحياة الأبدية لذا رسمت بكثرة على العمائر والتحف الساسانية،^{١٠٢} وتعد رسوم الأشجار لدى الفنان الإيراني أحد المؤثرات العقائدية الشيعية التي يتصل مضمونها الرمزي بآل البيت،^{١٠٣} ومن الأشجار التي رسمت على التحف موضوع البحث شجرة السرو، والمعروف أن شجرة السرو حظيت باهتمام الإيرانيين منذ أقدم العصور، فقد كان لها

^{١٠١} تعد من الزخارف النباتية التي انتشرت بكثرة في الفن الساساني وكان لها صدى في الفن الإسلامي.

العربي صبرى عمارة، التأثيرات الساسانية، ص ١٦١.

^{١٠٢} Pope, A.U., A Sassanian Garden Palace, The Art Bulletin, Vol 15, 1933, pp. 77, 78, fig. 1, 2.

^{١٠٣} عادل عبد المنعم سويلم، الاتجاهات العقائدية والفكرية في العصر الصفوي وأثرها على الفنون الإسلامية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٩٤م، ص ص ٢٩٤-٢٩٨.

تقديس خاص لدى الزرداشتيين، كما كانت رمزاً مجسداً لفكرة الخلود، وذلك لأنها تبقى خضراء وتحفظ بنضارة متجددة، كما أنها ترمز لدى الفرس إلى رشاقة الشباب وجماله،^{١٠٤} وتعد هذه الشجرة من أكثر أنواع الأشجار ظهوراً في تصاوير العصر التيموري، وقد رسمت على الخزف المينائي بشكل جذع قصير ملون باللون الأصفر يحمل أوراق منفذة بطريقة هرمية، وعبر عنها الفنان بخطوط مائلة متقاطعة باللون الأسود، ويخرج من نهايات الجذع من أعلى وأسفل فروع طويلة رفيعة على جانبيها دوائر متمائلة صغيرة وكبيرة (لوحة ٤-هـ).

بوجه عام نفذت الأشجار بطريقة اصطلاحية بهيئة فروع نباتية شغلت مساحة من سطح التحف الخزفية مقارنة ببقية المفردات الزخرفية، وتتكون الشجيرات من ساق سميك ينبثق منه تفريعات نباتية دقيقة مورقة، إما فروع نباتية مورقة يتخللها بعض الوريدات على مسافات متساوية منتظمة على جانبي الفرع النباتي، أو بتكوين من ساقين يتفرعان في اتجاهين مختلفين بشكل متكرر (أشكال ٢٧، ٢٨)، كما رسمت منبتقة من ساق نباتي متموج.

٤- الزخارف الهندسية:

يعرف علماء الفنون الطراز الهندسي بأنه عناصر مختلفة من الخطوط بأنواعها المستقيمة والمائلة والمنكسرة والتموجة، ومن المربع والمستطيل والمعين والمثلث والدوائر فضلاً عن الأشكال السداسية والثمانية والمتعددة الأضلاع والأشكال النجمية، وعلى الرغم من أن الأساليب الهندسية المختلفة كانت تنفذ كموضوعات زخرفية قائمة بذاتها، إلا أن الزخارف الهندسية على الخزف المينائي كانت بمثابة عنصر ثانوي يخدم الموضوع الرئيسي الذي يتمثل في منظرى الفروسية والكائنات الخرافية، اعتمد الخزاف على الخطوط والأشكال الهندسية البسيطة بشكل أساسي في تقسيم سطح التحف محل الدراسة (أشكال ١، ٢، ٣).

تعد النقطة العنصر الرئيسي الذي تتكون منه الأشكال الهندسية المركبة وقد نفذت على التحف محل الدراسة بداخل المربعات أو المعينات بواقع نقطة في كل مربع، كما ظهرت في مراكز الدوائر الصغيرة، ورسمت متجاورة مترابطة بنفس الحجم بشكل يذكرنا بزخرفة حبات اللؤلؤ الساسانية، كذلك بشكل دوائر موزعة بأسلوب غير منتظم على جسم أبو الهول المجنح (أشكال ٢٤، ٢٥)، كما استخدمت حبات اللؤلؤ للتعبير عن الأوراق النباتية التي نفذت بطريقة اصطلاحية، على جانبي فرع نباتي موزعة بانتظام وتمائل (أشكال ٢٧، ٢٨).

أما الخط المستقيم فهو المسافة بين نقطتين أو مجموعة نقاط متماسة، والخط يبني الأشكال الهندسية ببساطة، وأنواع الخطوط متعددة منها المستقيم والمتموج والمنكسر، أما الخط المستقيم فقد كان الأكثر ظهوراً على تحف الخزفية محل البحث،

^{١٠٤} سيد حسن نصر، الفن المقدس في الحضارة الفارسية، مجلة رسالة اليونسكو، ع ١٢٥، نوفمبر

١٩٧١م، ص ٢٥.

وقد استخدم بشكل خطوط تقسم سطح التحفة إلى مساحات مستطيلة وأجزائها كما ظهر بهيئة خطوط مستقيمة متوازية مائلة غير متقاطعة أو متقاطعة رأسياً وأفقياً، كذلك الأشكال الزجراجية أو الدالية هي عبارة عن خطوط متكسرة على هيئة مثلثات متتالية إما على إطار داخلي لتحف الخزف المينائي بشكل زخارف زجراجية متصلة أو استخدمت في زخرفة الثياب لتزيين كامل ساحة الثياب بخطوط متصلة تختلف سمكها ما بين السميك والرفيع بحيث تحصر فيما بينها أشكال مثلثة مزدوجة (لوحة ٤، أشكال ١٢، ١٣، ١٤، ٢٢).

وفيما يخص رسوم الدوائر فتعد من أكثر العناصر الهندسية ظهوراً على الخزف المينائي وذلك لتناسب الدائرة مع أشكال الأواني الخزفية المختلفة خاصة ذات البدن الدائري والكمثري، استخدمت الدوائر على تحف الدراسة بأحجام وأشكال مختلفة حيث نفذت بخطوط حمراء سميقة في مركز السلطانيات التي تحوى الموضوع الرئيسى للزخرفة (لوحة ١)، وعلى الحافة الخارجية للسلطانية بداخل المعينات (شكل ١)، كما زخرفت الخطوط الإشعاعية التي تفصل بين الزخارف الأدمية على سلطانية من الخزف المينائي (لوحة ٦)، ونفذت بشكل ثلاث دوائر في وضع مثلث تذكرنا برسوم السحب والأقمار التي اشتهرت في تركيا في القرن ١٠هـ/١٦م، وقد رتبت على الخزف المينائي في وضع مثلث معدول متكرر رأسياً أربع مرات (أشكال ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩).

من الأشكال الهندسية على مجموعة البحث شكل المعين الذى يتكون من أربع أضلاع متساوية في الطول، تحصر فيما بينها أربعة زوايا مختلفة تتساوى كل زاويتين متقابلتين في القياس، وقد ظهرت رسوم المعينات على نطاق واسع على التحف الخزفية بشكل عام وعلى تحف الدراسة بشكل خاص، ورسمت على الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائي نتيجة تقاطع الخطوط المائلة وقد زخرفت أشكال المعينات بنقاط دائرية (لوحة ٤-١، شكل ١)، وظهر بنفس الشكل على سلطانية من الخزف المينائي (لوحة ٤-١) تنسب إلى إيران، قاشان، أواخر القرن ٦هـ أوائل القرن ٧هـ، أواخر القرن ١٢ وأوائل القرن ١٣م، محفوظة بدار الآثار العربية الكويت تحت رقم LNS.308 C^{١٠٥}.

٥- الكتابات

تعد الكتابات المنفذة على قطع الدراسة أحد أهم العناصر المكملة للمنظر التصويرى، وترجع أهميتها إلى أن الدراسات التي أفردت لدراسة الكتابات من حيث شكلها وتطورها ومضمونها قليلة بحيث لم تسمح بفك رموز الكتابات بعد، فضلاً عن أن ما قرأ منها قليل حيث اكتفى بعض الدارسين بالقراءة دون تفسير لها أو فهم لتطورها أو مؤامتها للمساحة التي تشغلها على سطح التحفة، خاصة مع اختلاف أنواع الخطوط التي استخدمها الفنان الإيراني على التحف الخزفية بأنواعها المختلفة بما يدل على

¹⁰⁵ Waston, O., Ceramics from Islamic Lands, p. 368, Cat P.3.

مقدرته وتمكنه من الخط العربي وقدرته على التأليف والمزج بين الأنواع المختلفة حيث جمعت تحف الخزف المينائي بين عدة خطوط من ذلك الكوفي بأنواعه والنسخ والفارسي، وقد تجمع التحفة الواحدة بين أكثر من نوع من الخط.

تؤكد دراسة الخزف المينائي مواءمة الخزاف لنوع الخط وحروفه مع المناطق التي تشغلها الزخرفة، سواء داخل السلطانيات أو خارجها (الحافة الخارجية والداخلية في السلطانيات والمنطقة الوسطى المحصورة بين المركز والقاع الخارجي في القصور، كما نلاحظ عدم وجود أي علاقة بين النص الكتابي وموضوعات التسلية على القطع موضع الدراسة، خاصة أنه ليس من بين العبارات ما يحمل أي اتجاه سياسي أو عقائدي أو مذهبي أو اجتماعي أو اقتصادي.

أما أنواع الخطوط المستخدمة على الخزف المينائي محل البحث فيمكن حصرها في الخطوط الكوفي والتثلث والفارسي، فيما يخص الخط الكوفي فلننا بحاجة للتعريف بالخط الكوفي والدور الذي لعبه هذا الخط بأنواعه، وما يهنا هو أنه استمر في فترة الدولة السلجوقية حتى القرن ١٢هـ/١٢م، حيث أصبحت حروفه أنيقة ومنفذة على أرضية من فروع نباتية وأوراق،^{١٠٦} وفي بداية القرن ١٢هـ/١٢م ظهر الخط الكوفي جنباً إلى جنب مع خط التثلث، والملاحظ احتلال خط التثلث مكان الصدارة على سلطانية من الخزف المينائي (لوحة ٢)، كما نفذ الخط الكوفي البسيط^{١٠٧} على ظاهر الحافة الخارجية للسلطانيات محل البحث، وقد استخدمه الفنان بشكلين مختلفين أحدهما الكوفي البسيط ذو الزيادات (لوحات ٢-و، ٢-ي، ٢-ن)، وفيه تطورت الزيادات التي انتهى بها الخط الكوفي البسيط في القرن ٩هـ/٩م إلى ما يشبه الورقة النباتية وتشكلت بها بدايات الحروف ونهايتها، واللافت للنظر أن استخدم الخط الكوفي المورق كان أقل على التحف الخزفية موضع البحث بالمقارنة باستخدام الخط الكوفي البسيط (لوحة ١) الذي يعد أكثر شيوعاً ووضوحاً على تحف الخزف المينائي.

الملاحظ على كتابات الخزف المينائي موضع البحث أن الخط في مجمله خط لشخص يعرف كيف يكتب ولكنه لا يعرف أصول وقواعد الخط، لذا نجد في خطه مزيج من خطوط مختلفة مثل التثلث والتعليق، وإن غلب التعليق على طبيعة الحروف، أما عن أسلوب الكتابة فنجد بعض نماذج الحروف المنتهية برؤوس طيور مثل قائم حرف الدال (أشكال ٣٣، ٣٤)، ويمكن القول إن طبيعة بعض الحروف قد مكنت الفنان من تشكيلها على هيئة طيور وذلك الحال في حرفي (الدال) و(الهاء) سواء كانت تلك الحروف في أول الكلمة أو في وسطها أو في نهايتها (شكل ٣٥).

^{١٠٦} هو النوع الذي لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التضفير ومادته كتابية بحتة.

زكي محمد حسن، مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم في الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٣٨م، ص ٣٩.

^{١٠٧} إبراهيم جمعه، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩م، ص ٤٥.

أما عن المناطق التي تشغلها الكتابات على تحف الخزف المينائي بمتحف الشارقة هو الذى فرض على الخزاف مناطق محددة، فمعظم التحف ذات سطح داخلى متسع، مكن الخزاف من تنفيذ كتاباته بالشكل المطلوب، سواء أكانت تلك الكتابات منفذة على حافة السطح الداخلى أو قاع أو مركز التحفة، كما أن اشتمال بعض التحف على عناصر زخرفية مختلفة إلى جانب الكتابات مثل رسوم الفرسان على صهوات جيادهم، دفع الفنان إلى تنفيذ الكتابات مع تلك العناصر بهدف إثراء السطح الزخرفى لتلك التحف، مما دفع الفنان للعناية بالزخارف الكتابية المنفذة على الحافة الداخلية للسلطانيات بشكل أكبر من تلك التي نفذت على الحافة الخارجية.

وعن المناطق التي تشغلها الكتابات على سطح التحفة من الخارج، فالملاحظ أن معظمها كان يدور حول حواف السطح الداخلى للسلطانيات كما ذكرنا بحيث تشغل حافة السطح الداخلى بالكامل (أشكال ٢٩، ٣٠)، وقد خلت السلطانيات محل الدراسة من أي كلمات أو حروف بقاع ومركز التحف، ولم تتضمن توقيعات صناع واقتصرت على العبارات الدعائية، كما نفذت بعض الكتابات بين حافة السطح الداخلى وقاع أو مركز التحفة (لوحة ٦) ولعل ذلك بهدف إثراء المنظر التصويرى.

لفت نظرنا أن قاع سلطانية (لوحة ٤) الذى يرجع إلى أواخر القرن ٦هـ أوائل القرن ٧هـ/ أواخر القرن ١٢م أوائل القرن ١٣م، قد زين بزخارف مكررة أربع مرات وموزعة في ثلاث جهات حول الفارس والمرجح أنها مستوحاه من فنون الصين،^{١٠٨} كما أخضع الخزاف بعض حروف الخط الكوفى للبناء التشكلى، بحيث لم يقتصر على استخدامه للعنصر الكتابى كحرف بل استخدم تلك الحروف كلوحة فنية تتبض بالحيوية، هذا وقد يتخلل بعض الكتابات زخرفة عربية مورقة على هيئة لفائف تنتهى بأوراق نباتية قد يتصل بعضها بالحروف، وإن كانت في مجملها تمثل أرضية للكتابات وتشغل الفراغ بين الحروف (لوحات ٣-ن، ٣-ى، ٤، ٤-٢، أشكال ٢٩، ٣٠، ٣١).

وعن استخدام خط الثلث (لوحة ٢) فقد شغل عدد أقل من التحف، وتتميز حروفه بالسبك والتدوير، وقد نفذت بطريقة متصلة بحيث يصعب الفصل بين بدايات ونهايات الكلمة، فتبدو الحروف على الشريط الكتابى وكأنها سلسلة حيث التصاق الكلمات، من ذلك الألف واللام الملتصقة، والواو المتوسطة في كلمات الدولة،

^{١٠٨} بسؤال زميلة بكلية الآداب، قسم اللغة الصينية عن هوية الشكل الزخرفى وعمما إذا كان مستوحى من اللغة الصينية القديمة فكانت الإجابة نافية، غير أننا لا نستبعد أن يكون للشكل الزخرفى المشار إليه مدلول قد لا يعرفه سوى الصينيون القدماء خاصة إذا عرفنا أن عدد من السلطانيات التي ترجع إلى القرنين ٦-٧هـ/١٢-١٣م احتوت على زخرفة لنقطة كبيرة تسمى Ying-Yang ومستوحاه من الصين.

Arabesques et Jardin de Paradis, Collections Francaises D'Art Islamique, Paris, 1989, p.100.

Golombek, L & Others, Persian Pottery, p. 222, fig. 6.2B.

واللافت للنظر أن هذا النوع من الخط لم ينفذ على السطح الخارجي للتحف محل البحث.

فيما يخص مواعمة نوع الخط وحروفه للمناطق التي يشغلها الخزف المينائي وعلاقة النص بالمنظر التصويري، تتجه هامات الحروف في الكتابات المنفذة على حافة السطح الداخلي للتحف موضع البحث نحو الخارج، وتظهر معظم قامات الحروف طويلة، ولعل الغرض من ذلك جمالي، حيث ركز الفنان على قامات الحروف ونهاياتها وبصفة خاصة حروف (الألف) و(اللام) المبتدئة والمتوسطة (أشكال ٣٠، ٣١)

تتميز معظم الحروف المنفذة على نماذج الدراسة بالرشاقة مع إطالة القامات وإنهاء بعض هاماتها بشكل يشبه نهاية قلم البوص أو زيادة صغيرة (لوحة ٢-ن، شكل ٣٢)، كما استخدم الفنان الحروف السمكية وفيها نهايات عريضة، من ذلك حرف (الدال) في المقطع الأول لكلمة الدولة (شكل ٣٢)، أحياناً نفذ الخزاف الكلمات دون أن يترك فراغاً بينها، ولعل مرجع ذلك سمك الحروف وقلة المساحة المخصصة لتنفيذ الشريط الكتابي، وقد يتراوح عدد الكلمات إلى أكثر من خمس عشرة كلمة (لوحات ١، ٢).

الملاحظ إحداث توازن في الأشرطة الكتابية بين الحروف المتقابلة، وبوجه عام نجح الفنان في إحداث توافق بين قاعدة الحروف وحافة السطح الداخلي، ومن حيث الفرق بين تنفيذ الكتابات على السطح الداخلي والخارجي في الخزف المينائي محل البحث، فإننا نلاحظ تطابق من حيث مساحة الأشرطة والحروف في الحالتين في حين أن الكتابات في الداخل نفذت على مهاد من زخارف نباتية أكثر تعقيداً ودقة.

أما الخط الفارسي^{١٠٩} فقد شغل الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائي (لوحات ١، ١-هـ، ١-ي)، تركت الحروف على سجيتها عند تنفيذها شأنها في ذلك شأن تلك التي نفذت بالخط الكوفي على سلطانية من الخزف المينائي (لوحة ٢) بطريقة تذكرنا بالكتابات الكوفية في الفترة المبكرة، وفي حال تنفيذ الزخارف داخل أشرطة فقد ارتبط حجم الحروف بمساحة الأشرطة ارتباطاً طردياً.

كما تضمنت بعض الأشرطة الكتابية المنفذة على قطع البحث عبارة أو لفظة واحدة يكرر مقطع منها مرات عديدة مثل كلمة الدولة التي كرر مقطعها الأول [الدو] ولعل هذه القطع تمثل تميمة لمالكها، وما يجعلنا نميل إلى الرأي السابق وهو التميمة السحرية أو التبريكية هو عدم وجود علاقة بين أي نص كتابي وأي منظر تصويري فضلاً عن افتقاد الترابط بين كلمات النص الواحد، وذلك على عكس التحف الخزفية

^{١٠٩} حلت الحروف العربية محل الحروف الفهلوية في كتابة اللغة الفارسية وأطلق على هذا الخط الفارسية الحديثة أو الفارسية الإسلامية، والتي أصبحت لغة كتابة وتدوين منذ القرن ٣هـ/٩م حتى اليوم.

إبراهيم أمين الشواربي، العربية في إيران، حوليات كلية الآداب، جامعة إبراهيم باشا، مج ١، مايو ١٩٥١م، ص ٣٣.

السلجوقية المعاصرة في إيران والتي ارتبطت في معظمه النص الكتابي بالموضوع الزخرفي ارتباطاً وثيقاً.

المرجح أن الخزاف هو الشخصية المنفذة للكتابات على التحف الإيرانية وليس شخصاً آخر، والدليل على ذلك أن الخط المنفذ على التحف الخزفية لم يكن على نفس الدرجة من الاتقان التي كانت عليها الخطوط المنفذة على أوراق المصاحف أو المخطوطات،^{١١٠} والتي كان يعهد إلى خطاطين لتنفيذ الكتابات بها إلى جانب المزوقين والمذهبيين، ونحن نميل إلى الرأي القائل بأن المنفذ للخط على التحف الخزفية هو شخص يعرف كيف يكتب لكنه لا يعرف أصول وقواعد الخط، ويؤكد ذلك الرأي وجود بعض الأخطاء الإملائية مثل كلمة الدولة والتي زيد في أوسطها حرف الألف، كذلك تداخل الأشرطة الكتابية والتصاق بدايات ونهايات الكلمات بحيث يصعب الفصل بين كل كلمة وأخرى.

لم نستدل من قطع الدراسة على أسماء أي من الخزافين أو أية تواريخ محددة، وإن كنا نرصد وجود كلمات مثل [يوم] في الشريط الكتابي الدائري على الحافة الداخلية لسلطانية من الخزف المينائي (لوحة ٢)، وفيما يخص مضمون الكتابات فإن أبرز الكلمات التي تكررت على قطع الدراسة هي الدولة، العز، والعبارات الدعائية أو التي تحمل أمنيات طيبة مثل الإقبال والعز والسعد.

٦- الألوان المستخدمة في زخرفة الخزف المينائي (محل البحث)

اللون هو إحدى صور الطاقة الضوئية، وما إبصارنا لألوان الأشياء إلا انعكاسات ضوئية على أسطح المواد المختلفة، تتفاوت في سعة الموجات وأطوالها حيث تستقبلها عين المشاهد وتتفاعل معها.^{١١١} اللون هو إحساس بصري يتوقف إدراكه على طول الموجات الضوئية المنبعثة من الجسم إلى العين حيث تدركها الشبكية التي تصل نبضاتها إلى المخ فيترجمها إلى رموز وأشكال، وعلامات وإشارات، فاللون إذن إحساس،^{١١٢} لذلك يلعب اللون دوراً هاماً في تحقيق العمق الفني والمضمون الحسي لذلك يضيف اللون قيمة تعبيرية للمضمون.

يعبر عن اللون بأنه الموسيقى المرئية، إن معرفة اللون وخواصه مسألة لا يمكن إدراكها بعيداً عن كونها ظاهرة فيزيائية مصدرها الضوء، والمرئيات في الطبيعة

^{١١٠} تميل بعض الآراء إلى أن ظهور الكتابات بهذا الشكل على الخزف قد يرجع لأمية الخزاف.

Flury, (S.), Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery, A Survey of Persian Art, Vol II, p. 1748, figs, 599-622.

في حين نفت بعض الدراسات عن الخزاف فكرة الأمية.

Bahrame, (M.), A Master Potter of Kashan, p. 39.

^{١١١} طاهر حلمي عباس، الموضوعات الملحمية مصدراً لإثراء التعبير في التصوير، رسالة

ماجستير، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ١٦٢.

^{١١٢} تامر أحمد فؤاد أحمد الرشيدى، رمزية الألوان ودلالاتها في العمارة والفنون المصرية القديمة حتى نهاية عصور الدولة الحديثة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ١٨.

لأن كل لون يحمل تردداً معيناً يتأثر به البصر، وبين الألوان الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر تدرجات توصف بأنها متجاورة ومتجانسة ومتوافقة، وبين الأزرق والأخضر العديد من التدرجات المتصلة، وكلما زاد الابتعاد بين كل نوعين من الألوان زاد التباين والاختلاف وتغير اللون، ولعملية تنظيم الألوان شروط ترتبط بطبيعة العمل الفني ودلالات الألوان وتأثيرها على المشاهد، وأن تؤدي الغرض من خلال التأثير الذي تحدثه من حيث توافقها أو تكاملها أو تعارضها أحياناً.^{١١٣}

تأتي أهمية دراسة اللون في هذا النوع من الخزف إلى أن كلمة مينائي هي كلمة فارسية "هفت رنج" (heft-rengi or seven coloured) وهي تسمية تشير إلى أسلوب صناعة^{١١٤} هذا النوع من الخزف، فالخزف تنفذ بألوان متعددة تصل إلى سبع ألوان على بطانة بيضاء، أو طبقة شفافة ذات لون يميل إلى الأزرق الكوبالتي أو الأزرق المخضر، أما الألوان التي استعملت على هذا النوع من الخزف فهي الأخضر والأزرق بدرجاته والبنى والأسود والأحمر المعتم والذهبي والأبيض، وأحياناً كان يستعمل اللون الأصفر بدلاً من اللون الذهبي،^{١١٥} واللافت للنظر أن تكتيك صناعة الخزف المينائي تداخلت في بعض القطع مع تكتيك الخزف ذي البريق المعدني حيث تدلنا توقيعات الصناع على أن بعض خزافي البريق المعدني صنعوا أواني الخزف المينائي ووقعوا عليها بنفس الطريقة، من ذلك الخزاف أبو زيد.^{١١٦}

اللون هو جوهر التصوير، لذلك استخدم الفنان مجموعة من الألوان التي أضفت على المنظر المسطح الخال من التجسيم جمالاً، وقد لجأ الفنان بهذا الأسلوب لإدخال البهجة والسرور على نفس المشاهد، من ذلك استخدام الألوان الزاهية بجميع درجاتها من ذلك اللون الأحمر ويعد من أصعب الألوان تنفيذاً على الخزف،^{١١٧} والملاحظ أنه

^{١١٣} إياد حسين عبد الله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، ط١، وزارة

الثقافة، بغداد، دار صادر بيروت، ٢٠٠٣م، ص ١٤٨.

^{١١٤} يصنع الخزف المينائي من طينة (عجينة) بيضاء جيدة، تتكون من ثلاثة مواد هي مواد مرنة ومواد خشنة ومواد صاهرة، ولا توجد في الطبيعة طينة صالحة للاستعمال مشتملة على المواد الثلاث السابقة إلا في القليل النادر، وكل هذه المواد لها وظائف هامة تتعلق بالصلابة والمرونة والتشكيل والحرق، وتختص المادة الصاهرة بالصلابة والمتانة إذا كان الإحراق في درجة حرارة كافية لتحويل العجينة إلى جسم زجاجي، ومادة الجير وإن كانت في ذاتها غير قابلة للانصهار، إلا أنها في درجة حرارة ١٠٠٠ سنتيغراد تتفاعل مع بقية عناصر الطفل وتتحول إلى مادة صاهرة، ويكون لها مفعول المواد الخشنة غير المرنة إذا قلت درجة الحرارة عن درجة ألف، وكما أن المواد الخشنة والصاهرة تدخل ضمن عجينة الخزف لإصلاحها.

سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، القاهرة ١٩٨٦م، ص ١٣.

Jenkins, M., Islamic Pottery: A Brief History: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, V.40, no.4, Spring 1983, p. 224.

^{١١٥} Fehervari, G., Islamic Pottery, London, 1970, p.75.

^{١١٦} Waston, O., Ceramics from Islamic Lands, p.363.

^{١١٧} Waston, O., Ceramics from Islamic Lands, p.363.

نفذ على بعض القطع بمجموعة البحث بدقة، وهو لون ساخن استخدمه الفنان لمساة منه في زخرفة سرج الجواد (لوحة ١)، واكتفى الفنان بأن يجعل منه إطاراً لونياً (لوحات ١، ٢، ٣)، كما أنه يعبر عن الثراء والقيادة والنشاط البدني عند الشباب، وأكثر ما استخدم في تلوين أقبية الجلوس المتحاورين (لوحات ٣، ٥-هـ)، كما استخدم اللون البرتقالي في تلوين الأقبية مما يعطى إحساس بالراحة والمرح وهو لون محرك، به قوة وإلهام، ولونت به الإبل بالإضافة إلى استخدام البني بدرجاته لتلوين الإبل (لوحة ٢)، وفي ذلك استخدم الفنان ألوان واقعية كما سبق الإشارة إلى الألوان الطبيعية المعروفة للجمال ذات السنامين.

أما اللون الأصفر فهو لون منشط لخلايا الفكر خاصة إذا اختلط باللون الذهبي، ويحمل طابع الحماسة والابتهاج كذلك فهو لون النشاط العقلي والصفاء الذهني والتصوف وروح الشفافية، وكثير استخدامه في تلوين أقبية الجلوس المتحاورين (لوحات ٤، ٤-أ، ٤-ب)

استخدم اللون الذهبي أو مسحوق الذهب^{١١٨} في تغطية أجزاء من رسوم الخزف المينائي كنوع من إثراء للرسم حيث يؤكد اللون الذهبي الشكل ويثير الإحساس بالقيمة المسبية للصورة، كما أنه يعد مصدراً للنور بالصورة حتى لو استخدم على مساحة صغيرة (لوحة ٣)، لذلك كان اللون الذهبي دور تشكيلي لإبراز بعض العناصر الفنية والتأكيد على الشكل، كما أن له دور جمالي لإثارة الإحساس بالقيمة المسبية للتفاصيل الصورة.^{١١٩}

يعكس اللون الأخضر التوازن الداخلي ويحمل إيحاء بالتسامح والمثابرة، وقد كان هو اللون المميز للأوراق النباتية كأرضية للزخارف الكتابية (لوحات ٤، ٥)، كما يعبر اللون الأزرق عن النزاهة والسمو الروحي واستخدم لتلوين الفرس (لوحة ١-أ)، وكأرضية للزخارف الكتابية بحيث أظهرت الأرضية الداكنة الحروف المنفذة باللون الأبيض القصديري (لوحة ١).

اللون الأبيض يوحى بالانسجام النفسي واستخدم في الهالات للتعبير عن رحابة صدر الأشخاص، كما أنه لون نوراني وربما قصد الفنان باستخدامه لهذا اللون المبهج الصافي في تلوين المساحات الداخلية للتعبير عن سمو الروح ورقى الذوق يظهر الطابع الزخرفي في ألوان الخيول التي تنوعت ما بين البني والأزرق، وفي جميع الأحوال فقد جاءت بعيدة عن الواقع واهتم الفنان بتحديد الخط الخارجي لجسم

^{١١٨} كان الذهب مثار اعتزاز في الأزمان القديمة كما هو اليوم، وذلك بسبب مظهره وخاصيته وعدم فقدانه لبريقه أو لمعانه، والذهب سهل الصياغة مقارنة بالنحاس وهو معدن مطاوع يمكن تحويله إلى رقائق.

كلين دانيال، موسوعة علم الآثار، ترجمة: ليون يوسف، ج ١، بغداد، ١٩٩٠م، ص ٢٨٤.

^{١١٩} ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي الفارسي والتركي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

١٩٨٣م، ص ٧٧.

الفرس، لونت السروج وأجزاؤها بألوان متنوعة من الأخضر والأصفر والبنى والأحمر والأسود وغيرها، وجميعها غير مزخرف، واللافت للنظر أنه بالرغم من تعدد الألوان المستخدمة في الزخرفة ما بين الفنان الألوان الأزرق والأخضر والأحمر والبنى والأسود والأصفر إلا أن الصور بدت وكأننا ننظر إليها من خلال اللون الرمادي، فكما لو كانت العناصر مغشاه باللون الرمادي اللامع، ومع ذلك فقد كان للألوان دور بارز في المواءمة من حيث التلاعب بالألوان التي تباينت ما بين الأبيض القصديري على أرضية من الأزرق الكوبالت أو الأسود على الأبيض الزبدي المطلى به سطح التحفة من الخارج، وفي كل الأحوال فإن التلاعب بالألوان أظهر الحروف كما حقق غرضاً زخرفياً.

بفحص رسوم وألوان القطع محل البحث تبين لنا القطعة الواحدة قد تجمع بين الخطوط السمكية والرفيعة، حيث نجد على بعض القطع خطوط خارجية مختلفة السمك فضلاً عن اختلاف لون الخط الخارجي عن لون المساحة الداخلية الملونة، والمرجح في هذه الحالة اشتراك أكثر من خراف في الزخرفة ذلك أن معظم الرسوم محددة بخط رفيع باللون الأسود، وكأن الصانع الأساسي هو الذي رسم الخطوط الخارجية للزخارف، ونفذها بخط رفيع بلون -غالباً اللون الأسود-، ثم ترك القطعة لصانع آخر مرر نفس اللون بفرشاته على الخطوط الخارجية، ثم قام بملء المساحات الداخلية للزخرفة.

ثالثاً: السمات الفنية للتصوير الإسلامي على الخزف المينائي:

- من حيث التكوين العام للصورة وتوزيع العناصر، فمنفذ بطريقة غير تقليدية بحيث تتناسب مع المادة الخام ومع سطح التحف، لذلك خلت الصور من المقدمة والمؤخرة فلا أرض ولا سماء في صور الخزف المينائي فبدت الشخصيات كأنها معلقة في الهواء وبالرغم من ذلك فإننا نلمس ترابط بين العناصر الفنية في الصورة، كما تتسم الصور على الخزف المينائي بوجود مساحات فراغية في السلطانيات، وبوجه عام يمكن القول بقلّة مفردات التصميم على الخزف المينائي.

- من حيث الموضوعات فإن فقد شاعت على الخزف المينائي مناظر التسلية التي تعكس حياة الأمراء والشباب والثراء، وتجدر الإشارة إلى أن الخزف المينائي لا يخلو من المعاني الرمزية، وإن كان غير مثقلاً بها، ويظهر ذلك في رسوم الكائنات الحية المجنحة.

- من حيث الأساليب الفنية المختلفة فالملاحظ على صور الخزف المينائي تعدد استمراراً لأساليب المدرسة العربية في التصوير كمدرسة وطنية محلية سادت في العصر السلجوقي،^{١٢٠} وهكذا تميزت الصور على الخزف المينائي بغلبة الطابع العربي بصفة عامة، ويبدو ذلك في معظم الرسوم الأدمية ذات الملابس الفضفاضة التي يلتفت حول العنق فيها أشرطة، كذلك العناية برسوم الإبل والخيل، كما تميزت

^{١٢٠} حسن الباشا، التصوير الإسلامي، ص ص ١٢٦-١٢٧.

الصور بالبساطة وعدم التعقيد، وهي غير محددة بإطار واضح، فضلاً عن التعبير عن الأرضية بأوراق نباتية محورة أو شجرة صغيرة، وتمائل المدرسة العربية في البعد عن محاكاة الطبيعة، وعدم التعبير عن العمق والتكتل، وعدم مراعاة النسب التشريحية في الرسوم الأدمية أو الحيوانية اللذان عنى برسمهما عناية خاصة، كذلك رسم الهالات حول رؤوس الأشخاص للفت الانتباه لها وتمييزها، مع زخرفة الثياب بشكل اصطلاحى لتجمع الديان وغيره كما ساد الصور التسطح حيث الرسوم غير مجسمة نتيجة إهمال الظل والنور مع رسم المناظر في وضوح النهار، وجميع ما سبق يعد من مميزات المدرسة العربية في التصوير، كذلك استخدام الألوان الزاهية البراقة، التي تميزت بالانسجام وأجاد المصور توزيعها على مفردات التصميم المختلفة.

- انتشار الأساليب الفنية الصينية وذلك نتيجة خضوع بلاد الصين وإيران خلال القرنين ٧-١٣هـ/١٤-١٤م لحكم جملة أعضاء من بيت مغولى واحد، لذلك كان مغول إيران من الإيلخانيين على صلة وثيقة بمغول الصين "أسرة يوان" ليس بسبب رابطة الجنس والقرابة فحسب، بل بسبب زيادة الصلات التجارية بين البلدين فضلت الصين هي المصدر الأول الذى يستورد منه إيلخانات المغول الورق الفاخر والحريير والخزف، بالإضافة إلى تنقل الفنانين والصناع الصينيين الذين كانوا يصحبون المغول في ملكهم الجديد لصناعة كل ما يحتاجون من أدوات، كما أرسل مغول إيران إلى الصين الصناع والفنانين الإيرانيين ليتلقوا أصول الصناعة والعودة مرة أخرى حاملين معهم تراث الصين الفني والصناعي،^{١٢١} وبحكم هذا الاتصال الوثيق ازداد تسرب الثقافة الصينية إلى إيران، الاستعانة بفنانين ومصورين من بلاد الصين، وكذلك التأثر بالتحف الفنية المجلوبة من الصين إلى إيران، كل ذلك جعل التأثيرات الفنية الصينية من القوة بحيث أضافت بعض اللوحات الصينية على الصور، ويظهر ذلك في سحن بعض الوجوه التي تحمل ملامح صينية، كما انتقلت الزخارف النباتية المعروفة في الصين واستخدمها الإيرانيون في زخارفهم من الوريدات ولأوراق الكأسية الشبيهة بزهرة اللوتس، فضلاً عن رسوم الكائنات الخرافية من ذلك رسم أبو الهول المجنح.

- التأثر بأسلوب المدرسة المغولية في التصوير من ذلك العناية بالرسوم الأدمية، بحيث أصبحت العنصر الرئيسى في الصورة، من ذلك أفراد مساحة كبيرة للفارس على صهوة جواده في مركز السلطانية، وهو ما يظهر في صور الخزف المينائى، مع رسم الخلفيات بطريقة اصطلاحية حيث عبر الفنان عن الخلفيات النباتية والمنظر

^{١٢١} زكى محمد حسن، الصين وفنون الإسلام، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، ٢٠١٤م، ص ص

٢٥-٣٠ - محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى (تاريخه وخصائصه)، بغداد، ١٩٦٥م، ص

الخارجي يرسم شجرة سرو أو فرع نباتي، وفي ذلك تأثر بالمدرسة المغولية التي كانت الرسوم النباتية والحيوانية بها محدودة.

- تأثرت الصور على الخزف المينائي بالأساليب الفنية الصينية ولكنهم صاغوها في طابع إيراني، فنضجت منتجاتهم وأتقنوا كل الأساليب الصناعية والزخرفية، ويرعوا في رسم الأشكال الأدمية والحيوانية ضمن موضوعات تصويرية مميزة كما تبين مجموعة الدراسة.

- التنوع في استخدام الخطوط الكتابية على الخزف المينائي.

نتائج البحث:

من خلال الدراسة السابقة لمجموعة الخزف المينائي المحفوظة بمتحف الشارقة وتنسب إلى إيران، قاشان في القرنين ٦-٧هـ/١٢-١٣م، والتي اشتملت على دراسة وصفية لهذه المجموعة تتضمن قياساتها، وألوانها مع وصف تفصيلي لعناصرها الزخرفية، أعقب ذلك دراسة تحليلية للموضوعات التصويرية التي استخدمت لزخرفة هذه المجموعة مع دراسة تفصيلية لمفردات التصميم، وما تضمنه من عناصر زخرفية وتأثيرات مختلفة على القطع مع المقارنة بقطع أخرى معاصرة، وقد تمكنت الدراسة من نشر وتوثيق كل قطعة بالصور والأشكال اللازمة لاستخلاص النتائج التالية:

- يتضح من التحف محل الدراسة والتحف التي استخدمت للمقارنة تعدد الشكل العام لتحف الخزف المينائي وإن كان أكثرها عبارة عن سلطانيات عميقة يتراوح قطرها بين ١٧ و ٢٢ سم.

- أوضحت الدراسة أن توزيع الزخارف على سطح الخزف المينائي كان من خلال تقسيم سطح الأشكال الخزفية إلى دائرة في المركز تدور حولها عدة إطارات متفاوتة الاتساع تضم بداخلها مختلف الزخارف، وبهذا اتفقت التقسيمات الهندسية الزخرفية مع شكل الأواني الخزفية، فضلاً عن الاعتماد على أشكال بسيطة اصطلاحية من الزخارف النباتية وجميعها تعد بمثابة عناصر مكملة للمنظر التصويري موضوع الزخرفة، أما الكتابات فحصرت في أشرطة دائرية على الحافة الداخلية والخارجية للتحف وليس هناك أي ارتباط بين موضوع الصورة وبين الكتابات التي نفذت عليها، والتي كانت في أغلبها تعبر عن الأمنيات الطيبة لمالك التحفة.

- تشابهت مفردات التصميم على الخزف المينائي مع تلك الموجودة على التحف التطبيقية المعاصرة مثل المعادن، ورسمت الصور على الخزف المينائي من قبل مصورين محترفين دمجوا أحياناً بين التكنيك الفني للخزف ذي البريق المعدني وتكنيك الخزف المينائي.

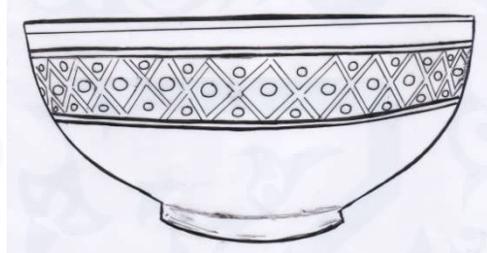
- أوضح البحث العلاقة الوثيقة بين وظيفة القطع الخزفية وبين الشكل الذي صممت عليه، وبين المنظر التصويري الذي يزخرفها، بمعنى أن المصور كان مقيداً بالمساحة الممنوحة له، وهذا يدل على مهارة المصور المسلم وقدرته على التوفيق بين المساحة المتاحة للزخرفة والموضوع التصويري.

- أكدت دراسة القطع محل البحث على الدور الذي لعبته المدرسة العربية لإعطاء التصوير الإيراني على الخزف طابع عربي مميز أثناء العصر السلجوقي والعصور الإيرانية اللاحقة المغولية والتمورية، كما أثبت تأثير وجود المغول في إيران على الخزف بنفس القوة التي ظهرت بها هذه التأثيرات على المخطوطات.
- توضح قطع الدراسة عدم توافر معلومات تدل على شخصية الخزافين -صناع التحف محل البحث-، وعلى الرغم مما واجهته من صعوبة قراءة بعض الكتابات إلا أن ما قرأته قد يفيد في إعطاء صورة عن أهم الكتابات والصيغ والحروف التي اشتمل عليها الخزف المينائي.
- أفادت الدراسة في بيان السمات الفنية المميزة للخزف المينائي في القرنين ٦-٧هـ/١٢-١٣م استناداً على قطع البحث، وعلى قطع المقارنة التي يعد تناولها بالبحث بمثابة رصد دقيق لتفاصيلها الزخرفية والإفادة من ذلك بالمقارنة مع القطع التي لم يسبق نشرها.



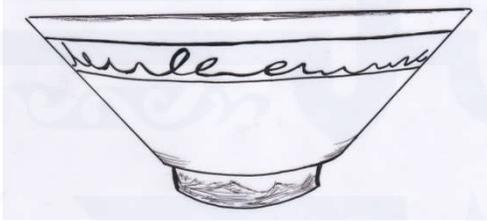
(شكل ٣)

التقسيمات الأفقية على السطح الخارجي لقدر
من الخزف المينائي
(عمل الباحثة)



(شكل ١)

زخارف السطح الخارجي على سلطانية
عميقة من الخزف المينائي
(عمل الباحثة)



(شكل ٢)

زخارف السطح الخارجي على سلطانية
عميقة من الخزف المينائي
(عمل الباحثة)



(شكل ٤)

شخص جالس أسفل فرع نباتي يظهر تحديد
تفاصيل القباء بخطوط مزدوجة
(عمل الباحثة)



(شكل ٧)

تفاصيل للرسوم الأدمية على الخزف
المينائي، ويظهر بساطة الزى مع التركيز
على حركة الأيدي
(عمل الباحثة)



(شكل ٥)

تفاصيل للرسوم الأدمية على الخزف
المينائي، ويظهر تحديد الشكل الخارجي
للملابس بخطوط سميكة
(عمل الباحثة)



(شكل ٨)

تفاصيل للرسوم الأدمية على الخزف
المينائي، ويظهر تحديد الشكل الخارجي
للملابس ذات اللون الواحد مع بيان حركة
الجسم والأيدي
(عمل الباحثة)



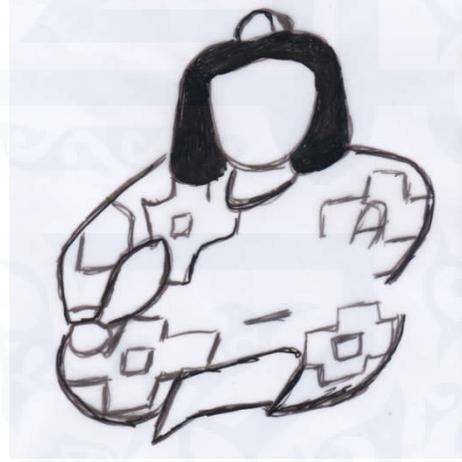
(شكل ٦)

تفاصيل للرسوم الأدمية على الخزف
المينائي، ويظهر الحركة في جلسة
الأشخاص المتحاورين
(عمل الباحثة)



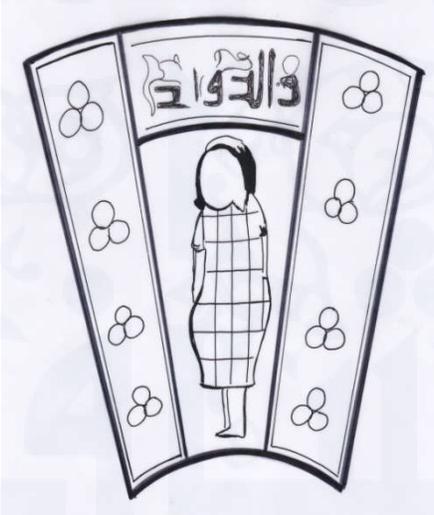
(شكل ١١)

تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف هندسية من خطوط مائلة متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال هندسية غير منتظمة (عمل الباحثة)



(شكل ٩)

تفاصيل للرسوم الأدمية على الخزف المينائي، ويظهر الزخارف الهندسية على الملابس (عمل الباحثة)



(شكل ١٢)

تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف هندسية من خطوط طولية وعرضية متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال مستطيلات (عمل الباحثة)



(شكل ١٠)

تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف هندسية من خطوط مائلة متقاطعة، نتج عن تقاطعها أشكال معينة شغلت خطوط صغيرة متقاطعة (عمل الباحثة)



(شكل ١٥)

تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف نباتية من
دوائر مختلفة الأحجام موزعة على سطح
القباء

(عمل الباحثة)



(شكل ١٣)

تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف هندسية من
خطوط مائلة متقاطعة نتج عن تقاطعها
أشكال معينة

(عمل الباحثة)



(شكل ١٦)

تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف نباتية من
فروع ملتفة وأوراق ثنائية الفصوص
(عمل الباحثة)



(شكل ١٤)

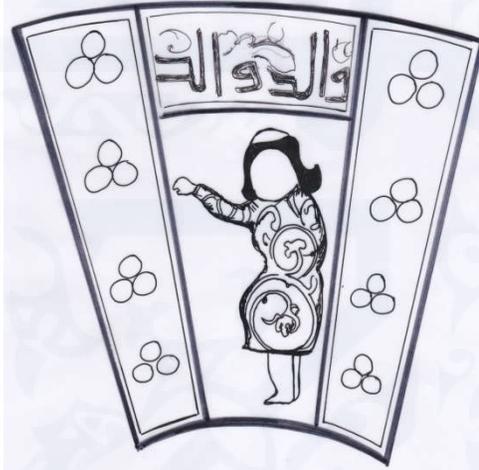
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف هندسية من
خطوط مائلة وغير مائلة طولية وعرضية
متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال معينة

(عمل الباحثة)



(شكل ١٩)

تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف نباتية من فروع ملتفة وأوراق نباتية (أرابيسك) (عمل الباحثة)



(شكل ١٧)

تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف نباتية من فروع ملتفة وأوراق نباتية ثلاثية الفصوص (عمل الباحثة)



(شكل ٢٠)

منظر رئيسي لفارس على صهوة جواده على أرضية من فروع نباتية بسيطة وذلك داخل دائرة يزين محيطها زخرفة نباتية بشكل القلب تحصر ورقة نباتية ثلاثية (عمل الباحثة)



(شكل ١٨)

تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف نباتية دقيقة مكررة (عمل الباحثة)



(شكل ٢٣)

جمل ذو سنامين

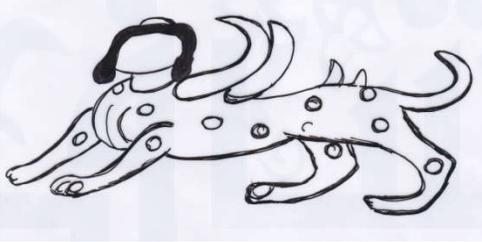
(عمل الباحثة)



(شكل ٢١)

منظر رئيسي لفارس على صهوة جواده
على أرضية من فروع نباتية بسيطة،
ويوضح اختلال النسب التشريحية لرسم
الخيال

(عمل الباحثة)



(شكل ٢٤)

زخارف البدن بدوائر وتفصيل جسم أبو
الهور المجنح

(عمل الباحثة)



(شكل ٢٢)

منظر رئيسي لفارس على صهوة جواده
ويبين تفاصيل السرج واللجام للفارس
(عمل الباحثة)



(شكل ٢٥)

زخارف البدن بدوائر وتفصيل جسم أبو
الهور المجنح

(عمل الباحثة)



(شكل ٢٩)

تفاصيل الزخارف الكتابية بالشريط الكتابي

الدائري على حافة سلطانية رقم SM

2006-938

(عمل الباحثة)



(شكل ٢٦)

أبو الهول المجنح كمنظر رئيسي للزخرفة
محصور داخل دائرة مقسمة أفقياً إلى ثلاث
مناطق (عمل الباحثة)



شكل (٢٧)

فرع نباتي على جانبيه دوائر صغيرة متماثلة
في اللون والحجم
(عمل الباحثة)



(شكل ٣٠)

تفاصيل الزخارف الكتابية بالشريط الكتابي

الدائري على حافة سلطانية رقم SM

2006-967

(عمل الباحثة)



(شكل ٢٨)

فرع نباتي ينقسم قرب نهايته إلى فرعين
وزع على جوانبها دوائر صغيرة متماثلة في
اللون والحجم
(عمل الباحثة)

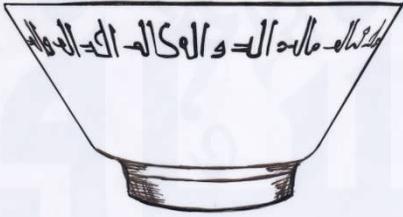
(عمل الباحثة)



(شكل ٣٤)

جزء من الزخارف الكتابية المنفذة على الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائي

(عمل الباحثة)



(شكل ٣٥)

جزء من الزخارف الكتابية المنفذة على الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائي

(عمل الباحثة)

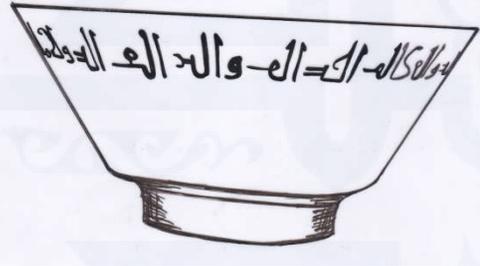


(شكل ٣١)

تفاصيل الزخارف الكتابية التي تزين الأشرطة الأفقية على السطح الخارجي لقدر

رقم SM 2006-934

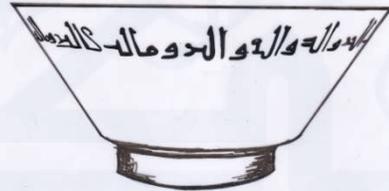
(عمل الباحثة)



(شكل ٣٢)

جزء من الزخارف الكتابية المنفذة على الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائي

(عمل الباحثة)



(شكل ٣٣)

جزء من الزخارف الكتابية المنفذة على الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائي

ثانياً: اللوحات



(لوحة ١-ب) تفصيل لفارس على صهوة جواده وجزء من الشريط الكتابي الدائري من الداخل. (تنشر لأول مرة)



(لوحة ١) سلطانية عميقة من الخزف المينائي، متحف الشارقة للحضارة الإسلامية، رقم SM 2006-936، إيران، قاشان القرن ٦هـ/١٢م (تنشر لأول مرة)



(لوحة ١-ج) تفصيل لفارس على صهوة جواده وجزء من الشريط الكتابي الدائري من الداخل. (تنشر لأول مرة)



(لوحة ١-أ) تفصيل لفارس على صهوة جواده في وضع استعراضى يزين الدائرة المركزية لقاع السلطانية السابقة من الداخل (تنشر لأول مرة)



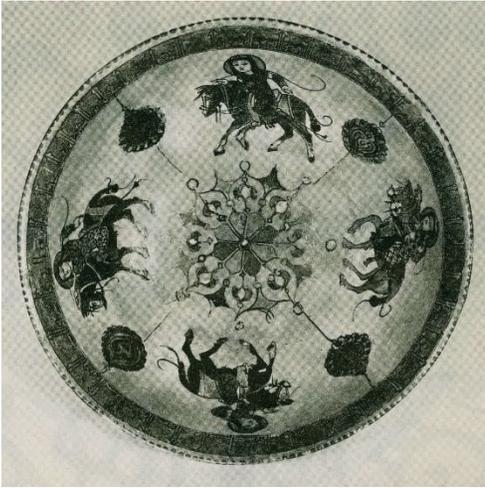
(لوحة ١-د) تفصيل لفارس على صهوة جواده وجزء من الشريط الكتابي الدائري من الداخل. (تنشر لأول مرة)



(لوحة ١-ن) تفصيل لقاعدة السلطانية التي تحوي رقم الحفظ بالمتحف. (تنشر لأول مرة)



(لوحة ١-هـ) تفصيل للشريط الكتابي الدائري الذي يزخرف حافة السلطانية من الخارج. (تنشر لأول مرة)



لوحة (١-١) سلطانية من الخزف المينائي يزخرفها من الداخل رسوم لأربعة فرسان على محور دائري، إيران، الري، القرن ١٣/٥٧م

(Yoshida, M., In Search of Persian Pottery, p.122, fig. 63.)



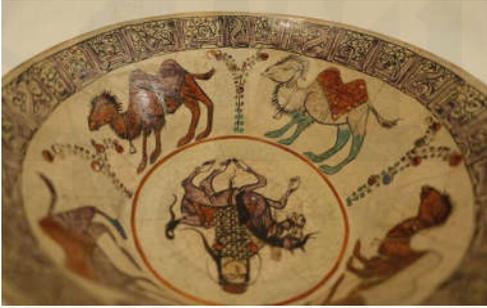
(لوحة ١-و) تفصيل لجزء من الشريط الكتابي الدائري الذي يزخرف حافة السلطانية من الخارج. (تنشر لأول مرة)



(لوحة ١-ي) تفصيل لقاعدة السلطانية والشريط الكتابي الدائري من الخارج. (تنشر لأول مرة)



(لوحة ٢-أ) تفصيل من اللوحة السابقة لفارس على صهوة جواده في وضع استعراضى يزين الدائرة المركزية لقاء السلطانية السابقة من الداخل (تنشر لأول مرة)



(لوحة ٢-ب) تفصيل من اللوحة السابقة من الداخل (ينشر لأول مرة)



(لوحة ٢-ج) تفصيل من اللوحة السابقة لفارس على صهوة جواده يتوسط دائرة في مركز السلطانية من الداخل، وعلى محيطها أربع جمال يفصل بين كل منها فرع نباتي منفذ بطريقة اصطلاحية زخرفية (ينشر لأول مرة)



(لوحة ٢-١) سلطانية من الخزف المينائي يزخرفها فارسان متقابلان يفصل بينهما شجرة الحياة، إيران، أواخر القرن ٦ هـ بداية القرن ٧ هـ / أواخر القرن ١٢م بداية القرن ١٣م، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن

(نقلًا عن: Islamic Pottery, 800-1400, Exhibition, Victoria and Albert Museum, p. 42, fig 136.)



(لوحة 2) سلطانية عميقة من الخزف المينائي، متحف الشارقة للحضارة الإسلامية، رقم 2006-937 SM، إيران، قاشان، تنسب إلى القرن ٦ هـ / ١٢م (تنشر لأول مرة)



(لوحة ٢-ن) تفصيل من اللوحة السابقة للسلطانية من الخارج ويظهر بها القاعدة الدائرية للسلطانية
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٢-د) تفصيل من اللوحة السابقة لجمل على محيط الدائرة الوسطى ويظهر على حافة السلطانية الشريط الكتابي الدائري
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٢-و) تفصيل من اللوحة السابقة لجزء من الشريط الكتابي الدائري حول حافة السلطانية من الخارج
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٢-ل) تفصيل لقاعدة السلطانية التي تحوى رقم الحفظ بالمتحف.
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٢-ي) تفصيل من اللوحة السابقة لجزء من الشريط الكتابي الدائري حول حافة السلطانية من الخارج
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٢-٣) سلطانية من الخزف المينائي
قوام زخرفتها جملان متتابعان، إيران،
قاشان، أواخر القرن ١٢هـ / أواخر القرن
١٢م، محفوظة بمتحف دار الآثار العربية
بالكويت، تحت رقم LNS 108C
(نقلًا عن: Weston, O., Ceramics from
Islamic Lands, p. 371, Cat P.6.)



(لوحة ٣) سلطانية من الخزف المينائي،
محافظة بمتحف الشارقة للحضارة
الإسلامية، تحت رقم SM 2006-938،
إيران، قاشان، تنسب إلى القرن ١٢هـ / ١٢م
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٢-١) سلطانية من الخزف المينائي،
إيران، القرن ١٢هـ / ١٢م، محفوظة بمتحف
ولتر للفنون، بالتيمور، Museum
بالولايات المتحدة الأمريكية
Harvard Fine Arts Library، (نقلًا عن:
Digital Images & Slides Collection
1972.01542

Record Identifier: olvwork282345)



(لوحة ٢-٢) إناء من الخزف المينائي قوام
زخرفتها شريط دائري جمال متتابعة يفصل
بين كل منها فرع نباتي، إيران، أواخر القرن
١٢هـ / أواخر القرن ١٢م، محفوظة بمتحف
فيكتوريا وألبرت بلندن

(نقلًا عن: Islamic Pottery, 800-
1400, Exhibition, Victoria and
Albert Museum, p. 42, fig 134.)



(لوحة ٣-د) تفصيل من اللوحة السابقة، ويظهر به زخارف آدمية لأحد الجلوس يفصل بين كل منهم فرع نباتي، جزء من الشريط الكتابي الدائري على حافة السلطانية من الداخل

(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٣-هـ) تفصيل من اللوحة السابقة، ويظهر به زخارف آدمية لأحد الجلوس يفصل بين كل منهم فرع نباتي، جزء من الشريط الكتابي الدائري على حافة السلطانية من الداخل

(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٣-أ) تفصيل من اللوحة السابقة يوضح زخرفة الدائرة المركزية بفارس على صهوة جواده وعلى محيط الدائرة رسوم آدمية يليها شريط كتابي دائري منفذ بالخط الكوفي. (تنشر لأول مرة)



(لوحة ٣-ب) تفصيل من اللوحة السابقة ويظهر به جزء من الشريط الكتابي الدائري على حافة السلطانية من الداخل

(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٣-ج) تفصيل من اللوحة السابقة، ويظهر به زخارف آدمية لأحد الجلوس يفصل بين كل منهم فرع نباتي، جزء من الشريط الكتابي الدائري على حافة السلطانية من الداخل (ينشر لأول مرة)



(لوحة ٣-٣) تفصيل من اللوحة السابقة لأحد
الجلوس على الشريط الدائري من الداخل
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٣-٣) تفصيل من اللوحة السابقة لأحد
الجلوس على الشريط الدائري من الداخل
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٣-٣) السلطانية السابقة من الخارج
ويظهر بها القاعدة الاسطوانية المرتفعة
والشريط الزخرفي حول الحافة
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٣-٣) تفصيل من اللوحة السابقة لأحد
الجلوس على الشريط الدائري من الداخل
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٤) سلطانية من الخزف المينائي،
محافظة بمتحف الشارقة للحضارة
الإسلامية، تحت رقم 1996-73 SM،
إيران، قاشان، تنسب إلى أواخر القرن ٦هـ
أوائل القرن ٧هـ / أواخر القرن ١٢م وأوائل
القرن ١٣م
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٣-م) السلطانية السابقة من الخارج
وموضح على القاعدة رقم الحفظ
(ينشر لأول مرة)



(لوحة 1-3) سلطانية من الخزف المينائي، قوام
زخرفتها دائرة مركزية يتوسطها فارس على
صهوة جواده، إيران، قاشان، أواخر القرن ٦هـ
أوائل القرن ٧هـ / أواخر القرن ١٢م وأوائل
القرن ١٣م، محافظة بمتحف دار الآثار العربية
بالكويت، تحت رقم LNS 108 C

(نقلًا عن: Waston, (O.), Ceramics from
Islamic Lands, p. 369, Cat P.4.)



(لوحة ٤-أ) تفصيل من اللوحة السابقة
يوضح الوضع الاستعراضي للفارس على
جواده
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٤-هـ) تفصيل من اللوحة السابقة للجلوس المتابعين للفرس (ينشر لأول مرة)



(لوحة ٤-ب) تفصيل من اللوحة السابقة زخرفة مركز السلطانية بفراس على صهوة جواده يحيط به مجموعة من المتابعين في مجموعات من اثنين، وزخرفة الحافة بشريط كتابي دائري منقذ بالخط الكوفي. (ينشر لأول مرة)



(لوحة ٤-و) تفصيل لجزء من الشريط الزخرفي الذي يزين حافة السلطانية من الخارج ويضم زخارف هندسية من معينات ومثلثات تتوسطها دوائر (ينشر لأول مرة)



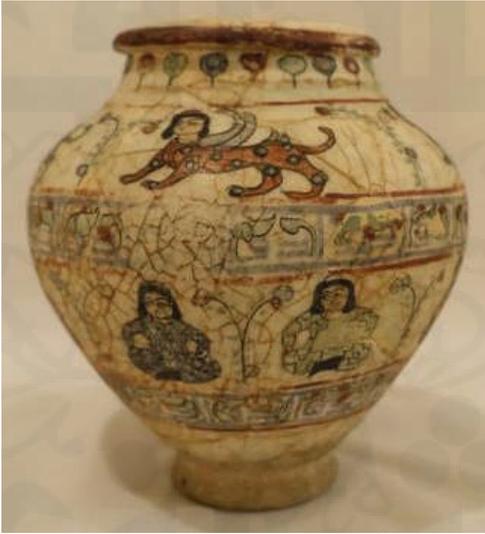
(لوحة ٤-ج) تفصيل من اللوحة السابقة توضح جزء من الشريط الكتابي الدائري على حافة السلطانية من الداخل (ينشر لأول مرة)



(لوحة ٤-ل) تفصيل للسلطانية من الخارج ويظهر به شكل القاعدة الاسطوانية المرتفعة وزخرفة الحافة من الخارج (ينشر لأول مرة)



(لوحة ٤-د) تفصيل من اللوحة السابقة للجلوس المتابعين للفراس (ينشر لأول مرة)



(لوحة ٥-أ) تفصيل من اللوحة السابقة
زخرفة الأشرطة الدائرية حول بدن القدر من
الخارج، الجمع بين الكائنات الخرافية
والرسوم الأدمية

(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٥-ج) تفصيل من اللوحة السابقة
يوضح الشخص الجالسة في وضع
المواجهة تزين الشريط الدائري حول بدن
القدر

(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٤-١) سلطانية من الخزف المينائي
من الخارج، زخرفت حافتها بزخارف
هندسية من أشكال معينات ومثلثات تتوسطها
دوائر، إيران، قاشان، أواخر القرن ٦هـ
أوائل القرن ٧هـ/ أواخر القرن ١٢م وأوائل
القرن ١٣م، محفوظة بمتحف دار الآثار

العربية بالكويت، تحت رقم LNS 308 C
(نقلًا عن: Waston, O., Ceramics from
Islamic Lands, p. 368, Cat P.3.)



(لوحة ٤-٢) جزء من الشريط الكتابي
الداخلي الذي يزين حافة السلطانية (لوحة ٤-١)
من الداخل

(نقلًا عن: Waston, O., Ceramics from
Islamic Lands, p. 368, Cat P.3.)



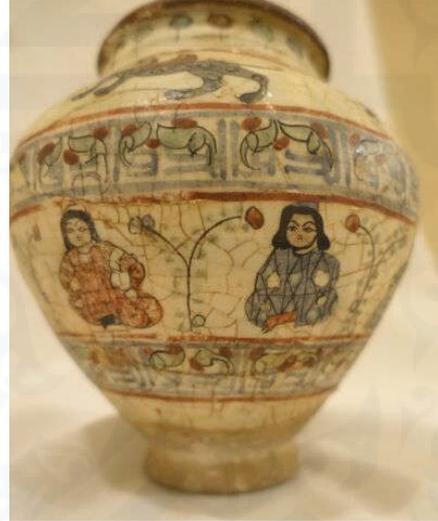
(لوحة ٥) قدر من الخزف المينائي، محفوظ
بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية، رقم

SM 2006-934، إيران، قاشان، تنسب

إلى القرن ٦هـ/١٢م (ينشر لأول مرة)



(لوحة ٥-و) تفصيل من اللوحة السابقة من أعلى القدر يوضح داخل القدر غلف من الزخارف، والكائنات الخرافية التي تدور جهة اليسار عكس عقارب الساعة وعددها أربعة
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٥-د) تفصيل من اللوحة السابقة يوضح الشخصيات الجالسة في وضع المواجهة تزين الشريط الدائري حول بدن القدر
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٥-ي) تفصيل من اللوحة السابقة يوضح قاعدة القدر الاسطوانية موضعاً عليها رقم الحفظ
(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٥-هـ) تفصيل من اللوحة السابقة يوضح قاعدة القدر الاسطوانية وتتابع الأشربة الزخرفية على بدن القدر من الخارج
(ينشر لأول مرة)

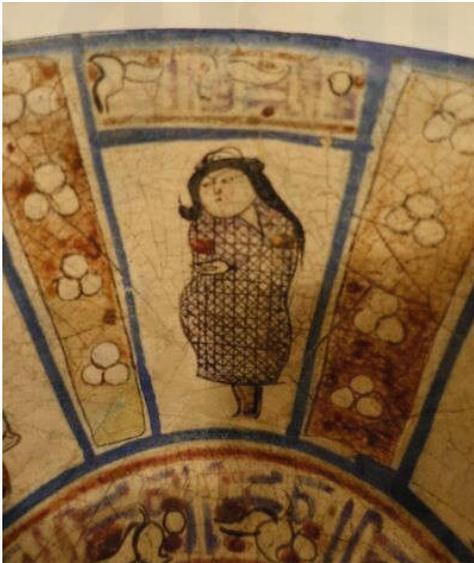


(لوحة ٦-أ) تفصيل من لوحة ٦ يوضح زخرفة الدائرة المركزية المشعة التي تزين قاع السلطانية من الداخل بمنظر كائن خرافي، والشريط الكتابي المحيط به (ينشر لأول مرة)



(لوحة ٥-١) تفصيل من مرقعة تجمع للدراويز، رسم رضا عباسي، القرن ١١هـ/١٧م، ويتضح بها رسم لقدر ذي بدن كمثري ورقبة متسعة.

(نقلًا عن: Golombek, L & Others, Persian Pottery, p. 42, fig. 1.2.)



(لوحة ٦-ب) تفصيل من لوحة ٦ من الخارج يوضح رسم لشخص آدمي واقف في المنطقة الأولى المحصورة بين الإشعاعات التي تخرج من الدائرة المركزية (ينشر لأول مرة)

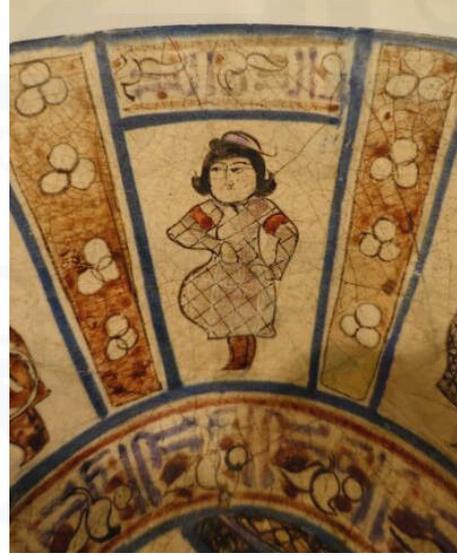


(لوحة ٦) سلطانية من الخزف المينائي، محفوظ بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية، رقم SM 2006-967، إيران، قاشان، أواخر القرن ٦هـ أوائل القرن ٧هـ/ أواخر القرن ١٢م أوائل القرن ١٣م (ينشر لأول مرة)



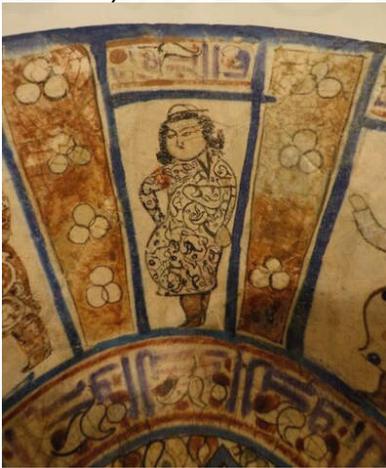
(لوحة ٦-هـ) تفصيل من لوحة ٦ يوضح رسم لشخص آدمى واقف في المنطقة الرابعة الفاصلة بين الإشعاعات التي تخرج من الدائرة المركزية

(ينشر لأول مرة)



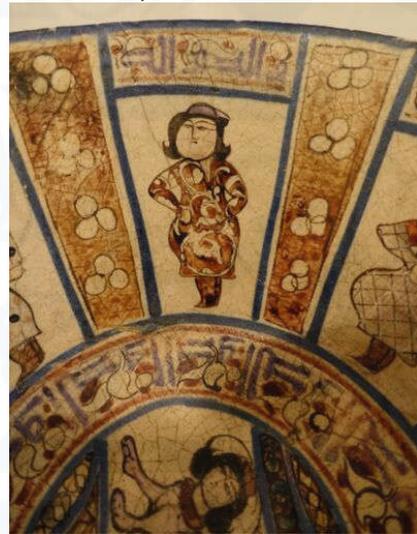
(لوحة ٦-ج) تفصيل من لوحة ٦ يوضح رسم لشخص آدمى واقف في المنطقة الثانية الفاصلة بين الإشعاعات التي تخرج من الدائرة المركزية

(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٦-و) تفصيل من لوحة ٦ يوضح رسم لشخص آدمى واقف في المنطقة الخامسة الفاصلة بين الإشعاعات التي تخرج من الدائرة المركزية

(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٦-د) تفصيل من لوحة ٦ يوضح رسم لشخص آدمى واقف في المنطقة الثالثة الفاصلة بين الإشعاعات التي تخرج من الدائرة المركزية

(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٦-ل) تفصيل من لوحة ٦ يوضح القاعدة الاسطوانية التي تتركز عليها السلطانية

(تنشر لأول مرة)



(لوحة ٦-ي) تفصيل من لوحة ٦ يوضح رسم لشخص آدمى واقف في المنطقة السادسة الفاصلة بين الإشعاعات التي تخرج من الدائرة المركزية

(ينشر لأول مرة)



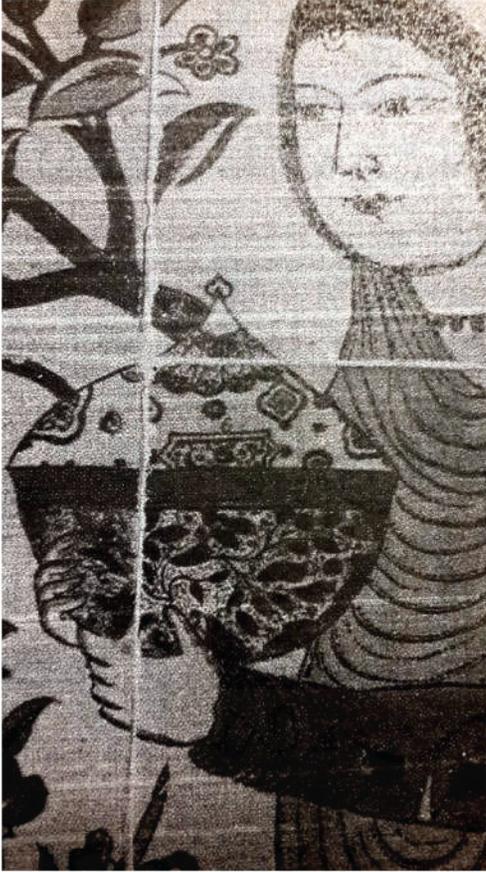
(لوحة ٦-ي) تفصيل من لوحة ٦ يوضح قاعدة السلطانية موضحاً عليها رقم الحفظ

(تنشر لأول مرة)



(لوحة ٦-ن) تفصيل من لوحة ٦ يوضح شريط يدور حول حافة الصحن من الخارج

(ينشر لأول مرة)



(لوحة ٦-٣) تفصيل من بلاطة من إيران،
العصر الصفوي ويتضح بها سلطانية عميقة
من الخزف ذات غطاء معدني مقبي
(نقلًا عن: Golombek, L & Others, Persian
Pottery, p. 43, fig. 1.3.)



(لوحة ٦-١) سلطانية من الخزف المينائي،
إيران، القرن ٦هـ/١٢م، (نقلًا عن: Harvard
Fine Arts Library, Digital Images &
1974.02604 Slides Collection
Record Identifier: olvwork282390)



(لوحة ٦-٢) سلطانية من الخزف المينائي،
إيران، القرن ٦هـ/١٢م (نقلًا عن: Harvard
Fine Arts Library, Digital Images &
1972.01203 Slides Collection)

A Study of Islamic Painting on *Mina'i* Ceramics in Light of Unpublished Objects Reserved in Sharjah Museum for Islamic Civilization, UAE

*Hanaa M. Adly**

Abstract

The "*Mina'i*" ceramics in the period of study provides comprehensive collections which include human and animal figures whether as symbols of power and prosperity. The figures were in high dynamic movements such as; scenes of hunting, horse riding. The study focuses on the harmony in shape and design, the way of representing the figures face details, movements, cloth, and how other decorative elements were added and linked to the human figures which was precisely designed in a very small area and repeated with details. By analyzing the very character of Islamic designs on *Mina'i* ceramics, a new classification deducted some new results.

One of the most important objectives of the research would be studying unpublished objects of Persian *Mina'i* (enameled) ceramics. The unpublished objects in the mentioned period selected for the study described, classified, analyzed and dated to lead to the fact that the art produced by and for Muslim societies was mixed with pre-existing artistic traditions that enrich the Muslim patrons.

The research focused on the following: (i) a detailed comparative study among Sharjah Museum collection and a similar one in different museums in Egypt and USA such as Freer Gallery in Washington, Victoria and Albert Museum (ii) discussion, comparison and clarifying the brilliancy of Muslim artists in conveying their ideas in human figures decoration (iii) study and publish a group of unpublished objects.

Keywords:

Islamic Art, *Mina'i* Ceramics, Islamic Painting, Figural Art

* Associate Professor, Department of Archaeology and Civilization
Faculty of Arts, Helwan University

