دراسة للتصوير الإسلامي على الخزف المينائى في ضوء مجموعة لم يسبق نشرها محفوظة فى متحف الشارقة للحضارة الإسلامية دولة الإمارات العربية المتحدة

د. هناء محمد عدلى حسن•

الملخص:
يحتفظ متحف الشارقة للحضارة الإسلامية، بمجموعة من الخزف المينائى التي تتميز بثرائها من حيث الدلالات الفنية والرمزية التي تحملها، فضلاً عن أنها تعطى فكرة واضحة عن مدرسة التصوير الإسلامي على الخزف المينائى.
تتبع الدراسة التي بين أيدينا الأسلوب الوصفى التسجيلى من خلال وصف وتوثيق عدد (٥) سلطانيات، وعدد (١) قدر تنشر لأول مرة، وتتضمن الدراسة الوصفية القياسات والألوان مع وصف تفصيلى للعناصر الزخرفية، ويتجاوز البحث السرد إلى مجال إعمال العقل والفكر وفق أسلوب تحليلى وتأصيل ظهور بعض الموضوعات التصويرية ودراسة لمفردات تصاميمها، مع تتبع لأوجه التشابه والاختلاف بين هذه الموضوعات والمعاصر لها من حيث التصميم والتكوين الفنى، 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 التصويرى الذي يزخرفها، كما تبرز الدراسة الدور الذى لعبته المدرسة العربية لإعطاء التصوير الإيراني على الخزف طابع عربى مميز أثناء العصر السلجوقى والعصور الإيرانية اللاحقة المغولية والتيمورية، وتناقش التأثيرات المختلفة على الخزف المينائى، من ذلك التأثيرات المغولية في إيران، وإن كانت قد ظهرت على الخزف بنفس القوة التي ظهرت بها على المخطوطات.

الكلمات الدالة:
الخزف الإسلامي- الخزف المينائى – الرسوم الآدمية – الفروسية- التصوير الإسلامى

• أستاذ مساعد بقسم الآثار والحضارة كلية الآداب – جامعة حلوان
hanaamohamedadly@yahoo.com

يحتفظ متحف[١] الشارقة للحضارة الإسلامية[٢]، بحوالى 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 تعطى فكرة واضحة عن مدرسة التصوير الإسلامي على الخزف المينائى[٤]، وتعد دراسة التصوير الإسلامي بصفة عامة إشكالية فنية محيرة عند علماء الغرب، ذلك أنهم يحكمون على التصوير الإسلامى 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، ليسير على رواده رؤيتها.
دوجلاس أ. آلان، المتحف ومهامه (دليل تنظيم المتاحف)، ترجمة: محمد حسن عبد الرحمن، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١١.
للمزيد راجع: دليل المتاحف في الوطن العربى، 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 القاسمى (حاكم الشارقة)، وقد اقتناها سموه بطريق الإهداء أو الشراء من المزادات العالمية، وبهذا العمل قدم سموه خدمة كبيرة للتراث الإسلامي الذى أعاده إلى موطنه، ويلاحظ الزائر في الجولة المتحفية أن العرض في هذا المتحف يجمع بين عرض الآثار وفقاً للتسلسل التاريخى الزمنى، وبين الأسلوب التعليمى والتثقيفي حيث يعد المتحف بمثابة "دار لذاكرة التاريخ"، وتجدر الإشارة إلى أن المتحف مزود بقاعات عرض لمقتنيات ومجموعات المتحف، ثم مكتبة، ومعمل فنى، وقاعات محاضرات، وغير ذلك من وسائل ومتطلبات مستلزمات المتاحف الحديثة.
عبد الحليم نور الدين، متاحف الآثار في مصر والوطن العربى (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 المينائى من الناحية الصناعية بالرسوم المنفذة فوق البطانة المعتمة الناتجة عن إضافة مادة القصدير إلى مكوناته، أما عن مناطق إنتاجه فتتمثل في مدينتي الرى 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.
زكى 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 كمردود للوحدة السياسية التي عاشتها البلاد، وهكذا ابتكرت أنواعاً متعددة من الخزف، ومنها الخزف المينائى الذى عرف في إيران في القرنين ٦-٧هـ/١٢-١٣م، وقع الخزف المينائى 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 المينائى مصدراً لفهم العديد من المخطوطات المصورة، وتسهم الدراسة في إيضاح مفردات التصميم والمميزات الفنية له، وتفصيل للزخارف التى تحمل أبعاد رمزية في الشكل واللون والتأثير.

تتبع الدراسة التي بين أيدينا الأسلوب الوصفى التسجيلى[٥] من خلال وصف وتوثيق عدد (٥) سلطانيات، وعدد (١) قدر تنشر لأول مرة، ويتجاوز البحث السرد إلى مجال إعمال العقل والفكر وفق أسلوب تحليلى 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 المينائى، بما يعد انطلاقة لمزيد من الدراسات الجادة في مجال الخزف والتصوير الإسلامي.

أولاً: الدراسة الوصفية:

رقم اللوحة: (١)

نوع التحفة: سلطانية من الخزف المينائى.

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 استقبالى بإدارة متاحف الشارقة في ديسمبر ٢٠١٤م، كذلك بمقر المتحف أكثر من مرة عام ٢٠١٤م، ويسر لى سبل الحصول على المعلومات ومتابعة إنجاز البحث، وأنوه إلى استمرار التواصل والتعاون مع إدارة متاحف الشارقة عبر البريد الإلكتروني عامان كاملان.

[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. شبل إبراهيم شبل عبيد، دراسة للكتابات الأثرية على الخزف الإيراني حتى نهاية الحكم الإيلخانى (أنواعها – تطورها – مضمونها)، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م.

التاريخ: القرن ٦هـ/١٢م.
مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 2006-936 (لوحة ١-ن)
الوصف:
سلطانية من الخزف الميناءى، لها حافة تتسع نحو الخارج وترتكز السلطانية على قاعدة اسطوانية قليلة الارتفاع مطلية بطلاء أبيض قصديرى، 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 صهوة 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 صهوة جوادة 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 البنى 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 رفيعان قصيران متوازيان، صفف الشعر بهيئة جدائل طويلة منسدلة إلى الخلف على الظهر، الخصل الأمامية معقوصة أسفل الأذن ملامسة للكتفين، ويحيط برأس الفارس هاله دائرية، غطاء الرأس عبارة عن قلنسوة ذات قمة مقببة تتوسطها ريشة صغيرة، يلفت النظر القصور في رسم الأيدى رغم محاولة التأكيد على حركة الأصابع بتحديدها 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 التركوازى، وعليه لبد خال من الزخارف، حددت خطوطه الخارجية باللون الأسود ولون باللون البنى 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 البنى الغامق المائل للحمرة والمذهب في بعض أجزائه، ومازالت آثار التذهيب باقية في بعض الأجزاء، رسمت

عين الخيل واسعة، واتخذت شكلاً بيضاوياً ولونت 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 اللونى 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 القصديرى على أرضية من اللون الأزرق الداكن ويقرأ منه: [العز الدائم الاقبال الزائد والنصر الغا(لب) 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 القصديرى، 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.
التاريخ: القرن ٦هـ/١٢م
مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 2006-937 (لوحة ٢-ل).
الوصف:
سلطانية عميقة من الخزف المينائى، ذات حافة تتسع نحو الخارج، وترتكز السلطانية على قاعدة اسطوانية قليلة الارتفاع، مطلية بطلاء أبيض قصديرى، نفذت الرسوم

بالألوان الأصفر والأزرق والأخضر والبنى بدرجاته فوق الطلاء مع إضافة لمسات من اللون الذهبى.
يزخرف قاع السلطانية من الداخل دائرة مركزية محددة باللون الأحمر، يتوسطها فارس يمتطى صهوة جواده، ويبدو من حركة قدمى الفرس أنه يركض، ويوحى المنظر بأن الفارس يؤدى 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 البنى، والفرس مسرج وملجم بلجام عبر عن أجزائه بشكل تفصيلى بتحديدها بخطوط سميكة باللون الأسود، مع تلوين أجزاء منها باللون الأحمر بشكل يوحى 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 وتفاصيلها، 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 الرئيسى للفارس المنفذ في الدائرة المركزية، وقد وزعت بحيث يفصل بين كل منها فرع نباتى يتفرع عند نهايته إلى فرعين، وينتظم على جانبيه بشكل متماثل 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 بحبات اللؤلؤ الساسانية.
أما الإبل فذات سنامين، شد على ظهورها الرحال بواسطة حزام يسمى الغرض، الملاحظ أن هذه الرحل 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 بتنويع ألوان الجمال وعبر عنها باللون الأصفر ودرجات اللون البنى الفاتح والغامق، كما اهتم بألوان الأكسية التي تنوعت بين البنى الفاتح والأحمر الفاتح المائل للون البرتقالى (لوحات ٢-ب، ٢-ج، ٢-د).

يزخرف حافة السلطانية من الداخل شريط كتابى دائرى 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) لدو(لة) العز البقا (ا) لدولة العز والبقا (ء) (ا) لعز اليو(م) السعد العا(م) لبقيا ا والعز السا لدو (لة)] (لوحات ٢-ج، ٢-د).

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

رقم اللوحة: (٣)

نوع التحفة: سلطانية من الخزف المينائى.

مكان الصناعة: قاشان.

المقاسات: القطر: 21.6 سم.
الارتفاع: 8.8 سم.

التاريخ: القرن ٦هـ/١٢م

مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 2006-938 (لوحة ٣-م).

الوصف:

سلطانية عميقة من الخزف المينائى، ذات حافة تتسع نحو الخارج، وترتكز السلطانية على قاعدة اسطوانية قليلة الارتفاع مطلية بطلاء أبيض قصديرى، نفذت عليها الرسوم بالألوان الأصفر والأزرق بدرجاته الفاتح والغامق الأخضر والأسود والبنى بدرجاته مع لمسات من اللون الأحمر، يزخرف قاع السلطانية من الداخل دائرة مركزية ملونة باللون الأحمر ويشغلها فارس يمتطى صهوة جواده، ويبدو من قائمى الجواد الأماميتين والخلفيتين أنه فى وضع ركض، أما الفارس ففي وضع استعراض لمهارته في الفروسية، حيث الجسم في وضعية ثلاثية الأرباع مع رفع أحد القائم الأيسر (يسار الناظر للوحة) ويدى الفارس مفرودتان بشكل يوحى 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، وللفارس سحنة مغولية حيث الوجه المستدير والعينان الضيقتان المنحرفتين، والحواجب المقوسة، صفف الشعر بهيئة جدائل معقوصة أسفل الأذنين (لوحة ٣-ب).
للجواد جسم ممتلىء يوحى بالثقل والضخامة، ورقبة قصيرة ممتلئة، والملاحظ وجود خلل في رسم وجه الحصان مع إجمال تفاصيله، لون جسم الفرس باللون البنى المائل للحمرة، في حين ميز الفنان حدوة الفرس باللون الرمادى، والذيل معقود بعقدة كبيرة، يلفت النظر أن الفرس مسرج وملجم بلجام عبر الفنان عن أجزائه بشكل تفصيلى، فحدد أحزمة الرأس والجبهة والوجنة والأنف والفك بخطين باللون الأسود مع تلوين الأجزاء باللون الأصفر، أما اللبد فتظهر أجزاؤه 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 نباتى يتماثل على جانبيه على مسافات متساوية دوائر صغيرة ملونة باللون الأخضر الفاتح ربما تعبر عن أوراق الشجر، وعند منتصف الفرع النباتى يتفرع إلى فرعين يخرجا من دائرة ملونة باللون الأحمر، ولعل الدوائر الحمراء تعبر عن الورود في حين يذكرنا الفرع النباتى 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 متماثلين مائلان وقصيران، يصطف على جوانبهما 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 الأيدى أنهم يتابعون الحركات الاستعراضية للفارس المرسوم في الدائرة المركزية.
أما تفاصيل الشخوص 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 فإحداهما 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 فإحداهما منثنيه بمحاذاة الخصر والأخرى مفرودة بأصابع مضمومة إلى الخلف بشكل يوحى بالحركة، ورسم الشخص الجالس مرتدياً قباء ملون بلون واحد هو اللون الرمادى، والقباء مضموم إلى خط الخصر بدون حزام، يظهر أسفل القباء خف له طرف مدبب وملون باللون البنى الغامق، أما الشخص الرابع في ترتيب الشريط الدائرى (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 الرمادى، أما الشخص الخامس فيميزه إيضاح تفاصيل الملابس، حيث يرتدى قباء طويل وواسع وله فتحة رقبة دائرية وملون باللون البنى الفاتح، وقد شد على الخصر حزام بسيط من القماش ملون باللون الأصفر يضم طرفى القباء المفتوح من أسفل، يعلو القباء عباءة مفتوحة من الأمام طويلة الأكمام محبوكة على الرسغين وملونة باللون الأخضر الفاتح (لوحة ٣-ى)، ويزخرفها أشكال نجوم رباعية ملونة باللون الأسود موزعة على مسافات غير منتظمة على الملابس، أما اليدين فمفرودة على جانبي الجسم مع إهمال رسم تفاصيل الأيدى.
تماثل جلسة الشخص السادس ووضعية جسمه ورأسه وحركة يديه الشخص الخامس كما تطابق ملابسه ملابس سابقه من حيث ارتداء القباء والعباءة غير أن الاختلاف الوحيد في الألوان حيث لونت ملابس الأخير باللون الأزرق الفاتح للقباء في حين لونت العباءة باللون البنى الفاتح، أما الشخص السابع في الشريط الدائرى فجالس الجلسة الشرقية في وضع المواجهة بينما الرأس في وضعية ثلاثية الأرباع، تتجه كتلة الجسم جهة اليمين، ويظهر ذلك حركة الذراعين المضمومة إلى الصدر والتي تنتهى بيد مفتوحة كأنه منهمك في حوار، أما الذراع الآخر فمفرود في نفس الاتجاه وينتهى بيد مضمومة إجمالاً دون تعبير عن تفاصيل الأكف والأصابع، يرتدى الشخص السابع قباء طويل الأكمام محبوك على الرسغين، ملون باللون الرمادى (لوحة ٣- ن).
أما الشخص الثامن على المحيط الدائرى للسلطانية من الداخل فتماثل جلسته ووضعيته سابقيه، 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 فيماثل 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 والملامح وطريقة تصفيف الشعر وأغطية الرؤوس، فالوجه مستدير وصغير والملامح 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 البنى الغامق والأبيض المحدد بخطوط سوداء رفيعة وأخرى ملونة باللون الرمادى.
يلى الشريط الدائرى السابق، شريط آخر دائرى يحوى كتابات بالخط الكوفى 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 الكوفى 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 الكتابى الدائرى السابق شريط أضيق يزخرف حافة السلطانية من الداخل بأشكال فستونات متتالية مكررة متماثلة الحجم تقريباً ملونة باللون الرمادى تدور مع استدارة السلطانية، أما زخارف السلطانية من الخارج فعبارة عن شريط دائرى من خطين رفيعان نفذا باللون الأحمر يحصران زخارف زجزاجية متماوجة منفذة بخطوط رفيعة لينة بطريقة غير منتظمة باللون الأسود (لوحة ٣-ل).

رقم اللوحة: **(٤)**
نوع التحفة: سلطانية من الخزف المينائى.
مكان الصناعة: قاشان.
المقاسات: القطر: 17.1 سم.
الارتفاع: 7.5 سم.
التاريخ: أواخر القرن ٦هـ/١٢م بداية القرن ٧هـ/١٣م.
مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 1996-73 (لوحة ٤-ل).
الوصف:
سلطانية من الخزف المينائى لها حافة تتسع نحو الخارج، وترتكز على قاعدة اسطوانية قليلة الارتفاع، مطلية بطلاء أبيض قصديرى، نفذت عليها الرسوم بالألوان الأصفر والأزرق بدرجاته، والأخضر الفاتح والأسود والبنى مع لمسات باللون الأحمر، يتوسط قاع السلطانية من الداخل فارس يمتطى صهوة جواده، ويبدو من قائمى 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 زجزاجية منفذة باللون الرمادى متماوجة ينشق أسفل القميص من الأمام إلى جزئين، بحيث يظهر أسفله سروال ضيق ملون باللون البنى ملتصق بالساق تماماً لا يبدو أن شيئاً يفصله عن البوت الطويل الملون باللون البنى الموضوع في ركاب الخيل، يضع الفارس على رأسه غطاء رأس بسيط المعروف باسم الشاشية، وملون باللونين الأخضر والبرتقالى (لوحة ٤- أ)
أما ملامح وجه الفارس، فالسحنة مغولية من حيث الوجه المستدير والعيون الضيقة المسحوبة المنحرفة، والحواجب المقوسة الرفيعة المتصلة، صفف الشعر بهيئة خصل طويلة منسدلة إلى الأمام والخلف مع إهمال رسم الرقبة وتفاصيل الأيدى 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 البنى بشكل يوحى 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 ممتلىء وذيله معقود بعقدة كبيرة (لوحات ٤- ب، ٤-ج).
يحيط بالفارس ثمان أشخاص جلوس الجلسة الشرقية في وضع المواجهة بشكل دائرى على محيط السلطانية موزعة بحيث يفصل بين كل شخصين شجرة سرو، نفذت بشكل جذع قصير ملون باللون البنى الغامق في حين أن الأوراق صممت بهيئة خطوط رفيعة رسمت باللون الأسود مائلة متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال معينات 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 الزجزاجية الأفقية المنفذة باللون الرمادى، ومكررة على الأكمام بنفس، أو نفذت بتحديد الخطوط الخارجية للملابس بلون واحد مثل اللون البنى بحيث يزخرف القباء بنجوم خماسية، أو الزخرفة بخطوط طولية عريضة متكسرة ملونة باللون البرتقالى (لوحة ٤-هـ).
يلى الزخارف السابقة على محيط السلطانية شريط دائرى محدد بخطين أحدهما برتقالى خارجى ويليه إلى الداخل خط آخر رفيع باللون الأخضر الفاتح، ويحصر

كتابات بالخط الكوفى، وذلك على أرضية نباتية من فروع قصيرة تنتهى بأوراق نباتية ثلاثية صغيرة، وأوراق مدببة محددة باللون الأسود، وملونة باللون الأخضر، يلى 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 متماثلة 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 ٦هـ/١٢م.

مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 2006-934 (لوحة ٥-ى).

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 الأشرطة 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 النباتى ينتهى عندها من أعلى بعد أن ينقسم إلى فرعين (لوحة ٥-أ).
فيما يخص الأشخاص التي تزين الشريط الدائرى الأوسط فجميعها يتخذ نفس وضعية الجسم والوجه والأيدى القصيرة المفرودة 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 ترتكز الرأس على رقبة قصيرة ممتلئة، في حين صفف الشعر بهيئة معقوصة أسفل الأذنين ملامساً للأكتاف (لوحات ٥-ب، ٥-ج، ٥- د).
تشابهت الملابس من حيث التصميم حيث ترتدى الشخوص الآدمية 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 البنى الغامق المائل للحمرة والأسود لتلوين الأحذية، أما غطاء الرأس فعبارة عن شاشية تشابهت أشكالها، وتنوعت ألوانها ما بين الأصفر والرمادى 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 الثانى 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 التقائها 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 التصويرة من أعلى شريط كتابى يماثل الشريط الأول من حيث الزخارف والكتابات المنفذة بالخط الكوفى وتحوى المقطع الأول من كلمة الدو (لة) مكررة، يلى ذلك زخرفة لعدد أربع كائنات خرافية مجنحة يفصل بينها فرع نباتى يماثل ذلك الذى يفصل بين الزخارف الآدمية 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 القمرى، لون جسم الكائن الخرافى باللون الأخضر

الباهت، وله أجنحة طويلة ملتفة للداخل ذات نهاية ملونة باللون البنى الغامق، ويبدو على الجسم القوة والرشاقة والحيوية، أما الأرجل فقد تقدم إحداهما على الأخرى، ويبدو على الكائن المجنح الوداعة والمسالمة التي يعكسها عدم وجود أي مخالب بالأقدام، رسم الذيل بشكل خرافى، 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، صفف الشعر بشكل معقوص أسفل الأذنين على جانبي الوجه الآدمى.

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

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

رقم اللوحة: **(٦)**

نوع التحفة: سلطانية من الخزف المينائى.

مكان الصناعة: قاشان.

المقاسات: القطر: 22.0 سم.
الارتفاع: 8.0 سم.

التاريخ: بداية القرن ٧هـ/١٣م.

مكان الحفظ: متحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 2006-967 (لوحة ٦-ى).

الوصف:

سلطانية من الخزف المينائى ذات حافة تتسع نحو الخارج مطلية بطلاء أبيض قصديرى، نفذت عليها الرسوم بالألوان الأصفر والأزرق بدرجاته الفاتح والغامق والأخضر والأسود والبنى 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

خرافى مجنح بشكل جسم أسد مجنح في وضعية ثلاثية الأرباع، ورأس آدمى 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 فطويلة محاطة بطوق دائرى ملون باللون البنى (لوحة ٦-أ)، لون جسم الأسد باللون الوردى الباهت، والجناح عريض مقسم بخطوط تعبر عن شكل الريش وينتهى بطرف دقيق ملتوى يلامس الهالة المحيطة بالرأس، والشعر معقوص بشكل عقدة على جانبي الرأس أسفل الأذن، ويغطى الرأس شاشية بسيطة ملونة باللون البنى الفاتح.
يبدو على جسم الكائن الخرافى القوة والرشاقة والحيوية في شكل الذيل القوى الذى يلتف لأعلى ليشبه نهاية عصا معقوفة، وتفاصيل الأقدام وشكل المخالب، كذلك محاولة كسر الجمود في تقدم أحد القائمين الأماميين على الآخر، مع تأخر القائم الخلفى وكأن الحيوان في وضع سير بطئ، بحيث ظهرت الأرجل الخلفية أكثر طولاً من الأمامية، والملاحظ أن انحناء الذيل مع انحناء الجناح وامتدادهما للداخل يخلق سيمتريه في الشكل.
شغل الشريطان أعلى وأسفل الشريط الأفقى العريض بتقسيمات هندسية تزينها زخارف هندسية، أما السفلى مقسم بخط أفقى غير منتظم إلى قسمين، العلوى يزخرفه خطوط متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال هندسية غير منتظمة ومثلثات، اعتمد الفنان في زخرفتها على التباين اللونى بين اللونين الأصفر الفاتح والغامق والبنى في تبادل، أما الجزء السفلى على محيط الدائرة فزخرف بأوراق نباتية كأسية ينتج عن تلاقى 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 البنى الغامق، أما الجزء العلوى فيحوى زخارف هندسية من خطوط مائلة متقاطعة ينتج عن تقاطعها أشكال معينات ملونة باللون الأصفر يفصل بينها مثلثات ملونة باللون البنى بدرجاته (شكل ٢٦).
يحيط بالدائرة المركزية شريط كتابى دائرى منفذ بخطين باللونين الأحمر الباهت والأزرق، ويحوى كتابات منفذة بالخط الكوفى 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 الكتابى مجموعة من الخطوط المشعة المزدوجة التي زخرفت بثلاث دوائر متماسة مرتبة بشكل مثلث مكررة في صف رأسى ومحددة باللون الأسود، وذلك على أرضية من اللون البنى بدرجاته الغامق إلى الأصفر الفاتح.

تقسم الخطوط المزدوجة المشعة المحيطة بالشريط الكتابى إلى ثمان مناطق متساوية يزخرف كل منطقة شخص واقف، أما المنطقة الأولى (لوحة ٦-ب) فيزخرفها شخص واقف مكتوف الأيدى، رسم جسمه ووجهه في وضعية ثلاثية الأرباع، ويبدو مكتوف الأيدى 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 البصرى، حيث يمكن أن يرى المشاهد نتاج تقاطع الخطوط الطولية مع العرضية أشكال مربعات، كما نتج عن تقاطع الخطوط المائلة أشكال معينات ومثلثات.
زينت العضادات بأشرطة أحداهما باللون البنى والآخر باللون الأحمر، أما ملامح الوجه فتتركز في الثلثين العلويين من استدارة الوجه، والعيون لوزية مسحوبة والحواجب 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 الأخر معقوص أسفل الأذن، يغطى الرأس شاشية تزخرفها خطوط متقاطعة بنفس أسلوب زخرفة القباء، اللافت للنظر التعبير عن حركة الأيدى، والدقة في رسم الأصابع المفرودة، وبشكل عام يتميز الشخص باختلال النسب التشريحية.
أما المنطقة الثانية (لوحة ٦-ج) فزخارفها 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 مفرودة، 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 البنى الفاتح على أرضية من اللون البنى الغامق بشكل دوائر تمثل فروع طويلة تلتف إلى الداخل وتنتهى بورقة نباتية تشبه أوراق العنب الثلاثية، يظهر في بعضها تعريقات الأوراق، من خطوط باللون البنى، 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 الأيدى بالرغم من إهمال رسم تفاصيل الأصابع، ولكن كف اليد يجعلها تبدو وكأنها تشير لأسفل، يرتدى الشخص الآدمى 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 سابقيه.
تزخرف المنطقة الرابعة (لوحة ٦-هـ) بنفس الأسلوب شخص واقف يتشابه في الشكل العام الخارجي مع الشخوص السابقة، ويختلف عنهم في حركة الأيدى وزخرفة الملابس، أما حركة الأيدى فإحداهما مضمومة إلى خط الخصر في وقفة استعراضية والأخرى منثنيه 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 البنى الفاتح على أرضية ملونة باللون البنى 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 الأيدى حيث تبدو إحدى اليدين مضمومة إلى الخصر خلف الجسم، في حين رسمت اليد الأخرى مفرودة بجانب الجسم مع إهمال رسم تفاصيل الأيدى، 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- ى) بشخص واقف في وضع استعراضي رافعاً إحدى يديه في حين تبدو اليد الأخرى منثنيه بمحاذاة الخصر وتلامس أطراف الأصابع خط الخصر، أما الملابس فعبارة عن قباء يماثل في تصميمة الأقبية السابق وصفها، إلا أنها زخرفت بزخارف هندسية من خطوط طولية وعرضية متقاطعة، كما زين العضدين بأشرطة ملونة أحداهما باللون البرتقالى والآخر باللون الأصفر.
أما المنطقة السابعة فتتطابق زخارفها مع المنطقة الثانية حيث تتماثل فيها الرسوم الآدمية 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 الآدمية شريط يدور مع حافة السلطانية بحيث يقطعه الخطوط المزدوجة المشعة التي تنطلق من الدائرة المركزية، ويضم كتابة بالخط الكوفى يتضمن مقاطع من كلمة الدو(لة) الد (ولة) 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 دائرى من خطين رفيعان باللون الأحمر يدور الشريط حول الحافة ويحوى زخرفة من خطوط لينة متصلة متماوجة منفذة بالمداد الأسود بشكل زخرفى والغرض منها جمالى (لوحة ٦-ن).

ثانياً: الدراسة التحليلية

١- التكوين الفني وتصميم الصور على الخزف المينائى:

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 التصويرى وفهمه، فإذا حدث ارتباط وعلاقة بين الشخص (الفاعل) والحدث الذى تم لأجله، أصبح لدينا موضوع تصويرى، من ذلك رؤية شخص جالس في تصويرة لا يمكن أن يطلق على ذلك موضوع، أو إذا حدثت مفارقة لهذا الشخص كإمساكه بكأس أو آلة موسيقية أصبح منظر طرب، وهكذا تغير وضعية الأشخاص من موضوع الصورة.[٨]

بالمثل يمكن تطبيق الفكرة السابقة على الخزف المينائى 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 الدائرى الذى نتج عن كون الأوانى الخزفية- موضوع الدراسة- كانت إما سلطانيات (أشكال ١، ٢،) أو قدور (شكل ٣)، وكان المكان المخصص للرسم هو داخل السلطانية، وظهر التصميم الدائرى بطريقة الدائرة الكاملة، أما القدور فكان الفنان يرسم موضوعه التصويرى حول البدن الخارجى، ويمكن القول أن الرسم على القدر أسهل إلى حد كبير من الرسم على السلطانيات التي حوت تصميما دائرياً محورياً يقوم على نقطة أو دائرة مركزية في وسط السلطانية، تدور حولها بقية العناصر على خط دائرى، هذه النقطة الوسطية المحورية تشد عين المشاهد، وتتمثل في شكل يحتل وسط العمل التصميم الفني، وغالباً ما تفرد للفارس الذى يمتطى صهوة جواده ليكون بمثابة عنصر رئيسى كالبطل، أو كائن خرافى مجنح، تتشعب منه خطوط إما وهمية (لوحة ٤) أو إشعاعية

---

[٧] زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية، ص ١١.

[٨] محمود إبراهيم حسين، موسوعة الفنانين المسلمين، ج١، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١١٥.

[٩] المساحة هى 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، ٦-١، ٦-٢)[١١] وفى 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 هى الأنسب للموضوعات التي لا ترتبط بقصة أدبية معينة.

فيما يخص حركة الأشخاص، رسم معظم الشخوص في تحلق حول موضوع الفارس على جواده، والمرجح أن التحلق هو تأثير الاهتمام بتنظيم حلقات الصيد، وهو أسلوب مغولى تيمورى يصطف فيه الجند في حلقة تحيط بجزء كبير من الأراضى ثم يأخذ الجند في تضييق 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 الأيدى، 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

[١٢] 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 الصفوى، ترجع إلى سنة ١٦٥٠م (لوحة ٦-٣) وفيها رسمت سلطانية عميقة بنفس شكل السلطانيات موضع الدراسة، واللافت للنظر أن لها غطاء معدنى مقبى،[١٣] لذلك فإننا نرجح أن لهذه السلطانيات مجموعة من الأغطية المعدنية أو الخزفية، كذلك فإن العديد منها استخدم في العصر الصفوى للزينة حيث علقت على جدران المنازل للزينة وفى 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 الكمثرى 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 عباسى، العصر الصفوى القرن ١١هـ/١٧م (لوحة 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 المينائى (محل البحث)

تشتمل مجموعة الخزف المينائى -محل الدراسة- على موضوع زخرفى واحد هو موضوع تسليات البلاط، وقد نفذ من خلال منظرين:

المنظر الأول: منظر الفروسية والتريض

المنظر الثانى: منظر الكائنات الخرافية

المنظر الأول: الفروسية والتريض

زينت أغلب قطع الخزف المينائى -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.

[١٦] 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 مجموعتى

والاجتماعي العسكري، والفارس هو الفتى بين الثامنة عشر والأربعين، وهو العمر الذى تكتمل فيه قوته ليستخدمها في سبيل الله، وفى 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 زخرفية 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 حكاماً 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 الميناءى، من ذلك رسم لفارس على سلطانية من الخزف الميناءى ترجع إلى إيران قاشان، القرن ٦هـ/١٢م محفوظة بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 936-2006، كموضوع رئيسى للزخرفة في دائرة مركزية منفذة بزخرفة أرابيسك بهيئة الورقة النباتية القلبية مكررة (لوحة ١)، ومن نفس الفترة على سلطانية من الخزف الميناءى، 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 الميناءى في القرن ٧هـ/١٣م بشكل أربعة

المتحف الإسلامي والقبطى بالقاهرة، دراسة آثارية 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 الإسلامي على الخزف الإيراني في العصور السلجوقية والمغولية، مجلة المؤرخ المصرى، ع٨، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٢م.

[٢٠] عبد الحفيظ محمد إبراهيم يعقوب حجاب، الأثر الإسلامي في 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 دائرى حول منظر لحاكم على عرشه يحيط به اثنين من أتباعه في داخل سلطانية من الخزف المينائى 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 الذى نفذت فيه في السلطانيات السابق الإشارة إليها والمنسوبة لإيران في القرن ٦هـ/١٢م.

أما تصميم الفارسان المتقابلان حول فرع نباتى يذكرنا بشجرة الحياة (لوحة ١-٢) فيظهر على سلطانية من الخزف المينائى تنسب لأواخر القرن ٦هـ/١٢م أوائل القرن ٧هـ/١٣م، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٢٣]، ومن نفس الفترة السابقة من إيران، قاشان، موضوع مماثل على سلطانية من الخزف المينائى محفوظة بمتحف Tareq Rajab بالكويت لفارسان متقابلان يفصل بينهما فرع نباتى وذلك على شاطئ بحيرة صغيرة،[٢٤] ومن القرن ٧هـ/١٣م سلطانية من الخزف المينائى 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 المينائى المذهب،[٢٦] رسم الحصان في وضع عدو، على أرضية من زخارف نباتية (أرابيسك)، كما ظهر الموضوع نفسه على صحن من الخزف المينائى المذهب، ينسب إلى مدينة قاشان، القرن ٧هـ/١٣م.[٢٧]

إذا كان منظر الفارس قد رسم على الخزف المينائى كمنظر رئيسى 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 المينائى 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.

[24] Fehervari, G., Pottery of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum, Kuwait, 1998, p. 43, fig. 29.

[25] Hobson, R.L., A Guide to the Islamic Pottery of the Near East, British Museum, 1932, p. 46, fig. 51.

[٢٦] زكى حسن، الفنون الإيرانية، شكل ٨٦، لوحة ٧٨.

[27] Pope, A.U., A Survey of Persian Art, Vol. V, p.655.

الأحمر داخل سلطانية من الخزف المينائى ترجع إلى إيران، قاشان، القرن ٦هـ/١٢م محفوظة بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية تحت رقم SM 2006-938 (لوحة ٣)، وفيها حلت الرسوم الآدمية محل رسوم الجمال على المحيط الخارجي للدائرة الوسطى، حيث ظهرت الرسوم الآدمية لأشخاص جالسين في وضع مواجهة بينما الرأس في وضعية ثلاثية الأرباع يفصل بين كل منها رسم لفرع نباتى بسيط يمثل شجرة الحياة، ويمكن مقارنة التكوين السابق بآخر على سلطانية من الخزف المينائى، 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 الذى نفذ به الموضوع الزخرفى على سلطانية الشارقة، وإن كانت الأخيرة تختلف عن سلطانية الشارقة في أن رسوم الفروع النباتية التي تفصل بين الجلوس منفذة بهيئة زخارف نباتية لفرع نباتى قصير ينتهى بورقة نباتية ثلاثية.

كما رسم منظر الفارس على صهوة جوادة داخل سلطانية من الخزف المينائى، 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 الذى 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 هى 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 التصويرى على عدد كبير من الأوانى الخزفية بشكل عام، وعلى الخزف المينائى 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

---

[٢٨] ارتفاع السلطانية: ٨,٧ سم القطر: ٢٠,٧ 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 التصويرى لأشخاص يتحاورون وقوفاً أو جلوساً على العديد من الأوانى 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 نباتى، 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 فردى بحيث يفصل كل منها فرع نباتى نفذ بطريقة اصطلاحية زخرفية،[٣١] وذلك حول المنظر الرئيسى لحاكم على عرشه يحيط به اثنان من الأتباع، وذلك على سلطانية من الخزف المينائى، إيران، قاشان، القرن ٧هـ/١٣م محفوظة بمتحف الحروف اليدوية بفرانكفورت – ألمانيا (Museum Fur Kunsthandwerk) تحت رقم ١٥١٠٠،[٣٢] ومن أمثلة السلطانيات المزخرفة بالجلوس المتحاورين، سلطانية من الخزف المينائى، إيران، قاشان، القرن ٧هـ/١٣م محفوظة بمتحف الفرير جاليرى بواشنطن تحت رقم ٣٨,١٣،[٣٣] وزع فيها الجلوس حول منظر العرش بهيئة مجموعات، تضم كل مجموعة شخصين ويفصل بينها كل مجموعة فرع نباتى ينتهى بورقة نباتية بهيئة القلب.

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

نخلص مما سبق إلى تطابق هذه العناصر المكونة لمناظر الفروسية التى تميزت على كثرتها بتنوع أسلوب المعالجة الفنية، وغلبة الطابع الأرستقراطي 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 المينائى، إيران، قاشان، القرنين ٦-٧هـ/١٢-١٣م.
ارتفاع السلطانية:٣,٥ سم القطر: ٧,٥سم
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 المينائى، نهاية القرن ٦هـ بداية القرن ٧هـ/نهاية القرن ١٢م بداية القرن ١٣م.
اتساع القطر: ١٣,٥سم
Ceramique Islamiques, Musee D'Art et D'Historie, 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.

[34] 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 الآدمية ورسوم الحيوانات والكائنات الخرافية الواردة على الخزف المينائى محل الدراسة.

المنظر الثانى: 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 مآله 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، وفى ذلك ما ينفى 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 البهنسى، جماليات الفن العربى، سلسلة عالم المعرفة، ع١٤، الكويت، ١٩٧٩م، ص ٤٦.

[٣٦] عرفت الكائنات الخرافية فى 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 الثانى لجمعية الآثاريين العرب (الندوة العلمية الأولى)، جامعة القاهرة، ١٤-١٥ نوفمبر ١٩٩٩م، ص ص ١-٢١.

[٣٧] زكى حسن، فنون الإسلام، بيروت، ١٩٨١م، ص ٢٥٥.

[٣٨] الرمزية هي إحدى صور التمثيل غير المباشر الذى لا يسمى الشيء باسمه، وهى 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، ط١، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٦.

[٣٩] لسنا بصدد تناول نشأة الكائنات الخرافية في الفن الإسلامي وعما 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 حقيقى 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 مفترض أنها خرافية بشكل تفاعلى 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 والفناء 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" التي لو انتزعت نزعت معها روح الكائن أو بالأحرى صفته، وصفة الروح في أبى الهول هو الرأس الآدمى، وعلى الرغم من أن الكائنات المجنحة في الفن الإسلامي على وجه الخصوص رغم كونها مفرغة من رمزياتها ومضامينها السابقة على الإسلام -كما ذكرنا- إلا أن المرجح أن وجود الأجنحة في كائن ما مركب هو بالأحرى علامة على فكرة الملائكة وعلى فكرة الصعود للسماء في الفكر الإسلامي، وما ترتبط به السماء من معانى التبرك والخير واليمن والسعادة والتفاؤل وبهذا تكون رسوم الكائنات المجنحة بمثابة "عبارات دعائية في صورة مرئية.[٤١]

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

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

٢-١- الرسوم الآدمية:

كانت إيران من أكثر الأمم الإسلامية استخداماً للرسوم الآدمية في زخرفة التحف التطبيقية بوجه عام، واعتمدت زخرفة الخزف المينائى على العناصر الآدمية بصورة واضحة، وقد أتاح العدد الكبير للأشخاص على مجموعة البحث التي 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- في وضعية ثلاثية الأرباع وذوى قامات متوسطة الطول، وأجسام ممتلئة 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 أي طول اليدين والأجسام وحجم العيون والرأس وشكل الأصابع، وقد أدى إهمال التشريح في الرسوم الآدمية إلى غياب الكتل وسيطرة طابع التسطيح على الرسوم الآدمية (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، ج٢، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ١٩٠.

[٤١] محمد أحمد التهامى محمد السيد شبانة، الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في 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- الوجوه:

رسمت تفاصيل الوجوه الآدمية في مناظر الفروسية في وضعية ثلاثية الأرباع، 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، ورسما 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 وممتلئ، رسمت كل الوجوه بدون لحى أو شوارب فأعطت لصور الأشخاص على الخزف المينائى مظهر الشباب وهو المطلوب لمناظر الفروسية، رسمت الوجوه الآدمية خالية من انفعالات الدهشة والحزن والفرح في حين يسيطر عليها الهدوء، في حين استخدم الفنان حركات الأيدى للتعبير عن الحركة بإشارات محددة، بشكل عام فإن الوجوه متأثرة بالسحن المغولية (لوحات١، ٢، ٣،٤، ٥، ٦).

٢-١-٢- تصفيف الشعر:

صفف الشعر على رسوم الخزف المينائى محل البحث بطريقتين إما خصل طويلة تنسدل على الأكتاف على الجانبين وإلى الأمام والخلف مرسلة على الظهر،[٤٢] (لوحات ٢، ٤) أو بشكل ضفائر معقوصة حول الرأس إلى الأذنين بما يمكن أن يطلق عليه "عقصات 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 او 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 التركى 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 أبى الفضائل (المفضل القبطى)، النهج السديد والدر الفريد فيما بعد تاريخ ابن العميد (ويشمل من سنة ٦٥٨هـ إلى سنة ٧٤١هـ وله ترجمة فرنسية)، باريس، ١٩١٢م، ص ١١٨.

٢-١-٣- الهالة:

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 يضفى 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 بيم 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]

٢-١-٤- الملابس:

يرتدى الأشخاص على الخزف المينائي 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 عمن سبقوه 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 الأكمام مجموعة على الخزف المينائى محل الدراسة مطابقاً للشكل الواقعى (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 أشرطة طولية بداخلها نقاط متجاورة، أو خطوط عرضية متوازية، أو زخارف هندسية متجاورة منها أشكال نجمية وأشكال متعددة الأضلاع (أشكال ٩، ١٠، ١١)، أو أشرطة طولية تبدأ من أعلى الثوب إلى أسفله (أشكال ١٢، ١٣، ١٤)، وقد زخرفت بعض الملابس بزخارف نباتية محورة عن الطبيعة من نوع الأرابيسك النباتى (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 المينائى، من ذلك أساليب المدرسة العربية،[٤٨] والوحدة الزخرفية المتكررة، كذلك أشرطة 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 هلينستى شرقى أو بيزنطى.

ومن قطع الملابس التي استخدمها الفرسان على الخزف المينائى السروال[٤٩] الذى 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 المينائى.

للاستزادة عن الأقبية الإسلامية: رينهارت دوزى، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب، ترجمة: أكرم فاضل، بغداد، ١٩٧٢م، ص ص ٢٨٤-٢٩١ – فؤاد عبد المعطى الصياد، المغول في التاريخ، ج١، ط١، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٣٢ - غثيان بن على بن جريس، أهم الملابس العربية خلال العصور الإسلامية الأولى، بحوث في التاريخ والحضارة الإسلامية، ج١، الإسكندرية، ١٩٩٤م، ص ٢١٨. – منى بدر، أثر غزو إيلخانات المغول على صناعة الخزف الإيراني في ضوء نشر مجموعة جديدة من متحفى الفن الإسلامي ومتحف الخزف بالزمالك، دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية، مجلة كلية الآداب بسوهاج، الكتاب الثانى، 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 العربى على تصاويرها.

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

[٤٩] السروال هو كلمة مصرية وأصلها الفارسى (شلورا)، والسروال في الأصل ليس عربياً، وإنما هو لباس دخيل انتقل من فارس إلى العرب.

٢-١-٥- أغطية الرؤوس:

تميزت أغطية الرؤوس على الخزف المينائى بالبساطة فكانت إما شاشية[٥٠]، أو قلنسوة[٥١] بسيطة، أما الشاشية فهى من أغطية الرأس للرجال والنساء، ومن اسمها يبدو أنها تنسب إلى مدينة شاش في ديار ما وراء النهر، وقد انتقل هذا اللباس إلى ببلاد العرب عن طريق العجم منذ عهد الخليفة العباسى المعتصم بالله (٢١٨-٢٢٧هـ/٨٣٣-٨٤٢م)، وانتشر لبس الشاشية بين العامة والخاصة في مصر والشام منذ القرن ٥هـ/١١م، والشاشية بشكل الطاقية الصغيرة رسمت بكثرة على الخزف المينائى (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 المينائى فيرتديها الفرسان وتبدو بهيئة نصف قبة، ويخرج من منتصف قمتها المقبية ريش (شكل ٢٠)، ويعد غطاء الرأس الذى يخرج منه ريش من أغطية الرؤوس المميزة عند المغول والتيموريين، 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 وفى حالة المرض، واستخدم الريش في أغطية الرؤوس في إيران خلال العصرين المغولى والتيمورى، كشارة تعبر عن تميز الحكام وكبار القادة العسكريين وكعلامة من علامات الامتياز والكفاءة في مجال الحرب والصيد، كما استخدمت للموظفين ذوى 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.

دوزى، 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 فرغلى، صور مخطوطات الشاهنامة 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 العثمانى، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص 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 ينتهى 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 المينائى نمطين، الأول: الأقدام الظاهرة من الملابس (أشكال ٤، ٥، ٧، ٩، ١١)، أو اختفاء الأقدام (أشكال ٥، ٨) داخل الملابس مع استخدم معبر للملابس التي ترتفع لأعلى عن الجسم بشكل مقوس أو مقعر.[٥٦]

مما تقدم يمكن القول أن صور الأشخاص على الخزف المينائى 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 المينائى -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 الشيتى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ص٩٢.

[٥٤] رجب سيد أحمد المهر، مدارس التصوير الإسلامي في إيران والهند، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جمعة القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٦٢.

[٥٥] أحمد محمد الزيات، الأزياء الإيرانية، ص ١٦٤.

[٥٦] عرف هذا الأسلوب للتعبير عن الأقدام في تصاوير العصر الصفوى التي تنسب إلى النصف الأول من القرن ١٠هـ/١٦م.
محمد أحمد التهامى محمد السيد شبانة، الكائنات الخرافية والمركبة في التصوير الإسلامي في إيران من العصر المغولى حتى نهاية العصر الصفوى، 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:

الخيل جماعة من الأفراس والجمع أخيال وخيول،[٥٧] وسميت بهذا الاسم لاختيالها في المشية،[٥٨] كانت بيئة المغول الأصلية غنية جداً بالحيوانات، امتلك المغول والتيموريون في إيران منها أعداداً هائلة، خاصة أن الخيول كان لها دور كبير في حياتهم لكونها سبباً من أسباب قوتهم ومجدهم العسكرى،[٥٩] والخيول من العناصر الزخرفية التي شاعت على التحف التطبيقية وفى تصاوير المخطوطات الإسلامية على مدى العصور المختلفة، وكانت الأنواع الجيدة منها تقترن باسم العرب، إذ تعد الخيل العراب هي أفضل أنواع الخيول وأعلاها قيمة، وأغلاها ثمناً، وكانت تطلب للسبق واللحاق ويغالى 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 الخطا،[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 الآميرية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢١٧.

[٥٨] الدميرى، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق: مصطفى البانى الحلبى، ج١، ط٥، 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، مج٥، 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، ط١، القاهرة ١٩٩٠م، ص ص ٢٣٦-٢٣٧.

[٦٢] سعد بن محمد بن حذيفة الغامدى، الملك الناصر يوسف والمغول، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ع٣٤، ١٩٨٦م، ص ٣٥.

رسمت على أبدان الخيول أكسية وأغطية ولوازم أخرى كان لها عدة فوائد، فمنها ما خصص للزينة ومنها ما يقى من ضربات الأعداء، وتساعد من يمتطيها على الثبات فوقها والإمساك بزمامها في سهولة ويسر، وتضفى ناحية جمالية على الفرس، ومن أكسية ولوازم الخيول التي رسمت على الخزف المينائى السرج وهو ما يجلس عليه الفارس ويوضع على صهوة الفرس[٦٣] ويتكون من عدة أجزاء وهى:

- **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، وهى غير موجود في مناظر الفروسية على الخزف المينائى محل البحث، بما يعزز رأينا السابق بأن المناظر التي ندرسها عبارة عن مناظر لفرسان يؤدون حركات استعراضية وتريض، 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 الداخلى من السرج، أما البرذعة فهى 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 قدميه (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 الراشدون، 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 سيدة (على بن إسماعيل أبو الحسن)، المخصص في اللغة، ج٦، م٢، المطبعة الآميرية، ١٩٠٠م، ص ١٨٨.

جواده، وطولهما خير من قصرهما لأن القصر ربما يؤدى 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 الخلفى يسمى القبقب.[٦٧]

- اللجام: هو ما يكون في فم الفرس ليمنعه من الجماح، 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 وهى حديدة تعترض فم الفرس، وتثبت الشكيمة بشكل مستعرض بين حديدتين تمتد طولياً تسميان المسحلان وفى 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: هى حديدة اللجام التي تكون على أنف الفرس وتحيط به وتمنعه من مخالفة راكبه، 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 طرفى العذاران، والعنان وهو عبارة عن سير جلدى يعترض طرفاه على صفحتى العنق من يمين وشمال، وكان يتخذ من حبال مضفورة، وقد تختلف أطوال الأعنة ما بين طويل وقصير ومعتدل،[٧١] والعنان هو ما يقبض عليه الفارس، رسمت الخيول على الخزف الميناءى 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، ج٣، 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 سيدة، 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 حليات (شكل ٢٢).
- الحدوة (نعل الفرس): هى 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-هـ).
تتميز رسوم الخيول على مجموعة الخزف المينائى بعدم التنوع فرسمت متشابهة من حيث الأسلوب الفني إلى حد بعيد، أما من حيث الحركة فهى 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 المينائى 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 والعذاران والعارض والعنان وهو ما أوضحناه سابقاً.
٢-٢-٢- الإبل:
الإبل هي الجمال أو النوق والجمع أبال،[٧٣] وهى من الحيوانات التي أمرنا الله تعالى بالنظر إليها لنتبصر قدرته وعظمته، وتعد الإبل من الحيوانات التي ظهرت ضمن مناظر الفروسية واستخدمت الإبل في زخرفة الشريط الدائرى حول الفارس على الخزف المينائى، وبشكل عام كان اهتمام العرب بالجمل 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، ص٤٢٥.

[٧٣] ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم ت ٧١١هـ/١٣١١م)، لسان العرب، ج٣، مطبعة بولاق، ١٩٦٦م، ص ١٢٥.

[٧٤] رسم الجمل على صحن من الخزف ذي البريق المعدنى، مصر، العصر الفاطمى، القرن ٦هـ/١٢م 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 العربى، ١٩٨١م، ص ١٣٨.

زودت الجمال بأردية وأكسية لتوفير الراحة (شكل ٢٣)، وأهمها ما يشد على ظهر الجمل رحل والجمع رحال ويتكون من أعواد خشبية مغشاة بالجلد تسمى "القتد" ويشد بواسطة حزام منسوج من الشعر يسمى الغرض، كما يتخذ سير آخر مضفور يلتف على صدر البعير ليثبت الرحل من الأمام، كما يثبت من الخلف بسير أو حزام آخر، هذه الرحل غير مزودة بركاب من الجلد الذى يمكن الراكب من امتطاء ظهر الجمل، كما يوضع فوق الرحل نمرقة (طنفسة) ويطرح على مقدمه قطعة من الأدم يتكىء عليها الراكب تدعى (المجنحة).[٧٦]

يتكون مقود الجمل من الخزامة المتخذة من حلقة شعر، ويجعل في وترة أنف البعير، وقد يكون المقود من حبل مضفور، 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 تحمى بطبقة من الجلد تدعى النعل أو تربط الأخفاف بسيور جلدية.[٧٧]

بشكل عام رسمت الجمال على مجموعة الخزف المينائى 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 علقت في رقاب الجمال أجراس صغيرة (لوحة ٢، شكل ٢٣)، ورسمت الأجراس بهيئة نصف بيضة، أو شكل مخروطى بها ثقب في منتصفها يتدلى منه سلك بنهايته ثقل كروى يحدث صوتاً

---

[٧٥] نقش الجمل على المسكوكات الفضية زمن الخليفة المتوكل على الله ٢٣٢-٢٤٧هـ.

السيوطى (جلال الدين عبد الرحمن بن أبى بكر ت ٩١١هـ)، تاريخ الخلفاء، تحقيق: حمدى الدمرداش، ط١، مكتبة نزار مصطفى الباز، د.ت، ص ٤٨٧.

[٧٦] عبد الناصر ياسين، وسائل السفر عند المسلمين، تاريخها وآثارها، دراسة عن الهودج 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 ثديى من رتبة مزدوجى الأصابع، يعيش في المناطق الباردة مثل روسيا، ويتميز بأن له سنامان يساعدانه على تخزين أكبر قدر من الدهون والغذاء لتحمل البرد، أقدامه عريضة وله ما يشبه اللحية على حلقه، معطفه طويل، يتراوح لونه بين البنى الغامق والبنى 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.

رناناً عند هزه ينتج عن اصطدام هذا الثقل الكروى بالمحيط البرونز 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 الذى يمتطيه شخص بمشهد الصيد في قصة آزده وبهرام كور، والذى نفذ في العديد من المخطوطات وعلى التحف التطبيقية،[٨٠] ماعدا 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 السلجوقى، 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) فى العصر الأخمينى في الحضارة الفارسية، واستخدم كحارس لمداخل القصور والمعابد، واعتبر ظهوره في العراق وإيران كأحد التأثيرات المصرية، ورمز في العصر السلجوقى إلى القوة والسلطة، إذا استخدم في مناظر البلاط وكحارس وحامى للعرش الملكى، كما كانت وظيفته أيضاً الحراسة

---

[٧٩] سمير الجمال، تاريخ الموسيقى المصرية: أصولها وتطورها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م، ص ٣٧.

[80] Bahrami, M., Gurgan Faiences, Cairo, 1949, p.107.

رسم مشهد الصيد من قصة آزده وبهرام كور داخل سلطانية من الخزف المينائى، إيران، قاشان، القرن ٧هـ/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] العربى صبرى، التأثيرات الساسانية على الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامي وحتى نهاية القرن الخامس الهجرى (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 فلكى حال رسمه مع قرص الشمس.[٨٣]

يعتبر أبو الهول من أكثر الكائنات الخرافية ظهوراً على مختلف التحف التطبيقية السلجوقية المنسوبة إلى إيران في النصف الثانى من القرن ٦هـ/١٢م[٨٤]، وقد نفذ على مختلف التحف التطبيقية بنفس الشكل الذى ظهر به على الخزف المينائى (أشكال ٢٤، ٢٥، ٢٦) حيث رسم في شريط متتابع أو في محور التكوين الزخرفى، أما رسمه في تتابع فيظهر على سلطانية من الخزف ذي البريق المعدنى من إيران، ترجع إلى سنة ٥٨٧هـ/١١٩١م، وتنسب إلى الرى، محفوظ بمتحف الفن بشيكاغو،[٨٥] زخرف الإطار الخارجي بمجموعة متتابعة من أبى الهول المجنح يزخرف أعلى بدن القدر، والملاحظ زخرفة جسده بنقط مطموسة بنفس الأسلوب الذى ظهر على قدر الخزف المينائى المحفوظ بمتحف الشارقة تحت رقم SM 2006-934 (لوحة ٥)، كما رسم أبو الهول المجنح في وضع تتابع كموضوع رئيسى للزخرفة على ظاهر آنية من الخزف المينائى، 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 دائرى على الفوهة من الداخل، محفوظ بمجموعة كلكيان، من إيران، وينسب إلى القرن ٧هـ/١٣م.[٨٧]

صور أبو الهول في مجموعة البحث في محور التكوين الفني للموضوع الزخرفى (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 الزخرفى على مينائى الشارقة، وذلك على شقفة من الفخار غير المزجج بالحفر، محفوظة في متحف الكويت الوطنى، وينسب إلى إيران في القرنين ٥-٦هـ/١١-١٢م،[٨٨] وفى القرن ٦هـ/١٢م، إيران، نفذ أبو 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 العوادلى، مناظر الكائنات الخرافية على الفنون التطبيقية في إيران في العصر السلجوقى ودلالاتها الرمزية، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٣٢٧.

[٨٤] حسناء عبد السلام العوادلى، مناظر الكائنات الخرافية، ص ٣٨٤.

[85] 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.

[87] Pope, A.U., Masterpieces of Persian Art, p. 1٣٥, pl. ٩٩.

[88] Watson, O., Ceramics from Islamic Lands, p. 155, fig 15.

[89] 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 ٦هـ/١٢م من إيران، محفوظ بمتحف الهرميتاج،[٩٠] كما يتوسط أبو الهول المجنح كعنصر رئيسى للزخرفة ومحور التكوين طست من النحاس الأصفر المكفت بالنحاس الأحمر والنيلو، وينسب إلى إيران في القرن ٦هـ/١٢م،[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 ٦-٧هـ/١٢-١٣م، محفوظ ضمن مجموعة خاصة في نيويورك.[٩٢]

لعل أشهر أوضاع أبو الهول المجنح على الخزف المينائى هو رسمه متواجهاً أو متدابراً، أو متشابكة، من ذلك صحن من الخزف المينائى زخرف بشكل زوج متقابل حول شجرة الحياة على سلطانية من الخزف المينائى محفوظة ضمن David Collection، وتنسب للقرن ٧هـ/١٣م،[٩٣] كما رسم بشكل متقابل حول عقدة هندسية في شريط أفقى يدور من الخارج على بدن إبريق من الخزف ذي البريق المعدنى محفوظ بمتحف Gemeente تحت رقم OCI 3-1931، إيران، القرن ٧هـ/١٣م.[٩٤]

كما رسم أبو الهول في وضع تتابع على كأس من الخزف المينائى محفوظ ضمن مجموعة خاصة ينسب إلى الرى، القرن ٧هـ/١٣م، وفيها رسم عدد من أشكال أبو الهول المجنح في شريط دائرى في وضع تتابع،[٩٥] وبنفس الشكل رسم أبو الهول على صحن من الخزف المينائى داخل شريط زخرفى يتكون من مجموعة متتابعة لأبى الهول المجنح محفوظ بمتحف الفن الإسلامي ببرلين،[٩٦] كما رسم أبو الهول المجنح متتابع بشكل دائرى اتجاه اليسار على كأس من الخزف المينائى محفوظ ضمن مجموعة خاصة بمتحف اللوفر بباريس وينسب إلى القرن ٧هـ/١٣م.[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 المينائى موضع البحث بشكل رأس آدمى لوجه رجل حيث الوجه الدائرى الممتلىء في وضعية ثلاثية

---

[90] Piotrovsky, M.B., and Rogers, J.M., Heaven on Earth: Art from Islamic Lands, 2004, p. 160, fig. 115.

[91] 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 السلجوقى، ترجمة: الصفصافى أحمد القطورى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥م، ص ٤٦٠، شكل 118b.

[93] 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.

[95] Pope, (A.U.), A Survey of Persian Art, vol. V, p. 666.

[96] Erdmann, (H.), *Iranische Kunst in Deutschen Museen*, fig 50.

[97] *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 الذى تبرز عضلاته رغم رشاقة 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 متكررا في وضع دائرى البدن (لوحات ٥، ٦)، ولعل في هذا دلالة رمزية حيث تشير الآراء إلى أن الشعار الشمسى لأشكال أبو الهول الدوارة إلى الأوضاع المعكوسة أو المتغيرة لحركة الشمس ودورانها ودورتها اليومية، بينما الأربع أشكال لأبى 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 مينائى 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 المينائى محل البحث:

٣-١- الفروع النباتية:

تعد الفروع النباتية من أهم عناصر الزخرفة النباتية حيث لا يكاد يخلو أي تكوين زخرفى من الفروع النباتية التي ظهرت على التحف الخزفية موضوع الدراسة بشكل فروع نباتية مورقة وهى 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، وهى في الأمثلة السابقة تعد خلفية للزخارف الكتابية، وفى 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 الجنابى، حول الزخرفة الهندسية الإسلامية، مجلة سومر، مج٣٤، ج٢١، 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 المينائى تنسب إلى أواخر القرن ٦هـ أوائل القرن ٧هـ/أواخر القرن ١٢م وأوائل القرن ١٣م (لوحة ٦).

٣-٢- الأوراق النباتية الثنائية والثلاثية:

إذا كان الفنان قد أغفل رسم الأغصان الأصلية وتفريعاتها، 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 النباتى، 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 متدابران بأطراف منحنية، وذلك على أرضية الشريط الكتابى الدائرى 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 فصان نفذا 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 الرئيسى 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 الرمزى 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 الساسانى وكان لها صدى في الفن الإسلامى.

العربى صبرى عمارة، التأثيرات الساسانية، ص ١٦١.

[102] 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 الصفوى 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 وتحتفظ بنضارة متجددة، كما أنها ترمز لدى الفرس إلى رشاقة الشباب وجماله،[١٠٤] وتعد هذه الشجرة من أكثر أنواع الأشجار ظهوراً في تصاوير العصر التيمورى، وقد رسمت على الخزف المينائى 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 متماثلة 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 النباتى، أو بتكوين من ساقين يتفرعان في اتجاهين مختلفين بشكل متكرر (أشكال ٢٧، ٢٨)، كما رسمت منبثقة من ساق نباتى متماوج.

٤- الزخارف الهندسية:

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

تعد النقطة العنصر الرئيسى الذى 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 متراصة 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 نباتى موزعة بانتظام وتماثل (أشكال ٢٧، ٢٨).

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

---

[١٠٤] سيد حسن نصر، الفن المقدس فى 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 الزجزاجية أو الدالية هى عبارة عن خطوط متكسرة على هيئة مثلثات متتالية إما على إطار داخلى لتحف الخزف المينائى بشكل زخارف زجزاجية متصلة أو استخدمت في زخرفة الثياب لتزين كامل ساحة الثياب بخطوط متصلة اختلف 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 المينائى وذلك لتناسب الدائرة مع أشكال الأوانى الخزفية المختلفة خاصة ذات البدن الدائرى والكمثرى، استخدمت الدوائر على تحف الدراسة بأحجام وأشكال مختلفة حيث نفذت بخطوط حمراء سميكة 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 الآدمية على سلطانية من الخزف المينائى (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 المينائى 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 المينائى نتيجة تقاطع الخطوط المائلة وقد زخرفت أشكال المعينات بنقاط دائرية (لوحة ٤-١، شكل ١)، وظهر بنفس الشكل على سلطانية من الخزف المينائى (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 العربى وقدرته على التأليف والمزج بين الأنواع المختلفة حيث جمعت تحف الخزف المينائى بين عدة خطوط من ذلك الكوفى بأنواعه والنسخ والفارسى، وقد تجمع التحفة الواحدة بين أكثر من نوع من الخط.

تؤكد دراسة الخزف المينائى 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 القدور، كما نلاحظ عدم وجود أي علاقة بين النص الكتابى وموضوعات التسلية على القطع موضع الدراسة، خاصة أنه ليس من بين العبارات ما يحمل أي اتجاه سياسى أو عقائدى أو مذهبى أو اجتماعى أو اقتصادى.

أما أنواع الخطوط المستخدمة على الخزف المينائى محل البحث فيمكن حصرها في الخطوط الكوفى والثلث والفارسى، فيما يخص الخط الكوفى فلسنا بحاجة للتعريف بالخط الكوفى والدور الذى لعبه هذا الخط بأنواعه، وما يهمنا هو أنه استمر في فترة الدولة السلجوقية حتى القرن ٦هـ/١٢م، حيث أصبحت حروفه أنيقة ومنفذة على أرضية من فروع نباتية وأوراق،[١٠٦] وفى بداية القرن ٦هـ/١٢م ظهر الخط الكوفى جنباً إلى جنب مع خط الثلث، والملاحظ احتلال خط الثلث مكان الصدارة على سلطانية من الخزف المينائى (لوحة ٢)، كما نفذ الخط الكوفى البسيط[١٠٧] على ظاهر الحافة الخارجية للسلطانيات محل البحث، وقد استخدمه الفنان بشكلين مختلفين أحدهما الكوفى البسيط ذو الزيادات (لوحات ٢-و، ٢-ى، ٢-ن)، وفيه تطورت الزيادات التي انتهى بها الخط الكوفى البسيط في القرن ٣هـ/٩م إلى ما يشبه الورقة النباتية وتشكلت بها بدايات الحروف ونهايتها، واللافت للنظر أن استخدم الخط الكوفى المورق كان أقل على التحف الخزفية موضع البحث بالمقارنة باستخدام الخط الكوفى البسيط (لوحة ١) الذى يعد أكثر شيوعاً ووضوحاً على تحف الخزف المينائى.

الملاحظ على كتابات الخزف المينائى 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 الثلث 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 حرفى (الدال) و(الهاء) سواء كانت تلك الحروف في أول الكلمة أو في وسطها أو في نهايتها (شكل ٣٥).

---

[١٠٦] هو النوع الذى لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التضفير ومادته كتابية بحته.
زكى محمد حسن، مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم في الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٣٨م، ص٣٩.

[١٠٧] إبراهيم جمعه، دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربى، ١٩٦٩م، ص ٤٥.

أما عن المناطق التي تشغلها الكتابات على تحف الخزف المينائى 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 التشكيلى، بحيث لم يقتصر على استخدامه للعنصر الكتابى كحرف بل استخدم تلك الحروف كلوحة فنية تنبض 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 بالسمك 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 وعما 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 مواءمة نوع الخط وحروفه للمناطق التي يشغلها الخزف المينائى وعلاقة النص بالمنظر التصويرى، تتجه هامات الحروف في الكتابات المنفذة على حافة السطح الداخلى للتحف موضع البحث نحو الخارج، وتظهر معظم قامات الحروف طويلة، ولعل الغرض من ذلك جمالى، 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 السميكة 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 الكتابى، وقد يتراوح عدد الكلمات إلى أكثر من خمس عشرة كلمة (لوحات ١، ٢).
الملاحظ إحداث توازن فى الأشرطة الكتابية بين الحروف المتقابلة، وبوجه عام نجح الفنان في إحداث توافق بين قاعدة الحروف وحافة السطح الداخلى، ومن حيث الفارق بين تنفيذ الكتابات على السطح الداخلى والخارجى في الخزف المينائى محل البحث، فإننا نلحظ 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 الفارسى[١٠٩] فقد شغل الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائى (لوحات ١، ١-هـ، ١-ى)، تركت الحروف على سجيتها عند تنفيذها شأنها في ذلك شأن تلك التي نفذت بالخط الكوفى على سلطانية من الخزف المينائى (لوحة ٢) بطريقة تذكرنا بالكتابات الكوفية في الفترة المبكرة، وفى 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 التيمة السحرية أو التبريكية هو عدم وجود علاقة بين أي نص كتابى وأى منظر تصويرى 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 الشواربى، العربية في إيران، حوليات كلية الآداب، جامعة إبراهيم باشا، مج١، مايو ١٩٥١م، ص ٣٣.

السلجوقية المعاصرة في إيران والتي ارتبط في معظمه النص الكتابى بالموضوع الزخرفى 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 والمذهبين، 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 الكتابى الدائرى على الحافة الداخلية لسلطانية من الخزف المينائى (لوحة ٢)، وفيما يخص مضمون الكتابات فإن أبرز الكلمات التي تكررت على قطع الدراسة هى الدولة، العز، والعبارات الدعائية أو التي تحمل أمنيات طيبة مثل الاقبال والعز والسعد.

٦- الألوان المستخدمة في زخرفة الخزف المينائى (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 الحسى 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 حلمى 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 ترددا 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 تؤدى الغرض من خلال التأثير الذى تحدثه من حيث توافقها أو تكاملها أو تعارضها أحياناً.[١١٣]

تأتى أهمية دراسة اللون في هذا النوع من الخزف إلى أن كلمة مينائى هي كلمة فارسية "هفت رنج" (heft-rengi or seven coloured) وهى تسمية تشير إلى أسلوب صناعة[١١٤] هذا النوع من الخزف، فالزخارف تنفذ بألوان متعددة تصل إلى سبع ألوان على بطانة بيضاء، أو طبقة شفافة ذات لون يميل إلى الأزرق الكوبالتى أو الأزرق المخضر، أما الألوان التي استعملت على هذا النوع من الخزف فهى الأخضر والأزرق بدرجاته والبنى والأسود والأحمر المعتم والذهبى والأبيض، وأحياناً كان يستعمل اللون الأصفر بدلاً من اللون الذهبى،[١١٥] واللافت للنظر أن تكنيك صناعة الخزف المينائى تداخلت في بعض القطع مع تكنيك الخزف ذي البريق المعدنى حيث تدلنا توقيعات الصناع على أن بعض خزافى البريق المعدنى صنعوا أوانى الخزف المينائى ووقعوا عليها بنفس الطريقة، من ذلك الخزاف أبو زيد.[١١٦]

اللون هو جوهر التصوير، لذلك استخدم الفنان مجموعة من الألوان التى 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 الحسينى، التكوين الفني للخط العربى وفق أسس التصميم، ط١، وزارة الثقافة، بغداد، دار صادر بيروت، ٢٠٠٣م، ص ١٤٨.

[١١٤] يصنع الخزف المينائى 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 زجاجى، ومادة الجير وإن كانت في ذاتها غير قابلة للانصهار، إلا أنها في درجة حرارة ١٠٠٠ سنتيجراد 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.

[115] Fehervari, G., Islamic Pottery, London, 1970, p.75.

[116] Waston, O., Ceramics from Islamic Lands, p.363.

[117] Waston, O., Ceramics from Islamic Lands, p.363.

نفذ على بعض القطع بمجموعة البحث بدقة، وهو لون ساخن استخدم الفنان لمسات 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 البدنى عند الشباب، وأكثر ما استخدم في تلوين أقبية الجلوس المتحاورين (لوحات ٣، ٥-هـ)، كما استخدم اللون البرتقالى في تلوين الأقبية مما يعطى إحساس بالراحة والمرح وهو لون محرك، به قوة وإلهام ،ولونت به الإبل بالإضافة إلى استخدام البنى بدرجاته لتلوين الإبل (لوحة ٢)، وفى 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 الذهبى، ويحمل طابع الحماسة والابتهاج كذلك فهو لون النشاط العقلى والصفاء الذهنى والتصوف وروح الشفافية، وكثر استخدامه في تلوين أقبية الجلوس المتحاورين (لوحات ٤، ٤-أ، ٤-ب)

استخدم اللون الذهبى أو مسحوق الذهب[١١٨] في تغطية أجزاء من رسوم الخزف المينائى كنوع من إثراء للرسوم حيث يؤكد اللون الذهبى الشكل ويثير الإحساس بالقيمة اللمسية للصورة، كما أنه يعد مصدراً للنور بالصورة حتى لو استخدم على مساحة صغيرة (لوحة ٣)، لذلك كان للون الذهبى دور تشكيلى لإبراز بعض العناصر الفنية والتأكيد على الشكل، كما أن له دور جمالى لإثارة الإحساس بالقيمة اللمسية للتفاصيل الصورة.[١١٩]

يعكس اللون الأخضر التوازن الداخلى ويحمل إيحاء بالتسامح والمثابرة، وقد كان هو اللون المميز للأوراق النباتية كأرضية للزخارف الكتابية (لوحات ٤، ٥)، كما يعبر اللون الأزرق عن النزاهة والسمو الروحى واستخدم لتلوين الفرس (لوحة١-أ)، وكأرضية للزخارف الكتابية بحيث أظهرت الأرضية الداكنة الحروف المنفذة باللون الأبيض القصديرى (لوحة ١).

اللون الأبيض يوحى بالانسجام النفسى واستخدم في الهالات للتعبير عن رحابة صدر الأشخاص، كما أنه لون نورانى وربما قصد الفنان باستخدامه لهذا اللون المبهج الصافى في تلوين المساحات الداخلية التعبير عن سمو الروح ورقى الذوق

يظهر الطابع الزخرفى في ألوان الخيول التي تنوعت ما بين البنى والأزرق، وفى 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، ج١، بغداد، ١٩٩٠م، ص ٢٨٤.

[١١٩] ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي الفارسى والتركى، 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 الرمادى، فكما لو كانت العناصر مغشاه باللون الرمادى اللامع، ومع ذلك فقد كان للألوان دور بارز في المواءمة من حيث التلاعب بالألوان التي تباينت ما بين الأبيض القصديرى على أرضية من الأزرق الكوبالت أو الأسود على الأبيض الزبدى المطلى به سطح التحفة من الخارج، وفى 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 السميكة 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 خزاف في الزخرفة ذلك أن معظم الرسوم محددة بخط رفيع باللون الأسود، وكأن الصانع الأساسى هو الذى رسم الخطوط الخارجية للزخارف، ونفذها بخط رفيع بلون -غالباً اللون الأسود- ، ثم ترك القطعة لصانع أخر مرر نفس اللون بفرشاته على الخطوط الخارجية، ثم قام بملء المساحات الداخلية للزخرفة.

ثالثاً: السمات الفنية للتصوير الإسلامي على الخزف المينائى:

- 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 المينائى فبدت الشخصيات كأنها معلقة في الهواء وبالرغم من ذلك فإننا نلمس ترابط بين العناصر الفنية في الصورة، كما تتسم الصور على الخزف المينائى بوجود مساحات فراغية في السلطانيات، وبوجه عام يمكن القول بقلة مفردات التصميم على الخزف المينائى.

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

- من حيث الأساليب الفنية المختلفة فالملاحظ على صور الخزف المينائى تعد استمراراً لأساليب المدرسة العربية في التصوير كمدرسة وطنية محلية سادت فى العصر السلجوقى،[١٢٠] وهكذا تميزت الصور على الخزف المينائى بغلبة الطابع العربى بصفة عامة، ويبدو ذلك في معظم الرسوم الآدمية ذات الملابس الفضفاضة التي يلتف حول العضد فيها أشرطة، كذلك العناية برسوم الإبل والخيل، كما تميزت

[١٢٠] حسن الباشا، التصوير الإسلامي، ص ص ١٢٦-١٢٧.

الصور بالبساطة وعدم التعقيد، وهى غير محددة بإطار واضح، فضلاً عن التعبير عن الأرضية بأوراق نباتية محورة أو شجرة صغيرة، وتماثل المدرسة العربية في البعد عن محاكاة الطبيعة، وعدم التعبير عن العمق والتكتل، وعدم مراعاة النسب التشريحية في الرسوم الآدمية أو الحيوانية اللذان عنى برسمهما عناية خاصة، كذلك رسم الهالات حول رؤوس الأشخاص للفت الانتباه لها وتمييزها، مع زخرفة الثياب بشكل اصطلاحى لتجمع الديدان وغيره كما ساد الصور التسطح حيث الرسوم غير مجسمة نتيجة إهمال الظل والنور مع رسم المناظر في وضح 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 ٧-٨هـ/١٣-١٤م 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 فظلت الصين هي المصدر الأول الذى يستورد منه إيلخانات المغول الورق الفاخر والحرير والخزف، بالإضافة إلى تنقل الفنانين والصناع الصينين 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 والصناعى،[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 اللمحات 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 الآدمية، بحيث أصبحت العنصر الرئيسى في الصورة، من ذلك إفراد مساحة كبيرة للفارس على صهوة جوادة 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 الإسلامي (تاريخه وخصائصه)، بغداد، ١٩٦٥م، ص ٩٧.

الخارجي برسم شجرة سرو أو فرع نباتى، وفى ذلك تأثر بالمدرسة المغولية التي كانت الرسوم النباتية والحيوانية بها محدودة.
- تأثرت الصور على الخزف المينائى بالأساليب الفنية الصينية ولكنهم صاغوها في طابع إيرانى، فنضجت منتجاتهم وأتقنوا كل الأساليب الصناعية والزخرفية، وبرعوا في رسم الأشكال الآدمية والحيوانية ضمن موضوعات تصويرية مميزة كما تبين مجموعة الدراسة.
- التنوع في استخدام الخطوط الكتابية على الخزف المينائى.

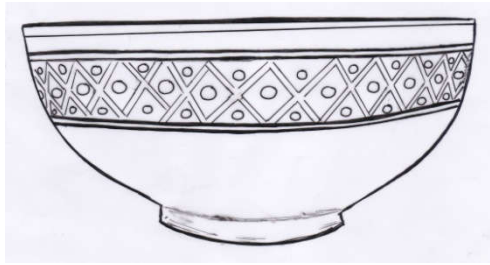
نتائج البحث:

من خلال الدراسة السابقة لمجموعة الخزف المينائى 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 تفصيلى لعناصرها الزخرفية، أعقب ذلك دراسة تحليلية للموضوعات التصويرية التي استخدمت لزخرفة هذه المجموعة مع دراسة تفصيلية لمفردات التصميم، وما تضمه 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 المينائى وإن كان أكثرها عبارة عن سلطانيات عميقة يتراوح قطرها بين ١٧و ٢٢ سم.
- أوضحت الدراسة أن توزيع الزخارف على سطح الخزف المينائى 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 الأوانى الخزفية، فضلاً عن الاعتماد على أشكال بسيطة اصطلاحية من الزخارف النباتية وجميعها تعد بمثابة عناصر مكملة للمنظر التصويرى 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 المينائى مع تلك الموجودة على التحف التطبيقية المعاصرة مثل المعادن، ورسمت الصور على الخزف المينائى من قبل مصورين محترفين دمجوا أحياناً بين التكنيك الفني للخزف ذي البريق المعدنى وتكنيك الخزف المينائى.
- أوضح البحث العلاقة الوثيقة بين وظيفة القطع الخزفية وبين الشكل الذي صممت عليه، وبين المنظر التصويرى الذى يزخرفها، بمعنى أن المصور كان مقيداً بالمساحة الممنوحة له، وهذا يدل على مهارة المصور المسلم وقدرته على التوفيق بين المساحة المتاحة للزخرفة والموضوع التصويرى.

- أكدت دراسة القطع محل البحث على الدور الذى لعبته المدرسة العربية لإعطاء التصوير الإيراني على الخزف طابع عربى مميز أثناء العصر السلجوقى والعصور الإيرانية اللاحقة المغولية والتيمورية، 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 المينائى.
- أفادت الدراسة في بيان السمات الفنية المميزة للخزف المينائى 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.

أولاً: الأشكال



(شكل ١)
زخارف السطح الخارجي على سلطانية عميقة من الخزف المينائى
(عمل الباحثة)

(شكل ٢)
زخارف السطح الخارجي على سلطانية عميقة من الخزف المينائى
(عمل الباحثة)

(شكل ٣)
التقسيمات الأفقية على السطح الخارجي لقدر من الخزف المينائى
(عمل الباحثة)

(شكل ٤)
شخص جالس أسفل فرع نباتى يظهر تحديد تفاصيل القباء بخطوط مزدوجة
(عمل الباحثة)

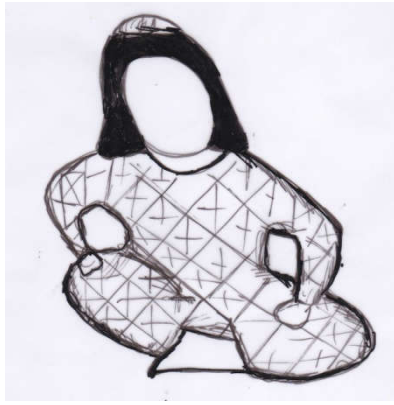
(شكل ٥)
تفاصيل للرسوم الآدمية على الخزف المينائى، ويظهر تحديد الشكل الخارجي للملابس بخطوط سميكة
(عمل الباحثة)

(شكل ٧)
تفاصيل للرسوم الآدمية على الخزف المينائى، ويظهر بساطة الزى مع التركيز على حركة الأيدى
(عمل الباحثة)

(شكل ٦)
تفاصيل للرسوم الآدمية على الخزف المينائى، ويظهر الحركة في جلسة الأشخاص المتحاورين
(عمل الباحثة)

(شكل ٨)
تفاصيل للرسوم الآدمية على الخزف المينائى، ويظهر تحديد الشكل الخارجي للملابس ذات اللون الواحد مع بيان حركة الجسم والأيدى
(عمل الباحثة)

(شكل ٩)
تفاصيل للرسوم الآدمية على الخزف المينائى، ويظهر الزخارف الهندسية على الملابس
(عمل الباحثة)



(شكل ١٠)
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف هندسية من خطوط مائلة متقاطعة، نتج عن تقاطعها أشكال معينات شغلت خطوط صغيرة متقاطعة
(عمل الباحثة)

(شكل ١١)
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف هندسية من خطوط مائلة متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال هندسية غير منتظمة
(عمل الباحثة)

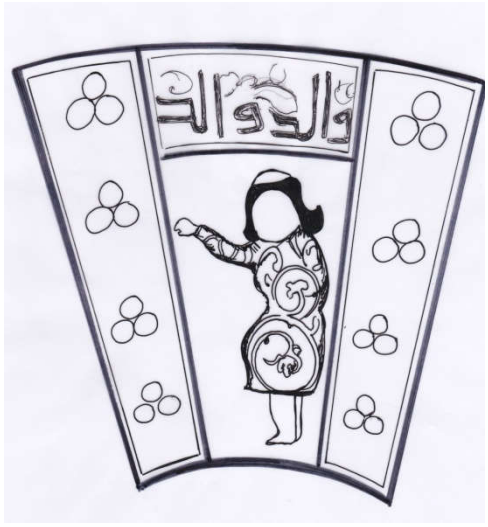
(شكل ١٢)
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف هندسية من خطوط طولية وعرضية متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال مستطيلات
(عمل الباحثة)

(شكل ١٣)
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف هندسية من خطوط مائلة متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال معينات
(عمل الباحثة)

(شكل ١٥)
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف نباتية من دوائر مختلفة الأحجام موزعة على سطح القباء
(عمل الباحثة)

(شكل ١٤)
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف هندسية من خطوط مائلة وغير مائلة طولية وعرضية متقاطعة نتج عن تقاطعها أشكال معينات
(عمل الباحثة)

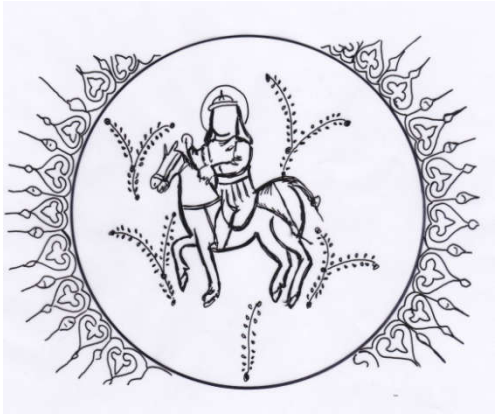
(شكل ١٦)
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف نباتية من فروع ملتفة وأوراق ثنائية الفصوص
(عمل الباحثة)



(شكل ١٧)
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف نباتية من فروع ملتفة وأوراق نباتية ثلاثية الفصوص
(عمل الباحثة)

(شكل ١٨)
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف نباتية دقيقة مكررة
(عمل الباحثة)

(شكل ١٩)
تفاصيل زخرفة الثياب بزخارف نباتية من فروع ملتفة وأوراق نباتية (أرابيسك)
(عمل الباحثة)



(شكل ٢٠)
منظر رئيسى 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 ٢١)
منظر رئيسى لفارس على صهوة جواده على أرضية من فروع نباتية بسيطة، ويوضح اختلال النسب التشريحية لرسم الخيل
(عمل الباحثة)

(شكل ٢٢)
منظر رئيسى لفارس على صهوة جواده ويبين تفاصيل السرج واللجام للفرس
(عمل الباحثة)

(شكل ٢٣)
جمل ذو سنامين
(عمل الباحثة)

(شكل ٢٤)
زخارف البدن بدوائر وتفاصيل جسم أبو الهول المجنح
(عمل الباحثة)

(شكل ٢٥)
زخارف البدن بدوائر وتفاصيل جسم أبو الهول المجنح
(عمل الباحثة)

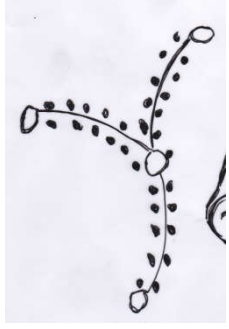
(شكل ٢٦)

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

شكل (٢٧)

فرع نباتى على جانبيه دوائر صغيرة متماثلة في اللون والحجم

(عمل الباحثة)



(شكل ٢٨)

فرع نباتى ينقسم قرب نهايته إلى فرعين وزع على جوانبها دوائر صغيرة متماثلة في اللون والحجم

(عمل الباحثة)

(شكل ٢٩)

تفاصيل الزخارف الكتابية بالشريط الكتابى الدائرى على حافة سلطانية رقم SM 2006-938

(عمل الباحثة)

(شكل ٣٠)

تفاصيل الزخارف الكتابية بالشريط الكتابى الدائرى على حافة سلطانية رقم SM 2006-967

(عمل الباحثة)

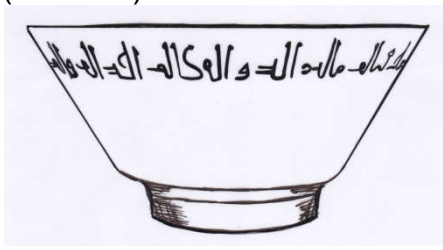
(شكل ٣١)
تفاصيل الزخارف الكتابية التي تزين الأشرطة الأفقية على السطح الخارجي لقدر رقم SM 2006-934
(عمل الباحثة)

(شكل ٣٢)
جزء من الزخارف الكتابية المنفذةعلى الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائى
(عمل الباحثة)

(شكل ٣٣)
جزء من الزخارف الكتابية المنفذة على الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائى

(عمل الباحثة)

(شكل ٣٤)
جزء من الزخارف الكتابية المنفذة على الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائى
(عمل الباحثة)



(شكل ٣٥)
جزء من الزخارف الكتابية المنفذةعلى الحافة الخارجية لسلطانية من الخزف المينائى
(عمل الباحثة)

ثانياً: اللوحات

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

(تنشر لأول مرة)

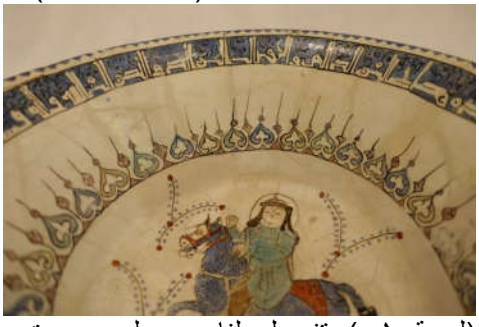
(لوحة ١-أ) تفصيل لفارس على صهوة جواده في وضع استعراضى يزين الدائرة المركزية لقاع السلطانية السابقة من الداخل

(تنشر لأول مرة)

(لوحة ١-ب) تفصيل لفارس على صهوة جواده وجزء من الشريط الكتابى الدائرى من الداخل.

(تنشر لأول مرة)

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



(لوحة ١-د) تفصيل لفارس على صهوة جواده وجزء من الشريط الكتابى الدائرى من الداخل.

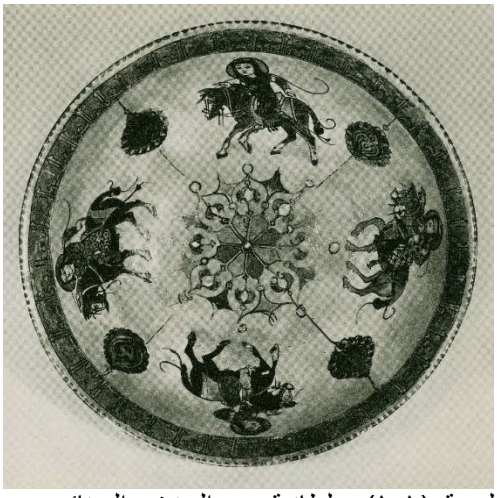
(تنشر لأول مرة)

(لوحة ١-هـ) تفصيل للشريط الكتابى الدائرى الذى يزخرف حافة السلطانية من الخارج.
(تنشر لأول مرة)

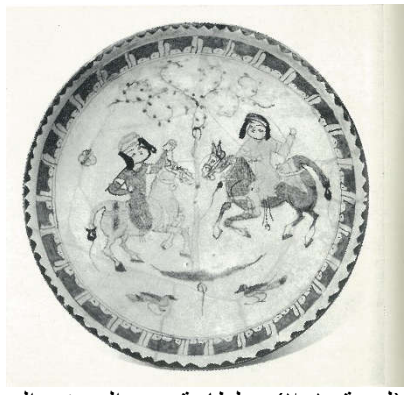
(لوحة ١-و) تفصيل لجزء من الشريط الكتابى الدائرى الذي يزخرف حافة السلطانية من الخارج
(تنشر لأول مرة)

(لوحة ١-ى) تفصيل لقاعدة السلطانية والشريط الكتابى الدائرى من الخارج.
(تنشر لأول مرة)

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



لوحة (١-١) سلطانية من الخزف المينائى يزخرفها من الداخل رسوم لأربعة فرسان على محور دائرى، إيران، الرى، القرن ٧هـ/١٣م
(نقلاً عن: Yoshida, M., In Search of Persian Pottery, p.122, fig. 63.)



(لوحة ١-٢) سلطانية من الخزف المينائى يزخرفها فارسان متقابلان يفصل بينهما شجرة الحياة، إيران، أواخر القرن ٦هـ بداية القرن ٧هـ/ أواخر القرن ١٢م بداية القرن ١٣م، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن
(نقلاً عن: Islamic Pottery, 800-1400, Exhibition, Victoria and Albert Museum, p. 42, fig 136.)

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

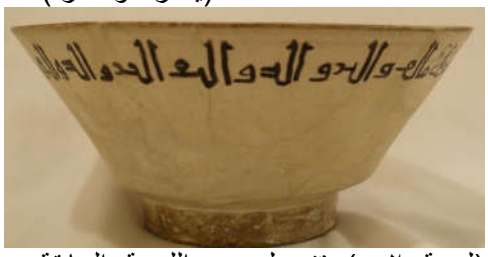
(لوحة ٢-أ) تفصيل من اللوحة السابقة لفارس على صهوة جواده في وضع استعراضى يزين الدائرة المركزية لقاع السلطانية السابقة من الداخل
(تنشر لأول مرة)

(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 نباتى منفذ بطريقة اصطلاحية زخرفية
(ينشر لأول مرة)

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

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



(لوحة ٢-ى) تفصيل من اللوحة السابقة لجزء من الشريط الكتابى الدائرى حول حافة السلطانية من الخارج
(ينشر لأول مرة)

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

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

(لوحة ٢-١) سلطانية من الخزف المينائى، إيران، القرن ٦هـ/١٢م، محفوظة بمتحف ولتر للفنون، بالتيمور Walter Art Museum بالولايات المتحدة الأمريكية
(نقلاً عن: Harvard Fine Arts Library, Digital Images & Slides Collection 1972.01542
Record Identifier: olvwork282345)

(لوحة ٢-٣) سلطانية من الخزف المينائى قوام زخرفتها جملان متتابعان، إيران، قاشان، أواخر القرن ٦هـ/ أواخر القرن ١٢م، محفوظة بمتحف دار الآثار العربية بالكويت، تحت رقم LNS 108C
(نقلاً عن: Waston, O., Ceramics from Islamic Lands, p. 371, Cat P.6.)

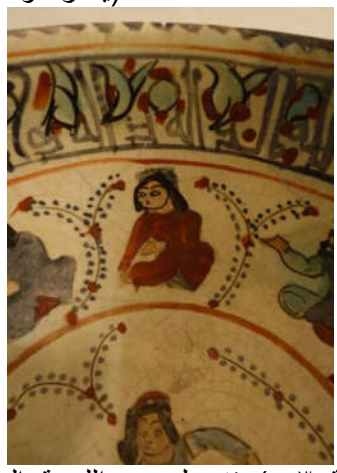
(لوحة ٣) سلطانية من الخزف المينائى، محفوظة بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية، تحت رقم SM 2006-938، إيران، قاشان، تنسب إلى القرن ٦هـ/١٢م (ينشر لأول مرة)

(لوحة ٢-٢) إناء من الخزف المينائى قوام زخرفتها شريط دائرى جمال متتابعة يفصل بين كل منها فرع نباتى، إيران، أواخر القرن ٦هـ/ أواخر القرن ١٢م، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن
(نقلاً عن: Islamic Pottery, 800-1400, Exhibition, Victoria and Albert Museum, p. 42, fig 134.)

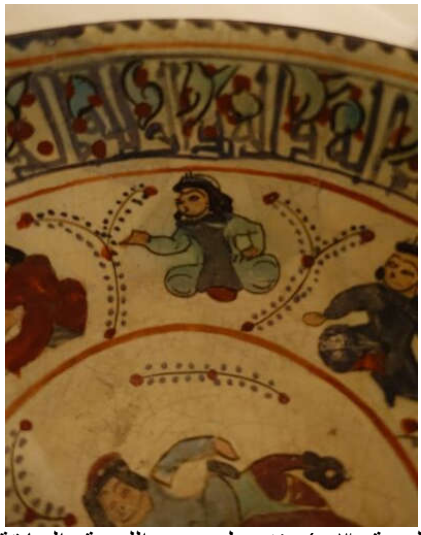
(لوحة ٣-أ) تفصيل من اللوحة السابقة يوضح زخرفة الدائرة المركزية بفارس على صهوة جوادة وعلى محيط الدائرة رسوم آدمية يليها شريط كتابى دائرى منفذ بالخط الكوفى. (تنشر لأول مرة)

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

(ينشر لأول مرة)

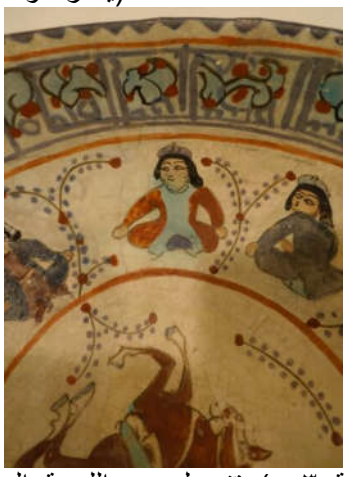


(لوحة ٣-ج) تفصيل من اللوحة السابقة، ويظهر به زخارف آدمية لأحد الجلوس يفصل بين كل منهم فرع نباتى، جزء من الشريط الكتابى الدائرى على حافة السلطانية من الداخل(ينشر لأول مرة)



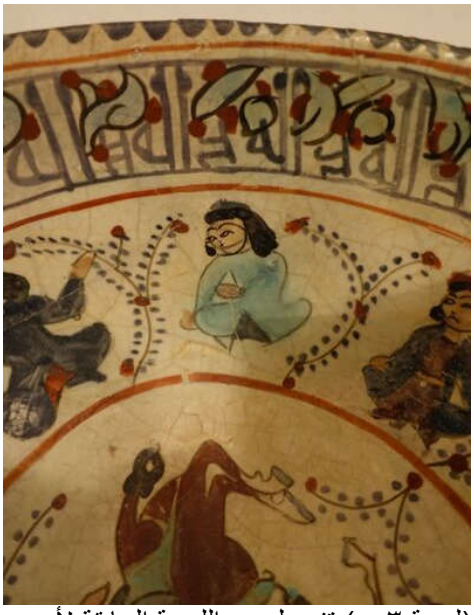
(لوحة ٣-د) تفصيل من اللوحة السابقة، ويظهر به زخارف آدمية لأحد الجلوس يفصل بين كل منهم فرع نباتى، جزء من الشريط الكتابى الدائرى على حافة السلطانية من الداخل

(ينشر لأول مرة)



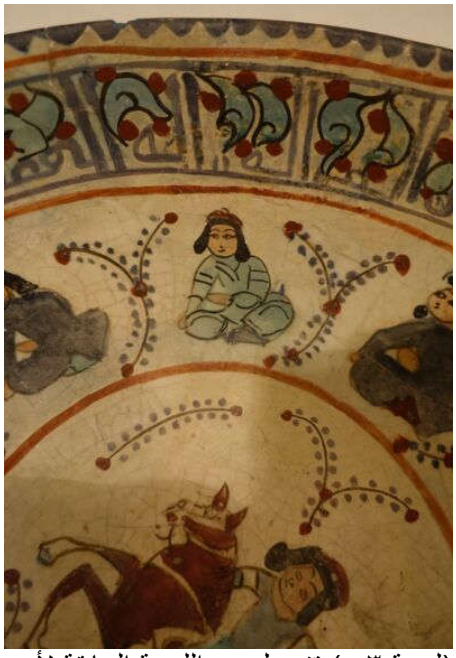
(لوحة ٣-هـ) تفصيل من اللوحة السابقة، ويظهر به زخارف آدمية لأحد الجلوس يفصل بين كل منهم فرع نباتى، جزء من الشريط الكتابى الدائرى على حافة السلطانية من الداخل

(ينشر لأول مرة)



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

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



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

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

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

(لوحة 3-1) سلطانية من الخزف المينائى، قوام زخرفتها دائرة مركزية يتوسطها فارس على صهوة جواده، إيران، قاشان، أواخر القرن ٦هـ أوائل القرن ٧هـ/ أواخر القرن ١٢م وأوائل القرن ١٣م، محفوظة بمتحف دار الآثار العربية بالكويت، تحت رقم LNS 108 C
(نقلاً عن: Waston, (O.), Ceramics from Islamic Lands, p. 369, Cat P.4.)

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

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

(لوحة ٤-ب) تفصيل من اللوحة السابقة زخرفة مركز السلطانية بفارس على صهوة جوادة يحيط به مجموعة من المتابعين في مجموعات من اثنين، وزخرفة الحافة بشريط كتابى دائرى منفذ بالخط الكوفى.
(ينشر لأول مرة)

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

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

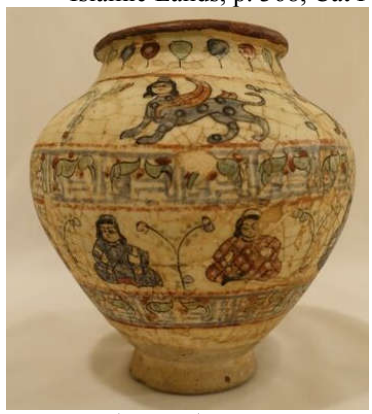
(لوحة ٤-هـ) تفصيل من اللوحة السابقة للجلوس المتابعين للفارس
(ينشر لأول مرة)

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

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

(لوحة ٤-١) سلطانية من الخزف المينائى 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
(نقلاً عن: Waston, O., Ceramics from Islamic Lands, p. 368, Cat P.3.)

(لوحة ٤-٢) جزء من الشريط الكتابى الداخلى الذى يزين حافة السلطانية (لوحة ٤-١) من الداخل
(نقلاً عن: Waston, O., Ceramics from Islamic Lands, p. 368, Cat P.3.)



(لوحة ٥) قدر من الخزف المينائى، محفوظ بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية، رقم SM 2006-934، إيران، قاشان، تنسب إلى القرن ٦هـ/١٢م(ينشر لأول مرة)

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

(لوحة ٥-ج) تفصيل من اللوحة السابقة يوضح الشخوص الجالسة في وضع المواجهة تزين الشريط الدائرى حول بدن القدر
(ينشر لأول مرة)

(لوحة ٥-د) تفصيل من اللوحة السابقة يوضح الشخوص الجالسة في وضع المواجهة تزين الشريط الدائرى حول بدن القدر

(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-هـ) تفصيل من اللوحة السابقة يوضح قاعدة القدر الاسطوانية وتتابع الأشرطة الزخرفية على بدن القدر من الخارج

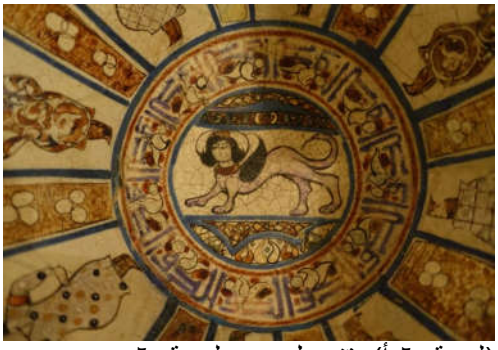
(ينشر لأول مرة)

(لوحة ٥-ى) تفصيل من اللوحة السابقة يوضح قاعدة القدر الاسطوانية موضحاً عليها رقم الحفظ

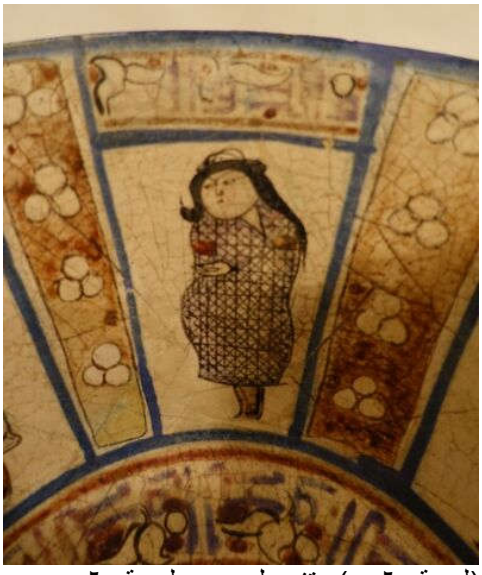
(ينشر لأول مرة)

(لوحة ٥-١) تفصيل من مرقعة تجمع للدراويش، رسم رضا عباسى، القرن ١١هـ/١٧م، ويتضح بها رسم لقدر ذي بدن كمثرى ورقبة متسعة.
(نقلاً عن: Golombek, L & Others, Persian Pottery, p. 42, fig. 1.2.)

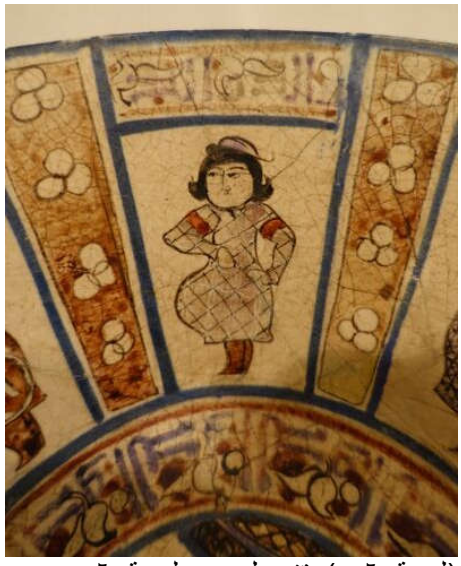
(لوحة ٦) سلطانية من الخزف المينائى، محفوظ بمتحف الشارقة للحضارة الإسلامية، رقم SM 967-2006، إيران، قاشان، أواخر القرن ٦هـ أوائل القرن ٧هـ/ أواخر القرن ١٢م أوائل القرن ١٣م
(ينشر لأول مرة)



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

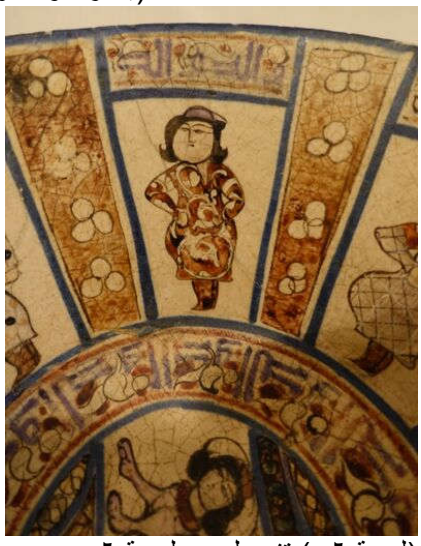


(لوحة ٦-ب) تفصيل من لوحة ٦ من الخارج يوضح رسم لشخص آدمى واقف في المنطقة الأولى المحصورة بين الإشعاعات التي تخرج من الدائرة المركزية
(ينشر لأول مرة)



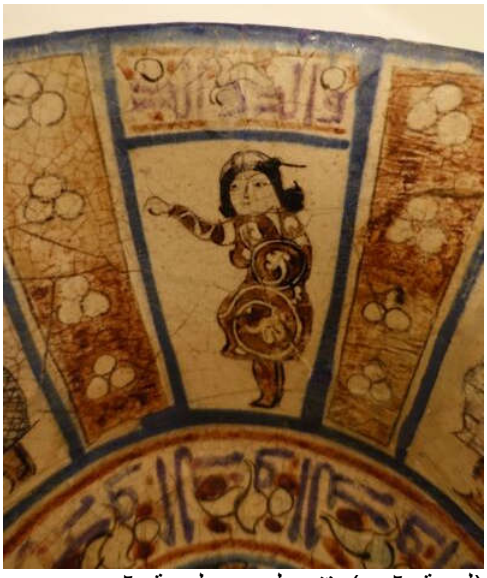
(لوحة ٦-ج) تفصيل من لوحة ٦ يوضح رسم لشخص آدمى واقف في المنطقة الثانية الفاصلة بين الإشعاعات التي تخرج من الدائرة المركزية

(ينشر لأول مرة)



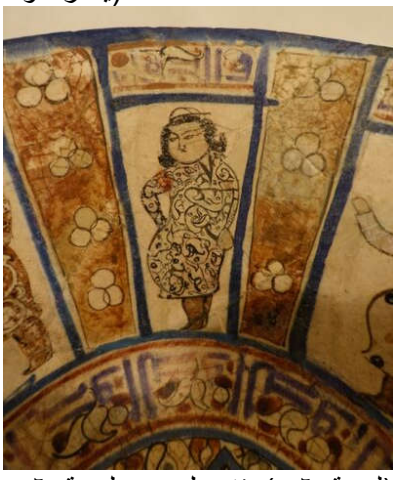
(لوحة ٦-د) تفصيل من لوحة ٦ يوضح رسم لشخص آدمى واقف في المنطقة الثالثة الفاصلة بين الإشعاعات التي تخرج من الدائرة المركزية

(ينشر لأول مرة)



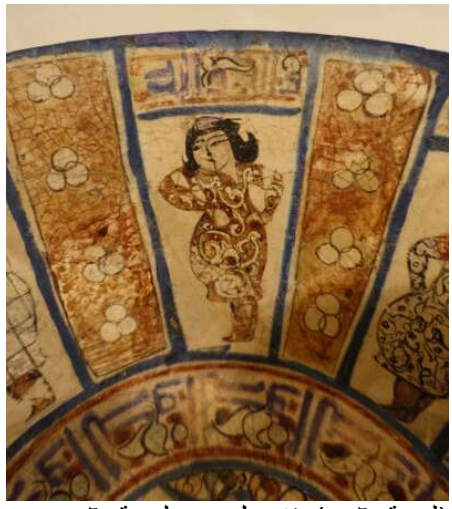
(لوحة ٦-هـ) تفصيل من لوحة ٦ يوضح رسم لشخص آدمى واقف في المنطقة الرابعة الفاصلة بين الإشعاعات التي تخرج من الدائرة المركزية

(ينشر لأول مرة)



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

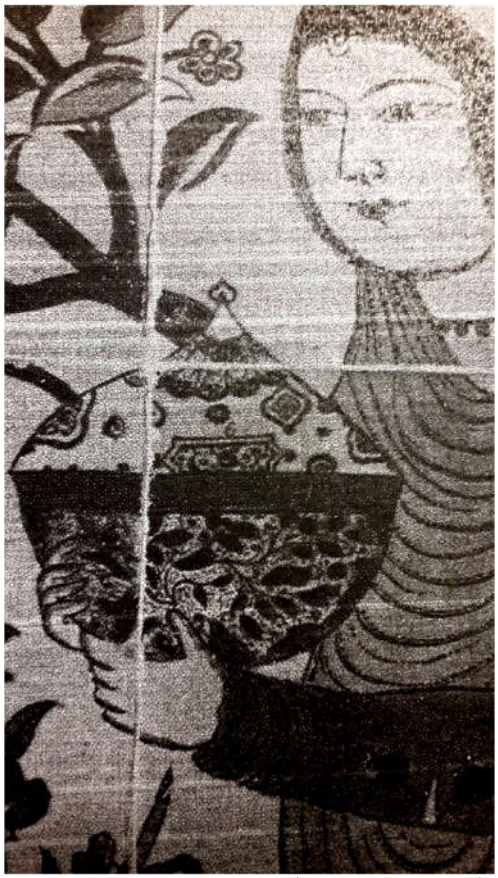
(لوحة ٦-ل) تفصيل من لوحة ٦ يوضح القاعدة الاسطوانية التي ترتكز عليها السلطانية
(تنشر لأول مرة)

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

(لوحة ٦-ى) تفصيل من لوحة ٦ يوضح قاعدة السلطانية موضحاً عليها رقم الحفظ
(تنشر لأول مرة)

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

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



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

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