

الفنون الحرفية الإسلامية في مطلع العصر الحديث

د. عباس صباغ

مقدمة عامة:

للفنون الحرفية الإسلامية عموماً ميزات وخصوصيات تجعلها بحق مداراً لدراسات معمقة ليس بهدف التعرف عليها فحسب، بل لوضع خطة للعودة إلى إنتاجها بغية الاستفادة منها مجدداً، في ظل نظام العولمة الجديد، الذي يهدف إلى طمس الهوية الإسلامية، ورسم أخرى تجعلنا نقبل على المنتجات الأوروبية والأمريكية، مما يفسح المجال إلى حصارنا اقتصادياً وسياسياً وحتى عقلياً، ضمن مشروع ذكي يسلبنا بعد حريتنا المستند الأساسي لأخذ القرار بشكل مستقل.

وليست ورقتي هذه سوى ومضات تلقي الضوء على ما كان للمسلمين من باع طويل في الحرف والصناعات التي وجدت أصلاً لإنتاج احتياجات المسلم على كافة الصعد، بما يتناسب مع سرعة وذوقه وإحساسه بالجمال، في صيغة فنون زادت من حسه الجمالي ووسمته بسماتها وميزته عن الآخرين.

ولكن قبل الولوج في عالم الفنون الحرفية، لا بد من تأطير الزمان والمكان ولو بخطوطه العريضة، فالزمان هو القرن السادس عشر الميلادي الذي أصطلح أن يكون بداية للعصر الحديث، والمكان هو ما كانت تحكمه ثلاث دول إسلامية كبرى جاء ضمن متواليه حدودية واحدة على شكل هلال؛ اشتمل شبه جزيرة البلقان شمال غرب وامتد إلى الهند باتجاه جنوب شرق، وأولى هذه الدول، الدولة العثمانية، التي قامت في بداية الأمر على شكل إمارة في الزاوية الشمالية الغربية من الهضبة الأناضولية (آسية الصغرى) على حدود ما تبقى من الدولة البيزنطية وذلك في العقد الأول من القرن الرابع عشر الميلادي، بعد أن انفرط عقد الدولة السلجوقية، التي كانت تحكم المنطقة من قبل، ثم ما لبثت هذه الإمارة التي توسعت شرقاً وغرباً لتشمل على الأناضول والبلقان وبلاد الشام ومصر وشبه الجزيرة العربية والعراق وشمال أفريقيا، وقد بلغت أقصى اتساع لها في عهد عاهلها السلطان القانوني، واستمرت عدة قرون إلى أن سقطت في بداية العقد الثالث من القرن العشرين وثانيها، وثانيها الدولة الصفوية التي قامت التي قامت أيضاً في الزاوية الشمالية الغربية من الهضبة الإيرانية في بداية القرن السادس عشر الميلادي، ثم توسعت لتشمل معظم أراضي هذه الهضبة زمن مؤسسها

إسماعيل الأول، وقد استمرت قرابة قرنين ونصف لتسقط سنة 1736م وثالثها الدولة المنغولية في الهند، التي أسسها ظهير الدين بابر سنة 1526، ثم توسعت، لتشتمل على معظم أراضي شبه القارة الهندية، وبلغت أقصى اتساع لها زمن عاقلها أكبر، واستمرت على الحكم إلى سنة 1858 حيث آل حكمها للملكة البريطانية.

الفنون الحرفية الإسلامية في العصر الحديث

لقد تنوعت الحرف عند المسلمين وتعددت، وذلك تبعاً لاحتياجاتهم، وبرعوا فيها إلى أن غدت فنوناً ذات قيمة مادية ومعنوية، ولكثرة هذه الحرف التي بلغت الحد الذي أضحت فيها فناً، ارتأيت أن يقتصر بحثي على ثلاث منها هي:

أولاً- فنون الكتاب.

ثانياً- الفنون النسيجية.

ثالثاً- الفنون الخزفية.

أولاً- فنون الكتاب:

لما كان معجزة الإسلام كتاباً قرأنا أنزله رب العزة على نبيه محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم، وكانت أولى آياته بل أول كلمة فيه هي اقرأ "اقرأ باسم ربك الذي خلق" فقد اعتنى المسلمون بالكتاب عموماً، فحسنوا خطه، وجملوا جلده، وزينوا بعضه برسوم ليس لها نظير في الحضارة الإنسانية، ولما كانت عناية المسلمين بالخط والجلد والزينة فحري بنا أن نتعرف على:

أ- الخط:

نال الخط الأوفر من جهود المسلمين وذلك لعنايتهم منذ بداية تاريخهم بفن الخط، إذا أنه بعد جهود جبارة لتطويره، استقر في خاتمة المطاف على أسلوبين رئيسيين: الأسلوب الأول جاف، حروفه مستقيمة ذات زوايا حادة، عرف بالخط الكوفي، والأسلوب الثاني، لين، حروفه مقوسة، تتميز بانحناءات رشيقة وعرف بالخط النسخي¹، وقد كانت الكتابة ترتقي باستمرار عبر التاريخ الإسلامي، وفي كل مكان كان يعيش فيه المسلمون، إلى أن بلغت في القرن الخامس عشر الميلادي أوج عظمتها لتنتقل الخط هذا القرن إلى مرتبة الفن الرفيع، حيث أخذت مدرسة الخط العثمانية عن المصريين خط الثلث المعروف زمن السلاطين المماليك، وأضافت عليه حتى بلغ الذروة في

¹ نجدت خماش: دراسات في الآثار الإسلامية، دمشق 1981 ص 199-251.

الجمال، كما أخذت عن السلاجقة الخط النسخي وطورته وولدت منه فيما بعد الخط الهمايوني، وهو الصورة الجديدة للخط الديواني الذي عرف من قبل¹. وقد برع في هذا الفن سبعة خطاطين؛ اعتبروا أساتذة الخط العثماني في القرن السادس عشر هم "حمد الله البخاري" وعبد الله الأماسي، وجلال الدين الأماسي، وإبراهيم بروسوي شربتجي، ومصطفى بن حمد الله البخاري، وأحمد قره حصاري، ومحي الدين بن جلال الدين الأماسي². ولم تقتصر جهود الفنانين العثمانيين على تجويد الخطوط المعروفة

كالخط النسخي والخط الريحاني، والخط المحقق وخط الثلث، بل مزجوا بين خطي الثلث والنسخي واستنبطوا خط الرقعة، الذي سرعان ما انتشر في بلدان السلطنة كافة، وذلك لجماله من جهة وسهولة كتابته وقراءته من جهة ثانية³.

ثم ما لبث الخطاط العثماني أن استعار من جاره الصفوي خط نستعليق، وبرع فيه أيضاً حتى غدا له فيه مذهب أطلق عليه خط التعليق العثماني⁴.

وكان لشدة ولع العثمانيين بالخط وفنونه؛ أن جنح خطاطوه إلى تقديم لوحات تشكيلية من الحروف، ثم أتى ابتكاره الفذ للخط الغباري، ليمثل قمة الإبداع الخطي الذي مكّن فنانيه من كتابة نصوص طويلة على رقع صغيرة، إلى الحد الذي جعل أحدهم يكتب القرآن بأسره على بيضة واحدة⁵. وعلى الطرف المقابل، ورثت مدرسة الخط الصفوية الكثير من مزاياها من مدرسة الخط التيمورية، التي كانت قد تطورت على يد الخطاط مير علي التيموري، إذ يرجع إليه الفضل في ابتكار خط نستعليق الذي يجمع بين صفتي الخط النسخي وخط التعليق، ثم تبعه سلطان علي مشهدي خطاط بلاط السلطان بايقرا 1468-1506م الذي تميز كثيراً في هذه الفترة حتى إنه وضع رسالة في فن تحسين الخطوط، وحين آل حكم إيران للدولة الصفوية، استمر الخط على تقدمه وارتقائه، وذلك بسبب رعاية معظم الشاهات لفن الخط وخطاطيه، حتى أن عدداً كبيراً من أبناء الشاهات كانوا من الخطاطين المهرة، وأشهر من تعلم الخط وأتقنه منهم الشاه طهماسب⁶ الأول 1524/1576م

1- محمد شكر الحيدري: الخط العربي، بغداد 1974 ص 69.

2- معمر والكر: فن الخط بين الماضي والحاضر، أنقرة 1987، ص 357، حبيب الله فضائلي: أطلس خط، اصفهان 1319 هـ، ص 336.

3- محمد شكر الحيدري: المرجع السابق.

4- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، القاهرة 1974 ص 176.

5- حبيب الله فضائلي: المرجع السابق ص 279.

6- حبيب الله فضائلي: المرجع السابق ص 346.

ومما أضافته المدرسة الصفوية في هذا العهد خط الشكستة-أي المكسور- ويطلق عليه أيضاً شكستة نستعليق- أي النسخي المعلق المكسور- ولهذا الخط قواعد خاصة جمعت بين قواعد مختلفة، ويمتاز بخفة ولطف ورشاقة¹.

ولما كان الخط يواكب مجمل الفنون الجميلة، فقد انصب جهد الخطاطين على خط نستعليق لنسخ الكتب، وعلى خط الثلث وفروعه لتزيين وتجميل العمارات الملكية والدينية².

أما أشهر الخطاطين الإيرانيين الذين عاشوا في هذا العهد " محمد مؤمن كرماني " وتحفظ مكتبة لينينغراد العامة بقطعة نفيسة من كتاباته، وقاسم تبريزي³ الذي أمضى أواخر حياته في استانبول، وكان له الفضل بنقل أساليب الإيرانيين في الخط إلى الخطاطين العثمانيين⁴.

أما مدرسة الخط في شبه القارة الهندية زمن السلاطين المغول، فقد استمرت وفق ما كانت قد رسمته مدرسة الخط التيمورية، دون أن تقدم جديداً أو أن يكون لها امتياز على غرار المدرستين العثمانية والصفوية⁵. وأخيراً اهتم العثمانيون والصفويون ومغول الهند بالطغراء -التوقيع السلطاني- وقدمت منه نماذج رائعة تكاد تكون أجمل ما خلفته دواوين هذه الدول.

ب- التجليد والتذهيب:

يعتبر فن التجليد من فنون الكتاب المتممة لعمل الخطاط والرسام، حيث تقع على عاتق المجلد مسؤولية حفظ أوراق الكتاب من التلف، والعناية بمظهره الخارجي بأسلوب يلائم قيمة الكتاب ومحتوياته، وكانت جلود المخطوطات النفيسة تزخرف وتذهب، ولم تقتصر الزخارف عموماً على الغلاف الخارجي بل تعدته إلى باطن الغلاف، وظلت جلود الحيوانات لفترة طويلة تعتبر المادة المثالية لتجليد الكتب في بلدان معظم العالم الإسلامي، كما استخدمت طرق جديدة في التجليد، وهي أن يضغط على الجلد أو يختم بالذهب أو الفضة. وفي العصر التيموري تطور فن التجليد تطوراً ملحوظاً في مدرسة هراة بالذات⁶، ثم إنه حين آل حكمها للصفويين 1510م انتقلت جميع فنونها

1-محمود شكر حيدري-المرجع السابق 123.

2-مريم مير أحمددي: تاريخ سياسي واجتماعي إيران در عصر صفوي-تهران 1371هـ، ش.ص 239-240.

3-حبيب الله فضائلي: المرجع السابق، ص 346-347.

4 زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ص66.

5 صلاح أحمد بهنسي: مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، القاهرة 1990

ص52.

6-نجدت خماش: المرجع السابق ص 203.

إلى تيريز بما فيها فن تجليد الكتب، ولم يكن الصقويون مجرد حملة لهذا الفن، بل جهدوا على تطويره إلى حد ابتكروا فيه أساليب جديدة في الضغط والتذهيب، وشاع في مدارسهم أسلوب جديد زينت الجلود من خلاله بالرسم المطلية باللاكية¹.

ولما كان هذا الفن على درجة عالية في بداية القرن السادس عشر الميلادي فقد انتقل إلى العثمانيين بعد أن تتلمذوا على يد الإيرانيين، حيث كان يقوم في البدء على عاتق الإيرانيين والمصريين معاً، ممن استقدمهم السلطان سليم الأول إلى استانبول²، ومنذ ذلك الحين أخذ العثمانيون يرتقون به إلى أن ابتكروا أساليب جديدة جعلوا من خلالها جلود الكتب على ألوان متعددة، بعد أن بقيت لفترة طويلة تقتصر على اللون الأسود، أما القفزة النوعية التي حققها العثمانيون في هذا المضمار؛ فهي ابتكارهم طريقة جديدة استبدلوا فيها جلود الحيوانات بالنسيج المطرز، ونوعوا خيوط التطريز مستخدمين الألوان الزاهية لها، بالإضافة إلى خيوط مذهبة أو مفضضة، حيث أطلق على هذه الطريقة اسم سردوز أي المخيط³.

أما في الهند المغولية فقد بلغت صناعة التجليد المطلية باللاكية حداً اقتربت فيه كثيراً مما كان يتم في إيران، وقد أضاف الفنان الهندي إلى هذه الجلود أشكالاً كثيرة من الأزاهير بطريقة الضغط⁴.

ج- المنمنمات والتصوير:

لم يقم فن المنمنمات أساساً إلا لتزيين الكتاب، حيث أتت هذه المنمنمات على شكل رسوم توضح محتواه بكثير من الحساسية والشفافية والدقة؛ بأسلوب مميز خال من المشابهة للكائن الحي؛ بغية عدم الوقوع في مغبة التحريم الديني لتصوير الكائن الحي، كما أن الفنان أمسك عن رسم الظلال- البعد الثالث- كي لا يقع في مغبة التجسيم المنهي عنه أيضاً، وهنا يمكن القول إن ما ألجأ الفنان إلى رسم مصغرات بلا ظلال ولا مشابهة كان عن قصد منه لا عن سطحية كما اتهمه بعض نقاد الفن⁵.

وهنا يفترض منا الواجب الاعتراف بأن فن المنمنمات العثماني تأثر تأثراً بالغاً بفن المنمنمات الإيراني، وذلك لظهور الروح الإيرانية على الصور والرسوم العثمانية في الربع الأول من القرن السادس عشر الميلادي، وإن كان لا بد من التساؤل عن السبب في هذا المجال، فإنه يعود للصقويين بالذات لأنهم

1- نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الوسط في العصور الإسلامية، القاهرة 1974 ص 224.

2- ابن إياس: بدائع الزهور في وقائع الدهور ج5 ص 182- 207.

3- محمد عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني- القاهرة 1974 ص 215.

4- أحمد موسى: الفن الإسلامي- بيروت 1966 ص 160.

5- عنايات المهدي: روائع الفن في الزخرفة الإسلامية - القاهرة 1993 ص 25-26.

ورثوا- مع قيام دولتهم -اثنين من أهم مدارس الرسم العامرة آنذاك وهاتان المدرستان هما مدرستا هراة وشيراز اللتان كانتا تحت رعاية الدولة التيمورية حيث يعتبر ألغ بك بن شاه رخ التيموري 1394-1449م أكثر من رعى الفنون

الجميلة في إيران منذ العهد الساساني¹. وقد بلغت الفنون في عصره مبلغاً وعظيماً وضعت في أعلى قمم المجد في تاريخ الفن، ثم مثل عهد السلطان بابقرا- آخر الحكام التيموريين- قمة تطور الفنون الجميلة لهذه الدولة، حين ترسخت مدرسة هراة في فن المنمات، وعلى الخصوص بعد أن ظهر فيها أحد أعظم فناني الشرق في مطلع العصر الحديث بهزاد 1450-1536م المصور المبدع الذي أكسب التقاليد القديمة لمدرسة هراة حياة وروحاً جديدة، وظل تحت رعاية بابقرا إلى أن سقطت هراة بيد الشاه إسماعيل الأول الصفوي 1510، فكان أول ما فعله الشاه أن نقل بهزاد مع غيره من مهرة المصورين إلى عاصمته تبريز²، وبذلك انتقلت مدرسة هراة إلى تبريز، واعتبر بهزاد مؤسس مدرسة التصوير الصفوية، هذا الفنان الذي انتقل إلى قزوین حين جعل الشاه طهماسب- خليفة إسماعيل- قزوین عاصمة له، فكان أن كثر تلامذته في عموم أنحاء إيران³.

وترجع أهمية بهزاد في تاريخ المنمات الإسلامية إلى أنه أخرج التصوير التقليدي المألوف في تصوير الجانب الأرسنقراطي للملوك والحكام مما كان عليه، وانصرف إلى تصوير مظاهر الحياة عند العامة، وخاصة حين أظهر في صورته رسوم متعددة للدراویش، حيث كان التصوف شائعاً آنذاك، ومن أهم ما أضافه إلى مدرسة هراة النظر إلى اللوحة على أنها ساحة كاملة، حشد فيها عدداً كبيراً من الأشخاص والعناصر لإظهار الفعاليات الحياتية بكل تفاصيلها للناس⁴، ويتجلى عمله في مخطوطة الخماسية لنظامي كنجوي حيث يصور لنا خبر مجنون ليلي في مكة، والأشخاص الذين معه يمثلون هيكل اللوحة، والهيكل فيها عبارة عن شكل بيضاوي وضعه أصلاً لتبيان العمق⁵. وهذه اللوحة المثال هي واحدة من ثلاثئة وثمان وخمسين لوحة تعتبر بجملتها من أكثر آثار التصوير الإيراني تكاملاً⁶.

¹ -أرمينوس فاميري: تاريخ بخارى منذ أقدم العصور حتى وقتنا الحاضر، ترجمة أحمد الساداتي، القاهرة ل.ت، ص241

² -مريم مير أحمدی: المرجع السابق، ص236-237.

³ - نعمت اسماعيل علام: المرجع السابق، ص215.

⁴ -صلاح أحمد بهنسي: المرجع السابق، ص53.

⁵ -الكسندر بابا دويولو: جمالية الرسم الإسلامي، تونس 1979، ص58.

⁶ -نعمت اسماعيل علام: المرجع السابق، ص215.

ثم كان لمكوث بهزاد قرابة ربع قرن في تبريز أن تتلمذ على يديه عدد كبير من المصورين، ساروا على نهجه خطوة خطوة وشاركوه في بعض أعماله، وقد اشتهر منهم "سلطان محمد" و"شاه محمد نور" و"مظفر علي" و"مير سيد علي" و"محمود المذهب" و"سيد مير نقاش" وغيرهم¹.

ومن الأعمال النادرة المحفوظة في متحف المتروبوليتان في نيويورك مخطوط الخماسية لنظامي كنجوي، خطها شاه محمد نور، وتعتبر صورها آية في الجمال، ومن بين اللوحات المحفوظة أيضاً لوحة رائعة أيضاً رسمها محمود المذهب تقدم مشهداً اجتماعياً، وجوه أناسه واقعية مع شيء من الغموض يزيد من جماليتها².

أما فن الرسم والتصوير عند العثمانيين فما لا شك فيه أن الفنانين العثمانيين تأثروا بفن أسلافهم الأوغوز، الذي استمر إلى عهد السلاجقة، وعلى خطا الفنان السلجوقي استمر الفنان العثماني، إلى أن اتسعت رقعة الدولة واشتملت على عاصمة البيزنطيين، فدخل الفن العثماني مرحلة جديدة، وعلى الخصوص حين استقدم السلطان العثماني محمد الثاني 1451-1481م للفنان الإيطالي جنتيلي بليني إلى استانبول وكلفه برسم صورة له، ما تزال محفوظة في المتحف الوطني بلندن³.

وفي الربع الأول من القرن السادس عشر الميلادي بدأت تظهر على فن التصوير العثماني التأثيرات الإيرانية، وذلك منذ أن اعتمدت مدرسة التصوير العثماني على المصورين الإيرانيين، الذين اصطحبهم معه السلطان سليم الأول 1512-1520م من تبريز إثر معركة جالديران 1514م⁴.

ولم يقتصر الأمر على هؤلاء بل قدم إلى البلاط العثماني "شاه قولي" أحد ابرز الفنانين المبدعين الإيرانيين، واحتل مكان الصدارة في عهد السلطان سليمان القانوني 1520-1566م، وكذلك ولي جان تيريزي الذي حظي بالمكانة ذاتها في عهد السلطان مراد الثالث 1574-1595م⁵.

فكان أن ظهرت الشخصية الإيرانية كسمة خاصة أضيفت إلى سمات الفن العثماني المشبع بالروح الأوغوزية والسلجوقية والبيزنطية، وأبلغ مثال على ذلك العهد ما رافق مخطوطة "سليم نامة" التي زينت بأربع وعشرين

1-مريم مير أحمددي: المرجع السابق 237.

2- الكسندر بابا ديولوا: المرجع السابق، ص 59.

3-نعمت إسماعي علام: المرجع السابق-ص 225.

4-عبد الحسين نوائي: تاريخ روابط فرهنكي إيران، تهران 2539 شاهنشاهي ص 96.

5-م.س ديمانند: الفنون الإسلامية، ترجمة أحمد محمد عيسى -القاهرة 1958 ص 67.

منمنمة صورت السلطان سليم في معظم فتوحاته، وأظهرت تفصيلات مهمة عن ألبسة الجند وحركاتهم¹.

وفي عهد السلطان سليمان القانوني قطع هذا الفن شوطاً كبيراً في التقدم والرقي، خاصة على يد الفنان "مطريقي نصوح" أشهر الفنانين العثمانيين على الإطلاق، فدفع بالرسم العثماني إلى الأمام ليتسنى منذ ذلك الحين مكانته المرموقة في عالم الفن، وذلك عبر مجموعة من الأعمال، أهمها الصور المرافقة لمخطوطة " منازل السفر إلى العراقين " حيث يبدو على كل ما صوره هذا الفنان تأثره الواضح بالتصوير الإيراني، لكنه من جانب آخر كان حريصاً على إظهار الخصائص الشخصية للفن العثماني².

وقد استمر فن التصوير العثماني على الخط الذي رسمه "مطريقي نصوح" إلى نهاية القرن السادس عشر، لما قدمه السلطان مراد الثالث من دعم ورعاية لهذا الفن وأهله، فظهر رجيل من الفنانين وشى بالمنمنمات الرائعة مخطوطات عديدة أهمها "هنرنامه" و"خبرنامه" و"سرنامه" وقد صور كتاب الأفرح مباهج الاحتفالات الكبرى التي رافقت ختان محمد بن مراد الثالث، فقد عمد محمد مصورها "عثمان" إلى إظهار التفاصيل الصغيرة لموضوعاته، فكان أن قدمت هذه الصور معلومات وفيرة عن المواكب السلطانية والمباريات والألعاب وضيوف السلطنة والشعب وهو شاهد، وما كان في استانبول³ آنذاك، وذلك بأسلوب تبدو فيه الشخصية العثمانية واضحة كل الوضوح⁴.

ومن النماذج التي تظهر هذا الأسلوب، الصور المرافقة لمخطوطة "سليمان نامه" المحفوظة في شستربتي، والتي يعود تاريخها إلى 1579، كما يوجد في المكتبة الوطنية بباريس موقعة فيها صورة للسلطان سليمان القانوني، وهو يمتطي جواده، إذ تعتبر مثلاً رائعاً وفذاً للتصوير العثماني المستقل⁵.

وعلى الطرف المقابل يبدو أن الرسامين الإيرانيين الذين استفادهم بابر مؤسس الدولة المغولية في الهند، قد حملوا معهم إلى الهند طريقة بهزاد، لكنهم في البداية كانوا يخالفونه في اختيار الألوان، ولهم أسلوب خاص في التلوين، ثم تجدد التأثر بالطابع الإيراني في عهد همايون، ولم يظهر أساس الطراز الهندي إلا في عهد أكبر، الذي استخدم رسامين من الهندوس المتأثرين بالتقاليد

1- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق ص 198.

2- محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص 202.

3- أندري كلو سليمان القانوني، تعريب: محمد الرزقي، تونس، 1991، ص 220.

4- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص 237.

5- م.س ديمان: المرجع السابق، ص 68.

القديمة لبلادهم¹، علاوة على تأثرهم بالتصوير الإيراني، ولعل أحسن الأمثلة لذلك الصور التي رافقت مخطوطة "هفت بيكر" للشاعر نظامي كنجوي المحفوظة بمتحف المتربوليتان بنيويورك².

ثانياً- الفنون النسيجية:

من الغذاء الروحي الذي تناول الكتاب، وما كان يحتوي عليه من فنون، أنتقل وإياكم إلى الكساء؛ الذي سألته من عبقرية المسلمين في عنايتهم بالمنسوجات على تعدد أنواعها وأصنافها، والغرض الذي حيكت لأجله وعليه، فقد خُطت الصناعات النسيجية في عهد السلاجقة خطوة كبيرة، حتى اعتبر مؤرخو الفن أن العصر السلجوقي من العصور الهامة في تطور وازدهار هذه الصناعة، وعلى الرغم من أن التأثير الساساني كان واضح المعالم في رسوم المنسوجات السلجوقية، إلا أنه تضاعف تدريجياً، وحل محله أسلوب امتزجت فيه التعبيرات النباتية الإسلامية مع غيرها من الأشكال المأخوذة عن الأساليب الصينية المتميزة بدقتها البالغة في رسم النباتات والطيور وسائر الحيوانات³، وهنا لابد من التفريق بين نوعين من المنسوجات:

أ-منسوجات الملابس ب-السجاد.

أ. منسوجات الملابس:

لما كان العثمانيون الأوائل ورثة سلاجقة الروم؛ فقد عكفوا على نسج

الأنواع

التي تعود إلى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي المصنوعة من الوشي والمخمل⁴، ثم ما لبث أن تطورت تطوراً ملحوظاً، وغدت مدينة بورصة العثمانية المركز الرئيسي لهذه الصناعة بالإضافة إلى المراكز الأخرى، وقد أنتجت المصانع العثمانية منسوجات مشابهة للمنسوجات الإيرانية مثل الحرير المقصَّب (الدباج) والمخمل المقصَّب⁵، إذا لا يختلف النسيج العثماني المخملي المخملي والموشى عن مثيله الإيراني سوى في الاقتصار بالزخرفة على الأشكال النباتية، لما عرف عن النسيج العثماني بتجنبه لرسم الكائنات الحية المنهي عنها شرعاً، لكن دون أن يخفي تأثره بالأسلوبين الإيراني والإيطالي في أن معاً.

1-محمد موسى: المرجع السابق، ص159.

2- سعاد ماهر محمد: الفنون الإسلامية، القاهرة 1986، ص248.

3-زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص216-217.

4- س.م. ديمانند: المرجع السابق، ص268.

5-ارنست كونل: الفن الإسلامي، ترجمة أحمد موسى، القاهرة 1961، ص105.

فقد استعار من النسيج الإيراني التفريعات المزهرة والمراوح النخيلية، كما استعار من النسيج الإيطالي ثمرة الزمان والتعبيرات الزخرفية الأخرى التي تميزت بها الأنسجة الإيطالية¹.

ويعد ما أنتجته السلطنة في القرن السادس عشر الميلادي من أحسن ما أخرجته مناسج الشرق من هذا النوع، فهي لا تقل قيمة عن الأقمشة الإيرانية الموشاة، من حيث الجودة وجمال الزخرفة، إلا أن ألوانها أقل بهجة²، ولم يقتصر تأثير النسيج العثماني على ما ذكر، فقد تأثر أيضاً بالنسيج الدمشقي وراح ينسج على غراره قماش "الدامسكو" العريق في

القدم-وهو نسيج حريري تكون زخارفه من لون القماش ومنسوجة فيه³. ثم ما لبث النسيج العثماني أن ابتكر نوعاً جديداً من المنسوجات أطلق عليه اسم "الأجا" مع مضيه قدماً في تطوير المنسوجات الموشاة بخيوط الذهب والفضة. ولقد مثل عهد السلطان سليمان قانوني، قمة عهد النسيج المفنن، حيث يحتفظ قصر توب قابوسراي بمجموعة من ألبسة السلاطين؛ أجملها على الإطلاق ألبسة السلطان القانوني، وهي عبارة عن كساء من الحرير خلفيته بلون سكري، مزركشة بأزهار التوليب والقرنفل الوردي والأصفر تخرج من سيقان طويلة دكناء، وسروال موشى بالحرير المذهب والمعضض⁴.

وكذلك يحتفظ متحف المتروبوليتان بمجموعة من الأقمشة العثمانية العائدة إلى القرن السادس عشر، مصنوعة من المخمل؛ بأرضية حمراء تتخللها زخارف بخيوط من الذهب والفضة⁵. وقد استمرت المناسج العثمانية طيلة هذا القرن ونسجت أجمل الأقمشة بمحارف كل من بورصة وإستانبول وحلب وبغداد ودمشق، هذا عدا عن المحارف السلطانية التي كانت تنتج الأقمشة الخاصة بالسلاطين⁶. أما في الدولة الصفوية، فقد بلغت الصناعات النسيجية قمة مجدها واحتلت المرتبة الأولى في الحرف والصناعات، وأكثر ما قدمه النسيج الصفوي تلك التي نسجت من الحرير السادة والحرير المذهب أو المخمل الحريري.

1 - س.م.ديماند: المرجع السابق، ص269.

2 - نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص233.

3 - محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق، ص106.

سعاد ماهر محمد: النسيج الإسلامي، القاهرة 1977، ص105.

4 - اندريه كلو: المرجع السابق، ص322.

5 - س.م.ديماند: المرجع السابق، ص269.

6 - اندريه كلو: المرجع السابق، ص323.

وكانت المنسوجات الحريرية عموماً مزينة بالرسوم النباتية والحيوانية والادمية، وملونة بألوان فاقعة كالأحمر والأخضر والسماوي والبرتقالي والأسود والفضي¹، ولكثرة ما أنتج في هذه الفترة من بدائع المنسوجات، لا يزال بعضها محفوظاً في متاحف عدة في العالم.

ولم يقتصر إنتاج النسيج الصفوي على المنسوجات الحريرية بل تعداها إلى المنسوجات القطنية والصوفية، حيث طرّز المنسوجات القطنية تطريزاً كثيفاً، حتى أن هذه المنسوجات تبدو للنّاظر شبيهة بزخارف السّجاد في حين تميزت الأنسجة الصوفية بوجود بروز وبري على سطحها نتيجة لإضافة خيوط خاصة من خيوط اللّحمة والسّدى².

هذا وكانت صناعة النسيج في عصر الأسرة المغولية في الهند تحت إشراف البلاط التام، وقد تطورت تطوراً ملحوظاً فاقت ما كان ينسج في إيران على الرغم من أن الإيرانيين كانوا أساتذة للهنود في هذا المضمار، فقد بلغ الرقي ذروته في صناعتهم هذه حتى أن نقاد الفن يعتبرون الوشي الهندي من أرقى المنسوجات في العالم، وتحفظ المتاحف الكبرى في العالم بكميات كبيرة من هذه الأنسجة أجملها ذلك الموجود في متحف المتروبوليتان، وهو عبارة عن عباءة مطرزة بفروع من الأزهار بألوان هادئة هي: الأخضر والأصفر والأحمر³.

وهذا ما امتاز به النسيج الهندي الذي كان يظهر أشكالاً من الأزهار المترامية المصفوفة في زوجين متقابلين أو الأزهار المفردة أحياناً⁴.

ب- السجاد:

تعتبر صناعة السجاد إحدى أرقى الفنون النسيجية، التي تعتمد على الحرير والوبر والصوف، لفرشه على الأرض أو على الأرائك أو لتعليقه على الجدران، وقد نشأت صناعته في آسيا الوسطى الموطن الأساسي للتركمان، الذين نقلوا بدورهم صناعته إلى إيران والأناضول والشام ومصر⁵.

ولما كان العثمانيون ورثة السلاجقة التركمان فقد امتازت سجاجيدهم بزخارف الأرابيسك الجامدة الصفراء؛ والموزعة على شكل هندسي ضمن أرضية حمراء، أو تلك التي جاءت استمراراً للأسلوب السلجوقي المميزة

¹ -مريم مير أحمددي: المرجع السابق، ص 241-242.

² - أبو الحمد فرغلي: الفنون الزخرفية الإسلامية عند الصفويين بإيران، القاهرة 1990، ص 141-142.

³ - س. م. ديمانند: المرجع السابق، ص 274-275.

⁴ - أحمد موسى: المرجع السابق، ص 160.

⁵ - أبو الحمد فرغلي: المرجع السابق، ص 163-164.

بزخارفها الهندسية على هيئة أشكال مثلثة أو مربعة، وبطغيان اللونين الأزرق والأحمر على سائر الألوان¹.

هذا دون إغفال التأثير العثماني بسجاجيد العصر المملوكي في

مصر

وبلاد الشام، الذي امتاز بزخارفه التي أتت على شكل مربعات لتبدو وكأنها لوحة من الشطرنج. ومع أن صناعة السجاد في الأناضول واستانبول كانت على درجة عالية من الإتقان إلا أن السلاطين العثمانيين كانوا يرفدون محارف حاضرتهم بحرفيين مصريين كالذي حصل في عهد السلطان مراد الثالث سنة 1581 م حين أمر باستحضار مجموعة من معلمي السجاد من القاهرة إلى استانبول².

وفي نوع ثالث من السجاد العثماني الذي ينسب إلى الأناضول، تظهر عليه زخارف عبارة عن وحدات من الأرابيسك شبيه بسجاد هراة، كما يلحق بهذا النوع نوع آخر تكون زخارفه عبارة عن أشكال نجمية عليها تفريعات نباتية صغيرة على أرضية قريبة الشبه بسجاد الدولة الصفوية³.

أما في إيران فقد تطورت صناعة السجاد تطوراً مذهلاً، منذ العهد التيموري، وفي مدرسة هراة بالذات، التي أحلت الزخارف النباتية محل الزخارف الهندسية ليتأصل هذا الأسلوب فيما بعد، وليصبح سمة تميز السجاد الإيراني عن غيره⁴.

وقد اشتهرت بصناعاته العديد من المدن الإيرانية كهراة وتبريز ومشهد وأصفهان وشيراز وكاشان. إلا أن أشهرها تلك التي تنسج في محارف تبريز إبان حكم الشاهين إسماعيل الأول وطهماسب الأول، وفي المحارف الشاهانية بالذات كالسجادة المحفوظة في متحف ميلانو، التي يعود تاريخها إلى سنة 1522 م؛ إذ يبلغ طولها اثنان وعشرون متراً، وعرضها أحد عشر متراً.

والسجادة المحفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن بطول

ستة

وعشرين متراً وعرض ثلاثة عشر متراً، عليها كتابات عربية تعود بتاريخها

إلى

الثالث الأول من القرن السادس عشر الميلادي⁵.

1- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص 234.

2- كلوس كريزر وآخرون: معجم العالم الإسلامي-ترجمة ج. كتورة، بيروت 1991 ص 335-336.

3- نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق ص 234-235.

4- صلاح أحمد بهنسي: المرجع السابق ص 142-143.

5- زكي محمد حسن: المرجع السابق ص 142-143.

وقد تنوعت أنماط الموضوعات فيها بحيث جعلت مؤرخي الفن يعمدون إلى تقسيمها إلى أقسام عديدة تبعاً لذلك منها:

- **السجاجيد ذات الصرة:** أي التي يكون في وسطها صرة تتممها

زخارف نباتية بشكل متواز ومتناظر.

- **السجاجيد ذات الزهور:** أي التي تكون رسومها عبارة عن مراوح

نخيلية وزهور مركبة ووريقات مقوسة ومشرشرة.

- **السجاجيد ذات الزهريات والسجاجيد ذات التوريق، والسجاجيد ذات**

الرسوم الحيوانية¹.

وأما صناعة السجاد الهندي في عصر المغول، فقد كانت صناعته في البداية على أيدي الإيرانيين التي اقتصر على رسوم الزهور والنباتات القريبة من الطبيعة، لكن الصناع الهنود سرعان ما تحرروا من التأثيرات الإيرانية، وأقبلوا على رسم الطيور وسائر الحيوانات والصور الأدمية دون أن يفقدوا الصلة كلية بالأساليب الإيرانية، ولعل أهم ما يميز السجاد الهندي في هذا العصر قرب الرسوم من الطبيعة، وهذا ما ميزه عن السجاد الإيراني الذي أنت رسومه قريبة من الطبيعة أو محورة عنها، بالإضافة إلى أن رسوم الأدميين في السجاد الهندي تبدو عليه السحنة واللباس الذي يميز الهنود².

أما فيما يتعلق بالفروق بين زخارف السجاد في الدولتين العثمانية والصفوية فإننا نجد أن السجاد الإيراني يمتاز بطابعه المفرط في التزهير والتوريق بأشكال قريبة الشبه بالطبيعة، حيث قدمت زخارفه لوحات رائعة أنت استمراراً لمدرسة هراة بكل عطاءاتها الرائدة، في حين نجد السجاد العثماني يمتاز بطابعه العام بالأشكال الهندسية ليمثل استمراراً لأسلوب السجاد السلجوقي الذي كان سائداً في الأناضول على شكل لوحات تجريبية في غاية الروعة والجمال³.

ثالثاً: الفنون الخزفية:

تعتبر الخزفيات من أهم الفنون التطبيقية الإسلامية التي احتلت مكانة عظيمة بين الصناعات منذ القدم، وعليه يمكن تقسيم الخزفيات الإسلامية إلى قسمين رئيسيين:

أ- الأواني الخزفية.

ب- البلاطات الخزفية (القاشاني).

¹ - أبو الحمد فرغلي: المرجع السابق ص 174-178.

² - سعاد ماهر محمد: المرجع السابق 195.

³ - عباس صباغ: العلاقات العثمانية الإيرانية-بيروت 1999 ص 303.

فضّل المسلمون الأواني الخزفية لجمال منظرها وسهولة تنظيفها، حيث يمكننا أن نعرّف الأواني الخزفية بأنها تلك الأواني المصنوعة من الفخار المزجج- أي المطلي بمادة الزجاج الشفاف¹.

وقد تطورت صناعة الخزف في إيران إبان الحكم التيموري، حيث استطاع الخزاف آنذاك أن يستنبط عدة أنواع منه، كالمينائي الذي تشتمل زخارفه على رسوم آدمية وحيوانية ونباتية تتشكل من سبعة ألوان تآثراً بالأساليب الصينية، أو كالخزف ذي البريق المعدني الذي كان شائعاً مع المينائي².

وفي عصر الدولة الصفوية استمرت صناعة الأواني الخزفية في ارتقائها على المسارين المحلي والمتأثر، وامتازت بزخارفها المتقنة وبلونها الأصفر التي كانت تصنع في أصفهان وكاشان وتبريز³.

ويمكن تقسيم الخزف الصفوي إلى مجموعتين:

-المجموعة الأولى: وهي ذات زخارف صفوية الأسلوب وتشبه ما

زينت به

المخطوطات والأنسجة والسجاجيد.

-المجموعة الثانية: التي جاءت متأثرة بالبورسلين الصيني، وقد برع الخزاف الصفوي في تقليد هذا النوع من الخزف حتى تعدّر على نقاد الفن التفريق بين المصنوع في إيران والمصنوع في الصين⁴.

وفي المقابل تدل الخزفيات العثمانية العائدة إلى فترة ما قبل القرن السادس عشر الميلادي على ضعف واضح من حيث الجودة والفن، لكنه في هذا القرن -وبعد أن اتسعت رقعة الدولة- تعددت الورش الخزفية في أزنك واستانبول ودمشق ورووس، لتوفر التربة السليكية التي تسمح بتزجيج الفخار تزجيجاً عالياً، ويجعل زخارفها مقبولة إلى حد ما⁵.

أما العامل الأساسي لازدهار الخزفيات العثمانية فيمكن القول إنه تأثر بأسلوبين:

-الأول: صيني يمتاز بزخارف ملونة باللون الأزرق على أرضية

بيضاء؛ تمتاز زخارفها برسوم هي عبارة عن تفريعات مزهرة أو مراوح نخيلية، أو بزخارف صينية تميزها زهرة اللوتس⁶.

1-محمد عبد العزيز مرزوق: المرجع السابق ص71.

2-زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص 206.

3-أبو الحمد فرغلي: المرجع السابق-ص90.

4-دافيد تاليوت رابيس: الفن الإسلامي، ترجمة منير صلاحى الأصبجي-دمشق 1977 ج2 ص 361.

5-روبير مانتران وآخرون: تاريخ الدولة العثمانية- ترجمة بشير السباعي-القااهرة 1993م ج2 ص 361.

6-نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص231.

-الثاني: شامي تميز بزخارف هي عبارة عن رسوم محفورة فيه، على درجة عالية من الرشاقة والرقّة، يغلب عليها رسم الطواويس بين الزهور والورود¹، ثم ما لبث الخزف العثماني الذي كان يُصنع في أزنك أن تميز بسمّة خاصة سادت على زخارفه، وهي الأشكال المزهرة كزهرة القرنفل وقرن الغزال والسوسن والخرشوف والعنب، بلون أزرق وهو السائد، بالإضافة إلى اللون الفيروزي والأخضر والأحمر الداكن مع خطوط سوداء لتحديد الزخارف، كما ابتكر الخزاف العثماني نوعاً جديداً امتاز بلونه الزبرجدي والأحمر، صنع من الطفل الأرمني، اقتصرت أسراره على الخزاف العثماني، وقد حاول الخزاف الصفوي تقليده إلا أنه فشل في ذلك². أما الخزف الهندي زمن المغول؛ فقد بدا متأثراً بالمدرستين الإيرانية والصينية دون أن يضيف شيئاً جديداً عليه.

ب- البلاطات الخزفية (القاشاني):

ينسب هذا الفن إلى مدينة قاشان الإيرانية، وكان الغرض منه تغطية جدران المباني وأرضياتها بهذا النوع الرائع والتميز، وقد استعملت هذه البلاطات بكثرة في العصر الصفوي، وعلى الخصوص حين ابتكر الخزاف الصفوي نوعاً جديداً منه أطلق عليه اسم "هفت رنكي" حيث تحتوي البلاطة فيه على سبعة ألوان على رأسها اللون الأصفر الذي يعتبر من خصائص القاشاني الصفوي، يرافقه على الأغلب اللون الأزرق السماوي والأزرق الفيروزي، والأخضر البني والأرجواني الفاتح مع تحديدات سوداء على أرضية بيضاء³.

وقد اشتهرت مدن عديدة بصناعاته كأصفهان وشيراز وأردبيل فضلاً عن قاشان، أما النماذج منها فهي كثيرة أبرزها ما زين به مسجد صفي الدين بأردبيل⁴.

أما صناعة البلاطات الخزفية في الدولة العثمانية، فقد بدأت في القرن الرابع عشر الميلادي في مدينة بورصة وتطورت في القرن الخامس عشر، حيث زينت بعض المباني العائدة لهذا القرن ببلاطات سداسية الشكل امتازت بلونها الأزرق والأبيض المتأثرة بزخارف الدولة التيمورية⁵.

وفي القرن السادس عشر الميلادي، طغت على البلاطات الخزفية العثمانية الروح الإيرانية المشبعة بالسماوات التي سادت في بداية العصر

¹ -كلوس كريزر: المرجع السابق، ص 352.

² -نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق ص 232.

³ - زكي محمد حسن: المرجع السابق، ص 213.

⁴ -م.س ديمانند: المرجع السابق ص 214.

⁵ -نعمت إسماعيل علام: المرجع السابق، ص 232.

الصفوي، وذلك بعد أن غزا السلطان سليم الأول تبريز ورحلّ قسماً من صناعات القاشاني إلى أزنك¹، الأمر الذي جعل هذه الصناعة تبلغ الذروة في مدة قصيرة نسبياً، وفي النص الثاني من هذا القرن ظهرت بلاطات في أزنك ونيقية من طراز جديد مزينة بزخارف نباتية لم تكن معروفة لدى الإيرانيين، أظهرت الخزاف العثماني على أنه أستاذ في هذه الصنعة، وذلك عندما جعل الزخارف تحت طلاء شفاف مستخدماً اللون الأزرق الزهري والأزرق الفيروزي والأخضر والأصفر والأحمر الزاهي الشبيه بلون البندورة، واللون الأخير هو الذي ميز بشدة القاشاني العثماني، الذي استمر إلى نهاية القرن السابع عشر الميلادي ثم أقل نجمه².

أما في الهند إبان حكم الأباطرة المغول، فلم يكن للزخرفة بالخزف دور جوهري، وما وجد فيها من بقايا فسيفساء الخزف أو التغطية بالبلاطات لا يمكن أن يقارن كمّاً وكيفاً بالآثار الخالدة التي خلفها الخزاف الإيراني في العصر الصفوي³.

وفي الختام نستنتج ما يلي:

1. كان المسلمون من أمهر أصحاب الحرف والصناعات إلى بدايات العصر الحديث، وأن منتجاتهم تفخر بها معظم متاحف العالم في الوقت الراهن.
2. كان إذا ما سادت صناعة وارتقت ولاققت استحساناً لدى الناس تنافس المسلمون على تقليدها وإضافة شيء جديد عليها.
3. إن هذه الفنون تظهر بوضوح وحدة الحس الجمالي لدى المسلمين، ومرد هذا كله يرجع إلى جملة أوامر دينهم الحنيف ونواهيهم. وأخيراً أمل أن أكون قد وقفت في إيضاح هذه القضية، والله من وراء القصد.

¹ - عبد الحسين نوائي وآخرون: المرجع السابق، ص 96.

² - م.س ديمانند: المرجع السابق ص 223.

³ - أحمد موسى: المرجع السابق، ص 158.