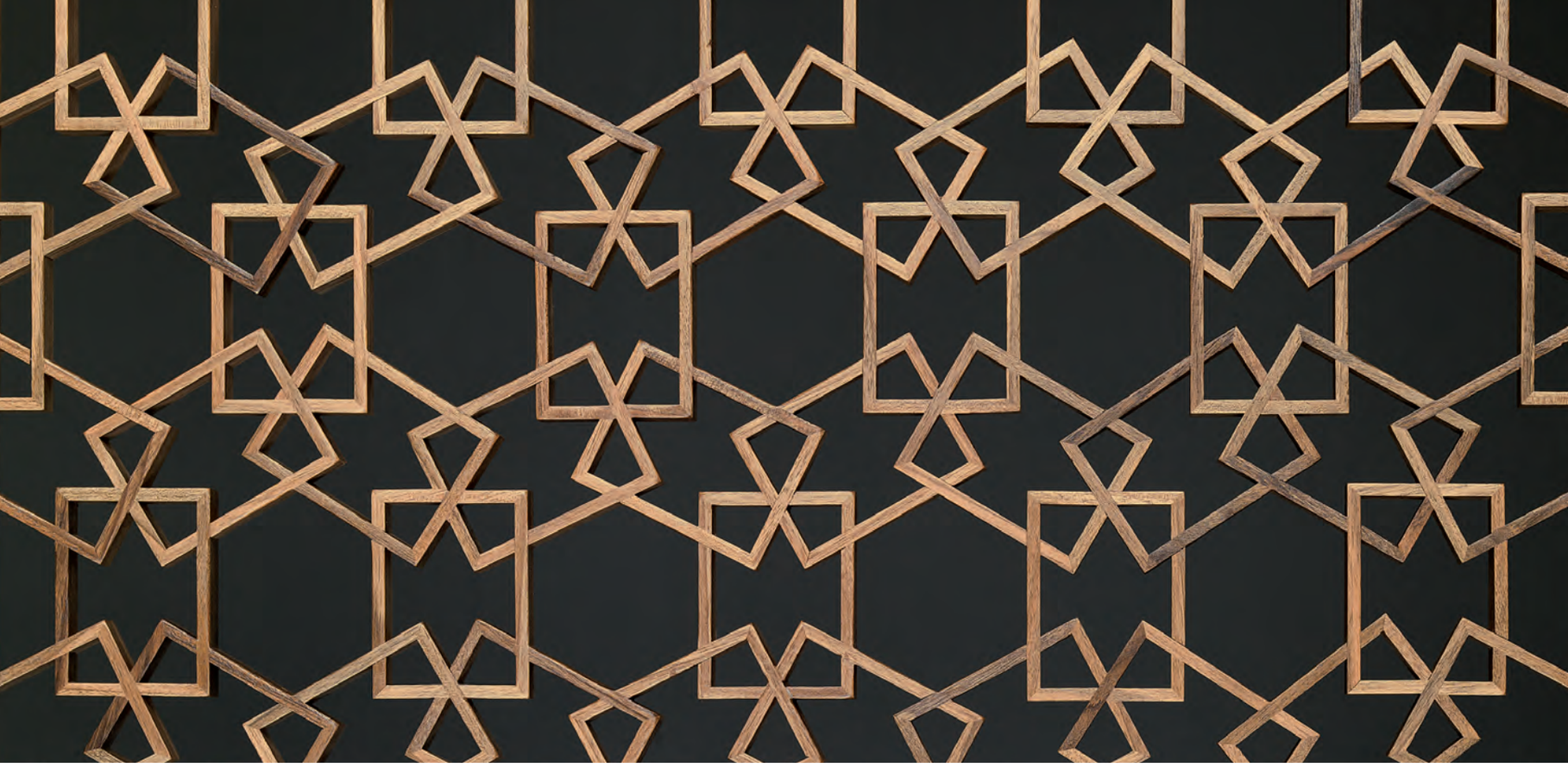
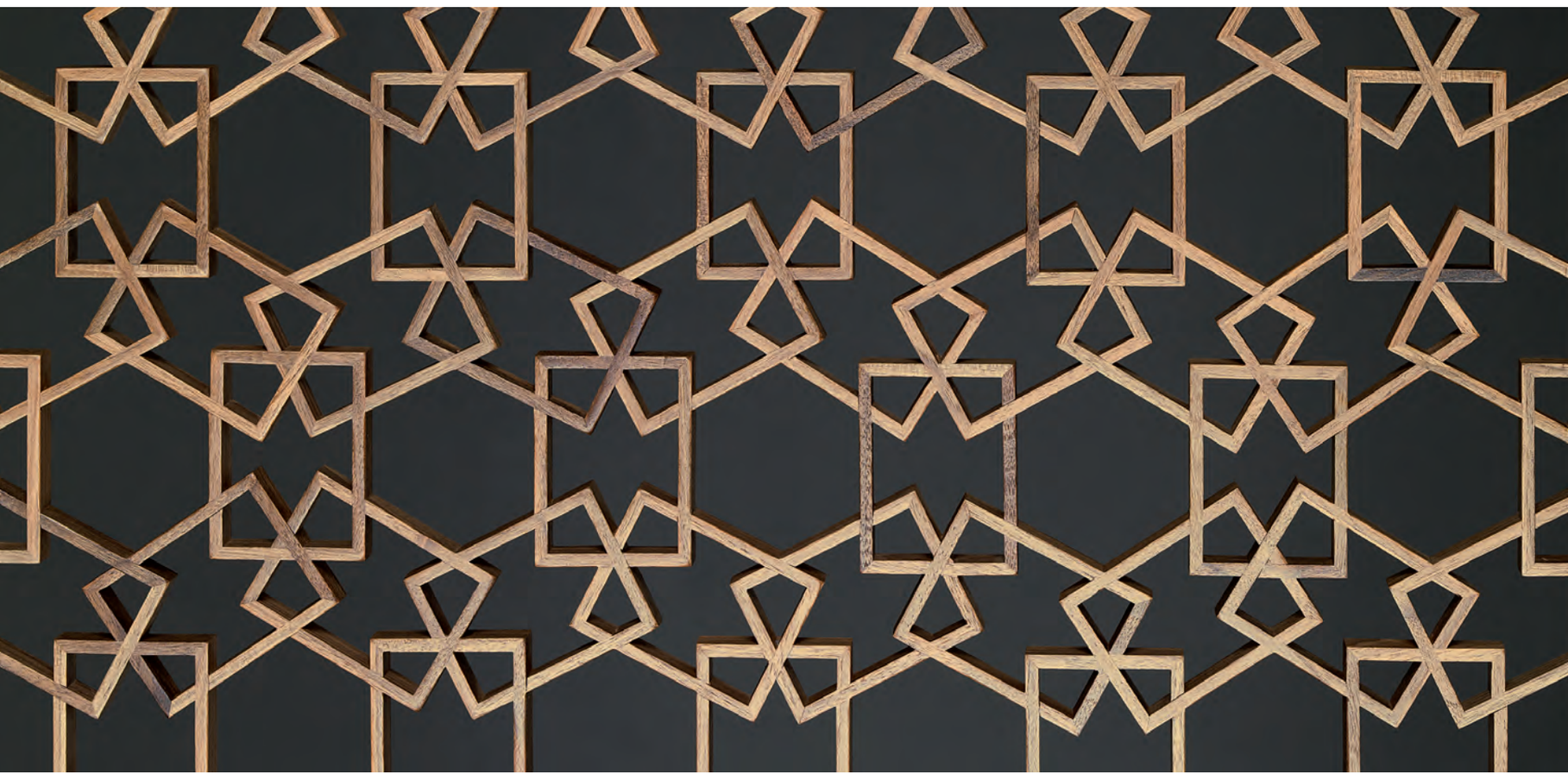


جبل الفيروز

الفن الأفغاني تراث واستمرارية



جبل الفيروز

الفن الأفغاني تراث واستمرارية

صاحب السمو الشيخ تميم بن حمد بن خليفة آل ثاني
ولي عهد دولة قطر

صاحب السمو الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني
أمير دولة قطر المفدَّى

جبل الفيروز: الفن الأفغاني تراث واستمرارية
متحف الفن الإسلامي، الدوحة، قطر
٢٠ مارس – ٢٢ يونيو ٢٠١٣

الطبعة الأولى عام ٢٠١٣
دار بلومزبري – مؤسسة قطر للنشر
مؤسسة قطر
فيلا ٣، المدينة التعليمية
ص. ب. ٥٨٢٥
الدوحة، قطر
www.bqfp.com.qa

حقوق النشر © هيئة متاحف قطر، ٢٠١٣
ص. ب. ٢٧٧
الدوحة، قطر
www.qma.com.qa

الحقوق الفكرية للمؤلفين محفوظة

الترقيم الدولي: ٩٧٨٩٩٩٢١٩٥٩٩٤

لا يجوز استخدام أو إعادة طباعة أي جزء من هذا الكتاب بأي طريقة بدون الحصول على الموافقة الخطية من الناشر باستثناء في حالة الاقتباسات المختصرة بالدراسات النقدية أو المراجعات.

تمت الطباعة في إيطاليا
طُبع هذا الكتاب على ورق مصنوع من مصادر متجددة

الكتالوج

تنسيق
آن رناهان وفرح رحيم إسماعيل

تحرير
عبد و. عيَّاد

ترجمة
سلام شغري
من الإنجليزية إلى العربية

تصميم الكتالوج
جيمي ويندر
إيان هيكتور
ناتاشا فارس

إنتاج الكتاب
مارينا أسينجو

الخرائط
ساندرا روزندال
جيمي ويندر
إيان هيكتور

هيئة متاحف قطر

سعادة الشيخة الميَّاسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني، رئيس مجلس الأمناء
سعادة الشيخ حسن بن محمد بن علي آل ثاني، نائب الرئيس
إدوارد دولمان، المدير التنفيذي، والرئيس التنفيذي بالإنابة

متحف الفن الإسلامي
عائشة الخاطر، مدير متحف الفن الإسلامي

صندوق جبل الفيروز
شوشانا كلارك ستيوارت، مدير إداري
ثوماس وايد، مدير قُطري
هدية وجگاني، مدير تطوير الأعمال (فنون جبل الفيروز)

فريق أمناء متحف الفن الإسلامي
لسلي مكلسن، رئيس قسم الأمناء وأمين المعرض
ويليام جرينوود، أمين المشغولات المعدنية ومساعد أمين المعرض
كوثر أهن، باحث مجوهرات ومساعد المعرض

فريق تصوير متحف الفن الإسلامي وحقوق الصور
مارك بيلترو، رئيس قسم الوسائط المتعددة:
MS.156, GL.147, SW.18, SW.33, WW.120, SW.128, SW.129, SW.134, MS.609, MW.437, PO.311, TMI.R3, TMI.W0, TMI.W3, TMI.W6 (صورة الغلاف), TMI.W9
والصور الشخصية ص. ١٦٤-١٧٥
سمر كسَّاب: كل الصور ما لم يُذكر غير ذلك
نيكولاس فيراندو: MW.64, MW.133, PO.93, MS.29, MS.348, MS.641
كريستيان سانشيز: TMI.C10, TMI.M0, TMI.W3
روبرت ولدن: TMI.J6
لويس لامرهوبر: MW.40
متحف الفن الإسلامي: JE.19

فريق ترميم متحف الفن الإسلامي
سوزان ريس، رئيس قسم الترميم بالإنابة
ستيفان ماساروفيك
أميلي كوفرات – ديفرنيه
يوهانا أولافسدوتر

فريق صالات عرض متحف الفن الإسلامي
ستيف باركلي، رئيس قسم الصالات
جوزيف انكيناريس

فريق سجلات متحف الفن الإسلامي
جوناثان ويلسن، رئيس قسم التسجيل
ماري أستريد مارتن
كريغ هيوي

جبل الفيروز

الفن الأفغاني تراث واستمرارية

لسلي كاترينا مكلسن
مارك بيلترو

المقالات بقلم كل من
د. لادن أكبرنيا، د. تاليا كنيدي، جالينا لاسيكوفا، ناصر منصوري، د. لسلي مكلسن،
وروري ستيوارت (رتبة الإمبراطورية البريطانية)

دار بلومزبري - مؤسسة قطر للنشر
BLOOMSBURY QATAR FOUNDATION PUBLISHING
مؤسسة قطر Qatar Foundation
QATAR MUSEUMS AUTHORITY
Qatar UK 2013
TURQUOISE MOUNTAIN FOUNDATION
متحف الفن الإسلامي
MUSEUM OF ISLAMIC ART
DOHA · QATAR

المحتويات

افتتاحيتان

سعادة الشيخة الميَّاسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني، رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر ١٠

عائشة الخاطر، مدير متحف الفن الإسلامي ١٢

تمهيد

صاحب السمو الملكي ولي عهد المملكة المتحدة أمير ويلز ١٤

الفصل الأول: مقدمة ١٩

جمعية جبل الفيروز الخيرية، بقلم روري ستيوارت ٢٢

معرض جبل الفيروز، بقلم لسلي كاترينا مكلسن ٢٦

الفصل الثاني: الغزنويون ٣١

مقدمة، بقلم لسلي كاترينا مكلسن ٣٣

الأعمال الفنية ٣٦

الفصل الثالث: التيموريون ٦٩

مقدمة، بقلم لادن أكبرنيا ٧١

الأعمال الفنية ٧٤

الفصل الرابع: المغول ٩٧

مقدمة، بقلم تاليا كنيدي ٩٩

الأعمال الفنية ١٠٢

الفصل الخامس: الصفويون ١٢٧

مقدمة، بقلم جالينا لاسيكوفا ١٢٩

الأعمال الفنية ١٣٢

الفصل السادس: الفنانون ١٥٩

ما أقصده بالتراث، بقلم ناصر منصوري ١٦١

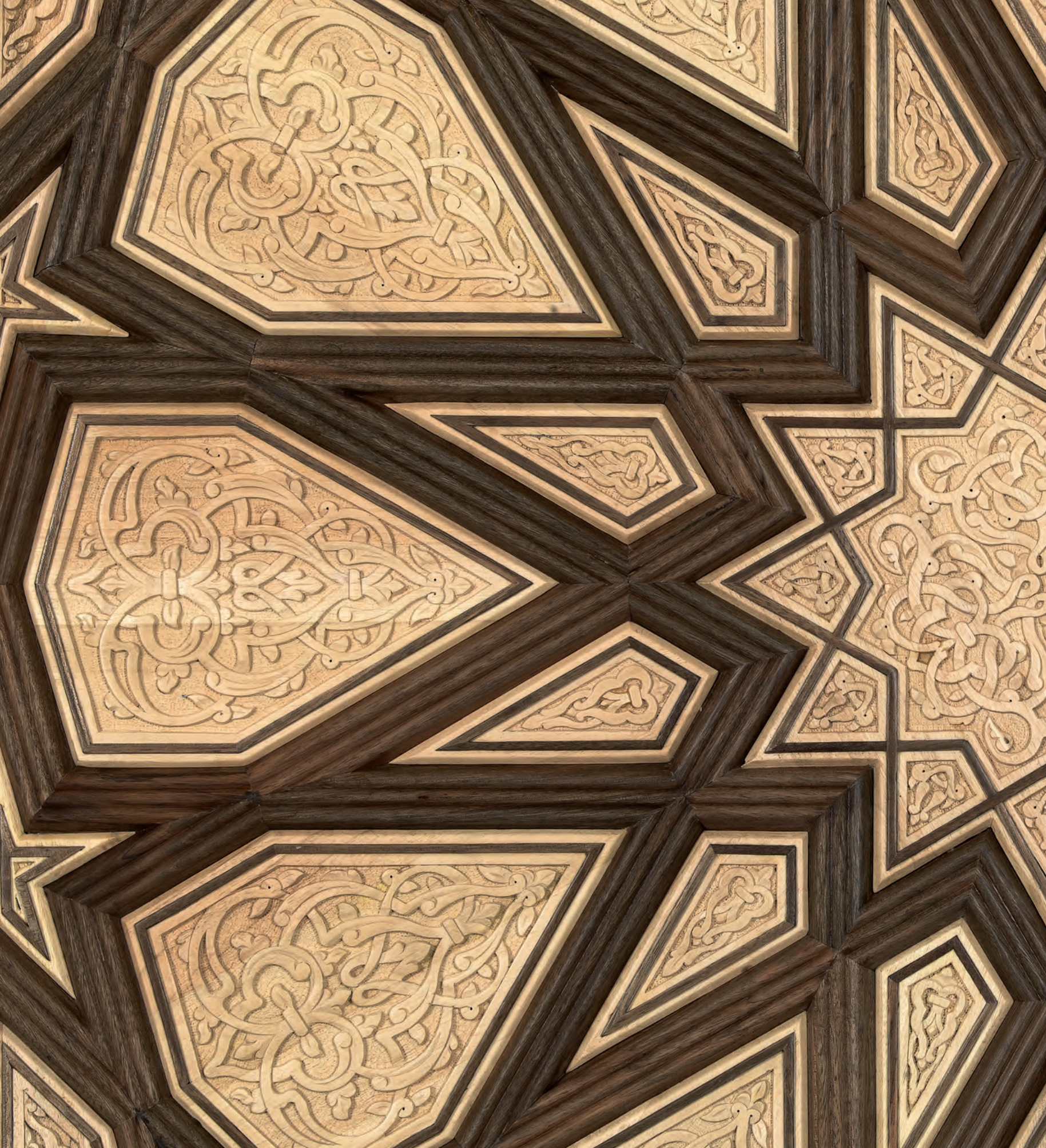
نبذة عن الفنانين ١٦٤

شكر وتقدير ١٧٧

مداخل الكتالوج: قائمة المساهمين ١٧٩

المراجع ١٨٢

فهرس ١٨٨



افتتاحية

سعادة الشيخة الميَّاسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني

رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر

لطالما شكلت الكنوز الثقافية الأفغانية جزءًا لا يتجزأ من تاريخ الفنون والعمارة الإسلامية، فمسجد «نو كنبد » (القباب التسع) الرائع قرب ولاية بلخ، والمخطوطات المزخرفة الرقيقة التي أبدعتها أنامل فناني هرات، وبذور الإمبراطورية المغولية التي غُرست في حدائق «بابر » في كابول؛ تشهد كلها على الأواصر التاريخية والثقافية والدينية الوثيقة التي ربطت أفغانستان بجيرانها.

ساعدنا الحظ برعاية عدد من الأعمال الفنية الجميلة التي تأثرت بشدة بالإمبراطوريات القديمة التي توالت على حكم أفغانستان، مثل الإمبراطورية الغزنوية والتيمورية والمغولية والصفوية، والتي لا تزال إلى يومنا هذا مصدر إلهام وتثقيف لكل من يطلع عليها، لا سيما زوار متحف الفن الإسلامي في الدوحة. إن رؤيتنا بالنسبة للمتحف هي أن يكون منبرًا تمتزج من خلاله المجتمعات المحلية بإيجابية مع تراثها الثقافي في الماضي والحاضر، ولدينا أمل كبير بأن ينجح معرض «جبل الفيروز: الفن الأفغاني تراث واستمرارية» في التعبير عن التزامنا بالتعليم، والاحتفاء بأصوات أشخاص يتشاركون المعرفة والمصادر على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم.

من خلال عملنا مع «أيادي الخير نحو آسيا » لمسنا، ومنذ مدة طويلة، الإنجازات الرائعة التي يقوم بها صندوق جبل الفيروز؛ فقد أعاد الصندوق الحياة إلى الناس وإلى بعض أحياء مدينة كابول من خلال شغف القيِّمين عليه والتزامهم بحماية التراث الثقافي الملموس وغير الملموس لأفغانستان. هذا وقد خلقت دعوةُ طلاب جبل الفيروز للمشاركة في هذا المعرض ومعاينة مجموعة روائع متحف الفن الإسلامي عن كثب والاستلهام منها، نوعًا من الحوار البنَّاء بين الماضي والحاضر، ونتج عن هذه الدعوة إبداع قطع فنية مذهلة عكست أسمى مراتب الحِرفية والإبداع، وأشارت بالبنان إلى القطع التاريخية العريقة التي استمدت منها الإلهام.

نحن ممتنون لطلاب وأساتذة معهد جبل الفيروز في كابول، القائم برعاية صاحب السمو الملكي الأمير تشارلز أمير ويلز ولي عهد المملكة المتحدة، وسعادة السيد حامد كرزاي رئيس جمهورية أفغانستان الإسلامية، لتكريس وقتهم وجهدهم لهذا المشروع. لقد أطلق شغفهم وموهبتهم العنان للإلهام وأبرز وجهًا مغايرًا لأفغانستان لا يشبه الوجه الذي يظهر عادة في وسائل الإعلام، وجهٌ يبشِّر بمستقبل واعد للشعب الأفغاني وللدولة الأفغانية.

يسعدنا ويشرفنا أن نقدم لجمهورنا العربي العريض هذا المعرض الفريد.

افتتاحية مدير المتحف

عائشة الخاطر

مدير متحف الفن الإسلامي

وجدت قبل سنتين رسالة ضمن المجموعة الكبيرة من المراسلات الإلكترونية التي أتسلمها. وكانت الرسالة تلك من د. لسلي كاترينا مكلسن، أمينة معرض في متحف الفن الإسلامي، والغاية منها طرح فكرة جديدة لمعرض. بدأتُ بقراءة الموجز الذي أرفقته، وسرعان ما جذبني المشروع وتحمست، لا سيما حين اطلعت على إنجازات صندوق مؤسسة جبل الفيروز التي تأخذ وسط مدينة كابول مقرًّا لها، حيث لا تزال الحِرف الإسلامية التقليدية تُمارس فيها وتنتقل من جيل إلى جيل. سحرتني الفكرة وأسرت خيالي في الحال.

ومع متابعة القراءة أصبحت القصة أكثر شاعرية، فمعرض من هذا النوع يعني انخراط متحف الفن الإسلامي في الدوحة بالعمل مع الأساتذة الأفغان وطلابهم من معهد جبل الفيروز (وهو مدرسة قام الصندوق بإنشائها)، ويعني أيضًا استخدام قطع المتحف كحافز للإبداع ولاستلهام أعمال جديدة يصنعها فنانون معاصرون من أفغانستان. طرحت الفكرة على فريق عمل المتحف، فوجدت تجاوبًا رائعًا لديهم، وأثارت رد فعل سريع تمثَّل بعصف ذهني ونقاش حماسي أوَّلي تمخض عن بعض الأفكار حول طريقة التعاون مع الطلاب، بدءًا من الورش وقائمة القطع وصولاً إلى عناصر القصة والتصميم. كل تلك الأفكار لمعت وتكاثفت في الحال. من اللحظة الأولى أدركت أن هذا المعرض يتوافق تمامًا مع توجهات المتحف التي تعتبر الماضي ركيزة للانطلاق نحو المستقبل، فقِطع المتحف بنظرنا ليست مجرد تحف ساكنة تقبع خلف الواجهات الزجاجية، بل هي وسائل للإلهام والتثقيف ولاطلاع الناس على تنوع الفن الإسلامي والتشابك الذي يربط بين أنواع الفن الإسلامي. أما في معرضنا هذا فالقطع ستكون وسيلة لبعث الفن الأفغاني من جديد.

يأخذكم الكتالوج والمعرض في رحلة عبر الزمن، تلتقون فيها بثقافات عديدة وأشخاص حقيقيين. إن استمرار طلاب معهد جبل الفيروز بإحياء عدد من الفنون والحِرف الإسلامية التقليدية يبدو واضحًا ومؤثرًا وأصيلاً، خصوصًا أن هؤلاء الطلاب أو معظمهم لم يغادروا كابول من قبل، حتى إنهم لم يحظوا بفرصة مشاهدة القطع الفنية الأفغانية العريقة التي تشكل جزءًا من تراثهم. أخذت القصة تتكامل هنا في متحف الفن الإسلامي، حيث تظهر أعمال الطلاب إلى جانب طائفة من أروع قطع مجموعة المتحف التي تنتمي إلى أربع حقب تاريخية متعلقة بسلالات حاكمة مختلفة. من خلال الورش والعروض والمحاضرات المكثفة في المتحف قام الطلاب برحلة من الاكتشافات تكللت بإنتاج أعمال جميلة تمثل الحوار الدائر بين الماضي والحاضر.

يهدف متحف الفن الإسلامي في الدوحة من خلال مشاريع كهذا المشروع أن يضيء شعلة الإبداع والفكر لدى الناس من بقاع الأرض كافة. لقد استمدت أجيال من البشر إلهامها من فنون العالم الإسلامي القديم، وها هو الحوار يستمر اليوم من خلال إخلاص العاملين في معرض «جبل الفيروز: الفن الأفغاني تراث واستمرارية» وشغفهم.

وهنا لديَّ الفرصة لأشكر الطلاب والأساتذة على عملهم الدؤوب وإخلاصهم وأثني على هذه الجهود، وأشكر كذلك إدارة صندوق جبل الفيروز خصوصًا وأذكر على وجه الخصوص: «ريتشارد كيث» و«شوشانا كلارك» و«هديه وجگا نى» و«ثوماس وايد». كما أتوجه بالشكر إلى فريق عمل متحف الفن الإسلامي لإيمانهم بكل معارض ومشاريع المتحف. أشكر الدكتورة لسلي كاترينا مكلسن، أمينة المعرض التي فتحت أعيننا على هذا المشروع وأشرفت عليه منذ البداية جزيل الشكر. أتمنى أن يكون هذا الكتالوج مصدر سعادة وتفاؤل للقراء وأن يجدد إيمانهم بقوة الفن وكعامل يؤدي إلى التغيير. لا يزال الحوار الذي أطلقه المشروع في بداياته، وأتمنى أن تواكبونا في رحلة الترقب هذه، وآمل أن تشاركونا تطلعاتنا للمستقبل.

تمهيد

صاحب السمو الملكي ولي عهد المملكة المتحدة أمير ويلز

CLARENCE HOUSE

في عام 2005 دار نقاش بيني وبين الرئيس حامد كرزاي حول الأهمية الكبيرة للتراث الثقافي الأفغاني، وتأثيره في الشعور الوطني وتنمية البلد المرتقب. وقد تمخّض النقاش عن إطلاق مبادرة مؤسسة ((جبل الفيروز)) التي تعهدنا أنا والرئيس كرزاي برعايتها، والتي وضعت نصب أعينها إحياء مدينة كابول القديمة وإنعاش الفنون والعمارة الأفغانية التقليدية.

وها قد مرّت ثمان سنوات على إعلان المبادرة، ولا شيء يثلج الصدر أكثر من سماع خبر الدعوة التي تلقاها الحرفيين الأفغان من رجال ونساء العاملين في ((جبل الفيروز)) لإقامة معرض للفنون الأفغانية التراثية، ولعرض أعمالهم إلى جانب أهم كنوز الإرث الإسلامي.

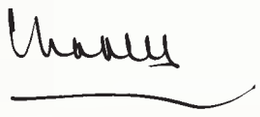
هذا المعرض ما هو إلا تتويج للإنجازات التي قدّمها ((جبل الفيروز)) خلال هذه الفترة القصيرة التي تلت تأسيسه، وهو برهان ساطع على نجاحه، كما أنه يدل بشكل غير مباشر على طاقة مدير المشروع روري ستيوارت الهائلة واصراره والشخصية المثابرة التي يتمتع بها. دأبتُ على متابعة المشروع منذ بداياته المتواضعة ورأيته وهو ينمو ويعلو بطريقة لم أتصورها. خمسة وستون بناءً من أبنية مدينة كابول القديمة تم ترميمها، وشيّد المشروع مدرسة، كما أنشأ عيادة تقدّم فيها الخدمات الصحية للمجتمع، واحتضنت المنطقة أوّل مدرسة مهنية دولية معتمدة تمثلت بمعهد الفنون والعمارة الأفغانية.

((جبل الفيروز)) من التجارب المُرضية جداً في حياتي لأنه يلخص ويتناغم مثمر فلسفة ومنهجية المؤسسات العديدة التي عُنيت بإنشائها والمساهمة فيها على مدى العقود الثلاثة الماضية. فمن أهم أولويات مؤسسة ((الصندوق الأميري)) (The Prince's Trust) التركيز على مشاكل بطالة الشباب والاهتمام بالتدريب المهني. أمّا ((المدرسة الأميرية للفنون التراثية)) فقوامها اعتبار الفنون التراثية فنوناً حيّة لا مجرد قطع فنية تاريخية راكدة. ومن أجل دراسة هذه الفنون لا بد من الانخراط في عملية تجدّد دائمة بدلاً من الإعادة والتكرار. من ناحية أخرى استطعت أن ألمس، سواء في لندن أو كابول، قدرة هذه الفنون على تعزيز الثقة بالنفس والشعور بالانتماء الوطني. وتُعنى((المؤسسة الأميرية لبناء المجتمعات)) بالتركيز على مبادئ التخطيط والعمارة المدنية التقليدية، وتكرّس جهودها لخدمة السكان المحليين في شتى البلدان واضعة متطلباتهم في أعلى سلم الأولويات التخطيطية، مع تأكيدها على أهمية المجتمع الأهلي واستدامته.

لقد كان من مصادر فخري واعتزازي رؤية هذه المنهجيات المشتركة تؤتي ثمارها خلال زيارتي الأخيرة إلى ((مؤسسة جبل الفيروز)) في عام 2010. فقد بُهرت بمهارة وتفاني طلاب المعهد الشباب، وأسعدتني رؤيتهم وهم يحافظون على أهداف المشروع وتطلعاته بعد التخرّج، على اختلاف الحرف التي تخيّروا العمل بها. كما بهرني أيضاً اصرارهم على استمرارية المشروع بدءاً من التركيز على إيجاد أسواق مستديمة للمنتجات اليدوية الأفغانية وصولاً إلى تأمين شراء النجارين والنقاشين الأخشاب من المصادر المستديمة. لذا وفيما كنت ألقي نظرة على مدينة كابول القديمة التي كانت في الماضي القريب مهدّدة بالدمار، أدهشني التحوّل الكبير الذي طرأ على حياة الناس هناك. فالشوارع التي كانت ترزح تحت ثمانية أقدام من القمامة نُظفت ورُصفت وزُودت بأنظمة الصرف الصحي وإمدادات المياه. كما دُعّمت هذه التحسينات في البنية التحتية بمرافق أهلية جديدة، فغُرست الأشجار في الساحات العامة، وأُنشئ ملعب رياضي لأطفال المنطقة، وبُنيت عيادة مجهّزة بمعدّات الموجات فوق الصوتية حديثة ((الترا ساوند)) بإدارة طبيبة إمرأة، ناهيك عن المدرسة الحكومية الجديدة التي تعجُّ بأطفال أصحاء سعداء ببذاتهم المدرسية الأنيقة.

شكلت أفغانستان على مدى آلاف السنين ملتقى للأفكار والبضائع والأشخاص المتحدّرين من خلفيات وثقافات وأديان متنوعة. أمّا حرفها اليدوية التقليدية فما هي إلا مثال حيّ على الاستمرارية والتواصل بين أفغانستان وباقي أنحاء العالم، ذاك التواصل الذي يتجاوز القارات والدول. لهذا السبب أرى أن يحرص هذا المعرض على تسليط الضوء على الأواصر الفنية التي تربط أفغانستان بالعالم الإسلامي الواسع.

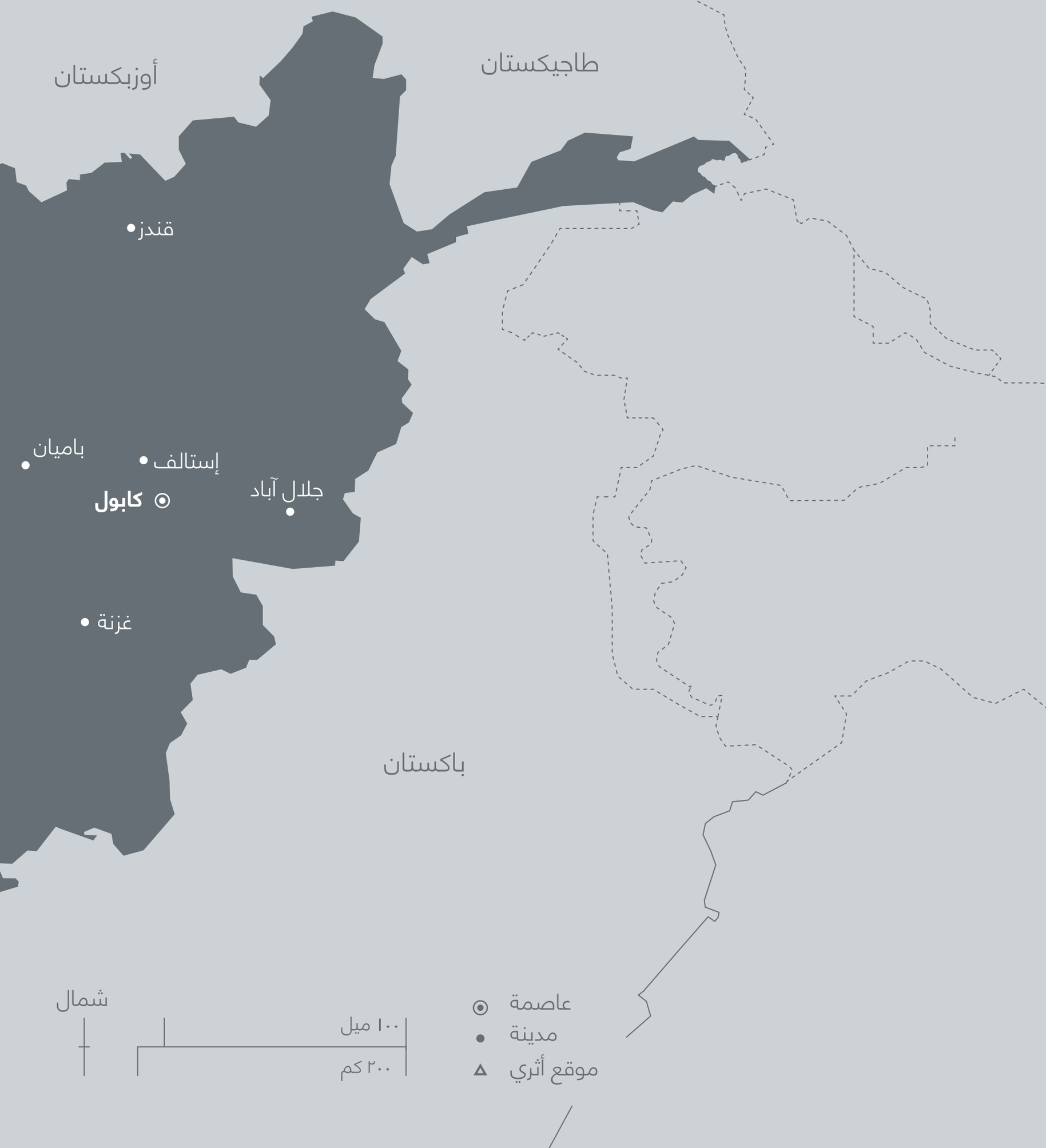
ونذكر أيضاً أن هذا المعرض ما هو إلا دليل دامغ على الترابط الفعلي بين المؤسسات والفنانين في كل من قطر والمملكة المتحدة وأفغانستان. يسرّني على وجه الخصوص أن يُقام معرض من هذا النوع في عام 2013 وهو العام الذي اختير ليكون ((عام الثقافة القطري – البريطاني)). أعتقد أنه لا أدلّ على عمق الصداقة والتعاون بين بلدينا من هذا المعرض الذي أرجو أن يكون نموذجاً يُحتذى وباعثاً يستنهض الهمم في المستقبل.



صاحب السمو الملكي أمير ويلز

الفصل الأول

مقدمة


أوزبكستان
طاجيكستان
قندز
باميان
إستالف
كابول
جلال آباد
غزنة
باكستان
شمال
١٠٠ ميل
٢٠٠ كم
عاصمة
مدينة
موقع أثري

تركمانستان
بلخ
مزار شريف
جام
هرات
جشت شريف
أفغانستان
إيران
لاشكاري بازار
قندهار

جمعية جبل الفيروز الخيرية

بقلم رووري ستيوارت

بدأت القصة من قطعة خشب منحوتة، كان ذلك عام ٢٠٠٥، وكنت حينها أتجول في «البلدة القديمة» في مدينة كابول. كان الطين يغطي حذائي، كما كان هناك طين يذوب ويسيل من الجدران الطينية للأزقة الطينية الضيقة. وقف رجل بالقرب من كومة قمامة بطول ستة أقدام منسوجة بالمطاط القديم ومتوَّجة بقشور البصل الطازجة. وقف، وارتدى معطفًا رثًّا كبيرًا وقبعة صوفية ملفوفة بكيس من البلاستيك. وفي مدخل بيته المحجوب عن الخارج بخرقة قماش بالية بدت عنزتان تدفعان عجلة مهترئة. أشار بيده إلى ستائر نوافذ بيته، التي كانت رمادية كغيرها من الأشياء في تلك الأمسية الشتائية الباردة. كانت بعض الستائر قد أزيلت، وربما قد استخدمت حطبًا للتدفئة إبان حرب أفغانستان الأهلية. لم أرَ في حياتي شيئًا كهذا، كانت النوافذ تمتد على طول جدار الجزء الداخلي من باحة المنزل، وكان كل ساتر منها يختلف عن الآخر: لوحات من خشب الأرز المحفورة بأشكال اللوتس والتوليب، نثرات من الخشب مركبة من دون استخدام المسامير أو الصمغ في أشكال ثمانية متشابكة. وفي الخلف وعلى الجدران شبه المتهاوية استطعت أن أرى تحت الأقواس المغولية القوية ركنًا من الجص الدقيق المتقن. حسبت أني أدخل حيًّا عشوائيًّا إلا أنني اكتشفت قصرًا.

كانت هذه منطقة مراد خان، حي «القزلباش» (الرؤوس الحمر) الذين شكَّلوا منذ القرن الثامن عشر باطنة ملك أفغانستان الداخلية. هنا على الضفة الشمالية للنهر ومن هذا المكان المطل على قمم يزيد ارتفاعها على ستة آلاف قدم ربضتْ منارة من منارات الحضارة. في الماضي كانت البساتين الخضراء تحيط بالمنطقة، وكان هناك سوق اشتهرت في أرجاء آسيا كلها بفاكهتها وجيادها، وباللغات الكثيرة التي كانت تُتداول فيها والمجموعات العرقية المتنوعة التي تقصدها. في القرن السادس عشر الميلادي هتف السلطان المغولي «بابر» قائلاً: «في الربيع وحين تتفتح الزهور لا توجد مدينة على الأرض أجمل من كابول». وفي أواسط القرن التاسع عشر ومن على فوق ضاحية مراد خان كتب الرحَّالة الأسكتلندي السير ألكسندر بيرنز (١٨٠٥ – ١٨٤١) ببهجة عن الطقس والحدائق والشوارع والأطعمة الموجودة فيها. كانت الحِرف اليدوية في السوق تشمل المشغولات النسيجية والسجاد شمالاً، واللوحات الخطية والرسوم المنمنمة في هرات غربًا، والنقش والمجوهرات والخزف في شرق أفغانستان، التي كانت كلها تلقى كثيرًا من التقدير في أرجاء آسيا كافة. وفي قلب المدينة النابض انتشرت الساحات وستائر خشب الأرز الرقيقة والأعمال الجصّية التي ميزت صناعة وعمارة كابول.

لكن لم تصُب أحداث التاريخ في صالح مدينة كابول؛ ففي عام ١٨٤٢ فجَّر البريطانيون السوق المركزية بالديناميت انتقامًا لهزيمتهم في الحرب الإنجليزية - الأفغانية الأولى، وفي عام ١٨٨٠ فككوا القصور وجردوها من محتوياتها انتقامًا من بداية الحرب الإنجليزية – الأفغانية الثانية، وفي ستينيات القرن العشرين هُدمت مناطق أخرى من ضاحية مراد خان لإنشاء طريق سريع وتعمير مكاتب حكومية، وفي السبعينيات وضع معماريون من ألمانيا الشرقية خطة لهدم الأبنية المتبقية وتسطيح المنطقة لبناء عمارات على شاكلة كتل إسمنتية على الطراز السوفييتي. وضع الغزو السوفييتي حدًّا لهذه الخطط قبل تنفيذها، فوجدت ضاحية مراد خان نفسها على خطوط تماس الحرب الأهلية. اخترقت الصواريخ الأبنية، وقُتلت العائلات في الساحة المركزية، وهجر السكان البيوت، ونهب المسلحون ما تبقى.

وفيما كنت أشق طريقي بين الأزقة الضيقة في تجوال أشبه بالدخول في المناجم وفوق أكوام القمامة، مررت بأكثر من ستين مبنى ذي حوشٍ داخلي، إضافةً إلى صف من الورش المنتشرة في الشوارع، ورأيت بازارًا صغيرًا تباع فيه الفضة يلاصق مقام مراد خان. في الغرف الصغيرة المظلمة في إستالف جثم الخزَّافون فوق عجلاتهم محافظين على تقليد طال مئات السنين في صنع الفخار، ومستخدمين مهاراتهم في صناعة الخزف وتلوينه يدويًّا. معظم الحرفيين في إستالف كانوا كبارًا في السن، ومن المعلوم أن عملية التزجيج تستهلك نسبًا عالية من الرصاص، ما يجعله هشًّا جدًّا وغير قابل للنقل والتصدير. الأستاذ عبد الهادي رجل في السادسة والسبعين، وهو من الجيل الأخير الذي عمل في مجال النجارة الأفغانية التقليدية، لكنه توقف عن هذا العمل وانتقل لبيع الفاكهة في السوق منذ أكثر من اثني عشر عامًا. لم يكن هناك أحد يرغب في تعلم الصنعة منه، وأبنية الضاحية كانت مبنية من الطين ومتداعية، لا يأبه لصيانتها أحد. ناهيك عن القصف الذي أصابها، والتآكل الناجم عن التعرُّض الطويل للثلوج والأمطار على مر السنين. كانت البيوت تنهار بمعدل بيت واحد في الشهر، وضاحية مراد خان التي كانت في الماضي مصدر فخر كابول تحوَّلت لتصبح مكبَّ نفايات المدينة الآخذة في الاتساع. لم يكن في الضاحية مياه جارية أو كهرباء أو مصارف صحيَّة، وكان طفل من أصل خمسة يموت قبل أن يبلغ الخامسة من العمر، أما متوسط العمر المتوقع للبالغين فلا يزيد عن سبعة وثلاثين.

لذا قام صاحب السمو الملكي الأمير تشارلز أمير ويلز ولي عهد المملكة المتحدة بمساندة من الرئيس الأفغاني حامد كرزاي بتأسيس مؤسسة جبل الفيروز لإنقاذ ضاحية مراد خان وتحسين حياة سكانها وتدريب جيل جديد من الحرفيين الأفغان. هذا وقد طلب مني صاحب السمو الملكي أن يكون مقر المؤسسة في كابول. بدأت المشروع في حانوت خيَّاطة كانت عبارة عن غرفة مطلة على الشارع، وكانت فارغة من الأثاث ما عدا سجادة بخارية ذات لون برتقالي حائل، وترموس من الشاي الصيني. قمت بتوظيف أربعة أشخاص: بائع سجاد بات يعرف فيما بعد بـ«المدير اللوجستي»، وأخوه، ومهندس

TMI.W0 ناصر منصوري والورشة*

زوج من الأبواب الخشبية المحفورة / ٢٠١٢ / خشب جوز / ط: ٣٠٠ سم، ع: ١٠٠ سم

بشتوني، وعامل راديو مزاري. لم يكن أي من هؤلاء قد شغل وظيفة مهمة في مؤسسة دولية من قبل، حتى إن بعضهم لم يكن قد أنهى دراسته الثانوية ولم يكونوا يتكلمون الإنجليزية بطلاقة (بالرغم من أن إنجليزيتهم كانت أفضل من قدراتي في اللغة الدارية، أي لهجة أفغانستان في الفارسية). لا يزال ثلاثة من هؤلاء الأربعة يعملون في مؤسسة جبل الفيروز.

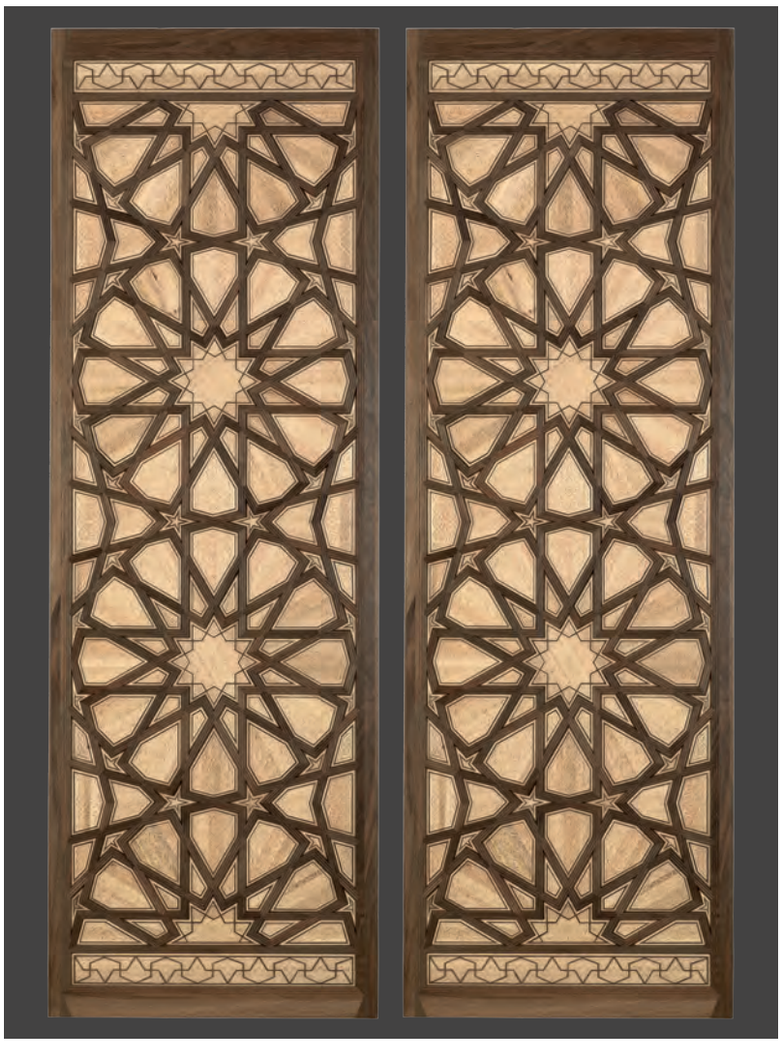
محافظ كابول الذي شارك برسم مخطط ألمانيا الشرقية قبل عدة عقود، كان عاقد العزم على تهديم المنطقة وتسطيحها. شملت الخطة استبدال الساحات المزخرفة والأزقة الأثرية بالكتل الإسمنتية، وكذلك هَدْم الحمام الذي يعود إلى القرن الثامن عشر مع سكانه من الجن واستبداله بدوار، على أن يمر في وسطه طريق سريع ذو أربع حارات. وكان على الخبَّازين وباعة الأدوية الشعبية وصانعي الدلاء المطاطية مغادرةُ المكان، كما كان مقررًا اختفاء أربعة مقامات، من بين الخمسة الموجودة، بما تؤويها هذه المقامات من دراويش وعرَّافين. وكان على المجتمع القزلباشي الذي استوطن هذه الساحات الأثرية منذ أكثر من مائتي عام أن يشاهد منازله وهي تُدك وتُجرف وأن ينتقل للعيش في كتل إسمنتية مبنية على أطراف المدينة.

لكن المجتمع المحلي لضاحية مراد خان أنقذ الوضع، فقد قرر السكان بقيادة زعيمهم بهلوان عزيز، وهو مصارع سابق ذو شهرة، ألا يسمحوا للبلدية بالاستمرار في مخططها. كاد عزيز ألا يغادر كابول طيلة ستين سنة، وهو لم يبرحها إلا فيما ندر، ولم يكن قد شاهد عروضًا مستخدِمة «الباور بوينت» من قبل، لكنه وآخرين من بيئته كانوا فخورين بضاحيتهم وأبنيتها وحرفها اليدوية. لذا وفي صيف عام ٢٠٠٦ قدَّم لنا خمسون من أكثر سكان مراد خان وجاهة عريضة رسمية طلبوا فيها تعاوُن مؤسسة جبل الفيروز. وحين حاولت البلدية منعنا من إزالة القمامة تجمهر أكثر من أربعين شخصًا تقدَّم واحد منهم قائلاً: «لماذا تمنعون هؤلاء الرجال من القيام بعملهم؟ أنا أذكر آخر مرة أتيتم فيها لجمع القمامة، كنت حينها في العاشرة من عمري وكان ذلك عام ١٩٤٧».

تراجعت البلدية عن موقفها، فقمنا بتوظيف كل الرجال العاطلين عن العمل في المنطقة، وبدأنا بإزالة القمامة يدويًّا. كان الرجال يعملون وهم شبه مطمورين في الأرض ملوِّحين بمعاولهم في وجه الأقمشة القذرة وقشور البرتقال. تفجَّرت حولهم علب عصير الفواكه البلاستيكية مطلِقة سحبًا من الغبار، وتهاوت بعض الجدران القديمة في أثناء الحفر، وكان علينا الإبقاء على التلال النائية التي كانت تسند الجزء الخلفي للبازار. في السنوات التالية تمكنَّا من إزالة ٢٥,٠٠٠ شاحنة محمَّلة بالقمامة.

كنا محظوظين جدًّا برعاية أمير ويلز لنا، فقد كان صبورًا للغاية وساعدنا بتقديم الأفكار والدعم المادي الذي كان يحصل عليه من المبادرات التي يترأسها في أنحاء العالم كافة، من ضمنها برنامجه لتحديث المناطق العشوائية في العاصمة الجامايكية كينجستون، وبرامج القضاء على البطالة في بريطانيا. لقد ساهم صاحب السمو الملكي تقديره العالي للهندسة المعمارية والتخطيط المدني التقليديين، واستيعابه للفنون المقدسة وخبراته في إنشاء مصالح تجارية بين تجمعات الفقراء. كما شجَّع المحسنين من أنحاء العالم كافة على المساهمة في المشروع، من يوسف جميل في دبي إلى وفيق سعيد في لندن و«دايان كريستنسن» في كاليفورنيا الذين كانوا في غاية الكرم وأجزلوا العطاء لهذا المشروع. كما أصرَّ سُموه على إيفاء الحكومة الأفغانية وُعودها لنا، وافتتح المعارض التي أقمناها في كلٍّ من البحرين ولندن وعلى مسؤوليته الشخصية، وسافر إلى كابول لزيارة المشروع ورؤيته بالعين المجردة، بمخاطرة كبيرة من نفسه.

ومع تقدم أعمال التنظيف اكتشفنا أن شوارع مراد خان الأصلية كانت مطمورة تحت ست أقدام من القمامة المتراكمة، والمنازل التي كان يستحيل الوصول إليها من دون تسلُّق جبال القاذورات أصبح من الممكن دخولها الآن من أبوابها الخشبية التي بدأت تظهر للعيان مرصَّعة بالنجوم المعدنية والأرابيسك النباتي. والأبنية التي استخدمت كدكاكين للحلوى في زمن طالبان تحولت لتصبح منازل مدنية كبيرة ذات باحات داخلية زاخرة بالأعمال الجصيَّة الزخرفية. والباحة المفتوحة للسماء المهجورة التي كان يرعى فيها الماعز وتُصنع فيها الأحذية المطاطية من الإطارات المستخدمة، كانت في الواقع سرايا، حيث كان التجار يقصدونها في الماضي حاملين بضائعهم من الهند وبخارى وبلاد فارس. أما أهم الاكتشافات فكان بيت جدِّ بهلوان عزيز، الذي كان تاجرًا أبتر الساق يؤجر العربات الخشبية للباعة المتجولين. كانت الأعمدة المحيطة بساحة البيت كلها منحوتة من قطعة واحدة من خشب الأرز ومثبتة على قاعدة لها شكل الزنبقة. بينما حُفرت على الجوانب أوراق كرمة



وتصاميم شوكية وزهور. وتبين أن إحدى الأبنية المهجورة الأخرى كانت من بين أقدم المدارس في كابول (وهي مكتب الخوانين)، امتدت صفوفها الدراسية في الطابق العلوي فوق ساحة المدرسة الظليلة، وقد تم الاعتراف بهذه الأبنية من قبل صندوق الأوابد العالمي التي وضعتها ضمن أهم مائة موقع أثري معرَّضة للخطر في العالم.

وبعد أن رأى هذا العالَم المفقود النور بدأنا نوظف أساتذة حِرف وطلابًا في مدرستنا الجديدة. كان هناك الأستاذ عبد الهادي، وناصر وهو نقَّاش خشب شاب كان لاجئًا من إيران، والأستاذ تميم صاحب زاده فنان زخرفة وتزويق حافَظ على التقليد الفني الذي اشتهر به فنان البلاط «بهزاد» في القرن السادس عشر؛ ألا وهو رسم المنمنمات الذي جعل من هرات حينذاك واحدة من أهم المراكز الفنية في العالم الإسلامي. هوجم الأستاذ تميم وضُرب من قِبل طالبان لنقله لوحات داخل كابول، وأُجبر على العمل دهانًا للجدران الإسمنتية، وهو الذي كان يرسم المنمنمات بفرشاة من وبر الخيل. الثلاثة لا يزالون يعملون معنا.

ولتلبية الطلب المتزايد، الذي ترافق أحيانًا بانقطاع التمويل، استخدمنا حوالي مائة متطوع من أنحاء العالم، وتألفت هذه المجموعة السريالية من نجارين بولونيين ومعماريين إيرانيين وباحثين أميركيين، وخزَّافين دانماركيين ومصممي جرافيك فرنسيين وأفغان عائدين من الخارج؛ كل هؤلاء أتوا ليعيشوا معنا. فتشاركنا الغرف وأكلنا على مائدة واحدة، ساهم كلٌّ بالمشروع بمواهبه وأفكاره: أحدهم – وهو معماري أرضي – بنى مدارس نموذجية وقناطر ومراحيض جافة من الطين، وركَّز آخر على المجوهرات، وقام آخر بإنشاء مركز للحِرف ومتحف في قرية إستالف الرابضة في أعالي جبال الهند. وجدت نفسي أجري مقابلات توظيف لمناصب مسماها الوظيفي: سائق حمار أول، ومراقب دك أراضي، وعامل طاحونة صلصال. استطاع الحرفيون والمتدربون العاملون معنا أن يستمدوا حماسهم من هذا الجو، وما بدأ كورشة تدريب صغيرة يتوسط فيها الأستاذ عبد الهادي طلابه أصبح مشروعًا أكثر رقيًّا وطموحًا، مع إضافة صفوف تدرس اللغة الإنجليزية والمعلوماتية وتاريخ الفن الإسلامي والتصميم وإدارة الأعمال إلى المناهج الدراسية. في السنوات القليلة الأولى عمل موظفو المعهد والحرفيون إلى جانب المتطوعين داخل قلعة قديمة تقع على أطراف المدينة، وقد صقلنا مهاراتنا بترميم المبنى الذي كنا نعيش ونعمل فيه.

استغرق استكمال تجديد وسط مراد خان خمس سنوات، قمنا فيها بإيصال الماء والكهرباء والصرف الصحي والأرصفة لكل بيت من بيوت المنطقة، كما قمنا بترميم أكثر من خمسة وستين بناءً، فاق بعضها توقعاتنا بجهود ودعم المعماريين الأفغان والأجانب الذين أمضوا شهورًا في رسم وتصوير الهياكل قبل إزالة السقوف والسواتر الخشبية، ومن ثَم رَفْع البناء بأكمله في الهواء بواسطة الدعائم المائية، واستبدال الأسس كلها وترميم كل شريحة خشب وقطعة جص بعناية قصوى. كان نطاق بعض هذه المشاريع كبيرًا جدًّا، فعلى سبيل المثال كان علينا أن نرمِّم أربعًا وأربعين غرفة في الساحة التي تقع فيها مدرسة الخط. تضخَّم أرشيفنا من الصور والرسوم والأبحاث حتى ملأ غرفة كاملة. لكن ومع حلول ربيع ٢٠١١ كان المعهد في وسط مراد خان قد جُهز تمامًا. وفي أرض الفقراء الواقعة خلف القصور التقليدية أقمنا أبنية جديدة بأنظمة تدفئة حديثة، بُنيت على الطراز التقليدي من الطين، وتوزَّعنا على أربع مدارس حرفية منفصلة.

من هذه المدارس مدرسة «آنا ووديويس» للمجوهرات التي سُميت على اسم متطوعة أمريكية شابة ترأست برنامجنا التطويري قبل وفاتها المأسوف عليها عام ٢٠٠٨. وقد دُعمت المدرسة بتركة كريمة من «كاثي إيفانز» التي عملت في كابول في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي. تشتهر أفغانستان بزمردها وياقوتها، وهما المصدر الوحيد للازورد في أوراسيا، حتى إن اللازورد الذي وُجد في ضريح «توت عنخ آمون» الذي يعود إلى ثلاثة آلاف عام كان قد جُلب من مناجم بدخشان، لكن مهارات تقطيع الجواهر اندثرت. كانت الأحجار الخام تُرسل إلى باكستان أو حتى تايلاند لصقلها. اليوم هناك خمسون شابًّا وشابة يتعلمون قطع الأحجار الأفغانية الكريمة وصقلها، كما يتعلمون صناعة المجوهرات التقليدية والمعاصرة. تقع مدرسة الوليد بن طلال للخط والمنمنمات في أكبر قصور التجار الناجية في كابول، وهي تطل على ساحة حافلة بأزهار الثمان. يعمل الطلاب على التقليد الذي ابتكره «بهزاد» في هرات منذ خمسمائة عام، وهم يصنعون فراشيهم وأوراقهم ويطحنون طلاءهم اللازوردي بأيديهم. وقد تعلموا الأشكال التقليدية السبعة للخط الإسلامي بدءًا من الكوفي القديم مرورًا بالنستعليق الأفغاني وصولاً إلى الديواني العثماني.

تضم مدرسة الخزف خزَّافين يعملون بأسلوب «إستالف» الذي يعود إلى أربعمائة سنة، وكذلك تقاليد صناعة البلاط المستخدمة في هرات والمزار الشريف. خمس سنوات كاملة كُرِّست لتحسين تأثير الألوان الطبيعية المصنوعة من أشواك وادي شومالي. سبعة أفران قرميدية مختلفة بُنيت وسُخنت بالخشب والكهرباء والغاز لتعريف الطلاب على التقنيات المختلفة. مدرسة النجارة هي أقوى مدارسنا، إذ تخرَّج فيها أكثر من مائة طالب حتى الآن، وهم يعملون على إحياء تقليد زائل: هو نحت الرقائق الذي كان يُمارس في نورستان الواقعة في الشمال الشرقي من أفغانستان. تعلم الطلاب طريقة الحفر العميق، والحفر الكلاسيكي ثلاثي الأبعاد للأطُر الفارسية. كما درسوا التشبيك الدقيق، أو ما يُدعى بالشعرية، المستخدم في السواتر الكابولية. تتراوح روائعهم الفنية من الأبواب التي يصل طولها إلى ثلاثة أمتار إلى العلب الدقيقة المكفَّتة وقطع الشطرنج الصغيرة المصنوعة من خشبي الجوز والأرز.

نحن ندعم خريجينا ونساعدهم في تأسيس أعمال حرفية خاصة بهم، وقد نجحنا حتى الآن في بيع ما قيمته مليوني دولار من منتجاتنا الحرفية، وقد عرضت مطرزاتنا في محلات «مونسون» المنتشرة في بريطانيا، واشترت محلات «كيت سبيد» في نيويورك ٢٤٠٠ زوج من الأقراط من عمل ورشنا، كما بنينا مكتبة في اليابان. وجلب المصمم الداخلي «غاي أوليفر» عمولات لحرفيينا من ماليزيا وفندق «كونوت» في منطقة مايفير في لندن (الذي بنينا له جناحًا كاملاً، بما فيه الخزائن وسرير ذو أعمدة منفصلة)، وسافرت مصممة المجوهرات «بيبا سمول» ثمان مرات إلى أفغانستان كمتطوعة بلا أجر لتطوير أربعة مواسم منفصلة من مجوهرات جبل الفيروز التي عُرضت في عدة أماكن في العالم من المتحف البريطاني إلى لوس أنجلوس. وكان لنا شرف تصميم وتنفيذ أعمال النجارة كافة الخاصة بترميم اليونسكو لضريح «جوهر شاد» في هرات، وهو واحد من أعظم روائع الفن التيموري.

كما أدخل أحد الأمناء السابقين لمتحف «تيت» للفن الحديث ورشًا للفن المعاصر وبعض المقيمين الزائرين والمعارض إلى برنامجنا. علَّم فنانون من أصول إيرانية - أسكتلندية خزَّافي إستالف تقنيات الطلاء المعدني، وناقش الأفغانيون الشباب أدق أفكار المدرسة التنقيطية مع مؤرخين بريطانيين، وعلَّم صاغة جايبور الطلاب المقيمين في مراد خان طرق ترصيع الرخام بالأحجار الكريمة، وأطلقنا أول جائزة للفن المعاصر في أفغانستان. عملنا أيضًا مع أمناء من متحف كابول الذين يشاركون أيضًا في بناء المتحف الوطني الجديد.

لا يزال البرنامج يتشكل بإيعاز من القاطنين في مراد خان، وقد دفعونا لإقامة برامج لمحو الأميَّة وتقديم دورات صحيَّة ودراسات مهنية في مجالي الخياطة والنسيج، وصفوف تربية فنية للأطفال. وفي عام ٢٠٠٧ قدموا لنا بناءً لإقامة مدرسة ابتدائية، فوفَّر برنامج جبل الفيروز طاقم الموظفين والمدرسين. وقد انضم إلى الصف الأول في هذه المدرسة مائة وستون ولدًا وبنتًا ممن لم يدخلوا المدرسة من قبل. عام ٢٠٠٨ ونزولاً عند طلب المجتمع المحلي أيضًا وظفنا طبيبًا وخصصنا غرفة لتقديم الرعاية الطبية الأساسية، لكن نجاح العيادة فاق توقعاتنا ما دفعنا للتوسع. يزور مسؤولو الصحة لدينا اليوم الأسَر في بيوتها، وأصبح لدينا مركز للطفولة والأمومة تديره طبيبة امرأة، كما أقمنا أول مركز لمعالجة السل في أفغانستان. ومن الجدير بالذكر أن هذا المشروع والساحة المتاخمة له والمخصصة لأمراض النساء مدعومة كلها من قِبل دولة قطر في إطار مشروع أيادي الخير نحو آسيا «روتا». أصبحت العيادة اليوم أشهر جزء من برنامجنا، فهي تقدم خدماتها إلى أكثر من ١٣٠٠٠ مريض ومريضة سنويًّا، حتى إن بعضهم يقطع مسافة ٣٠٠ ميل (أو ٤٨٠ كيلومتر) لتلقي العلاج فيها.

هدفنا هو أن يكون مراد خان ومعهد الحِرف نموذجًا يُحتذى، ليس فقط في أفغانستان بل في المنطقة بأكملها. ونحن سعداء أننا تمكنَّا من تطوير نوع من التبادل والتدريب الفني لموظفينا الأفغان في كل من الهند وباكستان وقطر والولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا. شهادات طلابنا الخريجين معتمدة من المؤسسات والنقابات الدولية كافة، وقد تم عرض إنتاجاتنا من فن الخط المعاصر في معرض كبير أقيم في البحرين، كما عرضنا أعمالاً في بينالي فينيسيا عام ٢٠٠٩، وتم تصوير فيلم بدعم منا في مراد خان؛ رُشِّح مؤخرًا ليكون على القائمة القصيرة لأفلام الأوسكار. وقد تلقينا دعمًا كريمًا جدًّا من الحكومتين الأمريكية والكندية اللتين أصبحتا راعيتين أساسيتين للمشروع. وقد حصلنا في الآونة الأخيرة على دعم من البنك الدولي، وحكومات الهند والكويت والسعودية واليابان وأستراليا وقطر وبريطانيا. كما يعمل المجلس الثقافي البريطاني معنا حاليًّا في معارض مرافقة لاحتفالية قطر - المملكة المتحدة ٢٠١٣.

نهدف إلى متابعة تجديد كامل الواجهة الشمالية للنهر للمدينة القديمة، لإيجاد مكان لباعة الكتب وبرنامجي الحلي والمجوهرات التخصصية. تشمل خططنا إقامة عدد أكبر من مسابقات الخط، والأمسيات الشعرية الأفغانية، والعروض المسرحية داخل أبنيتنا التاريخية. سوف نحرص على أن تكون المنطقة مكانًا لطيفًا وصحيًّا صالحًا للعيش، ومن هنا قمنا مؤخرًا بافتتاح طابق جديد كتوسعة للعيادة. كما أخذت الحكومة الأفغانية تلعب دورًا أكثر فاعلية وجدوى في هذا المجال: فوزارة التربية تدعم المدارس، ووزارة التطوير المدني تموّل كثيرًا من أعمال البناء والبنى التحتية الضرورية، كما قامت البلدية بوضع خطة بناء جديدة للمنطقة في حدث تاريخي، أما وزارة الثقافة فقد دعمت هذا المعرض وغيره من المعارض العملية، كلها تتم تحت إشراف مكتب الرئيس «كرزاي». كلنا معًا نأمل ونحرص على المحافظة على التراث والعمارة الأفغانية، والاستمرار في تطوير نوعيتها وحصولها على التقدير الدولي الذي تستحقه، ومن هنا تأتي أهمية معرضنا هذا في قطر.

معرض «جبل الفيروز: الفن الأفغاني تراث واستمرارية» الذي تستضيفه قطر، ما هو إلا ثمرة ست سنوات من العمل. عام ٢٠٠٥ كان من المستحيل بالنسبة لنا، ونحن غارقين في أكوام القمامة والأبنية المتهالكة والورش شبه الفارغة، أن نتصور أننا سنتمكن في يوم من الأيام من إقامة معرض بهذا المستوى والنوعية. فالدعوة التي تلقاها طلابنا لزيارة متحف الفن الإسلامي في قطر، والحفاوة التي استُقبلوا بها، والدعم الذي حصلوا عليه خلال هذه المسيرة كلها، والأهم من هذا الفرصةُ التي حصلوا عليها في عرض أعمالهم في أحد أرقى المتاحف في العالم؛ نقلت أعمالنا إلى مستوى جديد.

وهنا يحضرني هذا المثال: لقد جاهدنا طويلاً في العمل على البلاط الذي كان يُعد في فترة من الفترات من أهم الفنون الأفغانية، والذي نراه في السوار الرائع الذي يحيط بعنق مئذنة «جام» التي تعود إلى القرن الثاني عشر، وفي الروائع التيمورية لمزار الشريف وهرات – كانت أفغانستان رائدة في العالم الإسلامي من حيث الدقة وعمق ونوعية خزفها. إذا استطعنا من جديد أن نصنع بلاطًا يدويًّا بنوعية ممتازة (سهل النقل نسبيًّا)، فإننا نفتح بذلك سوقًا عالمية مهمة أمام الحرفيين الأفغان تسمح لهم بمنافسة الحرفيين في كل من إسبانيا والمغرب. لكن وعلى مدى أربع سنوات لم نستطع أن نصل إلى النوعية التي نطمح إليها. قام ثلاثة من الأخصائيين الدوليين بإجراء تحليل كيميائي على أنواع الطلاء المعدني والفخار، وأعادوا إحياء تقنيات ونماذج قديمة. لكننا لم نصل إلى ما رغبنا فيه إلا مع التحدي الذي أطلقه هذا المعرض، إذ أجبر الحرفيين من أقاصي الشمال إلى أقاصي الشرق وشمال أفغانستان على التعاون معنا، وجمع رسامي المنمنمات للعمل معًا مع الخزَّافين القرويين، وتعاوُن هؤلاء جميعًا أدى في النهاية إلى إنتاج نوعيات ممتازة من البلاط نفتخر بها.

هذا الكلام ينطبق على القطع الموجودة ضمن معرض قطر كافة. كل قطعة من هذه القطع استدعت جهود فنانين وحرفيين يعملون في مجالات تراثية مختلفة، وبمواد فنية متنوعة، من التصاميم الخطية المنقوشة على خشب الجوز إلى السلطانيات الخزفية التي صنعها الخزَّافون ونحتها النجارون. لقد برهنوا أن الاقتداء بالتراث لا يعني بالضرورة التحجر أو الجمود. تضم هذه الأعمال جدية عميقة ومرحًا في آن يظهران كيفية تجديد الحرفيين الأفغان لتراثهم من خلال الجهد والذكاء والخيال. وهي تبرز بأكثر الطرق إيجابية إحساسًا عميقًا بالفخر الأفغاني. نحن ممتنون جدًّا لقطر لتسليط الضوء على هذه الرؤية الأفغانية التي انطلقت بنفسها لتلخص ما كانت عليه أفغانستان في الماضي وما ستكون عليه في المستقبل.

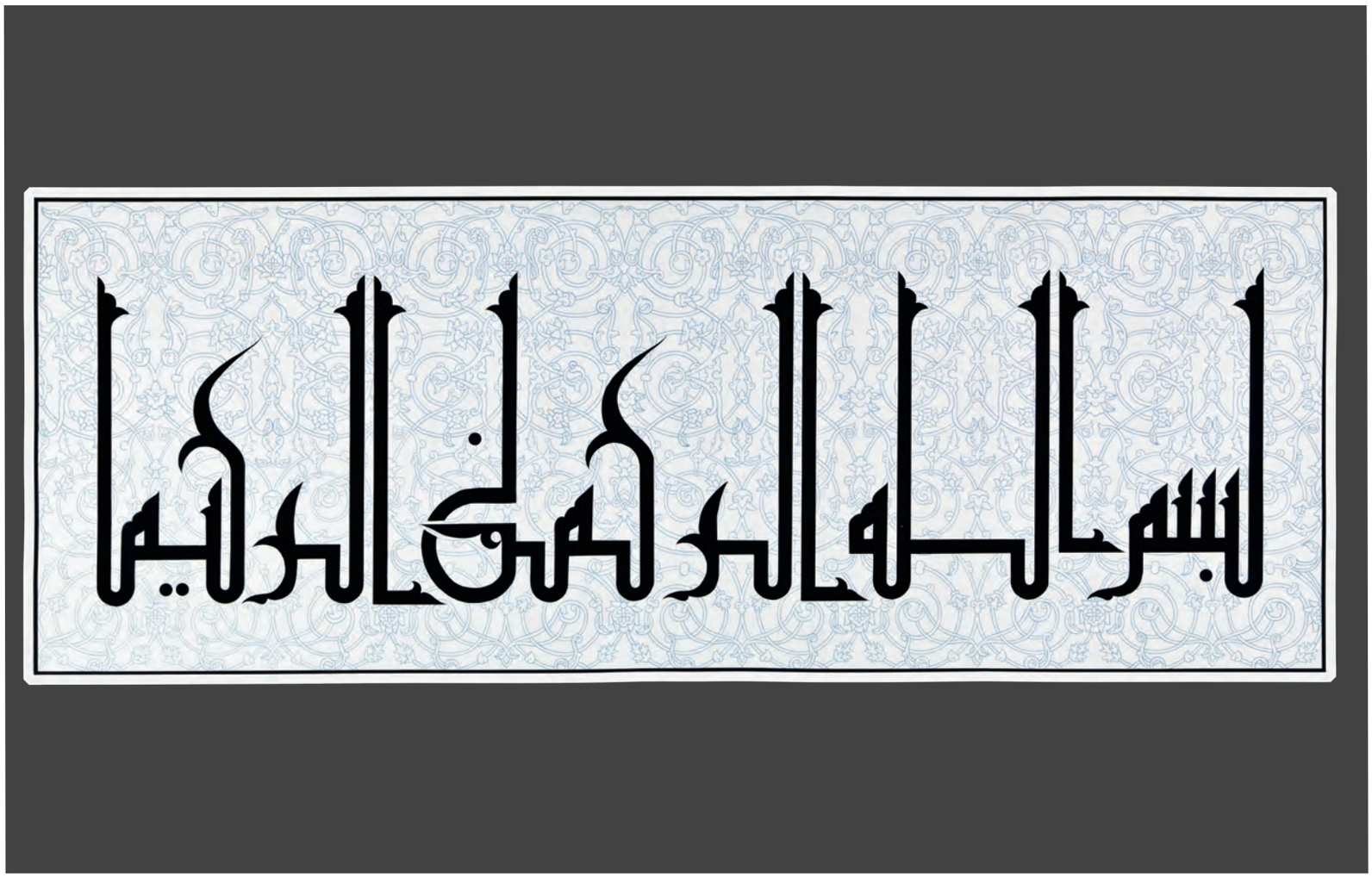
روري ستيوارت الحامل رتبة الضابط في الإمبراطورية البريطانية OBE ، عضو في البرلمان البريطاني عن دائرة «بنريث» وحدودها (الواقعة بين إنجلترا وأسكتلندا)، حيث تم انتخابه في مايو ٢٠١٠. عاش روري في كابول من عام ٢٠٠٦ إلى ٢٠٠٨ وكان المؤسِّس والرئيس التنفيذي لصندوق جبل الفيروز، وهي مؤسسة غير حكومية وغير ربحية تعمل للحفاظ على الحِرَف التقليدية بالأماكن التاريخية في أفغانستان. خدم روري في الجيش والسلك الدبلوماسي البريطانيين بعد تخرجه في جامعة «أكسفورد»، كلية «باليول». أصدر كتابين حازا على جوائز: الأول هو *The Places in Between* (المناطق الوسطى) ٢٠٠٤ ، والثاني هو *The Prince of the Marshes and Other Occupational Hazards of a Year in Iraq* (أمير الأهوار ومخاطر مهنية أخرى خلال سنة في العراق) ٢٠٠٦ . عُيِّن روري أستاذًا ومديرًا لمركز «كار» لسياسات حقوق الإنسان في معهد «كنيدي» لدراسات الشؤون العامة في جامعة «هارفارد».

*أعضاء ورشة ناصر منصوري: ناصر منصوري، منصور أرمغان، دادرحمان نيازي، عبد الخالق رؤوفي، تقي رضائي، خالد عزيزي، حسين بخشي، إحسان الله إحسان، جواد فاضلي، رامين فاضلي، عبد الأحد هاشمي، سعيد حكيم هاشمي، مختار حساني، وفيُّ الله خاروطي، بشير خان خل، نافيد محبوب، فرزاد محمدي، مايل محمدي، خالد نيازي، مرتضى نيازي، جاويد نوري، مصطفى أحمد بور، نعمة الله راضي، موسى سادات، فرهاد صفدري، عثمان سلطاني.

TMI M.0 محمد مهدي بنّاي، عبد الصبور عمّري، تميم صاحب زاده
«بسم الله» /٢٠١٢/ حبر، ألوان مائية وورق / ط: ٨٠ سم، ع: ١٧١ سم

معرض جبل الفيروز

بقلم لسلي كاترينا مكلسن



تألقت آثار مجمَّع قصر «لاشكاري بازار» الذي يعود إلى القرن الحادي عشر الميلادي بوميض أزرق مرتعش، انعكس على الجدار الجصي الخشن للغرفة. كنت أجلس متربعة على الأرض المغطاة بالسجاد داخل غرفة واسعة، طينية الجدران في قلعة كابول، التي تعود إلى القرن التاسع عشر، وبجانبي أربعون شخصًا من حرفيين وطلاب. أخذنا كلنا نحدِّق باهتمام في صورة القصر المهجور الواقع جنوب أفغانستان. ملاحظات تُكتب ومخططات تُرسم وأسئلة وتعليقات تُطرح، مع ترك فترات كافية للترجمة. وللأسف اكتشفت أن الفارسية الفصحى التي تعلمتها في الجامعة لم تكن ذات فائدة عملية تُذكر في مثل هذه الظروف، لكن العقبات اللغوية سرعان ما ذُللت بفضل مترجم اللهجة الدارية والمحكية في أفغانستان، وأيضًا بجهود الطلاب الذين كان كثير منهم يتحدث الإنجليزية بطلاقة وحماسة، ناهيك عن لغة الإشارة، وطبعًا وسيلة التواصل التي تأتي في المرتبة الثانية بعد اللغة مباشرة بالنسبة للفنانين ومؤرخي الفنون، وهي لغة الصور.

كان ذلك في عام ٢٠٠٦، وكنت حينها أدرِّس مادة تاريخ الفن الإسلامي، إلى جانب عملي في بعض مشاريع الترميم الخاصة بجبل الفيروز، بعد أن كلفني بها «روري ستيوارت» مشكورًا. التقيت بـ«روري» عن طريق صديق مشترك في أعقاب إيقاف العمل في مشروع للآثار في أفغانستان. كنت قد أجَّرت شقتي الباريسية للالتحاق بالمشروع المذكور، وانطلقت إلى كابول على غير هدى لأفاجَأ بإلغاء المشروع، فما كان من «روري» إلا أن عرض عليَّ عملاً ومكانًا أقيم فيه، بعد ساعتين فقط من لقائنا الأول؛ وهذا صنيع لن أنساه أبدًا.

لذا، توجهت للورشة الدراسية.

حظيت بشرف مشاهدة طلاب وأساتذة جبل الفيروز في أثناء عملهم في المعهد، ولمست مهارتهم الفائقة في حفر أدق التفاصيل على خشب الأرز والجوز، وصبرهم ودقتهم في مزج الأصبغة بمقادير محددة، كما لحظت أيديهم المخشوشنة من استخدام الألواح والقوالب الفخارية الحمراء الثقيلة. أدركت للتو أنهم فنانون وحرفيون من الطراز الأول، إذ كانوا قادرين على تنفيذ أي صورة من التراث الفني الإسلامي، رقميةً كانت أم كتابية، وبدون أدنى شك أن هذا جزء أساسي من أجزاء الأعمال المطلوبة منهم. لكنني أدركت أيضًا أن هؤلاء الفنانين المهرة لم تتسن لهم معاينة نماذج عن العمل الفني التراثي لبلادهم من قبل.

لم أتمكن من اصطحاب الطلاب في رحلات ميدانية إلى المتاحف أو الأبنية التاريخية، كما هو الحال في الكليات والمدارس عادةً. فنتيجة لعملي في بعض المشاريع الخاصة بمتحف كابول كنت أدرك فراغ الرفوف المتداعية التي لم تعد تحمل سوى أطلال مبعثرة لمجموعة كانت في يوم من الأيام مجموعة رائعة من مقتنيات الفن الإسلامي. كان نقل الطلاب بالطائرة إلى هرات لرؤية روائعها التيمورية يتطلب كثيرًا من المال، ناهيك عن قلق الأهالي على أبنائهم وبناتهم. أما دائرة الأرشيف والمحفوظات الوطنية فقد كانت منهمكة بإخراج المخطوطات من مخابئها. بالنسبة إلى غزنة، فقد سيطر القناصون على الطرق المؤدية إليها. كان بعض الطلاب قد شاهدوا متاحف إيران أو باكستان في أثناء لجوئهم إليها إبان الحرب التي تكاد لم تنته في بلادهم، وحالف الحظ بعضهم الآخر بالسفر إلى أماكن أبعد. لكن بالإجمال لم يكن كثير من الطلاب قد شاهدوا إلا النذر اليسير من العروض الفنية. وكمؤرِّخة في المجال الفني أصابني هذا بنوع من الإحباط، أما كزميلة وصديقة للطلاب والأساتذة فقد شعرت بأسى عميق، إذ كنت أريدهم أن يستمتعوا بمشاهدة الروائع الفنية الإسلامية العظيمة بشكل حي ومن دون وساطة شاشة التلفاز.

بالطبع كان بقدرة الطلاب استيعاب المعلومات التقنية أكثر مني، فقد كانوا يراقبون ويتدربون لساعات طويلة، وقد ساعدهم هذا الأمر على فهم المواد والتقنيات التي تستخدم في كثير من الأشكال الفنية. وكانت لديهم مهارات الملاحظة الدقيقة، والإرث الشفوي العريق، ناهيك عن أساتذتهم من خيرة الحرفيين الأفغان الذين استفادوا منهم كثيرًا. لم ينسوا أن بلادهم كانت تقع، ولمدة آلاف السنين، على ملتقى الخطوط التجارية القديمة التي جلبت الثروة الثقافية والمادية لأجدادهم، كما تشهد القصص والقصائد الكثيرة التي كتبت ورُويت عن تراث أفغانستان. والنتيجة كانت إدراك ووعي من قبل الطلاب للأعمال الفنية والمعمارية المذهلة التي أبدعها أسلافهم، لكنهم ببساطة لم يتمكنوا من مشاهدة هذه الروائع بالعين المجردة.

غادرت كابول بعد بضعة أشهر وعدت إلى أطروحتي، لكنني ظللت أتابع نجاحات جبل الفيروز عن بُعد، وبقيت على اتصال مع الأصدقاء وأمَّلت نفسي بالعودة للزيارة، وهذا ما قمت به فعلاً عام ٢٠٠٧ عقب رؤية نتائج بعض المشاريع التي نُفذت في أثناء فترة عملي هناك، إلى جانب بعض المشاريع الجديدة الرائعة. وقد سررت بأن أسمع أن كثيرًا من الطلاب والأساتذة قاموا برحلات داخل أفغانستان وسافروا إلى خارجها لمعاينة أعمال من الفنون والعمارة الإسلامية، ولمتابعة تدريبهم ودراستهم. وشعرت بالفخر والتفاؤل لرؤيتي إنجازات الطلاب والأساتذة وبدأت أوطِّن النفس وأخطط لأشياء عظيمة وإن كانت صعبة المنال.

عام ٢٠١١ بدأت العمل كأمينة في متحف الفن الإسلامي في الدوحة، وحين كنت أتمشَّى في الصالات وأتفحَّص الأعمال المخزَّنة في المستودعات حابسةً أنفاسي لرؤية القطع الفنية الرائعة، خطر في بالي طلاب وأساتذة جبل الفيروز، وتمنيت لو استطاعوا رؤية هذه القطع والاستمتاع بجمالها. وحين سمعت أن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة «اليونسكو» طلبت مساعدة مؤسسة جبل الفيروز في ترميم سواتر «الجلي» الخشبية الموجودة ضمن ضريح «جوهر شاد» في هرات والعائد إلى العهد التيموري. شعرت أن اللحظة قد حانت للعمل مع الطلاب والأساتذة على عرض أعمالهم ورواية قصصهم. اتصلت بجبل الفيروز لأرى إن كانوا مستعدين لإقامة معرض صغير من أعمالهم، ربما في إحدى صالات الطابق العلوي لمتحف الفن الإسلامي، في محاولة مني لدعوة بعضهم إلى الدوحة. وبالفعل هذا ما كان.

ومع بدء التحضيرات لذلك المعرض المتواضع، ومحاولة إقحام موعد الافتتاح في جدول برامج المتحف المزدحم، والحماسة والدعم الكبيرين اللذين أظهرتهما مديرة المتحف السيدة عائشة الخاطر تجاه المشروع؛ كل ذلك حوَّله من مجرد عرض بسيط يقوم به طلاب أفغان مبتدئون إلى معرض مؤقت أخذت معالمه وأهدافه تتضح وتُضبط على ذلك الأساس. وقد وافقت سعادة الشيخة الميَّاسة بنت حمد آل ثاني، رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر على التعديلات، وقدَّمت لنا دعمها الكامل وباركت توسعة المشروع. بعد الاجتماعات الأولية التي تمت في كابول تقرر أن يقصد ستة عشر طالبًا أفغانيًّا الدوحة في يونيو ٢٠١٢ لمدة أسبوعين لإقامة ورش عمل وجولات وجلسات معالجة للقطع في متحف الفن الإسلامي بمجموعة مقتنياته العالمية. وهناك تلقَّوا مساعدة قدَّمها جيش من موظفي المتحف، من مرمِّمين وأمناء سجلات ورجال أمن ومسؤولي صالات وموظفي خدمات الزوار ومرشدين ومربين. كان الجميع متحمسين للفكرة، وقد ساهموا بإنجاح الزيارة على ازدحامها.

عند حضوري بعض الجلسات شاهدت أستاذ حفر الخشب المرموق ناصر منصوري، الذي قابلته عام ٢٠٠٦ والذي كنت معجبة جدًّا – ولا أزال – بأعماله، يستخدم لوحة تيمورية تعود إلى القرن الرابع عشر لتعليم طلابه إحدى تقنيات الحفر الخاصة. كان الطلاب متجمهرين حوله في مشتغل الترميم وهم يحدِّقون في الخشب العتيق الذي صنعه حرفيون زاولوا نفس المهنة في الماضي – ربما أجدادهم – كانوا ينظرون إلى القطعة مباشرة وبالعين المجردة ومن دون الحاجة إلى تكبير الصورة وتقريبها، وقطعًا من دون الحاجة إلى الترجمة. كانت القطعة موجودة هناك بشحمها ولحمها أمام أعينهم جاهزة للدراسة واللمس. عكست تلك اللحظة الهادئة استمرارية التقليد الأزلي الذي ينقل من خلاله المعلِّم علمه ومهاراته للطلاب، وكان من الواضح أن المعرض الذي كان مقررًا أن يقام بعد سنة من ذلك التاريخ، سيكون أشبه بتقرير مدون للمشروع الأصلي الذي كان ينضج أمام عيوني.

استمر المشروع في كابول، وقد أظهرت الزيارات المتعاقبة التي قمت بها لرصد تطور الأعمال واستجابتها مع القطع التاريخية التي استُوحيت منها، مستوًى هائلاً من التعاون ضمن التخصصات المتعددة، وقدرةً إبداعية فائقة من مهارات ومواهب فريق العمل. كان لديَّ يقين بأن الأساتذة والطلاب كانوا قادرين على إنتاج أعمال متحفية عالية الجودة، لكن مع هذا أذهلتني القطع التي كانت بين يديهم والتي دأبوا على العمل فيها ليل نهار.

ما كان ينبغي للأمر أن يفاجئني على الإطلاق، فحين تسلقت أكوام القمامة في ضاحية مراد خان للمرة الأولى، أذكر أني حبست أنفاسي بصورة غريزية لدى رؤية بيت الطاووس، إذ حسبت أن أنفاسي قد تتسبب بهدم جدرانه المتداعية؛ إلى هذه الدرجة كان منظر البيت مزريًا. وبيني وبين نفسي اعتقدت أن جماعة جبل الفيروز كانوا متفائلين زيادة عن اللزوم في ظنهم أنهم قادرون على إنقاذ المكان ومواجهة كل تلك العقبات التي لا تقهر. لكنني كنت مخطئة تمامًا، فحين زرت ضاحية مراد خان عام ٢٠١٢، أي بعد خمس سنوات من زيارتي الأولى لها، كدت أتوه وفشلت في التعرف على طرقاتها، فنقاط استدلالي في الماضي كانت كُوَم قمامة هنا أو تلةً من بقايا مواد البناء هناك.

التشبيه في حالتنا هذه سهل ومُواتٍ، فالتحوُّل السحري الذي طرأ على الحيِّ الفقير والذي حوَّله بقدرة قادر إلى مركز للثقافة والعلم وجعله رمزًا من رموز المحافظة على الفن الإسلامي وصونه، ينطبق على أفغانستان نفسها. والتغيير حدث في أفغانستان نفسها وبيد فنانين وحرفيين أفغان. ولم يكن على متحف الفن الإسلامي في الدوحة إلا أن يقدم هذا الإنجاز بفخر إلى أكبر شريحة ممكنة من الناس.

يقدم معرض جبل الفيروز سبعة وثلاثين عملاً صنعها خصيصًا لهذا المعرض طلاب وأساتذة معهد الفنون والعمارة الأفغانية في كابول، ومدرسة مؤسسة جبل الفيروز. استلهم الطلاب والأساتذة أعمالهم هذه من تسع وثلاثين قطعة فنية من مجموعة مقتنيات متحف الفن الإسلامي الدائمة. أما الموضوع الموحَّد للمعرض فهو الحفاظ على الفن الإسلامي في العالم الحديث، سواء من ناحية المواضيع أو المواد، وكذلك المحافظة على دور التعليم في نقل هذا الفن وترجمته. تُعرض القطع في تنسيقة تشبه الحديقة الرباعية التي يطلق عليها بالفارسية اسم «جهار باغ»، حيث يعرض كل شكل رباعي قطعًا مرتبطة بإحدى السلالات الأربع التي كانت على صلة وثيقة بأفغانستان في فترة من الفترات، ألا وهي السلالات الغزنوية والتيمورية والمغولية والصفوية.

يستهل المعرض بلوحة بسملة خطية طولها حوالي المتر منسوخة بالخط الكوفي. اللوحة معروضة فوق خريطة لأفغانستان ونص تعريفي باللغتين العربية والإنجليزية، يشرح النطاق الذي يتناوله المعرض. ينتقل الزائر من المدخل إلى صالة المعلومات التي تضم على اليسار مجموعة من سواتر «الجلي» الخشبية (المشربيات)، تسمح للزائر بأن يرى من خلالها الأعمال الفنية المعروضة. أما على اليمين فتوجد مجموعة من الصور المركَّبة توثق عملية إحياء ضاحية مراد خان التي قام بتنفيذها معهد جبل الفيروز. إلى جانب مجموعة مختارة من أعمال المعهد الفنية، ومشاريع الترميم التي نفذها، ولوحات شخصية للفنانين المشاركين في المعرض، وصفحات من دفاتر الرسم التي استخدمها الأساتذة والطلاب في أثناء زيارتهم لمتحف الفن الإسلامي في الدوحة.

بالالتفاف إلى جهة اليسار يدخل الزائر إلى قسم الحديقة الرباعية «جهار باغ» التي تعرض أزواجًا من القطع تلخص فكرة المعرض ككل، وتُظهر بشكل ملموس توارث الأفكار والتقنيات والعناصر والوسائط عبر العصور. تحوي الصفحات التالية من هذا الكتالوج أمثلة عنها. تفصل هذه الثنائيات الحوار المستمر بين الفن الإسلامي التاريخي والمعاصر، وتحتفي باستمرارية التراث في الفنون الأفغانية لتقديم أعمال فناني جبل الفيروز الرائعة إلى جمهور أعرض يقدر هذه الأعمال ويستمتع بجمالياتها من دون شك.

توجد في المعرض منطقة مركزية مخصصة للجلوس، يعلوها تركيب ضوئي مستوحى من المُقَرنصات الإسلامية، إضافةً إلى مقاعد موزعة في المكان تسمح للزائر بالجلوس للتأمل والراحة، وتُذكر بأجواء الحدائق والنزهات والاسترخاء. تتدلى مجموعة من اللوحات الحريرية المصبوغة والمحاكة يدويًّا خصيصًا من أجل المعرض من قِبل حرفيي مراد خان، والتي تعطي انطباعًا أدق للحديقة الرباعية وتؤمن سقفًا ملونًا للمعرض.

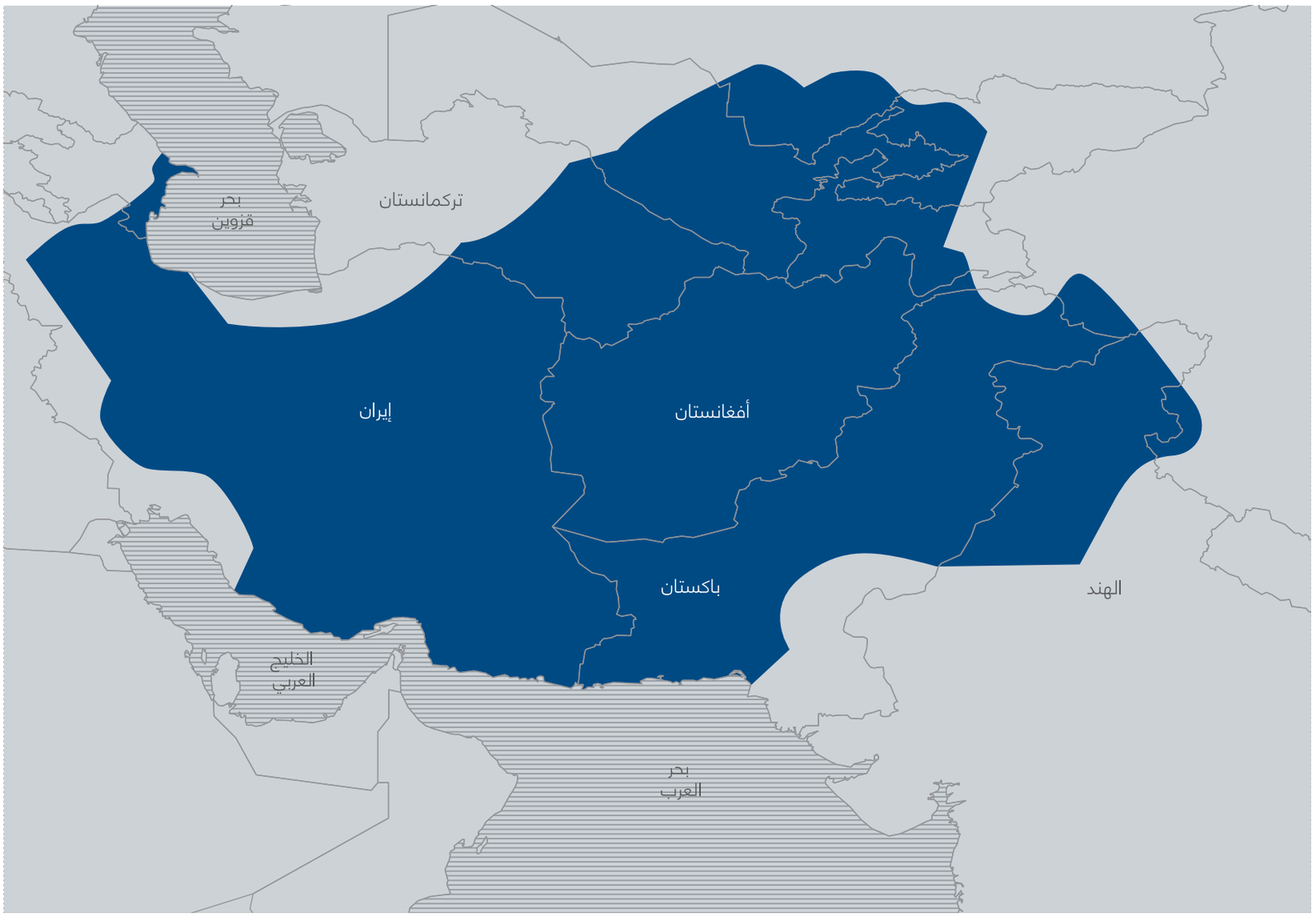
خلف الأبواب الرائعة والمحفورة يدويًّا من خشب الجوز توجد الغرفة الأخيرة، وهي مساحة

مخصصة للعرض السينمائي، يستطيع الزائر فيها مشاهدة فيلم وثائقي قصير يتناول مشروع المعرض. صُوِّر الفيلم في كل من الدوحة وكابول، ويدور حول الإلهام والإبداع اللذين رافقَا إنتاج القطع المعروضة، إضافةً إلى مقابلات مع الفنانين يناقشون من خلالها قصصهم الشخصية وآمالهم للمستقبل، مع لقطات جميلة من ضاحية مراد خان. يوثِّق الفيلم تفاصيل نابضة بالحياة لمراحل تركيب المعرض كافة، وينقل المشاهد بأسلوب حسي غني إلى عالم جبل الفيروز، مقدمًا بذلك نظرة مغايرة للنظرة المعتادة التي يعرفها الناس عن كابول.

بالرغم من تكريسهم جلَّ وقتهم وجهدهم للفن الإسلامي، وبالرغم من أن عديدًا منهم هم أساتذة مرموقون في حرفهم، إلا أن كثيرًا من الطلاب والأساتذة لم يحظوا من قبل بفرصة دراسة الروائع الفنية بشكل مباشر قبل قدومهم إلى الدوحة. وقد ترك اطلاعهم على مقتنيات متحف الفن الإسلامي الرائعة أثره على أعمالهم الفنية اللاحقة، وعلى عطائهم المستقبلي على المستويين التعليمي والعملي. كان عملي مع أساتذة وطلاب جبل الفيروز شرفًا وامتيازًا كبيرين لي، ولا أزال أتطلع إلى الفصل الثاني من قصتهم الرائعة.

الفصل الثاني

الغزنويون



الإمبراطورية الغزنوية

شمال

٢٥٠ ميل

٥٠٠ كم

مقدمة

بقلم لسلي كاترينا مكلسن

تقع مدينة غزنة الصغيرة المعروفة بسوقها القديمة على تلة مطلة على نهر الغزنة التي سميت هذه المدينة به. ويعتقد كثيرون أن جذور مدينة غزنة ضاربة في التاريخ القديم قبل نموها لتصبح عاصمة السلالة الغزنوية. وتميَّزت بمجمعات قصورها الفخمة وأضرحتها الوقورة ومآذنها الضخمة. لم تستمر غزنة عاصمة للدولة فترة طويلة، إذ هاجمتها قوات السلالة الغورية عام ١١٥٠ – ١١٥١م قبل أن يفتحها المغول بشكل قاطع ١٢٢١م. وبالرغم من أن الفترة التي شكَّلت فيها المدينة مركزًا للإمبراطورية الكبيرة كانت قصيرة جدًّا، إلا أن الأثر الذي تركته على تطور الفنون في العالم الإسلامي في أثناء القرون الوسطى في أوروبا كان كبيرًا. هنا في غزنة وعلى غرار «باست» العاصمة الشتوية لنفس السلالة، بنى السلطان قصرًا رائعًا لا تزال الأنماط المتبعة في زخرفته وتزيينه مرجعية في العالم الإسلامي الشرقي.

كان الغزنويون في البداية من الجنود المستعبدين (من خلال نظام شبيه للإنكشارية) لدى سلالة أخرى، هي السلالة السامانية التركية أيضًا، قبل أن يسيطروا على مقاليد الحكم. وتمكنوا من هذا نتيجة ضعف ملوك السلالة السامانية وتفتت إمبراطوريتهم في الربع الأخير من القرن العاشر الميلادي. ويعود الفضل إلى حد كبير في بروز السلالة الغزنوية، التي تعد أول وأهم السلالات الناشئة في أفغانستان، إلى القائد الفذ محمود بن سبكتكين، وهو مؤسس السلالة. فبفضل شخصيته الجذابة ودهائه في الأمور العسكرية استطاع سدَّ النقص في خزائن الدولة الوليدة، وملأها بالغنائم التي كانت جيوشه تجنيها من الغزوات العديدة التي خاضتها في الهند. ومن خلال هذه الثروات المصادرة استطاع محمود أن يشرف على كثير من الأنشطة التي اتسمت بالأبعاد الثقافية والسياسية، والتي امتدت من شبه القارة الهندية إلى المناطق التي تعتبر مركزية في الحضارة الإسلامية، مثل الهلال الخصب في بلاد الرافدين وبلاد الشام، كما حكم بلاطًا حافلاً بالرجال المثقفين الذين تكفلوا برعاية شعراء ومفكري وفناني ذلك العصر.

تركزت التحرِّيات الأثرية في ذلك الإقليم حول الآثار الغزنوية المجسدة، وتناولت بشكل رئيسي موقعين أساسيين: هما غزنة وباست، ولكن اكتشفت آثار للغزنويين في مواقع أخرى مثل بلخ وهرات وشهر غلغلة. وقد كشفت حملة التنقيب التي تمت في غزنة من قبل فريق إيطالي – أفغاني مشترك في خمسينيات وستينيات القرن الماضي عن بقايا قصر يعود إلى الفترة الغزنوية. نُسب القصر إلى مسعود الثالث، ووجدت فيه نماذج مميزة من الزخارف الرمزية والكتابية شملت عددًا من اللوحات الرخامية المحفورة المتقنة، والمنسَّقة على شكل خدَّة مستعرضة تحوي شعرًا فارسيًّا يحتفي بأمجاد السلالة الغزنوية. كما عُثر على بناء آخر أطلق عليه اسم «بيت الخزف ذي البريق»، نظرًا لكميات الخزف الكبيرة الرائعة التي وجدت في المكان، والتي كان من بينها أشكال وقطع صغيرة قابلة للحمل؛ مما أضاف معلومات جديدة، وأضاء جانبًا من جوانب الثقافة الغزنوية البصرية له علاقة بالقطع القابلة للحمل كان مجهولاً سابقًا.

تم نقل ثلث القطع إلى روما وفقًا لاتفاقية التنقيب الموقعة مع الحكومة الأفغانية، أما القطع الأخرى فتم تقسيمها كالتالي: تُركت القطع المعمارية الضخمة في مكانها في القصر، بينما حُفظ الباقي في مخازن موجودة في الموقع. لكن المآسي التي أحاقت بأفغانستان خلال العقود القليلة الماضية قضت على معظم القطع الموجودة في الموقع، وفي متحف كابول على حد سواء، مع أن المجموعة الموجودة في المتحف المحلي للمدينة بقيت سليمة بقدرة قادر. تسعى منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة «اليونسكو» إلى ترميم المعروضات، لكن الوضع السياسي الحالي تسبب في تأجيل هذه المشاريع. هذا وقد قامت جمعية الحفاظ على الإرث الثقافي الأفغاني (SPACH) بزيارة الموقع عام ٢٠٠٥ وأعلنت تدميره بالكامل. لكن البعثة الأثرية الإيطالية (IsIAO) بدأت بالإصلاح، وفي عام ٢٠٠٢ أصبح الموقع من أول المشاريع الأثرية العالمية التي يُستأنف العمل بها في أفغانستان. تهدف التحريات الأثرية إلى وضع قاعدة بيانات تشمل القطع الموجودة، كما تشمل المعلومات الواردة من تنقيبات متحف كابول، إضافةً إلى بيانات المتحف الإسلامي في منطقة الروضة.

شملت المجسَّمات عن الأشخاص وتماثيل الحيوانات التي وُجدت في قصر مسعود الثالث عددًا من اللوحات الرخامية المحفورة التي تخلد التقليد البصري النموذجي لمنطقة وسط آسيا، والمتمثل برسم الوجوه والقامات. تتفق الملابس والقبعات الموجودة في اللوحات مع هذا المعيار، إذ تظهر معظم الشخصيات وهي ترتدي قفاطين بأحزمة وأحذية طويلة من دون كعب، وتظهر النساء وهن يرتدين قبعات ناعمة (توكة) أو أخرى مستدَقة. كذلك تتقيد الوجوه بنفس المعيار الجمالي، فتراها مستديرة تمامًا كالبدر بعيون لوزية وأفواه صغيرة على شكل أقواس ناعمة. أما صور الحيوانات التي تزيِّن القطع الرخامية للقصر فتشمل استعارات معروفة، فليس غريبًا أن ترى حزمًا لحيوانات تعدو في القسم الأسفل من اللوحات بحيث لا تفرض وجودها على الجزء العلوي، إلى جانب بعض التزيينات النباتية الغنية بالزخارف. يتكرر ظهور العنصر الحيواني، وهنا نشاهد كلب صيد يطارد وَعْلين، ومجموعات من حيوانات السنور البرية. تحوي إحدى القطع الغريبة التي تنضوي تحت فئة الصور الحيوانية صورة كلب يعدو ورأسه إلى الوراء، ينظر إلى طائر جالس على الأرض خلفه؛ الصورة محفورة على لوح محاط بحاشية لؤلؤية شاع استخدامها في آسيا الوسطى، والحاشية تظهر هنا بشكل خط مستقيم لا بشكل دائرة. فوق الحاشية مباشرة تظهر حزمة من الكتابات العربية المنقوشة بخط النسخ، كُتب في جزء منها «أمير المؤمنين» وهو اللقب الذي يؤكد على دور الملك في أن يكون نموذجًا للتقوى والصلاح.

إلى جانب الصور البشرية والحيوانية الضخمة التي وجدت في غزنة، هناك عديد من القطع الصغيرة أو القابلة للحمل التي تحمل نفس هذا النوع من الرموز، لا سيما البلاطات المقولبة. وجدت هذه القطع الخزفية المزججة بأعداد كبيرة نسبيًّا في الموقع بالرغم من عدم توفر بيانات حتى الآن حول نسبتها من مجموع القطع الأثرية التي عُثر عليها. كانت هذه البلاطات تُشكل باستخدام القوالب عادة، وكانت تعتبر سميكة نسبيًّا وذات أشكال مربَّعة أو سداسية. غالبًا ما كان هذا النوع من البلاط يُؤطر بحاشية لؤلؤية اشتهرت بها بلاد آسيا الوسطى – لكن ليس بالشكل الدائري المعروف – بل كان يتوسط البلاطة موضوع معين؛ غالبًا ما يكون حيوانًا بأربع قوائم، بالرغم من أنه وفي بعض الحالات قد يكون وحشًا رائع التكوين. أغلب البلاطات كانت من اللون الأصفر الخردلي أو الأخضر الزيتي أو البني الغامق أو الأرجواني المائل للحمرة، لكن في كل الحالات تقريبًا كانت تحظى بتزجيج أحادي اللون. من أهم أهداف العمل على لقى ومكتشفات غزنة في الوقت الحاضر تجميع المواد الموجودة حاليًّا، وهذا العمل يتضمن جمع القطع الخزفية في أماكن محددة من ضمنها متحف كابول.

إن تميُّز هذه المجموعة من الخزف التي يبدو أنها وُجدت في أفغانستان دون غيرها من البلدان خلال الفترة الغزنوية وربما خلال القسم الأول من فترة حكم السلالة الغورية، تشير إلى تقليد فريد يشبه ما وُجد من قبل في بعض الدول المجاورة لها، لكنه لم يمتد إلى أماكن أبعد من ذلك. يتسم هذا التقليد بطبيعته المصغرة ويذكِّر الناظر بأنه وبالرغم من وجود عناصر فنية متفاوتة تعود إلى ما قبل الإسلام في آسيا الوسطى ضمن فنون العصور القديمة والوسطى في أفغانستان، إلا أن هناك أيضًا فنونًا وقطعًا رمزية تشير إلى حاجات وأذواق الزبائن المحليين، التي تميزت برمزيتها اللافتة.

بالرغم من الأخطار الكبيرة المترتبة عن تكرار زيارة الموقع، فإن القطع المكتشفة والبلد نفسه واستمرار العمل في مشروع غزنة؛ كل هذا يعِد بتسليط الضوء على المجموعة الكاملة من اللقى والمكتشفات الأثرية. إن وجود نسبة كبيرة من هذه المكتشفات في روما، وتقييم البقايا الموجودة في أفغانستان وربطها مع القطع المبعثرة في أنحاء العالم، سيؤدي إلى تجميع معلومات كافية تصلح لتكوين قاعدة بيانات يمكن استخدامها في إعادة تشكيل المجموعة الكاملة للقطع المكتشفة.

للأسف لم يكن الحال بمثل هذه الإيجابية في الموقع الآخر الشقيق، أي موقع «لاشكاري بازار» الواقع على نهر «هلمند» جنوب أفغانستان. كان هذا الموقع من الضواحي الملكية التابعة لمستوطنة باست، كما كان هذا الموقع هو محل العاصمة الشتوية للإمبراطورية الغزنوية، وموقعًا لعددٍ من القصور الفخمة الأخرى. شهدت باست تاريخًا طويلاً من الغزوات، بدأ في العصر الإيلخاني واستمر إلى ما بعده، وهناك دلائل تشير إلى انتشار البوذية والهندوسية والمسيحية والزرادشتية بشكل محدود. سقطت باست بيد العرب عام ٦٦١م، لكن لا تظهر أية تداعيات مباشرة لذلك في نسيج المدينة.

حوالي القرن العاشر الميلادي تم بناء الضاحية لتكون جناحًا من الحدائق، وتمت توسعتها إلى درجة كبيرة في عهد الحاكم محمود في أواخر القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر. وقد بنى هو وابنه الذي خلفه على العرش القصر الجنوبي من الموقع الذي يحوي مسرحًا غنيًّا بالزخارف، زاخرًا بالجص المنقوش واللوحات الجدارية والنقوش الكتابية المحفورة على القرميد المشوي. أهم ما يميز الأسلوب التزييني للقاعة هي مجموعات اللوحات الجدارية التي تصور عشرات الأشخاص ممن يُعتقد أنهم كتائب من حرس السلطان الأتراك المرسومين بأحجام أصغر قليلاً من الحجم الطبيعي.

أربعة وأربعون حارسًا من أصل ستين يعتقد بأنهم كانوا موجودين خلال فترة التنقيب، كلهم رُسموا بشكل أمامي ورُسمت وجوههم بوضعية شبه جانبية، أما أحذيتهم فكانت بوضعية جانبية تمامًا. كل شخص من هؤلاء يرتدي قفطانًا غنيًّا بالرسوم مع حزام ووشاح منسدل، وتظهر حلي متدلية من أحزمة عديد منهم. إنها صور لشخصيات فريدة صُورت بوضعيات مختلفة: بعضهم يقف بأيدٍ متشابكة، بينما يحمل بعضهم الآخر أسلحة. طُمست بعض ملامح الأشخاص في الماضي، ولا يُعرف إن كانت عملية الطمس هذه حصلت في عهد الغزاة الغوريين أو المغول، لكن الأمر حدث قبل فترة طويلة من اكتشاف الموقع من قبل البعثة الفرنسية الأفغانية في خمسينيات القرن الماضي.

نُقل كثير من مكتشفات «لاشكاري بازار» إلى متحف كابول، وبقي جزء آخر منها في المخازن الموجودة في الموقع نفسه. لكن كل هذه المواقع تعرَّضت لعمليات تدمير هائلة من قِبل جماعات طالبان، ما أدى إلى تدمير اللوحات الجدارية الشهيرة وكثير من القطع الخزفية بشكل كامل. ومن هنا فإن الطريقة المثلى، بل ربما الوحيدة، للاطلاع على هذه الكنوز المفقودة لا بد أن تكون من خلال الاطلاع على تقارير التنقيب. ونظرًا للطبيعة الرائعة لكثير من اللقى والمكتشفات، لم تجد القطع والمواد الأقل شأنًا مكانًا لها في المطبوعات الصادرة في ذلك الحين، مما أعاق محاولة وضع الصور الضخمة ضمن برنامج ثقافي بصري أكبر داخل الموقع.

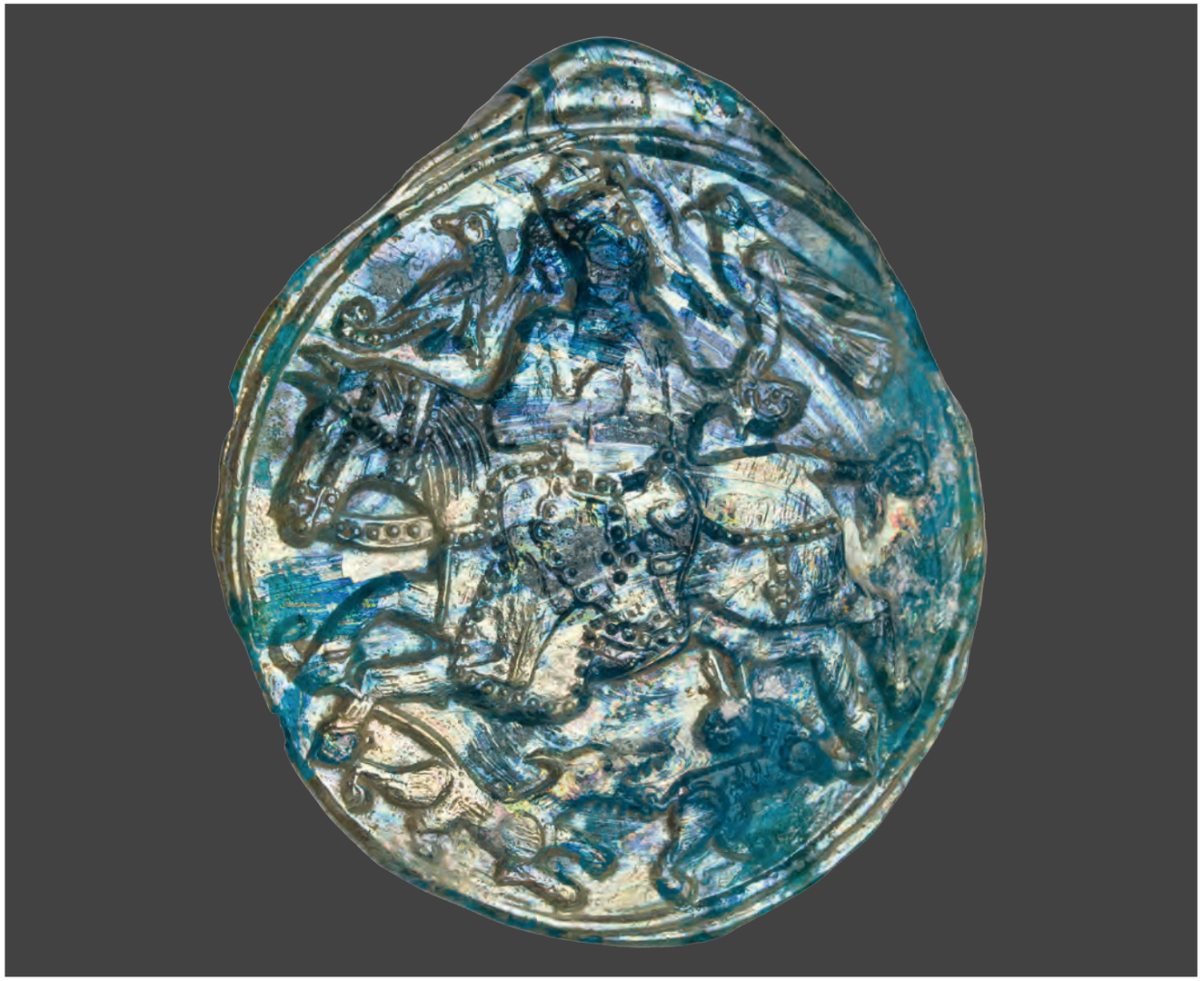
أما ما نجا من هذه المكتشفات فيشير إلى عرض رائع يكاد يكون مسرحيًّا للصور البشرية التي تستخدم للتعبير عن هوية الأشخاص والسلالة بشكل عام. ليس من الصعب أن نرى في هذه الزخارف تماهيًا مع الزخارف الموجودة في عديد من القصور الإسلامية الأخرى، لكن قطع «لاشكاري بازار» تميزت بضخامتها الاستثنائية. إن تصوير أشخاص بالحجم الطبيعي تقريبًا مؤثر في حد ذاته، فما بالك بستين شخصًا يرتدون أزياء رائعة مختلفة، وكل واحد منهم يبدو فريدًا ومميزًا (بعضهم رُسم بأنماط فسيفسائية تمثل طيورًا وحيوانات مع تفاصيل طرازية غريبة، مما يشير إلى أنواع الأنسجة والأقمشة المستخدمة في البلاط في ذلك الحين). كل هذا يدل على فخامة منقطعة النظير، ويدعونا إلى التفكير بأن زخارف من هذا النوع ما هي إلا محاولة للتأكيد وبقوة على مساهمة السلالة الغزنوية، بل حتى تصدرها قائمة سلالات العصور الوسطى في الإمامة الإسلامية.

تعكس الثقافة البصرية الفنية للسلالة الغزنوية اهتمام حكام تلك السلالة بأن يظهروا كسلاطين تقيِّين بين صفوف الحكام المسلمين، ولكن كانت هذه الثقافة أيضًا بمثابة

إعلان استقلالية عن الحكام المسلمين الآخرين، ودليلٍ على تميُّز الشعوب الأفغانية وتنوعهم الغني في تاريخهم. من خلال توليف هذه الجوانب المتفاوتة تمكن الغزنويون من خلق ثقافة بصرية أفغانية مميزة ودليلة على هويتهم، لكنها في الوقت نفسه منتشرة ومقبولة في أرجاء العالم الإسلامي. لا يزال أثر هذه الثقافة على فنون وعمارة أفغانستان قائم إلى يومنا هذا.

د. لسلي كاترينا مكلسن هي رئيس قسم الأمناء وأمين الخزف والجص في متحف الفن الإسلامي في الدوحة. متخصصة بفنون الفترة ما قبل المغولية في آسيا الوسطى، تحمل شهادة دكتوراه في تاريخ الفن والآثار الإسلامية من جامعة بنسلفانيا.

MIA GL.147 لوحة
أفغانستان / القرن الثاني عشر الميلادي / زجاج / ط: ٩٫٩ سم، ع: ٨٫٦ سم، ق: ٨٫٦ سم



تحمل هذه اللوحة الزجاجية صورة صياد يمتطي جوادًا، وقد طمست آثار التجوية الكثيفة كثيرًا من تفاصيلها. يبدو الصياد الذي يعتمر قبعة أو تاجًا ويلبس بنطالاً مع سترة قصيرة، وهو يمتطي حصانًا ذا غطاء كثيف الزركشة. أما أطراف الملابس والأزمة والزخارف فتظهر عليها نقط زجاجية نافرة أشبه باللآلئ. هناك صقر جاثم على يد الفارس اليسرى، ويبدو طائر آخر يحوم فوق كتفه الأيمن، كما يظهر كلب صيد ربما يكون من السلوقية يهاجم أرنبًا

يمكن تحديد تاريخ هذا النوع من اللوحات بشيء من الدقة، لا سيما بعد اكتشاف مجموعة منها في إحدى التنقيبات الأثرية التي تمت في قصر غزنوي يعود إلى القرن الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي في ترمذ، أي أوزباكستان الحالية. بدراسة العناصر المعمارية الموجودة في نفس الموقع يتبين أن هذه القطع ربما تكون أجزاء زخرفية من نوافذ. يُقال إنه وُجدت في غزنة رصائع أخرى ونقوش كتابية نسخت على قطع من هذا النوع تشير إلى ارتباط هذه القطع بالغزنويين. في مجموعة متحف الفن الإسلامي هناك قطعة أخرى مماثلة تحمل نقشًا كتابيًّا يأتي على ذكر «بهرام شاه» (حكم من ١١١٨ – ١١٥٧م) وهو ملك غزنوي هزم أخاه بمساعدة من السلاجقة.

تم تحديد عشرين موضوعًا مختلفًا في نص اللوحة الغزنوية الزجاجية، معظمها لأشكال بشرية أو حيوانية، مثل صيادين يمتطون جيادًا (كهذه الصورة)، وأشخاص يركبون أفيالاً، وموسيقيين وحيوانات. توجد لوحة مشابهة جدًّا للتي بين أيدينا، ولكن تختصر معلومات الفهرسة لها بـ«آسيا الوسطى، أواخر القرن الثاني عشر»، وهي موجودة ضمن مجموعة الخيامي. علمًا بأن ثلاث قطع مشابهة أخرى توجد في مجموعة آل الصباح.

المرجع:

Carboni, S. and D. Whitehouse. *Glass of the Sultans,* New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

TMI.M8 حميرا مستور

رستم والتنين / ٢٠١٢ / ألوان مائية معتمة وذهب على ورق / ط: ٢٤ سم، ع: ٢٨ سم

تصوِّر هذه الصفحة «رستم » وهو يصارع تنينًا، المشهد مأخوذ من أحد فصول «الشاهنامه» (أي: كتاب الملوك)، وهي قصة ملحمية فارسية كتبها الفردوسي ما بين ٩٩٧ و ١٠١٠ م. تسرد القصيدة، التي تمجد الانتماء الوطني والاجتماعي وقيم الثقافة الفارسية في إيران، تاريخ الإمبراطورية الفارسية الذي كان مصدرًا لإلهام الفنانين. وكثيرًا ما تصور في الفنون هذه الأبطال مثل «رستم » و «غوشتاب » و «برهام غور » وهما يذبحان مخلوقات أسطورية.

استلهامًا من مخطوطات موجودة ضمن مقتنيات متحف الفن الإسلامي في الدوحة، يظهر «رستم» ممتطيًا حصانه المفضل، «رخش»، وملوحًا سلاحه في وجه تنين أزرق ينفث لهبًا ذهبيًّا. التركيب مؤطر بدقة من خلال شجرة يابسة تظهر على اليسار وصخور بيضاء جافة تظهر على اليمين. أما الخلفية الترابية البنية فتعزز كآبة المنظر، وتجذب العين إلى الشخصيات الرئيسية التي تهيمن بألوانها الساطعة على ما سواها، كالتعارض بين اللون الأحمر القاني لمعطف «رستم » مع السرج الأزرق والحصان الأبيض، الذي بدوره يبرز الجلد الأزرق اللامع للتنين.

المرجعان:

Brend B. and C. Melville. Eds., *Epic of the Persian Kings, The Art of Ferdowsi's Shahnameh*, The Fitzwilliam Museum, I.B. Tauris, Cambridge, 2010.

Welch, S.C., *A King's Book of Kings: The Shah-Nameh of Shah Tahmasp*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012.

MIA JE.129 قلادة

أفغانستان / القرنان الثاني عشر والثالث عشر الميلاديان / ذهب / ق: ١٥ سم، عمق: ١,٧ سم

المجوهرات التي تعود إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر في أفغانستان نادرة، لذا وبالرغم من حالة القلادة السيئة فإنها تحمل أهمية خاصة بفضل ما تفصح عنه لنا حول مهارات صياغة الذهب في تلك الفترة.

تم تجميع هذه القلادة ذات الكرات من ثلاث قلائد مختلفة، وتتميز بزخارفها المنقوشة وحبيباتها الذهبية الرائعة. من بين الكرات السبعة عشرة، هناك اثنتا عشرة منها مزخرفة برسم زهري مضاف بتقنية الحفر. أما الخمس الباقية والتي أخذت من قلادتين أخريين فقد صُنعت من الحبيبات الذهبية. شُكلت حبَّات القلادة كلها من طبقتين من الذهب لتبدو على شكل نصفي قبة ملحومَين معًا. كما ترتكز بعض الحبيبات الذهبية على خط اللحام الأوسط.

وكما تبرز القطع الرائعة الصنع التي اكتشفت بفضل حملات علماء الآثار عام ١٩٧٨ في تيليا تيبي شمال أفغانستان، فإن تقليد صياغة الذهب في أفغانستان يعود إلى العصور القديمة.

المرجعان:

Cambon, P. *Afghanistan les trésors retrouvés: Collections du Musée National de Kabo* Paris: RMN, 2006.

Jenkins, M. and M. Keene. *Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1982.

TMI.C2 ظاهر شاه أمين، عبد المتين ملك زاده، ناصر منصوري
كرة خزفية مثقوبة / ٢٠١٢ / فخار، طين سائل / ط: ٢١ سم، ق: ٢٦ سم

هذه القطعة هي حصيلة عمل حرفيين اثنين أحدهما خزَّاف والآخر نقَّاش، وعمل كل واحد منهما بنمطه الخاص به، معتمدًا على التدريب والتقنيات المختلفة التي اكتسباها. توضع الكرة الأصلية المجوَّفة على عجلة الخزف وتترك لتجف في الهواء، ثم تدخل إلى فرن الشي فتتحوَّل إلى جسم صلب من الطين المشوي غير المزجج. بعد ذلك يتم نحتها يدويًّا من قبل أستاذ النقش باستخدام بعض الأدوات البسيطة. تستغرق العملية وقتًا وجهدًا كبيرين بسبب رهافة مادة الخزف وسهولة كسرها. بعد النقش تُعاد القطعة إلى الخزَّاف الذي يعيد التزجيج ويشويها للمرة الثانية.

هذا الجهد الجماعي هو ركن أساسي من أركان المعرض، إذ يضطر الطلاب والأساتذة إلى العمل في قضايا خارج مجال اختصاصهم، وإلى تبادل الأفكار والأساليب والمناهج. وهنا نقول بأن العمل لا يقتصر على الحرفيين اللذين نفذاه بل يشاركهما فيها شخص ثالث أيضًا هو صانع القطعة الأصلية، أي العقد الذهبي الرقيق الذي استلهم منه الحرفيان القطعة الخزفية. فشكل القطعة وزخارفها كلها مأخوذة من العناصر الكروية التي يتألف منها العقد. حتى إن الخزف الذي يبدو ظاهريًّا قويًّا وصلبًا يعكس خفة الكرات الرقيقة الخفيفة بزخارفها التخريمية ودواخلها المجوَّفة.

MIA JE.130 زوج من الأقراط
إيران أو أفغانستان / القرنان الثاني عشر والثالث عشر الميلاديان / ذهب / ط: ٢,٥ سم، ع: ١,٩ سم، عمق: ٠,٥ سم

هذا الزوج من الأقراط ما هو إلا دليل على استمرار وقوة مهارات صياغة الذهب في إيران وأفغانستان في عهد الغزنويين والسلاجقة، في الفترة التي امتد فيها حكمهم ليشمل مناطق في تركيا وبلاد فارس وأواسط آسيا.

حلقة القرط نفسها مصنوعة على شكل نصف دائرة وتحوي حبيبات ذهبية ورسومًا متعرِّجة. استخدمت هذه التصاميم نفسها في الخواتم المرصَّعة التي كانت تُلبس في أصابع الأقدام في العصر المغولي.

TMI.C3 منور شاه قدوسي

مزهريات زجاجية بأطواق من الذهب والفضة / ٢٠١٢ / زجاج، ذهب، فضة / ط: ١٢,٥ سم، ق: ٩ سم (اليمين) / ط: ١٧ سم، ق: ٧,٥ سم (اليسار)

ينتج الزجاج الهراتي في غرب أفغانستان وتعتمد الأساليب التقليدية في صناعته، حيث يحافظ المحليون في تلك المنطقة على الطرائق التراثية في المصانع. في القطعة التي بين أيدينا قام الحرفي بنفخ الزجاج بالفم فتحوَّلت إلى مزهرية، ثم أضاف إليها بعض التشكيلات يدويًّا قبل أن يجف الزجاج. الطوق المعدني المضاف ما هو إلا نموذج للزخارف التخريمية التي يطلق عليها في أفغانستان اسم «مليلة»، والتي تتشكل بثني قطعتين من السلك الرقيق معًا لتشكيل حلقات صغيرة يتم لحامها لاحقًا. وهذا المنوال، الظاهر هنا بالفضة والذهب، هو تقليد تركماني عريق وشائع في أفغانستان. يشبه التخريم الموجود على طوق المزهرية الزركشة التخريمية الدقيقة لأقراط متحف الفن الإسلامي التي استلهمت صانعي القطعة هنا، وقد شاع استخدام هذا النمط البسيط في عدد من الوسائط الفنية المختلفة في آسيا الوسطى وما وراءها.

MIA JE.139 زوج من الأساور
أفغانستان أو إيران / القرنان الحادي عشر والثاني عشر الميلاديان / ذهب مرصَّع بالفيروز / ق: ٧,٣ سم

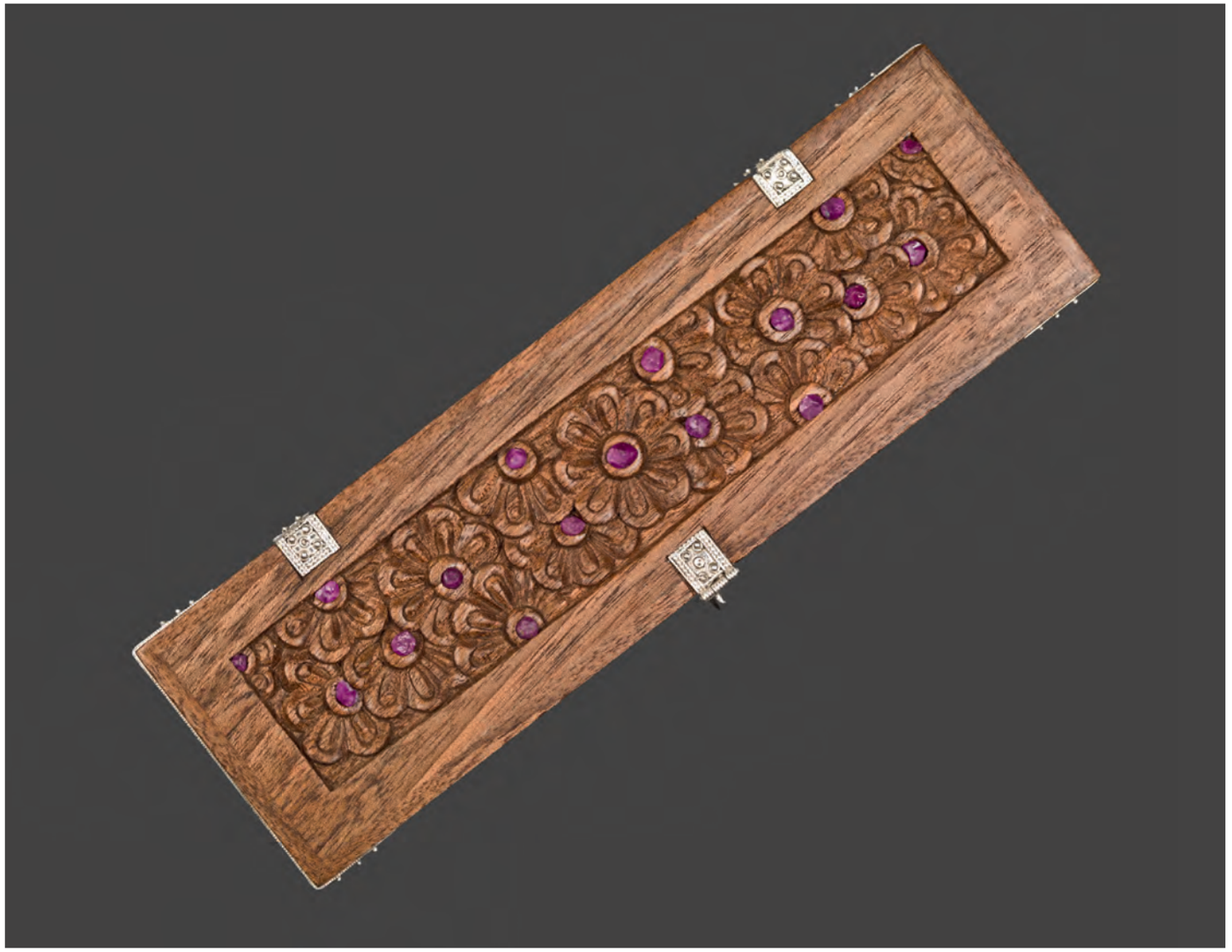
الفيروز حجر له معانٍ رمزية يستخدم على نطاق واسع في شبه الجزيرة العربية ويستخرج من مناطق شاسعة من بلاد فارس ووسط آسيا وصو إلى التيبت، حيث له أهمية كبيرة في كل هذه المناطق. يضيق طرف الأنبوب الذهبي الذي يتألف منه السوار كلما اقترب من المشبك، وتختبئ ميكانيكية الفتح والإغلاق تحت زهرة صغيرة عليها حبيبات ذهبية. يتوسط الزهرة حجر فيروز صقيل. بعد سحب المشبك يُفتح ربع السوار ويدور حول محور خفي موجود داخل الأنبوب الذهبي.

يقبل الناس على حجر الفيروز بسبب لونه الذي يشبه لون السماء المرتبطة في الأذهان بجنات النعيم، كما أنه يستخدم كتميمة إذ يُعتقد أنه يقي من الموت الفجائي! أما الاستخدام الواسع لهذه المادة في الحضارات الممتدة من إيران إلى وسط آسيا، فيفسر بنعومة هذه المادة وسهولة العمل بها وصقلها.

المرجع:

www.mindat.org/min-4060.html

TMI.W1 عصمت الله عزيزي، ناصر منصوري، عبد الخالق رؤوفي، عبد الرشيد زركر، فرزاد محمدي، مايل محمدي، مصطفى رحماني، عثمان سلطاني
مقلمة محفورة / ٢٠١٢ / خشب، فضة، إسبينل / ط: ٦ سم، ع: ٢٠ سم، عمق: ٤ سم



تعاون حرفيون مختصون من صاغة ذهب وشاغلي المعادن النفيسة ونجارين لصُنع هذه المقلمة الرقيقة، إذ بدا أن هذه هي أنسب طريقة للتعامل مع قطعة مستوحاة من المجوهرات.

يتكامل التصميم البسيط للقطعة مع الأجزاء المزخرفة من الصندوق كالمفصلات والأقفال. يحوي التصميم الزهري الموجود في وسط الصندوق مستويات ذات أعماق مختلفة من الحفر. وقد تم اختيار حجر الإسبينل الخشن خصيصًا ليتناسب مع مسحة البنفسجي الخفيفة لخشب الجوز والمفصلات الفضية. هذه اللمسة الأخيرة هي ما تحوّل الزهور إلى جواهر.

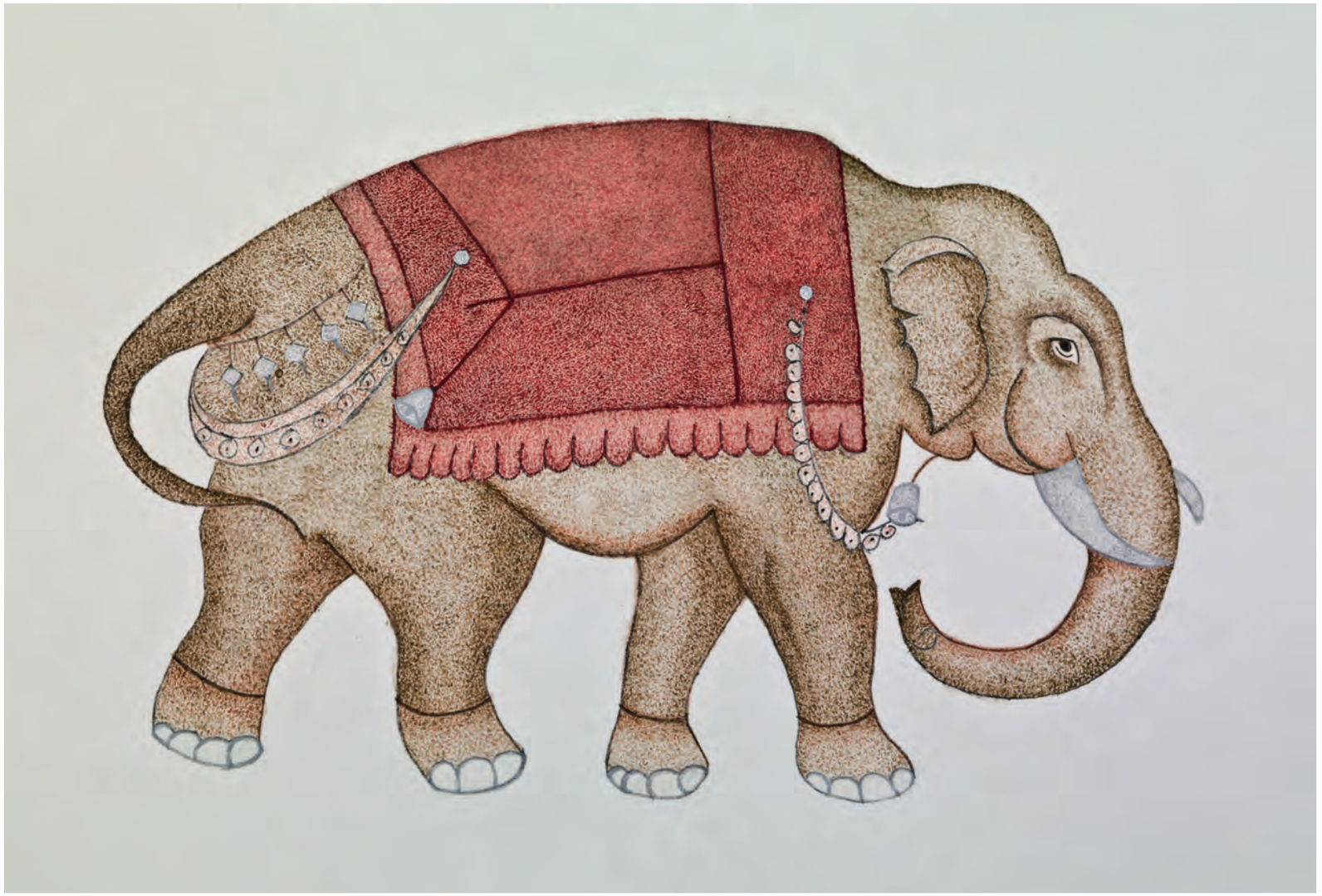
MIA JE.178 سوار لأعلى الذراع
آسيا الوسطى / القرنان العاشر والحادي عشر الميلاديان / ذهب / ق: ١١,٦ سم

هذا السوار رائع ببساطته، وهو يتألف من أربعة أنصاف كرات، كل واحدة منها مغطاة بالذهب الحبيبي تحيط بكل مشبك، ومعينين ونصف كرة صغيرة من الذهب تحوي المشبك بداخلها.

تتألف البرغلة أو النسيج الحبيبي من حبات صغيرة من الذهب ملحومة معًا، وهي تقنية شاعت كثيرًا في شرق ووسط وغرب آسيا. تفيد البراهين أن تقنية البرغلة اخترعت في بلاد الرافدين ربما عام ٢٠٠٠ ق. م، ومنها انتشرت إلى أوروبا عبر الشرق الأوسط وبعدها إلى آسيا. كذلك شاع استخدام هذا النوع من الأساور بين القبائل الهندية حيث لا يزال يُصنع هناك حتى اليوم لكن بأحجام أكبر وغالبًا من الفضة، وفيه تُغطى أنصاف الكرات بحبيبات فضة قد يصل قطرها إلى ١ مم.

ربما تكون هذه الحلية سامانية المنشأ (حكم السامانيون بلاد فارس وأفغانستان الحالية من ٨١٩ حتى ٩٩٩ م) أو غزنوية (انظر ص. ٣٢ - ٣٥)، علمًا بأن الغزنويين كانوا خصوم السامانيين.

TMI.M1 هلاي حبيبي
فيل / ٢٠١٢ / ألوان مائية معتمة على ورق / ط: ٢٢,٥ سم، ع: ٢٤ سم



تُصوَّر الأفيال، التي تحظى بكثير من الإعجاب لفخامتها وقوتها وذكائها، بكثرة في الفنون الهندية العائدة إلى العصر المغولي. استخدم الأباطرة المغول وأولياؤهم من حكَّام البلاطات الإقليمية الفيلة كمطايا ملكية في الصيد والحروب والاستعراضات وحتى في الألعاب القتالية. زُيِّن الفيل الظاهر هنا بسرج من قماش أحمر مع بعض الأجراس، وهو منفَّذ بمهارة وبألوان متناسقة أضيفت على الصورة على شكل قطرات من الطلاء تذكرنا بالتقنيات اللطيفة التي كانت تستخدم في صناعة مجوهرات العصر التيموري. يظهر الفيل في الصورة وحده من دون سائسه، وهو مصوَّر بدقة ممتازة وأسلوب جميل، مما يذكر بفيلة اللوحات الراجبوتية من القرن السادس عشر.

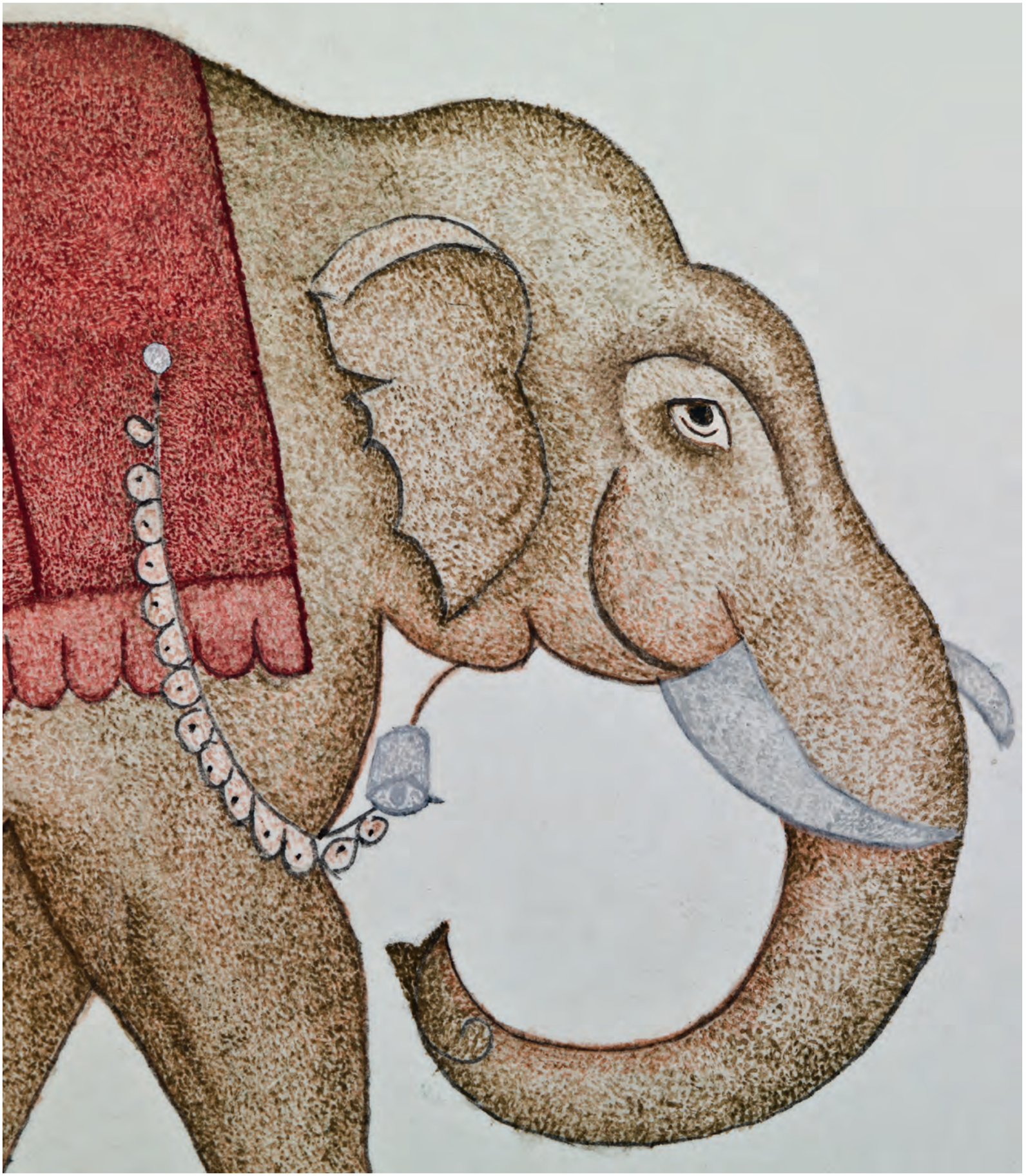
اللوحة المنمنمة المعاصرة الموجودة هنا لديها كل مهارة ودقة المنمنمات التراثية. رسم الفنان الفيل بنقاط دقيقة رقيقة منفَّذة برأس الفرشاة – كان هذا النوع من الفراشي يُصنع قديمًا من وَبر القطط أو النمس أو من ذيل السنجاب، وأحيانًا من رموش الجمل، حيث تسمح التعاريج الطبيعية للوبر بتنفيذ دوائر ومنحنيات مثالية. الورق المستخدم هو ورق الفاسلي، وهو ورق قديم كان يُستخدم في رسم المنمنمات، ويتألف من عدة طبقات من الورق الذي غالبًا ما كان يُلصق معًا بغراء الأرز الطبيعي. أحيانًا تُضاف طبقة رقيقة من النشاء أو عصير البطيخ على السطح لتجهيز الورق للرسم، ولكن غير ذلك لكل أستاذ تقنياته الخاصة به اكتسبوها من التدريب والممارسة.

المراجع:

Falk, T. *Elephants of Fame and other Animals in Indian Painting*. London: Indar Pasricha Fine Arts, 1987.

Kossak, S. *Indian Court Painting, 16th-19th Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.

Pal P. and B. Seid. *The Holy Cow and other Animals: A Selection of Indian Paintings from the Art Institute of Chicago*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2002.



MIA JE.198 تميمة

أفغانستان / بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر الميلاديين / ذهب / ط: ٤,٥ سم، ع: ٤ سم، عمق: ٠,٤ سم

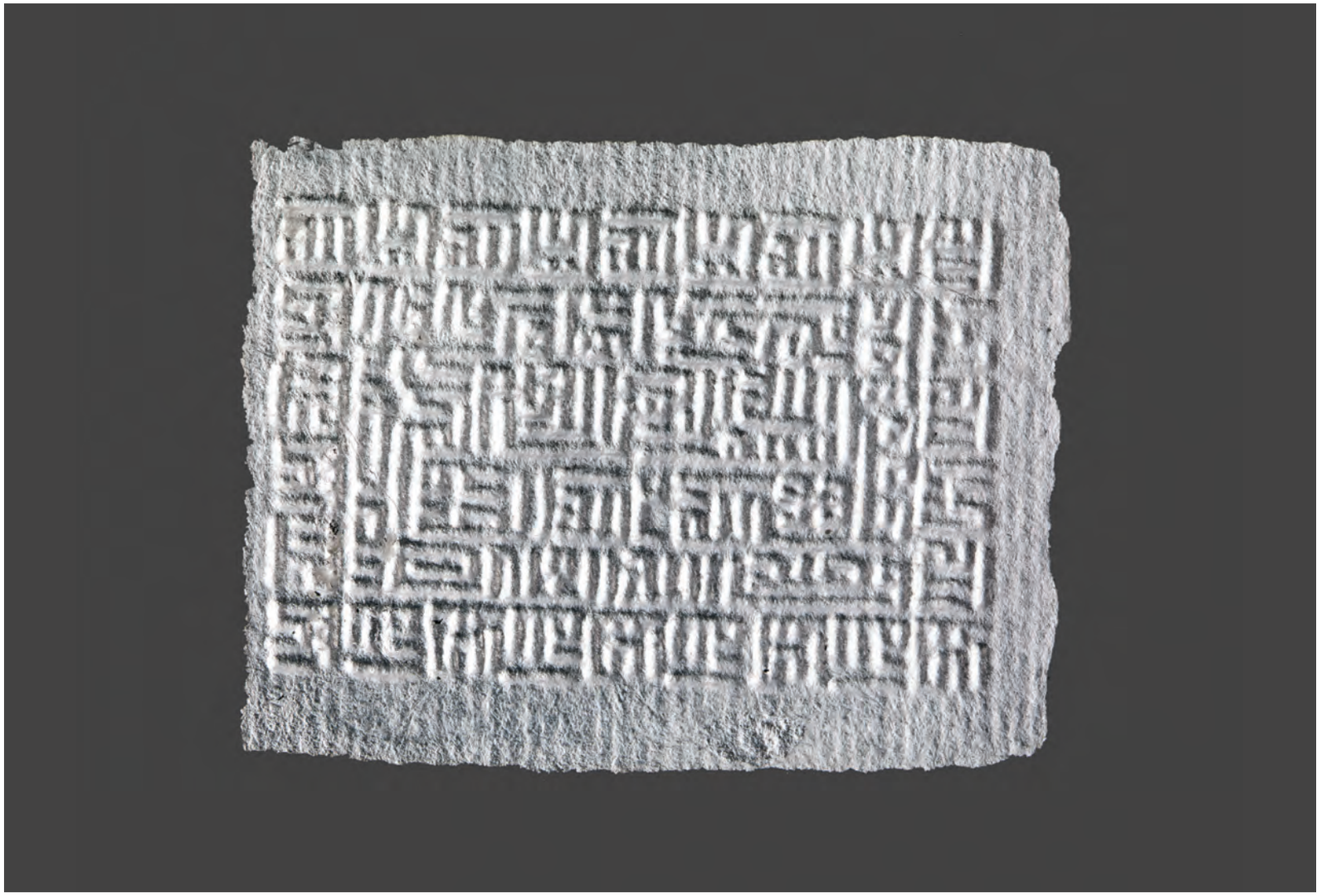
عُثر على عديد من هذه التمائم المصنوعة على شكل صندوق مستطيل من الذهب. يمكن أن تُنسب هذه القطعة إلى السلالة الغورية، وهي سلالة حكمت جزءًا كبيرًا من أفغانستان الحالية بين عامي ١١٤٨ و ١٢١٥ م. كما يمكن نسبتها إلى السلاجقة الذين حكموا في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين. التقنية المستخدمة في صنع هذا النوع من التمائم متشابهة في الفترتين، فهي تستخدم الذهب النافر مع نقوش كتابية كبيرة بالخط الكوفي، وثلاثة عناصر مخروطية مع حلقات لتعليق التميمة على سلسلة أو خيط.

هناك بعض الغموض يلف أصل هذه التميمة ويؤكد على استمرار استخدام تقنيات صنعها لفترة طويلة من الزمن. إلى يومنا هذا لا تزال التمائم المستطيلة شائعة الاستخدام في المجوهرات القبلية في الهند وأواسط آسيا. وعادة ما تحوي مثل هذه القطع آية قرآنية منقوشة ليستخدم شعبيًّا كحرز.

المرجع:

Untracht, O. *Traditional Jewelry of India*. New York: Thames & Hudson, 2008.

TMI.M2 محمد صالح أمين، تميم صاحب زاده، علي سهل
خط كوفي فضي / ٢٠١٢ / أوراق فضية على ورق «كانسون» أسود / ط: ١٥ سم، ع: ٢١ سم



الاعتقاد السائد، والغالب، هو أن الخط الكوفي نشأ وتطور في الكوفة، تلك المدينة المركزية لحضارة الإسلام. يأخذ الخط شكلاً زاويًّا مميزًا، وهو ملائم للاستخدام في النقوش الضخمة التي تظهر على أبنية الدولة والمباني ذات الرمزية الكبرى مثل المساجد. تتفاعل كل واحدة من هاتين اللوحتين من حيث تنفيذهما للخط الكوفي ذي الملامح الهندسية، وأيضًا من حيث التقنية البارعة المستخدمة في نقش الصفيحة المعدنية من الأمام لإعطائها بعدين نافرين، من دون خسارة أي جزء من أجزائها المعدنية. يتطلب هذا العمل مهارة كبيرة من قِبل الحرفي، وذلك لتحقيق نوع من التوازن الدقيق من دون التسبب بخدوش تتركها أداة النقش.

نُظمت هذه اللوحة الخطية على شكل متاهة مستطيلة تحيطها التكبيرة. يبدأ التركيب من الوسط بالبسملة ويستمر باتجاه الخارج بأول أربع آيات من سورة الإخلاص (١١٢) مرتبة على شكل نمط هندسي معقد ثنائي الأبعاد.

ويشبه هذا العمل قطعًا أثرية منقوشة وجدت من خلال التنقيب، مثل بلاطات خزفية في مقام الشاعر الصوفي عبد الله أنصاري الذي بناه السلطان «شاه رخ التيموري » في بداية القرن الخامس عشر الميلادي في مدينة هرات الأفغانية.

المراجع:

Frazer, M. and W. Kwiatkowksi. *Ink and Gold: Islamic Calligraphy*. London: published for Sam Fogg by Paul Holberton, 2006.

Roxburgh, D.J. *Writing the Word of God: Calligraphy and the Qur'an*. Houston: Museum of Fine Arts, 2007.

Safadi Y.H. *Islamic Calligraphy*. Thames & Hudson, 1978.

Welch, A. *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*. Austin: University of Texas Press, 1979.

MIA MW.40 شمعدان

خراسان أو أفغانستان / القرن الثاني عشر الميلادي / برونز، آثار من النحاس والفضة / ط: ٣٥,٥ سم، ق: ٤٣,٥ سم

صُنع هذا الشمعدان، باستثناء عنقه وتجويفه، من صفيحة نحاسية واحدة. أما الزخارف فصُنعت بواسطة الطرق، حيث صكت القطعة من صفيحة واحدة من الداخل، ومن ثم أضيفت الزخارف بالأسلوب المعاكس، أي بنقشها من خارج الصفيحة. كان إتقان هذه الصناعة والتمكن من إضافة نقوش على هذا المستوى من الجمال، دلي دامغًا على موهبة فنية وتقنية لا تُضاهى. تحمل القطعة آثارًا صغيرة من التكفيت النحاسي والفضي، ما يدل على أن هذه القطعة كانت تبدو أكثر إشراقًا عندما كانت جديدة.

تجويف الشمعدان مزخرف بمجموعة من الأرانب تجري باتجاه اليسار. كما يندمج عنق الشمعدان الخالي من الزخارف مع صينية صدفية مخصصة لاحتواء نقط الشمع مؤلفة من أربعة عشر جزءًا تنطلق من كتف الشمعدان باتجاه الخارج. وتظهر مجموعة أخرى من الأرانب تعدو على «كتف الشمعدان»، ولكن في هذه الصورة تفصل بينهم حلقة دائرية. الجزء العلوي من هيكل الشمعدان مزخرف بحزمة نافرة مؤلفة من ثمانية وعشرين أسدًا رابضًا، تبدو رؤوسها أكثر بروزًا من بقية أجسادها. تحت الأسود توجد حزمة من أوراق السعف لها أشكال قلوب تتناثر باتجاه الأعلى والأسفل. تحت هذه الحزمة هناك ثلاثة صفوف من النتوءات مسدسة الأضلاع. تظهر في الصف الأول كائنات أسطورية مجنحة، وفي الصف الثاني أشخاص يعاقرون الشراب، وفي الصف السفلي مجسدات على أشكال أبو الهول الفرعوني. بين النتوئين تظهر أشكال، وتفصل بين كل مجموعة وأخرى بروزات ذات عناصر نباتية وحلقات دائرية. تتكرر تحت هذه المجموعة حزمة السعيفات التي ظهرت في الأعلى. وفي الجزء السفلي من هيكل الشمعدان تمتد حزمة من الأسود المتقابلة تفصل بينها أشكال بيضوية.

هناك شمعدانات شبيهة بهذه القطعة في مجموعات أخرى في كل من الكويت والقاهرة وباريس وواشنطن وكوبنهاجن.

المراجع:

Allan, J. *Metalwork Treasures from the Islamic Courts.* London and Doha, 2002.

Atıl, E. *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art.* Smithsonian Inst Pr, 1985.

Jenkins, *M. Islamic Art in the Kuwait National Museum: The al-Sabah Collection*, London: Sotheby's, 1983.

TMI.R1 تميم صاحب زاده، سعيد أحمد
سجادة حريرية / ٢٠١٢ / حرير، أصبغة طبيعية / ط: ١٨٠ سم، ع: ٢٤٧ سم

قام رسَّام منمنمات من ذوي الخبرة بتصميم السجَّاد هذه السجادة الحريرية المحاكة يدويًّا. استوحي العنصر التصويري المركزي من عنصر نافر موجود على الجزء السداسي من شمعدان غزني الموجود ضمن مجموعة متحف الفن الإسلامي. العنصر عبارة عن شكل نباتي يحوي جزءًا لولبيًّا لنبات معرَّش مع شكل نصفي لسعفة نخيل. نقل التصميم بعناية على ورق التصوير وُلوِّن، مع الأخذ بعين الاعتبار أن التصميم الثلاثي الأبعاد الموجود في الشمعدان سيتحول إلى تصميم ثنائي الأبعاد في السجادة. وقد وضع تصميم الحاشية بتضخيم العناصر النباتية للشمعدان وثنيها لتصبح شبيهة بالتشبيكات المستخدمة في صنع المشربيات. تم اختيار الألوان من التدرجات التقليدية للأصباغ الطبيعية المستخدمة في صناعة السجاد الأفغاني. وعلى مدى شهور من العمل المضني قام حائك السجَّادة بصناعتها من الحرير. تزود مادة الحرير الفاخرة السجادة بلمعان مميز، كما تبرز حياكتها الاستثنائية الراقية. تعاون في صنع القطعة فنانون يعملون في وسائط فنية مختلفة مثل حياكة السجاد والحدادة ورسم المنمنمات.

MIA MW.64 صينية
أفغانستان / القرن الثاني عشر الميلادي / نحاس / ط: ٢٣ سم، ع: ٢٣ سم

هذه الصينية المستطيلة المشكَّلة باستخدام تقنية النقش بطَرْق المعدن من وجهه الداخلي (غير الظاهر) لتصميم شكل بارز على سطحه العلوي، هي قطعة غزنوية بامتياز. لإضفاء عمق أكثر على زخارفها تم نخز الخلفية برفق لإعطائها مظهرًا كامدًا يتعارض مع لمعان النحاس النافر. استخدمت تقنيات النقش والنخز لتصوير الريش أو الفرو أو البقع التي تغطي ظهور الحيوانات.

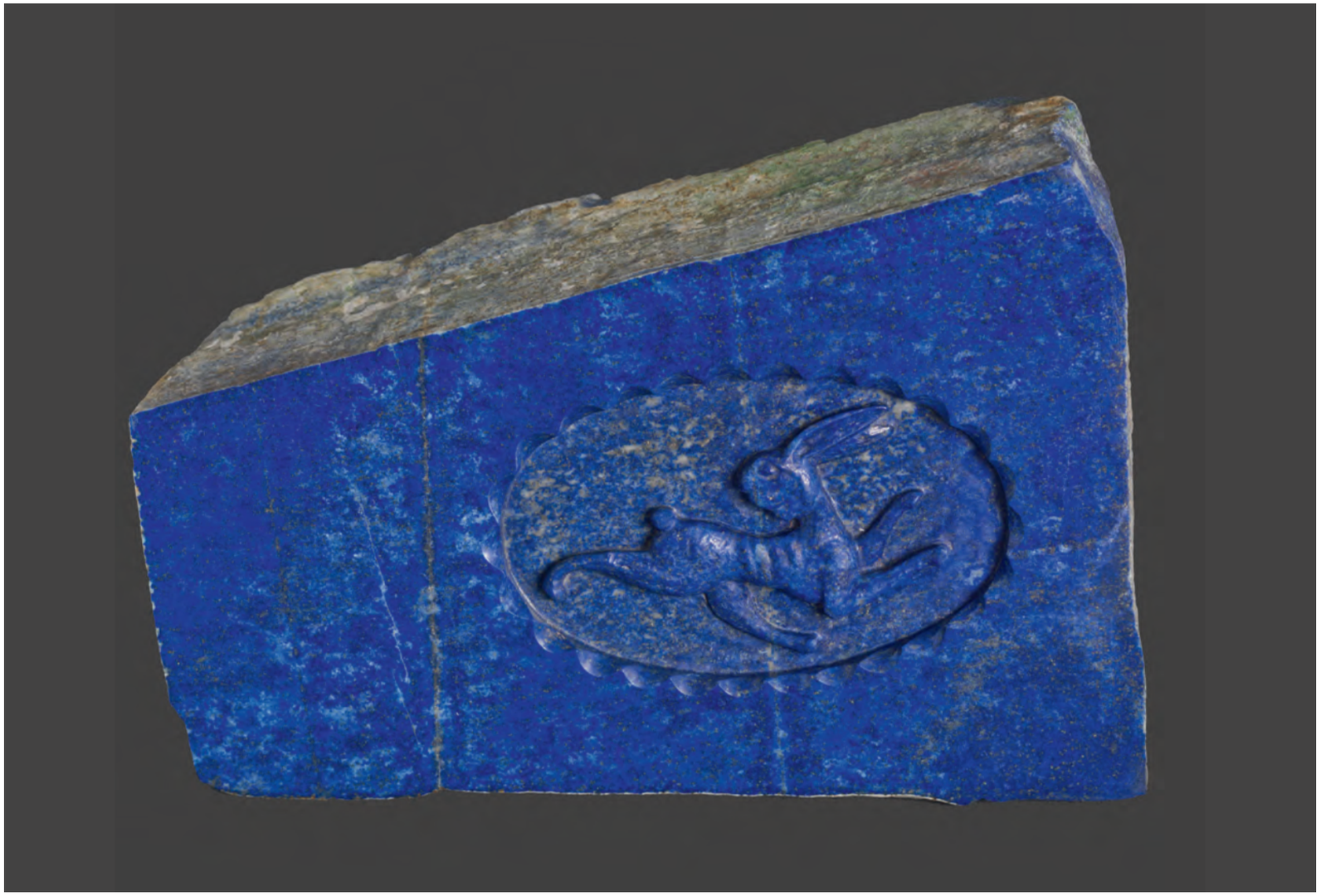
على كل زاوية من زوايا الحافة المسطَّحة يظهر زوج من الطيور، قد يكونا طاووسين، بأعناق متقاطعة. الجزء الطولاني من الصينية مقسَّم بأشكال نباتية كثيفة تظهر فيها سويقات كرمة برؤوس حيوانية. تتكرر عبارة (العز الدائم) منقوشة ست مرات على أطراف الصينية. الخط العربي المستخدم في هذا النقش خشن بعض الشيء ويبدو وكأنه مجرد زخرفة بخط كوفي هجين أكثر منه عبارة ذات معنى. في زوايا الصينية، بين الأطراف المربعة للحافة وفصوص التجويف الأوسط تبدو كلاب تنبح مهاجِمةً عددًا من الأرانب. وفي وسط الصينية يوجد انخفاض كبير وعميق متعدد الفصوص، مع صورة لحيوان من ذوات الأربع في الوسط. هذا الحيوان المركَّب الذي يقف داخل حلقة مركزية هو أشبه بلغز، إذ إن له رأس ومنقار طائر، وآذان أرنب، وجسم فهد، وأجنحة وذيل من الريش.

المرجع:

Haase, C-P. *A Collector's Fortune: Islamic Art from the Collection of Edmund de Unger*. Berlin: Museum für Islamische Kunst, 2007.

TMI.J1 منور شاه قدوسي

شكل رمزي نافر على لازورد بنحت بارز/ ٢٠١٢ / لازورد / ط: ١٥ سم، ع: ٢٣,٢ سم، عمق: ٩,٥ سم

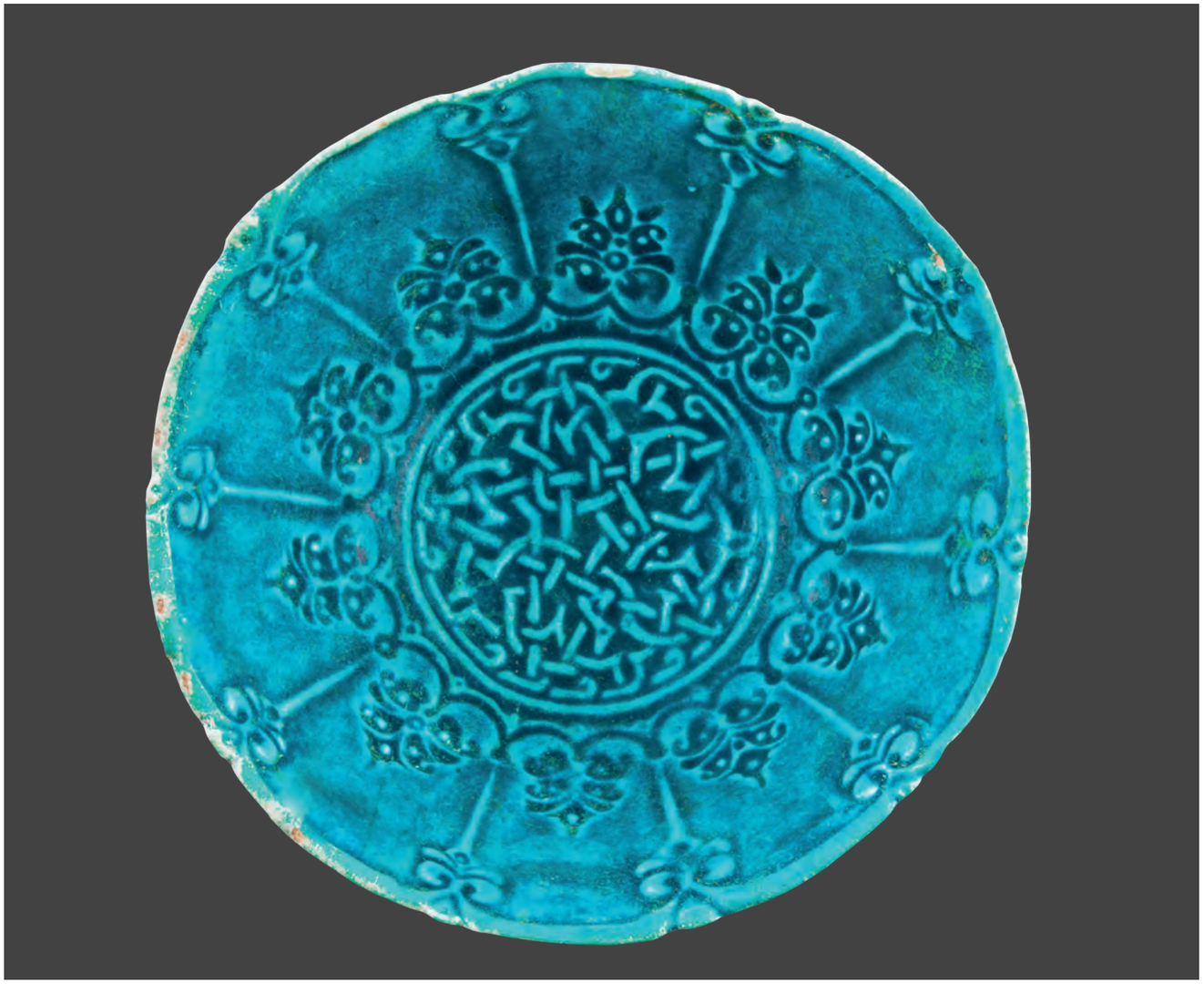


استلهم هذا النقش النافر من صينية نحاسية صنعت إبان العهد الغزنوي، وتحوي في وسطها رسمًا لحيوان مركَّب غريب يبدو في وضعية شبيهة بوضعية الأرنب الموجود في القطعة المعاصرة. نقشت الرسوم والزخارف على الصينية باستخدام تقنية الطَّرق (بواسطة المطرقة) على المعدن، أما في القطعة المعاصرة فقد ثُبت الرسم على الجانب المسطَّح من قطعة اللازورد، التي تعد من الأحجار شبه الكريمة، ثم حُفر مباشرة باليد وباستخدام بعض الآلات البسيطة.

اقتطع هذا النموذج من كتلة كبيرة من اللازورد استخرجت من مناجم بدخشان شمال أفغانستان. على مدى آلاف السنين كانت منطقة بدخشان هي المصدر الوحيد للأحجار الكريمة في أوراسيا. استخدم اللازورد لتشكيل السماء الزرقاء في المنمنمات الفارسية، كما استخدمت هذه المادة كصباغ نفيس وغال في رسم رداء السيدة مريم عليها السلام في الفنون الأوروبية.

MIA PO.75 سلطانية مشكَّلة على قالب

أفغانستان / القرنان الثاني عشر والثالث عشر الميلاديان / فخار مخلوط بالزجاج، تلوين لازوردي على الزجاج / ط: ٨,٤ سم، ق: ١٧,٧ سم



صنعت هذه السلطانية بواسطة أسلوب كان معروفًا منذ القدم في البلدان العربية والإسلامية، ويعتمد هذا الأسلوب على تطعيم الطين بالمواد التي تسمح بصنع الفخار في درجة منخفضة من الحرارة. وتظهر السلطانية أيضًا رصيعة من الحزم المتشابكة في وسط الطبق مع رسوم زهرية مزخرفة تنبعث منها على شكل أشعة. السلطانية مغطاة بطلاء للزجاج لازوردي اللون الذي يمتد من الداخل باتجاه السطح الخارجي. تحوي الحلية الربع دائرية زخارف على أشكال نباتية، وهذه الأشكال كانت شائعة في الزخارف المعمارية العائدة إلى فترة صنع السلطانية التي بين أيدينا، مثل الشرَّافة الغزنوية التي يضمها هذا المعرض.

ويوجد مثل هذا العنصر الثلاثي (عنصر السعف المفصص) على بعض الأواني الخزفية في مجموعة الخليلي (POT1590)، كما أنه ظهر هذا العنصر في فترات زمنية سابقة في مجموعات صنعت في نيسابور. تظهر الشرائط المركزية المتشابكة المحاطة بإطار من الأرابيسك في عدد من النماذج الخزفية الأخرى، مع أن الشرائط المتكتلة الموجودة في السلطانية هذه تحوي أيضًا حافة مسننة، والجمع بين كل هذه العناصر هو أمر غير مألوف. يبدو التجويف في التسنين الذي يدور حول حافة السلطانية وكأنه يحاكي السعفة المفصَّصة المعقَّدة للحلية الربع دائرية.

يبدو أن هذه المجموعة من الأواني المطلية والمشكلة على قوالب كانت تحظى بكثير من الإعجاب، ويُظهر ذلك نعومة قوامها ودقة زخارفها. غالبًا ما تُنسب مثل هذه القطع إلى مدينة باميان. وقد أطلق عليها «غاردن» اسم أواني «مدينة جولجولا» على اسم الموقع الذي وُجدت فيه. لكن لا يمكن الجزم في منشئها الأصلي.

المراجع:

Gardin, J-C. 'Poteries de Bamiyan', *Ars Orientalis 2* (1957): 227-245.

Grube, E.J. Cobalt and Lustre: *The First Centuries of Islamic Pottery*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Wilkinson, C.K. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period,* 1973: 278 and 287.

TMI.M3 ريتا وفا

شمسة / ٢٠١٢ / لازورد أزرق وألوان مائية فضية كامدة على ورق / ط: ٥٠,٥ سم، ع: ٥٠,٥ سم

الشمسة هي رصيعة مزخرفة تُعتبر رمزًا للشمس، غالبًا ما تتخذ شك دائريًّا أو بيضويًّا، وقد نشأت من فنون الكتب الإسلامية. كانت الشمسة غالبًا ما تزين الصفحات الأولى للمصاحف أو بعض الأعمال الأدبية الشهيرة مثل «الخمسة» و «الشاهنامه». كما كانت تستخدم أحيانًا كرقعة تزيينية يعلن من خلالها جزء من الجذاذة عن الكتاب، كاسم المؤلف أو راعي العمل.

كانت تُزخرف الشمسة في القدم بظلال متفاوتة من الأصبغة الزرقاء التي كانت تُصنع بطحن اللازورد، مع طلاء ذهبي معزز بلمسات من الألوان الساطعة، وكانت تُنسَّق باستخدام خطوط على شكل أشعة. بدءًا من القرن الرابع عشر أخذت التنسيقات تصبح أكثر تعقيدًا حيث ظهرت فيها نجوم ذات رؤوس مدببة وزهيرات ذات حواف صدفية مع عناصر معقدة وأوراق شجر ملتفة. ومع حلول القرن الخامس عشر بدأت أنماط التصاميم الزهرية الرائعة مثل «أرابيسك رومي» تعكس الميل باتجاه المنمنمات. توجد أجمل الأمثلة على ما نقول في مخطوطات الفترة التيمورية (١٣٦٩ – ١٥٠٦ م) في هرات، وفي فنون الفترة الصفوية الفارسية (١٥٠١ – ١٧٢٢)، والهند المغولية، والتي كانت تُنفذ تحت رعاية الأباطرة من «أكبر » وحتى «أورنج زيب» (١٥٥٦ – ١٧٠٧).

أما هذه الشمسة العائدة إلى يومنا المعاصر، فقد نفذت بدقة فائقة ولم يستخدم فيها سوى الطلاءين الأزرق والفضي. أما التصميم فاتخذ شكل نجمة ذات حواف صدفية مدببة مُلئت بعناصر متناظرة ومتكررة من الأرابيسك محيطة بمركز النجمة الذي تُرك فارغًا. وُزعت العناصر المثلثة بشكل متساوٍ على طول محيط الدائرة، بالتناوب مع نقاط تظهر على النجمة المركزية. تمت إضافة بضع قطرات من الطلاء الأسود لجذب الأنظار إلى مركز الشمسة مما يعزز التأثير البصري للتركيب بشكل عام.

المرجع:

Gray, B. Ed. *The Arts of the Book in Central Asia, 14th-16th Centuries*. Shambhala, 1980.

MIA PO.976 بلاطة خضراء

أفغانستان / القرن الحادي عشر الميلادي / طين وطلاء بلون واحد / ط: ٢١,١ سم، ع: ٢٢,١ سم، عمق: ٣,٥ سم

كثيرًا ما استخدم فنانو العصور الوسطى في العالم الإسلامي النجوم كأشكال هندسية تجريدية، في كثير من الحلل، كما كانت تصنع من مواد مختلفة. وهي تظهر كعنصر رئيسي في هذه البلاطة المربعة ذات اللون الواحد التي صُنعت باستخدام القالب، مع نتوء نافر وتركيب ذي ثلاثة مستويات: الأول قرص دائري يطوّق خمسة أشكال تمثل زهرة الزنبق، ثم نجمة ثلاثية كبيرة بثمانية رؤوس مدببة، وأخيرًا مربع بسيط مزخرف بأربع زهور تحمل براعم.

استُخدم البلاط والقرميد في إيران وآسيا الوسطى لتغطية سطوح الأبنية بالكامل، هذا إلى جانب استخدامهما في الجصّ واللوحات الجدارية الرخامية. كانت الخيارات اللونية للبلاط الخزفي واسعة ومتعددة بالرغم من سيطرة اللون اللازوردي والأزرق بتدرجاته. في هذه القطعة استخدم الفنان اللون الأخضر الزمردي المطلي بطبقة من التزجيج لحمايته. عُثر على مئات قطع البلاط المزجج الشبيهة بالنوع الذي بين أيدينا، بالرغم من أنها ليست بنفس الجودة، في غزنة داخل قصر مسعود الثالث. تتمتع قطع القصر بأحجام أصغر وتنوع أكبر في الأشكال، إذ طغت عليها المربعات والمضلّعات والمستطيلات والنجوم، وربما تعود إلى فترة أحدث من هذه البلاطة الخضراء.

المرجع:

Scerrato, U. 'Islamic Glazed Tiles with Moulded Decoration from Ghazni'. *East and West* 13.4 (1962): 263-287.

TMI.W2 منصور أرمغان، ناصر منصوري، فخرية نظامي، بروين رؤوفي، عثمان سلطاني
صندوق مجوهرات نورستاني / ٢٠١٢ / خشب جوز / ط: ٣٢ سم، ع: ٢٤ سم، عمق: ١٢ سم (مغلقًا)

تصميم هذا الصندوق من الداخل والخارج رصين وبسيط، فالعنصر التزييني الرئيسي فيه هو عبارة عن عنصر متكرر مأخوذ من البلاطة الغزنوية التي استلهم منها، وهو على شكل نجمة بسيطة ثمانية الرؤوس تحوي دائرة. النجمة والدائرة معًا توجدان داخل مربع.

يتكرر هذا التصميم على الجزء السفلي من الغطاء بشكل حزمة، موضوعة تحت منطقة مصقولة فارغة خالية تمامًا من الرسوم. أما الظل وتعدد الألوان فيجلبان الانتباه إلى عمق النقش وبساطته المطلقة. وبالرغم من تشابه الرسم الموجود على الصندوق مع الرسم الموجود على البلاطة، إلا أنه يميل إلى استخدام الأشكال الهندسية المستقيمة أكثر من العناصر النباتية الملتوية. وهذا طبيعي لدى استخدام المواد الأولية المختلفة، فالخزف مث يمكن أن يوضع في قالب قبل الشي، مما يسمح باستخدام الالتواءات والتعرجات عليه، بينما يُفضَّل استخدام الخطوط المستقيمة في الخشب نظرًا لصلابته.

MIA SW.18 ثلمة

أفغانستان أو وسط آسيا / القرن الثاني عشر الميلادي / طين (تيراكوتا) / ط: ٤٥ سم، ع: ٢٦ سم، عمق: ٧ سم

تزيد الزخرفة النباتية من جمال هذه الثلمة (فتحة بين جدارين) الرائعة التي استخدمت لتزيين إحدى الواجهات أو ساحة أحد الأبنية المهمة، ربما قصر ملكي أو منزل خاص بأحد الأثرياء أو مسجد. الثلمة مصنوعة من الطين وقد تم تشبيع المادة بالماء ثم نقشت قبل شيِّها لتصبح سِجِّي. تظهر على ظهر الثلمة آثار تعود إلى مرحلة التحضير، حيث يبدو أن القطعة رُكبت على محور مركزي، وقسِّمت إلى ثلاثة أجزاء متناظرة. يوجد عنصر نباتي محمول على رصيعتين في الجزء العلوي منها مزخرفتين بشقوق مثلثة الشكل، وفي الجزء الأوسط تبدو تصاميم الأرابيسك النباتية وهي تحيط بجزء لوزي متطاول، أما العنصر النباتي فيستخدم كقاعدة.

تشاهد هذه الأنماط الغنية المميزة على القرميد المحضر في الأفران وعلى القطع الجصِّية الذي اكتشفت في غزنة. ربما تكون الثلمات قد استعملت للإحاطة بالقرميد، حيث كانت تُرصف على الأجزاء الدنيا من الجدران كالرخام. تظهر على القطع الفنية التي اكتشفتها البعثة الأثرية الإيطالية في كابول آثار أصبغة تدل على تعدد ألوان القرميد. يمكن ربط الرصيعة اللوزية الموجودة في الوسط ببعض القطع الجصية السامرائية، ويرجح أن تكون أصولهما واحدة. بما أن ظهر القطعة لا يزال يحمل آثار المرحلة التحضيرية ويفتقر إلى القاعدة النباتية المنقوشة، فإنه يُظنُّ بأن القطعة لم تكتمل بل ربما يكون قد أهملها صانعها تاركًا إياها للرمي.

المرجع:

Giunta, R. 'Islamic Ghazni: An IsIAO Archaeological Project in Afghanistan – A Preliminary Report' *East and West 55* (2005): 473-484.

TMI.W3 عصمت الله عزيزي، منصور أرمغان، ناصر منصوري، دادرحمان نيازي، محمد جواد، وفيُّ الله خاروطي، فرزاد محمدي، مايل محمدي، مصطفى رحماني، عثمان سلطاني، عطيُّ الله زهاد

عمود مطعَّم / ٢٠١٢ / خشب جوز / ط: ٣٠٠ سم، القاعدة: ٢٨,٥ × ٣٠,٣ سم

هذا العمود الغني بالتطعيم هو ثمرة دمج عدد من الأفكار والمدارس، مثل تقليد نقش الخشب الأفغاني العريق، والتصاميم الهندسية المميزة للإمبراطورية الغزنوية، والتأثر بتقنية الأقواس المقرنصة. كانت الأعمدة المنحوتة من الخشب المحلي الأصيل شائعة الاستخدام في أفغانستان، لا سيَّما في المساجد والمدارس الدينية التي نأت بنفسها عن تدخلات العمارة الحديثة. وكانت غالبًا ما تمزج القواعد والتيجان الهندسية القوية بالزخارف الوردية المنمَّقة التي كانت تُحفر على العمود نفسه. يظهر هذا المزيج بوضوح في القطعة التي بين أيدينا حيث تتألف القاعدة من أشكال هرمية منتظمة وأخرى كروية، أما التاج فيتألف من بعض العناصر المتشابكة التي تتناسب معًا وتظهر على شكل قرص عسل ثلاثي الأبعاد شبيه بنمط المقرنصات الذي ساد في العالم الإسلامي.

استلهم الفنان الأساسي فكرة القطعة الرئيسية من القوس المغربي المتعدد الألوان الموجود في مجموعة مقتنيات متحف الفن الإسلامي، وأعاد ارتجال هذه التقنية الرائعة مما يُعد إنجازًا عظيمًا يكاد يناهز روعة القطعة. القطعة هي مزيج من عنصرين متفاوتين، أولهما مغرق في الحداثة وثانيهما مغرق في الأصالة. تتألف القطعة من عمود مركزي مزخرف بتصاميم سعفية تجريدية، مستلهم من الشرَّافة (الجدار الفاصل بين فتحتين) الغزنوية المرافقة للقطعة. هذا وقد نقش الرسم بشكل متكرر ليشكِّل نتوءًا ثلاثي الأبعاد، وأقحمت فيه دمعة من خشب الجوز الأبيض. تشكل الطبقة العليا الصقيلة والطبقة السفلى الخشنة نوعًا من التضارب، يشبه التضارب الذي يظهر في البلاط، ما يجعل العمود يجذب عين الناظر بدون استئذان.

MIA SW.33 لوحة رخامية محفورة
أفغانستان / القرنان الحادي عشر والثاني عشر الميلاديان / رخام / ط: ٥٩ سم، ع: ٤٨,٥ سم، عمق: ٣ سم

استخدام الزخارف المعمارية في القصور والمساجد إبان الفترة الغزنوية أمر معروف وموثق. كان الرخام والتيراكوتا (الطين) يُستخدمان بشكل رئيسي في صنع اللوحات الجدارية والأقواس والثلمات (الفتحات الفاصلة بين جدارين) والأعمدة والتيجان المحفورة الغنية بالعناصر النباتية، وأحيانًا ببعض النقوش الكتابية. وقد ذكر «العتبي» (وهو مؤرخ عاش في البلاط الغزنوي في عهد محمود الغزني) أن السطوح الرخامية المستخدمة في المدينة كانت «أكثر نعومة من راحة البتول».

من المرجح أن هذه اللوحة الجدارية الرخامية المستطيلة كانت تجمع مع لوحات أخرى بذات الحجم، شكلت معًا إفريز خدَّة مستعرضة (الخدة المستعرضة هي الجزء الأدنى المزخرف من جدار الغرفة)، وأن تذهيبها وطلاءها تم بعد جمعها. تقدم اللوحة تركيبةً هندسيةً قياسيةً تسيطر عليها عناصر البرسيم المتشابكة التي تتخذ شكل حدوة حصان، أما العمود الذي يطلق عليه أحيانًا اسم المحراب فهو مزخرف بنقوش الأرابيسك المحفورة على شكل مكعبات زهرية. غالبًا ما ظهر هذا العنصر التزييني على الرخام الغزني، لكنه كان شائع الاستخدام في طول العالم الإسلامي وعرضه، وأهم ما يميزه هو عناصره وأركانه المعمارية المزخرفة.

يعيد إلى أذهاننا ذلك التركيب النباتي وأقواس حدوة الحصان التي تتألف منها اللوحة، والتي يحتمل أن تكون قد استخدمت ككساء للجدار، تلك الموجودة في قصر «زيارة بير فازليفان»، الذي هو عبارة عن مزار، في غزنة. وفي الواقع كانت اللوحات الجدارية الرخامية من الملامح المعمارية المنتشرة والتي تم إحياؤها واستخدامها على نطاق واسع في غزنة، والسبب في هذا انتشار مقالع الحجارة في المنطقة.

المرجع:

Rugiadi, M. ‘Decorazione architettonica in marmo da Ghazni’ (Marble architectural decoration from Ghazni). Unpublished Ph.D. Dissertation. Naples: Università degli Studi di Napoli ‘L’Orientale’, 2007.

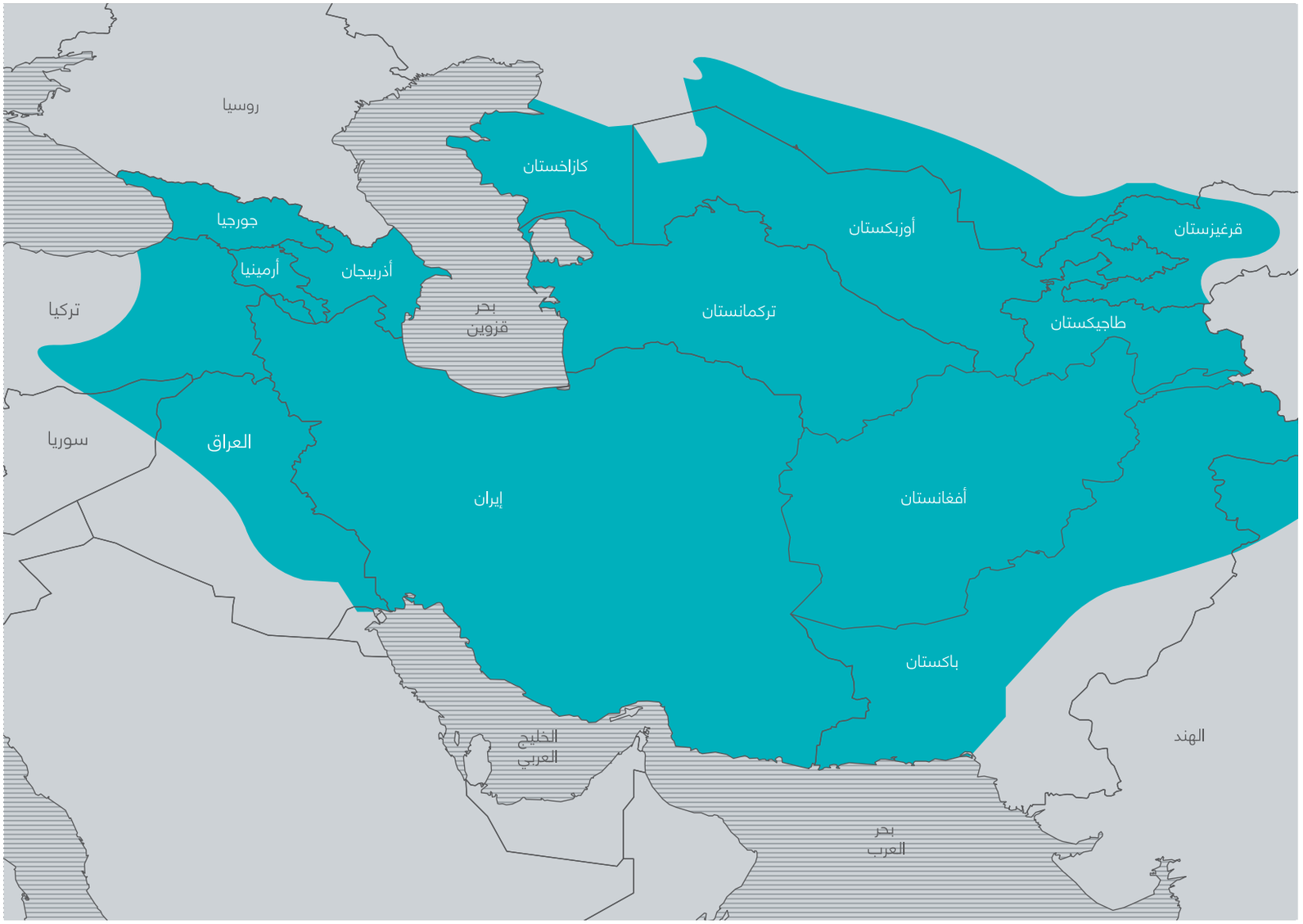
TMI.W4 منصور أرمغان، حسين بخشي، ناصر منصوري، فرزاد محمدي، مايل محمدي، مصطفى رحماني، عثمان سلطاني
حامل قرآن / ٢٠١٢ / خشب جوز / ط: ٦٩ سم، ع: ٣٠ سم (مغلقًا)

يتألف حامل القرآن هذا من جزئين، قُطعا كلاهما من قطعة خشب واحدة. تعمل القطعتان بتقنية السلسلة، إذ تمكن المفصلات الحامل من الفتح والطيِّ وهي تتألف من ثقوب مربعة بسيطة تسمح لكل لوح باختراق الآخر.

استلهمت الفتحة التي تفضي إلى ساقين موجودتين في الجزء السفلي من كل لوح، من الزخارف النباتية الموجودة على اللوح الغزنوي المرافق للقطعة. السطح الخارجي من الحامل مغطى تمامًا برسوم زخرفية متكررة محفورة على شكل حبات الألماس.

الفصل الثالث

التيموريون



الإمبراطورية التيمورية

شمال

٢٥٠ ميل

٥٠٠ كم

مقدمة

بقلم لادن أكبرنيا

امتدح «بابر» الذي أصبح مؤسسًا لإمبراطورية المغول في الهند فيما بعد (حكم من ١٥٢٦ – ١٥٣٠) هرات في مذكراته قائلاً: إنها مدينة «لا مثيل لها على وجه الأرض». تشمل السجلات التي وثقت زيارته الأولى إلى المدينة عام ١٥٠٦ وصفَ الإمبراطور للأوابد المهمة وانطباعاته عن هذه الأبنية التي إن عبَّرت عن شيء فإنما تعبِّر عن الثراء الثقافي والفكري للمدينة. جاء في الوصف: «إنها مدينة تكتظ بأشخاص موهوبين واستثنائيين». أصبحت هرات العاصمة الجنوبية لأسلاف «بابر» التيموريين بدءًا من عام ١٣٠٨م، والتيموريون هم سلالة من المحاربين المغول، والمغول هم من الشعوب التركية الذين حكموا إيران وآسيا الوسطى أواخر القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر. وتجسدت ذروة الإنجاز الثقافي لأفغانستان في القرون الوسطى في عهد آخر ملوكها التيموريين وفي مدينة هرات خصوصًا، التي وصفت بأنها «مزينة ومزخرفة عشر مرات، بل قل عشرين مرَّة».

قد انطلق تيمور (حكم من ١٣٧٠ – ١٤٠٥م)، وهو مؤسس هذه السلالة ومن خلفه من الإرث الذي تركه الإلخانيون الذين سبقوهم، والإلخانيون بدورهم من ذرية جنكيز خان (حكم من ١٢٠٦ – ١٢٢٧م). قام التيموريون بتأسيس برنامج شامل للرعاية الثقافية مزج التراث الإيراني والإسلامي بتراثهم العائد إلى آسيا الوسطى وتقاليدها المتعلقة بحياة الرحالة على السهوب، ليبتدعوا أسلوب مميز يمزج بين كل هذه التقاليد له صداه في فن العمارة كما في الآداب وغيرها من فنون القطع المحمولة. وقد ألهمت أناقة الأعمال الفنية المنفذة في بلاط هذه الفترة الفنانين الصفويين والأوزبك والعثمانيين والمغول العاملين في إيران وآسيا الوسطى والهند.

ولد تيمور الذي يُعرف في الغرب كما في الوطن العربي باسم تيمورلنك (أي: تيمور الأعرج) عام ١٣٣٦م، في جنوب سمرقند لقبيلة «بارلاس» وهي قبيلة من المغول الأتراك. اعتنقت القبيلة هذه الإسلام وبدأت في اعتماد اللغة الشاغاتية (الجغتائية) التركية (انقرضت الآن)، لغةً لها بعد الغزو المغولي لإيران وآسيا الوسطى. وعلى غرار جنكيز ومن تلاه من ملوكٍ اشتهر تيمور ببطولاته العسكرية وبالدمار الذي تسببت به حملاته للمناطق المأهولة من آسيا الوسطى وإيران، لا سيَّما خراسان التي كانت تغطي جزءًا كبيرًا من شمال شرق إيران وغرب أفغانستان (بما فيها هرات). حلم تيمور باسترجاع المناطق التي احتلها أسلافه المغول من قبل، لكنه لم يستطع إثبات أحقيته باعتباره لم يكن من سلالة جنكيز خان، لكنه كان يحكم واقعيًّا وكانت له سلطة من خلال تحكمه بأحد الخانات الشاغاتيين الذي كان نفوذه شكليًّا فقط، كما ادعى مصاهرة سلالة جنكيز من خلال زواجه بإحدى أميرات السلالة عام ١٣٧٠ مما مكنه من حمل لقب «كوراغان» (أي: الصهر)، وذلك قبل أن يقوم بتأسيس سلالته الخاصة. بالرغم من شراسة الحملات التيمورية التي تلت ذلك إلا أن تيمور حافظ على أمان الحرفيين المهرة ونقلهم إلى سمرقند وهرات.

بالرغم من أن فتحها (أو احتلالها) أتى بعد فتح سمرقند، فقد أصبحت هرات العاصمة التيمورية الثانية بعد استعادتها من السلالة القرتية. وكحكَّام جدد حاول التيموريون تثبيت شرعية حكمهم بدمج تقاليدهم النابتة من حياتهم كرحالة في سهوب آسيا في النسيج المدني العمراني للأراضي التي احتلوها. اتخذت هذه الجهود عدة أشكال، من بينها البرامج الاجتماعية والسياسية والعسكرية، وأيضًا التعبير الفني عن قوة السلالة وفكرها. أدى التقاء الفنانين الذين نُقلوا من المناطق والأقاليم المختلفة، إلى تشكيل مزيج فني رائع من الأساليب والتقنيات الفنية التي أسهمت في خلق حسٍّ جمالي عالمي بإشراف ورعاية ورش البلاط. وتحت رعاية ابن تيمور وخليفته «شاه رخ» (حكم من ١٤٠٥ – ١٤٤٧م) استعادت هرات موقعها الأول كواحدة من المراكز الثقافية العظيمة في العالم الإسلامي.

استطاع تيمور من خلال الثروة التي غنمها من انتصاراته العسكرية أن يباشر مشاريع بناء كبيرة، وكانت هذه المشاريع تعبيرًا عن سلطته ومعززة لها. وقد ساعد الشروع ببناء المساجد وغيرها من الأبنية الدينية في مراكز الثقافة الإسلامية المدنية على إضفاء الشرعية على سلطة تيمور. شجَّع تيمور أفراد عائلته بما فيهم زوجاته على انتهاج نفس منهجه في بناء مجمَّعات توفي أغراض دينية وأضرحة، مما عزز رسالة السلالة بالشرعية والقوة. استمرت الرعاية المعمارية بعد وفاة تيمور عام ١٤٠٥م، وإن على نطاق أضيق، باعتبار أن النجاحات السياسية والعسكرية لمن أتى بعده من حكام (بما فيها غنائم الحروب) لم ترقَ إلى إنجازات الملك العظيم.

نظرًا لتمركزه في هرات عمل «شاه رخ» على تحسين الأبنية القائمة، وذلك بتدعيمها وترميم الصروح العامة مثل البازار والقلعة وجدران المدينة. وقد تابعت زوجته «جوهر شاد» تقليد الرعاية النسائية الذي كانت سيدات السلالة التيمورية الحاكمة تضطلع به، فأمرت ببناء مجمَّع ديني يضم مدرسة ومصلى خارج مدينة هرات عام ١٤١٧م. وقد ساهم البناء المعروف باسم مصلى «جوهر شاد» بمآذنه الشاهقة على تعريف المدينة على أنها مركز للإمبراطورية التيمورية.

ساعدت لامركزية توزيع الأموال، التي بدأت في أيام «شاه رخ» الأمراء والنخبة الحاكمة على رعاية الفنون خلال عهده وبعده. مع توزيع الأموال على عدد كبير من الأشخاص أخذ الرعاة التيموريون يركزون على رعاية الفنون الصغيرة الحجم القابلة للنقل، التي كانت تتطلب مهارة وحرفية كبيرتين وتكلف مبالغ كبيرة لكن أقل من تكاليف البناء.

هذا الاستثمار في الفن البصري عكس جانبًا آخر من جوانب تأقلم التيموريين مع السياق الإسلامي الإيراني الذي كانت هرات تنتمي إليه. ووفقًا لتقاليد البلاط في الثقافة الفارسية كان هناك اهتمام كبير بتعليم الأمراء، الذين لم يكتفوا بتلقي العلوم الدينية والكفاءات السياسية والفلسفة والفلك والتنجيم، بل الآداب والفنون أيضًا. كان إتقان اللغة الفارسية، سواء ظهر ذلك في الشعر أو الخط، من الدلائل المهمة على الثقافة في البلاط التيموري، حيث كانت البراعة الثقافية تحظى باحترام كبير. ومثلما كان الحال في عهد الملوك السابقين في هذه المنطقة، كذلك أصبحت الفارسية اللغة الرسمية للبلاط وللنخبة، والمفضلة لكتابة النصوص التاريخية ومعظم النصوص الأدبية نثرًا وشعرًا.

على الصعيد الأدبي نسخت الملحمة التي عرفت باسم «الشاهنامه» (أي: رواية الملوك)، والتي اكتملت حوالي عام ١٠١٠م على يد الشاعر الفردوسي المتوفى عام ١٠٢٠م، استكمالاً لتقليد عريق يقضي بتلبية متطلبات الملوك – خصوصًا الأجانب منهم - في إثبات شرعيتهم كحكام. لم يكن نص «الشاهنامه» تاريخًا ملحميًّا لملوك فارس في فترة ما قبل الإسلام فحسب، بل كان «مرآة للأمراء» يضم مبادئ إرشادية حول الطرق التي يجب أن يتبعها الملك ليكون عادلاً وملتزمًا بالمعايير الأخلاقية. وقد أُمر بصنع نسخ مرفقة بالرسوم من «الشاهنامه» لعرض صور الأشخاص والملابس، كنوع من دمج ملوك كل عهد بالتاريخ الفارسي. من أجمل المخطوطات المرسومة التي أنتجها التيموريون كانت «شاهنامه شاه رخ» ابن «بيسانكور» (١٣٩٧ – ١٤٣٤م)، والتي اكتمل العمل بها في هرات عام ١٤٣٠م، وتوجد حاليًّا في مكتبة قصر «كلستان» في طهران. أما أعظم شعراء فارس في العهد التيموري فكان المفكر الصوفي «الجامي» (توفي عام ١٤٩٢م) الذي أمضى معظم حياته في هرات في عهد السلطان حسين (حكم من ١٤٦٩ – ١٥٠٦) وهو حفيد عمر شيخ (١٣٥٤ – ١٣٩٤م) شقيق «شاه رخ»، الذي كان أكثر حكام المدينة ثقافة. وقد حظيت مخطوطة «الجامي» المصوَّرة «العروش السبعة» وهي مجموعة مؤلفة من سبع قصائد كتبها في عهد الأمير، بكثير من التقدير، حتى إنه استمر نسخها بعد أفول دور السلالة.

نشأت خلافات حول الوراثة الشرعية لعرش «شاه رخ» بعد وفاته، وبصرف النظر عما إذا كان ورثة العرش قد أقاموا في هرات، أو حكموا مناطق نائية من الإمبراطورية، أو حتى إذا لم يكن لديهم أية سلطة سياسية بتاتًا؛ إلا أن الأمراء التيموريين استمروا في دعم الفنون ورعايتها واقتنائها، وحتى ممارستها شخصيًّا لدى توفر الموهبة لديهم. كقرَّاء نهمين محبين للكتب وحتى شعراء وخطاطين كلَّف «بيسانكور» وأخوه إبراهيم سلطان (حكم شيراز ومقاطعة فارس من ١٤١٥ – ١٤٣٥م) وابن عمهما السلطان إسكندر (حكم أجزاء عديدة من غرب إيران من ١٤٠٣ – ١٤١٥م)، الفنانين والحرفيين بصناعة نسخ مُذهبة رائعة من القرآن ومخطوطات مصوَّرة تضم نصوصًا تاريخية وأدبية. لم يكن هؤلاء الأمراء مجرد رعاة عظماء للفنون، بل كانوا ذواقة في اقتنائها أيضًا، وهو أمر انعكس في المشاريع الفنية والمعمارية التي أمروا بصناعتها.

إضافةً إلى «الشاهنامه» الرائعة المذكورة آنفًا، هناك ارتباط بين أول مجلَّد فارسي معروف وبين الأمير «بيسانكور». فقد جُمع المجلد بأمر منه ما بين عامي ١٤٢٧ و١٤٣٣م، وهو يضم عيِّنات خطية لخطوط متعددة من تنفيذ الأستاذ العظيم ياقوت المستعصمي (توفي عام ١٢٩٨م). ويُعتقد أن عملية تجميع المجلدات في إيران وأفغانستان وأواسط آسيا بدأت في عهد التيموريين. إلى جانب مجلَّد «بيسانكور» الخطي وجدت مجلدات أخرى تعود إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، تحوي رسومًا وصورًا إضافةً إلى نماذج خطية شعرية وغيرها من أنواع النصوص. بغض النظر عن أسباب اقتنائها فإنه يُعتقد بأن المجلدات جُمعت في المكتبات الملكية المعروفة بالفارسية باسم «الكتاب خانه». وبما أن الرعاية الفنية توزعت على عدد من المراكز يحكمها أمراء مختلفون من ناحية الشخصية والأهواء والأذواق، فقد أصبحت «الكتاب خانه» دعامة أساسية من دعائم الثقافة البصرية الموحدة التي تجمع هذه الإمارات كلها.

وتكون مؤسسة «الكتاب خانه» إذًا، مثالاً آخر لما فعله التيموريون من المزج والتوفيق بين ثقافة السهوب الآسيوية، وخلدت «الكتاب خانه» التيمورية بعض جوانب التقاليد الإلخانية في رعاية الفنون، حيث كانت هذه المؤسسة عبارة عن وحدة متنقلة بين العواصم الموسمية في أيام الإلخانيين.

تدل الصفحات المبعثرة من المجلدات التي جُمعت في عهد التيموريين على إرث فني يجمع بين الثقافة التيمورية وثقافة الشرق الأقصى. تضم الصفحات رسومًا تعكس الإلهام الصيني الذي وصل إلى الورش التيمورية؛ إما مباشرة من الصين في أثناء عهد سلالة المينج أو من خلال المغول الإلخانيين الذين حكموا في القرن الرابع عشر. حملت الغزوات المغولية للعالم الفارسي معها بعض الآثار الثقافية المتأثرة بجماليات الشرق الأقصى، التي كانت بحد ذاتها توليفة من تقاليد حضارات «لياو وسونج» والحضارات المغولية والتيبتية – النيبالية التي ظهرت على شكل عناصر زهرية ومناظر طبيعية ومخلوقات خيالية وتقنيات ومواد فنية شرقية أصبحت جزءًا أساسيًّا من المخزون التراثي البصري للبلاط التيموري. كان هناك إعجاب كبير بأواني البورسلين الصيني الأزرق والأبيض في العالم الإسلامي خلال فترة حكم المغول، ويُعتقد أن مثل هذه القطع كانت تصل إلى الأراضي الغربية كهدايا دبلوماسية أو من خلال الحملات التجارية.

يمتلك عنصر التنين جذورًا ضاربة في القِدم تعود إلى حضارات الشرق الأدنى القديمة إلى جانب الصين، إلا أن شكله المستوحى من الحضارة الصينية ما انفك يظهر في فنون إيران وأواسط آسيا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. شاع استخدام المقابض على شكل تنين في الفناجين المصنوعة من اليشب التي أحبها الأمراء التيموريون وسلالتهم من مغول الهند. ربما يكون هذا الشكل مستوحى من الفناجين المغولية التي كانت تُثبت وتتدلى من الأحزمة أو السروج بواسطة مقابض أنشوطية. كان هناك اعتقاد بأن حجر اليشب يحمل مواصفات وقائية، إذ كان هناك زعم يقول بأن اليشب يتفتت لدى ملامسته للسموم. لذا نرى بأن تمازج هذا الحجر مع مقابض التنين ما هو إلا انعكاس للأذواق الصينية التي سادت خلال فترة حكم الإلخانيين.

يوجد عدد من السطوح والأشكال الزخرفية التي يمكن ربط بعضها ببعض من خلال التصاميم والأنماط والصور، فالرسوم التي ضمتها المجلدات لم تُنفذ فقط عن طريق التصوير أو تذهيب المخطوطات، بل أيضًا باستخدام التقنيات ثلاثية الأبعاد على السطوح المعمارية وضمن الفنون التزيينية. كما أضيفت الرسوم الصغيرة بعد الانتهاء من العمل الفني كلمسة أخيرة أو كنماذج يقوم الفنانون بتوزيعها في ورشهم كي تقلد، مما يسمح بتكرار الصور والتصاميم التي ميزت الفن التيموري. عديد من هذه الصور انبثق من التقاليد البصرية الموجودة مسبقًا، والتي تم صقلها وتشذيبها وتدوينها في «الكتاب خانه» وتحويلها إلى لغة بصرية مقترنة بالبلاط الملكي. امتدت هذه الصلات إلى اللغة والأدب الفارسيين وتكاملت معهما، سواء من خلال صور المخطوطات أو العيِّنات الخطية الشعرية التي كانت تُنفذ بمهارة وإبداع كبيرين، حتى أصبحت هي نفسها كنوزًا فنية لا تقدر بثمن.

أصبحت مدينة هرات وبفضل ما وجد فيها من رعاة ملتزمون بالفنون وفنانون موهوبون وتاريخها في الإنتاج الفني، ركنًا من أركان التعبير الفكري التيموري الذي كان ينبع ويتدفق من «الكتاب خانه» الملكية. وبرزت هذه الحقيقة في أبهى صورها في النصف الثاني من القرن الخامس عشر في عهد السلطان حسين الذي سعى إلى إحياء الأساليب التيمورية والعودة بها إلى الجذور عشية تقهقر السلالة وتراجعها. ظهر في هذه الفترة الفنان كمال الدين «بهزاد» الذي توفي حوالي ١٥٣٥ والذي كان رئيس «الكتاب خانه» في هرات حتى بداية القرن السادس عشر، قبل أن ينتقل منها إلى بلاط الشاه الصفوي إسماعيل (حكم من ١٥٠١ – ١٥٢٤) في تبريز بعد وفاة السلطان حسين وسقوط الإمبراطورية التيمورية.

من الشخصيات المهمة التي تواجدت في بلاط السلطان حسين كان أخوه بالتبني مير علي شير نوائي (١٤٤١ – ١٥٠١) وهو من النخبة التيمورية الثرية. أمر مير علي بتنفيذ مشاريع معمارية وثقافية خاصة به، وكان يستضيف أهم المجالس النقاشية الأدبية التي كانت تتبع قواعد سلوكية صارمة، بالرغم من ترافقها بالموسيقى والولائم والشراب. عام ١٤٩٩ أنهى مير علي شير كتابه «محاكمة اللغتين»، وهو دراسة مقارنة للغتين هما الشاغاتية (الجغتائية) والفارسية. في الدراسة يطرح الكاتب أولاً تفوق اللغة الشاغاتية، ثم يستعرض قصائد من نظم صديقه وملكه السلطان حسين.

نجح تيمورلنك في توسيع إمبراطوريته إلى ما وراء آسيا الوسطى وصولاً إلى إيران والعراق وسوريا وشرق تركيا، كما وصل إلى أجزاء من جنوب روسيا وشبه القارة الهندية. وعند مماته عام ١٤٠٥م كان في خضم حملة لإخضاع الصين وضمها تحت سلطته المتنامية. لكن خلفاء تيمور لم يتمكنوا من مجاراة البطولات العسكرية لمؤسس السلالة. بعد وفاة «شاه رخ» عام ١٤٤٧ ركَّز الأمراء التيموريون على حكم إماراتهم بدلاً من الانضواء تحت حكم ملك واحد، فأخذت الإمبراطورية بالاضمحلال والتقهقر، وظهرت قوى جديدة في المشهد السياسي. عانت الحدود الغربية لإيران الأمرَّين أولاً من «القراقويونلو» (ما يعرف بالخرفان السود) ثم من «الأقويونلو» (الخرفان البيض)، وهما قبيلتان تركمانيتان سيطرتا على تبريز بين عامي ١٤٤٧ و١٤٦٨.

انتهى زمن الرعاية الفنية في هرات مع موت السلطان حسين في أثناء حملة كان يقوم بها ضد المعتدين الأوزبك الشيبانيين، إذ تمكن هؤلاء من احتلال هرات عام ١٥٠٧، لكن الصفويين الإيرانيين انتزعوها منهم بعد ثلاث سنوات. اعتبرت السلالة الصفوية هرات عاصمتها الإقليمية طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر، بالرغم من وقوع بعض الهجمات الانتقامية القصيرة من قِبل بعض ملوك الأوزبك مثل عبد الله خان الذي حكم المدينة ما بين عامي ١٥٧٧ و١٥٩٨. أما «بابر» الذي كان آخر الأمراء فقد طُرد من إمارته في فرغانة وبعدها كابول من قبل الأوزبك بعد احتلالهم لهرات. وبالرغم من أن هذه الأحداث ميَّزت نهاية الفصل «المغولي» في أفغانستان، إلا أن الخط التيموري والإرث المغولي استمرَّا في النهاية في الهند تحت حكم الأباطرة المغول.

يدين التاريخ الثقافي لأفغانستان وهرات تحديدًا بالفضل الكبير لإسهامات الرعاية الفنية التيمورية. فانطلاقًا من الاستكشافات والتطورات الثقافية لأسلافهم الإلخانيين، استطاع التيموريون تنفيذ أعمالٍ فذَّة رائعة من خلال مزج التقاليد القديمة التي كانت موجودة في البلاد التي حكموها بتقاليد فنية لثقافات متعددة مجاورة. وقد نجحوا أيضًا في إعادة تصوير هذه التقاليد وتحويلها إلى جماليات بصرية تبدو تيمورية أصيلة، حيث ابتدع في كلٍّ من هرات وسمرقند أسلوب تيموري «معياري»، أسست لتقاليد راسخة وناضجة عرفت فيما بعد بأنها تيمورية، لم يكن ذلك متوفرًا لولا وجود عديد من الأمراء والمؤسسات مثل «الكتاب خانه»، والأشخاص المستعدين لرعاية الفنون، في هذين المدينتين.

د. لادن أكبرنيا هي القيِّم المساعد في مجموعة المقتنيات الإسلامية (إيران، آسيا الوسطى والهند) في المتحف البريطاني. مجال تخصصها هو الفنون التيمورية والإلخانية في إيران وآسيا الوسطى. تحمل شهادة دكتوراه من جامعة «هارفرد».

MIA MS.809 / MIA MS.810 صفحتان مزوقتان من ديوان السلطان حسين ميرزا بايقرا
هرات، أفغانستان / حوالي ١٤٩٠ / قطع بخط النستعليق / ط: ٢٤ سم، ع: ١٥,٥ سم (اليمين) / ط: ٢٤ سم، ع: ١٥,٥ سم (اليسار)

تتضمن تقنية «القِطع» أو الديكوباج لصق قصاصات ناعمة من الورق تحوي نصوصًا بالخط العربي على صفحات ذات لون آخر مختلف. ظهرت هذه المهارة الفنية في إيران التيمورية في القرن الخامس عشر الميلادي، وهي الفترة التي شاع فيها استخدام الورق المخرَّم لتزيين صفحات الكتب أو البطانة النسيجية للمخطوطات الملزمة. يطلق على الشخص الذي يقوم بهذا العمل لقب «القاطع»، وقد انتشرت هذه التقنية لاحقًا في القرن السادس عشر في كلٍّ من إيران وتركيا. وفي كثير من الأحيان، البراعة والدقة في التنفيذ جعلت من الصعب تمييز الأسلوب المستخدم أو رؤية أي زوائد أو قصاصات على السطح، بل تبدو للقارئ كتزويقات مضافة إلى الخلفية الملونة.

كانت الصفحات تُكتب بخط «النستعليق» الفارسي، الذي اشتق اسمه من فعل «يعلِّق»، والذي ظهر في القرن الرابع عشر الميلادي واستخدم في البداية لكتابة الشعر ووثائق الخزينة. تتميز هاتان الصفحتان بشكل استثنائي، ليس لأسلوب القطع المميز المستخدم في تنفيذهما فحسب، وإنما أيضًا لنوعية الترويسات والفواصل الموجودة فيهما. كلتاهما مأخوذتان من مخطوطة واحدة هي مخطوطة ديوان شعر للسلطان حسين ميرزا بايقرا، وهو أمير تيموري حكم هرات من ١٤٧٠ إلى ١٥٠٦ . ويعكس هذا الديوان الرونق المميز جدًّا للمخطوطات الملكية في هرات أواخر القرن الخامس عشر. هناك أجزاء أخرى عديدة من هذه المخطوطة وجدت في مجموعة الفنون التركية في إسطنبول، ومتحف «لوس أنجلوس» للفنون، ومجموعة آغا خان وصالة فرير للفنون في واشنطن.

المراجع:

Lentz, T.W. and G.D. Lowry. *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles County Museum of Art/Sackler Gallery, 1989.
Ritschard, C. *Calligraphie islamique: Textes sacrés et profanes, Genève* : Musée d'Art et d'Histoire, 1988.
Roxburgh, D.J. *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal Collection*. New Haven: Yale University Press, 2005.
Welch, A. *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, Austin: University of Texas Press, 1979.

TMI.J2 روخسار فاضلي

لوحة من الحرير المطرَّز / ٢٠١٢ / حرير، خيط حريري / ط: ٣٧,٨ سم، ع: ٢٥ سم

استلهمت هذه القطعة المطرزة من التقليد الشائع بنشر النقاط الذهبية على هوامش صفحات المجلدات من خلال اللصق (في أسلوب يعرف بالفرنسية ب «الديكوباج »). تستخدم الزخارف التطريزية الأفغانية التقليدية، التي غالبًا ما تكون من صناعة النساء، في عديد من القطع المنزلية وللاستعمال الشخصي في أفغانستان. تأثرت القطعة بتقنية «كمان دوزي» التقليدية، التي يُغطى فيها القماش كليًّا بشبكة كثيفة من الغرزات الصغيرة، ثم يُطرز الرسم فوقها، مما يضفي نوعًا من الخلفية تجعل السطح يبدو نافرًا وملموسًا. يُستخدم هذا النوع من التطريز لتزيين صدور القمصان الرجالية التقليدية في أفغانستان. استخدم الفنان في هذه القطعة خيطًا حريريًّا من دون ثني (سوند) لتطريز الرسوم المؤلفة من مزيج غني من النجوم ثمانية الرؤوس والمعينات وغيرها من الرموز السماوية المجرَّدة التي تستخدم عادةً في حياكة السجاد وأيضًا في أعمال التطريز.

MIA MW.133 مطرقة باب

إيران / القرن الخامس عشر الميلادي / فولاذ، ذهب / ط: ١٨ سم، ق: ١١,٥ سم

تتمتع القطع من هذا النوع بتاريخ عريق وانتشار جغرافي واسع في العالم الإسلامي، امتدادًا من وادي السند إلى الأندلس. جمعت مطارق الأبواب بين الأدوار الوظيفية والجمالية، فكانت تعد قطع فنية بقدر ما هي آلات تؤدي وظائف محددة. صُنعت هذه القطعة الفولاذية على شكل حلقة بنهايتين، يظهر عند كل نهاية منها رأس تنين. الجزء الخلفي من المطرقة بسيط، لا زخارف فيه إذ لم يكن لأحد أن يراه طالما كانت المطرقة مثبتة على الباب. أما الجزء الأمامي الظاهر فمكفَّت بالذهب، وفي مكان اتصال المطرقة بالحلقة يوجد جزء كبير مزيَّن بالأنماط الزهرية المخرَّمة.

شهد القرن الخامس عشر انتقالًا نوعيًّا في استخدام الفولاذ، فبات يستخدم لأغراض تزيينية ومدنية، مثل هذه المطرقة التي هي أمامنا، بدلاً من الاستخدامات العسكرية البحت كما في السابق.

أما شكل التنين المستخدم هنا فيذكرنا بذاك المستخدَم في الصولجانات (التي كانت تسمى «أعلام» إبان الدولة الصفوية)، بالرغم من أنه يبدو أقرب إلى بعض القطع شائعة الاستخدام في إيران التيمورية، لا سيما قادح الصوَّان الفولاذي الموجود ضمن مجموعة مقتنيات تانافولي والذي يعود إلى القرن الخامس عشر الميلادي.

المرجع:

Allan, J. and B. Gilmour. *Persian Steel: The Tanavoli Collection*. Oxford University Press, 2001.

TMI.J3 مصور شاه قدوسي
سوار من حيوانات أسطورية / ٢٠١٢ / فضة، ألماس / ط: ٦ سم، ع: ٧,٦ سم

هناك تاريخ طويل للأساور وغيرها من المجوهرات المزينة برؤوس حيوانات في أفغانستان. وتشهد قطع المجوهرات من هذا النوع التي وجدت في موقع «تيليا تيبي» الأثري الشهير على هذا. هنا القطعة منفذة بأسلوب أفغاني كلاسيكي يظهر فيه رأسَا غزال متقابلان، وشكل السوار مستوحى من مطرقة الباب ذات الشكل البيضوي من مجموعة المتحف. لتنفيذ القطعة تم تليين الفضة أو وتنعيمها وثنيها على شكل سوار. رُسم تصميم الرؤوس على ورق ثم قام الصائغ بصنع قالب تقريبي للرأس. بدأ الصائغ بحفر تفاصيل الوجه على المعدن بعد تمكنه من مقاربة الشكل المطلوب، وبعدها فقط باشر بلحم القرون. وكان تثبيت العيون المصنوعة من الألماس البني المستخرج من أفغانستان خاتمة الأعمال.

MIA MW.407 إبريق

إيران / القرن الخامس عشر الميلادي / نحاس مطلي بالقصدير / ط: ١٧ سم، قطر القاعدة: ٩ سم

شكل هذا الإبريق تيموري بامتياز، يتميز بهيكله المستدير الذي يكاد يكون كرويًّا، موضوعًا على قاعدة منخفضة. يتصل الهيكل بعنق أسطواني ينتهي بحافة مقلوبة. الجزء الذي يلي العنق مباشرة مزخرف بأشكال تشبه المشربيات المزينة بأنماط نباتية، لا يفصل بينها سوى خط أفقي بسيط قريب من الحافة العليا لهيكل الإبريق. هناك حول العنق نقش عربي ببعض عبارات التمائم لصاحب الإبريق: «لصاحبه السعادة والسلامة وطول العمر ما ناحت حمامة. العز الدائم و...».

شاع استخدام هذا الشكل في النصف الثاني من القرن الخامس عشر في منطقة شرق إيران. وهناك إبريق مشابه في المتحف البريطاني، نقش عليه اسم سلطان هرات التيموري حسين بايقرا. انتقل هذا النوع من الأشكال والزخارف من إيران إلى الإمبراطورية العثمانية غربًا في أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر، كجزء من الأسلوب الفني التيموري العالمي. مع حلول النصف الأول من القرن السادس عشر بدئ بصنع أباريق من هذا النوع في دول البلقان، لكن مع مقابض إضافية، وباتت تُصنع من الفضة بدل النحاس الأحمر أو الأصفر المطلي بالقصدير.

المراجع:

Allan, J. *Metalwork Treasures from the Islamic Courts*. London and Doha, 2002.

Haase, C-P. *A Collector's Fortune: Islamic Art from the Collection of Edmund de Unger.* Berlin: Museum für Islamische Kunst, 2007.

Mélikian-Chirvani, A.S. *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8-18th Centuries.* London: Her Majesty's Stationery Office (HMSO), 1982.

TMI.C4 ظاهر شاه أمين، عبد المتين ملك زاده
إبريق مزجج باللون الفيروزي / ٢٠١٢ / فخار، تزجيج فيروزي / ط: ١٥ سم، ق: ١٤ سم

من الواضح أن هذه المزهرية الخزفية المزججة باللون الفيروزي تستقي خطوطها من ناحية الشكل من الإبريق التيموري المجاور لها. لكن في حين يزخر الإبريق الكبير عن آخره بالنقوش الكتابية والأرابيسك، فإن سطح قطعة جبل الفيروز يبدو ناعمًا وبسيطًا من دون تزيينات. صُنع شكل المزهرية الرئيسي يدويًّا باستخدام عجلة الخزف ثم تُرك ليجف في الهواء وبعدها شوي أول مرة. أضيفت إلى القطعة طبقة من الطين السائل، ثم غُطيت بطبقة أخرى من التزجيج المصنوع وفق وصفة طورت حصريًّا من أجل هذا الإبريق. التزجيج الفيروزي من عناصر الخزف الرئيسية المستخدمة في قرية إستالف الواقعة في سهل شومالي شمال كابول، وهي موطن عديد من أساتذة وطلاب مدرسة جبل الفيروز للخزف.

MIA MW.437 سلطانية سحرية

إيران / ٩٠٣ هـ (١٤٩٧ – ١٤٩٨ م) / نحاس / ط: ٤,٢ سم، ق: ١٤,٧ سم

كانت السلطانيات الطلسمية المنقوشة بالآيات القرآنية أو الأبراج أو بعض الأرقام السحرية وغيرها من الرموز الواقية من الشرور، شائعة جدًّا وموثوقة في العالم الإسلامي ابتداءً من القرن الثاني عشر الميلادي. كان الهدف من هذه النقوش حماية مستخدِم الفنجان، وإغناء السائل الموجود داخله بالقوى الروحية. من هذا المنطلق يمكن اعتبار نقوش هذه السلطانيات مختلفة عن باقي الطلاسم المعروفة التي ترافق صاحبها أينما ذهب، والتي يُفترض بها أن تكون ذات مفعول دائم ومستمر.

هذه السلطانية غير عميقة وفيها نتوء مرتفع في وسطه يحمل رسمًا لشمس تنبعث منها أشعة منيرة. بدأ استخدام مثل هذا النتوء المركزي (الذي يُطلق عليه أحيانًا اسم السرَّة) فيما يعرف بـ «طاسة الرعبة» في القرن الخامس عشر الميلادي، حيث كان في البداية كبيرًا ومنبسطًا لكنه تحوَّل لاحقًا ليصبح أشبه بالمخروط. الزخرفة الموجودة على الجزء المجوَّف من السلطانية تنسجم مع العنصر الشعاعي، إذ تظهر فيها اثنتا عشرة لوحة مقوَّسة متجاورة ممتدة باتجاه الحافة انطلاقًا من المركز، وفوقها طوق من الحلقات الملتحمة تفصل بين الحزم الكتابية. على السطح الخارجي للسلطانية هناك طوق كتابي مقسوم بواسطة الأبراج الاثني عشر الموضوعة داخل حلقات، مع لوحة زهرية مليئة بالنقوش الكتابية مثبتة عند القاعدة. النقوش محفورة بخط النسخ، ويذكر أحدها اسم صانع السلطانية وتاريخ صنعها: «كتبها ونقشها محمود بن محمد بن حاجي محمود الفارسي، سنة تسعمائة وثلاثة». أما النقوش الأخرى فهي آيات قرآنية وبعض الابتهالات المعروفة التي شاع استخدامها في مثل هذا النوع من السلطانيات.

المرجع:

Maddison, F. and E. Savage-Smith. *Science, Tools & Magic Part One: Body and Spirit, Mapping the Universe. Part Two: Mundane Worlds (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, VOL XII)*. Oxford University Press, 1997.

TMI.J4 عصمت الله عزيزي، عبد الهادي فهيم
جامع القرآن / ٢٠١٢ / رخام / ط: ٤,٥ سم، ق: ١١,٣ سم

هذه القطعة هي نسخة من جامع القرآن الذي يتواجد في عديد من المنازل الأفغانية. يستخدم هذا النوع من السلطانيات في أوقات المرض واعتلال الصحة، إذ يُعتقد أن الآيات القرآنية المنقوشة عليه تدرأ الشرور. كما يُعتقد أن احتساء السوائل من هذه السلطانيات يشفي من الأمراض. ومثلها مثل كثير من القطع المعروضة هنا، فإن صنع هذه القطعة تطلب تعاون عدد من الحرفيين من مجالات متعددة، هم صاقل أحجار كريمة ونقَّاش وخطَّاط. لصناعة شكل السلطانية الأساسي تم قطع شريحة سميكة من قطعة رخام أسطوانية، ثم قام صاقل المجوهرات بتشكيلها. بعد ذلك قام الخطَّاط بكتابة الأحرف مباشرة على سطحها الداخلي بقلم الرصاص، وأخيرًا نحت النقَّاش الكلمات على الحجر. تُعد عملية النقش على السطوح الداخلية من العمليات البطيئة والشاقة، إذ يتوجب على الحرفي أن يغير عمق النحت وشدته حسب تغير الزاوية.

MIA PO.93 سلطانية مطلية تحت طبقة من التزجيج
إيران / حوالي القرن الخامس عشر الميلادي / فخار مخلوط بالزجاج، تزجيج ملوَّن / ط: ١٠,١ سم، ق: ٢٠,٦ سم

انتشر في إيران استخدام الفخار المخلوط بالزجاج والمزجج فوق طبقة من اللون في نهاية القرن الخامس عشر، لا سيما ذاك المرسوم بصباغ أسود تحت تزجيج لازوردي. وُجد هذا النوع أول ما وُجد في مدينة «كوباتشي» في القوقاز، بالرغم من وجود إثباتات على أنه كان يصنع في أماكن أخرى قبل هذا. ويبدو أن قطعًا كانت قيد العرض لقرون طويلة، ومما يدل على ذلك ثقوب تسمح بالتعليق على الجدران وآثار ترميم لسطوحها، وكل هذا يشير إلى تقدير الناس لهذا النوع من القطع وإعجابهم بها.

زُخرِف السطحان الداخلي والخارجي لهذه السلطانية المزججة بنفس النمط من الحزم السحابية المتكررة، التي تغطي سطح القطعة بأكمله وتعيد إلى الأذهان التصاميم الموجودة على الأنسجة.

توجد قطعة مشابهة لهذه تمامًا، وإن كانت أحدث منها، في متحف «متروبوليتان» للفنون (٤٢,١٦٥,٤٦)، لكن بألوان مختلفة. من الواضح أن عنصر السحابة أخذ من الخزف الصيني وغيره من الفنون المحمولة أو القابلة للنقل، حيث شاع استخدام هذا النموذج في الأزياء الصينية التي كان الإلخانيون أول من أدخلها إلى وسط آسيا. أما النمط اللوني الأسود والأزرق فقد عُرف في العالم الإسلامي منذ قرون.

تشير نوعية تصوير التصميم الحر على سلطانية متحف الفن الإسلامي إلى قفزة مبتكرة في زخرفة الخزف خلال الفترة التيمورية، بخطوطها الغزيرة وروحانيتها.

المرجعان:

Grube, E.J. 'Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period,' *Gururājamañjarik Studi in onore di Giuseppe Tucci,* Naples, 1974: 273-79.

Jenkins, M. 'Islamic Pottery: A Brief History'. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 40/4 (Spring 1983): 1-53.

TMI.J5 تميم صاحب زاده، مصور شاه قدوسي
قلادة «أبر وباد» / ٢٠١٢ / فضة، مرغنيت أخضر / السلسلة، ط: ٣١,٥ سم، القلادة، ط: ١٠,٥ سم، ع: ٤,٥ سم، الطول الإجمالي: ٤٢ سم

ترتكز هذه القطعة على عنصر شائع في التصاميم التيمورية يطلق عليه اسم «أبر وباد» (أي «السحاب والريح» في الفارسية)، الذي أخذ بدوره من منوال «حزمة السحاب» الصيني. غالبًا ما يظهر هذا التصميم بشكل أفقي لكنه هنا يظهر بشكل عمودي. القطعة تمثل سحابة تحركها الريح، أما حجر الزبرجد المتدلي فيشير إلى قطرة مطر. القطعة هي حصيلة تعاون خطّاط وصائغ. قطع الصائغ الشكل الأولي للسحابة من صفيحة فضية، ثم قام الخطّاط برسم الأنماط المتشابكة عليها، وعاد الصائغ إلى تقطيعها باستخدام منشار دقيق فحوّل الصفيحة الفضية إلى حلية تعشيقية. في النهاية عُلِّقت قطعة من حجر المرغنيت الأخضر في أسفل القطعة الفضية. استلهم هذا العنصر من الآنية الخزفية التيمورية من مجموعة متحف الفن الإسلامي في الدوحة، لكن أضاف الحرفيون الأفغان لمسة من الحداثة إلى القطعة وجعلوا منها ردة فعل فنية مرحة على القطعة الأصلية.

MIA PO.610 طبق

نيسابور، إيران / القرن الخامس عشر الميلادي / فخار مطعم بالتراب وطلاء مطعم بالكوبالت / ط: ٦,٧ سم، ق: ٣٤,٨ سم

يرتكز هذا الطبق المسطَّح العريض على قاعدة قصيرة وله حافة مائلة ناتئة ملوَّنة باثنين من ظلال اللون الأزرق مطليين على الجزء الداخلي الأبيض المتأثر بأساليب الخزف الصيني. في وسط الطبق يوجد طاووس كبير يقف في مواجهة شجرة مزخرفة بنثرات زهرية متشابكة. اقتبس العنصر الطاووسي من أساليب صينية أصلية، والذي يوجد نماذج قديمة عنها في متحف «سراي طوب قابي» في إسطنبول. توجد أيضًا مجموعة من البقع والخطوط المزخرفة تحيط بشخصين يوجدان في الوسط، بينما زُينت الحافة بتصميم زهري مزخرف متعرج. زُين الجزء الخارجي من الطبق بلفائف لولبية ورشَّات من التزجيج الأزرق.

يُقسم الخزف الأزرق والأبيض في العادة إلى مجموعات مختلفة وتعود في نشأتها إلى مراكز متنوعة. استخدمت في هذه القطعة تحديدًا كثافات مختلفة من الكوبالت الأزرق، مما أضفى على قوامها وتصميمها الشعور بالعمق، في أجزاء معينة من الطبق، وهو أمر تميَّزت به القطع النيسابورية. شكل الطبق نيسابوري بامتياز.

المرجعان:

Crowe, Y. *Persia and China*. Thames & Hudson, 2002.

Krahl, R. *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istanbul: A Complete Catalogue*. London: 1986: 402.

TMI.M4 فخرية نظامي
الطاووس / ٢٠١٢ / ألوان مائية كامدة وطلاء ذهبي / ط: ٢١ سم، ع: ٣٠ سم

لطالما استُخدم الطاووس، وفي كثير من الوسائط الفنية المختلفة مثل الخزف والمجوهرات والمشغولات الخشبية واللوحات، كشعار يعبر عن هيبة الملوك والحكام. من الأمثلة الرائعة على ما نقول عرش الطاووس المطعَّم بالأحجار الكريمة مثل بأحجار الزفير والياقوت والزمرد واللؤلؤ أيضًا، الذي صُنع للإمبراطور المغولي «شاه جهان» في القرن السابع عشر.

غالبًا ما استُخدم شكل الطاووس في أفغانستان للتأكيد على الأصالة في النجارة المستخدمة في العمارة. وهناك «بيت الطاووس» في ضاحية مراد خان الذي بني قبل حوالي ١٢٠ إلى ١٥٠ عامًا لأحد رجال البلاط الأثرياء، وهو لا يزال قائمًا إلى اليوم كرمز لمدينة كابول القديمة، وتم ترميمه مؤخرًا. قد اشتُق اسم هذا البيت من واجهته المميزة المصنوعة من خشب الأرز، والمزينة بصور الطاووس.

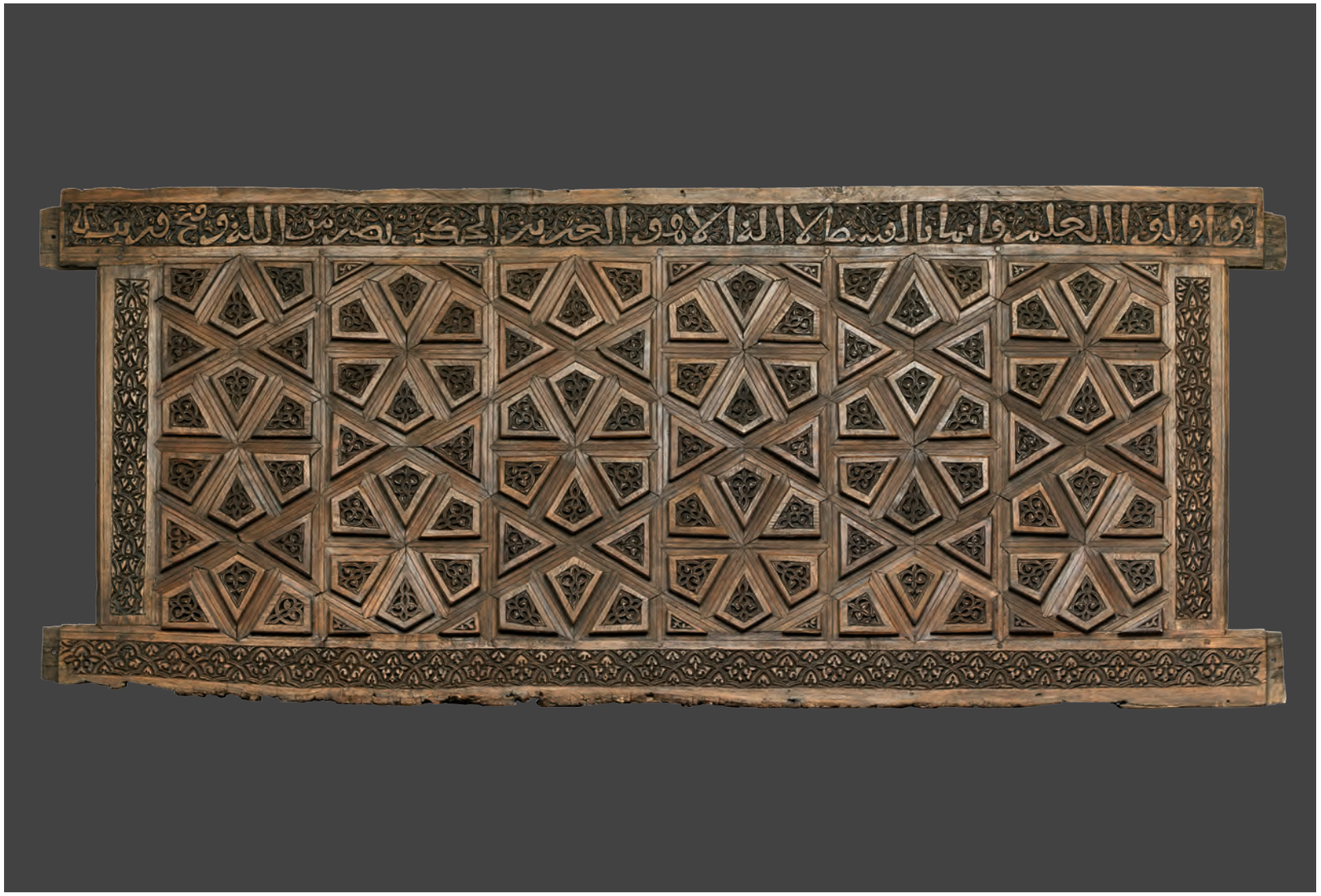
يصور هذا العمل المعاصر الذي هو بين أيدينا طاووسًا بشكل يعكس رمزيته في التراث الأفغاني العريق، وقد ورث الحرفيون الأفغان مفهوم هذه الرمزية جيلاً عن جيل. يتوسط التركيب طائر الطاووس النبيل بريش ذيله المتشابك الرائع التنفيذ، والذي يبدو منسابًا وممتدًا ليغطي جزءًا من مقدمة اللوحة. يحيط بالطاووس من اليسار شجرة كثيفة الأوراق، ومن اليمين جبل قاحل فيه شجرة يابسة، ما يمكن اعتباره تصويرًا رمزيًّا لموضوع الحياة والموت الذي يتكرر كثيرًا في تراث آسيا الوسطى الفني. هنا، تضفي الألوان النابضة المستخدمة في تلوين الطاووس إحساسًا بتجدد وحيوية هذا الطائر الرمز.

المرجعان:

Amina, O. *Imperial Mughal Painters: Indian Miniatures from the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Paris: Flammarion, 1992.

Bahari, E. *Bihzad. Master of Persian Painting*. New York: I.B. Tauris, 1996.

MIA WW.120 لوح
إيران / القرن الخامس عشر الميلادي / خشب / ط: ٩٤ سم، ع: ٢٣٣ سم



زُخرف هذا اللوح الخشبي العائد إلى الفترة الإلخانية والمحفور بأشكال سداسية نافرة مقسَّمة إلى ستة أشكال مثلثة ومضلَّعة صغيرة. هذا وقد حُفرت كل قطعة منه على حدة لتحوي سعيفة واحدة. تُظهر الأشكال المتشابكة إسقاطات ونتوءات تبرز بشكل رائع من حواشي الإفريز. تحمل الحاشيتان العمودية والأفقية السفلى تصاميم متشابهة، لكن الثانية أكثر رحابة مع ملامح تفصيلية أشمل. نقشت على الحزمة العليا بعض الآيات القرآنية بخط النسخ، تضم مقاطع من سورة آل عمران (أجزاء من الآية ١٨)، وسورة الصَّف (أجزاء من الآية ١٣) على خلفية من الأوراق النباتية الملتفة. تمتد الخانتان العلوية والسفلية إلى ما وراء إطار اللوح، مما يرجح أن يكون اللوح موضوعًا في الماضي داخل حيز أكبر.

TMI.M5 خواجة قمر الدين جشتي
أسماء الله الحسنى / حبر أسود على ورق / ط: ٧٠ سم، ع: ٧٠ سم (لكل قطعة)

ترتبط أسماء الله الحسنى بالمعرفة والقوة والمجد والمحبة والخلق. مع مرور الزمن أصبح من المألوف أن يتلو المؤمنون قائمة الأسماء الحسنى التي سردها الصحابي الجليل الوليد بن مسلم كإضافة للحديث الشريف. تساعد تلاوة هذه الأسماء على إراحة الذهن من الخوف وضغوطات الحياة، كما تمهد طريق البشر لدخول الجنة. كُتبت هذه اللوحة الخطية بالخط الديواني، وهو خط نشأ في القرن السادس عشر في الإمبراطورية العثمانية. يبدو تصميم اللوحة على شكل هيكل معقد مؤلّف من حروف متشابكة مرتبة على شكل نجوم ثمانية الرؤوس مع تركيز واضح على الخط الجميل الموجود في الوسط. يحتاج فن الخط إلى سنوات من التدريب والصقل والدراسة على يد أستاذ في هذا الفن، ويُستخدم فيه قلم مصنوع من القصب الجاف برأس مدبب، يتناسب مع الغرض المراد منه.

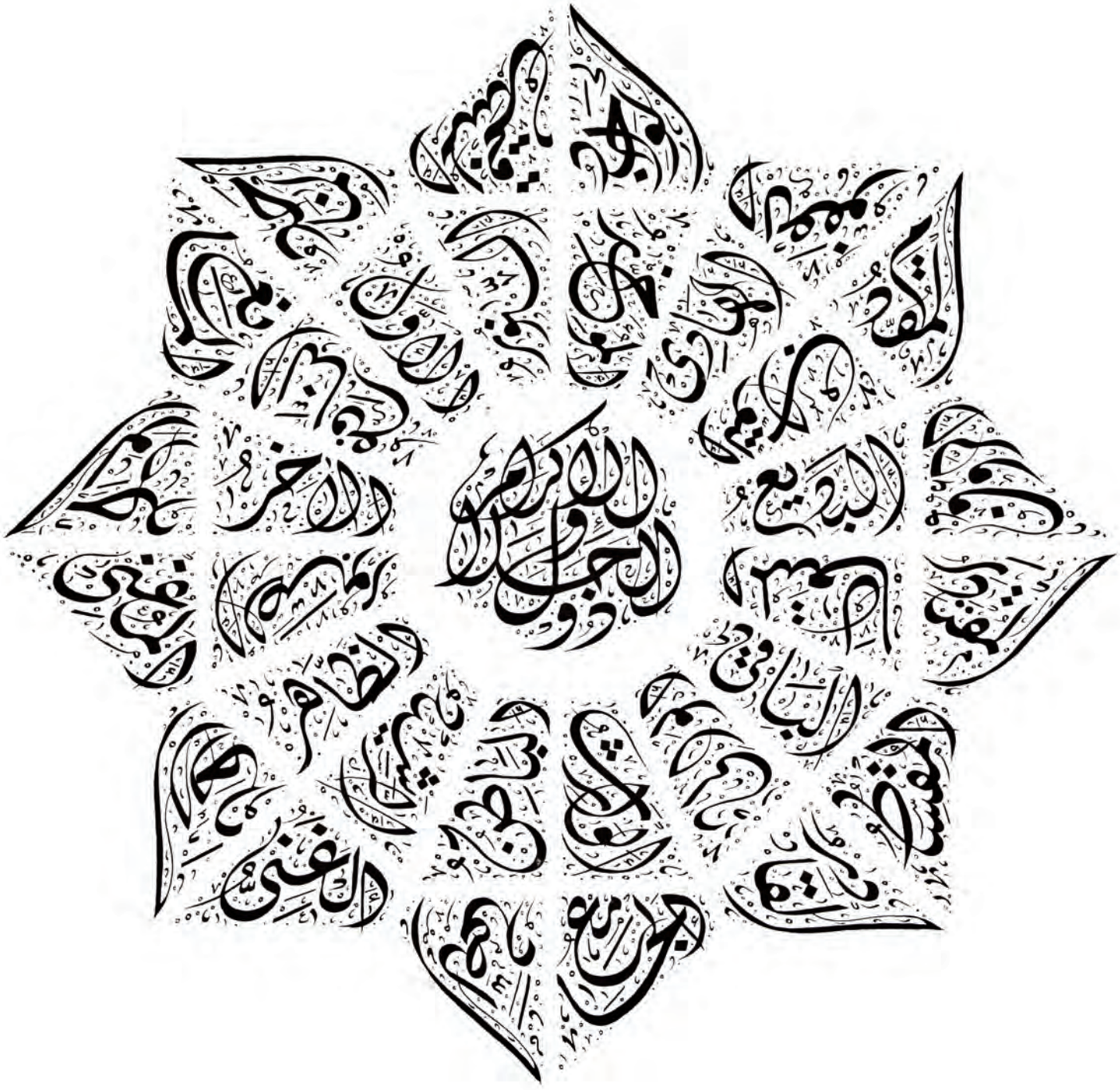
المراجع:

Derman, M.U. *Masterpieces of Ottoman Calligraphy from the Sakıp Sabancı Museum.* İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2004.

McWilliams, M. and D.J. Roxburgh. *Traces of the Calligrapher: Islamic Calligraphy in Practice*, c. 1600-1900. Houston: Museum of Fine Arts, 2007.

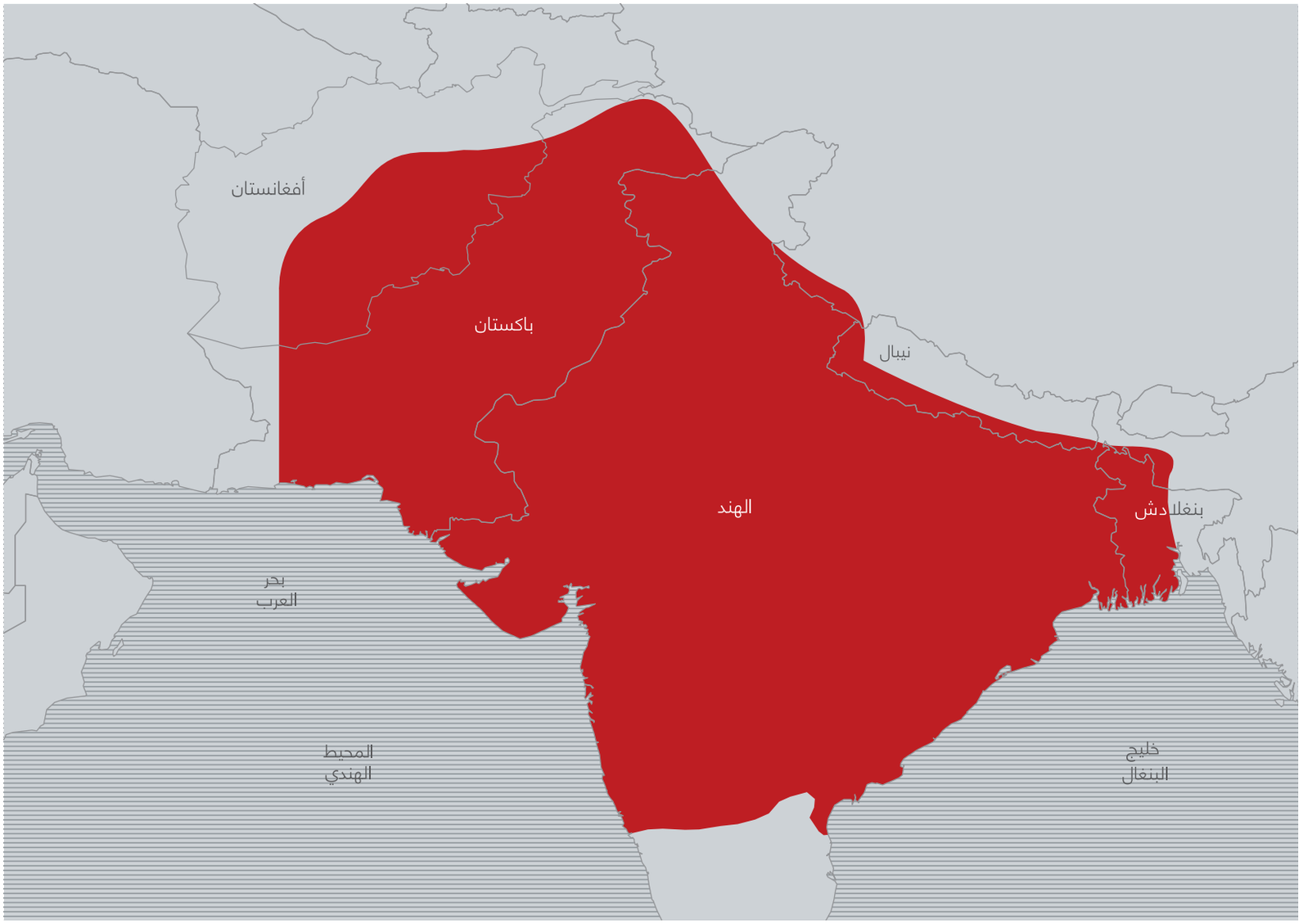
Siddiqi, M.I. *Ninety Nine Names of Allah: Transliteration, English Translation with Explanatory Notes*. Lahore: Kazi Publications, 1991.

Wright, E.J. Islam: *Faith, Art, Culture – Manuscripts of the Chester Beatty Library.* London: Scala, 2009.



الفصل الرابع

المغول


أفغانستان
باكستان
نيبال
الهند
بنغلادش
بحر
العرب
المحيط
الهندي
خليج
البنغال
الإمبراطورية المغولية
شمال
٢٥٠ ميل
٥٠٠ كم

مقدمة

بقلم تاليا كنيدي

«إن كان من فردوس على الأرض فلا بد أنه هنا، هنا، هنا.»

نقش هذان البيتان على الجدران في حدائق «شاليمار» التي بناها الإمبراطور المغولي «جهانغير» في كشمير عام ١٦٢٠، حيث يربط كاتبها بين جنات أرض السلطنة وجنات السماء. كما تكرر نفس النقش لاحقًا في غرفة العرش الخاصة بـ«شاه جهان» في قلعته في دلهي (١٦٣٩ – ١٦٤٨). أصر أباطرة جنوب آسيا من المغول على ذكر الفردوس في تصاميم قصورهم وحدائقهم، كما شُيِّدت أضرحة ضخمة للأباطرة «همايون» (حكم من ١٥٣٠ – ١٥٥٦) و«أكبر» (حكم من ١٥٥٦ – ١٦٠٥) و«جهانغير» (حكم من ١٦٠٥ – ١٦٢٧) في وسط الحدائق التي بنوها، والتي كانت تُقسم إلى أربعة أقسام بواسطة قنوات مائية متصالبة. وقد كان هذا التصميم المعروف باسم «جهار باغ» (أي: الأربع جنائن) تلميحًا لما جاء به القرآن الكريم عن أنهار الجنة الأربعة.

لا تقع حدائق «جهار باغ»، التي تم توثيق أصولها بشكل دقيق، الهند الحالية بل في سهوب ووديان آسيا الوسطى التي كانت موطن حاكم منطقة فرغانة ومؤسس السلالة المغولية ظاهر الدين محمد بابر (١٤٨٣ – ١٥٣٠). تضم مذكرات «بابر» (المعروفة باسم «بابر نامه») وصفًا لحدائق أفغانستان وأوزباكستان الحالية، مع بعض التفاصيل الدقيقة حول بعض الحدائق المصممة على طريقة «جهار باغ» والتي كان ظاهر الدين أبدى إعجابًا خاصًّا بها.

لم يقتصر اهتمام «بابر» على تصميم الحدائق، بل تعداها ليشمل عمارة الإقليم بشكل عام، وكان معجبًا بضريحي تيمور (حكم من ١٣٧٠ – ١٤٠٥م) و«أولوغ بك» (حكم ١٤١١ – ١٤٤٩م) في عاصمتهما سمرقند بشكل خاص. وكونه سليل تيمور فقد تجاوزت طموحاته حدود أراضي الفرغانة التي ورثها، وأخذ يحلم باستعادة الإمبراطورية التي أسسها تيمور. أصيب «بابر» بالإحباط نتيجة فشل محاولاته في انتزاع سمرقند من خصومه الأوزبك، فالتفت إلى الجنوب واحتل مدينة كابول عام ١٥٠٤. وحين توغل أكثر فأكثر في أفغانستان المعاصرة في أثناء حملاته حرص «بابر» على زيارة الأبنية التيمورية في هرات، وسجَّل مشاهداته عن صروح وحدائق كابول وغزنة وقندهار، ومن ثَم قام ببناء حدائقه الخاصة في المنطقة.

يسلط الوصف الذي وضعه «بابر» لكابول وقندهار الضوء على الأهمية الإستراتيجية والتاريخية لهاتين المدينتين: «كابول هي جبل وبحر، مدينة وصحراء في الوقت نفسه. وكما كان العرب يطلقون اسم «أعجمي» على كل ما هو غير عربي، كذلك كان أهالي هندوستان (الهند المعاصرة) يطلقون اسم «خراسان» على الأراضي كافة الخارجة عن حدود هندوستان. كان هناك مركزان تجاريان بارزان على الطريق بين هندوستان وخراسان: الأول هو كابول، والثاني قندهار. كانت القوافل الآتية من كاشغر وفرغانة وتركستان وسمرقند وبخارى وبلخ وهيسار وبدخشان تصل إلى كابول. أما قوافل خراسان فكانت تأتي إلى قندهار. وكانت منتجات خراسان وبلاد الروم (الأناضول) والعراق والصين تتواجد كلها في كابول التي كانت بمثابة سوق هندوستان التجارية».

انطلاقًا من قاعدته في كابول بدأ «بابر» حملته في اقتفاء خطوات تيمور العسكرية إلى دلهي. عام ١٥٢٦ هزم جيش «بابر» جيوش السلطان «لودهي» في بانيبات، وتوسَّع حكمه إلى شمال الهند. بنى «بابر» وأبناؤه من بعده واحدة من أعظم الإمبراطوريات في التاريخ، وكانوا يطلقون على أنفسهم اسم الملوك التيموريين. أما اسم «المغول» أو «الدولة المغولية» وهي تسمية هندية – فارسية تدل على أصول هذه السلالة، فقد أطلقها المؤرخون اللاحقون على هذه السلالة فيما بعد. أعاد أباطرة جنوب آسيا إحياء أسماء أسلافهم من خلال رعايتهم للفنون. عندما وصلت أحجار الياقوت المستخرجة من بدخشان إلى ملوك السلالة المغولية، كتب كل واحد منهم اسمه على هذه الأحجار الكريمة، لتدون الأحجار الكريمة هذه تعاقب الحكام. وقد سجَّل «جهانغير» تسلُّمه قطعة ياقوت من نوع «إسبينل» من الشاه عبَّاس، يحوي نقوشًا كتابية لاسمي «تيمور» و«الشاه رخ»، والذي سلَّمه بدوره إلى «شاه جهان». تؤكد مخطوطة مغولية كُتبت عام ١٦٣٠ وحملت عنوان («تيمور» يسلِّم التاج الإمبراطوري إلى «بابر») على الأواصر التي ربطت المغول بالإمبراطورية التيمورية في أوزباكستان وأفغانستان وما وراءهما، كما استخدم التصوير الملون لإضفاء هيبة على سمعة السلالة. تضم أول صفحتين من أحد مجلدات «بادشاه نامه»، التي توثق تاريخ حكم «شاه جهان» صورتين متقابلتين لـ«تيمور» و«شاه جهان». انتهى العمل بهذا النص في حلول عام ١٦٥٨ – ١٦٥٩ وتوجد نسخة منه في مكتبة قلعة «وندسور» في إنجلترا.

بالرغم من النجاح العسكري الذي حققه «بابر» في شبه القارة الهندية لم يخبُ ولَعه بكابول، حتى إنه طلب قبل وفاته عام ١٥٣٠ أن يُدفن في إحدى الحدائق المطلة على سفح جبل «شير دروزة» المشرف على نهر كابول. تظهر الألفة والأهمية التي تعامل بها الأباطرة المغول مع كابول من خلال قصصهم التاريخية المعاصرة. فإمبراطور المستقبل «همايون» وُلد في قلعة كابول عام ١٥٠٨ وعاد إليها في مناسبات عديدة، أما مؤرخ البلاط أبو الفضل فكتب عن «أكبر» قائلاً: إنه «كان يحلم دائمًا بكابول، وطالما ساوره الفضول حول سير الأمور هناك». أما «جهانغير» فكتب: «أشعر بالامتنان فبالرغم من المسافة

البعيدة التي تستغرق سفر ثلاثة أشهر لا يزال العنب يصلنا طازجًا من كابول إلى سهل الدكن». وقد ذُكرت إقامة «شاه جهان» في بلاط كابول مدة خمس سنوات من أصل سنوات حكمه الثلاثين، وذلك في فصل الصيف حيث كان ينتظر الطقس ليبرد قبل استئناف حملاته العسكرية. كذلك دعَّم المغول الجزء الخارجي من جدران القلعة القديمة المسماة «بالا حصار» ووسَّعوا الجزء الأسفل منها، وبنى «جهانغير» مسارح وقصورًا وحدائق جديدة، بينما أضاف «أورنج زيب» (حكم من ١٦٥٨ – ١٧٠٧) مسجدًا فيما بعد.

بقي ضريح «بابر» نفسه الموجود في حدائق «بابر» قرب نهر كابول مكانًا جليلاً يؤمه أتباع الإمبراطور، وقد سُجِّلت زيارات قام بها كلٌّ من «همايون» و«أكبر» إلى الضريح لتقديم واجب الاحترام. كذلك قام «جهانغير» و«شاه جهان» من بعدهما بزيارته وأضافا بعض الملحقات المعمارية إلى الحدائق ذوات الشرفات. لا يزال المسجد الذي طلب «الشاه جهان» بناءه بمناسبة أحد الانتصارات العسكرية التي حققها عام ١٦٤٥ قائمًا في بلخ حتى اليوم حيث يمكن رؤيته يتوِّج أعلى السهل. يتميز بناء المسجد بثلاثة أقواس ناتئة تعلو أقسامه الثلاثة المفتوحة، كما يكسو الرخام الأبيض سطحه. هذه الأساليب وغيرها أدَّت إلى نقل النمط المغولي في المعمار الذي اشتهرت به عمارة «شاه جهان» إلى كابول.

تفاعل الأباطرة المغول كذلك مع التراث الفني والثقافي لأفغانستان ضمن حدود إمبراطوريتهم، فبعد وصول أعيان سهل «الغانج» من ولاية غور الأفغانية، وتأسيس سلطنة دلهي عام ١١٩٢م تأثرت شبه القارة بشكل مطَّرد بالثقافات الشاغاتية التركية وثقافات الأراضي الناطقة بالفارسية الواقعة في الشمال الغربي. وتعود أنساب أعيان سلالتي «خلجي» و«لودهي»، الذين حكموا معظم أراضي شبه القارة بدءًا من عاصمتهم وحتى دلهي، إلى أفغانستان. أما ذوقهم الفني وعمارتهم فقد تأثرتا كثيرًا بالتراث الأفغاني وبالثقافات المحلية التي التقوا بها. من أول الصروح التي تركتها السلالة الغورية في الهند مئذنة «قطب منار» الشاهقة التابعة لمجمع مباني مسجد قوة الإسلام في دلهي (١١٩٣م) والتي تُشبه بمنارة «جام» (١١٧٤ – ١١٧٥م أو ١١٩٤ – ١١٩٥م) وتتعالى فوق عاصمة غور مدينة «فيروز كوه» أو «جبل الفيروز». يعود الفضل في بناء الأضرحة ذات القباب والقصور والمساجد في السلطنة الهندية على مدى ثلاثة قرون إلى تأثرها بفنون آسيا الوسطى والتراث الأفغاني. عندما وصل «بابر» إلى شمال الهند كان قد أسس لثقافة فنية امتزجت فيها خلفيته الثقافية والتقاليد المحلية بقدر متساوٍ.

استمر المغول في استبعاث هذا المركب الفني المعقد من خلال رعايتهم لكثير من المشاريع الفنية. كانت هناك منطقة واحدة، تربطها بأفغانستان روابط خاصة، هي التي أسرت خيال الأباطرة المغول. فعلى الطرف الغربي لولاية ماديا براديش الهندية تقع مدن ملوى المهجورة منذ أمد بعيد والتي حكمها الملوك الغوريون وملوك سلالة «خلجي». ويسجل المؤرخ «فرشته» أن هذه العائلات ذات الأصول القبلية متحدرة من السلالتين الغورية والقلاتية، وهي قد تملكت زمام الأمور ومناصب إدارية عليا في سلطنة دلهي. كان «ديلاور خان الغوري» حاكمًا لولاية ملوى، حيث استطاع أن يؤسس حكمًا مستقلاً بعد نهب «تيمور» لدلهي عام ١٣٩٨م.

تمتعت سلطنة ملوى بقرن كامل من القيادة الإقليمية والتفوق الفني، وكان لها عاصمتان هما دهر ومنض. اهتم أعيان ملوى الأفغان بشؤون البناء وابتكروا فيه أساليب جديدة، وقد دُفن الحاكم «هوشانج شاه الغوري» (حكم من ١٤٠٦/١٤٠٧ – ١٤٣٥م) في ضريح مقبب مكسو بالرخام الأبيض في منض. أما خلَفه محمد شاه خلجي (حكم من ١٤٣٦ – ١٤٦٩) فقد بنى ضريحًا ومدرسة تعرف باسم «مدرسة السرداب السماوي». وقد وصف المعلِّق المعاصر حينذاك شهاب حكيم كيف «كان الحرفيون الأذكياء المهرة والفنانون الذواقة المبدعون والمتميزون في صنعتهم سواء من الإمبراطورية نفسها أو من ممالك خراسان ومدن هندوستان، يتجمعون عند أعتاب العرش «من أجل بناء المدرسة». لقد زيَّنوا جدرانها من كل الجهات بالأحجار الملونة مثل العقيق الأحمر والأخضر، واليشب الكحلي والمخطط، وحجر مريم الأصفر، والمرمر الأبيض، والرخام الأسود... وهكذا. ثم قام عمال التطعيم بإضافة الزخارف العاجية والأبنوسية، كما بادر العمال الفرس إلى تزيين بلاط جوانب القبة العالية بنقوش كتابية بخطي الثلث والمحقق بدقة ورهافة فائقتين».

في أواسط القرن السادس عشر أخذت استقلالية ملوى بالتراجع، حتى انضوت أخيرًا تحت جناح الإمبراطورية المغولية، وحظيت مدينتا منض ودهر باهتمام إستراتيجي من قبل الأباطرة المغول. انتقل «جهانغير» إلى بلاط منض ابتداءً من عام ١٦١٧ إبَّان فترة انشغاله بحملاته العسكرية في المنطقة، وكتب عن توقفه للاستراحة في قصور سلاطين ملوى. وأشار إلى مؤسس السلطنة الأفغاني مع ذكر لنقش مكتوب وُجد في مسجد «دهر» يقول: بناه «أحمد شاه داوود الذي تفخر غور بخصاله الحميدة...». كما جاء ذكر ابن «جهانغير» الأمير «خورام» في منض عام ١٦١٧ عندما منحه والده لقب «شاه جهان»، وجاء ذكره مرة ثانية عام ١٦٢٠، علمًا بأن بلاط «شاه جهان» انتقل لاحقًا إلى منض وذلك عام ١٦٣٦.

وقد يعود سبب التشابه ما بين عمارة ملوى والمشاريع الإمبراطورية اللاحقة لها إلى هذا الوجود للعائلة المالكة للإمبراطورية المغولية في منض. ومن أفضل الأمثلة على ما نقول هو التشابه بين ضريح «هوشانج شاه الغوري» المكسو بالرخام وبين التطعيم المستخدم في بناء مدرسة محمود خلجي، وكذلك الصروح المُكفتة بالرخام التي شيدت في عهدي «جهانغير» و«شاه جهان» فيما بعد. يذكرنا وصف شهاب الحكيم لمدرسة «خلجي» بـ«تاج محل» (١٦٣٢ – ١٦٤٨)، ويشير نقش كتابي موجود على قبر «هوشانج شاه الغوري» المكسو بالرخام إلى قدوم مهندس «شاه جهان»، لُطف الله ابن الأستاذ أحمد، وهو رئيس معماريي «شاه جهان» والمصمم المفترض لضريح الـ«تاج محل»، إلى المدينة في ديسمبر ١٦٥٩. يذكر النقش أن لطف الله ومرافقيه أتوا الضريح للزيارة والنذر، وهذا دليل واضح على أن صروح منض لم تقل أهمية في أوساط البلاط المغولي.

تمثل تجربة ملوى التأثير المتراكم للتراث الأفغاني على رعاية سلالة المغول للفنون في شبه القارة الهندية. كانت بلورةُ الهوية والتراث الإمبراطوريين لما يسمى النمط «المغولي» وليدةَ سياق أوسع يشمل هوية السلالة التيمورية وتراثها، وتفاعلات هذا التراث مع تقاليد ثقافات محلية أخرى. احتلت مدن واقعة ضمن حدود أفغانستان الحالية

مكانًا مميزًا في المخيلة المغولية، وانعكست هذه المكانة في الأعمال الفنية التي رعاها البلاط المغولي، حيث كثرت الإشارة إلى ذلك الإقليم النائي. اعتزاز الحكام المغول واهتمامهم تجاه الأرض التي عدوها ضمن إرثهم الشرعي طبع اختياراتهم ورؤاهم في رعايتهم للفنون، تاركًا رابطًا دائمًا في إرثهم الفني بين أراضي الداخل الأفغاني وسهول الهند.

د. تاليا كنيدي، هي نائب مدير متحف الفن الإسلامي للشؤون التعليمية. مجال تخصصها هو عمارة العالم الإسلامي، مع التركيز على العصر السلطاني في جنوب آسيا. تحمل شهادة دكتوراه من جامعة الدراسات الشرقية والأفريقية في لندن.

MIA AA.54 خنجر

شمال الهند / القرن الثامن عشر / فولاذ مسقى ، ذهب، مينا، ألماس، زمرد / ط: ٣٩,٥ سم، ع: ٦ سم

يبرهن هذا الخنجر بشكل ساطع براعة الحدادين وصنَّاع المينا والصاغة في الدولة المغولية. يتألف مقبض الخنجر من نواة صلبة، من الأرجح أن يكون من الحديد المطلي والمزخرف بالمينا الأحمر، والمرصَّع لاحقًا بالألماس والزمرد. النصل مصنوع من الفولاذ المسقى ويحمل زخارف منقوشة ومحفورة. والنصل هنا هو ما يميز هذا الخنجر من بين الخناجر الأخرى التي كانت تستخدم في الاستعراضات الرسمية.

تعطي الألوان والقوامات المختلفة التي تتأتى من تقنيات الزخرفة المتنوعة هذه القطعة قيمتها البصرية. يقابل الذهب في هذه القطعة المينا الأحمر الياقوتي، أما سطوح الأحجار الكريمة البارزة فتتقاطع مع نعومة باقي العناصر. عادة ما تكون الأسلحة المغولية كالخناجر والسيوف شديدة الزخرفة عند المقابض، وهذا ليس غريبًا، لا سيما أن المقبض هو الجزء الوحيد الظاهر للعيان، إلا في الحالات التي يكون فيها السلاح مُشهَرًا. تؤكد هذه الزخارف على قيمة القطع الفنية المرصَّعة والمطلية بالمينا بين النخبة الأرستقراطية في الهند المغولية.

لم يكن استخدام المينا في الطلاء من الصناعات الهندية الأصيلة، بل تؤكد كتابات «أبو الفضل»، الذي عمل وزيرًا في بلاط الإمبراطور المغولي «أكبر»، أن هذه التقنية قد باتت راسخة في الهند إبان فترة «أكبر» على العرش (١٥٥٦ - ١٦٠٥).

المرجع:

Keene, M. and S. Kaoukji. *Treasury of the World: Jeweled Arts of India in the Age of the Mughals. London*: Thames & Hudson, 2001.

TMI.M7 حميرا مستور

العفريت / ٢٠١٢ / ألوان مائية كامدة على ورق، طلاء فضي / ط: ٣٢ سم، ع: ٢١,٢ سم

كثيرًا ما كانت تظهر العفاريت والوحوش في رسوم ولوحات أواسط آسيا بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر. فعلى سبيل المثال تظهر بعض الشخصيات الغريبة لعفاريت في المشاهد التصويرية لصفحات الشاهنامه، وهناك أمثلة أخرى على ما نقول في الشخصيات المعبِّرة المنسوبة إلى محمد سياه قلم الذي رسم سمات جسدية لعفاريت بوجوه مقطَّبة وشعر أشعث وجلد بني وأصابع أيدٍ وأقدام ملتوية، ظهرت في مجلد «سراي»، الذي يعود تاريخ إصداره إلى القرن الخامس عشر في إيران (متحف «طوب قابي»، إسطنبول).

هذه الصورة المعاصرة للعفريت تقدم نسخة جديدة من الرمزية التقليدية، مع تركيب يستعير سماته من الرسوم الهندية المغولية ومن الأعمال الأدبية الشاهنامة الفارسية. هنا يبدو الشيطان وكأنه صرخة بعيدة آتية من أعماق الماضي للتذكير بنماذج «سياه قلم» لوحوش أشبه بالقرَدة. صُوِّرت الشخصية على تلة مغطاة بالعشب، ونرى فيها لون الرأس الأسود المحاط بهالةٍ يتعارض مع لون الشعر الأبيض. تبدو يدَا الشخص مُمسكتين بعصا ذات مقبض، مما يعطي الناظر إحساسًا بالنبالة والسلطة. الرداء والوشاح محاكان بخيوط حمراء غامقة وبرتقالية ساطعة، وهناك نوع من السيطرة الهادئة تسود الصورة، ما يجعلها شبيهة باللوحات الشخصية الرسمية للأباطرة المغول من أمثال «أكبر » و «جاهنغير». وغالبًا ما كانت تُرسم هذه الصور بخلفية خضراء مع هالات ذهبية حول الرأس، لكن هذه الشخصيةَ ذات الجلد الداكن والنظرة المتفزِّسة المزعجة وأصابع الأقدام المخلبية، والتي تبدو عليها سيماء الغدر، مستلهمةٌ من عفاريت الشاهنامة، حتى ليكاد المرء يجزم بأن هذا المخلوق ما هو إلا شيطان مريد.

المراجع:

Abdullaeva, F. and C. Melville. *The Persian Book of Kings : Ibrahim Sultan's Shahnama.* Oxford: Bodleian Library, 2008.

Grabar, O. *Masterpieces of Islamic Art: The Decorated Page from the 8th to the 17th Century*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, 2009.

Wright, E.J. et *al. Muraqqa' Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library, Dublin*. Alexandria, VA: Art Services International, 2008.

MIA JE.19 حلية
شمال الهند / القرن الثامن عشر / ياقوت وألماس ولؤلؤ وذهب / ط: ٤ سم، ع: ٢,٣ سم

كانت هذه القطعة الصغيرة الرائعة من المجوهرات (تكة) تُثبت على وشاح الرأس في وسط الجبهة. صُممت القطعة على شكل ببغاء هندي أو ما يطلق عليه اسم «كيلي»، جسمه مصنوع من الذهب ومرصَّع بلؤلؤة واحدة. أما ريش الأجنحة والذيل الطويل فصُنع من الياقوت المعايَر، وتتدلى ثلاث لآلئ من الأجنحة والذيل.

تعبِّر الأجنحة الممدودة لطائر الكيلي عن حماية الجبهة، التي لها أهمية خاصة في الثقافة الهندوسية. فعلى الجبهة توجد العين الثالثة التي تسمح للبصيرة برؤية ما لا تراه العين العادية، حسب هذه المعتقدات، لذا يتم تمييز الجبهة بهذه القطعة التي يدل شكلها وتركيبها وألوانها على الطبقة المجتمعية والدين.

المرجع:
Untracht, O. Traditional *Jewelry of India*. New York: Thames & Hudson, 2008.

TMI.M6 محمد أكبر دفتري، فخرية نظامي، تميم صاحب زاده
نصيحة الشاهين لصغيره (قصيدة لمحمد إقبال لاهوري) / ٢٠١٢ / طلاء ذهبي، حبر من عدة ألوان وورق / ط: ٢٩,٧ سم، ع: ٢١ سم

عُرف محمد إقبال لاهوري (المولود عام ١٨٧٧ ، والمعروف باسم العلَّامة إقبال) بأنه أهم الشخصيات الأدبية وأكثرها غزارة في الإنتاج في فترة الهند البريطانية (الراج البريطاني)، وهو شاعر بارز استوحى بعض أعماله التي كتبها بالأردية والفارسية من المفكرين المسلمين من أمثال الرومي وغالب، كما تأثر أيضًا بفلاسفة الغرب من أمثال «غوته» و «نيتشه».

كان رمز النسر أو الشاهين من أهم وأكثر المواضيع التي تكررت في شعر إقبال لاهوري. كتب قصيدة «نصيحة الشاهين لصغيره» كمناجاة أو استعارة، يعظ من خلالها الشاعر جيل الشباب بالالتزام بالفضائل ويحثُّهم على التحلي بالحذر والمثابرة والاستقامة والإنصاف كسبيل للتطور الشخصي وتحقيق إنجازات الشباب.

كُتبت الصفحة المعاصرة باليد بالحبر الأسود على ورق هندي يدوي الصنع للتذكير بالصفحات التراثية القديمة التي كانت تستخدم لكتابة الشعر الفارسي الكلاسيكي.

خمسة عشر بيتًا بخط النستعليق كُتبت وقُسمت إلى شطرين، ثم أضيفت إليها شتَّى أسماء الطيور كعلامات ترقيم مكتوبة بالحبر الأحمر.

المرجعان:

'Iqbal review'. *Journal of the Iqbal Academy Pakistan* 1-50 (from April 1960 to October 2009). http://www.allamaiqbal.com/review (last accessed 11 February 2013).
Umar, M.S. 'The Eagle in Iqbal Poetry'. *Journal of the Iqbal Academy Pakistan* 42.2 (April 2001).

MIA JE.223 أحجار إسبينل

الهند / القرن السابع عشر / إسبينل وذهب / وزن الإسبينل الإجمالي: ١١٣١,٥٩ قيراط / محيط: ٥٦,٥ سم

كان الأباطرة المغول مولعين جدًّا بالأحجار الكريمة، وتشير المراجع الواردة في عدد من مذكرات وسجلات هذه الفترة إلى اعتقادهم المعمق بميزات الأحجار الكريمة والقدرات الكامنة فيها.

وفي الواقع كان الإسبينل يُعد من الأحجار الوقائية، إذ ترمز حمرته القانية إلى لون الدم، وكان يُعتقد أنه يقي حامله من الجروح والتسمم والنزيف. كان التيموريون، وهم أسلاف المغول، أول من ابتدع تقليد نقش الألقاب والأسماء على الأحجار الكريمة، مثل الألماس والزمرد. ومن المرجح أن أحجار الإسبينل الكبيرة كانت المفضلة لديهم حيث عُثر على العشرات منها منقوشة بأسماء أصحابها.

وفي حين تبدو القطعة التي بين أيدينا وقد مُرر فيها سلك من الذهب، فإن معظم أحجار الإسبينل لم تكن تُلبس كقلائد، بل على أعلى الذراع، حيث كانت الحبَّات تُرص على خيط بسيط وتُحاط كل حبة باللؤلؤ من كلا جانبيها. وكان من الشائع استخدام بضع حبات من الإسبينل ضمن القلائد اللؤلئية.

بالرغم من التشابه في الشكل واللون بين الإسبينل والياقوت إلا أن الحجرين مختلفان جدًّا، فالإسبينل هو مزيج من المغنزيوم وأكسيد الألمنيوم، بينما الياقوت يتألف من أكسيد الألمنيوم فقط.

المرجع:

Sotheby's. 'An Imperial Mughal Spinel Necklace'. Entry to the catalogue of the sale 1382, lot 306, Geneva 2011, in addition to certification documentation.

TMI.J6 غاري باورسوكس، محب الله حبيبي، شاهق حبيبي، أحمد شكيب مالكي، شير محمد، حبيب الله سيف زاده، أحمد شفيق سرواري
عقد الطاووس الزمردي / ٢٠١٢ / زمرد، إسبينل، ذهب / ط: ٣٥ سم، ع: ٧ سم، ق: ١سم

أُخذت قطعة الزمرد التي تزن أكثر من ٣٨ قيراطًا من منطقة راجشير الواقعة شرق أفغانستان، وهي منطقة تشتهر بثرواتها المعدنية. رُكب حجر الزمرد على قاعدة من ذهب عيار ٢٢ قيراطًا يحمل تصميمًا مزدوجًا لطاووس مع زمرد وإسبينل مقطّع. الطاووس من العناصر الشائعة في حي مراد خان، إذ تراه يزيّن هياكل الأبواب والنوافذ. تم استلهام هذا التصميم بالذات من تصميم موجود في «بيت الطاووس»، وهو من أوائل المنازل التي قام معهد جبل الفيروز بترميمها في حي مراد خان. السلسلة مصنوعة على الطراز التركماني التقليدي، وقد صاغها خريجو جبل الفيروز من ذهب عيار ١٨ قيراطًا. تتدلى من الجزء الخلفي للسلسلة قطعة إسبينل بحجم ٠,٨٥ قيراط تذكرنا بالقطعة المغولية التي استوحيت منها. كان المغول يفضلون الأحجار المصقولة على الأحجار المقطّعة، جريًا على تقليد طويل ورثوه من أجدادهم الترك. الحجر هنا موجود بحالته الكريستالية في إشارة إلى تلك الحقبة من التاريخ.

MIA JE.225 ملعقة

الهند / القرن السابع عشر / ذهب وياقوت وألماس/ ط: ١٤,٥ سم، ع: ٣,٧ سم

هذه القطعة الرائعة ما هي إلا شهادة على المهارات التي تمتع بها الصاغة في زمن الأباطرة المغول، وبالأخص أمثال «شاه جهان» (الذي حكم من ١٦٢٨ إلى ١٦٥٨) الذي كان راعيًا مهمًّا للفنون. صُنعت هذه التحفة الفنية باستخدام نوعين من التقنيات: الأولى هي تقنية نقش الذهب الخالص على المقبض، والثانية هي تقنية «كوندان » في تثبيت الجواهر. وكلمة «كوندان» تفيد معنى الطهارة، وهي طريقة فريدة في تثبيت الجواهر على ذهب نقي عيار ٢٤ قيراطًا. لم تخرج هذه التقنية خارج حدود الهند، وظلت تستخدم من قبل الصاغة الهنود منذ أكثر من ٢٠٠٠ سنة.

صُنع الجزء الداخلي لتجويف الملعقة من الذهب الخالص، أما مقبضها فيحمل رسومًا زهرية مع أربع بتلات من الياقوت تفصل بينها أحجار زمرد، ينتهي المقبض ببرعم لوتس ذهبي. يوجد على ظهر الملعقة زخارف رائعة مصنوعة من الألماس المسطح تتمحور حول رسمة اللوتس.

الدقة الفائقة في صنع هذه الملعقة وجمالها المثالي يرجحان أنها تعود إلى أواسط القرن السابع عشر حيث عاشت صناعة المجوهرات المغولية أوجها. توجد ملعقة مشابهة لهذه في متحف «فيكتوريا وألبرت» (VAM ٣-١٩١٠)

المرجع:

Keene, M. 'The Kundan technique: the Indian jeweller's unique artistic treasure'. *In Arts of Mughal India: Studies in Honour of Robert Skelton*. London: Victoria and Albert Museum, 2004.

TMI.M11 محمد مهدي بناي

منمنمة اللوتس / ٢٠١٢ / حبر ذهبي وألوان مائية كامدة على ورق / ط: ٢٢,٣ سم، ع: ١٨,٥ سم

تعتمد هذه المنمنمة الرائعة التنفيذ بشكل مباشر على القطعة التي استُلهمت منها، ألا وهي زهرة اللوتس المتفتحة التي تزيِّن الملعقة المغولية. في القطعة التاريخية صُنعت الزهرة من الألماس المسطَّح وأحيطت أطرافها بالذهب مع إضافات بحجر الإسبينل. أما في القطعة الجديدة فقد اختار الفنان المحافظة على فخامة القطعة التاريخية من خلال استخدام الحبر الذهبي ليملأ معظم مساحة السطح. وفي حين يظهر الذهب على الملعقة المرصَّعة على شكل إطار محيط بالزهرة والخلفية، فإنه يظهر في القطعة المعاصرة في الخطوط المنمنمة التي تتشابك متتبعةً خطوط الكرمة. تشبه دقة تنفيذ المنمنمة التي تبدو فيها براعم الزهور وكأنها طيور صغيرة جاثمة على أغصان الكرمة، تلك الخطوط الموجودة على الحاشية، والتي تظهر كحلقة مزخرفة من أوراق السعف المتشعبة. تكاد الألوان الهادئة المستخدمة في المنمنمة تكون رمادية، وهي تتضارب مع فخامة الحبر الذهبي وتضفي شعورًا بالتقيد بالتلوين خفيف الوطاة، مما يميز هذه القطعة عن سابقتها وهي الملعقة الغزيرة التلوين.

MIA MS.156 لوحات شخصية لرجال الحاشية المغولية

الهند المغولية / حوالي ١٦٠٠ – ١٦١٨ / صفحة مزوَّقة من مجلد «جولشان» / ألوان مائية داكنة وذهب على ورق/ ط: ٤٢,٥ سم، ع: ٢٦,٥ سم

يُعدُّ الرسم الموجود في هذه الصفحة والذي يمثِّل مشاهدات من رحلات القنص والصيد بالصقور، جزءًا من مجلد «جولشان المرقَّع» (أي: مجلد حديقة الأزهار، أو ما عرف باسم مجلد «جاهنغير») الذي جُمع بين عامي ١٦٠٠ – ١٦١٨ بأمر من الإمبراطور «جاهنغير» الذي حكم من ١٦٠٥ حتى ١٦٢٧. يؤكد «جاهنغير» في هذا العمل على رغبته في أن تعكس رسوم المجلد الأحداث المعاصرة، وأن تركِّز على المشاهد التي تُظهر رجال الحاشية المغولية، وبعض الفعاليات التي حدثت في بعض المواقع الجغرافية المميزة، والتقاليد الثقافية وغيرها من الأشياء الأخرى التي كانت تسترعي انتباهه. كانت ميول «جاهنغير» في هذا الإطار تخالف ميول والده «أكبر» الذي كان يفضِّل المواضيع التاريخية. هذا بالنسبة للورش الملكية، أما بالنسبة للورش الفنية المغولية الأخرى فقد شدَّد بعضها على تقديم شخصية محورية، بينما قدَّم بعضها الآخر أبياتًا من الشعر بخط النستعليق الذي نفَّذ معظمه الخطاط مير علي الخطيب.

الصفحة هنا هي مؤلفة من لوحة مركزية تصوِّر أربعة من رجال الحاشية يرتدون ملابس فاخرة، ويبدو خلفهم منظر طبيعي ذو لون أزرق فاتح. يحمل الشخص الموجود في الزاوية اليمنى العليا صقرًا، بينما يظهر شخص آخر رُسم بحجم أصغر كثيرًا في الوسط وهو يحمل قوسًا، مما يعطي الصورة عمقًا داخل التركيب. تتألف حواف الصور – وهي – مأخوذة من النسخة الأصلية وتمثل النمط المستخدم في المجلد كافة في شكل متقن من مناويل مذهبة لأشكال ومناظر طبيعية ورموز نباتية وهندسية، مضافًا إليها عناصر مثل الطيور والطواويس. تبدو الصورة نافرة في بعض المواضع نتيجة الاستخدام المؤثر للألوان.

المراجع:

Beach, M., B.N. Goswamy and E. Fischer. Eds. *Masters of Indian Painting 1100-1900 Vol 1.* Artibus Asiae Publishers, 2011.

Kühnel, E. and H. Goetz. *Indische Buchmalereien aus dem Jahangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin*. Berlin: Scarabeus-Verlag, 1924.

Wright, E.J. et al. *Muraqqa' Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library, Dublin*. Alexandria, VA: Art Services International, 2008.

TMI.J7 ذبيح الله أكبري، محمد أمير، شكرية حكيمي، عبد الله رشاد حميدي، مهدي هاشمي، جابر خالقي، دلشاد رضا، روهينا سادوزاي، عرفان سخي زاده، محمد سليم صديقي
لويحات رخامية زهرية مطعَّمة / ٢٠١٢ / رخام، لازورد، عرق اللؤلؤ، عقيق أحمر، مرمر / ق: ١٠ سم (لكل قطعة)

بدلاً من التركيز على الشخوص والحيوانات الموجودة في المنمنمة المغولية التي استلهمت منها اللويحات، اختار الفنانون استكشاف العناصر الزهرية الرائعة الظاهرة في حديقة المنمنمة. وقد استخدمت تقنية تشكيل الصور بالأحجار نظرًا للتذكير بتفوُّق المغول في استخدام هذا النوع من التزيينات، إذ كانوا يستخدمونها في كل شيء تقريبًا من الأضرحة إلى رقع الشطرنج.

صُنعت هذه اللويحات الرخامية المطعَّمة بتقطيع شرائح من قطعة رخامية أسطوانية. رُسمت تصاميم الزهور على الورق بقياس ١:١ قبل اختيار الألوان حسب الأحجار المتوفرة، وهي كلها أحجار موجودة محليًّا في أفغانستان. استدعى التصميم تثبيت كل رقعة على حجر ملوَّن ثم قطعها يدويًّا، بحيث يُنحت الرخام بنفس الحجم. تم إنزال قطع صغيرة من الحجارة ذات الألوان الساطعة داخل الرخام ولصقها، ثم صقلها من جديد لإبراز التدرجات الحيوية للتطعيم.

MIA MS.816 حصان خطّي بآية الكرسي

الهند المغولية (بيجابور على الأغلب) / أواخر القرن السادس عشر / ألوان مائية داكنة وذهب وحبر على ورق / ط: ٢٠,٥ سم، ع: ٣٢,٣ سم

نادرًا ما تظهر النقوش الخطية على شكل حيوانات، لا سيما على شكل أحصنة. والأمثلة القليلة التي وُجدت في الفنون المغولية اقتصرت على الطيور والأسود، التي تعتبر من الرموز المجازية للإمام علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) لدى المسلمين الشيعة. نفذ الحصان بكلمات من آية الكرسي من سورة البقرة، وهي السورة الأطول في القرآن الكريم والأشهر في الهند في تلك الفترة والأعظم لدى المسلمين جميعًا.

تبدأ الآية من رأس الحصان وتمتد إلى ظهره وقائمتيه الخلفيتين وبطنه وتنتهي عند قدمه الأمامية المرتفعة. نفذ الخط بطريقة رائعة، وحُسب بدقة جعلت الأنف والفم يتشكلان من لفظ الجلالة، تسبيحًا لله خالق الكائنات جميعًا، ومن بينها الحيوانات. استُخدم هذا النوع من الصور التي تحوي آيات قرآنية، خصوصًا آية الكرسي كتمائم تحمي صاحبها. تشير نوعية تنفيذ هذه اللوحة إلى مواهب الخطاطين المغول الذين تفوَّقوا في هذا الفن، خصوصًا في أواخر القرن السادس عشر. هذا العمل هو من دون شك من روائع الفن الإسلامي وواحد من أكثر الأعمال الخطية أناقة وجمالاً. لا بد أن تحقيق هذا الشكل المثالي ومعايرة كل كلمة ببراعة فنية فائقة استغرق ساعات طويلة من العمل المضني.

يطغى منظر الحصان المهيب على راكبه الصغير الذي لا يشغل إلا مساحة صغيرة من اللوحة، ما يؤكد على مغزى هذه الآية من القرآن التي تسبِّح عظمة الله وقوته ومعرفته التي لا تحدُّها حدود، والتي لا يمكن مقارنتها بالروح البشرية الضعيفة.

المراجع:

Ali, A.Y. The Qur'an. Text, *Translation and Commentary*. New York: Tahrike Tarsile Qur'an, 1987.

Welch, A. *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*. Austin : University of Texas Press, 1979.

Welch, S.C. *The Art of Mughal India: Painting and Precious Objects*. New York: H.N. Abrams, 1963.

Welch, S.C. *Indian Drawings and Painted Sketches: 16th Through 19th Centuries*. New York: Asia Society, 1977: 77

TMI.M12 تميم صاحب زاده
ثلاثة جمال / ٢٠١٢ / ألوان مائية كامدة ورقائق ذهبية على ورق / ط: ٢٩,٥ سم، ع: ٤٢ سم

في نمط الرسوم الذي كان منتشرًا في البلدان العربية إبان القرون الوسطى، كما تجسده مقامة أبي محمد القاسم الحريري (١٠٥٤ – ١١٢٢ م)، بنسخها المختلفة الموجودة في مكتبة فرنسا الوطنية في باريس وفي معهد الدراسات الشرقية لأكاديمية العلوم الروسية في سان بطرسبرج، يُصور الجمل على أنه المطيَّة المفضلة لدى الحكام. وغالبًا ما يظهر هذا الحيوان الذي يُعد رمزًا للتواضع والعون وهو يحمل أعباءً ثقيلة وحجاجًا أو تجارًا مُعممين.

يصور هذا العمل الذي خرج عن زمننا المعاصر مجموعة مؤلفة من ثلاثة جِمال من دون أحمال، مع خلفية ذهبية غنية تجسِّد مفهوم الرحلات التي كانت تتم على طريق الحرير عبر وسط آسيا أو الجزيرة العربية. حُددت الخطوط الصغرى للوحة بواسطة المخرز باستخدام تقنية التنقيط (pointillism)، أما سطح الرقائق الذهبية فقد خُرم بشكل متساوٍ على مدى ساعات طويلة من العمل المكثَّف، ما أدى إلى ظهور الجمال بهذا الشكل النافر.
يضفي الاستخدام الفاقع للونين الذهبي واللازوردي أثرًا نابضًا يعززه التنفيذ البارع للدوائر المتداخلة والالتواءات وتشكيلات الأرابيسك الظاهرة على جسم الجمل الموجود في مقدمة الصورة، والتي تمت إضافتها باليد أو بالفرجار بدقة فائقة وبمساعدة العدسة المكبِّرة.

المرجعان:

Bulliet, R.W. *The Camel and the Wheel. New York*: Columbia University Press, 1990.
Ettinghausen, R., *Arab Painting*. Skira, 1962.
Guesdon, M-G. *L'art du livre Arabe: du manuscrit au livre d'artiste.* Bibliothèque Nationale de France, 2001.

إناآن MIA SW.129 / MIA SW.128
الهند / القرن السابع عشر / رخام / ط: ٣١ سم، ق: ٤٠ سم (اليمين) / ط: ٣٠,٥ سم، ق: ٤٠ سم (اليسار)

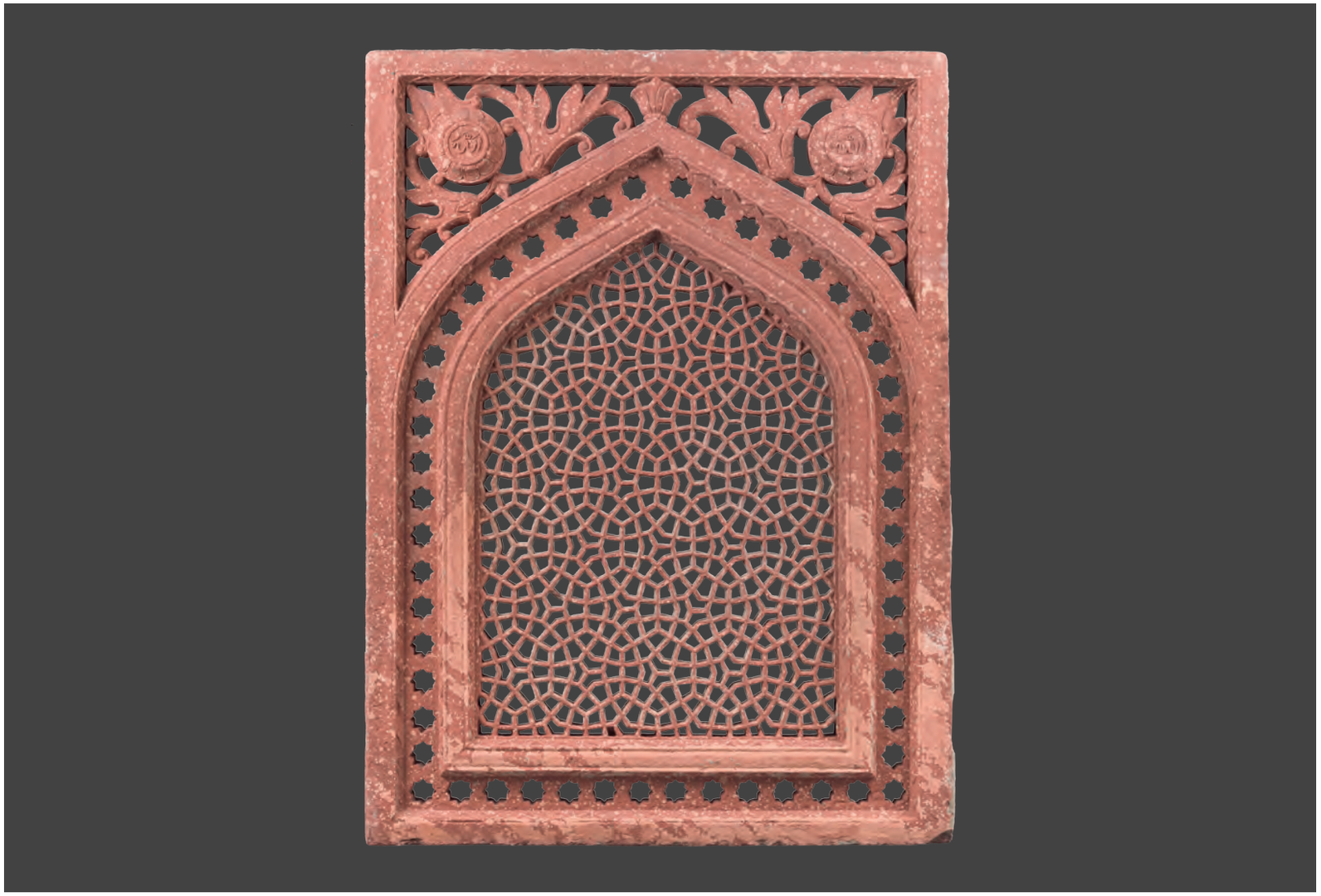
يعطي التصميم الورقي اللامع لهذه التيجان انطباعًا بأن الزهور على وشك التفتح. أما الشكل الرشيق والمظهر الزهري المحفور على رخام أبيض ورائع فيكشف عن الأصول الهندية للقطعة. ففي حين كانت العناصر المعمارية من هذا النوع تميل للتشبه بالأرابيسك أو بالتصاميم الهندسية الغربية، فإن تأثير الفنون والفنانين الهنود كان يظهر من خلال الأسلوب الغني بالعناصر الطبيعية والنباتية. انتشر هذا النمط من الزخارف في العمارة في أفغانستان في أثناء الفترة المغولية، لا سيما في حدائق «بابر» في كابول.

TMI.R3 سجاد قنديل

سجادة صوفية مزينة بتصاميم زهرية / ٢٠١٢ / صوف، أصباغ طبيعية / ط: ٢٩٠ سم، ع: ٢٥٠ سم

استُلهم تصميم هذه السجادة من الزخارف المعمارية المغولية بزهورها وسويقاتها الناعمة التي تظهر في تقنيات التطعيم لتشكيل الصور بالأحجار والنقوش الرخامية في الأبنية الهندية الشهيرة. أقرب الأمثلة إلينا هو الضريح لـ «ممتاز محل» و «شاه جهان» الموجود في «تاج محل» الشهير. اقترن السجاد المغولي عبر التاريخ بالتصاميم المعمارية من خلال العناصر المتشابهة والمخططات، لكن حرفيي جبل الفيروز لم يكتفوا بتكرار النماذج السابقة، بل أعادوا تصوُّر الأفكار ووظفوها لابتكار تصميمهم الأصلي الخاص على هذا الأساس. استلهم الفنانون التصميم من تيجان الأعمدة الرخامية من مجموعة متحف الفن الإسلامي، وكذلك من زخارف حدائق «بابر» المعمارية الأحادية اللون في كابول. يذكرنا الطيف اللوني لهذه السجادة بالنسق اللوني الأحادي للمجسَّمات الرخامية، كما يذكر بالنزعات الحديثة التي تظهر في عالم صناعة السجاد.

MIA SW.134 لوحة جلي
الهند / القرن السابع عشر / حجر رملي أحمر / ط: ١٢٧,٥ سم، ع: ٩٦ سم، عمق: ٨,٥ سم



شاع استخدام مادتي الرخام والحجر الرملي لصنع السواتر الحجرية المخرَّمة والمحفورة خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر والتي تعرف باسم سواتر الجلي (المشربيات)، والقطعة التي بين أيدينا مثال على ذلك. لكن هذا النوع من السواتر كان مستخدمًا في العمارة الهندية في الفترة التي سبقت العصر المغولي، ناهيك عن بعض النماذج الأكثر قدمًا والمصنوعة من أنواع مختلفة من الحجارة. تلقي الأنماط المعقدة لهذه السواتر، التي كانت تشكل جزءًا من الأبنية المعمارية، بعضَ الظلال الساحرة على الأرض كلما تحركت الشمس في كبد السماء خلال فترات النهار المختلفة، كما تسمح الخروم بانسياب الهواء منها إلى داخل البيت. كتب «ستيوارت كاري ولش» عن المزايا التي كانت هذه العناصر المعمارية توفرها داخل الحرم الملكي قائلاً: «في البلاط حيث تنتشر الدسائس والمغازلات، كانت خروم التلصص هذه تحفز الحراس والخدم والعشاق الشجعان والخجولين على حد سواء».

تعبر هذه القطعة عن الذوق الفني السائد في بداية القرن السابع عشر في مجال التصاميم الهندسية المستخدمة في تخريم السواتر. في بداية ثلاثينيات القرن الخامس عشر كانت النزعات الفنية تميل إلى استخدام التصاميم النباتية أو، كما يشير ساتر الجلي الموجود في مجموعة كرونوس في نيويورك. ويمكن مقارنة النمط الهندسي الموجود في هذه القطعة بالنمط الموجود على أحد سواتر واجهة ضريح «اعتماد الدولة » في أجرا، الذي بني ما بين ١٦٢٥ – ١٦٣٠. تعتبر الحلقتان الدائريتان الموجودتان على الزاويتين العلويتين واللتان تضمان نقشًا للفظ الجلالة، ويمكن مقارنة هذه القطعة بتلك الموجودة في المتاريس المعمارية للقرن السادس عشر التي توجد اليوم ضمن مجموعة آل الصباح في الكويت.

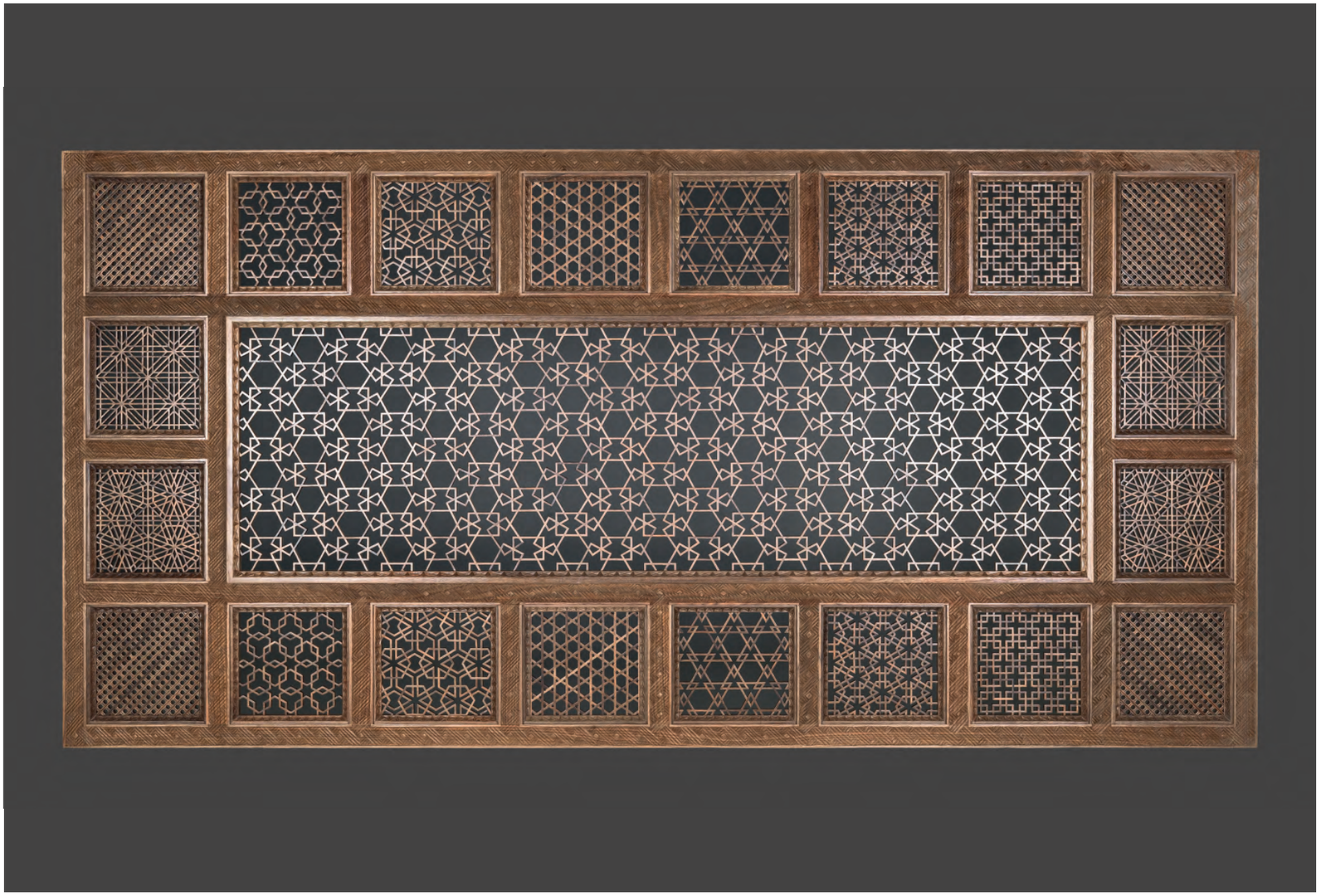
المراجع:

Curatola, G. *Art from the Islamic Civilization: From the al-Sabah Collection, Kuwait*. Thames & Hudson, 2010.

Welch, S.C. *The Art of Mughal India: Painting and Precious Objects*. New York: H.N. Abrams, 1963.

Welch, S.C. *India: Art and Culture, 1300-1900*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.

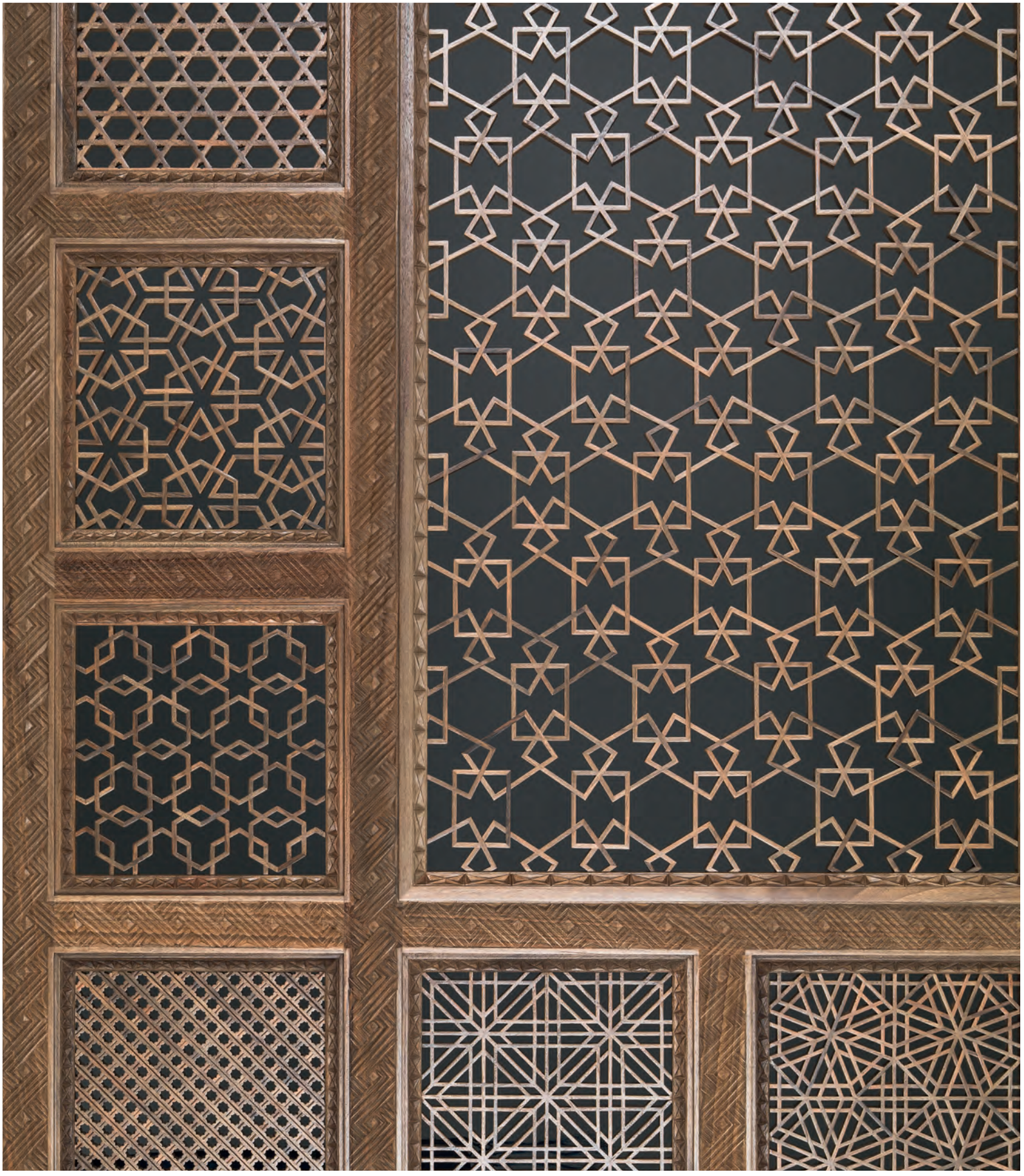
TMI.W6 منصور أرمغان، سعيد حكيم هاشمي، حشمت جوادي، ناصر منصوري، إكرام الله نورستاني، بروين رؤوفي، خديجة صديقي، خالد عزيزي، مختار حساني، فرزاد محمدي، مايل محمدي، مصطفى رحماني، فرهاد صفدري، عثمان سلطاني
جلي / ٢٠١٢ / خشب جوز / ط: ٣٠٠ سم، ع: ١٥٠,٥ سم، عمق: ٧ سم



عمل فريق كامل من الأساتذة وتلاميذهم على صناعة هذا الساتر الخشبي الرائع، والذي يبرز بعض أهم نماذج التصاميم الأفغانية التقليدية المستخدمة في النجارة. وقد صنعت اللوحة المركزية خصيصًا لهذا المعرض. من الجدير بالذكر أنه لم يُستخدم مسمار واحد في هذا العمل، بل رُكبت القطع جميعها من خلال المفاصل الخشبية، وتكون هذه القطعة نتاج خبرة في فن النجارة تراكمت عبر مئات السنين، وهي تعبر عن أعلى قمم المهارة. وقد أبدى «عبد الهادي»، الذي صنع مثل هذه الساترات الجالية لآخر ملوك أفغانستان وهو كبير نجاري معهد جبل الفيروز، عن تقديره لهذا الفريق المكون من عدد كبير من النجارين المهرة الصغار، الذين كانوا تلاميذه سابقًا، قائلاً إنهم فاقوه مهارة.

تتخذ اللوحة المركزية من ساتر الجلي الكبير هذا شكلاً مستطيلاً، يستدير من عدة زوايا مختلفة. يسمح حجم الساتر الضخم باستخدام عدد كبير من الأنماط المتجانسة والمتناغمة من خلال سطحه شبه الشفاف. تحيط باللوحة المركزية عشرون نافذة صغيرة لكل واحدة منها شكل هندسي مختلف، ما يجعلها تلتقط الضوء وتعكسه بطرق متباينة رائعة.

من السهل ملاحظة القاسم المشترك بين هذه اللوحة وساتر الجلي الحجري من الفترة المغولية المرافقة للوحة هذه. والرابط المشترك هنا هو اعتماد القطعتين على استعمال عناصر الأشكال الهندسية الصغيرة. ولكن بينما تختلف أحجام العناصر الهندسية في القطعة المغولية، بعناصرها الصغيرة في داخل عنصر كبير، تُبقي هذه القطعة العناصر كافة بعضها مع بعض على الاختلاف في أحجامها.



MIA TE.19 قطعة من سجادة

شمال الهند / النصف الثاني من القرن السابع عشر / قطن، حرير، صوف، حياكة وبرية / ط: ١٦٥ سم، ع: ١٠٤ سم

حيكت هذه السجادة الجميلة بوبر من صوف ثُبت على قاعدة من اللفائف القطنية واللُّحم الحريرية. يظهر الجزء اليسير الباقي من وسط السجادة صورًا ترافق تشابكات مغولية تقليدية تمثل براعم من أنواع مختلفة. أخذت هذه التصاميم بالظهور في الهند المغولية إبَّان حكم «الشاه جهان» (١٦٢٨ – ١٦٥٨) وذلك في عديد من المجالات الفنية، بدءًا من واجهات القصور الرخامية وانتهاءً بأطراف المجلَّدات) انظر الصفحة المأخوذة من مجلَّد «شاه جيهان » في متحف الفن الإسلامي MIA MS.45).

يميِّز دارسو السجاد بين نمطين متقاربين من الزخارف هما «التشابك والزهور » الذي تندرج ضمنه القطع الفنية التي تظهر فيها أجزاء النباتات المزهرة كافة المستخدمة في الأنماط الفنية، و «التشابك والبراعم » الذي يصور فيه براعم الورود فقط، وهو النوع المستخدم في قطعة السجاد الموجودة في مجموعة متحف الفن الإسلامي («ووكر» ١٩٩٨، ص. ١٠٧).

في النوع الأخير تتركز البراعم بشكل متناظر على سويقات الكرمة، ويبدو التصميم أكثر زخرفة وغنى. كان هذا النوع من السجاد يُصنع في الورش الملكية المغولية في كشمير ولاهور في شمال الهند.

كما كان هذا التصميم النباتي تحديدًا هو أول أنواع الزخارف المبتدعة في الهند المغولية بمعزل عن الفن الفارسي. تم استلهام هذه الموضة من الشاه «جاهنغير»، الذي فُتن بجمال المروج الكشميرية لدرجة أنه أوعز للفنانين برسم صور للزهور على أنواعها، ونزولًا عند هذا الإيعاز وضع رسَّام البلاط منصور ما يزيد على مائة صورة مختلفة) «جاهنغير»، ١٩٧٤، ص. ١٤٣ – ١٤٥).

المرجعان:

Jahangir. *The Tūzuk-i-Jahāngīrī: or, Memoirs of Jahāngīr*. New Delhi: Munshiram Manaharlal, 1978.

Walker, D. *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal* Era. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.

TMI.W8 منصور أرمغان، خديجة صديقي، فرزاد محمدي، مايل محمدي، مصطفى رحماني، عثمان سلطاني
لوح نورستاني كبير / ٢٠١٢ / خشب جوز / ط: ١٢٠ سم، ع: ١٢٠ سم، عمق: ٣ سم

تسمح لنا تقنية حفر هذه القطعة بالتعرف على أنواع مختلفة من الأشعة الضوئية، تعكسها السطوح الهندسية القاسية بطريقة مختلفة تمامًا عن تلك المنعكسة عن السطوح الصقيلة البسيطة. وبالرغم من أن الخشب له لون واحد، إلا أن هذه التقنية تؤمن التضارب المطلوب في التصميم، كما يبدو من النقوش الأعمق والأكثر قتامة التي تفسح المجال أمام السطوح النافرة للظهور بشكل بارز ولامع.

الخطوط المستقيمة السميكة للعناصر الهندسية تبدو محددة وظاهرة بشكل أكبر من النقوش النباتية الورقية المتشابكة مع الخطوط الأكثر نعومة. والدقة في هذا التحديد تتضارب أيضًا مع المناطق الواسعة من خطوط التحديد الفارغة التي تميز المنطقة الوسطى من النمط، والتي استلهمت من قطعة من سجادة تعود إلى القرن السابع عشر في الهند (انظر إلى الصورة بجانبها). تؤمن قطعة السجادة إلهامًا بصريًّا أيضًا من ناحية شكل النجمة المضفورة رباعية الرؤوس التي تظهر بشكل بارز في تصميم النقش.

الفصل الخامس

الصفويون

روسيا
جورجيا
أرمينيا
أذربيجان
بحر
قزوين
أوزبكستان
تركمانستان
العراق
إيران
أفغانستان
باكستان
الخليج
العربي
المملكة العربية السعودية
بحر
العرب
الإمبراطورية الصفوية
شمال
٢٥٠ ميل
٥٠٠ كم

مقدمة

بقلم جالينا لاسيكوفا

ظهر الصفويون في مطلع القرن السادس عشر في الشطر الغربي من إيران. تشكلت الحركة الصفويَّة في بدايتها من جماعة طرقية - صوفية استقرت حول مقام الشيخ صفي الدين في أردبيل، قبل أن تسيطر هذه الحركة على مساحات واسعة من البلاد شملت أراضي في إيران والعراق المعاصرين وجزءًا من القوقاز وجنوب أفغانستان وصولاً إلى هرات ولاحقًا في عام ١٥٥٨ إلى قندهار. وقد كان الإعلان الرسمي عن تولي إسماعيل الأول منصب الـ«شاه» (١٥٠١ – ١٥٢٤)، بداية عهد جديد في تاريخ تلك المنطقة. أُعلنت الدولة ولاية شيعية وانتقل مقر السلطة السياسية من جديد إلى خراسان، حيث تنقلت العاصمة الصفوية ما بين تبريز وقزوين وأصفهان على التوالي، مستقطبةً إليها الفنانين من المراكز التيمورية القديمة.

لقيت مدينة هرات نفسها مدينة على الحدود ما بين الدولة الصفوية ودولة السلالة الشيبانية. وقد اتخذ الشيبانيون، الذين كانوا من شعب الأوزبك ولقبوا حكامهم بالـ«خان»، بخارى عاصمة لدولتهم هذه. وقد عانت هرات كثيرًا بسبب الصراعات التي دارت بين الدولتين. عانت قندهار كذلك مصيرًا مشابهًا، كونها نقطة خلاف دائمة بين الصفويين والمغول في الهند. هذا وقد تغير الحكم في قندهار خمس مرات بين عامي ١٥٥٨ و١٦٤٩ حتى خضعت أخيرًا لحكم الصفويين، واستمرت كذلك حتى نهاية عهدهم عام ١٧٢٢.

أغلقت ورشة «الكتاب خانه» (وهو اسم يعني «المكتبة») الشهيرة التي أنشأها السلطان حسين بايقرا في هرات، وقبض الشيبانيون على بعض أساتذتها ونقلوهم إلى بخارى حيث استمروا بممارسة أعمالهم لكن مع رعاة جدد. وقد تنبأ مير علي الهراوي، وهو أشهر خطاطي النستعليق التيموريين على الإطلاق، قدره بهذه الأبيات اليائسة:

طيلة حياتي كنت أنحني كقيثارة
وأحاول أن أتبع القواعد في كتابتي
كل ملوك العالم أرادوا أن أعمل لديهم
لكن قلبي ينفطر شوقًا لبخارى
قضى الحزن علي، ماذا سأفعل إن لم أستطع السفر؟
إن جمال خطي هو جلب البلاء إلي.
(صديقي، ١٩٤٨ – ١٩٤٩)

لم يرَ الفنان التعس وطنه ثانية، ومات في بخارى عام ١٥٤٤. لكن وللأمانة يجب القول بأنه لم يتم نقل كل الفنانين التيموريين السابقين بنفس الطريقة أو إجبارهم على العمل عنوة، بل إن كثيرين منهم هربوا من الغلو المذهبي الصفوي الذي فرض على هرات ليستقروا في مدن شيبانية مثل بخارى وسمرقند وشاروخية وطشقند.

كذلك استقر آخرون في تبريز وشكلوا نواة ورش المخطوطات الصفوية. وقد عُيِّن الرسام الشهير «بهزاد»، «تحفة العصر، قدوة الرسامين التصويريين، أمهر العاملين بالتذهيب» الذي كان ضمن حاشية السلطان حسين بايقرا مديرًا لورشة تبريز بمرسوم خاص صدر عام ١٥٢٢ عن الشاه إسماعيل بعظمته. يتضح مغزى مثل هذه التصرفات جليًّا، إذ قصد الشاه إسماعيل من ورائها أن يعلن خلافة تبريز لمدرسة هرات الفنية. وكان هذا تكريمًا كبيرًا لإرث الورش التيمورية. بحسب آراء معظم دارسي الموضوع اليوم، فهناك روايتان حول وصول «بهزاد» إلى تبريز: إما أن «بهزاد» ترك موطنه ضمن بطانة الأمير الشاب «طهماسب» الذي تم إرساله إلى هرات بعمر السنتين عام ١٥١٤ حيث كان أمير خان موصللو وصيًّا له لغاية عام ١٥٢٢، أو أن «بهزاد» انتقل إلى تبريز بعد ذلك بسنتين، أي في ١٥٢٤، على أبعد تقدير، عندما أصبح «طهماسب» الملك الجديد (Barry، ٢٠٠٤، ص. ١٥٣).

وتشير البراهين عبر التاريخ إلى أن الدور الذي لعبته هرات بصفتها عاصمة محلية لمقاطعة خراسان كانت في غاية الأهمية للدولة الصفوية، فكل الذين تسلموا ولاية العهد كانوا يُعينون بشكل تقليدي في منصب حاكمية هذه المدينة، مما يؤكد على أهميتها وعلى كونها المدينة الثانية في الإمبراطورية، بعد العاصمة. وفي الواقع فإن كل الشاهات الصفويين في القرن السادس عشر حكموا هرات قبل أن يتولوا العرش: شغل «بهرام زاده» الأخ الأصغر لـ«طهماسب» الأول هذا المنصب عام ١٥٣٢، لكنه لم يمض أكثر من أربع سنوات قبل إبعاده عن هذا المنصب، لأن محمد خودابندا وهو ابن اخ السلطان «طهماسب» البكر كان قد أصبح جاهزًا لحكم المدينة بعد أن بلغ السادسة من العمر. بقي هذا الأمير في هرات فترة أطول من باقي الأمراء، وقد حل محله لاحقًا عام ١٥٥٦، أي بعد عشرين عامًا، أخوه الأصغر إسماعيل ميرزا (الذي أصبح الشاه إسماعيل الثاني). لكن سرعان ما فقد هذا الأمير المتمرّد ثقة والده به وطُرد بعد أشهر معدودة. وهكذا عاد محمد خودابندا إلى المدينة عام ١٥٦٤ وبقي فيها ثمانية أعوام أخرى، إلى حين استدعائه إلى العاصمة. أما ابنه الوليد عبَّاس (الذي سيصبح لاحقًا الشاه عبَّاس الأكبر) فقد عُيِّن لحكم هرات ومقاطعة خراسان تحت إشراف وصي تركماني. تربَّى عبَّاس في هذه المقاطعة ومنها انطلق ليقود التمرد ضد والده. ظفر في معركته بعد مشقة وتولى عرش الدولة الصفوية عام ١٥٨٧. أما الصدمة الكبرى التي واجهها الشاه الجديد فكانت وقوع هرات في

يد الأوزبك في العام التالي. أمضى عشر سنوات من حياته وهو يحاول إعادة السيطرة عليها لينجح في ذلك المسعى عام ١٥٩٨. لكن وخلافًا للتقاليد المعروفة لم يعيَّن الشاه عباس الأول أميرًا صفويًّا لحكم المدينة. ولخبرته بأمور المدينة وللسلطة المطلقة التي يمكن لحاكمها التمتع بها، فلم يسمح هذا الشاه الحكيم لورثة العرش المحتملين بمغادرة جناح الحريم في القصر.

ظهرت كذلك حاضرة جديدة في خراسان أطلق عليها اسم مشهد، وهي المدينة التي أضحت مزارًا لتابعي المذهب الشيعي بفعل الرعاية الصفوية. ونقل الشاه عباس عديدًا من المؤسسات الإدارية والسياسية إلى هذه المدينة الجديدة، تأكيدًا منه على أهميتها الدينية لديه. كانت هذه المحطة الأخيرة في قصة هرات التي كانت قد حافظت على أهميتها في الدولة الصفوية لمدة مائة عام تقريبًا بعد سقوط التيموريين.

وفَّر الحضور شبه الدائم للأمراء الصفويين في هرات خلال القرن السادس عشر الرعاية الفنية للمدينة. وإلى فترة وجيزة كان يجمع الباحثون على أن الحياة الثقافية الفنية في هرات لم تستعد عافيتها إلا في سبعينيات القرن السادس عشر بعد الدمار الثقافي الذي أصاب المدينة في بداية القرن، وأن «المحمدي» هو أول فنان مرموق يظهر في تلك الفترة. فوضع المحمدي رسومًا بألوان رائعة تحتوي مشاهد يظهر فيها لذَّات الشباب وانعزالية النسَّاك وهم يراقبون الحياة اليومية من بعيد. تم توظيف الرسام في مكتبة علي قولي شملو، وصِي الأمير عباس، وقد التحق فيما بعد بالشاه الشاب في قزوين. ويعود الفضل في ترميم وتجديد عديد من الأبنية التيمورية في هرات، إلى جانب عدد من المخطوطات المصوَّرة إلى رعاية الحاكم التركماني نفسه وولديه حسين خان شملو (١٥٩٨ – ١٦١٨) وحسن خان شملو (١٦١٨ – ١٦٤٨). تميزت الورش الفنية في مشهد عن غيرها، فهي تمسكت بالنمط المحلي الخاص بها، خلافًا للمدن الأخرى التي ساد فيها النمط الأصفهاني في عهد الشاه عباس. (Richard، ١٩٩٧، ص. ٢١٥)

أظهرت أبحاث قامت بها مؤخرًا العالمة «باربرا شميتز» حقائق جديدة حول الحياة الفنية خلال ستينيات القرن السادس عشر في هرات. وأشارت إلى أن الشاه محمد خودابندا الذي كان معروفًا عنه أنه ضرير لم يفقد بصره إلا في شيخوخته، أي في نهاية ستينيات القرن السادس عشر. ووفق الدراسات المعاصرة فإن هذا الأمير الذي أمضى سنوات صباه في هرات، كان مولعًا بالفنون، لدرجة أنه كان يرسم بنفسه. وقد نُسخ عدد من المخطوطات برعايته من قبل الخطاط «محيي الكاتب الهراوي». ومن الحقائق المؤكدة عن هذه المخطوطات أن واحدة منها، وهي «شاهنامه» ١٥٦٥، رسمها فنانون عملوا لاحقًا في قزوين، في محترف الشاه إسماعيل الثاني، مما قاد الباحثة «شميتز» للاستنتاج بأن «محمد خودابندا» جلب خطاطه معه من قزوين في طريق عودته إلى هرات بعد عام ١٥٦٤. لكن بعض المصادر المدوَّنة تفيد بأن محيي الكاتب كان قد تدرَّب في البداية في هرات على يد الخطاط محمد قاسم بن شادي شاه، الذي درَّب أيضًا عددًا من الفنانين المشهورين في تلك الفترة من أمثال دوست محمد هراوي، و«ياري هراوي»، ومير محمد حسين بخارزي. وهكذا يمكن القول إن الإرث الهراتي في الخط قد استمر من دون انقطاع. أما بالنسبة للرسوم التي تضمنتها المخطوطات المنسوخة من قبل محيي في هرات، فإن «شميتز» تنسبها إلى المحمدي وتقر بأن «محمد خودابندا» كان أول راعٍ لهذا الفنان (Schmidtz، ٢٠٠٦).

وبالرغم من أن «شميتز» صرحت أنه بين عشرينيات القرن السادس عشر وعام ١٥٦٨ كانت هناك فترة طالت ما يقارب الأربعين عامًا لم تظهر فيها مخطوطات أو رسوم هراتية المنشأ، إلا أننا يجب أن ننتبه إلى راعٍ بارز آخر للفنون هو «بهرام ميرزا» سبق «محمد خودابندا» في هرات. عرف هذا الأمير الصفوي لغاية وقت قريب بمجلَّد الرسوم والخط الذي جمعه دوست محمد هراوي تحت رعايته بين عامي ١٥٤٤ و١٥٤٥. لكن وخلال السنوات القليلة الماضية ظهر عديد من المخطوطات الأخرى التي صنعت لمكتبته بتكليف منه، مثل خمسة «أمير خسرو دهلوي» التي يوجد غلافها في صالة «آ. ساكلر» للفنون (S١٩٨٦,٦٧,١-٢). وديوان «أمير شاهي» ومقتطفات من «قصة إسكندر» مجمعة في مخطوطة واحدة في المكتبة الوطنية الفرنسية (Suppl. Persan ١٤٢٦)، و«سبحة الأبرار» لـ«جامي» في مؤسسة «مرجاني» في موسكو (IM/R-٥٩). كل هذه المخطوطات تتشارك نوعًا واحدًا من التذهيب الذي تميزت به هرات («البحث عن النعيم»، ٢٠٠٣، ص. ١٤٦ – ١٤٧). تحوي المخطوطة الأخيرة خمس منمنمات ظهر عليها توقيع الفنان بالشكل التالي: «مير أفتاب نقش بنده دارجه» (أي: الفنان «مير أفتاب» العبد المأمور في البلاط). يبدو أن كل التواقيع هي بيد الفنان نفسه، وهو أمر نادر الحدوث في المنمنمات الصفوية في القرن السادس عشر. هذا الاسم لم يكن قد سُجل من قبل سواء في النصوص المعاصرة أو في الفترة الصفوية. وبما أن أسماء معظم فناني البلاط الذين عملوا برعاية الشاه «طهماسب» الأول معروفة، فإنه من المرجح أن «البلاط» المذكور في التوقيع هو بلاط «بهرام ميرزا»، أو ربما انتمى الفنان المذكور إلى جيل سابق، ولربما عمل في بلاط أحد الأسلاف الصفويين. تحمل كل المنمنمات السمات ذاتها: مناظر طبيعية عادية وخلفيات معمارية مستخدمة ومكررة بشكل يشبه الكليشيه. من الواضح أن الفنان لم يكن مهتمًّا بهذه التفاصيل، فكل الزخارف المعمارية منفذة بشكل تقريبي سريع إلا أن أشكال الأشخاص الذين يظهرون في الصور تبدو وكأنها مرسومة بأسلوب مرح. معظم الشخصيات هي لرجال ملتحين وكبار في السن، وقلما يظهر أشخاص يعتمرون القبعات التي ترتديها نخبة البلاط الصفوي. هناك ثلاثة رجال من حاشية الشاه من إحدى القصص الطريفة (الصورة ١٩)، ومسافر جوَّال من قصة حجي (الصورة ٥٨) ورجل من المدينة في حديقة مزارع (الصورة ١٢٤). من الجدير بالذكر ارتداء القبعة الصفوية التقليدية (تاج الحيدري) من قبل الشخص الخطأ في الصورة الأخيرة تلك، بينما لم يرتدها أي من الملوك أو الشخصيات الروحية الذين يظهرون في الصورة، خلافًا لتقاليد الرسم في الفترة الصفوية. يمكننا أن نفترض في هذه الحالة أن مثل هذا الموقف الواضح تجاه النخبة الحاكمة لا بد أنه صادر من فنان يعمل بعيدًا عن العاصمة. أو ربما يكون «مير أفتاب» أحد رسَّامي هرات الذين استمروا بالتقليد الذي أسسه السلطان حسين بايقرا، لذا يبدو لنا الآن أنه وعند وصوله إلى هرات عام ١٥٣٢ كان باستطاعة «بهرام ميرزا» أن يجد عددًا من الأساتذة

البارعين للعمل معه في هذه المدينة، وعلى الأرجح فإنهم تبعوا الأمير عندما ذهب إلى تبريز وغيرها من المدن.

لا تزال الحياة الفنية في هرات في الربع الثاني من القرن السادس عشر موضعًا للبحث والتقييم، لكن مما اتضح أن المدينة لم تكن مهجورة تمامًا على المستوى الفني في هذه الفترة كما كان يُعتقد سابقًا.

السيدة جالينا لاسيكوفا هي أمين المنسوجات في متحف الفن الإسلامي في الدوحة.
متخصصة في فنون الإمبراطورية الصفوية، وهي تحضر للدكتوراه في جامعة موسكو.

MIA MS.29 صفحة مزوَّقة من ديوان «يوسف وزليخا » لـ «جامي»
إيران / مؤرَّخ ٩٦٤هـ (١٥٥٧ – ١٥٥٨م) / ذهب، وحبر وورق / ط: ٢٦,٥ سم، ع: ١٦ سم

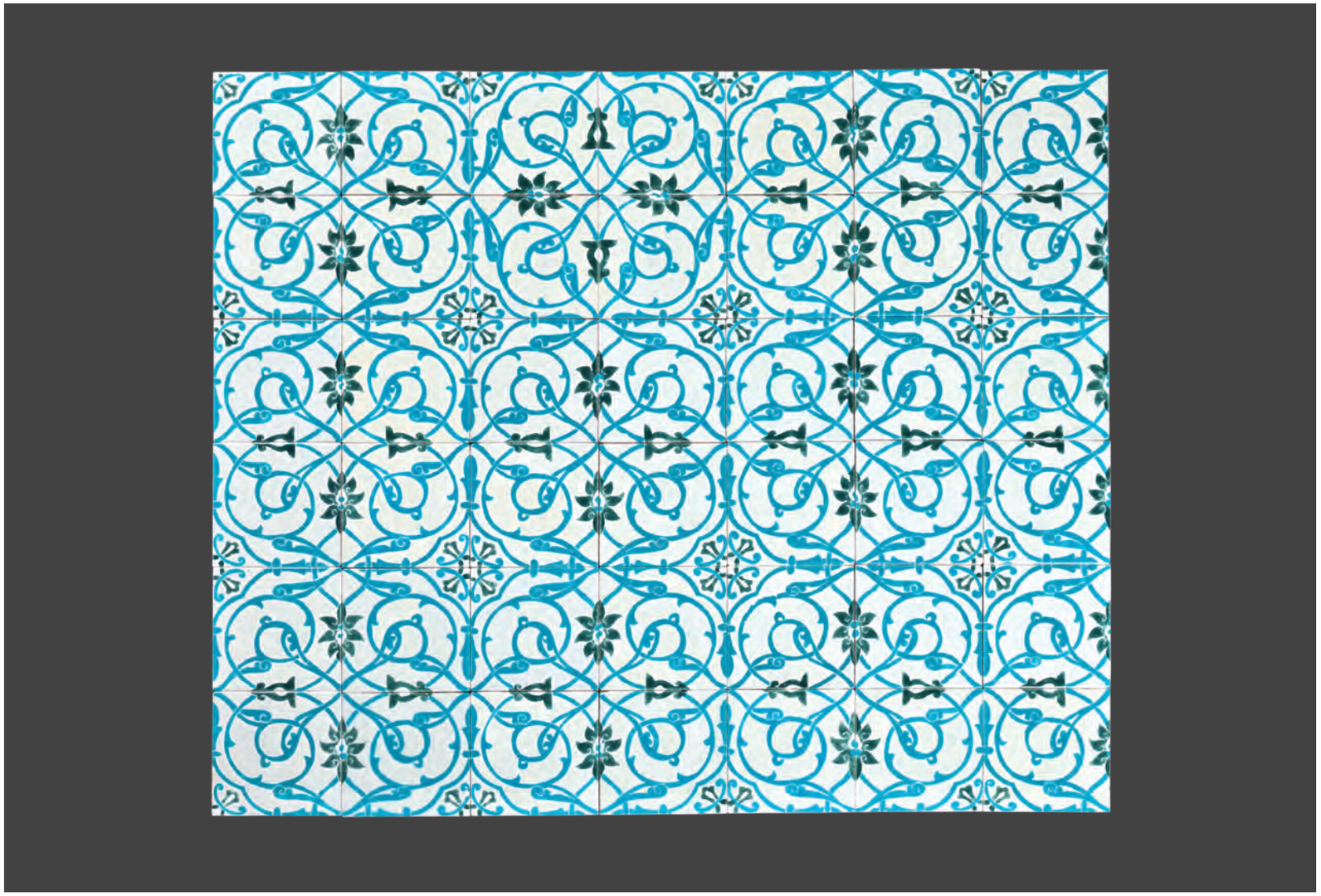
هذه الصفحة مأخوذة من الديوان الصوفي «يوسف وزليخا»، وتحوي واحدة من روائع الأدب الفارسي من تأليف الشاعر الفارسي الشهير «جامي» (١٤١٤ – ١٤٩٢) القطعة عبارة عن مديح لزليخا التي وقعت في حب النبي يوسف (عليه السلام).

نسخ الديوان الخطاط محمد بن إسحق الشهابي (ولد بين ١٥١٠ و ١٥٢٠ وتوفي ١٥٨٣) الذي امتهن الخط في بلخ وبخارى. الصفحة مأخوذة من مخطوطة نسخت عام ١٥٥٧ ، كما جاء ببيان النشر المحفوظ في متحف الفن الإسلامي في برلين، أي بعد نصف قرن من كتابة «جامي » له. النص مكتوب على ورق بني منثور بماء الذهب بخط النستعليق، الذي ظهر في القرن الرابع عشر واستخدم في البداية لكتابة الشعر والوثائق والمحفوظات. الأبيات مرتبة في عمودين ومحاطة بهوامش مغولية ربما تعود إلى القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر. الهوامش مزخرفة بالذهب على كلا جانبي الصفحة وتصور عناصر زهرية. هناك هوامش من نفس المخطوطة على نفس الدرجة من الجمال موجودة في مجموعة متحف «اللوفر» وكذلك مجموعة «ديفيد» (الدانمارك). كانت الأعمال الخطية المميزة تعتبر قطعًا فنية في حد ذاتها، تتهافت على امتلاكها نخبة الذوَّاقة في العالم الإسلامي. كان المغول الهنود يأخذون النصوص الإيرانية ويقسمونها إلى مقاطع ويصنعون منها مجلدات (المرقع)، ويعرضونها في البلاط المغولي العظيم كمقتنيات تستحق التقدير والتوقير.

المراجع:

Kröger, J. ‘On Mahmud b. Ishaq al-Shihabi’s Manuscript of Yusuf va Zulaykha of 964 (1557)’. *Muqarnas* 21 (2004): 239-253.
Makariou, S. *Les arts de l’Islam au musée du Louvre.* Paris: Hazan, 2012.
Von Folsach, K. T. Lundbaek and P. Mortensen. *Shah and Great Mughal: The History and Culture of the Islamic World*, Copenhagen: National Museum, 1996.

TMI.C8 ظاهر شاه أمين، ناصر منصوري، محمد صميم نسيمي
لوحة من البلاط الخزفي برسوم نباتية / ٢٠١٢ / فخار، طلاء متعدد الألوان / ط: ١٥ سم، ع: ١٥ سم (لكل بلاطة)



استلهمت هذه اللوحة المكوَّنة من البلاط بألوانها الهادئة من الرسوم المعقدة التي تظهر على حواشي إحدى المخطوطات الصفوية (انظر الصورة المقابلة). قام الفنانون بتشكيل عنصر فسيفسائي يجمع العناصر النباتية والهندسية التي كانت تستخدم عادة في المنمنمات وفنون نقش الخشب الأفغانية وفي صناعة البلاط أيضًا بدلاً من مجرد نسخ النمط. النجمة الثمانية التجريدية التي تثبت التصميم مأخوذة من فن نقش الخشب المعني بإنتاج أشكال معقدة ثلاثية الأبعاد. هنا تم تنفيذ النجوم ببعدين اثنين فقط، وتعد النجمة في هذا التصميم نقطة محورية لعين الناظر إذ تمنحها راحة من الحركة الدائبة للنمط الكامل الذي يغطي المساحة البصرية. كان هذا النوع من الرصف غالبًا ما يُستخدم في أبنية العالم الإسلامي لا سيَّما على الجدران الداخلية أو الخدات المستعرضة. تختلف ألوان هذه القطعة الفاتحة والمقيدة عن الألوان التقليدية التي تستخدم عادة في البلاط الأفغاني، والتي تركز على اللازوردي القوي والألوان الأساسية. السبب في هذا الاختيار اللوني هو محاولة ربط القطعة التي بين أيدينا بالقطعة التاريخية الهادئة التي استوحيت منها.

MIA MS.348 صفحة مزوَّقة من مجلَّد مع نص خطِّي
إيران (مشهد على الأغلب) / حوالي ١٥٣٠ – ١٥٦٠ / بتوقيع العيشي / أحبار متعددة الألوان، ورق، ذهب / ط: ٣٩,٨ سم، ع: ٢٥ سم

شهدت إيران في خلال القرن السادس عشر تطورًا كبيرًا في مجال الخط وإنتاج النصوص الخطية، شملت إنتاج صفحات المجلدات أو ما يطلق عليه اسم المرقَّع. كانت هذه الصفحات الخطية التي أبدعها فنانون مميزون أعمالاً فنية قائمة بذاتها، صُممت للارتقاء بفن الكتابة لدرجة تطغى أحيانًا على معاني القصيدة المكتوبة نفسها. هذه الصفحة واحدة من أعمال قليلة أبدعها العيشي، وهو فنان وُلد في هرات لكنه عاش في بلاط السلطان إبراهيم ميرزا في مشهد (حاكم شيراز ومقاطعة فارس ١٤١٥ – ١٤٣٥ ، إبَّان فترة حكم أبيه «شاه رخ ميرزا »). كانت لوحات العيشي جزءًا لا يتجزأ من أعمال الورش الملكية المشهدية، وبالرغم من أن عدد أعماله المعروفة لا يتجاوز الثلاثة عشر، إلا أنه كان من بين الأشخاص الذين ذكرهم المؤلف قاضي أحمد (الذي عاش في القرن السادس عشر، وتتلمذ وعمل مع الخطاط الشهير محمد نور) في مقالته عن الرسامين والخطاطين المعنونة: حديقة زهور الفن «گلستان نهار».

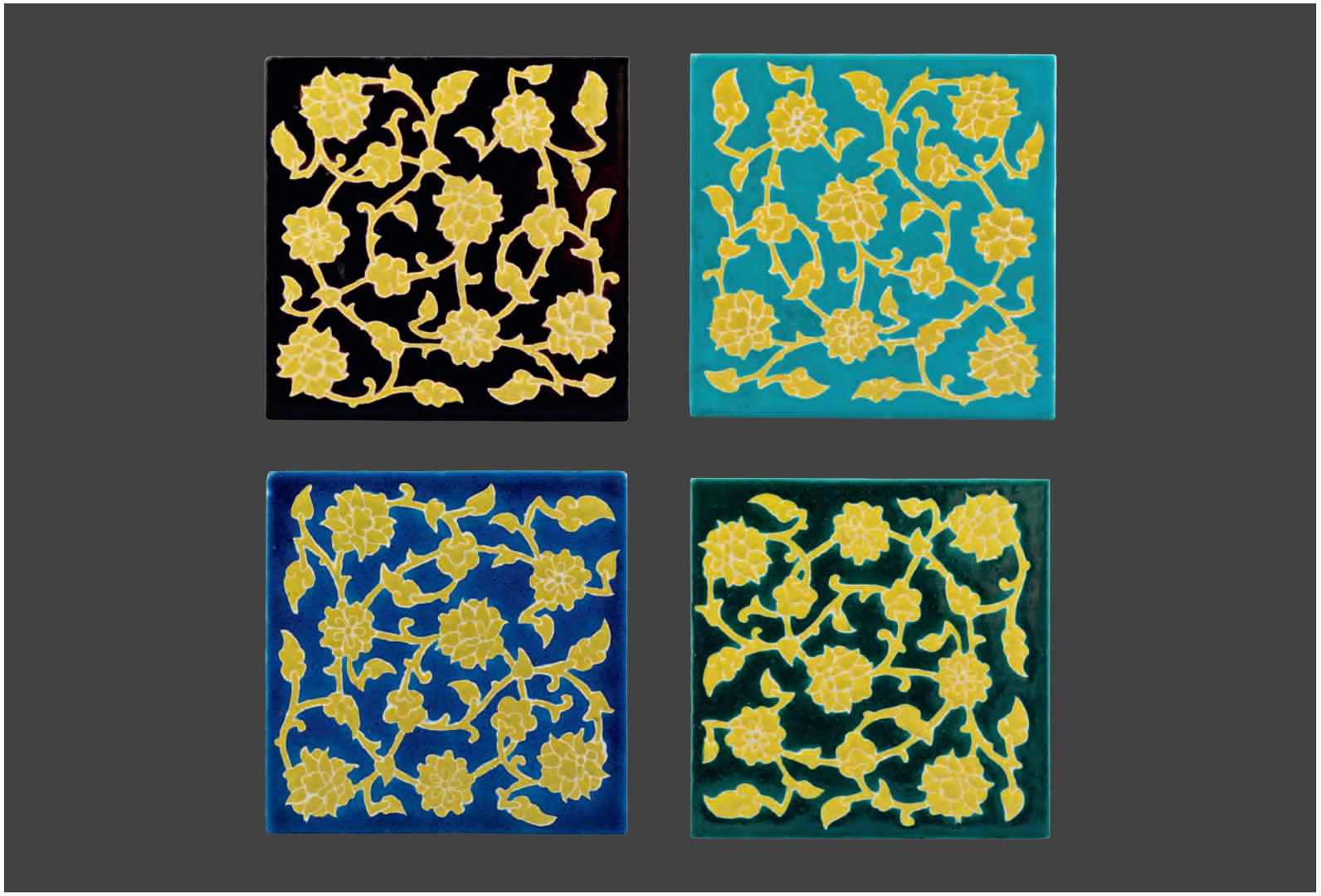
إن التنفيذ الرائع لخط النستعليق البادي هنا يضع هذه الصفحة في صفوف أبرز اللوحات الخطية، ويُقدر تاريخ كتابتها ما بين ١٥٣٠ و ١٥٦٠. قُسم التركيب إلى خمس لوحات من خط النستعليق، حُدِّدت بالذهب وثُبتت على صفحة مجلد مرقطة بالذهب مع حزم سحابية باللون الفضي، وحواف رخامية تحيط بالصفحة من كل جانب. ومع شيوع جمع المقتنيات في نهاية القرن السادس عشر، بدئ بجمع صفحات المجلدات الخطية هذه للمحافظة عليها وعرضها على الملأ. وفي الفترة الممتدة من ١٤٠٠ إلى ١٦٠٠ أصبح من النادر رؤية صفحات كهذه يتداولها الناس، بل كان يتم إنتاجها لطبقة النخبة حصرًا (لا سيما في بلاط هرات) بتكليف من جماعة البلاط الملكي.

المرجعان:

Calligraphers and Painters: A Treatise by Qādī Ahmad, son of Mīr-Munshī (circa A.H. 1015/A.D. 1606). Translated from the Persian by V. Minorsky. Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1959.

Roxburgh, D.J. *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal to Collection*. New Haven: Yale University Press, 2005.

TMI.C9 محمد مهدي بنّاي، محمد صميم نسيمي
أربع بلاطات مزججة ملوَّنة / ٢٠١٢ / فخار، طين سائل، طلاء متعدد الألوان / الطول الكلي (مجموع): ٣٠ سم، العرض الكلي: ٣٠ سم



استُوحي تصميم ولون هذه البلاطات من العناصر التزيينية الموجودة في القطعة الأصلية، وهي وثيقة خطية صفوية. اشتق العنصر النباتي المتعرج الظاهر على البلاطات من سويقة نبات متشعبة موجودة على الخلفية الزرقاء للجزء الأعلى من الصفحة الصفوية. تتكرر ورقة الشجر المشطورة في البلاطات الأربع كلها، وتأتي في نهاية حزمتي العنصر النباتي المرسوم. لكن ومن منطلق أكثر عمومية نرى أن التصاميم المزججة مشتقة أيضًا من عناصر أصغر حجمًا موجودة في خلفية اللوحة الخطية، وهي تمثل رسومًا متشابكة تلطِّف اكتساح العناصر الأكبر منها حجمًا، وتضيف في الوقت ذاته مستوى إضافيًّا من التأثير البصري المعقد. يبرز هذا الشيء من خلال استخدام عدة ألوان في كل عنصر، مما يذكرنا باللوحة الصفوية مع بعض التوسع.

جمع اللونين الأصفر بالأزرق مأخوذ من الزخارف الموجودة في أعلى الصفحة، بينما أُخذت فكرة دمج الأصفر على الأسود والذي يظهر على السويقات السوداء من اللوحتين الزخرفيتين المركزيتين. يبدو التعاكس اللوني بين الأصفر والأخضر أقل حدة من البلاطتين السابقتين، بسبب الترخيم الأخضر المرقَّط بالذهبي الموجود حول الحاشية. خلافًا للبلاطات الثلاث المذكورة آنفًا، والتي يتعارض فيها لون ورق الشجر الفاتح مع الخلفية الغامقة، فإن البلاطة الرابعة تظهر العكس، إذ استخدمت فيها ظلال الأخضر والرمادي والوردي بشكل مناقض للخلفية البيضاء. ربما تشبه هذه الظلال الهادئة زخارف الزاوية السفلى للوحة الخطية، حيث تحمل الخلفية الرمادية المائلة إلى الوردي بعض التشابه مع أوراق الشجر الملوَّنة الموجودة على البلاطة. بعد رؤية المنظر المبهج للبلاطات الثلاث الغنية بالألوان تبدو البلاطة الرابعة وكأنها تكبح ذلك الاندفاع اللوني لتمنح القطعة نوعًا من التوازن. حرِي بنا أن نتذكر الوقت والجهد المبذولين في صناعة هذه البلاطات، ففي البداية يتم تشكيل المادة الفخارية قبل وضعها داخل قالب خشبي ثم تُترك لتجف في الهواء. تُعرَّض البلاطات بعد ذلك للحرارة وتُطلى بطبقة من الطين السائل ثم تُشوى شيًّا كاملاً في الفرن. بعد الشي تُضاف ألوان مختلفة من التزجيج بفرشاة رقيقة. هناك مراحل متعددة للشي إذ تحتاج أنواع التزجيج المختلفة إلى درجات حرارة مختلفة، مما يجعل العملية تستغرق عدة أيام.

MIA MS.609 مصحف ملكي للشاه سليمان الصفوي

أصفهان، إيران / مؤرَّخ ١٠٩٤هـ (١٦٨٣م) / نسخ محمد رضا بن علي رضا العبَّاسي / وضع مقدمته ومسرده محمد هادي الشيرازي / ألوان مائية داكنة أحبار، ذهب، ورق، جلد، وحرير / ط: ٣٤,٥ سم، ع: ٢٢ سم (مغلقًا). ط: ٣٤ سم، ع: ٢١ سم

أكمل هذا المصحف الصفوي في الورشة الملكية للشاه سليمان الصفوي، المعروف باسم الشاه سليمان الأول، والذي حكم بلاد فارس من عام ١٦٦٦ حتى عام ١٦٩٤. يضع بيان النشر المخطوطة في سياقها التاريخي، ويذكر معلومة مهمة مفادها أن خطَّاطين اثنين تعاونا معًا على كتابة النص الرئيسي هما محمد رضا بن رضا علي العبَّاسي (في ١٠٨٤ هـ/ ١٦٧٣ م) ومحمد هادي الشيرازي في (١٠٩٤ هـ/ ١٦٨٣ م).

نسخ محمد رضا هذا المصحف بخط «النسخ» على خلفية ذهبية، والنسخ هو أكثر الخطوط استخدامًا في كتابة القرآن الكريم منذ القرن الرابع عشر حتى اليوم. أما محمد هادي الشيرازي فكتب المقدمة والترجمة والمسارد بالفارسية: كُتبت الترجمة بخط النستعليق الذي يظهر باللون الأحمر بين سطور الآيات، وكُتبت التعليقات بالأحمر والذهبي والأزرق والبنفسجي وهي تشكل هوامش النص الرئيسي، وقد نسخت بخط «الشيكستة»، وهو نوع مقطع من الخطوط مشتق من النستعليق يتميز بالزخارف والمزج الكثيف للحروف.

علاوة على هذا التركيب المميَّز للنص نفذت تزويقات المصحف بطريقة رائعة واستثنائية، إذ تبدأ المخطوطة بثلاثة أوراق مزوقة جميلة تليها آيات وسوَر وأجزاء وأحزاب (الحزب نصف جزء) مع أشكال تشمل زهيرات بالذهبي والأزرق والأحمر، ولوحات بألوان متعددة مع الذهب، تُضاف إليها الرصائع. أما الغلاف فيتألف من لوحة مركزية مع خراطيش على الأطراف تضم آيات قرآنية وبطانة مزخرفة بنقاط ذهبية. نظرًا لنوعيتها الراقية يُرجح أن تكون هذه المخطوطة أول نسخة يكلف الشاه الخطاطين بنسخها.

قام الخطاطان المذكوران بنسخ مصحف آخر شبيه بهذا المصحف، انتهيا من كتابته عام ١٦٩٤ – ١٦٩٥م، وهو موجود ضمن مجموعة مقتنيات ناصر الخليلي للفنون الإسلامية.

المرجعان:

Bayani, M., et al. *The Decorated Word: Qur'ans of the 17th to 19th Centuries (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art)*, Nour Foundation: 1999.

Khalili, N.D. *Art et Culture de l'Islam.* Paris: Solar, 2006.

TMI.W13 ناصر منصوري، تقي رضائي، مايل محمدي
رصيعة منحوتة على الطريقة الكلاسيكية / ٢٠١٢ / خشب جوز / ق: 00 سم

تمثل هذه القطعة رصيعة خشبية مستديرة بتصميم الشمسة، وتتميز بنقوشها العميقة النافرة التي تمثل زخارف نباتية متشابكة. يبدو تصميم الرصيعة، ذات البتلات المتعددة المنطلقة من وسطها على شكل أشعة، غنيًّا بالتفاصيل، وقد استخدمت طبقتان من طلاء الورنيش على الأجزاء النافرة منها لإضفاء مزيد من التضارب البصري على أجزاء الزخرفة.

خلافًا للمخطوطة التي استلهمت منها الرصيعة (انظر إلى جانب هذه الصورة) المشغولات الخشبية تكون محدودة الألوان بشكل محتوم، فيتم إحداث التنوع بدلاً من ذلك بالتلاعب بين الظل والضوء، وأيضًا من خلال استخدام سطوح لامعة وأخرى كامدة. وعلى غرار المخطوطة التي استلهمت منها القطعة فإن الأسلوب التزييني المعقد المستخدم في الرصيعة يحتاج إلى كثير من الوقت والجهد.

MIA MS.641 الإسكندر الأكبر في حديقة إرم

شيراز، إيران / حوالي ١٥٠٠ – ١٥٢٥ / صفحة مزوَّقة من خمسة نظامي / ذهب، أحبار متعددة الألوان، ورق / ط: ٢٩ سم، ع: ١٨ سم

حققت الرسومات في بلاد فارس أوج مجدها خلال النصف الأول من القرن السادس عشر، وذلك في عهد الشاه «طهماسب» الذي وضع في عهده مجلد «الشاهنامه» (أو «كتاب الملوك») الشهير للفردوسي في منمنمة تعتبر اليوم من أشهر وأبدع المنمنمات في العالم. في ذلك القرن نفسه أصبحت مدينتا قزوين وتبريز في إيران مركزين لإبداع أهم المخطوطات، وقد تفوقتا في ذلك على شيراز التي كانت رائدة هذا الفن في القرن الخامس عشر. صُنعت هذه الصفحة ذات الزخرفة الممتازة في شيراز خلال النصف الأول من القرن السادس عشر، ما يدل على استمرارية إنتاج المخطوطات الرائعة في هذه المدينة. لم تحل قزوين وتبريز محل شيراز كليًّا، بل استمرت هذه المدينة بإنتاج كميات كبيرة من الكتب المزخرفة تلبيةً لاحتياجات طالبيها من المفكرين. كان الطلب في العادة مُنصبًّا على أهم الأعمال الأدبية الفارسية: الشاهنامه بالتأكيد، وكذلك على الدواوين الشعرية مثل ديوان «خمسة» الشهير لنظامي، والذي أخذت منه هذه الصفحة.

ترافق هذه المنمنمة نصًّا من كتاب الإسكندر (يطلق عليه اسم «شرفنامه»، أو «قصة الشرف »)، وهي القصيدة الأخيرة من أصل خمس مهداة إلى الإسكندر الأكبر. يزور الإسكندر الأكبر في هذه الصورة حدائق «إرم» («باغ إرم » بالفارسية) التي ورد ذكرها في القرآن الكريم «إِرَمَ ذَاتِ العِمَادِ» يحمل هذا المكان بعدًا أسطوريًّا وهناك شكوك كثيرة بشأن موقعه. يصوِّر الأدبان العربي والفارسي إرم على شاكلة حدائق شبيهة بالجنة السماوية، كما يبدو من الرسم الذي بين أيدينا. قُسِّم النص إلى أربعة أعمدة.

المراجع:

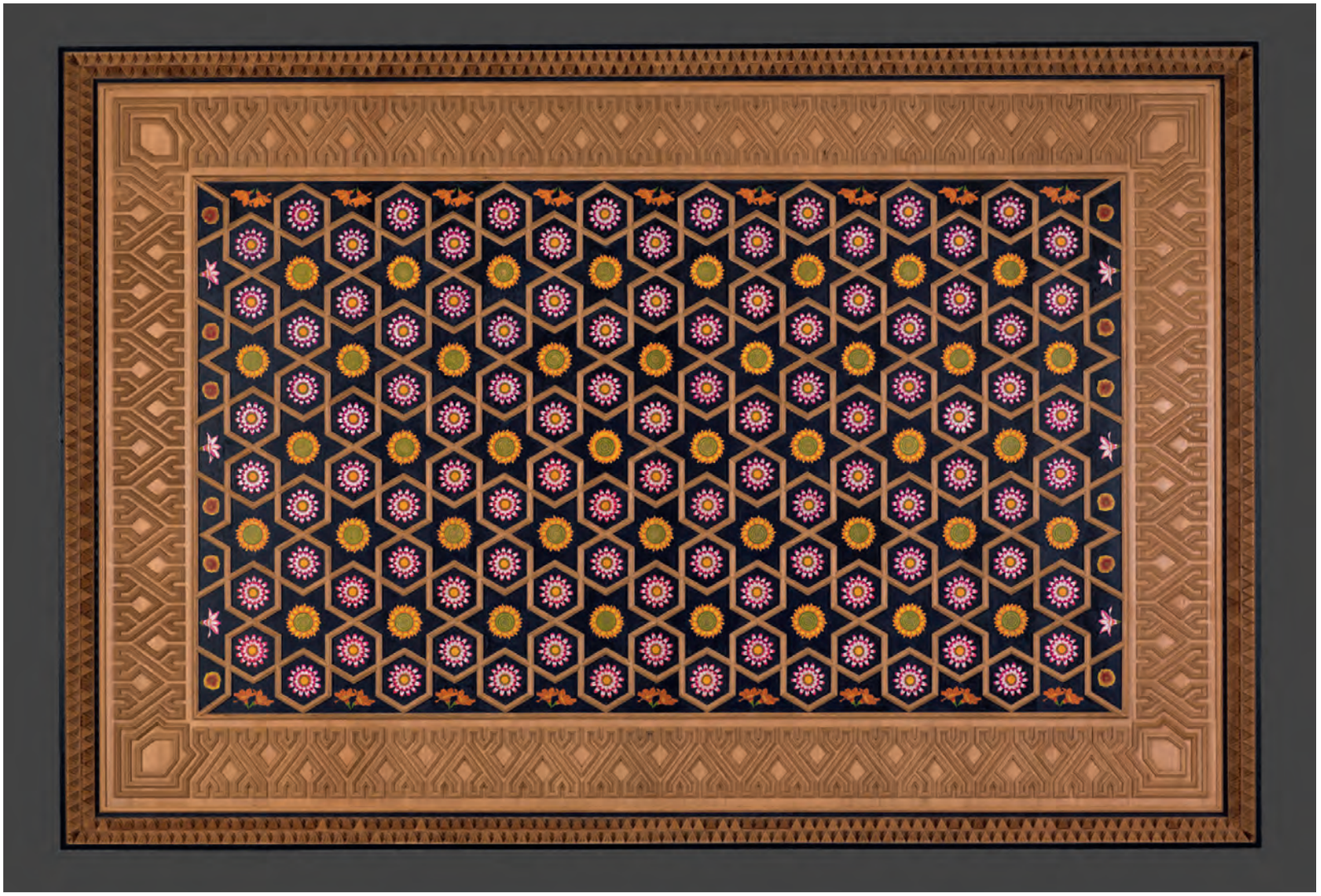
Guest, G.D. *Shiraz Painting in the Sixteenth Century, Oriental Studies No. 4,* Washington DC.: Smithsonian Institution, 1949.

Richard, F., Splendeurs persanes: manuscrits du XIIe au XVIIe siècle, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

Titley, N.M. *Persian Miniature Painting and its Influence on the Art of Turkey and India The British Library Collections.* London: British Library, 1984.

TMI.W9 محمد صالح أمين، منصور أرمغان، حشمت جوادي، ناصر منصوري، مختار حساني، خالدة معرفات، مرسال معرفات، فرزاد محمدي، مايل محمدي، نسيم مشتاق، زكريا قادري، مريم سيبهر، عثمان سلطاني

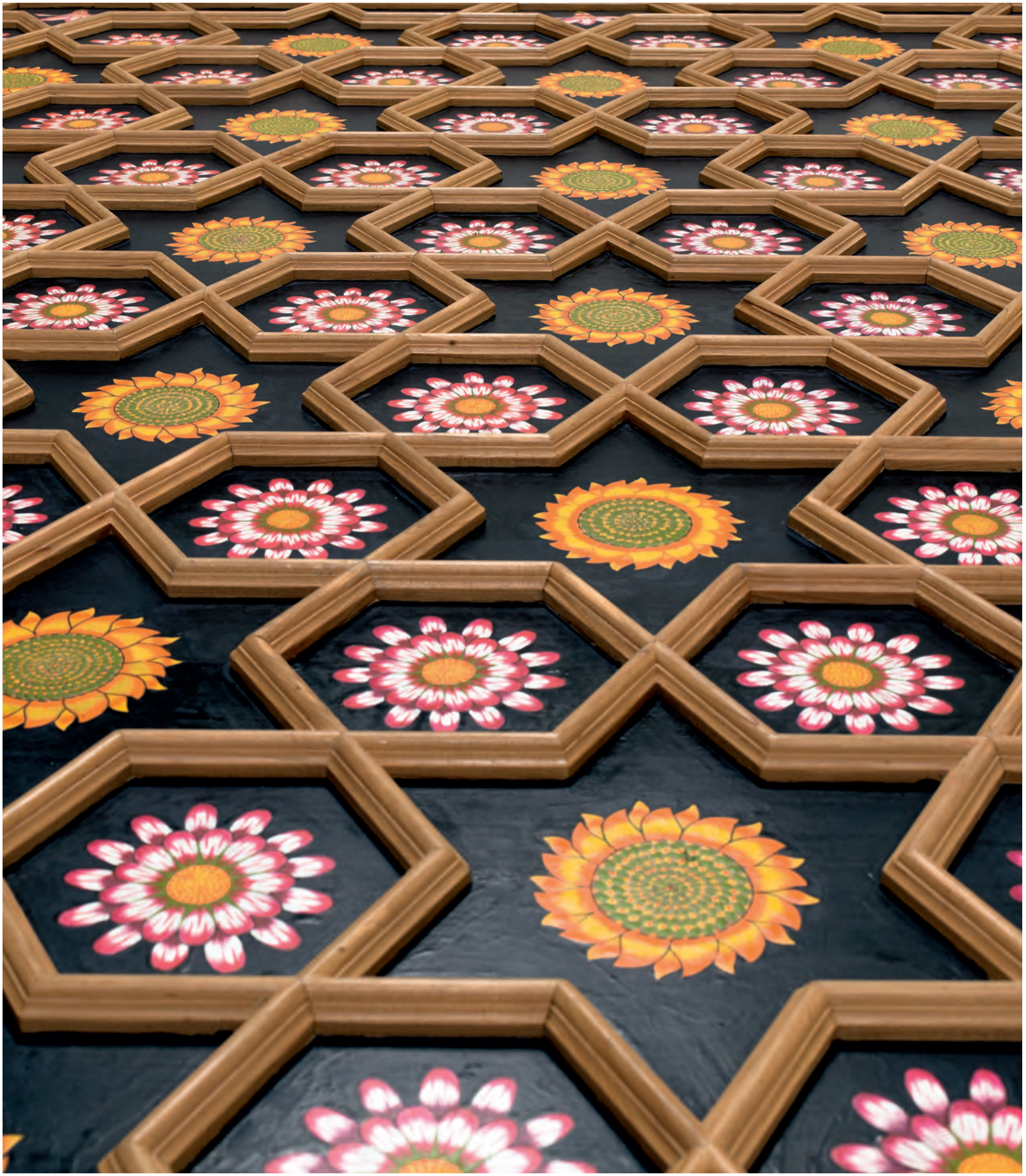
سقف مطلي بحافة مقرنصة / ٢٠١٢ / خشب جوز، خشب أرز، أصبغة متعددة الألوان / ط: ٣٠٥ سم، ع: ٢٠٥ سم، عمق: ٢٤ سم



هذا الزوج من قطعتين هو الزوج الأكثر لفتًا للنظر بسبب الاختلاف بين حجميهما، فتقترن هنا منمنمة دقيقة الصنع من القرن السادس عشر مع سقف غرفة كامل أنجز في عام ٢٠١٢. اشتق المنوال المستخدم في صناعة الحلية المركزية للسقف مباشرةً من أحد الأنماط المصوَّرة على قبَّة المخطوطة المذهبة، وهي أنماط فسيفسائية لها أشكال سداسية ونجوم بستة رؤوس.

بدلاً من محاكاة الألوان الخافتة الموجودة في القطعة الأصلية قام الفنانون بابتكار عرض غزير للزهور ذات الألوان الساطعة المستلهمة من الطبيعة مع المحافظة على تقاليد رسم المنمنمات في أفغانستان.

تضفي الدرجات اللونية المرحة للسقف نوعًا من الحيوية وإحساسًا بالحركة، وتمنح الناظر شعورًا بالدفء على ضخامة القطعة. تتألف حواف السقف من تفاصيل معدَّلة للمقرنصات مستوحاة من القوس المغربي الموجود ضمن مجموعة مقتنيات متحف الفن الإسلامي في الدوحة، كما تتألف الحاشية التي تجمع الاثنين من هيكل ثلاثي الأبعاد يضم أشكالًا هندسية كلاسيكية لطالما استخدمت في حفر الخشب الأفغاني. إن مزج العناصر والمواد المختلفة كلها ساهمت في إنتاج هذه القطعة الرائعة، التي لم تكن لترى النور لولا التكاتف والتعاون بين فريق صانعيها.



MIA MS.785 غلاف كتاب صفوي

إيران (شيراز على الأغلب) / القرن السادس عشر / الغلاف: تخريم ذهبي وخراطيش ملوَّنة على جلد؛ الداخل: طلاء ذهب على خراطيش ورقية وجلد بني / ط: ٣٧,٥ سم، ق: ٦٩ سم

كان أول استخدام لطلاء اللك في أغلفة الكتب في هرات، وذلك في الفترة ما بين ١٤٩٠ و ١٥١٠. ومما يدل على تأثرها بالأنماط الصينية في صناعة الكتب واستخدام طلاء اللك في تغليف الكتب، تُصنع طيَّات الغلاف الورقي، من صفائح مطلية ومزخرفة بالأرابيسك الذهبي على خلفية سوداء. أهم ما يميز التغليف الذي كان سائدًا في العالم الإسلامي القديم هو الظهر المخيط على اللوح الخلفي للكتاب والمطوي فوق الحافة لحمايتها، ما يجعل المنتج النهائي أشبه بالصندوق. استخدمت هذه التقنية لحماية الكتب والمحافظة عليها لا سيَّما أنها كانت تُكدَّس حينئذٍ الواحد فوق الآخر ولم تكن تُرص على الرفوف كما هو الحال في المكتبات المنتشرة حاليًّا والتي كانت نتيجة انتشار الحضارة الغربية.

تمييزت الأغلفة الداخلية للمصاحف عن أغلفة الكتب الأخرى الداخلية، بشكل عام، عن طريق الزخرفات التي تكون على أشكال زهور أو ربما أشكال هندسية مجردة. من المرجَّح أن يكون هذا غلافًا داخليًّا لمصحف، لكن هناك أمثلة عديدة لأغلفة غير تصويرية تعود إلى نفس الحقبة صُنعت في شيراز وقزوين لعديد من الكتب (مثل كتاب «الكليات» لكمال الدين الفارسي الذي يتناول البصريات). يتألف الغلاف من رصيعة مركزية وخراطيش عند الفواصل، كلها مزخرفة بأشكال نباتية متداخلة مع حزم سحابية مع مسحات ذهبية. تتكرر العناصر كأشكال مطبوعة متناظرة على الجلد. استخدمت الطبعات تاريخيًّا في إيران لتسهيل نقل الأنماط على الجلد بشكل ميكانيكي.

المراجع:

Haase, C-P. A *Collector's Fortune: Islamic Art from the Collection of Edmund de Unger*. Berlin: Museum für Islamische Kunst, 2007.

Haldane, D. *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*. London: World of Islam Festival Trust in association with the Victoria and Albert Museum, 1983.

James, D. *After Timur*: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries (*The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*). Oxford University Press, 1992.

Robinson, B.W. *Islamic Painting and the Arts of the Book*. London: Scribner, 1976.

TMI.C11 ظاهر شاه أمين، ناصر منصوري، محمد صميم نسيمي
سطح منضدة من الخزف الفسيفسائي / ٢٠١٢ / فخار، طلاء متعدد الألوان / ق: ٤٠ سم، عمق: ٣ سم

يتألف سطح المنضدة الفسيفسائي من قرص واحد من الفخار مغطى بعدد هائل من قطع الخزف يدوية الصنع، في إشارة إلى التاريخ الطويل الذي تتمتع به أفغانستان في استخدام تقنيات الفسيفساء منذ بداية الفترة التيمورية، والتي ازدهرت خصوصًا في العهد الصفوي. اشتقت ألوان وعناصر هذه القطعة من رسم منمنم متقن يظهر على الجزء الداخلي لإحدى الملازم التاريخية، والتي تشكل أوراقُ السعف المتشعبة واللفائف النباتية فيها عناصر رائعة تشبه مشربيات مطعَّمة بتشكيلات ملوَّنة حرَّة. استلهمت ألوان سطح المنضدة من الألوان الظاهرة في النجمة الثمانية التي تشكل جزءًا من العنصر النباتي للقطعة التاريخية، لا سيما الأصفر والأخضر الفاتح، لكن بطريقة أكثر جرأة ودراماتيكية، مما يذكرنا بالعناصر الأفغانية في حفر الخشب.

MIA MW.460 حلية كروية
إيران / أواخر القرن السابع عشر / فولاذ / ط: ١٥,٢ سم

الأرجح أن هذه الحلية الفولاذية الدقيقة الصنع كانت جزءًا من «عَلَم». والعلم هنا هو عبارة عن «راية معدنية»، أو صولجان تقريبًا، تستخدم في المسيرات الطقوسية عند المسلمين الشيعة. الحلية ليس لها شكل كرة كاملة، بل هي مستدقة نوعًا ما في جزئها العلوي. تدل الفتحتان الكبيرتان المتفاوتتان في قمتها وقاعدتها على أنها كانت جزءًا من عنصر عمودي، إذ كان هذا النوع من القطع يُثبَّت على أعمدة الرايات تحت السارية مباشرة. لكن هذه القطعة بالتحديد ذات مقاس غريب (قطرها ١٥,٢ سم) ويُعتقد أنها أخذت من علَم كبير جدًّا، بالرغم من أنه لم تنج أعلام بمثل هذه الضخامة من الفترات التي سبقت الدولة القاجارية، إلا أنه يمكن نسب القطعة التي بين أيدينا إلى الفترة الصفوية، نظرًا لتشابهها مع قطعة أخرى موجودة في مجموعة تانافولي يعود تاريخها إلى النصف الثاني من القرن السابع عشر. إن استخدام الأرابيسك المتشابك والعناصر النباتية داخل اللوحات الموجودة في قطعة متحف الفن الإسلامي، شبيه جدًّا بقطعة مجموعة تانافولي، كما أن هناك تشابهًا في استخدام اللوحات البيضوية والخراطيش بالتناوب حول وسط هيكل القطعة.

المرجع:

Allan, J. and B. Gilmour. *Persian Steel: The Tanavoli Collection*. Oxford University Press, 2001.

TMI.M9 عارف غلامي، تميم صاحب زاده
صفحتان من القرآن / ٢٠١٢ / حبر أسود، ألوان مائية كامدة وطلاء ذهبي على ورق / ط: ٤٢ سم، ع: ٢٩,٧ سم (لكل صفحة)

تحوي هاتان الصفحتان رائعتا التنفيذ نفس السورة من القرآن، وهي سورة الفاتحة. كُتبت الصفحتان باليد بخطين مختلفين هما: النسخ والثلث، وهما خطان من أصل ستة خطوط مستخدمة في أفغانستان، والخطوط الأربعة الأخرى هي: المحقق والرقعة والتوقيع والريحاني. يتضح من العمل الذي بين أيدينا نمط كان يستخدم في تخطيط المصاحف إبان القرنين الخامس عشر والسادس عشر في آسيا الوسطى، والتي كانت تهيمن على زخارفها ألوان الأزرق والذهبي. نرى على طول الهوامش نجومًا ثمانية الرؤوس تتكرر بشكل متناوب مع أوراق أشجار متشابكة وملتفة.

يتفرَّع خط النسخ من الخط الكوفي، وقد طوَّره ابن المكلا ونمَّط استعماله في القرن العاشر الميلادي، وهو من الخطوط البسيطة والمنتظمة. استُخدم خط الثلث بأناقته وخطوطه الملتوية المروَّسة في النقوش الكتابية التي كانت تزيّن أبنية وصروح العالم الإسلامي، وكذلك في ترويسات السوَر القرآنية. حدثت أهمُّ الإسهامات التي أدت إلى تطور خط الثلث في الإمبراطورية العثمانية، حيث وصل هذا الأسلوب إلى ذروته. النسْخ خط معقد يحتاج كثيرًا من التركيز والدقة، كما يحتاج القلم فيه إلى تغيير الاتجاه بشكل دائم.

المراجع:

Baker, C.F. *Qur'an Manuscripts: Calligraphy, Illumination, Design*. London: British Library, 2007.

Blair, S. *Islamic Calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

James, D. *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art)*. Oxford University Press, 1992.

ـــمِ اللهِ الرَّحمٰنِ الرَّحيمِ ١
ـهِ ربِّ العالمينَ ٢ الرَّحمٰنِ الرَّحيمِ ٣
ـومِ الدّينِ ٤ اِيّاكَ نَعبُدُ وَاِيّاكَ
ـنُ ٥ اِهدِنَا الصِّراطَ المُستَقيمَ
ـلَّذينَ اَنعَمتَ عَلَيهِم غَيرِ
ـبِ عَلَيهِم وَلَا الضّالّينَ ٧
ـفاتِحَةُ وَهِيَ سَبعُ اٰياتٍ

MIA PO.311 طبق

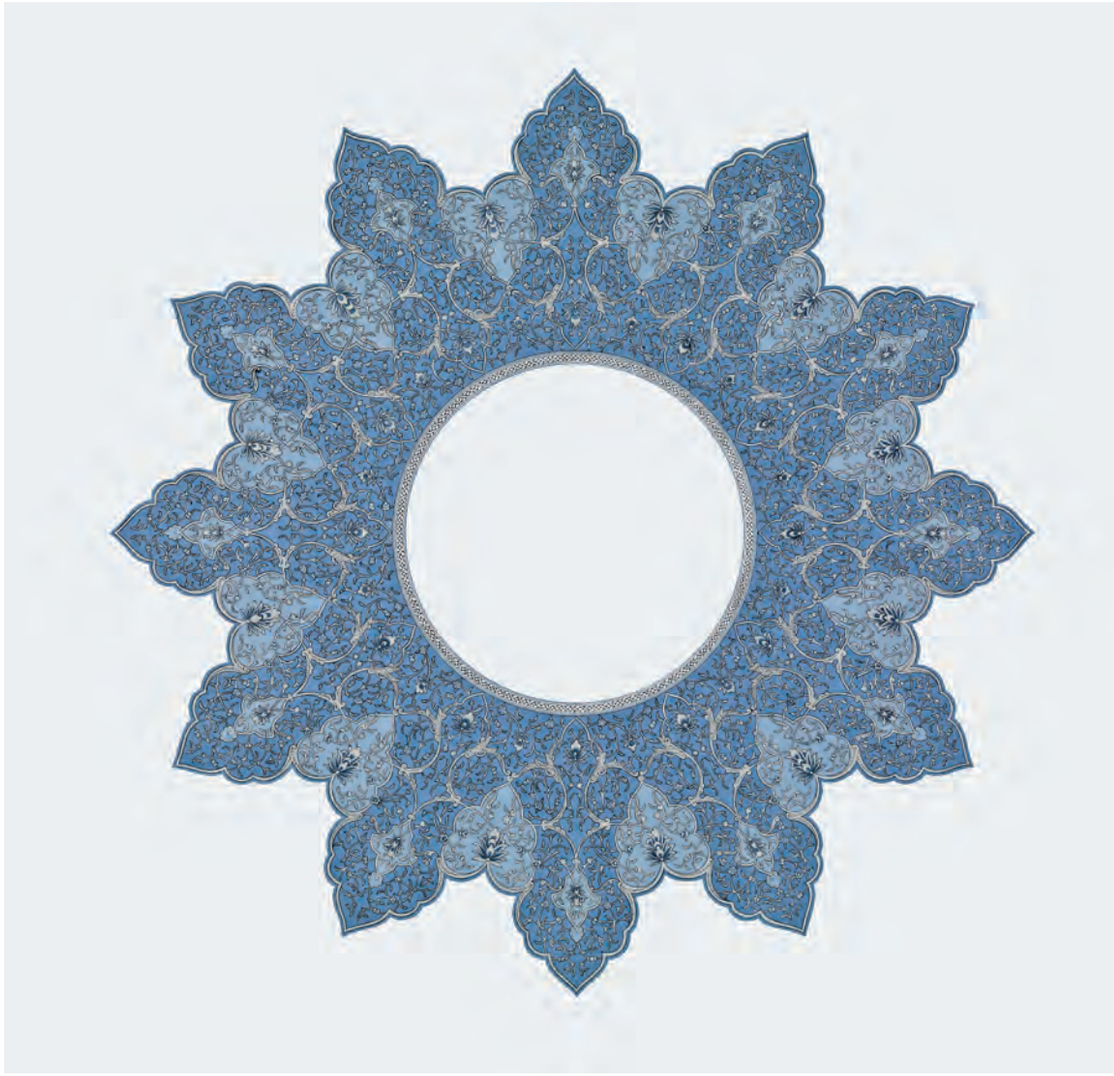
إيران / القرن السابع عشر / فخار أزرق وأبيض مخلوط بالزجاج / ط: ٨٫٨ سم، ق: ٤٦٫٥ سم

يمثل هذا الطبق، في محوره التصويري وانتهاءً بتدرجات التزجيج الكوبالتي الأزرق الموجودة عليه، نموذجًا رائعًا للخزف في الدولة الصفوية. يرتكز هذا الطبق الضحل على قاعدة عريضة منخفضة، وهو مزخرف بخرطوش مركزي مورق، مشذَّب بإحدى عشرة حبيسة ثلاثية الفصوص. مُلئ الفراغ بين الحبائس بلفائف سحابية، كما يظهر تنين أفعواني في وسط الخرطوش. الحاشية مزخرفة بحزمة من اللفائف المدملكة مع ساق متموجة تتخللها الأزهار. أما الجزء السفلي من الطبق فمزيَّن بسويقات مورقة مائجة وزهور. القاعدة مزينة بشعارات شبه صينية، مع صفَّين من الرصائع. التصميم برمَّته يمثل مزيجًا جلي بين التقاليد الفارسية والصينية. يشبه هذا الطبق بعض مقتنيات متحف «فيكتوريا وألبرت » في لندن، كما توجد بعض أوجه تشابه بينه وبين قطعة أخرى معروضة في متحف الفن الإسلامي في الدوحة (PO.970).

المرجع:

Crowe, Y. *Persia and China*. Thames & Hudson, 2002: 117-119.

TMI.M10 محمد مهدي بنَّاي
شمسة / ٢٠١٢ / ألوان مائية كامدة وطلاء فضي على ورق / ط: ٥٠ سم، ع: ٥٠ سم



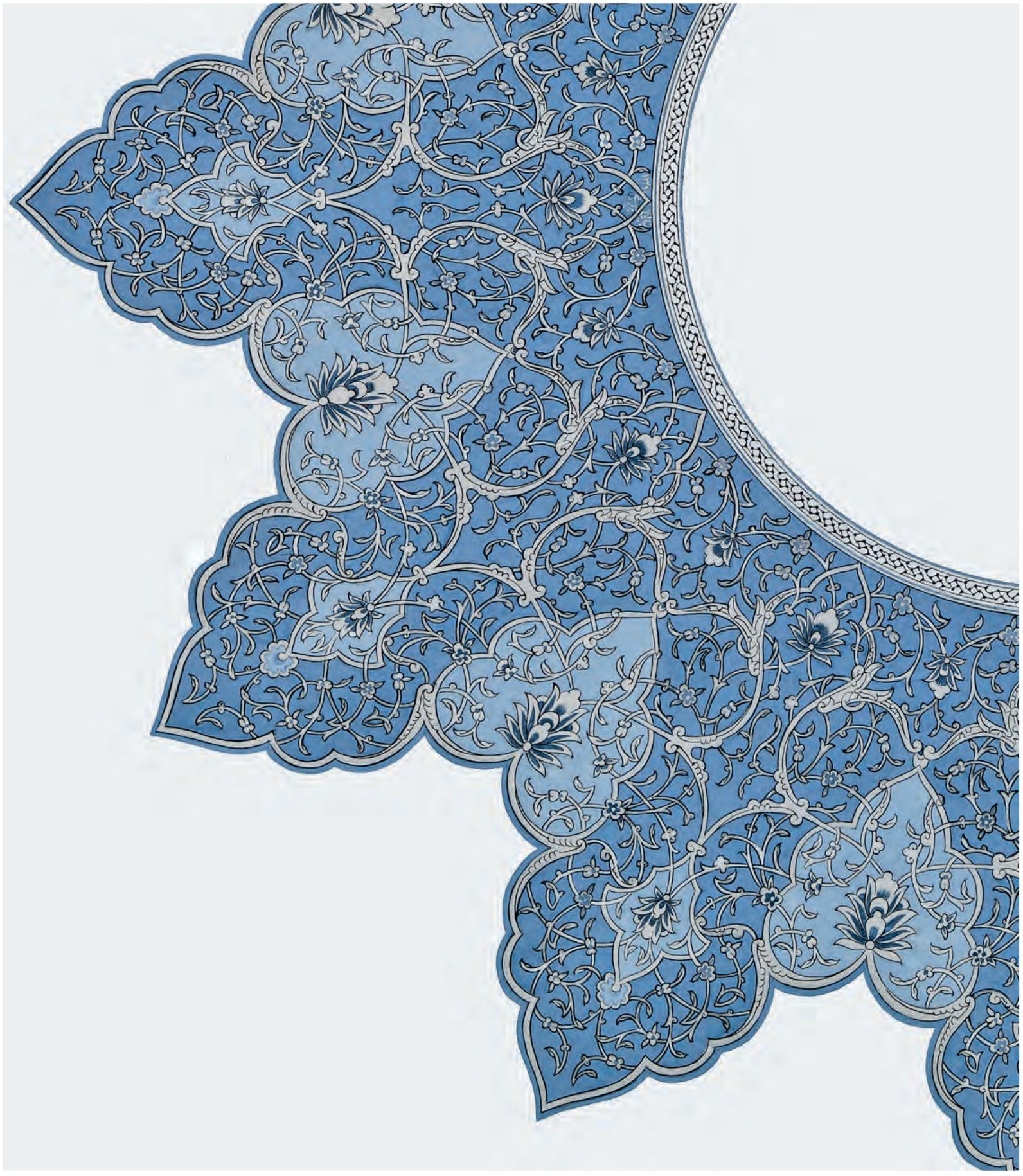
تتألف الشمسة (الرصيعة المزخرفة) التي بين أيدينا من نجمة باثني عشر رأسًا، مليئة بتشكيلات الأرابيسك المتشابكة. يتضمن العمل مزيجًا من الطلاءين الأزرق اللازوردي والفضي (وهي تشبه القطعة TMI.M3، ص ٥٩، التي يضمها المعرض). تُدخِل هذه اللوحة لمسة معاصرة على الألوان الذهبية التي ساد استخدامها قديمًا في رسم الشمسات. الأزرق اللازوردي هنا خفيف ولامع، وقد استُخرج من القطع البيضاء الصغيرة الموجودة في حجر اللازورد شبه الكريم، بدلاً من استخدام الأصبغة الزرقاء الكثيفة التي نصادفها عادةً في اللوحات والرسوم العائدة إلى آسيا الوسطى.

تُستخرج صخور اللازورد من ولاية بدخشان الواقعة في شمال شرق أفغانستان، حيث تواجُد موارد منجم «ساري سانج» منذ أكثر من ٦٠٠٠ سنة. لأغراض الطلاء يتم طحن اللازورد بشكل ناعم جدًّا بالهاون، ثم يُغسل ويغربل وينقى من الشوائب تكرارًا قبل مزجه بمادة تساعد على تماسكه ليصبح طلاء. يمكن تجهيز شريحة واسعة من الأطياف اللونية من الحجر حسب الطلب بمعايرة نسبة الطلاء الأبيض وطلاء الألوان الأكثر دَكَنًا في الخلطة.

المرجعان:

Lings, M. *Splendors of Qur'an Calligraphy and Illumination*. Thames & Hudson, 2005.

McWilliams, M. and D.J. Roxburgh. Traces of the *Calligrapher: Islamic Calligraphy in Practice*, c. 1600-1900. Houston: Museum of Fine Arts, 2007.



MIA TE.8 نسيج
إيران / أوائل القرن السابع عشر / حرير، خيوط معدنية، حياكة نسيجية مركبة / ط: ٩٤ سم، ع: ٣٦ سم

في تصميم هذا النسيج الصفوي تبدو الرصائع ذات الشكل المسمى «تورونج» (وهي تشبه إلى حد ما الليمون في هذه الصورة) والمتمثلة في براعم اللوتس الظاهرة عند النهايات العلوية للعنصر المتكرر، وألسنة اللهب عند أجزائه السفلية، منسَّقة بشكل خطوط عمودية. يتيح هذا النمط تمييز أشكال المزهريات الصينية شديدة الزخرفة داخل الرصائع، حيث تمثل ألسنة اللهب الحامل الخاص أو الطاولة المنخفضة التي غالبًا ما كانت توضع عليها أواني الخزف الصيني. كانت المزهريات الموضوعة على حوامل، كهذه التي تظهر في الصورة، من العناصر الشائعة في الصور الصفوية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وهي تعكس شغف الصفويين بالفن الصيني الذي أعيد إدخاله في إيران إبّان حكم الشاه عبَّاس الأول.

أما في المنسوجات فقد أدَّت هذه الموضة إلى ظهور تصاميم خاصة بصناعة السجَّاد، أطلق عليها اسم سجاد «المزهريات» والتي تمتزج فيها صور المزهريات الصينية الغريبة بأشكال السعيفات. على أية حال فإن التناظر المثالي لتصميم هذا النسيج يظهر الإحساس الإيراني التقليدي بالزخرفة، والذي يقيم توازنًا بين الصور الكبيرة والصغيرة وبين العناصر النباتية الدقيقة المحيطة بها. حيكت أرضية هذا النسيج بلفائف الحرير الأبيض عوجاء وخيوط معدنية، وهي مزيج من الرقائق الفضية الملفوفة حول نواة حرير أبيض. التفاصيل الملوَّنة دقيقة وناعمة جدًّا بسبب الخصوصية التقنية لهذا القماش، ما يؤدي إلى انسياب اللُّحَم الحريرية فوق السطح من دون أن تتشابك مع الأجزاء الخارجية. هذه التجاوزات القصيرة تمنع تشابك القماش. هذا وقد وُجدت قطعة نسيجية تحمل نفس هذا التصميم في النجف الأشرف، إذ كانت جزءًا من غطاء ضريح الإمام علي (عليه السلام) [آغا أوغلو، XII-XVII، ١٩٤١]. ويُرجح أن يكون هذا الغطاء قد حيك في بداية القرن السابع عشر وقُدِّم إلى المقام من قبل أحد النبلاء الصفويين، أو ربما من قبل الشاه نفسه. وليس معروفًا عدد الأجزاء الباقية منه.

المرجعان:

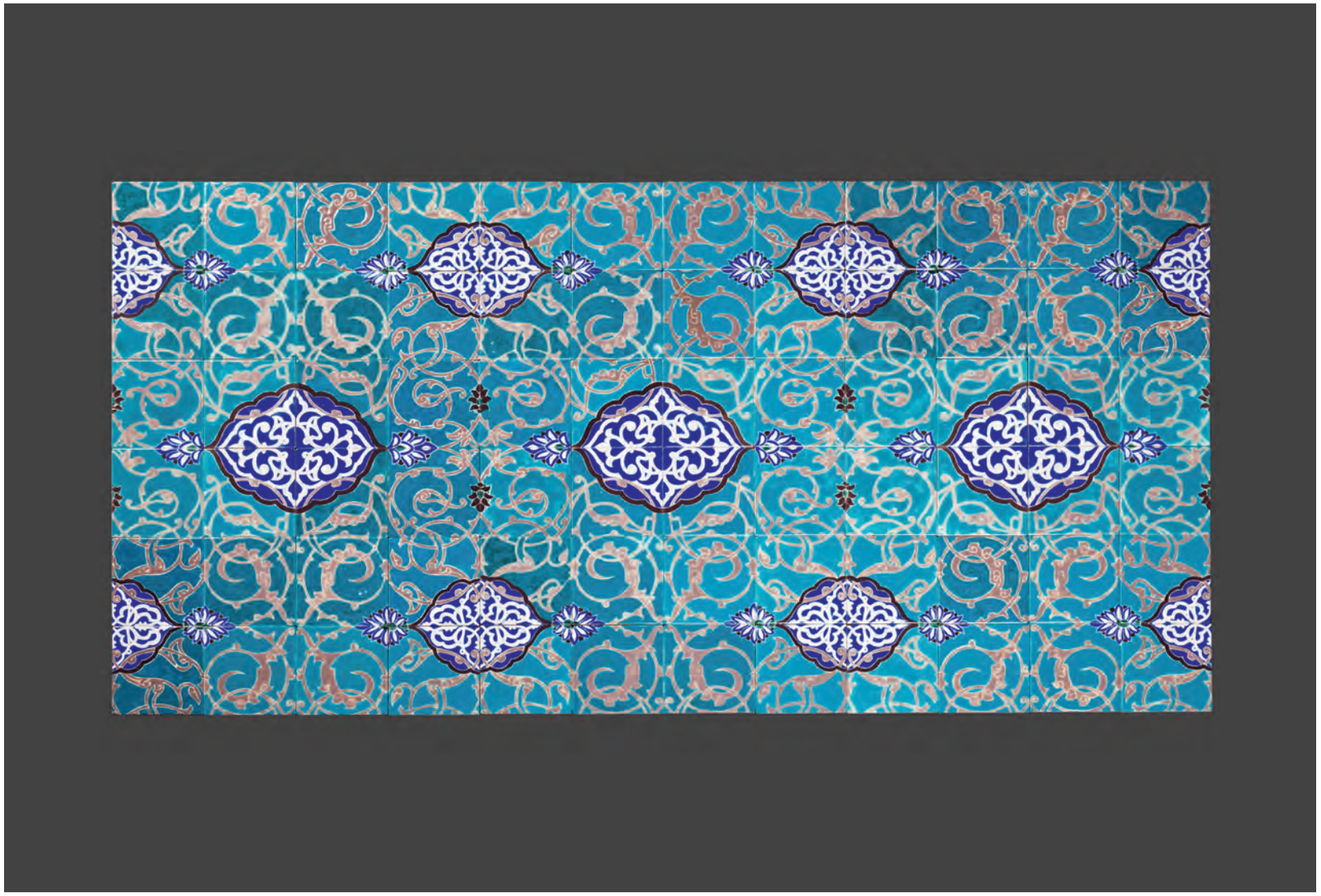
Aga-Oglu, M., *Safawid Rugs and Textiles: The Collection of the Shrine of Imam 'Ali at al-Najaf*. New York: Columbia University Press, 1941.

Thompson, J. *Silk, 13th to 18th Centuries: Treasures from the Museum of Islamic Art*. Doha: National Council for Culture, Arts and Heritage, 2004.

TMI.C10 حميرا مستور

ظاهر شاه أمين، ناصر منصوري، محمد صميم نسيمي، عين الله أحمدي، شائق أحمدي، منان حيدري، كسرى نوري

لوحة من البلاط الخزفي بأشكال ليمونية / ٢٠١٢ / فخار، طلاء متعدد الألوان / ط: ١٨٠ سم، ع: ٩٠ سم



هذه القطعة هي نتاج مشروع مشترك نفذها أستاذ في نقش الخشب وأستاذ في الخزف. اللوحة من الإنجازات الفنية الرائعة في شكلها وألوانها، إذ استُوحي تصميمها العام من قطعة نسيج صفوية تحوي أنماطًا متكررة لرصائع صغيرة وكبيرة. لكن القطعة المعاصرة تضيف أيضًا عددًا صغيرًا من الرصائع، مما يضفي طابعًا من الأرابيسك النباتي المنساب والغني بالتفاصيل. وفي حين تحوي القطعة الأصلية ألوانًا هادئة ناعمة، نرى الألوان المستخدمة في القطعة المعاصرة من تدرجات الفيروزي والذهبي والسماوي والأبيض، التي تختلف تمامًا عن الألوان الخريفية المستخدمة في سابقتها. طلاء الزجاج المستخدم في هذه اللوحة مصنوع بتركيبة هراتية تقليدية، مما يساعد على ربط كل من القطعة والمعرض بأمجاد التراث الأفغاني، كما يبقي هذه المعرفة حية في أذهان أجيال المستقبل. ثُبت التصميم الموجود على البلاطات باستخدام ورق الكربون بعد شيِّه مع سائل أبيض. تضاف بعد ذلك طلاءات بألوان متعددة. عند الشيِّ ينصهر الطلاء الملون غير الأبيض بتدرجات متفاوتة بدرجات حرارة أخفض بكثير من اللون الأبيض، ما يجعله يقسو ويتحول إلى سطح كامد يمنع الألوان الأخرى من التسرُّب والسيلان.

MIA TE.206 مخمل

إيران / حوالي ١٦٠٠ / حرير، خيوط معدنية، حياكة مخملية مفرَّغة / ط: ١٠٠ سم، ع: ٨٤ سم

استخدمت الرصائع ذات شكل «تورونج»، وهي شبيهة بالحمضيات، على نطاق واسع في الفن الإيراني منذ زمن بعيد. يرتبط هذا الشكل بنوع آخر من الرصائع المحبوبة هو رصيعة مسماة «شمسة»، إذ يرمز العنصران إلى أشعة الشمس المشرقة، وكان يشدد على هذه الرمزية بخيوط معدنية برَّاقة تضفي لمعانًا قزحيًّا إلى بعض قطع الأقمشة. غُطي سطح قطعة المخمل التي بين أيدينا كليًّا بلفائف من فضة (زالت تمامًا عن القماش حاليًّا) والتي تتباين مع الوبر الأحمر للأرضية. وُضعت الرصائع عند تقاطع الخطوط المقوَّسة المتشابكة مع الجذوع السميكة بطريقة مشابهة لتصاميم السجاد. حين نتمعن نكتشف وجود أجزاء متشابكة إضافية أكثر دقة، تظهر تحت التصميم الرئيسي مع وحدات مقوَّسة، لتشكل طبقة ثانية من الزخرفة. تظهر كذلك أوراق سعف كبيرة تزخرف فجوات هذه العريشة، مع أزواج من الطيور المتقابلة الجاثمة على أغصانها. أحد الطيور المصوَّرة هو طائر الحجل الذي يتكرر ظهوره في الصور الإيرانية التي تعود إلى القرن السادس عشر. أما الطائر الثاني فربما يكون طاووسًا. الصورة مزخرفة بكثافة وهي متميزة عن كثير من الفن الإيراني العائد إلى تلك الفترة. كان وبر القطعة في الأصل يتألف من ثلاثة ألوان هي، الأحمر الذي استخدم في الأرضية وبعض تفاصيل الصورة الأخرى، والأزرق المستخدم في تفاصيل التصميم، والأسود الذي يحدد الخطوط الدقيقة المحيطة بكل عنصر من عناصر الرسم. للأسف مع زوال الوبر الأسود فقدت القطعة دقة تفاصيلها الأصلية.

توجد الآن قطع مجتزأة من هذا النسيج في متحف «بارجيللو» في فلورنسا، ومتحف «جولبنكيان» في لشبونة ومتحف «م. هـ. دو يانج» في سان فرنسيسكو.

المرجع:

Suriano, C.M., S. Carboni and P. Peri. *Islamic Silk: Design and Context*. Florence: Museo Nazionale Del Bargello, 1999.

TMI.J8 منور شاه قدوسي، هدية وجكاني
أقراط ذهب بشكل ليموني / ٢٠١٢ / ذهب عيار ٢٢ قيراطًا / ط: ١٠,٥ سم، ع: ٧,٥ سم

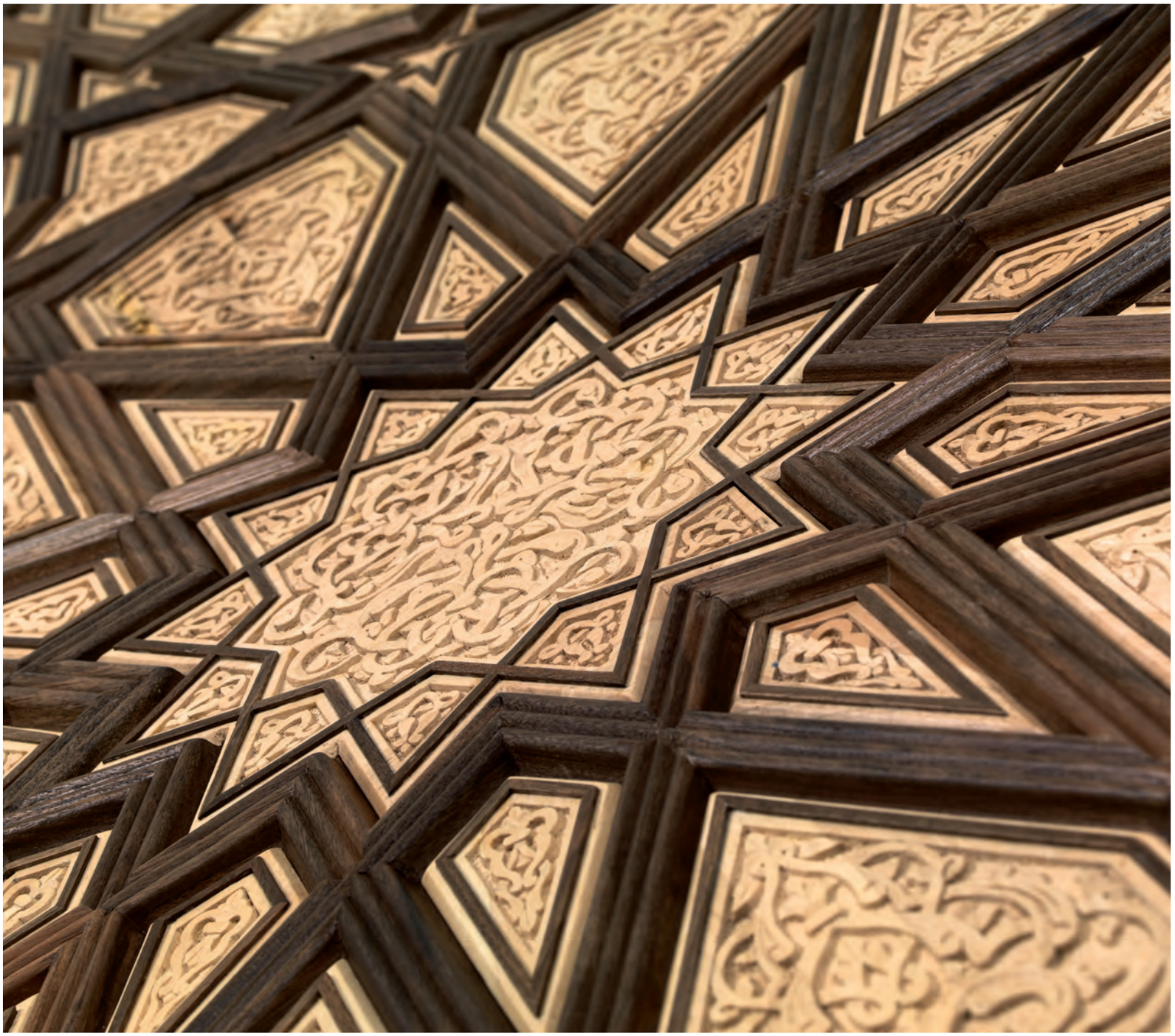
استُلهم النمط المستخدم في هذه الأقراط مباشرة من عنصر موجود على اللوحة الحريرية التي تعود إلى مقتنيات متحف الفن الإسلامي. صُنع الإطاران الخارجيان للأقراط بخيط ذهبي رقيق جدًّا، ثم لحمت بعض الخطوط العشوائية داخل الإطار الأولي الكبير قبل تثبيت الهياكل الصغيرة في الوسط. أما الصياغة التخريمية الأفغانية التي يطلق عليها اسم «مليلة » فقد نفذت بثني الأسلاك الرقيقة معًا ومن ثم تحويلها إلى أشكال نباتية وعقد. بعد تنفيذ كل جزء بشكل منفصل تم لحم الأجزاء معًا لصنع النمط الذي بين أيدينا. استلهمت المادة والشكل انطلاقًا من احتواء معظم المطرزات الصفوية على خيوط ذهبية تراها منتشرة في كامل أجزاء القماش، مما يضفي عليه ألقًا وترفًا إضافيين. صور الفنانان الخيوط الذهبية على أنها انسلت من قطعة القماش وأخذت تكرر نفسها بتصميم يشبه شكل الليمونة الكلاسيكي المعروف.

الفصل السادس

الفنانون

TMI.W0 ناصر منصوري والورشة*

تفصيل: زوج من الأبواب الخشبية المحفورة / ٢٠١٢ / خشب جوز / الارتفاع: ٣٠٠ سم، العرض: ١٠٠ سم



ما أقصده بالتراث

بقلم ناصر منصوري

هناك مزيج من رائحة الخشب المنقوش حديثًا، وصوت الطَّرْق وثرثرة المذياع الرتيبة يعيدانني إلى ذاكرة ورشتي في طهران، الورشة التي تعلمت فيها النقش لأول مرة عندما كنت لاجئًا في الخامسة عشر. ويبقي أستاذي الأول حسن عرب قدوتي ومثلي الأعلى إلى اليوم، فأذكر دومًا صبره ومثابرته في عمله وشغفه بالحرفة التي امتهنها. القاسم المشترك بيني وبين حسن، العراقي الأصل، هو أنه كان غريبًا في طهران، لكنه اختلف عني بصيته بين النقاشين. كان نقش الخشب الحياة كلها بالنسبة له، كان يحيا لأجل حرفة النقش على الخشب.

أما كيف انتهى بي المطاف في ورشة حسن عرب، فالأمر كان محض صدفة. كنت آخر العنقود في عائلة أفغانية مهاجرة، واضطررت إلى ترك المدرسة والعمل لإعالة الأسرة. ومن دون أي تدريب أو خبرة بدأت أتنقل من عمل إلى عمل، من دون آمال أو تطلعات. في يوم من الأيام وفي أثناء زيارة كنت أقوم بها لأختي الكبرى التي كانت متزوجة حديثًا آنذاك، نصحتني أختي بأن ألتزم بعمل واحد وأن أعطي لنفسي فرصة لأتعلم وأن أمتهن مهنة تعجبني. وحين أخبرتها أنني لا أعرف ماذا أحب أخبرتني عن حانوت النجارة الواقع عند زاوية بيتها، والذي تمرُّ به في ذهابها وإيابها عدة مرات في اليوم. جرَّتني أختي من يدي وذهبت بي إلى ورشة حسن عرب وطلبت منه أن يقبلني كتلميذ عنده. ولسببٍ ما وافق على تشغيلي. يبدو أنه قد حالفني الحظ، إذ اكتشفت بعد مرور الزمن أن الأستاذ حسن كان انتقائيًّا جدًّا في اختيار مساعديه. وها أنا ذا ولد أفغاني يتعلم النقش على يد أستاذ عراقي في إيران. كان أستاذي صارمًا جدًّا، وكنت أعمل عنده ست عشرة ساعة في اليوم، كان الأمر صعبًا جدًّا في البداية وكنت أكره العمل، فقد فضلت لو أنني لعبت كرة القدم مع رفاقي. لكن حسن عرب استمر في تشجيعي وعلمني تقنيات وأسرار المهنة، وبعد بضعة أشهر فقط بدأت أشهد التقدُّم بأم عيني، وأصابتني فرحة النجاح وتحمَّست للتطور. لقد بدأت أخيرًا أتذوق حلاوة العمل ولذة النجاح فيه.

الآن وحين أستعيد تلك الأيام أعلم أنه وبالرغم من أن أستاذي غرس فيَّ حب الحرفة وعلمني معظم التقنيات التي أعرفها اليوم، إلا أنني أدرك أن الأعمال التي صنعتها في إيران كانت من النوع التجاري الرائج في الأسواق حينذاك، ولم أحاول حتى التمييز بين ما هو نمط تقليدي «كلاسيكي» وما هو نمط حديث في النقش، فلم أستطع أن أميز. لكن مع هذا استطعت أن أدير ورشة ناجحة خاصة بي لعدة سنوات قبل أن أقرر العودة إلى أفغانستان مع أسرتي، بعد فترة وجيزة من تحريرها من نير طالبان.

لم تكن البداية بعمر السادسة والعشرين في كابول أمرًا سهلاً، فقد كانت صناعة النجارة ضعيفة جدًّا ولم تكن المنتجات اليدوية رائجة أو مطلوبة. في السنة الأولى عملت في كل ما تيسر لي من أعمال، من تصميم المفروشات إلى نقش مداخل الأبواب التقليدية. لكن بدأت أوضاعي في التحسُّن الفعلي حين تعرَّفت على القائمين على معهد جبل الفيروز أو «فيروز كوه». بدأ فضولي بالمعهد بعد أن سمعت عن اهتمام القائمين عليه بالحِرف الأفغانية التقليدية. بداية، لم أستوعب رؤية المعهد وأهدافه، إلا أنني كنت أتوق إلى مشاركتهم. بدأت العمل والمساهمة في مشاريع المعهد بعد أن فهمت، وسرعان ما اتضح لي أن ما تعلمته من أستاذي كان في الواقع مزيجًا من عدة أساليب غربية متنوعة. كانت معرفتي بالفنون والتقاليد الأفغانية ضئيلة، لذا أرسلوني إلى البلدة القديمة في كابول مع بعض الزملاء الآخرين لدراسة الأساليب المستخدمة في الأبنية القديمة هناك. كانت المرة الأولى التي أزور فيها ذاك الجزء من المدينة. أذكر أنني مشيت قرب بيت قديم في منطقة ضريح «عاشقان وعارفان» الواقعة على الطرف الجنوبي لنهر كابول، وكان البيت قيد الترميم حينذاك، وقد دُهشت كثيرًا حين رأيت أن نصف البناء تقريبًا كان محفورًا من الخشب. كانت النقوش على السطوح المنبسطة تتألف من أشكال دقيقة ومتكررة بشكل منتظم، الواحدة بجانب الأخرى. كان الأمر في غاية الأهمية بالنسبة لي لأنني كنت أدرك حتى في تلك المرحلة المبكرة من عملي أن التصاميم الفنية في الماضي كانت تُرسم بشكل منفصل على الخشب، فكان كل شكل مختلفًا بعض الشيء عن الشكل الذي بجانبه، لكن براعة النقاش الذي عمل في هذا البيت كانت واضحة من الانتظام والتناسق فيما بين كل النقوشات. لاحظت كذلك أن أشكال وتصاميم الأعمدة كانت منتظمة ومتوازنة أيضًا. ألهمني ذلك البيت كثيرًا. شرعت في صنع ساتر خشبي منقوش مستوحى من التراث الأول، وقد استغرقت ستة أشهر كاملة حتى انتهيت من قطعتي الأولى تلك.

تكررت زياراتي إلى المدينة القديمة بعد الزيارة الأولى تلك، فقد شعرت بتعطش شديد لتعلُّم كل الأشياء التي لم أكن أعرفها. للأسف لم يكن هناك معلم صنعة لهذه الحرف التقليدية كي أستفيد من خبرته، ولم يكن هناك حتى من يمتلك المعرفة النظرية حول هذا الموضوع كي أسأله، لذا بدأت أقوم بأبحاثي واكتشافاتي بنفسي، والسؤال الذي كان يراودني هو كيف استطاع هؤلاء الفنانون منذ مئات السنين، ومن دون استخدام الأدوات الحديثة، تنفيذ الأعمدة بمثل هذه البراعة؟ وبفضل المصادر المتوفرة في « جبل الفيروز» بدأت تلك الفجوة المعرفية حول التصاميم والحرف الأفغانية التقليدية تُردم، وسرعان ما وجدت إجابات لبعض أسئلتي الأولى، مثل سؤال: كيف تصنع الأعمدة من دون أدوات حديثة؟ يمكن لبعض الوصف المختصر أن يعطي القارئ فكرة بسيطة عن الطريقة المنهجية الدؤوبة المطلوبة: أولاً يجب تحديد أبعاد العمود، بعدها يُقسم لوح الخشب إلى أجزاء، ويبدأ الحرفي بتمهيد الخشب وسحجه – بعناية شديدة – من زاويتيه الجانبيتين باستخدام المعدات اليدوية. بعدها يُدار العمود لتكرار العملية نفسها على الوجهين الآخرين. ينتج عن هذا شكل أساسي بسيط للعمود. في المراحل التالية يقوم الحرفي بتنعيم الشكل وسحج الحواف وصنع جسم رباعي الجوانب، ثم يشكله ليصبح ثمانية

أشكال، وهلمَّ جرًّا حتى يستدير تمامًا. تختلف هذه العملية قليلاً بالنسبة للأعمدة ذوات التيجان، لكن الخطوات العامة هي نفسها.

حالفني الحظ عام ٢٠٠٧ عندما تعرفت على معلم نورستاني يمتهن الصنعة ذاتها، حيث تعلمت منه مجدداً في الأسلوبين الرئيسيين من النقش النورستاني: الأول يشبه الحفر الكلاسيكي، تُستخدم فيه التصاميم النباتية التمثيلية النافرة، التي تُعد بمثابة رموز تزين الأعمدة والأفاريز والمنحوتات. أما النوع الثاني فيعتمد أكثر على الأنماط الهندسية والنباتية التجريدية التي تحمل أسماء غريبة تشير إلى طريقة نقش محددة، مثل «حياكة السلال»، أو «النجوم»، أو «البتلات ذات الطبقات»، وهكذا. يحتاج النوع الأول من النقش إلى أدوات نقش مختلفة، بينما لا يحتاج النوع الثاني إلا إلى أداة نقش وحيدة وبسيطة. تاريخيًّا لم تكتفِ النقوش النورستانية بزخرفة السطوح بل غالبًا ما كانت تحمل رموزًا ذات أهمية دينية ومدنية. اليوم تُستخدم النقوش النورستانية لزخرفة الأثاث فقط أو كعنصر معماري. بالنسبة لي كان النقش النورستاني بحوافه الحادة والهشة نموذجًا واضحًا للتقاليد الحرفية المحلية، وذلك بسبب خصوصيته وتمركزه في منطقة نورستان الواقعة في شرق أفغانستان، وتمثيله لشعب المنطقة وتاريخها.

في السنوات الست الماضية سنحت لي الفرصة أيضًا لزيارة أجزاء عديدة من أفغانستان، ودراسة التقاليد المحلية في مختلف الأقاليم، والاستلهام من فنونها التاريخية، والاستفادة من فنونها الناجية. كانت زيارة مدينة بلخ القديمة تجربة لن أنساها، فتركت تفاصيلُ النقوش البديعة على الطين وعلى القوالب الطينية لأعمدة المسجد ذي القباب التسع، ومقام «أبو النصر بارسا»، أثرًا لا يُمحى في ذاكرتي، وشجعتني على تطوير تصاميم جديدة للأعمدة والقوائم، مستوحاة بشكل مباشر مما رأيته في بلخ وضواحيها. تدل التصاميم الصفوية الدقيقة الموجودة على بقايا المسجد ذي القباب التسع على عظمة وأناقة فن العمارة الذي ما انفك يحفزني في كل أعمالي.

في ذات يوم، كنت أصنع بعض الأعمدة، المطلوبة من قبل معهد «جبل الفيروز» لترميم أحد بيوت ضاحية مراد خان. لم يكن البيت كبيرًا وكان موجود في منطقة معروفة بعزلة سكانها الذين كانوا منتخبة مثقفة جدًّا مما كانوا على صلة بالبلاط الملكي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وعلى صغر البيت فقد كانت تلك هي المرة الأولى التي أرى فيها أسلوبًا كابوليًّا في الحفر على الخشب بمثل هذه الجودة والجمال. كانت التفاصيل الطاووسية الدقيقة الظاهرة على مختلف العناصر المعمارية تحمل لمسةً غربية أكثر من أي شيء آخر شاهدته في حياتي، لكن النقش كان فريدًا ويدل على براعة كبيرة من قِبل الصانع. عرفت فيما بعد أن هذا النوع من النقش كان رائجًا في عهد الأمير «أمان الله خان» (حكم حوالي ١٩١٩ – ١٩٢٩). لم يسعنا إذن إلا أن نطلق على البيت اسم «منزل الطاووس». انعكست تفاصيل واكتشافات هذا البيت بشكل مباشر على تصميم الجناح الفندقي الفخم الذي وضعناه لفندق في منطقة «ماي فير» الراقية في لندن. كما أصبح تفصيل الطاووس الشعار غير الرسمي لـ«جبل الفيروز»، وسوف ترون هذا الشعار مستخدمًا في قلادة زمردية رائعة ضمن قطع المعرض. قطعة أخرى من قطع المعرض استلهمتها جزئيًّا من «جلي» حجري الذي رأيته في متحف الفن الإسلامي، وأيضًا من اكتشافاتي في مدينة كابول القديمة. القطعة هي عبارة عن «جلي» خشبي يمثل مزيجًا من الأنماط الكابولية والهراتية، إلى جانب بعض التصاميم المستوحاة مباشرة من قطعة المتحف. أما الإطار فمنقوش على الطراز النورستاني.

تعلمت التصاميم التيمورية وأسلوب نقشها في أثناء رحلة قمت بها إلى هرات لاحقًا. يجسِّد الطراز التيموري بالنسبة لي أكثر طرق التصميم أناقة وأكاديمية، كونه يعتمد على مبادئ التناسب والتوازن. في مقام الخواجة عبد الله الأنصاري رأيت شاهدة قبر منحوتة تُعرف باسم «الأزاميل السبعة»، وهي بجدارة من بين أجمل قطع النقش التي صادفتها في حياتي. نُفذ النقش على الحجر إبَّان حكم الشاه «روخ ميرزا» (حكم حوالي ١٤٠٥ – ١٤٤٧م) وهو يتألف من ثلاث طبقات. في الطبقة الأولى نُقش نمط نباتي أساسي على الحجر، فوق مجموعة من الخطوط الهندسية لإعطاء التصميم لمسة من التوازن والتناغم. وأخيرًا فُصِّلت العناصر النباتية وتجسَّدت بشكل نافر لتضيف لمسة من الجمال والأناقة.

كنت محملاً بالأفكار والحوافز لدى عودتي إلى كابول بعد زيارة هرات، لدرجة بدأت بإنتاج عدد من القطع منها منبر وعمود مُطعم باللازورد لمعرض تجاري في دبي. أنني استلهمت هذه القطعة بالتحديد من مصادر متعددة، منها «هفت قلم»، وقُبَّة ضريح «جوهر شاد»، وبلاط مسجد الجمعة في هرات. منذ ذلك الحين قمت بعدة محاولات لنحت شيء بنوعية مشابهة لـ«هفت قلم» أو أعمال التطعيم التي شاهدتها في هرات لكن من الخشب. رصيعة الشمس والعمود ذو التاج اللذان صنعناهما من أجل المعرض هما أحدث محاولاتنا لصقل تقنياتنا، وهما يظهران استلهامنا المستمر من تراثنا الغني الرائع لصنع أعمال جديدة. إن أكثر ما يرضيني هو معرفتي أنه خلال السبعمائة سنة الماضية لم يقم أحد بصنع ما نصنعه نحن الآن، وأننا ننتج قطعًا شبيهة بتلك التي أنتجها أجدادنا منذ قرون، تلك القطع الاستثنائية التي صمدت ودامت حتى وصلت إلى أيدينا اليوم. إنه مسعى يدفئ الفؤاد.

فضلاً عن التقاليد والأساليب المحلية التي تعرفت عليها خلال سنوات سفري الطويلة في أفغانستان وإيران والهند، فإن أكثر ما تعلمته وأكثر ما أذهلني كان وجود شيء مألوف، شيء موحد في أشكال الفنون الإسلامية كافة. وقد اتضحت لي هذه الرؤية بقوة حين سنحت لي فرصة زيارة متحف الفن الإسلامي في الدوحة إلى جانب زملائي. ففي مجموعة المقتنيات كان أول ما لحظته هو ذاك العامل المشترك الذي يظهر في عدد من النماذج على اختلاف طرق صناعتها وعرضها. هو تراث عابر للحدود الجغرافية يشمل أعمالاً تصل إلى الصين شرقًا وإسبانيا غربًا. ربما يكون ما يعطي صبغة مشتركة للفنون الإسلامية كافة هو أن الفن الإسلامي لا يطمح إلى محاكاة الطبيعة أو تمثيلها، بل يعتمد على الأشكال الهندسية والتجريدية في محاولته للوصول إلى ما هو أسمى، شيء مثالي أسمى من الطبيعة نفسها. ومهما اختلفت منابع الفنانين والطرق التي اختاروها لتشكيل الأشياء وترك بصمتهم عليها، فالقاعدة العامة هي أنهم جميعًا يشتركون بذلك العنصر الموحد بينهم. قد تبدو التفاصيل مختلفة وقد يتم التعبير بوسائط مختلفة لكن المبدأ واحد. ونلمس هذا الأمر بوضوح حين نتذكر أن معلم الصنعة الذي يعمل في مصر أو سوريا مثلاً لم يلتقِ أبدًا بالمعلم في أفغانستان. لذا نقول بأن الخيال الذي يحرِّك إبداعات الفن الإسلامي إنما هو نابع من نفس المصدر، من نفس النظام المثالي، من الهندسة.

بالنسبة لي، كانت الأبواب التقليدية الضخمة التي صنعناها من أجل هذا المعرض عندما كنت أصمم بابًا استلهمته من النماذج الكثيرة التي رأيتها في زيارتي لمتحف الفن الإسلامي، خطرت في بالي فكرة مفادها أنني مهما فعلت ومهما كان الأسلوب الذي استخدمه في صناعة الأبواب فإنها ستبقى دائمًا إسلامية الطراز. تُصنع الأبواب من هياكل خشب الأرز مع طبقة من التصاميم الهندسية المنقوشة على أطرافها بشرائط خشبية، وفي النهاية تُثبت اللوحات الهندسية ذات النقش التيموري في مكانها بين الشرائط الخشبية لملء الفجوات المشكَّلة هندسيًّا. حصلت على فكرة صناعة الباب تقنيًّا من سقف إسباني شاهدته ضمن المجموعة الدائمة للمتحف. وهذا يعني أنني محظوظ جدًّا، إذ نادرًا ما يجد المرء مواد بحثية تساعده على فهم الأمور العملية، فقد اكتشفت من خلال أبحاثي أن معظم المؤلفات الأدبية الذي يعثر عليها المرء تكون مكتوبةً إما من وجهة

نظر ادبية أو تاريخية. لذا اضطررت في السابق إلى إعادة اختراع العجلة من جديد كلما خطر سؤال في بالي حول الأمور التقنية.

لقد وضعتني عودتي إلى دياري وجذوري في أفغانستان على درب مهني جديد، فبالرغم من كل ما أنجزته حتى الآن أجد نفسي في بداية طريق طويل، طريق الاكتشاف وإعادة الاكتشاف، طريق الإبداع والتجدد، طريق التعليم والتعلم.

درَّس ناصر منصوري فن النجارة في معهد جبل الفيروز منذ عام ٢٠٠٦. وهو يدير حاليًّا ورشة للنجارة والنقش قرب حدائق «بابر» في كابول، وتوفر ورشته هذه فرص عمل لكثير من النجارين والنقَّاشين الشباب في المدينة. قام ناصر منصوري بتنفيذ عدد من الأعمال الفنية البارزة؛ منها أحد أجنحة فندق «كونوت» في حي ماي فاير في لندن، ومكتبة في سفارة أفغانستان في طوكيو، وبعض أعمال الترميم التي بادرت منظمة اليونسكو إلى تنفيذها مؤخرًا في ضريح «جوهر شاد» في هرات.

*أعضاء ورشة ناصر منصوري: ناصر منصوري، منصور أرمغان، دادرحمان نيازي، عبد الخالق رؤوفي، تقي رضائي، خالد عزيزي، حسين بخشي، إحسان الله إحسان، جواد فاضلي، رامين فاضلي، عبد الأحد هاشمي، سعيد حكيم هاشمي، مختار حساني، وفيُّ الله خاروطي، بشير خان خل، نافيد محبوب، فرزاد محمدي، مايل محمدي، خالد نيازي، مرتضى نيازي، جاويد نوري، مصطفى أحمد بور، نعمة الله راضي، موسى سادات، فرهاد صفدري، عثمان سلطاني.

نبذة عن الفنانين

المشغولات الخشبية

عبد اليقين أكبري
مواليد ١٩٧٨

ولد عبد اليقين أكبري في قرية شالكاشا في مقاطعة بانجشير في أفغانستان عام ١٩٧٨. فرَّت عائلته من أفغانستان في أثناء الغزو السوفييتي لها وعاشت العقود التي تلت في إيران وتركيا واليونان وباكستان. انضم عبد اليقين إلى فريق معهد جبل الفيروز عام ٢٠٠٦ ، وهو يقوم بتعليم صناعة المشغولات الخشبية في المعهد منذ ذلك الحين.

حشمة الله جوادي
مواليد ١٩٨٤

ولد حشمة الله جوادي في كابول عام ١٩٨٤، وبدأ بتعلُّم النجارة من والده في سن العاشرة. بقي في أفغانستان خلال فترة سيطرة طالبان عليها حيث عمل في المشغولات الخشبية في كلٍّ من كابول وجلال آباد. هو متخصص في النقش الأفغاني الكلاسيكي.

منصور أرمغان
مواليد ١٩٧٩

ولد منصور أرمغان في كابول عام ١٩٧٩ . تعلم مبادئ النجارة من والده. خلال الحرب الأهلية التي اجتاحت كابول أمضى عشر سنوات في إدارة ورشة للنجارة مع والده في مدينة بيشاور في باكستان. في السنوات القليلة الماضية انتقل للعمل في ورشة ناصر منصوري في كابول.

حسين بخشي
مواليد ١٩٧٥

ولد حسين بخشي في كابول عام ١٩٧٥. أمضى أكثر من عشرين سنة من عمره في إيران قبل أن يعود إلى أفغانستان حيث انتسب إلى معهد جبل الفيروز عام ٢٠٠٦. يأمل حسين أن تبث المشاريع المشابهة لهذا المعرض المقام في الدوحة روح الحياة في الفنون الأفغانية المنسية.

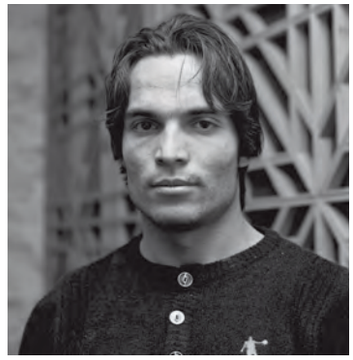
ناصر منصوري
مواليد ١٩٧٧

ولد ناصر منصوري في مقاطعة بانجشير الأفغانية عام ١٩٧٧، وأمضى فترة طويلة من حياته في إيران حيث عمل في إدارة ورشة للمشغولات الخشبية. بدأ التدريس في معهد جبل الفيروز منذ عودته إلى أفغانستان عام ٢٠٠٦. هو يدير حاليًّا إلى جانب عمله في التدريس ورشة للمشغولات الخشبية قرب حدائق «بابر » في كابول تؤمن فرص عمل لعديد من النجارين الشباب في المدينة.

دادرحمان نيازي
مواليد ١٩٨٤

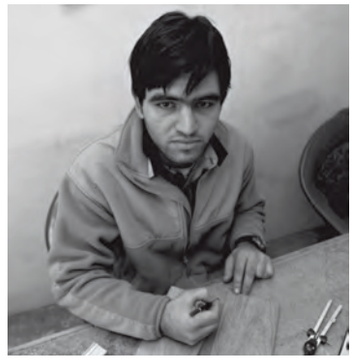
ولد دادرحمان نيازي في مقاطعة بانجشير في أفغانستان عام ١٩٨٤. درس في معهد جبل الفيروز من عام ٢٠٠٦ حتى ٢٠٠٨ قبل أن يبدأ العمل كمدرس مساعد في المعهد. يصف المعرض المقام في متحف الفن الإسلامي في الدوحة بالقول: «إنه تجربة جديدة كليًّا بالنسبة لنا نحن العاملين في مجال المشغولات الخشبية في أفغانستان»، ويتطلع بأن تكون هذه التجربة بمثابة مفتاح لتطوير مهارات قسم المشغولات الخشبية في جبل الفيروز.

المشغولات الخشبية



سعيد حكيم هاشمي
مواليد ١٩٩١

ولد سعيد حكيم هاشمي في كابول عام ١٩٩١. درس في معهد جبل الفيروز من عام ٢٠٠٦ حتى ٢٠٠٨. بدأ يعمل في حرفة النجارة والمشغولات الخشبية منذ ذلك الحين. يأمل سعيد أن يبرز هذا المعرض، الذي منحه فرصة السفر خارج أفغانستان للمرة الأولى، الوجه الآخر لأفغانستان غير الوجه الذي يراه الناس ويسمعون عنه في نشرات الأخبار.



إكرام الله نورستاني
مواليد ١٩٩٠

ولد إكرام الله في باكستان عام ١٩٩٠ لوالدين لاجئين. وهو منتسب إلى جبل الفيروز منذ عام ٢٠٠٨. يأمل ألا يكتفي هذا المعرض بالتعريف بمهارات الحرفيين الأفغان، بل أن يشجع الاقتصاد الحرفي الأفغاني بشكل عام.

عبد الخالق رؤوفي
مواليد ١٩٧٨

ورث عبد الخالق رؤوفي المولود عام ١٩٧٨ حرفة العمل بالخشب والنجارة عن عائلته، حيث بدأ العمل بالنجارة منذ طفولته وهو يقول إنه لطالما أراد أن يسير على خطى والده في هذا المجال. عاد أخيرًا إلى أفغانستان بعد أن مضى سبع سنوات لاجئًا في باكستان. وهو يعمل منذ عام ٢٠٠٧ في ورشة ناصر منصوري للمشغولات الخشبية القريبة من حدائق «بابر» في كابول. متخصص في النقش والتصميم النورستاني.

بروين رؤوفي
مواليد ١٩٨٣

ولدت بروين رؤوفي في كابول عام ١٩٨٣ وأنهت دراستها الثانوية في مدرسة السلطانة راضية الثانوية، وهي تعمل في مجال المشغولات الخشبية منذ ذلك الحين. تعتقد بأن معرض الدوحة هو حدث تاريخي سيظهر للعالم قدرة الحرفيين الأفغان على المنافسة مع أفضل حرفيي العالم.

تقي رضائي
مواليد ١٩٨٥

ولد تقي رضائي في باميان عام ١٩٨٥. يعود حبه للمشغولات الخشبية إلى سن الطفولة، فحين كان لاجئًا صغيرًا في مدينة قم الإيرانية كان يراقب النقاشين المهرة في البازار ويحلم بأن يتمكن من صنع شيء شبيه بأعمالهم. لدى عودته إلى كابول بعد سقوط طالبان عام ٢٠٠١ بحث عن أعظم نقَّاشي الخشب في أفغانستان، وعمل معهم كمساعد متدرب قبل أن يتم قبوله في معهد جبل الفيروز. منذ تخرجه عام ٢٠٠٩ احترف تقي مهنة نقش الخشب التي يمارسها في كابول. يعتبر تقي معرض الدوحة تتويجًا لمسيرته الفنية حتى الساعة ويقول: «إنه لشرف عظيم لي أنا شخصيًّا وأيضًا لأفغانستان كلها المشاركة في هذا المعرض الذي دفعني إلى تطوير مهاراتي ومنحني الفرصة لتعريف العالم بأعمالي».

خديجة صديقي
مواليد ١٩٩٣

ولدت خديجة صديقي في كابول عام ١٩٩٣، وتخرجت في معهد جبل الفيروز عام ٢٠١٠، وبدأت العمل مع ناصر منصوري منذ ذلك الحين. بالرغم من أنها شاركت في العديد من معارض جبل الفيروز من قبل إلا أن لمعرض الدوحة رونقًا خاصًّا حيث سيكون أول مشاركة لها في معرض يقام خارج أفغانستان.

المجوهرات وتقطيع الأحجار الكريمة

عصمت الله عزيزي
مواليد ١٩٧٥

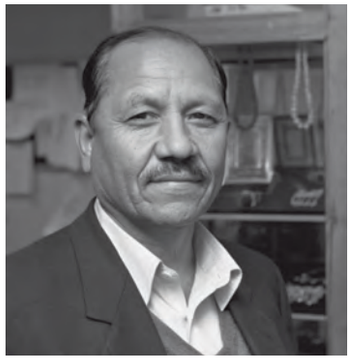
ولد عصمت الله عزيزي في كابول عام ١٩٧٥. أمضى عشرين سنة من حياته في مدينة بيشاور الباكستانية قبل أن يعود إلى أفغانستان. وهو يدرّس صناعة المجوهرات وتقطيع الأحجار الكريمة منذ يونيو (حزيران) من عام ٢٠١٢. يعتقد أن هذا المعرض ما هو إلا فرصة لإثبات خطأ كل من يعتقد أن أفغانستان تفتقر إلى المهارات الحرفية والفنية.

منور شاه قدوسي
مواليد ١٩٨٧

ولد منورشاه قدوسي في كنف أسرة من الصاغة و التحق بمعهد جبل الفيروز بعد أن اكمل دراسته الثانوية. يقول حول أسباب انتسابه للمعهد: «هناك الكثير من الصاغة في بازارات كابول لكنني أرغب بأن أتميز من حيث الجهد بالعمل والمعرفة والتعلم»

مصور شاه قدوسي
مواليد ١٩٨٥

مصور شاه قدوسي هو شقيق منور شاه قدوسي، وقد ولد في كابول عام ١٩٨٥. بعد تخرجه «ليسيه استقلال» في كابول انتسب إلى معهد جبل الفيروز. بدأ التدريس في المعهد بعد التخرج وهو لا يزال يعمل هناك إلى يومنا هذا. وجد في رحلته إلى الدوحة فرصة رائعة وبيئة ممتازة لتعلم مهارات وتقنيات جديدة.



عبد الرشيد زركَر
مواليد ١٩٦٢

ولد عبد الرشيد زركَر في مقاطعة فارياب الواقعة في شمال أفغانستان عام ١٩٦٢. لديه أكثر من ثلاثين سنة خبرة في مجال صناعة المجوهرات. متخصص في التصاميم والتقنيات التركمانية التقليدية. قد بدأ التدريس في معهد جبل الفيروز منذ عام ٢٠٠٩. بالرغم من سنوات خبرته الطويلة إلا أنه لم يشارك في معرض بهذا المستوى من قبل.

صناعة الخزف

ظاهر شاه أمين
مواليد ١٩٨٨

ولد ظاهر شاه أمين في مزار شريف عام ١٩٨٨، وهو ابن واحد من أشهر صانعي البلاط في أفغانستان. انضم إلى طاقم عمل معهد جبل الفيروز عام ٢٠٠٧ حيث كان في طليعة المشاركين في صناعة البلاط من داخل المركز، وهو حاليًّا الرئيس المسؤول عن برنامج صناعة البلاط. يعتقد بأنه «لطالما نظر العالم الخارجي إلى أفغانستان على أنها ساحة حرب لا كدولة غنية بالثقافات». ويأمل أن يساعد هذا المعرض في تغيير نظرة الناس إلى بلاده.

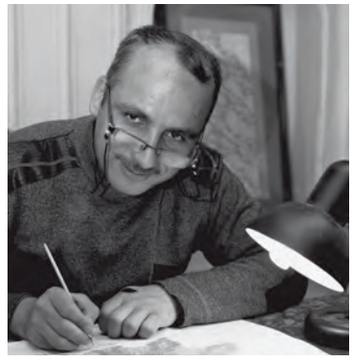
عبد المتين ملك زاده
مواليد ١٩٨٥

ولد عبد المتين ملك زاده في قرية إستالف على سفح هضبة «هندو كوش» شمال كابول عام ١٩٨٥. ووالده يحمل لقب «ملك» في تلك القرية، حيث شارك إخوته في صناعة القدور والأواني الخزفية وبيعها منذ نعومة أظافره. ثم عمل مدرسًا في معهد جبل الفيروز بعد تخرجه من المعهد ذاته، وهو رئيس قسم الخزف فيه حاليًّا. سافر وعرض أعماله في الخارج، كما شارك في عدد من الورش العالمية امتدت من اليابان إلى أوزبكستان.

محمد صميم نسيمي
مواليد ١٩٩٠

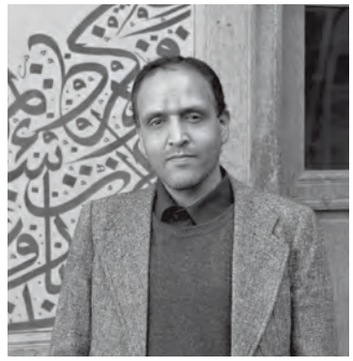
ولد محمد صميم نسيمي في كابول عام ١٩٩٠. تخرج من قسم الخزف في معهد جبل الفيروز عام ٢٠١٢ ، وهو يدرِّس هناك منذ ذلك الحين. شارك في عديد من المعارض داخل أفغانستان وفاز بجائزة على جودة أعماله في المسابقة التي رعتها الحكومة الأفغانية في حدائق «بابر» في كابول.

المنمنمات والخط



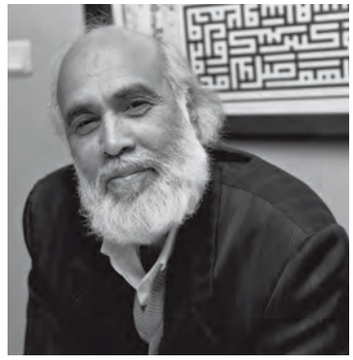
محمد مهدي بنّاي
مواليد ١٩٧٩

ولد محمد مهدي بنّاي في هرات عام ١٩٧٩ . حصل على شهادة بكالوريوس في الفنون الجميلة من كلية الفنون في هرات، ثم أمضى سنتين في مشهد في إيران. عُرضت أعماله في عدد من المعارض الدولية في كل من إيران والبحرين وكندا وألمانيا.



محمد أكبر دفتري
مواليد ١٩٧١

ولد محمد أكبر دفتري في هرات عام ١٩٧١ ، ووصل في دراسته إلى المرحلة الثانوية. أمضى ست عشرة سنة من عمره في إيران، حيث قدَّم عدة معارض للخط، كما درَّس أيضًا في معهد جبل الفيروز. دخل مسابقة أقامتها رابطة الخطاطين الإيرانية في عام ٢٠٠٢ ، وتفوَّق على ١٦٠ خطاطًا آخرَ لينال المرتبة الأولى.



خواجة قمر الدين جشتي
مواليد ١٩٥٧

ولد خواجة قمر الدين حشبتي في كابول عام ١٩٥٧. بعد تخرجه من «ليسيه استقلال» في كابول حصل على شهادة البكالوريوس بالأدب الأفغاني من جامعة كابول. أمضى فترة طويلة من حياته العملية في تدريس الخط، وشارك في عديد من المعارض المحلية والدولية. عام ١٩٧٦ فاز بميدالية وشهادة دبلوم بمادة الخط من وزارة الثقافة والإعلام لمجمل خدماته للفنون الأفغانية. وهو يرأس قسم الخط في معهد جبل الفيروز منذ عام ٢٠٠٩.

هلاي حبيبي
مواليد ١٩٨٥

ولدت هلاي حبيبي في كابول عام ١٩٨٥، وهي طالبة في السنة الثانية في معهد جبل الفيروز. عام ٢٠١٢ عرضت أعمالها في ثلاثة معارض منفصلة في كابول: في السفارة الكندية، وفي المركز الثقافي الفرنسي، وفي صالة الفنون الوطنية. تقول: «لم أحلم قط بأنني سأرى أعمالي معروضة بين مقتنيات متحف الفن الإسلامي في الدوحة. من خلال معارض كهذه نستطيع نحن الأفغان أن نستعيد الحفاظ على تراثنا الفني والوطني والتمسك به».

عارف غلامي
مواليد ١٩٧٤

ولد عارف غلامي في كابول عام ١٩٧٤. أمضى خمس عشرة سنة من شبابه في إيران حيث تخرَّج من رابطة الخطاطين الإيرانية. متخصص في الخطوط القرآنية. شارك في عدة معارض دولية لخط المصحف الشريف في كل من إيران وتركيا.

فخرية نظامي
مواليد ١٩٨٩

ولدت فخرية نظامي في بيشاور في باكستان عام ١٩٨٩. أمضت السبعة عشر عامًا الأولى من حياتها في بيشاور إلى أن عادت إلى كابول، حيث انضمت إلى معهد جبل الفيروز الذي تتابع فيه حاليًّا السنة الثانية من دراستها. شعرت بسعادة غامرة عندما وقع عليها الاختيار لزيارة الدوحة في شهر يونيو (حزيران) وتقول: «كان ذلك اكتشافًا مهمًّا بالنسبة لي، فقد وسَّعتْ زيارة المتحف ورؤية القطع الرائعة الموجودة فيه آفاقي الفنية».

المنمنمات والخط

حميرا مستور
مواليد ١٩٧٩

ولدت حميرا مستور في كابول عام ١٩٨٩. التحقت بمعهد جبل الفيروز بعد إكمالها الدراسة الثانوية، ثم تخرجت في المعهد عام ٢٠١١. وهي تدرّس رسم المنمنمات في المعهد منذ ذلك الحين. شاركت عام ٢٠١١ في معرضين أقيما في طاجيكستان والهند. تعتبر حميرا مشروع الدوحة تحديًا حقيقيًّا لقدراتها لأنها حاولت أن تبدع قطعة تتناسب مع قطع متحف الفن الإسلامي، ووجدت أن مثل هذا التحدي «يفرض عليَّ أن أتطور أساليب عملي».

عبد الصبور عمري
مواليد ١٩٧٥

ولد عبد الصبور عمري في مقاطعة بانجشير في أفغانستان عام ١٩٧٥، تخرج في مدرسة «ليسيه استقلال» ثم حصل على شهادة البكالوريوس في الأدب الأفغاني من جامعة كابول. وهو يدرّس في جبل الفيروز منذ عام ٢٠٠٦. عُرضت أعماله على نطاق واسع في أفغانستان وخارجها، مثل البحرين وباريس. فاز مرتين بالجائزة الأولى لمسابقات الخط الوطنية التي تنظمها وزارة الثقافة والإعلام في أفغانستان.

تميم صاحب زاده
مواليد ١٩٨٣

ولد تميم صاحب زاده في كابول عام ١٩٨٣، وهو ينتمي إلى عائلة من الخطاطين المعروفين بمحافظتهم على أساليب المدرسة البهزادية في أعمال التزويق. يحمل شهادة بكالوريوس من كلية الفنون في كابول، وهو يدرّس في معهد جبل الفيروز منذ بداية تأسيسه تقريبًا. عُرضت أعماله على نطاق واسع محليًّا وعالميًّا، كما فاز بالجائزة الأولى في مسابقة الخط التي أقامتها وزارة الثقافة والإعلام الأفغانية.

محمد صالح أمين
مواليد ١٩٨٧

ولد محمد صالح أمين عام ١٩٨٧ في ضاحية خير خانا شمالي العاصمة كابول. انضم إلى معهد جبل الفيروز بعد إنهاء دراسته الثانوية في مدرسة «غلام حيدر خان» الثانوية في كابول. يقول إنه كفنان شاب يعيش في أفغانستان فإنه لمس واختبر الصعوبات التي يواجهها الإنتاج الفني في زمن الحرب. كما يقول إنه لم يحصل في حياته على فرصة مماثلة لفرصة معرض الدوحة التي ستُظهر للعالم مقدرة الفنانين الأفغان.

ريتا وفا
مواليد ١٩٨٨

ولدت ريتا وفا في كابول عام ١٩٨٨. أنهت دراستها الثانوية في كابول قبل أن تلتحق بالدراسة في معهد جبل الفيروز. متخصصة في التزويق الخطي الذي تدرسه حاليًّا في المعهد. وجدت في السفر إلى الدوحة ورؤية متحف الفن الإسلامي تجربة تعليمية عظيمة وتقول: «تعلمت كثيرًا من خلال المشاريع التي نفذتُها لمعرض قطر، وأستطيع الآن أن أرى الفرق الموجود بين قطعي التي نفذتها في الماضي والقطع الفنية التي نفذتها لهذا المعرض».

شكر وتقدير

بقلم لسلي كاترينا مكلسن

عمل فريق كبير من المشاركين من أنحاء العالم كافة بجهد ومثابرة ملحوظين لإنجاح معرض جبل الفيروز.

أود أن أتقدَّم بالشكر أولاً إلى سعادة الشيخة الميَّاسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني، التي ومن خلال دورها كرئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر قدَّمت للمعرض كل ما يلزم من دعم وحماسة جعلاه يبصر النور. كما أشكر الراعيين المؤسسين لجمعية جبل الفيروز صاحب السمو الملكي الأمير «تشارلز» أمير ويلز وفخامة رئيس جمهورية أفغانستان الإسلامية «حامد كرزاي».

ويسرني هنا أن أشكر أيضًا سعادة السفير خالد أحمد زكريا وطاقم سفارة جمهورية أفغانستان الإسلامية الذين ساندوا المشروع واستضافوا بكل الحفاوة وفي عدة مناسبات فريق عمل المعرض.

أما مدير متحف الفن الإسلامي السيدة عائشة الخاطر فقد كانت أول وأكثر من تحمَّس للمشروع وأشرفت عليه باندفاع ومن دون تردد. ولن ننسى فريق عمل المتحف الذي وهب نفسه للعمل بكل تفان وإخلاص. الشكر الجزيل لكوثر أهن، وفاطمة الهتمي، وشيخة النصر، وعهود الطويل، وفاطمة بهادوري، ورفاه بركات، وستيف باركلي، وياسمين بن عمارة، ود. سيسيل بريسك، ودانييل براون، وسلام شغري، ود. منية شخاب أبو دية، وديان ديوار، وكريستيان دياز، وإيان ادلمان، وكريغ هيوي، ونورا حسين، وباسل جبيلي، ويونس جناحي، وسمر كسَّاب، وجالينا لاسيكوفا، وكانيتا ليلا، وصوفيا لودي، وبراكاش مارولي، وماري مارتن، وإيلينا نيومان، ويوهانا أولافسدوتر، ومارك أولد، ود. سابرينا بابن، وسوزان ريس، وديانا رزق، ود. ايلكه شاخت، وورولا الشيخ، وكارول ثومبسون، وبيث توين، وجوناثان ويلسن، وميريدي ويلسن، وروزالي فايزنر، وروبرت وايز.

طلاب وأساتذة معهد جبل الفيروز للفنون والعمارة الأفغانية في كابول هم من دون شك أهم دوافع نجاح هذا المعرض. فإلى جانب خبراتهم الفنية ومشاركتهم الفاعلة في المشروع لا يمكن إلا أن نشكر حفاوتهم واستقبالهم الحار لفريق عمل المعرض خلال الرحلات العديدة التي قام بها إلى أفغانستان. شكري العميق وامتناني إلى روري ستيوارت مؤسس المعهد (وعضو البرلمان البريطاني)، والمديرين شوشانا كلارك ستيوارت، وعبد الوحيد خليلي. كل الشكر لوالي أرشاد، ووحيد نيازي، وغلام رسول، وهمايون صافي، وأحمد ضيا. ما كان لهذا المعرض أن يرى النور لولا المواهب المميزة وإخلاص وحماسة أساتذة وطلاب معهد جبل الفيروز: عبد اليقين أكبري، ومنصور أرمغان، وحسين بخشي، وسعيد حكيم هاشمي، وحشمة الله جوادي، وناصر منصوري، ودادرحمن نيازي، وإكرام الله نورستاني، وعبد الخالق رؤوفي، وبروين رؤوفي، وتقي رضائي، وخديجة صديقي، وعصمت الله عزيزي، ومنور شاه قدوسي، ومصور شاه قدوسي، وعبد الرشيد زركر، وزهيرشاه أمين، وعبد المتين ملك زاده، ومحمد صميم نسيمي، ومحمد مهدي بناي، وخواجة قمر الدين حبشيتي، ومحمد أكبر دفتري، وعارف غلامي، وهلاي حبيبي، وحميرا مستور، وفخرية نظامي، وعبد الصبور عمري، وتميم صاحب زاده، ومحمد صالح أمين، وريتا وفا.

ومن الداعمين الآخرين في أفغانستان نذكر سعادة الدكتور سيد مخدوم رهين وزير الإعلام والثقافة الأفغاني، ود. عمر خان مسعودي من المتحف الوطني في كابول، وبرندان كسار من منظمة اليونسكو، وزليخان شيرزاد، ووحيد عبد الله، ونسيمة بايمان، ورحيم والي زادة، ونيكولاس انجل، وسام فرنش.

والشكر الجزيل للدكتورة لادن أكبرنيا من المتحف البريطاني، ود. بوشكار سوهوني من جامعة بنسلفانيا، ود. تاليا كنيدي، وساندرا روزندال، وفرح رحيم إسماعيل، وآن ريناهان، وإيين هكتور، وجيمي ويندر، وخادم علي.

أخيرًا وليس آخرًا أود أن أقدم شكري الخاص لفريق مشروع جبل الفيروز الأساسي الذي عمل ساعات طويلة في دول عديدة والذي اضطر أفراده أحيانًا للقيام برحلات خطرة إلى كابول؛ أذكر منهم: أميلي ووجغاني وثوماس وايد وأنجلينا ماونتفورد، مديري المشروع من معهد جبل الفيروز ومتحف الفن الإسلامي على التوالي. كل الشكر لإخلاصكم وحماستكم وصبركم، فمعًا استطعنا أن نطور وننفذ هذا المشروع الرائع، وبجهودكم تحوَّل الحلم إلى حقيقة.

مداخل الكتالوج

قائمة المساهمين

السيدة كوثر أهن
باحث مجوهرات – متحف الفن الإسلامي، الدوحة
(MIA PO.311, MIA PO.610, MIA WW.120)

د. هوبرت باري
مدير – متحف اللؤلؤ والمجوهرات، الدوحة
(MIA JE.19, MIA JE.129, MIA JE.130, MIA JE.139, MIA JE.178, MIA JE.198, MIA JE.223, MIA JE.225)

د. سيسيل بريسك
أمين المسكوكات – متحف الفن الإسلامي، الدوحة
(MIA PO.976, MIA SW.18, MIA SW.33)

د. منية شخاب أبو دية
أمين مخطوطات – متحف الفن الإسلامي، الدوحة
(MIA MS.29, MIA MS.156, MIA MS.348, MIA MS.609, MIA MS.641, MIA MS.785, MIA MS.809/MS.810, MIA MS.816)

السيدة أميلي كوفرات – ديفرنيه
مرمم ورق – متحف الفن الإسلامي، الدوحة
(TMI M.1, TMI M.2, TMI M.3, TMI M.4, TMI M.5, TMI M.6, TMI M.7, TMI M.8, TMI M.9, TMI M.10, TMI M.12)

السيد ويليام جرينوود
أمين مشغولات معدنية – متحف الفن الإسلامي، الدوحة
(MIA AA.54, MIA GL.147, MIA MW.40, MIA MW.64, MIA MW.133, MIA MW.407, MIA MW.437, MIA MW.460, MIA SW.128/SW.129, MIA SW.134, TMI.C9, TMI C.10, TMI J.1, TMI J.3, TMI J.4, TMI J.5, TMI J.6, TMI J.7, TMI W.1, TMI W.2, TMI W.5, TMI W.6, TMI W.7, TMI W.8, TMI W.10)

السيدة جالينا لاسيكوفا
أمين منسوجات – متحف الفن الإسلامي، الدوحة
(MIA TE.8, MIA TE.19, MIA TE.206, TMI R.3)

د. ستيفان ماساروفيك
مرمم خشب وحجارة – متحف الفن الإسلامي، الدوحة
(TMI W.1, TMI W.2, TMI W.5, TMI W.6, TMI W.7, TMI W.8, TMI W.10)

د. لسلي كاترينا مكلسن
رئيس قسم الأمناء، أمين خزف وجص – متحف الفن الإسلامي، الدوحة
(MIA PO.75, MIA PO.93, TMI C.8, TMI C.11, TMI M.11)

السيد ثوماس وايد
المدير القطري في أفغانستان – جمعية جبل الفيروز الخيرية، كابول
(TMI C.2, TMI C.3, TMI C.8, TMI C.10, TMI. R.1, TMI J.1, TMI J.3, TMI J.4, TMI J.5, TMI J.6, TMI J.7, TMI J.8, TMI W.1, TMI W.2, TMI W.5, TMI W.6, TMI W.7, TMI W.8,TMI W.10)

السيدة هدية وجگاني
مدير تطوير الأعمال – فنون جبل الفيروز، كابول
(TMI C.2, TMI C.3, TMI C.8, TMI C.10, TMI C.11, TMI. R.1, TMI J.1,, TMI J.2, TMI J.3, TMI J.4, TMI J.5, TMI J.6, TMI J.7, TMI J.8)

المراجع

Ball, W. *The Monuments of Afghanistan: History, Archaeology and Architecture.* I.B. Tauris, 2008.

_____. *Archaeological Gazetteer of Afghanistan: catalogue des sites archeologiques d'Afghanistan.* Two volumes. Paris: Editions Recherche sur les Civilizations, 1982.

Barfield, T. *Afghanistan: A Cultural and Political History.* Princeton: Princeton University Press, 2010.

Barry, M. *Figurative Art in Medieval Islam: And the Riddle of Bihzad of Herat (1465-1535),* Flammarion, 2004.

Bayani, M. and N.D. Khalili. *The Decorated Word: Qur'ans of the 17th to 19th Centuries, Volume 4, Part 1.* Nour Foundation, 1999.

Beach, M. *The Imperial Image: Paintings for the Mughal Court.* Freer Gallery of Art/ Smithsonian, 1981.

Beach, M., B.N. Goswamy and E. Fischer. Eds. *Masters of Indian Painting 1100-1900. Vol 1.* Artibus Asiae Publishers, 2011.

Blair, S. *Islamic Calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Bombaci, A. 'Summary Report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan: I – Introduction to the Excavations at Ghazni'. *East and West, New Series* 10 (1959): 3-22.

Bosworth, C.E. *The Later Ghaznavids: Splendour and Decay. The Dynasty in Afghanistan and Northern India, 1040-1186.* Columbia University Press, 1977.

_____. *The Ghaznavids; their empire in Afghanistan and eastern Iran, 994-1040.* Edinburgh University Press, 1963.

Brend B. and C. Melville. Eds. *Epic of the Persian Kings: The Shahnameh of Ferdowsi.* I.B. Tauris, 2010.

British Museum. *'No Equal in all the World': Artistic Legacies of Herat and Afghanistan*. London: British Museum Press, 2011.

Bulliet, R.W. *The Camel and the Wheel*. New York: Columbia University Press, 1990.

Calligraphers and Painters: A Treatise by Qādī Ahmad, son of Mīr-Munshī (circa A.H. 1015/A.D. 1606). Translated from the Persian by V. Minorsky, Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1959.

Cambon, P. *Afghanistan Les trésors retrouvés: Collections du Musée National de Kaboul.* Paris: RMN, 2006

Abdullaeva, F. and C. Melville. *The Persian Book of Kings : Ibrahim Sultan's Shahnama.* Oxford: Bodleian Library, 2008.

Aga-Oglu, M. *Safawid Rugs and Textiles: The Collection of the Shrine of Imam 'Ali at al-Najaf.* New York: Columbia University Press, 1941.

Ali, A.Y., The Qur'an. Text, Translation and Commentary. New York: Tahrike Tarsile Qur'an, 1987.

Allan, J. *Metalwork Treasures from the Islamic Courts.* London and Doha, 2002.

Allan, J. and B. Gilmour. *Persian Steel: The Tanavoli Collection.* Oxford University Press, 2001.

Allan, J. and S.R. Canby. *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran, 1501-76.* Skira, 2004.

Allchin, F.R. and N. Hammond. Eds. *Archaeology of Afghanistan: From Earliest Times to the Timurid Period.* London, 1978.

Allen, T. Timurid Herat. Wiesbaden: Reichert, 1983.

Amina, O. *Imperial Mughal Painters: Indian Miniatures from the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Paris: Flammarion, 1992.

_____. 'Notes on Bust'. *Iran: Journal of the British Institute of Persian Studies 26 (1988):* 55–68.

Artusi, S. 'La decorazione architettonica in cotto e in cotto e stucco proveniente dal palazzo di Mas'ūd III (1099-1115) a Ghazni (Afghanistan)'. Unpublished PhD dissertation. Udine: Università degli Studi di Udine, 2009.

Aruz, J. and E. Valtz Fino. Eds. *Afghanistan: Forging Civilizations along the Silk Road.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012.

Asher, C. *Architecture of Mughal India.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Atıl, E. *Ceramics from the World of Islam.* Smithsonian Books. 1979.

_____. *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art.* Smithsonian Inst Pr, 1985.

Bahari, E. *Bihzad, Master of Persian Painting*. New York: I.B. Tauris, 1996.

Baker, C.F., *Qur'an Manuscripts: Calligraphy, Illumination, Design*. London: British Library, 2007.

Balakrishnan, U. R. & Kumar, M.S. *Dance of the Peacock: Jewellery Traditions of India.* Mumbai: India Book House Pvt. Ltd, 2004

Golombek, L. 'The Abbasid Mosque at Balkh', *Oriental Art* 15 (1969): 173-189.

Golombek, L. and D. Wilber. *The Timurid Architecture of Iran and Turan.* Princeton: Princeton University Press, 1988.

Golombek, L. and M. Subtelny (eds.). *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the 15th Century.* Brill Academic Publishers, 1992.

Golombek, L., R.B. Mason and G. Bailey. *Tamerlane's Tableware: A New Approach to the Chinoiserie Ceramics of Fifteenth- and Sixteenth-century Iran.* Mazda Publishing, 1996.

Gray, B. Ed. *The Arts of the Book in Central Asia, 14th-16th Centuries*. Shambhala, 1980.

Grabar, O. *Masterpieces of Islamic Art: The Decorated Page from the 8th to the 17th Century*. Munich, Berlin, London, New York: Prestel, 2009.

Grube, E.J. *Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery.* Oxford: Oxford University Press, 1994.

_____. 'Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period,' *Gururājamañjarikā. Studi in onore di Giuseppe Tucci*, Naples, 1974: 273-79.

_____. *Islamic Pottery of the 8th to the 15th Century in the Keir Collection.* London: Faber and Faber, 1976.

Guesdon, M-G. *L'art du livre Arabe: du manuscrit au livre d'artiste*. Bibliothèque Nationale de France, 2001.

Guest, G.D. *Shiraz Painting in the Sixteenth Century, Oriental Studies 4, 1949* Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1949.

Haase, C-P. *A Collector's Fortune: Islamic Art from the Collection of Edmund de Unger.* Berlin: Museum für Islamische Kunst, 2007.

Haldane, D. *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum,* London: World of Islam Festival Trust in association with the Victoria and Albert Museum, 1983.

Herrman, G. 'Lapis Lazuli: The Early Phases of its Trade'. *Iraq Journal* 30 (1968): 21-57.

Huart, C. 'Les légendes épiques de la région de Ghazna (Afghanistan). *Comptes-rendus des séances.* Académie des Inscriptions et Belles-lettres (1916): 579-587.

'Iqbal Review'. *Journal of the Iqbal Academy Pakistan* 1-50 (from April 1960 to October 2009). http://www.allamaiqbal.com/review (last accessed 11 February 2013).

Jahangir. *The Tūzuk-i-Jahāngīrī: or, Memoirs of Jahāngīr.* New Delhi: Munshiram Manaharlal, 1978.

James, D. *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art).* Oxford University Press, 1992.

Jenkins, M. *Islamic Art in the Kuwait National Museum: The al-Sabah Collection,* London: Sotheby's, 1983.

Canby, S.R. *Safavid Art and Architecture.* British Museum Publications, 2002.

Carboni, S. and D. Whitehouse. *Glass of the Sultans,* New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001.

Crowe, Y. *Persia and China.* Thames & Hudson, 2002.

Curatola, G. *Art from the Islamic Civilization: From the al-Sabah Collection, Kuwait.* Thames & Hudson, 2010.

Dabiri, G. 'The *Shahnama*: Between the Samanids and the Ghaznavids'. *Iranian Studies* 43.1 (February 2010): 13-28.

Derman, M.U. *Masterpieces of Ottoman Calligraphy from the Sakıp Sabancı Museum*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi, 2004.

Ettinghausen, R., *Arab Painting*. Skira, 1962.

Falk, T. *Elephants of Fame and other Animals in Indian Painting.* London: Indar Pasricha Fine Arts, 1987.

Fehérvári, G. *Islamic Metalwork of the 8th to the 15th Century in the Keir Collection.* London: Faber and Faber, 1976.

_____. *Ceramics of the Islamic World.* London and New York: I. B. Tauris, 2000.

Flood, F.B. *Objects of Translation: Material Culture and the Medieval 'Hindu-Muslim' Encounter*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

_____. 'Islamic Identities and Islamic Art: Inscribing the Qur'an in Twelfth-century Afghanistan'. In *Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern: Readings for a New Century.* E. Cropper. Ed.. Washington, D.C.: National Gallery of Art. 2009: 91-118.

_____. 'Ghurid Monuments and Muslim Identities: Epigraphy and Exegesis in Twelfth- century Afghanistan'. *Indian Economic and Social History Review 42.3* (2005): 263-294.

Frazer, M. and W. Kwiatkowksi, *Ink and Gold: Islamic Calligraphy*. London: published for Sam Fogg by Paul Holberton, 2006.

Frye, R.N. *The Heritage of Central Asia: From Antiquity to the Turkish Expansion.* Markus Wiener Publishers, 1996.

_____. *Islamic Iran and Central Asia: Seventh to Twelfth Centuries.* Variorum Reprints, 1979.

Gardin, J-C. Lashkari Bazar II.: *Les trouvailles, céramiques et monnaies de Lashkari Bazar et de bust.* Klincksieck, 1963.

_____. 'Poteries de Bamiyan', *Ars Orientalis 2* (1957): 227-245.

Gascoigne, A.L. and R. Bridgman. 'Pottery from Jām: A Mediaeval Ceramic Corpus from Afghanistan'. *Iran: Journal of the British Institute of Persian Studies 48 (2010):* 107-151.

Giunta, R. 'Islamic Ghazni: An IsIAO Archaeological Project in Afghanistan – A Preliminary Report'. *East and West 55* (2005): 473-484.

d'Allemagne, Claude Anet [et al.], et exposées au Musée des arts décoratifs. Paris: Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, 1913.

McWilliams, M. and D.J. Roxburgh. *Traces of the Calligrapher: Islamic Calligraphy in Practice*, c. 1600-1900. Houston: Museum of Fine Arts, 2007.

Mindat.org. http://www.mindat.org/min-4060.html.

Mélikian-Chirvani, A.S. *Le Chant du monde: l'art de l'Iran safavide – 1501-1736.* Paris: Somogy, 2007.

_____. *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8-18th Centuries.* London: Her Majesty's Stationery Office (HMSO), 1982.

Museu Calouste Gulbenkian. *Persian Art: Calouste Gulbenkian Collection,* Lisbon: Fundacao Calouste Gulbenkian, 1985.

O'Kane, B. *Timurid Architecture in Khurasan.* Mazda Publishers, 1987.

Pal P. and B. Seid. *The Holy Cow and other Animals: A Selection of Indian Paintings from the Art Institute of Chicago.* Chicago: Art Institute of Chicago, 2002.

Pancaroğlu, O. *Perpetual Glory: Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection.* Chicago: Art Institute of Chicago, 2007.

Paul, J. 'The Histories of Herat'. *Iranian Studies* 33.1-2 (2000): 93-115.

Porter, Y. *Le prince, l'artiste et l'alchimiste: La céramique dans le monde iranien Xe-XVIIIe siècle.* Paris: Hermann Editions, 2011.

Porter, Y. and G. Degeorge. *The Glory of the Sultans: Islamic Architecture in India 1100-1880.* Flammarion, 2009.

Pugachenkova, G.A. 'Little-known Monuments of the Balkh Area'. *Art and Archaeology* 13 (June 1978): 31–40.

Richard, F. *Splendeurs persanes: manuscrits du XII au XVII siècle.* Bibliothèque Nationale de France, 1997.

Ritschard, C. *Calligraphie islamique : Textes sacrés et profanes,* Geneva: Musée d'Art et d'Histoire, 1988.

Rizvi, K. *The Safavid Dynastic Shrine: Architecture, Religion and Power in Early Modern Iran.* London: Tauris Academic Studies, 2011.

Robinson, B.W. *Islamic Painting and the Arts of the Book.* London: Scribner, 1976.

Robinson, F. *The Mughal Emperors: And the Islamic Dynasties of India, Iran, and Central Asia.* New York: Thames & Hudson, 2007.

Rowland, B. *Ancient Art from Afghanistan: Treasures of the Kabul Museum.* New York: Arno Press, 1976.

Roxburgh, D.J. *The Persian Album 1400-1600: From Dispersal to Collection.* Yale University Press, 2005.

_____. *Writing the Word of God: Calligraphy and the Qur'an*. Houston: Museum of Fine Arts, 2007.

_____. 'Islamic Pottery: A Brief History'. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 40/4 (Spring 1983): 1-53

Jenkins, M. and M. Keene. *Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1982.

Keene, M. 'The Kundan technique: the Indian jeweller's unique artistic treasure'. In A*rts of Mughal India: Studies in Honour of Robert Skelton.* London: Victoria and Albert Museum, 2004.

Keene, M. and S. Kaoukji. *Treasury of the World: Jeweled Arts of India in the Age of the Mughals.* London: Thames & Hudson, 2001.

Khalili, N.D. *Art et culture de l'Islam.* Paris: Solar, 2006.

Knobloch, E. *Archaeology and Architecture of Afghanistan.* Tempus Publishing, 2004.

Koch, E. *Mughal Art and Imperial Ideology: Collected Essays.* New Delhi: Oxford University Press, 2001.

_____. *Mughal Architecture: An Outline of Its History and Development (1526-1858).* Prestel, 1991.

Kossak, S. *Indian Court Painting, 16th-19th Century.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.

Krahl, R., *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istanbul: A Complete Catalogue*. London: 1986: 402

Kröger, J. 'On Mahmud b. Ishaq al-Shihabi's Manuscript of Yusuf va Zulaykha of 964 (1557)'. *Muqarnas* 21 (2004): 239-253.

Kühnel, E. and H. Goetz. *Indische Buchmalereien aus dem Jahangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin,* Scarabeus-Verlag. Berlin, 1924.

Lane, A. *Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia.* London: Faber and Faber, 1947.

Leach, L. York. *Mughal and Other Indian Paintings from the Chester Beatty Library.* Scorpion Cavendish, 1995.

Lentz, T.W. and G.D. Lowry. *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century.* Los Angeles County Museum of Art/Sackler Gallery, 1989.

Lings, M. *Splendors of Qur'an Calligraphy and Illumination*. Thames & Hudson, 2005

Loewen, A. and J. McMichael. *Images of Afghanistan: Exploring Afghan Culture through Art and Literature.* Oxford University Press, 2010.

Losty, J. *The Art of the Book in India.* London: The British Library Publishing Division, 1982.

Maddison, F. and E. Savage-Smith. *Science, Tools & Magic Part One: Body and Spirit, Mapping the Universe. Part Two: Mundane Worlds (The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, VOL XII).* Oxford University Press, 1997.

Makariou, S. *Les arts de l'Islam au musée du Louvre.* Paris: Hazan, 2012.

Marteau, G. and H. Vever. *Miniatures persanes tirées des collections de MM. Henry*

Umar, M.S. '*The Eagle in Iqbal Poetry. Journal of the Iqbal Academy Pakistan* 42.2 (April 2001).

van Krieken-Pieters, J. Ed. *Art and Archaeology of Afghanistan: Its Fall and Survival – A Multi-disciplinary Approach.* Brill Academic Publishing, 2006.

von Folsach, K., Lundbaek, T. and P. Mortensen. *Shah and Great Mughal: The History and Culture of the Islamic World,* Copenhagen: National Museum, 1996.

Walker, D. *Flowers Underfoot. Indian Carpets of the Mughal Era.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.

Watson, O. *Ceramics from Islamic Lands.* London: Thames & Hudson, 2004.

Watt, J. and A. Wardwell. *When Silk was Gold: Central Asian and Chinese Textiles.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.

Welch, A. *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*. Austin : University of Texas Press, 1979.

Welch, S.C. 'Early Mughal Miniature Paintings from Two Private Collections'. *Ars Orientalis 3* (1959): 133-146.

_____. *The Art of Mughal India: Painting and Precious Objects.* New York: H.N. Abrams, 1963.

_____. *Imperial Mughal Painting,* New York: George Braziller, 1978.

_____. *A King's Book of Kings: The Shah-Nameh of Shah Tahmasp.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1972.

_____. *Indian Drawings and Painted Sketches: 16th Through 19th Centuries.* New York: Asia Society, 1977: 77

Wilkinson, C.K. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period,* 1973: 278 and 287.

Wright, E.J. *Islam: Faith, Art, Culture –Manuscripts of the Chester Beatty Library*. London: Scala, 2009.

Wright, E.J. *et al. Muraqqa' Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library, Dublin*. Alexandria, VA: Art Services International, 2008.

Rugiadi, M. 'Decorazione architettonica in marmo da Ghazni' (Marble architectural decoration from Ghazni). Unpublished Ph.D. Dissertation. Naples: Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale', 2007.

Sadiqi Bek. Majma al-Khawass, Ed. *'Abd al-Rasul Khayyampur.* Tabriz: Akhtar-i Shumal, 1948.

Safadi Y.H. *Islamic Calligraphy*. Thames & Hudson, 1978.

Scerrato, U. 'Islamic Glazed Tiles with moulded Decoration from Ghazni'. *East and West* 13.4 (1962): 263-287.

Schmitz, B. 'The Beginning of the Khurasani School of Painting at Heart.' *Artibus Asiae* 67.1 (2007): 75-94.

Schlumberger, D.. *'Lashkari Bazar: Une Résidence royale ghaznévide et ghoride'. Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan 18.* Paris: Diffusion de Boccard, 1978.

_____. 'Le palais ghaznévide de Lashkari Bazar'. *Revue Syria* 29.3-4 (1952): 251-270.

Siddiqi, M.I. *Ninety Nine Names of Allah: Transliteration, English Translation with Explanatory Notes*. Lahore: Kazi Publications, 1991.

Sims, E. *Peerless Images: Persian Painting and its Sources.* Yale University Press, 2002.

Sinor, D. Ed. *The Cambridge History of Early Inner Asia.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Sotheby's. 'An Imperial Mughal Spinel Necklace'. Entry to the catalogue of the sale 1382, lot 306, Geneva 2011, in addition to certification documentation.

Sourdel-Thomine, J. 'L'art ġūride d'Afghanistan à propos d'un livre récent'. *Arabica 7* (September 1960): 273-280.

_____. 'Stèles arabes de bust'. *Arabica 3* (September 1956): 285-306.

_____. 'Deux minarets d'époque seljoukide en Afghanistan'. *Syria* 30.1-2 (1953): 108-136.

Suriano, C.M., S. Carboni and P. Peri. *Islamic Silk: Design and Context.* Florence: Museo Nazionale Del Bargello, 1999.

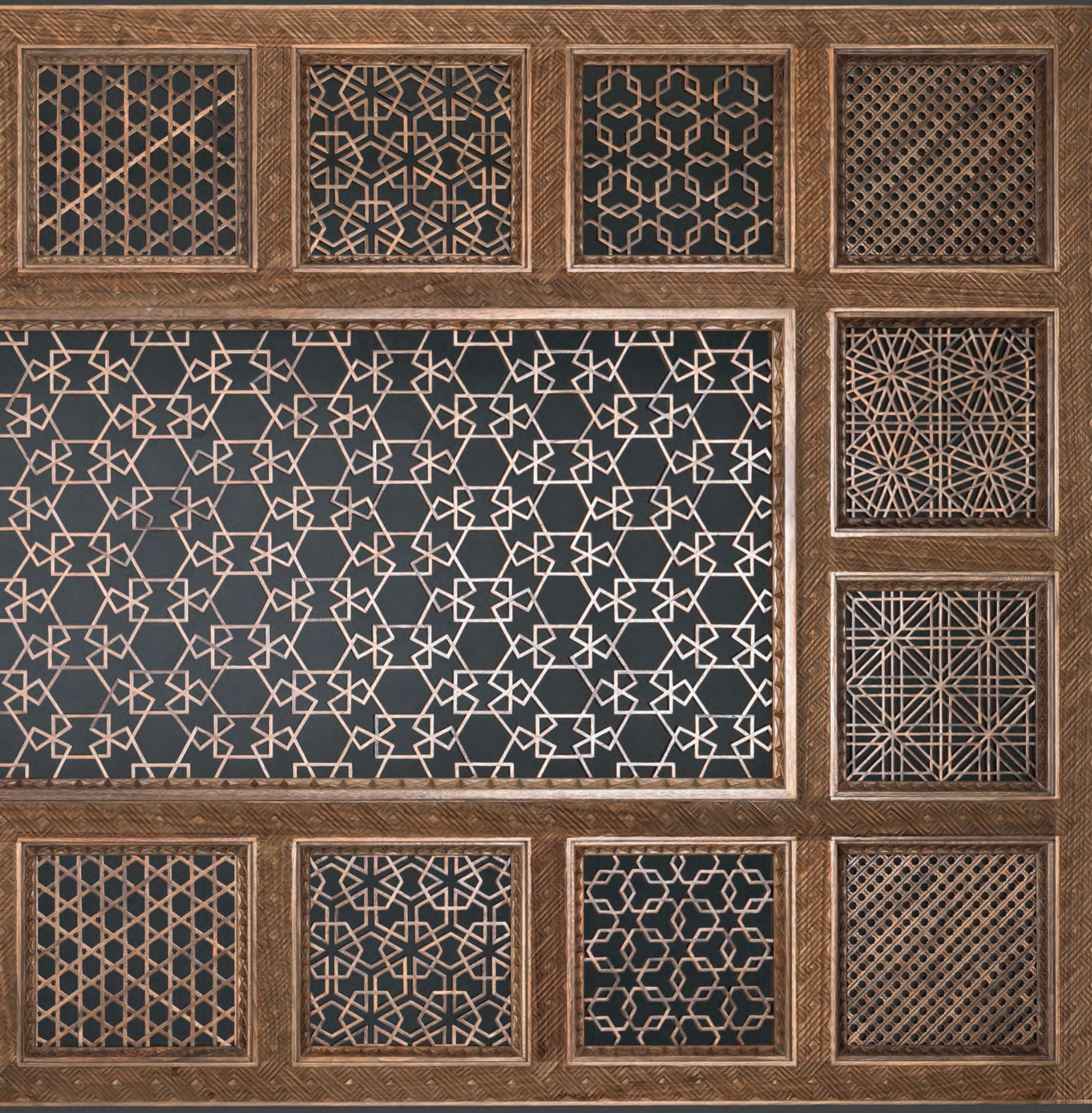
Tetley, G.E. *The Ghaznavid and Seljuk Turks: Poetry as a Source for Iranian History*. Routledge, 2009.

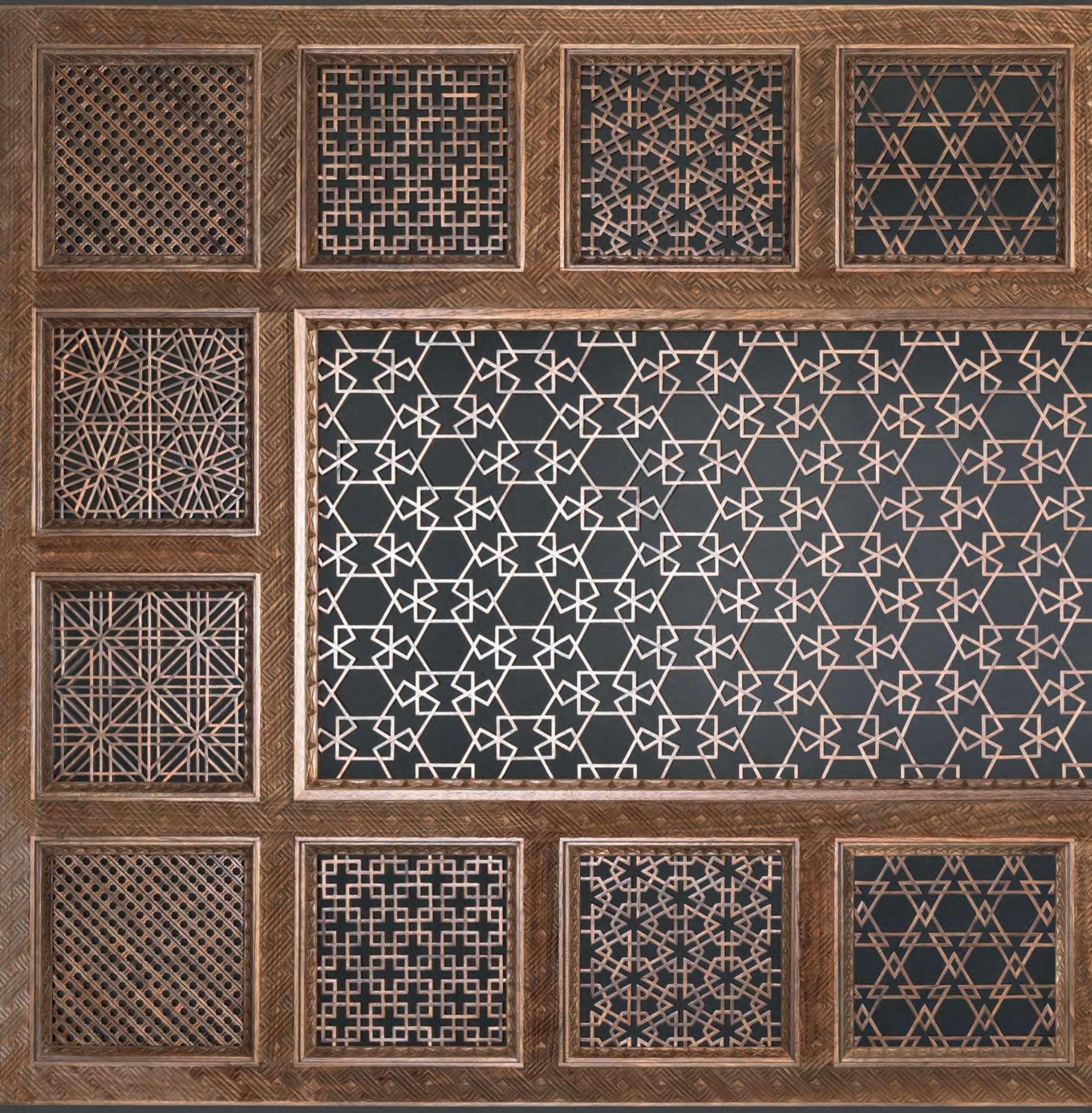
Thackston, W.M. *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art.* The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1989.

Thompson, J. *Silk, 13th to 18th Centuries: Treasures from the Museum of Islamic Art.* Doha: National Council for Culture, Arts and Heritage, 2004.

Titley, N.M. *Persian Miniature Painting and its Influence on the Art of Turkey and India: The British Library collections.* Austin: University of Texas Press, 1984.

Untracht, O. *Traditional Jewelry of India.* New York: Thames & Hudson, 2008.





فهرس

أبو الفضل، ٩٩، ١٠٢
أبواب، محفورة، ٢٣، ١٦٠
أجرا، ١٢٠
أحجار إسبينل، مغولية، ١٠٦
أحمدي، شائق، ١٥٥
أحمدي، عين الله، ١٥٥
أرابيسك رومي، ٥٩
أردبيل، ١٢٩
أرمغان، منصور، ٦١، ٦٣، ٦٧، ١٢١، ١٢٥، ١٤١، ١٦٥
أساور، ٤٤، ٧٧
أسماء الله الحسنى، ٩٣
أصفهان، ١٢٩
أطباق، ٨٨، ١٥٠
أعلام (رايات معدنية)، ٧٦، ١٤٦
أقراط، ٤٢، ١٥٧
أكبر، الإمبراطور، ٥٩، ٩٩ – ١٠٠، ١٠٢، ١١٢
أكبري، ذبيح الله، ١١٣
أكبري، عبد اليقين، ١٦٤
أمان الله خان، أمير، ١٦٢
أمير، محمد، ١١٣
أمين، ظاهر شاه، ٤١، ٨١، ١٣٣، ١٤٥، ١٥٥، ١٧١
أمين، محمد صالح، ٥١، ١٤١، ١٧٥
أنصاري، عبد الله، ١٦٢
أواني مدينة جولجولا، ٥٨
أورنج زيب، الإمبراطور، ٥٩، ١٠٠
أوزبك، ٧١، ٩٩، ١٢٩ – ١٣٠
أولوغ بيك، ٩٩
ألماس، بني، ٧٧
إبراهيم ميرزا، السلطان، ٧٢، ١٣٤
إسبانيا، ٢٥، ٧٦، ١٦٢
إسبينل، ١٠٦ – ١٠٧
إستالف، ٢٢، ٢٤، ٨١
إسماعيل الأول، الشاه، ٧٣، ١٢٩
إسماعيل الثاني، الشاه، ١٢٩ – ١٣٠
إقبال لاهوري، محمد (العلاَّمة إقبال)، ١٠٥
إيفانز، كاثي، ٢٤
ابن مقلة، ١٤٧
اقتباسات من القرآن، ٨٢ – ٨٣، ٩٢
الآزاميل، السبعة، ١٦٢
الأباريق، ٨١، ٨١
الأخمينيون، ٣٤
الأمير خسرو الدهلوي ، ١٣٠
الأمير خسرو الدهلوي، ١٣٠
الإبل، ١١٧
الإسكندر الأكبر، ١٤٠
الإلخانيون، ٧١ – ٧٣، ٨٤
الإمام علي، ضريح، ١٥٤
الإمبراطورية العثمانية، ٩٣، ١٤٧
البرغلة، ٤٦
البسملة، ٢٨، ٥١
البوذية، ٣٤
التشيُّع، ١١٦، ١٤٦
التقاليد، ١٦١ – ١٦٣
التنقيطية، ٢٤
التيموريون، ٧١ – ٧٣، ١٠١، ١٠٦
الحاشية المغولية، ١١٢
الحروب الإنجليزية – الأفغانية، ٢٢
الحريري، أبو محمد القاسم، ١١٧

الخط
الخط الديواني، ٢٤، ٩٣
الخط الكوفي، ٢٤, ٢٨، ٥١، ١٤٧
الخط الكوفي، ٥١
الخطيب، مير علي، ١١٢
الخواجة عبدالله الأنصاري، مقام، ١٦٢
الرافدين، ٤٦
الرصائع
الزجاج، إنتاجه، ٤٣
الزرادشتية، ٣٤
الساسانيون، ٤٦
السرَّة، ٨٢
السلطان، إسكندر، ٧٢
الشهابي، محمد بن إسحق، ١٣٢
الشيبانيون، ٧٣، ١٢٩
الشيخ صفي الدين، ١٢٩
الشيطان، ١٠٣
الصفويون، ٧٣، ١٢٩ – ١٣١
الصين، ٧٢ – ٧٣، ١٤٤، ١٦٢
الصينية الغزنوية، ٥٦
العباسي، محمد رضا بن علي رضا، ١٣٨
العتبي، ٦٦
العروش السبعة، ٧٢
العيشي، ١٣٤
الغزنويون، ٣٣ – ٣٥
الغوريون، ١٠٠
الفارسي، محمود بن محمد بن حجي محمود، ٨٢
الفردوس، ٩٩الفهرس
الفيل، ٤٧

اللغات
اللغة الشاغاتية (الجغتائية)، ٧١، ٧٣، ١٠٠
اللغة الفارسية، ٧٢ – ٧٣، ١٠٠
المجالس، ٧٣
المجتمع الصوفي، ٢٢ – ٢٣
المزار الشريف، ٢٤ – ٢٥
المسجد الجامع، ١٦٢
المسيحية، ٣٤

المغول
المغول، ٤٧، ٧٢ – ٧٣، ٩٩ – ١٠١، ١٢٩
المغول، ٩٩ – ١٠٠
الهند، المغولية، ٥٩، ٧١ – ٧٣، ٩٩ – ١٠١، ١٢٩

المير أفتاب نقاش باندي دارجه، ١٣٠ - ١٣١
الهراوي، محيي الكاتب، ١٣٠

الهندوسية، ٣٤
الوليد بن مسلم، ٩٣

بابر، ٧٣، ٩٩ - ١٠٠
بابر، الإمبراطور، ٢٢، ٧١، ٧٣، ٩٩ – ١٠٠
بابر نامه، ٩٩
بادشاه نامه، ٩٩
بارلاس، ٧١
بالا حصار، ١٠٠
باميان، ٥٨
بانيبات، ٩٩
باورسوكس، غاري دبليو، ١٠٧
بخارزي، مير محمد حسين، ١٣٠
بخارى، ١٢٩، ١٣٢
بخشي، حسين، ٦٧، ١٦٥
بدخشان، ٢٤، ٥٧، ٩٩، ١٥١
بسم الله، ٢٦
بلاط، ٦٠، ١٣٣، ١٣٥، ١٥٥
بلخ، ٣٣، ١٣٢، ١٦٢
بناي، محمد مهدي، ٢٦، ١١١، ١٣٥، ١٥١، ١٧٢

بهرام شاه، ٣٦
بهرام ميرزا، السلطان، ١٢٩ – ١٣١
بهزاد الهراتي، ٢٤، ٧٢، ١٢٩
بورسلين صيني، ٧٢
ببا الصغيرة، ٢٤
بيت الطاووس، ٢٨، ٨٩، ١٠٧
بيرنز، السير ألكسندر، ٢٢
بيسانكور، ٧٢

تاج حيدر (عمامة تحمل ريشًا)، ١٣٠
تاج محل، ١٠٠ – ١٠١، ١١٩
تبريز، ٧٢، ١٢٩، ١٤٠
تخاريم مليلة، ٤٣، ١٥٧
تركمان، ٧٣، ١٢٩، ١٣٠
ترمذ، ٣٦
تشارلز، أمير ويلز، ٢٣
تصاميم سجاد، ١٢٤، ١٥٤
تطريز، ٣٤
تغليف الكتب، ١٤٤

تقنيات
تقنية «القطع»، ٧٤
تقنية الحفر النافر، ٥٠، ٥٦
تقنية كمان دوزي، ٧٥
تقنية كوندان، ١١٠

تكة، ١٠٤
تميمة، غزنوية، ٥٠
تنين، ٧٢، ٧٦
تورونج، ١٥٤ – ١٥٧
تيبت، ٤٤
تيليا تيبي، ٤٠، ٧٧
تيمور
تيمور يسلم التاج الإمبراطوري إلى بابر، ٩٩
تيمور، ٧١، ٧٣، ٩٩ – ١٠٠

تيموري، ٧١ – ٧٤، ٩٩

جام، مئذنة، ٢٥، ١٠٠
جامع القرآن، ٨٣
جامي، ٧٢، ١٣٠، ١٣٢
جاهنغير، الإمبراطور، ٩٩ – ١٠٠، ١٠٣، ١١٢، ١٢٤
جبل شير دروزة، ٩٩
جرار حفظ الرماد، مغولية، ١١٨
جشتي، خواجة قمر الدين، ٩٣، ١٧٣
جص، ٦٢
جميل، يوسف، ٢٣
جنكيز خان، ٧١
جهار باغ (الحدائق الأربع)، ٢٨، ٩٩
جواد، محمد، ٦٣
جوادي، حشمت الله، ١٢١، ١٤١، ١٦٤
جوهر شاد، ٧١
جولجولا (مدينة)، ٣٣

حامل قرآن، ٦٧
حبيبي، شائق، ١٠٧
حبيبي، محب الله، ١٠٧
حبيبي، هلاي، ٤٧، ١٧٣
حدائق
حدائق بابر، ٩٩ – ١٠٠، ١١٨ – ١١٩
حدائق شاليمار، ٩٩
حديقة أرم، ١٤٠

حساني، مختار، ٢٥، ١٢١، ١٤١
حصان مغولي، ١١٦
حكيمي، شكرية، ١١٣
حلية (تكة)، مغولية، ١٠٤
حلية كروية، صفوية، ١٤٦
حميدي، عبدالله رشاد، ١١٣
حيدري، منان، ١٥٥
حيوانات، ١١٣، ١١٦

خاروطي، وفيٌّ الله، ٦٣
خالقي، جابر، ١١٣
خراسان، ٧١، ٩٩ – ١٠٠، ١٢٩ – ١٣٠
خزف، ٥٨، ٨٤

خط
خط الثلث، ١٤٧
خط النستعليق، ١٠٥، ١١٢، ١٢٩، ١٣٢، ١٣٤، ١٣٨
خط النسخ، ٨٢، ٩٢، ١٣٨، ١٤٧
خط شيكسته، ١٣٨

خلجي، محمود شاه، ١٠٠
خمسة نظامي، ١٤٠
خمسة، ٥٩
خنجر، مغولي، ١٠٢
خودابانداً، السلطان محمد، ١٢٩ – ١٣٠

داوود، أحمد شاه، ١٠٠
دفتري، محمد أكبر، ١٠٥، ١٧٢
دلهي، ٩٩ – ١٠٠
دهر، ١٠٠
ديكوباج (قطع) ٧٤
ديلاور خان غوري، ١٠٠
ديوان السلطان حسين ميرزا بايقرا، ٧٤
ديوان يوسف وزليخا، ١٣٠

رؤوفي، بروين، ٦١، ١٢١، ١٦٧
رؤوفي، عبد الخالق، ٤٥، ١٦٧
رحماني، مصطفى، ٤٥، ٦٣، ٦٧
رستم والتنين، ٣٧
رصائع تورونج، ١٥٤ – ١٥٦
رصائع شمسة، ٥٩، ١٣٩، ١٥١
رضا، دلشاد، ١١٣
رضائي، تقي، ١٣٩، ١٦٧
رمادي، ١١١
روضي، ٣٣
روما، ٣٣ – ٣٤
رومي، ١٠٥

زاهد، عطيٌّ الله، ٦٣
زركر، عبد الرشيد، ٤٥، ١٦٩
زليخا، ١٣٢
زيارة بير فالزيفان، ٦٦

سادوزاي، روهينا، ١١٣
سبحة الأبرار، ١٣٠
سبيد، كيت، ٢٤
سجاد، ٥٣، ١١٩، ١٢٤
سخي زاده، عرفان، ١١٣
سرواري، أحمد شفيق، ١٠٧
سطح منضدة، خزف فسيفسائي، ١٤٥
سعيد أحمد، ٥٣
سعيد، وفيق، ٢٣
سقف، مطلي، ١٤١
سلطاني، عثمان، ٤٥، ٦١، ٦٣، ٦٧، ١٢١، ١٢٥، ١٤١

سلطنات
سلطنة دلهي، ١٠٠
سلطنة ملوى، ١٠٠
سليمان الأول، الشاه (الشاه سليمان الصفوي)، ١٣٨
سمرقند، ٧١، ٧٣، ٩٩، ١٢٩
سهل، علي، ٥١
سواتر جلي، ٢٨، ١٢٠ – ١٢١
سوار لأعلى الذراع، ٤٦
سوند (خيط حريري غير مفتول)، ٧٥
سياه قلم، ١٠٣
سيبهر، مريم، ١٤١
سيبوكتيجن، ٣٣
سيف زاده، حبيب الله، ١٠٧

شاه جهان، ٨٩، ٩٩ – ١٠١، ١١٠، ١١٩، ١٢٤
شاه رخ (شاه رخ ميرزا)، ٥١، ٧١ – ٧٣، ٩٩، ١٣٤، ١٦٢
شاه رخيه، ١٢٩
شاهنامة، ٣٧، ٥٩، ٧٢، ١٠٣
شاهد أيضًا لوحات جلي
شاهد أيضًا مراد خان
شاهد أيضًا مصاحف مزوقة
شرَّافة، غزنوية، ٦٢
شكاب حكيم، ١٠٠
شمسة، ٥٩، ١٣٩، ١٥١، ١٥٦، ١٦٢
شمعدان، غزنوي، ٥٢
شملو، حسن خان، ١٣٠
شملو، علي قولي، ١٣٠
شميتز، باربرا، ١٣٠
شيراز، ١٤٠
شيرازي، محمود هادي، ١٣٨

صاحب زاده، الأستاذ تميم، ٢٤، ٢٦، ٥١، ٥٣، ٨٥، ١٠٥، ١١٧، ١٤٧، ١٧٥
صديقي، خديجة، ١٢١، ١٢٥، ١٦٧
صديقي، محمد سليم، ١١٣
صفدري، فرهاد، ١٢١
صفوي، ١٢٩ – ١٣٠
صفوية، ١٣٠، ١٤٠
صفوية، ١٣٢، ١٣٤، ١٤٠
صفيحة، غزنوية، ٣٦

صناعة البلاط، ٢٤ – ٢٥
صناعة البلاط، ٢٤ – ٢٥، ١٣٥
صناعة السجاد، ٥٣
صندوق الأوابد العالمية، ٢٣
صندوق مجوهرات، نورستاني، ٦١

ضريح «جوهر شاد»، ٢٤، ٢٨

طالبان، ٢٣ – ٢٤، ٣٤، ١٦١
طاووس، ٨٩
طريق الحرير، ١١٧
طشقند، ١٢٩
طهماسب الأول، الشاه، ١٢٩ – ١٣٠، ١٤٠
طواويس، ٨٨ – ٨٩، ١٠٧

عباس الأكبر (عباس الأول)، شاه، ٩٩، ١٢٩ – ١٣٠
عبد الله خان، ٧٣
عجم، ٩٩
عرب، حسن، ١٦١
عرش الطاووس، ٨٩
عزيز، بهلوان، ٢٣
عزيزي، خالد، ١٢١
عزيزي، عصمت الله، ٤٥، ٦٣، ٨٣، ١٦٩
عمر شيخ، ٧٢
عمّري، عبد الصبور، ٢٦، ١٧٤
عمود مستطيل ذو تاج، مطعَّم، ٦٣
عناصر «الحزمة السحابية»، ٨٤
غالب، ١٠٥
غاي، أوليفر، ٢٤
غزنة (غزني)، ٢٧، ٣٣ – ٣٤، ٩٩
غلاف كتاب، صفوي، ١٤٤
غلامي، عارف، ١٤٧، ١٧٣
غور، ١٠٠
غوري، هوشانج شاه، ١٠٠

فاضلي، روخشار، ٧٥
فخار مخلوط بالزجاج، ٥٨، ٨٤
فردوسي، ٣٧، ٧٢، ١٤٠
فرشته، ١٠٠
فرغانة، ٧٣، ٩٩
فهيم، عبد الهادي، ٨٣
فيروز، ٤٤، ٨١

قادري، زكريا، ١٤١
قاسم، محمد بن شادي شاه (خطاط)، ١٣٠
قاضي، أحمد، ١٣٤
قدوسي، مصور شاه، ٧٧، ٨٥، ١٦٩
قدوسي، منور شاه، ٤٣، ٥٧، ١٥٧، ١٦٩
قرآن، ٢٨، ٥٠، ٥٩، ١١٦، ١٤٠
قرآني، ٨٢، ٨٣
قزوين، ١٢٩ – ١٣٠، ١٤٠
قصة الإسكندر، ١٣٠
قلائد، ٤٠، ١٠٧
قلات، ١٠٠
قلادة أبروباد، ٨٥
قلم، ٩٣
قندهار، ٩٩، ١٢٩
قنديل، ١١٩

كابول
كابول، نهر، ٩٩ – ١٠٠
كتاب الإسكندر، ١٤٠
كتاب خانه، ٧٢ – ٧٣، ١٢٩
كرة خزفية، مخرَّمة، ٤١
كرزاي، الرئيس حامد، ٢٢، ٢٥
كريستنسن، ديان، ٢٣
كوباتشي، ٨٤
كوفة، ٥١
كيلي (ببغاء هندي)، ١٠٤

لازورد بنحت بارز، ٥٧
لازورد، ٢٤، ٥٧، ١٥١
لاشكاري بازار، ٢٧، ٣٤
لطف الله، ابن الأستاذ أحمد، ١٠٠ – ١٠١
لوحات جلي، ١٢٠، ١٢١
لوحات خشبية، ٩٢، ١٢٥
لوحة حريرية، مطرزة، ٧٥
لوحة رخامية، غزنوية، ٦٦
لوحة زهرية، مطعمة، ١١٣

مؤسسة جبل الفيروز، ٢٢ – ٢٥، ٢٧ – ٢٨، ١٦١ – ١٦٢
ةمالكي، أحمد شكيب، ١٠٧
ماندو، ١٠٠ – ١٠١
متحف كابول، ٢٧، ٣٣ – ٣٤
مجلد، سراي، ١٠٣
مجلدات، ٧٢ – ٧٣، ١٣٢، ١٣٤
محاكمة اللغتين، ٧٣
محراب، ٦٦
محمد، شير، ١٠٧
محمد، فرزاد، ٤٥، ٦٣، ٦٧، ١٢١، ١٢٥، ١٤١
محمدي، ١٣٠
محمدي، مايل، ٤٥، ٦٣، ٦٧، ١٢١، ١٢٥، ١٣٩، ١٤١
محمود، ٣٣ – ٣٤
مدرسة العقد السماوي، ١٠٠
مدرسة محمود خلجي، ١٠٠
مدرسة هرات، ١٢٩ – ١٣٠

مراد خان، ٢٢ – ٢٥، ٢٨ – ٢٩، ٨٩، ١٦٢
مرقع جولشان، ١١٢
مرقع، ١٣٢، ١٣٤
مريم العذراء، ٥٧
مزهريات، زجاج، ٤٣
مستور، حميرا، ٣٧، ١٠٣، ١٧٤
مسعود الثالث، ٣٣، ٦٠
مشتاق، نسيم، ١٤١
مشهد، ١٣٠، ١٣٤

مصاحف
مصاحف، تيمورية، ٧٢
مصاحف، مزوقة، ١٣٨، ١٤٧
مصحف، تجليد، ١٤٤
مطرقة باب، تيمورية، ٧٦
معرفات خالدة، ١٤١
معرفات، مرسال، ١٤١
مقامة، ١١٧
مقرنص، ٢٨، ٦٣، ١٤١
مقلمة، محفورة، ٤٥
مكتب الخوانين، ٢٣
ملعقة، مغولية، ١١٠
ملك زاده، عبد المتين، ٤١، ٨١، ١٧١
ممتاز محل، ١١٩
منصور (رسام البلاط)، ١٢٤
منصوري، الأستاذ ناصر، ٢٣، ٢٨، ٤١، ٤٥، ٦١، ٦٣، ٦٧، ١٢١، ١٢٣، ١٣٩، ١٤١، ١٤٥، ١٥٥، ١٦٠، ١٦٥
منمنمة اللوتس، ١١١
موصللو، أمير خان، ١٢٩
ميرزا بايقرا، السلطان حسين، ٧٢ – ٧٤، ٨٠، ١٢٩، ١٣١
ميرزا، شاه رخ، شاهد شاه رخ

نجف، ١٥٤
نسيج، صفوي، ١٥٤، ١٥٦
نسيمي، محمد صميم، ١٣٣، ١٣٥، ١٤٥، ١٥٥، ١٧١
نصر (نقاش خشب)، ٢٤
نصيحة الشاهين لصغيره، ١٠٥
نظامي، ١٤٠
نظامي، فخرية، ٦١، ٨٩، ١٠٥، ١٧٣
نوائي، مير علي شير، ٧٣
نور، محمد، ١٣٤
نورستان، ٢٤
نورستاني، إكرام الله، ١٢١، ١٦٦
نوري، خسرأو، ١٥٥
نيازي، دادرحمان، ٦٣، ١٦٥
نيسابور، ٥٨، ٨٨

هادي، الأستاذ عبد الهادي، ٢٢، ٢٤
هاشمي، سعيد حكيم، ١٢١، ١٦٦
هاشمي، مهدي، ١١٣
هرات
هراوي، دوست محمد، ١٣٠
هراوي، مير علي، ١٢٩
هراوي، ياري، ١٣٠
هلمند، نهر، ٣٤
همايون، الإمبراطور، ٩٩ – ١٠٠

ورق فاسلي، ٤٧
وفا، ريتا، ٥٩، ١٧٥
وجكاني، هدية، ١٥٧
ولش، ستيوارت كاري، ١٢٠
ووديويس، آنا، ٢٤

ياقوت المستعصمي، ٧٢
يشب، ٧٢
يوسف وزليخا، ١٣٢

جبل الفيروز
الفن الأفغاني تراث واستمرارية

جبل الفيروز: الفن الأفغاني تراث واستمرارية

معرض «جبل الفيروز: الفن الأفغاني تراث واستمرارية» هو عبارة عن شراكة بين متحف الفن الإسلامي في الدوحة وطلاب وأساتذة معهد جمعية جبل الفيروز للفنون والعمارة الأفغانية في كابول. الغاية من المعرض هي الحفاظ على الفنون التقليدية للعالم الإسلامي من ناحية مواضيع الاهتمام ومواد الاستخدام على حد سواء في زمننا الحديث، وإبراز دور التعليم في نقلها وتطويعها في أطر مختلفة. نصف قطع المعرض هي قطع تاريخية وتحف من مجموعة متحف الفن الإسلامي تعود إلى فترات حكم أربع سلالات عظيمة لها علاقة بأفغانستان، هي: الغزنوية، والتيمورية، والمغولية، والصفوية. أما النصف الثاني فيقدم أعمالًا صُنعت خصيصًا للمعرض من قبل طلاب جبل الفيروز بشكل يعكس روحية القطع التاريخية ويخلق نوعًا من الحوار معها. هذا الكتالوج بصوره الرائعة وأبحاثه الفريدة يعطي خير تصور بصري للمعرض، وسجلًا قيمًا لمسعى استثنائي.

نبذه عن متحف الفن الإسلامي

يحتضن متحف الفن الإسلامي في الدوحة ثروة من القطع الفنية تسلط الضوء على تراث العالم الإسلامي في الإبداع الفني البصري، خلال فترة تمتد لألف عام. تعكس هذه المجموعة من المقتنيات، الفريدة والرائعة، الفن الإسلامي على نطاقه الواسع وتنوعه، فتشمل المخطوطات والخزف والمشغولات المعدنية وصولًا إلى الزجاج والحجر والعاج والنسيج والخشب والأحجار الكريمة والمجوهرات. إنه مصدر تعليمي وبحثي لا يُقدر بثمن. صمم المعماري «آي. إم. باي» مبنى المتحف في الدوحة، ويعد هذا المبنى الآن من المعالم المعمارية المهمة، وإحدى نقاط العلامة البارزة في الدوحة.

الغلاف: تفصيل من القطعة TMI. W6، جلي، ٢٠١٢ (ص. ١٢١). الأوراق النهائية: تفصيل من إحدى قطع متحف الفن الإسلامي SW. 134، جلي، القرن السابع عشر (ص. ١٢٠).

لسلي كاترينا مكلسن

تشغل الدكتورة «لسلي كاترينا مكلسن» منصب رئيس قسم الأمناء والبحث، وأمينة الخزف والجص في متحف الفن الإسلامي في الدوحة. حصلت «مكلسن» على شهادة الدكتوراه في تاريخ الفن من جامعة بنسلفانيا في الولايات المتحدة، حيث ركزت على تاريخ الفن الإسلامي وعلم آثاره. وهي مؤرخة فنون وخبيرة آثار. شاركت في أعمال تنقيب في كل من تركيا وقطر وطاجكستان وأوزبكستان وتركمانستان وأفغانستان، وتطوعت للعمل في عدد من المشاريع الخاصة بالفن الإسلامي وعلم الآثار والترميم مع معهد جبل الفيروز في كابول عام ٢٠٠٦، وعملت مساعدة لمدير مشروع تنقيب مدينة مرو الأثرية، وكانت مسؤولة عن اللقى الأثرية في المشروع من خلال منصبها في كلية جامعة لندن منذ عام ٢٠٠٨.

مارك بيلترو

«مارك بيلترو» هو رئيس قسم الوسائط المتعددة في متحف الفن الإسلامي، قطر. من مواليد كندا، ويعيش في الشرق الأوسط منذ ٢٠٠٣. درَّس التصوير والإنتاج الإعلامي للطلاب والمحترفين، وظهرت صوره في عدد من المطبوعات من بينها: «تأملات في الفن الإسلامي» (دار بلومزبري - مؤسسة قطر للنشر، ٢٠١١) و«جمال دون الكمال: زجاج فجر الإسلام» (دار بلومزبري - مؤسسة قطر للنشر، ٢٠١٢). عمل في صناعة الأفلام إضافةً إلى التصوير التقني داخل وخارج الاستوديو.