حوليات آداب عين شمس المجلد 49 (عدد إبريل – يونيه 2021)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

زخرفة الخطاي
(التسمية- الماهية الفنية- النشأة- التطور)

رحاب إبراهيم أحمد أحمد الصعيدى*

* قسم الآثار الإسلامية / كلية الآثار / جامعة القاهرة / مصر
rehabelsiedy@cu.edu.eg

المستخلص

هناك اتفاق بين معظم الباحثين على أهمية زخرفة الخطاي؛ وعلى الرغم من ذلك هناك اختلاف بينهم حول مصطلح "خطاي" وتحديد ماهية الزخارف التي يمثلها وحدوده الزمنية والمكانية، إضافة إلى وجود عديد من التساؤلات حول كيفية نشأتها وتطورها والعوامل التي ساعدت على ذلك.

لذا تهدف هذه الدراسة إلى تناول هذا الموضوع عبر مقدمة تلقي الضوء على أسباب اختيار الموضوع والدراسات السابقة والأهداف، يليها أربعة محاور يستعرض أولها المصطلحات والتعريفات المختلفة لهذا النوع من الزخارف، والثاني يقف على ماهيتها الفنية، وثالثها يتتبع نشأتها وتطورها، والأخير يتعرض بالتفصيل للعوامل االمؤثرة في النشأة والتطور.

وفي سبيل ذلك تبنت الدراسة المنهج الوصفي، مع الاستعانة بالمنهج التحليلي عند الحاجة إليه، واللجوء للمنهج المقارن عند دراسة بعض النماذج المتعلقة بأصول بعض عناصر زخرفة الخطاي وخاصة الأزهار الكأسية كزهرة اللوتس، بالإضافة إلى استخدام المنهج التاريخى في قراءة بعض الأحداث المتعلقة بالفترة موضوع الدراسة التي تنحصر أساسياً فيما بين القرنين1-10هـ/7-16م التي وردت في ثنايا المصادر التاريخية والمراجع الحديثة وما يرتبط بمصطلح "الخطاي" عموماً.

الكلمات الدالة: ختاى-خطاى-زخرفة نباتية-زخرفة إسلامية-آسيا الوسطى.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس 2021.

1-مقدمة:

احتلت الزخارف النباتية بكافة أنماطها وأساليبها مكانة خاصة في الفن الإسلامي منذ نشأته، وعمل الفنانون على تطوير العناصر النباتية وأساليب تنفيذها، وكثيرا ما لجئوا إلى تحويرها مما نتج عنه انتشار الزخارف النباتية المحورة وحملت اسم التوريق العربي أو"الأرابيسك" بعد أن اتخذت من الأوراق النباتية -وبخاصة المراوح النخيلية واللفائف والفروع النباتية- الأساس في تركيبها وتطور عناصرها.

إلا أن نزعة الفنانين إلى التجديد والتنوع كانت دائما من أهم الأسباب التي دفعتهم إلى تطوير الزخارف النباتية بشكل مستمر. وما لبث أن انتشر نوع آخر من الزخارف النباتية منذ القرن7هـ/13م - أى بعد الغزو المغولي - اشتملت مفرداته وعناصره على عديد من الأزهار الواقعية على الرغم من الأسلوب المحور الذي نفذت به، وقد أطلق عليها بعض الباحثين مصطلحات متنوعة، كان من أبرزها"الخطاي"[1] أو"الختاي" أو"الهاتاي".

واللافت للنظر اهتمام مؤرخي تاريخ الفن بزخارف التوريق العربي (الأرابيسك) أكثر من أنواع الزخارف الأخرى، التي تناولوها بشكل محدود خاصة تلك التي اعتبروها استمرارًا للفنون السابقة وبخاصة الفن الهللينستي، أو اعتبروها تأثيرًا وافدًا. وأغلبهم قاموا بوصفها دون التعمق في تحليل عناصرها ومعرفة تطورها ودور الفن الإسلامي في بلورتها حتى تتخذ أشكالًا بعينها في كل فترة تاريخية، وهو ما ينطبق على زخارف "الخطاي".

وكان هذا الأمر قد استرعى انتباه الباحثة منذ إعداد رسالة الماجستير ثم الدكتوراه بعد أن تم رصد ظهور هذا الأسلوب الفني بكثرة في زخرفة عديد من المنتجات الفنية الإيرانية منذ القرن10هـ/16م، في الوقت الذي لم تصادفني دراسة غربية بلغة أوروبية منفردة عنه فيما تم الاطلاع عليه من مراجع حتى وقت كتابة هذه الدراسة، ومعظمها أشارت فقط إلى عناصره بمصطلحات ومسميات مختلفة سيتم الإشارة إليها في محلها. وعلى العكس من ذلك عُنيت بعض المؤلفات الفارسية والتركية بدراسة هذا الأسلوب الزخرفي للعناصر النباتية والتي من أهمها كتابLes Arts Decoratifs Turcs لمؤلفه Gelal Esad Arsevan ونشر في إسطنبول عام 1952م باللغة الفرنسية، كما يوجد بعض الدراسات التي أفردت لهذا الطراز مثل كتاب" Türk Tezyīnī San'Atlarinda Motifler"لكلٍ من Inci A Birol وÇiçek Derman وطبع عام 2001م باللغتين التركية والإنجليزية، إلا أنه من الملاحظ أن هذه الدراسات قد تناولت هذه الزخرفة كأحد الأساليب الفنية للزخارف النباتية في الفن العثماني أي بعد تطوره واكتمال تكوينه. ومن أبرز المؤلفات باللغة الفارسية عن طراز الختاي " گل های ختایی قالی ،كاشى، تذهيب" لـــبرويز إسكندر بور خرمي الذي طبع عام 1379هـ.ش (2000م) في طهران وقد تناول هذه الزخرفة وعناصرها كأحد الأساليب الفنية المتبعة في تنفيذ الزخارف النباتية في العصر الصفوي وإيجاد تفسيرات للعلاقة بينها وبين العقيدة الإسلامية عامة والمذهب الشيعي والتصوف بصفة خاصة.

أما الدراسات العربية فقد أشار بعض الباحثين في مؤلفاتهم إليها بمصطلحات مختلفة كأحد الأساليب الزخرفية المتبعة في تنفيذ الزخارف النباتية في العصر العثماني دون التعمق في دراستها، وهو ما سوف أشير إليه لاحقاً في الدراسة. ويستثنى من ذلك دراسة للباحث سامح فكري البنا بعنوان "زخرفة ليائو (الخطاي أو الهاتاي) في الفن الصفوي" المنشورة بمجلة العصور، المجلد 21، الجزء الثاني عام 2011م التي تعد من الدراسات المباشرة في هذا الموضوع التي استعرض فيها هذا الأسلوب الزخرفي في العصر الصفوي مع محاولة ربطه تاريخيا بأسرة ليائو التي حكمت أجزاء من الصين فيما

بين عامي (349-521هـ/960-1127م) دون ذكر للدلائل المادية الأثرية مع الإعتماد على بعض المصادر التاريخية، فتناول إمكانية إطلاق مصطلح "لياثو" على هذا النوع من الزخرفة إضافة إلى مصطلح "خطاي" مع محاولة تتبع نماذجه في الفن العثماني ثم الفن الصفوي.

وبناءًا على ما سبق يتضح أن الباحثين قد اختلفوا في تحديد مصطلح هذا النوع من الزخارف، هذا فضلاً عن كثير من الجدل حول أصل نشأتها وعناصرها المختلفة وتطورها كأحد الأساليب الزخرفية النباتية في الفن الإسلامي. ويثير ذلك العديد من التساؤلات حول مصطلح "الخطاي" الأكثر تداولًا في تسمية هذا النوع من الأساليب الزخرفية النباتية وكيفية نشأته وتطور عناصره ومدى إرتباطه بالعقيدة الإسلامية.

ويهدف هذا البحث إلى إلقاء الضوء على أحد أنماط الزخارف النباتية التي إنتشر إستخدامها على العديد من المنتجات الفنية المختلفة المواد والأشكال في العصر الإسلامي، وعلى الرغم من كونها أكثر تمركزاً في الشرق الإسلامي إلا أنها استطاعت أن تشق طريقها لتظهر في الغرب الإسلامي بصور أخرى، فكانت أحد نماذج الوحدة الفنية ورمزاً لتخطى الحدود والعوائق.

كما يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على التسميات والمصطلحات التي أطلقت على هذا النوع من الزخرفة النباتية وأسباب ذلك مع إمكانية تحديد أنسب تسمية يُمكن إطلاقها عليها. كذلك تهتم الدراسة بمحاولة التعرف على كيفية نشأة هذه الزخارف وماهيتها الفنية، بالإضافة إلى التعرف على المفردات والعناصر الرئيسية التي تتكون منها.

1- التسمية والماهية الفنية:

تعددت المصطلحات والمسميات التي أطلقت على هذا النوع من الزخارف النباتية في المؤلفات الشرقية أى المؤلفات الفارسية والتركية والعربية والروسية، والمؤلفات الغربية أى المؤلفات باللغات الأوروبية، ويمكن أن نرصد ذلك على النحو التالى:

1-1 المؤلفات الشرقية:

ترتبط التسمية التي تطلق غالباً على هذه الزخارف في المؤلفات الشرقية عامة بمصطلحات "الخطاي"، و"الختاى"، و"الهاطاى"، و"الهاتاى" التي كثر استخدامها تقريباً منذ القرن 9هـ/15م، كما أطلق عليها مؤخرا زخرفة "اللياثو"[2].

ولا تبين المصادر الشرقية على وجه التحديد بداية إطلاق مصطلح "الخطاي" على أحد أنماط الزخارف النباتية، ولعل من أقدم المؤلفات الفارسية التي ورد بها رسالة "قانون الصور" للمصور والفنان والفيلسوف الإيرانى صادق بيك أفشار التي ترجع إلى القرن11هـ/17م، حيث تم الإشارة إلى هذا النوع من الزخارف بصيغة "ختائى"[3].

وذكر على أكبر دهخدا في كتابه "لغت نامه" هذا المصطلح بصيغتين؛ الصيغة الأولى "خطا" التي ذكر إنها إحدى مدن التركستان[4]، أما الصيغة الثانية بحرف التاء في المنتصف"ختا" التي وردت في عديد من المصادر التاريخية والجغرافية، وأشار دهخدا إلى أن هذين المصطلحين قد وردا في بعض الأشعار الفارسية لنظامى[5] وسعدى[6] وسنائى[7]، أما حرف "الياء" في نهاية كل مصطلح فيعبر عن"ياء" النسبة في اللغة الفارسية، مما قد يشير إلى أن هذا المصطلح كان متعارف عليه بشكل عام منذ القرن 6هـ/12م على أقل تقدير.

واستقرت المؤلفات الفارسية الحديثة عند تناول هذا النوع من الزخرفة على إطلاق إسم "ختايى" عليه كما يتضح على سبيل المثال في كتاب "گل هاى ختايى" لبرويز اسكندر[8].

يُلاحظ أن مصطلح "ختاى" هو الأكثر إستخدامًا لدى الباحثين الأتراك خاصة عند تناولهم للزخارف النباتية في العصر العثمانى مثل جلال اسعد ارسفان حيث أطلق على هذا النوع من الزخارف"Hatayî"[9]باللغة التركية الحديثة، كما أشار Gülunr Dura في

كتابه عن الفنان "على أسكدارى" إلى نفس الأسلوب الفني بالمصطلح السابق تقريباً "Hatâyî"[10]. وهو ما يعكس كثرة إستخدامها لدى الباحثين في الفنون العثمانية وإعتبارها أحد المصطلحات الفنية الخاصة بالفن العثمانى[11].

ونجد في المصادر العربية أن ياقوت الحموى أحد جغرافى ومؤرخى القرن7هـ/13م يشير إلى مصطلح "خطائى" كأحد أنواع النسيج التي تشتهر بها مدينة تبريز :"...ويعمل فيها من الثياب العبائى والسقلاطون والخطائي والأطلس والنسيج ما يحمل إلى سائر البلاد شرقاً وغرباً..."[12]، وهو ما أشار إليه المقريزي أيضًا[13]، كما توجد عدة إشارات في صبح الأعشى للقلقشندي إلى مصطلح "الخطا" نسبة للمكان الذي وفد منه بعض الأجناس المتواجدة في مصر إبان العصر المملوكي بصفة عامة وفي الجيش بصفة خاصة[14].

وفي المؤلفات العربية الحديثة غلب إستخدام هذا المصطلح بصيغة "الهاتاى"نسبة إلى إحدى الأسر التركية في القرن6هـ/12م[15]التي حكمت منطقة وسط آسيا او ما يطلق عليه التركستان الشرقية(أو التركستان الصينية حالياً) [16] ومما يُشار إليه بهذا الصدد أن هناك تفاوتا في تحديد اسم هذه المنطقة ما بين صيغتى "الهاتاى" و"الخطا" [17]، حيث أشار بارتولد إلى أن مصطلحى "ختا" و"خطا" مازالا يطلقان على الصين في المؤلفات المغولية والروسية في ذلك الوقت على الرغم من زوال حكمهم من الصين منذ القرن6هـ/12م، بينما يطلق عليهم في المصادر الصينية أسرة ليائو[18]Leao؛ ولذلك فقد أشار سامح البنا إلى إمكانية إطلاق مصطلح "ليائو" على هذه الزخرفة إضافة إلى مصطلح "خطاى" إعتمادًا على أن "ليائو" هو إسم الأسرة التي حكمت أجزاء من الصين فيما بين عامى(349-521هـ/960-1127م)[19]، إلا أن أسرة ليائو ما هى إلا قبيلة "خيطان"[20] التي عاشت على طول الروافد العليا لنهر "ليائو" والتي أعلن "ييلو أباوجى" نفسه إمبراطوراً عليهم وفرض سيطرته على اقليم منغوليا ومنشوريا وأجزاء كبيرة من الصين مستغلًا ضعف أسرة تانج وسُميت أسرته بإسم موطنهم على نهر"ليائو"[21]، وعلى الرغم من ذلك إلا أنهم ظلوا متمسكين بمسمى قبيلتهم الأصلى "خيطان" من فترة لأخرى خلال حكمهم؛ لذا ربما كان ذلك سببًا لتسميتهم "الخطا" عند انتقالهم إلى منطقة التركستان تحريفاً لمسمى "خيطان" واستمرارًا لهذا المسمى فيما بعد[22]، وبذلك يتضح إن المؤرخين العرب والفرس كانوا أقرب إلى الصواب حين أطلقوا على هؤلاء الحكام "خطا".

من ناحية أخرى، فإن الدراسات العربية الخاصة بالفن الإسلامي ببلاد المغرب العربي لم تشر إلى أى نوع من أنواع الزخارف النباتية بمصطلح الخطاي أو الختاى أو الهاتاى على الرغم من إنه من الممكن تتبع بعض الوحدات الزخرفية لهذا الطراز في الزخارف النباتية المُزخرفة للعديد من المنتجات الفنية في بلاد المغرب وخاصة الأزهار الكأسية كما سيأتي ذكره.

2-1 المؤلفات الغربية:

يُلاحظ أن مصطلح "الخطاي" لم يُستخدم حتى القرن13هـ/19م من قبل الباحثين الأجانب عند تناولهم للزخارف التي كانت تمثل في الغالب وحدات نباتية مفردة أو مستقلة للعناصر النباتية المكونة لها التي أنتجت منذ صدر الإسلام وحتى ما يقرب من منتصف القرن9هـ/15م[23]، وعرفت فيما بعد بالخطاي.

وتعد دراسة Mehmet Aga -Oglu أحد الدراسات المبكرة في أوائل القرن العشرين التي أطلقت على هذه الزخرفة عدة مسميات عند وصف الزخارف النباتية على جلود الكتب مثل Grotesque motif, Flower Arabesque, naturalistic leaf and flower Steam [24]والأوراق والفروع المزهرة الطبيعية[25]، وإرتبطت هذه المسميات

بأسلوب تنفيذ الزخارف، وإن كان استخدام مصطلح 'Flower Arabesque' أى زخرفة التوريق المزهرة أقلها دقة، وربما يرجع ذلك إلى شدة التداخل بين زخارف التوريق (الأرابيسك) وزخارف الخطاي خاصة على جلود الكتب الإيرانية منذ القرن 9هـ/15م.

ويليها دراسة Emil Gratzl التي ذكرت أنها عناصر طبيعية Naturalistic Motifs[26]، و ذكر كلٍ من Sheila Blair S. & Jonathan Bloom وصف مشابه إضافة إلى وصف هذا النوع من الزخارف النباتية بأساليب مختلفة وفقاً للفترة التاريخية التي تنتمى إليها القطع الفنية ووفقاً لمركز إنتاجها غالبًا، فقاما بوصف الزخارف النباتية المنفذة بالحفر البارز على أحد حوامل المصحف الخشبية التي تنسب إلى إيران في العصر السلجوقى على أنها زخارف نباتية طبيعية Naturalistic flowers، في حين أشارا أحيانًا إليها في العصر الإيلخانى على أنها تمثل أسلوب زهرة اللوتس وزهرة الفاونيا Lotus and peony[27]، كما أشارا إليها بأنها تمثل الأسلوب الصينى في رسم الأزهار Chinoiserie Floral Style وهذا المصطلح تم تداوله من قبل بعض الباحثين اللاحقين[28].

هذا وقد إستخدم العديد من الباحثين في دراساتهم عن الفن الإيرانى وزخارف تجليد الكتب خليط من المصطلحات السابقة وهو الأمر الذي يظهر جلياً في مجموعة الأبحاث بكتاب A Survey of Persian Art لـــArther Uphan Pope.[29]

على الرغم من ذلك استخدم بعض الباحثين الأجانب مصطلح "Hatâyî" مثل أرثر لين عند الإشارة إلى أحد أنواع الزخارف النباتية في العصر العثمانى[30] وكذلك ذكر نفس المصطلح Husref Redžić[31]، وأشار Riazi إلى الزخارف النباتية على الأعمال الجصية في العصريين التيمورى والصفوى بمصطلح flower Khatā'i ولم يذكر هذا المصطلح عند وصف الزخارف النباتية في العصور السابقة وتم الإكتفاء بـــ Foliate و Botanical[32].

ومن ثم فإن مصطلح "الخطاي" لم يكن شائعاً بين الباحثين الأجانب بوجه عام، حيث غالباً ما كان يُذكر من قبل الباحثين الأتراك في مؤلفاتهم باللغة الإنجليزية، أو من قبل بعض الباحثين عند تناولهم للزخارف النباتية في العصرين التيمورى والصفوى.

ويتبين مما سبق أن كلٍ من مصطلحى"الخطاي" و"الختاى" معبر عن هذا النوع من الزخارف النباتية وأنه عندما وردا في المؤلفات العربية الحديثة ربما تم إقتباسهما من المصادر والمؤلفات الفارسية والتركية بعد إضافة ياء النسبة إلى كلمتى "ختا" و"خطا"، أما الاختلاف بين حرفى "الطاء" و"التاء" ربما يرجع الى الاختلاف في النطق الصوتى لهما بين اللغات العربية والفارسية والتركية[33]، بالإضافة إلى الإختلاف في الإشارة إلى الإقليم الذي يُعتقد أنها نشأت فيه في المصادر العربية والفارسية أحياناً بصيغة "الختا"، وأحيان أخرى بصيغة "الخطا"[34].

أما مصطلحا "الهاطاى" أو "الهاتاى" فيبدو أنهما قد تم تداولهما في المؤلفات العربية نتيجة الترجمة عن المؤلفات التركية الحديثة والأجنبية التي أشارت إلى هذه الزخارف بصيغة "Hatay"[35] أو"Khata´i"[36] أو"Hatâyî"[37] ونطق حرف H في اللغة الإنجليزية "هاء" في اللغة العربية.

3-1 ماهيتها الفنية:

يتضح من المبحث السابق أنه توجد بعض المحاولات لتحديد الأسلوب الفني المتبع في تنفيذ زخرفة "الخطاي" وتحديد ماهية هذه الزخارف، ويُضاف إليها إرجاع Ugo Monneret De Villard هذا النمط من الزخرفة إلى الفن المانوى الأويغورى manichaean ربما لذلك السبب لم يذكر مصطلح الخطاي[38]، في حين أوضح أرثر لين "...أن هذه الزخرفة نتجت عن إمتزاج الزخارف الإيرانية والصينية وتُعد كلاً من زهرة اللوتس الصينية والسحب الحلزونية الزخرفية المكونات الرئيسية لها..."[39]، في حين

إعتبرها جلال أسعد أرسفان "...أسلوب زخرفي قوامه رسوم الزهور والأوراق النباتية المحورة بالطريقة الصينية ولذلك فإنه من اليسير معرفة العناصر الزخرفية والمحورة فيه..."[40]، كذلك قام Husref Redžić بإرجاع زخرفة الخطاي إلى الصين بناءًا على تنفيذ العناصر النباتية بأسلوب يتضح فيه الواقعية بالتركيز على أجزاء فردية من التصميم، وذلك على عكس زخارف الرومى حيث تعطى قيمة متساوية لجميع الزخارف[41].

لم يذكر كل من Inci A. Birol-Çiçek Derman تعريفًا مباشرًا لزخرفة الخطاي؛ حيث أشارا إلى إنها أحد العناصر الرئيسية للتذهيب تنتج من تحوير القطاعات الرأسية (للأزهار والورود) والأشكال النباتية للزهور المختلفة، ويتم رسم الزهور بأسلوب زخرفيornamental art أو بأسلوب محورstylized manner[42]، كما أرجعا عناصرها إلى الصين في موضع آخر.

كذلك قام Dominique Clévenotبالحديث عن هذا النوع من الزخرفة بإعتباره نمطاً من الزخارف النباتية الواردة من الصين والتي اندمجت مع زخرفة التوريق (الأرابيسك) نتيجة للغزو المغولي في القرن7هـ/13م، وهو الأمر الذي جعل زخرفة الخطاي أكثر تميزا بشكل الأزهار عن الفروع النباتية المكونة للتصميم ككل، وهو ما تطور في العصر الصفوى فسيطرت الأزهار والوريدات على التصميم مما نتج عنه ميلاً للزخارف النباتية الطبيعية وامتد الأمر للزخارف النباتية المماثلة لها في الفن العثمانى والفن المغولي الهندى[43].

إعتمدت الدراسات العربية على التعريفات والتفسيرات السابقة لتحديد ماهية زخرفة الخطاي ومن ذلك التعريف الذي ذكرته سعاد ماهر نقلاً عن جلال أسعد أرسفان[44]، وعرفها محمد عبد العزيز مرزوق على "...أنها مزيج بين العناصر الصينية متمثلة في السحب الصينية والعناصر الإيرانية متمثلة في اللفائف النباتية والأزهار..."[45]. كما أشار حسن الباشا إلى إن "...زخارف "الهاتاى" زخرفة نباتية متطورة عن الأرابيسك يتضح فيها الميل إلى الطبيعة..."[46]، وذكر ناصر الدين الحارثى: "...أن هذه الزخرفة في بداية نشأتها في عهد السلاجقة في إقليم الخطا بتركستان الشرقية كانت بسيطة في شكلها، ومتأثرة إلى حد ما بالأسلوبين الإيرانى والصينى..."[47].

ويتضح من أغلب التعريفات السابقة أن هناك اتفاقا بينها في إرجاع هوية عناصر هذا النوع من الزخارف النباتية إلى العناصر النباتية الطبيعية المنفذة بأسلوب محور أو زخرفي بصفة عامة، كما يتبين أن بعض الباحثين ربطوا زخارف الخطاي بالعناصر النباتية الصينية بشكل أوبآخر وبخاصة زهرتى اللوتس والفاونيا[48] إضافة إلى السحب الصينية، أو على الأقل يتم ربطها بالأسلوب الصينى في تنفيذ الزخارف. ومما يؤخذ عليها أن هذه المفاهيم والتعريفات ارتبطت غالباً بمرحلة متطورة للخطاى في منطقة بعينها وهى تركيا وفترة زمنية محددة منذ القرن 10هـ/16م؛ دون الإشارة إلى مصطلح ومفهوم أو تعريف محدد لها في الفترات السابقة.

وللتعرف على أسباب الاختلاف ومدى صحة هذه الآراء حول ماهية زخرفة الخطاي يجب تتبع نشأة وتطور الزخارف النباتية المنفذة بأسلوب محور بشكل عام للتعرف على أصول ومظاهر تطور العناصر الفنية المكونة "للخطاى" وخاصة زهرتى اللوتس وعود الصليب.

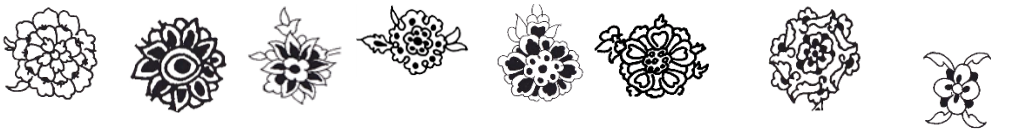
2 نشأتها وتطورها:

2-1 نشأتها:

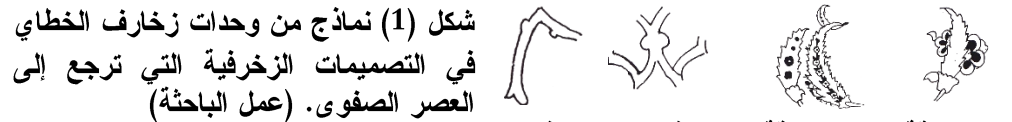
يتضح من نماذج زخرفة الخطاي في شكلها المكتمل في القرن 10هـ/16م أنها تتألف من لفائف نباتية ممتدة ومتكسرة ويتخللها الأزهار الكأسية مثل اللوتس والرمان وأحياناً زهرة التوليب التي كانت تُستخدم في زخرفة الخطاي التركى العثمانى(شكل1 أ-ج)،

بالإضافة إلى بعض أنواع الأزهار الأخرى مثل الفاونيا التي صاحبت بعض النماذج المبكرة من زخرفة الخطاي(شكل1د)، بالإضافة إلى أزهار النرجس والقرنفل وغيرها من الأزهار الزخرفية مثل الزهرة المتعددة الأوراق التي أستخدمت في بعض النماذج المتأخرة بقطاعات وأشكال متنوعة(شكل1هـ–ز)، وتُعد الوريدات المتعددة البتلات من العناصر الرئيسية في زخرفة الخطاي وتبدأ من ثلاث بتلات وقد تصل إلى أكثر من عشرة بتلات في النماذج المتأخرة، وتتنوع أشكال البتلات نفسها فيما بين المستدير والمدبب والذي يتخذ شكل القلب، وقد تكون متعامدة أو تصطف بشكل مروحى، إضافة إلى إستخدام الأزهار البرعومية التي في طور النمو والتفتح(شكل1ح–ع)، وتُستخدم الأوراق البسيطة والمسننة والمركبة بأشكال متنوعة في هذه الزخرفة(شكل1ف–ص)، وترتبط هذه العناصر بشبكة من الفروع النباتية التي تخضع لمتواليات هندسية حسابية وفقاً لكل مساحة مخصصة للزخرفة مما يتحكم في حجم وعدد ونوعية الزخارف المنفذة في كل تصميم، وقد يمنحها الفنان بعض الحيوية من خلال إلتفافات الفروع ومنحها بعض التكسر والزوائد والعقد التي تجعلها تبدو قريبة من الواقع في بعض الأحيان على الرغم من طابعها الزخرفي(شكل1ق–ر)، كما قد يضيف الفنان بعض عناصر زخرفية أخرى مثل السحب الصينية الطائرة[49].

أ–زهرة اللوتس ب– زهرة الرمان ج–زهرة التوليب د–زهرة الفاونيا ه–زهرة النرجس و–زهرة القرنفل ز–الزهرة المتعددة الأوراق ح– زهرة برعومية



ط–وريدة رباعية ى– وريدة خماسية مروحية ك– وريدة خماسية بهيئة قلبية ل– وريدة سداسية م–وريدة سباعية ن– وريدة ثمانية س–وريدة تساعية البتلات ع– وريدة ذات عشر بتلات



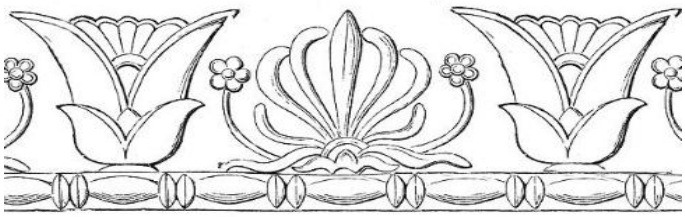
ف–ورقة مسننة ص–ورقة مركبة ق–فروع نباتية رابطة يتخللها زوائد ر–فرع نباتى متكسر يتخلله زوائد

شكل (1) نماذج من وحدات زخارف الخطاي في التصميمات الزخرفية التي ترجع إلى العصر الصفوى. (عمل الباحثة)

يتضح من المكونات السابقة لزخرفة الخطاي إن تتبع نشأتها يستلزم تتبع العناصر المكونة لها والأسلوب الزخرفي الذي نفذت به وبخاصة الأزهار الكأسية[50] التي تعد من أهم وأبرز العناصر إستخداماً في هذا النوع من الزخرفة.

شاع ظهور الأزهار الكأسية وخاصة زهرة اللوتس في فنون حضارات العالم القديم وتأتى في مقدمتها الحضارة المصرية القديمة، هذا فضلاً عن وجودها في الفنيين الأشوري والأخمينى[51]، بالإضافة إلى ظهورها في الفنون الأسيوية القديمة والفن اليونانى[52] وكل هذه الفنون ارتبطت برمزية زهرة اللوتس وإرتباطها بالخلود والأبدية[53].وتشابه أسلوب تنفيذها في هذه الفنون فتظهر فيها الزهرة ذات قاعدة كأسية وبتلاتها مدببة وموزعة في الأعلى بأسلوب زخرفي أقرب إلى شكل المثلثات.

ويبدو أن زهرة اللوتس قد لاقت انتشاراً وتنوعاً في أشكالها في ظل الفن الهللينستى الذي أصبح الطراز الفني السائد بعد غزوات الإسكندر الأكبر للشرق وإمتدت رقعته الجغرافية فيما بين البحر الإدرياتى إلى البنجاب ومن طاجيكستان حتى ليبيا[54]، فشكلت زهرة اللوتس إحدى الوحدات الرئيسية للزخارف النباتية في الفن الهللينستى وخاصة نمط زهرة اللوتس المصرية، مثل بعض الأشرطة الزخرفية في الهند في منطقة أعمدة الله آباد التي تكونت من زهرة اللوتس (حوالي 250 قبل الميلاد)(شكل2)، كما وجدت نماذج أخرى منها في الفن الهللينستى في الهند أقرب في الشكل إلى زهرة اللوتس الأسيوية المنفذة بأسلوب الحفر البارز على أحد تيجان أعمدة قصر عاصمة Pataliputra في الهند (القرن 3ق.م) محفوظة في متحف Patna [55]ويبدو أن أوراقها أقل سمكاً وأكثر ليونة ورشاقة في التنفيذ.



شكل (2) عناصر زهرة اللوتس التي تزين أحد الأشرطة الزخرفية، الطراز الهلينستى في الهند، أعمدة الله آباد، حوالي 250 قبل الميلاد. نقلًا عن:

Fergusson, James. (1876), *History of Indian And Eastern Architecture*, 3rd Volume of the new edition of the History of Architecture, London, John Murray, Albemarble Street, p.53, fig.4.

كما ساعد ذلك على انتشارها في الفن الساسانى في بلاد فارس والأراضى الخاضعة لها فظهرت بأشكال متنوعة سواء منفردة أو في تكوينات زخرفية بسيطة من باقات أزهار متكررة وقد تتخلل الفروع النباتية مع غيرها من الوريدات والأوراق النباتية (شكل3).[56]

أ–أحد الأوانى المطلية بالفضة، القرنين 5–7م. تم عمل التفريغ نقلاً عن:
http://www.iranchamber.com/art/articles/art_of_sassanians.php (04/03/2018)

ب– أحد الأوانى الفضية، القرنين 6–7م، متحف المتروبوليتان، رقم السجل59.130.1 . تم عمل التفريغ نقلاً عن:
https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/59.130.1/ (04/03/2018)

ج– أحد قطع النسيج، حرير، ايران أو آسيا الوسطى، القرن2هـ/ 8م، صالة كريستى للمزادات. تم عمل التفريغ نقلاً عن:
http://www.christies.com/lotfinder/Lot/an-impressive-sasanian-or-sogdian-silk-lampas-5482915-details.aspx (04/03/2018)

شكل (3) نماذج لزهرة اللوتس وأسلوب تنفيذها الزخرفي على بعض التحف الفنية في العصر الساسانى.

لقد زاد إستخدام زهرة اللوتس في منطقة آسيا الوسطى في الفترة الهللينستية حيث كونت عنصراً رئيسياً للزخارف النباتية؛ ومثال ذلك جزء من قطعة نسيج عثر عليها في شانبول في خيطان وترجع للفترة فيما بين القرنين 3–1 قبل الميلاد[57]، وكانت زهرة اللوتس أقرب في طريقة تنفيذها إلى الطبيعة وأشبه بشكل زهرة اللوتس الصينية، ومنفذة باللون الأحمر المائل إلى البرتقالى (لوحة1).

لوحة (1) قطعة من النسيج، المقبرة رقم1، سانبول Shanpul، شينجيانج Xinjiang ، القرن3–1 قبل الميلاد، الصين، متحف الأويغور الإقليمى، اورومتشىUrumqi. نقلاً عن:
Baumer (2016), *The History of Central Asia*, pl.100, p.132.

ويُلاحظ في هذه القطعة وجود وريدات رباعية البتلات تشكلت بأسلوب زخرفي هندسى عن طريق الدوائر ذات المركز الواحد والدوائر المتقاطعة، وبتلاتها تتخذ هيئة القلوب منفذة باللونين الأصفر والبرتقالى، وهذه الوريدات قريبة الشبه بالوريدات التي تميز زخرفة الخطاي فيما بعد ولكنها تبدو هنا أكثر بساطة.

وتدل قطعة النسيج السابقة وغيرها من الشواهد الأثرية الباقية في منطقة آسيا الوسطى على استمرار العديد من العناصر النباتية المنفذة بأسلوب زخرفي في الفترات التالية لغزو الإسكندر المقدونى لتلك المنطقة والتي أصبحت جزءاً من الفن الهلينستى[58].

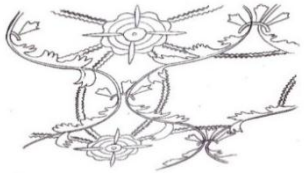
وبمرور الوقت أصبحت تلك العناصر جزءًا من الموروث الثقافي لفنون آسيا الوسطى وتداخلت مع فنون القبائل التركية التي تعاقبت في حكم هذه المناطق وبدأت تقوى شوكتها منذ القرن2م وكونت العديد من الخانيات[59]، ومثال ذلك بعض العناصر النباتية المنفذة بالحفر البارز على بعض الألواح الخشبية التي عُثر عليها في موقع حفائر مدينة نياNiya (شكل4) التي تعد أحد المراكز التجارية الهامة على طريق الحرير فيما بين الصين وآسيا الوسطى ويسكنها قبائل الأويغور[60]، ويرجع تاريخها إلى القرن 2ق.م واستمرت كمركز حضارى حتى القرن 5م[61]، وتتألف تلك الزخارف النباتية من وريدات متعددة البتلات تحيط بها أوراق نباتية ومنفذة بأسلوب زخرفي وتظهر كوحدات مستقلة.

شكل (4) شكل أحد الوريدات المنفذة بأسلوب الحفر البارز تبعا لأسلوب Candhara في أحد الحشوات الخشبية من موقع حفائر Niya. تم عمل التفريغ نقلاً عن:
Stein, M.Aurel. (1987), *Ruins of Desert Cathay*: *Personal Narrative of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, Dover Publications, New York, pl.92.

استمرت هذه العناصر النباتية الزخرفية تنفذ على مختلف الأعمال الفنية في منطقة آسيا الوسطى حتى الفترة الأولى من تكوين الفن الإسلامي؛ مثل بعض أشكال الوريدات السداسية والسباعية البتلات المنفذة بالفريسكو في أحد المقابر البوذية في موقع حفائر مدينة ميران وترجع إلى القرن2هـ/8م[62](شكل5)، وتقع في منطقة التركستان الشرقية أو ما عرفت لاحقاً بإسم الخطا[63].

شكل(5) بعض الوريدات منفذة بالفريسكو على الحائط الجنوبى في أحد المقابر البوذية في منطقة آسيا الوسطى، موقع حفائر Miran. تم عمل التفريغ نقلاً عن:
Stein (1987), *Ruins of Desert Cathay*, pl.147.

لم يقتصر انتشار تلك العناصر الفنية على الشرق وإنما ساعد الفن الهللينستى على انتشار العديد من أشكال هذه الوريدات المنفذة بأسلوب زخرفي في الغرب أيضاً مع بعض الإختلافات الطفيفة حيث كانت تنفذ بأسلوب أكثر زخرفياً يتضح فيه التنسيق الهندسى، وكانت تنفذ إما منفردة أو تمثل نقاط إلتقاء للفروع النباتية المتقاطعة، وهو ما انتشر في الفسيفساء التي اشتهرت بها مناطق شمال أفريقيا، مثل بعض أشكال الوريدات التي عثر عليها في بعض ألواح الفسيفساء الرومانية المحفوظة في متحف مدينة سوسة بتونس (شكل6).



شكل(1) بعض العناصر النباتية لفسيفساء كانت تغطى أحد الحمامات الخاصة، الغرفة الحارة، دار زمالة ، سوسة، تونس، النصف الثاني من القرن الثاني الميلادى.(عمل الباحثة)

ونظراً لإستيلاء الإمبراطورية البيزنطية على ممتلكات الإمبراطورية الرومانية في الشرق فمن الطبيعى أن تنتقل مثل هذه العناصر إلى الفن البيزنطى[64].

وقد ساعدت سياسة التسامح والحرية الفنية التي اتسم بها الفاتحون المسلمون على استمرار إستخدام العديد من العناصر الزخرفية عامة والنباتية خاصة لتزيين كافة الأسطح والمواد المعروفة والمتاحة في تلك الفترة، ويبدو ذلك جلياً في الآثار والمنتجات الباقية التي أنتجها فنانى بلدان المشرق الإسلامي خاصة في إيران وآسيا الوسطى.

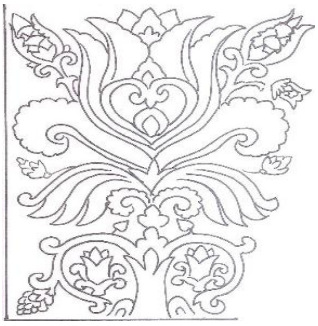
وكانت أشكال الأزهار الكأسية وزهرة اللوتس وثمار الرمان من أبرز أشكال الزهور إستخداماً في الفن الإسلامي المبكر؛ ومثال ذلك رسوم أزهار اللوتس على أحد قطع النسيج التي ترجع إلى إيران في القرنين1-2هـ/7-8م ومحفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت(لوحة2).

لوحة (2) تفصيل لزهرة اللوتس على قطعة من نسيج الحرير، إيران أو آسيا الوسطى، القرنين1-2هـ/7-8م، متحف فيكتوريا وألبرت، رقم سجل (1863-8579). نقلاً عن:
http://collections.vam.ac.uk/item/O85315/the-senmurw-silk-woven-silk-unknown (04/03/2018)

يبدو أن التطور الذي شهدته زهرة اللوتس منذ القرن 1هـ/7م وحتى القرن 6هـ/12م كان بطيئاً بعض الشيء وعمل الفنانون على تطويرها وفقاً لأشكالها القديمة، كما كانت تتساوى في الاهتمام بغيرها من أشكال الأزهار والوريدات الزخرفية في التصميم الواحد في أغلب الأحيان، بالإضافة إلى استخدام أوراق الأكانتس في تنفيذها ما أدى فيما بعد إلى اعتبارها كأحد عناصر زخارف الأرابيسك أو التوريق العربي وتطورت العديد من أشكالها وفق ذلك الطراز في الشرق والغرب الإسلامي على السواء[65].

ويوجد أمثلة عديدة تمثل التنوع والتباين في الزخارف النباتية عامة وزهرة اللوتس في فسيفساء قبة الصخرة(شكل7)، فشُكلت كقمة لشجرة الحياة في بعض الأحيان أو كعنصر يتخلل الفروع النباتية، وقام الفنان بتنفيذها تارة بأسلوب زخرفي محور وتارة أخرى نفذها بأسلوب قريب من الواقع أشبه بزهرة اللوتس، ويظهر تصميم مشابه لشجرة

الحياة السابقة وزهرة اللوتس التي تمثل قمتها ولكن بأسلوب أكثر تطوراً؛ حيث استخدمت عناصر أوراق الأكانتس لتشكيل زهرة اللوتس في قمة الشجرة وأجزائها، الأمر الذي ربما يدل على العلاقة المبكرة بين زخارف التوريق العربي (الأرابيسك) والخطاي[66].



شكل (7) أحد زخارف شجرة الحياة بفسيفساء قبة الصخرة بأحد كوشات العقود بالبائكة المثمنة من الخارج من الجهة الجنوبية الغربية، العصر الأموي. تم عمل التفريغ نقلاً عن: Grabar, Oleg. (1996), *The Dome of the Rock*, 1st edition, Rizzoli, p. l87.

وبطبيعة الحال لم يقتصر الأمر على زهرة اللوتس فقط وإنما استوعب الفن الإسلامي الأساليب الفنية والعناصر الزخرفية لكل إقليم ومنطقة يمتد إليها، وأصبحت العناصر النباتية من الأزهار والوريدات والأوراق المنفذة بأسلوب زخرفي جزءاً من الطراز الأموي الذي انتشر في حدود الدولة الأموية التي وصلت إلى شبه القارة الأيبيرية أو الأندلس؛ ونموذج ذلك زخارف نباتية على قطعة من النسيج تنسب إلى شمال أفريقيا نهاية القرن1هـ/7م وبداية القرن2هـ/8م ومحفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت، واعتاد بعض الباحثين على تعريف هذه العناصر على أنها زخارف واقعية أو قريبة من الواقع على الرغم من طابعها الزخرفي الشديد الوضوح(لوحة3).

لوحة (3) قطعة من الحرير، تنسب إلى شمال أفريقيا، نهاية القرن1هـ/7م وبداية القرن2هـ/8م، متحف فيكتوريا وألبرت، رقم سجل1960–13.T . نقلاً عن:
http://collections.vam.ac.uk/item/O77005/tiraz-unknown/ (04/03/2018)

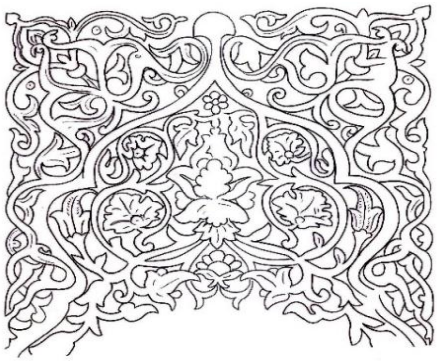
ولا شك أن الزخارف النباتية الزخرفية ظهرت أكثر وضوحاً في الطراز الثاني لزخارف مدينة سامراء ووصلت إلى ذروة التحوير في الطراز الثالث ويعتقد أنها الأساس في ظهور زخارف الأرابيسك (التوريق العربي) فيما بعد[67]، وتشير العديد من الدلائل إلى أن أسباب هذه الطفرة الفنية راجع إلى دور فناني قبائل التركستان[68]، مما يدل على الدور المبكر لهؤلاء الفنانين في تطوير العناصر النباتية بأسلوب زخرفي التي تشكلت منها وحدات زخرفة الخطاي فيما بعد والتي كانت تتبع الطرازين الأول والثاني من طرز سامراء.

وظهرت العناصر النباتية الزخرفية كعناصر منفردة في هذه الفترة المبكرة وخاصة على الخزف ذى البريق المعدني، وانعكس ذلك على مختلف المواد الفنية فتظهر تلك الوحدات في الزخارف الجصية في المساحات المربعة الرابطة بين البلاطات الخزفية

في محراب المسجد الجامع بالقيروان وتُنسب إلى عصر الأغالبة فيما بين عامي 242-248هـ/856-862م (لوحة4). وظهرت بكثرة على الأطباق الخزفية التي تنسب إلى العصر الغزنوي فيما بعد[69].

لوحة(4) عناصر لوريدات ثمانية البتلات منفذة بأسلوب زخرفي في المساحات المحيطة بالبلاطات الخزفية التي تزين محراب المسجد الجامع بالقيروان، العصر الأغلبي. (تصوير الباحثة)

وشهدت العناصر النباتية الزخرفية في العصر السلجوقي خطوة أخرى نحو تطورها وخاصة فيما يتعلق بالأزهار القريبة من الطبيعة خاصة الأزهار الكأسية وزهرة اللوتس؛ التي برزت أهميتها مرة أخرى بالنسبة لغيرها من الزخارف النباتية في العصر السلجوقي؛ وخاصة الفترة المتأخرة منه بعد وفاة السلطان ملكشاه ٤٨٥هـ/١٠٩٢م[70] وتفكك الإمبراطورية السلجوقية واستقلال العديد من مناطق ما وراء النهر التي كانت تحت حكم بعض الأمراء الأويغور ثم الخطا (بقايا أسرة ليائو القادمين من شمال الصين) الذين كونوا ما عُرف بالدولة القراخطائية[71]، ومثال ذلك زخارف الوحدات الكأسية المنفذة على ضلفة باب من الخشب ترجع إلى ايران أو العراق سنة520هـ/1126م ومحفوظة بمتحف اللوفر(لوحة11) حيث اعتمدت بعض عناصرها الزخرفية على الأوراق النباتية فقط في حين جمعت الوحدات المركزية في التصميم بين الزهرة والأوراق التي تحيط بها.



شكل (8) زخارف أزهار كأسية على ضلفة باب من الخشب، إيران أو العراق،520هـ/1126م، متحف اللوفر، رقم الحفظ MAO837 ;Achat, 1989.

بذلك يتضح في تلك الفترة بداية أسلوب مختلف في تنفيذ العناصر النباتية الزخرفية يقوم على الربط بين الوحدات النباتية من الأزهار والوريدات والأوراق من خلال الفروع النباتية الصغيرة المتداخلة والتي في الغالب ليس لها بداية أو نهاية وتشبه في تنفيذها لفائف وفروع الأرابيسك (التوريق العربي).

واستخدمت زهرة اللوتس بشكل مميز وسط فروع نباتية يتخللها وحدات التوريق العربي في الزخارف الجصية المنفذة على البوابة الشمالية للمسجد الجامع في دفرجى في

تركيا، والذي أسسه الأمير أحمد شاه السلجوقي بين سنتي 626-627هـ/1228-1229م، فتتوج عقد المدخل داخل شريط زخرفي يحيط بالعقد من الخارج ويزينه فروع نباتية يخرج منها الأوراق المجنحة وتلتقي أنصاف المراوح النخيلية في بعض أجزائها لتشكل أشكال بخاريات بالإضافة إلى أزهار متعددة الأوراق(لوحة5).

لوحة (5) الواجهة الشمالية للمسجد الجامع في ديفرجى، تركيا، سنة626-627هـ/1228-1229م. نقلاً عن:

Mozzati, Luca.(2010), Islamic Art: Architecture, Painting, Calligraphy, Ceramics, Glass, Carpets, Prestel, Munich; New York, p.178.

وربما كان تنفيذ العناصر النباتية بأسلوب زخرفي في الفنون السلجوقية اعتماداً على استخدام اللفائف النباتية للربط بين وحداتها المتنوعة الدافع إلى الاعتقاد بأن زخرفة الخطاي قد بدأ ظهورها في عصر السلاجقة[72]، كما أن الفنانين استخدموا بعض العناصر النباتية من الأزهار والوريدات المنفذة بأسلوب زخرفي لتزيين بعض التصميمات الزخرفية المنفذة بأسلوب التوريق العربي (الأرابيسك).

يُشير ما سبق إلى اهتمام الفن الإسلامي بتنفيذ العناصر النباتية بأسلوب زخرفي منذ بداية نشأته في القرون الأولى للهجرة بما تحويه من الوريدات والأزهار والأوراق التي لها أصول في الحضارات القديمة، واستمر الفنانون في تطويرها في كل مرحلة من مراحل الفن الإسلامي وفقاً لتفهمهم لمفهوم التحوير وقدرتهم على ابتكار وحدات جديدة[73] ما أدى إلى تمهيد الطريق لنشأة تكوينات زخرفية نباتية مبتكرة مثل زخرفة الخطاي، وكانت تنفذ عناصرها منفردة أو في تكوينات زخرفية بسيطة وقد تتخلل لفائف الأرابيسك (التوريق العربي) في بعض الأحيان.

2-2 تطورها:

بدأت زخرفة الخطاي في الوضوح والتبلور بعد الغزو المغولي للبلاد الإسلامية وسيطرتهم التامة على شرق العالم الإسلامي بالتحديد منذ القرن 7ه/13م، وانتشر في العصر الإيلخاني استخدام التصميمات الزخرفية النباتية القائمة على استخدام عناصر الأزهار الكأسية وأهمها أزهار اللوتس ثم تليها في الأهمية أزهار الفاونيا (عود الصليب) والوريدات المتعددة البتلات والأوراق الزخرفية.

ولعل من أبرز وحدات زخرفة الخطاي التي تطورت في تلك الفترة الزهرة ذات الأوراق العريضة المدببة، واعتقدتJessica Rawson أنها كانت الورقة التابعة لزهرة اللوتس وأرجعتها إلى بداية القرن9هـ/15م[(74)]، على الرغم من أن يوجد بعض نماذج لها ترجع إلى العصر السلجوقي في القرن 6هـ/12م كما يتضح من الزخارف النباتية المنفذة على ضلفة باب من الخشب ترجع إلى ايران أو العراق سنة520هـ/1126م ومحفوظة بمتحف اللوفر(شكل8) ولكنها كانت تبدو أكثر واقعية. ومن ناحية أخرى، أطلق برويز إسكندر على هذه الزهرة "گل برگ چنارى"[(75)]، وتعني كلمة "چنار" في قواميس اللغة شجرة الدلب أو السنار[76]. وربما يعنى تعبير"گل برگ چنارى" الأزهار التي تنمو على أشجار الدلب.

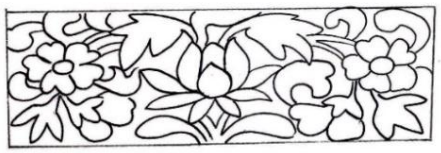
كانت أشجار الدلب من العناصر الشائعة في التصاوير الفارسية للحدائق المصاحبة للعديد من هذه التصاوير، ويؤكد ذلك التطور الذي أدخل على هذا النمط من الزخارف على الدور الذي قام به الفنانون المسلمون في سبيل تطوير عناصر هذا الأسلوب الزخرفي وإدخال بعض العناصر الزخرفية المحلية عليه وليس فقط الاكتفاء بتقليد النماذج السابقة.

وعلى الرغم من استخدام بعض العناصر الصينية، إلا أن الفنانين والمزخرفين والصناع في البلاد الإسلامية قد أعادوا صياغة وتشكيل هذه الوحدات بما يتوافق مع ذوقهم ورؤيتهم الفنية الخاصة، فاختلفت عن أصولها حيث إن أسلوب تنفيذها في الغالب يختلف في بعض التفاصيل وبخاصة في تنفيذ أوراق زهرة اللوتس، بالإضافة إلى أن هذه الفروع أقرب إلى الفروع النباتية المستخدمة في زخارف التوريق العربي (الأرابيسك) كما سبق القول، فكانت أكثر ارتباطاً في إيران بسيقان النبات المستقيمة والأوراق المسننة مما يعكس أن الاهتمام كان منصبًّا على رأس الزهرة وليس تكوين الزهرة في حد ذاته[77].

أصبحت هذه الزخارف السمة المميزة لمختلف المنتجات الفنية في هذه الفترة فتظهر في تصاوير المخطوطات وهى تزين المفروشات والأثاث وتيجان الأعمدة كما في تصويرة تمثل السلطان أردشير من مخطوطة شاهنامة تبريز؛ ترجع تقريباً إلى سنتى731-741هـ/1330-1340م ومحفوظة في مجموعة كير(لوحة6) (شكل9).

لوحة (6) تصويرة للملك أردشير من مخطوطة للشاهنامة، تبريز،731-741هـ/1330-1340م، مجموعة كير.نقلاً عن:

Crowe (2010), *Textiles and Pattern*, Fig14.



شكل (9) تفصيل لزخرفة الخطاي من التصويرة السابقة.

وأكثر نماذج هذه الزخارف النباتية وضوحاً وتنوعاً كانت تلك المنفذة على البلاطات الخزفية خاصة التي عثر عليها في منطقة تخت سليمان[78]، فتظهر أزهار اللوتس بجانب أزهار القرنفل والأزهار المتعددة الأوراق(لوحة7)(أشكال10، 11).

لوحة(7) بلاطة من الخزف ذى البريق المعدني، قصر تخت سليمان، العصر الإيلخاني، القرن7هـ/13م. نقلاً عن:

Carboni, Stefano; Masuya, Tomoko. (1993), *Persian tiles*, Metropolitan Museum of Art, New York, NY, pl.19, p.24.

شكل (10) تفصيل لزخرفة الخطاي في التصويرة السابقة.

شكل(11) بلاطة من الخزف المرسوم تحت الطلاء المتعدد الألوان، طراز خزف سلطان آباد، العصر الإيلخاني، القرن8هـ/14م. تم عمل التفريغ نقلاً عن:

Carboni; Masuya (1993), *Persian tiles*, pl.26, p.31.

ومن نماذجها على التحف الخشبية حامل مصحف من الخشب يرجع إلى سنة761هـ/1359م ومحفوظ في متحف المتروبوليتان بنيويورك(لوحة8).

لوحة (8) حامل مصحف من الخشب، إيران أو آسيا الوسطى، 761هـ/1359م، متحف المتروبوليتان بنيويورك. نقلاً عن:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446151 (04/03/2018)

ولم يتخل الفنانون عن تنفيذ زخرفة التوريق العربي (الأرابيسك) بل مزجوا بينها وبين زخرفة الخطاى، وخاصة على التكسيات الخزفية التي تغطي واجهات العمائر ومن أبرزها العديد من المحاريب الخزفية ذات البريق المعدني[79].

وقد اعتبرت Clévenot أن هذا التشابك بين اللفائف النباتية المحورة (التوريق) والزخارف النباتية الطبيعية المحورة(الخطاي) اتجاهاً جديداً للواقعية في الزخارف النباتية والتي ظهرت في العديد من الفنون اللاحقة[80].

ولم يقتصر استخدام هذا الأسلوب الزخرفي المتطور للعناصر النباتية (الخطاي) على إيران أو آسيا الوسطى بل بدأ في الانتشار في معظم بلدان الشرق الإسلامي فظهر على المنتجات الفنية في العصر المملوكي في مصر وسوريا، فتميزت المنتجات النسجية بتزيينها باللفائف النباتية التي يتخللها الأوراق وزهور اللوتس، وهو ما يمكن ملاحظته في إحدى التصاوير التي تنسب لمخطوط مقامات الحريري الذي يرجع إلى العصر المملوكي البحري في مصر أو سوريا[81] (شكل12).

شكل(12) تفصيل للزخارف النباتية التي تزين ملابس أحد الأشخاص في تصويرة تمثل أبو زيد، نسخة من مخطوط مقامات الحريري،734هـ/1334م، المكتبة الوطنية بالنمسا، Cod.A.F.9, Fol.156a. تم تنفيذ التفريغ نقلاً عن تصويرة في:
Duda (1992), *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln*, Abb.83.

ويبدو هذا الأسلوب منفذاً بأسلوب أكثر وضوحاً على أحد دفتى كتاب ترجع إلى مصر أو بلاد الشام في المتحف النمساوى ومؤرخة بسنة 745هـ/1345م (لوحة9)، وترجع أهمية هذه الزخارف إلى أن اللفائف النباتية تلتف مكونة أشكال ثمانية يزين رءوسها أزهار اللوتس بينما تنتهي بعض اللفائف بأنصاف مراوح نخيلية تُشكل العنصر الرئيسي لزخارف التوريق العربي (الأرابيسك)، وتعد زخارف هذه الدفة نموذجاً لتطور استخدام الزخارف النباتية المحورة –والتي عرفت بعد ذلك بالخطاي بالتداخل مع زخارف التوريق العربي (الأرابيسك).

لوحة (9) زخرفة الخطاي على جلدة كتاب ترجع إلى مصر أو بلاد الشام، 745هـ/1345م. نقلاً عن:
Duda (1992), *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln*, Abb.91.

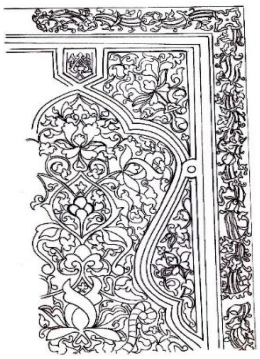
وتتمثل أهمية هذه الدفة أيضاً في أن زخارفها قريبة الشبه بأحد زخارف تنورة من نسيج الحرير ترجع إلى أسرة ليائو فيما بين عامى (349-521هـ/960-1127م) (لوحة14ب)[82]، وتعتمد زخارفها على تصميم من أربع أزهار فاونيا متعامدة مكونة شكلا مستديرًا ويتم تكرار هذا التصميم بالتناوب مع تصميم آخر من أربع أزهار لوتس متعامدة ورأس الزهرة للخارج ويحيط بها لفائف نباتية تنتهى بأوراق ثلاثية الفصوص. ونلمس التشابه في توزيع عناصر زهرة اللوتس بشكل متعامد إلا أن الاختلاف يكمن في كيفية استخدام اللفائف النباتية بأسلوب شبه متصل على سطح الدفة مما يعطي إحساس بالانسيابية والليونة مع استخدام وحدات أصغر من زهرة اللوتس والاستغناء عن زهرة الفاونيا مع الاستعانة بالأوراق البسيطة وأنصاف المراوح النخيلية، كما يُلاحظ اختلاف شكل زهرة اللوتس.

وقد استمر تطور هذا الأسلوب الزخرفي للعناصر النباتية في العصر التيموري، حيث سار التيموريون على نهج الإيلخانيين في إنشاء المراكز الصناعية والزخرفية لإنتاج الكتب والمخطوطات المعروفة بالكتابخانة، والتي لم تكن فقط مركزاً لإنتاج المخطوطات ولكن مركزاً لإنتاج التكوينات والتصميمات الزخرفية وتمد المراكز الصناعية والحرفية بها[83]. وهو الأمر الذي أصبح جلياً ونفذ بطريقة أكثر منهجية في العصر التيموري، وساعد على تبلور العديد من الأعمال الفنية وخاصة الفنون الزخرفية.

يتضح التطور الذي شهدته زخرفة الخطاي في العصر التيموري في التناسق والانسجام بين العناصر النباتية التي تشكل التصميم العام والتي تعد مظهراً جديداً في هذه الفترة[84]، بالإضافة إلى الأشكال الجديدة التي اتخذتها العناصر النباتية وخاصة زهرتي اللوتس والزهرة المتعددة الأوراق(گل برگ چنارى)، كما ظهرت زهور أخرى مثل زهرة النرجس، هذا وقد تميزت الوريدات المتعددة البتلات بأشكال أكثر تنوعاً عن ذي قبل، كما تميزت بالغنى وإحكام تنفيذ العناصر النباتية الطبيعية المنفذة بأسلوب مائل إلى التحوير.

وتتميز التصميمات الزخرفية المنفذة على التكسيات الخزفية سواء فسيفساء أوبلاطات بالإضافة إلى أعمال النسيج والسجاد بحجم الوحدات الكبيرة وذلك لتشغل

المساحة الزخرفية كافة، ومثال ذلك التكسيات الخزفية التي تزين العديد من منشآت مجمع شاه زنده مثل زخارف البلاطات الخزفية بقبة دفن شادى ملك آقا (تركان آقا) بشاه زنده 773-785هـ/1371-1383م[85](شكل13)، والعديد من المنشآت الأخرى مثل مسجد إمام بأصفهان 856هـ/١٤٥٣م (لوحة10).

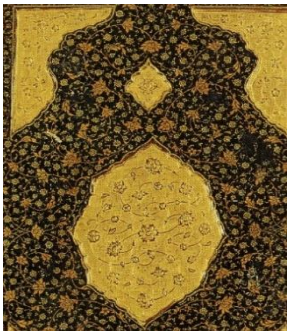


شكل(13) زخارف البلاطات الخزفية بقبة دفن شادى ملك آقا (تركان آقا) بشاه زنده 773-785هـ/1371-1383م. تم عمل التفريغ نقلاً عن:

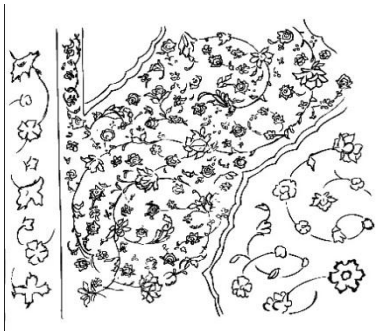
Golombek, Lisa; Donald Wilber. (1988), *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, NJ: Princeton University Press, pl.II (Cat.No.14).

لوحة (10) مسجد إمام بأصفهان، 856هـ/ 1453م. (تصوير الباحثة

وقد انتشر استخدام زخرفة الخطاى على كافة المنتجات الفنية لتلك الفترة؛ غير أن التصميم الزخرفي كان يختلف من قطعة لأخرى تبعاً لنوعية المادة الخام والمساحة المخصصة للزخرفة؛ فنجد أن وحداتها تتميز بالصغر عند تنفيذها على جلود الكتب أو الأعمال المعدنية أو إذا كانت تزين أشرطة وأفاريز في أعمال التكسيات الخزفية، ومثال ذلك إحدى دفتي جلدة كتاب لنسخة من مخطوط المثنوي لجلال الدين الرومي منفذة بأسلوب اللك، للسلطان حسين بايقرا بهراة سنة 888هـ/1483م ومحفوظة في المتحف الإسلامي بإسطنبول (لوحة11)(شكل14)، والزخارف النباتية التي تزين التركيبة الحجرية لضريح غياث الدين منصور بهراة التي تُنسب إلى القرن 9هـ/15م[86].



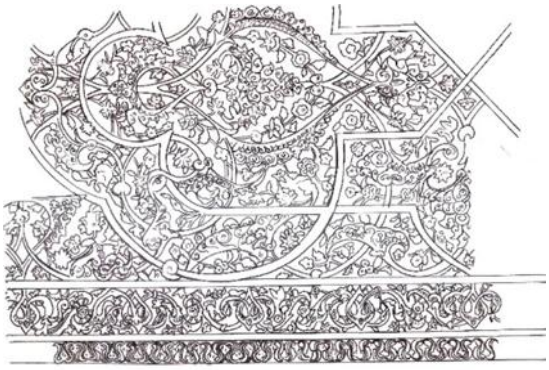
لوحة (11) تفصيل لجلدة كتاب من مخطوط مثنوى لجلال الدين الرومى منفذة بأسلوب اللك، للسلطان حسين بايقرا، هراة، 888هـ/1483م، المتحف الإسلامي بإسطنبول. نقلاً عن:



شكل(14) تفريغ لجزء من زخرفة الخطاي في التصويرة السابقة.

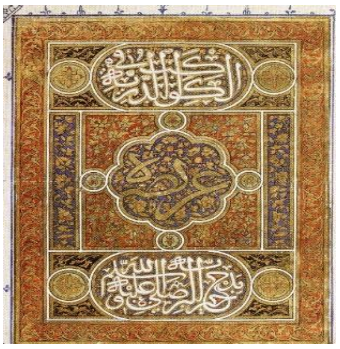
Blair & Bloom (1995), *The Art and Architecture of Islam*, Fig86.

كما برز في العصر التيموري التداخل بين اللفائف النباتية المنفذة بأسلوب الخطاي والزخارف النباتية المنفذة بأسلوب التوريق العربي (الأرابيسك) في العديد من التصميمات الزخرفية التي تزين العديد من الأعمال الفنية في هذه الفترة، ومثال ذلك التجميعات الخزفية بالمسجد الأزرق في تبريز (870هـ/1465م) والتركيبة الخشبية لضريح غياث الدين منصور والد السلطان حسين بايقرا نهاية القرن 9هـ/15م(شكل15).

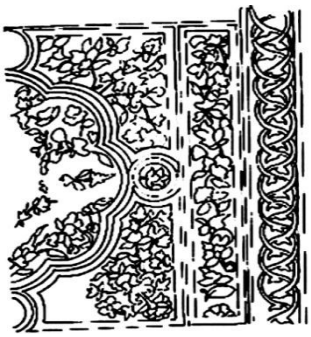


شكل(15) تركيبة خشبية لضريح غياث الدين منصور والد السلطان حسين بايقرا، هراة، نهاية القرن 9هـ/15م.تم عمل التفريغ نقلاً عن:
Blair & Bloom (1995), *The Art and Architecture of Islam*, Fig.66.

لم يقتصر هذا التطور الزخرفي الذي شهدته زخرفة الخطاي على آسيا الوسطى وإيران فقط وإنما امتد إلى الإنتاج الفني للدولة المملوكية الجركسية ولكن مع بعض الاختلافات التي تشير إلى أن الطريق الذي سلكته في تطورها اعتمد على النماذج السابقة لها في العصر المملوكي البحري وهو الأمر الذي جعل اعتمادها على النماذج المعاصرة لها محدوداً إلى حد ما، ومثال ذلك الزخارف التي تزين افتتاحية نسخة من مخطوط الكواكب الدرية للبوصيري ترجع إلى حوالي سنة875هـ/1470م ومحفوظة في متحف تشيستر بيتى بدبلن[87](لوحة12) (شكل14)، كما تظهر بشكل جلي في الزخارف النباتية المنفذة على صندوق مصحف يُنسب إلى السلطان قنصوه الغوري محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجع إلى القرن10هـ/16م تحت رقم حفظ 436.



لوحة (12) افتتاحية مخطوط الكواكب الدرية للبوصيري، القاهرة حوالي875هـ/1470م، متحف تشيستر بيتى بدبلن. نقلاً عن:



شكل(14) تفريغ لجزء من زخرفة الخطاي في التصويرة السابقة.

Blair & Bloom (1995), The Art and Architecture of Islam., Fig.143.

وشهد النصف الأول من القرن 9هـ/15م الكثير من الأحداث السياسية التي أدت إلى إعادة تشكيل عالم المشرق الإسلامي وألقت بظلالها على كافة الأحوال الثقافية والفنية والاقتصادية وغيرها، حيث سقطت مراكز الدولة التيمورية الواحدة تلو الأخرى وتقاسمها العثمانيون والصفويون والأوزبك والمغول في النصف الأول من القرن 10هـ/16م بما فيها من التراث الفني التيموري الذي شق طريقه نحو أشكال زخرفية متميزة تبرز من خلالها الأذواق المختلفة للأسرات الحاكمة في تلك الحقبة في العالم الإسلامي وقسمت إلى مناطق ثقافية مستقلة بواسطة دول قوية(88).

وفي نفس الفترة تقريباً قضى العثمانيون على الحكم المملوكي في مصر والشام عام 923هـ/1517م، ومن ثم عزز العثمانيون تواجدهم وسيطرتهم على الغرب الإسلامي واستولوا على التراث الفني المملوكي حتى يردد بعض المؤرخين أن السلطان سليم قد أمر بجمع الحرفيين والصناع المهرة وأرسلهم إلى إسطنبول[89]، ومهما كان مدى صحة هذه الواقعة فإن سيطرة العثمانيين على تلك المساحة الجغرافية شرقاً وغرباً أدى إلى إثراء الطراز الفني العثماني، إضافة إلى انتشاره في مساحة جغرافية واسعة بأساليب متنوعة وفقاً للذوق الفني بحسب كل إقليم.

وكانت زخرفة الخطاي في هذه الفترة أحد الأشكال الزخرفية التي انتشرت في الأقاليم الإسلامية الشرقية، وتطورت في كل منها بشكل مختلف عن الآخر مرتكزة على الحس الفني الخاص لكل إقليم والعوامل المؤثرة على تشكيل الفنون داخل حدوده، ولكن يغلب عليها بصفة عامة آنذاك أن عناصرها أصبحت أكثر تحويراً عن أصولها الواقعية بل قام الفنانون بتركيب بعض الأزهار مع بعضها البعض وبخاصة أزهار النرجس واللوتس وثمرة الرمان التي أصبحت الأكثر انتشاراً في هذه الفترة، كما استمر المزج بينها وبين زخارف التوريق العربي (الأرابيسك) في التصميمات الزخرفية المتنوعة وبخاصة في العصر الصفوي في إيران.

وساعد على ذلك أن حكام هذه الأقاليم ساروا على نهج أسلافهم من التيموريين في إنشاء المراكز الفنية المتنوعة، فكان اهتمام الصفويين على سبيل المثال بالتصميمات الزخرفية –والنباتية منها بصفة خاصة– مساويًا لاهتمامهم بالتصوير مما يُفسر التطور الذي شهدته العناصر المتنوعة لزخرفة الخطاي.

وقد كان مصورو البلاط في العصر الصفوي يقومون بتنفيذ التصميمات الزخرفية التي تزين العديد من منتجات هذه الفترة وبخاصة التكسيات الخزفية، فقسم صادق بيك الذي كان المسئول عن مكتبة البلاط بين سنتي 984–1011هـ/1576–1602م التصميمات الزخرفية إلى قسم زخرفي وآخر تصويري وهو الذي يشتمل على رسوم الكائنات الحية[90]، وكانت الوحدات الزخرفية تخضع لبعض الأسس البنائية[91]. وساعد على تعزيز هذا الذوق الفني في إيران في هذه الفترة أن قبائل القزلباش تتشكل في أغلبها من قبائل ذات أصول تركية مما زاد الاهتمام بالثقافة التركية التي كان منها في تلك الفترة الثقافة الجغتائية التي تأكدت مع وجود الصفويين.

وربما ساعدت تلك العوامل على التطور الفني الذي شهدته زخرفة الخطاي في العصر الصفوي والمكانة التي احتلتها بين غيرها من الزخارف حتى إنه أُطلق على هذا الأسلوب الزخرفي "طراز الشاه عباس" وبخاصة فيما يتعلق برسوم السجاد التي تعتمد على هذا النمط[92]، وهو الأمر الذي ربما أدى إلى إطلاق نفس المصطلح "عباسي" على أهم وحداتها – وهي الأزهار الكأسية –ويُرجع البعض نسبة هذه التسمية إلى الشاه عباس الأول[93]، أو ربما نسبة إلى الشيخ الجليل أبي الفضل العباس (رضي الله عنه)[94] نظراً لمكانته العظيمة في الإسلام[95].

هذا ولم تقف حدود زخرفة الخطاي على هذه المناطق بل امتدت إلى الهند التي تشابه أسلوبها في تنفيذه مع مثيله في إيران مع بعض الاختلافات الطفيفة التي فرضها الذوق الفني الهندي حيث كانت العناصر المكونة لها أقل عدداً وتنوعاً وأقرب إلى الطبيعية، واقتصرت على بعض النماذج القليلة وخاصة زخارف السجاد، مثل سجادة تُنسب إلى لاهور مؤرخة بسنة 1049هـ/1640م ومحفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت(لوحة13)[96]، بالإضافة إلى العديد من تصاوير السجاد التي اشتملت عليها بعض تصاوير المدرسة المغولية الهندية[97].

لوحة (13) سجادة تُنسب إلى لاهور، 1049هـ/1640م، متحف فيكتوريا وألبرت. نقلاً عن: http://collections.vam.ac.uk/item/O74043/the-fremlin-carpet-carpet-unknown/(05/04/2018)

بالإضافة إلى بعض زخارف البلاطات الخزفية ومثال ذلك زخارف بلاطة خزفية من كشمير ترجع لتجديدات شاه جهان لأحد الأضرحة في ماداني بالقرب من سرنجار في القرن 10هـ/16م ومحفوظة حالياً بمتحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم IM.250-1923[98].

لقد ارتبط تطور زخرفة الخطاي في آسيا الوسطى بنماذجه التيمورية، وتم التركيز على توضيح وإضافة تفاصيل للأزهار الكأسية وبخاصة رسم دائرة بمركز الزهرة يحيط بها أوراق لها طرف مدبب وبداخل الدائرة بتلات وأوراق أخرى، بالإضافة إلى التركيز على تفاصيل الزهرة متعددة البتلات، كما حرص الفنان على تنفيذ هاتين الزهرتين بحجم كبير مقارنة بالوريدات والأزهار الأخرى في التصميم، ونموذج ذلك زخارف تابوت خشبي في ضريح بويان قولى خان في بخارى يرجع إلى سنة942هـ/1536م ومحفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم 1901-973[99].

واتخذت زخرفة الخطاي أسلوباً مميزًا في العصر العثماني فامتد تأثير زخرفة الخطاي والتوريق (الأرابيسك) المتشابكة إلى التصميمات الزخرفية التي تميز أعمال الفسيفساء والبلاطات الخزفية للأعمال المعمارية العثمانية المبكرة، مثل أعمال الفسيفساء الخزفية بجامع مراد الثانى ببورصة(829هـ/1426م)[100]، وتطورت زخرفة الخطاى تبعاً للذوق الفنى العثمانى فتميزت باستخدام العديد من أشكال الأزهار الأخرى مثل زهرة كف السبع، كما نافست زهرة التوليب زهرة الرمان وزهرة اللوتس في بعض الأحيان، واستخدمت جميعها جنباً إلى جنب، ونُفذت بكثرة على المنتجات الخزفية سواء كانت تحفًا منقولة أو تكسيات خزفية للحوائط والجدران(شكل15)، بالإضافة إلى انتشاره في زخارف النسيج والسجاد.

شكل(15) تفريغ لزخارف أحد القباب بقصر طوبقابى سراى، تفريغ نقله جلال أسعد ارسفان عن بريهان يايمزPerihan Yaymaz. نقلاً عن: Arsevan(1952). *Les Arts Decoratifs Turcs*, fig.205, p.56.

ويلاحظ أن انتشار زخرفة الخطاي في المغرب الإسلامي كان محدوداً مقارنة بانتشاره في المشرق الإسلامي، وكانت نماذجه تتبع أغلبها الأنماط القديمة التي تعتمد على الوحدات المفردة المتطورة عن الطرازين الهللينستي والروماني أو تتبع نماذج الطراز العثماني.

ولم يتوقف انتشار زخرفة الخطاي على العالم الإسلامي بل أنه انتشر في أوروبا وساعد على تطور الزخارف النباتية فيها. وربما كانت زخرفة الخطاي المنفذة على النسيج والمعادن السبب الرئيسي لانتشار زخرفة الخطاي في أوروبا نتيجة للتجارة وتبادل الهدايا الدبلوماسية وخاصة المنتجات النسجية وأعمال المعادن المختلفة.

ومن العرض السابق يتضح التطور الذي لحق بزخرفة الخطاي وعناصرها التي بدأت في الفن الإسلامي بالاهتمام بالعناصر النباتية الواقعية المنفذة بأسلوب زخرفي والمستقاة من الفنون السابقة على الإسلام وخاصة الفن الهللينستي، لتبلغ اكتمال تكونها في القرن 8هـ/14م ثم انتشارها في العديد من البلدان والأقاليم الإسلامية متخذة أنماطاً أكثر تنوعاً وتصميمات مختلفة من إقليم لآخر، الأمر اليى يحتاج لدراسة مفردة لكلٍ منها فيما بعد. وانتشرت تلك الزخارف في العديد من الأقاليم الإسلامية ذات التاريخ الثقافي والفني القومي الذي يميزها، مما أصبح من الصعب وضع تعريف عام يحدد هذا الطراز الفني في جميع مراحل تطوره.

3 العوامل المؤثرة في نشأة وتطور زخرفة الخطاي:

لا شك أن نشأة وتطور زخرفة الخطاي جاءت نتيجة العديد من العوامل والظروف السياسية والاقتصادية والثقافية التي أحاطت بمنطقة الشرق عامة وآسيا الوسطى خاصة فيما يتعلق بمنطقة التركستان التي يُنسب إليها هذا النوع من الزخارف والتي من الممكن إجمالها في الهجرات القبلية والحروب وطرق التجارة وتبادل المنتجات، إضافة إلى الموروث الثقافي.

3-1 الهجرات القبلية والحروب:

يعد انتقال الأفراد من مكان إلى آخر على اختلاف أسباب ذلك من أكثر العوامل أثراً في الانتقال المباشر للعناصر الفنية عامة، وربما كانت الهجرات القبلية والحروب من أهم أسباب انتقال الأفراد في منطقة المشرق حيث النزاع حول مناطق تمركز المياه والمراعي وتوزيع نطاق السيطرة والنفوذ، ما جعل تاريخ آسيا الوسطى ومنطقة التركستان خاصة –التي يُنسب إليها هذا الطراز من الزخارف النباتية– معقدًا جداً نظراً لتداخله بصفة عامة مع الإمبراطوريات والدول الكبرى المحيطة بها (الصين–إيران–الهند) من ناحية، وبسبب إنها من المناطق التي كان ينزح إليها القبائل القادمة من الشرق وخاصة القبائل التركية من ناحية أخرى[101] نظراً لموقعها الجغرافي المتميز[102].

وربما كانت فتوحات الإسكندر المقدوني (356-323ق.م) البداية الحقيقية للفت الأنظار لأهمية منطقة آسيا الوسطى؛ حيث تمركزت قواته في مناطق بعينها كان منها منطقتي آسيا الوسطى وإيران، وقد أنشأ بها العديد من المدن الجديدة التي أطلق على معظمها اسمه[103]، في حين أن المناطق التي خضعت له في الهند والصين قد تركت في الغالب في أيدي حكامها المحليين مع ضمان الولاء للإسكندر، وجعلت وفاته المفاجئة النفوذ الفني الهليني غير مستقر فعلياً في الهند والصين على وجه الخصوص[104].

وبناءً على العرض السابق يتضح الدور الهام الذي لعبته منطقتا آسيا الوسطى وإيران في انتقال العناصر الفنية بين الشرق والغرب نظراً لأن التواجد الحقيقي للإسكندر كان في هذين الإقليمين، وكانت العناصر النباتية المنفذة بأسلوب زخرفي أحد أهم هذه العناصر الفنية التي بدأت تنتشر في جميع الأقطار التي امتد إليها الفن الهلينستي. وهو ما قد يفسر التواجد القوى للعناصر النباتية من الوريدات والأزهار المنفذة بأسلوب زخرفي؛ خاصة الأزهار الكأسية مثل زهرة اللوتس والأزهار متعددة البتلات (أشكال3، 4، 5، 6) (لوحتا 1، 2) والتي اشتهرت بها فنون الشرق الأقصى وآسيا الوسطى عامة في الفنون الهلينستية.

واستكملت الفتوحات الإسلامية تلك المنهجية بل ساعدت بشكل أكبر وأسرع في انتقال العناصر الفنية بين البلدان المفتوحة وتطورها وخاصة العناصر النباتية[105]، فعلى سبيل المثال تم انتقال التأثيرات الإيرانية إلى الصين وآسيا الوسطى بوسائل عديدة منها الزرادشتيين الذين هاجروا بعد الفتح الإسلامي حيث أصبحت مجتمعاتهم قوية بما يكفي حتى أن شان ولويانج اعترف بهم رسميًا[106]. وتوالت الهجرات إلى منطقة التركستان، فكانت الفتوحات الإسلامية أحد الأسباب التي ساعدت على تواجد العنصر العربي من خلال بعض القبائل العربية.

وعلى الجانب الآخر فإن وجود العديد من العناصر الفنية المشتركة فيما بين التركستان والصين قد ترجع إلى العلاقات القديمة والتاريخية فيما بينهما، فكثيرًا ما تعرضت آسيا الوسطى إلى الكثير من الهجرات والغزوات من الصين، وانخرط الغزاة والمهاجرون مع القبائل التركية القاطنة في تلك المنطقة وخاصة الأتراك الأويغور[107] الذين كانوا من أكثر هذه القبائل تحضراً وثقافة[108]، بالإضافة إلى قبيلة التتار الذين كانوا أكثر قبائل البدو رفاهية وتنعماً وعرف عنهم شدة البأس والجبروت[109]. وقد تخلل تلك العلاقات المضطربة بعض فترات الهدنة التي سمحت بالمصاهرة بين قبائل شرق آسيا والتركستان. ولم تتوقف الهجرات الوافدة من الشرق وخاصة الصين إلى هذا الحد بل استمرت حتى بعد الفتوحات الإسلامية[110].

كما حدثت بعض الهجرات العكسية في بعض الأحيان والتي أدت إلى قيام هذه القبائل المنغولية التركية الجذور بحكم أجزاء من الصين والتي كان من أبرزها وأشهرها قبيلة خيطان (خيتان) أو ما عرفت باسم أسرة "ليائو"Leao[111]، والذين استطاعوا القضاء على أسرة سونج (349-521هـ/960-1127م) والسيطرة على شمال الصين في إقليم منشوريا في منطقة ليائو، وما لبث أن أطلق اسم الإقليم على هذه الأسرة وأصبحت تعرف باسم ليائو[112]وقد اعتبرها الصينيون إحدى الأسر الصينية الحاكمة على الرغم من الخلاف حول ماهية أصولهم[113].

وأدى انهيار أسرة ليائو في شمال الصين سنة 519هـ/ 1125م إلى فرار أحد أمرائها وهو"يى لوتاشى" نحو الغرب حيث تقيم بعض القبائل التركية التي كانت تضمهم إمبراطوريته وساعدوه في تكوين جيش استطاع أن يسير به إلى التركستان وامتدت مملكته الجديدة شرقاً وغرباً حتى وصلت حدودها من صحراء جوبى حتى نهر سيحون ومن هضبة التبت حتى سيبيريا، وما لبث أن اجتمع الخطا ونصبوه إمبراطوراً عليهم ولقب ب"غورخان" أى ملك الملوك، واتخذ من الديانة البوذية الديانة الرسمية لدولته[114]،

وأصبحت اللغة الصينية اللغة الرسمية للدولة[115]، وعرفت هذه الدولة في المؤلفات الإسلامية منذ ذلك الحين بدولة القراخطائيين[116] خاصة في منطقة التركستان التي كان بعض سكان أقاليمها يعتنقون الإسلام[117].

وربما كانت فترة حكم الأتراك القراخطائيين من أقوى فترات التقاء العديد من الثقافات في تلك المنطقة المتشابكة القوميات ذات اللغات والديانات المتعددة مثل الثقافات التركية والإيرانية والصينية والعربية التي سبق وتوغلت مع تواجد القبائل العربية المصاحبة لحركة الفتوحات الإسلامية[118]، وهو ما عزز من تواجد العديد من العناصر النباتية المنفذة بأسلوب زخرفي وخاصة زهرة اللوتس التي انتشر استخدامها في تلك الفترة ليس فقط لأنها من العناصر المعتادة في فنون تلك المناطق ولكن لأهميتها الدينية للحكام الجدد لهذه المنطقة، وربما كان النسيج من أكثر المواد الخام التي ساعدت على انتشار العناصر النباتية الزخرفية في هذه الفترة حيث عُرف عن الخيطان شهرتهم بصناعة النسيج المزخرف بهذه العناصر في مواطنهم الأصلية قبل انتقالهم إلى التركستان (لوحة14أ–ب).

أ–جزء من زخارف رداء،Inv.no.5239

ب– جزء من زخارف رداء،Inv.no.5236

لوحة (14) بعض الزخارف النباتية على نماذج من منسوجات أسرة ليائو(خيطان)، حرير، (349–521هـ/960–1127م). نقلاً عن:

Bayer; Gremli (2007), Catalogue, cat.no.3-11, p.160-168, 220-226.

وقد تأكدت تلك الرابطة والاندماج بين الثقافات المتعددة في منطقتي آسيا الوسطى وإيران مع الغزو المغولي وسيطرتهم التامة على شرق العالم الإسلامي؛ حيث استمرار العديد من التقاليد الفنية السابقة عليهم مع تطويرها تبعاً للذوق الفني الجديد فوضحت بعض العناصر الفنية على حساب البعض الآخر، وربما يرجع ذلك إلى كون المغول ينتمون لنفس الخلفية الثقافية لسكان تلك المناطق والذين ينتسبون بدورهم إلى القبائل التركية[119]، ويعتقد أن المغول أنفسهم كانوا جزءاً من بقايا أسرة ليائو –أو قبيلة خيطان– الذين ظلوا في الصين بعد سقوط دولتهم وما لبثوا أن أعادوا حكمهم تحت مسمى الحكم المغولي في الصين، كما استوعب المغول بقايا الخطا (القراخطائيين) بعد غزوهم لمنطقة التركستان[120].

ومما يؤكد على علاقة المغول بالخطا أن المؤرخين المسلمين أطلقوا على الإقليم الذي اتخذه المغول مقراً لحكمهم وللقان "الخطا" ومن هؤلاء المؤرخين ابن فضل الله العمري في كتابه مسالك الأبصار في ممالك الأمصار حيث ذكر أن "خان بالق من بلاد الخطا هى مقام القان الكبير وهو أجل ملوك توران في مملكة الترك"[121]، وهو ما أكده القلقشندي في العديد من المواضع في كتابه صبح الأعشى في صناعة الإنشا[122]؛ وبذلك يتضح أن مسمى الخطا السياسي انحصر جغرافياً في تلك المنطقة، غير أن ذلك لا يعنى انحصار تواجدهم البشري والحضاري في المناطق التي استقروا فيها من قبل في بلاد ماوراء النهر وآسيا الوسطى.

وقد خضعت بلاد الخطا لحكم أوتكين نويان (أو تولوى)[123] بعد توزيع جنكيز خان الأقاليم التي خضعت على أبنائه وأخوته في حين كانت حدود الأويغور إلى سمرقند وبخارى من نصيب ابنه جغتاى[124]، واستطاع جغتاى أن يستوعب القوميات والثقافات المتنوعة في ذلك الإقليم تحت حكمه في دولة واحدة هى الدولة الجغتائية[125]. وقد تأكدت قوة الجغتائيين حين انتزع الغو حفيد جغتاى بن جنكيز خان القاأنية من ابن عمه أريق بوكا سنة 659هـ/1251م[126]، وبذلك خضعت منطقة الخطا للدولة الجغتائية، ومن الملفت للنظر أن جغتاى هو الوحيد من أبناء جنكيز خان الذي ظل اسمه مرتبطاً بأسرته وبالدولة التي أنشأتها هذه الأسرة، وظل بدو الترك والمستتركة فيما وراء النهر يعرفون بالجغتاى[127]، وربما يتضمن ذلك الخطا أنفسهم.

وعلى الرغم مما هو معروف عن الهجمات المغولية من حيث الغلظة والتدمير الحضارى، إلا أن الشواهد الأثرية تشير إلى خلاف ذلك، خاصة بعد استقرارهم في البلاد التي سيطروا عليها واعتناقهم الإسلام[128].

يتضح مما سبق أن امتداد حدود المغول (الإيلخانيون) وسيطرتهم السياسية على مناطق جغرافية أوسع ساعد على انتشار الفن الإيلخانى الذي يعد خليطًا من الثقافات التي احتوتها دولتهم، وكان من أبرز مميزاته العناصر النباتية الطبيعية المنفذة بأسلوب زخرفي والتي عرفت فيما بعد بالخطاي، خاصة بعد إنشاء رشيد الدين للكتابخانة أو الرشيدية التي لم تكن فقط مركزاً لإنتاج الكتب المزوقة وغير المزوقة بالتصاوير ولكن كانت مركزاً هاماً لتطوير العناصر الزخرفية المختلفة التي يقوم الفنانون والصناع باتباعها[129]، وكان ذلك إيذاناً ببداية التطور الذي ستشهده العديد من الفنون التطبيقية والزخرفية في ذلك العصر والتي كانت الزخارف النباتية أحد مكوناتها الرئيسية.

ومن الملاحظ أيضًا أن أصول معظم القبائل التي دخلت في طاعة المغول منذ وقت مبكر من تاريخهم كانت ذات أصول تركية وكانت منطقة آسيا الوسطى والتركستان هى مراكزهم الرئيسية، وقد عرف عن هذه الأسر الحاكمة فى جميع فتراتها التاريخية مقدرتهم الفنية العالية واهتمامهم بالفنون والثقافة وخاصة الخطا والأويغور، فكان من الطبيعى أن يكونوا من أوائل الفنانين الذين اعتمد عليهم المغول ثم الإلخانيون لدفع المسيرة الفنية والثقافية في عهدهم، ولذلك عمل هؤلاء الفنانون على استكمال سلسلة التطوير الفني التي بدأوا فيها فيما قبل، وربما يؤكد ذلك ما ذكره الجغرافي والمؤرخ ياقوت الحموي في القرن7هـ/13م من أن "نسيج الخطائي" أحد أنواع المنسوجات التي تشتهر بها مدينة تبريز في تلك الفترة، وهو ما أكد عليه المؤرخ المقريزي في القرن 9هـ/15م كما سبق القول، مما يشير إلى انتشار مناطق تواجد الخطا في المشرق الإسلامي وتميزهم الفني.

وتأكد الاهتمام بزخرفة الخطاي في العصر التيموري حيث إن أمير تيمور[130] مؤسس هذه الأسرة كان يفخر بانتمائه إلى المغول وأنه أحد أحفاد جنكيز خان، إضافة إلى أنه كان من زوجاته من ينتمون إلى الخطا[131]، ويعني ذلك الاستمرار السياسى للقبائل ذاتها التي كانت تحكم إيران وآسيا الوسطى ولكن تحت مسمى جديد وتحت سلطة أكثر سطوة وقوة؛ وهو الأمر الذي يعني في ذات الوقت استمرار التطور الثقافي والفني بنفس الروح القديمة وإن تخللها بعض المؤثرات الأخرى نتيجة لطموح الفنانين نحو التجديد والتطوير وخاصة الثقافة الجغتائية[132] الممتزجة بثقافة الخطا.

وتعكس زخرفة الخطاي الحالة السياسية في العصر التيموري لكونها استمرارًا للزخارف النباتية الطبيعية المنفذة بأسلوب مائل إلى التحوير في العصر الإيلخاني ولكن بعد تطويرها وتنفيذها داخل قوالب وتصميمات جديدة؛ وذلك نتيجة لاهتمام تيمورلنك وخلفائه بكافة الأعمال الفنية وباستقطاب جميع الفنانين والحرفيين المهرة للعمل نصب عينيه في عاصمته سمرقند وخاصة من منطقة التركستان، وهو ما اعتمد عليه كل من

Birol, Inci A., Derman, Cicek في إرجاع الفضل في ظهور هذه الزخرفة إلى العصر التيمورى استناداً إلى رواية إرسال بايسنقر للفنان غياث الدين إلى التركستان الصينية لتعلم عناصر فنية جديدة أطلق عليها "الخطاي"[133]؛ على الرغم من وجود نماذج من الأعمال الفنية المزينة بزخرفة الخطاي قبل عهد بايسنقر، وهو أمر فيه إغفال كبير لحركة التطور الزخرفي السابقة لتلك الفترة.

وقد تسبب اقتسام الدولة التيمورية بين العديد من الحكام الذين امتد حكمهم على مساحات جغرافية محدودة إلى الذاتية والتنوع الذي ستشهده زخرفة الخطاي منذ القرن 10هـ/16م.

ومن جهة أخرى، كثرت الهجرات من المشرق الإسلامي غرباً في نهاية القرن 6هـ/12م نتيجة لعدة أسباب منها الحربية ومنها السلمية، واتجهت معظم هذه الهجرات إلى الشام ومصر حيث ترجع أصول الحكام المماليك أنفسهم إلى العديد من المناطق في آسيا الوسطى وإيران وخاصة بلاد القفجاق والخطا[134]، حيث ذكر المقريزي في الخطط أن السلطان الأشرف خليل أفرد للخطا والقبجاق، وأنزلهم بقاعة عُرفت بالذهبية والزمردية[135]، كما كان يأتي العديد من القبائل من المشرق في شكل هجرات وتم تسميتهم بالوافدية أو المستأمنين والمستأمنة[136]، وربما كان منهم العديد من الصناع والحرفيين الذين نقلوا العديد من فنونهم وأساليبهم الفنية إلى الصناع والحرفيين في مصر والشام في تلك الفترة، وربما كان ذلك أحد أسباب ظهور زخرفة الخطاى في العصرين المملوكى البحرى والجركسى.

3-2 التجارة:

تعد الطرق التجارية أحد المعابر المهمة التي ساهمت بشكل فعال في انتقال العناصر والطرز الفنية من إقليم لآخر، وبالرغم من تعدد الطرق التجارية بين الشرق والغرب فإن طريق الحرير استمر كأحد المعابر التجارية الهامة الواصلة بينهما منذ حوالي القرن الثاني قبل الميلاد وحتى القرن9هـ/15م[137]، ويسر ذلك الطريق انتقال العناصر الفنية فيما بين الشرق والغرب خاصة من الصين والهند وإيران[138].

يتخلل ذلك الطريق العديد من الأقاليم والمدن في إيران وآسيا الوسطى بصفة خاصة التي أصبحت من أهم المراكز والمحطات التجارية الهامة لاستراحة التجار وتبادل المنتجات ونقل البضائع فيما بين الشرق والغرب، وشكلت تلك المراكز موطن العديد من القبائل التركية أو المهاجرة من الشرق مثل مدينتي ختن وكاشغر[139].

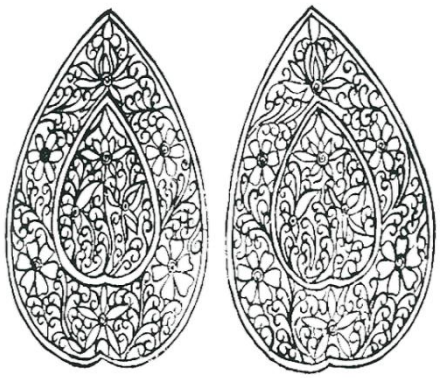
وكانت المنسوجات والأقمشة وخاصة الحرير من أهم المنتجات التي تم تداولها على هذا الطريق بالإضافة إلى المنتجات الأخرى، وحازت منسوجات الشرق الأقصى على عناية الحكام في البلاد الإسلامية خاصة في منطقة آسيا الوسطى التي كانت أحد أهم المواقع التي استوطنتها القبائل النازحة من الشرق قبل الإسلام وبعده فجاءت تلك المنتجات متماشية مع الذوق الخاص لسكان تلك المنطقة، فساعد ذلك على تشارك الصين والهند وممالك آسيا الوسطى والدولة الساسانية والدولة البيزنطية والبلاد الإسلامية فيما بعد العديد من العناصر الفنية[140].

ومما يدل على أهمية الطرق التجارية في انتقال وتبادل العناصر الفنية في تلك الفترة ما أشار إليه Basil Gray من أن سيطرة التجار المسلمين على الطرق التجارية حتى القرن5هـ/11م قد حدت إلى حد ما من انتشار أو تبلور تلك العناصر الزخرفية القادمة من الشرق الأقصى وأوجدت نوعًا من التوازن في المنتجات القادمة من كلا الشرق والغرب؛ غير أن ضعف الخلفاء المسلمين وضع النهاية لسيطرة التجارة الإسلامية في القرن5هـ/11م في الوقت الذي شجعت فيه سياسة سونج[141] الصينية التجارة عبر البحار، إلى أن جاء الغزو المغولي وأدى إلى إعادة فتح الطرق التجارية في وجه

المسلمين[142]، وأصبحت طرق التجارة أكثر أمنًا بتولي قوبلاي خان إمبراطورية الصين كأول حاكم لأسرة يوان[143].

وقد ركز العديد من الباحثين على أهمية منطقة آسيا الوسطى كأحد أهم المراكز على الطرق التجارية في انتقال المنتجات فيما بين الصين وبلاد الشرق الأوسط مثل Venetia Porter[144]وZolande Crowe حيث اعتمدت الأخيرة على ما ذكره الرحالة ماركو بولو في مذكراته عن رحلاته إلى الشرق والصين بصفة خاصة في أثناء بداية حكم المغول[145].

كما أشارت Zolande Crowe إلى أحد قطع النسيج الهامة التي تؤكد أهمية التبادل التجاري في انتقال العناصر النباتية المحورة، وهى ملابس لفتاة صينية تدعى Huang Shangعثر على مقبرتها في Fuzhow وترجع إلى عام 640هـ/1243م، ويميز زخارف هذه الملابس أنها تتألف من أزهار اللوتس والفاونيا التي تتلو بعضها الآخر كأنها سحب متراكمة (شكل7)، وقد تم ملاحظة أن هذه التصميمات تختلف مع زخارف النسيج الذي يتم تصديره من الصين إلى الخارج، حتى إنها تختلف عن زخارف النسيج الصيني المعاصرة لها في عهد أسرة سونج (شكل16)؛ وبناءً على ذلك فقد رجحتZolande Crowe أن يكون الفضل في إنتاجها إلى صناع غرب آسيا، وأن ذلك قد يكون البداية للتجديد الذي شهدته العناصر الزخرفية النباتية في إيران في العصر المغولي[146].



شكل(16) تفريغ لأحد العناصر الزخرفية من مقبرة سونج 640هـ/1243م ، نقلا عن Beijing :1982

Crowe, *Textiles and Patterns Across Asia in the Thirteenth Century*, fig.4, p.13.

وعلى الرغم من أن Zolande Crowe لم تشر صراحة إلى إقليم بعينه إلا أن الدلائل والشواهد الأثرية تشير إلى آسيا الوسطى وإيران على وجه الخصوص، مما قد يؤكد على دور آسيا الوسطى وإيران في التأثير على بعض الأساليب الفنية في الصين وخاصة فيما يتعلق بالزخارف النباتية الطبيعية المحورة، وهو الأمر الذي نادراً ما يشار إليه من قبل الباحثين الأجانب، بالإضافة إلى أهمية التجارة في نشر تلك التأثيرات والعناصر والفنية.

كما لعبت الحركة التجارية وتبادل البضائع دوراً كبيراً في انتشار زخرفة الخطاي خاصة في اتجاه الغرب وأكثر تحديداً في بلاد الشام ومصر في العصر المملوكي، وهو الأمر الذي أشار إليه العديد من الباحثين حين تناولهم للعلاقات الإيلخانية المملوكية على وجه الخصوص، والحقيقة أن تجارة الرقيق ربما كانت السبب المباشر في ظهور المماليك أنفسهم واستجلابهم ليشكلوا فرقاً عسكرية في نهاية العصر الأيوبي[147].

وكانت التجارة إحدى الوسائل الهامة التي أبقت المماليك على اتصال دائم بمواطنهم الأصلية في آسيا الوسطى فحرصوا على تأمين طرق التجارة فيما بينهم وبين مختلف القبائل والأسر الحاكمة في إيران وآسيا الوسطى على الرغم من خلافاتهم السياسية. ويشير العديد ومنهم العمري إلى أن فتح طرق التجارة وتسيير التجار كانت من أهم بنود اتفاق الصلح بين المماليك والمغول سنة720هـ/1320م، كما أبطل أبو سعيد المكوس التي تجبى من التجارة الواردة إليهم من سلطنة المماليك [148].

ويتضح مما ذكره المؤرخون أنه كان يتم الإشارة إلى أغلب المنتجات القادمة من الشرق على أنها "صيني"، نتيجة لاحتواء زخارفها على عناصر فنية عُرف عن الصين اشتهارها بها؛ وهو ما قد يؤدي إلى إمكانية الاعتقاد بأنها من صناعة وإنتاج الصين، على الرغم من أنها قد تكون من إنتاج بعض البلاد الأخرى ذات الثقافات والفنون المتشابهة مع الصين أو التي تأثرت بها في فترات تاريخية أقدم عهداً، وهو الأمر الذي قد يكون أفقدنا بعض المعلومات الهامة فيما يتعلق بمدى تأثير المنتجات الفنية القادمة من آسيا الوسطى على المنتجات الفنية في العصر المملوكي.

ويستثنى من ذلك أنواع النسيج التي غالبًا ما تم تداولها في الطرق التجارية باسم مراكز صناعتها ومنها نسيج الخطائي الذي كان من المنسوجات المتداولة في الأسواق المملوكية كما ذكر المقريزي [149].

ومما سبق يمكن القول إن استمرار الإشارة إلى بعض المنتجات الفنية والعناصر الفنية على أنها صينية قد أدى إلى تعزيز ذلك المفهوم تجاه تلك المنتجات والعناصر الفنية على أنها صينية التنفيذ ومنها الزخارف النباتية والتي أطلق عليها "الخطاي".

لقد ساعدت الحركة التجارية في انتشار زخرفة الخطاى خارج نطاق البلاد الإسلامية وبخاصة في أوروبا، وربما لعبت المنسوجات دوراً رئيسيًا في ذلك نتيجة لإقبال الأوروبيين على المنسوجات الشرقية بصفة عامة، ويوجد بعض النماذج التي تؤكد ذلك مثل لوحة تمثل تتويج العذراء للفنان الإيطالي Paolo Veneziano (ت.763هـ/1362م) (لوحة15) [150].

لوحة (15) تتويج العذراء للفنان الإيطالي Paolo Veneziano توفي سنة763هـ/1362م.

نقلاً عن:

https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/paolo/venezian/index.html
(05/04/2018)

3-3 الموروث الثقافي:

إن الموروث الثقافي لأي أمة يتشكل وفقاً لعوامل عديدة تتعلق بشكل كبير بالبيئة المحيطة بسكان المنطقة ذاتها وموقعها الجغرافي بالنسبة إلى غيرها من الأمم المحيطة والعلاقات التي تنشأ فيما بينهم إضافة إلى نشاطات سكانها المختلفة وخاصة المتعلقة بالحركة التجارية؛ لذا يتضح أهمية العاملين السابقين في تشكيل الموروث الثقافي لمنطقة آسيا الوسطى التي كانت موطن الخطا الذي يُنسب إليهم هذا النمط من الزخارف النباتية.

ومن ناحية أخرى شغلت العناصر النباتية اهتمام الفنانين القدماء في مختلف الحضارات القديمة، وكان للحضارات التي نشأت في المشرق عامة، وفي آسيا الوسطى والصغرى على وجه الخصوص نصيب كبير في استخدام العناصر النباتية خاصة فيما يتعلق بالأزهار القريبة من الواقع مثل زهرة عباد الشمس التي تزين واجهة قصر عشتار وشجرة الحياة، كما أن زهرة اللوتس تعد من العناصر الهامة التي استخدمت في الفنون القديمة في ايران والتي ربما انتقلت إليها نتيجة العاملين السابقين (التجارة والهجرات القبلية والصراعات) وغيرها من العناصر النباتية كما سبق القول.

وقد تم استيعاب تلك العناصر في الفنون القديمة تدريجيًا حتى أصبحت بمرور الزمن جزءاً من الموروث الثقافي والفني لمنطقتي إيران وآسيا الوسطى بصفة خاصة، والمشرق بصفة عامة نظراً للعلاقات الوطيدة والمستمرة فيما بينهما نتيجة للعمق الجغرافي والاستراتيجي الذي يربط بلدان هذه المنطقة بعضها البعض

وأصبحت هذه الزخارف كامنة في الوعي الجمعي للفنانين والحرفيين في هذه المنطقة، حتى بعد الفتوحات الإسلامية وفي المرحلة الأولى لتشكيل الفن الإسلامي الذي انطلق من حيث انتهت الفنون السابقة عليه. والجدير بالذكر أن انتقاء الفنانين لبعض العناصر والتركيز عليها في فترة ما لا يعني بالضرورة نسيانهم الكامل للعناصر الأخرى، حيث سرعان ما تبرز على السطح عناصر فنية أخرى نتيجة لسبب ما (تجاري أو حربي) كانت قد أهملت من قبل، وربما يكون السبب الرئيسي في سرعة انتشارها هو أنها كانت من العناصر الفنية القديمة الخاملة في الموروث الفني، أو الرغبة في العودة لموروث قديم في مواجهة الجديد الدخيل.

وربما يكون ذلك ما حدث في هذه الحالة رهن الدراسة، حيث كانت منطقة آسيا الوسطى موطنا للعديد من القبائل المتحضرة مثل قبائل الأتراك الأويغور والذين عملوا تحت سيطرة غيرهم من النازحين والمتغلبين على أراضيهم مثل قبائل الخطا وكانوا أحد عوامل نهضة دولتهم (الدولة القراخطائية) [151]، وساعدهم في ذلك أن فنون الخطا ذاتها أو دولة ليائو –كما كان يُطلق عليهم قبل انتقالهم إلى آسيا الوسطى– كانت تحمل عناصر الأزهار الواقعية خاصة اللوتس، مما شجعهم على إعادة تنفيذها على نطاق أوسع لكن بأسلوبهم الخاص الذي يتضح فيه الطابع الزخرفي عن تلك المنفذة على المنتجات الفنية لأسرة ليائو (لوحة14أ–ب)(شكل8).

(أ) تفصيل من طاولة خشبية.

(ب) تفصيل من طاولة خشبية.

(جـ) تفصيل من محبرة خزفية

شكل (17) عناصر نباتية متنوعة تزين المنتجات الفنية الخشبية التي ترجع لفترة حكم ليائو(خيطان)، القرن 4–5هـ/10–11م، معهد البحوث المغولي الداخلي للثقافة والآثار. نقلًا عن:

Shen, Hsueh-man. *Shätze Der Liao*, pl.47,115b, pp.196, 197, 354 ,355.

واستمر دور الخطا الحضاري في ظل الحكام المغول وخاصة بعد أن قام جنكيز خان بتعيين ابنه جغتاى حاكمًا على مناطق نفوذهم. وربما ساعد على تطوير عناصر الخطاي في تلك الفترة وخاصة عناصر زهرة اللوتس وزهرة الفاونيا الخلفية الثقافية المشتركة للقبائل التركية عامة والخطاي والمغول خاصة على الرغم من الخلاف السياسي بينهما.

ويمكن القول إنه ربما الإكثار من استخدام الأزهار الكأسية بصفة عامة وأزهار اللوتس بصفة خاصة في العصر الإيلخاني كان الدافع إليه هو إحياء الرموز الفنية القديمة التي استوطنت إيران وآسيا الوسطى والتي كانت جزءاً رئيسيًا من ثقافة وفنون القبائل التركية التي تسكن هذه المناطق، وانتشارها كان بمثابة إعلان عن هيمنة هذه القبائل على هذه المنطقة، وبذلك فإن ظهور زهور اللوتس في الفن الإيرانيى لم يكن مفاجأة في القرنين 7–8هـ/13–14م كما تذكر Jessica Rawson على عكس انتشار زهور الفاونيا أو عود الصليب في الفن الصيني في تلك الفترة التي يعتقد أنها المصدر الأساسي للفنون في العصر المغولي، حيث إن وجود هذه الأزهار قد ارتبط بهذه المنطقة قبل الغزو المغولي.

وقد اتبع التيموريون نهجاً سياسياً واقتصادياً وثقافياً يعتمد على استغلال كافة الموارد المتاحة لدى المناطق والأقاليم الخاضعة لهم أو المتصلين بها حضارياً أو جغرافياً لضمان تقدمهم وريادتهم الحضارية والثقافية في العالم عامة وفي المشرق الإسلامي خاصة، كما أتاح تمركزهم في آسيا الوسطى استمرار حلقات التواصل الحضاري بينهم وبين غيرهم من القبائل التركية المغولية وخاصة الجغتائيين.

وتسلط بعض الدراسات الحديثة الضوء على الأدب الجغتائي الخاص بالخطا على اعتباره إحدى الثقافات الهامة التي كانت تنتشر بين القبائل التركية خاصة في الفترة التيمورية القرن 8هـ/14م، ومثال ذلك دراسة Christine Gruber المتصلة بدراسة إحدى نسخ مخطوط المعراج نامه، وتشير إلى "الخطا" كإحدى القبائل التركية التي كان لها ثقافتها في كافة النواحي وخاصة في مجالي الفن والأدب[152]. وربما يرجع ذلك إلى الاندماج والانصهار بينهم وبين القبائل التركية منذ بداية تواجدهم في آسيا الوسطى، الأمر الذي جعل اللاحقين لهم وجيرانهم أن يعتبروهم أحد المكونات الرئيسية لتلك المنطقة، خاصة مع بدء الاستقرار وقلة موجات الهجرات من الشرق الأقصى.

وقد استمرت الثقافة الجغتائية في العصر الصفوى؛ حيث كان الشاه اسماعيل مهتماً بالثقافة التركية بصفة عامة ويقرض الشعر بها حتى أنه قام بتأليف ديوان شعر تحت اسم خطاى Khata'i[153]، وإتضحت أهمية الثقافة الجغتائية بشكلٍ جلى في عهد الشاه عباس الأول حيث كان الأتراك الجغتائين أحد الأطراف الذين إستعان بهم الشاه عباس بديلاً عن القزلباش[154]، وربما كان ذلك أحد أسباب انتشار زخرفة الخطاي في تلك الفترة والتي أُطلق عليها "طراز الشاه عباس".

3–4 زخرفة الخطاى والإسلام:

لا شك في أن الزخارف النباتية حظيت بمكانة وإهتمام بالغ في الفن الإسلامي خاصة المحورة منها، وحاول البعض وضع بعض التفسيرات لذلك ومنها نفور المسلمين من تقليد الخالق عز وجل وانصرافهم عن صدق تمثيل الطبيعة[155]، فتميز الفن الإسلامي في جوهره بأنه تجريد روحي، وهذه الصفة جاءت نتيجة صباغة النشاط الإنساني كله بتلك المبادئ الخالصة والقيم الصافية التي انبعثت من روح العقيدة الإسلامية[156]، الأمر الذي تأثرت به الزخارف النباتية فانصرف المسلمون على استحياء عن نقل الطبيعة

وتقليدها تقليداً صادقاً أميناً، فبدت عليها مسحة هندسية تدل على سيادة مبدأ التجريد والمزج في الفنون الإسلامية[157].

وقد ورد في القرآن الكريم العديد من الآيات الكريمة التي تعرض للعديد من الصور التي تصف الطبيعة الصامتة والأزهار والنباتات ودلالاته على وحدانية الله وقدرته، بالإضافة إلى ذكر لأجزاء النباتات مثل الورق والطلع والأزهار والسنابل والينع والثمر، وعن الحدائق والبساتين التي رؤيتها تملأ النفوس بهجة وسروراً، فوجه القرآن الكريم نظر الفنانين والمزخرفين بطريقة مباشرة إلى هذا النوع من العناصر ببعد آخر ألا وهو البعد الفني، إذ حرصت هذه الآيات على إبراز مواطن الجمال الفني، الذي خلق الله عليه تلك النباتات[158]، وبخاصة تلك المتعلقة بوصف الجنة[159]، ولا شك أن القارئ إذا ما كان فنانا فإن من شأن قراءته المتأنية لتلك الآيات القرآنية العظيمة أن تنمي الحس التخيلي لديه.

وبذلك يتضح أن العقيدة الإسلامية لم تكن عائقاً أمام الفنانين والحرفيين في تناول العناصر النباتية المتنوعة، بل كانت ملهمة لهم في كثير من الأحيان بما يحويه القرآن الكريم لوصف مفصل للعديد من العناصر النباتية، وما كفله الدين الإسلامي من الحرية الفنية والفكرية وحث على أهمية إتقان العمل[160]والتسامح الديني وتقبل الآخر، فلم يجدوا غضاضة في استعارة العديد من العناصر الفنية من فنون أخرى، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل طوروا هذه العناصر بما يتفق مع حريتهم الفكرية والفنية والفكر التخيلي للكثير من العناصر النباتية المستلهمة من آيات القرآن الكريم، كما أن هذه المبادئ قد أعطت حرية لغير المسلمين المقيمين تحت ظل الحكم الإسلامي في ممارسة شعائرهم الدينية وتقاليدهم الفنية الخاصة.

وقد شجع ذلك الفنانين من غير العرب أن يجدوا في الإسلام اتجاهاً جديداً نحو العناية بالفنون والزخارف، اتجاهاً يدعو الناس إلى جعل الفن الجميل في خدمة الجميع لا فرق بين حاكم ومحكوم ولا غني وفقير، فرسالة الفنون أن تخفف عن الناس متاعب الحياة فتكون لهم مهرباً يلجئون إليها[161]، وبذلك كان الإسلام في خدمة الفن ولم يكن الفن في خدمة الإسلام.

هكذا استقى الفن الإسلامي أسسه ومبادئه العامة، وانطلق الفنانون والمزخرفون لتطوير عناصرهم الفنية محملين بتلك الأفكار، وقد نتج عن ذلك انتشار زخارف التوريق العربي (الأرابيسك)، حيث اندفع الفنان وراء خياله وهو يرسم عناصرها ولكنه أخضع هذا الخيال إلى التوازن، والتقابل، والتماثل، وهي من الأسس الرئيسية التي يقوم عليها فن الزخرفة[162].

فلم يهتم الفنانون بتحليل العناصر النباتية لمعرفة مدى توافقها مع العقيدة الإسلامية من عدمه، حتى ما إذا كانت ذات رمزية دينية خاصة بالديانات الأخرى، لمعرفتهم السابقة بعدم تحريم الإسلام لأي عنصر نباتي، ولكنهم اهتموا فقط بالناحية الجمالية لكل عنصر من هذه العناصر بغض النظر عن رمزيته في الديانات الأخرى.

وينطبق ذلك على زخرفة الخطاي على وجه الخصوص حيث إن العديد من عناصرها ترجع أصوله إلى الحضارات القديمة واستمرت بعد الإسلام وكان لبعضها رمزيتها الدينية لدى الديانات الوضعية التي كانت تنتشر في منطقة الشرق الأقصى وآسيا الوسطى مثل البوذية مثل زهرة اللوتس إحدى أشكال الأزهار الكأسية التي كانت نقطة البداية في تشكيل هذا الطراز وظهوره في منطقة التركستان مع تأسيس دولة الخطا (القراخطائين) ومن ثم الانطلاق إلى باقي البلاد الإسلامية على الرغم من رمزيتها الدينية في الفن البوذي. فلم يجد الفنانون والحرفيون والصناع أى غضاضة في استخدام بعض العناصر الزخرفية الوافدة مع الحكام الجدد من منطلق شكلها الجمالي وقدرتهم على تشكيلها واستيعابها داخل فنونهم دون الاهتمام بالرمزية الدينية التي كانت تميز تلك العناصر في الديانة البوذية.

وقد أدى تمتع الأقاليم الإسلامية بالحكم الذاتي تحت حكم الخطا الوثنيين من جهة وتأثرهم أنفسهم بالثقافة الإسلامية واستمالة المسلمين إليهم من جهة أخرى إلى توفيق هذه العناصر الوافدة بما يتواءم مع قواعد الفن الإسلامي عامة والزخارف النباتية التي كانت منتشرة في ذلك الوقت خاصة والمقصود بها زخارف التوريق العربي (الأرابيسك).

وعلى الرغم من ذلك فإن هذه العناصر لم يكتب لها الانتشار الحقيقي إلا بعد تحول المغول (الإيلخانيين) إلى الإسلام، وربما يرجع ذلك إلى أن الخطا أنفسهم شكلوا جزءًا من الدولة الإيلخانية خاصة بعد قضاء المغول على دولتهم وتشتت بعضهم واتحاد الجزء المتبقي منهم مع القبائل المغولية وربما تحول الكثير منهم إلى الإسلام في أثناء تحول المغول إلى الإسلام وتأسيس الدولة الإيلخانية، وربما يُفسر ذلك استمرار إطلاق مسمى "خطاي" على هذه الزخرفة وغيرها من المظاهر الأدبية في العصر الإيلخاني وما يليه من العصور. فاتسع نطاق زخرفة الخطاي باتساع دولة الإيلخانيين وتحكمها في حركة التبادل التجاري بين الشرق والغرب.

ساعدت العناصر النباتية المحورة على إمكانية رؤيتها من وجهات نظر متعددة بحسب الرؤية الشخصية لكل شخص وثقافته ودرجة تأثره بالعقيدة الإسلامية. ولقد اهتم بعض المتصوفة بإبراز أهمية الفن والفكر الجمالي أمثال أبو حيان التوحيدي، حيث اعتبر أن اشتغال الإنسان بالفنون إحدى الخصال التي تميزه عن الحيوان[163].

ولقد تطورت الرؤية الفلسفية الصوفية للفن بتطور هذا المنهج نفسه، ويتضح ذلك على وجه الخصوص في الرؤية الصوفية للعناصر النباتية المحورة عامة وزخرفة الخطاي بصفة خاصة، فيرى بعض المتصوفة أن الزخارف النباتية المحورة في تناغمها وتغيرها تعبر عن الحالات الروحية المتغيرة للصوفي التي يجهل نهايتها ولا يمكن التنبؤ ببدايتها[164].

ومن أهم الموضوعات التي خاض فيها صوفية إيران التي تتصل بالفنون أن على الإنسان لكي يصل إلى المعرفة الحقة أن يعكس قوس النزول بقوس صعود على درجات الفن والعشق والحكمة، ذلك الفن الذي يبعث الوجد والشوق والعشق الذي يحرك في النزوع إلى المنشأ والحكمة أي العشق الكامل[165]، كما تحدد الكتابات الصوفية مستويين من الوجود هما –الطبيعة وما فوق الطبيعة– حيث يوجد مستوى أعلى أو حكمة خلف الشكل الخارجي، وطبقاً لذلك فإن أفكار الزخرفة يمكن أن ترى مع المعاني عدة مستويات حيث يمكن أن تحور معنى مختلفاً عن أشكالها المحددة[166].

ويتضح تأثر المتصوفة بالعناصر النباتية من خلال بعض مؤلفاتهم التي تتناول الإرشادات والحكم على لسان الأزهار والطيور والحيوانات، مثال ذلك كتاب "كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار" لعز الدين بن عبد السلام بن غانم المقدسي[167].

وكان لتلازم زخرفة الخطاي مع زخرفة التوريق (الأربيسك) أن انتقلت تلك التفسيرات الفلسفية الصوفية الخاصة بالزخارف النباتية المحورة إليها أيضاً، ولفت ذلك المزج بين الزخرفتين العديد من شعراء الصوفية وبخاصة في إيران وتركيا في القرن 10هـ/16م، ومثال ذلك بيت من الشعر باللغة الفارسية نصه:

قضا در گار گاه كبريائى فكنده طرح اسليمى وخطائى

وترجمتها: إن الله خلق التوريق(الأرابيسك) والخطاي[168].

وتبدو هذه النظرة الفلسفية الصوفية أكثر تعقيداً عند برويز اسكندر أحد الباحثين الجدد، والذي يرى أن زخرفة التوريق (الأرابيسك) والخطاي تدلان على تسليم الإرادة للمعبود فهي تشير في كل موضع تظهر فيه على صرخة ونداء المتعبد للمعبود، ومن ناحية أخرى ترمز إلى عبودية الفنان نفسه لله تعالى، وتكشف النقاب أمام الناظرين عن العالم الملكوتي وعن مدى القرب لله عز وجل خالق الإنسان والذي يشغل تفكيره وذهنه، كما أشار إلى أن كل من التوريق (الأرابيسك) والخطاي يمثلان ظاهر وباطن العالم، ويعد التوريق (الأرابيسك) مظهراً لجلال الحق، بينما الخطاي مظهراً لجمال الحقيقة[169].

وقد استقى برويز إسكندر تلك النظرة الفسلفية الصوفية لزخرفتي التوريق (الأرابيسك) والخطاي من المؤلفات والأشعار الصوفية التي حاول من خلالها تفسير العناصر النباتية المكونة لزخرفة الخطاي من خلال هذه الرؤية.

ويسوقنا هذا الحديث إلى التساؤل عن إمكانية تأثير هذا الفكر الديني على تطور زخرفة الخطاي. فمن الثابت أن العديد من الفنانين والصناع والحرفيين المسلمين كانوا متأثرين بالفكر الصوفي نتيجة لاشتغالهم في تزويق المخطوطات الأدبية الخاصة بالصوفية من أمثال سعدى وحافظ، أو لأنهم أنفسهم كانوا يتبعون بعض الفرق الصوفية، بل أن بعض المدارس الدينية في إيران على سبيل المثال كانت مركزًا لتجمع المصورين والمذهبين والخطاطين مثل مدرسة هارون ولايت التي عرفت في العصر الصفوي باسم "مدرسة نقاشان"، بالإضافة إلى مدرسة ملا عبد الله ومدرسة جده بزرگ ومدرسة جده كوچك[170].

وربما كان الاتجاه الصوفي الخيط الرفيع الذي ربط بين الدول الإسلامية في تلك الفترة حيث الدولة العثمانية في تركيا والدولة الصفوية في إيران والإمبراطورية المغولية في الهند، مما قارب بين فنون وعمارة هذه الدول كل بما يتناسب مع الظروف السياسية والاقتصادية والمذهبية له.

وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نستطيع أن نجزم بأن الفنان قد وضع في اعتباره جميع هذه المفاهيم الفلسفية الصوفية عند تنفيذه للعناصر الفنية النباتية، وربما كان تأثره بها بشكل غير مباشر وعمومي بما لا يعيق قدرته على الابتكار وتطوير عناصره الفنية، تاركاً للمشاهد أياً كانت درجة ثقافته حرية تفسير هذه العناصر.

الخلاصة والنتائج:

يتضح أن مصطلح "الخطاي" باللغة العربية هو نفسه مصطلح "الختاى" باللغتين الفارسية والتركية العثمانية، وقد يُعد إطلاقه على هذا النوع من الزخارف النباتية موضوع الدراسة الأقرب إلى الصواب، فعلى الرغم من أن عناصر الأزهار القريبة من الواقع التي شكلت عناصر هذا الأسلوب الفني كانت تشكل جزءًا رئيسياً من العناصر النباتية الزخرفية منذ بداية الفن الإسلامي المبكر إلا أن بدايات الربط بين تلك العناصر النباتية الزخرفية بدأت تتضح مع تواجد قبيلة خيطان السياسيى – أو ما عرفوا بالخطا وعرفت دولتهم بالقراخطائين– في منطقة التركستان حيث تبلورت وانتشرت زخرفة الخطاي، ومن الملفت للنظر أن مصطلح الخطاي أو الختاي لم ينقطع ذكره من المصادر الشرقية عامة سواء للإشارة إلى دورهم التاريخي كإحدى القبائل التركية أو لدورهم الفني والحضاري، وربما ما أكد تلك التسمية تعاقب القبائل المغولية التركية التي تشترك مع الخطا في الأصول في حكم تلك المنطقة وخاصة دولة الجغتائيين التي كان لها تأثيرٌ ثقافي أكبر أثراً في العصر الإيلخانى ثم العصر التيمورى.

أن الإختلاف بين وجهتى النظر الشرقية والغربية هو في جوهره إختلاف على إمكانية تسمية هذا النوع من الزخارف من خلال الموطن الذي يعتقد انها نشأت فيه من جهة، والأسلوب الفني الذي نفذت به من جهة أخرى، وربما يكون ذلك من أسباب وصف الباحثين في المؤلفات الغربية لتلك الزخرفة على إنها زخارف طبيعية في بداية نشأتها وخاصة في القرن 7هـ/13م، إضافة إلى الفترة الزمنية التي انتشرت وتبلورت فيها والإقليم الذي اشتهرت فيه؛ حيث إن مصطلح "الخطاي" شائع الإستخدام للتعبير عن نمط محدد من الزخارف النباتية في الفن العثمانى منذ القرن 9هـ/15م، كما شاع ذكره في المراجع الفارسية الحديثة للتعبير عن نمط من الزخارف النباتية التي تُستخدم بصفة خاصة في التذهيب.

ويتضح أن معظم التعريفات ترجع هوية عناصر هذا النوع من الزخارف النباتية إلى العناصر النباتية الطبيعية المنفذة بأسلوب محور أو زخرفي بصفة عامة، كما يتضح أن بعض الباحثين يشيرون إلى ارتباط زخرفة الخطاي بالعناصر النباتية الصينية بشكل أو

بآخر أو على الأقل يتم ربطها بالأسلوب الصيني في تنفيذ الزخارف، بالإضافة إلى أن تلك التعريفات ارتبطت بالتعبير عن إحدى مراحل تطور زخرفة الخطاي في منطقة معينة وخاصة في تركيا منذ القرن 10هـ/16م، وهو ما يشير إلى أن مفهوم زخرفة الخطاي وفقاً لما هو معروف ينقصه الإشارة إلى العديد من الجوانب المرتبطة بأصل وتطور هذه الزخرفة وبالمنطقة الجغرافية المتنوعة القوميات التي كانت تشغلها، وذلك فيه إغفال كبير للفنانين المسلمين عامة وفي آسيا الوسطى خاصة في تطوير زخرفة الخطاي، كما أنه يغفل الموروث الثقافي السائد في تلك المنطقة والذي كانت وحدات الزخارف النباتية الطبيعية المحورة أحد أهم أركانه.

ومن الممكن تعريف زخرفة الخطاي بصفة عامة على أنها زخارف نباتية اعتمدت على أشكال الأزهار الطبيعية وأجزائها من القلب والبتلات والفروع في تكوين وحدات زخرفية من الأزهار والوريدات كتبدو طبيعية من حيث الشكل وليس التكوين كعدد البتلات أو أسلوب تركيبها أو توزيعها داخل التصميم الزخرفي أو الألوان المستخدمة يربط عناصرها فروع نباتية تخضع لمبادئ الزخارف النباتية المحورة في الفن الإسلامي من حيث التكرار والتوازن والتقابل، تكونت وانتشرت في المشرق الإسلامي بداية من القرن6هـ/12م. مع الأخذ في الاعتبار أن من الممكن وضع تعريفات أكثر تحديداً لزخرفة الخطاي في كل مرحلة من مراحل تطورها التاريخي ووفقاً للمنطقة الجغرافية التي كانت تنفذ بها.

ومن ناحية أخرى، يعكس التتبع التاريخى والفني للعديد من الأزهار والوريدات المكونة لزخرفة الخطاي –وخاصة أزهار اللوتس والفاونيا والوريدات المتعددة البتلات– أن هذا النوع من الزخارف لم يظهر فجأة وإنما بذور نشأته وتكوينه ترجع إلى البدايات الأولى للفن الإسلامي وتطورت في الفترات التاريخية المتعاقبة تبعًا لمبادئ الزخرفة الإسلامية، ويمكن أن يكون ذلك من أسباب التقارب والتشابه بين زخرفة التوريق العربي (الأرابيسك) وزخرفة الخطاي من حيث ليونة والتفاف الفروع النباتية لتشغل كافة التصميم الزخرفي بإحكام وتناسق حتى إنها أصبحت مصاحبة أو مكملة لزخرفة التوريق العربي في أحيان كثيرة لزخرفة الأسطح والمواد المختلفة وبخاصة زخارف السجاد والمعادن والمنتجات الخزفية.

ويؤكد البحث على الأثر البالغ للإسلام وللظروف السياسية وحركة التبادل التجاري والموروث الثقافي في التطور والتنوع الذي شهدته زخرفة الخطاي في العصور الإسلامية المتعاقبة.

فتشير الدراسة إلى أن تبلور زخرفة الخطاي بدأ في القرن 6هـ/12م معاصراً لفترة غزو أسرة خيطان أو ليائو لآسيا الوسطى– ما عُرفوا ب"الخطا" فيما بعد أو ما عُرف في التاريخ الإسلامي بدولة القراخطائين– وبفضل انخراطهم مع أهل البلاد من المسلمين والقبائل التركية التي أسلمت من قبل فقد تطورت تلك الزخارف بعد استيلاء المغول على المناطق الخاضعة لدولة الخطا وما تبعه من تحولهم إلى الإسلام، وبلغت زخرفة الخطاي ذروة تطورها في القرن9هـ/15م، وتبع ذلك انتشارها وتشعبها في العالم الإسلامي وخارجه في القرن10هـ/16م مما أضفى لها بعداً محلياً بحسب كل إقليم الأمر الذي يحتاج لدراسة منفردة لزخرفة الخطاي في كل إقليم على حدة فيما بعد.

من اللافت للنظر أيضاً أن نشأة وتطور زخرفة الخطاي تركزت في المشرق الإسلامي، وأن نماذجها في الغرب عامة والمغرب الإسلامي خاصة ليست بنفس القدر من الانتشار والتطور في المشرق وجاءت غالباً تقليدا للنماذج المشرقية، وإرتبطت بزخارف المنسوجات.

وكان لحركة التبادل التجارى دور عظيم في انتشار زخرفة الخطاي خاصة من خلال المنسوجات الذي عُرف أحد أنواعها بـــ"الخطائي" وربما كان ذلك أحد أسباب إطلاق مصطلح "خطاى" على هذا النوع من زخارف الأزهار والوريدات والأوراق إشارة إلى زخارف هذا النوع من النسيج.

وعزز من انتشار وتطور زخرفة الخطاي الأصول الثقافية المشتركة التي تجمع معظم سكان المشرق الإسلامي، وهو الأمر الذي يستلزم دراسات أكثر دقة عند نسبة أى عنصر زخرفي إلى إقليم أو منطقة بعينها، مثل زهرتي اللوتس والفاونيا الذي غالباً ما يتم نسبتهما إلى الصين الأمر الذي فيه انتقاص من قدر الثقافات المشتركة مع الثقافة الصينية في تبني تلك العناصر ودورهم في تطويرها على كافة المنتجات القادمة من الشرق الأقصى وآسيا الوسطى كما تناولت الدراسة.

ويؤكد البحث على أن زخرفة الخطاي نوع من الزخارف النباتية التي نشأت في ظل الحضارة الإسلامية إضافة إلى زخرفة التوريق العربي (الأرابيسك) معبرة عن مدى احتواء الفن الإسلامي للعناصر الفنية الزخرفية السابقة على الإسلام، وتعكس استمرارية الفن الإسلامي في استيعاب جميع القوميات والاتجاهات الدينية والعقائدية وما تحمله من ثقافات وفنون متنوعة على مر عصوره وبخاصة في منطقة المشرق الإسلامي التي كانت قبلة العديد من الغزاة والقبائل النازحة التي يعتنق معظم أفرادها ديانات وثنية، فأطلق الفنانون عنانهم إلى التطوير والابتكار المستمر، فكان هدفهم الأسمى هو القيمة الجمالية للعمل، فاستطاعوا أن يقاوموا كافة مظاهر العنصرية وتخلصت معظم العناصر الفنية من رمزيتها الدينية على اختلاف العقائد في مقابل الرفع من شأن رمزيتها الفنية؛ وهو الأمر الذي تمثله زخرفة الخطاي بعناصرها المختلفة وخاصة الأزهار الكأسية وزهرة اللوتس على وجه الخصوص.

من الممكن وجود تأثير متبادل بين الزخارف النباتية المحورة عامة وزخرفة الخطاي بصفة خاصة من جهة، والفكر الفسلفي الصوفي السائد في المجتمعات الإسلامية من جهة أخرى، ولكن ذلك يتضح بشكل عام في الزخارف دون التقيد بالتفاصيل والرمزية التي يحددها الصوفية لكل عنصر، وفي الغالب أن رؤية الصوفية لهذه الزخارف هى التي جذبتهم لمحاولة تفسيرها من خلال رؤيتهم الفلسفية الصوفية الخاصة، كما أدت العلاقة الفنية بين زخرفة التوريق (الأرابيسك) إلى إيجادهم لعلاقة فلسفية صوفية فيما بينهما.

لكن يجب الأخذ في الاعتبار أن تأثير العقيدة الإسلامية على تطور العناصر الزخرفية بصفة عامة وزخرفة الخطاي بصفة خاصة لم يكن مباشراً طوال الوقت بل يُمكن أن يكون تأثيرها غير مباشر في أحيان كثيرة عن طريق تشرب وتعود الفنانين المسلمين على مبادئ العقيدة الإسلامية دون الحاجة للرجوع إلى العلماء والفقهاء لتفسيرها لهم أو استبيان مدى إمكانيتهم لاستخدام عناصر فنية معينة من عدمه.

في النهاية فلا تزال الدراسات الخاصة بالزخارف النباتية في العصر الإسلامي تحتاج لجهود عديدة ودراسات متعمقة تبرز التطور الفني والتاريخى لها في الأقاليم الإسلامية.

Abstract

Khata´i 's Ornament (Term-Artistic Context-Origin-Development)

By Rehab Ibrahim Ahmed Ahmed ElSiedy

Most researchers agree about the significant of the ornament Khata´i, although they disagree about the term of "Khata´i" and determine what kind of floral ornaments they represent within a specific temporal and spatial boundaries. Additionally, there are many debates concerning the components of this ornament and when it was initiated and how it was evolved. Furthermore, the research discusses the aspects which affected on its originated and progress.

The main outlines of the research consist of an introduction and three research points. The introduction includes the goals and debates, besides, the literature review and research methodology. The first point tackles the different terms and approaches regarding this type of ornament and its meaning. The second point explores the origin and development of the Khata´i since the early Islamic art. The last point shows the different factors which effects on the formation and dominion of Khata´i on the Islamic world and beyond during the 10th/16thcentury. The conclusion represents the results of the research.

All these points are represented using different kinds of methodologies to describe some examples of the Khata´i 's ornament and analysis their floral elements, then comparing some elements to similar one from other periods and origins especially the Calyx flowers like lotus. This paper adapts the historical methodology to review all the sources and literature references concerning the period of the study since the early Islamic art to the 10th/16th century.

Key words: Khatā'i, Hatâyî, floral ornament, Islamic ornament, Central Asia.

الهوامش

[1] ستلتزم الدراسة باستخدام مصطلح "الخطاي" للدلالة على هذا النوع من الزخرفة في في كافة المواضع حيث إنه الأقرب إلى الصحة فنياً ولغويًا فيما يخص اللغة العربية على النحو الذي سيتم توضيحه في ثناياها.

[2] البنا، سامح فكرى.(2011م)، زخرفة ليائو (الخطاي أو الهاتاى) في الفن الصفوى، مجلة العصور، المجلد 21، الجزء الثانى، دار المريخ، لندن، ص7.

[3]Kerimov, Latif. (1984) "Islimi", *Hali, Carpet, Textile and Islamic art 6*, No.3, pp.254-255.

قام محمد على كريم زاده بنشر رسالة قانون الصور الخاصة بالمصور صادق بيك (در گرفتن قلم).

تبريزى، محمد على كريم زاده (1985م). احوال وآثار نقاشان قديم إيران وبرخى از مشاهير نكاركر هند وعثماني، جلد أول، لندن، ص277.كان صادق بيك أفشار من كبار قبيلة أفشار ويوجد جدل حول الفترة التي تولى فيها صادق بيك منصب رئيس مكتبة البلاط حيث يعتقد البعض أنها في عهد الشاه طهماسب في حين يعتقد البعض الآخر أنها في عهد الشاه عباس الأول أو الشاه عباس الثاني. انظر: همايى، جلال الدين

همايى شيرازى اصفهانى. (1375هـ.ش)، تاريخ اصفهان مجلد هنر وهنرمندان، به كوشش ماهدخت بانوهمايى، چاپ اول ، پژوهشگاه علوم انسانى ومطالعات فرهنگى، تهران ، ص298.

[4]دهخدا، على اكبر. (1361ه.ش)، لغت نامه، بى نظر محمد معين، ج16، دانشگاه تهران، دانشكده ادبيات، تهران، ص124.

[5]دهخدا(1361ه.ش)، لغت نامه، ج15، ص272. هو نظام الدين أبو محمد إلياس بن يوسف بن زكى بن مؤيد الگنجوى، وكان تخلصه الشعرى "نظامى"، ربما عاش في الفترة فيما بين عامى 539-608هـ/1145-1212م، ونشأ بمدينة گنجه وتعكس أشعاره نشأته الدينية وتأثره بثقافة عصره. حسنين، عبد النعيم محمد. (1954م)، نظامى الگنجوى شاعر الفضيلة عصره وبيئته وشعره، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ص99-139.

[6]دهخدا(1361ه.ش)، لغت نامه، ج15، ص272. يحيط الغموض حياة الشاعر سعدى الشيرازي، وخاصة فيما يتعلق بتاريخ مولده في حين يوجد شبه اتفاق على تاريخ وفاته وهو 691هـ/ 1292م، وربما اتخذ تخلصه من الأتابك سعد بن زنكي الذى كان ربما يعمل لديه والده. هنداوي، محمد موسى. (1951م)، سعدي الشيرازي شاعر الإنسانية عصره حياته ديوانه "البوستان" ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ص183-204.

[7] يذكر براون أن اسمه كاملاً أبو المجد محمود بن آدم، وينسب إلى غزنة أو بلخ، وهو أول الشعراء المتصوفين الثلاثة العظام ممن كتبوا المثنويات في إيران، وثانيهم فريد الدين العطار وثالثهم جلال الدين الرومي، ومن أشهر أعماله مثنوي "حديقة الحقيقة". بروان، إدوارد جرانفيل. (2005م)، تاريخ الأدب في إيران من الفردوسي إلى السعدي، ترجمة إبراهيم أمين الشواربي، تقديم محمد السعيد جمال الدين، أحمد حمدي الخولي، بديع محمد جمعة، الجزء الثاني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ص395-396.

[8]خرمى، برويز اسكندر بور. (1379ه.ش)، گل هاى ختايى قالى ،كاشى، تذهيب، چاپ اول ، سازمان چاپ وانتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامى، تهران، ص ص5-26.

[9]Arsevan, Gelal Esad. (1952), *Les arts decoratifs Turcs*, Istanbul, p.93.

[10]Duran, Gülnur. (2008), *Ali Üsküdari - Tezhip ve Rugani Üstadı*, Çiçek Ressamı, Kubbealtı Neşriyatı, Türkçe, p.34.

[11] وهو ما أشار إليه الدكتور حسن الباشا من حيث أن مصطلح الهاتاي يطلق على نوع من الزخرفة المتطورة في الفن العثماني تميل إلى محاكاة الطبيعة. الباشا، حسن. (1999م)، دراسات في الزخرفة الإسلامية، في موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد 2، الطبعة الأولى، أوراق شرقية، ص ص100-101.

[12] الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (ت626هـ/1229م). (1993م) معجم البلدان، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، ص13.

[13] المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر (ت845هـ/1442م).(1995م)، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، حققها وكتب مقدمتها ووضع فهارسها الدكتور أيمن فؤاد سيد،ج3، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، ص705.

[14] لمزيد من التفاصيل انظر: القلقشندي، الشيخ أبو العباس أحمد(ت821هـ/1418م). (1992م)، صبح الأعشى، ج4 ، دار الكتب المصرية، القاهرة، ص483.

[15] Birol, Inci A.; Derman, Çiçek. (2001), *Türk Tezyīnī San'Atlarinda Motifler*, Kubbealti Neşriyâti, Istanbul, p.67.;

ماهر، سعاد.(1977م)، الخزف التركي، القاهرة، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية، ص66؛ الباشا، حسن (1999م)، دراسات في الزخرفة الإسلامية، ص101. ذكر الدكتور ناصر الدين الحارثي أن الفضل في ظهور هذه الزخرفة يرجع إلى "الأتراك السلاجقة في إقليم الخطا بتركستان الشرقية"، في حين أنه من المتعارف عليه تاريخياً أن هذا الإقليم من التركستان لم يكن يُسمى بالخطا عندما كان يدخل في نطاق الحكم السلجوقي، وتم تسميته بالخطا بعد استيلاء أسرة لياو عليه كما سبق ذكر ذلك. الحارثي، ناصر بن علي بن عيضة.(1989م)، تحف الأثاث المعدنى في العصر العثماني"دراسة فنية حضارية"، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، قسم الدراسات العليا التاريخية والحضارية، ص298.

ذكر الباحثان التركيان انجى بيرول و جيجك درمان أن هذا الإقليم أطلق عليه العديد من المسميات مثل Hata, Hatay, Hitay, or Huten.

Inci ; Çiçek (2001), *Türk Tezyīnī San'Atlarinda Motifler*, p 67.

[16] تعتبر تركستان الاسم الجامع لجميع بلاد الترك الواقعة بين بحر قزوين غرباً إلى حدود بلاد التبت ومنغوليا شرقاً وتنقسم حالياً إلى بلاد التركستان الشرقية(الصينية) وبلاد التركستان الغربية (الروسية)، وقد كانت هذه البلاد المصدر الذى لاينضب من المحاربين المسلمين الذين كانوا يتدفقون إلى الغرب. الغامدي، مسفر بن سالم بن عليج. (1411هـ)، "علاقات القراخانيين بتركستان وبلاد ما وراء النهر بالدول الإسلامية المجاورة"، ودورهم في نشر الإسلام (382-482هـ/992-1089م)"، عدد 5، مجلة جامعة أم القرى، ص241.

[17] ورد مصطلح "الهاتاي" بصفة خاصة لدى دكتورة سعاد ماهر ودكتور حسن الباشا ودكتور محمد عبد العزيز مرزوق الذى ذكر أن هذا المصطلح نفسه كلمة تركية الأصل يطلقها الأتراك على منطقة التركستان الشرقية التى تعتبر الموطن الأصلي للأتراك جميعاً، بينما ذكر دكتور حسن الباشا هذه الأقوام التركية بصيغة "خطا" وسوف أتناولها بالتفصيل في المبحث الخاص بالهجرات والحروب. لمزيد من التفاصيل انظر: ماهر، سعاد (1977م)، الخزف التركي، ص66.؛ مرزوق، محمد عبد العزيز. (1987م)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص77-78.؛ الباشا، حسن (1999م)، دراسات في الزخرفة الإسلامية، ص101.

[18] بارتولد، و. (1996م)، تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ترجمة أحمد السعيد سليمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص138-140.

[19] البنا، فكرى.(2011م)، زخرفة لياو (الخطاي أو الهاتاي) في الفن الصفوي، ص7.

[20] تُكتب "خيتان" باللغة الفارسية.

[21] كانوا بدوًا رحلاً وكانت لغتهم ذات صلة بعيدة بالمنغولية، أعلن إمبراطوهم "ييلو أباوجي" نفسه إمبراطوراً وأنشأ أسرة لياو وفرض سيطرته على اقليم منغوليا ومنشوريا وأجزاء كبيرة من الصين مستغلًا ضعف أسرن تانج. لمزيد من التفاصيل عن هذه القبائل انظر:

ديلون، مايكل. (2018م)، مختصر تاريخ الصين ، بيت الحكمة ودار العربي، بكين ، ص281.

[22] ويؤكد ذلك ما ذكره Xu Elina-Qian من أن مصطلح "الخيطان" أطلق على المناطق الغربية بعد سقوط أسرة لياو، إضافة إلى أنه منذ الغزو المغولي تم استخدام مصطلح "الخيطان" كمرادف لمسمى "الصين" بالخطأ في اللغات السلفونية.

Qian, Xu Elina. (2005), Historical Development of The Pre-dynastic Khitan, Academic Dissertation, Faculty of Arts at the University of Helsinki, Publications of the Institute for Asian and African Studies 7, p.273

[23] هذا في نطاق المراجع والمؤلفات التى اطلعت عليها.

[24] ذكر دكتور فريد شافعي نقلاً عن هرتسفيلد أن مصطلح Grotesque قد تم الإشارة إليه في فترة عصر النهضة للتعبير عن الزخارف النباتية التى كانت تقارب زخارف الأرابيسك أو التوريق العربي. شافعي،

فريد. (1994)، العمارة العربية في مصر الإسلامية عصر الولاة، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص265-266.

[25]Aga-Oglu, Mehmet. (1935), *Persian Bookbindings of the Fifteenth Century*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pls. I, II, p.6.

[26] Gratzl, Emil. (1939), *Book Covers*, in Arthur Upham Pope, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to The Present*, Vol.III, London and New York, Oxford University Press, p.1978.

[27] Blair, Sheila S. & Bloom, Jonathan M. (1995), *The Art and Architecture of Islam 1250-1800*, Yale University Press, New Heaven and London, pp.23-24.

[28]Blair& Bloom (1995). *The Art and Architecture of Islam*, p.232.

Kadoi, Yuka. (2009), *Islamic Chinoiserie The Art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, p.18.

ويظهر ذلك أيضاً في استعراض كل من Clévenot للجزء الخاص بالزخارف النباتية.

Clévenot, Dominique; Degeorge, Gérard. (2017), *Ornament and Decoration in Islamic Architecture*, Thames & Hudson, UK, pp.135-140.

[29] ومثال ذلك :

Ettinghausen, Richard. (1939), *Manuscripts Illumination*, in Arthur Upham Pope, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to The Present*, Vol.III, Oxford University Press, London and New York, pp.1937-1974.

[30] Lane, Arthur. (1957), *Later Ialsmic Pottery Persia, Syria, Egypt, Turkey*, Faber and Faber, London, p.47.

[31] Redžić, Husref. (1967), *Islamic Art*, translated from Serbo croatian by Dorian Cooke, Beograd, "Jugoslavija", p. XXIII.

[32]Riazi, M. (2001), *Stucco*, in "The Splendor of Iran", E. Booth-Clibborn, General editor N. Pourjavady, Vol.2, London, Booth-Clibborn Editions, pp.477-480.

[33] ذلك لأن حرف "ط" دخيل على الفارسية. انظر: زيدان، عفاف السيد؛ عبد المنعم، محمد نور الدين ؛ قشطة، محمود محروس ؛ صلاح الدين، يوسف. (د.ت)، اللغة الفارسية نحوها وأدبها وبلاغتها، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ص 5-6.

[34]هذا ما يؤكده بارتولد. انظر:بارتولد.(1996)، تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ص138. ووردت في كتاب معجم البلدان لياقوت الحموي بصيغة "ختا".الحموي (1993م)، معجم البلدان، ج2، ص346. في حين وردت في كتاب الكامل لابن الأثير بصيغة "خطا". ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد(ت630هـ/1233م). (2004م)، الكامل في التاريخ، الطبعة الرابعة، ج10، دار الكتب العلمية، بيروت، ص333.

[35]وردت بصيغة Hatay لدى جلال أسعد أرسفان وهو المرجع الذى نقل عنه معظم الباحثين العرب العديد من الآراء حول الفن العثماني، لمزيد من التفاصيل انظر:

Arsevan (1952), *Les arts decoratifs Turcs*, p.51.

[36]Kerimov (1984), Latif. "Islimi", pp.254-255.

[37]Inci; Çiçek (2001), *Türk Tezyīnī San'Atlarinda Motifler*, p.15.; Duran (2008), Ali Üsküdârî Tezhip, p.34.

[38] De Villard, Ugo Monneret. (1939), *The Relations of Manichaean Art to Iranian Art*, in Arthur Upham Pope, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to The Present*, Vol.III, London and New York, Oxford University Press, p.1828.

[39] Lane (1957), Later Ialsmic Pottery, p.47.

البنا، سامح (2011م)، زخرفة ليائو، ص11.

[40]ماهر، سعاد (1977م)، الخزف التركي، ص66.؛

Arsevan (1952), *Les arts decoratifs Turcs*, p.51.

[41] Redžić (1967), *Islamic Art*, p. XXIII.

يوجد العديد من الآراء المتعلقة بتحديد ماهية زخرفة الرومي كونها مصطلح يُطلق على زخرفة التوريق (الأرابيسك) أو إنها مصطلح يُلقى على أحد أنماط الزخارف النباتية الزخرفية التى اشتهر بها الفن العثماني، فأشار دكتور حسن الباشا إلى أن زخرفة الرومي متطورة عن زخارف الأرابيسك إلا أنها تميل إلى التحوير.

الباشا، حسن (1999م)، دراسات في الزخرفة الإسلامية، ص ص 100–101. ولمزيد من التفاصيل عن زخرفة الرومى أنظر:

Arsevan (1952), *Les arts decoratifs Turcs*, pp.88-89.

[42] Birol; Derman (2001), *Türk Tezyīnī San'Atlarinda Motifler*, p.67.

[43] Clévenot & Degeorge (2017), *Ornament and Decoration in Islamic Architecture*, p.139.

[44]ماهر، سعاد (1977م)، الخزف التركي، ص66.

Arsevan (1952), *Les arts decoratifs Turcs*, p.51.

[45]مرزوق، محمد (1987م)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص77.

[46] الباشا، حسن (1999م)، دراسات في الزخرفة الإسلامية، ص ص 100–101.

[47] الحارثي، ناصر (1989)، تحف الأثاث المعدني في العصر العثماني، ص298.

[48] Clévenot & Degeorge (2017), *Ornament and Decoration in Islamic Architecture*, p.139.

[49] تشير الدراسات الفنية الحديثة المتعلقة بزخرفة الخطاى إلى أنها تتكون بشكل رئيسي من الأزهار والوريدات والأوراق الزخرفية أما غيرها من العناصر مثل السحب الصينية الطائرة فيُعد إضافات على هذه الزخرفة، وهذا على عكس ما أشارت إليه بعض التعريفات والدراسات الأثرية مثل دراسات أرثر لين ومحمد عبد العزيز مرزوق والتى سبق تناولها في مبحث الماهية الفنية، وهو ما إعتمد عليه سامح البنا فحصر نماذج زخرفة الخطاى فيما اشتمل على زخرفة السحب مع العناصر النباتية الزخرفية.

Lane (1957), Later Ialsmic Pottery, p.47.

مرزوق، محمد (1987م)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص77.

البنا، سامح (2011م)، زخرفة ليائو، ص ص11–35.

[50] يشير دكتور فريد الشافعي إلى أن الفنان قد استقى من الأزهار الكأسية وحدات وزخارف التوريق العربي، وأشار إليها كأحد الموضوعات الهامة في العديد من دراساته.

شافعي، فريد. (1952)، الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، مجلة كلية الآداب، المجلد الرابع عشر، الجزء الثاني، ص ص68–71.

Shafei, Farid M. (1957), *Simple Calyx Ornament in Islamic Art: A Study in Arabesque*, Cairo University Press, p.7.

[51] عمارة، العربي صبري عبد الغني. (2000م)، التأثيرات الساسانية على الفنون الإسلامية من الفتح الإسلامي حتى نهاية القرن الخامس الهجري دراسة أثرية–فنية–مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص140.؛ الحجازي، عبد القادر بن فضل المحسن. (2004)، الأصول الفنية للزخارف الإسلامية، جامعة اليرموك، كلية الآثار والأنثروبولوجيا، قسم الآثار، ص ص79– 102– 120.

[52] Rezania, Pedram. (2011), *Symbol of Lotus in Ancient World, Life Science Journal*, (8)3, pp.309-312.

[53]خاصة الديانات الوثنية التى استمرت مع ظهور الأديان السماوية (اليهودية–المسيحية–الإسلام) وخاصة في قارة آسيا مثل الديانة الشامانية والبوذية والتى مازالت تمارس في بعض المناطق إلى وقتنا الحالي حيث كانت ترمز إلى الخلود. لمزيد من التفصيل انظر: سيرنج، فيليب. (1992م)، الرموز في الفن–الأديان–الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، الطبعة الأولى، دار دمشق، ص ص305–308.؛

Rawson, Jessica. (1984), *Chinese Ornament-The Lotus and Dragon*, NewYork, Holmes &Meier Publishers, p.156.

[54] ولبانك، فرانك. (2009)، العالم الهيللينستي حملة الإسكندر على الشرق ونشأة الممالك الهلينستية مملكة مقدونيا – مملكة البطالمة في مصر–المملكة السلوقية في سوريا، ترجمة وتقديد آمال محمد محمد الروبي، مراجعة محمد إبراهيم بكر، الطبعة الأولى، المركز القومى للترجمة، القاهرة، ص57.

[55]Waddell, Laurence Austine. (1903), *Report on the Excavations at Pāṭaliputra (Patna); the Palibothra of the Greeks*, Calcutta, Bengal secretariat Press, pl. II, p.17.

[56] وجدت على عدد من تيجان الأعمدة الساسانية التى عثر عليها في طيسفون كما نجدها ضمن الزخارف الجدارية الساسانية في تكوين زخرفي يجمع زهرة اللوتس مع عنصر الرمان والوريدة المتعددة البتلات. لنماذج هذه التصميمات انظر: عمارة، التأثيرات الساسانية على الفنون الإسلامية، أشكال 82–83، ص140. وانظر أيضاً:

Shafei (1957), *Simple Calyx Ornament in Islamic Art*, p.7.

[57] يشير المرجع إلى أنها زخارف هلينستية.

Baumer, Christoph. (2016), *The History of Central Asia the Age of Islam and the Mongols*, London-New York, I.B.Tauris, pl.100, p.132.

[58]تعد تلك العناصر أيضاً أحد مكونات الزخارف النباتية في منطقة إيران ووجدت نماذج منها على بعض قطع العاج التى عثر عليها في سوسة ومحفوظة حاليا بمتحف اللوفر Sb3725 .

Amiet, Pierre. (1972), *Les ivories achéménides de Suse*, Syria, Tome 49, fascicule 1-2, Figs.6-7, pp.171-173.

[59]لمزيد من التفاصيل عن الأسر التى حكمت منطقة آسيا الوسطى قبل الإسلام وبعده وتطور تاريخ القبائل في تلك المنطقة، انظر:

Baumer (2016), *The History of Central Asia*, pl.100, p.132.

[60] كان الأويغور من أقوى الأسرات الحاكمة في آسيا الوسطى واشتهروا بمهارتهم الفنية كما يتضح من الرسوم الجدارية الباقية في معابدهم ومقابرهم وغيرها من الأعمال الفنية.

http://en.chinaculture.org/gb/en_artqa/2003-09/24/content_39409.htm(04/03/2018)

ولمزيد من التفاصيل عن الفن الأويغورى وتأثيره على الفن الإسلامي انظر: خليفة، ربيع حامد.(1996)، فن التصوير عند الأتراك الاويغور وأثره على التصوير الإسلامي، الطبعة الأولى ، دار طيبة للطباعة، القاهرة، ص ص41–75.

[61] تقع أطلال مدينة نيا على بعد 115كم من شينجيانغ أو ما يطلق عليه تركستان الشرقية وفي الجهة الجنوبية من حوض نهر تاريم، وكانت تعرف باللغة المحلية بإسم Caḍota، وكانت تعرف في عهد أسرة هان عرفت باسم Jingjue.كانت أحد المراكز التجارية الهامة على طريق الحرير فيما بين الصين وآسيا الوسطى ويسكنها قبائل الأويغور. بدأت الحفائر عام 1959م واستمرت حتى الآن ويرجع تاريخ الموقع إلى القرن 2ق.م واستمر كمركز حضاري حتى ما يقرب من القرن 5م.

http://en.chinaculture.org/gb/en_artqa/2003-09/24/content_39409.htm (04/03/2018)

[62] تقع مدينة ميران القديمة على إحدى نهايات المعابر الجبلية المؤدية من بلاد التبت إلى آسيا الوسطى، وقد بدأت الحفائر في هذا الموقع عام 1876م واستمرت حتى عام 1980م، وكُشف بها عن العديد من المقابر والمعابد البوذية التى ترجع إلى منتصف القرن 2هـ/8م.

Whitfield, Susan; Williams, Ursula Sims. (2004), *The Silk Road: Trade, Travel, War and Faith*, London, British Library by Serindia publication, pp.189-190.

[63] من الملفت للنظر أن الكثير من المراجع الأجنبية وخاصة الصينية تربط تاريخ تلك المنطقة بالتاريخ الصيني، على الرغم من أن المتعمق في تاريخ تلك المنطقة سيجد إنها كانت موطن للقبائل التركية التى كانت تتمتع بالسيادة المستقلة في معظم الأحيان، وربما يرجع ذلك إلى الظروف السياسية التى تخضع لها هذه المنطقة حالياً ومحاولة الصين إثبات تبعية هذا الإقليم له حيث إن موقعها الجغرافى فيما بين الصين وآسيا الوسطى وإيران جعل سير الأحداث التاريخية فيها أكثر تعقيداً. لمزيد من التفاصيل عن تاريخ الأسر الحاكمة في تلك المنطقة انظر:

Baumer (2016), *The History of Central Asia*, pp.1-207.

هوخام، هيلدا. (٢٠٠٢)، تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين، ترجمة أشرف محمد كيلانى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ص ص178–195.

[64] ناقش دكتور فريد شافعي تطور العناصر الفنية في الفن البيزنطي واتصاله بغيره من الفنون بشيء من التفصيل وبخاصة فيما يتعلق بالزخارف النباتية. فريد، شافعي. (1994م)، العمارة العربية في مصر الإسلامية ، مج 1، ص ص 148–153. ولمزيد من التفاصيل عن الفن البيزنطى انظر:

قادوس، عزت زكى حامد؛ السيد، محمد عبد الفتاح. (٢٠٠٢)، الآثار القبطية والبيزنطية، مطبعة الحضري، الإسكندرية، ص ص261–272؛ الشهاوي، أمل مختار على. (٢٠٠٢)، بعض مظاهر التأثيرات البيزنطية على الفنون الإسلامية في الثلاثة قرون الأولى للهجرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص ص49–91؛ عبد القادر بن فضل المحسن الحجازي.(2004)، الأصول الفنية للزخارف الإسلامية، جامعة اليرموك، كلية الآثار والأنثروبولوجيا، قسم الآثار، ص133.

[65] يشير باسيليو مالدونادو إلى أن هذا المصطلح يطلق على بعض الوحدات النباتية الإصطلاحية التى تتألف من وريقات ثلاث أو أطراف زهرة اللوتس المصرية، وهذة التسمية تعد سهلة وبسيطة عند وصف هذه الزخارف وقد انتشرت في العناصر الزخرفية النباتية في الأندلس كما عرض لبعض نماذجها. مالدونادو، باسيليو بابون. (2002)، الفن الإسلامي فى الأندلس: الزخرفة النباتية، ترجمة على إبراهيم منوفي، مراجعة محمد حمزة الحداد، المركز القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ص61–80.

[66] Clévenot & Degeorge (2017), Ornament and Decoration in Islamic Architecture, pl.191, pp.136-135.

[67] الجمعة، (أحمد قاسم). طرز سامراء الزخرفية وتأثرها بزخارف الموصل في القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي، ص21.

https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=69443 (04/03/2018)

شافعي، العمارة العربية، ص ص417–421؛ البنا (2011م)، زخرفة ليائو، ص7. يذكر دكتور فريد شافعي أن الصين وآسيا الوسطى لم يكن لهما تأثير في تطور الزخارف النباتية في سامراء في تلك المرحلة على الرغم من وجود العديد من قطع الخزف الصينية في سامراء وإيران ومصر. Shafei (1957), *Simple Calyx Ornament in Islamic Art*, p.10

[68] Arsevan (1952), *Les Arts Decoratifs Turcs*, p.14.

[69] يوجد بعض نماذجها في متحف اللوفر بباريس مثل سلطانيتين من الخزف تشتملان على رسوم أدمية وطيور وحيوانات أرقام سجلMAO403، MAO858.

[70] ابو النصر، محمد عبد العظيم. (٢٠٠١)، السلاجقة تاريخهم السياسي والعسكري، الطبعة الأولى، الجيزة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص ص١١٠-١١١.

[71] كانت هذه الدولة تتاخم البلاد الإسلامية والمقصود بها في ذلك الوقت الدولة السلجوقية والدولة الخوارزمية الناشئة، وقد اتجهوا بأنظارهم للتوسع على حساب هذه القوى الإسلامية فنقل يولوتاشي عاصمته إلى كاشغر، كما استغل الصراع بين القوى الإسلامية في ذلك الوقت –السلاجقة والخوارزميين– ونجح في أن يبسط نفوذه على بلاد ماوراء النهر بعد هزيمة السلطان سنجر سنة 536هـ/1141م بحيث لم يعد للمسلمين أى نفوذ في تلك المنطقة لمدة نصف قرن.

حمدي، حافظ أحمد. (1998)، الدولة الخوارزمية والمغول غزو جنكيز خان للعالم الإسلامي وآثاره السياسية والدينية والاقتصادية والثقافية، دار الفكر العربي، ص ص63-65. سيأتي حديث مفصل عن هذه الأسرة في المبحث الخاص بالهجرات القبلية والحروب.

[72]ماهر، سعاد (1977م)، الخزف التركي، ص66.

[73]الحجازي، عبد القادر بن فضل المحسن. (2004)، الأصول الفنية للزخارف الإسلامية، جامعة اليرموك، كلية الآثار والأنثروبولوجيا، قسم الآثار، ص ص238-245.

[74]Rawson (1984). *Chinese Ornament*, p.173.

[75]خرمى، برويز اسكندر بور (1379هـ.ش)، گل هاى ختايى، ص38.

[76]شتا، إبراهيم الدسوقي. (1992م) ، المعجم الفارسي الكبير، جـ1، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ص934.
شجرة تعظم وتتسع لا نور لها ولا ثمر، وورقها كورق التين وأحد وجهيه ذو زغب. البهنسي، صلاح أحمد. (1990م)، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي، القاهرة، هامش29، ص123.

[77]Rawson (1984). *Chinese Ornament*, p.173.; Kadoi (2009), *Islamic Chinoiserie*, p.18.

[78] يعد موقع مدينة تخت سليمان أحد أهم المواقع الإيرانية المسجلة في منظمة اليونسكو، ويقع جنوب غرب إيران، و يضم مجموعة من المنشآت التى ترجع إلى ما قبل الإسلام فيوجد بعض معابد النار الخاصة الديانة الزرادشتية بالإضافة إلى بقايا بعض القصور، وقد أعيد استخدام الموقع في العصر الإيلخانى .
https://whc.unesco.org/en/list/1077 (04/03/2018)

[79]حسن، زكي محمد.(1956م)، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، القاهرة، أشكال151، 152، 153.

[80]Clévenot & Degeorge (2017), *Ornament and Decoration in Architecture*, p.139.

[81] Duda, Dorothea (1992), *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek (Fortsetzung des bechreibenden Verzeichnisses der illuminierten Handschriften der Nationalbibliothek) 5/1*, Denkschriften der Philosophisch-historischen Klasse229, Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters. Reihe I, Wien, 2 Bände, Abb.83.

[82]Bayer, Anja; Gremli, Lynette Sue-ling (2007), *Catalogue*, in *Dragons of Silk, Flowers of Gold, A group of Liao-Dznasty Textiles at the Abegg-Stiftung*, Regula Schorta, Cat.no.11, pp.219-226.

[83]Blair & Bloom (1995), *The Art and Architecture of Islam*, p.55.

[84]Blair & Bloom (1995), *The Art and Architecture of Islam*, pp.55-56.

[85]Golombek, Lisa; Donald Wilber. (1988), *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, NJ: Princeton University Press, pl.II (Cat.No.14).
[86]Blair & Bloom (1995), *The Art and Architecture of Islam*, Fig.66, p.51.
[87] Blair & Bloom (1995), *The Art and Architecture of Islam*, Fig.143.
[88]Necipoĝbu, Gübu. (1990), "*From International Timurid To Ottoman: A change Of Taste In Sixteenth –Century Ceramic Tiles*", *Muqarnas7*, Leiden-E.J.Bill, p.158.
[89] ابن اياس، محمد بن أحمد بن إياس الحنفى. (1984م)، بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق محمد مصطفى ، ج5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص179– 182– 232؛ خليفة، ربيع حامد. (2001م)، فنون القاهرة في العهد العثماني 923هـ/1517م–1220هـ/1805م، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ص11.
[90]أوغلو، گل رونجيب. (1379هـ.ش)، هندسه وتزيين در معمارى اسلامى(طومار توپقاپي)، ترجمهٔ مهرداد قيومى بيدهندى ، روزنه،، چاپ اول، تهران، ص154.
[91]عرفة، عصام. (1995م)، الأسس البنائية لتشكيل الوحدات الزخرفية الإسلامية الهندسية والنباتية الجدارية بمصر، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي، ص ص333–378.
[92] أطلق جلال اسعد أرسفان مصطلح "عباسى" على التصميم الفنى المنفذ بأسلوب الخطاي دون الاقتصار على أزهار الرمان أو اللوتس.Arsevan(1952), *Les arts decoratifs Turcs*, p.92؛ التكريتي، كامل خيرو حاج صالح. (1969م)، السجاد الإسلامي في إيران حتى نهاية القرن السابع عشر الميلادي، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ص113. وأطلق عليها في المعجم الفارسى "گل شاه عباسي". انظر: شتا، إبراهيم (1992م)، المعجم الفارسي الكبير، مج 3، ص2455.
[93] جمعة، بديع؛ الخولى، أحمد. (1976م)،تاريخ الصفويين وحضارتهم، دار الرائد العربي، ص ص223–225؛ جمعة، بديع. (1980م)، الشاه عباس الكبير (996–1038هـ/1588–1629م) ، دار النهضة العربية، بيروت، ص ص44–45.
[94] المقصود هو العباس بن علي رضي الله عنه أخو سيدنا الحسين بن على رضي الله عنه وكنيته هى "أبا الفضل" كما كان يطلق عليه قمر بنى هاشم، وللعباس أهمية كبيرة لدى الشيعة حيث أنه أحد شهداء معركة كربلاء ويمثل أهمية عظمى في مجريات وأحداث تلك المعركة. لمزيد من التفاصيل: الدربندى، الشيخ آغا بن عابد الشيرواني الحائري (ت1285هـ/1868م). (1994م)، إكسير العبادات في أسرار الشهادات، تحقيق الشيخ محمد جمعه بادى والأستاذ عباس ملا عطية الجمري،ج2، الطبعة الأولى، المنامة ، شركة المصطفى للخدمات الثقافية، البحرين ، ص ص496–519.
[95] أطلق عليها برويز اسكندر مصطلح "لاله عباسي" خرمى، برويز اسكندر بور. گل هاى ختايى قالى ، ص ص39–52. يوجد تحليل لمصطلح "العباسى" المرتبط بأسماء الأزهار بالإضافة إلى دلالة مصطلح "لاله" في اللغة الفارسية في: الصعيدى، رحاب إبراهيم. (2006م)، الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العمائر الدينية بمدينة أصفهان في عهدي الشاه عباس(996–1038هـ/1588–1629م) الأول والشاه عباس الثاني(1052–1077هـ/1642–1666م) دراسة أثرية فنية، ج2، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص 622–625؛ الصعيدي، رحاب إبراهيم. (2010)، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكيه في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسي بطهران–دراسة فنية مقارنة"، ج1، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص ص383–387.

[96] http://collections.vam.ac.uk/item/O74043/the-fremlin-carpet-carpet-unknown/(05/04/2018)

[97] من أمثلة ذلك أيضاً الزخارف المنفذة على خيمة بتصويرة تمثل موت حمزة من مخطوط حمزة نامه الذى يرجع إلى969-984هـ/1562-1577م ومحفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم IM.4.1921، وزخارف سجادة بتصويرة تمثل موت كوباد بنفس المخطوط.

http://collections.vam.ac.uk/item/O18925/hamzanama-painting-unknown/(05/04/2018)

http://collections.vam.ac.uk/item/O66738/an-ayyar-murders-qubad-in-painting-unknown/(05/04/2018)

[98] http://collections.vam.ac.uk/item/O143885/tile-tile-unknown/(05/04/2018)

[99] http://collections.vam.ac.uk/item/O86788/sarcophagus-cover-unknown/(05/04/2018)

[100] تُشاهد زخرفة الخطاى كأرضية لزخرفة التوريق (الأرابيسك) التى أطلق عليها أرسفان زخرفة الرومى.

Arsevan (1952), *Les arts Decoratifs Turcs*, Fig.274, p.92.

[101] يتضح ذلك من خلال آراء Christoph Baumer مؤلف كتاب " The History of Central Asia Age of Islam and the Mongols The " الذى صدر حديثا ويتناول تاريخ آسيا الوسطى في مؤلفين، ويميل مؤلفه إلى التركيز على تاريخ الإمبراطورية في الصين وأحقيتها في تلك المنطقة.

Baumer (2016), The History of Central Asia, pl.100, p.132.

[102] كان نهر جيحون قديماً الحد الفاصل بين الناطقين بالتركية والناطقين بالفارسية، وأدى ذلك إلى وجود العديد من العلاقات التى اتسمت بالحدة والحروب في بعض الأحيان والمهادنة في أحيان أخرى من الناحية السياسية والدينية فتم تبادل التأثيرات فيما بينهما.

مراد، محمود عبد الله جمعه. (2006)، إقليم الشاش من الفتح الإسلامي حتى نهاية القرن الخامس الهجرى دراسة تاريخية حضارية، معهد الدراسات والبحوث الأسيوية ، قسم الحضارات الآسيوية، جامعة الزقازيق، ص15.

[103] ولبانك، فرانك (2009م)، العالم الهيللينستي، ص55.

Bloom, Jonathan M.; Blair, Sheila S. (2009), *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, Vol III, Oxford University Press, p.213.

ولمزيد من التفاصيل انظر خريطة توضح مناطق تمركز جيش الإسكندر الأكبر وبخاصة في آسيا الوسطى.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/%D8%A5%D9%85%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D8%B7%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B3%D9%83%D9%86%D8%AF%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%83%D8%A8%D8%B1_%D9%88%D8%AF%D8%B1%D9%88%D8%A8_%D8%AD%D9%85%D9%84%D8%A7%D8%AA%D9%87.png(2018/03/04)

[104]تركزت سياسية الاستقرار المبدئي للإسكندر في منطقتي بلاد فارس وآسيا الوسطى والصغرى على ما يبدو ليس فقط من خلال إنشاء المدن ولكن من خلال زواج الإسكندر وقواده بزوجات فارسيات بالإضافة إلى إنشاء وحدات الفرسان الشرقية مما أدى إلى إزالة الفوارق بين المنتصرين والمنهزمين، إلا أن القدر لم يمهله كثيرا وتوفى بمدينة بابل سنة 323ق.م.

ولبانك، فرانك (2009م)، العالم الهيللينستى، ص47-48. وقد ذكر القلقشندي بعض المدن التى كانت من إنشاء الإسكندر نقلاً عن مسالك الأبصار للشيخ علاء الدين بن النعمان الخوارزمي عند حديثه عن مملكة

توران خوارزم والقبجاق مثل مدينة "يرفيو". القلقشندي (1992م)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج4، ص452.

[105] الكيلاني، شمس الدين. (2008)، صورة الآخر في الثقافة العربية– صورة شعوب الشرق الأقصى في الثقافة العربية الوسيطة(الصين والهند وجيرانهما)، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ص.7.

[106] Gray, Basil. (1987), *Persian Influence in Chinese Art*, in Studies in Chinese and Islamic Art, Vol.II Islamic Art, London, The Pindar Press, p.20.

[107] يُذكر أن الأتراك الأويغور ينحدرون من قبائل "هواى هو" التى تعد فرعاً من "الهيونغ نو" وربما كانت مناطق الإستبس في سيبيريا هى مواطنهم الأولى، ولا شك في أنهم يعدون من أرقى القبائل التركية التى توافرت لها المقومات الحضارية المختلفة، وكان لهم ديانات متعددة وهى المانوية والبوذية والمسيحية. خليفة، ربيع (1996)، فن التصوير عند الأتراك الاويغور، ص ص.3–13.

[108] أشارBasil Gray إلى أن فرع من الترك الأويغور استوطنوا **ترفضان** في القرن 3هـ/9م حيث أصبحوا ل500سنة الأقوام الأكثر تقدمًا وحضارة في آسيا الوسطى Gray (1987), *Persian Influence in Chinese Art*, p.20.

[109] وبلغ من قوة تلك القبائل أن أطلق اسمهم على المغول وجميع القبائل التركية التى كانت خاضعة لهم على الرغم من العداوة التى كانت بين المغول والتتار وقيام المغول بالقضاء عليهم. الصياد، فؤاد عبد المعطي. (1980)م، المغول في التاريخ، ج1، دار النهضة العربية، بيروت، ص27.

[110] لمزيد من التفاصيل عن حركة الهجرات في منطقة الشرق عامة وآسيا الوسطى بصفة خاصة انظر:

Summer, Christina; Feltham, Heleanor. (2000), *Beyond the silk road-Arts of Central Asia-from the Powerhouse Museum Collection*, pp.10-11

[111] يصفهم مؤلف كتاب تاريخ الصين بأنهم مجموعة من البدو عرفت باسم **خيطان** التى امتدت دولتهم من بكين الى السور العظيم كما استولوا على العاصمة كايفنج واستولوا على عرش التنين إلا أن ذلك لم يدم كثيرًا ، ومن الخيطان اشتقت كلمة كاثاي وهو الاسم الذى عرف به شمال الصين لأوروبا العصور الوسطى وكانت كيتاي الكلمة الروسية للصين. هوخام، هيلدا (٢٠٠٢)، تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين، ص ص١٧٩–١٨٠.

Donzel, Van E.(ed.). (1978), *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden: E.J.Brill, vol IV, p.580.

وقد تعددت كيفية كتابة المسمى الذى يطلق على هذه القبائل من لغة لأخرى، لمزيد من التفاصيل انظر:

Donzel (1978), *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden, p.581.

[112] حمدى، حافظ (1998)، الدولة الخوارزمية والمغول، ص60–63.

[113]Donzel (1978), The Encyclopaedia of Islam, p.581.

ربما يرجع ذلك لرغبة الصينيين في إنكار أنه يوجد أقوام أخرى ليست من بين جنسهم قد استطاعت أن تتغلب عليهم وتمتلكهم، ففضلوا أن ينسبوا هذه الأسرة إليهم بدلاً من أن يمحوا هذه الفترة من تاريخهم. ويتضح ذلك من جدول الأسرات الحاكمة للصين الذى نشرته Rawson. انظر:

Rawson (1984). *Chinese Ornament*, p.227.

[114]حمدي، حافظ (1998)، الدولة الخوارزمية والمغول، ص ص60–63. وقد أشار القلقشندي إلى هذه الحادثة فيذكر:" ...ثم غلب عليها الخطا الكفار في سنة ست وثلاثين وخمسمائة وانتزعوها من يد سنجر بن ملكشاه ثم صارت بيد الغز وهم طائفة من الترك مسلمون".القلقشندي (1992م)، صبح الأعشى، ج4، ص447.

[115]بارتولد. تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ص143.

[116]Donzel (1978), *The Encyclopaedia of Islam*, p.581.

كما تناول دكتور سامح البنا تاريخ أسرة ليائو من خلال بعض المراجع والمصادر الأخرى. انظر: البنا (2011م)، زخرفة ليائو، ص ص8–9.

[117] مثل مدينتي كاشغر وختن اللتين سيأتي ذكرهما فيما بعد. لمزيد من المعلومات عن القراخطائيين انظر: أكرم، السيد عبد المؤمن السيد. (1979م)، أضواء على تاريخ توران تركستان، تقديم أحمد محمد جمال، المملكة العربية السعودية، وزارة الإعلام، ص58.

[118] يؤكد ذلك بارتولد الذى أشار إلى أن قيام دولة الخطا (القراخطائيين) كانت سببًا في التقدم الحضاري في تلك المنطقة، لأنه أعان على التقريب بين العناصر الحضارية المختلفة المتعايشة تحت ظلهم، ومن المحتمل أن وجود ولايات إسلامية تحت حكم أمير غير مسلم قد سبب انتشار العناصر الحضارية غير المسلمة نحو الغرب كما أدت تبعية المسلمين في عهد الحكام الخطا (القراخطائيين) لحكام غير مسلمين إلى انتشار الإسلام في دائرة أوسع. بارتولد، تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ص ص145-150.

[119] عن الشعوب والقبائل التى كانت تقطن شرق آسيا وآسيا الوسطى وبلاد ماوراء النهر وكيفية تغلب وتوحيد جنكيز خان لها.انظر: غنيمات، قاسم محمد؛ العمرى، عمر بن صالح؛ (بنى عيسى) عبد المعز. (2011م)، قبائل المغول الأولى النشأة والاندماج والتوحيد616هـ/1218م، المجلة الأردنية للتاريخ والآثار ، مج5، العدد3، الأردن، ص ص.90-112.

[120] Donzel (1978), *The Encyclopaedia of Islam*, pp.581-583.

فمن الملفت للنظر أن سقوط الدولة القراخطائية علي أيدى المغول بمعاونة الخوارزميين وما صاحبها من سيطرة جنكيز خان على القبائل التركية فى تلك المنطقة -خاصة الخطا والأويغور- كان بمثابة بداية توحيد تلك القبائل تحت قيادة شخص واحد هو جنكيز خان، وتبع ذلك توغل جيوش المغول في البلاد الإسلامية وسقوط بغداد مركز الخلافة سنة656هـ/1258م بل وتحالفت بعض الفصائل والدويلات الأخرى مع المغول بالإضافة إلى سلاجقة الروم في البداية.

جرار، مأمون فريز.(1979م)، أصداء الغزو المغولي في الشعر العربي من القرن السابع إلى القرن التاسع الهجري، رسالة ماجستير بكلية الأداب، الجامعة الأردنية، ص ص20-83-84.

[121] العمرى، ابن فضل الله العمرى شهاب الدين أحمد بن يحيى (ت749هـ/1348م). (2010م)، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تحقيق مهدى النجم، وإشراف كامل سليمان الجبوري، ج2، بيروت، لبنان، دار الكتب العالمية، ص111.

[122] القلقشندي (1992م)، صبح الأعشى، ج4، ص ص477-483-486.

[123] تُجمع معظم المصادر والمراجع مثل القلقشندي على أن أوتكين نويان (أو تولوى) هو أحد أبناء جنكيز خان؛ في حين ذكر ابن فضل الله العمرى أنه الأخ الأصغر لجنكيز خان. انظر:العمرى، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ج3، ص101.؛ القلقشندي (1992م)، صبح الأعشى، ج4، ص308.

[124] إبراهيم، أحمد الشنتناوي، وآخرون.(د.ت)، دائرة المعارف الإسلامية، مراجعة محمد مهدي علام، مج7، دار المعرفة، بيروت، ص ص3-5. آشتياني، عباس إقبال. (1989م)، تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية(205هـ/820م-1343هـ/1925م)، نقله عن الفارسية د/ محمد علاء الدين منصور، راجعه د/السباعى محمد السباعى، دار الثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص393. وقد استولى أوكتاي قان على الصين الشمالية وترك حكمها إلى مستشار أبيه المسلم محمود يلواج وأناب أيضاً إبنه مسعود بيك في إدارة بلاد الأويغور والختن وكاشغر وماوراء النهر حتى ضفاف جيحون. آشتياني، عباس (1989م)، تاريخ إيران بعد الإسلام، ص ص408-418.

[125] لمزيد من المعلومات عن الدولة الجغتائية انظر:

The Encyclopaedia of Islam, Vol.II, pp.3-4.

[126] قداوي، علاء محمود. (1999م)، الدولة التيمورية بعد تيمورلنك 807-906هـ/1405-1500م دراسة سياسية، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الإجتماعية، العدد22، جامعة قطر، ص360.

[127] إبراهيم، أحمد الشنتناوي، وآخرون (د.ت)، دائرة المعارف الإسلامية، ص ص3-5. ؛ الصعيدي، رحاب (2006م)، الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية، ج1، هامش7، ص18.

[128] مر الحكام المغول بعدة مراحل أثناء تحولهم إلى الإسلام والتى بدأت مع مغول القبيلة الذهبية في عهد بركة خان، ثم تبعها إعلان أحمد تكودار إسلامه عند اعتلائه عرش إيلخانية إيران (681-683هـ/1282-1284م)، إلا أن بداية استقرار إسلام الإيلخانيين الحقيقية كانت في عهد محمود غازان (694-703هـ/1294-1303م) الذى أعلن الدين الإسلامي الدين الرسمى للدولة. آشتيانى، عباس (1989م)، تاريخ إيران بعد الإسلام، ص ص449-459.

[129]Grabar, Oleg. (2000), *Mostly Miniatures an Introduction to Persian Painting*, London, Princeton University Press, p.22.

[130] قداوي، علاء (1999م)، الدولة التيمورية بعد تيمورلنك ، ص361.

يوجد العديد من الآراء حول أصول أمير تيمور ما إذا كان ينتمى إلى القبائل المغولية وخاصة جنكيز خان أو إذا ما كان ينتمي إلى قبائل البرلاس التركية، وكانت بداية بزوغ نجم أمير تيمور عام 771هـ/1379م حينما أعلن استقلاله ببلاد ماوراء النهر. آشتياني، عباس (1989م)، تاريخ إيران بعد الإسلام، ص ص591-594.

[131] ابن عربشاه، شهاب الدين بن أحمد بن محمد بن عبد الله الدمشقي الأنصاري (ت854هـ/1450م). (1868م)، عجائب المقدور في أخبار تيمور، الطبعة الأولى، مطبعة وادي النيل، القاهرة، ص38.

[132] كان تيمور يميل ناحية الجغتائيين حتى إنه اختار أميراً من أسرة جغتاي بن جنكيزخان اسمه سيوغتميش ونصبه خاناً صورياً على البلاد بهدف كسب القبائل المتعلقة بالجغتائيين. قداوي، علاء (1999م)، الدولة التيمورية بعد تيمورلنك، ص361.

[133] Inci ; Çiçek (2001). *Türk Tezyīnī San'Atlarinda Motifler*, p.67.

Summer & Feltham(2000), *Beyond the Silk Road-Arts of Central Asia*, p.11.

حيث يذكر كل من Summer و Feltham أن أوقات السلم كانت تتوطد فيها العلاقة بين القبائل البدوية والمدن الحضرية في اليونان وإيران والصين وبيزنطة.

[134]طنطاوي، حسام عويس عبد الفتاح محمد. (2009م)، التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين مصر وإيران في الفترة من أوائل القرن (7هـ/13م) حتى أوائل القرن (10هـ/16م)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب- جامعة عين شمس، ص2.

[135] المقريزي (1995م)، الخطط، ج3، ص694.

[136] طنطاوي، حسام (2009م)، التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين مصر وإيران، ص35.

[137] يرجع إطلاق مصطلح "طريق الحرير" إلى الجغرافي والمستكشف الألماني فرديناند فون ريشتوفن Ferdenand von Richtofen (1833-1905م) وهو شبكة طرق برية وبحرية.

Bloom, Jonathan M.; Blair, Sheila S. (2009), The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture, Vol III, Oxford University Press, p.213.

[138] Gray (1987). *Persian Influence in Chinese Art*, p.18.

[139] تعد مدينتا ختن وكاشغر من أهم مدن التركستان وقد كانتا مركزين للعلماء والعديد من الشخصيات الدينية والسياسية الهامة وتم ذكرهما في كتب الرحالة والجغرافيين مثل كتاب معجم البلدان لياقوت الحموي. لمزيد من التفاصيل انظر:

الحموى (1993م)، معجم البلدان، مج2، ص 347، 430، 431. كما ورد ذكر كاشغر بوضع حرف القاف بديل لحرف الكاف "قاشغر". القلقشندي (1992م)، صبح الأعشى، ج4، ص ص440-441.

[140] Crowe, Yolande. (2010), *Textiles and Patterns Across Asia in the Thirteenth Century, A Southern Song Tomb, Armenian Manuscripts and Mongol Tiles*, in *Carpets and Textiles in the Iranian world 1400-1700*, Oxford and Genoa, p.11.

[141] يعد القائد تشاو كوانج ين مؤسس أسرة السونج التى أعادت توحيد الصين وتنقسم هذه الأسرة إلى السونج الشمالية (348-521هـ/960-1127م) والسونج الجنوبية (521-677هـ/1127-1279م). لمزيد من التفاصيل عن هذه الأسرة انظر: هوخام، هيلدا (2002م)، تاريخ الصين، ص ص183-217.

[142] Gray (1987). *Persian Influence in Chinese Art*, p.21.

وربما يكون سبب إعادة فتح الطرق التجارية للمسلمين اعتناق المغول للإسلام، حيث من المعروف أن السبب الرئيسيى للغزوات المغولية كان الصراع على طرق التجارة والسماح لتجارهم بحرية الحركة في البلاد الإسلامية خاصة في آسيا الوسطى.

[143] Crowe (2010), *Textiles and Patterns Across Asia*, p.13.

أطلق على الأسرة التى أسسها المغول في الصين "أسرة يوان" حيث أعلن قوبيلاي خان أحد أبناء جنكيز خان نفسه إمبراطوراً على الصين عام669هـ/1271م، ونقل العاصمة من كراقوروم في قلب منغوليا إلى الصين، واتسمت سياسة قوبيلاي بالتسامح مع جميع الأديان كما اهتم بالعديد من النواحي الثقافية خاصة علم الجغرافيا وعلوم الفلك ،كما تبنى المغول في عهده الأبجدية الأويغورية حيث لم يكن لهم حتى ذلك العصر شكل واحد للغة المكتوبة. وقد اعتمد المغول على العديد من الطوائف لإدارة دولتهم مثل الأويغور ، والخيطان (الخطا)، والتبتيين والتجار المسلمين من آسيا الوسطى في حين كان الصينيون مبعدين عن المناصب العليا وير موثوق فيهم في معظم الأحيان، وسقطت هذه الدولة مع إعلان "تشو يوان يانج" كأول إمبراطور لأسرة منج عام769هـ/1368م وسُمى "هونج وو". هوخام، هيلدا (2002م)، تاريخ الصين، ص ص232-239-241-242-247.

[144] Porter, V. (2008), Islamic Tiles, London, The British museum press, pp.48-54.
وانظر أيضاً: Bloom&Blair (2009), The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture, Vol III, pp.213-214.

[145]Crowe (2010), *Textiles and Patterns Across Asia*, p.11.

وعن رحلات ماركو بولو انظر :

مارسدن، وليم. (1995م)، رحلات ماركو بولو، ترجمها إلى العربية عبد العزيز جاويد، الطبعة الثانية، ج1،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص104-120.

[146] Crowe (2010), *Textiles and Patterns Across Asia*, pp.12-13.

[147] نور، صلاح الدين محمد. (ب.ت)، الطوائف المغولية في مصر وتأثيراتها العسكرية والسياسية والإجتماعية واللغوية والعمرانية في عصر دولة المماليك البحرية (658-783هـ/1260-1381م)، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، ص10.

وهو الأمر الذى أشار إليه القلقشندي في كتابه صبح الأعشى نقلاً عن أحد التجار وهو جمال الدين عبد الله الحصني انظر: القلقشندي (1992م)، صبح الأعشى، ج4، ص 458.؛ طنطاوي (2009م)، التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين مصر وإيران، ص ص2-9.

[148] العمري (2010م)، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ج3، ص29.

[149] المقريزي (1995م)، الخطط، ج3، ص705.

[150] Safadi,Yasin H Samid. (1978), *Islamic Calligraphy*, Thames and Hudson, p.131, pl.146.

[151]لمزيد من التفاصيل عن النهضة الثقافية في عهد القراخانيين انظر:

آلماس، تورغون. (2018)، الأويغور تاريخ الأتراك في آسيا الوسطى وحضارتهم، ترجم إل العربية تحت إشراف ماجدة مخلوف، دار تكلماكان الأويغوري، إستطنبول، تركيا، ص ص375-382.

[152] اللغة الختائية تم استخدامها في كتابة نسخة مخطوط المعراج الذى يرجع إلى العصر التيموري. وذكرت أن مير حيدر كاتب أحد نسخ الشاهنامه قد وقع اسمه مقروناً بـــ "الشيرازي" نسبة إلى شيراز التى عمل بها تحت رعاية إسكندر سلطان، ولكنه كان يوقع "الخوارزمي" نسبة إلى مدينة خوارزم أيضاً، وقد أدرجه مير على شيرنوائي الشاعر التيموري (ت906هـ/1501م) كأحد الشعراء المبكرين الذين يكتبون

باللغة الختائية التركية أثناء حكم شاه رخ. كما كان يوقع بحيدر الخوارزمي مؤكداً على أنه لا ينتسب فقط إلى المقاطعات الإيرانية ولكن إلى المناطق التركية ويربط نفسه بالتقاليد التركية المغولية لإسكندر سلطان الابن الثاني لعمر شيخ بن تيمور (ت796هـ/1394م) و ملاقت أقا ابنة أحد خانات الختائين في التركستان.

Gruber, Christiane J. (2008), *El Libro de la Ascensión Mi'rajnama Timúrida: Estudio de Textos e imágenes en un context panasiático/The Timurid Book of Ascension (Mi'rajnama): A Study of text and Image in a Pan-Asian Context*.English with Spanish trans. Beatriz Marino, Robert Latona and Sophie Ernest, Valencia: Patrimonio Ediciones, p.271.

[153] Rizvi, Kishwar. (2000), *Gendered Patronage Women and Benevolence during the Early Safavid Empire*, in *Women, Patronage, and self-Representation in Islamic Societies*, edited by D.Fairchild Ruggles, Suny Press, p.125.

Thackston, Wheeler M. (Fall 1988), *The Divan of Khata'i: Pictures for the Poetry of Shah Isma'il I*, Asian Art, Vol.I, No.4, Oxford University Press, pp.37-51.

[154] إبراهيم وآخرون (د.ت)، دائرة المعارف الإسلامية، مج7، ص ص3-5.؛ الصعيدى، رحاب (2006م)، الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العمائر الدينية بمدينة أصفهان، ص18.

[155]ورد في صحيح مسلم العديد من الأحاديث التى قام البعض بالاستناد إليها بخصوص تحريم تصوير الكائنات الحية ومن ثَم الإقبال على الزخارف النباتية خاصة في كتاب اللباس والزينة. للاطلاع عليها انظر: مسلم، أبى الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيشابوري (206-261هـ/821-874م). (1991م)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية-دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ص 1164-1672. ولمزيد عن هذا الموضوع انظر:

حسن، زكي محمد. (د.ت)، فنون الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ص252. مرزوق، محمد عبد العزيز. (1965م)، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، ص ص179-180.

[156]حلمي، محمود. (1969م) ، "اللقاء بين التصوف الإسلامي والتجريد التشكيلي"، إحدى المقالات في مجلة دراسات أثرية وتاريخية3، مطبوعات جمعية الآثار بالإسكندرية، ص95.

[157]حسن، زكى(د.ت)، فنون الإسلام، ص150.

[158]لمزيد من التفاصيل أنظر:

ياسين، عبد الناصر محمد حسن. (2006م)، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في "ميتافيزيقا" الفن الإسلامي) ، زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ص ص115-130.

ويزخر القرآن الكريم بالعديد من الآيات التى أشارت إلى أهمية الأشجار والنباتات مثل (الواقعة56 : 32-33) (الأنعام6: 99) (الأنعام6: 141).

[159]يتم الربط بين مفهوم الزخارف النباتية المنفذة في التصميمات الزخرفية بالمنشآت الدينية والاهتمام الذي أرعاه القرآن الكريم للنباتات والأزهار والثمار والتي كانت تذكر أيضاً عند الحديث عن الجنة. لمزيد من التفاصيل انظر:

Clévenot & Degeorge (2017), *Ornament Decoration*, p.140.

[160]القرآن الكريم (التوبة9: 105).

[161]مرزوق، محمد عبد العزيز. (1975م)، التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران عبر العصور"، بحث منشور في كتاب جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران ، دار الثقافة، القاهرة ، ص18.

[162]مرزوق، محمد (1965)، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، ص182.

[163]أديب وحكيم وفيلسوف وصوفي، عاش في القرن الرابع للهجرة/العاشر الميلادي، ونشأ في بغداد، ثم إنتقل إلى الري، ومات عام414هـ/1023م في شيراز. البهنسى، عفيفي. (1997م)، الفكر الجمالي عند التوحيدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ة، ص ص15-23.

[164]Baktiar, Laleh. (1976), *Sufi Expressions of the Mystic Quest*, Thames and Hudson, London, p.98.

[165]شتا، إبراهيم الدسوقي. (د.ت)، التصوف عند الفرس، دار المعارف، سلسلة كتابك 62، القاهرة، ص8.

[166]Frick, Arrich. (1993),"Possible Sources for Some Motives of Decoration on Islamics Ceramics", *Muqarnas10*, Leidin-E.J.Brill, p.232.

[167]حكيم وصوفي وواعظ ولد بالقدس وتوفي بالقاهرة سنة 678هـ/1279م.
المقدسي، عز الدين بن عبد السلام بن غانم. (د.ت)، حققه وعلق عليه علاء عبد الوهاب محمد، دار الفضيلة، القاهرة، ص ص8-10.

[168]Kerimov (1984). "Islimi", p.254.

[169]خرمى، برويز اسكندر بور (1379ه.ش)، گل هاى ختايى، ص ص13-20.

[170]همايى، جلال الدين(1375هـ.ش)، تاريخ اصفهان مجلد هنر وهنرمندان، ص295.