كلية الآداب

حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٩ (عدد إبريل – يونيه ٢٠٢١)

<http://www.aafu.journals.ekb.eg>

(دورية علمية محكمة)

جامعة عين شمس

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 المؤثرة 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 الكاسية كزهرة اللوتس، بالإضافة إلى استخدام المنهج التاريخي في قراءة بعض الأحداث المتعلقة بالفترة موضوع الدراسة التي تنحصر أساسياً فيما بين القرنين ١٠-١١هـ/٧-٦م التي وردت في ثلث المصادر التاريخية والمراجع الحديثة وما يرتبط بمصطلح "الخطاي" عموماً.

الكلمات الدالة: خطاي-خطاي-زخرفة نباتية-زخرفة إسلامية-آسيا الوسطى.

١- مقدمة:

احتلت الزخارف النباتية بكافة أنماطها وأساليبها مكانة خاصة في الفن الإسلامي منذ نشأته، وعمل الفنانون على تطوير العناصر النباتية وأساليب تنفيذها، وكثيراً ما لجئوا إلى تحويلها 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 دائماً من أهم الأسباب التي دفعتهم إلى تطوير الزخارف النباتية بشكل مستمر. وما لبث أن انتشر نوع آخر من الزخارف النباتية منذ القرن ١٣هـ/ ١٣م - أي 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" 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 استمراراً للفنون السابقة وبخاصة الفن الهلنستي، أو اعتبروها تأثيراً وافداً. وأغلبهم قاموا بوصفها دون التعمق في تحليل عناصرها ومعرفة تطورها ودور الفن الإسلامي في بلورتها حتى تتخذ أشكالاً 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 القرن ١٠هـ/ ١٦م، 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 عُني بعض المؤلفات الفارسية والتركية بدراسة هذا الأسلوب الزخرفي للعناصر النباتية والتي من أهمها كتاب Les Arts Decoratifs Turcs لمؤلفه Gelal Esad Arsevan ونشر في إسطنبول عام ١٩٥٢م باللغة الفرنسية، كما يوجد بعض الدراسات التي أفردت لهذا الطراز مثل كتاب "Türk Tezyîni San'atlarında Motifler"

لكل من Inci A Birol و Çiçek Derman وطبع عام ٢٠٠١م 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، کاشی، تذهیب" لبرويز إسكندر بور خرمي الذي طبع عام ١٣٧٩هـ ش (٢٠٠٠م) 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 ٢١، الجزء الثاني عام ٢٠١١م التي تعد من الدراسات المباشرة في هذا الموضوع التي استعرض فيها هذا الأسلوب الزخرفي في العصر الصفوي مع محاولة ربطه تاريخياً بأسرة ليائو التي حكمت أجزاء من الصين فيما بين عامي (٣٤٩-

١٥٢١هـ/٩٦٠-١٢٧م) دون ذكر للدلائل المادية الأثرية مع الإعتماد على بعض المصادر التاريخية، فتناول إمكانية إطلاق مصطلح "ليانو" على هذا النوع من الزخرفة إضافة إلى مصطلح "خطاي" مع محاولة تتبع نماذج في الفن العثماني ثم الفن الصفوي. وبناءً 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 تداولاً في تسمية هذا النوع من الأساليب الزخرفية النباتية وكيفية نشأته وتطور عناصره ومدى ارتباطه بالعقيدة الإسلامية.

ويهدف هذا البحث إلى إلقاء الضوء على أحد أنماط الزخارف النباتية التي إنتشرت استخدامها 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 لتخطي 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.

١- التسمية والماهية الفنية:

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

١-١ المؤلفات الشرقية:

ترتبط التسمية التي تطلق غالباً على هذه الزخارف في المؤلفات الشرقية عامة بمصطلحات "الخطاي"، و"الختاي"، و"الهطاي"، و"الهاتاي" التي كثر استخدامها تقريباً منذ القرن ١٥هـ/١٥م، كما أطلق عليها مؤرخاً زخرفة "الليانو"^١.

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 الإيراني صادق بيك أفاشار التي ترجع إلى القرن ١١هـ/١٧م، حيث تم الإشارة إلى هذا النوع من الزخارف بصيغة "ختاي"^٢.

وذكر على أكبر دехدا في كتابه "لغت نامه" هذا المصطلح بصيغتين؛ الصيغة الأولى "خطا" التي ذكر إنها إحدى مدن التركستان^٣، أما الصيغة الثانية بحرف التاء في المنتصف "ختا" التي وردت في عديد من المصادر التاريخية والجغرافية، وأشار دехدا إلى أن هذين المصطلحين قد وردا في بعض الأشعار الفارسية لنظامي^٤ وسعدي^٥ وسنائي^٦، 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 ٦هـ/١٢م على أقل تقدير.

واستقرت المؤلفات الفارسية الحديثة عند تناول هذا النوع من الزخرفة على إطلاق اسم "ختاي" عليه كما يتضح على سبيل المثال في كتاب "گل های ختایی" لبرويز اسكندر^٧.

يُلاحظ أن مصطلح "ختاي" هو الأكثر استخداماً لدى الباحثين الأتراك خاصة عند تناولهم للزخارف النباتية في العصر العثماني مثل جلال اسعد ارسفان حيث أطلق على هذا النوع من الزخارف "Hatayî"^٨ باللغة التركية الحديثة، كما أشار Gülünr Dura في كتابه

عن الفنان "على أسكدارى" إلى نفس الأسلوب الفني بالمصطلح السابق تقريباً "Hatâyî"^{١٠}. وهو ما يعكس كثرة إستخدامها لدى الباحثين في الفنون العثمانية وإعتبارها أحد المصطلحات الفنية الخاصة بالفن العثماني^{١١}.

ونجد في المصادر العربية أن ياقوت الحموى أحد جغرافى ومؤرخى القرن ١٣/هـ يشير إلى مصطلح "خطائى" كأحد أنواع النسيج التي تشتهر بها مدينة تيريز "...ويعمل فيها من الثياب العباءى والسقلاطون والخطائى والأطلس والنسيج ما يحمل إلى سائر البلاد شرقاً وغرباً..."^{١٢}، وهو ما أشار إليه المقرئ أيضاً^{١٣}، 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^{١٤}.

وفي المؤلفات العربية الحديثة غلب إستخدام هذا المصطلح بصيغة "الهاتاي" نسبة إلى إحدى الأسر التركية في القرن ١٢/هـ^{١٥} التي حكمت منطقة وسط آسيا أو ما يطلق عليه التركستان الشرقية (أو التركستان الصينية حالياً)^{١٦} ومما يُشار إليه بهذا الصدد أن هناك تفاوتاً في تحديد اسم هذه المنطقة ما بين صيغتي "الهاتاي" و"الخطا"^{١٧}، حيث أشار بارتولد إلى أن مصطلحي "ختا" و"خطا" مازالا يطلقان على الصين في المؤلفات المغولية والروسية في ذلك الوقت على الرغم من زوال حكمهم من الصين منذ القرن ١٢/هـ^{١٨}، بينما يطلق عليهم في المصادر الصينية أسرة ليائو^{١٩}؛ ولذلك فقد أشار سامح البنا إلى إمكانية إطلاق مصطلح "ليائو" على هذه الزخرفة إضافة إلى مصطلح "خطاي" إعتماًداً على أن "ليائو" هو اسم الأسرة التي حكمت أجزاء من الصين فيما بين عامي (٣٤٩-٥٢١ هـ/٩٦٠-١٢٧٠ م)^{٢٠}، إلا أن أسرة ليائو ما هي إلا قبيلة "خيطان"^{٢١} التي عاشت على طول الروافد العليا لنهر "ليائو" والتي أعلن "ييلو أبولجى" نفسه إمبراطوراً عليهم وفرض سيطرته على إقليم منغوليا ومنشوريا وأجزاء كبيرة من الصين مستغلاً ضعف أسرة تانج وسُميت أسرته بإسم موطنهم على نهر "ليائو"^{٢٢}، وعلى الرغم من ذلك إلا أنهم ظلوا متمسكين بمسمى قبيلتهم الأصلي "خيطان" من فترة لأخرى خلال حكمهم؛ لذا ربما كان ذلك سبباً لتسميتهم "الخطا" عند انتقالهم إلى منطقة التركستان تحريفاً لمسمى "خيطان" واستمراراً لهذا المسمى فيما بعد^{٢٣}، 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 الختاي أو الهاتاي على الرغم من إنه من الممكن تتبع بعض الوحدات الزخرفية لهذا الطراز في الزخارف النباتية المزخرفة للعديد من المنتجات الفنية في بلاد المغرب وخاصة الأزهار الكاسية كما سيأتي ذكره.

٢-١ المؤلفات الغربية:

يُلاحظ أن مصطلح "الخطاي" لم يُستخدم حتى القرن ١٣/هـ ١٩٠٠ م 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 القرن ١٩/هـ ١٨٥٠ م^{٢٤}، 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^{٢٤} والأوراق والفروع المزهرة الطبيعية^{٢٥}، 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 ١٥/هـ. ويليه دراسة Emil Gratzl التي ذكرت أنها عناصر طبيعية Naturalistic Motifs^{٢٦}، و ذكر كل من Sheila Blair S. & Jonathan Bloom وصف مشابه إضافة إلى وصف هذا النوع من الزخارف النباتية بأساليب مختلفة وفقاً للفترة التاريخية التي تنتمي إليها القطع الفنية ووفقاً لمركز إنتاجها غالباً، فقاما بوصف الزخارف النباتية المنفذة بالحفر البارز على أحد حوامل المصحف الخشبية التي تنسب إلى إيران في العصر السلجوقي على أنها زخارف نباتية طبيعية Naturalistic flowers، في حين أشارا أحياناً إليها في العصر الإيلخاني على أنها تمثل أسلوب زهرة اللوتس وزهرة الفاونيا Lotus and peony^{٢٧}، كما أشارا إليها بأنها تمثل الأسلوب الصيني في رسم الأزهار Chinoiserie Floral Style وهذا المصطلح تم تداوله من قبل بعض الباحثين اللاحقين^{٢٨}.

هذا وقد استخدم العديد من الباحثين في دراساتهم عن الفن الإيراني وزخارف تجليد الكتب خليط من المصطلحات السابقة وهو الأمر الذي يظهر جلياً في مجموعة الأبحاث بكتاب Arther Upham Pope - A Survey of Persian Art^{٢٩}.

على الرغم من ذلك استخدم بعض الباحثين الأجانب مصطلح "Hatâyî" مثل أرثر لين عند الإشارة إلى أحد أنواع الزخارف النباتية في العصر العثماني^{٣٠} وكذلك ذكر نفس المصطلح Husref Redžić^{٣١}، وأشار Riazî إلى الزخارف النباتية على الأعمال الجصية في العصريين التيموري والصفوي بمصطلح flower Khatā'i ولم يذكر هذا المصطلح عند وصف الزخارف النباتية في العصور السابقة وتم الإكتفاء بـ Foliate و Botanical^{٣٢}.

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 التيموري والصفوي.

ويتبين مما سبق أن كل من مصطلحي "الخطاي" و"الختاي" 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 كلمتي "ختا" و"خطا"، أما الاختلاف بين حرفي "الطاء" و"التاء" ربما يرجع إلى الاختلاف في النطق الصوتي لهما بين اللغات العربية والفارسية والتركية^{٣٣}، بالإضافة إلى الاختلاف في الإشارة إلى الإقليم الذي يُعتقد أنها نشأت فيه في المصادر العربية والفارسية أحياناً بصيغة "الختا"، وأحيان أخرى بصيغة "الخطا"^{٣٤}.

أما مصطلحا "الهاطاي" أو "الهاتاي" فيبدو أنهما قد تم تداولهما في المؤلفات العربية نتيجة الترجمة عن المؤلفات التركية الحديثة والأجنبية التي أشارت إلى هذه الزخارف بصيغة "Hatay"^{٣٥} أو "Khata'i"^{٣٦} أو "Hatâyî"^{٣٧} ونطق حرف H في اللغة الإنجليزية "هاء" في اللغة العربية.

٣-١ ماهيتها الفنية:

يتضح من المبحث السابق أنه توجد بعض المحاولات لتحديد الأسلوب الفني المتبع في تنفيذ زخرفة "الخطاي" وتحديد ماهية هذه الزخارف، ويضاف إليها إرجاع Ugo Monneret De Villard هذا النمط من الزخرفة إلى الفن المانوي الأويغوري

manichaeen ربما لذلك السبب لم يذكر مصطلح الخطاي^{٣٨}، في حين أوضح آرثر لين "...أن هذه الزخرفة نتجت عن إمتزاج الزخارف الإيرانية والصينية وتعد كلا من زهرة اللوتس الصينية والسحب الحلزونية الزخرفية المكونات الرئيسية لها..."^{٣٩}، في حين اعتبرها جلال أسعد أرسفان "...أسلوب زخرفي قوامه رسوم الزهور والأوراق النباتية المحورة بالطريقة الصينية ولذلك فإنه من اليسير معرفة العناصر الزخرفية والمحورة فيه..."^{٤٠}، كذلك قام Husref Redžić بإرجاع زخرفة الخطاي إلى الصين بناءً 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^{٤١}.

لم يذكر كل من Inci A. Birol-Çiçek Derman تعريفاً مباشراً لزخرفة الخطاي؛ حيث أشارا إلى إنها أحد العناصر الرئيسية للتذهيب تنتج من تحويل القطاعات الرأسية (للأزهار والورود) والأشكال النباتية للزهور المختلفة، ويتم رسم الزهور بأسلوب زخرفي ornamental art أو بأسلوب محور^{٤٢} stylized manner، كما أرجع عناصرها إلى الصين في موضع آخر.

كذلك قام Dominique Clévenot بالحديث عن هذا النوع من الزخرفة باعتباره نمطاً من الزخارف النباتية الواردة من الصين والتي اندمجت مع زخرفة التوريق (الأرابيسك) نتيجة للغزو المغولي في القرن ١٣/هـ، وهو الأمر الذي جعل زخرفة الخطاي أكثر تميزاً 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 العثماني والفن المغولي الهندي^{٤٣}.

إعتمدت الدراسات العربية على التعريفات والتفسيرات السابقة لتحديد ماهية زخرفة الخطاي ومن ذلك التعريف الذي ذكرته سعاد ماهر نقلاً عن جلال أسعد أرسفان^{٤٤}، وعرفها محمد عبد العزيز مرزوق على "...أنها مزيج بين العناصر الصينية متمثلة في السحب الصينية والعناصر الإيرانية متمثلة في الفائف النباتية والأزهار..."^{٤٥}. كما أشار حسن الباشا إلى إن "...زخارف "الهتاي" زخرفة نباتية متطورة عن الأرابيسك يتضح فيها الميل إلى الطبيعة..."^{٤٦}، وذكر ناصر الدين الحارثي: "...أن هذه الزخرفة في بداية نشأتها في عهد السلاجقة في إقليم الخطا بتركستان الشرقية كانت بسيطة في شكلها، ومتأثرة إلى حد ما بالأسلوبين الإيراني والصيني..."^{٤٧}.

ويتضح من أغلب التعريفات السابقة أن هناك اتفاقاً 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 أواخر وبخاصة زهرتى اللوتس والفاونيا^{٤٨} 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 ١٠/هـ ١٦م؛ 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.

٢ نشأتها وتطورها:

١-٢ نشأتها:

يتضح من نماذج زخرفة الخطاي في شكلها المكتمل في القرن ١٠هـ/١٦م أنها تتألف من لفائف نباتية ممتدة ومتكسرة ويتخللها الأزهار الكأسية مثل اللوتس والرمان وأحياناً زهرة التوليب التي كانت تُستخدم في زخرفة الخطاي التركي العثماني (شكل ١ أ-ج)، بالإضافة إلى بعض أنواع الأزهار الأخرى مثل الفاونيا التي صاحبت بعض النماذج المبكرة من زخرفة الخطاي (شكل ١د)، بالإضافة إلى أزهار النرجس والقرنفل وغيرها من الأزهار الزخرفية مثل الزهرة المتعددة الأوراق التي أستخدمت في بعض النماذج المتأخرة بقطاعات وأشكال متنوعة (شكل ١هـ-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 والممدب والذي يتخذ شكل القلب، وقد تكون متعامدة أو تصطف بشكل مروحي، إضافة إلى استخدام الأزهار البرعومية التي في طور النمو والتفتح (شكل ١ح-ع)، وتستخدم الأوراق البسيطة والمسننة والمركبة بأشكال متنوعة في هذه الزخرفة (شكل ١ف-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 التفافات الفروع ومنحها بعض التكسر والزوائد والعقد التي تجعلها تبدو قريبة من الواقع في بعض الأحيان على الرغم من طابعها الزخرفي (شكل ١ق-ر)، كما قد يضيف الفنان بعض عناصر زخرفية أخرى مثل السحب الصينية الطائرة^{٤٩}.

شكل (١) نماذج من وحدات زخارف الخطاي في التصميمات الزخرفية التي ترجع إلى العصر الصفوي. (عمل الباحثة)

يتضح من المكونات السابقة لزخرفة الخطاي إن تتبع نشأتها يستلزم تتبع العناصر المكونة لها والأسلوب الزخرفي الذي نفذت به وبخاصة الأزهار الكاسية^{٥٥} التي تعد من أهم وأبرز العناصر استخداماً في هذا النوع من الزخرفة.

شاع ظهور الأزهار الكاسية وخاصة زهرة اللوتس في فنون حضارات العالم القديم وتأتى في مقدمتها الحضارة المصرية القديمة، هذا فضلاً عن وجودها في الفنيين الآشوري والأخميني^{٥٦}، بالإضافة إلى ظهورها في الفنون الآسيوية القديمة والفن اليوناني^{٥٧} وكل هذه الفنون ارتبطت برمزية زهرة اللوتس وإرتباطها بالخلود والأبدية^{٥٨}. وتشابه أسلوب تنفيذها في هذه الفنون فتظهر فيها الزهرة ذات قاعدة كاسية وبتلاتها مدببة وموزعة في الأعلى بأسلوب زخرفي أقرب إلى شكل المثلثات.

ويبدو أن زهرة اللوتس قد لاقت انتشاراً وتنوعاً في أشكالها في ظل الفن الهلينيستي الذي أصبح الطراز الفني السائد بعد غزوات الإسكندر الأكبر للشرق وامتدت رقعته الجغرافية فيما بين البحر الإديراتي إلى البنجاب ومن طاجيكستان حتى ليبيا^{٥٩}، فشكلت زهرة اللوتس إحدى الوحدات الرئيسية للزخارف النباتية في الفن الهلينيستي وخاصة نمط زهرة اللوتس المصرية، مثل بعض الأشرطة الزخرفية في الهند في منطقة أعمدة الله آباد التي تكونت من زهرة اللوتس (حوالي ٢٥٠ قبل الميلاد) (شكل ٢)، كما وجدت نماذج أخرى منها في الفن الهلينيستي في الهند أقرب في الشكل إلى زهرة اللوتس الآسيوية المنفذة بأسلوب الحفر البارز على أحد تيجان أعمدة قصر عاصمة Pataliputra في الهند (القرن ٣ ق.م) محفوظة في متحف Patna^{٦٠} ويبدو أن أوراقها أقل سمكاً وأكثر ليونة ورشاقة في التنفيذ.

شكل (٢) عناصر زهرة اللوتس التي تزين أحد الأشرطة الزخرفية، الطراز الهلينيستي في الهند، أعمدة الله آباد، حوالي ٢٥٠ قبل الميلاد. نقلًا عن:

Fergusson, James. (١٨٧٦), *History of Indian And Eastern Architecture*, ٣rd Volume of the new edition of the *History of Architecture*, London, John Murray, Albemarle Street, p. ٥٣, fig. ٤.

كما ساعد ذلك على انتشارها في الفن الساساني في بلاد فارس والأراضي 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 (شكل ٣).^{٥٦}

ج- أحد قطع النسيج،
حرير، ايران أو آسيا
الوسطى، القرن ٢ هـ / ٨ م،
صاله كريستى للمزادات.
تم عمل التفريغ نقلاً عن:
<http://www.christies.com/lotfinder/Lot/an-impressive-sasanian-or-sogdian-silk-lampas-٥٤٨٢٩١٥-details.aspx>
(٠٤/٠٣/٢٠١٨)

ب- أحد الأواني الفضية،
القرنين ٦-٧ م، متحف
المتروبوليتان، رقم
السجل ١٣٠.١٣٠.٥٩. تم
عمل التفريغ نقلاً عن:
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/٥٩.١٣٠.١/>
(٠٤/٠٣/٢٠١٨)

أ- أحد الأواني المطلية بالفضة، القرنين
٧-٨ م. تم عمل التفريغ نقلاً عن:
http://www.iranchamber.com/art/articles/art_of_sassanians.php
(٠٤/٠٣/٢٠١٨)

شكل (٣) نماذج لزهرة اللوتس وأسلوب تنفيذها الزخرفي على بعض التحف الفنية في العصر الساساني.

لقد زاد استخدام زهرة اللوتس في منطقة آسيا الوسطى في الفترة الهلنستية حيث كونت عنصراً رئيسياً للزخارف النباتية؛ ومثال ذلك جزء من قطعة نسيج عثر عليها في شانبول في خيطان وترجع للفترة فيما بين القرنين ٣-١ قبل الميلاد^{٥٧}، وكانت زهرة اللوتس أقرب في طريقة تنفيذها إلى الطبيعة وأشبه بشكل زهرة اللوتس الصينية، ومنفذة باللون الأحمر المائل إلى البرتقالي (لوحة ١).

لوحة (١) قطعة من النسيج، المقبرة رقم ١، شانبول، شينجيانج، Xinjiang، القرن ٣-١ قبل الميلاد، الصين، متحف الأويغور الإقليمي، اورومتشي Urumqi. نقلاً عن:
Baumer (٢٠١٦), *The History of Central Asia*, pl. ١٠٠, p. ١٣٢.

ويلاحظ في هذه القطعة وجود وريادات رباعية البتلات تشكلت بأسلوب زخرفي هندسي عن طريق الدوائر ذات المركز الواحد والدوائر المتقاطعة، وبتلاتها تتخذ هيئة القلوب منفذة باللونين الأصفر والبرتقالي، 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 المقدوني لتلك المنطقة والتي أصبحت جزءاً من الفن الهلنستي^{٥٨}.

وبمرور الوقت أصبحت تلك العناصر جزءاً من الموروث الثقافي لفنون آسيا الوسطى وتداخلت مع فنون القبائل التركية التي تعاقبت في حكم هذه المناطق وبدأت تقوى شوكتها منذ القرن ٢م وكونت العديد من الخانيات^٩، ومثال ذلك بعض العناصر النباتية المنفذة بالحفر البارز على بعض الألواح الخشبية التي عُثر عليها في موقع حفائر مدينة Niya (شكل ٤) التي تعد أحد المراكز التجارية الهامة على طريق الحرير فيما بين الصين وآسيا الوسطى ويسكنها قبائل الأويغور^{١٠}، ويرجع تاريخها إلى القرن ٢م واستمرت كمركز حضارى حتى القرن ٥م^{١١}، وتتألف تلك الزخارف النباتية من وريادات متعددة البتلات تحيط بها أوراق نباتية ومنفذة بأسلوب زخرفي وتظهر كوحدات مستقلة.

شكل (٤) شكل أحد الوريدات المنفذة بأسلوب الحفر البارز تبعاً لأسلوب Candhara في أحد الحشوات الخشبية من موقع حفائر Niya. تم عمل التفريغ نقلاً عن:

Stein, M.Aurel. (١٩٨٧), *Ruins of Desert Cathay: Personal Narrative of Explorations in Central Asia and Westernmost China*, Dover Publications, New York, pl. ٩٢.

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 القرن ٢م/٨م^{١٢} (شكل ٥)، وتقع في منطقة التركستان الشرقية أو ما عرفت لاحقاً بإسم الخطا^{١٣}.

شكل (٥) بعض الوريدات منفذة بالفريسكو على الحائط الجنوبي في أحد المقابر البوذية في منطقة آسيا الوسطى، موقع حفائر Miran. تم عمل التفريغ نقلاً عن:

Stein (١٩٨٧), *Ruins of Desert Cathay*, pl. ١٤٧.

لم يقتصر انتشار تلك العناصر الفنية على الشرق وإنما ساعد الفن الهلينيستى على انتشار العديد من أشكال هذه الوريدات المنفذة بأسلوب زخرفي في الغرب أيضاً مع بعض الاختلافات 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 عُثر عليها في بعض ألواح الفسيفساء الرومانية المحفوظة في متحف مدينة سوسة بتونس (شكل ٦).

O

شكل (١) بعض العناصر النباتية لفسيفساء كانت تغطي أحد الحمامات الخاصة، الغرفة الحارة، دار زمالة، سوسة، تونس، النصف الثاني من القرن الثاني الميلادي. (عمل الباحثة) ونظراً لإستيلاء الإمبراطورية البيزنطية على ممتلكات الإمبراطورية الرومانية في الشرق فمن الطبيعي أن تنتقل مثل هذه العناصر إلى الفن البيزنطي^{٦٤}. وقد ساعدت سياسة التسامح والحرية الفنية التي اتسم بها الفاتحون المسلمون على استمرار استخدام 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 فناني بلدان المشرق الإسلامي خاصة في إيران وآسيا الوسطى. وكانت أشكال الأزهار الكاسية وزهرة اللوتس وثمار الرمان من أبرز أشكال الزهور استخداماً في الفن الإسلامي المبكر؛ ومثال ذلك رسوم أزهار اللوتس على أحد قطع النسيج التي ترجع إلى إيران في القرنين ١-٢ هـ/٧-٨ م ومحفوفة بمتحف فيكتوريا وألبرت (لوحة ٢).

لوحة (٢) تفصيل لزهرة اللوتس على قطعة من نسيج الحرير، إيران أو آسيا الوسطى، القرنين ١-٢ هـ/٧-٨ م، متحف فيكتوريا وألبرت، رقم سجل (١٨٦٣-٨٥٧٩). نقلاً عن:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O٨٥٣١٥/the-senmurw-silk-woven-silk-unknown> (٠٤/٠٣/٢٠١٨)

يبدو أن التطور الذي شهدته زهرة اللوتس منذ القرن ١ هـ/٧ م وحتى القرن ٦ هـ/١٢ م 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.

ويوجد أمثلة عديدة تمثل التنوع والتباين في الزخارف النباتية عامة وزهرة اللوتس في فسيفساء قبة الصخرة (شكل ٧)، فشكّلت 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^{٦٦}.
شكل (٧) أحد زخارف شجرة الحياة بفسيفساء قبة الصخرة بأحد كوشات العقود بالبانكة المثمثة من الخارج من الجهة الجنوبية الغربية، العصر الأموي. تم عمل التفريغ نقلاً عن:
Grabar, Oleg. (١٩٩٦), *The Dome of the Rock*, 1st edition, Rizzoli, p. 1٨٧.
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 القرن ١هـ/٧م وبداية القرن ٢هـ/٨م ومحفوفة 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) (لوحة ٣).

لوحة (٣) قطعة من الحرير، تنسب إلى شمال أفريقيا، نهاية القرن ١هـ/٧م وبداية القرن ٢هـ/٨م، متحف فيكتوريا وألبرت، رقم سجل ١٩٦٠-١٣. ت. نقلاً عن:

<http://collections.vam.ac.uk/item/O٧٧٠٠٥/tiraz-unknown/> (٠٤/٠٣/٢٠١٨)

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^{٦٧}، وتشير العديد من الدلائل إلى أن أسباب هذه الطفرة الفنية راجع إلى دور فناني قبائل التركستان^{٦٨}، 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 ذي 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 ٢٤٢-٢٤٨هـ/٨٥٦-٨٦٢م (لوحة ٤). وظهت بكثرة على الأطباق الخزفية التي تنسب إلى العصر الغزنوي فيما بعد^{٦٩}.

لوحة (٤) عناصر لوريدات ثمانية البتلات منفذة بأسلوب زخرفي في المساحات المحيطة بالبلاطات الخزفية التي تزين محراب المسجد الجامع بالقيروان، العصر الأغربي. (تصوير الباحثة)

وشهدت العناصر النباتية الزخرفية في العصر السلجوقي خطوة أخرى نحو تطورها وخاصة فيما يتعلق بالأزهار القريبة من الطبيعة خاصة الأزهار الكاسية وزهرة اللوتس؛ التي برزت أهميتها مرة أخرى بالنسبة لغيرها من الزخارف النباتية في العصر السلجوقي؛ وخاصة الفترة المتأخرة منه بعد وفاة السلطان ملكشاه ١٠٩٢/٥٤٨٥ م^٧ 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 القراخانية^٨، ومثال ذلك زخارف الوحدات الكاسية المنفذة على ضلفة باب من الخشب ترجع إلى إيران أو العراق سنة ١١٢٦/٥٥٢٠ م ومحفوفة بمتحف اللوفر (لوحة ١١) حيث اعتمدت بعض عناصرها الزخرفية على الأوراق النباتية فقط في حين جمعت الوحدات المركزية في التصميم بين الزهرة والأوراق التي تحيط بها.

شكل (٨) زخارف أزهار كاسية على ضلفة باب من الخشب، إيران أو العراق، ١١٢٦/٥٥٢٠ م، متحف اللوفر، رقم الحفظ MAO٨٣٧؛ Achat, ١٩٨٩.

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 ٦٢٦-٦٢٧/١٢٢٨-١٢٢٩ م، 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 (لوحة ٥).

لوحة (٥) الواجهة الشمالية للمسجد الجامع في ديفرجي، تركيا، سنة ٦٢٦-٦٢٧/٨٢٢٨-١٢٢٩م. نقلاً عن:

Mozzati, Luca.(٢٠١٠), *Islamic Art: Architecture, Painting, Calligraphy, Ceramics, Glass, Carpets*, Prestel, Munich; New York, p.١٧٨.

وربما كان تنفيذ العناصر النباتية بأسلوب زخرفي في الفنون السلجوقية اعتماداً على استخدام اللقائف النباتية للربط بين وحداتها المتنوعة الدافع إلى الاعتقاد بأن زخرفة الخطاي قد بدأ ظهورها في عصر السلاجقة^{٧٢}، كما أن الفنانين استخدموا بعض العناصر النباتية من الأزهار والوريدات المنفذة بأسلوب زخرفي لنزيين 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^{٧٣} ما أدى إلى تمهيد الطريق لنشأة تكوينات زخرفية نباتية مبتكرة مثل زخرفة الخطاي، وكانت تنفذ عناصرها منفردة أو في تكوينات زخرفية بسيطة وقد تتخلل لقائف الأرابيسك (التوريق العربي) في بعض الأحيان.

٢-٢ تطورها:

بدأت زخرفة الخطاي في الوضوح والتبلور بعد الغزو المغولي للبلاد الإسلامية وسيطرتهم التامة على شرق العالم الإسلامي بالتحديد منذ القرن ١٣/٥٧م، وانتشر في العصر الإيلخاني استخدام التصميمات الزخرفية النباتية القائمة على استخدام عناصر الأزهار الكاسية 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، واعتقدت Jessica Rawson أنها كانت الورقة التابعة لزهرة اللوتس وأرجعتها إلى بداية القرن ٩هـ/١٥م^(٧٤)، على الرغم من أن يوجد بعض نماذج لها ترجع إلى العصر السلجوقي في القرن ٦هـ/١٢م كما يتضح من الزخارف النباتية المنفذة على ضلفة باب من الخشب ترجع إلى إيران أو العراق سنة ٥٢٠هـ/١٢٦٦م ومحفوفة بمتحف اللوفر (شكل ٨) ولكنها كانت تبدو أكثر واقعية. ومن ناحية أخرى، أطلق برويز إسكندر على هذه الزهرة "گل برگ چناری"^(٧٥)، وتعني كلمة "چنار" في قواميس اللغة شجرة الدلب أو السنار^(٧٦). وربما يعنى تعبير "گل برگ چناری" 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، فاختلقت 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 منصباً على رأس الزهرة وليس تكوين الزهرة في حد ذاته^(٧٧).

أصبحت هذه الزخارف السمة المميزة لمختلف المنتجات الفنية في هذه الفترة فتظهر في تصاوير المخطوطات وهي تزين المفروشات والأثاث وتيجان الأعمدة كما في تصويرة تمثل السلطان أردشير من مخطوطة شاهنامه تبريز؛ ترجع تقريباً إلى سنتي ٧٣١-٧٤١هـ/١٣٣٠-١٣٤٠م ومحفوفة في مجموعة كير (لوحة ٦) (شكل ٩).

شكل (٩) تفصيل لزخرفة الخطاي من

لوحة (٦) تصويرة للملك أردشير من مخطوطة

التصويرة السابقة.

للشاهنامه، تبريز، ٧٣١-١٣٣٠/١٣٤٠م،

مجموعة كير. نقلاً عن:

Crowe (٢٠١٠), *Textiles and Pattern*,

Fig ١٤.

وأكثر نماذج هذه الزخارف النباتية وضوحاً وتنوعاً كانت تلك المنفذة على البلاطات الخزفية خاصة التي عثر عليها في منطقة تخت سليمان^{٧٨}، فتظهر أزهار اللوتس بجانب أزهار القرنفل والأزهار المتعددة الأوراق (لوحة ٧) (أشكال ١٠، ١١).

لوحة (٧) بلاطة من الخزف ذي البريق المعدني، قصر تخت سليمان، العصر الإيلخاني، القرن ١٣/١٣٧٠م. نقلاً عن:

Carboni, Stefano; Masuya, Tomoko. (١٩٩٣), *Persian tiles*, Metropolitan Museum of Art, New York, NY, pl. ١٩, p. ٢٤.

شكل (١١) بلاطة من الخزف المرسوم تحت الطلاء المتعدد الألوان، طراز خزف سلطان آباد، العصر الإيلخاني، القرن ١٤/١٣٨٠م. تم عمل التفريغ نقلاً عن:

Carboni; Masuya (١٩٩٣), *Persian tiles*, pl. ٢٦, p. ٣١.

ومن نماذجها على التحف الخشبية حامل مصحف من الخشب يرجع إلى سنة ١٣٥٩/١٣٧٦م ومحفوظ في متحف المتروبوليتان بنيويورك (لوحة ٨).

لوحة (٨) حامل مصحف من الخشب، إيران أو آسيا الوسطى، ١٣٥٩/٥٧٦١م، متحف المتروبوليتان بنيويورك. نقلاً عن:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/٤٤٦١٥١> (٠٤/٠٣/٢٠١٨)

ولم يتخل الفنانون عن تنفيذ زخرفة التوريق العربي (الأرابيسك) بل مزجوا بينها وبين زخرفة الخطاي، وخاصة على التكسيات الخزفية التي تغطي واجهات العمارات ومن أبرزها العديد من المحاريب الخزفية ذات البريق المعدني^{٧٩}. 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^{٨٠}. 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^{٨١} (شكل ١٢).

شكل (١٢) تفصيل للزخارف النباتية التي تزين ملابس أحد الأشخاص في تصويرة تمثل أبو زيد، نسخة من مخطوط مقامات الحريري، ١٣٣٤/٥٧٣٤م، المكتبة الوطنية بالنمسا، Cod.A.F.٩، Fol.١٥٦a. تم تنفيذ التفريغ نقلاً عن تصويرة في: Duda (١٩٩٢), *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln*, Abb.٨٣.

ويبدو هذا الأسلوب منفذاً بأسلوب أكثر وضوحاً على أحد دفتي كتاب ترجع إلى مصر أو بلاد الشام في المتحف النمساوي ومؤرخة بسنة ١٣٤٥/٥٧٤٥م (لوحة ٩)، وترجع أهمية هذه الزخارف إلى أن اللفائف النباتية تلتف مكونة أشكال ثمانية يزين رعوسها أزهار اللوتس بينما تنتهي بعض اللفائف بأنصاف مراوح نخيلية تُشكل العنصر الرئيسي لـزخارف 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 (٩) زخرفة الخطاي على جلد كتاب ترجع إلى مصر أو بلاد الشام، ١٣٤٥/٥٧٤٥م. نقلاً عن:

Duda (١٩٩٢), *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln*, Abb.٩١.

وتتمثل أهمية هذه الدفة أيضاً في أن

زخارفها قريبة الشبه بأحد زخارف تنورة من نسيج الحرير ترجع إلى أسرة ليائو فيما بين عامي (٣٤٩-٥٢١هـ/٩٦٠-١٢٧م) (لوحة ١٤ب)^{٨٢}، وتعتمد زخارفها على تصميم من أربع أزهار فاونيا متعامدة مكونة شكلاً مستديراً ويتم تكرار هذا التصميم بالتناوب مع تصميم آخر من أربع أزهار لوتس متعامدة ورأس الزهرة للخارج ويحيط بها لفائف نباتية تنتهي 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 إحساساً بالانسيابية واللينة مع استخدام وحدات أصغر من زهرة اللوتس والاستغناء عن زهرة الفاونيا مع الاستعانة بالأوراق البسيطة وأنصاف المراوح النخيلية، كما يلاحظ 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^{٨٣}. 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^{٨٤}، بالإضافة إلى الأشكال الجديدة التي اتخذتها العناصر النباتية وخاصة زهرتي اللوتس والزهرة المتعددة الأوراق (گل برگ چناری)، 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 أو بلاطات 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 شادی ملك آقا (تركان آقا) بشاه زنده ٧٧٣-٧٨٥هـ/١٣٧١-١٣٨٣م^{٨٥} (شكل ١٣)، والعديد من المنشآت الأخرى مثل مسجد إمام بأصفهان ٨٥٦هـ/١٤٥٣م (لوحة ١٠).

شكل (١٣) زخارف البلاطات الخزفية بقبة دفن شادي ملك آقا (تركان آقا) بشاه زنده ٧٧٣-٧٨٥ هـ/١٣٧١-١٣٨٣ م. تم عمل التفريغ نقلاً عن:

Golombek, Lisa; Donald Wilber. (١٩٨٨), *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, NJ: Princeton University Press, pl.II (Cat.No.١٤).

لوحة (١٠) مسجد إمام بأصفهان، ٨٥٦ هـ/ ١٤٥٣ م. (تصوير الباحثة)

وقد انتشر استخدام زخرفة الخطاي 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 جلد كتاب لنسخة من مخطوط المثنوي لجلال الدين الرومي منفذة بأسلوب الملك، للسلطان حسين بايقرا بهراة سنة ٨٨٨ هـ/ ١٤٨٣ م ومحفوظة في المتحف الإسلامي بإسطنبول (لوحة ١١) (شكل ١٤)، والزخارف النباتية التي تزين التركيبة الحجرية لصريح غياث الدين منصور بهراة التي تُنسب إلى القرن ٩ هـ/ ١٥ م.^{٨٦}

لوحة (١١) تفصيل لجلدة كتاب من مخطوط مثنوي لجلال الدين الرومي منفذة بأسلوب الملك، للسلطان حسين بايقرا، هراة، ٨٨٨ هـ/ ١٤٨٣ م، المتحف الإسلامي بإسطنبول. نقلاً عن: Blair & Bloom (١٩٩٥), *The Art and Architecture of Islam*, Fig ٨٦.

كما برز في العصر التيموري التداخل بين اللوائف 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 الخرفية بالمسجد الأزرق في تبريز (٨٧٠هـ/١٤٦٥م) والتركيبية الخشبية لضريح غياث الدين منصور والد السلطان حسين بايقرا نهاية القرن ٩هـ/١٥م (شكل ١٥).

شكل (١٥) تركيبة خشبية لضريح غياث الدين منصور والد السلطان حسين بايقرا، هراة، نهاية القرن ٩هـ/١٥م تم عمل التفريغ نقلاً عن:

Blair & Bloom (١٩٩٥), *The Art and Architecture of Islam*, Fig. ٦٦.

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 سنة ٨٧٥هـ/١٤٧٠م ومحفوفة في متحف تشيستري بيتي بدبلن^{٨٧} (لوحة ١٢) (شكل ١٤)، كما تظهر بشكل جلي في الزخارف النباتية المنفذة على صندوق مصحف يُنسب إلى السلطان قنصوه الغوري محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة يرجع إلى القرن ١٠هـ/١٦م تحت رقم حفظ ٤٣٦.

شكل (١٤) تفريغ لجزء من زخرفة الخطاي في التصوير السابقة.

لوحة (١٢) افتتاحية مخطوط الكواكب الدرية للبوصيري، القاهرة حوالي ٨٧٥هـ/١٤٧٠م، متحف تشيستري بيتي بدبلن. نقلاً عن:

Blair & Bloom (١٩٩٥), *The Art and Architecture of Islam*, Fig. ١٤٣.

وشهد النصف الأول من القرن ٩هـ/١٥م 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 ١٠هـ/١٦م بما فيها من التراث الفني التيموري الذي شق طريقه نحو أشكال زخرفية متميزة تبرز من خلالها الأنواع المختلفة للأسرات الحاكمة في تلك الحقبة في العالم الإسلامي وقسمت إلى مناطق ثقافية مستقلة بواسطة دول قوية^(٨٨).

وفي نفس الفترة تقريباً قضى العثمانيون على الحكم المملوكي في مصر والشام عام ٩٢٣هـ/١٥١٧م، 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^{٩٩}، 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 وثمره 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 -النباتية منها بصفة خاصة- مساوياً 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 ٩٨٤-١٠١١هـ/١٥٧٦-١٦٠٢م التصميمات الزخرفية إلى قسم زخرفي وآخر تصويري وهو الذي يشتمل على رسوم الكائنات الحية^{٩٠}، وكانت الوحدات الزخرفية تخضع لبعض الأسس البنائية^{٩١}. 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 أطلق على هذا الأسلوب الزخرفي "طراز الشاه عباس" وبخاصة فيما يتعلق برسوم السجاد التي تعتمد على هذا النمط^{٩٢}، وهو الأمر الذي ربما أدى إلى إطلاق نفس المصطلح "عباسي" على أهم وحداتها - وهي الأزهار الكاسية - ويرجع البعض نسبة هذه التسمية إلى الشاه عباس الأول^{٩٣}، أو ربما نسبة إلى الشيخ الجليل أبي الفضل العباس (رضي الله عنه)^{٩٤} نظراً لمكانته العظيمة في الإسلام^{٩٥}.

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 ١٠٤٩هـ/١٦٤٠م ومحفوفة في متحف فيكتوريا وألبرت (لوحة ١٣)^{٩٦}، بالإضافة إلى العديد من تصاوير السجاد التي اشتملت عليها بعض تصاوير المدرسة المغولية الهندية^{٩٧}.

لوحة (١٣) سجادة تُنسب إلى لاهور، ١٠٤٩هـ/١٦٤٠م، متحف فيكتوريا وألبرت. نقلاً عن:

[http://collections.vam.ac.uk/item/OV404/the-fremlin-carpet-carpet-unknown/\(05/04/2018\)](http://collections.vam.ac.uk/item/OV404/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 ١٠هـ/١٦م ومحفوفة حالياً بمتحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم IM.٢٥٠-١٩٢٣^{٩٨}. لقد ارتبط تطور زخرفة الخطاي في آسيا الوسطى بنماذج التيمورية، وتم التركيز على توضيح وإضافة تفاصيل للأزهار الكاسية 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 سنة ٩٤٢هـ/١٥٣٦م ومحفوف بمتحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم ١٩٠١-٩٩٧٣^{٩٩}.

واتخذت زخرفة الخطاي أسلوباً مميزاً في العصر العثماني فامتد تأثير زخرفة الخطاي والتوريق (الأرابيسك) المتشابهة إلى التصميمات الزخرفية التي تميز أعمال الفسيفساء والبلاطات الخزفية للأعمال المعمارية العثمانية المبكرة، مثل أعمال الفسيفساء الخزفية بجامع مراد الثانى ببورصة (٨٢٩هـ/١٤٢٦م)^{١٠٠}، وتطورت زخرفة الخطاي تبعاً للذوق الفني العثماني 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 تحفاً منقولة أو تكسيات خزفية للحوائط والجدران (شكل ١٥)، بالإضافة إلى انتشاره في زخارف النسيج والسجاد.

شكل (١٥) تفريغ لزخارف أحد القباب بقصر طوبقابي سراي، تفريغ نقله جلال أسعد ارسفان عن بريهان يايماز Perihan Yaymaz. نقلاً عن: Arsevan (١٩٥٢). *Les Arts Decoratifs Turcs*, fig. ٢٠٥, p. ٥٦.

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 الهلنستي 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 الهلنستي، لتبلغ اكتمال تكوينها في القرن ٨هـ/١٤م ثم انتشارها في العديد من البلدان والأقاليم الإسلامية متخذة أنماطاً أكثر تنوعاً وتصميمات مختلفة من إقليم لآخر، الأمر الذي يحتاج لدراسة مفردة لكل 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.

٣ 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.

٣-١ 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 تتركز المياه والمراعي وتوزيع نطاق السيطرة والنفوذ، ما جعل تاريخ آسيا الوسطى ومنطقة التركستان خاصة -التي يُنسب إليها هذا الطراز من الزخارف النباتية- معقداً 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^{١٠١} نظراً لموقعها الجغرافي المتميز^{١٠٢}.

وربما كانت فتوحات الإسكندر المقدوني (٣٥٦-٣٢٣ ق.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^{١٠٣}، 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^{١٠٤}.

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 الهلنستي. وهو ما قد يفسر التواجد القوي للعناصر النباتية من الوريدات والأزهار المنفذة بأسلوب زخرفي؛ خاصة الأزهار الكاسية مثل زهرة اللوتس والأزهار متعددة البتلات (أشكال ٣، ٤، ٥، ٦) (لوحتا ١، ٢) والتي اشتهرت بها فنون الشرق الأقصى وآسيا الوسطى عامة في الفنون الهلنستية.

واستكملت الفتوحات الإسلامية تلك المنهجية بل ساعدت بشكل أكبر وأسرع في انتقال العناصر الفنية بين البلدان المفتوحة وتطورها وخاصة العناصر النباتية^{١٠٥}، 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 رسمياً^{١٠٦}. 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، فكثيراً ما تعرضت آسيا الوسطى إلى الكثير من الهجرات والغزوات من الصين، وانخرط الغزاة والمهاجرون مع القبائل التركية القاطنة في تلك المنطقة وخاصة الأتراك الأويغور^{١٠٧} الذين كانوا من أكثر هذه القبائل تحضراً وثقافة^{١٠٨}، بالإضافة إلى قبيلة التتار الذين كانوا أكثر قبائل البدو رفاهية وتنعماً وعرف عنهم شدة البأس والجبروت^{١٠٩}. 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^{١١٠}.

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^{١١١}، والذين استطاعوا القضاء على أسرة سونج (٣٤٩-١١٢٧م) والسيطرة على شمال الصين في إقليم منشوريا في منطقة ليائو، وما لبث أن أطلق اسم الإقليم على هذه الأسرة وأصبحت تعرف باسم ليائو^{١١٢} وقد اعتبرها الصينيون إحدى الأسر الصينية الحاكمة على الرغم من الخلاف حول ماهية أصولهم^{١١٣}.

وأدى انهيار أسرة ليائو في شمال الصين سنة ١١٢٥/٥١٩م إلى فرار أحد أمرائها وهو "يى لوتاشى" نحو الغرب حيث تقيم بعض القبائل التركية التي كانت تضمهم إمبراطوريته وساعده في تكوين جيش استطاع أن يسير به إلى التركستان وامتدت مملكته الجديدة شرقاً وغرباً حتى وصلت حدودها من صحراء جوبي حتى نهر سيحون ومن هضبة التبت حتى سيبيريا، وما لبث أن اجتمع الخطا ونصبوه إمبراطوراً عليهم ولقب بـ "غورخان" أى ملك الملوك، واتخذ من الديانة البوذية الديانة الرسمية لدولته^{١١٤}، وأصبحت اللغة الصينية اللغة الرسمية للدولة^{١١٥}، وعرفت هذه الدولة في المؤلفات الإسلامية منذ ذلك الحين بدولة القراخانيين^{١١٦} خاصة في منطقة التركستان التي كان بعض سكان أقاليمها يعتنقون الإسلام^{١١٧}.

وربما كانت فترة حكم الأتراك القراخانيين من أقوى فترات التقاء العديد من الثقافات في تلك المنطقة المتشابهة القوميات ذات اللغات والديانات المتعددة مثل الثقافات التركية والإيرانية والصينية والعربية التي سبق وتوغلت مع تواجد القبائل العربية المصاحبة لحركة الفتوحات الإسلامية^{١١٨}، وهو ما عزز من تواجد العديد من العناصر النباتية المنفذة بأسلوب زخرفي وخاصة زهرة اللوتس التي انتشرت 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 (لوحة ١٤أ-ب).

ب- جزء من زخارف رداء، Inv.no. ٥٢٣٦

أ- جزء من زخارف

رداء، Inv.no. ٥٢٣٩

لوحة (١٤) بعض الزخارف النباتية على نماذج من منسوجات أسرة ليائو (خيطان)، حرير، (٣٤٩-٥٢١هـ/٩٦٠-١١٢٧م). نقلاً عن:

Bayer; Gremli (٢٠٠٧), Catalogue, cat.no. ٣-١١, p. ١٦٠-١٦٨, ٢٢٠-٢٢٦.

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^{١١٩}، 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 (القراخانيين) بعد غزوهم لمنطقة التركستان^{١٢٠}.

ومما يؤكد على علاقة المغول بالخطا أن المؤرخين المسلمين أطلقوا على الإقليم الذي اتخذته 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 هي مقام القان الكبير وهو أجل ملوك توران في مملكة الترك"^{١٢١}، وهو ما أكدته القلقشندي في العديد من المواضع في كتابه صبح الأعشى في صناعة الإنشا^{١٢٢}؛ وبذلك يتضح أن مسمى الخطا السياسي انحصر جغرافياً في تلك المنطقة، غير أن ذلك لا يعني 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)^{١٢٣} بعد توزيع جنكيز خان الأقاليم التي خضعت على أبنائه وأخوته في حين كانت حدود الأويغور إلى سمرقند وبخارى من نصيب ابنه جغتاي^{١٢٤}، واستطاع جغتاي أن يستوعب القوميات والثقافات المتنوعة في ذلك الإقليم تحت حكمه في دولة واحدة هي الدولة الجغتائية^{١٢٥}. وقد تأكدت قوة الجغتائيين حين انتزع الغو حفيد جغتاي بن جنكيز خان القانانية من ابن عمه أريق بوكا سنة ٦٥٩هـ/١٢٥١م^{١٢٦}، وبذلك خضعت منطقة الخطا للدولة الجغتائية، ومن الملفت للنظر أن جغتاي هو الوحيد من أبناء جنكيز خان الذي ظل اسمه مرتبطاً بأسرته وبالدولة التي أنشأها هذه الأسرة، وظل بدو الترك والمستتركة فيما وراء النهر يعرفون بالجغتاي^{١٢٧}، وربما يتضمن ذلك الخطا أنفسهم.

وعلى الرغم مما هو معروف عن الهجمات المغولية من حيث الغلظة والتدمير الحضاري، إلا أن الشواهد الأثرية تشير إلى خلاف ذلك، خاصة بعد استقرارهم في البلاد التي سيطروا عليها واعتناقهم الإسلام^{١٢٨}.

يتضح مما سبق أن امتداد حدود المغول (الإيلخانيون) وسيطرتهم السياسية على مناطق جغرافية أوسع ساعد على انتشار الفن الإيلخاني الذي يعد خليطاً 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 للكتابخانه 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^{١٢٩}، وكان ذلك إيذاناً ببداية التطور الذي ستشهده العديد من الفنون التطبيقية والزخرفية في ذلك العصر والتي كانت الزخارف النباتية أحد مكوناتها الرئيسية.

ومن الملاحظ أيضاً أن أصول معظم القبائل التي دخلت في طاعة المغول منذ وقت مبكر من تاريخهم كانت ذات أصول تركية وكانت منطقة آسيا الوسطى والتركستان هي مراكزهم الرئيسية، وقد عرف عن هذه الأسر الحاكمة في جميع فترات التاريخ مقدرتهم الفنية العالية واهتمامهم بالفنون والثقافة وخاصة الخطا والأويغور، فكان من الطبيعي أن يكونوا من أوائل الفنانين الذين اعتمد عليهم المغول ثم الإلخانيون لدفع مسيرة 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 القرن ١٣هـ/١٣م من أن "نسيج الخطائي" أحد أنواع المنسوجات التي تشتهر بها مدينة تبريز في تلك الفترة، وهو ما أكد عليه المؤرخ المقرئ في القرن ٩هـ/١٥م 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^{١٣٠} مؤسس هذه الأسرة كان يفخر بانتمائه إلى المغول وأنه أحد أحفاد جنكيز خان، إضافة إلى أنه كان من زوجاته من ينتمون إلى الخطا^{١٣١}، ويعني ذلك الاستمرار السياسي 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^{١٣٢} الممتزجة بثقافة الخطا.

وتعكس زخرفة الخطاي الحالة السياسية في العصر التيموري لكونها استمراراً 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 التيموري استناداً إلى رواية إرسال بايسنقر للفنان غياث الدين إلى التركستان الصينية لتعلم عناصر فنية جديدة أطلق عليها "الخطاي"^{١٣٣}؛ 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 ١٠هـ/١٦م.

ومن جهة أخرى، كثرت الهجرات من المشرق الإسلامي غرباً في نهاية القرن ٦هـ/١٢م 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 القفقاق والخطا^{١٣٤}، حيث ذكر المقرئ في الخطط أن السلطان الأشرف خليل أفرد للخطا والقبقاق، وأنزلهم بقاعة عُرفت بالذهبية والزمردية^{١٣٥}، كما كان يأتي العديد من القبائل من المشرق في شكل هجرات وتم تسميتهم بالوافدية أو المستأمنين والمستأمنة^{١٣٦}، 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 الخطاي في العصرين المملوكي والبحري والجركسي.

٣-٢ 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 القرن ٩هـ/١٥م^{١٣٧}، ويسر ذلك الطريق انتقال العناصر الفنية فيما بين الشرق والغرب خاصة من الصين والهند وإيران^{١٣٨}.

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^{١٣٩}.

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 متماثية 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^{١٤٠}.

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 القرن ١١هـ/١١م قد حدثت إلى حد ما من انتشار أو تبلور تلك العناصر الزخرفية القادمة من الشرق الأقصى وأوجدت نوعاً من التوازن في المنتجات القادمة من كلا الشرق والغرب؛ غير أن ضعف الخلفاء المسلمين وضع النهاية لسيطرة التجارة الإسلامية في القرن ١١هـ/١١م في الوقت الذي شجعت فيه سياسة سونج^{١٤١} الصينية التجارة عبر البحار، إلى أن جاء الغزو المغولي وأدى إلى إعادة فتح الطرق التجارية في وجه المسلمين^{١٤٢}، وأصبحت طرق التجارة أكثر أمناً بتولي قوبلاي خان إمبراطورية الصين كأول حاكم لأسرة يوان^{١٤٣}.

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 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^{١٤٤}.

كما أشارت Zolande Crowe إلى أحد قطع النسيج الهامة التي تؤكد أهمية التبادل التجاري في انتقال العناصر النباتية المحورة، وهي ملابس لفتاة صينية تدعى Huang Shang عثر على مقبرتها في Fuzhou وترجع إلى عام ١٢٤٣هـ/١٢٤٣م، ويميز زخارف هذه الملابس أنها تتألف من أزهار اللوتس والفاونيا التي تتلو بعضها الآخر كأنها سحب متراكمة (شكل ٧)، 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 (شكل ١٦)؛ وبناءً على ذلك فقد رجحت Zolande 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^{١٤٥}.

شكل (١٦) تفريغ لأحد العناصر الزخرفية من مقبرة سونج ١٢٤٣هـ/١٢٤٣م، نقلا عن Beijing ١٩٨٢: Crowe, *Textiles and Patterns Across Asia in the Thirteenth Century*, fig. ٤, p. ١٣.

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.^{١٤٧}

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 سنة ٧٢٠هـ/١٣٢٠م، كما أبطل أبو سعيد المكوس التي تجبى من التجارة الواردة إليهم من سلطنة المماليك.^{١٤٨}

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 اشتهاؤها 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 غالباً ما تم تداولها في الطرق التجارية باسم مراكز صناعتها ومنها نسيج الخطاي الذي كان من المنسوجات المتداولة في الأسواق المملوكية كما ذكر المقرئ.^{١٤٩}

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 الخطاي خارج نطاق البلاد الإسلامية وبخاصة في أوروبا، وربما لعبت المنسوجات دوراً رئيسياً 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. ٧٦٣هـ/١٣٦٢م) (لوحة ١٥).^{١٥٠}

لوحة (١٥) تتويج العذراء للفنان الإيطالي Paolo Veneziano توفي سنة ١٣٦٢هـ/١٣٦٢م.

نقلًا عن:

<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/paolo/venezian/index.html>

(٠٥/٠٤/٢٠١٨)

٣-٣ 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 إيران والتي ربما انتقلت إليها نتيجة العاملين السابقين (التجارة والهجرة القبلية والصراعات) وغيرها من العناصر النباتية كما سبق القول.

وقد تم استيعاب تلك العناصر في الفنون القديمة تدريجياً 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 موطنًا 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 القراخانية)^{١٥١}، 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 (لوحة ١٤ أ ب) (شكل ٨).

(ج) تفصيل من محبرة خزفية

(ب) تفصيل من طاولة خشبية.

(أ) تفصيل من طاولة خشبية.

شكل (١٧) عناصر نباتية متنوعة تزين المنتجات الفنية الخشبية التي ترجع لفترة حكم ليائو (خيطان)، القرن ٤-١٠ هـ / ١٠-١١ م، معهد البحوث المغولي الداخلي للثقافة والآثار. نقلًا عن: Shen, Hsueh-man. *Shätze Der Liao*, pl. ٤٧, ١١٥b, pp. ١٩٦, ١٩٧, ٣٥٤, ٣٥٥.

واستمر دور الخطا الحضاري في ظل الحكام المغول وخاصة بعد أن قام جنكيز خان بتعيين ابنه جغتاي 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 رئيسياً 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 الإيراني لم يكن مفاجأة في القرنين ٧-١٣ هـ / ١٤-١٣ م 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 تمرركزهم 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 ٨/٤م، ومثال ذلك دراسة Christine Gruber المتصلة بدراسة إحدى نسخ مخطوط المعراج نامو، وتشير إلى "الخطا" كأحدى القبائل التركية التي كان لها ثقافتها في كافة النواحي وخاصة في مجالي الفن والأدب^{١٥٢}. 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 الصفوي؛ حيث كان الشاه اسماعيل مهتماً بالثقافة التركية بصفة عامة ويقرض الشعر بها حتى أنه قام بتأليف ديوان شعر تحت اسم خطاي^{١٥٣} Khata'i، وإتضحت أهمية الثقافة الجغتائية بشكل جلي في عهد الشاه عباس الأول حيث كان الأتراك الجغتائيين أحد الأطراف الذين إستعان بهم الشاه عباس بديلاً عن القزلباش^{١٥٤}، وربما كان ذلك أحد أسباب انتشار زخرفة الخطاي في تلك الفترة والتي أطلق عليها "طراز الشاه عباس".

٤-٣ زخرفة الخطاي 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^{١٥٥}، 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^{١٥٦}، 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^{١٥٧}.

وقد ورد في القرآن الكريم العديد من الآيات الكريمة التي تعرض للعديد من الصور التي تصف الطبيعة الصامته 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^{١٥٨}، وبخاصة تلك المتعلقة بوصف الجنة^{١٥٩}، ولا شك أن القارئ إذا ما كان فناناً 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 كفه الدين الإسلامي من الحرية الفنية والفكرية وحث على أهمية إتقان العمل^{١٦٠} 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 اتجاهًا جديدًا 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^{١٦١}، 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^{١٦٢}.

فلم يهتم الفنانون بتحليل العناصر النباتية لمعرفة مدى توافقها مع العقيدة الإسلامية من عدمه، حتى ما إذا كانت ذات رمزية دينية خاصة بالديانات الأخرى، لمعرفة 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 رمزيته الدينية لدى الديانات الوضعية التي كانت تنتشر في منطقة الشرق الأقصى وآسيا الوسطى مثل البوذية مثل زهرة اللوتس إحدى أشكال الأزهار الكاسية التي كانت نقطة البداية في تشكيل هذا الطراز وظهوره في منطقة التركستان مع تأسيس دولة الخطا (القراخانيين) ومن ثم الانطلاق إلى باقي البلاد الإسلامية على الرغم من رمزيته الدينية في الفن البوذي. فلم يجد الفنانون والحرفيون والصناع أي 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 جزءاً من الدولة الإيلخانية خاصة بعد قضاء المغول على دولتهم وتششت 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. فانتسح 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^{١٦٣}. 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، يرى بعض المتصوفة أن الزخارف النباتية المحورة في تناغمها وتغيرها تعبر عن الحالات الروحية المتغيرة للصوفي التي يجهل نهايتها ولا يمكن التنبؤ ببدايتها^{١٦٤}. 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^{١٦٥}، 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^{١٦٦}.

ويتضح تأثير 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^{١٦٧}. وكان لتلازم زخرفة الخطاي مع زخرفة التوريق (الأرابيسك) 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 ١٠هـ/١٦م، ومثال ذلك بيت من الشعر باللغة الفارسية نصه:

قضا در گار گاه كبريائي فكنده طرح اسليمى وخطاي

وترجمتها: إن الله خلق التوريق (الأرابيسك) والخطاي^{١٦٨}.

وتبدو هذه النظرة الفلسفية الصوفية أكثر تعقيداً عند برويز إسكندر 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^{١٦٩}.

وقد استقى برويز إسكندر تلك النظرة الفلسفية 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 مركزاً لتجمع المصورين والمذهبيين 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^{١٧٠}.

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 تأثيره 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 "الختاي" 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 جزءاً 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 السياسي - أو ما عرفوا بالخطا وعرفت دولتهم بالقراخانيين - 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 تأثير ثقافي أكبر أثراً في العصر الإيلخاني ثم العصر التيموري.

أن الاختلاف بين وجهتي النظر الشرقية والغربية هو في جوهره اختلاف على إمكانية تسمية هذا النوع من الزخارف من خلال الموطن الذي يعتقد أنها 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 ١٣/هـ، إضافة إلى الفترة الزمنية التي انتشرت وتبلورت فيها والإقليم الذي اشتهرت فيه؛ حيث إن مصطلح "الخطاي" شائع الاستخدام للتعبير عن نمط محدد من الزخارف النباتية في الفن العثماني منذ القرن ١٥/هـ، 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 ١٠/هـ، وهو ما يشير إلى أن مفهوم زخرفة الخطاي وفقاً لما هو معروف ينقصه الإشارة إلى العديد من الجوانب المرتبطة بأصل وتطور هذه الزخرفة وبالمناطق 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 والنقائل، تكونت وانتشرت في المشرق الإسلامي بداية من القرن ١٢/هـ 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 التاريخي 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 تبعاً 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 ٦هـ/١٢م معاصراً لفترة غزو أسرة خيطان أو ليانوا لآسيا الوسطى- ما عُرفوا بـ"الخطا" فيما بعد أو ما عُرف في التاريخ الإسلامي بدولة الفراهانيين- 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 القرن ٩هـ/١٥م، وتبع ذلك انتشارها وتثريتها في العالم الإسلامي وخارجه في القرن ١٠هـ/١٦م 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 تقليداً للنماذج المشرقية، وإرتبطت بزخارف المنسوجات.

وكان لحركة التبادل التجاري دور عظيم في انتشار زخرفة الخطاي خاصة من خلال المنسوجات الذي عُرف أحد أنواعها بـ"الخطائي" وربما كان ذلك أحد أسباب إطلاق مصطلح "خطاي" 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 أي عنصر زخرفي إلى إقليم أو منطقة بعينها، مثل زهرتي اللوتس والفاونيا الذي غالباً ما يتم نسبتهما إلى الصين الأمر الذي فيه انتفاص 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 رمزيها الدينية على اختلاف العقائد في مقابل الرفع من شأن رمزيها الفنية؛ وهو الأمر الذي تمثلته زخرفة الخطاي بعناصرها المختلفة وخاصة الأزهار الكاسية وزهرة اللوتس على وجه الخصوص. من الممكن وجود تأثير متبادل بين الزخارف النباتية المحورة عامة وزخرفة الخطاي بصفة خاصة من جهة، والفكر الفلسفي 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 هي 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 يمكن 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 والتاريخي لها في الأقاليم الإسلامية.

Abstract

Khata'i's Ornament

(Term-Artistic Context-Origin-Development)

By Rehab I. 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/11th century. 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/11th century.

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

الهوامش

^١ سنتلزم الدراسة باستخدام مصطلح "الخطاي" للدلالة على هذا النوع من الزخرفة في كافة المواضع حيث إنه الأقرب إلى الصحة فنياً ولغوياً فيما يخص اللغة العربية على النحو الذي سيتم توضيحه في ثناياها.
^٢ البنا، سامح فكرى. (٢٠١١م)، زخرفة لياثو (الخطاي أو الهاتاي) في الفن الصفوى، مجلة العصور، المجلد ٢١، الجزء الثاني، دار المريخ، لندن، ص٧.

^٣ Kerimov, Latif. (١٩٨٤) "Islimi", *Hali, Carpet, Textile and Islamic art* 7, No.3, pp.٢٥٤-٢٥٥.

قام محمد على كريم زاده بنشر رسالة قانون الصور الخاصة بالمصور صادق بيك (در گرفتن قلم).
تبريزى، محمد على كريم زاده (١٩٨٥م). احوال وآثار نقاشان قديم ايران وبرخى از مشاهير نكاركر هند و عثمانى، جلد أول، لندن، ص٢٧٧. كان صادق بيك أفسار من كبار قبيلة أفسار 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: همایى، جلال الدين

همای شیرازی اصفهانی. (١٣٧٥هـ.ش)، تاریخ اصفهان مجلد هنر وهنرمندان، به کوشش ماهدخت بانوهمای، چاپ اول، پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی، تهران، ص ٢٩٨.
 ٤دهخدا، علی اکبر. (١٣٦١هـ.ش)، لغت نامه، بی نظر محمد معین، ج ١٦، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات، تهران، ص ١٢٤.

٥دهخدا(١٣٦١هـ.ش)، لغت نامه، ج ١٥، ص ٢٧٢. هو نظام الدین أبو محمد إلیاس بن یوسف بن زکی بن مؤید الگنجوی، وكان تخلصه الشعرى "نظامی"، ربما عاش في الفترة فيما بین عامی ٥٣٩-٦٠٨هـ/١١٤٥-١٢١٢م، ونشأ بمدينة گنج و تعكس أشعاره نشأته الدينية وتأثره بثقافة عصره. حسنین، عبد النعیم محمد. (١٩٥٤م)، نظامی الگنجوی شاعر الفضيلة عصره وبيئته وشعره، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ص ٩٩-١٣٩.

٦دهخدا(١٣٦١هـ.ش)، لغت نامه، ج ١٥، ص ٢٧٢. يحيط الغموض حياة الشاعر سعدی شیرازی، وخاصة فيما يتعلق بتاريخ مولده في حين يوجد شبه اتفاق على تاريخ وفاته وهو ٦٩١هـ/ ١٢٩٢م، وربما اتخذ تخلصه من الأتابك سعد بن زكي الذي كان ربما يعمل لديه والده. هندأوي، محمد موسى. (١٩٥١م)، سعدی شیرازی شاعر الإنسانية عصره حياته ديوانه "البوستان"، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ص ١٨٣-٢٠٤.

٧ 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 جرانييل. (٢٠٠٥م)، 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 ص ٣٩٥-٣٩٦.
 ٨خرمی، برویز اسکندر بور. (١٣٧٩هـ.ش)، گل های ختایی قالی، کاشی، تذهیب، چاپ اول، سازمان چاپ وانتشارات وزارت فرهنگ وارشد اسلامی، تهران، ص ص ٥-٢٦.

٩Arsevan, Gelal Esad. (١٩٥٢)، *Les arts decoratifs Turcs*, Istanbul, p.٩٣.

١٠Duran, Gülnur. (٢٠٠٨)، *Ali Üsküdarı - Tezhip ve Rugani Üstadı, Çiçek Ressamı*, Kubbealtı Neşriyatı, Türkçe, p.٣٤.

١١ 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. (١٩٩٩م)، دراسات في الزخرفة الإسلامية، في موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، المجلد ٢، الطبعة الأولى، أوراق شرقية، ص ص ١٠٠-١٠١.

١٢ الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (ت ٦٢٦هـ/ ١٢٢٩م). (١٩٩٣م) معجم البلدان، المجلد الثاني، دار صادر، بيروت، ص ١٣.

١٣ المقرئ، نقي الدين أحمد بن علي بن عبد القادر (ت ٨٤٥هـ/ ١٤٤٢م). (١٩٩٥م)، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، حققها وكتب مقدمتها ووضع فهرسها الدكتور أيمن فؤاد سيد، ج ٣، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، ص ٧٠٥.

١٤ لمزيد من التفاصيل انظر: القلقشندي، الشيخ أبو العباس أحمد (ت ٨٢١هـ/ ١٤١٨م). (١٩٩٢م)، صبح الأعشى، ج ٤، دار الكتب المصرية، القاهرة، ص ٤٨٣.

١٥ Birol, İnci A.; Derman, Çiçek. (٢٠٠١)، *Türk Tezyinî San'atlarında Motifler*, Kubbealtı Neşriyatı, Istanbul, p.٦٧.;

ماهر، سعاد. (١٩٧٧م)، الخزف التركي، القاهرة، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية، ص ٦٦؛ الباشا، حسن (١٩٩٩م)، دراسات في الزخرفة الإسلامية، ص ١٠١. 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 ليائو عليه كما سبق ذكر ذلك. الحارثي، ناصر بن علي بن عيضة (١٩٨٩م)، تحف الأثاث المعدني في العصر العثماني "دراسة فنية حضارية"، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، قسم الدراسات العليا التاريخية والحضارية، ص ٢٩٨.

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

Inci ; Çiçek (٢٠٠١), *Türk Tezyinî San'atlarında Motifler*, p ٦٧.

^٦ تعتبر تركستان الاسم الجامع لجميع بلاد الترك الواقعة بين بحر قزوين غرباً إلى حدود بلاد النبت ومنغوليا شرقاً وتنقسم حالياً إلى بلاد التركستان الشرقية (الصينية) وبلاد التركستان الغربية (الروسية)، وقد كانت هذه البلاد المصدر الذي لا ينضب من المحاربين المسلمين الذين كانوا يتدفقون إلى الغرب. الغامدي، مسفر بن سالم بن عليج. (١٤١١هـ)، "علاقات القراخانيين بتركستان وبلاد ما وراء النهر بالدول الإسلامية المجاورة"، ودورهم في نشر الإسلام (٣٨٢-٤٨٢هـ/٩٩٢-١٠٨٩م)، "عدد ٥، مجلة جامعة أم القرى، ص ٢٤١.

^٧ ورد مصطلح "الهاتاي" بصفة خاصة لدى دكتورة سعاد ماهر ودكتور حسن الباشا ودكتور محمد عبد العزيز مرزوق الذي ذكر أن هذا المصطلح نفسه كلمة تركية الأصل يطلقها الأتراك على منطقة التركستان الشرقية التي 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 (١٩٧٧م)، الخزف التركي، ص ٦٦؛ مرزوق، محمد عبد العزيز. (١٩٨٧م)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٧٧-٧٨؛ الباشا، حسن (١٩٩٩م)، دراسات في الزخرفة الإسلامية، ص ١٠١.

^٨ بارتولد، و. (١٩٩٦م)، تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ترجمة أحمد السعيد سليمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٣٨-١٤٠.

^٩ البنا، فكري. (٢٠١١م)، زخرفة ليائو (الخطاي أو الهاتاي) في الفن الصفوي، ص ٧.

^{١٠} تُكتب "خيتان" باللغة الفارسية.

^{١١} كانوا بدواً رحلاً وكانت لغتهم ذات صلة بعيدة بالمنغولية، أعلن إمبراطورهم "ييلو أباجي" نفسه إمبراطوراً وأنشأ أسرة لياو وفرض سيطرته على إقليم منغوليا ومنشوريا وأجزاء كبيرة من الصين مستغلاً ضعف أسرن تانج. لمزيد من التفاصيل عن هذه القبائل انظر:

ديلون، مايكل. (٢٠١٨م)، مختصر تاريخ الصين، بيت الحكمة ودار العربي، بكين، ص ٢٨١.

^{١٢} ويؤكد ذلك ما ذكره Xu Elina-Qian من أن مصطلح "الخيطن" أطلق على المناطق الغربية بعد سقوط أسرة لياو، إضافة إلى أنه منذ الغزو المغولي تم استخدام مصطلح "الخيطن" كمرادف لمسمى "الصين" بالخطأ في اللغات السلفونية.

Qian, Xu Elina. (٢٠٠٥), *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 ٧, p. ٢٧٣.

^{١٣} هذا في نطاق المراجع والمؤلفات التي اطلعت عليها.

^{١٤} ذكر دكتور فريد شافعي نقلاً عن هرتسفيلد أن مصطلح Grotesque قد تم الإشارة إليه في فترة عصر النهضة للتعبير عن الزخارف النباتية التي كانت تقارب زخارف الأرابيسك أو التوريق العربي. شافعي، فريد. (١٩٩٤)، العمارة العربية في مصر الإسلامية عصر الولاة، المجلد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٢٦٥-٢٦٦.

^{٢٥} Aga-Oglu, Mehmet. (١٩٣٥), *Persian Bookbindings of the Fifteenth Century*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pls. I, II, p. ٦.

^{٢٦} Gratzl, Emil. (١٩٣٩), *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. ١٩٧٨.

^{٢٧} Blair, Sheila S. & Bloom, Jonathan M. (١٩٩٥), *The Art and Architecture of Islam ١٢٥٠-١٨٠٠*, Yale University Press, New Heaven and London, pp. ٢٣-٢٤.

^{٢٨} Blair & Bloom (١٩٩٥). *The Art and Architecture of Islam*, p. ٢٣٢.

Kadoi, Yuka. (٢٠٠٩), *Islamic Chinoiserie The Art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, p. ١٨.

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

Clévenot, Dominique; Degeorge, Gérard. (٢٠١٧), *Ornament and Decoration in Islamic Architecture*, Thames & Hudson, UK, pp. ١٤٠-١٣٥.

^{٢٩} ومثال ذلك :

Ettinghausen, Richard. (١٩٣٩), *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. ١٩٧٤-١٩٣٧.

^{٣٠} Lane, Arthur. (١٩٥٧), *Later Islamic Pottery Persia, Syria, Egypt, Turkey*, Faber and Faber, London, p. ٤٧.

^{٣١} Redžić, Husref. (١٩٦٧), *Islamic Art*, translated from Serbo croatian by Dorian Cooke, Beograd, "Jugoslavija", p. XXIII.

^{٣٢} Riazi, M. (٢٠٠١), *Stucco*, in "The Splendor of Iran", E. Booth-Clibborn, General editor N. Pourjavady, Vol. ٢, London, Booth-Clibborn Editions, pp. ٤٨٠-٤٧٧.

^{٣٣} ذلك لأن حرف "ط" دخل 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 ٥-٦.

^{٣٤} هذا ما يؤكد بارتولد. انظر: بارتولد. (١٩٩٦)، تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ص ١٣٨. ووردت في كتاب معجم البلدان لياقوت الحموي بصيغة "ختا". الحموي (١٩٩٣م)، معجم البلدان، ج ٢، ص ٣٤٦. 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 (ت ٦٣٠هـ/ ١٢٣٣م). (٢٠٠٤م)، الكامل في التاريخ، الطبعة الرابعة، ج ١٠، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ٣٣٣.

^{٣٥} وردت بصيغة Hatay لدى جلال أسعد أرسفان وهو المرجع الذي نقل عنه معظم الباحثين العرب العديد من الآراء حول الفن العثماني، لمزيد من التفاصيل انظر:

Arsevan (١٩٥٢), *Les arts decoratifs Turcs*, p. ٥١.

^{٣٦} Kerimov (١٩٨٤), Latif. "Islimi", pp. ٢٥٥-٢٥٤.

^{٣٧} Inci; Çiçek (٢٠٠١), *Türk Tezyinî San'atlarında Motifler*, p. ١٥.; Duran (٢٠٠٨), Ali Üsküdarî Tezhip, p. ٣٤.

^{٣٨} De Villard, Ugo Monneret. (١٩٣٩), *The Relations of Manichaeon 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. ١٨٢٨.

^{٣٩} Lane (١٩٥٧), Later Islamic Pottery, p. ٤٧.

البناء، سامح (٢٠١١م)، زخرفة ليانو، ص ١١.
^{٤٠} ماهر، سعاد (١٩٧٧م)، الخزف التركي، ص ٦٦.

Arsevan (١٩٥٢), *Les arts decoratifs Turcs*, p. ٥١.

^{٤١} Redžić (١٩٦٧), *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 التي اشتهر بها الفن العثماني، فأشار دكتور حسن الباشا إلى أن زخرفة الرومي متطورة عن زخارف الأرابيسك إلا أنها تميل إلى التحوير. الباشا، حسن (١٩٩٩م)، دراسات في الزخرفة الإسلامية، ص ص ١٠٠-١٠١. ولمزيد من التفاصيل عن زخرفة الرومي أنظر:

Arsevan (١٩٥٢), *Les arts decoratifs Turcs*, pp. ٨٨-٨٩.

^{٤٢} Birol; Derman (٢٠٠١), *Türk Tezyinî San'atlarında Motifler*, p. ٦٧.

^{٤٣} Clévenot & Degeorge (٢٠١٧), *Ornament and Decoration in Islamic Architecture*, p. ١٣٩.

^{٤٤} ماهر، سعاد (١٩٧٧م)، الخزف التركي، ص ٦٦.

Arsevan (١٩٥٢), *Les arts decoratifs Turcs*, p. ٥١.

^{٤٥} مرزوق، محمد (١٩٨٧م)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ٧٧.

^{٤٦} الباشا، حسن (١٩٩٩م)، دراسات في الزخرفة الإسلامية، ص ص ١٠٠-١٠١.

^{٤٧} الحارثي، ناصر (١٩٨٩)، تحف الأثاث المعدني في العصر العثماني، ص ٢٩٨.

^{٤٨} Clévenot & Degeorge (٢٠١٧), *Ornament and Decoration in Islamic Architecture*, p. ١٣٩.

^{٤٩} تشير الدراسات الفنية الحديثة المتعلقة بزخرفة الخطاي 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 والتي سبق تناولها في مبحث الماهية الفنية، وهو ما يعتمد عليه سامح البناء فحصر نماذج زخرفة الخطاي فيما اشتمل على زخرفة السحب مع العناصر النباتية الزخرفية.

Lane (١٩٥٧), *Later Islamic Pottery*, p. ٤٧.

مرزوق، محمد (١٩٨٧م)، الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص ٧٧.

البناء، سامح (٢٠١١م)، زخرفة ليانو، ص ص ١١-٣٥.

^{٥٠} 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. (١٩٥٢)، الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، مجلة كلية الآداب، المجلد الرابع عشر، الجزء الثاني، ص ص ٦٨-٧١.

Shafei, Farid M. (١٩٥٧), *Simple Calyx Ornament in Islamic Art: A Study in Arabesque*, Cairo University Press, p. ٧.

^{٥١} عمارة، العربي صبري عبد الغني. (٢٠٠٠م)، التأثيرات الساسانية على الفنون الإسلامية من الفتح

الإسلامي حتى نهاية القرن الخامس الهجري دراسة أثرية-فنية-مقارنة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص ١٤٠. الحجازي، عبد القادر بن فضل المحسن. (٢٠٠٤)، الأصول الفنية للزخارف الإسلامية، جامعة اليرموك، كلية الآثار والأنثروبولوجيا، قسم الآثار، ص ص ٧٩-١٠٢-١٢٠.

^{٥٢} Rezania, Pedram. (٢٠١١), *Symbol of Lotus in Ancient World*, *Life Science Journal*, (٨)٣, pp.٣٠٩-٣١٢.

^{٥٣} خاصة الديانات الوثنية التي استمرت مع ظهور الأديان السماوية (اليهودية-المسيحية-الإسلام) وخاصة في قارة آسيا مثل الديانة الشامانية والبوذية والتي مازالت تمارس في بعض المناطق إلى وقتنا الحالي حيث كانت ترمز إلى الخلود. لمزيد من التفصيل انظر: سيرنج، فيليب. (١٩٩٢م)، الرموز في الفن-الأديان-الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس، الطبعة الأولى، دار دمشق، ص ص٣٠٥-٣٠٨؛

Rawson, Jessica. (١٩٨٤), *Chinese Ornament-The Lotus and Dragon*, New York, Holmes & Meier Publishers, p. ١٥٦.

^{٥٤} ولبنانك، فرانك. (٢٠٠٩)، العالم الهيلينستي حملة الإسكندر على الشرق ونشأة الممالك الهلينستية مملكة مقدونيا - مملكة البطالمة في مصر-المملكة السلوقية في سوريا، ترجمة وتقدير أمال محمد محمد الروبي، مراجعة محمد إبراهيم بكر، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ص ٥٧.

^{٥٥} Waddell, Laurence Austine. (١٩٠٣), *Report on the Excavations at Pātaliputra (Patna); the Palibothra of the Greeks*, Calcutta, Bengal secretariat Press, pl. II, p. ١٧.

^{٥٦} وجدت على عدد من تيجان الأعمدة الساسانية التي 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 ٨٢-٨٣، ص ١٤٠. وانظر أيضاً:

Shafei (١٩٥٧), *Simple Calyx Ornament in Islamic Art*, p. ٧.

^{٥٧} يشير المرجع إلى أنها زخارف هليينستية.

Baumer, Christoph. (٢٠١٦), *The History of Central Asia the Age of Islam and the Mongols*, London-New York, I.B.Tauris, pl. ١٠٠, p. ١٣٢.

^{٥٨} تعد تلك العناصر أيضاً أحد مكونات الزخارف النباتية في منطقة إيران ووجدت نماذج منها على بعض قطع العاج التي عثر عليها في سوسة ومحفوظة حالياً بمتحف اللوفر Sb ٣٧٢٥.

Amiet, Pierre. (١٩٧٢), *Les ivoires achéménides de Suse, Syria, Tome ٤٩, fascicule ١-٢, Figs. ٦-٧*, pp. ١٧١-١٧٣.

^{٥٩} لمزيد من التفاصيل عن الأسر التي حكمت منطقة آسيا الوسطى قبل الإسلام وبعده ونظور تاريخ القبائل في تلك المنطقة، انظر:

Baumer (٢٠١٦), *The History of Central Asia*, pl. ١٠٠, p. ١٣٢.

^{٦٠} 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/٢٠٠٣-٠٩/٢٤/content_٣٩٤٠٩.htm (٠٤/٠٣/٢٠١٨)

ولمزيد من التفاصيل عن الفن الأويغوري وتأثيره على الفن الإسلامي انظر: خليفة، ربيع حامد. (١٩٩٦)، فن التصوير عند الأتراك الأويغور وأثره على التصوير الإسلامي، الطبعة الأولى، دار طبعة للطباعة، القاهرة، ص ص ٧٥-٤١.

^{٦١} تقع أطلال مدينة نيا على بعد ١٥ كم من شينجيانغ أو ما يطلق عليه تركستان الشرقية وفي الجهة الجنوبية من حوض نهر تاريم، وكانت تعرف باللغة المحلية باسم Cadota، 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 ١٩٥٩م واستمرت حتى الآن ويرجع تاريخ الموقع إلى القرن ٢م واستمر كمركز حضاري حتى ما يقرب من القرن ٥م.

http://en.chinaculture.org/gb/en_artqa/٢٠٠٣-٠٩/٢٤/content_٣٩٤٠٩.htm

(٠٤/٠٣/٢٠١٨)

^{٦٢} تقع مدينة ميران القديمة على إحدى نهايات المعابر الجبلية المؤدية من بلاد التبت إلى آسيا الوسطى، وقد بدأت الحفائر في هذا الموقع عام ١٨٧٦م واستمرت حتى عام ١٩٨٠م، وكُشف بها عن العديد من المقابر والمعابد البوذية التي ترجع إلى منتصف القرن ٨م/٧م.

Whitfield, Susan; Williams, Ursula Sims. (٢٠٠٤), *The Silk Road: Trade, Travel, War and Faith*, London, British Library by Serindia publication, pp.١٨٩-١٩٠.

^{٦٣} 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 التي كانت تتمتع بالسيادة المستقلة في معظم الأحيان، وربما يرجع ذلك إلى الظروف السياسية التي تخضع لها هذه المنطقة حالياً ومحاولة الصين إثبات تبعية هذا الإقليم له حيث إن موقعها الجغرافي فيما بين الصين وآسيا الوسطى وإيران جعل سبر الأحداث التاريخية فيها أكثر تعقيداً. لمزيد من التفاصيل عن تاريخ الأسر الحاكمة في تلك المنطقة انظر:

Baumer (٢٠١٦), *The History of Central Asia*, pp.١-٢٠٧.

هوخام، هيلدا. (٢٠٠٢)، تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين، ترجمة أشرف محمد كيلاي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ص ص١٧٨-١٩٥.

^{٦٤} ناقش دكتور فريد شافعي تطور العناصر الفنية في الفن البيزنطي واتصاله بغيره من الفنون بشيء من التفصيل وبخاصة فيما يتعلق بالزخارف النباتية. فريد، شافعي. (١٩٩٤م)، العمارة العربية في مصر الإسلامية، مج ١، ص ص ١٤٨-١٥٣. ولمزيد من التفاصيل عن الفن البيزنطي انظر:

قادوس، عزت زكي حامد؛ السيد، محمد عبد الفتاح. (٢٠٠٢)، الآثار القبطية والبيزنطية، مطبعة الحضري، الإسكندرية، ص ص ٢٦١-٢٧٢؛ الشهاوي، أمل مختار على. (٢٠٠٢)، بعض مظاهر التأثيرات البيزنطية على الفنون الإسلامية في الثلاثة قرون الأولى للهجرة، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص ص ٤٩-٩١؛ عبد القادر بن فضل المحسن الحجازي. (٢٠٠٤)، الأصول الفنية للزخارف الإسلامية، جامعة اليرموك، كلية الآثار والأنثروبولوجيا، قسم الآثار، ص ١٣٣.

^{٦٥} يشير باسيليو مالدونادو إلى أن هذا المصطلح يطلق على بعض الوحدات النباتية الإصطلاحية التي تتألف من وريقات ثلاث أو أطراف زهرة اللوتس المصرية، وهذه التسمية تعد سهلة وبسيطة عند وصف هذه الزخارف وقد انتشرت في العناصر الزخرفية النباتية في الأندلس كما عرض لبعض نماذجها. مالدونادو، باسيليو بابون. (٢٠٠٢)، الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة النباتية، ترجمة على إبراهيم منوفي، مراجعة محمد حمزة الحداد، المركز القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ص ٦١-٨٠.

^{٦٦} Clévenot & Degeorge (٢٠١٧), *Ornament and Decoration in Islamic Architecture*, pl.١٩١, pp.١٣٦-١٣٥.

^{٦٧} الجمعة، (أحمد قاسم). طرز سامراء الزخرفية وتأثيرها بزخارف الموصل في القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي، ص ٢١.

<https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=٦٩٤٤٣> (٠٤/٠٣/٢٠١٨)

شافعي، العمارة العربية، ص ص ٤١٧-٤٢١؛ البنا (٢٠١١م)، زخرفة ليانو، ص ٧. 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. (١٩٥٧) Shafei

Simple Calyx Ornament in Islamic Art, p.١٠

^{٦٨} Arsevan (١٩٥٢), *Les Arts Decoratifs Turcs*, p. ١٤.

^{٦٩} يوجد بعض نماذجها في متحف اللوفر بباريس مثل سلطانيتين من الخزف تشتملان على رسوم آدمية وطيور وحيوانات أرقام سجل MAO٤٠٣، MAO٨٥٨.

^{٧٠} أبو النصر، محمد عبد العظيم. (٢٠٠١)، السلاجقة تاريخهم السياسي والعسكري، الطبعة الأولى، الجيزة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص ص ١١٠-١١١.

^{٧١} كانت هذه الدولة تتأخم البلاد الإسلامية والمقصود بها في ذلك الوقت الدولة السلجوقية والدولة الخوارزمية الناشئة، وقد اتجهوا بأنظارهم للتوسع على حساب هذه القوى الإسلامية فنقل بولوتاشي عاصمته إلى كاشغر، كما استغل الصراع بين القوى الإسلامية في ذلك الوقت -السلاجقة والخوارزميين- ونجح في أن ييسر نفوذه على بلاد ماوراء النهر بعد هزيمة السلطان سنجر سنة ١١٤١هـ/١١٤١م بحيث لم يعد للمسلمين أى نفوذ في تلك المنطقة لمدة نصف قرن.

حمدي، حافظ أحمد. (١٩٩٨)، الدولة الخوارزمية والمغول غزو جنكيز خان للعالم الإسلامي وأثاره السياسية والدينية والاقتصادية والثقافية، دار الفكر العربي، ص ص ٦٣-٦٥. سيأتي حديث مفصل عن هذه الأسرة في المبحث الخاص بالهجرات القبلية والحروب.

^{٧٢} ماهر، سعاد (١٩٧٧م)، الخزف التركي، ص ٦٦.

^{٧٣} الحجازي، عبد القادر بن فضل المحسن. (٢٠٠٤)، الأصول الفنية للزخارف الإسلامية، جامعة اليرموك، كلية الآثار والأنثروبولوجيا، قسم الآثار، ص ص ٢٣٨-٢٤٥.

^{٧٤} Rawson (١٩٨٤). *Chinese Ornament*, p. ١٧٣.

^{٧٥} خرّمى، برويز اسكندر بور (١٣٧٩هـ ش)، گل های ختایی، ص ٣٨.

^{٧٦} شتا، إبراهيم الدسوقي. (١٩٩٢م)، المعجم الفارسي الكبير، ج ١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص ٩٣٤.

شجرة تعظم وتنسج لا نور لها ولا ثمر، وورقها كورق النين وأحد وجهيه ذو زغب. البهنسي، صلاح أحمد. (١٩٩٠م)، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي، القاهرة، هامش ٢٩، ص ١٢٣.

^{٧٧} Rawson (١٩٨٤). *Chinese Ornament*, p. ١٧٣.; Kadoi (٢٠٠٩), *Islamic Chinoiserie*, p. ١٨.

^{٧٨} يعد موقع مدينة تخت سليمان أحد أهم المواقع الإيرانية المسجلة في منظمة اليونسكو، ويقع جنوب غرب إيران، و يضم مجموعة من المنشآت التي ترجع إلى ما قبل الإسلام فيوجد بعض معابد النار الخاصة الديانة الزرادشتية بالإضافة إلى بقايا بعض القصور، وقد أعيد استخدام الموقع في العصر الإيلخاني .

<https://whc.unesco.org/en/list/١٠٧٧> (٠٤/٠٣/٢٠١٨)

^{٧٩} حسن، زكي محمد. (١٩٥٦م)، أطلس الفنون الزخرفية والتصوير الإسلامية، القاهرة، أشكال ١٥١، ١٥٢، ١٥٣.

^{٨٠} Clévenot & Degeorge (٢٠١٧), *Ornament and Decoration in Architecture*, p. ١٣٩.

^{٨١} Duda, Dorothea (١٩٩٢), *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek (Fortsetzung des beschreibenden Verzeichnisses der illuminierten Handschriften der Nationalbibliothek) ٥/١*, Denkschriften der Philosophisch-historischen Klasse ٢٢٩, Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters. Reihe I, Wien, ٢ Bände, Abb. ٨٣.

^{٨٢} Bayer, Anja; Greml, Lynette Sue-ling (٢٠٠٧), *Catalogue*, in *Dragons of Silk, Flowers of Gold, A group of Liao-Dynasty Textiles at the Abegg-Stiftung*, Regula Schorta, Cat.no. ١١, pp. ٢٢٦-٢١٩.

- ^{٨٣} Blair & Bloom (١٩٩٥), *The Art and Architecture of Islam*, p.٥٥.
- ^{٨٤} Blair & Bloom (١٩٩٥), *The Art and Architecture of Islam*, pp.٥٥-٥٦.
- ^{٨٥} Golombek, Lisa; Donald Wilber. (١٩٨٨), *The Timurid Architecture of Iran and Turan*, Princeton, NJ: Princeton University Press, pl.II (Cat.No.١٤).
- ^{٨٦} Blair & Bloom (١٩٩٥), *The Art and Architecture of Islam*, Fig.٦٦, p.٥١.
- ^{٨٧} Blair & Bloom (١٩٩٥), *The Art and Architecture of Islam*, Fig.١٤٣.
- ^{٨٨} Necipoğlu, Gübu. (١٩٩٠), "From International Timurid To Ottoman: A change Of Taste In Sixteenth –Century Ceramic Tiles", *Muqarnas* ٧, Leiden-E.J.Bill, p.١٥٨.
- ^{٨٩} ابن اياس، محمد بن أحمد بن اياس الحنفى. (١٩٨٤م)، بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق محمد مصطفى، ج٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص١٧٩-١٨٢-٢٣٢؛ خليفة، ربيع حامد. (٢٠٠١م)، فنون القاهرة في العهد العثماني ٩٢٣هـ/١٥١٧م-١٢٢٠هـ/١٨٠٥م، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ص ١١.
- ^{٩٠} أوغلو، گل رونجيب. (١٣٧٩هـ.ش)، هندسه وتزيين در معماری اسلامی (طومار تويقاي)، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، روزنه، چاپ اول، تهران، ص ١٥٤.
- ^{٩١} عرفة، عصام. (١٩٩٥م)، الأسس البنائية لتشكيل الوحدات الزخرفية الإسلامية الهندسية والنباتية الجدارية بمصر، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي، ص ص٣٣٣-٣٧٨.
- ^{٩٢} أطلق جلال اسعد أرسفان مصطلح "عباسي" على التصميم الفني المنفذ بأسلوب الخطاي دون الاختصار على أزهار الرمان أو اللوتس. Arsevan (١٩٥٢)، *Les arts decoratifs Turcs*, p.٩٢، التكريتي، كامل خيرو حاج صالح. (١٩٦٩م)، السجاد الإسلامي في إيران حتى نهاية القرن السابع عشر الميلادي، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ص ١١٣. وأطلق عليها في المعجم الفارسي "گل شاه عباسي". انظر: شتا، إبراهيم (١٩٩٢م)، المعجم الفارسي الكبير، مج ٣، ص ٢٤٥٥.
- ^{٩٣} جمعة، بديع؛ الخولي، أحمد. (١٩٧٦م)، تاريخ الصوفيون وحضارتهم، دار الرائد العربي، ص ص٢٢٣-٢٢٥؛ جمعة، بديع. (١٩٨٠م)، الشاه عباس الكبير (٩٩٦-١٠٣٨هـ/١٥٨٨-١٦٢٩م)، دار النهضة العربية، بيروت، ص ص٤٤-٤٥.
- ^{٩٤} المقصود هو العباس بن علي رضي الله عنه أخو سيدنا الحسين بن علي رضي الله عنه وكنيته هي "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: الدربندي، الشيخ آغا بن عابد الشيرواني الحائري (ت ١٢٨٥هـ/١٨٦٨م). (١٩٩٤م)، إكسير العبادات في أسرار الشهادات، تحقيق الشيخ محمد جمعة بادى والأستاذ عباس ملا عطية الجمري، ج٢، الطبعة الأولى، المنامة، شركة المصطفى للخدمات الثقافية، البحرين، ص ص٤٩٦-٥١٩.
- ^{٩٥} أطلق عليها برويز اسكندر مصطلح "لاله عباسي" خرمي، برويز اسكندر بور. گل های ختای قالی، ص ص٣٩-٥٢. يوجد تحليل لمصطلح "العباسي" المرتبط بأسماء الأزهار بالإضافة إلى دلالة مصطلح "لاله" في اللغة الفارسية في: الصعيدى، رحاب إبراهيم. (٢٠٠٦م)، الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العمارات الدينية بمدينة أصفهان في عهدي الشاه عباس (٩٩٦-١٠٣٨هـ/١٥٨٨-١٦٢٩م) الأول والشاه عباس الثاني (١٠٥٢-١٠٧٧هـ/١٦٤٢-١٦٦٦م) دراسة أثرية فنية، ج٢، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص ص٦٢٢-٦٢٥؛ الصعيدى، رحاب إبراهيم. (٢٠١٠)، التحف الإيرانية المزخرفة باللاكية في ضوء مجموعة جديدة في متحف رضا عباسي بتهران-دراسة فنية مقارنة"، ج١، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ص ص٣٨٣-٣٨٧.

^{٩٦} <http://collections.vam.ac.uk/item/O٧٤٠٤٣/the-fremlin-carpet-carpet-unknown/>
(٠٥/٠٤/٢٠١٨)

^{٩٧} من أمثلة ذلك أيضاً الزخارف المنفذة على خيمة بتصويرة تمثل موت حمزة من مخطوط حمزة نامه الذي يرجع إلى ٩٦٩-٩٨٤هـ/١٥٦٢-١٥٧٧م ومحفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت تحت رقم IM.٤.١٩٢١، وزخارف سجادة بتصويرة تمثل موت كوباد بنفس المخطوط.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O١٨٩٢٥/hamzanama-painting-unknown/>
(٠٥/٠٤/٢٠١٨)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O٦٦٧٣٨/an-ayyar-murders-qubad-in-painting-unknown/>
(٠٥/٠٤/٢٠١٨)

^{٩٨} <http://collections.vam.ac.uk/item/O١٤٣٨٨٥/tile-tile-unknown/>
(٠٥/٠٤/٢٠١٨)

^{٩٩} <http://collections.vam.ac.uk/item/O٨٦٧٨٨/sarcophagus-cover-unknown/>
(٠٥/٠٤/٢٠١٨)

^{١٠٠} تُشاهد زخرفة الخطأى كأرضية لزخرفة التوريق (الأرابيسك) التي أطلق عليها أرسفان زخرفة الرومي. Arsevan (١٩٥٢), *Les arts Decoratifs Turcs*, Fig. ٢٧٤, p. ٩٢.

^{١٠١} يتضح ذلك من خلال آراء Christoph Baumer مؤلف كتاب "The History of Central Asia Age of Islam and the Mongols The" الذي صدر حديثاً ويتناول تاريخ آسيا الوسطى في مؤلفين، ويميل مؤلفه إلى التركيز على تاريخ الإمبراطورية في الصين وأحقيتها في تلك المنطقة.

Baumer (٢٠١٦), *The History of Central Asia*, pl. ١٠٠, p. ١٣٢.

^{١٠٢} كان نهر جيحون قديماً الحد الفاصل بين الناطقين بالتركية والناطقين بالفارسية، وأدى ذلك إلى وجود العديد من العلاقات التي اتسمت بالحدة والحروب في بعض الأحيان والمهادنة في أحيان أخرى من الناحية السياسية والدينية فتم تبادل التأثيرات فيما بينهما.

مراد، محمود عبد الله جمعه. (٢٠٠٦)، إقليم الشاش من الفتح الإسلامي حتى نهاية القرن الخامس الهجري دراسة تاريخية حضارية، معهد الدراسات والبحوث الآسيوية، قسم الحضارات الآسيوية، جامعة الزقازيق، ص ١٥.

^{١٠٣} ولبنانك، فرانك (٢٠٠٩م)، العالم الهيلينستي، ص ٥٥.

Bloom, Jonathan M.; Blair, Sheila S. (٢٠٠٩), *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, Vol III, Oxford University Press, p. ٢١٣.

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

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/٠/٠b/%D٨%A٥%D٩%٨٥%D٨%A٨%D٨%B١%D٨%A٧%D٨%B٧%D٩%٨٨%D٨%B١%D٩%٨٨%D٨%A٩%D٨%A٧%D٩%٨٤%D٨%A٥%D٨%B٣%D٩%٨٣%D٩%٨٦%D٨%AF%D٨%B١%D٨%A٧%D٩%٨٤%D٨%A٣%D٩%٨٣%D٨%A٨%D٨%B١%D٩%٨٨%D٨%AF%D٨%B١%D٩%٨٨%D٨%A٨%D٨%AD%D٩%٨٥%D٩%٨٤%D٨%A٧%D٨%AA%D٩%٨٧.png> (٢٠١٨/٠٣/٠٤)

^{١٠٤} 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 كثيراً وتوفي بمدينة بابل سنة ٣٢٣ ق.م.

ولبنانك، فرانك (٢٠٠٩م)، العالم الهيلينستي، ص ٤٧-٤٨. وقد ذكر القلقشندي بعض المدن التي كانت من إنشاء الإسكندر نقلاً عن مسالك الأبصار للشيخ علاء الدين بن النعمان الخوارزمي عند حديثه عن مملكة

توران خوارزم والقبحاق مثل مدينة "يرفيو". القلقشندي (١٩٩٢م)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٤، ص٤٥٢.

^{١٠٥} الكيلاني، شمس الدين. (٢٠٠٨)، صورة الآخر في الثقافة العربية- صورة شعوب الشرق الأقصى في الثقافة العربية الوسيطة (الصين والهند وجيرانهما)، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، ص٧.

^{١٠٦} Gray, Basil. (١٩٨٧), *Persian Influence in Chinese Art*, in *Studies in Chinese and Islamic Art*, Vol.II Islamic Art, London, The Pindar Press, p.٢٠.

^{١٠٧} يُذكر أن الأتراك الأويغور ينحدرون من قبائل "هواي" التي تعد فرعاً من "الهيونغ نو" وربما كانت مناطق الإستبس في سيبيريا هي مواطنهم الأولى، ولا شك في أنهم يعدون من أرقى القبائل التركية التي توافرت لها المقومات الحضارية المختلفة، وكان لهم ديانات متعددة وهي المانوية والبوذية والمسيحية. خليفة، ربيع (١٩٩٦)، فن التصوير عند الأتراك الأويغور، ص٣-١٣.

^{١٠٨} أشار Basil Gray إلى أن فرع من الترك الأويغور استوطنوا ترفضان في القرن ٩/٥٣م حيث أصبحوا ل ٥٠٠ سنة الأقوام الأكثر تقدماً وحضارة في آسيا الوسطى (١٩٨٧)، *Persian Influence in Chinese Art*, p.٢٠.

^{١٠٩} وبلغ من قوة تلك القبائل أن أطلق اسمهم على المغول وجميع القبائل التركية التي كانت خاضعة لهم على الرغم من العداوة التي كانت بين المغول والتتار وقيام المغول بالقضاء عليهم. الصياد، فؤاد عبد المعطي. (١٩٨٠م)، المغول في التاريخ، ج١، دار النهضة العربية، بيروت، ص٢٧.

^{١١٠} لمزيد من التفاصيل عن حركة الهجرات في منطقة الشرق عامة وآسيا الوسطى بصفة خاصة انظر:

Summer, Christina; Feltham, Heleanor. (٢٠٠٠), *Beyond the silk road-Arts of Central Asia-from the Powerhouse Museum Collection*, pp.١٠-١١

^{١١١} يصفهم مؤلف كتاب تاريخ الصين بأنهم مجموعة من البدو عرفت باسم **خييطان** التي امتدت دولتهم من بكين الى السور العظيم كما استولوا على العاصمة كايفنج واستولوا على عرش التتارين إلا أن ذلك لم يدم كثيراً، ومن الخيطان اشتقت كلمة كاتاي وهو الاسم الذي عرف به شمال الصين لأوروبا العصور الوسطى وكانت كيتاي الكلمة الروسية للصين. هوخام، هيلدا (٢٠٠٢)، تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين، ص١٧٩-١٨٠.

Donzel, Van E.(ed.). (١٩٧٨), *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden: E.J.Brill, vol IV, p.٥٨٠.

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

Donzel (١٩٧٨), *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden, p.٥٨١.

^{١١٢} حمدي، حافظ (١٩٩٨)، الدولة الخوارزمية والمغول، ص٦٠-٦٣.

^{١١٣} Donzel (١٩٧٨), *The Encyclopaedia of Islam*, p.٥٨١.

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 يمحووا هذه الفترة من تاريخهم. ويتضح ذلك من جدول الأسرات الحاكمة للصين الذي نشرته Rawson. انظر:

Rawson (١٩٨٤). *Chinese Ornament*, p.٢٢٧.

^{١١٤} حمدي، حافظ (١٩٩٨)، الدولة الخوارزمية والمغول، ص٦٠-٦٣. وقد أشار القلقشندي إلى هذه الحادثة فيذكر: "... ثم غلب عليها الخطا الكفار في سنة ست وثلاثين وخمسمائة وانزعجوها من يد سنجر بن ملكشاه ثم صارت بيد الغز وهم طائفة من الترك مسلمون". القلقشندي (١٩٩٢م)، صبح الأعشى، ج٤، ص٤٤٧.

^{١١٥} بارتولد. تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ص١٤٣.

^{١١٦} Donzel (١٩٧٨), *The Encyclopaedia of Islam*, p.٥٨١.

كما تناول دكتور سامح البنا تاريخ أسرة ليائو من خلال بعض المراجع والمصادر الأخرى. انظر: البنا (٢٠١١م)، زخرفة ليائو، ص ٨-٩.

^{١١٧} مثل مدينتي كاشغر وخنن اللتين سيأتي ذكرهما فيما بعد. لمزيد من المعلومات عن القراخانيين انظر: أكرم، السيد عبد المؤمن السيد. (١٩٧٩م)، أضواء على تاريخ توران تركستان، تقديم أحمد محمد جمال، المملكة العربية السعودية، وزارة الإعلام، ص ٥٨.

^{١١٨} يؤكد ذلك بارتولد الذي أشار إلى أن قيام دولة الخطا (القراخانيين) كانت سبباً 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 (القراخانيين) لحكام غير مسلمين إلى انتشار الإسلام في دائرة أوسع. بارتولد، تاريخ الترك في آسيا الوسطى، ص ١٤٥-١٥٠.

^{١١٩} عن الشعوب والقبائل التي 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. (٢٠١١م)، قبائل المغول الأولى النشأة والاندماج والتوحيد ٦١٦هـ/١٢١٨م، المجلة الأردنية للتاريخ والآثار، مج ٥، العدد ٣، الأردن، ص ٩٠-١١٢.

^{١٢٠} Donzel (١٩٧٨), *The Encyclopaedia of Islam*, pp.٥٨١-٥٨٣.

فمن الملفت للنظر أن سقوط الدولة القراخانية علي أيدي المغول بمعاونة الخوارزميين وما صاحبها من سيطرة جنكيز خان على القبائل التركية في 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 سنة ٦٥٦هـ/١٢٥٨م بل وتحالفت بعض الفصائل والدويلات الأخرى مع المغول بالإضافة إلى سلاجقة الروم في البداية.

جرار، مأمون فريز. (١٩٧٩م)، أضواء الغزو المغولي في الشعر العربي من القرن السابع إلى القرن التاسع الهجري، رسالة ماجستير بكلية الآداب، الجامعة الأردنية، ص ٢٠-٨٣-٨٤.

^{١٢١} العمرى، ابن فضل الله العمرى شهاب الدين أحمد بن يحيى (ت ١٣٤٨هـ/١٣٤٩م). (٢٠١٠م)، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تحقيق مهدى النجم، وإشراف كامل سليمان الجبوري، ج ٢، بيروت، لبنان، دار الكتب العالمية، ص ١١١.

^{١٢٢} القلقشندي (١٩٩٢م)، صبح الأعشى، ج ٤، ص ٤٧٧-٤٨٣-٤٨٦.

^{١٢٣} تجمع 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، ج ٣، ص ١٠١؛ القلقشندي (١٩٩٢م)، صبح الأعشى، ج ٤، ص ٣٠٨.

^{١٢٤} إبراهيم، أحمد الشنتناوي، وآخرون. (د.ت)، دائرة المعارف الإسلامية، مراجعة محمد مهدي علام، مج ٧، دار المعرفة، بيروت، ص ٣-٥. آشتياني، عباس إقبال. (١٩٨٩م)، تاريخ إيران بعد الإسلام من بداية الدولة الطاهرية حتى نهاية الدولة القاجارية (١٢٠٥هـ/١٨٢٠م-١٣٤٣هـ/١٩٢٥م)، نقله عن الفارسية د/ محمد علاء الدين منصور، راجعه د/السباعي محمد السباعي، دار الثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص ٣٩٣. وقد استولى أوكتاي قان على الصين الشمالية وترك حكمها إلى مستشار أبيه المسلم محمود يلواج وأناب أيضاً ابنه مسعود بيك في إدارة بلاد الأويغور والخنن وكاشغر وماوراء النهر حتى ضفاف جيحون. آشتياني، عباس (١٩٨٩م)، تاريخ إيران بعد الإسلام، ص ٤٠٨-٤١٨.

^{١٢٥} لمزيد من المعلومات عن الدولة الجغتائية انظر:

The Encyclopaedia of Islam, Vol.II, pp.٣-٤.

^{١٢٦} قداوي، علاء محمود. (١٩٩٩م)، الدولة التيمورية بعد تيمورلنك ٨٠٧-٩٠٦هـ/١٤٠٥-١٥٠٠م دراسة سياسية، مجلة كلية الإنسانية والعلوم الاجتماعية، العدد ٢٢، جامعة قطر، ص ٣٦٠.

^{١٢٧} إبراهيم، أحمد الشنتناوي، وآخرون (د.ت)، دائرة المعارف الإسلامية، ص ٣-٥.؛ الصعيدي، رحاب (٢٠٠٦م)، الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية، ج ١، هامش ٧، ص ١٨.
^{١٢٨} مر الحكام المغول بعدة مراحل أثناء تحولهم إلى الإسلام والتي بدأت مع مغول القبيلة الذهبية في عهد بركة خان، ثم تبعها إعلان أحمد نكودار إسلامه عند اعتلائه عرش إيلخانية إيران (٦٨١-١٢٨٣/٥٦٨٢-١٢٨٤م)، إلا أن بداية استقرار إسلام الإيلخانيين الحقيقية كانت في عهد محمود غازان (٦٩٤-٧٠٣/٥٧٠٤-١٣٠٣م) الذي أعلن الدين الإسلامي الدين الرسمي للدولة. أشتياني، عباس (١٩٨٩م)، تاريخ إيران بعد الإسلام، ص ٤٩-٥٩.

^{١٢٩} Grabar, Oleg. (٢٠٠٠), *Mostly Miniatures an Introduction to Persian Painting*, London, Princeton University Press, p. ٢٢.

^{١٣٠} قداوي، علاء (١٩٩٩م)، الدولة التيمورية بعد تيمورلنك، ص ٣٦١.
يوجد العديد من الآراء حول أصول أمير تيمور ما إذا كان ينتمي إلى القبائل المغولية وخاصة جنكيز خان أو إذا ما كان ينتمي إلى قبائل البرلاس التركية، وكانت بداية بزوغ نجم أمير تيمور عام ١٣٧٩/٥٧٧١م حينما أعلن استقلاله ببلاد ماوراء النهر. أشتياني، عباس (١٩٨٩م)، تاريخ إيران بعد الإسلام، ص ٥٩١-٥٩٤.

^{١٣١} ابن عربشاه، شهاب الدين بن أحمد بن محمد بن عبد الله الدمشقي الأنصاري (ت ٨٥٤/٤٥٠م).
(١٨٦٨م)، عجائب المقدور في أخبار تيمور، الطبعة الأولى، مطبعة وادي النيل، القاهرة، ص ٣٨.
^{١٣٢} كان تيمور يميل ناحية الجغتانيين حتى إنه اختار أميراً من أسرة جغتاي بن جنكيز خان اسمه سيوغتميش ونصبه خاناً سورياً على البلاد بهدف كسب القبائل المتعلقة بالجغتانيين. قداوي، علاء (١٩٩٩م)، الدولة التيمورية بعد تيمورلنك، ص ٣٦١.

^{١٣٣} Inci ; Çiçek (٢٠٠١). *Türk Tezyinî San'atlarında Motifler*, p. ٦٧.

Summer & Feltham (٢٠٠٠), *Beyond the Silk Road-Arts of Central Asia*, p. ١١.

حيث يذكر كل من Summer و Feltham أن أوقات السلم كانت تتوطد فيها العلاقة بين القبائل البدوية والمدن الحضرية في اليونان وإيران والصين وبيزنطة.
^{١٣٤} طنطاوي، حسام عويس عبد الفتاح محمد. (٢٠٠٩م)، التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين مصر وإيران في الفترة من أوائل القرن (١٣/٥٧م) حتى أوائل القرن (١٠/١٦م)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب-جامعة عين شمس، ص ٢.

^{١٣٥} المقريري (١٩٩٥م)، الخط، ج ٣، ص ٦٩٤.

^{١٣٦} طنطاوي، حسام (٢٠٠٩م)، التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين مصر وإيران، ص ٣٥.

^{١٣٧} يرجع إطلاق مصطلح "طريق الحرير" إلى الجغرافي والمستكشف الألماني فرديناند فون ريشتوفن Ferdenand von Richtofen (١٨٣٣-١٩٠٥م) وهو شبكة طرق برية وبحرية.
Bloom, Jonathan M.; Blair, Sheila S. (٢٠٠٩), *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, Vol III, Oxford University Press, p. ٢١٣.

^{١٣٨} Gray (١٩٨٧). *Persian Influence in Chinese Art*, p. ١٨.

^{١٣٩} 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:

الحموي (١٩٩٣م)، معجم البلدان، مج ٢، ص ٣٤٧، ٤٣٠، ٤٣١. كما ورد ذكر كاشغر بوضع حرف القاف بديل لحرف الكاف "قاشغر". الفلقشندي (١٩٩٢م)، صبح الأعشى، ج ٤، ص ٤٤٠-٤٤١.

^{١٤٠} Crowe, Yolande. (٢٠١٠), *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* ١٤٠٠-١٧٠٠, Oxford and Genoa, p. ١١.

^{١٤١} يعد القائد تشاو كوانج ين مؤسس أسرة السونج التي أعادت توحيد الصين وتنقسم هذه الأسرة إلى السونج الشمالية (٣٤٨-٥٢١م/٩٦٠-١١٢٧م) والسونج الجنوبية (٥٢١-١١٢٧م/١١٢٧-١٢٧٩م). لمزيد من التفاصيل عن هذه الأسرة انظر: هوخام، هيلدا (٢٠٠٢م)، تاريخ الصين، ص ٢١٧-٢١٨.

^{١٤٢} Gray (١٩٨٧). *Persian Influence in Chinese Art*, p. ٢١.

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

^{١٤٣} Crowe (٢٠١٠), *Textiles and Patterns Across Asia*, p. ١٣.

أطلق على الأسرة التي أسسها المغول في الصين "أسرة يوان" حيث أعلن قوبلاي خان أحد أبناء جنكيز خان نفسه إمبراطوراً على الصين عام ١٢٦٩م/١٢٧١م، ونقل العاصمة من كراقروروم في قلب منغوليا إلى الصين، واتسمت سياسة قوبلاي 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 عام ١٢٦٩م/١٣٦٨م وسُمي "هونج وو". هوخام، هيلدا (٢٠٠٢م)، تاريخ الصين، ص ٢٣٢-٢٣٩-٢٤١-٢٤٢-٢٤٧.

^{١٤٤} Porter, V. (٢٠٠٨), *Islamic Tiles*, London, The British museum press, pp. ٤٨-٥٤.

Bloom&Blair (٢٠٠٩), *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, Vol III, pp. ٢١٣-٢١٤. وانظر أيضاً:

^{١٤٥} Crowe (٢٠١٠), *Textiles and Patterns Across Asia*, p. ١١.

وعن رحلات ماركو بولو انظر :

مارسدن، وليم. (١٩٩٥م)، رحلات ماركو بولو، ترجمها إلى العربية عبد العزيز جاويد، الطبعة الثانية، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٠٤-١٢٠.

^{١٤٦} Crowe (٢٠١٠), *Textiles and Patterns Across Asia*, pp. ١٢-١٣.

^{١٤٧} نور، صلاح الدين محمد. (ب.ت)، الطوائف المغولية في مصر وتأثيراتها العسكرية والسياسية والاجتماعية واللغوية والعمارة في عصر دولة المماليك البحرية (٦٥٨-٧٨٣هـ/١٢٦٠-١٣٨١م)، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، ص ١٠.

وهو الأمر الذي أشار إليه القلقشندي في كتابه صبح الأعشى نقلاً عن أحد التجار وهو جمال الدين عبد الله الحصني انظر: القلقشندي (١٩٩٢م)، صبح الأعشى، ج ٤، ص ٤٥٨؛ طنطاوي (٢٠٠٩م)، التأثيرات المعمارية والفنية المتبادلة بين مصر وإيران، ص ٢-٩.

^{١٤٨} العمري (٢٠١٠م)، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ج ٣، ص ٢٩.

^{١٤٩} المقرئزي (١٩٩٥م)، الخطط، ج ٣، ص ٧٠٥.

^{١٥٠} Safadi, Yasin H Samid. (١٩٧٨), *Islamic Calligraphy*, Thames and Hudson, p. ١٣١, pl. ١٤٦.

^{١٥١} لمزيد من التفاصيل عن النهضة الثقافية في عهد القراخانيين انظر :

آلماس، تورغون. (٢٠١٨)، الأويغور تاريخ الأتراك في آسيا الوسطى وحضارتهم، ترجم إل العربية تحت إشراف ماجدة مخلوف، دار تكلمان الأويغوري، إستطنبول، تركيا، ص ٣٧٥-٣٨٢.

^{١٥٢} اللغة الختائية تم استخدامها في كتابة نسخة مخطوط المعراج الذي يرجع إلى العصر التيموري. وذكرت أن مير حيدر كاتب أحد نسخ الشاهنامه قد وقع اسمه مقروناً بـ "الشيرازي" نسبة إلى شيراز التي عمل بها تحت رعاية إسكندر سلطان، ولكنه كان يوقع "الخوارزمي" نسبة إلى مدينة خوارزم أيضاً، وقد أدرجه مير على شيرنوائي الشاعر التيموري (ت ٩٠٦هـ/١٥٠١م) 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 لعمير شيخ بن تيمور (ت ٧٩٦هـ/١٣٩٤م) و ملاقت أقا ابنة أحد خانات الختانيين في التركستان.

Gruber, Christiane J. (٢٠٠٨), *El Libro de la Ascensión Mi ʿrajnama Timúrida: Estudio de Textos e imágenes en un context panasiático/The Timurid Book of Ascension (Mi ʿrajnama): 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. ٢٧١.

^{١٥٣} Rizvi, Kishwar. (٢٠٠٠), *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.١٢٥.

Thackston, Wheeler M. (Fall ١٩٨٨), *The Divan of Khata'i: Pictures for the Poetry of Shah Isma'il I*, Asian Art, Vol.I, No.٤, Oxford University Press, pp.٣٧-٥١.

^{١٥٤} إبراهيم وآخرون (د.ت)، دائرة المعارف الإسلامية، مج ٧، ص ٣-٥؛ الصعيدي، رحاب (٢٠٠٦م)،

الحليات المعمارية والتكسيات الخزفية على العماير الدينية بمدينة أصفهان، ص ١٨.

^{١٥٥} ورد في صحيح مسلم العديد من الأحاديث التي قام البعض بالاستناد إليها بخصوص تحريم تصوير الكائنات الحية ومن ثم الإقبال على الزخارف النباتية خاصة في كتاب اللباس والزينة. للاطلاع عليها انظر: مسلم، أبي الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيشابوري (٢٠٦-٢٦١هـ/٨٢١-٨٧٤م). (١٩٩١م)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة الأولى، دار إحياء الكتب العربية-دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص ص ١١٦٤-١٦٧٢. ولمزيد عن هذا الموضوع انظر:

حسن، زكي محمد. (د.ت)، فنون الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ٢٥٢. مرزوق، محمد عبد العزيز. (١٩٦٥م)، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، مطبعة أسعد، بغداد، ص ص ١٧٩-١٨٠.

^{١٥٦} حلمي، محمود. (١٩٦٩م)، "اللقاء بين التصوف الإسلامي والتجريد التشكيلي"، إحدى المقالات في مجلة دراسات أثرية وتاريخية ٣، مطبوعات جمعية الآثار بالإسكندرية، ص ٩٥.

^{١٥٧} حسن، زكي (د.ت)، فنون الإسلام، ص ١٥٠.

^{١٥٨} لمزيد من التفاصيل انظر:

ياسين، عبد الناصر محمد حسن. (٢٠٠٦م)، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في "ميتافيزيقا" الفن الإسلامي)، زهراء الشرق، الطبعة الأولى، القاهرة، ص ص ١١٥-١٣٠.

ويزخر القرآن الكريم بالعديد من الآيات التي أشارت إلى أهمية الأشجار والنباتات مثل (الواقعة ٥٦ : ٣٢- ٣٣) (الأنعام: ٩٩) (الأنعام: ١٤١).

^{١٥٩} يتم الربط بين مفهوم الزخارف النباتية المنفذة في التصميمات الزخرفية بالمنشآت الدينية والاهتمام الذي أراحه القرآن الكريم للنباتات والأزهار والثمار والتي كانت تذكر أيضاً عند الحديث عن الجنة. لمزيد من التفاصيل انظر:

Clévenot & Degeorge (٢٠١٧), *Ornament Decoration*, p.١٤٠.

^{١٦٠} القرآن الكريم (التوبة: ٩: ١٠٥).

^{١٦١} مرزوق، محمد عبد العزيز. (١٩٧٥م)، التأثيرات المتبادلة في الفنون بين مصر وإيران عبر العصور"، بحث منشور في كتاب جوانب من الصلات الثقافية بين مصر وإيران، دار الثقافة، القاهرة، ص ١٨.

^{١٦٢} مرزوق، محمد (١٩٦٥)، الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه، ص ١٨٢.

^{١٦٣} أديب وحكيم وفيلسوف وصوفي، عاش في القرن الرابع للهجرة/العاشر الميلادي، ونشأ في بغداد، ثم انتقل إلى الري، ومات عام ١٤١٤هـ/١٠٢٣م في شبيراز. البهنسي، عفيفي. (١٩٩٧م)، الفكر الجمالي عند التوحيدي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ص ١٥-٢٣.

^{١٦٤} Baktiar, Laleh. (١٩٧٦), *Sufi Expressions of the Mystic Quest*, Thames and Hudson, London, p.٩٨.

^{١٦٥} شتا، إبراهيم الدسوقي. (د.ت)، التصوف عند الفرس، دار المعارف، سلسلة كتابك ٦٢، القاهرة، ص ٨.

^{١٦٦} Frick, Arrich. (١٩٩٣), "Possible Sources for Some Motives of Decoration on Islamic Ceramics", *Muqarnas* ١٠, Leiden-E.J.Brill, p.٢٣٢.

^{١٦٧} حكيم وصوفي وواعظ ولد بالقدس وتوفي بالقاهرة سنة ٦٧٨هـ/١٢٧٩م.

المقدسي، عز الدين بن عبد السلام بن غانم. (د.ت)، حققه وعلق عليه علاء عبد الوهاب محمد، دار الفضيحة، القاهرة، ص ص ٨-١٠.

^{١٦٨} Kerimov (١٩٨٤). "Islimi", p.٢٥٤.

^{١٦٩} خرمي، برويز اسكندر بور (١٣٧٩هـ.ش)، گل های ختاي، ص ص ١٣-٢٠.

^{١٧٠} همایي، جلال الدين (١٣٧٥هـ.ش)، تاريخ اصفهان مجلد هنر وهنرمندان، ص ٢٩٥.