

متحف الفنّ الإسلامي

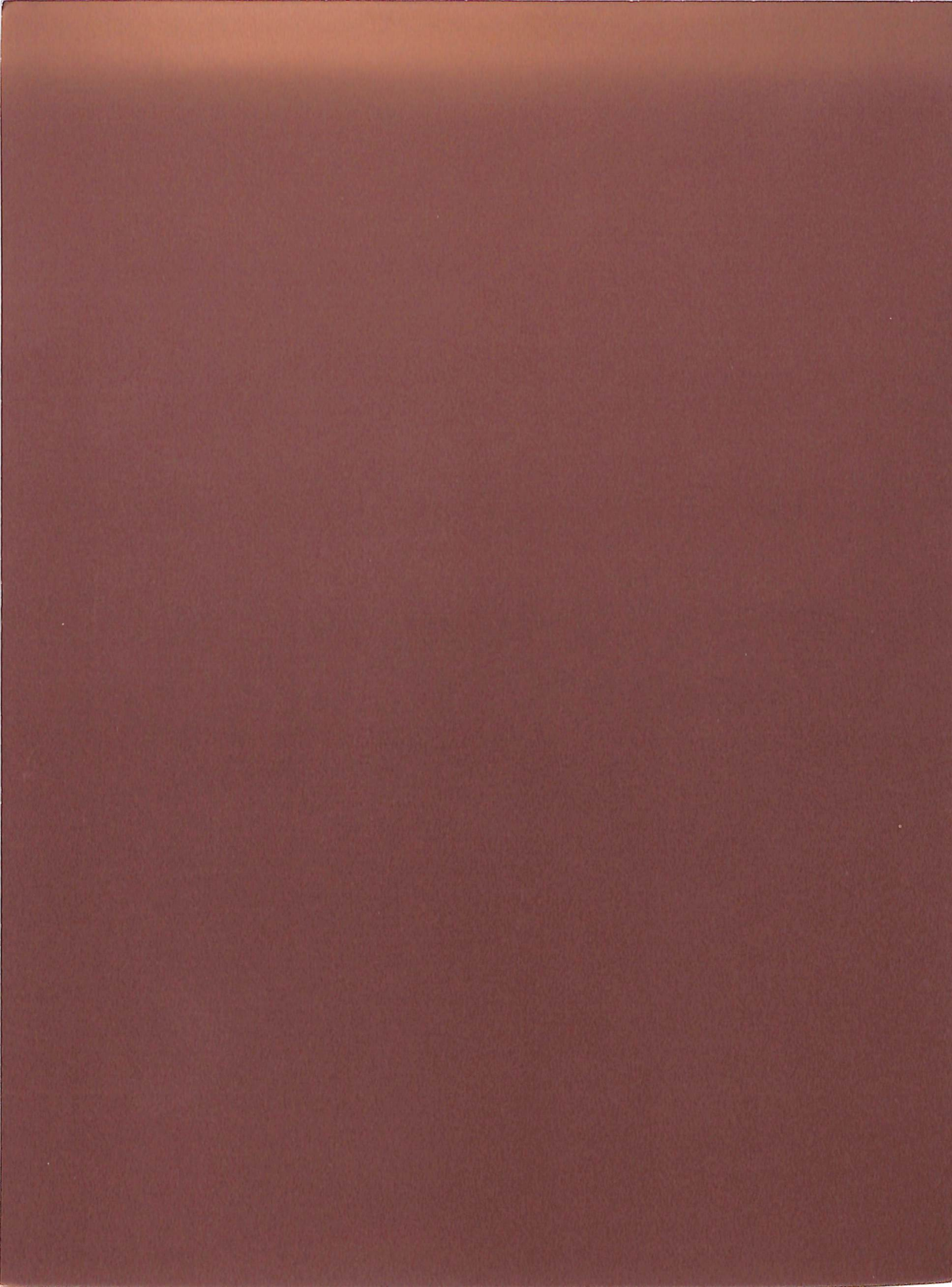
الدوحة . قطر

 PRESTEL

دليل المتحف



متحف الفن الإسلامي
MUSEUM OF ISLAMIC ART
DOHA, QATAR



متحف الفن الإسلامي

MUSEUM OF ISLAMIC ART

DOHA QATAR



ISBN 978-3-7913-3934-4



9 783791 339344

WWW.PRESTEL.COM

أوليفر واتسن

متحف الفن الإسلامي الدوحة . قطر

مقال بقلم
فيليب جوديدو

ومساهمات أخرى بقلم كل من

كاثرين كاليمكريان

جولز مك دفيت

وأوليفر واتسن

برستل ميونخ . برلين . لندن . نيويورك











المحتويات

8 مقدمة

14 العمارة

المقتنيات

52 الزخرفة المعمارية

62 السجاد والمنسوجات

80 الرسومات وفن الخط

96 الخزف

110 المشغولات المعدنية

120 المجوهرات

130 الزجاج

138 العاج

مقدمة

د. أوليفر واتسون مدير متحف الفن الإسلامي الدوحة - قطر

إن افتتاح متحف الفن الإسلامي في الدوحة، قطر، في خريف عام 2008 لحدث هام على مستويات عديدة ومن جوانب متعددة إذ فتح المجال أمام الجمهور لمشاهدة مجموعة متميزة من الفن الإسلامي وقد احتُضنت في مبنى ذات أهمية هندسية عالمية وفي بلد يقع في قلب العالم الإسلامي.

المتحف تحقيقٌ لرؤيةٍ عملَ على إنشائها حضرة صاحب السمو الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني، أمير دولة قطر، منذ نحو عقدين من الزمن. وهو يُعتبر أحد أسس طموح سموه لجعل قطر مركزاً للثقافة والتعليم على المستويين الإقليمي والعالمي. غير أن متحف الفن الإسلامي ليس إلا باكورة مجموعة من المتاحف والمؤسسات التي ستغطي كافة اهتمامات وطموحات الجنس البشري - مشروع تدفُّع عجلة تحقيقه بمنتهى العزم والتصميم سعادة الشیخة المیاسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني، رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر.

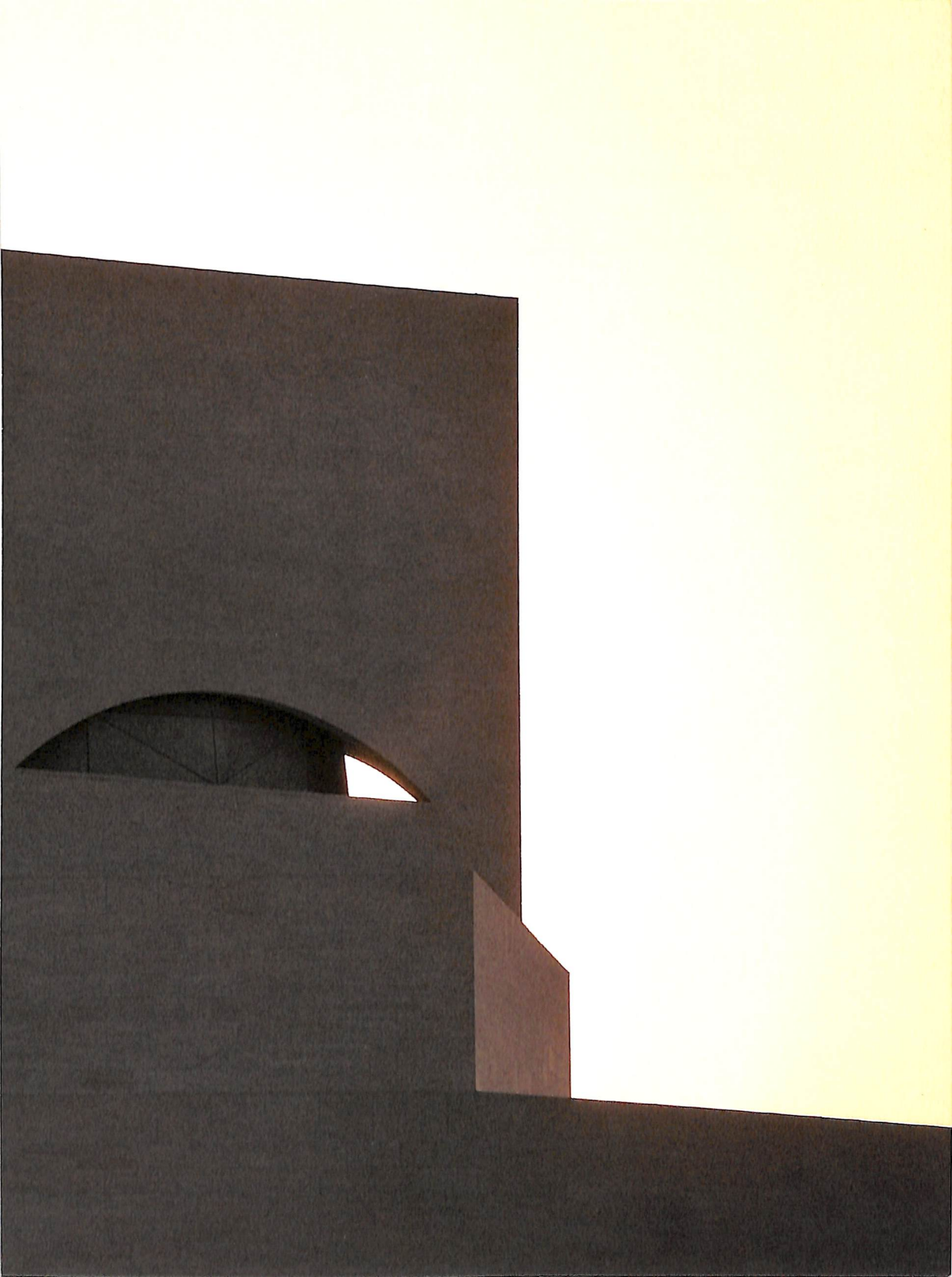
يسلط متحف الفن الإسلامي أضواءه بالطبع على إنجازات العالم الإسلامي الفنية، وهو أمر في غاية الأهمية على المستوى الثقافي في هذا العصر. حيث تتمثل أهميته في تزويد القطريين بما يمكنهم من تقدير وفهم ميراثهم الشرعي - ولا أقصد الميراث القومي فحسب، بل ميراث لثقافة عالمية أيضا. وهو هام أيضا في إطلاع المسلمين في أنحاء المعمورة على الارتباطات العالمية التاريخية للأراضي الإسلامية، ومن خلال الفن، على امتياز وتفوق حياتهم الثقافية والاقتصادية. وهو أيضا هام بوجه خاص لغير المسلمين في العالم اليوم ليبرهن كيف كان الإسلام دائما قوة متسامحة وتقدمية، دأبت على تبني وتكييف ونقل الأفكار داخل وخارج حدودها.

كل هذه الأمور يوضحها تاريخ الفن بشكل خاص - تاريخ يبين عبر القرون تجديدا متواصلا واهتماما حماسيا بأفكار جديدة، وبراعة واحترافاً عظيما في الصناعة. الفن الإسلامي مكرس جزئياً لنشر الدين الإسلامي والتعبير عنه، غير أنه يهتم أيضا بالحياة الدنيوية واليومية. وحتى التعبير الفني عند المجتمعات غير المسلمة داخل العالم الإسلامي يشارك في جمالية هي جزء من الثقافة الإسلامية.

أسكن متحف الفن الإسلامي في مبنى متميز صممه المهندس المعماري الصيني الأمريكي آي. إم. باي. والمبنى بخلاف ما قد يبدو عليه في الوهلة الأولى، يجسد العديد من العناصر الجوهرية لفن العمارة الإسلامية - وخصوصا الاهتمام بتلك الطريقة التي يعبر بها الضوء عن المكان. وهو يمثل خلفية ملائمة لعرض مجموعة ذات أهمية عالمية.

إن مجموعة مقتنيات المتحف استثنائية بجميع المعايير، وما يثير الإعجاب بوجه خاص هو أنها جُمعت في فترة قصيرة للغاية. ومع أنها ليست كبيرة جدا من حيث عددها مقارنة بمجموعات متاحف هامة أخرى، إلا أنها تعادل من حيث نوعيتها وتنوعها أية مجموعة أخرى أينما وجدت. فقد جُمعت من حيز جغرافي يبلغ آلاف الكيلومترات، من أسبانيا وصولا إلى آسيا الوسطى والهند، ومن فترات زمنية تتجاوز الألف عام من القرن السابع الميلادي حتى القرن التاسع عشر الميلادي. فلكل منطقة مقتنيات غاية في الجودة، وبعض الأقسام - كالسجاد والأعمال المعدنية المطعمة وأعمال الخط المبكرة على سبيل المثال - تضم أهم وأروع قطع قد نجدها في أي مكان في العالم.

الهدف من هذا الكتيب هو تقديم دليل وتذكارات للزائرين وتشجيع من لم ير المتحف بعد على زيارته. جودة المبنى ومجموعة المقتنيات تمثل بحد ذاتها سببا كافيا لزيارة المتحف.









العمارة

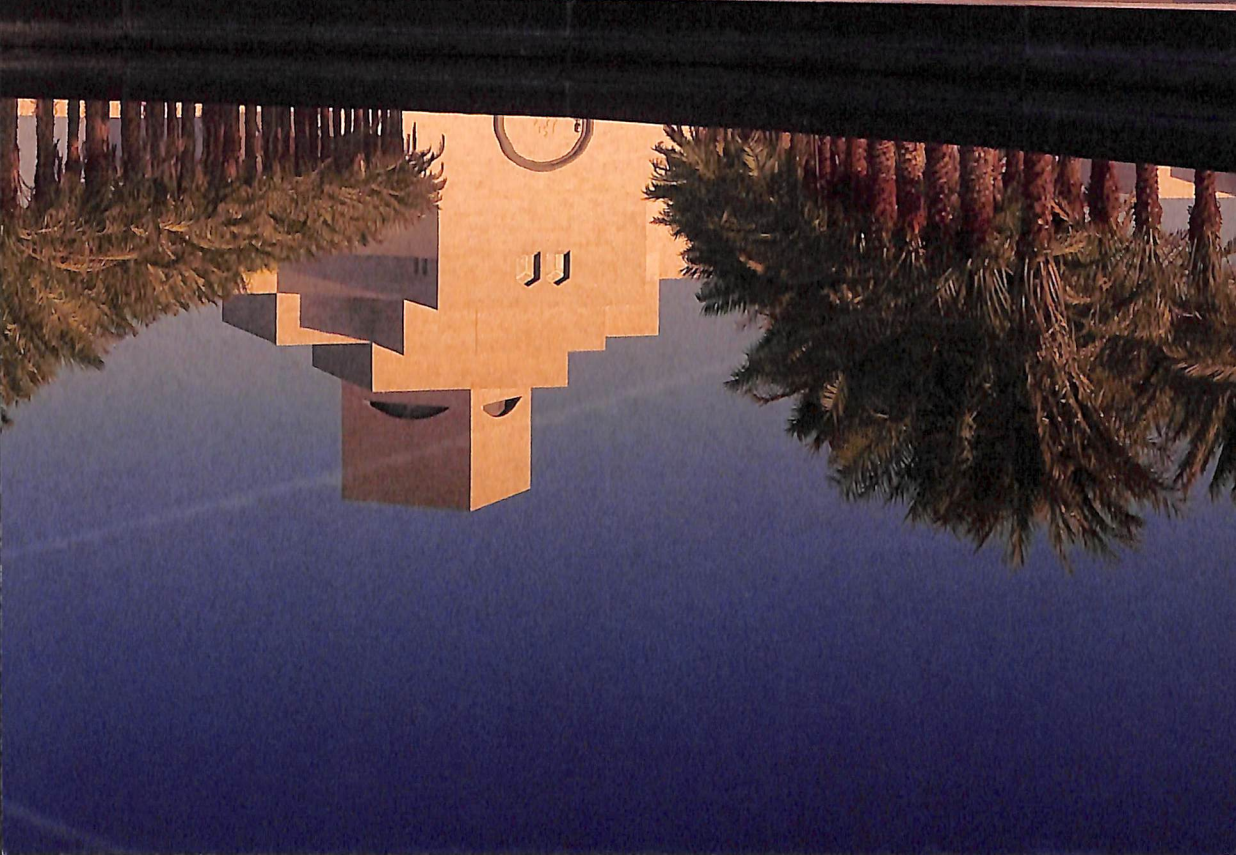
التصميم المعماري لمتحف الفن الإسلامي في الدوحة

يرتفع صرح متحف الفن الإسلامي في الدوحة فوق جزيرة صناعية في بداية الكورنيش حيث تتناغم على مسطحاته الخارجية أشعة الشمس الساطعة مع ظلال قاتمة. وقد يكون هذا البناء أحد آخر أعمال أي. إم. باي، وهو ليس فقط تعبير عن العمارة الحديثة، بل يحمل في طياته جوهر الفن الإسلامي. وفي داخله سيجد الزائرون واحدة من أكثر العروض المتحفية رُقياً وتطوراً على مستوى العالم، وهو عمل المصمم الفرنسي الشهير «جان ميشيل ويلموت». وجمّع هاتين الشخصيتين البارزتين في مجال العمارة الحديثة ذات دلالة هامة، إذ تتحدث عن تاريخ الإسلام العريق وثقافته، كما تتحدث عن نهوض مدن متلائمة جديدة على شواطئ الخليج العربي. والثقافة هي التي رعت الحضارة هنا منذ قرون خلت. وحين يُغامرون بالذهاب إلى الجزيرة التي يقوم عليها متحف الفن الإسلامي، يجد مواطني دولة قطر والدول المجاورة، وكذلك الزوار من جميع أصقاع الأرض، جسراً يعبر القرون، رابطاً الثقافة الإسلامية المادية بالفن والعمارة وتصاميم الحاضر.



«أي. م. بي» الرحلة إلى الدوحة

إن الرحلة التي حملت أي. إم. باي عبر الزمان والمكان من وطنه الأصلي في الصين إلى الدوحة لا تقتصر أهميتها على ما حققه تصميمه لمتحف الدوحة من نجاح، بل كانت حدثاً له دلالاته في الفن المعماري المعاصر عامة. فبينما كانت الحداثة في أحوال كثيرة تسعى إلى أن تقطع الصلة مع الماضي، كان أي. إم. باي يحرص في جميع تصميماته منذ عمله في مشروع «اللوfer الكبير» في باريس (1983 - 1993)، على أن يتعمق في دراسة ثقافة المدن والبلدان التي بنى فيها، من لوكسمبورج إلى سوزهو في الصين، المدينة التي عاشت فيها عائلته منذ ستمائة عام، وصولاً إلى هضاب شيغاراكي قرب كيوتو، التي بنى فيها متحف ميهو. وقد استطاع أي. إم. باي أن يعطي للحداثة معنى جديداً إذ بقي مخلصاً للحداثة كمثله الأعلى وفي الوقت نفسه كان حريصاً على أن يعبر عن روح التراث في تصميماته. واستطاع في أعماله أن يتجاوز القطيعة مع الماضي أو مع البدء من صفحة بيضاء *tabula rasa* المتمثلة في مشروع «لو كوربوزيه» Plan Voisin (1925)، الذي سعى فيه إلى هدم معظم أحياء وسط باريس بغرض بناء مدينة حديثة. كذلك لم تظهر في أعمال أي. إم. باي على الإطلاق تلك النظرة السطحية إلى التاريخ كالتالي أشاعتها لفترة قصيرة حركة





ما بعد الحداثة في فن العمارة؛ بالعكس فقد بحث ووجد، في الدوحة وأماكن أخرى، روابط ثقافية حقيقية ينبغي أن تجمع لا محال بين الماضي، الحاضر، والمستقبل. وُلد آي. إم. باي في الصين عام 1917، وفي سن الثامنة عشرة انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية لدراسة هندسة العمارة، فحصل عام 1940 على شهادة بكالوريوس في هندسة العمارة من معهد ماستشوستس للتكنولوجيا MIT وفي العام 1946 على درجة الماجستير من كلية الدراسات العليا للتصميم المعماري بجامعة هارفارد، في الوقت الذي كان تأثير أساتذة الحداثة في أوجهه. وكانت الحداثة بالصورة التي تطوّرت بها في الولايات المتحدة، سواء في هارفارد تحت تأثير والتر غروبيوس، أو في معهد إيلينوي للتكنولوجيا IIT حيث سيطر أسلوب لودفيج ميز فان دير روه، تسعى دائماً إلى إزاحة الماضي من أجل مستقبل جديد بزّاق. وهو رد فعل نشأ في السياسة الأوروبية لكنه لاقى قبولا أوسع في الولايات المتحدة، حيث يحتل التاريخ مكانة أقل أهمية مما هو عليه في باريس أو موسكو. ومن بلد اعتنق الحداثة، انتقل باي بعد عام 1988 إلى المجتمعات الأقدم في أوروبا وآسيا حيث يلعب التاريخ دوراً أعمق في تشكيل الهوية. هذه هي الخلفية الثقافية وراء بروز آي. إم. باي كمهندس معماري، خلفية شكّلتها تدريجياً بما يتناسب مع رؤيته الشخصية. يميل نقاد الفن المعماري إلى امتلاك رؤية خاصة لعمارة بلدانهم وقد يدافعون من خلالها عن مدرسة ما أو سواها. إلا أن أعمال آي. إم. باي تتطلب رؤية أوسع تعترف بأن الحداثة الحقّة لا تعني استبعاد الماضي، كما يمكنها أيضاً احتضان ثقافات مختلفة.

حائز على جائزة بريتزكر لعام 1983 وجائزة بريميموم امبريال لعام 1989، اعترف بآي. إم. باي رائداً من رواد التصميم المعماري المعاصر. ولكن لندرك أهميّة مساهمته في فن العمارة يجب ألا نكتفي بتقليب صفحات كتاب مستعرضين الصور الرائعة لردّهاتة المقنطرة والمساحات المغمورة بالضوء. بل علينا أن نقف قريبين

«كانت تلك من أصعب الأعمال
التي اضطلعت بها على الإطلاق.
بدا لي أنني لابد أن أصل إلى معرفة
كاملة بجوهر وروح فنون العمارة
الإسلامية.» آي. إم. باي

جدا من جوهر الهوية الأمريكية مثل منطقة ناشيونال مول
في واشنطن، لنرى كيف تمكن باي من فرض حضوره بهذا
الموقع من خلال المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية،

مُستحضراً أفضل ما في الهندسة المعمارية والفن الحديث إلى جانب مركز القوة. كما
علينا أن نقف في باحة متحف اللوفر عند الغروب لمشاهدة كيف يبعث الهرم الحياة
في هذه النقطة المركزية من التاريخ الفرنسي، عند نهاية محور قصر الاليزيه. ولا
بد من السفر إلى مدينة شيغاراكي في اليابان لزيارة متحفه المدهش ميهو، حيث
تتوحد العمارة مع الطبيعة والفن وروح المكان. وقلائل، إن وُجدوا، المهندسون
الحداثيون الذين عملوا على نطاق جغرافي واسع أو سعوا بجد لفهم ثقافات الأماكن
التي بنوا بها كما فعل آي. إم. باي. فلا يوجد أي مهندس معماري آخر صمم مبان
في قلب نيويورك، وواشنطن، وباريس وسوزهو، وأيضاً في هضاب شيغاراكي،
واليوم على حافة الكورنيش في الدوحة.

جبال وسُحب

يوضح باي أنه استوحى فكرة الهرم في باريس من أعمال مصمم الحدائق الفرنسي
الشهير أندريه لو نوتر (1613 – 1700)، مصمم محور النصر الذي يمتد من اللوفر
باتجاه الشانزليزيه. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تعكس أسطح الهرم الزجاجية
سماء باريس في نفس الوقت الذي تُبرز فيه فراغ المدخل المغمور بالضوء والذي
يقع أسفل الهرم. ورغم الجدل الذي أثير بادئ الأمر حول فكرة آي. إم. باي تصميم
هرم في ساحة متحف اللوفر، إلا أن هذا الهرم أصبح بطريقة ما رمزا لفرنسا ذاتها
منذ افتتاحه عام 1989. وفي الذكرى المئوية الثانية لمتحف اللوفر عام 1993،
أعيد افتتاح جناح ريشليو بالمتحف، والذي كان مقرا لوزارة المالية لفترة طويلة،
بعد أن تمكن باي من إحيائه وضّمه إلى باقي أجنحة أعظم متاحف العالم. إن نجاح
باي في جعل متحف اللوفر مواكبا للقرن العشرين لهو أبلغ دليل على قدرته على
فهم الدلالة الحقيقية للمواقع المميزة والتي قُدّر له أن يحظى بمسؤولية بنائها.

وفي سوزهو، في الصين، قريبا من تاريخ أسرته، استوحى الرسوم الصينية
في تصميم التكوينات الحجرية الذي ابتكره لساحة المتحف الجديد. وحدائق المدينة،

المدرجة على قائمة منظمة اليونسكو للتراث العالمي، تُشكل أعمق تعبير ثقافي للمدينة. ويقول آي. إم. باي: «أصبحت الصخور عنصراً شديداً الأهمية في الحدائق، وهي أشبه بأعمال النحت. وقد عمل الشعراء والرسامون في حدائق الصخور تلك بدءاً من حكم سلالة يوان¹، ولكن لم يعد لدينا الآن شعراء وفنانون يمارسون هذا العمل. وقد أوضحت لمحافظة مدينة سوزهو، الذي كلفني بتصميم المتحف، أنه ليس لدينا أصحاب الحس الجمالي الضروري، ليس لدينا المهارات الفنية لتشكيل الصخور، لذلك أردت أن أجرب شيئاً مختلفاً، شيئاً جديداً. فأرسلت شاباً إلى مقاطعة شاندونغ (القريبة من كوريا) حيث العديد من أنواع الصخور. وجدنا هناك صخوراً ضخمة يمكن قطعها بالمنشار الصلب، وكانت هذه الأشكال التي أبحث عنها وجئنا بما بين أربعين وخمسين شريحة صخرية إلى سوزهو - وهو أمر قد يُكلف مبالغ طائلة في العادة، ولكن ليس في الصين - واخترت منها حوالي ثلاثين قطعة. وفي عام 2005، عدت إلى الموقع وكانت شرائح الصخور جميعها على أرض المشروع، وجلست على مائدة في وسط ما أصبح الآن بحيرة صغيرة لأمعن النظر في ذلك الحائط ووضعت أمامي نسخة من لوحة لواحد من أعظم فناني عصر اسرة سونغ: لوحة مي فاي «جبال وسحب»². استخدمنا رافعة لرفع تلك الشرائح الصخرية وترتيبها على الشكل الذي أردته. استغرق هذا العمل أسبوعاً كاملاً وفي النهاية حصلت على شيء بدا لي معقولاً. على الأقل استطعنا بهذه الطريقة استخدام الصخور في سوزهو في المساحة المحدودة التي كانت لدينا. هل ابتكرت شيئاً مفيداً للمستقبل؟ لا أعتقد، ولكنها كانت طريقة لجذب انتباه المشاهد، نوعاً من الرسومات ثلاثية الأبعاد مستوحاة من أعمال مي فاي»³

ومن الواضح أن آي. إم. باي، كما جاء على لسانه شخصياً، كان يسعى في أعماله سواء في باريس أو سوزهو، إلى البحث عن جوهر الثقافات المختلفة، عن الأشكال

يسار المتحف كما نراه من جهة الحدائق على يمين المدخل الرئيسي، وقد أخذ شكلاً أكثر تعقيداً تبرز فيه القبة المركزية بقوة أمام الجزء العلوي الداكن من نافذة الردهة الرئيسية.



«فيحُول ضوء الصحراء الساطع

الأشكال المعماريّة إلى مناورة

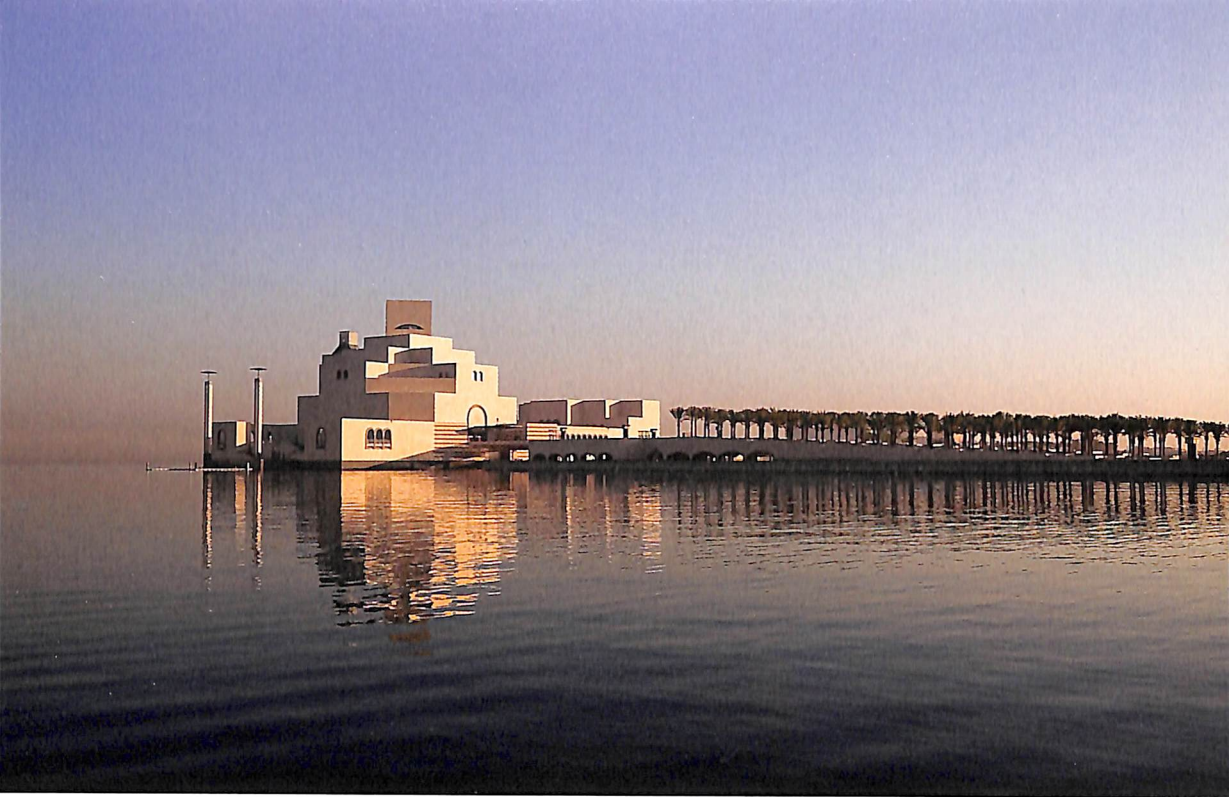
بين النور والظلّ.» آي. إم. باي

الهندسية والخدع البصرية عند لو نوتر، وعن مناظر الطبيعة الحاملة عند مي فاي. وهدف باي من هذا واضح: تجاوز فن العمارة والبحث عن الإلهام في فنون أخرى

مثل تنسيق الحقائق والأدب والرسم. ولكن هذا المسار ليس بالاتجاه التقليدي للهندسة المعمارية المعاصرة. لذلك يحتل باي موقعا فريدا، بفضل أعماله التي تنتشر بطول العالم وعرضه، وخاصة في الفترة المتأخرة من حياته. وكما أكد بيان استحقاقه لجائزة بريتزكر لعام 1983: «قدم «إيوه مينغ باي» لهذا القرن بعضاً من أجمل ما فيه من تصميمات للفراغات الداخلية والأشكال الخارجية. إلا أن أهمية أعماله ترجع إلى ما هو أكثر من ذلك، إذ كان اهتمامه الأول منصباً دائماً على البيئة المحيطة التي شيدَ فيها مبانيه.»

من الغرب إلى الشرق

كانت جائزة بريتزكر تكريماً وتقديراً مستحقاً لتاريخ آي. إم. باي المهني الطويل في الولايات المتحدة، مع ذلك، حتى وهو يتسلم هذه الجائزة، كان يستعدّ للمرحلة الثانية من حياته العملية، فيزور باريس لدراسة كيفية نقل قصر بالغ التعقيد مثل قصر اللوفر إلى القرن العشرين وتحويله إلى متحف واضح المعالم مترابط الأجزاء. ويقول باي الآن أن تجربة اللوفر كانت منعطفاً قوياً في حياته. وعندما كانت أعمال التصميم في باريس تقترب من نهايتها عام 1988، أعلن تقاعده عن العمل في الشركة التي أسسها «باي كوب فريد وشركاؤهم»، وأنشأ شركة صغيرة خاصة به هي «آي. إم. باي للتصميم المعماري»، عاقدا العزم على ألا يقبل سوى المشروعات التي تحوز اهتمامه. ويقول: «لقد نشأت نشأة معمارية خاصة - لم تكن صينية بل كانت أمريكية»، مما جعل التعرف على الثقافات المختلفة أمراً يثير اهتمامي. كنت أختار العمل في الأماكن التي لا أعرف عن ثقافتها شيئاً. وكان كل مشروع أخذته على عاتقي منذ تركت العمل في الولايات المتحدة بمثابة اكتساب خبرة جديدة.⁴ وكان ذلك وراء قبوله تنفيذ ملحق المتحف التاريخي الألماني (برلين، 1998 - 2003)، ثم متحف ميهو (شيغافاركي، شيغا، اليابان، 1998 - 2002)، مودام لوكسنبورج (متحف دوق جان للفن



الحديث، لوكسمبورغ، 1999 - 2006)، ومؤخرا متحف سوزهو (سوزهو، الصين، 2003 - 2006). وكان يستلهم في كل من تلك المشروعات أهم العناصر المميزة للمواقع والثقافات ليبتكر مبان تضع تعريفا جديدا للروابط بين التاريخ والحداثة كما حددها الأساتذة الأوروبيون الذين تولوا التدريس في الولايات المتحدة في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

وجاء دور آي. إم. باي في مشروع متحف الدوحة بعد مسابقة في عام 1997 فاز فيها المصمم المعماري اللبناني راسم بدران. ويشرح لنا آي. إم. باي الموقف: «للأسف لم ير مشروع بدران النور، واتصل بي لويس مونريال، وكان آنذاك عضوا في لجنة التحكيم في المسابقة، وهو الآن مدير عام مؤسسة الأغاخان للثقافة. وكان يعلم أنه لم يسبق لي أن شاركت في مسابقات، ولكنه استطاع إقناع أمير دولة قطر أنني ربما أكون اختيارا جيدا لتصميم المتحف الجديد. وعرضت علي عدة مواقع على امتداد الكورنيش، ومنها الموقع الأصلي المخطط مسبقا، ولكنني لم أوافق

أعلى صورة لإحدى زوايا المتحف تظهر بها أسطح واجهة المبنى نابضة بالحياة تحت أشعة شمس الدوحة القويّة في تباين شديد بين الظلّ والنور.



على أي منها. وفي الواقع لم تكن هناك منشآت كثيرة مجاورة للموقع الأصلي، ولكنني خشيت أن تُشيد مستقبلًا بنايات أعلى من المتحف فتحجبه عن الرؤية. وسألت إن كان من الممكن لي أن أنشئ بنفسى موقعا خاصا للمشروع. وبالطبع كان هذا موقفا شديدا الأنايية منى. ولكننى كنت أعلم أنه لا توجد صعوبة كبيرة فى قطر فى الردم داخل الخلىج والبناء علىه»⁵. وهكذا استحدث باى موقعا لمتحف الفن الإسلامى على الجانب الجنوبى من الكورنىش فوق جزىرة صناعىة لا تبعد عن الشاطئ بأكثر من ستن متر. كما تم ردم شبه جزىرة هلالىة الشكل لتحمى الموقع من مىاه الخلىج شمالا ومن المنشآت الصناعىة شرقا. وكما كان الحال مع متحف اللوفر، بل ومع المبنى الشرقى لقاعة الفنون الوطنىة بواشنطن على الأخص، استطاع باى بحدسه استغلال تلاق رائع بىن ظروف عدىة للبناء فى أرقى المواقع التى يمكن تصورها ويرجع له الفضل فى الدوحة أكثر من المشارىع السابقة فى الحصول على موقع بهذا التمىز والتفرد لمشروعه.

وممكن أن نقول أن باى، فور قبوله لتلك المهمة، انطلق فى رحلة عبر الزمان والمكان لىجد مصدرا لإلهامه. وىقول: «كانت تلك من أصعب الأعمال التى اضطلعت بها على الإطلاق. بدا لى أننى لا بد أن أصل إلى معرفة كاملة بجوهر وروح فنون العمارة الإسلامىة. وكانت الصعوبة تكمن فى التنوع الشدىد للثقافة الإسلامىة، من شبه جزىرة إىبىرىا إلى الهند تحت حكم المغول إلى مشارف الصىن بل وأبعد من ذلك. كنت على علم بالمسجد الكبىر فى قرطبة (766 - 784، 961 - 966)، وكنى أعتقد أنه ىمثل ذروة تطور العمارة الإسلامىة، ولكننى كنت مخطئا. أدركت أن التأثير المشرق للمناخ والثقافة الأسبانىة لم ىجعلنا من قرطبة التعبير الأصىل عن الثقافة الإسلامىة الذى كنت أبحث عنه. وىصدق القول نفسه، وإن اختلفت الأسباب، على فتح بور سكرى، عاصمة المغول التى شىد بها المسجد الجامع، وهو من أكبر المساجد فى الهند. وأعرف أن طرىقتى فى التفكير قد تكون شدىة الذاتىة، ولكن التأثير الهندى ىبدو واضحا جلىا فى عمارة المسجد، وبالتالى لم أجد فىه الإلهام المنشود. وحتى المسجد الأموى العظىم فى دمشق (709 - 715) وهو أقدم المساجد الأثرىة الباقىة، وجدته ىحمل عناصر من التاريخ الرومانى

والتاريخ المسيحي المبكر - قبل بناء المسجد كان هناك معبدا رومانيا ثم كنيسة بيزنطية في نفس الموقع. وكان التأثير البيزنطي واضحا، مرة أخرى أحسست أن مسعاي لم يحقق غايته. وكان أن توجهت إلى تونس، ورغم أن هدفي كان دراسة المساجد، إلا أن نمطا آخر من الفن المعماري أثار اهتمامي، ذلك هو «الرباط» أو القلعة في سوسة (1821). هنالك شعرت أنني اقترب من جوهر فن العمارة الإسلامية، حيث تبعث أشعة الشمس الحياة في كتل المباني الشامخة وتلعب الأشكال الهندسية دورا محوريا»⁶

جواهر الفن الإسلامي

يعود أي. إم. باي للحديث بحماس ملحوظ عن بحثه عما يعتبره جوهر فن العمارة الإسلامية: «بدأت أفهم لماذا شعرت أن قرطبة لا تمثل حقيقة هذا الجوهر الذي كنت أبحث عنه، فهي نابضة بالحياة غنية بالألوان والخضرة. ولكن ألا يكمن القلب النابض للعمارة الإسلامية في الصحراء، بصرامتها وبعدها عن التعقيد، حيث تبعث أشعة الشمس الحياة في المعالم والأشكال؟

وأخيرا وجدت نفسي على مقربة من الحقيقة، وأعتقد أنني وجدت ضالتي داخل جامع أحمد ابن طولون بالقاهرة (876 - 879) وبالتحديد داخل الصحن حيث القبّة أعلى فسقية الوضوء المحاطة بصفى بواكي مقنطرة من ثلاثة جوانب. والقبّة، التي أضيفت لاحقا إلى الجامع، تكاد أن تكون تعبيرا تكعيبيا عن الانتقال الهندسي من المثلث إلى المربع ومن المربع إلى الدائرة. وليس من قبيل المصادفة أن لو كوربوزييه تعلم الكثير من عمارة البحر المتوسط ومن فن العمارة الإسلامية حيث تضيء أشعة الشمس ظللا وتدرجا في ألوان هذه العمارة الصارمة فتبعث فيها الحياة. وهكذا أخيرا وجدت في صحن جامع ابن طولون ما اعتبرته الجوهر الأصيل للعمارة الإسلامية.» والعلاقة بين الشكل النهائي لمتحف الفن الإسلامي في الدوحة وقبة الوضوء التي شيدت في القرن الثالث عشر في صحن جامع ابن طولون علاقة واضحة، حتى وإن كان تصميم باي للمتحف على مقياس أكبر بكثير. جامع أحمد ابن طولون بالقاهرة هو أقدم مسجد باق على حاله الأصلي في المدينة وهو أيضا الأكبر من حيث المساحة. ورغم الاختلاف في الرأي بين الباحثين حول التأثيرات



الفنية على عمارة جامع ابن طولون، ما لا شك فيه هو أنه نموذج مهم جداً لفن العمارة الإسلامية المبكرة. والقبة في صحن الجامع شبه الخالي والذي تحتضنه الأتربة البنية المتصاعدة من جو القاهرة الحديثة، عمل فني يتميز بأصالة وبساطة يعجز عنهما الوصف والتصنيف. وقد يكون المبنى قديماً جداً، إلا أن الشكل الذي يظهر به جاء نتيجة لحسابات هندسية دقيقة، كتلك التي تحتل مكان الصدارة في الهندسة المعمارية الحديثة. في هذا التناسب والاتساق الذي يتجاوز الزمان والمكان وجد أي.إم.باي ضالته المنشودة في رحلته الطويلة بحثاً عن «جوهر» الفن الإسلامي.

اعلى صحن جامع أحمد ابن طولون
بالقاهرة (876 - 879). قبة الوضوء الظاهرة
جهة اليمين بهذه الصورة قام السلطان المملوكي
لاجين بنائها بالصحن في نهاية القرن الثالث عشر.





أعلى البواكي المقتنطرة بالساحة التي تفصل بين الجناح التعليمي والمتحف تستدعي إلى الذهن بواكي جامع ابن طولون المصوّرة في الصفحتين السابقتين. يظهر خط أفق مدينة الدوحة في الخلفيّة.

«تضفي أشعة الشمس ظلالاً
وتدرجاً في ألوان هذه العمارة الصارمة
فتبعث فيها الحياة. وهكذا أخيراً
وجدت في صحن جامع ابن طولون
ما اعتبرته الجوهر الأصيل للعمارة
الإسلامية.» آي. إم. باي

التصميم الذي وضعه باي للمتحف وثيق الصلة
بالعمارة الإسلامية، ولكنه، وربما على نحو
أكثر جوهرية، يأخذ كذلك في الاعتبار الطريقة

التي تسقط بها أشعة الشمس في موقع تتلاقى فيه الصحراء مع البحر. يقول باي:
«لتفهم العمارة الإسلامية، عليك بزيارة تونس مثلاً. هناك في منستير، مسقط رأس
الحبيب بورقيبة أول رئيس وزراء لتونس، يوجد رباط هرثمة الذي شيده هرثمة بن
أعين عام 796. وهو بناء ضخم له حوائط مسننة ويبدو رائعاً تحت أشعة الشمس. في
داخل الحصن ساحات وجناح للحريم به غرف صغيرة وعلى الجانب الآخر توجد
ثكنات الجند كما تتوسط الساحة شجرة ضخمة. وأعتقد أنك لن ترغب في دخول هذا
المكان دون صحبة أشعة الشمس، فهي التي تبعث الحياة في كل شيء بالداخل.
لقد خُلف ذلك أثراً قوياً في نفسي.» وبالفعل اهتم آي. إم. باي دوماً في مشاريعه
السابقة بإدخال تأثير الشمس في المباني من خلال الساحات المسقوفة بالزجاج
والحوائط المصقولة إلا أن موقع المتحف الجديد على الطرف الشرقي لشبه الجزيرة
العربية لا يسمح بمثل هذه الأسطح الزجاجية الشاسعة.

من الخارج إلى الداخل

عندما تلقي نظرة على مبنى متحف الفن الإسلامي في الدوحة من الخارج، سيلفت
نظرك ما يتسم به المبنى من صرامة وبعد عن الزخارف - صرامة تتناقض مع
الأشكال الزخرفية التي استخدمها باي داخل المبنى. فيما عدا ظلة المدخل المعدنية
كثيفة الزخارف، يتكون المبنى أساساً من مسطحات مستقيمة. يمكن أن نطلق نفس
الوصف بطبيعة الحال على المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية في واشنطن،
وإن كنا نرى فيه مسطحات زجاجية أكبر. وفي متحف واشنطن - وهو بالطبع
لا علاقة له بالفن الإسلامي - استغل باي التنوع الرائع للأشكال والأضواء الناتج
عن تجميع الأشكال المثلثة بطرق مختلفة. بدأ بشكل هندسي بسيط وأبدع تكويننا

فراغيا معقدا ظهر جليا في الجسور والأنفاق والردهة المركزية، فأتى بتصميم تجاوز في حادثته مدرسة الحداثة في العمارة. يقول باي: «بقيت مخلصا للبساطة والصرامة التي استلهمتها من جامع ابن طولون، كان هذا جوهر ما سعيت إلى أن استحدثته تحت شمس الدوحة. فيحول ضوء الصحراء الساطع الأشكال المعمارية إلى مناورة بين النور والظل. التصميم الذي وضعته يشمل نافذة واحدة رئيسية ترتفع خمسة وأربعين مترا في مواجهة مياه الخليج العربي. لا بد أن أعترف أنني أعطيت لنفسي الحق في أن أتخذ قرارا شخصيا آخر، يعتمد على إحساسي بأن فن العمارة الإسلامية كثيرا ما تدب فيه الحياة في تفجر للعناصر الزخرفية، كتلك التي نراها في ساحة المسجد الأموي في دمشق أو داخل قبة الصخرة في القدس (687 - 691). وأنا كذلك معجب على وجه الخصوص بالأشغال المعدنية المفرغة في مصر. الفراغ الأوسط بالمتحف يصل إلى أوجه في فتحة دائرية لقبة معدنية مزخرفة تأسر أشكالا من الضوء في مصلعاتها المتعددة - مصفوفة هندسية تحول مسقط الضوء من شكل دائري إلى شكل ثماني الأضلاع، إلى مربع، وفي النهاية إلى أربع قلوب مثلثة تتراجع بزواوية على ارتفاعات مختلفة لتصبح الدعائم العمودية للردهة الوسطى.» وبمجرد أن يخطو الزائر داخل المتحف سيجد نفسه في مواجهة سلم فخم مزدوج وكأنه قطعة من النحت، صمم خصيصا ليمسح بمشاهدة النافذة الضخمة التي يتحدث عنها باي. وتقع الدرجة الثالثة عند صعود هذا السلم بالضبط تحت مركز القبة، بينما تزدان الأرض تحتها بتكوين من زخارف متشابكة مستلهمة من التداخلات الهندسية في التراث الإسلامي، إلا أنها تتخذ شكلا حديثا. الضوء ينفذ عبر أضلاع القبة التي تسمح لأشعة الشمس أن تتحرك عبر سطحها لتجعل المكان الممتد تحتها ينبض بالحياة والحركة.

ويضم المستوى الرئيسي قاعة العروض المؤقتة ومصلى للرجال وآخر للنساء ومحلا للمبيعات، بالإضافة إلى قاعة محاضرات فسيحة بها مائتي مقعد، ومقهى حول الفسقية. الردهة الرئيسية من تصميم باي، بينما صمم جان ميشيل ويلموت محل الهدايا وصلالات العرض، وجاء تصميمه في إطار الأشكال المعمارية التي أبدعها باي. النافذة تطل على خط أفق الدوحة المشكل من أبراج قطر الجديدة الآخذة في التكاثر. لحماية المتحف من أشعة الشمس ومن الضجيج الخارجي، زُوِّدت النافذة بحجاب من قضبان الألمنيوم العازلة للصوت. وكل طابق من طوابق المتحف به جسر زجاجي يعبر أعلى مقهى الفسقية، مستكملا مسار الحركة بالشرفات شبه الدائرية المعلقة أعلى الردهة المركزية. ويمكن لنا بكل تأكيد أن نصف الشفافية والارتفاع الشاهق للجسور الممتدة عبر الردهة الرئيسية بأنها تسبب الدوار. وبينما

يتسلل ضوء النهار من الفتحة الدائرية في أعلى القبة ومن النافذة الضخمة، تعطي المعابر العلوية للردهة الرئيسية جواً إلى حد ما مستوحى من لوحات بيرانيزي، وهو تكوين تبرزه الأشكال الزخرفية والسلم المزدوج الشاسع.

أقيم مرسى للقوارب في اتجاه متعامد على المدخل الرئيسي، يزدان بمصابيح معدنية مخرمة. وهو مخصص لاستخدام أمير دولة قطر، واختير مكانه بعناية ليكون في مواجهة الديوان الأميري، المقر الحكومي لأمير قطر. القبة المركزية للمتحف قد توحى بالعديد من المساجد، ولكن باي لم يحاذ المبنى أو نافذته الضخمة في اتجاه مكة المكرمة. وبالرغم من أن المحاريب بالمساجد لا تأخذ شكل النافذة بل شكل حنية بالحائط، إلا أن النافذة الرئيسية بشكلها الطويل وموقعها المحوري تبعث في الذهن هذا العنصر من العمارة الإسلامية. والأماكن المخصصة لإداء الصلاة في المتحف تتخذ بالطبع الوجهة الصحيحة، وبالتالي توجيهها مختلف عن بقية المتحف.

لم يأت تصميم المتحف، والذي تبلغ مساحته 35500 متراً مربعاً، ليجعل منه مجرد صالة لعرض مجموعة جديدة من مقتنيات الفن الإسلامي. ولكنه عبر بصدق عن الرؤية التي راودت الذين فكروا في إنشائه، وأرادوا منه أن يكون مركزاً ثقافياً وتعليمياً لدولة قطر، إذ يضم المتحف مركزاً ثقافياً وتعليمياً ضخماً، نشق طريقنا إليه عبر ممشى مسقوف يفضى إلى حديقة بها بواكي مقنطرة وفسقية، يتوسطها كشك مظلل. وهذه الحديقة، وربما كانت أنسب ما تكون لشهور الشتاء (إذ قد تصل الحرارة في شهور الصيف إلى أكثر من 50 درجة مئوية)، تتمتع بمشهد

يسار تتشكل واجهة المبنى من مستطيلات ومثلثات يعلوها قوس في تكوين به بساطة خداعة لكنة دائم التحول مع حركة الشمس في السماء.



رائع عبر مياه الخليج، إذ تطل على غابة من الأبراج تشكل قلب الدوحة الجديد. ولا شك أن الكشك المظلل الذي يتوسط الحديقة أشبه بمقصورتني تناول الشاي في إنجلترا (مقصورة قصر أور في مدينة ويلتشر البريطانية 1999 - 2003)، ومدينة سوزهو في الصين، وكلاهما من تصميم باي. ويمكن للزائرين الوصول إلى المركز التعليمي مباشرة عبر جسر بديع دون الحاجة إلى المرور عبر الردهة الرئيسية للمتحف.

أخذ متحف الفن الإسلامي في الدوحة على عاتقه مهمة طموحة هي تغيير رؤى الفن الإسلامي. الهدف من هذا المتحف أن يرتاد مجالا ظل أمدا طويلا حكرا على الأخصائيين وأمناء المتاحف في العالم الغربي، أن يعرض الفن الإسلامي على الأرض التي خرج فيها إلى النور، بالمعنى المجازي إن لم يكن بالمعنى الحرفي. ولربما جاء التصميم المعماري الذي التزم به باي أكثر صرامة وبساطة من العديد من المباني الأخرى التي تولّى تصميمها. والمقصود به، مثله في ذلك مثل القبة أعلى فسقية الضوء في صحن جامع ابن طولون - أن يعيش في وهج الصحراء، في نور ساطع لا يهاود يؤدي بألوان المتحف وأشكاله أن تتغير طوال ساعات النهار، إلى أن تتوهج ببريق برتقالي تحت أشعة شمس الغروب. بينما داخل المتحف تبرز المعروضات من وسط الظلمة، تحت إضاءة تبرز سمة جمالية أو تحكي واقعة هامة، وكأنها تنطق بلسان فصيح كاشفة عن جمال أخاذ.

ويختتم أي.إم.باي وصفه لمشروع متحف الدوحة بالثناء على المصمم الفرنسي جان ميشيل ويلموت، والذي سبق أن عمل معه في متحف اللوفر وعاد ليعمل معه في متحف الدوحة، بالدرجة الأولى في تصميم مناطق العرض والمكتبة والمكاتب. يقول باي: «التصميم الداخلي سيكون أفضل تصميم على الإطلاق. لقد رشحت ويلموت ليتولى هذا العمل، وشاهد القيمين على المتحف أعماله على الطبيعة في متحف اللوفر الفرنسي ورأوا فيها ما يثلج الصدر. والآن يمكنكم أن تروا في الدوحة شيئا لم تعهدوا له مثيلا. توجد أبواب زجاجية ضخمة على صناديق العرض تتحرك بمجرد لمس زر صغير، وتعمل دون أدنى صعوبة. إنني شديد الرضا والإعجاب، بل أو من أن ما أنجز شيء لا يصدق.» وقد رتب باي صالات العرض بشكل هندسي وكأنها مجرد «صناديق سوداء» تحت إمرة براعة المصمم

«لابد أن أعترف أنني أعطيت لنفسي الحق في أن اتخذ قراراً شخصياً آخر، يعتمد على إحساسي بأن فن العمارة الإسلامية كثيراً ما تدب فيه الحياة في تفجر للعناصر الزخرفية.»
آي. إم. باي

ليبدع فيبرز الجمال الساحر في مجموعات الفنون الزخرفية الإسلامية. واستخدم ويلموت مجموعة جذابة من مواد عالية الجودة داكنة اللون، لتشكل الخلفية وتعطي الفرصة

للمعروضات المضاءة بشكل مسرحي أن تأخذ مكان الصدارة. وتعتمد ويلموت أن يستخدم صناديق عرض أكبر من المعتاد كي تبدو المعروضات وكأنها تسبح في الفضاء، تؤكد كيانها في هذا المتحف الشاسع. لم يعط ويلموت مكان الصدارة لتصميماته، بل تعمد أن يترك صناديق العرض والصالات تتراجع أمام المقتنيات الفنية التي تحتويها. إن كان هذا الأسلوب يبدو منطقياً إلا أنه أبعد ما يكون عما يفعل المصممون في الوقت الحاضر في سعيهم إلى الشهرة. ولكن ويلموت بتاريخه في العمل في متاحف لها مكانتها مثل اللوفر في باريس ومتحف الفن والتاريخ في أمستردام (رايكسموزيوم)، لم يعد بحاجة إلى أن يبرهن قدراته، بل في حقيقة الأمر تستند شهرته منذ البداية على قدرته الفطرية المتأصلة على أن يبعث الحياة في المعروضات والأشكال المعمارية، بطريقة ذكية هادئة.

لا شك أن جان ميشيل ويلموت قد استوعب روح وأفكار الهندسة المعمارية لدى باي، وجاء التلاقي بينهما في مشروع متحف الدوحة سلسا دون أدنى عقبة. وكما يقول باي فإنه انطلق في رحلة شخصية بحثاً عن جوهر الإسلام. ولا شك أن ما وصل إليه في رحلته تلك يعبر عن تفسير «شخصي»، ولكن النجاح الذي أحرزه في هذا التفسير «الشخصي» أبرز ما يمكن وصفه بالعالمية، أو الصفات الإنسانية الأساسية المحفورة في تاريخ الإسلام وفنونه. القيم التي تسعى مجموعة المقتنيات إلى أن تكشف عنها في الفن الإسلامي توجد أيضاً في المسطحات والمنحنيات الخالية من الزخارف في قبة الوضوء بصحن جامع ابن طولون. ما يميز فن العمارة عند باي هو قدرته على إبراز الطريقة التي تتعانق بها أشعة الشمس مع الأشكال، وعلى أن يستخلص من هذا تجسيدها لعمارة هذه المنطقة من العالم في أنقى صورها. داخل هذه الصورة، تستولي الأشكال الزخرفية الإسلامية على قلب وعقل باي لأنه قبل كل شيء فنان حدثة يستخدم الأشكال الهندسية في البناءات بطريقة تجعل الحياة تدب فيها. الأشكال المثلثة التي تطغى على تصميم المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية في واشنطن، على سبيل المثال، تعكس شكل موقع المبنى بناشونال





مول، ولكن النتيجة في واشنطن والدوحة واحدة، وهي أن تعانق الأشكال الهندسية مع الضوء يبعث الحياة بالمبنى. المبنى الشرقي لقاعة الفنون الوطنية في واشنطن ليس على علاقة بالعمارة الإسلامية، لكن ثمة رابط عميق يجمع بينه وبين هذا النمط المعماري، أن كلاهما تشكيل من الهندسة والضوء. وفي نهاية المطاف يصبح «العالمي» «إنسانياً».

ويظل باي على عهدنا به شديد التواضع عندما يتحدث عن إنجازاته في الدوحة، ومن الصحيح أن الآراء تتضارب حول الحكمة في محاولة استخلاص «الجوهر» الحديث للفن المعماري في مجال شديد السعة مثل العمارة الإسلامية. نرى هنا رموزاً لها دلالاتها، مثل الثريا المستديرة الضخمة المعلقة أسفل القبة، تذكرنا دون شك بالثريات الدائرية في المساجد العثمانية كالتي نراها في قبة مسجد السليمانية في اسطنبول مثلاً (1550 - 1557)، وهي إشارة واضحة لا تخطئها العين إلى الفن الإسلامي كمصدر للإلهام. ويبقى باي على تحفظه حول فكرة وجود علاقة بين تصميماته الداخلية لمتحف الفن الإسلامي بالدوحة والمساجد أياً كان موقعها. يتحدث بالأحرى عن مصادر غير دينية. يقول: «الفنون الزخرفية الإسلامية تثير دهشتي بما لها من جمال، جامع ابن طولون أقرب إلى الصرامة لذلك توجهت وجهة أخرى في التصميم الداخلي باحثاً عن الإلهام. عندما يكون لديك الشمس لا يحتاج الفن المعماري إلى أكثر من ذلك، كل ما تحتاجه هو المسطحات المرتبة على زوايا مختلفة، عندئذ تجد بين يديك كل ما ترجوه من ثراء. ولكن لا أحد يبقى خارج المبنى ينظر إليه في القبط، لذلك عندما تدخل المبنى ستجد وفرة غزيرة من الأشكال. البيوت المصرية أو المغربية على سبيل المثال تخلو من الزخارف في الخارج، ولكنها جميلة في الداخل. عناصر الإضاءة المعدنية ذات الثقوب الزخرفية تخلق مجموعة رائعة متنوعة من الأشكال والأنوار. كان هذا مصدر الإلهام للثريا الضخمة في الدوحة.»

يسار صورة من أعلى لدرج الردهة المزدوج ولزخارف الأرضية المستوحاة من التصميمات الإسلامية الهندسية

الصفحات السابقة لقطة لأسفل تجاه الردهة من أحد الفراغات بجوار قاعات العرض. التصميم البسيط للدرابزين الفولاذي والحاجز الزجاجي يسمح بالرؤية خلاله إلى أسفل.

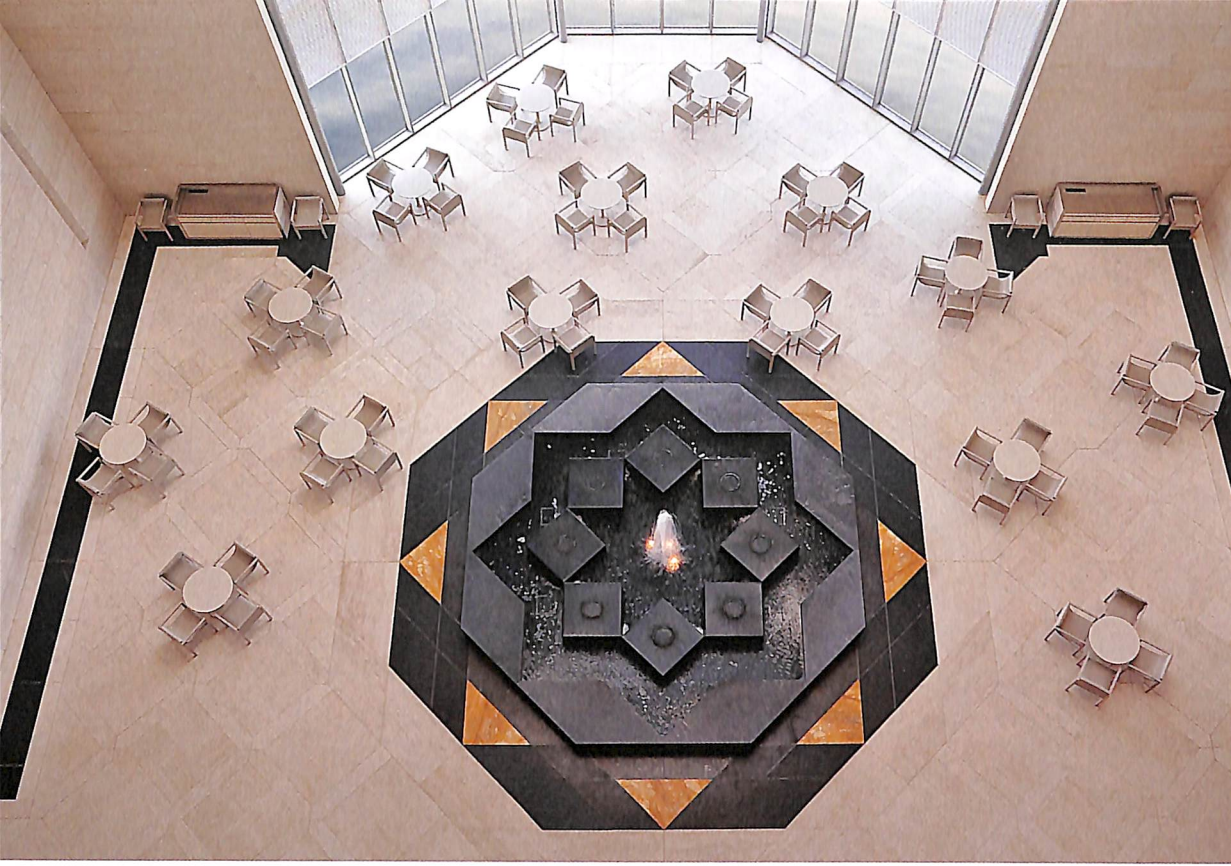


«الفنّ الزخرفي الإسلامي، وما به من تداخل معقد بين أشكال هندسيّة، فنّ شديد الروعة، وهذا شيء لم يكن لي به علم. كنت أستطيع أن ابتكر المزيد من الأشكال الزخرفيّة لو واتتني الشجاعة.» آي. إم. باي

ويسلم باي بأن ميله للأشكال الزخرفية قد سار به في تصميم متحف الدوحة أكثر مما فعل في أي من أعماله السابقة، ولكنه يضيف: «التصميم الخارجي لمتحف الدوحة كذلك شديد التعقيد.» ومن بين اللمسات الأخيرة التي أدخلها باي على التصميم الداخلي قاعة الطعام في الطابق العلوي، والتي تركت في الأساس دون زخرفة إلى أن يتم اختيار الشركة التي ستديرها. صمم سلسلة من ستة عشر تجهيزاً حلقياً يتدلى من السقف ويتكون من حلقات متعددة الأضلاع من فولاذ غير قابل للصدأ. رغم أن هذه تبدو وكأنها قطع معلقة من فن النحت أكثر من كونها مصابيح، يشرح لنا باي أنه استلهم في هذا: «الفن البيزنطي، حيث المصابيح منخفضة جداً ليتمكن القساوسة من إشعالها. المكان شاسع ولكن الإضاءة تجعله يبدو حميماً.» وأخيراً ملاحظته الختامية عن متحف يهدف إلى عرض الفن الإسلامي لها أهمية خاصة: «الفن الزخرفي الإسلامي، وما به من تداخل معقد بين أشكال هندسية، فن شديد الروعة، وهذا شيء لم يكن لي به علم. كنت أستطيع أن ابتكر المزيد من الأشكال الزخرفية لو واتتني الشجاعة.»

ما هو أفضل ما تستطيع أن تعثر عليه؟

استشهاد باي بالفن المعماري الإسلامي سيجد دون شك صدقاً وتجاوباً لدى زائري المتحف من العرب، ولكن مثلما كان الحال في أعماله السابقة، حرص باي على أن يجعل تصميماته يسيرة الفهم، بكل ما في الكلمة من معنى، لأولئك الذين يعرفون التاريخ وأولئك الذين لا يعرفونه. وقد حرص مؤسسو المتحف على أن يشمل مركزاً تعليمياً ضخماً، عنواناً لرغبتهم في أن يجتذبوا الزائرين من جميع الأعمار، بما في ذلك الأطفال. سيجد زائرو المعرض، قطريين كانوا أم أجنبان، مساحات وكتل معمارية غنية وإحساساً مبهرًا بالمكان والمواد على نحو لم يكن باستطاعة الكثير من المعماريين أن يأتوا به. والنقطة التي تسترعي النظر هنا هي أن براعة باي المعمارية ستجذب بسهولة ويسر انتباه عامة الجمهور وفي الوقت نفسه ستثير اهتمام مجموعات على مستوى ثقافي رفيع. الصفات العالمية، أو بالأحرى



«الإنسانية» للمعروضات الفنية - وهي في أحوال كثيرة كانت بغرض الاستخدام في شئون الحياة اليومية، تجد مقابلها المنطقي في عمارة المتحف، وهذا ما يجب الإشارة إليه لأننا نادراً ما نجد في العمارة المعاصرة.

و «باي» بالطبع مخلص لأحاسسه بالهندسة ولثراء الإمكانيات التي تتيحها، وخاصة في أشكال مثل الدوائر، المربعات والمثلثات عندما تدور حول محور لتأتي بمنظورات وتكوينات غير متوقعة. يقول ويكرر في وصف القبة في صحن جامع ابن طولون، وكذلك في تصميماته المعمارية في الدوحة «من الدائرة إلى المربع ومن المربع إلى المثلث»، وفي بحثه عن جوهر العمارة الإسلامية ليجدها حقاً في مسجد من القرن التاسع في القاهرة أو فسقيته المشيدة في القرن الثالث عشر، يكشف

أعلى المنظر من الطابق العلوي لأسفل. نرى المقهى بالطابق الأرضي بجوار النافذة التي صمّمها باي بارتفاع خمسة وأربعين متراً. الأثاث الظاهر هنا قام جان ميشيل ويلموت بتصميمه خصيصاً للمتحف.

«باي»، كما فعل في العديد من الحالات الأخرى، وخصوصاً ابتداءً من اللوفر، عن ارتباط وثيق وعميق بالماضي. والأهم من هذا، فقد حاول إعادة نسج الروابط بين الماضي والحاضر التي أغنت هندسة العمارة عبر التاريخ. فالهندسة الحديثة بنزعتها التبسيطية كانت تُعتبر منذ البداية قطيعة واضحة مع الماضي المبهرج. ويغوص «باي» في الزخرفة في الدوحة أكثر مما فعل في أعماله السابقة، ولكن من الواضح أنه لم يتخلَّ عن شغفه بالهندسة. ففي الدوحة، لم يكن مبتغاه إشادة نسخة مطابقة وموسعة عن فسقية جامع ابن طولون. فبرؤيته للضوء وهو يهبط على الهلال العظيم من المغرب إلى الخليج العربي، وبفهمه للأشكال الهندسية كمفتاح للشكل والتنوع والتعبير في الهندسة المعمارية، استطاع أن يعبر الهوة التي أحدثها دعاء الحداثة الذين سعوا لأن ينأوا بأنفسهم بعيداً عن التراث. وحينما سُئل باي فيما لو كان يسعى لتقليد التراث، قال بحزم: «لا بد أن تكون حديثاً أيضاً، لا يمكنك ببساطة العودة في التاريخ. فالماضي له وجود، ولكن يوجد كذلك كل ما حصل منذ الماضي. ما هو أفضل ما تستطيع أن تعثر عليه؟»

- 1 استمر حكم أسرة يوان من 1271 إلى 1368. جاءت عقب أسرة سونغ وقبل أسرة منغ
- 2 مي فو أو مي في (1051 - 1107)، أديب وشاعر ورسام وخطاط وهو شخصية بارزة في الفن الصيني.
- 3 حديث أجراه المؤلف مع أي. إم. باي في 4 من تشرين الثاني (نوفمبر) 2006 في نيويورك.
- 4 حديث أجراه المؤلف مع أي. إم. باي في 27 آذار (مارس) 2006 في باريس
- 5 حديث أجراه المؤلف مع أي. إم. باي في 4 من تشرين الثاني (نوفمبر) 2006 في نيويورك.
- 6 حديث أجراه المؤلف مع أي. إم. باي في 4 من تشرين الثاني (نوفمبر) 2006 في نيويورك.
- 7 حديث أجراه المؤلف مع أي. إم. باي في 27 من آذار (مارس) 2007 في باريس.
- 8 حديث أجراه المؤلف مع أي. إم. باي في 4 تشرين الثاني (نوفمبر) في نيويورك.

«التصميمات الداخلية تنطلق من سياق التصميم المعماري للمتحف، ولكن من الواضح أيضاً أنها وُضعت بحيث تتلاءم مع معروضات الفن الإسلامي المتنوعة التي تتدرج في الحجم بين الحلي الصغيرة وقطع السجاد الكبيرة.

عمل فني يكتمل

كُلّف المعماري والمصمم الداخلي الفرنسي ذائع الصيت جان ميشيل ويلموت تصميم قاعات العرض، إلا أنه لم يتوقف عند ذلك بل صمم الأثاث والعلامات الإرشادية، بالإضافة إلى

بعض المساحات الأخرى مثل محل بيع الهدايا في الدور الأرضي. وقد مكّنه التعامل عن قرب مع المعماري «أي. إم. باي» ومع إدارة المتحف من أن يبدع قاعات تجمع بين الذوق الرفيع والتصميم البسيط المينيمالي الذي يختصر الكثير في القليل ليفسح المجال للمعروضات كي تتألق فيما يصفه بأسلوب «مسرحي».

ولد عام 1948، وتخرج من معهد «كاموندو» في باريس عام 1973؛ أنشأ جان ميشيل ويلموت شركته الخاصة، كوفرنر، عام 1975. وذاع صيته عندما فاز بمسابقة نظمتها عام 1987 الجهة الحكومية المسؤولة عن تجديد متحف اللوفر (المؤسسة العامة لمتحف اللوفر) وكانت المسابقة حول تصميم قاعات للمعارض المؤقتة، ومحل لبيع الكتب ومطاعم في المنطقة التي تقع أسفل الهرم الذي صممه «أي. إم. باي» في ساحة نابليون في اللوفر. وقد وصف جان ميشيل ويلموت هذه الأماكن وعلاقة العمل الوثيقة مع «أي. إم. باي» ومع المهندس الفرنسي المشارك ميشيل ماكارى قائلاً: «نُفذت المرحلة الأولى من مشروع اللوفر وفق برنامج غاية في الدقة والتفاصيل. وكانت هذه فرصة لي كي أدخل في حوار شيق مع باي وماكارى. وأردت أن أسير على نفس النهج مثلهما وأن أبقى على روح اللوفر. وأظن بأنه من الملائم في هذا المقام وبعد أن استوعبت تماما الفن المعماري الموجود أن أنتهج موقفاً متحفظاً. وهذا لا يعني أنني حاولت بأي حال أن أذيب طابعي الشخصي في عملي معهما.» وكما أظهرت المساحات المكتملة في اللوفر، نجح ويلموت في إبداع تصميم داخلي منسجم مع التصميم المعماري للمتحف وفي الوقت نفسه على درجة من القوة والدقة تعطيه شخصية متميزة.

بعد اشتراك جان ميشال ويلموت مع أي إم باي في تنفيذ مشروعات متحف اللوفر في أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، أصبح واحداً من أنشط وأشهر من يعملون في التصميم الداخلي للمتاحف على مستوى أوروبا ومن أكثرهم تأثيراً.



ليس هذا فقط بل بدأ ويلموت أيضاً منذ عام 1993 العمل كمصمم معماري، وذلك عندما تولى عدة مشروعات لتصميم المباني، من بينها تجديد قصر الأليزيه في باريس عام 1994. وهو يعمل حالياً على تصميم متاحف في كوريا، الصين، لبنان، لوكسمبورغ والبحرين، هذا إلى جانب مسؤوليته عن تجديد مساحات للعرض تبلغ 12000 متراً مربعاً في متحف رايكسموزيوم الشهير في أمستردام.

نزولاً عند طلب «آي. إم. باي»

وعندما سُئل جان ميشال ويلموت عن علاقته بآي إم باي وكيف شارك في مشروع الدوحة أجاب قائلاً: «شاركت في المشروع تلبيةً لطلب آي. إم. باي وبتشجيع من لويس مونريال. فأنا أعرف باي منذ فترة طويلة، وأعتقد بأنه لم يكن يرغب في الاستعانة في مشروع صعب ومتعدد الجوانب مثل مشروع الدوحة بمعماريين لم يسبق له التعامل معهم. ويجمع بيننا من الإلفة والاتفاق ما جعل سير العمل سلساً إلى حد بعيد.» و آي. إم. باي هو الذي خطط الشكل الأساسي للمبنى وفراغاته الداخلية. وكانت مهمة ويلموت والفريق الذي يعمل معه برئاسة ايمانويل بريلو، هي خلق وحدة أساسية بين المبنى كما يبدو من الخارج والمساحات العامة الرئيسية مثل بهو المدخل الذي صممه باي وقاعات العرض والمساحات الأخرى التي كانت في حقيقة الأمر مجرد قشور خالية قبل مشاركة ويلموت. ويقول: «ظل التصميم المعماري وبرنامج العمل دون تغيير منذ تصور آي. إم. باي المبدئي لتخطيط المتحف، وكان محور عملنا ثماني عشرة غرفة موزعة على مستوى طابقين ونصف طابق تم تخطيطها في شكل هندسي حول فناء داخلي. وتبلغ مساحة قاعات

يعين ترتفع خزانة عرض في وسط إحدى

القاعات إلى السقف رغم أنّ المعروضات بداخلها ليست ذات حجم كبير. زجاج الخزانة غير العاكس يكاد يكون غير مرئي من بعض الزوايا.

«الفرغ الأوسط بالمتحف يصل إلى أوجه
في فتحة دائرية لقبة معدنية مزخرفة
تأسر أشكالاً من الضوء في مصلعاتها
المتعددة.» آي. إم. باي

العرض 5000 متر مربع إضافة إلى 700 متر مربع
أخرى مخصصة للمعارض المؤقتة. كذلك قمنا بتصميم
محل بيع الكتب والمكاتب الإدارية للمتحف وابتكرت
خطاً كاملاً من تصميمات الأثاث ووحدة الإضاءة ذات الطابع المينيمالي للمتحف
ككل. كما قمنا أيضاً بتصميم اللوحات والعلامات الإرشادية والهوية البصرية
للمنشأة.»

ومن الواضح أن التصميمات الداخلية تنطلق من سياق التصميم المعماري
للمتحف، ولكن من الواضح أيضاً أنها وُضعت بحيث تتلاءم مع معروضات الفن
الإسلامي المتنوعة التي تتدرج في الحجم بين الحلي الصغير وقطع السجاد الكبيرة.
والمعروضات القديمة تحتاج في بعض الأحيان إلى إضاءة خافتة لتظهر قوة ألوانها
وزخارفها الأصلية، وبهذا تقف على طرفي نقيض من حداثة المبنى وتركيبات
العرض. وقد تجاوب تصميم قاعات العرض مع التحدي الناتج عن هذا التناقض
بين القديم والجديد، بالجمع بين التصميم المينيمالي والاستعانة بمواد إنهاء متفردة
ونادرة. والهدف من استخدام الألوان الداكنة في مواد الإنهاء المعمارية هو ألا تطغى
على الزخارف الدقيقة للمعروضات. وتم تزويد قاعات العرض بخزانات ضخمة
مثبتة في تجاويف الجدران، مع الحرص على أن يكون لكل من هذه الخزانات طابعه
الفريد المتميز، وذلك بإدخال تنوعات في تصميم الخزانات واستخدام مواد التكسية
المختلفة. وقد خُصصت المساحات الداخلية في وسط كل من قاعات العرض لوضع
خزانات عرض زجاجية أو معروضات مكشوفة. واستخدم المصمم ألواحاً كبيرة من
الزجاج غير العاكس، والفكرة الرئيسية في تصميم القاعة هي أن تكون خزانات
العرض شديدة الضخامة بحيث تكاد أن تختفي وتصبح «شكلاً معمارياً قائماً
بذاته» على حد تعبير ويلموت، ويضيف: «إننا نستخدم ألواحاً من الزجاج غير
العاكس يصل ارتفاعها إلى أربعة أمتار ونصف وعرضها ثلاثة أمتار للمرة الأولى
في أي متحف.» وكما يشرح ويلموت وهو لا يخفي فخره واعتزازه بعمله، إن الألواح
الزجاجية تصبح أحياناً غير مرئية وهي ترتفع من الأرض إلى السقف، مما يتيح لنا
مشاهدة المعروضات دون عائق، والتي تكاد تبدو وكأنها تسبح في الفضاء.



جوّ مسرحي

وطبقا لتصميم أي. إم. باي فإن بهو المدخل المهيّب هو الفراغ الوحيد المضاء بإضاءة طبيعية، ويوضح ويلموت ذلك قائلا: «في قاعات العرض لا يوجد مصدر للضوء الطبيعي، وقد قررت خلق ما أسميه جوا مسرحياً بكل ما للكلمة من معنى - أي جوا يسمح بمشاهدة المعروضات وتقدير جمالها. وقد استخدم أي. إم. باي حجرا جيريا فاتح اللون في الأرضيات التي صممها، فعل هذا في متحف اللوفر وفي متحف ميهو في اليابان أيضا. أما أنا فقد استخدمت حجر الرخام السماقي الرمادي الداكن في كل قاعات العرض. وفي الجدران استخدمنا نوعا خاصا من الخشب الاستوائي يطلق عليه اسم «لورو فايا»، له عرق طبيعي واضح أو مرقّط بشكل ظاهر. وقد تم طلاء الخشب ومعالجته بمسحوق البرونز المذهب ليضفي عليه مظهراً معدنياً ويجعله أكثر دكّانة عن لونه الطبيعي.» ورغم خبرة ويلموت الطويلة في مجال تصميم المتاحف،

أعلى تُوفّر تقنية الألياف الضوئية المتطورة إضاءة كاملة لكل قطعة معروضة، متفادية بذلك جميع المشكلات المعتادة لأنظمة الإضاءة المتوهّجة التقليدية.

وتعاونه مع أي. إم. باي طوال ما يقارب العشرين عام، إلا أنه يوضح أنه لا يزال يطوّر من طريقة تفكيره قائلاً: «كان تصميم معرض الفن البدائي في متحف اللوفر هو نقطة البداية لطريقة العرض في متحف الدوحة، ولكن أعتقد أننا أدخلنا عددا من التحسينات التقنية والجمالية في التصميم الجديد وهو أمر أشعر بفخر خاص به. فنحن نستخدم نظاما إلكترونيا متقدما يتيح للأمناء المتحف فتح خزانات العرض دون الاضطرار إلى لمس الأبواب الزجاجية الضخمة. واستطعنا كذلك إبعاد مصادر الكهرباء عن أنظمة الألياف البصرية في الإضاءة، مما قلل كثيرا من الحرارة المنبعثة قرب المعروضات.» وقد جاء التصميم الداخلي على درجة عالية من الرقي تتناغم فيه الأحجار والمعادن مع الأخشاب بالإضافة إلى تنوع تأثير السطح، مما جعل التصميم نموذجا فريدا في ذاته بين أشهر متاحف العالم؛ ومع ذلك كانت الفكرة الرئيسية في تصميم قاعات العرض هي أن تختفي مواد التكسية الثمينة وتختفي خزائن العرض تماما لتفسح الطريق أمام تالّق المعروضات. فهدف التصميم الداخلي قبل اي شيء هو خدمة المعروضات.

يسار أغلب خزانات العرض مرتدة داخل تجاويف
بالحوائط بحيث تكاد تكون إطاراً غير مرئي حول
المعروضات التي تحتويها الخزانات وتبرزها.



مرونة للمستقبل

وقد كانت عملية اختيار مقتنيات المتحف، وهي الأساس الذي يقوم عليه تصميم قاعات العرض، تجري على قدم وساق أثناء اعمال التنسيق الداخلي. وكان هذا تحديًا كبيراً أوجب تطوير عملية تصميم القاعات وأساليب العرض. ويؤكد ويلموت تلك المرونة في وصفه للنتائج النهائية قائلاً: «ما تزال المعروضات في متحف الدوحة أقل كثافة عند مقارنتها بمتاحف أخرى مثل متحف اللوفر. في البداية كنا نتعامل مع ما بين 250 إلى 300 قطعة. وقد ارتفع العدد إلى 500 قطعة، إلا أن مساحة العرض التي تصل إلى 5000 متر مربع تكفل لنا مرونة الحركة، وسيكون لكل قطعة الحيّز الكافي الذي تستحقه. كذلك استطعت وضع منظومة مرنة للغاية تسمح بتغيير المعروضات بسهولة مستقبلاً. وهناك بعض التردد بين عرض القطع طبقاً لتاريخ القطعة الزمني أو حسب المادة المصنوعة منها، ولكن في أي من الحالتين يمكن تعديل تجهيزات العرض دون صعوبة مع الحفاظ على إظهار المعروضات على أفضل وجه. توجد مثلاً مناخد من الرخام السماقي الرمادي بطول سبعة أمتار وعرض متر ونصف مهيأة لحمل خزانات عرض بمختلف الأحجام والأعداد».

ولم يقتصر عمل الفريق الذي يرأسه ويلموت على قاعات العرض الدائمة، بل شمل أيضاً الأماكن المخصصة للمعارض المؤقتة، فصمم غرفة واحدة كبيرة جداً يمكن تقسيمها باستخدام جدران متحركة. توجد شبكة توزيع على الأرض وبالسقف تسمح بتعديل نظام الإضاءة حسب متطلبات العرض، ذلك بالإضافة إلى وحدات إضاءة على مجرى مصممة خصيصاً للمتحف. ورغم الشكل المينيمالي لهذه الغرفة، روعي في تصميم تلك المساحة الكبيرة بسقفها الذي يرتفع خمسة أمتار ونصف وأرضيتها المغطاة بالراتينج أن تتيح المرونة الكاملة في استخدامها. كما يندمج محل بيع الكتب والهدايا بسلاسة مع الردهة الفسيحة التي صممها أي. إم. باي حيث استغل ويلموت أرضيات الحجر الجيري الفرنسي التي تحمل الطابع المميز لباي بمدى إلى ما وراء الردهة وحتى مدخل الهدايا. واستخدم قطع أثاث وتجهيزات إضاءة صُنعت بالطلب في خلق محيط من الأضواء الهادئة شبيه بجو قاعات العرض، ربما لتثير الإحساس بأن المكان قاعة للقراءة بقدر ما هو محل

لبيع الكتب. كما استخدم شبكات الفولاذ لتضفي إحساساً عصرياً بالمكان. وفي جميع أرجاء المتحف بما في ذلك المكاتب والجناح التعليمي، صُنعت الأثاث خصيصاً بالطلب. كما تم تصنيع أنواع من القشرة الخشبية والجلود الخاصة لتتوافق مع التصميم المعماري للمبنى. واختار ويلموت مواداً لاستخدامها في المكاتب غير الرئيسية، ومواد أخرى لاستخدامها في المساحات العامة. وصمم مكتباً للإدارة التنفيذية في الطابق العلوي من المبنى مستخدماً حجر الغرانيت الأبيض فقط، يكاد أن يكون على طرفي نقيض من الرخام السماقي الداكن في قاعات العرض. وقد تم تجهيز المتحف بأكمله والمركز التعليمي بأحدث ما توصلت إليه التكنولوجيا من توصيلات لأجهزة الكمبيوتر وشاشات الفيديو وجميع ما يمكن تصوره من الأجهزة الإلكترونية. ويمكن للمرء أن يقول دون أدنى مبالغة أن مشروع المتحف الإسلامي في الدوحة هو أعظم تصميم لمتحف على الإطلاق من حيث التقدم واكتمال العناصر والمستلزمات كافة. غير أن كل هذا لا يلفت أنظار العديد من زائري المتحف الذين سيوجهون اهتمامهم بالضرورة إلى القطع الأثرية المعروضة. ورغم ما يتمتع به جان ميشال ويلموت من مكانة رفيعة وشخصية قوية، وضع نفسه وإمكاناته في خدمة مشروع يهتم بالأساس بالعمارة والفن. وبذلك جاء تصميمه جزءاً لا يتجزأ من عمل كلي شامل، ليصبح بذلك قاب قوسين أو أدنى من تحقيق حلم باوهاوس، بالمزج بين التصميم والفنون الحرفية والهندسة المعمارية والفن.

إشارة انفتاح

موحداً مواهب «أي. إم. باي» و«جان ميشال ويلموت» مع بعضهما البعض، يتخذ متحف الفن الإسلامي في الدوحة موقعه المستحق بين الأبنية الثقافية الأكثر أهمية في أوائل القرن الحادي والعشرين. بل والأهم من ذلك، فهو رمز على الانفتاح والاعتزاز بثقافة الإسلام، نابع من الحضارات والثقافات التي امتدت عبر نصف العالم تقريباً، وقد قام مهندسو العمارة برحلتهم إلى الدوحة حتى يتمكن آخرون من تتبع خطاهم، مُدركين الروابط الأساسية عبر الزمان والمكان التي توحد الثقافات والناس، الماضي والحاضر.

الزخرفة المعمارية

امتدَّ العالم الإسلامي في فترة العصور الوسطى على مناطق شاسعة، فضمَّ آلاف الكيلومترات من إسبانيا غرباً إلى الهند وآسيا الوسطى شرقاً والتي حملت بين جنباتها مناخات متنوّعة أشدَّ التنوّع وموارد طبيعيّة متباينة جُلَّ التباين، وأدّت هذه التنوّعات إلى خلق تقاليد معماريّة واضحة الإختلاف تتميز ليس فقط بأشكال مبانيها وحسب بل بالمواد المستخدمة في تشييدها وبزخارفها أيضاً.

ولمّا كان حجر البناء الجيّد وافرأ (في مصر وسوريا وتركيا والهند) ولم يشكّل المال عائقاً، كان الحجر المنحوت هو المفضّل. وقد أمكن نقل الرخام وأحجار الزخرفة الجميلة الأخرى مسافات بعيدة عن طريق البحر أو الأنهار الصالحة للملاحة لتأمين المواد اللازمة للزخرفة المنحوتة في أماكن مهمّة - كتيجان الأعمدة أو بلاط يغطي جدران القصور.

وفي جميع الأماكن التي سادت فيها عمارة الطوب (في العراق وإيران وآسيا الوسطى) اعتمدت الزخرفة الفنّيّة على الاستخدام الماهر لمواد أكثر بساطة مثل الجصّ المنحوت أو المقولب أو البلاط المطلي. وكونه في الأصل طوب بطبقة زخرفيّة من التزجيج والطلاء، يشكّل البلاط المطلي زخرفة طبيعيّة لعمارة الطوب.

وقد كان الخشب أكثر مواد الفنّ المعماري انتشاراً عن طريق التجارة، وهو أساسي في كل مكان تقريباً إمّا لتشييد المباني أو لاستخدامه كسقالات أثناء عمليّة البناء، فالخشب الفاخر كان ينحت بدقّة ويستخدم في صناعة الأبواب والمشربّيات والأثاث.





021 كان الجص المقولب السهل النحت يتناسب تماماً مع النمو السريع لمدينة سامراء في القرن التاسع الميلادي. فقد تم تشييد المباني على نطاق واسع في فترة قصيرة وبشكل مذهش، فانتقلت الزخرفة المعماريّة من زخرفة محفورة إلى مقولبة. وقد كان طراز سامراء المجرد وحتى أمطه الزخرفيّة تتناسب مع العديد من السياقات المعماريّة، ونستطيع أن نرى بدايات ظهور الأرابيسك من خلال الأشكال النباتيّة التجريدية.

لوح

الأصل

العراق (من المحتمل سامراء)

التاريخ

القرن التاسع الميلادي

المادة

جص

الارتفاع: 84 سم، الطول: 84 سم

رقم القطعة

SW.15.1999





تاج عمود

الأصل

قرطبة، إسبانيا (غالباً مدينة الزهراء)

التاريخ

حوالي عام 975 م

المادة

رخام محفور

الارتفاع: 30 سم، العرض: 40 سم

رقم القطعة

SW.151.2008

102 بلغت مدينة قرطبة - عاصمة الدولة الأمويّة في الأندلس - أوج مجدها في القرن العاشر الميلادي. وقد بنى الخليفة العظيم عبد الرحمن الثالث مدينة الزهراء (نسبة إلى زوجته المفضّلة) في ضواحي قرطبة وعلى مساحة أكثر من 100 هكتار من القصور والحدائق

والسرادق والبرك والنوافير والمساجد والأسواق، ولم يبق منها اليوم سوى بعض الآثار والكسرات المعماريّة مثل تاج العمود هذا، غير أن هذه الآثار بقيت شاهدة على مدى فخامة ورفاهيّة البلاط الأموي.



رأس تمثال

الأصل

إيران (من المحتمل مدينة الريّ)

التاريخ

حوالي عام 1200 م

المادّة

جص، طلاء

الارتفاع

22 سم

رقم القطعة

SW.74.2003

تستخدم في تزيين القصور. وتُشير بقايا اللون الأزرق على التاج المزخرف بكثافة بأن مثل هذه التماثيل كانت في الأصل ملوّنة.

103 يمثّل رأس التمثال الجصّي هذا المثير للإعجاب مثلاً نادراً على التصوير الآدمي ثلاثي الأبعاد في العصور الوسطى الإسلاميّة. وهو منسوب للدولة السلجوقيّة التي اشتهرت بأعمال فنّيّة تصويريّة، وغالباً كانت



بلاطة نجمية الشكل

الأصل

إيران (قاشان)

التاريخ

حوالي عام 1261 م

المادة

فخار مخلوط بالزجاج، طلاء بالبريق المعدني

القطر

30.5 سم

رقم القطعة

TI.36.1998

104 اهتم الحكام الإلخانيون في إيران بالزخرفة

المعمارية في القصور والمقابر، فتَمَّ إنتاج البلاط

في ستينات القرن الثالث عشر الميلادي بشكل كبير،

وكانت تُصنع عادة في أفران قاشان - أحد أوائل مراكز

صناعة الخزف في تلك الفترة - وقد كان طراز البلاط

النجمي أو الصليبي الشكل المطلي بالبريق المعدني

أو المزجج بأصباغ متعدّدة الألوان مقتبس من الفترة

السلجوقية السابقة، وكان أسلوباً رائجاً في زخرفة القبور

والألواح. وهذه البلاطة النجمية الشكل هي واحدة

من مجموعة شهيرة تضم حوالي 160 بلاطة والتي

رُكبت على قبر «إمام زاده يحيى» في «فارامين»

في أوائل الستينات في القرن الثالث عشر الميلادي.



مصراعي شبّاك

الأصل

الأناضول (قونية)

التاريخ

حوالي عام 1270 م

المادة

خشب الجوز محفور

الارتفاع: 165 سم.

العرض: 115.5 سم

رقم القطعة

WW.56.2003

منطقة الأناضول إلا أن هذين المصراعين صنعا باستخدام ألواح صلبة حفر عليها التصميم، وكتب على أعلى الألواح «العقل من وعضته التجارب، والجاهل من لا يفكر في العواقب»، مما قد يشير إلى أن هذين المصراعين كانا في حمام أو مبنى عام آخر وليس في جامع أو قبر، حيث من المتوقع أن تُكتب عليها في تلك الحالة آيات قرآنية.

105 صنع هاذان المصراعان خضياً لآخر حكام سلاجقة الأناضول، وتظهر فيهما خصائص الأشكال السعفية (المراوح النخيلية) وتصاميم الأرابيسك المكوّنة من أنصاف الأشكال السعفية. ويعود طراز هذه الزخرفة الهندسية لفترة ما قبل الإسلام وتشكل باستخدام إطارات مستقيمة والتي تحمل حشوات مزخرفة متعدّدة الأضلاع. ورغم وفرة الخشب بكثرة في



حشوة ثمانية الشكل

الأصل
مصر (القاهرة)

التاريخ
حوالي 1296 - 1299 م

المادة
خشب محفور

القطر
25.6 سم

رقم القطعة
WW.38.2000

تأتي هذه الحشوة المثلثة المزينة بتقنية الحفر البارز على غمط توريقي من منبر مملوكي. ويمكن أن نجد حشوات مماثلة بالنسبة للطراز والحجم على منبر السلطان المنصور حسام الدين لاجين (الذي حكم بين عامي 1296 و 1299) وقد صنع لمسجد ابن طولون في القاهرة، ويشتهر المسجد بقصة لاجين عندما اختبأ

في المسجد المهجور المدمر بعد محاولة فاشلة لاغتيال الحاكم، فقطع عهداً على نفسه بأن يعيد بناء المسجد إذا نجا ووصل إلى العرش، وحين توليه السلطة وفي بوعده وقام بترميم المسجد وإقامة منبر تم حفره بشكل مفضل وبديع.



ألواح عليها كتابة

الأصل

الهند

التاريخ

القرن الثامن عشر الميلادي

المادة

حجر رملي أحمر محفور

في شمال وجنوب منطقة «الدَّكَّان». وعادة ما كان الهنود الشيعة ذوو أصول إيرانية، وأصبح عددهم هائلاً بحلول القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين، وكانوا رعاة فاعلين في أضرحة المنطقة التي تقع حول مدينتي دلهي وأكرا.

7 أصل هذه الألواح من منطقة أكرا أو دلهي

في الهند، وربما كانت تزين جدران أو محراب مزار، وكتب عليها «الله، محمد، أبو بكر، عمر، عثمان، علي، حسن، حسين»، ومن المرجح أنها ألواح شيعية، وكانت مثل هذه النقوش الضخمة المكتوبة بخط الثلث المتداخل والمعكوس مطالبة من قبل الرعاة الشيعة

الطول: 92 سم. الارتفاع: 77 سم

رقم القطعة

SW.60

السِّجَادُ والمنسوجات

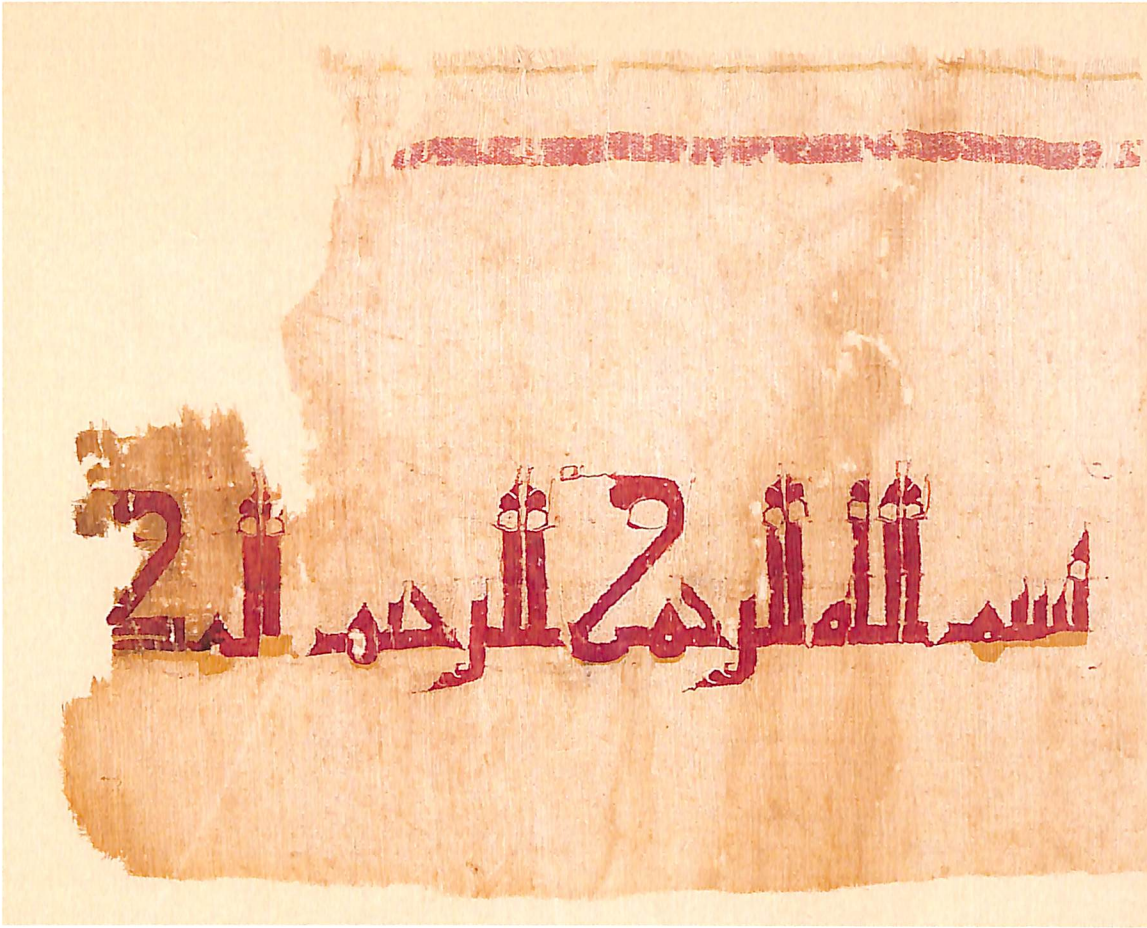
من الصعوبة لنا اليوم بأن نلمس أهميّة المنسوجات في العصور الوسطى الإسلاميّة، فقد كانت المنسوجات أهمّ السلع المصنوعة إلى حد كبير وكانت تنتج بكميّات هائلة وتباع في أماكن بعيدة. وقد شهد ابن بطّوطة كغيره من رحالة العصور الوسطى بيع المنسوجات الآتية من جميع أرجاء الشرق الأوسط، من شمال إفريقيا إلى اليمن وإيران في أسواق مصر وسوريا، وكذلك بيع القطن القادم من الهند والحرير القادم من الصين والذي كان أعلى هذه السلع ثمنًا.

وساهمت المنسوجات في جزء كبير من اقتصاد المدن والقرى فنستطيع التعرّف على الحالة الماديّة والمكانة الاجتماعيّة لشخص ما من خلال الملابس التي يرتديها أو من خلال أثاث منزله، كما كان بإمكان الناس أن يحتفظوا بثروتهم من أجل المستقبل عن طريق المنسوجات.

وكانت المنسوجات الإسلاميّة تُصنع بتشكيلة مدهشة من التقنيّات وبشيء من التعقيد الإستثنائيّ وبتصاميم تصويريّة معقّدة للغاية، ومنذ زمن مبكر كان لهذه المنسوجات طلب شديد في الغرب المسيحي كونها قطع فاخرة لأقصى حدّ.

أمّا السِّجَادُ فله تقنيّة خاصّة في النسيج حيث تُحاك «عقد» من الصوف أو الحرير في النسيج الأساس ليغدو قطيفة مرنة وسميكة ومزخرفة. وكانت هذه السلع جزءاً أساسياً من أثاث القصور والمنازل البسيطة في الشرق الأوسط على حد سواء، بينما في أوروبا كانت قيمتها أعلى من أن تفرش على الأرضيّة فكانت تُستخدم كغطاء للمناضد.





طراز

الأصل

مصر

التاريخ

منتصف القرن العاشر الميلادي

المادة

كثان منسوج بخيوط من الحرير
الأحمر والأصفر الخردلي

الطول

52 سم

رقم القطعة

TR.45.2003

أو على وشاح العمامة وتُظهر بأن مُرتديها إما أمير أو أنه حظي شرفاً منه. ومن المرجح أن هذا الطراز، والذي زُخرف كالعادة بالخط الكوفي السميك، قد صُنع أثناء حكم المُطيع (الذي حكم بين عامي 946 و 974 م) وكتب في هذا الطراز «بسم الله الرحمن الرحيم المُطيع لله...».

❏ أصل كلمة «طراز» هي كلمة فارسيّة مستمّدة من كلمة «تطريز» وصارت تشير إلى الثياب والأقمشة المطرزة بكتابات. واستخدمت الحكومة العباسية الطراز والتي قامت باحتكار صناعته كأثواب فاخرة لهم أو هدايا للأشخاص المميزين. فكان يوضع شريط من الطراز المنسوج بكتابات في أعلى أكمام الثوب



ستارة خيمة

الأصل

آسيا الوسطى

التاريخ

القرن الثالث عشر الميلادي

المادة

حرير منسوج باللونين الذهبي والأحمر

الارتفاع: 234 سم، العرض 123 سم

رقم القطعة

TE.40.2002

بالمنسوجات. وتبين هذه الستائر جودة النسيج التي تحققت في ظل رعاية المغول من خلال التكلفة الباهظة التي استهلكتها الكميات الهائلة من الخيوط الذهبية، والتركيب المثير للطرازات المستمدة من تقاليد فنية مختلفة لكل من إيران والهند.

109 هذا الطقم المكون من ستة ستائر من النسيج كان تكليفاً ملكياً لتبطين خيمة ملكية. وفي ظل حكم المغول في إيران، كان البلاط المتنقل هو المفضل من أجل الانتقال بسهولة للمواقع الملائمة تبعاً للفصول، فينشأ الحكام المخيمات الضخمة والتي كانت تُزيّن ببذخ



ثوب

الأصل
آسيا الوسطى

التاريخ
القرن الثالث عشر الميلادي

المادة

حرير منسوج بخيوط ذهبية
من الرقبة إلى حافة الثوب:
130 سم، نهاية الكم إلى منتصف
الجسم: 98 سم

رقم القطعة

CO.111.2000

❦ اهتم رُحل آسيا الوسطى بالمنسوجات واستخدموها لإظهار مكانتهم، وغالباً ما كانت هذه الكماليات القابلة للحمل تنسج بخيوط من الذهب كوسيلة لنقل ثروتهم. وقد حافظ المغول على هذه التقاليد، فغالباً ما كانوا يُغطون النسيج بأكمله بالذهب، وكانت الخيوط الذهبية تُصنع عن طريق دقّ الذهب حتى تصبح سماكته رقيقة جداً ومن ثم يقومون بلثّه بمغزل حول «لب» وهو خيط من الحرير. واستخدام

الحرير يجعل الخيوط أقل وزناً، وأكثر مرونة وأقل قابلية للتقطع. يرتدي مثل هذا النوع من الثياب المصنوعة من قماش الذهب فقط نخبة المجتمع المغولي. تصميم هذا الثوب نمطي بالنسبة لثياب المغول، حيث يلتف من الجهة اليمنى إلى اليسرى وأكمامه طويلة جداً وله تنورة واسعة وطويلة (وتُرتدى مع بنطال) من أجل ركوب الفرس بسهولة.



سجادة مدوّرة

الأصل
مصر (القاهرة)

التاريخ
1575 م

المادّة
صوف

الطول: 282 سم، العرض: 270 سم

رقم القطعة
TE.7.1997

عملت بخيوط حمراء وخضراء وزرقاء وصفراء مع جامات مثمّنة كبيرة، وزخرف متن السجادة بأكملها بكثافة برسومات هندسيّة مؤلّفة من أشكال مغانية وسداسيّة ومثلثات ونجوم تعطي تأثيراً بصرياً مُدهشاً متعدّد الألوان، والتي يظنّ البعض بأنّها تحمل شيء من التشابهات بالـ«مندالا» الخاص بالبوذيّين في تيبِت، وهي أشكال هندسيّة متّحدة المركز تمثّل الكون.

ربّما تكون هذه السجّاة النادرة ذات الشكل الغريب (وهي مدوّرة على قدر استطاعة الحائكين) مصنوعة لثّباع في السوق الأوروبيّ كغطاء طاولة. فالسجاد المستورد من الشرق الأوسط في هذه الفترة المبكّرة كان يُعتبر نادراً ومهيّناً جدّاً على أن يُوضع على الأرضيّة (حيث من الممكن أن يُداس عليه) فاستخدم كمعلّقة أو كغطاء طاولة، وبالرغم من شكلها الغريب إلا أنّها نموذج أصلي مملوكي بتصاميم ممرّكة متشابهة



أرضية حمراء تقول «ولا غالب إلا الله»، وهو شعار بني نصر. وكان الخليفة يدير الأعمال الرسمية ويستقبل الضيوف في محيط تملؤه الستائر والمعلقات التي كانت تعزله عن رعيتيه وكان هذا دلالة المقام الرفيع والمكانة العالية.

يُشابه تصميم هذه المعلقة كثيراً زخرفة قصر الحمراء في غرناطة ومباني بني نصر الأخرى، وهي تشابه باباً خشبياً مُزِيناً له حشوات منقوشة بالخط النسخي، وهناك كتابة يمكن رؤيتها تحت صف من الأقواس في الأعلى باللون الأبيض على

سجادة معلقة عليها كتابة

الأصل
إسبانيا

التاريخ
القرن الخامس عشر الميلادي

المادة
حرير

الطول: 386 سم، العرض: 270 سم

رقم القطعة
TE.6.1999





غطاء وسادة

الأصل
تركيا (بورصة)

التاريخ
القرن السابع عشر الميلادي

المادة

حرير مخملي مفزغ موثق بخيوط
معدنية مجينة

الطول: 166 سم، الارتفاع: 66 سم

رقم القطعة
TE.11.1997

السميكة والبسيطة على تكرر تصميم زهرة القرنفل
الوحيدة البارزة بخيوط ذهبية على أرضية مخملية
حمراء لتأثيرها الفني. فقد كانت الوسادات جزءاً هاماً
من أثاث المنزل حيث لم تكن هناك قطع أثاث متنقلة.

13 تظهر المنسوجات العثمانية تنوعاً كبيراً
في التصميمات وتغطي كل الأطياف الجمالية للفن
العثماني التقليدي، بدءاً من الزخارف البالغة التعقيد
ووصولاً إلى تلك البسيطة جداً. وتعتمد هذه الزخرفة



مخمل الشينتماني

الأصل

تركيا (بورصة)

التاريخ

حوالي عام 1550 م

المادة

حرير مخملي، خيوط من الحرير

ملفوفة بالفضة

الطول: 83 سم، العرض: 63 سم

رقم القطعة

TE. 29. 1998

الدائرة المثلثة إلى ما يفوق القوة والملكية حيث أنها قد استخدمت طويلاً لتمثل حلية بودية توهب الأمازي والمعرفة باسم الشينتماني. وفي الحقبة العثمانية استخدمت هاتان الرسمتان سوياً غالباً لتشكيل نماذج بصورة متكررة ومؤثرة.

٤٤ لقد كانت رسومات «الدوائر والخطوط» شائعة بشكل خاص خلال الفترة العثمانية. فقد ترمز الخطوط للقوة، يُعتقد بأن أصل هذا التصميم قد أتى من زمن كان فيه الملوك ورجال رفيعي المستوى يرتدون جلود حيوانات قوية مثل النمر والفهود، وقد تراكمت رسمة



أصول متنوعة فبعضها مثل طائر العنقاء وحيوان «القلين» الخرافي (الذي يشبه الغزال ويجلب الحظ) وهو مستمد أساساً من الصين. وبالإضافة لهذه المخلوقات الغريبة نجد أخرى مستمدة من تقاليد قديمة مثل طائر الجنة الذي يشبه الطاووس.

15 في بداية العصر الصفوي وُجدت تصاميم تحتوي على حيوانات ومخلوقات أسطورية في جميع الفنون الزخرفية، وقد طُوّر «طراز رسم الحيوانات» هذا في الأراضي الواقعة غرب إيران في القرن الخامس عشر الميلادي. والحيوانات المرسومة في هذه السجادة ذات

سجادة الـ «فرانشتي»

الأصل
إيران (قاشان)
التاريخ
حوالي عام 1575 م

المادة
حرير، خيوط من الحرير ملفوفة
بالفضة على أرضية من الحرير

الطول: 219 سم، العرض: 151 سم

رقم القطعة
CA.2.1997



سجادة روئستشايلد

الأصل

إيران (قاشان)

التاريخ

منتصف القرن السادس عشر الميلادي

المادة

قطيفة حريرية على أرضية من حرير

الطول: 234 سم، العرض: 177 سم

رقم القطعة

CA.21.1999

معقّدة أنيقة. ولا نعلم إذا كانت هذه التصميم المجزّدة مصطبغة بمعاني قصدها الأشخاص الذين صمّموها، فقد نظر بعض الباحثين في الوقت الراهن بأن التصميم يعكس أيقونية دينية والتشابه بين تصميم السجادة وتصميم الزخارف الموجودة على مجلّدات الكتب والمخطوطات تشير إلى أنّها ابتكرت في مرسوم التصميم الملكي.

ازدهرت الفنون في إيران تحت حكم الشاه طهماسب (الذي حكم بين عامي 1524 و 1576) وربما صنّعت هذه السجادة الحريرية ذات الجودة العالية لاستخدامها في البلاط أثناء فترة حكمه، فقد زخرفت بزخارف مجزّدة تداخلت مع جملة مركزية محاطة بأشكال سحابية تطفو على أرضية من الأزهار المبعثرة متّصلة ببعضها البعض بزخرفة



الفارسي نظامي في القرن الثاني عشر الميلادي، وهي عادة ما تصوّر برسوم المنمنمات. وهنا تمّ إحضار ملوّع الحب مجنون الذي اعتزل في الصحراء أمام محبوبته ليلى.

تعد هذه المعلقة مثال رائع وفريد من العمل التصويري ذو الحجم الكبير المنسوج بتقنية التطريز على الحرير، وتُصوّر هذه المعلقة مشهد رواي لحدث من قصة حب شائعة ألا وهي قصة ليلى والمجنون المأخوذة من التراث العربي والتي اقتبسها الشاعر

معلقة «ليلى والمجنون»

الأصل

إيران (من المحتمل قاشان)

التاريخ

بين أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر الميلاديين

المادة

حرير مطرز

الطول: 179 سم، العرض: 129 سم

رقم القطعة

CA.1.1997



در این تصویر





إلى جودة النسيج يشير إلى أنها كانت تحت رعاية ملكية، فتعقيد التصميم والعناية بالتفاصيل وعدم وجود أنماط زخرفية متكررة تشير إلى أنه قد تم تصميمه من قبل رسّامين ومزوّقين من المرسم الملكي.

■ هذه السجّادة ذات الحجم الاستثنائي واحدة من أهم السجاد الذي بقي من عصرها. وقد كانت بحاجة إلى رأس مال كبير لتوظيف حرفيين ذوي مهارات عالية ولشراء كمّية هائلة من الصوف الملّون ولنصب نول لصناعة سجّادة بهذا الحجم الكبير، هذا بالإضافة

سجّادة «حيدرآباد»

الأصل

الهند (حيدرآباد)

التاريخ

القرن السابع عشر الميلادي

المادّة

مخمل صوفية على أرضية من القطن

الطول: 1596 سم، العرض: 325 سم

رقم القطعة

CA.017.1997





إيران الصفوية وقد أُرِخ بأن هذه المعاطف المزينة بالتصوير الحي قد سببت صدمة للعثمانيين المتشددين. وقد تمّ تعديل هذه القطعة في بعض الأماكن لتغيير دور الشخصيات الأنثوية، فتمّ لاحقاً تغيير القوارير وأكواب النبيذ التي كُنّ يحملنها إلى مزهرئات الزهور.

19 حجم التصميم المتكرر الكبير وطرق النسيج المتعدّدة والمقدار الهائل من الألوان، يجعلون هذه القطعة من أعظم إنجازات الحياكة الإسلامية، وهي أيضاً بحالة ممتازة. وقد كانت مثل هذه المنسوجات غالباً ما تُقَصّ لصناعة المعاطف في فترة

مخمل مُزِين بشخصيات أنثوية

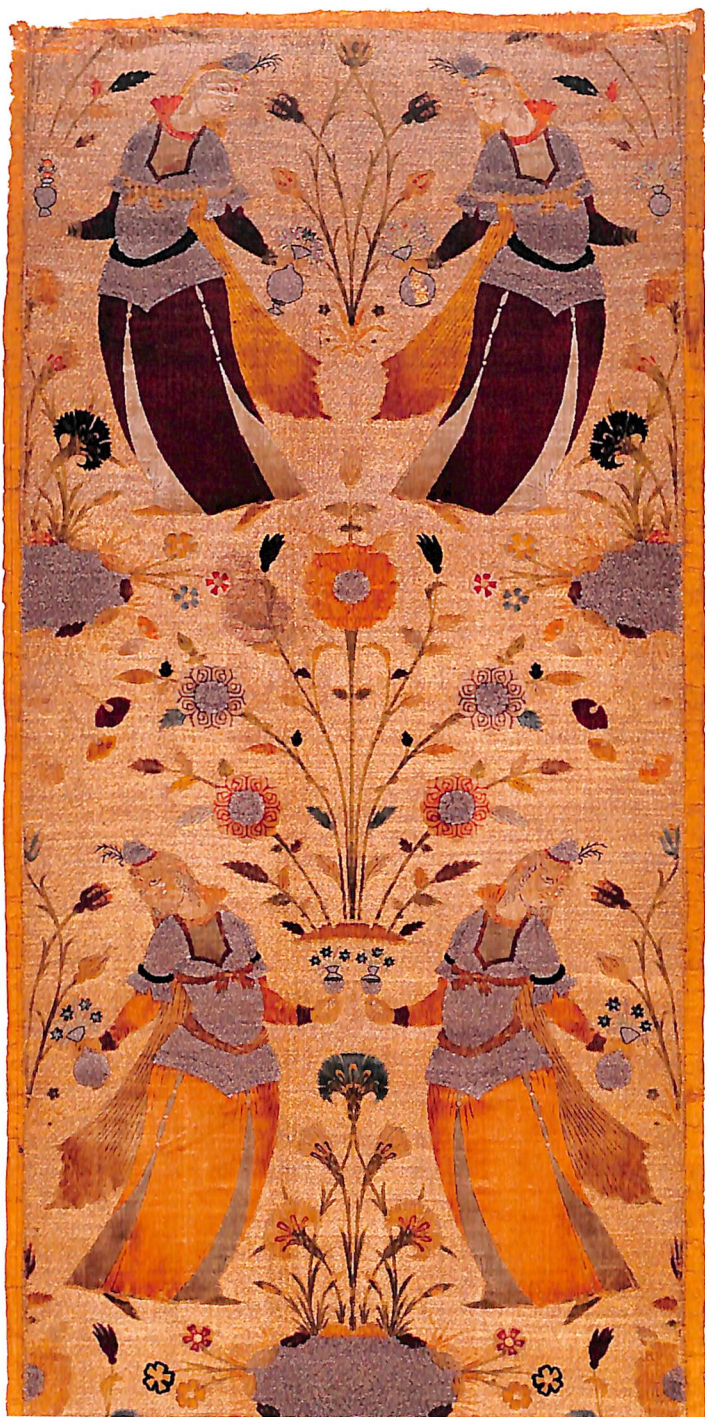
الأصل
إيران (غالباً قاشان)

التاريخ
منتصف القرن السابع عشر الميلادي

المادّة
حرير مخملي، خيوط من الحرير
ملفوفة بالفُتّة، تطريز بالحرير

الطول: 197 سم، العرض: 57 سم

رقم القطعة
TE.1.1997



الرسومات وفن الخط^س

يشير غالباً الرسم في العالم الإسلامي إلى الرسوم التوضيحية في المخطوطات. أما تقاليد زخرفة جدران المباني المهمة فلم يبق منها شيء إلا القليل، ومن المثير للسخرية أن القليل الذي نعرفه عن هذه التقاليد تأتي معظمها من الرسومات التوضيحية في المخطوطات.

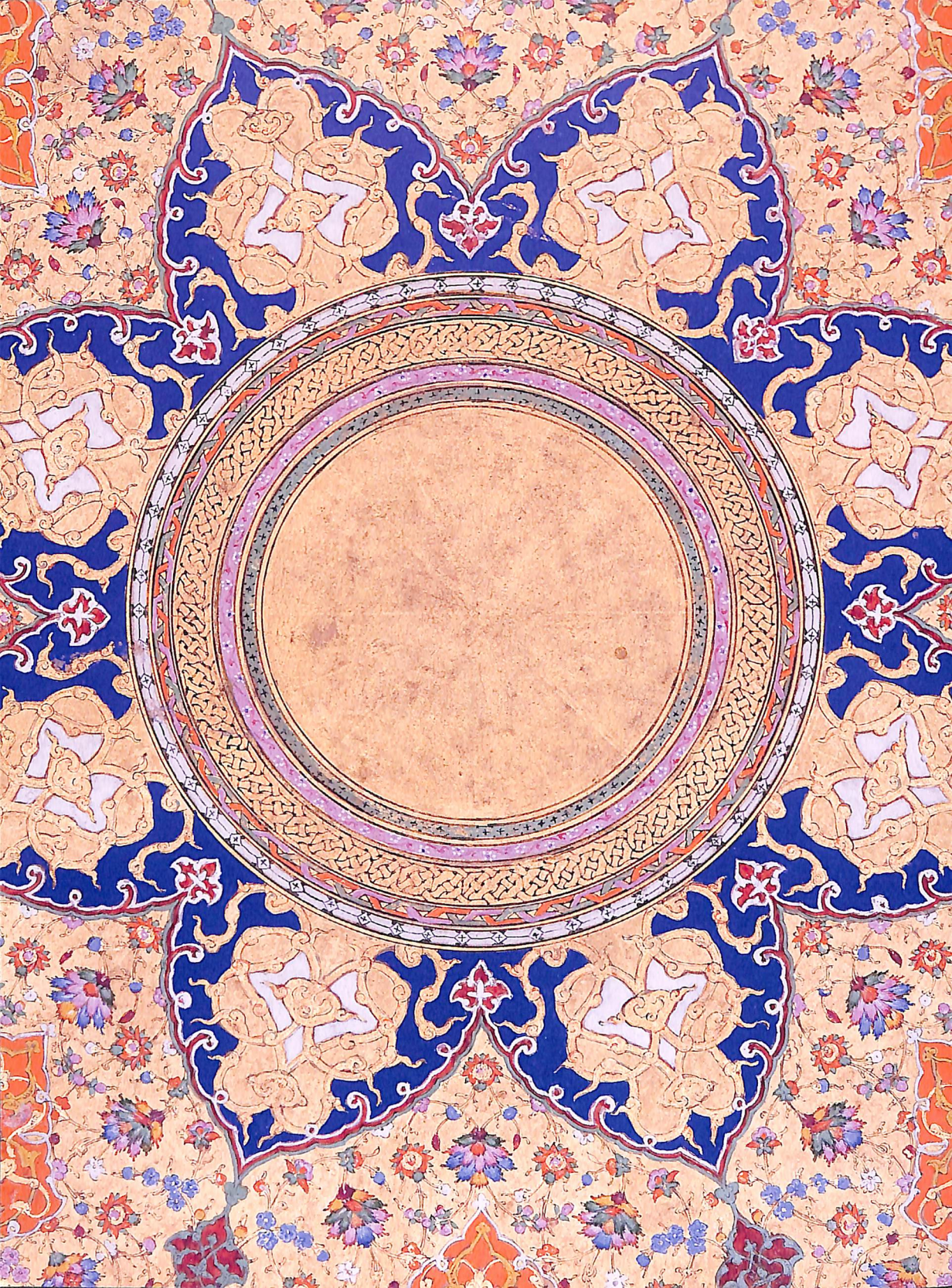
فالرسم الإسلامي لم يكن فناً قائماً بذاته كما هو الحال في الصين وأوروبا، بل كان واحداً من فنون عديدة لازمة من أجل صنع كتاب جميل وهي صناعة الورق والتزويق والتجليد وفن الخط. ودائماً كان فن الخط الأكثر أهمية بين هذه الفنون فقد كان الخطاطون يتمتعون بشهرة عالية قبل أن تصبح هوية الرسامين ذات أي أهمية.

فالخطاط لم يرق فقط بإنتاج الكتب وحسب بل كان ينتج الوثائق الحكومية بالإضافة إلى النقوش في المباني والأعمال الفنية، وفن الخط هو باكورة الفن الإسلامي حيث تمّ اعداد نسخ من القرآن بشكل فخم منذ وقت مبكر. وتمّ استبدال الرقّ (وهو معدّ من جلود العجول والأغنام والماعز) تدريجياً بورق أرخص جاء من الصين في القرن الثامن الميلادي.

والرسم في الكتب يختلف كثيراً عن أنواع الرسم الأخرى فهو ليس مقيد بحجم الصفحة فقط بل مقيد أيضاً بالعلاقة الوثيقة بالنصّ حيث لم توجد الرسومات منفصلة عن النص بل تتواجد حينما يقلب القارئ الصفحة فتوضّح المراحل الجوهريّة فيه.

تطوّرت الرسومات المستقلة متأخراً وكانت ترسم خصوصاً للمجلدات التي تحتوي فنون الخط والرسم والتزويق. ولم يتطوّر الرسم بالألوان الزيتية بالأحجام الكبيرة إلا بعد رؤية الأعمال الأوروبية، ولم يصبح مهماً إلا في القرن التاسع عشر الميلادي.

وأما فنّانو التزويق وهو فنّ مميّز فقد اتقنوا التذهيب ورسم الزخارف اللاتمثليّة على الكتب، وعلى الأكثر في تصميم أنماط زخرفيّة مُشابهة للتي وُجدت في أماكن أخرى.





صفحات من قرآن بالخط الحجازي

الأصل شبه الجزيرة العربية أو سوريا

التاريخ بين القرن السابع وأوائل القرن الثامن الميلادي

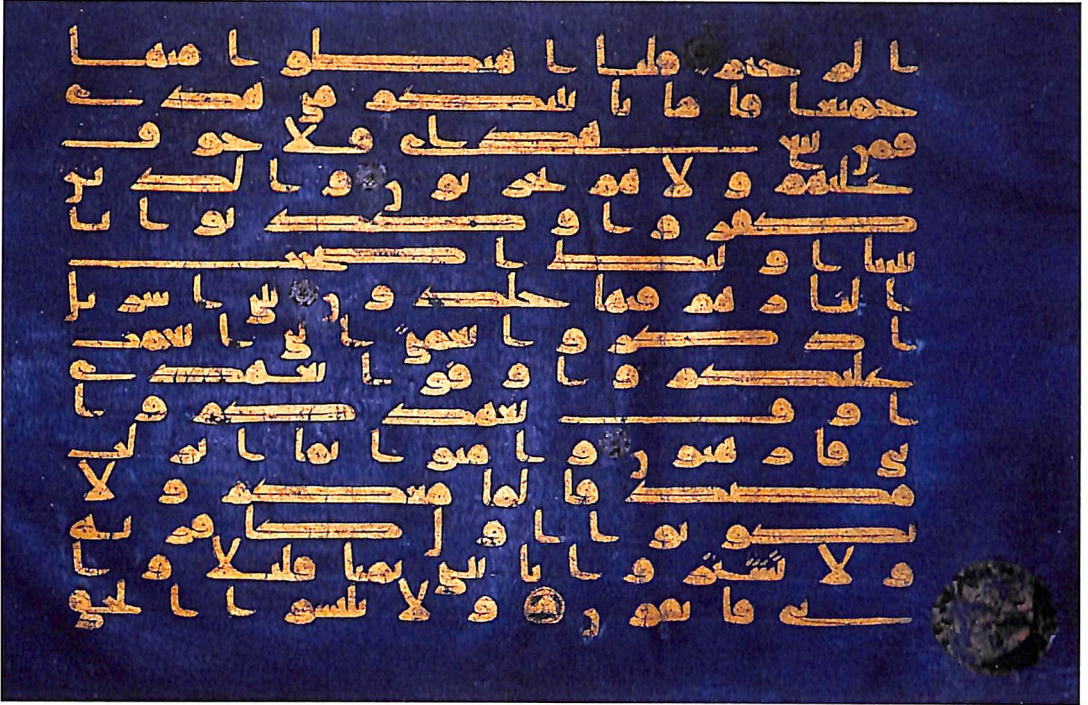
المادة حبر على رق

20 تمثل هذه الصفحة إحدى أندر وأقدم نسخ القرآن المكتوبة التي بقيت، ومن المحتمل أنها كتبت بعد عقود من وفاة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقد طُوّر الخط الحجازي في منطقة الحجاز في شبه الجزيرة العربية التي تضمّ مدينتي مكة والمدينة، وهذا النوع من الخط كان موجوداً في زمن ظهور الإسلام، واستخدم لاحقاً لإنتاج النسخ المكتوبة الأولى من القرآن

- قديماً كانت الآيات الكريمة تحفظ فقط بين أصحاب النبي (صلى الله عليه وسلم) وأتباعهم - والخط الحجازي من أوائل الخطوط العربية الفُتية ولا يحتوي على نقاط أو حركات للتمييز بين الأحرف والألفاظ المتشابهة، وقد طُوّر فيما بعد خطأً آخر أكثر رسمياً والذي اشتهر باسم الخط الكوفي.

الارتفاع: 33.7 سم، العرض: 25 سم

رقم القطعة MS. 67.2007



صفحة من قرآن

الأصل

شمال إفريقيا

التاريخ

القرن العاشر الميلادي

المادة

حبر ذهبي على رقء أزرق

تقاليد في إنتاج مخطوطات ملونة ذات جودة عالية وبلا شك قد تثير هذه المخطوطة الفخمة لكتاب الإسلام المقدس الإعجاب لو أعطيت للبيزنطيين من منافسهم في شمال إفريقيا، ولكن يبدو أن المخطوطة قد بقيت في شمال إفريقيا حيث القسم الأكبر منها لا يزال محفوظاً هناك.

21 هذه الورقة من مخطوطة فريدة تعرف باسم «القرآن الأزرق»، كتبت بالذهب على خلفيّة زرقاء داكنة، المخطوطة الأصلية مكونة من 900 ورقة وبالتأكيد كانت من أواخر المخطوطات التي قد كتبت على الإطلاق، ويعتقد بعض العلماء بأن هذه النسخة من القرآن قد أعطيت كهدية لإمبراطور بيزنطي حيث كان للبيزنطيين

الطول: 28 سم، العرض: 38 سم

رقم القطعة

MS.8.2006



عظيمة. والحفاظ على خط ممتاز بهذا الحجم الكبير على مدى وقت طويل يعتبر إنجازاً فنياً عظيماً ومدعشاً بالفعل. وتتكون المخطوطة من حوالي 1600 ورقة منفردة، ولا يزال بالإمكان رؤية رحلة (حامل) القرآن المصنوعة من الرخام في باحة مسجد الجامع في سمرقند عاصمة تيمورلنك والتي ربما صنعت خصيصاً لتحمل هذا القرآن.

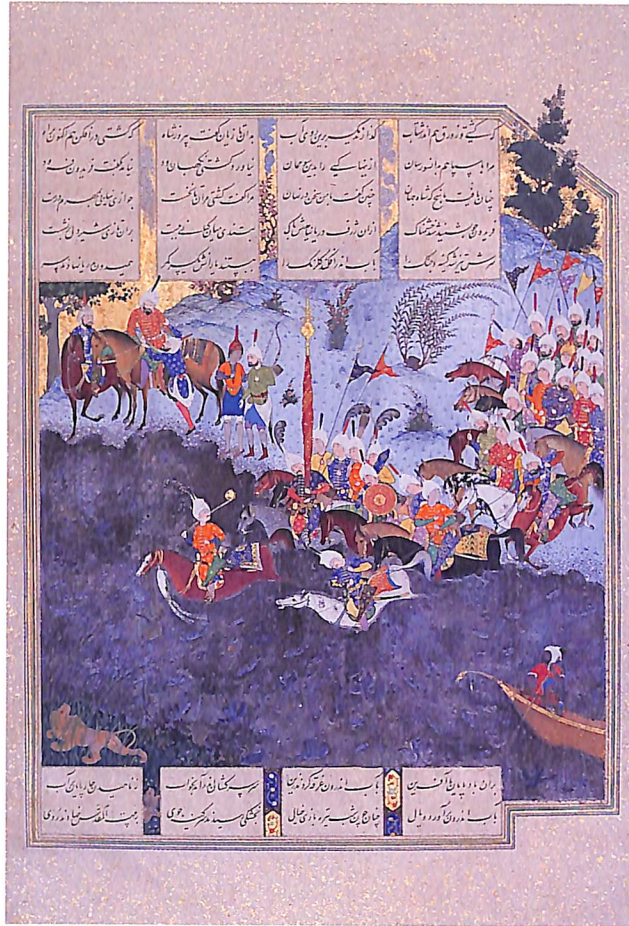
22 تأتي هذه الصفحة من مخطوطة قرآن ضخمة وفريدة تعود للعهد التيموري، وقد أنتجت المخطوطة إما في ظل حكم بايسنقر وهو حفيد تيمورلنك (الذي حكم بين عامي 1370 و 1405 م) أو لتيمورلنك نفسه، وعلى نحو مفترض فقد حاول «عمر أقطع» أن يُثير إعجاب تيمورلنك بكتابة القرآن في منتهى الصغر ليتمكن من وضعه في خاتم، ولكن ذلك لم يعجب السلطان فذهب الخطاط المحبط، وكتب نسخة أخرى ولكن هذه المرة كانت كبيرة بشكل استثنائي. فأعجب السلطان بهذه النسخة كثيراً ونال الخطاط تيجيلات

صفحة من
«قرآن بايسنقر»
سورة العنكبوت،
الآيات 25 - 27
فن الخط منسوب إلى «عمر أقطع»

الأصل
آسيا الوسطى
(ربما سمرقند أو هرات)
التاريخ
حوالي 1400 - 1430 م
المادة
حبر وذهب على ورق

الطول: 177 سم، العرض: 101 سم

رقم القطعة
MS.119.2007



٢٤١ فريديون يعبر نهر دجلة

صفحة مصورة من شاهنامه
الشاه طهماسب منسوبة
إلى سلطان محمد

الأصل

إيران (تبريز)

التاريخ

حوالي 1525 - 1535 م

المادة

أوان مائئة معتمة، حبر وذهب
على ورق

الطول: 27.1 سم.

العرض: 20.7 سم

رقم القطعة

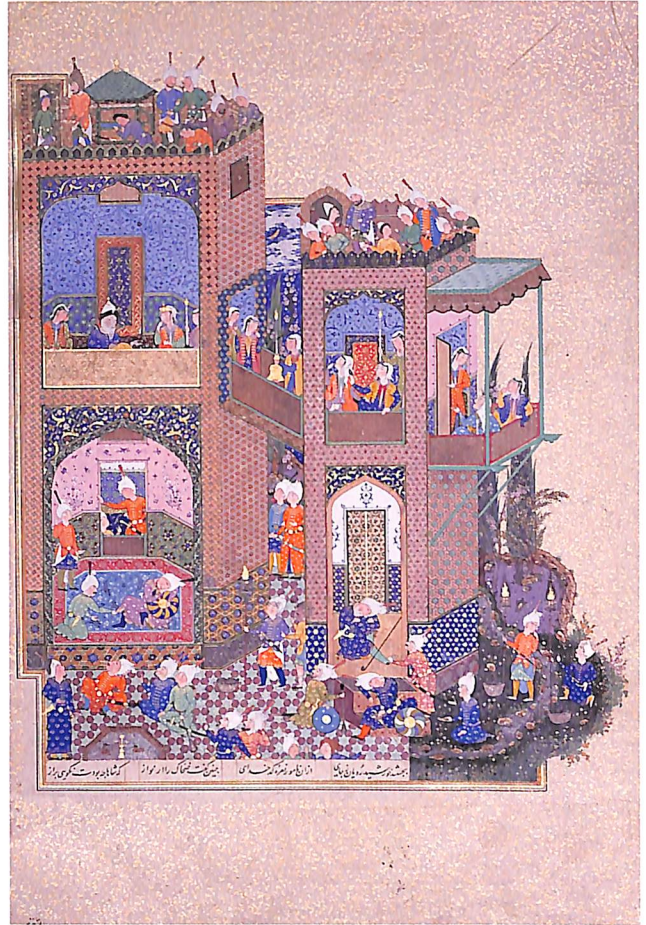
MS.40.2007

الشاه طهماسب أكثر روعة ومن أعظم الإنجازات الفنيّة في مجال فن الكتاب الآتيّة من أي مكان أو زمان. فهي نتيجة أكثر من عشرين عاماً من التزويق والرسم وفن الخط، وفي سنواته الأخيرة لم يعد الشاه طهماسب مهتماً بالفنون فأرسل هذا المجلد الرائع كهديّة لأحد السلاطين العثمانيين.

٢٤١ الشاهنامه (كتاب الملوك) هي قصيدة ملحمة ألفها الشاعر الفارسي فردوسي حوالي عام 1010 م والتي أصبحت الملحمة القومية لإيران، وتعود صور المخطوطة إلى أوائل القرن الرابع عشر الميلادي، وقد جمع مرسوم الشاه طهماسب في النصف الأوّل من القرن السادس عشر الميلادي أشهر الفنّانين والحرفيين، فوصلت الكتب مستويات غير مسبوقة من الإتقان والروعة، وشاهنامه







24 تعود هذه الصورة أيضاً لشاهنامه الشاه طهماسب الشهيرة، ويوضح هذا المشهد حدثاً في حياة الملك الشّير «الضّحاك»، فبعد أن عقد صفقة مع الشيطان لينتزع العرش من أبيه لُعن الضّحاك بتعبانين فما من كتفيه يأكلان الدماغ البشري، ويبين المشهد «الضّحاك» مكروباً وقد استيقظ من كابوس ينبؤه بسقوطه ويعكس المنظور المشوّش والكنيب للعمارة حالته النفسيّة المترعبة.

كابوس الملك الضّحاك
صفحة مصوّرة من شاهنامه
الشاه طهماسب منسوبة
إلى مير مصور

الأصل
إيران (تبريز)

التاريخ
حوالي 1525 - 1535 م

المادّة
ألوان مائيّة معتمة، حبر وذهب
على ورق

الطول: 47 سم، العرض: 32 سم

رقم القطعة
MS. 41.2007



شاب جالس
منسوبة إلى ميرزا علي

الأصل
إيران (غالباً مشهد)

التاريخ
حوالي 1570 - 1575 م

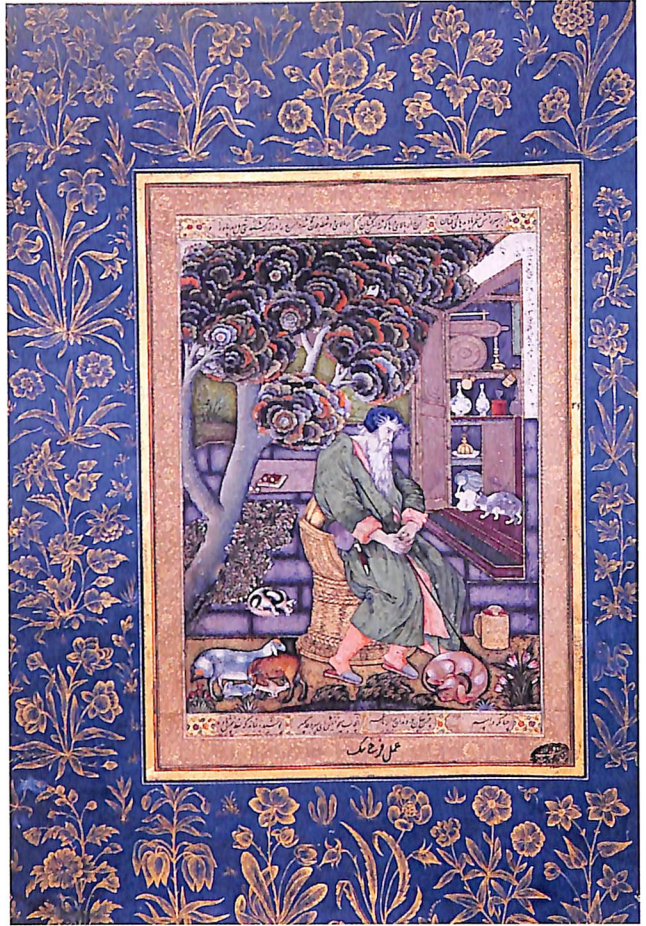
المادة
ألوان مائية معتمة، حبر وذهب
على ورق

التي جمعت من أعمال الرسم وفن الخط، وربما أنتجت هذه الأعمال لرعاة غير متمكّنين مادياً بتمويل مخطوطات كاملة في الوقت الذي تناقص اهتمام ورعاية الشاه طهماسب بالرسم بصورة كبيرة.

هذا العمل المهم للفنان الملكي الصفوي «ميرزا علي» وهو أحد الفنانين المتميّزين في عمل الشاهنامه الضخمة والتي تم إنتاجها في المرسم الملكي للشاه طهماسب، وأنتج هذا الرسم وغيره لتلبية رغبة في تجميع المجلدات

الطول: 11.6 سم، العرض: 6.4 سم

رقم القطعة
MS.32.2007



التركيبية خلال فترة حكم الإمبراطور «أكبر»، حيث تم جلب لوحات إلى الهند من قبل المبشرين اليسوعيين والمسافرين والمبعوثين. و«فروخ بك» هو الرسام المثالي لهذا الفن - فهو فنان غير مستقر، حيث كان يتنقل بين مراسم الرعاية، كما أن أسلوبه تميّز بالتفرد السريالي.

25 أنتجت هذه الرسمة للإمبراطور جهانجير وتم تركيبها في مجلد الإمبراطور شاه جهان، تركزت هذه اللوحة على عمل للفنان الأوروبي في القرن السادس عشر الميلادي «البريشة دورر» موضحة مدى انهيار أباطرة مغول الهند بفنون الثقافات الأخرى، وقد بدأ أسلوب نسخ الرسومات الأوروبية أو اقتراض جوانبها

«القدّيس جيروم
ممثلًا الحزن»
صفحة مصوّرة من
مجلد ملكي لمغول الهند
موقع من قبل فروخ بك

الأصل
الهند

التاريخ

بتاريخ 1024 هـ/ 1615 م

المادة

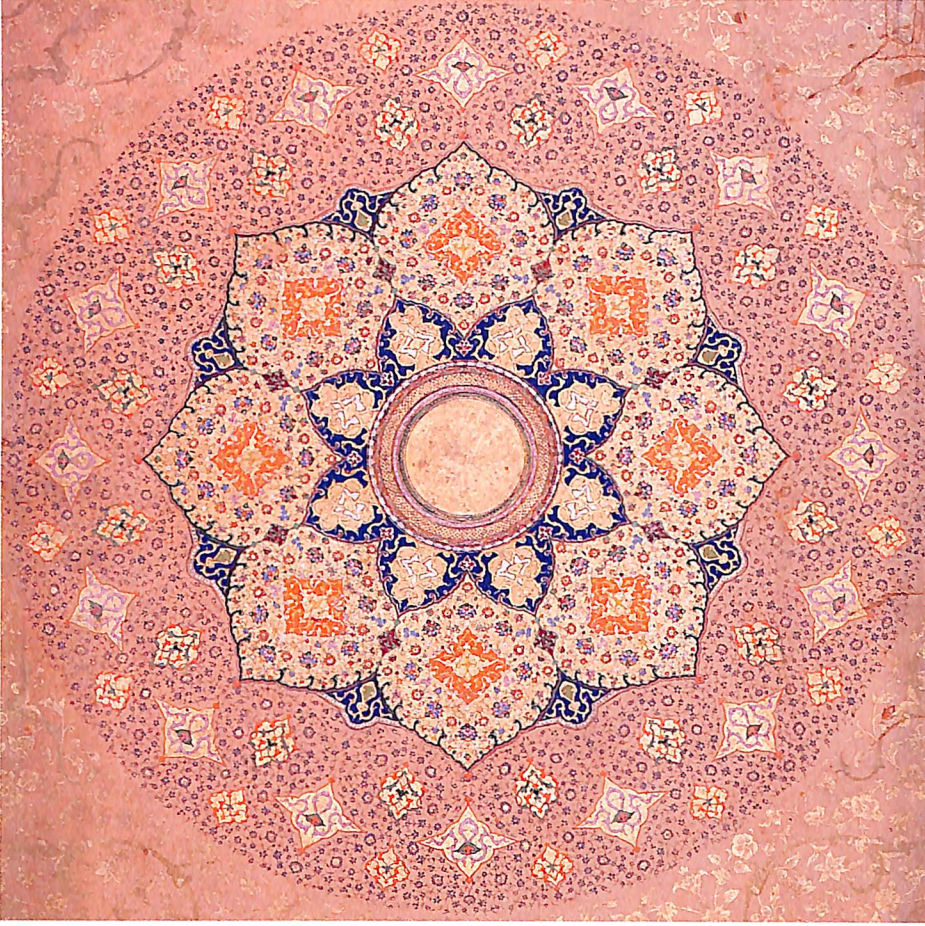
ألوان مائيّة معتمة، حبر وذهب على ورق

الطول: 39.2 سم،

العرض: 25.9 سم

رقم القطعة

MS. 44. 2007



شمسة مزوقة

الأصل

الهند

التاريخ

حوالي 1640 - 1650 م

المادة

ألوان مائنة معتمة، حبر وذهب

على ورق

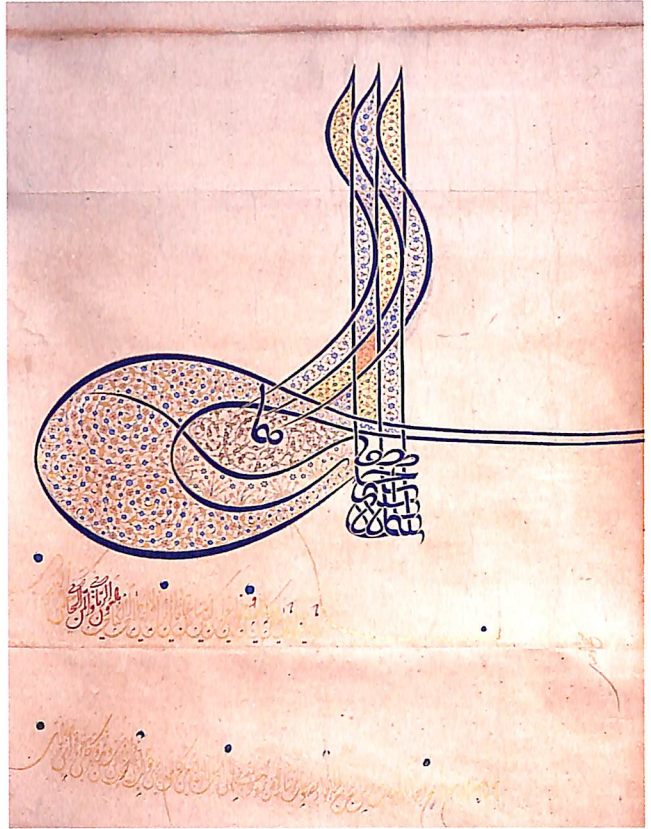
المشعة المعروفة باسم «شمسة» نسبة للشمس وكانت مصممة خصيصاً لإحداث تأثير بصري مبهر من البداية. وتشير الجودة الفائقة للزخارف ولا سيما حجم الصفحة الكبير إلى أنها نفذت بأمر ملكي ويحتمل أن تكون هذه الصفحة قد أنجزت لأحد المجلدات الملكية للإمبراطور شاه جهان في أربعينيات أو خمسينيات القرن السابع عشر الميلادي.

يميل دارسو الفن الإسلامي الغربيون إلى التركيز على اللوحات التوضيحية، ولكن إنتاج الكتب الراقية بحاجة إلى مهارات أخرى بنفس المستوى، فقد كان المذَّهَّب مسؤولاً عن جميع الرسوم التوضيحية الزخرفية، وتبين هذه الصفحة المهارات الاستثنائية المطلوبة. وغالباً ما كانت المخطوطات الإسلامية والمجلدات الفارسية والهنديّة تفتتح بصفحة من الزخارف المزوقة

الطول: 38 سم، العرض: 27.4 سم

رقم القطعة

MS.53.2007



سلطان عثماني من قبل خطاط البلاط، وبقي الشكل الأساسي خلال حكمه إلا أن الحجم والزخرفة كانت تعتمد على السياق، وهذا المرسوم متميز على نحو خاص بسبب حجمه وكلفته، فالخط الأزرق المحدد بالذهب واللوانف المزوّقة تبين أن هذا المرسوم الملكي في غاية الأهميّة.

28 يعلن هذا المرسوم الملكي عن منح السلطان سليمان القانوني (الذي حكم بين عامي 1520 و 1566 م) إلى حفيدته قصرًا في اسطنبول، ويعد هذا المرسوم الملكي تحفة فنيّة من فن الخط العثماني وينتهي بطغراء السلطان المكوّن من اسمه وألقابه بتركيب فن الخط، والذي كان يستخدم كتوقيع وختم للسلطان لتعريفه على الوثائق والأنصاب التذكاريّة والقطع النقديّة وغيرها، وتم تصميم طغراء خاص في بداية حكم كل

طغراء سليمان القانوني

الأصل
تركيا (اسطنبول)

التاريخ
بتاريخ 966 هـ (1559 - 1560 م)

المادّة
حبر وذهب على ورق

الطول: 295 سم، العرض: 59.5 سم

رقم القطعة
MS.1.1997



25 بحلول القرن السابع عشر الميلادي أصبحت تقنية الرسم بالألوان الزيتية على قماش الجنفاص شائعة في البلاط بسبب الإحتكاك الواسع بالغرب، وبينما ظل طراز الرسم محلياً كانت هناك أيضاً رغبة في تحرير أسلوب رسم اللوحات من الرسم النمطي الإسلامي ذو البعدين، وقد أوجدت الهيئات

والوضعيات الهرمية مثلاً لفن التصوير الجديد، التي تحسن الملامح القاجارية، فاللحي الطويلة السوداء وأظافر اليدين والأقدام المحنّاة كانت هي الصورة النموذجية لهذه الفترة.

صورة شخصية
لحسن علي ميرزا
«شجاع السلطنة»

الأصل
إيران (طهران)

التاريخ
1810 - 1815 م

المادة
ألوان زيتية على قماش الجنفاص

الطول: 176,5 سم، العرض: 99 سم

رقم القطعة
PA.4.2004





الخرزف

إنَّ التطوُّر الذي حدث في الشرق الأوسط فيما يتعلق بصناعة الخزف المزجج الواسع الإنتشار والتي أنتجت مواد مزخرفة وفاخرة على نطاق واسع هي ميزة مذهلة من مزايا العصر الإسلامي.

في السابق كان الفخار المنزلي في الشرق الأوسط مؤلفاً بكامله من أواني غير مزججة وريئة الصنع، لكن في أوائل القرن التاسع الميلادي صار الخزف المزجج يُصنع بأشكال عديدة في مراكز لا تُحصى على امتداد العالم الإسلامي من إسبانيا وصولاً إلى وسط آسيا، وقد كان هذا حدثاً تاريخياً مُذهلاً ولم يكن يفوقه إلا إنتاج الخزف في الصين الذي تطوّر خلال قرون عديدة.

ظهرت فورة من الاختراع والإنتاج الخزفي في الأراضي الإسلامية المركزية وخصوصاً في مصر والعراق وأخذت صناعة الخزف بالانتشار سريعاً إلى أبعد حدود العالم الإسلامي حيث انتقلت مهارات ومعرفة صانعي الأشغال الخزفية معهم عندما هاجروا مع عائلاتهم لينشئوا ورش عمل في أماكن جديدة. وقد ظهر طلب على الأواني الجديدة في كل مكان ولكن الحافز الأكبر لهذه الصناعة هو عدد السكّان الذي أخذ ينمو في المدن القديمة والحديثة في أوائل العصر الإسلامي.

واستخدم الخزّافون في البلاد الإسلامية مواد وتقنيات بسيطة حيث ما كان متوفراً لهم الطين المستخدم في البورسلان الصيني القابل للشوي في درجات عالية والذي تمّ استيراده وتقليده كسلعة فاخرة والتي كانت تثير الإعجاب الشديد.

لقد استغلّ الخزّافون في البلاد الإسلامية الخصائص الفريدة للفخار المشوي في حرارة منخفضة في وقت مبكر وتفوقوا في ذلك على الخزّافين الآخرين، وهذه الخصائص تبلورت في التقنيات الزخرفية العديدة والألوان التي لا حصر لها ممّا أسفر عن إنتاج أنماط زخرفية جديدة ومتعدّدة.





وتقول العبارة «ما عُمل صلح» أو بدلاً من ذلك «ما عمل صالح». والزخرفة هذه المقيّدة والمبسّطة نوعاً ما تتباين مع الزخارف الكثيفة المعقّدة التي تتواجد بكثرة في الفكرة الجمالية النمطية للفنّ الإسلامي.

30 تمّ استيراد البورسلان الصيني إلى الشرق الأوسط منذ أواخر القرن الثامن الميلادي، حيث تمّت المتاجرة به كبضائع في غاية الترف، ومن ثمّ أخذ الخزّافون العراقيّون بتقليد البورسلان الصيني الثمين باستخدام تزجيج أبيض معتم فوق الفخّار، إلا أنّ الكتابة المطلية باللون الأزرق على هذه السلطانية هي ابتكار محليّ

سلطانية

الأصل
العراق (غالباً البصرة)

التاريخ
القرن التاسع الميلادي

المادّة
فخّار، تزجيج أبيض، طلاء أزرق

القطر
سم 20.5

رقم القطعة
PO. 31. 1999

**طبق****الأصل**

إيران أو آسيا الوسطى
(نيسابور أو سمرقند)

التاريخ

القرن العاشر الميلادي

المادة

خزف، مزين بطين سائل أسود

القطر

42.5 سم

رقم القطعة

PO.24.1999

على حكم باللغة العربية أو أحاديث للرسول (صلى الله عليه وسلم) وخلفائه. والعبارة المنقوشة هنا هي حكمة منسوبة إلى يحيى بن زياد «وعاجز الرأي مضياح لفرصته حتى إذا ما فاته أمر عاتب القدر». ويكشف النقش عندما يُؤكل محتوى الطبق ليعطي موضوعاً مثيراً للحديث ليختتم به تجمع اجتماعي لعدد من المثقفين.

تبيّن الأواني المنقوشة الإهتمام الجمالي بفن الخط لخصائصه الزخرفية والتعبيرية على حد سواء، وقد زينت الأواني السامانية باللون الأسود على أرضية من الطين السائل الأبيض بشكل غمطي، وبعض الأحيان باستخدام زخارف مماثلة على أواني من الفضة المصقولة ولكن باستعمال طلاء النل الأسود، وتوضّح النقوش الاهتمامات الاجتماعية والأدبية لمالكي الأطباق، وكانت تحتوي عادة



مصافي أباريق

الأصل

مصر

التاريخ

القرن الحادي عشر الميلادي

المادة

فخار محفور

القطر

9 سم

رقم القطعة

PO.226.2004

للماء بالتسرّب عبر الجدران الفخاريّة والتبخّر وبذلك يبرد الماء بداخل الجزء، وقد صُنعت الآلاف من الجرار ولكن من الفخار الرقيق الذي ينكسر بسهولة وبالتالي بقيت المصافي فقط دون الجرار التي لم يتبق منها سوى الكسرات.

تظهر مهارات الخزّاف وإبداعه الفنّي في العصور الوسطى من خلال هذه القطع ذات الإستخدام اليومي، حيث كان ينحت قرص من الفخار بتصاميم معقّدة ومفضّلة تماثل تخريعات زخرفيّة، وكانت توضع المصافي داخل الأباريق عند رابط العنق والجسم أثناء التصنيع لتمنع دخول الذباب، ولم تكن الجرار تزجّج كي تسمح



سلطانية

الأصل

مصر

التاريخ

القرن الثاني عشر الميلادي

المادة

فخار مطلي بالبريق المعدني

القطر

20.5 سم

رقم القطعة

PO.200.2003

الأغلب جاءت عن طريق الحرفيين الذين هاجروا من العراق، وتصور هذه السلطانية «هربي» وهي عبارة عن كائن خرافي على شكل رأس امرأة وجسم طائر، وهو تصميم شائع في العهد الفاطمي، وتعد الخلفية المنقطة سمة من السمات القديمة للتصاميم ذات البريق المعدني.

33 الطلاء بالبريق المعدني هي تقنية تستخدم فوق التزجيج، حيث يتم تثبيت مزيج من أوكسيدات الفضة والنحاس في شوي ثان والذي يترك زخرفة بلمعة معدنية أو لؤلؤية، وقد ظهرت هذه التقنية لأول مرة على الخزفيات في العراق في الفترة العباسية المبكرة، وانتقلت فيما بعد إلى مصر في عهد الفاطميين، وعلى



إلى أن هذا الطبق يحمل توقيعاً قد يكون لمحمد بن أبي طاهر، وهو الخزّاف الشهير القاشاني في حقبة ما قبل المغول ورئيس عائلة أنتجت أواني مطلية بالبريق المعدني على امتداد ثلاثة أجيال، وشكل الطبق المرتكز على ثلاث أرجل مأخوذ من تصميم استخدم في تشكيل المعادن وخاصة المباخر.

14 للخزف ذو البريق المعدني تاريخ طويل في العالم الإسلامي، وتعود أول النماذج إلى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، وتطور إنتاج هذه الخزفيات في إيران بين أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر الميلاديين إلى مستوى جديد تماماً، وكانت مدينة «قاشان» موقع الإنتاج الرئيسي حيث طوّر الخزّافون طرازاً مميّزاً من الزخرفة، فُزِن هذا الطبق القاشاني الاستثنائي بامرأة ملثمة تمتطي فيلاً، بالإضافة

طبق
بتوقيع محمد
بن أبي طاهر

الأصل
إيران (قاشان)

التاريخ
بتاريخ شوال 611 هـ (شباط 1214 م)

المادة
فخار مخلوط بالزجاج، طلاء بالبريق
المعدني

القطر
20.5 سم

رقم القطعة
PO.285.2004



سلطانية

الأصل

إيران

التاريخ

بين أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر الميلاديين

المادة

فخار مخلوط بالزجاج، طلاء باهينا

يعرض إحدى أحداث تلك الملحمة، فهنا أحد الجنود يقدم رأس اللواء «أين غاشاب» - الذي كان معارضا - إلى الحاكم «بهرام شوبينا»، إلا أن الجندي الذي يحمل الرأس قد أساء فهم الحاكم، حيث كان «بهرام» يحترم «أين غاشاب» احتراماً شديداً فأمر بقتل الجندي شنقاً.

35 تعكس زخرفة الأشخاص على الخزفيات الإيرانية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين تقليداً معاصراً للرسم على الجدران والمخطوطات، والتي لم يبق له أثر إلا القليل. وتصاميم الأواني المينائية تتضمن أحياناً أحداثاً هامة من ملحمة الشاهنامه، ومن المحتمل أن المشهد المصوّر على هذه السلطانية

الارتفاع: 9.5 سم، قطر: 21.6 سم

رقم القطعة

PO.228.2002







قام بترميمه في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي. وكانت الجرة تحوي في الأصل مستحضراً دوائياً من النوفر، والتي وصفت خصائصه من قبل الصيادلة التقليديين على أنه «صارم وملطف ومسكن ومضاد للإلتهابات». وعلى الأغلب كانت تحتوي صيدلية المشفى على عشرات الجرار المماثلة والتي كانت على شكل برميلي لحفظ أنواع عديدة من العقاقير، إلا أن هذه القطعة الباقية تعد فريدة من نوعها.

16 هذه الجرة هي إحدى أهم الخزفيات التي بقيت من سوريا، فكتبت على كتف الجرة كلمة «نوفر» أي زنبق الماء، بالإضافة إلى نقش آخر وهو «مشفى نوري» إشارة إلى المشفى المشهور في دمشق الذي أسسه «نور الدين محمود الزنكي» في القرن الثاني عشر الميلادي. والرنك المرسوم على جسم الجرة كان الشعار الخاص لنور الدين، وأيضاً شعار السلطان المملوكي «قلاوون» الذي تعالج في المشفى ومن ثم

جرة

الأصل

سوريا (دمشق على الأغلب)

التاريخ

أواخر القرن الثالث عشر أو القرن الرابع عشر الميلاديين

المادة

فخار مخلوط بالزجاج، زخارف باللون الأزرق والأسود والأحمر. تزجيج

الارتفاع

سم 36.5

رقم القطعة

PO.40.1999



قنينة

الأصل

تركيا (إزنيق)

التاريخ

حوالي عام 1540 م

المادة

فخار مخلوط بالزجاج، رسوم تحت

طبقة مزججة باللونين الأزرق

والخضري

الارتفاع

37 سم

رقم القطعة

PO.47.1999

متأخر من البلاط دفع الخزافين للتوجه إلى الأسواق التجارية وإنتاج أواني ذات جودة أقل. وصنعت هذه القنينة في أوج غنى مدينة إزنيق، وجمع اللونين الأزرق والفيروزي كان شائعاً في منتصف القرن السادس عشر الميلادي قبل إدخال درجات من اللونين الأحمر والأخضر الفاقعين.

بدأت صناعة الخزف الإزنيقي في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي، وأنتجت أفضل الخزفيات على الإطلاق بحلول منتصف القرن السادس عشر الميلادي. ومن الأواني والبلاطات المصنوعة في ذلك الوقت كانت طلبيات الأباطرة تعد من الخزفيات ذات أعلى جودة، إلا أن قلة الموارد المالية وتسديد المستحقات بوقت



طبّق

الأصل

تركيا (إزنيق)

التاريخ

حوالي 1545 - 1550 م

المادة

فخار مخلوط بالزجاج، زخارف باللون الأزرق والأسود والفيروزي والأرجواني والأخضر الباهت (لون نبتة المرمرية) تحت طبقة مزججة.

تشير الزخرفة على هذا الطبق إلى أنها مُطَيِّة

بالنسبة للخزف العثماني المنتج في مدينة إزنيق في أواسط القرن السادس عشر الميلادي، وهي المرحلة التي تمّ فيها استبدال التصاميم الرسمية المستخدمة في مراحل سابقة بتصاميم أزهار أكثر طبيعيّة، فأصبحت الأزهار مثل زهرة القرنفل والسوسن والوردة وزهرة البرقوق تصاميم رائجة، واستمرّ تطويرها على مرّ القرن

السادس عشر الميلادي. وتمثّل الألوان المستخدمة على هذا الطبق أكثر الألوان الخافتة التي عرفت في الأواني الإزنيقية إجمالاً، فلم يتمّ إضافة اللون الأحمر إلا بعد منتصف القرن السادس عشر الميلادي، فكان الخزافون يستخدمون لوحة ألوان تحتوي على الأزرق والفيروزي والأرجواني والأخضرين الباهت والزيتوني.

الارتفاع: 4.2 سم، قطر: 29.6 سم

رقم القطعة

PO. 48.1999



طبق

الأصل

تركيا (إزنيق)

التاريخ

حوالي 1570 - 1575 م

المادة

فخار مخلوط بالزجاج، زخارف تحت

طبقة مرصجة

القطر

26.3 سم

رقم القطعة

PO.49.1999

والبارز الذي اشتهرت به مدينة إزنيق. وتشهد زهور القرنفل الشبه طبيعية وزهور السوسن المحورة على الولوج بالزهور وفن تنسيق الحدائق عند العثمانيين.

39 يبرز هذا المزيج الغني باللون الأزرق والأسود والأحمر والأخضر على خلفية بيضاء، ويعود هذا الطبق إلى النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي عندما أضاف الخزافون اللون الأحمر الفاقع

المشغولات المعدنية

كانت المشغولات المعدنية من القطع الأشد أهمية عبر تاريخ الحضارة الإنسانية وليس على صعيد صناعة أدوات عملية مميزة فحسب بل كأدوات فنيّة متفوّقة. ويمكن للأدوات العمليّة من المشغولات المعدنية مثل رأس النافورة على سبيل المثال أن تصبح أعمالاً فنيّة رائعة، فيُصنع برهافة وقوّة على شكل حيوان يتدفّق الماء من فمه ويتمّ تذهيبه ليبدو كالذهب الخالص، ولقد شكّلت مثل هذه المشغولات عنصراً هاماً في بيئة تعكس قوّة وذوق صاحبها فالقناع الحربي الذي كان يثبّت في مقدّمة الخوذة صمّم ليُعجب الأصدقاء وليرعب الأعداء، وكانت المقلّمة ليست فقط لحفظ أدوات الكتابة ولكن لتدلّ على مرتبة وهيبة صاحبها.

استمرّت صناعة المشغولات المعدنية في العالم الإسلامي على نفس التقاليد التي سبقت ظهور الإسلام، ولكن تمّ تطوير أساليب وتقنيّات خاصّة بها، فأسلوب تكفيت النحاس بزخارف من الذهب والفضّة كان إبتكاراً خاصاً، وطوّر حرفيو المعادن أنماط زخرفيّة معقّدة ودقيقة بالإضافة إلى مشاهد من حياة البلاط والتي كانت تضاهي بتشابكها ومهارتها الفنّيّة براعة رسّامي المنمنمات.

في حين بقيت العديد من الأواني القديمة سليمة إلا أن الكثير منها قد فُقد ليس بسبب الصدأ والإهتراء فحسب بل بسبب إعادة التصنيع بشكل خاص، فالأواني القديمة أو التالفة كانت تصهر لتوفير مادّة خام لقطع جديدة، وهذا ينطبق خصوصاً على المعادن الثمينة من الذهب والفضّة والتي كانت سابقاً خاصّة بالطبقة الراقية من المجتمع، فما تبقى اليوم من مشغولات معدنيّة مماثلة إلا التي كانت تصنّع من مواد أرخص ثمناً.





كامل من الشمع ويُكسى بعدها بالفخار، ويُسال الشمع عندما يشوى الفخار مزوّداً المعدن المصهور بقالب وقد غُطي سطح الأيِّلة بزخرفة تظهر كأنها ترتدي نسيجاً.

40 قد انتصب رأس النافورة هذا على شكل أيِّلة المطلي ليبدو كالذهب الخالص بجانب حوض أو بركة والماء ينساب من فمها في أحد قصور الأندلس. وقد صُبَّت كقطعة واحدة باستخدام تقنية «الشمع المُسال» حيث يتم صنع نموذج بقياس

رأس نافورة

الأصل

إسبانيا

التاريخ

منتصف القرن العاشر الميلادي

المادة

برونز محفور

الارتفاع

48.1 سم

رقم القطعة

MW.7.1997



❧ هذا الإسطرلاب الأسطواني المسطح الذي صنعه الخجندي - وهو أحد رؤاد الفلك والرياضيات وصانع أدوات فلكية - يجمع بين الجمال والحسابات العلمية المتقدمة، وهو أداة ذات أهمية خاصة كونه أحد أوائل الإسطرلابات التي بقيت إلى يومنا هذا. تحتوي رسمة

خريطة النجوم على مؤشرات لثلاث وثلاثين نجماً، بالإضافة إلى ستة طيور محفورة بأسماء النجوم، تشير رؤوس مناقيرها إلى مواقع هذه النجوم، كما أنها تدمج أوراق رباعية والتي وجدت على خرائط النجوم في الإسطرلابات الأوروپيَّة الأولى.

إسطرلاب

صنعه حامد بن الخضر الخجندي

الأصل

إيران (الري) أو العراق (بغداد)

التاريخ

بتاريخ 374 هـ (984 - 985 م)

المادة

نحاس محفور

القطر

15 سم

رقم القطعة

SI.5.1999



وغرناطة وملقا والجزيرة الخضراء (إسبانيا).
وقد نُقشت باللغتين العربية واللاتينية ويعكس
استخدام اللغة اللاتينية دور حركة المعرفة الإسلامية
من الشرق إلى الغرب بواسطة إسبانيا كجسر يربط
بين الإثنين.

42 هذا الإسطرلاب واحد من ثلاثة إسطرلابات
متبقية من صناعة أحمد بن حسين بن باسو،
العالم الفلكي المعروف وموقت جامع غرناطة الكبير.
لهذا الإسطرلاب خمس صفائح معدة للاستخدام
في مكة المكرمة وعمان وأسوان والاسكندرية،

إسطرلاب
صنعه أحمد بن حسين
بن باسو

الأصل
إسبانيا (غرناطة)

التاريخ
709 هـ (1309 - 1310 م)

المادة
نحاس أصفر

القطر
13.5 سم

رقم القطعة
MW.342.2007



مقلمة

دوادر، وهو السكرتير التنفيذي أو المرسال الملكي المشرف على تنفيذ أوامر السلطان. وبالإضافة إلى التصاميم الهندسية واللوائف الزهرية على هذه القطعة الراقية، هناك رسومات لعازفين وصياد أسود وحاكم يجلس على عرشه بين أشكال زخرفية مدوّرة.

43 المقلّمات، بالإضافة إلى استخدامها العملي في حفظ الأقلام والحبر، إلا أنها أيضاً كانت ذات أهميّة رمزيّة في محيط البلاط والإدارة على حد سواء. وينطبق هذا الأمر خصوصاً في عهد المماليك في مصر (1250 - 1517 م) حيث ممثّل شعار المقلّمة شخصية

الأصل

سوريا أو العراق

التاريخ

أواخر القرن الثالث عشر الميلادي

المادّة

نحاس مكفّت بالذهب والفضّة

الارتفاع: 3.9 سم، الطول: 23 سم،

العرض: 4.7 سم

رقم القطعة

MW.121.1999



الخامس عشر الميلادي، ترمز الآنية المصنوعة على شكل هلال للقمر ويرمز النبيذ المسكوب في الكأس للشمس. وعلى الرغم من أن النبيذ يعتبر مشروباً كحولياً محرماً عند المسلمين، إلا أنه كان يرمز إلى تحقيق «النشوة الروحانية» في الأدب الصوفي.

44 شكل هذه الآنية مستمد من كأس للشراب على شكل قارب كان يستخدم في فترة ما قبل الإسلام والفترة المبكرة منه لشرب النبيذ. وقد اكتسب هذا الكأس تدريجياً رمزية صوفية ووفقاً للشاعر الفارسي نور الدين عبد الرحمن جامي الذي عاش في القرن

كشكول

الأصل

غرب إيران

التاريخ

1550 م

المادة

نحاس أصفر محفور

الارتفاع: 7.4 سم، الطول: 38 سم

رقم القطعة

MW.19.1997



شمعدان

الأصل

إيران (شيراز)

التاريخ

1341 - 1356 م

المادة

نحاس أصفر محفور ومكثت
بالذهب والفضة

لتقنيتي الحفر والتكفيت ذات الجودة العالية. والجسم مغطى بزخارف مُفضلة وصور تشخيصية من ضمنها صور أبو إسحاق مع حاشيته وزوجته ووصيفاتها، كما يوجد أيضاً فرط من صور الحيوانات والمخلوقات الخرافية.

65 تكشف النقوش حول جسم الشمعدان المكثت بالذهب والفضة بأنه قد صنّع لأبي إسحاق إنجو، الحاكم الإيراني في إقليم فارس (الذي حكم بين 1341 و 1356 م)، وكانت عاصمته شيراز مركز حيوي للفنون حيث صنّع هذا الشمعدان على الأغلب. وقد ذاع صيت حرفيي شيراز ببراعتهم واتقانهم

الارتفاع: 34.5 سم.

القطر: 38.2 سم

رقم القطعة

MW.122.1999



وهي إشارة محتملة للجنة. وقد ظهر الخيالة المتوعدون مرتدين أقنعة حرب فولاذية في منمنمات الشاهنامة في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي، مُشيرة إلى انتشار استخدامها الواسع في المعارك في إيران.

46 يتصل هذا القناع المذهب في الأصل بخوذة، كما توجد رباطات تربطه بالذقن والحواسب والتي تعمل على ربطه إلى «لحية» فولاذية واقية. وتذكر النقوش حول وجه القناع «عدن».

قناع حربي

الأصل

تركيا الشرقية أو إيران الغربية

التاريخ

القرن الخامس عشر الميلادي

المادة

فولاذ مكثت بالذهب

الارتفاع: 21 سم، العرض: 18.6 سم

رقم القطعة

MW.6.1997



سيف «يطغان» وغمد
صنعه مصطفى بن كمال
الأقشيري

الأصل
تركيا

التاريخ
1481 - 1512 م

المادة
فولاذ مكنت بالذهب، خشب، جلد

الطول
76 سم

رقم القطعة
AA.6.1997

إلى تقاليد صناعية قديمة، ولكن الزخرفة التزيينية
نموذجية للفترة العثمانية فيما يخص العناصر الجمالية
الحادة، والتي تتباين مع الأواني الخزفية الإزنيقية
الزاهية بالألوان.

67 لعل تكليف السلطان بايزيد الثاني بهذا اليطغان،
أو «السيف القصير» بأمور في البلاط كان من أوائل
الأمثلة التي عرف تاريخها، ويشير شكل المقبض الذي
جاء من فترة ما قبل الإسلام أو الفترة الإسلامية المبكرة

المجوهرات

لقد عرف الإنسان الذهب والفضة والأحجار الكريمة النادرة والتمينة منذ عصور ما قبل التاريخ. استعملت هذه القطع لتدلّ على المكانة والثروة من خلال استخدامها في الزينة أو على شكل مستلزمات حياة مُتَرَفَة كأواني الشرب أو أطباق التقديم المصنوعة من الذهب والفضة كما استخدم الأثرياء هذه المعادن النفيسة في زخرفة حتى الأثاث أو الحليات المعماريّة.

وما لا يقل أهميّة عن ذلك هي إمكانية استعمال هذه المواد للاحتفاظ بالثروة بشكل مضمون وسهولة حملها ممّا يساعد في إخفاءها عن اللصوص وموظفي الضرائب، أو إن لزم الأمر للمغادرة العاجلة من مكان إلى آخر عندما يتطلّب الموقف ذلك.

وبالإضافة لذلك يمكن أن يتمّ إعادة تصنيع الذهب والفضة بسهولة من شكل إلى آخر حسب الحاجة، كالمجوهرات التي نزعت منها الأحجار الكريمة أو الأواني الذهبيّة التي أعيدت صناعتها كقطع نقدية، وبسبب سهولة صياغة الذهب والفضة لم يعد مالكوها بحاجة إلى الاحتفاظ بالطرازات القديمة فيقومون بإعادة تصنيع حليهم وأوانيهم لتغدو أكثر عصريّة.

على الرغم من فائدة إعادة التصنيع للمالك إلا أنّها تعدّ خسارة للمهتمين بالماضي اليوم فلم يبق من الأعداد الهائلة للحليّ والأواني المصنوعة من المعادن النفيسة التي يصفها الأدب إلا القليل، والأدوات التي كانت شائعة كالأطباق والأواني والحلي الصغيرة أصبحت نادرة الوجود في الوقت الراهن، وأمّا الجواهر والأحجار الكريمة فقد بقيت بكميات أكثر لصعوبة إعادة تصنيعها.





فيتمكن رؤية عادة تزيين المعاصم بأساور مطابقة في الرسوم التصويرية على الخزف الفاطمي. وهذا الزوج من الأساور هو أفضل مثال عُرف بصناعته في ظل الحكم الفاطمي في مصر وسوريا في الفترة ما بين القرنين العاشر والثاني عشر الميلاديين. وقد تم صناعة أساور مشابهة من الفضة.

48 بلغت حرفة صياغة الذهب على المستوى الجمالي والتقني أوجها في عهد الفاطميين، فقد تألقت المجوهرات التي استلهمت عناصرها الزخرفية من فترات قديمة، كما ويمكن إجراء مقارنة بين حلي الفاطميين والحلي الذهبية المطلوبة بالميثاق لمنافستهم الدولة العظمى المعاصرة الأباطورية البيزنطية.

زوج من الأساور

الأصل

مصر

التاريخ

بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين

المادة

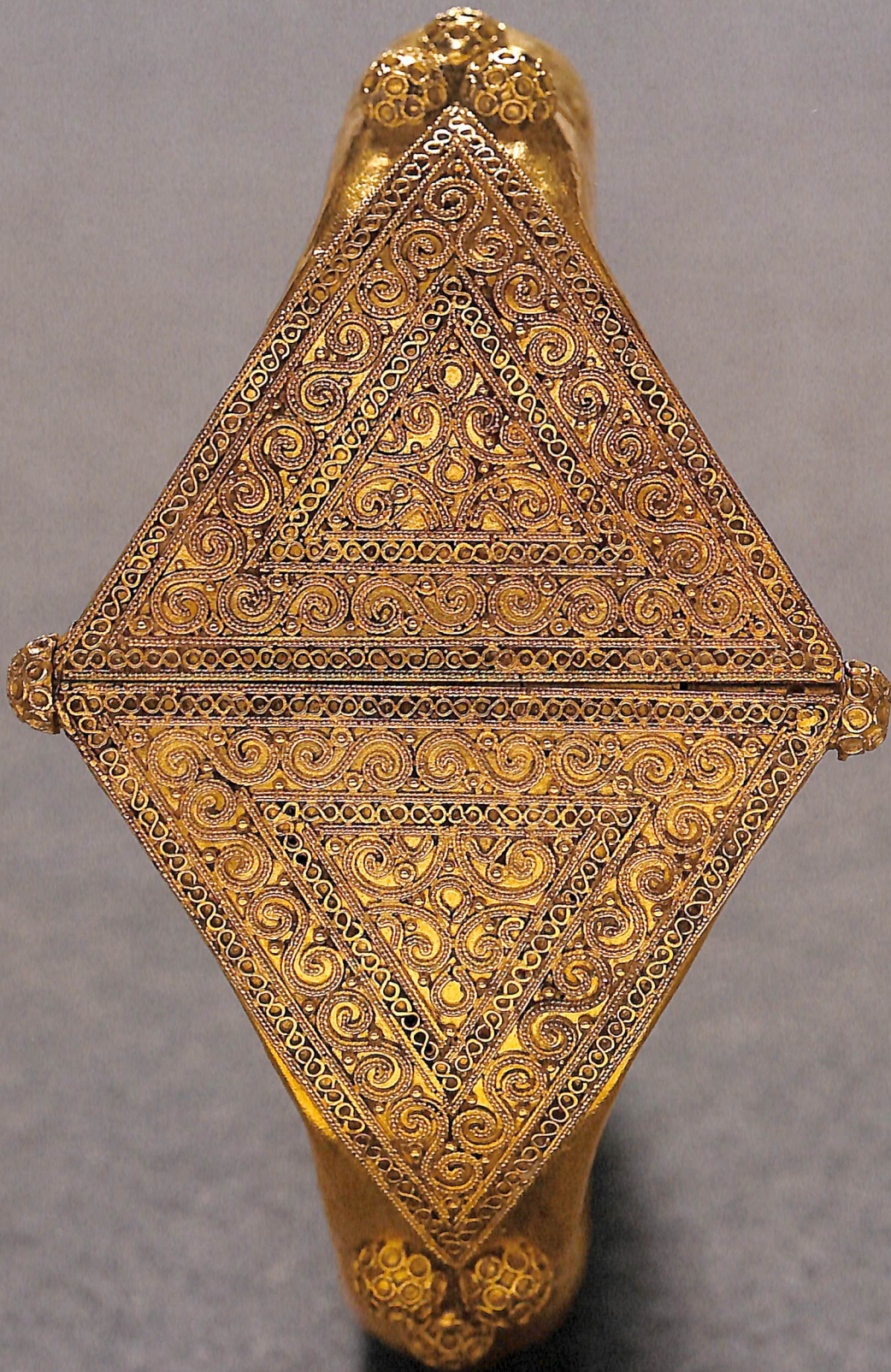
ذهب مزين بأسلاك ذهبية وبخاراف محببة

القطر

8 سم

رقم القطعة

JE.118.2003





عقد

الأصل

الهند

التاريخ

1607 - 1619 م

المادة

ذهب، إسبينيل محفور
(ياقوت بالاس) الماس، لؤلؤ

الطول

38.5 سم

رقم القطعة

JE.26.1997

49 لقد نقشت على ثلاث خرزات من إحدى عشرة خرزة من الإسبينيل اسم إثنين من أعظم أباطرة مغول الهند في القرن السابع عشر الميلادي وهما جهانجير وشاه جهان، ويعرف الإسبينيل ذو اللون الأحمر الزهري اللمع باسم «ياقوت بالاس» على اسم منطقة «باداخشان» في أفغانستان حيث تم استخراج هذا

الحجر الكريم لأول مرة، وكان لدى مغول الهند شغف بالإسبينيل حيث قاموا بجمعه بكميات هائلة واستخدموه في حلّتهم الفاخرة وفي تزيين عماداتهم، هذه الأحجار الكريمة لم تقطع بل كانت تصقل ثم يتم نقش أسماء الأباطرة وغيرهم من المالكين عليها وخصوصاً على أمتنها.



قلادة من البشم
عليها كتابة

الأصل
الهند

التاريخ

بتاريخ: 1041 هـ (1631 - 1632 م)

المادة

بشم (نقرت) منحوت

الطول: 5.1 سم، الارتفاع: 3.3 سم

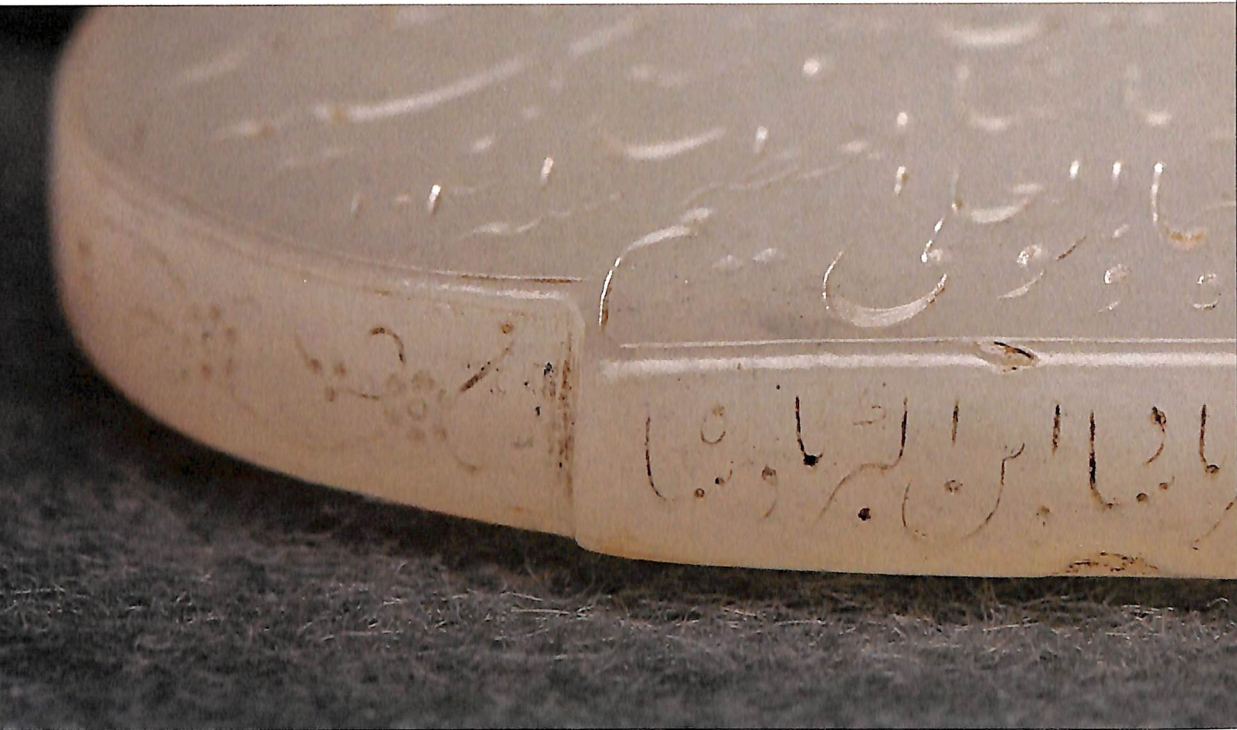
رقم القطعة

JE. 85.2002

الإمبراطورة ممتاز محل والتي توفيت في عام 1631 م. وقد كان يلبسها بالقرب من قلبه حينما كان يبني أشهر نصب تذكاري في العالم يُعبّر عن حب رجل لزوجته ألا وهو (تاج محل).

50 تميمة الهالدي هي نوع من القلادات التي تلبس لتخفف عن مُرتديها من خفقان القلب السريع وقد كانت ملكاً للإمبراطور شاه جهان مكسور الفؤاد، وهي عبارة عن تميمة خاصة ومقرّبة منه وكان يرتديها لتخفف عنه حزنه على خسارة زوجته الحبيبة







وتحتوي النقوش على هذه الزمردة الرائعة دعاءاً للمذهب الشيعي، وعلى الأغلب كانت ملكاً لأحد ضباط الإمبراطور أو أحد نبلائه، حيث كان العديد منهم من أصل أما شيعية منطقة الدكان أو شيعية الفرس.

51 وجد الزمرد الذي أحضره تجار أوروبيون مؤخراً من كولومبيا في أميركا الجنوبية إقبالاً كبيراً بين أفراد نخبة مغول الهند، وكانوا يرتدون الزمرد المحفور (كطلمس) فيلمس النقش جلد أعلى الذراع حيث كان يعتقد بأن حفر النقوش على الزمرد تزيد في فعاليتها وتساعد في ردّ الشياطين كما أنها تمنع الأمراض.

زمرد

الأصل
الهند

التاريخ
1107 هـ (1695 - 1696 م)

المادة
زمرد منقوش

الارتفاع: 5.1 سم، الطول: 4 سم

رقم القطعة
JE. 86. 2002



صقر

الأصل

الهند

التاريخ

حوالي عام 1640 م

المادّة

ذهب مطلي بالمينا ومرشع بالياقوت
والزمرّد والماس وحجر السفير
والعقيق

الارتفاع: 23.4 سم.

القطر: 8.3 سم، العرض: 6.9 سم

رقم القطعة

JE.69.2001

للملكية في حين الطيور المرتبطة بالحكام المسلمين
تمثل النصر والقوة، وقد كان الصقر رمزاً مفضلاً
للشاعر الصوفي رومي الذي كان غالباً يتحدث عن
الروح على أنها صقر، على الأغلب كان هذا الطير يزين
كرسي عرش أو كان يحمل في مقدمة موكب رسمي.

52 هذه القطعة استثنائية ومثيرة للإعجاب حقاً،
فالصقر هذا مصنوع من الذهب والمينا ومرشع بالكثير
من الأحجار الكريمة ومنها الزمرّد والألماس والياقوت،
وقد صنعت هذه القطعة في المشغل الملكي وكانت
جزءاً من جواهر شاه جهان الخاصة. يرمز الصقر

الزجاج

الزجاج المصنوع من الرمل المصهور هو ابتكار منطقة الشرق الأوسط حيث طُوِّر إلى أشكال رائعة، وقد وصل الزجاج إلى مصر القديمة كما دة فاخرة وتمّ تطويره في عصر الرومان إلى مادة استخدام يومي ابتداءً من العلب ووصولاً إلى قوارير العطور الثمينة والرقيقة، وورث العالم الإسلامي هذا الإرث فطوّرت المواد والمهارات لتلبية إحتياجات المدن المزدهرة.

الزجاج مادة متعدّدة المميّزات حيث يمكن صناعته بتكلفة بخسة كأواني شفافة كبيرة وملائمة للتخزين والنقل كما إنّه يعتبر حجر شبه ثمين يمكن معالجته وتحويله إلى أيّ شكل تقريباً، كما يمكن زخرفته باستخدام تقنيّات متنوّعة مذهلة مثل التشكيل الحراري والقولبة بالنفخ والنقش والقطع بالعجلة والطلاء بالبريق المعدني والطلاء بالمينا.

لقد طوّر صانعو الزجاج في الدولة الإسلاميّة في العصور الوسطى تقنيّات لزخرفة الزجاج والتي عرفت لاحقاً في كل مكان في العالم، أمّا في أوروبا فلم نشهد تطوّراً في هذا المجال حتى القرن التاسع عشر الميلادي أثناء الثورة الصناعية، فطوّر صانعو الزجاج في الدولة الإسلاميّة بعض التقنيّات القديمة مثل التشكيل الحراري والقولبة بالنفخ والقطع، وقد ابتكروا الزخرفة المطلّيّة وخصوصاً بالمينا والذي كان مجد العصور الوسطى.

ولم تتطوّر صناعة هامة للأدوات الزجاجيّة في الصين والشرق الأقصى حيث كان يستورد الزجاج من العالم الإسلامي كسلعة فاخرة، ويدين الزجاج الأوروبي الجميل بأصله للعالم الإسلامي حيث تمّ تبني أسراره بداية في إيطاليا ومنها إلى باقي أرجاء القارة.





الزجاج والخشب والبلور الصخري. وتعرف هذه القطعة كواحدة من أكثر الأمثلة كمالاً لهذا الطراز بالزجاج حيث يتم كسر الزجاج بأسلوب الشطف عن طريق مسكه فوق عجلة رحي من الحجر أو النحاس.

53 طُوِّرت تقنية الزجاج «المشطوف» الواضح على هذا القدرح في البداية في سامراء (في العراق) حيث استخدم في الزخرفة الجصية على عمائر المدينة. وأصبح طرازاً رائجاً في كل أنحاء العالم الإسلامي وعند وصوله إلى مصر الطولونية تم استخدامه على مواد متنوعة مثل

قدح

الأصل

العراق أو مصر

التاريخ

بين القرنين التاسع والعاشر الميلاديين

المادة

زجاج مكشّر بعجلة

الارتفاع: 8.5 سم، القطر: 10 سم

رقم القطعة

GL.19.1999









عرضة للكسر حيث كانت تُستخدم وتنظف باستمرار وحين تُكسر يتم رميها. ويدور حول أعلى عنق المزهرية شريط بالخط الكوفي الأبيض على أرضية زخارف ملونة ومن أسفله يوجد شريط بخط مائل مذهّب، وهما يذكران ألقاب عديدة للراعي المجهول ومنها «مولانا السلطان، الحاكم».

134 هذه القطعة من أوائل القطع الزجاجية باللون الأزرق الكوبالتي أو الأرجواني الداكن المطلي بالميينا والتي تعود إلى العهدين المملوكي والأيوبي، وهي ضمن مجموعة تضم أقل من عشرين تحفة بقيت سليمة من ذلك الزمن إلى يومنا هذا، وهي غريبة بشكل خاص لأنها قطعة دنيوية بينما أكثر القطع الزجاجية المعاصرة المتبقية هي مشكاوات المساجد، والقطع غير الدينية هي أكثر

مزهرية
«المعروفة بمزهرية كافور»

الأصل

سوريا على الأغلب

التاريخ

أواخر القرن الثالث عشر الميلادي

المادة

زجاج، ميينا زجاجية، تذهيب

الارتفاع: 29 سم، القطر: 19,7 سم

رقم القطعة

GL.6.1998



مشكاة مسجد

الأصل

مصر (القاهرة)

التاريخ

حوالي 1412 - 1415 م

المادة

زجاج، مينا زجاجية وتذهيب

أكثر مما هو للإضاءة حيث كانت تستخدم أنواع أخرى من السراجات أيضاً. لقد بقي الكثير من المصابيح المطبّعة بالمينا معلّقة عبر القرون إلى أن عرفت قيمتها الفنيّة فتمّ نقلها من مواقعها الأصليّة - والتي كانت غالباً أضرحة بحاجة إلى الترميم - إلى بر الأمان في المتاحف.

155 كانت تتدلّى السراجات المصنوعة من الزجاج المنفوخ والمذهب المموّه بالمينا إبان الحقبة المملوكيّة في مصر وسوريا من الأسقف لتتير المباني، وقد أنتج منها كمّيات هائلة في القاهرة في القرن الرابع عشر الميلادي لتزيين المساجد والمقابر العديدة التي بناها الحكّام المماليك وحاشيتهم بشغف، ودور مثل هذه المشكاوات زخرفي

الارتفاع: 28,5 سم.

القطر: 24,2 سم

رقم القطعة

GL.321.2002

العاج

لقد كان عاج الفيل مادة فاخرة منذ عصور بعيدة ولطالما كانت خصائصه الماديّة غالية الثمن، فلونه لؤلؤي أبيض كما أنّه يلوّن بسهولة وله لمعان رائع عندما يصقل كما ويمكن نحت تفاصيل دقيقة عليه بسهولة. وقد يُستخدم وحده في صناعة صناديق صغيرة وأدوات أخرى أو كترصيع زخرفي يتباين مع خشب الأبنوس الأسود، ويعدّ العاج مادة نادرة لم تتوافر بكثرة.

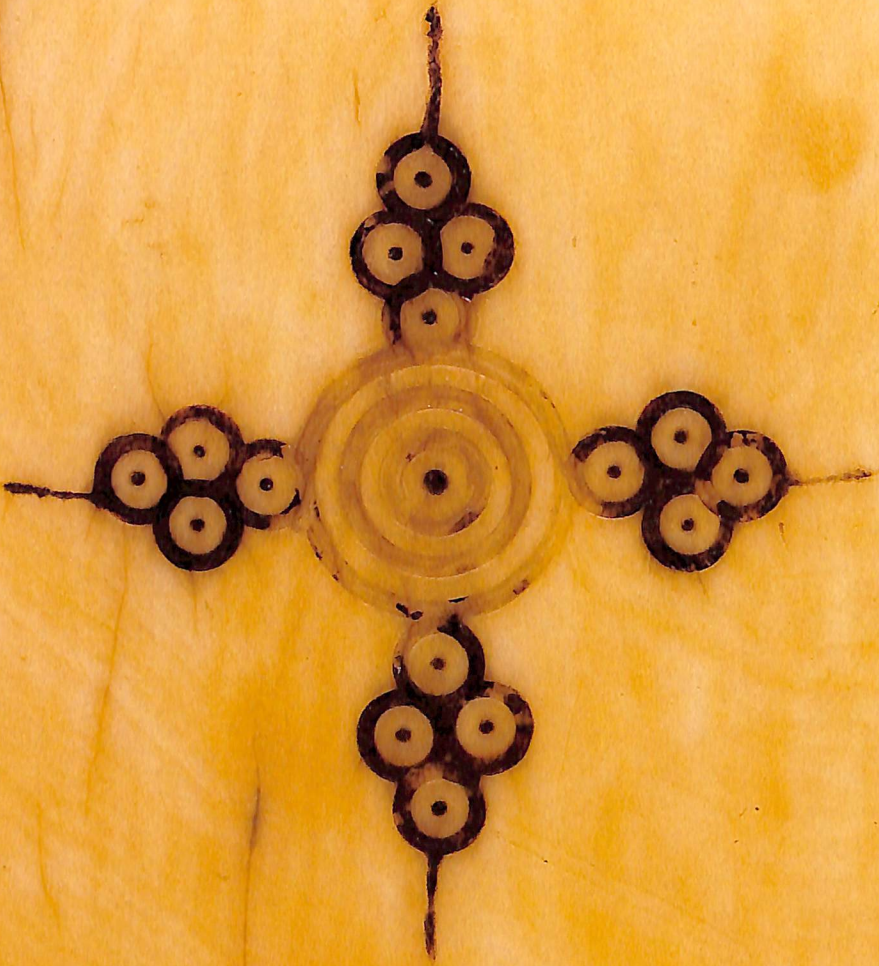
وتمتّ المتاجرة به شمالاً من شبه الصحراء الإفريقية، هذا وقد كان العاج مطلوباً بشدّة من ثقافات الشرق الأوسط والبحر المتوسّط بشكل متواصل مثل مصر القديمة وبلاد الرافدين واليونان الكلاسيكية وروما وبيزنطة والساسانيون فيما بعد، وورث المسلمون هذا الإرث واستمرّت تقاليد صناعته المتنوّعة.

والقطع الثلاث المعروضة هنا تُبيّن الاستخدام المسرف للمادة حيث تمّت صناعتها من أجزاء صلبة من الناب، كما وقد كانت تستخدم رقائق من العاج فتلوى وتدمج للحصول على أعمال عاجيّة أقلّ تكلفة.

وتثير قطعة الشطرنج الصلبة والثقيلة والملساء الإعجاب بالمادة وحدها، فتخيّل منظر لوح كامل كبير من الشطرنج يتكوّن من 16 قطعة عاجيّة بيضاء و16 أخرى من خشب الأبنوس أو من العاج الملون بالأسود.

وأما اللعبة الإسبانية الصلبة المجوّفة من الداخل فاستخدمت فيها تقنيّة التجويف والتي تعدّ مُسرّفة، ولكنّها رغم ذلك تمنح القطعة وزنها الخفيف المُتّرف. ويُظهر النحت المفصّل جيّداً طبيعة العاج الحسنة التعريق.

ويبيّن شكل قارورة البارود ذاتها والذي يأخذ نفس شكل الناب الطبيعي قيمتها.





وتمثل هذه القطعة بيدق «الفيل» والذي صار بيدق «الأسقف» في أوروبا، ونرى تصوير تجريدي للفيل بناهين قصيرين ولا بد أن تنتمي هذه القطعة إلى طقم ضخم وباهظ للغاية.

56 كانت لعبة الشطرنج لعبة منزلية رائجة انتشرت بسرعة من الهند إلى جميع أنحاء العالم الإسلامي، وفي هذا الوقت كانت لعبة الشطرنج تلعب حصراً في محيط الملوك والنبلاء ونتيجة لذلك كانت القطع تصنع غالباً من مواد نادرة وقيمة مثل العاج.

قطعة شطرنج

الأصل

مصر أو صقلية

التاريخ

القرن الحادي عشر الميلادي

المادة

عاج، تكفيت ملون

الارتفاع: 8.5 سم، الوزن: 610 غرام

رقم القطعة

IV.5.1998



علبة

الأصل

إسبانيا

التاريخ

بتاريخ 394 هـ (1003 م)

المادة

عاج، بنقش بارز مصبوغ باللون الأسود

مجنحة خرافية. استخدمت هذه العلبة لقرون عدة وقد طلي سطحها بعد فترة من الزمن بلون أسود مما أعطاها مظهر خشب الأبنوس بدلاً من العاج الأبيض الذي صنعت منه أساساً.

137 هذه العلبة تختلف عن العلب الأخرى المنحوتة من العاج الآتية من إسبانيا في العهد الأموي والتي تحمل إهداءات للعائلة الحاكمة أو أصحاب المكانة الرفيعة في البلاط، فهي صنعت لراعي مجهول. ومع ذلك تتبع زخرفة هذه العلبة زخرفة العلب الملكية تماماً، فهناك مشاهد لصيادين يمتطون خيولهم مع طرائدهم وأسود تنتقم من الصيادين وبين حين وآخر هناك أسود

الارتفاع: 4.3 سم، العرض: 7.1 سم، الطول: 36.7 سم

رقم القطعة

IV.4.1998



158 هذه القطعة في الأصل أوروبية وتتبع الفن الجمالي الإسلامي الذي كان موضع إعجاب النورمانيين في صقلية آنذاك. وهي مصنوعة من ناب فيل واحد وغالباً ما صنعت في مشغل إيطالي كان يعمل فيه فنانون مسلمون، وكانت تستخدم هذه الأبواق للتواصل خلال الصيد، وكانت مرغوبة جداً ولها تقديراً عالياً.

بوق صيد

الأصل

إيطاليا (غالباً صقلية)

التاريخ

بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين

المادة

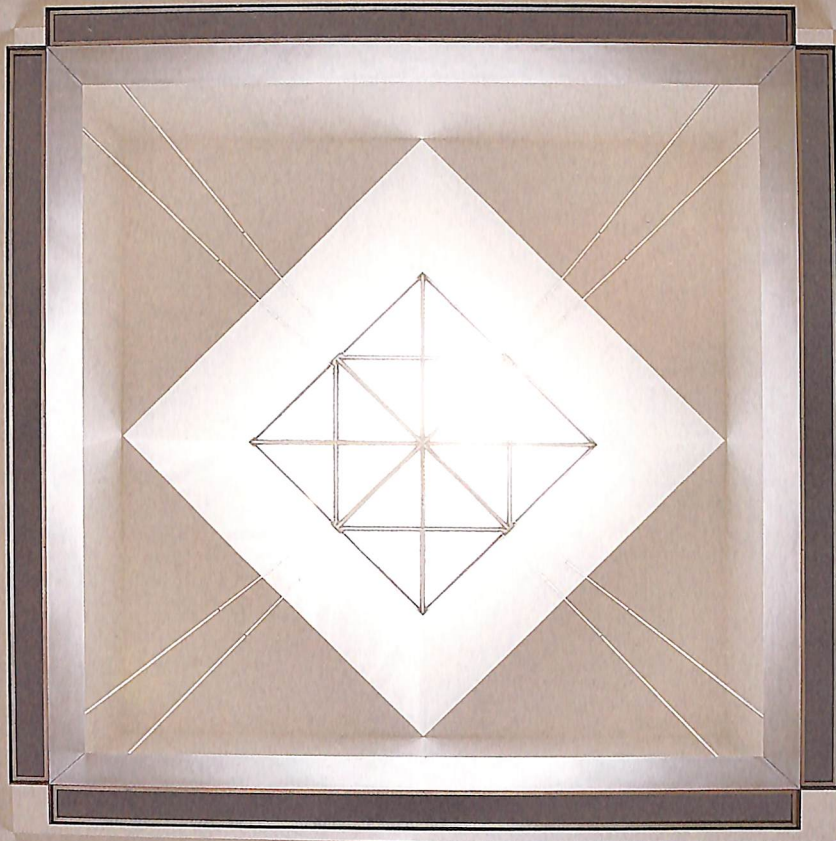
عاج محفور، نحاس أصفر

الطول: 49 سم، الوزن: 1505 غرام

رقم القطعة

IV.7.1999





بيانات النشر متوفرة بفهرسة مكتبة الكونغرس والمكتبة
البريطانية والمكتبة الوطنية الألمانية. تتوفر تفاصيل البيانات
البيبلوغرافية في موقع <http://dnb.ddb.de>

إدارة التحرير: فيكتوريا سيلبي، أنيا باكين

تدقيق: هاربيت غراهام، جون ميشائيل
تصميم: سوفاروونثيك، أوغسورغ وميونخ
تسويق: فوتوساس هوبر، غيرمرغ
تسويق التصميم: سيلبي كلوتز
إنتاج: سيباستيان رونانو
تسويق الصور قبل الطبع: برس لامرهوبر بادن
تسويق الصور: مارتن أكيل، برجيت هوفنور
الطباعة والتجليد: تي بي، بانسكا بيستريكا
تمت الطباعة على ورق خالي من الأحماض.

رقم إيداع الطبعة الانجليزية: ISBN 978-3-7913-3935-1
رقم إيداع الطبعة العربية: ISBN 978-3-7913-3934-4

Prestel Verlag
Königinstrasse 9
Munich 80539 ألمانيا
هاتف: +49 (0)89 24 29 08-300
فاكس: +49 (0)89 24 29 08-335

Prestel Publishing Ltd
Bloomsbury Place 4
London WC1A 2QA
هاتف: +44 (0)20 7323-5004
فاكس: +44 (0)20 7636-8004

Prestel Publishing
Broadway, Suite 603 900
New York, N.Y. 10003
هاتف: +1 (212) 995-2720
فاكس: +1 (212) 995-2733

www.prestel.com

تتوفر إصدارات دار النشر برستل في جميع أنحاء
العالم للاستعلام عن الموزع المحلي يرجى الاتصال
بأقرب مندوب بيع كتب أو بأحد العناوين السابقة.

صدر هذا الكتاب بدعم ومساندة هيئة متاحف قطر مع شكر خاص لسعادة الشيخة
الهياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني، رئيسة مجلس أمناء هيئة متاحف قطر.

هيئة متاحف قطر
الرئيس التنفيذي
السيد عبدالله النجار

متحف الفن الإسلامي، الدوحة
المدير
أوليفر واتسن

منسق التصوير
نيكولاس فزاندو

دار النشر برستل فزاندو ©
ميونخ - براين - لندن - نيويورك 2008

تعود حقوق الصور إلى:
نيكولاس فزاندو، ص 5، 96، 97، 105، 106، 114، 115، 118، 119
هوغ دوبوا، باريس - بروكسل، ص 92، 94، 130، 131، 138،
139، 154، 155، 156، 157، 158، 159، 160، 161، 169
بقية الصور لوليس لامرهوبر، بادن، 92، 128