المجلة العلمية لكلية السياحة والفنادق
العدد ٢٠ ، الإصدار الأول (٢٠٢٣)
الرقم الدولي التسلسلي: ٢٣١٤-٧٠٢٤
الرقم الدولي التسلسلي الإلكتروني: ٢٦٨٢-٢١٨٠

جماليات تصوير المرأة في الفن الإسلامي

(منذ القرن الأول إلى العاشر الهجري/ السابع إلى السادس عشر الميلادي)

هبه محمود سعد عبد النبي
أستاذ الآثار الإسلامية بقسم الإرشاد السياحي
كلية السياحة والفنادق- جامعة الإسكندرية

الملخص

تعد العناصر الآدمية أحد العناصر الزخرفية التي شاع استخدامها في الفن الإسلامي منذ القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي واستمر استخدامها لقرون طويلة اختلفت من مكان لآخر. وتنوعت المناظر التي ظهرت فيها الأشكال الآدمية بين مناظر الصيد والقنص، ومناظر الطرب والرقص، ومناظر الحكام، والمناظر الفلكية، والمناظر ذات الطبيعة القبطية، وغيرها من المناظر المتنوعة. اللافت للنظر أن المرأة كان لها حظ وافر من هذه المناظر، وظهرت مناظر النساء على أنواع متعددة من المنتجات.

لذا تهدف الدراسة الحالية إلي عرض بعض نماذج الفن الإسلامي التي ظهر عليها مناظر النساء؛ وتلك النماذج من شرق العالم الإسلامي – تحديداً من مصر والشام وإيران– وترجع إلى الفترة من القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي إلى القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي. اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي؛ بهدف الوقوف علي أنواع المناظر التي ظهرت فيها المرأة وكيفية تصويرها، والقيم الجمالية المستمدة من تلك المناظر.

الكلمات المفتاحية: الفن الإسلامي– المرأة– القيم الجمالية– عازفات– راقصات– المرأة الأرستقراطية

مقدمة

تنوعت العناصر الزخرفية في الفن الإسلامي بين العناصر الزخرفية النباتية والهندسية والآدمية والحيوانية والنقوش الكتابية. وتعد العناصر الآدمية أحد العناصر الزخرفية التي شاع استخدامها في الفن الإسلامي منذ القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي، واستمر استخدامها لقرون طويلة واختلفت من مكان لآخر. وكانت العناصر الآدمية تظهر في موضوعات متنوعة مثل مناظر الطرب والموسيقى، ومناظر الحاكم على العرش ويحيط به رجال البلاط، ومناظر الصيد والقنص، ومناظر الاحتفالات المختلفة، كما ظهرت بعض المناظر التي تصور قضاء وقت الفراغ في الأماكن الطبيعية المفتوحة.

كذلك ظهرت العناصر الآدمية في تصوير الكواكب، والأبراج، والأعمال المرتبطة بشهور السنة، بالإضافة إلى بعض المناظر ذات الطبيعة القبطية (Baer, 1983, 218-270). وقد سمحت طبيعة بعض الموضوعات بظهور المرأة، إلا أنها لم تحظ بالاهتمام الكافي والدراسة الوافية. لذا تركز الدراسة الحالية على بعض المناظر التي ظهرت بها المرأة، لتوضيح طبيعة الموضوعات التي ظهرت فيها، وتحليل تطور تصوير المرأة خلال فترة الدراسة، مع إبراز الجماليات التي يعكسها تصوير المرأة في الفن الإسلامي.

أنواع المناظر التي ظهرت فيها المرأة

ورث المسلمون الكثير من التقاليد الفنية والموضوعات من الفن الساساني والفن الهلينستي؛ وكان للمرأة نصيب واضح من هذه المناظر. أول ظهور لهذه المناظر كان في قصير عمره[١] (ماهر،١٩٨٦، ٢٢٠-٢٢١؛ الباشا، ١٩٩٢، ٥٤-٥٨) وشملت مناظر نساء عاريات في حمام وراقصات ومناظر آخري لنساء ورجال؛ حيث تمثل النساء تجسيد للنصر والشعر في حين يمثل الرجال التاريخ والفلسفة، وغيرها من المناظر المتنوعة (ماهر، ١٩٨٦، ٢٢١-٢٢٢؛ الباشا، ١٩٩٢، ٥٧-٦٦). التاثيرات الواضحة في تلك المناظر تعكس التأثر الواضح بالفنون القديمة في بدايات الفن الإسلامي ولا سيما أن الفنانين نفسهم في كثير من الأحيان كانوا غير مسلمين. وقد تكرر ذلك في القصور الأموية كما في قصر الحير الغربي.[٢]

وقد ظهرت المرأة كأحد العناصر الزخرفية الآدمية في الفن الإسلامي في مناظر متنوعة، ويمكن تقسيم هذه المناظر حسب طبيعتها كما يلي:

١- <u>مناظر المرأة كراقصة</u>

أقدم تلك المناظر ما ظهر في قصير عمره حيث يوجد على السقف المقبي للغرفة الأولى لوحة مرسومة بالألوان المائية مقسمة إلى سبعة عشر معين؛ بأحدها منظر راقصة (لوحة ١) ترفع ذراعها الايمن لأعلى وينثني الذراع الأيسر بجوار جسمها. الراقصة ترتدي رداء طويل بلا أكمام، و الجزء السفلي منه يظهر به ثنيات تشير إلى الحركة الراقصة للمرأة (الباشا، ١٩٩٢، ٦٠، شكل ١٢؛ Creswel, 1969, 1/II, 399; Rice, 1993, 26; Ettinghausen et al, 2001, 49). وظهر في خربة المفجر[٣] تمثال لراقصة نصف عارية (لوحة ٢) ذات بدن ممتلئ وترتدي رداء قصير يظهر الجزء الأكبر من السيقان، وذراعا الراقصة مرفوعان لأعلى أما الرجل اليسرى فتنثني للجنب.[٤]

(Creswel, 1969, 552, pl. 106; Ettinghausen et al, 2001, 47, fig.58)

وقد ظهر في الرسوم المائية المنفذة على الجص والتي عثر عليها في بقايا عمائر سامراء[٥] مناظر لراقصات؛ وتحديداً في قاعات الحريم بقصر الجوسق الخاقاني(ماهر، ١٩٨٦، ٢٢٤؛ الباشا،١٩٩٢، ٧٨؛ Ettinghausen, 1977, 42-43; Rice, 1993, 33, fig. 23; Ali, 1998, 74, fig. 43). حيث عثر على لوحة لراقصتين في وضع متماثل وبينهما طبق فاكهة (لوحة ٣). ترتدي كل راقصة رداء طويل يغطي الجسم والذراعين، كما تضع كل منهما على ذراعيها وشاح يتدلى طرفاه لأسفل الذراعين، وتمسك بإحدى يديها قنينة ذات بدن كروي ورقبة طويلة، وباليد الأخرى طبق مزخرف. كما تتدلى ضفائر كل راقصة على كتفيها ويزين

رأسها طاقية رأس صغيرة. والراقصتان في حالة حركة كما يتضح من الأرجل المرفوعة وثنيات الملابس مما يدل على أنهما تؤديان رقصة.

وبالمثل ظهرت مناظر الراقصات في العصر الفاطمي؛ حيث تأثر الفنان بحياة الثراء والترف التي عاشها الخلفاء والتي تميزت بمجالس الطرب والترفية؛ ومن ثم كان ظهور الراقصات في تلك المناظر أمراً طبيعياً. ومن الأمثلة علي ذلك طبق من الخزف ذو البريق المعدني محفوظ بمتحف فرير جاليري بواشنطن[٦] ويزينه منظر امرأة ترقص (لوحة ٤). الراقصة تمسك في كلتا يديها منديل، كما ترتدي رداء طويل يغطي الجسم والذراعين وله رقبة مفتوحة على شكل مربع، كما ينسدل شعرها على كتفيها وتنحنى رأسها لأسفل، ويميزها ملامح الوجه الفاطمية المعروفة وحركة الأرجل والذراعين. المثال الثاني يظهر على حشوة من العاج محفوظة في المتحف القومي بفلورنسا (لوحة ٥) حيث يزينها منظر راقصة ممتلئة القوام وتمسك منديل في كلتا يديها وتتمايل بجسمها ورأسها للخلف، بينما ترفع إحدى ذراعيها لأعلى وإحدى ساقيها متقدمة للأمام. الراقصة ترتدي غطاء للرأس ينسدل حتى الصدر، وملابسها مزركشة بزخارف نباتية متقنة، والرداء به فتحات من أسفل (Ettinghausen at al, 2001, 203, fig. 318). المثال الثالث الذي ينسب للعصر الفاطمي يظهر على قطعة من العاج محفوظة بمتحف الفن الإسلامي في برلين (لوحة ٦) وبها منظر لرجلين يحتسيان الشراب وأمامهما ثلاث عازفات، واحدة منهن ترقص وتعزف. المرأة التي تعزف وترقص هي الوحيدة الواقفة وترتدي رداء طويل يغطي الجسم كله وله أكمام واسعة. كما يغطي رأسها عمامة ترتديها فوق غطاء للرأس. الراقصة تعزف على عود ترفعه أمام صدرها وترقص في نفس الوقت كما يتضح من حركة الأرجل. كما تتسم الراقصة بجسم ممتلئ وملابسها مزركشة بزخارف نباتية[٧].

وفي العصر الأيوبي ظهرت بعض المنتجات الفنية المزينة بمناظر الراقصات منها طست السلطان العادل الثاني أبو بكر والمحفوظ بمتحف اللوفر (Rice, 1957, 301).[٨] الطست يزينه من الداخل ١٩ جامة بها مناظر آدمية متنوعة؛ إحدها تمثل إمراة تعزف على العود، وتتمايل راقصة أمام رجل يحتسي الشراب (لوحة ٧). الراقصة ترتدي عمامة وغطاء للرأس وثياب تكسو جسمها بالكامل، وتميل رأسها لليمين كما تنثني رجلها اليسرى للتعبير عن حركتها الراقصة (Rice, 1957, 305,fig.31) . ونفس الطست يزينه من الخارج ٣٠ جامة موزعة على شريطين، وإحدى الجامات في الشريط العلوي بها منظر فريد من نوعة؛ حيث يصور إمرأة تؤدي رقصة أكروباتية (بهلوانية) مع رجل نصف عاري (لوحة ٨). اللافت للنظر أن المرأة تظهر عارية تماماً وترتدي فقط أساور تزين العضد كما ينسدل شعرها على جانبي الوجه (Rice, 1957, 308; Hillenbrand, 1999, 105). وينسب لنفس الفترة أيضا صينية لبدر الدين لؤلؤ[٩] محفوظة في ميونخ، ويزينها جامات بها زخارف آدمية، إحداها به منظر راقصة تتمايل أمام رجل يرقص ويتمايل وتتشابك أذرعهما معا (Rice, 1950, 627).

ومع بدايات القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي تراجعت المناظر الآدمية بشكل عام من جميع منتجات الفن الإسلامي في مصر والشام ثم

اختفت تمامًا؛ وبالتالي اختفت مناظر الراقصات. وعلى النقيض زاد الاهتمام بمناظر الطرب والترفيه وحياة القصور في التصوير الإيراني؛ حيث كان هذا الفن يعد فن الحكام والأغنياء –خاصة في بدايته– وكان يستلهم موضوعاته من حياتهم. لهذا فإن مناظر الراقصات في الفترة من القرن الرابع عشر وحتى نهاية السادس عشر كان مصدرها جميعاً فن التصوير الإيراني بمدارسه المختلفة. وقد كان انتاج المدارس الفنية الإيرانية من المنمنمات غزيرًا وبه الكثير من الأمثلة على مناظر الراقصات نذكر منها هنا البعض فقط. وكان أكثر المناظر شيوعًا تصوير الحاكم أو الأمير جالسًا سواء داخل القصر أو في الحديقة، وأمامه مجموعة من العازفين أو العارفات ويتوسطهم راقصة أو أكثر (لوحة ٩). وكانت الراقصة عادة ما ترتدي قميص طويل يغطيه رداء طويل ذو أكمام طويلة ويضم عند الوسط بحزام، كما يختلف لونه عن لون القميص أسفله، بالإضافة إلي منديل صغير يغطي الشعر. وتكون الراقصة دائمًا في حالة حركة؛ حيث ينثنى جسمها للخلف وترفع أحد زراعيها أو كلاهما، وتمسك منديل أو صاجات في يديها (Welch, 1976, pl.15; Denny, 1985, pl.10). والملاحظ أيضا أن تلك الراقصات كن أقرب للنحافة والرشاقة مقارنة بالراقصات السابق وصفهن.

٢- مناظر المرأة كعازفة

حظيت مناظر الطرب باهتمام الباحثين؛ وكان هناك عدة دراسات تناولت الموضوع (بهنسي، ١٩٩٠؛ عبد التواب، ٢٠٠٨؛ Denny,1985) إلا أنها تناولت مناظر الطرب بصفة عامة سواء كان العازفين رجال أم نساء. اللافت للنظر أن المرأة صورت كعازفة منذ القرن الأول الهجري؛ فظهر في قصر الحير الغربي صورة جدارية تمثل منظر رجل يقف أسفل عقد ويعزف على المزمار وبجواره عقد ثاني أسفله إمرأة تعزف على قيثارة (لوحة ١٠). المرأة ترتدي عباءة واسعة تغطي جسمها بالكامل، وعمامة يظهر أسفلها جزء من شعرها (الباشا،١٩٩٢، ٦٧؛ بهنسي،١٩٩٠، ٢١). ومن العصر الفاطمي لدينا المثال السابق ذكره (لوحة ٦) الذي يظهر فيه عازفتان بالإضافة إلى الراقصة التي تعزف على العود أثناء الرقص. العزفتان جالستان؛ واحدة تعزف على العود والثانية على الناي وكلتاهما ترتدي رداء يماثل رداء الراقصة السابق وصفه. وهناك مثال آخر من نفس العصر عبارة عن جزء من طبق من الخزف ذو البريق المعدني محفوظ بمتحف المتروبوليتان[١٠] مصور عليه إمرأة تعزف على الدف وترتدي عباءة واسعة كثيرة الطيات، وينسدل شعرها على الجانب الأيسر من الوجة. المنظر مرسوم بطريقة غير متقنة مقارنة بمثيله من الأطباق التى ترجع للعصر الفاطمي. كذلك ينسب للعصر الفاطمي تماثيل معدنية تمثل موسيقيات مثل عازفة الناس وضاربة الدف وهي محفوظة في متحف الفن الإسلامي. وفي متحف برلين أيضًا أحد الأختام الفخارية وعليه زخارف محفورة تمثل سيدة تعزف على العود (بهنسي، ١٩٩٠، ٢٤).

وظهرت العزفات أيضًا على عدد من منتجات الفن الإسلامي خلال القرنين السادس والسابع الهجري/ الثاني عشر والثالث عشر الميلادي ومن هذه الأمثلة طبق من الخزف ينسب لإيران ومحفوظ

بمتحف المتروبوليتان[١١] عليه منظر سيدتان جالستان إحداهما تعزف على العود، وهما تتميزان بالجسم الممتلئ والملامح الأسيوية والملابس المزركشة (لوحة ١١). ومثال آخر لطبق من الخزف الميناني محفوظ بنفس المتحف ينسب لإيران ويمثل سيدة تعزف على العود ويحيط بها مناظر متعددة لعازفين[١٢] (لوحة ١٢). ومن نفس الفترة الزمنية كان إبريق بلاكا س[١٣] المحفوظ بالمتحف البريطاني (Bloom and Blair, 1997, 272, fig.145) مصدرًا لاثنين من مناظر العازفات. الأول منظر مميز لعازفة الكنارة (أو الهارب) التي تعزف بجوار عازفة الناي (لوحة ١٣)، وهذا المنظر موجود بإحدى الجامات المفصصة التي تزين الشريط الأوسط في بدن الإبريق. هذا المنظر يعد من المناظر الفريدة؛ حيث أن آلة الكنارة من الآلات الموسيقية نادرة التصوير. كما أن الفنان اهتم بتفاصيل المنظر الدقيقة مثل تفاصيل ملابس العازفات وشكل الآلة التي تظهر نهايتها العليا على شكل رأس طائر، بالإضافة إلي الخلفية النباتية التي تزيد من جمال المنظر. والثاني يظهر أيضًا في جامة مفصصة وبها عازفتان جالستان؛ واحدة تعزف علي الدف والثانية تعزف على العود (لوحة ١٤). العازفتان ترتديان ملابس مشابهة للعازفتان في الجامة السالفة الذكر ولكن عازفة العود تضع برقع يغطي جزء من وجهها (Wilson, 1988, 16-17). وهناك منظر مشابه لمنظر عازفة الكنارة ولكنه مصور على إناء من الزجاج المموه بالمينا ينسب للقرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي يظهر فيها جامة دائرية بها عازفة جالسة وتعزف على الكنارة بكلتا يديها (لوحة ١٥) وترتدي رداء طويل ذو زخارف نباتية متقنة، كما ترتدي عمامة وغطاء للرأس ينسدل طرفه على ظهرها (Canby, 2006, 134).

أما التصوير الإيراني فيعد مصدرًا ثريًا بمناظر العازفات حيث ظهرن في المخطوطات المتنوعة التي كانت تزخر بمناظر الترفية والطرب في القصور. وتعد الدراسة التي قام بها صلاح بهنسي عن مناظر الطرب في التصوير الإيراني دراسة وافية؛ يتضح منها أن المرأة ظهرت كعازفة في مناظر متنوعة ترجع للفترة من القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي وحتى العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي. وكانت العازفات تصورن أسوة بالعازفين سواء داخل القصور والقاعات أو في الحدائق والمتنزهات. وكن يعزفن على الآلات الموسيقية المختلفة ومنها الآلات الوترية مثل العود والطنبور والرباب والقانون والكنارة، وآلات النفخ مثل الناي والمزمار، والآلات الإيقاعية مثل الدف والطبل والصنوج (بهنسي، ١٩٩٠، ١١٢-٣٥، ١٨٧-٢١٧؛ Farmer, 1929; Jenkins and Olsen, 1976). وعلى سبيل المثال فقط نذكر من تلك المناظر لوحة لعازفة رباب تعزف أمام أمير ومحبوبته يجلسان في الحديقة (لوحة ١٦) ، وأخرى لثلاث عازفات يعزفن على الكنارة والدف والناي، وثالثة لأربع عازفات يعزفن على نفس الآلات ويصاحبهن إمرأة رابعة تصفق وقد تكون المطربة(Robinson, 1965, pl. 21, 16, 29). والملاحظ في جميع الصور أن العازفات يصورن جالسات ويرتدين ملابس طويلة على الطراز السائد

منذ القرن الخامس عشر ويغطين شعرهن بحجاب أو عمامة صغيرة أو منديل للرأس.

جدير بالذكر أن تصوير المرأة كعازفة ارتبط في بعض الأحيان بالمناظر الفلكية وكان ضمن سياقها. فقد ظهرت المناظر الفلكية الممثلة للكواكب والأبراج منذ القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي وحتى بدايات القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي، وكانت منتشرة بصفة خاصة على المنتجات المعدنية، كما ظهرت على بعض منتجات الخزف. وكان الولع بالمناظر الفلكية ظاهرًا في منتجات المدرسة الإيرانية، ثم انتقل أيضًا إلى الشام ومصر ولكن بشكل أقل(Baer, 1983, 249-258). اللافت للنظر أنه في هذه الفترة تم تجسيم رموز الكواكب والأبراج لتصبح أشكال آدمية ومعها الرموز الدالة على الكوكب أو البرج. وقد ظهر كوكب الزهرة بصورة سيدة، عادة تصور جالسة، تعزف على العود على كثير من الأمثلة منها الإناء المملوكي المحفوظ بالمتحف القومي بفلورنسا (لوحة ١٧)(Baer, 1983, 260, pl. 211).[١٤] وفي بعض الأحيان كانت الكواكب تصور مع الأبراج المرتبطة بها؛ وحيث أن كوكب الزهرة كان يرتبط بكل من برج الثور وبرج الميزان فقد ظهرت أمثلة أخرى تصور برج الزهرة على هيئة سيدة تعزف على العود وهي جالسة على ظهر ثور أو أسفل الميزان[١٥].

٣- مناظر المرأة الأرستقراطية

لم يقتصر تصوير المرأة في الفن الإسلامي على نساء الطبقات الدنيا من عازفات وراقصات، بل ظهرت مناظر النساء الأرستقراطية (الثرية من الطبقة العليا في المجتمع) المستمدة من حياة عِلية القوم في القصور. وقد اتسمت مناظر النساء الأرستقراطية بالتنوع والثراء؛ فجاءت لتعكس أنشطة متنوعة تمارسها النساء الأرستقراطية في حياتها اليومية. لذا يمكن تقسيم تلك المناظر إلى عدة موضوعات تتمثل في:

أ- المرأة الأرستقراطية على العرش

لم تسفر الدراسة سوى عن مثال واحد يصور المرأة الارستقراطية على العرش. هذا المنظر ظهر على شمعدان من النحاس المكفت بالذهب صنع لأبو إسحاق؛ آخر حكام أسرة إنجو.[١٦] الشمعدان يزين بدنه أربع جامات دائرية يظهر فيها الحاكم على العرش منفردًا أو بمصاحبة زوجته، وواحدة من تلك الجامات تصور الزوجة وحدها وهي جالسة على العرش، وترتدي عباءة واسعة كثيرة الطيات وذات أكمام واسعة، وعلى رأسها البغطاق- وهو غطاء للرأس ترتديه السيدات المغوليات المتزوجات من الطبقة العليا(Brend, 1991, 124)- كما يحيط بها أربعة من الخادمات (لوحة ١٨). المنظر فريد من نوعه حيث لم يسبق أن يعثر على مثال يظهر فيه زوجة الحاكم منفردة على العرش؛ الأمر الذي قد يشير إلى نفوذ هذه السيدة بصفة خاصة. ووجود الخادمات حول السيدة يقدمن لها صندوق المجوهرات والمرآة وطبق من الفاكهة وفرع نبات (لم يستدل على دلالته) للتأكيد على مكانتها؛ بحيث تصور في سياق أشبه بما يصور به الحاكم وحوله الخدم والأعوان.

ب-المرأة الأرستقراطية في الهودج

تعد مناظر النساء داخل الهودج هي أكثر مناظر النساء الأرستقراطية انتشارًا في الفن الإسلامي. الدراسة الوافية لعبد الناصر ياسين عن الهودج وشاكلاته ذكرت أن الهودج محمل له قبة تستر بالثياب ونحوه ويوضع على ظهر البعير وتركب عليه النساء ليكون سترا لهن (ياسين، ٢٠٠٥). والهودج في حد ذاته يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمرأة الأرستقراطية؛ حيث كان وسيلة المواصلات التي تستخدمها النساء من الطبقة الثرية، وكان يرد ذكره كثيرًا في المصادر عند الحديث عن سفر زوجة أو ابنة أو أم السلطان أو الخليفة وخاصة في رحلات الحج (Johnson, 2000, 107–131; Jomier, 1991, 44–46). ومن الأمثلة لمناظر النساء الأرستقراطية داخل المحمل منظر علي طبق من الخزف ذو البريق المعدني من العصر الفاطمي (Abdelnaby and Dixneuf, 2013, 25, pl.2) يزينه منظر سيدة داخل هودج محمول علي جمل (لوحة ١٩). الهودج يتميز بزخارف نباتية على الجزء العلوي وستائر مسدلة على الجانبين، ويظهر في داخل الهودج رأس السيدة فقط . كما أن هناك العديد من الأمثلة الإضافية لمناظر النساء كانت تزين كابلابلاتينا والتي ترجع للقرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي وترجع للعصر النورماندي ولكنها تتبع الأساليب الفنية الفاطمية.

(Ettinghausen, 1977, 44–47; Ali,1998, 161; Yeomans, 2006, 80; Abdelnaby, 2012, 246, pl. 3–5). ومن القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي يمدنا إبريق بلاكاس بمثال آخر يظهر داخل إحدى الجامات التي تزين بدن الإبريق؛ حيث يظهر فيها سيدة تجلس على محفة محمولة على جمل ويجلس خلفها خادمها، كما يجر الجمل حادي (لوحة ٢٠). السيدة ترتدي عمامة وغطاء للرأس ينسدل حتى الصدر كما ترتدي عباءة ذات أكمام واسعة، والمحفة التي تجلس عليها دائرية الشكل ومطرزة بزخارف نباتية (Abdelnaby, 2012, 246–247).

أما التصوير الإيراني فكان مصدرًا للكثير من مناظر النساء الأرستقراطية في الهودج؛ حيث كان الأدب الفارسي المصور يعتمد على كثير من شخصيات النساء اللاتي كن شخصيات محورية في القصص المصورة. ففى قصة يوسف وزليخا التي شاع تصويرها منذ القرن الرابع عشر وحتى القرن السادس عشر ظهرت زليخا في عدد من المنمنمات التي تصور دخولها مصر وترحيب عزيز مصر والمصريين بها. ومثال على هذا المنظر التصويرة المحفوظة في متحف فرير جاليري وتظهر بها زليخا داخل الهودج المسدس الشكل الذي يكشف عن الجزء العلوي من جسمها،[١٧] وهي ترتدي رداء أحمر وتغطي شعرها بمنديل صغير (لوحة ٢١). وقد أشار عبد الناصر ياسين في دراسته عن الهودج للعديد من الأمثلة المشابهة لتصاوير دخول زليخا مصر(ياسين، ٢٠٠٥، ٥٧٨–٥٨٧، ١٠–١٥). ونفس الشئ بالنسبة لقصة ليلى والمجنون التي جاءت بها تصاوير تمثل زيارة ليلي للمجنون في الصحراء وهي تركب الهودج (ياسين، ٢٠٠٥، ٦٠٥–٦٠٧)، كما أن نفس المنظر ظهر علي نماذج من النسيج كانت زخارفها مستوحاة من قصة

ليلى والمجنون (Brend, 1991, 115; Baker, 1995, 107).

ت-المرأة الأرستقراطية تتزين

تصوير المرأة الأرستقراطية وهي تتزين أمام المرآة لم يكن من المناظر الشائعة أو كثيرة التكرار في الفن الإسلامي ولكن لدينا نموذج فريد لهذا المنظر على إبريق بلاكاس. المنظر مصور على إحدى الجامات المفصصة التي تزين بدن الإبريق؛ ويظهر فيه سيدة جالسة وتمسك في يدها اليسرى مرآة مستديرة تنظر فيها، بينما تقف أمامها خادمة تمسك صندوق مثمن الشكل (لوحة ٢٢)(Ward, 1993, 36, pl.24). السيدة ترتدي رداء مزين بزخارف نباتية وله أكمام واسعة يزين نهايتها طراز، وبالمثل فتحة الرقبة وذيل الرداء. كما ترتدي السيدة غطاء للرأس أشبه بشريط على الجبهة وبه في المقدمة حلية أو جوهرة كبيرة، وينسدل شعرها إلى الخلف. وغني عن الذكر أن تفاصيل زخارف الملابس والمجوهرات التي ترتديها السيدة ووجود الخادمة أمامها كلها تؤكد أن السيدة المصورة هي شخصية أرستقراطية.

اللافت للنظر أن إبريق كليفلاند[١٨] الذي صنع قبل إبريق بلاكاس بحوالي ٩ سنوات عليه منظر مشابه، ممثل على إحدى الجامات المفصصة على بدن الإبريق. المنظر يصور شخص جالس على كرسي ويمسك في يده اليسرى مرآة مستديرة، وأمامه شخصان أحدهما يحمل مذبة والآخر يحمل صندوق مربع الشكل(Rice, 1957, 295). الواقع أن التكفيت قد سقط من الإبريق لذا اختفت جميع ملامح وتفاصيل المناظر الآدمية المحفورة على الإبريق، وصار من الصعب تحديد هوية الأشخاص. إلا أن مقارنة هذا المنظر بالمنظر السابق ذكره على إبريق بلاكاس ربما يرجح أن الشكل الممثل هو سيدة؛ خاصة أنه من الصعب تصور تمثيل رجل ينظر للمرآة بهذا الشكل. وخلاف هذين المثالين لم أعثر على مناظر أخرى للمرأة الأرستقراطية تتزين.

ث-المرأة الأرستقراطية مستلقية

يعد التصوير الإيراني المصدر الأساسي لمناظر النساء الأرستقراطية التي صورت مستلقية في وضع استرخاء على أريكة. هذه التصاوير تنسب للقرنين الخامس عشر والسادس عشر وجاءت ضمن تصاوير المخطوطات الأدبية المصورة. منها على سبيل المثال تصويرة من إحدى نسخ الشاهنامة محفوظة في متحف فرير جاليري وتصور منظر من قصة خسرو وشيرين؛ حيث تظهر شيرين مستلقية على أريكة في حديقة القصر ويحيط بها الخادمات والجواري، وتقوم إحداهن بتقديم صورة خسرو لها.[١٩] وتظهر شيرين مرتدية رداء طويل وغطاء للشعر، ونفس الشئ بالنسبة لجميع النساء حولها. ونفس هذا المنظر تكرر في نسخ عديدة للشاهنامة وفي مخطوطات خمسة نظامي التي تصور قصة خسرو وشيرين (Robinson, 1965, pl.29). وهناك تصويرة أخرى تنسب للقرن السادس عشر (Kühnel, 1923, 99; Brend, 1991, 166, pl. 111) تمثل الملكة بلقيس وهي مستلقية على الأرض وتتكئ علي وسادتين، وتنظر إلى الهدهد الذي يحمل لها رسالة. المنظر مصور في الحديقة؛ حيث تظهر الأشجار والزهور، وبلقيس ترتدي ملابس مزركشة وتمسك في يدها منديل طويل،

وتغطي جزء من شعرها بمنديل صغير مثلث الشكل (لوحة ٢٣). المثال الثالث ينسب للقرن السادس عشر وهو عبارة عن تصويرة لسيدة مستلقية على الأرض وتتكئ على وسادة صغيرة في وضع أشبه بالتصاوير السابقة (Kühnel, 1923, 99; Brend, 1991, 166). إلا أنها تختلف عنهم في كون السيدة مصورة نصف عارية؛ حيث تغطي الجزء السفلي من جسمها فقط بقماش مزركش، كما أن شعرها ينسدل على كتفيها (لوحة ٢٤).

ج- اللوحات الشخصية للمرأة الأرستقراطية

ظهرت النساء الأرستقراطية أيضاً في لوحات شخصية؛ أو مايعرف بالبورتريه، والتي ظهرت في القرن العاشر الهجري/ السادس عشر الميلادي واستمرت في القرن التالي مع انتشار أوسع. وكان تلك التصاوير الشخصية تنفذ منفردة أو بمصاحبة بعض الأشعار، ويظهر فيها منظر لسيدة منفردة عادة في حديقة أو مكان مفتوح. ومن هذه التصاوير مثال لتصويرة تنسب لمدرسة قزوين الفنية وتؤرخ بالقرن السادس عشر تمثل لوحة شخصية لإحدى الأميرات جالسة وفي يدها زهرة (Robinson, 1965, pl. 44). والسيدة تتميز بملامح وجهها الدقيقة والحواجب المتصلة –التي كانت من سمات الأميرات والثريات– كما أنها ترتدي عباءة مطرزة على الأكتاف والصدر ويظهر أسفلها رداء. السيدة الأرستقراطية ترتدي أيضًا غطاء للرأس ذو شكل مميز ومثبت على رأسها بشريط أشبه بحبات اللؤلؤ، كما تتزين بقرط طويل وعقد وأسورة وخاتم (لوحة ٢٥). أما المثال الثاني فهو لوحة تؤرخ بسنة ١٥٩٠ ومحفوظة في متحف فرير جاليري تمثل تصويرة لسيدة أرستقراطية واقفة وفي يدها اليمنى مروحة صغيرة (Robinson, 1965, pl. 54). السيدة ترتدي عباءة تغلق بإزرار على الصدر وتضم بحزام، ويظهر تحتها رداء ذو أكمام واسعة، كما تغطي جزء من شعرها بمنديل صغير. السيدة الأرستقراطية تتزين بحلية ذهبية على جبهتها، وعقد وقرط وأسورة في كلتا يديها؛ مما يؤكد أنها من الطبقة الثرية في المجتمع (Robinson, 1965, pl. 54). وكلتا التصويرتان من القرن السادس عشر.

ومن الأمثلة السابقة يتضح التنوع الشديد لمناظر النساء في الفن الإسلامي، وتلك الأمثلة يمكن أن تعكس الكثير من القيم الفنية لجماليات المرأة في الفن الإسلامي

جماليات تصوير المرأة في الفن الإسلامي

النظرة الأولي للمناظر السابق عرضها للمراة في الفن الإسلامي تعكس **التنوع** الشديد من حيث الموضوعات والمواد المستخدمة لتنفيذ الموضوعات. فنجد أن المرأة ظهرت في الفن الإسلامي كسيدة أرستقراطية وكعازفة وكراقصة كما ظهرت كأحد رموز الكواكب والأبراج الفلكية. كانت هذه الموضوعات المتنوعة منفذة على اللوحات الجدارية المرسومة بالألوان المائية، وعلى الخزف بمنتجاته المتنوعة، وعلى المنتجات المعدنية والخشبية والحجرية، كما كانت واضحة بكثرة على المنمنمات والمخطوطات المصورة.

وقد ظهرت مناظر النساء في الفن الإسلامي منذ القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي وحتى الحادي عشر الهجري/ السابع عشر الميلادي وفي جميع

أنحاء العالم الإسلامي، ولكن لصعوبة دراسة كل هذه الفترة الزمنية في جميع أنحاء العالم الإسلامي فقد اقتصرت الدراسة على شرق العالم الإسلامي (وتحديدًا مصر والشام وإيران) وذلك حتى القرن السادس عشر فقط. وإذا كانت مناظر النساء قد اختلفت من فترة لأخرى؛ بمعنى وجود موضوعات مفضلة كل فترة، إلا أن تصوير المرأة لم ينقطع طوال تلك الفترات. الأمر الذي يشير إلى **الاستمرارية** التي ميزت تصوير المرأة في الفن الإسلامي.

ومن أهم جماليات تصوير المرأة في الفن الإسلامي أنها **تعد مصدرًا لفهم معايير جمال المرأة عبر العصور**(Abdelnaby, 2013, 46-47). ففي القرون الأولى الثلاثة كانت معايير جمال المرأة تتمثل في الجسم الممتلئ والخصر النحيل مع الشعر الأسود الطويل والعيون الواسعة والفم الدقيق (Abouseif, 1999, 60; Baer, 1999, 34; Rosen-Aylon, 2002, 300). وكان ينظر للعازفة أو الراقصة باعتبارها النموذج الأمثل لمعايير الجمال؛ حيث أنها تتولى الترفيه عن الحاكم وضيوفه، لذا تختار بعناية فائقة. فكان اختيار العازفات والراقصات اللائي يعملن في قصور الخلفاء والحكام والأمراء يخضع لاتقانهن العزف أو الغناء والرقص، مع توافر جمال الشكل، وأناقة المظهر، وحسن الطباع. ويؤكد ذلك قول ابن خلدون في فصل صناعة الغناء:

> ".. وأما المرئيات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفياتها، فهو أنسب عند النفس وأشد ملائمة لها، فإذا كان المرئي متناسباً في أشكاله وتخاطيطه التى بحسب مادته بحيث لا يخرج عما تقتضيه مادته الخاصة من كمال المناسبة والوضع وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك، كان ذلك حينئذ مناسبا للنفس المدركة فتتلذذ بإدراك ملائمها...ولما كان أنسب الأشياء إلى الإنسان وأقربها إلى أن يدرك الكمال في تناسب موضوعها هو شكله الإنساني، فكان إدراكه للجمال والحسن في تخاطيطه وأصواته من المدارك التي هي قرب فطرته فيلهج بالحسن من المرئي والمسموع"(ابن خلدون،د.ت، ٢٩٨).

وقد أدرك الفنان المسلم هذا المعنى، وحرص على إبرازه فيما انتجه من فنون في تلك الفترة؛ فظهرت العازفات والراقصات بهذه المواصفات، بل وحرص الفنان على إبراز مفاتنهن الجسدية بالتأكيد على الصدر الممتلئ، والأرداف السمينة، والعيون الواسعة والشعر المنسدل الطويل (لوحات ١، ٢).

وقد استمرت نفس معايير الجمال للمرأة تقريبًا في القرنين الرابع والخامس الهجري/ العاشر والحادي عشر الميلادي؛ لذا ظهرت العازفات والراقصات بالجسم الممتلئ أيضاً ولكن اختفى تصوير الراقصات العاريات أو النصف عاريات إلا من منظر وحيد ظهر على إحدى المخطوطات ويصور إمرأة عارية تمسك في يدها اليسرى عود وفي اليد الأخرى كأس،

ويتدلى شعرها على كتفيها في أربعة ضفائر ثقيلة. العازفة المصورة في المخطوطة تتسم بجسم ممتلئ، وخصر نحيل، وعيون واسعة، وفم دقيق (Rice, 1958, 31–39). وخلاف هذا المثال فقد حرص الفنان في العصر الفاطمي على تمثيل العازفات والراقصات بملابس كاسية تغطي الجسم كله، بل وغطاء للرأس أيضصا في معظم الأحوال (لوحات ٤، ٥، ٦). وبالرغم من ذلك فقد تمكن الفنان من إبراز الجسم الممتلئ للعازفة أو الراقصة؛ من خلال طيات الملابس، أو حركة المرأة التي تظهر جزء من ذراعها أو ساقها، أو جعل الملابس ملاصقة للجسم بحيث تبرز الأرداف والصدر والخصر.

وتأتي مناظر النساء منذ القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي لتعكس تغير في معايير جمال المرأة؛ فلم تعد المرأة تصور بجسم ممتلئ، وإنما على العكس صار جسمها رشيق ويميل للإستطالة. يؤكد ذلك المنظر الوحيد الذي يصور راقصة عارية (لوحة ٨) حيث تظهر بجسم رشيق وخصر نحيل كما أن شعرها متوسط الطول. وقياسًا على أن العازفات والراقصات هن نموذج للجمال، فقد كانت مقاييس الجمال، كما يتضح من الكثير من التصاوير الفارسية منذ القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي وحتى نهاية الفترة محل الدراسة تعتمد على الرشاقة. فقد حرص الفنان على تصوير العازفات والراقصات بقوام رشيق أقرب للطول منه للقصر، وخصر نحيل، وملامح وجه دقيقة، وبشرة فاتحة اللون. وبالرغم من حرص الفنان على تصويرهن بملابس طويلة تكسو الجسم بالكامل، فإن حركة الراقصات كانت تعكس الرشاقة والتدلل. أما غطاء الرأس فهو يكشف أحيانًا جزء من الشعر الذي ينسدل على الظهر؛ مؤكدًا استمرار تفضيل الشعر الطويل كمعيار لجمال المرأة (لوحات ١٣، ١٤، ١٥)

ومن جماليات تصوير المرأة في الفن الإسلامي أيضًا أنها **مصدر ثري لدراسة أشكال ملابس النساء وتسريحات الشعر وأغطية الرأس.** فقد ظهر في القرن الأول الهجري ملابس تشبه الملابس البيزنطية، وهي عبارة عن رداء طويل يصل حتى الركبة ويكون بدون أكمام ويضم على الوسط بحزام، ويلبس فوق تنورة طويلة بها مايشبه الكورنيش من أسفل (لوحة ١). وهناك أيضا العباءات الواسعة ذات الشال المنسدل على الكتفين (لوحة ١٠). وفي نفس الفترة ظهرت الراقصات يرتدين فقط تنورة، طويلة أو قصيرة وتثبت على الوسط بحزام أشبه بالحبل المجدول (لوحة ٢). ثم ظهر طراز آخر من الملابس في القرن الثاني الهجري ظهر في بغداد ويتمثل في رداء طويل له كورنيش على الصدر وآخر أسفل الوسط وثالث على الذيل، وأكمامه ضيقة (لوحة ٣). الأمر الذي يعكس أنه كان هناك طرز متعددة من الملابس في ذلك الوقت؛ ربما بفعل التأثيرات من الحضارات الآخرى، ولم تظهر شخصية الفنان المسلم في ذلك الوقت بصورة متفردة. وعلى العكس من ذلك منذ القرن الرابع الهجري وحتى تقريبًا القرن السابع الهجري حيث انتشر طراز واحد من الملابس بفروق طفيفة في التفاصيل. هذا الطراز يتمثل في رداء طويل، ذو رقبة دائرية أو مثلثة، وله أكمام واسعة في معظم الأحيان. وكثيرًا ما كان يزين الرداء طراز يحيط بالرقبة والأكمام والعضد والذيل، أو يكون الرداء من قماش منقوش بالزخارف المتنوعة

(لوحات ٤، ٥، ٦، ١١، ١٣، ١٤، ١٥، ٢٠). اللافت للنظر أن هذا النوع من الملابس انتشر في شرق العالم الإسلامي وكانت ترتديه النساء من جميع الطبقات. بدليل أننا لم نلحظ اختلاف بين ملابس العازفات والراقصات والنساء الأرستقراطية في هذه الفترة.

ومنذ القرن الثامن الهجري تراجعت المناظر الآدمية في الفنون المنتجة في مصر والشام كما سبق أن ذكرنا؛ فصار اعتمادنا علي التصاوير الإيرانية للوقوف على شكل الملابس في تلك الفترة.[٢٠] وقد اتضح من تلك التصاوير أن الملابس الشائعة للمرأة كانت عبارة عن فستان طويل، ذو أكمام ضيقة عادة، ويعلوه عباءة مفتوحة من الوسط وتضم علي الجسم بحزام أو إزرار على الصدر أو تترك مفتوحة، وقد تكون العباءة ذات أكمام طويلة أو قصيرة بحيث يظهر أسفلها الرداء (لوحات ٩، ١٧، ١٦، ٢١).

أما تسريحات الشعر فقد ظهرت في القرون الأولي عندما كانت المرأة تصور بدون غطاء للشعر وكانت التسريحات الشائعة تشمل: أن يصفف الشعر في صورة خصلات مجعدة على الجبهة وحول الوجه، وباقي الشعر يكون مرفوع لأعلى ليتوج الرأس، أو أن يصفف الشعر بحيث ينسدل في أربع ضفائر تتدلي على الكتفين والظهر، ويتوج الجبهة خصلات صغيرة بالإضافة لخصلة شعر أمام الأذن (لوحات ٢، ٣). وكما ظهر أيضًا طريقة تصفيف بسيطة ينسدل فيها الشعر ويتوج الجبهة عصابة تربط من الخلف أو على الجنب. ومنذ القرن الرابع الهجري صار تغطية الشعر أكثر شيوعاً من كشفه، وتنوعت أغطية الرأس بين الحجاب البسيط الذي يغطي كل الشعر وينسدل حتى الصدر (لوحة ٥)، أو الحجاب ويعلوه عمامة صغيرة، قد يتدلى طرفها على الظهر(لوحة ٦، ١٤، ١٥). كما ظهر غطاء للرأس يعد فريد من نوعه وهو البغطاق؛ الذي سبق الإشارة إليه باعتباره غطاء للرأس للمرأة المغولية المتزوجة من علية القوم (لوحة ١٨). ومنذ القرن الثامن الهجري كانت النساء تمثل إما بالحجاب البسيط الذي يزينة عقال، أو عصابة تتوج الجبهة (لوحة ٢٣)، أو بالمنديل الصغير الذي يغطي جزء من الشعر وليس كله، وهو مثلث الشكل، يربط أسفل الذقن أو من خلف الرأس، وقد يزين بريشة جانبية أو حلية أو زهرة.

يضاف إلى ماسبق، كان تصوير المرأة في الفن الإسلامي **معبرًا عن تقاليد المجتمع ونظرته للمرأة.** ففي القرن الأول الهجري كان المجتمع الإسلامي حديث العهد في الاختلاط بالحضارات السابقة؛ لذا تأثر بها ونقل عنها. فكانت القصور الأموية على سبيل المثال تعكس حياة الترف ومجالس اللهو التي شاعت قبل ذلك في الحضارة الساسانية والبيزنطية. والعرب الذين اعتادوا قراءة الشعر لم يكتفوا به للتسلية؛ وإنما أضافوا له سماع الموسيقى والرقص وتناول الشراب والولائم (Graber, 1964, 76). لذا فإن مناظر العازفات والراقصات التي ظهرت في تلك القصور كانت تعكس هذا النقل من الحضارات السابقة، ولم تكن شخصية الفنان المسلم ولا فكر مجتمعه قد تبلور بعد ليظهر في الفن.

ومع بدايات العصر الفاطمي تغير الوضع وصار للفن الإسلامي هويته المستقلة التي ابتعدت

كثيرًا عن النقل والتقليد والمحاكاة. لذا نجد أن مناظر النساء في تلك الفترة لم تكن سافرة، وإنما اتسمت بالتحفظ؛ وظهرت المرأة سواء عازفة أو راقصة أو سيدة أرستقراطية بملابس طويلة تغطي جسمها بالكامل، كما كانت في معظم الأحوال تغطي شعرها بالكامل أيضًا. وقد استطاع الفنان المسلم في القرون التالية أن يبتكر موضوعات متنوعة لتضفي على منتجاته سمة التفرد والتميز، فجاءت الموضوعات تعبر عن الطبقات المختلفة للمجتمع والأنشطة المتنوعة للحياة اليومية وحياة القصور. إلا أنه لم يتنازل عن الأسلوب المحافظ في تمثيل المرأة في جميع الموضوعات.

أما فنانو التصاوير الإيرانية فقد توفرت لهم ظروف مميزة؛ حيث تمتعوا برعاية الحكام، وعاش كثير منهم داخل قصورهم. ومن ثم اطلعوا بصورة أقرب على حياة تلك الطبقة المترفة، وعبروا عنها في التصاوير بشكل أكثر دقة واتقان. فجاءت تصاويرهم غنية بالتفاصيل عن الحاكم وزوجته والخدم والجواري، ومجالس الترف والطرب التي عاشوها. كما تمكنوا من تصوير نساء القصر في مناظر خاصة تظهر فيها السيدة تسترخي أو تلهو مع خادماتها، أو حتى تأنس مع الحاكم نفسه. ونظرًا لهذا القرب استطاع الفنان أن يميز بين شكل المرأة وملابسها وجلستها في داخل القصر، وشكلها عندما تخرج وتظهر أمام العامة. ففي النوع الأول من المناظر قد تظهر المرأة غير محتشمة حيث تكون على حريتها داخل بيتها. فقد تكون بدون حذاء أو بدون غطاء للرأس أو ترتدي ملابس شفافة (لوحات ٢٤،٢٣) أما عندما تخرج فهي تراعي عادات وتقاليد المجتمع من حيث ارتداء الملابس الكاسية المحتشمة وتغطية الشعر.

يستدل من ذلك على أن المجتمع الإسلامي كان يفرض على المرأة ضوابط معينة من حيث الملابس وغطاء الرأس وكانت النساء بصفة عامة من جميع الطبقات تلتزم بتلك الضوابط. كما يستدل من المناظر أيضًا أن المرأة، كانت مقدرة عند زوجها؛ حيث يحسن معاملتها ويحيطها بالخدم والجواري، كما أن النساء الأرستقراطية كن يسكن القصور ذات الحدائق الغناء ويرتدين الثياب الفاخرة والحلي. كما يستدل على أن بعض النساء كان لهم من النفوذ والسلطة ما حدى بالفنان إلى تصويرهن في مناظر تشابه مناظر الحاكم نفسه (جالسًا على العرش وحوله الخدم والأتباع). الأمر الذي يعكس أن الفنان بصفة خاصة، وبالتالي المجتمع بصفة عامة لم ينفر من نفوذ المرأة ولم يتجاهله، بل حرص على إبرازه.

وإذا كان تصوير المرأة في الفن الإسلامي يعكس بعض الجماليات التي تخص المرأة بصفة خاصة، فأنه أيضًا يعكس بعض القيم الجمالية التي تميز الفن الإسلامي بصفة عامة. ومن هذه القيم الجمالية **الدقة المتناهية والاهتمام بالتفاصيل**، والتي تظهر بوضوح في حرص الفنان على إبراز حركة المرأة المصورة بصورة دقيقة، وإبراز تفاصيل الشعر، وطيات الملابس وزخارفها، والحلى الذي ترتديه المرأة. هذه الدقة المتناهية هي التي أتاحت للباحثين التعرف على أهم الرقصات التي سادت لفترات طويلة مثل الرقص بالمنديل. كما اتاحت للباحثين التعرف على موضات تسريحات الشعر والملابس والحلى الذي ترتديه المرأة في الفترة محل الدراسة.

ومن القيم الجمالية أيضًا **الاهتمام بالخلفية وملئ الفراغ**؛ حيث أن الفنان المسلم بصفة عامة كان لا يميل إلى ترك فراغات في موضوعاته، وإنما يشغل تلك الفراغات لتمثل خلفية لموضوعه الرئيسي. فكانت الموضوعات يزينها خلفية نباتية في معظم الأحوال. وفي تصاوير المخطوطات كانت الخلفية تبرز عناصر معمارية وتفاصيل للمكان سواء داخل مبنى أو في مكان مفتوح.

الخلاصة

تميز الفن الإسلامي بوجود المرأة ضمن العناصر الزخرفية الآدمية التي استخدمها الفنان لتزيين منتجاته. وظهرت المرأة في الفن الإسلامي كعازفة للآلات الموسيقية المتنوعة، وكراقصة، وكرمز لكوكب الزهرة والأبراج المرتبطة به في دائرة البروج، وكسيدة أرستقراطية تمارس أنشطة متنوعة داخل وخارج القصر. وكانت المناظر المصورة للمرأة تعكس الكثير من الجماليات مثل التنوع والإستمرارية والدقة والاهتمام بالتفاصيل وبالخلفية. كما كانت تلك المناظر مصدر لفهم معايير جمال المرأة ونظرة المجتمع لها والقيم الخاصة بذلك المجتمع، بل ومصدر لمعرفة أنماط الملابس وتصفيفات الشعر التي سادت بين النساء خلال الفترة محل الدراسة.

[1] قصير عمره ينسب إلي الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦ هـ/ ٧٠٥-٧١٥م) وهو أحد القصور التي بناها الأمويون في صحراء الشام لأسباب سياسية واجتماعية. يقع الفصر على بعد ٥- ميل شمال عمان وقد اكتشفته بعثة علمية برئاسة موزيل سنة ١٨٩٨م.

[2] قصر الحير الغربي شيده هشام بن عبد الملك (١٠٦-١٢٦هـ / ٧٢٤-٧٤٣م) في تدمر.

[3] موقع خربة المفجر تم اكتشافه سنة ١٨٧٣ بواسطة Warren and Conder ثم أعيد اكتشافه بواسطة Bliss and Hunter سنة ١٨٩٤. وهو يقع في وادي النويعمة وكان يعتقد أنه بني في عصر الخليفة هشام (١٠٥-١٢٥ هـ/٧٢٤-٧٤٣ م) ثم اتضح أنه بني وقت الخليفة هشام ولكن استخدمه الوليد بن يزيد أو الوليد الثاني.

O. Graber, "The Umayyad Palace of Khirbat al-Mafjar", **Archaeology**, vol. VIII/4, 1955, p. 228-235; Creswel, **Early Muslim Architecture**, vol.1/II, p. 574-576; R.W. Hamilton,"Who built Khirbat al-Mafjar?", **Levant**, vol. I, 1969, p. 61-67; Eva Baer, "Khirbat al-Mafdjar", **The Encyclopedia of Islam**, Leiden, vol. III, 1995, p. 10-17.

[4] جدير بالذكر أنه اكتشف في خربة المفجر أيضا تمثال آخر لإمرأة نصف عارية واقفة أمام الحمام وترتدي رداء اشبه برداء المرأة الممثلة في التمثال السابق ذكره(لوحة ٢-ب) . وقد وصف كريزويل هذه المرأة بأنها أيضا راقصة في حين يرى اتنجهاوزن أنها جارية ممن كن يستخدمن في الترفيه في القصور.

[5] سامراء تقع على مسافة ١٢٥ كم شمال بغداد وقد بناها الخليفة العباسي المعتصم لتكون عاصمة بدلا من بغداد سنة ٢٢٣هـ/ ٨٣٦م واستمرت كذلك حتى هجرها الخليفة المعتمد سنة ٢٧٦هـ/ ٨٨٩ م. وقد تم اكتشاف الموقع سنة ١٩٠٧ ولكن تمت الحفائر المنظمة فيه على يد Sarre and Herzfeld وكشفت الحفائر عن الكثير من الصور المائية المرسومة على الجص.

[6] الطبق يرجع للقرن ٦ هـ/ ١٢ م
https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1946.30/

[7] https://universes.art/en/art-destinations/berlin/museum-of-islamic-art/photo-tour/ivory-fitting

[8] الطست مصنوع من النحاس على يد أحمد بن عمر الذكي النقاش للسلطان العادل الثاني أبو بكر، لذا تم تأريخ الطست بالفترة بين ٦٣٦- ٦٣٨ هـ/ ١٢٣٨-١٢٤٠ م.

[9] بدر الدين لؤلؤ كان حاكم الموصل في الفترة ٦١٥-٦٣١ هـ/ ١٢١٨-١٢٣٣ م ثم حكم لفترة أخرى حتى وفاته ٦٥٩ هـ/ ١٢٥٩ م. وخلال هذه الفترة تم صنع العديد من القطع المعدنية باسمه ومنها القطعة المذكورة.

[10] http://www.metmuseum.org/collection/the-collectiononline/search/452719?rpp=30&pg=1&ft=sf1975-31-14+&pos=1

[11] http://www.metmuseum.org/collection/the-collectiononline/search/451358?rpp=30&pg=5&ft=Islamic+ceramics&pos=136

[12] https://www.metmuseum.org/art/collection/sear

ch/451444?what=Ceramics&ft=Islamic+art&offset=120&rpp=40&pos=123

[١٣] إبريق بلاكاس مصنوع من النحاس المكفت بالذهب والفضة وينسب لشجاع بن منعا الموصلي ويؤرخ بتاريخ ٦٤٩ هـ/ ١٢٣٢ م.

[١٤] المناظر الفلكية المشار إليها تظهر على قاعدة الإناء من الخارج. وعو إناء من النحاس المكفت بالذهب والفضة وينسب للقرن الثالث عشر أو بدايات الرابع عشر من مصر أو سوريا، وهو محفوظ بالمتحف القومي بفلورنسا.

[١٥] المثال على هذا المنظر من المقلمة المحفوظة بالمتحف البريطاني وهي تحمل توقيع الفنان محمد بن سنقر وتؤرخ بسنة ٦٨٠هـ/ ١٢٨١م. ويظهر منظر كوكب الزهرة كعازفة عود تجلس على الثور في الجامة العليا على اليمين على غطاء المقلمة.

[١٦] أسرة الإنجو هي إحدى الأسرات التي حكمت جزء من بلاد فارس بعد سقوط الدولة الأيلخانية ، واستمرت من ٧٢٥هـ/ ١٣٢٥م إلى ٧٥٤هـ/ ١٣٥٣م وكان تحكم الجزء الجنوبي من بلاد فارس الذي يشمل شيراز وأصفهان ولورستان. أما جمال الدين أبو إسحاق فقد كان آخر حكام هذه الأسرة.
E.J. **Brill's First Encyclopedia of Islam**, 1913-1936, p. 46; J.A. Boyle, "InDju", **The Encyclopedia of Islam**, vol. III, p. 1208; **Encyclopedia Iranica**, vol. XIII, p. 143-174.

[١٧] التصويرة تنسب للعصر الصفوي وتؤرخ بسنة ١٥٥٦م.
http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=F1946.12.100

[١٨] إبريق كليفلاند هو إبريق من النحاس المكفت بالذهب والفضة وينسب للفنان أحمد الذكي الموصلي وهو مؤرخ بسنة ٦٢٠ هـ/ ١٢٢٣ م ومحقوظ في متحف كليفلاند للفن.

[١٩] هذه التصويرة من أحدى نسخ الشاهنامة للفردوسي وتنسب لبدايات القرن الخامس عشر وهي محفوظة في متحف فرير جاليري.
http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=S1986.139

[٢٠] مع الأخذ في الإعتبار أن اختلاف النطاق الجغرافي يؤثر على طبيعة الملابس. وبالتالي فما ظهر في إيران لا يعني بالضرورة أنه ظهر أيضاً في مصر والشام. وإنما لابد من وجود دراسات أخري مستفيضة تختص بدراسة ملابس النساء وتعتمد علي النصوص المكتوبة من مصادر بالإضافة إلى ما ظهر في الفنون.

اللوحات:

لوحة (١):

المصدر: R. Ettinghausen, O. Grabar and M. Jenkins, Islamic Art and Architecture, p. 49, pl. 64

لوحة ٢:

المصدر: R. Ettinghausen, O. Grabar and M. Jenkins, Islamic Art and Architecture, p. 47, pl. 58

لوحة ٣:

المصدر: R. Ettinghausen, *Arab Painting*, p. 191, pl. 6

لوحة ٤:

المصدر: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1946.3/0

لوحة ٥:

المصدر: R. Ettinghausen, *Islamic Art and Architecture*, pl. 318

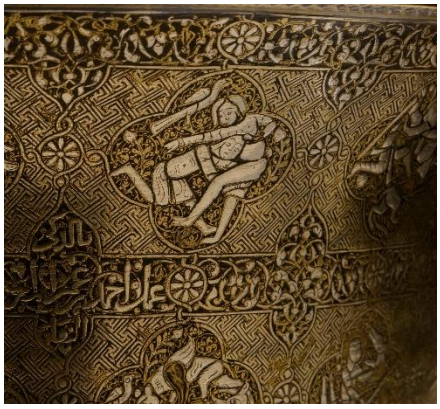
لوحة ٦:

المصدر: https://universes.art/en/art-destinations/berlin/museum-of-islamic-art/photo-tour/ivory-fitting

لوحة ٧:

المصدر: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329191

لوحة ٨:



المصدر: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329191

لوحة ٩:

المصدر: S.C. Welch, *Royal Persian Manuscripts*, pl. 15

لوحة ١٠:

المصدر: R. Ettinghausen, *Arab Painting,* p. 37

لوحة ١١:

المصدر:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451358?what=Ceramics&ft=Islamic+art&offset=120&rpp=40&pos=128

لوحة ١٢:

المصدر:
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451444?what=Ceramics&ft=Islamic+art&offset=120&rpp=40&pos=123

لوحة ١٣:

المصدر:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1866-1229-61

لوحة ١٤:

المصدر:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1866-1229-61

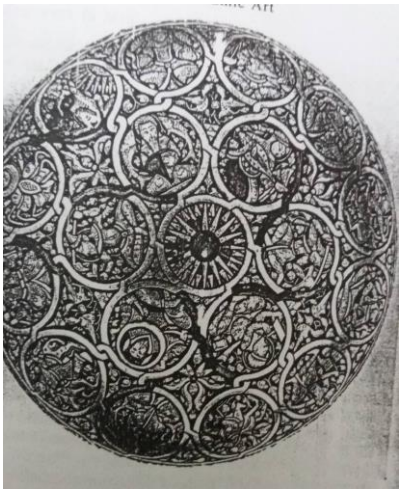
لوحة ١٥:

المصدر: Sheila Canby, Islamic Art in Detail, 2006, p. 134

لوحة ١٦:

المصدر: Robinson, Persian Drawings, pl. 21

لوحة ١٧:



المصدر: Eva Baer, Metalwork, pl. 211

لوحة ١٨:

المصدر: http://www.lacma.org/khan/5/2.htm

لوحة ١٩:

المصدر: Heba Abdelnaby and Delphine Dixneuf, Catalogue of the faculty of Arts Museum, 2013, p.

لوحة ٢٠:

المصدر:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1866-1229-61

لوحة ٢١:

http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cf m?ObjectNumber=F1946.12.100 :المصدر

لوحة ٢٢:

المصدر:
https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1866-1229-61

لوحة ٢٣:

المصدر: Barbra Brend, Islamic Art, pl.111

لوحة ٢٤:

المصدر: Ernst Kühnel, The Classical Style, pl. 5

لوحة ٢٥:

المصدر: B.W. Robinson, Persian Drawings, pl.44

قائمة المراجع العربية

- ابن خلدون (د.ت)، مقدمة ابن خلدون، دار ابن خلدون، الإسكندرية
- الباشا، حسن (١٩٩٢)، **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٩٢
- بهنسي، صلاح أحمد (١٩٩٠) ، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، ١٩٩٠
- عبد التواب، أحمد موسى (٢٠٠٨)، مناظر الموسيقى والطرب على القطع الفنية في مصر الفاطمية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية السياحة والفنادق، جامعة الإسكندرية.
- ماهر، سعاد (١٩٨٦) ، **الفنون الإسلامية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦
- ياسين، عبد الناصر (٢٠٠٥)، **وسائل السفر عند المسلمين: تاريخها وآثارها- دراسة عن الهودج وشاكلته في ضوء المصادر المكتوبة والأثرية**، القاهرة.

قائمة المراجع الأجنبية

- Abdelnaby, Heba M. (2012), "Some Representations of Aristocratic Women in Islamic Art", **The Fifteenth Conference Book of the General Union of Arab Archaeologists**.
- Abdelnaby, Heba M. (2013), "The Representation of Female Dancers in Islamic Art: A Descriptive Analytical Study", **Journal of Associations of Arab Universities for Tourism and Hospitality**, vol. 10, Isuue 1.
- Abdelnaby, Heba M. and Dixneuf, Delphine (2013), **Catalogue of the Faculty of Arts Museum- Alexandria University, Islamic Pottery**, Centre d'Étude Alexandrines.
- Abouseif, Doris Behrens (1999), **Beauty in Arabic Culture**.
- Ali, Wejdan (1998), **The Arab Contribution to Islamic Art From the Seventh to the Fifteenth Centuries**.
- Baer, Eva (1983), **Metalwork in Medieval Islamic Art**, Albany
- Baer, Eva (1995), "Khirbat al-Mafdjar", **The Encyclopedia of Islam**, Leiden, vol. III.
- Baer, Eva (1999), "The Human Figure in Early Islamic Art: Some Preliminary Remarks", **Muqarnas**, vol.16.
- Baker, Patricia(1995), **Islamic Textiles**, British Museum Press.
- Bloom, Jonathan and Blair, Sheila (1997), **Islamic Arts**.
- Boyle, J.A. (1954-2005), "InDju", **The Encyclopedia of Islam**, vol. III
- Brend**,** Barbra (1991), **Islamic Art**, London, 1991
- Canby, Sheila (2006), **Islamic Art in Detail**
- Creswell, K.A.C. (1969), **Early Muslim Architecture**, vol. 1, part II, Oxford.
- Denny, W. (1985), "Music and Musicians in Islamic Art", **Asian Music**, vol.17, 1985
- E.J. (1913-1936), **Brill's First Encyclopedia of Islam**,
- **Encyclopedia Iranica**, vol. XIII
- Ettinghause, R.; Graber, O.; Jenkins-Madina, M. (2001)**, Islamic Art and Architecture 650- 1250**.
- Ettinghausen, R. (1977), **Arab Painting**.
- Farmer, Henry George (1929), **A History of Arabian Music to the 13th century**
- Graber, O. (1955), "The Umayyad Palace of Khirbat al-Mafjar", **Archaeology**, vol. VIII/4.
- Graber, Oleg (1964), "Islamic Art and Bezantium", **Dumbarton Oaks Papers**, vol. 18, 1964
- Hamilton, R.W. (1969), "Who built Khirbat al-Mafjar?", **Levant**, vol. I.
- Hillenbrand, Robert (1999), **Islamic Art and Architecture**.
- Jenkins, Jean and Olsen, Paul Rosing (1976), **Music and Musical Instruments in the World of Islam**.
- Johnson, Kathryn (2000), "Royal Pilgrims: Mamluk Accounts of the Pilgrimes to Mecca of the Khawand al-Kubra (Senior Wife of the Sultan)", **Studia Islamica**, n. 91.

- Jomier, J. (1991), "Mahmal", **The Encyclopedia of Islam**, vol. VI, Leiden.
- Kühnel, Ernst (1923), **Miniaturmalerei im Islamischen Orient**, Berlin.
- Northedge, A. (1995), "Samarra", **The Encyclopedia of Islam**, vol. VIII.
- Rice, David (1950), "The Brasses of Badr al-Din Lu'lu'", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, vol. 13, n. 3.
- Rice, David (1957), "Inlaid Brasses from the Workshops of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili", **Ars Orientalis**, vol. 2.
- Rice, David (1958), "A Drawing of the Fatimid Period", **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, vol.21, n.1/3.
- Rice, David (1993) **Islamic Art**.
- Robinson, B. W. (1965), **Persian Drawings from the 14th through the 19th Century**.
- Rosen-Aylon, M. (2002), "The Female Figure in Umayyad Art" in **In Pursuit of Gender: Worldwide Archaeological Approaches**.
- Welch, S. (1976), **Royal Persian Manuscripts**.
- Wilson, Eva (1988), **Islamic Design**, British Museum Press.
- Yeomans, Richard (2006), **The Art and Architecture of Islamic Cairo**.