سجاجيد الصلاة القطنية في مدينة ماتشليباتنام الهندية خلال القرن الـ 13هـ/19م «دراسة أثرية فنية»
Cotton Prayer Mats in the Indian city of Machlipatnam during the 13th century AH/19 AD "An artistic archaeological study"

نجاح مهدي محمد مصطفى
قسم الآثار الإسلامية- كلية الآثار - جامعة القاهرة
nagah_mahdy@cu.edu.eg

الملخص:

تُعَدُّ شبه القارة الهندية مركزًا هامًّا للحِرَف والصناعات اليدوية؛ فقد ازدهرت بها كل الفنون، من حكاكة الأحجار الكريمة وصناعة المنسوجات والمعادن والزجاج والسجاد وغيرها من الفنون، وكان من أشهر منتجاتها الفنية النسيج القطني المطبوع والمصبوغ، الذي كان يُصدَّر إلى الخارج، وخاصة إلى الدول الأوروبية والعربية، ومن بينه سجاجيد الصلاة القطنية التي ازدهرت صناعتها في جنوب شرق الهند بصفة عامة، وفي ولاية أندرابراديش بصفة خاصة، وبالتحديد في مدينة ماتشليباتنام أو موسوليباتنام الساحلية خلال القرن الـ 13هـ/19م. وقد اعتمد الحِرْفيون على القطن في صناعة هذا النوع من السجاجيد، وتتميز بأن زخارفها نُفِّذت بأسلوب فني يُعرَف باسم «القلم كاري»، باستخدام القلم والطباعة بالقوالب والصباغة بأصباغ طبيعية أبدع الفنان في تجهيزها وتنفيذها بدقة حِرْفية بالغة على هذه السجاجيد. ومما زاد من جمال هذه السجاجيد أنها تأخذ في تصميمها وشكلها العام الطابع المعماري الذي يتشابه إلى حد كبير مع واجهات بعض مساجد الهند المغولية، وازدانت بالزخارف النباتية المستوحاة من البيئة المحلية الهندية أو المتأثرة بالأساليب الفنية التي كانت سائدة خلال هذه الفترة التاريخية، مثل التأثيرات الفارسية أو الأوروبية.

الكلمات الدالة الهند، قطنية، نسيج، سجاد، ماتشليباتنام، قلم كاري

Abstract:

The Indian subcontinent is an important center for crafts and handicrafts, All arts have flourished in it: the manufacture of precious stones, textiles, metals, glass, carpets and other arts. One of its most famous artistic products was printed and dyed cotton fabric, which was exported abroad, especially to European and Arab countries, including cotton prayer mats, which flourished in southeastern India in general and in the state of Andhra Pradesh in particular, specifically in the coastal city of Machlipatnam or Musulipatnam during the 13th century AH / 19th century AD.

The craftsmen depended on cotton to make this type of mats and it is distinguished by the fact that its decorations were executed in an artistic style known as "Qalam Kari" or "Kalamkari" using the pen, block printing, and dyeing with natural dyes. The artist excelled in preparing and implementing them with extreme craftsmanship on these mats.

The beauty of these mats is increased by the fact that their design and general shape take on an architectural character that is very similar to the facades of some mosques in Mughal India, and they are decorated with floral decorations inspired by the local Indian environment or influenced by the artistic styles that were prevalent during this historical period, such as Persian or European influences.

Keywords: India, cotton, textile, carpet, Machilipatnam, Kalamkari.

أهداف الدراسة:

- التعرف على نوع جديد من سجاجيد الصلاة في شبه القارة الهندية.

- التعرف على أشهر مركز صناعة سجاجيد الصلاة المنسوجة من القطن في جنوب شرق الهند، وهو مدينة ماتشليباتنام.
- دراسة مدى تأثر هذه السجاجيد بالعمائر الهندية، وخاصة الدينية، خلال العصر المغولي.
- توضيح مراحل الأسلوب الزخرفي المستخدم في هذه السجاجيد، وهو «فن القلم كاري».
- قراءة وتحليل النصوص الكتابية المسجلة على سجاجيد ماتشليباتنام.

منهج الدراسة: المنهج الوصفي التحليلي المقارن.

1.مقدمة:

يتعلق موضوع البحث بمجموعة مميزة من سجاجيد الصلاة المصنوعة من القماش المنسوج من القطن، يبلغ عددها تسع سجاجيد قطنية محفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن، وتمتاز بالثراء الفني والزخرفي، وهي تختلف عن السجاجيد الوَبَرية أو المصنوعة بطريقة العُقَد، لذلك فهذا النوع يندرج تحت صناعة المنسوجات؛ فقد احتلت الهند مكانة كبيرة في هذه الصناعة منذ العصور القديمة، واستمر ازدهار هذه الصناعة خلال الفترات الإسلامية المختلفة، وخاصة خلال العصر المغولي، حيث كان أباطرة المغول يشجعونها ويضعونها تحت رقابة الدولة[1].

وفي واقع الأمر، إن الهند قد اشتهرت بصناعة السجاجيد الصيفية الخفيفة التي تُستخدَم في فصل الصيف، سواء داخل القصور أو خارجها أو داخل الحدائق والمتنزهات، وقد وصل إلينا عدد من ثقَّالات السجاد التي تُعرَف باسم «مير فرش»، صُنِعت من عدة مواد خام، مثل حجر اليشم والبلور الصخري والمعادن والرخام والزجاج أيضًا، وكانت تُستخدَم لتثبيت هذا النوع من السجاد بوضعها في الأركان الأربعة للسجادة، وهذا يؤكد إقبال الهنود على هذا النوع من السجاجيد الخفيفة التي عادة ما تكون من قماش منسوج.

ومن بين هذه السجاجيد تلك التي صُنِعت للصلاة، وخاصة في جنوب شرق الهند في مدينة ماتشليباتنام أو موسوليباتنام الساحلية، سواء للاستخدام المحلي أو لتصديرها إلى بعض الدول الأخرى مثل إيران، وتتميز هذه السجاجيد عن غيرها بأسلوبها الفني الرائع واستخدام فن القلم كاري وثرائها الزخرفي.

وفي الحقيقة، إن فن النسيج في كل منطقة في شبه القارة الهندية يعكس لنا تأثير الموقع الجغرافي عليه والتقاليد المحلية ومعتقدات أهله والظروف المناخية التي يكون لها دور بارز وهام في تقنيات النسيج، وهذا ما سوف نوضحه في هذا البحث.

2. نبذة عن المدينة «مركز الصناعة»

مدينة ماتشليباتنام[2]هي مدينة في منطقة كريشنا بولاية أندرابراديش الهندية، تقع على ساحل الكوروماندیل جنوب شرق الهند (خريطتا 1، 2)، وكانت أحد المواني القديمة ومستوطنة للتجار الأوروبيين منذ القرن الـ 10هـ/16م، وميناءً تجاريًّا رئيسيًّا للبرتغاليين والبريطانيين والهولنديين والفرنسيين خلال القرن الـ 11هـ/17م[3]، وكانت بمنزلة الميناء البحري لمملكة كولكنده[4]، وصعدت إلى الصدارة في عهد قطب شاه[5]، وكانت ولاية أندرابراديش مركزًا

---

[1]ماهر، سعاد، النسيج الإسلامي، القاهرة، 1977، ص 131.

[2]ترجع هذه المدينة إلى القرن الـ 3ق.م، وكانت تُعرَف قديمًا باسم "Maesolia"، وأشار Bernier في رحلته إلى الهند إلى هذه المدينة باسم Massipatam، كما أُطلِق عليها في اللغة المحلية – وهي التيلجو – خلال القرن الـ 11ه/17م اسم "Masulipatnam" أو "Masulipatam"، وتعني كلمة "Machili" أو "Masuli" السمك، وكلمة "patnam" تعني المدينة أو مدينة الأسماك، وقد ورد ذكرها في كتاب رحلات ماركوبولو باسم "Masulipatnam".

Bernier, François, Travels in The Mughal Empire , 1656- 1668, London, 1916, P.112.

[3]Bernier, Travels in The Mughal Empire, P.112.

[4]تقع على بُعد خمسة أميال غرب حيدر آباد التي تعتبر من أشهر مدن الدكن في الهند، وهي عاصمة ولاية أندرابراديش، وأهم صناعاتها المنسوجات القطنية والحريرية.

Foster, William, Early Travels In India 1583- 1617, Oxford, 1921, P.15.

شامي، يحيى، موسوعة المدن العربية الإسلامية، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1993م، ص 352.

[5]هو قلي الهمداني التركي، ولُقِّب بـ «قطب شاه أو قطب الملك» بعد أن تولَّى أمر مملكة كولكنده وجعلها مقرًّا لحكمه سنة 918ه، وأسس دولة القطب شاهية الشيعية، حيث روَّج للمذهب الشيعي في هذه المملكة، واستمرت هذه الدولة 33 عامًا إلى أن انتهى أمرها على يد الإمبراطور عالمـگير سنة 1096ه، ودخولها في حوزة الإمبراطورية المغولية.

الندوي، عبد الحي (1287ه - 1341ه)، الهند في العهد الإسلامي، راجعه وقدَّم له أبو الحسن علي الندوي، دار عرفات «الهند»، 2001م، ص 232.

رئيسيًّا للحِرَف اليدوية الرائعة[6]، ومن أهمها المنسوجات المصنوعة من القطن والحرير، وقد أشار أحد الرحَّالة الأجانب في أثناء رحلته إلى الهند إلى أن مدينة ماتشليباتنام كانت تنتج كميات كبيرة من الملابس المطبوعة والخيوط القطنية الملوَّنة باللون الأحمر الذي يتميز بثباته الدائم، وهي من أهم منتجات هذه المدينة[7].

وكانت مدينة ماتشليباتنام – وما زالت – تقوم بتصدير المنسوجات القطنية المطبوعة والمصبوغة إلى إيران[8]، التي كانت تشتهر بصناعة المنسوجات المطرزة وذات الزخارف المنسوجة حتى القرن الـ 10هـ/16م، وعندما حدث الاحتلال الأفغاني لها أثَّر ذلك على الحالة الاقتصادية في البلاد، وهو ما كان له أثره على الحِرَف والصناعات، ومنها صناعة المنسوجات؛ فقد لجأ الحِرْفيون إلى أسلوب أقل تكلفة، فكان فن طباعة المنسوجات خلال القرنين الـ 11-12هـ/17-18م، وخاصة في أصفهان وهمذان ويزد، وعُرِف لديهم باسم «قلم كاري»[9].

3.سجاجيد الصلاة

صُنِعت سجاجيد الصلاة منذ العصور الأولى للإسلام مع ظهور ومعرفة فروض الدين الإسلامي من صلاة وغيرها، فعمل المسلمون على تحديد مكان خاص لتأدية الصلاة، وصنعوا ما يشير إلى اتجاه الصلاة نحو بيت الله الحرام في مكة المكرمة، ولكن أقدم ما وصل إلينا من سجاجيد الصلاة يُنسَب إلى القرن الـ 9هـ/15م، وهو سجادة صلاة وَبَرية تُنسَب إلى تركيا، ومحفوظة في متحف الفن الإسلامي ببرلين؛ وفيما يتعلق بسجاجيد الصلاة المصنوعة من القماش المنسوج من القطن فقد وصل إلينا نموذج من هذا النوع مؤرخ بسنة 963هـ/1555م، محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة (رقم سجل 14511)، وهي سجادة صف مقسمة إلى خمسة محاريب متجاورة[10].

ومن الملاحظ أن مدينة ماتشليباتنام كان لها أسلوبها الفني المتميز في صناعة وطباعة المنسوجات القطنية باختلاف أنواعها وأشكالها ووظائفها؛ فبالمقارنة اتضح تشابه هذه السجاجيد إلى حد كبير مع باقي النسيج القطني المطبوع في هذه المدينة من معلقات جدارية وأغطية مناضد وأَسِرَّة، سواء من حيث الأسلوب الفني والألوان والأصباغ المستخدمة بدرجات لونية تكاد تكون واحدة، أو من حيث العناصر الزخرفية التي غالبًا ما نُفِّذت بقوالب طباعة واحدة، وأحيانًا وصل التشابه من حيث الشكل العام إلى بعض المعلقات الجدارية.

في المقابل، تختلف سجاجيد الصلاة القطنية (موضوع الدراسة) عن سجاجيد الصلاة الوَبَرِية التي تُنسَب إلى الهند بصفة عامة خلال القرون 10-13هـ/16-19م، سواء من حيث أشكال عقود المحاريب أو من حيث درجات الألوان وبعض العناصر الزخرفية.

4.الدراسة الوصفية

يتناول البحث تسع سجاجيد للصلاة من النسيج القطني المطبوع تُنسَب إلى مدينة ماتشليباتنام جنوب الهند، تنقسم إلى طرازين؛ هما سجاجيد فردية وأخرى جماعية تُعرَف باسم سجاد الصف، وهي كما يلي:

4/ 1.الطراز الأول: سجاجيد الصلاة الفردية

(لوحة رقم 5)

نوع القطعة: سجادة صلاة.

مادة الصناعة: القطن.

مكان الصناعة: مدينة ماتشليباتنام، ولاية أندرابراديش، جنوب شرق الهند.

الفترة التاريخية: منتصف القرن الـ 13هـ/19م.

مكان الحفظ: Michael Backman Ltd.

رقم السجل: 6403.

المقاسات: الطول 133 سم، العرض 91 سم.

الأسلوب الصناعي والزخرفي: النسج، الصباغة، الطباعة بالقوالب، القلم كاري.

الوصف

سجادة صلاة مستطيلة الشكل من القطن المنسوج، ذات بطانة خلفية من القطن أيضًا، تزدان بالزخارف النباتية المطبوعة بدرجات اللون الأزرق واللون البرتقالي؛ وتتألف هذه الزخارف من أفرع نباتية متكررة.

---

[6] Prasad, M.Vara, Handicrafts of Andhra Pradesh, JETIR, Vol.8, P.629.

[7] Foster, Early Travels In India, p34.

[8] Bhushan, Jamila, The Costumes and Textiles of India, India, 1958, P.59.

[9] حسن، زكي، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، القاهرة، 1940م، ص 234 - 235.

[10] مصطفى، محمد، سجاجيد الصلاة التركية، القاهرة 1953، ص16.

وقد زُخرِف وجه السجادة بتصميم زخرفي يأخذ شكل واجهة المساجد الهندية التي تمتاز بكتلة المدخل البارزة والمرتفعة عن باقي جدار الواجهة، ويكتنفها برجان تُتوّج كلًّا منهما قبة يعلوها قائم، ويُتوِّج الواجهة صفٌّ من القباب الصغيرة الكمثرية أو اللَّوْزية الشكل، ترتكز على قوائم صغيرة.

ويتوسط السجادة عنصر المحراب، وهو عبارة عن عقد مُفصَّص مُدبَّب الفصِّ الأوسط، ويشغل أرضيته عنصران لَوْزِيَّا الشكل مختلفان في الحجم والزخرفة، وهذا العنصر الزخرفي يُعرَف باسم «البوته»؛ زُيِّن العنصر الأكبر منهما بالزخارف النباتية التي تتألف من ثلاثة أفرع نباتية تنبثق من شكل لَوْزي صغير الحجم، ويتوسط الفرع الأوسط وُرَيْدة متعددة البتلات، بينما تتخلل الفرعين الآخرين أزهار القرنفل باللونين الأزرق والأحمر، ونُفِّذت هذه الزخارف باللونين الأزرق السماوي والأحمر على أرضية بيضاء، وبالتدقيق في هذه الزخارف التي تملأ ساحة المحراب نلاحظ أنها ربما نُفِّذت بالرسم بالقلم نتيجة اختلاف بعض تفاصيل هذه الزخارف، وأيضًا في تنفيذ أرضية هذه الزخارف (لوحة 5/ب).

يرتكز عقد المحراب على نصفَي عمود يتكون من قاعدة وبَدَن على هيئة نصف شجرة سرو وتاج، وزُيِّن كل نصف بأجزائه الثلاثة بزخارف نباتية؛ عبارة عن صف من الوُرَيْدات الصغيرة والأوراق الرمحية المُسنَّنة.

وتشغل كوشتي المحراب رسوم زهور، منها ما يشبه زهور القرنفل المنفذة باللون الأبيض على أرضية حمراء، ويحيط بالمحراب شريط عريض مُقسَّم إلى مستطيلات صغيرة، يشغل كلَّ مستطيل على جانبي المحراب صفٌّ من الأشكال المستطيلة المعقودة بعقود مُفصَّصة تشبه في شكلها هيئة محاريب صغيرة أو فتحات نوافذ معقودة يشغلها من الداخل فرع نباتي تنبثق منه أوراق رمحية مُسنَّنة وأزهار ووُرَيْدات، وينقسم الشريط أعلى عنصر المحراب إلى مستطيلات أفقية تشغلها أشكال سداسية مُفصَّصة، بداخل كلٍّ منها فرع نباتي، ويلتف حول هذا الشريط العريض إطاران زخرفيان رفيعان؛ الإطار الداخلي منهما عبارة عن فرع نباتي حلزوني الشكل باللون الأبيض على أرضية حمراء، بينما يُزيِّن الإطار الخارجي فرع نباتي تتخلله أوراق مُسنَّنة باللون الأزرق تتناوب مع زهرة باللون الأحمر على أرضية بيضاء.

يكتنف التكوين المعماري للمحراب شكل أقرب إلى الشمعدان، تعلوه شجرة سرو كبيرة الحجم، يُتوِّجُها شكل يشبه ثمرة الصنوبر.

بينما يعلو التكوين المعماري للمحراب شكل مستطيل أقرب إلى المربع، يتوسطه شكل سداسي مُفصَّص الحافات، يزدان بزخارف نباتية باللونين الأزرق والأبيض على أرضية بيضاء، بينما زُيِّنت المناطق المحصورة بين الشكل السداسي والمستطيل باللون الأحضر، تتخلله رسوم زهور باللون الأزرق السماوي، كما يعلو هذا المستطيل شكل سداسي أفقي، تُزيِّنه زخارف مُحوَّرة باللون الأحمر، ونُفِّذت هذه الزخارف فوق أرضية من أفرع نباتية متماوجة تتخللها أزهار القرنفل والأوراق المُسنَّنة.

ويلتف حول هذا التكوين الزخرفي صفٌّ من المستطيلات الرأسية والأفقية، بداخل كلٍّ منها شكل محراب صغير، تشغله أشكال إما لَوْزية وإما مزهرية، بينما يُؤطِّر كل هذا التصميم الزخرفي من الخارج شريط زخرفي تشغله أشكال معينات باللونين الأزرق والأبيض بالتناوب، بداخل كلٍّ منها شكل وُرَيْدة باللون الأحمر.

ويُتوِّج هذا الشكل المعماري على الطرف العلوي للسجادة نصٌّ كتابي داخل شكل مستطيل أفقي مُفصَّص الجانبين، ينقسم من الداخل إلى ثلاث مناطق أفقية، بداخل كلٍّ منها نصٌّ كتابي باللغة الفارسية، ويمكننا قراءة الآتي (**نماز كا/سنة 1273/.....**) (لوحة 5/أ).

(لوحة رقم 6، 7)

نوع القطعة: سجادة صلاة.

مادة الصناعة: القطن.

مكان الصناعة: مدينة ماتشليباتنام، ولاية أندرابراديش، جنوب شرق الهند.

الفترة التاريخية: النصف الثاني من القرن الـ 13هـ/19م.

مكان الحفظ: متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.

رقم السجل: (IS)5429، (IS)5439.

المقاسات: الطول 155 سم، العرض 100 سم. الطول 160 سم، العرض 96 سم.

الأسلوب الصناعي والزخرفي: النسج، الصباغة، الطباعة بالقوالب، القلم كاري.

الوصف

يحتفظ متحف فيكتوريا وألبرت بلندن بسجادتين متشابهتين إلى حدٍّ كبير في الشكل العام والتصميم الزخرفي، ومتطابقتين في النصوص الكتابية المسجلة عليهما.

كل سجادة منهما عبارة عن نسيج قطني مستطيل الشكل، يتوسطه شكل محراب معقود بعقد مُفصَّص. جاءت أرضية إحداهما مصبوغة باللون الأخضر (لوحة رقم 6)، والأخرى باللون الأزرق (لوحة رقم 7)، ولكنهما خاليتان من الزخرفة، بينما زُخرِفت كوشتي المحراب بالزخارف النباتية التي تتألف من الزهور المختلفة باللونين العاجي والأخضر الفاتح، ومحددة باللون الأسود فوق أرضية حمراء داكنة، ويلتف حول عنصر المحراب شريطان زخرفيان؛ أحدهما رفيع والآخر عريض، يزدان كلٌّ منهما بالأفرع النباتية الحلزونية، وتنبثق منها أزهار قرنفل، ويتخلل هذا الشريط العريض أعلى المحراب نصٌّ كتابي داخل مستطيل أفقي يتضمن الشهادتين وينص على ما يلي (لوحتا رقما 6/أ، 7/أ):

السطر العلوي: «**لا اله الا الله واشهد ان**».

السطر السفلي: «**اشهد الا محمد رسول الله**».

ويلتف حول هذا التصميم الزخرفي من الخارج شريط زخرفي عريض، تشغله أشكال عقود مُفصَّصة كأنها صفٌّ من المحاريب أو النوافذ أو دخلات معقودة، وتشغل كلًّا منها شجرة سرو، ويتخلل هذا الشريط على جانبي المحراب من أعلى نصٌّ كتابي باللون الأسود فوق أرضية مزخرفة باللون الأحمر الباهت، نُفِّذ داخل مستطيل مُفصَّص الجانبين، استخدم الفنان أسلوب القالب في تنفيذه، ويمكن قراءته كما يلي:

في الجانب الأيمن ينص على ما يلي (لوحة 7/ج، شكل 14/أ):

السطر الأول: «**سبحان النور الخبير سبحان رب السموات**».

السطر الثاني: «**والأرض ورب العرش العظيم**».

بينما كان في الجانب الأيسر (لوحة 7/ب، شكل 14/ب):

السطر الأول: «**سبحان العليم سبحان الله وبحمده**».

السطر الثاني: «**سبحان الحي القيوم سبحان ربي الأعلى**».

ويعلو هذا التكوين الزخرفي صفٌّ من الأشكال اللَّوْزية التي تشبه القباب الصغيرة المرتكزة على قوائم، بينما يكتنفه من الجانبين على طرفي السجادة من أسفل شكل أقرب إلى الشمعدان الذي تعلوه شمعة طويلة يُتوِّجها شكل كمثريٌّ.

(لوحة رقم 9)

نوع القطعة: سجادة صلاة.

مادة الصناعة: القطن.

مكان الصناعة: مدينة ماتشليباتنام، ولاية أندرابراديش، جنوب شرق الهند.

الفترة التاريخية: النصف الثاني من القرن الـ 13هـ/19م.

مكان الحفظ: متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.

رقم السجل: IS.58.1950.

المقاسات: الطول 127.6 سم، العرض 91.4 سم.

الأسلوب الصناعي والزخرفي: النسج، الصباغة، الطباعة بالقوالب، القلم كاري.

الوصف

سجادة صلاة فردية، يتوسطها شكل محراب معقود بعقد مُفصَّص، تشغل حنيته أو أرضيته زخرفة عنصر البوته بشكل متكرر فوق أرضية من زخارف نباتية متكررة باللون الأبيض على أرضية حمراء اللون؛ ويُزيِّن عنصر البوته من الداخل فرع نباتي تتخلله الوُرَيْدات والزهور، بينما تشغل كوشتي المحراب أفرع نباتية تنبثق منها الأوراق والوُرَيْدات والزهور باللونين الأحمر الطوبي والأزرق السماوي فوق أرضية بيضاء.

ويحيط بعنصر المحراب شريط زخرفي عريض يُؤطِّره إطاران رفيعان زخرفيان، وتشغل هذا الشريط أفرع نباتية كثيفة تتخللها الأوراق والزهور باللونين الأزرق السماوي والأحمر الطوبي فوق أرضية بيضاء أيضًا، ويتخلل هذا الشريط فوق المحراب مستطيل تتوسطه جامة مُفصَّصة بها فرع نباتي أفقي.

ويلتف حول هذا التصميم الزخرفي شريط عريض، تشغله صفوف من المستطيلات التي بداخل كلٍّ منها عقد مُفصَّص تزخرفه شجرة سرو باللونين الأزرق والأحمر فوق أرضية باللون الأبيض، ويعلو هذا التكوين الزخرفي صفٌّ من الأشكال البصلية التي تشبه القباب الصغيرة التي تُزيِّن واجهات بعض المساجد الهندية.

ويكتنف كل ذلك على جانبي السجادة شكل أقرب إلى الشمعدان، تُزيِّن بَدَنه زخرفة نباتية، عبارة عن وُرَيْدات وأفرع نباتية باللونين الأزرق السماوي والأحمر الطوبي فوق أرضية بيضاء، يعلوها ما يشبه الجواسق في العمائر الإسلامية.

(لوحة رقم 10)

نوع القطعة: سجادة صلاة.

مادة الصناعة: القطن.
مكان الصناعة: مدينة ماتشليباتنام، ولاية أندرابراديش، جنوب شرق الهند.
الفترة التاريخية: النصف الثاني من القرن الـ 13هـ/19م.
مكان الحفظ: متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.
رقم السجل: CIRC.335-1964.
المقاسات: الطول 77 سم، العرض 51.5 سم.
الأسلوب الصناعي والزخرفي: النسج، الصباغة، الطباعة بالقوالب، القلم كاري.

الوصف

سجادة صلاة صغيرة الحجم بالمقارنة بالسجاجيد السابقة، وهي من القطن المطبوع، تأخذ شكل مستطيل طولي، يُتوّجه من أعلى صفٌّ من الأشكال البصلية بأحجام مختلفة، ويتوسط هذه السجادة عنصر المحراب المعقود بعقد مُفصَّص، يشغله من الداخل عنصر البوته بالألوان الأزرق السماوي والأحمر ولمسات من اللون الأخضر الداكن فوق أرضية بيضاء.

زُخرِفت كوشتي عقد المحراب بزخارف نباتية تتألف من الأفرع النباتية التي تنبثق منها أزهار القرنفل بأشكال وأحجام مختلفة باللون الأحمر المحدد باللون الأسود فوق أرضية زرقاء، ويعلو المحراب مستطيل عرضي كبير، بداخله جامة مُفصَّصة فوق أرضية باللونين الأحمر والأبيض، ويشغل الجامة نصٌّ كتابي باللون الأسود فوق أرضية بيضاء، وهو كالآتي: «**سبحان ربي الأعلى وبحمده**».

ويوجد على جانبي هذا المستطيل مناطق مستطيلة بشكل طولي، بداخل كلٍّ منها عقد مُفصَّص تشغله زخارف نباتية، بينما على جانبي المحراب شريطان عريضان قُسِّما إلى مناطق طولية بداخلها صفٌّ عقود مُفصَّصة، يشغل كلًّا منها من الداخل إما عنصر البوته وإما فرع نباتي مزهر تتخلله أزهار القرنفل باللونين الأحمر والأزرق فوق أرضية بيضاء اللون، ويكتنف كل شريط منهما إطاران زخرفيان رفيعان؛ الداخل منهما يُزيّنه فرع نباتي متماوج، بينما تُزيّن الإطار الخارجي أنصاف مراوح نخيلية محوَّرة باللون الأبيض فوق أرضية باللون الأزرق السماوي.

ويحيط بهذا التصميم الزخرفي من ثلاث جهات شريط زخرفي عريض يُؤطِّره إطاران رفيعان من الأفرع النباتية المتماوجة، وقُسِّم هذا الشريط إلى مناطق أقرب إلى المربعات، يفصل بينها إطار من فرع نباتي متماوج أيضًا، بداخل كل منطقة شكل أقرب إلى المعين المُفصَّص الحافات، تشغله زخرفة نباتية.

(لوحة رقم 11)

نوع القطعة: سجادة صلاة.
مادة الصناعة: القطن.
مكان الصناعة: مدينة ماتشليباتنام، ولاية أندرابراديش، جنوب شرق الهند.
الفترة التاريخية: النصف الثاني من القرن الـ 13هـ/19م.
مكان الحفظ: متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.
رقم السجل: 1889-86.
الأسلوب الصناعي والزخرفي: النسج، الصباغة، الطباعة بالقوالب، القلم كاري.

الوصف

سجادة صلاة من القطن المطبوع، لا تختلف كثيرًا عن السجاجيد السابقة، سواء من حيث الشكل العام أو مضمون الزخارف؛ فنلاحظ في هذه السجادة أن الفنان زخرف باطن المحراب بعنصر واحد متكرر، وهو عبارة عن زهرة القرنفل المُنفَّذة باللون الأحمر بدرجاته واللون الأزرق الباهت فوق أرضية بيضاء خالية من الزخرفة، وتتميز هذه السجادة بوجود شجرتي سرو على جانبي المحراب، وكأن كلًّا منهما تنبثق من مزهرية، كما تتخلل الزخارف النباتية التي تعلو المحراب جامة مستطيلة مُفصَّصة الجوانب، بداخلها نصٌّ كتابي يمكن قراءته كالآتي: «**سبحان ربي الأعلى وبحمده**».

(لوحة رقم 12)

نوع القطعة: سجادة صلاة.
مادة الصناعة: القطن.
مكان الصناعة: مدينة ماتشليباتنام، ولاية أندرابراديش، جنوب شرق الهند.
الفترة التاريخية: أواخر القرن الـ 13هـ/19م.
مكان الحفظ: متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.
رقم السجل: 1889-87.

المقاسات: الطول 138 سم، العرض 87 سم.
الأسلوب الصناعي والزخرفي: النسج، الصباغة، الطباعة بالقوالب، القلم كاري.

الوصف
سجادة صلاة من القطن المطبوع بالألوان الأزرق بدرجاته والأحمر الطوبي والأخضر الداكن فوق أرضية بيضاء. جاءت حنية المحراب المعقود بعقد مُفصَّص بيضاء خالية من الزخرفة، ويتدلى من فصوص هذا العقد فرع نباتي صغير تتخلله ورقتان وزهرة باللون الأزرق، وزُخرِفت كوشتي المحراب بأفرع نباتية حلزونية، تنبثق منها وُرَيْدات سداسية كبيرة الحجم باللونين الأحمر والأزرق، وتوجد على جانبي المحراب شجرتا سرو كبيرتا الحجم، بواقع شجرة في كل جانب، ومن اللافت للنظر أن الشكل السداسي الذي عادة ما يعلو المحراب تُرِك هنا فارغًا وخاليًا من الزخرفة أو النصوص الكتابية، عكس ما كان متبعًا في السجاجيد السابقة.

2/4. الطراز الثاني: سجاجيد الصلاة الجماعية «سجاجيد الصف»
(لوحة رقم 13)
نوع القطعة: سجادة صلاة صف.
مادة الصناعة: القطن.
مكان الصناعة: مدينة ماتشليباتنام، ولاية أندرابراديش، جنوب شرق الهند.
الفترة التاريخية: النصف الثاني من القرن الـ 13هـ/19م.
مكان الحفظ: متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.
رقم السجل: IS.1761-1883.
المقاسات: الطول 94.6 سم، عرض الحافة العلوية 169.5 سم، عرض الحافة السفلية 169.9 سم.
الأسلوب الصناعي والزخرفي: النسج، الصباغة، الطباعة بالقوالب، القلم كاري.
الوصف
سجادة صلاة من القطن من نوع سجاجيد الصف، تتكون من ثلاثة أقسام بثلاثة محاريب أفقية مصفوفة بشكل متوازٍ، وكأن كل قسم منها سجادة منفردة بذاتها. تتطابق زخارف هذه الأقسام الثلاثة في الشكل العام والعناصر الزخرفية والألوان؛ حيث يشغل كل قسم محراب كبير معقود بعقد مُفصَّص، تُزيِّن حنيته زخرفة لَوْزية الشكل (عنصر البوته) بأحجام مختلفة بدرجات اللون الأبيض فوق أرضية باللون الأحمر الطوبي، في حين زُخرِفت كوشتي المحراب بالأفرع النباتية الكثيفة التي تتخللها الأزهار والوُرَيْدات والأوراق بدرجات اللون الأحمر والأبيض والأخضر فوق أرضية زرقاء داكنة، ويكتنف عنصر المحراب شريطان طوليان عريضان، يزدان كلٌّ منهما بفرع نباتي متماوج، تنبثق منه الأزهار والأوراق باللون الأزرق الداكن ولمسات من اللون الأحمر على أرضية بيضاء.
ويلتف حول هذا التكوين الزخرفي من ثلاث جهات صفٌّ من العقود المُفصَّصة، تشغلها من الداخل زخرفة تشبه أشجار السرو باللونين الأزرق والأحمر فوق أرضية باللون الأبيض، ويقطع الصف الذي يعلو المحراب شكل مستطيل عرضي تزخرفه أفرع نباتية تتوسطها جامة مُفصَّصة بداخلها زخارف نباتية، وتعلو هذا المستطيل ثلاثة عقود مُفصَّصة بشكل أفقي، تشغلها أيضًا شجرة السرو؛ ويُتوِّج هذا التصميم الزخرفي صفٌّ من الأشكال البصلية التي تشبه أشكال القباب فوق واجهات المساجد الهندية، ويكتنف هذا التكوين على جانبي المحراب شريط زخرفي طولي يزدان بفرع نباتي متماوج، ويُتوِّج هذا الشريط من أعلى ما يشبه شكلًا بصليًّا أشبه بأشكال الجواسق التي تعلو المآذن على جانبي واجهات المساجد، ويربط الأقسام الثلاثة من أسفل شريط زخرفي عريض يُؤطِّره شريطان رفيعان، بكلٍّ منهما فرع نباتي متماوج، بينما تشغل الشريط من الداخل زخرفة متماوجة بالألوان الأبيض والأحمر والأزرق.

5.الدراسة التحليلية

1/5. المادة الخام

صُنِع هذا النوع من سجاجيد الصلاة الخاصة بمدينة ماتشلياتنام من القطن؛ فقد كانت الهند على دراية بزراعة القطن منذ 6000 عام قبل الميلاد[11]بكل أنواعه، وخاصة في مدارس وسورات[12]، ويتم تصديره منها شرقًا وغربًا وشمالًا، وخاصة إلى الصين التي لم تكن تعرف زراعة القطن حتي القرن الـ 7هـ/13م[13]، وأيضًا إلى إيران التي كانت تعتمد على صادرات الهند من القطن وغيرها[14].

واشتهرت الهند بالمنسوجات القطنية الدقيقة، وخاصة المنسوجات القطنية المطبوعة والمصبوغة خلال عصر الدولة المغولية[15]، وعُرِفت هذه المنسوجات في جنوب شرق الهند باسم القلم كاري[16] أو قلمندار[17]، وكانت من أهم صادرات الهند التي تُرسَل إلى الخارج منذ أقدم العصور[18].

وربما كانت مادة القطن هي التي شجعت الفنانين والحِرْفيين على إظهار مهاراتهم الفنية والحِرْفية في الطباعة والصباغة عليه بشتى أنواع الزخارف، سواء في شمال الهند، ومنها قنوج التي تُعَدُّ من المراكز الرئيسية للقطن المطبوع هناك، وانتقلت منها إلى فروخ آباد في شمال الهند[19]، أو في جنوب الهند، وخاصة في الجانب الشرقي، وعلى رأسه ماتشلياتنام وسريكالاهاستاي وكولكنده وغيرها، بالإضافة إلى كاليكوت في الناحية الغربية (خريطة رقم 2).

ولهذا، فقد فضَّل الحِرْفيون القطن في هذا الأسلوب الفني؛ حيث تكثر زراعته في شبه القارة الهندية، وأيضًا لأن القطن يعتبر من أكثر أنواع النسيج امتصاصًا لمواد الصباغة والطباعة دون حدوث امتزاج للألوان بعضها ببعض، ومن ثم حدوث تشوُّه شكلي للتصميم الزخرفي.

2/5. الأساليب الزخرفية

يتضح من سجاجيد الصلاة الخاصة بالبحث أن الحِرْفيين استخدموا أسلوبَي الطباعة والصباغة معًا في القطعة الواحدة. وأسلوب طباعة المنسوجات يعني التلوين الموضعي في حدود العناصر الزخرفية لمساحات معينة باستخدام لون واحد أو أكثر باستخدام أصباغ ثابتة غير قابلة للذوبان في الماء[20].

ويرى بعض الباحثين أن الهند تُعَدُّ الموطن الأول لفن طباعة المنسوجات؛ حيث يرجع إلى 4000 عام قبل الميلاد، وقد أشار العديد من المؤرخين والجغرافيين في أثناء غزو الإسكندر الأكبر لشبه القارة الهندية إلى براعة الهنود في هذا الفن وتصديره إلى الصين وغيرها[21]، واستمرت شهرة الهند بهذا النوع من المنسوجات خلال العصور الإسلامية المختلفة، وظلت تُصدِّره إلى الدول العربية والأوروبية أيضًا[22].

وعُرِف الأسلوب الزخرفي الذي نُفِّذ على هذه السجاجيد باسم «القلم كاري»، وهو أسلوب فني قديم، ومصطلح «القلم كاري» يعني «الرسم بالقلم»، وكان يُطلَق على نوع من المنسوجات القطنية المرسومة يدويًّا باستخدام

---

[11]عياد، أماني ، أضواء جديدة على منسوجات كشمير من خلال قِطَع تُنشَر لأول مرة، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، العدد الحادي عشر (سبتمبر 2022) ص 24، ص 242 - 293، ص 245.

[12] James, Johan, The Dyeing of Textile Fabrics, London, 1808, P.2.

[13]متز، آدم، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام، ترجمة عبد الهادي أبو ريدة، مج2، دار الكتاب العربي، لبنان، ص 356.

[14]عياد، أضواء جديدة على منسوجات كشمير، ص 245.

[15]ماهر، النسيج الإسلامي، ص 131.

[16]Rajarshi, Sengupta, Making Kalamkari Textiles “Artisans and Agency In Coromandel” , India,The University of British Columbia ,2019, P.9.

[17]Tavernier, Baptiste, Travels in India, trans. By V.Ball, LL.D., Three Volumes, London, 1889, Vol.2. P.4.

[18]ياسين، عبد الناصر، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي (دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة) ج1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002م، ص 154.

[19]The Journal of Indian Art and Industry , Vol.VII, P.61.

[20] صالح، عبد العزيز & حسين، عائدة، المنسوجات ذات الزخارف المطبوعة عبر العصور الإسلامية، مجلة كلية الآداب، العدد 52، ص 61.

[21] ماهر،النسيج الإسلامي، ص 82، صالح، عبد العزيز: المنسوجات ذات الزخارف المطبوعة، ص 64.

[22]حسن، زكي ، فنون الإسلام، القاهرة، ص 396.

الألوان المستخرجة من الصبغات الطبيعية، وهذه كانت السمة المميزة لهذا الأسلوب[23]على الرغم من أن الفنان استخدم فكرة قوالب الطباعة أكثر من استخدام القلم، ويُعتقَد أن هذا الأسلوب الفني ظهر لأول مرة في إيران[24]، وخاصة في أصفهان، وتطور في ولاية أندرابراديش بفضل المغول وسلطنة كولكنده[25]، وتدهورت هذه الحرفة بعد أن تُوُفِّي العديد من حِرْفيّي القلم كاري في أثناء المجاعة التي حدثت في عام 1056هـ/1646م، ولكن تم إحياؤها مرة أخرى في عام 1071هـ/1660م[26]، ولاقى هذا الفن إقبالًا من قِبَل المغول والفرس والهولنديين، وكذلك البريطانيون خلال القرن الـ 11هـ/17م[27].

وتعتبر حرفة القلم كاري من الحِرَف المنزلية التي تقوم بها النساء، ويتوارثها جيل بعد آخر، وانتشرت بشكل كبير في القرى والمدن الصغيرة في معظم الأحيان، إلى أن ازدهرت بشكل كبير في جميع هضبة الدكن خلال القرن الـ 13هـ/19م نتيجة لتداول منسوجات القلم كاري على طول ساحل الكورومانديل[28]. ويتم تصديرها إلى أوروبا وإيران[29]كما سبق الذكر، ويعتقد بعض الباحثين أن هناك بعض العوامل في الدكن رفعت هذا الفن إلى قمة الكمال الذي ربما لا مثيل له في العالم، ومنها طبيعة المناخ وتوافر المياه الجارية والمواد الخام الطبيعية للأصباغ، فضلًا عن اهتمام رعاة الفن من الأباطرة المغول بهذا الفن[30]. وكان من أهم مراكز إنتاجها كلٌّ من سريكالاهاستي وماتشليباتنام في ولاية أندارابراديش، وكان لكلٍّ منهما أسلوبه وطرازه المتميز.

- أسلوب أو طراز مدينة سريكالاهاستي: يُستخدَم فيه القلم لتحديد الخطوط الخارجية، وكذلك لملء الزخارف بالألوان[31].
- أسلوب أو طراز مدينة ماتشليباتنام: تُستخدَم فيه قوالب الطباعة لتنفيذ الزخارف[32]، وقد انتشر القلم كاري في قرية صغيرة تُعرَف باسم بيدانا "Pedana" على بُعد 13 كم من ماتشليباتنام[33]، وتطور في هذه القرية بفضل رعاة الفن المغول ثم سلطنة كولكنده[34]خلال القرنين الـ 10-11هـ/16-17م[35]، ويتميز هذا الأسلوب الفني بأنه يعتمد على الطباعة والصباغة معًا[36]؛ حيث تُستخدَم فيه الطباعة بالقوالب ثم وضع القماش المطبوع في الصبغات ليأخذ درجات لونية معينة[37]، وكان أسلوب القلم كاري قديمًا يُستخدَم على المنسوجات القطنية، ولكن في الوقت الحاضر أصبح يُستخدَم في جميع أنواع المنسوجات[38]ولم يقتصر على النسيج القطني فقط.

---

[23] M.Sravani & Varma, Ch.Ravi, A Study on Customer Perception Towarts Kalamkari Products, Pendana, andra Pradesh, Krishna University , Machilipatnam, Institute of planning and Mangement, india, , 2021, PP.55294- 55299, P.55294.
Rajarshi, Making Kalamkari, P.9

[24] Ghosh, Soma, : Retracing Kalamkari‘s Journey , From Classic to a Contemporary textile Art, Salar Jung Museum , Hyderabad, P.5.

[25] M. Sravani & Varma, A Study on Customer Perception, P.55294.

[26] Ghosh, Retracing Kalamkari′s, P.7.

[27] Sravani, Maddala & Ravi Varma, Chiruvor, The Ancient Art of Kalamkari: Problems and Prospects With Special Reference to Pedana, Andra Pradesh , International Journal of Science and Research (IJSR)2018, PP.1099- 1103, P.1099.

[28] Ghandra, Sharad, Kalamkari, The Art of Painting with Natural Deys, P.84.

[29]Prasad: Handicrafts, P.631.

[30]Bhushan, The Costumes and Textiles, P.35.

[31] M.Sravani & Varma, A Study on Customer Perception, P.55294.
Ghandra, Kalamkari, P.82.

[32] Samyukta, Priti, A Comparative Study of Batik and Kalamkari Paintings with Special Reference, Gujarat, 2021,P.6.

[33] M.Sravani & Varma, The Ancient Art of Kalamkari, P.1099

[34] Gangul, Debojyoti & Amrita, A Brief Study on Block Printing Process in India, National Institute of Fashion Technology Bhopal, 2013.

[35] Ghosh: Retracing Kalamkari′s, P.4.

[36] Ghosh, Retracing Kalamkari′s Journey, P.5.

[37] Ghosh, Retracing Kalamkari′s, P.4.

[38] M.Sravani & Varma, A Study on Customer, P.55294.

أما فيما يتعلق بمراحل تنفيذ أسلوب القلم كاري، فيتم تعيين مجموعة من الحِرْفيين المَهَرة في مهام مختلفة لتنفيذ فن القلم كاري على النسيج؛ فمنهم من يختص بصناعة قوالب الطباعة المستخدمة في زخرفة منسوجات القلم كاري، ومنهم من يتولى استخراج الأصباغ الطبيعية، وأيضًا هناك مختصون بعملية الطباعة نفسها؛ وآخرون يتولون مهام معالجة النسيج وغسله وتجفيفه إلى أن تنتهي عملية صناعة وزخرفة نسيج القلم كاري[39]، ويمكننا عرض مراحل تنفيذ القلم كاري باستخدام قوالب الطباعة اليدوية بشيء من التفصيل كالآتي[40]:

في بادئ الأمر يتم نقع القماش في محلول التبييض[41] لبضع ساعات أو أيام لتنقيته من أيّ شوائب أو تشوهات لونية، ويأخذ القماش لونًا أبيض مصفرًّا مُوحَّدًا، ثم يُغسَل في مياه جارية، وتُعرَف هذه المرحلة بالتبييض الطبيعي[42]، ثم بعد ذلك يوضع القماش في محلول الميروبالان لمدة ساعة للتخلص من رائحة محلول التبييض[43]، ثم يُغمَس القماش في محلول الشبة والماء، وبذلك يكون جاهزًا للصباغة والطباعة، ثم يبدأ الحِرْفي في أولى خطوات تنفيذ طباعة الألوان على القماش المعالَج الذي يُشَدُّ فوق منضدة تكون مغطاة بطبقة أو اثنتين من القماش الخشن الذي يكون بمنزلة وسادة للقماش المرادة طباعته، حيث يجلس الفنان على الأرض وبيده اليمنى قالب الطباعة، ويبدأ في عمل الخطوط الخارجية للعناصر الزخرفية باستخدام القوالب المخصصة لهذه الخطوة، وعادة ما تكون بالألوان الأحمر والأسود والبني، وبعدها يتم غسل القماش ويُجفَّف في الهواء أو الشمس، ومن ثم يتم غَلْيه في أوعية نحاسية باستخدام الأوراق والجذور واللحاء والزهور الجافة حتى يعطي القماش ألوانًا وظلالًا مختلفة، ثم يُغسَل القماش جيدًا لإزالة أيّ بقايا عالقة من المواد التي استُخدِمت في أثناء الغليان من أوراق وغيرها، ثم تأتي خطوة هامة، وهي ملء الزخارف أو وحدات العناصر الزخرفية بالألوان المطلوبة بالأصباغ الطبيعية باستخدام قوالب طباعة أخرى خُصِّصت لهذا الغرض، وفي النهاية يتم غسل القماش للمرة الأخيرة ويُجفَّف في الشمس، وبذلك يكون قد انتهي الحِرْفي من تنفيذ نسيج القلم كاري، ويُعَدُّ أسلوب الطباعة بالقوالب من أهم طرق الصباغة اليدوية؛ حيث يسهل تنفيذه بكميات كبيرة في وقت قصير.

ومما سبق يتضح أن عملية طباعة الزخارف بالقوالب تتم بعدة مراحل، مستخدمة عدة قوالب خشبية (لوحة 1)، لكلٍّ منها وظيفته وتصميمه الزخرفي الخاص في كل مرحلة؛ فهناك قوالب خُصِّصت لعمل الخطوط العريضة الخارجية للتصميم الزخرفي، وأخرى لملء ألوان العناصر الزخرفية والتفاصيل الأخرى، فضلًا عن القالب الإيجابي ذي الزخارف البارزة، والآخر السلبي ذي النقوش الغائرة[44]، وتُستخدَم القوالب بعد غطسها في الصبغة المطلوبة، ثم يتم الضغط بها على القماش، إما باليد وإما بالطَّرْق عليها بواسطة مطرقة خشبية خفيفة[45].

ويُستخدَم القلم[46] لملء المناطق التي لم تتم صباغتها بالقوالب بشكل جيد، وقد خُصِّص لهذا الغرض قلم خاص من الخيزران أو عصا البامبو، تتخلله كرة مضغوطة تشتمل على سائل الصبغة المطلوبة[47](لوحة 2)، وربما استُخدِم القلم أيضًا في إظهار التفاصيل الدقيقة لوحدات العناصر الزخرفية.

وفي بعض الأحيان يلجأ الحِرْفي إلى طريقة استخدام الشمع الساخن لتغطية أجزاء من التصميم الزخرفي باستخدام قلم حديدي بصلي الشكل ذي مقبض من البامبو[48]، ثم يُغمَس القماش في لون الصبغة المراد، وبعد ذلك يتم غلي القماش لإزالة الشمع، فتظهر المناطق المغطاة بلون مختلف عن لون الصبغة[49].

---

[39] Ghosh, Retracing Kalamkari′s, P.7.

[40] Ghosh, Retracing Kalamkari′s, P.7.

Raman, Alka, Learning From the Muse: Indian Cotton Textiles and British Industrialisation, London, 2021, P.194.

([41]) عبارة عن حليب الجاموس وروث البقر.

James , The Dyeing of Textile, P.71

[42] James , The Dyeing of Textile, P.71.

[43] Ghandra, Kalamkari, P.86.

[44] ماهر، النسيج الإسلامي، ص 82.

[45]صالح، المنسوجات ذات الزخارف المطبوعة، ص 62.

[46] كان القلم يُصنَع من عصا البامبو أو من أغصان شجرة التمر الهندي.

Ghosh: Retracing Kalamkari′s Journey, P.4.

Samyukta, A Comparative Study, P.6.

[47] Irwin, John, Indian *Painted and Printed Fabrics*, india, 1971, P173.

[48] Irwin, Indian *Painted and Printed Fabrics*, P173.

[49]Jamila Brij: The costumes, P.59.

وتظهر مهارة الحِرْفي في مراعاة التباعد الأفقي والعمودي في تنفيذ التصميم الزخرفي بقوالب الطباعة على النسيج القطني بحيث يكون متساويًا، وأيضًا في اختياره لقالب الطباعة والفرشاة المستخدمة، فيصنع التفاصيل الدقيقة في بعض الأحيان بما يتوافق مع التصميم الزخرفي.

وكانت الألوان المستخدمة هي الأحمر الداكن والوردي والأسود والأزرق النيلي والأخضر والأصفر والبني والأبيض الفاتح.

3/5. مواد الصباغة

عرفت الهند فن صباغة المنسوجات منذ أقدم العصور، وخير دليل على ذلك هو ما وصل إلينا من قِطَع قماش توجد عليها آثار صبغة حمراء وُجِدت في موقعَي موهينجو دارو وهارابا في باكستان[50]، وجاء في نص لاتيني يرجع إلى القرن الـ 4م أن «ألوان الصباغة الهندية لا تُقارَن»[51]، وكان حِرْفيو القلم كاري يستخدمون الأصباغ الطبيعية المستخرجة من النباتات، سواء الزهور أو الأوراق والجذور واللحاء وغيرها، وكلما زاد عمر الأشجار المستخدمة في تحضير الصبغات زادت درجة دُكْنة اللون، وكان تحضيرها يستغرق وقتًا طويلًا وجهدًا كبيرًا، كما كانت الأصباغ تُستخرَج من المصادر الحيوانية والمعدنية أيضًا[52].

فاللون الأحمر كان يُستخرَج من جذور نبات الفوه الهندية التي تمتاز بثبات لونها؛ وأيضًا جذور نبات Chay أو Choy أو Chaaya[53]، وأيضًا من جذور شجرة تُعرَف باسم Ail , Al حتى القرن الـ 13هـ/19م[54]، ومن اللعلي؛ وهي صبغة حمراء تُؤخَذ من حشرة تنمو على أشجار صمغية، وهي أقوى وأجود صبغة حمراء[55]، بينما كان اللون الأصفر يُستخرَج من أزهار أو بذور الرمان أو لحاء المانجو أو من زهور الميروبلام "Myrobalam" والكركم الذي لا يحتاج إلى مادة مثبّتة[56]، ويُحصَل على اللون الأسود عن طريق نقع قطع من الحديد في محلول چاجري "Jaggery" لبضعة أيام، في حين كان اللون الأزرق يُجهَّز من أوراق نبات النيلة الذي يُزرَع بشكل كبير في الهند[57]سنويًّا بعد نزول المطر، وخاصة في لاهور، وتتم زراعة النوع الأفضل من نبات النيلة حول أجرا؛ كما يوجد في سورات وأحمد آباد وبروچ والبنغال، وكانت تنقله الشركة الهولندية إلى ماتشليباتنام[58]، وتُستخرَج من هذا النبات عدة درجات من اللون الأزرق، لكلٍّ منها اسم خاص بها[59]، وكان يتم الحصول على اللون الوردي باستخدام الليمون على الأجزاء المصبوغة باللون الأحمر، وإذا أراد الحِرْفي الحصول على اللون الأخضر يقوم بمزج اللونين الأزرق (النيلة) باللون الأصفر (الكركم)[60].

وفي هذه المرحلة تجب مراعاة مدة الصباغة ودرجة حرارة الصبغة ونسب تكوين وتحضير الصبغات وتركيزها عند صبغ المنسوجات[61]، حيث إنها تُعَدُّ أهم مراحل صناعة السجادة، حيث تتوقف قيمة السجادة على درجة ألوانها وثباتها.

وتختلف ألوان السجاجيد الهندية عن تلك الإيرانية، حيث تمتاز الأولى باللون البرتقالي الذي لا تعرفه السجاجيد الإيرانية، وأيضًا باللون البني المائل إلى الاحمرار[62]، ولكن الرحَّالة Tavernier الذي زار الهند خلال القرن الـ 11هـ/17م ذكر أن ألوان السجاد الهندي لا تدوم كثيرًا مثل السجاد الفارسي[63].

5/5. الشكل العام للسجاجيد

---

[50] Bhushan, The costumes, P.56.

[51] ماهر،النسيج الإسلامي، ص 82.

[52] Bhushan,The costumes, P.56.

[53] Prasad: Handicrafts, P.631.

[54] Irwin, Indian *Painted and Printed Fabrics*, P.175.

[55] ماهر، النسيج الإسلامي، ص 44.

[56] Bhushan, The costumes, P.59.

[57]James, The Dyeing of Textile, P.295.

[58]Tavernier, Travels in India, 1889, Vol.2. P.8.

[59] Bhushan, The costumes, P.56.

[60] عبد السلام محمد، السجاد المغولي الهندي من خلال التحف الباقية وتصاوير المدرسة المغولية الهندية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2013م، ص 36.

[61]Samanta, Ashis & Konar, Adwaita,Dyeing of Textiles With Natural Dyes, Institute of Jute Technology Univeristy of Calcutta, India, PP.29- 56, P.45.

[62] حسن، فنون الإسلام، القاهرة، ص 439.

[63] Tavernier, Travels in India, Vol.2, P.27.

ظهرت سجاجيد الصلاة القطنية في مدينة ماتشلياتنام على طرازين؛ الأول منهما سجاجيد الصلاة الفردية، وهو الأكثر شيوعًا، وتتراوح مقاساته بين 160 و128.5 سم طولًا، في حين يتراوح العرض بين 51.5 و96 سم (لوحات 5، 6، 7، 8، 9، 10، 11، 12)، والثاني هو سجاجيد الصف التي تشتمل على أكثر من محراب متجاور في صف واحد لتأدية الصلاة جماعة، وإن كان ما وصل إلينا منها نموذجًا واحدًا فقط، بلغ عرضها 169 سم، وطولها 94 سم (لوحة 13).

والشكل العام لهذه السجاجيد عبارة عن نسيج قطني مستطيل الشكل ذي بطانة خلفية من القطن المزخرف بالزهور المطبوعة، ونُفِّذ على وجه السجادة تصميم زخرفي يمتاز بالثراء الفني الذي يأخذ في شكله العام الطابع المعماري الذي يتشابه إلى حد كبير مع شكل الواجهات في عمارة المساجد الهندية، الذي تجلى بكل وضوح في واجهة المسجد الجامع في أجرا (لوحة 3) والمسجد الجامع في فتح بور سكيري (لوحة 4)، فنلاحظ وجود تشابه يكاد يصل إلى حد التطابق بين هذا التصميم الزخرفي لسجاجيد ماتشلياتنام وبين واجهات هذه المساجد، ويظهر هذا التشابه في عقد المحراب المتعدد الفصوص، وأيضًا في ارتفاع مستوى المداخل التي تتوسط واجهات المساجد والتي تكتنفها مئذنتان كبيرتان مقببتان في ركني الواجهة تحصران بينهما صفًّا من القباب الصغيرة التي ترتكز على قوائم صغيرة وتتوّج جدار الواجهة والمدخل.

6.العناصر الزخرفية:

ويتكون التصميم الزخرفي لهذه السجاجيد من عدة عناصر، أهمها:

1/6. العناصر المعمارية

- **العقد الأوسط المُفصَّص، ويرمز به إلى المحراب في تصميم سجاجيد الصلاة**: يعتبر المحراب هو الوحدة الزخرفية الرئيسية في سجاجيد الصلاة بصفة عامة، وهو يرمز بأجزائه المختلفة إلى محراب المسجد الحرام في مكة المكرمة، وتتميز سجاجيد صلاة ماتشلياتنام بالمحراب المُنفَّذ بوضوح في منتصفها وتعلوه بحور مُفصَّصة أو مستطيلة، وجاءت عقود هذه المحاريب جميعًا متعددة الفصوص، يتراوح عدد فصوصها بين خمسة فصوص واثني عشر فصًّا (لوحات 5-13) (شكلا 3، 4)، ويذكرنا شكل العقد المُفصَّص بعقد فتحة كتلة مدخل المسجد الجامع في فتح بور سيكري من الداخل، وانتشر استخدام العقد المُفصَّص بشكل واسع في عمارة مساجد الهند، وخاصة في عهد الإمبراطور شاه چهان، وفي بعض الأحيان تتدلى من باطن العقد زهور أو أوراق ثلاثية، وهو يُعرَف بالعقد ذي الزهور أو ذي الإكليل أو ذي الأهداب (لوحتا 10، 12)، وهو تأثير محلي استُخدِم في معابد الهند قديمًا.

تنوعت زخارف وألوان أرضية محاريب هذه السجاجيد من واحدة إلى أخرى، ما بين اللون الأبيض (لوحات 10، 11، 12) ودرجات اللون الأحمر (لوحات 5، 8، 9، 13) والأخضر (لوحة 6) والأزرق (لوحة 7).

أما فيما يتعلق بزخارف أرضية محاريب سجاجيد ماتشلياتنام فقد اقتصر بعضها على العناصر الزخرفية المستمدة من البيئة الهندية المحلية، وتتجلى هذه الزخارف في العناصر النباتية البسيطة أو المُركَّبة، ومنها العناصر اللَّوْزية الشكل أو الأفرع النباتية المزهرة، في حين تُرِكت أرضية بعضها الآخر خالية من الزخرفة.

- **كوشتي المحاريب**: شُغِلت هذه المناطق في سجاجيد الصلاة بزخارف نباتية تتألف إما من أفرع نباتية تنبثق منها الأوراق المُسنَّنة باللون الأخضر في معظم الأحيان والأزهار المختلفة، منها زهور القرنفل وزهور النرجس والوُرَيْدات المتعددة البتلات باللونين الأحمر والأزرق (لوحات 5-13) (شكلا 8، 9)؛ وإما من أفرع نباتية حلزونية تتخللها الوُرَيْدات السداسية البتلات (لوحة 13)، ونُفِّذت هذه الزخارف على أرضية ملونة إما باللون الأحمر وإما باللون الأزرق أو الأصفر أو الأبيض المائل إلى الصفرة.
- **الحشوات**: استُخدِمت أشكال مستطيلات معقودة بعقود مُفصَّصة بكثرة في صفوف رأسية وأفقية تحيط بالتكوين المعماري للمحراب، وكأن الفنان يرمز بها إلى الدخلات الضحلة التي تُزيِّن واجهات العمائر الهندية، سواء داخليًّا أو خارجيًّا، ولم تُترَك فارغة، بل شغلها بالزخارف النباتية مثل أشجار السرو الصغيرة أو عنصر البوته (اللَّوْزي الشكل) أو أفرع نباتية مزهرة (لوحات 5-13) (شكل 11)، وهي تشبه إلى حد ما تلبيس الرخام الأبيض بالأحجار الكريمة المعروف باسم البيترا دورا[64](لوحة رقم 12)، وفي بعض الأحيان تتخلل هذه الحشوات بحور كتابية على جانبي المحراب (لوحتا 6، 7) أو أعلاه (لوحات 6، 7، 10، 11).

[64]أسلوب فني استُخدِم في زخرفة الرخام بالأحجار الكريمة وشبه الكريمة المختلفة الألوان بطريقة التلبيس. يرى بعض الباحثين أنه ذو أصل إيطالي، في حين يؤكد آخرون أنه هندي الأصل، وقد أتقنه الحِرْفيون الهنود وانتشر بشكل واسع خلال عصر أباطرة المغول، وأطلقوا عليه مصطلح Parchinkari برچين كاري أو منبت كاري. للمزيد انظر

- **الأبراج الركنية (شكل 1)**: لم يغفل الفنان عن وضع أبراج ركنية في أقصى جانبي السجادة تعبيرًا عن المآذن الركنية التي تُميّز زوايا المساجد المغولية الهندية بصفة خاصة، والعمارة الهندية بصفة عامة، حتى يكتمل الطابع المعماري للسجادة.
- **القباب الصغيرة (الجواسق) أو الشرفات**: يُتوّج هذا التكوين المعماري صفٌ من القباب الصغيرة التي ترتكز على جواسق قصيرة، وهو يذكرنا بالواجهات الخارجية وواجهات بيوت الصلاة من الداخل في المساجد المغولية الهندية، كما استُخدِمت أيضًا أشرطة رفيعة يُزيّنها صفٌ أفقي من الشرفات الثلاثية (شكل 2).

2/6. العناصر النباتية

كانت زخارف منسوجات القلم كاري في ماتشليباتنام تعتمد على الموضوعات الدينية ثم تحولت إلى العناصر النباتية بفضل تشجيع المسلمين من حكام مملكة كولكنده[65] الذين كانوا يدينون بالمذهب الشيعي ويعلنون تبعيتهم للشاه الصفوي في إيران، لذلك نلاحظ التنوع الغني لعناصر التصميم الزخرفي نتيجة اندماج الثقافات الهندوسية والإسلامية، الذي كان له أكبر الأثر على الحِرْفيين، وخاصة حِرْفيي صناعة المنسوجات والسجاد، لذلك كان أهم ما يميز نسيج القلم كاري هو التصميمات الهندية الفارسية[66]، وكان هذا النمط الزخرفي هو أكثر ما يُميّز كل منسوجات ماتشليباتنام[67].

ومن الملاحظ أن العناصر الزخرفية المنفذة على سجاجيد الصلاة موضوع البحث ذات طابع فارسي بما يتناسب مع ذوق رعاة الفن من الصفويين الذين كانوا على علاقات تجارية قوية مع حاكم مملكة كولكنده، وكانوا مهتمين بشكل خاص بالحصول على منسوجات القلم كاري[68].

ومن العناصر الزخرفية التي ظهرت على سجاجيد صلاة مدينة ماتشليباتنام ما يلي:

- شجرة السرو (شكل 1/أ)

تُعَدُّ شجرة السرو من الأشجار التي حظيت باهتمام واسع في مختلف العصور والأقطار، وعلى رأسها تركيا وإيران، وتمتاز ببعض الخصائص الطبيعية؛ فهي من الأشجار التي تطول فترة بقائها وتنمو في أيِّ ظروف مناخية، ودائمة الخضرة وطويلة القامة، حيث يصل ارتفاعها إلى 60 مترًا في بعض الأحيان[69]، كل هذه الخصائص جعلت لها مكانة مقدسة لدى بعض الشعوب؛ فيعتقد بعضهم أنها من أشجار الجنة نظرًا لدوام خضرتها، لذلك فهي ترمز

Sharma, Pooja & Gupta, Ila, New Aspects To Origin and Development of Mughal Inlay Art in India , Anistoriton Journal, Vol. 11, 2008- 2009, P.1

Swarp, Shanti, The Arts and Crafts India and Pakistan, India, 1957, P.79.

عبد الحفيظ، محمد ، الكتابات الأثرية الباقية على عمائر مدينة لاهور في العصر المغولي الهندي (932ه-1182ه/1526م-1768م)، دراسة مسحية آثارية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد العاشر، ص 336.

مهدي، نجاح ، دراسة أثرية فنية للتحف المصنوعة من الأحجار الكريمة والرخام في عصر أباطرة المغول في الهند (932ه-1274ه/1526م-1858م) في ضوء مجموعات جديدة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 2019م، ص 443 - 448.

[65] Samyukta: A Comparative Study, P.6.

[66] Ghosh, Retracing Kalamkari‘s Journey , P.9.

[67] Watt, George , Indian Art at Delhi, Being The Official Catalogue of The Indian Art Exhibition Delhi 1902- 1903, University of California Library, Los Angeles, P.264.

[68] Chandra, Kalamkari, the Art of Painting with Natural Dyes, P.86.

[69] عقيل، محسن، معجم الأعشاب المصور، الطبعة الأولى، لبنان، ١٤٢٣ه/٢٠٠٣م، ص ٢٦٩.

إلى الخلود[70]، وقد ربط بعضهم بينها وبين فكرة صعود الروح إلى بارئها بسبب ارتفاعها الشاهق[71]، لذلك نجدها تُزيِّن الأماكن المقدسة، وخاصة الأضرحة، لرائحتها الطيبة العطرة.

وقد استُخدِمت هذه الشجرة منذ أقدم العصور لميزتها الأثيرية، أي الحياة الأبدية والتحمل، لذلك يُطلِق عليها بعضهم اسم «شجرة الحياة» أو الشجرة الحرة، لتحررها من الشر وفروع الأشجار الأخرى، ويرمز بعضهم بها إلى الرجال العظماء؛ فقد شاع استعمالها في زخرفة النسيج، وخاصة النسيج الإيراني، واشتهرت شيلان كرمان الصوفية المصنوعة يدويًّا بأشجار السرو[72].

وقد شاع استخدامها على نطاق واسع في زخرفة سجاجيد صلاة ماتشليباتنام القطنية، ربما بسبب سماتها الطبيعية السابقة الذكر، فضلًا عن أنها تشبه المآذن التي يُرفَع منها الأذان خمس مرات في اليوم الواحد ليُذكِّر المسلم بصلواته الخمس والحياة الآخرة الدائمة، وهو ما يتفق مع وظيفة سجاجيد الصلاة.

وقد أبدع الحِرْفيون في استخدام هذه الشجرة على سجاجيد الصلاة موضوع الدراسة، سواء في موضع وجودها على السجاجيد أو أحجامها أو أشكالها، فظهرت بأحجام مختلفة حسب مكان رسمها، فنجد أن الأشجار التي على جانبي المحراب كبيرة الحجم، بينما تلك التي وُجِدت في داخل مستطيلات معقودة بعقود مفصصة صغيرة الحجم؛ ونُفِّذت أيضًا بحجم متوسط على جانبي السجادة من الخارج، كما أنها ظهرت بشكل منفصل، وخاصة الأحجام الصغيرة منها، وتكون داخل مستطيلات معقودة بعقود مُفصَّصة، أو نفذت وكأنها تنبت من مزهرية متعددة المستويات، أو كأنها شمعدان على جانبي المحراب وهي على هيئة لهب الشمعة.

- زخرفة البوته Buta , Buti (لوحات 5/ب، 9، 10، 13) (شكل 5)

وهي زخرفة نباتية لَوْزية الشكل وتشبه الصنوبر أو ثمرة المانجو، التي تُعرَف في الهند باسم Ambi أو الأنبه أو العَنْبة، وهي أيضًا تشبه شكل دمعة بنهاية علوية منحنية، وهو تصميم زخرفي مأخوذ من الزخرفة الآرية القديمة (بته)، وهي كلمة فارسية تعني شجيرة أو مجموعة أوراق أو غابة كثيفة من الأشجار الصغيرة أو الشجيرات. جاءت في حجمين؛ أحدهما صغير يُطلَق عليه Buti، والآخر كبير يُعرَف باسم Buta[73]، ويعتقد بعضهم أن هذا العنصر الزخرفي هو الشكل المُبسَّط لشجرة السرو التي تحولت إلى هذا الشكل بعد دخول الإسلام إيران[74].

ويعتبر هذا النمط الزخرفي أحد الأشكال الهامة المستخدمة على نطاق واسع في المنسوجات والمطرزات الهندية، وتطور خلال القرن الـ 11ه/17م، واستُخدِم في تزيين الأغراض الملكية، مثل التيجان وملابس البلاط والعديد من المنسوجات، وحظي باهتمام ورعاية الأباطرة المغول، لذلك يعتبر من الأنماط الزخرفية الملكية، كما استُخدِم أيضًا في زخرفة الشيلان الكشميرية التي كان لها دور بارز في انتقال هذا النمط الزخرفي إلى الغرب خلال القرن الـ

---

[70] Dehkordi, Saba, A Study on the Significance of Cypress, Plantain and Vine in Persian Culture, Art and Literature, Mediterranean Journal of Social Sciences MCSER Publishing, Rome-Italy, Vol 6 No 6 S6 December 2015, P.414.

Dehkordi, Saba, Studying the Role and Symbolic Meanings of Cypress Tree (Sarv) in Miniatures of "Tahmasbi Shahnameh", The Scientiic Journal of NAZAR research center (Nrc) for Art, Architecture & Urbanism, Vol.13/No.45/Mar 2017, P.104.

Khozaei, Fatemeh & Others, The Study of Cypress appearance in the Persian art and architecture in the light of Ges talt theory, International Journal of Architecture and Urban Development ,Vol. 9, No.4. P 61-66. Autumn 2019, P.62.

[71] مرزوق، محمد، الفنون الزخرفية، ص 39.

كانت أشجار السرو الطويلة القامة مقدسةً ورمزًا خاصًّا للإيرانيين منذ أقدم العصور.

Dehkordi, Studying the Role and Symbolic Meanings of Cypress Tree, P.104.

[72] Dehkordi, Studying the Role and Symbolic Meanings of Cypress Tree, P.104.

Khozaei &Others: The s tudy of Cypress ,P.62-63.

[73] Irwin, Indian Painted and Printed Fabrics, P175.

عُرِفت هذه الزخرفة في قرية بهونـگ باسم كيري Kerri.

Ahmada, Madiha & Rashidb, Khuram & Nazc, Neelum, Study of the Ornamentation of Bhong Mosque for the Survival of Decorative Patterns in Islamic Architecture, Frontiers of Architectural Research , Volume 7, Issue 2, June 2018, Pages 122-134, P.128.

[74] Khozaei & Others, The s tudy of Cypress ,P.62.

18/ه12م، ومنه إلى أسكتلندا، وتحديدًا في مدينة بيزلي التي اشتهرت بصناعة المنسوجات المزدانة بهذا العنصر، لذلك عُرِف باسم بيزلي Paisley Motif[75].

- زهرة اللوتس

تُعَدُّ من الأزهار المفضلة لدى طوائف الشعب الهندي؛ فهي ذات مكانة مقدسة في مختلف المعتقدات الهندية بصفة خاصة؛ حيث ترمز إلى النقاء والصفاء والسلام والوئام الكوني، وتشير زهرة اللوتس ذات البتلات الثماني في الهندوسية إلى الكون، حيث إن كل بتلة تمثل عنصرًا من عناصر الكون السبعة (الأرض، النار، الهواء، العقل، الفكر، الأنا، الأثير Ether) التي تنمو من الشمس المركزية مع الإله براهما تعبيرًا عن مفاهيم الخصوبة والثراء[76].

وقد أمدَّنا الإمبراطور چهانـگـير بمعلومات قيِّمة عن هذه الزهرة في مذكراته؛ فقد ذكر أن لها عدة أسماء، منها الكنول، ويقصد بها زهور اللوتس الصغيرة التي توجد بثلاثة ألوان هي الأبيض والأزرق والأحمر، والكمودني Kumudini وهي اللوتس الكبيرة[77]، ونفَّذها الفنان بأشكال وأنماط مختلفة على سجاجيد الصلاة.

- زهور القرنفل (أشكال 6، 8، 9)

استُخدِمت زهرة القرنفل في سجاجيد ماتشليباتنام بعدة أشكال، وتُعَدُّ هذه الزهرة من الزهور التي استُخدِمت بشكل كبير في الفنون الهندية، وكانت تتم زراعتها في دلهي والمناطق المحيطة بها[78]، واختلفت الآراء حول أصل هذه الزهرة، فيُرجِّح بعضهم أنها ذات أصل صيني، في حين يرى آخرون أنها ذات أصل إيراني وترجع إلى العصر الساساني، حيث كان أقدم ظهور لها وُجِد على أجزاء من الجص محفوظة في متحف برلين[79]، وتوجد بألوان مختلفة، منها الأصفر والأحمر والأخضر والوردي[80]، ونُفِّذت على هذه السجاجيد إما في هيئة كاملة وإما بشكل نصفي.

- **زهور النرجس**

استُخدِمت هذه الزهرة في زخرفة سجاجيد ماتشليباتنام بكثرة، ولكنها نُفِّذت محوَّرة، وتُعَدُّ الهند من أهم أماكن زراعة زهرة النرجس، وقد نالت اهتمامًا كبيرًا من قِبَل أباطرة المغول فاعتنوا بزراعتها في حدائقهم نظرًا لأنها ذات رائحة ذكية عطرة، ومن ثم كانت تُستخدَم في صناعة العطور، وخاصة في عهد الإمبراطور جلال الدين أكبر كما أشار مؤرخه أبو الفضل[81]، وظهرت بشكل واسع في زخرفة سجاجيد الصلاة وبألوان مختلفة.

3/6. النصوص الكتابية

اشتملت سجاجيد الصلاة الخاصة بموضع الدراسة على نصوص كتابية نُفِّذت بأسلوب الطباعة بالقوالب، وذلك بالصبغة السوداء، داخل بحور مختلفة الأشكال ما بين أشكال مستطيلة ومسدسة ومُفصَّصة، كما تنوعت مواضع هذه البحور بالنسبة إلى السجاجيد، فهناك تلك التي تعلو عقد المحراب، وأخرى على جانبي المحراب، وثالثة تعلو التصميم الزخرفي للسجادة في المساحة الخالية من الزخرفة على النسيج القطني الأبيض، وقد سُجِّلت هذه النصوص باللغتين العربية والأردية، كما تنوعت الخطوط التي كُتِبت بها ما بين خط النسخ والثلث والنستعليق.

أما فيما يتعلق بمضمون هذه النصوص، فقد تنوعت ما بين كتابات دينية وأخرى تسجيلية، وهذه النصوص كالآتي:

أولًا: الكتابات الدينية

وردت عدة أذكار على السجاجيد الخاصة بالدراسة، وهي كالآتي:

- **الشهادتان**

---

[75] Veenu, Charu Katare & Sharma, Renu, Symbolic Motifs In Tradition Indian Textiles and Embroideries, P.311.

[76] ارتبطت هذه الزهرة بالأساطير الهندية القديمة وبالآلهة الثلاثة (فيشنو، وشيفا، وبراهما)، وهي تُعَدُّ أحد رموز إلهة الخصوبة «لاكشمي» رفيقة فيشنو إله الحظ والجمال.

خيري، آلاء: التحف الخشبية في الهند منذ عهد الدولة المغولية وحتى نهاية القرن الـ ١٣ه/١٩م، رسالة ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٣ه/٢٠١٢ م، ص ٣٩.

Veenu & Sharma, Symbolic Motifs , P.317.

[77] Jahangir, The Tūzuk-i-Jahangīrī or Memoirs of Jahāngīr, tras. By **A**lexander Rogers and Henry Beveridge , London, Royal Asiatic Society,1909–1914, P.412.

[78] خليفة ربيع ، تحف معدنية من حيدر آباد والدكن، ص 371، 372.

[79] الدسوقي، شادية ، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، القاهرة، 2003م، ص 168.

[80] القاضي، عفت، معجم رموز ودلالات الأزهار، ص ١٢٠.

[81] ʻAllami, Abu′l Fazl, The Āīn- I Ākbarī ,trs. By H.Bolchamann M.A, vol.1, Calcutta, 1927, P.78.

سُجِّلت الشهادتان على بعض سجاجيد الصلاة الخاصة بمدينة ماتشليباتنام في سطرين أفقيين في موضع السجود؛ وينص السطر العلوي على «**لا اله الا الله واشهد ان**»، بينما جاء السطر السفلي «**اشهد الا محمد رسول الله**»، ونُفِّذت على جميع السجاجيد بنفس الشكل واللون والخط، لذلك من المحتمل أن يكون الفنان قد استخدم في تنفيذها أسلوب الطباعة بقالب واحد، وخاصة أنه قد ورد بهما نفس الخطأ الكتابي، حيث بدأ النص في السطر الأول بـ «لا اله الا الله» وأخَّر كلمة «أشهد أن»، بل أضاف حرف العطف «و» بينهما، وفي السطر السفلي كتب «اشهد الا محمد» بدلًا من «أشهد أن محمدًا»، وهو هنا يعكس المعنى، بالإضافة إلى أن النقَّاش أغفل وضع الهمزات في السطرين (شكل 12)؛ ومن المؤكد أن هذه الأخطاء لم تكن مقصودة ونتجت من خطأ النقش والحفر على قالب الطباعة.

وتُعَدُّ الشهادتان أول أركان الإسلام وشرط دخول الإنسان في دين الله الإسلام، وربما قصد الفنان من تسجيلها على سجاجيد الصلاة أن يُذكِّر المصلي بقولها بعد انتهائه من الوضوء وقبل البدء في الصلاة، وهي من الأذكار التي حث الرسول ﷺ عليها عقب الوضوء حتى تُفتَح له أبواب الجنة الثمانية[82].

-أذكار التسبيح

كان من بين النصوص الكتابية التي وردت على سجاجيد الصلاة الخاصة بمدينة ماشيليباتنام هي أذكار التسبيح، التي سُجِّلت على جانبي عنصر المحراب في ثلاث سجاجيد محفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت، داخل بحور تأخذ شكل مستطيل طولي له حافتان مُفصَّصتان؛ كل بحر منها يشتمل على سطرين كتابيين نُفِّذا بشكل رأسي، نصهما في **الجانب الأيمن** كما يلي (شكل 14/أ):

السطر الأول: «سبحان النور الخبير سبحان رب السموات».

السطر الثاني: «والأرض ورب العرش العظيم».

بينما كان ينص في الجانب الأيسر على ما يلي (شكل 14/ب):

السطر الأول: «سبحان العليم سبحان الله وبحمده».

السطر الثاني: «سبحان الحي القيوم سبحان ربي الأعلى».

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأذكار تتطابق في السجاجيد الثلاث من حيث الموضع ونص الكتابة والشكل العام وطريقة تنفيذها ولون الصباغة ودرجتها، وهذا يدل على أنها نُفِّذت جميعًا بقالب واحد.

وقد وردت عدة آيات قرآنية يأمرنا الله سبحانه وتعالى فيها بذكره وتسبيحه، ففي التسبيح فضائل كثيرة، منها شرح الصدور وفك الكروب، وهي من الأذكار التي تنطق بها جميع مخلوقات الله كما نص القرآن الكريم؛ ومن هذه الآيات القرآنية ﴿**وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّكَ يَضِيقُ صَدْرُكَ بِمَا يَقُولُونَ (97) فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ (98) وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّى يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ**﴾[83]، وهنا نلاحظ أن الله ﷻ أمرنا بالتسبيح والسجود، وهو ما يتفق مع وظيفة سجاجيد الصلاة.

كما وردت عدة أحاديث نبوية شريفة يحثنا فيها الرسول ﷺ على التسبيح؛ فهو أحب الكلام إلى الله ﷻ وأثقله في الميزان[84].

- «**سبحان ربي الأعلى وبحمده**» (شكل 13)

وهو من الأذكار التي وردت عن الرسول في سجوده كما جاء في صحيح مسلم[85]، وقد نُفِّذ هذا الذكر في موضع السجود بالنسبة إلى السجادة، وربما قُصِد منه أن يكون تذكيرًا للمصلي في أثناء سجوده، وقد سُجِّل هذا النص تارة بخط النسخ وتارة أخرى بخط الثلث، ونُفِّذ بجودة وبراعة عالية.

ثانيًا: الكتابات التسجيلية

- **تاريخ الصناعة والاسم الفارسي لسجادة الصلاة (لوحة 5/أ) (شكل 15)**

---

[82] وَرَدَ عنها حديث نبوي شريف يقول فيه النبي ﷺ: «من توضأ فقال أشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له وأشهد أن محمدًا عبده ورسوله فُتِحَت له أبواب الجنة الثمانية يدخل من أيها شاء»؛ مسلم، صحيح، كتاب الطهارة، باب الذكر المستحب عقب الوضوء، ص 118.

النووي، الأذكار المنتخبة من كلام سيد الأبرار ﷺ، باب ما يقوله على وضوئه، ص 56.

[83] القرآن الكريم: سورة الحجر، الآيات 97-99.

[84] عن أبي هريرة رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: «كلمتان خفيفتان على اللسان، ثقيلتان في الميزان، حبيبتان إلى الرحمن: سبحان الله وبحمده، سبحان الله العظيم»، رواه البخاري، كتاب الدعوات، باب فضل التسبيح، ص 1354.

[85] مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري)، صحيح مسلم، باب الركوع والسجود، الطبعة الثانية، دار السلام للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 2000م، ص 201.

النووي (الإمام الحافظ شيخ الإسلام محيي الدين أبو زكريا يحيى شرف الدمشقي الشافعي 676ه)، الأذكار المنتخبة من كلام سيد الأبرار ﷺ، باب أذكار السجود، حققه أحمد عبد الله باجور، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، 1988م، ص 90.

سُجِّل على الطرف العلوي لإحدى هذه السجاجيد نقش كتابي داخل جامة مُفصَّصة الحافات الجانبية وتأخذ شكل مستطيل عرضي مقسم من الداخل إلى ثلاث مناطق بكلٍّ منها نص كتابي باللغة الفارسية يمكننا قراءة جزء منه كالآتي: **{نماز كا/سنة 1273، 212/...}**.

من خلال النص الكتابي نستطيع أن نتعرف على المصطلح الفارسي الذي كان يُطلَق على سجاجيد الصلاة في الهند، وهو «نماز كا»، كما عُرِف أيضًا في شمال الهند وباكستان والدكن باسم «چانماز» "Jaa-namaz" أو Jainamaz[86]، وهي كلمة فارسية تعني مكان الصلاة، وتعتبر سجاجيد الصلاة القطنية في ماتشليباتنام من أفضل ما أنتجته الهند، وكان يتم تصديرها إلى إيران[87].

ويشتمل النص أيضًا على تاريخ صناعة السجادة، وهو عام 1273هـ، الموافق لعام 1857م، أي خلال النصف الثاني من القرن الـ 13هـ/19م.

نتائج البحث:

- توصلت الدراسة إلى أهم مراكز صناعة المنسوجات القطنية المطبوعة في جنوب شرق الهند، وهي مدينة ماتشليباتنام أو موسوليباتنام.
- أضافت الدراسة نوعًا جديدًا من سجاجيد الصلاة، وهي تلك المصنوعة من القماش المنسوج وليس المُنفَّذ بطريقة الوَبَرة المعقودة.
- تناولت الدراسة تسع سجاجيد صلاة تخصُّ مدينة ماتشليباتنام محفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن.
- اعتمد الحِرْفي في صناعة هذه السجاجيد على مادة القطن بشكل أساسي.
- تأثرت سجاجيد صلاة مدينة ماتشليباتنام من حيث الشكل العام بواجهات العمائر الدينية خلال العصر المغولي بصفة خاصة.
- توصلت الدراسة إلى أن هذا النوع من السجاجيد صُنِع من أجل الاستخدام المحلي، وأيضًا لتصديره إلى إيران بصفة خاصة.
- استخدم الفنانون أسلوب القلم كاري في زخرفة هذه السجاجيد.
- وضَّحت الدراسة مراحل تنفيذ أسلوب القلم كاري على المنسوجات القطنية، مرحلة تلو الأخرى.
- تتم عملية طباعة الزخارف بالقوالب بعدة مراحل، مستخدمة عدة قوالب خشبية لكلٍّ منها وظيفته وتصميمه الزخرفي الخاص.
- تتضح مهارة الفنان في مراعاة التباعد الأفقي والعمودي في تنفيذ التصميم الزخرفي بقوالب الطباعة على نسيج السجادة بحيث يكونان متساويين.
- اعتمد الحِرْفي على مواد الصباغة ذات المصادر الطبيعية، وخاصة النباتية منها، التي تتوافر في شبه القارة الهندية.
- استُخدِمت شجرة السرو بكثرة في زخرفة هذه السجاجيد نظرًا لخصائصها الطبيعية التي تتناسب مع وظيفة هذا النوع من السجاجيد.
- قراءة وتحليل النصوص الكتابية التي وردت على بعض سجاجيد ماتشليباتنام.
- عُرِفت سجاجيد الصلاة في شبه القارة الهندية باسم «نماز كا» أو «چا نماز».
- نُفِّذت هذه النصوص بأسلوب الطباعة بالقالب، فجاءت متطابقة من حيث الشكل العام والأخطاء الإملائية.

المصادر والمراجع العربية والأجنبية:

- حسن، زكي، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، القاهرة، 1940م.
- خليفة، ربيع تحف معدنية من حيدر آباد والدكن"طراز البيدرى"، بحث بندوة شرق العالم الإسلامي.
- خيري، آلاء، التحف الخشبية في الهند منذ عهد الدولة المغولية وحتى نهاية القرن ١٣ هـ/ ١٩م، رسالة. ماجستير، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٣٣ ه/ ٢٠١٢ م.

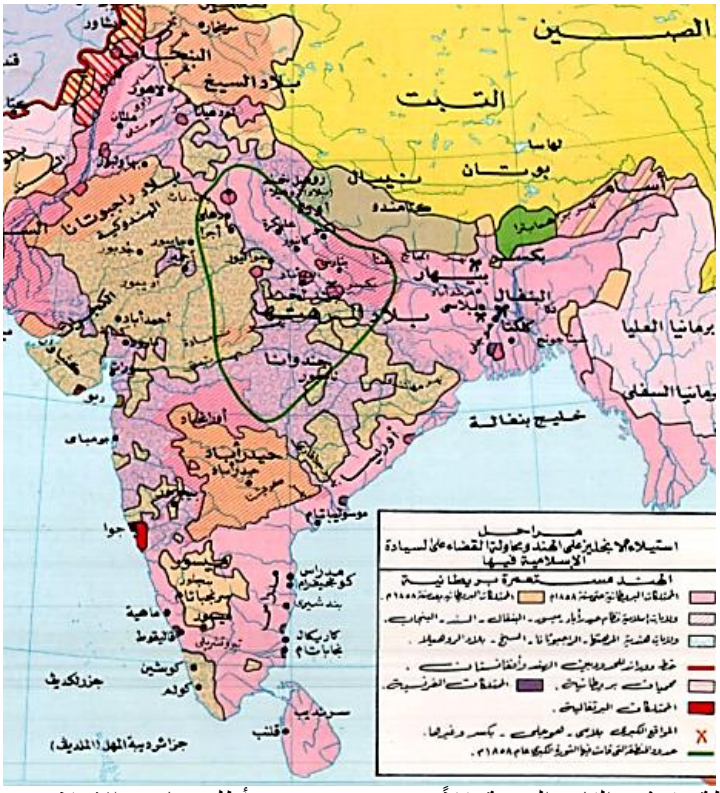
[86] Watt, George , Indian Art at Delhi, Being The Official Catalogue of The Indian Art Exhibition Delhi 1902- 1903, University of California Library, Los Angeles, P.432.

[87] Khatwani, Prakash & Khawani, Prunal, The Heritage of India; Indian Traditional Textile, International Journal of Science Technology and Management, Vol.6, 2017, PP.72- 76, P.75. Prasad, Handicrafts of Andhra Pradesh, JETIR, Vol.8., P.632

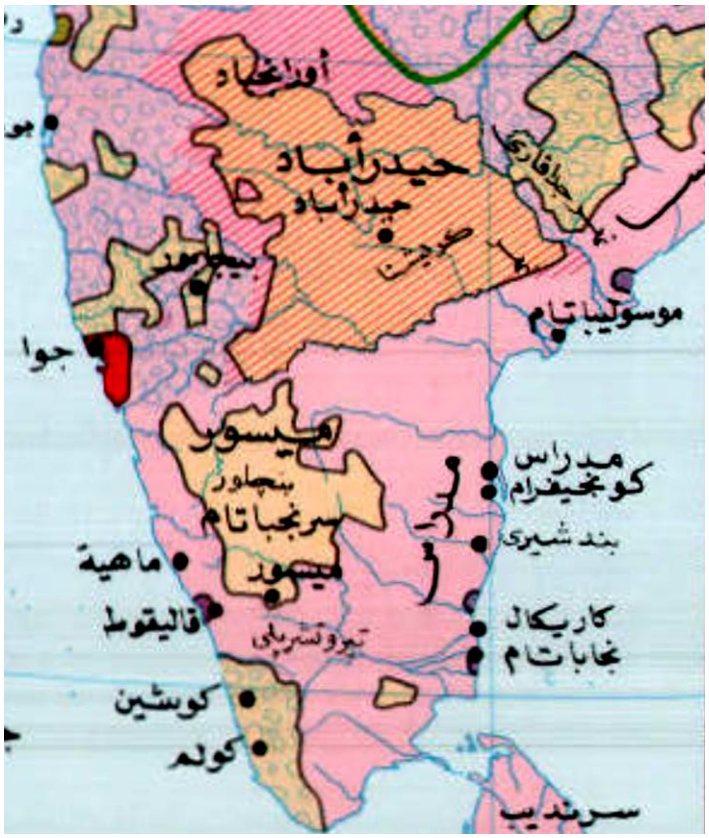
- الدسوقي، شادية ، الأخشاب في العمائر الدينية بالقاهرة العثمانية، القاهرة، 2003م.
- شامي، يحي، موسوعة المدن العربية الإسلامية ، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1993م.
- صالح، عبد العزيز& حسين، عائدة، المنسوجات ذات الزخارف المطبوعة عبر العصور الإسلامية، مجلة كلية الآداب، العدد 52.
- عبد الحفيظ، محمد ، الكتابات الأثرية الباقية على عمائر مدينة لاهور فى العصر المغولى الهندى (932- 1182هـ/ 1526-1768م)، دراسة مسحية آثارية ، مجلةالإتحاد العام للآثاريين العرب، العدد العاشر.
- عبد السلام، محمد ، السجاد المغولي الهندي من خلال التحف الباقية وتصاوير المدرسة المغولية الهندية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة حلوان، 2013م.
- عقيل، محسن ، معجم الأعشاب المصور، الطبعة الأولى، لبنان، ١٤٢٣هـ /٢٠٠٣ م.
- عياد أماني، أضواء جديدة على منسوجات كشمير من خلال قطع تنشر لأول مرة، مجلة البحوث والدراسات الأثرية، العدد الحادي عشر (سبتمبر 2022) .
- ماهر، سعاد، النسيج الإسلامي، القاهرة، 1977.
- متز، آدم، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام، ترجمة عبد الهادي أبو ريدة، مج2، دار الكتاب العربي، لبنان.
- مسلم (أبي الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري)، صحيح مسلم، باب الركوع والسجود، الطبعة الثانية، دار السلام للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، 2000م.
- مصطفى، محمد، سجاجيد الصلاة التركية ، القاهرة 1953.
- مهدي، نجاح، دراسة أثرية فنية للتحف المصنوعة من الأحجار الكريمة والرخام في عصر أباطرة المغول في الهند (932-1274هـ/ 1526- 1858م) في ضوء مجموعات جديدة، رسالة دكتوراه، كلية الآثار- جامعة القاهرة، 2019م.
- الندوي، عبد الحي (1287- 1341هـ)، الهند في العهد الإسلامي، راجعه وقدم له أبو الحسن علي الندوي، دار عرفات "الهند"، 2001م.
- النووي (الإمام الحافظ شيخ الإسلام محيي الدين أبي زكريا يحيي شرف الدمشقي الشافعي 676هـ)، الأذكار المنتخبة من كلام سيد الأبرار (ص)، باب أذكار السجود، حققه أحمد عبد الله باجور، الطبعة الأولى، الدا المصرية اللبنانية، 1988م.
- النوويي، الأذكار المنتخبة من كلام سيد الأبرار (ص)، باب ما يقوله على وضوئه .
- ياسين، عبد الناصر، الفنون الزخرفية الإسلامية في مصر منذ الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي (دراسة آثارية حضارية للتأثيرات الفنية الوافدة) ج1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002م.

- ‘Allami, Abu´l Fazl, The Āīn- I Ākbarī ,trs. By H.Bolchamann M.A, vol.1, Calcutta, 1927.
- Ahmada, Madiha,b & Rashidb, Khuram & Nazc, Neelum, Study of the Ornamentation of Bhong Mosque for the survival of decorative patterns in Islamic architecture, Frontiers of Architectural Research , Volume 7, Issue 2, June 2018.
- Bernier, François, Travels in The Mughal Empire , 1656- 1668, London, 1916.
- Bhushan ,Jamila, The Costumes and Textiles of India, India, 1958.
- Chandra, Sharad, Kalamkari, the Art of Painting with Natural Dyes, *Chitrolekha International Magazine on Art and Design, (*ISSN 2231-4822), Vol. 5, No. 2, 2015
- Dehkordi, Saba, A Study on the Significance of Cypress, Plantain and Vine in Persian Culture, Art and Literature, *Mediterranean Journal of Social Sciences MCSER Publishing, Rome-Italy, Vol 6 No 6 S6 December 2015,*
- Dehkordi, Saba, *Studying the Role and Symbolic Meanings of Cypress Tree (Sarv) in Miniatures of "Tahmasbi Shahnameh",* The Scientiic Journal of NAZAR research center (Nrc) for Art, Architecture & Urbanism, Vol.13/No.45/Mar 2017.
- Foster,William , Early Travels In India 1583- 1617, Oxford, 1921.
- Gangul, Debojyoti & Amrita, A Brief Study on Block Printing Process in India, National Institute of Fashion Technology Bhopal, 2013.
- Ghosh, Soma: Retracing Kalamkari′s Journey : From Classic to a Contemporary textile Art, Salar Jung Museum , Hyderabad.

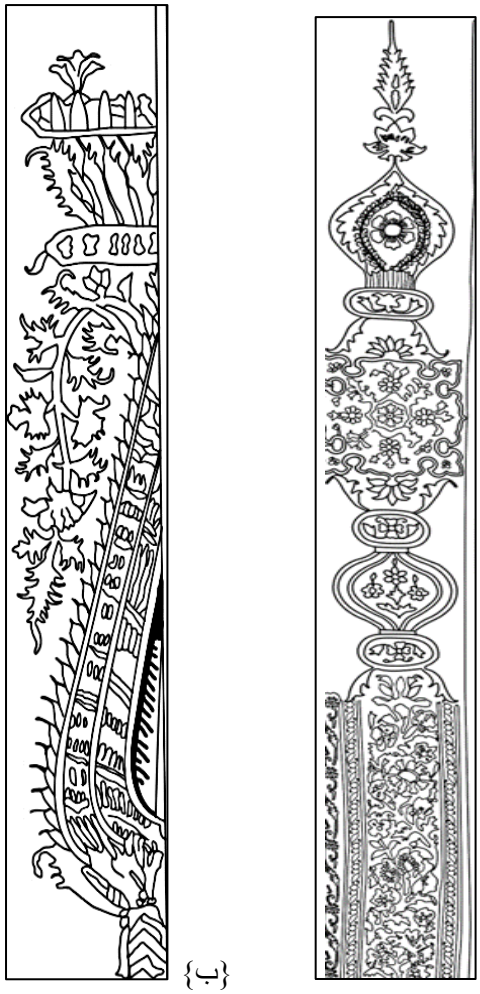
- *Irwin, John,* I*ndian Painted and Printed Fabrics, india, 1971.*
- Jahangir, The Tūzuk-i-Jahangīrī or Memoirs of Jahāngīr, tras. By Alexander Rogers and Henry Beveridge , London, Royal Asiatic Society,1909–1914.
- James, Johan, The Dyeing of Textile Fabrics, London, 1808.
- Khatwani, Prakash & Khawani, Prunal, The Heritage of India; Indian Traditional Textile, International Journal of Science Technology and Management, Vol.6, 2017.
- *Khozaei, Fatemeh &Others, The Study of Cypress appearance in the Persian art and architecture in the light of Ges talt theory,* International Journal of Architecture and Urban Development ,Vol. 9, No.4. P 61-66. Autumn 2019.
- Lim, Ki-Byung & Tuyl, Jaap M. Van, LILY, Affiliation 1National Institute of Agricultural Biotechnology (NIAB), RDA, Suwon, 441-707 Korea; 2BU Biodiversity and Breeding, Plant Research International, Wageningen University and Research Centre, Wageningen, The Netherlands, January 2006.
- M.Sravani & Varma, Ch.Ravi , A Study on Customer Perception Towarts Kalamkari Products, Pendana, andra Pradesh, Krishna University , Machilipatnam, Institute of planning and Mangement, india, , 2021.
- M.Sravani & Varma, Ch.Ravi , The Ancient Art of Kalamkari, P.1099
- Prasad, M.Vara, Handicrafts of Andhra Pradesh, JETIR, Vol.8.
- Rajarshi, Sengupta, Making Kalamkari Textiles "Artisans and Agency In Coromandel" , India,The University of British Columbia ,2019.
- Raman, Alka, Learning From the Muse: Indian Cotton Textiles and British Industrialisation, London, 2021.
- Samanta, Ashis & Konar, Adwaita, Dyeing of Textiles With Natural Dyes, Institute of Jute Technology Univeristy of Calcutta, India, PP.29- 56
- Samyukta, Priti, A Comparative Study of Batik and Kalamkari Paintings with Special Reference ,Gujarat, 2021.
- Sharma, Pooja & Gupta, Ila, New Aspects To Origin and Development of Mughal Inlay Art in India , Anistoriton Journal, Vol. 11, 2008- 2009.
- Sravani, Maddala & Varma, Chiruvor, The Ancient Art of Kalamkari: Problems and Prospects With Special Reference to Pedana, Andra Pradesh , International Journal of Science and Research (IJSR)2018, PP.1099- 1103.
- Swarp, Shanti: The Arts and Crafts India and Pakistan, India, 1957.
- Tavernier, Baptiste, Travels in India, trans. By V.Ball, LL.D., Three Volumes, London, 1889, Vol.2.
- The Journal of Indian Art and Industry , Vol.VII.
- Veenu, Charu & Sharma, Renu, Symbolic Motifs In Tradition Indian Textiles and Embroideries.
- Watt, George , Indian Art at Delhi, Being The Official Catalogue of The Indian Art Exhibition Delhi 1902- 1903, University of California Library, Los Angeles.



(خريطة 1) شبه القارة الهندية نقلاً عن حسين مؤنس: أطلس تاريخ الإسلام، ص251.

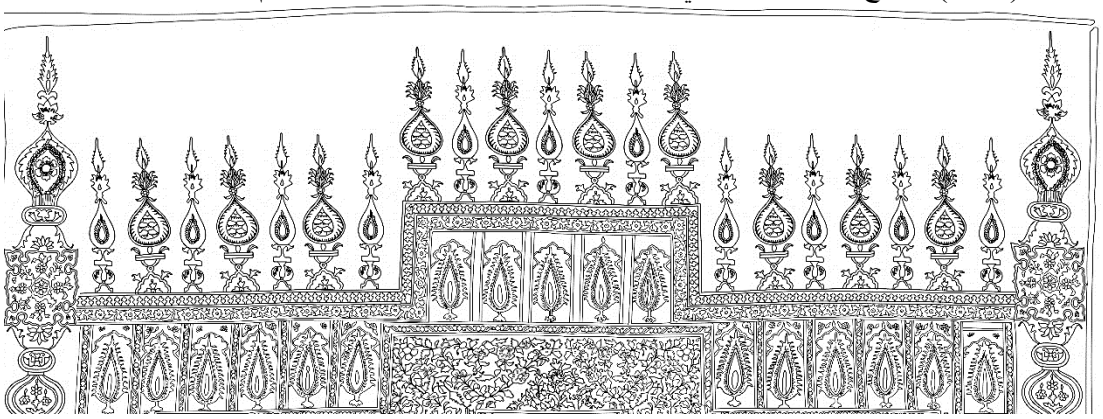


(خريطة 2) تفصيل من الخريطة السابقة توضح موقع مدينة ماتشليباتنام "موسوليباتنام"



{أ} {ب}

(شكل1) يوضح أشكال الأعمدة في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشليباتنام. عمل الباحثة.



{أ}

{ب}

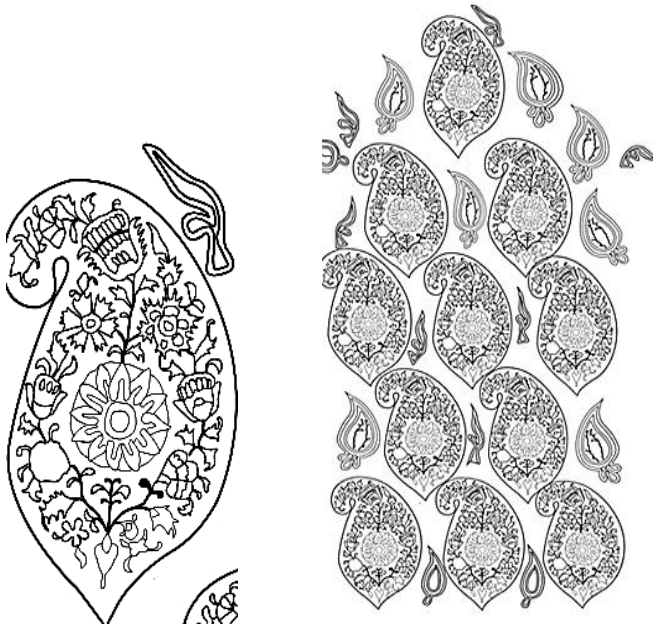
(شكل2/أ، ب) يوضح أشكال القباب الصغيرة والشرفات في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشليباتنام. عمل الباحثة.

{أ}

{ب}

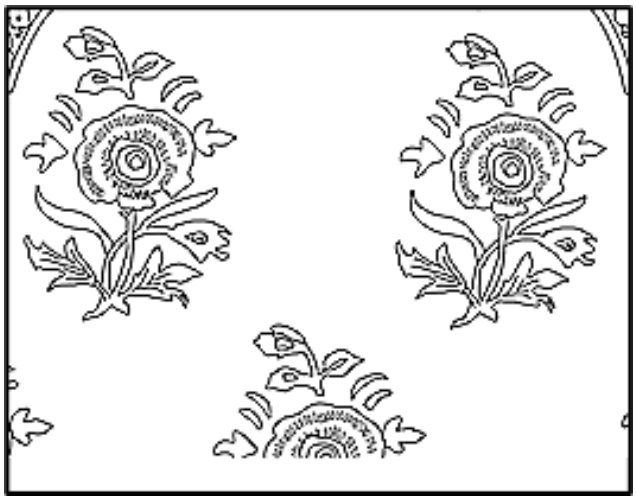
(شكل3/أ، ب) يوضح أشكال عقود المحاريب وتوشيحتي المحراب في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشلييباتنام. عمل الباحثة.

(شكل4) يوضح عقود المحاريب وتوشحياتها في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشلييباتنام. عمل الباحثة.

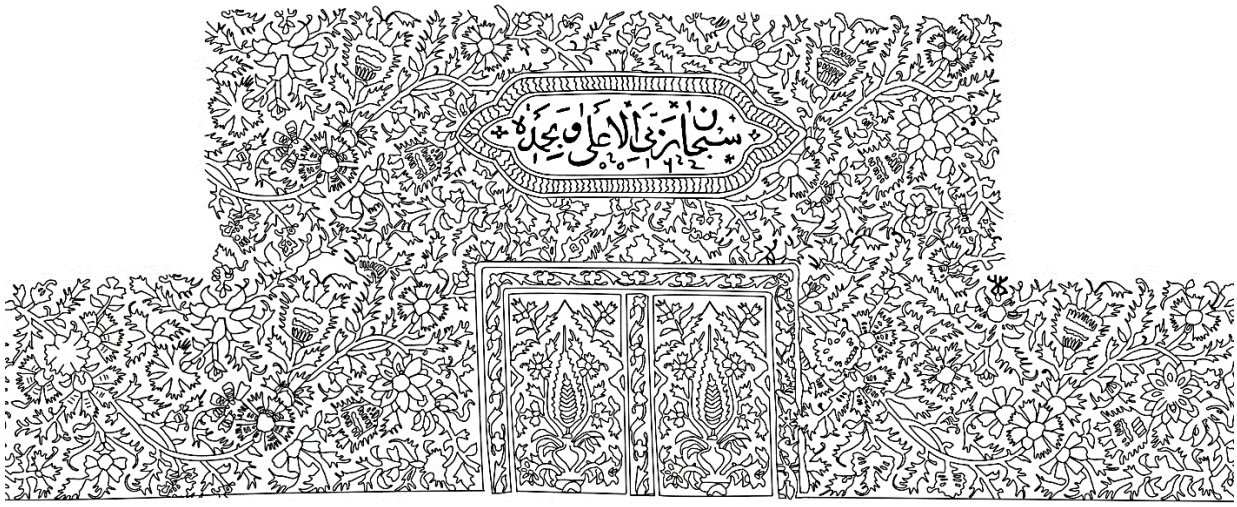


(شكل5) يوضح عنصر البيزلي في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشليباتنام. عمل الباحثة.

(شكل6) يوضح أحد أشكال زهرة القرنفل في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشليباتنام. عمل الباحثة.



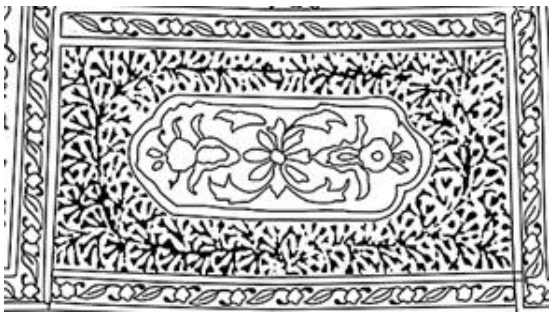
(شكل7) يوضح أحد أشكال الزهور في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشليباتنام. عمل الباحثة.



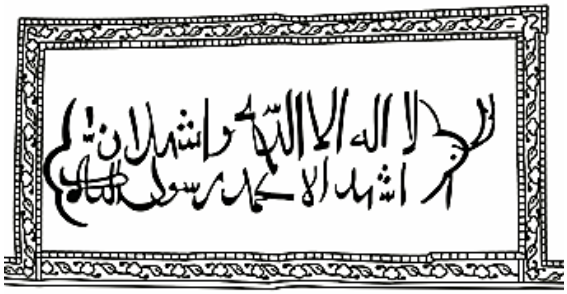
(شكل8) يوضح زخرفة الأفرع النباتية في كوشتي بعض المحاريب في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشليباتنام. عمل الباحثة.

(شكل9) يوضح زخرفة الأفرع النباتية في كوشتي بعض المحاريب في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشليباتنام. عمل الباحثة.

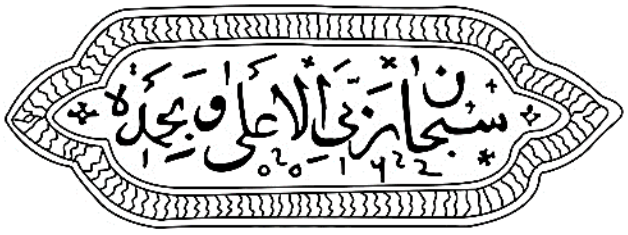
(شكل10) يوضح زخرفة الأفرع النباتية في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشليباتنام. عمل الباحثة.



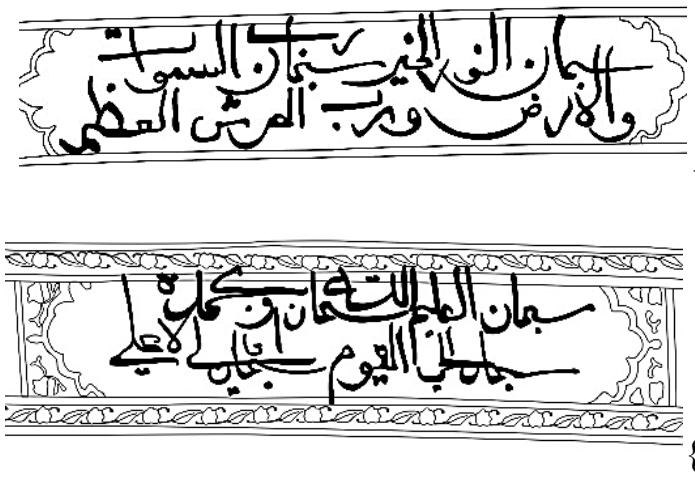
(شكل11) يوضح زخرفة إحدى الحشوات في زخرفة سجاجيد الصلاة بمدينة ماتشليباتنام. عمل الباحثة.



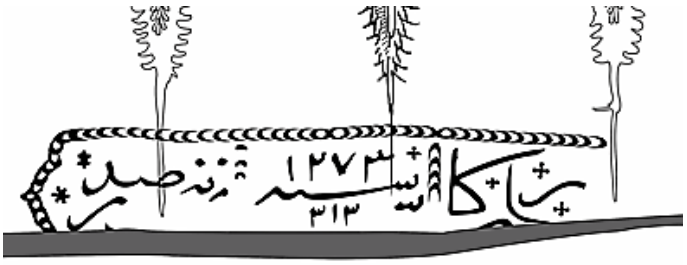
(شكل 12) نص كتابي للشهادتين. عمل الباحثة.



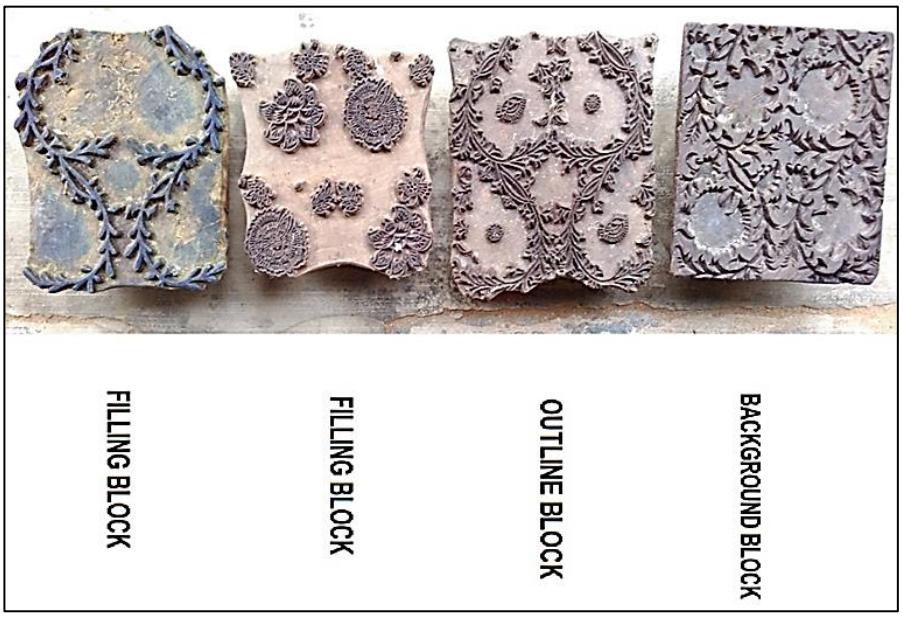
(شكل13) نص كتابي عبارة التسبيح. عمل الباحثة.



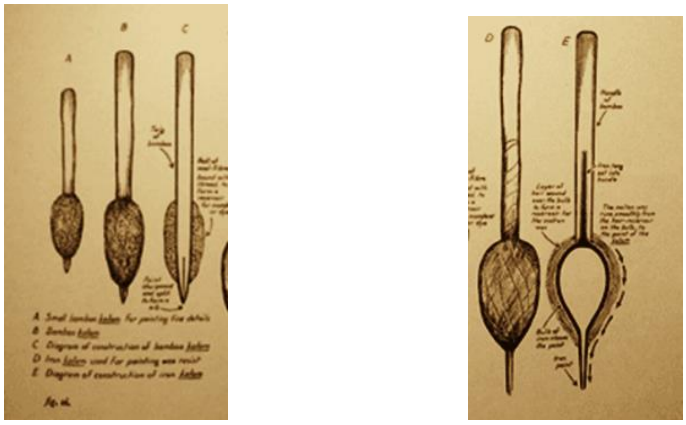
(شكل 14) نص كتابي عبارات التسبيح . عمل الباحثة.



(شكل 15) نص كتابي بتاريخ 1273هـ. عمل الباحثة.



(لوحة 1) أشكال قوالب الطباعة الخشبية؛ نقلاً عن https://pvskalamkari.wordpress.com



(لوحة 2) أنواع الأقلام المستخدمة في رسم وتلوين المنسوجات القطنية الهندية خلال القرنين 11-12هـ/17- 18م نقلاً عن:

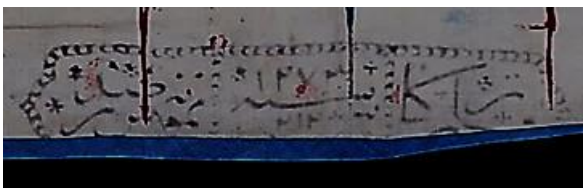
Irwin, John, *i*ndian *Painted and Printed Fabrics*, p.173, fig.iv

(لوحة 3) المسجد الجامع في أجرا

(لوحة 4) المسجد الجامع في بور سيكري.

(لوحة 5) سجادة صلاة من القطن المطبوع، ماتشلیباتنام، الهند، 1273هـ، محفوظ ضمن Michael Backman Ltd، رقم 6403

{ب}



{أ}

(لوحة 5/ أ، ب) تفصيل من السجادة السابقة.

{أ}

(لوحة 6) سجادة صلاة من القطن ، ماتشلييباتنام ، أندرا براديش ، الهند، 1855- 1879م. محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت ، رقم السجل (IS)5429

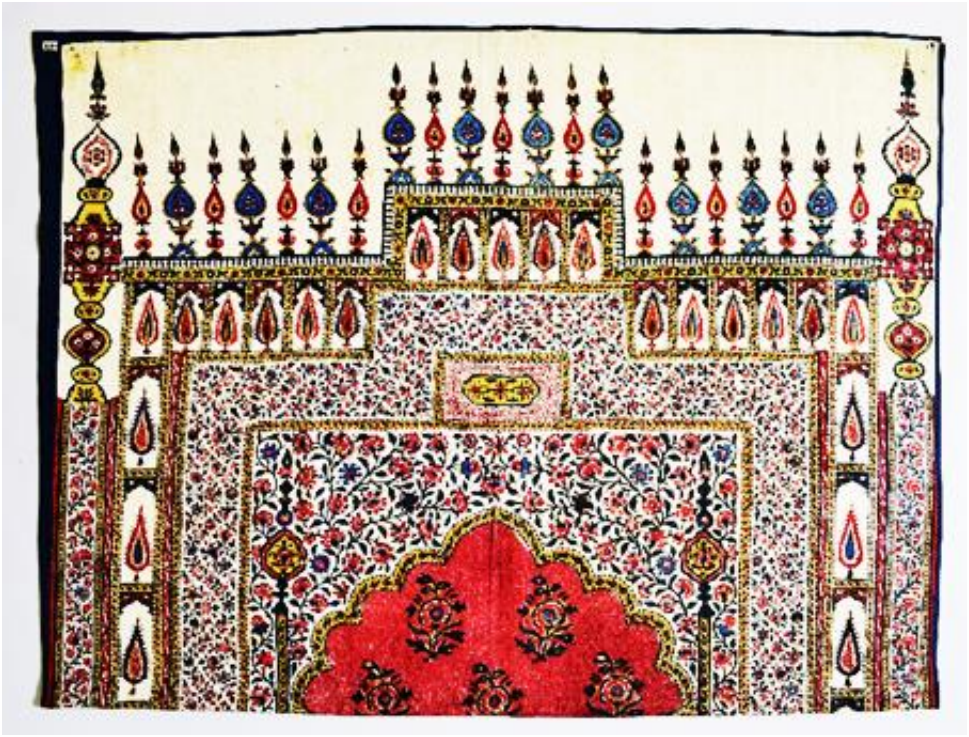
(لوحة 7) سجادة صلاة من القطن، ماتشلييباتنام، 1855- 1879م، متحف فكتوريا وألبرت، رقم السجل (IS)5439

{أ}

{ب}

{ج}

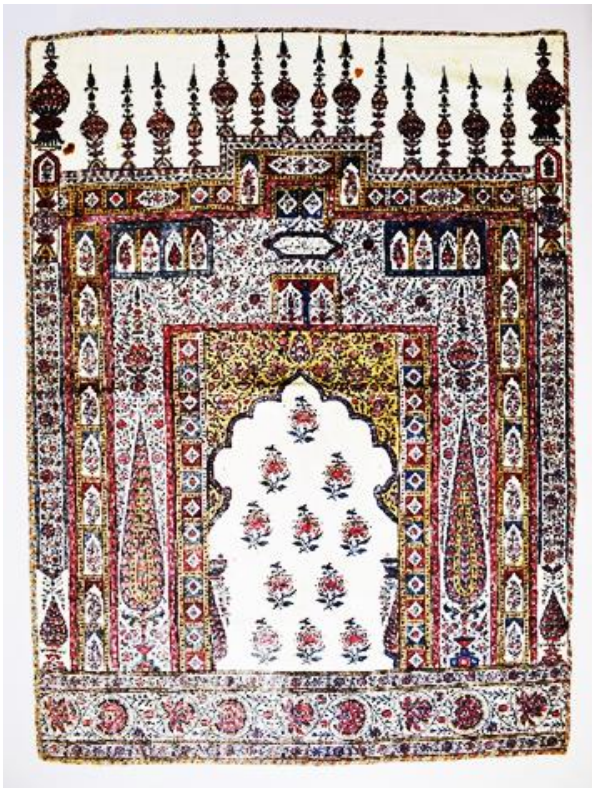
(لوحة 7/أ) تفصيل من اللوحة السابقة.



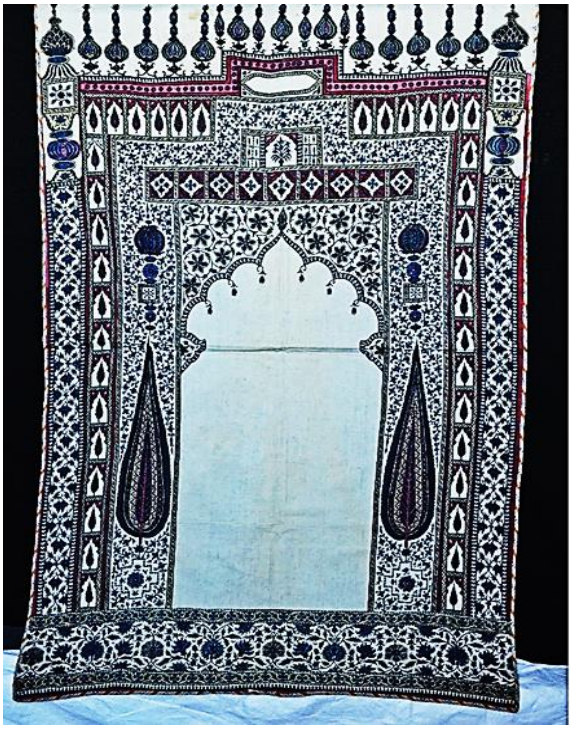
(لوحة 8) سجادة صلاة من القطن، ماتشليباتنام، 1880م، متحف فكتوريا وألبرت، رقم السجل 85-1889

(لوحة 9) سجادة صلاة من القطن، ماتشليباتنام، القرن 13هـ/19م، متحف فكتوريا وألبرت، رقم السجل IS.58.1950

(لوحة 10) سجادة صلاة من القطن، ماتشليباتنام، الهند، القرن 13هـ/19م، متحف فكتوريا وألبرت، رقم السجل CIRC.335.1964



(لوحة 11) سجادة صلاة من القطن المنسوج، الهند، ماتشليباتنام، القرن 13هـ/ 19م، متحف فكتوريا وألبرت، رقم السجل 86-1889



(لوحة 12) سجادة صلاة من القطن، الهند، ماتشليباتنام، أواخر القرن 13هـ/ 19م، متحف فكتوريا وألبرت، رقم السجل 87.1889

(لوحة 12/أ) تفصيل من السجادة السابقة .

(لوحة 13) سجادة صلاة صف من القطن، ماتشليباتنام، 1881- 1882م، متحف فكتوريا وألبرت، رقم السجل IS.176.1883