شيلا ر. كانبي

# الفن الإسلامي

ترجمة: د. حازم نهار

مراجعة: د. أحمد خريس

الطبعة الأولى 1434هـ 2013م
حقوق الطبع محفوظة
© هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة مشروع «كلمة»

N6260 .C3712 2012
Canby, Sheila R.
[Islamic art in detail]
الفن الإسلامي : نظرة تفصيلية / تأليف شيلا ر. كانبي ؛ ترجمة حازم نهار ؛ مراجعة أحمد خريس.–
أبوظبي : هيئــة أبوظبــي للسياحة و الثقافة، كلمة، 2012.
ص. 209 ؛ 21,5×21,5 سم.
مجموعة المتحف البريطاني.
ترجمة كتاب :Islamic Art in Detail.
تدمك: 978-9948-17-155-3
1-الفن الإسلامي.
أ-نهار، حازم. ب-خريس، أحمد.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنجليزي:

Sheila R. Canby
Islamic Art in Detail
© 2005 The Trustees of the British Museum
First published in 2005 by The British Museum Press
A division of The British Museum Company Ltd
38 Russell Square, London WC1B 3QQ
www.britishmuseum.org

www.kalima.ae

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 300 6215 2 971+ فاكس: 127 6433 2 971+

إن هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة مشروع «كلمة» غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وتعبر وجهات النظر الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف وليس بالضرورة عن الهيئة.

حقوق الترجمة العربية محفوظة لـ مشروع «كلمة»
يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيها التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

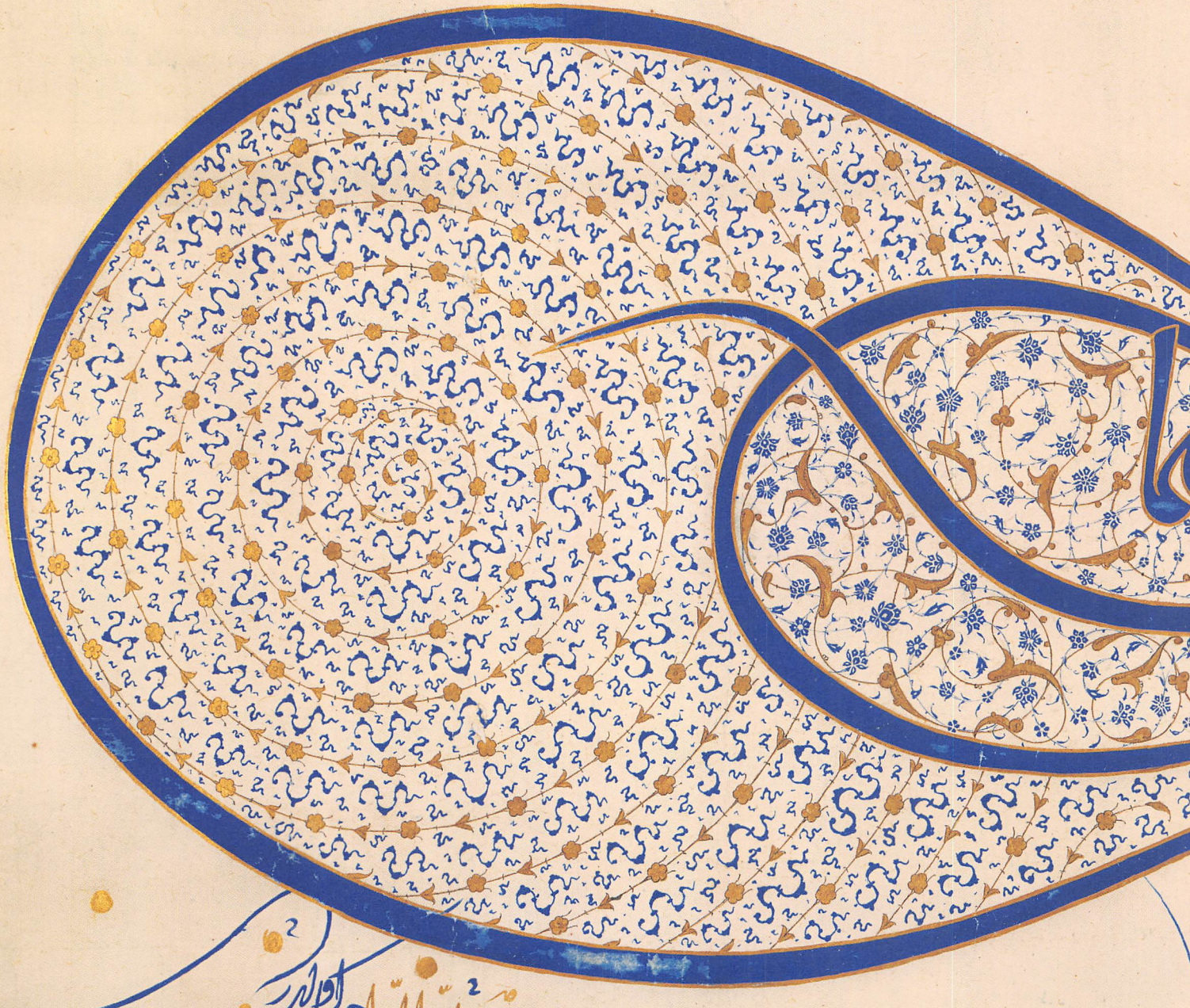
# الفن الإسلامي

# الفن الإسلامي

تأليف: شيلا ر. كانبي

نظرة تفصيلية

(مجموعة المتحف البريطاني)



## صور الغلاف

الصفحة قبل السابقة: **وعاء كبير ذو قاعدة وتفاصيل من داخله وخارجه. تركيا العثمانية إزنيق Iznik، 1545–1550**، (انظر ص 100).

الصفحة السابقة: **طغراء السلطان سليمان العظيم (الذي حكم مابين 1520–1566)**. (انظر ص 19).

اليسار: **تفاصيل عثمانية، لشكل مقطوع من ورقة وألوان، النصف الثاني من القرن السادس عشر**. (انظر ص 90).

## المحتويات


فاتحة ..... 8

1– مقدمة: ما الفن الإسلامي ..... 10

2– الدين والمُعتقدات ..... 54

3– العالم الخارق للطبيعة ..... 66

4– العالم الطبيعي ..... 78

5– الولائم ..... 106

6– الصيد ..... 118

7– الحرب ..... 126

8– الموسيقا ..... 136

9– السلطة ..... 148

10– معلومات إضافية ..... 166

قراءات أخرى ..... 166

منشورات المتحف البريطاني ..... 168

مجموعات أخرى في المملكة المتحدة ..... 170

أرقام تسجيل المتحف البريطاني ..... 174

مسرد المفردات ..... 175

هوامش المترجم وملاحظاته ..... 177

# فاتحة

كيف نعرف، حالما نتجاوز عتبة رواق متحفٍ ما، أنه يحوي فناً إسلامياً؟ ما الذي يجعلنا نشعر إن المصنوعات اليدوية فيه هي منتجاتٌ من العالم الإسلامي؛ صاحب الحضارة التي امتدت تاريخياً من إسبانيا حتى جنوب شرق آسيا؟

إن غرض هذا الكتاب دراسة تلك العناصر والمواضيع، التي تمكننا من تعريف أشكالٍ من الفن أنها إسلامية، على الرغم من امتدادها التاريخي الطويل – من عام 622م حتى الوقت الحاضر – وانتشارها الجغرافي الواسع: في شمال إفريقيا والشرق الأوسط وآسيا الوسطى وأجزاء من جنوب آسيا وجنوب شرقها، ناهيك عن مناطق التحول الأخيرة عبر أرجاء العالم. وبالطبع لا يمكن للمرء أن يتوقع أن فن العراق في القرن التاسع يشبه فن شمال الهند في القرن التاسع عشر، ومع ذلك فإن الخط العربي والأرابيسك والتصاميم الهندسية تتكرر كلها في فنون هذه البقاع والأراضي الإسلامية الأخرى، ويعاد تأويلها مع تعاقب العصور، وفي كل منطقة.

ولعل إحدى الأساطير الشائعة حول الفن الإسلامي أنه يتسم بالخوف من الفراغ a horror vacui ، مما يقوده إلى الإحجام عن ترك أي سطح فارغ أو غير مزخرف. وعلى الرغم من أن هذا يبدو من قبيل المبالغة والزيادة في التعميم، فإن أسطح كثير من القطع الإسلامية مُغطّاة فعلياً بزخارف، غالباً ما تكون صغيرة، وتدمج عدة أنواع من الزخارف. ولئن كانت صالات العرض أو الصور في المتاحف لا تُمكِّن أحدنا – حتماً – إلا من رؤية جانب واحد فحسب من القطع ذات الزخرفة الكثيفة، فإننا نستطيع في هذا الكتاب أن ندرس تفاصيلها الخفية، ونبدأ بتكوين فهم أوفى لأسلوبها وتقاناتها ونهجها التصويريّ. لكننا مع هذا، وعبر تحديد المواضيع المرسومة على مجموعة متنوعة من القطع المختلفة، يمكننا أن نبدأ بتقدير انشغالات الثقافات، التي صُنعت فيها هذه القطع، حق قدرها.

وعلى غرار فكرة الخوف من الفراغ، تسود بصورة واسعة فكرة أن الأشكال التصويرية مُحرَّمة في الفن الإسلامي. وليس هناك موضع في القرآن الكريم (كتاب المسلمين المقدس) ينصّ على تحريم تمثيل البشر أو الحيوانات. بل إن أحاديث النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – أو سنّته هي التي تشير إلى هذا التحريم. إن صورة الإنسان لم تظهر على نسخ القرآن الكريم، الذي هو حرفياً كلام الله، وهكذا فقد غدا الأمر بمثابة شريعة إلهية لا يمكن تحريفها. لقد غابت الأشكال الحيوانية والإنسانية عن

العمارة الدينية الإسلامية كالمساجد والمدارس الدينية، مع وجود استثناءات نادرة للغاية، ورغم ذلك تكثر صور البشر والحيوانات على الأشياء التي صُنِعت لاستخدامات دنيوية محلية، ومن أجل كتب العلوم والتاريخ والشعر والمنسوجات والقصور وبوابات المدن.

إن أنواع الزخارف الإنسانية والحيوانية والنباتية التي وجِدت في الفن الإسلامي تتيح لنا نافذة نطلّ من خلالها على بيئة الناس الذين صُنِعَت من أجلهم، واهتماماتهم. فقد جرى تصوير التسليات المُمتِعة، كالصيد والشرب والرقص وعزف الموسيقا، على العديد من القطع؛ وكذلك تشير رموز الأبراج الفلكية ورموز الشمس والقمر إلى الانبهار بالسماوات، في حين تنتشر الحيوانات الحقيقية والخيالية على كل مكان في الفن الإسلامي. والطبيعة موجودة أيضاً، دون تضمينات سرديّة أو إيقونية في العادة. وفي بعض الأحيان، قام الفنانون والحرفيون في العالم الإسلامي بتصوير المسيحيين أو غيرهم من غير المسلمين. وبالمثل، لعب المستشارون الروحانيون دوراً كبيراً في العديد من القصور الحاكمة الإسلامية، وكان الفنانون يكلَّفون بتصوير هذه الشخصيات.

لقد أتت الأشكال المعروضة في هذا الكتاب – كلها – من مجموعة المتحف البريطاني British Museum. أما السجاد والمنسوجات والأزياء، والعناصر المعمارية الكبيرة، فهي غير موجودة – بطبيعة الحال– في هذه المجموعة، وهكذا فهي غير متضمَّنة هنا، على الرغم من كونها مظاهر مهمة من الفن الإسلامي. وقد نُظِّم هذا الكتاب حسب المواضيع، مما يسمح أن تكون تفاصيل المعروضات التي تنتمي إلى تشكيلة متنوعة من المصادر الجغرافية والفترات الزمنية، موجودة جنباً إلى جنب. وعلى غرار وجبة مقبلات شرق أوسطية إلى حدٍ ما، يرمي هذا الكتاب إلى تشجيع القارئ على تذوق عينة متنوعة من الصور المعروضة. وبدلاً من التركيز على القضايا التاريخية للفن، فإن الهدف هو إيصال أعجوبة امتلاك وعاء خزف إسلامي أو إبريق معدني مُرصَّع، أو معاينة لوحة مصغرة جرى تكبيرها. إن براعة الفنانين الذين ابتكروا هذه الكنوز ومُخيّلتهم عظيمتان جداً. ولقد أنتجت القطع الفنية المعروضة هنا، في المقام الأول، بهدف متعة مالكيها؛ تلك المتعة التي يمكننا الاستمرار بالإحساس بها دون انقطاع حتى يومنا هذا.

ملاحظة: أبعاد القطع المعروضة في هذا الكتاب، وأرقام تسجيلها في المتحف البريطاني، موجودة في الصفحة (174).

# 1

# ما الفن الإسلامي؟

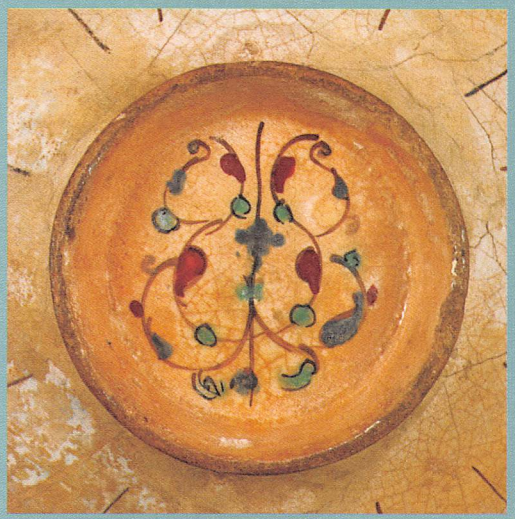
إن الأعمال المُصوّرة هنا قد أُنتجت على خلفيات معقّدة جداً من التاريخ، فالفنّ الإسلامي يتناول الأراضي الصحراوية والجبال والمستنقعات والسهول. إن كثرة السلالات التي حكمت هذه الأراضي من شأنها أن تشوّش أكثر المؤرخين صفاءً فكرياً، كما أن تكرار الحروب وحركات التمرّد والغزو والنزاعات المدنية قد تعطي انطباعاً أن حياة الفنانين ومن يرعاهم قد تكون أي شيء باستثناء أن تكون حياة هادئة مسالمة. مع ذلك، وعلى الرغم من الفوضى الظاهرة، حتى في فترات التفكك السياسي، خلق الفنانون تصاميم إبداعية رائعة مُزيّنة بنقوش ورسوم كان بيانها إيجابياً ومُبشِّراً بالخير.

وتماماً كما نفترض أن أي جسم مُزيّن بحروف صينية أو يابانية قد جاء من شرق آسيا، فإن وجود الخط العربي كذلك يدلّ على صلةٍ ما بالأراضي التي كان الدين الإسلامي سائداً فيها. فكل المسلمين يجلُّون اللغة العربية باعتبارها لغة القرآن، وهو الكتاب المقدّس الإسلامي: الذي يمثل نصّه كلام الله كما أُوحي به إلى النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – ولذلك فهو نص ثابت غير قابل للتغيير، إذ لا تتبدَّل فيه إلا أشكال أحرفه فقط. لقد تلقى محمّد – صلى الله عليه وسلم – الوحي من الله في أوائل القرن السابع، ومنذ وفاته سنة 632 م، التي دوِّنت بعدها كلمات القرآن، باتت الأبجدية العربية المؤلفة من ثمانية وعشرين حرفاً تُستَخدَم من جانب الناطقين بالعربية عبر شمال إفريقيا والشرق الأوسط، وصارت اللغات الأخرى الموجودة في المنطقة، مثل الأردية(1) والتركية والفارسية تُكتب أيضاً بالحروف العربية، مع حروف أخرى لتمثيل الأصوات الإضافية الموجودة في تلك اللغات.

ونظراً للمرونة التي تتمتع بها أشكال الأحرف العربية والرغبة الجليّة لدى المسلمين الأوائل في تمييز ثقافتهم عن ثقافة الشعوب الأخرى التي أخضعوها، فإنهم أعطوا الخصائص الزخرفية للخطوط العربية حقّها، واستغلوها منذ بداية العصر الإسلامي وما بعده.

وبالإضافة إلى الكتابة العربية، ثمة نوع من الزخارف على شكل لفائف كَرْمة مُعرِّشة يُدعى الأرابيسك، وهو يمثّل دعامة من دعائم التصاميم الإسلامية. وباعتبار أن الأرابيسك قد تطوّر عن اللفائف القديمة المتأخّرة وتزيينات ورقة الأقَنْثا الشوكية(2) لمناطق شرقي البحر الأبيض المتوسط التي مرت تحت حكم الرومان، فقد اكتسب الأرابيسك أشكاله المميّزة الخاصة به في العصور الإسلامية. وباعتماده على النباتات الملفوفة (كاللبلاب)، فإنّ الخصائص المعرِّفة للأرابيسك هي «العودة» اللامحدودة للكَرْمة، ممزوجة مع الأشكال المختلفة لزهورها وأوراقها، على شكل أزواج، منفصلة أو مجتمعة.

لقد ظهر الأرابيسك في الزخارف الذهبية التزيينية المحيطة بعناوين السور في نُسَخ المصاحف الأولى. إن الأرابيسك، كما يدل اسمه بالإنجليزية، هو شكل من الزخرفة المجرّدة المحدّدة بالعالم العربي، على الرغم من أننا في الواقع قد نجده في الفنّ الإسلامي من إسبانيا إلى جنوب شرق آسيا، ومن القرن العاشر حتى وقتنا الحاضر.



**تفاصيل لقاعدة وعاء من المينا، إيران، مُوقّع من جانب «أبو زيد»، ويعود تاريخه إلى 583 هـ / 1187–8 م.**

جسم خزفي من الكوارتز والصلصال ومزيج التزجيج stonepaste (3)، مع تزيينات تحت الزجاج وفوقه، وزجاج شفاف عديم اللون. ينبثق الأرابيسك الثنائي المتناظر من ساق مركزية.

## الخط العربي

وبما أن الأرابيسك تزييني وليس تمثيلياً، فمن الممكن دمجه مع عناصر هندسية ونقوش وأشكال، ويشكّل في أغلب الأحيان مستوى واحداً فقط من عدّة مستويات تزيينية على أجسام متباينة، كالمشغولات المعدنية المرصّعة والسجاد. لقد قدم استخدامه شيئاً إضافياً إلى تعقيد التصميم الإسلامي عن طريق منحه التناغم والاستمرارية البصرية على مدى الوسط بكامله.

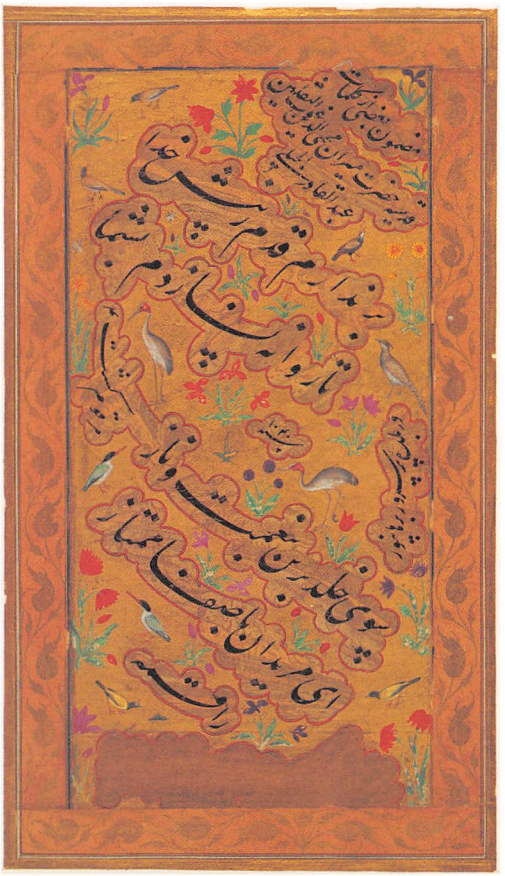
أما العنصر الأساسي الثالث فهو الهندسة. صحيح أن الزخارف الهندسية يمكن أن توجد في أنسجة العصر الروماني والعصر القديم وفسيفسائهما، إلا أنها قد حققت دوراً مهيمناً أكثر بكثير في التصميم الإسلامي، فقد ظهرت الأشكال النجمية والمضلّعات في كلّ الفنون، وكانت مصدراً لكثير من التزيينات المعمارية. وزيّنت العقد البسيطة الكتابة، بالإضافة إلى لفائف الأرابيسك. وعلى غرار الخطوط العربية والأرابيسك، فإن الأشكال الهندسية متعدّدة الاستخدام بشكل كبير، ويمكن أن تكون معقدة للغاية.

كما أن أشكال البشر والحيوانات لعبت دوراً مهماً في مجموعة المفردات التزيينية للفنّ الإسلامي. وقد وسّعت استخداماتها المدى

**تفاصيل من خرطوش قلم (قياسي)، إيران، أواخر القرن السابع عشر. نحاس مذهّب مع نقوش مُخرَّمة وزخرفة أزهار.** جعفر وموسى، اسمان من أسماء أئمة الشيعة الاثني عشر (قادة مُرشَدون إلهياً)، وهما منقوشان هنا بشكل يحاطان فيه بأرابيسك من الأزهار. إن استطالة الحروف في كلّ اسم تسمح بالتوازن عبر الخرطوش.

الكامل من وظائف قصصية معيّنة إلى نماذج قياسية للتزيين. وعلى سبيل المثال، تحوي القصور التي تعود إلى القرن الثامن في سورية والأردن رسوماً جدارية ومنحوتات مُجسَّمة لأشكال بشرية، وفسيفساء أرضيات لأشكال حيوانية. وفي أغلب الأحيان فإنها تكون مؤطَّرة بشرائط من النباتات، أو موضوعة ضمن مشهد طبيعي بأسلوب معين. وفي حين أن لبعض تمثيلات البشر والحيوانات هذه معنى أيقونياً، وإن بدا غير مفهوم حالياً بصورة جيدة، فإن بعضها الآخر كان لمجرد الزينة فقط. وقد امتدت هذه الثنائية عبر تاريخ الفنّ الإسلامي، حتى بعد تصاعد إنتاج المخطوطات المصوّرة من القرن الثالث عشر وما بعده. وقد دُمجَت الأشكال الإنسانية والحيوانية في النقوش أحياناً مع أشكال الأحرف العربية، أو مع الكَرْمة وأوراق لفائف الأرابيسك؛ إذ غالباً ما استُخدِمت كأدوات تزيينية بحتة.

وحتى في القرن السابع، فقد اعتمد شكل التخطيط العربي على استخدامها، إذ استُخدِمت في المصاحف المبكّرة إلى حد كبير



أشكالٌ مربّعة ذات أسلوب محدّد تماماً من الحروف، وكذلك على العملات المعدنية بخط دُعِي باسم الخط الكوفي. وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب في الكتابة أُلغي في نهاية الأمر وحل محلّه الكتابة بالأحرف المستديرة من أجل نَسخ القرآن، فقد استمر استخدامه للنقش على الحجارة في الأبنية وشواهد القبور، وفي

صفحة من الشعر بخط نستعليق، من الهند المغولية. نُسخت في بُرهانبور(10) Burhanpur، ومؤرخة بتاريخ 1140 هـ / 1630– 1631 م.
نظراً لأن خط النستعليق الأنيق أو الخط المعلّق مناسب تماماً لطريقة الأشطر المقفاة في الشعر الفارسي، فقد كُتبت بشكل قطري. تُعرب هذه القصيدة عن رغبة صوفية للاقتراب من الله والتوحد معه في الجنة. ربما يحتوي الجزء المحو في أسفل الصفحة اسم الأمير دارا شيكوه Dara Shikoh، الذي عاش في بُرهانبور Burhampur في عام 1630 مع أمّه ممتاز محل(11) Mumtaz Mahal وقتل في عام 1659، بناء على رغبة أخيه أورغانزيب Aurangzeb.

اللوحات الخشبية وعناوين فصول الكتب، بالإضافة إلى الأجسام المحمولة. وقد احتفظ الخط الكوفي، كشكل قديم وتذكاري للكتابة، بجاذبيته وجودته المعمارية باستخداماته الملائمة عبر طيف الفنّ الإسلامي.

تمتلك الأبجدية العربية 28 حرفاً ترتكز على 17 شكلاً تتمايز فيما بينها بالنقاط الموضوعة فوقها أو تحتها. وفي النقوش المبكّرة على الأبنية، كما في قبّة الصخرة التي تعود إلى 691–692 ميلادي، أو في العملات المعدنية أواخر القرن السابع، استخدمت الأشكال الأساسية للأحرف العربية دون نقاط فوق الأحرف أو تحتها، ومع مرور الزمن أضيفت النقاط لتفادي التشويش، وازداد استخدام الخطوط ذات الأحرف المستديرة. تُقرأ المخطوطة العربية من اليمين إلى اليسار مما يؤثّر على تدفق الأحرف المتّصلة مع بعضها بصورة طبيعية. وكما الحال في الأبجدية اللاتينية أو الرومانية، فقد تطورت أنماط الخطوط العربية استجابةً لحاجات معيّنة، كالكتابة السريعة للاستعمال الشخصي غير الرسمي، والكتابة بالخطوط المدوّرة الأنيقة لنسخ المخطوطات اليدوية.

ومع حلول القرن العاشر، انتشر الإسلام إلى الغرب حتى إسبانيا، وإلى الشرق حتى وسط آسيا ونهر السند، مما جعل من الضروري توحيد الأنماط المدوّرة للخطوط العربية. وهكذا قام محمد ابن مُقلة(4)، وهو وزير في المحكمة العباسية في بغداد، وكان أيضاً خطاطاً (940 ميلادي)، ومن بعده ابن البوّاب(5) (1022 م)، بتحديد ستّة أنماط من الكتابة المتّصلة استناداً إلى نظام صارم في نسبة أجزائها. في المرحلة الأولى، كان المقصود من هذه الأنماط: النَسخ، والثُلُث، والمُحقَّق، والطَوقي، والرَيحان(6)، والرُقعي، أن تجاري جمال الخط الكوفي، وبذلك تكون مناسبة لنسخ القرآن. لقد كانت الوحدة الأساسية التي بني عليها النظام كوحدة قياس هو المُعيَّن (شبه منحرف متساوي الأضلاع)، الذي يمثل

النقطة المستخدمة فوق الأحرف وتحتها. ومن مضاعفات هذه النقطة حين نرصفها فوق بعضها، نحدّد ارتفاع كلّ حرف من الأحرف وعرضه في كلّ نمط من أنماط الخط الستّة.

وحسب ما ترويه الأسطورة، فإن الكاتب مير علي السلطاني (1340–1420)، الذي عمل لدى حفيدين من أحفاد تيمورلنك(7) في تبريز شمال غرب إيران، قد رأى حلماً بطيران الإوز، وأنه قد وُجِّه من جانب علي، صهر النبي محمد والخليفة الرابع(8)، لمحاكاة أشكالها بشكل من أشكال الكتابة، مما دفع مير علي إلى اختراع خط جديد يُدعى نستعليق(9) nasta῾liq. وناسب هذا «الخط المعلّق» بشكل ممتاز نسخ الشعر الفارسي، خصوصاً في المقاطع المقفّاة، بسبب التشديد على بعض الأحرف كنتيجة لتطاولها القطري. وعلى الرغم من ندرة استخدام خط النستعليق لنسخ القرآن، فإنه أصبح أسلوب الكتابة المهيمن في إيران، بدءاً من القرن الخامس عشر وما بعده.

إن إصدار الوثائق الرسمية قدّم لحكومات الإمبراطوريات الإسلامية اللاحقة (الإمبراطورية العثمانية التركية والصفوية الإيرانية والمغولية الهندية) فرصة لتطوير أشكال خاصّة من الكتابة والمونوغرامات(12) monograms. وأحد أكثر هذه الأشكال إثارة للدهشة هو الطغراء(13) tughra، وهي الرمز المخصّص لكلّ سلطان عثماني من القرن الرابع عشر وما بعده. وقد تألفت هذه الأداة من أحرف تشكّل اسم السلطان، مع حلقات تمتد إلى اليسار وتتخذ امتداداً طولانياً باتجاه الأعلى. والطغراء مثال على تكيّف الأحرف العربية، وهو الأمر الذي أتاح للفنانين من كلّ الأوساط جمع النصوص المكتوبة مع عناصر نباتية وهندسية وأشكال حيوانية ومجسمات بشرية مع الحفاظ على وضوح النقش.

**تفاصيل من حواشي زخرفية لمصحف، إيران والهند (؟)، القرن الرابع عشر. الحبر والألوان المائية غير الشفافة والذهب على الورقة.**
إلى اليسار: عبارة «عليه السلام» من الحديث (سنة النبي) مكتوبة بالخط الكوفي، وهو أسلوب قديم أعقب القرن الثالث عشر، وربما يكون نقش الحديث في وقت لاحق للنصوص القرآنية.

اليمين: خط المحقق الفخم الذي نُسِخَ به لفظ – والله – هو أحد الأنماط الستّة للكتابة، الذي أتقنه الخطاط ياقوت من القرن الثالث عشر في بغداد. وقد كان أسلوب الخط هذا مُفضَّلاً من جانب كَتَبة القرآن منذ أواخر القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر. إن المفارقة بين استطالة الألف (الحرف الأول في اللغة العربية)، وتسطُّح وامتداد الأحرف التي تنتهي تحت السطر، تُضفي إيقاعاً اعتبِرَ مناسباً تماماً لنَسخ القرآن.

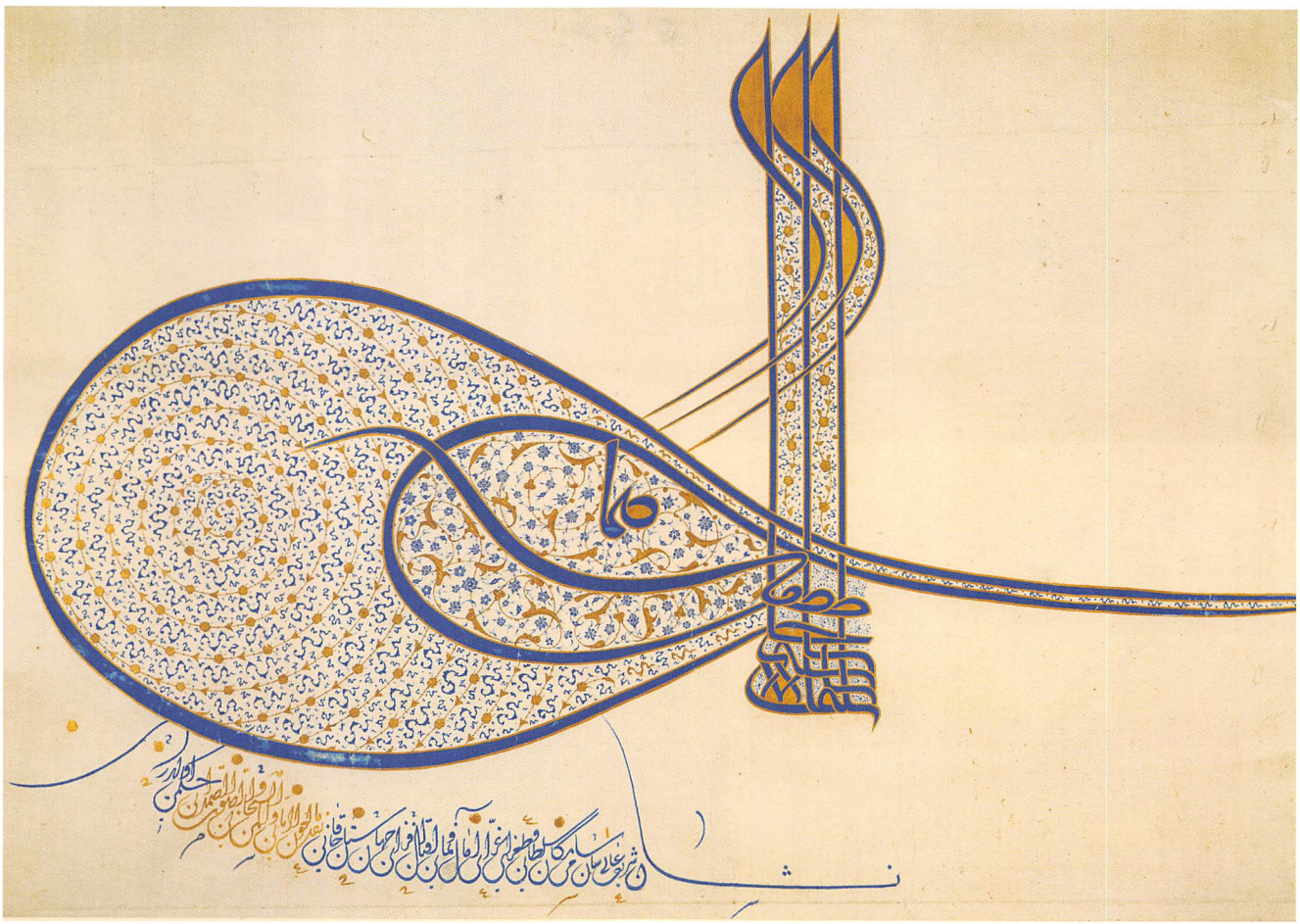
**توقيع من مقلمة/حافظة قلم نحاسي، مُرصَّعة بالفضة والذهب، إيران، مؤرّخ 680 هـ/ 1281 م.**
النقش بخط النسخ، وهو أحد الأنماط الستّة للكتابة المتّصلة، وينص النقش على أن محمود بن سنقر(14) قد صنع صندوق القلم في عام 680 هـ/ 1281 م. وكان التوقيع الصغير جداً منقوشاً على جانب الصندوق، تحت المِشبك.

**تفصيل من طغراء السلطان سليمان العظيم(15)**

كانت الطغراءات توضع على ترويسة الوثائق والرسائل العثمانية الرسمية. وهذه الكتابة، خارج الشعار نفسه، هي بالخط الديواني، وهو طراز من الخطوط يستخدم على وجه التحديد من جانب الكُتَّاب ضمن إدارة البَلاط الحاكم.

**طغراء السلطان سليمان العظيم (الذي حكم مابين 1520–1566)، من تركيا العثمانية، منتصف القرن 16. ألوان مائية معتمة وذهب على ورق.**

ابتداء من القرن 14 وما بعده، كان لكل سلطان عثماني مونوغرام (أو علامة) خاص به فقط، يُدعى الطغراء، وتتألف الأخيرة من اسم الحاكم وأسماء أسلافه مكتوبة في أسفل ثلاثة أعمدة طويلة مع شكلين بيضاويين ممتدين إلى اليسار.



**تفصيل لوعاء مطلي بالمينا، إيران، مُوقع باسم «أبو زيد»، يعود إلى 583 هجري / 1187–1188 ميلادي. جسم خزفي من الكوارتز والصلصال ومزيج التزجيج stonepaste، مع زخارف تحت الطلاء الزجاجي وفوقه، وطلاء زجاجي شفاف عديم اللون.**

يتضمّن النقشان المرئيان أدناه شريطاً من الخط النسخي مكتوباً على عجل داخل الإطار، ونقشاً بالخط الكوفي لتمنيات طيبة متكرّرة. العديد من أمثلة هذه القطع الفاخرة المشوية مرّتين، التي تعود إلى أواخر القرن الثاني عشر، يبرز صوراً ملكية ممزوجة مع النقوش.

**تفاصيل من عنق إبريق «بلاكاس Blacas» وجانبه، شمال العراق، الموصل، تعود إلى 629 هجري / 1232 ميلادي. نحاس أصفر مُرصَّع بالفضة والنحاس.**

يبدو على جانب معيَّن من عنق هذا الإبريق (يسار) اسم «شجاع بن منعة الموصلي(16) Shuja° bin Man°a al-Mawsili» المنقوش بعناية بالخط النسخي. إن الاسم والتاريخ والمكان الموجودين على القطعة أتاحت معلومات أساسية مكنت العلماء من تمييز مدرسة صُنّاع الأشغال المعدنية في الموصل في القرن الثالث عشر. أما الكلمات بالقرب من قاعدة الإبريق فهي للمباركة بالصحة والعافية والإجلال، مكتوبة بالخط الكوفي مع أحرف عمودية بشكل مبالغ فيه (أعلاه)، بالتناوب مع أشكال دائرية تحتوي على نسختين من النقوش المتشابكة، التي تميز تصميم الأشغال المعدنية في الموصل إبان هذه الفترة.

**شاهدة ضريح جلال الدين علي Jalal al-Din °Ali على شكل محراب (كوّة للصلاة)، إيران، كاشان(17) Kashan، القرن 13–14. بلاطات خزفية مع زخارف مقولبة ومُطبّقة، وكوبالت وطلاء زجاجي أبيض غير شفاف، وطلاء زجاجي فوقي لمّاع.**

من الممكن أن تكون هذه البلاطات هي الجزء الداخلي من تكوين أكبر بكثير يتضمَّن ألواحاً عليها تاريخ وفاة المتوفى، وتفاصيل زخرفية مُتقَنة. يتألف النقش داخل القوس ذي الوريقات الثلاثة وتحته، من أسماء سبعة أجيال من القضاة، الذين ينحدر المتوفى منهم. أما الكلمات المحاطة بإطار في المركز فهي آية من السورة الثانية من القرآن. وقد كُتبت النقوش جميعها بخط الثُلث، وهو خط متصل، مناسب تماماً للاستخدامات في النُصب التذكارية.