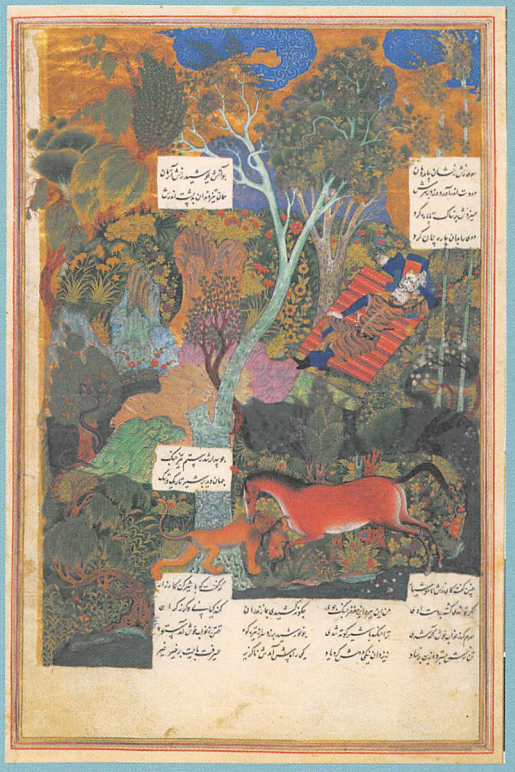
4

العالم الطبيعي

لقد احتضنت تضاريس العالم الإسلامي، الذي امتد من إسبانيا إلى الهند، معظم السمات الجغرافية والمناخية للأرض. ويمكننا أن نجد في هذه الرقعة الواسعة من الأرض الصحاري والجبال والغابات والسهول والبحار والأنهار، بجميع حيواناتها ونباتاتها المحلية. ولئن كان التجاوب مع العالم الطبيعي مشروطاً بالبيئة المحلية، فإن مقتضيات السرد القصصي والتقاليد الفنية أيضاً قد أثّرت على مظاهر الحياة النباتية والحيوانية، سواء في الرسوم التوضيحية للمخطوطات أو في تزيينات العمارة والأجسام. وفي حين أن التصوير الإسلامي المبكِّر للزهور والنباتات كان في الغالب مبسطاً للغاية ولا يمكن تمييزه من الناحية النباتية، فإن هناك أنواعاً معيَّنة من الزهور والنباتات يمكن تحديدها في الفن الإسلامي اللاحق في تركيا وإيران والهند. وبينما صُوِّرت العديد من حيوانات شمال إفريقيا والشرق الأوسط وآسيا الوسطى والهند في المؤلفات الإسلامية الرمزية عن تلك الحيوانات التي ارتبطت بالصيد وكذلك بالأصناف المُدجَّنة، فإن بعض الحشرات وتشكيلة متنوعة من الطيور تظهر على الأجسام والمنسوجات وفي فنون الكتاب.

وبسبب الأصل العربي للإسلام الأول وتجانس الأراضي الصحراوية التي انتشر فيها في البداية؛ أي الدول التي تُدعى حديثاً الأردن والعراق ومصر وسوريا وإيران، فإن أنواع الحيوانات المذكورة في القرآن الكريم بشكل خاص كان من شأنها أن تكون مألوفة لمعتنقي الإسلام الأوائل حتى لو لم يكونوا من أبناء شبه الجزيرة العربية، وهكذا أشار القرآن الكريم إلى الإبل والأبقار والأغنام والماعز والثيران جميعها كحيوانات مستأَنَسة. وإلى جانب إدانة بعض الممارسات اللاإنسانية



«رستم نائم في حين يصارع راخش Rakhsh الأسد»، من شاهنامه Shahnameh مبعثرة غير مكتملة، إيران، تبريز Tabriz، منسوبة إلى السلطان محمد، 1515 ميلادي.
الأبطال الثلاثة في هذا الرسم – رستم بطل الملحمة، وحصانه راخش، والأسد – تُطلّ عليهم الأشجار الشاهقة والصخور الناتئة، التي تسكنها أشياء غريبة خفية، والسماء العاصفة للمشهد الطبيعي المحيط بهم.

قبل الإسلام بشأن الحيوانات، حذا القرآن حذو التعاليم المسيحية-اليهودية في اعتبار الحيوانات من مخلوقات الله، فقد ورد في القرآن (سورة الأنعام الآية 38): «وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أممٌ أمثالُكم ما فرَّطنا في الكتاب من شيء ثمَّ إلى ربِّهم يُحشرون».

وقد اتخذت الخيول أهمية بالغة عبر أرجاء العالم الإسلامي لظهورها في القرآن كـ «جيادٍ للحرب»، واستُولِدت للحصول على سلالات تتصف بالقوة والسرعة.

وفي حين أن المسلمين الأوائل التزموا بالمحرمات المسيحية - اليهودية ضد الأُضحيات البشرية، فقد قاموا بأداء شعائر التضحية بالحيوانات، ولاسيما الإبل والأغنام. واعتبر ذلك عملاً من أعمال التقوى، لكنه كان أيضاً يخدم هدفاً عملياً في تأمين اللحوم من أجل الطعام، سواء من أجل الشخص الذي يُضحِّي أو من أجل الأناس المحتاجين. أما الحيوانات البرية فكانت تُصاد -طبعاً- وكان من المسموح أيضاً للمسلمين بأكلها، باستثناء بعض الحالات.

إن وجهة النظر الإسلامية عن عالم النبات مُتأثّرة بكلٍ من الظروف المحلية والأوصاف القرآنية للجنة. فقد ورد ذكر الحدائق في القرآن أكثر من 130 مرة، وجرى ذلك عادةً في سياق الحديث عن الجنة، وغالباً عند مقارنتها مع الأرض القاحلة في نار جهنم. وهناك سورة في القرآن (سورة الرحمن)، يتخلل كل آية من آياتها السؤال: «فبأي آلاء ربكما تكذّبان»، وهي تصف الحدائق التي

تنتظر الأتقياء في الجنة. ورد في القرآن، في سورة الرحمن، الآيات45-76: «(45) ولمن خاف مقام ربه جنتان (46) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (47) ذواتا أفنان (48) فبأي آلاء ربكما تكذّبان(49) فيهما عينان تجريان (50) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (51) فيهما من كل فاكهة زوجان (52) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (53) متكئين على فرش بطائنها من إستبرق وجنى الجنتين دان (54) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (55) فيهن قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان (56) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (57) كأنهن الياقوت والمرجان (58) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (59) هل جزاء الإحسان إلا الإحسان (60) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (61) ومن دونهما جنتان (62) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (63) مدهامتان (64) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (65) فيهما عينان نضاحتان (66) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (67) فيهما فاكهة ونخل ورمان (68) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (69) فيهن خيرات حسان (70) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (71) حور مقصورات في الخيام (72) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (73) لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان (74) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (75) متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان (76)

فبأي آلاء ربكما تكذّبان». إن الإشارة (مرتين) إلى عينين جاريتين قد تعني أربع حدائق: إن الشكل الكلاسيكي للحديقة الفارسية شاهار باغ(52) chahar bagh هو مستطيل مقسم إلى أربعة أقسام بواسطة مجار مائية تقطعه وتلتقي في المنتصف.

إن واحداً من أهم المعالم الأثرية الإسلامية المبكِّرة خارج المملكة العربية السعودية (المسجد الكبير في دمشق) مُزيَّنٌ بلوحة واسعة من الفسيفساء تُبرِز مباني في مشهد طبيعي لأشجار متساقطة شاهقة نمت بالقرب من نهر. لقد أدى تنميط الأشكال النباتية في القرن التاسع إلى استخدام أوراق سعف النخيل والكروم بدلاً من أوراق الأقَنْثا الشوكية وعناقيد العنب. وقد أُدخلت زهور مختلفة في زخرفة المخطوطات القرآنية وفي أشرطة الزخرفة على الأشغال المعدنية والخزف. لكن غالباً ما كانت الزهور تُبسَّط إلى أشكال مثل وردة أو زهرة بسيطة ذات أربع أو خمس بتلات. ومع أن الكتب التي أوردت الخصائص الطبية للنباتات شملت رسوماً توضيحية صحيحة، لم تحدث عودةٌ إلى المذهب الطبيعي في الزخرفة الإسلامية حتى القرن السادس عشر في تركيا وإيران والهند.

الحيوانات

لقد لعبت الحيوانات تقليدياً أدواراً مهمة في الفن والأدب لدى العرب والأتراك والفرس والهنود المغول. فقد أبرزت مجموعات من الحكايات الرمزية على لسان الحيوانات مثل كليلة ودمنة، زوجاً من بنات آوى كأبطالٍ للرواية إلى جانب العديد من الحيوانات الأخرى عبر سلسلة من الحكايات القصصية. وبينما نافست الخيولُ -في الشاهنامه Shahnameh (الملحمة الوطنية الفارسية)- البشرَ أحياناً في البطولة، هُزمت حيوانات برية كالأسود من جانب الرجال في كثير من الأحيان. كما ظهرت الطيور الناطقة في قصائد مثل «منطق الطيور The Conference of the Birds» لكاتبها فريد الدين العطار(53) Fariduddin Attar ، أو في «خمسة Khamseh» لكاتبها نظامي (54) Nizami. وفي جميع هذه النصوص، كان لهذه الطيور والحيوانات شخصياتها وأفعالها ومخاوفها التي تعكس ما يماثل ذلك لدى البشر.

وقد ركزت الأدبيات العلمية وشبه العلمية أيضاً على الحيوانات، فقد حوت مخطوطة مغولية من أواخر القرن الثالث تحت عنوان «منافع الحيوان» لكاتبها ابن باختيشو(55) Ibn Bakhtishu صوراً إيضاحية لمجموعة من الحيوانات، وقدَّمت معلومات عملية مفيدة حول سلوكها.

وبالمثل، شملت موسوعة «عجائب المخلوقات Wonders of Creation» للقزويني(56) Qazvini مجموعة علمية من المعارف عن الحيوانات الحقيقية، بالإضافة إلى الحيوانات الخيالية. وثمة شكل مفيد من أشكال الأدب بشكل خاص يُدعى «الفروسية» مُخصَّص للخيول والفروسية ولا يتعامل مع تدريب الخيول فحسب، وإنما مع استخدامها في التدريبات العسكرية أيضاً. وفي حين أن بعض الرسوم التوضيحية للحيوانات كانت مشابهة تماماً للنص، اعتمد بعضها الآخر على سلسلة من نماذج فنية تعود إلى منحوتات حجرية قديمة في الشرق الأدنى.

وخارج السياق الأدبي، وُجدت تمثيلات

تفصيل من «رستم نائم في حين يصارع راخش Rakhsh الأسد»، من شاهنامه Shahnameh، إيران، تبريز Tabriz، منسوبة إلى السلطان محمد، 1515 ميلادي.
عندما ينام رستم عن غير قصد بالقرب من عرين الأسد، يهاجم حصانُه راخش Rakhsh الأسدَ ويقتله.

للحيوانات على جميع الوسائط، لكن معناها الدقيق غالباً ما كان مُحيِّراً، فقد كانت مشاهد مهاجمة أحد الحيوانات لحيوان آخر (أسودٌ تهزم غزلاناً أو ظباءً، أو صقورٌ تهزم إوزاً) رمزاً لسلطة القوي على الضعيف. وزيَّنت صورٌ لطيورٍ من أنواع غامضة مشاعلَ البُخورِ المعدنية ونقوش القوارير الزجاجية، والمنسوجات المصرية في القرن العاشر، والأطباق الخزفية الإيرانية في القرن الثاني عشر، وما تلك سوى أمثلة قليلة. وعلى غرار العديد من أوعية الفخار والخزف والمعادن التي زُينت بصور الأرانب أو الأرانب البرية، فإن استخدام الطيور كان له ربما دلالات ذهنية إيجابية عموماً. ونظراً إلى أن الطيور مخلوقات تطير في الهواء، فقد تكون اعتُبِرَت ملائمة للمباخر (أو مشاعل البُخور) من حيث أن عبيرها يُحمَل

في الهواء، لكن ذلك لا يفسر رمزية أن تكون الأباريق المعدنية الإسلامية المبكرة على شكل طائر، أو أن تكون ميازيب الأباريق الخزفية في العصور الإسلامية الوسطى كرؤوس الطيور.

إن اهتمام أباطرة المغول في الهند في القرن السادس عشر والسابع عشر بنباتات شبه القارة وحيواناتها، وميلهم إلى المذهب الطبيعي، قادا إلى تطورات جديدة في رسم الحيوانات وإلى وجود دائم للحيوانات على أجسام ثلاثية الأبعاد من جميع الأنواع. ففي أواخر القرن السادس عشر، أمر الإمبراطور أكبر Akbar بصناعة طبعات ذات رسوم توضيحية لمذكرات جدِّه بابور Babur، (وهو الأمير المغولي لآسيا الوسطى الذي فتح شمالي الهند أولاً).

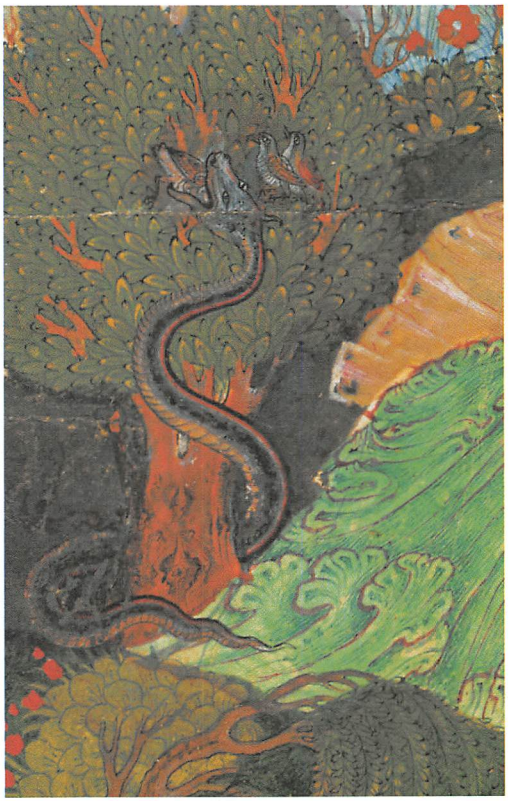
لقد كانت بيئة الهند مختلفة جداً عن بيئة آسيا الوسطى التي سجّل فيها بابور Babur دهشته وافتتانه بكلّ المخلوقات الجديدة التي صادفها. وقد جسّد الفنانون، الذين صوّروا مذكراته بعد نصف قرن، هذه الدهشة

والفضول في صورٍ بالغة الدقة للفيلة والنمور وغيرها من الحيوانات الهندية الأخرى. وكانت المخطوطات وصفحات فنون خط اليد في الألبومات المغولية في عهد شاه جهان(57) 1627) Shah Jahan–1658) مزيّنة بطيور صغيرة جداً مرسومة بواقعية على شكل أزواج، الأمر الذي يعود في نهاية المطاف إلى عادة القرون الوسطى في تصوير الحيوانات على شكل أزواج من الذكور والإناث.

وفي إيران والهند في القرن السادس عشر، اكتسب النوع المُحيّر لتصوير الحيوانات المركّبة شعبيةً، وظهر على اللوحات والسجاد والقوارير المصنوعة من قرون العاج المجوَّفة حيوانٌ يلتهم أو يتقيأ حيواناً آخر، وقد يكون الأخير بدوره قد ابتلع حيواناً آخر. وربما كان لهذه الأشياء المركبة معنى صوفي يشير إلى الصفة المؤقتة للعالم المادي وإلى دوام التغيير.

اليمين: تفاصيل صفحة من الشعر في نص مكتوب بخط النستعليق، الهند المغولية، منسوخة في بورهانبور Burhanpur ، مؤرخة 1140 هجري/1630–1631 ميلادي.

يرى بالعين المجردة أن «التحرير tahrir» (أشكال سحابية محيطة بالخط) يبدو مكوناً من الرخام. لكن نظرة عن قرب إلى الصورة في ضوءٍ مائل منخفض تكشف الحيوانات التي تلتهم أو تتقيأ بعضها، مرسومة باللون الذهبي، لقد رُسِمت الحيوانات المركبة في كل الاتجاهات بالنسبة إلى النص (مُبيَّنة هنا رأساً على عقب). في الوسط سمكة تتحوّل إلى ثعلب، وفي الأسفل رأس أسد يتجه إلى اليمين، في حين تتحوّل مؤخرته إلى ضبع.



اليمين: تفصيل من «رستم نائم في حين يصارع راخش Rakhsh الأسد».

هذا التفصيل الصغير لثعبان ينزلق فوق شجرة لسرقة فراخ من عش الطير، قد يكون تكراراً للحدث الرئيسي للّوحة: انتصار حيوانٍ على آخر.

فوق: تفصيل من صفحةٍ من الشعر بخط النستعليق.

لقد كان لدى الإمبراطور المغولي جهانجير Jahangir (حكم ما بين 1605–1627) اهتمام جدي بالطيور والحيوانات، وقد استخدم العديد من الفنانين الذين اختصّوا في تصوير حيوانات الهند المتنوعة كطائر القاوند(58) kingfisher هذا ذي القبعة السوداء.

وجهان لمقبض خنجر، الهند المغولية، 1325 ميلادي. ذهب مُرصَّع بالياقوت والزمرد، ونصل من الفولاذ، ومخمل على غمد خشبي.
على اليسار، وتحت زهرة كبيرة مصنوعة من الياقوت، هناك نمر يطارد أيّلاً يتطلع في توترٍ من أسفل زهرة أخرى ذات مركز من الزمرد. وإلى اليمين نمرٌ مرفوع الرأس يزأر ويتقدم بخطىً واسعة نحو الأمام. وبدلاً من الزهرة هناك مخلوق «أبو هول» sphinx مُجنّح ذو قبعة من الزمرد يتّجه نحو اليسار. وتحته أيلٌ يعدو إلى اليمين وهو ينظر إلى الخلف فوق كتفيه، وقد أجفله النمر.

اليسار: تفصيل من المقبض.
داخل الشق في أعلى المقبض، ثعلبٌ يقفز عبر السطح ذو ذيل كثيف مرفوع عالياً. ترتبط بالثعالب دلالات وأفكار خاصة أقل مما عليه الحال لدى النمور والغزلان، وهي ترمز الى انتصار القوي على الضعيف.

«أسد يهاجم غزالاً»، تركيا العثمانية، النصف الثاني من القرن السادس عشر. شكل مقطوع من ورقة وألوان مائية معتمة على الورق.

تكشف هذه التفاصيل الثلاثة عن البراعة التي حققها أعلام حرفة الديكوباج(59) decoupage في تركيا العثمانية. فحتى العلامات الصغيرة البيضاء على الطير (في الأسفل) قد أُلصِقت على صدره.

إن صورة الأسد، وهو يهاجم غزالاً، تبدو شائعة للتعبير عن انتصار القوي على الضعيف وهيمنته عليه – على النقيض من المكان الهادئ ذي الشجيرات المزهرة، والبط في بركة السباحة، والطيور في الأشجار. تكشف صورة مقرَّبة مقابِلة عن النمط الرخامي الرقيق والخفي لجسم البط وسيقانه الصفراء وذيله الذهبي المقلوب.

تفاصيل من بلاط ذي نجوم وصلبان

على جانبي شجرة سَرو، هناك فهدان يجلسان ظهراً لظهر، مع قلادتين وأنماط مختلفة من البقع، وكل منهما يتجه برأسه ناظراً نحو الآخر، في حين تسبح سمكةٌ رأساً على عقب في بركةٍ أمام الشجرة.

أربع بلاطات ذات نجوم وصلبان، إيران، كاشان Kashan، 1260–1270 ميلادي. جسم خزفي من الكوارتز والصلصال ومزيج التزجيج stonepaste، وطلاء زجاجي فوقي لمّاع، وطلاء زجاجي أبيض غير شفاف، وتزجيج فيروزيّ.

إن الفهود والأرانب البرية والذئاب في هذه البلاطات هي مجرد مجموعة صغيرة من تشكيلة واسعة من الحيوانات الحقيقية والمتخيَلة، استُخدِمت لتزيين بلاط القصور والأماكن الداخلية. الأخرى.

اليسار: تفاصيل لبلاطة على شكل نجمة.
للأرانب البرية دلالات إيجابية عموماً في الفن الإسلامي في العصور الوسطى. وقد يكون لشيوعها تفسير فلكيّ، نظراً إلى أن برج الأرنب البري Hare قد بَزَغ في الوقت نفسه مع برج الجوزاء، زهاء 1200 ميلادي.

اليمين: وعاء من الخزف، إيران، القرن الثالث عشر. جسم آنية فخارية ضارب إلى الحمرة مزخرف بتقنية سغرافيتو(60) sgraffito مع طلاء زجاجي رصاصي شفاف، ووريقات بيضاء وملونة.
لقد صُنعت خزفياتٌ وفق هذه التقنية، مع زخارف حيوانية ونباتية، في إيران وسوريا القرن الثالث عشر. وقد ظهرت الأرانب البرية المحيطة، التي يُعتَقَد أنها ميمونة، على القطع المعدنية أيضاً.

«الغراب يخاطب الحيوانات المتجمّعة»، من كتاب متفرّق لحكايا رمزية على لسان الحيوانات، الهند المغولية، منسوب إلى مسكين Miskin، 1590 ميلادي. ألوان مائية معتمة وذهب على ورق.

وسط أصوات متنافرة من الزئير والصهيل والأزيز، جثم الغراب على صخرة قرب قمة الجبل يخاطب مملكة الحيوانات.

اليسار :القطط الكبيرة – النمر والفهد والوشق والنمر والأسد– صوَّرها الرسام مسكين Miskin بحساسية، وهو رسام الحيوانات الاختصاصي في بلاط الإمبراطور أكبر Akbar (حكم ما بين 1556–1605).

يتوارى دب أسود وراء النمر، الذي يبتسم ابتسامة هزلية، والذي لا يبدو مشدوداً تماماً إلى حديث الغراب بقدر الحيوانات الأخرى.

النباتات

باستثناء الرسوم الإيضاحية في المخطوطات العلمية كما في De Malaria Medica من القرن الثالث عشر، لعبت النباتات دوراً داعماً في الفن الإسلامي حتى القرن السادس عشر. إن إدراج ساق واحدة مع الأزهار في لوحة ما، أو المحالق tendrils في الأرابيسك حول رسومات لراكب خيل أو موسيقيّ على إناء معدني مُرصَّع، كانت كافيةً للتعبير ضمناً عن أن اللوحة قد أُخذت في منظر طبيعي. وسواءً أكانت هذه النباتات قد صُوِّرت بشكل نمطي أو طبيعي، فإنها موجودة في كل مكان من فنون الزخرفة الإسلامية والمنسوجات وفنون الكتب والهندسة المعمارية. قد يكون استخدام النباتات في بعض الحالات، كلوحات بلاط المساجد أو الأضرحة، إشارة غير مباشرة الى الجنة. لكن تضمين الأشجار والشجيرات والأزهار والكروم المعرَّشة في الرسومات عموماً، كان تزييناً للموضوع الرئيس للزخرفة بنقوش على شكل أوراق نباتات، أو نمطاً يمتد على اللوحة كلها مع الوظيفة نفسها كنسيج قماشي.

لقد دخلت بعض العناصر الزخرفية الزهرية أو النباتية (كزهرة اللوتس) إلى مجموعة مفردات الفن الإسلامي من إيران إلى مصر في القرن الثالث عشر كنتيجة للغزوات المغولية. وكان لبعضها معنى رمزي أيقوني محدد: فعلى سبيل المثال، كانت شجرة السرو المجدولة بوردة –في الشعر والفن الفارسيين– كناية عن شاب وسيم وحبيبته الجميلة. وفي القرن السادس عشر وفي إزنيق Iznik؛ معقل إنتاج الخزف في تركيا العثمانية، ابتُكِر نوع جديد من الفخاريات كانت العناصر الزخرفية الرئيسة فيه هي أوراق الساز saz ذات الحواف المشرشرة، والزنابق وزهور الصفير والورود والقرنفل. لقد زُرع الزنبق في تركيا على مدى 500 عام قبل أن يصبح مقوّماً أساسياً للتصميم العثماني، وبحلول نهاية القرن السادس عشر كان قد أُدخِل إلى أوروبا، مما قاد إلى ما يُدعى بهوس الزنبق Tulipmania خلال عقد الثلاثينيات من القرن السابع عشر 1630، وهو اندلاع المضاربة التجارية الجامحة بأبصال الزنبق لدى الهولنديين. وقد أدّى هذا الاهتمام بدوره إلى إنتاج مطبوعات الزهرة الأوروبية التي صُدِّرت بعدئذ في أواخر القرن السادس عشر والسابع عشر عائدة إلى إيران والهند. لم يرسم الفنانون الهنود المغوليون زهوراً إفرادية فقط لإدراجها في الألبومات، وإنما زينوا الهوامش أيضاً ولوحات الفنون الخطية بالزنبق وغيره من الأنواع.

تفاصيل من صورة للشاه عباس الأول (حكم ما بين 1587–1629)، الهند المغولية، منسوبة إلى بشن داس Bishn Das 1619 ميلادي. ألوان مائية معتمة مع ذهب على ورق.
تنتشر الأزهار كعنصر تصميم في كل مكان في الفن الإسلامي. الرداء الذي يرتديه الشاه عباس (أدناه) مُزخرَف بهذه الصفوف من الأزهار الصغيرة المُذهّبة والأشرطة الدقيقة.

تفاصيل لصفحة من الشعر بخط النستعليق، الهند المغولية، منسوخة في بورهانبور Burhanpur ومؤرخة بتاريخ 1140 هجري/ 1630–1631 ميلادي.

سيراً على سنّة الأباطرة المغول جهانجير Jahangir وشاه جهان Shah Jahan، يُبدي دارا شيكوه (الخطاط المُرجَّح لهذه الصفحة) اهتماماً بالزهور كما هو مجسَّد برسم التوليب وغيره من الأنواع بين أسطر المخطوطة وحولها.

اليسار :أزهار التوليب والقرنفل والخوخ تزيِّن المدوَّرة الوسطى ذات اللون الأزرق المخضر داخل الوعاء، الذي تنمو خارجه مجموعات الزنبق الأرجوانية.

وعاء كبير ذو قاعدة وتفاصيل من داخله وخارجه. تركيا العثمانية إزنيق Iznik، 1545–1550، جسم جسم خزفي من الكوارتز والصلصال ومزيج التزجيج، وطلاء تحت زجاجي فيروزي وأزرق وأسود وأخضر، وطلاء زجاجي عديم اللون شفاف.

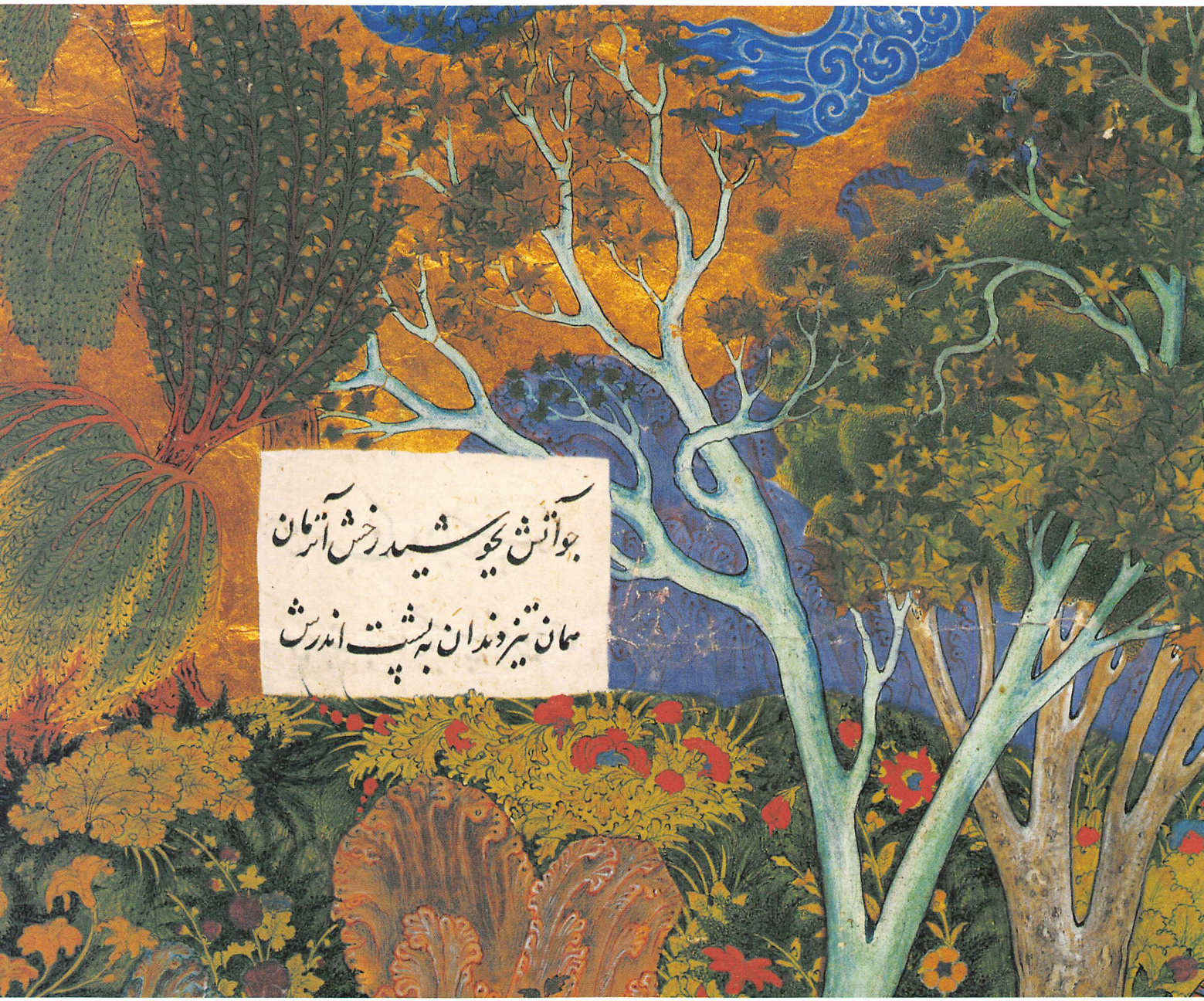
في منتصف القرن السادس عشر، أنتج الخزّافون في إزنيق سلسلة من الأجسام والبلاطات الخزفية الفاخرة الجودة، والمزينة بعناصر زخرفية من الأزهار باللون الأزرق المُخضر والفيروزي والأخضر الرمادي والأرجواني الوردي. وقد دمجوا زهوراً ذات نمط معيَّن، كقطع اللوتس المبينة في التفصيل أعلاه، مع الأوراق الرمحية والبراعم الحمراء الفاتحة والوردية في أرابيسكات متناغمة على نحو رائع وتشابكات بسيطة، كما نرى على قاعدة الوعاء. كما أن أشرطة براعم التوليب البيضاء في الإطارين المزخرفين حول القاعدة والقدم تجمع الطبيعة والبراعة في توازن مثالي.

اليسار: تفصيل من صفحة من الشعر بخط النستعليق، الهند المغولية، منسوخة في بورهانبور Burhanpur ومؤرخة بتاريخ 1140 هجري/31–1630 ميلادي.

توليب أرجواني وأحمر ووردي، وطيور مثل طائر الدرّاج(61) الأحمر العينين هذا، تزيِّن المساحات بين الأطر المزخرفة التي تحوي الكتابة على هذه الصفحة. نمت أزهار التوليب على نحو بريّ في كشمير، وكانت شعبية جداً لدى المغول.

اليمين: تفصيل من «رستم نائم في حين يصارع راخش Rakhsh الأسد» من الشاهنامه Shahnameh، إيران، تبريز، منسوبة إلى السلطان محمد، 1515 ميلادي.

لقد صوَّر الفنان المرج مع الرياح الضاربة من خلال غطائه النباتي المعشب، غير مكترث على ما يبدو بشأن الأبعاد النسبية للشجيرات والأزهار والأشجار.


جو آتش بجوشید رخش آسمان
همان تیز دندان به پشت اندرش

تفصيل من صفحة من الشعر بخط النستعليق.
طائر الكركي ساروس Sarus ذو الرأس الأحمر يشق طريقه عبر الأرضية الذهبية، التي تنمو فيها زنابق حمراء ونبتة حوذان Ranunculus أرجوانية. والحوذان نبتة آسيوية محلية في إيران وتركيا، وربما تكون قد نُقلت إلى الهند خلال زمن المغول عن طريق أحد الإيرانيين الكثر الذين هاجروا إلى هناك.

تفصيل من «أسد يهاجم غزالاً»، تركيا العثمانية. شكل مقطوع من ورقة وألوان مائية معتمة على الورق.
تدل نظرة عن قرب إلى هذه الأوراق على نمط مجرد تقريباً، أما في التركيب ككل فإنها تَمنَحُ طباقاً مورقاً للشجيرات المزهرة والطيور والحيوانات في المعركة.