קשרים
روابط
Knots

קשרים
روابط
Knots

הקטלוג יוצא לאור לרגל התערוכה
קשרים
דצמבר 2014 – אוגוסט 2015
מוזאון לתרבות האסלאם ועמי המזרח, באר שבע

תערוכה
מנהלת ואוצרת ראשית: ד״ר דליה מנור
אוצרת: ד״ר שרון לאור־סירק
עיצוב: שילה בן ארויה משרד אדריכלים
ביצוע: דדוליין ויטרינות, תצוגות, שילוט ובניית פיסול
עיצוב גרפי: ורד ביתן
תאורה: יהודה לוי

קטלוג
עורכת: ד״ר שרון לאור־סירק
עיצוב: סטודיו ג2
צילום: מוזיאון ישראל, ירושלים / פטר לני, עמ׳ 35, 37, 38,
41, 47, 53, 55, 58, 61, 63, 64. מוזיאון ישראל, ירושלים /
אלי פוזנר, עמ׳ 65, 67. ולדימיר נייחין, עמ׳ 33, 43, 45, 49,
51, 57. עמית גירון, עמ׳ 4, 12, 29, 71
עריכה לשונית עברית: קרין חזקיה
תרגום לערבית: ד״ר סאלח אבו ליל מסארווה
תרגום לאנגלית: ליליאן שטיין, דיאנה רובננקו
קדם־דפוס והדפסה: ע.ר. הדפסות בע״מ, תל־אביב

המידות נתונות בסנטימטרים גובה x רוחב
על העטיפה: שטיח מדליון, איראן, המאה ה–20 (פרט);
עמ׳ 46

מסת״ב 978–965–92476–0–8
© 2015 מוזאון לתרבות האסלאם ועמי המזרח
כל הזכויות שמורות

רחוב העצמאות 60, ת״ד 5011, באר שבע 8415001

كتالوج يصدر بمناسبة المعرض
روابط
ديسمبر ٢٠١٤ - أغسطس ٢٠١٥
متحف لحضارة الاسلام وشعوب الشرق-بئر السبع

معرض
مديرة وأمينة مركزية: الدكتورة داليا منور
أمينة المتحف: الدكتورة شارون ليئور-سيرق
تصميم: شيلاه بن أرويه - مكتب مهندسي تصميم
تنفيذ: مكتب ددولاين شرفات، عروض، يافطات وصنع تماثيل
تصميم رسوم: فيرد بيتان
أضواء: يهودا ليفي

كاتالوج
مُحرّرة: الدكتورة شارون ليئور-سيرق
تصميم: ستوديو جي٢
تصوير: متحف إسرائيل بيتر لاني، ص ٣٥, ٣٧, ٣٨, ٤١, ٤٧, ٥٣,
٥٥, ٥٨, ٦١, ٦٣, ٦٤. متحف اسرائيل / ايلي بوزنر، ٦٥, ٦٧.
فالديمير نايحن، ٣٣, ٤٣, ٤٥, ٤٩, ٥١, ٥٧. عميت جيرون,
٤, ١٢, ٢٩, ٧١

تحرير لغوي باللغة العبرية: كارين حزقيا
ترجمة للغة العربية: الدكتور صالح أبو ليل مصاروه
ترجمة للغة الانكليزية: ليليان شتاين

المقاييس معطية حسب السنتمترات: ارتفاع x عرض
على الغلاف: بساط الميدالية، ايران، القرن ال-٢٠ (جزء من)،
ص ٤٦

رقم تسلسلي ٨-٠-٩٢٤٧٦-٩٦٥-٩٧٨
© ٢٠١٥ متحف الحضارة الاسلامية وشعوب الشرق
حقوق الطبع محفوظة

شارع الاستقلال ٦٠، ص.ب ٥٠١١، بئر السبع, ٨٤١٥٠٠١

מוזאון לתרבות
האסלאם ועמי המזרח
متحف الحضارات
الإسلاميّة والمشرق

www.ine-museum.org.il

פתח דבר
افتتاحية

פתיחתו של מוזאון לתרבות האסלאם ועמי המזרח בבאר שבע היא אירוע שאין להמעיט בחשיבותו: המבנה ההיסטורי – המסגד הגדול שנבנה על ידי הסולטן העות׳מאני עבד אל חמיד השני בראשית המאה העשרים כחלק מקבוצת מבני שלטון בעיר החדשה שהקים – חוזר שוב לתפקד כמוזאון. זאת לאחר שהיה סגור במשך למעלה מעשרים שנה ולאחר השקעות נכבדות בשיקום, בשימור ובהתאמה לצרכים עדכניים של מוזאון. בייעודו החדש המוזאון משמר את הזיכרון של תפקידיו הקודמים, כמסגד שהיה בשימוש במחצית הראשונה של המאה העשרים, וכמוזאון ארכאולוגי מאז שנות החמישים. עם השבתו לפעילות מצטרף המוזאון לשורה של מוזאונים ואתרים היסטוריים שזכו לפיתוח בעיר העתיקה של באר שבע בראשית המאה העשרים ואחת. עם זאת, זהו מוזאון ייחודי בישראל המוקדש לתרבות האסלאם ונמצא בתוך מבנה אסלאמי היסטורי מרשים ומעורר השראה.

האתגר שניצב בפני צוות ההקמה של המוזאון, שייעודו הוגדר בפסיקת בית משפט ולרשותו עמד הבניין הריק בלבד, היה מורכב: מהגדרת החזון והתפיסה המוזאלית, דרך השלבים המעשיים של מחקר וכתיבה, השאלת המוצגים, עיצוב והקמה ועד לפתיחה החגיגית של המוזאון לקהל עם התערוכה ״קשרים״ בדצמבר 2014.

בבסיס כל אלה עמדה לנו לאורך כל הדרך האמונה

ان افتتاحية متحف حضارات الاسلام وشعوب المشرق في بئر السبع هي حدث لا يمكن التقليل من أهميته: المبنى التاريخي – المسجد الكبير الذي بني على يد السلطان العثماني عبد الحميد الثاني في بداية القرن العشرين كجزء من مجموعة مبان حكومية في المدينة الجديدة التي أقامها – يعود ثانية ليكون متحفا. وذلك بعد أن كان مغلقا خلال أكثر من عشرين سنة وبعد استثمارات كبيرة للترميم، وللمحافظة والملائمة للمستلزمات الحالية التي كان يحتاجها المتحف. ان المتحف بغاياته الجديدة يحافظ على ذكريات أهدافه السابقة، كمسجد كان مستخدما في النصف الاول من القرن العشرين، وكمتحف أثري منذ الخمسينات. منذ اعادة فعاليته، يصبح المتحف واحدا من سلسلة متاحف وأماكن تاريخية نشط بسبب التطوير في المدينة القديمة في بئر السبع مع بداية القرن الواحد والعشرين. مع ذلك، فهو متحف مميّز في اسرائيل، اذ انه قد كُرس لحضارة الاسلام ومتواجد في داخل مبنى اسلامي تاريخي يثير الاعجاب ويوقظ الايحاءات.

ان الهدف الذي نُصب أمام أعين طاقم تأسيس المتحف، والذي حُددت الغاية منه في قرار المحكمة الذي بسببه ظل المبنى فارغا فقط، كان مركّبا: فبداية بتعريف الرؤية والمفهوم المتحفيين، ثم بواسطة المراحل العملية للبحث والكتابة، استعارة المعروضات، تشكيل واقامة، ثم

המשותפת לאוצרת המוזאון, הד״ר שרון לאור־סירק ולי, מנהלת המוזאון, כי מדובר כאן באתגר שמשמעותו התרבותית חורגת מן המשימות העומדות בדרך כלל בפני מנהלים ואוצרים של מוזאונים. לנגד עינינו עמדה השאיפה – שכלל אינה מובנת מאליה בימים אלה – להציג את עושרה ואת יופייה של תרבות האסלאם ולעורר סקרנות והתעניינות באמצעות החוויה; לחשוף את אוצרות התרבות הזאת לקהל שידיעותיו על האסלאם מוגבלות לדיווחים על אירועים אלימים באמצעי התקשורת; לקרב את האוכלוסייה המוסלמית ברחבי הארץ למוזאון ולתכולתו; להצביע על מסכת הקשרים הארוכה בין תרבויות המזרח, הים התיכון ואירופה והמפגשים הבין־תרבותיים שנמשכים גם היום; וכל זאת מבלי שעומד לרשות המוזאון פריט אחד באוסף או האמצעים להקים אוסף כזה.

שותפים ותומכים מן הצד המנהלי, הכלכלי והביצועי סייעו למימוש השאיפות. עיריית באר שבע והעומד בראשה, רוביק דנילוביץ׳, קיבלו בהבנה וברצון את פסיקת בית המשפט הגבוה לצדק (יוני 2011) ולקחו חלק בכל השלבים של הקמת המוזאון. לצד ראש העיר הובילו את המהלך אבישג אבטובי, מנכ״לית העירייה, ונסים סספורטס, מנכ״ל החברה העירונית ״כיוונים״ שקיבלה את ניהול המוזאון החדש בצד מוזאון הנגב לאמנות. ביוזמתה ובסיועה של המחלקה למוזאונים במשרד התרבות, ומי שעמדה בראשה, עידית עמיחי, התקבלה תמיכה ממשלתית משמעותית למימון הסבתו של הבניין לתנאי התצוגה המתאימים ולתערוכת הפתיחה. רשות העתיקות הייתה שותפה נאמנה בניהול הפרויקט ודליה סלע, מחברת א.א. הנדסה, עמלה במסירות אין־קץ על הפיקוח. לכולם שלוחה התודה על הליווי לאורך כל הדרך.

לעונג הוא לי לברך את הד״ר שרון לאור־סירק על האוצרוּת המשובחת של התערוכה ״קשרים״, אשר באמצעות מבחר לא גדול של פריטים מן התרבות האסלאמית המסורתית ויצירות אמנות בנות זמננו, מצליחה להרחיב את הדעת ואת הלב, בבחינת מעט המחזיק את המרובה. הצירוף של המוצגים למכלול הרמוני אחד חב לא מעט לעיצוב המקורי והמוקפד של חלל התצוגה, פרי יצירתם

وصولا الى الافتتاحية الاحتفالية للمتحف للجمهور في المعرض "روابط" في ديسمبر ٢٠١٤.

من وراء كل ذلك، وخلال كل هذه المسيرة، كان الحافز للعمل هو الثقة المشتركة بأمينة المتحف، الدكتورة شارون لئور – سيرق ولي، مديرة المتحف، لأننا في ذلك ازاء هدف معناه الحضاري يختلف عن مهمات أخرى تقف، عادة، أمام مدراء وأمناء متاحف. فنصب أعيننا كان طموح – وهو طموح، بتاتا، غير مفهوم ضمنا هذه الايام – أن نعرض غنى وجمال الحضارة الاسلامية وأن نثير الفضول والاهتمام بواسطة التجربة، وكشف كنوز هذه الحضارة للجمهور الذي معرفته عن الاسلام محدودة، مرجعيتها تقارير الأحداث العنيفة في وسائل الاعلام، وأن نقرب السكان المسلمين في أنحاء البلاد للمتحف ومحتوياته، وأن نشير الى نسيج العلاقات، طويلة المدى، بين حضارات المشرق، البحر الابيض المتوسط وأوروبا واللقاءات متعددة الحضارات التي لا زالت مستمرة حتى يومنا هذا، كل ذلك، بدون أن يكون في مجمّع المتحف غرض واحد أو وسائل لتأسيس مجمّع كهذا.

هنالك شركاء وداعمون من المجال الاداري، الاقتصادي والتنفيذي ساعدوا في تحقيق الطموح. بلدية بئر السبع والذي يرأسها، روبيك دنيلوبيتش، تقبلوا بتفهم وبارادة قرار المحكمة العليا(يونيو ٢٠١١) وشاركوا بكل مراحل اقامة المتحف. جنبا الى جنب، مع رئيس البلدية، دعموا هذا المشروع، أبيشاج أبطوبي، المديرة العامة للبلدية، ونسيم سسبورتاس، مدير عام الشركة المدنية "كيفونيم" التي أوكل لها ادارة المتحف الجديد بجانب متحف النقب للفنون. وبفضل مبادرة ومساعدة قسم المتاحف في وزارة الثقافة، ومن ترأسته، عيديت عميحاي، حصلنا على دعم حكومي وافر لتمويل ملائمة المبنى لشروط العرض المناسبة ولمعرض الافتتاحية. سلطة الآثار كانت شريكة مخلصة لادارة المشروع ودالية سيلع، مؤلفة دفتر أ.أ. هندسة، عملت باخلاص وتفان في المراقبة والتفتيش. الى الجميع، الشكر الجزيل على المرافقة طول الطريق.

يسعدني أن أبارك الدكتورة ليئور – سيرق على الامانة الممتازة لمعرض "روابط"، والتي بواسطة تشكيلة غير كبيرة من الاغراض التي تعود للحضارة الاسلامية التقليدية

של האדריכלים יורם שילה ויעל בן ארויה, שידעו לשמור על אופיו ההיסטורי של הבניין ולהעניק לו איכות אסתטית עדכנית ומרגשת באמצעות כיסוי הבד, שעוצב במיוחד לשם כך, ותכנון מתקני התצוגה, ועל כך הם ראויים למלוא ההוקרה. העיצוב הנאה נדרש לביצוע איכותי ואת זה סיפקה חברת דדוליין בניצוחם של דדו ופמלה, שהשקיעו מאמצים, ידע וניסיון מקצועי ראויים להערכה על מנת להגיע לתוצאה המרשימה שהשיגו. השלים את המלאכה יהודה לוי בתכנון ובביצוע המיומן והמדויק של התאורה.

לא היינו יכולים לממש את החלום ללא נדיבותם של המשאילים לתערוכה ובראשם מוזיאון ישראל, ירושלים ובמיוחד האוצרת לאמנות האסלאם, נעמה ברוש, שליוותה את הקמת המוזאון ואת תערוכת הפתיחה למן השלבים הראשונים. מנהל מעבדות שימור במוזיאון ישראל דוד ביגלאייזן והאוצרות שלומית שטיינברג וטליה עמאר סייעו כדי לאפשר את קיום התערוכה ואת העשרתה במוצגים מגוונים. שטיחים חשובים הושאלו לתערוכה על יד המוזאון לאמנות האסלאם בירושלים הודות לתמיכתה של האוצרת רחל חסון. האספנים הפרטיים רחל מילשטיין וזאב הולצמן השאילו מוצגים מיוחדים מאוספיהם והאמנים שי אלוני ונבט יצחק השאילו מיצירותיהם. לכולם אנו מודים מקרב לב על הרצון ועל ההתלהבות שגילו בהשתתפותם בפרויקט זה.

הקטלוג הוא יצירה שאחראים לה מספר שותפים: מחברות המאמרים, שרון לאור־סירק ויהודית שפלן, העורכת הלשונית קרין חזקיה, המתרגמים, ליליאן שטיין, דיאנה רובננקו וד״ר סאלח אבו ליל מסארווה, צלמי מוזיאון ישראל, פטר לני ואלי פוזנר, והצלמים ולדימיר נייחין ועמית גירון. העיצוב של הקטלוג ושל כלל התדמית הגרפית של המוזאון – מן הלוגו ועד לאתר האינטרנט – הם פרי הכישרון הנדיר של נעמי גיגר ודנה גז – סטודיו ג2 שהשקיעו מחשבה עמוקה ויכולת ביצוע ברמה הגבוהה ביותר. אין ספק שזכינו והקטלוג הראשון שיוצא לאור במוזאון לתרבות האסלאם ועמי המזרח מציב רף גבוה של איכות ומקצועיות.

המוזאון לתרבות האסלאם ועמי המזרח בבאר שבע הוא מוזאון צעיר בתוך מעטפת של בניין היסטורי; בניין המשקף מסורות אדריכליות רחוקות אך נבנה מחומרים מקומיים.

وابداعات فنية حديثة، نجحت في توسيع أفاق المعرفة وجذب القلوب، وكل ذلك بواسطة القليل الذي يمثل الكثير. ان دمج المعروضات لتشكيلة واحدة منسجمة مدين، ليس قليلا، للتشكيل الاصلي الصارم لفضاء المعرض، نتاج ابداع المهندسين المعماريين، يورام شيلاه وياعل بن أرويه، اللذان عرفا كيف يحافظا على طابع المبنى التاريخي ومنحه جودة جمالية حالية ومثيرة بواسطة غطاء القماش، الذي صمم خصيصا لذلك، وخطّطا أجهزة المعرض، لهذا فهما جديران بالتقدير الكبير. ان التصميم الجميل يتطلب التنفيذ الجيد وهذا ما قدمت لنا اياه شركة ددولاين بارشاد ددو وفملة، اللذان قدّما جهودا، معرفة وتجربة مهنية جديرة بالتقدير، وذلك من أجل الوصول الى النتائج المدهشة التي حصلا عليها. أكمل هذا العمل يهودا ليفي بتخطيط وتنفيذ مُدرّب ودقيق للأضواء.

لم نكن نستطيع تحقيق هذا الحلم بدون كرم المعيرين للمعرض وعلى رأسهم متحف اسرائيل، القدس، وخاصة أمينة الفن الاسلامي، نعمه بروش، التي رافقت اقامة المتحف ومعرض الافتتاحية منذ المراحل الاولى. مدير مختبرات الحماية في متحف اسرائيل دافيد بيجلاييزين والأمينات شلوميت شطاينبرج وتاليه عمار، ساعدوا من أجل تحقيق اقامة المعرض واغناءه بمعروضات مختلفة. سجاجيد مهمة استعيرت للمعرض على يد متحف الفن الاسلامي في القدس بفضل دعم الأمينة راحيل حسون. المُخزّنان الخاصّان راحيل ميلشطيين وزئيف هولتسمن استعارا معروضات خاصة من مجمّعهما والفنانان شاي ألوني ونبط يتسحاق استعارا من ابداعاتهما. لكل هؤلاء، الشكر الجزيل من صميم قلوبنا على الارادة وعلى الحماس الي أظهروه خلال مشاركتهم في هذا المشروع.

أما القائمة (كتلوج) فهي ابداع مسؤول عنه عدد من الشركاء: مُؤلّفات المقالات، شارون ليئور سيرق ويهوديت شفلن، المحرّرة اللغوية كارين حزكياه، المترجمون، ليليان شطاين والدكتور صالح أبو ليل مصاروة، مصوّرو متحف اسرائيل، بتر لني وإيلي بوزنر، والمصوّرون فلديمير نييحن وعميت جيرون. تصميم القائمة (كتلوج) وكل الصور البيانية للمتحف – بداية من اللوجو(الرمز) وحتى موقع الانترنت – هم نتاج الموهبة النادرة لدى نعومي جيجير، وطاقم ستوديو

כמוזאון שייעודו לשמר ולהאיר את העבר של תרבות גדולה ועשירה הוא צופה אל העתיד ומבקש לגלם בתוכנו ובפעילותו מערכת מסועפת של קשרים בין־תרבותיים, חוצי גבולות וזמנים. התערוכה ״קשרים״ היא צעד ראשון בדרך מרתקת זו.

ד״ר דליה מנור
מנהלת ואוצרת ראשית
מוזאון לתרבות האסלאם ועמי המזרח, באר שבע

جي٣ الذي فكّر مليّا وبعمق، وبمقدرة تنفيذية عالية جدا. لا شك أننا قد فزنا بالقائمة (كتلوج) الأولى التي نشرت على يد متحف الحضارة الاسلامية وشعوب المشرق وهي تقدّم مستوى عال من الجودة والحرفيّة.

ان متحف حضارة الاسلام وشعوب المشرق في بئر السبع هو متحف حديث العهد بداخل قشرة مبنى تاريخي، مبنى يعكس تقاليد معمارية بعيدة، لكن بُني من مواد محلية. كمتحف من غاياته حماية وتوضيح ماضي حضارة كبيرة وغنية، ينظر الى المستقبل طالبا أن نجسد في داخلنا ومن خلال فعالياتنا منظومة علاقات متعدّدة من روابط بين الحضارات، تخترق الحدود والازمنة. المعرض "روابط" هو الخطوة الاولى في هذه الطريق الممتعة.

الدكتورة داليا منور
مديرة وأمينة مركزية
متحف حضارة الاسلام وشعوب المشرق، بئر السبع

הקדמה
مقدمة

שרון לאור־סירק   **شارون لئور-سيراك**

התערוכה ״קשרים״ שנבחרה לפתוח את המוזאון לתרבות האסלאם ועמי המזרח, מוקדשת לאומנות חשובה ומפוארת בתרבות זו – השטיח. שם התערוכה ״קשרים״ הוא דו־משמעי: קשירה היא אחת משיטות האריגה המקובלות (ומאפיינת את רוב השטיחים המוצגים בתערוכה), והשטיח עצמו הוא אובייקט המקשר בין מזרח למערב, בין קודש לחול, בין עבר להווה.

בתערוכה ובקטלוג שלפנינו אנו מבקשים להצביע על חשיבותו של השטיח בתרבות האסלאם ועל מגוון השימושים שנעשים בו. לשם כך נבחרו לתצוגה שטיחים עתיקים בצד עבודות אמנות עכשוויות המתייחסות לשטיח המזרחי. בין המוצגים שטיחים ויצירות אמנות מאיראן, מטורקיה, מהקווקז ומישראל, מן המאה ה־18 ועד המאה ה־21, שהושאלו ממוזאונים ומאוספים פרטיים.

בימי קדם, החברה הנוודית שהתגוררה באוהלים השתמשה בשטיחים, במקלעות וברקמות כחלק ממבנה האוהל. שטיחים בעלי עיצוב עשיר ומורכב נפרשו על רצפת הארמונות של שליטי המזרח. שטיחים מיוחדים נארגו בהזמנת שליטים ועושרו של השליט נמדד בכמות השטיחים והאריגים שהיו ברשותו. עם עליית האסלאם במאה ה־7 שולב השטיח בפולחן הדתי ומילא בו תפקיד מרכזי כסמל מעמדי. בקוראן מוזכר השטיח כחפץ מותרות שיינתן

المعرض "روابط" الذي أختير لافتتاحية متحف الحضارة الاسلامية وشعوب المشرق، كُرّس لفن مهم وفخم في هذه الحضارة – البساط. اسم المعرض "روابط" هو ذو معنيين: الربط هو إحدى وسائل النسيج المقبولة (ويميز غالبية السجاد المعروض في المعرض)، كذلك فان البساط نفسه هو عنصر يربط بين الشرق والغرب، بين المقدس وغير المقدس، بين الماضي والحاضر. من خلال المعرض والقائمة التي أمامنا نهدف الى التركيز على مدى أهمية هذا البساط في الحضارة الاسلامية والى مختلف الاستخدامات التي وُظّف لها. من أجل ذلك أختير للمعرض بسط قديمة الى جانب معروضات فنية حالية ترتبط بالبساط الشرقي. من بين المعروضات بسط وابداعات فنية من ايران، تركيا، القفقاز واسرائيل، من المئة– ١٨ وحتى المئة – ٢١، والتي استعيرت من متاحف ومجمّعات خاصة.

قديماً، استعمل المجتمع البدوي الذي سكن في الخيام السجاد، في الحبكات والأنسجة كقسم من مبنى الخيمة. السجاد ذو التصميم الغني والمعقد بُسط على أرضية قصور حكام الشرق. نُسج سجاد خاص حسب طلب الحكام وثراء الحاكم وقد قيس بكمية السجاد والأنسجة التي كانت بحوزته. مع ظهور الإسلام في القرن السابع دُمج السجاد في العبادة الدينية وشغل به وظيفة مركزية

למאמין עם עלייתו לגן עדן (סורה 88). שטיחי תפילה מכסים את רצפת המסגדים ומשמשים את המאמינים בתפילתם האישית.

השטיחים בתרבות האסלאם מזוהים לפי מחוזות וכפרים. האריגה שהייתה בעבר מלאכה ביתית התבססה על עבודת בני המשפחה. מסורת האריגה עברה מדור לדור ועמה הדגמים המעטרים את השטיחים. לכל אזור מערכת סמלים משלו. גם צבעיו של השטיח הם סימן היכר. צביעת הצמר נעשתה מחומרים אורגניים (פרחים, זרעים ופירות מקומיים) וככאלה הם שונים מאזור אחד למשנהו. כדוגמה לכך מוצגים בחצר המוזאון מיני צמחים ששימשו להפקת צבעי הצמר. להפקת צבע אדום השתמשו בשורש הצמח פּוּאַת הצַבָּעים. לצבע צהוב השתמשו בעלי דפנה, בחלבלוּב, בקוֹטינוּס מזרחי, באֶשחָר, בחיננית ואף בלימון. הצבע הכחול הופק מצמח האינדיגו שיובא מהודו והסגול מחציל.

מקורם של השטיחים המוצגים בתערוכה הוא מהאזור המכונה בפי החוקרים "חגורת השטיחים" – חבל ארץ המשתרע מהקווקז, טורקיסטאן המערבית ואסיה המרכזית ועד מונגוליה וסין. השטיחים שנבחרו לתערוכה נחלקים על פי שימושם: שטיחי תפילה ושטיחים לשימוש ביתי: שטיחי גן ושטיחי מדליון.

שטיחי התפילה מצביעים על אחד השימושים המרכזיים של השטיח בתרבות האסלאם: טקס התפילה היום־יומי. המאמין המוסלמי מתפלל חמש פעמים ביום, ומכיוון שלא כל התפילות נערכות במסגד, השטיח האישי, הנפרש תחתיו בשעת התפילה, מהווה מקום נקי וטהור. בתערוכה אף מוצג שטיח תפילה לאוכף, המאפשר למאמין להתפלל בשעת רכיבה, כאשר אין באפשרותו לרדת מהסוס ולהתפלל על האדמה.

ברוב שטיחי התפילה מתוארת קשת שמסמלת את המִחראבּ (גומחה) במסגד המורה על כיוון העיר מֶכּה בחצי־האי ערב, אליה פונים בשעת התפילה. גם דגמים נוספים המעטרים את השטיחים הם בחלקם בעלי משמעות סמלית. למשל, מנורת מסגד המסמלת את האור המיסטי של האל, עץ פורח המייצג את עץ החיים, שתי כפות ידיים שהן "ידי פאטמה" (בתו של הנביא מוחמד) ומסרקים המייצגים את טקסי הטהרה . מתקרת המוזאון משתלשלות בתערוכה שתי מנורות מסגד עשויות זכוכית. המנורות בנות זמננו אך הן מייצגות את המסורת של מנורות שמן ישנות, שעדיין תלויות במסגדים עתיקים רבים.

השטיחים הביתיים מיוצגים בתערוכה על ידי שטיחי גן ושטיחי מדליון. סוגי שטיחים אלה מופיעים בשכיחות רבה הן באריגה המסורתית והן בתעשיית השטיחים המודרנית. שטיחי הגן מתארים עצי פרי ופרחים וביניהם תעלות מים ובריכות, כאשר לעתים מופיעים גם דגים ובעלי כנף. בשטיחי המדליון מתוארים דגמים פרחוניים עדינים המסודרים במ־דליונים וברבעי מדליונים. המוטיבים של הגן והמדליון מעוצבים באופן סכמתי, גֵאומטרי ומסוגנן המאפיין את אמנות האסלאם.

שטיחי הגן מצביעים על זיקה לתרבות החצר המוסלמית. הגנים מסמלים בתרבות האסלאם את גן העדן השמימי ומייצגים את שליטתו של האל באיתני הטבע. מקורות היסטוריים מתארים ארמונות מוסלמיים מספרד ועד איראן ומרכז אסיה שנבנו בתוך גנים פורחים ומטופחים. בנוסף, מחזור החיים של הגן מקביל לזה של האדם: לשניהם כאחד יש נעורים המזוהים עם האביב וקמילה בבוא הסתיו. גן הוא יצירה המסמלת את הזמן החולף שכן הוא נולד מחדש בכל עונה. בתערוכה מוצג שטיח גן גדול המתוארך למחצית הראשונה של המאה ה־18 ונארג בדרום הקווקז. בשטיח מתוארות בריכות מרובות צלעות ולצדן עצי ברוש ועצים בעלי פריחה ורודה. גוני הירוק השונים נובעים כנראה מכך שחוטי הצמר נצבעו בדודים שונים או בעונות שונות. תופעה זו נקראת אברש – חילופי הגוון של הצבע הירוק. במסגרת השטיח מופיע דגם דמוי נבל הטיפוסי לקווקז. בשטיח בכללו יש השפעות מצפון־מערב איראן ומכורדיסטאן. שטיח גן מיוחד ונדיר נוסף הוא שטיח המתוארך לסוף המאה ה־18 ונארג בדאגסטן (רפובליקה הגובלת בגיאורגיה). השטיח מציג ארבע בריכות ממבט על. הבריכות מעוצבות ככוכבים וביניהן מופיעים דבורים, פרחים וציפורים באופן מסוגנן.

שטיחי המדליון מרמזים על זיקה לאמנות הדתית. המדליון כמוטיב עיטורי מקשט כתבי יד של דפי הקוראן

كرمز للانتماء الطبقي. ذكر في القران السجاد كغرض للفخامة التي تُمنح للمؤمن عند صعوده للجنة (سورة ٨٨). يغطي سجاد الصلاة أرضية المساجد ويخدم المصلين في صلواتهم الفردية.

يُعرف السجاد في ثقافة الإسلام حسب الأقطار والقرى. النسيج الذي كان في الماضي حرفة بيتيه تأسست على آمال أبناء العائلة. تقاليد النسيج انتقلت من جيل إلى جيل ومعها الأشكال التي اُستعملت لزخرفة السجاد. لكل منطقة مجموعة رموز خاصة بها. وأيضا لون السجاد رمز معروف. صُنع دهان الصوف من مواد جوهرية (أزهار، بذور وفواكه محلية) ومثلها وهي تختلف من منطقة لمنطقة. ومثال لذلك معروض في ساحة المتحف أزهار عديدة التي تُستعمل لإصدار ألوان الصوف. لإصدار اللون الأحمر استعملوا جذور النبات وصبغة الألوان. للون الأصفر استعملوا أوراق القار والفربيون، كوتينوس شرقي، نبق مسهّل، أقحوان وليمون أيضا. اُستخرج اللون الأزرق من نبات الانديقو(اللون النيلي) الذي اُحضر من الهند والبنفسجي من الباذنجان.

مصدر السجاد المعروض في المعرض هو من منطقة تُدعى، حسب رأي الباحثين، "حزام السجاد" المنطقة التي تمتد من القفقاز، تركستان الغربية ووسط أسيا إلى منغوليا والصين. السجاد الذي أختير للعرض مقسّم حسب استعمالاته: سجاد الصلاة وسجاد لاستعمال بيتي: سجاد بستان وسجاد ميدالية.

سجاد الصلاة يرمز إلى أحد الاستعمالات المركزية في ثقافة الإسلام: طقس الصلاة اليومي. المسلم المؤمن يصلي خمس صلوات في اليوم، وبسبب أنه ليست كلّ الصلوات تقام في المسجد، السجادة الشخصية، التي تبسط تحته وقت الصلاة تشكل مكان نظيف وطاهر. في العرض أيضا معروض سجاد صلاة على سرج الحصان، الذي يمنح المؤمن إمكانية الصلاة في وقت الركوب عندما لا تتوفر إمكانية النزول عن الحصان والصلاة على الأرض.

في أغلب سجادات الصلاة موصوفة قوس ترمز الى (المحراب) في المسجد وهي تشير الى اتجاه مدينة مكة في شبه الجزيرة العربية، اليها يتجه المصون أثناء الصلاة. أيضا نماذج أخرى تزين السجاد هي في جزء منها ذات معنى رمزي. مثلا، ضوء المسجد الذي يرمز الى الضوء الصوفي المنبعث من الله سبحانه وتعالى، شجرة مزهرة تمثل شجرة الحياة، وكلتا يديه هما يدا "فاطمة" (ابنة النبي محمد) وأمشاط تمثل طقوس تطهير. يتدلى من سقف المتحف ضوءان من مصابيح المساجد المصنوعة من الزجاج. المصابيح هي من أيامنا، لكنها تمثل تقاليد خاصة بمصابيح الزيت القديمة، التي لا تزال معلقة في العديد من المساجد القديمة.

معروض كذلك السجاد البيتي وذلك بواسطة سجاد بستاني وسجاد ميدالي.و يظهر هذا النوع من السجاد بكثرة في النسيج التقليدي وفي صناعة الجاد الحديثة. يصف سجاد البستان شجر مثمر وأزهار وبينها قنوات مياه وبرك، وأحياناً يظهر أيضا سمك وطيور. كذلك موصوف في سجاد الميداليات أصناف مزهرةة لطيفة، مرتبة بمداليات وبربع ميداليات. العناصر التابعة للبستان والميدالية مصمّمة بشكل تخطيطي، هندسي وبأسلوب يميّز فن الإسلام.

السجاد يشير الى العلاقة مع ثقافة البلاط الاسلامية. الحدائق ترمز في الثقافة الإسلامية إلى الجنة السماوية وتمثل سيطرة الله على عناصر الطبيعة. تصف المصادر التاريخية قصور اسلامية من إسبانيا إلى إيران وآسيا الوسطى بنيت في حدائق مزهرة ومشذّبة. إضافة إلى ذلك، فإن دورة حياة الحديقة مماثلة لتلك التي للإنسان: لكل منهما على حد سواء شباب مماثل للربيع وذبول مماثل للخريف. الحديقة هي عمل ابداعي يرمز إلى مرور الوقت، فهي تنمو من جديد في كل موسم. يتضمن المعرض سجادة حديقة كبيرة النصف الأول من القرن ال-٨١ نسجت في جنوب القفقاز. في السجادة موصوفة برك كثيرة الزوايا وإلى جانبها أشجار السرو وأشجار مزهرة بلون وردي. الالوان الخضراء على ما يبدو مصدرها ناجم عن خيوط من الصوف مصبوغة بألوان مختلفة أو في مواسم مختلفة. هذه الظاهرة هي ما يسمى خلنج نبات – تبدّل الوان اللون الأخضر. في نطاق السجادة يظهر نمط شبيه بالقيثار وهو نموذجي للقفقاز. في السجادة بشكل عام يوجد آثار من شمال–غرب ايران وكردستان. سجادة حديقة مميزة ونادرة أخرى هي سجادة تعود إلى نهاية القرن ال–١٨ نسجت في داغستان (جمهورية جورجيا المتاخمة). السجادة تعرض أربعة

וכריכות ספרים. ואכן, בשתי כריכות ובשני דפים מכתבי יד המוצגים בתערוכה ישנם מדליונים הדומים בעיצובם לדגמי המדליון שבשטיחים. הדמיון הצורני ממחיש את אחד ממאפייני אמנות האסלאם בכלל והאורנמנט בפרט: מוטיב עיטורי זהה יכול להופיע בשדות אמנות שונים – החל באמנות זעירה וכלה בשער מפואר. הן בכריכות והן בדפים המעוטרים מופיע במרכז מדליון מעוטר בדגם פרחוני מורכב. בתערוכה מוצגים שטיח מהראת, אפגניסטן, המתוארך למאה ה־19 וכריכה מאיראן המתוארכת למאה ה־17, ובשניהם מופיע מדליון מעוטר בערבסקה מסתלסלת האופיינית לאמנות האסלאם. הערבסקה היא עיטור צמחי שהתפתח במאה ה־10 וכולל חצי עלה פָּלְמֵטָה (דקל) וגבעול מתפתל. הערבסקה מכסה את פני השטח בחזרות ובסלסו־לים קבועים, היוצרים מקצב פנימי והרמוני ללא עיקר וטפל או מרכז ושוליים. מוטיב זה מייצג את יפי הבריאה בעוד סלסוליו מציינים את מחזור החיים. כריכה נוספת המוצגת בתערוכה, המתוארכת למאה ה־19 מקראצ׳י, הודו, מציגה מוטיב פרחוני שמשקף זיקה סגנונית לציור האירופי. המדליון המרכזי מעוטר בפרחים נטורליסטיים המתוארים באופן מעודן. מכאן ניתן ללמוד כי בעקבות המפגש של תרבות האסלאם עם התרבות האירופית נודעה לסגנונות אמנות מערביים השפעה על אמנות האסלאם.

קשרי מסחר בין תרבויות המזרח לארצות אירופה, שדרכם הועברו חפצי מותרות וביניהם השטיח המזרחי, עודד מפגש בין־תרבותי והשפעות גומלין. החל בשלהי המאה ה־13 השטיח המזרחי מופיע בדיוקנאות של נכבדים ואף בתמונות של ישו ומריה, כרקע לדמויות או כמצע לרגליהן.

בציורי הבארוק ההולנדיים השטיחים הם חלק מחדריהם של בני התקופה. הם פרושים בעיקר על גבי שולחנות ומשמשים כמפות שולחן. בתערוכה מוצג ציור שמן של האמן ההולנדי היימן דלארט (1636–1684), תלמידו של רמברנדט, שבו פרוש על השולחן שטיח מזרחי כחלק מטבע דומם. מיקומו השונה של השטיח מדגים כיצד היה לפריט מותרות שנטמע במקומו החדש, ושוב אין הוא משוך על הרצפה כנהוג בחברה המסורתית המזרחית. בנוסף לציור השמן הוצבה בתערוכה מצגת המתארת עבודות אמנות

حمامات عن النظر للسجادة من أعلى. البرك مشكّلة كنجوم، بينها يظهر نحل، ورود وطيور، بطريقة مرتّبة.

سجادات الميدالية ترمز عن الرابطة مع الفن الديني. الميدالية كموتيف للزخرفة يُزين أوراق صُحف القرآن الكريم وأغلفة الكتب. وهكذا، ففي اثنين من الأغلفة وفي صفحتين من الصحف المعروضة في المعرض، يوجد ميداليات شبيهة في تصميمها لنماذج الميداليات التي بالسجاد. التشابه الشكلي يجسد أحد خصائص الفن الإسلامي بشكل عام وفن الزخرفة بشكل خاص: موتيف زخرفي شبيه يمكن أن يظهر في مجالات فنية مختلفة – بداية من فن بسيط وحتى بوابة فخمة. سواء في الاغلفة أو بالأوراق المزخرفة يظهر في الوسط ميدالية مزخرفة حسب نموذج مُزهر ومركّب. في المعرض معروضة سجادة مهرات، أفغانستان، التي يرجع تاريخها إلى القرن ال–١٩ وغلاف من إيران، الذي يرجع تاريخه إلى القرن ال–١٧، وبكليهما تظهر ميدالية مزينة بأرابيسك متدلي، وهو ما يميّز الفن الإسلامي. الأرابيسك هو زخرف نباتي تم تطويره في القرن –. ١ ويشمل نصف ورقة (نخيل) وساق متعرّجة. الأرابيسك يغطي المشهد بالتكرار والتدلي الثابت، مما يخلق إيقاع داخلي وهرموني (منسجم) دون التركيز على مهم وغير مهم أو مركز وأطراف. هذا الموتيف يمثل جمال الخلق بينما تشكلاته تشير الى دورة الحياة. غلاف آخر معروض في المعرض، ويرجع تاريخه إلى القرن ال–١٩ من كراتشي، الهند، تعرض موتيف مزهر يعكس الرابطة الشكلية مع الرسم الأوروبي. الميدالية المركزية مزيّنة بالورود الطبيعية الموصوفة بشكل رقيق. من هنا يمكن التعلم أنه في أعقاب لقاء الحضارة الإسلامية مع الحضارة الأوروبية أثرت الأساليب الفنية الغربية على فن الإسلام.

إن علاقات التجارة بين حضارات الشرق وبين دول أوروبا، التي عن طريقها نقلت أغراض كمالية ومن بينها البساط الشرقي، قد شجعت لقاءات بين حضارات مختلفة وأدت الى تأثيرات متبادلة. فمنذ بداية المئة – ١٣ ظهر البساط الشرقي وعليه صور شخصيات محترمة وحتى صور عيسى ومريم عليهما السلام، كخلفية لشخصيات أو كركيزة تحت أقدامها.

في اللوحات الباروكية الهولندية، البسط هي جزء

אירופיות מהמאות ה־13 עד ה־17 ובהן פרוש השטיח המזרחי לרגלי דמויות הקדושים והאצילים. המצגת התבססה על מחקרו של פולקמר גאנצהורן, המוצג בספרו "שטיחים אוריינטליים" (הוצאת טשן, 1998).

בימינו השטיח המזרחי ממשיך לשמור על מרכזיותו בחיי היום־יום. שטיחים רבים מעטרים בתים פרטיים, ולחלקם ערך סנטימנטלי ולא רק עיצובי. שתי עבודות הווידיאו וארבעת התצלומים בתערוכה מציגים זאת.

שי אלוני, איש קיבוץ גבע, מצלם מזה שני עשורים סדרות דיוקן של תושבי הארץ ומקפיד לשמור על נוסחה אחידה מתוך כוונה מוצהרת ליצור חתך של החברה הישראלית . מרבית הסדרות מפנות מבט לקבוצות מסוימות בחברה, כגון "סלון מקומי" (1998) המתמקדת בעולים מחבר העמים או "לוחמים" (2005–2000). סדרה נוגעת ללב במיוחד היא "זקני הוואדי" (2007) שבה מתועדים בתיהם של ותיקי הכפרים הערבים בוואדי ערה. בארבעת התצלומים בתערוכה מוצג השטיח כחלק בלתי נפרד מחדר האורחים של עולים חדשים מחבר העמים, של משפחות מהמגזר הערבי ושל ותיקי הארץ.

אמנית הווידיאו, נבט יצחק, משתמשת בעבודותיה בשטיח כמושא למחקר ודיון. בעבודתה "שמש על ים סוף" המוצגת בתערוכה, משמש שטיח גן פרסי בסיס ליצירה. השטיח הצבעוני מוצג בשחור־לבן ונראה אפרפר כתבליט סטוקו (תערובת גבס מיוחד שהיה שכיח כחומר לעיטור קירות בארמונות מוסלמיים ביניימיים). בעבודת הווידיאו דגמי השטיח המקורי נעים תוך פעולות מכניות של דריכה, טעינה וירייה המלוות בצלילים מופשטים; אלו הופכים אותו למעין משחק מחשב. בעבודתה, משבשת יצחק את ההרמוניה והסדר המסמלים בשטיחי הגן את יפי הבריאה ויוצרת במקום זאת תחושת אי־סדר ובלבול.

פיקרת אטאי, אמן הווידיאו הכורדי, יליד טורקיה, מציג בעבודתו "סיפורו של לאלו" זה בצד זה את המסורתי והמודרני. הוא מצלם את עבודתו בעיר הולדתו בטמן שבמזרח טורקיה, על גבול עיראק, ומפגיש את דמויותיו בסלון ביתי מסורתי המחופה בשטיחים וכריות. באמצעים פשוטים וישירים, בעזרת מצלמת וידיאו נישאת, אטאי מתאר פעולות

لا يتجزأ من غرف أبناء تلك الفترة. هي مفروشة في الاساس فوق الطاولات ومستعملة كمفارش للمائدة. في المعرض معروضة لوحة زيتية للفنان الهولندي هايمن دلارت (١٦٣٦–١٦٨٤)، تلميذ رمبرنداط، وبها على الطاولة مفروش بساط شرقي كجزء من طبيعة ساكنة. مكان البساط المختلف يمثل كيف كان لهذا الغرض كمالية استوعبت بهذا المكان الجديد، فهو أيضا هنا ليس مفروشا على المصطبة كما هي العادة في المجتمع الشرقي التقليدي. اضافة للوحة الزيتية، نصبت في المعرض عارضة تصف أعمال فنية أوروبية من المئات – ١٣ وحتى – ١٧ وبها مفروش البساط الشرقي تحت أقدام شخصيات أصيلة ومقدسة. تعتمد العارضة على بحث فلكمر جانتسهومن، الذي يظهر في كتابه "البسط الشرقية" (دار نشر طشن، ١٩٩٨).

في أيامنا، البساط الشرقي لا زال محافظا على مركزيته في الحياة اليومية. بسط كثيرة تزين بيوت خاصة، ولجزء منها توجد قيمة وجدانية وليس فقط تصميمية. عملان الفيديو وأربع الصور في المعرض يمثلان ذلك.

شاي ألوني، ابن كيبوتس جيبع، يصوّر منذ قرنين مسلسلات خطوط عريضة لشخصيات من مواطني البلاد، وهو يشدّد في المحافظة على نمط واحد بهدف مصرّح لابراز سلم المستويات في المجتمع الاسرائيلي. غالبية المسلسلات يوجهن نظرة عامة الى مجموعات معينة في المجتمع، مثلا "صالون محلي"(١٩٩٨) الذي يتركز بالمهاجرين من دول روسيا أو "محاربون" (٢٠٠٠–٢٠٠٥). مسلسل أخر يمس شغاف القلب بشكل خاص هو "شيوخ الوادي" (٢٠٠٧) الذي به موثقة بيوت كبار القرى العربية في وادي عارة. في أربع صور في المعرض معروض البساط كجزء غير مجزأ من غرف ضيوف المهاجرين الجدد من روسيا، أو لدى عائلات من الوسط العربي وكبار السن في البلاد.

فنانة الفيديو، نبط يتسحاق، تستخدم في أعمالها البسط كموضوع للبحث وللنقاش. في عملها " شمس البحر الأحمر" المعروض في المعرض، يشكل بساط الحديقة الفارسي قاعدة للعمل الابداعي. البساط الملون معروض في لون أسود–أبيض ويبدو لونه سكنيا باهتا كزخرفة سطوكو(وهي مزيج جبص خاص كان منتشرا كمادة لتزيين حيطان القصور الاسلامية في العصور الوسطى) في

הלקוחות מטקסים עממיים: ריקוד, שירה ומשחק. בעבודה מוצג צעיר המספר לסבו סיפור במסורת ה"דנגביי" (דרך סיפור המשלבת דיבור ושירה). אך במקום שהסיפור יסופר כמקובל על ידי המבוגר, בעל הידע והניסיון, הצעיר הוא זה שמספר את הסיפור לסב; והוא מדבר לא בשפתם, כורדית, אלא באנגלית, בנעימה מסתלסלת היוצרת הזרה. יחד עם מצלמת הווידיאו וחפיסת הסיגריות האמריקניות, אורח החיים המערבי פורץ לחדר המסורתי. בעבודה זו השטיח קושר את העבר וההווה, את המסורתי והעכשווי.

בתערוכה "קשרים" נבחנו היבטיו השונים של השטיח המזרחי כחפץ מרכזי בתרבויות המזרח והמערב. החיבור בתערוכה בין שטיחים מזרחיים עתיקים לעבודות אמנות עכשוויות, המתארות את השטיחים ואת השימוש שנעשה בהם, יצר מכלול מייצג של שימושי השטיח, חשיבותו והיותו סמל למעמד וליוקרה, חוליית קישור בין תרבויות. האימפריות המוסלמיות בעבר ומדינות האסלאם בימינו משתרעות על פני מרחבים גֵאוגרפיים עצומים שמאפשרים חשיפה ומפגש עם מסורות שונות. כך נוצרות השפעות גומלין בין תרבות האסלאם לתרבויות חיצוניות. הקשרים התרבותיים בין מסורות עבר והווה ובין מזרח ומערב מלווים את תרבות האסלאם מאז התבססותה. על כך הושם הדגש בתערוכה זו והם ממהותו של המוזאון לתרבות האסלאם ועמי המזרח.

عمل الفيديو توجد نماذج البساط الاصلي وهو يتحرك بشكل ميكانيكي أثناء الدعس عليه، تحميله مرفق بأنغام مجردة، يجعلنه كلعبة حاسوب. في عملها، تشوش يتسحاق الانسجام والنظام اللذان يمثلان في بسط الحدائق جمال الخلق وتكون، بدلا عن ذلك، إحساسا بعدم الترتيب والفوضى.

فيقرت أطاي، فنان الفيديو الكردي، المولود في تركيا، يعرض في عمله "قصة لالو"هذا بجنب ذاك، التقليدي والحديث. هو يصور عمله في مسقط رأسه باطمن التي في شرق تركيا، على حدود العراق، ويقيم لقاء بين شخصياته في صالون بيتي تقليدي مغطى بالبُسط والمخدات. بوسائل بسيطة ومباشرة، بواسطة كاميرا فيديو محمولة، أطاي يصف نشاطات مأخوذه من طقوس شعبية: دبكة، غناء ولعب. في العمل معروض شاب يقص لجده قصة من تقاليد ال"دنجباي" (بواسطة قصة تمزج بين الكلام والشعر). ولكن بدلا أن تقص القصة كالمعتاد على يد الرجل البالغ، صاحب المعرفة والخبرة، الشاب هو من يقص القصة للجد، وهو لا يتحدث بلغتهم، الكردية، ولكنه يتحدث بالانكليزية، بنغمة متناسقة تخلق اغترابا. ومع كاميرا الفيديو وعلبة السجائر الامريكية، نمط الحياة الغربي يخترق الغرفة التقليدية. في هذا العمل يربط البساط بين الماضي والحاضر، التقليدي بالآني.

في المعرض "روابط" امتحنت النواحي المختلفة للبساط الشرقي كغرض مركزي في حضارات الشرق والغرب. ان الربط بين بسط شرقية قديمة لاعمال فنية حالية في المعرض، والتي تصف البسط واستخدامهن، خلق مجموع ممثل لاستخدامات البساط، أهميته وكينوته رمزا للمكانة والتثمين حلقة ربط بين الحضارات. الامبراطوريات الاسلامية في الماضي والدول الاسلامية في أيامنا تمتد على مساحات جغرافية واسعة جدا تمكنها من الانكشاف واللقاء مع تقاليد مختلفة. هكذا تنمو تأثيرات متبادلة بين حضارة الاسلام وبين حضارات خارجية. ان الروابط الحضارية بين تقاليد الماضي والحاضر وبين الشرق والغرب رافقت حضارة الاسلام منذ تأسّسها. على هذا شدّد في هذا المعرض وذلك هو جزء من أهمية متحف حضارة الاسلام وشعوب المشرق.

מרבד הקסמים
البساط السحري

שרון לאור־סירק شارون لئور-سيراك

״לפרוש שטיח אדום״ לכבוד אדם נשוא פנים זו פעולה המביעה את הכבוד הרב שחולקים לו. כך נוהגים למשל לכבוד אח״מים ברדתם מהמטוס או כלפי אורחים חשובים בכניסה לאירוע חגיגי. לדוגמה, בטקס האוסקר צועדים הידוענים על השטיח האדום בכניסה למבנה שבו ייערך הטקס.

המנהג לפרוש שטיח אדום נשען על מסורת ארוכת שנים שבה שימש השטיח סמל למעמד ולכוח (שלטוני או רוחני) והייתה בו משום הבעת הוקרה והערכה לאדם שלכבודו הוא נפרש. למשל, בברית החדשה מסופר שכאשר ישו נכנס לירושלים השליחים הניחו את בגדיהם על הרצפה לפניו, במקום שטיח, מתוך יראת כבוד.[1] בציור קיר ממזרח טורקיסטן (מהמאות השישית והשביעית לספירה) יושב בודהה על שטיח והילה מצוירת מעל ראשו. השטיח וההילה מסמלים שניהם את עוצמתו הרוחנית.[2] באמנות הרנסנס האירופית מהמאה השלוש עשרה ואילך, השטיח נלווה לדמויות קדושות כמריה וישו. השטיחים, המעוטרים לרוב בדגמים גֵאומטריים וצמחיים, פרושים

"بسط السّجاد الأحمر" لشخص مُوقّر هي عملية تعبّر عن الاحترام الكبير الذي يخصوّنه به. على سبيل المثال، هذه العادة متبعة في احترام كبار الشخصيات عند نزولهم من الطائرة أو اتجاه ضيوف مهمّين في مداخل الاحتفالات الرسمية. مثلا، في احتفال "الاوسكار"، يخطوا المشاهير على السّجاد الأحمر عند مدخل البناية التي يُقام فيها الحفل.

إن عادة بسط السّجاد الأحمر هي عادة تعود لتقاليد استمرت سنين طويلة، استُعمل خلالها السجاد كدلالة على منصب أو قوه (حكميّة أو دينية). كانت تلك العادة تعبّر عن الاحترام والتقدير لانسان معيّن بُسط السجاد من أجله. فمثلا، يُحكى في كتاب الإنجيل أنه عندما دخل النبي عيسى، عليه السلام، الى القدس وضعوا الرّسل أمامه ملابسهم على الأرض بدلا من السجاد، وذلك من منطلق الاحترام والتقدير[1]. وفي رسمة حائط من شرق تركستان (من المئتين السادسة والسابعة ميلادي) يظهر بوذا جالسا ومن فوقه مرسومة هالة التقديس. السّجاد وهالة التقديس كلاهما يدلّان على عظمته الرّوحانية[2].

(1) **הברית החדשה**, מתי (מתאוס) (12: 8-9); מרקוס (11: 7-10); לוקס (19: 36-38)
العهد الجديد، ماتي (ماتئوس) (١٢ : ٩–٨)؛ ماركوس (١١ : ١٠–٧)؛ لوكس (١٩ : ٣٨–٣٦)

(2) Volkmar Gantzhorn, *Oriental Carpets: Their Iconology and Iconography from Earliest Times to the 18th Century* (Cologne: Taschen, 1998), 22

לרגליהן או תלויים מאחוריהן.[3] באיור שמלווה את הספר שראה אור באפגניסטן, "ספר העלייה" (מעראג' נאמה) משנת 1436 לספירה, מתואר מוחמד בעת תפילה כשהוא מוקף בדמויות היסטוריות ומיתיות (אדם, חווה, נוח, דויד, אברהם, משה וישו). מתוכן מוחמד הוא היחיד שיושב על שטיח. מרכזיותו של מוחמד באיור וההילה שסביב ראשו מעידים על מעמדו הרוחני הרם.[4]

עדות נוספת לזיקה של שטיחים למעמד רוחני מספקים סיפורי המיסטיקנים המוסלמים שבהם יוחסו לשטיח כוחות על־טבעיים. המיסטיקן האיראני הידוע פריד אל־דין עטאר מתאר במאה השתים עשרה את המלומד חסן אל־בצרי בן המאה השמינית, שהניח את שטיח התפילה שלו על מימי הפרת והזמין את הקדושה ראבעה אל־עדויה להתפלל עליו. היא העיפה את השטיח לאוויר וביקשה מהמלומד להצטרף אליה לתפילה על השטיח המעופף.[5]

עלילותיו של מרבד הקסמים חלחלו גם לתרבות המערב, לרוב בהקשרים של פולקלור ערבי. אחד השטיחים המפורסמים הוא שטיחו של אלדין, גיבור סרט האנימציה הקרוי על שמו (אולפני וולט דיסני, 1992). בסרט מזמין נער האשפתות את אהובתו, הנסיכה יסמין, לראות את העולם ממעוף השטיח.

השטיח, כאמור, מסמל גם כוח שלטוני. באיור מספר המשלים "כלילה ודימנה" (המתוארך לשנת 1343 ושמור בספרייה הלאומית בקהיר), מוצג שטיח כתחליף לכס מלכות ועליו דמות עם סמכות שלטונית (הדמויות באיור משתחוות לפניה).[6] בביוגרפיה של השליט המונגולי־הטורקי טימור (1405–1336), "זפר נאמה", שנכתבה בשנת 1424 על ידי שרף אל־דין עלי אל־יזדי, מסופר על שטיח שנפרש למרגלות כיסאו. על פי הכתוב, בזמן היעדרו של המלך מחדר הקבלה השטיח ייצג אותו והמבקרים נהגו לנשקו.[7] בתצלום מ־1974, שפורסם בכתב העת האמריקני People, מתפלל פייסל מלך ערב

أما في فن عصر النهضة الأوروبي من القرن الثالث عشر وما بعده، فقد لازم السجاد الشخصيات المقدّسة مثل مريم وعيسى عليهم السلام. السّجاد المزخرف، على الأغلب، كان من أصناف هندسية ونباتية، مفروشا عند أرجلهم أو معلقا من خلفهم[3]. وفي الرسمة التي أرفقت للكتاب الذي نُشر في أفغانستان "كتاب الصعود (معراج نامة)" ، من سنة ١٤٣٦ ميلادي، يُوصف محمّد، عليه السلام، وقت الصلاة، مُحاطا بشخصيات تاريخية وأسطورية (أدم، حواء، نوح، داؤود، إبراهيم، موسى وعيسى، عليهم السلام). من بين هذه الشخصيات، فقط النبي محمّد، هو الوحيد، يظهر في الرّسمة، جالسا على سجّادة. إن مركزيّة النبي محمّد في الرّسمة وهالة التقديس التي تحيط برأسه يدلّان على منزلته الروحانية الرفيعة[4]. أدلّة أخرى لصلة السجاد للمنزلة الروحانية تُزوّدها قصصُ الصوفيين المُسلمين التي بها نُسب للسجاد قوى خارقة. ففي القرن الثاني عشر، يصف الصوفي الايراني المعروف فريد الدين عطّار العالم حسن البصري من القرن الثامن وهو يضع سجادته للصلاة على مياه الفرات ويدعو القديسة رابعة العدوية كي تصلي عليها. ترمي رابعة السجادة في الهواء وتطلب من العالم أن ينضم اليها للصلاة على السجادة المتطايرة في الهواء[5].

إن مغامرات البساط السّحري تغلغلت أيضا في الثقافة الغربية، غالباً بواسطة مناسبات تخصّ الفلكلور العربي. من السّجادات المشهورة هي سجادة علاء الدين، بطل فلم الرسوم المتحرّكة، الذي سُمّيت على اسمه (استوديوهات فولت ديزني ١٩٩٢). في الفيلم، يدعو صبي الروث الأميرة ياسمين لترى العالم من فوق البساط الطائر.

السجاد، كما ذكر سابقا، يرمُز، أيضا، الى قوّة السيطرة. في رسمة من كتاب الحكم "كليلة ودمنة"(المُؤرخ في عام ١٣٤٣ والموجود اليوم في المكتبة القومية في القاهرة)، تظهر سجادة كبديل عن كرسي العرش وعليها شخصية ذات

(3) **Gantzhorn, *Oriental Carpets* ,103**
(4) **Richard Ettinghousen, *Prayer Rugs* (Washington, D.C.: Textile Museum, 1974), 13**
(5) **Ibid., 14**
(6) **Ibid**

הסעודית על שטיח, בעוד הסובבים אותו יושבים מחוצה לו.[8]

אך לא רק המלך, בחברה המוסלמית כולה נודע לשטיח תפקיד חשוב בטקס התפילה. בספר המסעות של הטייל אבן בטוטה, שנכתב במאה הארבע עשרה, מתוארים קהיר ומנהגי תושביה. בטוטה מציין בו כי כל אדם משתמש בשטיח אישי בזמן תפילת הבוקר.[9]

שטיחי תפילה מעוטרים בקשת המסמלת את הגומחה (מחראב) במסגד; זו מורה על כיוון התפילה, הלוא היא העיר מכה שבערב הסעודית. לעתים משתלשלת מראש הקשת מנורת שמן המסמלת את אורו של האל. חלק מהשטיחים מעוטרים במוטיב המייצג את מיקום רגלי המתפלל, וציורים אופייניים נוספים הם עץ פורח (המייצג את עץ החיים), שתי כפות ידיים (ידי פאטמה, בתו של הנביא מוחמד) או מסרקים (המייצגים את טוהר הגוף).

השימוש בשטיח תפילה נפוץ עד היום. במסגד הגדול במכה מצוידים המתפללים בשטיח אישי ובתום התפילה הוא נגלל ונישא על ידם.[10]

מקובל לחשוב שהולדת השטיח היא בחבל הארץ המשתרע מהקווקז, טורקיסטן המערבית ואסיה המרכזית ועד מונגוליה וסין – אזור המכונה בפי החוקרים "חגורת השטיחים". החוקרים מעריכים שהשבטים הנודדים באזור זה היו רועי צאן, ואלה נמנעו משחיטת בעלי חיים כי העדיפו שימוש בפרוותם. הם ארגו שטיחים מן הצמר ופרשו אותם על רצפת האוהל לשם חימום.

מקורות כתובים (ממצרים, מיוון, מפניקיה ממסופוטמיה ומאיראן) כבר מהמאה השמינית לפנה"ס מתייחסים לשימוש בשטיחים. באחד מהם מתואר השטיח המפורסם, "האביב של ח'וסרו", שעיטר את ריצפת ארמון המלך הסאסאני, ח'וסרו הראשון, בעיראק (531–488 לספירה). לפי המקורות, השטיח העצום היה ארוג משי, רקום בחוטי כסף וזהב ואף עוטר באבני חן.[11]

سُلطة حكمية (في الرسمة، تسجد شخصيات أمامها)[6].

في السيرة الذاتية للحاكم المغولي – التركي تيمور (١٣٣٦–١٤٠٥) "زفر نامة" التي كُتبت في عام ١٤٢٤ بقلم شرف الدين علي اليزدي، يُروى عن سجادة كانت تبسط عند أرجُل كرسيه. وعلى حسب ما كُتب، عند غياب الملك من غرفة الاستقبال كانت السجادة تمثله واعتاد الضيوف تقبيلها[7]. في تصوير من ١٩٧٤ الذي نشر في المجلة الأمريكية (الناس) يُصلي فيصل ملك السعودية على سجادة في حين أن الناس من حوله يجلسون خارجها[8].

ولكن ليس الملك فقط، في المجتمع الإسلامي هنالك وظيفة هامة للسجادة في طقوس الصلاة. في كتاب الرحلات لابن بطوطة، الذي كتب في القرن الرابع عشر، هنالك وصف للقاهرة وعادات سكانها. يوضّح ابن بطوطة في هذا الكتاب أن كلّ انسان يستعمل سجادة خاصة به أثناء صلاة الفجر[9].

"سجادات الصلاة" (مصلّيات) مزخرفة بأقواس ترمز الى المحراب في المسجد، هذا يدلّ على اتجاه الصلاة، التي هي، بلا شك، مكة في السعودية. أحيانا ينزل من رأس القوس مصباح زيت يرمز لنور الله سبحانه وتعالى. قسم من السجاد مُزيّن بموتيف يمثل مكان قدميّ المُصلّ، ورسومات متميّزة اضافية مثل شجرة متفتحة(تمثل شجرة الحياة)، وكفيّن(ليديّ فاطمة، ابنة النبي محمد) أو مشوط (تمثل طهارة الجسم).

ان استخدام سجادات الصلاة لا زال شائعا حتى اليوم، ففي المسجد الحرام في مكة يتزوّد المصلون بسجاد خاص بهم وفي نهاية الصلاة يُطوى ويُوضع على أيديهم[10].

مقبول أن نفكر بأن ابتكار السجاد هو في منطقه من البلاد التي تمتد من القفقاز، تركستان الغربية ووسط آسيا إلى منغوليا والصين، المنطقة المدعوّة حسب الباحثون "حزام السّجاد" . يقدّر الباحثون أن القبائل البدوية في هذه المنطقة كانوا رعاة أغنام وقد امتنعوا عن ذبح الحيوانات لأنهم فضّلوا استعمال فرائها، وقد نسجوا من الصوف

(7) **Gantzhorn, *Oriental Carpets*, 18**
(8) **Ettinghousen, *Prayer Rugs*, 17**
(9) **Alexander Knysh, "Sadjdjada", *The Encyclopedia of Islam*, vol. VIII, 1995, 741**
(10) **Ibid**

הממצאים הקדומים ששרדו בתחום הטקסטיל הם דלים, שכן החומרים שמהם נארגו השטיחים (צמר, כותנה, משי) מתכלים בנקל. השטיח השלם הקדום ביותר שנמצא עד כה הוא שטיח פלומה (שטיח קשרים) המכונה ״שטיח פאזיריק״. מבחינה סגנונית ניתן לשער שהוא מתקופת שלטון השושלת האחמנית (331–539 לפנה״ס) והוא מתוארך למאה החמישית לפנה״ס. השטיח, שנחשף בשנת 1949 בקבר באזור פאזיריק בדרום סיביר, שופך אור על מסורת האריגה המתקדמת שהייתה ידועה כבר אז; ניתן ללמוד ממנו על טכניקת הקשרים של חוטי הצמר, עיצוב הדגמים וצביעת הצמר. היום מוצג השטיח במוזאון הארמיטז׳ שבסנט פטרסבורג.

בחברה הנוודית הנשים הן שארגו את השטיחים. מסורת האריגה עברה מאם לבת והיוותה תפקיד מרכזי בתרבות השבטית. בברית נישואים אך גם בברית פוליטית־כלכלית בין שתי משפחות – הכלה הביאה נדוניה שכללה מצעים ושטיחים. אלו נארגו בדרך כלל על ידה, בעזרת בנות משפחה.[12]

בשטיחים האתניים מופיעים בדרך כלל חיות מסוגננות, מוטיבים צמחיים, סמלי פריון וסמלים המתעדים אירועים היסטוריים או משפחתיים שחוו האורגים; סגנון השטיח מעיד על מוצאו הגֵאוגרפי והאתנוגרפי. לדוגמה, בשטיח קווקזי שולטים צבעי הכחול והאדום ואילו צבעי השחור, החום והירוק הם צבעים משניים; הדגמים הם גֵאומטריים. שטיחים כורדיים (ממערב איראן) הם בדרך כלל שטיחים גדולים או שטיחי מסדרון, המאופיינים בצבעים כהים (כחול, בורדו, חום), במדליונים ובפרחים. ואילו השטיחים הטורקמניים (מרכז אסיה) מאופיינים בגוני אדום ובקומפוזיציות גֵאומטריות פשוטות המורכבות ממעוינים וממתומנים.

ציורים משלהי ימי הביניים מלמדים, כי בד בבד עם מסורת האריגה השבטית נפתח המסחר בשטיחים אתניים

سجّادا وبسطوه على أرضية الخيمة من أجل التدفئة.

مصادر مكتوبة (من مصر، اليونان، فنيكيا، ميسوفوتوميا (بلاد ما بين النهرين) وإيران) تطرّقوا لاستعمال السّجاد منذ القرن الثامن قبل الميلاد وفي أحداها وُصفت السجادة المشهورة "ربيع خوساروه" التي زيّنت أرضية قصر الملك الساساني، خوسرو الأول، في العراق (٤٨٨–٥٣١ ميلادي). حسب المصادر، السجادة العظيمة كانت منسوجة من حرير، مُطرّز بخيوط فضة وذهب وزخرفت أيضا بأحجار كريمة[11].

الآثار القديمة التي بقيت في مجال النسيج هي قليلة، لأن المواد التي نُسج منها السجاد (صوف، قطن وحرير) قابله للتحلل بسهولة. السجادة القديمة الكاملة التي بقيت حتى الان هي سجادة بالوما (السجادة المشبوكة) التي تدعى "سجادة بازيريك". من ناحية تصميميّة، يمكن أن نقدّر أنها من فترة حكم السلالة الاحمانية (٣٣١–٥٣٩ قبل الميلاد)، ويعود تاريخها للقرن الخامس قبل الميلاد. السجادة التي كشفت عام ١٩٤٩ في قبر بمنطقة بازاريك جنوب سيبيريا، تسلّط الضوء على تقاليد النسيج المتقدّمة التي كانت معروفة حتى ذلك الحين. يمكن التعلم منها عن تقنية ربط خيوط الصوف، تصميم الأشكال ودهن الصوف. تعرض اليوم هذه السجادة في متحف هارميتز الموجود في سان بطرسبرج.

النساء هن اللواتي نسجن السّجاد في المجتمع البدوي.عادات وتقاليد النسيج انتقلت من أم لابنتها وشكلت وظيفة هامة في الثقافة القبائلية. في عقود الزواج والاتفاقيات السياسية والاقتصادية بين عائلتين تحضر العروس معها أغراضها التي تضمّ أيضا سجاد وشراشف غالبا ما نُسج على يدها بمساعدة بنات العائلة[12].

في السّجادات العرقيّة تظهر عادة تصاميم حيوانات، موتيفات نباتية، رموز خصوبة ورموز تسرد أحداث تاريخية أو أحداث عائلية التي عاشها الناسج، شكل السجادة يدلّ على

(11) **Parviz Nemati,** ***The Splendor of Antique Rugs and Tapestries*** **(New York: Rizzoli International Publications, 2001), 16**
(12) **Alastair Hull, Nicholas Barnard, and James Merrell,** ***Living with Kilims*** **(New York: Rizzoli International Publications, 2001), 13**

בבירות אירופה. העדות המוקדמת ביותר לכך נמצאת בציורים מהמחצית השנייה של המאה השלוש עשרה מצפון איטליה, שבהם משמשים השטיחים רקע לדמויות קדושות דוגמת מריה וישו.

במאה הארבע עשרה הפכו השטיחים האתניים מוצרי מותרות מבוקשים בקרב חוגי האצולה והכנסייה באיטליה. בציורי דיוקנאות מהתקופה פרושים שטיחים אתניים (בדרך כלל טורקיים) על שולחן או על רצפה, תלויים על מעקה הגזוזטרה או מעטרים מזבח.

במאות השש עשרה והשבע עשרה מתרחב המסחר בשטיחים אתניים במערב. אי לכך מתרבים השטיחים המוצגים בעבודות האמנות. שטיחים רבים מתקופה זו מזוהים כשטיחים מאזור אושאק (Ushak) שבמערב אנטוליה (טורקיה). בציורי שמן רבים מתקופה זו, בעיקר מהולנד, השטיחים מוצגים בהקשר יום־יומי (בציורי טבע דומם) ומעטרים חדרים של דמויות בנות הזמן. יצביעו על כך ציוריו של יאן ורמיר (1632–1675) שבהם השטיח נתלה על קיר או פרוש על שולחן.

גם היום המסחר בשטיחים אתניים ער ותוסס. מכירות אמנות רבות באירופה כוללות שטיחים אלו. בשנת 1999 למשל נמכרו ארבעה שטיחים במכירה פומבית בווינה ביותר מ־22.5 מיליון דולר, סכום המעיד על הדרישה הגבוהה ועל ערכם בשוק.[13] ואולם, על אף הפופולריות שלהם במערב, השטיחים האתניים לא זכו להתעניינות מחקרית עד תחילת המאה העשרים. והראיה, כל השטיחים האתניים כונו עד אז שטיחים ״טורקיים״ או ״פרסיים״. קִטלוג ומיון השטיחים לאזורים גֵאוגרפיים ואתנוגרפיים החל בשנת 1908, עם פרסום ספרו של פ.ר מרטין.[14]

השינוי בטרמינולוגיה, כפי שעולה מהמחקר, נעשה לראשונה בשנת 1978 על דפי הרבעון הבריטי Hali הדן בשטיחים, בטקסטיל ובאמנות אוריינטלית. התערוכות

أصلها الجغرافي وصلتها العرقية. مثال على ذلك، تسيطر ألوان الأزرق والأحمر في السجادة القفقازية، بينما ألوان الأسود والبني والأخضر هي ألوان ثنائية. الأشكال هي أشكال هندسية. السّجاد الكردي (من غرب إيران) هو غالبا سجاد كبير أو سجاد ممرّات متميّز بألوان داكنة (أزرق،خمري، بني) بميداليات وأزهار، بينما السجاد التركماني من وسط آسيا يتميّز بألوان حمراء وبتراكيب هندسية بسيطة مركّبة من معينات لها ثمانية الزوايا.

تشير رسومات من أواخر العصور الوسطى إلى أنه في مقابل تطوّر تقاليد النسيج القبائلي، بدأت التجارة بالسجاد العرقي في عواصم أوروبا. الأدلة الأكثر قدما لذلك موجودة في رسومات من النصف الثاني للقرن الثالث عشر من شمال إيطاليا، التي يستعمل فيها السجاد لتمثيل خلفية لشخصيات مقدّسة مثل عيسى ومريم عليهم السلام.

في القرن الرابع عشر أصبح السجاد العرقي سلعٌ كماليةٌ مطلوبةٌ فقط من قبل طبقة النبلاء والكنيسة في ايطاليا. في الصور الحقيقية الخلابة من هذه الفترة، مبسوط سجاد عرقي (على الأغلب تركي) على طاولة أو على الأرض، معلّق على حاجز الشرفة أو يزخرف هيكل الكنيسة.

في القرن السادس والسابع عشر توسّعت تجارة السّجاد العرقي في الغرب. لذلك تكاثر السجاد المعروض في الأعمال الفنية. كثير من السجاد في هذه الفترة عُرف كسجاد من منطقة أوشاك (Ushak) في غرب أنطاليا (تركيا) وفي الكثير من الرسومات الزيتية من تلك الفترة خاصة من هولندا، السجاد معروض في السّياق اليومي (برسومات طبيعة صامته) ويزخرف غرف شخصيات من تلك الفترة. ويدلّ على ذلك رسومات الفنان يان ورمير (١٦٣٢–١٦٧٥) التي عُلق فيها السجاد على جدار أو بُسط على طاولة.

حتى اليوم ما زالت التجارة بالسّجاد العرقي يقظة

(13) **Nemati,** ***The Splendor of Antique Rugs and Tapestries*****, 11**
(14) **Fredrik Robert Martin,** ***A History of Oriental Carpets before 1800*** **(Vienna: 1908)**

המוזאליות המתמקדות בשטיחים אתניים, דוגמת תערוכת השטיחים שנערכה בשנים 1997–8 במוזאון המטרופוליטן בניו יורק ("Flowers Underfoot"), משקפות את השווקים הערים ואת ההתעניינות ההולכת וגוברת בתחום.

وحيوية. مبيعات فنية كثيرة ضمّت هذا السجاد. مثال، في عام ١٩٩٩ بيعت أربع سجادات بمزاد في فيينا بأكثر من ٢٢,٥ مليون دولار، المبلغ الذي يدلّ على قيمتها والطلب الكبير عليها في السوق[13].

ولكن على الرغم من شعبيتها في الغرب، لم يحظ السجاد العرقي لاهتمام بحثي حتى بداية القرن العشرين. والدليل، كلّ السجاد العرقي لقب إلى ذلك الحين بالسجاد "التركي" أو "الفارسي". بدأت فهرسة وتصنيف السجاد لمناطق جغرافية وصلة عرقيه منذ عام ١٩٠٨، مع نشر كتاب البروفيسور مارتن[14].

التغيّر في المصطلحات الفنية حسب ما تبيّن في البحث، حدث لأول مره عام ١٩٧٨ في المجلة البريطانية "هالي" للسجاد، في النسيج والفن الشرقي والمعارض والمتاحف المختصة في السجاد العرقي، مثال، معرض السجاد في سنوات ١٩٩٧–١٩٩٨ في متحف المتروفوليتان في نيويورك ("Flowers Underfoot")، يعكس الأسواق الفعّالة والاهتمام الذي يتزايد في هذا المجال.

דפי השטיח בקוראן
صفحات السّجاد في القرآن

יהודית שפלן
يهوديت شفلن

דפי שטיח (carpet page) כדפי פתיחה[1] החלו להופיע בכתבי יד של הקוראן החל במאה העשירית ובכך הגיע לשיאו הנוהג לעטר את הספר הקדוש לאסלאם. על פי הכתוב בקוראן, הספר הורד אל מוחמד, חותם הנביאים, בליל הגורלות (לילת אל־קדר) בידי המלאך גבריאל (ג׳בריל).[2] עם קבלת הספר היו הערבים לאחד משלושת "עמי הספר" (אהל אל־כתאב) שהתבססו על כתבי הקודש, בצד היהודים והנוצרים.

הקוראן נאסף ונערך במתכונתו הסופית בשנת 651 לספירה, ועד המאה האחת עשרה הוא הועלה על הכתב והועתק על גבי קלף בצורת דפים שנכרכו יחד. בעקבות התרחבותה המהירה של האימפריה האסלאמית גדלה הדרישה לספר הקדוש. נראה שהצורך לספק דרישה זו לא אפשר השקעת זמן ומשאבים בעיטור נרחב של הספרים שהועתקו, ובשלב זה נוספו בתוך הטקסט עיטורים בקנה

الصفحات الشبيهة بالسّجاد، بدأت تظهر في صحف القرآن، كصفحات افتتاحيّة[1]، منذ بداية المئة العاشرة، وهكذا بلغت هذه العادة أوجها لتزيين الكتاب المقدس في الاسلام. وحسب ما هو مكتوب في القرآن، نزل القرآن على محمد، عليه السلام، خاتم الأنبياء في ليلة القدر على يد الملاك جبريل[2]. ومع تسلم الكتاب، أصبح العرب أحد ثلاثة أصحاب الكتاب "أهل الكتاب" الذين اعتمدوا على الكتب المقدّسة، الى جانب اليهود والنصارى. جُمع القرآن وضُبط بشكله النهائي في سنة ٦٥١ ميلادي، وفي القرن الحادي عشر كُتب ونسخ على قشور على شكل أوراق رُبطت وغُلّفت معا. وفي أعقاب التوسّع السريع للإمبراطورية الإسلامية زاد الطلب للكتاب المقدّس. يبدو أن الحاجة لتوفير هذا المطلب لم تُمكّن من تخصيص وقت وموارد لتزيين كبير لتلك الكتب التي نُسخت. في هذه المرحلة أضيف الى

(1) מקורו בשפה הצרפתית Frontispice ובאנגלית Frontispiece, מונח שנטבע בתרבות המערב בסביבות שנת 1600. פירושו שער או פְּסָדָה - חזית מעוטרת של בניין. המונח הושאל לציון דף פתיחה לספר מעוטר באלמנטים אדריכליים, כגון עמודים וגמלון. מאוחר יותר היה למונח המציין דף מאויר המתייחס לתוכנו של הספר או למחברו.

بالانجليزية والفرنسية Frontispiece، هو مصطلح طُبع في الحضارة الغربية حوالي سنة ١٦٠٠ . Frontispice معناه بوابة أو واجهة – واجهة مبنى مزينة. أُستعير هذا المصطلح من أجل الدلالة على صفحة افتتاحية لكتاب مزخرف بعناصر معمارية، مثلا أعمده و"جملون". يستعمل هذا المصطلح مؤخرا كإشارة لصفحة بها رسوم تتطرّق إلى مضمون الكتاب أو الى كاتبه.

מידה מצומצם, ככותרות לשמות הפרקים (סורות) וכהדגשים שונים. עם התבססות האימפריה, הוקמו בחצרות השליטים ספריות וסקריפטוריות (חדרי כתיבה שנועדו להעתקת כתבי יד) שהתחרו ביניהן על תרגום ספרים והעתקתם בכלל, ועל העתקת הקוראן בפרט. במאה האחת עשרה החל השימוש בנייר, מה שהקל על מלאכתם של הקליגרפים והמאיירים. בהיותו נוח לטלטול, תרם הספר להפצה מהירה ונרחבת של דגמי העיטור שהתפתחו ולגיבוש קווי האופי המשותפים למכלול היצירה האמנותית האסלאמית. בד בבד ניתן לעמוד על מאפיינים לוקליים הקשורים בתרבות המקומית של האוכלוסייה, הנותנים ביטוי לטעם האסתטי של שליטיה ואמניה. העיסוק בעיטור הספר הקדוש היה אקט של נאמנות דתית נעלה. האמנים שעסקו בכך ראו עצמם כמשרתים בקודש, כמעט כמו הקליגרפים, שהיו מופקדים על העלאת דברי אללה על הכתב.

כאמונת ייחוד מונותֵאיסטית, האסלאם מנוע מכל ייצוג פיגורטיבי של האל המופשט, הנצחי והאין־סופי. מלכתחילה, ובהנהגתו של מוחמד, פעלו מאמיני הדת החדשה בלהט דתי לביעור האלילות של התקופה הקדם־אסלאמית, אותה כינו "תקופת הבערות" (הג'אהליה). בנוסף, הם נאבקו כנגד תפיסותיהן של הדת הנוצרית והדת הפרסית שהיו מושתתות על דימויים פיגורטיביים של האלוהות. מגוון הנושאים שנמצאו ראויים לייצוג באמנות הדתית האסלאמית נותר אפוא מצומצם, כך שכל הכוחות היצירתיים הופנו לפיתוח הקליגרפיה והאורנמנט, כאמצעי ייצוג של אמונת האסלאם.

בהתבוננות בהתפתחות דפי הפתיחה של הקוראן על ציר הזמן ניתן לעמוד על השינויים שהתרחשו בעיצובם. בדפים בודדים של כתבי יד מן המוקדמים ששרדו, המתוארכים למאות התשיעית והעשירית לספירה, משורטטים עיטורים מסוגננים של דגמים גֵאומטריים וצמחיים המאורגנים כתשליבים בתוך מסגרת מלבנית, בדרך כלל רוחבית, בהתאם למבנה כתב היד. הצבעוניות מצומצמת, אם כי יש לציין את השימוש בזהב כחומר המעיד על יוקרה וחשיבות. לצד העיטור המרכזי מופיעה מעין קרטושה[3] החורגת ממסגרת הטקסט בצורת מדליון

النص زخرفات مختصرة كعناوين لأسماء الفصول(السّور) وتأكيدات مختلفة. ومع تأسّس الإمبراطورية الإسلامية أنشأت في بلاط الخلفاء مكتبات و(غرف كتابة مخصّصة لنسخ الكتابات اليدوية) تنافست فيما بينها على ترجمة الكتب ونسخها بشكل عام والقرآن الكريم بشكل خاص. في القرن الحادي عشر بدأ استعمال الورق، الأمر الذي سهّل على الخطّاطين والرّسامين كونه أسهل للطيّ، وقد ساهم الكتاب في نشر سريع وواسع لنماذج الزخرفات التي تطوّرت وتشكيل المميّزات المشتركة لمضمون العمل الفني الاسلامي. في نفس الوقت يمكن ملاحظة مميّزات محليّة، لها علاقة بثقافة السكان المحلية التي تعبّر عن الذوق الجمالي لحكامها وفنانيها، فقد كان العمل في زخرفة الكتاب المقدّس عملية تدلّ على الاخلاص الديني الكبير. الفنانون الذين عملوا في هذا المجال رأوا أنفسهم يخدمون بقداسة، تماما، مثل الخطّاطين الذين كانوا مُوكّلين بكتابة كلام الله.

الاسلام كدين توحيد (توحيد الله) ممنوع من أيّ تمثيل مجازي للإله المحسوس، لأنه أبدي ولا ينتهي. ومنذ البدء، وبقيادة النبي محمد، عليه السلام، عمل المؤمنون بالدين الجديد بحماس ديني لتحطيم الاوثان من الفترة التي سبقت الاسلام التي سمّوها بفترة الجاهلية. بالإضافة إلى ذلك، حاربوا معتقدات الديانة المسيحية والفارسية اللتين تأسّستا على تشبيهات مجازيّة للالوهيّة. هكذا، فان باقي المواضيع التي وُجدت جديرة للتمثيل بفن الدين الاسلامي ظلت مختصرة، ووُجّهت القوى الإبداعية لتطوير الخط اليدوي والزخرفة كوسائل تمثيل المبدأ الاسلامي.

عندما نمعن النظر بالتطوّر الزمني الذي طرأ على صفحات افتتاحية القرآن، يمكن أن نلاحظ التغييرات التي حدثت في تصميماتها. في بعض أوراق صحف قديمة حُفظت، يعود تاريخها إلى القرن التاسع والعاشر ميلادي، نجد تزيينات مُصمّمة لأشكال هندسيه ونباتات رُتبت بانسجام داخل مستطيل، على الأغلب بشكل أفقي، أو بحسب ما يُناسب تلك الصحف.

التلوين مختصر، مع أنه، مهم أن نشير، إلى استخدام مادة الذهب التي تدلّ على القيمة العالية والأهمية. وإلى جانب الزخرفة الرئيسية، يظهر نوع من الخرطوش[3]، الخارج

או תפרחת, שניתן לראות בה מעין ייצוג לידית פתיחה של הספר, ומקורה באמנות שלהי העת העתיקה.[4]

עם הזמן, ניתן להבחין במעבר לדפי פתיחה כפולים, המעוצבים זה מול זה, כל אחד בצורת שטיח מלבני־אורכי, ובריבוי צבעים וחומרים. כמו כן ניכרת מורכבות הולכת וגדלה של הקומפוזיציות שלפיהן מאורגנים האורנמנט הצמחי או הגֵאומטרי או בשילוב של שניהם. סביב המסגרת המלבנית של 'השטיח' נוספו כעין גדילים המרחיבים את החלל הסובב אותו. יש שבדגם השטיח עצמו נוספו מסגרות הכוללות טקסט קוראני או שהכתובות שולבו בתוך האורנמנט כיצירה קליגרפית מורכבת יותר.[5] בעיצוב הדגמים ניכר פירוק של צורה מסוימת ליחידות ותתי־יחידות, שחוזרות על עצמן בווריאציות שונות ובאופן שניתן לפיתוח אין־סופי לכל עבר. עקרון החזרה יוצר מקצב פנימי של תנועה החוזרת ונשנית בחוקיות סמויה ובסדר מוחלט, מבלי להדגיש צורה אחת מאחרת ומבלי ליצור מעמד מיוחד של פוזיטיב כנגד נגטיב. למרות פני השטח הדו־ממדיים נדמה כי מתהווה עומק מסוים ונוצר תלת־ממד אופטי, דבר שמעורר תחושה של ריצוד ותעתוע.

כל המאפיינים הללו הם למעשה תכונותיו של האורנמנט באמנות האסלאם בכלל. האורנמנט יכול להופיע על כל אובייקט וחומר ובכל טכניקה, כשניתן להתאימו לכל משטח, בכל צורה ופורמט, גדול או קטן, קמור או קעור. תכונות אלו מאפשרות העברת אפקטים מחומר לחומר וממדיום למדיום, דבר שיוצר את הרושם הכללי של אחידות היצירה האסלאמית החזותית.[6]

במחקר של אמנות האסלאם נחשפים מקורותיו

عن نطاق النص، على شكل ميدالية أو تفتح أزهار، التي من الممكن أن نرى فيها نوعا من تمثيل لمقبض افتتاحية الكتاب يعود أصلها إلى فن نهاية العصور القديمة[4].

ومع مرور الوقت، يمكن أن نلاحظ الانتقال إلى صفحات افتتاحية مزدوجة، مصمّمة الواحدة مقابل الأخرى، كلّ واحدة على شكل سجادة مستطيلة – طولية، كثيرة الألوان والمواد. كذلك، يظهر التعقيد المتزايد في التركيبات التي حسبها تُرتب الزخرفة النباتية أو الهندسية أو بدمج الاثنين معا. هنالك في نموذج السجادة نفسها اضافات لأطر تشمل نص قرآني أو كتابات دُمجت داخل الزخرفة كعمل يدوي أكثر تعقيدا[5]. في تصميم النماذج لوحظ تفكيك لشكل معيّن لوحدات أو لأجزاء من وحدات تتكرّر بطرق مختلفة وبشكل قابل لتطوّر لا نهائي في كلّ الامكانيات. مبدأ التكرارية يخلق إيقاع داخلي لحركة متكرّرة بنظام سريّ معيّن وبترتيب تام للغاية، دون تأكيد شكل واحد عن غيره ودون خلق أهمية خاصة لفئة سلبيه أمام ايجابية. وعلى الرغم من ثنائية سطح الارض يبدو تكوّن عمق معيّن يُنتج احساسا تلقائيا بثلاثة أبعاد، الأمر الذي يولد لدينا شعور بعدم اليقين.

جميع المميزات التي ذكرت أعلاه هي في الواقع صفات لفن الزخرفة في الاسلام بشكل عام. فن الزخرفة يمكن أن يظهر على كل غرض ومادة وبكل تقنيّة، عندما يمكن ملائمته لأيّ مسطّح، بأيّ صوره أو شكل، كبيرا كان أم صغيرا، محدّبا أو مقعّرا. هذه الصفات تسمح نقل سمات بارزة من مادة الى أخرى ومن مركّب لأخر، الامر الذي يؤدّي الى خلق الانطباع العام لوحدة واجهة الابداع الاسلامي[6].

في بحث الفن الاسلامي تنكشف الجذور العرقية

(2) **הקוראן**, תרגום: א. רובין, רמת־אביב: אוניברסיטת תל־אביב, 2005
القرآن، ترجمة: أ. روبين (٢٠٠٥). جامعة تل أبيب

(3) קרטושה - מצרפתית cartouche, מסגרת דקורטיבית קטנה המכילה דגם או כתובת כלשהם
اطار زخرفي صغير يحتوي على نموذج أو عنوان معيّن cartouche الخرطوش — في اللغة الفرنسية

(4) Richard Ettinghausen and Oleg Grabar, *The Art and Architecture of Islam 650–1250*, The Pelican History of Art (Harmondsworth: Penguin, 1987), 120–124

(5) Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, Pelican History of Art (New Haven: Yale University Press, 1994), 101–102

(6) Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art* (New Haven: Yale University Press, 1973), 205

האתניים של האורנמנט בתרבות הערבית הנוודית הקשורה לאורח החיים המדברי, תרבות שאינה מייחסת חשיבות לחומר ולמסה ומעדיפה את הנייד והקל. העיצוב מבוסס על אריגה, רקמה וקליעה שמאופיינות בדגמים עיטוריים. המקצב הפנימי בעיטור תואם את מקצב השירה הערבית, שאופייניות לה החזרה והחריזה בווריאציות שונות, וכן הוא תואם את קצב התנועה במדבר וההשתנות האיטית של הנוף, האקלים וגרמי השמים. גם העמים שכבשו והשתלטו על עולם האסלאם, כמו הטורקים־הסלג׳וקים, המונגולים, השבטים הטורקו־מונגולים והטורקמנים, היו בני חברה ותרבות נוודיות, שהביאו עמם תפיסות אמנותיות דומות לאלו של הערבים. הם הוסיפו מוטיבים שונים והעשירו את דגמי האורנמנט באמנות האסלאם.

ליסה גולומבק עמדה על התפיסה הטקסטילית באמנות האסלאם במאמר ״היקום העטוף של האסלאם״.[7] לדעתה, היצירה האסלאמית האורנמנטלית נותנת ביטוי לאובססיה לאריגים הקיימת בתרבות זו. כך עטופים מבני הדת והארמונות באיראן ובמרכז אסיה באריחי קרמיקה צבעוניים מבסיסם ועד כיפותיהם. כיסוי מוחלט זה מחקה, לדעתה, את האופן שבו נכרכו אריגים סביב גוף האדם. החיים כולם התנהלו בעולם עטוף בסוגי לבוש רבים, גלימות וצעיפים, שטיחים, שטיחי תפילה, וילונות, כריות ומרבדים, עמוסים באורנמנט מכסה כול. האורנמנט מהווה מעין עור, מעטפת או קליפה, שנדמה כי ניתן להסירם מעל האובייקט שנעטף בהם. נראה שהאורנמנט שולט על משטח האובייקט, אך הוא גם כפוף לצורתו ומבנהו ובכך הוא משועבד לו, ועם זאת אין הוא מסגיר את מהותו.

שאלת משמעותו של האורנמנט ביצירה החזותית האסלאמית העסיקה רבות את המחקר.[8] האם ניתן לזהות

لفن الزخرفة في الحضارة العربية المترحلة، المرتبطة بنمط الحياة الصحراوي، حضارة لا تبد اهتماما للمواد والكتل، بل تفضّل المتنقل والسهل. يعتمد التصميم على النسيج والتطريز وخياطة تتميّز بتزيينات مزخرفة. الايقاع الداخلي في الزخرفة يلائم ايقاع الشعر العربي، الذي من مميزاته التكرار والتقفية بطرق مختلفة، حيث يلائم ايقاع الحركة في الصحراء والتغير البطيء في المناظر الطبيعية، المناخ والأجرام السماويّة. كما وأن الشعوب التي احتلت بلاد الاسلام مثل الأتراك– السلاجقة، المغول، قبائل التركيين– المغول والتركمانيين ينتمون الى مجتمع وحضارة مترحّلة، جلبوا معهم مفاهيم فنية شبيهة لتلك التي كانت لدى العرب. لقد أضافوا موتيفات مختلفة وأغنوا نماذج الزخرفة في الفن الاسلامي.

وقفت ليسا جولومبك في مقالها "الكون المغلّف للاسلام"[7] على مفهوم المنسوجات في الفن الاسلامي. حسب رأيها، يعبّر الابداع الزخرفي الاسلامي عن أساس مفهوم الأقمشة الموجودة في تلك الثقافة. هكذا فقد غُطّيت المباني الدينية والقصور في ايران ووسط آسيا ببلاط الكراميكا الملوّنة من أساساتها الى قبابها. حسب رأيها، يقلد هذا الغطاء التام الشكل الذي يُغطى به جسم الانسان بالقماش. فقد أُديرت كلّ الحياة في عالم مُغطّى بأنواع أقمشه كثيرة، جلابيب وأوشحة، سجّاد، سجّادات للصلاة، ستائر، وسائد وبُسط، مفعمة بزخرفة تغطيها بالكامل. الزخرفة تشكّلت من الجلد، من غلاف أو قشرة، يُتهيأ أنه يُمكن إزالتها من الغرض الذي لفّت به. يبدو أن الزخرفة تسيطر على مسطح الغرض، لكنها أيضا تتبع شكله ومبناه، وهكذا فهي خاضعة له، ومع ذلك فهي لا تكشف عن ماهيته.

لقد اشغل السؤال عن معنى الزخرفة في الابداع

(7) Lisa Golombek, "The Draped Universe of Islam" in *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World,* ed. Priscilla Soucek (University Park, PA and London: The Pennsylvania State University Press, 1988, 25–50

(8) סקירה נרחבת אצל / اهتمام واسع لهذا الموضوع لدى
Eva Baer, *Islamic Ornament* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998) 89–124

בו סימבוליזם דתי סמוי, אף שלא נמצאה שום עדות כתובה המציינת זאת? אין ספק שכאשר משולבת באורנמנט כתובת – ניתן לקרוא את המסר; אך האם בהיעדר כתובת כזו, ניתן עדיין לזהות משמעות כלשהי באורנמנט לבדו? יש הרואים באורנמנט הצמחי ייצוג של גן העדן ואילו באורנמנט הגֵאומטרי – ייצוג של חוק וסדר. דוגמה לאחת הפרשנויות מסוג זה היא של עיטורי השריגים והאמפורות (כדים לאחסון תבואה או יין) שעל תוף מבנה כיפת הסלע שבהר הבית בירושלים, העשויים בטכניקה של פסיפסי זכוכית, כשכתובת קוראנית ארוכה מהווה חלק מהתכנית הדקורטיבית שלהם.[9] רעיון דומה עולה מכתובת קטנה הארוגה בשטיח מפואר מהמאה השש עשרה מארדביל שבצפון איראן האומרת: "אין מפלט עבורי בעולם הזה מלבד פתח זה; אין מנוח אחר לראשי מאשר סף זה".[10] יש חוקרים הרואים באורנמנט הצמחי (הערבסקה) פיתוח אסלאמי של מוטיב עץ החיים, שמקורו באמנות הפרסית הסאסאנית, ומכאן גם המשכיות של משמעותו הסימבולית.[11]

התבוננות ממושכת באורנמנט האסלאמי מציעה לקרוא בו את התפיסה הדתית של האסלאם: מצד אחד הוא מייצג את החולף, המשתנה והזמני שבמציאות חייו של האדם ושל היקום כולו, דבר שמתבטא בפירוק ליחידות, בהיעדר פוקוס או היררכיה, בתנועה וברעיון ביטול החומר והמסה. מצד אחר הוא מייצג את הסדר המוחלט, את הנצחי והאין־סופי שבבריאה, וזאת באמצעות עקרונות המבוססים על חוקי הגֵאומטריה. אפשר שהאורנמנט מייצג את השלמות הקיימת בבריאה, הנובעת מרצונו של אללה, בורא היקום כולו, ואשר ברצותו – יתפרק היקום כולו לרסיסים, לאטומים המרכיבים את השלם. האורנמנט

البصري الاسلامي الكثيرين من الباحثين[8]. هل يمكن أن نلاحظ فيه رمز ديني خفي، مع أنه لا توجد أيّة أدلة مكتوبة تشير الى ذلك؟ لا شك أنه عند دمج عنوان في الزخرفة يمكن قراءة المغزى، ولكن في عدم وجود عنوان كهذا، هل يمكن أيضا تشخيص معنى معيّن في الزخرفة وحدها؟ هنالك من يرى في الزخرفة النباتية تمثيل للجنّة، أمّا في الزخرفة الهندسية فيرون تمثيلا للقانون والنظام.

مثال لإحدى التفسيرات من هذا النوع هي تزيينات القوارير(جرار من الفخار لتخزين الحنطة أو النبيذ) التي على قبة مبنى قبة الصخرة التي في أورشليم القدس، وهي مصنوعة بتقنية فسيفساء الزجاج، حيث تشكل العناوين القرآنية الطويلة جزء من نظام الديكور فيها[9]. تفسير شبيه أعطي لسجاد فاخر نسج في القرن السادس عشر في أردبيل شمال ايران. كُتب على السجادة في إطار صغير: "عدا الجنة، لا ملجأ لي في هذا العالم، وغير ذلك لا مكان آخر لرأسي"[10] وهنا أيضا تمنح الكتابة معنى رائعا للشكل الزخرفي. يرى الباحثون في الزخرفة النباتية تطوير اسلامي لعنصر شجرة الحياة التي يعود أصلها الى الفن الفارسي السّاساني ومن هنا استمرارية لمعناه الرمزي[11].

يوحي التأمل المُستمر في فن الزخرفة الاسلامي الى قراءة المعتقدات الدينية الإسلامية فيه: من جهة هو يمثل الماضي، المُتغيّر والحالي في واقع حياة الانسان والكون كله. الشيء الذي ينعكس من خلال التحلّل لوحدات، في غياب التركيز والترتيب في الحركة وفكرة الغاء المادة والكتلة. من جهة أخرى فهو يمثل النظام التام الابدي واللانهائي في الخلق وهذا بواسطة المبادئ المعتمدة على قوانين الهندسة. يمكن أن الزخرفة تمثل الكمال القائم في الخلق الناتج من رغبة الله تعالى، خالق الكون كله، والذي بإرادته

(9) Myriam Rosen-Ayalon, *The Early Islamic Monuments of al-Haram al-Sharif: An Iconographic Study*, Qedem: Monographs of the Institute of Archeology 28, Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 1989

(10) Blair and Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, 171–172

(11) Bear, *Islamic Ornament*, 90–93

מציג אפוא את כניעותם של הפרטים לתכנית הכוללת, ובכך הוא מייצג את כניעותם של בני האדם המשועבדים לרצון האל.[12]

דף השטיח בקוראן מציג בפתיחת הספר את תפארתו של האורנמנט. אם הקוראן משול למבנה שהנכנס אליו זוכה להתגלות האלוהית – הרי דף הפתיחה הוא הפְּרוֹזדוֹר, חזיתו של הבניין, הרומזת לתוכו ולתוכנו. אפשר כי עיצוב דף הפתיחה לקוראן כשטיח נועד לכבד ולפאר את המפגש עם הטקסט הקדוש הואיל והשטיח, כפי שהוזכר במאמרה של שרון לאור־סירק (בקטלוג זה), משמש כאטריבוט של מעמד נעלה, מכבד ומעצים את הדורך או היושב עליו, ואולי גם את הפטרון האחראי ליצירתו. דף השטיח משמש כאן באותו התפקיד עצמו כמו זה של השטיח הגשמי. משמעותו הסימבולית מתקשרת גם לאקט הפולחני כשטיח תפילה, ונוכחותו עם פתיחת הקוראן מבשרת על כך ומשגיבה את רגע המפגש עם דבר האל.

בנוסף לזאת, ניתן לראות בדף השטיח על דגמיו את מכלול אפשרויות הפירוש של האורנמנט, כפי שפורטו לעיל, בהקשר ליסודותיה הרעיוניים ולמאפייניה של תרבות האסלאם בכלל, ולמקורות ההשראה וההשפעה שלה. ייתכן שהוא מהווה כעין מבוא או אף ניסוח נוסף, סמלי, המביא לביטוי את תוכנו ומשמעותו של הספר עצמו, הקוראן, עבור מאמיניו.

يتفكك العالم الى شظايا وذرّات تشكّل التام والكامل. حينذاك، تمثل الزخرفة خضوع الأجزاء الى الخطة الشاملة، وهكذا تمثل خضوع البشر المستبعدين لرغبة الله[12].

تمثل الورقة المزخرفة في افتتاحية القرآن الكريم فخامة فنّ الزخرفة. فإذا كان القرآن مماثلا لمبنى، فالذي يدخل إليه يحظى بالوحي الالهي، هكذا، فالجزء الامامي للمبنى دائما يرمز الى محتواه ومضمونه. يمكن أن تزيّن صفحة البداية في القرآن كسجادة خُصّصت لاحترام وتعظيم اللقاء مع النصّ المقدس. لذلك، فالسجاد، حسب ما ورد في مقال شارون ليئور، يستعمل كسمة لمنصب رفيع ومحترم، وهو يُعظّم الجالس عليه واحتمال أنه، يعظم أيضا المُموّل المسؤول عن صنعه. هنا أيضا صفحة السجاد تستعمل لنفس الوظيفة مثل السجادة الدنيوية ومعناه الرمزي يتصل أيضا بفعل العبادة كسجادة صلاة، ووجودها في افتتاحية القرآن تبشّر بلحظة عظمة اللقاء مع كلام الله.

بالإضافة الى ذلك، يمكن أن نلاحظ بصفحة السجاد، على أشكالها، جميع امكانيات تفسير الزخرفة، حسب ما ذكر أعلاه، بالنسبة للأسُس الفكرية ولمميّزات ثقافة الاسلام بشكل عام ولمصادر الالهام وتأثيرها. كذلك، يمكن انها تمثل نوعا من مدخل أو شرح اضافيّ رمزيّ يعكس مضمون ومعنى الكتاب نفسه، القرآن الكريم، اتجاه المؤمنين به.

(12) Grabar, *The Formation of Islamic Art*, 188–205

שטיח תפילה קווקז, תחילת המאה ה־20
אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 97x130

سجّادة صلاة القفقاس, بداية القرن ال ٢٠.
نسج لحمة وسدى وريش، صوف, ١٣٠x٧٠

Prayer Rug Caucasus, Early 20th century
Warp, weft and pile, wool, 130x97

באדיבות יד ל.א. מאיר מוזאון לאמנות האסלאם, ירושלים
بلطفٍ من ياد ل.أ. مئير، متحف فنون الإسلام، القدس
Courtesy of the L.A Mayer Museum of Islamic Art, Jerusalem

שטיח תפילה צפון מזרח אנטוליה, טורקיה, סוף המאה ה־19
אריגת שתי וערב, צמר, חוטי מתכת, 138x177

سجّادة صلاة شمال-شرق أنطاليا، تركيّا، أواخر القرن ال ١٩
نسج لحمة وسدى، صوف، أسلاك معدنية، ١٣٨x١٧٧

Prayer Rug Northeast Anatolia, Turkey, Late 19th century
Warp and weft, wool, metal threads, 177x138

מוזיאון ישראל, ירושלים, עיזבון פול בלוג, רומא
متحف إسرائيل، القدس، تركة بول بلوغ، روما
The Israel Museum, Jerusalem, Bequest of Paul Balog, Rome

שטיח תפילה כרמאן, איראן, 1890
אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 158x202

سجّادة صلاة كرمان، إيران، ١٨٩٠
نسج لحمة وسدى وريش، صوف، ١٥٨x٢٠٢

Prayer Rug Kerman, Iran, 1890
Warp, weft and pile, wool, 202x158

מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת יוסף מ׳ חקשורי, הרצליה
متحف إسرائيل، القدس، هديّة من يوسيف م. حكشوري، هرتسليا
The Israel Museum, Jerusalem, Gift of Yossef M. Khakshoury, Herzlia

שטיח תפילה לאוכף דרום מזרח איראן, המאה ה־19
אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 99x93–115

سجّادة صلاة للسرج جنوب-شرق إيران، القرن ال ١٩
نسج لحمة وسدى وريش، صوف، ٩٣x٩٩-١١٥

Prayer Rug for Saddle Southeast Iran, 19th century
Warp, weft and pile, wool, 99x93–115

מוזיאון ישראל, ירושלים, עיזבון פול בלוג, רומא
متحف إسرائيل، القدس، تركة بول بلوغ، روما
The Israel Museum, Jerusalem, Bequest of Paul Balog, Rome

שטיח תפילה קוניה, טורקיה, תחילת המאה ה־20
אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 142x198

سجّادة صلاة قونيّة، تركي ا, بداية القرن ال ٢٠
نسج لحمة وسدى وريش، صوف, ١٩٨x١٤٢

Prayer Rug Konya, Turkey, Early 20th century
Warp, weft and pile, wool, 198x142

מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת ויקי ויוחנן מרוז, ירושלים
متحف إسرائيل، القدس, هديّة من فيكي ويوحنان مروز، القدس
The Israel Museum, Jerusalem, Gift of Vicky and Yochanan Meroz, Jerusalem

שטיח גן דרום הקווקז, המחצית הראשונה של המאה ה־18, אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 193x457
سجّادة جنائن جنوب القفقاس، النصف الأول من القرن ال-١٨، نسج لحمة وسدى وريش، صوف، ١٩٣x٤٥٧
Garden Carpet Southern Caucasus, First half of the 18th century, Warp, weft and pile, wool, 457x193

באדיבות יד ל.א. מאיר מוזאון לאמנות האסלאם, ירושלים
بلطفٍ من ياد ل.أ. مئير، متحف فنون الإسلام، القدس
Courtesy of the L.A Mayer Museum of Islamic Art, Jerusalem

שטיח גן דאגסטן, סוף המאה ה־18, אריגת שתי וערב, צמר, 150x600
سجّادة جنائن داغستان, أواخر القرن ال ١٨, نسج لحمة وسدى، صوف, ١٥٠x٦٠٠
Garden Carpet Dagestan, Late 18th century, Warp and weft, wool, 600x150

אוסף פרופ׳ רחל מילשטיין ומריו שש
مجموعة البروفيسور راحيل ميلشطاين, وماريو شيش
Prof. Rachel Milstein and Mario Chech private collection

שטיח מדליון איראן, המאה ה־20
אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 122x174

سجادة رصائع إيران، القرن ال ٢٠
نسج لحمة وسدى وريش، صوف، ١٧٤x١٢٢

Medallion Carpet Iran, 20th century
Warp, weft and pile, wool, 174x122

מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת מרי ואמיל פיקובסקי, ירושלים
متحف إسرائيل، القدس، هديّة من ماري وإميل فيكوفسكي، القدس
The Israel Museum, Jerusalem, Bequest of Mary and Emil Pikovsky, Jerusalem

שטיח מדליון – מקטע הראת, אפגניסטן, המאה ה־19
אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 100x180

سجّادة رصائع - مقطع هراة، أفغانستان، القرن ال ١٩
نسج لحمة وسدى وريش، صوف، ١٨٠x١٠٠

Medallion Carpet – Segment Herat, Afghanistan, 19th century
Warp, weft and pile, Wool, 180x100

באדיבות יד ל.א. מאיר מוזאון לאמנות האסלאם, ירושלים
بلطف من ياد ل.أ. مئير، متحف فنون الإسلام، القدس
Courtesy of the L.A Mayer Museum of Islamic Art, Jerusalem

שטיח גן קווקז, סוף המאה ה־19
אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 160x238

سجّادة جنائن القفقاس, أواخر القرن ال ١٩
نسج لحمة وسدى وريش، صوف، ٢٣٨x١٦٠.

Garden Carpet Caucasus, Late 19th century
Warp, weft and pile, wool, 238x160

באדיבות יד ל.א. מאיר מוזאון לאמנות האסלאם, ירושלים
بلطفٍ من ياد ل.أ. مئير، متحف فنون الإسلام، القدس
Courtesy of the L.A Mayer Museum of Islamic Art, Jerusalem

שטיח גן תבריז, איראן, תחילת המאה ה־20
אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 145x170

8.سجّادة جنائن تبريز، إيران، بداية القرن ال ٢٠
نسج لحمة، سدى وريش، صوف، ١٤٥x١٧٠

Garden Carpet Tabriz, Iran, Early 20th century
Warp, weft and pile, wool, 170x145

מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת יוסף מ׳ חקשורי, הרצליה
متحف إسرائيل، القدس، هديّة من يوسيف م. حكشوري، هرتسليا
The Israel Museum, Jerusalem, Gift of Yossef M. Khakshoury, Herzliya

שטיח גן קווקז, תחילת המאה ה־20
אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 180x250

سجّادة جنائن القفقاس، بداية القرن ال ٢٠
نسج لحمة وسدى وريش، صوف، ٢٥٠x١٨٠

Garden Carpet Caucasus, Early 20th century
Warp, weft and pile, wool, 250x180

מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת מרי ואמיל פיקובסקי, ירושלים
متحف إسرائيل، القدس، هديّة من ماري وإميل فيكوفسكي، القدس
The Israel Museum, Jerusalem, Bequest of Mary and Emil Pikovsky, Jerusalem

שטיח גן קשאן, איראן, סוף המאה ה־18
אריגת שתי, ערב ופלומה, צמר, 140x210

سجّادةكاشان، إيران أواخر, القرن ال ١٨
نسج لحمة وسدى وريش، صوف، ٢١٠x١٤٠

Garden Carpet Kashan, Iran, Late 18th century
Warp, weft and pile, wool, 210x140

אוסף זאב ומירי הולצמן
مجموعة زئيف وميري هولتسمان
Zeev and Miri Holtzman private collection

דפי קוראן פרק 17 פסוקים 1–5, איראן, המאה ה־19
דיו, צבעי מים וזהב על נייר, 23x20

صفحات من القرآن السورة ١٧، الآيات ١-٥، إيران، القرن ال ١٩
حبر، ألوان مائية وذهبية على ورق، ٢٠x٢٣

Page from the Quran Chapter 17 verses 1–5, Iran, 19th century
Ink, watercolors and gold on paper, 20x23

מוזיאון ישראל, ירושלים, עיזבון יוחנא דאוד, לונדון
متحف إسرائيل، القدس، تركة يوحنّا داود، لندن
The Israel Museum, Jerusalem, Bequest of Yuhanna Dawud, London

עמוד פתיחה לכתב יד איראן, המאה ה־16
צבעי מים וזהב על נייר, 19x30

صفحة افتتاحيّة لمخطوطة إيران، القرن ال ١٦
ألوان مائيّة وذهبية على ورق، ٣٠x١٩

Frontispiece of Manuscript Iran, 16th century
Watercolors and gold on paper, 30x19

מוזיאון ישראל, ירושלים, עיזבון יוחנא דאוד, לונדון
متحف إسرائيل، القدس، تركة يوحنّا داود، لندن
The Israel Museum, Jerusalem, Bequest of Yuhanna Dawud, London

כריכה איראן, השושלת הקג'ארית, (1925–1794)
עיסת נייר ולכה, 13x23.6

غلاف إيران، السلالة القاجاريّة، (١٩٢٥-١٧٩٤)
لبّ الورق وطلاء اللّك، ١٣x٢٣.٦

Binding Iran, Qajar Dynasty, (1794–1925)
papier-mâché and lacquer, 23.6x13

מוזיאון ישראל, ירושלים, עיזבון יוחנא דאוד, לונדון
متحف إسرائيل، القدس، تركة يوحنّا داود، لندن
The Israel Museum, Jerusalem, Bequest of Yuhanna Dawud, London

כריכה איראן, המאה ה־17, עור מעוטר בהטבעה, 19x29.5
غلاف إيران، القرن ال ١٧، جلد مزيّن بالختم، ٢٩,٥x١٩
Binding Iran, 17th century, leather, embossed decoration, 29.5x19

מוזיאון ישראל, ירושלים, עיזבון יוחנא דאוד, לונדון
متحف إسرائيل، القدس، تركة يوحنّا داود، لندن
The Israel Museum, Jerusalem, Bequest of Yuhanna Dawud, London

כריכה לקוראן קראצ'י, הודו, המאה ה־19, עיסת נייר ולכה, 43.2x62
غلاف للقرآن كراتشي، الهند، القرن ال ١٩، لبّ الورق وطلاء اللّك، ٦٢x٤٣,٢
Quran Binding Karachi, India, 19th century, papier-mâché and lacquer, 62x43.2

מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת אברהם בורנשטיין, בוסטון
متحف إسرائيل، القدس، هديّة من أفراهم بورنشطاين، بوسطن
The Israel Museum, Jerusalem, Gift of Abraham Bornstein, Boston

היימן דלארט הולנדי, 1684–1636
טבע דומם המחצית השנייה של המאה ה־17
צבעי שמן על בד, 57x68

هايمن دلارط هولندي، ١٦٣٦-١٦٨٤
طبيعة ساكنة النصف الثاني من القرن ال ١٧
ألوان زيتيّة على قماش، ٦٨x٥٧

Heyman Dullaert Dutch, 1636–1684
Still Life Second half of the 17th century
Oil on canvas, 68x57

מוזיאון ישראל, ירושלים, עיזבון הלמוט זומר, לונדון
متحف إسرائيل، القدس، تركة هلموط زومر، لندن
The Israel Museum, Jerusalem, Bequest of Helmut Sommer, London

שי אלוני נולד בישראל ב־1954
אחמד חליל אבו רעפא אע׳גבריה ואשתו חדרה חוסין
מתוך הסדרה ״זקני הוואדי״, מושרייפה, 2007, תצלום צבע, 86x76

شاي ألوني ولد في إسرائيل عام ١٩٥٤
أحمد خليل أبو رعفا إغباريّة وزوجته، خضرة حسين
من السلسلة "شيوخ الوادي"، المشيرفة، ٢٠٠٧، صورة بالألوان، ٨٦x٧٦

Shay Aloni Born in Israel 1954
Ahmad Halil Abu Rafi Eghbariyya, and his wife Khadra Hussein
From the series "Oldtimers of the Wadi", Mushayrifah, 2007, Color photograph, 76x86

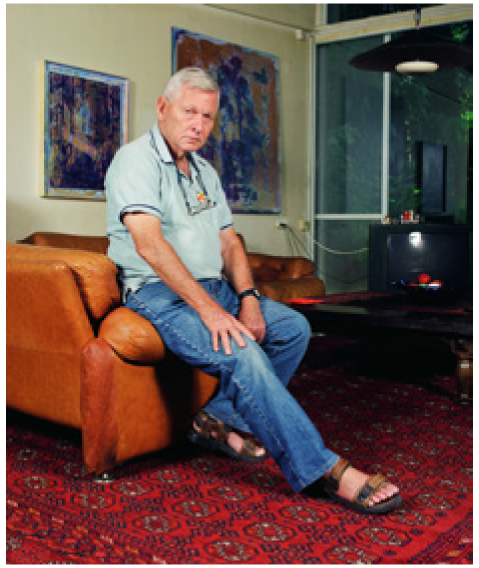
Lent by the artist / إعارة من الفنّان / השאלת האמן

שי אלוני נולד בישראל ב־1954
אירנה ואנטולי קליינרמן מתוך הסדרה ״סלון מקומי״
עפולה, 1999, תצלום צבע, 86x58

شاي ألوني ولد في إسرائيل عام ١٩٥٤
إيرينا وأناطولي كلاينرمان من السلسلة "صالون محلّيّ"
العفولة، ١٩٩٩، صورة بالألوان، ٨٦x٥٨

Shay Aloni Born in Israel 1954
Irena and Anatoly Kleinerman From the series "Local Living, Room"
Afula, 1999, Color photograph, 58x86

Lent by the artist / إعارة من الفنّان / השאלת האמן



שי אלוני נולד בישראל ב־1954
אברהם אדן (ברן) מתוך הסדרה "לוחמים"
רמת השרון, 2003, תצלום צבע, 76x86

شاي ألوني ولد في إسرائيل عام ١٩٥٤
أفراهم أدان (بيرن) من السلسلة "محاربون"
رمات هشارون، 2003، صورة بالألوان، ٨٦x٧٦

Shay Aloni Born in Israel 1954
Avraham Adan ("Bren") From the series "Warriors"
Ramat Hasharon, 2003, Color photograph, 86x76

Lent by the artist / إعارة من الفنّان / השאלת האמן

שי אלוני נולד בישראל ב־1954
בסאם עומרי, אשתו חלס וילדיהם מתוך הסדרה "סלון מקומי"
סנדלה, 2002 תצלום צבע, 86x58

شاي ألوني ولد في إسرائيل عام ١٩٥٤
بسّام عمري وزوجته إخلاص، والأولاد من السلسلة "صالون محلّيّ"
صندلة، ٢٠٠٢، صورة بالألوان، ٨٦x٥٨

Shay Aloni Born in Israel 1954
Bassam Omari, his wife Hlas and their children
From the series "Local Livingn Room", Sandala, 2002, Color photograph, 58x86

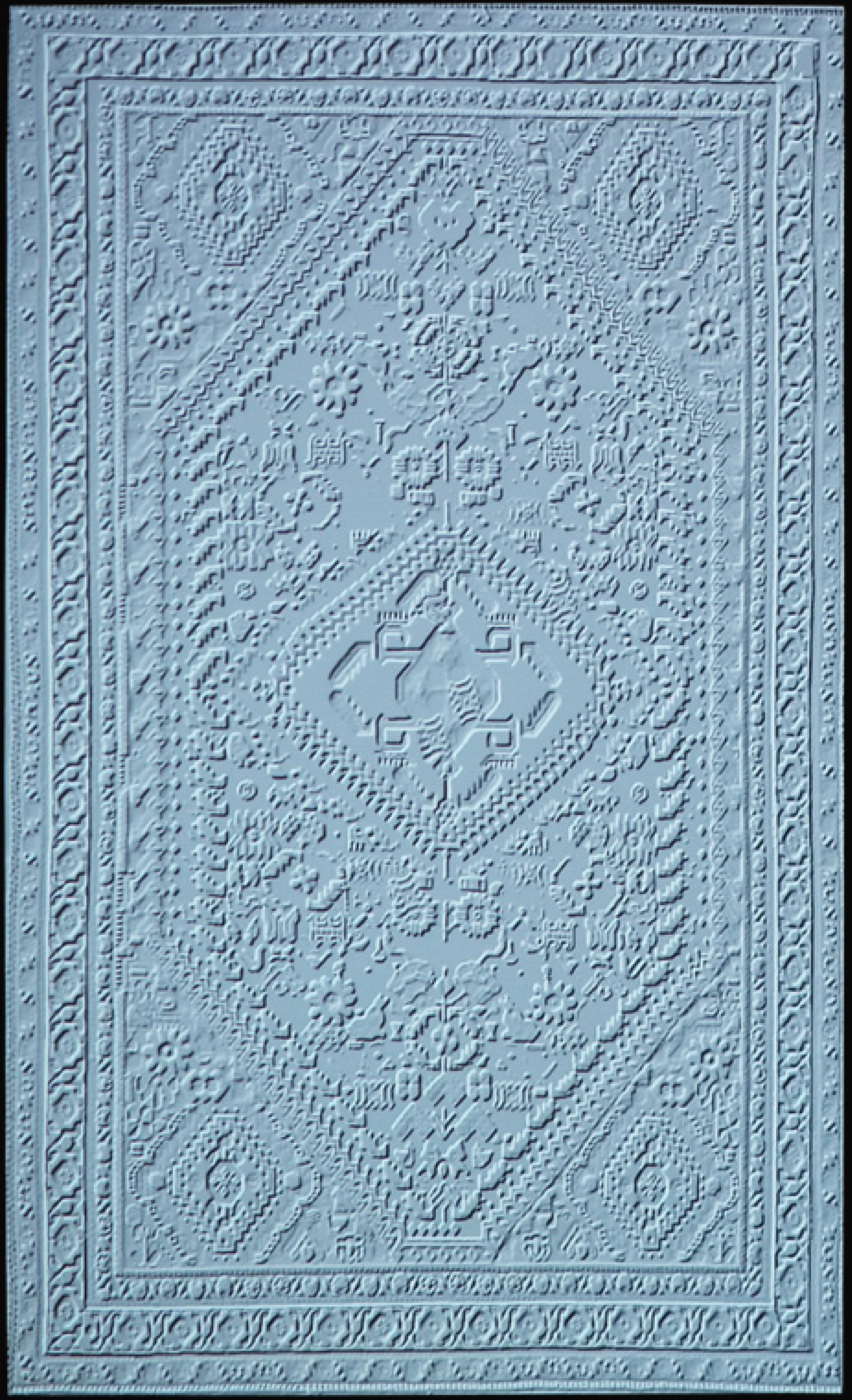
Lent by the artist / إعارة من الفنّان / השאלת האמן

פיקרת אטאי נולד בטורקיה ב־1976
סיפורו של לאלו 2004
מיצב וידאו, 4:58 דק׳

فكرت أتاي وُلد في تركيا عام ١٩٧٦
قصّة لالو ٢٠٠٤
إنشائية فيديو، ٤:٥٨دقائق

Fikret Atay Born in Turkey 1976
Lalo’s Story 2004
Video installation, 4:58 min

מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת אמה ופיליפ כהן, פריס
השטיח באדיבות שטיחי אלי ששון
متحف إسرائيل، القدس، هديّة من إيما وفيليب كوهن، باريس
السجادة بلطف من سجاد إيلي ساسون
The Israel Museum, Jerusalem, Gift of Emma and Philip Cohen, Paris
Carpet courtesy of Eli Sassoon Carpets



נבט יצחק נולדה בישראל ב־1975
שמש על ים סוף 2012
הקרנת וידאו, קול, 2:45 דק', 170x220

نيفط يتسحاق وُلدت عام ١٩٧٥
شمس على البحر الأحمر ٢٠١٢
بثّ فيديو، صوت، ٢:٤٥ دقائق، ٢٢٠x١٧٠

Nevet Yitzhak Born in Israel 1975
Sun on the Red Sea 2012
Video projection, sound, 2:45 min, 220x170

השאלת האמנית
إقراض من الفنّان
Lent by the artist

convex or concave. These features allow transferring the decorative designs from one material to another and from one medium to another, hence the general impression of the uniformity of Islamic art.[6]

The study of Islamic art reveals the ethnic origins of ornamentation in the Arab culture of nomadic life in the desert, a culture that does not attach importance to the material and to amassing material objects, a culture that prefers the portable and simple. Islamic art is based on textile weaving, embroidery, and basket weaving, which characterizes the decorative patterns. The internal decorative rhythm matches the rhythm of Arabic poetry. The decorative patterns, like the rhyme in Arabic poetry, are repeated in different variations, reflecting the movement in the desert and the slowly changing landscape, climate, and celestial bodies. The nations that occupied and dominated the Islamic world, like the Seljuk Turks, the Mongolians, the Turk–Mongol tribes, and the Turkmen, also nomadic societies, brought with them artistic concepts similar to those of the Arabs, adding various motifs and enriching the decorative designs of Islamic art.

Lisa Golembek identifies the textile reflex in Islamic art in her article, "The Draped Universe of Islam."[7] According to Golembek, the culture's obsession with textiles is expressed in Islamic art. Hence religious buildings and palaces in Iran and Central Asia are covered with colorful ceramic tile from their foundations to their domes. In her opinion, this total covering mimics the way fabrics are wrapped around the human body. All of life is conducted in a world that is wrapped in many types of cloth, cloaks and scarves, carpets and prayer rugs, curtains, pillow covers, and tapestries that are entirely decorated. Ornamentation constitutes a kind of skin, mantle, or shell, giving the impression that it can be removed from the object it envelopes. It appears to dominate the surface of the object while simultaneously being subject to the form and structure of the object, thus enslaved by it, but without surrendering its essence.

The question of the significance of the decorative designs of Islamic art has been the subject of a great deal of research.[8] Is it possible to identify hidden religious symbolism even though there is no written corroboration to indicate this? There is no doubt that when ornamentation and inscriptions are integrated, it is possible to read the message, but in the absence of inscriptions, is it still possible to discern some kind of meaning in the decorative design alone? To some, the decorative floral designs represent heaven–the representation of law and order. The drum of the Dome of the Rock on the Temple Mount in Jerusalem, which is decorated with a long inscription from the Quran that is integrated into a decorative scheme of tendrils and amphorae (urns to store grains or wine) using a technique of glass mosaics, lends itself to this type of interpretation.[9] Another example of this concept is a small inscription woven in a magnificent 16th century

(6) Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art* (New Haven: Yale University Press, 1973), 205.
(7) Lisa Golombek, "The Draped Universe of Islam" in *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, ed. Priscilla Soucek (University Park, PA and London: The Pennsylvania State University Press, 1988), 25–50.
(8) Eva Baer, *Islamic Ornament* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998), 89–124.

carpet from Ardabil in Iran: "I have no refuge in the world other than thy threshold; my head has no resting–place other than this doorway".[10] To some, the Islamic development of the motif of the tree of life, which originated in Persian Sasanian art, is manifested in the decorative floral designs (Arabesque) of this carpet.[11]

The study of Islamic ornament over time reveals the principles of the Islamic faith that it proffers. On one hand, its decorative designs represents the transient, the changing, and the temporary reality of a person's life and of the entire universe, which is manifested in dissolution into units, without purpose or hierarchy, in movement and in concept, in the elimination of the material and of the amassing of material objects. On the other hand, it represents the absolute order of eternal and infinite creation using principles based on the laws of geometry. Perhaps the decorative designs represent the perfection that exists in creation as willed by God, the Creator of the universe, and according to whose will–the entire universe will collapse in smithereens, in the atoms that constitute the whole. The decorative designs represent the submissiveness of the details to the overall design, and thus represent the submissiveness of human beings to the will of God.[12]

The carpet pages in the Quran as frontispieces display the splendor of ornamentation. If the Quran is like a building that one enters to receive divine revelation, then the opening page is the façade, the front of the building, which alludes to its content and to one's inner self. Perhaps the opening page of the Quran is designed to honor and glorify the encounter with the sacred text, while the carpet, as mentioned by Sharon Laor–Sirak in this catalog, serves to indicate high status, honoring and empowering the one standing or sitting on it, who is perhaps even responsible for its design. The carpet page serves the same purpose as an actual carpet. The symbolic meaning of the prayer mat is linked to the ritual act of prayer, and its place at the opening of the Quran heralds and elevates the moment of encounter with the word of God.

The many possible interpretations of the decorative designs of carpet pages, as described above, relate to the conceptual elements and characteristics of Islamic art, in general, as well as to their sources of inspiration and to their influence. Perhaps the decorative designs serve as a kind of introduction to, or as another form of expression of, the very principles of the Quran.

(9) Myriam Rosen–Ayalon, *The Early Islamic Monuments of al–Haram al–Sharif: An Iconographic Study*, Qedem: Monographs of the Institute of Archeology 28, Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 1989.
(10) Blair and Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, 171–172.
(11) Bear, *Islamic Ornament*, 90–93.
(12) Grabar, *The Formation of Islamic Art*, 188–205.

Islamic artistic creations. At the same time, it is possible to identify local characteristics specific to the culture of a particular population that reflect the aesthetic taste of its rulers and artists. The artists who engaged in the work of adorning the Holy Book–a noble act of religious devotion–considered it a sacred service, almost like that of the calligraphers, who were entrusted with revealing the words of God in writing.

As a monotheistic faith, Islam prohibits any figurative representation of the abstract God, the Eternal and the Infinite. From the beginning, the fervently religious followers of the new religion, led by Muhammad, strived to eliminate the goddesses of the pre–Islamic period–the "Period of Ignorance" (Jahiliyya). They also fought against the doctrines of the Christian and Persian religions that underlie figurative representation of the Divine. The range of subjects worthy of representation in religious art was therefore limited, and all creative energy was directed at developing calligraphy and ornamentation as means to represent the Islamic faith.

A study of the evolution of the frontispieces reveals the changes in the design that occurred over time. Stylish geometric patterns and plants arranged in rectangular frames, like guilloches, typically placed widthwise, depending on the structure of the manuscript, decorate the few surviving sheets of early manuscripts dating from the 9th to 10th century. While the range of colors is limited, it should be noted that the use of gold is an indication of prestige and importance. On one side of the main decoration, outside of the frame of the texts, there is a cartouche[3] in the form of a medallion or flower that represents a kind of handle to open the book, which appears in Late Antiquity art.[4]

Over time, double frontispieces, designed to face each other, were introduced, each one in the shape of a rectangular carpet of multi–colors and varied materials displayed lengthwise. The composition of the decorative patterns composed of plants or geometric figures, or a combination of the two, became increasingly complex. Fringes were added around the rectangular frame of the "carpet", extending the space around it, and frames containing texts from the Quran were added in the pattern. Quranic inscriptions were integrated into the ornamentation, producing a more complex calligraphic creation.[5] As the decorative designs evolved, the patterns seemed to break up into units and sub–units, recurring in different variations in such a way that it seemed to continue indefinitely in every direction. The principle of repetition creates an internal rhythm of repeated movement of hidden regularity and absolute order, without emphasizing one form over another and without creating a special positive versus negative status. Despite the two-dimensional surface, there seems be a certain depth– a fleeting 3-D optical illusion.

All of the aforementioned characteristics are actually the hallmarks of Islamic art, in general. Any object, made of any material, using any technique, can be decorated by adapting the decorative design to any surface, in any form or format, large or small,

(3) A cartouche is an ornament or figure, often in the shape of an oval shield or oblong scroll, used as an architectural or ornamental frame enclosing a design or inscription.

(4) Richard Ettinghausen and Oleg Grabar, *The Art and Architecture of Islam 650–1250*, Pelican History of Art (Harmondsworth: Penguin, 1987), 120–124.

(5) Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, Pelican History of Art (New Haven: Yale University Press, 1994), 101–102.

some of Jan Vermeer's paintings (1632–1675), a tapestry hangs on the wall or is spread on a table. Even today, the oriental carpet trade is thriving. Oriental carpets are sold in many art sales in Europe because of their high market value and the great demand for them. For example, in 1999, four carpets were sold at an auction in Vienna for more than 22.5 million dollars.[12]

Despite their popularity in the West, ethnic carpets did not become a subject of research until the 20th century. Until then, all ethnic carpets were considered "Turkish" or "Persian" carpets. The classification and cataloging of carpets by geographic and ethnographic region began in 1908 with the publication of the book by F. R. Martin, *A History of Oriental Carpets Before 1800.*[13]

The changes in terminology that emerged in the research of ethnic carpets appeared for the first time in 1978 in the British quarterly magazine, Hali, in an issue devoted to Oriental carpets, textiles, and art. The exhibitions, which feature ethnic carpets, such as the "Flowers Underfoot", held at the Metropolitan Museum in New York City in 1997–1998, reflect the vibrancy of the ethnic carpet market and the growing interest in this field.

(12) Alastair Hull, Nicholas Barnard, and James Merrell, *Living with Kilims* (London: Thames & Hudson, 1991), 13

(13) Nemati, *The Splendor of Antique Rugs and Tapestries*, 11

(14) Fredrik Robert Martin, *A History of Oriental Carpets before 1800* (Vienna: 1908)

Carpet Pages in the Quran

Yehudith Shaflan

Carpet pages began to appear as frontispieces[1] in manuscripts of the Quran in the 10th century, and hence the practice of adorning the Holy Book of Islam reached its zenith. According to the Quran, the book was revealed to Muhammad the Prophet by the Angel Gabriel (Jibr'ail) on the Night of Destiny (Laylat al–Qadr),[2] and thus, like the Jews and the Christians, the Arabs became one of the three "Peoples of the Book" (Ahal al–Kitab).

The Quran was collected and edited in its final version in 651 C.E. Until the 11th century, it was written and copied on parchment sheets that were bounded together. Following the rapid expansion of the Islamic Empire, the demand for the Holy Book increased. Apparently the need to meet this demand did not allow investing enough time and resources to amply adorn the copies of the book. At this point, ornamentation was inserted in the texts only to a limited extent, for chapter (sura) titles and for emphasis in different places. With the consolidation of the empire, libraries and scriptoria (rooms designated as areas for scribes to copy manuscripts) were set up in the courts of the rulers who became rivals in translating and copying manuscripts, in general, and especially in copying the Quran. Beginning in the 11th century, the introduction of the use of paper facilitated the work of the calligraphers and the illustrators. The convenience of using paper contributed to the rapid and widespread distribution of the decorative patterns that were developed, as well as to the consolidation of the characteristics common to all

(1) The term, frontispiece, was coined in Western culture around 1600. Originally French, meaning a gate or the decorated façade of a building, the term was borrowed to indicate the opening page of a page that was decorated with architectural elements, such as columns and gables. The term was later used to indicate an illustrated page that refers to the contents of the book or to its author.

(2) Hebrew translation of the Quran, by Uri Rubin (Ramat Aviv: Tel Aviv University: 2005).

Further evidence of the link between the carpet and spiritual status is found in Muslim mystical stories that attribute supernatural powers to carpets. In the 12th century, the renowned Iranian mystic, Farid al-Din Attar, described a scene in which the 8th century scholar, Hasan al-Basri placed his prayer carpet on the waters of the Euphrates and invited the Sufi saint, Rabia al-Adawiyya, to pray with him. She threw the carpet in the air and invited the scholar to join her in prayer on the flying carpet.

Tales of the magic carpet also permeated Western culture, mostly in the context of Arab folklore. One of the most famous carpets is Aladdin's carpet. The animated movie hero of a Walt Disney film was named after him. In the story, a street boy invites his beloved princess, Yasmin, to see the world with him on a magic carpet.

The carpet also symbolizes political power. In an illustration in a book of fables, *Kalīlah wa Dimnah* (written in 1343, it is preserved in the National Library of Cairo), the carpet is presented as a substitute for the throne–a political authority appears on the carpet with figures bowing to it.[5] In the biography of the Mongol-Turkish ruler, Timur, (1336–1405), *Book of Victories (Zafarname)*, written in 1424 by Sharaf al-Din Ali Yazdi, a carpet that unfolds under the ruler's chair is described. According to this narrative, the carpet in the reception hall represented the king, and in his absence, it was customary for the visitors to kiss it.[6] In a photograph published in 1974 in the American magazine, *People*, King Faisal of Saudi Arabia appears praying alone on a carpet with people seated around it.[7]

In Muslim society as a whole, the carpet plays an important role in ritual prayer. In Ibn Battuta's travel journal, written in the 14th century, he describes Cairo and its customs, noting that every person there used a personal prayer mat for the morning prayers.[8] Prayer carpets are decorated with an arch that symbolizes the alcove *(mihrab)* in a mosque, which indicates the direction of prayer–toward Mecca in Western Saudi Arabia. On some carpets, there is an oil lamp, which represents the light of God, descending from the top of the arch. Some carpets are decorated with a motif that indicates the position of the legs of the person praying and other typical drawings of flowering trees (representing the tree of life), two palms (the hands of Fatimah, the daughter of Muhammad), or combs (representing the purity of the body). The prayer rug is widely used to this day. In the mosque in Mecca, worshippers are provided with personal carpets, which they roll up and take them with them at the end of the prayer.[9]

The origin of the prayer carpet is a subject of debate among scholars. The conventional view is that it originated in the geographic region extending from the Caucasus, Turkestan, and Central Asia to Mongolia and China–a region referred to by researchers as the "carpet belt." Scholars surmise that the nomadic tribes in this area were shepherds who abstained from butchering animals because they preferred to use the wool to

(5) Ettinghousen, *Prayer Rugs*,14.
(6) Ibid., 14.
(7) Gantzhorn, *Oriental Carpets*, 18.
(8) Ettinghousen, *Prayer Rugs*, 17.
(9) Alexander Knysh, "Sadjdjada", *The Encyclopedia of Islam*, vol. VIII, 1995, 741.

weave carpets to spread on the ground to heat their tents. Written sources (from Egypt, Greece, Phoenicia, Mesopotamia, and Iran), dating from the 8th century B.C.E., refer to the use of carpets. One of them describes the renowned carpet, "Spring of Khusrau," that adorned the floor of palace of the Sasanian King, Khusrau I, in Iraq (488–531 C. E.). According to the sources, the huge carpet was made of woven silk embroidered with gold and silver thread, and decorated with precious stones.[10]

Because very delicate materials (wool, cotton, and silk) were used to weave textiles, very few have survived. The hand-knotted "Pazyryk Carpet" is the most ancient found intact. Its style suggests that it is from the period of the Achaemenid Empire, the First Persian Empire (539–331 B. C. E.), dating from the 5th century B.C.E. The carpet, which was discovered in 1949 in a grave in the Pazyryk region in Southern Siberia, sheds light on the highly advanced weaving traditions that already existed then, and allows us to learn about the techniques used to hand-knot wool, as well as to design and to dye wool. The carpet is on display today at The State Hermitage Museum in St. Petersburg.

In nomadic societies, women wove carpets, and the weaving traditions that were passed down from mother to daughter played a major role in the tribal culture. In marriage, which was also a political- economic alliance between two families, the bride brought a dowry that included carpets and bedding. She usually wove them herself with the help of the women in the family.[11]

In general, stylized animals, floral motifs, symbols of fertility, and symbols of historical or family events of experienced weavers appear on ethnic carpets. The carpet style indicates its geographic and ethnographic origin. For example, Caucasian carpets are distinguished by dominant blue and red colors, and secondary black, brown, and green colors. Kurdish carpets (Western Iran) are usually large carpets or rugs for hallways that are characterized by dark colors (blue, maroon, and brown), and by medallions and flowers. Turkmen carpets (Central Asia) are characterized by shades of red and simple geometric patterns composed of diamonds and octagons.

Late medieval paintings indicate that the tribal weaving tradition coincided with the ethnic carpet trade in European capitals. The earliest evidence of this is found in paintings from the second half of the 13th century in northern Italy. The carpets serve as the background in these paintings of holy figures, such as Jesus and Mary.

In the 14th century, oriental carpets became a highly sought after luxury among the aristocracy and the Church in Italy. Oriental carpets, usually Turkish, spread out on a table or on the floor, hung on a balcony railing, or as an adornment, appear in portraits from this period. During the 16th and 17th centuries, the oriental carpet trade expanded in the West. Hence, carpets were increasingly displayed in works of art. The origin of many of the carpets from this period has been identified as the region of Ushak, which is in Western Anatolia, Turkey. In many 16th and 17th centuries still life paintings, primarily from the Netherlands, carpets appear routinely in the adornment of contemporary rooms. For example, in

(10) Knysh, "Sadjdjada", *The Encyclopedia of Islam*, 741
(11) Parviz Nemati, *The Splendor of Antique Rugs and Tapestries* (New York: Rizzoli International Publications, 2001), 16

The Magic Carpet

Sharon Laor-Sirak

"Roll out the red carpet" is an expression that conveys honoring a person by welcoming him with great hospitality or ceremony. In this way, for instance, a VIP is honored upon exiting an airplane, or upon arriving at a gala event, such as the Academy Awards ceremony-celebrities enter the building where the ceremony is to take place by walking on the red carpet leading to the entrance.

The custom of rolling out the red carpet, the symbol of status and power (political or spiritual), is based on a long-standing tradition. It expresses appreciation and esteem for the person for whom the carpet is rolled out. For example, it is written in the New Testament that when Jesus entered Jerusalem, the Apostles laid down their cloaks on the ground before him, in lieu of a carpet, out of reverence.[1] On a mural (dating from the 6th and 7th century C. E.) in East Turkestan, Buddha is seated on a carpet with a halo painted over his head. Both the carpet and the halo symbolize spiritual strength.[2] In European Renaissance art, from the 13th century onwards, a carpet appears in paintings of sacred figures, such as Mary and Joseph. Most of the carpets are decorated with floral and geometric patterns, and are spread out at their feet or hung behind them.[3] An illustration in a book published in Afghanistan, *The Ascension of Muhammad (Miraj Nameh)*, dating from 1436, depicts Muhammad in prayer surrounded by historical and mythical figures (Adam, Eve, Noah, Abraham, Moses, and Jesus); Muhammad is the only figure sitting on a carpet. The central position of Muhammad in the illustration and the halo around his head indicate his superior spiritual status.[4]

(1) Matthew 12:8–9; Mark 11:7–10; Luke 19:36–38.
(2) Volkmar Gantzhorn, *Oriental Carpets: Their Iconology and Iconography from Earliest Times to the 18th Century* (Cologne: Taschen, 1998), 22.
(3) Ibid., 103.
(4) Richard Ettinghousen, *Prayer Rugs* (Washington, D.C.: Textile Museum, 1974), 13.

in the late eighteenth-century in Dagestan (a republic bordering on Georgia). The carpet features four pools, seen from above. The pools are designed in a star shape, and between them are bees, flowers, and birds in a stylized manner.

The medallion carpets evoke an affinity with religious art; the medallion appears as a decorative motif in manuscripts and book-bindings of the Quran. And indeed, the two bindings and two pages of manuscript on show in the exhibition feature medallions whose design resembles those in the carpets' medallion patterns. The similarity of forms is a typical characteristic of Islamic art in general, and ornamentation in particular: an identical decorative motif can appear in different fields of art, from miniature art, up to magnificent gates. Medallions decorated with a complex floral pattern are found both in bindings and in illuminated manuscripts. Displayed at the exhibition is a carpet from Herat in Afghanistan, dating from the nineteenth century, and a seventeenth-century binding from Persia – both feature a medallion decorated with a curled arabesque that is characteristic of Islamic art.

The arabesque is a foliage ornamentation that developed in the tenth century, and it consists of a half-palmette and a twining stem. Arabesques cover a carpet's surface in regular repetitions and curves, creating a harmonious inner rhythm, with no major or minor motifs, no center and margins. The motif represents the beauty of creation, and the curves indicate the circularity of the life-cycle. Another book-binding exhibited is believed to date from nineteenth-century Karachi; it has a floral motif that reflects a stylistic affinity to European art. The central medallion is decorated with subtly created naturalistic flowers, and demonstrates Western art's impact on Islamic art.

Trade relations between Oriental cultures and European countries, that included the transfer and exchange of luxury items including Oriental carpets, encouraged intercultural encounters and reciprocal influences. From the late thirteenth-century, the Oriental carpet appears in portraits of distinguished people, and also in pictures of Jesus and Mary, as the background to the figures or beneath their feet.

In Dutch Baroque art, carpets are a feature of people's homes. They are chiefly placed on tables. On display in the exhibition is an oil painting by the Dutch artist Heyman Dullaert (1636–1684), a pupil of Rembrandt. It shows an oriental carpet that covers a table, as part of a still-life. The carpet's different location illustrates that it had become a luxury item that had integrated into its new place, and was no longer spread on the floor as customary in traditional Oriental society. Another display at the exhibition describes European works of art from the thirteenth to the seventeenth century, in which Oriental carpets are shown beneath the feet of holy or noble figures. The presentation is based on research by Volkmar Gantzhorn, set out in his book "Oriental Carpets" (Taschen, 1998).

Oriental carpets still have a central place in contemporary everyday life; they are found in countless private homes, and often have purely sentimental, not design, value. Two video artworks and four photographs displayed in the exhibition reflect that situation.

Over the past two decades, Shay Aloni from Kibbutz Geva has photographed a series of portraits of Israelis, using an unchanging formula, with the declared intention of building a cross-section of Israeli society. Most of the series look at groups in Israeli society, like "Local Salon" (1998) that focuses on immigrants from the Former Soviet Union, or "Warriors" (2000–2005).

A particularly affecting series is "The Old-timers of the Wadi" (2007) that documents the homes of elderly people from the Arab villages of Wadi Ara in northern Israel. In four of the photographs, a carpet is an inseparable part of the home – in the room where the new immigrants welcome guests, the homes of Arab Israeli families, and of veteran Israelis.

In her works, video artist Nevet Yitzhak uses the carpet as an object for research and debate. In "Sun on the Red Sea," which is shown in the exhibition, a Persian garden carpet provides the work's basis. The colorful carpet is captured in black-and-white and appears grayish, like a stucco relief (a mixture of special plaster, commonly used as a material for ornamenting walls in mediaeval Muslim palaces.) In the video work, the patterns in the original carpet go through mechanical actions of cocking, loading, and firing accompanied by abstract sounds, and become a sort of computer game. Yitzhak's works disrupt the harmony and order that symbolize the beauty of creation in garden carpets, replacing them with a sense of disorder and confusion.

In his work "Lalo's Story," Fikret Atay, the Kurdish video artist who was born in Turkey, juxtaposes the traditional and modern. He shoots his work in his city of birth, Batman in Eastern Turkey on the border with Iraq. He brings together his characters in a traditional living-room, covered with carpets and pillows. With simple and straightforward means, using a hand-held video camera, Atay describes actions taken from popular ceremonies – dancing, singing, and acting. His work shows a young man telling his grandfather a story in the traditional Kurdish storytelling performance (the dengbêj – which combines singing and acting). Stories are customarily narrated by an older person, with knowledge and experience, but here it's a young man who tells the story to his grandfather. Moreover he doesn't speak their native language, Kurdish, but in English with a singsong intonation that creates repetition. With the video camera and a pack of American cigarettes, the Western way of life bursts into the traditional room. In Atay's work, the carpets tie together the past and present, the traditional and contemporary.

The exhibition "Knots" examines diverse aspects of the Oriental carpet as a central object in the cultures of both East and West. Since the exhibition presents both ancient Oriental carpets and contemporary artworks describing carpets and their uses, it offers an entirety which represents the uses of the carpet, its importance, its role as demonstrating status and prestige, and a link connecting cultures. The ancient Muslim empires and Islamic nations of our days extend over immense geographical spaces enabling exposure to and encounter with different traditions. Reciprocal influences are thus created between the Islamic culture and cultures external to it. The cultural ties between past tradition and the present-day, and between East and West, have been integral to Islamic culture from its earliest times. This is the exhibition's overarching emphasis, and indeed the very essence of the Museum of Islamic and Near Eastern Cultures.

Introduction

Sharon Laor-Sirak

"Knots" – the exhibition chosen to open the Museum of Islamic and Near Eastern Cultures in Be'er Sheva – is devoted to the important and splendid role of the carpet in those cultures. The exhibition's title, "Knots," has a dual meaning: knotting is a traditional weaving method (used in most of the carpets on display in the exhibition), and the carpet itself is an object that links together Orient and Occident, sacred and mundane, past and present. In the exhibition and this catalogue we hope to indicate the carpet's importance in Islamic culture and the diverse uses made of it. To do so, we have chosen to display centuries-old carpets alongside contemporary artworks that engage with the Oriental carpet. Among the items on show are carpets and works of art from Iran, Turkey, the Caucasus, and Israel, dating from the eighteenth to the twenty-first century, and lent by museums and private collectors.

In ancient times, tent-dwelling nomadic societies used carpets, braided mats, and embroidery as part of the tent's structure. Carpets with rich and complex designs were spread out on the floors of palaces of oriental rulers. Special carpets were woven at the order of rulers whose affluence was measured by the number of carpets and tapestries they owned. With the rise of Islam in the seventh century, the carpet became an integral part of religious rituals in which they had a pivotal role, and became a status symbol. The Qur'an mentions the carpet as a luxurious item that devout Muslims will receive on ascending to Paradise (Sura 88). Mosque floors are covered with prayer rugs that worshipers use when praying.

In the Islamic culture, carpets can be identified through their design with specific regions and villages. Weaving was traditionally a domestic industry, based on the handcraft of families. Each generation passed on its weaving traditions to the next generation, together with the patterns that decorate the carpets, and each region had its own set of symbols. The carpet's colors are also identifying marks. The wool used was dyed with organic materials (local flowers, seeds, and fruit) and thus differ from one region to another. Some of the plants used in producing dye for wool are on display

in the museum's courtyard. Weavers would use the roots of the common madder (also known as dyer's madder, Rubia tinctorum) to produce a red tone. To obtain yellow colors, they used laurel leaves, euphorbia, Royal Cotinus, buckthorn (Rhamnus lycioides), daisies, and lemon as well. Blue shades were produced from the indigo plant that was imported from India, and purple ones from eggplant.

The provenance of the carpets shown in the exhibition is a region that scholars term the "Carpet Belt" – an area of land extending from the Caucasus, Western Turkistan and Central Asia, up to Mongolia and China. The carpets chosen for the exhibition can be divided by use: prayer rugs, and carpets for domestic use – which display the garden motif or the medallion motif. The prayer rug is a pivotal item in the Islamic culture, used during daily prayers. Devout Muslims pray five times a day, and since not all prayers are performed in the mosque, a personal rug on which they sit and prostrate themselves while praying provides a clean and pure place. Also shown at the exhibition is a prayer rug for the saddle, allowing the rider to pray when circumstances prevent him from dismounting to pray on the ground.

Most prayer rugs contain an arch-shape, symbolizing the mihrab (niche) – which shows the direction of Mecca in the Arabian Peninsula, to which worshipers must turn during prayer. Other designs in prayer rugs also have symbolic meaning, such as the mosque lamp which symbolizes the mystical light of God, a tree in flower that represents the Tree of Life, the two palms of hands, known as the "Hand of Fatimah" (the daughter of the Prophet Muhammad), and the combs emblematic of Islam's pre-prayer purification ceremonies. Suspended from the museum's ceiling are two glass mosque-lamps: though these are contemporary creations, they represent traditional antique oil lamps that still hang from the ceilings of many ancient mosques.

Domestic carpets are represented in the exhibition by garden carpets and medallion carpets. Both types of carpet are very common, both in traditional weaving and in the modern carpet industry. Garden carpets show fruit trees and flowers, with water channels and pools winding between them, and fish and birds frequently appear. Medallion carpets have delicate flower patterns, arranged in medallion and quarter-medallion patterns. The garden and medallion motifs are designed schematically and geometrically, in the stylized manner characteristic of Islamic art.

The garden carpets reflect an affinity to Islam's courtly culture. In the Islamic culture, gardens are emblematic of heavenly paradise and represent divine control of natural forces. Historical sources describe Muslim palaces – from Spain to Persia and Central Asia – that were built in a flowering, well-tended gardens. In addition, a garden's life-cycle parallels that of humanity: both enjoy a period of youth, identified with spring, followed by decline as fall approaches. The garden is a creation that symbolizes passing time, since it is reborn every season. A large garden carpet is exhibited, believed to be a first half of the 18th century work woven in the Southern Caucasus. It shows polygon-shaped pools of water with cypress trees and pink-flowered trees alongside them. The varying shades of green in the carpet are apparently the result of the yarn being dyed in different vats or at different times of year – a phenomenon known as abrash. Within the frame of the carpet is a harp-shaped pattern typical of the Caucasus. In general, the carpet shows influences from Northwestern Persia and Kurdistan. Another rare and special garden carpet is thought to have been woven

museum and its contents; to point out the centuries of relations between the cultures of the Near East, the Mediterranean region, and Europe, and contemporary intercultural encounters – and all without the museum possessing a single collection item or the means to build a collection.

Partners and supporters from the administrative, economic, and executive spheres helped transform our aspirations into reality. The Be'er Sheva municipality, headed by Mayor Ruvik Danilovich, received the Supreme Court's ruling in June 2011 with understanding and willingness, and was involved in every stage of the museum's creation. Leading the process alongside the mayor were Avishag Avtovi – the City Manager, and Nisim Sasportas CEO of the municipal company "Kivunim," which manages the new museum together with the Negev Museum of Art. With the initiative and help of the Culture Ministry's Department of Museums, particularly from Idit Amihai, the department's Head, major government support flowed in to fund the building's adaptation for appropriate display conditions and for the opening exhibition. The Israel Antiquities Authority was a loyal partner in managing the project, while Dalia Sela of the A. A. Engineering company worked devotedly on the supervision. Our grateful thanks to everyone for their support along the way.

It is my personal pleasure to commend Dr. Sharon Laor–Sirak for her excellent curatorship of the exhibition "Knots." With a relatively small selection of items from traditional Islamic culture and works by contemporary artists, the exhibition none the less broadens knowledge and opens hearts – 'a little goes a long way', as it were. Combining the display items into one harmonious whole owes more than a little to the original and beautifully designed display spaces created by architects Yoram Shilo and Yael Ben Aroya. They kept intact the building's historic character and imbued it with a contemporary and compelling aesthetic quality through purpose–designed fabric covers and the display cases: they deserve the highest compliments. Attractive design requires top–quality execution and this was provided by the Dadoline company, orchestrated by Dado and Pamela who used their admirable efforts, know–how, and professional experience to achieve impressive results. Completing the task was Yehuda Levi who planned and executed the lighting with skill and precision.

We could not have fulfilled the dream without the generosity of those who lent items for the exhibition, chiefly the Israel Museum, Jerusalem and most particularly its Curator of Islamic art, Na'ama Brosh, who was involved in the museum's creation and the opening exhibition, from the start. David Bigelajzen, the Head of the Restoration Laboratories, and Curators Shlomit Steinberg and Talia Amar helped us make the exhibition possible, enriching it with a diverse range of exhibits. Important carpets were lent to the exhibition by The Museum for Islamic Art in Jerusalem thanks to the support of its curator, Rachel Hasson. The private collectors, Rachel Milstein and Ze'ev Holtzman, lent the museum special items from their collections, and artists Shay Aloni and Nevet Yitzhak kindly lent us some of their works. We thank them all warmly for their willingness and enthusiasm while participating in this project.

Several people are responsible for the catalogue: Sharon Laor–Sirak and Yehudit Shaflan who wrote the articles; Karin Heskia, the Hebrew language editor; the translators Liliane Stein, Diana Rubanenko, and Saleh Abo-Leal Massarwi; photographers of the Israel Museum, Peter Lanyi and Elie Posner, and the photographers Vladimir Naikhin and Amit Geron;

the catalogue and the museum's graphic branding – from the logo to the website – were created with the outstanding skills of Nomi Geiger and Dana Gez, Studio Gimel2 who invested tremendous thought and outstanding execution capacities. Clearly, this first catalogue published by the Museum of Islamic and Near Eastern Cultures sets a very high threshold of quality and professionalism.

The Museum of Islamic and Near Eastern Cultures in Be'er Sheva is a fledgling museum housed in a historical building – a building that reflects distant architectural traditions but was constructed with local materials. While the museum strives to preserve and illuminate the past of a great and rich culture, it simultaneously looks towards the future. With its endeavors, it aspires to shed light on the many–branched system of intercultural connections that cut across borders and times. The exhibition "Knots" constitutes the first step along that fascinating road.

Dr. Dalia Manor
Director and Chief Curator
Museum of Islamic and Near Eastern Cultures
Be'er Sheva

Foreword

The opening of the Museum of Islamic and Near Eastern Cultures in Be'er Sheva is an event whose importance should not be downplayed. Once again, the historical building – the Great Mosque that was built by the Ottoman Sultan Abdul Hamid II in the early twentieth-century as part of a group of government buildings in the new city he established – is functioning as a museum. This follows its closure for over twenty years, and comes in the wake of major investments in its renovation, conservation, and adaptation to the museum's contemporary needs. In its new designation, the museum preserves the memory of its previous roles as a mosque in the twentieth century's first half, and as an archaeological museum from the 1950s to the 1990s. With its renewed activity, the museum joins the group of museums and historical sites developed in the Old City of Be'er Sheva at the start of the twenty-first century. At the same time, this is a unique museum in Israel, dedicated to Islamic culture and housed in an impressive and inspiring historical Muslim building.

Complex challenges confronted the team responsible for establishing the museum, whose role was defined in a Supreme Court ruling. First, they had to define its museological vision and outlook. This was followed by the stages of research and writing, decisions regarding the items to be exhibited, and the design. Once the construction was completed, the process culminated in the festive opening to the public with the exhibition "Knots" in December 2014.

Underlying the entire process was the belief shared by the museum's curator, Dr. Sharon Laor-Sirak, and myself, the museum's Director, that we faced challenges whose cultural implications museum directors and curators do not usually confront. Our aspirations – which cannot be taken for granted nowadays – were to present the richness and beauty of the Islamic culture, to arouse curiosity and interest experientially; to display that culture's treasures to an audience whose knowledge of Islam is largely informed by media reports on violent events; to welcome Israel's Muslim citizens to the

The catalogue is published on the occasion of the exhibition
Knots
December 2014 – August 2015
Museum of Islamic and Near Eastern Cultures, Be'er Sheva

Exhibition
Director and Chief Curator: Dr. Dalia Manor
Curator: Dr. Sharon Laor-Sirak
Design: Shilo Ben Aroya Architects
Production: Dadoline Museum Vitrines & Display,
Signage and Sculpture
Graphic Design: Vered Bitan
Lighting: Yehuda Levi

Catalogue
Editor: Dr. Sharon Laor-Sirak
Design and production: Studio Gimel2
Photographs: The Israel Museum, Jerusalem / Peter Leni,
pp: 35, 37, 38, 41, 47, 53, 55, 58, 61, 63, 64. The Israel Museum,
Jerusalem / Eli Pozner, pp: 65, 67. Vladimir Naikhin, pp: 33, 43,
45, 49, 51, 57. Amit Geron, pp: 4, 12, 29, 71
Hebrew editing: Karin Heskia
Arabic translation: Dr. Saleh Abo-Leal Massarwi
English translation: Liliane Stein, Diana Rubanenko
Pre-press and Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Measurments are given in centimeters, height X width
On the cover: Medallion Carpet, Iran, 20th century (detail); p. 46

ISBN 978-965-92476-0-8
© 2015 Museum of Islamic and Near Eastern Cultures
All rights reserved
60 Ha'atzmaut Street, P.O.Box 5011, Be'er Sheva 8415001, Israel

Pagination runs from right to left,
following the Hebrew and Arabic order

Museum of Islamic and Near Eastern Cultures

www.ine-museum.org.il

קשרים
روابط
Knots

קשרים
روابط
Knots