

קאנון למדינה, קנון לאמנות: המשגת הסינתזה הקלאסית באמנות ובאדריכלות באימפריה העוסמאנית

גילרו נגיפאולו

זהות אמנותית מובהקת משלה נקבעה למדינה העוסמאנית בשנות החמישים של המאה ה־16, כחלק מתהליך התגבשותה והבניית תפיסתה העצמית כחברה אסלאמית אורתודוקסית הנבדלת משכנותיה. הפתיחות ששררה לפני כן לדגמי האמנות והאדריכלות הפרסיים והאירופיים פחתה. האדיקות הדתית השפיעה על היחס לייצוג דמויות באמנות, על צמצום הצריכה הראוית של כסף, זהב ואבני חן, ומכאן – על הפנייתם של משאבים רבים לפיתוחן של תעשיות אריגי הפאר ואריחי הקרמיקה. מעמד מועדף ניתן לארכיטקטורה ולקליגרפיה. קנה המידה של הצורות ששימשו באמנויות הדקורטיביות הוגדל באופן נועז, ועמו גם הצורות הארכיטקטוניות המסורתיות, כדי ליצור אפקטים מונומנטליים חסרי תקדים. הייצור האמנותי נוהל באופן ריכוזי לגמרי בחצר באסתנבול, בסדנאות שבראשן עמדו חניכי מערכת הדבשירמה. רוב מוצריהן היו גרסאות פאר של חפצים שימושיים שנועדו למגוון רחב של נסיבות טקסיות, פומביות ופרטיות, דתיות וחילוניות. התרבות החזותית שנוצרה בבירה התפשטה אל המחוזות. האחידות היחסית הייתה למאפיין היסודי של האמנות והאדריכלות העוסמאנית; היא גיבשה את הזהות העוסמאנית, ליכדה את האימפריה רחבת הידיים, וצמצמה את הפער התרבותי בין המרכז לפרפריה. בה בעת אישרה האמנות העוסמאנית – על דרכי הביטוי שלה וארגונה החברתי – את עליונותה של אסתנבול ואת היבדלותה של העילית השלטת, ונתנה ביטוי ברור למדרג המורכב והמוקפד של החברה העוסמאנית.

המאמר תורגם מתוך: Gülru Necipoglu, "A Kānūn for the State, A Canon for the Arts: Conceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Art and Architecture," in: Gilles Veinstein (ed.), *Süleyman the Magnificent and His Time*, Paris: Documentation française, 1992, pp. 194-216. מערכת ג'מאעה מודה למחברת ולהוצאה על הרשות לפרסם את המאמר.

תודה לפרופסור איירין וינסטר, שקראה טיוטה של המאמר והעירה הערות מועילות.



איור 1: הסלטאן סלימאן על רקע מבנה הסלימאניה הנשקף מבעד למעבר מקומר בארמון הישן. תחריט משנת 1559, מאת: מלכיר לוריקס, לונדון, המוזאון הבריטי (מתוך E. Oberhummer, *Konstantinopel* unter Suleiman dem Grossen, Munich 1902)

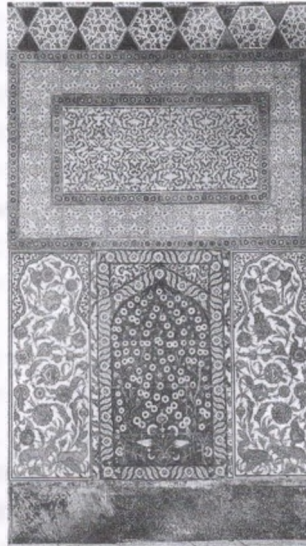
היווצרות הסגנון הקלאסי

מה שנחשב בעינינו היום לסינתזה הקלאסית של האמנות והאדריכלות באימפריה העוסמאנית, התגבש כבר בשנות החמישים של המאה ה-16 לכלל קנון אמנותי של צורות אחידות, ובני הדורות שלאחר מכן עתידים לשאוף לחקותו. המבנה רחב הידיים שנבנה למען הסלטאן סלימאן על הגבעה השלישית באסתנבול ובנייתו הושלמה ב-1557, התנשא מעל קו הרקיע של בירת האימפריה באשד כיפותיו הרבות והעיד עדות חזותית על העושר, העוצמה, האדיקות, החסד והטעם הטוב שהרעיף פטרונו על נתיניו ועל העולם כולו (איור 1). מבנה זה גילם את התגבשותו של הסגנון הקלאסי באדריכלות העוסמאנית, ואת האסתטיקה החדשה באמנות הדקורטיבית שהועמדה לשירותה של האדריכלות המונומנטלית. זהו המבנה המלכותי הראשון שצופה באריחי איזניק שעוטרו לפני זיגוגם בדוגמאות צבעוניות חדשניות, והוא שימש מסגרת אדריכלית לכתובות מעוטרות, פיתוחי מתכת, ציורי קיר, עבודות עץ משובצות, חלונות זכוכית צבעוניות, שטיחים ואף לספרי קוראן מאוירים שהוזמנו במיוחד למסגד. האדריכלות והאמנויות הדקורטיביות השלימו כאן זו את זו ויצרו מלאכת מחשבת שלמה (*Gesamtkunstwerk*) והרמונית.

הסלימאניה, שסלימאן הזמין את בנייתה כשכבר היה אדם זקן, מקרינה ביטחון עצמי הבא לידי ביטוי באמצעים חזותיים עוסמאניים מובהקים, שונים עד מאוד מן הסינקרטיזם האקלקטי שאפיין את הביטוי האמנותי בשנים הראשונות לשלטונו. עד שנות החמישים של המאה ה-16 כבר התייצבו גבולותיה של האימפריה העוסמאנית לאחר שצבאותיו של סלימאן לא הצליחו להתקדם עוד, לא בחזית המזרחית ולא בחזית המערבית. ומשהתקבעו הגבולות הטריטוריאליים צצה ועלתה תחושה של זהות עצמית מגובשת ושל ייחוד תרבותי. דומה שהגבולות הגאוגרפיים המתייצבים והולכים באו לידי ביטוי בנוקשות פנימית – בניגוד לנטייתם הקודמת לאוניברסליות, שהתאימה יותר לאימפריה המתרחבת במהירות, החלו העוסמאנים להגדיר את עצמם בראש ובראשונה כחברה אסלאמית אורתודוקסית. הלכידות החדשה בגבולות הפוליטיים והתרבותיים באה לידי ביטוי חזותי בהיווצרותו של קנון אסתטי חדש. מהפך זה באמצע המאה ה-16 היה חלק מתהליך התגבשות המדינה וחלק מתפיסת העילית השלטת את האימפריה השוכנת על פרשת הדרכים שבין מזרח למערב כנבדלת משכנותיה. ומשנוצר הקנון החזותי העוסמאני המובהק, הצטמצמה הפתיחות ששררה לפני כן לדגמי האמנות הזרים, הפרסיים והאירופיים כאחד.¹

1 על הפטרונות שהעניקו עוסמאנים לאמנים זרים עד שלהי שנות השלושים של המאה ה-16 ראו: Gülru Necipoğlu, "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry," *The Art Bulletin*, 71, Sept. 1989, pp. 401-427.

היה זה תהליך הדרגתי שהחל עם הוצאתו להורג של הוויזר הגדול אבראהים פאשא, אדם שמילא תפקיד מכריע בהגדרת המגמות האמנותיות בחצרו של סלימאן הצעיר בין השנים 1523-1536. גם לאחר מותו של הוויזר הגדול הוסיפה אסתיקה פרסית (תימורית)



איור 2: אריחים על חזית חדר המילה (סינט אודסי) בארמון טופקפי, אסטנבול, 1527-1528 בקירוב.



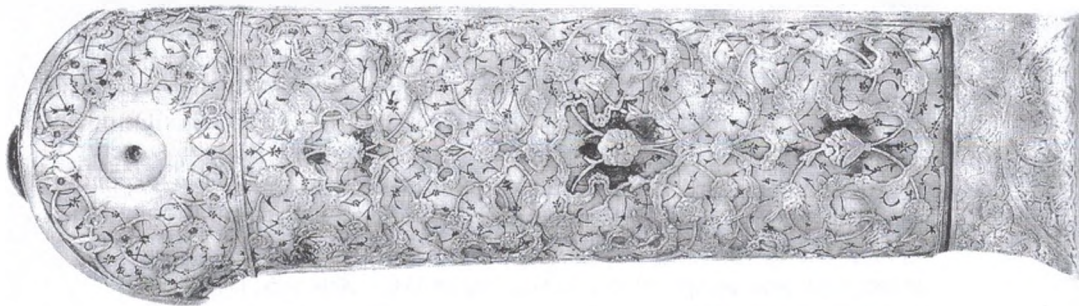
איור 3: פרט מתוך חרב שנעשתה על ידי אהמת טקלי ב-1526 או ב-1527 למען הסלטאן סלימאן. אסטנבול, מוזאון טופקפי סראי, 2/3776.

תורכמנית) לשלוט בטעמים של האדריכלים והאומנים שהועסקו בחצר המלוכה העוסמאני. בראש סדנאות האומנים, שפעלו בחסות חצר המלוכה באסטנבול (אהל-י הרף-י האסה), ובכללם יצרני האריחים, הצורפים והציירים הרשמים, עמדו בדרך כלל אומנים מטברז שאולצו להתיישב באסטנבול ב-1514 עם כיבוש העיר בידי סלים הראשון (איורים 2, 3).

סדנאות החצר האלה פעלו בשיתוף האדריכל הראשי על־אודין, שכונה על־הפרסי (עג'ם עליסי). על־אודין החזיק במשרתו עד 1538, אז תפס סנאן את מקומו.²

בזמן שסדנאות החצר באסטנבול ייצרו חפצים בטעם פרסי מובהק חיזרו אברהמים פאשא ויועצו אלוויסה גריטי (Alvise Gritti), בנו הלא־חוקי של הדוג'ה של ונציה, גם אחרי אמנים מאירופה. כך נולדה מתכונת בין־לאומית חדשה של פטרונות על האמנות, מתכונת שמהמת (מוחמד) השני החל בה לאחר כיבוש קונסטנטינופול. שני המתווכים רבי ההשפעה, שעסקו בסחר משי ואבני חן מן המזרח, הם שעודדו אגודה של סוחרים וצורפים ונציאנים ליצור בעבור סלימאן קסדה דמוית עטרה ועליה ארבעה כתרים ואביזרי פאר נוספים לתהלוכות. הסלטאן ענד אביזרים אלה בגאווה במסעו לווינה בשנת 1532. נראה שאברהמים תמך גם במיזם של אריגת שטיחי קיר מאוירים בדמויות למען סלימאן. בשנים 1532-1533 שיגרה חברת שטיחי הקיר 'דרמואין' (Dermoyen), שמושבה בבריסל, לאסטנבול את פיטר קוקה ואן אלסט (Pieter Coecke van Aelst) כדי להכין רישומים. דומה שהמיוס הופסק משהוצא הוזיר הגדול להורג ב־1536. לאחר מכן השמידו יריביו של הוזיר קבוצה של פסלי דמויות שלקח מן הארמון בבודה והציב כשלל מלחמה בחזית ארמונו בהיפודרום.³

מאורע דרמטי זה משקף את אוירת האדיקות הגוברת ואת מאמציו של סלימאן לחזק את המסורת האסלאמית באימפריה. תפקיד זה הופקד בידי אבו סעוד, שכינה כשיח' אל־אסלאם משנת 1545 ואילך. אבו סעוד מילא תפקיד חשוב בהתאמת השריעה



- 2 על האמנים יוצאי טבריו שהועסקו בחצרו של סלימאן ב־1526 ראו ברשימת השכר: (TSMa, D.) 19706, מתוך: I. H. Uzuçarsilioglu, "Osmanli Sarayinda Ehl-i Hiref (Sanatkarlar) defteri," *Belgeler*, 11, 1981-1986, pp. 24-65. על הטעם הפרסי של סדנאות החצר האלה ראו: G. Necipoğlu, "From International Timurid to Ottoman: A Change in Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles," in *Muqarnas* 7, 1990, pp. 136-170.
- 3 על החפצים הוונציאניים, מיום שטיחי הקיר והפסלים מהונגריה ראו: G. Necipoğlu, "Süleyman, the Magnificent," pp. 401-427.

לחוקים העוסמאניים החילוניים שחוקק סלימאן 'המחוקק' (קאנוני), בתקופה שבה נעשתה האורתודוקסיה הסונית הממוסדת למשענתה האידאולוגית של המדינה העוסמאנית כנגד הסופים השיעים. מלבד ניסוח האידאולוגיה של השושלת העוסמאנית היה אבו סעוד מעורב גם בתכניות הבנייה של הסלימאניה. אבו סעוד הוא שכובד בהנחת אבן הפינה למחראב בטקס הנחת היסודות למבנה, והוא שבחר את הכתובות שיעטרו את המסגד. הוקפיה של הסלימאניה מעידה על כך שהאדיקות הדתית השפיעה לא רק על היחס לייצוג דמויות באמנות, אלא אף צמצמה את הצריכה הראונית של כסף, זהב ואבני חן. הטקסט של הוקפיה מצהיר שעיטור המסגד מחמיר ונזירי בכוונה תחילה, מפני שקישוט מקומות קדושים לאסלאם באבני חן ובציפוי זהב אינו עולה בקנה אחד עם השריעה. בכך ניכרת התייחסות למסורות שבהן הביע הנביא מוחמד דברים בזכות הסגפנות ונגד פאר מלכות.⁴ איפוק גדל והולך בשימוש בעיטורים אכן ניכר אם משווים את הסלימאניה (1550-1557) עם מסגד מהמת שהנאדה המוקדם יותר (1543-1548) – שני המבנים נבנו בידי האדריכל סנאן למען סלימאן (ראו איור 10).

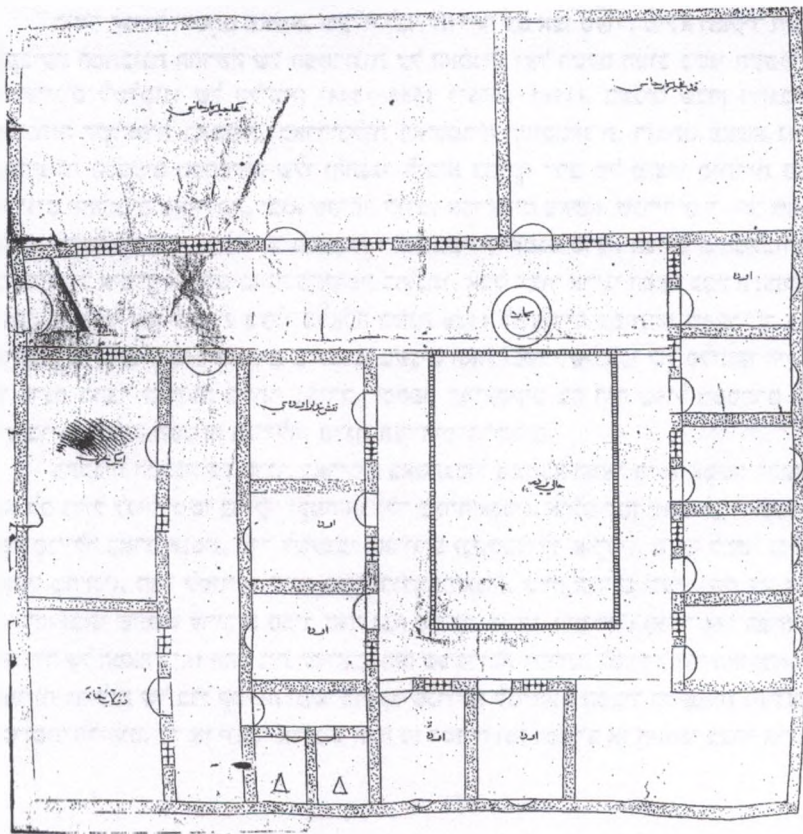
בנסיבות החדשות השתנה גם סלימאן עצמו. אדיקותו גברה והוא חדל להתעניין בזהב ובאבנים טובות, הוא החל ללבוש גלימות ירוקות צנועות עשויות שיער גמלים, כמו הנביא, ולאכול מכלי חרס. מ-90 הצורפים והתכשיטנים שהועסקו בארמון הסלטאן ב-1526, נותרו עד 1557-1558 – 69 בלבד, וב-1566 ירד מספרם ל-39.⁵

- 4 מטרות העיקרית של אבו סעוד הייתה 'להציג את השושלת כמנהיגתו, מגינתו ומפיצתו של האסלאם האדוק'. ראו: Colin Imber, "The Ottoman Dynastic Myth," *Turcica*, 19, 1987, p. 25. הוקפיה מופיעה ב: K. E. Kırkcıoğlu, *Süleymaniye, Vakfiyesi*, Ankara 1962, p. 22. תכנית הבנייה של המסגד ומשמעותה ראו: G. Necipoğlu-Kafadar, "The Süleymaniye: Complex in Istanbul: An Interpretation," *Muqarnas*, 3, 1985, pp. 92-118.
- 5 על מקורות בני הזמן המזכירים את המהפך שאירע לסלטאן עם זקנתו ראו: G. Necipoğlu, "Süleyman the Magnificent," pp. 422-423. הירידה בערכם של הצורפים והתכשיטנים בשלהי שלטונו של סלימאן לא נמשכה זמן רב. מספרם חזר וגדל ברבע האחרון של המאה ה-16 וב-1956 כבר מנו 110 איש. ראו: Esin Atil, *The Age of Süleyman the Magnificent*, Washington: D.C. – New York, 1986, p. 117. כל שנות המאה ה-16 הוסיפו חפצי זהב וכסף, ובייחוד שעונים, להגיע מאירופה כמתנות דיפלומטיות. ראו: Otto Kurz, *European Clocks and Watches in the Near East*, London-Leiden, 1975. ייצורם של חפצי נחושת מצופים זהב ואבן ומשובצים אבני חן (תומבק) בחצר העוסמאנית קשור אולי ביחסו של האסלאם לזהב וכסף; דומה שיש לכך אישוש בפתח של אבו סעוד ולפיה כלי מתכת מזהבים אסורים בשימוש. ראו: Mehmet Ertuğrul, *Şeyhülislam Ebussuud Efendi Fetvaları Işığında 16. Asır Türk Hayatı*, İstanbul 1972, p. 188. על חדית' מוקדם העוסק בנושא זה ראו: G. H. A. Juynboll, "The Attitude towards Gold and Silver in Early Islam," in *Pots and Pans: A Colloquium on Precious Metals and Ceramics*, *Oxford Studies in Islamic Art*, 3, 1985, pp. 107-115.

הוזיר הגדול רוסתם פאשא, שעלה לגדולה יחד עם אבו סעוד, מילא תפקיד חשוב בקביעת המתכונת החדשה של הפטרונוט על האמנות ועל הטעם הטוב בשני העשורים האחרונים לשלטונו של סלימאן (1544-1553 ו-1555-1561), בשנים שבהן התגבשה הסינתזה הקלאסית באמנות ובאדריכלות באימפריה העוסמאנית. רוסתם פאשא נודע במדיניות הכספים המחמירה שלו והתנגד ליבוא בהיקף רחב של מוצרי מותרות כגון אריגים ויהלומים מאירופה, יבוא שטיפח קודמו אברההים פאשא. שגרירים דיווחו שהוא מסרב לקבל אבני חן וכלי זהב כמתנות דיפלומטיות. אמנם סדנת הצורפים המלכותית באסתנבול איבדה את חשיבותה בתקופת כהונתו, אבל ייצור אריגי הפאר בבירה התרחב וצמח ממפעל קטן של 27 בעלי מלאכה בשנת 1526 לתעשייה מפותחת שהעסיקה 105 אומנים ב-1545 ו-156 אומנים ב-1557. בשנים האחרונות לשלטונו של סלימאן הייתה זו סדנת החצר הגדולה ביותר בבירה, ומספר המועסקים בה היה כפול ממספרם של העובדים בסדנה השנייה בגודלה, סדנת הציירים-הרשמים.

בתכנית המבנה של סדנת האריגים באסתנבול מאמצע המאה ה-16 אפשר להבחין באולם גדול לנולי משי ברוקד (כמח'אג'ילר כארח'אנס'י), אולם קטן יותר לנולי קטיפה (כדיפ'ג'ילר כארח'אנס'י), חדר למעצבי האריגים (נקש'בנדלר אוד'סי), מחסן למשי גולמי (אפ'ק מח'ז'ני), חדר לטוויית חוטי משי (דולאב'אנה), כמה חדרים ששימושם לא צוין (אוד'ה) ובתי שימוש ערוכים סביב חצר ובה מזרקה עגולה (ביניאר) (איור 4).⁶ במחצית השנייה של המאה ה-16 החל בית המלאכה הזה שבשליטת המדינה לספק לחצר העוסמאנית כמויות גדולות של בדי קטיפה ומשי ברוקד שנדרשו לגלימות הכבוד הטקסיות (ח'לעת) ולריפוד הריהוט. עד אז יובאו אריגים אלה מן המזרח ומן המערב או הוזמנו מבתי אריגה

6 על מדיניותו של רוסתם ראו: G. Necipoğlu, "Süleyman the Magnificent," p. 423. המספרים הגדלים של העובדים בענף האריגים מצוינים בתוך: E. Atil, *The Age of Süleyman the Magnificent*, p. 178. התכנית הודפסה לראשונה בספר Tahsin Öz, *Turkish Textiles and Velvets: XIV-XVI Centuries*, Ankara, 1950, p. 57. שאלת תקינותם של זהב וכסף בבדים אכן נדונה בכמה פתוות של אבו סעוד. הוא טען שאמנם ציפויי משי בכלי בית כגון כריות או כיסויי ספות מותרים, אבל גלימות משי טהור וחגורות עשויות חוטי זהב או כסף טהור אסורות לשימוש של נכבדים ושל העבדים נושאי כליהם. כיוון שהוא דן בכמות הזהב, הכסף והמשי המותרת לשימוש בכלי נשק, אביזרי קישוט לסוסים, מצנפות וכובעים, רהיטים ובגדים, אפשר להסיק שהיו דרכים לעקוף את האיסור על לבישת משי בלבישת משי לא טהור. ראו: M. E. Düzdağ, *Şeyhülislam*, pp. 186-188. ספרות החדית' מעידה על כך שהאיסור על לבישת משי חל רק על גברים (חוץ ממי שסבלו מכינים), ונשים הוצאו ממנו כל עוד הן נשארו בבתיהן פנימה, וכן על כך שכמות מסוימת של חוטי זהב הותרה בבגדים. וראו: Juynboll, "The Attitude towards Gold and Silver," p. 111.



איור 4: תכנית בית המלאכה המלכותי לייצור אריגים מאמצע המאה ה־16, אסתנבול, ארכיון טופקפי סראי, E. 6342.

מסחריים בבורסה. מעצבי האריגים המומחים של אסטנבול, שכונו בתכנית בית המלאכה שלעיל 'נקשבנדלר' ונזכרו ביומני אהל-י הרף מן המחצית השנייה של המאה ה-16 ככינוי 'נקשבנדאן-י האסה' או 'נקשבנדאן-י כמחאבאפאן', יצרו דגמים חדשים באמצעות הגדלה נועזת של מוטיבים שפיתחו הציירים-הרשמים המלכותיים, והתאמתם לשת"י וערב המורכב של האריגים.⁷ בבדי הפאר הצבעוניים שלהם נראו מוטיבים אחידים, כגון

7 על המעבר מבורסה לאסתנבול שבה יוצרו סוגים חדשים רבים של אריגים שנודעו בכינוי 'אסתנבולכארי', ראו: H. Inalcik, "Harīr," in *Encyclopaedia of Islam*², 3, p. 216; J. M.

שלשות של נקודות, סהרונים, מקלעות עלים, עננים שבלוליים בנוסח סין, צורות קמורות, שורות מקבילות של גבעולים גליים נושאי פרחים, עלים נוצתיים (שז) ופרחי לוטוס ואדמונית. בשנות הארבעים של המאה ה־16 התמזגו באריגים אלה השפעות שונות והתגבש סגנון עוסמאני מובהק, הן בצבעיו והן בעיצובו (איור 5).



איור 5: 'קמח'א', קפטן
טקסי, נתפר לפי ההשערה
לנסיך באייד (מת ב־1561),
אסתנבול, מוזאון טופקפי
סראי, 713/3.

Rogers, "Ottoman Luxury Trades and Their Regulation," in Hans Georg Majer (ed.), *Osmanistische Studien zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte In Memoriam Vančo Boškov*, Wiesbaden 1986, pp. 143-145. רוג'רס חילק על התפקיד שמילאו הנקאשחאנה בהספקת דוגמאות לאריגים, ומציין בצדק ש'עיצוב אריגים היה מיומנות שהרגה מיכולתו של רשם שאינו מכיר את תהליך האריגה'. ראו: J. M. Rogers (ed.), (tran. from Turkish by H. Tezcan and S. Delibaş), *The Topkapi Saray Museum: Costumes, Embroideries and Other Textiles*, Boston, 1986, p. 23. מכאן שהנקשכנר, או מעצבי האריגים, הם שהיו מעורבים במישרין באריגת הבדים.

מוטיבים דומים החלו להופיע על כלי החרס והאריחים מן העיר איזניק סמוך ל־1545 (איור 6), והם הגיעו לשיאם בשנות החמישים של המאה ה־16 בהמצאת הקרמיקה הצבעונית הקלאסית שצוירה לפני זיגוגה. קדרי איזניק שילבו את הצבע האדום (הצבע השולט באריגים ובשטיחים) במערכות הצבעים שלהם, ומימי סלימאן והוזיר הגדול רוסתם פאשא החלו להשתמש בהם גם לעיטור בניינים. ההתפתחות המקבילה באריגי הפאר ובתעשיית אריחי הקרמיקה קשורה כמדומה לחזונו המיוחד של רוסתם (איור 7 א-ב). מבחינה זו הקדים רוסתם פאשא את אֶללהֶרדי ח'אן שפעל בשירות השאָה עבאס ואת השר קולבר בשירותו של לואי הארבעה־עשר, שטיפחו גם הם את תעשיות האריגים והקרמיקה בארצותיהם והפכו אותן למרכיבים עיקריים בכלכלותיהם הטרנס־תעשייתיות.⁸

איור 6: צלחת מאיזניק, שנות הארבעים של המאה השש־עשרה. אוסף פרטי (מתוך E. Atil, *The Age of Süleiman the Magnificent*, p. 259)



איור 7: א) פרט ממכמ'א מעוטר בדוגמת גבעולים גליים מקבילים, המחצית השנייה של המאה ה־16, ניו יורק, מוזאון מטרופוליטן לאמנות, 52.20.21 (מתוך E. Atil, *Süleiman the Magnificent*, p. 213)



ב) אריח מאיזניק מעוטר בדוגמת גבעולים גליים מקבילים, אסטנבול, מסגד רוסתם פאשא, 1561 בקירוב.



8 סיבות להקבלה בין האריגים לאריחים נדונות במאמרי: G. Necipoğlu, "From International Timurid to Ottoman", השוואה בין מדיניותם של אֶללהֶרדי ח'אן וקולבר ראו: Anthony Welch, *Shah Abbas and the Arts of Isfahan*, London 1973, p. 19

בתקופת כהונתו של הוזיר הגדול רוסתם פאשא התאפיינו האריגים והאריחים העוסמאניים באסתטיקה שמקורה בעיקר בעולם הצומח, בדגמים מוגדלים ונועזים שהשפיעו השפעה חושנית מיידית גם ממרחק הודות לשימוש בצבעים זוהרים וניגודיים. אסתטיקה זו התרחקה מן הטשטוש העדין של איורי הדמויות על רקע ערבסקות מופשטות ומורכבות ומוטיבים סיניים, שהיו אופייניים כל כך לביטוי העיטורי התימורי ה'בין-לאומי' של המאה ה-15. היא העדיפה את הישירות הברורה על הווירטואוזיות שבפרטנות המיקרוסקופית. חוץ מכמה יוצאים מן הכלל, אסתטיקה זו נמנעה מייצוג דמויות של חיות, להבדיל מתוצרי הסדנאות של החצר הספואית, שהציגו בחופשיות תיאורי דמויות על אריחים, אריגים ושטיחים, ועיצבו אותם בפרטי פרטים, בתשומת לב של צייר מינאטורות (איור 8). ההבדל הבולט הזה לא נעלם מעיניו של ריינהולד לובנאו (Lubénau), ששהה באסתנבול בשליחות דיפלומטית מטעם ראש הקיסרות הרומית הקדושה, הקיסר רודולף השני, בשנים 1587-1589. לובנאו דיווח שלהבדיל מהפרסים שחיבבו תיאורי דמויות מכל הסוגים בציורים ובאריגים שאינם משמשים לצורכי פולחן, התורכים ראו בתיאורים שכאלה תועבה. ייתכן שההתנגדות לדייקנות אדם באמנות הדקורטיבית הרשמית של העוסמאנים נבעה מאווירת האדיקות הדתית שהתגבשה בתגובה לעימותים המתמידים עם מלכי בית הבסבורג ועם הספואים.⁹ העוסמאנים הגדירו את

9 Reinhold Lubénau, *Beschreibung der Reisen des Reinhold Lubénau*, 2 vols., ed. W. Sahm, Königsberg 1912-1920, I, p. 264. על יחסם של העוסמאנים לייצוג דמויות באמנות ראו: Klaus Kreiser, "‘...Dan die Türckhen leiden khein Menschen Pildnuss’: Ober die Praxis des ‘Bilderverbots’ bei den Osmanen," G. Fehér (ed.), *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapest 1978, pp. 549-556. שלא כמו באמנות העוסמאנית הרשמית הגבוהה, באמנות הדקורטיבית הפופולרית שיוצרה בייצור המוני היו ייצוגים רבים של דמויות חיות; קטגוריה זו כוללת גם קבוצה של כלי חרס מאינוניק שאוירו בדמויות עממיות של בעלי חיים ובני אדם, איורים שעל פי ההשערה מצאו חן בעיניהם של העירונים בני המעמד הבינוני. בימי חגיגת המילה של נסיכים (כגון בניו של סלימאן ב-1530 ו-1539, או בנו של מראד השלישי ב-1582) בהיפודרום, היו נושאים בתהלוכה קשת רחבה של ייצוגי דמויות בתחומי אמנות רבים, ובהם פסלי נייר בצורת בעלי חיים, מפלצות ובני אדם, וכן פסלי סוכר צבעוניים, וכן מדליקים זיקוקי דיגור בדמות בתולות ים, ענקים ויצורים מבשרי טוב אחרים, בהילולה של יצירות חזותיות שהתעלמה כליל מן הנורמות ומן החוקים של התרבות החזותית הרשמית שאסרה על הצגת דמויות. ראו: Metin And, "Ottoman Figural Representation in Ephemeral and Perishable Art Objects in the 16th Century," in *ibid.*, pp. 53-54. העובדה שדמויות פיגורטיביות היו בשימוש חופשי יותר באמנויות הדקורטיביות העוסמאניות לפני התגבשותו של הקנון הקלאסי עולה מאריחי סינט אודסי מן השנים 1527-1528 (איור 2) ומן המיניאטורות שבסלימאן-נאמה, שנראים

זהותם הנפרדת גם באמצעים חזותיים, באמצעות מוטיבים נטורליסטיים מעולם הצומח שהוגדלו באופן נועז ושולבו בדגמים עיטוריים אופייניים. מוטיבים אלה הופיעו בו בזמן על מגוון חפצים שהוצגו בפומבי, כגון אריגים וכלי קרמיקה (וכן באוהלים ושטיחי חצר, ובמידה פחותה גם באמנויות דקורטיביות אחרות, כגון פיתוחי מתכת).



איור 8: פרט מאריג משי ספוי, המאה ה־16, ניו יורק, מוזאון מטרופוליטן לאמנות, 12/20/20.

אפשר אפוא לחלק את תקופת שלטונו הממושכת של סלימאן לשני חלקים, שכל אחד מהם התאפיין במגמה אחרת הן מבחינה אמנותית והן מבחינה תרבותית ופוליטית: החלק הראשון התאפיין בסינקרטיזם אקלקטי והשני בסינתזה קלאסית אחידה שהתגבשה הודות להבשלתם של ניסיונות קודמים. שני הסגנונות הוגדרו בעיקר בידי וזירים גדולים רבי עוצמה, אבראהים ורוסתם (כהונותיהם של הוזירים הגדולים הללו נקטעו פעמיים לתקופות קצרות בעת שכינהו הוזירים איאס פאשא 1536-1539, ולטפי פאשא 1539-1541). מאחר שכללי הטקס בחצר המלכות לא התירו לסלטאן המבודד לבוא בקשרים

בהן אריגים מעוטרים במוטיבים של ציפורים ויצורים דמיוניים האופייניים לסוגת השו. ראו: Esin Atil (ed.), *Süleymanname: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, Washington D.C.-New York 1986, pp. 112-113, 160, 162, 178, 199, 212, 230.

ישירים עם אומנים ואדריכלים, מילאו הוזירים הגדולים תפקיד מכריע בשמשם מתווכים בהקצאת המטלות האמנותיות של סלימאן. השפעת הסלטאן על האמנויות פעלה אפוא באמצעות מתווכים, אם כי יש לנו עדויות על מקרים נדירים שבהם עמד סלימאן בקשר ישיר עם האדריכל סנאן ועם צייר החצר שאה קלי, ואפילו ביקר בסדנתו של קלי.¹⁰

ארגונה של תעשיית האמנות העוסמאנית ומשמעותו האסתטית של הקנון הקלאסי

תעשיית האמנות (*Kunstindustrie*) העוסמאנית הייתה ענף שירות חיצוני (בירדן) במשק חצר המלוכה המורחב, והפקיד הנכבד ביותר שהיה ממונה עליה היה הוזיר הגדול. הוזיר היה מזמין דרך קבע עבודות מבעלי מלאכה ואדריכלים בפגישות המועצה (דיואן) שנערכו בחצר השנייה של ארמון טופקפי. האוצר הראשי, סריס רם מעלה שהיה ממונה על אוצרו הפנימי של הסלטאן בחצר השלישית של טופקפי, היה גם הוא מתווך חשוב בהזמנת עבודות האמנות שכן ארגון אומני החצר (אהל-י הרף) היה כפוף לו במישורין. הוא ששילם לאומנים את שכרם פעם ברבעון והיה מזמין מהם חפצי פאר וכתבי יד מלכותיים לאוצרו הפנימי של הסלטאן, שנשמר במבנה השייך לחצר השנייה ונודע בכינוי 'אולם המועצה הישן'.¹¹

ייצור חפצי פאר בסדנאות החצר (ביתאא או כר'ח'אנה), שהיה גם הוא ענף במשק חצר המלוכה, מקורו בנוהג מונגולי-תימורי שהיה נהוג באותו הזמן גם בחצרות המלכים הספויים והמוגולים.¹² ואולם אצל העוסמאנים היה מנהל המערכת ריכוזי יותר. בימי

10 על המגמות האמנותיות השונות בתקופת שלטונו של סלימאן ועל תיווכם של פטרונים רבי עוצמה ראו: G. Necipoğlu, "Süleiman the Magnificent," pp. 417-427. יש דיווחים שסלימאן ביקר מפעם לפעם גם בסדנתו של שאה קלי, וראו: Mustafa 'Ālī, *Menāḳib-i Hünerverān*, Istanbul 1926, p. 65. סלימאן אף דן בתכנית הבנייה של הסלימאניה עם האדריכל הראשי סנאן, וראו: Mustafa Sāi, *Tezkiretū 'l-Būnyān*, Istanbul 1897, p. 57.

11 על התשלום לאומנים באולם המועצה הישן אחת לשלושה חודשים ראו את הכרוניקה של עבדאללה אבן אבראהים אסדארי: TSMK, R. 1224, fols. 133a-134b; וכן: Mustafa 'Ālī, *Kūnhū 'l-ahbār*, Ms. Istanbul University Library, T. Y. 5959, fol. 93a (Filiz Çagman). פיליז צ'מאן מראד השלישי, מוכירים את ציין שכמה כתבי יד משלהי המאה ה-16, כגון דיואן וסורנאמה של מראד השלישי, מוכירים את האוצר הראשי יורק אצי, ומכאן שהוא היה ממונה על הזמנת העבודות (מידע שנמסר בעל פה).

12 על הסדנאות בחצר הספוית ראו: Vladimir Minorsky, *Tadhkirat al-Mulūk. A Manual of Safavid Administration*, Cambridge 1943, pp. 29-30, 48-50, 65-70, 93-100. מינורסקי כותב: 'בהיעדרה של תעשייה קפיטליסטית נאלצו המלכים הספויים, כמו קודמיהם ובני דורם,

מהמת השני היו האומנים קבוצה מעורבת של בעלי מלאכה שיובאו מחצרות שכנות או מן האזורים הכבושים, וצורפו לבני הלווייה המלכותיים (מתפרקה). בימי שלטונם של בנו באיזיד השני ונכדו סלים הראשון, התהווה והלך ארגון נפרד של אומנים בסדנאות החצר (אהל-י-הרף), והובאו אומנים נוספים מן הערים הכבושות קאהיר וטבריו. ברשומות מקבלי השכר בחצרו של באיזיד השני היו רשומים 360 אומני אהל-י-הרף. בשנים הראשונות של מלכות סלימאן היה מספרם 598 (לפי רישום משנת 1526), ובסוף שלטונו של סלימאן הגיע מספרם ל-636 (לפי רישום אחר מן השנים 1566-1567). בתקופת שלטונו של סלימאן הושלם ארגון של סדנאות החצר, כמו של שאר ענפי המנהל העוסמאני – רבי האומנים בני טבריו שעמדו בראשן בשנות העשרים והשלשים של המאה ה-16 הוחלפו לאט לאט, ואת מקומם תפסו שוליות הדבשירמה שלהם, שהובאו מכל רחבי האימפריה והוכשרו לעסוק באומנויות השונות בסדנאות החצר או במשק ביתם של אישים רמי מעלה. בשלהי ימיו של סלימאן אוישו סדנאות החצר באמצעות מנגנון מוסדר של קליטה והכשרה שלא היה תלוי עוד בגיוס אומנים מוכשרים מן השטחים שנכבשו זה לא כבר (כפי שנהגו המונגולים והתימורים), ולא בהזמנת אומנים מפורסמים מן הארצות השכנות במזרח ובמערב. עם הכשרתם השיטתית של העבדים המגויסים הוטמע הייצור האמנותי בתוך המנהל הריכוזי של המדינה והושתת על מערכת הדבשירמה. אין פלא אפוא שמערכת הדבשירמה בימי סלימאן, שבמסגרתה הוכשרו 'ילדי המס' הנוצרים להשתלב בעילית השלטת והנאמנה של המדינה הריכוזית, מתוארת במיניאטורה בסלימאן-נאמה (כתב יד מאויר ומפואר המהלל את שלטון הסלטאן) כעמוד התווך של המשטר העוסמאני (איור 9).¹³ מערכת ייחודית זו חיזקה את סמכותה המוחלטת

להבטיח את ייצורם של כמה חפצים חיוניים ואבזרי פאר בסדנאות שבמשק ביתם שלהם. רבים מן הבייתאות האלה לא היו אלא מחלקות ביתיות, כגון המטבח, חדר השיפה, מיני מחסנים, אורות, מלונות וכולי. אבל היו גם ביותאות שנוהלו כמו מפעלים אמיתיים בבעלות המדינה (עמ' 29). ארגון של הסדנאות בחצר המוגולית בימי אכבר נדונה בחיבור *Abū'l-Faṣl 'Allāmī, Ā'in-i Akbarī*, tr. H. Blochman, I, Calcutta 1873.

13 על המתפרקה בחצרו של מהמת השני, בניהם של נכבדים או מלכים מובסים שקיבלו שכר חודשי והיו לבני לווייה מלכותיים, וכן רופאים, אסטרולוגים, אדריכלים, מהנדסים, ציירים, צורפים, תכשיטנים ואומנים אחרים, ראו: G. M. Angioletto, *Historia Turchesca*, I. Ursu (ed.), Bucarest 1909, pp. 133-134 (העורך ייחס את הטקסט לדונאדו דה לצה). מרשימת שכר לא מתוארכת מימי באיזיד השני (המוקדמת ביותר מסוגה) עולה שהמבנה הבסיסי של ארגון אהל-י-הרף של אומני החצר היה קיים ומוגדר כבר אז (*TSMA*, D. 9587). מנאווינו, עבד נושא כלים בארמון העוסמאני בין 1505 ל-1514, מוכיר בין אומני החצר האלה את צורפי הוהב, שלכל אחד מהם שלושה שוליות, עבדים או פרסים. לצורפי הוהב היה בית מלאכה במרכז אסטנבול והם קיבלו שכר קבוע



איור 9: גיוס ילדי מס, עארפי,
סלימאן-נאמה, 1558 בקירוב,
אסתנבול, מוזאון טופקפי סראי,
E. Atıl, H 1517, fol. 31b
«Süleymanname, p. 95

של המונרכיה העוסמאנית בכך שתגברה את סגל עובדי המדינה בקבוצה נאמנה של וזירים, פקידים, מושלים, מצביאים, חיילים ובעלי מלאכה מוכשרים, והפכה אותם למריטוקרטיה (שלטון המוכשרים) נטולת שורשים שמעמדה היה תלוי בסלטאן בלבד. משנעשו השוליות שמקורם בדבשירמה לראשי הסדנאות המלכותיות הופיעה הסינתזה העוסמאנית הקלאסית. הדוגמה המובהקת ביותר למהפך היא האדריכל סנאן. בניגוד לקודמו הפרסי עלאודין, גויס באמצעות מערכת הדבשירמה מכפר בקיסרי וקיבל הכשרה יסודית בהנדסה צבאית לפני שהחל ליצור את יצירות המופת הקלאסיות שלו בשנות הארבעים של המאה ה-16. גם תלמידיו, ובהם מהמת אע'א (אדריכל מסגד הסלטאן אהמת), היו כולם מגויסים חדשים שהוכשרו בסדנאות גן הארמון.¹⁴ כך היה גם

נוסף לתשלום על כל עבודה. ראו: Giovan Antonio Menavino, *Trattato de costumi et vita de' Turchi*, Florence 1548, p. 121. I. H. לרשימת השכר של סלימאן משנת 1526 ראו: Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında...", pp. 24-65. הרשימה מתוארכת לשנת 1566 ושמורה בארכיון ארמון טופקפי: T.SMA, D. 6500.

14 על הקריירה הצבאית של סנאן בתור יניצ'ר ראו: Aptulla Kuran, *Mimar Sinan*, Istanbul 1986, pp. 16-20. על הכשרתם של אומנים מתחילים בתחומים שונים בגן הארמון ראו: Howard Crane (ed.), *Risâle-i Mi'mâriyye: An Early-Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture*, Leiden-New York-Copenhagen-Cologne 1987, pp. 24-37. החצר, ובכללן סדנאות המוויקאים, האדריכלים, הנגרים והמומחים לציפוי באם הפנינה שכנו בארמון

בסדנת הציירים־הרשמים, שבראשה עמד עד 1555-1556 האמן הטברייזי שאה קלי. קלי מזוהה עם ציורי דיו בסגנון שזו, שהציגו עולם פנטסטי של צמחייה מאוכלסת ביצורים מבשרי טוב, כגון פניקסים, דרקונים, צ'ילינים ופרים, שמקורם בחצרות המלוכה התימוריים־תורכמניים של המאה ה־15 ושאהר כך הייתה להם עדנה גם בחצר הספווית. לימים הוחלף קלי בשוליה שלו – קרא ממי. בין שנות הארבעים לשנות השישים של המאה ה־16 פיתח ממי אסתטיקה עוסמאנית צבעונית־פרחונית מובהקת באיור כתבי יד, אסתטיקה שהופיעה כמעט בכל תחומי האמנות באותה תקופה.¹⁵ חלוקת האומנים שהופיעו ברשימות השכר של האהל־י הרף בימי סלימאן השני קבוצות – האחת מגויסי רומי דבשירמה (בולוק־י רום), והאחרת זרים שאינם דבשירמה (בולוק־י צ'ג'ם), ובהם רבי אומנים פרסים ואירופים גם יחד – נעלמה לחלוטין בשלהי המאה ה־16. החל בתקופה זו איישו את סדנאות החצר אומנים שגויסו בכל רחבי האימפריה והוכשרו במקום.¹⁶ שיטת הפטרונות הריכוזית, הכשרתם היסודית של השוליות וריכוז סדנאות אהל־י הרף באסתנבול, תרמו קרוב לוודאי להאחדת הטעם האמנותי בכל תחומי האמנות וסייעו לפיתוחה של שפה חזותית מקורית הקשורה בחצר המלכות. מידע ארכיוני מוכיח שהאחדות הסגנונית הושגה גם באמצעות הרישומים שהכינו הציירים־הרשמים של החצר לכל תחומי האמנות, ובהם כתבי יד, אריחים, אריגים ואוהלים. רישומים אלה הוכנו בהשפעת גוהג תימורי שתועד בערֶוֹדֶאשֶׁת של הכְּתָאבְחֶ'אנָה של בִּישוֹנְגוֹר. גם השכר הקבוע והזמנות העבודה הקבועות עזרו לפתח תרבות חצר ייחודית. כדי להמריץ את בעלי המלאכה לעשות מאמצים גדולים, העניק להם הסלטאן הטבות וגלימות כבוד כשהגישו לו מתנות בחגים הדתיים (פִּירֶם) או כאשר השלימו את היצירות שהוזמנו.¹⁷

טופקפי עצמו. בגן הצמוד לחצר הראשונה היה מחסן חומרי גלם (אֶנְבֶּר־י צִמְרִיה) לשימושם. ואולם רוב הסדנאות המלכותיות האחרות היו מפורזות באתרים שונים באסתנבול.

15 על תולדותיו של שאה קלי ועל יצירותיו ראו: Banu Mahir, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressami Şah Kulu ve Eserleri," *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık*, 1, Istanbul, 1986, pp. 113-130. על קרא ממי ראו: Mustafa 'Ali, *Mendkib-i Hünerverân*, p. 67.

16 על החלוקה לשתי קבוצות ראו: Atil, *Süleymanname*, pp. 36, 118, 255-256.

17 על מסמכי ארכיון המוכיחים שרשמי החצר העוסמאנים (נְקָאש) רשמו רישומים על נייר בשביל תחומי אמנות אחרים, ואלה אף נשלחו לוונציה לצורך הזמנה מיוחדת של אריגי פאר, ראו: G. Necipoğlu, "From International Timurid to Ottoman" עדיין לא התגלו, נמצאו כמה שרטוטים על נייר למגורות מוראנו (שהוזמנו בשביל מסגד הוויר הגדול סוקולו ב־1569 באסתנבול בתיווכו של מַרְקֶנטוֹנִי בֶּרְבֶּרו) שנשמרו בארכיון המדינה (Archivio di Stato) של ונציה. ראו: Stefano Carboni, "Oggetti decorati a smalto di infusso islamico

כשהסדנאות המלכותיות (האסה) הקטנות יחסית של אסטנבול לא הצליחו לעמוד במיזמים גדולים, הומינה החצר עבודות מסדנאות עצמאיות למחצה ומסחריות באופיין במחוזות, כגון בתי המלאכה לייצור משי בבורסה, מפעלי השטיחים באושק ומפעלי הקרמיקה באיזניק. בבתי המלאכה האלה שמחוץ לבירה יוצרו גם מוצרים שיוצאו ונמכרו בשוק החופשי, ולכן הם לא היו נתונים מעולם לשליטה מוחלטת של החצר, אם כי מובן שהם נדרשו לתת עדיפות להזמנות המלכותיות. הזמנות אלה היו מלוות לא פעם ברישומים שנשלחו מאסטנבול.

בשנות כהונתו של הוויזר הגדול רוסתם הורחבה סדנת החצר באסטנבול וכך עמדה בדרישה לאריגי פאר. ואולם, כדי לעמוד בצורך הגובר בציפוי קירות באריחי קרמיקה בעקבות השגשוג בענף הבנייה בראשות סנאן, פנתה החצר לאיזניק.¹⁸ נראה אפוא שניתנה עדיפות למערכת יחסים דינמית בין סדנאות החצר השכירות לבין הסדנאות המחוזיות העצמאיות למחצה, על פני ריכוזיות מוחלטת של הייצור האמנותי. אולם שיטת הפטרונות, למרות גמישותה היחסית, הייתה עדיין רחוקה מלהציע מבנה של *laisser-faire* שיאפשר לאומנים בעלי העדפות אסתטיות שונות להתחרות על הזמנות החצר. התוצאה הייתה האחדה של טעמים באמצעות קנון שהוגדר בחצר המלוכה והונצח בידי תלמידיהם של רבי האומנים שניסחו אותו. כמו בכל הסגנונות החזותיים הקנוניים למיניהם, הייתה האחידות היחסית והרגשת האחדות למאפיין היסודי של האמנות והאדריכלות באימפריה העוסמאנית, והיא שהבטיחה את קריאתן ואת יכולת החזרה שלהן. הדבר היה כרוך בתהליך רשמי של צמצום ובררה שהגביל את ייצוג החוויה החזותית למערכת של מוסכמות. לפיכך לא הייתה אפשרות של ממש לקיים בו־זמנית סגנונות אסתטיים חלופיים, כמו במערכת הפטרונות התחרותית באירופה בראשית העת החדשה – במערב פעלו זה לצד זה והשפיעו זה על זה אמנים אינדוידואליסטים בעלי סגנונות שונים ופטרונים בעלי טעמים שונים.

nella vetraria muranese: tecnica e forma,” in E. J. Grube (ed.), *Arte Veneziana e Arte Islamica: Atti del Primo Simposio Internazionale sull'Arte Veneziana e l'Arte Islamica*, Venice 1989, pp. 147-166, figs. 7, 12
Wheeler Thackston, *A Century of Princes: Sources in Timurid History and Art*, Cambridge, Mass. 1989, pp. 323-327
Uzunçarşılı, “Osmanlı Sarayında...,” pp. 65-76

18 על התפתחותה של תעשיית האריחים באיזניק בימי הוויזר הגדול רוסתם פאשא, ועל נטישת הסדנה המלכותית להכנת אריחים באסטנבול שתוצריה עיטרו את הבניינים שהוזמנו בראשית שלטונו של סלימאן ראוי: G. Necipoğlu, “From International Timurid to Ottoman”

כיוון שהאמנויות והאדריכלות היו ענף שירות במשק ביתו המורחב של הסלטאן נוצרו הטעמים והאופנות בפסגתה של החברה העוסמאנית. התרבות החזותית של העילית השלטת התהוותה בחוגי החצר שבבירה, במרכז האימפריה, ומשם התפשטה אל המחוזות, גיבשה את הזהות העוסמאנית וליכדה את האימפריה רחבת הידיים. התרבות החזותית מילאה תפקיד חשוב בצמצום הפער התרבותי בין המרכז לפריפריה באמצעות מערכת לכידה של אותות חזותיים שנקשרה בקבוצה השלטת, ובה בעת אישרה מעל לכל ספק את עליונותה של הבירה אסתטית, שבה רוכזו בצפיפות הדוגמאות הטובות ביותר של סמלים אלה.

האומנים והאדריכלים השכירים של החצר עמדו בעיקר לרשות הסלטאן, לרשות משפחת המלוכה ולרשותם של נכבדי המדינה שנמנו עם העילית רבת הלאומים והלשוניות ששלטה באימפריה; עילית שהייתה מלוכדת מכוח הנאמנות המשותפת לסלטאן ומכוח ההשתייכות המשותפת לתרבות האסלאמית הגבוהה. העובדה שקבוצה זו הייתה פטרונית האמנות והאדריכלות באימפריה סייעה לגבש בה גאוות השתייכות. אולם כפי שציין פייר בורדיה (Bourdieu), הטעם מאחד ומפריד בעת ובעונה אחת: 'מאחר שהוא תוצר של התניות הקשורות בקבוצה מסוימת של תנאי קיום הוא מלכד את כל מי שעוצבו בהשפעת תנאים דומים, אבל מפריד בינם לבין כל האחרים'. הקנון החזותי שהופיע לקראת סוף ימי שלטונו של סלימאן שימש תו מייחד שהפריד את העילית השלטת משאר החברה, אך היה גם אמצעי שהבהיר את מבנה הכוח המורכב של העילית עצמה. קנון זה היה משום הצהרה חזותית על הזהות הלכידה, אם גם הייררכית, של העילית העוסמאנית השלטת. עיסוקה הכפייתי של עילית זו בדרגות ובכללי הטקס הפליאה את שגריר מרוקו אל-תמגרוטי בעת ביקורו באסתטבול בין 1589 ל-1591:¹⁹

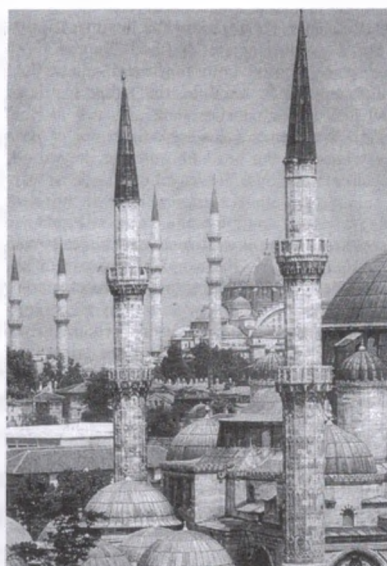
לעולם אין איש מהם בא במגע עם הממונה עליו על בסיס שווה, בין שמדובר בהליכה זה בצד זה, בלבישת טורבן או גלימה מאותה איכות או בישיבה על כס דומה. מעולם לא ראיתי בני אדם השומרים על סימני השררה בקפדנות שכזאת.

19 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trans. R. Henry de Nice, Cambridge, Mass. 1984, p. 56. הדוח של שגריר מרוקו מתורגם ומוער: *En-Nafhat el-Miskiyya fi-s-sifarat et-Tourkiya. Relation d'une ambassade Marocaine en Turquie 1589-1591, par Abou-l-Hassan Ali ben Mohammed et-Tamgrouti*, Paris, 1929, p. 61.

גם באדריכלות הקלאסית וגם באומנויות הדקורטיביות העוסמאניות נעשה שימוש בדוגמאות חוזרות ובמוטיבים אחידים שלא היו טעונים במטען סמלי חזק ולא נחננו במובהקות איקונוגרפית, אבל הביעו משמעות בדרך הקשרית באמצעות השוני והמסגרת ההשוואתית הנוחה לניתוח מבני. הצורות הקנוניות האלה נטו להדגיש את מיידיותו של הביטוי האיקוני ולא את מורכבותו של השיח הנרטיבי, הן שולבו זו בזו בווריאציות אינסופיות, שגם אם נראו דומות מאוד רק לעתים רחוקות היו זהות ממש. חוץ מכתבי יד מלכותיים מהודרים ומחפצים יחידים במינם שנוצרו להגל מאורעות מיוחדים והוכתרו בכתובות, יוצרו רוב המוצרים בסדנאות החצר התעשייתיות בסדרות ייצור גדולות, ואיכותם השתנתה לפי מעמדו של הלקוח. הם לא נועדו להיות מוצגים בתערוכות ולהיחשב לחפצי אמנות ייחודיים הנבחנים כשהם לעצמם, אלא להיראות במספרים גדולים בנסיבות טקסיות מסוימות, דתיות וחילוניות. לדוגמה, כלי נשק וחליפות שריון נועדו להרשים כשנישאו בידי אלפי חיילים עבדים בתהלוכה, או כשנערכו שורות שורות בחצרות ארמון הסלטאן. גם גלימות הכבוד העשויות אריגי פאר, שנתנו ביטוי לריבוד המעמדי, נועדו להיראות בטקסים המוניים, כשם שכלי הקרמיקה מאינוניק נועדו לשימוש במספרים עצומים במשתאות ציבוריים.

השימוש בחפצים תלויי הקשר אלה הצריך הכרה של סימנים וקודים שהיו אכן מוכרים לקהל העוסמאני. ואולם את כוח משיכתם האסתטי האוניברסלי כמעט, גם מחוץ לגבולות העולם העוסמאני, אפשר להסביר במיידיות החושנית של האסתטיקה הפרחונית הנמרצת שלהם, אסתטיקה שהושגה בזכות יד בוטחת ושלטת גמורה בקו ובצבע. הדבר הושג בזכות הדרגה הנמוכה יחסית של המובהקות האיקונוגרפית שלהם. זו נלמדת מן השימוש החלופי שהיה אפשר לעשות בחפצים האלה בהקשרים דתיים וחילוניים כאחד – תכונה שסייעה להדגיש את הקשר ההדוק בין שני התחומים במערכת העוסמאנית האסלאמית, שלא הבדילה בין דת למדינה במובן האירופי.

בעוד שהאומנויות התעשייתיות שבחסות המדינה אוחדו באמצעות השימוש באסתטיקה פרחונית מובהקת בעלת מוטיבים וצבעים אחידים, השתמשה האדריכלות העוסמאנית הקלאסית ברפרטואר קבוע של צורות מוכרות שנקבעו בידי סנאן (איור 10). כשם שגדל קנה המידה של הצורות ששימשו באומנויות הדקורטיביות, כן הוגדלו גם הצורות הארכיטקטוניות המסורתיות כדי ליצור אפקטים מונומנטליים חסרי תקדים. מעמדו של הפטרון בא לידי ביטוי בהבדלים בקנה המידה, בגודל הכיפה, בבחירת האתר, בשימוש בחומרים יקרים, במקוריות התכנון ועוד, והוא שקבע את גבולותיה של תכנית הבנייה שהכין סנאן. התכנית הורכבה מצירופים סדרתיים הולמים של צורות מוכרות, ותוצאתה הייתה תמורות אינסופיות של מרחבים מכוסי כיפה. וכשם שכל קבוצה בעילית העוסמאנית השלטת זוהתה לפי לבושה, כן ציפו מפרטוני האדריכלות להזמין בניינים שיעלו בקנה אחד עם מעמדם החברתי. שום נסיך, נסיכה או וזיר גדול



איור 10: מסגד מהמת שהזאקה
(1543-1548) ומסגד הסלימאניה
(1550-1557) באסתנבול, שנבנו
למען סלימאן בידי סנאן,
האדריכל הראשי שלו.

לא יכלו לחקות אפילו בחלומם את מסגד הסלטאן, כשם ששום וזיר או אדמירל לא היו מעלים על דעתם לנסות להתחרות במסגדי המשפחה המלכותית או הוזיר הגדול. המדרג החזותי כלל את כל שלבי הסולם החברתי – המסגדים הקטנים, שגגותיהם המשופעים צופו באריחים ועוטרו בפיתוחי עץ, עמדו בניגוד חריף למסגדים המונומנטליים של רמי המעלה שנבנו אבני גזית וכוסו בכיפות מצופות עופרת.

חוץ מהשימוש באוצר ביטויים קנוני רשמי לא הייתה בתרבות החזותית של החצר העוסמאנית הבחנה ברורה בין אומנויות ראשיות למשניות במובן המערבי. מרשימת השכר של האומנים בחצר סלימאן משנת 1526, כמו מרשימה דומה שהוכנה לבאיזיד השני, עולה שארגון אהל-י הרף כלל: ציירים-רשמים, כורכים, חייטים, פרוונים, תכשיטנים, צורפים, חרטי ברזל, מסגרים, חרשי דמשק, יצרני שריונות, נגרים, זגגים, קדרים, רוקמים, אורגי שטיחים ואריגים, טווי חוטי כסף, עושי חרבות, פגיונות, אלות, חצים, קשתות, מגנים, תותחים, רובים, מגבעות, כסיות, מגפיים, כלי נגינה ותשבצי עץ, כולם קובצו יחד במגזר השירותים שבתחום אחריותו של האוצר הראשי.²⁰ מוצריהם

20 הרשימה הלא-מתוארכת מימי באיזיד השני שמורה בארכיוני ארמון טופקפי (DMSA, D. 9587); הרשימה מימי סלימאן בתוך: Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayında..." pp. 24-65. שני המקורות האלה אינם כוללים את סופרי כתבי היד (פאתבאן-י פתב) מארגון אהל-י הרף. נראה שבאותו הזמן

הטובים ביותר נועדו לאוצר הפנימי של ארמון טופקפי שהכיל חפצים שימושיים וחפצי פאר גם יחד, ובכלל זה כתבי יד מלכותיים לשימוש הפרטי של הסלטאן ובני ביתו. הם נעשו מחומרים יקרים, כגון ריקועי זהב, לפיס לזולי, מתכות יקרות ואבני חן; לא פעם, לצורך הזמנות מלכותיות מסוימות, הקצה האוצר הראשי את חומרי הגלם לסדנאות מן האוצר הפנימי עצמו. האומנויות המלכותיות נחשבו אפוא לענף של בית הגניזה (*Schatzkammer*) הפרטי של הסלטאן, בלי הבחנה ברורה בין חפצים שימושיים לחפצי אמנות. כך הואצל מעמד אסתטי לחפצים יום-יומיים בשל איכותם האומנותית הגבוהה, וצריכת האסתטיקה השתלבה בצריכה הרגילה. רוב מוצרי סדנאות החצר היו אפוא גרסאות פאר של חפצים שימושיים שנועדו למגוון רחב של נסיבות טקסיות, פומביות ופרטיות, דתיות וחילוניות. אפילו הציור והקליגרפיה היו כפופים לפורמט של כתבי יד, שהיו בעצמם חפצי פאר שנועדו לאוצרו הפנימי של הסלטאן.

ואולם מעמדן המיוחד של הקליגרפיה והאדריכלות לעומת האומנויות האחרות ניכר בבירור במבנה המנהלי העוסמאני. מלבד קבוצה מיומנת של סופרי אהל-י הרף (כאתבאן-י כתב) שעסקו בעיקר בהעתקת כתבי יד מלכותיים לספרייתו הפרטית של הסלטאן ששכנה בחצר השלישית של ארמון טופקפי, התקיים גוף נפרד של עובדי הגנוך הקיסרי שנספח למועצת המדינה או לדיואן שבחצר השנייה: סופרי הגנוך (כאתבאן-י דיואן) הועמדו לשירותו של הנשאנג'י, שהיה מטביע את חותם הסלטאן (טע'רא) על הצווים הקיסריים, והם שכתבו בכתב ידם את מסמכי המדינה ששימשו להאדרת יוקרתו של סלימאן; באמצעות המילה הכתובה הנושאת את החותם הקיסרי המרשים הפעיל הסלטאן המרוחק את סמכותו המוחלטת ברחבי האימפריה ובעולם כולו. מעמדם הרם של הסופרים האימפריאליים, שנחשב לגורם שעיצב את חזירת מכוונות הדפוס לאימפריה העוסמאנית, משתקף בביוגרפיה הקיבוצית של הקליגרפים והציירים, 'חיי האמנים' (מנאקב-י הינוראן) שכתב מסטפא עלי בשלהי המאה ה־16. החיבור עוסק בחייהם של הפקידים הקליגרפים ומעלה על נס את מעמדם המיוחס; רשימה קצרה של ציירים ומאיירים שצורפה בסוף החיבור מעידה כי האיור היה נחות מן הטקסט הכתוב. עליונות הכתיבה על הציור בחצרו של השליט המוגולי אכבר (1556-1605), בן אותה תקופה בקירוב, באה לידי ביטוי מפורש עוד יותר בחיבור עין-י אכברי:²¹

הם נמנו עם עובדי הגנוך הקיסרי, ורק מאוחר יותר, בתקופת שלטונו של סלימאן, שולבו הסופרים ברישומי אהל-י הרף, כנראה מפני שהיה הגיוני יותר למנות אותם עם המאירים והכורכים שעבדו יחד אתם. הסופרים נזכרים כחלק מן האהל-י הרף משנת 1551, וראו שם, עמ' 72.

21 ראו: Mustafa 'Alī, *Menākib-i Hünervārān*, וכן Abū'l-Faḥr 'Allamī, *Ā'in-i Akbarī*, I, pp. 102-103. אבו אל־פזל אף מסביר מדוע האמנות המופשטת של הכתיבה (שהיא אמצעי ישר

אמנם נכון שהציירים, ובייחוד ציירי אירופה, מצליחים ברישום דמויות המיטיבות להביע את מושגיו של האמן על מצבי הנפש, עד כדי כך שהבריות עלולות לטעות בתמונה ולראות בה ממשות; ואולם התמונות נחותות במידה רבה מן האות הכתובה, שהרי האות עשויה לגלם את חכמתם של עידנים שחלפו ולשמש אמצעי לקדמה רוחנית.

כמו הסופרים הפקידים של הגנון האימפריאלי העוסמאני, גם אדריכלי החצר (האסה מעמארלי), שהיו נתונים למרותו של האדריכל הראשי, פעלו כגוף נפרד מארגון-הגג אהל-י הרף, אף על פי שמוצריהם של שאר האומנים השלימו לא פעם את מלאכת האדריכלות. הפרדת האדריכלות משאר האומנויות מלמדת על מעמדה המיוחד בתולדות האסלאם. מודעות למעמד זה ותחושה של חשיבות עצמית משתקפות בבידור בביגרפיות של סנאן ושל תלמידו מהמת אע'א. ביוגרפיות אלה הן העדויות היחידות שבידינו לחייהם של העוסקים בתחום האדריכלות האסלאמית. כמו בביגרפיות מן הסוג הנפוץ יותר באסלאם - של קליגרפים וציירים - מודגשת בהן עליונותן של האדריכלות והכתיבה על האומנויות החזותיות האחרות שהעוסקים בהן לא זכו לכבוד של תיעוד בחיבור ביוגרפי המוקדש במיוחד לאומנותם.²² מבחינה זו הנציחו העוסמאנים נוהג ישן שהתקיים כבר בתקופה התימורית: במבנה-העל של השלטון התימורי, שחולק לשתיים - עשרה מחלקות לפי סימני המזלות, סווגו האדריכלים ומומחי הגאומטריה 'שכתבנו גנים ותיכנו ובנו בנייני פאר', במחלקה השמינית עם האסטרונומים ואנשי הרפואה ה'חיוניים לכבודה של האימפריה', ואילו העוסקים באומנויות האחרות שהתקבצו בחצר סווגו במחלקה האחת-עשרה הנמוכה יותר.²³ כן נמנו האדריכלים העוסמאנים עם מקבלי השכר

יותר להעברת דברי חכמה) עולה על הייצוג בדרך החיקוי: 'האות היא צייר הקלסטרס של החכמה; רישום גם מממלכת הרעיונות; לילה חשוך המביא בעקבותיו את היום; ענן שחור הרה דעת'. להקדמה שכתב דוסת-מוחמד לאלבום של בהראם מירזא (1517-1549), אחיו של השאה הספוי תהמאספ, שאף פירט את תולדותיהם של קליגרפים וציירים, ראו: Thackston, *A Century of Princes*, pp. 335-350. ראו גם: גולסתאני-הונר ('גן האמנות') מאת קאזי אהמת (תורגם לאנגלית בידי V. Minorsky ונקרא *Calligraphers and Painters*). הטקסטים האלה מעידים על יוקרתם הרבה של קליגרפים וציירים לעומת האומנים האחרים בחצר העוסמאנית, בחצר הספויית ובחצר המוגולית, חצרות שירשו את התרבות הספרותית של התימורים אוהבי הספרים.

22 ביוגרפיות של אדריכלים עוסמאנים ראו: H. Crane (ed.), *Risāle-i Mî'mâriyye*, וכן Metin Sözen (ed.), *Mimar Sinan and Tezkiret-ül Būnyan*, Istanbul 1989.

23 שתיים-עשרה המחלקות של השלטון התימורי מוזכרות במקור שמהימנותו הוטלה בספק: *Political and Military Institutes of Tamerlane*, recorded by Sharafuddin Ali Yazdi, trans. Major Davy, Delhi 1972, pp. 76-77.

החודשי (מישאה'רח'וראן), וכמוהם רופאי החצר, האסטרוֹלוגים, המשוררים והמוזיקאים – קבוצת בעלי מקצוע גבוהה יותר במעמדה מאומני אהל-י הרף, ששכרם שולם רק פעם ברבעון. חלוקה זו מסבירה את היריבות המשונה ששררה בחצר העוסמאנית בין האדריכלים למוזיקאים, יריבות המשתקפת בתחרות התמידית ביניהם על הקדימות בתהלוכות הגילדות המלכותיות, שם הוצגו ברבים דרגותיהם היחסיות.²⁴ ואולם לא היו עוררין על דרגתו הגבוהה של האדריכל הראשי (שהיה ממונה על כל ענף הבנייה והאמנויות הדקורטיביות הכרוכות בו) לעומת ראשי האומנים האחרים שנמנו עם אהל-י הרף; מכל אלה שולם לו השכר הגבוה ביותר.²⁵

סיכום: הקרנת התדמית האימפריאלית

הארכיטקטורה המונומנטלית, ששימשה מסגרת לתצוגה פומבית של הקליגרפיה והאמנויות התעשייתיות, הייתה הצורה היקרה והמרשימה ביותר של הפטרונות הציבורית בחברה האסלאמית האדוקה בדתה, חברה שדחתה בנחישות את האפשרויות הנרטיביות הגלומות בציור ובפיסול דמויות אדם בהיקף נרחב. מהשוואה בין מתחם הסלימאניה לסלימאן-נאמה, שהוזמנו על ידי הסלטאן הקשיש באותו הזמן לערך, עולה שהתפקיד הציבורי שמילאו האדריכלות והאמנויות התעשייתיות חייב אותן להגדרה קנונית ברורה יותר מזו של ציור כתבי יד, שהוא אמנות פרטית יותר.

24 האדריכלים המלכותיים העוסמאנים מופיעים כקבוצה נפרדת כבר ברשימת שכר מימי באיוז השני (D. 9587, fol. 4a). אין הם רשומים ברשימות אהל-י הרף אלא ברשימות המישאה'רח'וראן עם אישים רמי מעלה מסוגים שונים: מתפרקה (על הרכבה של הקבוצה הזאת בימי מהמת השני ראו הערה 13), רופאים, מואזינים, אוצרים, מוזיקאים, אסטרוֹלוגים ומשוררים. על התחרות בין האדריכלים למוזיקאים ראו בסקירת: G. Necipoğlu, "Ca'fer Efendi, Risale-i Mi'mariyye: An Early Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture," *Journal of Society of Architectural Historians*, 49, June 1990, pp. 210-213

25 מרשימת שכר מ'1536-1535/942, שחבורה זמן קצר לפני שמונה סנאן לאדריכל ראשי, עולה ששכרו היומי של האדריכל הראשי (סר-מעמאר'אן) עלאודין היה 55 אקצ'ה, ואילו ראש הציירים (סר-נקאשאן) חסן בן עבדולג'ליל השתכר רק 30 אקצ'ה ליום; (BBA, Başbakanlık Arşivi) 3. fol. 559, n°. 559, fol. 3. *Maliyeden Müdevver (MM)*. רשימה מאוחרת יותר מ'1548-1549/955 נוקבת בשכרם של האומנים הראשיים (ג'מעאת-י אע'איאן-י אהל-י הרף), וגם ממנה עולה שהאדריכל הראשי סנאן השתכר 55 אקצ'ה ואילו ראש הציירים קיבל 30 אקצ'ה: 7. fol. 7118, n°. 7118, fol. 7. *BBA, MM*. קבוצות האומנים הקשורים לבנייה רשומות בחיבור: Mübahat S. Kütükoğlu, *Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri*, Istanbul 1983, pp. 294-338. סדר צעירתם בתהלוכות הגילדות בימי שלטונו של מראד הרביעי (1623-1640) מתואר בחיבור: Evliya Çelebi, *Seyâhatnâme*, Istanbul 1896, 1, pp. 620-621, 627-632

מתחם הסלימאניה הוא בגדר הצהרה פומבית של עוצמה ולגיטימיות, ואילו המסר של הסלימאן-נאמה כוון לקהל יעד מצומצם. הסלימאן-נאמה פנה רק אל החוג הפנימי של אנשי החצר בארמון טופקפי, ובכללם נושאי הכלים, העבדים שהתחנכו במשק ביתו הפרטי של הסלטאן ונועדו להיות עילית השלטון לעתיד לבוא, ובני משפחת המלוכה שהמשכיות השושלת הייתה תלויה בהם. הקדשת כתב היד מלמדת שהוא נועד לאוצרו הפנימי של הסלטאן ומבהירה היטב את המטרה הפרטית הזאת: הכותב מבקש מאלוהים לשמור על היצירה הזאת מפני פגעי הזמן, בבחינת 'חפץ נדיר באוצר הוד מעלתו הסלטאן הנעלה עד מאוד'.²⁶

הסלימאן-נאמה - הכרך החמישי ביצירתו הגדולה של עארפי, השאהנאמה (האפוס ההיסטורי) של המשפחה העוסמאנית, שנכתב בהשראת האפוס הלאומי הפרסי - רחוקה מלהיות ביוגרפיה אינטימית של הסלטאן למרות תפקידה הפרטי יחסית. כמו הסלימאניה, המתייחסת ברמז למקדש שלמה כדי להציג את הסלטאן כשלמה השני וכדי לקשר בין הסלטאן לשלמה, גם הסלימאן-נאמה פותח בפסוקים מן הקוראן המספרים על צדקתו ונדיבותו של המלך שלמה, כדי לומר שסלימאן לא רק נושא את שמו של המלך אלא גם ניחן בתכונותו לרדוף צדק, ובזכותה זכה לכינוי 'המחוקק' (קאנוני).²⁷ המחוקק שגיבש את קובצי החוקים של השושלת העוסמאנית מוצג כמדינאי מבריק, מצביא עטור ניצחונות וצייד מלכותי מחונן. ואולם רגשות אישיים כגון צחוק, עצב ואהבה וחיי עם נשות ההרמון (נושאים המעשירים את עולמו ההומניסטי של הציור הפרסי, שניחן גם הוא בריבוי משמעויות כמו השירה שהוא מאיר) מופיעים בצמצום רב בכרוניקה ההיסטורית הרשמית, והיא משקפת רק את תפקידו הטקסי המוגדר של הסלטאן. הצדק המלכותי הוא אחד הנושאים המרכזיים בכתב היד, וסלימאן נראה בו תמיד מוקף

26 E. Atil, *Süleymanname*, pp. 84-86. בתוך: שגוי בתוך: 84-86. בהקדשה מופיע התואר האנכרוניסטי 'המפואר' (מוחתשם). התרגום הנכון הוא: 'הכרך החמישי של השאהנאמה של משפחת עוסמאן, ישמרנו האל הכליכול מפגעי הזמן, ושמו סלימאן-נאמה, חפץ נדיר באוצר הוד מעלתו הסלטאן הנעלה עד מאוד, בן סלטאן, האקאן בן האקאן, הסלטאן סלימאן שאה ח'ן...'. 'Cild-i pancum az şah-nâma-i âl-i 'usmân harasehum allâhu ta'âlâ 'an) 'âfat al-zamân mausûm ba-Sulaimân-nâma tuhfâ-I hâzina-i a'lâ-hâzrat sulţân bin al-sulţân tuhfâ כ'מתנת האוצר', ועל ההשערה שכתב היד סלימאן-נאמה לא הוזמן בידי הסלטאן אלא הוענק לו במתנה על ידי מעניק לא ידוע, ראו: Oleg Grabar, "An Exhibition of Ottoman High Art," *Muqarnas*, 6, 1989, p. 8. גרבר התייחס לתפקידם החשוב של עבדי משק הבית של סלימאן ביצירת האסתטיקה העוסמאנית, שם, עמ' 8-11.

27 על פסוקי הקוראן המזכירים את שלמה ראו: Atil, *Süleymanname*, pp. 87-89.

בעבדיו שהיוו את העילית השלטת. בכמה ציורים הוא אף בולט בחסרונו, כדי להראות את יעילותה של מערכת הממשל באמצעות עבדי משק הבית, מערכת שהוסדרה בקובצי חוקים שושלתיים. מכאן שהסלימאן-נאמה לא ביקש לפאר את אישיותו של השליט הכריזמטי, אלא את כוחו הצודק של מנגנון המדינה האימפריאלי.

שלא כמו הסלימאניה (המגלמת את הסינתזה האדריכלית הבשלה של סנאן ומעוטרת במיטב המוצרים של סדנאות החצר), הסלימאן-נאמה חסר עקביות יחסית בפרטיו הלא-פתורים, המתנוודים בין ריאליזם תיעודי להפשטה דקורטיבית. רק כעבור שנות דור, בימים שהפטרונו על האדריכלות המונומנטלית כבר ירדה מגדולתה בשל צירוף נסיבות כלכליות ופוליטיות, הצליחו הציירים, בחסותו של חובב הספרים מראד השלישי, להגיע לסנתזה קלאסית גם בציור העוסמאני. סלימאן תמך כמובן גם באמנויות האינטימיות יותר של ייצור הספרים, אולם העוסמאניזציה באמנויות החזותיות גובשה בראש ובראשונה למען הזירה הציבורית. האדריכלות המונומנטלית והאמנויות התעשייתיות שהיו מסוגלות להקרין את התרמית האימפריאלית העוסמאנית מעבר לחוגים הפנימיים של החצר, היו אמצעי האמנות הראשונים שהתיישרו לפי קנון רשמי, ממש כמו ההיסטוריוגרפיה והשירה שלבשו צורה חדשה בתבנית קלאסית בשנות החמישים של המאה ה-16.

לפיכך אין זה צירוף מקרים שהאמנות העוסמאנית נודעת כיום בעיקר בזכות יצירות המופת שלה בתחומי האדריכלות, אריחי הקרמיקה והאריגים, שכן אלה אמצעי האמנות שהמדינה בחרה למקד בהם את הפטרונות הציבוריות האמנותיות שלה כבר בימי הווזיר הגדול רוסתם פאשא. הדר חצרו של סלימאן בא לידי ביטוי בתזמור ההרמוני של כמה וכמה תחומי אמנות שאוחדו לביטוי חזותי קנוני במסגרות טקסטיות מפוארות; ומשהתגבש הקנון לא היה לשליטים שבאו אחרי סלימאן המרץ והרצון להכניס בו שינויים של ממש. העידן שלאחר סלימאן קשר את זהותו לבלי התר לנורמות שנקבעו בתור הזהב של ימי סלימאן.²⁸

28 ואולם הפטרונות הריכוזיות של החצר על האמנויות ועל האדריכלות בתקופת סלימאן, כשהאימפריה העוסמאנית הייתה בשיא כוחה הכלכלי והפוליטי, החלה להתפורר לאט-לאט. עד אמצע המאה ה-17, עם היחלשות סמכותה הריכוזיות של העילית העוסמאנית השלטת, כבר פחתה חשיבותן של רבות מסדנאות החצר. לדוגמה, בבית המלאכה לייצור אריגי פאר שב-1557 עבדו בו למעלה ממאה אורגים, נותרו ב-1637 32 אומנים בלבד, וב-1687 ארבעה בלבד. ראו: H. Inalcik, "Harîr", p. 216. הסדנה לשטיחי חצר נעלמה לחלוטין במאה ה-17 משפנתה החצר אל השוק הפרטי לסיפוק צרכיה. ירידה באיכותם של האריחים וכלי החרס הורגשה גם בתעשיית הקרמיקה של איזניק, שם נעשה הייצור ההמוני לנוהג מקובל. ומשחלה החצר להזמין כתבי יד מפוארים נעלם גם הגוף הריכוזי של ציירי החצר והתחלף במערכת המבוזרת המופיעה בתיאור של אווליה צ'לבי בשנות השלושים של המאה ה-17, אז ייצרו ציירי הבזאר יצירות ממוסחרות בנות עמוד אחד בדומה לבני

לאחר למעלה ממאה שנות ניסויים אקלקטיים בהגדרת התדמית האימפריאלית העוסמאנית נקבעה לה זהות אמנותית מובהקת. תהליך העוסמאניזציה של האמנויות החזותיות התרחש בנסיבות שהצריכו התמודדות עם המציאות הפוליטית: התייצבות הגבולות המדיניים ועמה היווצרותו של דימוי עצמי חדש, יריבות בין סונים לשיעים והבשלתו של מנגנון מנהלי ריכוזי המבוסס על הדבשירמה. בערך באמצע המאה ה־16, כאשר כל ענפי מנהל המדינה העוסמאני הקלאסי זכו להגדרה השיטתית ביותר, התמוג בתהליך זה גם עולם האמנות והאדריכלות והצהיר על ההגמוניה התרבותית של העילית השלטונית באימפריה הביורוקרטית ורחבת הידיים. האמנות העוסמאנית פיארה לא רק את סלימאן עצמו אלא את כל חצרו ומשק ביתו המורחב, ובו חיילים-עבדים ופקידים ששלטו באימפריה בשמו של הסלטאן המרוחק. האמנות שיקפה בדרך חזותית את הרשמיות הטקסית המפוכחת של תרבות החצר העוסמאנית, תרבות שביקשה ליישב את הקטבים המנוגדים לכאורה של הדר קיסרי מכאן, וטהרנות אסלאמית אורתודוקסית מכאן. האמנות העוסמאנית אימצה לעצמה, בעת ובעונה אחת, תדמית של פאר ויוקרה והילה של צניעות מעוררת כבוד; רמזים של כובד ראש ושל איפוק ניכרו גם מאחורי החזות ההדורה של הגדולה המלכותית.

תרגום מאנגלית: יוסי מילוא

דורס הספרים, ראו: Evliyâ Çelebi, *Seyâhatnâme*, I, pp. 607-611. גם ימי הזוהר של האדריכלות המונומנטלית חלפו וההזמנות נעשו צנועות יותר ויותר. בקצרה, המאה ה־17 מעמידה תמונה עגומה למדי בכל האמור באמנות הגבוהה: בחסות חצר המלוכה; ואף על פי כן הייתה זו תקופה פורייה, תקופה שבה החלו להופיע טעמים חדשים, פופולריים יותר, כמתבקש מן המבנה המבוזר יותר של החברה העוסמאנית.

נקודה למחשבה

כתבי עת נוהגים לפרסם מאמרים גמורים, מלוטשים, פרי מחקר ארוך. בג'מאעה החלטנו להציע אופציה נוספת. לרבים מאתנו יש רעיונות ראשוניים, אולי רעיונות בוסר, שעדיין אין אנו יודעים לאן נוביל אותם (או הם יובילו אותנו). אולי יהפכו רעיונות אלה בסופו של התהליך לספר או למאמר, ואולי ייונחו במגירה. המדור 'נקודה למחשבה' נועד לתת בימה לרעיונות כאלה ולהביאם לפני הקוראים; המערכת מקווה לעורר באמצעותם רב-שיח שיתקיים מעל דפי כתב העת, או ישירות עם המחבר. אנו מזמינים אתכם להציע רעיונות, גם אם אינם מבוססים די הצורך, גם אם הם קוראים תיגר על התפיסות המקובלות, גם אם הם נשמעים מוזרים, ובלבד שינוסחו בקצרה ובבהירות.