الطراز الفارسي المغولي

إذا كان سلطان السلجوقيين قد حجب الخلافة العباسية وأضعفها، وإن أبقى على الأقل سلطتها الروحية، فإن الغزو المغولي الكبير حوالي منتصف القرن الثالث عشر قضي أيضا على هذه البقية الباقية من عز قديم قضاء مبرماً،كما فعل بكثير غيرها، إذ خلت قبائل رحل من صحراء بوي نير الحكم الصيني، وأسست بزعامة الجبار جنكيز خان في حملة غزو واحدة، لم يسمع بمثل جرأتها، إمبراطورية طوت قارة آسيا كلها تقريبا، وامتدت في وقت ما إلى داخل أوروبا. وفي سنة ١٢٥٨ سلط هولاكو، حفيد سيد العالم، على آخر الخلفاء العباسيين في بغداد من يغتاله، وأنشأ بوصفه خان إيران أسرة مالكة خاصة به، في حين وقع غرب تركستان من نصيب جاجاتاي، فرع الأسرة المغولية العظيمة، واستمر حكم هاتين الأسرتين قرابة قرن من الزمان. ولما تمزقت دولتاهما قام تيمور –وكان منذ سنة ١٣٩٩ قد تولى الملك فيما وراء أوكسانيا– بتأسيس آخر دولة آسيوية عظمى عرفها التاريخ.

ولم يكن الطوفان المغولي الطاغي بالنسبة للنشاط الفني في الشرق الإسلامي، يعني شيئا أقل من خسارة. وقد ظهر هولاكو وخلفاؤه كرعاة عظام للفن، وكانوا جادين ناجحين في عنايتهم بقيادة بلدانهم إلى عهد جديد من الازدهارالثقافي. وتملك تيمورلنك طموحه إلى التمدين فلم يدعه يستريح قبل أن يجعل عاصمته سمرقند أفخم وأعظم عاصمة في الشرق. فقد عاد إلى سنة الليتورجيا القديمة في استقدام الصناع من جميع ولاياته للمعاونة على منشآته، وبث في الفنون روحا جديدة دون أن يمحوها عن خواصها المحلية.

وغمر فارس والبلاد المجاورة مع الفاتحين تيار من موضوعات شرق آسيا. ولعل الانطباعات الجديدة الداهمة الناجمة عن عالم من التصور الأجنبي قد أثارت القلق من طغيان الصبغة الأجنبية، وخاصة في وقت تم فيه الارتباط السياسي بالشرق الأقصى.

بيد أن ما أحرزه التطور المستمر قدما من أعمال، قد كان أقوى حيوية من أن يتعرض لمثل هذا الخطر. فنحن نرى على النقيض من ذلك كيف اقتبست الزخرفة الصينية ورسوم الحيوانات الخرافية في الحال بالمعنى الإسلامي، ثم أدمجت في كنز الصور الأهلية من دون تكلفحتى قضى استمرار أسلوب التصوير على الانقلاب الذي كان يهدد مضمون الصورة.

مباني القبور:

لقد استبقي نموذج البرج في المنشآت السلجوقية في مبدي الأمر كما كان في ذلك الحين. وقبر بنات هولاكو في "مراغة" يتبع كله اتجاه أضرحة ناخجوان، على حين تؤكد قبور الأئمة التي شيدت في هذا العهد على مقربة من "كوم" ما بينها وبين المنشآت المماثلة لها في العراق من علاقة تفسرها عقيدة منشئيها الشيعية المشتركة. ويلحظ في الأضرحة ذات القباب تحول جديد إلى العمارة التذكارية بتينه المرء على خير وجه في ضريح أولجايتو خوده بنده، (١٣٠٤ – ١٣١٦ م) في "سلطانية" التي أسسها وأقام فيها فترةمن الزمان (صورة ٤٠ تحت). ومما يلفت النظر في هذا الضريح توكيد عمودية قبته المدببة المكثفة بثماني دعائم متوجة على هيئة المئذنة، وهي تتيح المقارنة بالنظام القوطي. وفي قبة "يبي سبس" وهي طلل في كرمان قد زيد في هذا العمودية إلى أن أصبح منها القبة البرجية المضلعة. وهذا النموذج الجديد الذي توصلوا إليه على هذا المنوال يؤثر تأثيرا حاسما في التشكيك في العهد التيموري.

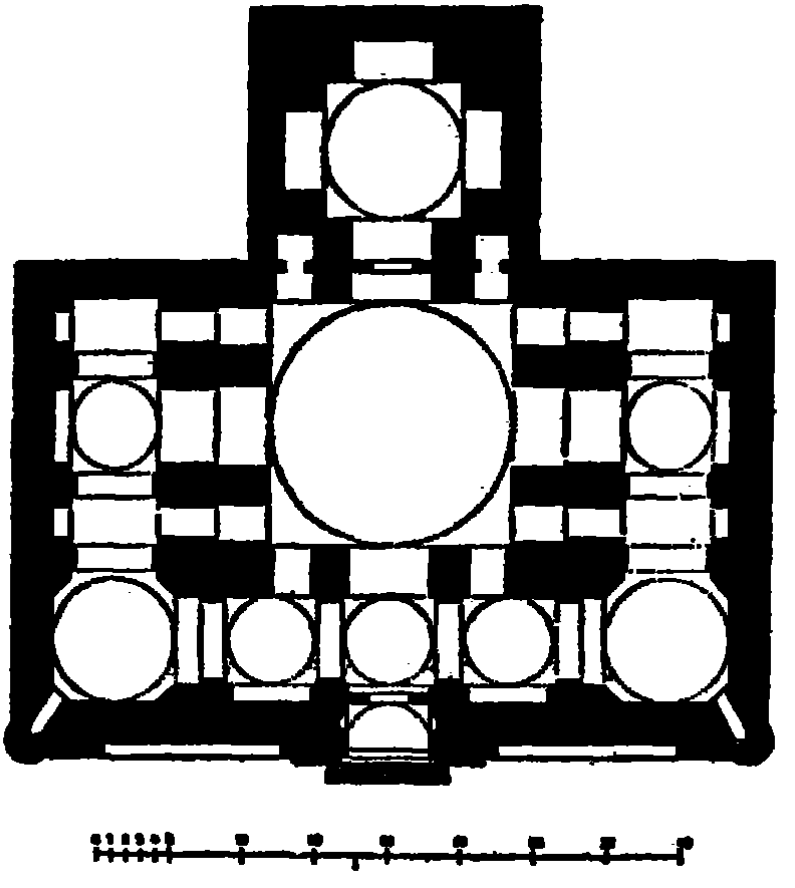
وقد أصبحت سمرقند بفضل مدافن شاه زنده مدينة فريدة من مدائن الأموات في العالم، فقد دفن فيها عديدون من أعضاء أسرة الفاتح العالمي الذي يضم رفاته هو بمنأى عنها أفخم ضريح في هذه الأضرحة، وهو المشهور باسم "غورامير" وقد شيد بين ١٤٩٠ و ١٥٠٤ م (صورة ٣٩). ويشتمل المبنى هنا على برج قائم على قاعدة مثمنة الأضلاع ورقبة أسطوانية وقبة محززة تحزيز بديعة مشدودة نوعا ما على هيئة الخيمة مع واجهة إيوان. ويبدو داخله المربع على هيئة الصليب، بما استحدث

فيه من حنايا شديدة التجويف مغطاة بقبوات ذات مقرنصات. ويتم الوصول إلى المثمن عن طريق حنايا مقبوة، وتقوم قبته الفارسية الطابع فوق منطقة الانتقال ذات الستة عشر ضلعة، ويقع تحتها سرداب بقبوة مفرطحة. ومن شأن التأثير الرائع الذي للمبني من الداخل والخارج أن يجعله على التحقيق نصبا تذكاريا من أروع أنصاب الهندسة المعمارية الإسلامية.

المسجد والمدرسة والمبنى المدني:

إن الطراز الذي دخل إيران في عهد السلاجقة، كما يمثله ومسجد الجمعة، في أصفهان (رسم ١٢)، ظل قائما فيها في عهد المغول يحل في كل مكان محل ما كان لا يزال باقية من المباني ذات الصحن والطابع القديم كمسجد فيرامين (١٣٢٢ م) الذي يبدي تصميماً ذا صحن ودعائم، وتتداخل فيه إيوانات تجعله متعامدة، وفي ديوانه الأكبر رحبة تعلوها قبة. وفي مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد حيث مثوى الإمام رضا وقدسه (١٤١٨ م) بشعر الزوار شعوراً قوياً بانسجام جميع أجزاء البناء.

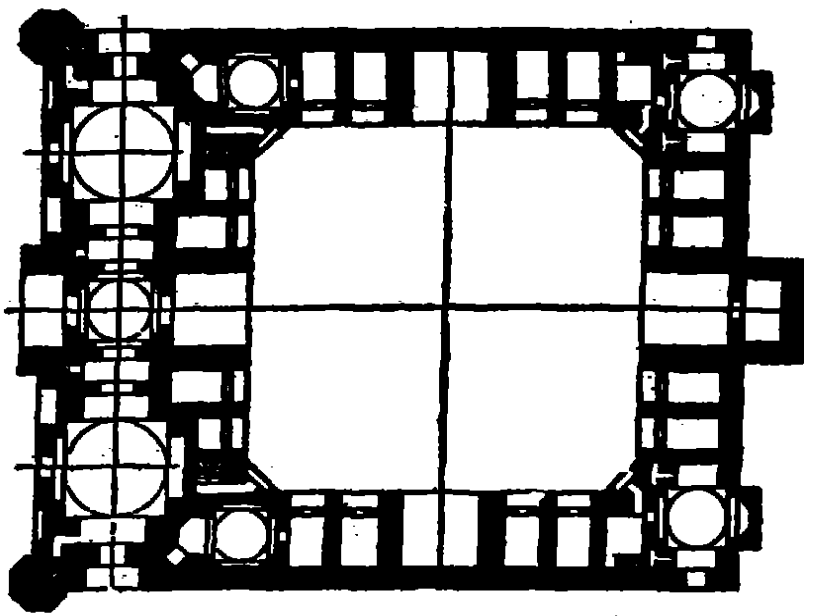
وفيما خلا ذلك ظل طراز المساجد ذات القباب ينتشر على الدوام في العهد التيموري بتأثير الوقع الطيب الذي تحدثه النسب في الأضرحة الكبرى – ظل بغير صحن قاصرة على التصميمات السنية. فهكذا نشأ مسجد كاليان في بخاري كمسجد خاص للأمير بإيوان مدخل عال ومئذنة أسطوانية تقع في النفس. وفي سمرقند شيد تيمور مسجدا كبيرا لصلاة الجمعة، كان يقوم وفق الأوصاف المحفوظة على أعمدة حجرية وله أربع مآذن في الأركان. أما المسجد الأزرق الذي كان قائما وسط تبريز بالضبط، والذي شيد في أواسط القرن الخامس عشر، فلم يبق منه سوى أطلال. وكانت قاعته الوسطى المقببة تسندها حجرات جانبية ويعمقها مدفن مقبو (رسم ١٥). ويعد من تصميم نفس المهندس مسجد شاه الذي شيد في مشهد سنة ١٤٥١ م. وقد أقيمت قبته على ثماني دعائم بعد خلط نظام التقبية بنظام التدلية.



رسم ١٥ – تصميم للمسجد الأزرق في تبريز

ولم يطرأ على المدرسة في عهد الهولاكيين تغيير بذكر. وقد شيدت في أواسط القرن الرابع عشر ببغداد مدرسة المرجانية، ويرى من حول صحنها قاعات للدرس ومساكن ومصلى ومدفن. وكانت هناك مئذنتان تحفتان ببابه، وترفع قبته الوسطى رقبة. وقد علا شأن المعهد في العصر التيموري ونهض نهضة جديدة، بيد أنه مما يدعو إلى الأسف أن النماذج التي تمثل هذا العهد لم يصل إلينا منها إلا القليل، ومعظم هذا القليل قد لحقه الدمار. ومدرسة خرجرد (على مقربة من الحدود الأفغانية) قد شيدها

سنة ١٤٤٥ م مهندسان في شير از، قام أحدهما كذلك ببناء مسجد جوهر شاد، في مشهد، وهو الذي أسلفنا ذكره، ثم مدرسة أولوغ بك. وكانت مدرسة خرجرد هذه مؤلفة من صحن مربع تحف به أربعة إيوانات مقبوة وعقود مدببة رابطة من طبقتين، وفيه ممرات للحجر وأماكن في الزوايا تسد فراغه (رسم ١٤). هذا عدا ردهة أمام الصحن مؤلفة من ثلاثة أماكن مقببة، ومبني مرتفع للبوابة في الواجهة ومئذنتين مستديرتين في الزاويتين. وما زالت في سمرقند أطلال عديمة الشكل المدرسة "بيبي هانم" التي صنمها تيمور نفسه في عام ١٣٩٩ م. وهي تبدي التخطيط الذي كان مألوفة حتى ذلك الحين في مثل هذه المعاهد مرخى بصورة تثير الاهتمام، وعلى شكل مستطيل مؤلف من حجرات صغيرة متراصة، ومشتمل على قاعات مقببة عالية وعقد باب مائل وسط الواجهة. كذلك مدرسة أولوغ بك (١٤٤٧ – ١٤٤٩ م) التي كانت تحيط بها أربع مآذن لم يبق منها سوى آثار قليلة هي واجهة المدخل والإيوان



رسم ١٤ – تصميم للمدرسة في خرجرد

المقابل له. أما المدرستان الأخريان –مدرستنا الفقه اللتان تحيطان، هما وواجهة المدخل، بميدان رجستان الرائع– فتاريخهما متأخر، لكنهما كانتا ما تزالان محافظتين على تقليد الفترة المغولية الذي كان قائما في تركستان أيضا على صور متعددة – هاتان المدرستان هما مدرسة شير دار التي شيدت سنة ١٦١٠ م (صورة ٤٠ فوق). ويشبه تخطيطها تخطيط مدرسة خرجرد، ثم مدرسة يقللا قاري، ولكلتيهما بوابتا إيوان مائلتان تبدوان أعلى من واجهات الشارع المؤلفة من طبقتين، وبرجان أسطوانيان في الركنين.

ولا بد أن نرجع إلى ما كتبه ماركوبولو السائح البندقي الجريء، الذي أقام في بلاط جنكيز خان المائل، إذا نحن لم نأخذ فكرة تقريبية عن قصر إمبراطور المغول العظيم "قره قرم" وحتى وصف هذا الرحالة الوجيز لا يتيح لنا تصور القصور التي شيدها هولاكو وخلفاؤه في قلب البلاد الإسلامية. وقد كانت بالتأكيد ذات صلة بالفن المعماري السائد في ذلك العهد بهذه البلاد. وعلى كل فإنه لم يبق من قصور الإيلخانات الأخرى أثر يدل على مثل هذه المنشآت لا في بغداد ولا في تبريز أو سلطانية، بل في سمرقند التيرفعها تيمور في نهاية القرن الرابع عشر إلى مدينة عالمية، وكانت تزدان بالقصور الفخمة، ولا ما يمكن الاستدلال منه على ما كان حينذاك من مبان تذكارية. ولعله مما يعوض هذه الخسارة إلى حد ما ذلك القصر الذي شيده تيمور وأقام به طويلا في ركش، في غرب باكستان، وإن لم تنشر بعد تفاصيله.

وكانت دور البريد (يام) القائمة على طرق الإمبراطورية المغولية والتي وصفها ماركوبولو، تلعب دورا كبيرا، وتختلف في أكثر من ناحية عن خانات القوافل. وقد وصف دخان أرتمه، المنشأ ببغداد في سنة ١٣٥٩ م صراحة على أنه إحدى هذه الدور وذلك في كتابة منقوشة. ومن حسن الحظ أنه ما يزال باقية على نحو ما. و هو مؤلف من هو مقبو بأحزمة، وله طبقتان من الغرف تحفان به يربطهما مجاز في أعلى.

زخرفة البناء:

وبغض النظر عن الأبواب السلجوقية الحجرية التي ظلت قاصرة على آسيا الصغرى، ثم وجدت في الطراز العثماني ما يمضي بها في سبيل التطور، فإن أساليب الزخرفة في العصر السابق اكتملت في عهد المغول وبلغت أفخم تطور لها.

ويظهر أن التغشية بالرخام كانت تستعمل بصورة استثنائية فحسب كما هي الحال في مسجد تيمور بسمرقند، وقد اختفى، وهذا على عكس التغشية بالخص فإنها كثيرا ما ضلت وكانت محبوبة على الأخص في محاريب المساجد والأضرحة. وهكذا تلقى "مسجد الجمعة" بأصفهان في سنة ١٣١٠ م محراباً مزخرفاً من الجص غنيا بالنقوش الكتابية، وكذلك الجامع الموجودفي ماراند. وفي قصور فرادي يبدو أيضا أن نحت الأشخاص في الجص بالصورة التي أدخلها السلجوقيون قد استمر، كما يمكن أن نستخلص من رؤوس مستوحاة من الفكرة المغولية الصرفة.

على أن التقدم الجوهري الذي تم في هذا العصر تدل عليه الطرق المختلفة التي اتبعت في صناعة الخزف في كل اتجاه، حتى بلغت بالصناعة منتهى الإتقان. بل إن في زخرفة الطوب المحروق غير البراق كان التقدم ممكنا

كما تدل مئذنة كاليان، في بخاري وتشتمل على نماذج أفقية متلاصقة يختلف بعضها عن بعض ويروع تناسبها، وكذلك في إحياء المسطحات بطبقات مختلفة من الأجر المزجج. وقد كانت عملية فسيفساء الطوب والجص المعروفة لنا في نخجوان وقونية ما تزال تستخدم على سبيل المثال في "سلطانية" وقد حل محلها في العهد التيموري على وجه عام فسيفساء القاشاني التي بلغت غاية الإتقان، والتي تبدي أروع أمثلتها في جور أمير ومساجد مشهد، وقبل كل شيء في الجامع الأزرق بتبريز وهو الذي سمي هكذا للأرضية الزرنيخية المضيئة التي لتغشيته الخزفية، وقد رفع مدرج الألوان كثيرة بالنسبة لمدرجها في قونية، فهو يشتمل على الأزرق والفيروزي والأبيض والأصفر والأخضر والبني والسنجابي والأسود. وإن قوة الإضاءة الخالدة في هذه

الألوان لتعلن حتى اليوم في الآثار الباقية عما كان ذات مرة من فخامة الواجهات والإيوانات والقباب، فلقد رسمت التحلية برشاقة مدهشة كأن مصورة من مصوري الكتب أعدها بريشته. والظاهر أن الخزافين الفرس تغلبوا في يسر على مصعبة فنية، هي نشر قطع القاشاني وتدميجها بحيث لا يضار توثب الخطوط في الأفاريز الكتابية ومناطق الحلية، فوصلوا بذلك في أعمال الفسيفساء إلى أقصى ما يسع البشر (صورة ٤٠ فوق). وإذا صرفنا النظر عن هذا وجدنا أن صناعة البلاط قد أدخلت أيضا في الزخرفة الخارجية،

وذلك مرة واحدة إذ نكشت الموضوعات في البلاطات المطلية بلون واحد بحيث تقررت في أرضية الطينة الخزفية، ثم في مبان مختلفة في بخارى وسمرقند على الأخص بنكش الزخارف نكشاً عميقاً في البلاطات التي كانت تزجج بعدئذ في الغالب باللون الأخضر الممزوج بقليل من الأبيض، واللون البني السنجابي، وأخيرا بالفصل بين الألوان على بلاطات ملساء بحواف معتمة (صورة ٤١).

وكان التأثير الذي يصاحب عمليات التحلية المذكورة مهما جداً فيما يتعلق بمقرنصات إيوانات الأبواب والمحاريب وغيرها، وهو موضوع كان يزداد ظهوره على مر الأيام. وقد أدى في إيران إذ ذاك (في مصلى جامع جوهر شاد بمشهد على سبيل المثال) إلى قبرات حجرات غنية بالمقرنصات من ذلك النوع الذي كمله طراز الفن المغربي بقصر الحمراء في القرن الرابع عشر.

وفي العهد الحاني وحده استعملت في الواقع محاريب ذات بريق معدني وبلاطات لها هذا البريق، كتغشية للحيطان تتبع قاعدة النجوم والصلبان. وحقا إنه ليبدو أن فير امين قامت هنا بعد الفتح المغولي بدور قاشان. وفي متحف جامعة فيلادلفيا الآن محراب من جامع هناك، كما تشتمل المجموعات المختلفة على تشكيلات من البلاطات المتعددة المصدر، ويرجع بعضها إلى سنة ٦٦١ هـ (١٢٦٢ م). ويمكننا أن نتبع في الدور الخاصة كذلك التغشية بالبريق المعدني حتى نهاية القرن الرابع عشر فقط. أما في المهد التيموري فيلوح أنه قد عدل عنها، وإن كان قد استعيض عنها

تدريجا بالبلاط المتعدد الألوان.

الخلية المغولية:

كاد العهد الجديد لا يزيد في الكتابة الزخرفية شيئا يذكر على الأعمال العظيمة التي سجلها العهد السلجوقي. وهذا ما جعل الانقلاب في الزخرفة التي تقصد بها الزينة والحلية ويصور فيها الأشخاص، يبدو أعظم شأنا وأبلغ تأثيرا مع عدم مراعاة الاستمساك الشديد بالذخيرة الموروثة. وقد كان إدخال موضوع صيني على هيئة الاسفنجة يسمى "تشي" في آسيا الأمامية كلها ذا أهمية خاصة، وكان له معناه الرمزي في الأصل، ثم زخر في فارس بوصفه شريطاً غيمياً بتشكيلات تطابق التحوير الإسلامي الزخرفي عن الطبيعة. ومن ذلك الحين وهو يؤلف جزءا من القوام المتين في جميع فنون الزخرفة، ويخفف قبل كل شيء عن النسق العربي (الأرابسك) في وظيفته الزخرفية وهو المستنفد في تنويعات لا تنتهي. وفضلا عن ذلك فإن اقتباس اللوتس الصينية قد كان ذا أهمية، لأن هذا الاقتباس أتاح شيئا من الإنعاش للموجود من أشكال المراوح النخيلية. كذلك شعر الفنانون بأن أعواد الأزهار وغيرها من النباتات مما يزيد ذخيرتهم، فرحبوا بها، وأبدوا مهارة فائقة في استخدامها.

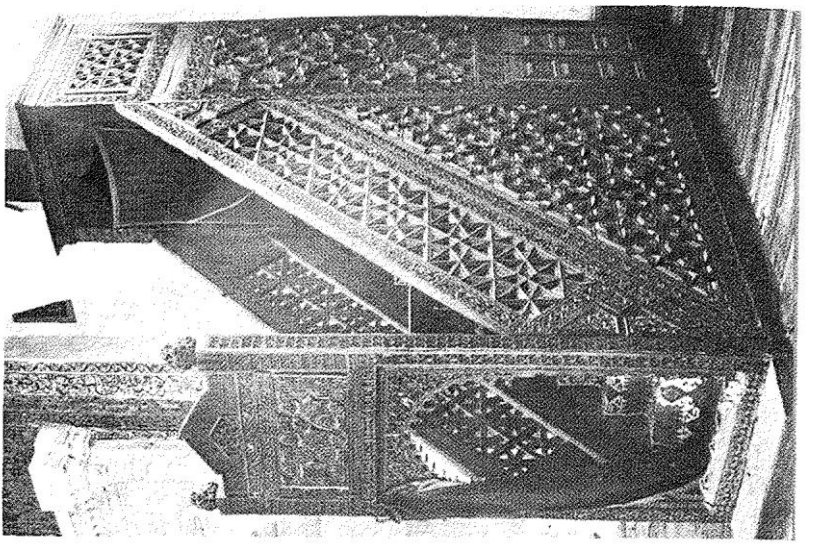
وأجدر من هذا بالنظر تدفق صور الحيوانات الخرافية الآتية من شرق آسيا، ذلك أن خرافة أشكالها وبعدها عن الحقيقة لا بد قد شقق الفنانين المسلمين تشويقا كبيرا وهم الآخذون في أنواع الحيوان عن الطبيعة. وهكذا تلقوها بمقدار كبير دون أن يعبئوا بالمعنى الرمزي الذي يحتمل أنه كان لها في الصين. على أنهم سرعان ما حوروها بالمعنى الإسلامي الإيراني. وقد وجد بعضها هنا صياغته المميزة أول ما وجد. وكثيرا ما كان يربط في هذه الصياغة بين بعضها وبعض بصلة لم تتصورها شرق آسيا ولا إيران: مثل مطاردة بعض الحيوان لبعض، وهريره في وجهه، وانقضاضه عليه الخ. وفي العمومكانت كل تصاوير التنين ووحيد القرن والعنقاء وما إلى هذا وذاك من الصور التي عرفت على الأخص في مرفعات (ألبومات) الصور الصينية، كالتي جمعها تيمور

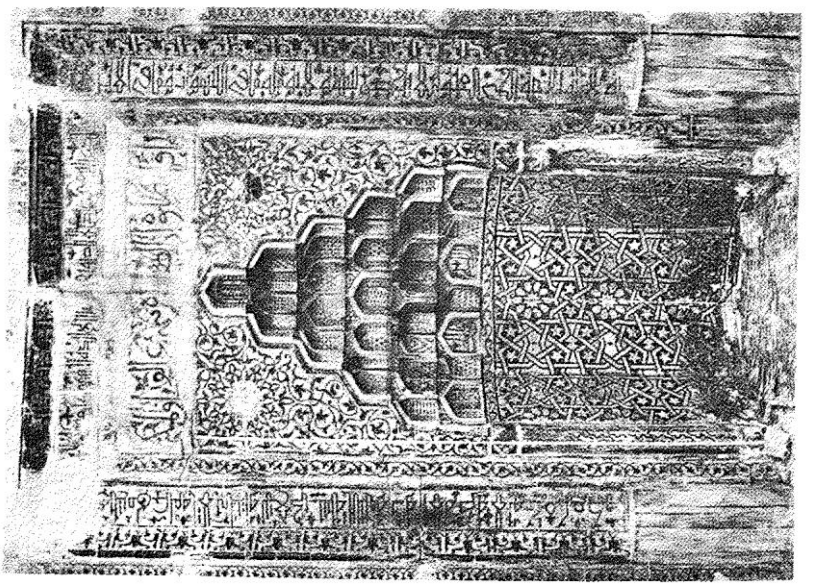
على سبيل المثال. وقد فهموا كيف يدمجونها من دون تكلف في كنز الموضوعات الموروثة بتهذيبها وتشذيبها نهائيا. وقد انتقلت بعض هذه الرسوم إلى الهند وتركيا. وفي القرن السادس عشر، لما كون في إيران طراز وطني جديد، لم يشعر أحد بأنها في هذا الطراز جسم غريب.

فن الكتاب وطراز التصوير:

لقد احتفظت بغداد بمركز الزعامة في تحلية المصاحف وزخرفتها، وظلت محافظة على هذا المركز في العهد والحاني، أيضا. وقد تطور خط النسخ خاصة في بغداد إلى أعمال زخرفية كبيرة الحجم أمكن أن تصمد في وفرتها المعمارية للمقارنة بالمصاحف الكوفية القديمة المكتوبة على الرقوق. وكانت الأحرف تحشي بالذهب بصورة تنم عن الذوق في لوحات مشرشرة عائمة (صورة ٤٢ شمال). وتحلى القاعدة غالبا بعرانيس زخرفية. أما الصفحات التي بها عناوين السور فازدادت تحليتها بمزج مناطق هندسية مختلفة مليئة بالنصوص والزخارف. وفي أواخر القرن الرابع عشر انتقلت تلك الزعامة من بغداد إلى تبريز وسمرقند. وكانت لكل من هاتين المدينتين سهرة بالفعل في فن الكتاب الإسلامي فازداد طراز التحلية وفرة في التلوين وتعاظم فيض الزخرفة فوق مسطحات الصفحات الفاخرة حتى إنها كانت تطغى أحيانا على الكتابة كل الطغيان.

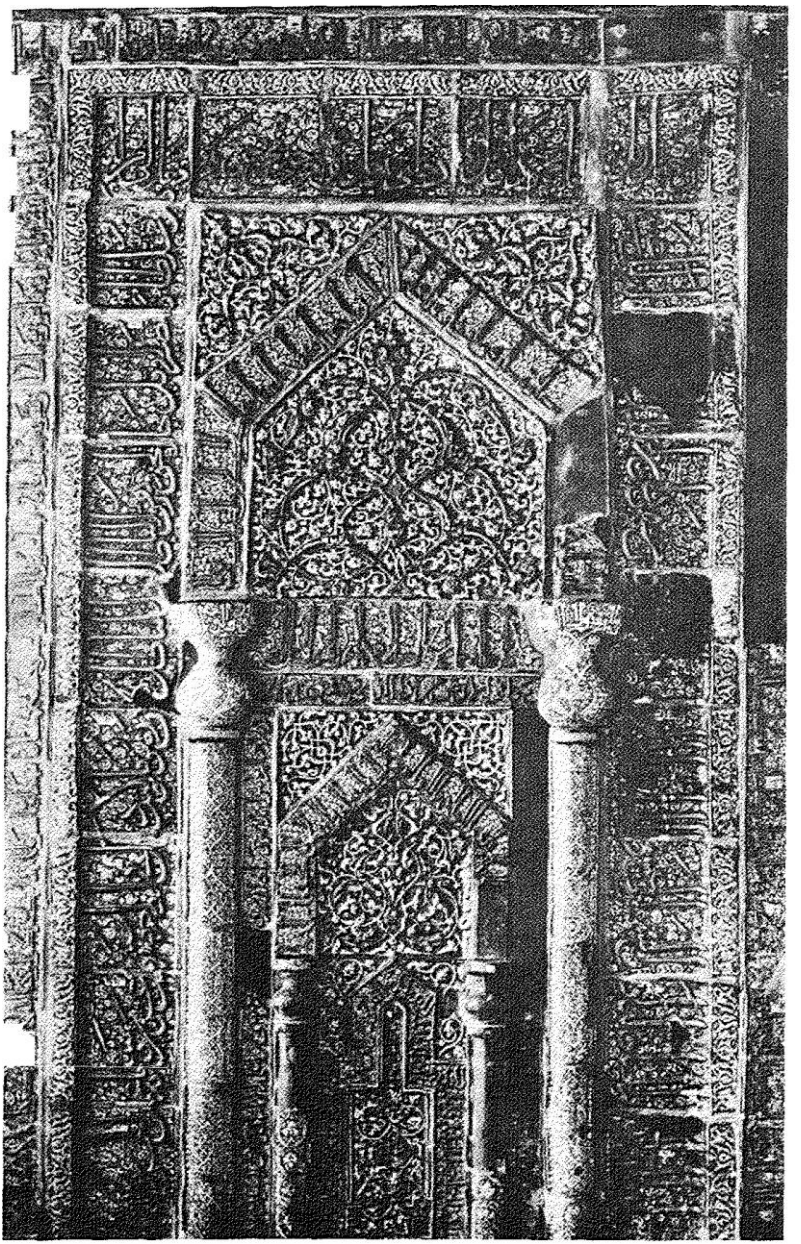
كذلك كان يتوسع في تشكيل رؤوس الفصول ومقرنصات الهوامش بحيث تعترض النص اعتراضا بينا، وتصبح زخرفة الكتاب شبيهة بفسيفساء القاشاني في القباب والإيوانات إلى حد يلفت النظر. وفي الحق أنه من



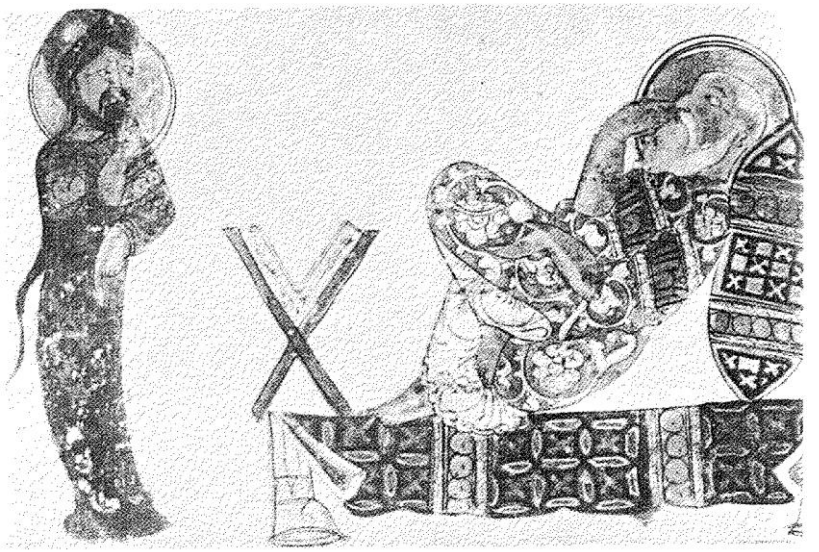


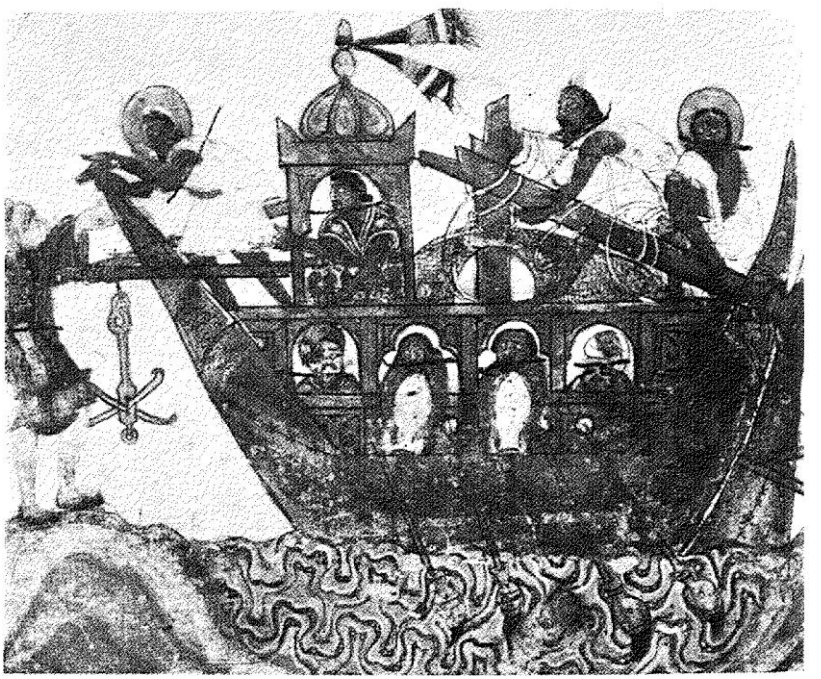
صورة ٣٣ شمال – محراب جامع كيم بك في قونية

صورة ٣٣ يمين – منبر جامع علاء الدين في قونية



صورة ٣٤ – محراب من البلاط ذي البريق المعدني في جامع الميدان بقاشان

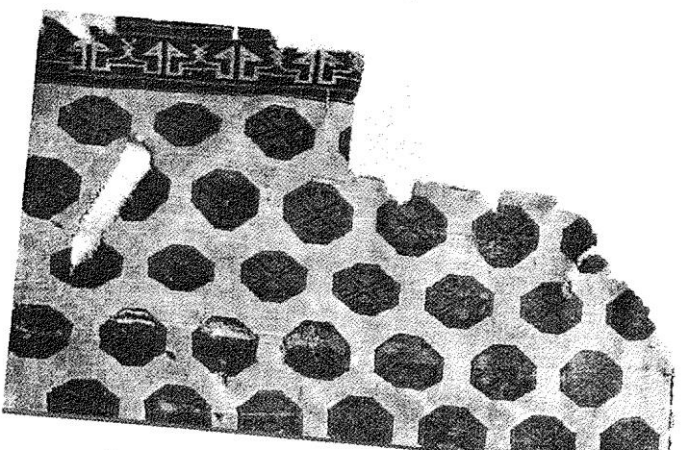




صورة ٣٥ فوق – صورة مصغرة لمخطوطة "ديوسقريديس"

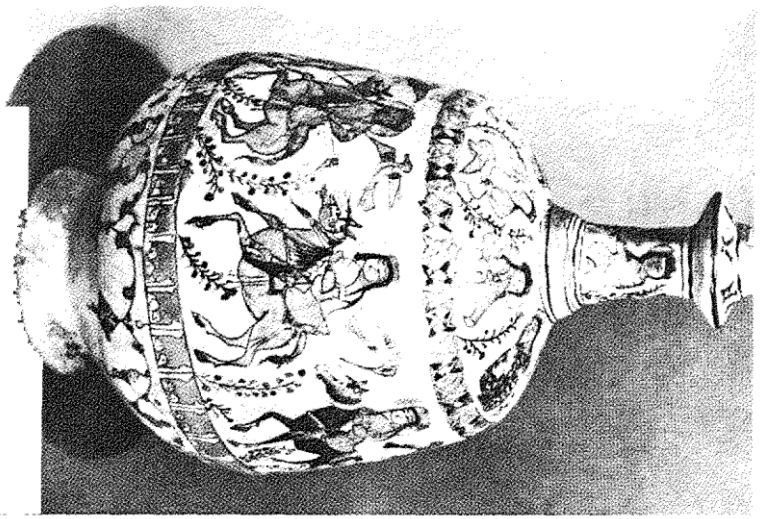
صورة ٣٥ تحت – صورة مصغرة لمخطوطة الحريري موجودة في معهد الشرق بلينينغراد

صورة ٣٦ – قدر من البرونز مصنوعة سنة ١١٦٣ م وهي محفوظة بلينينغراد



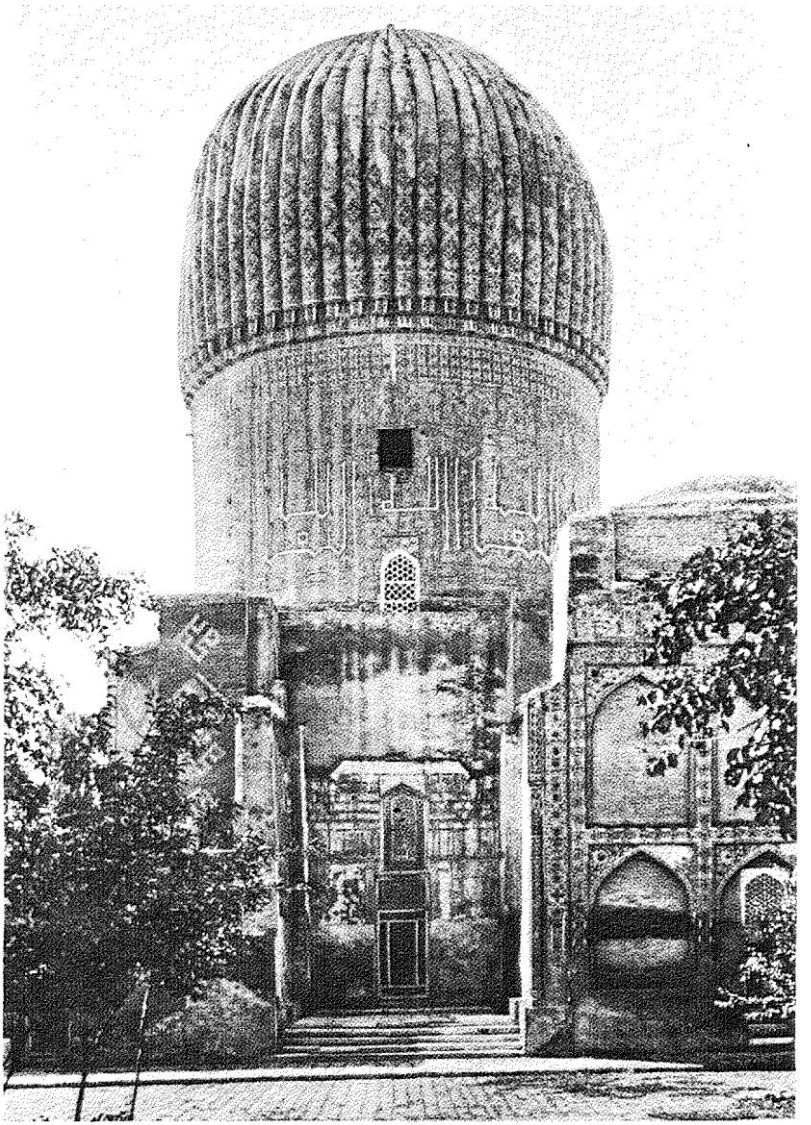
صورة ٣٧ فوق – شمعدان موصلي في متحف لوفر بباريس

صورة ٣٧ تحت – سجادة من قونية وهي الآن في متحف الفن الإسلامي بإستانبول

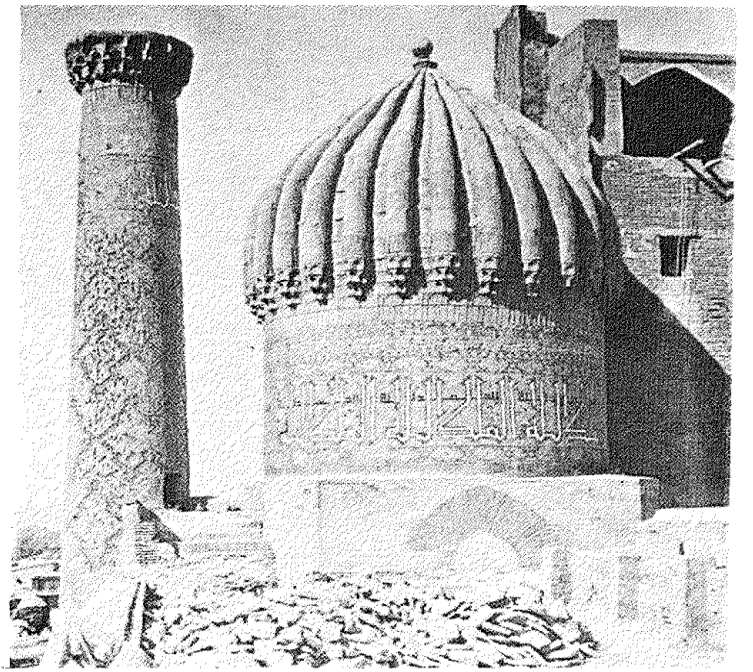


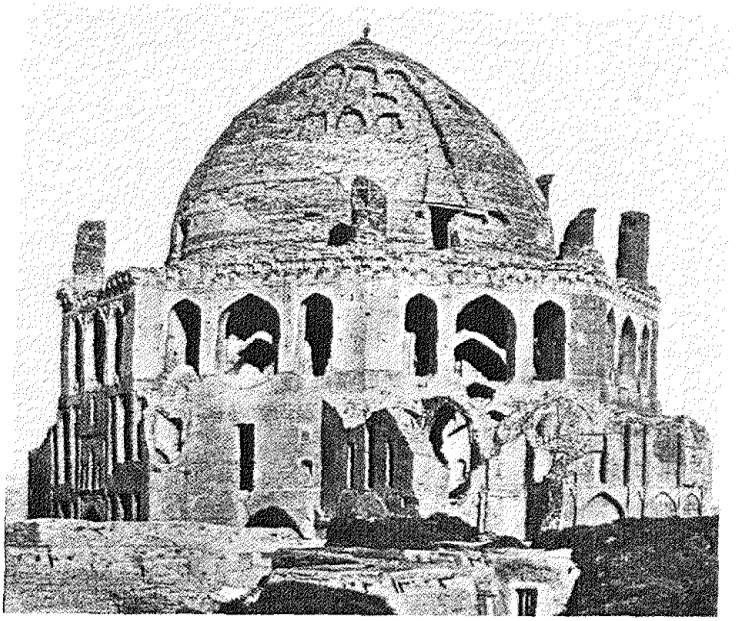
صورة ٣٨ شمال – قنينة مينائية

صورة ٣٨ يمين – قدح مينائي في متحف مدينة كسل



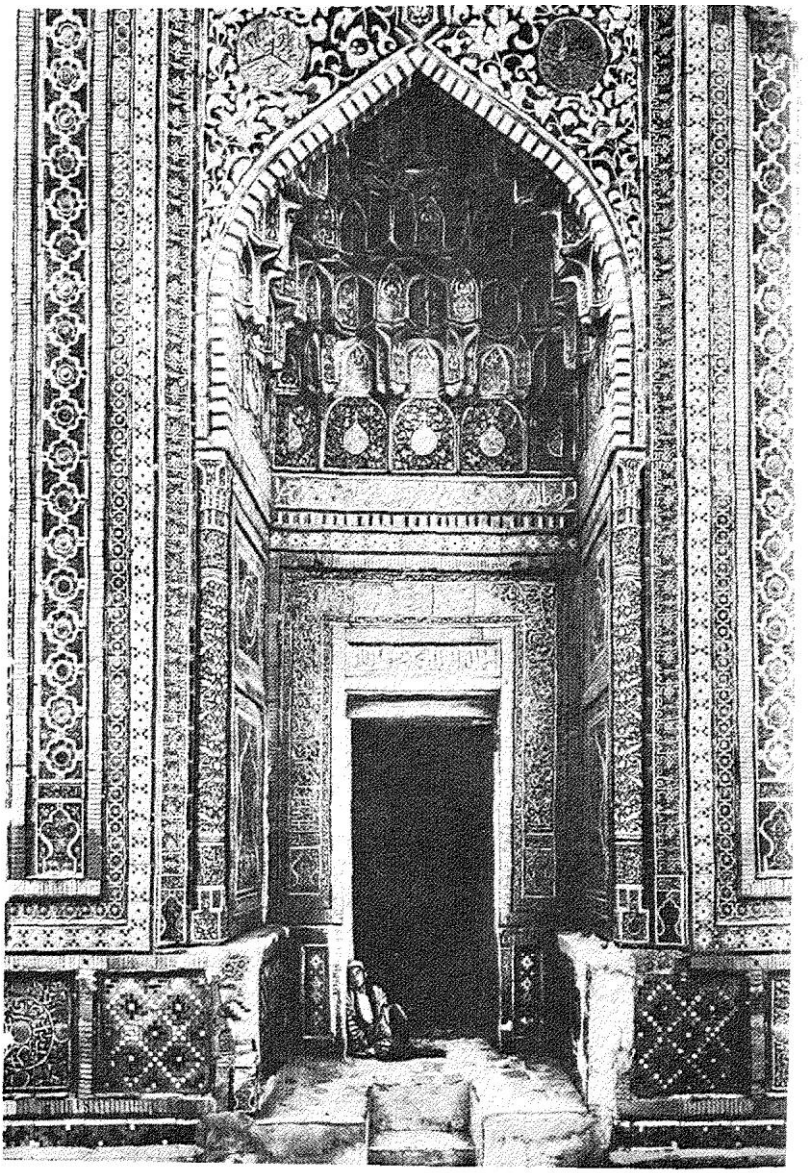
صورة ٣٩ – ضريح تيمور في سمرقند



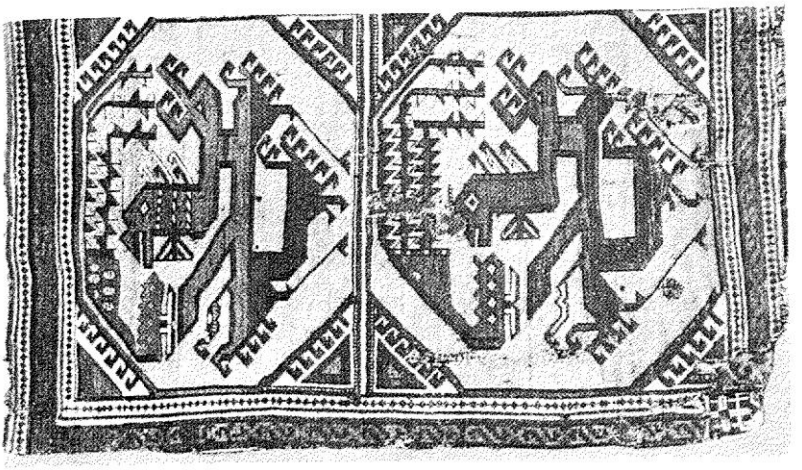


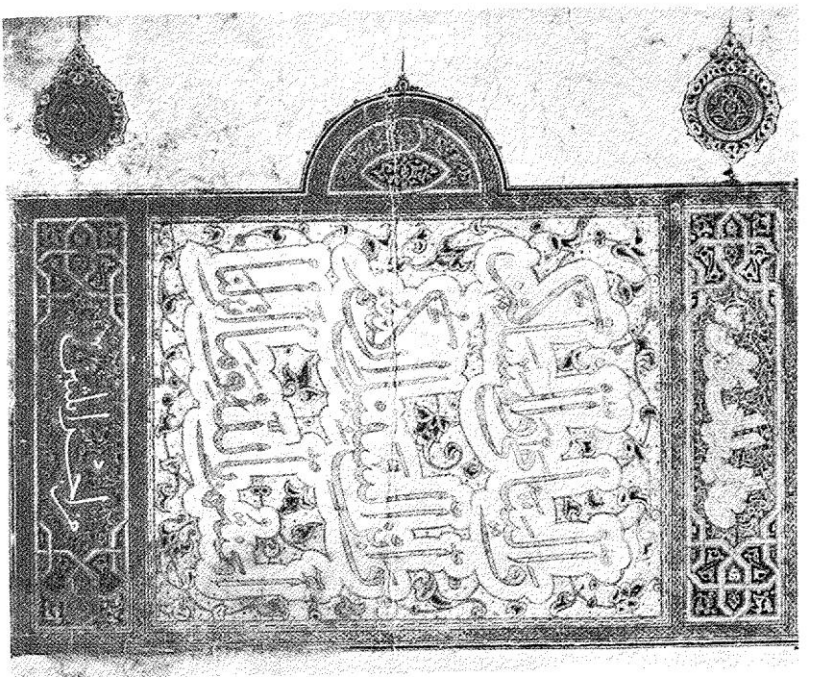
صورة ٤٠ تحت – ضريح أوليجاتو خوده بنده الموجود في مدينة سلطانية

صورة ٤٠ فوق – قبة جامع شيردار في سمرقند



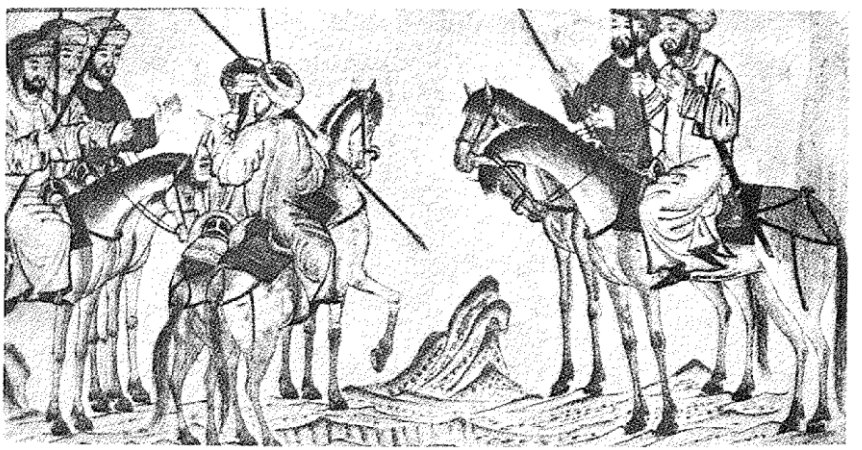
صورة ٤١ – باب ضريح جوجوق بيكا في سمرقند





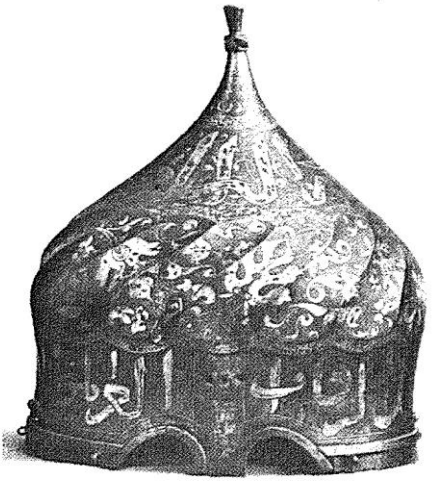
صورة ٤٢ فوق – سجادة تنينة موجودة في متحف الفن الإسلامي ببرلين

صورة ٤٢ تحت – صفحة من القرآن الكريم المحفوظ في مدينة ليبنغ



صورة ٤٣ فوق – صورة مصغرة من كتاب في الحيوان موجود في مكتبة المورغن بنيويورك

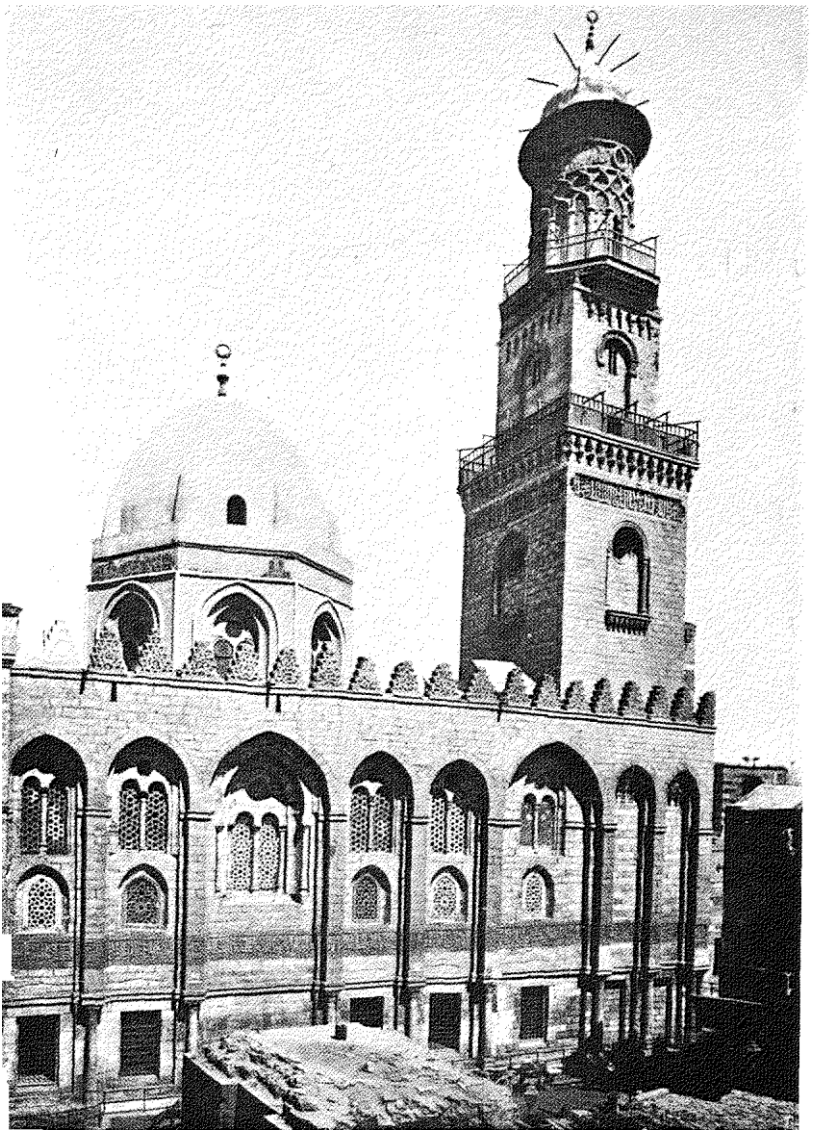
صورة ٤٣ تحت – صورة مصغرة من كتاب رشيد الدين في التأريخ بلندن



صورة ٤٤ فوق – خوذة مغولي في متحف داليم ببرلين

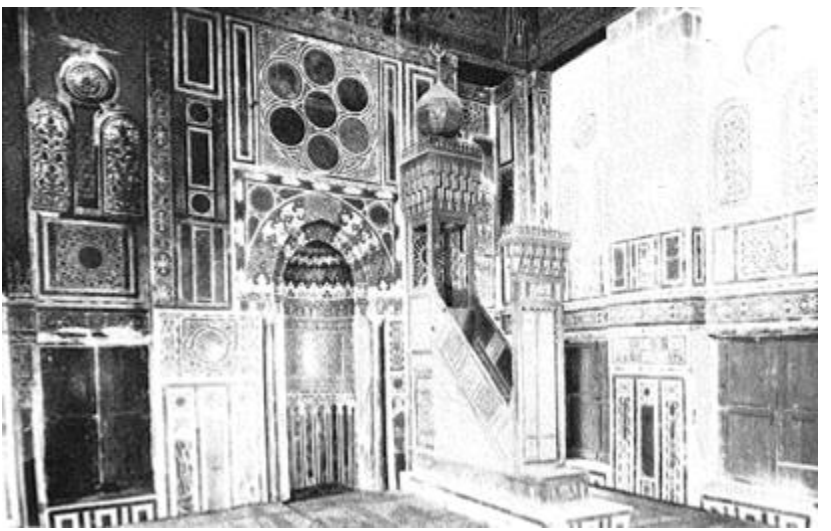
صورة ٤٤ تحت – صورة مصغرة من كتاب شاهنامه

صورة ٤٥ – صورة مصغرة من عهد تيمور موجودة في متحف الفنون الزخرفية بباريس



صورة ٤٦ – جامع السلطان قلاوون في القاهرة

صورة ٤٧ – مدينة الأموات من أيام المماليك في القاهرة



صورة ٤٨ – محراب ومنبر جامع البرديني في القاهرة

الطبيعي أن كان المزخرفون يستقدمون لرسم المشروعات الخاصة بتغشية البناء بالزخرف، وأنهم كانوا يطبقون طراز التحلية المنشأ في نقابتهم على نماذج التغشية الخزفية في رسم مماثل.

وفي العهد التيموري تمض فن التجليد نهضة هائلة وكان قد أدى إلى ذلك الحين أعمالا باهرة. وقد ساعدت المخطوطات الفاخرة المشتملة على معان غير دينية على تجويد عملية التذهيب والضغط وتفصيل الجلد الرقيق الشبيه بالمخرم للجلدة الداخلية تجويداً بلغ من أمره أن دخلت فيه الموضوعات المغولية المفضلة الخاصة بالحيوان.

وقد كان الاتصال بأعمال فناني يوان الصينيين بمثابة دافع في تصوير المصغرات إلى تطور منتج متعدد النواحي ما كانت البدايات المتواضعة في مدرسة بغداد لتجعل أحدا يحرزه. ويظهر أن الذي أحدث هذا الاتصال في بادئ الأمر تصاوير في بعض كتب التاريخ (صورة ٤٣ تحت). ومن اليسير أن نتابع كيف تغلب عنصر شرق آسيا هنا شيئا فشيئا في تصوير المناظر الطبيعية والكائنات الحية (صورة ٤٣ فوق)، وكيف سطا في عنف أحيانا وهدد بقلب الأوضاع جميعا رأسا على عقب، إلى أن روض بعد ذلك ثانية، فاصطبغ بالصبغة الزخرفية الإسلامية. ثم كانت فيما بعد الطبعات الفاخرة للملاحم الفارسية المحبوبة هي التي تطلبت قبل غيرها معاونة المصورين، فسرعان ما رأيناهم يتبارون في خلق تصاوير رائعة لأهم المناظر من شاهنامة الفردوسي وأشعار نظامي العاطفية في المجنون وليلى وخسرو وشيرين، ونصوص أخرى كانت إذ ذاك محبوبة جدا (صورة ٤٤ تحت). وقد تأثرت هذه الصور بالفن الصيني وخاصة في وصف المناظر الطبيعية الرومانتية الخلابة. وقد بعث على الدهشة أن كان هذا الشيء آخر ما سمع عن مدرسة بغداد في أواخر القرن الرابع عشر.

وقد انتقل من ذلك الحين إلى المراكز التي يرجع إليها التطور اللاحق في شيراز وهراة (صورة ٤٥)، وقد اكتسبت عاصمة خراسان أهمية خاصة بفضل أكاديميتها الخاصة بفن الكتاب والتي أسسها بايسنقر أحد الأمراء التيموريين وكانت مخصبة في نواح كثيرة. وتغلبت في فن الخط كتابة فارسية جديدة سلسة ابتكرها مير علي وأطلق عليها اسم "نستعليق"، ووجد هذا الخط في سلطان علي بمدينة مشهد خير من يؤديه في أروع مظاهره. وكذلك كان التصوير بطرد تقدمه سواء من ناحية التأليف أو من

ناحية التلوين. وقد كان مما يصعب حل مشكلة الصورة على المصورين تصعيباً كبيراً متعمداً، أن أسطر النص التي كانت تعطى لهم من أول الأمر، تكتب غالبا بطريقة هوائية، ويراد أن يحتويها المصغر. وكانت مراعاة المطابقة التامة بين الصورة والنص الذي تمثله هو أول مطلب جمالي في الكتاب. وهذا المطلب الذي يرمي إلى توحيد تأثير المسطحات والمثال الآتي من شرق آسيا قد صانا فن التصوير الفارسي للكتاب من تعميق مساحة الصور باستخدام المنظر الأفقي كما حدث في الأقطار الغربية. وقد تعهدت سمر قند التي كانت تقف في المقدمة إلى جانب هراة، تصوير مؤلفات العلوم الطبيعية قبل كل شيء وكما هو ظاهر. أما في بخاري فيبدو أن التصوير بالفرشاة في لمسات رقيقة على تعلية طفيفة بالذهب كان محبوبا إذ ذاك. وقد كان لهذا أثر ملحوظ بعد ذلك في مدرستي التصوير الهندية والفارسية.

السجاد والأقمشة:

كانت الحاجة إلى السجاد في العصر المغولي تسود في أغلب الظن في مبدل الأمر وبدرجة كبيرة بما كانت تنتجه هذه القبيلة أو تلك بنفسها. وليس بأيدينا على الأقل دليل على أن صناعة أهلية للسجاد ازدهرت في العهد الهولاكي. ويلوح أن هذه الصناعة امتدت إذ ذاك أيضا إلى مرتفعات أرمينيا ومنطقة القوقاز في آسيا الصغرى حيث كان التطور الذي أحدثه السلجوقيون مستمرة. ونحن نعد منطقة القوقاز موطنا لعدد من أعمال العقد يثبت دخول موضوعات الحيوان المغولية فيها انتماؤها إلى الفترة التي نتناولها هنا. وأقدم مثال من هذا النوع يبدي في مجالين –وفي ستة في الأصل– موضوع التنين مكرراً يقاتل العنقاء، منقولا إلى لغة العقد الخشنة، نامياً رابياً، وذلك في ألوان قليلة صارخة (صورة ٤٢ يمين). ومثل هذا النموذج منقول على لوحة إيطالية صورت حوالي سنة ١٤٤٠ م. هذا إلى صور من مدرستي التصوير بفلورنسا وسينا تسمح لنا بأن نثبت أن بعض أنواع السجاد القوقازي والأناضولي المزدان بصور الحيوان والذي لم تحفظ أصوله، صدر إلى إيطاليا في القرن الرابع عشر.

وفي مجموعة يرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر ما زالت محفوظة في عدة نسخ، وقد تطور عنها فيما بعد ما يسمى بسجاد كوبا، تصاوير تمثل التنين وأزواجا من الحيوانات الخرافية الأخرى لم تعد تعرف في العادة، تشتمل صفوفاً من المراوح النخيلية وأشكال النباتات الأخرى تغطي رقعتها وتوحي في جلاء بما تلا من صيغ الزخرفة الحيوانية بالصبغة النباتية. وهذه القطع المنسقة في اتجاه طولي والتي تبدي حواشي ضيقة، تعد من الوجهة الفنية خطوة كبيرة إلى الأمام، وذلك لما حفلت به من شتى الأشكال والألوان.

وقد لبثت طويلا تنسب إلى أرمينيا، وإن كان الثابت المؤكد أنها صناعة قوقازية ولو أنه لم يثبت بعد أنها من صنع العقادين. وفي فارس نفسها كانت تصنع سجاجيد زخرفية مزدانة بالدلايات منذ القرن الخامس عشر، كما يصح أن نستخلص من ورودها في المصغرات التيمورية. وفي بعض القطع المحفوظة المزدانة بالعرانيس الصلبة تصل قطعة أو أخرى إلى مستوى رفيع، بيد أن النوع لم يبلغ درجة النضج إلا في العهد التالي.

ولم يحتج الأمر إلى إجراءات خاصة من الفاتحين المغول لنشر نماذج الحرير الصيني في الشرق الأدنى. ذلك أنها كثيرا ما وجدت طريقها إلى هذه المنطقة في عهد السلام منذ العصر القديم المتأخر، على أن التخصيب كان في هذه الفترة مستمرة بصورة بينة. وقد لازمته أيضا وقبل كل شيء زيادة في الأداء الفني فصنع في المحل الأول الديباج المقصب على غرار الصناعة الصينية، فما إن احتل المرتبة الأولى في الإنتاج حتى ظهرت حركة موازية في المصانع الغربية وفي مقدمتها لوكا. وفي تركستان ظهرت في أغلب الظن في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الأقمشة الفاخرة التي كانت تطرى بوصفها "أقمشة تترية" وهي في بعض كنوزنا بوصفها أردية قداس.

وقد عثر أيضا أخيرة على أمثالها في قبور سكاليجر في فيرونا وفيها ترى بعض صور الحيوان الخرافية المعروفة في شرق آسيا موزعة على مناطق مفردة، مطابقة تقريبا للفكرة الأصلية، بيد أنه إلى جانبها بعض موضوعات زخرفية ذات صياغة إسلامية

صريحة، هذا عدا بعض نقوش كتابية عربية وتوقيعات أحيانا.

ثم جاء العهد التيموري لفارس بديباج مقصب وآخر موشى بالفضة كريعان جديد لصناعة النسيج. وفي هذا الديباج صفوف من صور حيوان شرق آسيا، إما فرادى على أرضية من العرانيس، وإما أزواجا منظمة تنظيما بيضاويا مدببا تبدو أول الأمر تلميحا خفيفا، ثم تظل تظهر تدريجاًلتصبح نموذجا لتطور تال. ولا يعرف على التحقيق بعد أن كانت المراكز التي نشأت فيها هذه المنسوجات، لكن المهم أن روحا جديدة مرت في المصانع الإيرانية عن طريق رسوم وحيد القرن والعتقاء وزهرة اللوتس مع أشكال كثيرة أخرى.

الأدوات الفارسية المغولية:

لقد أشرنا من قبل إلى أن مدرسة الموصل زودت بغداد وفارس أيضا بشتلاتها، لكننا نجد في العصر الحاني تراخياً في الدقائق الفنية على الرغم من بث حياة جديدة أحست في الحال هنا أيضا. فقد غدا جسم الآنية غليظاكثيفا مغطى بالنقوش المحفورة على صورة مضطربة، وأصبح التكفيت اما عابرة ويمتا معدومة كلية. ويكاد العهد التيموري بأكمله لم يزودنا بأمثلة يعتد بها فيما يتعلق بالأدوات البرونزية، على حين رفع التكفيت على الحديد والصلب صناعة الأسلحة إلى القمة، الأمر الذي أصاب فيه بعض التحول عملية التكفيت التي كانت مألوفة إلى ذلك الحين. وقد ظهرت إذ ذاك الخوذة الواسعة المخرزة الجرسية الشكل التي كانت تلبس فوق الحمامة، وبها فتحتان في موضع العينين، وجسمها الذي تعلوه نقوش كتابية وعرانيس أزهار محلى بما يؤلف طبقات متلاحقة من أسلاك فضية دقيقة مطروقة من المعدن (صورة ٤٤ فوق). وعن هذه الخوذة المغولية تطورت الخوذة الفارسية الصغيرة فيما بعد وكانت أكثر فرطحة، وكذلك القلنسوة التركية وكانت أميل إلى المخروط. وترد بصفة استثنائية خوذات تخفي الوجه كله، يملك منها متحف موسكو الحربي الذي كان يوما ما، مثالا بديعة. أما أسلحة الطعن فلم يكن السيف المقوم وحده هو المألوف كما

زعموا، بلكانت كذلك السيوف العريضة المستقيمة التي تحمل قبضتها صورة التنين والعنقاء يتقاتلان فوق سطح مزخرف بالعرانيس الورقية المتكاتفة المكفتة بالذهب تكفيتا جميلا. أما التروس والفؤوس فالمظنون أنه وجدت لها أيضا اشكال ظلت فيما بعد مما يألفه الفرس والأتراك.

هذا والمفروض بوجه عام أن تخريب الري على يد الفاتحين المغول أخرج هذا المركز الهام من دائرة الإنتاج الإيراني التالي للأدوات الخزفية. وليس لدينا في الواقع ما يدل على نجاح الجهود التي بذلها هولاكو وخلفاؤه لبعث مصانع جديدة في تلك المنطقة. على أنه لم يعد في استطاعتنا أن نصل بين القاشاني الفارسي المصنوع في القرنين الثالث عشر والرابع عشر والمحفوظ منه عدد كبير، وبين الري، وإن كان هذا القاشاني بنشر العديد من الطرق والأشكال المستنبطة مناك. وقاشان هي الحجة في ميوليق البريق المعدني الذي ظل في موضوعه محافظة على الطريقة السلجوقية في حالات كثيرة وإن عالجها بصورة أخف وأرخى، ثم قررها –كما هو الشأن في البلاط– بصورة أقوى بالتصاوير البارزة، ولدينا من منتجات هذه المرحلة أوان براقة ذات لون واحد، مزخرفة بمناظر بارزة ومبر قشة. وتعد هذه المنتجات ذات روعة زخرفية كبيرة، كما توجد أخرى ذات زخرفة سوداء وطلاء براق شفاف في لون الفيروز، وأخيرا نوع جديد مطلي باللونين الأزرق والأسود على أرضية بيضاء يتبع في موضوعاته طراز العصر قبل كل شيء. وترد هذه المجموعات التي استعمل فيها التزجيج الرصاصي غالبا كما عرفته الري، إلى سلطان آباد حيث كشفت حفرياتها عن أمثال هذه القطع، لكنه يشك في أنها كانت مركزا للإنتاج، وهو شك له ما يبرره. ومن الغريب أننا نجهل الأواني الخزفية في عهد التيمورين كل الجهل. والظاهر أن البلاط الذي كان يستعمل البورسيلين الصيني في الغالب، لم يهتم بتشجيع هذه الصناعة.