

## العمارة

إذا تذكرنا أن الفن هو تعبير الانسان عن إحساسه الروحي، ورجمته خياله وعاطفته، عرفنا أن الذى يعيننا من العمارة فى تاريخ الفن ليس ما يقوم فيها على العلوم الرياضية، وإنما المظاهر التى لا نستطيع شرحها أو تفسيرها بالاستنباط أو بالأدلة الميكانيكية والعلمية . ولعل هذا أكبر الفرق بين ما يعنى به المهندس فى دراسة العمارة وما يعنى به مؤرخ الفن .

والمعروف أن فن العمارة عند الغربيين له منزلة عالية . وهم يفرقون بين الفنون الجميلة وبين الفنون التطبيقية والزخرفية، فيسمون الأخيرة فى بعض الأحيان الفنون الفرعية<sup>(١)</sup> Minor Arts ؛ لأنهم يذهبون الى أن المصور أو المثال فى درجة أرقى من الصانع الفنان . وهذا صحيح بالنسبة للفنون الغربية؛ ولكن الطرز الفنية الإسلامية كلها ليس فيها إلا العمارة من ناحية، ثم هذه الفنون الزخرفية، التى يسمونها فرعية، من ناحية أخرى؛ لأن الفن الإسلامى لم يعرف المثالين؛ كما أن نقش اللوحات الفنية لم يكن من طبيعته، ولم ينبغ فيه أمثال رفائيل وروبنز ورمبران ؛ فليس فى الإسلام فن رئيسى وفنون فرعية؛ وإنما سود الزخارف فى الآثار الفنية الإسلامية من عمائر وتحف؛ بل إن الصانع الفنانين فى الإسلام كانوا أكبر عون للمعماريين فى تزيين مبانيهم . ولذا فإن أفضل تقسيم للفنون الإسلامية عامة هو تقسيمها الى عمارة والى فنون زخرفية أو صناعية .

(١) أنظر الحاشية رقم ١ فى صفحة ١٠ من كتابنا « كنوز الفاطميين » .



وإذا أردنا أن نتبين مميزات العمارة الإيرانية بوجه عام وبدون أن ننفذ إلى التفاصيل التي لا تهم غير الاختصاصيين ، وجب علينا أن نعرف المواد التي استخدموها ، وأن نتبين أنواع العماير التي شيدها ، والعناصر المعمارية التي ابتدعوها أو نبغوا في استخدامها ، ثم الأساليب الزخرفية التي اتخذوها لترتين مبانيهم .

والمعروف مما كتبه الجغرافيون في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وما بعده أن إيران كانت عاصمة بالمدن الكبيرة ، وأن هذه المدن كانت غنية بالعماير العظيمة ؛ ولكن الواقع أن العماير الإيرانية التي ترجع إلى العصور الإسلامية القديمة لم يبق منها شيء كثير . ومع ذلك فإتينا - بفضل الآثار التي لا تزال باقية ، والانقراض التي كشفها المنقبون عن الآثار - نستطيع أن نستنبط من الحقائق ما نقف منه على تأثير العمارة الإيرانية الساسانية على العمارة في الأقطار الإسلامية عامة وفي إيران خاصة ؛ كما نستطيع أن نتبين خواص العمارة الإيرانية ، وما كان لها في العمارة الإسلامية من شأن عظيم .

ويمكننا ، بوجه عام ، أن نقسم تاريخ العمارة الإيرانية إلى أربع مراحل كبيرة : الأولى من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الرابع الهجري (بداية الحادي عشر الميلادي) ، والثانية من بداية القرن الخامس حتى السابع (الثالث عشر الميلادي) ، والثالثة في القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي) ، والرابعة من القرن التاسع إلى الحادي عشر (الخامس عشر إلى السابع عشر بعد الميلاد) .

ففي المرحلة الأولى تطورت الأساليب الساسانية تطورا بطيئا . ولم يبق لنا من عمائر هذه المرحلة إلا أطلال غير ظاهرة ، فلا بد من الاعتماد على ما كتبه الجغرافيون والمؤرخون العرب عن المساجد الأولى في إيران والعراق . أما المرحلة الثانية فلا تزال بعض عمائرها قائمة ، ومؤرخة أو يمكن تأريخها ؛ ولا سيما المدارس والمنارات والأضرحة البرجية الشكل . وجلها في وسط إيران وشماليها الشرقي .

وقد خلفت المرحلة الثالثة عددا وافرا من العمائر التي امتاز معظمها بالعظمة وإبداع النسب وحسن التخطيط والعمل على بلوغ الكمال والاتقان . أما المرحلة الأخيرة فقد بلغت فيها العمارة الإيرانية عصرها الذهبي على يد تيمور وخلفائه ، ثم برعاية بعض ملوك الأسرة الصفوية ، فشيدت العمائر الفخمة من مساجد وأضرحة وخانات وأسواق وقناطر وقصور .

### مواد البناء

استخدم الإيرانيون الطوب والحجر والخشب . وكان استخدام الطوب أعم ، لأن نقل الحجر من المحاجر كان يتطلب نفقات طائلة ؛ ولكنهم لم يكونوا مضطرين إلى ذلك مثل أهل العراق ، الذين لم يكن لهم بد من استخدام الآجر ، لقلة الخشب والحجر ؛ بينما كان الحجر والخشب موجودين في إيران ، فشيد الإيرانيون في العصور القديمة بعض العمائر الحجرية ، كما شيدوا في العصر الإسلامي بعض الأبنية من الحجر ، تحددت المؤرخون والجغرافيون عنها ، ولا تزال أنقاض بعضها قائمة إلى اليوم .

واستعمل الإيرانيون الحصص والقاشاني في زخرفة عمائرهم ، كما سنرى في الصفحات التالية وفضلا عن ذلك استعملوا الطوب نفسه في الزخرفة ؛

فكانوا ينشئون منه الأشكال الهندسية وأشرطة الكتابات وما الى ذلك من الرسوم لتزيين العماىر والمآذن .

ولعل استخدام الطوب والأحجار الصغيرة فى العمارة الاىرانية منذ العصور الأولى هو الذى صرف البنائىن عن تزيىن العماىر بالحلىات المعمارية الممجسة التى نرى مثلها فى العمارة القوطية مثلا، والتى لاىمكن إتقانها الا بنحىها فى الأحجار الكبيرة نحىا دقىقا . وفضلا عن ذلك فان قلة النفقات شجعت المعماريىن الاىرانيىن على كثرة تشيىد المبانى ومهدت لهم طريق التجارب والابداع فىها، مما لا يتيسر تماما فى العماىر الحجرية ذات النفقات الطائلة .

وامتازت بعض البلدان الاىرانية - ولا سىما شىراز وإصفهان باستخدام السقوف الخشبية القائمة على الأعمدة ، كما أن بعض المساجد القديمة كان فىها أعمدة من الخشب ؛ وشيىد الاىرانيون بعض القباب الخشبية الكبيرة، ولا سىما فى قزوين ونىسابور .

### تخطيط العماىر وزخرفتها

تأثر تصمىم العماىر الاىرانية فى الاسلام ببعض الأساليب المعمارية التى ورثها الاىرانيون عن الفنون القديمة التى ازدهرت فى الهضبة الاىرانية وفى بلاد الجزيرة، كالبهو ذى الأعمدة الرفيعة والمدخل ذى العقد الكبىر ؛ كما اختلف تصمىم العماىر فى بعض المقاطعات الاىرانية عنه فى البعض الآخر ، بحسب التقاليد المحلية والأحوال الجوية ؛ فكان أهل الشمال ، مثلا ، بما فىه من البرد القارس يميلون الى المساجد المسقوفة المغلقة ، بينما أقبل أهل الجنوب على تشيىد المساجد ذات الصحن والأبهاء المكشوفة .

ولكن تصميم المباني الإسلامية الإيرانية كان بسيطا الى حد كبير، وكان المعماريون يعوضون هذه البساطة بالعناية بالزخارف، وبالاقتناع بنضارة الألوان في الكسوات الخزفية . والواقع أننا نرى تباينا عظيما بين ما في العمائر الإيرانية من بساطة المظهر الخارجى وما ينبعث في داخلها من سحر جذاب وثررة زخرفية عجيبة .

ومما يزيد زخارف العمائر الإيرانية الإسلامية فخامة ما في رسومها من تعادل وتناسب، ومن ذوق سليم، أدركها المعماريون بتقسيم الجدران الى إطارات أو حشوات كبيرة أى "بانوهات" تناسب السطح وتخفف السأم الذى قد يبعثه التكرار المعروف في الطرز الإسلامية عامة .

والحق أن العمارة الإسلامية في إيران لا تمتاز بتنوع عناصرها المعمارية بقدر ما تمتاز بالذوق السليم، والوضوح، مع الدقة والنسب الصحيحة المترنة في جمع تلك العناصر والتأليف بينها .

### أنواع العمائر الإيرانية في الإسلام

شيد الإيرانيون في العصر الإسلامي كثيرا من المساجد والأضرحة والمدارس والأسواق والخانات فضلا عن القصور الجميلة .

أما المساجد فقد كان أقدمها ذا إيوانات فيها أعمدة أو أكفاف . وكان استخدام الأعمدة الخشبية في بعض الأحيان سببا في سرعة تهدم المساجد ؛ ولكن استعمال الأعمدة الحجرية أو المصنوعة من الطوب أصبح شائعا منذ القرن الثالث الهجرى . ولم تكن هذه المساجد الإيرانية الأولى تختلف كثيرا عن سائر المساجد في العالم الإسلامي في ذلك الوقت .

على أن أبين العناصر الإيرانية البحتة في عمارة المساجد ترى في أبنية المدارس ؛ وهي كليات دينية تشبه المساجد في تصميمها ؛ وقد نشأت في إيران على يد السلاجقة ، الذين اتخذوها - كما اتخذها المغول والتموريون من بعدهم - أداة لنشر تعاليم المذهب السني . أما تخطيطها ، فقوامه صحن مكشوف ، تطل عليه قاعات ذات قباب ، ويتكوّن من كل منها إيوان في وسط كل وجهة من الوجيهات الأربع التي تشرف على الصحن ، وتحف بالإيوانات قاعات ، في طابقين ، يسكنها الأساتذة والطلبة . وأقدم المدارس التي لا تزال قائمة في إيران مدرسة على مقربة من المسجد الجامع في إصفهان ، وترجع إلى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) والواقع أن أعظم الجوامع الإيرانية خليط في تصميمها بين المدرسة والمسجد ذي الإيوانات والأعمدة أو الأكتاف ؛ وتمتاز بأن إيوان القبلة فيها كبير يتخذ للصلاة ؛ وعلى جانبيه قاعات ذات قبوات ويمكن الوصول إليها من الصحن ، وفوق هذا الإيوان قبة كبيرة .

وتتجلى طبيعة الشعب الإيراني وحبّه للحدائق والمياه الحارية فيما نراه من

وجود فسقية في صحن المسجد تحف بها الشجيرات والزهور .

وكانت الأضرحة في إيران أعم منها في سائر الأقطار الإسلامية ؛

ولا غرو فقد كان الإيرانيون يعظمون أولياء الله ويعنون بذكراهم . وكانت

الأضرحة أبنية مربعة وذات قبة تشيد للأولياء والصالحين ؛ مما يكسبها

طابعا دينيا ؛ بينما كان الأمراء والأميرات يدفنون في مقابر على شكل أبراج .

أما الأضرحة ذات القباب فلعل المماريين تأثروا في بنائها بالعمارة

الهليلينية والمسيحية الشرقية ، كما أخذ الأمويون قبة الصخرة في بيت المقدس ،

والعباسيون القبة التي لا تزال قائمة في سامرا والتي يظن أنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر والمعز والمقتدر<sup>(١)</sup>. ومن أقدم هذه الأضرحة الإيرانية ضريح اسماعيل بن أحمد الساماني<sup>(٢)</sup> (٥٢٩٥ هـ أي ٩٠٧ م) ، وضريح السلطان سنجر السلجوقي (٥٥٢ هـ أي ١١٥٧ م) .

وكانت مقابر أفراد الأسرات الحاكمة أبراجا اسطوانية في معظم الأحيان ، ولها سقف مخروطي الشكل ، مما يثبت العلاقة الوثيقة بينها وبين خيام الأمراء عند القبائل الرحل بآسيا الوسطى . وكانت بعض هذه الأبراج ذات جدران مضلعة فتصبح نجمة الشكل ، كما في أبراج دماوند والري وقرامين ، وعنى الإيرانيون بتشيد الخانات الضخمة لماوى المسافرين والقوافل . وكان أبداع ما في عمائر الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة ، مما يكسبها العظمة والقمامة .

بينما كانت الأسواق في إيران — كما في سائر الأقطار الإسلامية — طرقات ذات حوانيت صغيرة ، ولكنها امتازت بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة كما نرى في السوق الشاهاني بمدينة إصفهان .

أما القصور فقد كانت مظهرا من العبقرية الفنية الإيرانية ، ولكننا لا نكاد نعرف عنها شيئا قبل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)

(١) أنظر Herzfeld : Archaeologische Reise im Euphrat und Tigrisgebiet

ج ١ ص ٨٣ — ٨٦

(٢) Δ علامة يراد استخدامها بين الاسم والتاريخ لتدل على الوفاة ، وذلك عوضا عن

علامة الصليب التي يستخدمها الغربيون قبل تاريخ الوفاة ، والتي ربما كان في استعمالها للسلب

بعض الحرج . راجع كتاب مباحث عربية للدكتور بشر فارس ص ١٨

على الرغم من أنقاض قصر السلطان الب أرسلان التي عثر عليها في نيسابور وأنقاض القصور الأخرى التي كشفت في ساوه والرى . وفي العصر الصفوي كانت القصور صغيرة الحجم وكان كل ملك أو أمير يملك عددا كبيرا منها . وقد وصف الأوربيون الذين زاروا إيران في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور، فأطنبوا في ذكر ما فيها من أدلة الترف والنعيم وحسن الذوق . وذكروا سقوفها الدقيقة، واللوحات المصورة على جدرانها، والأثاث الفاخر في قاعاتها، وأشاروا الى القاعات التي كانت تها في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية الجميلة، على نحو القاعة المشهورة في ضريح الشيخ صفى الدين بآردبيل .

والمعروف أن أعلام المصورين بين القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ( الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد ) كانوا يستخدمون أحيانا في زخرفة جدران القصور وسقوفها بالصور والرسوم؛ فضلا عن ذلك فقد استعملت المرايا والمنسوجات النفيسة في تزيين الجدران . وصنعت النوافذ الصغيرة من الخشب أو المعدن، وزينت بالرسوم الهندسية وملئت بالخزف أو الجص والزجاج . أما الأبواب فقد بالغ الفنانون في زخرفتها بالرسوم على "اللاكيه" .

وكانت جدران القصور في القرن الثاني عشر الهجرى ( الثامن عشر الميلادى ) تزين بلوحات زيتية كبيرة تغطى الاطارات أو "البانوهات" التي تناسبها على الجدران . وكانت الأساليب الفنية في نقش هذه اللوحات تشهد بتأثرها بالأساليب الفنية الغربية . ويظن بعض مؤرخى الفنون أنها كانت بريشة فنانيين غربيين من ذوى المواهب العادية نزحوا الى إيران ليظهروا فيها بدلا من العيش في بلادهم وتحمل منافسة ليسوا أهلا لها ؛ ولكن هذا القول مردود الى حد كبير بوجود امضاءات مصورين إيرانيين على بعض

هذه اللوحات . وخير الأمثلة لذلك عشر لوحات نفيسة في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم بالقاهرة، كانت تزين جدران بعض القصور الإيرانية . وهي بالزيت ومساحة كل منها ١٨٥ × ٢٦٠ سنتمترا أو أكثر بقليل . وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠ هجرية ( ١٧٢٨ ميلادية ) وعليه إضاء المصور زين العابدين . وموضوعاتها مختلفة ؛ فعلى اثنتين منها رسوم أشخاص لعلمهم من الأمراء والأميرات . وعلى الأخرى رسوم فسقيات أو مناظر فواكه وزهور<sup>(١)</sup> . وهذه التحف الفنية الثمينة بدیعة على الرغم من تأثرها بالفن الغربي . والواقع أن الفنان احتفظ فيها بالروح الإيرانية، وأثبت أن العبقرية الإيرانية في التصوير لم تكن وقفا على توضیح الكتب بالرسوم الصغيرة التي سيأتي شرحها في الصفحات التالية .

### العقد الإيراني المدبب

عرفت العمارة الإيرانية القديمة العقود نصف الدائرة والعقود المدببة والعقود البيضاوية . وفي القرن الثالث الهجري ( التاسع الميلادي ) ذاع استخدام العقد المدبب، الذي أصبح من ميزات العمارة الإسلامية، ونقلته عنها بعض الأقاليم الغربية . وسرعان ما عم استعمال العقد المدبب في كل العمار الإيرانية وصار ينسب إلى إيران، حيث كان ارتفاعه يبلغ في بعض وجهات مساجدها زهاء عشرين مترا . وكانت العقود الفخمة تكسب المباني الإيرانية سحرا وجلالا عظيمين ، وفي وجهات المساجد كانت القبوات والمقرنصات تزين باطن العقد وتعلو المدخل الصغير الذي يوصل إلى داخل المسجد . وامل أبدع أمثلة العقد الإيراني المدبب ما تراه في مسجد شاه باصفهان .

(١) انظر الأشكال ٥٥ و ٥٦ و ٥٧ .

## القبوات

استخدم المعمار يون الساسانيون القبوات نصف الاسطوانية في التغطية .  
 ونبغ الايرانيون المسلمون في بناء القبوات العظيمة ، ولا سيما في عمائر الأسواق  
 كالسوق الشاهاني في إصفهان ، وفي بعض المساجد كمسجد شاه والمسجد الجامع  
 في إصفهان أيضا . ولعل البناء باللبن كان عاملا كبيرا في إتقان القبوات على  
 اختلاف أنواعها .

<sup>(١)</sup>  
القباب

والمعروف أن القباب كانت تبنى فوق معابد النار في إيران ، قبل العصر  
 الاسلامي ، ولا تزال أطلال بعض العمائر الايرانية الساسانية قائمة ، ويمكن  
 بوساطتها تصور أحجام القباب التي كانت تعلوها والتي أفلح المعمار يون  
 الايرانيون في إقامتها على قاعدة مربعة ، فسبقوا بذلك روما التي لم تتقن في هذا  
 الميدان الا إقامة القباب على دائرة من الأعمدة أو على قاعدة اسطوانية مستديرة .  
 وقد استخدم المعمار يون الايرانيون للوصول الى هذا الغرض الدلايات أو  
 المقرنصات ، لتنهض الأركان بالتدرج حتى تصل الى مستوى استدارة القبة .  
 وامتازت القباب الايرانية بارتفاعها ودقة نسبها وجمال استدارتها ، وكانت  
 في أكثر الأحيان بصلية الشكل ، وذات ألوان سحرية جذابة بفضل كسوتها  
 بتربيعات القاشاني .

## المآذن

كانت أغلب المآذن الايرانية اسطوانية ، وذات زخارف هندسية  
 في الطوب ، أو ذات كسوة من القاشاني ، وفي أعلاها ردهة تقوم على دلايات

(١) انظر مادة «قبة» في الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية .

أو مقرنصات وتكسب المأذنة شكل الفنار . وقد أصبح لمعظم المساجد منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) مأذنتان محفان بالمدخل وتحتفى قاعدة كل منهما خلفه ، اللهم الا فى بعض المساجد مثل جوهر شاد ، فانهما ظاهرتان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعا .

والظاهر أن الإيرانيين اختاروا هذا الضرب من المآذن متأثرين بالأعمدة التى كانت تقام لعبادة الشمس منذ العصور القديمة فى الهضبة الإيرانية ، و ببعض الأبراج الهندية القديمة ، ومهما يكن من الأمر فان هذه المآذن الإيرانية تختلف عن سائر المآذن التى بناها المسلمون فى الشام ومصر وشمالي إفريقيا ، فى أنها لا طبقات لها ولا نوافذ . فالمأذنة الإيرانية بناء شاق مبنى لذاته ، وليس لتها فيه سلام تقود الى ردهات أو دورات يسير فيها المؤذن . وفضلا عن ذلك فان المنارة الإيرانية الاسطوانية الشكل والشاهقة الارتفاع قد عم استعمالها فى إيران منذ القرن السادس الهجرى ( الثانى عشر الميلادى ) ، بينما ظلت المآذن فى القسم الغربى من العالم الاسلامى موكولة الى ذوق الأفراد فلم يتقيدوا فى أغلب الأحيان بضرب معين منها .

والواقع أن المآذن الإيرانية لم تكن تستخدم فى الأذان ، بسبب ارتفاعها العظيم ، وانما كان المؤذن يؤدي مهمته فوق سطح المسجد . وقد كتب بعض العلماء أن هذه المنارات الاسطوانية المشوقة يخالها الناظر من بعيد « مدخنات » مصنع من المصانع . وطبعى أن فى هذا التشبيه شيئا من الغلو والمبالغة<sup>(١)</sup> .

(١) راجع مادة « منارة » فى الجزء الثالث من دائرة المعارف الاسلامية .

المقرنصات<sup>(١)</sup>

المقرنصات أو الدلايات حليات معمارية تشبه خلايا النحل وترى في العمار مدلاة في طبقات مصفوفة فوق بعضها وتستعمل للزخرفة المعمارية، أو للتدرج من شكل الى آخر، ولا سيما من السطح المربع الى سطح دائري تقوم عليه القباب، كما تقوم في بعض الأحيان مقام «الكوابيل»، حين تتخذ أسفل دورات المؤذن في المنارات. وأكثر ما استخدمها المعماريون الإيرانيون في وجهات العمار، ولكنهم وفقوا في جعلها لا تثقل البناء أو تطغى على أصوله.

## الحليات المعمارية المجسمة

سنرى أن المعماريين الإيرانيين في الاسلام اتخذوا الزخارف المسطحة من القاشاني تزيين عمارتهم. والواقع أنهم تجنبوا الحليات المعمارية المجسمة مما ناءت تحته العمار الأوروبية والهندية. وقد كان تزيين الجدران بهذه الزخارف المسطحة التي لا ظل لها أكبر عامل في الوضوح والبساطة، والهدوء والاتزان، وما الى ذلك من الصفات التي تتجلى في العمار الإيرانية، فتكسبها الجمال مع الاعتدال. وحسبنا أن نوازن بينها وبين المباني الهندية في العصر الاسلامي لتبين الفرق الشاسع؛ فانتنا نجد جدران العمار الهندية مثقلة بالزخارف المعمارية البارزة والمجسمة، مما يسبب البناء مظهر البساطة، ويكسب هيأته العامة شيئاً من التعقيد والاضطراب.

## الزخارف الحصية

أتقن الإيرانيون استخدام الحص في الزخرفة منذ العصر الساساني كما نرى من الزخارف الحصية، التي كشفتها البعثة الألمانية في أطلال المدائن

(١) أظن مادة «مقرنص» في الجزء الخامس (الملاحق) من دائرة المعارف الاسلامية.

(اكتيسيفون) ، والمحفوظة الآن في القسم الاسلامي من متاحف برلين ،  
وكما تشهد بذلك أيضا الزخارف الحصية ، التي عثر عليها بجوار قرامين ،  
والمحفوظة الآن في متحف بنسلفانيا بالولايات المتحدة .<sup>(١)</sup>

وقد أبدع المعمار يون في استخدام الحص في العصر الاسلامي . وخير مثال  
لذلك الزخارف الحصية الدقيقة في عقود جامع ناين ومحرابه وهو أقدم المساجد  
الايرانية التي لا تزال قائمة . ويقع في بقعة هادئة بين مدينتي يزد وإصفهان .  
وزخارفه الحصية الدقيقة ترجع كالبناء نفسه الى القرن الرابع الهجري (العاشر  
الميلادي) ، وتتكون من رسوم نباتية وهندسية تذكر بالزخارف العباسية التي  
عثر عليها في أطلال سامرا ، ولكنها تمتاز عنها بأفاريز الكتابة الجميلة .<sup>(٢)</sup>

وقد وصلتنا زخارف حصية إيرانية من عصر السلاجقة تمثل أشكالا  
أدمية وحيوانية ، ذات قيمة فنية عظيمة .<sup>(٣)</sup>

ومما عثر عليه المنقبون عن الآثار في ساوه والري نماذج من الزخارف  
الحصية الملونة الجميلة ، على أحدها منظر أمير جالس وحوله أتباعه ، وفيها  
شريط من الكتابة باسم السلطان السلجوقي طغرل الثاني .<sup>(٤)</sup>

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٣٠٥ وما بعدها .

(٢) انظر شكل ٢ و ١

(٣) راجع F. Sarre : Figuerliche persische Stuckplastik in der

islamischen Kunstabteilung في ص ١٨١ وما بعدها من العدد ٣٥ (١٩١٤)  
في التقارير الرسمية عن المجموعات الأثرية الملكية الألمانية  
(Amtliche Berichte aus der Koeniglichen Kunstsammlungen)

(٤) انظر G. Wiet : L'Exposition d'art Persan à Londres في مجلة

على أن أبدع الزخارف الحصية في العمائر الإيرانية الإسلامية ترجع إلى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) حين كانت المحاريب في كثير من المساجد تصنع من الجص ذي الزخارف الدقيقة التي تزيد بها العناصر الكتابية بهجة ورونقا .

ومن أعظم هذه المحاريب شأنا محراب الجائتو من المسجد الجامع باصفهان . وهو مؤرخ من سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وعليه اسم صانعه «بدر» . وكان الفنانون الإيرانيون يحفرون الرسوم في الجص ولا يطبعونها بالقوالب ، كما كان يفعل الصناع في الأندلس وفي بعض الأثناء الإسلامية الأخرى ، ولذا خلت الزخارف الحصية الإيرانية من الروح الآلية المملة ، التي تسود الزخارف المطبوعة في أكثر الأحيان .

أما الموضوعات الزخرفية التي اتخذت في الجص فمختلفة الأنواع ؛ بعضها وريقات وفروع نباتية ؛ وبعضها رسوم هندسية صغيرة مثل المثلث والمثلث والنجم والمعين والدائرة الصغيرة ؛ وبعضها أشرطة من الكتابة الكوفية . ومن أغنى العمائر الإيرانية بالرسوم الحصية مسجد حيدرته في قزوین ، وضريح علويان في همدان ، والمسجد الجامع باصفهان ، وضريح علي بن جعفر في مدينة قم .

وقد وصل الصناع الفنانون في إيران بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة (السادس عشر والثامن عشر بعد الميلاد) إلى استخدام الزخارف الحصية في القصور والبيوت ، وإلى تلوينها في دقة وتنوع فأصبحت تشبه رسوم الصور والصفحات المذهبة في المخطوطات التي تنسب إلى ذلك العصر .

## الزخارف القاشانية

هي في الحق أبداع ما وصل اليه الإيرانيون في تزيين العماثر؛ فاننا لانستطيع أن نتصور العماثر الإيرانية بدون لوحات القاشاني التي تكسوها فتكسبها طابعا خاصا ونضارة غريبة .

ومن أجل ما نعرفه من الكسوة القاشانية في العصر الاسلامي بإيران قوالب صغيرة من الخزف الأزرق في المسجد الجامع بمدينة قزوين في بداية القرن السادس الهجري<sup>(١)</sup> (الثاني عشر الميلادي) . ولم تلبث هذه الصناعة أن ازدهرت في نهاية هذا القرن ، على نحو ما نرى في قبر مؤمنة خاتون بمدينة نخبوان ، ويرجع الى سنة ٥٨٢ هـ ( ١١٨٦ م ) .

وقد عرف الإيرانيون أنواعا من كسوة الجدران ، منها النجوم البسيطة ذات اللون الواحد أو اللونين ، ومنها القطع الصليبية الشكل ويغلب عليها اللونان الأزرق الفيروزي الفاتح أو اللازوردي الغامق . على أنهم اتخذوا أيضا نجوما وقطعا صليبية مزينة بالرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية الدقيقة ، يزيدا البريق المعدني جمالا وبهجة .

والظاهر أن استخدام التريعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني يرجع الى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)؛ وقد كان مقصورا في بداية الأمر على العماثر العظيمة الشأن ؛ ولكن نمت صناعته

(١) أما أقدم المعروف من لوحات القاشاني فوجود في ضريح الامام رضا بمدينة مشهد وتاريخه سنة ٥١٢ هـ (١١١٨ م)؛ انظر Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe ج ٨ ، رقم ٢٩٧٨ ؛ وراجع A Survey of Persian Art ج ٢ ، ص ١٦٦٦ و ١٦٧٥ وما بعدها .

نمّوا عظيمًا في نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وصار  
يصدر من مدينة قاشان إلى سائر أنحاء إيران والشرق الأدنى . وظلت هذه  
الصناعة زاهرة حتى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) .  
وكان مركزها الرئيسي في قاشان . أما التربيعات التي كانت تصنع في مدينة  
الري أو في سلطاناباد، فقد كانت أقل جودة من منتجات قاشان .

أما الفسيفساء الخزفية فقد أتقنت صناعتها على يد السلاجقة في القرن  
السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ؛ ولكن الصناع في القرن الثامن  
الهجري (الرابع عشر الميلادي) بزّوهم في هذا الميدان، وأفلحوا في تصغير  
الأجزاء المكونة منها الفسيفساء، وفي أن يؤلفوا منها أدق الموضوعات النباتية  
والهندسية ، في مجموعة من الألوان البراقة، قل أن نرى مثلها إلا في الفنون  
الشرقية ولا سيما الفن الإيراني . وكانت الفسيفساء الخزفية أقل نفقة من  
التربيعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني ؛ لأن الأخيرة كانت تعاد  
إلى الفرن بعد رسم الزخارف ولم تكن هذه العملية يسيرة ومضمونة ؛ وعلى  
كل حال فإن هذه الصناعة بلغت عصرها الذهبي في القرنين التاسع والعاشر  
بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) ؛ وكان مركزها  
في إصفهان ويزد وقاشان وهرارة وسمرقند وتبريز .

ولم يلبث الخزفيون في إصفهان أن اهتموا إلى طريقته تغنيهم عن عناء  
الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ونفقات . تلك هي طريقة  
”هفت رنجي“ أي الألوان السبعة ؛ وقد استطاعوا بوساطتها جمع سبعة  
ألوان أو أكثر في كل تربيعة واحدة مساحتها نحو قدم مربع ؛ فتيسر لهم  
بذلك استخدام الألوان في مساحات صغيرة جدا، ولم يعودوا ملزمين بالوقوف

• عند حد الزخارف الهندسية والنباتية — كصناع الفيسيفساء الخزفية — بل سهل عليهم تأليف المناظر الآدمية المختلفة . وأقدم النماذج التي نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها في مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد ، وهي من بداية القرن التاسع الهجري ( الخامس عشر الميلادي ) . وقد ازدهرت الصناعة المذكورة في عصر الشاه عباس . وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن والمتحف المترو وپوليتان بنيويورك أجزاء ألواح من هذه الصناعة ، يقال إنها مأخوذة من قصر جهل ستون ( أنظر شكل ٣٦ ) . على أن أبداع ما نعرفه من هذا النوع محفوظ في كنائس جلفا بمدينة إصفهان <sup>(١)</sup> .

### النقوش الحائطية

سوف نتحدث في الصفحات التالية عن حكم الاسلام في التصوير ؛ وحسبنا الآن أن نذكر أن الأمم الاسلامية ، وبينها إيران ، لم تعرف النقوش الحائطية ذات الموضوعات الدينية ، التي عرفتها الديانات المسيحية والبوذية والمناوية لشرح أصولها وحض أتباعها على السير في طريق الخير .

أما ما عرفته إيران من النقوش الحائطية فكان مقصورا على الموضوعات التي انتشرت في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة ، ولا سيما تمجيد الملوك والأمراء ، ورسم أعمالهم العظيمة ، وحرورهم مع أعدائهم ، وما كانوا يأتونه من ضروب الشجاعة والفروسية في صيد الوحوش الضارية ؛ فضلا عن

(١) كانت جلفا مدينة قديمة وعظيمة الشأن في ارمينية ثم نقل الشاه عباس الأكبر سكانها الى ضاحية من ضواحي إصفهان سنة ١٠١٤ هـ ( ١٦٠٥ م ) ، فانتفع بمهارتهم في الصناعات والفنون . وكانوا نحو ألفي أسرة ، فسميت الضاحية التي نزلوها في إصفهان باسم مدينتهم الأولى . وقد ازدهرت فيها تجارتهم وشيدوا فيها الكنائس العظيمة .

رسوم الحدائق والأشجار ، وما كان الصناع ينقشونه في بعض الأحيان من مناظر الحب وما الى ذلك من رسوم رجال ونساء في مواقف قد تصل الى حد كبير من الأباحية <sup>(١)</sup> .

على أن معظم النقوش الحائطية في إيران امتد اليه الخراب والتدمير؛ فلستنا نعرفه الا بوساطة ما كتبه عنه الجغرافيون والمؤرخون المسلمون ، أو ما يمكن استنباطه من بعض الصور في المخطوطات الإيرانية ، أو ما كتبه بعض الرحالة الأوربيين منذ القرن التاسع الهجرى ( الخامس عشر الميلادى ) مثل بيترو دلا فالى Pietro della Valle وهربرت Herbert

وغنى عن البيان أن هذه النقوش الحائطية في العصر الاسلامى تأثرت بالأساليب الفنية في النقوش الحائطية التى رسمت في إيران وأفغانستان وبلاد الجزيرة وجنوبى روسيا وإقليم التركستان الغربى منذ بداية العصر المسيحى حتى قيام الاسلام . وقد اختفت النقوش التى كانت تزين جدران قصر السلطان محمود الغزنوى ( ٣٨٩ - ٤٢١ هـ أى ٩٩٩ - ١٠٣٠ م ) والتى كانت تمثل جيوشه وفيلته ، فضلا عن صورته في مناظر الحرب والطرب ، وعن صور بعض الوقائع المشهورة في تاريخ الملوك الساسانيين .

على أن القسم الاسلامى من متاحف برلين والمتحف الأهلى في طهران وبعض المجموعات الأثرية الخاصة تفخر بامتلاك بعض قطع من صور حائطية إيرانية ترجع الى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجرى ( الثانى عشر الميلادى ) . وتمتاز هذه القطع بأن ما عليها من الرسوم لم تراعى فيه قواعد

(١) رأى الرحالة الغربيون مثل هذه الصور على جدران بعض القصور في إيران ، وأشاروا

اليها في وصف رحلاتهم ، ولكن أكبر ظننا أنها اندثرت ولم يبق منها شئ ، الآن .

المنظور، وبأنه رتب في أشرطة أفقية، وبأن سحنة الأشخاص المرسومين يبدو فيها التأثر بالأساليب الفنية الصينية والهندية والهلينية والسامانية مجتمعة<sup>(١)</sup>، فهي تشبه إلى حد كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع في مدينة الري والذي سيأتي الكلام عليه في الصفحات التالية.

وثمة بعض نقوش نباتية وهندسية في بعض المساجد ولا سيما ضريح الجايتو في مدينة سلطانية. وتشبه هذه النقوش الزخارف التي كانت ترسم على الحصن في ذلك العصر، ومعظمها رسوم فروع نباتية في جامات (مناطق) ورسوم هندسية تشبه رسوم الفسيفساء الخزفية المعاصرة.

أما في عصر المغول والتموريين فلنا نعرف عن النقوش الحائطية إلا بعض ما ذكرته المصادر التاريخية والأدبية عن قاعة استقبال عظيمة في شمالي هراة، عمل في تصوير حيطانها أعلام المصورين، وما جاء في تلك المصادر عن قصر تيمور بمدينة سمرقند، وقد كانت تزين جدرانها نقوش "دونها صور ماني والصور الصينية".

ولكننا نرى في كثير من صور المخطوطات في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) نقوشا حائطية ظاهرة، كصورة بهرام جور في قصر نري على حائط إحدى قاعاته صور الأميرات السبع (انظر شكل ٤٢).

وقد زادت عناية الفنانين بالنقوش الحائطية لتزين العماثر في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، وأقبلوا على رسم الزهور والطيور والحيوانات. ثم كان عصر الشاه عباس الأكبر (٩٩٦ - ١٠٣٧ هـ أي ١٥٨٧ - ١٦٢٨ م) واتصلت إيران بالأمم الغربية وبعثت إليها الوفود

(١) انظر شكل ٣٧.

وبادلتها الهدايا من التحف الفنية النفيسة ؛ وزار إيران كثير من الرحالة الأوربيين ، ووصفوا قصور الشاه عباس والنقوش التي كانت تزين حيطانها ، كما وصفوا قصور بعض الأمراء في المدن الإيرانية المختلفة ، وأعجبوا ببعض النقوش الحائطية فيها كما أسخطهم ما رأوه في بعضها من رسوم إباحية ، كانت غير نادرة في ذلك الحين ، ولا سيما على جدران الحمامات <sup>(١)</sup> .

وبدأ تأثر الإيرانيين بالفنون الغربية ؛ واشتغل في إيران مصورون أوروبيون ، كما سذك عند الكلام على فنون الكتاب ؛ وحسبنا الآن أن نشير إلى التأثير الأوربي الظاهر في كل النقوش الحائطية التي ترجع إلى عصر الشاه عباس . وقد اشتغل المصور الإيراني سر كيس خاچا طوريان في السنين الأخيرة برسم صور للنقوش الحائطية الصفوية تظهر حالتها الأولى . وعرض هذه الصور في طهران <sup>(٢)</sup> وفي باريس <sup>(٣)</sup> ، كما أقامت لها جمعية محبي الفنون الجميلة بالقاهرة معرضاً سنة ١٩٣٦

(١) انظر « مطالع البدور في منازل السرور » لعلاء الدين علي الغزولي ( مصر ، مطبعة الوطن سنة ١٣٠٠ ) ج ٢ ص ٧ - ٩ ؛ ففيه حديث عن الصور وتقويتها لقوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسانية ، فصور القتال والحرب وطرده الخيل واقتناص الوحوش للقوة الحيوانية ، وصور البساتين والأشجار والأزهار للقوة الطبيعية ، وصور العشق والتفكر في العاشق والمعشوق وما أشبه ذلك للقوة النفسانية .

(٢) انظر نقاشيهای دیواری دوره صفویه که توسط آقای سر کيس خاچا طوريان احياء کرده است . طهران از تاريخ ٢١ - ٣٠ اردیبهشت ١٣١٢ .

(٣) انظر Exposition des fresques persanes. reconstituées par Sarkis Katchadourian, organisée par la Société des Etudes Iraniennes et de l'Art Persan, Paris du 16 mars au 8 avril 1934.