العناصر الزخرفية الايرانية فى العصر الاسلامى

لا ريب فى أن الطرز الفنية الإيرانية التى ازدهرت فى العصر الإسلامى زخرفية قبل كل شىء . وهى تشبه فى هذا الميدان سائر الطرز الفنية الاسلامية عامة . والواقع أنها تشبهها أيضا فى تجريد الموضوعات الزخرفية والبعد بها عن أصولها الطبيعية و «فى الجمع بينها وربطها وتوزيعها جمعا وربطا وتوزيعا يتجلى فيه التعقيد والبراعة والجدة والابتكار بدون أن يؤثر ذلك فى عناصر الزخرفة ذاتها فيجعلها مملة أو يسلبها ائتلافها وانسجامها وتوافق أجزائها » .

ونستطيع أن نقسم عناصر الزخرفة الإيرانية فى الإسلام خمسة أقسام : الرسوم النباتية والصور الآدمية والصور الحيوانية والزخارف الكتابية والزخارف الهندسية .

الرسوم النباتية

أما الرسوم النباتية فقد أتقنها الفنانون الايرانيون ، ووفقوا فيها توفيقا كبيرا ، فكانت هذه الرسوم على يدهم أكثر مرونة وأقرب الى الحقيقة الطبيعية منها فى سائر الطرز الاسلامية . وقد نقل عنهم الفنانون فى الطراز التركى العثمانى هذه المهارة فى رسم النباتات والأزهار . وحسبنا أن تدقق النظر فى الزخارف النباتية ورسوم الزهور والأشجار فى الصور التى خلفتها مدرسة هراة أو فى الخزف والمنسوجات النفيسة المصنوعة فى إيران فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) ثم فى القاشانى والخزف والمنسوجات المصنوعة بآسيا الصغرى فى الوقت نفسه لتبين جمال العنصر النباتى فى الزخارف الايرانية .

والواقع أن الزخارف النباتية الإيرانية بدأت منذ القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) فى أن تكون مثالا صادقا للطبيعة ؛ وأصاب الفنانون أقصى حدود النجاح فى هـذا السبيل . ولعلهـم تأثروا بالأساليب الفنيـة الصينية التى تسربت إلى إيران على يد المغول وفى عصر الأسرات التى جاءت بعدهم فى حكم الشعب الايرانى .

ومن أهم الرسـوم النباتية التى استخدمها الايرانيون فى زخارفهم الوريدات والمراوح النخيليـة (پالميت) واللوتس والشـجيرات والرمان والأوراق ، ولا سيمـا من نبات شوكة اليهود . وطبيعى أن هـذه الرسوم النباتيـة أصابها ما أصاب غيرها فى سائر الطرز الاسلاميـة من تحوير عن أصـولها الطبيعية وتنسـيق « وتهذيب » stylisation ؛ ولكنهـا كانت فى الطرز الايرانية أوثق صلة بنماذجها الطبيعية . ومن أبدع الرسوم النباتية والهندسية فى بداية العصر الاسـلامى فى إيران ما نراه فى الزخارف الجصـية الجميلة بمسجد نايين (انظر شكلى ١ و ٢) .

كما امتاز عصر الدولة الغزنوية بدقة الزخارف النباتية المكونة من الفروع والسيقان الممتدة فى رشاقة واتزان يمثلان أبدع ما نعرفه فى « الأرابسك » .

وكان توفيق الايرانيين عظيما فى استخدام الرسوم النباتية و رسوم الزهور وفى الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية ولا سيما فى الصور وزخارف الخزف والسجاد . وفى عصر السـلاجقة كان صناع التحف المعدنية يجمعون كثيرا بين الرسوم النباتية والزخارف الهندسـية . ومن أعظم الرسوم النباتيـة شأنا فى ذلك العصر ورق العنب ونبات شوكة اليهود (الاكانتس) .

واستخدمت الفروع النباتيـة كثيرا فى الزخارف الايرانيـة كأرضية تقوم فيهـا عناصر أخرى آدمية أو حيوانيـة . وكانت رسـوم الفروع النباتيـة فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) محلاة بالوريقات والزهـــور .

وقصارى القول أن الايرانيين لم يهملوا العنصر النباتى فى زخارفهم ، وذلك على الرغم مما نعرفه عن سيادة العناصر الأخرى . والواقع أننا نستطيع أن نلاحظ بوجه عام أن الثقافة الفنية القديمة فى البـلاد التى قامت فيها الفنون الاسلامية كان لهـا أثر كبير فى توجيه الزخارف الاسلامية فيها ؛ فنرى مثلا أن الطرز الاسلامية التى ازدهرت فى الشام ومصر وشمالى أفريقية والأندلس قد قامت على أنقاض أساليب فنية هلّينية ورومانية ، فسادت فيها الزخارف النباتية والهندسية ؛ بينما قامت الطرز الاسلامية فى العراق وإيران على أنقاض الأساليب الفنيـة القديمة فى هذين الاقليمين ، ولذا غلبت عليهـا الزخارف الحيوانية والآدمية .

الصـــور الآدميـــة

لم تكن البيئة والعادات تساعد الفنان الايرانى منذ الزمن القديم على معرفة الجسم الانسانى ودراسته ورسمه وعمل التماثيل له ، كما أتيح للفنان الاغريقى مثلا ؛ فقد ورثت إيران — كما ذكرنا — الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى بلاد العراق والجزيرة فى الأزمنة القديمة ، وكان قوام الرسوم الآدمية فى تلك الأساليب الفنية هو تجريد الجسم الانسانى ، واتخاذه رمزا وعنصرا للايضاح والتفسير ، والدلالة على جلال الملك وعظمة الإله .

وقد مر بنا أن إيران كانت أكثر الأمم الاسلامية استخداما للصور الآدمية فى زخارفها ؛ ولكنا نلاحظ أن تلك الصور لها صفاتها الخاصة ؛ فالفنان لا يقصد بها إلا التوضيح ؛ ولذا كانت فى أكثر الأحيان رسما تخطيطيا مجردا وملخصا . وليس السبب فى هذا ما نعرفه من كراهية التصوير فى الاسلام فحسب ؛ وإنما الحق أن الإيرانيين لم يكترثوا بتلك الكراهية الى حد كبير ، وأنهم رسموا الصور الآدمية فى الكتب وعلى التحف ؛ ولكنهم لم يتجهوا فى رسمها اتجاه الأمم التى ورثت الفنون الكلاسيكية واتخذت جسم الانسان غرضا لذاته فنقلته كما هو واحترمت قوانين الرسم فى تصويره .

والواقع أن الايرانيين لم يكونوا على استعداد فطرى لاتخاذ ذلك الاتجاه ، ثم إن الاسلام لم يكن من شأنه أن يشجعهم على اتخاذه .

وفضلا عن ذلك كله فاننا نلاحظ أن نهاية العصر الكلاسيكى نفسه شهدت اضمحلالا فى الزخارف الآدمية وفى عمل التماثيل ؛ ولكن هذا لا يمنع من أن الفن الهلّينى كان محتفظا بالزخارف الآدمية فى بداية العصر المسيحى ، كما يبدو فى الفسيفساء وفى الزخارف الجصية البارزة وفى الحلى . وتغير طابع فن النحت فى القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد وذلك فى كل أقاليم البحر الأبيض المتوسط ؛ فانصرف القوم عن عمل التماثيل المنفصلة المستقلة ، وأقبلوا على النحت الزخرفى ، وندر وجود مناظر الكائنات الحية فى الزخارف المحفورة السورية . ولم يعرف الفن البيزنطى تقليد الطبيعة تقليدا صادقا كالذى امتاز به الفن الاغريقى ، وبدأ القوم ينبغون فى الرسوم الخيالية والزخرفية ، ويؤثرونها على سائر العناصر .

وهكذا نرى أن الاسلام فى زخارفه النباتية لم يكن شاذا وخارجا على سنة التطور، وإنما سار فى الطريق الذى افتتحته بيزنطه، ثم اتخذه لنفسه حتى صارت الفروع النباتية المتصلة تنسب اليه وتعرف باسم « ارابسك »[(١)] .

ومهما يكن من الأمر فقد كانت أكثر الصور الآدمية فى الزخارف الايرانية مستمدة من حياة البلاط ، كرسم الأمير على عرشه وفى يده كأس يتهيأ للشرب منها وحوله أتباعه والقائمون على تسليته بين موسيقى ومطرب وبهلوان ، وكرسمه فى الصيد مع أتباعه أو فى القتال أو فى لعبة الصوالجة (البولو)، وغير هذا كله من الموضوعات التى عنوا برسمها فى الصور، والتى مرت بنا فى الكلام على ذلك الميدان من الفن الايرانى .

وقد أقبل الفنانون الايرانيون منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) على استعمال الرسوم التوضيحية ذات الصور الآدمية لتكوين منظر أو شرح أسطورة .

رسم الحيـــوان

كانت آسيا منذ العصور القديمة أغنى القارات فى استخدام الزخارف الحيوانية، بل إن الفن البيزنطى أخذ عن أشور وإيران جل ما استخدمه من حيوان فى رسومه وزخارفه . ولا غرو فقد كان الفن الايرانى فى العصور القديمة ثم فى العصر الاسلامى غنيا جدا بزخارفه الحيوانية .

ولعل أكثر الحيوانات والطيور التى استخدمها الايرانيون فى زخارفهم هى الأسد والفهد والغزال والأرنب والطاووس والبط والخيل والباز والطائر

(١) انظر Alois Riegl : Stilfragen ص ٢٥٩ — ٣٤٦

يتـدلى من منقاره فرع نباتى على الطريقة الساسانية ، ثم الجمل والفيـل[١] ، فضلا عن الحيوانات الخرافية والمركبة، التى تسربت الى إيران مع غيرها من الأساليب الفنية الصينية، كالتنين مثلا .

وقد كان طبيعيا أن يرحب الايرانيون بتلك الحيوانات الخرافية التى تتفق فى تركيبها مع البعد عن الحقيقة الطبيعية، ذلك البعد الذى كان فى أكثر الأحيان المثل الأعلى فى الفنون الأسلاميـة عامة . ولذا أخذ الايرانيـون عن الشرق الأقصى كثيرا من تلك الحيوانات الخرافية، بدون التفكير فى ما كانت ترمز اليه تلك الحيونات فى الصين؛ ونجح الفن الايرانى فى طبع تلك الحيـوانات بطابع إيرانى وإسـلامى ظاهر أولا فى تفصـيل رسمها ، وثانيـا فى وضعها متتابعة أو الواحد تجاه الآخر، أو فى موقف ينقض فيها القوى على الضعيف، وما الى ذلك من أوضاع امتازت بها إيران فى الرسوم الحيوانية. وقد كان لرسم أبى الهول شأن عظيم فى زخارف القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى).

وكانت الرسوم الحيوانية الايرانية فى بداية العصر الاسلامى تشبه كثيرا رسـوم العصر الساسانى فى الجفاف والقوة ، ولا سيما فى رسم المفاصـل ؛ كما كانت تشبهها أيضا فى اتباع التمـاثل والتوازن ورسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة، أو رسمها متتابعة فى شريط من الزخرفة[٢] .

---

(١) وردت رسوم الجمل والفيل والغزال فى الفن الساسانى ؛ ولكنها كانت توضيحية ، ولم تستخدم فى الأغراض الزخرفية .

(٢) تأثر الايرانيون فى زخارفهم الحيوانية بما كان عنـد قبائل السيث Seythes قديما، فى شمالى الهضبة الايرانية وجنوبى الروسيا، من زخارف حيوانية ، ملؤها الجفاف والقوة والاختصار فى الرسم . قارن M. Rostovtzeff : The Animal Style in South Russia and China المطبوع فى برنستون Princeton سنة ١٩٢٩

وعلى كل حال فان الايرانيين لم يعنـوا فى الزخارف الحيوانيـة بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا فى العصور الذهبية التى تقدم الفن فيها ،وفى الحقبات التاريخية التى تأثر فى أثنائها بالأساليب الفنية الصينية فى رسم الحيوان والنبات .

هذا و إننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الزخارف الآدمية والحيوانية كانت فى الطرز الفنية الايرانية الاسلامية حلقات فى سلسلة متصلة ؛ فصورة الانسان أو الحيوان لم تكن مقصودة لذاتها ؛ ولكنها اتخـذت موضوعا زخرفيا ، وكانت توضـع فى دوائر أو أشرطة أو أشكال هندسـية أخرى ، منفردة أو متواجهة أو متدابرة ؛ وهى بعد ذلك لا تخرج عن المبدأين العامين اللذين نعرفهما فى الفنون الاسلامية : مبـدأ كراهية الفراغ والرغبة فى تغطية السطوح والمساحات بالزخارف الكافية ، ثم مبدأ التكرار الضرورى لتحقيق المبدأ الأول .

والواقع أننـا اذا تأملنا التحف الاسـلامية المختلفة ، الايرانى منها وغير الايرانى ، من سجاد أو منسوجات أو خزف أو خشب أو تحف معدنية أو جلد أو جص ، رأينا فى أغلب الأحيان موضوعات زخرفيـة مكونة من عناصر مجمّعـة فى توافق وتوازن جنبا الى جنب ، وتمتاز بأنهـا منبسطة غير بارزة ، و بأنها ذات ألوان شرقيـة فى درجاتها وانسجامها ، و بأن للخيال فيها شأنا عظيما ؛ و بأنها مكررة فى أشرطة أو مناطق متعددة الأشكال .

الزخارف الكتابية

قامت اللغة العربية بين الأمم الأسلامية فى العصور الوسطى مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية . وأفلح العرب فى أن يفرضوا لغتهم على بعض

الأقاليم المفتوحة مثل مصر ؛ ولكنهم فى إيران لم يفلحوا فى القضاء على اللغة الايرانيـة فى كل طبقات الشعب ؛ وإنمـا تحول الايرانيون الى كتابة لغتهم بالحروف العربيـة . ولم يلبثوا أن استخدموا الكتابة فى الزخرفة، كما فعلت سائر الأقطار الاسلامية ؛ فالمعروف أن الحروف العربيـة تناسب بطبيعتها الأغراض الزخرفية كل المناسبة[1] .

والواقع أن النقوش الخطيـة من أعظم الزخارف شـأنا فى الفنون الاسلامية . فقد انتشر الخط العربى بنمو الاسلام وامتداده ووصل فى زمن قصير الى جمـال زخرفى لم يصل اليه خط آخر فى تاريخ الانسانية عامة . ولم تستخدم الكتابات على العمائر والتحف لتسجيل اسم صاحب التحفة أو مشيد البناء، أو لبيان التاريخ أو للتبرك ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية فحسب ؛ بل كان الفنان الايرانى ، كسائر الفنانين فى الأقطار الاسلاميـة ، يستخدم الكتابة لذاتهـا عنصرا زخرفيا فى بعض شـواهد القبور وفى الخزف والقاشانى والتحف المعدنيـة . ونسـتطيع أن نقول بوجه عام إن الفنانين الايرانيين اسـتخدموا الخطوط المستديرة كالخطين النسخى والثلث وغيرهما من الخطوط التى ابتدعوها ، كما استخدموا الخط الكوفى . والمعروف أن استعمال الزخارف الكتابية كان أكثر إتقانا فى الأقطار الاسلامية الشرقية منـه فى غربى العـالم الاسلامى . وحسبنا أن أبدعهـا ينسب الى إيران وديار بكر .

(١) لعل سبب ذلك تكوين الحروف فى معظم الأحيان من خطوط عمودية وأفقية يسهل وصل بعضها ببعض، كما يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلا يظهر فيـه الجمال والاتزان والاتصال .

وقد وفّق الايرانيون فى الخط الكوفى وفى سائر الخطوط التى استخدموها الى انسجام وجمال زخرفى عظيمين . ولا غرو فقد كان للخط الجميل عندهم مكانة عظمى ، كما مر بنا فى الكلام عن فنون الكتاب . كما أنهم عرفوا أنواعا كثيرة من الخطوط الكوفية والمستديرة الحروف[1] .

على أن الايرانيين لم يقبلوا على استخدام الكتابة فى الزخرفة قبل القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) ؛ والزخارف الكتابية التى ترجع الى هذا التاريخ نادرة فى إيران ؛ وكلّها بالخط الكوفى . والواقع أن الكتابة الكوفية كانت تلائم الطراز الزخرفى فى ذلك العصر كما كانت تلائم الزخرفة فى النسيج والخشب والمعدن . وكانت الزخارف الكوفية يختلف بعضها عن بعض فى هيئة الحروف من حيث الدقة والأناقة واتساع الحروف وحسن توزيعها ، وذلك بحسب مهارة الصناع والفنانين . ومن أبدعها شريط من الكتابة المنقوشة فى ضريح بير عالمدار سنة ٤١٨ هـ (١٠٢٧ م) . وقد ظل الخط الكوفى مستعملا فى الزخرفة الايرانية الى القرن الماضى ، حتى بعد أن عمّ استخدام الخطوط المستديرة منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) وأقبل الفنانون على إكسابها طابعا زخرفيا جميلا .

ولكن معظم الزخارف الكوفية عند الإيرانيين لم يكن لها طابع إيرانى خاص ، ولم يكن الفرق كبيرا بينها وبين الزخارف الكوفية فى سائر الأقاليم الاسلامية ؛ اللهم إلا فى الثروة الزخرفية التى كانت تبدو غالبا فى الأرضية التى

(١) كان الخطاط نجم الدين أبو بكر محمد الراوندى فى القرن السابع الهجرى يفخر باتقانه سبعين نوعا من الخطوط (انظر راحة الصدور للراوندى ، طبع محمد إقبال فى ليدن سنة ١٩٢١ ، ص ٣٨ — ٤١) .

تقوم عليها الكتابة ، كما نرى فى قطعة النسيج الايرانيـة التى ترجع الى القرن السادس الهجـرى (الثـانى عشر الميلادى) والمحفوظة فى مجموعة المسز مور (انظر شكل ١٢٢)، وكما نرى فى شريط الكتابة الجصية الزخرفية فى المسجد الجـامع بقزوين ؛ وهى أيضا من بداية القرن الثـانى عشر الميـلادى (٥٠٧ — ٥٠٩هـ) . وكانوا فى بعض الأحيان يكسون الآجر بالمينا ويزينونه بعبارات مكتوبة بالخط الكوفى المستطيل كما فى المسجد الجامع باصـفهان؛ واستخدموا هـذه الكتابات الكوفيـة المستطيلة فى الفسيفساء الخزفيـة ، كما فى المسجد الجامع بمدينة يزد وفى المسجد الجامع باصفهان .

وفى متحف اللوفر بباريس طبق خزفى من صـناعة سمرقند عليه كتابة بالخط الكوفى الجميل ربما كان نصها : «العلم أوله مر مذاقته لكن آخره أحلى من العسل السلامة» (انظر شكل ٧٦)؛ وهو مثال لاتقان الزخرفة الكتابية وقوة تعبيرها وما يمكن أن يصل اليه الفنان فيها من توفيق عظيم ؛ ولا غرو فان بلاد التركستان الغربية أنتجت نماذج بديعة جدا من الخزف ذى الزخارف الكتابيـة ، ولا سيمـا فى سمرقند وبخارى . ولعل ذلك من آثار الحضارة السامانيـــة .

وقد صـنع الخزفيون الإيرانيون فى العصر الاسـلامى عددا وافرا من القطع الخزفيـة ذات الزخارف الكتابيـة بالخط الكوفى البسيط ، والكوفى المزهر، والخطوط المستديرة[1] . والظاهر أن الصناع الذين كانوا يكتبون على

(١) راجـع صور هـذه التحف الخزفيـة فى كتاب Pézard : La céramique archaïque de l'Islam ؛ وانظـر أيضـا A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٧٤٣ وما بعدها .

الخزف لم يتقنوا دائمـا القراءة والكتابة ولم يعـرفوا تماما ما كانوا يكتبون ، و إنما كانوا ينقلونه نقلا . ويظهر ذلك جليا من الأخطاء التى نراها فى رسم بعض الكلمات والعبارات ، حتى ما كان منها كثير الورود فى تلك الكتابات مثل « عز و يمن لصاحبه » ؛ ولا غرو فقد كانت العربيـة لغة أجنبية عند الفنانين الإيرانيين .

ومما يجدر ذكره أننا نلاحظ استخدام الكتابة المستديرة الحروف فى بعض أنواع الخزف الايرانى وغيره من التحف على نحوٍ يشعر بأن الغرض منها ليس زخرفيا تماما ؛ ولعل السبب فى ذلك غرام الايرانيين بالشعر ، وحرصهم فى كثير من المناسبات على كتابة بعض الأبيات على التحفة الفنية ؛ وفضلا عن ذلك فان بعض تلك الكتابات لا يقصد به الا تسجيل تاريخ القطعة واسم صانعها ، كما نجد على بعض نجوم القاشانى التى تكسى بها الجدران . وأكثر ما ترى هذه الكتابات النسخية على الخزف المصنوع بايران فى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ومعظمها لايختلف خطه عن الخطوط المستديرة الحروف والمستخدمة فى المخطوطات ؛ اللهم إلا فى لوحات القاشانى الكبيرة ذات الأشرطة الكتابية البارزة ، فقد استعملت فيها خطوط نسخية محورة بعض التحوير ومختلفة عن الخطوط المستخدمة فى المخطوطات .

وفى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) بلغت الزخارف الكتابية عصرها الذهبى فى إيران ؛ وظلت محتفظة بمكانة ساميـة حتى عصر الدولة الصفوية فى القرن العاشر الهجرى .

الرســـوم الهندســـية

أما الرسوم الهندسية فانها أقل شأنا فى الطرز الايرانية منها فى سائر الطرز الإسلامية[١]" ولعل ذلك راجع الى غنى الطرز الإيرانيـة بالزخارف الآدميـة والحيوانية والنباتية .

والمشاهد على كل حال أن الزخارف الهندسـية فى الفن الايرانى لم تبلغ أوج عزها إلا منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى)، وأنها كانت ملائمة جدا للزخرفة بقوالب الطوب و بالفسيفساء الخزفية؛ فلا عجب أن أصبح لها شأن عظيم فى العمارة؛ كما استخدمت أيضا فى رسوم الصفحات المذهبة وفى زخارف الحشوات الخشبية. بينما أصاب الفنانون فى تطعيم المعادن أبعـد حدود التوفيق فى الجمع بين الزخارف الهندسـية والزخارف النباتية . أما فى الخزف والمنسوجات فان استخدام الزخارف الهندسـية كان نادرا .

وأساس الرسوم الهندسية فى الفن الايرانى هو المثلث والمربع والدائرة . وقد أبدع القوم فى وصل الزخارف وشبكها و إدخال بعضها فى بعض .

ولكن أكثر الزخارف الهندسية التى نجدها فى الطرز الإيرانية إنما تكون فى زخارف العمائر؛ ففى ضريح الشيخ صفى الدين بأردبيل فسيفساء خزفية بها شبه حروف كوفية فى أوضاع هندسـية ، وترجع الى القرن السابع الهجرى

---

(١) راجـع ما كتبه الأسـتاذ بورجوان J. Bourgoin عن الزخارف الهندسـية ، فى كتابه Les Éléments de l'art arabe المطبوع فى باريس سنة ١٨٧٩ ؛ وانظر Antonio Prieto Vives : La simetria y la composicion de los tracitas musulmanes فى مجلة Investigacion y Progreso عدد ٣ من السنة السادسة ، الصادر بمدريد فى مارس سنة ١٩٣٢ ص ٣٣ وما بعدها .

(نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر الميلادى) . وفى جدار إيوان بالمسجد الجامع فى إصفهان أشكال متعددة الأضلاع فى أوضاع نجمية وترجع الى القرن الثامن الهجرى (بداية القرن الرابع عشر)؛ وتشبه كل الشبه ما كان معاصرا لها من الزخارف الهندسية فى مصر . وفى السقف بغرفة القبة الصغرى فى المسجد المذكور رسوم هندسية جميلة ترجع الى نهاية القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى)، وتمتاز بأن أشكالها مكونة من خطوط أصلها أجزاء من محيطات دوائر، مما يكسب المجموعة كلها طابعا طريفا وجميلا باختلافه عن سائر الرسوم الهندسية التى ذاع استعمالها فى الطرز الاسلامية .

وفى جنبد سرخ بمدينـة مراغة زخارف هندسية جميلة ، وقوامها رسم الصليب المعقوف، وترجع الى منتصف القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) . وبالمسجد الجامع فى يزد زخارف هندسية بارزة من الخزف والجص . وفضلا عن ذلك فاننا نجد الأشكال الهندسية المختلفة فى زخارف بعض التحف الخزفيـة ، ولا سيما منتجات مدينـة ساوه فى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

وطبيعى أيضا أن تستخدم الزخارف الهندسية فى تذهيب بعض المخطوطات الثمينة، ولاسيما المصاحف فى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعـد الميلاد)، كما يظهـر فى بعض أجزاء من مصحف محفوظة فى دار الكتب المصرية ، وقـد كتبها وذهّبها عبـد الله بن محمود الهمذانى سـنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ ميلادية) للسلطان المغولى الجايتو خدابنده . وأبعاد هذه الأجزاء ٤٠ × ٥٠ سنتمترا . وصفحاتها المذهبة غنية بزخارفها الهندسية الغريبة فى تنوعها ونضارتها .

وقد مرّ بنا أن الايرانيين استخدموا الرسوم الهندسية فى الزخارف المحفورة فى الخشب ولا سيما فى التوابيت والصناديق وما الى ذلك .

وتمتاز الزخارف الهندسية الايرانية المتقنة بأنها أكثر اتزانا وتنوّعا وأعظم تركيبا من الزخارف الهندسية فى الطرز الاسلامية الغربية كالطراز المغربى الأندلسى والطراز المملوكى المصرى . وقد تكون الأولى أقل تعقيدا من الثانية ؛ ولكنها تدل فى أعظم الأحيان على عمق تفكير هندسى وعلى مسحة علمية تبز المسحة الآلية المملة التى نراها فى بعض الرسوم الهندسية المغربية . على أن هذا لا يصدق إلا على النماذج الجيدة من الرسوم الهندسية الايرانية ، أما الأنواع العادية فلا تختلف كثيرا عما نعرفه فى إيران و بلاد المغرب .

* * *

والمشاهد بوجه عام أن الزخارف الساسانية لم تتغير فى العصر الاسلامى إلا تدريجيا ، و بسرعة تختلف بحسب المادة و بحسب الموقع الجغرافى المحلى فى إيران ، فالمعروف مثلا أن المقاطعات الشرقية كانت أكثر محافظة على الروح الايرانية ، بينما كانت المقاطعات الغربية مرتعا أكثر خصوبة وأعظم استعدادا لقبول الأساليب الفنية المأخوذة من بلاد الجزيرة ومن سورية ، وهى الأساليب التى لها بالفنون الكلاسيكية فى البحر المتوسط علاقة وثيقة .

* * *

ولا يفوتنا قبل إتمام الكلام عن العناصر الزخرفية فى الفن الإيرانى الإسلامى أن نشير الى موضوع زخرفى نسميه فى الاصطلاح الفنى « تشى » . وقد أخذه الإيرانيون عن الفن الصينى . وهو زخرفة اسفنجية الشكل ؛ ولعلها

كانت فى الشرق الاقصى رمزا لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، ثم اقتبسها الفنانون الايرانيون فيما اقتبسوه من الاساليب الفنيـة الصينية . وتظهر هذه الزخرفة جليـا فى السجادة الحرير الموشاة بالذهب والفضة والتى أهداها سمو الأمير يوسف كمال الى دار الآثار العربية ؛ فان فى هذه السجادة منطقة وسطى وحولها خمسـة إطارات أو مناطق غير متساوية فى العرض، وأولها من الداخل مزين بخطوط متعرجة على شـكل السحب الصينية التى نحن بصددها الآن[1] .

* * *

بقى علينا فى ختام هـذا الفصل أن نشير إلى ميزة فى الزخارف الايرانية فى العصر الاسـلامى، بل فى الفنون الاسلاميـة عامة ، وهى أن الأساليب الفنية الاسلامية لم تعـد تحمل إلى حد كبير طابع الملك والأمير والسـلطان كما كانت الفنون الايرانية فى العصور القديمة ، ولم تعـد مظهرا من مظاهر الدين والعبادة كما كانت تلك الفنون نفسها وكما كان الفن المصرى القـديم ؛ وإنمـا أصبحت فى معظم الأحيان فردية وشـعبية ودنيوية[2] ؛ ولكن الطراز الايرانى فى الاسـلام احتفظ بقسط من ذلك الأسلوب القديم أكبر ممـا احتفظت به سائر الطرز الفنية الاسلامية، التى لم تتأثر بمـا كان للملك فى إيران القديمة من مكانة شبه إلهية .

---

(١) انظر الدليل الموجز لمعروضات دار الآثار العربية (تأليف ڤييت وترجمة زكى محمد حسن)، اللوحـــة ٢٥

(٢) ولكن هـذا لاينفى أنها كانت ملكية أرستقراطيـة فى اعتمادها على تعضـيد الأمير وكبار الدولة .