العمارة

اذا تذكرنا أن الفن هو تعبير الانسان عن إحساسه الروحى، وترجمته خياله وعاطفته، عرفنا أن الذى يعنينا من العمارة فى تاريخ الفن ليس ما يقوم فيها على العلوم الرياضية، وانما 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[1] Minor Arts ؛ لأنهم يذهبون الى أن المصور أو المثّال فى درجة أرقى من الصانع الفنان . وهذا صحيح بالنسبة للفنون الغربية؛ ولكن الطرز الفنية الاسلامية كلها ليس فيها الا العمارة من ناحية، ثم هذه الفنون الزخرفية، التى يسمونها فرعية، من ناحية أخرى؛ لأن الفن الاسلامى لم يعرف المثّالين؛ كما أن نقش اللوحات الفنية لم يكن من طبيعته، ولم ينبغ فيه أمثال رفائيل وروبنز ورمبران ؛ فليس فى الاسلام فن رئيسى وفنون فرعية ؛ وانماتسود الزخارف فى الآثار الفنية الاسلامية من عمائر وتحف ؛ بل إن الصناع الفنانين فى الاسلام كانوا أكبر عون للمعماريين فى تزيين مبانيهم . ولذا فان أفضل تقسيم للفنون الاسلامية عامة هو تقسيمها الى عمارة والى فنون زخرفية أو صناعية .

---

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

واذا أردنا أن نتبين مميزات العمارة الايرانيـة بوجه عام و بدون آن ننفذ الى التفاصيل التى لا تهم غير الاخصائيين، وجب علينا أن نعرف المواد التى استخدموها ، وأن نتبين أنواع العمائر التى شيدوها ، والعناصر المعمارية التى ابتدعوها أو نبغوا فى استخدامها، ثم الأساليب الزخرفية التى اتخذوها لتزيين مبانيهـــم .

والمعروف مما كتبه الجغرافيون فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) وما بعده أن إيران كانت عامرة بالمدن الكبيرة، وأن هذه المدن كانت غنية بالعمائر العظيمـة ؛ ولكن الواقع أن العمائر الايرانيـة التى ترجع الى العصـور الاسلامية القديمة لم يبق منها شيء كثير. ومع ذلك فاننا — بفضل الآثار التى لا تزال باقيـة ، والانقاض التى كشفها المنقبون عن الآثار — نستطيع أن نستنبط من الحقائق ما نقف منه على تأثير العمارة الايرانية الساسانية على العمارة فى الأقطار الاسلامية عامة وفى إيران خاصة؛ كما نستطيع أن نتبين خواص العمارة الايرانية، وما كان لها فى العمارة الاسلامية من شأن عظيم .

ويمكننا، بوجه عام، أن نقسم تاريخ العمارة الايرانية الى أربع مراحل كبيرة : الأولى من الفتح الاسلامى الى نهـاية القرن الرابع الهجرى (بداية الحـادى عشر الميلادى) ، والثانيـة من بداية القرن الخامس حتى السابع (الثالث عشر الميلادى) ، والثـالثة فى القرن الثامن (الرابع عشر الميلادى)، والرابعة من القرن التاسع الى الحادى عشر (الخامس عشر الى السابع عشر بعد الميلاد) .

ففى المرحلة الأولى تطورت الأساليب الساسانيـة تطورا بطيئا . ولم يبق لنا من عمائر هذه المرحلة إلا أطلال غير ظاهرة، فلا بدّ من الاعتماد على ما كتبه الجغرافيون والمؤرخون العرب عن المساجد الأولى فى إيران والعراق.

أمّا المرحلة الثانيـة فلا تزال بعض عمائرها قائمـة، ومؤرّخة أو يمكن تاريخها ؛ ولا سيما المدارس والمنارات والأضرحة البرجية الشكل . وجلها فى وسط إيران وشماليها الشرقى .

وقـد خلفت المرحلة الثالثـة عددا وافرا من العمائر التى امتاز معظمها بالعظمة و إبداع النسب وحسن التخطيط والعمل على بلوغ الكمال والاتقان.

أمّا المرحلة الأخيرة فقد بلغت فيها العمارة الايرانيـة عصرها الذهبى على يد تيمور وخلفائه ، ثم برعاية بعض ملوك الأسرة الصفوية ، فشيدت العمائر الفخمة من مساجد وأضرحة وخانات وأسواق وقناطر وقصور .

مـــواد البـــناء

استخدم الايرانيون الطوب والحجر والخشب . وكان استخدام الطوب أعم، لأن نقل الحجر من المحاجر كان يتطلب نفقات طائلة ؛ ولكنهم لم يكونوا مضطرين الى ذلك مثـل أهل العراق، الذين لم يكن لهم بد من استخدام الآجر، لقلة الخشب والحجر ؛ بينما كان الحجر والخشب موجودين فى إيران، فشيد الايرانيون فى العصور القديمة بعض العمائر الحجرية، كما شيدوا فى العصر الإسلامى بعض الأبنية من الحجر، تحدّث المؤرّخون والجغرافيون عنها، ولا تزال أنقاض بعضها قائمة الى اليوم .

واستعمل الايرانيون الجص والقـاشانى فى زخرفة عمائرهم ، كما سنرى فى الصفحات التاليـة وفضلا عن ذلك استعملوا الطوب نفسه فى الزخرفة ؛

فكانوا ينشئون منه الأشكال الهندسـية وأشرطة الكتابات وما الى ذلك من الرسوم لتزيين العمائر والمآذن .

ولعل استخدام الطوب والأحجار الصغيرة فى العمارة الايرانية منذ العصور الأولى هو الذى صرف البنائين عن تزيين العمائر بالحليات المعمارية المجسـمة التى نرى مثلها فى العمارة القوطية مثلا، والتى لايمكن إتقانها الا بنحتها فى الأحجار الكبيرة نحتا دقيقا . وفضـلا عن ذلك فان قـلة النفقات شجعت المعماريين الايرانيين على كثرة تشييد المبانى ومهدت لهم طريق التجارب والابداع فيها، مما لا يتيسر تماما فى العمائر الحجرية ذات النفقات الطائلة .

وامتازت بعض البلدان الايرانية — ولا سيما شيراز وإصفهان باستخدام السقوف الخشبية القائمة على الأعمدة ، كما أن بعض المساجد القديمة كان فيها أعمـدة من الخشب ؛ وشيّد الايرانيون بعض القباب الخشبية الكبيرة، ولا سيما فى قزوين ونيسابور .

تخطيط العمائر وزخرفتها

تأثر تصميم العمائر الايرانيـة فى الاسلام ببعض الأسـاليب المعمارية التى ورثها الايرانيون عن الفنون القديمة التى ازدهرت فى الهضبة الايرانية وفى بلاد الجزيرة، كالبهو ذى الأعمدة الرفيعة والمدخل ذى العقد الكبير ؛ كما اختلف تصميم العمائر فى بعض المقاطعات الايرانية عنـه فى البعض الآخر ، بحسب التقاليد المحلية والأحوال الجوية ؛ فكان أهل الشمال ، مثلا ، بمـا فيه من البرد القارس يميلون الى المساجد المسقوفة المغلقة ، بينما أقبل أهل الجنوب على تشييد المساجد ذات الصحن والأبهاء المكشوفة .

ولكن تصميم المبانى الاسلامية الايرانية كان بسيطا الى حد كبير، وكان المعماريون يعوضون هـذه البساطة بالعناية بالزخارف، وبالانتفاع بنضارة الألوان فى الكسوات الخزفية . والواقع أننا نرى تباينا عظيما بين ما فى العمائر الايرانية من بساطة المظهر الخارجى وما ينبعث فى داخلها من سحر جذاب وثروة زخرفية عجيبة .

ومما يزيد زخارف العمائر الايرانية الاسلامية فخامة ما فى 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 فى الطرز الاسلامية عامة .

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

أنواع العمائر الايرانية فى الاسلام

شـيد الايرانيون فى العصر الاسـلامى كثيرا من المسـاجد والأضرحة والمدارس والأسواق والخانات فضلا عن القصور الجميلة .

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

على أن أبين العناصر الإيرانية البحتة فى عمارة المساجد ترى فى أبنية المدارس ؛ وهى كليات دينية تشبه المساجد فى تصميمها ؛ وقد نشأت فى إيران على يد السلاجقة ، الذين اتخذوها — كما اتخذها المغول والتيموريون من بعدهم — أداة لنشر تعاليم المذهب السنى . أما تخطيطها ، فقوامه صحن مكشوف ، تطل عليه قاعات ذات قباب ، ويتكون من كل منها إيوان فى وسط كل وجهة من الوجهات الأربع التى تشرف على الصحن ، وتحف بالإيوانات قاعات ، فى طابقين ، يسكنها الأساتذة والطلبة . وأقدم المدارس التى لاتزال قائمة فى إيران مدرسة على مقربة من المسجد الجامع فى إصفهان ، وترجع إلى منتصف القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) والواقع أن أعظم الجوامع الايرانية خليط فى تصميمها بين المدرسة والمسجد ذى الايوانات والأعمدة أو الأكتاف ؛ وتمتاز بأن إيوان القبلة فيها كبير يتخذ للصلاة ؛ وعلى جانبيه قاعات ذات قبوات ويمكن الوصول اليها من الصحن ، وفوق هذا الايوان قبة كبيرة .

وتتجلى طبيعة الشعب الايرانى وحبه للحدائق والمياه الجارية فيما نراه من وجود فسقية فى صحن المسجد تحف بها الشجيرات والزهور .

وكانت الأضرحة فى إيران أعم منها فى سائر الأقطار الاسلامية ؛ ولا غرو فقد كان الايرانيون يعظمون أولياء الله ويعنون بذكراهم . وكانت الأضرحة أبنية مربعة وذات قبة تشيد للأولياء والصالحين ؛ مما يكسبها طابعا دينيا ؛ بينما كان الأمراء والأميرات يدفنون فى مقابر على شكل أبراج .

أما الأضرحة ذات القباب فلعل المعماريين تأثروا فى بنائها بالعمارة الهللينية والمسيحية الشرقية ، كما أخذ الأمويون قبة الصخرة فى بيت المقدس ،

والعباسيون القبـة التى لا تزال قائمة فى سامرا والتى يظن أنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر والمعتز والمقتدر[١] . ومن أقدم هذه الأضرحة الايرانية ضريح اسماعيل بن أحمد السامانى (Δ[٢] ٢٩٥ هـ أى ٩٠٧ م) ، وضريح السـلطان سنجر السلجوقى (Δ ٥٥٢ هـ أى ١١٥٧ م) .

وكانت مقابر أفراد الأسرات الحاكمة أبراجا اسطوانية فى معظم الأحيان ، ولهـا سقف مخروطى الشـكل ، ممـا يثبت العلاقة الوثيقة بينها وبين خيام الأمراء عند القبائل الرحّل بآسيا الوسطى . وكانت بعض هذه الأبراج ذات جدران مضلعة فتصبح نجمية الشكل ، كما فى أبراج دماوند والرى وڤرامين .

وعنى الايرانيون بتشييد الخانات الضخمة لمأوى المسافرين والقوافل . وكان أبدع ما فى عمائر الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة ، مما يكسبها العظمة والفخامة .

بينما كانت الأسواق فى إيران — كما فى سائر الأقطار الاسلاميـة — طرقات ذات حوانيت صغيرة ؛ ولكنها امتازت بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة كما نرى فى السوق الشاهانى بمدينة إصفهان .

أما القصور فقـد كانت مظهرا من العبقرية الفنية الايرانيـة ؛ ولكننا لا نكاد نعرف عنها شيئا قبل القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)

---

(١) أنظـر Herzfeld : Archaeologische Reise im Euphrat und Tigrisgebiet ج ١ ص ٨٣ — ٨٦

(٢) Δ علامة يراد استخدامها بين الاسم والتاريخ لتـدل على الوفاة ، وذلك عوضا عن علامة الصليب التى يستخدمها الغربيون قبـل تاريخ الوفاة ، والتى ربمـا كان فى استعمالها للمسلمين بعض الحرج . راجع كتاب مباحث عربية للدكتور بشر فارس ص ١٨

على الرغم من أنقاض قصر السلطان الب أرسـلان التى عثر عليها فى نيسابور وأنقاض القصور الأخرى التى كشفت فى ساوه والرى . وفى العصر الصفوى كانت القصور صـغيرة الحجم وكان كل ملك أو أمير يملك عددا كبيرا منها . وقد وصف الأوربيون الذين زاروا إيران فى ذلك العصر ما شاهـدوه من قصور، فأطنبوا فى ذكر مافيها من أدلة الترف والنعيم وحسن الذوق. وذكروا سقوفها الدقيقة، واللوحات المصورة على جدرانها، والأثاث الفاخر فى قاعاتها، وأشاروا الى القاعات التى كانت تهيأ فى جدرانها طاقات لوضع الأوانى الخزفية الجميلة، على نحو القاعة المشهورة فى ضريح الشيخ صفى الدين بأردبيل .

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

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

هذه اللوحات . وخير الأمثلة لذلك عشر لوحات نفيسة فى مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم بالقاهرة، كانت تزين جدران بعض القصور الايرانيـة . وهى بالزيت ومساحة كل منها ١٨٥ × ٢٦٠ سنتمترا أو أكثر بقليل . وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠ هجرية (١٧٢٨ ميلادية) وعليه إمضاء المصور زين العابدين . وموضوعاتها مختلفة ؛ فعلى اثنتين منها رسوم أشخاص لعلهم من الأمراء والأميرات . وعلى الأخرى رسوم فسقيات أو مناظر فواكه وزهور[1] . وهذه التحف الفنية الثمينة بديعة على الرغم من تأثرها بالفن الغربى . والواقع أن الفنان احتفظ فيها بالروح الايرانية، وأثبت أن العبقرية الايرانية فى التصوير لم تكن وقفا على توضيح الكتب بالرسوم الصغيرة التى سيأتى شرحها فى الصفحات التالية .

العقد الايرانى المدبب

عرفت العمارة الايرانيـة القديمة العقود نصف الدائرة والعقود المدببـة والعقود البيضاوية . وفى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ذاع استخدام العقـد المدبب، الذى أصبح من ميزات العمارة الاسلامية، ونقلته عنها بعض الاقاليم الغربية . وسرعان ما عم استعمال العقد المدبب فى كل العمائر الايرانية وصار ينسب الى إيران، حيث كان ارتفاعه يبلغ فى بعض وجهات مساجدها زهاء عشرين مترا . وكانت العقود الفخمة تكسب المبانى الايرانية سحرا وجلالا عظيمين ، وفى وجهات المساجد كانت القبوات والمقرنصات تزين باطن العقـد وتعلو المدخل الصغير الذى يوصل الى داخل المسجد . ولعل أبدع أمثلة العقد الايرانى المدبب ما نراه فى مسجد شاه باصفهان .

(١) انظر الأشكال ٥٥ و ٥٦ و ٥٧

القبـــوات

استخدم المعماريون الساسانيون القبوات نصف الاسطوانية فى التغطية. ونبغ الايرانيون المسلمون فى بناء القبوات العظيمة، ولاسيما فى عمائر الأسواق كالسوق الشاهانى فى إصفهان، وفى بعض المساجد كمسجد شاه والمسجد الجامع فى إصفهان أيضا . ولعل البناء باللبن كان عاملا كبيرا فى إتقان القبوات على اختلاف أنواعها .

القبـاب[1]

والمعروف أن القباب كانت تبنى فوق معابد النار فى إيران، قبل العصر الاسلامى، ولا تزال أطلال بعض العمائر الايرانيـة الساسانية قائمة ، ويمكن بوساطتها تصور أحجـام القباب التى كانت تعلوها والتى أفلح المعماريون الايرانيون فى إقامتها على قاعدة مربعة، فسبقوا بذلك روما التى لم تتقن فى هذا الميدان الا إقامة القباب على دائرة من الأعمدة أو على قاعدة اسطوانية مستديرة. وقد اسـتخدم المعماريون الايرانيون للوصول الى هـذا الغرض الدلايات أو المقرنصات، لتهيض الأركان بالتدريج حتى تصل الى مستوى استدارة القبة.

وامتازت القباب الايرانية بارتفاعها ودقة نسبها وجمال استدارتها؛ وكانت فى أكثر الأحيان بصلية الشكل، وذات ألوان سحرية جذابة بفضل كسوتها بتربيعات القاشانى .

المآذن

كانت أغلب المآذن الايرانية اسطوانية، وذات زخارف هندسية فى الطوب، أو ذات كسوة من القاشانى؛ وفى أعلاها ردهة تقوم على دلايات

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

أو مقرنصات وتكسب المأذنة شـكل الفنار . وقـد أصبح لمعظم المساجد منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) مأذنتان تحفان بالمدخل وتختفى قاعدة كل منهما خلفه، اللهـم الا فى بعض المساجد مثـل جوهر شاد، فانهما ظاهرتان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعا .

والظاهر أن الايرانيين اختاروا هـذا الضرب من المآذن متأثرين بالأعمـدة التى كانت تقام لعبادة الشـمس منذ العصور القديمة فى الهضـبة الايرانيـة ، و ببعض الأبراج الهنـدية القديمة ؛ ومهما يكن من الأمر فان هـذه المآذن الايرانية تختلف عن سائر المآذن التى بناها المسلمون فى الشام ومصر وشمالى افريقية، فى أنها لا طبقات لهـا ولا نوافذ . فالمأذنة الايرانية بنـاء شاهق مبنى لذاته، وليس لتهيأ فيه سلالم تقود الى ردهات أو دورات يسير فيهـا المؤذن . وفضـلا عن ذلك فان المنارة الايرانيـة الاسطوانيـة الشكل والشاهقـة الارتفاع قد عم اسـتعمالها فى إيران منذ القرن السادس الهجرى (الثـانى 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 الايرانية لم تكن تستخدم فى الأذان، بسبب ارتفاعها العظيم ، وانمـا كان المؤذن يؤدى مهمته فوق سطح المسـجد . وقد كتب بعض العلماء أن هذه المنارات الاسطوانية المشوقة يخالها الناظر من بعيـد « مدخنات » مصنع من المصانع . وطبيعى أن فى هذا التشبيه شيئا من الغلو والمبالغة[1] .

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

المقرنصات (١)

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

الحليات المعمارية المجسمة

سنرى أن المعماريين الايرانيين فى الاسلام اتخذوا الزخارف المسطحة من القاشانى لتزيين عمائرهم . والواقع أنهم تجنبوا الحليات المعمارية المجسمة مما ناءت تحته العمائر الأوربية والهندية . وقد كان تزيين الجدران بهذه الزخارف المسطحة التى لا ظل لها أكبر عامل فى الوضوح والبساطة، والهدوء والاتزان ، وما الى ذلك من الصفات التى تتجلى فى العمائر الايرانية ، فتكسبها الجمال مع الاعتدال . وحسبنا أن نوازن بينها وبين المبانى الهندية فى العصر الاسلامى لنتبين الفرق الشاسع ؛ فاننا نجد جدران العمائر الهندية مثقلة بالزخارف المعمارية البارزة والمجسمة ، مما يسلب البناء مظهر البساطة ، ويكسب هيأته العامة شيئا من التعقيد والاضطراب .

الزخارف الجصية

أتقن الايرانيون استخدام الجص فى الزخرفة منذ العصر الساسانى كما نرى من الزخارف الجصية ، التى كشفتها البعثة الألمانية فى أطلال المدائن

(١) أنظر مادة «مقرنص» فى الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية .

(اكتيسيفون)، والمحفوظة الآن فى القسم الاسـلامى من متاحف برلين، وكما تشهد بذلك أيضا الزخارف الجصـية، التى عثر عليهـا بجوار ڤرامين، والمحفوظة الآن فى متحف پنسلفانيا بالولايات المتحدة[(١)].

وقد أبدع المعماريون فى استخدام الجص فى العصر الاسلامى. وخير مثال لذلك الزخارف الجصية الدقيقة فى عقود جامع نايين ومحرابه وهو أقدم المساجد الايرانية التى لا تزال قائمة. ويقع فى بقعة هادئة بين مدينتى يزد وإصفهان. وزخارفه الجصية الدقيقة ترجع كالبناء نفسه الى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى)، وتتكون من رسوم نباتية وهندسية تذكر بالزخارف العباسية التى عثر عليها فى أطلال سامرا، ولكنها تمتاز عنها بأفاريز الكتابة الجميلة[(٢)].

وقد وصلتنا زخارف جصية إيرانية من عصر السلاجقة تمثل أشكالا آدمية وحيوانية، ذات قيمة فنية عظيمة[(٣)].

ومما عثر عليـه المنقبون عن الآثار فى ساوه والرى نماذج من الزخارف الجصية الملونة الجميلة، على أحدها منظر أمير جالس وحوله أتباعه، وفيهـا شريط من الكتابة باسم السلطان السلجوقى طغرل الثانى[(٤)].

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

(٢) انظر شكل ١ و ٢

(٣) راجع F. Sarre: Figuerliche persische Stuckplastik in der islamischen Kunstabteilung فى ص ١٨١ وما بعدها من العـدد ٣٥ (١٩١٤) فى التقارير الرسمية عن المجموعات الأثرية الملكية الألمانية (Amtliche Berichte aus der Koeniglichen Kunstsammlungen).

(٤) أنظر G. Wiet: L'Exposition d'art Persan à Londres فى مجلة Syria، السنة ١٣ (١٩٣٢) ص ٧١ — ٧٢

على أن أبدع الزخارف الجصية فى العمائر الايرانية الاسلامية ترجع الى القرن الثـامن الهجرى (الرابع عشر الميـلادى) حين كانت المحاريب فى كثير من المساجد تصنع من الجص ذى الزخارف الدقيقة التى تزيدها العناصر الكتابية بهجة و رونقا .

ومن أعظم هـذه المحاريب شأنا محراب الجـايتو من المسـجد الجامع باصفهان . وهو مؤرخ من سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وعليه اسم صانعه «بدر» .

وكان الفنانون الايرانيون يحفرون الرسـوم فى الجص ولا يطبعونها بالقوالب ، كما كان يفعل الصناع فى الأندلس وفى بعض الأنحاء الاسلامية الأخرى ؛ ولذا خلت الزخارف الجصية الايرانية من الروح الآلية المملة ، التى تسود الزخارف المطبوعة فى أكثر الأحيان .

أما الموضوعات الزخرفيـة التى اتخذت فى الجص فمختلفـة الأنواع ؛ بعضها و ريقات وفروع نباتية ؛ و بعضها رسوم هندسية صغيرة مثل المثلث والمثمن والنجمـة والمعين والدائرة الصـغيرة ؛ و بعضها أشرطة من الكتابة الكوفيـة . ومن أغنى العمائر الايرانية بالرسـوم الجصية مسـجد حيدريه فى قزوين ، وضريح علويان فى همذان ، والمسجد الجامع باصفهان ، وضريح على بن جعفر فى مدينة قم .

وقد وصل الصناع الفنانون فى إيران بين القرنين العاشر والثانى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والثامن عشر بعد الميلاد) الى استخدام الزخارف الجصـية فى القصور والبيوت ، والى تلوينها فى دقة وتنوع فأصبحت تشبه رسوم الصور والصفحات المذهبة فى المخطوطات التى تنسب الى ذلك العصر .

الزخارف القاشانية

هى فى الحق أبدع ما وصـل اليه الايرانيون فى تزيين العمائر؛ فاننـا لا نسـتطيع أن نتصور العمائر الايرانيـة بدون لوحات القاشانى التى تكسوها فتكسبها طابعا خاصا ونضارة غريبة .

ومن أجمل ما نعرفه من الكسوة القاشانية فى العصر الاسـلامى بايران قوالب صغيرة من الخزف الأزرق فى المسجد الجامع بمدينة قزوين فى بداية القرن السادس الهجرى[1] (الثانى عشر الميلادى) . ولم تلبث هـذه الصناعة أن ازدهرت فى نهاية هذا القرن ، على نحو ما نرى فى قبر مؤمنة خاتون بمدينة نخجوان ، و يرجع الى سنة ٥٨٢ هـ (١١٨٦ م) .

وقد عرف الايرانيون أنواعا من كسوة الجدران، منها النجوم البسيطة ذات اللون الواحد أو اللونين ، ومنها القطع الصليبية الشكل و يغلب عليهـا اللونان الأزرق الفيروزى الفاتح أو اللازوردى الغامق . على أنهم اتخـذوا أيضـا نجوما وقطعا صليبية مزينـة بالرسوم الآدميـة والحيوانيـة والنباتية الدقيقة، يزيدها البريق المعدنى جمالا و بهجة .

والظاهر أن اسـتخدام التربيعات المصنوعة من الخـزف ذى البريق المعدنى يرجع الى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى)؛ وقد كان مقصـورا فى بداية الأمر على العمائر العظيمة الشأن ؛ ولكن نمت صـناعته

---

(١) أما أقدم المعـروف من لوحات القاشانى فوجود فى ضريح الامام رضا بمدينـة 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 .

نمـوّا عظيما فى نهـاية القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) وصار يصدر من مدينـة قاشان إلى سائر أنحاء إيران والشرق الأدنى . وظلت هذه الصناعة زاهرة حتى منتصف القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى). وكان مركزها الرئيسى فى قاشان . أما التربيعات التى كانت تصنع فى مدينة الرى أو فى سلطاناباد، فقد كانت أقل جودة من منتجات قاشان .

أما الفسيفساء الخزفية فقـد أتقنت صناعتها على يد السلاجقة فى القرن السادس الهجرى (الثـانى عشر الميلادى) ؛ ولكن الصناع فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميـلادى) بزّوهم فى هذا الميدان، وأفلحوا فى تصغير الأجزاء المكوّنة منها الفسيفساء، وفى أن يؤلفوا منها أدق الموضوعات النباتية والهندسـية ، فى مجموعة من الألوان البراقة، قل أن نرى مثلها الا فى الفنون الشرقية ولا سيما الفن الايرانى . وكانت الفسيفساء الخزفيـة أقل نفقة من التربيعات المصنوعة من الخزف ذى البريق المعدنى ؛ لأن الأخيرة كانت تعاد الى الفرن بعد رسم الزخارف ولم تكن هذه العملية يسيرة ومضمونة ؛ وعلى كل حال فان هذه الصناعة بلغت عصرها الذهبى فى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخـامس عشر والسادس عشر بعد الميـلاد) ؛ وكان مركزها فى إصفهان و يزد وقاشان وهراة وسمرقند وتبريز .

ولم يلبث الخزفيون فى إصفهان أن اهتدوا الى طريقه تغنيهم عن عناء الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ونفقات . تلك هى طريقة " هفت رنجى " أى الألوان السبعة ؛ وقد استطاعوا بوساطتها جمع سبعة ألوان أو أكثر فى كل تربيعـة واحدة مساحتها نحو قدم مربع ؛ فتيسر لهم بذلك استخدام الألوان فى مساحات صغيرة جدا ، ولم يعودوا ملزمين بالوقوف

عند حد الزخارف الهندسية والنباتية — كصناع الفيسيفساء الخزفية — بل سهل عليهم تأليف المناظر الآدمية المختلفة . وأقدم النماذج التى نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها فى مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد ، وهى من بداية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) . وقد ازدهرت الصناعة المذكورة فى عصر الشاه عبـاس . وفى متحف فكتوريا وألبرت بلنـدن والمتحف المتروبوليتان بنيويورك أجزاء ألواح من هـذه الصناعة ، يقال إنها مأخوذة من قصر چهل ستون (أنظر شكل ٣٦) . على أن أبدع ما نعرفه من هـذا النوع محفوظ فى كنائس جلفا[1] بمدينة إصفهان .

النقوش الحائطية

سـوف نتحدث فى الصفحات التـالية عن حكم الاسلام فى التصوير ؛ وحسبنا الآن أن نذكر أن الأمم الاسلامية ، وبينها إيران ، لم تعرف النقوش الحائطية ذات الموضوعات الدينية ، التى عرفتها الديانات المسيحية والبوذية والمـانوية لشرح أصولها وحض أتباعها على السير فى طريق الخير .

أما ماعرفته إيران من النقوش الحائطية فكان مقصورا على الموضوعات التى انتشرت فى الشرق الأدنى منـذ العصور القديمة ، ولا سيما تمجيد الملوك والأمراء ، ورسم أعمالهم العظيمة ، وحروبهم مع أعدائهم ، وماكانوا يأتونه من ضروب الشجاعة والفروسـية فى صـيد الوحوش الضارية ؛ فضلا عن

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

رسوم الحدائق والأشجار ، وما كان الصناع ينقشونه فى بعض الأحيان من مناظر الحب وما الى ذلك من رسـوم رجال ونساء فى مواقف قـد تصل الى حد كبير من الأباحية[1] .

على أن معظم النقوش الحائطية فى إيران امتـد اليه الخراب والتـدمير ؛ فلسنا نعرفه الا بوساطة ما كتبه عنـه الجغرافيون والمؤرخون المسـلمون ، أو ما يمكن استنباطه من بعض الصور فى المخطوطات الايرانية ، 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 فى العصر الاسلامى تأثرت بالأساليب الفنية فى النقوش الحائطية التى رسمت فى إيران وأفغانستان وبلاد الجزيرة وجنوبى الروسيا و إقليم التركستان الغربى منذ بداية العصر المسيحى حتى قيام الاسلام .

وقد اختفت النقوش التى كانت تزين جدران قصر السلطان محمود الغـزنوى (٣٨٩ — ٤٢١ هـ أى ٩٩٩ — ١٠٣٠ م) والتى كانت تمثـل جيوشه وفيلته ، فضلا عن صـوره فى مناظر الحرب والطرب ، وعن صور بعض الوقائع المشهورة فى تاريخ الملوك الساسانيين .

على أن القسم الاسلامى من متاحف برلين والمتحف الأهـلى فى طهران وبعض المجموعات الأثرية الخاصـة تفخر بامتلاك بعض قطع من صـور حائطية إيرانية ترجع الى عصر السلاجقة فى القرن السادس الهجرى (الثـانى 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 فى إيران ، وأشاروا اليها فى وصف رحلاتهم ، ولكن أكبر ظننا أنها اندثرت ولم يبق منها شىء الآن .

المنظور، و بأنه رتب فى أشرطة أفقيـة ، و بأن سحنة الأشخاص المرسومين يبدو فيها التأثر بالأساليب الفنية الصينية والهندية والهلّينية والساسانية مجتمعة[1]، فهى تشبه الى حدّ كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع فى مدينة الرى والذى سيأتى الكلام عليه فى الصفحات التالية .

وثمـة بعض نقوش نباتيـة وهندسية فى بعض المساجد ولا سيما ضريح الجايتو فى مدينـة سلطانية . وتشبه هذه النقوش الزخارف التى كانت ترسم على الجص فى ذلك العصر؛ ومعظمها رسوم فروع نباتية فى جامات (مناطق) و رسوم هندسية تشبه رسوم الفسيفساء الخزفية المعاصرة .

أما فى عصر المغـول والتيموريين فلسنا نعرف عن النقوش الحائطيـة الا بعض ما ذكرته المصـادر التاريخية والأدبيـة عن قاعة استقبال عظيمة فى شمالى هراة، عمل فى تصوير حيطانها أعلام المصوّرين، وما جاء فى تلك المصادر عن قصر تيمـور بمدينة سمرقنـد؛ وقد كانت تزين جدرانه نقوش " دونها صور مانى والصور الصينية " .

ولكننا نرى فى كثير من صـور المخطوطات فى القرن التـاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) نقوشا حائطيـة ظاهرة ؛ كصورة بهـرام جور فى قصر نرى على حائط إحدى قاعاته صور الأميرات السبع (انظر شكل ٤٢).

وقد زادت عناية الفنانين بالنقوش الحائطية لتزيين العمائر فى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)، وأقبلوا على رسم الزهور والطيور والحيوانات . ثم كان عصر الشاه عبـاس الأكبر (٩٩٦ — ١٠٣٧ هـ أى ١٥٨٧ — ١٦٢٨ م) واتصلت إيران بالأمم الغربيـة وبعثت اليها الوفود

(١) أنظر شكل ٣٧ .

وبادلتها الهـدايا من التحف الفنيـة النفيسة ؛ وزار إيران كثير من الرحالة الأوربيين ، ووصفوا قصور الشاه عباس والنقوش التى كانت تزين حيطانها ، كما وصفوا قصور بعض الأمراء فى المدن الايرانية المختلفة ، وأعجبوا ببعض النقوش الحائطيـة فيها كما أسخطهم ما رأوه فى بعضها من رسوم إباحيـة ، كانت غيرنادرة فى ذلك الحين ، ولا سيما على جدران الحمامات (١) .

وبدأ تأثر الايرانيين بالفنون الغربيـة ؛ واشتغل فى إيران مصورون أوربيون ، كما سنذكر عند الكلام على فنون الكتاب ؛ وحسبنا الآن أن نشير الى التأثير الأوربى الظاهر فى كل النقوش الحائطية التى ترجع الى عصر الشاه عباس . وقد اشـتغل المصور الايرانى سركيس خاچا طوريان فى السـنين الأخيرة برسم صور للنقوش الحائطية الصفوية تظهر حالتها الأولى . وعرض هذه الصور فى طهران (٢) وفى باريس (٣) ، كما أقامت لها جمعية محبى الفنون الجميلة بالقاهرة معرضا سنة ١٩٣٦

(١) انظر « مطالع البدور فى منازل السرور » لعلاء الدين على الغزولى (مصر ، مطبعة الوطن سـنة ١٣٠٠) ج ٢ ص ٧ — ٩ ؛ ففيه حديث عن الصور وتقويتها لقوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسانية ، فصور القتال والحرب وطرد الخيـل واقتناص الوحوش للقوة الحيوانية ، وصور البساتين والأشجار والأزهار للقـوة الطبيعية ، وصور العشق والتفكر فى العاشق والمعشوق وما أشبه ذلك للقوة النفسانية .

(٢) أنظـر نقاشيهاى ديوارى دوره صـفويه كه توسط آقاى سركيس خاچاطوريان أحياكرديده است . طهران ازتاريخ ٢١ — ٣٠ أرديبهشت ١٣١٢ » .

(٣) أنظر 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.