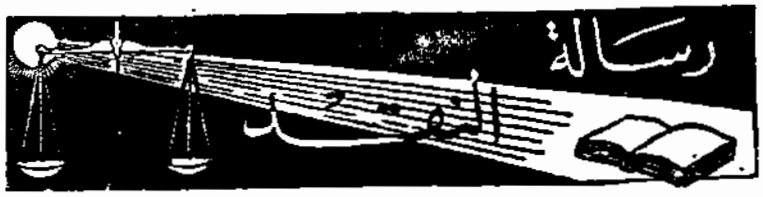

الفنون الايرانية فى العصر الاسلامي (*)

تأليف الدكتور زكى محمد حسن

للدكتور محمد مصطفى

لهذا النقد قصة أطرف بها قراء الرسالة قبل أن أمضى فيه . وذلك أن المؤلف قد طلب منى أن أكتب عن هذا الكتاب تقريظاً بالانجليزية فى مجلة الآثار القبطية . فلما قرأته رأيت فيه مآخذ لا يسع لى الضمير العلمى أن أسكت عنها ، ورأيت من الغباوة أن أطلعه عليها ، فتظاهر باغتباطه لتحبس الحق ، ولكنه لم يكد يعلم أنى أوشك أن ينشر فى المجلة حتى نسى أخلاق العلماء ، فحاول أن يمنع المجلة عن نشره ، وسعى إلى بالصداقة مرة وبالعداوة أخرى أن أكف عن نشر النقد أو أعدل فيه ، فنزلت بعد لأى على حكم بعض الأصدقاء وحذفت من النص الانجليزى بعض الفقرات ولكنى رأيت واجب الأمانة العلمية يقضى بإيثار الحقيقة على الصداقة فعزمت على نشره كاملا فى الرسالة

بدأ المؤلف كتابه ببيان عن الأسرات التى حكمت إيران، ثم أعقبه بالكتابة عن مقام إيران فى تاريخ الفنون ، وتلا ذلك بتقسيم الطرز الإيرانية فى الفن الإسلامى إلى الطراز العباسى ، والطراز السلجوقى، والطراز الإيرانى المغولى أو التترى، والطراز الصفوى ، متناولاً العمارة والخط والتذهيب والتصوير والتجليد والسجاد والخزف والمنسوجات والتحف المعدنية والزجاج والخشب فى كل من الطرز السالفة الذكر ؛ وخرج من ذلك إلى الكلام عن العناصر الزخرفية الإيرانية فى العصر الإسلامى ، وتأثير الفن الإيرانى الإسلامى على الفنون الأخرى ، واختتم ذلك بذكر بعض ميزات الفن الإيرانى . وألحق بكتابه باباً ذكر فيه للراجع ، وتلاه بكشاف عام ، وفهرس للوحات ، ثم أورد اللوحات وخريطة لإيران

وقد كانت إيران كما يقول المؤلف فى كلامه عن مقام إيران فى تاريخ الفنون (ص ١١) : « ملتقى الفنون القديمة فى الشرق الأدنى ، ونمت فيها أساليب فنية ، تأثرت بفنون بابل وآشور ومصر والهند وبلاد اليونان ، وانتشرت فى العصور القديمة والعصور الوسطى ، وأثرت فى فنون الأمم الأخرى »

وكان لفتح الإسكندر الأكبر لإيران ، ولإمراء الإغريق الذين آلت إليهم إمبراطورية الإسكندر ، أثر كبير فى نشر الثقافة الإغريقية فى الشرق الأدنى . ثم استولت دولة بنى ساسان على مقاليد الحكم فى إيران منذ سنة ٢٢٤ ميلادية ، وقضى ملوكها السنين الطويلة فى حروب ومناوشات مع الدولة البيزنطية فى الغرب إلى أن جاء الفتح الإسلامى ووضع حداً لذلك

ويقول المؤلف (ص ١٢) : « ولم تكن تلك الحروب الطويلة فى العصر الساسانى تمنع الشعب من العناية بالفنون الجميلة بل كانت من أهم عوامل الاتصال بين الشعبين العظيمين فى ذلك الحين : الإيرانيون (كذا) والإغريق ، فزاد التبادل الفنى رغم أنف الفريقين ، وتسرب إلى فنون بيزنطة كثير من الموضوعات الزخرفية الإيرانية ، ولم تلبث هذه الموضوعات أن اندمجت فى الفنون البيزنطية اندماجاً تاماً . ثم نقلتها أقاليم البحر الأبيض المتوسط التى كانت تابعة لبيزنطة فى ذلك الحين . ويبدو ذلك واضحاً فى زخارف كثير من المنسوجات التى عثر عليها المنقبون عن الآثار فى مصر العليا ، كما يظهر أيضاً فى كثير من الزخارف التى استخدمت فى العصر القبطى ، ولا سيما الرسوم المحفورة فى الحجر والخشب »

ولكن المؤلف لم يذكر فى هذا الفصل شيئاً عن مدى هذا « التبادل الفنى » بين دولة بنى ساسان من جهة وبيزنطة ومصر من جهة أخرى ، ولا عن نوع هذه « الأساليب الفنية » و « الموضوعات الزخرفية الإيرانية » ، بل لم يذكر شيئاً عن ذلك فى أبواب كتابه الأخرى إلا ما كتبه فى بابى المنسوجات والتحف المعدنية عن بعض أنواع الزخارف وأشكال التحف الفنية. وقد كنا نود أن نعرف مبلغ هذا التبادل فى الأساليب الفنية ومقدار تأثيرها فى الفن الإسلامى ، إذ أن الإسلام أخذ الشىء الكثير من هذه الأساليب مجتمعة أو متفرقة عن حضارات البلاد التى كانت قائمة قبيل الفتوح الإسلامية ، ألا وهى إيران وبيزنطة ومصر ، وكون لنفسه منها فناً ذا شخصية خاصة به

(*) نشر هذا النقد باللغة الانجليزية فى المجلد السادس من مجلة الآثار القبطية الصادر فى هذا الشهر

أما عن تقسيم الطرز الإيرانية فى الفن الإسلامى إلى أربعة طرز مبتدئاً بالطراز العباسى فالسلجوقى فالإيرانى المغولى أو التترى ثم الطراز الصفوى ، فإن المؤلف لم يذكر لنا الأسباب التى جعلته يفضل هذا التقسيم . وإنى لا أتفق تماماً مع المؤلف فيما يختص بالطراز العباسى ، إذ أن هذه التسمية لا تطابق التقاليد الفنية التى ورثتها إيران عن الساسانيين ، لأن حالة سائر الفنون الإيرانية فيما قبل العصر السلجوقى ظلت — كما قال المؤلف فى ص ٢١٤ — « مدة طويلة لا تعرف من التجديد ما يخرجها تماماً من دائرة الأساليب الفنية الساسانية » . ففى العمارة (ص ٤٤) « تطورت الأساليب الساسانية تطوراً بطيئاً » ، وفى التصوير (ص ٨٤) أولى مدارس التصوير هى مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية ، وفى السجاد (ص ١٤٨) : « أن أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة ترجع إلى العصر السلجوقى » ، وفى الخزف (ص ١٦١) « كانت صناعة الخزف من أهم الميادين التى حاز فيها الإيرانيون المكانة الأولى بين الأمم الإسلامية » ، وإذا استثنينا الخزف ذا البريق المعدنى الذى اختلف مؤرخو الفن فى موطن صناعته — إيران أو مصر أو العراق — فإن أنواع الخزف الأخرى حافظت كلها على الأساليب الفنية الإيرانية ، وفى المنسوجات (ص ٢١٤) : « إن صناعة النسيج فى إيران ظلت فى القرون الأولى بعد الإسلام متأثرة بالطراز الساسانى » ، وفى التحف المعدنية (ص ٢٣٨) « أن ما صنع منها فى العصر الإسلامى ظل محتفظاً بالأساليب الفنية الساسانية إلى حد كبير »

ومن العبارات السابقة المنقولة من كتاب المؤلف نجد أن الأستاذ زكى محمد حسن نفسه يعترف باستمرار أثر الفن الساسانى فى إيران فى القرون الأولى من العصر الإسلامى

وإذا استعرضنا تاريخ إيران فى العصر الإسلامى[1] نجد أنها ظلت تحت الحكم المباشر للدولة العباسية فى بغداد إلى سنة ٢٠٥ هـ (٨٢٠ م) أى سبعين سنة فقط . فقد قامت فى إيران بعد ذلك عدة دول كان بعض أمرائها يدعون أنهم من نسل الساسانيين ، وكانوا يشجعون الشعراء والفنانين على إحياء التقاليد الفنية الساسانية وقرض الشعر باللغة الفارسية ، فظهر بينهم « رودكى » عميد شعراء الفرس ، وكتب الفردوسى ملحمته « الشاهنامة » وهذه الدول هى : الطاهرية والصفارية والسامانية ودولة بنى بويه

ويقول المؤلف (ص ١٧) : إن الطراز العباسى فى إيران يمتاز فى الفنون التطبيقية أو الفرعية باستخدام الموضوعات الزخرفية الساسانية مع تهذيب بسيط يجردها فى بعض الأحيان من العنف والقوة

وهذا يقارب فى مجمله — وإن كان يتناقض فى الموضوع — مع ما قاله الأستاذ بوب[2] من أن الطرز الإيرانية أيام حكم الخلفاء العباسيين ، استمرت تظهر فى صفات الحماسة والبطولة الساسانية ، فكل شىء كان بسيطاً وجريئاً وقوياً ... وفى جهات معينة من إيران تحكم خلق البساطة والقوة هذا فى الفنون خمسة قرون أخرى بعد الفتح الإسلامى

وإذا بحثنا فى إيران عن تأثير الطراز العباسى — أو بعبارة أخرى طراز سامرا (٨٣٨ — ٨٨٣ م) ، وهو أول الطرز الإسلامية الحقة — نجد أن هذا الطراز الجديد فى الإسلام يظهر فى إيران بعد هجر سامرا بمدة طويلة ، أى فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) ، وذلك فى جامع نايين ، وقد قال الأستاذ بوب فى ذلك[3] :

« حوالى سنة ١٠٠٠ للميلاد نجد الطراز الجديد مجسما تجسيما بديعاً فى الزخارف الجصية فى نايين ، وأخذت هوامش نسخ القرآن الشريف تعنى بالرسوم الدقيقة ؛ وفى هذا الوقت بدأت تختفى التقاليد الساسانية فى الحيوانات الخرافية ، ولكن قوة الفن الساسانى لم تنهك بعد ، بل استمرت فى التعبير عن نفسها فى الأشكال القوية النبيلة من الأوانى النحاسية التى كانت تنادى بما ورثته من شعب الأبطال الساسانى بالرغم من التكفيت (التطعيم فى النحاس) الذى كانت غنية به ، ولا تزال الموضوعات والزخارف الساسانية ترسم إلى يومنا هذا »

ومما تقدم يتبين أن اصطلاح « الطراز العباسى » لا يمكن إطلاقه على الفن الإيرانى فيما بين الفتح الإسلامى لإيران والعصر السلجوقى ، وكذلك لا يمكن إطلاق اصطلاح « عصر الانتقال » على هذه الفترة لأن التأثيرات الساسانية الفنية — كما رأينا — استمرت حتى بعد ذلك العصر . وإنى أقترح لهذه الفترة استعمال

(١) راجع الدكتور زكى محمد حسن « التصوير فى الاسلام عند الفرس » ص ٧ وما بعدها

(٢) A. U. Pope : An Introduction to Persian Art after the Seventh Century, Oxford 1930, p. 8.

(٣) نفس المرجع ، ص ١٠

« العصر الإسلامى الأول » Early Islamic Period ، وهو نفس التعبير الذى يستعمله مؤرخو الفنون الإسلامية الذين اشتركوا فى كتابة كتاب A Survey of Persian Art[٤] عند تقسيم كلامهم فى الموضوعات المختلفة عن الفن الإيرانى فى العصر الإسلامى[٥]

وإذا رجعنا إلى كلام المؤلف نجد أنه لم يستعمل اصطلاح « الطراز العباسى » فى كتابه إلا فى موضعين اثنين : أحدهما (ص ١٧) عند تقسيم الطرز الإيرانية ، والثانى (ص ٢٩٠) حين تكلم عن « أثر إيران فى الطراز الإسلامى العباسى » . أما فى باقى أبواب كتابه فلم يحافظ على هذه التسمية ، بل استعمل اصطلاح « فجر الإسلام »[٦] متأثراً فى ذلك — كما يبدو لى — بطريقة S. P. A.

وفى كلام المؤلف عن الطراز السلجوقى قال فى (ص ٢٤) « أجل ، ونبغ الخزفيون بمدينة الرى فى القرن السادس (منتصف القرن الثانى عشر الميلادى) إلى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى ويسمونه مينائى »

وأظن أن هذا غير ما يقصده المؤلف ، لأن الخزف ذا البريق المعدنى نوع آخر يختلف عن الخزف المسمى مينائى كما ذكر ذلك فيما بعد (ص ١٦٨ ، ١٨٩) . وأظن كذلك أن المؤلف يقصد هنا النوع الثانى فقط ، لأن الخزف ذا البريق المعدنى معروف منذ القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) (ص ١٧٢) ، ولأن نسبته إلى إيران لا تزال موضع خلاف بين مؤرخى الفنون (ص ١٦٩)[٧] ، وفضلاً عن ذلك يقول الأستاذ بوب[٨] إن نوع الخزف ذى البريق المعدنى فى مدينة الرى « أخذ فى الانحطاط المستمر منذ أواخر القرن الثانى عشر الميلادى ، وربما يرجع ذلك لسببين : ازدياد ضغط مزاحمة الخزف ذى البريق المعدنى المصنوع فى مدينة قاشان ، وارتقاء صناعة جديدة فى نوع معين من الزخارف على الخزف ، قدر لها أن ترفع الفن إلى منتهى درجات الكمال » إلا وهى صناعة الخزف المسمى « مينائى »

والآن إذا حذفنا كلمات «الخزف ذى البريق المعدنى» من جملة الدكتور زكى السالفة الذكر ، فإن العبارة التى تتلوها فى كتابه لا تتناسب تماماً فى معناها مع وصف الخزف من نوع «مينائى»[٩]

وفى كلام المؤلف عن العمارة يقول (ص ٥٠) تحت عنوان « العقد المدبب الإيرانى » ، « وفى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ذاع استخدام العقد المدبب ، الذى أصبح من ميزات العمارة الإسلامية . وسرعان ما عم استعمال العقد المدبب فى كل العمائر الإيرانية وصار ينسب إلى إيران » ، وكذلك فى (ص ٢٩٠) يقول المؤلف : « ويمكننا أن نتبين الأساليب الفنية التى انتقلت منها (بغداد) إلى سائر الأقطار الإسلامية ، والتى لا شك فى أنها إيرانية الأصل ، ومن ذلك العقد المدبب »

ولم يذكر لنا المؤلف هنا المراجع التى اقتبس منها والتى جعلته يقطع بأن العقد المدبب إيرانى الأصل ، مع أنه ذكر بين المراجع التى جمعها فى آخر الكتاب عدة كتب عن العمارة . يقول الأستاذ كريسويل فى أحدها ما يأتى[١٠]: « وهكذا يتبين أن السبعة نماذج الأولى من هذا الشكل (العقد المدبب) توجد كلها فى سوريا ، وبناء على هذه الحقيقة يجب ألا نأخذ بآراء الأساتذة رودوكاناكيس Rhodokanakis وديسو Dussaud وديل Diehl وهرتزفلد Herzfeld الذين يقولون إن العقد المدبب إيرانى الأصل »

وهذا رأى جدير بالاعتبار فى أن العقد المدبب ليس إيرانى الأصل . وقد كنا نود لو أن المؤلف ناقش هذا الرأى لنعلم الأسباب التى جعلته يقطع بأن العقد المدبب إيرانى الأصل . وكذلك فى كلامه عن الأقباء والقباب والمآذن والمقرنصات لم يذكر من المراجع سوى « دائرة المعارف الإسلامية »

وعلى ذكر المراجع أقول : إننى عند ما لاحظت قلة عدد المراجع التى ذكرها المؤلف فى حواشى كتابه بالنسبة للعدد الكبير من المراجع التى جمعها فى آخر الكتاب ، رأيت أن أعدها بنفسى

(٤) A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present, editor, Arthur Urpham Pope, Assistant editor : Phyllis Ackerman, Oxford 1938—1939. وسأستعمل لهذا الكتاب هنا الحروف : S. P. A.

(٥) انظر S. P. A. ج ٢ ص ١٤٦٥ و ١٤٦٦ وج ٣ ص ١٩٩٥ و ٢٢٧٦ و ٢٤٦٦ و ٢٥٩٥ و ٢٧٠٥ .

(٦) انظر ص ١٦٥ و ١٦٩ و ٢١٠ و ٢٣٧ .

(٧) راجع أيضا A. U. Pope, Ceramic Art in Islamic Times in : S. P. A., II p. 1487 ff.

(٨) نفس المرجع ، ص ١٥٥٩ وما بعدها .

(٩) عن هذا النوع من الخزف انظر A. U. Pope ، نفس المرجع ، ج ٢ ص ١٥٥٩ وما بعدها .

(١٠) انظر ص ٢٨٠ من كتاب : K. A. C. Cerswell; Early Muslim Architecture, Oxford 1932.