الفنون الايرانية فى العصر الاسلامى

تأليف الدكتور زكى محمد حسن
للدكتور محمد مصطفى

— ٢ —

وفى كلام المؤلف فى الفصل الذى كتبه عن « التذهيب » يقول فى (ص ٧٠) — بدون أن يذكر المرجع — ما يأتى :

« أما زخارف الصفحات المذهبة ، فكانت فى البداية خليطاً من العناصر الزخرفية الساسانية والبيزنطية والقبطية ، فضلاً عن الرسوم المنقولة من كتب اليهود وكتب المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية »

وأجمل المؤلف فى العبارة التالية لهذه كلامه عن بعض هذه الزخارف .

وقد كتب الدكتور ريشارد أتينجهاوزن[11] بحثاً وافياً عن تذهيب المخطوطات فى إيران ووصف هذه « العناصر الزخرفية » فى صفحتى ١٩٤٤ و ١٩٤٥ من هذا البحث

ومن الغريب أن نلاحظ أن الدكتور زكى محمد حسن فى هذا الفصل الذى كتبه عن « التذهيب » (ص ٦٨ — ٧٣) لم يشر فى أية ناحية منه إلى هذا البحث الذى كتبه الدكتور ريشارد أتينجهاوزن فى نفس هذا الموضوع ، مع أن هذا البحث يعد أحدث بحث علمى واف عن تذهيب المخطوطات فى إيران ، فضلاً عن أن جميع البيانات التى كتبها الدكتور زكى عن التذهيب فى إيران فى عصوره المختلفة بما فى ذلك الحواشى الأربع التى وردت فى هذا الفصل من كتابه ، قد جاءت كلها ضمن ما كتبه الدكتور أتينجهاوزن فى البحث المذكور وما أورده فيه من حواش

فإننا نرى أن ما كتبه الدكتور أتينجهاوزن فى ص ١٩٤٧ مفصلاً عن ميزات المخطوطات المذهبة فى العصر السلجوقى ، قد أورده الدكتور زكى مجملاً فى الفقرة الأخيرة من ص ٧٠ ،

وفى ص ١٩٥١ — ١٩٥٢ تفصيل ما جاء فى الفقرة الأولى من ص ٧١ عن الطريقة الجديدة فى الزخرفة والتذهيب فى هذا العصر . وفى ص ١٩٥٩ — ١٩٥٦ ما جاء فى الفقرة الثانية من ص ٧١ عن المصحف المحفوظ بدار الكتب المصرية . وفى ص ١٩٦٠ بما فى ذلك الحاشية رقم ١ ما جاء فى الفقرة الأولى من ص ٧٢ والحاشية رقم ١ فى الصفحة نفسها عن مخطوط الشاهنامة المؤرخ سنة ٨٣١ هـ . وأيضاً فى ص ١٩٦٠ وفى الحاشية رقم ٥ ما جاء فى الفقرة الثانية من ص ٧٢ والحاشية رقم ٢ فى هذه الصفحة عن أعلام المذهبين فى العصر التيمورى . وفى ص ١٩٦٠ — ١٩٦١ ما جاء فى الفقرة الثالثة ص ٧٢ عن رسوم النبات والزهور . وفى ص ١٩٦٨ — ١٩٦٩ ما جاء فى الفقرة الرابعة من ص ٧٢ عن أعلام المذهبين فى العصر الصفوى . وفى ص ١٩٦٩ ما جاء فى الجملة الأولى من الفقرة الأولى فى ص ٧٣ عن بعض ميزات المخطوطات الصفوية . وفى ص ١٩٧٠ — ١٩٧١ والحاشية رقم ٩ ص ١٩٧٠ ما جاء فى العبارة الثالثة من الفقرة الأولى فى ص ٧٣ بما فى ذلك الحاشية رقم ٢ فى هذه الصفحة عن مخطوط بستان سعدى المحفوظ فى دار الكتب المصرية ، وما فيه من « رسم بطة تطير بين سحب صينية » . وفى ص ١٩٧٢ والحاشية رقم ٥ فى هذه الصفحة ما جاء فى الجملة الثانية من الفقرة الأولى فى ص ٧٣ والحاشية رقم ١ فى هذه الصفحة عن مخطوط منظومات الشاعر نظامى

ومما تقدم يتبين أن الدكتور ريشارد أتينجهاوزن قد سبق الدكتور زكى محمد حسن فى سرد الحقائق العلمية عن التذهيب فى إيران ، وقد كان من الواجب على الدكتور زكى أن يشير ، فى الفصل الذى كتبه عن التذهيب ، إلى هذا البحث ، لا سيما وأن جميع البيانات والحواشى التى أوردها فى هذا الفصل قد جاءت — كما رأينا — بنفس التسلسل الذى جاءت به ضمن البيانات والحواشى التى كتبها الدكتور أتينجهاوزن

وفى كلامه عن مسألة كراهية التصوير فى الإسلام (ص ٧٤ وما بعدها) لم يأت المؤلف برأى شخصى قاطع فى هذا الموضوع ، بل اكتفى بأن قال : « على أننا لا نميل إلى أن نصدق أن التصوير كان غير مكروه فى عهد النبى عليه السلام وعصر الخلفاء الراشدين ، بل أكبر الظن أن ... » ثم بدأ الفقرة التالية لهذه العبارة بقوله :

(١١) أنظر تذهيب المخطوطات الدكتور ريشارد أتينجهاوزن فى S. P. A. ج ٣ ص ١٩٣٧ — ١٩٧٤ .

« ومهما يكن من الأمر فإن . . . » وقد أشار إلى آراء العلماء الأوربيين بدون أن يناقشها وبدون أن يذكر شيئاً مما جاء فى أبحاثهم العلمية

ويقول فى ص ٧٦ : « وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير ، وإن أقل الشعوب الإسلامية اكتراثاً بتحريم التصوير فى الإسلام إنما هى الشعوب غير السامية الأصل وبنى على ذلك قوله فى ص ٧٩

رابعاً — إن الإيرانيين قوم من الجنس الآرى ، ولم يكونوا كالساميين يحسون شعوراً نفسانياً يبعدهم عن التصوير

ولكن نسبة العرب إلى الجنس السامى لا تزال موضع دراسة عند علماء الأجناس . والمسألة هنا مسألة أحاديث نسبت إلى النبى (ص) ويهم المسلمين جميعاً — سواء منهم العرب أو الإيرانيون والشيعة أو السنيون — أن يعرفوا مبلغ صحة نسبتها إليه . وهل تربت كراهية التصوير فى الإسلام على هذه الأحاديث أو على عوامل أخرى دخيلة على الإسلام[١٢] . وإذا تكلمنا عن نسبة العرب إلى الجنس السامى ، وجب علينا أن نبحث فيما إذا كان مسيحيو الشرق الأدنى من الجنس السامى أو الآرى ، وهم كما نعلم من العرب أيضاً ، وقد أخذت عنهم مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية « الأسلوب الفنى » فى التصوير ، وكما يعترف المؤلف فى ص ٨٤ أن هذه المدرسة « كانت عربية أكثر منها إيرانية ، فالأشخاص فيها عليهم سمة سامية ظاهرة ، والأسلوب الفنى مأخوذ — إلى حد كبير — عن الصور فى مخطوطات المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية »

وفى ص ٨٠ أورد المؤلف حاشية طويلة عن تصوير مخطوطات كتاب كليلة ودمنة ، وكذلك بعض العبارات التى قالها ابن المقفع الذى ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية ، عن فوائد الكتاب نستنتج منها أن التصوير يمكن إرجاعه إلى عصور مبكرة فى الإسلام . ولكن المؤلف لم يذكر المرجع الذى أخذ عنه هذه الحاشية . وبالنسبة لما لهذه الحاشية من الأهمية الخاصة فى تاريخ التصوير ، أقول إننى قد عثرت على حاشية مماثلة لحاشية المؤلف كتبها الأستاذ بوب[١٣] يعلق بها على ما جاء فى كلام الأستاذ كيتل عن مخطوط كليلة ودمنة

(١٢) أنظر رأى الأستاذ كريسويل فى هذا الموضوع فى كتابه Early Muslim Architchwre ص ٢٦٩ — ٢٧١ .

(١٣) فى S. P. A. ج ٣ ص ١٨٣١ حاشية ٣ .

وقال المؤلف أيضاً فى ص ٨٠ « ونحن نذهب إلى أن المسئول عن طبيعة التصوير الإيرانى هى البيئة التى يعيش فيها الفنانون ، والأساليب الفنية التى ورثوها عن أسلافهم من سكان الهضبة الإيرانية وبلاد العراق والجزيرة والشرق الأدنى عامة ، فإن هؤلاء لم يكن لديهم ، من الحفلات والألعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والعناية بالتربية البدنية وتقوية الأجسام ، ما يمكن أن يدفعهم — كالإغريق مثلاً — إلى دراسة الجسم الإنسانى دراسة متقنة والعمل على تصويره أو صناعة التماثيل له بدقة يراعى فيها صدق تمثيل الطبيعة »

ولكن المؤلف يقول فى ص ١٨٦ : « وقد استعمل الخزفيون فى الرى عدداً وافراً من الزخارف الهندسية والنباتية ، ورسموا معظم الحيوانات التى عرفوها فى ذلك الوقت ، ولا سيما الأرنب وكلب الصيد ، كما اتخذوا بعض الزخارف من مناظر الرقص والطرب والموسيقى والصيد ، ولعب الصوالجة (البولو) والحفلات الرسمية ، بل لقد رسم أحدهم صورة طبيب يفصد سيدة أنيقة »

وعلاقة خزف مدينة الرى بالتصوير يقول عنها المؤلف ص ٨٥ : « ولعل أكبر دليل على العلاقة الوثيقة بين هذه الصور السلجوقية وإيران أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة على الخزف الإيرانى المعروف باسم (مينائى) والذى كانت مدينة الرى أعظم مراكز صناعته »

ومن عبارة المؤلف عن الخزف نرى أنه كانت لديهم من الحفلات والألعاب ما يمكن أن يدفعهم إلى مراعاة الدقة فى صدق تمثيل الطبيعة . ولكنى أظن أن السبب فى ذلك هو كما قال الأستاذ لورنس بنيون[١٤] : « إن الروح التى تسود التصوير الإيرانى هى روح الخيال ، فالإيرانيون يحبون ما هو عجيب ومدهش . والخيال بالنسبة لنا (للأوربيين) هو الهروب من عالم الحقيقة إلى عالم العجائب . أما بالنسبة لهم (للإيرانيين) فهو نسيم الحياة »

ويستشهد المؤلف فى ص ١٢٩ بمثال ضربه الأستاذ لورنس بنيون ولكنه لم يذكر المرجع . وإنى أظن أنه أخذ هذا المثال من مقال الأستاذ بنيون فى S. P. A.[١٥]

وفى ص ١٣٠ يقول المؤلف « أجل ، إن تصوير المناظر الطبيعية لم يكن عندهم فرعاً مستقلاً من فروع التصوير ، ولم

(١٤) أنظر Laurence Binyon, The Qualities of Beauty in Persian Painting, in : S. P. A. III, p. 1913

(١٥) نفس المرجع ص ١٩١٣ .

تكن له المكانة التي وصل إليها عند الغربيين والصينيين ، ولكنهم عرفوه . ولم ينصرفوا عنه لعجز ، وإنما لأنه لم يوافق طبيعتهم الفنية . واعتقادهم أن الإنسان هو المحور الذي تدور حوله هذه الحياة . فالفنان الإيراني يأخذ من الطبيعة ما يريد ، ولكنه لا يتقيد بها .

وقد جاءت هذه العبارة شديدة الاقتضاب بحيث يمكن أن يفهم منها عكس ما يريد المؤلف قوله ، وإني أورد فيما يلي عبارة مماثلة من مقال الأستاذ لورنس بنيون[١٦] لشرح ذلك :

« لا تختلف التقاليد الصينية واليابانية في التصوير اختلافاً جوهرياً عن تقاليد الفنانين الإيرانيين فيما يختص بالصور المخصصة لرسم الأشخاص أو الصور التي يرى عليها أشخاص في وسط مناظر طبيعية . أما المناظر الطبيعية نفسها فإنها وإن كانت معروفة في الفن الإيراني ، إلا أنها لم تصل إلى الدرجة التي تكون فيها كفرع مستقل من فروع التصوير ، فلم تصبح أبداً مرآة تنعكس فيها أعمال الإنسان ، بل كانت تمثل فقط صورة لأحد المناظر . وكانت للمناظر الطبيعية في الصين هذه الدلالة ، بل وأكثر من ذلك ، فإنها كانت محاولة للتعبير عن صلة الإنسان بالكون ، وبما أن الكل أعظم من الجزء ، وحياة الإنسان جزء من الطبيعة ، لذلك نرى أن الصينيين ينزلون تصوير المناظر الطبيعية في أعلى منزلة بين فروع التصوير . وهذا الاختلاف في طبيعة الفن يأتي من الاختلاف في تكوين عقلية الشعوب . فعند الإيرانيين ، كما هو الحال عند الأوربيين في أغلب الأحيان ، نجد أن الإنسان وأعمال الإنسان هي الموضوع الرئيسي الذي تعطى له أهمية خاصة ، أما الطبيعة فتبقى فيما بعد ذلك ، ولا تدرس لنفسها »

وفي هذا المعنى يقول الأستاذ بوب والدكتور أكرمان[١٧] ما يلي : « الحديقة موضوع رئيسي في كثير من الفنون الإيرانية ... وقد أدى استعمال لوحات القاشاني في المباني إلى إمكان تحويل مبنى بأكمله إلى مجموعة ذات ألوان بهجة من الزهور ، تكوّن كتلة واحدة مع الحديقة ذات الزهور الحقيقية التي يقوم المبنى في وسطها ... وقد تركت الديانة الزردشتية الحياة في الآخرة غامضة ومبهمة ؛ أما الإسلام فقد كان صريحاً في ذلك ووعد المتقين بحياة خالدة في جنات النعيم

(١٦) نفس المرجع ص ١٩١٢ — ١٩١٣ .

(١٧) انظر الحدائق للاستاذ Pope والدكتور Ackerman ، في S. P. A. ج ٢ ص ١٤٢٧ .

ويقول الأستاذ بوب[١٨] وقد كان معروفاً أن الإيرانيين لم يباشروا أبداً تصوير المناظر الطبيعية الخالصة ، ولكن لا يكاد المرء يكون نظرية في أي فرع من فروع الفن الإيراني حتى يظهر اكتشاف جديد يقضي على هذه النظرية ، وقد وجد الدكتور أجا أوغلو في استانبول اثنتي عشرة غاية في الإبداع والجمال ، من المناظر الطبيعية الخالية من أية صورة آدمية

وقد نشر الدكتور محمد أجا أوغلو تسعاً من هذه الصور[١٩] وهو يقول عن تصوير المناظر الطبيعية ما يأتي[٢٠] :

« وإذا حكمنا بما وصل إلينا من الصور إلى الآن ، نجد أن تصوير المناظر الطبيعية لم يعالج كفرع قائم بذاته من فروع التصوير في إيران ... وليس هذا معناه أن تمثيل الطبيعة كان غريباً على الفنانين الإيرانيين ، فقد كانت المناظر الطبيعية والمباني في أشكالها المختلفة موضوعاً محبوباً لديهم لتمثيل الفروسية والحماسة والمناظر الأخرى . ومنذ بدء ارتقاء فن التصوير يمكننا أن نلاحظ ابتهاجاً آخذاً في الازدياد في معالجة المناظر الطبيعية كموضوع زخرفي » . « له بقية »

محمد مصطفى

(١٨) انظر : a. u. Pope, An Introduction to Persian Art س ١٢٧ — ١٢٨ .

(١٩) في مجلة Ars Islamica ج ٣ سنة ١٩٣٦ ص ٧٧ — ٩٨ راجع أيضا الأستاذ Kühnel تاريخ التصوير والرسم ، في S. P. A. ج ٣ ص ١٨٢٩

(٢٠) نفس المرجع ص ٨١ و ٨٥ .

حكم استئنافياً بتغريم عبد الرازق عبد السميع التاجر بمصر الجديدة بالقضية ت ٩٧٠٤ بجلسة ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٤٠ جنيهاً ونصف ليبه دفيقاً بأزيد من التسعيرة

إدارة البلديات — المجاري

يطرح مجلس بور سعيد البلدي في المزايدة العامة بيع السماد الذي ينتج من أحواض المجاري في مدة سنة وقد تحددت الساعة الحادية عشرة من صباح ٢٠ أبريل سنة ١٩٤١ لفتح العطاءات بالمجلس وتطلب الشروط منه نظير ١٠٠ مليم . ٧٩٣٩