قسم اللغة الفارسية وآدابها

مقرر

الفنون الإيرانية الإسلامية مع النصوص

الفرقة الأولى فارسي

أستاذ المقرر

د. صديق محمود حسن زارع

قسم اللغة الفارسية وآدابها– كلية الآداب بقنا

العام الجامعي ٢٠٢٢/٢٠٢٣م

بيـــانـــات أساسية

الكلية: الآداب

الفرقة: الأولى فارسي

التخصص: اللغة الفارسية

عدد الصفحات: ١٥٨ صفحة

القسم التابع له المقرر: قسم اللغة الفارسية وآدابها .

فهرس موضوعات المقرر الإلكتروني

الموضوع	الصفحة
بيانات أساسية	٣
فهرس موضوعات المقرر الإلكتروني	٥
مقدمة	٧- ٩
تمهيد	١١- ١٢
الفصل الأول: الطرز الفنية الإيرانية الإسلامية المختلفة منذ العصر الإسلامي حتى العصر الصفوي	١٣- ٣٢
الفصل الثاني: الفنون الإيرانية الإسلامية منذ العصر الإسلامي حتى العصر الصفوي	٣٣- ٦٨
الفصل الثالث: العمارة الإيرانية الإسلامية وأنواعها وعناصرها منذ العصر الإسلامي حتى العهد الصفوي	٦٩- ٩٤
الفصل الرابع: التصوير الإسلامي في إيران وأهم مدارسه	٩٥-١٢٢
الفصل الخامس: الخط والمخطوطات	١٢٣-١٣٦
الفصل السادس: نصوص فارسية تاريخية مختارة	١٣٧-١٥٤
قائمة المصادر والمراجع	١٥٥-١٥٨

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد النبي الأمي الحبيب العالي القدر العظيم الجاه وعلى آله وصحبه وسلم .

تقع إيران الحالية– بلاد فارس قديمًا– في شرق بلاد ما بين النهرين، يحدها من الشمال صحراء الصين وبحر قزوين من ناحية آسيا الوسطى وقسم من جمهورية آذربايجان، ومن الجنوب الخليج وبحر عمان وجزء من المحيط الهندي، وشرقاً جبال هندكوش. أمّا كلمة إيران فهي مشتقة من آرى نسبة للآريين الذين وصلوا إلى الجهة الغربيّة لبلاد فارس حوالي عام ٢٠٠٠ق.م، بالتزامن مع فترة حكم الآشوريين الذين ساهموا في تأسيس الإمبراطوريّة الفارسيّة.

يتميز سطح إيران بكونه عبارة عن هضبة تشكل الجزء الأكبر والرئيسي من بلاد فارس، وكانت تضاريس هذه الهضبة المرتكز الجغرافي الأهم في تاريخ هذه الحضارات التي سيطرت على تاريخ المنطقة توسعاً أو انحساراً لمدة تقترب من ثلاثة آلاف سنة تقريباً من أواخر الألف الثالث قبل الميلاد عندما ظهر العيلاميون على مسرح أحداث الشرق الأدنى القديم، وحتى منتصف القرن السابع الميلادي عندما انتهت الإمبراطورية الساسانية.

امتدّت الملامح القديمة لبلاد فارس حتّى شملت أراضٍ أكبر وأوسع من الأراضي التي تشملها إيران في الوقت الحالي، كما أنّها شملت مجموعة من الشعوب والمناطق والدول الكثيرة، فقد وصلت إلى الأراضي المصريّة. وتعد مساحة بلاد فارس الجغرافيّة كبيرةً؛ نظرًا لأنها تشمل العديد من

التضاريس الجغرافيّة، فهي تحتوي على سلسلتين من الجبال المهمة، وهما جبال البرز الواقعة في الجهة الشمالية من الدولة، والممتدة من الجهة الشمالية الغربيّة للقوقاز وصولاً إلى الجهة الشرقيّة عند خراسان، وجبال زاجروس الممتدة من الجهة الغربيّة للدولة وصولاً إلى الجهة الجنوبيّة الشرقيّة ، كما تحتوي بلاد فارس على مساحات صحراويّة كبيرة، وهي صحاري لوط وكوير اللتان تقعان في الجهة الشرقيّة من البلاد .

كانت القبائل الفارسية قد دخلت بلاد فارس– إيران– في مطلع الألف الأول قبل الميلاد، وهاجرت هذه القبائل من موطنها الأصلي في الجهات الشرقية والجنوبية لبحر قزوين، واستوطنت جنوب غرب بحيرة أرومية في بادئ الأمر، ونتيجة لضغط القبائل الآشورية الشمالية من جهة، وبسبب ضيق الأرض من جهة أخرى هاجرت القبائل الفارسية إلى الأقاليم الواقعة تحت حكم العيلاميين في جنوب غربي إيران، واستقروا في المنطقة التي سميت باسمهم(فارس)، وهي تقع في منحدرات جبال بختياري، وجنوب شرقي منطقة سوسة، التي لم تكن في هذه المرحلة من القوة بحيث تقف في وجه سيطرة الفرس، ويعتقد أن الفرس سلموا بقيادة عيلام في بداية الأمر.

يشتمل مقرر: الفنون الإيرانية الإسلامية مع النصوص على ما يلي :

مقدمة

تمهيد

الفصل الأول: الطرز الفنية الإيرانية الإسلامية منذ العصر الإسلامي حتى العصر الصفوي

الفصل الثاني: الفنون الإيرانية الإسلامية منذ العصر الإسلامي حتى العصر الصفوي

الفصل الثالث: العمارة الإيرانية الإسلامية وأنواعها وعناصرها منذ العصر الإسلامي حتى العهد الصفوي

الفصل الرابع: التصوير الإسلامي في إيران وأهم مدارسه

الفصل الخامس: الخط المخطوطات

الفصل السادس: نصوص فارسية تاريخية مختارة

قائمة المصادر والمراجع

وعلى الله قصد السبيل، فهو الموفق والمعين .

تمهيد

الفن الإسلامي هو الذي يتوفر فيه عنصر بنّاء مأخوذ من الفكر الإسلامي، أي أن يتوفر في الشكل الفني وليس في المحتوى فقط شيء مأخوذ من الإسلام ومفاهيمه.

ينطبق تعبير فن الإسلام أو الفن الإسلامي على الإنتاج الفني الذي وقع منذ الهجرة(٦٢٢م) حتى القرن التاسع عشر الملادي في منطقة تمتد من إسبانيا إلى الهند، فالفن الإسلامي فن منسوب للإسلام، ويقوم على العقيدة الإسلامية ومفاهيمها حول الذات الإلهية والكون والحياة والإنسان، والفن وفق هذا التعريف موصوف والإسلامي صفة تجسد رؤية الإسلام وتصوره بكل ما فيه، فهي رؤية معرفية تشمل كل جوانب الحياة، وتستوعب الآخر ولا تقصيه، بل تحض على انتمائه داخل المنظومة الحياتية المتكاملة للإسلام، فكل تعبير فني باللفظ أو النغمة أو الحركة أو الشكل ينطلق من الإسلام أو يلتقي معه يعد فنًا إسلاميًا، حتى لو كان الفنان غير مسلم، لأن الإسلام عقيدة حياة، ورؤية معرفية متكاملة، ودين شامل يتخلل جزئية من جزئيات من يعيش في كنفه .

كان الفتح الإسلامي في إيران أعمق أثرًا في تاريخها منذ فتح الإسكندر، بل إنه أقالها من عَثرتها؛ فإن زوال استقلالها السياسي لم يكن له النتيجة المنتظرة والمنطقية في اضمحلال مدنيتها وتأخر فنونها. وسبب ذلك أن العرب كانوا قومًا عُمرت قلوبهم بالإيمان، وتحلَّوْا بالشجاعة والإقدام؛ ولكنهم أدركوا أنهم في حاجة إلى معونة الإيرانيين في أنظمة الحكم والأساليب

الفنية، فما كاد عصر بني أمية ينتهي بما حفل به من فتوحات وعصبية للعرب، حتى نقل العباسيون مقر الحكم إلى بغداد؛ فكان هذا إيذانًا بانتصار إيران في ميدان الحياة الاجتماعية والفنية والعلمية، ولا غَرْوَ فقد قامت الدولة العباسية على أكتاف الإيرانيين في خُراسان. وسرعان ما أصبحت إيران في طليعة الأمم الإسلامية عناية بتشييد العمائر الفخمة وصناعة التحف النفيسة، ولم يكن عسيرًا أن تنعقد لها الزعامة في الفنون الإسلامية؛ فإن الشعب الإيراني فنان بالفطرة، وحَسْبك أن تشاهد بيتًا أو قصرًا إيرانيًّا، أو ترى تحفة مصنوعة في إيران لتدرك ذلك.

الخلاصة أن تطور الفنون القديمة في الشرق الأدنى تم على يد الإيرانيين؛ والواقع أن التُّرك نقلوا عنهم معظم أساليبهم الفنية، بينما العرب أنفسهم لم تكن لهم تقاليد فنية عريقة. وقد عقد ابن خلدون في مقدمته فصلًا في أن " المباني والمصانع في الملة الإسلامية قليلة بالنسبة إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من الدول"، وذكر فيه أن السبب في ذلك بداوة العرب وبُعدهم عن الصنائع، وأن الدين كان أول الأمر مانعًا من المغالاة في البنيان والإسراف فيه في غير القصد، "فلما بَعُدَ العهد بالدين والتَّحَرُّج في أمثال هذه المقاصد، وغلبت طبيعة الملك والترف، واستخدم العرب أمة الفرس، وأخذوا عنهم الصنائع والمباني، ودعتهم إليها أحوال الدَّعَة والتَّرَف، فحينئذ شيدوا المباني والمصانع"، ومما ساعد على ازدهار الطرُز الفنية الإيرانية أن إيران منذ القرن الرابع الهجري(ق١٠م) استعادت استقلالها السياسي والثقافي، فَبُعِثَت المدن الإيرانية، ونمت وترعرعت في ربوعها الآداب والفنون .

الفصل الأول

الطرز الفنية الإيرانية الإسلامية منذ العصر الإسلامي حتى العصر الصفوي

الطرز الفنية الإيرانية الإسلامية

كانت إيران في العصر الإسلامي ميدانًا لأربعة من الطرز الفنية الإسلامية، تمثلت في: الطراز العباسي، الطراز السلجوقي، االطراز الإيراني المغولي أو التتري، والطراز الصفوي.

١- الطراز العباسي:

يعد الطراز العباسي هو الطراز الثاني من الطرز الإسلامية بشكل عام، والطراز الأول بالنسبة لإيران، وينسب إلى الدولة العباسية التي قامت في العراق، فانتقلت السيادة في العالم الإسلامي منذ ذلك الحين إلى العراق، ومن ثم اتخذ الفن الإسلامي اتجاهاً جديداً، والواقع أن هذا الطراز الذي يعد أول مرحلة واضحة في تاريخ الفن الإسلامي أخذ الكثير من أصوله عن الفن الساساني، كما أن الحفائر التي أجريت بمدينة سامراء–عاصمة الخلافة العباسية –كان لها كل الفضل في الكشف عن منجزات هذا الطراز الذي بلغ أوج عظمته في القرن الثالث الهجري(ق٩م) وظهر أثره في الإنتاج الفني في مختلف الأقطار الإسلامية في القرنين الثالث والرابع الهجري(ق ٩، ١٠م).

كان أبرز مظاهر هذا الطراز استخدام الآجُر والجِصّ في العمائر، عِوَضًا عن الحجَر الذي كانت تُشَيَّد به العمائر في الشام، وأثَّرت النظم المعمارية القديمة في عمارة المساجد في القرن٤هـ(ق١٠م)؛ فكانت المساجد الكبيرة ذات أعمدة أو دعائم تحمل السقف مباشرة بدون عقود في بعض الأحيان، وكانت هناك مساجد ذات أعمدة خشبية، ويعد مسجد (نايين) أقدم العمائر الإسلامية التي لا تزال قائمة في إيران، وقد شُيِّد في القرن الرابع

الهجري(ق١٠م)، وهو مسجد ذو صحن وزخارف جِصِّيَّة جميلة تشبه الزخارف الجِصية في سامرَّا، ويتكون سقفه من قباب من الآجُرِّ. كما استخدم الجص بكثرة في تهيئة الزخارف حتى أصبح من المواد ذات الصدارة في هذا الطراز الإسلامي.

(المسجد الجامع في نايين، حوالي سنة ٣٥٠هـ/٩٦٠م)

وامتاز الطراز العباسى كذلك بنوع من الخزف له بريق معدني، وكانت تصنع منه أواني يتخذها الأغنياء عوضًا عن أواني الذهب والفضة التي كان استعمالها مكروها في الإسلام؛ لما تدل عليه من بذخ يخالف الدين الإسلامي، وتحف هذا الطراز متأثرة إلى حد ما بالأساليب الفنية الساسانية،

وأكثر ما يظهر هذا في التحف المعدنية وفى المنسوجات التي كانت تصنع في العراق وإيران في القرنين الثاني والثالث الهجريين (ق٨ ، ٩م)، كما أن طريقة حفر الزخارف في الخشب أو الجص اتخذت طابعًا خاصًا كان وقفًا على هذا الطراز دون غيره وهى طريقة الحفر المائل أو منحرف الجوانب .

٢- **الطراز السلجوقي**:

ينسب الطراز السلجوقي إلى السلاجقة، وكانوا من أتباع المذهب السني، وقد شمل الأمراء السلاجقة الفنون برعايتهم في آسيا الصغرى والعراق وإيران، ولكن العنصر التركي الذي ينتمون إليه لم يظهر تأثيره في العمائر والتحف الفنية في عصرهم؛ لأنهم كانوا يستخدمون أبناء البلاد أنفسهم في الأقاليم الإسلامية المختلفة، ويشجعونهم بما يكلفونهم به من عمل أو يشترونه من تحف فنية، ومع ذلك كله فقد نشأ تحت رعايتهم طراز قائم بذاته امتاز بضخامة العمائر واتساعها ومظهرها القوي، كما امتاز أيضًا باستخدام رسوم الكائنات الحية محوَّرَة عن الطبيعة، على النحو الذي امتازت به الفنون الإسلامية عامة. ومن مميزات الطراز السلجوقي كثرة استخدام الزخارف المجسمة ولا سيما في وجهات العمائر.

تنسب أهم الآثار الفنية التي خلفها الطراز السلجوقي إلى آسيا الصغرى وأرمينيا وبلاد الجزيرة والشام، ومما يلاحظ في **العمائر** الدينية السلجوقية؛ أنها لم تقتصر في أغلب الأحيان على المساجد فقط، بل كثر بناء **الأضرحة** على شكل أبراج أسطوانية أو ذات أضلاع وأوجه عِدَّة، أو على شكل عمائر ذات قباب، كما أدخل السلاجقة بناء المدارس لتعليم المذهب السني، وقد كان للمذهب أتباع كثيرون منتشرون في بعض بقاع إيران، ولكن هذا

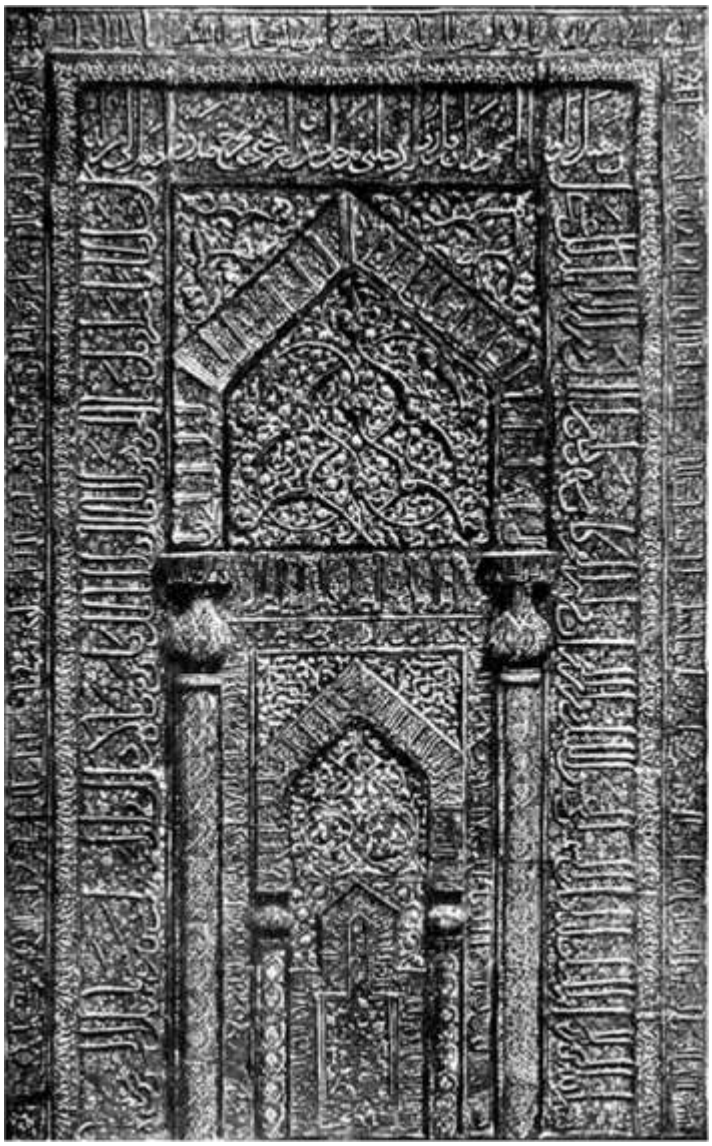
المذهب السني لم تكن له صفة رسمية إلا على يد السلاجقة، ولا سيما الوزير نظام الملك الذي شيَّد المدارس الفخمة لتدريسه، والتي لم يبق منها شئ في إيران، وغلب مذهب ابن حنبل على المدارس التي أُسست في العراق، ومذهب أبي حنيفة على مدارس الموصل وسورية، وقد شيَّد الخليفة العباسي المستنصر بالله(٦٢٣-٦٤٠هـ/١٢٢٦-١٢٤٢م) المدرسة التي تنسب إليه في بغداد؛ لتدريس المذاهب السنية الأربعة .

كان لبناء **المدارس** أثر كبير في تصميم المساجد بعد ذلك؛ فقد استطاعت إيران أن تجمع بين تصميم المدارس ذات الصحن المستطيل، واستخدام القباب في المساجد، وانتقل هذا النظام الجديد في تشييد المساجد إلى كثير من الأقطار الإسلامية، وصار الصحن في المساجد الجديدة لا يختلف كثيرًا عن فناء المدرسة.

ويلاحظ في العمائر السلجوقية على وجه الإطلاق ضخامة المدخل، كما تمتاز تلك العمائر بتنوع الزخارف في أبوابها تنوعًا تزيده الثروة الزخرفية ظهورًا ويكسب البناء طابعًا خاصًّا.

وقد شهد العصر السلجوقي في إيران تقدمًا عظيمًا في **بناء العمائر** ذات القباب والأقبية، مثلما يظهر في الجزء الذي بني على يد السلطان ملكشاه من مسجد الجمعة بمدينة أصفهان، ولكن أهم تجديد حدث للعمائر الإيرانية في القرنين السادس والسابع الهجريين(ق١٢،١٣م) تمثل تَزْيِين الجدران بالزخارف القاشانية من اللوحات أو الفسيفساء، وعرفت إيران في المساجد محاريب مسطحة لا تجويف فيها، ولكن عليها رسومًا تمثل محرابًا يحف به عمودان بارزان، وكانت تلك المحاريب مصنوعة من الجص أو من القاشاني

ذي البريق المعدِني، وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين محراب من القاشاني، ويُظَن أنه كان في مسجد الميدان بمدينة كاشان.



(محراب من القاشاني ذي البريق المعدِني والزخارف البارزة، أصله من مسجد الميدان في كاشان مؤرخ سنة ٦٢٣هـ/١٢٢٦م، وعليه اسم صانعه الحسن بن عربشاه، محفوظ في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين)

شهد عصر السلاجقة في مجال **الكتابة** في تجديدًا مهمًا، إذ استُخدمت الكتابة النسخية المستديرة، فضلًا عن الكتابة الكوفية التي كانت تُجمَّل بالفروع النباتية وتوصل حروفها بعضها ببعض؛ فوصلت إلى حد كبير من الجمال والثروة الزخرفية، ويختلف تاريخ استخدام خط النسخ باختلاف الأقطار الإسلامية، ولكن بوجه عام يعد القرن السادس الهجري (ق١٢م) عصر الانتقال إلى هذا النوع من الكتابة. وقد ذاع استخدام **الورق** في العصر السلجوقي، ولم يعد يستعمل إلا في المناسبات النادرة، وقد أخذ المسلمون صناعة الورق عن الصينيين، وكانت بداية إنتاجه في سمرقند، ثم انتشرت صناعته في سائر الأقاليم الإسلامية.

كما تنسب إلى العصر السلجوقي أولى **مدارس التصوير** في الإسلام، وتُعرف بمدرسة بغداد أو العراق، ولكنها في الحقيقة عربية أكثر منها إيرانية، وكانت صور تلك المدرسة لا تقل عن الصور الغربية المعاصرة لها في دقة الألوان ونضارتها وقوة الرسم واتزانه، وتأثرت بأساليب الرسم والتصوير عند أصحاب مذهب ماني في معابد بلاد التركستان الشرقية وأديرتها.

كذلك ازدهرت صناعة **التحف المعدنية** في العهد السلجوقي، وكانت خراسان في طليعة الأقاليم السلجوقية التي تميزت في هذا المجال؛ فقد كانت في عصر الدولة السامانية(٢٦١–٣٨٩هـ/٨٧٤–٩٩٩م) مركزًا مهمًا لإنتاج التحف والأواني من البرونز وتزيينها بالزخارف الإيرانية القديمة ذات الطراز الساساني. أما في عصر السلاجقة فقد ذاعت شهرة خراسان بصناعة التحف من النحاس والفضة وتطبيقها بالفضة في القرنين الخامس والسادس الهجريين(ق١١، ١٢م). وكانت هذه التحف تُزين في أغلب الأحيان بأشرطة

أفقية من الزخارف فيها كتابات نسخية تنتهي بعض قوائم الحروف فيها برسوم رؤوس آدمية، وفيها رسوم راقصات وفرسان ومناظر طرَب وموسيقى وبهلوان، وما إلى ذلك.

كما ازدهرت **صناعة الخزف** في العصر السلجوقي، وظهرت المهارة التي ورثها صنَّاع الخزف الإيرانيون والعراقيون عن العصور القديمة، فاستخدموا القاشاني لتزيين الجدران، والخزف لصناعة الأواني الجميلة، وذاعت شهرة مدينتي الرَّقَّة والموصل، وكان هناك مركز ثالث من مراكز إنتاج الخزف في العصر السلجوقي، يعد أعظمها على الإطلاق وهو مدينة الري جنوبي طهران؛ فقد ظلت هذه المدينة حتى القرن السابع الهجري (النصف الأول من القرن١٣م) مقر صناعة مزدهرة، وموطنًا لإنتاج أنواع دقيقة وبديعة من الخزف الذي أكسب إيران في هذا الميدان شهرة لا تُدانيها شهرة الصين آنذاك، وامتاز بتنوع أشكاله وجمالها وإبداع زخارفه واتزانها. وكان أكبر مركز لصناعة الخزف ذي البريق المعدني في مصر في العصر الفاطمي، ثم أضحت القيادة في هذا الميدان لمدينة الري منذ القرن السادس الهجري(ق١٢م)، وتوصل الخزفيون فيها إلى التجديد في صناعتهم إبَّان القرن السادس الهجري(ق١٢م) فلم تقتصر منتجاتهم على النوع المعروف باسم "جبرى"، ويعود معظمه لما بين القرنين الرابع والسادس الهجريين (١٠، ١٢م)، ويمتاز بزخارفه المحفورة حفرًا عميقًا على أرضية من الفروع النباتية، وقد نجح صناع الخزف بمدينة الري في القرن السادس الهجري (منتصف القرن١٢م) في صناعة الخزف ذي البريق المعدِني ويسمونه "مينائي"، وهو غالبًا آنية–وفي بعض الأحيان لوحات– مدهونة بطلاء أبيض فوقه رسوم

متعددة الألوان من صور آدمية وفرسان وأمراء على عروشهم وحيوانات وطيور، وصور توضح قصصًا من الأدب أو التاريخ الإيراني كقصة بهرام جور وخسرو وشيرين، وما إلى ذلك من الرسوم الدقيقة التي تشبه رسوم المخطوطات في المدرسة السلجوقية، والتي كان بعض أجزائها مذهَّبًا.

أما صناعة الزجاج وتمويهه بالمينا، فقد كان مركزها في العصر السلجوقي في إقليم سورية منذ القرن٦هـ(ق١٢م)، وكانت زخارفه الدقيقة تشبه زخارف الخزف المصنوع في الري والتحف المعدنية المصنوعة في الموصل.

كما ازدهرت **صناعة السجاد** في عصر السلاجقة، وكانت قبل ذلك بيد القبائل الرحل بآسيا الوسطى، ولا توجد اليوم نماذج من هذه الصناعة في إيران عن ذلك العصر؛ فما بقي من منتجات تلك الصناعة لا يتجاوز بعض قطع تنسب إلى آسيا الصغرى، وكانت بمسجد السلطان علاء الدين بقونية، وهي اليوم محفوظة بالمتحف الإسلامي في استانبول، وأول هذه القطع من درجات الأحمر والأزرق، وكانت الأرضية في ذلك السجاد مزينة بزخارف هندسية مكررة أو برسوم أشكال صغيرة كثيرة الأضلاع، ويحف بالأرضية من الجهات الأربع إطار من رسوم حروف كوفية لا تُقرأ.

٣- **الطراز الإيراني المغولي**:

سيطر المغول على الصين، ثم انطلقوا بقيادة چنگيزخان يفتحون الأقاليم المختلفة، حتى أقاموا لأنفسهم إمبراطورية كبرى، وقد اجتاحوا بلاد ما وراء النهر وشرق إيران(٦١٨هـ)، فدمروا كثيرًا من المدن التي مرت بها جيوشهم،

وتمكن هولاكو –حفيد چنگيزخان– من فتح بغداد (٦٥٦هـ/١٢٥٨م)، وقتل المستعصم آخر خلفاء العباسيين؛ فقضي على الخلافة العباسية في العراق.

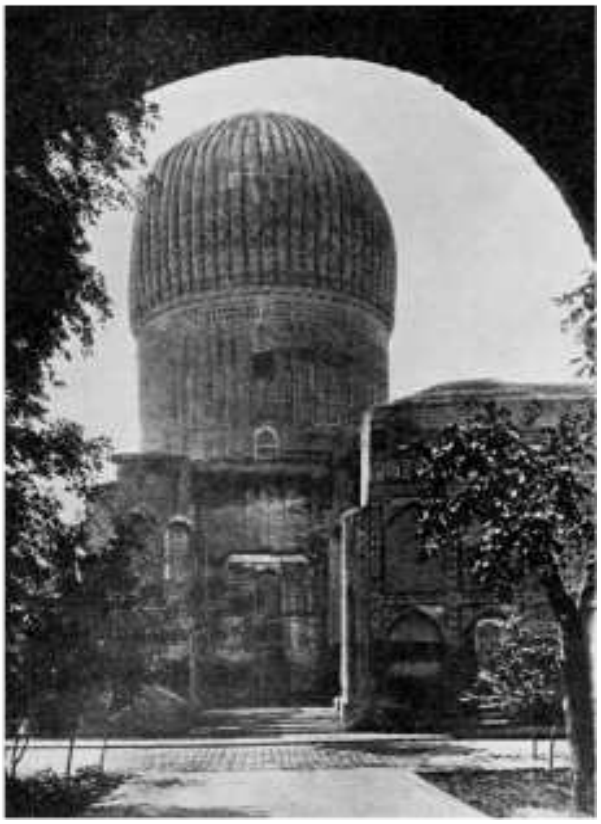
أسس هولاكو الأسرة الإيلخانية في إيران، والتي حكمتها حتى سنة ٧٣٦هـ/١٣٣٦م، وقد اعتنقوا الإسلام، ولكن العلاقة استمرت بينهم وبين أقربائهم من المغول في الشرق الأقصى؛ ولذا امتاز عصرهم في إيران بتأثير الأساليب الفنية الصينية في فنون إيران، وقد انقسمت إيران بعد سقوط تلك الأسرة إلى دويلات محلية، كالدولة المظفَّرية في فارس وكرمان، وآل كرت في هراة، والجلائريين في العراق، وغيرها من الدويلات التي ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنگ في نهاية القرن٨هـ(١٤م) حين استتب له الأمر في بلاد ما وراء النهر، وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران وجزءً من جنوبي روسيا والهند وهزم جيش بايزيد العثماني قرب أنقرة(٨٠٤هـ/١٤٠٢م). وبعد وفاة تيمورلنگ(٨٠٧هـ/١٤٠٥م) استولى ابنه شاهرخ على عرش إيران وبلاد ما وراء النهر، واتخذ مدينة هراة عاصمة له؛ فازدهرت فيها الفنون والآداب على يده وفي عهد خلفائه، حتى قامت الأسرة الصفوية (٩٠٧هـ /١٥٠٢)، وتطور الفن برعايتها تطورًا أدَّى لقيام طراز فني جديد.

رغم تدمير المغول لكثير من المدن في فتوحاتهم، وفرار كثير من الصناع والفنانين من بطشهم إلى مصر وغيرها من الأقطار الإسلامية، إلا أن هولاكو وخلفاؤه كانوا يشملون رجال الفن بعنايتهم، بل كانوا حين يخربون المدن يهتمون بإنقاذ الفنانين وأرباب الصناعات، وقد نهضوا بالفنون والصناعات والآداب، إلا أن الدمار والخراب كان قرين جيوش تيمورلنگ حيثما حلت، ولكنه إن كان قد خرَّب دهلي وشيراز وبغداد ودمشق، فقد فعل

ذلك لتجميل عاصمته سمرقند، بل اعتبر الاشتراك في بناء عمائره فرضًا على مَهَرة البنائين في الأقاليم المختلفة من دولته؛ فكان يستقدمهم ويأخذون على عاتقهم تحقيق مشروعاته.

امتاز الطراز الإيراني المغولي بأنه مشبَّع بالأساليب الفنية الصينية التي غمرت إيران نفسها وما جاورها من البلدان التي تأثرت بفنونها.

أما في **العمارة** فقد شاع في عصر المغول بناء **الأضرحة** المشيدة على شكل الأبراج، –كما كان في عصر السلاجقة–، ويظهر ذلك بوضوح في الضريح المُشَّيد في مدينة مراغة والمنسوب لإحدى بنات هولاكو، ويتكون من برج مزين بفسيفساء من الفَخَّار المطلي وفوقَه هرم ذو قاعدة مُثمَّنة، ولكن الأضرحة ذات القباب زادت عظمة وفخامة؛ بازدياد مساحتها وارتفاعها، وكثرة استخدام العقود فيها، كما في ضريح السلطان اولجايتو بمدينة سلطانية ؛ فيُلاحظ أن المهندس قد توصل إلى زيادة تأثير العلو والارتفاع بأعمدة بناها حول قاعدة القبة كأنها المآذن الممشوقة، إلا أن أشهر الأضرحة المنسوبة إلى الطراز الإيراني المغولي موجودة في مقبرة بسمرقند دُفن فيها كثيرون من أفراد الأسر التيمورية، وأبدع هذه الأضرحة على الإطلاق ضريح تيمورلنگ نفسه «جورامير»– بُني سنة ٨٠٨هـ /١٤٠٥م–، ويتكون من قاعة صليبية الشكل في مُثَمَّن تقوم فوقَه أسطوانة عليها قبة مضلَّعة، والأسطوانة مزينة بشريط من الكتابة الكوفية بقوالب الطوب المطلي بالمينا كالطوب الذي يغطي أضلاع القبة نفسها. ولا شك أن مظهر هذا الضريح من الخارج ومن الداخل بما فيه من حنايا ومقرنصات، يبعث في النفس الرهبة والإعجاب، ويجعله من أروع العمائر الإسلامية على الإطلاق.



(قبر تيمور في سمرقند من سنة ٨٠٨هـ/١٤٠٥م)

أما **المساجد** فقد ازدادت أناقة واتزانًا في الطراز الإيراني المغولي كما يظهر في مسجد فرامين، وفي مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد، ويمتاز المسجد الأخير بتناسب أجزائه المختلفة، وذاع في عصر التيموريين بناء المساجد التي تعلوها قبة ضخمة، ويؤدي إليها مدخل عال يجذب الانتباه بفخامته، ويعد الجامع الأزرق الذي شُيّد في مدينة تبريز من أبدع العمائر التي تنسب إلى القرن التاسع الهجري(ق١٥م)، وكانت في وسطه قاعة كبرى عليها قبة وحولَها قاعات أخرى وفي أحد جوانبها مقبرة مقنطرة أو مقبية، وقد زُيِّن ذلك المسجد بفسيفساء من الخزف غاية في الإبداع والجمال، وفيها

اللون الأزرق الفاتح والأزرق الغامق والأسمر والأخضر الغامق، كما أن فيها بعض الفروع النباتية المذهبة.

علا شأن **المدارس** في العصر التيموري، ولكن لم يطرأ على بنائها تغيير كبير في هذا الطراز، ومن الأمثلة التي لا تزال باقية بحالة جيدة مدرسة "خرجرد" قرب الحدود الأفغانية، وقد شيدت عام٨٤٩هـ/١٤٤٥م على يد مهندسين معماريين من شيراز، وتتكون من صحن مربع تحيط به أربعة إيوانات ذات طابقين وأقبية أسطوانية الشكل وعقود إيرانية مدببة.

واستخدم البناؤن الجِصَّ بكثرة في **زخارف العمائر** الإيرانية المغولية ولا سيما في المحاريب، ولكن التجديد الحقيقي في زخارف العمائر التي تُنسب إلى هذا الطراز هو استخدام الخزف والقاشاني المختلف الأنواع، والواقع أن أولئك الفنانين وصلوا في الزخرفة بقوالب الآجُرِّ وبفسيفساء القرميد والخزف إلى غاية الإبداع والإتقان، ولا سيما في العصر التيموري الذي يُنسب إليه المسجد الأزرق بتبريز، وقد غلبت هذه التسمية على ذاك المسجد بسبب لون القاشاني الذي يغطي جدرانه. واهتم الفنانون في ذلك العصر باستخدام **المقرنصات** أو الدلايات في تزيين العمائر، ولكن بلا مبالغة تُفْقِد عمائرهم الاتزان، إلا أن الفنانين الإيرانيين في عصر المغول كانت مهارتهم كبيرة في كسوة العمائر بنجوم من القاشاني يملئون ما بينها من الفراغ بلوحات أخرى صليبية الشكل، كما استُخدمت المحاريب المصنوعة من القاشاني اللامع ذي البريق المعدِني، ويُرجح أن مركز صناعة هذا القاشاني كان قد انتقل في ذلك العصر من مدينة كاشان إلى فرامين، أما في العصر التيموري فقد انقضى عهد القاشاني ذي البريق المعدِني، واستُخدمت تربيعات مختلفة

الألوان لكسوة الجدران. واشتهرت بغداد بكتابة المصاحف بالخط الجميل وتذهيبها، ووفّق الخطاطون كثيرًا في الخط النسخي الكبير، وكانوا يحددون الحروف بالذهب ويزينون الأرضية بالفروع النباتية الجميلة، وبنهاية القرن ٨هـ (ق١٤م) انتقلت الريادة في هذا الفن إلى مدينتي تبريز وسمرقند.

ازدهرت **فنون الكتب** في عصر المغول، وكان المصورون يشتركون أحيانًا في رسم زخارف القاشاني والخزف، وغلبت الأساليب الفنية الصينية في بداية عصر المغول، ثم استوعبها الإيرانيون وحوروها بما يتوافق مع روحهم الإيرانية والإسلامية، وهناك مخطوطات يظهر في بعض صورها تأثير الأساليب الفنية الصينية، ونرى في البعض الآخر بقاء الأصول الموروثة عن المدرسة السلجوقية، ومثال ذلك مخطوط لكتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين يعود لعام٧١٤هـ/١٣١٤م، لا يزال جزء منه محفوظًا في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن، والجزء الآخر بمكتبة جامعة أدنبرا .

شهد الطراز الإيراني المغولي تجديدًا في فن الخط الجميل، فابتدع مير علي خط «نستعليق»، وبلغ هذا الخط غاية الجمال والإبداع على يد السلطان علي المشهدي الملقب بـ"سلطان الخطاطين"،(ت ٩١٩هـ/١٥١٣م).

أما **صناعة السَّجَّاد** فلا شواهد عليها في ذلك العصر إلا في بلاد القوقاز التي أنتجت أنواعًا من السَّجَّاد، قوام زخارفه حيوانات خرافية وحقيقية مرسومة بطريقة اصطلاحية ظاهرة، بينما بدأت الأقاليم الإيرانية نفسها في صناعة السَّجَّاد ذي الجامة؛ أي الصرة، وقد بلغت هذه الصناعة عصرَها الذهبي في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .

لم يحقق الطراز المغولي نجاحًا كبيرًا في **صناعة المعادن**، واختفت أو كادت الدقة التي عُرفت في الطراز السلجوقي عند الفنانين الذين اشتغلوا بتطبيق البرونز والنُّحاس بالمعادن النفيسة، إلا على السيوف والخناجر والخوذات، وظهرت في ذلك العصر الخوذة الناقوسية الشكل التي كانت تُلبس فوق العمامة، وكان يتصل بها جزء لوقاية القسم الأعلى من الوجه وفيه فتحتان للعينين. أما **السيف** المستخدم في ذاك العصر فكان مستقيمًا نصله عريض، طُبقت فيه غالبًا زخرفة تمثل رسم العراك بين التنين والعنقاء.

٤- الطراز الصفوي :

امتاز الطراز الفني الإيراني الصفوي بتطور الأساليب الفنية كلها التي أخذتها إيران عن الشرق الأقصى في عصر المغول والعصر التيموري، واستوعبها الذوق الإيراني؛ فابتعدت المسافة بينها وبين أصولها الصينية، كما يمتاز أيضًا بالميل الزائد إلى قصص الأبطال الإيرانيين القدماء، والإقبال على تصوير هذه القصص في المخطوطات وفي غيرها من التحف الفنية، وقد زاد عدد المراكز الفنية في إيران، وكانت تبريز عاصمة الصفويين في البداية؛ فعمل فيها أعلام الخطاطين والْمُذَهِّبِين والمصوِّرين والمجلِّدين، وأثَّر نشاطهم في ميادين فنية أخرى؛ فامتد نفوذهم إلى تصميم الفسيفساء الخزفية التي كانت تزين جدران العمائر وقبابها، كما ظهر أيضًا في زخارف المنسوجات بأنواعها المختلفة، ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم إلى أصفهان بنهاية القرن العاشر الهجري(ق١٦م) وعُنِيَ بتجميلها، وبنى فيها المساجد والقصور وأقام الطرق المعبَّدة؛ فأضحت المدينة من أكثر مدن الشرق

ازدهارًا، وصارت في القرن الحادي عشر الهجري(ق١٧م) المحور الذي تدور حوله الحياة الفنية الإيرانية .

انصرف خلفاء الشاه عباس إلى الاستبداد والخلاعة؛ فاحتلت الدولة العثمانية العراق، وكان من أملاك الصفويين حتى عام١٠٤٨هـ /١٦٣٨م، بعد أن قامت فيه على يد الإيرانيين أضرحة فخمة لكبار رجال الشيعة، وأخذت عوامل الضعف تدب في الدولة الصفوية، وتراجعت عناية أمراءها بالفن والفنانين؛ ولذا ساءت أنواع المنتجات الفنية، وكثر الإنتاج بالجملة للأسواق وأصحاب الذوق العادي، ولا سيما الغربيين.

من أبدع **العمائر** التي تُنْسَب إلى الطراز الصفوي ضريح ومسجد الشيخ صفي الدين بأردبيل، وبدأ تشييده في نهاية القرن العاشر الهجري (ق١٦م)، وانتهى في منتصف القرن التالي، ويتكون هذا الضريح من مدخل ضخم تليه حديقة مستطيلة توصل إلى المباني التي تحيط بفناء داخلي يقع إلى يساره الجامع القديم، وهو عجيب ومُثَمَّن الشكل فيه ستة عشر عمودًا من الخشب وفيه حنيات للنوافذ، ولا محراب له، وإنما تقع القبلة في اتجاه مدخله، وإلى يمين الفناء ضريح الشيخ صفي الدين، وبجواره بهو من الآجُر، في جانبه الأيسر عقد كبير مدبب تعلوه حلية من المقرنصات، وفي البهو عدد من النوافذ فوقَها وتحتَها زخارف من الفسيفساء الخزفية.

(ضريح ومسجد الشيخ صفي الدين بأردبيل، وبدأ تشييده في نهاية القرن ١٠هـ (ق١٦م) وانتهى في منتصف القرن التالي).

ومن أفخم **المساجد الصفوية** مسجد الشاه في أصفهان؛ وهو يمتاز بامتداده وضخامته وجمال تخطيطه على الرغم من أن إيواناته الثلاثة غير متصلة؛ مما يُفقد البناء شيئًا من التماسك.

أما **المدارس** فأبدعها مدرسة مادر شاه، وقد شيدت في بداية القرن الثاني عشر الهجري (حوالي عام ١٧٠٠م)، وتمتاز بإيواناتها العظيمة في طابقين، وبالقاعة ذات القبة الكبرى في إيوان القبلة .

(قبة مدرسة مادر شاه بأصفهان، مؤرخة سنة ١١٢٦هـ/١٧١٤م)

وقد أقيمت أضرحة عظيمة لأئمة الشيعة وكبار رجالهم في العراق، ولا سيما في كربلاء وسامراء والنجف، وامتازت بقبابها البصلية الشكل، ومناراتها الأسطوانية المرتفعة.

اهتم الطراز الصفوي بشكل خاص **بالقصور وبتخطيط المدن**، وتشييد المرافق العامة، كما يتجلى في أصفهان التي اهتم الشاه عباس الكبير وخلفاؤه بتجميلها بالعمائر الجميلة التي تحيط بميدانها المتوسط "نقش جهان" –صورة العالم–، فضلًا عن الحدائق والأشجار المغروسة في الطرقات الطويلة المعبدة؛ مما جعل تلك المدينة آية في الحسن والنظام بقصورها الأنيقة المشيدة في الحدائق الغنَّاء ذات الفسقيات الجميلة.

(ساحة نقش جهان في أصفهان، مثال للعمارة الإيرانية في القرن السادس عشر الميلادي)

بالإضافة إلى القصور اهتم الصفويون كذلك بتشييد الأسواق والخانات في المدن الكبيرة والطرقات التِّجارية الرئيسية، ومعظم العمائر الإيرانية في العصر الصفوي من مساجد وأضرحة ومدارس وخانات وأسواق وقصور، تشترك في طابعها الفني العام، وتمتاز بما فيها من الاتزان وجمال النِّسَب.

كانت جدران القصور الصفوية تُكسى بتربيعات القاشاني المحلاة بأجزاء من موضوعات زخرفية، تُكَوِّن في مجموعها صورًا وثيقة الصلة بالصور التي كان ينتجها أعلام المصورين في ذلك العصر، كما كانت الأسقف والجدران تُزيَّن بالتطعيم أو النقوش على "اللاكيه". وقد وصلت إلى أوجها في بداية العصر الصفوي؛ فأصبحت إيرانية تمامًا، وذاع صيت تبريز في إنتاج المصاحف الفنية الفاخرة وتذهيب صفحاتها الأولى والأخيرة، فضلًا عن

رؤوس السور وعلامات الأجزاء والأحزاب، وزاد انتاج المخطوطات الجميلة من الشاهنامة ودواوين الشعراء، ولا سيما نظامي وجامي وسعدي، وكان المذَهِّبون موفقون جدًا في دقة مزج الألوان، واتقان الرسوم الهندسية والفروع النباتية اتقانًا يبدو فيه التوازن والتماثل. وبالإضافة للمخطوطات يبدو اتقان هذه الرسوم أيضًا في تربيعات القاشاني على الجدران والقباب. أما المجلِّدون فقد أتقنوا إنتاج الجلود المذهبة ذات الطبقات والمناطق المختلفة البروز.

يعد المصور الشهير"**بهزاد**" حلقة الوصل بين الأسلوب التيموري في النقش والتصوير والأسلوب الإيراني في عصر الدولة الصفوية، ونبغ كثير من تلاميذه، ثم ظهر المصور رضا عباسي، وتبعه كثيرون من الفنانين بأصفهان وغيرها من البلدان الإيرانية في رسم السيدات والغلمان ذوي القدود الممشوقة. وكان لازدهار فن التصوير صداه في سائر ميادين الطراز الصفوي؛ فامتد نفوذ المصورين إلى رسوم السجاد والمنسوجات والخزف في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين (ق١٦، ١٧م).

ومن مميزات الطراز الصفوي في ميدان **الأسلحة** استخدام السيوف المقوسة بديلًا عن السيوف المستقيمة العريضة التي استُخدمت في عصر التيموريين، فضلًا عن الخناجر الصفوية التي ذاع صِيتها في أنحاء العالم الإسلامي بجمال زخارفها النباتية والحيوانية.

ونعرض في الفصل التالي بشيء من التفصيل لبعض ما ورد مجملًا عن الطرز الفنية المختلفة التي ازدهرت في إيران الإسلامية، وبعض الأقاليم التي خضعت لإيران سياسيًا أو ثقافيًا.

الفصل الثاني

الفنون الإيرانية الإسلامية منذ العصر الإسلامي حتى العصر الصفوي

(الخزف - المعادن – الزجاج والخشب – السجاد)

١- فن الخزف

تعد صناعة الخزف من أهم المجالات التي برع الإيرانيون فيها، وحازوا المكانة الأولى بين الأمم الإسلامية، وقد ساعدهم في ذلك العجينة التي امتازت بها بلادهم، والتي تصلح بشكل خاص لصناعة الأواني الخزفية؛ فيسهل تشكيلها وحفر الزخارف فيها أو طبعها، وتمتاز بالرقة وخفة الوزن.

فن الخزف في عصريّ السلاجقة والمغول:

بلغت صناعة الخزف الإيراني ذروة مجدها بين القرنين الخامس والثامن الهجري(الحادي عشر والرابع عشر الميلادي)؛ حيث أتقن صناع الخزف كافة الأساليب الصناعية والزخرفية؛ فكانوا يستخدمون الزخارف المحفورة والبارزة والمخرمة والمجسمة، ويرسمون النقوش فوقَ الدهان أو تحتَه، ويُحَلُّونها بالتذهيب أو بالبريق المعدِني. ومن أبرز أنواع الخزف:

أ- الخزف ذو الزخارف المحفورة:

صنع الخزفيون الإيرانيون في نهاية القرن الرابع وفي القرنين الخامس والسادس وبداية القرن السابع الهجري أنواعًا مختلفة من الخزف ذي الزخارف المحفورة، منها نوع أبيض ورفيع وغاية في خفة الوزن ومحفور فيه زخارف دقيقة أو مُحلى برسوم بارزة بروزًا خفيفًا، وتتكون من أوراق شجر محوَّرة عن الطبيعة أو من فروع نباتية، وقد نشاهد بينها كتابات كوفية. وأبدع القطع من هذا النوع محفوظة يالمتحف البريطاني وفي متحف فكتوريا وألبرت في لندن.

(صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان، من القرن ٥هـ/١١م، في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين).

٢- خزف جبري:

يعد من أعظم أنواع الخزف الإيراني، وقد عرفه التجار بهذا الاسم، الذي يعني "عبدة الشمس" في إيران، وغلب الظن أنه من صناعتهم قبل أن ينتشر الإسلام في كل الأقاليم الإيرانية، وقد ساعد على ذلك ما ظهر على هذا الخزف من رسوم بعض الطيور والحيوانات التي لم يستخدمها المسلمون، ثم تغيّر هذا الاعتقاد بعد الكشف عن الكثير من قطع هذا الخزف، تحمل كتابات بحروف الخط الكوفي، ولذلك أصبح خزف جبري ينسب إلى انتاج إيران في القرون الخمسة الأولى الهجرية. وامتازت زخارف خزف جبري بالكتابات الكوفية وبرسوم طيور أو حيوانات حقيقية أو خرافية، فنرى عليه الأسد والثور والجمل وأبو الهول، كما نرى عليه الصقر والنسر والطاووس منفذة بالحفر العميق في البطانة البيضاء حتى يصل الحفر إلى جدار الإناء الأحمر، وتوضع فوق الزخرفة الطبقة الزجاجية الشفافة بألوان

صفراء أو خضراء أو سمراء قاتمة، وعثر على خزف جبري في مناطق مختلفة من إيران، وتركزت مراكز صناعته بمناطق آمل وزنجان وهمدان.

٣- خزف مدينة الري :

كانت مدينة الري جنوب طهران، مركزاً مهماً لصناعة الخزف في العصر السلجوقي، وحازت المكانة الأولى في استخدام الخزف ذي البريق المعدِني في شتى أنواع المنتجات الخزفية؛ كالأواني والمحاريب والمقاعد والموائد والتماثيل الآدمية والحيوانية، وقد استعمل الخزفيون في الري عددًا وافرًا من الزخارف الهندسية والنباتية، ورسموا معظم الحيوانات المعروفة آنذاك، كما اتخذوا بعض الزخارف من مناظر الرقص والطرب والموسيقى والصيد والحفلات الرسمية. وتمتاز التحف الخزفية ذات البريق المعدِني من صناعة الري بوضوح رسمها وصفائه وبإبداع تأليف زخارفها، كما يتجلى مثلًا في الصحن المحفوظ في مجموعة بمتحف فكتوريا وألبرت، ويرجع إلى القرن الخامس أو السادس الهجري (الحادي عشر أو الثاني عشر الميلادي)

(صحن من الخزف ذي البريق المعدِني، من صناعة الري في القرن ٥هـ/١١م، في متحف فكتوريا وألبرت بلندن).

٤- خزف مازندران :

تميزت مازندران بإنتاج صنوف معينة من الخزف، أشهرها ثلاثة تُنسب إلى ثلاث مدن؛ هي ساري وآمل وأشرف. فالنوع المنسوب إلى **ساري** يعود إلى نهاية القرن الرابع وإلى القرن الخامس الهجري، ومعظمه سلطانيات عليها زخارف تحت الدهان من رسوم متعددة الألوان تمثل طيورًا خرافية على أرضية بيضاء. أما **آمل** فينسب إليها خزف أبيض عليه زخارف محفورة، وفيه خطوط ونقط باللون الأخضر أو بلون الباذنجان، والمعروف من هذا الخزف صحون كبيرة وثقيلة الوزن، ذات عجينة ضاربة إلى الحمرة، وعليها غشاء لونه أبيض أو أصفر فاتح، ومن الزخارف التي تُرى عليه رسوم الإوز والبط والسمك والسباع والغزلان. وينسب تجار الآثار الإيرانية إلى مدينة **أشرف** نوعًا غير جيد من الخزف، يمتُّ ببعض الصلة إلى الخزف المصنوع في آمل، ولكنه أثقل منه وزنًا وسمكًا، ودهانه أصفر، عليه رسوم بسيطة باللون الأخضر، يغلب أن تكون في حافَة الإناء، بينما نرى في وسطه جامات محفورة تحت الدهان حفرًا عميقًا. وأكبر الظن أن هذا الخزف المصنوع في آمل وفي أشرف يرجع إلى القرنين السابع والثامن الهجري (الثالث عشر والرابع عشر الميلادي).

٥- خزف ساوة:

كانت ساوة- الواقعة جنوب غربي الري- مركزاً لصناعة أنواع عدة من الخزف أهمها ذو البريق المعدني، حيث اكتشفت فيها كميات كبيرة من الخزف ذي البريق المعدِني الذي يرجع أقدمه إلى القرن الرابع الهجري (ق١٠م)، وقد جمعت منتجات ساوه من الخزف بين العناصر الزخرفية

لانتاج مدينتي الري وكاشان، كما ينسب إلى ساوه انتاج تماثيل الخزف التي كانت تطلى باللون الأزرق الفيروزي.

٦- خزف كاشان:

عُثر في أطلال كاشان على كميات وفيرة من شتى أنواع الخزف، كما عُثر فيها على بعض الأفران، وعلى نحو ثلاثين قطعة تالفة أثناء حرقها في الفرن؛ مما يدل على أنها صُنعت في كاشان. كان يصنع في كاشان الخزف المرسوم تحت الطلاء الملوّن بالأزرق، وزخارفه محفورة على البطانة التي لوّنت بالأسود، وقد أضيفت الأشكال المجسّمة والمفرغة من الداخل إلى الأواني والأباريق لتزيينها، ويعود اسم البلاطات الخزفية ذات البريق المعدني المسمّاة بـ"القاشاني" إلى كاشان التي كانت تصنع فيها أنواع من الخزف، منها البلاط الذي زيّنت به جدران أو محاريب الكثير من المساجد والقصور، وهذه البلاطات غنية بالزخارف النباتية وتفريعاتها وصور الآدميين والحيوانات والكتابة بخط النسخ بحروف كبيرة، وكانت الكتابة تشكل عنصراً أساساً في الزخرفة او التحلية. واشتهرت كاشان بشكل خاص بصناعة اللوحات ذات البريق المعدِني من مختلف الأحجام والأشكال، فمنها النجمية والصليبية الشكل وذات الأضلاع المتعددة، وكانت في البداية ملساء ذات زخارف منقوشة فحسب، ولكن بعضها أصبح منذ نهاية القرن السابع الهجري (١٣م) ذا زخارف بارزة قليلًا. ومن أبرز الفنانين الذين اشتغلوا بصناعة تربيعات القاشاني ذي البريق المعدِني: أبو زيد أو أبو رفضة وفخر الدين.

ولكن صناعة التربيعات القاشانية بدأت في الاضمحلال منذ نهاية القرن الثامن الهجري(ق١٤م)؛ بسبب الإقبال على صناعة الفسيفساء الخزفية التي كانت أقل نفقة وأكثر ملاءمة لتغطية المساحات الواسعة.

(بلاطة من الخزف الكاشانى ترجح نسبتها للقرن ٧هـ/١٣م- محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك – أبعادها الطول ٣٥,٥– العرض ٣٤,٩سم).

٧- الخزف ذي اللون الواحد:

كان هذا الخزف في مدينتي الري وكاشان، حيث كان الخزف الأخضر والأزرق أكثر أنواع الخزف انتشارًا في إيران في عصري المغول والتيموريين. ومن التحف الغريبة الشكل والتي كانت تُصنع عادة من الخزف ذي اللون الواحد، قطع على هيئة بيت لا سقف له في معظم الأحيان، وفي صحنه بضعة أشخاص حول آنية أو شجرة سرو، وقد تزين جدران البيت برسوم سباع بارزة أو برسوم عقود متتالية، ولا يُعرف الغرض الذي استُخدمت لأجله هذه التحف، وقد تكون لعبة للأطفال كما نرى في حلوى المولد النبوي في الحاضر، وقد تكون صورة لبعض الحفلات ذات العلاقة بأساطير الإيرانيين.

٨- خزف سلطان آباد:

كان يحيط بمدينة سلطان آباد في القرنين السابع والثامن الهجري (ق١٣، ١٤م) عدد من القرى حققت شهرة واسعة في صناعة الخزف، وقد عُثر في أطلالها تلك القرى على كميات وافرة من الخزف، تُنسب إلى سلطان آباد، والمعروف أن هذا الخزف يُذَكِّر كثيرًا بما كان يُصنع في مدينة كاشان، بينما لم يُعْثَر في أطلال إقليم سلطان آباد على كثير من الخزف الذي امتازت بصناعته مدينة الري. ولوحظ أن بعض أشكال السلطانيات لم يعرف إلا في سلطان آباد. ويمتاز خزف سلطان آباد بأن الألوان المستخدمة فيه قليلة، وبدقة رسوم الحيوانات، وبتوزيع الألوان بحيث يصعب التمييز بين ألوان الأرضية وألوان الزخارف، كما يمتاز أيضًا بصفاء ألوانه واعتدالها واتزانها.

(إبريق خزفي من صناعة سلطان آباد، في القرن ٨٧/١٣م)

الخزف في العصر الصفوي :

يمثل العصر الصفوي نهضة في صناعة الخزف الإيراني، وامتازت أوانيه بإبداع شكلها وتنوعها، والعناية والدقة في رسم زخارفها، والذوق السليم في اختيار ألوانها وأنواعها، ونجح الفنانون كثيرًا في استخدام اللون الأصفر، ولا سيما في مصانع الخزف بمدينة أصفهان، كما عرفوا استخدام اللون الواحد في صفاء واتقان، والمرجح أن أعلام المصورين اهتموا بإعداد الصور لزخرفة الأواني الخزفية، ومن أعظم مراكز الخزف في إيران إبَّان العصر الصفوي أصفهان وكاشان ويزد ومشهد وشيراز وكرمان. ومن أهم أنواعه :

١- الخزف ذي البريق المعدِني :

امتاز العصر الصفوي بنوع من الخزف كان يُصنع في كاشان وأصفهان وتبريز، وأكثر منتجاته أباريق على شكل الْكُمثْرى أو سلطانيات غير عميقة، ومعظم الزخارف المستخدمة فيه من النبات والزهور، وأرضية هذا الخزف عاجية اللون أو زرقاء فاتحة، أما الموضوعات الزخرفية فذات بريق معدِني يختلف بين اللون الأحمر والأصفر والذهبي، ويمتاز بشدة لمعانه. وقد ازدهرت صناعة هذا الخزف في نهاية القرن العاشر وفي القرن الحادي عشر الهجري (بداية القرن١٦ وفي القرن ١٧م). ويُلاحظ في معظم الأواني الخزفية ذات البريق المعدِني من العصر الصفوي أن أرضيتها ذات لون واحد، يغلب أن يكون الأبيض أو الأزرق الباهت أو الأصفر الليموني أو الأخضر الفاتح، ثم تُنقش الزخارف بالبريق المعدِني فوق الأرضية المذكورة، وتكثر في زخارف هذه التحف رسوم الزهور والأشجار والأعشاب. وهناك سلطانية عليها اسم صانعها: "حاتم"، محفوظة الآن بالمتحف البريطاني. ويرجح أن معظم التحف المعروفة من هذا الخزف ترجع للقرن الحادي

عشر الهجري (السابع عشر الميلادي). وأبرز ما تميز بإنتاجه الخزفيون في العصر الصفوي نوع من الخزف الأبيض قلدوا به الخزف المصنوع في الشرق الأقصى، كما قلد الإيرانيون أهل الشرق الأقصى في عمل الصيني، وفي استخدام الألوان الهادئة والزخارف الصينية، ومما أنتجوه في هذا الميدان سلطانيات وأطباق كبيرة الحجم، فيها اللونان الأزرق والأبيض. وقد نجح صناع الخزف الإيرانيون منذ النصف الأول من القرن العاشر الهجري(ق١٦م) كثيرًا في صناعة هذا الخزف الأبيض والأزرق. وثمة نوع آخر من الخزف الصفوي ينسب لقرية كوبچى في داغستان، وهو نوعان: الأول أسود وأخضر أو أزرق، والثاني متعدد الألوان وذو زخارف آدمية. ويرجح أن الأول كان يُصنع بمدينة تبريز نهاية القرن التاسع الهجري(ق١٥م)، ويرجع الثاني للقرن الحادي عشر الهجري (ق١٧م). وأبدع أنواعه الأطباق الرقيقة ذات الزخارف السوداء الحالكة، وفوقها طلاء أخضر فيروزي يكسو الإناء كله، ثم الأطباق والتربيعات التي تُنقش زخارفها باللون الأحمر الباهت أو الأصفر أو الأزرق أو الأخضر فوق قشرة بيضاء.

(طبق من الخزف الصفوي ذي البريق المعدني)

٢- التحف المعدنية

برع الإيرانيون في صناعة التحف المعدنية قبل الإسلام، وحازوا مكانة مرموقة في تلك الصناعة بعد أن أصبحت بلادهم جزءً من العالم الإسلامي.

التحف المعدنية في العصر السلجوقي

امتازت التحف المعدنية في عصر السلاجقة بقوة وجلال يناسبان طبيعة السلاجقة، كما كان لها في بعض النواحي الأخرى دِقَّة تناسب اعتناقهم الدين الإسلامي واهتمامهم بالأدب والفن الإيراني؛ فقد خلف لنا هذا العصر بعض الأواني البرونزية قوية المظهر، وإلى جانبها تحف من الفضة والذهب تلفت النظر بثروتها الزخرفية ورسومها الدقيقة المطعمة أو المفرغة في سطح الإناء. وفي المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة- لا سيما مجموعة مستر رالف هراري- تحف كثيرة من هذا النوع، وتشمل عددًا كبيرًا من الكئوس والألعاب الصغيرة والمباخر والأباريق والملاعق، وعليها زخارف دقيقة من رسوم الحيوانات والطيور المألوفة في فنون إيران، فضلًا عن الكتابات الكوفية الأنيقة وبعض الرسوم الآدمية، واستخدم الفنانون شتى الأساليب الصناعية في عمل هذه الزخارف؛ فكان بعضها محفورًا وبعضها مفرغًا.

وقد نشأ أسلوب جديد في زخرفة التحف المعدنية على يد الصناع المسلمين في بلاد الجزيرة وفي إيران، وبلغ غاية الدقة والاتقان في منتصف القرن السادس الهجري (ق١٢م)، وهو تطبيق البرونز والنُّحاس أو تنزيلهما (تكفيتهما) بالفضة والذهب. والتطبيق أو الترصيع أو التركيب أو "التكفيت" طريقة في الزخرفة تقوم على حفر رسوم على سطح معدِن أو خشب، ثم ملء الشقوق التي تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة.

(مبخرة من البرونز مؤرخة بعام ٥٧٧هـ /١١٨١م-١١٨٢م-بمتحف المتروبوليتان بنيويورك).

ونظرًا لانتقال الصُنّاع من بلد لآخر، كانت هناك صعوبة في تمييز التحف المعدنية المطبقة بالفضة والذهب في إيران من التحف التي صنعت في الموصل، إلا إذا دلَّت كتابة تاريخية في التحفة على محل صناعتها، وهذا نادر. أما الزخارف المطبقة أو المكفتة في هذه التحف فقوامها أشرطة من رسوم دقيقة فيها حيوانات، وفيها كتابات باللغة العربية وفيها صور آدمية لأشخاص قصيري القامة ذوي عمائم وملابس عربية وأحزمة في وسطهم. وقد يكون في الأشرطة جامات بها مناظر صيد أو طرب أو فروسية. ولا يزال أبدع مثال لهذه الصناعة إناء من مجموعة "بوبرنسكي" في متحف الأرميتاج عليه كتابة عربية تثبت أنه صُنع سنة ٥٥٩هـ/١١٦٣م في مدينة هراة على يد صانع يدعى "محمد بن عبد الواحد".

ولم يَقْضِ ازدهار صناعة تطبيق التحف المعدنية على أسلوب الزخرفة بالرسوم البسيطة المحفورة؛ فقد ظل هذا الأسلوب الصناعي الأخير يتطور في سبيل الإتقان، كما يظهر من مجموعة كبيرة من الأواني والأباريق التي ترجع إلى النصف الثاني من القرن السادس وإلى القرن السابع الهجري (النصف الثاني من القرن الثاني عشر وإلى القرن الثالث عشر الميلادي) والتي لا تطبيق فيها، وإنما زُيِّنَت برسوم حيوانات متقنة وفروع نباتية دقيقة ووريدات جميلة متزنة، فضلًا عن الكتابات الكوفية كما يُرى في بعض أواني المياه ذات الزخارف المحفورة والبارزة بعض البروز .

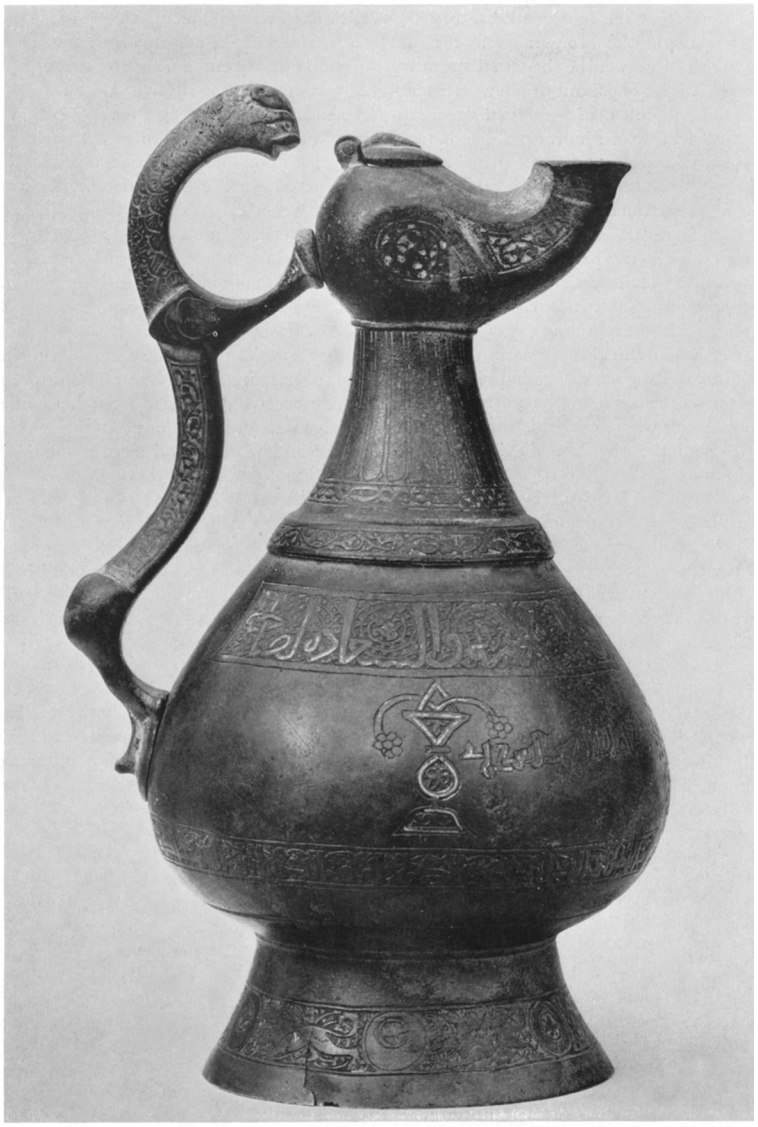
التحف المعدنية في عصريّ المغول والتيموريين :

أدى سقوط الخلافة العباسية(٦٥٦هـ/١٢٥٨م) لانتقال صناعة التحف المعدنية إلى سورية ومصر، ولكن الرُّكود الذي أصابها في إيران كان مؤقتًا، فقد ازدهرت تلك الصناعة على يد التيموريين في القرنين الثامن والتاسع الهجريين(ق١٤، ١٥م)، وامتازت بالأناقة والتهذيب في أشكال الأواني، كما تطورت الزخارف، وأصبحت الصور الآدمية أدق رسمًا، وظهرت في ملابس الأشخاص الأساليب الإيرانية، كما أصبحت الزخارف الكتابية إيرانية بعد أن كانت في العصور السابقة عربية وكوفية.

وقد ازدهرت في شمال غربي إيران أو في أرمينيا مدرسة في إنتاج التحف المعدنية المزينة بالزخارف المحفورة والمطبقة بالنُّحاس والفضة، وتُنسب آثار هذه المدرسة إلى القرنين السادس والسابع الهجريين(الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين)، وأهمها آنية ذات أضلاع وشمعدانات عليها تماثيل بارزة معظمها يمثل الأسد أو الصقر. استُخدمت الزخارف البارزة في بعض التحف الفنية الإسلامية، كما يظهر على إبريق محفوظ في متحف الهرميتاج

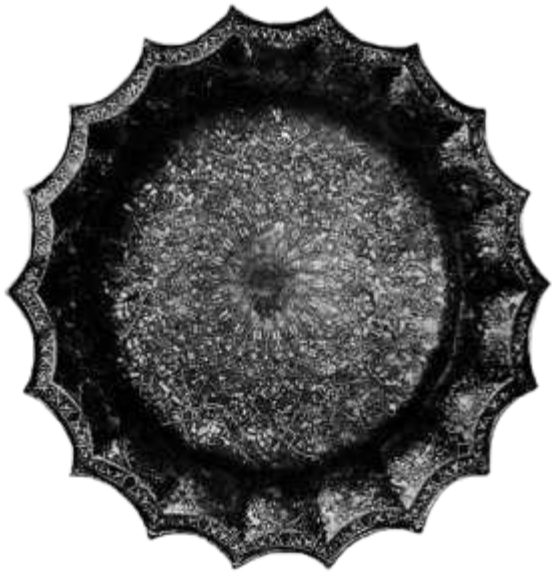
، ويرجع إلى القرن الثالث أو الرابع الهجري (التاسع أو العاشر الميلادي)؛ ولهذا الإبريق ثلاث أرجل تشبه الطيور في شكلها، أما هيئته العامة فَتُذَكِّر بمشكاوات المساجد. وقد عُثِرَ على كَنْز من التحف المعدنية في مدينة همدان سنة ١٩٠٨م، محفوظ في متحف قصر گلستان بطهران.

بلغت صناعة التحف المعدنية في إيران عصرها الذهبي في نهاية القرن السابع وفي القرن الثامن الهجري (نهاية الثالث عشر وفي القرن الرابع عشر الميلادي، ويدلل على ذلك الأباريق الجميلة التي كانت تُصنع في شمال غربي إيران، وتمتاز بكونها مضلعة تغطيها الأشرطة والجامات أو المناطق ذات الرسوم الآدمية والحيوانية والكتابية على أرضية من السيقان والفروع النباتية المطبقة بالفضة والذهب. والخلاصة أن التحف التي وصلت من هذا العصر تَلْفِت النظر بما في زخارفها من أناقة واتزان، ولا تختلف عما سبقها من التحف الإيرانية الإسلامية في خلوها من اسم الصانع أو البلد أو صاحب التحفة، بعكس التحف المصنوعة بعد نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي).



(إبريق من البرونز يرجح نسبته للقرن ٦هـ /١٢م محفوظ بمتحف المتربوليتان بنيويورك)

ومن أهم التحف المعدنية النفيسة المطبقة في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) طَسْت من النُّحاس نَجْمي الشكل وذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب من القرن السابع أو الثامن الهجري (الثالث عشر أو الرابع عشر الميلادي). وهو محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك.



(طست من النُّحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب، من القرن ٧ أو ٨هـ/١٣ أو ١٤م، في المتحف المتروبوليتان بنيويورك)

وقد تطوَّرت صناعة تطبيق التحف المعدنية في نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجري (الخامس عشر وبداية السادس عشر الميلادي)؛ فأصبحت الزخارف المفضلة هي الخطوط والرسوم الهندسية المتصلة على أرضية من فروع نباتية دقيقة. والواقع أن معظم التحف المعدنية التي وصلتنا من نهاية العصر التيموري تبدو عليها مظاهر الاضمحلال، وأغلب الظن أن هذا يعود إلى فقد النماذج الطيبة من هذه التحف.

التحف المعدنية في العصر الصفوي :

ازدهرت صناعة التحف المعدنية في عصر الدولة الصفوية(٩٠٧–١١٤٨هـ/١٥٠٢–١٧٣٦م)، ولكن الآثار الباقية من ذلك العصر قليلة، وتُظهر التطوُّر الذي طرأ على الزخارف؛ فقد غلبت على التحف المعدنية في هذا العصر رسوم الفروع النباتية والصور الآدمية والحيوانية التي تُذَكِّر بما يزين السجاجيد وصور المخطوطات. وقَلَّ استخدام الأشرطة الزخرفية،

وغُطِي سطح التحفة برسوم متصلة كأنها الوَشْي أو التطريز، وفيها بحور أو مناطق ذات زخارف صغيرة الحجم أو كتابة قد يكون فيها اسم الصانع.

وامتازت التحف المعدنية في العصر الصفوي بأناقة شكلها، كما أن أكثر ما نراه عليها من الكتابة من شعر أو نصوص تاريخية هو باللغة الفارسية، كما نجد أسماء الأئمة الاثني عشرية على عدد كبير منها. وفضلًا عن ذلك فإن النُّحاس الأصفر المستعمل فيها أكثر لمعانًا وميلًا إلى اللون الذهبي، أما النُّحاس الأحمر فإنه يُبَيَّض بالقصدير تقليدًا للون الفضة. وقد ظهرت أُبَّهَة العصر الصفوي في كثير من الأواني التي كانت تُرَصَّع بالذهب والأحجار النفيسة والتي لا يزال بعضها محفوظًا بمتحف طوب قابو سراي في استانبول، وربما مما غنمه السلطان سليم في حروبه مع الشاه إسماعيل الصفوي؛ مما يجعل تاريخ صناعته قبل عام٩٢٠هـ/١٥١٤م. وكانت الأبواب والصناديق تُزَيَّن بصفائح من الصلب ذات زخارف تمثل أناقة الفن ودقة الزخارف في ذلك العصر، وقد كان الفنانون الإيرانيون يصنعون التحف من الذهب والفضة؛ فيتخذون منهما الأواني والحلي، ولكن ما وصل منها قليل جدًّا؛ لأن التحف الذهبية والفضية كانت تُصهر ويُعاد تشكيلها. ومن أبدع التحف المصنوعة من الفضة في إيران صينية صُنعت لتقديمها إلى السلطان ألب أرسلان السلجوقي، ومحفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن، ومؤرخة بعام٤٥٩هـ/١٠٦٦م، وعليها اسم صانعها: حسن الكاشاني، وفي وسطها وعلى حافَتها كتابة بالخط الكوفي الكبير، أما زخارفها فمن رسوم الحيوان والفروع النباتية. وقد امتاز العصر الصفوي بعدد وافر جدًّا من الأواني الفضية والذهبية التي أُعجب بها الرحالة في قصور الشاه ورجال البلاط؛ على أن قيمة مثل هذه التحف مادية أكثر منها فنية.

(صينية من الفضة ذات زخارف محفورة، صُنعت للسلطان ألب أرسلان سنة ٤٥٩هـ/١٠٦٦م، وعليها إمضاء صانعها حسن القاشاني، محفوظة في متحف الفنون بمدينة بوستن).

الأسلحة :

كانت إيران منذ العصور القديمة من أعظم المراكز الفنية شأنًا في صناعة الأسلحة بالشرقَيْنِ الأدنى والأوسط. وقد تأثرت بالأساليب الصناعية عند الأمم المجاورة، وأُتيح لها أيضًا أن تؤثر في تلك الأساليب؛ ومن ثم كانت العلاقة الوثيقة بين الأسلحة الإيرانية، وما استُعمِل من أسلحة في القوقاز وآسيا الوسطى والهند وبلاد العرب وتركيا ومصر وروسيا. ولكن ما وصل إلينا من الأسلحة الإيرانية الأثرية نادر جدًّا، ولا نكاد نعرف أي قطعة

من العصر الإسلامي قبل نهاية القرن التاسع الهجري(ق١٥). على أن بعض الصور التي كُشِفَتْ في حفائر مدينة طرفان بآسيا الوسطى تحتوي على رسوم أسلحة تدلنا على بعض ما كان مستعملًا في بداية العصر الإسلامي، وفضلًا عن ذلك فإننا نعثر في صور بعض المخطوطات الإيرانية في القرنين السابع والثامن الهجريين(ق١٣، ١٤م) على رسوم أسلحة لم تصلنا نماذج منها، أما الفترة بين نهاية القرن الأول الهجري وبداية القرن السابع فلا نكاد نعرف عن أسلحتها شيئًا يذكر، إلا أن شمال شرقي إيران كان مشهورًا بالأسلحة النفيسة، فتذكر المصادر الصينية أن أمير سمرقند أرسل عام٩٥هـ/٧١٣م كمية أسلحة بين الجزية التي كان يدفعها.

وأقدم المعروف من الأسلحة الإيرانية **درع** حديدي محفوظ بالمتحف الحربي في برلين، ودرع فرس بالمتحف الحربي في باريس، وهما من القرن التاسع الهجري(ق١٥م)، وكانت الأسلحة الصقوية تُطبق (تُكفَّت) بالفضة والذهب وتُزين بالرسوم الجميلة، وفي بعض الأحيان بالأحجار الكريمة أو النادرة. ومن أمثلة ذلك درع مغولي في متحف طوب قابو سراي باستانبول مكون من ترسين مستديرين، أحدهما للصدر والآخر للظهر، فضلًا عن قطع أخرى للرقبة والبطن، والترسان من الصلب، وعليهما آيات قرآنية مطعمة بالذهب.

أما **<u>الخوذات الإيرانية</u>:** فإن أقدم المعروف منها خوذة كُشِفَتْ على مقربة من بودابست، ولا تزال حتى اليوم محفوظة في المتحف الأهلي المجري، وعليها زخارف جميلة محفورة في ثلاث مناطق، وقوامها فروع نباتية وكتابات كوفية مزهرة ورسوم أزواج متقابلة من طائر العنقاء الخرافي، ويشبه طراز هذه الزخرفة ما نراه على مجموعة من المنسوجات الإيرانية أو السورية التي ترجع إلى القرن الثامن الهجري (ق١٤م)، وثمة خوذات أخرى أعظمها شأنًا في

المتاحف الحربية باستانبول وموسكو وبرلين، وفي المتحف الأهلي بكوبنهاجن. ويعود معظمها إلى القرن التاسع والعاشر الهجريين (١٥، ١٦م)

(خوذة من الصلب من صناعة «حجي»، سنة ١١١٢هـ/١٧٠٠م، في متحف بورت دي هال بمدينة بروكسل).

أما **التروس** فقد كانت تُصنع أحيانًا من أغصان شجر الصَّفْصاف أو التين الملفوف بخيوط الصوف أو الحرير أو الذهب. ومن أبدع النماذج المعروفة من هذا الطراز ترس في متحف الأسلحة الملكي بمدينة استكهولم، ويمتاز هذا الترس بما عليه من رسوم حيوانية ونباتية جميلة.

وكانت **سيوف** الإيرانيين قبل الإسلام قصيرة ومستقيمة، ولم يطرأ عليها بعده تغيير يذكر. وقد كانت إيران في العصور الوسطى من أهم الأقطار الإسلامية في صناعة نِصال السيوف من الصلب والحديد، كما شهد بذلك الجغرافيون والرحالة. وكانت هذه النصال كانت تطبق بالذهب والفضة ولا سيما في بعض الأقاليم الشرقية من إيران. ومن أبدع السيوف الإيرانية المعروفة سيف في المتحف التاريخي بمدينة درسدن(ألمانيا) مرصع بالجواهر، ويرجع إلى نهاية القرن١٠هـ(ق١٦م).

ولعل أقدم **الخناجر** الإيرانية المعروفة خنجر عُثِرَ عليه في مدينة اوستررودە من أعمال بروسيا الشرقية، ويُظَن أنه وصل إليها على يد التتار الذين غزَوْا تلك البقاع سنة ٨١٣هـ/١٤١٠م. ومقبض هذا الخنجر حديدي وعليه آثار تذهيب وفيه زخارف من فروع نباتية، يدل أسلوبها على أنه من صناعة القرن الثامن الهجري (ق١٤م). وقد استعمل الإيرانيون منذ القرن التاسع الهجري خناجر ذات نصال مقوسة قليلًا، كما ذاعت بينهم في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين (السادس عشر والسابع عشر الميلاديين) السيوف والخناجر ذات النصال المقوسة تقويسًا ظاهرًا.

(خناجر إيرانية ذات زخارف محفورة ومطعمة، من القرنين ٩ و١٠هـ/١٥ و١٦م)

وقد طرأ على التحف المعدنية الإيرانية الضعف والاضمحلال في نهاية القرنين الحادي عشر والثاني عشر الهجريين (السابع عشر والثامن عشر الميلاديين)؛ فقد بدت العناية بانتاج الأواني الرخيصة للأسواق وذوي الذوق العادي ممن لا يستطيعون أن يدفعوا نفقات التحف الفنية الدقيقة، والتي يقضي فيها الصناع الوقت الطويل ويبذلون الجهود المضنية.

٣- فن الزجاج والخشب

أ- فن الزجاج :

يعود أقدم ما عُرف من الأواني الزجاجية الإيرانية في العصر الإسلامي، إلى القرنين الثاني والثالث الهجريين(ق٨،٩م)، ويشبه كثيرًا ما عَثَرَ عليه المنقبون عن الآثار في سامِرَّاء. ومن التحف الزجاجية الإيرانية في فجر الإسلام نوع تزينه زخارف محزوزة من خطوط ودوائر وأشكال هندسية، وقد تمثل تلك الزخارف رسوم طيور أو حيوانات، كما نرى في طبق مكسور يُظَنُّ أنه وُجد بأطلال مدينة الري، ومحفوظ الآن في مجموعة "ولفريد بكلي".

ويصعب تمييز التحف الزجاجية في شتى أنحاء العالم الإسلامي في القرون الأولى الهجرية، ولا نجد فرقًا كبيرًا بين بعض الأباريق الفاطمية من البلور الصخري وإبريق من نفس المادة عُثِرَ عليه في إيران.

وفي كنز كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية سلطانية من الزجاج الأزرق الفيروزي محفور فيها كلمة "خراسان"، وقوام زخرفتها رسوم أرانب محفورة. ويرجح أن هذه التحفة من صناعة إيران أو العراق في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). وقد وجدت بمدينة الري بعض النماذج الأخرى من التحف الزجاجية ترجع إلى القرنين الرابع والخامس الهجريين(ق١٠، ١١م).

ثم ازدهرت بعد ذلك صناعة الزجاج في إيران، وصارت تُصْنَع منها التحف المختلفة الأشكال، ونجح الصناع في الوصول إلى ضرب من الزجاج الأبيض المضغوط يقلدون به البلور الصخري الذي كان يُستعمل في مصر على يد الفنانين في الدولة الفاطمية، واستخدم صناع الزجاج الإيرانيون شتى أنواع الصناعة في الزخرفة من ضغط وحفر وبروز وأسلاك ملفوفة، وكانوا

يصنعون التحف الزجاجية الصغيرة على شكل حيوان، كما يظهر من سمكة زجاجية صغيرة عثر عليها المنقبون في مدينة الري. أما موضوعات الزخرفة فكانت خليطًا من الرسوم الهندسية والفروع النباتية والكتابات ورسوم الحيوان ، بل والرسوم الآدمية في بعض الأحيان .

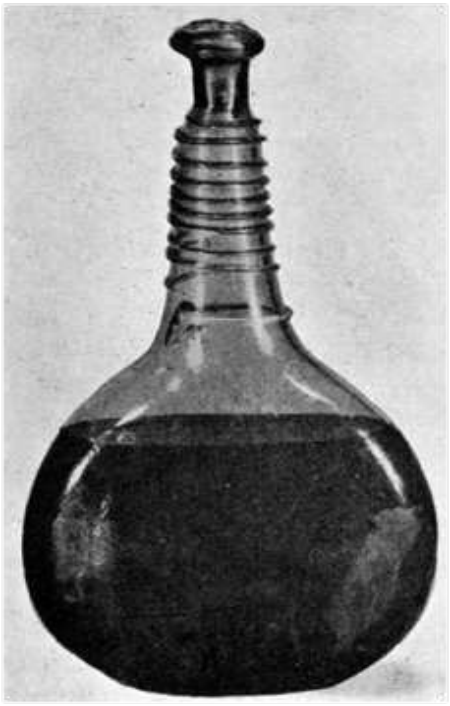
وقد عرف الإيرانيون طلاء الزجاج بالمينا، كما يظهر من النماذج التي عُثِرَ عليها في شيراز وهمذان ونيسابور وسمرقند والري وساوة .

(صحن من الزجاج عسلي اللون ومموَّه بالمينا، من صناعة هراة أو سمرقند، في القرن ٩هـ/١٥م، في المتحف البريطاني).

ويبدو أن الغزو المغولي قضى على ازدهار صناعة الزجاج في إيران، كما يظهر من ندرة التحف الزجاجية الإيرانية التي يمكن نسبتها إلى إيران بين القرنين السابع والتاسع الهجريين (الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين). وذاعت في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين(١٦-١٧م) صناعة الأباريق والقنينات الزجاجية الطويلة الممشوقة. وكانت شيراز أعظم مراكز

هذه الصناعة بشهادة بعض الرحالة الذين زاروا إيران آنذاك، وكان زجاج شيراز أبيض أو أخضر أو أزرق، ولم تكن به زخارف مقطوعة أو محفورة.

وبوجه عام لم تحظ صناعة الزجاج في إيران بما حظيت به مختلف الصناعات الفنية من عناية، ولعل كثيرًا من النماذج التي عثر عليها المنقبون في إيران ليست من صناعة البلاد نفسها، وإنما استوردتها من سائر أنحاء الشرق الأدنى. وأما منتجات القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين (ق١٦، ١٧م) فلا شك أنها صُنِعَت في إيران، وتأثرت بالأساليب الفنية التي نقلها بعض صناع الزُّجَاج الذين قدموا من مدينة البندقية. وألوانها جميلة وفيها أشكال كانت وقفًا على إيران، ولكنها ليست ذات شأن فني عظيم.



في مجموعة ستراوس
.B. M. & J. Strauss

بمعهد الفن في شيكاغو.

(زجاجتان من صناعة شيراز، اليمنى خضراء واليسرى زرقاء، القرن ١٢هـ/١٨م)

ب- فن الخشب:

اشتهرت بعض المدن الإيرانية منذ فجر الإسلام بمهارة أبنائها في صناعة التحف وقِطَع الأثاث من الخشب. وجاء في مقدمة هذه المدن الري وقم؛ فازدهرت في الأولى صناعة الأمشاط والأواني، كما اشتهرت الثانية بصناعة الكراسي من خشب الخلنج المأخوذ من غابات طبرستان. إلا أن أقدم المعروف من التحف الخشبية الإيرانية عمودان وثلاث حشوات من الخشب المحفور، اكتشفت في إقليم تركستان الغربي، ويُرجح أنها تعود إلى القرن الثالث الهجري(التاسع الميلادي)، أما زخارفها فتشبه بعض الزخارف الجصية التي توجد في سامرَّاء، وزخارف العصر الطولوني وبداية العصر الفاطمي في مصر، والزخارف الجصية في نائين، وقوامها رسوم أنواع مختلفة من الزهور محوَّرة عن الطبيعة ومحفورة حفرًا عميقًا.

وثمة أبواب خشبية كانت في قبر محمود الغزنوي، ترجع للنصف الأول من القرن الخامس الهجري(ق١١م)، وهي محفوظة الآن بقلعة أكرا في الهند. وفي باطن هذه الأبواب حشوات خشبية تشبه في زخارفها التحف الخشبية التي عُثر عليها في إقليم تركستان الغربي، أما سطحها الخارجي ففيه أربع حشوات مزينة بأشكال نجمية من الخشب ذي الزخارف العجيبة في دقتها، والتي يتجلى بها توفيق الفنان في تنويع سطح الرسوم وبروز الزخرفة تنويعًا يجعلها متعددة الأسطح، وتبدو كأن بعضها يظهر من ثنايا البعض الآخر أو يتحرك فوقه؛ وقد كانت غزنة في القرن الخامس الهجري(ق١١م) مركزًا عظيمًا من مراكز الثقافة والفنون الإيرانية.

ومن أهم التحف الخشبية من العصر السلجوقي منبر مسجد السلطان علاء الدين في مدينة قونية، وزخارفه محفورة ومخرَّمة، وتسود فيها الزخارف

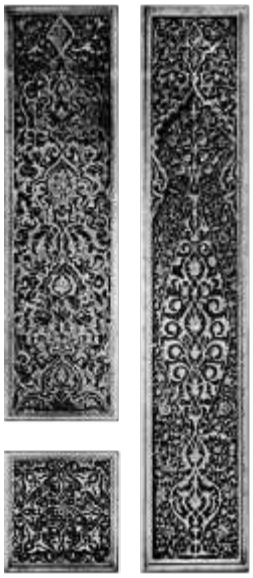
الهندسية على شكل الأطباق النَّجْمية التي أقبل عليها الفنانون المصريون في عصر المماليك، وعلى هذا المنبر كتابة تفيد أنه عمل "الحاجي الأخلاطي" عام٥٥٠هـ/١١٥٥م. ومنها كذلك باب خشبي في المتحف الإسلامي باستانبول، عليه زخارف قوامها دائرة ذات أطباق نَجْمية فيها رسوم نباتية، وترجع هذه التحفة إلى القرن٧هـ(ق١٣م). ويحوى هذا المتحف بعض التحف الأخرى من العصر السلجوقي، ولكنها من آسيا الصغرى .

(منبر مسجد السلطان علاء الدين في مدينة قونية)

استخدم الفنانون الإيرانيون في القرن الثامن الهجري(ق١٤م) العناصر الهندسية في زخرفة الخشب، واستعملوا الرسوم النباتية في الأساليب الفنية الإيرانية. ومن أبدع أمثلة الزخارف الهندسية ما يُشاهد في سقف بمدخل الإيوان الرئيسي في المسجد الجامع بشيراز، ونجد أمثلة دقيقة من الزخارف النباتية في بعض المنابر المصنوعة في القرن الثامن الهجري (ق١٤م)، وفي بعض الأبواب وكراسيّ المصاحف، ومن الأخيرة كرسي مصحف من الخشب المخرم والمطعم، مؤرَّخ بعام٧٦١هـ/١٣٦٠م ومحفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك، وعليه اسم صانعه حسن بن سليمان الأصفهانى.

(كرسيُّ مصحف، من الخشب المخرَّم والمطعم، مؤرخ سنة ٧٦١هـ/١٣٦٠م، ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك).

واستمر ازدهار صناعة الحفر في الخشب في القرن التاسع الهجري (ق١٥م)، كما يظهر في باب ذي زخارف محفورة وملونة، وهو من خشب الجوز وموجود في جامع شاه زنده بمدينة سمرقند، وكما يبدو كذلك في بابين من قبر تيمور (جورامير) محفوظين في متحف الهرميتاج، وفي بعض أبواب المساجد والمدارس مما وُفِّقَ الصناع فيه إلى أدق الزخارف النباتية والهندسية مع أجمل الكتابات بالخط الكوفي والنسخي والثُّلُث.



(حشوات من الخشب ذي الزخارف المحفورة، من باب في ضريح تيمور بسمرقند، ومحفوظة الآن في متحف الهرميتاج)

ومن التحف الخشبية في القرن العاشر الهجري(السادس عشر الميلادي) مصراع باب من خوقند في فرغانة، ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان، وقوام زخرفته رسوم غائرة من الفروع النباتية والأرابيسك ويحف بها إطاران من فروع نباتية أقل منها عمقًا في الحفر. ولكن هذه التحفة تدلل على انحطاط صناعة الحفر في الخشب في ذلك العصر .

٤- فن السَّجَّاد

ترجع أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة إلى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجري(ق١٢م). وقد بدأ اهتمام البلاط والأمراء بإنتاج السَّجَّاد في القرن التاسع الهجري(ق١٥م)، وأنشئت مصانع النسج لينسج فيها مهرة الصُنَّاع السجاجيد الجميلة لقصور الشاه أو للأمراء والملوك الأجانب الذين يأمر بإهدائها إليهم. ويرجع السبب في ازدهار الصناعة في إيران إلى تشجيع الملوك والأمراء ورجالات الدولة، وإنفاقهم الأموال الطائلة في إنتاج أحسن الفُرُش والأبسطة وأفخرها، على يد كثيرين من العمال، يشتغلون الشهور الطويلة في صنع سجاجيد تخرج آية في الفن، وامتازت السجاجيد بنضارة الألوان وانسجامها وجمال الزخارف ودقتها ومتانة الصناعة وإتقانها. وتدل المصادر الأدبية والتاريخية على أن إيران في بداية العصر الإسلامي كانت أعظم البلاد شهرة في إنتاج السَّجَّاد؛ فكانت السجاجيد الإيرانية الثمينة تفرش في الحفلات الرسمية ببلاط بيزنطة في القرن الرابع الهجري(ق١٠م)، وأغلب الظن أن زخارف السجاجيد الإيرانية غلبت عليها العناصر الهندسية والنباتية منذ بداية العصر الإسلامي إلى القرن التاسع الهجري (ق١٥م).

وأقدم المعروف من السجاد اليدوي في إيران يرجع إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، ففي متحف بولدي بدزولي في ميلان سَجَّادة إيرانية بديعة. وهناك سجادة أخرى مشهورة طولها ١١,٥٢ مترًا وعرضها ٥,٣٤، وهي تحفة فنية نادرة محفوظة الآن في متحف فكتوريا وألبرت بلندن. وكانت قبل ذلك في مدينة أردبيل بضريح الشيخ صفي الدين، وفي وسط هذه السَّجَّادة جامة أو صرة كبيرة، وحولَها جامات أخرى صغيرة وبيضاوية، والأرضية تزينها رسوم الزهور والزخارف النباتية ذات الألوان البراقة. أما

الأركان ففي كل منها رسم يتكون من ربع جامة كبيرة حولها جامات صغيرة، وإطار هذه السجادة غاية في الجمال، فهو مكون من أشرطة مملوءة بدوائر ومستطيلات ذات فصوص، فضلًا عن رسوم الزهور والزخارف النباتية، وفي أحد أطراف السَّجَّادة مستطيل فيه بيتا شعر لحافظ الشيرازي، وتحته عبارة: «عمل بنده درگاه مقصود كاشاني سنة ٩٤٦»؛ أي عمل خادم الأعتاب مقصود الكاشاني سنة ٩٤٦هـ/١٥٣٩م .

لم يصلنا شئ يذكر عن سجاجيد ما قبل العصر الصفوي، ومعلوماتنا عنها مستمدة من رسمها في الصور الإيرانية واللوحات الفنية الأوروبية التي ترجع للقرن الرابع عشر الميلادي، وأكثرها سجاجيد صغيرة ذات زخارف هندسية أو رسوم حيوانات محوَّرة عن الطبيعة. وأقدم ما عُرف منها يرجع للعصر السلجوقي. وربما نستنتج من المصادر التاريخية والأدبية وجود سجاجيد إيرانية ثمينة في القرن الخامس الهجري(ق١١م) ببلاط الغزنويين.

كانت هناك تجارة كبيرة في السَّجَّاد الإيراني بين الشرق والغرب في العصور الوسطى، ولم تَرِدْ هذه السجاجيد في اللوحات الفنية فقط؛ بل جاء ذكرها مرارًا في القوائم التي كانت تُكتب عن الكنوز الفنية في القصور والمجموعات الفنية المختلفة، وقد عُني باقتنائها الملوك والأمراء وأعلام الفنانين، واختلفت السجاجيد الإيرانية باختلاف صانعيها والذين كانت تُصنع لهم؛ فضلًا عن أنها تطورت، فكانت صناعتها في القرن التاسع الهجري (ق١٥م) شابَّة فتية، وبلغت عصرها الذهبي في القرنين العاشر والحادي عشر الهجري(ق١٦، ١٧م)، ثم دَبَّ الضعف فيها في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجري (ق١٨، ١٩م). وأفضل السَّجَّاد الإيراني ما كان يُصنع للملوك وكبار الأمراء، ثم يليه الذي كان يُصنع في المراكز الرئيسية التي

اشتهرت بنسج السجاد؛ مثل أصفهان وكرمان وقاشان وقم وتبريز وغيرها. وكانت أكثر الصادرات من هذا النوع، فضلًا عن أن رجال الطبقة الوسطى كانوا يُقبلون عليه إقبالًا شديدًا. وأبسط الأنواع هي التي كانت تصنعها القبائل الرُّحَّل وعامة الشعب في المدن. وكثيرًا ما كان الملوك والأمراء يطلبون من أعلام المصوِّرين والرسامين إعداد الرسوم التي تزين بها السجاجيد الفاخرة. فكان للمصورين في البلاط وفي الحياة الاجتماعية نفوذ كبير بين القرنين التاسع والحادي عشر الهجريين (ق١٥، ١٧م) فلم يصوروا المخطوطات فقط، بل أشرفوا على شتى أنواع الزخرفة في العمائر وعلى المنتجات الخزفية والمنسوجات والسَّجَّاد، ومن أبرزهم: بهزاد وسلطان محمد.

ويمكن القول أن صناعة السَّجَّاد في إيران تطورت ببطء في العصر الإسلامي، ولم تبلغ أَوْجها إلا في القرن العاشر الهجري، ثم بدأت في الاضمحلال بنهاية القرن الحادي عشر (ق١٧م). وأكثر السجاجيد الإيرانية القديمة مستطيلة الشكل، ألوانها هادئة تغلب عليها الزُّرقة والحُمْرة، وما كان فيها من أصفر بَهِتَ بمرور الزمن.

أنواع السجاد الإيراني :

اختلف رجال الفنون في تقسيم السجاجيد الإيرانية، فبعضهم يقسِّمها باعتبار زخرفها، بينما يذهب آخرون إلى تقسيمها بحسب مراكز صناعتها في إيران، وتأريخ السجاجيد الإيرانية أمر صعب، ومن أهم أنواع السجاد:

١- السجاجيد ذات الصرة أو الجامة:

وهي من صناعة شمالي إيران ولا سيما في تبريز وفي كاشان، وترجع أحسن منتجاتها إلى القرن العاشر الهجري(السادس عشر الميلادي)، وقد بدأ الاضمحلال يدب إليها منذ القرن الماضي. وتتكون زخارف هذه السجاجيد

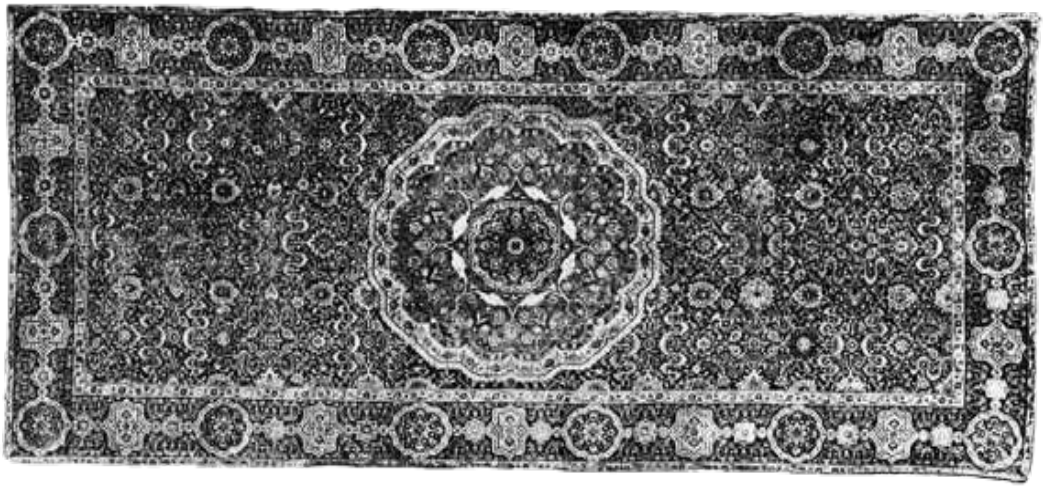
من صرة أو جامة في الوسط ذات أشكال مختلفة أو فصوص، وقد يمتد من طرَفَيِ الجامة الأعلى والأسفل موضوع زخرفي أو إناء معلق إلى جانِبَيِ السَّجَّادة، وفي الأركان أرباع جامات. وأما أرضية هذا النوع من السجاجيد فكانت من رسوم الزهور والفروع النباتية المحورة أو السيقان ذات الزوايا، فضلًا عن رسوم السحب الصينية. واستُعملت فيها الألوان الأحمر والأخضر والأزرق الفاتح والغامق والأسمر والأصفر والأبيض.

(سجادة من صناعة شمال غربي إيران في نهاية القرن ١٠هـ/١٦م، في المتحف المتروبوليتان بنيويورك)

٢- السجاجيد ذات الزهريات:

يُرجح أنها كانت تُصنع في الأقاليم الوسطى من إيران في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين(السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد). وقد امتاز بها عصر الشاه عباس؛ وقد غلبت هذه التسمية على هذا النوع من السجاجيد؛ لأن في زخارفه رسومًا تشبه الزهريات، وزخارفه كلها من الزهور وليس فيه زخارف تتوسط السَّجَّادة، وإنما كل رسومه مرتبة في توازن

حول محورها الأوسط، وتمتاز السجاجيد ذات الزهريات بمتانتها ودقة صناعتها وكثافة وَبَرِهَا وضِيق إطارها وأرضيتها الزرقاء أو الحمراء.



(سجادة ذات زهريات، من صناعة تبريز في بداية القرن ١١هـ/١٧م، في متحف الفنون الزخرفية بباريس).

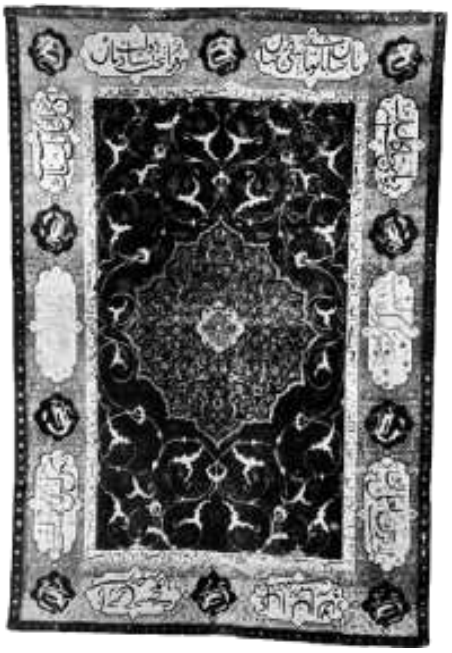
٣- السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية:

يرجح أنها من صناعة شمالي إيران في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين(ق١٦، ١٧م) وهي إما تمثل مناظر صيد كالسَّجَّادتين المشهورتين في متحف فينا ومتحف الفنون الزخرفية في باريس، أو تمثل رسوم حيوانات خرافية أو مُحَوَّرة عن الطبيعة وعلى أرضية مملوءة برسوم الزهور والنبات. وقد نجح بعض صناع السَّجَّاد في إكساب هذه الرسوم روحًا وحياة وحركة دونَها ما وصل إليه أعلام المصورين والمذهبين. ومن أجمل السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية سجادة من الصوف محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك، وهي من ضريح الشيخ صفي الدين في أردبيل، وقوام زخارفها رسم متكرر يمثل أسدًا ونمرًا يهاجمان حيوانًا من حيوانات الصين الخرافية، وإطار هذه السَّجَّادة مكون من فروع نباتية متصلة (أرابيسك) وبينها رسوم سحب صينية.

(سجادة حريرية من صناعة قاشان في النصف الثاني من القرن ١٠هـ/١٦م، في متحف المتروبوليتان بنيويورك).

٤- السجاجيد البولندية:

هي سجاجيد من الحرير مُحَلَّاة بخيوط الذهب والفضة، ولعلها من منتجات مصانع أصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري(ق١٦م) وبداية القرن الحادي عشر الهجري، وقد غلبت عليها هذه التسمية؛ لأنها كانت تُنسب إلى بولندا حينًا من الزمن. أما زخارفها فهي خليط من زخارف الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية وألوانها غنية، وفي أحيان كثيرة لا تكون الأرضية كلها بلون واحد، بل تكون السَّجَّادة ذات أرضيات مختلفة الألوان، وأهم الألوان المستخدمة في السجاجيد البولندية: الأصفر الفاتح والأخضر الباهت والبرتقالي والأزرق الفيروزي والأحمر القرمزي، ولم يكن هذا النوع دقيق الصناعة؛ ولذا كانت أكثر النماذج الباقية منه بحالة ليست جيدة.



(سجادة إيرانية محلاة بخيوط معدِنية، من صناعة تبريز في نهاية القرن ١٠هـ/١٦م)

٥- السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق:

كانت تُصنع في شمالي إيران في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين(السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد)، وتبدو زخارف هذا النوع من السجاجيد كأنها خريطة أو مصوَّر لحديقة، يبين طرقاتها وأقسامها ومجاري المياه فيها فضلًا عما فيها من النبات والزهور. وأقدم المعروف من السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق واحدة محلاة بخيوط الذهب والفضة ومحفوظة في مجموعة "فيجدور" في فيينا، وترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري(ق١٦م). وأغلب الظن أن هذه السجاجيد كانت تُصنع لِتُهْدَى إلى ملوك أوروبا وأمرائها، وكانت تدخل في نسجها خيوط الذهب والفضة.

٥- السجاجيد المزخرفة برسوم الزهور:

كانت تصنع في خُراسان وتُنسب في أكثر الأحيان إلى هراة، ومعظمها يرجع للقرنين العاشر والحادي عشر الهجريين(ق١٦،١٧م)، وقوام زخارفها

فروع نباتية ومراوح نخيلية، ورسوم سحب صينية. وقد جاءت هذه السجاجيد في بعض اللوحات الغربية من القرن السابع عشر الميلادي، والأرضية في معظم السجاجيد المنسوبة إلى هراة حمراء اللون، بينما الإطار أخضر.

٦- سجاجيد الصلاة:

كانت تُصنع في شمال غربي إيران ولا سيما في تبريز، وامتازت بالآيات القرآنية المكتوبة بالخط النسخي والكوفي والنستعليق في أرضية السَّجَّادة وفي مناطق تحف بها. ويتوسط السَّجَّادة رسم عقد يمثل المحراب. ومعظم المعروف من هذا النوع لم يكن غاية في الجمال والإبداع؛ لأن الفنان لم يفلح تمامًا في أن يستخدم الكتابة عنصرًا زخرفيًّا متقنًا.

وأبدع النماذج المعروفة من هذا الطراز سَجَّادة حريرية محلاة بخيوط معدِنية، وترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، وقد كانت في مجموعة السيدة بارافيتشيني، ثم اشتراها الأمير يوسف كمال.

الفصل الثالث

العمارة الإيرانية الإسلامية وأنواعها وعناصرها منذ العصر الإسلامي حتى العهد الصفوي

العمارة الإسلامية في إيران

ينقسم تاريخ العمارة الإيرانية الإسلامية إلى أربع مراحل:

المرحلة الأولى: منذ الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الرابع الهجري (بداية القرن١١م)، وفيها تطوَّرت الأساليب الساسانية تطورًا بطيئًا، ولم يبقَ لنا من عمائر هذه المرحلة إلا أطلال غير ظاهرة، ولذا فلا بد من الاعتماد على ما كتبه الجغرافيون والمؤرخون العرب عن المساجد الأولى في إيران والعراق.

المرحلة الثانية: من بداية القرن الخامس إلى القرن السابع الهجري (ق١١-١٣م)، ولا تزال بعض عمائرها قائمة ومؤرخة أو يمكن تأريخها، ولا سيما المدارس والمنارات والأضرحة البرجية الشكل، وجُلُّها في وسط إيران وشمالها الشرقي.

المرحلة الثالثة: في القرن الثامن الهجري(ق١٤م)، وقد تركت هذه المرحلة عددًا وافرًا من العمائر التي امتاز معظمها بالعظمة وإبداع النِّسَب وحسن التخطيط والعمل على بلوغ الكمال والإتقان.

المرحلة الرابعة: منذ القرن التاسع وحتى القرن الحادي عشر الهجري (ق١٥-١٧م)، وفيها بلغت العمارة الإيرانية عصرها الذهبي، فقد على يد تيمور وخلفائه، ثم برعاية بعض ملوك الأسرة الصفوية، فَشُيِّدَت العمائر الفخمة من مساجد وأضرحة وخانات وأسواق وقناطر وقصور.

مواد البناء:

استخدم الإيرانيون الطوب والحجَر والخشب. وكان استخدام الطوب أعَم؛ لأن نقل الحجَر من المحاجر كان يتطلب نفقات طائلة، ولكنهم لم يضطروا إلى ذلك مثل أهل العراق الذين لم يكن لهم بد من استخدام الآجُر لقلة الخشب والحجر، بينما كان الحجر والخشب موجودَيْنِ في إيران؛ فشيد

الإيرانيون في العصور القديمة بعض العمائر الحجرية، كما شيدوا في العصر الإسلامي بعض الأبنية من الحجر تحدَّث المؤرخون والجغرافيون عنها، ولا تزال أنقاض بعضها قائمة إلى اليوم.

واستعمل الإيرانيون الجص والقاشاني في زخرفة عمائرهم، كما سنرى في الصفحات التالية. وفضلًا عن ذلك استعملوا الطوب نفسه في الزخرفة؛ فكانوا ينشئون منه الأشكال الهندسية وأشرطة الكتابات وما إلى ذلك من الرسوم لتزيين العمائر والمآذن. ولعل استخدام الطوب والأحجار الصغيرة في العمارة الإيرانية منذ العصور الأولى صرف البنائين عن تزيين العمائر بالحليات المعمارية المجسمة التي نرى مثلها في العمارة القوطيَّة مثلًا، والتي لا يمكن إتقانها إلا بنحتها في الأحجار الكبيرة نحتًا دقيقًا، وفضلًا عن ذلك فإن قلة النفقات شجعت المعماريين الإيرانيين على كثرة تشييد المباني، ومهدت لهم طريق التجارِب والإبداع فيها، مما لا يتيسر تمامًا في العمائر الحجرية باهظة النفقات. وامتازت بعض البلدان الإيرانية، ولا سيما شيراز وأصفهان، باستخدام السقوف الخشبية القائمة على الأعمدة، كما أن بعض المساجد القديمة كان فيها أعمدة من الخشب، وشيد الإيرانيون بعض القباب الخشبية الكبيرة، ولا سيما في قزوين ونيسابور.

تخطيط العمائر وزخرفتها:

تأثر تصميم العمائر الإيرانية في الإسلام ببعض الأساليب المعمارية التي ورثها الإيرانيون عن الفنون القديمة التي ازدهرت في الهضبة الإيرانية وفي بلاد الجزيرة، كالبهو ذي الأعمدة الرفيعة والمَدْخَل ذي العقد الكبير، كما اختلف تصميم العمائر في بعض المقاطعات الإيرانية عنه في البعض الآخر بحسب التقاليد المحلية والأحوال الجوية؛ فكان أهل الشمال مثلًا- بما

فيه من البرد القارس– يميلون إلى المساجد المسقوفة المغلقة، بينما أقبل أهل الجنوب على تشييد المساجد ذات الصحن والأبهاء المكشوفة. ولكن تصميم المباني الإسلامية الإيرانية كان بسيطًا إلى حد كبير، وكان المعماريون يعوضون هذه البساطة بالعناية بالزخارف وبالانتفاع بنضارة الألوان في الكسوات الخزفية. والواقع أننا نرى تباينًا عظيمًا بين ما في العمائر الإيرانية من بساطة المظهر الخارجي وما ينبعث من داخلها من سحر جذاب وثروة زخرفية عجيبة. ومما يزيد زخارف العمائر الإيرانية الإسلامية فخامة ما في رسومها من تعادل وتناسب، ومن ذوق سليم، أدركها المعماريون بتقسيم الجدران إلى إطارات أو حشوات كبيرة؛ أي «بانوهات» تناسب السطح وتخفف السأم الذي 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 والنِّسَب الصحيحة المتزنة في جمع تلك العناصر والتأليف بينها.

أنواع العمائر الايرانية الإسلامية:

شيد الإيرانيون في العصر الإسلامي كثيرًا من المساجد والأضرحة والمدارس والأسواق والخانات فضلًا عن القصور الجميلة.

المساجد:

كان أقدمها ذا إيوانات فيها أعمدة أو أكتاف، وكان استخدام الأعمدة الخشبية في بعض الأحيان سببًا في سرعة تهدم المساجد، ولكن استعمال الأعمدة الحجرية أو المصنوعة من الطوب أصبح شائعًا منذ القرن الثالث الهجري، ولم تكن هذه المساجد الإيرانية الأولى تختلف كثيرًا عن سائر المساجد في العالم الإسلامي في ذلك الوقت.

على أن أوضح العناصر الإيرانية البحتة في عمارة المساجد تُرى في أبنية المدارس، وهي كليات دينية تشبه المساجد في تصميمها، وقد نشأت في إيران على يد السلاجقة، الذين اتخذوها أداة لنشر تعاليم المذهب السني. أما تخطيطها فقوامه صحن مكشوف تطل عليه قاعات ذات قباب، ويتكون من كل منها إيوان في وسط كل وجهة من الوجهات الأربع التي تشرف على الصحن، وتَحُفُّ بالإيوانات قاعات في طابقين، يسكنها الأساتذة والطلبة. وأقدم المدارس التي لا تزال قائمة في إيران مدرسة على مقربة من المسجد الجامع في أصفهان، وترجع إلى منتصف القرن الثامن الهجري(ق١٤م). والواقع أن أعظم الجوامع الإيرانية خليط في تصميمها بين المدرسة والمسجد ذي الإيوانات والأعمدة أو الأكتاف، وتمتاز بأن إيوان القبلة فيها كبير يُتَّخَذ للصلاة، وعلى جانبيه قاعات ذات قبوات، ويمكن الوصول إليها من الصحن، وفوق هذا الإيوان قبة كبيرة، وتتجلى طبيعة الشعب الإيراني وحبه للحدائق والمياه الجارية فيما نراه من وجود فسقية في صحن المسجد تحفُّ بها الشجيرات والزهور.

أبرز المساجد الإيرانية:

١- مسجد إمام (مسجد شاه سابقاً) :

يعد هذا المسجد من أجمل المباني الصفوية، ويعد تحفة معمارية رائعة ومظهراً لأقصى ما وصل اليه فن العمارة الاسلامية في ايران، شيد من قِبل الشاه عباس الكبير الصفوي بين أعوام١٠٢١-١٠٤٠هـ/١٦١٢-١٦٣٠م، وامتاز هيكله العام بتناسق أجزائه وتشييده على مساحة واسعة. ويقع في الناحية الجنوبية من ساحة "نقش جهان" وسط مدينة أصفهان، وتطل بوابته الرئيسية على ميدان "نقش جهان". وتطل على الميدان أيضاً بوابتان أخريان

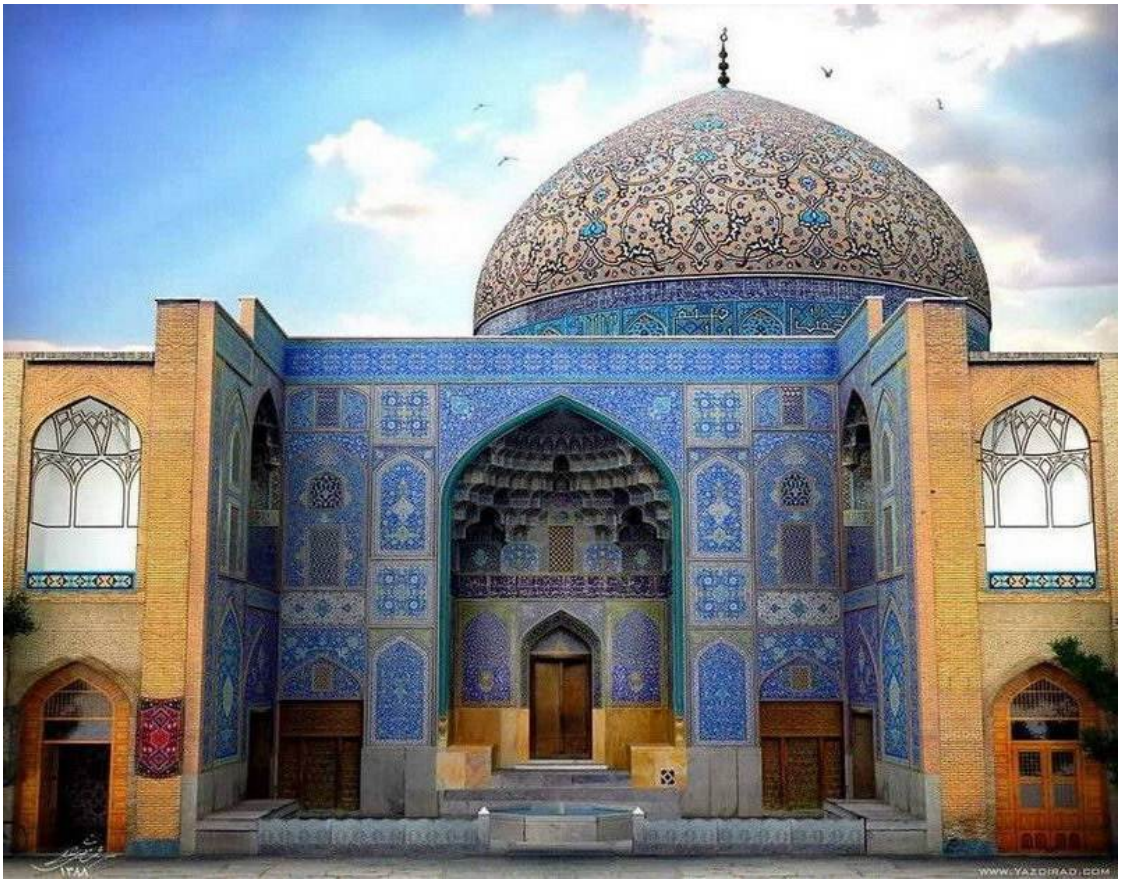
هما بوابة "مسجد الشيخ لطف الله"، والبوابة المسماة "عالي قابو"- الباب العالي-، وهناك مدخل آخر يطل على الميدان يؤدي إلى سوق المدينة، وللمسجد أربعة مآذن، وتوجد على جانبي بوابة المسجد مئذنتان ارتفاع كل منهما ٣٣ متراً وهما أقل ارتفاعاً من مآذن رواق قاعة الصلاة (المصلى)، وخلف البوابة تقوم نصف قبة فوق المدخل ارتفاعها٢٧ متراً عن مستوى أرضية المسجد. أما إيوان المدخل المؤدي الى المسجد فينحرف عن اتجاه البوابة الرئيسية المطلة على الميدان المركزي، كي يأخذ المحراب مكانه الصحيح تجاه القبلة، مما دعا القائمين على البناء الى أن ينحرفوا بتخطيط المسجد بأكمله عن الميدان المركزي الذي يطل عليه. ويتوسط المسجد صحن كبير الفناء المكشوف تحيط به أواوين تتألف من طابقين وتعلوها عقود أقواس مدببة شبيهة بالعقود الموجودة في الميدان المركزي، ويتوسط كل ضلع من أضلاع الصحن الكبير إيوان مفتوح ملحق به قاعة تعلوها قبة. ويتميز إيوان القبلة في المسجد بكبر حجمه وتعلوه قبة كبيرة الحجم شبيهة بالقباب السلجوقية، وعلى طرفي الإيوان توجد مئذنتان ارتفاعهما يزيد قليلاً عن ارتفاع مآذن بوابة المسجد الرئيسية، ويحتوي هذا المسجد على مدرستين تقعان بين الإيوانين الجانبيين وبين إيوان القبلة. ومن أهم الخصائص المعمارية التي يتميز بها مسجد الإمام هي زخارفه القاشانية الداخلية والخارجية الجميلة التي تتخللها كتابات من الآيات القرآنية الكريمة. تم تسجيل هذا المسجد إلى جانب ساحة نقش جهان ضمن مواقع التراث العالمي لليونسكو، كما أن سبب عظمته وبهاءه يعود بشكل أساسي لجمال زخارفه وحجارته الآجرية ذات الألوان السبعة إضافة للنقوش والكتابات التي خُطت عليه.

(مثال على الشكل الشائع للقبة الفارسية والمئذنة في مسجد إمام "مسجد شاه" في أصفهان)

٢- مسجد شيخ لطف الله :

يعد مسجد الشيخ لطف الله -إضافة لمسجد الإمام- من أجمل الآثار التاريخية في أصفهان، ومن أجمل المساجد الصفوية في إيران، بُني المسجد بأمر الشاه عباس الكبير ليكون مسجداً خاصاً بالديوان الملكي، لذلك فلا مئذنة له، وهو يقع وسط مدينة أصفهان، ويطل مدخله الرائع على ميدان نقش جهان، وقد زُيّن بأروع الزخارف القاشانية الجميلة ويقابل بوابة عالي قابو. وكان بناؤه بين عامي١٠١١و١٠٢٨هـ/١٦٠٢-١٦١٨م، وشُيّد تحت إشراف الخطاط علي رضى عباسي. وكان يعرف بمسجد الصدر أو مسجد فتح الله، ولكنه سُمّي بعد ذلك بمسجد الشيخ لطف الله والد زوجة الشاه عباس الكبير، والذي كان يشتغل فيه بالصلاة والتدريس، وكان خاصًا به

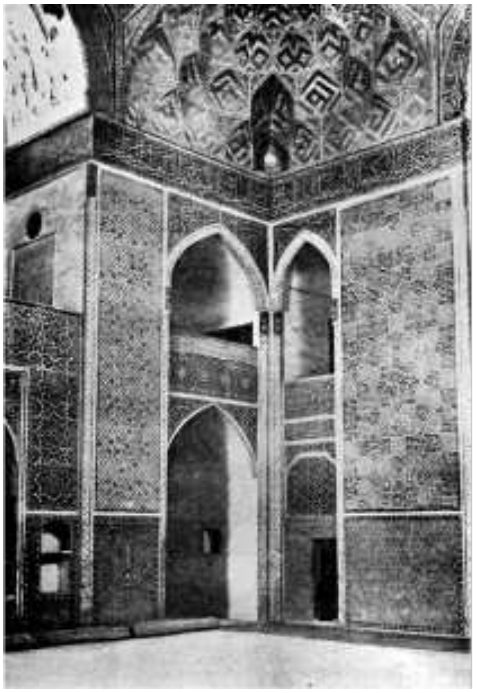
آنذاك. يتميز التخطيط العام للمسجد بأنه لا يشابه تخطيط المساجد الأخرى، وذلك لعدم وجود الصحن الفناء الأوسط، وكذلك عدم وجود المئذنة فيه. أما مدخل الأيوان الكبير فيحتوي على مقرنصات رائعة بشكل قباب مكسوة بالقاشاني الجميل. وقاعة الصلاة عبارة عن قاعة كبيرة مربعة الشكل تقدر مساحتها ٢٠٥ أقدام مربعة، وتغطي جدرانها زخارف قاشانية جميلة، وتعلو هذه القاعة قبة ارتفاعها أقل من ارتفاع قبة مسجد الإمام، وتقوم القبة على قاعدة اسطوانية الشكل تتخللها نوافذ تملؤها زخارف جصية مفرغة على هيئة تفريعات نباتية حيث تسمح هذه الفتحات بدخول الضوء والهواء إلى داخل قاعة الصلاة. وقد غطي المسجد من الداخل والخارج بزخارف قاشانية .



(مسجد شيخ لطف الله بأصفهان، بني بين عامي١٠١١و١٠٢٨هـ/ ١٦٠٢-١٦١٨م)

٣- المسجد الجامع :

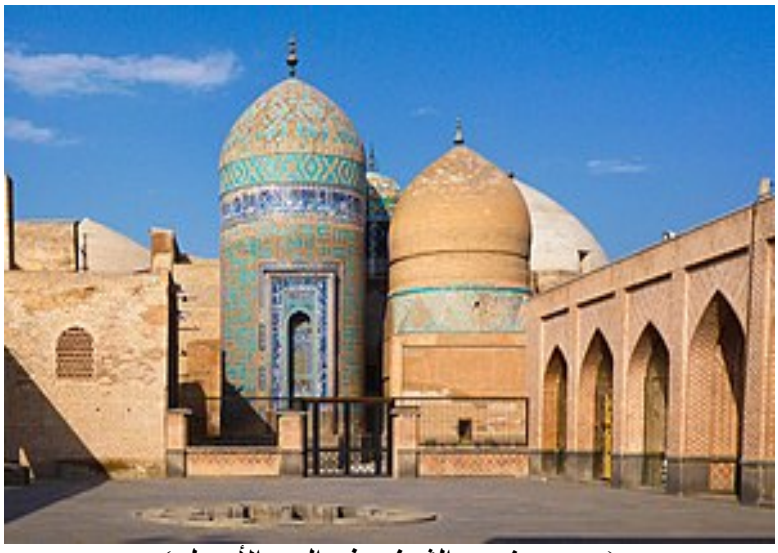
ويعد مثالًا جيدًا للنمط الآذري في فن العمارة الإيرانية، حيث تُوج المسجد بزوج من المآذن هي الأعلى في إيران، كما تم تزيين واجهة المدخل من الأعلى للأسفل بالآجر والفسيفساء والتي بأغلبها زرقاء اللون. ويعد هذا المسجد أحد معالم مدينة يزد التاريخية.



(منظر داخلي من المسجد الجامع بمدينة يزد، القرن ٩هـ/١٥م)

٤- مسجد الشيخ صفي الدين:

وقد شُيّد في أردبيل في الفترة من بداية القرن السادس عشر ونهاية القرن الثامن عشر الميلادي. الضريح عبارة عن برج طويل مدور على شكل قبة تم تزيينه بالآجر الأزرق حيث يبلغ ارتفاعه حوالى ١٧ مترًا، وفي الزاوية اليمنى من المسجد يقع مكان استراحة الشيخ صفي والذي يُعد أحد الزعماء البارزين للمذهب الصوفي في إيران.



(مسجد وضريح الشيخ صفي الدين الأردبيلي)

٥- مسجد جوهر شاد:

بُني هذا المسجد في عام ١٤١٨م بأمر من الملكة جوهر شاد زوجة شاهرخ أحد ملوك السلالة التيمورية. مسجد جوهر شاد هو مسجد مستقل ولم يكن متصلاً بأي بناء، ويقع المسجد في مدينة مشهد بجوار مقام الإمام الرضى (الإمام الثامن في المذهب الشيعي).

(الإيوان الشمالي الشرقي في مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد، مؤرخ سنة ٨٢١هـ/١٤١٨م)

الأسواق والقصور:

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 أصفهان.

أما **القصور** فقد كانت مظهرًا من العبقرية الفنية الإيرانية، ولا نكاد نعرف عنها شيئًا قبل القرن العاشر الهجري(ق١٦م) على الرغم من أنقاض قصر السلطان ألب أرسلان التي عُثر عليها في نيسابور، وأنقاض القصور الأخرى التي كُشفت في ساوه والري. وفي العصر الصفوي كانت القصور صغيرة الحجم، وكان كل ملك أو أمير يملك عددًا كبيرًا منها، وقد وصف الأوروبيون الذين زاروا إيران آنذاك ما شاهدوه من قصور، وأشاروا لما فيها من ترف ونعيم وحسن ذوق، وذكروا سقوفها الدقيقة، واللوحات المصورة على جدرانها، والأثاث الفاخر بقاعاتها، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تُهَيَّأ في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية الجميلة، كما في القاعة المشهورة بضريح الشيخ صفي الدين بأردبيل. والمعروف أن أعلام المصورين بين القرنين التاسع والعاشر الهجريين(ق١٥،١٧م) كانوا يُستخدمون أحيانًا في زخرفة جدران القصور وسقوفها بالصور والرسوم، كما استُعملت المرايا والمنسوجات النفيسة في تزيين الجدران، وصُنعت النوافذ الصغيرة من الخشب أو المعدن، وزُينت بالرسوم الهندسية ومُلئت بالخزف أو الجص والزجاج، أما الأبواب فقد بالغ الفنانون في زخرفتها بالرسوم على "اللاكيه". وكانت جدران القصور في القرن الثاني عشر الهجري(ق١٨) تُزين بلوحات زيتية كبيرة، وكانت الأساليب الفنية في نقش هذه اللوحات تشهد بتأثرها بالأساليب الفنية الغربية. ويظن بعض مؤرخي الفنون أنها كانت بريشة

فنانين غربيين من ذوي المواهب العادية نزحوا لإيران ليظهروا فيها، ولكن يدحض هذا الرأي وجود إمضاءات مصوّرين إيرانيين على بعض هذه اللوحات. ومن أشهر القصور الصفوية:

قصر عالي قابو:

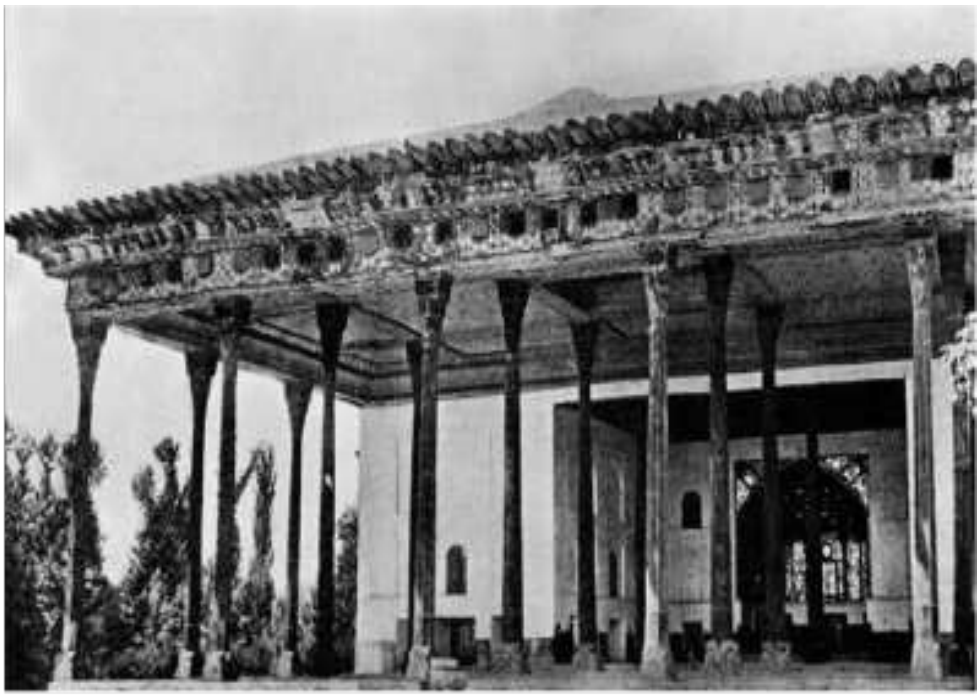
وهو من المباني الصفوية المهمة في مدينة أصفهان، وشيد بأمر من الشاه عباس الكبير ليكون تحفة معمارية رائعة يمثل أجمل المباني الحكومية في العهد الصفوي، حيث كان يستقبل فيه سفراء الدول الخارجية والشخصيات المرموقة. ويحتوي قصر عالي قابو على ستة أدوار مزينة بأروع الزخارف الجبصية ورسومات جميلة وتحيط به صالة فخمة كبيرة يتوسطها حوض جميل تحيط به أوراد ومزهريات وتماثيل للحيوانات والطيور. وفي الطابق السادس توجد صالة موسيقية واسعة.

(قصر علي قابو)

قصر چهل ستون (الأربعين عموداً):

يعد من أشهر القصور في مدينة أصفهان، وكان مركز السلطة الحاكمة للدولة الصفوية آنذاك. شيد في عهد السلطان عباس الثاني سنة ١٠٥٧هـ

١٦٤٧م، ويشغل أرضاً مساحتها حوالى ٥٠ فداناً، واعتمد في بنائه الطراز الشرقي متأثراً بالقصور التي شيدت في العهد التيموري. ويرجع سبب تسميته بهذا الاسم إلى أن الشرفة الكبيرة من واجهته تجلس على عشرين عموداً طويلاً من خشب البلوط القوي وتواجه الحوض الكبير المقابل لشرفة القصر فتنعكس صورها جميعاً في ماء الحوض الذي صمم بحيث تنعكس صورة القصر بأكمله من خلاله، وهذا ما ضاعف عددها، لذلك سُمي بقصر چهل ستون (قصر الأربعين عمودًا)، ويحتوي القصر على قاعة مزخرفة بأنواع المرايا والتزيينات التي تغطي جميع المرافق، إضافة إلى الأعمال الفنية واللوحات المرسومة على سقوف القصر وجدرانه .



(قصر چهل ستون بأصفهان، من نهاية القرن العاشر الهجري (نهاية القرن١٦م)

المراقد والأضرحة:

كانت الأضرحة في إيران أعَمَّ منها في سائر الأقطار الإسلامية، فقد كان الإيرانيون يعظِّمون أولياء الله ويُعْنَوْنَ بذِكْراهم. وكانت الأضرحة أبنية مربعة وذات قبة تُشَيَّد للأولياء والصالحين؛ مما يُكسبها طابعًا دينيًّا، بينما كان الأمراء والأميرات يُدفَنون في مقابرَ على شكل أبراج.

أما الأضرحة ذات القباب فلعل المعماريين تأثروا في بنائها بالعمارة الهلينية والمسيحية الشرقية، كما أخذ الأمويون قبة الصخرة في بيت المقدس، والعباسيون القبة التي لا تزال قائمة في سامرا والتي يُظَن أنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر والمعتز والمقتدر. ومن أقدم هذه الأضرحة الإيرانية ضريح إسماعيل بن أحمد الساماني(٢٩٥هـ/٩٠٧م)، وضريح السلطان سنجر السلجوقي (٥٥٢هـ/١١٥٧م).

وكانت مقابر أفراد الأسرات الحاكمة أبراجًا أسطوانية في معظم الأحيان ولها سقف مخروطي الشكل؛ مما يثبت العلاقة الوثيقة بينها وبين خيام الأمراء عند القبائل الرُّحَّل بآسيا الوسطى. وكانت بعض هذه الأبراج ذات جدران مضلعة فتصبح نَجْمية الشكل، كما في أبراج دماوند والري وفرامين.

وعُنِيَ الإيرانيون بتشييد الخانات الضخمة لمأوى المسافرين والقوافل، وكان أبدع ما في عمائر الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة؛ مما يُكسبها العظَمة والفخامة.

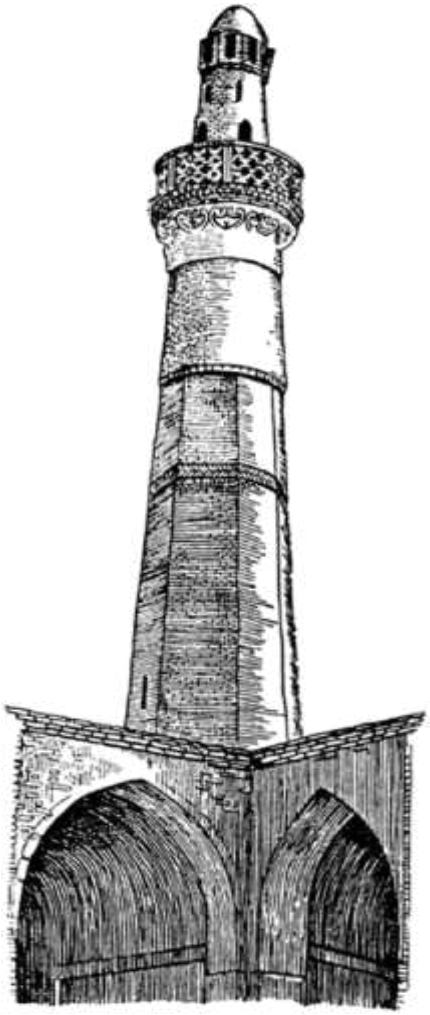
(الأبراج والمقابر: تصميم من العصر السلجوقي (قزوين)

أهم عناصر العمارة الإسلامية :

١- المآذن (المنارات):

كانت أغلب المآذن الإيرانية أسطوانية، وذات زخارف هندسية، أو ذات كسوة من القاشاني، وفي أعلاها ردهة تقوم على دلايات أو مقرنصات وتكسب المئذنة شكل الفَنَار. وقد أصبح لمعظم المساجد منذ القرن التاسع الهجري(ق١٥م) مأذنتان يحفان بالمدخل، وتختفي قاعدة كل منهما خلفه، إلا في بعض المساجد مثل جوهر شاد، فإنهما ظاهرتان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعًا. والظاهر أن الإيرانيين اختاروا هذا الضرب من المآذن متأثرين بالأعمدة التي كانت تُقام لعبادة الشمس منذ العصور القديمة في الهضبة الإيرانية، وببعض الأبراج الهندية القديمة. وتختلف المآذن الإيرانية عن سائر المآذن التي بناها المسلمون في الشام ومصر وشمالي إفريقية في

أنها لا طبقات لها ولا نوافذ؛ فالمئذنة الإيرانية بناء شاهق مَبْنِي لِذاته وليس لتُهَيَّأ فيه سلالم تقود إلى رَدْهات أو دورات يسير فيها المؤذن. وفضلًا عن ذلك فإن المنارة الإيرانية الأسطوانية الشكل والشاهقة الارتفاع، قد عَمَّ استعمالها في إيران منذ القرن السادس الهجري(ق١٢م)، بينما ظلت المآذن في القسم الغربي من العالم الإسلامي موكولة إلى ذوق الأفراد، فلم يتقيدوا في أغلب الأحيان بضرب معين منها. ولم تُستخدم المآذن الإيرانية في الأذان لارتفاعها الشاهق، وكان المؤذن يؤدي مَهَمَّته فوق سطح المسجد.



(منارة المسجد الجامع في نايين)

٢- العقود:

عرفت العمارة الإيرانية القديمة العقود نصف الدائرة والعقود المدببة والعقود البيضاوية، وفي القرن الثالث الهجري (ق٩م) ذاع استخدام العقد المدبب، الذي أصبح من ميزات العمارة الإسلامية، ونقلته عنها بعض الأقاليم الغربية. وسرعان ما عَمَّ استعمال العقد المدبب في كل العمائر الإيرانية، وصار يُنسب إلى إيران؛ حيث كان ارتفاعه يبلغ في بعض وجهات مساجدها زُهاء العشرين مترًا. وكانت العقود الفخمة تُكسب المبانيَ الإيرانية سحرًا وجلالًا عظيمين، وفي وجهات المساجد كانت القبوات والمقرنصات تزين باطن العقد، وتعلو المدخل الصغير الذي يوصل إلى داخل المسجد. ولعل أروع أمثلة العقد الإيراني المدبب تُرى في مسجد شاه بأصفهان.

٣- القبوات:

استخدم المعماريون الساسانيون القبوات نصف الأسطوانية في التغطية، ونبغ الإيرانيون المسلمون في بناء القبوات العظيمة، ولا سيما في عمائر الأسواق كالسوق الشاهاني في أصفهان، وفي بعض المساجد كمسجد شاه، والمسجد الجامع في أصفهان أيضًا، ولعل البناء باللَّبِن كان عاملًا كبيرًا في إتقان القبوات على اختلاف أنواعها.

(قبو وعقود في المسجد الجامع بأصفهان)

٤- القباب:

كانت القباب تُبنى فوق معابد النار في إيران قبل العصر الإسلامي، ولا تزال أطلال بعض العمائر الإيرانية الساسانية قائمة، ويمكن عن طريقها تصور أحجام القباب التي كانت تعلوها، والتي أفلح المعماريون الإيرانيون في إقامتها على قاعدة مربعة، فسبقوا بذلك روما التي لم تتقن في هذا الميدان إلا إقامة القباب على دائرة من الأعمدة أو على قاعدة أسطوانية مستديرة. وقد استخدم المعماريون الإيرانيون للوصول إلى هذا الغرض الدلايات أو المقرنصات؛ لتنهيض الأركان بالتدريج حتى تصل إلى مستوى استدارة القبة. وامتازت القباب الإيرانية بارتفاعها ودقة نِسَبها وجمال استدارتها، وكانت في أكثر الأحيان بَصَلية الشكل، وذات ألوان سحرية جذابة بفضل كسوتها بتربيعات القاشاني.

٥- الحِلْيَات المعمارية المجسمة :

اتخذ المعماريون الإيرانيون في الإسلام الزخارف المسطحة من القاشاني لتزيين عمائرهم، والواقع أنهم تجنبوا الحليات المعمارية المجسمة مما ناءت تحتَه العمائر الأوروبية والهندية. وقد كان تزيين الجدران بهذه الزخارف المسطحة التي لا ظل لها أكبر عامل في الوضوح والبساطة والهدوء والاتزان، ويكفي أن نوازنَ بينَها وبينَ المباني الهندية في العصر الإسلامي لنتبينَ الفرق الشاسع؛ حيث نجد جدران العمائر الهندية مثقلةً بالزخارف المعمارية البارزة والمجسمة؛ مما يسلب البناء مظهر البساطة، ويُكسب هيأَته العامة شيئًا من التعقيد والاضطراب.

٦- الزخارف:

أ- الزخارف الجصية:

أبدع المعماريون الإيرانيون في استخدام الجِصّ في العصر الإسلامي؛ ومثال ذلك الزخارف الْجِصِّيَّة الدقيقة في عقود جامع نائين ومحرابه، وهو أقدم المساجد الإيرانية التي لا تزال قائمة، ويقع في بقعة هادئة بين مدينتي يزد وأصفهان، وزخارفه الجِصِّيَّة الدقيقة تعود إلى القرن٤هـ(ق١٠م)، وتتكون من رسوم نباتية وهندسية تُذَكِّر بالزخارف العباسية التي عُثِرَ عليها في أطلال سامراء، ولكنها تمتاز عنها بالكتابة الجميلة. وقد وصلتنا زخارف جِصِّيَّة إيرانية من عصر السلاجقة ذات قيمة فنية عظيمة تمثل أشكالًا آدمية وحيوانية. وقد عثر المنقِّبون عن الآثار في ساوه والري على نماذج من الزخارف الجِصِّيَّة الملونة الجميلة، على أحدها منظر أمير جالس وحولَه أتباعه، وفيها شريط من الكتابة باسم السلطان السلجوقي طغرل الثاني. لكن أبدع الزخارف الجِصِّيَّة في العمائر الإيرانية الإسلامية ترجع للقرن الثامن

الهجري(ق١٤م) حين كانت المحاريب في مساجد كثيرة تُصنع من الجِصّ ذي الزخارف الدقيقة التي تزيدها العناصر الكتابية بهجة ورونقًا. ومن أعظمها محراب اولجايتو بالمسجد الجامع بأصفهان والمؤرخ بعام٧١٠هـ /١٣١٠م وعليه اسم صانعه "بدر". وكان الفنانون الإيرانيون يحفرون الرسوم في الجِصّ ولا يطبعونها بالقوالب، كما فعل الصناع في الأندلس وبعض الأنحاء الإسلامية الأخرى؛ فخلت الزخارف الجصية الإيرانية من الروح المملة التي تسود الزخارف المطبوعة. أما الموضوعات الزخرفية التي اتخذت في الجِصّ فأنواعها مختلفة، بعضها وريقات وفروع نباتية، وبعضها رسوم هندسية صغيرة مثل المثلث والمثمَّن والنَّجْمة والمعَيَّن والدائرة الصغيرة، وبعضها أشرطة من الكتابة الكوفية. ومن أغنى العمائر الإيرانية بالرسوم الجصية مسجد حيدرية في قزوين، والمسجد الجامع بأصفهان، وغيرها.

(محراب من الجص بضريح امام زادة مؤرخ بعام ٥٢٨هـ /١١٣٣م)

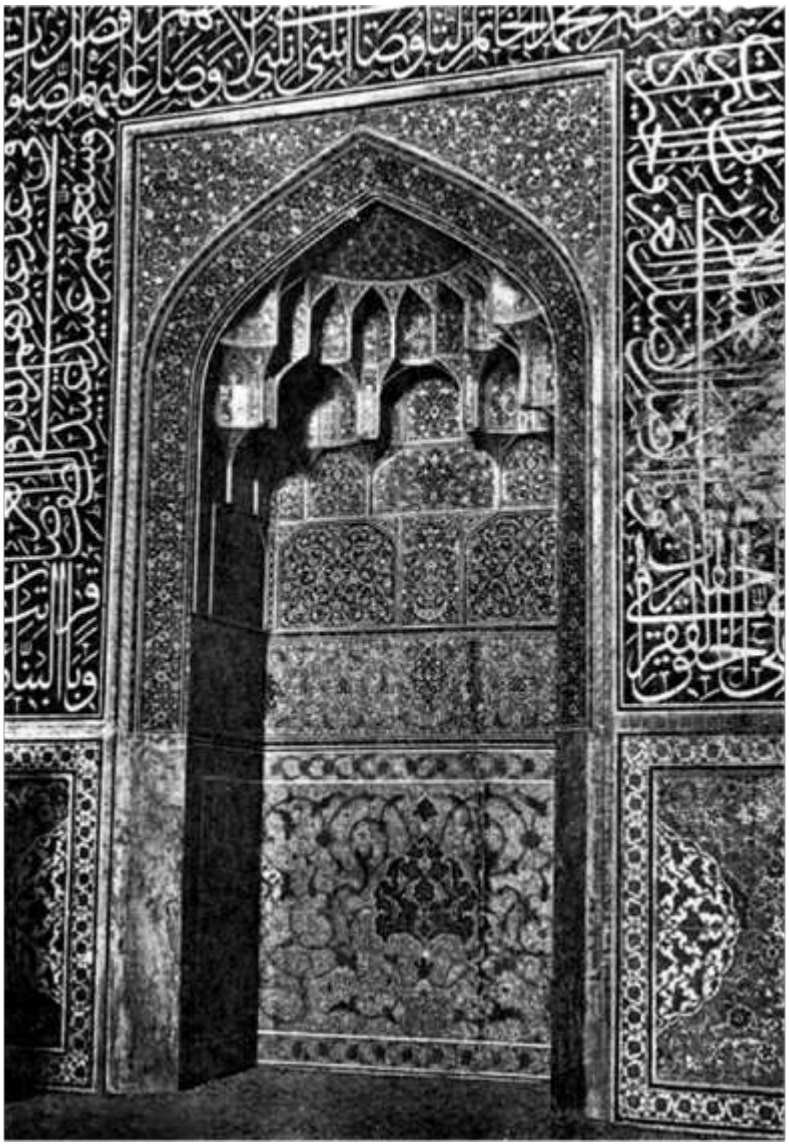
ب- الزخارف الكاشانية:

تعد أبدع ما وصل إليه الإيرانيون في تزيين العمائر؛ فلا نتصور العمائر الإيرانية بدون لوحات القاشاني التي تكسوها فتكسبها طابعًا خاصًّا ونضارة غريبة. ومن أجمل ما نعرفه من الكسوة القاشانية في العصر الإسلامي بإيران قوالب صغيرة من الخزف الأزرق في المسجد الجامع بمدينة قزوين في بداية القرن السادس الهجري (ق١٢م)، وقد ازدهرت هذه الصناعة نهاية ذلك القرن كما نرى في قبر مؤمنة خاتون بمدينة نخجوان(٥٨٢هـ/١١٨٦م).

وقد عرف الإيرانيون أنواعًا من كسوة الجدران، منها النجوم البسيطة ذات اللون الواحد أو اللونين، ومنها القطع الصليبية الشكل، ويغلب عليها اللونان الأزرق الفيروزي الفاتح أو اللازوردي الغامق، واتخذوا أيضًا نجومًا وقطعًا صليبية مزينة بالرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية الدقيقة، يزيدها البريق المعدِني جمالًا وبهجة. والظاهر أن استخدام التربيعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدِني يرجع إلى القرن الخامس الهجري(ق١١م)، وقد اقتصر في بداية الأمر على العمائر العظيمة الشأن، ولكن نمت صناعته نموًّا عظيمًا في نهاية القرن السادس الهجري(ق١٢م)، وصار يصدر من مدينة قاشان إلى سائر أنحاء إيران والشرق الأدنى. وظلت هذه الصناعة زاهرة حتى منتصف القرن الثامن الهجري (ق١٤م)، وكان مركزها الرئيسي كاشان. أما التربيعات التي كانت تُصنع في مدينة الري أو في سلطان آباد، فقد كانت أقل جودة من منتجات كاشان.

أما **الفسيفساء الخزفية** فقد أُتقنت صناعتها على يد السلاجقة في القرن السادس الهجري(ق١٢م)، ولكن الصناع في القرن الثامن الهجري (ق١٤م) أفلحوا في تصغير الأجزاء المكونة منها الفسيفساء، وأن يؤلّفوا منها

الموضوعات النباتية والهندسية، في مجموعة من الألوان البراقة قَلَّ أن نرى مثلها إلا في الفنون الشرقية ولا سيما الفن الإيراني. وكانت الفسيفساء الخزفية أقل نفقة من التربيعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدِني؛ وقد هذه الصناعة بلغت عصرها الذهبي في القرنين التاسع والعاشر الهجريين(ق١٦،١٥م)، وكان مركزها في أصفهان ويزد وكاشان وهراة وسمرقند وتبريز. واهتدى صناع الخزف في أصفهان إلى طريقة تُغنيهم عن عناء الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ونفقات، وهي طريقة "هفت رنگ" –الألوان السبعة–، وقد استطاعوا من خلالها جمع سبعة ألوان أو أكثر في كل تربيعة واحدة مساحتها نحو قدم مربع؛ فتيسر لهم بذلك استخدام الألوان في مساحات صغيرة جدًّا، ولم يعودوا ملزَمين بالوقوف عند حد الزخارف الهندسية والنباتية، كصناع الفسيفساء الخزفية، بل سهل عليهم تأليف المناظر الآدمية المختلفة. وأقدم نماذج هذه الصناعة عُثِرَ عليها في مدرسة شاهرخ بمدينة خرجرد، وهي من بداية القرن التاسع الهجرى (ق١٥م). وقد ازدهرت الصناعة المذكورة في عصر الشاه عباس. وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن والمتحف المتروبوليتان بنيويورك أجزاء ألواح من هذه الصناعة، يقال إنها مأخوذة من قصر چهل ستون، لكن أبدع ما يُعرف من هذا النوع محفوظ في كنائس جلفا بمدينة أصفهان.



(محراب من الفسيفساء الخزفية في مسجد الشيخ لطف الله بأصفهان، مؤرخ سنة ١٠٢٨هـ/١٦١٨م)

(تربيعات قاشاني من قصر چهل ستون بأصفهان، من القرن ١١هـ/١٧م، في متحف فكتوريا وألبرت بلندن)

جـ- النقوش الحائطية:

لم تعرف الأمم الإسلامية وبينها إيران، النقوش الحائطية ذات الموضوعات الدينية التي عرفتها الديانات المسيحية والبوذية والمانوية لشرح أصولها وحض أتباعها على السير في طريق الخير. أما ما عرفته إيران من النقوش الحائطية فكان مقصورًا على الموضوعات التي انتشرت في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة، ولا سيما تمجيد الملوك والأمراء، ورسم أعمالهم العظيمة، وحروبهم مع أعدائهم، وما كانوا يأتونه من ضروب الشجاعة والفروسية في صيد الوحوش الضارية، فضلًا عن رسوم الحدائق والأشجار، وما كان الصناع ينقشونه في بعض الأحيان من مناظر الحب، وغيرها.

على أن معظم النقوش الحائطية في إيران امتد إليه الخراب والتدمير، فلسنا نعرفه إلا بوساطة ما كتبه عنه الجغرافيون والمؤرخون المسلمون، أو ما يمكن استنباطه من بعض الصور في المخطوطات الإيرانية، أو ما كتبه بعض الرحالة الأوروبيين منذ القرن التاسع الهجري (ق١٥م).

وغني عن البيان أن هذه النقوش الحائطية في العصر الإسلامي تأثرت بالأساليب الفنية في النقوش الحائطية التي رُسمت في إيران وأفغانستان وبلاد الجزيرة وجنوبي الروسيا وإقليم التركستان الغربي منذ بداية العصر المسيحي حتى قيام الإسلام. وقد اختفت النقوش التي كانت تزين جدران قصر السلطان محمود الغزنوي(٣٨٩-٤٢١هـ/٩٩٩-١٠٣٠م)، والتي كانت تمثل جيوشه وفِيَلَته، فضلًا عن صوره في مناظر الحرب والطرب.

يوجد بالقسم الإسلامي من متاحف برلين والمتحف الأهلي في طهران وبعض المجموعات الأثرية الخاصة بعض قطع من صور حائطية إيرانية ترجع إلى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجري (ق١٢م). وتمتاز هذه القطع بأن ما عليها من الرسوم لم تُراعَ فيه قواعد المنظور، وبأنه رُتِّب في أشرطة أفقية، وبأن سِحْنة الأشخاص المرسومين يبدو فيها التأثر بالأساليب الفنية الصينية والهندية والهلينية والساسانية مجتمعة؛ فهي تشبه إلى حد كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع في مدينة الري.

(جزء من نقش حائطي، من القرن ٦هـ/١٢م، في مجموعة هيرامانك)

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

أما في عصر **المغول والتيموريين** فلا يُعرف 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، وكانت تزين جدرانه نقوش "دونَها صور ماني والصور الصينية". وقد ازدادت عناية الفنانين بالنقوش الحائطية لتزيين العمائر في القرن العاشر الهجري(ق١٦م)، ورسموا الزهور والطيور والحيوانات، وفي عصر الشاه عباس الكبير(٩٩٦–١٠٣٧هـ/١٥٨٧–١٦٢٨م)، اتصلت إيران بالدول الغربية، ووأرسلت إليها الوفود، وبادلتها الهدايا من التحف الفنية النفيسة، وزار إيران كثير من الرحالة الأوروبيين، ووصفوا قصور الشاه عباس والنقوش التي كانت تزين حوائطها. كما وصفوا قصور بعض الأمراء في المدن الإيرانية المختلفة.

٧– المقرنصات:

المقرنصات أو الدلايات حِلْيَات معمارية تشبه خلايا النحل، وتُرَى في العمائر مُدَلَّاة في طبقات مصفوفة فوق بعضها، وتُستعمل للزخرفة المعمارية أو للتدرج من شكل لآخر، ولا سيما من السطح المربع إلى سطح دائري تقوم عليه القباب، وأكثر ما استخدمها المعماريون الإيرانيون في وجهات العمائر، لكنهم وُفِّقوا في جعلها لا تُثقل البناءَ أو تطغى على أصوله.

الفصل الرابع

التصوير الإسلامي في إيران وأهم مدارسه

نشأة فن التصوير الإسلامي في إيران وأهم مدارسه

تولت إيران قيادة فن التصوير الإسلامي، وكانت بدايته فيها في العصر السلجوقي، ونهض نهضة كبيرة في عصر المغول(أواخر القرن السابع حتى منتصف القرن الثامن الهجري– الثالث عشر والرابع عشر الميلادي) ومن أشهر المخطوطات المصورة هي جامع التواريخ الذي ألفه الوزير رشيد الدين في أوائل القرن السابع الهجري، وبخاصة الشاهنامة والتي نظمها الفردوسي قبل ذلك بثلاثة قرون، والتي أودعتها تاريخ ملوك فارس وأساطير إيران .

لا يُعرف على وجه التحديد صاحب الفضل في نشأة فن التصوير في المخطوطات الإيرانية، وقد عُرفت الصور الحائطية في إيران منذ الأزمنة القديمة، ولا سيما في العصر الساساني، وكانت تزين بها جدران القصور على النحو المعروف في الهند.

ازدهر فن التصوير في إيران، وكان مجاله في البداية توضيح كتب التاريخ ودواوين الشعر والقصص بالصور الصغيرة ذات الألوان الزاهية الجميلة، وبالرغم من أن هذه الصور لا تختلف الواحدة منها عن الأخرى اختلافًا ملحوظًا؛ فإن الأخصائيين في الفنون الإسلامية وذوي الثقافة الفنية يستطيعون تمييز بعضها من بعض، ويقسمونها إلى طرز أو مدارس لكل منها مميزاتها. وقد امتازت العصور الثلاثة الكبرى في تاريخ إيران بثلاث مدارس كبرى في التصوير؛ فقامت المدرسة المغولية أو التترية في القرنين السابع والثامن الهجريين(ق١٣، ١٤م)، وقامت المدارس التيمورية–ولا سيما مدرسة هراة– في القرنين الثامن والتاسع الهجريين(ق١٤، ١٥م)، وظهرت المدرسة الصفوية في القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين(ق١٦، ١٧م). وأما بعد ذلك فقد كان الفنانون يقلدون الصور القديمة تقليدًا ينم في معظم

الأحيان عن بعض العجز والتأخر. كما تأثر كثيرون منهم ببعض الأساليب الفنية الغربية في التصوير، ولا سيما بعد أن أرسل الشاه عباس الثاني ١٥٠٢–١٠٧٧هـ /١٦٤٢–١٦٦٧م بعض البعثات العلمية لتلقي الفن في إيطاليا وبعض البلدان الأوروبية الأخرى.

١- المدرسة السلجوقية في التصوير :

كانت هناك في التصوير الإسلامي مدرسة تُنسب إلى العراق أو بغداد في القرن السابع الهجري (ق١٣م)، ولكنها كانت عربية أكثر منها إيرانية؛ فالأشخاص فيها عليهم مسحة سامِيَّة ظاهرة، والأسلوب الفني مأخوذ– إلى حد كبير–عن الصور في مخطوطات المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية. ولا شك أن إيران كان بها مدرسة فنية معاصرة لمدرسة بغداد، وتشبهها أيضًا في رسم الأشخاص بالألوان الزاهية والملابس المزركشة والسِّحْنة الهادئة رسمًا تبدو فيه البساطة مع قوة التعبير. وكانت الصور في هذا العصر تُرسم على الصفحة نفسها في معظم الأحيان، بينما أصبح الشائع في العصور التالية أن ترسم الصورة على حِدَه، ثم تُلصق في الفراغ المُعَدّ لها بين صفحات الكتاب. وربما كان الأفضل إطلاق اسم "المدرسة السلجوقية" على هذه الصور التي تُنسب إلى العراق أو بغداد؛ فالواقع أن مركز إنتاجها لم يكن في بغداد أو العراق فحسب، ولكنه كان في أملاك السلاجقة المترامية الأطراف، وكان المصورون–سواء أكانوا عربًا أم إيرانيين– يشتغلون للطبقة الحاكمة والأمراء السلاجقة. وأكبر دليل على العلاقة الوثيقة بين هذه الصور السلجوقية وإيران أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة على الخزف الإيراني المعروف باسم " مينائي"، والذي كانت مدينة الري أعظم مراكز صناعته.

فضلًا عن ذلك فإن ثمة بعض مخطوطات من هذه المدرسة السلجوقية، تنسب إلى إيران؛ فإن لغتها إيرانية ورسومها تمتاز عن سائر الصور السلجوقية، ولا سيما أن الصور في هذه المخطوطات الإيرانية ليست مرسومة على الصفحات وبدون أي «أرضية»، وإنما تفصلها عن المتن أرضية ذات لون واحد يغلب أن يكون الأحمر. ومعظم هذه المخطوطات ترجع إلى النصف الأول من القرن السابع الهجري (ق١٣م). وطبيعي أن نجد مخطوطات إيرانية من نهاية القرن السابع الهجري، تعد حلقة الوصل بين الأساليب الفنية في المدرسة السلجوقية وفي المدرسة الإيرانية المغولية التي أعقبتها. ومن أعظم هذه المخطوطات كتاب "منافع الحيوان" لابن بَخْتَيْشُوع في مكتبة بيربنت مورجان، كُتب للسلطان غازان(٦٩٩هـ/١٢٩٩م).

٢- المدرسة الإيرانية المغولية في التصوير

تعد المدرسة المغولية(أواخر قرن١٣-١٤م) أُولى المدارس الإيرانية الحقيقية في التصوير الفارسي، وقد كانت أعظم المراكز الفنية التي ازدهرت فيها هذه المدرسة تبريز وسلطانية وبغداد؛ فتبريز كانت مقر الأمراء المغول في الصيف، بينما كانت بغداد مقرهم في الشتاء بعد أن استولَوْا عليها(٦٥٦هـ /١٢٥٨م)، أما سلطانية فمدينة في العراق العجمي، سَكَنها كثير من أمراء المغول. وكانت هناك مراكز فنية أخرى كبُخارَى وسمرقند، لكن مجد هاتين المدينتين في التصوير يرجع إلى عصر تيمور وخلفائه.

كانت العلاقة وثيقة في عصر المغول بين إيران والشرق الأقصى؛ فإن الأسرتين اللتين كانتا تحكمان في الصين وفي إيران طوال القرنين السابع والثامن الهجريين(ق١٤،١٣م)، هما أسرتان مغوليتان تجمعهما روابط الجنس والقرابة. وفضلًا عن ذلك فإن المغول عندما استوطنوا إيران اصطحبوا معهم

فنانين وصناعًا وتراجمة من الصينيين؛ ولذا فإننا نشاهد أن أساليب الشرق الأقصى واضحة في الفنون الإيرانية منذ عصر المغول، ونرى على الخصوص أن الإيرانيين حين عرفوا منتجات الصين في الرسم والتصوير، استحسنوا الانصراف عن أساليب المدرسة السلجوقية، وساروا في طريق خاص، تطور تطورًا طبيعيًّا حتى وصل إلى شكله النهائي في القرن التاسع الهجري(ق١٥م) وبلغ أوج عظمته على يد الأسرة الصفوية في القرن العاشر الهجري (ق١٦م). وأخذ فن التصوير الإيراني الأصيل يستقر ويزدهر وينال شهرة عالمية في العصر التيموري وبخاصة في القرن التاسع الهجري(ق١٥م) وقد ظهر في ذلك العصر نخبة من كبار الفنانين الذين اختصوا بتصوير المخطوطات مثل خليل وأمير شاهي، وأشهرهم "بهزاد" الذي تعد أعماله من أعظم تحف التصوير الإيراني روعة وإبداعًا، وقد بقيت منها مجموعات مهمة منها مخطوطة للمنظومات الخمس المحفوظة بالمتحف البريطاني، وأخرى لكتاب بوستان بدار الكتب المصرية، ولا يقل العصر الصفوي أهمية عن العصر التيموري وظهر فيه عدد من كبار المصورين كانوا من تلامذة بهزاد مثل خواجه عبد العزيز، وأقا ميرك وسلطان محمد ومير نقاش، وترك بهزاد وتلامذته هؤلاء صورًا رائعة في مخطوطات تزهو المتاحف العالمية بالاحتفاظ بها وبخاصة مخطوطات المنظومات الخمس للشاعر نظامي، وبوستان وگلستان للشاعر سعدي، بالإضافة إلى مخطوطات الشاهنامة، وكليلة ودمنة .

(صفحة من مخطوط المنظومات «الخمسة» للشاعر نظامي، كُتِبَ للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و٩٤٩هـ/١٥٣٩ و١٥٤٣م، ومحفوظ في المتحف البريطاني).

تأثر الأسلوب الفني في صور المخطوطات المغولية إلى حد كبير بالأسلوب الصيني سواء من حيث واقعية المناظر، أو استطالة رسوم الأجسام، أو اقتضاب الألوان، فامتازت المدرسة المغولية بظهور الأساليب الفنية الصينية التي تتجلى في سِحْنة الأشخاص، وفي صدق تمثيل الطبيعة، ورسم النبات

بدقة تبعد عن الاصطلاحات المعروفة في المدرسة العراقية السلجوقية، وفي مراعاة النِّسَب ودقة رسم الأعضاء في صور الحيوان. وفضلًا عن ذلك فقد استعار الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفية، ولا سيما رسوم السحب، ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التي امتاز الفن الصيني بها. وكان عصر المغول قصيرًا حافلًا بالحروب، فلم تكن صوره كثيرة أو لم يصلنا منها إلا شيء يسير، ولم تكن من صفاتها الرقة أو الأناقة التي نراها في صور العصر التيموري أو العصر الصفوي، بل كان أكثرها مناظر قتال تناسب الفاتحين، أو مناظر تمثل أمراء المغول بين أفراد أسراتهم وحاشيتهم. ومما يلفت النظر في صور المدرسة المغولية تنوع غطاء الرأس؛ فللمحاربين أكثر من نوع من الخوذات، وللسيدات قَلَنْسُوَات مختلفة، بعضها يزينه ريش طويل، وللرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمائم. وأكثر صور هذه المدرسة موجودة في مخطوطات "الشاهنامة" وكتاب "جامع التواريخ" للوزير رشيد الدين(٧١٨هـ/١٣١٨م)، الذي تروي المصادر التاريخية أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز، سماها باسمه، واستخدم فيها خطاطين وفنانين لنسخ مؤلفاته وتوضيحها بالصور.

ومن أشهر المخطوطات التي تُنسب إلى هذه المدرسة نسخة من "جامع التواريخ" لرشيد الدين، مؤرخة بين عامي ٧٠٧ و٧١٤هـ(١٣٠٧–١٣١٤م)، ولكنها مفرَّقة الآن، فجزء منها محفوظ في مكتبة جامعة أدنبره، والآخر في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن، وفي صورها موضوعات كثيرة من السيرة النبوية والتاريخ الإسلامي والإنجيل وتاريخ الهند والديانة البوذية .

ومن المخطوطات التي يظهر في صورها تحول هذه المدرسة تحولًا تامًّا إلى الأساليب الإيرانية، نسخة كبيرة من الشاهنامة؛ كان منها نحو ثلاثين

صفحة في مجموعة ديموت وتفرقت اليوم بين اللوفر والمجموعات الأثرية في أوروبا وأمريكا. وأكبر الظن أن عددًا من الفنانين اشترك في توضيح هذا المخطوط بما فيه من صور كبيرة الحجم؛ والمعروف منها يمكن نسبته إلى مصور واحد. ويظهر في تلك الصور التأثر بالأساليب الصينية في رسم الجبال والأشجار، كما أن الفنان وُفِّق في رسم الأشخاص إلى شيء من قوة التعبير وإلى تمييز السِّحَن بعضها عن بعض. وثمة مخطوط آخر من الشاهنامة محفوظ الآن في متحف طوب قابو سراي باستانبول ومؤرخ بعام٧٣١هـ/١٣٣١م، لكن صوره وسط بين الصور السلجوقية وصور مخطوطي الشاهنامة، وجامع التواريخ؛ فتمتاز بالعودة إلى اتخاذ الأرضية الحمراء، وتغلب البساطة والسذاجة على رسوم الأشخاص فيها. أما التأثير المغولي فظاهر في زخارف الملابس وفي رسم المناظر الجبلية والزهور.

ومن أبدع الصور التي تُنسب إلى المدرسة الإيرانية المغولية في منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) مجموعة صنعت لنسخة من كتاب كليلة ودمنة، ثم جمعت في مرقَّعة(ألبوم) للشاه طهماسب، وكانت محفوظة في مكتبة يلديز، ولكنها الآن في مكتبة الجامعة باستانبول. ويرجح نسبته إلى هراة التي ازدهرت في منتصف القرن الثامن الهجري (١٤م)، وكانت عاصمة لأسرة آل كرت، مما يفسر وجود روح هندية بتلك الصور.

ولما سقطت الأسرة الإيلخانية(٧٣٦هـ/١٣٣٦م)، استولى الجلائريون على جزء كبير من أملاكها ولا سيما العراق وغربي إيران؛ فقامت في عاصمتهم بغداد، حركة فنية امتدت إلى تبريز حين خضعت لهم (٧٦٠هـ /١٣٥٩م). وكان السلطان غياث الدين أحمد بهادر الجلائري(٧٨٤-٨١٣هـ/١٣٨٢-١٤١٠م) من أكبر هواة المخطوطات الثمينة؛ فشمل برعايته فنون الكتاب.

وتوجد في المكتبة الأهلية بباريس نسخة إيرانية من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني، كُتبت لمكتبة هذا السلطان سنة ٧٩٠هـ/١٣٨٨م بخط «نستعليق»، الذي ظهر في مدينة تبريز قبل تاريخ هذا المخطوط بوقت قصير.

كما يمكننا أن يُنسب إلى تبريز أيضًا مخطوط شهير من "جامع التواريخ" لرشيد الدين–محفوظ الآن بالمكتبة الأهلية بباريس– ربما يعود لنهاية القرن الثامن الهجري (ق١٤م). ونرى في صوره بعض المميزات الفنية، ولا سيما تزيين الأرضية بشجيرات مزهرة وتجميل الملابس برسوم مذهَّبة.

ومجمل القول أن المدرسة التي ازدهرت في العراق وغربي إيران على يد الجلائريين، هي حلقة الوصل بين المدرسة الإيرانية المغولية والمدارس التيمورية. ومن أبدع الآثار الفنية التي خلفتها المدرسة الجلائرية في بغداد، مخطوط جميل من قصائد خواجو كرماني في شرح غرام الأمير الإيراني هماي بهمايون ابنة عاهل الصين، ومحفوظ الآن بالمتحف البريطاني، وقد كتبه الخطاط المشهور مير علي التبريزي في بغداد(٧٩٩هـ/١٣٩٦م)، وعلى إحدى صوره اسم المصور "جنيد نقاش" السلطاني نسبة للسلطان أحمد الجلائري، الذي اشتغل الفنان في بلاطه. وتبدو بهذا المخطوط كل الظواهر الفنية التي امتازت بها المدرسة التيمورية في التصوير؛ فرسوم الأشجار والزهور غاية في الإبداع، وصور الأشخاص رُوعي فيها جمال النِّسبة والارتباط بالوسط الذي تقوم فيه. وفي مكتبة طوب قابو سراي باستانبول مخطوط من الشاهنامة، كُتب بشيراز(٧٧٢هـ/١٣٧٠م) حين عاش بالمدينة الشاعر حافظ الشيرازي(٧٩١هـ/١٣٩٨م)، على أن الأشخاص في صور هذا المخطوط لهم وجوه بيضاوية، ولا تزال الصور محتفظة بقسط وافر من المسحة الاصطلاحية الأولية للقرن السابع وبداية القرن الثامن الهجري.

٣- المدارس التيمورية في التصوير :

أخذ فن التصوير الإيراني الأصيل يستقر ويزدهر وينال شهرة عالمية في العصر التيموري، حيث ازدهرت المدارس التيمورية ومدرسة هراة، في القرنين الثامن والتاسع الهجري (نهاية القرن الرابع عشر وفي القرن الخامس عشر الميلادي)، وقد ظهر في ذلك العصر نخبة من كبار الفنانين الذين اختصوا بتصوير المخطوطات مثل خليل وأمير شاهي، وأكثرهم شهرة الفنان بهزاد الذي تعد أعماله من أعظم تحف التصوير الإيراني روعة وإبداعًا، وقد بقيت منها مجموعات مهمة منها مخطوطة للمنظومات الخمس المحفوظة بالمتحف البريطاني، وأخرى لكتاب بوستان بدار الكتب المصرية.

كانت مدينة سمرقند من أعظم مراكز التصوير شأنًا في عصر تيمور، الذي اتخذها مقرًّا لحُكمه (٧٧١هـ/١٣٧٠م)، وجمع فيها أشهر الفنانين وأرباب الصناعات الدقيقة، ولكن تبريز وبغداد وشيراز ظلت أيضًا من مراكز هذا الفن، وازدهرت فيها مدارس فنية عظيمة. على أن الصور التي تُنسب إلى مدينة سمرقند- على وجه التحقيق- نادرة جدًّا، ولعلنا لا نستطيع أن ننسب إليها شيئًا كثيرًا، عدا الرسوم المستقلة المنقولة عن نماذج صينية والمرسومة في معظم الأحيان بالحبر الصيني، ثم بعض رسوم متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية الصينية، وتشمل رسوم حيوانات وطيور حقيقية وخرافية، وأخيرًا بعض مخطوطات في موضوعات فلكية.

اعتبر البعض مدينة شيراز مركزاً للمدرسة التيمورية، ويتجلى أسلوب هذه المدرسة بوضوح في مخطوطة هامة من العصر التيموري وهي ديوان شعر لخواجه كرماني وعليها توقيع المصور الإيراني "جنيد نقاش" السلطاني.

أما مدينة تبريز فربما لا تعد تمامًا مركزًا فنيًّا تيموريًّا؛ لأنها خضعت لقبائل التركمان بين عامي٨٠٩و٨٧٢هـ(١٤٠٦و١٤٦٧م)، وتأثرت بمدرسة الجلائريين، ولم تلحق بشيراز وهراة في الأساليب الفنية الجديدة التي وُفِّقتا إليها في عصر تيمور وخلفائه. ومن الآثار الفنية التي يمكن نسبتها إلى تبريز في هذا العصر: صورة في صفحتين محفوظة في مجموعة كيفوركيان بنيويورك، ولعلها كانت في صدر مخطوط من شاهنامه، وهي تمثل وليمة في حديقة اجتمع فيها تيمور وبعض رجال بلاطه وخَدَمِه.

وفي عهد شاهرخ أصبحت هراة مَحَطَّ رجال الفنانين وميدان نشاطهم. وقد كان تيمور محبًّا للفن والأدب رغم شذوذه وفظاظته، بينما كان ابنه شاه رخ من أشد ملوك الفرس عطفًا على الفن ورجاله؛ ولذا اجتاز الفن في عصره مراحل الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثر بها، ووصل إلى عنفوان شبابه، وأصبح ما نقله عن غيره من الفنون جزء لا يتجزأ منه.

والصور التي رُسمت في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) تحمل أهم الزخارف والأساليب الفنية التي صارت في القرن التالي من أخص مميزات التصوير الإيراني في مدرسة هراة. وأهم هذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع، ثم الألوان الساطعة التي لا يكسر من حِدَّتِها أي تدرج، والمناظر الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الإسفنج. وفضلًا عن ذلك فقد استطاع الفنانون الوصول إلى إيجاد نِسَب معقولة بين الأشخاص في الصورة وما يحيط بهم من عمائر ومناظر.

وجدير بنا أن نشير هنا إلى أن الفرق بين منتجات المدرستين التيموريتين الرئيسيتين، مدرسة هراة ومدرسة شيراز، لا يزال غير واضح، ولكننا نستطيع

أن نقول–على وجه عام–إن مدرسة شيراز أكثر اتصالًا بالعصر السابق من مدرسة هراة، وإن التطور في هذه المدرسة الأخيرة أعظم وأوضح.

ومن أشهر المخطوطات التي تُنسب إلى مدرسة شيراز شاهنامه في استانبول مؤرخة بعام ٧٧٢هـ/١٣٧٠م، وأخرى بدار الكتب المصرية كُتبت عام٧٦٩هـ/١٣٩٣م. ونرى في صور هذين المخطوطين بعض التنويع في رسم المناظر الطبيعية، ولكن الألوان فاتحة وبرَّاقة وغير منسجمة .

ومن أعظم هذه المخطوطات شأنًا مجموعة من الشعر محفوظة في متحف الفن التركي والإسلامي باستانبول ومؤرخة بعام٨٠١هـ/١٣٩٨، وفيها اثنتا عشرة صورة تمثل مناظر طبيعية من أشجار وزهور وأنهار وتلال وطيور دون أي رسم آدمي؛ مما حد بالقول أن هذا الفنان إنما صَوَّرَ المُثُل العليا في نظرية الخليقة عند المزدكية، وأنه ربما كان من أتباع هذا المذهب.

ويصعب التمييز بين المدارس المختلفة في العصر التيموري، بسبب تنقل الفنانين بين المراكز الفنية المختلفة، ولا نعرف المركز الذي يُنسب إليه عدد كافٍ من المخطوطات لنحدد بالموازنة والقياس المميزات الفنية لكل مدرسة.

ويمكن القول بأن العصر الذهبي للتصوير الإيراني بدأ في عهد خلفاء تيمور(ابنه شاهرخ، وأحفاده)؛ إذ أصبحت للصور الإيرانية في عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الإيراني بعد أن هضم كل ما استعاره من أساليب الفنون في الشرق الأقصى. ومما ساهم في كثرة الانتاج واتقان الصور في عصر خلفاء تيمور أن إيران كانت مقسمة إلى مقاطعات مختلفة، يحكمها أمراء لهم نصيب وافر من الاستقلال ولهم حاشية وبلاط، مثلما للحاكم الأكبر الذي كان يشرف على إدارة الإمبراطورية كلها؛ ولذا فقد نشأت مراكز فنية عديدة كانت تتنافس في سبيل النهضة بالفنون ولا سيما التصوير.

وقد أسس شاهرخ في مدينة هراة مكتبة ومجمعًا لفنون الكتاب، ثم جاء ابنه بايسنقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجمعًا للفنون، استقدم إليه أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين؛ فانتقلت صناعتا التصوير والتذهيب من تبريز وسمرقند وشيراز إلى هراة. وتمتاز مدرسة هراة بطموح فنانيها إلى للتطور والتجديد، وظهور بعض المصورين من ذوي العبقرية، والميل إلى دقة تصوير التفاصيل في الرسم، وغِنَى الألوان وانسجامها واتزانها وكثرة استعمال اللون الذهبي، وتغطية الأرضية بالحشائش والزهور والشجيرات.

ومن أقدم المخطوطات التي تُنسب إلى هذه المدرسة مخطوط من كليلة ودمنة محفوظ الآن بمكتبة قصر گلستان بطهران، ويمتاز باتقان تصوير الطبيعة واستيعاب العناصر الصينية التي اقتبسها الفن الإيراني في هذا السبيل. ولا شك أن هذا المخطوط يشبه إلى حد كبير مخطوط كليلة ودمنة بمكتبة الجامعة باستانبول، ولكنهما يختلفان في الصور الآدمية؛ فهي في المخطوط الأخير أكثر نضارة وأقرب للطبيعة منها في مخطوط طهران.

وفي مجموعة المستر شستر بيتي مخطوط من «گلستان» سعدي، كُتب عام٨٣٠هـ/١٤٢٦م للأمير بايسنقر بيد الخطاط جعفر البايسنقري، وفيه ثماني صور بديعة يبدو فيها الاتقان والمميزات الفنية المعروفة بمدرسة هراة.

وقد كتب هذا الخطاط نسخة من الشاهنامة عام٨٣٣هـ/١٤٣٠م، وهي موجودة في إيران، وتكاد تكون أبدع ما عُرف من مخطوطات الشاهنامة المصورة؛ لإتقان صورها، وإبداع زخارفها والمهارة في تصوير الحوادث تصويرًا تظهر فيه الحياة والحركة والتماسك ووحدة التأليف، وللتنويع الذي يبعد الملل الذي تسببه المناظر المكررة في مخطوطات مدرسة تبريز ومدرسة شيراز، ولمراعاة الدقة في رسم الخيل والشجيرات والزهور والطيور

وزخارف الملابس، فضلًا عن العناية التامة برسم التفاصيل وبعض أنواع التحف كالسجاجيد والأواني وما إلى ذلك. ومن أبدع الصور المنسوبة لمدرسة هراة صورة مستقلة ومحفوظة بمتحف الفنون الزخرفية بباريس تمثل لقاء هماي وهمايون في حدائق القصر الملكي بمدينة بكين، ويتجلى فيها حب الطبيعة وإبداع تصويرها مع التوفيق في التعبير عن أرستقراطية الأشخاص المرسومين، كما أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحرًا عجيبًا.

(هماي أمير إيران يستقبل في حديقة القصر همايون ابنة قيصر الصين، مدرسة هراة سنة ٨٣٤هـ/١٤٣٠م، صورة من مخطوط ضائع، ومحفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس).

وثمة عدد من الصور المستقلة المنقوشة على الحرير على النحو المتبع في الشرق الأقصى، ويمكن نسبتها إلى مدرسة هراة في النصف الأول من القرن التاسع الهجري (ق١٥)، وتمتاز بوضوح التأثير الصيني فيها حتى يُظَن أنها من رسم المصور غياث الدين الذي سافر مع بعثة أرسلها شاهرخ إلى الصين بين عامي٨٢٣-٨٢٧هـ/١٤٢٠-١٤٢٤م، وإحدى هذه الصور محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن، وتمثل حبيبين جالسين على سَجَّادة نفيسة وتظلهما شجرة مزهرة. والثانية في المتحف المتروبوليتان بنيويورك، وفيها أشخاص بجوار شجيرات مزهرة، أما الثالثة ففي مجموعة الكونتس دي بهاج وتمثل لقاء هماي وهمايون، وقد أصاب فيها الفنان توفيقًا عظيمًا في الجمع بين الأساليب الفنية الصينية والإيرانية.

وقد بدأت مدرسة هراة منذ منتصف القرن التاسع الهجري(ق١٥م) تتميز عن سائر المدارس التيمورية، فأصبحت لها ذاتية قوية في تأليف الصور ورسمها وتلوينها. وطبيعي أن بعض الفنانين لم يستطع أن ينفصل تمامًا عن التقاليد الفنية الموروثة، بينما سار آخرون في ميدان التطور شوطًا بعيدًا.

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من ديوان السلطان حسين ميرزا مؤرخ بعام٨٩٠هـ/١٤٨٥م. ويدل ما في صوره من المناظر الطبيعية، ورسوم العمائر، والسِّحنات المغولية، وانسجام الألوان على سمو الأساليب الفنية التي وُفِّقَ إليها الفنانون من مدرسة هراة. وفي متحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك مخطوط من كتاب «هفت بيكر» للشاعر نظامي يحتوي على صورة بديعة جدًّا تمثل بهرام جور يثبت لحبيبته فروسيته ومهارته في الرماية؛ وذلك بأن يلصق بسهم واحد حافر حمار الوحش بأذنه. وتمتاز هذه

الصورة بحسن توزيع الأشخاص بين الصخور والتلال، وعليها اسم المصور بهزاد، ولكنها نسبة لا نظن أنها صحيحة؛ لأن الصورة- رغم إتقانها- لا يتجلى فيها المعروف عن أسلوب بهزاد. والواقع أننا نعرف أسماء بعض المصورين في مدرسة هراة، ولكنا لا نستطيع أن ننسب إلى أحدهم أي صورة في مخطوط معين. ولعل أعظم هؤلاء المصورين هو روح الله ميرك نقاش، الذي يقال إنه كان أستاذ بهزاد، وتنسب إليه صورتان في مخطوط من المنظومات الخمسة للشاعر نظامي مؤرخ بعام ٩٠٠هـ/١٤٩٤م.

خلاصة القول أن التصوير الإيراني في عصر تيمور وخلفائه خطا الخطوة الأخيرة في سبيل الكمال الذي بلغه على يد بهزاد وتلاميذه الذين حملوا لواء هذا الفن في صدر الدولة الصفوية، وذلك على الرغم من أن الدولة التيمورية دب فيها الانحلال بعد وفاة شاه رخ وبدء النزاع بين خلفائه، حتى استولت قبائل التركمان على غربي إيران، وقامت دولة الأوزبك في بلاد ما وراء النهر، بل استطاعت أن تقضيَ على نفوذ خلفاء تيمور في شرقي إيران، ولكن هراة ظلت عاصمة التيموريين الذين تقلص نفوذهم بغير أن يؤثرَ ذلك في ازدهار صناعة التصوير؛ فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقرا بين عامي٨٧٣-٩١١هـ/١٤٦٨-١٥٠٦م من العصور الذهبية لتلك المدينة في الأدب والفن؛ فعمت شهرة بلاطه أنحاء القارَّة الآسيوية، واتصل به كثير من الشعراء والأدباء والموسيقيين، وكان هو ووزيره مير علي شير من أكبر رعاة التصوير في التاريخ الإيراني، حتى ظهر في خدمتهم بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة في التصوير الإسلامي.

بهزاد ومدرسته

أشرق في مدينة هراه عهد جديد في التصوير الإيراني بفضل رعاية السلطان حسين ميرزا(١٤٨٦-١٥٠٦م)، وكان كمال الدين بهزاد أشهر مصوري إيرن في ذلك العهد ويلقب بمعجزة عصره. ولد بهزاد في مدينة هراة (٨٥٤هـ/١٤٥٠م)، وذاع صيته بها، ونعم برعاية السلطان حسين ووزيره مير علي شير، وظل بهراة حتى سقطت بيد الشاه إسماعيل الصفوي(٩١٦هـ/ ١٥١٠م)؛ فانتقل معه إلى تبريز؛ وازداد نَجْمه تألقًا، ونال من الشرف بخدمة الشاه إسماعيل، ثم ابنه طهماسب ما لم ينلْه مصور في التاريخ الإسلامي.

وقد حفظ لنا أحد المؤرخين الإيرانيين نص البراءة التي تسلمها بهزاد حين عينه الشاه إسماعيل عام ٩٢٨هـ/١٥٢٢م مديرًا لمكتبته الملكية ومَجْمع فُنون الكتاب، فجعله رئيسًا لأمناء المكتبة كافة، ومن فيها من خطاطين ومصورين ومذهِّبين وغيرهم. وذاع صِيت بهزاد في إيران وفي غيرها من البلاد التي كانت لها بالإيرانيين صلات فنية، وفاق في الشهرة من سبقه من المصورين ومن عاصره أو خلفه منهم؛ فأثنى عليه المؤرخون، كما أُعْجِبَ به الملوك والأمراء، فتسابقوا إلى جمع آثاره الفنية . وعندما أقبل بعض مؤرخي الفنون من الغربيين على دراسة التصوير الإسلامي عَرفوا لبهزاد منزلته الجليلة، ولكن بعض المحدثين منهم يَرَوْنَ أنه نال أكثر مما يستحق. على أن هذه الشهرة الواسعة التي أصابها بهزاد جعلت من الصعب أن نعرف على وجه التحقيق كل آثاره الفنية؛ لأن المصورين أقبلوا على تقليده، بل كانوا يكتبون اسمه على الصور التي يرسمونها إعلاءً لشأنها، كما أن تجار العاديات وبعض الهواة كانوا ينسبون إليه صورًا ليست من عمله؛ رغبة منهم في الكسب الوافر. مما جعل دراسة أسلوبه الفني أمرًا عسيرًا؛ فلا نستطيع أن

نطمئن إلى حكمٍ نُصدره بعد بحث الصور القليلة التي يَثبت قطعيًّا نِسْبتها إليه.

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عُنوا بوضع إمضائهم على آثارهم الفنية، وقد استطاع بفضل عُلو مكانته أن ينتصرَ على الخطاطين انتصارًا مبينًا؛ فقد كانوا أعلى منزلة من المصورين، وكانوا يتحكمون في حجم الصور، وفي انتقاء الموضوعات، وفي تحديد الفراغ الذي يتركونه في صفحات المخطوطات ليرسم فيه المصورون، ولكن بهزاد قضى على ذلك كله، واختار الموضوعات التي أرادها، ورسمها بالحجم الذي كان يبتغيه في صفحة أو صفحتين متجاورتين.

ومن الصفات المميزة لأسلوب بهزاد: دقة التنفيذ وحيوية الحركات والاستغناء عن التفاصيل، وتعدد لون البشرة والمزج العجيب بين الألوان المختلفة، وتفهم أسرارها، وفي التعبير في صوره عن الحالات النفسية المختلفة، وفي رسم العمائر والمناظر الطبيعية، وتشعر أمام آثاره الفنية أن بين يديك صورًا أرستقراطية، بهدوئها وحسن ذوقها، وإبداع التركيب فيها، ودقة الزخرفة وانسجامها؛ مما يشهد بأن بهزاد كان المصور الكامل الذي انتهى على يديه تطور التصوير الإيراني في عهد المدرستين الإيرانية المغولية ثم التيمورية.

وقد عاش بهزاد طويلًا، وتنسب إليه صور عديدة من القرنين التاسع والعاشر الهجريين(ق١٦،١٥م)، وكثير من تلك الصور تمثل دراويش من العراق وإيران. ومما كتبه أحد المؤلفين الهنود عن بهزاد أنه لم يحرز هذه الشهرة الواسعة؛ لأنه سار بأساليب التصوير الإيراني إلى الكمال الطبيعي الذي كان مقدرًا له أن يصل إليه في تطوره فحسب، بل لأنه سار به أبعد من ذلك؛

فأدخل فيه عنصرًا من الحب الإلهي؛ لتأثره بمذهب الصوفية الذي بلغ أَوْج عظمته في إيران قبيل أن يولد بهزاد وحين كان صبيًّا.

وتتجلى خصائص أسلوب بهزاد في صور مخطوطتين هامتين، المخطوطة الأولى كتاب "بوستان" في دار الكتب المصرية بالقاهرة(٨٩٣هـ/١٤٨٨م)، فمن أبدع الآثار الفنية التي تنسب إلى بهزاد ست صور في مخطوط من كتاب «بوستان» للشاعر الإيراني سعدي محفوظ في دار الكتب المصرية، وعلى أربع صور منها إمضاء بهزاد. وتمثل صور مخطوطة "بوستان" بالقاهرة أسمى ما وصل إليه أسلوب بهزاد من إبداع، وتعد من روائع الفن العالمي سواء من حيث تكوينها ونشاط الحركة فيها أو من حيث محاكاتها للطبيعة. وقد كتب هذا المخطوط "سلطان علي الكاتب" عام٨٩٣هـ/ ١٤٨٨م –أعظم الخطاطين في عصره– للسلطان حسين ميرزا الذي نشأ بهزاد في بلاطه بمدينة هراة، وقد كُتب على ثلاث صور منها بخط دقيق وفي مكان يصعب الاهتداء إليه "عمل العبد بهزاد". أما الإمضاء الرابع ففي صورة تمثل فقهاء يتجادلون في مسجد، وفيها عِقْد جميل تجري في إطاره عبارات إيرانية في١٣مِنْطقة، وتنتهي في المنطقة الأخيرة بالنص الآتي: «عمل العبد بهزاد سنة أربع وتسعين وثمانمِائة»؛ مما يدل على أن رسم الصورة كان بعد إتمام المخطوط بسنة كاملة.

(فقهاء يتجادلون في مسجد، مدرسة هراة، من تصوير بهزاد في مخطوط من «بستان» سعدي، مؤرخ سنة ٨٩٤هـ/١٤٨٩م، ومحفوظ في دار الكتب المصرية).

وعلى كل حال فإن ثلاثًا من الصور الممضاة تمثل مناظر في عمائر، أما الرابعة فتمثل الملك دارا وراعي الخيل، وتثبت تفوق بهزاد في رسم الخيل وتصوير الطبيعة الريفية تصويرًا فيه انسجام وحياة. وفي أول المخطوط صورة في صفحتين تمثل السلطان حسين ميرزا في مأدبة، ولا بد من أن

تكون من تصوير بهزاد أيضًا؛ فإن موازنتها بالصور الممضاة لا يكاد يترك سبيلًا للشك في صحة ذلك.

أما المخطوطة الثانية فهي المنظومات الخمسة للشاعر نظامي بالمتحف البريطاني٨٤٦هـ-١٤٤٢م، وفيها عدة صور صغيرة، على ثلاث منها: "صورة العبد بهزاد" مكتوبة في مكان غير ظاهر. ويكاد النقاد يُجمعون على صحة نسبة هذه الصور الثلاث إلى بهزاد، ولكن معرفة تاريخها أمر غير سهل. وقد لوحظ أن على إحدى الصور الأخرى في هذا المخطوط تاريخ سنة ٨٩٨هـ/١٤٩٣م مما يرجح أن تكون الصور المنسوبة إلى بهزاد من رسمه في نهاية القرن التاسع الهجري أيضًا. وتعد صور المنظومات الخمسة من النوع الهادئ الألوان واستخدام فيها اللون الأزرق والرمادي والأخضر.

(بناء مسجد، تنسب إلى المصوِّر بهزاد من مخطوط للمنظومات «الخمسة» للشاعر نظامي، في المتحف البريطاني).

وثمة بعض صور شخصية حقيقية تُنسب لبهزاد، ويبدو فيها نجاحه في بيان سِحْنة الأشخاص وصفاتهم الجسمية. ومن هذه الصور واحدة تمثل الشاه طهماسب فوق شجرة، وهي محفوظة الآن في متحف اللوفر وعليها "پير غلام بهزاد"–العبد العجوز بهزاد– وفي مجموعة المسيو كارتييه صورة للسلطان حسين بايقرا تُنسب إلى بهزاد، وتشبه رسم السلطان حسين بايقرا في مخطوط "بستان" المحفوظ في دار الكتب المصرية.

٤– <u>المدرسة الصفوية في التصوير</u>

أ– المدرسة الصفوية الأولى

قامت المدرسة الصفوية الأولى على أكتاف بهزاد وتلاميذه وأعوانه، وكان أعظم من شملها برعايته هو الشاه طهماسب(٩٣٠–٩٨٤هـ/١٥٢٤–١٥٧٦م) بعد أن قضى أبوه الشاه إسماعيل حكمه في حروب وطد بها دعائم الحكم للأسرة الصفوية، ولم تترك له الفراغ الكافي لتعهد المجمع الذي أنشأه لفنون الكتاب وعقد إدارته لبهزاد. وارتفعت مكانة الفنانين في عصر الدولة الصفوية، واتخذ السلطان من بين المصورين أصدقاءه ونُدَماءه؛ بل كان الشاه طهماسب نفسه يطمع في أن يصبح مصورًا ماهرًا، تعلم الفن عن المصور المشهور سلطان محمد، وكان كذلك صديقًا لبهزاد وتلميذه آقا ميرك.

سما شأن رجال الفن في حكم الدولة الصفوية؛ فهي أول دولة إيرانية وطنية منذ العصر الساساني؛ ولذا فكَّرت أن تُعيد إلى إيران مجدها الفني القديم، وبدأت برجال الفن؛ فكان نصيبهم وافرًا من تشجيعها وإكرامها؛ ولذا فمن بين مخطوطات العصر الصفوي عددًا كبيرًا محلى بصور يمثل أكثرها أُبَّهَة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيه، وما يتبع ذلك من حدائق غَنَّاء وعمائر ضخمة جميلة وملابس فاخرة ومجالس طرَب وشراب. كل ذلك في رسم

دقيق وألوان زاهية في هدوء ومتنوعة في انسجام، يتوج ذلك مهارة في تأليف الصورة، وتوزيع الأشخاص فيها، ومراعاة النِّسَب بين أجزائها المختلفة

بلغ بهزاد ذروة مجده حينما عُيِّنَ مديرًا لمعهد فنون الكتاب في تبريز (٩٢٨هـ /١٥٢٢م)، ولم يتطور أسلوبه الفني بعد ذلك؛ فالفرق بسيط بين آثاره الفنية في هراة وآثاره الفنية في تبريز. أما تلاميذه الذين قدموا معه من هراة، فقد تأثروا بالبيئة الصفوية الجديدة بتبريز، وصاروا دعامة المدرسة الصفوية الأولى التي قامت فيها. وتمتاز صور هذه المدرسة بلباس الرأس المكون من عِمامة ترتفع باستدارة، وتبرز من أعلاها عصًا صغيرة حمراء، ولكن هذه الميزة ليست عامة؛ فوجود تلك العِمامة في صورة من الصور يدل على أنها ترجع إلى عصر الأسرة الصفوية الأولى؛ أي قبل وفاة الشاه طهماسب، بينما وجود غيرها أو عدم وجودها لا يفيد مطلقًا أن الصورة لا يمكن نسبتها لهذا العصر. وهذه العِمامة كانت في أول الأمر شِعار الأسرة الصفوية وأتباعها، وكان المصورون يرسمون العصا الصغيرة باللون الأحمر، ثم ضعف شأن هذه العِمامة وبدأ القوم يغيرون لون العصا، وأصبح وجودها نادرًا في الصور الصفوية التي صُنعت بعد وفاة الشاه طهماسب(٩٨٤هـ).

كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير في توحيد الأساليب الفنية، بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية في البلاد الإيرانية؛ فأصبحت منتجات مصوري البلاط في تبريز وقزوين أنموذجًا ينسج على منواله النابهون من المصورين في أرجاء الدولة الصفوية. ومن أعلام المصورين بهذه المدرسة: شيخ زاده وخواجه عبد العزيز وأقا ميرك وسلطان محمد وشاه محمد، ومير نقاش، وغيرهم.

أما شيخ زاده فقد كان خراساني الأصل، وكان تلميذًا لبهزاد، وانتقل معه إلى تبريز كما يظهر من صورة عليها إمضاؤه، وهي في مخطوط من أشعار

حافظ، كُتب لسام ميرزا، الأخ الأصغر للشاه طهماسب، ومحفوظ بمجموعة كارتييه وتمثل هذه الصورة مجلس وعظ، ويبدو في رسم الأشخاص وتصوير ما أحدثه بعض المستمعين من شغب، إما لفرط التأثر والإعجاب بما قاله الواعظ وإما لسبب آخر.

ومن تلاميذ بهزاد المصور خواجه عبد العزيز، وقدم من أصفهان، ودرس الشاه طهماسب عليه فن التصوير، ومن الآثار الفنية التي خلفها هذا المصور صورة أمير صفوب محفوظة بإحدى المرقَّعات بمكتبة طوب قابوسراي باستانبول عليها إمضاؤه، وأضاف لاسمه أنه تلميذ الأستاذ بهزاد.

ونبغ من تلاميذ بهزاد المصور العظيم آقا ميرك، وقد نشأ بأصفهان، ثم هاجر منها واتصل ببهزاد. وأُتيح له أن يحظى بصداقة الشاه طهماسب. وقيل: إنه ظل يعمل في بلاطه حتى سنة ٩٥٧هـ/١٥٥٠م. وثمة خمس صور عليها إمضاؤه، وهي في مخطوط من المنظومات «الخمسة» للشاعر نظامي، كُتب في تبريز بين عامي ٩٤٦ و٩٤٩هـ/١٥٣٩–١٥٤٣م للشاه طهماسب بيد الخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري، وهو بحوزة المتحف البريطاني بلندن، وتمثل إحدى هذه الصور تتويج خسرو، ونرى في صورة أخرى خسرو وشيرين على العرش، وفي ثالثة مجنون ليلى بين الوحوش في الصحراء، أما الرابعة فتمثل قصة كسرى أنوشروان يصغي للبومتين اللتين تتحدثان على أنقاض قصر حل به الخراب؛ لأن صاحبه كان ظالمًا، وتمثل الخامسة رجوع شابور إلى فسطاط خسرو. وتدل هذه الصور– بما فيها من عمائر وزهور وأشجار–على تأثر آقا ميرك بأستاذه بهزاد، وفضلًا عن ذلك يُلاحظ فيها تفوق ميرك في تزيين الملابس بالزخارف المختلفة، وقصوره عما

وصل إليه أستاذه في تنويع السِّحْنة في الأشخاص، وإكسابها بعض الحياة والتعبير والحركة.

ومن أعلام المصورين في العصر الصفوي سلطان محمد، وقد قيل: إنه كان أستاذًا للشاه طهماسب في فن التصوير، ولعله خلف بهزاد في إدارة مجمع الفنون الملكي، ونجد إمضاء سلطان محمد على صورتين في مخطوط نظامي سالف الذكر، إحداها تمثل بهرام جور يصيد الأسد، والثانية تمثل خسرو يفاجئ شيرين تستحم، وتمتازان بدقة الزخارف على الملابس وبإبداع الألوان وإتقان رسوم الحيوان، وبالأشخاص ذوي الوجوه الجميلة التي تخلو من أي تعبير قوي. وصفوة القول أن أسلوب سلطان محمد يشبه أسلوب آقا ميرك إلى درجة لا يمكن تفسيرها بأن كليهما كان تلميذًا لبهزاد فحسب؛ بل قد تَحْمِلُنا على القول بأنهما تعاونا في العمل تعاونًا وثيقًا، ولم تكن لكل منهما ذاتية فنية مستقلة عن الآخر إلى حدٍّ كبير.

وثمة صورة أخرى يُرَجَّح أنها من رسم سلطان محمد، وتكاد تكون أبدع ما صوره الفنانون في عصر الأسرة الصفوية، وهي من الصور التي لا إمضاء عليها في مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهماسب، والمحفوظ في المتحف البريطاني. وتمثل هذه الصورة قصة المعراج، وقد كانت أحب قصص السيرة النبوية إلى الإيرانيين؛ فرسموها في عدد كبير من الصور والمخطوطات.

(صورة المعراج، من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز، ولعلها من تصوير سلطان محمد في مخطوط من المنظومات «الخمسة» لنظامي، كُتِبَ للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و٩٤٩هـ/١٥٣٩ و١٥٤٣م، ومحفوظ في المتحف البريطاني).

وفي مجموعة البارون موريس دي روتشيلد مخطوط من شاهنامه تاريخه سنة٩٤٤هـ/١٥٣٧م، به٢٥٦صورة كبيرة يظهر في رسمها أسلوب أعلام المصورين بالمدرسة الصفوية، لاسيما سلطان محمد، ويُعتقد أنها من عمل

تلاميذهم، ولكنها عظيمة الشأن، تجمع المميزات الفنية في المدرسة الصفوية مع شتى الموضوعات التي عرض لها المصورون من قصص الشاهنامة.
وهناك مصوران آخران على نهج سلطان محمد هما شاه محمد الأصفهاني ومير نقاش، وقد امتاز هذا المصوران برسم شبان الطبقة الأرستقراطية في أوضاع أنيقة وأساليب متكلفة؛ كما يظهر في صورة محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن، وتمثل أميرًا صفويًّا في يده زهرة وعليها إمضاء شاه محمد، وكما يظهر في صورة أخرى من النوع نفسه محفوظة الآن في المتحف البريطاني، وتُنسب إلى المصور مير نقاش.

ب- المدرسة الصفوية الثانية :

كان هناك مدرسة صفوية ثانية في عصر الشاه عباس الكبير وخلفائه، وهي مدرسة رضا عباسي، وكان مقرها أصفهان، وتميزت الآثار الفنية في ذلك العصر بتنوعها؛ إذ كان انتقال العاصمة إلى أصفهان سببًا في قربها من المحيط، ونمو علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية؛ فوفدت البعثات والسفارات، وأقبل السائحون والتجار إلى إيران، وعُنِيَ الفنانون بالنقش على الجدران نفسها، وبرسم الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران بها. وشاع في ذلك العصر أيضًا رسم الصور بدون ألوان أو بألوان بسيطة جدًّا. والظاهر أن الأمراء ورجال البلاط انصرفوا قليلًا عن المخطوطات المصورة؛ فلم يجد المصورون مَنْ يعوضهم عن العمل فيها؛ ولذا فقد ندرت المخطوطات المصورة الثمينة في هذه المدرسة، بينما زاد عدد الصور غير المتقَنة التي كانت تُصنع لعامَّة الهواة – أي للسوق – والتي لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة. إلا أن بعض الصور غير الملونة كان آية في الدقة واتقان الخطوط، وكانت تُرسم في ثقة وبراعة، رسمًا لم يكن يخلو أحيانًا من قوة التعبير أو

روح التهكم والسخرية. وكان الشاه عباس يُعنى بتشديد العمائر وتزيين جدرانها بالصور الكبيرة من الطراز الإيراني أو بصور أوروبية مما كان يحمله التجار والمبشرون إلى إيران. أما في تصوير المخطوطات فقد جمد المصورون ووقفوا عند تقليد الصور المرسومة في المخطوطات القديمة تقليدًا لم يوفقوا فيه كثيرًا. وطرأ على تصوير الأشخاص تطور كبير في القرن الحادي عشر الهجري (ق١٧م)؛ فقَلَّ عدد المرسومين، ولم تَعُدِ الصورة تجمع عددًا كبيرًا منهم؛ بل أصبح المصور يكتفي في رسمه بشخص أو شخصين بقَدٍّ أهيف، وفي وضع متكلَّف، وأنوثة تجعل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات. ويُنسب هذا الطراز في التصوير إلى زعيم المصورين في ذلك العصر، وهو رضا عباسي.

أما الشاه عباس الثاني(١٠٥٢-١٠٧٧هـ/١٦٤٢-١٦٦٧م) فكان شديد الإعجاب بالغرب وفنونه؛ فأرسل المصور محمد زمان ليدرس التصوير في روما، فتأثر بالأساليب الفنية الأوروبية، ولا سيما في مراعاة قواعد المنظور، وفي الصور الدينية؛ كرسم الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وغيرها من المناظر الدينية المسيحية، لكنه لم يفقد روحه الإيرانية تمامًا. وقد رسم هذا عام١٠٨٦هـ/١٦٧٥م ثلاث صور في مخطوط نظامي الذي كُتب للشاه طهماسب، والذي اشترك في تصويره أولًا أعلام المصورين في المدرسة الصفوية. وقد زاد تأثر المصورين الإيرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية، وتخلَّوْا عن كثير من الأساليب الإيرانية في التصوير؛ فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الإيراني؛ كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التي ذاع رسمها في عصر فتح علي شاه(١٢١١-١٢٥٠هـ)وبعده؛ فإن صناعتها أوروبية أكثر منها إيرانية.

الفصل الخامس
الخط و المخطوطات

الخط والمخطوطات

عُنِيَ الإيرانيون بالمخطوطات عناية كبيرة جعلت منها تحفًا فنية ثمينة، لم ينافسهم في إنتاج مثلها أي شعب؛ فإذا تفحصنا أي مخطوط إيراني قديم نجده قد تميز بِدِقَّة الزخارف المذهَّبة وجمالها، وجاذبية الصور وسحرها، وإبداع الألوان ونضارتها، وجمال الخط ورشاقته وزخارف الجلد ورسومه. وهذا يدلل على صبر الفنانين الإيرانيين ومثابرتهم في صناعة هذه التحف.

١- الخط :

العناية بجودة الخط أمر طبيعي في الإسلام؛ فقد أضاف الله تعالى تعليم الخط إلى نفسه، فقال: (اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ*الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ*عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ)، وكان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الإسلامي عامة وفي إيران خاصة؛ لاشتغالهم بكتابة المصاحف ونسخ كتب الأدب والشعر التي كان يحبها الإيرانيون، ورضاء رجال الدين عنهم؛ ولذا تقدم فن تحسين الخط وأقبل الأمراء ورجال الدولة على شراء المخطوطات الكاملة، أو نماذج من كتابة الخطاطين المشهورين. وكانت أكثر هذه النماذج من آيات القرآن أو الأدعية أو أبيات الشعر، وكان الخطاط يذيِّل كتابته بإمضائه؛ فخرًا بخطه، ولأنه لم يكن يخشى-كزميله المصور-غضب رجال الدين أو نقمة المتعصبين من الشعب؛ ولذا كانت أسماء الخطاطين معروفة، كما صُنفت بعض الكتب في تراجم حياتهم. وكان إلى جانب هؤلاء الخطاطين الأعلام نساخون متواضعون، يُعْنَوْنَ بنسخ مخطوطات أرخص ثمنًا ليستطيع اقتناءها من بحاجة إليها من رجال العلم والأدب.

وقد مر بنا أن المسلمين تعلموا صناعة الورق على يد صناع من الصين، أسرهم العرب حين استولَوْا على سمرقند في نهاية القرن الأول بعد الهجرة (بداية ق١٨م)، وكثير من المخطوطات التي لا تزال محفوظة إلى اليوم يرجع إلى القرن الثالث الهجري (ق٩م).

ويلاحظ في الحروف العربية أنها مرنة، وتحمل في ثناياها كل الصفات الزخرفية والشكلية التي ساعدت الخطاطين على التطور بها من الخط الكوفي البسيط إلى الخطوط الفارسية الدقيقة؛ فقد كانت الحروف في البداية واسعة ومفرطحة، ثم زاد ارتفاعها وبدأت في الرشاقة منذ القرن الخامس الهجري (ق١١م). وفي عصر السلاجقة زاد الخط الكوفي دقة وجمالًا، كما ظهر الخط النسخي. وفي القرن السابع الهجري ظهر الخط الفارسي المعروف باسم "تعليق". وفي القرن التاسع الهجري (ق١٥م) ظهر نوع آخر يُعرف باسم "نستعليق" (نسخ + تعليق) وأصبحت تُكتب به كل المخطوطات؛ حتى يمكننا القول: إن استخدام الخط النسخي في مخطوط من المخطوطات يكاد أن يؤكد نسبته إلى ما قبل القرن التاسع الهجري (ق١٥م).

وليس من السهل على غير الخطاطين أن يدركوا تمامًا الفرق بين الخطوط المختلفة التي استعملها الإيرانيون في مخطوطاتهم.

وأهم ما يميز خط التعليق كثرة ما فيه من استلقاء وإرسال، وهو شبيه في استداراته بخط النسخ الذي تتضح فيه الاستدارات وتكثر استمداداته، وتظهر في هذا النوع من الخط زوايا أشبه بالقوائم تُختتم بها الاستدارات يتسنى للكاتب بعدَها أن يَزِيد من سرعة يده. وتتفاوت الاستمدادات في هذا النوع من الخط؛ فقد تكون من الرفع بقدر سُمك الشعرة، كما قد تكون غليظة لرسمها بصدر القلم أو لثقل في طبقة المداد فوق قطة القلم، وتكون نهاية

هذه الاستمدادات إما إرسالًا بعرض القلم أو تعقيفًا بانحناءة راجعة. وبينما نجد خط "النستعليق" يستمد أصوله من خط "التعليق" مباشرة، نلحظ في النستعليق خفة ولطفًا لا نجدهما في خط التعليق، ففي استداراته قوَّة وحياة، يقابلهما في خط التعليق جفاف واعتدال في مواطن الكلمة، هو نهاية تقوس سابق أو بدء لتقوس لاحق، الأمر الذي من أجله اكتسب خط التعليق شيئًا من العنف والجفاف لا تخف وطأته إلا عند الابتداء والانتهاء؛ ولهذا السبب عينه كان خط النستعليق أطوع في يد الكاتب من خط التعليق وأسلس انقيادًا، بحيث لا يؤثر ذلك في شيء ما على رونقه العام.

وبينما نلحظ في خط النسخ غنًى وتناسبًا في الأجزاء، واعتدادًا بطبيعته، نجد في خط التعليق قوة، وشموخًا، وارتجالًا. ونلمس في خط النستعليق في مقابل ذلك صفات الرقة والأناقة، والسهولة والليونة والطواعية، التي لم تَخْلُ بدورها من بعض الارتجال، وكلها صفات تدل على بلوغ الخطاطين درجة قصوى من التهذيب وسمو الإدراك. وقد بقي هذا النوع من الخط الأسلوب القومي للكتابة الإيرانية، ولا يزال يتمتع بقوة حتى اليوم.

ويُنسب اختراع خط "نستعليق" إلى "مير علي التبريزي" الذي كان من خدمة تيمور، وخلفه ابنه عبد الله، فأَتَمَّ بعض التفاصيل في هذا الخط الجديد. وكان له تلميذان مشهوران: أولهما مولانا جعفر التبريزي الذي كانت له رئاسة أربعين خطاطًا كانوا يشتغلون دائمًا للأمير بايسنقر، والثاني هو "أستاذ الأساتذة" مولانا أظهر التبريزي(٨٨٠هـ/١٤٧٥م)، وكان يحب الأسفار ، فتنقل بين هراة وكرمان ويزد وأصفهان وشيراز وبغداد ودمشق وحلب وبيت المقدس، وانتشر أسلوبه في الخط فعم أقاليم الشرق الأدنى وإيران. ومن أهم تلاميذه سلطان علي المشهدي الذي ذاع صِيته في بلاط السلطان حسين

ميرزا بمدينة هراة بين أعوام٨٧٥-٩١٢هـ/١٤٧٠-١٥٠٦م. ومن أبرز الذين حازوا شهرة واسعة في ميدان الخط سلطان محمد نور، وزين الدين محمود المشهدي، وشاه محمود النيسابوري(٩٥٢هـ/١٥٤٥م)، الذي اشتغل في بلاط الشاه إسماعيل الصفوي، ثم كتب المخطوط المشهور من كتاب المنظومات "الخمسة" للشاعر نظامي، ومحفوظ بالمتحف البريطاني. كما اشْتَهَر أيضًا شاه قاسم التبريزي الذي قضى آخر أيامه بالقسطنطينية، ونقل إليها أساليب الإيرانيين في الخط. والواقع كان العصر التيموري العصر الذهبي في تاريخ تحسين الخط بإيران؛ فقد شمله التيموريون برعايتهم، وكان الأمير بدر الدين أحد وزراء تيمور من أعلام الخطاطين في عصره، كما أن إبراهيم ميرزا وبايسنقر ميرزا حفيدَيْ تيمور كانا من الخطاطين المشهورين. وظهر في العصر التيموري نوعان آخران من الخط: هما الخط الديواني والخط الدشتي.

كان طبيعيًّا أن تنمو **صناعة الورق الثمين**، حتى توصل الإيرانيون في القرن التاسع الهجري (ق ١٥م) إلى أن يصنعوا منه أنواعًا فاخرة من الحرير والكتان، عُنوا بضغطها وإكسابها بعض الألوان وتلميعها؛ لتليق بدواوين الشعر اللطيفة التي كانت تُكتب عليها. واشْتَهَرَت بعض المدن مثل تبريز ودولت آباد بأنواع ممتازة من الورق، وكانت مراسيم الدولة وأوامر السلاطين والأمراء تُكتب على أنواع معينة منها، ولا سيما على ذلك النوع الرخامي الشكل الذي اختُصت إيران بانتاجه، والذي امتاز بما فيه من تموج وتعاريج وعروق تجعله يشبه المرمر. كما كان الإيرانيون يستوردون من الصين أنوعًا أخرى من الورق الفاخر، وكان الصينيون ينتجون أفضل أنواع الورق، كما كان للخط الجميل عندَهم منزلة عظيمة. الخلاصة أن توضيح المخطوطات بالصور وتحليتها بالرسوم الملونة كان في المرتبة الثانية بالنسبة لكتابتها

بالخط الجميل، وأن الخطاطين الإيرانيين كانوا يكتبون الأدعية وأبيات الشعر وعبارات الحكمة في أوراقٍ كان الهواة يبذلون الأموال الطائلة في سبيل الحصول عليها، كما يدفع الغربيون الآن الأثمان العالية للحصول على اللوحات المصورة بريشة أعلام المصورين.

٢- التذهيب :

تعد المصاحف التي كانت تُكتب بين القرنين الرابع والسادس الهجريين (ق١٠، ١٢م) وكانت تُذَهَّب وتُزَيَّن بأدق الرسوم وأبدعها هي أعظم المخطوطات القديمة شأنًا من الوجهة الفنية؛ وقد كان الفنانون الذين يزينون الصفحات المكتوبة أرفع الفنانين قدرًا بعد الخطاطين أنفسهم، وكان المُذَهِّب أعظم أولئك الفنانين شأنًا، ومما يدل على علو مكانته أن كثيرين من المصورين كانوا يضيفون إلى أسمائهم لفظ «مُذَهِّب»، وأن المؤرخين كانوا يُعْنَوْنَ بالنص على أن بعض المصورين كانوا مذَهِّبين أيضًا. وأغلب الظن أن الخطاط كان يُتِمُّ عمله قبل كل شيء، ولم يكن يفوته أن يترك الفراغ الذي يُطلب منه في بعض الصفحات لتُرسم فيه الصور المطلوبة بعد ذلك، وكان المخطوط يُسلم بعد ذلك إلى فنان أخصائي في رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف، ثم لآخر لتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى وصفحاته الأخيرة وأوائل فصوله وعناوينه وغيرها من الزخارف المتفرقة. والحقيقة أن الرسوم النباتية والهندسية المذَهَّبة كانت تصل في المخطوطات الثمينة لأبعد حدود الإتقان، لاسيما في القرنين التاسع والعاشر الهجريين(نهاية ق١٥وفي القرن١٦م، حيث بلغت منتهى الاتزان والدقة وتوافق الألوان. ولا شك أن تعظيم القرآن كان يبعث كثيرين من الفنانين على العناية بتذهيب المصاحف، وكان لتذهيب المخطوطات صلة وثيقة بكتابتها بالخط الجميل،

وذَهَبَ بعضهم إلى القول بأن الإمام علي بن أبي طالب هو أول من ذهَّب مصحفًا، وبأن كثيرين من الأمراء وعلية القوم نسجوا على منواله؛ فأتيح للخطاط المشهور محمد بن علي الراوندي(في نهاية القرن السابع الهجري والثالث عشر الميلادي) أن يفخر بمن تلقى عنه فن التذهيب من الأمراء والعلماء وكبار رجال الدين والأدب. وإذا تذكرنا أن المذَهِّبين كانوا يحتاجون في صناعتهم إلى بعض المواد الثمينة كالذهب وحجر اللازورد والورق الفاخر، أدركنا ما كان لعناية الأمراء والأغنياء من القيمة وعظم الشأن في فن تذهيب المصاحف والمخطوطات.

لم يقتصر تزيين الصفحات في القرن التاسع الهجري (ق١٥م) على الصفحة أو الصفحات الأولى المغطاة بالزخارف المذهَّبة، وعلى العناوين، وعلى الجامات (المناطق) التي كان يُكتب فيها اسم صاحب المخطوط، وعلى النجوم الزخرفية المذهَّبة التي كانوا يُسمون الواحدة منها "شمسة"، بل صارت الهوامش تُزَيَّن برسوم الزهور والنبات والحيوان، وبالرسوم الآدمية في بعض الأحيان. أما زخارف الصفحات المذهبة فكانت في بادئ الأمر خليطًا من العناصر الزخرفية الساسانية والبيزنطية والقبطية، فضلًا عن الرسوم المنقولة من كتب اليهود وكتب المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية.

ترجع أقدم المخطوطات المذهَّبة المنسوبة لإيران إلى **عصر السلاجقة،** وتمتاز باستعمال الورق في معظمها، وبأنها مكتوبة بالخط النسخي، وبأنها مستطيلة الشكل، وأن ارتفاعها أكثر من عرضها. ومن الرسوم التي يكثر استعمالها في هذه المخطوطات النجوم المسدسة أو المثمنة، والمراوح النخيلية(البالمت) والفروع النباتية المتصلة (الأرابيسك). وقد بدأت في عصر السلاجقة طريقة جديدة في الزخرفة والتذهيب استمرت في العصور التالية،

وقوام هذه الطريقة أن تُحاط سطور الكتابة بخطوط دقيقة، وأن تُملأ الصفحة خارج هذه الخطوط بمختلف الرسوم النباتية و"الأرابيسك".

أما **عصر المغول** فإن أبدع مخطوطاته المذهَّبة جزء من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية كُتب عام ٧١٣هـ/١٣١٣م بمدينة همدان، للسلطان أولجايتو خدابنده، على يد الخطاط عبد الله بن محمد بن محمود الهمذاني، وهو من نوع المصاحف الكبيرة الحجم (٥٠ × ٤٠سم) التي كانت تُقدَّم للأضرحة والمساجد، وكان كل جزء منها يُكْتَب في مجلد على حِدَه. ويمتاز هذا الجزء- كسائر المخطوطات المغولية المذهَّبة- بالإبداع في الرسوم والألوان؛ فهو غني جدًّا بالرسوم الهندسية المختلفة من نجوم على أَضْربٍ شتى ومن مثمَّنات ودوائر متشابكة، وغير ذلك من الأشكال المملوءة برسوم النبات والأرابيسك. ولم يكن للإيرانيين عامة مران خاص في هذه الزخارف الهندسية، بل كانوا يُقْبِلون على سائر العناصر الزخرفية أكثر من العنصر الهندسي، وقد أتقنوها في هذا المصحف إتقانًا عظيمًا. واستخدم المذهِّبون في العصر المغولي اللون الذهبي والأزرق والأحمر والأخضر والبرتقالي، وكانوا يتخذون الأزرق الغامق مركزًا تحيط به سائر الألوان.

وازدهر فن التذهيب في **العصر التيموري**؛ فثمة مخطوط من الشاهنامة مؤرَّخ بعام٨٣١هـ/١٤٢٧م يقال إن فيه صورة الخطاط والمذهِّب والمصوِّر الذين اشتركوا في إنتاجه، وصورة السلطان بايسنقر الذي قدموا إليه هذا المخطوط؛ مما يدل على الاعتراف بفضل المُذَهِّب في إخراج المخطوط الفني، وعلى أنه كان يُقْرَن في هذا الشأن بزميله: الخطاط والمصور.

ومن أعلام المذهبين في ذلك العصر أمير خليل وميرك نقاش ومولانا حاج محمد نقاش، وكان الأخير خطاطًا ثم مذهِّبًا ثم مصورًا. كما ازداد الإقبال على

رسوم النبات والزهور والطبيعة زيادة عظيمة في العصر التيموري؛ فزُينت بها هوامش الصفحات، كما استُعملت في زخرفة التحف الفنية المختلفة.

أما عن **العصر الصفوي** فقد ترك لنا بعض المؤرخين الإيرانيين أسماء أعلام مذهّبيه مثل: ياري، وميرك المذهِّب، وابنه قوام الدين مسعود، وغيرهم. ولم يقف عمل المذهبين في هذا العصر عند حد تزيين الصفحات المكتوبة والمرسومة، بل كانوا يذهِّبون هوامش الصفحات المصورة، وامتازت المخطوطات الصفوية بتعدد الصفحات المذهَّبة في أول المخطوط، وبتفضيل رسوم الفروع النباتية المتصلة (الأرابيسك) ذات الوريقات الدقيقة ورسوم السحب الصينية. كما امتاز بعضها برسوم حيوانية مذهَّبة في هوامش الصفحات كما في مخطوط منظومات الشاعر نظامي، المحفوظ في المتحف البريطاني، والذي كُتِبَ للشاه طهماسب بين عامي٩٤٦و٩٤٩هـ (١٥٣٩–١٥٤٣). ومن أبدع الصفحات المذهَّبة في العصر الصفوي ما في صدر مخطوط «بوستان» سعدي المحفوظ في دار الكتب المصرية، والمؤرخ عام٨٩٣هـ/١٤٨٨م، وعليه إمضاء المذهب "ياري"، ومن زخارفه رسم بطة تطير بين سحب صينية، وهي من الرسوم الحيوانية النادرة في الصفحات المذهَّبة والمزينة برسوم متعددة الألوان. ولم يدخل على أسلوب التذهيب تغيير كبير منذ العصر الصفوي، لكن الألوان المستعملة قلَّ غِنَاها وصفاؤها، وأصبحت الدقة في رسم الزخارف نادرة. وكان هذا كله طبيعيًّا بعد أن فقد الفنانون قسطًا كبيرًا من رعاية الأمراء، وبعد أن اتصلت إيران بالعالم الغربي ولم يَعُدْ للمخطوطات ما كان لها قبل ذلك من عظم الشأن.

٣- التجليد :

يُرجح أن جلود المخطوطات في إيران كانت تُصنع حتى القرن الثامن الهجري(ق١٤م) على الطريقة المصرية الإسلامية، والمعروف أن صناعة التجليد ازدهرت عند الأقباط في مصر قبل الفتح الإسلامي، ثم تطورت على يد المسلمين تطورًا بسيطًا في القرون الهجرية الأولى حتى اتخذت شكلًا إسلاميًّا ظاهرًا منذ القرن السابع الهجري(ق١٣م). تمتاز جلود الكتب الإسلامية عامة بأن كعوبها مستوية وغير بارزة، وتساوي ورق الكتاب في الحجم، وبأن جانبها الأيسر ذو امتداد يُعرف بـ"اللسان". ولم يستخدم المسلمون في تجليد الكتب إلا الخشب والجلد ثم الورق المضغوط والمدهون باللاكيه؛ وذلك لأن تجنب الترف والبذخ صرفهم عن استخدام الذهب والمعادن النفيسة في التجليد كما فعل أهل بيزنطة. وقد نُقلت أساليب التجليد القبطية التي ورثها المسلمون إلى سائر أنحاء الشرق الأدنى والأوسط على يد النساطرة؛ فاقتبسها المانويون مثلًا في بلاد التركستان الشرقية، كما تشهد بذلك جلود الكتب التي عثرت عليها البعثة الأثرية الألمانية في "طرفان" من أعمال أواسط آسيا، وهي جلود مخطوطات مانوية، ويمكن نسبتها إلى ما بين القرنين السادس والتاسع الميلاديين، ولا تختلف كثيرًا في أساليب الصناعة والزخرفة عن جلود الكتب القبطية. وليس بمستغرب أن تكون هناك علاقة بين الأقباط وأتباع المذهب المانوي؛ فقد كُشفت في مصر حديثًا كتب مانوية مكتوبة باللغة القبطية. وكذلك امتد نفوذ الأساليب القبطية الإسلامية في التجليد إلى إيران؛ فكانت الجلود الأولى من الخشب المغطى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية، ثم اسْتُخْدِمَ الورق عوضًا عن الخشب، واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المتشابكة. وامتد ذلك النفوذ أيضًا

إلى بلاد منغوليا في أواسط آسيا؛ حيث عُثر في أطلال مدينة كانت عامرة في العصور الوسطى على جلد كتاب يُنسب للقرن السابع الهجري(ق١٣م) وعليه زخارف من إطار ذي فروع نباتية عربية، وفي وسطه جامة أو صرة من جدايل، وفي كل من الأركان الأربعة ربع جامة.

وقد استخدم الإيرانيون في التجليد طريقة الدق؛ أي الضغط، كما استخدموا أيضًا التخريم والدهان والتلبيس بالقماش. وكانوا أحيانًا يقطعون الجلد بالرسم المخصوص الذي يريدونه، ثم يلصقونه على القماش الملون، ويذَهِّبون الخطوط والرسوم بعد ذلك، واستخدموا في بعض الأحيان طريقة قوامها طبقتان من الجلد تلصق إحداهما فوق الأخرى بعد أن تخرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة في الطبقة العليا.

وقد عرف المسلمون التجليد في إيران وغيرها من الأقاليم الإسلامية في القرون الهجرية الأولى، وذكر ابن النديم في كتابه الفهرست أسماء بعض المجلِّدين كابن أبي الحريش الذي كان يجلِّد في خزانة الحكمة للمأمون، ولكن أقدم ما نعرفه من جلود الكتب الإيرانية يرجع لنهاية القرن السابع الهجري(ق١٣م) وإلى القرن الثامن(ق١٤م). أما الذي يرجع إلى القرن السابع فجزء من جلد كتاب عُثر عليه بالمسجد الجامع في نائين، وفي وسطه زخرفة من أشكال هندسية صليبية الشكل، بينما وصلنا من القرن الثامن(ق١٤م) عدد قليل من الجلود محفوظة بمتحف الفنون الإسلامية والتركية في إستانبول. وأعظمها شأنًا جلد مصحف للسلطان اولجايتو عام ٧١٠هـ/١٣١٠م، وجلد مخطوط من تبريز مؤرخ بعام ٧٣٥هـ/١٣٣٤م، وكل هذه الجلود ذات زخارف هندسية وجامات وإطار من الخطوط المتشابكة.

ويقال بأن تيمورلنگ استقدم بنهاية القرن الثامن الهجري(ق١٤م) إلى بلاطه أمهر المجلِّدين في مصر والشام. ولم تبلغ صناعة التجليد الإيرانية أوجها وتصبح إيرانية إلا في القرن التاسع الهجري(ق١٥م) على يد المجلدين من مدرسة هراة. فقد شهد ذلك العصر في إيران إنتاج أفخر المخطوطات ذات الخط الجميل والزخارف المذهبة والصور البديعة والجلود الثمينة؛ بفضل النهضة الفنية في البلاد، والمجامع التي أنشأها شاهرخ وبايسنقر لفنون الكتاب، وجمعا فيها الفنانين من أطراف المملكة. ولم تكن صناعة التجليد وقفًا على هراة التي حازت فيها السَّبْق، بل كانت هناك مراكز أخرى في سمرقند ومَرْو ومشهد وبَلْخ ونيسابور وشيراز وتبريز. والحقيقة إن صُنَّاع جلود الكتب في إيران نجحوا في القرن التاسع الهجري في الخروج على الأساليب الهندسية القديمة في الزخرفة؛ وابتدعوا تركيب الزخارف من المناظر الطبيعية ذات الحيوانات والطيور الحقيقية والخرافية، ووصلوا للإتقان في دقة الرسم وأسلوب الصناعة وسلامة النِّسَب. واستطاع الفنانون الوصول إلى إتقان الزخارف المذكورة بعد أن تَخَلَّوْا عن طريقة الضغط أو الدق بالآلة البسيطة التي كانت تُنتج الرسوم الهندسية ورسوم الفروع النباتية؛ فاستخدموا القوالب المعدنية المستقلة التي كانوا يضغطون فيها الجلد بقوة فتظهر فيه النتوءات الشديدة البروز على شكل العناصر الزخرفية النباتية والحيوانية والصور الآدمية أيضًا. وكان المصورون في القرن العاشر الهجري(ق١٦م) عونًا كبيرًا لصناع الجلود في رسم الحيوانات والأشجار والنباتات والأشخاص بدقة ورشاقة يبدو تأثير الشرق الأقصى في أساليبها الفنية؛ فكانت الجلود تبدو في بروزها كأنها من المسكوكات، كما أنتج الفنانون في القرن العاشر الهجري بعض الجلود الفاخرة المخرمة من الورق

والجلد المقطوع بدقة كأنها الخيوط، وكانت هذه الجلود ذات طبقات متعددة تختلف كل واحدة في لونها عن الأخرى، وتوضع فوق بعضها البعض. وكانوا يُعْنَوْنَ بباطن الجلود وألسنتها عنايتهم بالجزء الخارجي منها، ولكنهم فقدوا في هذا القرن بعض ما كان لهم في القرن السابق من المهارة وحسن الذوق في هذا الميدان. وكانت معظم جلود الكتب في هذا العصر من جلد الماعز، وتشبه في زخارفها السجاجيد في كثير من الأحيان ؛ فكثيرًا ما نرى في وسطها جامة أو صرة بيضاوية، وفي الأركان الأربعة أجزاء من جامات، وفي الجامة وأرباع الجامات رسوم نباتية أو حيوانية أو رسوم سحب صينية. استخدم المجلدون الإيرانيون في مدرسة هراة طريقة الزخرفة برسوم اللاكيه، وذلك منذ منتصف القرن العاشر الهجري(ق١٦م). وأقدم ما عُرف من هذه الجلود يعود لعام٩٣١هـ/١٥٢٥م، وامتاز بعضها بجمال الألوان التي غلب عليها الأسود والذهبي، ولكن صناعتها تأخرت في القرن الحادي عشر الهجري(ق١٧م)، ثم تأثرت بالأساليب الفنية الأوروبية في عصر فتح علي شاه. وكانت تلك الجلود ميدانًا لفن التصوير، ولم يكن للمجلدين فيها شأن عظيم. وقد كان لمدرسة هراة تأثير على المراكز الفنية الأخرى في إيران؛ فقد عرفنا أن انتقال الفنانين من بلد إلى بلد في العالم الإسلامي كان أمرًا شائعًا، فضلًا عن أن المجمع الذي أنشئ لفنون الكتاب في هراة انْحَلَّ حينما سقطت تلك المدينة بيد الشيبانيين(٩١٣هـ/١٥٠٧م)؛ فتفرق الفنانون في المراكز الفنية الجديدة في إيران وفي بلاط الهنود المغول والأتراك العثمانيين. والجلود الثمينة التي تعد آيات في الفن ودقة الصناعة لم يُقصد بها أن تكون غِلافًا لحفظ الكتاب فحسب، لكنها كانت جزءً ثمينًا منه؛ فكان الكتاب يوضع بجلده في حافظة من الديباج أو القطيفة. وكان للأساليب الإسلامية الإيرانية في

التجليد تأثير على هذه الصناعة في مدينة البندقية. والمعروف أن الأوروبيين في العصور الوسطى كانوا يزخرفون جلود الكتب بطبع الرسوم عليها بواسطة المكابس المعدنية، وكانت الزخارف التي تنتجها هذه الطريقة بارزة فقط، ثم أدخل الفنانون المسلمون الذين استقروا في البندقية الطريقة الشرقية في تزيين الرسوم المطبوعة بملء أجزائها الغائرة بصبغات ذهبية. وقد اشتغل كثير من المجلدين الإيرانيين في تركيا؛ فأنتجوا في القرنين التاسع والعاشر الهجريين جلودًا ثمينة لا تكاد تختلف عما كان ينتجه زملاؤهم في إيران، ولا شك أن هذه الجلود الإيرانية والتركية في القرن التاسع الهجري(ق١٥م) كانت أبدع من جلود الكتب المصنوعة في أي بلد أوروبي آنذاك. على أن فنون الكتاب في إيران بدأت في الاضمحلال منذ نهاية القرن العاشر الهجري(ق١٦م)، وبدأ الفنانون يحرصون على الإنتاج السريع الذي لا يمكن أن يُسفر عن النتائج الطيبة التي عرفناها في المخطوطات الجميلة في القرن التاسع الهجري(ق١٥م).

جلد كتاب إيراني، من بداية القرن ١٠هـ/١٦م، في مجموعة جلبنكيان

الفصل السادس

نصوص فارسية تاريخية مختارة

هنر وتمدن ایران

ظهور وپیدایش اسلام دگرگونی ژرفی در زندگی سیاسی، اقتصادی ومذهبي داشت. چرا که دین اسلام صاحب اندیشه وشعار مبارزه با زور گویان بود. از اینرو توانست گروههای بزرگی از مردم شرق را بر انگیزد تا با نام خداوند یکتا جهان را فتح کنند . گسترش اسلام چنان بود که توانست تمدنهای شرق را یکپارچه کرده و از آنها فرهنگی نو بسازد. طولی نکشید که این نظام مذهبی فرصت های مناسب وتازه ای را برای ظهور تفکر واندیشهٔ ایرانی، هنر، معماری و تزیینات وابسته به آن فراهم آورد. در پایان سده سوم هجری است که به طور کامل میتوان شاهد شکوه فکری وآثار فاخر در تمامی رشته های هنری ایرانی درگستره جهان اسلام بود. استقرار کامل فرهنگ اسلامی در ایران در این دوره بنا به دلیل اجتماعی، سیاسی واقتصادی بسیار چشمگیر است. هنرهای کهن دوباره احیاء شدند وهنرهای تازهای ابداع شد، وایران نیز به تدریج زندگی ملی خود را باز یافت وروحیه ای مستقل ومتکی به خود، به دست آورد. تا جایی که در سدههای سوم و چهارم هجری شاهد تولد شعر، خوشنویسی و جلوههای بسیار زیبای هنری در ایران می شویم. شکل گیری هنر در این دوره، تداوم برخی سنتهای هنری پیشین است که بنا به نیاز باورهای اسلامی با کاربردی جدید مورد توجه واستفاده قرار گرفت. این هنرها همچنان در راستای زندگی مردم در مناطق مختلف با فرهنگ و باور اسلامی مورد حمایت قرار میگرفت .

نظام معماری اســـــــلامی همانگونه که اشاره شد مستقیما ریشه در سنت ساســـانی داشته و از همان آغاز برخی از کاخ ها وآتشکده های ساسانی بدون هیچگونه اصـــلاح وتغییری به مسجد تبدیل شده است .از نمونه های شاخص این تبدیل میتوان به ایوان مدائن در تیسفون، آتشـــــــکده باستانی مســـــــجد سلیمان ومسجد سنگی داراب گرد(در اصل آتشکده بوده) اشاره کرد. از آنجایی که مســـــجد مکان ویژهای است که نه تنها مرکزیت دینی دارد بلکه در تمـام دوران ها نهادی سیاسی، مکانی برای قضاوت و نهادی آموزشی نیز به شـــمار میآید، بنابر این دارای منزلتی والا بوده و رفته رفته می بایست تحولاتی در ســـــاخت آن پدید آید. به همین علت ابتدا ساختار کلی مسجد به شـــــــــــیوهای ستون دار یعنی با شبستان های ستوندار (چهل ستونی) و حیاط ســـــاخته میشد که جهت آنرو به قبله بود. از کهن ترین مساجد شناخته شده در ایران میتوان به تاریخانه دامغان، مسجد فهرج یزد(روستایی اطراف یزد)، مسجد جامع شـــــــــوش، مسجد جامع سیراف (بوشهر) و مسجد جامع اصفهان اشاره کرد. از دیگر موارد تحول یافته در ساختار معماری اســـــلامی وجود مدرسه است که با ساخت صحن گشاده، سرسراهای گنبد دار وایوان در چهار نمای حیاط معرفی میشود.

هنر در دورۀ عباسی

در دوره ي عباسيان، تكنيک هاي هنري مختلفي كه اسلام از تمام ملل تابعه ي خود اقتباس كرده بود، كم كم وحدت كيفي به خود گرفت وهنر اسلامي را به وجود آورد. اما اين كار بزرگ به محض اين كه وحدت سياسي امپراتوري اسلامي پس از زوال عباسيان از ميان رفت، متوقف شد وهر ملتي به پيروي از تمايلات ملي وبومي خاص خود آزادانه شروع به كار كرد. رسوم باستاني هر ملت دوباره ظهور كرد واين امر سبب پيدايش نه تنها هنر ملل مختلف اسلامي، بلكه مكتب هاي مختلف هنر اسلامي شد.

« تقليد كم و بيش تعمدي از كليساهاي مسيحي، شكوه و عظمتي به سرسراهاي سابق مساجد داده و آن ها را به صورت شبستان هاي فعلي درآورد. تقريباً يک قرن پس از هجرت، به فكر تعيين جهت مكه افتاده، اقدام به ساختن محرابي در مساجد نمودند كه شبيه محراب كليساست. در اواسط قرن يازدهم، هنگامي كه خلفاي عباسي، تصميم به ساختن مساجد بزرگي از نوع عربي گرفتند، فقط طرح مقدماتي آن را تهيه كردند و عمليات معماري و طريق ساختن بنا را به ابتكار معماران ايراني محول نمودند.»

« خلفاي دوره ي اول اسلام، به علت نداشتن مدير، مجبور شدند اداره ي امور كشورهاي مفتوحه را به حال قبلي حفظ كنند و همچنين به خاطر در اختيار نداشتن بنا و معمار، ساختمان هاي موجود را مورد استفاده قرار دهند. كم كم ملل مغلوب، ابنيه ي خود را با مقتضيات و احتياجات فاتحين وفق دادند و از آنوقت بود كه به مرور رنگ اسلامي در هنر خاورميانه ظاهر شد. ظاهراً اين كار از فلسطين و سوريه آغاز گرديد. زيرا اولين آثار

معماري كه هنوز هم چندان رنگ اسلامي به خود نگرفته بودند در اورشليم و دمشق پديد آمدند. »

از بغداد با شكوه دوره ي عباسي، كه يادآور افسانه هاي هزار و يک شب است و فضاهاي شرقي كه شهرزاد افسانه اي در قصيه هايش تصوير مي كند، امروز چيزي باقي نمانده است، اما در ساحل دجله و فرات خرابه هايي از كاخ ها، دژها و مساجد قرون هشتم به جاي مانده كه براي نماياندن چگونگي معماري آن زمان كافي است. « شايد اين مرحله از تاريخ هنر اسلامي، مصداق اين عبارت از ديباچه ي كتاب ابن خلدون باشد كه مي گويد: هنگامي كه اعراب پيروي از احكام اكيد دين خود را ترک كردند و مزه ي زندگي شيرين و مرفه را چشيدند، از ايراني هاي تحت سلطه ي خود هنر معماري را فرا گرفتند. »

اما نمونه هاي باقي مانده از معماري عصر عباسيان در عراق عبارت اند از: خرابه ي يک مسجد بزرگ، يک كاخ و درب بسيار زيبايي در جنوب شرقي شهر بغداد كه از ابنيه ي بازمانده از دوره ي دومين خليفه ي عباسي، المنصور، است.

شهر سامره نيز در ساحل چپ دجله در شمال بغداد به دستور المعتصم هشتمين خليفه ي عباسي، ساخته شد. اما امروز از سامره ي آن زمان جز ايوان مدخل كاخ المتوكل، كه در سال ٨٦٠ ميلادي در همين كاخ به دست پسرش المنتصر بالله كشته شد، و ديوار و گلدسته هاي مسجد المتوكل، كه هنوز در ميانه خرابه ها بر جاي مانده اند، چيزي باقي نيست. اما مسجد بزرگ سامره و مسجد ابودلف نيز نمونه هاي خوب

برجاي مانده از معماري مذهبي خلفاي عباسي است. پيكر سه ايوان ورودي كاخ بزرگ المتوكل هنوز پابرجا مانده است. اين كاخ رو به صفه ي وسيعي باز مي شود كه به دجله مسلط بوده، ايوان هاي مزبور بدون شک نظير ايوان كاخ هاي ساساني بوده كه از آن ها به منظور بارعام استفاده مي شده است. تزيينات داخلي كاخ، مثل خوشه هاي انگور و شاخ وبرگ مو كه در گچ بري ها ديده مي شود ونقاشي هايي كه با نقش انسان و حيوانات كشيده شده، مسلماً تحت تأثير سنت هاي هنر ساساني است.

هنر دوران سلجوقی

در عصر سلجوقیان هنر معماری به شکوفایی و کمال رسید و هنرمندان و معماران آثار فراوانی بوجود آوردند. در این دوره از تلفیق حیاط چهار ایوانی و تالار مربع گنبددار (چهارطاقی)، مسجد بزرگ ایرانی بوجود آمد. به‌گونه‌ای که حیاط مرکزی و چهار ایوان اطراف آن اساس معماری مذهبی در ایران گردید. نماسازی دیوار بناها با آجر بود و از امکانات هنری آن استفاده می‌شد و نقوش متنوعی از آجر به وجود می‌آورند. هنر آجر تراشی وتزئین بناها با آجرهای تراشیده شده از قرن پنجم هجری در ایران معمول و تا اواخر قرن ششم ادامه یافت وکامل‌تر گردید.

سلجوقیان در بکار گیری گنبد دو پوسته سعی زیادی داشتند ونوع جدیدی از پایه را برای آن در نظر گرفتند. علت بوجود آمدن گنبد دو پوسته، فضای داخلی وقالب خارجی بود. گنبد داخلی نیمکره‌ای بود ولی گنبد بیرونی به شکل بیضی نسبتاً نوک تیزی اجرا می‌شد. نمونهٔ چشمگیر در این مورد گنبد مسجد جامع اصفهان است.

بنای مدرسه از جمله بناهای مذهبی این دوران بود. مدرسه در سرتاسر امپراتوری سلجوقی گستریش پیدا کرد و دارای ویژگی‌هایی گشت از جمله صحن چهار ایوانی که ریشه ایرانی داشت. از معروف‌ترین مدارس، مدرسه نظامیه بغداد بود ونیز در اصفهان، نیشابور، بلخ، بصره و.. از دیگر بناهای مذهبی بناهای آرامگاهی بودند که در این دوران ساخته شدند. معماری غیرمذهبی نیز همدوش معماری مذهبی بکار می‌رفت. معماری

غیرمذهبی رایج در دورهٔ سلجوقیان کاروانسراست که دارای صحن بزرگ وچهار ایوان است.

دورهٔ سلجوقی دورهٔ توازن و تعادل معماری ایرانی بود که از تجارب پیشین بهره می‌گرفت و الگوهای تازه‌ای برای آینده ایجاد می‌کرد.

در اواخر عهد سلجوقی تزئینات گچبری و رنگ اهمیت زیادی یافت. کاشی لعابدار فیروزه‌ای در تزئین معماری بکار گرفته شد.

از ویژگی‌های این دوران در معماری استفاده از آجر بود. آجرهای عالی با جایگیری ظریف وشکل‌گیری هندسی نقوش برطبق سبکی دقیق، ویژگی‌های تزئینی بنا را جلوه گر می‌ساخت. این امر با توانایی وقدرت تکنیکی اعجاب آوری اجرا می‌شد.

از مساجد ایران در این دوران می‌توان به مسجد جامع اصفهان، مسجد جامع اردستان، مسجد جامع گلپایگان، مسجد جامع قزوین و از مدارس، مدرسهٔ خارجرد را نام برد. از بناهای غیرمذهبی که بیشتر کاروانسرا هستند می‌توان رباط شرف، رباط انوشیروان، رباط ملک (سمرقند بخارا) و از برج‌ها و مقابر این دوره که به شکل تپه ساخته شده‌اند، ودو طبقه بوده‌آند، مقابر دایره شکل سه گنبد در ارومیه و برج مدور مراغه و از مقابر نقشه ترکـدار، مقبرهٔ پیر، گنبد سرخ و گنبد علویان و از مقابر چند ضلعی، گنبد علی در ابرقو، گنبد کبود در مراغه واز برج‌ها، برج دماوند، برج غربی وشرقی خرقان وبرج مهماندوست را نام برد.

هنر ومعماری ایران در عصر مغول

چنگیز خان در (۵۹۸ه/۱۲۲۰م.) هجوم خود را به آسیای غربی آغاز کرد وتا (۶۳۸ه/۱۲۶۰م.) که پیشروی هلاکو به سوریه متوقف شد، مغولها به دورترین مرزهای متصرّفی خویش رسیده بودند. با فتح بغداد و ویرانگریهای وحشیانه ایی که در آنجا صورت گرفت، شهرهایی چون اصفهان و شیراز در ایران اهمیّت یافته وپایتخت به تبریز منتقل شد. برخی از هنرمندان از کشتار همگانی جان به در برده وبخشوده می شدند واکثر آنان در پایتخت ایران تبریز، گردهم آورده شدند و از آن پس تبریز مرکز فعالیتهای فرهنگی خاور میانه شد .

● یکی از نخستین اقدامات ایلخانان پس از فتح بغداد ، تاسیس رصدخانه ای در مراغه، پایتخت تابستانی آنها در شمال غرب ایران بود. که امروزه برروی آن را پوششی کامل ومدرن قرار داده اند تا بقایای این مرکز علمی که احداث آن در سال ۶۵۷ق/۱۲۵۹م. شروع شد، از آسیب مصون بماند. این بنا به دستور خواجه نصیر الدین طوسی (وزیر ومشاور دربار) ودر زمان سلطنت هلاکو خان ساخته شد.

در زمان سلطنت اولجایتو، وی پایتخت را به مکانی که بعداً نام سلطانیه را بر آن نهاد انتقال داد. سلطانیه(در نزدیکی زنجان) نیز همچون سایر شهرهای ایران، یک باروی بیرونی ویک ارک درونی داشت. بزرگترین بنای داخل ارک مجموعة بقعة سلطان بود که از یک مسجد، مدرسه، مسافرخانه، دارالشفا، مهمانخانه وبناهای دیگر تشکیل می شد. از این اَرسن بزرگ که یکی از زیباترین بناهای معماری ایران است، تنها گنبد خانه وآرامگاه سلطان محمد خدابنده (الجایتو) برجامانده است. گفته شده الجایتو می خواسته آرامگاه های امامان شیعه در عراق را به این گنبد خانه جابه جا کند که به آرزوی خود نرسید. طرح

اصلی به گنبدهای سلجوقی باز می گردد، اما در هر گوشه از هشت ضلع آن یک منارۀ باریک و استوانه ای وجود داشته (که امروزه تنها بخشهای کوچکی از آن باقی مانده)، ودر نمای کلی یادآور خیمه های مغولی در ابعاد بزرگ است.
اما معماری آن دوران را معماری پر شکوهی می دانیم. دیوارهای ارگ تبریز ومسجد جامع ورامین، بزرگی ساختمان مسجد علیشاه (که به دستور علیشاه گیلانی ساخته شد)، آرامگاه سید رکن الدین در یزد، بخشی از اَرسن شاه نعمت اله ولی در کرمان نیز این شکوه را القاء می کنند. مجموعۀ شیخ صفی الدین اردبیلی (که زندگی او پیش از حملۀ مغول آغاز وتا سالهایی از ایلخانی نیز ادامه داشت ومورد احترام همگان بود) شامل چهار حیاط، مقبرۀ شیخ صفی، مسجد جنت سر، چینی خانه، شاه نشین ومقبرۀ شاه اسماعیل وچندین فضای دیگر است (بخشهای عمدۀ این مجموعه در دوران صفویه ساخته شده ووسعت یافته است).
مقبرۀ بایزید بسطامی، عارف بلندآوازۀ جهان اسلام ، آیینۀ تمام نمای آثار معماری دورۀ ایلخانی است و در آن تزیین عالی با گچ بری منقوش و برج مقبره ای بزرگ بکار رفته. از دیگر نمونه های برج تدفینی، مربوط به دورۀ ایلخانان، می توان به بقعۀ جعفریه، محل دفن امامزاده جعفر، در اصفهان اشاره کرد. این بنا بر روی مقبرۀ یکی از بازماندگان امام پنجم بنا نهاده شده. مقبرۀ عارف عبد الصمد در نطنز – استان اصفهان – نیز نمونۀ دیگری است.
● اسلوب وطرز کار تزیین و حجاری سلجوقی مانند سایر رشته های هنری بعد از استقرار سلسلۀ ایلخانان تا مدتی در ایران ادامه یافت. نمونۀ گچبری دورۀ مغول در مسجد حیدریۀ قزوین که به نیمۀ دوم قرن سیزدهم نسبت داده می شود، بخوبی آشکار است. یکی دیگر از بناهایی که شاید همعصر مسجد

حیدریه باشد، مقبرة گنبد علویان در همدان است که در آن گچبری سبک مغول در بالاترین مرتبة خود دیده می شود. در شمال ایوان استاد، در مسجد جامع اصفهان، شبستان کوچکی قرار دارد که زیباترین محراب گچبری مسجد را دربردارد. این شبستان به مسجد الجایتو نیز معروف است . محراب مسجد جامع اصفهان با ارتفاع بیش از شش متر وپهنای سه متر، نمونه ای فاخر از گچبری دورة ایلخانی است ؛ بر روی این محراب، که به محراب الجایتو شهرت دارد، نام سازندة آن بدر، نقش گردیده است. در قاب مستطیلی بیرونی این محراب که زمینه ای پر شده با طرح های اسلیمی و برگ های نخلی دارد، کتبة زیبایی به خط ثلث قرار گرفته است. در این کتیبه مدح دوازده امام شیعیان و روایتی از امام علی (ع) آمده است. گزینش متون نشان می دهد که این محراب به افتخار گرویدن اولجایتو به تشیع در پایان سال ۷۰۹ق/۱۳۰۹م. کار شده است. سید حیدر یکی از خطاطان بنام و چیره دست آن زمان، آن را امضاء کرده. وی از شاگردان یاقوت مستعصمی بوده است.

● پیش از حملة مغول هنرهای تزیینی ایران یعنی نساجی، سفالگری، فلزکاری، جواهرسازی وتذهیب نسخ در اوج نوآوری وشکوفایی خود بود. این صنایع پایه پس از فتوحات مغولان همچنان تولید می شد ولی کتاب آرایی بصورت هنری نوشکوفا، نقشی جدید پیدا کرد وبن مایه ها و نقش مایه های نو و تازة ان به هنرهای دیگر هم راه یافت. هنر کتاب آرایی بویژه نگارگری، یکی از مهم ترین تحولات هنر اسلامی بود، چون این هنر، بالندگی بعدی هنرها را نه تنها در ایران، بلکه در ترکیه عثمانی و هند نیز رقم زد. یکی از علل عمدة این تحول وتوسعه امکان دسترسی وسیع به کاغذ بود. کاغذ از قرنها پیش رواج داشت اما در این روزگار گسترش چشمگیری پیدا کرد و در اندازه های گوناگون تولید می

شد. طرح های اجرا شده برروی کاغذ را می توانستند به راحتی به مصالح دیگر هنری منتقل کنند و از اینجا بود که رقم نگارگران حرفه ای در روی سایر آثار هنری از قبیل آثار فلزی ومرصّع کاری شده، گچبری ومنبت کاری وکاشیکاری نیز دیده می شود.

● تذهیب و تصویر کتاب از سده های پیشین در جهان اسلام رواج داشت، اما پس از فتوحات مغول در ایران سرعت و شتاب بیشتری پذیرفت. نمونه های باقی مانده از این دوران نشان می دهد که در هنر کتاب آرایی چندگونه هنر از جمله تحریر(خطاطی)، تذهیب، تصویر (نگارگری) و تجلید (جلد آرایی) درهم ترکیب شده بود. بعید نیست که این هنرها از روزگار پیشین به گونه ای ترکیبی رواج داشته اند، ولی نمونه ای از آنها باقی نمانده است. در این زمان جلد آرایی نسبتاً ساده بود و این نکته را می توان از کهنترین نمونه های بجای مانده دریافت، مانند آنچه در کتاب منافع الحیوان، قابل مشاهده است.

رشید الدین وزیر غازان خان والجایتو در نزدیکی تبریز، کانونی فرهنگی وهنری– که به رَبع رشیدی معروف بوده– را برای زندگی وکار هنرمندان، دانشمندان واستاد کاران بنیان نهاد. هم چنین رشید الدین نوشتن کتاب جامع التواریخ را به قصد کمک به افزایش سطح آگاهی تاریخی طبقة ممتاز جامعة ایرانی– مغولی آغاز کرد. مؤلف، جلد اول این کتاب را در ۷۰۶ق./ ۱۳۰۶ م. به الجایتو اهدا کرد وچون رشید الدین به اهمیت این کتاب واقف بود، دستور داد نسخ فارسی وعربی از این کتاب تهیه ودر دسترس دانشمندان آن عصر قرار داده شود. این کتاب یک تاریخ عمومی مفصل، مشتمل بر سلطنت غازان خان وپیشینیانش، اقوام غیر مغولی اوراسیا، نسب نامة خاندانهای حاکم وجغرافیاست.

هنر در عهد تیموریان

دوران حکومت تیموریان بر ایران را عصر ظهور مجدد هنر و ادب ایران و ایرانیان دانسته اند. در این دوره نهضت هنری پر رونقی شکوفا شد که ادوار بعدی ایران نظیر صفویه را نیز تحت تأثیر خود قرار داد. تیموریان به طور کلی شاهانی هنر دوست وهنر پرور بودند و اکثر جانشینان تیمور دربار خود را به محفل هنرمندان، شعرا و ادبا مبدل ساختند. آنان هنرمندان را تشویق می کردند. تحت حمایت آنها هنرهایی همچون خطاطی، نقاشی، صحافی و جلد سازی به کمال پیشرفت خود رسیدند. مهمترین شاخه ی هنری که در این دوره با دستاوردهای خیره کننده ای در تمام تاریخ هنر ایران بعد از اسلام نایل آمد نقاشی بود. نقاشی تیموری به دلیل تجمع هنرمندان در شهر سمرقند رشد چشم گیری یافت و در مکتب بزرگ آن دوره در شهرهای شیراز و بغداد جلوه گر گشت. از معروف ترین نقاشان این عهدهنرمندی بغدادی به نامُ جَنید بود که نخستین مینیاتور دارای امضاء به نام او ثبت شده است. در دوران بایسنقر میرزا که خود از هنر دوستان روزگار خویش بود نزدیك به چهل نقاش و خوشنویس و خطاط در کتابخانه بزرگ شاهی هرات مشغول به کار بودند و آثار زیادی همچون کتاب های شاهنامه، لیلی و مجنون، بوستان و گلستان سعدی را مصوّر ساختند. مجموع این آثار سبك جدیدی را پدید آورد که به « مکتب هرات» معروف شد. در مکتب هرات تصاویر انسان ها به صورت ریز وکوچك ترسیم گشته ومینیاتورها با خطوط ساده وبی پیرایه اجرا شده اند. مینیاتورهای موجود در نسخه های بایسنقری که استادانه خوشنویسی شده اند وبه زیبایی تمام صحافی وجلد آرایی گشته اند، نمایانگر مرحله نهایی

در تکامل نسخه آرایی مصور است. در این آثار مینیاتوری بی نظیر ترکیب بندی ورنگ آمیزی به کمال خود رسیده وپیوند ووحدت منسجمی بین نقوش وشکل ها ایجاد شده است. ماهیت رسمی وکمال گرایی مینیاتور سازی این دوره در چند ویژگی موجز مشخص است: تکرار چهره هایی که فقط اختلاف اندکی در حالت صورت ونحوه ی رنگ آمیزی دارند، نحوه پرداخت وآرایش گیاهان در دشت های شنزار زمینه نقاشی ها، حالت نمایش تنه درختان وآرایش شاخ وبرگ آنها وحالت باوقار وسنگین پیکره های انسانی.

در مکتب هرات همچنین آخرین دوره ی درخشان نقاشی شامل تصویرگری، احساس زنده ی طبیعت، زیبایی ترکیب وظرافت و زنده بودن اشکال به اوج پیشرفت خود رسید و نسخه مصور کتاب (ظفر نامه) شرح فتوحات امیر تیمور از زیباترین نقاشی های مینیاتوری این دوره به شمار می رود. ظهور کمال الدین بهزاد که مکتبی به نام وی در شهر هرات پدید آمد از بزرگترین رویدادهای هنری این دوره در نقاشی و مینیاتور به شمار می رود. این هنرمند برجسته شیوه ها ی خاص مکتب تیموری را به حد کمال رسانید و مسیر بعدی تکامل نقاشی ایران را تعیین کرد. بهزاد نخستین استاد دوره ی نماساز ایران بود و از زیر کلك سحّار و افسونگر او مضامینی همچون ستایش طبیعت در بیان هنری، توصیف حالات دقیق روان شناختی و بیان شور عارفانه به اوج خود رسید. سبك کلاسیك بهزاد در نگارگری و چیره دستی وی در ترسیم تصاویر و خطوط به همراه هماهنگی ونرمی وآرامش، او را به یکی از بزرگ ترین نقاشان تاریخ ایران بدل ساخته است که در

مینیاتورهای خود صلح و صفا و بهار و دوستی را به تصویر می کشید. از شاهکارهای این مینیاتوریست بزرگ دو نسخه خطی خمسه نظامی، نسخه خطی لیلی و مجنون، بوستان سعدی، نسخه خطی ظفرنامه و تصاویری از سلطان حسین بایقرا، شاهزاده ای ترك و درویش و متفکر است که هر یك نبوغ این نقاش برجسته را به نمایش می گذارند. جدای از هنر نقاشی، خطاطی و خوشنویسی نیز در این روزگار مراحل تکامل را پیموده و به اوج پیشرفت خود رسید. در عهد سلطنت شاهرخ فرزند وی شاهزاده بایسنقر میرزا فرهنگستان گونه ای در هرات ایجاد کرده که نقش مهمی در ترقی نقاشی و خوشنویسی و فنون مربوط به کتاب را به دنبال داشت. وی هنرمندان را از سراسر امپراتوری در دارالعلم خود گرد آورد و شاهکارهایی تحت نظارت این شاهزاده هنرمند و هنرپرور پدید آمد. خوشنویسی در این دوران بسیار پیشرفت نمود و استاد خواجه میرعلی تبریزی خط نستعلیق را اختراع کرد که بعدها رایج ترین خط در ایران گشت. استاد سلطان علی مشهدی و جعفر بایسنقری خطاطان بزرگ آن عهد بودند که هر یك در شناسایی شیوه ها و خطوط و قواعد خط و استنساخ کوشیدند و آثار بی نظیری از خود به یادگار گذاشتند. بزرگ ترین شاهکار هنری خطاطی مکتب هرات کتاب خواجوی کرمانی رقم استاد میرعلی تبریزی با خط نستعلیق است.

مساجد مهم دورۀ صفوی

۱- مسجد امام:

«در ضلع جنوبی میدان امام، یکی دیگر از آثار با شکوه معماری دوره صفویه به نام مسجد امام واقع شده است که در سا ۱۰۲۰ هجری ساختمان آن به دستور شاه عباس اول آغاز و به تدریج در زمان جانشینان او تکمیل شد». «این بنا نمایا نگر اوج یک هزار سال مسجد سازی در ایران است. سنت های شکل دهی، آرمان ها، شعایر و مفاهیم دینی، نقشه که از ترکیب انواع قدیم تر و ساده تر به آرامی کمال یافته، عناصر بزرگ ساختمانی و تزیینات همه در مسجد شاه با عظمت و شکوهی که آن را در شمار بزرگ ترین بناهای جهان قرار داده، تحقق و یگانگی یافته است».

«مسجد اما به شکل چهار ایوان بنا شده و مانند مسجد شیخ لطف الله عظمت آن بیشتر به سبب کاشی کاری و تزیینات زیبای آن است. گنبد مسجد دارای دو پوشش است. حد فاصل بین دو جدار داخلی و خارجی گنبد در حدود پانزده متر و ارتفاع گنبد از سطح زمین به طور تقریب ٥٤ متر است. این گنبد عظیم با تزیینات زیبای کاشی کاری پوشیده شده است و کتیبه ای به خط ثلث سفید بر زمینه کاشی لاجوردی رنگ با تاریخ ۱۰۳۷ هجری دارد. سردر اصلی مسجد با کتیبه، مقرنس کاری و کاشی کاری تزیین شده است. کتیبه سر در با شکوه مسجد به خط ثلث به کاشی سفید معرق بر زمینه کاشی لاجوردی و با تاریخ ۱۰۲۵ هجری و به خط هنرمند معروف علی رضا عباسی است».

«در زیر این کتیبه، کتیبه دیگری به خط ثلث نصب شده که معرف نام معمار بنا «استاد علی اکبر اصفهانی» و مباشر ساختمان مسجد به نام« محب علی بیگالله» است. در سردر و جلو خان مسجد کتیبه های دیگری نیز جلب توجه می نماید کاشی کاری معرق و خشتی هفت رنگ آن با پیچ فیروزه کاشی و مقرنس های درونی سردر جز زیباترین هنر کاشی کاری عهد صفوی به شمار می رود».

۲- مسجد شیخ لطف الله

«زیبا ترین و با شکوه ترین بنای دوره ی صفوی، مسجد ی است به نام شیخ لطف الله که در ضلع شرقی میدان نقش جهان، مقابل عمارت عالی قاپو واقع شده و بنای آن در سال ۱۰۲۸ هجری در دوره شاه عباس بزرگ به پایان رسیده است. این مسجد به نام امام جماعت آن (شیخ لطف الله) نام گذاری شد که در زمان سلطنت شاه عباس به علل مذهبی از یکی از قرای لبنان به ایران کوچ کرده و در مشهد و سپس در اصفهان مقیم شد. شیخ لطف الله در این مسجد و در مدرسه مجاور آن به اقامه نماز و تدریس علوم دینی می پرداخت».

پوپ می گوید: « این مسجد را شاه عباس رو به روی قصر و به افتخار پدر زن روحانی اش ساخت».

«این مسجد با اندازه های نسبتاً کوچک، در بردارنده ی طرحی است چشم گیر، در این جا با مسجدی که دارای صحن و چهار ایوان باشد، رو به رو نیستیم بلکه صحبت از مسجدی است بدون مناره که فقط شامل

شبستانی مخصوص نماز است. شبستان مذکور به وسیله ی گنبد بی نظیری که دیواره ی منحنی آن شامل شانزده پنجره می باشد پوشیده شده است. این شبستان که قسمت پایین آن مربعی شکل است، در برگیرنده ی مکان سر پوشیده ی مدوری است و نظم ساده و دقیق و در عین حال بی نقصی که بر آن حاکم است، باعث ایجاد فضای پاک و بی آلایش شده است. در آن جا می توان چهار دور نمای صیقل داده شده سقف را مشاهده نمود که تا پایان امتداد یافته اند این دورنماها را در چهار قسمت این فضای چهار گوش با چهار طاق بزرگ هم حجم که در برگیرنده ی دور نماها هستند هم خوانی کامل دارند. بنابر این قسمت های مسطح و هموار طاق زمینه ای را فراهم می آورند تا دور نماهای زاویه دار مذکور به چشم بیایند و طاق نمای منتظم هشت گوش را به طور برجسته نمایان سازند سطوح کوچکی که آویزهای طاق ضربی این گنبد را به تقسیمات کوچک تری تبدیل نمایند، باعث نمایان شدن کثیر اضلاعی می شوند که دارای ١٦ ضلع است هر کدام از این سطوح کوچک مثلثی شکل در ارتباط و انطباق با یک پنجره اند و بدین گونه است که مسجد مذکور طبق نظم مطلق هندسی بر قرار شد ه است و تمام عناصر تشکیل دهنده ی آن با خاصیت شکل پذیری بسیار دقیقی به نظم در آورده اند طرح و مقطع طولی سطوح داخلی گنبد و نیز نقشه ی طولی زوایای برجسته ای که شبیه زوایای طاق بندهای هشت ضلعی اند و دور نماها را می سازند، همه منشعب از قوس و کمانی هستند که دارای چهار کانون است و کار برد آن در مسجد نائین در قرن دهم میلادی مشاهده شده است.

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع العربية

١- أبو الحمد محمود فرغلي(دكتور): التصوير الإسلامي، الطبعة الثانية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ٢٠٠٠م

٢- جمال محمد محرز(دكتور): التصوير الإسلامي ومدارسه، دار القلم، القاهرة ١٩٦٢م

٣-حسن كريم الجاف: موسوعة تاريخ إيران السياسي، المجلد الأول، الطبعة الأولى، الدار العربية للموسوعات، بيروت ٢٠٠٨م

٤- زكي محمد حسن (دكتور): الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٠م

ـــــــــ التصوير فى الإسلام عند الفرس، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ٢٠١٣م

٥- نادر محمود عبد الدايم (دكتور): الفنون الإسلامية فى العصرين العثمانى والصفوى. د.ت

٦- هوما كاتوزيان: الفرس، إيران في العصور القديمة والوسطى والحديثة، ترجمة أحمد حسن المعيني، ط١، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت ٢٠١٤م

ثانيًا المصادر والمراجع الفارسية

١- زكي محمد حسن: هنر ايران در روزگار اسلامى، ترجمه محمد ابراهيم اقليدى، انتشارات صداى معاصر، كتاب ماه هنر، تير ١٣٧٨ش

٢- نصر الله تسليمى، مجيد نيكويى: تاريخ هنر ايران، چاپ دوم، تهران ١٣٩٦ش

٣- رومن گيرشمن: ايران از آغاز تا اسلام، ترجمه د. محمد معين، شركت انتشارات علمى وفرهنگى، چاپ نهم، تهران١٣٧٢ش

٤- عباس پرويز: تاريخ ده هزار وپانصد ساله ايران، جلد اول، چاپ اول، موسسۀ مطبوعاتى علمى، تهران١٣٤٣ش

٥- عبد العظيم رضائى: تاريخ ده هزار ساله ايران، جلد دوم، چاپ دهم، انتشارات دُر، تهران ١٣٧٨ش

ـــــــ تاريخ مردم ايران از پايان ساسانيان تا پايان آل پويه، جلد دوم، چاپ پنجم، انتشارات امير كبير، تهران١٣٧٧ش

٦- مركز دائرة المعارف بزرگ اسلامى: تاريخ جامع ايران، جلد١ تا جلد ٨ ، چاپ اول، زير نظر كاظم موسوى بجنوردى، تهران١٣٩٣ش

٨- ناصر الدين شاه حسينى(دكتر): تمدن وفرهنگ ايران از آغاز تا دورۀ پهلوى، چاپ سوم، انتشارات دانشگاه تهران، تهران ١٣٥٦ش.

ثالثًا: الرسائل العلمية .

١- علاء الدين بدوى محمود محمد الخضرى: فن الخط العربى على التحف الفنية السلجوقية والمغولية، دكتوراه غير منشورة، قسم الآثار الإسلامية كلية الآداب- جامعة جنوب الوادى١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م

رابعًا: الدوريات العلمية :

١- صالح نياب هندي: الفن الإسلامي: مفهومه ومعاييره، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية العلوم التربوية، الجامعة الهاشمية، الأردن، المجلد٤٦، العدد٢، ٢٠١٩م .

رابعًا: شبكة المعلومات الدولية :

-https://e3arabi.com/?p=318613

-https://www.google.com.eg/search?q=
-https://islamonline.net/archive/

-https://istta.ir/pages/ar/details/6613/

-https://www.hisour.com/ar/architecture-of-iran-31440/

-https://www.sauress.com/alhayat/31122194

-https://stringfixer.com/ar/Persian_architecture

-http://www.taghribnews.com/ar/news/242314/

-https://thajr.forumarabia.com/t115-topic

-http://magirans.com/

-https://masjedpajoh.ir/article/study/124
-https://www.sauress.com/alhayat/30992085

-https://rasekhoon.net/article/show/959531/
-https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2013/10/08/308392.html

-https://vista.ir/w/a/16/uun1f .