٢٠٢٥م

الفنون الإيرانية الإسلامية
مع النصوص

إعداد

د. رحاب سمير تقي

د. رحاب سمير تقي
قسم اللغة الفارسية وآدابها - كلية الآداب بقنا
٢٠٢٥م

مقرر

الفنون الإيرانية الإسلامية مع النصوص

أستاذ المقرر

د. رحاب سمير تقي

قسم اللغة الفارسية وآدابها – كلية الآداب بقنا

٢٠٢٤م – ٢٠٢٥م

بيانـــات أساسيـــة

الكلية: الآداب.

الفرقة: الأولى.

التخصص: اللغة الفارسية.

القسم التابع له المقرر: قسم اللغة الفارسية وآدابها.

الفصل الدراسي الأول – العام الجامعي ٢٠٢٤م – ٢٠٢٥م

الموضوع	الصفحة
فِهرس المُحتويات.	أ
القسم الأول: الفنون الإيرانية الإسلامية	١
مقدمة	٢
الفصل الأول	
العمارة الإيرانية	٣
الفصل الثاني	
الخزف الإيراني	٢٥
الفصل الثالث	
العناصر الزخرفية الإيرانية	٤٢
الفصل الرابع	
المصاحف الإيرانية المخطوطة في مكتبات مصر ومتاحفها	٥٧
الفصل الخامس	
السجاد الإيراني	٨٤
القسم الثاني: النصوص	٩٦
قائمة المصادر والمراجع	١٣٤

القسم الأول

الفنون الإيرانية الإسلامية

مقدمـــــة

مقدمة عن الفنون الإيرانية[١]

إن تطور الفنون القديمة في الشرق الأدنى تم على يد الإيرانيين؛ فكان لهم بعد ذلك القسط الأجزل والقِدح المعلى في الفنون الإسلامية. والواقع أن الترك 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 الدِّعَة والترف، فحينئذ شيدوا المباني والمصانع.»

ومما ساعد على ازدهار الطرز الفنية الإيرانية أن إيران منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، استعادت استقلالها السياسي والثقافي، فبُعِثَت المدن الإيرانية ونمت وترعرعت في ربوعها الآداب والفنون.

وسوف نعرض في الصفحات التالية شيء يسير من التفصيل عن بعض ميادين الطرز الإيرانية ليتسنَّ للقراء أن يقفوا على بدائع ما أنتجه الإيرانيون في العمارة وفنونً الكتاب والخزف والسجاد وغير ذلك، وليمكنهم أن يَروا الطابع العام الذي يميز هذه الآثار الفنية عن غيرها في سائر الأقطار الإسلامية.

---

[١] زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، نشر مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨، ص١٧، ٢٦.

الفصل الأول

العمـــــــارة الإيرانية

العمـــارة الإيرانية[١]

يمكننا أن نتبين مميزات العمارة الإيرانية بوجه عام وبدون أن نَنفذ إلى التفاصيل التي لا تهم غير الأخصائيين، وجب علينا أن نعرف المواد التي استخدموها، وأن نتبين أنواع العمائر التي شيدوها، والعناصر المعمارية التي ابتدعوها أو نبغوا في استخدامها، ثم الأساليب الزخرفية التي اتخذوها لتزيين مبانيهم.

والمعروف مما كتبه الجغرافيون في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وما بعده، أن إيران كانت عامرة بالمدن الكبيرة، وأن هذه المدن كانت غنية بالعمائر العظيمة، ولكن الواقع أن العمائر الإيرانية التي ترجع إلى العصور الإسلامية القديمة لم يبق منها شيء كثير، ومع ذلك فإننا — بفضل الآثار التي لا تزال باقية والأنقاض التي كشفها المنقبون عن الآثار — نستطيع أن نستنبط من الحقائق ما نقف منه على تأثير العمارة الإيرانية الساسانية على العمارة في الأقطار الإسلامية عامة وفي إيران خاصة، كما نستطيع أن نتبين خواص العمارة الإيرانية وما كان لها في العمارة الإسلامية من شأن عظيم.

ويمكننا بوجه عام أن نقسم تاريخ العمارة الإيرانية إلى أربع مراحل كبيرة:

المرحلة الأولى:

من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الرابع الهجري (بداية الحادي عشر الميلادي).

في هذه المرحلة تطورت الأساليب الساسانية تطورًا بطيئًا، ولم يبق لنا من عمائر هذه المرحلة إلا أطلال غير ظاهرة، فلا بد من الاعتماد على ما كتبه الجغرافيون والمؤرخون العرب عن المساجد الأولى في إيران والعراق.

---

[١] زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، مرجع سابق ٢٠١٨، ص٣٧: ٥١.

المرحلة الثانية:

من بداية القرن الخامس حتى السابع (الثالث عشر الميلادي).

أما في هذه المرحلة فلا تزال بعض عمائرها قائمة ومؤرخة أو يمكن تأريخها، ولا سيما المدارس والمنارات والأضرحة البرجية الشكل، ومعظمها في وسط إيران وشماليها الشرقي.

المرحلة الثالثة:

في القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي).

خلفت هذه المرحلة عددًا وافرًا من العمائر التي امتاز معظمها بالعظمة وحسن التخطيط والعمل على بلوغ الكمال والإتقان.

المرحلة الرابعة:

من القرن التاسع إلى الحادي عشر (الخامس عشر إلى السابع عشر بعد الميلاد).

وفي هذه المرحلة الأخيرة فقد بلغت فيها العمارة الإيرانية عصرها الذهبي على يد تيمور وخلفائه، ثم برعاية بعض ملوك الأسرة الصفويَّة، فشيِّدت العمائر الفخمة من مساجد وأضرحة وخانات وأسواق وقناطر وقصور.

(١) مواد البناء

استخدم الإيرانيون الطوب والحجر والخشب، وكان استخدام الطوب أعم؛ لأن نقل الحجر من المحاجر كان يتطلب نفقات طائلة، ولكنهم لم يكونوا مضطرين إلى ذلك مثل أهلُ العراق الذين لم يكن لهم بد من استخدام الآجُرّ[١] لقلة الخشب والحجر، بينما كان الحجر والخشب موجودين في إيران؛ فشيد الإيرانيون في العصور القديمة بعض العمائر الحجرية، كما شيدوا في العصر الإسلامي بعض الأبنية من الحجر تحدث المؤرخون والجغرافيون عنها، ولا تزال أنقاض بعضها قائمة إلى اليوم.

واستعمل الإيرانيون الجص والقاشاني في زخرفة عمائرهم، 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 هو الذي صرف البنائين عن تزيين العمائر بالحليات المعمارية المجسمة التي نرى مثلها في (العمارة القوطيَّة)[٢] 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 التجارب والإبداع فيها، مما لا يتيسر تمامًا في العمائر الحجرية ذات النفقات الطائلة.

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.

---

[١] حِجارة اصْطناعيّة مُعدَّة للبناء مِن طين خَزفيّ مُحرَق ومَشويّ.

[٢] العمارة القوطية هي طراز ازدهر في أوروبا خلال القرون الوسطى العليا والمتأخرة.

(٢) 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 والمدخل ذي العقد الكبير، كما اختلف تصميم العمائر في بعض المقاطعات الإيرانية عنه في البعض الآخر بحسب التقاليد المحلية والأحوال الجوية؛ فكان أهل الشمال مثلا — 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 والنِّسب الصحيحة المتزنة في جمع تلك العناصر والتأليف بينها.

(٣) أنواع العمائر الإيرانية في الإسلام

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

١. 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.

٢. المدارس:

أَبْيَنَ 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 — كما اتخذها المغول والتيموريون من بعدهم — أداة لنشر تعاليم المذهب السني.

أما تخطيطها فكان صحن مكشوف تطل عليه قاعات ذات قباب، ويتكون من كل منها إيوان في وسط كل وجهة من الوجهات الأربع التي تشرف على الصحن، وتُحَف 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 (الرابع عشر الميلادي)، والواقع أن أعظم الجوامع الإيرانية خليط في تصميمها بين المدرسة والمسجد ذي الإيوانات والأعمدة أو الأكتاف، وتمتاز بأن إيوان القبلة فيها كبيرُ يُتَّخذ 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 وجودٌ فسقية في صحن المسجد تحف بها الشجيرات والزهور.

٣. الأضرحة:

كانت الأضرحة في إيران أعم منها في سائر الأقطار الإسلامية، ولا عجب في ذلك؛ فقد كان الإيرانيون يعظمون أولياء الله ويُعنَون بذكراهم. وكانت الأضرحة أبنية مربعة وذات قبة تُشيَّد للأولياء والصالحين؛ مما يُكسبها طابعا دينيًا، بينما كان الأمراء والأميرات يُدفنون في مقابر 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 يُظن أنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر والمعتز والمقتدر.

ومن أقدم هذه الأضرحة الإيرانية ضريح إسماعيل بن أحمد الساماني (٢٩٥ ٣هـ، أي ٩٠٧م) وضريح السلطان سنجر السلجوقي (٥٥٢هـ، أي ١١٥٧م) وكانت مقابر أفراد الأسرات الحاكمة أبراجًا أسطوانية في معظم الأحيان ولها سقفٌ مخروطي الشكل؛ مما يثبت العلاقة الوثيقة بينها وبين خيام الأمراء عند القبائل الرّحل بآسيا الوسطى. وكانت بعض هذه الأبراج ذات جدران مضلعة فتصبح نَجمية الشكل، واهتم الإيرانيون بتشييد الخانات الضخمة لمأوى المسافرين والقوافل، وكان أبدع ما في عمائر الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة؛ مما يُكسبها العظمة والفخامة. بينما كانت الأسواق في إيران — كما في سائر الأقطار الإسلامية — طرقات ذات حوانيت صغيرة؛ ولكنها امتازت بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة، كما في السوق الشاهاني بمدينة أصفهان.

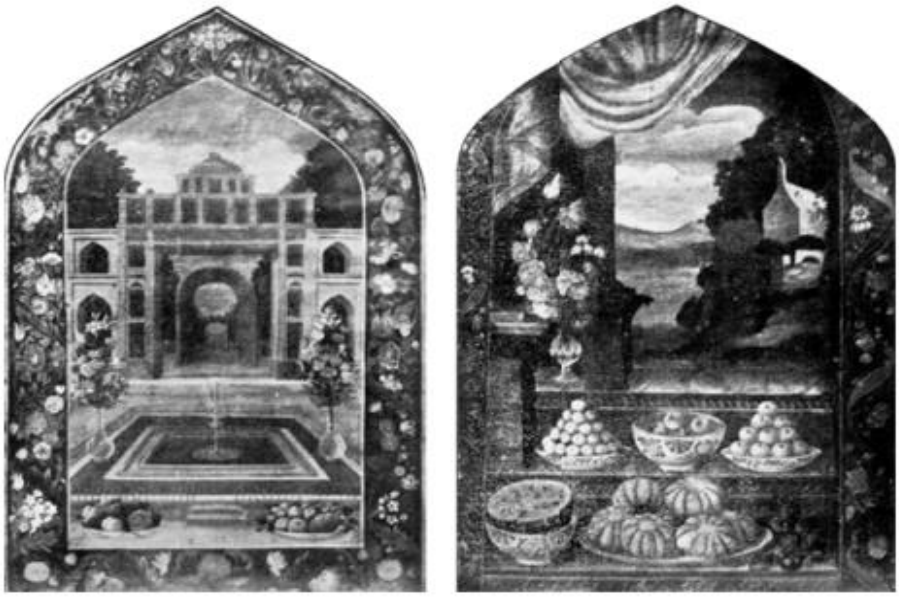
٤. القصور:

أما القصور فقد كانت مظهرًا من العبقرية الفنية الإيرانية، ولكننا لا نكاد نعرف عنها شيئًا قبل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) على الرغم من أنقاض قصر السلطان (ألب أرسلان) التي عُثر عليها في نيسابور، وأنقاض القصور الأخرى التي كشفت 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 في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور، فبالغوا في ذكر ما فيها من أدلة الترف والنعيم وحسن الذوق، وذكروا سقوفها الدقيقة، واللوحات المصورة على جدرانها، والأثاث الفاخر في قاعاتها، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تُهيَّأ في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية الجميلة، على نحو القاعة المشهورة في ضريح الشيخ صفي الدين بأردبيل.

والمعروف أن أعلام المصورين بين القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) كانوا يُستخدمون أحيانًا في زخرفة جدران القصور وسقوفها بالصور والرسوم، وفضلًا عن ذلك فقد استُعملت المرايا والمنسوجات النفيسة في تزيين الجدران، وصنعت النوافذ الصغيرة من الخشب أو المعدن، وزينت بالرسوم الهندسية وملئت بالخزف أو الجص والزجاج، أما الأبواب فقد بالغ الفنانون في زخرفتها بالرسوم على «اللاكيه» وكانت جدران القصور في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) تُزين بلوحات زيتية كبيرة تغطي الإطارات أو «البانوهات» التي تناسبها على الجدران، 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 إلى إيران ليظهروا فيها بدلًا من العيش في بلادهم وتَحمل منافسة ليسوا أهلًا لها، ولكن هذا القول مردود إلى حد كبير بوجود إمضاءات مصورين إيرانيين على بعض هذه اللوحات؛ وخير الأمثلة لذلك عشر لوحات نفيسة من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم بالقاهرة، كانت تزين جدران بعض القصور الإيرانية، وهي بالزيت، ومساحة كل منها ٢٦٠ × ١٨٥ سنتمترًا أو

أكثر بقليل، وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠هجرية/ ١٧٢٨ميلادية، وعليه إمضاء المصور زين العابدين. وموضوعاتها مختلفة فعلى اثنين منها رسوم أشخاص لعلهم من الأمراء والأميرات، وعلى الأخرى رسوم فسقيات أو مناظر فواكه وزهور. وهذه التحف الفنية الثمينة بديعة على الرغم من تأثرها بالفن الغربي، والواقع أن الفنان احتفظ فيها بالروح الإيرانية.

لوحة فنية إيرانية من القرن ١٢هـ/١٨م، من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم.



لوحتان فنيتان من إيران، القرن ١٢هـ/١٨م، من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم.

٥. العقد الإيراني المدبب:

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

٦. 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.

٧. القباب:

والمعروف أن القباب كانت تُبنى فوق معابد النار في إيران قبل العصر الإسلامي، ولا تزال أطلال بعض العمائر الإيرانية الساسانية قائمة، ويمكن بواسطتها 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 بالإرتفاع والدقة وجمال الاستدارة، وكانت في أكثر الأحيان بَصلية الشكل، وذات ألوان سحرية جذابة بفضل كسوتها بتربيعات القاشاني.

٨. المآذن:

كانت أغلب المآذن الإيرانية أسطوانية، وذات زخارف هندسية في الطوب، أو ذات كسوة من القاشاني، وفي أعلاها ردهة تقوم على دلايات أو مقرنصات وتكسب المئذنة شكل الفنَار. وقد أصبح لمعظم المساجد منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) مأذنتان يحفان بالمدخل، وتختفي قاعدة كل منهما خلفه، اللهم إلا في بعض المساجد مثل جوهر شاد، فإنهما ظاهرتان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعا.

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. ومهما يكن من الأمر فإن هذه المآذن الإيرانية تختلف عن سائر المآذن التي بناها المسلمون في الشام ومصر وشمالي إفريقية في أنها لا طبقات لها ولا نوافذ؛ فالمئذنة الإيرانية بناء شاهق مبني لذاته وليس لتُهيَّأ فيه سلالم تقود إلى ردهات أو دورات يسير فيها المؤذن.

وفضلًا عن ذلك فإن المنارة الإيرانية الأسطوانية الشكل والشاهقة الارتفاع، قد عم استعمالها في إيران منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، بينما ظلت المآذن في القسم الغربي من العالم الإسلامي موكولة إلى ذوق الأفراد فلم يتقيدوا في أغلب الأحيان بضرب معين منها.

والواقع أن المآذن الإيرانية لم تكن تُستخدم في الأذان بسبب ارتفاعها العظيم، وإنما كان المؤذن يؤدي مهمته فوق سطح المسجد، وقد كتب بعض العلماء أن هذه المنارات الأسطوانية الممشوقة يخالها الناظر من بعيد «مدْخَنات» مصنع من المصانع، وطبيعي أن في هذا التشبيه شيئًا من الغلو والمبالغة.

٩. المقرنصات:

المقرنصات أو الدلايات حليَات معمارية تشبه خلايا النحل، وتُرى في العمائر مدلاة في طبقات مصفوفة فوق بعضها، وتُستعمل للزخرفة المعمارية أو للتدرج من شكل إلى آخر، ولا سيما من السطح المربع إلى سطح دائري تقوم عليه القباب، كما تقوم في بعض الأحيان مقام «الكوابيل»[١] حين تُتخذ أسفل دورات المؤذن في المنارات. وأكثر ما استخدمها المعماريون الإيرانيون في وجهات العمائر، ولكنهم وفقوا في جعلها لا تُثقل البناء أو تطغى على أصوله.

١٠. الحليَات المعمارية المجسمة:

سنرى أن المعماريين الإيرانيين في الإسلام اتخذوا الزخارف المسطحة من القاشاني لتزيين عمائرهم، وقد كان تزيين الجدران بهذه الزخارف المسطحة التي لا ظل لها، أكبر عامل في الوضوح والبساطة والهدوء والاتزان، وما إلى ذلك من الصفات التي تتجلى في العمائر الإيرانية فتُكسبها الجمال مع الاعتدال. ويكفي أن نوازن بينَها وبين المباني الهندية في العصر الإسلامي لنتبين الفرق الشاسع؛ فإننا نجد جدران العمائر الهندية مثقلة بالزخارف المعمارية البارزة والمجسمة؛ مما يسلب البناء مظهر البساطة، ويُكسب هيْأَته العامة شيئًا من التعقيد والاضطراب.

١١. الزخارف الجصية:

أتقن الإيرانيون استخدام الجّص في الزخرفة منذ العصر الساساني، كما نرى من الزخارف الجصيَّة التي كشفتها البعثة الألمانية في أطلال المدائن (أكتيسيفون) والمحفوظة

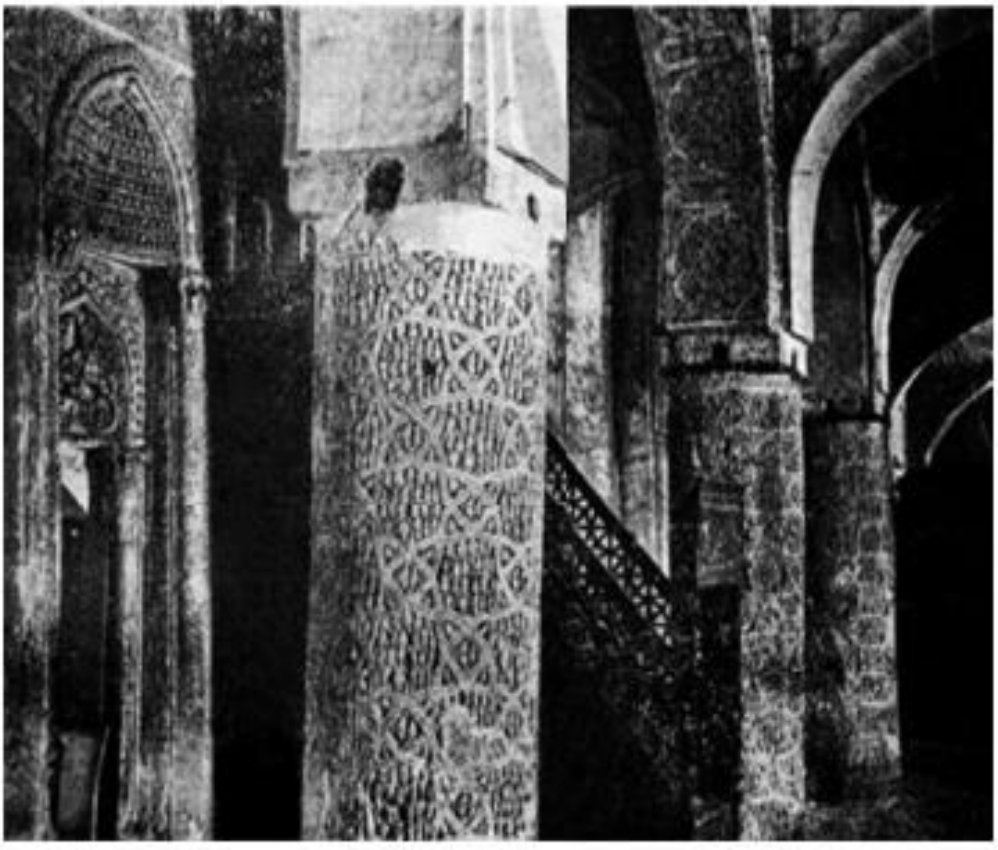
---

[١] تُعدُّ الكوابيل أحد العناصر المعمارية الإنشائية المهمة التي تقوم بدور وظيفي مرتبط بوحدات معمارية في أماكن مختلفة بالعمائر الدينية، فهي تحمل البروزات الخارجة عن الجدران والحوائط متمثلة في بروز الواجهات الخارجية، والرفارف، والمكبّرة (المُشْترفات)، محفل المؤذن (شرفة المؤذن).

الآن في القسم الإسلامي من متاحف برلين، وكما تشهد بذلك أيضًا الزخارف الجصيَّة التي عثر عليها بجوار فرامين، والمحفوظة الآن في متحف بنسلفانيا بالولايات المتحدة.

وقد أبدع المعماريون في استخدام الجص في العصر الإسلامي؛ وخير مثال لذلك الزخارف الجصيَّة الدقيقة في عقود جامع نايين ومحرابه، وهو أقدم المساجد الإيرانيةِ التي لا تزال قائمة، ويقع في بقعة هادئة بين مدينتي يزد وأصفهان، وزخارفه الجصيَّة الدقيقة ترجع — كالبناء نفسه — إلى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، وتتكون من رسوم نباتية وهندسية تُذَكِّر بالزخارف العباسية التي عثر عليها في أطلال سامرا، ولكنها تمتاز عنها بأفاريز الكتابة الجميلة.

(أ) عقد بجوار المحراب في المسجد الجامع بناين، حوالي سنة ٣٥٠هـ/٩٦٠م.



(ب) المحراب وبعض الأعمدة بالمسجد الجامع في ناين، حوالي سنة ٣٥٠هـ/٩٦٠م (عن بوب).

وقد وصلتنا زخارف جصيَّة إيرانية من عصر السلاجقة تمثل أشكالًا آدمية وحيوانية ذات قيمة فنية عظيمة، ومما عثر عليه المنقبون عن الآثار في ساوه والري نماذج من الزخارف الجصيَّة الملونة الجميلة، على أحدها منظر أمير جالس وحوله أتباعه، وفيها شريط من الكتابة باسم السلطان السلجوقي طغرل الثاني.

على أن أبدع الزخارف الجصيَّة في العمائر الإيرانية الإسلامية ترجع إلى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) حين كانت المحاريب في كثير من المساجد تُصنع من الجص ذو الزخارف الدقيقة التي تزيدها العناصر الكتابية بهجة ورونقًا. ومن أعظم هذه المحاريب شأنًا محراب الجايتو من المسجد الجامع بأصفهان، وهو مؤرخ من سنة ٧١٠هـ/١٣١٠م وعليه اسم صانعه «بدر».

وكان الفنانون الإيرانيون يحفرون الرسوم في الجص ولا يطبعونها بالقوالب، كما كان يفعل الصناع في الأندلس وفي بعض الأنحاء الإسلامية الأخرى؛ ولذا خلت الزخارف الجصية الإيرانية من الروح الآلية المملة التي تسود الزخارف المطبوعة في أكثر الأحيان. أما الموضوعات الزخرفية التي اتخذت في الجص فمختلفة الأنواع، بعضها وريقات وفروع نباتية، وبعضها رسوم هندسية صغيرة مثل المثلث والمثمن والنجمة والمعين والدائرة الصغيرة، وبعضها أشرطة من الكتابة الكوفية.

ومن أغنى العمائر الإيرانية بالرسوم الجصية مسجد حيدرية في قزوين، وضريح علويان في همذان، والمسجد الجامع بأصفهان، وضريح علي بن جعفر في مدينة قم. وقد وصل الصناع الفنانون في إيران بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة (السادس عشر والثامن عشر بعد الميلاد) إلى استخدام الزخارف الجصيَّة في القصور والبيوت، وإلى تلوينها في دقة وتنوع؛ فأصبحت تشبه رسوم الصور والصفحات المذهبة في المخطوطات التي تُنسب إلى ذلك العصر.

١٢. الزخارف القاشانية:

هي في الحق أبدع ما وصل إليه الإيرانيون في تزيين العمائر؛ فإننا لا نستطيع أن نتصور العمائر الإيرانية بدون لوحات القاشاني التي تكسوها فتكسبها طابعًا خاصًا 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 (الثاني عشر الميلادي)، ولم تلبث هذه الصناعة أن ازدهرت في نهاية هذا القرن على نحو ما نرى في قبر مؤمنة خاتون بمدينة نخجوان، ويرجع إلى سنة 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، على أنهم اتخذوا أيضًا نجومًا وقطعًا صليبية مزينة بالرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية الدقيقة، يزيدها البريق المعدني جمالًا وبهجة.

والظاهر أن استخدام التربيعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني يرجع إلى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) وقد كان مقصورًا في بداية الأمر على العمائر العظيمة الشأن، ولكن نمت صناعته نموًا عظيمًا في نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وصار يصدر من مدينة قاشان إلى سائر أنحاء إيران والشرق الأدنى. وظلت هذه الصناعة زاهرة حتى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) وكان مركزها الرئيسي في قاشان. أما التربيعات التي كانت تُصنع في مدينة الري أو في سلطاناباد، فقد كانت أقل جودة من منتجات قاشان.

أما الفسيفساء الخزفية فقد أُتقنت صناعتها على يد السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، وكانت الفسيفساء الخزفية أقل نفقة من التربيعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني؛ لأن الأخيرة كانت تُعاد إلى الفرن بعد رسم الزخارف، ولم تكن هذه العملية يسيرة ومضمونة، وعلى كل حال فإن هذه الصناعة بلغت

عصرها الذهبي في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) وكان مركزها في أصفهان ويزد وقاشان وهراة وسمرقند وتبريز.

ولم يلبث الخزفيون في أصفهان أن اهتدوا إلى طريقة تُغنيهم عن عناء الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ونفقات، تلك هي طريقة «هفت رنجى» أي الألوان السبعة، وقد استطاعوا بوساطتها جمع سبعة ألوان أو أكثر في كل تربيعة واحدة مساحتها نحو قدم مربع؛ فتيسر لهم بذلك استخدام الألوان في مساحات صغيرة جدًا، ولم يعودوا ملزمين بالوقوف عند حد الزخارف الهندسية والنباتية، كصناع الفسيفساء الخزفية، بل سهل عليهم تأليف المناظر الآدمية المختلفة.

وأقدم النماذج التي نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها في مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد، وهي من بداية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)، 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 جهل ستون، على أن أبدع ما نعرفه من هذا النوع محفوظ في كنائس جلفا بمدينة أصفهان.

قصر جهل ستون بأصفهان، من نهاية القرن العاشر الهجري (نهاية القرن السادس عشر الميلادي) (عن بوب).

١٣. النقوش الحائطية:

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.

على أن معظم النقوش الحائطية في إيران امتد إليه الخراب والتدمير، فلسنا نعرفه إلا بواسطة 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 (الخامس عشر الميلادي) مثل بيترو دلا فالي Pietro della Valle، وهربرت Herbert.

وغني عن البيان أن هذه النقوش الحائطية في العصر الإسلامي تأثرت بالأساليب الفنية في النقوش الحائطية التي رسمت 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 (٤٢١–٣٨٩هـ؛ أي ١٠٣٠–٩٩٩م) والتي كانت تمثل جيوشه وفيَلته، فضلًا عن صوره في مناظر الحرب والطرب، وعن صور بعض الوقائع المشهورة في تاريخ الملوك الساسانيين.

على أن القسم الإسلامي من متاحف برلين والمتحف الأهلي في طهران وبعض المجموعات الأثرية الخاصة تفخر بامتلاك بعض قطع من صور حائطية إيرانية ترجع إلى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وتمتاز هذه القطع بأن ما عليها من الرسوم لم تُراع فيه قواعد المنظور، وبأنه رتِّب في أشرطة أفقية، وبأن سحنة 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، وثمة بعض نقوش نباتية وهندسية في بعض المساجد ولا سيما ضريح الجايتو في مدينة سلطانية، وتشبه هذه النقوش الزخارف التي كانت تُرسم على الجص في ذلك العصر، ومعظمها رسوم فروع نباتية ورسوم هندسية تشبه رسوم الفسيفساء الخزفية المعاصرة.

جزء من نقش حائطي، من القرن ٦هـ/١٢م، في مجموعة هيرامانك Heeramaneck.

أما في عصر المغول والتيموريين فلسنا نعرف 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.

وقد زادت عناية الفنانين بالنقوش الحائطية لتزيين العمائر في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وأقبلوا على رسم الزهور والطيور والحيوانات. ثم كان عصر الشاه عباس الأكبر (١٠٣٧–٩٩٦هـ؛ أي ١٦٢٨–١٥٨٧م) واتصلت إيران بالأمم الغربية وبعثت إليها الوفود وبادلتها الهدايا من التحف الفنية النفيسة، وزار إيران كثير من الرحالة الأوروبيين، ووصفوا قصور الشاه عباس والنقوش التي كانت تزين حيطانها، كما وصفوا قصور بعض الأمراء في المدن الإيرانية المختلفة، وأُعجبوا ببعض النقوش الحائطية فيها.

الفصل الثاني

الخزف الإيراني

الخــزف الإيراني[١]

كانت صناعة الخزف من أهم الميادين التي حاز فيها الإيرانيون المكانة الأولى بين الأمم الإسلامية، وقد ساعدتهم على ذلك العجينة التي امتازت بها بلادهم، والتي تصلح بنوعٍ خاص لصنع الأواني الخزفية؛ فيسهل تشكيلها وحفر الزخارف فيها أو طبعها، كما تمتاز برقتها وقلة وزنها.

وليس من شك في أن هذه الصناعة بلغت على يد السلاجقة والمغول بين القرنين السادس والثامن بعد الهجرة (الثاني عشر والرابع عشر بعد الميلاد) غاية الإتقان في الهيئة والزخرفة، اللتين تدلان على أوفر قسط من الخيال السعيد والذوق السليم.

وعلى كل حال فقد امتازت التحف الخزفية الإيرانية في العصر الإسلامي بجمال الشكل والتناسق وبريق الطلاء وإبداع الزخارف وتنوعها، فضلًا عن تنوع الأشكال نفسها ومناسبة الزخارف لمادة التحفة وشكلها. ولا عجب فقد كانت لإيران منذ العصور القديمة تقاليد قديمة في صناعة الخزف، كما يظهر من القطع الخزفية التي كشفت في نهاوند، والتي تزينها زخارف هندسية جميلة.

ثم كان عصر الكيانيين، وصارت الجدران المصنوعة من الآجر تُغطى — كما في قصر مدينة السوس — بطبقة من المينا، يمكن أن نعدها الخطوة الأولى في تزيين الجدران التي قدر لها في العصر الإسلامي أن تُكسى بألواح القاشاني وأجزاء الفسيفساء الخزفية.

وفي العصر الساساني ازدهرت صناعة الخزف كما ازدهرت الفنون الأخرى. ولما انتشر الإسلام في إيران بدأت هذه الصناعة في التطور التدريجي حتى تَخلتَ عن قسط كبير من الأساليب الفنية الساسانية، وطبعت منتجاتها بطابع يجمع بين العناصر الزخرفية الإسلامية وبين ما ورثه الصنَّاع من أساليب إيرانية.

---

[١] زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، مرجع سابق ٢٠١٨، ص١٢٥: ١٦٠.

على أننا لا نعرف كل ما نريد عن الخزف الإيراني في فجر الإسلام، مع أننا نعرف عنه في ذلك العصر أكثر مما نعرف عن أي ميدان آخر من ميادين الفن الإيراني في العصر نفسه؛ لأن العمائر التي ترجع إلى ما قبل القرن الخامس الهجري تُعد على أصابع اليد الواحدة، والصور أو النقوش التي صنعت قبل القرن السابع الهجري نادرة جدًا، وأقدم السجاجيد التي نعرفها ترجع إلى القرن التاسع، ولكن لدينا من التحف الخزفية ما يرجع إلى القرن الثاني وما بعده.

على أن أعظم ما وفق إليه الخزفيون الإيرانيون في الإسلام هو إتقان أنواع الطلاء المختلفة، ثم إبداع الألوان الفاخرة وتنويعها، وامتازت بعض المراكز الفنية وبعض البلاد بإيثار بعض الألوان على غيرها.

واستخدم هؤلاء الخزفيون شتى الوسائل في زخرفة منتجاتهم؛ فكانوا يضغطون باليد على العجينة اللينة لتهيئة حافتها، أو تكوين بعض العناصر الزخرفية فيها، وكانوا يحفرون الرسوم بطرق مختلفة وفي عمق متنوع، ويشكلون الزخارف البارزة تشكيلًا دقيقًا وجميلًا، كما كانوا في بعض الأحيان يخرمون جدران الأواني ويغطون الخروم بالطلاء فتبدو شفافة. وذلك كله فضلًا عن تزيين التحف بالرسوم ذات اللون الواحد أو المتعددة الألوان، فوق الطلاء أو تحته، وكان التذهيب والبريق المعدني يُكسبان التحف نضارة عجيبة.

ومن الموضوعات الزخرفية التي استخدمها الإيرانيون في الخزف الرسوم الهندسية، ولا سيما المناطق والدوائر والعقود المتشابكة والطيور المتقابلة أو المتدابرة، والحيوانات التي تحيط بها الفروع النباتية والوريقات والزهور، فضلًا عن الرسوم الآدمية، ولعل معظمها يمثل مناظر البلاط وحفلات الطرب فيه، أو مناظر القصص المختلفة في الشاهنامه أو بعض مناظر الحياة الاجتماعية كرسم الدراويش الراقصين على السلطانية المحفوظة في متحف اللوفر.

١. الخزف الإيراني في فجر الإسلام:

لسنا نعرف تمامًا كيف كانت صناعة الخزف وزخارفه في القرن الأول ونصف القرن الثاني بعد الهجرة. ومن أقدم التحف التي وصلتنا في هذا الميدان ما عثرت عليه البعثة الألمانية في حفائر المدائن (اكتيسيفون) من خزف غير مدهون وآخر ذي طلاء أخضر، فضلًا عن الخزف ذي البريق المعدني، كما عثر في إقليم خوزستان على مجموعة خزفية من أزيار كبيرة، بعضها ذو طلاء وبعضها لا طلاء له.

أما الزخارف فمطبوعة، وساسانية الطراز، وقوامها في أكثر الأحيان شريط من رسوم الحيوانات، ولكننا نعرف أن صناعة الخزف في نهاية القرن الثاني وفي القرن الثالث بعد الهجرة بدأت في الازدهار، متأثرة بالأساليب الفنية التي أخذها الشرق الأدنى عن الصين في تلك الصناعة، ولا عجب فقد كانت بلاد الجزيرة تجلب الخزف الصيني منذ العصور القديمة، وقد عثر المنقبون عن الآثار في المدائن (اكتيسيفون) وفي سامرا على كميَّات وافرة من هذا الخزف.

٢. خزف بلاد ما وراء النهر:

كانت بلاد ما وراء النهر وبلاد التركستان إيرانية بَحتَة إلى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، بل كانت في عصر الدولة السامانية من أزهر الأقاليم الإسلامية؛ فكان بلاط هذه الدولة في سمرقند محط العلماء والأدباء وموطن النهضة الإيرانية الأولى، وذاع صيت بُخارى وسمرقند في العالم الإسلامي كله.

ومن خير الأدلة على مدنية تلك البلاد في القرون الأولى بعد الإسلام ما أنتجته من تحف خزفية تمتاز ببساطتها واتزانها مع جمال ألوانها وإبداع زخارفها ذات المسحة الفنية الممتازة. ولا عجب فإن صناعة الخزف فن قديم في هذا الإقليم. وأكبر الظن أن مركزها كان في مدينة شاش (طشقند الحالية) التي كتب المقدسي عن جودة ما كانت تصدره من خزف، ومدينة أفراسياب التي عثر فيها المنقبون عن الآثار على كميات وافرة من الخزف محفوظة

الآن في متاحف سمرقند والهرميتاج وفكتوريا وألبرت وفي برلين. ومعظم هذا الخزف ذو أرضية سوداء أو سمراء، وعليها زخارف يبدو فيها التأليف الحسن، ويظهر فيها لون أحمر لا نكاد نراه في سائر أنواع الخزف الإيراني. وقوام هذه الزخارف رسوم نباتية ومراوح نخيلية ورسوم طيور كالبط والبجع، ثم زخارف بالخط الكوفي الجميل تمتاز كلها بدورانها حول مركز واحد؛ مما يُكسبها شيئًا من الحركة والخفة.

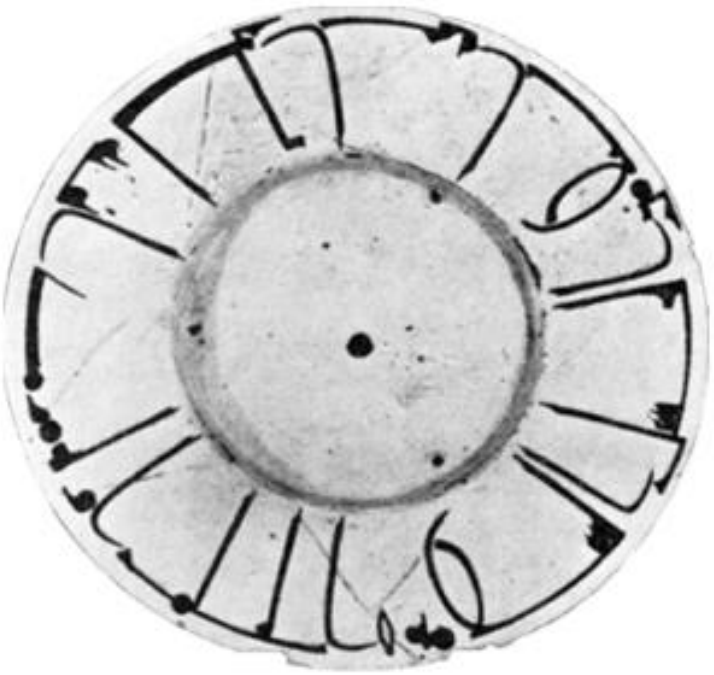
٣. الخزف الأبيض ذو النقوش الزرقاء والخضراء:

وهذا ضرب من الخزف عثر على كمية منه في أطلال سامرا؛ فنُسب في بداية الأمر إلى هذه المدينة، ولكن وجدت منه نماذج أخرى في أطلال مدن إيرانية، ولا سيما الري وساوه وقم. والمرجح الآن أنه من صناعة إيران، وأنه انتشر منها إلى سائر أنحاء الشرق الأدنى حتى لقد وجدت بعض قطع منه في أطلال الفسطاط، وقد لوحظ في بعض الأحيان اختلاف العجينة المصنوع منها؛ مما يدل على أن إنتاجه لم يكن مقصورًا على إقليم واحد، بل كان موزعًا على مراكز فنية متعددة.

وأكبر الظن أن هذا الخزف كان منتشرًا بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (التاسع والحادي عشر بعد الميلاد)، كما يدل وجوده في أطلال سامرا التي هجرت سنة ٢٧٠هـ/٨٨٣م، وأسلوب الخط في الكتابات التي توجد على بعض قطع منه، والتي يمكن نسبتها إلى نهاية القرن الرابع الهجري. ومعظم منتجات هذا النوع من الخزف سلطانيات أو صحون غير عميقة وبها حافة منبسطة وقاعدة منخفضة جدًا؛ مما يجعل وضع السلطانيات أو الصحون في بعضها وإعدادها للتجارة والأسفار أمرًا ميسورًا.

أما الزخارف فبعضها هندسي كالمثلثات والدوائر، والمثلثات المتداخلة والمتصلة على هيئة «خاتم سليمان»، وبعضها نباتي كأوراق المراوح النخيلية والوريدات، وبعض رسوم أخرى كالنخلة المرسومة في سلطانية جميلة محفوظة الآن بالمتحف الأهلي في طهران.

صحن خزفي، القرن ٣هـ/٩م. في المتحف الأهلي بطهران.



صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر. القرن ٣هـ/٩م، في متحف اللوفر.

٤. الخزف ذو البريق المعدني:

ومما زاد الخزف الإيراني نضارة وجمالاً ما وصل إليه المسلمون في إكسابه بريقًا معدنيًا، يختلف لونه بين الأحمر النُّحاسي والأصفر الضارب إلى الخضرة، ويُغنيهم عن الأواني الذهبية والفضية التي كان رجال الدين في الإسلام يكرهونها لما تدل عليه من ترف وإسراف.

وقد عثر المنقبون على نماذج من الخزف ذي البريق المعدني في إيران والعراق ومصر وإفريقية والأندلس، واختلفوا في موطن صناعتها، فنسبها بعضهم إلى إيران، ونسبها آخرون إلى مصر، ونسبها الألمان من رجال الآثار الإسلامية إلى العراق.

أقسام الخزف ذو البريق المعدني:

تنقسم النقوش ذات البريق المعدني إلى أقسام ثلاثة:

الأول: نقوش ذهبية اللون على أرضية بيضاء.

الثاني: نقوش حمراء أو قرمزية على أرضية تكون في أغلب الأحيان بيضاء أيضا.

الثالث: نقوش متعددة الألوان صفراء وسمراء وزيتونية على أرضية بيضاء.

مراحل الإنتاج:

١. يتطلب إنتاج الأواني ذات البريق المعدني إحراقها إحراقًا أوليًا بعد تمام عملية التجفيف.

٢. الطلاء بالدهان أو المينا، وهي المادة الزجاجية التي تُطلى بها الأواني الخزفية المحروقة إحراقًا أوليًا.

٣. تُرسم النقوش فوق الدهان بطبقة دقيقة من الأملاح المعدنية.

٤. تُحرق بعد ذلك في فرن خاص إحراقًا نهائيًا في درجة حرارة منخفضة.

ولا يجب أن ننسى أن الخزف ذا البريق المعدني هو أقدم أنواع الخزف الإسلامي التي نرى عليها نقوشا آدمية، وبعض هذه النقوش يدل على براعة نسبية في الرسم وعناية بالخطوط التي تُكسب الصورة مسحة خاصة وذاتية قوية. وحسبنا الصحن الموجود في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم في القاهرة

صحن من خزف ذي بريق معدِني، من القرن ٣هـ/٩م، من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم.

وبريقه المعدني ذهبي اللون على أرضية بيضاء منقطة ويتوسطها رسم شخص يعزف على القيثار، وله قلنسوة مدبَّبة وشارب رفيع، وفي نفس المجموعة صحن آخر عليه رسم سيدة.

ومن أبدع التحف الخزفية من هذا النوع كأس في مجموعة (ألفونس كان) (Kann ،Alphonse) عليها رسم رجل ذي قبعة مدببة ومنتهية بزخرفة تشبه ذيل السمكة، وفي يده راية كبيرة وخلفه رسم طاووس.

سلطانية من الخزف ذي البريق المعدني، من القرن ٤هـ/١٠م، في مجموعة ألفونس كان Alphonse Kann.

ويدل رسم الصور الآدمية في التحف التي نعرفها من هذا الخزف ذي البريق المعدني، على أن الفنانين لم يصلوا بعد إلى حد الإتقان في هذا الميدان، على عكس ما أدركوه في الرسوم الزخرفية عامة وفي بعض رسوم الحيوان والطيور، بل الحق أن معظم رسومهم الآدمية ذات تعبير قوي ولكنها بسيطة وتشبه رسوم الأطفال.

ومن أبدع النماذج ذات الزخارف المستمدة من عالم الطير كأس في مجموعة (برانجوين) (Rrangewyn) بمتحف (فتزوليام) (Fitzwilliam) في مدينة كمبردج؛ فإن على هذه الكأس رسم طاووس جميل يدل بإتقانه، وبمناسبته أرضية الكأس، وبروحه الزخرفية البديعة على توفيق الفنان الذي رسمه توفيقًا لا حد له.

في متحف فتزويليام Fitzwilliam.

في مجموعة ألفونس كان Alphonse Kann.

صحنان من الخزف ذي البريق المعدني، القرن ٣-٥هـ/٩-١١م.

٥. تقليد الخزف الصيني:

امتاز هذا النوع بدهانات متعددة الألوان كانت تغطي سطح الإناء على النحو المعروف في ضرب مشهور من الخزف، كان يصنع في الصين في عهد أسرة «تنج» ٩٠٦-١٩٦١٨ م، وقد أتقن المسلمون تقليد هذا الخزف حتى لقد يصعب في بعض الأحيان أن نميز لأول وهلة القطعة الصينية الأصيلة من تقليدها المصنوع على يد الخزفيين المسلمين. وقد عثر المنقبون عن الآثار على قطع من هذا النوع في الري والسوس وإصطخر وساوه وفي بعض البلاد بإقليمي مازندران وتركستان.

الألوان المستخدمة في الخزف الصيني:

والألوان المستعملة في هذا الخزف كثيرة وجميلة، ويسودها الأسمر والأصفر والأخضر، وقد نرى بعض زخارف من دوائر ورسوم نباتية محفورة تحت الدهان، ولكنها لا تظهر بوضوح؛ لأن أول ما يلفت النظر في هذا الخزف هو ألوانه المختلطة البديعة. وأكبر الظن أنه يرجع إلى القرنين الثاني والثالث، وفي بعض الأحيان إلى القرن الرابع بعد الهجرة.

ومن أنواع الخزف الصيني الأخرى التي قلدها المسلمون الخزف الأبيض التام؛ فكانوا يصنعون منه الصحون والسلطانيات ذات الحافة المشطورة بأقواس متقابلة. وقد وفق بعض الخزفيين في إتقان هذا التقليد.

٦. الخزف ذو الزخارف المحفورة تحت الدهان:

ومما صنعه الخزفيون الإيرانيون في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (التاسع والعاشر بعد الميلاد) نوع من الخزف يمتاز بزخارفه «المحزوزة» في عجينة الإناء بأسلوب يُذَكر بالحفر في المعادن. وأكبر الظن أن صناعته لم تنتشر إلا بعد أن هجر الخليفة العباسي مدينة سامرا ورجع إلى بغداد سنة ٢٧٠هـ/٨٨٣م؛ لأن المنقبين عن الآثار لم يعثروا في أطلال سامرا على قطع من هذا الخزف.

أشكاله:

ومعظم زخارف هذا النوع دوائر وأجزاء من دوائر متشابكة ومتصلة، وقد يكون فيها رسوم حيوانات أو طيور، فضلًا عن الوريدات وأوراق الشجر.

أشهر التحف الخاصة به:

١. أشهر التحف الخزفية من هذا الطراز سلطانية في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين.

٢. سلطانية كانت سابقًا في مجموعة (بوتييه Pottier).

٣. سلطانية كانت سابقًا في مجموعة (فينييه Vignier) وتمتاز بزخرفتها التي تمثل قرص الشمس في الوسط ويحيط به رسوم أربعة معابد نار، حُوِّر اللهيب فوقها عن طبيعته فظهر على هيئة جزء من ورقة شجر.

٤. سلطانية محفوظة في المتحف البريطاني تختلف فيها هذه المناطق مساحة وزخرفة.

٥. إناء في معهد الفن بشيكاغو على هيئة قمع فوق قاعدة نصف كروية، ويمتاز بأنه مؤرخ وعليه إمضاء صانعه «يحيى».

٧. الخزف في عصر السلاجقة وعصر المغول:

وصل الخزفيون الإيرانيون إلى قمة مجدهم الصناعي بين القرنين الخامس والثامن بعد الهجرة (الحادي عشر والرابع عشر بعد الميلاد)؛ فنضجت منتجاتهم، وأتقنوا كل الأساليب الصناعية والزخرفية؛ فكانوا يستخدمون الزخارف المحفورة والبارزة والمخرمة والمجسمة، ويرسمون النقوش فوق الدهان أو تحتَه، ويُحلونها بالتذهيب أو بالبريق المعدني.

٨. خزف ذو زخارف محفورة:

أنواعه:

١. نوع أبيض ورفيع وغاية في خفة الوزن ومحفور فيه زخارف دقيقة أو محلى برسوم بارزة بروزًا خفيفًا، وتتكون من أوراق شجر محورة عن الطبيعة أو من فروع نباتية. وقد نرى بينها كتابات كوفية.

وعمد الخزفيون في بعض الأحيان إلى زخرفة الإناء بخروم في بدنه تُسد بواسطة الدهان، وينفذ الضوء منها فيزيد سائر الزخرفة ظهورًا ويُكسب التحفة رقة عجيبة.

وأبدع القطع من هذا النوع محفوظة في المتحف البريطاني وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن. وأكبر الظن أن معظمها من صناعة قاشان حوالي القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ومن المحتمل أن بعض هذا الخزف كان يُصنع في مدينة الري وفي أصفهان وقم.

٢. ومن الخزف ذي الزخارف المحفورة نوع آخر أزرق أو أخضر، ويمتاز أيضًا برفعه وخفة وزنه وزخارفه المحفورة حفرًا متقنًا، ولا سيما في رسوم الحيوان والطير، ومن أجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن في مجموعة (يومورفوبولوس Eumorfopoulos) ومعظمها يُنسب أيضًا إلى قاشان في القرن الخامس الهجري.

٣. صحن من مجموعة (يومورفوبولوس Eumorfopoulos) عليه رسم شخص في ملابس فضفاضة يرقص بين موسيقيين فوق دكة يحملها كلبان أو ضبعان.

٤. في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين صحن مشهور عليه رسم ديك في وضع زخرفي، وعليه طابع العظمة والقوة.

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

٥. في متحف (كليفلاند) صحن آخر كان في مجموعة (أيفريت ماسي Everit Macy) وفيه رسم باز أنقض على ديك رومي).

صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان، من القرن ٥هـ/١١م، في متحف كليفلاند.

٦. في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم صحن جميل عليه رسم طائر له وجه سيدة، كما أن المتحف المتروبوليتان بنيويورك فيه بعض صحون من هذا النوع.

٧. وهناك نوع نرى الرسوم فيه محفورة حفرًا دقيقًا تحت الدهان، ويُستعمل فيه اللون الأصفر والأسمر والذهبي والأخضر ولون الباذنجان، ولكنا نجد الألوان مفصولة بعضها عن بعض، كما يبدو ذلك في المثلثات الصغيرة التي تزين حافة الإناء وتكون زخرفة كأسنان المنْشار. ومعظم زخارف هذا الخزف طيور تقوم على أرضية من الأغصان والفروع النباتية.

ألوانه:

على أن أبدع أنواع الخزف ذي الزخارف المحفورة ما امتاز بتعدد ألوانه وسيادة العنصر التصويري فيه. أما الألوان التي شاع استعمالها في هذا الضرب من الخزف فهي الأزرق بدرجاته المختلفة، والأخضر المائل إلى الزرقة، والأخضر الفاتح، والأحمر الأرجواني، والأصفر الفاتح، فضلًا عن لون الباذنجان بين السواد والحمرة.

أشكاله:

أما زخارف هذا النوع فطيور كالطاووس والغزال والإوز والصقر، أو كائنات خرافية كأبي الهول والطائر الذي له وجه سيدة. وتظهر الزخرفة على أرضية صفراء فاتحة أو بيضاء وتزينها رسوم فرع نباتية.

٩. خزف مازندران:

امتاز إقليم مازندران بإنتاج ضروب معينة من الخزف، أشهرها ثلاثة تُنسب إلى ثلاث مدن؛ هي ساري وآمل وأشرف.

النوع الأول:

المنسوب إلى مدينة ساري يُرجعونه إلى نهاية القرن الرابع وإلى القرن الخامس بعد الهجرة، ومعظمه سلطانيات عليها زخارف تحت الدهان من رسوم متعددة الألوان تمثل طيورًا خرافية على أرضية بيضاء.

نماذج من هذا النوع:

١. سلطانية في مجموعة (لويزون Lewisohn).

٢. سلطانية في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم.

٣. سلطانية عليها رسم تخطيطي لطائر باللون الأسمر فوق أرضية صفراء فاتحة، وتحته ثلاثة خطوط مزدوجة ينتهي كل منها بدائرة تحدها منطقة لونها بني غامق، وفي الدائرة منطقتان: سمراء وبيضاء ثم خضراء وسوداء.

قنينة من الزجاج لماء الورد من شيراز في القرن ١٢ هـ/ ١٨م، في مجموعة جودمان Godman.

مسرجة من الخزف على شكل إبريق من سلطاناباد في القرن ٧هـ/ ١٣م، في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم.

النوع الثاني:

المنسوب إلى مدينة آمل، وهو خزف أبيض عليه زخارف محفورة، وفيه خطوط ونقط باللون الأخضر أو بلون الباذنجان.

نماذج من هذا النوع:

١. صحون كبيرة وثقيلة الوزن، ذات عجينة ضاربة إلى الحمرة، وعليها غشاء لونه أبيض أو أصفر فاتح، ومن الزخارف التي نراها عليه رسوم الإوز والبط والسمك والسباع والغزلان والطواويس، وبعض هذه الزخارف مرتب بأسلوب يُذِّكر بالمنسوجات والتحف المعدنية الساسانية.

٢. في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم سلطانية من هذا الخزف، قوام زخارفها مناطق دائرية متحدة المركز، وفي وسطها رسم طائر. وقد كانت هذه التحفة النفيسة في مجموعة (بوتييه Pottier).

النوع الثالث:

ينسب تجار الآثار الإيرانية إلى مدينة أشرف نوعًا غير جيد من الخزف، يمت ببعض الصلة إلى الخزف المصنوع في آمل، ولكنه أثقل منه وزنًا وسمكًا، ودهانه أصفر، عليه رسوم بسيطة باللون الأخضر، يغلب أن تكون في حافة الإناء، بينما نرى في وسطه جامات محفورة تحت الدهان حفرًا عميقًا.

الفصل الثالث

العناصر الزخرفية الإيرانية

العناصر الزخرفية الإيرانية[١]

يمكن تقسيم عناصر الزخرفة الإيرانية إلى خمسة أقسام:

١. الرسوم النباتية.

٢. الصور الآدمية.

٣. الصور الحيوانية.

٤. الزخارف الكتابية.

٥. الزخارف الهندسية.

أولًا: الرسوم النباتية:

أتقن الفنانون الإيرانيون الرسوم النباتية، ووفقوا فيها توفيقًا كبيرًا؛ فكانت هذه الرسوم على يدهم أكثر مرونة وأقرب إلى الحقيقة الطبيعية منها في سائر الطرز الإسلامية، وقد نقل عنهم الفنانون في الطراز التركي العثماني هذه المهارة في رسم النباتات والأزهار.

وحسبنا أن ندقق النظر في الزخارف النباتية ورسوم الزهور والأشجار في الصور التي خلفتها مدرسة هراة، أو في الخزف والمنسوجات النفيسة المصنوعة في إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد)، ثم في القاشاني والخزف والمنسوجات المصنوعة بآسيا الصغرى في الوقت نفسه لنتبين جمال العنصر النباتي في الزخارف الإيرانية.

والواقع أن الزخارف النباتية الإيرانية بدأت منذ القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) في أن تكون مثالًا صادقًا للطبيعة، وأصاب الفنانون أقصى حدود النجاح في هذا

---

[١] زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، مرجع سابق ٢٠١٨، ص٢٠٧: ٢١٧.

السبيل، ولعلهم تأثروا بالأساليب الفنية الصينية التي تسربت إلى إيران على يد المغول وفي عصر الأسرات التي جاءت بعدهم في حكم الشعب الإيراني.

أهم الرسوم النباتية الإيرانية:

ومن أهم الرسوم النباتية التي استخدمها الإيرانيون في زخارفهم:

١. الوريدات.

٢. المراوح النخيلية.

٣. اللوتس.

٤. الشجيرات والأوراق.

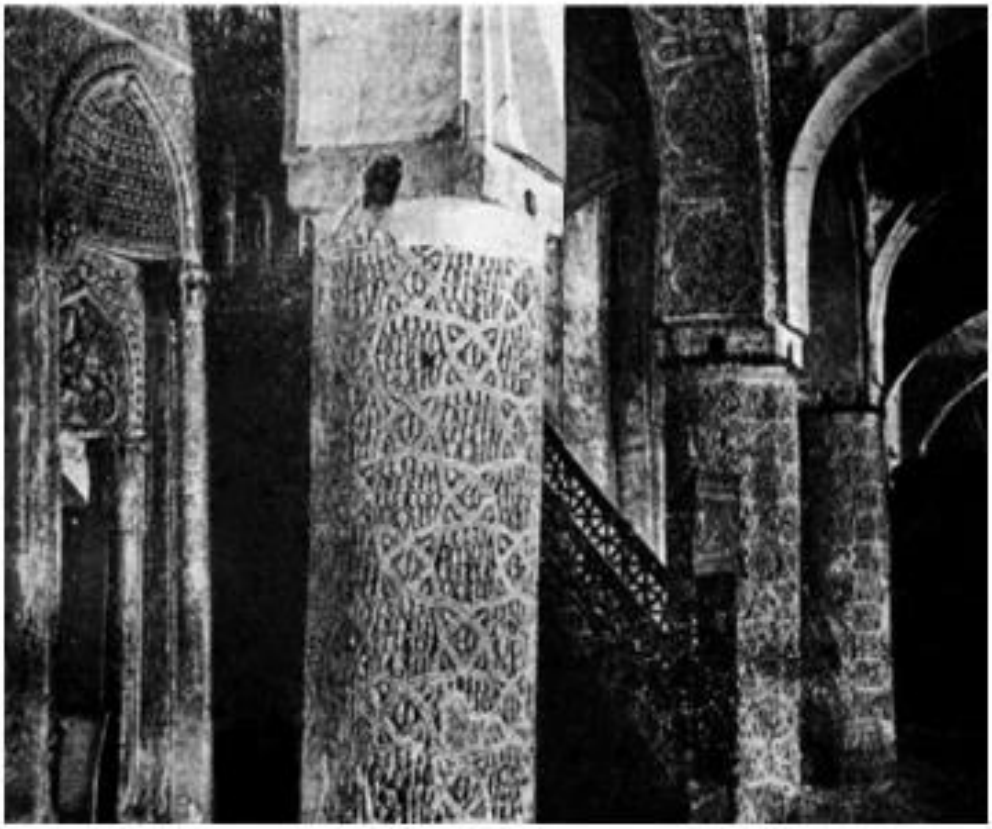
٥. الرمان.

٦. نبات شوكة اليهود.

الرسوم النباتية الإيرانية في العصور المختلفة:

١. من أبدع الرسوم النباتية والهندسية في بداية العصر الإسلامي في إيران ما نراه في الزخارف الجصية الجميلة بمسجد نايين.

عقد بجوار المحراب في المسجد الجامع بناين، حوالي سنة ٣٥٠هـ/٩٦٠م.



المحراب وبعض الأعمدة بالمسجد الجامع في ناين، حوالي سنة ٣٥٠هـ/٩٦٠م (عن بوب).

٢. امتاز عصر الدولة الغزنوية بدقة الزخارف النباتية المكونة من الفروع والسيقان الممتدة في رشاقة واتزان، يمثلان أبدع ما نعرفه في «الأرابسك»، وكان توفيق الإيرانيين عظيمًا في استخدام الرسوم النباتية ورسوم الزهور، وفي الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية، ولا سيما في الصور وزخارف الخزف والسجاد.

٣. وفي عصر السلاجقة كان صناع التحف المعدنية يجمعون كثيرًا بين الرسوم النباتية والزخارف الهندسية، ومن أعظم الرسوم النباتية شأنًا في ذلك العصر ورق العنب ونبات شوكة اليهود، واستُخدمت الفروع النباتية كثيرًا في الزخارف الإيرانية كأرضية تقوم فيها عناصر أخرى آدمية أو حيوانية.

٤. كانت رسوم الفروع النباتية في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) محلاة بالوريقات وبالزهور.

ثانيًا: الصور الآدمية:

لم تكن البيئة والعادات تساعد الفنان الإيراني منذ الزمن القديم على معرفة الجسم الإنساني ودراسته ورسمه وعمل التماثيل له، كما أتيح للفنان الإغريقي مثلا؛ فقد ورثت إيران — كما ذكرنا — الأساليب الفنية التي كانت سائدة في بلاد العراق والجزيرة في الأزمنة القديمة، وكان قوام الرسوم الآدمية في تلك الأساليب الفنية هو تجريد الجسم الإنساني، واتخاذه رمزًا وعنصرًا للإيضاح والتفسير والدلالة على جلال الملك وعظمة الإله.

وقد مر بنا أن إيران كانت أكثر الأمم الإسلامية استخداما للصور الآدمية في زخارفها، ولكنا نلاحظ أن تلك الصور لها صفاتها الخاصة؛ فالفنان لا يقصد بها إلا التوضيح؛ ولذا كانت في أكثر الأحيان رسما تخطيطيًا مجردًا وملخصًا. وليس السبب في هذا ما نعرفه من كراهية التصوير في الإسلام فحسب، وإنما الحق أن الإيرانيين لم يكترثوا بتلك الكراهية إلى حد كبير، وأنهم رسموا الصور الآدمية في الكتب وعلى التحف، ولكنهم لم يتجهوا في رسمها اتجاه الأمم التي ورثت الفنون الكلاسيكية، واتخذت جسم الإنسان غرضا لذاته فنقلته كما هو واحترمت قوانين الرسم في تصويره. والواقع أن الإيرانيين لم يكونوا على استعداد فطري لاتخاذ ذلك الاتجاه، ثم إن الإسلام لم يكن من شأنه أن يشجعهم على اتخاذه.

وفضلًا عن ذلك كله فإننا نلاحظ أن نهاية العصر الكلاسيكي نفسه شهدت اضمحلالًا في الزخارف الآدمية وفي عمل التماثيل، ولكن هذا لا يمنع من أن الفن الهليني كان محتفظًا بالزخارف الآدمية في بداية العصر المسيحي، كما يبدو في الفسيفساء وفي الزخارف الجصية البارزة وفي الحلي، وتغير طابع فن النحت في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد، وذلك في كل أقاليم البحر الأبيض المتوسط؛ فانصرف القوم عن عمل التماثيل المنفصلة المستقلة، وأقبلوا على النحت الزخرفي، ونَدر وجود مناظر الكائنات الحية في الزخارف المحفورة السورية. ولم يعرف الفن البيزنطي تقليد الطبيعة تقليدًا صادقًا كالذي امتاز به الفن الإغريقي، وبدأ القوم ينبغون في الرسوم الخيالية والزخرفية، ويُؤثِرونها على سائر العناصر.

وهكذا نرى أن الإسلام في زخارفه النباتية لم يكن شاذًا وخارجًا على سنة التطور، وإنما سار في الطريق الذي افتتحته بيزنطة، ثم اتخذه لنفسه حتى صارت الفروع النباتية المتصلة تنسب إليه وتعرف باسم (أرابسك).

ومهما يكن من الأمر فقد كانت أكثر الصور الآدمية في الزخارف الإيرانية مستمدة من حياة البلاط، كرسم الأمير على عرشه وفي يده كأس يتهيأ للشرب منها، وحوله أتباعه والقائمون على تسليته بين موسيقي ومطرب وبهلوان، وكرسمه في الصيد مع أتباعه أو في القتال أو في لعبة الصوالجة (البولو)[١]، وغير هذا كله من الموضوعات التي عنوا برسمها في الصورة، وقد أقبل الفنانون الإيرانيون منذ القرن السادس الهجري (لثاني عشر الميلادي) على استعمال الرسوم التوضيحية ذات الصور الآدمية لتكوين منظر أو شرح أسطورة.

[١] لعبة رياضية تلعب على ظهر الأحصنة، بين فريقين، كل فريق يتكون من أربعة فرسان، والغرض من اللعبة تسجيل أكبر عدد من الأجوان، في ماتش مدته ٦٠ دقيقه مقسم على ٨ أشواط، ويستخدم كل فارس عصا طويلة في آخرها مطرقة ليضرب بيها الكرة.

ثالثًا: رسم الحيوان:

كان الفن الإيراني في العصور القديمة ثم في العصر الإسلامي غنيًا جدًا بزخارفه الحيوانية، ولعل أكثر الحيوانات والطيور التي استخدمها الإيرانيون في زخارفهم هي الأسد والفهد والغزال والأرنب، والطاووس والبط والخيل والباز، والطائر يتدلى من منْقاره فرع نباتي على الطريقة الساسانية، ثم الجمل والفيل، فضلًا عن الحيوانات الخرافية والمركبة التي تسربت إلى إيران مع غيرها من الأساليب الفنية الصينية، كالتنين مثلًا.

وكانت الرسوم الحيوانية الإيرانية في بداية العصر الإسلامي تشبه كثيرًا رسوم العصر الساساني في الجفاف والقوة، ولا سيما في رسم المفاصل، كما كانت تشبهها أيضًا في اتباع التماثيل والتوازن ورسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة، أو رسمها متتابعة في شريط من الزخرفة.

فصورة الإنسان أو الحيوان لم تكن مقصودة لذاتها، ولكنها اتخذت موضوعًا زخرفيًا، وكانت توضع في دوائر أو أشرطة أو أشكال هندسية أخرى منفردة أو متواجهة أو متدابرة، وهي بعد ذلك لا تخرج عن مبدأين في الفنون الإسلامية: مبدأ كراهية الفراغ والرغبة في تغطية السطوح والمساحات بالزخارف الكافية، ثم مبدأ التكرار الضروري لتحقيق المبدأ الأول.

رابعًا: الزخارف الكتابية:

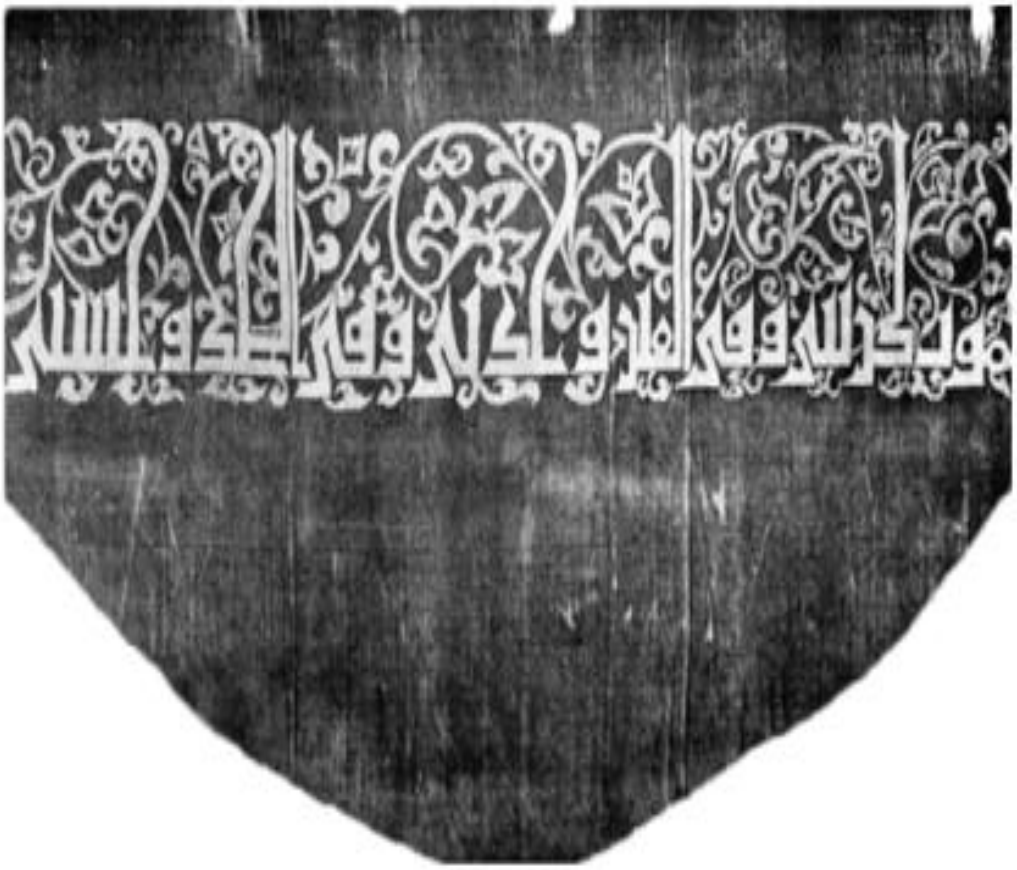
النقوش الخطية من أعظم الزخارف شأنًا في الفنون الإسلامية؛ فقد انتشر الخط العربي بنمو الإسلام وامتداده، ووصل في زمن قصير إلى جمال زخرفي لم يصل إليه خط آخر في تاريخ الإنسانية عامة. ولم تُستخدم الكتابات على العمائر والتحف لتسجيل اسم صاحب التحفة، أو مشيد البناء، أو لبيان التاريخ، أو للتبرك ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية فحسب، بل كان الفنان الإيراني — كسائر الفنانين في الأقطار الإسلامية — يستخدم الكتابة لذاتها عنصرًا زخرفيًا في بعض شواهد القبور وفي الخزف والقاشاني والتحف المعدنية. ونستطيع أن نقول بوجه عام إن الفنانين الإيرانيين استخدموا الخطوط المستديرة، كالخطين النسخي والثلث وغيرهما من الخطوط التي ابتدعوها، كما استخدموا الخط الكوفي. والمعروف أن استعمال الزخارف الكتابية كان أكثر إتقانًا في الأقطار الإسلامية الشرقية منه في غربي العالم الإسلامي، وحسبنا أن أبدعها يُنسب إلى إيران وديار بكر.

وقد وفق الإيرانيون في الخط الكوفي وفي سائر الخطوط التي استخدموها إلى انسجام وجمال زخرفي عظيمين؛ ولا عجب فقد كان للخط الجميل عندهم مكانة عظمى.

على أن الإيرانيين لم يُقبلوا على استخدام الكتابة في الزخرفة قبل القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، والزخارف الكتابية التي ترجع إلى هذا التاريخ نادرة في إيران وكلها بالخط الكوفي. والواقع أن الكتابة الكوفية كانت تلائم الطراز الزخرفي في ذلك العصر، كما كانت تلائم الزخرفة في النسيج والخشب والمعدن. وكانت الزخارف الكوفية يختلف بعضها عن بعض في هيئة الحروف من حيث الدقة والأناقة واتساع الحروف وحسن توزيعها، وذلك بحسب مهارة الصناع والفنانين، ومن أبدعها شريط من الكتابة المنقوشة في ضريح (بير علمدار) سنة ٤١٨هـ/١٠٢٧م.

وقد ظل الخط الكوفي مستعملًا في الزخرفة الإيرانية إلى القرن الماضي، حتى بعد أن عم استخدام الخطوط المستديرة منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، وأقبل

الفنانون على إكسابها طابعًا زخرفيًا جميلًا ولكن معظم الزخارف الكوفية عند الإيرانيين لم يكن لها طابع إيراني خاص، ولم يكن الفرق كبيرًا بينها وبين الزخارف الكوفية في سائر الأقاليم الإسلامية، اللهم إلا في الثروة الزخرفية التي كانت تبدو غالبًا في الأرضية التي تقوم عليها الكتابة، كما نرى في قطعة النسيج الإيرانية التي ترجع إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) والمحفوظة في مجموعة (المسز مور).



قطعة نسيج من الحرير، من القرن ٦هـ/١٢م، في مجموعة المسز مور Mrs. Moore.

وكما نرى في شريط الكتابة الجصية الزخرفية في المسجد الجامع بقزوين، وهي أيضًا من بداية القرن الثاني عشر الميلادي (٥٠٩–٥٠٧هـ)، وكانوا في بعض الأحيان يكسون الآجر بالمينا، ويزينونه بعبارات مكتوبة بالخط الكوفي المستطيل، كما في المسجد الجامع بأصفهان، واستخدموا هذه الكتابات الكوفية المستطيلة في الفسيفساء الخزفية، كما في المسجد الجامع بمدينة يزد، وفي المسجد الجامع بأصفهان.

وقد صنع الخزفيون الإيرانيون في العصر الإسلامي عددًا وافرًا من القطع الخزفية ذات الزخارف الكتابية بالخط الكوفي البسيط، والكوفي المزهر والخطوط المستديرة، والظاهر أن الصناع الذين كانوا يكتبون على الخزف لم يتقنوا دائمًا القراءة والكتابة، ولم يعرفوا تمامًا ما كانوا يكتبون، وإنما كانوا ينقلونه نقلًا. ويظهر ذلك جليًا من الأخطاء التي نراها في رسم بعض الكلمات والعبارات، ولا عجب فقد كانت العربية لغة أجنبية عند الفنانين الإيرانيين.

ومما يجدر ذكره أننا نلاحظ استخدام الكتابة المستديرة الحروف في بعض أنواع الخزف الإيراني وغيره من التحف على نحو يُشعر بأن الغرض منها ليس زخرفيًا تمامًا؛ ولعل السبب في ذلك غرام الإيرانيين بالشعر، وحرصهم في كثير من المناسبات على كتابة بعض الأبيات على التحفة الفنية. وفضلًا عن ذلك فإن بعض تلك الكتابات لا يُقصد به إلا تسجيل تاريخ القطعة واسم صانعها، كما نجد على بعض نجوم القاشاني التي تُكسى بها الجدران.

وأكثر ما تُرى هذه الكتابات النسخية على الخزف المصنوع بإيران في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد)، ومعظمها لا يختلف خطه عن الخطوط المستديرة الحروف والمستخدمة في المخطوطات، اللهم إلا في لوحات القاشاني الكبيرة ذات الأشرطة الكتابية البارزة؛ فقد استُعملت فيها خطوط نسخية محورة بعض التحوير ومختلفة عن الخطوط المستخدمة في المخطوطات.

وفي القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) بلغت الزخارف الكتابية عصرها الذهبي في إيران، وظلت محتفظة بمكانة سامية حتى عصر الدولة الصفويَّة في القرن العاشر الهجري.

خامسًا: الرسوم الهندسية:

أما الرسوم الهندسية فإنها أقل شأنًا في الطرز الإيرانية منها في سائر الطرز الإسلامية، ولعل ذلك راجع إلى غنى الطرز الإيرانية بالزخارف الآدمية والحيوانية والنباتية. والمشاهد على كل حال أن الزخارف الهندسية في الفن الإيراني لم تبلغ أوج عزها إلا منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وأنها كانت ملائمة جدا للزخرفة بقوالب الطوب وبالفسيفساء الخزفية؛ فلا عجب أن أصبح لها شأن عظيم في العمارة.

كما استُخدمت أيضًا في رسوم الصفحات المذهبة وفي زخارف الحشوات الخشبية. بينما أصاب الفنانون في تطعيم المعادن أبعد حدود التوفيق في الجمع بين الزخارف الهندسية والزخارف النباتية، أما في الخزف والمنسوجات فإن استخدام الزخارف الهندسية كان نادرًا. وأساس الرسوم الهندسية في الفن الإيراني هو المثلث والمربع والدائرة، وقد أبدع القوم في وصل الزخارف وشبكها وإدخال بعضها في بعض.

أمثلة:

أكثر الزخارف الهندسية التي نجدها في الطرز الإيرانية إنما تكون في زخارف العمائر مثل:

١. (ضريح الشيخ صفي الدين) بأردبيل فسيفساء خزفية بها شبه حروف كوفية في أوضاع هندسية، وترجع إلى القرن السابع الهجري (نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر الميلادي).

٢. جدار إيوان بالمسجد الجامع في أصفهان أشكال متعددة الأضلاع في أوضاع نجمية، وترجع إلى القرن الثامن الهجري (بداية القرن الرابع عشر) وتشبه كل الشبه ما كان معاصرًا لها من الزخارف الهندسية في مصر.

٣. السقف بغرفة القبة الصغرى في المسجد المذكور رسوم هندسية جميلة ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وتمتاز بأن أشكالها مكونة من خطوط أصلها أجزاء من محيطات دوائر؛ مما يُكسب المجموعة كلها طابعًا طريفًا وجميلًا باختلافه عن سائر الرسوم الهندسية التي ذاع استعمالها في الطرز الإسلامية.

٤. (جنبد سرخ) بمدينة مراغة زخارف هندسية جميلة، وقوامها رسم الصليب المعقوف، وترجع إلى منتصف القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي).

٥. المسجد الجامع في يزد زخارف هندسية بارزة من الخزف والجص.

وفضلًا عن ذلك فإننا نجد الأشكال الهندسية المختلفة في زخارف بعض التحف الخزفية، ولا سيما منتجات مدينة ساوه في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد).

وطبيعي أيضا أن تُستخدم الزخارف الهندسية في تذهيب بعض المخطوطات الثمينة، ولا سيما المصاحف في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد)، كما يظهر في بعض أجزاء من مصحف محفوظة في دار الكتب المصرية، وقد كتبها وذهبها عبد الله بن محمود الهمذاني سنة ٧١٣هـ/ ١٣١٣ ميلادية، للسلطان المغولي الجايتو خدا بنده، وأبعاد هذه الأجزاء ٥٠ × ٤٠ سنتيمترًا، وصفحاتها المذهبة غنية بزخارفها الهندسية الغريبة في تنوعها ونضارتها.

وقد مر بنا أن الإيرانيين استخدموا الرسوم الهندسية في الزخارف المحفورة في الخشب، ولا سيما في التوابيت والصناديق وما إلى ذلك.

وتمتاز الزخارف الهندسية الإيرانية المتقنة بأنها أكثر اتزانًا وتنوعًا وأعظم تركيبًا من الزخارف الهندسية في الطرز الإسلامية الغربية كالطراز المغربي الأندلسي والطراز المملوكي

المصري. وقد تكون الأولى أقل تعقيدًا من الثانية، ولكنها تدل في أعظم الأحيان على عمق تفكير هندسي وعلى مسحة علمية تبز المسحة الآلية المملة التي نراها في بعض الرسوم الهندسية المغربية.

والمشاهد بوجه عام أن الزخارف الساسانية لم تتغير في العصر الإسلامي إلا تدريجيًا، وبسرعة تختلف بحسب المادة وبحسب الموقع الجغرافي المحلي في إيران؛ فالمعروف مثلًا أن المقاطعات الشرقية كانت أكثر محافظة على الروح الإيرانية، بينما كانت المقاطعات الغربية مرتعًا أكثر خصوبة وأعظم استعدادا لقبول الأساليب الفنية المأخوذة من بلاد الجزيرة ومن سورية، وهي الأساليب التي لها بالفنون الكلاسيكية في البحر المتوسط علاقة وثيقة.

ولا يفوتنا قبل إتمام الكلام عن العناصر الزخرفية في الفن الإيراني الإسلامي أن نشير إلى موضوع زخرفي نسميه في الاصطلاح الفني «تشي»، وقد أخذه الإيرانيون عن الفن الصيني وهو زخرفة إسفنجية الشكل، ولعلها كانت في الشرق الأقصى رمزًا لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، ثم اقتبسها الفنانون الإيرانيون فيما اقتبسوه من الأساليب الفنية الصينية.

وتظهر هذه الزخرفة جليًا في السجادة الحرير الموشاة بالذهب والفضة، والتي أهداها سمو الأمير يوسف كمال إلى دار الآثار العربية؛ فإن في هذه السجادة منطقةَ وسطى وحولها خمس إطارات أو مناطق غير متساوية في العرض، وأولها من الداخل مزين بخطوط متعرجة على شكل سحب.

الفصل الرابع

المصاحف الإيرانية المخطوطة في مكتبات مصر ومتاحفها

المصاحف الإيرانية المخطوطة[١]

مما لا شك فيه أن الإيرانيين قد ساهموا مساهمة فعالة في الحضارة الإسلامية، وقدموا لها الكثير بعد أن دخلوا في دين الله أفواجًا، فهم أهل حضارة قديمة أضاءت بنورها أكناف المعمورة بجانب غيرها من الحضارات، وقدمت للبشرية وسائل التقدم والرقي.

وقد كان الخط والتذهيب والتجليد والتصوير وغير ذلك، من الفنون التي برع فيها الإيرانيون، وبطبيعة الحال حظى القرآن الكريم باهتمام الفنانين الإيرانيين حيث أبدعوا في كتابة خطه وتذهيبه وتجليده بشكل يليق بمكانة القرآن عند المسلمين.

وفي هذا المعنى يقول المستشرق بارت BARRETT: يقدس المسلمون القرآن الكريم باعتباره كلام الله الذي جاءهم عن طريق رسوله، ولذا استحق منذ البداية أن تطلب أو تكتب النسخ الدقيقة الفاخرة منه، وتركزت ابتكارات الفنان وإحساساته الفنية في تجويد الكتابة وفي التذهيب الفني المجرد من الموضوعات والذي كان بمثابة أرضية للكلمات.

وبلغ فن الخط أسمى مراتبه في بلاد فارس، وكُتبت نسخ القرآن في القرنين التاسع والعاشر بالخط الكوفي على الرق، وزوقت بماء الذهب مع الأصباغ الأرجوانية، واستخدم التذهيب في نقط الخط وشكله. أما الزخارف فكانت في أول أمرها عبارة عن أشرطة تحدد نهاية سورة وبداية أخرى. وزين رأس كل سورة بمروحة نخيلية في الهامش، كذلك فصلت الآيات بعضها عن بعض برسوم وريدات بينما زينت الهوامش بالخرطوشات للدلالة على أوائل الأحزاب. وقد توجد في أول كل كتاب صحيفة أو أكثر من الزخرفة البحتة.

ويصف لنا المستشرق بارت نسخة من القرآن الكريم محفوظة في المتحف البريطاني وهي مؤرخة في عام ١٠٣٦ هـ مارس فيها المذهب ابتكاراته الرائعة، في خمس صفحات،

---

[١] محمد نور الدين عبد المنعم: نماذج من الثقافة الإيرانية، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٥، ص٤٦٣:٤٨٤.

حيث قام بعمل زخارف بديعة في الصفحة الأولى، وكان التذهيب عادة بالذهب المائل إلى الاحمرار، أما تفاصيل الرسم فقد استخدمت فيها الألوان: الأزرق والأسود والأحمر والأبيض، واقتصر استخدام الأسود على كتابة الحروف التي مُيزت هي الأخرى بنقط زرقاء أو حمراء أو خضراء، وقد استمر هذا الأسلوب السلجوقي سائدًا في العصر المغولي كذلك.

وقد ذاع صيت (تبريز) في إنتاج المصاحف الفنية الفاخرة وتذهيب صفحاتها الأولى والأخيرة فضلاً عن رءوس السور وعلامات الأجزاء والأحزاب في العصر الصفوي، أما المجلدون فقد أتقنوا إنتاج الجلود المذهبة ذات الطبقات والمناطق المختلفة البروز، والمعروف أن الفنون الجميلة بصفة عامة قد بلغت درجة كبيرة من الرقى والازدهار في ذلك العصر.

أشهر الخطاطين في نسخ القرآن الكريم:

ومن أشهر الخطاطين الذين برعوا في نسخ القرآن الكريم:

١. **ابن مقلة:** (توفي ٣٢٨ هـ).

٢. **مير على التبريزي:** (توفي ٨٥٠ هـ) وهو من مشاهير الخطاطين في عهد الإمبراطور تيمور الجورجاني، وقد عرف بمهارته في خط النستعليق ويقال إنه مخترعه.

٣. **سلطان علي المشهدي:** (توفي ٩٢٦ هـ) وهو الذي حاز لقب سلطان الخطاطين وكاتب السلطان، وعمل في بلاط السلطان حسين بايقرا ومير على الهروى (توفي ٩٥١ هـ) وقد حصل أيضًا على لقب كاتب السلطان في عهد حسين بايقرا، وله رسالة باسم مداد الخطوط، وكان من أمهر خطاطي النستعليق أيضًا.

٤. **سيد أحمد المشهدي:** (توفي عام ٩٨٦ هـ) وهو من سادات مشهد، ومن الخطاطين المهرة في خط النستعليق، وقد تتلمذ على يد مير علي الهروي، وتعتبر خطوطه في النستعليق من أفضل نماذج الخطوط في القرن العاشر الهجري.

٥. **على رضا:** المشهور باسم "آقاجان" في القرن الثالث عشر الهجري.

٦. **إبراهيم القمي:** عاش في القرن الثاني عشر الهجري، وغيرهم.

وقد تناول المستشرق مارتن لينجز فن كتابة القرآن وتذهيبه في كتابه المعروف بهذا الاسم، وكيف تطور بمرور الزمن، فتحدث أولاً عن الخط الكوفي، ثم عن خط النسخ، وخط النستعليق الذي أُبتكر في إيران وهو من الخطوط الإسلامية المعروفة في إيران وأفغانستان وشبه القارة الهندية، وقد اشتق من خط النسخ وخط التعليق، والأخير يختص أيضًا بإيران وما جاورها من البلاد كأفغانستان والهند، وهو خط جميل ومن لا يتقنه من خطاطي الفرس لا يعد خطاطا عندهم، والخطوط المعروفة باسم "المحقق" و "الريحاني" و"الثلث"، وقد شاع الخط المحقق في كتابة المصاحف الكبيرة، كما شاع استخدام خط الثلث في كتابة الآيات القرآنية على جدران المساجد كذلك.

ولما كانت الزخرفة والزينة غير مطلوبة داخل النص القرآني، فقد اكتفى ناسخو القرآن ومذهبوه بزخرفة مواضع السجدات وعناوين السور وغير ذلك من العلامات المميزة للأجزاء والأحزاب، وقد وضع المذهبون عناوين السور في أطرٍ مستطيلة الشكل مزينة ومزخرفة، ولما كان القرآن الكريم يتضمن آيات كثيرة عن الجنة وما فيها من أشجار وثمار، فقد كانت الزخرفة المستحبة لدى هؤلاء الفنانين هي التي تتضمن فروع الأشجار وأوراقها. وقد أبدع الفنانون والخطاطون في كتابة وزخرفة الصفحات الافتتاحية للمصاحف أكثر من غيرها حفاظا على قدسية متن القرآن.

ويحاول المستشرق لينجز الربط دائمًا بين أساليب الزخارف الموجودة في المصاحف وبين المعاني والصور التي وردت في القرآن الكريم، كما هو الحال عند حديثه عن النور في القرآن الكريم والربط بينه وبين عمل أشكال زخرفية تضم مواضع السجدة وغير ذلك على شكل شمس مضيئة، ويرى أن الهدف من تذهيب القرآن وزخرفته كان يهدف إلى التعبير عن معاني أعمق وأبعاد أسمى موجودة داخل النص القرآني.

ومن المعروف أن المخطوطات العربية والشرقية بصفة عامة في مصر تبلغ نحو ١٢٥ ألف مخطوط، وهي تأتي في المرتبة الثانية بعد مجموعة مخطوطات تركيا. أما مجموعة دار الكتب فتبلغ نحو ستين ألف مخطوط تعد من أقيم وأنفس المجموعات العالمية بتنوع موضوعاتها وبخطوطها المنسوبة وقيمتها العلمية والمادية وبوفرة عدد ضخم من المصاحف الشريفة والربعات وبعضها على الرق يرجع أقدمها إلى عام ٧٧ هـ وهو مصحف منسوب إلى الإمام الحسن البصري ضمن مجموعة طلعت برقم ٥٠ مصاحف، بالإضافة إلى مجموعة نادرة من المصاحف المملوكية التي أوقفها سلاطين المماليك على مدارسهم التي أنشئوها في القاهرة والتي نقلت إلى الدار في نهاية القرن الماضي، وكذلك مجموعة نادرة من المخطوطات الفارسية المزينة بالصور (المنمنمات) وبماء الذهب وبالألوان البديعة، يتراوح تاريخها بين القرن الثامن الهجري والقرن الرابع عشر الهجري، وهي تمثل مراحل تطور مدارس التصوير الفارسي في هذه الفترة.

ومن أقدم هذه المخطوطات نسخة من كتاب كليلة ودمنة يتخللها مائة واثنتا عشرة صورة مرسومة بالألوان تعبر عما جاء بالكتاب من حكايات وعجائب ويرجع تاريخ هذه المخطوطة إلى القرن الثامن الهجرى، وكذلك نسخة من شاهنامة الفردوسي، وهي مكتوبة بمدينة شيراز عام ٧٩٦ هـ وتتخللها سبع وستون صورة مرسومة بالألوان للأبطال وتصوير المعارك.

أما أهم المخطوطات الفارسية التي تحتفظ بها دار الكتب فهي كتاب "بوستان" لسعدي الشيرازي، وبها ست لوحات تحمل توقيع الرسام كمال الدين بهزاد، وغير ذلك.

أما عن المصاحف التي كتبها خطاطون إيرانيون وزينوها بزخارفهم وما زالت متاحف مصر ومكتباتها تحتفظ بها، فيمكننا تقسيمها إلى مجموعتين.

الأولى: وهي المصاحف التي تتضمن ترجمة فارسية تحت الآيات أو تتضمن تفسيرًا فارسيًا وشروحًا في الهوامش.

الثانية: المصاحف التي لا توجد بها ترجمة فارسية أو شروح. وأهم هذه المصاحف موجود في دار الكتب المصرية بالقاهرة ومتحف المنيل، ومتحف الفن الإسلامي.

وأهم المصاحف في هاتين المجموعتين الآتي:

أولًا: مصاحف بها ترجمة فارسية

١ – مصحف كوفي – فارسي:

من المصاحف المعدودة التي وردت تحت كتابتها الكوفية ترجمة فارسية وهذا المصحف مسجل في دار الكتب بالقاهرة ومحفوظ بها تحت رقم ١١٨٥ – المصاحف.

ويبدو أنه يرجع إلى العصر العباسي (القرنان الثالث والرابع)، وقد كتبت الآيات بحبر بني وكتبت علامات التجويد والقراءات بحبر قرمزي، وكتبت الترجمة بين فواصل السطور.

كما كتبت الفواصل بين الآيات والدوائر الشبيهة بالنجوم بلون ذهبي، وزُينت رءوس السور بأشكال هندسية، ونظرًا لقدم المصحف فإن الترجمة الفارسية لها أهمية بالنسبة لاستخدام الألفاظ المعادلة.

٢ – مصحف ابن مقلة:

كان محمد بن علي الذي اشتهر باسم إمام الخطاطين رجلاً أديبًا وفنًانا سياسيًا حيث تولى منصب الوزارة في عهد الخلفاء العباسيين المقتدر بالله والقاهر بالله والراضي؛ نظرًا لذكائه وحنكته. وقُتل في نهاية الأمر بتهمة المشاركة في التأمر على الخليفة العباسي في عام ٣٢٨ هـ.

ولم يبرع أحد في الخط بأنواعه المختلفة كما برع ابن مقلة. ونظرًا لمهارته وتأليفه لرسالة "علم الخط والقلم " فقد أطلق عليه المؤرخون لقب إمام الخطاطين.

ويجمع كتاب التراجم على أن ابن مقلة هو الذي ابتكر ووضع الخط الثلث والنسخ، ويعد هذا الرجل رائدًا لواحدة من أجمل الظواهر الفنية في الحضارة الإسلامية ألا وهي الخط،

ويجمع المؤرخون على أنه لم يأت من يضارعه في كتابة الخطوط المختلفة وتتبعه في اختراع الخطوط حتى ظهوره.

أما عن مصحف ابن مقلة في مصر، فهو المصحف المسجل تحت رقم ٦٤ مصاحف بدار الكتب بالقاهرة. وقد جاء في نهاية المصحف "كتبه أبو علي محمد بن مقلة في شهور سنة ثمان وثلاثمائة حامدًا الله تعالى مصليًا على نبيه محمد ومسلمًا".

وتقابل سنة ٣٠٨ هـ السنوات التي كان ابن مقلة فيها مكلفًا بجمع الخراج في نواحي فارس من قبل العباسيين، والآيات مكتوبة بحبر أسود على أرضية مذهبة، والفواصل ذهبية، والترجمة الفارسية تحت الآيات، وجلدته مذهبة أيضًا.

٣ – مصحف أبي طاهر اليزدي:

يعتبر هذا المصحف من ضمن الأعمال القيمة التي ترجع إلى عام ٦٣٢ هـ وكان ملكًا لأسرة محمد علي باشا. وهو الآن محفوظ في متحف قصر المنيل، ومسجل تحت رقم ٢٨٥.

ويقع المصحف في ٢٢٨٢ صفحة من القطع ٢٩ × ١٨ سم وهو مكتوب بخط جميل ودقيق. وكتبت الآيات والترجمة الفارسية تحت السطور بحبر أسود، وعلامات التجويد وأسلوب القراءة بحبر قرمزي. وقد ترجمت بعض السور بالاستفادة من تفسير ابن جرير الطبري إلى الفارسية.

أما بدايات السور فهي باللون القرمزي، وجاء في خاتمة المصحف أنه كتب "على يد العبد الضعيف الخاطي المذنب الفقير الراجي رحمة الله أبي طاهر محمد ابن المحاسن الصانع... في شعبان سنة اثنين وثلاثين وستمائة".

٤ – مصحف القرن العاشر الهجري:

وهو مصحف كبير، مجلد ومزين بالتذهيب وبتلوين الصفحات ومسجل في دار الكتب تحت رقم ١٠ – م مصاحف.

وقد كتبت الآيات بخط الثلث، وكتبت تحتها الترجمة الفارسية بخط التعليق. ويقع المصحف في ١٣٩٨ صفحة من ذات العشرة أسطر، من القطع: ٢٠ × ١١ سم. وفي خاتمتها رسالة الفأل "فالنامه" من تأليف: الفخر الرازي في ست صفحات. وقد سجل الكاتب تاريخ الكتابة وهو سنة ٩١٨ هـ.

٥ – مصحف بهاء الدين اللاهيجاني:

كتب هذا المصحف بهاء الدين محمد بن أبي الفضل اللاهيجاني بخط النسخ الرائع في ثمان وأربعين صفحة من القطع ٢٣ × ١٦ سم، ذات الثلاثة عشر سطرًا. وهو من جملة الأعمال الإيرانية القيمة في مصر. وهو موجود أيضًا في دار الكتب المصرية تحت رقم ٣٧ مصاحف.

والصفحتان الأوليان منه مذهبتان ومزخرفتان. كما أن بدايات السور مذهبة. وكتبت الترجمة الفارسية بخط النستعليق تحت السطور بحبر قرمزي وملحق به رسالة مختصرة في القراءة والتجويد، وجاء في خاتمة النسخة: "تمت كتابته في اليوم الثاني من الشهر الثالث السنة السابعة من العشر العاشر من المائة الأولى من الألف الثاني من الهجرة النبوية".

٦ – مصحف القرن الحادي عشر الهجري:

وهو من مجموعة مصاحف مكتبة طلعت باشا بدار الكتب المصرية تحت رقم ٣٢٧ مصاحف طلعت.

ويقع المصحف في ٨٢٦ صفحة بالإضافة لصفحات افتتاحية مذهبة ومزخرفة، وقد كتبت علامات الأجزاء والأحزاب وفواتح السور بالذهب مع نقوش هندسية ذهبية تظهر جمال الآيات بخط النسخ وكتبت ترجمة الآيات بالفارسية بالحبر القرمزي بخط التعليق. وهو من القطع ٢٣١٥ × ١٤ سم.

٧ – مصحف محمد هادي الأصفهاني:

ترجم علي رضا بن كمال الدين الحسيني الشيرازي في عام ١٠٨٤ هـ قرآنًا باسم الشاه سليمان الصفوي باللغة الفارسية. ونسخها الناسخ المشهور: محمد هادي ابن محمد علي الأصفهاني في عام ١١٢٩ هـ بخط النسخ.

وهو يقع في ٧٧٦ صفحة من ذات الثلاثة عشر سطرا من القطع ٢٥,٥ × ١٥ سم، والصفحتان الأوليان مذهبتان ومزخرفتان ورؤوس السور مذهبة، كما كتبت الترجمة الفارسية بين السطور بحبر قرمزي، والتفسير المجمل في الحواشي، وهذا المصحف مسجل في دار الكتب تحت رقم ٣٣٨ مصاحف طلعت.

٨ – مصحف إبراهيم القمي:

كان محمد إبراهيم القمي من النساخ الإيرانيين المشهورين. وقد وصلت مهارته في هذا الفن إلى حد أنه علم تلاميذ له من أمثال أحمد النيريزي المشهور. وقد امتدح كتاب التراجم مهارته في التذهيب والتجليد، وذكروا أنه كان سريعًا في فن الكتابة إلى درجة أنه كان ينسخ في كل عام ثلاثة مصاحف، ويعيش في بحبوحة من أجر كتابتها.

ومن المسلم به أنه كان يعيش في عهد حكومة الشاه سليمان والشاه حسين الصفويين ١٠٧٥ / ١١٣٥ هـ. ق.

وله مصحف مسجل تحت رقم ١٨٠٨٣ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وهو يعد تحفة قيمة بين الأعمال الإيرانية الأخرى.

وقد تم تنسيق الصفحتين الأوليين منه بألوان مختلفة وذهبية لذكر فهرست السور، حيث جاء اسم كل سورة في مربعات رسمت بخطوط هندسية خضراء اللون على أرضية ذهبية، وكتبت الأشكال اللوزية بحبر قرمزي.

والصفحتان الأوليان من هذه النسخة مذهبتان ومزخرفتان. كما كتبت الآيات بحبر أسود على أرضية بيضاء، والفواصل ذهبية ذات نقوش بديعة، وكتبت الترجمة الفارسية تحت السطور بحبر قرمزي بين خطين متوازيين ذهبيين.

أما جلد المصحف فهو باللون الأحمر القاني مع نقوش من الزهور والبراعم والفراشات والطيور على أرضية سوداء.

وجاء في آخر المصحف ما يفيد أن كاتبه هو إبراهيم القمي وأنه قدمه إلى حاجي ميرزا بابا معتمد التوليه؛ حيث قال:

"بسمه تعالى. لا يخفي أنه في تاريخ ١٢٩٩ أن جناب

جلالتمآب عمدة الأعاظم والأشراف مقرات الحضرت

الرصفوية آقاى حاجى ميرزا بابا معتمد التوليه آدم الله إقباله أن

هذا الكلام المجيد كان بتصديق خطاطى الخط النسخ من خطوط

الأستاذ آقا إبراهيم القمي عليه الرحمة ... في شهر رمضان".

وقد نقل مصحف حاجى ميرزا بابا معتمد التوليه بتاريخ ١ / ١ / ١٩٥٦ من قصر القبة بالقاهرة إلى متحف الفن الإسلامي. وهذا الأمر يدل على أن هذا المصحف المذكور كان ضمن ممتلكات آخر الأسرة الملكية الحاكمة في مصر.

٩ – مصاحف علاء الدين محمد الحسيني:

الكاتب هو علاء الدين محمد بن محمد الحسيني كتب مصحفين بأمر حاج ميرزا باقر، وكلاهما من الأعمال القيمة الموجودة بدار الكتب المصرية.

الأول:

المصحف رقم ١٩ – م مصاحف، وهو مجلد ومذهب وعليه تاريخ الكتابة في عام ١١٤٠ هـ وجاء في خاتمة النسخة دعاء ختم التلاوة، ويوجد في الحواشي تفاسير إجمالية باللغة الفارسية.

الثاني:

مسجل تحت رقم ١٨ – م مصاحف، وتاريخ نسخه هو ١١٤٠ هـ وكتبت الآيات بخط نسخ جميل، والترجمة تحت السطور بحبر قرمزي، أما الحواشي فهي في بداية كل سورة بخط الشكسته، وهو خط تتصل فيه معظم الحروف، ويستخدم للسرعة في الكتابة، وقد كتبت في شرح خواص الآيات باللغة الفارسية.

الصفحتان الأوليان مذهبتان ومزخرفتان ومطالع السور مذهبة، وبداية الأجزاء والأحزاب محددة بأشكال هندسية. ويقع المجلد في ٧٤٢ صفحة من ذات الاثنى عشر سطرًا مقاس ٢٣,٥ ١٤ سم. ونهاية النسخة موقعة ومؤرخة على النحو التالي: "..... وفرغ منها في أواخر شهر المحرم سنة ١١٤٠ هـ.م".

١٠ – مصحف محمد بن محمد جعفر:

مكتوب بخط النسخ في ٤٥٤ صفحة من ذات الاثنى عشر سطرًا، ومجلد من القطع ٢٥ × ١٥ سم. صفحتا الافتتاح مذهبتان ومزخرفتان وتاريخ نسخه هو ١١١٢ هـ.

وقد كتب مهدي فراهاني بالخط الشكسته تفاسير للآيات، ويعتبر تنسيق الصفحات من ناحية مراعاة التناسب والمقاييس عملاً بديعا. وهذا المصحف محفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم ٣٩٦ – م.

١١ – مصحف ابن الشيخ:

هو مصحف مذهب ومجلد كتبه حمد الله المعروف بـ "ابن الشيخ الأمير خير الدين"، وهذه النسخة محفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٩ – م مصاحف.

وهي من الأعمال الإيرانية في القرن الثاني عشر الهجري، ويوجد دعاء بالفارسية في نهاية المصحف مما يدل على أن كاتبه كان من الخطاطين الإيرانيين في الدولة العثمانية.

١٢ – مصحف القرن الثاني عشر الهجري:

مكتوب بالخط الثلث، وناسخه مجهول، وقد نسخ في القرن الثاني عشر وختم بهذه العبارة "تمت كتابته سنة ١١٣٠ هـ".

والصفحتان الافتتاحيتان مذهبتان تمامًا، كما أن مطالع السور ملونة، والترجمة الفارسية مكتوبة تحت السطور بخط النستعليق، ويقع في ١٢٢٠ صفحة من ذات التسعة أسطر، والقطع ٣٠ × ١٩,٥ سم وهو محفوظ بدار الكتب المصرية تحت رقم ٢٩٣ – مصاحف.

١٣ – مصحف إبراهيم بن أدهم:

يوجد في متحف المنيل مصحف يقع في ٥٧٤ ورقة مسجل تحت رقم ٢٧٢ وكتبه إبراهيم بن أدهم في عام ١٢٨٣ هـ، وقد كتبت الآيات بالحبر الأسود، والترجمة الفارسية البليغة بالحبر القرمزي وضاعف من جمال المصحف جلده الأحمر القاني المزين بالرسوم الجميلة من الزهور والبراعم التي كانت رائجة في العصر القاجاري.

١٤ – مصحف قطب الدين:

نسخ هذا المصحف باسم أحد الأمراء القاجاريين والآيات فيه مكتوبة بخط النسخ، أما الترجمة الفارسية فهي بخط التعليق والحواشي مذهبة. كما أن صفحتي الافتتاح مذهبتان ومزخرفتان.

وهو من ناحية التجليد يعتبر نموذجًا متميزًا لفن التجليد في العصر القاجاري. وهو من القطع ٢١ × ٢٠ سم، ويقع في ١٥٥٤ صفحة من ذات التسعة سطور وبه بعض الحواشي التي تضم تفاسير مأخوذة من التفاسير المشهورة للبيضاوي والكاشفي.

وهذا المصحف محفوظ في دار الكتب بالقاهرة تحت رقم ٢٩ – مصاحف ومختوم بتوقيع وتاريخ ١٢٢٠ هـ.

١٥ – مصحف القرن الثالث عشر الهجري:

يعتبر هذا المصحف في حد ذاته عملاً عظيمًا يمثل فن صناعة الكتب في العصر القاجاري، وهو مسجل في دار الكتب المصرية تحت رقم ١٩٢ مصاحف.

وبه أربع صفحات مذهبة على النحو التالي، فهرست السور، دعاء ختم التلاوة، وبداية القرآن في صفحتين بين لوح من الزخرفة والنجوم المذهبة. وصفحتا الافتتاح مزينتان بالذهب والزخرفة لسورتي الحمد والبقرة.

وجميع صفحات المصحف بها نقوش مذهبة، ويوجد في المتن الآيات بخط النسخ الرقيق، أما الحواشي فتتضمن تفسيرًا مجملاً وصفحاته من القطع ٣٠ × ١٩، وكتبت الآيات بخط ذهبي وسجل الكاتب تاريخ نسخه وهو ١٢٦٧ هـ.

١٦ – مصحف القرن الثالث عشر الهجري:

وهو موجود في متحف الفن الإسلامي تحت رقم ٨٠٩٩، وهو من الأعمال الإيرانية في القرن الثالث عشر الهجري. وقد كتبت الآيات بالحبر الأسود والترجمة الفارسية تحت السطور بين خطين متوازيين مذهبين.

أما فواتح السور فهي مذهبة أيضًا ومزخرفة بست زهور بالألوان: القرمزي والأبيض والأزرق والزيتوني بين سنابل وأوراق. وقد زين داخل الجلد بنقوش من ثلاثة عشر غصن ورد؛ مما أعطى المصحف قيمة فنية كبيرة. وكان هذا المصحف من جملة الأعمال الإيرانية الموجودة في قصر القبة ثم نقل إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة في يناير ١٩٥٦.

١٧ – مصحف محمد شفيع أرسنجاني:

يعتبر محمد شفيع من خطاطي القرن الثالث عشر المشهورين، وقد ترك أعمالاً خطية بالخط الثلث والنسخ والرقاع والتعليق والشكسته والنستعليق موجودة في مجلس النواب والمسجد الرضوي ومكتبة قصر گلستان وغير ذلك، وكلها شاهدة على مهارته ودقته.

أما المصحف الموجود له في مصر فهو مسجل في متحف الفن الإسلامي تحت رقم ١٨٠٩٨، ويعد هذا المصحف من آثار العصر القاجاري النفيسة، وهو من القطع ١,٥٣١,٥ سم، وكان ضمن تحف القصر الملكي ونقل إلى متحف الفن الإسلامي عام ١٩٥٦، والصفحتان الأوليان فيه مذهبتان ومزخرفتان وبهما فهرست أسماء السور.

كتبت الآيات بخط النسخ بالحبر الأسود، أما الترجمة الفارسية بين السطور فهي بالحبر القرمزي داخل جداول ذهبية. وتضم حواشي بعض الصفحات تفاسير للآيات، وقد

كتبت مطالع السور بالذهب أيضًا. وفي الصفحات الأخيرة دعاء ختم التلاوة وأشعار في مدح أئمة الشيعة.

وقد كتب الناسخ في نهايته أشعارًا في مدح مظفر الدين شاه قاجار وسجل تاريخ التحرير في العبارة التالية: "ختم شكره ونصره على يد الأقل الأحقر الفاني محمد شفيع بن علي عسكر الأرسنجاني في شهر جمادى الآخرة من سنة تسع عشرة وثلثمائة بعد الألف من الهجرة النبوية".

كما صرح الكاتب بأنه كتب هذا المصحف باسم ميرزا محمد علي خان نصر الدولة، وقام بتجليده بجلد أحمقان وزيتي، وجلده مزين بالزهور ومحاط بأطر مذهبة.

١٨ – مصاحف بدون تاريخ:

(١)

يوجد مصحف مسجل تحت رقم ١٧ م مصاحف في دار الكتب وهو مجلد ومزين برسوم مذهبة بديعة جدًا. وفي نهايته دعاء ختم القرآن و فالنامه (رسالة في الفأل).

(٢)

وفي مجموعة مخطوطات المكتبة التيمورية مصحف مسجل تحت رقم ٣٤٨ تفسير تيمورية لافت للنظر، إلا أنه للأسف لم يسجل فيه اسم الخطاط وتاريخ النسخ، وهو بخط الثلث القديم، وقد كتبت الترجمة الفارسية له بحبر قرمزي تحت سطور الآيات. ويوجد في حواشي النسخة توضيحات حول بيان القراءة والتجويد وتفاسير مجمل الآيات والمصحف المذكور يقع في ٧٤٤ صفحة من ذات الثلاثة عشر سطرًا بمقاس ٢٩ × ٢٢,٥ سم ومجلد، وهو من أهم الأعمال الإيرانية في مخازن مخطوطات المكتبة التيمورية.

(٣)

وفي دار الكتب المصرية مصحف مسجل تحت رقم ١٥٩ مصاحف، كتبه ناسخه بخط النسخ الجميل والصفحتان الأوليان مذهبيتان ومزخرفتان على شكل لوحتين مزدوجتين تضمان السور الأولى للقرآن.

وكتبت الترجمة الفارسية بالحبر القرمزي تحت السطور بخط النسخ وتاريخ الكتابة واسم الكاتب ليسا معلومين ومع أن النسخة قديمة، وقد وقفت من قبل شخص يدعى يوسف الكاشف في عام ١٢٥٠ هـ، وعلى الرغم من تمزق بعض الصفحات ووجود آثار للرطوبة عليها فلا يؤثر هذا على أهمية هذه النسخة وأصالتها.

(٤)

ويوجد مصحف آخر في دار الكتب مكتوب بخط النسخ الجميل لم يسجل عليه للأسف اسم الكاتب ولا تاريخ كتابته، والصفحتان الأوليان مذهبتان ومزخرفتان وقد كتبت الآيات بخط النسخ مع ترجمة فارسية. وتصل عدد صفحاته إلى ٥٩٤ صفحة من ذات الخمسة عشر سطرًا بمقاس ٤٥ ٣٢ سم وهو مجلد.

ثانيًا: مصاحف بدون ترجمة فارسية

المجموعة الثانية من المصاحف الإيرانية الموجودة في مصر هي المصاحف المخطوطة التي لا يوجد بها ترجمة فارسية. ومن المسلم به أنه يوجد في القاهرة عدد كبير من مثل هذه المصاحف الإيرانية التي تضم في حقيقة الأمر أحد أبرز جوانب الفن الإيراني في العصر الإسلامي.

ومعظم المصاحف الموجودة في دار الكتب تجدها في المكتبات الخاصة مثل مكتبة "طلعت باشا" و"أحمد تيمور باشا" و"أحمد زكي باشا" و"المكتبة الخديوية".

وفي هذا المقال الذي يهتم بالوصف والشرح المجمل لأهم الأعمال الفنية الإيرانية، سيتم الحديث عن أهم هذه الأعمال طبقا لأقدميتها:

١ – مصحف القرن الثامن الهجري:

وهو مصحف موجود في متحف المنيل مقر إقامة محمد علي باشا ومسجل تحت رقم ٢٧٤، وترجع أهميته إلى قدمه وتذهيبه وكتابته. وقد سجل الكاتب في آخر المصحف تاريخ كتابته على النحو التالي: "تمت كتابة هذا المصحف الشريف في ٧١٩".

وطبقًا لهذا فإن هذا المصحف قد نسخ في عهد سلطنة "السلطان محمد خدابنده" في العصر المغولي، ولا نعرف للأسف اسم الكاتب ولا المذهب للصفحات. وقد زين الكاتب في الصفحتين الأوليين للمصحف سورة الحمد والآيات الأولى من سورة البقرة مع حواشي مذهبة ومزخرفة ومشعرة.

وقد كتبت آيات المصحف بالحبر الأسود على أرضية ذهبية، ونرى في حواشي بعض الصفحات شروحًا للتجويد وخواص السور.

وتصل عدد صفحات هذه المخطوطة إلى ٦٢٦ صفحة من القطع ٢٠٢ ١٢,٣ سم، وهي مجلدة بجلد له لسان مزين، وقد رسمت فوق الجلد المذكور على أرضية سوداء رسوم جميلة باللون الذهبي.

٢ – مصحف السلطان أولجايتو:

ينسب هذا المصحف إلى محمد أولجايتو المشهور باسم خدابنده، وهو من أسرة الإيلخانيين في إيران (حكم من سنة ٧٠٣ هـ وتوفي سنة ٧١٦ هـ)، وهو أول سلطان مغولي يعتنق التشيع، وقد وضع أسماء الأئمة على العملات، وأنشأ مدينة سلطانية، ونقل إليها العاصمة من تبريز.

هو من أجمل مصاحف القرآن في العالم وأفخمها، وهو كنز قيم مسجل تحت رقم ٧٢ / ٢٢ في دار الكتب.

وكان هذا المصحف من مقتنيات المكتبة الخديوية قبل تأسيس دار الكتب، وهو يقع في ثلاثين جزءًا منفصلاً ومجلدًا. وكل مجلد من مجلداته يضم جزءًا من أجزاء القرآن الكريم الثلاثين.

وقد أتم كتابة هذا المصحف عبد الله بن محمد بن محمود الهمداني في مدينة همدان عام ٧١٤ هـ بأمر من السلطان أولجايتو.

وكل الأجزاء الثلاثين من مصحف أولجايتو طولها ٥٥ سم وعرضها ٣٨ سم. ومن هنا كان للخط والتذهيب الموجودين في هذا المصحف قيمة وأهمية كبيرة.

والصفحة الأولى في كل الأجزاء الثلاثين بها رسوم مذهبة بأشكال هندسية، وهي على شكل مستطيل كبير. وهي تختلف في خطوطها من مجلد لآخر، بحيث إن الرسم المذكور لا يتكرر في أي جزء من الأجزاء الثلاثين ولا شك أن شرحها جميعها ليس ميسرًا حتى مع

الاختصار، ولكننا سنكتفي هنا بوصف الرسوم المرسومة في الجزء الثالث والعشرين من مصحف أولجاينو.

تتكون أشكال الرسوم المرسومة بالحبر الأزرق والذهبي من نجوم مسدسة ويؤدى تقاطع أضلاع النجوم إلى أشكال ذات الأضلاع الخمسة متساوية، ويظهر من تقاطع النجوم المسدسة والأشكال ذات الخمسة أضلاع نجمة كالوردة في وسط المستطيل لها اثنتا عشرة ورقة جميلة، وقد أحاطت بها دائرة، وتنتهي كل زاوية للنجوم بأشكال لها هي نفسها ست زوايا.

والأشكال المخمسة الأضلاع المذكورة تقسم إلى قسمين متضادين في المجموع تفصل بينها نقوش من نجوم مسدسة مذهبة.

هذا الوقف يفيد أن "الأمير سيف الدين بكتمر بن عبد الله الساقي الملكي الناصري" قد وقف في عام ٧٢٦ كل مجلدات مصحف أولجايتو على قبر في قرافة جنوب مدينة القاهرة.

وقد تكررت وصية الوقف المذكورة في ذيل شكل مستطيل في كل الأجزاء الثلاثين حتى يشمل حكم وصية الوقف كل المجلدات. وكل الآيات في الأجزاء الثلاثين من مصحف أولجايتو مكتوبة بالذهب وبالخط الثلث.

ويتفق باحثو المخطوطات في مصر مع باحثي الآثار المصرية في أنه يمكن مشاهدة واحدًا من أجمل نماذج الخط الثلث الذي كتبه الإيرانيون في القرون الإسلامية من خلال هذا المصحف.

وقد زين الكاتب فواتح السور وعلامات الأحزاب في هامش الصفحات ذات الخمسة أسطر بالمصحف بمنتهي الدقة والبراعة في أشكال هندسية بديعة؛ بحيث لم يكرر أي شكل في كل الأجزاء الثلاثين.

وقد تم عرض مصحف أولجايتو في مناسبات عديدة في متاحف الدول الأوروبية الكبرى كواحد من أبرز الأعمال الفنية في العالم.

٣ – مصحف ابن حيدر محمد تقي الشوشتري:

يعتبر مصحف ابن حيدر من المصاحف الهامة، وهو محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم ١٨٠٩٥ – صور.

وقد زين جلد المصحف بخطوط ذهبية قرمزية على أرضية سوداء اللون برسوم للأزهار والأغصان والأوراق.

ونلاحظ أن الصفحتين الأوليين من المصحف المذكور وهما بمقاس ٢٧ × ١٦ سم قد تميزتا بأعمال فنية من التذهيب والترصيع والتشعير.

وقد كتبت آيات القرآن بخط النسخ وبحبر أسود، وطلي ما بين السطور بالذهب بشكل جميل.

وقد رسم الكاتب علامات التجويد بالحبر القرمزي ونلاحظ في بعض حواشي الصفحات ذات الاثنى عشر سطرًا "خواص السور" وتفاسير مجملة. وقد كتب الكاتب في ختام السور وبعد إتمام دعاء ختم التلاوة عن مميزات الكتابة وخصائصها وكتابة المصحف يقول:

"قد فرغت من تحرير هذا الجامع المجيد... في يوم الأربعاء

الخامس عشر شهر رمضان المبارك سنة سبع وسبعين بعد الألف

من الهجرة النبوية المصطفوية في دار السلطنة أصفهان حرس الله

تعالى عز طوارق المحدثان لها وليحضرت المتعالى منزلت معتمد

الخواص الحرم العليه العالية السلطنة الخاقانية حاجي الحرمين

الشريفين حاجي يوسف بيد العبد الضعيف المذنب الفقير الحقير

المحتاج إلى عفوه الغني ابن حيدر محمد تقى الشوشتري.....".

وبعد هذه السطور كتب الكاتب دعاء آخر في ختم القرآن، ثم كتب صفحة تحت عنوان "فالنامه كلام الله مجيد" بالشعر مطلعها:

هر كه از قرآن گشايد فال خويش

بيشكى واقف شود از حال خويش

– أي: كل من يأخذ فأله من القرآن الكريم

لا شك أنه سيقف على أحواله ويدركها.

وبعد إتمام هذه الأشعار، كتب الكاتب في خمس عشرة صفحة أحكام التجويد والقراءات. ويعد المصحف المذكور من المصاحف التي نقلت من قصر القبة إلى متحف الفن الإسلامي في أول يناير ١٩٥٦م.

٤ – مصحف محمد كاظم:

كتبه محمد كاظم في عام ١٢٠٣ هـ كما هو مسجل في آخر صفحة منه. وهو محفوظ في متحف الفن الإسلامي تحت رقم ١٨٠٩٧.

وقد كتب الفهرست في الصفحتين الأوليين بخط ذهبي على أرضية لازوردية. وفي الصفحتين الخامسة والسادسة كتبت سورة الحمد وبداية سورة البقرة، والآيات بحبر أسود والفواصل بين سطور الآيات مذهبة بشكل لطيف.

وتتضمن صفحات هذا المصحف خمسة عشر سطرًا من القطع ٢٠ × ١٦سم، وقد نقل من قصر القبة إلى متحف الفن الإسلامي في أول يناير ١٩٥٦م.

٥ – مصحف علي رضا اليزدي:

ناسخ هذا المصحف هو ميرزا علي رضا بن محمد المشهور بـ "آقاجان" وهو خطاط من أهل لنجان بأصفهان. تعلم الخط النسخ وبرع فيه، واشتهر بجانب جمال خطه بنظم الشعر، وقد قضى آخريات حياته في طهران وكان مكرمًا معززًا في بلاط ناصر الدين شاه ومن خاصة خطاطيه.

يوجد في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مصحف مسجل تحت رقم ١٨٠٨٥ وهو لافت للنظر، ليس فقط لما يتميز به من خط وتذهيب فحسب، بل لأن جلده ذو طابع فني خاص بين غيره من المصاحف والمجلدات الموجودة.

فجلده مزين بخطوط ذهبية ورسوم من الزهور على أرضية سوداء، وبها جامة خضراء اللون في وسط روضة من الزهور وأوراق الشجر.

وقد نسخ الكاتب الآيات القرآنية بالحبر الأسود وزينها بالذهب، كما كتب في حواشي بعض الصفحات ذات الستة عشر سطرًا بخط الشكستة شروحًا لخواص السور. وكتب أسماء السور في بدايات السور بالحبر القرمزي على أرضية زرقاء وسط مستطيل مقاسه ٨ × ١ سم.

ومن خصائص مصحف علي رضا اليزدي الأخرى التي يندر وجودها في غيره من المصاحف، تلك النقوش المذهبة في آخر المصحف والتي تحيط بسورتي "الفلق" و"الناس".

وقد سجل الكاتب تحت متن دعاء ختم تلاوة القرآن اسم وتاريخ كتابته وغير ذلك من بيانات المصحف على النحو التالي:

"حسب الفرمايش عالي جناب مقدس ألقاب سلالة الأعاظم والأعيان منبع الكرم والأمنان نتيجة التجارة وزبده الأبرار حاجي الحرمين الشريفين قدوة الحاج حاجي آقا محمد

تاجر يزدى حفظه الله تعالى عزت الآفات والبليات إتمام يافت وأنا العبد علي رضا اليزدي في سنه ١٢٦٢".

وهو هنا يشير إلى أن علي رضا اليزدي نسخه بأمر من حاجي آقا محمد التاجر وتم نسخه في التاريخ المذكور.

والمصحف المذكور من القطع ٢٢ × ١٤ سم ، وهو من جملة المصاحف التي نقلت من قصر القبة إلى متحف الفن الإسلامي أيضًا.

٦ – مصحف محمد شفيع:

نقرأ في الصفحة الأخيرة من هذا المصحف المسجل تحت رقم ١٨١٠٠ والمحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ما يلي:

".. به خاطر محمد عليخان ايلخانى اين مصحف تهيد شده است. به خط و تذهيب محمد شفيع بن محمد إسماعيل في ١٢٤٢ هـ. ق".

وهذا يفيد أن هذا المصحف نسخ وأهدى لمحمد عليخان الإيلخاني وأن ناسخه هو محمد شفيع بن محمد إسماعيل.

ويعتبر محمد شفيع المتخلص بـ "وصال" والمتوفي عام ١٢٦٢ من أشهر وأبرز الخطاطين والفنانين الإيرانيين في القرن الثالث عشر الهجري، وكان مبرزًا في خط النسخ بصفة خاصة، ويعد خطه باعتراف خبراء الخطوط ذا جمال وبهاء خاصين بالإضافة إلى دقته. وتعد الأعمال التي تركها والموجودة في مكتبة مجلس النواب وقصر "گلستان" والمكتبة المركزية بجامعة طهران شاهد صدق على شهرته ومكانته في مجال الخط.

ومصحف محمد شفيع ذو القطع ٣٤,٥ × ٢٣,٥ سم له جلد أحمر قانٍ ومزين بتصاوير من الورود وأوراق الشجر على أرضية ذهبية اللون.

ويقع الفهرست الخاص بسور القرآن في الصفحتين الأوليين للمصحف، أما الصفحتان الثالثة والرابعة ففيهما متن دعاء القرآن داخل أشكال فنية مذهبة ومرصعة ومشعرة. وفي الصفحتين الخامسة والسادسة توجد سورة الفاتحة وبداية سورة البقرة، وقد كتبت الآيات بحبر أسود على أرضية خردلية اللون.

وصفحات مصحف محمد شفيع من ذات الأربعة عشر سطرًا ولها حواش مذهبة، وهو أيضًا من جملة المصاحف القيمة التي نقلت من قصر القبة إلى متحف الفن الإسلامي.

٧ – مصحف محمود الكاشاني:

في عام ١٩٥٠ ميلادية أهدى مصحف قيم إلى متحف الفن الإسلامي بالقاهرة من قبل الأسرة الحاكمة في مصر وباسم الملك فؤاد الأول. وللمصحف المذكور جلد ملون باللون الأحمر القاني مرسوم عليه مجموعة من الورود بألوان قرمزية وصفراء وأوراق شجر خضراء على أرضية بنية اللون.

وقد كتب الكاتب الآيات القرآنية بحبر أسود والفواصل بين السطور مذهبة، وقد كتبت سورة الحمد بحبر ذهبي على أرضية لازوردية وسورة البقرة بحبر لازوردي على أرضية ذهبية ومزخرفة، وقد سجل الكاتب في نهاية المصحف اسم وتاريخ كتابته على النحو التالي:

"في يوم الأربعاء تاسع شهر جمادى الثاني من شهر وسنة

١١٨٣ – العبد المحمود الكاشاني".

والمصحف المذكور مسجل تحت رقم ١٦٣٦٦ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وهو من القطع ٥,٢٨ × ١٧ سم.

٨ – مصحف محمد حسين اليزدي:

طبقًا لما هو مدون في الصفحة الأخيرة من هذا المصحف فإن محمد حسين يزدي قد انتهي من كتابته في شهر ربيع الثاني عام ١٢٨٦ هـ. وهو مسجل تحت رقم ١٨٠٨٢ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، وهو من جملة المصاحف التي نقلت من القصر الملكي قصر القبة" في أول يناير ١٩٥٦.

وقد نسخ الكاتب آيات القرآن بحبر أسود على أرضية خردلية وذهب الفواصل بين السطور. وفي الصفحتين الأوليين من المصحف كتب فهرست سور القرآن بلون أبيض على أرضية ذهبية، وبحبر قرمزي على أرضية سوداء. ونشاهد في الصفحتين الثالثة والرابعة سورتي الحمد والبقرة بين نقوش ذات لون ذهبي.

وقد رسم الكاتب في الحواشي اليمنى واليسرى وأسفل الصفحات ذات الخمسة عشر سطرًا من القطع ١٥,٥ × ٢٠,٥ سم تصاوير جامات بخطوط ذهبية على أرضية لازوردية، وقد تم تجليده بجلد بسيط أبيض اللون.

٩ – مصحف مهدي الشيرازي:

هذا المصحف مذهب ومزين بدقة وبراعة وهو مسجل في دار الكتب المصرية تحت رقم ٣٤٦ مصاحف، وطبقًا لما ورد في الصفحة الأخيرة من المصحف فإن الكاتب نسخ نسخة وحيدة باسم مهدي بن محمد الشيرازي وانتهى من كتابتها في ليلة الجمعة الخامس والعشرين من شهر رمضان عام ١٢٨٣ هـ. وكتبت الآيات بحبر أسود والرموز بحبر قرمزي.

١٠ – مصحفان من القرن الثالث عشر الهجري:

وهما من جملة المصاحف التي نقلت من قصر القبة إلى متحف الفن الإسلامي في أول يناير ١٩٥٦.

الأول:

مسجل تحت رقم ١٨٠٩٦ في المتحف، وهو مذهب ومزين ببعض الرسوم، وصفحاته من القطع ٣٦ × ٢٢ سم ذات التسعة عشر سطرًا.

والمصحف الثاني:

مسجل تحت رقم ١٨٠٨٦ في ١١٨ صفحة من القطع ١٤,٥ × ٢٢,٥، وله جلد أحمر قان ومزين بأشكال هندسية لوزية الشكل، وبألوان ذهبية، وخضراء وقرمزية.

وقد كتب الكاتب الآيات بحبر ذهبي على أرضية سوداء اللون. ويوجد بالصفحتين الأوليين فهرست للآيات بين رسوم مذهبة ومرصعة. وقد أضاف الكاتب أيضًا في حواشي الصفحات الروايات التي قيلت في أسباب نزول السور وخواصها باللغة الفارسية.

الفصل الخامس

السجـــــــــاد الإيرانـــــي

السجاجيد الإيرانية[١]

السجاد أكثر منتجات الفن الإيراني انتشارًا في العالم، وأكبر الظن أن شهرة إيران في هذا الميدان ترجع إلى العصور القديمة، وأنها كانت تصدِّر السجاد إلى الإغريق ثم إلى البيزنطيين ثم إلى الغربيين في العصور الوسطى.

ولا عجب فقد كانت أُبَّهة السجاجيد الإيرانية أول ما يبدو لمن يزور إيران من الرحالة أو يتصل ببلاطها من السفراء ورجال البعثات، فضلًا عن أن موازنة هذه السجاجيد بما كان ينتجه الغرب لم تكن لتترك أي مجال للشك في التفوق العظيم الذي أحرزه الإيرانيون في هذا الميدان.

على أن أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة ترجع إلى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، وكان نسج السجاد شائعًا بين القبائل الرّحل وبين الأسرات الإيرانية العادية وفي المصانع التِّجارية المختلفة.

أما اهتمام البلاط والأمراء بإنتاج السجاد فقد بدأ في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)، وأنشئت مصانع النسج الشاهانية لينسج فيها مَهرة الصنَّاع السجاجيد الجميلة لقصور الشاه أو للأمراء والملوك الأجانب الذين يؤمر بإهدائها إليهم.

ولا ريب في أن إيران كانت أكبر مركز لصناعة السجاد في الشرق كله، وأن المراكز الأخرى تأثرت بأساليبها الفنية كل التأثير، كما نرى في الهند وتركيا اللتين تأثرتا بها مباشرة، ثم بلاد القوقاز التي كانت منتجاتها في هذا الميدان خليطا من الأساليب التركية

والإيرانية، ثم مصر وإسبانيا اللتين تأثرتا بها عن طريق تركيا.

ولعل السبب في ازدهار الصناعة في إيران هو تشجيع الملوك والأمراء ورجالات الدولة، وإنفاقهم الأموال الطائلة في إنتاج أحسن الفُرش والأبسطة، وأفخرها مادة، وحسن

---

[١] زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، مرجع سابق ٢٠١٨، ص١٠٩: ١٢٤.

صناعة، على يد كثيرين من العمال، يشتغلون الشهور الطويلة في صنع سجاجيد تخرج آية في الفن، ولا يدري المرء بأي شيء يعجب فيها، أبنضارة الألوان وانسجامها، أم بجمال الزخارف ودقتها، أم بمتانة الصناعة وإتقانها؟!

تقسيم السجاجيد الإيرانية وتاريخها:

١. السجاجيد ذات الصرة أو الجامة:

وهي نوع من صناعة شمالي إيران ولا سيما في تبريز وفي قاشان، وترجع أحسن منتجاته إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، وقد بدأ الاضمحلال يدب إليها منذ القرن التالي.

وتتكون زخارف هذه السجاجيد من صرة أو جامة في الوسط ذات أشكال مختلفة أو فصوص، وقد يمتد من طرفي الجامة الأعلى والأسفل موضوع زخرفي أو إناء معلق إلى جانبي السجادة، وفي الأركان أرباع جامات. وهذا النوع من الزخرفة عام في الفنون الإسلامية، ولا سيما في جلود الكتب والصفحات الأولى المذهبة في المخطوطات، وهو من أكبر الأدلة على غرام الفنانين المسلمين بالتوازن والتقابل في الرسم والزخرفة.

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.

وامتازت تلك السجاجيد بأن لها إطارًا ثانويًا صغيرًا داخل الإطار الخارجي، ويمكننا أن نقول إن المعروف من السجاجيد ذات الصرة أكثر عددًا من المعروف من سائر أنواع السجاجيد الإيرانية، وإن تلك السجاجيد من أبدع منتجات السجاجيد في شمال غربي إيران؛ حيث كانت البيئة وطبيعة البلاد في إقليم آذربيجان مرتعا للفنون الجميلة، ولا سيما فن صناعة السجاد.

ومن المحتمل أنها كانت تُفرش في المساجد لخلو معظمها من الرسوم الآدمية والحيوانية، ولكن ثمة سجاجيد ذات جامة وفي زخارفها رسوم آدمية وحيوانية مثل السجادة المشهورة في متحف بولدي بدزولي Poldi Pezzoli.

ومن أبدع ما أخرجته مصانع السجاد في البلاد سجاجيد ذات جامة ومصنوعة من الحرير المحلى بالخيوط المعدنية. وتنسب السجاجيد الحريرية في أغلب الأحيان إلى مدينة قاشان.

وفي مجموعة سمو الأمير يوسف كمال جزء كبير من سجادة ذات صرة، وأرضيتها حمراء في الوسط وزرقاء في الأركان، أما الصرة فعلى هيئة مربع ذي أضلاع غير مستقيمةً بل فيها انكسار هندسي.

وتكثر في هذه السجادة النفيسة زخارف المراوح النخيلية والسحب الصينية، وأكبر الظن أنها من صناعة شمال غربي إيران في النصف الأول من القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي).

وقد تطورت السجاجيد ذات الجامة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر بعد الميلاد) إلى طراز السجاجيد الحديثة التي تُنسج في كرباغ، والتي تشبه السجاجيد القديمة في الشكل والرسوم والألوان.

٢. السجاجيد ذات الزهريات:

ويُظن أنها كانت تُصنع في الأقاليم الوسطى من إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد)، وقد امتاز بها عصر الشاه عباس؛ حتى إنها تُنسب إليه في بعض الأحيان.

وقد غلبت هذه التسمية على هذا النوع من السجاجيد؛ لأن في زخارفه رسومًا تشبه الزهريات. وعلى كل حال فإن زخارفه كلها من الزهور وليس فيه زخارف تتوسط السجادة، وإنما كل رسومه مرتبة في توازن حول محورها الأوسط.

وتمتاز السجاجيد ذات الزهريات بمتانتها ودقة صناعتها وكثافة وبرها وضيق إطارها وأرضيتها الزرقاء أو الحمراء، وبما فيها من معيّنات من سيقان الزهور والفروع النباتية والزهريات والزهور والمراوح النخيلية، كما يُلاحظ أن زخارفها غير متأثرة بأساليب المصورين والمذَهّبين والمجلدين، وأن الألوان التي استُخدمت فيها مختلفة جدًا وبراقة وغير هادئة، أما في المساحة فإنها تمتاز بأنها طويلة بالنسبة إلى عرضها فقد يبلغ طولها في بعض الأحيان ثلاثة أمثال عرضها.

٣. السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية:

وأكبر الظن أنها من صناعة شمالي إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) وهي إما تمثل مناظر صيد كالسجادتين المشهورتين في متحف فينا ومتحف الفنون الزخرفية في باريس، وإما تمثل رسوم حيوانات خرافية أو محورة عن الطبيعة وعلى أرضية مملوءة برسوم الزهور والنبات وقد أفلح بعض صناع السجاد في إكساب هذه الرسوم روحًا وحياة وحركة.

ومن أجمل السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية سجادة من الصوف محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك، وأصلها من ضريح الشيخ صفي الدين في أردبيل، وقوام زخارفها رسم متكرر يمثل أسدًا ونمرًا يهاجمان حيوانًا من حيوانات الصين الخرافية، وإطار هذه السجادة مكون من فروع نباتية متصلة (أرابسك) وبينها رسوم سحب صينية.

وفي نفس المتحف سجادة حريرية بديعة تنسب إلى قاشان، وزخارفها الحيوانية في ستة صفوف، نرى فيها الأسد والفهد والنمر والتنين والغزال وابن آوى والثعلب والأرنب على أرضية من الأشجار والزهور، أما الإطار فمن مراوح نخيلية يحف بكل منها طائران بَريَّان.

٤. السجاجيد البولندية:

هي سجاجيد من الحرير محلاة بخيوط الذهب والفضة، ولعلها من منتجات مصانع البلاط بأصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وبداية الحادي عشر، وقد غلبت عليها هذه التسمية؛ لأنها كانت تُنسب إلى بولندا حينًا من الزمن.

أما زخارفها فخليط من زخارف الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية وألوانها غنية، وفي أكثر الأحيان لا تكون الأرضية كلها ذات لون واحد، بل تكون السجادة ذات أرضيات مختلفة الألوان.

وأهم الألوان المستخدمة في السجاجيد البولندية هي الأصفر الفاتح والأخضر الباهت والبرتقالي والأزرق الفيروزجي والأحمر القرمزي، ولم يكن هذا النوع دقيق الصناعة؛ ولذا كانت أكثر النماذج الباقية منه في حالة غير جيدة.

ومن أقدم السجاجيد البولندية المعروفة واحدة بين الكنوز الفنية في كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية أهداها سفير الشاه عباس إلى حاكم البندقية سنة ١٦٠٣م، كما نعرف أيضًا أن بعثة من شاه إيران أهدت إلى دوق هولشتاين جوتورب Hollstein Gottorp سنة ١٦٣٩ست سجاجيد (بولندية) نفيسة بينها سجادة التتويج المشهورة والمحفوظة الآن في قصر روزنبرج Rosenborg بمدينة كوبنهاجن؛ ولذا فإن المرجح أن هذه السجاجيد (البولندية) ذات الألوان الرقيقة والأرضية الفضية أو الذهبية التي تلائم الذوق الغربي، كانت تُصنع في إيران لتُهدى إلى الملوك والأمراء في الغرب.

٥. السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق:

كانت تُصنع في شمالي إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد)، ولكن في المصادر التاريخية أن كسرى الأول (٥٧٩–٥٣١م) كان يملك سجادة نفيسة عليها رسم صادق لروضة غنَّاء، أما السجادة التي كانت في قصر كسرى الثاني بالمدائن ثم وقعت غنيمة في يد العرب الفاتحين، فقد أطنب المؤرخون في وصف حديقتها وأشجارها وقنواتها وطيورها وزهورها.

وعلى كل حال فإن زخارف هذا النوع من السجاجيد تبدو كأنها خريطة أو مصور لحديقة، يبين طرقاتها وأقسامها ومجاري المياه فيها فضلًا عما فيها من النبات والزهور.

والواقع أن حب الحدائق والزهور من أبين الصفات في الفن الإيراني، وأن الزهور والنباتات تزين أرضية أكثر أنواع السجاجيد المعروفة.

ولم يكن غير طبيعي عند الإيرانيين أن تكون الحدائق والزهور في السجاجيد ميدانًا للحيوانات المختلفة كالأسد والفهد والنمر والغزال والثعلب وحمار الوحش، فضلًا عن الطيور والحيوانات الخرافية التي يرجع معظمها إلى الأساليب الفنية والأساطير السائدة في الشرق الأقصى.

وأقدم المعروف من السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق واحدة محلاة بخيوط الذهب والفضة ومحفوظة في مجموعة فيجدور Figdor في فينا، وترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، ولكن أكثر النماذج المعروفة ترجع إلى القرن الثاني عشر الهجري. وأكبر الظن أن هذه السجاجيد كانت تُصنع لتُهدى إلى ملوك أوروبا وأمرائها، وكانت تدخل في نسجها خيوط الذهب والفضة.

٦. السجاجيد المزخرفة برسوم الزهور

كانت تصنع في خراسان وتُنسب في أكثر الأحيان إلى هراة، ومعظمها يرجع إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد)، 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، ونلاحظ في سجاجيد هراة المصنوعة في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) أن رسوم المراوح النخيلية فيها أكبر، وأنها تشتمل — فضلًا عن الزخارف المعروفة في القرن السابق — على وريقات طويلة مقوسة، وأنها أقل دقة في الصناعة وانسجامًا في الألوان.

ولا عجب في أن تكون خراسان مركزًا عظيمًا من مراكز صناعة السجاد؛ فقد كان هذا الإقليم في طليعة الأقاليم الإيرانية في الأدب والسياسة والفن.

وقد ازدهرت فيه منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) أساليب فنية في عصر الدولة الغزنوية والعصور التالية، وكانت هراة مركزًا عظيمًا من مراكز الثقافة الإيرانية، فضلًا عن أن هذا الإقليم امتاز بصوفه الطيب وأصباغه الصالحة.

٧. سجاجيد الصلاة:

كانت تُصنع في شمال غربي إيران ولا سيما في تبريز، وامتازت بالآيات القرآنية المكتوبة بالخط النسخي والكوفي والنستعليق في أرضية السجادة وفي مناطق تحف بها.

ويتوسط السجادة 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 زخرفيًا متقنًا وأبدع النماذج المعروفة من هذا الطراز سجادة حريرية محلاة بخيوط معدنية، وترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، وقد كانت في مجموعة السيدة بارافيتشيني، ثم اشتراها حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمال.

وصفوة القول أن السجاد كان للإيرانيين ميدانًا واسعًا لإظهار تفوقهم في اختيار الألوان. وقد بلغ ما استخدموه منها في بعض الأحيان زهاء عشرين لونًا في السجادة الواحدة؛ ومع ذلك فقد أصابوا أبعد حدود التوفيق في ترتيبها بحيث تكون السجادة وحدة متماسكة في ألوانها. وكانت مصانع البلاط تبذل الجهود الوافرة في إنتاج السجاجيد التي تمتاز عن سائر الأنواع المعروفة والتي تبعث العجب بجمالها وحسن تنسيقها وإبداع مادتها وزخارفها.

والظاهر أن السجاجيد الإيرانية لم تكن تُصنع كلها لتُفرش على الأرض؛ فإننا نرى في صور المخطوطات رسوم بعض السجاجيد المعلقة أو التي تظل مجلسًا من المجالس. وقد كان تعليق السجاجيد في الحفلات أمرًا معروفًا في أوروبا في عصر النهضة، كما أننا لا نزال نرى أثره حتى اليوم في تعليق الأبسطة الثمينة من الشرفات التي يُطل منها الملوك أو رؤساء الحكومات على الشعب أو يستعرضون منها جيوشهم أو فريقا من رعاياهم.

وفي مصر مجموعة ثمينة جدًا من السجاد الإيراني تُعد من أكمل مجموعات العالم في هذا الميدان، وهي للدكتور علي باشا إبراهيم عميد كلية الطب، وقد قضى في جمعها السنين الطوال، وبذل النفقات الطائلة.

والحق أن كثيرًا من سجاجيد هذه المجموعة لا نظير له إلا في قليل جدًا من المتاحف أو المجموعات الخاصة الأوروبية.

أما دار الآثار العربية فليست غنية جدًا في السجاد الإيراني النفيس؛ لأنها لم تبدأ في العناية بجمعه إلا في السنوات الأخيرة، ولعل أبدع ما فيها سجادة من الحرير الموشّى بالذهب والفضة، ترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي).

وتتكون زخارفها من السيقان والفروع النباتية الدقيقة المتصلة بخطوط متعرجة على شكل السحب الصينية، ويتوسط هذه السجادة جامة كبيرة ذات فصوص عديدة، أما الإطار فيتكون من خمس مناطق غير متساوية في العرض، وأعرضها المنطقة الثانية من الخارج وبها بحور فيها كتابات، وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة شمال غربي إيران، وقد أهداها إلى الدار حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمال.

كما أن في دار الآثار جزءًا من سجادة نفيسة مصنوعة من الصوف، وقوام زخارفها زهور كبيرة محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة، وذات ألوان متعددة على أرضية ذات لون أزرق قاتم، وهذه القطعة من أجمل التحف المعروفة من السجاجيد (ذات الزهريات).

وفي الدار — عدا ذلك — سجاجيد إيرانية أخرى ولكنها من صناعة القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر بعد الميلاد).

القسم الثاني

النصـــوص

نیایشگاه :

- مهمترین و متمایزترین ساختمانِ هر شهر و روستا
- قرار گرفتن در دلِ آبادی
- در ابتدا به خاطر عظمتش بی نشان بوده اما با توسعه ی آبادی ، برای نمایان کردن بیشتر ، با گذاشتن در گاه و برج و میل، برای ساکنان آبادی و بیگانگان مشخص می شده است.
- برتری مسجد بر دیگر نیایشگاهها مانند برتری اسلام بر دیگر ادیان بوده است.

نیایشگاه باربادور-اندونزی

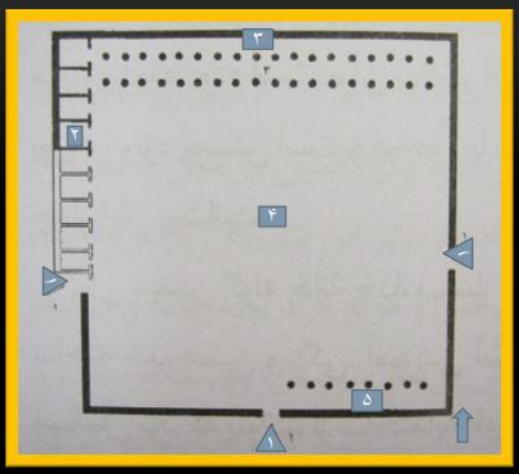
نیایشگاه زرین-هندوستان

نیایشگاه نوشیجان-همدان

پیدایش مسجد :

- پیدایش نخستین مسجد به صدر اسلام باز میگردد،مسجدی که بدست پیامبر اکرم و اصحابش ساخته شد،مسجد قبا در مدینه
- الگوی تمامی مساجد بعدی
- دارای پلانی مربع و شبستانی نزدیک به ۶,۵ در ۷,۵ متر
- بسیار ساده و آکنده از روحانیت و صفا
- استفاده از مصالح بوم آورد
- دیوارهای ساخته شده از سنگ،بلندتر از یک مرد بلندقامت عرب
- استفاده از تنه ی درختِ نخل به جای ستون و سر شاخه بجای تیر
- پوشیدن سقف با استفاده از حصیر و پوست چهارپایان
- ایجاد یک حیاط برای ایستادن جمعیت
- ایجاد صفه برای اصحاب مستمند
- جدایی از محل گذر با بارویی کوتاه

طرح نخستینِ خانه ی پیامبر اکرم و مسجد مدینه:



۱- ورودی ها

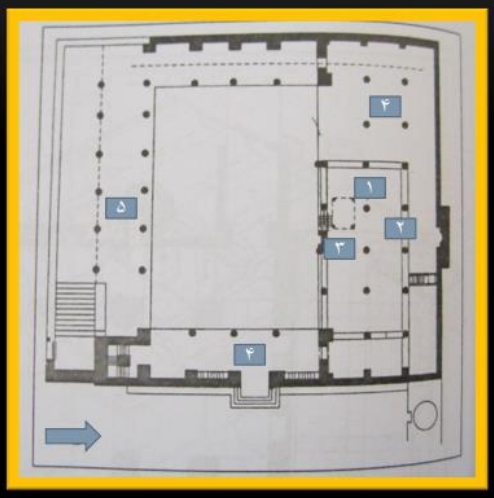
۲-اتاقهای خانه ی پیامبر

۳-شبستان یا فضای سرپوشیده رو به قبله

۴- حیاط یا میانسرا

۵- صفه جهت اقامت یاران و مستمندان

نقشه ی مسجد قبا پس از تغییرات:



۱- بخش نخستین مسجد

۲- محراب پیامبر به سوی مکه

۳- محراب پیامبر به سوی بیت المقدس

۴- افزوده ی عثمانی

۵- افزوده ی سعودی

پیدایش مساجد در ایران:

طبق سبک شناسی مرحوم پیرنیا معماری ایران،از شش شیوه ی معماری برخوردار بوده است.

پیش از اسلام:

- پارسی
- پارتی

پس از اسلام:

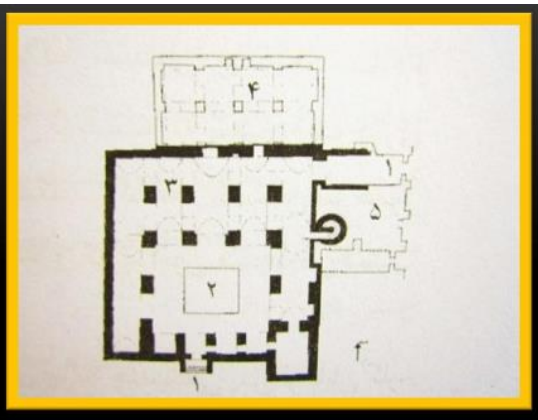
- خراسانی
- رازی
- آذری
- اصفهانی

شیوه ی خراسانی:

- از قرن اول تا چهارم هجری
- چون اغلب دگرگونی های فرهنگی در این دوره از خراسان شروع شده، و از آنجا به مناطق دیگر رفته، به شیوه ی خراسانی معروف است
- ساختمانهای ایرانی با الگو گرفتن از باورهای اسلامی، مردم وار تر شدند،و پرهیز از بیهودگی در آنها نمایانتر شد،(اگرچه در شیوه ی پارتی هم این ارزش ها وجود داشت)
- در این دوره بر خلاف دوره های بعدی ، سادگی در معماری،بسیار اهمیت داشت
- از دیدگاه نیارشی(ایستایی) شیوه ی خراسانی تفاوت چندانی با شیوه ی پارتی ندارد
- استفاده از مصالح بوم آورد در ساخت بنا

مسجد فهرج :

- اولین مسجد شبستانی در ایران مسجد فَهرَج در شهر پُهره (یکی از چهار شهر آن روز یزد)
- با الگوبرداری از مسجد پیامبر در مدینه
- قدمتش به نیمه نخست قرن اول هجری می رسد که ایرانیانِ تازه مسلمان ، به ساختن مسجد روی آورده بودند
- از دید فن معماری و نیارش شبیه معماری پیش از اسلام(شیوه ی پارتی یا ساسانی) است،
- ساده ولی با شکوه،از اصیلترین ساختمانهای شیوه ی خراسانی
- با پنج دهانه(سه دهانه ی شبستان و دو دهانه ی برای رواق) و یک رده ستون و چهار ایوانچه
- دو راهروی کناری یا رواق،ایوانچه ها را به شبستان می رساند
- دارای مناره،و دو گرمخانه یا شبستان زمستانی که شاید در قرن چهارم به آن افزوده شده اند
- مصالح بوم آورد، ستون ها از خشت و دیوار ها از چینه و پوشش سقف از سَغ یا طاق پوش بوده
- سقف مسجد را با خشت و به روش تاق زنی ساخته اند،به روش پارتی (چون سنگ لاشه و نخل یافت نمی شده)
- برای ملات از کاهگل استفاده کردند که بنا را از موریانه حفظ می کند
- فرشِ کف را با مومینه کار کردند،(ملاتی آمیخته از پشم شتر،روغن بزرک و گل رس)



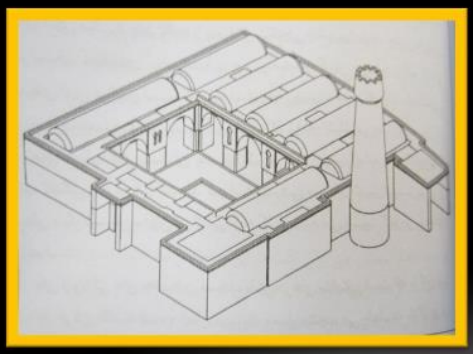
۱- ورودی ها

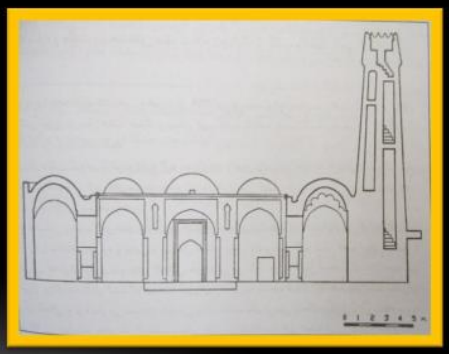
۲- میانسرا یا حیاط

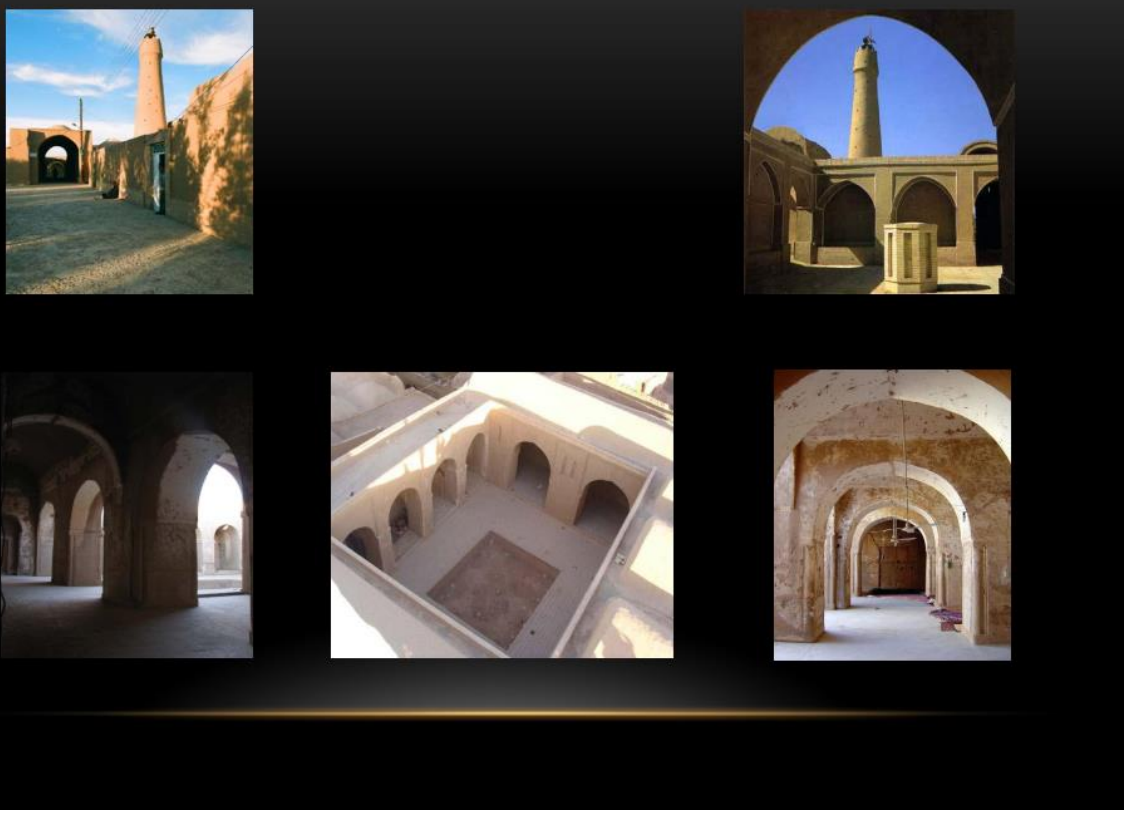
۳- شبستان اصلی(رو به قبله)

۴- شبستان زمستانی

۵- مناره

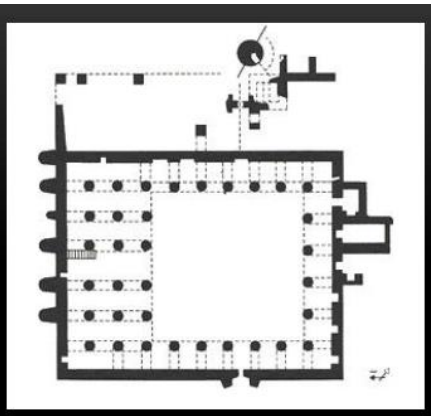


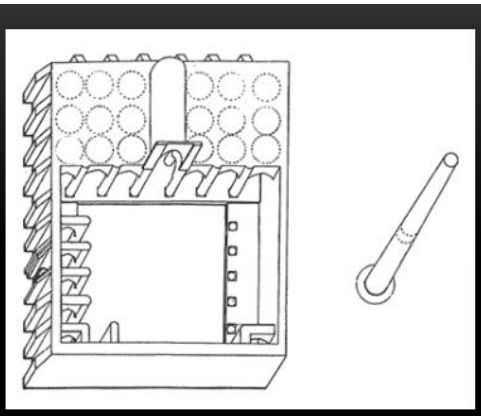


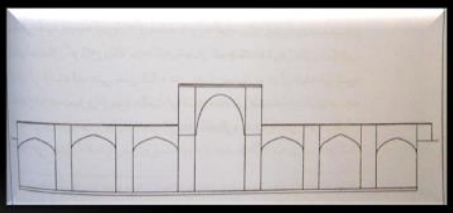


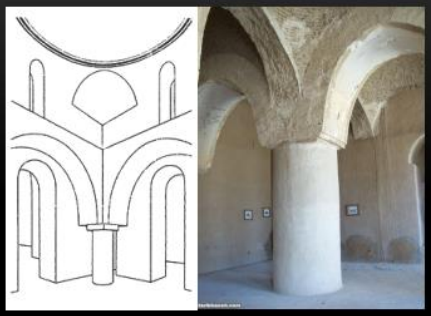
مسجد تاریخانه دامغان :

- پس از صد سال از ساختن مسجد فهرج، تاریخانه ی دامغان ساخته شد(قرن دوم هجری) به سبک خراسانی
- تاری لغتی ترکی به معنی خداست، تاریخانه یعنی خدای خانه
- آندره گدار:
«یکی از با شکوه ترین بناهای اسلامی است، که احساسی از شکوه و زیبایی شاهانه را عرضه می کند»
- بزرگتر و باشکوهتر از مسجد فهرج
- نقشه ی ساختمان بر پایه همان شبستان ستوندار است، که بعد ها تغییراتی در آن داده شده
- ساختمانی ساده،پیراسته و بسیار زیبا
- مناره در ضلع غربی آن از دوران سلجوقی است
- دارای یک صحن مربع که شبستان در ضلع جنوبی قرار گرفته
- نقشه ی مسجد از مسجد پیامبر الگوبرداری شده،اما معماری آن به شیوه ی پارتی است





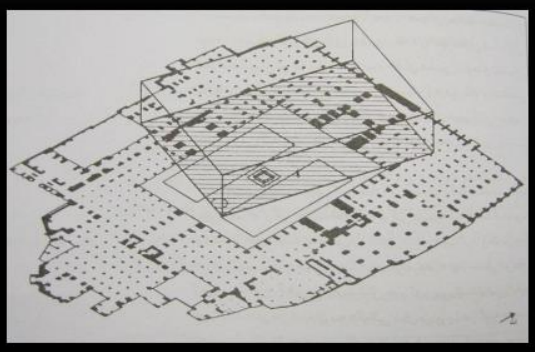




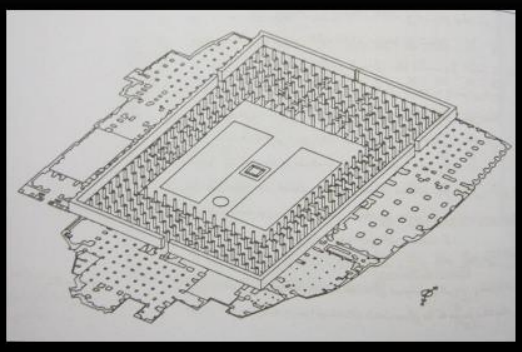
مسجد جامع اصفهان:

- گنجینه ی هنر ایران و نشانه ی سیزده قرن تحول در معماری اسلامی ایران
- این مسجد بر روی آثار پیش از اسلام بنا شده
- طرح نخستین مسجد، به گونه ی ابومسلمی (شبستان ستوندار) در قرن دوم هجری
- سوی قبله ی مسجد کنونی ۲۰ تا ۳۰ درجه با مسجد کهن اختلاف دارد
- در قرن سوم مسجد ویران شده،و مسجدِ بزرگتری با همان طرح، بر ویرانه ها ساخته شد
- دارای میانسرایی در وسط ، که شبستانهایی پیرامون آن با دهانه های مختلف ساخته شده بود
- در زمانه ی خود بزرگترین مرکز علمی شهر بوده
- در زمان آل بویه،یک دهانه به شبستان ها (با کوچکتر کردن حیاط) افزوده شد، و ستون ها به آجرکاری مزین گشت.

مسجد جامع اصفهان،جای مسجد نخستین در سال ۱۵۶ هجری قمری

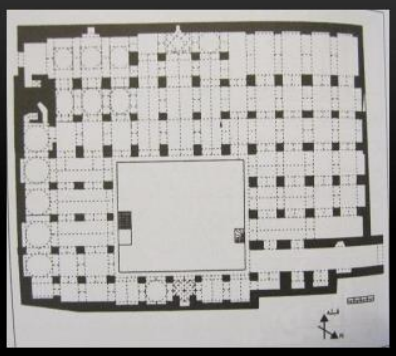


مسجد جامع اصفهان در دوران آل بویه



مسجد جامع نایین:

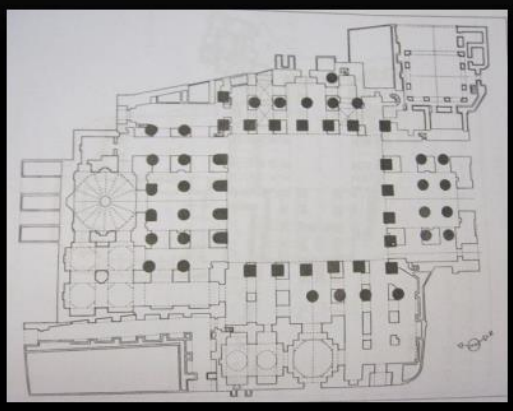
- دارای شبستان ستوندار و بر گرفته از مساجد ابومسلمی
- کهنترین بخش آن شبستان جنوبی است، که بعدها تحول می یابد
- در زمان آل بویه و آل کاکویه گسترش یافت
- نمای مسجد در شیوه ی رازی ساخته شده اما ویژگی های شیوه ی خراسانی را داراست
- بر روی ستون ها گچ بری های منقشی دیده می شود که تا حدودی چهره نگاری نیز دارد اگرچه در اسلام از چهره و شمایل نگاری پرهیز می کردند
- در این مسجد برای نخستین بار به جای قوس های گرد،از قوس های جناغی(تیزه دار) استفاده شده
- قسمت زنانه در اشکوب (طبقه) دوم در شبستان جنوبی،در قرن هشتم افزوده شده
- این ساختمان در کل سادگی شیوه ی خراسانی را ندارد



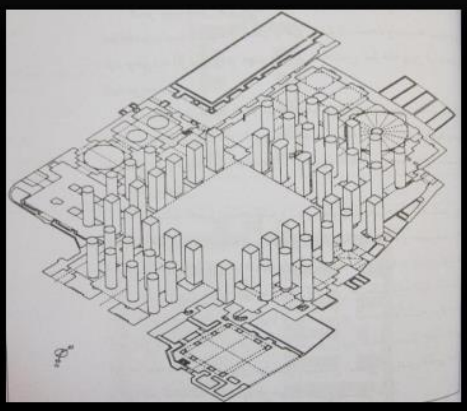
مسجد جامع اردستان:

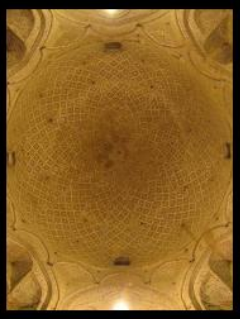
- ساخته شده به شیوه ی خراسانی با شبستان ستوندار
- مانند مسجد جامع اصفهان بعد ها تغییر شکل یافته و به صورت چهار ایوانی در آمده
- مسجد اولیه در پایان قرن دوم،یا نیمه ی نخست قرن چهارم ساخته شده
- مسجد اولیه دارای حیاطی با وسعتی تقریبا برابر حیاط فعلی بوده
- شبستانهای ستوندار حیاط را از چهار طرف احاطه می کرده اند
- ساختمان مسجد از آجر و ملات گچی ساخته شده،غیر از دیوارهای خارجی که از آجرهای خشتی بنا گردیده است
- گچبری های بسیار زیبای مسجد هنوز باقیمانده است

مسجد جامع اردستان، ستونهای به رنگ سیاه نمایانگر مسجد اولیه از قرن دوم و سوم هجری



طرح بازسازی مسجد اولیه
نقشه ی کنونی در زمینه دیده می شود

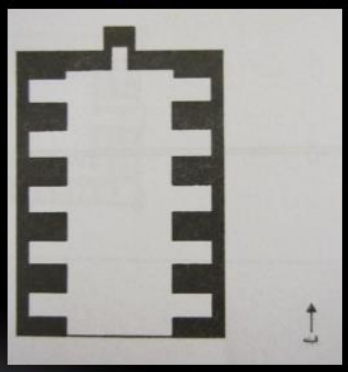




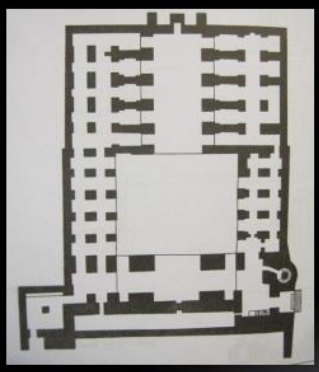
مسجد جامع نیریز:

- این مسجد در شیوه ی خراسانی در قرن چهارم هجری ساخته شده است
- بعدها به ساختمان آن، قسمتهایی افزوده شده
- اصل مسجد تنها یک ایوان بوده، این ایوان شاید، نیایشگاه یا آتشکده بوده است
- در دوران قاجار نقشه ی مسجد به طرحی با میانسرا تغییر یافته است

نقشه ی اولیه



نقشه ی کنونی

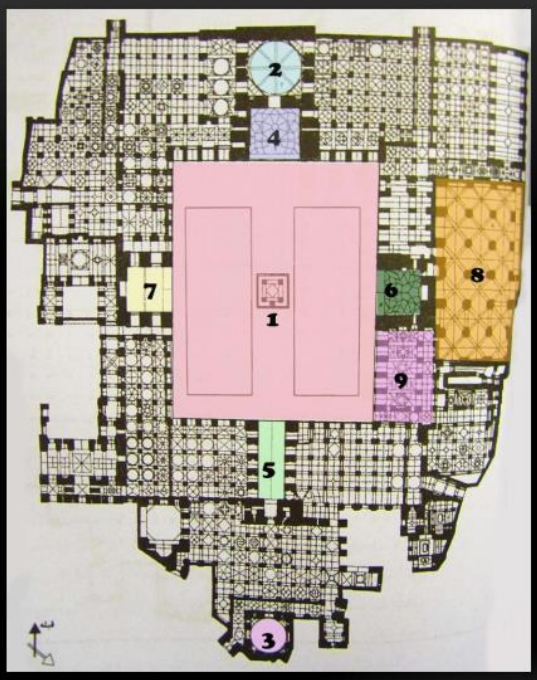


شیوه ی رازی:

- چهارمین شیوه ی معماری ایران، که همه ی ویژگی های مثبت شیوه های پیشین را داراست
- آغاز این شیوه در شمال بوده،اما در شهر ری (نم دیگر ری،راز است) پا گرفته و بهترین آثار این شیوه در ری است
- مصادف با قرن سوم تا ششم
- بناهای اواخر شیوه ی خراسانی،به شیوه ی رازی نزدیک است
- در این شیوه،ایوان که یکی از فضاهای پیش از اسلام بود،دوباره در معماری به کار گرفته شد، و برخی مساجد شبستانی به چهار ایوانی دگرگون شدند(مانند مسجد جامع اصفهان،و اردستان)
- رشد ساخت تاق و گنبد،و استفاده از گونه ی جناغی
- ساختمان از اساس،با مصالح مرغوب بر پا میشد
- رشد گچ بری و آجرکاری

مسجد جامع اصفهان:

- این مسجد که در شیوه ی خراسانی ساخته شده بود،در شیوه ی رازی، طرح شبستان ستوندارش، به چهار ایوانی تبدیل شد
- گنبد خانه ی خواجه نظام الملک در ۴۷۳ هجری ساخته شد،و سپس صفه ی صاحب(ایوان جنوبی جلوی گنبد خانه) به آن افزوده گردید
- در بالای شبستان شمالی مسجد، گنبد تاج الملک در همچشمی با گنبد نظام الملک (۴۸۱ ه) ساخته شد،این گنبد در پشت صفه ی درویش(ایوان شمالی) قرار دارد
- پس از ساخته شدن ایوان جنوبی (صفه صاحب)،ایوان های سه گانه ی شمالی-غربی-شرقی ساخته شده که به ترتیب معروفند به صفه درویش-صفه استاد-صفه شاگرد
- در زمان سلطان محمد خدابنده،در شمال ایوان غربی مسجد کوچکی بنا شد،محراب شاهکار گچبری نیز یادگار همان دوره است.و نیز منبر در کنار محراب
- در دوره ی ال مظفر قسمتهای مهمی به مسجد اضافه شد،از جمله شبستانی در شمال ایوان شرقی و مدرسه ای در شرق آن.
- در دوره ی تیموریان،شبستانی به شکل خیمه در پشت ایوان غربی (۸۵۱ هجری) ساخته شد که به دارالشتا یا تالار زمستانی معروف است
- در دوره آق قویونلو نیز دو مناره ی ایوان جنوبی،و تاق آن، به بنای مسجد افزوده شد(۸۷۲ هجری)
- در دوران صفویه،شبستانی در غرب ایوان جنوبی،معروف به چلستون شاه عباسی ساخته شد

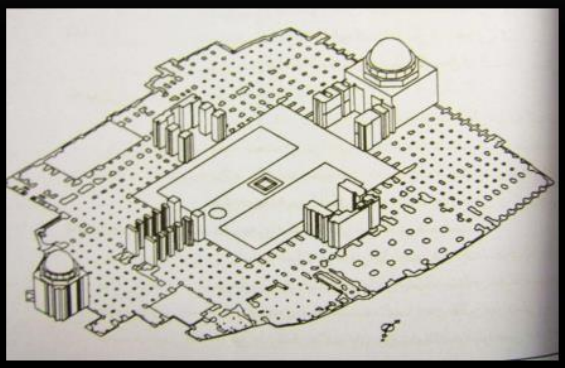


مسجد جامع اصفهان

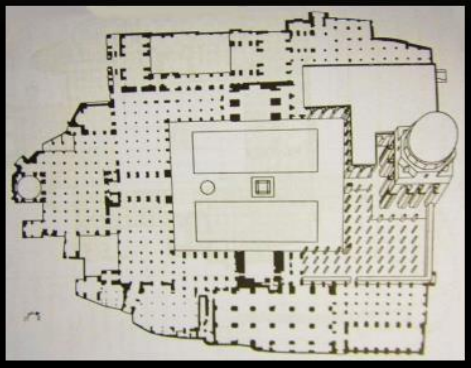
۱۲.. سال گسترش و تکامل در معماری

۱- میانسرا
۲- گنبد خواجه نظام الملک
۳- گنبد تاج الملک
۴- صفه صاحب
۵- صفه درویش
۶- صفه استاد
۷- صفه شاگرد
۸- دارالشتاء یا شبستان زمستانی
۹- مسجد کوچک الجایتو

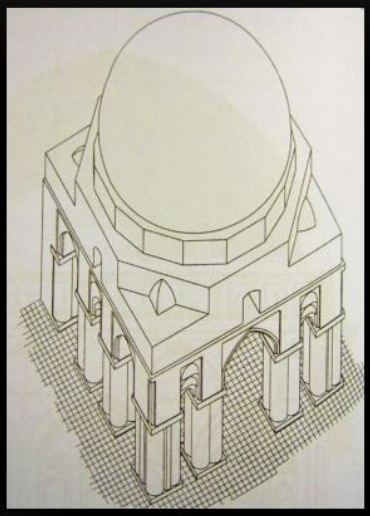
نخستین تغییرات از نقشه ی شبستانی به گنبدخانه ای و چند ایوانی



شکل گیری گنبدخانه ها و ایوان در قرن ۵ و ۶ هجری



گنبد خواجه نظام الملک

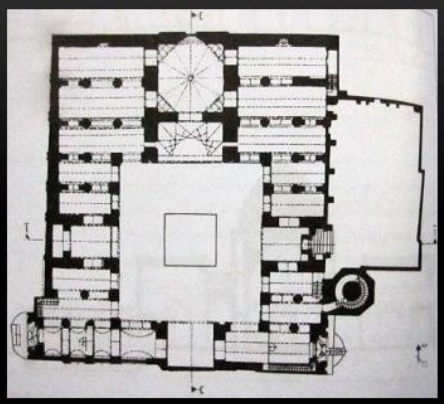


گنبد تاج الملک

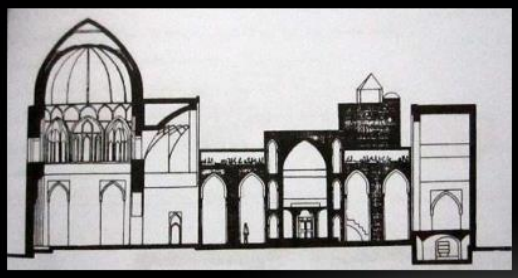
مسجد جامع زواره:

- این مسجد متعلق قرن ششم (۵۳۰ هجری) توسط استاد محمود اصفهانی ساخته شد
- مسجد کهن، در زیرزمین و در بخش شمالی مسجد کنونی قرار دارد
- گفته می شود که کهنترین مسجد چهار ایوانه است که از ابتدا چنین ساخته شده، ولی این گفته نادرست است
- گنبد شبستان جنوبی دارای تاق جناغی است،و به همین دلیلب بلندای زیادی دارد

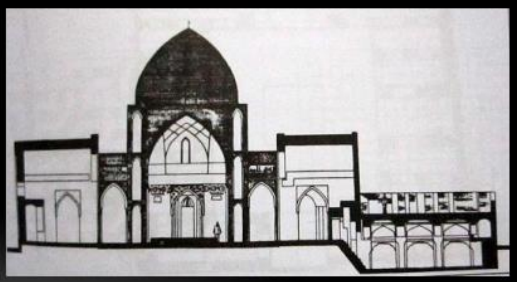
نقشه مسجد جامع زواره (۵۳۰ هجری)



برش عرضی



برش طولی

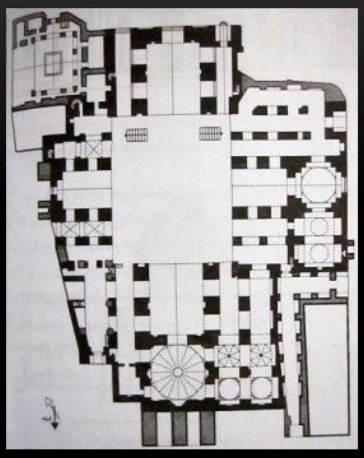


مسجد جامع اردستان:

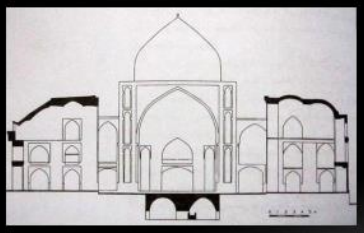
- بخش هایی از مسجد جامع اردستان در شیوه خراسانی ساخته شده، و در شیوه ی رازی به یک ایوانه تبدیل گردید
- این بنا آجر کاری دقیق و ظریفی دارد
- بلندای شبستان آن بسیار زیاد است،و گنبد آن دو پوسته ی پیوسته است
- دکتر شیرازی سیر تحول این مسجد به چهار ایوانی را به صورت زیر باز گو می کند:
  ۱ - ایوان جنوبی (۵۵۵ هجری) ۲- ایوان شمالی (۹۴۶ هجری) ۳- ایوان شرقی (پایان قرن یازدهم) ۴- ایوان غربی (اوایل قرن دوازدهم)
- مرحوم پیرنیا سیر تحول مسجد را پس از شیوه خراسانی بدین گونه شرح می دهد:

۱- اولین گسترش مسجد در قرن ششم، با تخریب مقصوره و افزودن زمینی در جنوب، ساختمان گنبد بنا می شود. ۲- چند سال بعد احداث ایوان جنوبی بر روی شبستان جنوبی،و نیز رواقهای شرقی و غربی گنبد، و ایوان، به طور کلی طرح شبستانی مسجد به هم می خورد. ۳- تقویت ستونها تا حدی که جرزها و دیوارهای قطور جایگزین آن می شود. ۴- احداث ایوانهای شمالی،شرقی و غربی

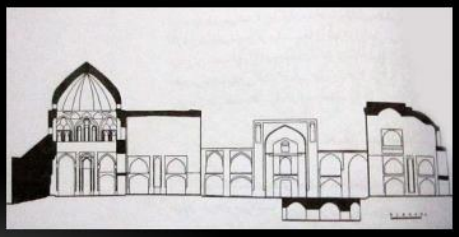
مسجد جامع اردستان،نقشه کنونی



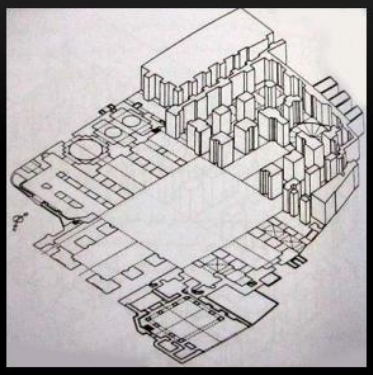
برش عرضی



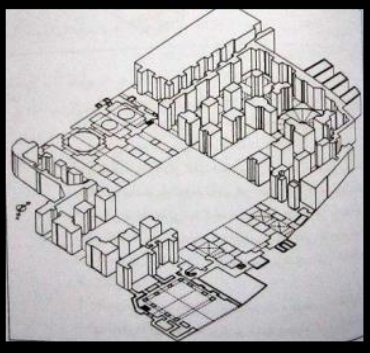
برش طولی



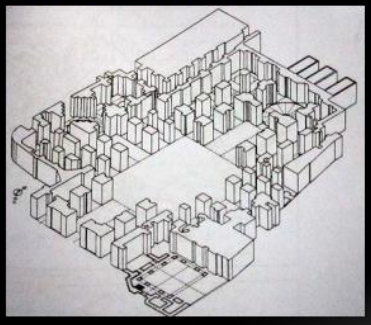
مرحله نخست گسترش بر روی بنای شبستانی،قرن ششم هجری



مرحله دوم گسترش بر روی بنای شبستانی،قرن دهم هجری



گسترش کامل و تبدیل شدن به یک مسجد چهار ایوانی،پس از قرن دهم



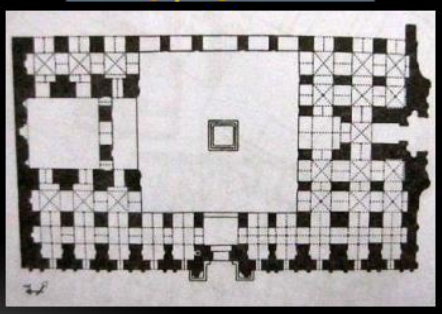
شیوه ی آذری:

- سرزمین آذربایجان در معماری ایران بسیار با اهمیت است،زیرا سه شیوه معماری ایران(پارسی، آذری،اصفهانی) از آنجا نشأت گرفته
- شیوه ی آذری که ما به آن می پردازیم،از حمله ی مغول شروع می شود،یعنی قرن هفتم
- این شیوه دارای دو دوره است:
  ۱-از زمان هُلاکو و پایتختی مراغه ۲- از زمان تیمور و پایتختی سمرقند
- ویژگی های این دوره:
  ۱- شتاب در ساخت ساختمان ۲- استفاده از پیمون بندی و عناصر یکسان
  ۳- بهره گیری بیشتر از هندسه در معماری ۴- ایجاد ساختمان هایی با اندازه های بسیار بزرگ
  ۵- رشد معماری در راستای گنبد و طاق زدن ۶- در این شیوه ابتدا ساختمان با خشت یا آجر یا سنگ با شتاب و بدون نما ساخته می شد،سپس ساختمان را نماسازی می کردند، با هنر آجرکاری و نقاشی روی آن، بعدها از کاشی یا سفال آبدار به جای آجر استفاده می کردند

مسجد جامع ورامین:

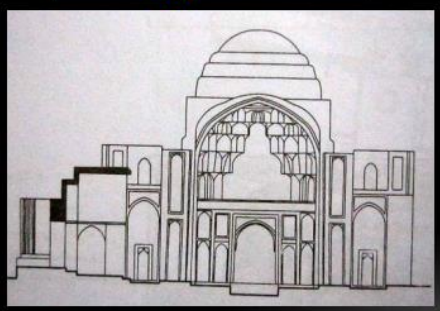
- مسجد جامع ورامین میانسرایی چهار ایوانی است
- نیارش و فن اجرای ساختمان دقیق است،و آمودهای (نماها و تزئینات) پایداری دارد
- گنبد آن دو پوسته است
- شبستان آن با تاق های چهاربخش پوشیده شده
- در ایوان جلوی گنبدخانه، گچ بری ها و طاقچه بندی های بسیار زیبایی به کار رفته

نقشه ی کنونی

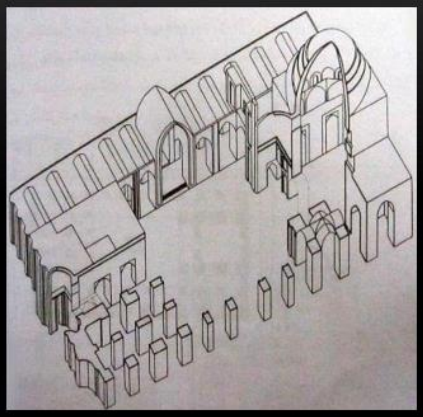


مادام دیالافوآ

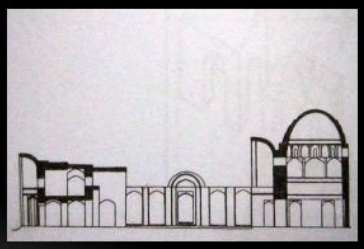
نما - برش



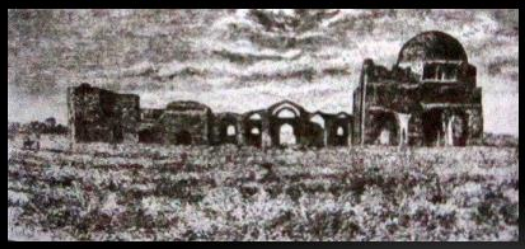
سه بعدی برش خورده



نما - برش



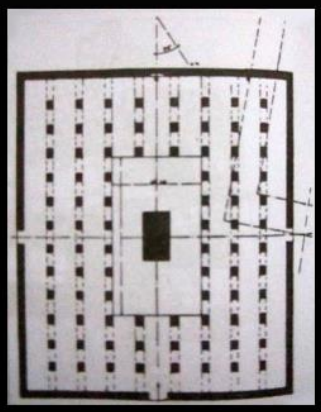
مادام دیالافوا



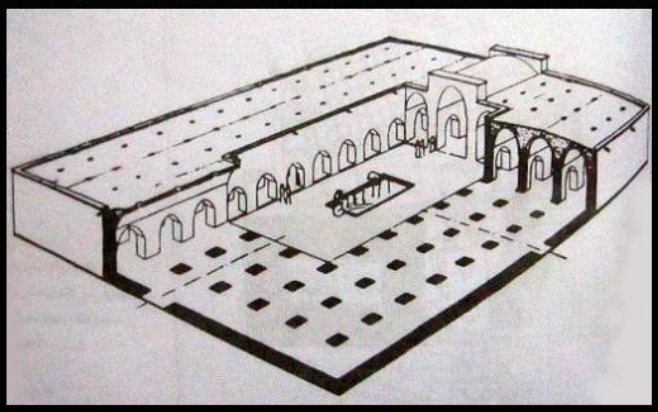
مسجد جامع یزد:

- مسجد جامع یزد ابتدا با طرح شبستان ستوندار ساخته شده ، که امروزه چیزی از آن باقی نمانده، و به جای آن شبستان ستونداری را در شرق میانسرای آن ساختند
- گنبدخانه ها و شبستانهای (تنبی ها) جنوب میانسرا در شیوه آذری ساخته شدند
- در دوره ی دوم این شیوه، سردر بسیار بلند مسجد ساخته شد
- در شیوه ی اصفهانی دو مناره به سردر(برای جلو گیری از رانش تاق) افزودند
- در زمان قاجاریان، یک شبستان زمستانی در غرب میانسرا ساخته شد
- در جلوی سردر، پادیاوی (حوضخانه) بوده که روی آن پوشانده و انبار شده
- در پشت ایوان، گنبدخانه ای با گنبد دو پوسته ی گسسته وجود دارد
- دو سوی گنبدخانه دو تنبی (تالار کشیده و درازی که پنجره ندارد) قرار دارد، که سقف آن طاقی است

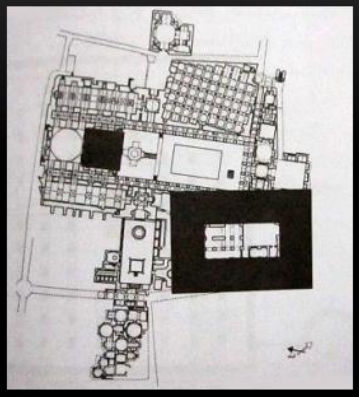
مسجد جامع یزد
نقشه ی اولیه



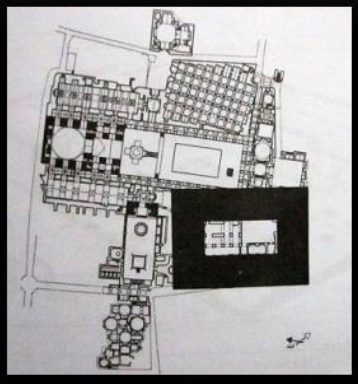
سه بعدی نقشه اولیه، این بخش در شمال شرقی مسجد کنونی قرار دشته، که جای آن یک شبستان نو ساخته اند



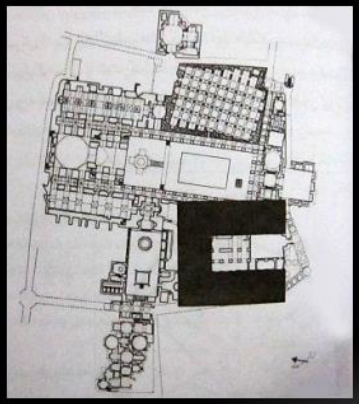
جایگاه مسجد اولیه و یک نیایشگاه پیش از اسلام، که با رنگ سیاه نشان داده شده است



مسجد جامع یزد در دوران آل مظفر
قرن هشتم هجری

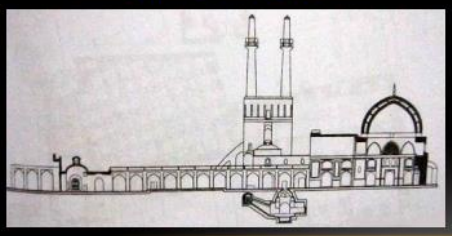


مسجد جامع یزد در قرن هشتم و نهم هجری
شبستان غربی افزوده ی قاجاری

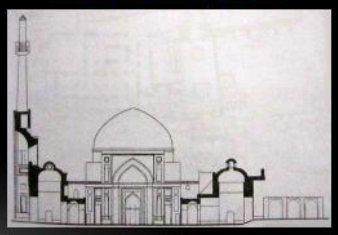


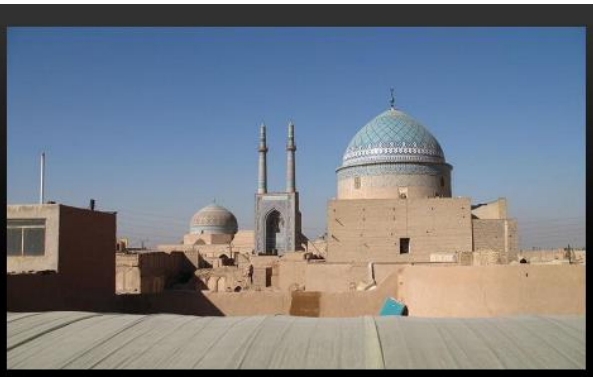
مسجد جامع یزد،بر اساس نقشه ماکسیم سیرو

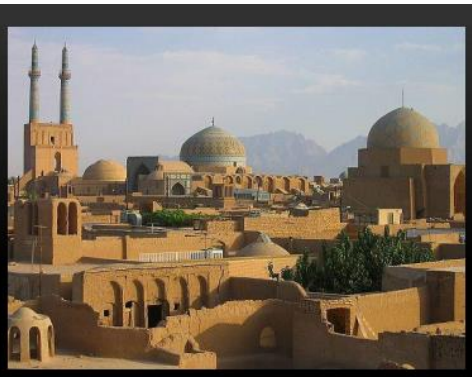
برش و نمای طولی

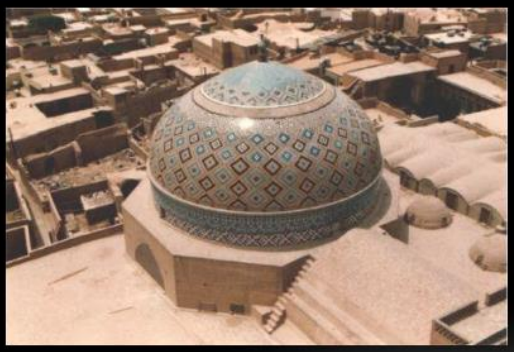


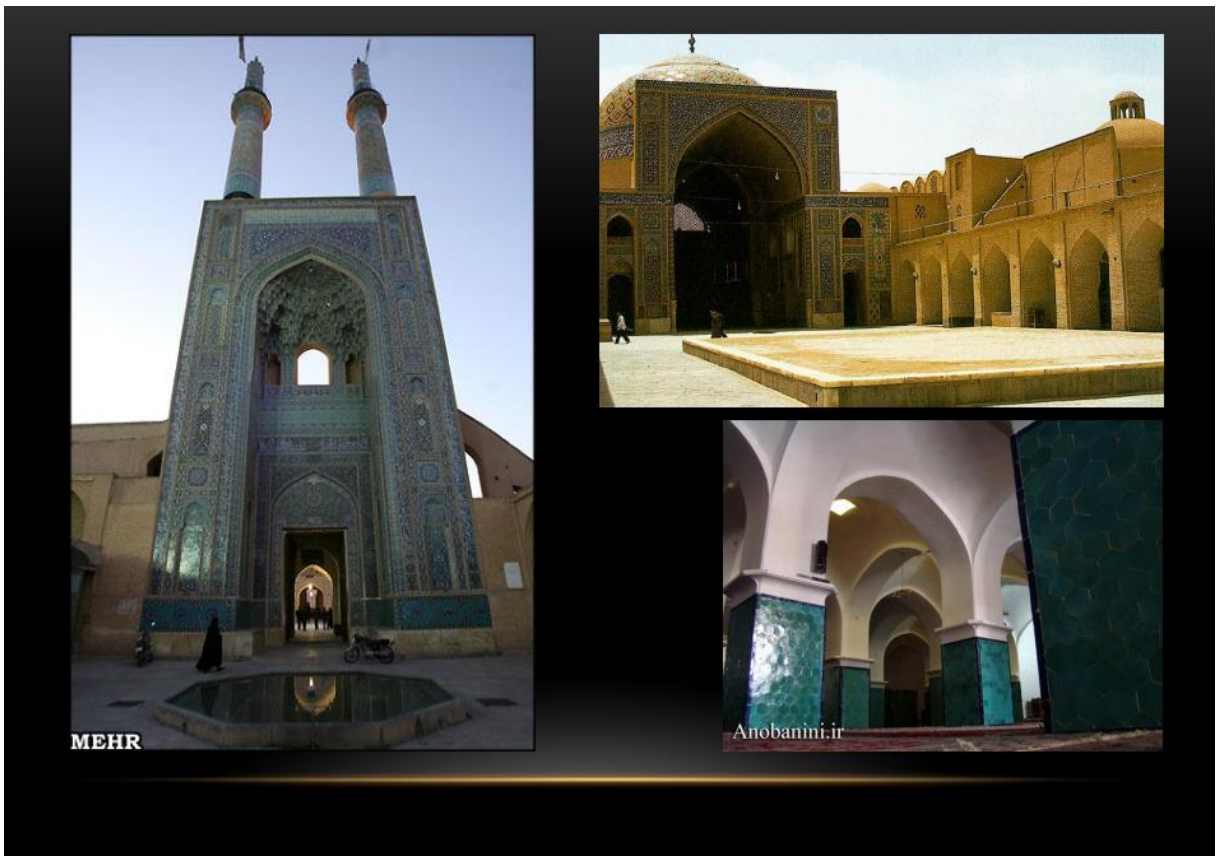
برش و نمای عرضی

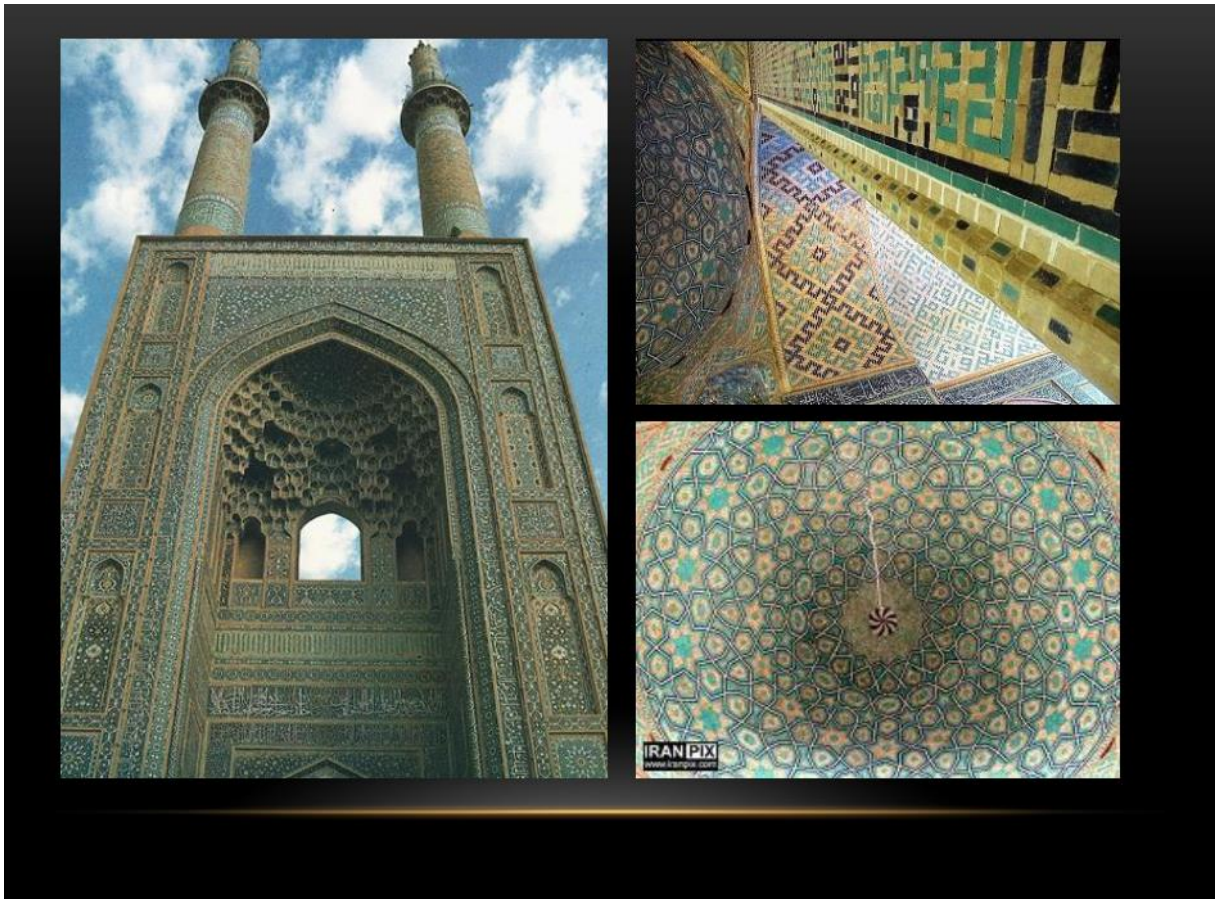






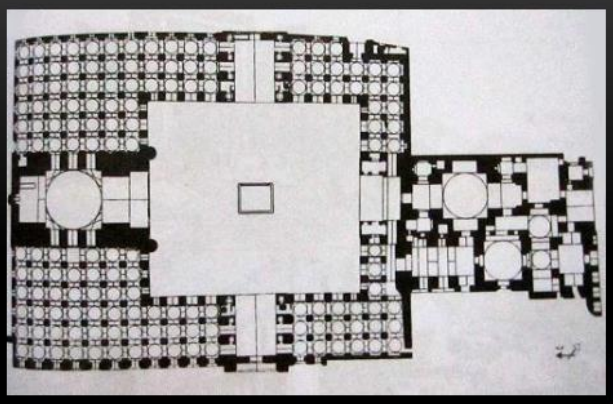



MEHR
Anobanini.ir


IRANPIX

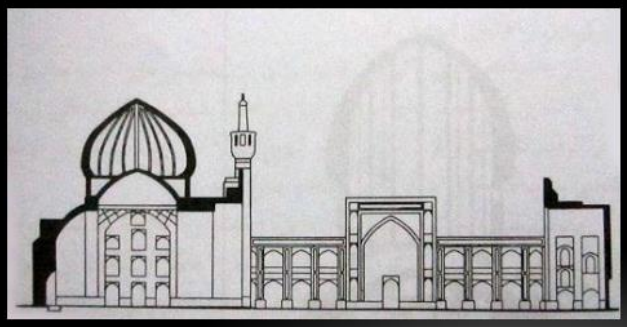
مسجد گوهرشاد:

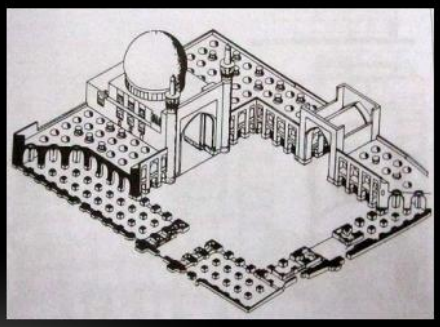
- در دوره ی دوم شیوه ی آذری (دوره ی تیموریان) در جنوب بارگاه امام رضا، توسط استاد قوام الدین شیرازی ساخته شد. (قرن نهم هجری)
- مسجد دارای حیاطی چهار ایوانی است
- گنبدخانه و ایوان آن در چند دهه کنونی به کلی بازسازی شده و دوباره از بتن ساخته شده است
- مانند دیگر بناهای این دوره، با گره سازی درهم و ساده نماسازی شده



برش از گنبدخانه

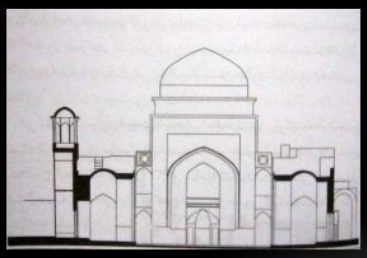
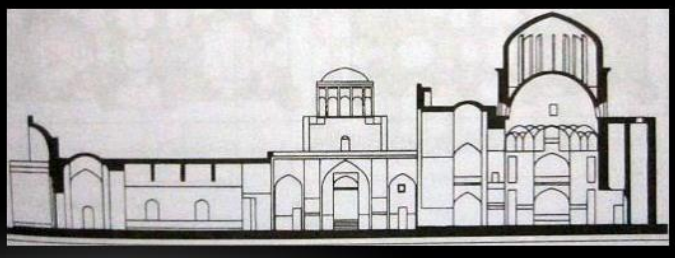
سه بعدی برش خورده

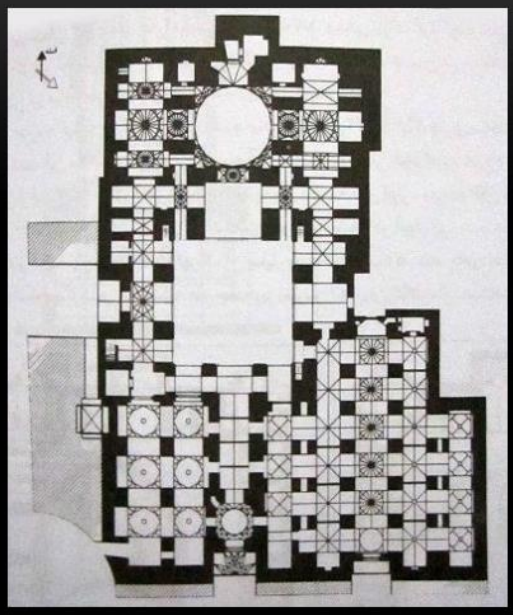


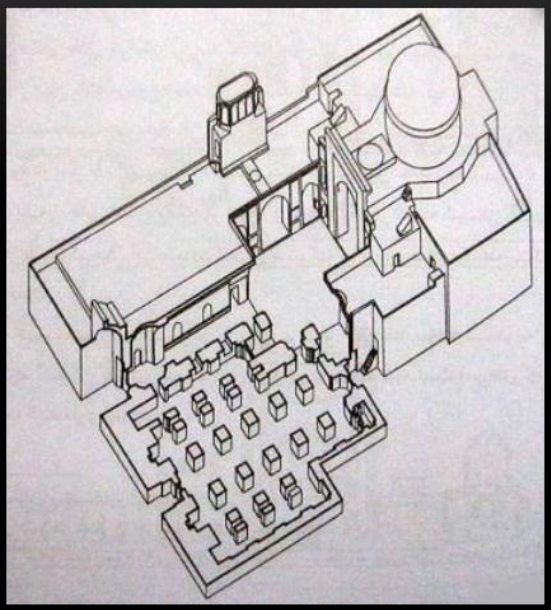


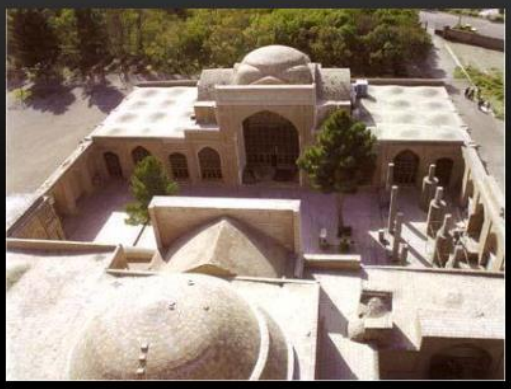
مسجد میرچخماق:

- مسجد میرچخماق یا مسجد جامع نو از سال ۸۴۱ هجری قمری بر جای مانده است
- این مسجد تک ایوانی است،با اینکه در نگاه نخست چهار ایوانی می نماید، اما جز پیشان مسجد که می توان آن را ایوان نامید، سه دهانه ی بزرگ دیگر ورودی مسجدند
- گنبد آن از نوع دو پوسته ی گسسته می باشد







arianica.com

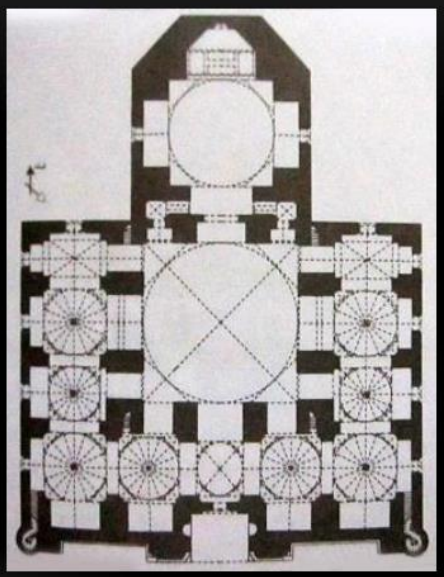
IranDeser1.com

مسجد کبود تبریز:

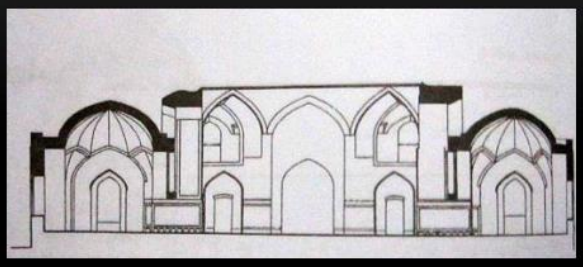
- این مسجد به احتمال قوی در شیوه ی آذری ساخته شده در قرن نهم
- در زمان خود به فیروزه ی اسلام معروف بوده،اما متاسفانه اکنون جز خرابه ای از آن باقی نمانده
- طرح این مسجد، برخلاف بیشتر مساجد، بدون حیاط بوده، این شیوه بعدا در مسجد شیخ لطف الله نیز به کار گرفته شد
- به دلیل سرمای هوا در تبریز به گونه ای برونگرا ساخته شده است
- مسجد دارای گنبدخانه ای است که شبستان ها آن را دربر گرفته اند
- همه جای ساختمان به آجر و کاشی کاری مزین گردیده بود
- کاشی آجر،معرق، کتیبه برجسته و کاربندی های گوناگون از دیگر زیبایی های چشمنواز مسجد است

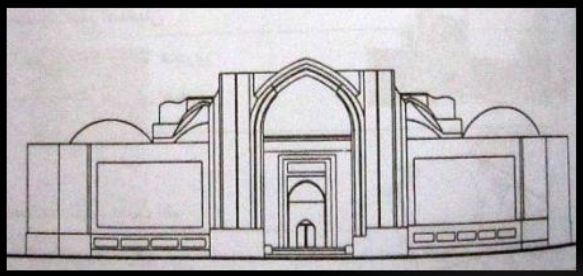
در گرفته شده از سفرنامه مادام دیولافوا در دوره ی قاجاریه

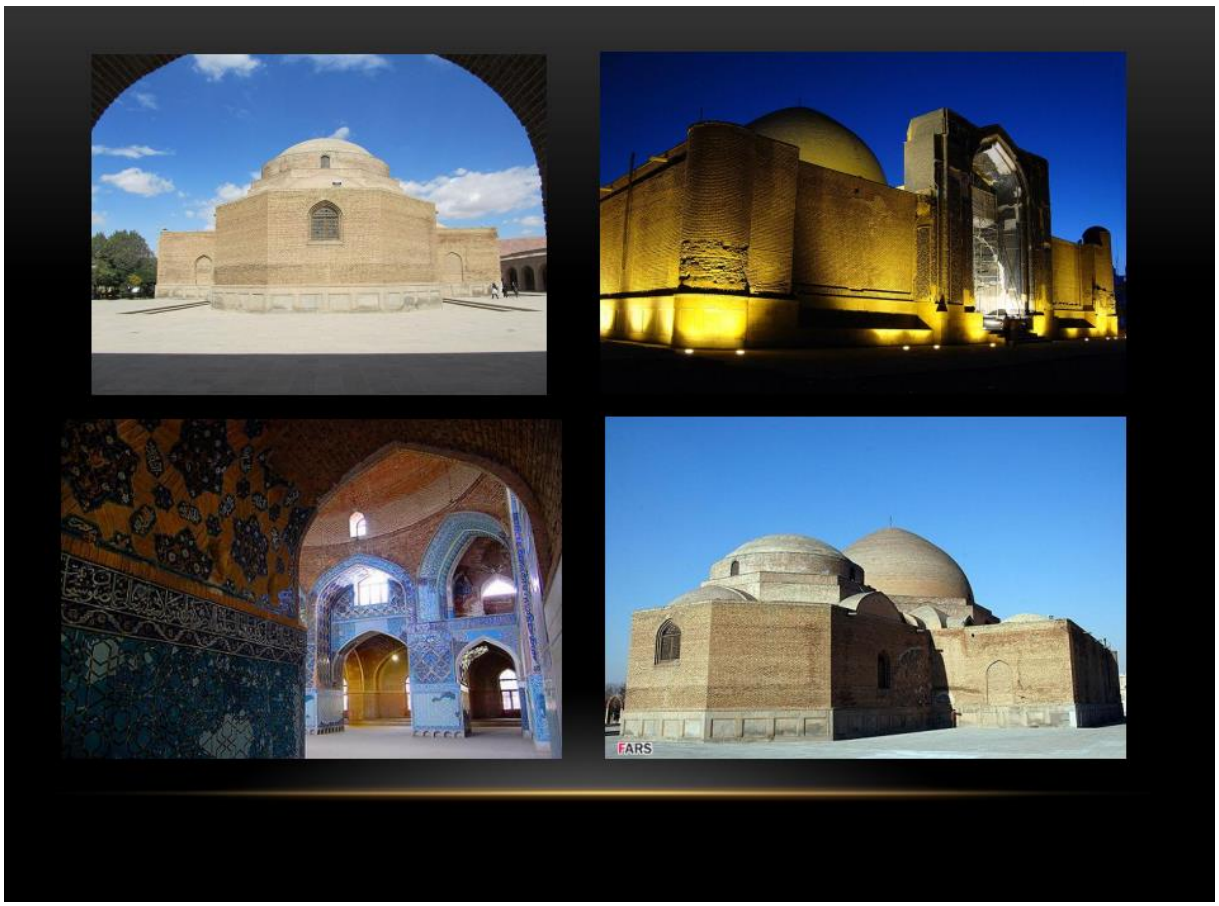
نقشه مسجد کبود - ۸۷۰ هجری



برش و نما پیش از بازسازی






FARS

شیوه ی اصفهانی:

- آخرین شیوه معماری ایران، که نخست از آذربایجان شروع شد و سپس در اصفهان به کمال رسید
- در نوشته های غربی، به شیوه ی صفوی،افشاری،قاجاری و زند-قاجار نامیده شده
- به دو دوره تقسیم میشود:

دوره اول از روی کارآمدن صفویان تا پایان روزگار محمدشاه قاجار

دوره دوم (که زمان انحطاط این شیوه است) از زمان افشاریان تا پایان سلسله زندیان

- پسرفت کامل از زمان محمدشاه آغاز شد،هرچند بعضا پس از آن نیز ساختمانهای ارزشمندی ساخته شد،اما در مجموع به انحطاط گرایید، و دیگر شیوه ای جانشین شیوه اصفهانی نشده، و سیر تکاملی معماری ایرانی متوقف گردید
- ویژگی های این شیوه عبارتند از:

۱- ساده شدن طرحها،و تبدیل شدن فضاها به مربع یا مستطیل
۲- برخلاف شیوه ی آذری، هندسه ی ساده و شکلها و خطهای شکسته بیشتر به کار می رفت
۳- در طراحی ساختمانها ،پیش آمدگی و پس رفتگی کمتر شد،و ساخت گوشه های پخ رایج گردید

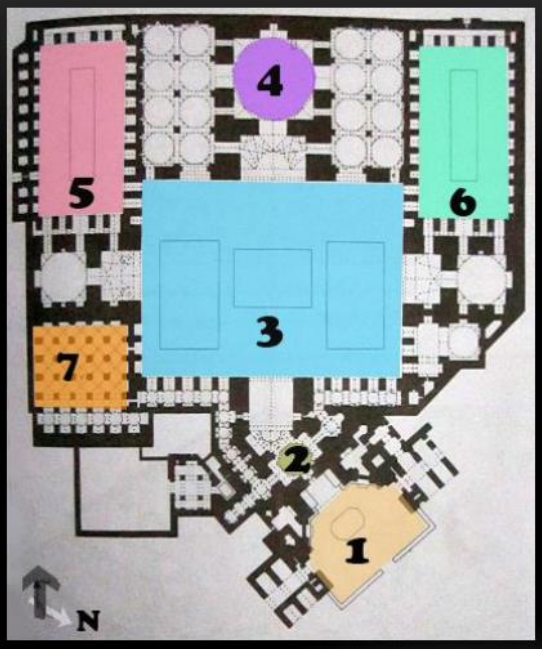
ویژگی های این شیوه عبارتند از:

- ساده شدن طرحها،و تبدیل شدن فضاها به مربع یا مستطیل
- برخلاف شیوه ی آذری، هندسه ی ساده و شکلها و خطهای شکسته بیشتر به کار می رفت در طراحی ساختمانها ،پیش آمدگی و پس رفتگی کمتر شد،و ساخت گوشه های پخ رایج گردید
- پیمون بندی و شیوه ی مدولار در ساختمان سازی بیشتر استفاده شد
- سادگی در طرح در بناها هم آشکار شد
- تنگی زمان و کم شدن معماران چیره دست، کیفیت و پایداری و ماندگاری ساختمانها را پایین آورد
- مانند دوره ی آذری سفت کاری از نازک کاری جدا گشت
- رشد و استفاده ی زیاد از طاق و گنبد
- استفاده از همه تزئینات نمایی دوره های پیشین،و بهره گیری بیشتر از کاشی خشتی هفت رنگ

مسجد امام (مسجد شاه) :

- از زیباترین مساجد ایران است اما شکوه مسجد جامع را ندارد
- این مسجد در سال ۱۰۲۰ هجری بدست یکی از بزرگترین معماران ایران،استاد علی اکبر اصفهانی ساخته شد که نام او در کتیبه ی بالای سردر ورودی نوشته شده است
- بین محور سردر که رو به میدان نقش جهان ،و محور مسجد که رو به قبله است، زاویه ای نزدیک ۴۵ درجه وجود دارد، که معمار آن را به بهترین شکل در آورده است،میدان رو به جنوب و مسجد رو به جنوب غربی دارد.
- ایوان شمالی مسجد در پشت هشتی، به گونه چرخانده شده، که از هشتی می توان میانسرای مسجد را دید، اما نمیتوان یکراست به آن وارد شد،بلکه باید از دالانهای گردا گرد ایوان به حیاط مسجد رسید و این همان سلسله مراتب در معماری ایرانی است
- در پشت دالان درازتر، آبریز گاها و وضوخانه قرار دارد
- حیاط مسجد تناسبات شش پهلوی منتظم دارد، که در دو گوشه جنوبی آن دو مدرسه است
- همه ی دیوارهای شبستان با کاشی هفت رنگ تزیین شده
- گنبد بزرگ مسجد دو پوسته گسسته است، که دهانه ی آن نزدیک ۲۰ متر می باشد
- ایوان جلوی گنبدخانه از زیباترین ایوان های ایران است،و تزیینات آن بی همتاست، البته از نظر بلندا از سردر مسجد جامع یزد کوتاهتر است
- دو گلدسته در دو سوی سردر ایوان وجو دارد که بر بالای آن اذان می گفتند

نقشه مسجد امام اصفهان:



۱- پیشخان

۲- هشتی

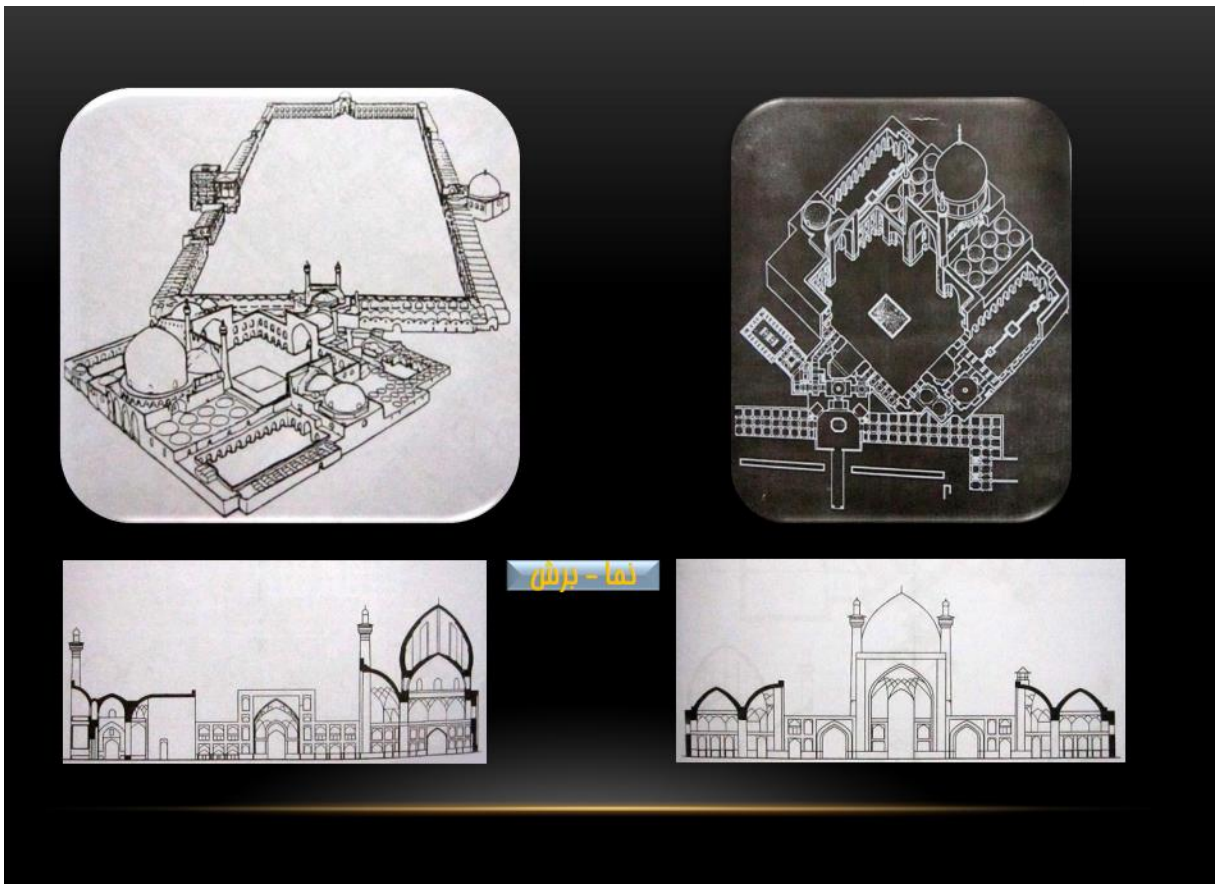
۳- میانسرا

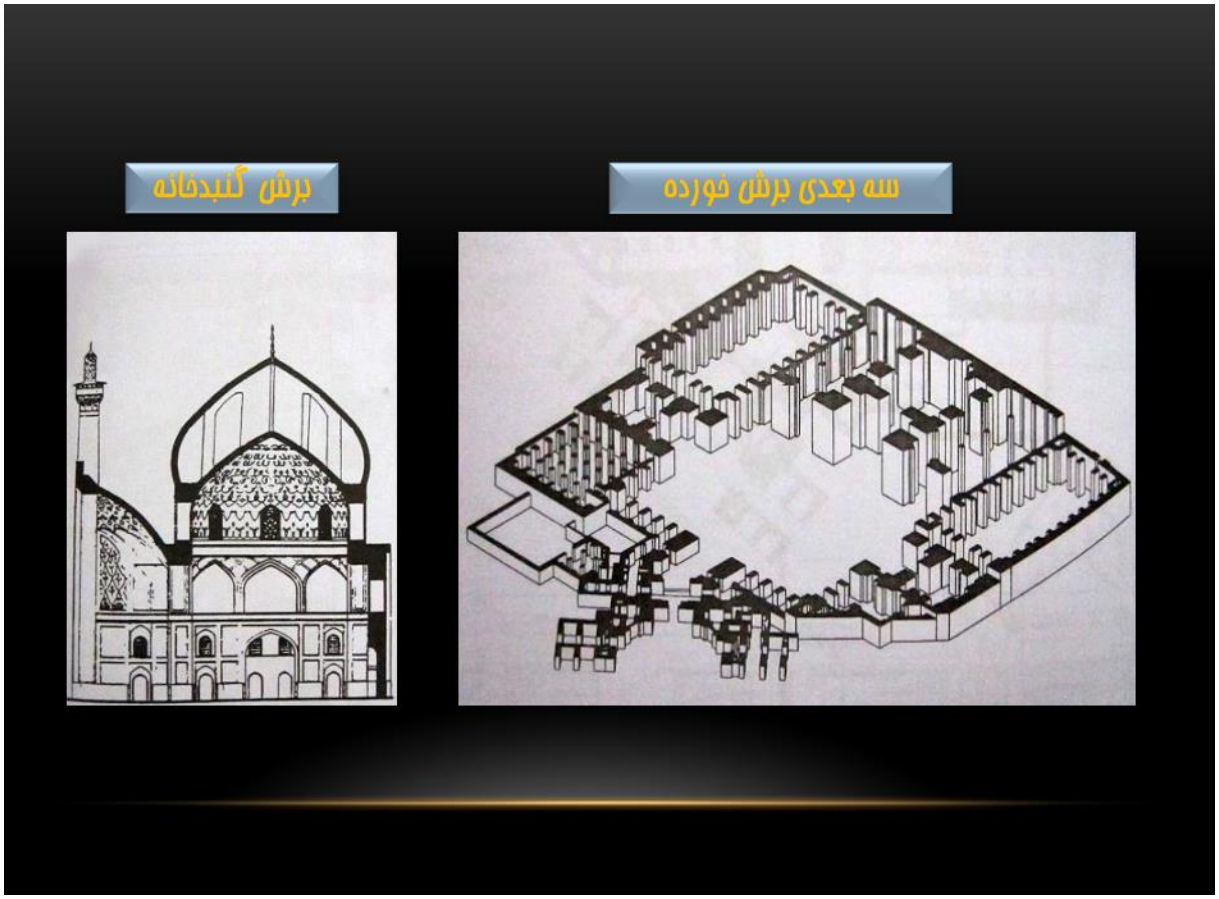
۴- گنبدخانه اصلی

۵- مدرسه ناصری

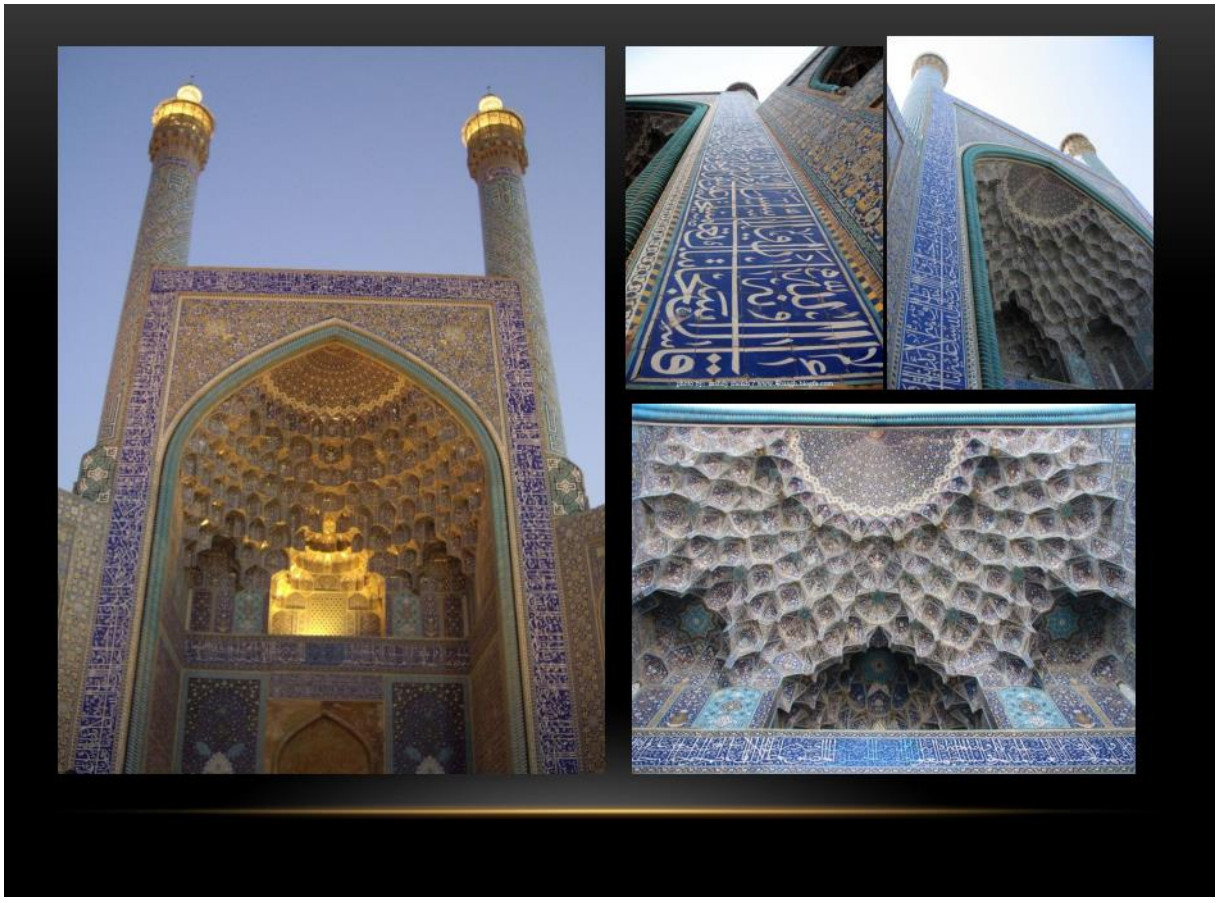
۶- مدرسه سلیمانیه

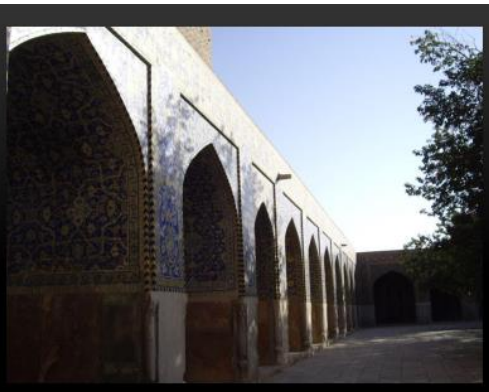
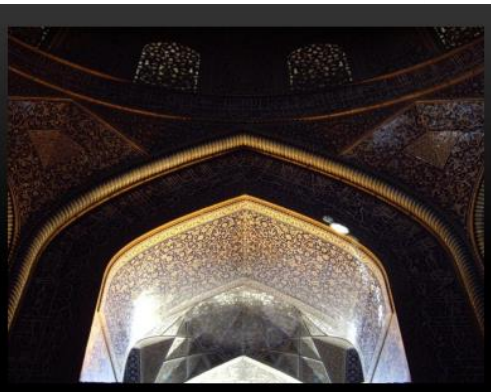
۷- شبستان زمستانی


نما - برش


برش گنبدخانه
سه بعدی برش خورده

negineiran

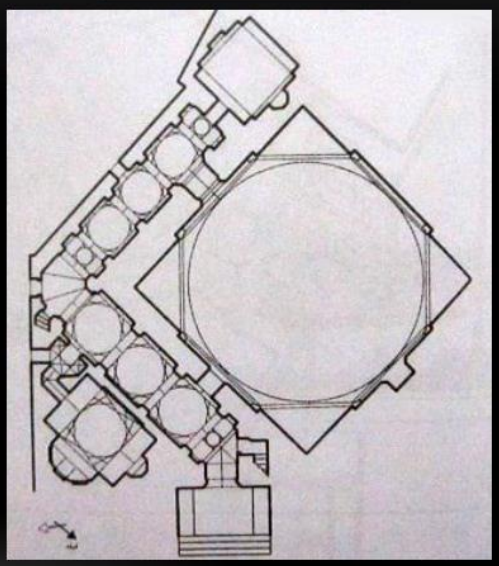


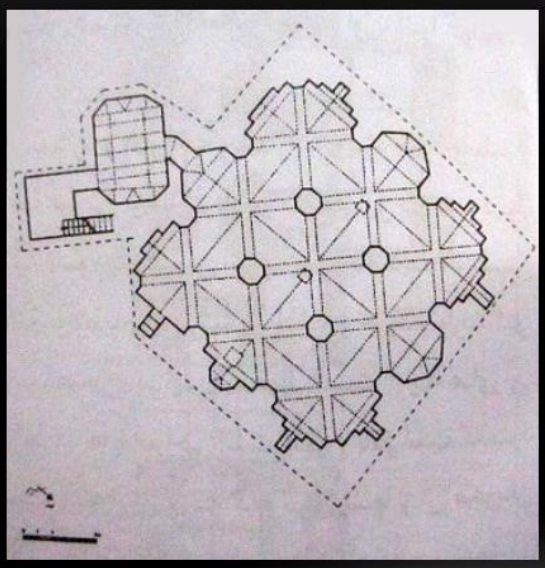
مسجد شیخ لطف الله:

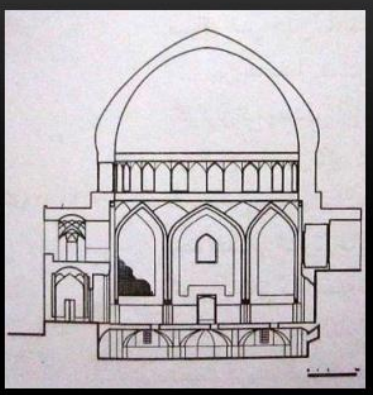
- این مسجد به دستور شاه عباس برای بزرگداشت و تدریس و نماز گزاری شیخ لطف الله جبل عاملی از علمای مشهور آن زمان اصفهان به وسیله ی استاد محمدرضا اصفهانی بین سالهای ۱۰۲۸-۱۰۱۲ هجری ساخته شد
- برخلاف مساجد دیگر حیاط و مناره ندارد
- این مسجد برای نمازخواندن زنان شاه عباس نیز استفاده می شده،و می گویند که راهی زیرزمینی از کاخ عالی قاپو به این مسجد می رسیده است
- طراحی این مسجد شگفت انگیز است نماز گزاران باید ازپشت و روبروی محراب به شبستان درآیند از اینرو تالار، پیچدار ساخته شده است که به پیشسرا و سپس به گنبد خانه می رسد
- زیرزمین دارای طاقهای ۴ و ۸ بخش با بلندای کم می باشد
- کاشی کاری ها و ریزه کاری های این مسجد از حیث ظرافت و زیبایی شاهکار است
- کتیبه ی بسیار زیبا در زیر گنبد، کار خوشنویس بزرگ زمان،علیرضا عباسی است
- نام استاد اصفهانی در داخل محراب زیبای مسجد به این عنوان درج شده است:
  «عمل فقیر حقیر محتاج برحمت خدا محمدرضا بن استاد حسین بنا اصفهانی »

نقشه طبقه همکف



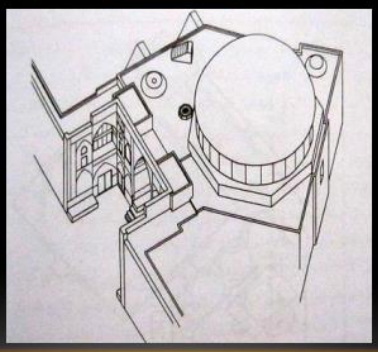
نقشه زیرزمین

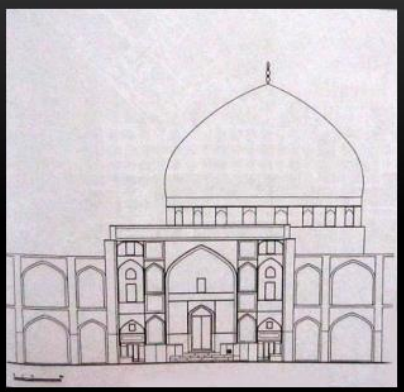




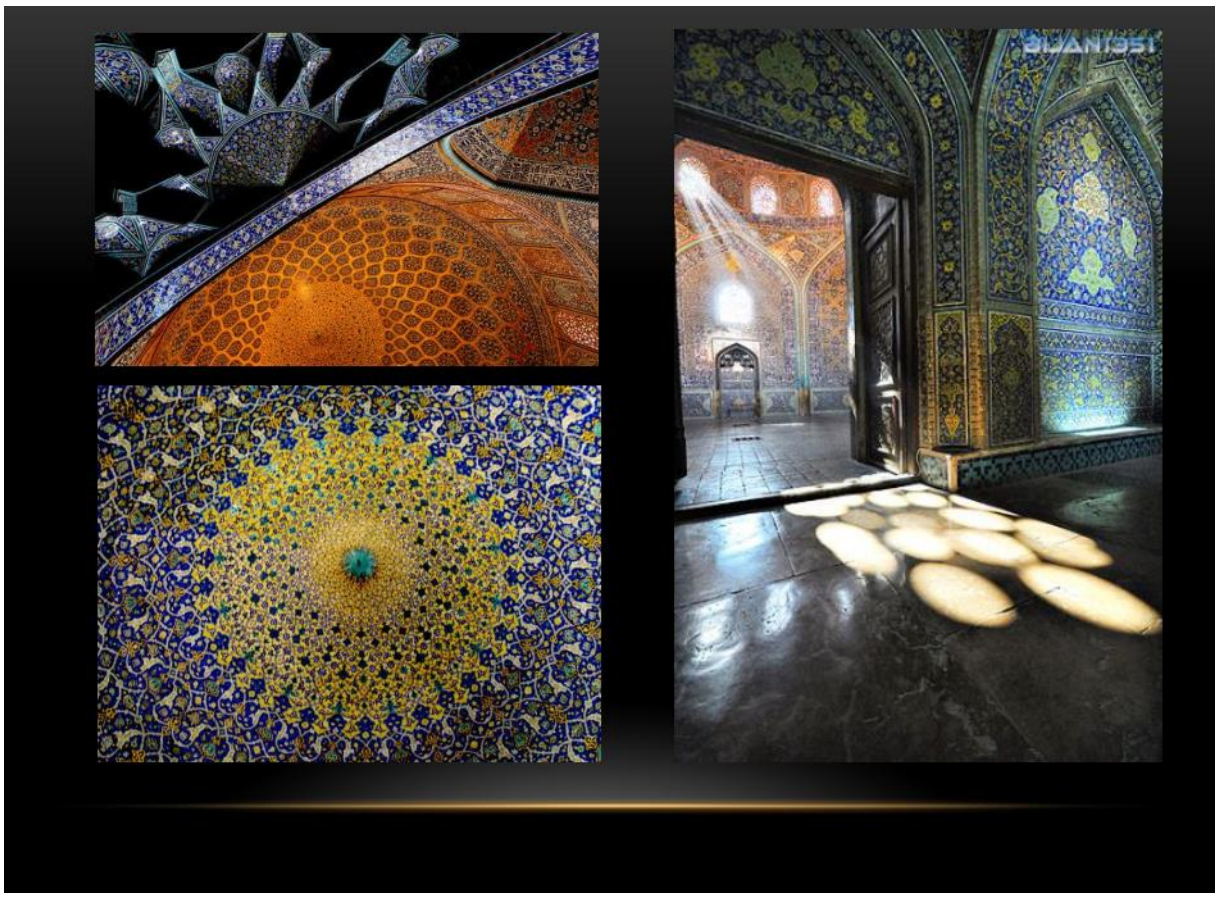
برش

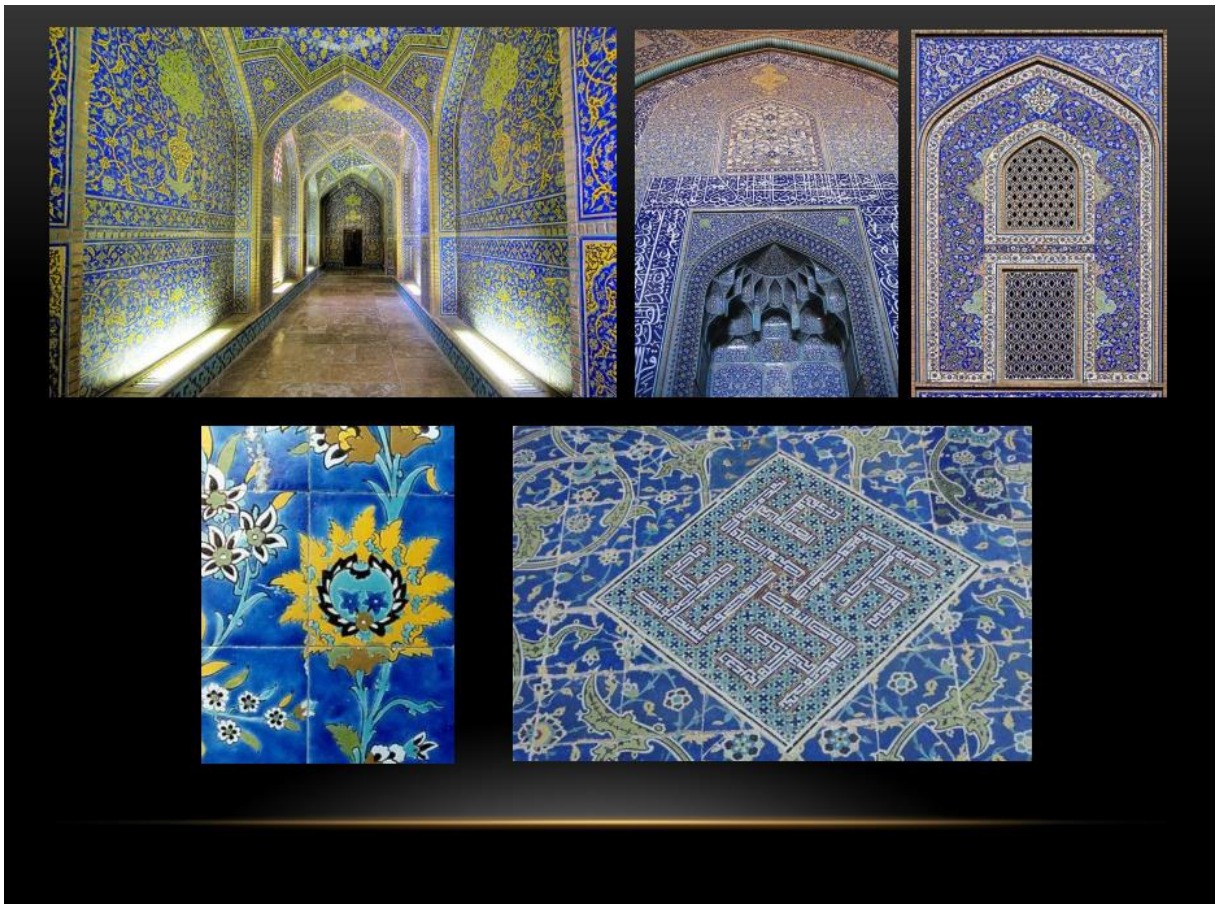
سه بعدی





نما

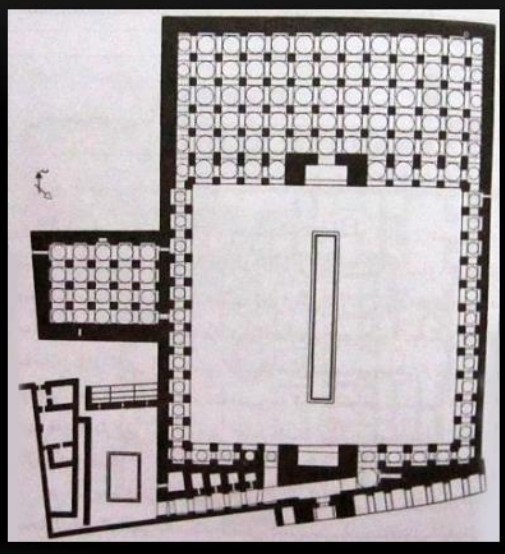




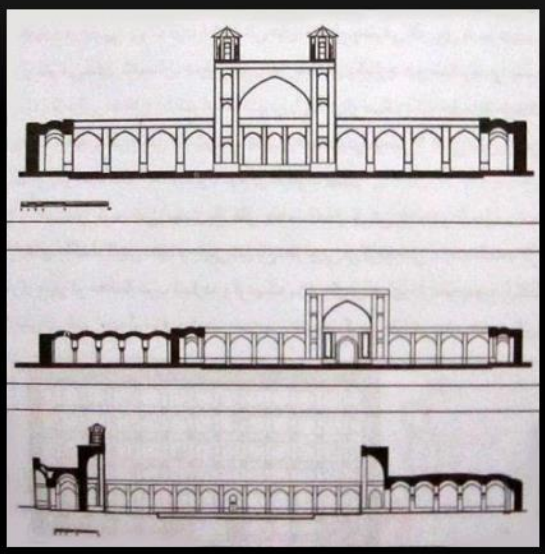
مسجد وکیل:

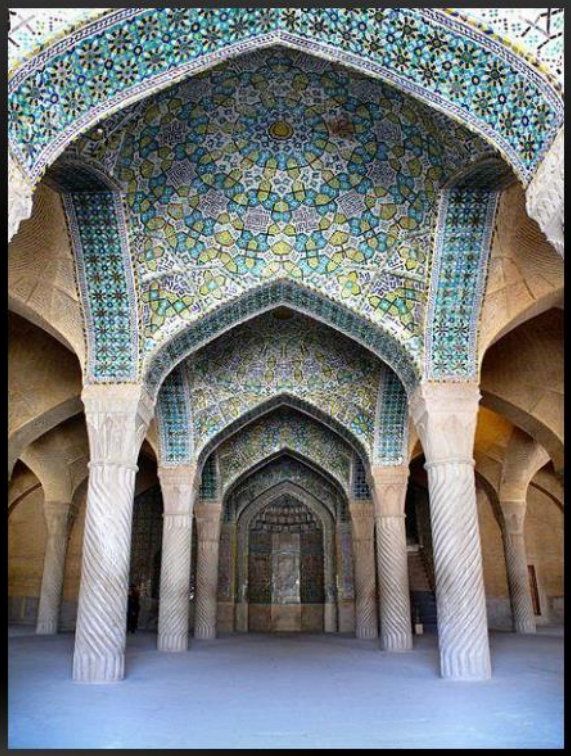
- این مسجد که از ساختمانهای زیبای زمان زندیان است،در قرن دوازدهم هجری ساخته شد
- فضای بزر گی دارد که با شبستانهای جنوبی و شرقی اش، حدود بیست هزار متر می شود
- شبستان جنوبی دارای ۴۸ ستون یکپارچه و سنگتراشی شده ی بسیار زیباست، که اندازه ی آن صد در پنجاه متر مربع می باشد
- منبری این مسجد از مرمر است،که از جای دیگری به اینجا آورده شده است
- بنای مسجد در هر سو با کاشی های خوش رنگ و نگار متنوع زینن یافته است.

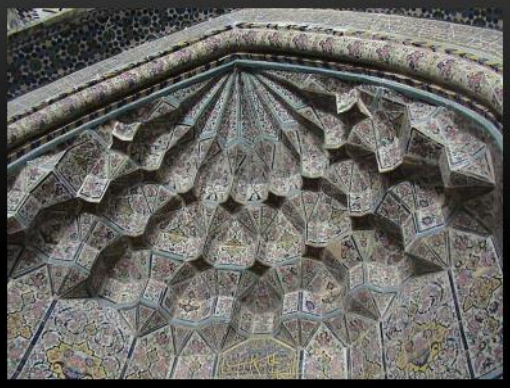
نقشه مسجد وکیل ، ۱۱۸۷ هجری



نما و برش



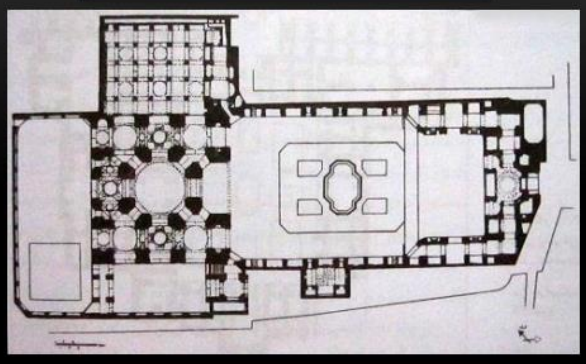




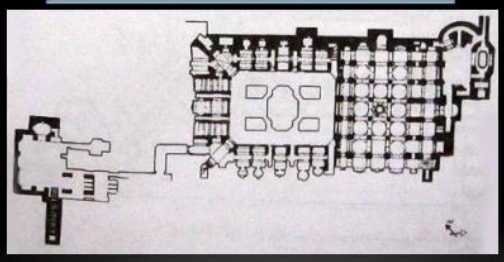
مسجد آقا بزرگ کاشان:

- مسجد-مدرسه ی آقا بزرگ کاشان، در دوره ی دوم شیوه اصفهانی در سال ۱۲۶۸ ساخته شد
- گنبد این مسجد روی ستاوند (چهل ستونهایی که در سه طرف دیوار ندارند) ساخته شده و گنبدخانه فضایی باز است
- مدرسه در زیر مهتابی جلوی ورودی از مسجد جدا شده، و نیم طبقه از گودال باغچه ای که گردا گرد آن حجره ها جای دارند بالاتر است
- سه بخش اصلی بنا،یعنی مسجد،مدرسه و شبستان های زیر زمینی در ارتباط باهم و جدا از یکدیگرند
- این بنا دارای کاربندی های بسیار زیباست

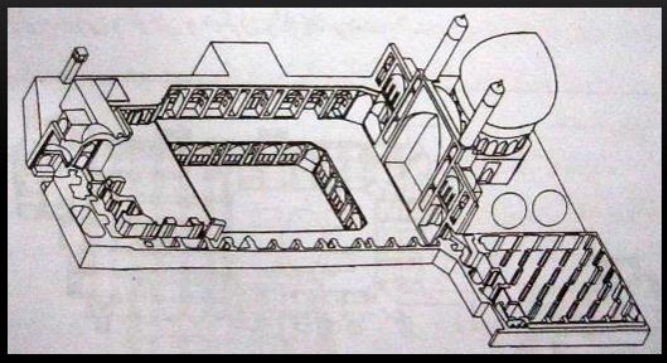
نقشه اشکوب مسجد، ۱۳۶۸ هجری



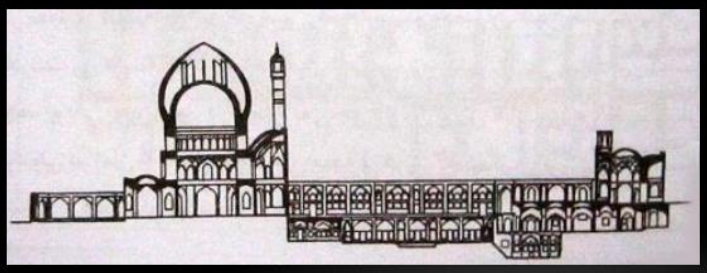
نقشه مدرسه و شبستانهای زیرزمینی



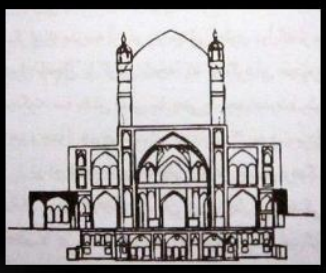
سه بعدی

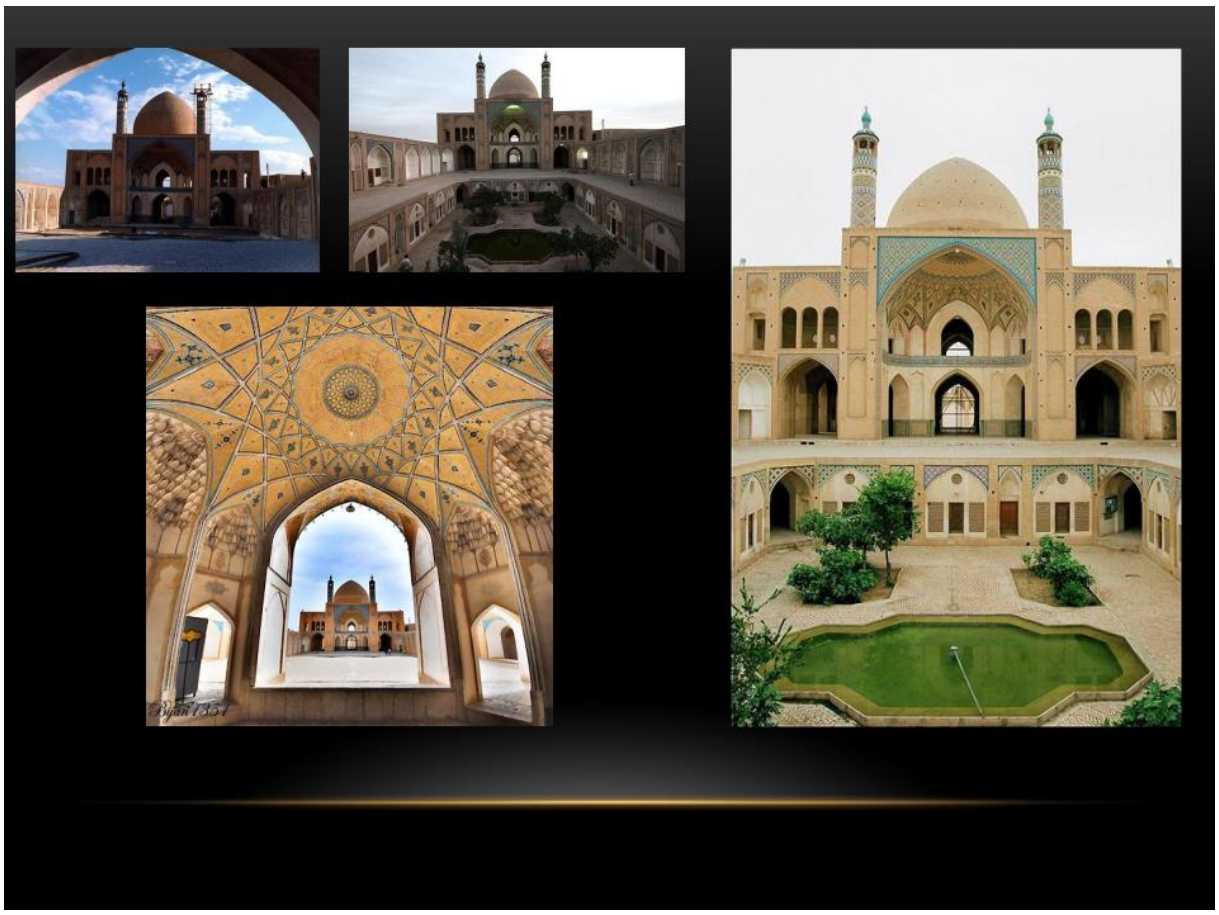


برش طولی



نما و برش عرضی





ثبت المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع العربية:

١. زكي محمد حسن: الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، نشر مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨.

٢. محمد نور الدين عبد المنعم: نماذج من الثقافة الإيرانية، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠١٥.

ثانيًا: المصادر والمراجع الفارسية:

١. مسعود پورفر: معمارى اسلامى.