كتاب الدوحة

الصين وفنون الإسلام

تأليف: زكي محمود حسن





الصـين
وفـنون
الإسلام

يُوزّع مجّاناً مع العدد (103) من مجلّة «الدوحة» - مايو - 2016

الصين وفنون الإسلام

تأليف: زكي محمود حسن

الناشر :
وزارة الثقافة والرياضة - دولة قطر
رقم الإيداع بدار الكتب القطرية :
الترقيم الدولي (ردمك) :

العمل الفني للغلاف: إناء فخّاري من حقبة سلالة «تشينغ»، القرن السابع عشر
الإخراج والتصميم: القسم الفني - مجلّة الدوحة

المواد المنشورة في الكتاب تُعبِّر عن آراء كتّابها، ولا تُعبِّر -بالضرورة- عن رأي الوزارة أو المجلّة.

الصين
وفنون الإسلام

تأليف: زكي محمود حسن



كتاب الدوحة

المحتويات

نشأة الفنّ الإسلامي
7

مقدمة
23

العلاقة بين الصين والشرق الأدنى
27

التحف الصينيّة والفنّانون الصينيّون في الشرق الإسلامي
41

إعجاب المسلمين بالتحف الفَنِّيّة الصينية
53

مظاهر الأثر الصيني في الفنون الإسلامية
63

خاتمة
95

شرح اللوحات الفَنِّيّة
105

المراجع
155

نشأة الفنّ الإسلامي[1]

إذا كان للعرب الفضل في انتشار الإسلام وقيام الإمبراطورية الإسلامية وازدهار بعض مظاهر الحضارة، التي امتدّت في ربوع هذه الامبراطورية، فليست الحال كذلك، تماماً، في ميدان الفنون؛ إذ من الإنصاف أن نسلِّم بأن العرب لم تكن لهم، قبل الإسلام، أساليب فنّيّة ناضجة إلا في أطراف شبه الجزيرة، حيث قامت الممالك والإمارات التي اتّصلت بالأمم الأجنبية وتأثّرت بأساليبها الفنّيّة تأثُّراً كبيراً، كما حدث في اليمن والحيرة وبلاد النبط والغساسنة، فكان طبيعياً- إذن- أن يكون نصيب العرب في قيام الفنون الإسلامية روحياً، فحسب، وأن يصبح من العسير أن ننسب إليهم أيّ عنصر فنّيّ في العمائر والتحف، في بداية العصر الإسلامي، سواء أكان ذلك في الشكل أم كان في الزخرفة أم كان في الأساليب الصناعية. وإنّما تُنسَب هذه العناصر إلى الشعوب الأخرى التي تألّفت منها الامبراطورية الإسلامية والتي كانت لها، قبل الإسلام، أساليب فنّيّة زاهرة، كالفرس والمسيحيّين في الشرق الأدنى، ثم البربر والترك والهنود.

---

(1) مقدِّمة الأعمال الكاملة «فنون الإسلام»

أمّا نصيب العرب الروحي فصعبٌ تحديده، ولكنه ظاهر في جمعهم شتّى الأساليب الفنّيّة القديمة، وطبعها بطابع دينهم الجديد، وإنشاء فنّ إسلامي يتميّز عن غيره من الفنون.

وقد ظهرت حكمة العرب وحسن استعدادهم في إقبالهم على استخدام الفنّيّين في البلاد التي فتحوها، وارتاح الفنّيّون من أهل الذمّة إلى تسامح العرب واعترافهم بمهارتهم الفنّيّة، فقام الفنّ الإسلامي على أسس من الفنون المسيحية الشرقية في مصر والشام، ومن الفنون الإيرانية القديمة في بلاد الجزيرة وهضبة إيران، ومن الأساليب الفنّيّة التي نشأت من التقاء الفنون الإيرانية والهيلينية والهندية في أقليم بكتريا[1]، منذ فتوح الإسكندر، ومن الأساليب الفنّيّة في التركستان وما يتّصل بها من أقاليم آسيا الوسطى.

والغريب أن كثيراً من الغربيّين، حين ينسبون شتّى العناصر الفنّيّة الإسلامية إلى بعض الفنون القديمة، يلحّون في ذلك، كأنهم يعملون على الحَطّ من شأن العرب، بل يذهب المتعصِّبون منهم إلى رمي العرب بالتأخُّر وبالإقبال على النهب والسلب، وبالبعد عن الحضارة والاستقرار.

والحقّ أن هذا ظلم فادح، فالأمم، كالأفراد، لا تستطيع أن تحيط بكلّ شيء، وبداوة العرب وطبيعة بلادهم لم يكن من شأنهما أن يشجِّعا ازدهار العمارة والفنون الزخرفية بين ظهرانيهم، ولكن، قامت بينهم

(1) Bactriane: اسم قديم لجزء من آسيا الوسطى موزَّع، الآن، بين أقاليم أفغانستان والتركستان وإيران، وكانت (بكتريا) في العصور القديمة حلقة اتّصال تجاري بين الهند والصين من ناحية، وأقاليم بحر الخزر والبحر الأبيض المتوسط من ناحية أخرى. وقد فتحها الإسكندر، وأنزل فيها أربعة عشر ألف إغريقي.

فنون أخرى كالشَّعر والخطابة والأدب، واستطاعت جحافلهم أن تُخضِع لسلطانهم الجزء الأكبر من العالم المعروف في ذلك الوقت. وفضلاً عن هذا وذاك فإن سُنّة الفنون واحدة، كلّ منها يأخذ من الفنون التي سبقته، ولا يمنعه هذا من أن تكون له ذاتيّته وعناصره المستنبَطة. أمّا الفنون الأصيلة إلى حَدّ كبير، فهي الفنون العريقة في القِدَم كالفنّ المصري القديم، والفنّ الصيني، والفنّ الإغريقي.

ولمّا بدأ الغربيّون في دراسة الفنّ الإسلامي أطلقوا عليه أسماء غير جامعة، لأن بعضها لا يصلح إلا لجانب من هذا الفن، أو أسماء بعيدة عن الدقّة، لأنها تخالف الحقائق الثابتة، فبعضهم سمّاه «الفنّ الشرقي – Saracenic Art[1]». وهو اسم يصحّ أن نطلقه على الفنون الإسلامية التي ازدهرت في بلاد العرب والشام والعراق، و–ربمّا– في مصر وصقلية والأندلس، ولكنه لا يصلح للفنون الإسلامية في إيران وتركيا والهند. وسمّاه آخرون «الفنّ المغربي Moorish Art[2]»، ولكن هذا الاسم لا يصلح أن نطلقه إلا على الفنون الإسلامية التي ازدهرت في الأندلس ومراكش والجزائر وتونس، دون غيرها من الأقاليم الإسلامية. وسمّاه فريق ثالث الفنّ العربي، ولكنها تسمية، يُعتَرَض عليها بأنها تُبخس حَقّ الإيرانيين

(1) أكبر الظن أن كلمة (Saracens) من أصل يوناني (Saraceni)، كان الإغريق القدماء يطلقونه على البدو الذين كانوا ينزلون بادية الشام، ولعله النسبة، في اللّغة اليونانية إلى كلمة «شرق» العربية، فيكون معناها «شرقي»، ثم اتّسع مدلول هذا اللفظ حتى شمل سكّان شبه الجزيرة العربية عامّة. وفي عصر الحروب الصليبية، غلب على سكّان الشرق الأدنى من المسلمين الذين كانوا يقاتلون الصليبيين، وامتدّ، أحياناً، إلى المسلمين في صقلية والأندلس. راجع معجم «E. Littre» الفرنسي، مادة (Sarrasin)، وكتاب: Ph, Hitti: History of the Arabs p.41 (2nd ed)

(2) مشتق من لفظ (Mauri) الذي كان الرومان يطلقونه على أهل بلاد المغرب الحالية، وقد كانت تُعرَف عندهم باسم (Mauretania).

والترك والشعوب الأخرى التي اشتركت في الإمبراطورية الإسلامية، وكان لها فضل كبير في ازدهار الفنون الإسلامية. وفضلاً عن ذلك فإن أصحاب هذه التسمية يقتطعون من الفنّ الإسلامي بعض أقسامه، فيطلقون عليها أسماء مستقلّة، ويقيمون، إلى جنب الفنّ العربي، فنّاً فارسيّاً، وفنّاً تركياً، وفنّاً هندياً، و- ربّما- فصلوا عنه «الفنّ المغربي» أيضاً. وذهب فريق من الأوروبيين مذهباً جديداً فأطلقوا على الفنّ الإسلامي اسماً شاملاً هو «الفنّ المحمّدي» «Muhammedan Art»، ولكن المسلمين ينفرون من هذه التسمية، لإنها تَنسِب إلى النبي ﷺ ظاهرة دنيوية، وجانباً من جوانب الحضارة لم يكن له شأن به، ولا علاقة له بمكانته الدينية. والحقّ أن هذه التسمية، في العربية، ثقيلة على السمع. فلا ريب- إذن- في أن أفضل الأسماء للفنون التي ازدهرت في العالم الإسلامي هو «الفنّ الإسلامي»، لإن الإسلام كان حلقة الاتّصال بينها، ولأنه جمع شتاتها، وألّفَ منها وحدة متمايزة، على الرغم من تباين أصولها، ولأن هذه الفنون ازدهرت في ظلّ الإسلام وبرعاية الدول الإسلامية، سواء أكان الفنّيّون أنفسهم من المسلمين أم كانوا من أهل الذمّة، وسواء أكانت العمائر والتحف للمسيحيين أم كانت للمسلمين.

***

والفنّ الإسلامي أوسع الفنون انتشاراً وأطولها عمراً، إذا استثنينا الفنّ الصيني؛ فقد امتدّت الإمبراطورية الإسلامية، من الهند وآسيا الوسطى شرقاً إلى الأندلس والمغرب الأقصى غرباً، ومن حوض الطونة وإقليم القوقاز وصقلية شمالاً إلى بلاد اليمن جنوباً، وازدهر الفنّ الإسلامي في هذه الامبراطورية الواسعة الأرجاء.

وُلِد في هذا الفنّ، في القرن الأوّل الهجري، السابع الميلادي، وظلَّ ينمو ويترعرع، وبلغ عنفوان شبابه في القرنين: السابع، والثامن الهجريَّيْن، الثالث عشر، والرابع عشر الميلاديَّيْن، ثم دَبَّ إليه الهرم والضعف منذ القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي، بعد أن تأثّر المسلمون بمنتجات الفنون الغربية، وأقبلوا على تقليدها، وقلَّ تمسُّكهم بأساليبهم الفنّيّة الموروثة، وضنّوا بالوقت اللازم لإتقانها، حين أصبحت السرعة في الإنتاج والاقتصاد في النفقات أساس الحياة الاقتصاديّة.

وطبيعي أن العمائر والمنتجات الفنّيّة في الإمبراطورية الإسلامية الواسعة لم تكن ذات طراز واحد في القرون الطويلة التي ازدهر فيها الفنّ الإسلامي. وطبيعي، كذلك، أنها لم تكن واحدة في كلّ أقاليم الإمبراطورية الإسلامية. فإن الحِرَف والصناعات ظلّت، بعد الفتوح الإسلامية، فترة من الزمن في يد أهل البلاد المفتوحة، فكانت الأساليب الفنّيّة المحلّيّة تتطوّر، في كلّ إقليم، تطوّراً، لا تفقد فيه كلّ صلتها بماضيها. ولكنها تخضع لكثير من القواعد التي يتطلّبها العهد الجديد أو التي ينقلها العرب عن إقليم آخر من إمبراطوريّتهم الواسعة. ونشأت من امتزاج العرب بأهل البلاد التي أخضعوها لسلطانهم ومن تتلمُذ الصنّاع العرب على الفنّيّين منهم، ومن الاختلاط بين أهل تلك البلاد المختلفة، فنونٌ متشابهة في جملتها، يمكن تمييزها عن غيرها من الفنون، ولكنها متباينة في جزئيّاتها، يستطيع ذوو الثّقافة العادية أن يميّزوا بينها في بعض الأحيان، ويتطلّب هذا التمييز، أحياناً، خبرة فنّيّة ودراية خاصّة.

قامت في العالم الإسلامي- إذن- طرُز أو أنماط أو مدارس أو أساليب فنّيّة، كانت تتطوّر بتطوُّر العصور، وتتأثّر بالأحداث السياسيّة والأحداث

الاجتماعية. وكانت الفروق بين هذه الطرُز الفنّيّة المختلطة أظهر ما تكون في العمارة، فإن فنّ البناء أكثر الفنون اتِّصالاً بالإقليم الذي ينشأ فيه، بينما كان تبادل العناصر الفنّيّة، وتأثّر بعضها ببعض أسهل في ميدان الفنون الزخرفية.

وحسبنا أن المنتجات الصناعية التي تتجلّى فيها الأساليب الفنّيّة الزخرفية كانت تُنقَل من أقليم إلى آخر، في الإمبراطورية الإسلامية، على يد التجّار الذين كانوا يجوبون أنحاء هذه الامبراطورية والذين امتدّ نشاطهم في العصور الوسطى إلى الشرق الأقصى وجزر المحيط الهندي وصحاري السودان وجنوبي روسيا وسواحل بحر البلطيق وجنوبي أوروبا وغربها.

وهكذا، نرى أن العمائر والتحف الإسلامية لها طابع خاصّ، ولكنها تتميَّز، بعضها من بعض، وتختلف بحسب الأقاليم والعصور المختلفة. فالعمائر تختلف في موادّ العمارة نفسها، وفي أنواع الأعمدة وتيجانها، والعقود أو الأقواس، وفي المآذن والقباب والدلّايات أو المقرنعات، وفي أنواع الزخارف: الهندسية، والنباتية، والكتابية، وفي المواد التي تغطّى بها الجدران، كالجصّ والقاشاني، أمّا التحف فتختلف طرق صناعتها وأساليب زخرفتها والألوان المفضَّلة فيها والأشكال التي يقبل عليها إقليم دون آخر، فضلاً عن أن بعض أنواع التحف كانت تزدهر صناعته في إقليم دون سائر الأقاليم الإسلامية، بسبب وفرة موادّها الأوليّة فيه أو لغير ذلك من الأسباب.

أمّا في عصر النبي ﷺ، وفي عصر الخلفاء الراشدين من بعده، فقد كان الغالب على الجماعية الإسلامية الناشئة البساطة وخشونة العيش والجهاد في سبيل الله. فلم يكن المجتمع الإسلامي، حينئذ، مرتعاً خصيباً للفنون

الجميلة بأنواعها، ولو استمرّت الحال على هذا المنوال لَمّا شيَّد المسلمون المساجد الشاهقة والقصور الفاخرة والعمائر الضخمة، ولَما صنعوا الثياب الغالية والآنية النفيسة وغير ذلك ممّا لا يتَّفق وبداوة العرب.

أمّا الذي جَنَّبهم تلك البساطة، وساقهم إلى طريق العمائر الرشيقة والتحف النفيسة وغير ذلك من وسائل الترف، فهو فتح الأمصار العريقة في المدنيّة، ورؤية ما فيها من الآثار وما ينتجه أبناؤها من آيات الفنّ الجميل، ثم اعتداد العرب بأنفسهم وحرصهم على أن لا يظهر المسلمون فقراء في عمائرهم، بُسَطاء في مظهرهم، وهم سادة البلاد وحكّامها. وقد عقد ابن خلدون، في مقدِّمته، فصلاً في أن المباني والمصانع في الملّة الإسلامية قليلة بالنسبة إلى قدرتها وإلى مَنْ كان قبلها من الدول، كتب فيه: «والسبب في ذلك ما ذكرنا مثله في البربر بعينه، إذ العرب أعرق في البداوة، وأبعد من الصنائع.. و-أيضاً- كان الدين، أوّل الأمر، مانعاً من المغالاة في البنيان والإسراف فيه في غير القصد، كما عهد لهم عمر حين استأذنوه في بناء الكوفة بالحجارة، وقد وقع الحريق في القصب الذي كانوا بنوا به من قبل، فقال: افعلوا، ولا يزيدنّ أحد على ثلاثة أبيات، ولا تطاولوا في البنيان، والزموا السنّة تلزمكم الدولة. وعهد إلى الوفد وتقدَّم إلى الناس أن لا يرفعوا بنياناً فوق القدر: قالوا: وما القدر؟ قال: ما لا يقرِّبكم من الرفّ، ولا يخرجكم عن القصد.

فلمّا بَعُدَ العهد بالدين، وذهب التحرُّج في أمثال هذه المفاسد، وغلبت طبيعة الملك والترف، واستخدم العرب أمّة الفرس، وأخذوا عنهم الصنائع والمباني، ودَعَتْهم إليها أحوال الدعة والترف، فحنئذ شيّدوا المباني والمصانع».

قام الفنّ الإسلامي- إذن- في عصر بني أميّة، وكان الطراز الأموي، الذي يُنسَب إليهم، أوّل الطرز أو المدارس في الفنّ الإسلامي. وقد اتَّخذ بنو أميّة مدينة دمشق عاصمةً للعالم الإسلامي.

وكانت السيادة الفنّيّة، في عصرهم، للفنّيّين السوريّين الذين قام على أكتافهم هذاالطراز الأموي بالأساليب الفنّيّة الساسانية التي كانت مزدهرة في الشرق الأدنى، عند ظهور الإسلام، وقد حدث أن ثبتت هذه الأساليب الفنّيّة الأموية في الأندلس، حتى بعد أن زال ملك بني أميّة في الشرق. وذلك لأن هذا الإقليم خرج عن الدولة العبّاسية، وقامت فيه دولة أمويّة غربية،كان لها طراز أمويّ غربي، احتفظ بمعظم الأساليب الفنّيّة في الطراز الأموي الشرقي، وإن يكن قد تأثّر- في الوقت نفسه- ببعض الأساليب الفنّيّة العباسية. ولمّا آلت الخلافة إلى العباسيّين سنة (132هـ - 750م)، نقلوا مقرّ الحكم إلى العراق، وأصبحت السيادة، في العالم الإسلامي، للعراق وإيران، واتّخذ الفنّ الإسلامي اتّجاهاً جديداً، فقام الطراز العباسي الذي غلبت عليه الأساليب الفنّيّة الفارسية.

وبلغ هذا الطراز أوج عظمته في مدينة سامرّا، في القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي، ولكن، دَبّ إليه الضعف حين وهن سلطان الحكومة المركزية العباسية، وبدأت الأقاليم الإسلامية المختلفة في الاستقلال عنها، وقامت في أنحاء العالم الإسلامي دولة مستقلّة، وأدّى هذا الاستقلال السياسي إلى استقلال فنّي، فنمت، منذ القرن الخامس الهجري، طرُز فنّيّة مستقلّة، في شتى أنحاء الدولة الإسلامية.

ولاريب في أن مؤرِّخ الفنون يعجب لنجاح العرب في فرض الطراز

الأموي ثم الطراز العباسي على الإمبراطورية الإسلامية كلّها في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة. فقد أصابوا في ذلك توفيقاً، لا يعدله إلا توفيق الإسكندر وخلفائه في نشر الهلينية في ربوع الشرقين: الأدنى، والأوسط، ولكن الإسكندر وخلفاءه كانوا يحملون إلى أجزاء إمبراطوريّتهم أساليبهم الفنّيّة القومية، بينماكان العرب يؤلِّفون بين الأساليب الفنّيّة التي وجدوها في أجزاء إمبراطوريّتهم.

ولمّا فتح الفاطميون مصر سنة (358هـ - 969م)، وجعلوها مقرّاً لخلافتهم، قام على يدهم الطراز الفاطمي، وازدهر هذا الطراز في مصر والشام بفضل استتباب الأمن واستقلال البلاد وما سادها من رخاء وتسامح ديني، وامتدَّ تأثيره إلى صقلية[1].

وكان حكم الدولة الأيوبية في مصر، عصر انتقال من الطراز الفاطمي إلى الطراز المملوكي الذي ازدهر في مصر والشام، فيما بين القرنين: السابع، والعاشر الهجريَّيْن، الثالث عشر والسادس عشر الميلاديَّيْن، وهو الطراز الذي تدين له القاهرة بمعظم آثارها الإسلامي. ولمّا قضى العثمانيون على دولة المماليك سنة (923هـ - 1517م)، فقدت البلاد استقلالها، ونُقِل منها أو رَحَل عنها كثير من مهرة الصنّاع فيها، وقلّ نشاط مَنْ بقيَ من الفنّيّين، وأصبح العصر التركي، في مصر، عصر ركود فنّي، كما

(1) نجح الأمير الأغلبي «زيادة الله» في الاستيلاء على جزيرة صقلية سنة 212هـ (827م)، وطرد البيزنطيين منها. ولمّا خلف الفاطميون بنى الأغلب في شمال إفريقيا أتمّوا اخضاع صقلية، وجعلوها ولاية إسلامية، ظلت تحتفظ- رغم ذلك- بكثير من مظاهر الاستقلال؛ نظراً لطبيعة العرب الذين هاجروا إليها منذ البداية، لكن المنافسات بين العرب في صقلية، والحروب الأهلية فيها، ثم ظهور النورمنديين، كلّ هذا أدّى إلى القضاء على سيادة المسلمين، فسقطت الجزيرة في يد النورمنديين سنة (482هـ - 1089م).

كان عصر ركود سياسي، إلا في فترات قصيرة، كالفترة التي شُيِّدت فيها بعض المنشآت على يد عبدالرحمن كتخدا، في القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي، أمّا في الأندلس فقد ازدهر الطراز الأموي الغربي إلى القرن الخامس الهجري، الحادي عشر الميلادي، بينما احتفظت بلاد المغرب بأساليبها الفنّيّة القديمة فترةً طويلة بعد الفتح العربي[1]، ولم تتأثّر بالأساليب الفنّيّة في الطراز العباسي إلا تأثّراً بطيئاً، لا يكاد يظهر تماماً قبل القرن الرابع الهجري. ثم أُتيح للأندلس والمغرب أن يتّحدا تحت حكم دولة واحدة، هي دولة المرابطين. وهم أسرة من المسلمين البربر، كانوا يحكمون في المغرب، منذ القرن الخامس الهجري، وضمّوا الأندلس إلى دولتهم سنة (483هـ - 1090م). ولمّا سقط المرابطون سنة (524هـ - 1130م) خلفهم، في حكم المغرب، دولة الموحِّدين، وقد مدّت سلطانهم إلى الأندلس أيضاً، وظلّت تجاهد المسيحيين فيها إلى سنة (632هـ - 1235م)، حين تَمّ النصر لهم، وصار نفوذ المسلمين في إسبانيا مقصوراً على مملكة غرناطة التي كان يحكمها بنونصر، والتي سقطت سنة (897هـ - 1492م)، فانتهى، بسقوطها، حكم المسلمين في الأندلس.

وطبيعي أن المرابطين، ثمّ الموحِّدين، كانوا حلقة اتّصال بين الأندلس لقتال المسيحيين، بينما كان الصنّاع والفنّيّون من أهل الأندلس يرحلون إلى بلاد المغرب، ويحملون إليها الأساليب الفنّيّة التي ازدهرت في بلادهم. وهكذا، قام الطراز الإسباني المغربي علي يد الموحِّدين في القرن السادس الهجري،

(1) كانت هذه الأساليب الفنّيّة القديمة مزدهرة في إفريقيا، في القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي، وكانت صلتها بالفنّ الروماني واضحة، إلى حدٍّ جعل بعض علماء الآثار يصفونها بأنها طراز روماني إفريقي. انظر: G.Marcais: Manuel d`Art Musulman t.l p.168

الثاني عشر الميلادي، وبلغ أوج عظمته في غرناطة، في القرن الثامن، وكانت الزعامّة في هذا الطراز للأندلس ومراكش. ولكن المغرب الأقصى (مراكش) احتفظ، حتى العصر الحاضر، بكثير من الأساليب الفنّيّة في هذا الطراز. أمّا بلاد الجزائر فقد دبَّت إليها الأساليب التركية، والأوروبية، منذ القرن العاشر، بينما استطاعت تونس أن تقاوم هذه الأساليب فترة طويلة من الزمن، وأن تحتفظ، في آثارها الفنّيّة، بالطابع المغربي. وكان للطراز الإسباني المغربي أثر عظيم في طراز المدجَّنين ، وهم المسلمون الذين كانوا يدخلون في طاعة المسيحيين بعد نجاح الأخيرين في استرداد أيّ إقليم، في شبه الجزيرة، من يد المسلمين، وقد كاد المدجَّنون يصلون إلي إبداع طراز إسباني قومي لولا الاضطهاد الذي وقع على المسلمين في إسبانيا، وانتهى بهجرتهم إلى المغرب، في القرن السادس الهجري، الثاني عشر الميلادي.

أمّا في شرق البحر الأبيض المتوسِّط فقد قام، على أنقاض الطراز العباسي، طراز جديد، هو الطراز السلجوقي، نسبةً إلى السلاجقة الذين قَدِموا من آسيا الوسطى، وأتيح لهم، منذ القرن الخامس الهجري، الحادي عشر الميلادي، أن يحكموا القسم الشرقي من العالم الإسلامي، ولكن دولتهم الواسعة، في أفغانستان وإيران والعراق والشام وآسيا الصغرى، لم تلبث أن تمزَّقت وورثتها دويلات صغيرة، أسَّسها بعض أفراد أسرتهم أو كبار قوّادهم، ثم قضى عليها المغول في نهاية القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي.

وقامت في إيران، بعد الطراز السلجوقي، طرز قومية إيرانية، أوّلها الطراز المغولي الذي ازدهر فيها منذ وطّد المغول حكمهم في القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي، إلى أن سقط خلفاء تيمور، وقامت الدولة الصفوية سنة (907هـ - 1502م)، وازدهر الطراز الصفوي في القرنين

العاشر، والحادي عشر وبداية الثاني عشر للهجرة، ثم زاد التأثّر بالفنون الغربية، وساء نوع المنتجات الفنّيّة، وكثر الإنتاج بالجملة، للأسواق وللسيّاح.

أمّا في الهند فلسنا نعرف شيئاً كثيراً عن الآثار الفنّيّة، منذ بداية الإسلام فيها إلى القرن العاشر الهجري، ولكن العمائر والتحف التي ترجع إلى الهند الإسلامية، منذ القرن العاشر، تُنسَب إلى طراز هندي تأثّر بالطرُز الإيرانية إلى حَدّ كبير، ولكنه امتاز بظواهر معمارية خاصّة، وضروب من الألوان والزخارف والأساليب الفنّيّة.

وفي آسيا الصغرى، آلَ الحكم إلى العثمانيين، منذ القرن الثامن الهجري، ثم امتدَّ سلطانهم السياسي، في القرن العاشر، حتى وصل إلى وادي الطونة شمالاً، وإلى العراق ومصر، ونشأ على يدهم الطراز التركي واتَّصل الترك بالعالم العربي اتِّصالاً كبيراً، وتأثّر الطراز التركي، في القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي، بالأساليب الفنّيّة: في طراز الباروك الأوروبي، ثم في طراز الروكوكو.

وصفوة القول: إن تاريخ الطرز الفنّيّة التي استعرضناها في هذا الفصل يؤلِّف تاريخ الفنّ الإسلامي، منذ نشأته في القرن الأوّل الهجري، إلى أن غزته الأساليب الفنّيّة الأوروبية في القرن الثاني عشر، الثامن عشر الميلادي.

وقد رأينا أن هذا الطرُز تُنسَب إلى شتّى الدول التي بسطت سلطانها على أنحاء العالم الإسلامي، أو إلى بعض الأقاليم الإسلامية نفسها. لكن، علينا أن نتذكَّر، دائماً، أنه إذا كان من الممكن معرفة التاريخ الذي بدأت فيه

الأسر الحاكمة أو زال سلطانها، فإننا لا نستطيع أن نعرف- على وجه التحديد- تاريخ قيام أيّ طراز فنّيّ أو تاريخَ زواله؛ وذلك لأنّ هذه الطرُز تتطوّر، فينشأ بعضها من بعض، فالفصل بينها وضعي واصطلاحي، إلى حَدّ كبير. والحقّ أنها تتّصل، فيما بينها، ويؤثر بعضها في بعض. فالطراز الفاطمي- مثلاً- لا يظهر في مصر، تماماً، إلا في الجزء الأخير من القرن الرابع الهجري، في حين أن حكم الفاطميين في وادي النيل بدأ منذ سنة (358هـ - 969م). كما يجدر بنا أن نتذكَّر- أيضاً- أن الأمراء المسلمين كانوا ينقلون الفنّيّين، من بعض أنحاء لعالم الإسلامي إلى بعض أقاليمه الأخرى، كما كان التجّار ينقلون الآثار الفنّيّة بين أرجاء الدولة الإسلامية، وكان لهذا كلّه أكبر الأثر في التقريب بين الطرُز الفنّيّة المختلفة.

ويشهد مؤرِّخو الفنون الإسلامية بأن أبسط هذه الطرز، وأقلّها تعقيداً، وأعظمها اتزاناً، وأرفعها ذوقاً، وأبعدها عن الإفراط، هي الطرز التي ازدهرت في مصر والشام، ولكن الطرز الإيرانية المختلفة تفوقها في التنوُّع، وتمتاز عنها في رسم الكائنات الحيّة.

د. زكي محمود حسن

وبعد، فإن نواة هذا الكتاب الصغير بحث ألقيته في المؤتمر السنوي الحادي عشر في المجمع المصري للثقافة العلمية.

وقد أشرف على إعداده للطبع حضرة الزميل الأستاذ إسماعيل مظهر، عضو المجمع، فيسرّني أن أقدِّم إليه وافر الشكر.

د. زكي محمود حسن

مقدّمة

إن سُنَّةَ الفنون جميعها أن يؤثِّر بعضها في بعض، وأن تتوارث الأساليب الفنّيّة المختلفة، وتتبادلها، وقد وجد علماء الفنون والآثار أن العناصر الزخرفية، في كلّ فنّ من الفنون، مشتقّة من عناصر زخرفية في فنّ أعرق منه في القدم، وأن هذه السلسلة الراجعة تعود بنا إلى أقدم مراحل الفنّ التي نعرفها في مصر، وبلاد الجزيرة، والصين، والهند، وبلاد الإغريق.

ولا يزال الإخصّائيّون في علم ما قبل التاريخ يثابرون على البحث وعمل الحفائر الأثرية؛ لمعرفة الخطوات التي خطاها الإنسان، منذ عصوره الأولى، حتى نشأت الطرز الفنّيّة الرئيسية في مصر، وبلاد الجزيرة، والصين، وبلاد اليونان. وكثير من الباحثين لا يجعلون الفنّ الإغريقي فنّاً رئيسيّاً، ويشيرون إلى أنه نَقَلَ عن مصر وبلاد الجزيرة قسطاً وافراً من عناصره الفنّيّة، وإن تكن هذه العناصر لم تصله، في معظم الأحيان، من مصادرها مباشرةً، بل أخذها عن بعض مراكز المدنيّة الأولى في البحر

المتوسِّط، مثل فينيقية، وكريت، وميسيني.[1]

ومهما يكن من الأمر فإن الذي يعنينا، الآن، هو أن الفنّ الصيني فنّ عريق في القِدَم، احتفظ بكثير من أساليبه الفنّيّة على مرّ العصور، وازدهر في محيط اجتماعي واسع، وكانت له وحدة فنّيّة، منذ الألف الثالثة قبل المسيح إلى العصر الحاضر، وقد عرف المسلمون هذا الفنّ منذ فجر الإسلام، وأُعجبوا بمنتجاته، فتأثّروا بها.

فموضوع البحث الذي نحن بصدده هنا يشمل بيان العلاقة بين الصين والشرق الأدنى في العصر الإسلامي، ثم التحدُّث عن وجود التحف الصينية في المدن الإسلامية في العصور الوسطى، وعن إعجاب المسلمين بتلك التحف، وعن تقليدهم إيّاها، ومحاكاتهم بعض الأساليب الفنّيّة فيها، وعن أوجه الشبه بين فنون الشرقَيْن: الأدنى، والأقصى، تلك الأوجه التي مهَّدت السبيل لهذا التبادل الفنّي، وجعلته سهلاً ميسوراً.

ولا ننسى، في هذه المناسبة، أن من فضل العرب، في ميدان الحضارة، معرفتهم أن قصب السبق في الفنون حازته الأمم الحضرية القديمة، فلمّا وَحَّدَ الإسلام كلمتهم، وعظم به شأنهم، فامتدّت فتوحاتهم، وأخضعوا

---

(1) انظر:

(A. D. F. Hamlin: A History of Ornament Ancient and Medieval، ص13–16)، وكتاب علم الآثار، للأستاذ جاردنر (نقله إلى العربيّة محمود حمزة، وزكي محمد حسن)، من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر، سنة 1936، صفحة 19 وما بعدها. وراجع صفحة 103 وما بعدها من كتاب (E. Blochet: Musulman Painting (London 1929 رأياً متطرِّفاً في أننا- إذا استثنينا الصين- رأينا الدين، والفلسفة، والعلم، والفنّ في كلّ أصقاع العالم المتمدْين، مشتقة كلّها من العالم الإغريقي، وليست إلّا مظاهر جديدة ومختلفة.

الإيرانيين، ودانت لهم مستعمرات بيزنطة في آسيا وأفريقية، وأتيح لهم الاتّصال بالحضارات القديمة، وتركوا قسطاً وافراً من حياتهم البدوية، وشملوا برعايتهم الصنّاع والفنّانين من أهل البلاد المغلوبة على أمرها؛ فقام للإسلام فنّ جميل على أنقاض الأساليب الفنّيّة التي كانت سائدة في الأقاليم التي فتحها العرب، وجعلوها قواماً لعاهليّتهم الواسعة الأطراف. وقد جمع الإسلام شتات هذه الأساليب الفنّيّة المختلفة، وطبعها بطابعه، ولكن، أُتيح لها، بعد ذلك، أن تتأثّر بفنون الشرق الأقصى، وسنرى، في الصفحات التالية، أن هذا الأثر كان واضحاً في القسم الشرقي من العالم الإسلامي.

العلاقة بين
الصين والشرق الأدنى

اتَّصل العرب والإيرانيّون والمصريّون بالشرق الأقصى قبل الإسلام؛ فقد كانت التجارة بين الصين والهند ومواني البحر الأبيض في يد العرب في الجاهلية، واتَّسعت هذه التجارة في القرن السادس الميلادي، بطريق جزيرة سرنديب، وزاد اتّساعها في القرن السابع، وأصبح ثغر سيراف، على الخليج الفارسي، مركزاً لتوزيع البضائع الصينية في إيران وبلاد العرب. وقد ذكر المسعودي أن السفنّ الصينية كانت تدخل في نهر الفرات إلى الحيرة[1].

أمّا تجارة الحرير بين الصين، وروما، وبيزنطة، فكانت تمرّ بإيران وبلاد الجزيرة آتيةً من وسط آسيا، وظلّت هذه التجارة في يد الإيرانيين عدّة قرون. وكان الصينيون والإيرانيون، قبل الإسلام بمدّة طويلة، يُعْجَب كلٌّ منهم بالموضوعات الزخرفية على المنسوجات في البلد الآخر، ويعمل على

(1) مروج الذهب (طبع مصر، سنة 1346 هجرية)، ج1، ص62.

محاكاتها، فتُخرِج مصانع النسج أقمشةً صينية نفيسة وذات زخارف ساسانية، وأقمشة إيرانية ذات زخارف صينية.

ولم يضعف اتّصال إيران بالصين حين نقصت تجارة المنسوجات الحريرية، بسبب تربية دودة القزّ في بيزنطة، منذ منتصف القرن السادس الميلادي[1].

ويلوح كذلك أن مصر، في العصر المسيحي، كانت متَّصلة بآسيا الوسطى والأقاليم الغربية من الصين. ومن الأدلّة على ذلك الزخارف القبطية التي تُرى على قطعة من جلد كتاب، عثرَتْ عليه، في مدينة خوتشو، البعثةُ العلمية الألمانية التي قامت بالحفائر في طرفان، وفي غيرها من المراكز الفنّيّة في بلاد التركستان الصينية. وقد لوحظ، كذلك، أن بعض الرسوم والتزاويق البوذية في طرفان، عليها مسحة مصرية قديمة؛ مما يمكن تفسيره بأن أولئك الفنّانين، في غربي الصين، وَصَلهم شيء عن الفنّ المصري القديم[2].ومما يؤيِّد اتّصال الصين بمصر، في القرن السادس الميلادي وفي فجر الإسلام، أن كتباً مانوية مكتوبة باللّغة القبطية قد كُشِفت في مصر حديثاً[3].

أمّا الاتّصال بين الصين والعالم الإسلامي، فيرجع إلى عهد أسرة «تنج» أو

---

(1) بل إن في القصص والأساطير الإيرانية ما يدلّ على أن صنّاعاً من الصين كانوا يعملون، لبعض أباطرة الدولة الساسانية، في صنع التحف والتماثيل.

(2) راجع:

A. Grünwedel: Altbuddhistische Kultstätten in Chinesische-Turkestan (III Exped. Berlin 1912) P. 147- 153

(3) انظر كتابنا «الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي»، ص132و133.

«طانج»، التي حكمت الصين بين عامَيْ 618 و906، بعد الميلاد.

وقد قيل: إن النبي (ﷺ) قال: «اطلبوا العلم ولو في الصين». ولسنا نستطيع أن نقطع بصحّة نسبة هذا الحديث إليه (ﷺ)؛ ولكنه يدلّ على أن العرب كانوا يعرفون الصين، ويدركون بُعدها عنهم.

وجاء ذكر المسلمين في المصادر الصينية، لأوَّل مرّة، في بداية القرن السابع الميلادي[1]، وأشار المؤرِّخون الصينيون إلى الدين الجديد في «مملكة المدينة»، وذكروا مبادئ الإسلام، قائلين: إنها تختلف عن مبادئ بوذا، وإن أتباعها لا تماثيل في معابدهم ولا أصنام ولا صور، وأضافوا إلى ذلك أن فريقاً من المسلمين قدموا إلى كنتون في فاتحة حكم أسرة «تنج»، وحصلوا من إمبراطور الصين على الإذن بالبقاء فيها، واتَّخذوا لأنفسهم بيوتاً جميلة، تختلف في طرازها عن البيوت الصينية، وكانوا يطيعون رئيساً، ينتخبونه من بينهم[2].

وفي بعض الأساطير، عند المسلمين من أهل الصين، أن ملك تلك البلاد «تاي تسونج» أرسل إلى النبيّ (ﷺ)، ليوفد بعثة لنشر الإسلام في الصين، فبعث النبيّ (ﷺ) ثلاثة من الصحابة، تُوُفِّي اثنان منهم في الطريق، ووصل الثالث إلى الصين، فأحسن الملك استقباله وساعده في إنشاء مسجد في مدينة كنتون. كما أن في بعض أساطيرهم الأخرى أن الإمبراطور

---

(1) راجع:

-E. Bretschneider: On the knowledge possessed by the Ancient Chinese of the Arabs and Arabian Colonies(London 1871) P.6.

-Th. Arnold: The Preaching of Islam (London 1935) P.294 – 295.

(2) انظر: P. Dabry de Thiersant: Le Mahométisme en Chine (باريس).

الصيني «ون تي» بعثَ إلى النبي ﷺ رسولاً يطلب إليه أن يسافر بنفسه إلى الصين، فاعتذر (ﷺ)، وأوفد مع الرسول أربعة من الصحابة، على رأسهم خاله سعد بن أبي وقاص، الذي كان أوّل من بَشَّرَ بالإسلام في الصين، والذي يقال إنه تُوفّي فيها، ودُفِنَ في ظاهر مدينة كنتون بقبر، لا يزال يُنسب إليه[1]،وقد زعموا، في هذه المناسبة، أن رسول الإمبراطور رسم صورة رسول الله سرّاً، وسلَّمها إلى سيِّده، على أن هذه الأساطير لا تقوم على أي أساس علمي صحيح.

وأكبر الظنّ أن الإسلام دخل إلى الصين على يد تجّار، ساروا في الطريق البحري الذي كانت تتبعه السفن التجارية[2]، ولكنّ أقدم اتّصال سياسي بين الصين والشرق الإسلامي، جاء ذكره في المصادر التاريخية، كان بالطريق البري؛ فإنَّ فيروز بن يزدجرد كتب إلى إمبراطور الصين يسأله المساعدة في صدّ غارة العرب الذين فتحوا بلاده، وهلك على يدهم أبوه يزدجرد ملك الفرس، وقد أبى إمبراطور الصين أن يقدِّم إليه المدد العسكري المطلوب، محتجّاً ببعد الشقة[3]. ولكن قيل إنه أرسل إلى المدينة مندوباً من قِبَله للدفاع عن قضيّة فيروز، وليتبيَّن قوّة الجماعة الإسلامية الفتيّة. وقيل- أيضاً- إن الخليفة عثمان بن عفان أرسل أحد قواد العرب لمرافقة السفير الصيني في عودته سنة 651م، وإن إمبراطور الصين أكرم

(1) انظر كتاب «نظرة جامعة إلى تاريخ الإسلام في الصين وأحوال المسلمين فيها» للأستاذ الصيني المسلم «محمد مكين» (المطبعة السلفية بالقاهرة، سنة 1353هـ)، ص6-9.

(2) اقرأ، عن انتشار الإسلام في الصين، مقال الأستاذ هارتمان في دائرة المعارف الإسلامية، مادّة «الصين»، الطبعة الفرنسية، ج1، ص866 وما بعدها.

(3) تاريخ الأمم والملوك للطبري، ج4 ص264، وج5، ص73 (الطبعة الأولى بالمطبعة الحسينية المصرية).

وفادة هذا القائد.

وفي عهد الوليد بن عبد الملك (86-96هـ/705-715م)، قَدِم القائد العربي قتيبة بن مسلم والياً على خراسان، فكانت له فيها حروب وفتوح، وعَبَر نهر جيحون (أمودارياOxus)، ودانت له بخارى وسمرقند وغيرهما من المدن، حتى وصلت جيوشه إلى حدود الصين، فأرسل إلى الأمير الصيني وفداً، ذكرت المصادر العربيّة خبره، فكتب الطبري أن ذلك الأمير قال لهبيرة بن المشمرج الكلابي، زعيم المندوبين العرب: «انصرفوا إلى صاحبكم فقولوا له ينصرف؛ فإني قد عرفت حرصه وقلّة أصحابه، وإلّا بعثت عليكم مَنْ يهلككم ويهلكه». فأجاب هبيرة: «كيف يكون قليل الأصحاب من أوَّل خيله في بلادك، وآخرها في منابت الزيتون؟! وكيف يكون حريصاً من خلف الدنيا قادراً عليها وغزاك؟! وأمّا تخويفك إيّانا بالقتل فإن لنا آجالاً، إذا حضرت فأكرمها القتل، فلسنا نكرهه ولا نخافه». قال: «فما الذي يرضي صاحبك؟» قال: «إنه قد حلف أن لا ينصرف حتى يطأ أرضكم، ويختم ملوككم، ويُعطى الجزية». قال: «فإنا نخرجه من يمينه، نبعث إليه بتراب من تراب أرضنا فيطؤه، ونبعث ببعض أبنائنا فيختمهم، ونبعث إليه بجزية يرضاها». قال الطبري: «فدعا بصحاف من ذهب فيها تراب، وبعث بحرير وذهب وأربعة غلمان من أبناء ملوكهم، ثم أجازهم فأحسن جوائزهم، فساروا فقدموا بما بعث به، فقبل قتيبة الجزية، وختم الغلمة، وردَّهم، ووطئ التراب[1]».

وقد ذكرت المصادر التاريخية الصينية أنَّ رسولاً اسمه سليمان جاء من

(1) انظر: تاريخ الأمم والملوك، للطبري، في حوادث، سنة 96 هجرية، ج8، ص100-101.

قِبَل الخليفة هشام بن عبد الملك إلى الإمبراطور الصيني «هسوان تسونج» سنة (726م/108هـ)، وزادت العلاقة السياسيّة بين العرب والصين في نهاية حكم هذا الإمبراطور، فإن ثائراً أقصاه عن العرش فتنازل عنه لابنه «سو تسونج» سنة (756م/139هـ). وطلب هذا الملك الجديد من الخليفة العباسي المنصور أن يظهره على خصمه المغتصب، فلبّى المنصور طلبه، وأرسل إليه فرقة من الجنود العرب، استطاع بوساطتها أن يستردّ سلطانه ويستولي على عاصمتَيْه: سينجان فو، وهونان فو، والمعروف أن أولئك الجند لم يرجعوا إلى بلادهم بعد انتهاء مهمّتهم، بل طاب لهم العيش في الصين، فاستقروّا فيها، وتزوَّجوا من بناتها[1].

وتشهد المصادر الصينية بوجود جموع من المسلمين في الصين، في عهد أسرة «تنج»، وكان معظمهم من التجّار الذين نزلوا الثغور، ولا غرو، فقد كانت التجارة بين الشرق والغرب في يد المسلمين إلى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، التاسع الهجري، وكان التجّار المسلمون يبحرون من الخليج الفارسي (كانوا يسمّونه، في القرن التاسع الميلادي، الثالث الهجري، الخليج الصيني)[2] ويعبرون المحيط الهندي مارّين بسرنديب وجزائر البحار الجنوبية إلى أن يصلوا موانى الصين التجارية، وقد قلَّ مجيء الصينيين أنفسهم إلى الخليج الفارسي منذ بداية القرن التاسع

---

(1) راجع:

-M. Broomhall Islam in China (london 1910) P.70 – 71. P. de Thiersant: Le Mahométisme en Chine.

-Th. Arnold: The Preaching of Islam. P.295 – 296.

(2) انظر: Ph. Walter Schulz: Die persisch-Islamische Miniaturmalerei، ج1، ص48.

الميلادي، وزاد سفر العرب إلى البحار الجنوبية[1].

ومن المسلمين الذين زاروا الصين رحّالة عربي اسمه سليمان، وصلنا وصف سياحته في الهند والصين - كَتَبه سنة (237هـ/851م) - ومعه ذيل كَتَبَه، نحو سنة (304هـ/916م)، مؤلِّف اسمه أبو زيد حسن. وقد طُبعت هذه الرحلة سنة 1811، على يد المستشرق «لانجلس - Langlès»، ثم نشرها المستشرق «ينو - Reinaud»، مع ترجمة فرنسية، سنة 1845، كما أحاط بها المستشرق «فران - Ferrand» في مجموعة الرحلات والنصوص الجغرافية: العربيّة، والفارسية، والتركية الخاصّة بالشرق الأقصى، والتي ترجمها إلى الفرنسية وعَلَّقَ عليها، ونشرها في مؤلّف من مجلَّدين[2].

وفي هذه الرحلة بيانات عن علاقة المسلمين بالصين في القرنين: الثالث، والرابع بعد الهجرة، التاسع والعاشر بعد الميلاد، منها أن مدينة خانفو- وقد كانت مجتمع التجار - كان فيها رجل مسلم «يولّيه صاحب الصين الحكم بين المسلمين الذين يقصدون إلى تلك الناحية ... وإذا كان في العيد صلّى بالمسلمين، وخطب، ودعا لسلطان المسلمين[3]». وذكر هذا الرحالة

---

(1) راجع:

- W. Heyd: Histoire du Commerce du Levant Leipzig .(1923) P.29.

(2) Relation de Voyages et Textes Géographiques Arabes, Persans et Turks Relatifs à l'Extrême Orient de VIIIe au XVIIIe siècles, Traduits, Revus et Annotés par GABRIEL FERRAND.

(3) وفي بعض المصادر الصينية أن هذا النوع من الامتيازات الأجنبية امتدّ إلى الجاليات الإسلامية الأخرى في الصين، فكان لكل منها قاضيها وشيوخها ومساجدها وأسواقها، راجع:

Chau-Ju-Kua: Chu-fan-chï translated from Chinese and annotated by F. Hirth and W. W. Rockhill Petersburg (1921) P.16 - 17.

«أنَّ أكثر السفن الصينية تحمل من سيراف، وأن المتاع يُحمَل من البصرة وعمان وغيرها إلى سيراف، فيُعبَّأ في السفنّ الصينية بسيراف؛ وذلك لكثرة الأمواج في هذا البحر، وقلّة الماء في مواضع منه»، ثم وصف بعد ذلك المحطّات المختلفة التي تقف عندها السفن في طريقها إلى الصين، وتطرَّق إلى الكلام عن «أخبار بلاد الهند والصين- أيضاً- وملوكها»، ومما كتبه في هذا الفصل «أن أهل الهند والصين مجمعون على أن ملوك الدنيا المعدودين أربعة»، فأوّل من يعدّون من الأربعة ملك العرب، وهو عندهم إجماع، لا اختلاف بينهم فيه، أنه أعظم الملوك وأكثرهم مالاً وأبهاهم جمالاً (كذا)، وأنه ملك الدنيا الكبير الذي ليس فوقه شيء[1]. ويُعِدّ ملك الصين نفسه بعد ملك العرب[2]!

وفي الذيل الذي كتبه أبو زيد أحاديث طَلِيّة عن علاقة المسلمين بالصين، وبعضها بعيد الاحتمال، كحديث القرشي المسمّى ابن وهب الذي زار بلاط ملك الصين، ورأى فيه صور الرسل، وبينها صورة محمد (ﷺ) راكباً جملاً، وأصحابه مُحْدِقون به[3]، وقد أشار المسعودي إلى هذه القصّة في كتابه «مروج الذهب» في الفصل الذي عقده للحديث عن ملوك الصين[4].

ولكن الظاهر أن المواصلات البحرّية لم تكن متّصلة تماماً بين الصين والشرق الأدنى في عصر المسعودي (القرن 4هـ/10م)؛ فإن السفنّ، من

(1) انظر صفحة (26) من النص العربي لرحلة سليمان.

(2) لسنا نعرف نصيب هذا القول من الصحة، ولكنا نقلناه لدلالته على منزلة العرب في الصين.

(3) انظر ص(77) وما بعدها من رحلة سليمان، واقرأ تعليق الأستاذ بلوشيه- E. Blochet على هذه القصّة، في كتابه Musulman Painting، ص19.

(4) راجع مقالنا عن «السيرة في الفنّ الإسلامي»، في عدد مايو، سنة 1940، من مجلّة «المقتطف».

الجانبين، لم تعد تبحر إلّا إلى مدينة تسمّى «كلة»، في منتصف الطريق بين البلدين.

وقد أشار المسعودي إلى ذلك في حديثه عن رجل من التجّار من أهل مدينة سمرقند «خرج من بلاده ومعه متاع كثير حتى انتهى إلى العراق، فحمل من جهازه وانحدر إلى البصرة، وركب البحر حتى أتى إلى بلاد عمان، وركب إلى بلاد كلة، وهي النصف من طريق الصين أو نحو ذلك، وإليها تنتهي مراكب الإسلام من السيرافيين والعمانيين في هذا الوقت، فيجتمعون مع من يرد من أرض الصين في مراكبهم، وقد كانوا، في بدء الزمان، بخلاف ذلك؛ وذلك أن مراكب الصين كانت تأتي بلاد عمان وسيراف من ساحل فارس وساحل البحرين والأبلة والبصرة؛ فلذلك كانت المراكب تختلف في المواضع التي ذكرنا إلى ما هناك، ولمّا عدم العدل، وفسدت النيّات، وكان من أمر الصين ما وصفنا التقى الفريقان جميعاً في هذا النصف، ثم ركب هذا التاجر من مدينة كلة في مراكب الصينيين إلى مدينة خانفو[1]».

وكذلك، أشار المسعودي إلى بعض أقوام السند، يقال لهم (الميدوم)، وتحدَّث عن قرصنتهم، فقال: «ولهم بوارج في البحر تقطع على مراكب المسلمين المجتازة إلى أرض الهند والصين وجدّة والقلزم وغيرها، كالشواني في بحر الروم[2]».

وأشار- أيضاً- إلى أن فاتحاً أغار على مدينة خانفو (كنتون)، وقطع ما

(1) انظر: «مروج الذهب»، للمسعودي، ج1، ص19.

(2) راجع كتاب «التنبيه والإشراف»، للمسعودي (طبع عبد الله إسماعيل الصاوي بالقاهرة، سنة 1938م)، ص49.

كان حولها من غابات شجر التوت؛ «إذ كان يحتفظ به لمّا يكون من ورقه، وما يطعم منه لدود القزّ الذي يغزل به الحرير، فكان ذهاب الشجر داعياً إلى انقطاع الحرير الصيني وجهازه إلى بلاد الإسلام[1]».

وممّا ذكره أبو زيد أن السفنّ الصينية القادمة من سيراف كانت إذا وصلت جدّة أقامت بها، ونقل ما فيها من الأمتعة التي تُحمَل إلى مصر في مراكب خاصّة، كانت تسمّى مراكب القلزم؛ لأنَّ مراكب السيرافيين كانت لا تستطيع الملاحة في شمالي البحر الأحمر.

وقد كانت حركة النهضة القومية الإيرانية في العصر العباسي تجد مرتعاً خصباً في شرقي إيران، حيث كان القوم على اتّصال وثيق بأهل تركستان. وفي عصر بني سامان (261-389هـ/874-999م)، في بلاد ما وراء النهر، كانت التجارة واسعة مع الصين، وكان الإقبال على منتجاتها شديداً، وكان الأويغور - سكّان الطرق التجارية المارّة بآسيا الوسطى- من أتباع المذهب المانوي، نقله إليهم لاجئون من إيران.

وقد وصل إلينا أن الأمير الساماني نصر بن أحمد (301-331هـ/913-942م) أمر الشاعر الإيراني رودكي بنظم «كليلة ودمنة»، ثم طلب، بعد ذلك، إلى فنّانين صينيّين أن يوضّحوا مخطوطات الترجمة المنظومة بالصور، ليطرب الناس بقراءتها[2]، ولا ريب في أن بني سامان كان سهلاً عليهم استخدام

(1) انظر: «مروج الذهب»، ج1، ص84.

(2) انظر كتابنا «الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي»، ص80.

الفنّانين من أهل الصين؛ فقد كانت صلتهم كبيرة ببلاط ملوك الصين[1]، وكانت تجارتهم مع تلك البلاد زاهرة[2]؛ إذ كان الطريق البري بين البلدين مطروقاً[3].

وفضلاً عن ذلك، فإن الكاتب الصيني «شاويوكوا Chau-Ju-Kua» ترك بعض البيانات الثمينة عن التجارة بين الصين والشرق الإسلامي في القرن السادس الهجري، الثاني عشر الميلادي، وقد كان هذا الكاتب مفتِّشاً للتجارة الخارجية في إقليم فوكين بالصين، وكتب، في نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، مؤلّفاً عن الأمم الأجنبية وتجارتها مع بلاده، وعنوان هذا الكتاب «شوفان شي – Chu-fan-chi» وقد ترجمه إلى الإنجليزية الأستاذان: «هرث – F. Hirth»، و«روكهل – W. W. Rockhil»، ونشراه سنة 1911، في مدينة سنت بطرسبرج، مع شروح وتعليقات من مراجع أخرى، وصدَّراه بمقدِّمة فيها موجز عن تاريخ التجارة بين الشرقين: الأقصى، والأدنى، ذكرا فيه أن التجارة البحرية، في العصور القديمة والعصور الوسطى، بين مصر وإيران والشام من ناحية، والشرق الأقصى والهند من ناحية أخرى، كان معظمها في أيدي العرب، وكانوا يؤسِّسون، منذ العصور القديمة، محطّات في أهمّ الموانى التي يمرّون بها.

وممّا كتبه ياقوت الحموي (المتوفّى سنة 626هـ/1229م) في مادّة (الصين)،

---

(1) راجع:

– E. Blochet: Notices sur les manuscrits persans et arabes de la collection Marteau. Notices et Extraits des Nanuscrits de la Bibliothèque Nationale XLI. P.219 – 220.

(2) راجع: W. Barthold: Turkestan Down to the Mongol Invasion (لندن 1928)، ص236– وص237، وقد كتب المؤرخ الإيراني أبو سعيد عبد الحي جرديزي في منتصف القرن الخامس الهجري (11م) عن الطريق البري بين الصين وبلاد ما وراء النهر ووصف بعض مراحله وصفاً صحيحاً. راجع مقال الأستاذ هارتمان عن الصين في «دائرة المعارف الإسلامية»، الطبعة الفرنسية، ج1، ص864.

(3) انظر مروج الذهب، للمسعودي، ج1، ص96.

من كتابه «معجم البلدان» أن شخصاً اسمه إبراهيم بن إسحاق «كان يتجر إلى الصين فنُسِب إليها»، وأن سعد الخير الأنصاري الأندلسي كان يكتب لنفسه (الصيني)؛ لأنه كان قد سافر من المغرب إلى الصين، وأن بلدة صغيرة تحت واسط، كان يقال لها الصينية، ويقال لها- أيضاً- صينية الحوانيت[1].

وحدث في القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي، أن ظهر المغول على مسرح السياسة في الشرق، وهم قوم رحَّل، من صحراء غوبي في آسيا الوسطى، غزوا بلاد الصين بقيادة قبلاي خان (أخي هولاكو الذي قضى، بعد ذلك، على الدولة العباسية)، سنة (605هـ/1208م)، واستولوا على أزمَّة الحكم فيها، فأسَّسوا أسرة (يوان) التي ظلّت صاحبة السلطان في تلك البلاد حتى عام (768هـ/1367م)، وقد أغاروا على بلاد ما وراء النهر، ثم على إيران وبلاد الجزيرة.

واستطاع هولاكو، حفيد جنكيز خان، أن يتوِّج فتوحات المغول بالاستيلاء على بغداد سنة (656هـ/1258م)، بعد أن كان قد قضى على دولة ملوك خوارزم، في النصف الأوَّل من القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي، وأسَّس في إيران، أسرة (الأيلخان) التي ظلّت تحكمها إلى سنة (736هـ/1336م).

وهكذا، نرى أن المغول أو التتر كانت لهم، بين القرنين: السابع، والثامن بعد الهجرة، الثالث عشر والرابع عشر، بعد الميلاد، دولة واسعة الأطراف في آسيا، فكانت الصين وإيران خاضعتين لحكم جملة أعضاء من بيت مغولي واحد، ومع أن أمراء الأسرة الأيلخانية وأتباعهم تهذبوا بالحضارة الإيرانية، ثم اعتنقوا الإسلام، فإنهم لم يقطعوا أسباب العلاقة بينهم وبين المغول في الصين. على

(1) انظر: «معجم البلدان»، لياقوت الحموي (طبعة مصر)، ج4، ص408.

أن صلة أسرة شاه رخ أرسل مع بعض سفراء الصين ردّاً على إمبراطورهم، يحيّيه فيه، ويشرح له مزايا الإسلام، ويدعوه إلى اعتناقه.

وظَلّ المسلمون في الصين ينعمون برعاية الحكومة حتى سقطت أسرة «مينج»، وخلفتها أسرة مانشو (سنة 1644م) التي قام المسلمون، في عهدها، ببضع ثورات.

على أن الجزء الشرقي من العالم الإسلامي ظَلّ على اتِّصال بالصين، في القرنين: العاشر، والحادي عشر الهجريَّيْن، السادس عشر، والسابع عشر الملاديَّيْن، وسنرى أثر هذا الاتّصال في المنتجات الفنّيّة الإيرانية في عصر الدولة الصفوية[1]، وهي التي يقف عندها بحثنا في الفنون الإسلامية؛ لأن هذه الفنون بدأت في الاضمحلال منذ القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي، فضلاً عن أنها فقدت صلتها بفنون الشرق الأقصى، ويمَّمت وجهها شطر أوروبا، تستلهم فنونها الأساليب الفنّيّة والعناصر الزخرفية؛ مما كان السبب الأكبر في فقدانها ذاتيّتها ومميّزاتها الخاصّة.

(1) قيل، في هذا الصدد، إن العلاقات التجارية والفنّيّة بين الشرقين: الأقصى، والأنى أصبحت وثيقة جدّاً في العصر الصفوي، حتى غدت أصفهان مسرحاً للغرام بكل ما هو صيني، راجع:
E. Blochet: Musulman Painting. P.62.

التحف الصينيّة
والفنّانون الصينيّون في الشرق الإسلامي

أوجزنا، في الصفحات السابقة، تاريخ العلاقة التجارية والعلاقة السياسيّة بين الصين والشرق الأدنى، ونريد، الآن، أن نستعرض بعض النصوص الأدبيّة، والنصوص التاريخية، وأن نلمّ ببعض نتائج الحفائر الأثرية، لنتبيَّن إلى أي حَدّ كان الفنّانون الصينيون قد امتدّ نشاطهم إلى الشرق الأدنى، فاشتغل بعضهم في ربوعه، وأتيح لهم أن يؤثِّروا تأثيراً مباشراً في الفنّانين المسلمين.

والمعروف أن العرب، حين فتحوا فرغانة، وجدوا فيها شيئاً كثيراً من بدائع التحف الصينية، ولا غرو؛ فإن هذه الأقاليم تقع على مقربة من حدود الصين، وكان أهلها متّصلين بالصين منذ العصور القديمة، كما أن صنَّاعاً من الصينيين كانوا بين الأسرى الذين وقعوا في يد العرب، حين فتحوا تلك الأصقاع.

وقد أشار الطبري إلى بعض طُرَف الصين، حين ذكر فتح مدينة كش (من أعمال سمرقند)، على يد خالد بن إبراهيم، والي بلخ، سنة (134هـ/751م)، فقال:وفي هذه السنة غزا أبو داود خالد بن إبراهيم أهل كش، فقتل

الأخريد ملكها ... وأخذ أبو داود من الأخريد وأصحابه، حين قتلهم، من الأواني الصينية المنقوشة المذهَّبة التي لم يُرَ مثلها، ومن السروج الصينية ومتاع الصين كلّه، ومن الديباج وغيره، ومن طُرَف الصين، شيئاً كثيراً[1].

وكان في بغداد، منذ نهاية القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي)، سوق خاصّة لبيع التحف الصينية. وقد كتب اليعقوبي في وصف بغداد:وينقسم طرق الجانب الشرقي - وهو عسكر المهدي - خمسة أقسام، فطريق مستقيم إلى الرصافة الذي فيه قصر المهدي والمسجد الجامع، وطريق في السوق التي يقال لها: سوق خضير، وهي معدن طرائف الصين[2].

وفي المصادر الصينية نصّ تاريخي يشير إلى وجود فنّانين صينيّين بمدينة الكوفة، في منتصف القرن الثامن الميلادي، فإن الكاتب الصيني «توهوان» كان في الأَسْر عند العرب، سنة 751م، ونجح في الهرب سنة 762، ففرَّ على سفينة تجارية إلى كنتون، ومنها إلى وطنه سينجان فو، ثم تحدَّث عن مدينة الكوفة في كتاب له، وذكر أن صنَّاعاً من بني وطنه كانوا أسرى فيها، وأنهم علّموا الصنّاع المسلمين نسج الأقمشة الحريرية الخفيفة، وصناعة التحف الذهبية والتحف الفضّية، فضلاً عن النقش والتصوير[3].وقد يكون في حديث هذا الكاتب الصيني، شيء من المبالغة، ولكن له مغزاه، على كلّ حال.

وأشار ابن خرداذبه المتوفَّى سنة (235هـ/849م)، في كتابه «المسالك

(1) تاريخ الأمم والملوك، للطبري (طبعة مصر)، ج9، ص150.

(2) كتاب البلدان، لليعقوبي، ص، 253.

(3) انظر:

P. Pelliot: Des Artisans Chinois à la Capitale Abbasside (1923). Magazine «Toung Pao» N.26 P.110 – 112.

والممالك»، إلى بعض ثغور الصين وما يُستورَد منها، ثم أجمل القول عن صادرات تلك الأقاليم، فكتب:والذي يجيء، في هذا البحر الشرقي من الصين، الحرير والفرند[1]، والكيمخاو[2]، والمسك، والعود، والسروج، والسمُّور[3] والغضار[4] ... إلخ[5].

وتحدَّث الجاحظ (المتوفَّى سنة 255هـ/869م)، في كتابه «البخلاء»[6]، عن أصدقاء زاروا رجلاً عنده مائدة من حجر العقيق وآنية صينية ملمَّعة[7].

وقد عُثِر، في أنقاض مدينة سامرّا، على أنواع من الفخّار والخزف الصيني الذي يرجع عهده إلى أسرة تنج[8]، وفي القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين مجموعة طيبة من هذا الخزف الصيني الذي عثرت عليه البعثة الألمانية في حفائر سامرّا، والمعروف أن سامرّا ظلّت عاصمة العالم الإسلامي نحو خمسين عاماً من القرن الثالث الهجري[9].

وممّا ذكره التاجر سليمان، في رحلته التي أشرنا إليها، أن عند الصينيّين الغضار الجيّد، يصنعون منه أقداحاً في دقّة القوارير الزجاجية، مع أنها

(1) الفرند: الحرير الملوَّن، تُصنَع منه الثياب.

(2) الكيمخاو: من الفارسية «كيمخا»، وهي الحرير المشجَّر أو الموشّى.

(3)السمُّور على وزن تنُّور: دابّة يُتَّخذ من جلدها فراء ثمينة، أو هي الفراء نفسه. واسم هذه الدابّة، بالفرنسية، martre، وبالإنجليزية sable، وبالألمانية Zopel، واسمها العلمي martes zibellina أو mustella Zibelina.

(4)الغضار: الخزف.

(5) انظر كتاب «المسالك والممالك» (طبعة دي غوية)، ص69-70.

(6) كتاب «البخلاء»، للجاحظ، (طبعة فان فلوتن)، ص57.

(7) المعروف أن التلميع في الخيل «أن يكون في الجسد بقع تخالف لونه»، فلعلّ المقصود أن الأواني المذكورة كان كلّ منها ذا ألوان مختلفة.

(8) انظر: (F. Sarre: Die Keramik von Samarra)

(9) انظر كتابنا «الفنّ الإسلامي في مصر»، ج1، ص24 وما بعدها.

من الغضار[1].

ومَرَّ بنا أن الأمير الساماني نصر بن أحمد طلب إلى فنّانين صينيّين أن يوضِّحوا، بالصور، بعض مخطوطات الترجمة التي نظمها الشاعر رودكي لكتاب «كليلة ودمنة»[2]. والمعروف أن بلاد ما وراء النهر وبلاد التركستان كانت في عصر الدولة السامانية (261-389هـ/774-999م) أزهر الأقاليم الإسلامية؛ فكان بلاط أمرائها مجمع العلماء والأدباء والفنّانين، وذاع صيت بخارى وسمرقند في أنحاء العالم الإسلامي، ولا ريب في أن بعض الصنّاع والفنّانين من أهل الصين كانوا يقيمون في تلك الأقاليم، ويكسبون عيشهم بالعمل فيها؛ فإن كثيرين من أهل الصين كانوا يهاجرون إلى الأقاليم الغربية في بلادهم وإلى آسيا الوسطى ثم إلى الأصقاع الشرقية من الإمبراطورية الإسلامية.

وقد جاء ما يؤيِّد ذلك في يوميّات راهب صيني، سافر إلى إيران بطريق آسيا الوسطى، بين عامَيْ 1221 و1224 بعد الميلاد (618 و621 هجرية)؛ إذ كتب عند الكلام عن سمرقند: «إن الصنّاع الصينيّين كانوا يعيشون هناك، في كلّ مكان[3]».

وقد جاء، في عدّة مواضع من «الشاهنامه»، ذكر التحف الواردة من

---

(1) راجع:

Voyage du marchand arabe Suleiman en lnde et en Chine suivi de remarqus par Abu Zayd Hassan. Traduit par Gabriel Ferrand (Les Classiques de l'Orient vol. VIII)Paris (1922) p.45.

(2) الظاهـر أن أولئـك الفنّانـين الصينيـين كانـوا ملحقـين ببعثـة سياسـيّة صينيـة، جـاءت لزيـارة أمـير بخـارى، انظـر: E. Blochet: Musulman Painting P.45

(3) انظر:

Bretschneider: Mediæval Researches from Eastern Asiatic Sources (London 1888) P.78.

الصين، من ذلك إشارة إلى جارح أسود، كان أكرم الجوارح على الملك بهرام، وكان الخاقان – ملك الصين – قد أهداه إليه «مع جملة من الهدايا والتحف وسائر ما يجلب من أرض الصين[1]».

والمعروف أن أمير بغداد، حين لُقِّبَ بـ(مالك الدولة)، في سنة (423هـ/1031م)، بعث للخليفة ألطافاً كثيرة، كان منها ثلاثمئة مبخر صيني[2]. وكان بين الكنوز الفنّيّة التي جمعها خلفاء الفاطميين ووزراؤهم مقادير كبيرة من الخزف الصيني، وقد فصَّلنا الكلام عن ذلك في كتابنا «كنوز الفاطميين»، (ص68-70).

وذكر القزويني (600-682هـ/1203-1283م)، في كتابه «آثار البلاد وأخبار العباد»، أن التجار كانوا يصدِّرون الأواني الصينية من جاوة إلى كلّ بلاد الدنيا[3].

وجاء في كتاب «جامع التواريخ»، للوزير رشيد الدين، أن كثيراً من المصوِّرين الصينيّين قدموا إلى إيران في عهد هولاكو، وغازان، والجايتو، كما انتشرت في دولتهم الكتب الموضَّحة بالصور الصينية. والحقّ أن هولاكو وخلفاءه كانوا يشملون رجال الفنّ برعايتهم، بل كانوا حين يخربون المدن في حروبهم يعنون بإنقاذ الفنّانين وأرباب الصناعات، وكان

(1) انظر كتاب «الشاهنامه» (طبعة الدكتور عبد الوهاب عزام)، ج2، ص88.

(2) انظر كتاب «الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري»، تأليف: متز، وترجمة: محمد عبد الهادي أبوريدة، ص233 (مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر).

(3) راجع:

– Relation de Voyages et Textes géographiques Arabes Persans et Turks Relatif à l'Extreme-Orient du VIIIe au XVIIIe siècle, Traduits, Revus et Annotés par Gabriel Ferrand (Paris 1913 – 1914). P.309.

وانظر– أيضاً– صفحة 462، لترى مثل هذا القول منقولاً عن الباكوي (بداية القرن 9هـ/15م) في كتابه «تلخيص الآثار وعجائب الملك القبار».

المغول يرسلون إلى الصين وآسيا الوسطى كثيراً من الفنّانين والصنّاع الذين أبقوا على حياتهم حين كانوا يدمّرون المدن في إيران والشرق الأدنى، ويمعنون في سكّانها قتلاً، وكان بعض أولئك الصنّاع يفلحون في العودة إلى أوطانهم بعد العمل مع الصينيّين والتأثّر بأساليبهم الفنّيّة.

وتحدّث الغزولي (المتوفَّى سنة 815هـ/1412م)، في كتابه «مطالع البدور في منازل السرور»، عن البلّور وأنواعه وخواصّه، وذكر أن منه ما يؤتى به من بلاد الصين[1].

وكتب ابن إياس (المتوفَّى سنة 930هـ/1524م)، في مؤلّفه «نشق الأزهار في عجائب الأقطار» أن مدينة «لوفين»[2] كانت تُصنع فيها المنسوجات المتعدّدة الألوان والأواني الخزفية الصينية التي تُصَدَّر إلى أنحاء العالم المختلفة[3].

وممّا عثر عليه المنقّبون عن الآثار، في أطلال مدينة الفسطاط (أولى العواصم الإسلامية في مصر)، قطع كثيرة من الخزف الصيني، وأكبر الظنّ أن ورود هذا الخزف إلى وادي النيل يرجع إلى عصر ابن طولون، الذي عرف طرائف الصين في سامرّا، ولا ريب في أنه ظَلّ يرد إلى مصر حتى عصر المماليك، وحسبنا أن الأمير بكتمر الساقي – الذي تزوّجت ابنته أحد أبناء السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون – كان بين كنوزه الفنّيّة مقدار وافر من خزف الصين.

---

(1) «مطالع البدور في منازل السرور» (مطبعة الوطن سنة 1300)، ج2، ص158.

(2) المحتمل أنها المدينة التي تعرف، في الصينية، باسم «لنج بين» جنوب شرقي شياوشو، وعلى مقربة من هانوي الحالية.

(3) راجع: Relation de voyages et textes géographiques ... etc. par Gabriel Ferran P.481

وممّا كتبه المقريزي، في كلامه عن سوق الكفتيّين (الذين يشتغلون بتطعيم المعادن (أو تكفيتها) بالذهب والفضة)، أن «العروس من بنات الأمراء أو الوزراء أو أعيان الكتاب أو أماثل التجار» كانت تَحمِل إلى زوجها جهازاً، منه مقدار من الخزف الصيني ومقدار من آنية أو أدوات من الورق سمّاها «كداهي»، وقال عنها: «وهي آلات من ورق مدهون تُحمَل من الصين، أدركنا منها في الدور شيئاً كثيراً، وقد عدم هذا الصنف من مصر إلّا شيئاً يسيراً[1]».

وذكر الأبشيهي (القرن 9هـ/15م) أن يعقوب بن الليث الصفّار أهدى إلى المعتمد على الله هديّة في بعض السنين، بينها عشرون صندوقاً، على عشر بغال، «فيهم طرائف الصين وغرائبه[2]».

وقد استقدم تيمور من الصين نسّاجين، كان لهم نصيب وافر من ازدهار صناعة النسج في إيران، كما أن حفيده أولوغ بك (850-853هـ/1447-1449م) استدعى بعض المهندسين والصنّاع من تلك البلاد؛ ليشيِّدوا له قبّة من القاشاني في بلاد ما وراء النهر، بل الظاهر أنه أتى بالقاشاني من بلاد الصين نفسها[3].

(1) انظر: خطط المقريزي»، ج2، ص105.

(2) انظر كتاب «المستطرف في كلّ فنّ مستظرف»، ج2، ص54.

(3) انظر: G. Migeon: Manuel d'art Musulman (الطبعة الثانية)، ج1، ص156.

وأشار أمير البحر التركي سيدي علي جلبي[1]، في كتابه «مرآة الممالك»، إلى أن أبدع أنواع الخزف، كان مصدرها مدينتين من مدن الصين.

والمعروف أن كشف طريق رأس الرجا الصالح قضى على احتكار المسلمين التجارة مع الشرق الأقصى؛ إذ أفلح البرتغاليون في القضاء على السيادة البحرية التي كانت للمسلمين في المحيط، ثم قبض الهولنديون، ومن بعدهم الإنجليز، على زمام التجارة مع البحار الشرقية.

وممّا فعله الشاه عبّاس الصفوي، للنهضة بصناعة الخزف في إيران، أن أحضر كثيراً من الخزفيّين الصينيّين مع أسراتهم إلى مملكته؛ لينشروا فيها تلك الصناعة حتى يمكن إصدار الخزف والصيني إلى أوروبا، فتحصل إيران على الأرباح الطائلة التي كانت تتدفّق إلى الشرق الأقصى، وقد استقرّ هؤلاء الفنّانون في مدينة أصفهان.

وكان تجّار التحف الصينية ينزلون مدينة أردبيل في العصر الصفوي، كما قدم، إلى شتى المدن الصناعية الإيرانية، خزفيّون من الصين، يعرضون خدماتهم على أصحاب المصانع الفنّيّة فيها، ويساهمون في النهضة بصناعة الخزف الإيراني.

---

(1) كان أمير البحر على الأسطول الذي أرسله السلطان سليمان العثماني لمطاردة البرتغاليين، سنة (962هـ/1553م)، وقد دمّرت العواصف هذا الأسطول، ونزل الأمير إلى البرّ في الهند، وكان شاعراً وأديباً، فعكف على تدوين البيانات عن مشاهداته، ثم عاد إلى تركيا بطريق البحر، فنشر هذه البيانات في كتاب سمّاه «مرآة الممالك»، تُرجِم إلى الألمانية ثم إلى الفرنسية، ونُشِر في المجلّة الآسيوية، سنة 1820، ونُقِل بعد ذلك إلى الإنجليزية، على يد فامبري:

– A Vambéry; The Travels and Adventures of the Turkish Admiral Sidi Ali Reis in India, Afghanistan, Central Asia and Persia during the year 1553 – 1566 (London1899).

A. Olearius: Voyages très curieux et très renommez.

وروى بعض الرحّالة أن تاجرَيْن صينيَّيْن كان لهما حانوت لبيع الخزف الصيني في مدينة أردبيل، في بداية القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي[1].

ولا يفوتنا، قبل ختام الحديث عن التحف الصينية في العالم الإسلامي، أن المسلمين كانوا يستوردون من الصين أنواع الورق الصيني الفاخر، مما استعملوه في بعض مخطوطاتهم الثمينة، ومن المعروف أن أتباع الحلّاج، في القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، كانت لديهم مخطوطات من الورق الصيني الجميل، مكتوب بعضها بمداد ذهبي وذات جلود لطيفة ومحفوظة في نسيج من الحرير[2].

بقي أن نشير إلى أتباع المذهب المانوي؛ فقد كانوا صلة بين الشرقين: الأقصى، والأدنى، وقد كان الخلفاء يضطهدونهم كما فعل الأكاسرة الساسانيون من قبلهم، وفرَّ المانويون من هذا الاضطهاد، في القرن الثاني الهجري، الثامن الميلادي، واستقرّوا في إقليم تركستان وغيره من أقاليم آسيا الوسطى.

والمعروف أن (ماني) بَشَّر بدين جديد في إيران، إبّان القرن الثالث الميلادي، وكان مصوِّراً ماهراً، كما كان للتصوير، عنده وعند أتباعه، شأن كبير في توضيح كتبهم الدينية، وتدلّ المصادر الأدبيّة والمصادر التاريخية، في الشرق والغرب، على أن أتباعه كانت لديهم مخطوطات مصوَّرة فاخرة،

(1) انظر: F. Sarre: Denkmaeler Persische Baukunst (Leyden 1917) P.34 .

(2) انظر: «صلة تاريخ الطبري»، لعريب بن سعد الكاتب القرطبي، (طبعة ليدن)، ص90.

ومحفوظة في جلود فنّيّة ثمينة، ولكن اضطهاد هؤلاء القوم قضى على مخلَّفاتهم الفنّيّة، حتى أننا لم نكن نعرف عنها شيئاً مادّيّاً إلى سنة 1904، حين كشف الأستاذان: فون لوكوك- Von le Coq، وجرينفيدل - Grünwedel، بعض صور مانوية في أطلال مدينة من أعمال «طرفان» في بلاد التركستان الشرقية[1]. وقد كانت طرفان، بين عامي 134 و225 بعد الهجرة (760-840م)، عاصمة لدولة الأويغور التركية الجنس، والمانوية المذهب[2]، وعَثَر «فون لوكوك» على صور حائطية على جدران بناء، يُظَنّ أنه كان معبداً مانويّاً، وتشهد هذه الصور كلّها بالعلاقة الوثيقة بين الفنون التي ازدهرت في آسيا الوسطى والفنون الصينية نفسها؛ مما يحملنا على القول بأن أتباع المذهب المانوي ساهموا في نقل الأساليب الفنّيّة الصينية إلى شرق العالم الإسلامي.

على أن بعض مؤرّخي الفنون يميلون إلى القول إن آسيا الوسطى لم يكن لها أيّ أثر على الفنون الإسلامية؛ لأن هذا الإقليم لم يكن له فنّ خاصّ، بل كان يأخذ كلّ أساليبه الفنّيّة عن الهند والصين وإيران[3]،

---

(1) انظر:

- Albert von le Coq: Chotscho, Koenigliche Preussische Turfan. Expedition (Berlin 1913).

وراجع- أيضاً-للمؤلف نفسه:

- Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens (Berlin 1925)

وانظر:

- Albert Grünwedel: Altbuddhistisch Kunststatten (Berlin 1812).

(2) راجع:

P. Pelliot: La Haute Asie P. 12 - - 13 - 17 - 18.

(3) انظر:

E. Blochet: Musulman Painting P. 65 - 85

ونحن لا ننكر هذه الحقيقة الأخيرة، ولكننا نعتقد أن آسيا الوسطى كانت واسطة في نقل كثير من الأساليب الفنّيّة الصينية إلى إيران.

إعجاب المسلمين
بالتحف الفنّيّة الصينيّة

عرفنا- إذن- أن العلاقة بين الشرقين: الأدنى، والأقصى، كانت وثيقة في العصر الإسلامي، ورأينا أن العالم الإسلامي الشرقي عرف الفنّانين الصينيّين عن كثب، وأتيح له أن يرى التحف الصينية منتشرة في ربوعه، ونريد، الآن، أن نستعرض بعض النصوص الأدبيّة والنصوص التاريخية التي تشهد بأن المسلمين كانوا يعترفون لرجال الفنّ في الصين بالأسبقية في ميدان الفنون، كما كانوا يعجبون بالتحف الفنّيّة الصينية أشدّ إعجاب.

والحقّ أن كُتَّاب العرب وشعراء الفُرس وكتَّابهم كانوا يعجبون، منذ فجر الإسلام، بمهارة الصينيّين في الفنون والصنائع الدقيقة، وكانوا يضربون بهم المثل في إتقان التصوير، وحسبنا أن أحد الشعراء الفرس، في العصر الإسلامي، يقول، في وصف حبيبته، إن شفتها الجميلة تبدو كأنها رسمت بريشة مصوِّر صيني[1].

---

(1) انظر:

- P. Horn: Geschichte der Persischen Literatur (Leipzig 1901) P.78.

- Ph. W. Schulz: Die persisch-islamische Miniaturmalerie. P.44.

وقد كتب ابن الفقيه الهمذاني (في نهاية القرن الثالث الهجري وبداية العاشر الميلادي) أن الله – عَزّ وجَلّ – خصَّ أهل الصين بإحكام الصناعة، وأنه منحهم، في ذلك، ما لم يمنحه أحداً غيرهم، فكان لهم الحرير والغضائر الصيني والسروج الصيني، وغير ذلك من المنتجات الدقيقة المحكمة[1].

وتحدَّث المسعودي (المتوفَّى سنة 346هـ/957م) عن ملك من ملوك الصين، شَيَّد السفنّ وأرسل عليها وفوداً إلى البلاد المختلفة، تحمل لطائف بلاد الصين، فلم يَرِدُوا على أهل مملكة إلّا وأعجبوا بهم، واستظرفوا ما أوردوه من أرضهم[2].

وذكر– أيضاً– أنهم لم يعبدوا الأصنام فحسب، بل كانوا يعبدون الصور، ويتوجَّهون نحوها بالصلوات[3].

وكتب: «وأهل الصين من أحذق خلق الله كفّاً بنقش وصنعة، وكلّ عمل لا يتقدّمهم فيه أحد من سائر الأمم، والرجل منهم يصنع بيده ما يُقَدّر أن غيره يعجز عنه، فيقصد به باب الملك يلتمس الجزاء على لطيف ما ابتدع، فيأمر الملك بنصبه على بابه، من وقته ذلك إلى سنة، فإن لم يُخرِج أحد فيه عيباً أجاز صانعه، وأدخله في جملة صنّاعه، وإن أخرج أحد عيباً اطّرَحَه ولم يُجزه... وقَصْدُهم بهذا وشبهه الرياضة لمن يعمل هذه الأشياء، ليضطرّهم ذلك إلى شدّة الاحتراز وإعمال الفكر فيما يصنعه كلّ واحد منهم بيده[4]».

(1) راجع كتاب «البلدان»، لابن الفقيه، ص251.

(2) راجع «مروج الذهب» للمسعودي، ج1، ص80–81.

(3) المرجع السابق نفسه، ص82.

(4) «مروج الذهب»، للمسعودي، ص89.

وكتب أبو منصور الثعالبي (المتوفَّى سنة 429هـ/1038م)، في كتابه «لطائف المعارف»[1]، نبذة عن مهارة الصينيّين في الفنون، ونقلها عنه النويري (المتوفَّى سنة 733هـ/ 1333م). قال النويري[2]: «وأمّا الصين وما اختصّ به فإن العرب تقول لكلّ طرفة من الأواني صينية[3]، كائنة ما كانت؛ لاختصاص الصين بالطرائف».

وأهل الصين خُصّوا بصناعة الطُرَف والمُلَح وخرط التماثيل والإبداع في عمل النقوش والتصاوير، «حتى إن مصوِّرهم يصوِّر الإنسان فلا يغادر شيئاً إلّا الروح، ثم لا يرضى بذلك حتى يفصل بين ضحك الشامت وضحك الخجل، وبين المبتسم والمستغرب، وبين ضحك المسرور والهادئ، ويركِّب صورة في صورة».

وممّا تخيّله الشاعر الفارسي نظامي (المتوفَّى سنة 599هـ/1203م)، في قصّته الشعرية «إسكندر نامه»، مباراة في التصوير بين فنّان رومي وآخر صيني، وذلك في حضرة الإسكندر وخاقان الصين. ولا غرو؛ فقد كان المسلمون يعجبون بمهارة الروم في التصوير إعجابهم بمهارة أهل الصين فيه، وقد ترجم الأستاذ توماس أرنولد حديث هذه المباراة من المنظومة المذكورة. ومن ترجمته الإنجليزية السطور الآتية:[4]

(1) «لطائف المعارف» (طبعة دي يونغ في ليون سنة 1867)، ص127 وما بعدها.

(2) انظر كتاب «نهاية الأرب»، للنويري، (طبعة دار الكتب المصرية)، ج1، ص966.

(3) كتب الأستاذ «بلوشيه – E. Blochet» في مؤلفه «Musulman Painting»، ص63، أن السامانيين كانوا يسمّون التصوير «كارجيني»؛ أي «الشغل الصيني»، ولكنا لم نعثر على المرجع الذي اعتُمِد عليه في هذا الصدد.

(4) انظر «Th. Arnold: Painting in Islam»، ص66.

At length, it was agreed as test of skill
To hang a curtain from a lofty dome
In such a manner that on either half
Two painters should essay their skill unseen
This vault should show the Rumi's work of art
.While on the other the Chinaman should paint

ولكن نظامي لا يختم قصّة هذه المباراة ببيان الفائز فيها، بل يكشف ميداناً جديداً من المهارة عند أهل الصين، فيذكر أن المصوِّر الرومي عكف على رسم صورة على القبو الذي أُعِدّ له، وبينه وبين زميله سِتار يفصله عنه، ولا يُرفَع قبل إتمامهما التصوير، وبينما كان الرومي يفعل ذلك، أقبل الفنّان الصيني على تلميع الجزء الذي أُعدّ له، فلمّا رفع الستار انعكست صورة الرومي على الجزء الذي أتقن الصيني تلميعه، فظهر كأن لا فرق بين الصورتين، وعجب المشاهدون لهذا الشبه العجيب بين الرسمين، ولكنهم لم يلبثوا أن أدركوا السرّ في ذلك كله[1]:

For when the painters started on their task
And hid themselves behind the curtain's screen
The Rumi showed his skill by painting farms
The Chini worked at nought save polishing
The polished wall reflected every line
Of form and colour which the other took.

(1) انظر «Th. Arnold: Painting in Islam»، ص66.

ومن النصوص التي جاء فيها ما يشهد بإعجاب المسلمين بالخزف الصيني حكاية في باب (فضل القناعة) من كتاب «كَلستان سعدي» لسعدي الشيرازي، الشاعر الإيراني (المتوفَّى سنة 690هـ/1291م)، تحدَّث فيها عن تاجر ثرثار أخبره أنه يستعدّ لرحلة جديدة، فسأله سعدي: أين تكون تلك السفرة؟ فأجاب التاجر:أريد أن أحمل الكبريت من إيران إلى الصين، فقد سمعت أن له قيمة عظيمة فيها، ومن هناك آخذ الخزف الصيني إلى بلاد الروم[1].

وقد جاء في المصادر التاريخية والمصادر الأدبيّة أن قصر تيمور في سمرقند، كانت تزيِّن جدرانَه نقوشٌ، دونها صور ماني والصور الصينية[2].

وكتب الرحّالة ابن بطوطة (القرن 8هـ/14م) أن الخزف الصيني هو «أبدع أنواع الفخّار»[3]، كما تحدَّث عن مهارة أهل الصين في الفنون[4]. قال:وأهل الصين أعظم الأمم إحكاماً للصناعات، وأشدّهم إتقاناً فيها، وذلك مشهور من حالهم، قد وصفه الناس في تصانيفهم فأطنبوا فيه، وأمّا التصوير فلا يجاريهم أحد في إحكامه، من الروم ومن سواهم، فإن لهم فيه اقتداراً عظيماً، ومن عجيب ما شاهدت لهم من ذلك أني ما دخلت، قطّ، مدينة من مدنهم، ثم عدت إليها إلّا ورأيت صورتي وصور أصحابي منقوشة في الحيطان والكواغد، موضوعة في الأسواق.

---

(1) في الحكاية الثانية والعشرين، من الباب الثالث في «كَلستان سعدي».

(2) انظر «Th. Arnold: Painting in Islam»، ص67.

(3) راجع: «رحلة ابن بطوطة» (الطبعة الأوروبية)، ج4، ص256.

(4) اقرأ عن رحلة ابن بطوطة في الصين. المراجع المذكورة في مقال الأستاذ هارتمان عن الصين في «دائرة المعارف الإسلامية»، الطبعة الفرنسية، ج1، ص865.

ولقد دخلت إلى مدينة السلطان، فمررت على سوق النقّاشين، ووصلت إلى قصر السلطان مع أصحابي، ونحن على زيّ العراقيّين، فلمّا عدت من القصر عشيّاً مررت بالسوق المذكورة فرأيت صورتي وصور أصحابي في كاغد، قد ألصقوه بالحائط، فجعل كلّ واحد منّا ينظر إلى صورة صاحبه، لا تخطئ شيئاً من شبهه.

وذُكِر لي أن السلطان أمرهم بذلك، وأنهم أتوا إلى القصر ونحن فيه، فجعلوا ينظرون إلينا، ويصوِّرون صورنا ونحن لم نشعر بذلك، وتلك عادة لهم في تصوير كلّ من يمرّ بهم، وتنتهي حالهم، في ذلك، إلى أن الغريب، إذا فعل ما يوجب فراره عنهم بعثوا صورته إلى البلاد، وبُحِث عنه، فحيثما وُجِد شبه تلك الصورة أُخِذ[1].

وكتب ابن الوردي (القرن 8هـ/14م) أن أهل الصين «أحذق الناس في الصناعات والنقوش والتصوير، وأن الواحد منهم ليعمل بيده من النقش والتصوير ما يعجز عنه أهل الأرض. وكان من عادات ملوكهم أن الملك منهم إذا سمع بنقّاش أو مصوِّر في أقطار بلاده أرسل إليه بقاصد ومال، ورغَّبَه في الإشخاص إليه ...[2]» كما كتب- أيضاً- أن «ملك الصين إذا كان له عدّة أولاد، ثم مات، لا يرث ملكه منهم إلّا أحذقهم بالنقش والتصوير[3]».

وقد جاء، في ترجمة فارسية من كتاب «كليلة ودمنة»(تمّت في نهاية القرن

(1) «رحلة ابن بطوطة»، ص261-263.

(2) راجع كتاب «خريدة العجائب وفريدة الغرائب» لابن الوردي (طبعة مصطفى البابي الحلبي، سنة، 1939)، ص52-53.

(3) راجع المصدر السابق، ص45.

9هـ/15م)، ذكر مهارة أهل الصين في الفنون؛ وذلك في معرض مدح مصوِّر، قيل عنه إنه «حين يرسم بريشته وجوهاً، فإن أرواح مصوِّري الصين تتحيَّر في وادي العجب،» كما قيل -أيضاً-: «إن عبقريّته جعلت قلوب أولئك الفنّانين الصينيين تغمر، وتغلب على أمرها في صحراء الدهش[1]».

وقد ذكر ابن خلدون (القرن 8هـ/ 14م) الصين بين الأمم التي اشتهرت بكثرة صنائعها. قال في الكلام عن أن العرب أبعد الناس عن الصنائع:«... ولهذا نجد أوطان العرب وما ملكوه في الإسلام قليل الصنائع بالجملة حتى تجلب إليه من قطر آخر، وانظر بلاد العجم من الصين، والهند، وأرض الترك، وأمم النصرانية، كيف استكثرت فيهم الصنائع، واستجلبها الأمم من عندهم»[2].

كما كتب أبو الفدا (القرن 8هـ/ 14م) أن أهل الصين «أحذق الناس في الصناعات»، وأنهم «أحذق خلق الله تعالى بنقشٍ وتصوير، بحيث يعمل الرجل الصيني بيده ما يعجز عنه أهل الأرض[3]».

ومن دلائل الإعجاب بمهارة الصينيّين في التصوير ما تخيَّله الشاعر الإيراني عبد الرحمن الجامي (9هـ/ 15م) في منظومته «يوسف وزليخا»، فقد جعل فيها امرأة العزيز تطلب مصوّراً صينيّاً ليرسم صوراً لها وليوسف[4].

---

(1) انظر Th. Arnold: Painting in Islam ص69.

(2)راجع: مقدمة ابن خلدون، الفصل الحادي والعشرين «في أن العرب أبعد الناس عن الصنائع».

(3) انظر: «تاريخ أبي الفدا»، ج1، ص102.

(4) انظر:

-Th. Arnold: Painting in Islam P.66.

-Yusufu Zulaykha éd. Rosenzweig (Wien 1824)P.102.

بقي أن نشير إلى أن ملوك إيران، منذ عصر الشاه عباس الأكبر، أقبلوا على جمع التحف الصينية، ولاسيّما الخزف الذي كانت لهم منه مجموعة كبيرة، حفظوها في مسجد أردبيل، وقد تبعهم في ذلك سلاطين آل عثمان.

ولا ريب في أننا - بعد هذه النصوص المختلفة - نرى أن أثر الأساليب الصينية في الفنون الإسلامية لا يدلّ على سيطرة الصين، ولم يكن مصدره، معظم الأحيان، سيادة عناصر ذات ثقافة صينية في شرق العالم الإسلامي، وإنما يشهد بإعجاب المسلمين - لاسيّما أهل إيران - بتلك الأساليب، وخير دليل على هذا أن الأثر الصيني في الفنون الإيرانية ظَلّ ملموساً في عصور، ازدهرت فيها الروح القومية الإيرانية كعصر الدولة الصفوية، مثلاً.

مظاهر الأثر الصيني
في الفنون الإسلامية

(1) الورق

إذا تذكَّرنا أن الخطّ الجميل والتصوير في المخطوطات ميدانان من أهمّ ميادين الفنّ الإسلامي، أدركنا ما كان للورق من شأن خطير في تطوُّر هذا الفنّ. والمعروف أن الصينيّين كانوا ينتجون أحسن أنواع الورق[1]، كما كان للخطّ الجميل عندهم منزلة عظيمة، فقرنوه بالأعمال الإلهية المقدَّسة.

وقد تعلَّم العرب صناعة الورق على يد صنّاع من الصين، أَسَرهم المسلمون حين فتحوا سمرقند في نهاية القرن الأوّل بعد الهجرة (بداية القرن الثامن الميلادي)، أو - في قول آخر - على يد صانع صيني، أَسَره زياد بن صالح،

(1) كانت الصين أوّل أمّة عرفت الورق، اخترع صناعته «تساي لون» الذي كان يعمل في بلاط «هوتي»، من أباطرة أسرة هان، نحو سنة 105م. راجع الفصل الأوّل من: R. H. Clapperton: Paper Making by Hand (أكسفورد، 1934).

حاكم تلك المدينة، سنة (134هـ/751م)[1].

وقد كان العالم الإسلامي يستورد من الصين، بعد ذلك، ضروباً فاخرة من الورق، لم يصل المسلمون إلى صنع مثلها.

(2) تقليد التحف الصينية

أقبل الفنّانون في الشرق الإسلامي على تقليد التحف الصينية، وأصابوا، في بعض الأحيان، نجاحاً يتفاوت مداه، ولا ريب في أن بدء هذا التقليد يرجع إلى فجر الإسلام، وقد ظَلّ قائماً حتى القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي.

ففي سامرّا، (3هـ/9م)، عرف الخزفيون المسلمون مزايا الخزف الصيني، وعملوا على إنتاج خزف يشبهه؛ كما تشهد بذلك القطع الخزفية التي عُثِر عليها في أطلال تلك المدينة[2].

كما وُجِد، في حفائر الفسطاط، إلى جانب الخزف الصيني الصحيح، خزف أنتجه الخزفيّون المصريّون تقليداً للخزف المصنوع في الشرق الأقصى.

ويرجع تقليد الخزف الصيني، في مصر، إلى العصر الفاطمي، فقد حاول الخزفيّ المشهور «سعد»، ومن نَسَج على منواله، من أتباعه وتلاميذه، أن

(1) انظر: «لطائف المعارف»، للثعالبي، ص126، وراجع الفصل الخامس من المرجع المذكور في الحاشية السابقة؛ فإن فيه بيانات طيّبة عن صناعة الورق عند العرب.

(2) راجع:

– F. Sarre: Wechselbeziehungen zwischen ostasiatescher und vorderasiatischer Keramik

– Magazine «Ostasiatiche Zeitschrift» P.338.

يصنعوا نوعاً من الخزف ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان، كانوا يقلِّدون به خزف «سونج» الصيني[1]، ولكن تقليد الخزف الصيني لم تتّسع دائرته في مصر إلّا في عصر المماليك[2].

وكتب البيروني (المتوفَّى سنة 440هـ/1047م) في كتاب «الجماهر في معرفة الجواهر» عن تقليد الخزف الصيني في إيران، وتحدَّث عن صديق له في مدينة الري، كان عنده عدد وافر من الأواني المصنوعة من الخزف الصيني[3].

وقد قلَّدَ الخزفيون الإيرانيون - ولاسيّما في القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي - بعض ضروب الخزف المصنوع في الشرق الأقصى، على رأسها نوع، امتاز بدهانات متعدّدة الألوان تغطّي سطح الإناء، وذاع استعمال هذا النوع في عصر أسرة تنج[4]، وأصاب المسلمون في تقليده توفيقاً كبيراً حتى ليصعب، في بعض الأحيان، أن نميِّز- لأوَّل وهلة- القطعة الصينيّة الأصلية من التي صنعت تقليداً لها على يد الصنّاع المسلمين.

وقد وجدت قطع من هذا الخزف الأخير في أطلال مدن الري، والسوس، وإصطخر، وساوة، وفي بعض البلاد في إقليمَيْ مازندران، وتركستان. 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 أوّل ما يلفت النظر في هذا الخزف هو

(1) المنسوب إلى أسرة سونج التي حكمت الصين بين عامَيْ 960 و1278 بعد الميلاد.

(2) راجع كتابنا «كنوز الفاطميين»، ص171-172.

(3) انظر كتابنا «الفنون الإيرانية»، ص184.

(4) انظر:

- A. u. Pope: an Introduction to Persian Art (London 1930) P.75 - 76.

- E. Kühnel: Islamische Kleinkunst P.79 - 110 - 121.

ألوانه المختلطة البديعة، وهو يرجع، في الغالب، إلى القرنَيْن: الثاني، والثالث الهجريَّين، و-في بعض الأحيان- إلى القرن الرابع بعد الهجرة، العاشر الميلادي.

ومن أنواع الخزف الصيني الأخرى التي قلَّدها المسلمون الخزف الأبيض الخالص، فكانوا يصنعون منه الصحون والسلطانيات ذات الحافّة المشطورة بأقواس متقابلة[1]. وقد أصاب بعض الخزفيّين نجاحاً وافراً في إتقان هذا التقليد. (انظر شكل 42).

وقد حاول الخزفيّون الإيرانيون في عصر السلاجقة وعصر المغول (من القرن 5 إلى 8هـ/من 11 إلى 14م) تقليد الفخّار الصيني[2].

ونقل ياقوت الحموي (المتوفَّى سنة 626هـ/1229م)، في مادّة (الصين)، من كتابه «معجم البلدان»، حديثاً عن شخص، اسمه أبو دلف مسعر بن المهلهل، زار بلاد الترك والصين والهند، أشار فيه إلى مدينة من أعمال الهند تُدعى كولم، كانت تُصنَع فيها آنية خزفيّة، تباع في العالم الإسلامي على أنها صينية؛ وهي ليست كذلك؛ لأن طين الصين أصلب من طينها وأصبر على النار[3].

وممّا كتبه المؤرِّخ الإيراني خواندمير عن مصوِّر إيراني مشهور، اسمه مولانا حاج محمد نقّاش، أنه حاول، مراراً، تقليد الخزف الصيني، وأُتيح له، بعد جهود متواصلة، أن ينجح في صنع آنية تشبه في شكلها الأواني

(1) انظر:

A Survey of Persian Art edited by A. U. Pope (Oxford 1938) .

(2) المقصود هنا هو «البورسيلين» أو الفخّار الصيني، وهو يمتاز بمتانته وبياضه وبأن له «رنة» خاصّة، انظر الأشكال: من3 إلى 9.

(3) انظر: معجم البلدان، (طبعة أوروبا)، ج3، ص454، وطبعة مصر، ج5، ص417.

الصينية، ولكنها لا توازيها في اللون والنقاوة[1].

وممّا امتاز، بإنتاجه، الخزفيّون في العصر الصفوي، نوع من خزف أبيض، كانوا يقلّدون به الخزف المصنوع في الشرق الأقصى، وكانت زخارفه زرقاء تحت الدهان، وفضلاً عن ذلك فقد حاولوا- أيضاً- تقليد الفخّار الصيني (البورسيلين)، كما صنعوا آنية وأطباقاً كبيرة الحجم، فيها اللونان: الأزرق، والأبيض، وتبدو- لأوَّل وهلة، في ألوانها وأشكالها وزخارفها - كأنها من صناعة الصين[2]. والحقّ أنهم أصابوا توفيقاً عظيماً في صناعة هذا الخزف، بلونَيْه الأبيض والأزرق[3]. ومن التحف الجميلة المعروفة من هذا النوع، قنّينة في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين، عليها رسم أسد خيالي، ينبعث اللهب من كتفيه. (انظر شكل 4).

وقد قلَّد الخزفيون الإيرانيون، في العصر الصفوي، السيلادون الصيني[4]، ولاسيّما في مدينة أصفهان، وأصابوا في هذا الميدان توفيقاً عظيماً، في القرن الحادي عشر الهجري، السابع عشر الميلادي.

وكان الحرير الصيني واسع الانتشار في شرق العالم الإسلامي، ولاسيّما منذ عصر المغول، وقلَّد الإيرانيون زخارفه، فأنتجوا أنواعاً جيّدة من

---

(1) انظر:

- A. Grohmann and Th. Arnold: The Islamic Book P.77.

- Th. Arnold: Painting in Islam P.139.

(2) راجع:

- R. L. Hobson: A. Guide to the Islamic Pottery of the Near East (British Museum) P.69.

(3) راجع كتابنا «الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي»، ص207-209.

(4) نوع من الصيني، عليه طبقة من المينا ذات اللون الأخضر النافض.

الديباج، كانوا يصدِّرونها إلى البلاد الأجنبية، وقد عُثِر على نماذج منها في بعض المقابر، في مدينة فيرونا الإيطالية، وكانت زخارفها من الحيوانات الخرافية، والزهور الصينية، والكتابات العربيّة[1].

وفي مكتبة السراي، في استانبول، مجموعة من الصور في مرقَّعات كبيرة، وفي بعض هذه المرقَّعات صور بديعة على الطراز الصيني، وفيها صور صينية قد ترجع إلى بداية القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي، وفيها صور أخرى تجمع بين الطرازين؛ إذ رسوم الأشخاص والعمائر فيها من طراز إيراني، ولكنها في مناظر طبيعية صينية، ويبدو، مع ذلك، أن الكلّ من عمل فنّان واحد، ومن المحتمل أن المصوِّر غياث الدين الذي كان من أعضاء أحد الوفود التي أرسلها شاه رخ إلى الصين، والذي عُنِي، في وصف رحلته، بالتحدُّث عن مواكب أهل الصين، وملابسهم، ومهارتهم في العمارة، وما رآه من الصور الحائطية على جدران معابدهم، نقول: من المحتمل أن هذا الفنّان هو الذي جمع، أو رسم هذه الصور الصينية الإيرانية المحفوظة في مكتبة السراي[2].

وفي المكتبة الأهليّة في باريس مخطوط من رسالة عن الأبراج، ومجموعات النجوم، وكان هذا المخطوط ملكاً للأمير أولوغ بك ابن شاه رخ، ويبدو في رسومه أنها منقولة عن أصول صينية، ولا سيّما في ألوانها الهادئة، وبُعدها عن النضارة، والتباين، والحدّة التي امتاز بها المصوِّرون من

(1) انظر: «تراث الإسلام»، الجزء الثاني في الفنون الفرعية، والتصوير، والعمارة، كتبه: Christie, Arnold und Briggs، وترجمه وشرحه وعلَّق عليه: زكي محمد حسن، ص68.

(2) انظر:

– L. Binyon, J. Wilkinson and B. Gray: Parsian Miniature Printing (Oxford 1933) P.56 – 57.

مدرسة هراة، في العصر التيموري[1].

وقد كان تقليد الصور الصينية منتشراً في العصر المغولي، وفي العصر التيموري، إلى حَدّ أن كثيراً من الصور الإيرانية المغولية كانت تُنسَب، في البداية، إلى مصوِّرين من الصين، أو- يقال- إنها منقولة عن نماذج صينية. لكن، ثبت بعد مواصلة الدرس وكشف المخطوطات المصوَّرة أن قسطاً وافراً من الشبه بين الصور الإيرانية المذكورة والصور الصينية يرجع إلى تأثر المصوِّرين المسلمين بالأساليب الفنّيّة الصينية، فحسب.

ومن الصور التي وصلتنا، والتي نرى فيها العناصر الصينية والإيرانية، جنباً إلى جنب، بدون أن تختلط أو تكوِّن وحدة متماسكة، نقول: من تلك الصور واحدة، كانت في مجموعة «فيفر - Vever»، وتمثِّل فرع شجرة مورقاً ومزهراً، وعليه عصفور، وتبدو هذه المجموعة كأنها صينية من عصر «مينج»، ولكن، رُسِم تحتها خسرو وشيرين، الحبيبان الإيرانيان، بملابس فارسية ووجهين صينيَّين، حتى ليصعب الجزم بأن المصوِّر كان إيرانيّاً قَلَّدَ الصناعة الصينية، أو صينيّاً قَلَّدَ الرسوم الإيرانية[2]. (الشكل 30).

وكذلك، كان المصوِّرون في المدرسة الصفوية الثانية - ولا سيّما بين عامي 1570 و1610 - مغرمين بتقليد الصور الصينية ورسم الصور بدون لون أو بلون قليل جدّاً، وكان على رأس هذه المدرسة رضا عباسي، وولي

(1) راجع:

- A. Grohmann and Th. Arnold: The Islamic Book. P.72.

(2) انظر كتابنا «التصوير في الإسلام»، ص43.

جان، وصادق، على أنهم انصرفوا إلى تقليد الصور والرسوم الموجودة على الحرير الصيني الذي كان ذائع الانتشار في ذلك الوقت، ولم يقلِّدوا اللوحات الفنّيّة الصينية إلّا نادراً[1].

(3) السحنة المغولية

من المعروف أن المسلمين، في الشرق الأدنى، لا ينتمون إلى الجنس المغولي الأصفر، ومع ذلك كلّه فإنهم - بعد أن زاد اتّصالهم بالشرق الأقصى، سياسيّاً، وثقافيّاً، وتجاريّاً - أقبلوا على جعل السحنة، في رسم الأشخاص، على تحفهم وفي مخطوطاتهم، مغولية إلى حَدّ كبير جدّاً[2]، فأصبحت مميِّزات الجنس الأصفر- لا سيّما العيون المستطيلة الضيِّقة- ظاهرة على التحف الإسلامية إلى حَدّ كبير جدّاً، حتى أن تلك التحف تبدو كأنها صينية لذوي الثّقافة الفنّيّة العادية. (انظر الأشكال: 1 و2 و14 و16 و17 و18 و29).

(4) التجاوز عن تحريم التصوير

كان أهل إيران أكثر الشعوب الإسلامية مخالفةً للتعاليم الدينية الإسلامية بشأن كراهية تصوير الكائنات الحيّة، ولا ريب في أن ذلك يرجع إلى أنهم

(1) راجع:

- E. Blochet: Musulman Painting. P.62 - 63 - 82 - 83.

(2) والواقع أن السحنة المغولية لم تكن غريبة على أهل إيران، فقد كان يعيش، بين ظهرانيهم وعلى مقربة منهم، في آسيا الوسطى، أقوام يمتّون إلى الجنس المغولي بِصِلة وثيقة.

شعب ميّال إلى الفنّ، بفطرته، وإلى أنهم يشعرون بأن تحريم التصوير في فجر الإسلام كان يُقصَد به تجنُّب عبادة الأوثان، فلا بأس به بعد أن ثبتت دعائم الإسلام[1]، كما أنهم آريّون لا يخشون الصور، ولا ينسبون إليها قوى سحرية كما يفعل معظم الساميّين، فضلاً عن أنهم ورثوا أساليب فنّيّة في النقش والتصوير عن أسلافهم من الكيانيّين والساسانيّين؛ وكانوا لا يفهمون أن في التصوير مضاهاة لخلق الله عَزّ وجَلّ، وأن تقليد الخالق أمر لا يجوز[2]، وأن تصوير المخلوقات وعمل التماثيل لها تخليد لأعراض زائلة، لا ينبغي التفكير فيه لأن الخلود للّه وحده.

ولكن الذي لم يفطن إليه كثير من الباحثين هو أن الصلة الوثيقة التي قامت بين إيران والصين، كان لها أثر كبير في نموّ التصوير في شرق العالم الإسلامي، وفي أن إيران لم تترك ما عرفته قبل الإسلام من صور ونقوش. ولا غرو، فإن السلاجقة والمغول - بثقافتهم الفنّيّة الصينية - كان لهم فضل كبير في تشجيع الإيرانيين على عدم الاكتراث بتحريم التصوير، إلّا في حالات نادرة، والحقّ أننا، إذا تذكّرنا أن ما عرفته إيران، قبل عصر المغول، من تصوير المخطوطات لم يكن شيئاً مذكوراً بالنسبة إلى ما عرفته في العصور التالية، أدركنا ما كان للمغول من أثر في هذا الميدان، إلى جانب الثّقافة الفنّيّة الإيرانية القديمة.

---

(1) كتب الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده رأياً في الصور والتماثيل، لا يختلف كثيراً عن هذا الرأي. راجع: «تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده»، لجامعه السيد محمد رشيد رضا، ج2، ص449-501؛ وانظر مقالنا عن «الصور والنقوش والتماثيل في الأضرحة والمساجد الإيرانية» في العدد (90) من مجلّة «الثّقافة»، ص22 وما بعدها. راجع، في هذه المناسبة، أقوال الفقهاء في الناسخ والمنسوخ؛ فإن التسليم بوجود ذلك في القرآن قد يفتح الباب لقبوله في الحديث.

(2) راجع كتابنا «الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي»، ص78-80.

بل إننا نعتقد- أيضاً- أن التفكير في تصوير النبي ﷺ- ربّما-كان مصدره الصين، فكلّنا نذكر ما يزعمونه من أن رسول ملك الصين قد رسم صورة الرسول سرّاً، وأن ابن وهب القرشي قد زار بلاط ملك الصين، ورأى فيه صور الرسل، وبينها صورة محمّد ﷺ، ولا ننسى، في هذا المقام، أن الفنّانين لم يحاولوا في فجر الإسلام أن يصوِّروا أي حادث من السيرة النبوية؛ فإن أقدم الصور التي نعرفها من هذا النوع لا علاقة لها بما قبل القرن الثامن الهجري ، الرابع عشر الميلادي[1]، وعندنا أن المصوِّرين الإيرانيّين حين عمدوا إلى رسم صور خيالية للنبي ﷺ كانوا متأثِّرين بما سمعوه عن صور النبي ﷺ في الصين، وعن تصوير البوذيّين والمانويّين - فضلاً عن المسيحيين - لآلهتهم ورسُلهم وقدّيسيهم.

(5) الدقّة ومحاكاة الطبيعة في رسوم الحيوان والنبات

وقد أخذ الفنّانون المسلمون عن الأساليب الفنّيّة الصينية العمل على محاكاة الطبيعة بدقّة وإتقان في رسوم الحيوانات المختلفة والزهور والنبات. والمعروف أن الشرق الأدنى، كان منذ العصور القديمة، غنيّاً في استخدام الزخارف الحيوانية، وكانت هذه الزخارف ممّا ورثته الفنون الإسلامية، ولكن المسلمين كانوا لا يُعْنَوْن، في البداية، برسم الحيوان صورة مطابقة لطبيعته ومعبِّرة عن أجزائه المختلفة تعبيراً صحيحاً

(1) مقالنا عن «السيرة النبوية في الفنّ الإسلامي»، في عدد مايو، سنة 1940، من مجلّة «المقتطف»، ص488 وما بعدها.

من الوجهة العلمية؛ ولذا كانت صور الحيوان عندهم جافّة، وقد تبدو مشوَّهة أو غير طبيعية، وقد يصعب تمييز الحيوان الذي قصد الفنّان رسمه أو عمل التحفة على شكله. ولكنهم، بعد أن تأثّروا بدقّة الصينيّين في رسم الحيوان والطير وصلوا، منذ القرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي، إلى تقليد الطبيعة تقليداً صادقاً، فاكتسبت رسوم الحيوان في التحف الإسلامية قسطاً وافراً من الإتقان والرقّة والمرونة[1]، كما أخذ الفنّانون المسلمون عن الصين رسوم الطير يسبح في الهواء؛ ما يكسب الصورة حياة وحركة[2].

وكان الحال كذلك في الرسوم النباتية، وحسبنا أن نوازن رسوم النباتات والأزهار في التحف الإسلامية المصنوعة في فجر الإسلام بما صُنِع منها بعد فتح المغول، لندرك التطوّر الواضح. والواقع أن الزخارف النباتية في شرق العالم الإسلامي بدأت، منذ القرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي، في أن تكون صوراً دقيقة من الطبيعة، ونَقَل الفنّانون عن الصين بعض النباتات المائية، وزادوا في أنواع الزهور التي استعملوها في زخارفهم.

أمّا الصور الآدمية فلسنا نستطيع أن نرى فيها تأثّراً كبيراً بالأساليب الفنّيّة الصينية، من ناحية الدقّة والإتقان. صحيح أنها كسبت شيئاً من المرونة والحركة سوف نتكلَّم عنه، ولكنها لم تظفر من الناحية التشريحية، بتطوُّر يستحقّ الذكر. ولا غرو، فإن الصين نفسها لم تكن تختلف كثيراً عن إيران من هذا الوجه، فإنهما معاً كانا على عكس الفنّ الإغريقي والفنون التي انحدرت منه، وبيان ذلك أن الفنّ

(1) انظر الأشكال: 8 و11 و12 و13 و15 و18 و19 و30 و33 و43 و45.

(2) انظر الأشكال: 13 و16 و28 و33.

الإغريقي، كان قوامه رغبة الفنّان في الوصول إلى تمثيل كلّ أجزاء الجسم الإنساني ونقلها نقلاً دقيقاً، تكاد تراعى فيه مبادئ علم التشريح كاملة[1].

ولا غرابة، فقد كانت بيئة الإغريق وعاداتهم ونشاطهم العقلي الحرّ سبباً في ذلك كله؛ فأصبح المثل الأعلى للفنّان الإغريقي أن يكون التمثال أو الصورة التي ينتجها تمثِّل الشيء المصوَّر في كلّ أجزائه. بينما لم تحاول سائر الشعوب القديمة أن تصنع صوراً وتماثيل تُراعى فيها الدقّة والصدق ومبادئ التشريح وعلم الجمال وقوانين المنظور والكيفية التي تبدو بها الأشياء للعين. فأهل الشرق الأدنى والشرق الأقصى لم يكن من شأن بيئتهم أو نوع نشاطهم العقلي وحبّ الاستطلاع عندهم أن تَتَّجه بالصور والتماثيل إلى الناحية الإغريقية في صدق تمثيل الطبيعة، بل اكتفى الفنّانون عندهم بالعناية بالأجزاء التي تبدو لهم ذات شأن خطير أو مغزى، فكانوا، بذلك، دون زملائهم الغربيّين في الوصف الفني والتحليل.

(6) رسم الصور الشخصية، Portraits

كان الفقهاء يعتبرون التصوير أو عمل التماثيل محاولة لمضاهاة الخالق (عَزَّ وجَلّ) وتقليد عمله، وكان ذلك من أسباب كراهية تصوير الكائنات الحيّة وعمل التماثيل لها. صحيح إن بعض قطع العملة التي ترجع إلى عصر الخليفة عبد الملك بن مروان، كان عليها رسم الخليفة يحمل سيفاً،

(1) راجع: H. Taine: Philosophie de L'art، ج2، ص85 وما بعدها.

لكن، لا شكّ في أن هذا الرسم لم يكن صورة شخصية بل كان رسماً رمزيّاً يمثِّل خليفة المسلمين، وقد ضُرِبت مثل هذه الدنانير ذات الصور تقليداً للعملة البيزنطية التي كانت منتشرة في الشرق الأدنى والتي كان عليها صورة إمبراطور بيزنطة، ورغبة في ألّا يجد الشعب فرقاً كبيراً بينها وبين سائر العملة التي عرفها قبل ذلك، ومع ذلك فإن عبد الملك بن مروان لم يلبث أن أمر بسكّ العملة بدون أي رسم آدميّ عليها.

وقد وصلت إلينا، بعد ذلك، من عصر الخليفة المتوكِّل العباسي (القرن 3هـ/9م)، سَكّة أو وسام، على أحد وجهيه صورة الخليفة[1]، وعلى الوجه الآخر رسم رجل يقود جملاً، ولكنّ المعروف أن المتوكِّل كان بعيداً جدّاً عن التمسُّك بمبادئ الدين، فضلاً عن أنه كان وثيق الصلة بالفنّانين الإغريق، وقد استخدم فريقاً منهم في رسم الصور على جدران قصر المختار الذي شيَّده في سامرّا، والذي أشار ياقوت إلى الصور العجيبة التي كانت فيه؛ ومن جملتها صورة بيعة فيها رهبان «وأحسنها صورة شهار البيعة»[2]، ولكن أكبر الظنّ أن هذه الصور ليست شخصية، وهي - إن كانت كذلك، إلى حَدّ ما- من صنع فنّانين غير مسلمين.

وصفوة القول أننا لا نعرف، قبل عصر المغول، صوراً شخصية بمعنى الكلمة، كما أن ما جاء ذكره في بعض المصادر الأدبيّة والمصادر التاريخية

(1) انظر:

- Th. Arnold: Painting in Islam.

- Papyrus Erzherzog Rainer. Feuhrer durch die Ausstellung (Wien 1894) P.206.

(2) راجع:معجم البلدان، لياقوت الحموي (طبعة مصر، ج7)، ص407.

لم يكن إلّا صوراً رمزية[1].

وقد رُوِيَ أن الفيلسوف الطبيب ابن سينا رفض أن يلبّي دعوة محمود الغزنوي للعمل في بلاطه، وفَرَّ إلى إقليم جرجان، فأمر محمود أبا نصر بن عرّاق المصوِّر أن يرسم صورة ابن سينا على ورقة، ثم طلب من مصوِّرين آخرين أن يرسموا أربعين نسخة منها، وأرسل الصور إلى حكّام الأقاليم المجاورة، راجياً أن يرسلوا إليه صاحبها، ولكننا لا نميل إلى تصديق هذه القصّة. وأكبر ظنّنا أنها نُسِجت على منوال قصّة تشبهها، ذكرتها المصادر الأدبيّة والمصادر التاريخية عن مهارة أهل الصين في التصوير، وأشرنا إليها في بداية هذا البحث[2].

فالذين يرجع إليهم الفضل في بدء الصور الشخصية في الإسلام هم السلاطين المغول، الذين حذَوا حذو آبائهم، وجَرَوا على سنّة عمل الصور الشخصية لأنفسهم على يد فنّانين من أهل الصين، أو ممَّن تأثّروا بالأساليب الفنّيّة الصينية، وزادت هذه الصور، بعد ذلك، في عصر تيمور وخلفائه.

وقد وصف جيهانكير - الإمبراطور الهندي- في مذكِّراته، صورة رسمها مصوّر اسمه خليل ميرزا، وكانت، حيناً من الزمن، في مكتبة الشاه إسماعيل الصفوي (907-930هـ/1502-1524م). وقال إنها كانت تمثِّل إحدى معارك تيمورلنك، وكان فيها رسم هذا الفاتح بين أولاده

(1) من ذلك ما كتبه المقريزي (الخطط: ج1، ص417) في كلامه عن خزائن الفرش والأمتعة عند الفاطميين. قال: «ووجد من السطور الحرير المنسوجة بالذهب، على اختلاف ألوانها وأطوالها، عدة مئين تقارب الألف، فيها صور الدول وملوكها والمشاهير فيها، مكتوب على صورة كلّ واحد اسمه ومدة أيامه وشرح حاله». ما ذكره ومنه- أيضاً- عن الخليفة الآمر وصور الشعراء في المنظرة ببركة الحبش (الخطط: ج1، ص486-487). ومنه كذلك ما ذكره الراوندي عن السلطان السلجوقي طغرل بن أرسلان الذي كتب له زين الدين الخطّاط المشهورة مجموعة من الشعر، ورسمت في المخطوط صور الشعراء الذين وردت بعض أشعارهم فيه. انظر: Th. Arnold: Painting in Islam، ص 128.

(2) انظر: «مظاهر الأثر الصيني في الفنون الإسلامية»، و«رحلة ابن بطوطة»، (الطبعة الأوروبية)، ج4، ص263.

وقوّاد جيشه، فبلغ عدد المرسومين فيها مئتين وأربعين شخصاً[1].

أمّا الصور الشخصية في عصر الدولة الصفوية فكثيرة، وقد وصل إلينا منها صور بعض الملوك، كالسلطان حسين بيقرا، والشاه طهماسب، والشاه عبّاس. والواقع أن تصوير الملوك والسلاطين والأمراء ورجال الدولة أصبح أمراً شائعاً في إيران والهند وتركيا، منذ القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي[2]، وإن كان ذكر الصور في الأساطير الأدبيّة أقدم من هذا التاريخ بعدّة قرون.

وممّا يلفت النظر أن الفنّانين المسلمين نسجوا، في البداية، على منوال زملائهم الصينيين في رسم الأشخاص بوجوههم من الأمام، وبحيث تُظهِر ثلاثة أرباع الوجه، إن لم يظهر الوجه كله.

والواقع أنهم لم يُقبلوا على رسم الصور الجانبية إلّا منذ نهاية القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي، وذلك بعد أن عرفوا الأساليب الفنّيّة الأوروبية وتأثّروا بها. على أن الصور الجانبية لم تنتشر في الصين نفسها إلّا منذ القرن الخامس عشر الميلادي، وأصبحت، بعد ذلك، الطريقة المثلى في تصوير الوجوه في الهند الإسلامية.

والمعروف أن المصوِّر الإيراني بهزاد كان له شأن عظيم في النهوض بالصور الشخصية في التصوير الإسلامي، فإن المصورين قبله لم يصيبوا في هذا الميدان

---

(1) راجع:

- Th. Arnold: Painting in Islam. P.128 – 129.
- Memoirs of Jahangir, translated by A. Rogers.P.116.
- Percy Brown: Indian Painting under the Mughals. P.145– 146.

(2)راجع:

- Th. Arnold: Painting in Islam.P.130– 132
- J. Strzygowski: Asiatische Miniaturmalerei. P.145– 146.

توفيقاً يستحقّ الذكر، وكانت الصور التي يريدونها أن تكون شخصية، لا يكاد يمتاز بعضها من بعض إلّا بإضافة ميزة أو أكثر، من ميزات الشخص المراد تصويره، إلى رسم غير شخصي جرى المصوّرون على رقمه لمختلف الأشخاص، بينما استطاع بهزاد - بحذقه في الرسم وبدقّة التعبير في التصوير - أن يصل إلى إنتاج صور من أبدع الصور الشخصية في الفنّ الإسلامي[1].

وقد كان لأسلوب بهزاد في رسم الصور الشخصية أثر كبير في الأساليب التي اتبعتها المدرسة الهندية المغولية في الميدان نفسه[2]، ولا ننسى، في هذه المناسبة، أن رسم الصور الشخصية في المدرسة الهندية الإسلامية قام- إلى حَدّ كبير- على أكتاف أستاذ فارسي، هو المصوِّر عبد الصمد[3].وصفوة القول أننا نذهب إلى أن التأثّر بالأساليب الفنّيّة الصينية كان له أكثر الفضل في نجاح الفنّانين الإيرانيين، ثم الهنود من بعدهم، في الوصول إلى رقم صور شخصية، تبدو فيها سحنة الأفراد الذين أراد الفنّانون تصويرهم، ويمكن، بوساطتها، تمييزهم، إذا رأينا صوراً أخرى لهم.

(7) التعبير عن الحركة والحياة في الرسم

كان للأساليب الصينية أثر كبير في تعليم الفنّانين في شرق العالم الإسلامي التعبير عن الحركة في رسومهم، فأخذت الحياة تدبّ في رسوم الحيوان

(1) راجع كتابنا «التصوير في الإسلام» ص50 واللوحة رقم 26، و-أيضاً:
- A. Sakisian: La Miniature Persane (Paris 1929) P.67.

(2) انظر: Percy Brown: Indian Painting under the Mughals، ص41 و92 و141 و144.

(3)انظر: Percy Brown: Indian Painting under the Mughals ص119 و120.

والنبات، كما كسبت الصور الآدمية قسطاً وافراً من المرونة والرقّة[1]، ولم تعد رسماً تخطيطاً مجرَّداً وملخَّصاً فحسب، وقد كانت الرسوم والصور الإيرانية، قبل التأثّر بالفنون الصينية، عليها مسحة من الجمود، وتبدو كأنها عناصر زخرفية وتوضيحية قبل كلّ شيء، أمّا بعد ذلك فقد زال عنها قسط وافر من الجمود والبساطة، بل دَبَّ إليها، في بعض الأحيان (عدا الحركة والحياة) شيء من روح المزاح والتهكُّم.

(8) الرسوم التخطيطية بالمداد

كانت الرسوم التخطيطية بالمداد من المميِّزات الفنّيّة الصينية في عصر سونج (960-1278م). وقد نسج بعض الفنّانين الإيرانيين على منوالها، كما نرى في مخطوط من كتاب «جامع التواريخ» للوزير رشيد الدين، محفوظ في الجمعية الآسيوية في لندن وفي مكتبة جامعة أدنبرا[2]. وقد مَرّ بنا أن المصوِّرين، في المدرسة الصفوية الثانية، قلدَّوا أهل الصين في رسم الصور بدون ألوان أو بألوان قليلة جدّاً.

(9) هدوء الألوان

أحبّ الفنّانون الإيرانيون الألوان البرّاقة، ولم يجتنَّبوا، في البداية، التباين

(1) انظر الأشكال: 11 و13 و14 و16 و17 و18 و19.

(2) راجع كتابنا «التصوير في الإسلام»، ص34 و35.

- وانظر: L. Binyon, Wilkinson and Gray Persian Miniature Painting، ص36 و37 و44-46.

والتنافر والشذوذ في ما استعملوه منها، ولكنهم تأثّروا، بعد ذلك، بالفنون الصينية فخفَّفوا من ذلك التنافر وذلك التباين، ومالت ألوان رسومهم، في بعض الأحيان، إلى الهدوء والانسجام. أمّا المسلمون في الهند فإنهم اتَّخذوا الألوان الهادئة والألوان الداكنة، فصارت من مميِّزات التصوير عندهم. ومهما يكن من الأمر فقد كان المصوّرون الهنود ينسجون في بعض رسومهم على منوال المصوِّرين الصينيين، كما يظهر من وصف الكاتب عبد الرزاق الذي كان عضواً في بعثة من بعثات شاه رخ، والذي كتب عن صور بعض المعابد الهندية أنها كانت على أسلوب الغربيّين والصينيّين[1]، والمعروف، كذلك، أن التأثّر بالأساليب الفنّيّة الصينية كان جليّاً في منتجات المصوِّر فروخ بك الذي التحق بخدمة الإمبراطور الهندي أكبر خان، سنة 1585 ميلادية[2]. وعلى كلّ حال، فإن المصوِّرين الهنود لم يكونوا أقلّ من سائر الفنّانين المسلمين إعجاباً بزملائهم من أهل الشرق الأقصى[3].

(10) احتمال الفراغ

أمكن الفنّانين المسلمين – بعد تأثرهم بالأساليب الفنّيّة الصينية – أن يشذّوا، في بعض الأحيان، عن القاعدة التي نعرفها في الفنون الإسلامية عامّة، وهي الهرب من الفراغ والعمل على تغطية التحفة كلّها بالرسوم والزخارف[4]؛ فقد فهموا، بوساطة التحف الصينية، أن بعض الألطاف – لا سيّما في الخزف – لا تفقد شيئاً من جمالها وروعتها إذا كانت ذات

(1) Percy Brown: Indian Painting under the Mughals. P.46.

(2) Percy Brown: Indian Painting under the Mughals. P.64.

(3) Percy Brown: Indian Painting under the Mughals.P.87.

(4) مما يعبِّر عنه الغربيون بالاصطلاح اللاتيني «Horor vacui». راجع كتابنا «في الفنون الإسلامية»، ص44.

لون واحد فقط، أو ذات زخرفة بسيطة لا تغطّي من مساحتها إلّا جزءاً تتفاوت مساحته؛ ولذا فإننا نرى في العالم الإسلامي – بعد تأثر الفنّانين بالأساليب الفنّيّة الصينية – كثيراً من التحف ذات الزخارف القليلة أو التي لا زخارف عليها قطّ.

(11) الموضوعات الزخرفية الصينية

نقل الفنّانون المسلمون بعض الموضوعات الزخرفية عن الفنون الصينية. ومنها ما يأتي:

(أ) رسوم الحيوانات الخرافية وشبه الخرافية[1]، كالتنّين Dragon، والعنقاء Phenix، والكيلين Kilin، والغرنوق Crane.

أمّا التنّين فقد رسم الصينيّون والإيرانيّون أنواعاً مختلفة منه، وله، في معظم الأحيان، جناحا نسر، وبراثن أسد، وذيل ثعبان، كما أن نفَسَه يخرج في هيئة سحب؛ لذا فإننا نرى التنّين، في أغلب رسومه، يسبح بين السحب. أمّا جسمه الممتد فمغطّى بالقشر، وفي رأسه قرنان، وفي فمه سنّان حادّان. والظاهر أن للتنّين معنًى رمزيّاً في ديانة كونفوشيوس، كما أنه كان شارة الإمبراطورية في الصين.

ومهما يكن من الأمر فإن الإيرانيين، حين أخذوا عن الصين بعض

(1) انظر الأشكال: 21 و22 و23 و24 و25 و26 و27 و29.

الموضوعات الزخرفية، لم يفكّروا في ما كانت ترمز إليه في الصين، بل اتّخذوها للزخرفة فحسب، وحوروا في أشكالها أحياناً. ومن المواضع التي استُخدِم فيها التنّين عنصراً زخرفيّاً واجهةُ المسجد الجامع في مدينة فرامين، وقد شيَّده السلطان أبو سعيد سنة (722هـ/1322م)[1]. وفضلاً عن ذلك فقد أكثروا من استخدامه في زخرفة هوامش المخطوطات[2].

أمّا العنقاء فلها جسم التنّين ورأس الديك البرّي، وكانت رمز الخلود في ديانة كونفوشيوس، كما أنها كانت شارة الإمبراطورة[3]. وقد وُفِّق الإيرانيون في استعمالها عنصراً زخرفيّاً، وأحسنوا رسم ذيلها ذي الريش الطويل.

والكيلين حيوان خرافي، له رأس أسد، وفي جبهته قرن واحد؛ وقد اتَّخذه بعض الفنّانين المسلمين عنصراً زخرفيّاً، كما رسموا - فضلاً عن هذا كله- طائراً غريباً يسبح في السماء جارّاً ذيله الطويل، ويظهر ليبعث الرعب في النفوس أو لنجدة بطل في الشدّة.

وقد ذاع استخدام رسوم الحيوانات الخرافية في صور المخطوطات، كما أقبل عليه المصوِّرون في الرسوم الحائطية التي كانوا يزيِّنون بها الجدران في القصور الإيرانية إبّان العصرين: التيموري، والصفوي[4].

---

(1) انظر: «F. Sarre: Denkmaeler Persiseher Baukunst»، ج1، الشكل 70.

(2) الواقع أن التنّين موضوع زخرفي قديم، جاء في الفنّين السومري، والأشوري، وانتشر في وسط أوراسيا، من جنوبي الروسيا إلى شواطئ النهر الأصفر، حيث عظم شأنه وكثر استعماله في الفنّ الصيني منذ عصوره الأولى. راجع ما جاء في وصف التنّين في كتاب «المستطرف في كلّ فنّ مستظرف» للأبشيهي، ج2، ص104؛ وانظر ص66، من كتاب «D'Ardenne de Tizac: Art Chinois».

(3) انظر كتاب «المستطرف في كلّ فنّ مستظرف»، ج2، ص118، وراجع: «E. Blochet: Musulman Painting»، ص77.

(4) انظر: «Survey of Persian»، ج2 ، ص1381-1383.

وكان من أبواب بغداد باب يُعْرَف باسم «باب الطلسم»،يرجع إلى عصر الخليفة العباسي الناصر (575 إلى 622هـ/1180 إلى 1225م). وفوق عقد هذا الباب نقش بارز، يمثِّل رجلاً جالساً وقابضاً بيديه على لسانَيْ تنّينَيْن مجنَّحَيْن، وقد التفّ ذيل أحدهما في زاوية العقد اليمنى، وذيل الآخر في الزاوية اليسرى (انظر الشكل 23). وذهب بعض علماء الآثار الإسلامية، في بداية القرن الحالي إلى أن هذا النقش يمثِّل الخليفة الناصر، ويسجِّل انتصاره على عدوَّيْن من أعداء دولته. غير أن هذه نظرية صعب تصديقها، وليس لدينا ما يؤيِّدها، بل إن الأستاذ «إرنست ديتز – Ernst Diez» وازَن بين هذا النقش ونقش آخر يشبهه كلّ الشبه، في باب بحائط كبير شمال غربي بكّين، واستنبط أن نقش باب الطلسم منقول عن موضوع زخرفي، كان معروفاً في شمال الهند وفي الشرق الأقصى[1]. ونحن نميل إلى تأييد الأستاذ ديتز، ولا سيّما أننا نعرف، في الصور الإيرانية، أمثلة لاستعمال رسم التنّين عنصراً زخرفيّاً لملء زوايا العقود[2].

والمعروف أن ثلاثة أبواب في قلعة حلب مزيَّنة بزخارف بارزة، ونرى على أحد هذه الأبواب حَيَّتَيْن طويلتَيْن جسماهما مشتبكان ومجدولان، وينتهيان، من الجنبين، برأس تنّين ذي أذنَيْن مدبَّبَتَيْن وفم مفتوح يخرج منه صفّان من الأسنان ولسان متشعِّب[3].

---

(1) راجع: «E. Diez: Die Kunst der islamischen Völker»، ص124.

(2) المقصود بزوايا العقد هو «الكوشة» أو الخصر أو الركن أو القوس، وهو المساحة المثلَّثة الشكل المحصورة بين السطح الخارجي المحدَّب في العقد وبين المستطيل الذي يعلو العقد: (بالفرنسية: écoinçon، وبالإنجليزية: spandrel، وبالألمانية: Zwickel، وبالإيطالية: cantoniera، وبالتركية: كوشه لك)، وقد جاء أحد الأمثلة التي نشير إليها في صورة منشورة في اللوحة 103 من:

«L. Binyon, Wilkinson and Gray: Persian Miniature Painting».

(3) راجع:

– Max Van Berchem et E. Fatio: Voyage en Syrie (Mem. Inst. Arch. Or. Le Caire 1914) P. 214 – 216.

ومن الصور الهندية المشهورة واحدة ترجع إلى عصر الإمبراطور جيهانكير (1014-1037هـ/1605-1627م)، ولعلَّها تمثِّل احتفالاً في أيّام تتويجه. وعلى هذه الصورة إمضاء راسمها المصوِّر منوهر، وقوام هذه الصورة فيلان من فِيَلة الدولة، يسيران في مكان الشرف من الموكب، وعلى أحدهما شعار جيهانكير، وهو الأسد والشمس (من أصل إيراني)، أمّا الثاني فيحمل عَلَماً إمبراطوريّاً، عليه رسم تنّين وعنقاء، وهو مشتقّ من الصين، وعلى الوجه الآخر للعَلَم رسم النمر ووحيد القرن، فيتمّ بهما رسم الحيوانات الأربعة المقدَّسة عند الصينيّين، فضلاً عن أننا نرى فوق الفيلين غطاءين من نسيج ذي زخارف صينية[1].

ويظهر أثر الأساليب الفنّيّة الصينية واضحاً في السجاجيد الإيرانية المزيَّنة برسوم الصيد والحيوانات، فقد استعمل الفنّانون في زخرفتها كثيراً من رسوم الحيوانات الخرافية الصينية الأصل، فضلاً عن رسوم السحب الصينية التي سيأتي ذكرها. (انظر الشكل 27).

(ب) رسوم السحب الصينية (تشي - Tschi، أو Tai)، وهي زخرفة إسفنجية الشكل، يُظَنّ أنها كانت، في الشرق الأقصى، رمزاً لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، وقد اقتبسها الفنّانون المسلمون، وزادوا في تعاريجها الدقيقة، واشتقّوا منها أشكالاً أخرى، وحَوَّروها حتى اتَّخذوا منها، في بعض الأحيان، زخرفة على شكل قبلة محراب، في سجّادة

(1) انظر: «Percy Brown: Indian Painting under the Mughals»، ص129.

من سجاجيد الصلاة المصنوعة في آسيا الصغرى[1].

كما اقتبسوا- أيضاً- شارة الخلد في الديانة التاوية «taoism[2]»، وهي شبه وردة ذات خطوط متعرِّجة، متداخل بعضها في بعض، مع تماثُل وتقابُل.

وقد اتَّخذ الفنّانون الإيرانيون تلك الشارة عنصراً زخرفيّاً، وتطوّرت على يدهم حتى اتّصلت برسوم السحب الصينية، كما أن رسوم السحب الصينية نفسها ظلّت تبتعد عن أصولها الصينية حتى أصبحت خطوطاً متعرِّجة بسيطة[3]. (انظر الأشكال: 6 و13 و16 و27 و43 و44 و45).

(جـ) رسوم الأطباق الذهبية المملوءة بالتفاح أو الخوخ، وهي عند أهل الصين رمز السلام والسعادة وطول العمر[4].

(د) رسم الإوزات الثلاث، تطير في الهواء[5] (انظر: شكل 13).

والحقّ أن معظم ما نراه في الفنون الإسلامية من رسوم الطيور تسبح في الفضاء إنّما أحدثته الصين في الفنون الإسلامية، فأكسبها حركة وحياة عظيمتَيْن.

(هـ) رسوم هندسية مكوَّنة من تكرار خطوط مستقيمة أو منحنية أو

(1)انظر: «H. Glück und E. Diez: Die Kunst des Islam»، الشكل 398.

(2)ديانة الحكيم الصيني «لاوتسي» وأتباعه.

(3)راجع: «Ph. Schulz: Die Persisch-Islamische Miniaturmalerei»، ج1، ص28.

(4)المرجع السابق.

(5)انظر: «L. Binyon, Wilkinson and Gray: Persian Miniature Painting»، ص37-14.

منكسرة[1] (انظر الأشكال 39 و40 و41)، ورسوم أخرى تشبه أسنان المفتاح. وقد ذاعت هذه الزخارف الهندسية في المساجد، إبّان العصر المغولي[2]. على أن الوصول إليها طبيعي جدّاً، حتى ليمكننا القول إن أقواماً من أجناس مختلفة قد يصلون إليها بدون أن يتأثّر بعضهم ببعض.

(12) الطريقة الاصطلاحية في رسم الجبال والماء

اتَّبَع الفنّانون المسلمون في إيران الأساليب الصينية في رسم الجبال والماء والسحب، ولكنهم لم يرسموا هذه العناصر الطبيعية لذاتها، بل قصدوا برسمها، في الصور، ملء فراغ، أو تغطية «أرضية» أو إظهار مسافة، أو بيان المكان الذي كان مسرحاً للحادث المصوَّر؛ فالمعروف أن تصوير المناظر الطبيعية لم يكن عند الإيرانيين فرعاً مستقلّاً من فروع التصوير، ولم تكن له المكانة التي وصل إليها عند الغربيّين والصينيّين[3].

(13) الأشكال الهندسية المتعدّدة الأضلاع

أكبر الظنّ أن الشعوب والقبائل التي كانت تقطن آسيا الوسطى قد نقلت

(1)بالفرنسية: grecques، وبالإنجليزية: fretwork، وبالألمانية: Mäanderstreifen.

(2)انظر: «A. U. Pope: An Introduction to Persian Art»، ص13–14.

(3) ذكرنا ذلك في كتابنا «الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي»، ص129–130. ويلوح لنا أن أحد القرّاء لم يفهمه كلّ الفهم، فاعترض عليه في نقد كَتَبه في مجلّة «الآثار القبطية» (ج6، سنة 1940، ص269)، واستشهد بعبارة نَقَلها عن مقال بالإنجليزية، للأستاذ بنيون Binyon، ولكن الغريب أن هذه العبارة تؤيّد نظريّتنا، فلم يبق إلّا أن نفرض أن كاتب النقد لم يفهمها أيضاً.

إلى شرقي العالم الإسلامي أقمشة، عليها زخارف هندسية، بينها الأشكال المتعدّدة الأضلاع[1] (انظر الشكل 39)، وتظهر هذه المنسوجات في ملابس الأشخاص المرسومين على الخزف المصنوع في مدينة الري[2].

وقد أقبل المسلمون، منذ ذلك العصر، إقبالاً عظيماً على الزخارف الهندسية المكوَّنة من أشكال متعدّدة الأضلاع، وأصابوا، في تنويعها وإتقانها، توفيقاً عظيماً، ولا سيّما في الطرز الفنّيّة: السلجوقية، والمملوكية، والمغربية.

(14) الهالة ذات اللهب أو النور

كان الفنّانون البيزنطيون، في القرن الخامس الميلادي، يرسمون، في صورهم، دائرة حول رؤوس القياصرة، ثم أصبحت هذه الدائرة تُرسَم حول رؤوس السيِّد المسيح والقدّيسين. والظاهر أن مهد هذه الهالة هو القارة الآسيوية؛ فقد عرفها الإيرانيون في العصر القديم، حين ظهرت نواتها بين أتباع مزدك، على هيئة إكليل سماوي من النار. ولكن ظهورها- لأوَّل مرّة، على شكل مستدير- كان في فنّ «جندرا»؛ أي الفنّ البوذي الإغريقي الذي ازدهر على الحدود الشمالية الغربية للهند في بداية العصر المسيحي، وطبيعي أنها انتقلت، بعد ذلك، إلى سائر الأقاليم التي انتشرت فيها التعاليم البوذية، كما اتّخذها فنّ البراهمة بالهند في العصور الوسطى.

(1) انظر: «E. Diez: Die Kunst der islamischen Völker»، ص197.

(2) انظر: «H. Glück und E. Diez: Die Kunst des Islam»، الشكل 416، واللوحة 26.

والمعروف أن استعمالها في الفنّ المسيحي كان نادراً في البداية؛ ولعل ذلك راجع إلى أصلها الوثني، ولكنها لم تلبث أن أصبحت شارة مقدَّسة في الكنيسة البيزنطية، وكثر استعمالها في الفنون التصويرية المسيحية.

وانتقلت هذه الشارة إلى الفنّ الإسلامي، في العصر العباسي، على يد الفنّانين المسيحيّين الذين كانوا يعملون لخلفاء بغداد؛ فإنهم كانوا - ومعهم الفنّانون المسلمون أيضاً - يرونها في صور القدّيسين المسيحيّين في الكتب البيزنطية المصوَّرة التي كانوا يتَّخذونها مثالاً، ينسجون على منواله، ولم تقف هذه الهالة عند وادي دجلة والفرات، بل اتَّجهت شرقاً، فظهرت، في مختلف الصور، على التحف الإيرانية حتى القرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي، على أن المسلمين- بوجه عامّ- كانوا يرسمونها، في كثير من الأحيان، حول رؤوس الأشخاص، ولكن بدون نظر إلى معناها الأصلي.

وهكذا، أصبحت في الفنون الإسلامية موضوعاً زخرفيّاً فحسب، وقد يُقصَد بها التنبيه إلى خطر شأن الشخص الذي تُرسَم حول رأسه، وكان الفنّانون المسلمون يرسمونها، في البداية، مستديرة أو شبه مستديرة، ولكنهم، بعد أن زاد اتّصالهم بالفنون الصينية، وعرفوا تماثيل بوذا في آسيا الوسطى، أصبحوا يرسمونها- أحياناً- غير منتظمة الشكل، فتبدو بيضيّة، لكنّ اللهب والنور يمتدّان منها. (انظر شكل 42)؛ ولا غرو، فإنها كانت قد تطوّرت في الشرق الأوسط، وبَعُدت، في بعض الأحيان، عن شكلها المستدير.

ومهما يكن من الأمر، فقد ترك المسلمون استعمالها فترة من الزمان، حتى عادت إلى الهند، على يد الآباء اليسوعيين البرتغاليين الذين حملوا إلى تلك البلاد صوراً مسيحية كثيرة، أعجب الإمبراطور جيهانكير بالهالة المقدَّسة

فيها، فاتَّخذها شارة تميِّز صورة الإمبراطور من سائر الصور، وأصبحت، من بعده، وقفاً على صور الأباطرة في رسوم المدرسة الهندية المغولية[1].

(15) الأختام الصينية المربَّعة والخطّ الكوفي المستطيل

أُعجِب الفنّانون الإيرانيون برسوم الأختام الصينية وما عليها من كتابات زخرفية الشكل. وربَّما، كان ذلك أساس ابتكارهم كتابة الخطّ الكوفي المستطيل ذي الأضلاع، وترتيبه في مساحات مربَّعة وأخرى مستطيلة، بحيث يبدو عظيم الشبه بتلك الكتابات الزخرفية الصينيّة. وقد ذاع استخدام الخطّ الكوفي المستطيل في زخرفة العمائر، بين القرنَيْن: السابع، والحادي عشر بعد الهجرة[2]، الثالث عشر، والسابع عشر بعد الميلاد.

(16) أشكال الأواني

يستطيع الإخصائيّون في الفنون الإسلامية أن يتبيَّنوا، في أشكال بعض الأواني الخزفية الإسلامية، تأثّراً بالأشكال التي اختصّت بها فنون الصين. ويزداد الشبه بين أشكال الأواني في الشرقَيْن: الأقصى، والأدنى، إبَّان العصر الصفوي في إيران. على أننا نرى رسوم كثير من الأواني الصينية

(1) راجع: «Percy Brown: Indian Painting under the Mughals»، ص172–174.

(2) انظر الأشكال: 36 و37 و38.

في الصور الإيرانية التي ترجع إلى عصر المغول.

وفضلاً عن ذلك فإن الأواني التي صُنِعت من المعادن (في العالم الإسلامي) على هيئة طيور وحيوانات، لها مثيلاتها في الشرق الأقصى. والحقّ أن صنع الإناء أو المبخرة أو صنبور الإبريق، على شكل طائر أو حيوان، كان أمراً ذائعاً في العصور الوسطى. ولعلّ بدايته كانت في الشرقَيْن: الأقصى، والأوسط، ثم انتقل منهما إلى الشرق الأدنى، وإلى أوروبا[1].

(17) الأساليب الصينية
في الملابس وآلات القتال[2]

ظهر أثر الأساليب الصينية في الملابس التي تبدو، في الصور المخطوطة وفي الرسوم الموجودة على قسط وافر من الخزف الإيراني، منذ فتح المغول (القرن 7هـ/13م)؛ فقد اختفت الملابس المزركشة والمزيَّنة برسوم الزهور والفروع النباتية[3]، التي عرفناها في منتجات المدرسة السلجوقية وفي زخارف الأويغور، وحلَّت محَلّها ملابس، رُوعِيَ، في طيّاتها وفي صنعها، إظهار الجسم الإنساني في خطوط منسجمة تناسب أعضاء الجسم، وتكسبه قسطاً وافراً من الحركة والحياة. ويظهر أثر الشرق الأقصى واضحاً في بعض أنواع الملابس وفي القلنسوات الشبيهة بالصحن والتي لا حافّة لها «béret»(انظر شكل 14)، وفي رسم العرش على طراز العروش

(1) انظر كتابنا «كنوز الفاطميين»، ص47 و233-238.

(2) انظر خوذات الفرسان ذات الذيل الذي يغطّي الرقبة، وانظر دروع الخيل وما إلى ذلك من العُدَد الصينية الطراز، في الصور الإيرانية E. Blochet: Musulman Painting ، اللوحتان: 57 و58.

(3) انظر كتابنا «التصوير في الإسلام»، ص26.

الصينية[1]، أو رسم الطائر الذهبي فوق العروش، وقد كان الطائر الذهبي من شارات الملك في الصين[2].

(18) توزيع الأشخاص في الصورة

يلاحظ الإخصّائيون في التصوير الإسلامي أن توزيع الأشخاص في الصور الإيرانية كان متأثِّراً بالأساليب الصينية، منذ عهد تيمور وخلفائه، فالمعروف أن المصوِّرين الصينيّين، في عصر «مينج» (بين القرنين: الرابع عشر، والسابع عشر بعد الميلاد) كانوا يوزِّعون الأشخاص في صورهم، أفراداً أو جماعات صغيرة، بحسب قواعد فنّيّة، قوامها التناسب وحسن الذوق، وتختلف عن القواعد المُتَّبعة في تكوين الصور عند الأوروبيّين.

ومهما يكن من الأمر، فإن تأثّر الإيرانيين بأهل الصين، في هذا الميدان، أزال عن الصور الإيرانية شيئاً من الجمود الذي عرفناه فيها قبل ذلك؛ إذ إن الأشخاص لم يظلّوا في الصورة جامدين، وكأن لا صلة بينهم وبين ما حولهم من المناظر الطبيعية أو رسوم العمائر، بل أصبحوا، مع ما يحيط بهم من أشجار وزهور وماء وسحاب وعمائر، وحدة فنّيّة، فيها حركة نسبية، وتشتمل على وحدات من تلك العناصر، موضوعة جنباً إلى جنب أو بعضها فوق بعض أو متداخل بعضها في بعض؛ ممّا دعا الأوروبيّين إلى تشبيه تكوينها بصناعة السجّاد؛ لأنها تخالف الأساليب

(1) انظر اللوحة رقم 99، من كتاب «E. Blochet: Musulman Painting»

(2) انظر اللوحة رقم 90، من كتاب «E. Blochet: Musulman Painting»

المعروفة عندهم في إنشاء الصورة على شكل هرمي، وفي احترام قواعد المنظور[1].

وفي بداية القرن السابع عشر الميلادي تغيَّر أسلوب توزيع الأشخاص في الصور الصينية، وزادت عناية الفنّانين بصور الأشخاص المنفردين وبصور المناظر الشعبية ومناظر الحياة اليومية، وكان لذلك أثره على المصوِّرين في إيران، فقامت المدرسة الصفوية الثانية[2]، وعلى رأسها المصوِّر رضا عباسي، وقَلَّ عدد الأشخاص في الصور، فلم تعد الصورة تجمع عدداً كبيراً منهم، بل أصبح المصوِّر يكتفي، في رسمه، بشخص أو شخصين.

(19) السقوف المحدَوْدِبة (الجمالونية)

اتَّخذ الفنّانون العثمانيون في القرن الثاني عشر الهجري، الثامن عشر الميلادي، سقوفاً لعمائرهم، لم تكن- في بعض الأحيان- مسطّحة منبسطة، بل كانت محدَوْدِبة وجمالونية: تشبه السقوف في العمائر الصينية، كما نرى- مثلاً- في سبيل السلطان أحمد الثالث الذي شيَّده في السراي في استانبول[3]، وفي قبر، وفي سبيل آخر في حَيّ «ضولة باغجه»، في المدينة نفسها[4].

(1) راجع المقالين اللذين كتبهما الأستاذ محمد يوسف همام عن دراسة الصور، وذلك في العدد (14)، والعدد (20) من مجلّة «الثّقافة».

(2)راجع كتابنا «الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي»، ص121-127.

(3)نظر: «H. Glück und E. Diez: Die Kunst des Islam»، الشكل 273.

(4)انظر الشكل 275 من المرجع السابق.

(20) الزخارف على «اللاكيه»

يغلب على الظنّ أن «اللاكيه» أسلوب فنّي، نقله الإيرانيون في عصر تيمور عن مهده في الشرق الأقصى، والمعروف أنهم برعوا، بعد ذلك في زخرفة أبواب عمائرهم بالرسوم على اللاكيه، كما أنهم استعملوا في التجليد- أحياناً- ورقاً مضغوطاً ومدهوناً باللاكيه، وعليه رسوم جميلة، كانت ميداناً لفنّ المصوِّرين[1].

(1) راجـع كتابنـا «الفنـون الإيرانيـة في العـصر الإسـلامي»، ص136، وH. Glück und E. Diez: Die Kunst des Islam ص94، وانظـر: «E. Gratzl: Islamische Bucheinbände» (ليبـزج، 1924) اللوحـة 19 واللوحة 20.

خاتمة

عرفنا، في الصفحات السابقة، أن المسلمين كانوا يتَّصلون بالصين، ويتاجرون معها، وأن فنّانين من أهل الصين عملوا في الشرق الأدنى، وأن التحف الصينية كانت تصل إلى العالم الإسلامي، وتلقى من أهله إعجاباً بها وإقبالاً عليها، وصل- في بعض الأحيان- إلى أن تُزَيَّن بها المساجد[1]. ورأينا كيف تأثر الفنّانون المسلمون بالأساليب الفنّيّة التي عرفوها في التحف الصينية أو التي نقلها إليهم الفنّانون الصينيّون أنفسهم.

وجدير بنا أن ننبِّه إلى أن أثر الفنون الصينية كان واضحاً، في شرق العالم الإسلامي دون غربه، وفي الزخارف ومنتجات الفنون الزخرفية دون العمارة[2].

أمّا ظهوره في شرق الإمبراطورية الإسلامية، فلأن هذا الجزء من العالم

---

(1) ذكر الإمبراطور الهندي المغولي بابر (932-937هـ/1526-1530م)، في وصفه أحد مساجد سمرقند، أنه كان مزيَّناً بصور صينية. انظر: «Percy Brown: Indian Painting under the Mughals» ص40. وراجع، في مسألة الصور والتماثيل في المساجد عامّة، مقالنا «الصور والتماثيل في المساجد والأضرحة»، وذلك في العدد (90) من مجلّة «الثّقافة»، وراجع- أيضاً- كتابنا «كنوز الفاطميين»، ص91 و92، و«خطط المقريزي»، ج 2، ص318، و«A Survey of Persian Art»، ج2، ص1390 وج5 ، اللوحة 553.

(2) في زخارف قصر المشتى، جنوبي عمان في شرق الأردن، ظاهرة معمارية يُحتَمل أن تكون منقولة عن بعض العمائر في بلاد التركستان على الحدود الصينية. فالمعروف أن زخارف الواجهة في هذا القصر تنقسم إلى منطقة عريضة بين منطقتين ضيّقتين. وتنقسم المنطقة الوسطى العريضة إلى مثلَّثات قائمة على قاعدتها، وأخرى قائمة على إحدى زواياها، وذلك بواسطة شريط منكسر، قوام زخرفته ورق الأكنتس (نبات شوكة اليهود). وقد استُعمِل مثل هذا الشريط الزخرفي في أبنية المعابد في بلاد التركستان الصينية، كما نجد، في المثلثات المحصورة بين أجزاء هذا الشريط في تلك البلاد، مثل الوريدات الكبيرة التي نجدها في قصر المشتى أيضاً. راجع: E. Diez: Die Kunst der Islamischen Völker، ص65 و66؛ وJ. Strzygowski: Asiens Bildende Kunst ، ص104، وص560.

الإسلامي هو الذي كان وثيق الصلة بالصين[1]، فضلاً عن أنه كان أعظم الأقاليم الإسلامية عنايةً بالفنون، بينما كان غرب العالم الإسلامي شديد الاتّصال ببيزنطة وسائر الأساليب الفنّيّة التي قامت في إقليم البحر الأبيض المتوسِّط، ولا ننسى أن نفوذ السلاجقة والمغول - وقد كانوا رسل الفنون الصينية إلى الشرق الأدنى - امتدّ في شرق العالم الإسلامي دون غربه.

وأمّا ظهوره في الزخارف ومنتجات الفنون الزخرفية، فلأن التحف الصينية الممكن نقلها هي التي عرفها المسلمون، وتأثّروا بأساليبها الفنّيّة؛ فضلاً عن أن عمائر الصينيين لم تكن تلائم حاجة المسلمين وطبيعة بلادهم، وكانت تختلف عن الأساليب المعمارية التي ورثوها عن المدنيّات التي ازدهرت في بلادهم قبل قيام الإسلام، وربّما جاز لنا أن نذكر، في هذه المناسبة، أن الزخارف ومنتجات الفنون الزخرفية في الفنّ الهليني كانت متأثِّرة بالأساليب الفنّيّة الساسانية، ولم يكن الحال كذلك في العمارة.

وصفوة القول أن الفنون الزخرفية الإسلامية بدأت، منذ سقوط بغداد في يد المغول سنة (656هـ/1258م)، في البعد عن الفنون الهلينية البيزنطية، وزاد تأثّرها بالشرق الأقصى. وبعد أن كانت الغلبة في الزخارف الإسلامية للعناصر النباتية والهندسية، أقبل المغول، فانتصرت، بمجيئهم، العناصر الزخرفية الحيوانية التي عرفتها إيران منذ العصور القديمة، وقد أخذ الإيرانيون عن الصين، في عصر المغول، عناصر فنّيّة كثيرة، ظلت باقية في إيران على مرّ العصور التالية. ولا ننسى، في هذه المناسبة، أن المراكز الفنّيّة في شرق العالم الإسلامي كانت، قبل مجيء المغول، في حوض الدجلة والفرات، ولكن، بعد

(1) راجع: «Percy Brown: Indian Painting under the Mughals»، ص34، وما بعدها.

ظهورهم على مسرح السياسة، انتقل معظمها إلى شمال إيران[1].

وزادت معرفة الإيرانيين للصين في عصرها الزاهر تحت حكم أسرة سونج (960-1279م)، ثم أصبحوا أتباعاً مخلصين لقسط وافر من أساليبها الفنّيّة في عصر أسرة يوان (1285-1368م). أمّا في عصر الأسرة الصفوية في إيران فإن الأساليب الفنّيّة التي أخذتها تلك البلاد عن الشرق الأقصى تطوّرت وهضمها الذوق الإيراني، لكنّ أثرها ظَلّ كبيراً جدّاً، ولا سيّما في عصر الشاه عباس الأول (995-1037هـ/1587-1628م)، الذي جذب إلى بلاطه الفنّانين والصنّاع الصينيّين، وطلب من بني وطنه النسج على منوالهم، فضلاً عمّا فعله من كثرة استيراد الفخّار الصيني وإنشاء مصانع الخزف لتقليده.

ويمكننا أن نقول- بوجه عامّ- إن المصوِّرين الإيرانيين في العصر الإسلامي كانوا يتّخذون التصوير الصيني مثالاً يحتذونه، كما يبدو من المصادر: التاريخية، والأدبيّة، والإيرانية، وكما يظهر من بدائع الآثار الفنّيّة الإيرانية التي وصلتنا. وبلغ أثر الصينيين، في التصوير الإيراني، أقصى مداه في القرنين: الثامن، والتاسع بعد الهجرة، الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد.

وكانت زخارف جلود الكتب، إلى القرن التاسع الهجري ، الخامس عشر الميلادي، قوامها رسوم هندسية أو رسوم زهور ونبات بعيدة عن أصولها الطبيعية، لكن، ظهر فيها، بعد ذلك، أثر الأساليب الفنّيّة الصينية، وقربت الزخارف من الطبيعة، وأصابت شيئاً من الحركة والحياة، ودخلها أنواع

(1) راجع كتابنا «التصوير في الإسلام»، ص31-34.

شتّى من رسوم الحيوان[1]، كما دخلتها رسوم الحيوانات الخرافية الصينية.

أمّا صناعة الخزف فقد بدأت في الازدهار، في العالم الإسلامي، منذ نهاية القرن الثاني بعد الهجرة، وذلك بتأثير الأساليب الفنّيّة التي أخذها الشرق الأدنى عن الصين في تلك الصناعة. والحقّ أن أثر الصين في صناعة الخزف الإيراني كان ظاهراً جدّاً، لا سيّما في أشكال بعض الأواني وزخارفها[2].

وفي القرنين: السابع، والثامن الهجريَّيْن، الثالث عشر، والرابع عشر الميلاديَّيْن، زاد تأثّر المصانع الإيرانية بالأساليب الصينية في زخرفة المنسوجات؛ بسبب ازدياد الوارد من الأقمشة الصينية واتّساع تجارة إيران مع الشرق، ثم بسبب غزوات المغول وقدوم كثيرين من النسّاجين الصينيّين إلى إيران. وقد عرفنا أن جاليات إسلامية نمت في الصين، حينئذ، واشتغلت بنسج الأقمشة الحريرية التي كانت تُصَدَّر إلى أنحاء الشرق الإسلامي، وأقبل النسّاجون الإيرانيون على استعمال الموضوعات الزخرفية الصينية، كالتنّين والعنقاء وما إلى ذلك من الحيوانات الخرافية، ثم زهرة اللوتس[3]، وعود الصليب (الفاوانيا)، ورسوم السحب الصينية، وغير هذه الموضوعات ممّا امتازت به المنسوجات الصينية.

---

(1) قارن:

- «F. Sarre: Islamische Bucheinbände».

- A. Sakisian: La Réliure dans la Perse occidentale sous les Mongols ، Magazine«Arts Islamica»(1934) P.80 -91

- E. Gratzl: Islamische Bucheinbände.

(2) راجع كتابنا «كنوز الفاطميين»، ص156-172، و«الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي»، ص166 وما بعدها.

(3) لم تكن زهرة اللوتس موضوعاً زخرفيّاً صينيّ الأصل، بل استُعمِلت، في العصور القديمة، في مصر وسورية، ثم استُعمِلت في الهند، وانتقلت منها، مع الديانة البوذية، إلى الصين، حيث ذاع استخدامها في زخارف المنسوجات، منذ عصر تنج (618-906م).

وفي عصر تيمور وخلفائه، زاد وجود زهرة اللوتس في زخارف المنسوجات، كما زادت الدقّة في رسم الموضوعات الزخرفية عموماً، ولا سيّما البطّ الذي استُخدِم كثيراً في زخارف ذلك العصر. وفي العصر الصفوي اشترك الخزفيّون الصينيون في إيران في «تصميم» زخارف المنسوجات، واستعمل النساجون الإيرانيون – لا سيّما في الديباج والمخمل – الموضوعات الزخرفية الصينية، ونسجوا على منوال الصينيّين في مراعاة تكرار الزخرفة على المنسوجات في اتّجاه مائل؛ تجنُّباً لمّا اعتادته الأعين من رؤية الزخارف مكرَّرة في اتّجاه عمودي[1].

•••

بقي أن نشير إلى ما يعرفه الإخصّائيون في الفنون عن سهولة اجتماع الفنّ الإيراني بالفنّ الصيني. أجل، إن تأثّر الفنّانين في إيران بالأساليب الفنّيّة الصينية لم يقضِ على الفنّ الإيراني، ولم يسُقْه إلى الاضمحلال، ولم يكن ثورة وخيمة العاقبة كما كان تأثّرهم بالأساليب الفنّيّة الغربية في القرنين: الحادي عشر، والثاني عشر الهجريَّيْن، السابع عشر والثامن عشر الميلاديَّيْن.

كيف كان التأثّر بالفنون الصينية سهلاً، بينما كان التأثّر بالفنون الغربية وبالاً على الفنّ الإسلامي؟ مع أن إيران امتازت، منذ قديم الزمان، بقدرتها العجيبة في أخذ العناصر الغريبة عنها، ثم هضمها وتمثيلها، حتى تبدو، بعد ذلك، كأنها جزء أصلي منها.

الحقّ أن فنون الإسلام وفنون الشرق الأقصى تشترك في أنها تخالف الفنّ الإغريقي والفنون التي قامت على أساسه، والتي كان مَثَلها الأعلى صدق

(1) انظر: «A Survey of Persian Art»، اللوحات: 1007 و1008 و1010 و114 و151.

تمثيل الطبيعة، واحترام قوانين المنظور، والعمل على الوصول إلى فكرة التجسيم، والتعبير عن الحجم في الصورة[1].

فالتصوير الإيراني- مثلاً-هو إحدى مدارس التصوير الآسيوية الكبيرة، وهو، مثلها كلّها، يجهل استخدام الظلّ والضوء، ولا يرمي- كالتصوير الأوروبي- إلى رسم الأشياء كما تبدو للعين تماماً، وإذا نظرنا إلى مدارس التصوير الكبرى، في القرنين: الخامس عشر، والسادس عشر بعد الميلاد، وجدنا التصوير الأوروبي عامّة يُعنى بجسم الإنسان كرمز شهواته وأحزانه وانتصاراته ومشاعره، ولا يكاد يُعنى بسطح الأرض الجميل، من أرض وزهور وأشجار وجبال، أمّا مدرسة الشرق الأقصى فعُنِيَت بعناصر الطبيعة وبالمناظر الطبيعية، وجعلت للإنسان مكانه بينها. بينما اتّجهت المدرسة الإسلامية الإيرانية إلى الإنسان وأعماله (لا سيّما أعمال البطولة)، ولكنها لم تُعْنَ بجسمه العاري أو بِنِسَب أعضائه[2]. وكان للمناظر الطبيعية قسط من عناية الإيرانيين، ولكنها لم تكن عندهم أصلاً مقصوداً لذاته أو فرعاً مستقلّاً من فروع التصوير، بل كانت «أرضية» لمناظر الحياة الآدميّة، في معظم الأحيان[3].

وصفوة القول أن روح الفنون الصينية كانت أقرب، بكثير، إلى روح الفنّ

(1) ومع ذلك، يجب أن نذكر أن الغرب لم يصل في التصوير إلى إتقان قواعد المنظور، تماماً، إلّا منذ القرن الخامس عشر الميلادي.

(2) الحق أن رسوم الأجسام العارية نادرة جدّاً في الفنون الإسلامية. والقليل الذي نعرفه منها لم يُصِب الفنّانون فيه توفيقاً يستحقّ الذكر، إلّا في المدرسة الهندية المغولية. انظر:

- E. Kühnel: Islamische Miniaturmalerei.(Painting 88- 128- 132).

- Binyon, Wilkinson and Gray: Persian Minature (Painting 108).P.11

(3) عثر الأستاذ أقا أوغلو Aga Oglu، في مكتبة باستانبول، على عدد من الصور الإيرانية التي تمثّل مناظر طبيعية خالصة ليس فيها أي رسوم آدمية أو رسوم حيوانات، وقد نشر تسعاً منها في مقال له، في الجزء الثالث من مجلّة «Arts Islamica»، ص77، وص98.

الإسلامي من الفنون الغربية؛ ومن ثم كان تأثّر المسلمين بأهل الصين من عوامل النهضة والتطوّر الطبيعي في الفنّ الإسلامي، بينما كان تأثّرهم بالغربيّين طريقاً إلى تخلّيهم عن ذاتيّتهم وقعودهم عن الوصول إلى أهل الغرب في ميدانهم، وبقائهم بين بين: لا هم أبقوا على بدائع أساليبهم الفنّيّة، ولا هم أصابوا التوفيق في إتقان الأساليب الفنّيّة الغربية.

ولنذكر، في هذه المناسبة، أن الفنون الإسلامية حين تأثرت بالفنّ الصيني كان هذا الفنّ الأخير قد بدأ في أن ينقل عنايته بعض الشيء، من عالم الطبيعة والحيوان إلى عالم الإنسان؛ إذ كان لنموّ البوذيّة، في القرن الخامس الميلادي، أثر كبير – من هذه الناحية – على الفنّ الصيني؛ وذلك لأن هذا الدين الجديد جاء إلى الصين، من آسيا الوسطى، بخليط من الفنّ الإغريقي المتأخِّر والفنّ الهندي. وقد نشأ هذا الخليط–كما نعرف– في إقليم «بَكتريا– Bactriane» وشمال غربي الهند، بعد أن امتدّت فتوح الإسكندر إلى تلك الجهات. وبدأ الفنّانون من أهل الصين يصنعون التماثيل لبوذا وأعوانه، ويوضّحون أهمّ الأحداث في حياتهم، ولكنهم هضموا الأصول الهندية الإغريقية التي وصلتهم.

وثمّة جامع آخر بين الفنون في الشرقين: الأدنى، والأقصى. تلك هي العناية بالخطّ الجميل، فإن تحسين الخطّ كان في الصين وفي البلاد الإسلامية فنّاً وعلماً، وقد قال بعض حكماء الصين، في القرن الثاني عشر الميلادي، إن الكتابة والنقش فنّ واحد.

وصفوة القول أن المسلمين والصينيين اشتركوا في العناية بتحسين الخطّ، فبلغ عندهم مرتبة أولى بين الفنون الجميلة، وكان الأنموذج من كتابة خطاط

ماهر يُقَدَّر، ويعجب به، ويقتنى كبدائع اللوحات الفنّيّة عند الغربيين، وكان الخطّ، في الإسلام وفي الصين، غرضاً ووسيلة، بينما كان عند الأوروبيّين وسيلة فحسب. وإن كان بعض الناس، في الغرب، يجمعون نماذج من خطوط عظماء الرجال، فإن ذلك من أجل هؤلاء العظماء فحسب، أمّا في الشرقَيْن: الأقصى، والأدنى فإن مثل هذه النماذج كانت تُجمَع لذاتها، وهي التي كانت ترفع شأن كاتبها، ويتبع ذلك- بطبيعة الحال- أن عدد الخطّاطين المعروفين في تاريخ الفنون الشرقية كبير[1]، بينما هو نادر جدّاً عند الأمم الغربية.

•••

ولن نستطيع أن نختم هذا البحث دون أن نشير إلى أن الفنون الإسلامية لم تتأثّر بفنون الشرق الأقصى فحسب، بل أثّرت فيها أيضاً، ولكنا لا نريد أن نعرض، هنا، لأثر الفنّ الإسلامي - لا سيّما الطراز الإيراني منه - على فنون الصين. وحسبنا أن نشير إلى أن الفنّانين، في الشرق الأقصى، كانوا يعجبون بالأساليب الفنّيّة الإيرانية، وأن ملوك الصين كانوا يضمّون التحف الإيرانية إلى أثمن التحف الصينية التي كانوا يحتفظون بها بين كنوزهم الفنّيّة العظيمة، وأن تبادل الهدايا والتحف بين ملوك الصين وإيران كان سبباً في انتشار بعض الأساليب الفنّيّة والزخارف الإيرانية في فنون الشرق الأقصى، ولا سيّما منذ القرن السابع الهجري، الثالث عشر الميلادي، في الخزف والنسج[2] وصناعة المعادن.

---

(1) انظر:

- Cl. Huart: Les Calligraphes et les Miniaturistes de l' Orient Musulman ،(Paris 1908).

(2) وكان الصينيون يعجبون بمهارة الإيرانيين في صناعة السجّاد. انظر:

- Heyd: Histoire du Commerce du Levant au Moyen Age.

وقد كتب الأستاذ «بلوشيه – E. Blochet» أن الصور الإيرانية كانت تصل إلى الصين، وأن بعض الفنّانين كانوا يعمدون إلى تقليدها، وأنهم تأثّروا بها، ولا سيّما في إكساب صورهم ألواناً ناصعة برّاقة بعض الشيء[1]، ولكننا لم نجد ما يؤيِّد نظريّته هذه[2].

وفضلاً عن ذلك، فإن الأساليب الفنّيّة الإيرانية تظهر في رسوم بعض المصوِّرين الصينيين في العصر المغولي، مثل المصوِّر «شي إن هسوان – Ch'ien Hsuan» في القرن الثالث عشر الميلادي. والظاهر أن بعض الفخّار الصيني القديم كان يُزَخرَف برسوم كوفيّة[3].

(1) انظر :

– E. Blochet: Musulman painting. P.36.

(2) راجع:

– Ph. W. Schulz: Die persisch–islamische Miniaturmalerei. P.52

(3) انظر:

Percy Brown: Indian Painting under the Mughals. P.38.



ملحـــق
اللوحات
الفنّيّـــة



الشكل 1

صحـن مـن الخـزف الإيراني، عليه نقـوش ذات بريـق معدنـي Iustre من صناعة قاشـان، ومؤرَّخ من سـنة (607هـ/1210م)، مـن مجموعـة هافمايـر «Havemeyer» قطـره 30 سـنتيمتراً. يُرى التأثـير الصيني به في وجوه الرسـوم الآدميـة وفي الملابس وفي بعـض الزخارف.

(الصورة عن پوب).



الشكل 2

سـلطانية مـن الخـزف الإيرانـي، عليهـا نقوش فـوق الدهـان، ومذهَّبة. مـن صناعـة مدينة قاشـان في القرن (6هـ/12م). مـن مجموعـة كلكيـان «Kelekian»، قطرهـا 23,5 سـنتيمتراً. يُـرى التأثـير الصينـي بهـا في وجهَـي الشـخصين المرسـومين فوقهـا وفي شـعرهما وفي بعـض زخارف ملابسـهما.



3



4

الشكلان 4/3

قنّينتـان من الخزف الصينـي الأبيض والأزرق (تقليد البورسـيلين)، من صناعة إيـران في القرن (11هـ/17م). مـن مجموعـة القسـم الإسـلامي في متاحـف الدولة في برلين، تشـبهان بعـض أنواع الخـزف الصينـي في المادّة والشـكل وروح الزخرفة.

(الصورتان من متاحف الدولة في برلين).



الشكل 5

إنـاء مـن الخزف الصينـي (تقليد البورسـيلين) من صناعة إيـران، مؤرَّخ مـن سـنة (1037هـ/1628م). من مجموعـة القسـم الإسـلامي في متاحـف الدولـة في برلين.يشـبه بعض أنـواع الخـزف الصيني في المـادّة وروح الزخرفة.

(الصورة من متاحف الدولة في برلين).



الشكل 6

سلطانية من الخزف المنسوب إلى كوبجي في إقليم داغستان، ذات دهان أخضر ونقوش سوداء. من القرن (9هـ/15م). من مجموعة هافماير «Havemeyer» قطرها 25,3 سنتيمتراً.تذكِّر زخارفها برسوم السحب الصينية.

(الصورة عن پوب).



الشكل 7

صحن من الخزف الصيني (تقليد البورسيلين)، من صناعة إيران في القرن (11هـ/17م). من مجموعة القسم الإسلامي في متاحف الدولة في برلين.يشبه بعض أنواع الخزف الصيني في المادّة وروح الزخرفة. (الصورة من متاحف الدولة في برلين).



الشكل 8

قنّينــة مــن الخــزف ذي الزخــارف الزرقــاء المنقوشــة تحت الدهــان. من صناعــة إيــران في القرن التاســع أو العــاشر الهجــري، الخامس عشر أو الســادس عشر الميــلادي. من مجموعــة المتحف المتروبوليتــان في نيويورك. ارتفاعها 33 ســنتيمتراً. تشــبه الخزف الصيني في شــكلها ودقّــة زخارفها. انظــر: A. U. Pope A Survey of Persian Art، ج2، ص1649، وص1650.

(الصورة عن پوب).



الشكل 9

إنـاء مـن الرخـام الأبيـض المعَـرَّق «alabaster». فيـه نقـط مذهَّبة ومناطـق بها نقـوش، من صناعـة إيران في القـرن (11هـ/17م). مـن مجموعـة سـبيرو «Spero». ارتفاعـه 25,7 سـنتيمتراً.انظر: «A. U. Pope: A Survey of Persian Art»، ج3، ص2605.

(الصورة عن پوب).



الشكل 10

سـلطانية مـن حجـر اليشـم «Jade» المُطَعَّم بالذهب، مـن صناعة إيـران في القـرن (11هـ/17م). في مجموعة شـتاينماير Steinmeyer.قطرها 10,5 سـنتيمترات. انظر «A. U. Pope: A Survey of Persian Art» ج3، ص2604-2605.

(الصورة عن پوب).



الشكل11

صفحة من مخطوط من المنظومات الخمس للشاعر نظامي، كتب في مدينة تبريز، عامَيْ (946و949هـ/1539-1543م)، للشاه طهماسب، بيد الخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري. محفوظ، الآن في المتحف البريطاني. انظر كتابنا «الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي»، ص114-117. وراجع- أيضاً- وصف هذا المخطوط وصوره في «L. Binyon: The Poems of Nizami» المطبوع في لندن سنة 1928.

(الصورة عن بنيون، وولكنسون، وجراي).



الشكل 12

رسم تنّين على شجرة بلّوط. لعلّه من منتجات مدرسة تبريز في القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي. عليه إمضاء راسمه في هذه العبارة: «رقم آقاعنايت الله أصفهاني». من مجموعة سيرسيسل هاركوت سمث «Sir Cecil Harcourt Smith».

(الصورة عن پوب).



الشكل 13

الشكل 13: رسم على الطراز الصيني في هامش بصفحة من صفحات مخطوط إيراني، فيه ديوان سلطان أحمد جلائر. وأكبر الظنّ أنه يرجع إلى بداية القرن التاسع الهجري (سنة 805هـ/1402م)، وفي هوامش الصفحات الثماني الأخيرة رسوم تخطيطية على الطراز الصيني، وفيها تذهيب ولون بسيط، وهي فريدة في نوعها، ولا نعرف مثلها في التصوير الإسلامي، فقد كان المعروف أن الخطّاط يترك مساحة مستطيلة الشكل في معظم الأحيان، يرسم فيها المصوِّر الصورة. وحدث أن كانت بعض أجزاء الصورة تمتدّ إلى الهامش، كما في مخطوط المنظومات الخمس لنظامي، الذي صُوِّر للشاه طهماسب، والمحفوظ في المتحف البريطاني (انظر كتابنا «التصوير في الإسلام» اللوحة رقم 37).وحدث أن الهوامش كانت تزيَّن برسوم حيوانات وزهور ونبات (انظر شكل 11)، ولكن الرسوم الريفية ورسوم الطيور التي نحن بصددها الآن نادرة جدّاً في هوامش المخطوطات الإيرانية. وأكبر الظن أنها وثيقة الصلة بالمدرسة التي ازدهرت بمدينة تبريز في نهاية القرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي، حيث بلغ التأثر بالأساليب الفنّيّة الصينية أقصى منتهاه.

راجع L. Binyon, Wilkinson and Gray: Persian Miniature Painting، ص63 وص64.

(الصورة عن بنيون وولكنسون وجراي).

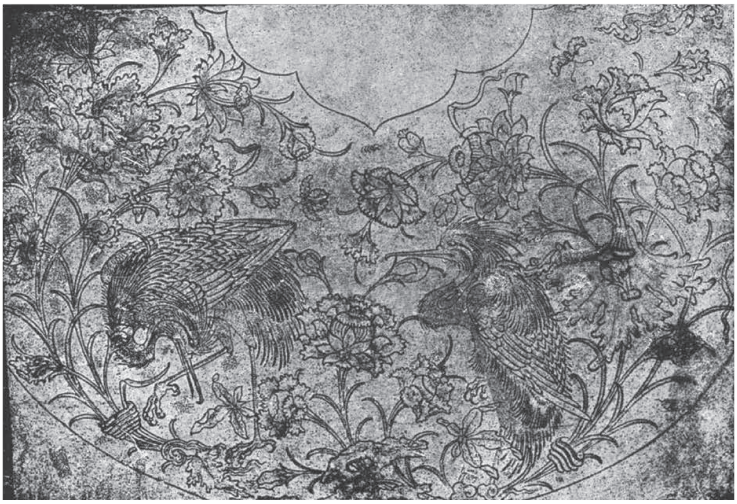


الشكل 14

رسـم في مخطـوط مـن كتاب جامـع التواريخ للوزير رشـيد الديـن، من منتجات إيـران في بداية القـرن الثامن الهجـري، الرابع عـشر الميلادي. كان في مجموعة طبـاغ «Tabbagh».

يظهر التأثير الصيني في وجوه الأشخاص وملابسهم وأغطية رؤوسهم.

(الصورة عن پوب).



الشكل 15

رسم موضوعات زخرفية صينية، لعلّه منقول عن نماذج صينية من صناعة بلاد ما وراء النهر في بداية القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي. في المكتبة الأهلية في استانبول. راجع: E. Kühnel: «Islamische Miniaturmalerei»، ص24، واللوحات من رقم 28 إلى رقم 32.انظر مثل هذه الرسوم مصوَّرة في اللوحات: 42 و43 و44 و45 من كتاب «A. Sakisian: La Miniature Persane».
(الصورة عن كونل).



الشكل 16

رسم جنازة إسفنديار في صفحة من صفحات مخطوط من «الشاهنامه» كان ملكاً للمسيو ديموت «Demotte»، ولعلّه من منتجات تبريز، في النصف الأول من القرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي. وترى في الصورة جثة إسفنديار على محفّة محمولة إلى كشتاسب ملك الفُرس، بعد أن قُتِل على يد البطل رستم، والجثّة مكفَّنة في الديباج، ويحملها بغلان، وفوقها قبّعة إسفنديار بريشتها الطويلة، ويُرى فرسه في طليعة الموكب، وحوله المشيِّعون يندبون الأمير في حركات غريبة. راجع ذكر ما جرى بين رستم وإسفنديار في «الشاهنامه» (طبعة الدكتور عبد الوهاب عزام)، ج1، ص351–365، ولا سيّما الصحيفتَيْن: 363 و364. يرى التأثير الصيني في وجوه بعض الأشخاص، وملابسهم، وزخارف قماش المحفّة، ورسوم البطّات الطائرة، والسحب الصينية.

(الصورة عن بنيون، وولكنسون، وجراي).



الشكل17

رسـم الجبـال في الطريق إلى بـلاد التبت، من كتـاب «جامع التواريخ» لرشـيد الديـن، مؤرَّخ بـين عامَيْ (707 و 714هـ/1306-1314م)، جـزء منـه محفـوظ في مكتبـة جامعـة أدنـبره، وجـزء آخر محفـوظ في الجمعية الملكيـة الآسـيوية في لنـدن. الرسـم الـذي نحـن بصـدده، الآن، مـن الجـزء المحفـوظ في لندن.ويلاحَـظ في هذا الرسـم أن الفنّـان يجهـل الهنـد ومناظرهـا، وأن العمـارة والمنظـر الطبيعـي والملابـس التي جاءت في رسـمه كلّها صينيـة. راجـع: «L. Binyon, Wilkinson and Gray: Persian Miniature Painting»، ص44-46؛ وكتابنـا «الفنون الإيرانيـة في العصر الإسـلامي»، ص88.

(الصورة عن بنيون، وولكنسون، وجراي).



الشكل 18

صـورة في صفحـة مـن مخطوط ضائع مـن منظومـات خواجو الكرمانـي، وتمثِّل الأمـير همـاي الإيراني، وقد انتقـل في الحلـم إلى بلاط ملـك الصين، حيث نـراه في حديقة القـصر يلقى الأمـيرة همايون. وللأسـتاذ الدكتور كونـل «E. Kühnel» رأي خـاصّ في هـذه الصورة؛ فهـو يميل إلى نسـبتها إلى المصوِّر غياث الديـن خليل الذي ذهـب إلى الصـين مـع إحـدى السـفارات التيموريـة، ومكث فيهـا بـين عامَـيْ 1419 و1422م. راجـع: «E. Kühnel: Islamische Miniaturmalerei»، ص26.

(الصورة عن پوب).



الشكل19

رسـم منظر ريفـي للمصوِّر الإيراني محمـدي، سـنة (986هـ/1578م)، محفوظ في متحـف اللوفر في باريس: ليـس ملوَّنـاً كلـه، بل فيـه قليل مـن اللون الأحمـر في الصخـور والحيوانـات، فيه رسـم فلاح يحـرث الأرض، وآخـر جالـس تحـت شـجرة عليها طيـور، وعـلى مقربة منهـا راعٍ يحـرس قطيعـاً مـن الغنم، ويعـزف على مزمـار في يـده، وبجـواره كلبـه، وأمامه خيمتـان، فيهما نسـاء يغزلن وينسـجن، وخلف الخيمتـين رجل يملأ جرّة.يظهـر التأثـير الصينـي في روح الصـورة وفي دقّة رسـم النبات والحيـوان والطيور.
(الصورة من اللوفر).



الشكل 20

مبخـرة مـن البرونز على شـكل طائـر، من صناعـة الصـين في القرن الثامـن الهجـري، الرابع عـشر الميلادي.
ارتفاعها 21 سـنتيمتراً.
(الصورة عن كومل Kümmel).



الشكل21

قطعــة مــن الديباج. من صناعــة الصين أو شرقي إيــران، في النصف الأول مــن القرن الثامــن الهجري (14م). في القســم الإســلامي من متاحف الدولــة في برلين. راجع:

«H. Glück und E. Diez: Die Kunst des Islam»، رقم 365، ص 567.

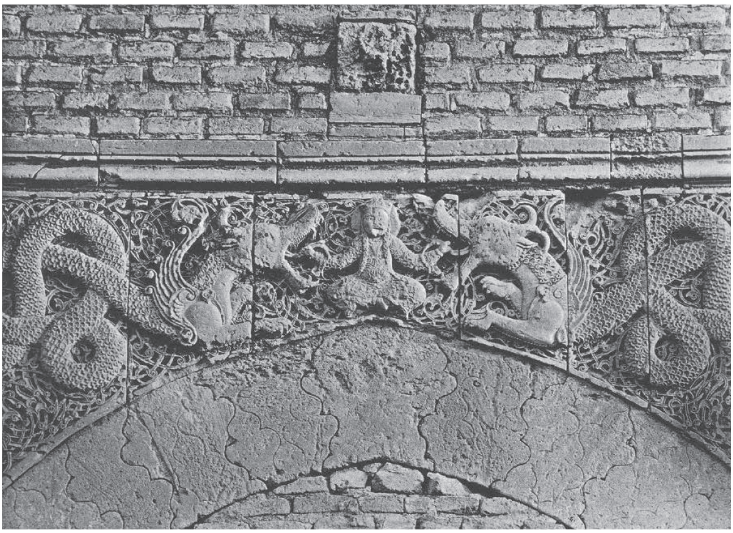
(الصورة عن جلوك وديتز).



الشكل 22

غطـاء صنـدوق مـن الخشـب، عليـه نقـوش بالزيـت فـوق اللاكيـه الأسـود، مـن الصـين، في القـرن الثاني الهجـري، الثامـن الميـلادي، محفـوظ في كنـز شوسـوين «Shsoin» بمدينة نارا، طولـه 61 سـنتيمتراً. انظر: «Otte Kümmel: Ostasiatisches Gerät»، ص59.

(الصورة عن كومل Kümmel).



الشكل 23

نقش بارز على باب الطلسم في بغداد، شُيِّد سنة (618هـ/1221م). راجع: E. Diez: Die Kunst der islamischen Völker، ص124 وM. Hartmann في مجلّة 1904،«Orientalische Literaturzeitung». (الصورة عن شتريجوفسكي).



الشكل 24

صورة موسى (حول رأسه هالة من لهب أو من نور)، ومعه أخوه هارون، وأمامهما تنّين، دعاه موسى لافتراس فرعون. في مخطوط من كتاب «تاريخ الأنبياء»، لإسحاق بن منصور النيسابوري، محفوظ في المكتبة الأهليّة في باريس، وأكبر الظنّ أنه يرجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري، السادس عشر الميلادي، وكُتِب على هذه الصورة أنها من عمل آقا رضا.يظهر التأثير الصيني في شكل الهالة. (الصورة عن بلوشيه).



الشكل25

تنّين منقوش على آجرّ، من عصر أسرة هان «Han» في الصين، (202ق.م – 220م). محفوظ في متحف جيميه «Guimet».

(الصورة عن جروسيه).



الشكل 26

لـوح مـن القاشـاني ذي النقـوش البـارزة ذات البريـق المعدني. مـن صناعة قاشـان، في القـرن 8هـ/14م، في متحـف فكتوريـا وألـبرت في لنـدن، ارتفاعـه 35 سـنتيمتراً.يرى تأثـير الصين في رسـم التنّين.
(ملاحظة: جاءت الصورة مقلوبة في اللوحة، فالواجب أن يكون أسفلها أعلاها، لتظهر رأس التنّين إلى اليسار.).
(الصورة عن پوب).



الشكل 27

رسـم ركـن سـجّادة ذات صرّة ورسـوم حيوانية، من صناعـة إيران في القـرن العاشر الهجري، السـادس عشر الميـلادي. محفوظـة في متحف برديني بفلورنسـة «Museo Civico»، مسـاحتها 292 × 300 سـنتيمتراً، يُرى تأثـير الصين في رسـم التنّين.
(الصورة عن پوب).



الشكل 28

قطعة من القماش الحريري اللامع (الساتان)، خضراء اللون، وفيها خيوط مفضَّضة، من القرن (8هـ/14م)، في متاحف الدولة في برلين، ارتفاعها 30 سنتيمتراً.يُرى تأثير الصين في رسوم الطيور والنبات. (الصورة عن پوب).



الشكل 29

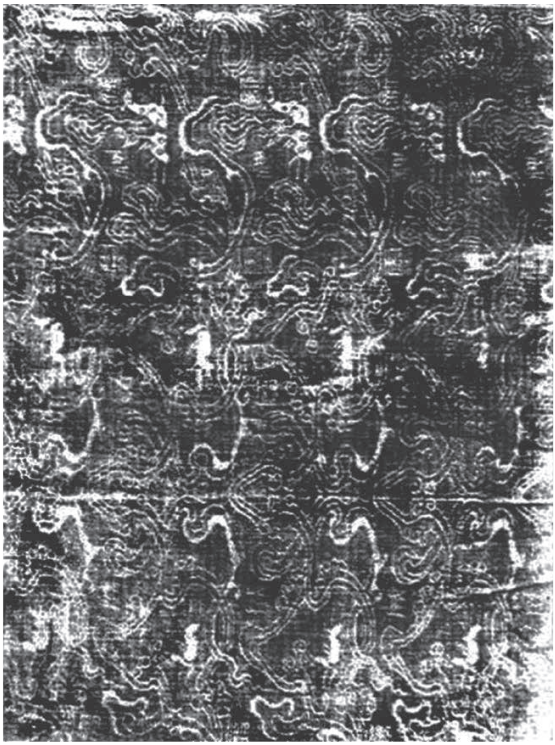
صـورة مـن مخطـوط في مجموعـات النجوم، لعبـد الرحمـن الصوفي، كُتِـب للسـلطان التيمـوري أو لوغ بك، ابـن شـاه رخ، في مدينة سـمرقند، قبـل عـام (841هـ/1437م)، محفـوظ في المكتبة الأهليـة في باريس. راجع: E. Blochet: Pientures des Manuscrits Orientaux de la Bibliothèque Nationale، ص10 وص11. (الصورة عن بلوشيه).



الشكل 30

صـورة مسـتقلّة منقوشـة عـلى الحريـر، على النحـو المتَّبَـع في الشرق الأقـصى. نصفهـا الأعلى يبـدو كأنه من صناعـة عـصر «مينـج»، في الصـين، أمّـا النصـف الآخر فملابس الأشـخاص فيـه فارسـية، وربّما كان راسـم هـذه الصـورة مصـوِّراً صينيّـاً، أراد أن ينسـج على منـوال الأسـاليب الإيرانية؛ فإننـا نسـتطيع – إذ صَحَّ هذا الفـرض – ألّا نعجـب كثـيراً من خطئه في رسـم خـسرو واضعاً أصبعـه في فمه، وهـي علامة تعجُّـب وانذهال، نراهـا في صـور خـسرو حـين تقـع عيناه عـلى شـيرين، أمّا في الرسـم الـذي نحـن بصـدده، الآن، فليـس ثمّة سـبب للتعجُّب، لا سـيّما أن خسرو مشـغول عن شـيرين أو السـيدة الجالسـة بجواره. هذه الصورة محفوظة في متحـف الفنـون الجميلة في مدينة بوسـتن.

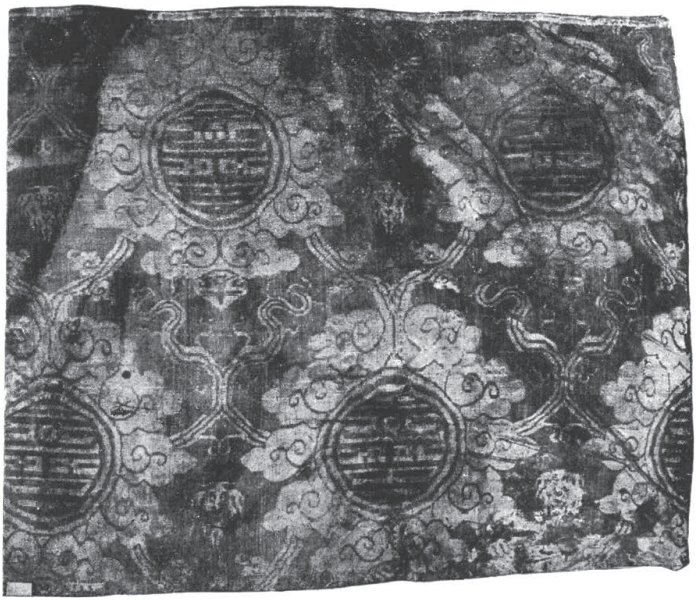
(الصورة عن كونل).



الشكل31

قطعـة من النسـيج الصينـي، ممّا عَثَـر عليه كوزلـوف «Kozlov» في حفائـر نوين أولا «Noin ula» في شـمال منغوليـا، ويلاحَـظ، في زخرفتهـا، الخطـوط المتموِّجـة والمنفـردة أو المزدوجـة التـي تذكِّـر برسـوم السـحب الصينيـة، كمـا تلاحـظ- أيضاً- رسـوم بعـض حيوانـات صغـيرة تعدو.ويميل المؤرِّخـون إلى نسـبة منتجات هـذه الحفائـر إلى القـرن الأوَّل قبـل الميـلاد، ولكنـا نرجّـح أنهـا أحـدث عهـداً، وأنهـا قـد تصـل إلى بدايـة العـصر الإسـلامي، إذا لـم يثبـت، ببعـض أدلّـة أخـرى، أنها مـن التاريـخ الـذي ينسـبونها إليه. راجـع: «J. Strzygowski: Asiens Bildende Kunst Burlington Magazine»، العـدد (277)، سـنة 1926، ص168 ومـا بعدها.

(الصورة عن شتريجوفسكي).



الشكل 32

قطعة نسيج حريرية ذات زخارف نباتية صينية، من القرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي، محفوظة في دار الآثار العربيّة في القاهرة، من مجموعة، على إحدى قطعها الأخرى اسم السلطان المملوكي محمد بن قلاوون، المتوفّى سنة (742هـ/1341م)، وقد أعيرت هذه التحف إلى المعرض الدولي للفنّ الصيني الذي أقيم في لندن، سنة 1936.

(الصورة من دار الآثار العربيّة).



الشكل 33

زخـارف مطـرَّزة عـلى نسـيج مـن الحريـر اللامع، مـن صناعـة أصفهـان في القرن الحـادي عـشر الهجري، السـابع عشر الميـلادي، مـن مجموعة سـير سيسـل هاركـورت سـمث «Sir Cecil Harcourt Smith». يُرى التأثـير الصينـي في روح الزخـارف وفي دقّـة رسـم الطيور.

(الصورة عن پوب).



الشكل 34

قطعة نسيج حريرية ذات زخارف نباتية صينية الطراز، وعليها كتابة بالخط النسخي المملوكي، وباسم السلطان المملوكي الناصر محمد، من صناعة الصين أو شرقي إيران في القرن الثامن الهجري، الرابع عشر الميلادي، من مجموعة دار الآثار العربيّة. (انظر الشكل 32).
(الصورة من دار الآثار العربيّة).



الشكل 35

رسم على ورق يمثِّل أسداً بين رجُلين، وعليه كتابة صينية بالمداد الذهبي، فيها اسم الأسد والرجُلين، وثمّة كتابة صينية أخرى طويلة، وعليها إمضاء الإمبراطور الصيني «تشنج هوا» من أسرة «مينج» (1465–1487)، ومؤرَّخة من سنة 1483، وفيها أن ملكاً على إقليم من أقاليم الصين صاد هذا الأسد مع أسد آخر، وقدَّمهما هديّة إلى الإمبراطور مع وفد حمل، إلى الإمبراطور مع الأسدين، صورتين، إحداهما التي نحن بصددها الآن. مساحة الصورة 285 × 240 سنتيمتراً، وقد كانت في مجموعة ورش «Worch» التي صودرت في الحرب، ثم بيعت في باريس سنة 1922، راجع ص60 من:

Liquidation des Biens Worch "5% vente, Objets d'art Ancients de la Chine, Exposition Publique, Galerie Georges Petit, 27, 28 et 29 Mars 1922".

(الصورة من دليل المزاد لبيع مجموعة ورش).



الشكل 36

كتابة كوفية مستطيلة من الفسيفساء الخزفية في الإيوان الشمالي الغربي في المسجد الجامع، في مدينة أصفهان.

(الصورة عن پوب).



الشكل37

رسـم جـزء من حجـر صيني عليـه زخارف، بينهـا زخرفة تشـبه الخـطّ الكوفي المسـتطيل. من سـنة 554م، انظـر: «J. Strzygowski Asiens Bildende Kunst»، ص69 شـكل 63.انظـر- أيضـاً- رسـم سـجّادة صينيـة، عليهـا زخارف تشـبه الخطّ الكـوفي، في اللوحـة 106، مـن كتـاب «O. Kümmel: Ostasiatisches Gerät».

(الصورة عن شتريجوفسكي).



الشكل 38

كتابة كوفيّة مستطيلة بارزة في الإيوان الشمالي الشرقي في المسجد الجامع، في أصفهان.
(الصورة عن پوب).



الشكل 39

زخرفة صينية، فيها أشكال متعدّدة الأضلاع.
(الصورة عن واسيلي، وجاد، ورمضان).



الشكل 40

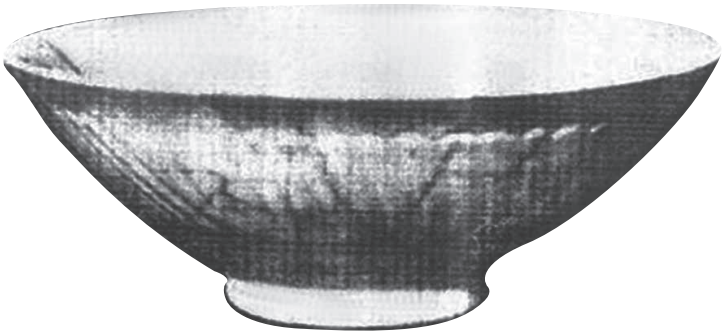
زخرفة صينية ترمز إلى طول العمر.

(الصورة عن مارتان).



الشكل41

زخرفة صينية، فيها خطوط متعرِّجة ومتشابكة.
(الصورة عن مارتان).



الشكل 42

سلطانية من الخزف المصنوع في إيران تقليداً للخزف الصيني في عصر «تنج»، من القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي. من مجموعة بارلو «J. A. Barlow». قطرها 18,5 سنتيمتراً.
(الصورة عن پوب).



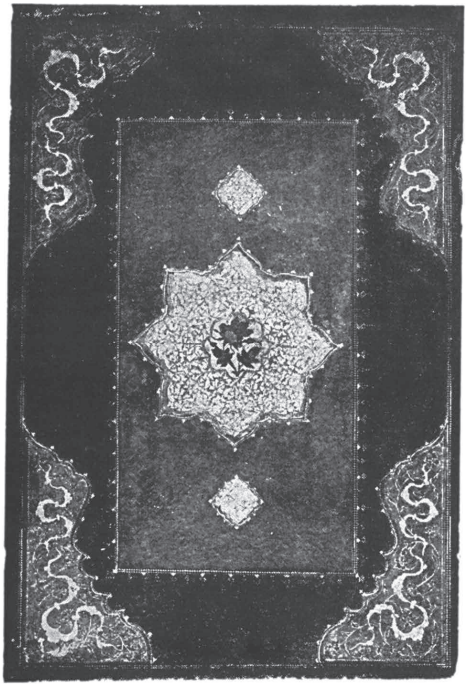
43

الشكلان: 43/45

جـزءان مـن جلد كتاب إسـلامي، يرجـع إلى عـام (842هـ/1438م)، في متحـف طوبقابو سراي في اسـتانبول. يظهـر التأثـير الصيني في دقّـة الزخارف النباتية، ورسـوم الحيـوان، والطيور.
(الصورتان عن پوب).



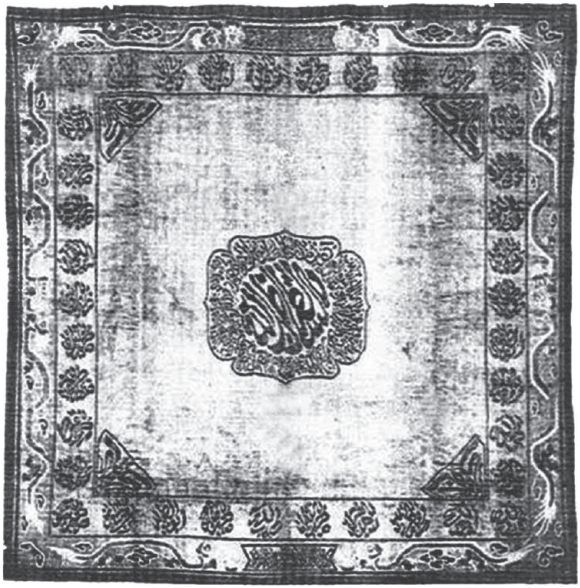
45



الشكل44

جلد كتاب إسلامي من القرن (11هـ/17م) في دار الآثار العربيّة في القاهرة.يظهر التأثير الصيني في دقّة الزخارف، ورسوم السحب الصينية.

(الصورة من دار الآثار العربيّة).



الشكل 46

سجّادة من بلاد التركستان، عليها كتابة بالطراز الصيني من الخط العربي، وتفيد أنها هديّة من بعض الوزراء والأعيان إلى مولود السلطان، من القرن (13هـ/19م). ومن مجموعة صاحب المعالي الدكتور علي باشا إبراهيم، وفي وسط هذه السجّادة عبارة: «السلطان ظلّ الله»، وفي أركانها: «المنّان» و«الحنّان» و«القهّار» و«الوهّاب»، وفي إطارها من اليمين إلى اليسار (مبتدئاً بالركن الأعلى إلى اليمين): «صاحب الوسيلة – حزب الله – صاحب اللواء – صاحب المقام – روح الحقّ – مقيم السنّة – إمام المتّقين – علم اليقين – صاحب التاج – سيف الله – ذكر الله – صاحب الشفاعة – صاحب الحجة – سيّد الكونين – خاتم الأنبياء – صاحب البراق – مفتاح الجنة – روح القسط – سيّد المرسلين – صاحب السيف – لسان الخيرات – أبو الطيّب – صاحب المعراج – حبيب الله – صاحب البيان – سعد الخلق – رافع الذنب – سعد الله – هديّة الله – نبيّ الرحمة – أمجد الله – أبو القاسم – أبو الطاهر – روح القدس – خاتم الرسل – هداية الله – علم الهدى – عزّ الحزب».

وحول العبارة الوسطى – بالخطّ الرفيع –: «هذه الأسماء الحجاب تفضل أمراء الجمهور البلاد السنكيان والكاشغر والوزراء لتحيّة إلى مولود السلطان الضيغم «قاسم المباركة الكيان أورثتم عمراً أيّد الله دولته وأحيى عمره في الدنيا ... أمراء البلاد ... ورعاه الحيوان إلى عزيزي الكيان بقرب ثلاثين سنة».

ويلاحَظ، في خطّ هذه العبارات، الأسلوب الذي كان محبَّباً إلى أهل الصين في كتابة العربيّة.

(الصورة من حضرة صاحب المعالي الدكتور علي باشا إبراهيم).



الشكل47

إنـاء مـن الخـزف ذي البريـق المعدني، عـلى هيئة تمثـال للعـذراء وابنها، مـن صناعـة مدينة الـري، في القرن (7هـ/13م)، محفـوظ في القسـم الإسـلامي مـن متاحف الدولـة في برلـين. راجـع: «E. Kühnel Islamische Kleinkunst»، ص91.

(الصورة من متاحف الدولة في برلين).



الشكل 48

«سمّاعة» باب من البرونز، قوامها تنّينان، بين رقبتيهما رأس حيوان. من منتجات الفنّ السلجوقي في بلاد الجزيرة، في القرن السادس أو السابع الهجري، الثاني عشر أو الثالث عشر الميلادي، محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين.

(الصورة من متاحف الدولة في برلين).

المراجع

مراجع هذا البحث خمسة أقسام:

الأوّل:

كتب عن الإسلام في الصين، وعن علاقة الشرق الأقصى بالشرق الأدنى، وهي مذكورة في خاتمة كتاب «Th. Arnold: Thejpreaching of Islam» وفي المقال الذي كتبه الأستاذ هارتمان «Hartmann» عن الصين، في «دائرة المعارف الإسلامية»، فضلاً عمّا ذكرناه منها في حواشي الكتاب.

الثاني:

كتب عن الفنون الإسلامية، ومعظمها مذكور في نهاية مؤلّفاتنا: «الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي» (سنة 1940)، و«كنوز الفاطميين» (سنة 1937)، و«الفنّ الإسلامي في مصر» (سنة 1935)، وثلاثتها من مطبوعات دار الآثار العربيّة في القاهرة، ثم «التصوير في الإسلام» وهو من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر في القاهرة، سنة 1936.

الثالث: كتب عن فنون الشرق الأقصى، ومنها ما يأتي:

E. F. Fenollosa: Epochs of Chinese and Japanese Art. (London 1912).

O. Münsterberg: Chinesische Kunstgeschichte. (Esslingen 19101912–).

Ardenne de Tizac: L'Art Chinois classique (Paris 1926).

H. Rivière: La Céramique dans l'art de l'Extrême Orient. (Paris 19121923–).

C. Gläser: Die Kunst Ostasiens (Leipzig 1913).

O. Kümmel: Die Kunst Ostasiens (Berlin 1921).

J. c. Ferguson: Chinese Painting (Chicago 1927).

H. A. Giles: An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art (Shanghai 1905).

R. L. Hobson: Chinese Pottery and Porcelain (London 1719).

E. Zimmermann: Chinesische Porzellan (Leipzig 19131923–).

R. Schmidt: Chinesische Keramik (Frankfurt 1924).

R. L. Hobson: The George Eumorfopoulos Collection of Chinese, Corean and Persian Pottery. (London 1925).

O. Kümmel: Chinesische Bronzen aus der Abteilung für ostasiatische Kunst an den Staatlichen Museen (Berlin 1928).

Chinese Art, Burlington Magazine Monographs vol, I (London 1925).

وأمّا الدوريّات، فعلى رأسها:

Ostasiatische Zeitschrift (Berlin).

Revue des Arts Asiatiques (Paris).

Jahrbuch der asiatischen Kunst (Leipzig 19241925–).

The Kohka. A monthly journal of Oriental Art (Tokyo).

Artibus Asiae (Dresden).

The Year Book of Oriental Art and Culture (London 1925).

الرابع: كتب عن الفنون الآسيوية عامّة وعلاقة بعضها ببعض، وعلاقتها بالفنون الأخرى، ومعظم هذه الكتب من مؤلّفات الأستاذ شتريجوفسكي«Josef Strzygowski»[1]، وأهمّها ما يأتي:

(1) Altai Iran und Völkerwanderung (Leipzig 1917).

(2) Asiens Bildende Kunst in Stichproben (Augsburg 1930).

(3) Asiatische Miniaturmalerei (Klagenfurt 1933).

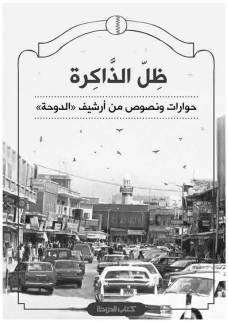
الخامس: كتب عامّة في فلسفة الفنّ، وفي تاريخ الفنون والزخارف.

(1) انظـر مقـالاً طيبـاً عـن أبحـاث هـذا الأسـتاذ وجهـوده العلميـة، ظهـر في عـدد سـنة 1940 مـن مجلّـة «جمعيـة الآثـار القبطيـة»، في القاهـرة.

صدر من سلسلة كتاب الدوحة

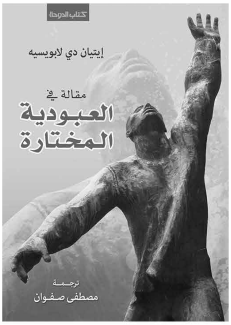
1	طبائع الاستبداد	عبد الرحمن الكواكبي
2	برقوق نيسان	غسان كنفاني
3	الأئمة الأربعة	سليمان فياض
4	الفصول الأربعة	عمر فاخوري
5	الإسلام وأصول الحكم – بحث في الخلافة والحكومة في الإسلام	علي عبدالرازق
6	شروط النهضة	مالك بن نبيّ
7	صلاح جاهين – أمير شعراء العامية	محمد بغدادي
8	نداء الحياة – مختارات شعرية – الخيال الشعري عند العرب	أبو القاسم الشابي
9	حرية الفكر وأبطالها في التاريخ	سلامة موسى
10	الغربال	ميخائيل نعيمة
11	الإسلام بين العلم والمدنية	الشيخ محمد عبده
12	أصوات الشاعر المترجم – مختارات من قصائده وترجماته	بدر شاكر السياب
--	فتنة الحكاية جون أيديك – سينثيا أوزيك – جيل ماكوركل – باتريشيا هامبل	ترجمة: غادة حلواني
13	امرأتنا في الشريعة والمجتمع	الطاهر حداد
14	الشيخان	طه حسين
15	ورد أكثر – مختارات شعرية ونثرية	محمود درويش
16	يوميات نائب في الأرياف	توفيق الحكيم
17	عبقرية عمر	عباس محمود العقاد
18	عبقرية الصدّيق	عباس محمود العقاد
19	رحلتان إلى اليابان	علي أحمد الجرجاوي/صبري حافظ
20	لطائف السمر في سكان الزُّهرة والقمر أو (الغاية في البداءة والنهاية)	ميخائيل الصقال
21	ثورة الأدب	د. محمد حسين هيكل
22	في مديح الحدود	ريجيس دوبريه
23	الكتابات السياسية	الإمام محمد عبده
24	نحو فكر مغاير	عبد الكبير الخطيبي
25	تاريخ علم الأدب	روحي الخالدي
26	عبقرية خالد	عباس محمود العقاد
27	أصوات الضمير	خمسون قصيدة من الشعر العالمي
28	مرايا يحيى حقي	يحيى حقي
29	عبقرية محمد	عباس محمود العقاد
30	عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب	حوار أجراه محمد الداهي

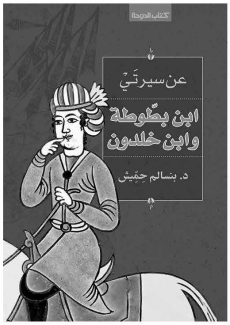
31	فتاوى كبار الكتّاب والأدباء في مستقبل اللغة العربية	
32	عام جديد بلون الكرز (مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد)	ترجمة: شرف الدين شكري
33	سِراج الرُّعاة (حوارات مع كُتاب عالميّين)	خالد النجار
34	مقالة في العبودية المختارة (إيتيان دي لابويسيه)	ترجمة: مصطفى صفوان
35	عن سيرتَي ابن بطوطة وابن خلدون	د.بنسالم حِمّيش
36	حي بن يقظان – تحقيق: أحمد أمين	ابن طفيل
37	الإصبع الصغيرة – ترجمة: د.عبدالرحمن بوعلي	ميشال سار
38	محمد إقبال – مختارات شعرية	محمد إقبال
39	تزفيتان تودوروف (تأمُّلات في الحضارة، والديموقراطية، والغيرية)	ترجمة: محمد الجرطي
40	نماذج بشرية	أحمد رضا حوحو
41	الشرق الفنان	د.زكي نجيب محمود
42	تشيخوف – رسائل إلى العائلة	ترجمة: ياسر شعبان
43	إلياس أبو شبكة "العصفور الصغير"	مختارات شعرية
44	لماذا تأخر المسلمون؟ ولماذا تقدم غيرهم؟	الأمير شكيب أرسلان
45	مختارات من الأدب السوداني	علي المك
46	رحلة إلى أوروبا	جُرجي زيدان
47	المُعتمدُ بنُ عبَّاد في سنواته الأخيرة بالأسر	د.عبدالدين حمروش
48	تاريخ الفنون وأشهر الصور	سلامة موسى
49	من أجل المسلمين	إيدوي بلينيل – ترجمة: عبداللطيف القرشي
50	زِينة المعنى (الكتابة ، الخط ، الزخرفة)	يوسف ذَنّون
51	الواسطة في معرفة أحوال مالطة	أحمد فارس الشدياق
52	النخبة الفكرية والانشقاق (تحـوُّلات الصـفـوة العارفة في المجتمع العربي الحديث)	د. مُحسن الموسوي
53	ياسمينة وقصص أخرى	إيزابيل إيبرهاردت ترجمة وتقديم: بوداود عمير
54	آباي (كتاب الأقوال)	ترجمة: عبدالسلام الغرياني
55	مأساة واق الواق	محمد محمود الزبيري
56	بين الجَزْر والمَدّ (صفحات في اللغة والآداب والفنّ والحضارة)	مي زيادة
57	ظِلّ الذّاكِرة (حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»)	قسم التحرير «مجلة الدوحة»
58	الرحلة الفَنِّية إلى الديار المصرية (١٩٣٢) تحقيق: رشيد العفاقي	أليكسي شوتان –تعريب: عبد الكريم أبو علو
59	قيصر وكليوبترا	إسماعيل مظهر

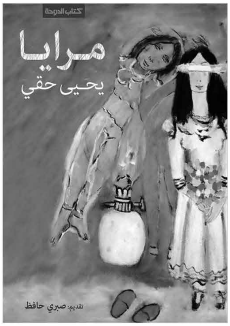












يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني www.aldohamagazine.com

الصين
وفنون الإسلام

إن سُنَّةَ الفنون جميعها أن يؤثِّر بعضها في بعض، وأن تتوارث الأساليب الفنّيّة المختلفة، وتتبادلها، وقد وجد علماء الفنون والآثار أن العناصر الزخرفية، في كلّ فنّ من الفنون، مشتقّة من عناصر زخرفية في فنّ أعرق منه في القدم، وأن هذه السلسلة الراجعة تعود بنا إلى أقدم مراحل الفنّ التي نعرفها في مصر، وبلاد الجزيرة، والصين، والهند، وبلاد الإغريق.

والمعروف أن الفنّ الصيني فنّ عريق في القِدَم، احتفظ بكثير من أساليبه الفنّيّة على مرّ العصور، وازدهر في محيط اجتماعي واسع، وكانت له وحدة فنّيّة، منذ الألف الثالثة قبل المسيح إلى العصر الحاضر، وقد عرف المسلمون هذا الفنّ منذ فجر الإسلام، وأعجبوا بمنتجاته، فتأثّروا بها...

يخوض موضوع هذا الكتاب في بيان العلاقة بين الصين والشرق الأدنى إبّان العصر الإسلامي، ويصف التحف الصينية في المدن الإسلامية في العصور الوسطى، وإعجاب المسلمين بتلك التحف، وتقليدهم إيّاها، ومحاكاتهم بعض الأساليب الفنّيّة فيها، كما يقف عند أوجه الشبه بين فنون الشرقَيْن: الأدنى، والأقصى.

دولة قطر
وزارة الثقافة والرياضة

www.aldohamagazine.com

صورة الغلاف: إناء فخّاري من حقبة سلالة «تشينغ»، القرن السابع عشر