

## جمالية بعض الزخارف الرمزية ومدلولاتها في العمارة الإسلامية

Aesthetic of some symbolic decorations and its meaning in the  
Islamic architecture

محمد خبيزي \*

مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة، الأغواط، الجزائر m.khobeizi@crsic.dz

تاريخ الإرسال: 2021/04/26 تاريخ القبول: 2021/05/11 تاريخ النشر: 2021/06/06

### الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة إمارة اللثام عن جانب من جوانب الإبداع في الحضارة الإسلامية، ومحاولة التحرر من الماديات والتطلع إلى ما وراءها من ذوق فني وسمو وجداني، يظهر ذلك جليا من خلال تفسير بعض الدلالات للزخارف الرمزية بمختلف موضوعاتها النباتية والحيوانية والهندسية وحتى العمائرية، ليظهر لنا مستوى الفنان المسلم الذي استطاع أن يوفق بين أعماله الفنية وعقيدته ومحيطه الطبيعي الذي يعيش فيه، واستطاع أن يتحكم في المادة الفنية وموضوعها ويذهب بها إلى ما وراء وجودها وطبيعتها وخصائصها، إشباعا لتوقه الروحي الوجداني.

الكلمات المفتاحية: الزخرفة ; الرمزية ; العمارة.

### Abstract:

This study seeks to highlight aspects of creativity in the Islamic architecture. Also, it tries to break free from materials, and look beyond, from an aesthetic flair , and an emotional elevation. That appears clearly through an interpretation of some meanings of symbolic decorations in various plant, animal, engineering and even architectural subjects, in order to show us the level of Muslim artist who was able to reconcile his artworks, his belief, and his own

natural environment where he lives. He was able to control the artistic material and its subject. He went beyond its existence, its subjects, and its characteristics to satisfy his emotional, spiritual longing.

**Keyword: decoration, symbolic, architecture.**

مقدمة:

يعرض الفن الإسلامي الحياة البشرية في شمولها المتكامل الذي يشمل كل جوانب النفس الإنسانية الفاعلة في هذا الوجود، المنفعلة به، المتصلة دائماً بما وراء حواجز الحس القريبة الواصلة بفطرتها إلى فطرة الوجود الكبير،<sup>1</sup> فالتصور الفني حتى في صورته الفردية الواضحة يشمل في نفسه الوجود، ويمثل بذاته العالم، حتى عُدد ذلك هو المعيار الذي يلجأ إليه عادة لتمييز الفن العميق عن الفن السطحي، الفن القوي المتماسك عن الفن الرخو المنحل،<sup>2</sup> ومن المهم أن نعرف صور الكون في حس كل فنان قبل أن نقوم بتقويم إنتاجه الفني، ويكون من أصلح المقاييس في هذا التقويم أن نعرف المساحة التي يشغلها الكون في نفسه أو المساحة التي تطلع نفسه عليها من كيان الكون فعلى قدر اتساع هذه المساحة أو ضيقها يكون اتساع أفقه الفني أو ضيقه وتكون عظمة فنه أو ضآلته،<sup>3</sup> وربما يمكننا أن نصنف هنا الفن الإسلامي من خلال ما ضمّنه مالك بن نبي حين قال أن أهمية الفن الجميل تبرز في أحد موقفين: "فهو إما داع للفضيلة وإما داع للرذيلة، فإذا ما حدّدت الأخلاق مثله وغدّى الجمال وحيه، فينبغي عليه أن يحدّد هو وسائله وصوره الفنية للتأثير في النفس".<sup>4</sup>

وقد قام الفن الإسلامي على أسس ورؤى دينية خالصة جعلت له أطرا وقواعد لا يزيغ عنها، وشكّل مقياس الجمالية في موضوعاته الرؤية الدينية التي كانت وراء جميع المنتجات الفنية والزخرفية في المساجد والمدارس والقصور، لذا فإنّ منطلقات هؤلاء الفنانين المسلمين في أعمالهم الفنية كانت خاضعة لاجتهادات الفقهاء والعلماء،<sup>5</sup> ولو بطريقة غير مباشرة، وكانت لتلك الرؤى تفسيرات لها العلاقة المباشرة بالاعتقاد والفكر السائد لكل فترة، وتظهر تلك العلاقة خاصة في الجانب الرمزي للفنون.

ومن أهم ما يميّز به الفن الإسلامي - خاصة على العمارة - هو اعتماده على الزخرفة الرمزية، ومرّد هذا ربما إلى انتشار الأفكار الصوفية في ربوع البلاد الإسلامية، فقد غدّت أفكارهم وتأويلاتهم هذا الضرب من الزخرفة، بل إنّ الرّمز لدى الصوفية مُقوّم لا بدّ منه، وهو تجسيد لذلك الفكر الذي يحاول دائما المزج بين العقل والدّين والروح والطبيعة للوصول إلى الحقيقة. لأنّ ذلك التصور يبدأ من الحقيقة الإلهية التي يصدر عنها الوجود كله، ثم يسير مع هذا الوجود في كل صوره وأشكاله وكائناته وموجوداته،<sup>6</sup> إذ نرى أنّ العلاقة بين الفن والدّين منذ القديم ييرزان يدًا في يد من أعماق ما قبل التاريخ، وبدا عليهما طوال قرون عديدة أنّهما مرتبطان ارتباطا لا ينفصم.<sup>7</sup>

وهنا يمكننا القول أنّ الفن الإسلامي غايته شكلية روحانية، أي أنّ المتعة الأصيلية في الفنون الإسلامية ترتكز أساسا على الجمال الرّوحي الباطن المدرك بالبصيرة لا بالبصر، في تلك اللّمسات الرّوحيانية التي يضيفها الفنان المسلم على أعماله فينطلق بك إلى عوالم بعيدة وعميقة لا وجود لها في الواقع الظاهري، بل تلمسها روحك من خلال الطمأنينة والراحة في معاينة الأشكال اللّامتناهية لعمل زخرفي بألوانه المتناسقة إلى حدّ الشعور بأنك لا تعين عملا فنيا، بل تدخل في حضرة رؤى قدسيّة ذات نزعة صوفية للجمال، فيها زهد بالعرضي والحسبي واحتراف بالروح اللّامتناهية،<sup>8</sup> ومن هذا المنطلق نطرح إشكالية عامة حول ماهية الدلالات في الزخارف الرمزية خاصة الموقّدة منها على العمارة الإسلامية؟

## 1. المواضيع الزخرفية الرمزية

الزخرفة الرمزية من الصّروب القديمة لدى الأمم التي سبقت الإسلام، أما في الزخرفة الإسلامية فقد غدّت الأفكار الصّوفية التي تميل دائما إلى التأويل والتّرميز وأبدعوا في تأويلاتها إما إبداع، فظهرت أشكال زخرفية إلى جانب ذلك التراث الذي ورثه الفن الإسلامي من الأمم التي انضوت تحت رايته، تلك الأشكال لها دلالاتها الفكرية وأبعادها الجمالية الخالصة، وقد كانت العمارة - خاصة منها الدينية كالأضرحة والزوايا والمزارات - حقلا واسعا لاحتوائها وتطورها، لذا علينا كلّما أردنا أن ندرس الجانب الرّمزي أن لا نتغافل عن الفكر الصوفي الذي تبوّأ مكانة لدى مختلف الفئات الاجتماعية من علماء وفنانين وعوام، إذ شاعت الكثير من الأفكار لدى العامة حتى وإن

لم يكونوا ينتمون إلى تيار صوفي أو غيره، لكنّها انتشرت واختلطت ببعض الأساطير والخرافات والتأويلات الفكرية، كما يقع عليها الكثير من التّحريف والتزييف مع مرور الوقت سواء في تفسيراتها لدى الفرد والجماعة أو في تطبيقاتها الفنية، فتظهر الكثير من الاختلافات من منطقة إلى أخرى ومن زمن لآخر، وهذه الاختلافات لا تتعلّق بالمهارات لكنّها تعود إلى الاختلافات في مواقف الفنانين وتأويلاتهم لما ينجزونه من أعمال فنية.

ومن المعروف أنّ الصّوفي يلجأ إلى التّرميز عن طريق الإيماء والإشارة إما لغرض تقريب الفهم للأدنى مقاما أو بهدف صون الأسرار والحفاظ عليها، ويلجأ إلى التّرميز أيضا لأنّ اللّغة في نظره تبقى عاجزة عن احتواء كل ما يقذفه الذوق في قلبه من معان وأسرار ودلالات،<sup>9</sup> وقد ركنوا إلى الرّمزية رغبة منهم في الاعتزاز بمعانيهم وسترا لها عن غيرهم ممن لا يحيطون بشيء من علمها،<sup>10</sup> واصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم،<sup>11</sup> وكذلك حملوا اللغة أكثر من طاقتها، وإذا كان يعتمد الصور الحسية والتمثيل الحسي المستمد من العالم الخارجي، فإنه يريد من ذلك التماس معاني جديدة علوية إذ الغائب المخبوء هو الحقيقي والممكن، إنه التلاشي في حضرة الفقد والحو، إنه التّحرر من الحضور من أجل تحقيق الوجود فهو محو الأنا من أجل إثبات الآخر،<sup>12</sup> وهنا يتحقق الرّمز على الحقيقة الممثلة في عمل مادي نتناول منه جانبا من الجوانب الإنتاجية، وهو الزخرفة الرّمزية على العمارة الإسلامية، ومن بين أهمّ الزخارف الرّمزية التي نفذت على العمارة نذكر:

### 1.1 الزخارف النباتية الرمزية

كان لكرامية تصوير المخلوقات الحية أثر عميق في طبيعة الفنون الإسلامية، وذلك ما جعلهم ينصرفون إلى إتقان أنواع أخرى من الزخرفة، حتى أصبحت العناصر الزخرفية التي ابتدعوها طابعا على فنونهم، وصارت تنسب إليهم كما يظهر من لفظ "أرابسك"، وانصرفوا إلى العمارة وزخرفة المباني وتزيين التحف بالرسوم الفنية.<sup>13</sup>

فالزخرفة المتمثلة في النبات بشتى أنواعه، مختلف الألوان والأشكال، تستغرق الحس بتأملها واحدة إثر واحدة، ثم بالمقارنة بينها واحدة إثر واحدة فهذه طويلة سامقة وهذه قريبة المنال، وهذه

متشابهة، وهي جميعها ثمر وينع يلذ الأعين ويلذ الحس، والآية تُوجّه الناس إلى النظر "إلى ثمره إذا أثمر وينعه"، وهو توجيه يلفت إلى الجمال المبتوث في هذه الكائنات الحية والتمتع بهذا الجمال في تلك اللوحة الطبيعية المتناسقة، فالجمال هنا هدف مغذ للروح، وهو المقصود قبل غذاء الأبدان،<sup>14</sup> وقد عني المسلمون بالزخارف النباتية المجردة بحيث لا يبقى الساق والأوراق إلا خطوط منحنية يطلق عليها الأرابسك، وقوامه خطوط منحنية أو مستديرة أو ملتصقة يتصل بعضها ببعض فتكوّن أشكالاً حدودها منحنية، إلى جانب رسوم نباتية أخرى تتكون من فروع نباتية وزهور ووريقات تؤلف في مجموعها رسماً يمكن تسميته أرابسك،<sup>15</sup> تمتاز هذه الرسوم بالتكرار والتقابل والتناظر، وتبدو عليها مسحة هندسية جامدة تدلّ على سيادة مبدأ التجريد والرمز في الفنون الإسلامية،<sup>16</sup> وقد يكون استعمالها بذلك الكم راجع إلى خصائص تتوفر فيها، أو لأنّ الإنسان يدين بطعامه إلى استهلاكه لذلك النوع من النبات والأشجار،<sup>17</sup> فميزة الفن الفلاحي هي نزعتة المحافظة، إذ تنشأ أشكاله البسيطة وتبقى طوال قرون عديدة، حيث لا توجد الرغبة العارمة في قلب الفلاح من أجل التجديد، فهو لا يطلب أكثر من أن يكون الشيء مبهجاً، ويبدو أنّه يتبيّن بشكل غريزي أنه يستطيع الحصول على التنوع اللانهائي للمؤثرات عن طريق مزج عدد قليل من الأشكال والصور،<sup>18</sup> ومن بين أهم العناصر النباتية الرمزية التي نفذت على كثير من العمائر الإسلامية نذكر:

### - الأوراق والأغصان:

الأوراق والأغصان وراءهما عنصران مبدئيان، الأوّل يظهر كأنّه العبت والثاني يبرز في هيئة التدقيق الهندسي، ومن هنا تخرج طريقتان "الرمي" و"الخيط" على حد تعبير المعاصرين من أهل الصنعة (كأنما يد الصناع تنظم الخطوط بخيط أو تفرش الورقة والساق من طريق الرمي) وهذان المبدآن يتنافران في الظاهر في حين أنّهما يلتقيان في اتفاق عجيب يضم التمثيل إلى الشعور، بل هما يأتلفان حتى التعانق والملابسة.<sup>19</sup>

وكذلك الزخرفة النباتية الملولة التي قوامها أوراق الأشجار بشكلها الملولب وبرسمها المحور عن الطبيعة، وهو عنصر نشأ في حضارة مصر القديمة ثم أصبح الأساس في الشكل الروحي **palmette** السعفي الأكثر انتشاراً والأكثر استمراراً في حضارات العالم المختلفة، إنه رسم زخرفي

حيوي فيه الكثير من المرونة خاصة عندما يقسم إلى جزأين ويتداخل مع خطوط حلزونية متماوجة.<sup>20</sup>

### - الأزهار:

تستعمل بطريقة التكرار وربطها ببعضها عن طريق سيقان ملتفة ومتشابكة ومزخرفة بتوريقات، وبذلك تكون تركيباً سواء بأسلوب طبيعي أو بأسلوب محور، وعموماً فالزهرة تتكون من عناصر وهي السيقان والسويقات والأوراق والبراعم ثم الزهرة، ومن أهم الأزهار المستعملة في الزخارف النباتية الورد والقرنفل والسوسن،<sup>21</sup> وزهرة اللاله واللوتس هذا بالإضافة إلى البراعم والتيجان الصغيرة المنفصلة، كما استعملت في كثير من المواقع مزهريات مركبة وبسيطة خاصة في الزخرفة على الخرف.

### - المراوح النخيلية:

وهي عنصر زخرفي قديم عرف لدى الكثير من الأمم السابقة في كثير من أعمال العمارة، أما من الناحية الفنية الزخرفية فقد كان له مدلول كبير لدى هذه الأمم التي استخدمته، فهو عند المصريين رمز للسعادة والهناء والرخاء، وعند الإغريق ترمز إلى الانتصار، أما عند المسلمين فهي شجرة مباركة زكية ذكرت في القرآن الكريم في ما يقارب العشرين موضعاً، ولقد حظي هذا العنصر باهتمام خاص لدى الفنان المسلم حيث أصبح عنصراً رئيسياً في معظم أعماله، وكان العنصر الرئيسي أيضاً في الزخارف الجدارية الجصية والحجرية، بل حتى في الحشوات الخزفية في المغرب الأوسط.<sup>22</sup> وترمز عند المسلمين إلى الكرم، كما يرمز مظهرها للثبات والشموخ.

وعموماً يمكننا القول أن العناصر النباتية ترتبط عادة في الزخرفة الرمزية بفكرة الخصوبة والتكاثر وتجدد الحياة، كذلك ترمز إلى الحركية والتغير بين الفصول من خلال ما يجسده الفنان من زخارف على العمارة، يتضح ذلك في الألوان التي يختارها لأعماله.

## 2.1 الزخارف الحيوانية الرمزية

جل الثقافات الإنسانية من بدائياتها ليس بمفهومها الثقافي وإنما بمفهومها المادي إلى حضارات القيم المادية وثقافتها الأسطورية، وظّفت الحيوان كأداة للتعبير والتّرميز من خلال كل ما يغوص في أعماقها، "فالحكايات الشعبية والخرافية والأساطير وآدابها ورسومها وتمثيلها حتى شعاراتها التّظهارية"،<sup>23</sup> ومن المعروف أنّ الأمم السامية عامة كانت تكره التصوير أو لم تكن لها فيه مواهب كبيرة وأساليب فنية راقية، بل يقال أيضا أنها كانت تنسب للصور تأثيرا سحريا.<sup>24</sup>

فالأنعام ذات فوائد ومنافع يبينها الله للناس ليشكروا نعمته وفضله، ولكنه لا يوجّههم إلى الفوائد الحسّية وحدها في الأنعام، بل يوجّههم توجيها صريحا إلى "الجمال" في هذه الأنعام، جمال حين "تريجون وحين تسرحون"، فالجمال عنصر أصيل في بُنية الكون والأحياء، وعنصر مطلوب، مطلوب ليستمتع به الناس والإشارة إلى الجمال ذات دلالة واضحة لا تخفى بالنسبة للتّصور الإسلامي للوجود.<sup>25</sup> وقد استعمل المسلمون رسوم الحيوانات في زخارفهم استعمالا واسعا حتى بدا أنهم لم يعتقدوا أنها داخلية في نطاق الكراهية، واستعملوا في زخارفهم رسوم الأسد والفهد والأرنب والطيور بأنواعها، وربما رسموها على فروع نباتية.<sup>26</sup>

## 3.1 الزخارف الهندسية الرمزية

لقد عرفت الفنون التي سبقت الإسلام ضربا كثيرة من الرّسوم الهندسية ولكن هذه الرّسوم لم يكن لها في تلك الفنون شأن كبير، وكانت تستخدم في الغالب كإطارات لغيرها من الزخارف، أما في الفن الإسلامي فقد أضحت الرّسوم الهندسية عنصرا أساسيا من عناصر الزخرفة،<sup>27</sup> فالرّوح الإسلامية التي جمعت حضارات مختلفة انسجمت في ظلّ الإسلام أعطت إنتاجا فنيا رائعا، ولا يمكننا أن ننكر مقدرة الفنان المسلم الذي أبدع تكوينات هندسية زخرفية استمدّها من تراثه الوفير، وإن قصر في ذلك فلأنّه هو المسؤول عن ذلك التّقصير وليس لأنّ الفن الإسلامي محدّد ضمن إطار معيّن، بل على العكس تميّز بتراثه الزخرفي القادر دائما على مضاهاة غيره من الفنون،<sup>28</sup> خاصة منها الزخارف الهندسية التي أصاب الفنّان المسلم في تنوعها وإتقانها<sup>29</sup> حيث شملت

الزخارف الهندسية الخطوط بأنواعها المستقيمة والمائلة والمتكررة والمتموجة، والمربع والمستطيل والمعين والمثلث والدوائر والعقود بأشكالها المختلفة، كذلك الأشكال السداسية والمثلثة والمتعددة الأضلاع والأطباق النجمية،<sup>30</sup> كما شغلت الأشكال الهندسية مساحات واسعة في العمائر وشاع تطهيرها بأطر هندسية ملأت الفراغات التي تواجدت فيه بأشرطة نباتية محوّرة عن الطبيعة.<sup>31</sup>

وقد استعمل الفنان المسلم هذه الأشكال الهندسية التي نراها عفوية في صورها السطحية، لكنها في كثير من المواضع تحمل تفسيرات رمزية، فالدائرة مثلا كمرکز للعالم الغيبي أو الرّوحي كانت سببا وراء استخدامها في أغراض عديدة بصورة قد تكون غامضة تتناسب مع طبيعة الهدف المستخدم من أجله،<sup>32</sup> كذلك شكل الهلال له مدلول رمزي، فهو مماثل لكتابة حرف التّون، والتّون هي العلم الإجمالي أي "الدّواة" التي تحوي فيها إجمالا صورة العالم، فأصبح تشبيه شكل الجسم بالتّون للدلالة أيضا على صفة العلم، كما أنّ التّون عند الصّوفية تحمل صفة الإبداع والخلق لعلم الوجود،<sup>33</sup> والسّفينية هي وسيلة النّجاة والأمل التي تعبّر بهم في ثبات وصلابة البحر لتخلّصهم من الآثام وتصل بهم إلى الشّاطئ حيث الطّاهرين النّاجين،<sup>34</sup> وكذلك من بين الزخارف الرمزية نجد استعمال القمر، فإنّنا إذا أمعنا النّظر إلى حركة القمر - من جهة الاعتبار - استدللنا من ذلك على مدّة الدنيا، وكذلك إن نظرنا إلى القمر وقت استهلاله وانتقاله إلى المنازل، وقطعه للبروج انتهينا من ذلك إلى كيفية مبدأ الأشياء وخروجها من الإمكان وزيادتها ونحوها وكماها وبعد ذلك نقصها وقبض الرّوح ورجوعه من الأسفل إلى الأعلى واستقراره عند أصله وموضع مبدئه، ثمّ إعادتها تارة أخرى وقبض الرّوح وقيام الأشياء به كما بدأها أوّل مرة.<sup>35</sup>

## 2. . المميّزات "الوظيفية" الرمزية في الفن الإسلامي

تميز الفن الإسلامي عموما وعلى العمارة خصوصا بمجموعة من الخصائص التي انفرد بها عن باقي الفنون، فبالإضافة إلى ما ذكرناه سالفًا فيما يخص المواضيع الزخرفية الرمزية التي نفذت على الكثير من العمائر خاصة ذات الطابع الديني وما لها من أبعاد فلسفية وتفسيرية ترتبط بالاعتقاد لدى الفنان ولدى العامة في البيئة التي نفذت بها، فإن له ميزات أعم من التي ذكرناها سابقا، وهو ما توصل إليه الكثير من الباحثين الذين استطاعوا أن يحصروا المميّزات الوظيفية فيما يلي:



## 1.2 التناظر

التناظر بين الأشكال الزخرفية سمة مميّزة للفن الإسلامي، وظهرت بقوة هذه الميزة على العمائر الإسلامية أحيانا بتناظر نسبي أو نصفى، وأحيانا بتناظر مطلق أو كلي للعناصر الزخرفية خاصة منها الهندسية والنباتية. ويظهر ذلك جليا في الأرابسك التي قوامها الجمع بين رسوم نباتية اصطلاحية ومهذبة Stylisé ومرتبة ومكررة في أسلوب هندسي أساسه التوافق والتناظر.<sup>36</sup>

## 2.2 إبداع الأساليب التشكيلية

كانت كراهة التصوير وعمل التماثيل عامّة بين رجال الدّين في الإسلام على اختلاف مذاهبهم من سنّين وشيّعيين، ولكن هذا التّهي عن تمثيل الكائنات الحية وتصويرها لم يكن يراعى بين المسلمين في كل زمان ومكان، بل كان يُلتفت إليه في أحيان كثيرة ولاسيما بين الأمم الإسلامية التي لم تكن سامية الأصل، أو التي كان لها تراث فني ومواهب التصوير جعل إقلاعها عنه ليس هيّنا كما كان هينا عند العرب أنفسهم، وهذا هو السرّ في ازدهار صناعة الصّور والرّسوم التوضيحية miniature painting في إيران والهند وتركيا،<sup>37</sup> فقد كان نفور المسلمين من تقليد الخالق أكبر مشجّع على عدم الرّجوع إلى الأساليب الفنّية الإغريقية القديمة،<sup>38</sup> فانصرف الفنان المسلم عن التمثيل والمحاكاة في أعماله، وحاول الهروب من الطبيعة إلى أشكال أبدعها، منطلقا من الصور الأصلية للأشكال دون أن يتم الصورة الكاملة في أغلب الأعمال.

هذا بالإضافة إلى الكثير من الميزات والخصائص الوظيفية أو التوصيفية التي يمكن أن يختص بها هذا الفن دون غيره ويمكننا أن نلخصها في النقاط التالية:

- ملاءمة الفراغ في الأعمال الفنية المنفذة على العمارة الإسلامية.
- التقشف في استعمال المواد الخام في الزخرفة إذ تستعمل المواد البسيطة غير أنّها تتحول إلى تحف فنية مميزة

- الفن الإسلامي يمكن أن يكون وسيلة للوصول إلى الحقيقة لا غاية تنتهي بانتهاء الفراغ من العمل الفني.

- يربط الفن الإسلامي (الزخرفة الرمزية) بين الدقة والمهارة في التنفيذ والرسالة الرمزية المرتبطة بما يعتقد الفنان المسلم.

- الإبتعاد عن المحاكاة والتمثيل والهروب إلى النسبية في التنفيذ لتفادي الحرج.

#### الخاتمة :

وختاما يمكننا القول أنّ الزخرفة الرمزية في الفنون الإسلامية المنقّذة على العمارة، أنّها تمثّل بحقّ جانباً فلسفياً جعل منها حقلاً للهروب من المادة إلى ما وراءها، ومحاولة الفنان غالباً الرّبط بين المادّة الزّخرفية وعقيدته وإشباع رغباته الروحانية التي تسعى دائماً إلى الوصول إلى الحقيقة، فكانت الزّخرفة الرمزية مفراً لتفادي ذلك التقليد القديم الذي كان في كثير من الأحيان موقف حرج للفنان المسلم، ليأخذ هذا الجانب منحى خاصاً بالحضارة الإسلامية التي أخذت من الحضارات السابقة ما يناسب، وتكوّن طابع خاص بالفن الإسلامي يجمع بين المادة والروح والجمال، غدّته الأفكار الصّوفية والفلسفية، وكان عفويّاً خالصاً في مواضع أخرى إذ لا يُجسّد إلّا ما تراه العين.

#### قائمة المراجع:

1. السبتي عبد الأحد، التاريخ واللسانيات، النص ومستويات التأويل، أعمال المائدة المستديرة، مراكش، المغرب، 1990.
2. ب كروتشيه، فلسفة الفن، بيروت، المركز الثقافي العربي، ترجمة سامي الدروبي، 2009.
3. بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية، المملكة المتحدة، مؤسسة هندراوي، 2019.
4. ثريا بن مسمية، الفن الإسلامي والتجريد الحديث، مجلة مفاهيم للدراسات الفلسفية والإنسانية المعمقة، جامعة زيان عاشور الجلفة، ع7، 2020.

5. خبيزي مُجّد، قراءة نظرية في الفن الإسلامي، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة بالأغواط، ع05، 2017.
6. زكي مُجّد حسن، الصين وفنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت.
7. زكي مُجّد حسن، في الفنون الإسلامية، مطبعة الإعتماد، القاهرة.
8. كمال بوغديري، الرمز عند الصوفية بين المعيشة والممارسة، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، جامعة مُجّد خيذر بسكرة، ع03، 2014.
9. مُجّد قطب، منهج الفن الإسلامي، بيروت، دار الشروق، 1983.
10. مالك بن نبي، شروط النهضة، دمشق، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ترجمة عبد الصبور شاهين، 1986.
11. منال عبد المنعم جاد الله، الاتصال الثقافي، مصر، منشأة المعارف، 1997.
12. مُجّد العدلوني الادريسي، نصوص من التراث الصوفي الغرب اسلامي، الدار البيضاء، دار الثقافة، 2008.
13. مُجّد صادق عتقا شاه أويستي، من الفكر الصوفي الإيراني المعاصر، القاهرة، ترجمة السباعي مُجّد السباعي وإبراهيم الدسوقي شتا، 1991.
14. عربي مُجّد حسين، الحياة الفكرية في العصر الأيوبي في مصر واليمن وأثرها على المظاهر الفنية، رسالة دكتوراه، آثار، كلية الاثار، جامعة القاهرة، 1991.
15. عفيف بهنسي، الفن الإسلامي، دمشق، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1988.
16. علي القاضي، مفهوم الفن بين الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى، الجزائر، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، 2002.
17. عاطف جودة، الرمز في الشعر الصوفي، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1977.
18. فيلسيان شالي، موجز تاريخ الأديان، دمشق، دار طلاس، ترجمة حافظ الجمالي، 1991.
19. قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2017.

20. سعاد ماهر، الخزف التركي، القاهرة، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية، 1977.
21. هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

### الهوامش:

- <sup>1</sup> محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، بيروت، دار الشروق، 1983، ص 134
- <sup>2</sup> ب كروتشيه، فلسفة الفن، بيروت، المركز الثقافي العربي، ترجمة سامي الدروبي، 2009، ص 145
- <sup>3</sup> محمد قطب، المرجع السابق، ص 11
- <sup>4</sup> مالك بن نبي، شروط النهضة، دمشق، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ترجمة عبد الصبور شاهين، 1986، ص 125
- <sup>5</sup> خبيزي محمد، قراءة نظرية في الفن الإسلامي، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة بالأغواط، ع05، 2017، ص 306
- <sup>6</sup> محمد قطب، المرجع السابق، ص 16
- <sup>7</sup> هربرت ريد، معنى الفن، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترجمة سامي خشبة، ص 50
- <sup>8</sup> ثريا بن مسمية، الفن الإسلامي والتجريد الحديث، مجلة مفاهيم للدراسات الفلسفية والإنسانية العميقة، جامعة زيان عاشور الجلفة، ع7، 2020، ص 161
- <sup>9</sup> كمال بوغديري، الرمز عند الصوفية بين المعاشة والممارسة، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، جامعة محمد خيذر بسكرة، ع03، 2014، ص 226
- <sup>10</sup> عاطف جودة، الرمز في الشعر الصوفي، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1977، ص 501/500
- <sup>11</sup> قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2017، ص 765
- <sup>12</sup> كمال بوغديري، المرجع السابق، ص 227
- <sup>13</sup> زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، مصر، مطبعة الاعتماد، ص 29
- <sup>14</sup> محمد قطب، المرجع السابق، ص 28
- <sup>15</sup> علي القاضي، مفهوم الفن بين الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى، الجزائر، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، 2002، ص 27
- <sup>16</sup> زكي حسن، المرجع السابق، ص 36
- <sup>17</sup> فيليسيان شالي، موجز تاريخ الأديان، دمشق، دار طلاس، ترجمة حافظ الجمالي، 1991، ص 285
- <sup>18</sup> هربرت ريد، المرجع السابق، ص 40
- <sup>19</sup> بشر فارس، سر الزخرفة الإسلامية، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، 2019، ص 12
- <sup>20</sup> إيغا ويلسون، المرجع السابق، ص 12
- <sup>21</sup> سعاد ماهر، الخزف التركي، القاهرة، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية، 1977، ص 72
- <sup>22</sup> عفيف بمنسي، الفن الإسلامي، دمشق، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1988، ص 19.

- <sup>23</sup> السبتي عبد الأحد، التاريخ واللسانيات، النص ومستويات التأويل، أعمال المائدة المستديرة، مراكش، المغرب، 1990، ص 77
- <sup>24</sup> زكي حسن، المرجع السابق، ص 28
- <sup>25</sup> مُجّد قطب، المرجع السابق، ص 28
- <sup>26</sup> علي القاضي، مرجع سابق، ص 27
- <sup>27</sup> زكي حسن، المرجع السابق، ص 31
- <sup>28</sup> إيفا ويلسون، المرجع السابق، ص 12
- <sup>29</sup> زكي مُجّد حسن، الصين وفنون الإسلام، دار الرائد العربي، بيروت، ص 50
- <sup>30</sup> سعاد ماهر، الخزف التركي، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية، 1977، ص 65
- <sup>31</sup> إيفا ويلسون، المرجع السابق، ص 11
- <sup>32</sup> منال عبد المنعم جاد الله، الاتصال الثقافي، مصر، منشأة المعارف، 1997، ص 226
- <sup>33</sup> عربي مُجّد حسين، الحياة الفكرية في العصر الأيوبي في مصر واليمن وأثرها على المظاهر الفنية، رسالة دكتوراه، آثار، كلية الآثار، جامعة القاهرة، 1991، ص 13
- <sup>34</sup> مُجّد صادق عتقا شاه أوييسي، من الفكر الصوفي الإيراني المعاصر، القاهرة، ترجمة السباعي مُجّد السباعي وإبراهيم الدسوقي شتا، 1991، ص 201/200
- <sup>35</sup> مُجّد العدلوني الادريسي، نصوص من التراث الصوفي الغرب اسلامي، الدار البيضاء، دار الثقافة، 2008، ص 30
- <sup>36</sup> زكي حسن، نفسه، ص 39
- <sup>37</sup> زكي حسن، نفسه، ص 28
- <sup>38</sup> زكي حسن، نفسه، ص 45

