اسس وخصائص العمار الدينية في التراث العربي الاسلامي

د. أبولبابة محمد عبدالله مطر
مساعد بالمعهد العالي للفنون والحرف بتطاوين.
جامعة قابس. الجمهورية التونسية

الملخص:
تخفي العمارة العربية الإسلامية وعلى وجه الخصوص الدينية الكثيرد من الأشياء التي تسمح بقراءتها بطريقة مستقلة عن الجانب الوظيفي أو الانتماء الجغرافي لها. إذ تستمد هذه العمارة الأسس الخاصة بها من علوم وعناصر وتركيبات توضح وتبين الثبات التي هي عليه في العمق. فالمادة والنور والعدد من جهة والتركيبات بيت الظاهر والخفي والتناظر والدوران من جهة أخرى يبعثان إلى أبعاد ميتافيزيقية وكونية أساسها الأول القرآن والحديث والقراءات الفلسفية والفقهية لهما. وبالتالي تستمد العمارة العربية الدينية ثباتها من ثبات الدين في عمقها وكيانها ظاهرها وباطنها.
الكلمات المفتاحية: عمارة، فلسفة، تركيبة، مادة، لون، دوران، تصور.

Abstract:
Islamic Arab architecture, especially religious one, hides many things that allow to read it in a way that is independent of the functional or belonging Geography. It draws its morphology foundations from science elements and compositions that show its stability in the depth. Material, light, number, on one hand, and symmetry, rotation, on the other hand, are based on metaphysical dimensions that take their first meaning from the Qur'an, the Hadith, and the philosophical and doctrinal readings of them. Thus, the religious Arab architecture derives from the fact that religion is stable in its depth and in its faith.
Key words: Architecture, philosophy, combination, matter, color, spin, conception.

مقدمة:

تحول شساعة الأقطار التي شملتها الفتوحات الإسلامية طيلة أربعة عشر قرنا وتطور الأشكال والمعالم الإسلامية التي ظهرت في مجالات الفن والعمارة، إمكانية تقديم تعريف شامل وكاف للتصور الإسلامي للفن. و لذلك يبقى الدين بمثابة الركيزة الأولى والمرجع الأساسي المعتمد في تعريف الفن الإسلامي. إذ تطرقت عديد الآيات إلى موضوع الفن وتصوراته وأظهرت بعض الاختلافات الفقهية الشائكة عبر العصور.

يسعى هذا البحث بالأساس إلى تبيين نسبيّة عفويّة العمارة الدينية العربية مهما كان طرازها ومحليّتها. فهي تعكس رؤى وتصوّرات تفوق الجانب الوظيفي القائم على قواعد ثابتة والخاضع لخيارات حتميّة مرتبطة بالمكان والّزمان. فالعمارة الدينيّة العربية من شأنها أن تعكس فكرا قويّا قادرا على تفسير جلّ الاختيارات الّتي أدّت إلى النتيجة. وهكذا فإنّ العمارة وإن اتسمت بمفاهيم الميمزيس والوظيفيّة بالأساس فإنّها تعكس أبعادا أعمق بكثير. من جهة أخرى وفي خضم النّسق التّصاعدي السّريع للتغيّرات النمطيّة الّتي شملت النماذج المعماريّة بصفة عامّة والنماذج الدينيّة بصفة خاصة فإنّه أصبح من الضّروري محاولة الكشف عن الجانب غير المرئي الّذي يقود هذه التعدديّة وهذا التنوّع ولا يتمّ هذا إلّا بالعودة إلى الحقبات التاريخية الأولى والّتي شهدت بداية هذا التنوّع.

المتصور المعماري للعمارة العربية الإسلامية:

ذكرت بعض الآيات القرآنية موضوع بناء المعالم وتشييدها وكانت كلها متصلة بذكر النبي سليمان عليه السلام وبحاشيته المكونة من الجن. فقد أسال له الله سبحانه عينا من النحاس. وصنعت له الجن محاريب وكانت تعني الأماكن النبيلة والمرتفعة قبل أن يتصل معناها الحالي بالتجويفات التي تبنى في حائط القبلة بالجوامع لتدل على اتجاه الصلاة. وكانت أعمال الجن متقنة ومرتبة تستحق الثناء. ويقول الله سبحانه في كتابه الكريم:

" وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ وَمِنْ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ * يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِنْ مَحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْراً وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ[1]

وذكرت في سورة النمل كلمة الصرح المُمرّد من قوارير وتعني القصر أو البيت الشديد البياض والمشيد من زجاج أو بلور ذي ملمس مستو. وكان الصرح يشبه الخيال حتّى أنّ ملكة سبأ حسبته ماء غزيرا فكشفت عن ساقيها، ومن شدة انبهارها أسلمت مع سليمان عليه السلام.

"قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ"[2]

تسمح هذه الآيات باستنتاج خاصيّات تمكّن من تعريف العمارة والصناعة في التصور الديني ألا وهي[3]:

الإبهار: تبدو المباني والأشياء متقنة إلى درجة تثير الإبهار.

الإتقان: توهم الأشياء التي عملها الجن بما لا يتاح للإنسان، بأنها أشياء متقنة إتقانا أبعد من الواقع وأقرب إلى الخيال.

المجاز: المجاز في اللغة هو التجاوز والتعدّي. وفي الاصطلاح اللغوي هو صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى مرجوح بقرينة أي أن اللفظ يُقصد به غير معناه الحرفي بل معنى له علاقة غير مباشرة بالمعنى الحرفي والمجاز من الوسائل البلاغية التي تكثر في كلام الناس، البليغ منهم وغيرهم، وليس من الكذب في شيء كما توهّم البعض.

الرّمزيّة: تهدف الرّمزيّة إلى التعبير عن سر الوجود عن طريق الرمز وإلى إعطاء القارئ انطباعا عن الأمور الباطنية مثل الأفكار والمشاعر. فالرمزية مهمة بالنسبة إلى الدين لأن بعض الإيحاءات الدينية والإلهية تم تفسيرها عن طريق الرموز وقد وصف عالم الاجتماع الألماني ماكس ويبر (Max Weber) 1864-1920 الدين بأنه نظام من الرموز الدينية المقدسة.

من جهة أخرى يثير الفن الإسلامي إشكالية التصوير والتجسيد في ما يتعلّق بكل ذي روح من الكائنات وخاصة منها البشر. فالإسلام يعطي للفن مجالات تعبيرية غير تجسيديّة، ويعتبر هذا الامتناع ردّة فعل ضد الفن التجسيدي المبالغ فيه، الذي ساد في بلدان البحر الأبيض المتوسط وإيران وصولا إلى الهند وبلدان آسيا الوسطى.

هذا الامتناع كان اجتماعيا ونفسيا في السنوات الأولى للإسلام، ومع مرور الزمن أمسى هذا الامتناع إيديولوجيا ودينيا. وقد تمّ تحريم التصوير والتجسيد في أغلب المذاهب وفقا لفتاوى فقهية تستند إلى القرآن والحديث[4]. يذكر في القرآن الكريم أنّ عيسى عليه السلام صور طيرا من الطين ونفخ فيه وأعطاه الحياة وكان هذا جزءا من نبوّته، فهذا الخلق هو من شأن الله، وهو الوحيد سبحانه الكفيل بالتصوير والإبداع ولا معبود سواه.

" وَرَسُولاً إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنْ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْراً بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُبْرِئُ الأَكْمَهَ وَالأَبْرَصَ وَأُحْيِ الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ" [5]

ويرى كثير من الفقهاء في تصوير كل ذي روح وتجسيده نوعا من الحب ومن الهوى إذ يعتبر كل ذي روح سواء أكان مصورا كان أو مجسدا، ذريعة للشرك بالله لما في ذلك من المثول أمامه والخضوع له والتقرب إليه وتعظيمه بما لا يليق إلا بالله تعالى، ولما فيه من مضاهاة خلق الله. تعدّ الأمثلة التي تجسد الآلهة والملوك والخلان عديدة، ولذلك تعتبر معظم المدارس الفكرية الإسلامية [6] التصوير والتجسيد شكلا من أشكال الشرك وهو ما يؤدّي إلى تحريمهما. ومن الأحاديث التي وردت في تحريم التصوير والتجسيد، بوصفهما من الكبائر حديث ابن عمر رضي الله عنهما أن رسول الله ﷺ قال:

"إن الذين يصنعون هذه الصّور يعذبون يوم القيامة، ويقال لهم "أحيوا ما خلقتم".[7]

اهتم الفن الإسلامي بالتعبير عن بعض المبادئ الّتي يدعو إليها الإسلام والتي تبدو مجردة وغير مرئية ومنها العفو والكرم والمغفرة والرحمة. فلجأ الفن بذلك إلى الكتابة لتجسيدها بطريقة مرئية. وأصبحت الخطاطة الشكل الأول والأساسي للفن الإسلامي وأشيع الخط العربي وتطورت خاصياته التقنية والجمالية في عدة مجالات ومن أهمها المخطوطات والعمارة. وقد أعطى الفن الإسلامي مكانة عليا لتصوير الطبيعة النباتية

والحدائق لما في ذلك من صلة مباشرة بوصف الجنة الذي ورد في عدة مواضع من القرآن الكريم. وتمثل الحدائق التي عبر عنها الفن الإسلامي بطريقة مرئية تصورات بشرية للجنة، ولعل من أهم الأعمال التي تجسد ذلك، لوحة الفسيفساء التي تزين الجامع الكبير بدمشق.

1. علاقة الفن بالفكر الإسلامي:

يصعب علينا في لحظتنا الرّاهنة تقييم الحوارات التي دارت بين الفكر الإسلامي الناشئ وفكر العصور القديمة في بغداد في القرن الثاني الهجري، فقد كان الفكر الإسلامي واثقا وقويا وعازما على إرساء علوم وفلسفة وأدب خاصة به وقائمة على شرعية دينية بالأساس. وقد انتشرت هذه الحوارات ووصلت إلى مشارق المغرب في خراسان، وإلى مغاربها في ربوع الأندلس، حيث تأسست تدريجيا عدة مدارس فكرية مستقلة، تدرس الشرعيات والقضاء والفلسفة والعلوم، وانتشرت تقريبا في كل عواصم الإمارات الإسلامية في العالم. واهتم حكام المسلمين بالفن والعلوم وفق مفاهيم وأولويات مختلفة أدت في بعض الأحيان إلى ظهور حركات احتجاجية تصل إلى حد العنف، فالمدارس الفكرية التي اهتمت بالفن بطريقة مباشرة تبدو منعدمة، ولكنّ الفن الإسلامي استند إلى الفلسفة والعلوم التي أمدته بنظريات ومفاهيم خاصة في ما يتعلق بالجماليات والهندسة.

الفلسفة وجماليات الفن الإسلامي:

توجد محاولات عديدة للتعريف بالفن الإسلامي توافقت في أغلبها على استعارة مفهومين اثنين من الفلسفة وهما النظرية الذرية وازدواجية القراءة.[8] يعتبر المفهوم الأول بأن كل شيء سواء أكان حيا أم جماد، هو نتيجة تراكم ذرات متطابقة تماما. ويعتبر هذا العمل من قدرة الله وحده خاصة وأنه الوحيد القادر سبحانه على نفخ الروح في الشيء، ويسعى الفنانون لتقليد مبدأ هذا العمل الرباني مع حضور نية التسليم بأن الوحيد القادر على الخلق والإبداع هو الله، وبأن عملهم لا يتعدى التقليد البسيط لنظام تكوين الأشياء المخلوقة، دون خلقها.

أنتجت هذه الاستعارة العديد من الأعمال الفنية الرائعة والنادرة، إذ قام الفنانون المسلمون فيها بتركيبات شكلية غاية في الجمال والابتكار حاولوا من خلالها التعبير عن قيمهم بطريقة واقعية. شملت الاستعارة الثانية مفهوم ازدواجية المعنى المتعلق بعالم الخيال والأساطير والتأويل، ويقدم هذا المفهوم فكرة أن كل شيء موجود يسمح بقراءتين ويدلي بمعنيين، أحدهما، خارجي وظاهري، متاح للعوام والثاني، داخلي ومستشف، لا يقدر عليه إلا الخاصة، أولي الألباب.

وقد تطرق كثير من المفكرين المسلمين إلى موضوع الجماليّة وقدموا عدة تعريفات لعل من أهمها تلك التي وردت في موسوعة إخوان الصفا وفي كتابات ابن حزم التي ركز فيها على التعبيرات المجازية في مجال الفن. وربط عدة مفكرين من أمثال ابن سينا والفارابي وابن رشد، بين الفن وبين الميميسيس[9] ، وهو تعريف أرسطو القائل بأن العمل الفني هو تقليد لعمل الطبيعة. وأكد الغزالي في نظريته التي تحدث فيها عن الفرق بين الصورة والمعنى عن المتعة التي تمده بها رؤية الأشياء الجميلة واعتبر هذه المتعة

كإدراك للمعنى الداخلي المستشف من الصورة. وأثرى كل هذه المحاولات عالم الأحياء ابن الهيثم بأعماله في مجال علم البصريات، حيث اهتم بدراسة المرئيات وأكد الدور الذي يلعبه التناسب والتناسق في إعطاء المعنى للصورة، وأضاف ابن خلدون أن الفن يؤدي دورا وظيفيا في تنظيم المجتمعات معطيا للفنانين اسم حرفيّي الفن.(10)

علم الهندسة والفن والأدب:

أثّر علم الهندسة في الفن الإسلامي أيما تأثير. فقد سادت في كثير من مجالات الفن، بداية من القرن الثالث الهجري، نماذج تزويقية هندسية. وقد عم النمط التزويقي الهندسي خاصة مجال العمارة، بل وأكثر من ذلك، أثرت الهندسة حتى في تخطيط المدن والمباني وقدمت حلولا جديدة ومعقدة لمشاكل المقاييس وإنشاء المعالم.

وتم توظيف النمط التزويقي الهندسي إما منعزلا وإما مختلطا بعناصر نباتية أو خطية، أو بالاثنين معا. وهكذا يمكن اعتبار توظيف الأنماط الهندسية والنباتية والخطية في الفن التزويقي حلّا يحول دون تصوير كل ذي روح وتجسيده، وهو ما يؤيد فكرة الخصوصية التجريدية التي اشتهر بها الفن الإسلامي.

فقد أدّى كل من الفلسفة وعلم الهندسة دورا مهما في تطور الفن الإسلامي، خاصة في ما يتعلق بشكله وتوظيفاته كما مثّل كل من الأدب العربي والأدب الفارسي، في العصر الوسيط للإسلام، مصدر إلهام أثّر في الفن الإسلامي بصفة عامة وفي الفنون التشكيلية بصفة عامة. وقد سادت هذا الأدب مجموعة من الأفكار الغربية وبعض المواضيع الاستشراقية المرتبطة أساسا بالشعر وبالميثولوجيا. ويمكن تصنيف تأثيرات الأدب في الفن إلى ثلاثة أقسام.

أثر الأدب في بادئ الأمر في التصوير الإسلامي وظهر ذلك في ميادين فنية شتى كالخزف والرسوم الحائطية والمصوغ والنسيج. و أصبحت الكتب الأدبية زاخرة بالرسومات وذلك منذ القرن الرابع الهجري. وقد تجسد هذا الإبداع في مخطوطات عديدة ومتنوعة نذكر منها كتاب المقامات العربية للحريري، الذي يروي مغامرات أبي زيد. وشكلت الرسومات التي زخرت بها المخطوطات لفترة زمنية ناهزت القرن والنصف، مرجعا مهما إذ جسدت بطريقة متقنة الفضاءات التي دارت بها أحداث الروايات المكتوبة.(11)

ينظم مخطوط الشهنام [12]1من جهته ، وقد كتبه الشاعر الفردوسي، بطريقة أسطورية أهم الأحداث التي عاشتها إيران منذ البدايات وصولا إلى العصر الذهبي الإسلامي. وتطرح الرسومات التي تكون هذا المخطوط كثيرا من الأحداث المتعلقة بالملوك والمحاربين والحروب ومواضيع الحب والاحتفالات. وقد أعيدت كتابة هذا المخطوط عديد المرات وتم تطوير رسوماته شيئا فشيئا حتى حققت مستوى فنيا باهرا من حيث الجمال والإتقان والتقنيات المستعملة في الرسم.

اتسمت معظم هذه الرسومات بأبعادها الدرامية، وتصويرها الرمزي لمحتوى الكتابات. ويعتبر الكتاب الأسطوري كليلة ودمنة، الذي ترجمه ابن المقفع من الفارسية إلى العربية من أجمل ما عبّر عن الاستعارات الرمزية. فهو يتضمّن مجموعة من الأساطير

الحيوانية بالأساس التي تسعى من خلال محتواها إلى تهذيب أخلاقيات حكم أولي الأمر ومبادئهم. ويعرض كذلك في طياته العديد من الرسومات التي تجسد أهم القصص التي ذكرت.

رافقت الرسومات كثيرا من الكتابات الشعرية الإسلامية متأثرة بمحتواها ولعل من أشهرها كتابات النظامي والسعدي. فقد زينت دواوينهما بأنماط ورسومات متعددة. وبينت جل الرسومات على التوافق والارتباطات الجوهرية والمباشرة التي توجد بينها وبين محتوى النصوص الشعرية. ولكنها بقيت محصورة في الكتب ولم يقع توظيفها في المعالم والقصور كما يتجلى ذلك في الفن النصراني والبوذي والهندي.

تفاعل الفن الإسلامي مع مجالات أخرى لا علاقة لها بالشعر والأدب، وكان ذلك في بداية القرن الرابع بعد الهجرة. فقد أصبحت الرسومات محملا يعبر فيه الفنانون على أفكار ويمررون من خلالها رسائل. وقد أدى ذلك خاصّة إلى تقوية المجال المجازي الذي اعتمدته الرسومات المرافقة للمخطوطات الأدبية. وظهر كثير من الرسومات التي زينت واجهات المخطوطات والتي رافقت عددا من الإهداءات التي تمجد الأنظمة الحاكمة وتمدحها وتشهد على قوتها وبطولات حكامها ومحبة الناس لهم.

وظهرت في عدد من المخطوطات العربية الراجعة إلى القرن السادس الهجري وفي بعض المخطوطات الإيرانية التي يرجع تاريخها إلى القرن الثامن، رسومات لشخصيات معروفة في المجتمع، ورافقت خاصّة النصوص التي كتبت للثناء عليهم أو لهجائهم. واعتنت الرسومات بتصوير الواقع الاجتماعي وعبرت عن حاجياته وقيوده، فعكست الواقع، وسمحت بتأريخ الأحداث والمعطيات الاجتماعية والسياسية خاصة.

انتشرت منذ بداية القرن الرابع عدة مدارس فكرية ترجمت اهتمام المفكرين المسلمين بلغتهم سواء أكانت عربية أم فارسية. واهتمت هذه المدارس بالأدباء والشعراء وبأعمالهم، وركزت خاصة على نقد الأنماط الأدبية. وقدمت هذه المدارس نظريات عديدة ومجادلات أثرت في الفن الإسلامي من جهة، وساعدت على فهمه من جهة أخرى. وتعتبر أعمال الجرجاني وابن الرومي من أهمها، إذ تطرق الأول إلى دراسة الدلالات والمعنى وتأثيرات التعبيرات المجازية على نفسية الأفراد، فيما حاول الثاني تعريف مفهوم الجمال معتمدا على وصف النساء المثاليات. والملاحظ أنّ جل خلاصات أبحاث هذه المدارس بقيت غير متداولة بين العموم ولم يشملها التراث الثقافي الإسلامي، مثلها مثل الفلسفة وعلوم الأحياء[13].

وتميزت بلاد الفرس وبالتحديد إيران منذ القرن الثامن الهجري بنوع جديد من الكتابات منها نذكر خاصة السير الذاتية للأدباء الصفويين قاضي أحمد وداست محمد وصديقي باغ، وهي توضّح الفكر الذي اعتمد عليه فن الرسم في إيران. وكتبت كذلك في الهند وخاصة في عهد المغول كثير من السير الذاتية التي بينت العقلية المؤسسة للفن. وتعد سيرة المغولي بابور [14]) أهم شاهد على ذلك، فقد نقد فيها كل ما عاشه في حياته وتذمره خاصة من المحيط الذي يعيش ويعمل فيه فنانو عصره وعملوا فيه.

2. علامات العمارة الدينية الإسلامية:

المادّة:

ليس من الصّعب فهم حقيقة العلاقة الّتي تربط المسلمين بالمادّة في القرون الأولى للهجرة، خاصّة وأنّ الإسلام بدأ في حقبة تاريخيّة ذات خطوط حضاريّة تعتمد على حرفيّة يدويّة واضحة يتمّ فيه صنع أغلب الأشياء بطريقة يدويّة. فالمسلم يأكل بأصابعه ويصنع الحرير والأقمشة بيديه. ويحوّل يدويّا الموّاد من الخام إلى الصافي ثمّ يقوم بتشكيلها وهيكلتها وتزويقها وفقا لحاجاته وتبعا لعقيدته.

تجد جلّ الموّاد الّتي استعملها المسلم معناها وصفاتها وملمسها وخاصيّاتها في القرآن الكّريم، فقد خُلق الإنسان من طين بينما خُلق الجّان من نار، ويُوضّح القرآن بأنّ خلق الإنسان يّشبه صُنع الفخّار، فقد صنعه الله من طين ثمّ نفخ فيه من روحه، هذه الصُّورة لخلق الإنسان أثّرت بعمق في نفسيّة المسلمين وأضفت معنى خاصّا على المشهد المعماري في كلّ أنحاء العالم الإسلامي.

انتشر لون التّراب في مشارق أرض الإسلام ومغاربها، وتعالت البنايات والقصور المبنيّة بالآجر والطّين في القرى والمدن وانصهرت بكلّ تناسق في محيطها وأحيطت في أغلب الأحيان بالحدائق أو توسّطت واحات أو اختفت وراء الجبال والتلال. تُذكّر العمارة المبنيّة من الطّين والآجر بذلك الطّين الّذي خُلق منه الإنسان، بينما توحي الخضرة المحيطة بها، بالجنّة الّتي يسعى للوصول إليها كلّ مسلم بعد موته ومغادرة جسده المخلوق من طين.

يعتبر المفكّرون المسلمون المادّة ثانويّة وخالية من أي معنى وتابعة أساسا للشّكل، فهو الّذي يعطي معنى للمادّة ويشكّلها ويوظّفها. يُقسّم إخوان الصفا المادّة إلى أربعة مستويات وهي المادّة الأوّليّة وهي من شأن الله ولا تدركها حواس البشر، المادّة الكونيّة وهي ناتجة عن حراك المادّة الأوليّة وتتميّز بأنّها دون أبعاد، المادّة الطبيعيّة الخام الملموسة وأخيرا المادّة الّتي يتعامل معها البشر. ويقول الفرنسي المختص في الفلسفة الإسلاميّة إيف ماركي (Yves Marquet) في هذا السّياق:

"يُشكّل القميص القماش، ويشكّل القماش القطن، ويشكّل القطن النبات الّذي ينحدر من المستويات الأربعة للمادّة."[15]

تبدو المادّة نتيجة تسلسل لمستويات ميتافيزيقيّة وكونيّة مرتبطة كليّا بقوّة سامية تتحكّم فيها وتعطيها كيانها الوجودي، وهكذا تُعتبر المادّة وسيطا يسمح بتشكيل نماذج لفكر مخلوق نابع بدوره من القوّة الإلهيّة العليا نفسها وهي الّتي نظّمت الموّاد ورتّبتها منذ بداية الخلق.

وينطلق المسلمون من تصوّر أنهم خلقوا من طين وأنّ الجّان خلق من نار وأنّ الملائكة خلقت من نور، في التعامل مع المادة تعاملا رمزيا يذكر بهذا الخلق. تختلف استعمالات المادّة، بين المذاهب والفرق الإسلاميّة، فبينما يختفي ثراء الموّاد المستعملة في الدّاخل وراء حيطان من حجر وطين من الخارج، يظهر هذا الثراء أحيانا أخرى من الخارج مبيّنا فكرة الجّمال ورمزيّتة بين الظّاهر والخفيّ وفي الرّوح والجسد.

وهكذا تتجلّى وضعيّة فكر الحرفي المسلم حين أداء عمله، الّتي تجمع بين الإنتاج والتفكّر. لا يعتبر الخزّاف المسلم الطين مادّة للعمل والحياة، بل يعتبرها مجال تفكّر، فإنّ تقنيّات الصّنع يمكن أن تعكس تصوّرات داخليّة للحرفي تُذكّره بمراحل الخلق وتعيده في كلّ مرّة لنقطة البداية.

النّور:

تشهد العمارة الإسلامية على المكانة الّتي يكتسبها النّور سواء أكان ذلك على مستوى المادّة المستعملة، فالطّراز الزّخرفي أو الأشكال والأحجام. وتبدو رمزيّة النّور ماثلة تقريبا في كلّ التّفاصيل المعماريّة. فالنّور يرمز لله وللجنّة وللنبوّة وللروّح وللعلم... ويستمدّ النّور جلّ هذه المعاني الرّمزية من آية النّور:

"اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاء وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ" (16)

حظيت هذه الآية وكلّ ما ذكر فيها (النّور، المحراب، المصباح، الزجاجة، الشّجرة...) بكثير من القراءات الرّمزيّة، وتُعتبر قراءة عبد الرزّاق القشاني من أقدمها إذ ربط المحراب بالجسد والزّجاج بالقلب والنّور بالرّوح. وأضاف جلال الدّين الرومي في السّياق نفسه:

"اعلم بأنّ أجساد الصّالحين هي محراب المصباح والزّجاجة هي قلوبهم: يُنير هذا المصباح المشكاة والسّماوات."(17)

يُعتبر الأنبياء والصّالحين كجزء من النّور الإلهي. ويقول الله في كتابه الكريم بأنّ الرّسول محمّد صلى الله عليه وسلّم سراج منير:

"يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا* وَدَاعِيًا إِلَى اللَّهِ بِإِذْنِهِ وَسِرَاجًا مُّنِيرًا"(18)

ويقول الطّبري في ذلك إنّ أمّ الرّسول عليها السّلام روت بأنّها رأت عند وضعها للنبيّ عليه الصّلاة والسّلام نورا يُشعّ من جسده يصل إلى أرض سوريا ويعرج في السّماء إلى أن وصل للنّجوم. أثّرت كلّ هذه الرّمزيّة في العمارة الإسلاميّة، بحيث سعى الحرفيّون إلى توظيف النّور في مجالات فكريّة عقائديّة تتجاوز دور الإضاءة الّذي يميّز النّور.

استُعمل النّور في العمارة في شتّى ربوع أرض الإسلام بطرائق مختلفة. وقد ابتكر الحرفيين تقنيّات عدّة لاستعمال نور الشّمس داخل البنايات بما أنّه يرمز للنّور الإلهي، فمن جهة حاولوا تهدئته باستعمال مواد بناء باهتة وغير عاكسة للضّوء (آجر و طين) أو مواد متناوبة ذات ألوان متباينة بين الغامق والفاتح، أو زجاج ملوّن مشربيات أو نقوش زخرفية، ومن جهة أخرى وظّفوه داخل الفضاءات باستعمال الفناءات و المداخل والشبابيك والأواوين.

يرمز النّور اكثير من الأشياء المقدّسة ويُمثّل الجمال من جهة أخرى ولذا تفانى المسلمون في استعماله رمزا للحقيقة الإلهية فوق الطبيعيّة إمّا بطريقة مباشرة أو باستعمال مواد مزجّجة وشفّافة لامعة وعاكسة للضّوء.

الألوان:

لا شكّ في أنّ الألوان حملت في الثقافات والفنون الإسلاميّة دلالات مُتنوّعة وعميقة وثابتة، وتبدو أهمّيتها واضحة في القرآن والأحاديث وفي فكر الحرفيّين لدرجة أنّ بعضهم رسمها بصريح العبارة على بعض النقوش كما يظهر ذلك في تزويق مدرسة ابن يوسف بمرّاكش حيث كتب:

"أعبّر بفضل الألوان الّتي تنعكس على زخارفي عن رموز صعبة الفهم لمن يراقبني."[19]

وردت الألوان في القرآن الكريم في عدّة مواضع، وقد ذكرت أحيانا بمصطلح صبغة الله.[20] وذُكرت رمزيّة الإسلام في آيات تحدّثت عن ألوان البشر والحيوانات والجبال...، ووردت الألوان في عدّة أحاديث وكانت تُبيّن بطريقة مباشرة أحيانا وغير مباشرة أحيانا أخرى رمزيّة الألوان في الإسلام. قال الله تعالى في سورة الرّوم:

" وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْعَالِمِينَ."[21]

تبدو رمزيّة الألوان أوضح في الآيتين التّاليتين حيث يرمز الأبيض والأخضر للخلاص والرّحمة والخلد والفوز بالجنّة، بينما يرمز كلّ من الأسود والأزرق للعقاب والعذاب:

" يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُواْ الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ. وَأَمَا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُون."[22]

" يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقاً." [23]

ويعتبر الإسلام الأصفر الفاقع لون السّرور:

" قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ."[24]

لكن يبدو صعبا فهم كلّ المعاني الّتي تدلّ عليها كلّ الألوان المستعملة في زخرفة وردة منقوشة أو زجاج مضيء ويظهر ذلك أصعب في مجال التصوير والعمارة. إذ نجد أنفسنا أحيانا أمام قراءات مزدوجة وربّما متناقضة. فكلّ لون منفرد يُمكن أن يُعبّر بقوّة عن دلالات ذات معان دينيّة أو اجتماعيّة أو ملكيّة أو ميتافيزيقيّة، ولكن تركيبة ألوان مختلفة ومتنوّعة، تُقلّص من قوّة هذه المعاني في كثير من الحالات وربّما تجعل قراءتها مستحيلة، وهكذا لا تسمح الألوان بالإدلاء بمعان كونيّة ومُوحّدة، ولكنّها تكسب رمزيّتها وفقا لعادات وظيفيّة خاصّة بمجتمعات أو ثقافات أو أماكن أو أزمنة ما. ترتبط الألوان بسلطة سياسيّة أو بإيديولوجيات أو بممارسات دينيّة أو بانتماء قبلي، فكلها تحاول التّعبير بطريقة خاصّة عن حقائق غير ملموسة كالإيمان والجنّة والاستقامة والخضوع وفق تصوّر رمزي يعكس النّور الإلهي أو الرّوحي.

اكتسبت رمزيّة الألوان تدريجيّا نوعا من الثّبات فاقترن الأبيض بلون الكفن ولون الإحرام في الحجّ، والبياض هو سمة وجه الفائزين بالجنّة ووصف لحور العين. ويُعتبر الأخضر لون الإسلام والنبيّ محمّد عليه الصّلاة والسّلام، ويرمز للجنّة وحدائقها. يرى فهد التوفي بأنّ كلّ واحدة من السّموات السبعة تتميّز بلونها الخاصّ مثل الذهبي والفضّي والأخضر الزمرّدي والأحمر والأبيض، ويضيف بأنّ هذه الرّمزيّة قد تتغيّر حسب الثّقافات والمفكّرين. [25]

يربط ابن العربي الألوان بالأحوال الثلاثة، الّتي تمثّل الارتقاء الروحاني الباطني الغامض فالأحمر يرمز للفكر والأبيض للإيمان والأخضر للنّور الربّاني.[26] ويرى جلال الدّين الرّومي بأنّ الله أعظم من أن يتمّ الرّمز له بلون وأنّ الألوان هي من خاصيّات الخلق ، فالله نور خالص لا لون له والألوان ميزة المخلوقات، ويضيف الرّومي بأنّ انعدام الألوان هو أصل الألوان [27]، ويقدّم لتفسير ذلك مثل ألوان الزجاج الّتي تزيّن شبابيك العمارة أو تنعكس على الموّاد، على أنّها هي التي تُلوّن النور الأصلي الصّافي.

العدد:

يعتبر المسلمون الأعداد سلسلة استمرارية للعدد الأوّل، وهو العدد واحد، فكلّ الأعداد تنحدر من الوحدة، والوحدة هي مبدأ كلّ الأعداد. يقول عالم الجبر الخوارزمي في كتابه الجبر:

"العدد ليس إلّا تركيبة وحدات."[28])

يوجد تواز من النّاحية الرّمزيّة بين العوالم المتتالية والمتراكبة الّتي خلقها الله الواحد وبين الأعداد النابعة بانتظام من العدد واحد. يرى إخوان الصّفا أنّ علاقة الخالق بالخلق، مشابهة لعلاقة العدد واحد بالأعداد الأخرى، فالعدد واحد هو أصل كل الأعداد وهو الّذي يكوّنها ويتحكّم في نشأتها وتمامها يرمز إلى الله الّذي يسبّب كلّ الأشياء ويخلقها. وكما أنّه يستحيل قسمة العدد واحد أو مقارنته بأي عدد آخر فإنّ الله سبحانه أعلى عن مقارنته بأي شيء آخر. [29] ويقول نصر الخسرف مؤكّدا في هذه الفكرة:

"الله فوق كلّ شيء كما الواحد فوق كلّ الأعداد."[30]

الزّخرفة:

يمكن القول إنّ معاني الزخارف الإسلاميّة على غرار النماذج النجميّة أو الشمسيّة ليست بالضرورة وليدة الإسلام فهي قد تكون محمّلة بمعان ذات طبيعة كونيّة أقدم من الدّين الإسلامي. يعتبر جلّ المؤرّخين بأن الوظيفة الوحيدة للزخرفة هي الزينة والمتعة، وإذا كان للزخرفة معنى فهو بناؤها على ذاتيّة التأويل.

يقول المؤرّخ الألماني المختص في الفن الإسلامي ارنست كونهيل (E Künhel 1882 -1964:

"ليس من الضّروري الجزم بأنّ الأرابسك تحمل معنى، لنقل بأنّها مستوحاة من النباتات.[31]

يبقى هذا الرّأي قابلا للنقاش، فحتّى وإن خضعت زخرفة الأرابسك لقراءات ذاتيّة تذكّر بادئ الأمر بالنّباتات فإنّها لا ترمز بالضّرورة لشيء واضح وثابت ولكنّها تحمل تأويلات متعلّقة بالجنّة وبالسّلام وبالكمال وبالحيويّة كما ينصّ على ذلك القرآن الكريم في عدّة آيات.

من جهة أخرى تتشكّل زخارف الأرابسك بالهندسة معتمدة اللّوالب والتّناظر والنّسبيّة لأجل إيصال معاني تفوق الوظيفة التزويقيّة، فالمسلمون يعتبرون الهندسة وسيطا مفعما بالمعاني والرموز فهي تعكس التّوازن الإعجازي للكون والانسجام الظّاهر والخفي للخلق والاستمراريّة المستقلّة عن الزّمن والمثال الأعلى القديم والثابت للمجتمع الكامل.[32] وهكذا تشهد زخارف الأرابسك النباتيّة على معنى وعلى نظام وعلى مثل عليا وعلى تصوّر فكري بفضل عناصرها المستوحاة من الجنّة والتناظر والتوازن والنسق.

فضلا عن الأشكال المركّبة للزخارف تكتسب الأخيرة معاني إضافية، على علاقة بالموقع الذي توضع فيه بالنسبة إلى المبنى، فإذ ترمز القباب للسّماء بصفة عامّة فإنّ رمزيّتها تظلّ مرتبطة بزخرفتها. تظهر القباب بصفتها موضعا لكلمات الله (الزخرفة الكتابيّة) ومثالا على كمال الكواكب وإتقان المعرفة الإلهية (زخارف هندسيّة) ورمزا للفوز بالجنان بعد الموت (زخارف نباتيّة).[33] تكتسب الزّخرفة الإسلاميّة إذن وظيفة فوق التّزويقيّة فهي تضفي معنى وتذكّر المؤمن وترشده وتدفعه إلى الخشوع والتفكّر.

يرمز كلّ من الشّمس والقمر إلى نور المعرفة الإلهية أو إلى الرّوح وأحوالها. يمكن القول في ضوء ما سبق أنّ الزّخارف الإسلاميّة تؤدي أدوارا ثلاثة وهي التزويق وإفادة المعنى والوظيفة، ولا يمكن فصل واحدة عن الأخرى. يؤيّد القرآن الكريم هذه المقاربات في بعض الآيات ويقول الله سبحانه في خلق الكواكب والنّجوم إنّها تزيّن السّماء وترشد الإنسان وتدلّه على المكان والزّمان:

" إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ"[34]

" فَالِقُ الْإِصْبَاحِ وَجَعَلَ اللَّيْلَ سَكَنًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ حُسْبَانًا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ * وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ النُّجُومَ لِتَهْتَدُوا بِهَا فِي ظُلُمَاتِ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ قَدْ فَصَّلْنَا الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ" [35]

تُعبّر الزّخارف عن عقليّات نابعة من مبادئ وقيم، ويدلّ وجودها عن رغبة في التعبير وإظهار هذه المبادئ بطريقة جماليّة. يعتبر المسلمون هذا التّعبير تذكيرا بالجمال غير المحدود الّذي خلقه الله سبحانه. يستعمل كثير من المسلمين الزّخرفة لغايات أخرى كالانتماء القبلي أو السّياسي أو المذهبي أو العقائدي. وتتميّز هذه الزّخارف بنبذها للفراغ [36] حسب المؤرّخ ريشارد اتيغوسن (Ettinghaussen Richard) ويرجع ذلك لعدة فرضيّات من أهمّها اللّحمة الاجتماعيّة للمسلمين الّتي تحوي كلّ مجالات الحياة وتنظّمها وكذلك الاختلاف الّذي يبحث عنه المسلمون بين الفضاءات العاديّة والمقدّسة خاصّة وأن الله سبحانه حثّ المسلمين وأوصاهم بالتزيّن خاصة عند الذّهاب للمسجد.

"يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ"[37]

ليس من السّهل معرفة أصل الزّخارف أو بالأحرى إن كانت نتاج الثقافة الإسلاميّة أو الثقافات السابقة وتبقى الزّخرفة الخطيّة العنصر الفيصل في هذا الشك، فالخطّ العربي يعتبر أحد مكوّنات الثّالوث المميّز للزّخرفة الإسلاميّة، ويمكن الجزم بأنّه نادرا ما يغيب أحد هذه العناصر الثلاثة عن أي عمل زخرفي إسلامي من مشارق الأرض إلى مغاربها. يمثّل التّجريد الخاصيّة الأساسيّة للزخارف الإسلاميّة، فهو يسمح بالتّعبير عن الجمال المطلق المستقل عن الزمان والمكان، الجمال الكوني الّذي يذكّر بجمال الخلق والقدرة الإبداعيّة للخالق.

قراءة في أهمّ التركيبات المستعملة في العمارة الدينية العربية

1. مبدأ الهندسة:

قال الإمبراطور بابور مؤسّس الإمبراطورية المغوليّة في القرن السادس عشر الميلادي في ما يتعلّق بأعمال الحرفيّين الهنود:

"لا نظام ولا تناظر ولا خطوط مستقيمة ولا عموديّة."[38]

حتّى وإن بدا هذا الرّأي شخصيّا إلى حدّ ما فإنّه يُبيّن أهميّة النّظام الهندسي في الثقافة الإسلاميّة خاصّة في مجال العمارة والزّخرفة، وقد أكّد العلامة عبد الرّحمان بن خلدون أهميّة معرفة الهندسة بالنّسبة إلى المعماريّين والحرفيّين وخاصّة منهم النجّارين،[39] توضّح جلّ الدّراسات في مجال العمارة، الدّور المركزي الّتي تؤديه الهندسة في تشكيل الأشياء وذلك من أشدّها تعقيدا إلى أكثرها بساطة.

يبرز استعمال الهندسة والرياضيّات والأعداد في كثير من الأعمال الفنيّة والمعماريّة الإسلاميّة وذلك عبر اعتماد الأشكال الهندسيّة الأساسيّة كالمربّع والدّائرة والنجمة. وتبرز التّركيبات الهندسيّة في التناظر والتكرار والنسبيّة والتّصاعد الهندسي والتشابك والتّحويل الرّياضي. ويُنظّم الإيقاع والأعداد جلّ التّركيبات المعماريّة. ويتجلّى كلّ ما ذُكر على مستوى الزّخارف وخاصّة في الأرابسك النباتيّة للتناظر والنسبيّة والالتفاف و الازدياد الهندسي. تزدهر زخارف النّباتات وسط ترتيب هندسي محكم، يذكّر بأنّ الإزهار في الأرض والجنّة خاضع لقدر وحسبان المعرفة الإلهيّة.

تظهر النسبة الذهبيّة (1 / 1.618) في كثير من المباني الإسلاميّة،[40] ويستنتج المعماري الجزائري سعيد معزوز بأنه تمّ اعتماد هذه النسبة في جامع القيروان في قياس تخطيط الجامع ووضعيّة المئذنة وارتفاعها.[41] وتمّ اعتمادها كذلك حسب حسين الحليمي في كلّ المقاييس والتّفاصيل الّتي تخصّ محراب مسجد الجمعة في أصفهان.[42]

يبيّن استعمال الهندسة في العمارة الإسلاميّة الأهميّة الكبرى الّتي تحظى بها العلوم والمعرفة، فقد دعا الإسلام البشر إلى التفكّر في معاني الآيات والأحداث والخلق وفي أنفسهم وحثّهم على الفطنة والتفكر ومراقبة النفس. ويمدّنا القرآن بعدّة أمثلة على أهميّة التفكّر والإدراك والتأمّل المعرفي عند المسلمين:

" إِنَّ فِي خَلْقِ السَّماواتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلافِ اللَّيْلِ وَالنَّهارِ لَآياتٍ لِأُولِي الألباب * الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيامًا وَقُعُودًا وَعَلى جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّماواتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنا ما خَلَقْتَ هذا باطِلًا سُبْحانَكَ فَقِنا عَذابَ النَّارِ" (43)

" يَرْفَعُ اللهُ الذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ والذِينَ أُوتوا العِلْمَ دَرجاتٍ" (44)

وبيّن الرّسول عليه الصّلاة والسّلام في عدّة أحاديث أهميّة العلم والعلماء:

" إن العلماء ورثة الأنبياء وإن الأنبياء لم يورّثوا دينارًا ولا درهمًا، إنّما ورَّثوا العلم، فمن أخذَه أخذ بحظٍّ وافر" (45)

يتأكّد لنا مرّة أخرى، تفوّق الهندسة وأهميّتها من حيث هي علم يخدم العمارة والفنون الإسلاميّة ويضفي عليها متعة معرفيّة وأخلاقيّة تفوق في بعض الأحيان المتعة الحسيّة الجماليّة، فالنسبيّة والتناظر والنّظام الهندسي تدفع المسلمين على التفكّر في التّوازن والاستقامة والاعتدال.

2. المرآة ومبدأ التناظر:

ينتمي مبدأ التّناظر إلى عناصر علم الهّندسة، ولكنّه يحمل أكثر من سواه أبعادا جماليّة ورمزيّة، تجعل منه العنصر الأوّل في المجموعة. يسعى مبدأ التّناظر إلى تحقيق انعكاس طرفين متشابهين منفصلين، بمحور مركزي وهو مبدأ شبيه بمبدأ المرآة المهم في الإسلام إذ يرى كثير من المفكرين الإسلاميين أنّ الخلق مرآة تعكس كيان الخالق.

يقول ابن العربي في ذلك:

"... إنّ النّظرة الّتي يحملها الكيان عن ذاته، في داخل ذاته ليست مماثلة لتلك الّتي تمدّه بها حقيقة خارجيّة يستعملها كمرآة."(46)

ويرى ابن العربي وكثير من علماء الميتافيزيقا بأنّ الله سبحانه قدير على أن يكتفي بمعرفة ذاته دون أن يحتاج لخلق الأكوان، ولكنّه سبحانه شاء أن يعكس جمال قدراته وعظيم معرفته في شيء يخلقه، وهكذا فإنّ كلّ ما يكوّن الأكوان ليس إلّا انعكاسا للمعرفة والقدرة الإلهيّة.

ويعتبر العلماء المسلمون بأنّ العالم عبارة عن فسيفساء من المرايا الّتي تعكس الألوهيّة والحقائق السّامية، فالبشر مرآة بعضهم بعضا وعمل ابن آدم هو مرآته والحكّام هم مرايا الرعيّة والأحداث الظاهرة هي مرايا أحداث أخرى خفيّة وغيبيّة ويقول الرّسول الكريم في هذا الشأن:

" المؤمن مرآة أخيه، إذا رأى فيه عيبا أصلحه "(47)

المؤمن مرآة أخيه المؤمن فإن رأى فيه عيبا دلّ ذلك على وجود العيب نفسه فيه، والقدر كذلك يعكس الخير بالخير والسيئ بالسيئ. يرمز التناظر والمرآة كذلك للنّرجسيّة فالإنسان الّذي يُعجب بنفسه والعالم الّذي يعجب بعلمه لا يعكسا إلّا نفسيهما. ولكي يرى المؤمن الله، فإن عليه أن يتجنّب الإعجاب بصورته وشخصه وعاداته.

يمثّل التّناظر نظاما جماليّا مبنيا على المقاييس والتّوازن والتّساوي ويرمز للعدل والتآخي والاستقامة، وقد اعتمدت الفنون الإسلاميّة هذا المبدأ الرّئيسي في معظم أعمالها بدءا من الخطّ وصولا إلى العمارة الّتي لم يقتصر الفن فيها على اعتماد هذا المبدأ على مستوى

الزّخرفة فحسب، بل جُسّد في البيوت والقصور والجوامع وأُعتبر الرّمز الأكثر تعبيرا عن فكرة أنّ المخلوقات هي مرآة الخالق.

لا يمكن الحديث عن التناظر والمرآة في الفكر الإسلامي دون التطرّق إلى التناظر الجزئي أو الغياب الكلّي للتناظر، ففكرة أنّ الكون والإنسان هما مرآة الخالق ليست مقبولة في جوهرها. ولا القول إنّ الإنسان هو نظير الله سبحانه ولا إنّ الانعكاس يساوي المصدر. وقد عبّر القرآن عن غياب هذا التّناظر والتّساوي بين الخالق والخلق وأكّد سموّ الله وضعف بني آدم، وإن كانت السّماء ترمز لله في عديد المواقف فذلك لا يعني أنّها جزء منه أو انعكاس له. وهو ما أبانه الله في عديد المواضع من القرآن في شكل من تحذير للبشر من الوقوع في تشبيهه أو تجسيده ولو كان ذلك بطريقة رمزيّة أو تجريديّة لأنّ صفات الله ليست ذاته سبحانه وتعالى.

" يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُّعِيدُهُ وَعْدًا عَلَيْنَا إِنَّا كُنَّا فَاعِلِينَ"(48)

3. تحاور الأقطاب:

إنّ الله واحد أحد ليس له منافس ولا يشبهه شيء، فهو الفرد والوتر والمتعالي عن أي وصف وخيال. لا يوجد نظير يمثّله، لا فرد ولا زوج ولا مجموعة، فهو أرقى من الأعداد ومن الازدواجيّة ومن الاختلافات الّتي من شأنها أن تبيّن لبني آدم خاصيّات المخلوقات.

يظهر الخلق مبنيّا على القطبيّة والمثنوية. وقد ذكر القرآن هذه الازدواجيّات في عديد المرّات مفرّقا بين الذّكر والأنثى واللّيل والنّهار والموت والحياة والجنّة والنّار والخصوبة والجفاف واليمين والشمال والفرد والزوج والتوحيد والشرك. وتتجلّى هذه القطبية في أسماء الله الحسنى فهو الأول والآخر والظاهر والخفي والمحيي والمميت والرافع والخافض.

يقسم الإسلام القطبية إلى صنفين وهي ازدواجيّة عموديّة وغير متناظرة تربط بين الشيء وبين نظير له نسبي وغير ملموس. فإذا ما ذكرنا القطبيّة الموجودة بين الله والإنسان فالأوّل هو الواحد سبحانه والإنسان هو المخلوق، والله يكتفي بذاته لذاته بينما الثّاني هو العبد الموجود بفضل الأوّل. وفي أمثلة أخرى عن الازدواجيّة العموديّة، نذكر تلك الّتي تربط الموت بالحياة والخصوبة بالجفاف والجنّة بالنّار، والّتي يتجلّى فيها قطبان لا يربطهما أي تناظر لا كلّي ولا جزئي.

وتوجد ازدواجيّة أفقيّة تربط بين قطبين إمّا متساويين أو متواترين، وقد تتميّز بعض الأقطاب في هذا الصنف بالنسبيّة بحيث تكون المساواة أو التّواتر غير متوازنين تماما وربّما يشار إليهم بأعلى وأسفل أو أكبر وأصغر أو أقرب وأبعد.(49)

يتجلّى كثير من هذه الازدواجيّات في الفنون الإسلاميّة، وتذكر بالأساس في القطبين الإنساني والكوني، اللّذين يخضعان لعدّة قراءات ورؤى حسب الثّقافات والأماكن. وتشمل هذه الازدواجيّات المجالات الجماليّة والرمزيّة، للعمارة والزخارف والأشياء. تظهر هذه الازدواجيّة في مستوى العمارة في المثنوية الموجودة بين الخط المستقيم

والخط المنحني، والخط العمودي والخط الأفقي، والامتلاء والفراغ... ونرى ذلك جليّا في الجوامع الّتي تتباين فيها عموديّة المآذن بأفقيّة الجامع وانحناءات القبّة بالمكعّب الّذي يحملها وامتلاء بيوت الصلاة بفراغ صحن الجامع وتنظيم الجوامع في شكل مركزي بالتنظيم الخطي المسترسل.

قدّم المستشرق وعالم الآثار الفرنسي جورج مارسيه (George Marçais) 1876-1962 أمثلة للقطبية التخاطبية على مستوى اللّوحات الزخرفيّة وقال:

"إن النسبة المتنوعّة بين الامتلاءات والفراغ وبين عرض الأشكال المنقوشة وعمق حفرها يخلق قيما محليّة وتسلسلا بين اللّوحات."[50]

نجد نوعين مختلفين على مستوى أشكال الزخارف الهندسيّة. فهناك نوع يوحي بفكرة التوهّج والسّطوع والتوسّع، ونوع يوحي بفكرة الاكتفاء والاستقرار والاحتواء. يتمّ استعمال هذين النّوعين عادة بنظام تشابكي بين اللّوحات يرمز لتعاقب حراك الكّون وحيويّته.

يستعمل المسلمون كذلك مثنوية الغامق والفاتح، الأسود والأبيض والنوّر والظّل في اختيار المواد وزينة المشربيّات وألوان التّزجيج والحواجز والأسوار. كلّ هذه التناقضات توحي بقطبيّة نسق الكّون خاصّة تحت تأثير النّور وكلّ الرّمزية المحيطة به. تمثّل كلّ هذه التقاطبات والحوارات والمتضادات ميزة من ميزات الفكر الإسلامي الّذي يتبلور عادّة في شكل معارضات ومقابلات. وبصيغة أخرى يمكن القول إنّ التمشّي الفكري والروحاني الإسلامي ينبني على منطق المتضادّات المباشرة أو الرّمزيّة الّتي تتأسّس على مبدأ التكرار والتجاور. يقول رجل الدين البلجيكي والمختص في دراسة القرآن ميشال كيبارس (Michel Cuypers) :

"يتقدّم المنطق الإسلامي على أساس معارضة الأفكار وتنظيمها بطريقة متسلسلة ومتجاورة، سواء أكانت هذه الأفكار متضادّة أم متكرّرة بعضها متشابه بعض.[51]

4. الظاهر والخفيّ:

يمثّل مبدأ الظاهر والخفيّ أحد أهمّ التضادّات في الإسلام فهو أساس كثير من النظم الاجتماعيّة ومن التصوّرات الفلسفيّة والدّينيّة للفن والجمال. ويجد هذا التضادّ أساسه في القرآن الكريم والحديث فالله هو الظّاهر والباطن.

" هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ " [52]

والله الخفيّ سبحانه هو الله غير المرئي وغير المسموع وغير المتجلّي واللّا مسمّى والمتعالي على كلّ شيء، بينما الله الظّاهر هو الّذي يتجلّى عبر رمزيّة صفات لأسمائه وانعكاس خلقه. وما العوالم المخلوقة سوى ستائر تحجب أسرار النّور الربّاني.

بناء على ذلك يظهر الخلق في شكل عدد كبير ومتسلسل من الأحجبة الكّونيّة الّتي تحيط بشكل متراكز بالنّور الربّاني الخفيّ، فكلّ عالم يحجب نور عالم أسمى وأرقى منه ويكوّن تراكب جملة هذه العوالم الكيان الخفيّ والظّاهر لخالقها. ويظهر هذا التسلسل نفسه في بني آدم فالجسد يخفي النفس والنفس تخفي القلب والقلب يخفي الرّوح الّتي هي من شأن الغيب.

نجد في الفنون الإسلاميّة كثيرا من الأشكال التزويقيّة الّتي تشكّل علاقة الظاهر بالخفي وربّما تبدو المشربيّات والشبابيك المزجّجة أهم الإنتاجيات الّتي تجسّد ذلك، فهي تسمح بدخول الهواء مع حجب جزئي لنور الشّمس. وتسمح هذه الأشكال المزخرفة عادة بنماذج هندسيّة أو خطيّة برؤية الخارج وبالبقاء في الخفاء. تحمل هذه الإمكانيّة كثيرا من المعاني الرّمزيّة المعتبرة في الدّين الإسلامي. فهي تحيل مباشرة على تعبير مجازي يذكّر بالخالق سبحانه فهو الوحيد القادر على رؤية كل شيء دون أن يُرى أو يخضع لعالم المرئيّات. وقد ذكر ذلك في القرآن الكريم:

" لَّا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ" (53)

وفي الأحاديث الشريفة:

" يا رسول الله ما الإحسان؟ قال أن تعبد الله كأنك تراه، فإنك إن لم تره فإنَّه يراك"(54)

يمكن القول إذن إنّ الثقافات الإسلاميّة تكوّن نظاما معقّدا وماهرا في استعمال مبدأ الظاهر والخفيّ سواء أكان ذلك على المستوى الملموس أو الرّمزي. يتمّ اعتماد التضادّ بين الظاهر والخفي، والخاصّ والعام، المقدّس والمدنّس في مجالات الدّين والمجتمع والفنون ويظهر ذلك في عدّة مواضع ومواقف وممارسات في شكل تحاور وتجاور وتشابك وتراكب. إذ يمكن قراءة القرآن الكريم بمعناه الأوّل الظّاهر كما يمكن تأويل المعاني الخفيّة الموجودة فيه، كما يمكن لرجل الدّين أو المعلّم إظهار كل شيء لتلاميذه أو إخفاء بعض الأمور والكشف عنها بالتدرّج. وقد يختفي رجال الحكم المسلمين في قصورهم لإبراز حجم إشعاعهم وسلطتهم. ويظهر مبدأ التخفّي حتّى في علاقة الأفراد بعضهم ببعض إمّا وفق قوانين شرعيّة كتلك المتعلّقة بالحجاب وإظهار الزّينة وإمّا من باب الاحترام والتّبجيل والتقرّب الذي يربط الأفراد.

ويخضع العالم في الثقافة الإسلاميّة إلى تصوّر يقوم بالأساس على العرض الجزئي أمام الأنظار. فهناك أحجبة اجتماعيّة ونفسيّة ودينيّة وثقافيّة تربط وتفصل في الوقت نفسه بين الفرد والمجموعة وبين الرجال والنساء وبين الراعي والرعيّة وبين الشيوخ والشبان وبين المعلمين وتـابعيهم. هذه هي حقيقة العالم الإسلامي المتخفّي وراء عوالم أخرى يظهر فيها الخالق عبر خلقه ويحول سموّه وعلوّه عن الكلمات والخلق دون رؤيته أو وصفه، بخلاف ما وصف به ذاته سبحانه وتعالى.

5. الإيقاع:

تسمو الذّات الإلهيّة فوق الحركة والثّبات على عكس الكون الّذي يخضع للحراك الكوني الإلهي. يرى كثير من المفكّرين كابن عربي أنّ إيقاع حراك الكّون وتحرّك المخلوقات يرتبطان بما يسمّى بالنفس الربّاني. ويسمّي ابن عربي هذا النّفس بنفخات الرّحمان، فهذه النّفخات الّتي تشبه الزّفير تنشأ سحابا كثيفا يرمز للمادّة الّتي تكوّن كلّ الخّلق والمخلوقات والعوالم والأحداث. وبعد النّفخة الأولى قال الله سبحانه وتعالى" كُن"، فخضعت السّحابة بكل ما فيها لهذا الأمر وبدأت فيها الحياة وتحرّكت وشرعت في التنفّس. ويعتبر ابن عربي بأنّ الكّون لا يزال يحيى ويتحرّك تحت إمرة هذا الأمر والنّفس. (55)

يمكن القول بأنّ الكون كلّه يتنفّس، فجسد الإنسان يتنفّس وروحه ونفسه كذلك لأنّها منفوخة من روح الله تعالى. ففي اللّغة العربيّة تستمدّ الرّوح جذورها من نفس جذور كلمة الرّيح وتستمد النَّفس جذورها من نفس تلك الّتي تعطي النَّفَس. ويُشكّل التنفّس الإيقاع الوجودي الّذي يهيكل حراك العالم وحياة الإنسان. فالتنفّس يمثّل فنّ الحياة ويقدّم تصوّرا للعالم وللعبادة وللعلم وللتفكّر.

ويقول السّعدي:

"يحتوي كلّ نفس على بركتين: الحياة في الشّهيق والتخلّص من الهواء الفاسد وعديم المفعول في الزّفير." (56)

ويؤدي التنفّس دورا هامّا في الممارسات الرّوحانيّة وفي الرّمزيّة الميتافيزيقيّة والوجوديّة إذ يُعبّر حفظ الأنفس عن حالة ذكر دائمة وتركيز وتفكّر. فالذّكر يرتبط بتنفّس خاص يُنسّق بين إيقاع النّفس وإيقاع الكلمات ويتمّ تقسيم الألفاظ والسّكنات وفق إيقاعات متنوّعة. وقد يصاحب الذّكر الحرفيّين أثناء عملهم، فيصبح إيقاع الذّكر نظاما للعمل ويصبح العمل عبادة مبنيّة على الذّكر.

يرى كثير من العلماء المسلمين بأنّ نسق النّفس الربّاني يُمثّل أنموذجا لكل الأنساق المتقاطبة في الكون. يقول عالم الأديان الفرنسي والمختص في علم الغيب الإسلامي، بيار لوري(Pierre Lory) 1952 في هذا السّياق:

"إنّ الشّهيق والزّفير الربّاني هو الّذي يخلق ويُفكّك على الدّوام كلّ شيء يرغب الرّحمان في إظهاره." (57)

كما ذكر القرآن الكّريم في عديد الآيات نسق التوسّع والضّيق والانشراح والقبض:

" اللَّهُ يَعْلَمُ مَا تَحْمِلُ كُلُّ أُنثَى وَمَا تَغِيضُ الْأَرْحَامُ وَمَا تَزْدَادُ وَكُلُّ شَيْءٍ عِندَهُ بِمِقْدَارٍ "(58)

" فَمَن يُرِدِ اللَّهُ أَن يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ وَمَن يُرِدْ أَن يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأَنَّمَا يَصَّعَّدُ فِي السَّمَاءِ كَذَلِكَ يَجْعَلُ اللَّهُ الرِّجْسَ عَلَى الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ" (59)

وقد تم اعتماد النسق في عديد المجالات الجماليّة والتصوّرات المعماريّة والزخرفيّة والكتابيّة الإسلاميّة. ويظهر ذلك في التتابع والتناوب بين الأزقّة الضيّقة والسّاحات الشّاسعة وبين الفضاءات المضاءة المفتوحة وتلك المغلقة ذات الأضواء الهادئة وبين المعالم الضّخمة والمهيبة والبنايات الأفقيّة الصّغرى. وتخضع الزّخارف الإسلاميّة غالبا لنفس مبدأ التنفّس أي لمبدأ التوسّع والانقباض، فنجد كثير من الزّخارف الّتي تظهر نسقا متقنا بين الفتحات والفراغات وبين الكثافة الزخرفية والمساحات الفارغة وبين الأشكال الإشعاعيّة والأشكال المنغلقة وبين الألوان الغامقة والفاتحة.

6. الدّوران:

يبدو الكون المخلوق في التصّور الإسلامي خاضعا لحركة دوران دائمة، وتدور المخلوقات على جميع المستويات الكّونيّة والعوالم، حول ما هو أسمى منها. فالملائكة تحفّ العرش والكواكب تدور حول الكوكب القطبي والمسلمون يطوفون بالكّعبة. ويقول القرآن الكريم:

" وَتَرَى الْمَلَائِكَةَ حَافِّينَ مِنْ حَوْلِ الْعَرْشِ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَقُضِيَ بَيْنَهُم بِالْحَقِّ وَقِيلَ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ" (60)

وقد وصف إخوان الصفا، متأثّرين بعلم الفلك والميتافيزيقا اليونانيّة، النّظم الهندسيّة الّتي ينبني عليها حركة السماوات ودوران الكّون. وقدّموا في تصوّرهم الأكوان الدّائرية المحيطة بالأرض ككائنات حيّة بيضاء وشفّافة وسميكة، متراكزة ومتراكبة واحدة على الأخرى، واعتبروا أنّ الكّون الثّامن هو الّذي يجمع الكواكب الثّابتة. ويحيط بهذا الكّون الثّامن كون تاسع شبيه بعجلة ضخمة فوق مستوى الأرض. ويقول جون كلود فادي:

" تحتوي هذه العجلة على محور يربط الأقطاب ويوصل الاهتزازات الّتي تعتريه إلى الأكوان المتراكزة الأخرى."(61)

يوجد نفس هذا التصوّر عند جلّ الكتّاب المسلمين. وقد كتب جلال الدّين الرّومي لشمس التّبريزي في أحد رسائله ما يلي:

"تدور عجلة الكّون حول الله كمطحنة الرّيح."(62)

كما يرى عالم الكيمياء جابر بن حيّان بأنّ نشأة العناصر الماديّة والحيوانيّة والنباتيّة هي نتيجة السّرعة النسبيّة لدوران الأكوان.(63) ويعتبر الدّوران أصل الحراك الكوني ويشمل كثيرا من الممارسات والتصوّرات الإسلاميّة، فالحجيج يستهلّون وينهون الحجّ بطواف يتمثّل في سبع دورات حول الكعبة. وكلّ حاج يجد نفسه محمولا في زحمة ولُحمة ودوران تحكمه حركة جماعيّة موحّدة وثابتة في جاذبيّة للكعبة المربّعة الأركان الّتي ترمز لرباعيّة الدائرة ولوحدة الأرض والسّموات ولتبعيّة البشر الخالصة والوجوديّة لله. فالحياة بعثها الله سبحانه وهو الوحيد الكفيل بإنهائها. ويعتبر بعض الفلاسفة كابن عربي أنّ الحياة الرّوحيّة والروحانيّة دائريّة، إذ يقول:

" كلّ الطّرقات دائريّة."(64)

وقد كان للدّوران والدّائرة أثرهما في الحضارات الإسلاميّة وخاصّة في مجال العمارة والفنون فانتظمت نماذج زخرفية كثيرة في شكل حراك دائري حول المركز. ولعلّ من أشهرها نماذج السواستيكا الّتي تظهر في أشكال هندسيّة ونباتيّة وخطيّة متجاورة تتبع نظاما التفافيّا يخلق تشابكات دائريّة و متتابعة. يرمز مركز الدّوران في كلّ التصوّرات الإسلاميّة للوحدة الإلهيّة، وقد استعملت هذه الرّمزيّة على مستوى القباب وخاصّة منها تلك الّتي تعلو المداخل والمحاريب في الجوامع وتمّ تركيز حركة الدّوران فيها بدوران النّور المشعّ من النوافذ الصّغيرة المنتظمة وفق نسق دائري أسفل القبّة.

وتمّ إتباع حركة الدّوران ولكن بطريقة خطيّة أي حول المركز عوضا عن النّقطة وهو ما أدّى إلى ظهور أشكال لولبيّة في عدد من الأماكن والمواضع ولعلّ أشهرها مئذنة جامع أبي دلف بسامراء. ويستمدّ الدّوران اللّولبي من الطّواف بالكّعبة في الحج. فالدّورات السّبع ترمز لحالة الارتقاء الّتي يعيشها المسلم لحظتها وكأنّ كلّ دورة هي علوّ لسماء من السماوات السّبع الّتي تتمحور حول الوحدة الإلهيّة.

الخاتمة:

حاولنا من خلال هذا العمل فهم تأثير الدّين في العمارة العربية الإسلاميّة وتعبير العمارة عن الدّين الإسلامي. إذ كنّا قد افترضنا في البداية بأنّ الدين بثوابته هو الكيان الذي تقوم عليه كلّ الفضاءات المعمارية، باعتباره جملة من التصوّرات الإنسانيّة لكلّ المعتقدات. وتجعل ثوابت الدين منه لغة يمكن التّواصل معها وعبرها كما هو الشّأن في ما يتعلّق بالعمارة عامّة والعمارة الدّينية الإسلاميّة خاصّة. وقد عرضنا أهمّ الأفكار الّتي قادت الفنون والعمارة الإسلاميّة كالهندسة والفلسفة والأدب، وأهمّ المبادئ الّتي ميّزت هذه الأعمال كالإتقان والإبهار والمجاز ثمّ عرضنا أهمّ نماذج العناصر المعماريّة والعلامات والتركيبات الّتي نظّمت الجوامع والمساجد. وقد حاولنا عرض العلامات المطلقة كالنور والمادة والعدد واللون ومن ثمّ أهم تركيبات هذه العناصر والعلامات في ما بينها كمبدأ الهندسة والنسق والتناظر والدوران والظاهر والخفي، وكل ما تحمله من دلالات إيديولوجيّة رمزيّة في ظاهرها أو في باطنها.

مكّننا هذا من وضع مجموعة من الأسس المنهجيّة والعمليّة الّتي تسمح بقراءة المعالم قراءة مورفولوجية نابعة منها بالأساس مستقلّة نسبيّا عن الجوانب الفكريّة أو الإيديولوجيّة أو الفقهيّة الّتي أنتجتها. هذه الأسس المنهجيّة لا تسمح لنا بالحديث عن العفويّة في بناء العمارة ولا عن كونها ناتجة فقط عن تقاليد وتقنيات متوارثة ولكن بيّنت لنا بأنّ كل جامع أو مسجد متّصل بالدين الإسلامي من ناحية الوظيفة الّتي يؤدّيها ولكنّه يتبلور في شكل نابع من اختيارات تدور حول رؤى رمزيّة تعكس تصوّرات خاصّة للدين .

الهوامش:

(1) سورة سبأ آية 11 و12
(2) سورة النمل آية 43.
(3) Grabar O. *Penser l'Art Islamique*. Bibliothèque Albin Michel Idées, Paris, 1996.
(4) جمال محرز، "الرسوم الشخصية في التصوير الإسلامي"، مجلة كلية الأداب، جامعة فؤاد الأول، عدد7، 1946.
(5) سورة آل عمران آية 48.
(6) شرّعت بعض المدارس الإسلامية في إيران التصوير والتجسيد بداية من القرن الثالث هجري.
(7) صحيح مسلم والبخاري.
(8) Cf. Grabar O. "Art et culture dans le monde Islamique", in Arts et civilisation de l'Islam, sous la direction de Hatsstein M. et Delius P., Koenman, 2000.
(9) تقنية التّقليد والتكييف الشّكلي.
(10) نور الرفاعي، *تاريخ الفن عند العرب والمسلمين*. دار الفكر، بيروت، 1973.
(11) كتاب الملوك.
(12) دفيد تالبوت رايس، *الفن الإسلامي*، ترجمة منير صلاحي الأصبحي، دمشق، 1977.
(13) Bacqué-Grammont J.- L. *Le livre de Babur : mémoire du premier Grand Mogol des Indes, 1494-1529*. La documentation française, Collection orientale, 1965.
(14) Marquet Y., *La philosophie de Ikhwan al-Safa*, Paris, S.E H.A., Arché, 1999, p. 90.
(15) سورة النور آية 35.
(16) Rumi Dj., *Mathnawi*, Livre VI, vers 3069, traduit par Eva de Vitray-Meyerovitch et Djamchid Mortazavi, Monaco, Editions du Rocher, 1990, p. 1567.
(17) سورة الأحزاب آية 45 و46 .
(18) Cité par Triki H./ Dovifat A., *Medersa de Marrakech*, Paris, Editions Presse Audiovisuel, 1990, p. 25.
(19) سورة آية

(20) سورة الرّوم آية
(21) سورة آل عمران آية 106 و107.
(22) سورة طه آية 102.
(23) سورة البقرة آية 69.
(24) Cf. Toufy F., "La naissance du Monde selon l'Islam", in *La naissance du monde*, Paris, Seuil, 1959, p. 237-279.
(25) Cf. Ruspoli S., *Le livre des théophanies d'Ibn Arabi*, Paris, Cerf, 2000, p. 196-199.
(26) Rumi Dj., *Mathnawi*, Livre VI, vers 59, Op. cit., p. 1063.
(27) Seyyed H. N. *Sciences et savoir en Islam*, Paris, Sindbad, 1979, p. 251.
(28) Cité Par Goldenstein B. R., " A Treatise on Number Theory from a Tenth Century Arabic Source", in *Centaurus*, n°10, 1964/1965, p. 140.
(29) Cité in Seyyed. H. N., *An Anthology of Philosophy in Persia*, Vol. II, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 330.
(30) Künhel E., "Arabesque", in *Encyclopédie de l'Islam*, tome I, Ed.2, Leiden Brill, 1975-2005, p. 576.
(31) Ringgenberg P. *L'univers symbolique des arts islamiques*. Op. cit., p. 332.
(32) Ibid., p. 86-103.
(34) سورة الصافات آية 6.
(35) سورة الأنعام آية 96 و97.
(36) "The Taming ofnthe Horro Vacui In Islamic Art", In Ettinghaussen R., *Islamic Art and Archeology . Collected papers*, Berlin, Gebr, Mann Verlag, p1984, p. 1308-1309.
(37) سورة الأعراف آية 31.
(38) L*e livre de Babur. Babur-Nama*, traduit du turc par Jean-Louis Bacqué-Garammont, Paris, Publications Orientales de France, 1980, p. 338.
(39) Ibn Khaldun, *Discours sur l'histoire universelle, Al-Muqaddima*, traduit de l'arabe par VincentMonteil, Arles, Actes Sud / Sindbad, 1997, p643-644.
(40) Cf. Neveux M., *Nombre d'or. Radiographie d'un mythe*, Paris, Seuil, 1995.
(41) "The Use of the Golden Section in the Great Mosque of Kairouan", in *Nexus Network Journal*, vol.6, n°1, 2004, p. 7-16.
(42) "Le mihrab d'Uldjâitû Khodabânde et le nombre d'or" in *Luqmân*, n°2, printemps-été 1986, p. 66-70.
(43) سورة آل عمران آية 191 و192.
(44) سورة آية المجادلة آية 11.
(45) الألباني في "صحيح أبي داوود".
(46) Ibn Arabi M., *La sagesse des prophètes*, traduit de l'arabe par Titus Burckhardt, Paris, Albin Michel, 1974, p. 21.
(47) أخرجه البخاري في الأدب المفرد.
(48) سورة الأنبياء آية 104.
(49) Ringgenberg P. *L'univers symbolique des arts islamiques*. Op. cit., p. 381.
(50) L*'art musulman*, Paris, P.U.F., 1927, p.70.
(51) "Eléments d'une théorie philosophique pour la sociolinguistique", in *Revue Thomiste*, LXXX, juillet-septembre 1980, p. 411.
(52) سورة الحديد آية 3.
(53) سورة الأنعام آية 103.
(54) أخرجه البخاري.
(55) Cf. Chittick W. C., *The Sufi path of knowledge, Ibn al-Arabi's Metaphysics of Imagination*, Albany, State University of New York Press, 1994, p125-130.
(56) Saadi, *Le jardin des roses*, traduit de l'arabe par Omar Ali Shah, Paris, Albin Michel 1991, p. 17.
(57) *Alchimie et mystique en terre d'Islam*, Lagrasse, Verdier, p. 31.
(58) سورة الرعد آية 8.
(59) سورة الأنعام آية 125.
(60) سورة الزّمر آية 75.
(61) Cité par Vadet J-C., "Quelques observations sur la pratique de l'astrologie chez les Arabes", in *L'astrologie*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 58.

(62) Mowlavi Rumi Dj., *Silent words. A selection of Poetry and Prose*, translated by Nicholson R. A., Tehran, Hermes Publishers, 2004, p. 85.
(63) Cf. Ibn Hayyân Dj, *Dix traités d'alchimie*, traduit de l'arabe par Pierre Lory, Arles, Actes sud, 1996.
(64) Cité par Chodkiewicz M., *Le sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî*. Paris, Gallimard, 2012, p. 199.

الكتب العربية:

أنور الرفاعي. تاريخ الفن عند العرب والمسلمين. دار الفكر، بيروت، 1973.
دفيد تالبوت رايس. الفن الإسلامي، ترجمة منير صلاحي الأصيحي، دمشق، 1977.
زكي محمد حسن. فنون الإسلام. مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، 1948.
عبد العزيز سالم. تاريخ المغرب في العصر الإسلامي، الإسكندرية، مؤسسة شباب الجامة.
عبد الله عبد السّلام الحدّاد. مقدّمة في الآثار الإسلاميّة. دار نشر الكتاب العربي، القاهرة، 1998.
محمد عبد العزيز مرزوق. الفن الإسلامي تاريخه وخصائصه. جامعة بغداد، 1965.

الكتب الأجنبية:

Al-Bakri, Al Masalik, ed. et trad. DeSlane, Alger, 1913.
Al-Nawwawi, Recueil de hadiths qudsis, traduit de l'arabe par Abdallah as-Saber, Paris, IQRA, 2003.
Al-Nizwî Abû Bakr, Al Musannaf, présenté en arabe moderne par Abdelmon'im 'Amer et Jâdallah Ahmad, Mascate, Éd. Ministère du patrimoine et de la culture, vols. V et XIX, 1983.
Al-Warjilânî Abû Zakariya Yahya, Kitâb assîra wa akhbâr al-a'imma fî târîkh ahl Mizâb, Traduit et publié par Masqueray E., La chronique d'Abû Zakariya, Alger, Paris, Delagrave, 1979.
Akkach S. Cosmology and Architecture in Premodern Islam. An Architectural Reading of Mystical Ideas. Albany, State University of New york Press.
Ardalan N. / Bakhtiar L. The sense of Unity, The Sufi Tradition in Persian Architecture, Chicago, The University of Chicago Press.
Bacqué-Grammont J.- L. Le livre de Babur : mémoire du premier Grand Mogol des Indes, 1494-1529. La documentation française, Collection orientale, 1965.
Berchem M., 1954, « Sedrata. Un chapitre nouveau de l'histoire de l'art Musulman. Campagnes de 1951 et 1952 », Ars Orientalis, publié par The Smithsonian Institution & Department of the History of Art, University of Michigan.
Berque J., 1955, Le Coran, essai de traduction, Paris, Édition Albin Michel.
Burckhardt T. L'art de l'Islam. Langage et signification, Paris, Sindbad, 1985.
Chebel M. Traité du raffinement, Paris, Payot, 1999.
Chittik William C. The sufi path of knowledge. Ibn al Arabi's Metaphysics of Imagination. Albany, State University of New York Press, 1989.
Chodkiewicz M. Le sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn Arabî. Paris, Gallimard, 2012,
Creswell K. A short account of early muslim architecture. Part I, Lebanon, Bookshop, Beirut, 1968.
Corbin H. Temple et contemplation. Paris, Flammarion, 1980.
De Vitray-Meyerovitch E. La prière en Islam. Paris, Albin Michel, 2003.El-Bokhari, Les traditions islamiques, traduit de l'arabe par O. Houdas et W. Marçais, 4 tomes, Paris, Adrien Maisonneuve, 1977.

Grabar O. Penser l'Art Islamique. Bibliothèque Albin Michel Idées, Paris, 1996.
Hattstein M et Delius P. Arts et Civilisations de l'Islam, ed. Könemann, Paris, 2010.
Hays M. Architecture, Theory since 1968. MIT Press, Cambridge, 2000.
Heck C. L'échelle céleste. Une histoire de la quête du ciel, Paris, Flammarion, 1997.
Ibn Arabi M. La sagesse des prophètes, traduit de l'arabe par Titus Burckhardt, Paris, Albin Michel, 1974
Ibn Hayyân Dj. Dix traités d'alchimie, traduit de l'arabe par Pierre Lory, Arles, Actes sud, 1996.
Ibn Khaldun, Discours sur l'histoire universelle, Al-Muqaddima, traduit de l'arabe par Vincent Monteil, Arles, Actes Sud / Sindbad, 1997
Khusraw N. Knowledge and Liberation. A Treatise on philosophical Theology, Tanslated from the persian by Hunzai Faquif, London, / New York, I. B. Tauris, 1988
Lings M. Le livre de l'échelle de Mahomet, traduit du latin par Gisèle Besson et Michèle Brossard-Danré, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
Lory P. Alchimie et mystique en terre d'Islam, Lagrasse, Verdier.
Marçais G. L'art musulman, Paris, P.U.F., 1927.
Marçais G. Manuel d'art musulman, l'architecture : Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile, Tome I : du IXe au XIIe siècle, Paris, Édition Auguste Picard, 1926-1927.
Marquet Y. La philosophie de Ikhwan al-Safa, Paris, S.E H.A., Arché, 1999.
Marquet Y. "Les frères de la pureté". Pythagoriciens de l'Islam. La marque du pythagorisme dans la rédaction des Epîtres de Ikhwan as-Safa, Paris, S.E H.A. / Eddit
Merleau-Ponty M. Phénoménologie de la perception. Paris, Gallimard, 1976.
Motylinski A. de C., 1905, " Chronique d'Ibn Saghî", in Actes du XIVe congrès international des Orientalistes, Alger, Partie 3.
Neveux M. Nombre d'or. Radiographie d'un mythe, Paris, Seuil, 1995.
Otto R., Le Sacré, Paris, Payot, 1969.
Papadopoulo A. Une esthétique du voile. Essai sur l'arabo-islamique, Paris l'Harmattan, 1994.
Ries Jean., Les Chemins du sacré dans l'histoire. Paris, Aubin, 1985.
Ringgenberg P. L'univers symbolique des arts islamiques. L'Harmattan, Paris, 2012.
Rumi Dj. Le livre du dedans, traduit par Eva de Vitray-Meyerovitch et Djamchid Mortazavi, Paris, Sindbad, 1982
Rumi Dj. Mathnawi, Livre VI, vers 3069, traduit par Eva de Vitray-Meyerovitch et Djamchid Mortazavi, Monaco, Editions du Rocher, 1990.
Rumi Dj. Silent words. A selection of Poetry and Prose, translated by Nicholson R. A., Tehran, Hermes Publishers, 2004.
Saadi, Le jardin des roses, traduit de l'arabe par Omar Ali Shah, Paris, Albin Michel 1991
Ruspoli S. Le livre des théophanies d'Ibn Arabi, Paris, Cerf, 2000.

Saladin H., 1907, Manuel d'art musulman, tome I, Paris, Édition Picard،
Seyyed H. N. Sciences et savoir en Islam, Paris, Sindbad, 1979.
Seyyed. H. N. An Anthology of Philosophy in Persia, Vol. II, Oxford, Oxford University Press, 2001.

المقالات والدوريات الأجنبية:

Boutaud J-J./ Dufour S., 2012, " Le sacré en son terroir. De la communication des maisons de champagne ", pp. 377-391, in : Lardellier P., Delaye R., dirs, Entreprise et sacré, Paris, Hermès science/Lavoisier.
Cuypers M. "*Tawhid et structures spatiales dans la culture islamique*", in Luqmân, I, n°1, automne hiver 1984-1985.
Ettinghaussen R. "The Taming ofnthe Horro Vacui In Islamic Art", In *Islamic Art and Archeology . Collected papers*, Berlin, Gebr, Mann Verlag, p1984, p. 1308-1309.
Fritz S. "The Zodiac of Qusayr Amra", in K. A. C. Creswell (edition), *Early Muslim Architecture*, Vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 289-303.
Goldenstein B. R. " A Treatise on Number Theory from a Tenth Century Arabic Source", in *Centaurus*, n°10, 1964/1965, p. 140.
Grabar O. "Art et culture dans le monde Islamique", in Arts et civilisation de l'Islam, sous la direction de Hatsstein M. et Delius P., Koenman, 2000.
Güngör I. H. "The Dome in Sinan's work", in *Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Center*, 1-2, 1987, p. 156-167.
Lory P. "la science des lettres en terre d'Islam: le chiffre, la lettre, l'œuvre", in *La contemplation comme action nécessaire*, Cahiers de l'Université de Jérusalem n°11, Paris, Berg International, 1985, p.90.
Ricœur P. " Manifestation Et Proclamation", p. 57-76, in *Le sacré*, dir Castelli E., Etudes et recherches, Paris, Aubier-Montaigne. 1965.
Vadet J-C. "Quelques observations sur la pratique de l'astrologie chez les Arabes", in *L'astrologie*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 58.