MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE



en ligne en ligne

AnIsl 41 (2007), p. 101-125

Īhāb Aḥmad Ibrāhīm

التصوف والفن الإسلامي. islāmī-al fann l-wa taṣawwuf-Al.

Conditions d'utilisation

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

Conditions of Use

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

Dernières publications

9782724710960	Le décret de Saïs	Anne-Sophie von Bomhard
9782724710915	Tebtynis VII	Nikos Litinas
9782724711257	Médecine et environnement dans l'Alexandrie	Jean-Charles Ducène
médiévale		
9782724711295	Guide de l'Égypte prédynastique	Béatrix Midant-Reynes, Yann Tristant
9782724711363	Bulletin archéologique des Écoles françaises à	
l'étranger (BAEFE)		
9782724710885	Musiciens, fêtes et piété populaire	Christophe Vendries
9782724710540	Catalogue général du Musée copte	Dominique Bénazeth
9782724711233	Mélanges de l'Institut dominicain d'études	Emmanuel Pisani (éd.)
orientales 40		

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

إيهاب أحمد إبراهيم

التصوف والفن الإسلامي

على كثرة الدراسات التي أرخت للفن الإسلامي، فإن القليل منها ما اهتم بمحاولة ربط ظواهر ذلك الفن وإبداعاته – ولا – التي طالما أطنب في ذكرها مؤرخو الفنون – بسياقاتها الدينية والسياسية والاجتهاعية وغيرها من العوامل التي – ولا شك – كان لها أثر فعال في تحديد مفهوم الفن الإسلامي، كها أنها أضفت عليه من سهاتها أيضا، ومن ثم فسوف يكون من الصعب علينا التأريخ للفن الإسلامي بمعزل عن تلك السياقات، كها أننا سوف لن نفهم مفردات عناصره الفنية حق فهمها ومراد الفنان منها إلا في ضوء إلمامنا بالعوامل التي أحاطت بالفترات الزمنية التي أفرزت تلك المنتجات الفنية، وكها يقول علماء الاجتماع أن الإنسان ابن البيئة، فإنه من المنطقي أن يكون الفن – الذي هو واحد من أوجه إبداعات الإنسان – حاملا لكل سهات الأفكار والاتجاهات التي توافرت لمجتمع ما في بيئة ما.

ومن ثم فسوف أحاول في هذه الورقة وضع الأساس المنهجي الذي يمكن من خلاله تلمس الأثر المحتمل للفكر الصوفي – الذي هو واحد من الروافد المهمة للفكر الديني في المجتمعات الإسلامية في مختلف عصورها التاريخية – على الفن الإسلامي ، خاصة وأن هناك بعض الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، والتي على الرغم من إصابتها في عرضها لبعض أوجه تأثير الفكر الصوفي على الفن الإسلامي، إلا أنها فضلا عن قلتها فقد تميزت في بعض الأحيان بأمرين: أولهما

ألقى هذا البحث فى ندوة: «المجتمع المصري في العصرين المملوكي والعثماني» التى نظمت تكريما للعالم الكبير/أندريه ريمون، والمقامة بالتعاون بين الجمعية المصرية للدراسات التاريخية والمجلس الأعلى للثقافة في الفترة من ٢-٤ أبريل٢٠٥٥م.

1. لاسيما أن هناك دراسات تناولت تأثير التصوف على جوانب أخرى من حياة المجتمعات العربية والإسلامية، ولمزيد من التفاصيل، انظر: حزة طاهر، التصوف الشعبي في الأدب التركي؛ صوفية القلي، بين الشعر الصوفي العربي والشعر العذري الأوربي؛ سليمان عبد العظيم، بين مسرح كالديرون وفكر ابن عربي؛ أدونيس، الصوفية والسوريالية؛ تيرى زاركون، الوقف والطرق الصوفية في العصر الحديث؛ خالد

بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي؛ محمد فؤاد كوبريلى، المتصوفة الأولون في الأدب التركي؛ بيبر روكالف، لويس ماسينون، الحب الصوفي في الإسلام والشعر العربي؛ نايف عيد السهيل، دور الشيخ عبد القادر الجيلاني في المجتمع البغدادي؛ عبد الحكم العلامي، الولاء والولاء المجاور بين التصوف والشعر؛ عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي؛ مصطفى عبد الغنى، نجيب محفوظ، الثورة والتصوف؛ محمد الحامصي، بهاء النص الصوفي: قراءة في رواية "متون الأهرام" لجال الغيطاني؛ حبيب فياض، الدين، الفن والتصوف؛ أنور فؤاد أبو خزام، الروح الصوفية في النظريات الجمالية العربية الإسلامية؛ هدى درويش، دور المتصوفين في إسلام آسيا الوسطى.

التعميم، وثانيها الافتعال والمبالغة أ، هذا فضلا عن طائفة أخرى من الدراسات اهتمت بموضوعات ذات صلة وثيقة بالتصوف مثل المنشآت المعارية والتحف التطبيقية، ولكن حدود معالجتها للموضوع اقتصرت على الوصف والتسجيل دون الاهتمام بوضعها ضمن سياق استخدامها الوظيفي لبيان أثره عليها أ، بينها توجد دراسات أخرى قيد التسجيل أ، ولكنها ربها لن تخرج في معالجتها للموضوع عن واحد من الاتجاهين السابقين.

وكان أول ما وقع في يدي من هذه الدراسات دراسة نقدية ° لكتاب تعرض لهذا الموضوع ٢، حاولت تلك الدراسة النقدية أن تفند الأخطاء التي وقع فيها مؤلف هذا الكتاب، ولكنها في ذات الوقت حاولت أن تنفى عن الفن الإسلامي تأثره بالتصوف، وكانت حجة تلك الدراسة في ذلك هي: ابتعاد الفن الإسلامي عن الرمزية لنشأته في كنف الدولة الإسلامية، وأن الفن الإسلامي فن مدني، يعبر عن احتياجات الإنسان اليومية، وأن ما يتحدث فيه المتصوفة أمور تميز علاقتهم بالله عز وجل، ولا شأن للفن الإسلامي بها، باعتباره عملا من أعمال الحياة اليومية ٧.

ومن الجدير بالذكر أن هناك من الدراسات التي حاولت إبراز العلاقة الوطيدة بين التصوف والفن الإسلامي من حيث المنهج والتجربة، وذلك تأسيسا على كون التجربة الصوفية وتجربة الإبداع الفني تجربة واحدة من حيث فردانيتها،

٢. عربي محمد احمد، تأثير الاتجاهات الفكرية والعقائدية على الفنون الإسلامية؛ صلاح احمد البهنسي، مناظر الطرب في العصرين التيموري والصفوى؛ نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني؛ عربي محمد، الحياة الفكرية في العصر الأيوبي في مصر واليمن وأثرها على الحياة الفنية؛ أنور فؤاد أبو خزام، البعد الصوفي لجمالية الخط العربي؛ رفعت عبد العظيم، رسوم الطريقة المولوية ومظاهرها، دلالاتها الصوفية والفنية؛ عادل عبد المنعم سويلم، الاتجاهات العقائدية والفكرية في العصر الصفوي وأثرها على الفنون الإسلامية؛ أنور فؤاد أبو خزام، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي؛ محمود إبراهيم حسين، مراجعة لكتاب: الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، تأليف: أنور فؤاد أبو خزام؛ حسن يوسف، الفن إبداع الذات والصوفية تتجاوز الذات؛ محمود إيرول قليج، الرمز الصوفي في الفن السلجوقي «الرتاج»؛ ميرفت عيسى، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف؛ محمود إسماعيل، إشراقات التصوف في الفنون الإبداعية الإسلامية؛ أنور فؤاد أبو خزام، الروح الصوفية في النظريات الجمالية العربية الإسلامية؛ سامي مكارم، فن الخط العربي والتصوف.

٣. زكى محمد حسن، من الكنوز الفنية في مصر بستان سعدى في دار الكتب المصرية؛ محمد عبد العزيز مرزوق، خانقاة بيبرس الجاشنكير؛ عبد القادر الريحاوى، الأبنية الأثرية في دمشق دراسة وتحقيق (١) التكية والمدرسة السليهانيتين بدمشق؛ الأبنية الأثرية في دمشق دراسة وتحقيق (٢) التكية السليمية في الصالحية؛ جمال محمد محرز، ديوان حافظ الشيرازي، مخطوطة مصورة من بخاري في القرن السادس عشر الميلادي؛ حسن عبد الوهاب، خانقاة فرج بن برقوق وما حولها؛ إبراهيم احمد شبوح، رباط هرثمة بن أعين بالمستير؛ محمد توفيق بلبع، نشأة الرباط وتطوره وأهمية نظام المرابطة في تاريخ المسلمين؛ خالد المحديدي، الزوايا السنوسية امتداد للمدارس الإسلامية؛ محمد عبد المادي شعيرة، الرباطات الساحلية الليبية الإسلامية؛ الرملة ورباطاتها السبعة في القرن ٤ هـ؛ خليل سعيد، الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج السبعة في القرن ٤ هـ؛ خليل سعيد، الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج السبعة في القرن ٤ هـ؛ خليل سعيد، الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج السبعة في القرن ٤ هـ؛ خليل سعيد، الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج السبعة في القرن ٤ هـ؛ خليل سعيد، الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج السبعة في القرن ٤ هـ؛ خليل سعيد، الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج السبعة في القرن ٤ هـ؛ خليل سعيد، الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج السبعة في القرن ٤ هـ؛ خليل سعيد، الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج السبعة في القرن ٤ هـ؛ خليل سعيد، الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج المحمد عبد الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج المحمد ال

العش - عبد القادر الريحاوي، التكية السليمانية في دمشق؛ رأفت غنيمي الشيخ، الزوايا السنوسية؛ عادل نجم عبو، الرباط في العمارة الأيوبية في سوريا؛ دولت عبد الله، معاهد تزكية النفوس؛ راضي عقده، زوايا حماه؛ عادل عبد المنعم سويلم، دراسة أدبية وفنية لمخطوط خمسة خسرو دهلوی؛ يوسف صلاح الدين، يوسف و زليخا (دراسة تصاوير مخطوط نادر لملا جامي)؛ محمد بن فهد، إضافات جديدة لرباطات مكة المكرمة؛ سناء عبد الله، العمارة الداخلية للتكايا في مصر؛ محمود مرسى، تصاوير قصة يوسف و زليخا ؛ عاصم محمد رزق، خانقاوات الصوفية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي؛ خانقاوات الصوفية في مصر في عصر دولة الماليك البرجية؛ سمير عبد المنعم خضري، الأربطة الباقية بالقاهرة خلال العصر المملوكي؛ هاشم حمودي (حمادي)، مراجعة لكتاب: نظامي «الكنوز الخمسة» وفن المنمنهات؛ محمود احمد محمد، رباط المتوكل بالإسكندرية؛ طارق محمد المرسى، الزوايا في العصرين المملوكي والعثماني بالقاهرة؛ نادر محمود عبد الدايم، التكايا في العمارة الإسلامية؛ سمية حسن، مقلمة تحكى قصة التصوف في إيران؛ سمير عبد المنعم، الزوايا والأربطة الليبية في العصر العثماني؛ محمد أبو العمايم، منطقة مسجد جاهين الخلوتي، منطقة تصوف قديمة؛ جعفر الحسني، التكية السليهانية بدمشق.

3. هند على حسن، منشآت التصوف بمدينة القاهرة من الفتح العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر؛ طارق محمد المرسى، زوايا القاهرة من العصر العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي؛ مروة عطية، تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش في إيران؛ بسنت محمود، أثر الفكر الصوفي على الفن الإسلامي في إيران وتركيا.

 محمود إبراهيم، مراجعة لكتاب: الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، ص ٢٦٠-٢٦٧.

آنور فؤاد أبو خزام، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي.
 محمود إبراهيم، مراجعة لكتاب: الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، ص ٢٦٥.

وكذا من كونها معا - رغم تلك الفردانية - تعتمدان على الإلهام بعد معاناة ومكابدات ذات خصوصية، ونتيجة لمحاولتها تجاوز المألوف، كما يجمعها أيضا الوعي المزدوج، والمتمثل في واقع مأزوم واستهداف تحقيق واقع جديد، وليس ذلك - بطبيعة الحال - بالأمر الهين: فلا يمكن خلق حقيقة الأشياء بنفس السهولة التي يمكن بها نفى حقيقة الواقع، هذا فضلا عن أن المتصوف والفنان من طينة خاصة إذ ينطلقان من نظرية في القيم، وبرغم تنوع تلك القيم من حيث الشكل إلا أنه يجمعها معا قيمة الجمال، والجمال هنا ليس قيمة مجردة بقدر ما هو رؤية تفضي إلى الخير الأسمى حيث الشكل إلا أنه يجمعها معا قيمة الجمال، والجمال هنا ليس قيمة عجردة بقدر ما هو رؤية تفضي إلى الخير الأسمى الذات^، وهكذا فإن الفن قد تبادل مع التصوف التأثير والتأثر ليس فقط على مستوى العلاقة التاريخية والاشتراك في البعد الوجداني الواضح فيهما، بل تجاوزت العلاقة ذلك لتصل إلى تشابه بنيوي ملفت من حيث السمات العامة والطموح إلى الوجداني الواضح فيهما، بل تجاوزت العلاقة ذلك لتصل إلى تشابه بنيوي ملفت من حيث السمات العامة والطموح إلى عدم) بناء على الإرادة ، وخلاصة ما تقدم أن العلاقة بين الدين والفن والتصوف إنها هي علاقة مشتركة بين الإنسان بسلوكياته وفعالياته المختلفة وبين المطلق الواحد بتجلياته المتعددة، حيث أن المقصد النهائي لهذه العلاقة رفع النقص بسلوكياته وفعالياته المختلفة وبين المطلق الواحد بتجلياته المتعددة، حيث أن المقصد النهائي لهذه العلاقة رفع النقص للدى الإنسان، وبلوغه الكهال، وحصوله على السعادة . . .

وعلى الرغم من أنني لم أكن ساعتها قد اطلعت على ذلك الكتاب، إلا انه انتابني شعور بأن هذه الدراسة النقدية قد تحاملت على المفاهيم والأفكار التي طرحها مؤلف الكتاب، ولم يحملني على ذلك الشعور ساعتها إلا قناعتي بأنه ولابد أن يكون للتصوف أثر ما على الفن الإسلامي، ولكن بطبيعة الحال لم يكن لدى إطلاع كاف في مجال التصوف حتى أتبين حقيقة الأمر وأتثبت من قناعتي هذه.

وقد بذلت محاولات مضنية للحصول على ذلك الكتاب، ولكنها باء ت جميعها بالفشل على مدار فترة طويلة من الزمن، كنت خلالها قد شرعت في القراءة في التصوف، وازدادت قناعتي بعدها أن هذا الأثر موجود بالفعل، ولكنه يحتاج إلى إطلاع كبير في علم التصوف، وسبر لأغواره، والطريق إلى ذلك جد صعب، يحتاج إلى وقت وجهد وسعة اطلاع، ولن أبالغ إذا قلت أنني اليوم أكتب في هذا الموضوع بعد حوالي عشر سنوات من بداية اهتمامي به، وعلى الرغم من هذا فإني ما زلت في حاجة إلى كثير من الاطلاع حتى تكتمل رؤيتي للجوانب المختلفة لموضوع التصوف، وبعدما قد يأست من الحصول على الكتاب الذي أشرت إليه من قبل، يسر الله سبحانه وتعالى لي الحصول عليه ١١٠.

وبعدما اطلعت عليه تغيرت فكرتي التي كنت قد كونتها من قبل عنه من خلال الدراسة الناقدة له، ووجدت نفسي أسير فكرتين متناقضتين، الفكرة التي طرحها ذلك الكتاب بإطلاقه العنان لمطلقات وعموميات، شابها الكثير من المغالطات، بفضل الحماس الزائد للموضوع، الذي اضطر المؤلف للمبالغة والافتعال في كثير من آراءه، والفكرة الناقدة التي – وإن كانت على صواب في نقدها للكتاب – نفت عن التصوف أثره على الفن الإسلامي، وربها كان هذا نتيجة منطقية لطبيعة معالجة الموضوع في الكتاب المنقود.

١٠. حبيب فياض، الدين، الفن والتصوف: رؤية علائقية تأسيسية،
 ص٥-٥.

11. لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بخالص شكري وتقديري إلى الأستاذ الدكتور/ محمد حمزة إسماعيل الحداد لإمدادي مهذا الكتاب.

٨. محمود إسماعيل، إشراقات التصوف في الفنون الإبداعية الإسلامية،
 ص ٥٨-٥٩.

٩. عمدوح الشيخ، التصوف والفن من منظور فلسفة الدين، ص٢٧-٤٢.

ومن ثم فقد قررت الخوض في دراسة هذا الموضوع، متخليا عن أية أفكار مسبقة، إلا عن فكرة واحدة، عرضتها في بداية كلامي، تتعلق بأنه إذا كان للتصوف ذلك الانتشار الواسع في شتى أقطار العالم الإسلامي، فلابد منطقيا أن نرصد له أثرا ما على منتجات الفن الإسلامي، وتبرز بعد هذا إشكالية أساسية ترتبط بمنهجية البحث لتبيان ذلك الأثر، فمن خلال إطلاعي المبدئي على الدراسات السابقة، وجدت أنها تسير في اتجاهين رئيسين، الاتجاه الأول: وهو المعنى بدراسة الآثار الواضحة والملموسة للتصوف، بطريقة اتجهت إلى رصد متعلقاته من مبان معارية وأدوات وملابس وغيرها، في حين عنى الاتجاه الثاني وهو الأصعب، حيث أنه اهتم في المقام الأول بالأفكار المجردة ذات الصبغة الفلسفية ومدى إمكانية ارتباطها بخصائص وفلسفة الفن الإسلامي.

وكانت وجهة نظري المتعلقة بمنهجية بحث هذه القضية، تحبذ الابتداء بالاتجاه الأول باعتباره يتطلب - أكثر - منهجا وصفيا تسجيليا، يصبح من خلاله لدينا تصورا واضحا عن مدى تغلغل مفهوم التصوف في المجتمعات الإسلامية، وبعدها يصبح الطريق ممهدا أمام البحث في القضايا المعنى بها الاتجاه الثاني، الذي هو ولاشك الأصعب، وصعوبته الحقيقية تكمن في أن الباحث فيه لابد وأن يمتلك أدواته بشكل جيد، يتيح له الإلمام بفلسفة التصوف، وتصور واضح لفلسفة الفن الإسلامي، وقدرته على امتلاك تخيل لمدى تلائم هاتين الفلسفتين، وتطويعهم للتلاقى، على أن يكون الأمر مؤيدا بالبراهين والدلائل المادية، متخليا عن إطلاق العنان للخيال و التصور والخروج بنتائج غالبا ما تشوبها مغالطات وقصور في الفهم.

وسوف أبدأ الآن باستعراض عام للمجالات المختلفة للفن الإسلامي واضعا الأفكار الرئيسة، التي يمكن من خلال دراستها - في ضوء الاتجاه الأول - بعمق في بحوث لاحقة أن نصل لتصور واضح لأثر التصوف على الفن الإسلامي.

أولا العمارة

هناك الكثير من العمائر - المنتشرة في أرجاء العالم الإسلامي - التي ارتبطت بالتصوف، حيث الربط والزوايا والخانقاوات والتكايا، وخرجت الكثير من الدراسات التي تؤرخ لهذه المباني، بشكل وصفى تسجيلي، يركز على أشكال تخطيطاتها وعناصرها المعمارية، دون الوقوف على أمور أخرى تتعلق بربط هذه المنشآت بسياق الفكر الديني السائد في فترات إنشائها، والأمور التي دعت إلى إنشائها، والوظيفة المنوط بها هذه العمائر وتخطيطاتها، خاصة وأن المتصوفة في كتاباتهم قد أطنبوا في الحديث عما ينبغي أن يكون عليه المتصوف من ملبس ومأكل ومسكن وغيرها من أمور الحياة، ومثال على ذلك ما قدمه لنا ابن عربي في كتابه: «الخلوة المطلقة» من معلومات عن صفات مسكن المريد، حيث يشترط فيه: «أن يكون ارتفاعه قدر قامتك، وطوله قدر سجودك، وعرضه قدر جلستك» ١٢.

هذه الأمور كلها مطلوب الالتفات إليها حتى نستطيع الخروج بتصور واضح عن أثر الفكر الصوفي على العمارة، وهناك من الدراسات التي اتبعت هذا الأسلوب في بحثها لموضوع التكية المولوية، حيث لم تقتصر على معالجة الموضوع من زاوية معمارية بأسلوب وصفى تسجيلي كما هو الشائع، وإنها تعدت ذلك إلى دراسة تحليلية، ربطت هذا النسق المعماري بالوظيفة المنوط به تأديتها، مما أظهر جليا الأسباب الكامنة وراء اتخاذ هذا النسق المعماري بالتحديد، حيث هناك دورا

١٢. سعيد الوكيل، الجسد في الرواية العربية المعاصرة، ص ٢٤-٢٥.

محددا لكل عنصر من العناصر المعهارية لهذا النسق، لم يدع للمعهاري فرصة للاستعاضة عنه بأي شكل معهاري آخر، ومن ثم فقد أفردت الدراسة صفحات طويلة – قد يخالها البعض نوعا من الاستطراد والخروج عن مقتضيات البحث في مجال العهارة الإسلامية – لإلقاء الضوء على التصوف ومفهومه وطقوسه ورسومه، كانت نعم العون في فهم واحد من أنهاط العهارة الإسلامية أ، ومن الدراسات المهمة في هذا المجال، وهي أسبق من الدراسة السابقة، حيث صدرت باللغة التركية في عام ١٩٥٣ م، ثم ترجمت مؤخرا إلى اللغة العربية، وأفرد مؤلفها الفصل الخامس لموضوع التكايا المولوية، وقد اهتمت هذه الدراسة بإيضاح السياق الذي انبثقت من خلاله تلك الكيانات المعهارية، وأماكن بنائها، ومكوناتها، وما يدور بها، وما كان يدون عليها من نقوش كتابية، ولكنها كانت في حاجة لبعض من الإسهاب في جوانبها الأثرية أ.

ولا زال تعدد واختلاف مسميات منشآت التصوف من المشاكل المطروحة أمام البحث، فعندنا الخانقاوات و التكايا والربط والزوايا، وما زال لدينا خلط وعدم وضوح في دلالة مفاهيم هذه المصطلحات، ومن ثم فهذا الأمر يحتاج إلى دراسة لإزالة هذا الخلط والالتباس، بشكل نتبين من خلاله مدى ارتباط هذه المنشآت بالتصوف، والفرق بين هذه المنشآت وبعضها البعض، ومدى إمكانية إطلاق أكثر من تسمية من هذه المسميات على المنشأة الواحدة، فمثلا يطلق الرحالة التركي أوليا جلبي (١٦١١-١٦٨٧ م) تسميتي الزاوية والتكية على نفس المنشآت، حيث يذكر في عنوان الفصل الذي يتحدث فيه عن تلك المنشآت: الزوايا ومساكن الصوفية، ثم يسميها بعد ذلك - في عناوين فرعية - التكايا، وعند حديثه عن تكية الشيخ إبراهيم الكلشني، نجده ينعتها في معرض حديثه عنها بالخانقاه، وبالتالي فقد أعطانا انطباعا عن أن كلا من الزاويا والخانقاوت والتكايا شيئا واحدا ١٥٠، ومن جهة أخرى يذكر ابن الحاج أن الرباط هو المسمى في عرف العجم خانقاه، في حين يرى ابن بطوطة أن الخانقاة هي الزاوية، وان المصريين يطلقون على زواياهم أسم خانقاوات أو خوانق، أما المقريزي فقد فرق في خططه بين الخوانق والربط والزوايا، وذكر كل نوع في قائمة مستقلة خاصة به، ولكنه في تعريفه لكل نوع منها، لم يخرج عن معنى واحد، هو أنها كانت جميعا بيت الصوفية ومنز لهم ١٠٠٠.

ويستطيع الباحث مثلا من خلال عمل حصر للمباني الدينية في عصر ما من العصور التاريخية، وتحديد نسبة المنشآت الخاصة بالمتصوفة لنسبة بقية المنشآت الدينية الأخرى، يمكنه من خلال ذلك الحكم بشكل موضوعي على صدى وتأثير الأفكار الصوفية في المجتمعات الإسلامية، وعندنا من المؤرخين الذين عنوا بفكرة رصد المنشآت الأثرية في عصورهم منهم على سبيل المثال لا الحصر المقريزي^{۱۷}، وقام المرحوم أ.د/ عبد الرحمن زكى بعمل حصر للأحياء والبيوت والأبواب والبرك والأسواق والوكالات و الأسبلة والحهامات التي أحصاها الجبري^{۱۸}، ومن ثم فنحن في حاجة إلى مثل هذا الحصر في التعلق بمنشآت التصوف، خاصة وأنه صدرت طبعة حديثة من كتاب الجبري مزودة بالفهارس^{۱۹} ولدينا أيضا الرحالة التركى أوليا جلبي الذي أحصى – في رحلته التي استمرت ثهان سنوات من سنة ١٦٧٢ – ١٦٨ م – من زوايا ومساكن

^{17.} ماهر سعيد هلال، التكية المولوية.

عبد الباقي جلبناری، المولوية بعد جلال الدين الرومي، ص ٥٢١-٥٧٧.

^{10.} أوليا جلبي، سياحتنامه مصر، ص ٣١٨-٣٣٨.

^{17.} سعيد عبد الفتاح عاشور، السيد أحمد البدوي، شيخ وطريقة، ص ٢٢٣ - ٢٢٤.

۱۷. عن الخانقاوات والربط والزوايا، انظر: المقريزي، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، ج ٤،

١٨. عبد الرحمن زكى، خطط القاهرة في أيام الجبرتي، ص ٤٦٥ - ٥١٤ - ٥٠٤ خريطتان.

١٩. الجبري، عجائب الآثار في التراجم والأخبار.

الصوفية في مصر عدد ٤٣ تكية ٢٠، فالمطلوب إعادة قراءة نصوص هذه المصادر بنظرة تحليلية تكشف لنا عن جوانب - لم يلق عليها الضوء بعد - من العلاقة بين التصوف والعمارة الإسلامية.

ومن الأفكار ذات الصلة بالعهارة الإسلامية وعلاقتها بالتصوف، أمر يتعلق بالتخطيط، فمن المعروف أن لكل عصر من العصور التاريخية سهاته الخاصة بنمط التخطيط المعهاري، فليس من الغريب أن تجد في عصر ما وحدة مشتركة بين تخطيط عهائره على اختلاف أنواعها من دينية ومدنية وحربية وتجارية وغيرها، مع التسليم بوجود اختلافات بينها في أمور تتهاشى مع مقتضيات وظيفة كل نوع من أنواع هذه العهائر، والمطلوب تطبيق هذه الفكرة نفسها على المباني والمنشآت الخاصة بالتصوف، ومن ثم ستبرز الأسئلة الآتية، هل هي تتهاشى في تخطيطها مع سهات التخطيط المتوافر في مباني معهارية أخرى من ذات العصر، أم أن لها تخطيط خاص بها، لا يمكن ملائمته مع أسلوب المدرسة المعهارية السائدة في تلك الفترة؟، وما هي الأسباب الكامنة وراء هذا التشابه أو الاختلاف؟، وهل كان للتصوف وطقوسه أثر في الخروج بأفكار جديدة في تخطيط تلك المنشآت مما يجعلها تتهايز عن غيرها من المنشآت المعاصرة لها؟.

ومن الملاحظات المتصلة بموضوع التصوف وأثره على العهارة الإسلامية، والتي نطرحها هنا في صورة سؤال، هل كان للتصوف ومبادئه المرتبطة بشكل أساسي بفكرة الزهد والتقشف أثر يمكن أن نتلمسه من دراستنا للمباني المعهارية ذات الصلة بالتصوف؟، هل يمكن لنا من خلال المقارنة بين منشآت التصوف وبين غيرها من المنشآت الخروج بفكرة ابتعاد المعهار عن العناصر الزخرفية إذا ما كان الأمر متصلا بعهائر ذات علاقة بالتصوف، في مقابل الإقبال على استخدام العناصر الزخرفية على اختلاف أنواعها وتقنيات تنفيذها في أنواع أخرى من العهائر حتى الدينية منها، كها يشاهد مثلا في العهارة المملوكية.

كها أنه يمكن الاستفادة من نصوص الوثائق والحجج و الوقفيات الخاصة بمنشآت التصوف ٢١ بشكل جديد يخرجنا من الإطار الذي اعتدنا النظر من خلاله إلى نصوصها، والذي جعلنا أسيرى فكرة استخدام تلك النصوص لإلقاء الضوء على أشكال التخطيط والعناصر المعهارية، الأمر الذي يمكننا في بعض الأحيان من الوصول بمهارة لوضع تصور لتخطيطات بعض المنشآت المندثرة، دون أن ننتبه للقيمة الحقيقية لنصوص تلك الوثائق، والتي يمكن الوصول إليها من خلال تحليل نصوصها التي تضعنا بشكل مباشر أمام أمور مرتبطة بوظائف تلك المباني المعهارية ونظم تشغيلها، بشكل يرتبط بظروف العصر والمكان التي بنيت فيه تلك العهائر.

وربها كانت هناك أمور أخرى لابد وأن تأخذ في الاعتبار عند الكتابة عن العهارة وارتباطها بالفكر الصوفي، تتعلق ببعض الأفكار أو المعتقدات - ذات الصلة بالتصوف - الراسخة في عقول الناس والتي ستأثر بشكل أو بآخر على العهارة وأنواعها وملحقاتها وأماكن إنشائها، وخير مثال على ذلك السلطان المملوكي برقوق الذي كان يعتقد في ورع المتصوفة

۲۰. أوليا جلبي، سياحتنامه مصر، ص ۳۱۸-۳۳٦.

٢١. الحجة الشرعية للسلطان الناصر فرج بن برقوق، رق ٥١، ١٦، بدار الوثائق القومية بالقلعة؛ الحجة الشرعية للأمير جمال الدين الأستادار، بدار الوثائق القومية بالقلعة، وقد تم نشرها، انظر: محمد عبد الستار عثهان؛ وثيقة وقف جمال الدين يوسف الأستادار؛ وثيقة السلطان برسباى الشرعية، رقم ٠٨٨ بوزارة الأوقاف، حجة وقف السلطان أينال

الأجرودى، رقم ٦٦ بدار الكتب المصرية، وقد تم نشرها، انظر: سامي احمد حسن، السلطان إينال وآثاره المعارية في القاهرة؛ الوثيقة الشرعية رقم ٨٨٦ بوزارة الأوقاف، وقد تم نشرها، انظر: حسنى محمد نويصر، منشآت السلطان قايتباى الدينية بمدينة القاهرة؛ ناهد حمدي، وثائق التكايا في مصر في العصر العثماني.

في عصره، الأمر الذي حدا به أن يوصى بأن يدفن تحت أقدام بعض الصوفية الأتقياء أمثال الشيخ البجائي والشيخ الصيرامي في قرافة الماليك أو القرافة الشمالية، وقد نفذ أبنه الناصر فرج وصية أبيه، ودفنه في قبر متواضع، ضرب عليه خيمة إلى أن انتهى من إنشاء خانقاة الناصر فرج بن برقوق٢٢ - التي ما زالت موجودة إلى الآن - وذلك على الرغم من أن السلطان برقوق قد أعد قبل وفاته ضريحا لنفسه ملحقا بمدرسته الواقعة في شارع المعز٣٣، ولكنه فضل أن يدفن في الصحراء - بجوار الصوفية الذين كان يعتقد في ورعهم - على أن يدفن داخل مدينة القاهرة٢٤، وهذا الأمر كان له أثره الواضح في ازدهار حركة العمران في منطقة قرافة الماليك، فقد بني بعده كل من السلطان برسباي خانقاته الموجودة إلى الآن°۲، وكذلك منشأة السلطان أينال٢٦ ثم حذا حذوهم السلطان قايتباي بإنشائه مجموعته الشهيرة التي قامت بوظيفة الخانقاة ضمن وظائفها الأخرى المتعددة ٢٧ ومنشأة قرقهاس أمير كبير٢٨، وربها كان لوصية السلطان برقوق أثر آخر على الملحقات التي كان يحرص السلاطين على تضمينها منشآتهم، وأعنى بذلك حوش العتقاء، الذي كان يوصى صاحب المنشأة أن يدفن فيها شخصيات يحددها بنفسه، كان منهم شيوخ الصوفية٢٩.

هذا وبالإجابة على التساؤلات المطروحة سابقا ربها نستطيع من جهة أن نلقى الضوء بشكل واضح على الدور الذي لعبه التصوف في المجتمعات الإسلامية تطبيقا على مجال العمارة، وفي ذات الوقت بث الروح والحياة في العمائر والمنشآت الصوفية من خلال وضع تصور واضح لطبيعة الدور التي أدته تلك المنشآت، ورسم صورة واضحة لطبيعة ما كان يتم داخلها، لاسيها وأن لدينا نصوصا لمؤرخين ورحالة ألقت الضوء على مثل هذه الأمور، حيث أورد أوليا جلبي وصفا لمجالس الذكر والسماع، ومراسم استقبال الضيوف والزائرين، واجتماعات الشيوخ وترتيب جلوسهم أثناء تلك الاجتماعات عند حديثه عن تكية الشيخ إبراهيم الكلشني، وكذلك تكية قصر العيني.٣٠.

ثانياً التصوير

يعد مجال التصوير الإسلامي من أبرز مجالات الفن الإسلامي تأثرا بالفكر الصوفي، وربها يرجع ذلك لطبيعة التصوير الإسلامي، وتعامله مع أوجه شتى من حياة المجتمعات الإسلامية، وارتباطه بتمثيل وتصوير تفاصيل ودقائق من حياة تلك المجتمعات، لا تتطرق إليها أنواع الفنون الأخرى، ومن ثم فمجال البحث في التصوير الإسلامي سوف يكشف لنا أمورا كثيرة تتعلق بالتصوف في الفترات التاريخية التي ترجع إليها اللوحات التصويرية، فقد كانت أفضل أشعار العصور الوسطى في فارس - من حيث الكم والكيف - إما صوفية خالصة أو متأثرة بالأفكار الصوفية حتى لا يكاد القارئ يفهمها فهما تاما، وكان فريد الدين العطار وجلال الدين الرومي و سعدي وحافظ وجامي من أبرز شعراء الفرس، وإن

۲۲. أثر رقم ۱٤۹، ۸۰۳–۸۱۳ هـ/ ۱٤۰۰–۱٤۱۱ م. ۲۳. أثر رقم ۱۸۷، ۷۸۲، ۷۸۸- ۱۳۸۸ هـ/ ۱۳۸۶- ۱۳۸۸م، حسنی محمد نويصر، العمارة الإسلامية في مصر، عصر الأيوبيين والمهاليك،

٢٤. المرجع نفسه، ص ٢٦٣، ٢٦٥.

٠٠. أثر رقم ١٢١، ٨٣٥ هـ/ ١٤٣٢ م.

٢٦. أثر رقم ١٥٨، ٥٥٥ - ٨٦٠ هـ/ ١٤٥١ - ١٤٥٦م.

۲۷. أثر رقم ۹۹، ۷۷۷ - ۹۷۸ هـ/ ۱٤۷۲ - ۱٤۷۶ م.

^{. 1} أثر رقم ١٦٦، ٩١١ – ٩١٣ هـ/ ١٥٠٥ – ١٥٠٧ م.

حسنى محمد نويصر، العمارة الإسلامية في مصر، ص ٦٣٠.

٣٠. أوليا جلبي، سياحتنامه مصر، ص ٣٢٦-٣٣٢.

كانت أشعار سعدى وجامى هي التي حظيت بأوفي قسط من اهتهام المصورين ٣١، فبداية يمكننا أن نسلط الضوء على مجموعة من المخطوطات - المزينة و المزوقة بالصور - ذات الصلة المباشرة بموضوع التصوف مثل: المثنوي لجلال الدين الرومي، ومنطق الطير وتذكرة الأولياء لفريد الدين العطار وديوان حافظ الشيرازي وبوستان وجولستان سعدي.

فهناك نسخة مصورة من كتاب منطق الطير لفريد الدين العطار، ترجع إلى هراة في العصر التيموري، ومؤرخة بسنة ١٤٨٣ م، ومحفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك ٣٢، وتوجد بنفس المتحف نسخة أخرى، ترجع إلى هراة، ومؤرخة بسنة ١٦٠٩ م، وبها أربع منمنات تنتمي إلى أصفهان منها واحدة تمثل اجتماع الطير٣٣، كما توجد نسخة مصورة من مخطوط: تذكرة الأولياء لفريد الدين العطار، نسخها سيد عزيز الدين، و تنتمي إلى كشمير في سنة ١٧٩٧ م، ومحفوظة بمكتبة معهد أبو الريحان البيروني في طشقند بأوزبكستان٣٠، ولدينا نسخة من ديوان حافظ الشيرازي ترجع إلى القرن ٩ هـ/ ١٥ م، محفوظة بدار الكتب المصرية ٣٥، ويحتفظ متحف المتروبوليتان بنيويورك بنسخة أخرى تنسب إلى مدينة هراة في الفترة التيمورية ومؤرخة بسنة ٨٩٦ هـ/ ١٤٩٠ م٣٦، وتوجد نسخة من ديوان حافظ ترجع للفترة ما بين سنتي ١٥١٧ - ١٥٤٠م، رسم صورها المصور شيخ زاده، ومحفوظة ضمن مجموعة آرثر سامبون٣٠، وهناك نسخة أخرى بإحدى المجموعات الخاصة، مؤرخة بسنة ١٥٣٣م م٨، وتحتفظ مكتبة تشستر بيتي بدبلن بنسخة من جولستان سعدي، مؤرخة بسنة ١٤٢٧ م٣٩، وتوجد نسخة أخرى ترجع لأوائل القرن ١١ هـ/ ١٧ م، محفوظة بدار الكتب المصرية ٤٠، كما تحتفظ دار الكتب المصرية بالنسخة الأشهر من مخطوط بوستان سعدي، المؤرخة بسنة ١٤٨٨ م، ومن تصوير بهزاد ١٤ وغيرها.

ولا شك أن الصور الملحقة والموضحة لتلك الأعمال سوف تلقى الضوء بشكل واضح وجلي على أسلوب المصور المسلم في تصوير الموضوعات الصوفية التي تتعامل في غالب الأحيان مع أفكار معنوية مجردة، لاشك أنها تستلزم جهدا خاصا من قبل المصور لتمثيلها، ففي تصويرة من اللوحات المصاحبة لديوان حافظ، يعرض المصور قصة العاشقان والناسك، حيث يريد المصور أن يبين من خلالها أفكار المتصوفة عن العشق، فنشاهد في الصورة جلسة عاشقين في رحاب الطبيعة، وقد افترشا بساطا منقوشا، وأمامهم آنية بها فاكهة، وإلى جوارهما دورق الشراب، وبينها يحلقان أليفين في آفاق النشوة، إذا بناسك يمر بها مستنكرا عشقها، فيرد عليه العاشق بأبيات من ديوان حافظ، قائلا: «أيها الشيخ الزاهد النقي السريرة، لا تعتب على المعربدين، فإنك لن تحمل عنهم ذنوبهم، وكل يطلب إلفه مفيقا كان أم نشوان، وكل مقام منزل للعشق، يستوى في ذلك الجامع والكنيسة»٤٢، ومن خلال الكشف عن هذا الأسلوب في التعامل مع المخطوطات ذات الموضوعات الصوفية، يمكننا من جهة أخرى أن نكتشف حقيقة موضوعات وردت في لوحات داخل مخطوطات غير ذات صلة مباشرة بالتصوف، وقد يجانبنا الصواب في التعرف على مغزى موضوعاتها بدون إطلاعنا وتعرفنا على طريقة

```
٣١. ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ص ١٥.
```

٣٢. المرجع نقسه، ص ١٧٠-١٧٣، لوحات ١٠٤-١٠٥.

٣٣. المرجع نفسه، ص ٢٨١-٢٨٥، لوحات ١٧٨-١٧٩.

Ismailova, Oriental Miniatures, pl. 61. . " & ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ص ٢٢٤-٢٢٦، لوحات

Ismailova, Oriental Miniatures, pl. 61. . To

ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ص ٢٢٤-٢٢٦، لوحات

Lewis, The World of Islam, p. 129, pl. 6. . TT

Binyon, Wilkinson, and Gray, Persian Miniature . TV Painting, p. 128, pl. LXXXIV-B. 127 (c).

٣٨. ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ص ٢٣٢-٢٣٤، لوحة ١٤٤.

٣٩. المرجع نفسه، ص ١١١-١١٤، لوحة ٧٠.

٤٠. المرجع نفسه، ص ٢٨٠-٢٨١، لوحة ١٧٧.

٤١. المرجع نفسه، ص ١٦٧-١٧٠، لوحات ١٠٢-١٠٣.

٤٢. المرجع نفسه، ص ٢٢٦، لوحة ١٣٩.

تعامل المصور المسلم مع المخطوطات وثيقة الصلة بالتصوف، والأمثلة على ذلك تفوق الحصر، فمعظم اللوحات التي توضح موضوعات مثل ليلى والمجنون، ويوسف وزليخة وخسرو شيرين في الأدب الفارسي إنها تعالج في حقيقة الأمر موضوعات ذات صلة بالتصوف والعشق الإلهي، اكثر منها صلة بموضوعات عاطفية ذات دلالة على الحب الإنساني أو الجسدي ٤٣.

ومن جهة أخرى يمكننا أن نجد مجالا رحبا للبحث في مجال التصوف من خلال التصوير الإسلامي في موضوعات كثيرة منها رسوم شيوخ وأقطاب التصوف حيث حفلت صور المخطوطات برسوم تمثل شيوخ وأقطاب التصوف، فعلى سبيل المثال لا الحصر، هناك صورة شخصية لمولانا جلال الدين الرومي 33 ، وتوجد لوحة توضح إحدى المقابلات بين الملا شمس الدين التبريزى، ومولانا جلال الدين الرومي، وهي إحدى لوحات نسخة من مخطوط جامع السير، ترجع لحوالي سنة ١٦٠٠ م، ومحفوظة بمتحف طوبقابي سراى باستانبول 63 ، وهناك صور لبعض كبار مشايخ المتصوفة من أمثال: الشيخ سعد الدين الحموي وجلال الدين الرومي وإبراهيم بن أدهم و حافظ الشيرازي وأبو يزيد البسطامي 73 ، وأمثال: الشيخ سعد الدين الحموي وجلال الدين الرومي وإبراهيم بن أدهم و مافظ الشيرازي وهو يخطب كها توجد لوحة توضح الشاعر الصوفي سعدى الشيرازي وهو يخطب بالمسجد الأموي، وهي ضمن لوحات مخطوط جلستان سعدى، ومن عمل المصور مسكين 63 ، بالإضافة إلى صورة شخصيه تمثل الشاعر الصوفي حافظ الشيرازي، وهي ضمن واحد من الالبومات العثمانية، وترجع اللوحة إلى حوالي منتصف القرن ١١هـ/ ١٧ م 63 ، وتوضح لوحتان أخريتان المتصوف إبراهيم بن أدهم 60 ترجعان لمدرسة التصوير المحل منتصف القرن ١١هـ/ ١٨ م 60 ، وهناك رسالة ماچستير ما زالت قيد التسجيل تبحث في هذا الموضوع 60 وإن كانت كها يتضح من عنوانها محددة بإيران في فترة معينة، ومن ثم فها زال المجال مفتوحا لدراسة نفس العنوان في أماكن وأزمنة بختلفة.

ومن خلال صور المخطوطات يمكننا التعرف على أنواع الملابس والأزياء والعهائم الخاصة بالمتصوفة، فهناك دراسات تعرضت لهذا الموضوع، ولكنها اقتصرت في مناقشته على الطريقة المولوية، ومن ثم فالمجال مازال مفتوحا في هذه النقطة، حتى يمكننا وضع تصور محدد حيال ملابس وأزياء المتصوفة، فهل كانت واحدة؟ أم أنه كان لكل طريقة ملابس خاصة

28. وللباحث دراسة اثبت فيها ذلك من خلال معالجة قصة ليلى والمجنون، بعنوان: «ليلى والمجنون في التصوير الإسلامي، رؤية جديدة»، ألقيت في مؤتمر التراث الحضاري لمصر وروسيا، والذي عقد في الفترة من ٧-٩ مايو ٢٠٠٥م بمقر جامعة حلوان بالقاهرة، وذلك بالتعاون بين كلية الآداب جامعة حلوان وبين جامعة الإنسانيات بموسكو/ روسيا، والدراسة في سبيلها للنشر بكتاب المؤتمر.

- 33. ربيع حامد، الصور الشخصية في التصوير العثماني، لوحة ١١٩.
- ع. رقــم سجل: H. 1230، الـورقـة 112 a. انظر: Atil, Turkish Art, p. 183, pl. 29.
- Ismailova, Oriental Miniatures, pl. 29, 30, 62, 64, . £7 69.
- ٧٤. سمية حسن، مقلمة تحكى قصة التصوف في إيران، ص ٣١-٤٤، أشكال ١-١٤.
- ٤٨. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي المغولي في الهند، لوحة ٥٩.
- 93. ربيع حامد، الصور الشخصية في التصوير العثماني، لوحة ١٣٢.
 ٥. أبو إسحاق إبراهيم بن أدهم، من أهل بلخ مدينة خراسان
 كان من أبناء الملوك والمياسير، وخرج للصيد فهتف به هاتف أيقظه
 من غفلته، فترك طريقته في التزين بالدنيا، ورجع إلى طريقة أهل الزهد
 والورع، وخرج إلى مكة، وصحب بها سفيان الثورى والفضيل بن
 عياض، ودخل الشام فكان يعمل فيه، ويأكل من عمل يده، ومات
 عياض، منة ١٦١ هـ أو ١٦٢ هـ، انظر: ابو عبد الرحمن السلمي، طبقات
 الصوفية، ص ١٦ ١٣١ إيهاب أحمد إبراهيم، دراسة فنية لتصاوير ألبوم
 أثرى، ج ١، ص ١٦٦ ١٦٨.
- ١٥. إلى المحد إبراهيم، دراسة فنية لتصاوير ألبوم أثرى، ج١، ص ١٥٠ ١٧١، ج٢، لوحة ٣١، ٣٢.
- مروة عطية، تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش في إيران.

بها؟، ومن ملابس المتصوفة: المرقعة والخرقة والعباءة والتنورة، هذا فضلا عن العمائم وأنواعها عند أتباع الطريقة المولوية، حيث العرقية والسكة والعمامة «الدستار»، ومن أنواع العمامات العرفية والجنيدي والدولامة، ومن الجدير بالذكر أن ألوان الملابس وأغطية الرءوس كانت ذات دلالات محددة ٥٣.

وحفلت صور المخطوطات بكثير من طقوس ورسوم الطرق الصوفية من مجالس ذكر وسماع، وما ينتاب المتصوفة من حالات وجد واضطراب (رقص) في التصوير الإيراني؟٥، وتوجد لوحة تمثل واحد من مجالس الذكر والسماع، ضمن نسخة مخطوطة لديوان حافظ، محفوظة في متحف المتروبوليتان بنيويورك، تنسب إلى مدينة هراة في الفترة التيمورية ومؤرخة بسنة ٨٩٦ هـ/ ١٤٩٠ م°°، هذا فضلا عن لوحة أخرى توضح مجموعة من الدراويش تقيم حلقة ذكر في ضريح سعدي الشيرازي، وذلك ضمن نسخة من كتاب جلستان سعدي، مؤرخة بسنة ٩٧٤ هـ/ ١٥٦٦ م٥، وهناك لوحة أخرى توضح حلقة ذكر، ضمن لوحات نسخة من مخطوط مجالس العشاق، محفوظة في المكتبة البودلية باكسفورد٥٠، واهتمت مدرسة التصوير الإسلامي في الهند بتمثيل حلقات ذكر وسياع المتصوفة، من أمثلة ذلك تصويرة من المدرسة المغولية الهندية، مؤرخة بسنة ٢٠٠٤ هـ/ ١٥٩٥ م، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن٥٨، وتصويرة أخرى ترجع للقرن ١١ هـ/ ١٧ م، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن٩٥، وللطريقة المولوية أسلوب وطريقة خاصة في السهاع٠٠ تختلف عن الطرق الصوفية الأخرى، وعلى الرغم من ذلك فهناك بعض اللوحات التي توضح أتباع الطريقة المولوية وهم يقومون بحركات مماثلة لما يجرى في حلقات سماع أتباع الطرق الصوفية الأخرى، مثال ذلك لوحة تمثل واحدة من حلقات سماع الدراويش المولوية، ضمن مخطوط تركى يرجع للقرن ١٠ هـ/ ١٦ م٢١، وقد اهتم المصور الرحالة الفرنسي J.B. Van Mour بتسجيل أسلوب المولوية الخاص في حلقات الذكر والسماع، حيث عاش هذا المصور الرحالة باستانبول في الفترة ما بين سنتي ١١١١-١١٥٠ هـ/ ١٦٩٩-١٧٣٧ م، وله العديد من الرسوم التي تلقي الضوء على طقوس المولوية في تكاياهم، مثال على ذلك لوحة توضح واحدة من حلقات السماع، ترجع إلى القرن ١٢ هـ/ ١٨ م، ومحفوظة بإحدى المجموعات الخاصة بلندن٢٢.

Ibid., p. 174, pl. 4. . 0 A

Ibid., p. 132, pl. 9. . 09

7. سليان مظهر، المولوية يرقصون السيا على أنغام جلال الدين الرومي؛ رفعت عبد العظيم، رسوم الطريقة المولوية ومظاهرها، وسرم 770-00؛ طارق أبو الحسن، الرقص الصوفي، ص 17-10؛ عبد الباقي بارعة ياغي، المولوية رقصة الحب الإلهي، ص 17-10؛ عبد الباقي جلبناری، المولوية بعد جلال الدين الرومي، ص 17-10؛ ماهر سعيد هلال، التكية المولوية، ص 17-10؛ متين آند، الرقص التركي، ص 10-10، لوحات 10-10، 10-10؛ متين آند، الرقص التركي، ص 10-10؛ محمد فهمي عبد اللطيف، ألوان من الفن الشعبي، ص 10-10؛ محمد فهمي عبد اللطيف، الفن الإلهي، ص 10-10. 10-10 (Ms. No. H. 1365) مسجل 10-10 (Ms. No. H. 1365) انظر: 10-10 (Ms. No. H. 1365) انظر: 10-10 (Ms. No. H. 1365) انظر: 10-10 (Ms. No. H. 1365)

Lewis, The World of Islam, p. 122, pl. 4. . TY

00. رفعت عبد العظیم، رسوم الطریقة المولویة ومظاهرها، ص 070 عبد 071؛ عاصم محمد رزق، خانقاوات الصوفیة، ج 07 ، ص 070؛ عبد البقي جلبناری، المولویة بعد جلال الدین الرومي، ص 070 – 077، ماهر سعید هلال، التکیة المولویة، ص 070 – 07؛ ربیع حامد، الصور الشخصیة في التصویر العثماني، أشکال 070 – 07، 073 – 073، لوحات 071 – 071 ، 077 – 077 ؛ ویمکننا الاستعانة بالمصادر التاریخیة التی قد یرد فیها وصف لطبیعة أزیاء المتصوفة، مثال ذلك ما ذکره القلقشندی عن طبیعة ملابس أرباب الصوفیة فی العصر المملوکی، انظر: القلقشندی، صبح الأعشی، ج 03، ص 03.

30. صلاح احمد البهنسي، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري والصفوي، ص ٢٤٥-٢٧٦، ٣٩٣-٢٠٤، لوحات ٧٧-٧٤.

Lewis, The World of Islam, p. 129, pl. 1. .00

محفوظ في المكتبة البريطانية بلندن، رقم سجل: Ms. Add. 24944.
 انظر: Lewis, The World of Islam, p. 133, pl. 11.

Ibid. p. 131, pl. 5. .ov

وتظهر لنا صور المخطوطات جوانب من كرامات الأولياء، ففي دراسة عن الكرامة الصوفية حاولت أن تحدد صور الكرامات التي رأت أنها تندرج تحت عشرين وظيفة أو صورة، وهي صور لخيالات أدبية تتلامس مع الأساطير والحكايات الشعبية، ومن هذه الأصناف العشرين: المشي على الماء، حيث أن الولي هنا يلقى في الذهن ما حدث مع موسى عليه السلام حينها ألقى بعصاه فانشق البحر، لكن الولي يتجاوز ذلك في النص الكراماتي إذ يمشي على الماء فلا تغوص قدماه ولا تبتلان وكأنه يمشي على اليابسة، وبذلك يحدث الانفصال بين الولي وغيره من الناس من حيث المنزلة التي لا يصل إليها أحد سواه آن، وتوجد لهذه الكرامة أمثلة في التصوير الإسلامي، حيث توجد صورة تنسب إلى المصور بهزاد، تمثل صوفي يعبر البحر على سجادة صلاة، ضمن مخطوط لكتاب بستان سعدى مؤرخ بسنة ٨٨٨ هـ/ ١٤٧٩ م، ومحفوظ في مجموعة شستر بيتي بلندن آن، وهناك لوحة أخرى تجسد كرامة المشي على الماء، يظهر فيها أتابيه بن الغلام ماشيا على الماء، وذلك في نسخة من كتاب: تذكرة الأولياء لفريد الدين العطار، نسخها سيد عزيز الدين، و ترجع إلى كشمير في سنة ١٧٩٨ م، ومحفوظة بمكتبة معهد أبو الريحان البيروني في طشقند بأوزبكستان آن، وتمثل نفس الموضوع لوحة من لفريد الدين العطار – السابق الإشارة إليه – يظهر فيها ذو النون المصري آن وهو يلتقط اللؤلؤ من الأسهاك آن كم أن نضريد الدين العطار – السابق الإشارة إليه – يظهر فيها ذو النون المصري آن وهو يلتقط اللؤلؤ من الأسهاك آن كم هناك تصويرة تركية ترجع إلى أواخر القرن ١٩ هـ/ ١٦ م، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، توضح بقرة تركع أمام جلال الدين الرومي آن.

كها أوضحت لنا صور المخطوطات جانبا من احتفالات المتصوفة، ومثال ذلك تصويرة من عمل المصور محمدي توضح مجموعة من الدراويش في واحدة من احتفالاتهم، حيث يشاهد بعضهم يرقصون، والآخرون يقرعون الطبول والدفوف، ومنهم من يرتدى أقنعة لرءوس حيوانات $^{\,\,\,}$ ، وهناك لوحة أخرى توضح مسيرة احتفالية لطائفة الدراويش القلندرية، وهم يحملون الكتب والمباخر و العصي والكشاكيل وغيرها من الأدوات $^{\,\,\,}$ ، هذا وقد كان للمتصوفة احتفالات بمناسابات خاصة بهم، وإن كان لم يصلنا منها شئ مصور بعد، ولكن هذا لا يمنع من وجود مثل هذه اللوحات، ولكننا لم نكتشفها بعد بسبب عدم إلمامنا بمثل هذه المناسابات الاحتفالية، مثال ذلك احتفالهم بإعطاء العهد وإلباس الخرقة $^{\,\,\,}$ ، واحتفالهم بتجديد مشهد الرأس، كها يرويها الجبري في حوادث سنة $^{\,\,\,}$ 1710 م $^{\,\,\,}$ ، هذا بالإضافة إلى مراسم احتفالهم الخاصة في العرس والموت $^{\,\,\,}$.

٦٣. محمد أبو الفضل، أدبيات الكرامة الصوفية، ص ١١٥-١٨٠.

74. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٨٤٣ مكرر في صفحة ٧٣٣.

٦٦. بوجاتشينكوفا-جاليركينا، التصوير في آسيا الوسطى، موسكو١٩٧٩ م، لوحة ٣٤ (باللغة الروسية).

77. ذو النون أبو الفيض ثوبان بن إبراهيم المصرى الأخميمي، مولى لقريش، وكان أبوه إبراهيم نوبيا، توفى سنة خمس وأربعين ومائتين، وقيل ثماني وأربعين، أنظر: أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، ص ١٠-١٢.

Ismailova, Oriental miniatures, pl. 63. . 3.

Lewis, The World of Islam, p. 132, pl. 10. . 79

٧٠. ثـروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، لوحة ١٦٢ في صفحة ٢٦٨.

٧١. ضــمــن نـسخة مـن خـطوط لـكـتـاب مجالس
 العـشاق، محفوظة بالمكتبة البودلية في اكسفورد،
 انظر: Lewis, The World of Islam, p. 131, pl. 6.

٧٢. عاصم محمد رزق، خانقاوات الصوفية، ج١، ص ٥٠-٥١.

٧٣. المرجع نفسه، ج ١، ص ٥٣.

٧٤. سعيد عبد الفتاح عاشور، السيد أحمد البدوي، شيخ وطريقة،
 ص ٢٣٧-٢٣٧؛ الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج ٤،
 ص ١٢٠.

٥٠. ماهر سعيد هلال، التكية المولوية، دراسة أثرية حضارية، ص ٢٢٦-٢٣٣.

هذا فضلا عها تضمنته صور المخطوطات من رسوم توضح جانبا من قصص بعض المتصوفة وما لاقوه جزاء لمعتقداتهم، من أشهرهم الحلاج الذي أمر الخليفة العباسي المقتدر بالله في سنة 1 هرا 1 هرا وحريق، ورمى ترابه المتخلف عنه في نهر دجلة بالعراق 1 ، وهناك لوحة توضح هذا الموضوع، حيث يظهر فيها الحلاج معلقا في المشنقة، والصورة من عمل الفنان مير عبد الله صاحب القلم المسك، ومؤرخة بسنة 1 ا 1 هرا 1 هرا 1 وهناك صورة أخرى توضح تنفيذ حكم الإعدام شنقا في الصوفي الشيخ أبو الحبيب الحريري المتوفى سنة 1 هرا 1 م، والصورة ضمن نسخة من مخطوط للشاهنامه، ترجع للعصر الصفوي، ومؤرخة بسنة 1 ا 1 هرا 1 م، ومحفوظة بمكتبة معهد أبو الحبيب الحريري المتوفى سنة 1 م ومحفوظة بمكتبة معهد أبو الريحان البيروني في طشقند بأوزبكستان 1 وتوجد لوحة أخرى توضح إعدام أمير سيد عهاد الدين المعروف باسم نسيمى، الذي توفى سنة 1 هرا 1 المسلخ وهو حي 1

ولا شك أن كل هذا يضع أمام أعيننا صورة واضحة جلية عما كان يدور داخل منشآت المتصوفة من خانقاوات وتكايا وزوايا وربط، خاصة إذا ما ربطنا بين تلك الصور وبين ما ورد في بطون كتب التصوف والفقه والمصادر التاريخية وكتب الرحالة، كم أنه يجلو أمام أعيننا كثيرا من دقائق حياتهم وأحوالهم.

ثالثاً الفنون

أما فيها يتعلق بالفنون الزخرفية والتطبيقية فهي أيضا من المجالات الخصبة لدراسة تأثير الفكر الصوفي على الفن الإسلامي، حيث أنها تزخر بكثير من الأدوات التي كانت تستخدم من قبل المتصوفة مثل ملابسهم وأزيائهم وعهائمهم ^ والكشاكيل ^ ، و العصي و المقاليع والفؤوس والآلات الموسيقية مثل الطبول والدفوف و النوافير و الصنجات و الرباب ^ والنجف والثريات والمباخر و المجامر، هذا فضلا عن أنواع الزخارف المختلفة التي كانت تستخدم في زخرفة تلك الفنون التطبيقية أو التي كانت تزين بها أسطح الجدران، وما تحمله من رموز ودلالات.

وقد كان للمتصوفة شعاراتهم وشاراتهم المتمثلة في الفنون التطبيقية، حيث أتخذوا من الألوان شعارات لهم، فكان اللون الأحمر شعارا لاتباع الطريقة الأحمدية، بينها اتخذت الرفاعية اللون الأسود شعارا مميزا لاتباع طريقتهم، وهو ما

Melikian-Chirvani From The Royal Boat To The . AN Beggar's Bowl p. 3-111.

ميرفت محمود عيسى، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف، ص ١٢٤-١٢٧، ١٦ شكل، ٣ لوحات.

٨٢. رفعت عبد العظيم، رسوم الطريقة المولوية، ص ٢١٢-٢٣٧.

٧٦. رفعت موسى محمد، عنف الحكام للرعية في ضوء الفن الإسلامي
 وصور المخطوطات، ص ٣٣-٣٥.

٧٧. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي المغولي في الهند، لوحة ٦٠ في صفحة ١١٢.

Ismailova, Oriental Miniatures, pl. 33. . VA

رف عت موسى، عنف الحكام، ص ٣٦. العام، ص

۸۰. انظر هامش رقم: ۵۱.

يظهر في خرقهم وعمائمهم وأعلامهم ^{٨٣}، هذا ومن شارات المولوية الاستواء والحبة والماشة ذات الجراب والورقة الخضراء و المسمار المدقوق والحذاء ^{٨٤}.

وكانت الأباريق من الأدوات المهمة عند المتصوفة وذلك لاستخدامها في الطهارة، ويأتي ذكرها في مراسم دخول المريدين للأربطة، ومن الطريف انهم يشترطون أن يكون الإبريق مستقبل القبلة في كل موضع يضعونه فيه ٥٠، كما أن للمتصوفة اشتراطات خاصة إذا ما كان الأمر يتعلق باستخدامه في أربطة النساء ٢٠، وقد وصلت ألينا مجموعة من الأباريق التي تخص طائفة الدراويش البكتاشية، اشتملت على زخارف وشارات وعبارات ذات صلة واضحة بطائفة الدراويش البكتاشية ورموز طريقتهم، وليس من المستبعد استخدام هذه الأباريق أثناء أداء بعض الطقوس الخاصة بأتباع الطريقة البكتاشية ٢٠٠ هذا وقد كان للأباريق رمز عند المتصوفة حيث رمزت إلى الماء الطهور، وكذلك للعلوم الروحية، مصداقا لكلام جلال الدين الرومي في إحدى قصص المثنوي: «إن إبريق الماء رمز لعلومنا»، قاصدا بذلك أن الإبريق رمز للوعاء الذي به هذه العلوم . ١٠٠

كما كانت الشمعدانات من أدوات الإضاءة التي استخدمت في منشآت التصوف خاصة أثناء مجالس الذكر والسماع، ومن ثم كان من المنطقي أن تتميز تلك الشمعدانات من حيث زخارفها على الأقل عن غيرها من الشمعدانات المستخدمة في مبان أخرى، وهو ما أثبتته إحدى الدراسات التي تناولت بالتحليل زخارف بعض الشمعدانات، تزينها رسوم شخوص واقفة متشابكة الأيدي في نظام خاص، وقد استطاعت الدراسة إثبات أن هذه الزخرفة تعبر عن أشكال المتصوفة وهي متراصة في حلقات الذكر، وذلك من خلال المقاربة بين هذه الرسوم وبين أوصاف هيئة المتصوفة في تلك الحلقات من خلال المقاربة بين هذه الرسوم وبين أوصاف هيئة المتصوفة في تلك الحلقات من خلال المصادر التاريخية ٨٩.

أما القناديل فلها بعض الدلالات عند الصوفية حيث يعتبرونها روحا تشبه أنوارها الأنوار التي تبدو في عيون المؤمنين أو هي قلب المؤمن الذي دخله النور الإلهي٩٠.

ويستفاد من الكتابات الموجودة على واحدة من المشكاوات الخزفية، التي ترجع لمدينة أزنيق، ومؤرخة بسنة ٩٥٦ هـ انتهاء صانعها إلى واحدة من الطرق الصوفية، حيث ذكر اسم شيخ هذه الطريقة ضمن تلك الكتابات ٩١، هذا ويحتفظ متحف الفن الإسلامي في القاهرة بمشكاة زجاجية عملت برسم أحد الأربطة ٩٢.

ومن السجاجيد ما كان يفرش في منشآت التصوف، حيث يحتفظ متحف الفن الإسلامي في القاهرة بسجادتين من إنتاج مدينة تبريز من النوع الموشى بخيوط الذهب والفضة، لعل أبرز ما يميزهما عبارات منسوجة بخط التعليق، وقوامها

۸۳. عبد الحليم محمود، أقطاب التصوف، السيد أحمد البدوي رضى الله عنه، ص٩٥- ٩٦؛ عاصم محمد رزق، خانقاوات الصوفية في مصر، ج١، ص ٥٥؛ سعيد عبد الفتاح عاشور، السيد أحمد البدوي، شيخ وطريقة، ص ١٨٩، ١٩٦، ١٩٦- ١٩٨؛ نعمة على مرسى، أثر المتصوفة المغاربة في التصوف في مصر، ص ٢٩٥، هامش ١١٦ في صفحة ٣٠٩.

٨٤. رفعت عبد العظيم، رسوم الطريقة المولوية، ص ١٦٥-١٦٥.

٨٠. ابن الحاج، المدخل: مدخل الشرع الشريف على المذاهب، ج ٣، م ١٨٥ – ١٩١١.

 ٨٦. سعيد عبد الفتاح عاشور، السيد أحمد البدوي، شيخ وطريقة، ص ٢٢٣.

٨٧. ربيع حامد، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ص ١١٣-١١٥.

٨٨. إيهاب احمد إبراهيم، التصوير بالكلمات في الفن الإسلامي،
 ص ٣٤٨.

Baer, Aspects of Sufi Influence on Iranian Art, . A p. 1-19, 9 figures.

 ٩٠. إيهاب احمد إبراهيم، التصوير بالكلمات في الفن الإسلامي، ص ٣٤٨.

٩١. عبد الناصر محمد، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، هامش ٧٠ في صفحة ١٧، ربيع حامد، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ص ٧٠-٧١.

Wiet, Catalogue général, p. 158. . 97

أشعار فارسية في المدح والغزل العفيف، وهي أقرب ما تكون إلى أشعار حافظ الشيرازي المتوفى سنة ٧٩١هـ/ ١٣٨٩ م، وهو من الشعراء المتصوفة، وربيا تكون هاتان السجاداتان قد صنعتا لوضعها داخل منشأة من منشآت التصوف، أو لاستخدامهما في واحد من القصور أو البيوت، وفي الحالتين فإن ما يحليهما من كتابات يعتبر أثر من آثار التصوف على الفن الإسلامي ٩٣، وتوجد سجادة أخرى ترجع إلى إيران في القرن ١١ هـ/ ١٧ م، تزينها رسوم العديد من الأدوات الخاصة بالدراويش الشيعة ٩٤.

واستعمل المتصوفة الرايات والأعلام والبيارق، وقد عرف عن الصوفية اختيارهم أعلاما لها ألوان تتفق ورموزهم ومبادئ طرقهم الصوفية ٩٠، حيث أشتهر أصحاب الطريقة الأحمدية بأعلامهم الحمراء ٩٠، وذلك اقتداء بالرسول صلى الله عليه سلم عندما قدم لواء بنى سليم يوم فتح مكة على الألوية، وكان أحر ٩٠، وظهرت الأعلام في بعض المخطوطات ذات الصلة بالتصوف مثل مخطوط منطق الطير لفريد الدين العطار ٩٠، وكذلك في لوحة من مخطوط خسة نظامي ٩٩، ويحتفظ متحف الفن الإسلامي في القاهرة بعلم من الحرير الأخضر، يعتقد أنه من أعلام الطوائف الصوفية ١٠٠ التي كان يتم استخدامها في الاحتفالات ومجالس الذكر والسماع وغيرها ١٠٠٠.

رابعاً الخط والكتابات

وهناك علاقة وثيقة الصلة بين الخط والتصوف، تبدأ من وجود بعض المتصوفة الذين مارسوا كتابة الخط العربي، حيث تبرز في تاريخ الخطاطين العرب بعض الأسهاء لشخصيات صوفية كالحسن البصري ومالك بن دينار ٢٠١، بل يرى أحد الآراء أن نسبة ثهانين في المائة من الخطاطين كانوا من المتصوفة ٢٠٠، هذا فضلا عن أن هناك مصحفا مكتوب بخط الحسن البصري في سنة ٩٧ هـ، وأسلوب خطه انفلت من النموذج المحدود الهندسي إلى الأشكال الأولى لخط الثلث البديع ١٠٠، ومن ثم فسوف يكون من المنطقي أن يضمنوا كتاباتهم كثيرا من أفكارهم وأقوالهم وأشعارهم، وسوف تنتشر هذه الكتابات على العهائر والتحف التطبيقية، وكذلك المخطوطات ومرقعات الخط.

كما شارك بعض المتصوفة في وضع مواصفات القيم الجمالية للخط العربي حيث يجمل الإمام أبو حامد الغزالي الشروط الجمالية للخط العربي بقوله: «... والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف، وتوازيها واستقامة

- ٩٣. عبد الرحمن فهمي، من روائع السجاجيد الإيرانية، لوحة ١، ٢.
 - Lewis, The World of Islam, p. 127, pl. 7. .98
 - 90. منى محمد بدر، الأعلام الإسلامية، ص ٤٥٣.
- 97. نعمة على مرسى، أثر المتصوفة المغاربة في التصوف في مصر، ص ٢٩٥، هامش ١١٦ في صفحة ٣٠٩.
- ٩٧. عبد الحليم محمود، أقطاب التصوف، السيد أحمد البدوي رضى الله عنه، ص ٩٥ ٩٦.
 - ٩٨. منى محمد بدر، الأعلام الإسلامية، ص ٤٢٨-٤٢٩.
- 99. ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، لوحة ١٠٥ في صفحة ١٧٧ الوحة ١٠٥ في صفحة ١٧٧ علم الإسلامية، ص ٤٢٩.

- ١٠٠. منى محمد بدر، الأعلام الإسلامية، ص ٤٤١.
- ۱۰۱. أورد أوليا جلبي وصفًا لبعض هذه الأدوات واستخداماتها، كما أشار إلى أن منها ما كان يستخدم لتزيين جدران التكايا، انظر: أوليا
- جلبي، سياحتنامه مصر، ص ٣٢٦-٣٣٢. ١٠٢. أنور فؤاد أبو خزام، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي،
- ص ۱۱۲. ۱۰۳. مارتن لینکس، فنون کتابة القرآن و التذهیب، عرض بصری
- لأبى بكر سراج الدين، ص ٢١٤-٢١٥. ١٠٤. أنور فؤاد أبو خزام، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، ص ١١٤.

ترتيبها وحسن انتظامها...» "أ، وقد يصل الأمر إلى أبعد من ذلك حيث المقاربة بين الخط والتصوف على أساس النقطة التي هي الوحدة التي يتكون منها الحرف من جهة ورمزية النقطة في الفكر الصوفي من جهة أخرى، حيث يرى صاحب هذا الرأي أن: «الخطاط العربي المسلم لجأ إلى طريقة رائدة كي يضمن شروط التناسب بين الحروف وذلك باعتهاده للنقطة كوحدة قياس وقاعدة ارتكاز في رسم وتشكيل الحروف وتقدير حجمها ومقدارها بالنسبة إلى بعضها البعض، وكذلك فإن النقطة أيضا بالمفهوم الصوفي الإسلامي قوام المعرفة، كها أن لها شأن مهم ورئيس عند الصوفية، حيث يذكر أبو بكر الشبلي - وهو صوفي مشهور - في أحد الشطحات: «أنا النقطة التي تحت الباء»، ويزعم الجندي أن الألف ماهيتها في النقطة لأنها هي التي أعطت للحروف معنى الحرف، فإن الحرف إذا تجرد من النقطة لا معنى ولا مفهوم له، وبعض الحروف يحمل النقطة في مظهره كالباء، كها أن الهمداني ألف كتابا في الحروف يحمل النقطة، وكل هذه القرائن تدل على أن قاعدة رسم الخط العربي لتحقيق التناسب بين الحروف تجد فلسفتها في الفكر الصوفي الإسلامي "١٠٥.

وإذا ما فارقنا موضوع الخط إلى مضمونه، نجد أنفسنا ولجنا إلى مجال الكتابات، وللكتابات مضامين متعددة سوف نتعرض لجانب واحد منها فقط، وهو المتصل بموضوع التصوف، و أعنى بهذا العديد من الكتابات المنفذة على مواد مختلفة منها اللوحات خطية، فلدينا مجموعة من اللوحات الخطية عبارة عن وجوه آدمية تشكل ملامحها الرئيسية بعض الحروف والكليات والعبارات ذات الدلالة الشيعية، وقد كان للطرق الصوفية الدور الأهم في ظهور تلك الوجوه الآدمية ١٠٠٠، وهناك لوحة خطية أخرى تمثل طائرا يلتقط الحبوب من إناء أمامه، وتوجد داخل الإناء الذي يلتقط منه الحبوب عبارة: "صوت صفير البلبل هيج فؤادي الثمل"، وهي من العبارات التي ترد في كتابات المتصوفة وأشعارهم ١٠٠٨.

ومن الكتابات ما هو منفذ على السجاجيد، حيث يحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بسجادتين من إنتاج مدينة تبريز من النوع الموشى بخيوط الذهب والفضة ١٠٩، ولعل أبرز ما يميزهما عبارات قوامها أشعار فارسية في المدح والغزل العفيف من النوع الوارد في كتابات المتصوفة، وهذه ترجمة لجزء من نصوص السجادة الأولى: -

عاد الورد فذكر مراتع العشق في البستان ولكل برعمة في الروض سر دفين في قلبها ولـقـد رقـص الـورد فـي البستان

فغدا البلبل الولهان يشدو بأغاني العشق وقد أطلعنا نسيم الصباح الرقيق على هذا السر عند مقدمه ترحيبابك

وكانت الكشاكيل من التحف التي حفلت بالكتابات ذات المدلول الصوفي، ومن أمثلتها كتابة على حافة ظاهر كشكول من النحاس الأصفر محفوظ بمتحف الفنون التركية والإسلامية بإستانبول تقرأ: «أما السفينة فكانت لمساكين يعملون في البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا (سورة الكهف: آية ٧٩) صدق الله العظيم وصدق

١٠٥. المرجع نفسه، ص ٦٦.

١٠٦. المرجع نفسه، ص ٦٧-٦٨.

١٠٧. إيهاب احمد إبراهيم، التصوير بالكلمات في الفن الإسلامي،
 ص٠٣٤٠ - ٣٤١ لوحة ٢.

ص ۵۰-۵۰.

١٠٨. المرجع نفسه، ص ٣٤٤، لوحة ١٥.
 ١٠٨. عبد الرحمن فهمي، من روائع السجاجيد الإيرانية،

رسوله الكريم» '١'، وربها كان لاختيار هذه الآية الكريمة ووضعها على الكشكول صلة بالرأي الذي يرى في الكشكول أنه قارب أو سفينة الصوفي في رحلة الحياة، يحمله وهو في حقيقة الأمر يتخيل أنه يستقله في محاولة للخروج من الحياة الدنيا إلى عالم الأسرار حيث الحقيقة التي يبحث عنها، كها أنه رمز لزهد الصوفي في الحياة الدنيا فلم يجد ما يحمله منها سوى الكشكول، وسيلة للنجاة ١١١، كها وردت على الكشاكيل بعضا من أشعار الصوفية، وهي أشعار رمزية، فلكلام الصوفية ظاهر أو معنى قريب غير مقصود، وباطن أو معنى بعيد هو المقصود، ومن نهاذج الشعر الصوفي التي وردت على التحف المعدنية الإيرانية، ما ورد على كشكول من الحديد الصلب من العصر الصفوي ما ترجمته: «كل من يريد أن يشرب من نبع الخضر ويحظى بالحياة السرمدية أو من يطلب كأس جمشيد من كف الاسكندر» ١١٢.

واحتوت كتابات المشكاوات على أسهاء مشايخ الطرق الصوفية ١١٣، كها حملت الشمعدانات بعضا من أشعار الصوفية، مثال ذلك ما ورد على شمعدان من النحاس الأصفر ما ترجمته: «لقد احترقت النار في كبدى، وهذه النار أحالت خرقتنا الصوفية بيت نار» ١١٤ وغيرها، ويستفاد من مضمون وروح هذه الكتابات أن للتصوف صلة سواء من قريب أو بعيد بفنون الخط والكتابات.

كما حفظت لنا المصادر التاريخية طبيعة المكاتبات التي كان يخاطب بها أرباب الوظائف الدينية، مثال ذلك ما ذكره القلقشندي من نصوص كتبت إلى وظائف المتصوفة ومشايخ الخوانق في دمشق وما هو خارج عن حاضرتها ١١٥، وهو ما يكشف عن طبيعة ألقابهم الرسمية.

لقد حاولت في الصفحات السابقة رسم خريطة للفن الإسلامي بفروعه المختلفة موضحا عليها الأفكار الرئيسة التي يمكن من خلال دراستها بعمق أن نصل لتصور واضح عن أثر الفكر الصوفي على الفن الإسلامي ١١٦، وذلك من خلال الاتجاه الأول – من الاتجاهين المفترضين منى لدراسة هذا الموضوع – الذي يهتم بتبيان الآثار الواضحة والملموسة للتصوف على الفن الإسلامي من خلال رصد متعلقاته الظاهرة في مجالات العارة والتصوير والفنون التطبيقية والزخرفة والخط والكتابات.

ومن ثم فقد بقى لنا أن نتناول الحديث عن الاتجاه الثاني الذي يهتم بالأفكار المجردة ذات الصبغة الفلسفية ومدى إمكانية ارتباطها بخصائص وفلسفة الفن الإسلامي، وسوف أسوق أمثلة توضح مجالات هذا الاتجاه، مع التسليم مسبقا بأنه الاتجاه الأصعب في تبيان أثر الفكر الصوفي على الفن الإسلامي، وصعوبته تكمن - كها سبق وأن أشرت - في احتياجه لنوعية من الباحثين متسلحين بثقافة واسعة في مجالى فلسفة الفن والتصوف الإسلامي، وأن يتميزوا بقدر من

۱۱۰. شبل إبراهيم، الكتابات الأثرية على المعادن في العصرين التيمورى و الصفوي، ص ۱۲٦، لوحات ٥١-٥٢.

. . . . ميرفت محمود، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف، ص. ١٢٩.

١١٢. شبل إبراهيم، الكتابات الأثرية على المعادن في العصرين التيمورى
 و الصفوي، ص ١٤٣، لوحة ٥٣.

11۳. عبد الناصر محمد، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، هامش ٧٠ في صفحة ١٧؛ ربيع حامد،

الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ص ٧٠-٧١.

114. شبل إبراهيم، الكتابات الأثرية على المعادن في العصرين التيموري و الصفوي، ص ١٤٤، لوحة ٣٧.

١١٥. القلقشندي، صبح الأعشى، ج١٢، ص ١٠١-١٠٦.

 الأفق الرحب حتى يتسنى لهم التوفيق والتطويع بين المجالين، شريطة أن يتم هذا بشكل يستند إلى المنطق والدلائل المادية المقبولة لدى العقل، ودعونا نتفق أيضا على أن النتائج التي سيتوصل إليها البحث في هذا الاتجاه - الثاني - ستظل مثيرة للجدل وقابلة للنقاش و إعادة النظر ومرهونة بقدرتنا على قراءة المعاني والأفكار والدلالات و الرمزيات التي تختفي وراء جماليات الفن الإسلامي.

ومن أمثلة ذلك واحدة من النتائج التي خرجت بها دراسة عن الرمز الصوفي في الفن السلجوقي الني تعتبر أن أفكار ابن عربي هي الأساس الذي قامت عليه فكرة الأشكال النجمية في الفن السلجوقي، واعتمدت في ذلك على الربط بين شيوع هذه الأشكال الزخرفية أثناء فترة تواجد ابن عربي في بلاد الأناضول من ناحية ١١٨، واستندت من جهة أخرى على تصور وشرح ابن عربي - في كتابه الفتوحات المكية - لفكرة مراتب الوجود، ولكي يشرح ابن عربي فكرته هذه، استعان بشكل توضيحي يتكون من دائرة مركزية تتقاطع معها مجموعة من الدوائر الأخرى ١١٩، وبوضع هذا الشكل التوضيحي الذي تصوره ابن عربي - مرسوما على ورقة من النوع الشفاف - فوق أشكال الأطباق النجمية، يمكننا التحقق من فكرة أن هذا الشكل التوضيحي هو الأساس نفسه الذي اعتمد عليه في تصميم وتنفيذ هذه الزخارف النجمية ١٠٠٠.

وعلى الرغم من أن الباحث قد أكد على فكرته بدليل مادي، إلا أن نتيجته وفكرته التي خرج بها ستظل - كها قلت سابقا - مثيرة للجدل والنقاش، فهل سنقبل فكرة أن الرسم التوضيحي الذي استعان به ابن عربي هو الأساس الذي خرجت منه تصميهات الأطباق النجمية، وإذا سلمنا بأنه كانت أفكار ابن عربي مصدرا لإلهام الفنان المسلم في الفترة والمكان اللذان ظهر فيهها ابن عربي، فهاذا عن انتشار زخرفة الأطباق النجمية التي تزين منتجات الفن الإسلامي في جميع ربوع أقطار العالم الإسلامي، وماذا عن انه يمكن تأصيل ظهور هذا النوع من الزخرفة - على الأقل في مصر - وإرجاعه - أو على الأقل إرهاصات ظهوره - إلى زمن يسبق ابن عربي، وإلى أسباب غالبيتها اقتصادية.

فكلنا يعلم أن مصر من البلاد الفقيرة في إنتاج الأخشاب، ولو تحرينا الدقة أكثر يمكن أن نقول أن ما تنتجه مصر من أخشاب هي أنواع أقل رتبة من تلك التي نحتاجها لصناعة الأثاث الفخم، ومن ثم فقد كانت تعتمد في توفير الأنواع الجيدة من الأخشاب على الاستيراد، مما يعمل على ارتفاع أثهانها في الأسواق المصرية، ونعلم أيضا أنه في النصف الثاني من عمر الدولة الفاطمية، كانت هناك ضائقة اقتصادية نجمت عن انحسار فيضان النيل، مما أسفر عها اصطلح عليه تاريخيا بالشدة المستنصرية، وكان من الطبيعي في مثل تلك الظروف أن تقل حركة الاستيراد من الخارج، فأصبحت هناك ندرة في الأخشاب المستوردة، وربها كان هذا هو الدافع الذي أدى بالقائمين على صناعة الأثاث في مصر إلى التفكير بشكل عملي للاستفادة بأقصى درجة من قطع الأخشاب الصغيرة التي تتناثر أثناء عمل قطع الأثاث، وربها ولأول مرة فكروا بشكل عملي للاستفادة منها، بتجميعها وتعشيقها في نظام محدد لتخرج من هذه الصورة في شكل طريقة من طرق صناعة بشكل عملي للاستفادة منها، بتجميعها وتعشيقها في نظام محدد لتخرج من هذه الصورة في بعض قطع الأثاث التي ترجع وزخوفة الأثاث الخشبي، تعرف بطريقة التجميع والتعشيق، وهذه الفكرة استخدمت في بعض قطع الأثاث التي ترجع الى العصرين الفاطمي والايوبي، التي زخرفت بأشكال هندسية تعد الإرهاصة الأولى منها على سبيل المثال لا الحصر منبر

١١٧. محمود إيرول قليج، الرمز الصوفي في الفن السلجوقي ١١٩. المرجع نفسه، ص ٢١٢، شكل ٢ في صفحة ٢١٢.
 المرجع نفسه، ص ٢٠٩، شكل ٢ في صفحة ٢١٢.

١١٨. المرجع نفسه، ص ٢٠٤.

خشبي صنع لمشهد الحسين في عسقلان، ثم نقل إلى حرم الخليل في فلسطين، عليه كتابة باسم الخليفة المستنصر الفاطمي ووزيره بدر الجهالي سنة ٤٨٤هـ/ ١٠٩١-١٠٤٦م؛ ومحراب خشبي من مشهد السيدة نفيسة بالقاهرة، يرجع لفترة ما بين عامي ٥٣٢-١١٥٥ هـ/ ١١٤٦م، ومحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ ومحراب خشبي آخر من مشهد السيدة رقية بالقاهرة، يرجع إلى نحو سنة ١١٥٥م، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ والتركيبة الخشبية لمشهد الحسين، التي ترجع لبداية العصر الأيوبي في مصر، ومحفوظة هي الأخرى بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ والتركيبة الكثير ١٢١٨ في وغير ذلك من الأمثلة الكثير ١٢١ لفكرة الأطباق النجمية النجمية النجمية النجمية التي ظهرت بعد ذلك بفترة ٢٦١، وما أقصده من كل هذا أن فكرة زخارف الأطباق النجمية وترعرعت إلى أن خرجت في شكلها المكتمل بعد فترة طويلة من الرسوم التوضيحية لأفكار ابن عربي، إنها هي أفكار نمت وترعرعت إلى أن خرجت في شكلها المكتمل بعد فترة طويلة من الزمن.

وأسوق إليكم مثلا آخر - من ذات الدراسة السابقة - يحاول أن يثبت أن للفكر الصوفي أثرا على العارة السلجوقية في الأناضول، وذلك اعتهادا على فكرة أن العهائر السلجوقية كانت لها مداخل عامرة بالزخارف، بينها الجدران الخارجية خالية - إلى حد ما - من الزخرفة، وإذا ولجنا من الباب داخلين، واجهتنا العهارة الداخلية خالية من الزخرفة إلا المحراب الذي يتلألا بزخارفه، فضلا عن أنه على نفس محور باب الدخول، وفي هذا رمز صوفي، فالباب يعنى المدخل، والباب يعنى أيضا الطريق، ويعنى بدوره مقام «الطريقات»، أما المحراب فهو المكان الذي يتولى ويتوجه إليه، وهو يعنى الهدف والغاية، ويعنى مقام الحقائق، إذن فالطريق والغاية واحدة، فمن وجد الباب، ودخل الطريق، فقد هدى إلى طريقه، ولهذا كله قد تم تزيين الباب والمحراب دون غيرهما ١٢٣٠.

وبطبيعة الحال لا يمكننا التسليم بهذا الاستنتاج أيضا لسبب بسيط جدا، يتمثل في أن تزيين المدخل والمحراب، وكذا وضعها على محور واحد أمرا غير قاصر على العارة السلجوقية في الأناضول، إنها يوجد في مناطق كثيرة من العالم الإسلامي، وفي فترات تاريخية تسبق ظهور التصوف الفلسفي، الذي يستقى المثال من أفكاره، وفي أحسن الأحوال ربها نجد أنفسنا غير مسلمين ولا نافين - في ذات الوقت - لفكرة هذا الاستنتاج.

وفى مجال الخط العربي توجد لدينا أمثلة تتسم استنتاجاتها بعدم المنطقية، حيث ترد فكرة تداخل كلمات الكتابة العربية في بعض أنواع الخطوط، وما يترتب على ذلك من التعقيد وعدم الوضوح، مما يستلزم جهدا في قراءتها إلى صعوبة الرحلة الصوفية، وتداخل مقامتها، ومعاناة السالك ومكابدته في الوصول إلى المعنى الحق ١٢٤، وبطبيعة الحال لا يمكن التسليم بهذا، فربها كان ضيق المساحات على الكلمات والعبارات المراد تدوينها هي السبب في اللجوء لفكرة الكتابات المتداخلة؛ وإمعانا في هذه المبالغة في الخروج بأحكام متصورة نتيجة العلاقة بين التصوف والفن الإسلامي، فهناك رأى يفترض أن إبراز الأحرف العمودية كالألف واللام والكاف، متجهة إلى أعلى، كان عن قصد من الخطاط، حتى يشير في ذلك إلى ابتهال السالك إلى الله، والتسليم له، والاسترسال فيه، وبالتالي تحققه في الحق وكأنه في ذلك يشير إلى تجربته الصوفية فيها ١٢٥٠.

۱۲۱. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، أشكال ۳۵، ۳۷۹-۳۷٦.

177. محمود إيرول قليج، الرمز الصوفي في الفن السلجوقي «الرتاج»، ص ٢٠٦-٢٠٧.

117. سامي مكارم، فن الخط العربي والتصوف، ص ١١٩.

١٢٥. المرجع نفسه، ص ١١٩.

وبطبيعة الحال هناك الكثير من الأمثلة التي يمكن أن نعدد من خلالها وجهات نظر الذين تحدثوا عن أثر التصوف على الفن الإسلامي من منطلق الاتجاه الثاني وكذلك الأول، ولكنى ما قصدت معالجة جميع هذه الآراء الآن، إنها قصدت أن أبين أن الفن الإسلامي - ولاشك - قد تأثر بالفكر الصوفي، خاصة وأنه رافد من الروافد المهمة للفكر الديني عند المسلمين، كما أردت أيضا أن أضع منهجا وخريطة يمكن أن تسير في هديها الدراسات المستقبلية التي يمكن أن تناقش هذا الموضوع، وعلى الله قصد السبيل.

المصادر والمراجع

أولاً المراجع العربية

إبراهيم أحمد شبوح، رباط هرثمة بن أعين بالمنستير، أحواله المعارية وتأثيره على عارة الربط في عصر الأغالبة، رسالة ماچستير، جامعة القاهرة، ١٣٨٥ هـ/ ١٩٦٥ م.

أدونيس، الصوفية والسوريالية، ط ١، دار الساقي، بيروت/ لبنان ١٩٩٢ م.

أنور فؤاد أبو خزام، البعد الصوفي لجمالية الخط العربي، مجلة الفكر العربي، ع ٦٧، س ١٣، ليبيا، يناير - مارس ١٩٩٢ م، ص ١١٣-١٢٠.

الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، دار الصداقة
 العربية، بيروت/ لبنان، ١٩٩٥ م.

-، الروح الصوفية في النظريات الجمالية العربية الإسلامية، مجلة المحجة، ع ١٣، بيروت/ لبنان، ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥ م، ص ٢٥-٨٥.

أوليا جلبي، سياحتنامه مصر، ترجمة: محمد على عوني، تحقيق: عبد الوهاب عزام – أحمد السعيد سليان، إصدارات مركز تاريخ مصر المعاصر، الإدارة المركزية للمراكز العلمية، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٤٢٤ هـ/ ٢٠٠٣م.

إيهاب أحمد إبراهيم، دراسة فنية لتصاوير ألبوم أثرى (مرقعه) بدار الكتب المصرية سجل رقم ٢٦ تاريخ فارسى، جزءان، رسالة ماچستير، قسم الأثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٤م.

- -، التصوير بالكلمات في الفن الإسلامي، ضمن كتاب ندوة: الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٣٠ نوفمبر إلى الديسمبر ١٩٩٨م.
- -، ليلى والمجنون في التصوير الإسلامي، رؤية جديدة، مؤتمر التراث الحضاري لمصر وروسيا، ٧-٩ مايو ٢٠٠٥ م بمقر جامعة حلوان بالقاهرة بالتعاون بين كلية الآداب جامعة حلوان وبين جامعة الإنسانيات بموسكو/ روسيا، والدراسة في سبيلها للنشر بكتاب المؤتمر.

بارعة ياغي، المولوية رقصة الحب الإلهي، جريدة الفنون، ع٢، الكويت، فبراير ٢٠٠١ م، ص ١٦-١٧.

بير روكالف - لويس ماسينيون، الحب الصوفي في الإسلام والشعر العربي، ضمن كتاب: في قلب الشرق، قراءة معاصرة لأعمال لويس ماسينيون، المشروع القومي للترجمة، ع٣٩٣، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢م، ص٢١٨-٢١٨.

بسنت محمود عزت، أثر الفكر الصوفي على الفن الإسلامي في إيران وتركيا، خطة ماچستير، قسم تاريخ الفن، كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، جامعة حلوان، إشراف: عبد الغفار شديد وإيهاب أحمد إبراهيم.

بوجاتشينكوفا - جاليركينا، التصوير في آسيا الوسطى، موسكو، ١٩٧٩ م (باللغة الروسية).

- تيرى زاركون، الوقف والطرق الصوفية في العصر الحديث، مجلة الاجتهاد، ع ٣٦، س٩، بيروت/ لبنان، صيف ١٤١٨ هـ/ ١٩٩٧ م، ص ١٤٦٩.
- ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ط١، موسوعة تاريخ الفن، ج٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣ هـ/ ١٩٨٣ م.
- التصوير الإسلامي المغولي في الهند، موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، ج ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥ م.
- الجبري (عبد الرحمن بن حسن الجبري)، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ٨ أجزاء، تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- جعفر الحسنى، التكية السليهانية بدمشق، مجلة المجمع العلمي العربي، ع ٣١، سوريا، ص ٢٢٢-٢٣٧، ٤٥٠-٤٥٠.
- جمال محمد محرز، ديوان حافظ الشيرازي، مخطوطة مصورة من بخاري في القرن السادس عشر الميلادي، مجلة المجلة، ع ٢٩، القاهرة، شوال ١٣٧٨ هـ/ مايو ١٩٥٩ م، ص ٢١-٦٠، ٧ لوحات.
- ابن الحاج (محمد بن محمد العبدرى ت ٧٣٧هـ)، المدخل: مدخل الشرع الشريف على المذاهب، ج ٣، م٢، دار الحديث، القاهرة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.
- حبيب فياض، الدين، الفن والتصوف: رؤية علائقية تأسيسية، مجلة المحجة، ع١٢٢، بيروت/ لبنان، ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥ م، ص ٥-٩.
- حسن عبد الوهاب، خانقاة فرج بن برقوق وما حولها، ضمن كتاب:
 المؤتمر الثالث للآثار في البلاد العربية، فاس ١٩٦٨ نوفمبر
 ١٩٥٩ م، القاهرة ١٩٦١ م، ص٢٦٣-٣٠، ٣٠ لوحة؛
 ضمن كتاب: دراسات في الآثار الإسلامية، المنظمة العربية
 للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٧٩ م، ص٢١٣للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٧٩ م، ص٢١٣-
- حسن يوسف، الفن إبداع الذات والصوفية تتجاوز الذات، جريدة الفنون، ع ٨، الكويت، أغسطس ٢٠٠١ م، ص ٢٦-
- حسنى محمد حسن نويصر، منشآت السلطان قايتباى الدينية بمدينة القاهرة، دراسة معهارية أثرية، رسالة دكتوراه، قسم الآثار

- الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٣٩٥ هـ/ ١٩٧٥ م.
- العمارة الإسلامية في مصر، عصر الأيوبيين والماليك، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦م.
- حمزة طاهر، التصوف الشعبي في الأدب التركي، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، م ١٢، ج ٢، القاهرة، ديسمبر ١٩٥٠ م، ص ١١١ - ١٤٦.
- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ٢٠٠٠ م.
- خالد الحديدي، الزوايا السنوسية امتداد للمدارس الإسلامية، بنغازي/ ليبيا، ١٩٦٨ م.
- خليل سعيد، الربط الإسلامية، رسالة ماچستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، العراق، ١٩٧٢ م.
- دولت عبد الله، معاهد تزكية النفوس، مطبعة حسان، القاهرة، ١٩٨٠ م.
- راضي عقده، زوايا حماه، الحوليات الأثرية السورية، م ٣١، سوريا، ١٠٤٠ هـ/ ١٩٨١ م.
- رأفت غنيمى الشيخ، الزوايا السنوسية، مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة، الكتاب الذهبي، ج ١، القاهرة، ١٩٧٨ م، ص ١٥٣-١٧٦.
- ربيع حامد خليفة حسن، الفنون الإسلامية في العصر العثماني، ط١، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١ م.
- الصور الشخصية في التصوير العثماني، ط ١، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٣ م.
- رفعت عبد العظيم محمود، رسوم الطريقة المولوية ومظاهرها، دلالاتها الصوفية والفنية، رسالة دكتوراه، قسم اللغات الشرقية (فرع لغات الأمم الإسلامية)، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٣م.
- رفعت موسى محمد، عنف الحكام للرعية في ضوء الفن الإسلامي وصور المخطوطات، القاهرة، ٢٠٠٥ م.
- زكى محمد حسن، من الكنوز الفنية في مصر بستان سعدى في دار الكتب المصرية، مجلة الثقافة، ع ٥٥، القاهرة، ١٦ يناير ١٩٤٠.
- -، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، مطبوعات كلية الآداب والعلوم ١٩٥٦ م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦ م.

- سامي احمد حسن، السلطان إينال وآثاره المعمارية في القاهرة دراسة أثرية معمارية، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٧٦ م.
- سامي مكارم، فن الخط العربي والتصوف، مجلة المحجة، ع ١١٠ بيروت/ لبنان، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص ١١٥-
- سعيد عبد الفتاح عاشور، السيد أحمد البدوي، شيخ وطريقة، سلسلة تاريخ المصريين، ع ١٢٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ م.
- سعيد الوكيل، الجسد في الرواية العربية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، ع ١٤٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤
- سليمان عبد العظيم العطار، بين مسرح كالديرون وفكر ابن عربي، مجلة عالم الفكر، ع ٢، م ١٦، الكويت، يوليو سبتمبر ١٩٨٥ م، ص ٦٣-٨٥.
- سليهان مظهر، المولوية يرقصون السيها على أنغام جلال الدين الرومي، مجلة العربي، ع ٣٤٨، الكويت، نوفمبر ١٩٨٧
- سمية حسن محمد إبراهيم، مقلمة تحكى قصة التصوف في إيران، ضمن دراسات وبحوث في الآثار والحضارة الإسلامية، الكتاب التقديري للآثارى عبد الرحمن عبد التواب، ج ٢، المجلس الأعلى للآثار، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٣١-٤٤، ٨ لوحات.
- سمير عبد المنعم خضري غنيم الشال، الأربطة الباقية بالقاهرة خلال العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣ هـ) (١٢٥٠- لاسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨ م.
- -، الزوايا والأربطة الليبية في العصر العثماني (٩٥٨-١٣٢٣ هـ/ ١٥٥١ م)، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦ م.
- سناء عبد الله عبد الشكور، العمارة الداخلية للتكايا في مصر (ديكور التكايا المصرية)، رسالة ماچستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٥م.
- شبل إبراهيم عبيد، الكتابات الأثرية على المعادن في العصرين التيموري و الصفوى، دار القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

- صلاح أحمد البهنسي محمد، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيموري و الصفوي، ط ١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.
- طارق أبو الحسن، الرقص الصوفي، مجلة سطور، ع ٣٤، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٩م، ص ٥٢-٥٥.
- طارق محمد المرسى حسين، الزوايا في العصرين المملوكي والعثماني بالقاهرة دراسة أثرية حضارية، رسالة ماچستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ۲۰۰۰م.
- -، زوايا القاهرة من العصر العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي (٩٢٣ ١٢١٨ هـ/ ١٥١٧ م) دراسة أثرية حضارية، خطة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠١ م، إشراف: آمال العمرى.
- عادل عبد المنعم سويلم، الاتجاهات العقائدية والفكرية في العصر الصفوي وأثرها على الفنون الإسلامية، رسالة دكتوراه، قسم لغات الأمم الإسلامية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٩٤م.
- عادل نجم عبو، الرباط في العمارة الأيوبية في سوريا، مجلة كلية الآثار جامعة القاهرة، الكتاب الذهبي، ج ٢، القاهرة، ١٣٩٩ هـ/ ١٩٧٨ م، ص ٣٧-٤٤.
- صوفية القلي، بين الشعر الصوفي العربي والشعر العذري الأوربي، مجلة الفن في الإسلام، ع صفر، فبراير ١٩٧٦م، ص ٤٩-٥٢.
- عادل عبد المنعم سويلم، دراسة أدبية وفنية لمخطوط خمسة خسرو دهلوى الموجود في دار الكتب القومية رقم ١٤٤ م أدب فارسى، رسالة ماچستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٨٨ م.
- عاصم محمد رزق عبد الرحمن، خانقاوات الصوفية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي ٥٦٧- ٩٢٣ هـ/ ١٧١١- ١٥١٧ م، ج ١، سلسلة صفحات من تاريخ مصر، ع ٣١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٧ م.
- -، خانقاوات الصوفية في مصر في عصر دولة الماليك البرجية ٩٢٠-٧٨٧ هـ/ ٩٢٠-١٥١٦ م، ج ٢، سلسلة صفحات من تاريخ مصر،ع ٣١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٧ م.

- عبد الباقي جلبناري، المولوية بعد جلال الدين الرومي، ترجمة: عبد الله أحمد إبراهيم، المشروع القومي للترجمة، ع ٥٠٨، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- عبد الحكم العلامي، الولاء والولاء المجاور بين التصوف والشعر، سلسلة كتابات نقدية، ع ١٣٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس ٢٠٠٣م.
- عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، ط ٢، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- عبد الحليم محمود، أقطاب التصوف، السيد أحمد البدوي رضي الله عنه، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ م.
- عبد الرحمن زكى، خطط القاهرة في أيام الجبرق، ضمن كتاب: عبد الرحمن الجبرق، دراسات وبحوث، إشراف: احمد عزت عبد الكريم، سلسلة المكتبة العربية، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦ م، ص ٤٦٥-١٥١٤، خربطتان.
- أبو عبد الرحمن السلمى، طبقات الصوفية، يسره ورتبه: أحمد الشرباصى، كتاب الشعب ٩٢، مطابع الشعب، القاهرة، ١٣٨٠ هـ.
- عبد الرحمن فهمي محمد، من روائع السجاجيد الإيرانية، ضمن كتاب: دراسات في الفن الفارسي، كتاب تذكاري احتفاء بمرور ٢٥٠٠ سنة على تأسيس الإمبراطورية الفارسية، وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة العامة للكتاب/ دار التأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م.
- عبد القادر الريحاوى، الأبنية الأثرية في دمشق دراسة وتحقيق (۱) التكية والمدرسة السليمانيتين بدمشق، الحوليات الأثرية السورية، م ٧، سوريا، ١٩٥٧ م، ص ١٢٥–١٣٤، ٥ لوحات، شكل واحد.
- -، الأبنية الأثرية في دمشق دراسة وتحقيق (٢) التكية السليمية في الصالحية، الحوليات الأثرية السورية، م ٨، ٩، سوريا، ١٣٧٨ ١٣٧٨ هـ/ ١٩٥٨ ١٩٥٩ م، ص ٧٧-٧٤.
- عبد الناصر محمد حسن ياسين، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، مجلة كلية الآداب بسوهاج جامعة جنوب الوادي، ع ٢٣، ج ٢،

- إصدار خاص: دراسات أثرية، سوهاج/ مصر، أكتوبر ٢٠٠٠ م.
- عربي محمد احمد حسنين، تأثير الاتجاهات الفكرية والعقائدية على الفنون الإسلامية في مصر في عصر الولاة العباسيين و الطولونيين، رسالة ماچستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١ هـ/ ١٩٨١ م.
- -، الحياة الفكرية في العصر الأيوبي في مصر واليمن وأثرها على الحياة الفنية، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩١ م.
- القلقشندى (أبو العباس أحمد القلقشندى)، صبح الأعشى، ١٦ جزء، تقديم: فوزي محمد أمين، سلسلة الذخائر، أعداد ١٣٠ -٥٤١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- مارتن لينكس، فنون كتابة القرآن و التذهيب، عرض بصري لأبي بكر سراج الدين، ضمن كتاب: الحكمة والفنون الضائعة، دار القبة الزرقاء، مراكش/ المغرب، ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠٠ م.
- ماهر سعيد هلال عوض الله الخولى، التكية المولوية، دراسة أثرية حضارية، رسالة ماچستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٣ هـ/ ٢٠٠٣ م، إشراف: حسن الباشا وعبد العزيز عبد الدايم وجمال عبد الرحيم.
- متين آند، الرقص التركي، ترجمة: مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، سلسلة باليه ورقص، ع ١، وحدة الإصدارات، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٨ م.
- محمد توفيق بلبع، نشأة الرباط وتطوره وأهمية نظام المرابطة في تاريخ المسلمين، جمعية الآثار بالإسكندرية، الإسكندرية/ مصر، ١٩٦٨ م.
- محمد الحمامصي، بهاء النص الصوفي: قراءة في رواية «متون الأهرام» لجمال الغيطاني، مجلة نزوي، ع ٩، سلطنة عمان، ص ٢٤٤-٢٤٥.
- محمد عبد الستار عبد المقصود عثمان، وثيقة وقف جمال الدين يوسف الأستادار، دراسة تاريخية أثرية وثائقية، دار المعارف،القاهرة، ١٩٨٣ م.
- محمد عبد العزيز مرزوق، خانقاة بيبرس الجاشنكير، مجلة الهلال، القاهرة، يوليو ١٩٤٥ م.

- محمود إبراهيم حسين، مراجعة لكتاب: الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، تأليف: أنور فؤاد أبو خزام، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع ٢١، س ٢١، الكويت، شتاء ١٩٩٨ م، ص ٢٦٠-٢٦٧.
- محمود احمد محمد درويش، رباط المتوكل بالإسكندرية (دراسة في أصوله المعهارية وتطوره حتى نهاية العصر المملوكي)، إصدار خاص من مجلة التاريخ والمستقبل، المنيا/ مصر، يوليو ١٩٩٩ م، ص ٣-٩٥، ٣٥ شكل.
- محمود إسهاعيل، إشر اقات التصوف في الفنون الإبداعية الإسلامية، مجلة المحجة، ع ١٥٠٧، بيروت/ لبنان، ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥ م، ص ٥٥-٦٤.
- محمود إيرول قليج، الرمز الصوفي في الفن السلچوقى «الرتاج»، ضمن كتاب: الحكمة والفنون الضائعة، دار القبة الزرقاء، مراكش/ المغرب، ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠٠ م، ص ٢٠١٠.
- محمود مرسى مرسى يوسف، تصاوير قصة يوسف و زليخا في مدارس التصوير الإيرانية والتركية والمغولية الهندية، دراسة مقارنة للأساليب الفنية والتكوينات، رسالة ماچستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٦م.
- مروة عطية على حسب الله، تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش في إيران دراسة أثرية فنية من العصر المغولي وحتى نهاية العصر الصفوى، خطة ماچستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م، إشراف: محمود إبراهيم حسين.
- مصطفى عبد الغنى، نجيب محفوظ، الثورة والتصوف، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥ م.
- المقريزى (تقي الدين احمد بن على المقريزى)، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، ج ٤، سلسلة الذخائر، ع ٥٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩ م.
- محدوح الشيخ، التصوف والفن من منظور فلسفة الدين، مجلة المحجة، ع ١٣، بيروت/ لبنان، ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥ م، ص ٧٧-٢٤.

- محمد عبد الهادي شعيرة، الرباطات الساحلية الليبية الإسلامية، ضمن كتاب: ليبيا في التاريخ، المؤتمر التاريخي الأول، الجامعة الليبية، ليبيا، ١٦ - ٢٣ مارس ١٩٦٨ م.
- -، الرملة ورباطاتها السبعة في القرن ٤هـ، قبيل الحروب الصليبية، نظام دفاعي دائري، دراسة عن فلسطين، المجلة التاريخية المصرية، م ١٥، القاهرة، ١٣٨٩ هـ/ ١٩٦٩ م، ص ٣٧-٤٨.
- محمد أبو العمايم إبراهيم، منطقة مسجد چاهين الخلوتي، منطقة تصوف قديمة، ضمن كتاب:
- Le développement du soufisme en Égypte à l'époque mamelouke, édité par Richard McGregor et Adam Sabra avec la collaboration de Mireille Loubet, Ifao, Le Caire, 2006, p. 1-31.
- محمد أبو الفرج العش عبد القادر الريحاوى، التكية السليمانية في دمشق، ضمن كتاب المعالم الأثرية في البلاد العربية، ج٢، القاهرة، ١٩٧٢ م، ص ٢٤-٢٤٧، لوحة واحدة.
- محمد أبو الفضل بدران، أدبيات الكرامة الصوفية، دراسة في الشكل والمضمون، ط١، إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، العين/ الإمارات، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠١م.
- محمد بن فهد عبد الله الفعر، إضافات جديدة لرباطات مكة المكرمة في مطلع القرن السادس الهجري/ ١٢ م، مجلة دراسات آثارية إسلامية، م ٥، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٢٥٣-٢٩٦، كل واحد.
- محمد فهمي عبد اللطيف، ألوان من الفن الشعبي، سلسلة المكتبة الثقافية، ع ١١١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٥ يونيو ١٩٦٤م.
- -، الفن الإلهي،سلسلة المكتبة الثقافية، ع ٢٢٣، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة ١٥ يوليو ١٩٦٩م؛ مكتبة الدراسات الشعبية،ع ٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، نوڤمبر ١٩٩٧م.
- محمد فؤاد كوبريلى، المتصوفة الأولون في الأدب التركي، جزءان، ترجمة: عبد الله أحمد إبراهيم، ط١، المشروع القومي للترجمة، ع ٣٤٨، ٣٧١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢ م.

- منى محمد بدر محمد بهجت، الأعلام الإسلامية منذ ظهور الإسلام وحتى نهاية القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) بالتطبيق على صور المخطوطات الإسلامية، مجلة كلية آداب قنا جامعة جنوب الوادي، ع ٢، ج ١، مصر، ١٩٩٦م.
- ميرفت محمود عيسى، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف، مجلة جمعية الاثاريين العرب، ع ١١٤هـ، ذو القعدة ١٤٢٣ هـ/ يناير ٢٠٠٣ م، ص ١٢٤–١٤٧،
- نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ما چستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٠ هـ/ ١٩٨٩ م.
- -، التكايا في العمارة الإسلامية، مجلة المنهل، ع ٥٧١، م ٦١، س ٦٦، السعودية، شوال وذو القعدة ١٤٢١ هـ/ يناير وفبراير ٢٠٠١ م، ص ٢١٤-٢٢٣، ٦ لوحات، شكل واحد.
- ناهد حمدي، وثائق التكايا في مصر في العصر العثماني، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م. اليف عيد السهيل، دور الشيخ عبد القادر الجيلاني في المجتمع البغدادي ١٨٨٥–٥٦١هـ/ ٥٩٠١–١١٦٥م، حوليات مركز البحوث التاريخية بكلية الآداب جامعة القاهرة، الحولية الأولى، الرسالة ٣، القاهرة، ربيع الآخر ١٤٢٠هـ/ يوليو ٢٠٠٢م.

- نعمة على مرسى، أثر المتصوفة المغاربة في التصوف في مصر في القرن السابع الهجري «السيد البدوي و أبو الحسن الشاذلي»، ضمن أبحاث مؤتمر: العلاقات المصرية المغربية عبر التاريخ، كلية الآداب جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٢م ج ١، ص ٢٧٥-٣١٦.
- هاشم حمودي (حمادي)، مراجعة لكتاب: نظامي «الكنوز الخمسة» وفن المنمنات، تأليف: كريم كريموف، مجلة الفيصل، ع ٢٧٢، السعودية، صفر ١٤٢٠هـ/ مايو ويونيو ١٢٩٩ م، ص ١٢٩-١٣٢، لوحتان.
- هدى درويش، دور المتصوفين في إسلام آسيا الوسطى، سلسلة كتب التصوف الإسلامي، ع ٤٥، القاهرة د.ت.
- هند على حسن منصور، منشآت التصوف بمدينة القاهرة من الفتح العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر، دراسة أثرية حضارية، خطة ماچستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٤ م.
- يوسف صلاح الدين عبد السلام، يوسف و زليخا (دراسة تصاوير مخطوط نادر لملا جامي) من مقتنيات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة، مجلة دراسات آثارية إسلامية، م ٤، القاهرة، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩١ م، ص ٢٣٥-٢٦١، ٥ لو حات.

المراجع الأجنبية

- Atil, E., Turkish Art, New York, 1980.
- Baer, E., «Aspects of Sufi Influence on Iranian Art», *Arta Iranica* 12, 1976.
- Binyon, L., Wilkinson, J.V.S. and Gray, B., *Persian Miniature Painting*, New York, 1931.
- Ismailova, A.M., Oriental Miniatures of Abu Raihan Beruni Institute of Orientology of the UzSSR Academy of Sciences, Tashkent, 1980.
- Lewis, B., The World of Islam, London, 1976.
- Melikian-Chirvani, A.S., «From The Royal Boat To The Beggar's Bowl», *Islamic Art* IV, 1990-1991.
- Nasr, S.H., Islamic Science. An Illustrated Study, England, 1976.
- Wiet, G., Catalogue général du Musée arabe du Caire, lampes et bouteilles en verre émaillé, Le Caire, 1982.