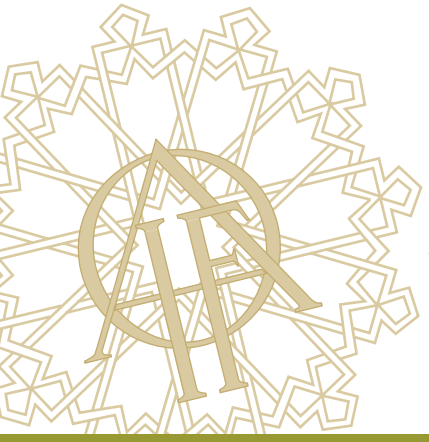
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE



ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 41 (2007), p. 101-125

Īhāb Aḥmad Ibrāhīm

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

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

9782724711264	*La chapelle d'Osiris Ounnefer Neb-djefaou*	Laurent Coulon
9782724711752	*Guide du Caire Islamique*	Hadrien Collet
9782724711660	*Mélanges de l'Institut dominicain d'études orientales 41*	Adrien Candiard (éd.)
9782724711745	*Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)*	
9782724711271	*Du côté de chez Zeus*	Emmanuel Botte (éd.), Hélène Cuvigny (éd.), Michel Reddé (éd.)
9782724711677	*La Description de l'Égypte*	Paul-Marie Grinevald
9782724711714	*La pensée et la pratique pharmacologiques d'Avicenne*	Sylvie Ayari
9782724711899	*BCAI 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 – التي طالما أطنب في ذكرها مؤرخو الفنون – بسياقاتها الدينية والسياسية والاجتماعية وغيرها من العوامل التي – ولا شك – كان لها أثر فعال في تحديد مفهوم الفن الإسلامي، كما أنها أضفت عليه من سماتها أيضا، ومن ثم فسوف يكون من الصعب علينا التأريخ للفن الإسلامي بمعزل عن تلك السياقات، كما 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، وكما يقول علماء الاجتماع أن الإنسان ابن البيئة، فإنه من المنطقي أن يكون الفن – الذي هو واحد من أوجه إبداعات الإنسان – حاملا لكل سمات 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[1]، 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 أبريل ٢٠٠٥م.

١. لاسيما أن هناك دراسات تناولت تأثير التصوف على جوانب أخرى من حياة المجتمعات العربية والإسلامية، ولمزيد من التفاصيل، انظر: حمزة 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؛ بيير روكالف، لويس ماسينون، الحب الصوفي في الإسلام والشعر العربي؛ نايف عيد السهيل، دور الشيخ عبد القادر الجيلانى 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 الحمامصى، بهاء النص الصوفي: قراءة في رواية «متون الأهرام» لجمال 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.

حوليات إسلامية ٤١ – ٢٠٠٧
AnIsl 41 (2007), p. 101-125 Ihāb Aḥmad Ibrāhīm
.islāmī-al fann l-wa taṣawwuf-Al .التصوف والفن الإسلامي
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

التعميم، وثانيهما الافتعال والمبالغة[٢]، هذا فضلا عن طائفة أخرى من الدراسات اهتمت بموضوعات ذات صلة وثيقة بالتصوف مثل المنشآت المعمارية والتحف التطبيقية، ولكن حدود معالجتها للموضوع اقتصرت على الوصف والتسجيل دون الاهتمام بوضعها ضمن سياق استخدامها الوظيفي لبيان أثره عليها[٣]، بينما توجد دراسات أخرى قيد التسجيل[٤]، ولكنها ربما لن تخرج في معالجتها للموضوع عن واحد من الاتجاهين السابقين.

وكان أول ما وقع في يدي من هذه الدراسات دراسة نقدية[٥] لكتاب تعرض لهذا الموضوع[٦]، 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 البهنسى، مناظر الطرب في العصرين التيمورى 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 السلجوقى «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 السليمانيتين 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 بالمنستير؛ محمد توفيق بلبع، نشأة الرباط وتطوره وأهمية نظام المرابطة في تاريخ المسلمين؛ خالد الحديدي، الزوايا السنوسية امتداد للمدارس الإسلامية؛ محمد عبد الهادي شعيرة، الرباطات الساحلية الليبية الإسلامية؛ الرملة ورباطاتها السبعة في القرن ٤ هـ؛ خليل سعيد، الربط الإسلامية؛ محمد أبو الفرج العش- عبد القادر الريحاوى، التكية السليمانية في دمشق؛ رأفت غنيمى الشيخ، الزوايا السنوسية؛ عادل نجم عبو، الرباط في العمارة الأيوبية في سوريا؛ دولت عبد الله، معاهد تزكية النفوس؛ راضى عقده، زوايا حماه؛ عادل عبد المنعم سويلم، دراسة أدبية وفنية لمخطوط خمسة خسرو دهلوى؛ 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 المماليك البرجية؛ سمير عبد المنعم خضري، الأربطة الباقية بالقاهرة خلال العصر المملوكي؛ هاشم حمودي (حمادي)، مراجعة لكتاب: نظامي «الكنوز الخمسة» وفن المنمنمات؛ 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 الخلوتى، منطقة تصوف قديمة؛ جعفر الحسنى، التكية السليمانية بدمشق.

٤. 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.

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

٦. أنور فؤاد أبو خزام، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي.

٧. محمود إبراهيم، مراجعة لكتاب: الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، ص ٢٦٥.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

وكذا من كونهما معا – رغم تلك الفردانية – تعتمدان على الإلهام بعد معاناة ومكابدات ذات خصوصية، ونتيجة لمحاولتهما تجاوز المألوف، كما يجمعهما 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 يجمعهما معا قيمة الجمال، والجمال هنا ليس قيمة مجردة بقدر ما هو رؤية تفضي إلى الخير الأسمى – حسب المصطلح الصوفي – الذي تتحقق به ذاتية المبدع، متصوفا كان أم فنانا، وتحقيق الذات يعنى من زاوية ما تحرير الذات[٨]، 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 إعادة تعريف الأشياء عبر قدرة يتصور المتصوف والفنان أنه يملكها وأنه قادر باستخدامها على الإحاطة (أو الخلق من عدم) بناء على الإرادة[٩]، وخلاصة ما تقدم أن العلاقة بين الدين والفن والتصوف إنما هي علاقة مشتركة بين الإنسان بسلوكياته وفعالياته المختلفة وبين المطلق الواحد بتجلياته المتعددة، حيث أن المقصد النهائي لهذه العلاقة رفع النقص لدى الإنسان، وبلوغه الكمال، وحصوله على السعادة[١٠].

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، ولكنـــها 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[١١].

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، وربما كان هذا نتيجة منطقية لطبيعة معالجة الموضوع في الكتاب المنقود.

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

٩. ممـدوح الشيخ، التصوف والفن من منظور فلسفة الدين، ص٢٧–٤٢.

١٠. حبيب فياض، الدين، الفن والتصوف: رؤية علائقية تأسيسية، ص ٥–٩.

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

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 معمارية 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، وتطويعهما 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، وإنما 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.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

محددا لكل عنصر من العناصر المعمارية لهذا النسق، لم يدع للمعماري فرصة للاستعاضة عنه بأي شكل معماري آخر، ومن ثم فقد أفردت الدراسة صفحات طويلة – قد يخالها البعض نوعا من الاستطراد والخروج عن مقتضيات البحث في مجال العمارة الإسلامية – لإلقاء الضوء على التصوف ومفهومه وطقوسه ورسومه، كانت نعم العون في فهم واحد من أنماط العمارة الإسلامية[١٣]، ومن الدراسات المهمة في هذا المجال، وهى 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 المعمارية، وأماكن بنائها، ومكوناتها، وما يدور بها، وما كان يدون عليها من نقوش كتابية، ولكنها كانت في حاجة لبعض من الإسهاب في جوانبها الأثرية[١٤].

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 جلبى (١٦١١–١٦٨٢ 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 الكلشنى، نجده ينعتها في معرض حديثه عنها بالخانقاه، وبالتالي فقد أعطانا انطباعا عن أن كلا من الزاويا والخانقاوات والتكايا شيئا واحدا[١٥]، 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 المقريزى 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 ومنزلهم[١٦].

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 المقريزى[١٧]، وقام المرحوم أ.د/ عبد الرحمن زكى بعمل حصر للأحياء والبيوت والأبواب والبرك والأسواق والوكالات و الأسبلة والحمامات التي أحصاها الجبرتي[١٨]، ومن ثم فنحن في حاجة إلى مثل هذا الحصر فيما يتعلق بمنشآت التصوف، خاصة وأنه صدرت طبعة حديثة من كتاب الجبرتي مزودة بالفهارس[١٩] ولدينا أيضا الرحالة التركي أوليا جلبي الذى أحصى – في رحلته التي استمـــرت ثمان سنوات من سنة ١٦٧٢–١٦٨٠ م – من زوايا ومساكن

١٣. ماهر سعيد هلال، التكية المولوية.
١٤. عبد الباقي جلبنارى، المولوية بعد جلال الدين الرومي، ص ٥٢١–٥٧٧.
١٥. أوليا جلبي، سياحتنامه مصر، ص ٣١٨–٣٣٨.
١٦. سعيد عبد الفتاح عاشور، السيد أحمد البدوي، شيخ وطريقة، ص ٢٢٣–٢٢٤.
١٧. عن الخانقاوات والربط والزوايا، انظر: المقريزى، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، ج ٤، ص ٤١٤–٤٣٦.
١٨. عبد الرحمن زكى، خطط القاهرة في أيام الجبرتي، ص ٤٦٥–٥١٤، خريطتان.
١٩. الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 بالعمارة الإسلامية وعلاقتها بالتصوف، أمر يتعلق بالتخطيط، فمن المعروف أن لكل عصر من العصور التاريخية سماته الخاصة بنمط التخطيط المعماري، فليس من الغريب أن تجد في عصر ما وحدة مشتركة بين تخطيط عمائره على اختلاف أنواعها من دينية ومدنية وحربية وتجارية وغيرها، مع التسليم بوجود اختلافات بينها في أمور تتماشى مع مقتضيات وظيفة كل نوع من أنواع هذه العمائر، والمطلوب تطبيق هذه الفكرة نفسها على المباني والمنشآت الخاصة بالتصوف، ومن ثم ستبرز الأسئلة الآتية، هل هي تتماشى في تخطيطها مع سمات التخطيط المتوافر في مباني معمارية أخرى من ذات العصر، أم أن لها تخطيط خاص بها، لا يمكن ملائمته مع أسلوب المدرسة المعمارية 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 تتمايز عن غيرها من المنشآت المعاصرة لها؟.

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

كما 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 المعمارية، 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 المعمارية ونظم تشغيلها، بشكل يرتبط بظروف العصر والمكان التي بنيت فيه تلك العمائر.

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

٢٠. أوليا جلبي، سياحتنامه مصر، ص ٣١٨-٣٣٦.

٢١. الحجة الشرعية للسلطان الناصر فرج بن برقوق، رق ٥١، ٦١، بدار الوثائق القومية بالقلعة؛ الحجة الشرعية للأمير جمال الدين الأستادار، بدار الوثائق القومية بالقلعة، وقد تم نشرها، انظر: محمد عبد الستار عثمان؛ وثيقة وقف جمال الدين يوسف الأستادار؛ وثيقة السلطان برسباى الشرعية، رقم ٨٨٠ بوزارة الأوقاف، حجة وقف السلطان أينال الأجرودى، رقم ٦٦ بدار الكتب المصرية، وقد تم نشرها، انظر: سامي احمد حسن، السلطان إينال وآثاره المعمارية 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.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

في عصره، الأمر الذي حدا به أن يوصى بأن يدفن تحت أقدام بعض الصوفية الأتقياء أمثال الشيخ البجائي والشيخ الصيرامى في قرافة المماليك 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 برقوق[٢٢] – التي ما زالت موجودة إلى الآن – وذلك على الرغم من أن السلطان برقوق قد أعد قبل وفاته ضريحا لنفسه ملحقا بمدرسته الواقعة في شارع المعز[٢٣]، ولكنه فضل أن يدفن في الصحراء – بجوار الصوفية الذين كان يعتقد في ورعهم – على أن يدفن داخل مدينة القاهرة[٢٤]، وهذا الأمر كان له أثره الواضح في ازدهار حركة العمران في منطقة قرافة المماليك، فقد بنى بعده كل من السلطان برسباي خانقاته الموجودة إلى الآن[٢٥]، وكذلك منشأة السلطان أينال[٢٦] ثم حذا حذوهم السلطان قايتباى بإنشائه مجموعته الشهيرة التي قامت بوظيفة الخانقاة ضمن وظائفها الأخرى المتعددة[٢٧] ومنشأة قرقماس أمير كبير[٢٨]، وربما 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 الصوفية[٢٩].

هذا وبالإجابة على التساؤلات المطروحة سابقا ربما نستطيع من جهة أن نلقى الضوء بشكل واضح على الدور الذي لعبه التصوف في المجتمعات الإسلامية تطبيقا على مجال العمارة، وفى 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، لاسيما وأن لدينا نصوصا لمؤرخين ورحالة ألقت الضوء على مثل هذه الأمور، حيث أورد أوليا جلبى وصفا لمجالس الذكر والسماع، ومراسم استقبال الضيوف والزائرين، واجتماعات الشيوخ وترتيب جلوسهم أثناء تلك الاجتماعات عند حديثه عن تكية الشيخ إبراهيم الكلشنى، وكذلك تكية قصر العيني[٣٠].

ثانياً التصوير

يعد مجال التصوير الإسلامي من أبرز مجالا ت الفن الإسلامي تأثرا بالفكر الصوفي، وربما 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 سعدى وحافظ وجامي من أبرز شعراء الفرس، وإن

٢٢. أثر رقم ١٤٩، ٨٠٣-٨١٣ هـ/ ١٤٠٠-١٤١١ م.
٢٣. أثر رقم ١٨٧، ٧٨٦-٧٨٨ هـ/ ١٣٨٤- ١٣٨٦م، حسنى محمد نويصر، العمارة الإسلامية في مصر، عصر الأيوبيين والمماليك، ص ٢٦٧.
٢٤. المرجع نفسه، ص ٢٦٣، ٢٦٥.
٢٥. أثر رقم ١٢١، ٨٣٥ هـ/ ١٤٣٢ م.
٢٦. أثر رقم ١٥٨، ٨٥٥- ٨٦٠ هـ/ ١٤٥١- ١٤٥٦ م.
٢٧. أثر رقم ٩٩، ٨٧٧- ٨٧٩ هـ/ ١٤٧٢- ١٤٧٤ م.
٢٨. أثر رقم ١٦٢، ٩١١- ٩١٣ هـ/ ١٥٠٥- ١٥٠٧ م.
٢٩. حسنى محمد نويصر، العمارة الإسلامية في مصر، ص ٦٣٠.
٣٠. أوليا جلبي، سياحتنامه مصر، ص ٣٢٦-٣٣٢.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

كانت أشعار سعدى وجامي هي التي حظيت بأوفى قسط من اهتمام 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 سعدى.

فهناك نسخة مصورة من كتاب منطق الطير لفريد الدين العطار، ترجع إلى هراة في العصر التيمورى، ومؤرخة بسنة ١٤٨٣ م، ومحفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك[٣٢]، وتوجد بنفس المتحف نسخة أخرى، ترجع إلى هراة، ومؤرخة بسنة ١٦٠٩ م، وبها أربع منمنمات تنتمي إلى أصفهان منها واحدة تمثل اجتماع الطير[٣٣]، 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 البيرونى في طشقند بأوزبكستان[٣٤]، ولدينا نسخة من ديوان حافظ الشيرازى 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 م[٣٦]، وتوجد نسخة من ديوان حافظ ترجع للفترة ما بين سنتي ١٥١٧–١٥٤٠م، رسم صورها المصور شيخ زاده، ومحفوظة ضمن مجموعة آرثر سامبون[٣٧]، وهناك نسخة أخرى بإحدى المجموعات الخاصة، مؤرخة بسنة ١٥٣٣م[٣٨]، وتحتفظ مكتبة تشستر بيتى بدبلن بنسخة من جولستان سعدى، مؤرخة بسنة ١٤٢٧ م[٣٩]، 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 سعدى، المؤرخة بسنة ١٤٨٨ م، ومن تصوير بهزاد[٤١] وغيرها.

ولا شك أن الصور الملحقة والموضحة لتلك الأعمال سوف تلقى الضوء بشكل واضح وجلى 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، وأمامهما آنية بها فاكهة، وإلى جوارهما دورق الشراب، وبينما يحلقان أليفين في آفاق النشوة، إذا بناسك يمر بهما مستنكرا عشقهما، 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، يستوي 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 نفسه، ص ١٧٠–١٧٣، لوحات ١٠٤–١٠٥.
٣٣. المرجع نفسه، ص ٢٨١–٢٨٥، لوحات ١٧٨–١٧٩.
٣٤. Ismailova, *Oriental Miniatures*, pl. 61.
ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ص ٢٢٤–٢٢٦، لوحات ١٣٨–١٣٩.
٣٥. Ismailova, *Oriental Miniatures*, pl. 61.
ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ص ٢٢٤–٢٢٦، لوحات ١٣٨–١٣٩.
٣٦. Lewis, *The World of Islam*, p. 129, pl. 6.
٣٧. Binyon, Wilkinson, and Gray, *Persian Miniature Painting*, p. 128, pl. LXXXIV-B. 127 (c).
٣٨. ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ص ٢٣٣–٢٣٤، 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.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 إنما 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 خلا ل 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[٤٤]، وتوجد لوحة توضح إحدى المقابلات بين الملا شمس الدين التبريزى، ومولانا جلال الدين الرومي، وهى إحدى لوحات نسخة من مخطوط جامع السير، ترجع لحوالي سنة ١٦٠٠ م، ومحفوظة بمتحف طوبقابى سراى باستانبول[٤٥]، وهناك صور لبعض كبار مشايخ المتصوفة من أمثال: الشيخ سعد الدين الحموي وجلال الدين الرومي وإبراهيم بن أدهم و حافظ الشيرازي وأبو يزيد البسطامى[٤٦]، كما توجد صور لبعض مشاهير متصوفة إيران[٤٧]، كما توجد لوحة توضح الشاعر الصوفي سعدى الشيرازي وهو يخطب بالمسجد الأموي، وهى ضمن لوحات مخطوط جلستان سعدى، ومن عمل المصور مسكين [٤٨]، بالإضافة إلى صورة شخصيه تمثل الشاعر الصوفي حافظ الشيرازي، وهى ضمن واحد من الالبومات العثمانية، وترجع اللوحة إلى حوالي منتصف القرن ١١هـ/ ١٧ م[٤٩]، وتوضح لوحتان أخريتان المتصوف إبراهيم بن أدهم[٥٠] ترجعان لمدرسة التصوير المحلى بالهند فى القرن ١٢هـ/ ١٨ م[٥١]، وهناك رسالة ماچستير ما زالت قيد التسجيل تبحث في هذا الموضوع[٥٢] وإن كانت كما يتضح من عنوانها محددة بإيران في فترة معينة، ومن ثم فما زال المجال مفتوحا لدراسة نفس العنوان في أماكن وأزمنة مختلفة.

ومن خلال صور المخطوطات يمكننا التعرف على أنواع الملابس والأزياء والعمائم 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

٤٣. 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.

٤٤. ربيع حامد، الصور الشخصية في التصوير العثماني، لوحة ١١٩.

٤٥. رقم سجل: H. 1230، الورقة 112 a، انظر: Atil, *Turkish Art*, p. 183, pl. 29.

٤٦. Ismailova, *Oriental Miniatures*, pl. 29, 30, 62, 64, 69.

٤٧. سمية حسن، مقلمة تحكى قصة التصوف في إيران، ص ٣١-٤٤، أشكال ١-١٤.

٤٨. ثروت عكاشة، التصوير الإسلامي المغولي في الهند، لوحة ٥٩.

٤٩. ربيع حامد، الصور الشخصية في التصوير العثماني، لوحة ١٣٢.

٥٠. 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 فى 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 بالشام سنة ١٦١ هـ أو ١٦٢ هـ، انظر: ابو عبد الرحمن السلمى، طبقات الصوفية، ص ١٢-١٣؛ إيهاب أحمد إبراهيم، دراسة فنية لتصاوير ألبوم أثرى، ج ١، ص ١٦٦-١٦٨.

٥١. إيهاب أحمد إبراهيم، دراسة فنية لتصاوير ألبوم أثرى، ج ١، ص ١٥٢-١٧١، ج ٢، لوحة ٣١، ٣٢.

٥٢. مروة عطية، تصاوير المتصوفين والزهاد والنساك والدراويش في إيران.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

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[٥٤]، 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[٥٥]، هذا فضلا عن لوحة أخرى توضح مجموعة من الدراويش تقيم حلقة ذكر في ضريح سعدى الشيرازي، وذلك ضمن نسخة من كتاب جلستان سعدى، مؤرخة بسنة ٩٧٤ هـ/ ١٥٦٦ م[٥٦]، وهناك لوحة أخرى توضح حلقة ذكر، ضمن لوحات نسخة من مخطوط مجالس العشاق، محفوظة في المكتبة البودلية باكسفورد[٥٧]، واهتمت مدرسة التصوير الإسلامي في الهند بتمثيل حلقات ذكر وسماع المتصوفة، من أمثلة ذلك تصويرة من المدرسة المغولية الهندية، مؤرخة بسنة ١٠٠٤ هـ/ ١٥٩٥ م، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٥٨]، وتصويرة أخرى ترجع للقرن ١١ هـ/ ١٧ م، محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن[٥٩]، وللطريقة المولوية أسلوب وطريقة خاصة في السماع[٦٠] 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 تركي يرجع للقرن ١٠ هـ/ ١٦ م[٦١]، 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 تلقى 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 بلندن[٦٢].

٥٣. رفعت عبد العظيم، رسوم الطريقة المولوية ومظاهرها، ص ١٣٥–١٦٣؛ عاصم محمد رزق، خانقاوات الصوفية، ج ١، ص ٥٢؛ عبد الباقي جلبنارى، المولوية بعد جلال الدين الرومي، ص ٦٥٩–٦٦٨؛ ماهر سعيد هلال، التكية المولوية، ص ١٩٥–٢٠١؛ ربيع حامد، الصور الشخصية في التصوير العثماني، أشكال ٣٥–٣٧، ٤٣–٤٥، لوحات ١١٨–١٢٠، ١٢١، ١٣٢–١٣٣؛ ويمكننا الاستعانة بالمصادر التاريخية التى قد يرد فيها وصف لطبيعة أزياء المتصوفة، مثال ذلك ما ذكره القلقشندى عن طبيعة ملابس أرباب الصوفية فى العصر المملوكى، انظر: القلقشندى، صبح الأعشى، ج ٤، ص ٤٣.

٥٤. صلاح احمد البهنسى، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيمورى والصفوي، ص ٢٤٥–٢٧٢، ٣٩٣–٤٠٢، لوحات ٧٤–٧٧.

٥٥. Lewis, *The World of Islam*, p. 129, pl. 1.

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

٥٧. *Ibid*. p. 131, pl. 5.

٥٨. *Ibid*., p. 174, pl. 4.

٥٩. *Ibid*., p. 132, pl. 9.

٦٠. سليمان مظهر، المولوية يرقصون السيما على أنغام جلال الدين الرومي؛ رفعت عبد العظيم، رسوم الطريقة المولوية ومظاهرها، ص ٢٣٨–٢٧٣؛ طارق أبو الحسن، الرقص الصوفي، ص ٥٢–٥٥؛ بارعة ياغي، المولوية رقصة الحب الإلهي، ص ١٦–١٧؛ عبد الباقي جلبنارى، المولوية بعد جلال الدين الرومي، ص ٥٨١–٦١٢؛ ماهر سعيد هلال، التكية المولوية، ص ٢٠٢–٢٢٥؛ متين آند، الرقص التركي، ص ٥٥–١٦٤، لوحات ٥، ٨، ١٥ أ–هـ، ١٦، ٢٢–٢٦، ٢٨، ٣٦–٣٧، ٤٩–٥٢؛ محمد فهمي عبد اللطيف، ألوان من الفن الشعبي، ص ٨٤–٩٧؛ محمد فهمي عبد اللطيف، الفن الإلهي، ص ٤١–٥٦.

٦١. محفوظ بمكتبة طوبقابى باستانبول، رقم سجل Ms. No. H. 1365، انظر: Nasr, *Islamic Science, An Illustrated Study*, p. 24, pl. 9.

٦٢. Lewis, *The World of Islam*, p. 122, pl. 4.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

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، وهى 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 حينما ألقى بعصاه فانشق البحر، لكن الولي يتجاوز ذلك في النص الكراماتى إذ يمشى على الماء فلا تغوص قدماه ولا تبتلان وكأنه يمشى على اليابسة، وبذلك يحدث الانفصال بين الولي وغيره من الناس من حيث المنزلة التي لا يصل إليها أحد سواه[٦٣]، 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 ٨٨٢ هـ/ ١٤٧٩ م، ومحفوظ في مجموعة شستر بيتي بلندن [٦٤]، 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 ١٧٩٧ م، ومحفوظة بمكتبة معهد أبو الريحان البيرونى في طشقند بأوزبكستان[٦٥]، وتمثل نفس الموضوع لوحة من نسخة لمخطوط جولستان لسعدي، يرجع إلى بخاري سنة ١٥٤٧ م[٦٦]، وهناك لوحة أخرى من مخطوط: تذكرة الأولياء لفريد الدين العطار – السابق الإشارة إليه – يظهر فيها ذو النون المصري[٦٧] وهو يلتقط اللؤلؤ من الأسماك[٦٨]، كما أن هناك تصويرة تركية ترجع إلى أواخر القرن ١٠ هـ/ ١٦ م، محفوظة بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن، توضح بقرة تركع أمام جلال الدين الرومي[٦٩].

كما 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[٧٠]، وهناك لوحة أخرى توضح مسيرة احتفالية لطائفة الدراويش القلندرية، وهم يحملون الكتب والمباخر و العصي والكشاكيل وغيرها من الأدوات[٧١]، 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[٧٢]، وكذلك مراسم احتفالهم بصلاة الجمعة[٧٣]، واحتفالهم بتجديد مشهد الرأس، كما يرويها الجبرتي في حوادث سنة ١٢٢٥ هـ/ ١٨١٠ م[٧٤]، هذا بالإضافة إلى مراسم احتفالهم الخاصة في العرس والموت[٧٥].

٦٣. محمد أبو الفضل، أدبيات الكرامة الصوفية، ص ١١٥–١٨٠.
٦٤. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، شكل ٨٤٣ مكرر في صفحة ٣٣٧.
٦٥. Ismailova, *Oriental Miniatures*, pl. 61.
٦٦. بوجاتشينكوفا–جاليركينا، التصوير في آسيا الوسطى، موسكو ١٩٧٩ م، لوحة ٣٤ (باللغة الروسية).
٦٧. ذو النون أبو الفيض ثوبان بن إبراهيم المصرى الأخميمى، مولى لقريش، وكان أبوه إبراهيم نوبيا، توفى سنة خمس وأربعين ومائتين، وقيل ثمانى وأربعين، أنظر: أبو عبد الرحمن السلمى، طبقات الصوفية، ص ١٠–١٢.
٦٨. Ismailova, *Oriental miniatures*, pl. 63.
٦٩. Lewis, *The World of Islam*, p. 132, pl. 10.
٧٠. ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، لوحة ١٦٢ في صفحة ٢٦٨.
٧١. ضمن نسخة من مخطوط لكتاب مجالس العشاق، 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 ٢٣٧–٢٣٨؛ الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج ٤، ص ١٢٠.
٧٥. ماهر سعيد هلال، التكية المولوية، دراسة أثرية حضارية، ص ٢٢٦–٢٣٣.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

هذا فضلا عما 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 ٣١٠ هـ/ ٩٢٢ م بإهدار دمه، فشنق في حديقة قصر الخلافة، وحرق، ورمى ترابه المتخلف عنه في نهر دجلة بالعراق[٧٦]، وهناك لوحة توضح هذا الموضوع، حيث يظهر فيها الحلاج معلقا في المشنقة، والصورة من عمل الفنان مير عبد الله صاحب القلم المسك، ومؤرخة بسنة ١٠١١ هـ/ ١٦٠٢ م، وتنتمي للمدرسة المغولية الهندية، ومحفوظة في ولترز جاليرى بواشنطن[٧٧]، وهناك صورة أخرى توضح تنفيذ حكم الإعدام شنقا في الصوفي الشيخ أبو الحبيب الحريري المتوفى سنة ٤٢٣ هـ/ ١٠٣٠ م، والصورة ضمن نسخة من مخطوط للشاهنامه، ترجع للعصر الصفوي، ومؤرخة بسنة ١٠١٥ هـ/ ١٦٠٦ م، ومحفوظة بمكتبة معهد أبو الريحان البيرونى في طشقند بأوزبكستان[٧٨]، وتوجد لوحة أخرى توضح إعدام أمير سيد عماد الدين المعروف باسم نسيمى، الذي توفى سنة ٨٣٨ هـ/ ١٤٣٤ م، وذلك بسبب تصوفه وعشقه الإلهي وكتاباته التي خالفت أقوال علماء السنة، وكانت طريقة إعدامه بالسلخ وهو حي[٧٩].

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 فيما 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 وعمائمهم[٨٠] والكشاكيل [٨١]، و العصي و المقاليع والفؤوس والآلات الموسيقية مثل الطبول والدفوف و النوافير و الصنجات و الرباب[٨٢] 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، بينما اتخذت الرفاعية اللون الأسود شعارا مميزا لاتباع طريقتهم، وهو ما

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.

٧٨. Ismailova, *Oriental Miniatures*, pl. 33.

٧٩. رفعت موسى، عنف الحكام، ص ٣٦، Ismailova *Oriental Miniatures* pl. 54.

٨٠. انظر هامش رقم: ٥١.

٨١. Melikian-Chirvani *From The Royal Boat To The Beggar's Bowl* p. 3-111.
ميرفت محمود عيسى، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف، ص ١٢٤-١٤٧، ١٦ شكل، ٣ لوحات.

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

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

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[٨٥]، كما أن للمتصوفة اشتراطات خاصة إذا ما كان الأمر يتعلق باستخدامه في أربطة النساء[٨٦]، 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[٨٧]، 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[٨٨].

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 وهى متراصة في حلقات الذكر، وذلك 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 الإلهي[٩٠].

ويستفاد من الكتابات الموجودة على واحدة من المشكاوات الخزفية، التي ترجع لمدينة أزنيق، ومؤرخة بسنة ٩٥٦ هـ انتماء 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

٨٣. عبد الحليم محمود، أقطاب التصوف، السيد أحمد البدوي رضى الله عنه، ص٩٥-٩٦؛ عاصم محمد رزق، خانقاوات الصوفية في مصر، ج١، ص ٥٨؛ سعيد عبد الفتاح عاشور، السيد أحمد البدوي، شيخ وطريقة، ص ١٨٩، ١٩٦-١٩٨؛ نعمة على مرسى، أثر المتصوفة المغاربة في التصوف في مصر، ص٢٩٥، هامش ١١٦ في صفحة ٣٠٩.

٨٤. رفعت عبد العظيم، رسوم الطريقة المولوية، ص ١٦٣-١٦٥.

٨٥. ابن الحاج، المدخل: مدخل الشرع الشريف على المذاهب، ج ٣، م ٢، ص ١٨٥-١٩١.

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.

٨٩. Baer, *Aspects of Sufi Influence on Iranian Art*, 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.

٩٢. Wiet, *Catalogue général*, p. 158.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

أشعار فارسية في المدح والغزل العفيف، وهى أقرب ما تكون إلى أشعار حافظ الشيرازي المتوفى سنة ٧٩١ هـ/ ١٣٨٩ م، وهو من الشعراء المتصوفة، وربما تكون هاتان السجاداتان قد صنعتا لوضعهما داخل منشأة من منشآت التصوف، أو لاستخدامهما في واحد من القصور أو البيوت، وفى 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[٩٥]، حيث أشتهر أصحاب الطريقة الأحمدية بأعلامهم الحمراء[٩٦]، وذلك اقتداء بالرسول صلى الله عليه سلم عندما قدم لواء بنى سليم يوم فتح مكة على الألوية، وكان أحمر[٩٧]، وظهرت الأعلام في بعض المخطوطات ذات الصلة بالتصوف مثل مخطوط منطق الطير لفريد الدين العطار[٩٨]، وكذلك في لوحة من مخطوط خمسة 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[١٠١].

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 الأسماء لشخصيات صوفية كالحسن البصري ومالك بن دينار[١٠٢]، بل يرى أحد الآراء أن نسبة ثمانين في المائة من الخطاطين كانوا من المتصوفة[١٠٣]، 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[١٠٤]، ومن ثم فسوف يكون من المنطقي أن يضمنوا كتاباتهم كثيرا من أفكارهم وأقوالهم وأشعارهم، وسوف تنتشر هذه الكتابات على العمائر 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.
٩٤. Lewis, *The World of Islam*, p. 127, pl. 7.
٩٥. منى محمد بدر، الأعلام الإسلامية، ص ٤٥٣.
٩٦. 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.
٩٩. ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، لوحة ١٠٥ في صفحة ١٧٢، لوحة ١٠٨ في صفحة ١٧٧؛ منى محمد بدر، الأعلام الإسلامية، ص ٤٢٩.
١٠٠. منى محمد بدر، الأعلام الإسلامية، ص ٤٤١.
١٠١. أورد أوليا جلبى وصفا 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 ١١٦.
١٠٣. مارتن لينكس، فنون كتابة القرآن و التذهيب، عرض بصري لأبى بكر سراج الدين، ص ٢١٤-٢١٥.
١٠٤. أنور فؤاد أبو خزام، الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، ص ١١٤.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

ترتيبها وحسن انتظامها...» [١٠٥]، 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 باعتماده 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، كما 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 جوهره كالألف والميم، وبعضها يحمل النقطة في مظهره كالباء، كما أن الهمداني ألف كتابا في إسار النقطة، وكل هذه القرائن تدل على أن قاعدة رسم الخط العربي لتحقيق التناسب بين الحروف تجد فلسفتها في الفكر الصوفي الإسلامي»[١٠٦].

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 والكلمات والعبارات ذات الدلالة الشيعية، وقد كان للطرق الصوفية الدور الأهم في ظهور تلك الوجوه الآدمية[١٠٧]، 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»، وهى من العبارات التي ترد في كتابات المتصوفة وأشعارهم[١٠٨].

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 الـورد فذكر مراتع العشق في البستان — فغدا البلبل الولهان يشدو بأغاني العشق
ولكل برعمة في الروض سر دفين في قلبها — وقد أطلعنا نسيم الصباح الرقيق على هذا السر
ولـقـد رقـص الـورد فـي الـبـسـتـان — عـنـد مـقـدمـه تـرحـيـبـا بـك

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، ص ٣٤٠–٣٤١، لوحة ٢.
١٠٨. المرجع نفسه، ص ٣٤٤، لوحة ١٥.
١٠٩. عبد الرحمن فهمي، من روائع السجاجيد الإيرانية، ص ٥٠–٥٥.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

رسوله الكريم»[١١٠]، وربما 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، كما أنه رمز لزهد الصوفي في الحياة الدنيا فلم يجد ما يحمله منها سوى الكشكول، وسيلة للنجاة[١١١]، كما وردت على الكشاكيل بعضا من أشعار الصوفية، وهى أشعار رمزية، فلكلام الصوفية ظاهر أو معنى قريب غير مقصود، وباطن أو معنى بعيد هو المقصود، ومن نماذج 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 أسماء مشايخ الطرق الصوفية[١١٣]، كما 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 التى كان يخاطب بها أرباب الوظائف الدينية، مثال ذلك ما ذكره القلقشندى من نصوص كتبت إلى وظائف المتصوفة ومشايخ الخوانق فى 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 العمارة 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 – كما سبق وأن أشرت – في احتياجه لنوعية من الباحثين متسلحين بثقافة واسعة في مجالي فلسفة الفن والتصوف الإسلامي، وأن يتميزوا بقدر من

١١٠. شبل إبراهيم، الكتابات الأثرية على المعادن في العصرين التيمورى و الصفوي، ص ١٢٦، لوحات ٥١-٥٢.
١١١. 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.
١١٣. عبد الناصر محمد، الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية (دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، هامش ٧٠ في صفحة ١٧؛ ربيع حامد، الفنون الإسلامية فـي العصر العثماني، ص ٧٠-٧١.
١١٤. شبل إبراهيم، الكتابات الأثرية على المعادن في العصرين التيمورى و الصفوي، ص ١٤٤، لوحة ٣٧.
١١٥. القلقشندى، صبح الأعشى، ج ١٢، ص ١٠١-١٠٦.
١١٦. قصدت من وراء هذا العمل أن أوضح معالم الطريق لنفسي وغيري من الباحثين للخوض في واحد من المجالات البكر للتأريخ للفن الإسلامي، وعلى الله قصد السبيل.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 السلجوقى[١١٧] والتي تعتبر أن أفكار ابن عربي هي الأساس الذي قامت عليه فكرة الأشكال النجمية في الفن السلجوقى، 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[١٢٠].

وعلى الرغم من أن الباحث قد أكد على فكرته بدليل مادي، إلا أن نتيجته وفكرته التي خرج بها ستظل – كما قلت سابقا – مثيرة للجدل والنقاش، فهل سنقبل فكرة أن الرسم التوضيحي الذي استعان به ابن عربي هو الأساس الذي خرجت منه تصميمات الأطباق النجمية، وإذا سلمنا بأنه كانت أفكار ابن عربي مصدرا لإلهام الفنان المسلم في الفترة والمكان اللذان ظهر فيهما ابن عربي، فماذا 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 أثمانها في الأسواق المصرية، ونعلم أيضا أنه في النصف الثاني من عمر الدولة الفاطمية، كانت هناك ضائقة اقتصادية نجمت عن انحسار فيضان النيل، مما أسفر عما اصطلح عليه تاريخيا بالشدة المستنصرية، وكان من الطبيعي في مثل تلك الظروف أن تقل حركة الاستيراد من الخارج، فأصبحت هناك ندرة في الأخشاب المستوردة، وربما 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، وربما ولأول مرة فكروا بشكل عملي للاستفادة منها، بتجميعها وتعشيقها في نظام محدد لتخرج من هذه الصورة في شكل طريقة من طرق صناعة وزخرفة الأثاث الخشبي، تعرف بطريقة التجميع والتعشيق، وهذه الفكرة استخدمت في بعض قطع الأثاث التي ترجع إلى العصرين الفاطمي والايوبى، التي زخرفت بأشكال هندسية تعد الإرهاصة الأولى منها على سبيل المثال لا الحصر منبر

١١٧. محمود إبـرول قليج، الرمز الصوفي في الفن السلجوقى «الرتاج».
١١٨. المرجع نفسه، ص ٢٠٤.
١١٩. المرجع نفسه، ص ٢١٢، شكل ١.
١٢٠. المرجع نفسه، ص ٢٠٩، شكل ٢ في صفحة ٢١٢.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

خشبي صنع لمشهد الحسين في عسقلان، ثم نقل إلى حرم الخليل في فلسطين، عليه كتابة باسم الخليفة المستنصر الفاطمي ووزيره بدر الجمالي سنة ٤٨٤هـ/ ١٠٩١-١٠٩٢ م؛ ومحراب خشبي من مشهد السيدة نفيسة بالقاهرة، يرجع لفترة ما بين عامي ٥٣٢-٥٤١ هـ/ ١١٣٨-١١٤٦ م، ومحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ ومحراب خشبي آخر من مشهد السيدة رقية بالقاهرة، يرجع إلى نحو سنة ١١٥٥ م، ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ والتركيبة الخشبية لمشهد الحسين، التي ترجع لبداية العصر الأيوبي في مصر، ومحفوظة هي الأخرى بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة؛ والتركيبة الخشبية لضريح الإمام الشافعي بالقاهرة المؤرخة بسنة ٥٧٤ هـ/ ١١٧٨ م؛ وغير ذلك من الأمثلة الكثير[١٢١] لفكرة الأطباق النجمية التي ظهرت بعد ذلك بفترة[١٢٢]، وما أقصده من كل هذا أن فكرة زخارف الأطباق النجمية – على الأقل في مصر – لم تهبط على الفن الإسلامي من وحي الرسوم التوضيحية لأفكار ابن عربي، إنما 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 العمارة السلجوقية في الأناضول، وذلك اعتمادا على فكرة أن العمائر السلجوقية كانت لها مداخل عامرة بالزخارف، بينما الجدران الخارجية خالية – إلى حد ما – من الزخرفة، وإذا ولجنا من الباب داخلين، واجهتنا العمارة الداخلية خالية من الزخرفة إلا المحراب الذي يتلألأ بزخارفه، فضلا عن أنه على نفس محور باب الدخول، وفى 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[١٢٣].

وبطبيعة الحال لا يمكننا التسليم بهذا الاستنتاج أيضا لسبب بسيط جدا، يتمثل في أن تزيين المدخل والمحراب، وكذا وضعهما على محور واحد أمرا غير قاصر على العمارة السلجوقية في الأناضول، إنما يوجد في مناطق كثيرة من العالم الإسلامي، وفى فترات تاريخية تسبق ظهور التصوف الفلسفي، الذي يستقى المثال من أفكاره، وفى أحسن الأحوال ربما 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 مقاماتها، ومعاناة السالك ومكابدته في الوصول إلى المعنى الحق[١٢٤]، وبطبيعة الحال لا يمكن التسليم بهذا، فربما 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[١٢٥].

١٢١. زكى محمد حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، أشكال ٣٥، ٣٦٠، ٣٦٢-٣٦٥، ٣٦٧، ٣٧١-٣٧٦.

١٢٢. المرجع نفسه، أشكال ٣٨٤، ٤٠١-٤٠٦، ٤١٠، ٤١٢، ٥١٦، ٥٢١، ٥٣٠-٥٣١.

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

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

١٢٥. المرجع نفسه، ص ١١٩.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

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، إنما 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 المعمارية وتأثيره على عمارة 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، ع٦٧، 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 ٦٥–٨٥.

أوليا جلبي، سياحتنامه مصر، ترجمة: محمد على عوني، تحقيق: عبد الوهاب عزام – أحمد السعيد سليمان، 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 ٦٦ تاريخ فارسى، جزءان، رسالة ماچستير، قسم الأثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤١٥ هـ/ ١٩٩٤ م.

—، التصوير بالكلمات في الفن الإسلامي، ضمن كتاب ندوة: الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ٣٠ نوفمبر إلى ١ ديسمبر ١٩٩٨ م.

—، 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.

بيير 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 ٢٠٠٢ م، ص ٢٠٧–٢١٨.

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).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

تيرى زاركون، الوقف والطرق الصوفية في العصر الحديث، مجلة الاجتهاد، ع ٣٦، س٩، بيروت/ لبنان، صيف ١٤١٨ هـ/ ١٩٩٧ م، ص ١٤٩-١٦٦.

ثروت عكاشة، التصوير الفارسي والتركي، ط١، موسوعة تاريخ الفن، ج ٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٤٠٤ هـ/ ١٩٨٣ م.

—، التصوير الإسلامي المغولي في الهند، موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى، ج ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥ م.

الجبرتي (عبد الرحمن بن حسن الجبرتي)، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ٨ أجزاء، تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣ م.

جعفر الحسنى، التكية السليمانية بدمشق، مجلة المجمع العلمي العربي، ع ٣١، سوريا، ص ٢٢٢-٢٣٧، ٤٣٧-٤٥٠.

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 ٦١-٦٧، ٧ لوحات.

ابن الحاج (محمد بن محمد العبدرى ت ٧٣٧هـ)، المدخل: مدخل الشرع الشريف على المذاهب، ج ٣، م٢، دار الحديث، القاهرة، ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١ م.

حبيب فياض، الدين، الفن والتصوف: رؤية علائقية تأسيسية، مجلة المحجة، ع١٣، 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 ٨-١٨ نوفمبر ١٩٥٩ م، القاهرة ١٩٦١ م، ص٢٨٣-٣٠٥، ٣٠ لوحة؛ ضمن كتاب: دراسات في الآثار الإسلامية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٧٩ م، ص٢١٣-٢٦٦، ٢٩ لوحة، شكل واحد.

حسن يوسف، الفن إبداع الذات والصوفية تتجاوز الذات، جريدة الفنون، ع ٨، الكويت، أغسطس ٢٠٠١ م، ص ٢٦-٢٧.

حسنى محمد حسن نويصر، منشآت السلطان قايتباى الدينية بمدينة القاهرة، دراسة معمارية أثرية، رسالة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٣٩٥ هـ/ ١٩٧٥ م.

—، العمارة الإسلامية في مصر، عصر الأيوبيين والمماليك، 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.

راضى عقده، زوايا حماه، الحوليات الأثرية السورية، م ٣١، سوريا، ١٤٠٢ 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، ١٩٩٣ م.

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 م، ص ٢٩-٣٣.

—، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، مطبوعات كلية الآداب والعلوم ١٩٥٦ م، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦ م.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 ١٣، بيروت/ لبنان، ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥ م، ص ١١٥-١٢١.

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 م.

سليمان عبد العظيم العطار، بين مسرح كالديرون وفكر ابن عربي، مجلة عالم الفكر، ع ٢، م ١٦، الكويت، يوليو - سبتمبر ١٩٨٥ م، ص ٦٣-٨٦.

سليمان مظهر، المولوية يرقصون السيما على أنغام جلال الدين الرومي، مجلة العربي، ع ٣٤٨، الكويت، نوفمبر ١٩٨٧ م.

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، ٢٠٠١ م، ص ٣١-٤٤، ٨ لوحات.

سمير عبد المنعم خضري غنيم الشال، الأربطة الباقية بالقاهرة خلال العصر المملوكي (٦٤٨-٩٢٣ هـ) (١٢٥٠-١٥١٧ م)، رسالة ماچستير، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٨ م.

—، الزوايا والأربطة الليبية في العصر العثماني (٩٥٨-١٣٢٣ هـ/ ١٥٥١-١٩١١ 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، ١٩٩٥ م.

شبل إبراهيم عبيد، الكتابات الأثرية على المعادن في العصرين التيمورى و الصفوي، دار القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

صلاح أحمد البهنسى محمد، مناظر الطرب في التصوير الإيراني في العصرين التيمورى و الصفوي، ط ١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٤١٠ هـ/ ١٩٩٠ م.

طارق أبو الحسن، الرقص الصوفي، مجلة سطور، ع ٣٤، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٩ م، 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، ٢٠٠٠ م.

—، زوايا القاهرة من العصر العثماني حتى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي (٩٢٣-١٢١٨ هـ/ ١٥١٧-١٩٠٠ م) دراسة أثرية حضارية، خطة دكتوراه، قسم الآثار الإسلامية، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠١ م، إشراف: آمال العمري.

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 ٣٧-٤٦.

صوفية القلي، بين الشعر الصوفي العربي والشعر العذري الأوربي، مجلة الفن في الإسلام، ع صفر، فبراير ١٩٧٦ م، 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/ ١١٧١-١٥١٧ م، ج ١، سلسلة صفحات من تاريخ مصر، ع ٣١، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٧ م.

—، خانقاوات الصوفية في مصر في عصر دولة المماليك البرجية ٧٨٧-٩٢٠ هـ/ ١٣٨٥-١٥١٦ م، ج ٢، سلسلة صفحات من تاريخ مصر، ع ٣١، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٧ م.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

عبد الباقي جلبنارى، المولوية بعد جلال الدين الرومي، ترجمة: عبد الله أحمد إبراهيم، المشروع القومي للترجمة، ع ٥٠٨، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣ م.

عبد الحكم العلامي، الولاء والولاء المجاور بين التصوف والشعر، سلسلة كتابات نقدية، ع ١٣٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس ٢٠٠٣ م.

عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، ط ٢، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٣ م.

عبد الحليم محمود، أقطاب التصوف، السيد أحمد البدوي رضى الله عنه، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١ م.

عبد الرحمن زكى، خطط القاهرة في أيام الجبرتي، ضمن كتاب: عبد الرحمن الجبرتي، 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 ٤٦٥-٥١٤، خريطتان.

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، ١٩٧١ م.

عبد القادر الريحاوى، الأبنية الأثرية في دمشق دراسة وتحقيق (١) 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، ١٣٧٨-١٣٧٩ هـ/ ١٩٥٨-١٩٥٩ م، ص ٦٧-٧٤.

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، ١٤٠٢ 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 ١٣٠-١٤٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦ م.

مارتن لينكس، فنون كتابة القرآن و التذهيب، عرض بصري لأبى 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 الحمامصى، 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.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 الخلوتى، 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 ٢٤٠-٢٤٧، لوحة واحدة.

محمد أبو الفضل بدران، أدبيات الكرامة الصوفية، دراسة في الشكل والمضمون، ط١، إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، العين/ الإمارات، ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠١ م.

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، ٤ لوحات، شكل واحد.

محمد فهمي عبد اللطيف، ألوان من الفن الشعبي، سلسلة المكتبة الثقافية، ع ١١١، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٥ يونيو ١٩٦٤ م.

—، 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، نوفمبر ١٩٩٧ م.

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.

محمود إبراهيم حسين، مراجعة لكتاب: الروح الصوفية في جماليات الفن الإسلامي، تأليف: أنور فؤاد أبو خزام، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع ٦١، س ١٦، الكويت، شتاء ١٩٩٨ م، ص ٢٦٠-٢٦٧.

محمود احمد محمد درويش، رباط المتوكل بالإسكندرية (دراسة في أصوله المعمارية وتطوره حتى نهاية العصر المملوكي)، إصدار خاص من مجلة التاريخ والمستقبل، المنيا/ مصر، يوليو ١٩٩٩ م، ص ٣-٩٥، ٣٥ شكل.

محمود إسماعيل، إشراقات التصوف في الفنون الإبداعية الإسلامية، مجلة المحجة، ع ١٣، بيروت/ لبنان، ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥ م، ص ٥٧-٦٤.

محمود إيرول قليج، الرمز الصوفي في الفن السلچوقى «الرتاج»، ضمن كتاب: الحكمة والفنون الضائعة، دار القبة الزرقاء، مراكش/ المغرب، ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠٠ م، ص ٢٠١-٢١٢، ٤ أشكال.

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، ١٤١٧ هـ/ ١٩٩٦ م.

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، ١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠١ م، 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.

ممدوح الشيخ، التصوف والفن من منظور فلسفة الدين، مجلة المحجة، ع ١٣، بيروت/ لبنان، ١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥ م، ص ٢٧-٤٢.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

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 ٦، ج ١، مصر، ١٩٩٦ م.

ميرفت محمود عيسى، الكشكول بين رمزية الشكل ورمزية الزخارف، مجلة جمعية الاثاريين العرب، ع ٣،القاهرة، ذو القعدة ١٤٢٣ هـ/ يناير ٢٠٠٣ م، ص ١٢٤-١٤٧، ١٦ شكل، ٣ لوحات.

نادر محمود عبد الدايم، التأثيرات العقائدية في الفن العثماني، رسالة ماچستير، 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، ١٤٠٥ هـ/ ١٩٨٤ م.

نايف عيد السهيل، دور الشيخ عبد القادر الجيلانى في المجتمع البغدادي ٤٨٨-٥٦١ هـ/ ١٠٩٥-١١٦٥ م، حوليات مركز البحوث التاريخية بكلية الآداب جامعة القاهرة، الحولية الأولى، الرسالة ٣، القاهرة، ربيع الآخر ١٤٢٣ هـ/ يوليو ٢٠٠٢ م.

نعمة على مرسى، أثر المتصوفة المغاربة في التصوف في مصر في القرن السابع الهجري «السيد البدوي وأبو الحسن الشاذلي»، ضمن أبحاث مؤتمر: العلاقات المصرية المغربية عبر التاريخ، كلية الآداب جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٢ م ج ١، ص ٢٧٥-٣١٦.

هاشم حمودي (حمادي)، مراجعة لكتاب: نظامي «الكنوز الخمسة» وفن المنمنمات، تأليف: كريم كريموف، مجلة الفيصل، ع ٢٧٢، السعودية، صفر ١٤٢٠ هـ/ مايو ويونيو ١٩٩٩ 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 لوحات.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

ثانياً 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.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net